المِحْضَارُ
مِنْ خِلالِ شِعْرِهِ

أحمد عمر مسجدي


بسم الله الرحمن الرحيم

رقم الإيداع بالهيئة العامة للكتاب م/حضرموت:
(2012/212)

العنوان: المحضار من خلال شعره
المؤلف: أحمد عمر مسجدي
التنفيذ الطباعي: مطبعة وحدين الحديثة للأوفست..
المكلا..ت: 316615
المقاس: 17 * 24 سم
عدد الصفحات: 294 صفحة
الكمية: 500 نسخة

الطبعة الأولى 2012

جميع حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

يمنع طبع هذا الكتاب أو جزء منه بكل طرق الطبع والتصوير والنقل والترجمة والتسجيل المرئي والمسموع والحاسوبي وغيرها من الحقوق إلا بإذن خطي من المؤلف

الإهـــــــداء:

إلى من أثرت كلماتهما ملكتي وفجرت قريحتي

إلى الشاعرة والأديبة الفلسطينية

هيام رمزي الدردنجي

التي تعلمت منها

كيفية الكتابة عن شاعر ما

بما كتبته عن أختها الشاعرة الفلسطينية

فدوى طوقان .. شاعرة أم بركان ؟

وإلى زميلي الشاعر الشعبي

ثابت عبد الله السعدي

الذي تفقهت عنه شعر المحضار

ومدني مشكوراً بالكثير من المعلومات عنه

وقوّم خطاي وأرشدني إلى ما فيه الصواب

أحمد مسجدي

بسم الله الرحمن الرحيم

المـقـدمـة

د. عبد القادر علي باعيسى

يأتي هذا الكتاب في إطار الموجة الأخيرة من القراءات التي اعتمرت بها الساحة الثقافية عن الشعر العامي في حضرموت، وهي قليلة على أية حال، كما يأتي في إطار محاولة الكاتب الخاصة لفهم شعر المحضار وفهم المنهج على حد سواء. وإن تفاعل المتلقي مع الشعر العامي جزء من التواصل مع عمق الثقافة المحلية التي لا غنى لأي فرد في المجتمع عنها، ولعلنا ننجح في فهم هذا الشعر وكشف خباياه بمقدار ما نقرؤه نقديا. وهنا يطرح سؤال نفسه، هل تتعمق نظرتنا إلى الشعر العامي بعد كل قراءة نقدية له، ونفهمه فهما يزيد من ثرائه وثرائنا؟ إن تنويع طرائق النظر إلى الشعر العامي يدعو في كل مرة إلى رؤيته بصور مختلفة، غير أن المسألة تتعلق بمدى قدرتنا على إقامة القراءة الجادة غير المنحازة، ومدى قدرة هذه القراءة على تقديم إنجاز فني قدر الإمكان.

ربما كان ينقصنا في هذه اللحظة التاريخية من نقد الشعر العامي في حضرموت كيفية قراءة الشعر العامي، فعن ثقافة محلية نتج، وعن ثقافة نقدية قديمة وحديثة نتجت المصطلحات والمفاهيم، وتكمن الإشكالية في كيفية الجمع بين هذه الإحداثيات لإنجاز قراءة جيدة ومتينة علميا. وقد سعى الأخ المؤلف أحمد عمر المسجدي من خلال هذا الكتاب مخلصا أن ينشط معرفتنا بشعر المحضار، وساعد على إنتاج وإعادة إنتاج كثير من معانيه، كما قرأها بحسه النقدي، أو كما سمعها، أو كما سمعها وأضاف إليها، وفي كل واحدة حاول جهده أن يبتعد عن ظلال الآخرين ليكون هو نفسه منطلقا من حيوية نفسية دعته لطرق موضوعات شتى

متعلقة بشعر المحضار وبأساليب مختلفة، فجاء التعدد في تأليف الكتاب محكوما بحالات وجدانية تستعين بالمفاهيم القرائية، ولا تلتزم لها في الوقت نفسه حتى غلب عليه الاستطراد أحيانا، ومع ذلك فقد وضع المؤلف بصمته الخاصة، وخاض في كل شيء من البلاغة القديمة، إلى البنيوية، إلى البيئة، إلى التصوف، إلى الموسيقى، إلى الصورة الشعرية ليظهر لنا محبا جمال شعر المحضار الذي يتعامل معه على أنه كله ممتاز، وإن انتقده أحيانا، ومن البديهي أن نعجب بشعر المحضار كجزء من ثقافتنا المحلية، وأن نبدي اندهاشنا به، فالمحضار جزء منا ونحن جزء منه، بل من حالاته الشعورية، فكم من حوار سمعه المحضار، أو صوت صغى إليه، أو وجه قابله، أو لكنة جذبته، أو سلوك أعجبه أو نفر منه، تحولت إلى رموز للدلالة على معان مختلفة، هي في المحصلة الأخيرة جزء من شعورنا وثقافتنا.

وقد أحاط المحضار بألوان الشعر العامي، فقال في الدان، وفي المسرحات، وفي المساجلات، وفي كل الألوان الشعرية الفنية المعروفة محليا، حتى إن كل متذوق يجد بغيته في شعر المحضار، وقد أشار المؤلف إلى هذه الألوان. بل إنه يمكن تصنيف شعره في الأغنية حسب الموضوعات التي طرقها إلى الأغنية السياسية والأغنية الاجتماعية وأغنية العشق والأغنية الإخوانية، وهذا التعدد يضاف إلى تعدد آخر للأغنية المحضارية يتعلق بألحانها حسب المناطق الحضرمية وألوانها الغنائية. ومن ثم فإن ما يبدو من ذيوع وتعلق بأغاني المحضار ناتج عما يدور حولها من تفاعل اجتماعي ونفسي دل عليه الكاتب. وقد أضفى حس المحضار اللحني على كلماته حالا من الرقة والسلاسة وشدة التمازج دلالة ولحنا. ورغم أن كثيرا من نصوصه ولدت نتيجة تأثيرات انفعالية مباشرة إلا أن المتلقي لا

يكاد يلمح فيها ذلك حيث تتكشف من خلالها صنعة فن متمكن عميق لم يفت الكاتب أن يلفت إليها القارئ.

ويمكن أن نقول إن طاقة بعض نصوص المحضار طاقة تمثيلية أو كنائية تحمل بعموم، ويمكن استدعاؤها في حالات مختلفة حيث تقرأ بوصفها كلا. وإن كنت أظن أن تفسير بعض الأغاني بمثل تلك الطريقة الكنائية الكبيرة يشكل حبسا عليها، ويجعلها أشبه بنصوص منحصرة الدلالة في تفسير شيء واحد، خاصة تلك القصائد التي أشيع أنها ذات مرموز سياسي في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي إلى درجة أنه لم يستطع أحد حتى الآن أن يعطي تفسيرا مختلفا لواحدة من قصائد المحضار التي قرئت قراءة سياسية حينئذ (أغنية ذي خربوا دار بصعر مثلا) . لقد جعل التفسير السياسي تلك القصائد رهينة لديه، رغم أن المحضار لم يذكر أحداثا تاريخية أو أسماء أو تواريخ أحداث أو إشارات محددة بعينها ، وإنما فسرت بآنيتها الظرفية حينئذ واستمر الناس عليها إلى أيامنا هذه، واستمر النقاد.

والشعر العامي يتخذ العلاقات الاجتماعية كنائيا وتمثيليا ليرمز إلى علاقات أخرى سياسية أو اجتماعية أو عشقية، فمن خلال التجربة الأولى (الاجتماعية) يتم الرمز إلى تجربة أخرى.

وشعر المحضار الذي أنتجه في الأوبريتات شعر مؤسسي، إذ تطلبته منه المؤسسة، أو جاراها في أفكارها من غير أن يكون معبرا عن أفكاره بالضرورة كأوبريت بنت القبائل أو أوبريت قانون الأسرة، لكنه وظف اللهجة العامية الحضرمية في صياغته، وأجاد، كما لو كانت القوانين الجديدة جزءا من روح الحياة الاجتماعية متفاعلة مع روح اللهجة، كما طوع الأحداث التاريخية للصياغة الشعرية العامية كما في أوبريت الشهداء السبعة. بل نجح في تحويل بعض أنماط

الشعر المكتوب كما عند المتنبي وأحمد شوقي إلى شعر شفهي مما لم يغفل الكاتب الإشارة إلى كل هذا. كما لم يغفل زواجه بأكثر من امرأة ومن مناطق بدوية وحضرية فضلا عن اتصال أسرته بالدين وبالسياسة وبالمجتمع ليمنح تجربته الشعرية في كل مرة إحساسا وعمقا مختلفا.

إن شخصية المحضار حاضرة في هذا الكتاب بالطغيان نفسه الحاضر به شعره. فلهذا الكتاب صورتان كبيرتان متلاحمتان هما المحضار وشعره، ولعل المحضار بغيابه شكل حالة حضور أبهى تجلى في وجدان الناس بصورة مضاعفة، وإن كان هو السباق في التعبير عن ذلك الحب الجميل الذي ربطه بهم، سواء كان مقيما بينهم أم مسافرا، ومؤلف هذا الكتاب ابن بيئة الشحر المحلية لا يكاد يغيب عنه شيء من هذا الحب المتبادل الذي غدا أشد سطوعا، وعلى ذلك يكون النقد الطالع من هناك فيه من روح العلاقات الاجتماعية الحميمية الشيء الكثير.

وما أريد أن ألفت إليه في آخر هذه المقدمة ألا نلتفت كثيرا إلى الهالة الشعبية الضخمة التي أحيطت بالشعر العامي والتي قد تشكل عائقا أمام أي قراءة له أكثر تفردا أو مفاجأة، أو خصوصية

المكلا

ديسمبر 2011م

تـوطـئـة :

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وصحبه ومن والاه .

وبعد :

كانت البداية مجرد فكرة طُرحت في الاحتفال بمهرجان المحضار الحادي عشر في أثناء محاضرة لنا عن المحضار في منتدى الشحر الثقافي ، وبالتحديد عصر يوم الجمعة الموافق 2011/2/4م ، ومحتوى الفكرة (كتابة دراسة عن المحضار) دون الخوض في تفاصيلها . ولميولنا الخاصة لمثل هذه الدراسة ، قمنا حينها بتحديد الأهداف ومجالاتها ومستويات كل مجال ، والأفكار الرئيسية والثانوية والغرض من كتابة هذه الدراسة . وعندما استكملت الإجراءات الأولية باشرنا البحث في أشعار المحضار وما يتطلبه منا البحث من الاتصال والتواصل مع ذوي الشأن والمعرفة ، ثم التحري والتدقيق عمّا أشكل علينا وأبهم ، وبعد ذلك قمنا بنخل ما تم جمعه بعد التحري .

وكان الواجب يحتم علينا عند البدء في الدراسة عن شاعر ما أن نأخذ في الاعتبار عدة عوامل يمكن القول إنها تتسبب في تصنيف شعر الشاعر وهي :

1- الميول العامة السائدة في العصر الذي ينتمي إليه الشاعر .

2- المرحلة التاريخية التي عاشها الشاعر والأحداث التي مرت بها .

3- الأسلوب الفردي للشاعر الذي يعبر عن ميوله الخاصة [1]

وهكذا فعلنا مع الشاعر الكبير حسين بن أبي بكر المحضار حتى نعطي صورة وافية عن الميول الخاصة له كشاعر ، والميول العامة للمجتمع وانعكاسها عليه ، والأحداث التي تأثر بها من تأثره بالمجتمع المحيط به ، إضافة إلى الانعكاسات المتبادلة بين هذا التأثر والتأثير والتوجه والتوجيه من خلال الاقتداء

بالخبرات الفنية المكتسبة ممن سبقوه أو عاصروه . وقد شابهنا بين نصوصه والنصوص الأخرى للاطلاع على مدى اتساع ثقافته وإظهار تماهيه وامتزاج ثقافته الخاصة بالثقافة المكتسبة العامة ، وأوضحنا التأثير الأدبي عليه مقارنة بالأحوال الأدبية والاجتماعية التي تم فيها التأثر . وقد عمدنا متأملين إلى معرفة بيئته الاجتماعية لمعرفة مدى التأثر بمن حوله والتأثير المكتسب له منهم ، وكيفية صقل هذا التأثير في مخرجاته الشعرية ليكسبه للمجتمع مرة أخرى كمرآة عاكسة حتى يؤثر فيه ولكن بأسلوبه الخاص المؤثر . ثم توغلنا متأملين في شعره ، وتجولنا في ذاته الخاصة لحظة ولادة القصيدة ، للكشف عن تجلياته ومكامن تجرده عن ذاته ، لنستجلي منها مضامين الرؤى الذاتية والعامة وتداعياتها وبالمقابل نتعرف عليه عن كثب ، وأخيراً خرجنا بهذه الحصيلة .

ومما نؤكد عليه ـ والحق يقال ـ أن الهدف من هذه الدراسة (الوصفية التحليلية) هو الدوافع الذاتية مدعمة بحوافز معنوية من الزميل العزيز الشاعر ثابت عبد الله السعدي وهو أخبر بالشاعر الكبير حسين بن أبي بكر المحضار من غيره ، وبواعث ثقافية مكتسبة عن الشاعرة هيام رمزي الدردنجي . وباجتماع الحوافز والبواعث في النفس أصبحت الدوافع مهيأة للكتابة . وهذه الدوافع كان موضوعها وجدانياً تأملياً بأسلوب إنشائي اهتممنا فيه بظاهرة المحضار الشعرية في وضعها الراهن بعد جمع البيانات حولها وقمنا بتحليل خصائص هذه الظاهرة الشعرية ما استطعنا إلى ذلك ، وما يؤثر فيها من عوامل ثم أعطينا تقريراً وصفياً محايداً عنها ، لتزويد القارئ بأساس متين وبمعلومات جديدة تعينه على فهم الواقع وفهم الظاهرة المحيطة والمؤثرة في هذا الواقع . لعلها تشكل أساساً لبحوث أخرى تأخذ على عاتقها إصدار الأحكام واتخاذ القرارات من خلال اتجاهات الشاعر

المحضار وميوله ، ووجهات النظر السائدة في مجتمعه ، والآراء والتصورات والممارسات والعلاقات القائمة . وقد حرصنا كل الحرص أن نفرد هذه الدراسة ونتناول قدر الإمكان ما لم يبث فيه غيرنا ومما لم نطلع عليه بعد ـ وهذا ليس حكماً مطلقاً لعدم إلمامنا بكل ما كتب عن المحضار ـ ليضيف معلومات جديدة على المعلومات السابقة وبأفكار مطروحة بخلاف ما طرح من قبل . ولا يعني ذلك الخروج عن القيم المألوفة في الكتابة بمفهومها الاصطلاحي . وفي هذا الصدد أخذنا بعض المحاور الجزئية عن شعر المحضار مما قرأناه وبعض مما سمعناه لندل به على المراد .

وهذه الدراسة الوصفية ليست أكثر من رؤيا لشعر المحضار ، وربما أننا انصرفنا نوعاً ما إلى الحالة المتميزة في شعر المحضار باتباع وظائف نقدية شكلية لكنها لا تخرج عن مضمون الرؤيا الأدبية ، متمثلة في التفسير والتحليل والاكتشاف والوصف ، وفحص القيم الفكرية والإنسانية كالحقيقة والصدق والجمال والقبح والجودة والرداءة . ولا يمكن بأي حال من الأحوال إغفال منظومة القيم الفكرية التي يزخر بها شعره والاقتصار على وصف القيم الجمالية فقط . وفي الوقت نفسه لا يمكن أن نصف شعره لإزالة الغموض والإبهام فيه فحسب ، وإنما صغنا ما صغناه من حكم عليه بشكل مهذب ومتزن ، صريحاً كان أو ضمنياً . ولهذا لم نقتصر على موقف وصفي تحليلي عقيم والاكتفاء بما احتواه شعره فقط ، وإنما دعمنا التحليل بحد معين من الحكم ، وأعطينا الكثير من الأمثلة لتأكيد ما نقول في استخدام اللفظ والمعنى والأسلوب والدلالة ، وعززنا ذلك بأمثلة من الشعر العامي المعروف حضرمياً ، والحميني يمنياً ، والفصيح عربياً ، وقد أضفنا

للدراسة بعض ما نُشِر لنا عن المحضار في الصحف والمجلات حسب ما اقتضته مناسبة الحديث . ويبقى الشكر موصولاً لكل من ساعدنا .

الباب الأول

تأملات في شعر المحضار

تأملات فكرية

المتأمل في شعر المحضار تستوقفه أفكار جد غريبة بغرابة الشاعر الذي يرى الأشياء بعين ثالثة لا يمكن أن يفسر رؤيتها إلا هو ، فتحتدم هذه الأفكار في وعي المتأمل وتتصارع التساؤلات في ذهنه ، ليبحث في أغوار الأشياء في شعره قبل البحث في معرفة الشاعر بها لاستخلاص المضامين المعبرة عن الرؤيا الثاقبة للشاعر . ولكن تبقى هذه الرؤيا من المفهوم الضيق كوجهة نظر ليس إلا ، لترتكن إلى زاويا نفسية غير مطلقة بل متقمصة أحياناً لرؤى الشاعر فيها الصواب وفيها الخطأ بما تحتمله هذه الرؤيا الجزئية لبعض الأشعار .

وأول ما يخطر بفكر الباحث في شعر المحضار السؤال التالي : من هو الشاعر المحضار؟ قد يكون السؤال تقليدياً يفسره الجواب بعده ، بوصفه (الشاعر الفرد) السيد حسين بن أبي بكر بن حسين المحضار ، الشاعر الشعبي المشهور ، الذي ولد سنة 1350هـ في مدينة الشحر ، وقال الشعر منذ صباه . وقد يكون الجواب أبعد من ذلك بكثير ليجرد الشاعر عن ذاته ويدخله في أفق متسع ليكون الشاعر ليس الشاعر الفرد ، وإنما هو (الشاعر الإنسان والعشيرة والأمة والوطن والتاريخ) ليخبرنا الباحث ما إذا كان الشاعر المحضار يدور في فلك الذات ويتقوقع حول أناه ، وتستهويه لحظات حسية ، أم أنه يأخذنا إلى عوالم لا يراها إلا هو في مرأى خيالي ، يحطم أصفاد الواقع في غيبوبة صوفية تستوحي رؤاها مما يراه بعينه الثالثة .

وبالعودة إلى السؤال السابق من هو الشاعر المحضار ؟ نتأمل في إجابته هو عن نفسه في قوله التالي قبل الإبحار في أشعاره متأملين :

صحابي يوم وحلوا بي وقالوا أيش بانعمل لبو محضار

اجتمعـوا كلهم مـرة وخلونا مساعد ضابـط الآثـار

ولا الآثار من شغلي ولا نـا من عرب يبكون رسم الدار

أنا مشغول بالحاضر وبالآتي وما يحويه من أسرار[2]

والبيت الأخير يحدد فلسفة الشاعر المحضار في الحياة ليقول بملء فيه (أنا مشغول بالحاضر وبالآتي) . هذه الإجابة المختصرة الكلمات ، الواسعة الدلالة بكل ما تحويه من أسرار لا يعلمها إلا الله ، تحتاج إلى التعمق في شعره لمعرفة ما هو كائن فعلاً وما يجب أن يكون . وكتحليل لما تقدم فحاضره هو واقعه ، وانشغاله به يعني ثورته النفسية على هذا الواقع . وآتيه هو ما يخفيه له المجهول حول إجاباته عن تساؤلات ما يفرزه بركان ثورة الواقع بامتداد حممه المتراكمة ، مع أن هذه الحمم الظاهرة هي جزء صغير مما هو مخزون في باطنه ، لكن المحضار عاش مشغولاً بها وبأسرارها الخفية .

ومعرفة شغله الشاغل يحتاج إلى التعمق في شعره ، والتعمق في شعر المحضار يحتاج إلى التأمل ، والتأمل فيه يسترعي التجاوز لكل التقاطعات ليس بالقفز الزمني لمجريات الأمور والوصول إلى الغاية المرجوة بعجالة لا تمت إلى التدقيق بصلة ودون وسيط بين الوسيلة والغاية ، ولكن بالتبصّر والإذعان بعد الرويّة لهذه التقاطعات وكيفية تجاوزها والوصول إلى أبعد نقطة مستطاع الوصول إليها ، في حركة دائرية مع الزمن ، وصب محتواها في بوتقة الحاضر الغير القابل للمزايدة والمجاملة التي يفقدها محتواها ويجردها من مضمونها . بالرغم من اليقين القاطع بأن أي عمل يتناول شعر المحضار ، لا يمكن أن يفرغ محتواه في بوتقة واحدة دون زيادة محمودة على الزيادة المحدودة . بيد أن هذا التناول في حد ذاته ربما يكون انتقاصاً في الزيادة وقصوراً في الطرح من وجهة النظر الأخرى

المنغلقة على نفسها لتنحو التحليلات الشعرية منحىً جدلياً لا يقر بطول النظر بل يمجد الانغلاق الحدودي الجغرافي للشاعر . وهكذا نظل نتمحور في متناقضات وتداعيات أما انتقاص في الزيادة ، أو زيادة في الانتقاص ، ودون زيادة مغلقة على الزيادة المحققة ؛ أي تكامل مغلق ينتهي إلى الكمال الأبدي الذي لا يقبل الخوض فيه لا من قريب ولا من بعيد والكمال لله تعالى . مع يقيني أن تقصيرات الباحثين لا تستكمل ولا تستوفي شروط التكامل مها بلغ التقارب في الطرح لتولد فكرة جديدة ؛ إن لم تضف شيئاً جديداً نقضت سابقاتها وهكذا دواليك . وللأسف أن حاملي هذه الفكرة العقيمة التي لا تمت إلى الإبداع بصلة يحبطون من يفكر في الزيادة ليس بالنقد وإن كان لاذعاً وهادماً أو حتى مدمراً ، ورغم هذا فهو مقبول إن كان مكتوباً ليجد طريقه إلى التنافس الكتابي الشريف ليدلو كل بدلوه وفي الأخير لا يصح إلا الصحيح . وحتى هذا الصحيح وإن اتفق عليه في الحاضر قد يستوعب المتناقضات المستقبلية . لكن نعتقد أن الحاضر أكثر سلبية من هذا وأبذأ لفظاً منه إلى التسويف والتسويق ، وهذا حكم من أفرغ محتواه وأفلس ، ولم يقم حكمه على الدليل القاطع والبرهان اليقين ، متخذاً من القرائن فقط انطلاقاً له ، لهذا فلا يقوى قط على المزيد ويبقى في دائرة الانغلاق محصوراً ، وبفكره حولها يدور .

وعلى أية حال فلا ندعي شمول المعرفة لشعر المحضار البتة ، ولا ندعي معرفتنا للنقد الأدبي المتخصص في الشعر الشعبي العامي إطلاقاً ، ولسنا من الباحثين المتمرسين ذوي الخبرة في الشعر أبداً ، لكنها المغامرة ـ والمغامرة وحدها إن جاز التعبير ـ تفرض واقعاً مستجدياً للأفكار النائمة ، لعل وعسى أن توقظ المختزل منها في عمل جزئي للمعرفة المتراكمة ، وتقديمه كمدد من ضروبها المقتطفة من بستان المحضار الشعري ، للتعرف عليه عن كثب بعد التنزه

بين أشجاره الوارفة واقتطاف بعض الزهرات من بعض الأشجار اليانعة ، لعل بها نتذوق الجمال الخلاب كما يتذوقه الغير . وجعلناه بمنزلة تخصيص جزئي من التعميم الكلي ، بل تجميع للتجزئة إن صح التعبير . ومع هذا فلا نعتقد أن هذا العمل يخلو من الانتقاص في الفهم ، ولا ينتقص من الجموح العاطفي الشخصي نحو الشاعر ، ولا يميل كل الميل . لكنه يتطلع إلى إبراز الكم المعرفي لعل به يضاف إلى الزيادة المحدودة مما تناوله السابقون من عشاق المحضار الكثر بما خطت أقلامهم في بطون الأوراق كل في مجال اختصاصه ، وبما رأته ذات الكاتب في ذات الشاعر فرداً كان أو إنساناً . وإننا بهذا العمل نتأمل في شعره ونجول استطلاعاً في ذاته الإنسانية لنكشف عن تجلياته التي ترتقي إلى الأمة والوطن والتاريخ من خلال شعره المتوافر لدينا ، مما هو محصور كجزء لا ككل ، برؤى ثاقبة تنم عن حرص شديد مما تؤول إليه التأويلات ، ومما يستجدي الخضوع للتفسيرات القصدية من وراء ذلك .

وهكذا فإننا نعرض أفكارنا بطريقة التحليل الأدبي والتفسير الوصفي المحايد حيناً ، وطريقة التأمل الشعري حيناً آخر ، ولا قصد لنا غير البيان والإثراء ، وتقديم هذه الأفكار هدية واصلة إلى روح الشاعر الطاهرة من خلال عشاقه ومحبيه .

تأملات في بيئة شعر المحضار

مصادر شعره :

عند الحديث عن بيئة الشاعر المحضار لا يمكن فصل الشحر عن تكوينه الشاعري مهما بلغ مستواه الشعري . فلو لا الشحر بحواضرها وأريافها وبواديها ؛ لما كان المحضار بهذه الشهرة المعروفة . فبالشحر ارتقى المحضار قمة الهرم الشعري الغنائي . ولأن المحضار شاعر وملحن في الوقت نفسه ، كانت الشحر مورده العذب ومنهله الرقراق وتربته الخصبة الصالحة لإنبات إبداعه وميوله الفني . حيث وظف الكثير مما استساغه من إيقاعات كمواد خامة لتراكيب كلماته ولهذه الخصوصية الشحرية أسباب نذكر منها :

1- يوجد في الشحر مختلف أنواع فنون الرقص الشعبي والغناء الشعبي وهذا ما أعطى المحضار الثراء الشعري بارتكاز ألحانه على إيقاعاتها .

2- تتميز الشحر بوجود كنزين رئيسيين ويعدان المصدر الرئيس لكل الألحان هما : الدان الساحلي والغناء الصوفي وعلى إيقاعاتهما أفرغ المحضار محتواه الشعري الغنائي .

3- يوجد في الشحر المستمع المتذوق لمختلف الغناء بمختلف إيقاعاته مثل اللحجي واليافعي والصنعاني وغيرها ، بينما في معظم المدن الأخرى لم يهتم المستمع ويتذوق غير غناء مدينته فقط .

وهكذا تلقف المحضار هذه الخصوصية الشحرية وتفقهها منذ بدء تكوينه وأثرت في إبداعه الفني أيما تأثير . ولكن من بديهة القول أن نذكر في هذا المقام أن الكثير من الكلمات تنفرد بخصوصية ذاتية في اللحن تفوق ذلك الاعتبار ليؤكد أنه ملحن من الدرجة الأولى ولا غبار عليه في ذلك . وقد قال عنه الأستاذ محمد عبد القادر

بامطرف في تقديمه ديوانه الثاني (ابتسامات العشاق) : ((والمحضار في نظري ظاهرة فنية تستحق الدراسة والتعمق فيها . ظاهرة لا يجود بها الزمان إلا في أوقات متباعدة . والزمان لو أنه قد جاد بها فإنها تتطلب بيئة صالحة لموهبتها لتصقل ولتنمو وتترعرع ثم تأتي أكلها ضعفين .

ولو أن المحضار وجد في غير (الشحر) لما كان له ـ كما أعتقد ـ من المكانة في الشعر والغناء ما هو شهير بها الآن .

ففي الوقت الذي كان فيه المحضار في سن مبكرة من حياته الفنية كانت (الشحر) وضواحيها الحضرية والبدوية مرتعاً خصباً للشعر والغناء والأسمار والرقص الشعبي))[3] .

أضف إلى ذلك البيئة الأسرية المحافظة التي نشأ فيها المحضار كشاعر والسيادة الاجتماعية جعلته يحظى بقدر كافٍ من الاحترام والتقدير من الناس كفرد وزاده على ذلك كإنسان يتبنى مفاهيم الناس ومواقفهم ليعكس هذه المفاهيم والمواقف في قيم سلوكية لا تجسد سلوك الفرد وحده وإنما تجسد سلوك المجتمع برمته . وذلك من خلال ما يشعر به كشاعر يشعر بما لا يشعر به غيره ، وبشعور ممتد الأفق من زمن ماضٍ إلى زمن مستقبل ، في زمن حاضر يتناول الأصالة والمعاصرة والتكهن لما بعدها . سيما وأنه الشاعر المثقف والمطلع على أشعار من سبقوه والمتطلع إلى ما يجب أن يكون مما هو كائن فعلاً . ولهذا كانت البيئة المحلية مصدراً مهماً لإلهامه الشاعري ، وتربة خصبة لإنباته الاجتماعي ، وأساساً قوياً لجذوره كشاعر متسلح بثقافة دينية واجتماعية وأدبية وتاريخية ومعرفية عامة تخوله للرسوخ والثبات ، ثم مصرحاً فكرياً لما يخالج الأنفس في بيئته المحلية بأشعار أقرب ما تكون لسان حالهم ، وموثقاً أميناً لتراث وموروث قومه ،

وعاداتهم وتقاليدهم ، وحريصاً على فهم أغوار ما نطق به أسلافه . وعلى ضوء ذلك كان هذا مكنوزه اللغوي ، ومخزونه اللفظي ، ومنجمه الشعري ، كما صرح به حين قال عن شعره وهو يرثي الشاعر عبد الله محمد باحسن في ذكرى وفاته الخمسين :

حسبي الإشارة في العبارة نا على التعداد مقدر

يكفيك تسأل عن خباره كل من كانوا به أخبر

ما تختفي الأنوار والأقمار ليلة خمستعشر

واللول والألماس ظاهر ما تغالطه الصهاديد

اليش حبوا الناس شعره ليه قالوا إنه أشعر

ممن سبق قبله لأنه ما تبجح وما تقعر

جاب الكلام السهل حط وسط الكلام السهل سنكر

وبعد ما رق وانطعم وزعه في كل البراريد

من روح ثغر الشحر جابه ما فتح ديوان عنتر

من مدرسة معلاق من قاموس بن حيمد وقشمر

من صوت سعد الزين من سواد من نغمة مقمر

من شيخ محفوظ العطيشي من قصد مرتع أبو زيد

من محرث الحراث ذي هو من صلاة الصبح بكر

من هوري البحار والصنبوق لا جحّب وكوّر

من همة العامل إذا شد المشدة أو تعصر

من ناس عاشوا في ضنك وتنكدوا في العيش تنكيد (4)

كانت هذه الأبيات جزءاً من مصادر الشاعر المحضار المؤكدة بلسانه والمستمدة من بيئته . إضافة إلى جملة معارفه الواسعة في الأدب والتاريخ والعلوم الدينية والدنيوية ، جعلته متمكناً من قول الشعر ، ومكتسباً لثروة هائلة من الكم المعرفي في الجوانب الاجتماعية والثقافية والسلوكية في حرمه البيئي ، ومحفوفاً بدرجة أساسية باحترام الجميع ، خاصتهم وعامتهم ، على مختلف مستويات أعمارهم وثقافتهم .

والصورة التي يجب التركيز عليها بوصفه متحدثاً لناس بيئته ومجتمعه ونقل معاناتهم وتبنيه مواقفهم ، ما جاء في البيت الأخير مما سقناه كمثال عن بعض مصادره من البيئة . كما أن استخدامه للفعلين الماضيين (عاشوا ـ تنكدوا) لجدير بأن يقول إن الضنك والنكد امتدا الامتداد الجاري فيهم بحسب صفة كل منهم ، وهي الصفة التي اتصف بها من ذكرهم في الأبيات السابقة بغض النظر عن الميول الفردية لكل منهم ، كان شاعراً أو ملحناً أو مغنياً أو بحّاراً أو حرّاثاً أو عاملاً أو غيرهم من فئات بيئته ، لكن لا يختلف اثنان في أن مصادر المحضار الشعرية هي امتداد لمثل هؤلاء الذين تفقه عنهم ، وتثقف منهم ، وذاقوا الأمرّين في مكابدتهم لواقعهم ومعايشتهم له . بيد أن الضنك لا ينشأ إلا عن معاناة بما يحمله من معنى كالضعف في البدن والشدة والضيق من كل شيء ، والذكر والأنثى فيه سواء كما جاء في لسان العرب لابن منظور . وربما أن ضنك العيش صفة تأصلت في الحضارمة . كما ذُكِرَ ذلك في تفسير أبي الحسن البكري لقوله تعالى ((وإن منكم إلا واردها)) قال : يستثنى من ذلك أهل حضرموت لأنهم أهل ضنك وشدة ، وهي تنبت الأولياء كما تنبت البقل وأهلها أهل رياضة وبها نخل كثير وأغلب قوتهم التمر[5] . ولأن الشخص الضنيك هو التابع الذي يعمل بخبزه ، فلا نعتقد أن هذا

المعنى يبتعد كثيراً عمن ذكرهم المحضار في الأبيات السابقة وعدهم من أهم مصادره ، وأنهم عمال لأجل الخبز الذي يشبع جوعهم ويسدّ رمقهم ويبعدهم ذلك عن البغضاء في ما بينهم . ورغم هذا كله إلا أنهم يرون ضنك العيش وسعاً لهم مجسدين قول نفطويه :

يرى الأحباب ضنك العيش وسعاً ولا يسع البغيضين الفضاء (6)

إذن فالشاعر ولدت قصيدته نتيجة معاناة وقلق انتابه في نفسه ، وعبء أرّق وجدانه وتوتر ألهب شعوره ، ليكون ثائراً بكلماته ومتمرداً على واقعه لأجل واقعه . والملحن ولد لحنه بعد معاناة ليؤكد مدى صدق الشاعر لثورته ليكون أداة التواصل بين الشاعر والمؤدي للكلمات . أما المغني فليس أكثر من موصّل لهذه العملية الإبداعية من الشاعر والملحن إلى المتلقي ومرتكز رئيسي لنشر أفكار الشاعر بين الناس . وأما البحار والحراث والعامل وهم أصحاب المهن الشاقة فلا غرو أن تتولد معاناتهم من صعوبة التعامل مع هذه المهن الشاقة لأجل اكتساب لقمة العيش الحلال . فهذا الكدح لجدير بأن يخلف وراءه معاناة وصراعاً من أجل البقاء والشكوى من صروف الزمان ونوائبه ، لينتقل صداها إلى الشاعر ويتأثر بها ثم يترجم الأحاسيس إلى كلمات توقع في الأسماع وتغزو الألباب . وهكذا يصبح الشاعر بشعره ؛ البيئة والعشيرة والمجتمع والأمة . والمحضار قد بلغ هذه الرتبة الشاعرية وتكونت أسرته الخالدة في رحم بيئته ، من والديه ومنه ومن ابنه وابنته وحددها في هذا البيت :

أمي الشحر والوالد جبل ضبضب وابني الحيد لسود وابنتي ضبه

فالمتأمل في شعر المحضار يجد البيئة في صلب أشعاره ، فلا تنفك قصيدة إلا وتحمل ما تيسر من معاناة الناس ، وإن كان يتحدث بها عن نفسه بوصفه هو من

يعاني ويذوق نتائج هذه المعاناة . ونحن نعرفه ميسور الحال ، ينحدر من أسرة ذات صفوة اجتماعية مرموقة ، معتدة النسب تمتد جذورها إلى أهل البيت . ولهذا فأنه يستحق أن يتصف بصفة الشاعر المتمرد على ذاته الذي يؤثر ويتأثر بمن حوله من بيئته وبالمقابل نرى أن أي شاعر لا يؤثر فيه الجمال والقبح ، أو التفاؤل والتشاؤم ، أو الرخاء والشدة في بيئته يعد شاعراً ناقص المزاج ولا يمكن أن تكون جودة شعره إلا في الشكل الفني فقط ، بعيدة عن المضمون الذي يجعلك تتحرك معه من خلال الحركة المستمرة في القصيدة . مع أنه لا قبح ولا شؤم في الحياة غير أن تفكير الإنسان هو الذي يصور القبح والشؤم في مدخلات ومخرجات ما يألفه وما لم يألفه من بيئته ، وما يتقبله وما لم يستحسنه ويتقبله ، وما يعيبه ويعيفه في تعامله .

مفهوم الوطن في شعره :

وحب المحضار الغريزي امتد من محيطه البيئي الذي يدور حوله ليتسع إلى الوطن كل الوطن ، من مسقط رأسه (الشحر) إلى مسقط فكره وإلهامه ، ومن فناء بيته إلى ملتقى أحبابه وأصحابه . ليكون وطنه على امتداد يده المجازية برؤيته هو لا كما نحن نراها ، وبقياس طول نظره لا بوحدة قياسنا نحن المعروفة في مقاييس الطول . ولنعطي صورة بسيطة كمثال لذلك مما قال :

عزي وطاني　　من حيث يدي تصل
فيــها كنــاني　　من كل قاطـــر وبل
خله يعـــاني　　لي ما لقاله مكن قال بو محضـــار
طابت مجاني　　شعب القبالي وخضبت فيه لشجار
دار البجــاني　　والغار لي في الجبل

يعرف مكاني فانشده عني وسل

هاذي وثـاني وذي مآثري ، حـــد ينكر الآثــار

طابت مجاني شعب القبالي وخضبت فيه لشجار (7)

هذه أرض الكنانة عند المحضار بكل ما فيها من أشجار وأمطار وآثار ، والجميل في ذلك أن المحضار يتفاخر بوطنه ويعتد به لما فيه من جمال طبيعي اكتسح ترابه وجعله غطاءً أخضر لديمة الرذاذ المنهمر عليه ، وجمال سرمدي خلده التاريخ من غابر الأزمان لا ينكره إلا ناكر ولا يجحده إلا جاحد . لأن رسمه منقوش على التراب والجبال يتراءى واضحاً للعيان . كما يعتد به الوطن كإنسان يعرف خفاياه وبواطنه ومن لم يتأكد من ذلك عليه أن يسأل هذا الجماد (الغار) كما قال : (انشده عني وسل) والأمر بالسؤال هنا للناكر والجاحد ليأتي من باب التدليل على ما سبق ذكره من أمطار وأشجار وآثار يزخر بها الوطن . وهو من الأساليب الانشائية وغرضه اليقين القاطع لما يحمله من وثائق وأدلة وبراهين تؤكد صحة ذلك ، مع أن المطلوب غير متوقع الحصول ولا يمكن للغار أن يجيب . بينما نرى القصيدة بدأت خبرية ولوحظ فيها الكلام بمقدار الحاجة لا زائداًً عليها عبثاً ولا ناقصاً أخل بالغرض ليزيل كل منكر للحكم من المخاطب .

وسر جمال البيت الأول في الإتيان بالمعنى مصحوباً بالدليل عليه في إيجاز وتجسيم . فعندما أعطى الفكرة بالاعتزاز بالوطن كان دليله أن فيها كنانه ومأواه من قطر وبلل يجعل الأشجار خضراء جانية قطوفها وأن وطنه أرض الإنبات والإحياء . وسخر ممن لا وطن له كما قال (خله يعاني لي ما لقاله مكن) كما أن (كنانه) على امتداد يده على طول وعرض ساحة الوطن هو كناية على تجسيم الاعتزاز به وسعة حبه له. ولك أن تقرأ هكذا (عزي وطاني من حيث يدي تصل

فيها كناني) ولك أن تقرأها هكذا كما في هذه الحالة (فيها كناني من كل قاطر وبل) وذلك كتأكيد على تحصنه وحمايته في وطن آمن يشعر فيه بالاستقرار وملجأ له في وقت الشدائد من (القطر والبل) التي تحمل معنى الخوف والقلق لمن لا ملجأ له في السياق مع أن القطر والبلل مصدر الإنبات والإحياء كما أسلفنا ذكره ولا تستدعي الخوف والقلق بل تجلب الراحة في النفوس . وهذا الاستعمال لا يبتعد عن مظاهر اللهجة العامية التي تستطيع أن تقرأ الجملة الواحدة بعدة معان وبأفكار متعددة . كما يأتي الأمر في البيت الثاني من خلال المطالبة بسؤال غار الجبل ليجعل القصد منه إظهار المحسوس في صورة المعنوي في هذا الأسلوب الأدبي الجميل وفي هذا الأمر تشبيه ، حيث شبه الغار بجامع المعرفة ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه كالذكاء والفطنة والاطلاع وهي المعرفة التامة بالمكان والشاعر كليهما ، وعلاقة كل منهما بالآخر .

وعلى ذلك فالوطن بالنسبة للشاعر المحضار ليس بلداً بعينه فكل البلاد وطنه وحيثما يرغب قلبه ، وليس بالضرورة أن يكون مسقط الرأس هو الوطن وإنما هو كالقلب بالنسبة للجسم ولا فائدة من جسم بلا قلب ، ولا قلب بلا جسم وكل منهما مكمل للآخر . بيد أن القلب جزء من الجسم وهو العضو المهم فيه .

ولأن المحضار شحري المولد فمن المهم أن تحظى الشحر بنصيب الأسد من شعره المتحدث عن الوطن الكبير بالنسبة له وتحظى بالحنين والشوق كلما فارق الوطن لأنها مصدر إلهامه ، ولكن لا يعاب عليه إن فضل بلدة أخرى عليها مغلوباً على أمره فكل البلاد بلاده ومكان ما تصل إليه يده كنانه . وللأسف وأنا أطالع ديوانه الثاني (ابتسامات العشاق) وقفت حائراً عند أغنية (ما أطولك يا ليل) صفحة 111نسخة 2007م ، وقد رأيت أن الأغنية اجتزئ منها بيت وترك بدون

تعليق عليه إن كان قد سقط سهواً أو عمداً . وهذا الاجتزاء يثير الدهشة والاستغراب مهما كان السبب طالما أن لا تعليق عليه ربما أن في الأمر تثريب كما اتضح لنا ، أو فيه من الريب ما يستوجب التأويل . لأن البيت المجتزئ ربما يتنافى مع المفهوم العامي لعشاق المحضار الذين حفظوه عن ظهر قلب قبل حفظهم الأغنية بكاملها والدليل أنني قد سمعت ردود الفعل من قبل الجمهور المستمع لهذه الأغنية بصوت الفنان / محفوظ بن بريك في أثناء تأديته لها في أحدى المخادر داخل سدة العيدروس بالشحر بعدما أخذها من الشاعر المحضار ولكنني للأسف لا أتذكر بالتحديد تلك الليلة والفترة الزمنية التي غُنيت فيها ، وأعتقد أنها في منتصف السبعينيات من القرن الماضي إن لم تكن بداية النصف الثاني منه . وهاكم البيت المحذوف كما قاله المحضار ثم ندلو بدلونا بعدئذ :

إن كان لابــد من غلبي ولا ميـــــل حيّـا بالمقـــدر

في الشحر ما با سكن با حل في الغيل قده أفضل وأخير

بصبر على بردها والحر عند المحبين أرباب الوفاء والجميل

كل ما تكلمت قالــوا صبرك اقليــل مقدر على الصبر ذا مقدر

كل ما تكلمت قالــوا صبرك اقليـــل

إذن هل العيب في هذا البيت ؟ أو أن العيب في المحضار نفسه ؟ ولماذا لم يثبت في القصيدة أو أن إقصاءه إرضاء لأي أحد كائن من كان ؟ أسئلة كثيرة تعصف بالذهن تشق طريقاً للأوهام لكننا نستعيذ بالله منها ونقف متروين على زواياه ، ممعنين النظر إلى أبعد ما يؤول إليه الوهم على الأقل من الجانب الأدبي والأخلاقي والحقوقي للشاعر طالما أن القصيدة المغناة رددت من قبل المغنين وفي كنهها هذا البيت ولا يمكن بأي حال من الأحوال التغاضي عنه وسلب الحق الأدبي

والفكري من الشاعر . وحتى لا نحيل عما هدفنا إليه من هذا العمل لمعرفة الشاعر المحضار من خلال شعره وهذه القصيدة جزء منه والبيت المفقود جزء منها ، نعطي صورة أدبية عن البيت في فحوى القصيدة لمعرفة مكامن القوة والضعف مما نلاحظه في مطلع القصيدة . مع الأخذ بعين الاعتبار مفردات المقطع الثاني بين (الإكليل وسهيل ـ والبرج وسهيل) وقد ورد في الديوان (الإكليل) وسُمِع من المغنين (البرج) وكلاهما ليس من نجوم الشتاء المعروفة في حضرموت وليلهما أقصر من نهارهما . فالإكليل خامس نجوم الصيف حسب التقويم الحضرمي ويبدأ من يوم 24 مايو وينتهي في يوم 5 يونيو . ونجم سهيل رابع نجوم الخريف ويبدأ من 10 أغسطس إلى 22 منه ، ولا يعني بالضرورة أنهما لا يمكن رؤيتهما إلا في الصيف والخريف فقط فالسماء ملأى بالنجوم من غير المعروفة حضرمياً . على كل حال لنقرأ البيت الغنائي ثم نحلل :

ما طْولـك يا ليـل ما أظلمـك يا ليــل مالك فجر يظهر

غابت نجوم السماء الإكليل وسهيل والســاري تحير

ولعاد مسعف ولا سيّر كله طهم فيك يا ليل الشتاء يالطويل

كل ما تكلمت قالوا صبرك اقليل مقدر على الصبر ذا مقدر

كل ما تكلمت قالوا صبرك اقليل

إن (ما) في البيت قد أتت على وجهين حسب ما يريده القارئ من النطق بها : أما اسم استفهام أو تعجبية تامة بمعنى شيء ، وفي هذه الحالة يمكن التعجب من طول وظلمة الليل ، ويمكنه الاستفهام أيضاً . وعلماء البلاغة يرون أن ألفاظ الاستفهام قد تخرج عن أصل وضعها فيستفهم بها عن الشيء مع العلم به لأغراض تستفاد من سياق الحديث ودلالة الكلام نذكر منها : الاستبطاء والتعجب . ومطلع

القصيدة يدلنا على ذلك ، فما بالك في الشرط الذي وضعه المحضار لترك سكنى الشحر بعد هذا الاستبطاء الذي أحرمه غفوته وذوّقه الويل ، وترك دمعته تجري كما السيل ، وشوقه خير دليل ، لكافٍ أن يقلب وجهه شطر الغيل إرضاء لهذا الخليل . لكن المحضار لم يحدد أي غيل من الغيول الكثيرة ونقصد بها البلدات العامرة بالناس ومنها على سبيل المثال : غيل باوزير وغيل عمر وغيل بن يمين وغيل الحالكة وغيل بلخير وغيل باحكوم وغيرها من الغيول . وإنما سميت كذلك لكثرة الماء الجاري في وجه الأرض بها وهو المدلول الأكيد من لفظة الغيل الواردة في القصيدة . مع أن لهذه اللفظة معنىً آخر يقصد به لبن المرأة الحبلى (كأن ترضع المرأة ولدها وهي حبلى) وقيل إن أم الشاعر تأبط شراً قالت وهي تؤبنه بعد موته : ولا أرضعته غيلاً (يعني لم ترضعه وهي تؤتى).

والمفهوم من سياق الكلام أن المحضار قرر الرحيل من سكنى الشحر إلى النزول في الغيل ولكنه لم يستخدم لفظة سكن بمعنى أنه لم يقل (باسكن في الغيل) ولكنه قال (باحل في الغيل) نعتقد أنه يريد أن يخرج من ذلك مستعاراً من حل العقدة التي ألمت به من طول ليله المظلم وأصبح مغلوباً على أمره ليبحث عن حل لها وقد أختار الغيل محلاً له . والمحل مصدر ميمي وهو المكان الذي يحل فيه . كما أن لفظة الحل تأتي من الكرم ، ويقولون حل وسطه أي أكرمه وهذا ما يبادر إلى الذهن حين قال (عند المحبين أرباب الوفاء والجميل) أي أهل الكرم والضيافة وقد قال الشاعر العربي القديم :

وكنا إذا ما الضيف حل بأرضنا سفكنا دماء البدن في تربة الحال [8]

وقال سويد بن أبي كاهل :

حل أهلي حيث لا أطلبها جانب الحصن وحلت بالفرع [9]

وحتى لا نذهب بعيداً نلاحظ أن المحضار استخدم حرف (الباء) العامية التي بمعنى (السين) مع الفعل (حل) للمستقبل لتكون سأحلُّ بالغيل وأنزل فيه ليصبح الغيل محلاً له إذا نزل فيه بالفعل ولكن هل فعلها المحضار ؟

إن الجملة التي استخدمها المحضار لنفيه السكن في الشحر وانتقاله إلى الغيل هي جملة شرطية بدأها بـ (إن) واستخدم معها الفعل الناسخ (كان) وأتبعه بـ (لابد) للضرورة عند الغلبة والميل . ولم يقل (إذا كان) لأن الأولى تدخل على ما يشك في حصوله ، بينما الثانية تدخل على ما هو محقق الحصول . وطالما أن هناك شكوكاً في حصول الرحيل من الشحر وسبب ذلك لأن الليل مبدد ظلمته وأن الفجر طالع لا محالة وإن طال صبره . ومعنى الجملة (إن كان لابد من غلبي ولا ميل حيا بالمقدر) أي إن وجد الغلب فعلاً فمن المهم جداً الترحيب به كما قال (حيا بالمقدر) مع أن المحضار يشك في حصوله ، وهذا ما يدل عليه سياق الكلام . ونعتقد أن هذا الشرط والجواب أدخله المحضار للمناسبة اللفظية ليس إلا . لأن نظرته للوطن ليست مسقط الرأس كما يبدو للمعارضين للبيت وإنما هي تشمل الوطن الكبير بالمفهوم العام ، وأنه إن رضي بالغيل وطناً له فهو يدخل في صلب التعريف العام للوطن ولا يحول عنه ولهذا لم يرفض المحضار أي جزء من الوطن مهما كان .

وهناك احتمال تحليلي قد يدخل من باب المجاملة والتواضع المحضاري سنعرفه إذا أمعنا النظر في البيت التالي من القصيدة نفسها ليؤكد مدى طول ليله الشتوي وظلمته :

ويزورني ضيف وقت النوم وقبيــل كل ما له علي مر
يسيمني العيش والمشروب ما طيل في حــلقي تــعبر

لا نوم منه ولا مسمر ، أنا أكرم الضيف إلاّ إنّ ضيفي ثقيل

كل ما تكلمت قالوا صبرك قليل مقدر على الصـبر ذا مقدر

كل ما تكلمت قالوا صبرك قليل

عند البحث في لحظة خلق إبداع هذه القصيدة وولادتها من رحم معاناة الشاعر يتضح لنا حالة الشاعر المتوترة والقلق الذي ينتابه جراء التفاعل النفسي ، وضرورة تفريغ هذه الشحنات النفسية في كلمات صادقة معبرة عن هذا الإحساس . وبقراءتنا للبيت السابق لمعرفة الخصائص النفسية للشاعر ، يخطر في الذهن استخدام المحضار لزيارته لفظة (ضيف) قبل النوم وليس (طيف) يترك بسببه الأكل والشرب والنوم وحتى السمر فمن هو ضيف المحضار الثقيل ؟

من المعروف أن المحضار ، الإنسان المتواضع والمضياف ، المفتوح بيته على الدوام للضيوف والرواد بمختلف أعمارهم ، لا يتعذر إطلاقاً من ضيوفه ولو في ساعة متأخرة من الليل وهذا شيء معروف ومسلم به على مستوى وطنه عامة ومسقط رأسه خاصة . ومن الغريب جداً أن ينعت ضيفه هذه المرة بالثقيل مع أن المحضار يتصف بالكرم كما جاء في قوله : (أنا أكرم الضيف إلا إن ضيفي ثقيل) . فلا نعتقد أن المحضار يقصد شخصاً بعينه ، وإنما ضيفه هي (الحمى) ولا غيرها بيد أنها تزاوره في الليل وقبل النوم وتسقمه من الأكل والشرب . والأبعد من ذلك تسلبه لذة النوم ونشوة السمر بعكس الطيف الذي يسامر العاشق حتى الصباح .

وليس بغريب في الأمر أن يصف زيارة الحمى لجسمه بالضيف الثقيل ولا أثقل من الحمى ضيافة وقد صور ذلك المشهد الشاعر أبو الطيب المتنبي حين قال :

وزائـرتي كأن بهـــا حيـــاء فليس تـزور إلا في الظــلام

بذلت لها المطــارف والحشـايا فعافتها وباتت في عظــامي

يضيق الجلد عن نفسي وعنها فتوسعه بأنواع السقام

هذه هي زيارة الحمى وما تخلفه من أرق وقلق بالمصاب بها ، وكأني بالمحضار قد اقتبس أبيات المتنبي ليصوغها في هذا البيت الجميل لتمثيل الحمى بالضيف الثقيل الذي يزوره في الليل الطويل المظلم . ولكن ما المغزى من ذكر الغيل وإعداد العدة للرحيل إليها في هذه اللحظة الحرجة في أثناء الحمى ؟ ربما أن هناك جواباً واحداً لا غير ، وهو أن أول من عاده من أصحابه هذه اللحظة هم من أهل الغيل وهم أبعد من أصحابه القريبين روحاً ومسافة بينما انشغل من ينتظر زيارتهم قبلهم في شيء ما . ولأن المحموم تتزاحم في ذهنه الخواطر ، وتؤثر عليه المشاعر ، والمحضار بطبيعته رقيق الإحساس ، جياش العاطفة ، فربما أن هذه التراكمات الشعورية ـ الوقتية إن جاز التعبير ـ أضحت تسيطر على وعيه ففجرت قريحته بهذه الأغنية .

ولكنه في موضع آخر يؤكد على مدينة غيل باوزير بذكر بعض المواقع بها مثل معيان ذهبان الزراعي والحومة في قف الغيل في قوله :

من أجلك أنت عشقت الغيل وعشقت ذهبان والحومه

وسهرت لك في عتيم الليل ورأيتك أبهى من نجومه

ما دريت هو سحر أو تنجيم

ما زلت باقي على عهدي القديم (10)

ونراه في موضع آخر يتنازل عن الشحر والغيل والمكلا هدية لصاحبه في قوله :

إن بغيت الشحر خذها وإن بغيت الغيل

وإن تبا الخيصة تفضل شيل منها شيل

كل ما تطلبه لك يا صاحبي باهديه

من كتــب له شـــي من الله بايجيـــــه [11]

أو في قوله :

لو قيل لي ماذا تروم ما رمت غيرش يا تريم [12]

أو في قوله :

قلبي في القطن قاطن والشف شف العنين

لا تنكرونه مواطـن له نخـل فيهـا وطين [13]

أو في قوله :

من قال لي في مصر خذ قصرين

باقول با إلا كوت في الهجـــرين [14]

وعودة إلى ما ذكر فإننا نرى اجتزاء البيت الذي يبدأ (إن كان لابد من غلبي) في قصيدة (ما أطولك يا ليل) صفحة 111 من الابتسامات يعود إلى أن النسخة صدرت بعد وفاة المحضار بسبع سنوات . وهذا ليس بيت القصيد بقدر ما أن هذه النسخة في الأصل هي صورة منسوخة طبق الأصل من النسخة الأصلية التي صدرت عن شركة رومكو التجارية الكويتية ، وربما لا يكون السقط متعمداً وأن أخْذ القصيدة ربما كان من شريط كاسيت لأحد الفنانين الذين لم يرقهم هذا البيت وهذا جائز ، والأهم من ذلك أن الشاعر المحضار ربما أنه لم يراجع النسخة الأولى قبل طباعتها ونشرها لبعد المسافة وهذا أقرب إلى الصواب . وقد يكون هناك اجتزاء آخر أو تحريف لبعض الكلمات لم نلحظه فليس ما يمنع ذلك ، وكل هذه الأمور تكاد تكون واردة ، والدليل على ذلك أن طباعة النسخة الثانية من ديوانه الأول (دموع العشاق) طباعة دار الطليعة / الكويت عام 1979م قد أضيفت عليها بعض الأغاني التي لم ترد في الطبعة الأولى وثبتت في ديوانه الثاني

(ابتسامات العشاق) . كما أن بيتاً آخر قد حُرِّفَ هو الآخر في قصيدة (نسيم السعد) في ديوانه (أشجان العشاق) صفحة (53) وبالتحديد في مطلع القصيدة حيث حذف (من أجل بن فاتح) إلى (من دون حد شارح) وقد اطلعت شخصياً على القصيدة بخط يد الشاعر المحضار [15]. وعلى كل حال نحن لا نشكك في أحد ولا نبحث عن الهفوات ، بقدر ما نثبت للمحضار أحقيته لذلك ، ولسنا من دعاة إثارة الخلاف ولكنها الأمانة الأدبية تحتم علينا ذكر ذلك طالما أن شعر المحضار مشاع للجميع في الجزيرة والخليج ولم تكن هناك ثوابت وضوابط للأخذ منه على الأقل في وطنه الكبير إن لم يكن في مسقط رأسه لعدم وجود مسوغ قانوني ينظم ذلك .

وحتى نؤكد فكرة الانتماء للوطن الكبير وليس بمفهوم الوطن مسقط الرأس نأخذ بيتاً آخر من قصيدة أخرى إذ نراه يقول :

تجلس الشحر موطن

للغشيـــم المطنطن

أيش قدّره يتحمـل ثنعشــر ميـة طـن

با يقع مثل من خله يقع مثـل قحطـان

وللأسف حتى هذه الأغنية مثل سابقاتها حذف منها هذا البيت الغنائي كله ولم يرد فيها البتة ولك أن تتأكد بنفسك أخي الكريم منها في ديوانه أشجان العشاق صفحة 96 / 97 المعنونة فيه بـ (بلوى الحب) حتى لا يتهمنا البعض بالابتلاء .

وخذ بيتاً آخر مما سقط من أغنية (حالي معه مازال مستور) من الابتسامات ، وهو من أجمل الأبيات فيها لتجسيده موقع الغصن بين صابور البئر والثارة ليعيش على بلل قطرات الماء ، وطارح القصبة ثراه :

غصن ضيره ماس في حسنه جميع لنْظار تتبارى

فسبحان المهيمن لي براه

ما ضنى ما ضاس عامد بين صابور البير والثاره

يبلل طارح القصبة ثراه

متى متى بقطف ثماره نعبر وهو داره بداره

لا تحجبه سده ولا شي يحميه مني دور

حالي معه مازال مستور .. الناس في طاري ونا في طور

فالوطن عند المحضار ليس مسقط الرأس فحسب وإنما كل هذه البقاع جزء لا يتجزأ من وطنه الكبير وقد حفل شعره بالكثير منها ولا يعني بالضرورة أنه أختار بلدة بعينها وطناً له ولهذا كانت كل البلدان والبلدات الحضرمية خاصة وعلى وجه التحديد مسقط رأسه الشحر شاهدة في شعره ومنها استمد ثقافته وارتوى بها فكره واحتضن عاداتها وتقاليدها وتشبع من مخرجات أعلامها ووجهائها وعانى مع معاناة ناسها البسطاء .

كما تمتد البيئة في شعر المحضار إلى أبعد من ذلك بامتداد التاريخ عبر القرون كتصويره الفني للعادات والتقاليد في قالب شعري يتناسب والواقع حتى يكون المتلقي له على بينة مما كان أجداده يفعلون في حياتهم اليومية ، سيما وأن المتغيرات الحياتية والوسائل المصاحبة لها في سباق مستمر مع الزمن ينتج عنها هذا التطور والتغيير الجاري وذلك لعقد المقارنة البيئية بين سابق مضى وحاضر موجود والأخذ بعين الاعتبار ما لا يؤثر سلبياً عليها لأن بعضها لا يخضع لشروط المغايرة وبالذات ما يتنافى والجانب الديني . أضف إلى ذلك كتابة التاريخ والبطولات للأفراد والجماعات في مسرحيات شعرية لينتقيها من البيئة ويعود بها إلى البيئة . وهذا ما يجرنا إلى القول بأن العلاقة المكانية والزمانية بين الشاعر

المحضار والبيئة متأصلة فيه ومتعمقة بجذورها التاريخية والاجتماعية المغروسة في دمه وهي كثيرة في شعره

تأملات في صوفية شعر المحضار

بعد التأمل في بيئة الشاعر المحضار كان من الضروري التأمل في صوفيته ولو بالوجز الوجيز لما لها من ارتباط روحاني متأصل في النفس ومتعمق الجذور في بواطنها بالعرق الدساس . ومن المهم أن نلم ـ متأملين ـ ببعض تجلياته حسب ما تسعفنا مقدرتنا لفك طلاسمها والتي تتميز بالرمز والإشارة والتلويح والاصطلاح وإن كان حملها ثقيلاً علينا

وقبل الحديث الوجيز من المهم جداً أن نعرف أولاً أن مصطلحات الصوفية تتميز بخاصيتين :

1ـ خاصية المعرفة القلبية .

2ـ خاصية التكثر في الألفاظ والمعاني .

وندع الأولى بوصفها ثمرة من ثمار التجربة الروحية الباطنة بين العبد وربه نتيجة لكشوفات أو تجليات إلهية على قلوب العارفين ولسنا بخصوص البحث فيها . أما الثانية وهي التي تقربنا من الشاعر المحضار لتدخل من باب الخصائص الفنية للغة ، حتى إننا نجد المصطلح الواحد عند الصوفية له عشرات التعاريف والمعاني . ولهذا تتخذ الصوفية الرمز كوسيلة للتعبير ، ويغلب عليها اعتماد لغة الحب الإلهي التي تثير الخيال والوجدان وبالذات في القرن الثاني إلى السادس الهجري . ويعود استخدام الصوفي للغة الحب الإلهي إلى أنها أقوى الأساليب اللغوية عن الصلة الفردية والشخصية العميقة للتمكن من إثارة الخيال والوجدان . ومن هنا ونحن نتأمل في صوفية المحضار لا يجوز لنا تأويل عبارات الحب الصوفي على أساس المدلول المادي الظاهر للألفاظ . لأنها قابلة فعلاً للتأويل بأكثر من وجه فبقدر ما تعطي من معنى للرمز فهي في الوقت نفسه تخفي من معناه شيئاً آخر، وهكذا يكون

الرمز خفاءً وظهوراً في آن واحد . وهو بالطبع نقيض الرمز المنطقي الرياضي . لأن الرمز كما عرفه الشيخ السراج الطوسي بأنه معنى باطن مخزون تحته كلام ظاهر لا يظفر به إلا أهله . كما جاء في موسوعة الكستران فيما اصطلح عليه أهل التصوف والعرفان ، وأضاف أن أبا العباس بن عطاء قال عن الرمز :

إذا أهـل العبـارة ساءلـونا أجبنـاهم بأعـلام الإشـارة

نشـير بها فنجعـلها غمـوضاً تقصر عنه ترجمـة العبـارة

ونشـهدها وتشـهدنا سـروراً له في كل جـارحـة إشـارة

ترى الأقوال في الأحوال أسرى كأسر العارفين ذوي الخسارة

وأضاف صاحب الموسوعة قائلاً : إذا كانت اللغة كما يقول (ابن جني) هي أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم ، فإن للصوفية لغتهم الخاصة التي حاولوا بها التعبير عن الأغراض والمرامي الذوقية التي اختصوا بها وتعارفوا فيما بينهم على الدلالات الروحية للفظ الواحد . ولهذا فاللفظ يكتسي عند الصوفية مفهوماً مغايراً لما درج الناس عليه . ـ أي مفهوم اصطلاحي ـ سواء كان في الشعر أو في النثر .

إذن فالذوق الصوفي متنوع ، وتجلياته غير متماثلة من جيل إلى جيل عبر العصور منذ القرن الثاني الهجري وحتى القرن السادس كما أسلفنا الذكر وذلك حسب المعرفة القلبية . ولكن الصوفية تتفق في صفاء أسرارها ونقاء آثارها ، والجد في السلوك إلى ملك الملوك ، والموافقة للحق . وهي من التعريفات للصوفية.

الإقرار بوحدانية الله :

والمحضار الصوفي يتمثل الحدث ويصوره صدقاً ويتعايشه واقعاً بعد انفعال نفسي غير متعمق في ما وراء الأشياء . ففي قصيدته (مكة) يصور الحب الإلهي في وحدانية الله بجده في السلوك إلى ملك الملوك وفيه إقرار بإيمانه الكامل بالربوبية لله تعالى بقوله :

لبيك رمز الحب لولا الحب ما عاشوا محبيك

ولا طلع إنسان من أرضــه إلى مكة يلبيــك

يا رب وفّر حبنا فيك وعمدنا عليك

لبيك اللهم لبيك ودعائي وجهته إليك لبيك اللهم لبيك

ونشهد أنك رب ما شي عندنا يا رب تشكيك

وأنك المــالك ونحن تحت أقدامــك مماليــك

والحمد لك والشكر والأمر كله في يديك

لبيك اللهم لبيك ودعائي وجهته إليك لبيك اللهم لبيك (16)

وهنا يظهر التوحيد بالله جلياً واضحاً بمعنى الإقبال على الأمر بالحب الإلهي الذي يسري في عروقه ، ثم الشهادة لله بالربوبية والملك . وقد يقول قائل إن المحضار في موضع آخر قد جعل القوة والسلطان للحب البشري وجعل نفسه عبداً ومملوكاً للمحبوب بعدما ولاه إمارة قلبه بقوله (نا عبد نا مملوك لك وأنت سلطان) وهذا ليس قياساً للمعادلة اللفظية ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن نقارن مدلولاً لمعنى لفظي في قصيدتين مختلفتين في الموضوع . وخذ مثالاً على ذلك قبل الاستطراد من قوله في الحب البشري نفسه : (لو معي قلبين با رد منهن واحد قداك) و (شقّيت لك نصفين من روحي ومن قلبي) قد أظهر في الأولى قلبين بأداة الشرط لو وهي حرف امتناع لامتناع ، وفي الثانية قلب واحد شقه نصفين . ولهذا لا يمكن أن

نقول إن المحضار متذبذب في أقواله ، بدلالة أن لكل قصيدة موضوع ولكل موضوع خصوصيته في اللفظ والمدلول وما يفيده من معنى ظاهر أو باطن . ولهذا فلا يؤخذ على الشاعر أن تجلى بصوفيته فوق علمنا ولا يروق لنا أخذ العبارات من مدلولها المادي الظاهر في اللفظ دون معرفة المعنى الباطن الذي يقصده الشاعر

إذن فالحب الإلهي عند المحضار واضح لا يعتريه الشك ولا تدخله الرمزية بعكس شعراء الصوفية الآخرين الذين لا يظفرون بمعرفة المصطلحات الصوفية إلا هم وحسب ، رغم تعشقهم في الحب البشري أمثال الحسين بن منصور الحلاج وعمر بن الفارض ، لقول الأول : كما جاء في كتاب (هذه هي الصوفية) للشيخ عبد الرحمن الوكيل (ما في الجبة غير الله ؟) أو قوله :

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا

فـإن أبصــرتني أبصــرته وإذا أبصرته أبصرتنـا

وقول الثاني :

ففي الصحو بعد المحو لم أك غيرها

وذاتي بذاتي إذا تحلت تجلتِ

لها صلـواتي بالمقــام أقيمهـــــا

وأشهـد فيهـا أنـها لي صلتِ

وتظهر هنا المقاييس الفكرية والفلسفية للصوفية التي تدعو إلى وحدة الوجود الذي يصبح فيه العبد والذات الإلهية شيئاً واحداً وتسقط عنه التكاليف .

ولكن المحضار أبعد ما يكون في مثل هذه الشبهات والتداعيات التي تؤخذ بالتأويل . ونظراً للحياد الذي اتخذناه في هذا العمل فإننا لم نثبت قط بيتاً من الأبيات في ما

وقع بين أيدينا من أشعاره بهذا المقياس الفكري الداعي إلى الإحلال أو وحدة الوجود وإلا لأوردناه. ولكننا نعطي مثالاً على ذلك قد يكون هو الأقرب والوحيد من قوله :

الحيـــاة أنـت الحيـــاة الحيـــاة أنـت وبس

مهما قالوا لي الوشاة فيك من ريبة ودس

حبـك الغـالي مقـدس حل في قلبي وأسس

أذكرك في كل مجلس وأعبـدك بعد الإلــه (17)

والمحضار من الشعراء الذين آمنوا بالله وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً ، ولا نعتقد أنه يريد ما أراده السابقون من وحدة الوجود باتحاد الذات الدنيا بالذات العليا في الحياة . ولا نعتقد أيضاً من لفظ العبادة للذات الدنيا في البيت الثاني لتجريدها عن الذات العليا أو مساواتها لها ، حاشا وكلا . لكن الحب الخالص النقي والغلو فيه بكل ما يحمله من معنى الوداد والمحبة في نظر المحضار ؛ طاهر ومقدس وبعيد عن التدنيس ليرتقي إلى العبادة والطاعة والعهد ، ويتوجب على المحب والمحبوب بل وتلزمهما صيانته والمحافظة عليه . لأن مثل هذا الحب الذي يتحدث عنه المحضار نقي لا تشوبه شائبة ، ولا يكدره كدر ، لتأسيس محل له في القلب .

مدح الرسول صلى الله عليه وسلم :

المدح النبوي فن ازدهر في الشعر العربي منذ ظهور الإسلام عند كعب بن زهير وحسان بن ثابت رضي الله عنهما وغيرهما من الشعراء ، وزاد الإقبال عليه في العصر المملوكي ، ولذلك ارتبط المدح النبوي بالتصوف والروحانيات

والوجدانيات لخصوصية وعيهم ووسائلهم التعبيرية . والمحضار كغيره من الشعراء الحضارمة على وجه الخصوص أحبوا الرسول الكريم ومدحوه في أشعارهم وأسهبوا في المدح دون الغلو الباطن والشطح الصوفي للسلف ، وذلك بذكر خلاله وصفاته ومكارمه وأوصافه الخُلقية والخَلقية وما إلى ذلك من مزايا تحلى بها ، وأخلصوا الحب كل الحب له . وحتى لا تنحو تأويلات خصوم الصوفية للأشعار المحضارية ـ وهو ابنهم ـ منحى اتحادياً أو حلوليا يفرغ اللفظ من معناه الظاهر إلى معنى باطن يفسره الخصوم حسب التأويل من ورائه والاستغراق فيه جدلياً ؛ كان على المحضار وغيره من الشعراء أن يبتعدوا عن هذه التداعيات الاتحادية والشبهات الحلولية في أشعارهم في الحب الإلهي ويتجهوا إلى مدح الرسول الكريم ويفنوا مشاعرهم ورغباتهم وهوى أنفسهم وشهواتها وعواطفها إلى مثلهم الأعلى وقدوتهم الحسنة وهو أكبر عندهم وأعظم مما يحبون ويمدحون .

ومن أهم أشعار المحضار التي اختصت بالمدح النبوي على الإطلاق ما جاء في (روضة العشاق) التي ألفها في شبابه وفيها مدح للنبي الكريم ، وذكر شامل لسيرته العطرة منذ مولده والعناية الإلهية له وما حدث للكون ونزول الوحي عليه ثم دعوته إلى الإسلام وانتشاره إلى ذكر وفاته صلى الله عليه وسلم . والروضة ارتقاء شعري متأثر بنثر الحبيب علي بن محمد بن حسين الحبشي الممزوج بالشعر الفصيح في (سمط الدرر) والذي يُقرأ ليلة كل جمعة في بعض المساجد إضافة إلى المناسبات الدينية ، كما تأثر أيضاً ببردة الإمام البوصيري التي أثارت الجدل بين النقاد وتناولها الكثير باهتمام بالغ ولاقت من الرواج ما لم تلقه قصيدة من الشعر الصوفي من قبل ولا من بعد .

وفي أشعاره الغنائية مدْح فيه من الاستغراق في التوسل بالرسول الكريم ما يؤكد حبه اليقين له . ونعطي نماذج من ذلك الحب حيث يقول المحضار :

يا صاحب الشباك أتوسلت بك وطلبت من ربي يزيل السقم بك

وأنت الوسيلة ، لا وسيلة لي سواك

يا صاحب الشباك (18)

وقوله :

كن شفيعي يا بن عبد المطلب عون في الدنيا وفي اليوم العصب

يوم يمسي من أخيه المرء فار في المدينة ليت لي مثوى ودار (19)

وحب الرسول الكريم سكن قلب المحضار بالطبع وزاده تثبيتاً تلقين والديه له في الصغر كما قال :

أحبكم بالطبع من دون أن تكلف وأنتم بحالي في الهوى أدرى وأعرف

والحب عاده ما تقيده اللوائح والقوانين

ريت المحلة في المدينة عند يسين

كم لقنوني حبكم والدي وأمي من عادنا إلا طفل ما قرأ حرف أمي

عرفتكم من قبل ما عرف شيء عن الإسلام والدين

ريت المحلة في المدينة عند يسين (20)

وفي مثل ذلك يقول :

حبي لكم لا أستطيـــع أوصفه كيف أوصف مقام الحب أو وضعه

من عادنا جاهل رضيع حسيت طعمه في لساني عقب كل رضعـه

وحفظه قلبي ما أضاعه

سمعاً وطاعة يا أهل طيبة غيركم ما يستحق السمع والطاعة (21)

ونختتم أبيات المدح النبوي بقوله :

لي فيك طاب الشعر والإنشاد وما مدى شعري وإنشـادي

وأنت الذي ربك بذكرك شـاد وشدا بمدحك كم وكم شادي

وأصبحت في كل ثغر أنشودة عدنا إلى طيبة عسى عودة [22]

هكذا يؤكد المحضار أن اللسان يحلو بذكر النبي محمد عليه الصلاة والسلام وأنه في كل ثغر أنشودة .

ذكره لعادات ومصطلحات الصوفية :

المحضار متأثر بعادات السلف الصالح من الصوفية أيما تأثير وقد وردت الكثير من الألفاظ الموحية بذلك في أشعاره والمعبرة عن تمسكه بها ولنوجز بعضاً منها في التالي :

الهوى يبغى كلاحه لا تسلم له بمـا خط القلم في اللـوح

عادها بعد المساحه (ما يقربها الدعاء والسحر والتمسوح)

من قطعها حصل المطلوب

عادها فرصة معك لو با تبدل طبعك المقلوب [23]

والشاهد هنا (السحر والتمسوح) فالأولى مرتبطة بالجان والعلم الخفي ، وقد غنت (النذر والتمسوح) ، والثانية ما يدرج على رأس المريض وهي من الطقوس الصوفية حيث يؤتى بملء الكفين من حبوب الذرة ويضاف إليها بيضة دجاج وأحيانا قطع من المسامير ويدرج بها على رأس المريض ثلاث مرات وقت الأصيل وبالتحديد قبل غروب الشمس بقليل ، وتقال في أثناء ذلك بعض التمتمات الموجهة إلى الجان ومطالبتهم بالحضور ، ثم يطلب من أحد الأقارب أن يوزع

الحبوب وما فيها حيث المكان الذي يعتاده المريض وبالذات في آخر يوم قبل مرضه ، فإن سقط المريض في مكان ما مثلاً تكسر فيه البيضة وهكذا .

ومثل ذلك ما ورد في أغنية (تعراض) الذي يؤكد فيها المحضار العلاج بالتمسوح والشفاء من الأمراض بقوله :

ليس لي في الحب أغراض قد قضى الله كل أغراضي

والطمع في الحب أمراض منه أنا قد صحت أمراضي

(مسحوني منه بالبيضة)

والله الشافي لا شفاء إلا شفاءه ، وعلى كل حال نذكر في هذا المجال بعض المصطلحات الصوفية الواردة في شعره ، منها على سبيل المثال الحزب والورد والتسبيح والخاتمة في قوله من المدح النبوي :

جيتك بحبي وهو نعم الزاد يا بخت من زاده كما زادي

(لا حـزب قدمتـه ولا أوراد يا خـاتمة حـزبي وأورادي)

وانته دواء كل نفس ماروده عدنا إلى طيبه عسى عوده [24]

والشاهد هنا الحزب والأوراد والخاتمة وهي من المصطلحات الصوفية ، فالحزب معناه عندهم : مجموع أذكار وأدعية وتوجيهات . والأوراد جمع ورد ومعناها صوفياً كما جاء في موسوعة الكستران : هي عبارة عن أذكار بأعداد محددة وضعها مشائخ الطريقة بعد أن تكشف لهم أسرارها الروحية بفضل مكانتهم عند الله ، وعلمهم الرباني الذي أكرمهم به . وهي الحبل الذي يربط المريد بالشيخ ومن شيخ إلى شيخ إلى حضرة الرسول .. إلى الله تعالى . والشيخ أحمد النقشبندي يقول : الأوراد تعمير الأوقات بالذكر والدعاء والسنة والمواجب والطاعات التي هي القدرة والروحة والولجة . والقدرة للتحيل ، والروحة للتفضل ، والولجة

للتوصل [25]. والأوراد تقال بعد صلاة الفجر وبعد صلاة العصر وبعد صلاة العشاء وهي عند الصوفية صلة المريد بشيخه الذي هو باب الوصول إلى الحضرة الإلهية . وقد أورد الدكتور زكي مبارك الفرق بين الورد والحزب بقوله : أن الورد يقرأ في أوقات منظمة فيقال أوراد النهار وأوراد الليل ، أما الحزب فليس لقراءته وقت مخصص [26]. أما الخاتمة ويقال لها الختمة في المصطلح الصوفي : هي مجموع الأوراد والتسابيح الكاملة [27].

ومثل ذلك ما ورد في خطابه لمحبوبه في بيت الأغنية التالية :

منذ عرفتك ونا في بحر سابح أذكرك في (الورد والتسبيح)
وانته بوجهك عليّ دوب شايح وباللقـاء يا حبيبي شحيـح
متى تصبـح علي تصبيـح وإلا في الليل لا خيم سكونه
دعهم ودع ما يقولونه
ما دام للحب في قلبك يا خل أسرار مكنونه [28]

وهكذا يتضح لنا مدى تأثر المحضار بالسلف الصالح من الصوفية بما أظهره من مفردات في شعره الذي أوردنا بعضاً منه متأملين فيه ولكننا نكتفي بالمثال التالي لتأصيل عقيدته الصوفية وهو يخاطب حبيبه المتكبر المغرور بقوله :

أصبحت ما لك طارفه مبعد قصي في كل جلسه تجلس الطرفي
بعد القصور النايفـه وبعـد لمطار الغزيـره بحرمـك نفـي
ولعاد عندك في المحبه سالفه ... (بك لوحة الأسلاف)
هون شوي في السير عارف غزوتك ما تخطي المشراف [29]

والشاهد (لوحة الأسلاف) ويقصد بها دعاء الأولياء الصالحين على المرء نتيجة لتعرضهم لسوء منه أغضبهم فدعوا عليه بسوء ينزل به ، بما معناه باللهجة الحضرمية (هتفوا عليه) وهو المقصود باللوحة .

تأملات في بنية شعر المحضار

نقف متأملين قليلاً في بنية شعر المحضار حتى نعرف عن كثب من هو المحضار الذي تحول بشعره من فرد إلى رمز إنساني ؟ وطالما أن كل أشعاره تحتمل التأمل في جملة المعارف والمؤثرات ، والمعاني والأفكار ، والمكونات التعبيرية ، ومن الصعب جداً الحديث عنها في هذا الكم الكبير من الأشعار، لهذا نختار قصيدة واحدة مما لم يتحدث عنها أحد للتأمل فيها ، ومعرفة جملة معارفه التي تتعلق بهذه القصيدة فقط ، ومعرفة إحساس الشاعر وأفكاره لما ساقه من معانٍ فيها ، ثم نعرج على مكونات النص والظواهر الفنية المتعلقة بالصياغة الشعرية ، وبهذه الجزئية نستطيع أن نعرف ما ينطوي عليه الكل . وإليك النص الذي اخترناه من ديوانه ابتسامات العشاق بعنوان (يا نود نسنس) بصفحة (57) ثم نتبعه بالحديث الوجيز :

نصحت بلغت النصـائح لكن خـلي ما انْتصـــح
ونا من أجْله جـاي رايح ليلي وصبـحي والـروح
ما لي مصالح .. فيه لكن راجي له الصلاح
يا نود نسنس خلنا من غثاء الأيام نرتاح

.....

دركاه يا أهـل القـــرائح مـيزر علي منـه قـــرح
أثر على كل الجـــوارح والقلب ســوّد وانجـرح
بكلام جارح .. آه وين المــداوي للجـــراح
يا نود نسنس خلنا من غثاء الأيام نرتاح

.....

ما له شريد الفـكر سارح كل ما ضوى عقله سرح

وفي بحــور الوهم سابح ما حـد معـه فيهـا سبح

لو صاح صائح .. ما تأثر ولا حس بالصياح

يا نود نسنس خلنا من غثاء الأيام نرتاح

.....

أنا عــوز لي كون بارح ما دري بمن طار أو برح

لكننا عالــود شـــــارح بالهجــر قلبي ما انشرح

لأجْله نكافح .. كل من حب يصبر عالكفاح

يا نود نسنس خلنا من غثاء الأيام نرتاح

.....

حفظـت في حبــه لوائح أكّــد علي فيهـــا ولح

وبينت له عندي مطارح فيها خلافــه ما انطــرح

وله سوارح .. لا يقــول الذي قـد راح راح

يا نود نسنس خلنا من غثاء الأيام نرتاح

.....

1ـ المعارف والمؤثرات الخارجية :

بالتأمل في هذه القصيدة ـ من ديوانه ابتسامات العشاق ـ نستطيع أن نعرف جملة المعارف والمؤثرات التي تتعلق بالنص والشاعر المحضار من الخارج . وبنظرة سريعة في النص يتبين لنا ثقافة الشاعر لما استخدمه من مفردات مثل (الروَح ، ميزر ، قرح ، القرائح ، المداوي ، عوز لي ، شارح ، لوائح ، مطارح ، سوارح) ، وهي من المؤثرات الخارجية المتعلقة بالشاعر . فأكثر المفردات في

القصيدة من الخصائص البدوية والقروية وهي تؤكد علاقة المحضار بسكان الأرياف والبدو لأن المحضار يقضي أكثر أوقات السمر في مطارحهم وبالذات في بداية تكوينه الشاعري ولذلك تأثر بلهجتهم إلى حد الإكثار منها في هذه القصيدة .

ومن خلال هذه المفردات التي يجيدها ، أصبح للمحضار ملكة لغوية لا تقل عنهم . فلفظة (الروَح) تستخدم لوقت الأصيل ، و(الميزر ، قرح ، القرائح) كلها ألفاظ للدلالة على إظهار الشجاعة . بقدر ما تعني الأولى اسم سلاح قديم ، فتعني الثانية صوت إخراج الطلقة من فوهته ، والثالثة تستخدم صفة لهؤلاء الشجعان الذين يحملون مثل هذا السلاح . وهكذا تأصلت هذه المفردات في وعيه ولم يجد مناصاً لاستخدامها في نصه بوصفها من المؤثرات الخارجية للنص نفسه كي يسد بها الفواصل النصية والتقاطيع الموسيقية ليخرج النص في رونق (حائي) جميل ليظهر تشكيل المعنى في بنية ثقافية تظهر هي الأخرى مدى تعمق الشاعر المحضار في هذه اللهجة البدوية .

كما أن بقية المفردات المستخرجة من النص لا تقل أهمية من حيث الثقافة والاطلاع على سوارح البادية والقرويين ولوائحهم وعوائدهم في تجمعاتهم ومطارحهم وأريافهم . وهذا ما تدل عليه ألفاظ : (المداوي ، عوز لي ، شارح) وهي من الألفاظ القروية بمعنى : الطبيب ، أفضل لي ، حارس . وكل هذه الألفاظ نضدها الشاعر ليؤكد رفض خله للنصيحة التي يلح بها عليه لقصد الصلاح لا غير ، مع أن المتلقي للنص لا يعرف نوعية هذا الصلاح الذي يرنو إليه الشاعر ويلح عليه .

والجو العام في النص تقارب الحروف من حيث التركيب الحرفي والشكلي في البيت الأول بالذات بين (الجيم والحاء) ، والتناسب الصوتي والتقابل

الموسيقي والتوافق الجرسي من خلال المفردات التي جاءت في الأبيات بعده : (قرح ، جرح ، سرح ، برح ، شرح ، طرح) وبالمقابل نرى ما يحدث من تغير في القيمة التعريفية للحرف المنطوق مقابل الوظيفة البيانية لمجموع الحروف ، ودلالة كل حرف بدلالة الكلمة ، ودلالة الكلمة بدلالة الجملة . فبقدر ما أن حرف (الحاء) هو الجذر الراسخ وأكثرها تردداً في مفردات النص وبمنزلة حرف الروي فيه ؛ فإن حرف (الراء) يأتي في المرتبة الثانية بعد (الحاء) ليركب معه لفظة (رح) فعل أمر ، بضم الراء من الرواح بمعنى الذهاب هجراً وقسراً ، أو بكسر الراء من الراحة ، وهو ما تفسره الصياغة الشعرية من خلال الكلام عما سببه الهجر من غثاء الأيام للشاعر يحتاج بعده للراحة الأكيدة . وبالمقابل يبقى التغيير وارداً في الحرف ما قبل الراء حسب ضرورة الشاعر لذلك . ويبقى أن نعرف أن هذه الحروف المشار إليها ليست هي القافية العامة لأبيات القصيدة كلها فحسب ، وإنما تظهر مدى اتساع ثقافة الشاعر التي تمتد إلى هذه الأغوار ، والبنية الخارجية للنص .

ولمعرفة مدى اتساع ثقافة الشاعر المحضار ، نلاحظ في مكان آخر من الديوان نفسه يظهر التجانس الصوتي في البيت التالي من أغنية (يا خائنين) :

يا / خائنين / العهود / السابقة

يا / بائعين / القلوب / الصادقة [30]

وفيه نلاحظ التشابه الجزئي الصوتي بين كلمتين داخل البيت الشعري ، وكلمتين مختلفتين مع اختلاف في الدلالة لوجود (فونيم) [31] صوت يفرق بين الكلمة والأخرى . ومثل ذلك في التشابه بين (خائنين ، بائعين) . والخاء والباء ، والنون العين هي الفونيمات التي تفرق بين الكلمتين مما يغير دلالة كل منها .

أضف إلى ذلك التشابه الصوتي بين الكلمتين (السابقة ، الصادقة) وتقارب الحرفين السين والصاد مع اختلاف الدلالة . كما نلاحظ استخدام المحضار لحرف الخاء وهو من الحروف العنيفة في بداية القصيدة بعد (يا) النداء ، وانتهاء البيت بحرف القاف العنيف أيضاً وتكراره في البيت الثاني له دلالة واضحة المعنى لإبراز هذه الخيانة . وأضف إلى ذلك أيضاً الصورة الجمالية في التقطيع الموسيقي ، وهو ما يؤكد على حسن اطلاعه الثقافي وسعة معارفه .

ويحاول الشاعر أن تكون موسيقى ألفاظه حين يطرق المعنى العنيف غيرها في المعاني الهادئة الرقيقة . وكما قسم علماؤنا المعنى إلى عنيف ورقيق ، فقد قسموا الحروف أيضاً إلى قسمين : أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف ، والآخر يناسب المعنى الرقيق الهادئ . ويقولون : أن أنسب الحروف للمعاني العنيفة هي : الخاء والقاف والجيم والضاد والطاء والظاء والصاد [32].

2- الحركة الداخلية :

فإذا كان الموضوع يتحدث عما ينتاب الشاعر من هجر خله له ، وعدم اكتراثه بنصائح الشاعر مما سبب له من غثاء لأيامه وتعكير لمزاجه الخاص ، فإن المضمون يحيط بواقع حياة الشاعر الذي يتميز بالتطور والتغيير حسب الظروف والوقائع . ولهذا أكسب القصيدة سمة التطور والحركة التي لا تنقطع فيها ليشعر القارئ بالمعاناة التي يعيشها الشاعر من هجر خله . لأن القصيدة تحمل في مضمونها السمات النفسية للشاعر بصفة عامة ، وللشاعر وقت ولادة القصيدة بصفة خاصة . أي لحظة تفريغ الحالة المضطربة للشاعر في القصيدة ولحظة الخلق الإبداعي لها . ولتأكيد الفكرة فيما جاء به المضمون فإن الحالة العامة للشاعر تظهر هذا الاضطراب النفسي في المعاناة من الصد والهجر والبين في

أشعاره عامة ، وفي هذه القصيدة خاصة لحظة ولادتها ليحتم الانسجام العام للقصيدة مضموناً وموضوعاً .

ومما يجعلك تتحرك مع الشاعر في حركة مستمرة داخلية مع أبيات القصيدة ، تلك القيم والعواطف الشعرية من خلال ما يبوح به من نصائح لا مصلحة له فيها غير الصلاح ، وما يترتب على ذلك من تردد عاطفي عليه في جميع أوقات اليوم الواحد ، لدليل كافٍ على شرود ذهن خله وسروح فكره لمتاهاته في بحور الوهم رغم الكلام الجارح ليس إلا ، ولم يكن ذلك تفضيل غيره عليه . بيد أن الحركة تتدرج من النصيحة والتردد المستمر على خله ، إلى الاستدراك بمناداة أصحاب النخوة والشهامة للفصل في القول ، لسروح خله بفكره عنه . ثم إظهار الكفاح لأجله ، لتثبيت ذلك الحب الذي أضحى يتعرض للتجريح . وهي معاناة خاصة بالشاعر في القصيدة .

والنص هنا يكشف لنا مدى الأثر الذي يتعرض له الشاعر من التأثير العام على جوارحه إلى حد إصابة قلبه بالجروح التي أدت إلى سواده لتجلط الدم فيه . وهذا أيضاً يعطي قيمة إنسانية للتعاطف الجاد مع الشاعر طالما أنه متمسك بالمواثيق والعهود بينهما ولا يرى حاجة لهذا الهجر.

ومما يؤكد ذلك في القصيدة طريقة إحساس الشاعر برجوع خله إليه بقوله (**لا يقول الذي قد راح راح**) وكأن الشاعر مطمئن لعودة خله وعدم نقضه للسوارح المتفق عليها بينهما ، أضف إلى ذلك بقية المعاني والأفكار التي يدور حولها النص .

3- المكونات التعبيرية :

وبالنظر إلى مكونات النص التعبيرية نجد في هذه القصيدة ما يعطي لنا مساحة لا بأس بها في الحديث عن التراكيب اللغوية المستخدمة فيها والإيحاءات والصور والإيقاع والسمات والظواهر الفنية المتعلقة بالصياغة الشعرية مما يدل على مهارة الشاعر وقدرته الفنية في نسج الكلمات وبراعته في ترتيبها وتنسيقها ، وهدفه من هذا هو العناية بحسن الجرس بين الفواصل ووقع الألفاظ في الأسماع . ولنأخذ بعضاً من ألفاظ البيت الأول كمثال لحسن الجرس :

نصحت بلغت (النصـائح) لكن خـلي ما (انتصـــح)

ونا من أجله جاي (رايح) ليلي وصبحي و (الـروح)

ما لي (مصالح) فيه لكن راجي له (الصلاح)

يا نود نسنس خلنا من غثاء الأيام نرتاح

فالألفاظ التي بين قوسين توحي بالقدرة والمهارة على التنسيق دون تكلف فلم يتصنع المحضار في هذا التنسيق غير التشكيل التلقائي للكلمة ، للمناسبة اللفظية ، ليصبح البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغمات ، مختلفة الألوان . كما أن استخدامه للفظة (مصالح) في منتصف قفل البيت وقبل تسليم الغناء للكورس وما سواها من الألفاظ الأخرى تلفت السامع إلى الانتباه لما يأتي بعدها . لأن حسن الجرس والتقسيمات الموسيقية يزيد في موسيقى الشعر ويغنيها ويجعلها أوقع تأثيراً وأشد انتباهاً . وفي قوله (ونا من أجله : جاي ـ رايح ، ليلي ـ وصبحي ـ والروح) فيه من التقطيع الموسيقي إيقاع لاسمي فاعل متضادين ، وأسماء أزمنة مختلفة الأوقات بما يسمى في المصطلحات الشعرية بـ (**التفويف**)[33] وهو جمال التقسيم والتقطيع الموسيقي .

وفي المطابقة بين الزمنين (صبحي ـ ليلي) والاسمين (جاي ـ رايح) في البيت الغنائي السابق ، وبين الزمنين (ضوى ـ سرح) في البيت الثالث ، والفعلين (طار ـ برح) في البيت الغنائي الرابع من القصيدة نفسها ، يؤكد مدى براعة المحضار لهذا الاستخدام الأمثل في التضاد حتى يقوي المعنى ويستجدي العاطفة من الخل والمتلقي على حد سواء .

وفي لفظتي (ضوى ـ سرح) في الجملة الشعرية (كل ما ضوى عقله سرح) نلاحظ أن لهما معنيين أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة ، والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية ، ويريد المعنى البعيد ويروى عنه بالمعنى القريب . فيتوهم السامع لأول وهلة أنه يريده وهو ليس بمراد ، ولهذا يدخل عليهما الإبهام . فضوى بالمعنى العامي الظاهر والقريب ، العودة بعد زوال الشمس ، وبالمعنى الخفي البعيد الذي يريده الشاعر ، التذكر . وهكذا في لفظة سرح فالمعنى القريب الذهاب بعد شروق الشمس إلى ساعة الاعتدال ، والمعنى البعيد اشتغال عقله بشيء آخر وهو ما يسميه البلاغيون بالتورية .

والجملة هنا (كل ما ضوى عقله سرح) فيها من المحسنات المعنوية ما فيه الكفاية ، وفيها ما يجعل العقل شبيهاً بالفرد له قوام في الذهاب والعودة وله القدرة على الحركة الإرادية كما جاء في المعنى القريب . ومثل ذلك في الجملة بعدها (في بحور الوهم سابح) وهي من أسرار البلاغة ناهيك عن جمل أخرى . أضف إلى ذلك التوكيد اللفظي في الفعل (راح ، راح) وفائدته تقرير المؤكد في نفس السامع وتمكينه في قلبه وإزالة ما في نفسه من الشبهة فيه . ولك أن تقرأ لفظة راح الأولى بمعنى ذهب ، والثانية بمعنى انتهى .

كما أن استخدام اسم الفعل المضارع (آه) في البيت الثاني بمعنى أتوجع لدليل على أن المحضار بدلاً من أن يقول : أنا أتوجع من الجراح وهاتوا الدواء أيها الأطباء ، استخدم هذه اللفظة (آه) ليكون الفاعل مستتراً فيه وجوباً تقديره أنا . لأن فعل التأثير على جوارحه قبلها قد حدث ، وهذا ما رأيناه جلياً في لفظة (دركاه) في بداية البيت الغنائي وهي ندبة محذوفة الأداة (وا) وألزمها (هاء) السكتة ثم ألحقها بالمنادى المضاف (أهل القرائح) بعدها . ولا يغيب عن أذهاننا الجمال الفني في كورس الأغنية نفسها الذي يسميه الحضارمة التخميسة (يا نود نسنس خلنا من غثاء الأيام نرتاح) وما يحمله المنادى (النود) الذي معناه النسيم العليل من الخصائص اللاحسية والغير القابلة للاستجابة وما تؤول إليه هذه المناداة من الأسرار البلاغية . مع العلم أن التخميسة الحضرمية ليست هي التخميس في المصطلحات الشعرية الذي يعني أن يعمد الشاعر إلى إضافة ثلاثة أشطر إلى بيت لشاعر آخر ، يقدم هذه الأشطر على البيت المضمن ويتفق الروي في كل من الأشطر الثلاثة مع روي صدر البيت أو عجزه[34] .

إن هذا على وجه الخصوص في هذه الأغنية لهو دليل على مقدرة الشاعر المحضار في استخدام الصور والإيحاءات ليزين بها نصه ويرتقي بهذا النص إلى الشعراء البلاغيين ويظهر براعته في استخداماته في الصياغة الشعرية وفي أسلوبه المتمكن الأخاذ .

تأملات في فنون شعر المحضار

لابد للمتأمل في شعر المحضار أن يقرأ قصائده متمعِّناً في القيم الفنية لما لها من أثر إيجابي في إعطاء الشعر اللمسة الجمالية وهي كثيرة ولكننا نتحدث فقط في أربع منها للتأمل :

1- في اللغة :

اللغة هي المكون الأساسي لهوية المجتمع الثقافية والحضارية . فهي مفتاح كل الأسرار ، وهي لحمة المنظومة المعرفية للمجتمع[35] ، وبها يتم التخاطب بين أفراد المجتمع . لأن اللغة في حد ذاتها تنتهي إلى مجموعة من اللهجات العامية والتي يتم التداول بها بين الأفراد .

والمتبصر في اللغة المستخدمة (المحكية) في شعر المحضار عموماً لا يجدها أكثر من وعاء متسع يصب فيه محتواه الشعري ولكن حجم واختلاف هذا الوعاء يقدر كمية المحتوى ونوعيته. وليس المقصود هنا من لفظة النوعية شيء غير الشعر وأغراضه بيد أن نوع الشعر من حيث القدرة على التأثير النفسي والعاطفي والوجداني على المتلقي يحدد مدى بلوغه المرام . مع أن الشعر في حد ذاته لا يخرج عن المفهوم العام له ولا يتنصل عن قواعده الثابتة في الشكل الفني وإن اختلف المضمون عند الشعراء وإلا ما كنا نسميه شعراً . وقلما تجد الشاعر الشعبي ـ ونحن نتحدث عن واحد منهم ـ يحول عن مدى الشوط الذي يجري فيه قول الشعر وما يهدف إليه من خلاله .

وثمة تأملات لغوية في شعر المحضار تستوجب الوقوف عندها والتأمل في كيفية نظم الجمل والتعبيرات ، وهندستها وتنقية ألفاظها وعلاقة هذه الألفاظ بالمعنى ، وهي كثيرة في أشعاره ولكننا لا نقف متأملين في كلها وجلها وإنما نأخذ

بعضاً منها للدلالة فقط بما يقتضيه الحديث الوجيز عن الوصل والفصل بين الألفاظ في الجملة الواحدة . ففي قوله :

يا حضرموت اعملي كوني وفية وأنتي بالله ما زلتي غنية

وبالعمل ، لا تخدمين القضيـــة بالقيل والقال[36]

يظهر للقارئ من أول وهلة أن المحضار يريد من حضرموت أن تخدم القضية بالعمل ، وليس بالقيل والقال . لأن لفظة العمل أتى بها المحضار ـ كما نعتقد ـ للضرورة الشعرية ولذلك عطفها على اسم الجلالة (بالله) بمعنى أنتِ بالله وبالعمل ما زلتي غنية . ثم يأتي النهي بعدها كي لا تكون الخدمة بالقيل والقال . وربما يريد الإضراب من خلال القول لا تخدمي القضية بالقيل والقال (بل) بالعمل كما أظهر ذلك في الأمر بعد المنادى في صدر البيت الأول لتكون الخدمة بالعمل وحده . لكن هذا ما يتطلب السكتة بعد العمل ووصل الكلام بعد القضية بدون تنفيس حتى توضح الفكرة . ومثله في مطلع الأغنية ذاتها :

يا حضرموت .. الفتن والفوضوية ما بينهم خائف اتروحي ضحية

والسؤال بين من ستروح حضرموت ضحية ؟ يكون الجواب بين أهل الفتن والفوضى . إذن لابد من سكتة بعد حضرموت . حتى لا تصبح الفتن والفوضوية من صفات حضرموت وإنما من الفتن ـ والمراد بها أهل الفتن ـ والفوضوية ستصبح حضرموت بهم ضحية .

ومثل ذلك في قصيدة (الناس في الدنيا معادن) قوله : **ماعيب حد .. يغلب علي أصلي** . وفي مكان آخر من قصيدة (لا قد صفا لي) قوله : **لا قد صفا لي وَوَد .. ما لعذّالي وما لي** . وهكذا فلا يستقيم المعنى إلا عند السكوت على (**حَد** ـ

وَد) . ولهذا فالمحضار في الأولى لا يعيب أحداً امتثالاً لأصله ، وفي الثانية بصفاء المحبوب ووده له لا يكترث بالعواذل والحسود .

ولك أن تتأمل في مطلع أغنية (تدللي يا سعاد) من ديوانه أشجان العشاق ص 22 في قوله :

تدللي يا سعـــاد الشحر والخير زاد وكل مقصود تم

زالت ليالي البعاد ودنت ليالي الوصال

دنيا ولا هي لحد من حال تتبدل إلى حال

فالمعنى هنا لا يستقيم إلا إذا ربط مؤدي الأغنية (سعاد بالشحر) ووصلها بوصف الشحر بدلاً من سعاد ، فإن سكت بعد كلمة سعاد ، فقد أنهى الجملة الأولى بها ، وعطف الخير على الشحر وعدت الزيادة في الخير وفي الشحر أيضاً التي أصبحت ابتداء لجملة أخرى . هذا إذا كانت الواو حالية بوصف الجملة الاسمية بعدها : الخير زاد ، هي حال . ولكن في تأملنا لهذه العبارة نرى أن استخدام حرف (الفاء) مكان الواو لهو أفضل بكثير ، بحيث تصبح العبارة : (تدللي يا سعاد الشحر ، فالخير زاد) ، بوصف أن حرف الفاء ربط شبه الجواب بشبه الشرط ، فأصبح التدلل لسعاد الشحر ممكناً لزيادة الخير ، فوجود شبه الجواب بزيادة الخير وإتمام المقصود حقق شبه الشرط به ، ودنت ليالي الوصال للشاعر . وعلى العموم نحن لا نهدف إلى تصحيح الخطأ إن كان خطأ لا في هذه الجملة من البيت ولا في غيرها وليس لنا الحق في تغيير الألفاظ وإنما نعلق عليها حسب وجودها في النص . لأن الشاعر أدرى بها منا وبما تحمله من معنى في باطنها . ولكن هذا البيت أوردناه ونحن نتحدث عن الوصل والفصل فرأينا أن التركيب يحتاج إلى تعليق بسيط قلناه كوجهة نظر قابلة للصواب والخطأ وليس لإظهار الهفوات إن وجدت .

والمحضار نتيجة لملكته اللغوية الفائقة ودرايته المتعمقة باللهجة العامية يعد من أجدر الشعراء الشعبيين العاميين المحافظين على المفردات والعبارات العامية للهجة المحلية الدارجة في استخداماتها في شعره ، وربما الوحيد الذي يغوص في مفرداتها ويستجلي ألفاظها لمعرفته التامة بها وبما تحويه من معنى ويعد بجدارة أهم المحافظين على إحيائها إلى اليوم . ولولا استخدامه لها في أشعاره وبالذات المغناة منها لاندثر الكثير من المفردات والعبارات . فإنه إن لم يكن موسوعة لمفردات اللهجات العامية المحلية المختلفة منها المدنية والريفية والبدوية باتساع الرقعة الجغرافية الحضرمية ؛ فإنه قاموس لمفردات لغوية حضرمية . ولنعطي بعض الأمثلة من المفردات والعبارات التي كادت تندثر وأحياها المحضار .

فمن أشعاره الغير الغنائية ما قاله في بيته البليغ يرثي زميله عوض باصالح وقد أثبت لفظتي العصرة والرادي المندثرتين نتيجة لتطور اللغة والملبس وهي من لزوميات اللباس القديم :

ما اليوم قد ساق السلا مكسور

يمشي بلا عصره ولا رادي[37]

ومما جاء في أشعاره المغناة منها لفظة (الجوش) في قوله :

عرفت الشوق لكن شوق هذا الجوش ثاني

يعاني القلب منه ما يعاني

كل من شافني قال لي ما نْـته بسبْرك قلت مشتاق

بودي فارق أحبابي ولكن ما تحملت الفراق[38]

والجوش لفظة مدمن استخدامها في المناطق الريفية وتعني الوقت ، ويقول القروي مثلاً إذا نسي شيئاً ولم يأتِ به من المدينة : سآتي به ثاني جوش . يعني : في وقت

لاحق وغير محدد . وفي البيت أيضاً لفظة (بسبرك) بمعنى على غير ما اعتدت منك .

ومن هذه الألفاظ العامية لفظة (فَشْلي) بتسكين الشين وهي مندثرة نوعاً ما ولم يعد يستخدمها إلا القلة من المسنين لانقراضها نتيجة لتطور اللغة ، ولكن المحضار أبى إلا أن يحييها مثلما أحيا أخواتها المنقرضات وتجدها في أغنية (الصبر لا جاوز حدوده قتل) وهي بمعنى شغلي وعملي :

خابت محبة آخرتها فشل

من أجلها سيبت فشلي[39]

وحتى لفظة سيبت بمعنى (ضيعت) هي الأخرى يكاد يمحوها الزمن . ولنأخذ لفظة أخرى وارد اللبس فيها وقد يفسرها الكثير بمعناها الظاهر كما وردت في الأغنية التالية :

في العود القوي الساج قطعن يا مناشيري

ونا بوزن وبا قايس و(باحضر) مساميري

ويا أيام دوري لحتى يرسخ الداير على الدير[40]

والشاهد هنا لفظة (با حضّر) قد تبدو من الوهلة الأولى أن معناها يأتي من التحضير والاستعداد والتجهيز ، كلا لم يكن ذلك هو المقصود ، لأن الفكرة تدور حول صناعة باب قديم من خشب الساج والقرينة الموجودة له (الداير والدير) بمعنى سقوط العمود القائم (الداير) ـ وهو متأصل في لوح الباب على هيئة زوائد من أسفل ومن أعلى ـ يسقط على العمود الأفقي المسمى (الزوفر) وهما اثنان سفلي وعلوي وفي كل منهما حفرة دائرية في أحد الجانبين تسمى الدير أو الديرة وغالباً ما تكون في الجهة اليمنى ، وتثبت قطعة من الجلد في الدير لمنع الاحتكاك .

ونأتي الآن على لفظة (با حضّر) وتعني في قاموس النجارين القدماء ثني المسامير من خلف الباب ، لأن المسامير التي يقصدها المحضار في البيت من النوع الذي يستخدم لزينة الأبواب وليس لصناعتها ، لأنها تنفرد برأس كبير بقطر بوصة تقريباً يسمى (الرصعة) ، ولهذا يكون طولها يتناسب مع حجم الرصعة وبالمقابل تظهر طويلة من خلف الباب ولهذا يتم تحضيرها أي (ثنيها) من الخلف بعد الوزن والقياس أي بعد صناعة الباب .

وخذ مثالاً آخر من هذه الأغنية الجميلة (ليالي الوصل) :

ركّت مراكيبي

وحط كل سرج لي ومركاب

واختل تركيبي

وقلبي (ما وشى) و(لا كاب)

حسبه حبيب القلب حسبه

وإن كان أنا خنته بشي الله حسيبي

هلّت ليالي الوصل يا شمس الجفاء غيبي

فاللفظتان العاميتان (ما وشى ، لا كاب) اللتان تقدمهما النفي هما فعلان ناقصان معناهما عدم القدرة والاستطاعة على مواصلة العمل هذه اللحظة لشيء ما ، مع الاستمرار في المحاولة مرة أخرى ، ويتصرفان تصرفاً ناقصاً ، أي يأتي منهما الماضي والمضارع فقط (وشى يوشي وكاب يكوب) وهما بمنزلة الأفعال الناقصة التي تفيد استمرار الحدث والملازمة (كان وأخواتها) . فالأولى بمعنى ما انفك ، والثانية بمعنى ما برح أو ما زال . والمحضار قد استعملهما هنا بعدما اختل تركيبه الوظيفي لجسمه ، والقلب عضو فيه . ولهذا ما وشى ولا كاب قلبه ينتظر

الوصال أي لم يستطع في هذه اللحظة ولكن تلازمه الاستطاعة بعد إصلاح الاختلال .

وكثيرة هي المفردات العامية المنقرضة التي حافظ عليها المحضار بقدر الإمكان وهذه ميزة تميز بها عن غيره ، لكن المشكلة ظلت في الفنان المؤدي لها الذي لم يستوعب مثل هذه المفردات وينطقها محرفة لتدل على معنى آخر بعيد كل البعد عما قصده الشاعر ومثال ذلك مما سبق : ينطقون عبارة : سيبت فشلي ، هكذا : سببت فشلي ، ليصبح لها دلالة غير التي دلت عليه عند ولادتها من لسان الشاعر وأصبح العمل المقصود به هو العجز ، وسبب ذلك هو تحريف اللفظة الأولى التي أدت إلى ضياع معنى اللفظة الثانية وهذا هو التحريف بعينه . وحتى لا نقف متأملين عند المئات من مثل هذه المفردات تكفينا هذه النماذج الواردة . وإذا أردت الزيادة لمثل هذه الألفاظ المنقرضة فخذ مثلاً لفظة (عزات) في قوله : عزات يا رأس عالي با يخفضونك ، من أغنية الحب فيه المزلة والعفو عين الصواب . ولفظة المطاريق في قوله : خابوا الناس لي يكشفونه في المطاريق ، من أغنية وين عادك صبر يا قلب عالسيرة عادك إلا قبضت الطريق . ومن الألفاظ البحرية : وشرناها من الشتري إلى الشلمان إضافة إلى الكمبار (أثبتنا الإقلاب حسب النطق الحضرمي) وغير ذلك كثير .

وعلى عكس ذلك فالتجديد في اللهجة العامية الدارجة وارد باستحداث بعض المعاني الجديدة من المعاني المستهلكة مثل : (صليب الرأس لي رأسه صليب) ومثل (صبرت صبر أيوب) ففي الأولى قول الشاعر سعيد زحفان في زيارة الواسط قال مجدداً :

سلام للنائب صليب الرأس وصلة من جبل

لي عذب الجهال لي كانوا يلقون البطيل

والشاهد جملة (وصلة من جبل) . وفي الثانية قول الشاعر بن سبيتي في مساجلة له والشاهد هنا جملة (صبر الخشب عالنجارة) :

يا الهاشمي نا جرت لي عبــاره في بحر والبحر ما تبين غزاره

وصبرت صبر الخشب عالنجاره عا حد بلطـه وعا دق مسمــار

وللمحضار مثل ذلك التجديد الذي لم يطرقه شاعر في الساحة الحضرمية غيره كما في أغنية (التليفون) :

وأنا إذا دق الجـرس في الحــال با لبي

سماعـة التلفــون برفعهــا إلـى قلـبي

وأنت سمع دقات قلبي خاف تشفق بي

ما با يدق القلب إلا من ولـع وشطــون

لعاد ترسل لي رسول اليوم كلمنا من التلفون

وللمحضار أيضاً : الصبر لا جاوز حدوده قتل ، وفي مكان آخر من أغنية قلبي في القطن قاطن : ما حرك الصبر ساكن ، ومثل هذا التجديد مع المحافظة على القديم في أغنية يا طير متعلي : في حيد أرهف من الشعرة ، وفي أغنية با نلتقي في سعاد : ما بين عيني وبين النوم بادي ، ومثله في أغنية نظرة الجميلة : سرّحت نحوه طرفي . وفي أغنية ليالي الوصل : واختل تركيبي وهلم جرا ... .

والأجدر من ذلك أنه يطابق المفردات من دون أن تعرف ماذا يريد ، كما في قوله :

الخوف لا تذكره لي والأمان خوفك يشابه أمانك[41]

فكيف تكون عاقبة الأمور لو تساوى الخوف والأمان بقدر ما أن المحضار أورد هذا التشابه ؟ فثمة أمور فنية يقف المرء حائراً فيها تحتاج من الباحث إلى التريث

قبل إصدار الأحكام تتعلق باستخدام المفردات لتأكيد مقولة (المغزى في بطن الشاعر) .

2- في الموضوع :

أما الموضوع فهو ، من وجهة نظر الفن ، أتفه عناصر القصيدة لأنه ، في ذاته ، قاصر عن أن يصنع قصيدة ، مهما تناول من شؤون الحياة . إنه مجرد موضوع خام فليست فيه خصائص تدل الشاعر على طريقة يعالجه بها . وإنما هو أشبه بطينة في يد نحات ، يستطيع أن يصنع منها ما يشاء . إن القصيدة ليست كامنة في الموضوع ، وإن كان هذا لا ينفي أن من الممكن أن نصوغ ، من أي موضوع ، عدداً لا نهاية له من القصائد . وهذا يجعل من الضروري أن نقرر أن الموضوع شيء غير القصيدة ولا دخل له في تكوينها[42] . لذلك نرى أن كل قصيدة لا تجسد موضوعاً بعينه مبني على هيكل واحد ، إنما تخرج عن نطاق البنية الشعرية الموضوعية لتشكل عدة موضوعات يمكن أن يتكوّن منها عدد كثير من القصائد بقدر ما يؤرق هذا الكم القارئ ويشتت أفكاره لأن القصيدة لم تبنَ على فكرة واحدة ، وبها تخرج عن مفهوم القصيدة التي هي موضوع واحد مبني في هيكل واحد .

ويكاد كل الشعراء الشعبيين والعاميين عامة لا يتقيدون بمثل ذلك في قصائدهم لأن موضوع القصيدة الرئيس عندهم مجزأ إلى عدة موضوعات فرعية ، وكل موضوع يتجزأ إلى عدد كبير من الأفكار ، وكل فكرة تحمل هدفاً معيناً ، تبدأ من السلام وتنتهي بالختام . وكثيراً ما يحبذ الشاعر العامي أو الشعبي الانتقال من موضوع إلى آخر بوساطة (الفصل) ، وهو اصطلاح محلي يلجأ إليه الشاعر متى ما شعر بضيق النفس من الموضوع السابق وأحياناً من حرف الروي مع إبقاء البحر ، وربما من الموضوع فقط مع إبقاء حرف الروي والبحر . وهذا ما يكثر في

مساجلات الدان . وفصل الموضوع يكون بالإشارة : ذا فصل ... ، أو ذا فصل والثاني ... ، أو تسبقها أحياناً لفظة (خرج) بقولهم : خرج ذا فصل ... ، أو خرج ذا فصل والثاني ... ، وأحياناً تكون الاستفتاحية بلفظة فصل ... أو ذا فصل ... ، وغالباً ما تستخدم الاستفتاحية في المساجلات عند الغناء على لحن سابق بحيث يفصل الموضوع السابق عن الموضوع اللاحق .

أما في القصائد الطربية المغناة يكاد الفصل يقل نوعاً ما ، وإن ظهر يظهر في الدان الحضرمي في مناطق الداخل وبالذات في بداية أغاني حداد بن حسن الكاف وهي قصائد جاءت أصلاً في جلسات الدان وتم فيما بعد نقلها وتطويعها إلى الطرب . لكن الخروج عن الموضوع لا محالة وارد إلا في ما ندر منها وربما يكمن الخروج في البيت الشعري العامي الواحد . وحتى شعر المحضار لا يخلو من هذا الخروج بيد أن التقيد يرد في البعض منها .

والمتطلع لقصيدة (مول شوعة) ص 73 من الابتسامات ، يرى أنها قد تحظى بالحظ الوافر من الالتزام بالموضوع (الرئيس) في تلك اللحظة التي قرر الشاعر أن يختاره لقصيدته لتمشيه مع الهيكل العام للقصيدة ليصبح مهماً ويستحق الالتفات إليه لوضوحه وتحديده . بينما في كثير من القصائد الأخرى يكون الخروج من باب أولى لتتضارب الأفكار والتصورات والخواطر والتأملات بين الهجر واللقاء ، والفخر والهجاء ، وبين الشجاعة وخوض المكاره لجني العسل ، إلى رغبته في قياس الحب والشوق لمحبوبه كما في قصيدة (آل باكرمان) مثلاً . ولكثرة القصائد الملتزمة والخارجة عن الموضوع الواحد يتعذر علينا التطرق لها . لأن الموضوع الواحد يستطيع الشاعر أن يكيّفه كيفما شاء وأن يؤلف منه عدة قصائد كما في موضوع (جني العسل) الذي وردت فيه عدة قصائد للمحضار

نفسه ، وعالج في كل منها قضية حياتية مجتمعية بعينها ، طالما أن الموضوع مادة خام يصيّرها الشاعر كما أراد .

3- في الهيكل :

والهيكل هو الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع وهو أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيراً فيها كما جاء في كتاب (قضايا الشعر المعاصر) لنازك الملائكة صفحة 234. وإذا ما أخذنا مثالاً من أشعار المحضار ـ وهي كثيرة ـ تتبادر إلى الذهن قصيدته المشهورة عن موضوع (الغلاء) ـ صفحة 82 من ديوان وداع العشاق ـ التي برز فيها أسلوب الشاعر في خبر متماسك ومتناسب مع القيم العاطفية والفكرية للموضوع ، وقد حظيت بانتشار كبير في الساحة الحضرمية . فلم يفصل المحضار بين القيم التي يتحدث عنها عاطفياً عن الفقير ولا فكرياً عن التاجر ، لتصبح صراعاً أيديولوجيا بين الإثنين ، وهذا من شأنه لا يخل بهيكل القصيدة العام . بيد أن فيها عيوباً في الاستخدام ربما تدل هذه العيوب على شيء ما في نفس الشاعر لا على ما في القصيدة نفسها .

كما يظهر في القصيدة كلها التوازن بين القيم الجمالية ومكونها الوحدوي التكاملي فلا يحتاج القارئ إلى مساعدة لفهمها وفك رموزها لسهولة لغتها وقربها من الواقع . وحتى استخدام الصور والتشبيهات تكاد تكون واضحة في حدود المعنى العام للقصيدة وهو الاعتماد الكامل على القصيدة نفسها لا على شيء آخر في نفس الشاعر . ومما جاء فيها قوله :

يقول بو محضار نا ما شكيت من جور الغلاء

لكن شكا جاري عمر حنين وأحمد بن سلوم

واحد قدر يوكل وواحد يا صحابي ما كلا

كل من خرج للسوق حصّل نارها ملقت سموم

والشاهد هنا (نارها ملقت سموم) وهذه الألفاظ متداولة بين الجميع كما أن تشبيه الغلاء الموجود في السوق بمنزلة نار السموم ، له من الدلالة الواقعية ما يؤكد ذلك ، ومن الاكتواء بسموم النار ما يلف الأكباد لفاً ، وبالمقابل إنه لا مبرر لذلك الغلاء.

فالمحضار يضع كل قواه العاطفية والفكرية لتوضيح قضية معينة في السوق ولم يظفر بشيء آخر غيرها إلى حد أنه يصيح بأعلى صوته (دلا بنا) بمعنى رفقا بنا وقد كرر لفظة (دلا) لتأكيد عاطفته تجاه الفقراء واستلطافه للأغنياء وتذكيرهم بالأخوة والقرابة التي تجمعهم في المجتمع . وأما الثنائي (حنين وبن سلوم) فهما نموذج لجميع الفقراء . ولهذا كان القادر على الأكل والغير القادر هما الغني والفقير وليس حنين وبن سلوم . وإليك البيت التالي كما قاله المحضار والذي يليه :

دلا بنــا يا معشــر التجــار والباعــة دلا

ما حنا أجانب بينكم ، نحنا خوة وبني عموم

من جوركم صحنا وراح البسط منّا والسلا

وغلاء المعيشة يا عباد الله يلحق بالهمــوم

ومما يعيب هيكل القصيدة وهو يتحدث عن الفقراء استخدامه للضمير نا في (دلا بنا) محل هم (دلا بهم) والفعل (صحنا) محل (صاحوا) مع أنه لم يشكُ من جور الغلاء كما قال في مطلع القصيدة ، لكنه في لحظة انفعال نفسي وعاطفي عد نفسه واحداً منهم وتحدث بالضمير نحن ليس للتعظيم وإنما للجمع . ومع هذا نعتقد أن الأسلوب المعتمد في القصيدة يؤكد على عرض موضوع الغلاء بصورة سلسة وهو ما يعطي للقصيدة هيكلها . حتى إنه في ختام القصيدة لام الصمت الحكومي تجاه جشع التجار وعد هذا الغلاء ابتلاء من الله ولا محالة زائل .

4- في التفاصيل :

وإذا رأينا الصور والتشبيهات في القصيدة السابقة واضحة المعنى واعتمدت كثيراً على القصيدة نفسها لا على نفس الشاعر - رغم انفعاله - فإن القصيدة التالية تختلف عن سابقتها من حيث التفاصيل التي تعني الأساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل (أسلوب عرض الموضوع) . ولنعش قليلاً مع هذه القصيدة التي بعنوان (لا تكشفوا حالها) :

لا تكشفوا حالــها البنت مستـــوره

في ثـوب واحـد لها مـدّه وتفقـــوره[43]

وراضيـــة بالعريس إنـــه غنـي أو فقـــير

من خب جم عاد ما له عذر يرجع يسـير

لا تجعلوا وجهها يرجع كما الخوره

لا ترسموها بصوره غير ذي الصوره[44]

عند المحـبين كيـــف امقامهـــا با يصـير

من خب جم عاد ما له عذر يرجع يسـير

مغرور لي قــال إن البنت مغروره

ما حد حكى له يجيب أخبار من كوره

يبغي يشل هو وبس من فوق رأس الكوير[45]

من خب جم عاد ما له عذر يرجع يسـير

الحـب تعرف قـوانينـه ودسـتوره

ولا تسـاير صحاب الكذب والبـوره

ومن تبـوّر عليهـا لــه وسـط عين بـير

من خب جم عاد ما له عذر يرجع يسير

عاشت أميره تبوها ليش مأموره

وآسره للحبايب ليس مأسوره

وساهره ما تحب النوم فوق السرير

من خب جم عاد ما له عذر يرجع يسير(46)

نلاحظ هنا أن التشبيهات تكاد تكون قيمتها ذاتية بحيث تأتي أهميتها من مجرد تعلق ذكريات الشاعر الشخصية بها لشيء ما في نفسه ، وربما قد أسهم الخلط بين ما له قيمة فنية في القصيدة وما له قيمة ذاتية في نفسه إلى إبراز هذه الظاهرة . لأن القصيدة كيان حي ينعزل عن مبدعه منذ بدء كتابتها . فالمحضار له معنى مخالف لما هو موجود في القصيدة . ففي الصورة العامة المنقولة عنها يتحدث عن بنت (ريفية) في ثوبها الوحيد البالي على امتداد الزمن المغطى بعباءتها الريفية المسماة (التفقورة) ، وديعة كالحمل ، بريئة براءة الذئب من دم يوسف ، صادقة صدق أهل الريف ، أميرة ، آسرة القلوب . ولهذا نرى المحضار خائفاً عليها من أن يحتضنها التمدن الأجوف بمخالبه بعد الزواج . ولكن هل كان المحضار فعلاً يقصد هذه البنت في سياق هيكل القصيدة ؟ لا نعتقد ذلك لأن التفاصيل تؤكد على ما في نفس الشاعر لا على ما في القصيدة نفسها ، وذلك لما ظهر من خلط بين القيمة الفنية للقصيدة والقيمة النفسية للشاعر التي ملأ بها فجوات هيكل القصيدة . وبالمقابل يستطيع أي شخص أن يضيف بعض الأبيات على القصيدة دون المساس بأسلوب الموضوع الخام المعبر به المحضار في الهيكل . كما نلاحظ الصورة وهي تتحرك لتمنح الذهن فرصة التخيل (**مغرور لي قال ان البنت مغرورة**) لنتخيل نوعية الغرور الذي ينتاب هذا المغرور ، لأن هذا الغرور

المحكي عنه إنما هو محض خيال وافتراء نتج عن وعيه . كما قال : (**ما حد حكى له يجيب أخبار من كوره**) والكور المقصود به الرأس ويعني أن كلامه زور وبهتان وتلفيق . وقد بدأ المحضار القصيدة بالنهي عن كشف حال البنت وجعل الشخوص تتحرك بداخل القصيدة إلى أن اختتمها بحركة البنت نفسها في عيشها وسهرها . وكما أن القصيدة مترابطة الهيكل والفكرة إلا أنك تستطيع أن تعرف للتو ما تحمله من أفكار وتفاصيل ولو من خلال كل بيت على حده

تأملات في الشخصيات والمواقف

عند التأمل في شعر المحضار نجده مليئاً بأسماء الأشخاص ليسوا المذكورين في الأبيات السالفة وحدهم وإنما هم كثر . وليسوا جميعهم من ذوي العلم والوجاهة فحسب وإنما هناك شخصيات متعددة الثقافة ، وأشخاص ليسوا بمثقفين من العقلاء والمجانين . وأهم ما في الأمر أن يذكر الشخص بحسب الموقف الذي يستدعيه قول الشعر . ولو ألقينا نظرة عابرة على أهم الشخوص في دواوينه ومساجلاته الشعرية لرأينا أنها تنقسم إلى ثلاثة أنواع :

(١) أسماء ذاتية

(٢) أسماء حقيقية

(٣) أسماء مجازية

1- أسماء المحضار الذاتية :

من الافتتاحيات الشكلية ما تبدأ به بعض الأشعار من ذكر الشاعر لاسمه أو لقبه أو كنيته نحو : المعنّى ، أو الهاشمي ، أو ابن الأشراف ، مصحوباً بالفعل قال أو أحد مشتقاته أو مرادفاته المناسبة ، وتكون هذه البداية أكثر استعمالاً في الشعر الذي يتخذ شكل القصيدة ذات القافيتين[47] . وفي حضرموت كل شاعر شعبي عند التزاحم في سوق الشعر يجعل لشعره بصمة وخاتماً ليميزه عن غيره ، وبالذات إن كان في طريق الشهرة . وسبب ذلك يعود إلى شيوع الشعر عامة بين جميع المتذوقين له وعلى وجه الخصوص في حضرموت لكثرة الشعراء العاميين بها . والشاعر المحضار رغم بزوغ نجمه في وقت مبكر من عمره في مقايل السمر والدان إلا أننا نرى أن شعره الطربي المغنّى اكتسب هذه الميزة الذاتية . قد يكون

خوفاً من الاختلاط في أثناء المنافسة الإبداعية ، وقد تكون الدواعي أبعد من ذلك لتنتهي إلى الافتخار بالنسب ولهذا أمران :

الأول : التأكيد على ميوله الخاصة به

الثاني : الاعتزاز بالميول الفطرية للنسب

وقد ظهر ذلك جلياً في ديوانه الشعري الأول (دموع العشاق) الذي أعده في شبابه حيث بدأ بعض أغانيه بلفظة (الهاشمي) بعد أو قبل فعل القول تأكيداً على الاعتزاز بالنسب وبالمقابل لتحمل الأبيات خاتمه الشعري من بين الهاشميين ولا يمكن أن يدعي ملكيتها غيره . ومثل ذلك :

قال الفتى الهاشمي معسر العشقة فيها التعب والنكد والمشقة

وسلامـــة الآدمي منّها بالشـــان يا غصن راوي في البستان[48]

والمثال الآخر :

الهاشمي قال مــالك يا هاجــري راقب الله

أضنيتني من بعادك خلفت في القلب حسرة[49]

ففي البيت الأول توضيح لعسرة العشق ، وفي الثاني توسل للقاء المعشوق . ولسنا هنا بصدد الشرح ولكن نتمعن فقط في حرصه على إبراز ميوله الخاصة من خلال استخدام النسب كاعتزاز فطري لا ينأى عن المفاخرة به . وفي الوقت نفسه ليؤكد مدى صحة ما يقول بعد مروره بخبرة تجريبية مدركة لافتعال المقاصد العشقية ، بصرف النظر عن حتمية افتعالها من عدمه . لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره من عاطفة وحنان وقلب مرهف الإحساس تجاه معشوقه وهذا الشعور يجبره على النزول من مكانته الاجتماعية المرموقة وهاشميته التي يتفاخر بها إلى أدنى من ذلك عند مخاطبة المعشوق ، وإلى حد استعمال أسلوب الأمر المكرر والاسترضاء

والاستلطاف في مطالع بعض أغانيه وهو جموح عاطفي لا يردّه منه راد ، بما يسمى التمرد الشعري الذي يؤول إلى بيان ميوله الخاصة في الظاهر ، وميول أخرى في الباطن لا يفهمها إلا هو ، ولهذا يُعذر على ما أنذر به . لأن هذا من خصائص الشعر الذي لا يقبل التخصيص . والدليل على ذلك بقاء هذه الأغاني محفوظة في قلوب من وصلت إليهم من الناس أجمعين وإلى اليوم . وقبل الاستطراد نعطي مثالاً من الشعر الحميني الذي يبدأ بابن الأشراف لشاعر مجهول لدعم الفكرة :

قال ابن الأشراف من هجري بكيت حتى اشتكت من نحيبي أضلعي

من الذي في محبتــه ابتليــت بالوجـد حتـى تدامـت أدمــعي[50]

وعلى ضوء ذلك نبرز ما آلت إليه قريحة المحضار لاستخدام اسم الهاشمي في البيت التالي :

خذ من الهاشمي ما تريده واسمح بلقياك يا ذا الحسن

خد من الفائدة والوجيــدة لي في الوسل

نوب جردان يلقي عسل [51]

ومثله أيضاً في الاسترضاء والخضوع للمحبوب رغم اعتزازه بنسبه ليكون المأمور لا الآمر :

رضى الهاشمي لا قدك راضي وحكمك علي يا زين ماضي

حكـم واقضي ما أنت قــاضي في يدك الخيرة

يا غصن من شجرتك ضيرة [52]

ولك أن تقرأها على أن الاستهلال جملة فعلية تبدأ بالفعل العامي (رضى) المقصورة كما جاءت في ديوانه وهي تحريف للفعل (رضي) . ومعنى ذلك أن

الهاشمي رضي برضا الحبيب على التقطيع التالي (رضى الهاشمي / لا قدك راضي) وانتهى الكلام . ولك أن تقرأها على أن الجملة اسمية تبدأ بالاسم (رضاء) الموصول بالهاشمي لتنتهي هذه الجملة إلى أسلوب شرط بأداة الشرط (لا) العامية بمعنى (إذا) ومعنى الكلام يحصل رضاء الهاشمي إذا حصل رضاء الحبيب والجواب مقدم على الشرط والكلام كله استلطاف .

ومثال ذلك :

سقى الهاشمي من رحيقه وحمله شي ما يطيقه

ولا حـــد يحمّــل رفيقــه واليـــوم يرميـــــه

صابر وفي القلب ما فيه[53]

على كل حال قد تظهر جلياً ميوله في هذه السن ليكون مرآة عاكسة لمن لا يستطيع إظهار مثل هذه الميول بحكم الواقع الاجتماعي ليمتد أفقه بفكرة واحدة إلى استخدامات عدة تنطبق على من هم في سنه لينأى بشعره تدريجياً من الذات المبهمة إلى الذات الصريحة ويبتعد عن الاسم الشمولي (الهاشمي) إلى الاسم الخاص (أبو محضار) كما في التالي :

الهوى قال بو محضـــار حكمته حكمه

كل عاشق معه منه نصيبه وقســمه

حد مقرب وحد مطرود ما حد يشط فيه

طاب سمعون وادينا وطابت مجانيــه[54]

وفي المثال الآخر :

غن لي قال بو محضار عا ذا الصوت بسمع لحونه

يوم طال الجفا من صاحبي ضاعت عليّ القوافي والتلاحين[55]

ومثل ذلك يقول :

قال بو محضار قدني من قديم الوقت سالي

لا سمعت العود دمع العين فوق الخد سال[56]

وهكذا نرى أن الشاعر المحضار بدأ يؤسس لنفسه في مرحلته الشعرية الأولى ـ بعد بزوغ نجمه ـ منحىً جديداً متسع الأفق ، بعدما أعلن عن نفسه كشاعر فذ يخوض بحور العشق . ولكن برؤى ذاتية بحتة متخذاً من اسمه الذاتي واسم عشيرته قارباً يبحر به في أعماق البحار غير مبالٍ بالأمواج المتلاطمة والرياح العاتية ليؤكد فقط على ميوله الخاصة ونسبه الشريف في مدى صدقه وتجاربه ومعايشته لذلك إلى حد ذكر اسمه الشخصي (حسين) بدلاً من النسب والكنية كما في قوله :

قل لهم يكفي هذا التمنّــان والمطل ما شانه أشفقوا بحسين

أرحم يا كحيل العين[57]

أو في قوله :

ذلا ذلحين با تشتكي من بين

ذلا ذلحين با تعترف بحسين

كل شي خلّص وتم بيني وما بينك

با صـبر لمّان تتـعدل ميـــازينك

أو يردك عقـل وإلا يردعـك ديـن[58]

فإن كان هذا خروج فالخروج عن المألوف من التقاليد والتجاوز عنه أدعى إلى الشهرة ، وهكذا طارت شهرته في سماء حضرموت وامتد صداها إلى الأقطار المجاورة لتتجاذب كلماته قلوب العشاق والعكس صحيح . وأصبحت تقال في

المواقف العشقية متى ما تعرض العاشق للصد والهجر من معشوقه . كيف لا وهي ترجمان صادق لمواقفه الخاصة المتجاوزة للتقاليد في بيئته وانعكاس أو انسجام لمعاناة العشاق .

2- الأسماء الحقيقية :

وهي تدخل في خطابه الشعري في المرحلة الثانية وتكثر فيه إلى حد الارتقاء بأقوالهم والاقتداء بأفكارهم وبالمقابل تبين مدى اطلاع الشاعر المحضار على أسماء الأشخاص المرموقين في المجتمع الحضرمي على وجه الخصوص واتساع ثقافته لتشمل نتاجاتهم في الجوانب الحياتية كافة واتخاذهم ضرباً من الأمثال في أشعاره ليحذو المتلقي لها حذوهم مثله . ولنذكر هنا نماذج منهم للتدليل من غير من تم ذكرهم في الأبيات السابقة عند الحديث في تأملات البيئة ولنعطي كذلك نموذجاً لشخص على خلاف ما عهدتم من المثقفين ولا يمت إليهم ولا إلى الإبداع بصلة .

النموذج الأول :

ونذكر فيه علماً من أعلام الشعر الشعبي العامي وموروداً ثراً من موارد الأغنية الحضرمية كمثال .

من بعدنا أيش صار يا بو حسن قلبت لك الأيام ظهر المجن

فليقضي الرحمــن ما كان قاض ما عندي اعتراض

فيما قضى الله ما عندي اعتراض[59]

الشخص المقصود هنا هو الشاعر الغنائي القدير الشيخ / أحمد عبود باوزير صاحب أغنية : (لي تحلل الفرقة ، محينة منّها عانيت) المشهورة بصوت الفنان عمر غيثان ، و قصيدة المحضار هي رثاء قالها فيه لما له من أثر كبير وبروز

واضح وشهرة واسعة في الساحة الغنائية الحضرمية إلى حد أن المتلقي لبعض الأغاني لا يفرق بين أغانيه وأغاني المحضار لجودتها .

النموذج الثاني :

ونذكر فيه علماً من أعلام الحرف المشهورة واسم آخر من أسماء أصحاب المهن الحرفية الذين تعدد ذكرهم في أشعار المحضار كمثال لا غير لكثرتهم .

يا باقطـيان صلح لي زهاب الجنبية

مادمت فنان وصناعتك صنعة راقية

من قال صنعة من ؟ أنا باقول صنعة باقطيان

كل من يحب الزين لا يسأل عن الأثمان[60]

وآل باقطيان من الأسر الحرفية التي تشتغل في صناعة الحلي الفضية بمدينة الشحر وهي أسرة معروفة ومشهورة في هذا المجال ومن أشهرهم الشيخ / مبارك أحمد باقطيان المشهور بصناعة أغماد الجنابي الفضية وتحسينها ويعد من أعلام الصناعات الحرفية في المدينة . ناهيك عن ذكر أشخاص آخرين اشتهروا في مجال صناعة الحلي الفضية بعينها فما بالك بأسماء أصحاب المهن الأخرى الذين يعج بذكرهم شعر المحضار؟ .

النموذج الثالث :

ونذكر فيه علماً من أعلام المجاذيب في مدينة الشحر الذين نعتد بطيبتهم وبنفعهم للناس في المحافل الاجتماعية كمثال من شعر المحضار مما لم يرد في دواوينه .

سعيّودي عبر في السوق بالرمان متغطي

ولا عنده دريّه من برح في الأرض وإلا طار[61]

وسعيّودي هو سعيد عبود عرابي من أشهر مجاذيب الشحر نفعاً ، وأطيبهم معاملة مع الناس ، وأكثرهم حضوراً في الأسواق . وقلما يخلو سوق الخضار أو البرسيم منه يوماً وبدونه لا يكون للسوق مذاق في أثناء المزايدات ، ولا يكون لمرتاديه رواج وقت المشتريات ، نظراً لدعابته المليحة ولطافته في الممازحة .

ولكن هناك مواقف تقلق الشاعر وتغطي جل مساحته النفسية والعاطفية ليثور كبركان يظهر بعض ما في أعماقه وما ينتاب داخله كثورة نفسية على واقعه تتجلى من خلالها معاناته أو معاناة من حوله . فمثلاً في القصيدة التي تتحدث عن الشاعر الشيخ أحمد باوزير ، مثلها مثل ما قالها في رثاء من يعتد بهم من الأعلام . فكانت بمنزلة رثاء حار صادق من النفس ، يملأ القلوب أسىً وحسرة ، اجتمعت فيها عناصر الصدق العاطفي ، والوضوح وجودة التعبير العامي . فكانت المعاني فطرية لا غور فيها ولا عمقاً فلسفياً ، معروضة في ثوب أنيق من اللفظ ، جذاب شديد التأثر . ومدح لما كان يتصف به الفقيد في حياته من تعداد لمناقبه ومكارم أخلاقه وإظهار الأسى واللوعة على موته والشعور بالفجيعة لفقده[62] .

أما ما جاء في قصيدة الحرفي باقطيان فإنها تختلف كثيراً في المضمون والموقف مع انتشار الجنابي في الساحة الحضرمية لكن الشاعر المحضار يؤكد على صناعة باقطيان ليس لجودتها فحسب وإنما لتأصلها في المجتمع الحضرمي ، وأناقتها وخلوها من كل العيوب الصناعية ، رغم صغر حجم غمدها إلا أنها مطرزة بالذهب الخالص والفضة النقية . بيد أن في الساحة جنابي مقلدة ، لم تعد بهذا القدر الجمالي . ناهيك عن البضاعة المغشوشة المكتسحة السوق وبأسعار زهيدة وبخسة . ولهذا كان حرص الشاعر المحضار وتأكيده على انتقاء السلع ولو بالثمن الغالي . بما معناه التمسك بالأصل لا بالتقليد بحيث لا تؤثر المغايرة في

السلوك التقليدي لمن كان يحب الجودة والزينة وهي من سمات المجتمع الحضرمي وأمور أخرى أصّلتها الثقافة الحضرمية التي تحرص على المضمون لا على التظاهر بالشكل .

ولكي نربط العنوان الفرعي السابق بالحالي في ذكر أسماء الأشخاص والمواقف نذكر ما قاله في البيت التالي :

يقول بو محضار أنا ما شكيت من جور الغلاء

لكن شكا جاري عمر حنين وعوض بن سلوم[63]

هذا تعبير صريح من الشاعر المحضار يحمل خاتمه وفيه انطباع لما يجري في الواقع من غلاء في الأسعار ، فإذا كان نفسه لم يشكُ الغلاء الفاحش في الأسعار ـ وهو من الصفوة الميسورة في المجتمع ـ لكن قلبه يتقطع ألماً لما يحدث بجيرانه من هذا الغلاء ويتأثر بتأثر من حوله من الفقراء والمساكين وذوي الدخل المحدود من هذه المعاناة لكن قدره أبى إلا أن يكون الناطق الرسمي لهم في الشدة والرخاء ويتبنى مواقفهم الحياتية اليومية وقد تحدثنا في ذلك .

وحتى هؤلاء المجاذيب ـ أشفاهم الله ـ لم يسلموا من شعر المحضار ، لكن ذكره لهم له دلالة عميقة في المعنى لم يكن هزواً أو عفوياً أو من قبيل الصدفة أو تغليب استهواء ينتقص من آدميتهم ، وإنما لأنهم لا تعنيهم سياسة الواقع في أي مجال من مجالات الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية والفكرية وغيرها مما يترتب على العقلاء الاهتمام به . وكل همهم في الدنيا أن يأكلوا لكي يعيشوا ولم يتحملوا الحياة بأعبائها وغير مكترثين بصروف الزمان ونوائبه .

وسعيّودي واحد من هؤلاء المجاذيب بل واحد من عقلاء المجاذيب إن لم يكن أعقلهم ، فإن كان من العقلاء مجانين فمن المجانين عقلاء يسمونهم بعقلاء

المجانين لجنونهم السرمدي لمحبوباتهم أو لشيء ما أحبوه حتى الجنون . وسعيّودي أحب السوق حباً جنونياً وتعلق به تعلق الفطيم لمرضعته حين فطامه ، ولهذا كانت السوق ولعه الكبير ، لا ينفك منه ولا يحيل عنه . فلم يتخذه للبيع والشراء ولكن اتخذه تيمناً لمصاحبة البائعين القدامى من أبناء مدينته . ولهذا رأى فيه المحضار بعينه الثالثة ما لم يره غيره فيه . مع أن سعيودي هذه المرة مرتدي الرمان (وهو عمامة توضع على الرأس استشعاراً برقصة العدة المشهورة في حضرموت بألوانها الثلاثة الأحمر الداكن وهو المستحوذ عليها وبقع من الأسود والأبيض) لكن غطاء سعيودي بالرمان فيه من الدلالة الشيء الكثير ومن أهم الأشياء عدم اهتمامه البتة بمجريات الأمور من حوله ليس لخصوصيته المجذوبة وحدها وإنما زاده الغطاء لا مبالاة أكثر بمن برح في الأرض أو طار . وهي قرينة للحل والترحال لكن القرينة هنا تأخذ بعداً آخر لتكون سياسية أكثر منها مكانية .

3- الأسماء المجازية :

ما أكثر الأسماء المجازية في شعر المحضار وعلى كثرتها فإننا نأخذ أمثلة منها في سياق الحديث عن أسماء الشخصيات في شعره وقبل الخوض فيها نطرح سؤالا تقليدياً ذا شقين : لماذا هذا الاختيار وما المعيار الذي اتخذه لذكرهم ؟

لم يكن اختيار الاسم المجازي في شعر المحضار مجرد صدفة أو اسم ينهي به تخميسته كما يعرف حضرمياً لمناسبة الروي ، ولكنه اختيار شعبي منوط بالتخابر اليومي لعامة الناس وترديد وقتي في تخاطبهم البيني ، ومستحدث رمزي في لهجتهم الدارجة ، يتطاير بالتعامل الجمعي بينهم ليكون مألوفاً في فترة ما ، ومتروكاً متى ما جاء الاسم البديل . وهذه من خصائص اللهجة الحضرمية كأن تستعمل لفظة واحدة دالة على المراد لتكون إشارة عن كثير من الكلام فمثلاً يقولون

: (هات الشغلة ، خذ الشغلة ، كيف الشغلة) حتى أن لفظة الشغلة المعرفة بأل والغير المعروفة أصلاً إلا بين المتحدثين تكاد تكون نكرة مقصودة ومثل ذلك كثير . ولا يبتعد كثيراً عنا تداول الأسماء المبهمة لتدل على مفاهيم وقتية اختصاراً للمقاصد التعاملية ولنعطي بعض النماذج من شعر المحضار :

النموذج الأول :

ونذكر فيه اسماً علماً يدل على الفرد (عبود) ففي قصيدته (ما شوف أرضي بعيد) ذكر المحضار هذا الاسم في البيت التالي :

عدنا ومن غاب عن أرضه إليها يعود

وعبود هو ذاك هو ما شي انقلب في عبود

يوعـــد وينســـى الوعـــــــود

ولعاد يشتاف في جمعـــة ولا يوم عيـــد

أبعد ولكنني ما شوف أرضي بعيد(64)

وعبود رمز تداول ذكره الناس خاصة في مدينة الشحر وكأنه مصدر القوة والجبروت فيقال : (خل عبود ينفعك) أي ارتكن على قوة عبود وقت الشدائد دون معرفة من هو عبود . على الرغم من إطلاق التحليلات بعد سماع القصيدة على شخص بهذا الاسم زامل المحضار في وقت ما ولكن لا يجزم أحد بتأكيد مثل هذه التحليلات لأن المحضار يتأثر بما يردده الشارع ويعكسه في أشعاره في مواقف شتى ولهذا تحتمل أشعاره التحليلات على أرض الواقع كما أن اسم عبود تردد في تلك الفترة التي قيلت فيها القصيدة .

ولو رجعنا إلى جو النص نلاحظ أن المحضار قد أطلق المثل في بداية القصيدة (من غاب عن أرضه إليها يعود) ثم أتبعه باسم عبود الذي لم يتغير خلال

فترة اغتراب المحضار رغم وعوده ، لأن التغيير المطلوب هنا هو الانقلاب ، لكن المحضار هل يريد فعلاً لقاء عبود أو يريد انقلابه ؟ وما علاقة عبود بالأرض العائد إليها المحضار وهي الوطن ؟ وحتى تكتمل الصورة نأخذ البيت الثاني :

يحلم بأيام بيضاء جاته أيام سود

وسحابة المزدحم ما فيه غير الرعود

والغيـــث خلـــف الحـــدود

كأن بينه وبين الغيث ســـد من حديد

أبعد ولكنني ما شوف أرضي بعيد

نلاحظ استخدام المحضار كلمات توحي بالقوة والصرامة وما ينطوي خلفها (أيام سود ، سحابة المزدحم ، الرعود ، السد الحديد) وبالمقابل هناك كلمات توحي بالخير والعطاء (كالغيث في سائلة وادي الحدود شمال غرب مدينة الشحر) لكن عبود لم يتحقق حلمه بعد للعيش الرغيد والأيام البيض ولم يتعاط مع هذه المعطيات ، ولم ينقلب حاله بينما صار من سيء إلى أسوأ لكن قواه لم تخر ، إضافة إلى ازدياد عناده المتمسك به وكبريائه الذي لا ينحني لمعايشة الواقع ، وفي ذلك دليل على أن عبود خيالي التصرف وحلمي التقرير . ولكن رغم اشتياق الشاعر المحضار وعودته لوطنه إلا أنه فضل البعد المترقب للقرب لقوله : (أبعد ولكنني ما شوف أرضي بعيد) ولهذا أسباب منها :

1- أن حال وطنه لم يتغير بعد ، نظراً لعوامل ربما تكون سياسية لكنه لم يوضحها واكتفى بالإبهام .

2- لم يشعر في هذه الفترة بالرضا كما تعود ذلك من ذي قبل .

3- لم يحظ بالقدر الكافي من الاستقرار عند عودته .

4- لم يستفد وطنه من الخير الموجود به (الغيث) .

5- عدم الاستفادة من التطلعات المجتمعية التطورية .

6- الصراعات الفكرية والمتناقضات الحياتية التي تعصف بالوطن .

إذا توافقت هذه الرؤى عرفنا بالتأكيد من هو (عبود) الذي جعل بينه وبين الغيث (رمز العطاء) سد من حديد نظراً للصراعات الفكرية في الوطن بين الفينة والفينة التي رمز لها المحضار بالرعود والأيام السود . ولهذا نعتقد أن حال عبود لم ولن يتغير طالما أنه مصدق نفسه بوعوده الوهمية ولم يرتض بالانفراد بديلاً ، ما لم ينزل عند أفراح الناس في الأعياد وأيام الجمع (عند متطلبات الناس) بيد أن اختيار المحضار ليومي الجمعة والعيد له دلالة عميقة في النفوس وخاصة اجتماع الناس فيهما

ومن الملاحظ أن المحضار بدأ قصيدته بالفعل (عدنا) ثم أتبعه بالمثل عن الغياب (من غاب عن أرضه إليها يعود) فلم يقل (عدنا ومن عاد إلى أرضه ...) ولم يقل (غبنا ومن غاب عن أرضه ...) ولكنه فقط أظهر المقابلة بين العودة والغياب لشيء ما لم يعرفه المتتبع . حتى إن المتتبع نفسه عندما يتحرك داخلياً مع القصيدة لا يجد ما يبرر ذلك من استخدامه للفعل (عاد) لأن الحديث في المطلع وما بعده من كلام خصصه للاسم المبهم عبود ، واستكمل بقية الكلام في وصف الهجر والصد والبعاد والفراق وما ينتج عن ذلك من الوجد والشوق واللوعة والحنين والحرقة والسهر وأخيرا الشهادة لأجل المحبين . وكأني بالمحضار لم يعد البتة إلى وطنه في هذه اللحظة وأن استخدامه للفعل الماضي (عدنا) كان ضرباً من خيال . لأن القصيدة لم تذكر شيئاً عن العودة وكأنها حصلت في فترة سابقة للحدث وإنما الهدف منها إظهار عناد عبود لا غير .

وللتأكيد على ذلك نذكر مثالاً آخر مما قاله عن الشيخ الرمز (سالم) من شعره المسموع :

نحن نبا الشيخ سالم ما بغينا سواه

ولا بغينا عصـــا ثاني ولفنـــا عصـــاه

حتى الدواء جابنا نستعمل إلا دواه

والحكم إلا عصا ما شي كرع في صفاه

ومثال ثالث عن (عامر) :

مالـك ومـــال النـــاس يا عامـــر الكون مهما تدعي معمــور

شــف عــاد ما نْته النــاهي الآمـــر شف عادها تغباك بعض أمور

شف عادها الغلطات عندك في الدفاتر راجــع حسـابك وافتح الدفتر

ياللي بعثرات العـــرب مســـــرور مالــك عـذر ما تعـثر[65]

وهناك أسماء مبهمة كثيرة تدفع المتلقي لها للتأويل والتخمين في الاعتقاد ، منها على سبيل المثال (بن جحنون) و(صالح) و(سعد) وهذه الأمثلة مما وجدت في القصائد المغناة وما في شعر المساجلات والمراسلات كان أكثر .

النموذج الثاني :

ونذكر فيه أسم يدل على الجماعة (آل باكرمان) في وصف معركة عسلية المنطق سلطوية المعنى حيث قال المحضار :

رسيت القطب في الجبح ما با رد منه أنا إنسان دابس

وأنتم جهزوا ستمائة من حاملين السلب أو ألف فارس

وبصر الله يقع موت فوق الجبح وإلا عسل صافي ومصبوب

مكانه جبحكم يا أهل باكرمان فيه العسل ما غبه النوب[66]

كثيراً ما يتردد ذكر (الجبح) في الأشعار الحضرمية والوصول إليه يدخل من باب المفاخرة والشجاعة . والمقصود بالجبح من المفهوم اللغوي العامي خلية النحل . ولكن لا يختلف اثنان في أن عملية جني العسل لها قدرات خاصة لا يمتلكها إلا النحالون والمشتغلون بهذه المهنة ويسمونهم الحضارمة بـ (الدباسين) وقلما يجني ذلك غيرهم ممن لا ناقة لهم في الجبح ولا جمل . ولكن ما يتبادر إلى الذهن الأسئلة التالية : هل هي فعلاً معركة من أجل العسل ؟ وإذا كانت كذلك فما علاقة العدد الكبير من حاملي (السلب) والفوارس بها ؟ وهل صحيح يتحدث المحضار عن جبح آل باكرمان ، أو إنه ساق الاسم لحاجة في نفس يعقوب ؟

لا نعتقد أن تصوير هذه المعركة جاءت من قبيل الصدفة لوصف معركة غرامية ولكنها نتاج لخبرة تجريبية مر بها الشاعر ، ورؤية شاعرية تجسد واقعاً ، وحتمية لا مناص من الحديث عنها ليفرغ محتواها في هذا الوصف الرمزي حتى لا يؤخذ عليه وهو الخبير بنفائس قومه والمتحدث شعبياً عن مواقفهم ، فكان الهدف هو استخراج العسل المحبب للجميع (المحصول) من وراء هذه العملية الحربية والتلذذ بالطعم الشهي . ولهذا كان استعداد المحضار لخوض هذه المعركة استعداد المقاتل البطولي لها ، ولا رجعة في ذلك ، لوثوقه المحض بالانتصار مهما كان تجهيز المقابلين من عدة وعتاد . لكن المفارقة هنا في المخاطب (أنتم) ما إذا كان يقصد آل باكرمان أم غيرهم مع أن المحضار في قفل البيت استخدم النداء لآل باكرمان ولذلك عدة احتمالات قرائية لفك اللبس منها :

1- عندما نقرأ مكانه جبحكم يا أهل باكرمان ، ونقصد لازال جبحكم مستمراً بإنتاج العسل وهو تأكيد على استمرار الحدث والنفي بعدها يؤكد ذلك (ما غبه النوب) .

2- وعندما نقرؤها باستفهام محذوف مكانه جبحكم يا أهل باكرمان فيه العسل ؟ وباستفهام موجود في السياق (ما غبه النوب ؟) بمعنى ألم يغب عنه النوب حتى يكون أثراً بعد عين ؟

ومع ذلك لا يمكن التكهن بعدد المقاتلين الستمائة أو الألف إن كانوا من آل باكرمان أو هم ضدهم إلا إذا أولنا اللبس في الكلام وسوغناه كما نحن نريد لأن البيت التالي يشير إلى معنى آخر .

وسووا ما تسوون في أو عاكسوا والزمن كله معاكس

وتثيروه١ على الجبح حمراء مثل ما ثارت الغبراء وداحس

ونا باقول يا حول لا قد شفت كير البلا لاصي ومشبوب

والكلام هنا اختلف مع حجم طول زمن المعركة كحرب الغبراء وداحس والتردد المفاجئ الذي طرأ على المحضار حين قال : (**ونا باقول يا حول لا قد شفت كير البلا لاصي ومشبوب**) وكأنه لا حول له ولا قوة إذا شبت نيران الحرب ، ولا علاقة له بها ، وأنها فقط بين آل باكرمان وغرمائهم . لكن لا يهمنا التأويل من القول بقدر ما يهمنا ثقافة الشاعر التاريخية وربط هذه الأحداث بهذه المعركة الشهيرة في التاريخ ، واستخدام اسم هذه الجماعة المشهورة في دبس العسل لاسم هذه المعركة . ومن المعارك المماثلة معركة (آل باناعمة) في الدباسة بقوله : (**حسبتوا الدباسة يآل باناعمة سهلة بغيتوا عسل مدبوس**) ولنأخذ البيت الأخير من القصيدة المغناة :

أنا قول إن المال ما بيننا جملة

ولا نا موافق ساس عا قسمة الغلة

وإن وافقوا بعض القبائل في القبلة

على حكم باكردوس

حسبتوا الدباسة يآل باناعمة سهلة بغيتوا عسل مدبوس[67]

هكذا صور المحضار عدم موافقته إطلاقا على التقسيم والتشتيت وفضل التمسك بمبدأ الشورى لما له من أثر ايجابي على الأمة جمعاء كما في البيت التالي :

وذي ما يشاور في طريق الهوى خله

يزل من طريقه كل ساعة تجي زلة

وذي يعتمد في كل حِيّة على عقلــه

يكله الدحل والسوس

حسبتوا الدباسة آل باناعمة سهلة بغيتوا عسل مدبوس

ومثله في المعنى استخدام اسم الجماعة كما في البيت التالي من شعره المسموع :

آل السكوتي بعد ما طال النزاع توافقوا بيكسروا السترة الوداع

الله يعينش يا مصوغة باسباع يومش فند من دارهم محسوبة

والبيت سياسي أكثر منه أسري وآل السكوتي المقصود بهم أهل اليمن عام 1989م عندما بدأوا التنقل بالبطاقة الشخصية بعد تحطيم الحواجز من الممرات الحدودية ، وأما المصوغة فهي جزء من دار آل السكوتي . وحتى لا نتعمق في الدواعي من القول ندعها ونتمسك فقط بالأسماء محور الحديث وكيفية استخدامها رمزياً ودلالياً لننتقل إلى أسماء العموم .

النموذج الثالث :

ونذكر فيه اسم لمجموعات سكان المناطق الحضرمية ويقصد منه الخصوص من العموم كما في قوله (أهل الطويلة) :

عادك مطــول

يا قلب في أهل الطويلة

ملقي لهم حل

تبذل من أجله كل حيلة

تطلع في العقبة وتنزل

والشوق عاده فيك ما زال

ما شي على البال

إلا زيارتكم وبس يا أهل الطويلة

ما شي على البال[68]

ويقصد المحضار من أهل الطويلة وهي من مسميات مدينة سيؤن سكان قرية (ذي صبح) التي يرتادها كثيراً والتي خصها بهذه الأبيات من القصيدة نفسها بقوله :

يا غيـــث قبّل

في ذي صبح يا خير ليلة

صوت المحول

نسمعه يدوي في المسيلة

والخل يتلاقى مع الخل

والباكرة دنت بالأخيال

ما شي على البال

إلا زيارتكم وبس يا أهل الطويلة

ما شي على البال

يكفيني الظـــل

لي تحت لشْجار الظليلة

لا جيـــت قيّل

في بســـط خلي أو مقيلة

وإلا أشوفـه حين يقبل

إن عاد لي شي حظ وإقبال

ماشي على البال

إلا زيارتكم وبس يا أهل الطويلة

ما شي على البال

مناداة المحضار لأهل الطويلة كانت شاملة رغم أنه يخص بها أبناء ذي صبح من القرى المجاورة للطويلة ، وأخذ يصف القرية بكل ما فيها من غيث وسيول وأشجار وأنهار وظلال ونخيل دانية بالأثمار ، وهذه قرينة تدل على الجزء من الكل والتخصيص من التعميم إلا أن التعميم والشمول الواضح يقلل من الإحراج عليه . ولهذا بدأ بالكل ثم تدرج إلى الجزء . بيد أن استخدامه لاسم المدينة مضافاً إلى (أهل) أحب إليه من ذكر اسم بذاته لشخص كان أو قبيلة طالما أنه يرمز للعموم

وفي تخميسة لأحد أغنياته قال : (**أنا جيت با زوركم يا أهل الطويلة عسى شي عندكم لي قبول**)

كما يوجه نداءه لحضرموت حين عمت الفوضى بها قائلاً :

يا حضرموت الفتن والفوضوية ما بينهم خائف اتروحي ضحية

وإلا يقع بيـــع والقيمـــة دنية من دون دلال

يا الله عسى الوقت يتبدل ويصلح من حال إلى حال

يا حضرموت اعملي كوني وفية وأنتِ بالله ما زلتي غنيـــة

وبالعمل ، لا تخدمين القضية بالقيل والقال

يا الله عسى الوقت يتبدل ويصلح من حال إلى حال[69]

وللعلم إن أشعار المحضار في المساجلات والمراسلات والأغاني تزخر بأسماء الأشخاص سواء كانت أسماء حقيقية لأعلام أو أسماء مجازية . وما يهمنا هنا أن نتعرف على المحضار من خلال ذكر هذه الأسماء في شعره وليس التركيز عمن ذكرهم وهم كثيرون . وربما يأتي ذكر بعضهم استكمالاً للبيت إن لم يكن للموالفة اللفظية ، أو كما يسمى في المصطلح الشعري بـ (**الاستدعاء**)[70] ومثله في أغنية (بلوى الحب) ذكر اسم (قحطان) ليوافق قافية البيت الغنائي لينال من التأويل قدره

ومن التفسير ما اعتاد عليه الحضارمة بقوله :

با يقع مثل من خله يقع مثل (قحطان)

ومثل ذلك في أغنية (باب الزعل مقفول) بقوله :

وثقت به وقبضت بحباله

خلا (قشن) يضحك علي في السوق و(حبولي)

وقشن وحبولي هما أبناء المقدم سالم بن سعيد السعيدي من بداوة منطقته الواسط وتربطهما علاقة قوية بالشاعر . فالأول اسمه الحقيقي ، والثاني لقب لاسم أخيه الأكبر منه سناً (سعيد) وهو من شعراء البادية المعروفين وقد عرف بين الأوساط البدوية بـاسم (حبولي) .

تأملات في القيم والعواطف

إذا كنا سنتناول كل القيم الواردة في شعر المحضار بالتفصيل لكان ينبغي لنا أن نخصص لها عملاً مستقلاً لكثرتها ، وشعر المحضار قيمة جامعة لمجموع القيم الإنسانية والعاطفية والفكرية والأدبية والأخلاقية والسلوكية والنفسية والاجتماعية ... إلخ ، وفي هذا الصدد نأخذ قيمتين لا غير ، هما القيمة الجمالية والقيمة النفعية .

1- القيمة الجمالية :

كل مخلوق جميل ببياضه وسواده ، وكل إنسان يعشق الجمال أيما جمال ، ولكن الجمال جمالان : جمال موهوب ، وجمال مجلوب . فالأول في الجوهر ، والثاني في المظهر . ولا يعني بأي حال من الأحوال أن الزينة لا تكون في المظهر فقط بل لابد أن تضيف للمزين جمالاً ورونقاً ، وزينة الجمال في الأدب الجم والأخلاق الفاضلة والعمل الصالح . وبطبيعة الحال أن العين تأنف من رؤية القبائح وتنبهر من رؤية الجمال والمحاسن إذا كانت نفس الشخص جميلة وتحب الجمال أما إذا كان العكس فقد أكد قول أبي ماضي :

والذي نفســـه بغـــير جمـــال لا يرى في الوجود شيئاً جميلاً (71)

فكل عين تتفاءل برؤية الجمال خيراً ، وكل نفس تنشرح من هوى الحسن . ولكن العين والنفس تستقبحان الرؤية والانشراح إذا تبين للعقل الباطن هذا الجمال الزائف المجلوب بغية الاستظهار ، لقول شكسبير : ليس هناك جميل ولا قبيح وإنما تفكير الإنسان هو الذي يصور الجمال والقبح للإنسان . ولهذا فلابد أن نصور الجمال في تفكيرنا ، مع أن عشق الجمال متفاوت بين الجميع لتفاوت القبول له . ولنأخذ في هذا المجال جمال الأرض وجمال النفس وجمال البشر .

1- 1- في جمال الأرض :

والمحضار أحب الجمال السرمدي في الأرض إلى درجة العشق وانبهر باخضرارها إلى حد التعجب بها كما جاء في أغنيته ، (نيو دلهي) مع ملاحظة الاستدراك . ولنا أن نتأمل معه هذا الجمال الطبيعي حين قال : **ما أجمل الهند ! لكن أرضي أجمل** . فتجميل الهند هنا لما فيها من ماء وخضرة ووجه حسن ، وخلود للعشق في تاج محل ، ومناظر خلابة يعجز الرسام في رسمها ويعيي المذيع في وصفها ، استحوذت على قلبه وسكنت لبه ، حتى كاد أن يغمى عليه ولم يعد يفرق بين الرؤية الصادقة والحلم العابر . فصور هذه القيمة الجمالية في أبهى صور الجمال المؤكد للهند بالتكرار وبالذات في كورس الأغنية : (الهند فيها الهناء ، والهند فيها المنى ، والجو في الهند غائم تحسب أنه ربيع) . وخذ مثالاً آخر :

ماء وخضرة ووجهٍ حسن في طريقي لقيته بلندن[72]

يظهر المحضار هنا القيمة الجمالية لمدينة لندن وما فيها من ماء وخضرة ووجه حسن . وبالنظر في قيمة الجمال الفني في أرض أجداده يقول عنها :

يا منتمي للأرض هذي الأرض ما تبخل على من حب وإليها انتمى
وتبادلـــه دائم بديل الجود جود لازم إلى عشه يعود
مهما يطير الطير في جـو السماء لازم إلى عشه يعود

ويؤكد أكثر على القيمة الجمالية من هذا الانتماء في قوله :

الأرض هذي لي بها غصنك نما ولحق بها تربة زمن خصبة وماء
وأثمر ولقّـى عود يا مقْواه عود لازم إلى عشه يعود
مهما يطير الطير في جو السماء لازم إلى عشه يعود[73]

كما يتأثر المحضار بالقيم الجمالية لمصيفه أرض الواسط إلى حد الإعجاب لاعتمار قلبه وروحه بها كما في قوله عن اخضرار وادي عمر :

تعجبني الخضرة في وادي عمر يا كم بهـا قلبي والروح اعتمـر

ويطيب لي المقيل فيها والسمـر شني على الواسط شني يا مطر[74]

1-2- في جمال البشر :

ومثل ما أحب المحضار جمال الأرض أحب جمال البشر أيضا ، وهو الحب الصادق العفيف ، الذي جرى في دمه طول حياته . ذلك الحب الذي قال عنه يوماً (**كل ما جيت بانقصه عالوهم زاد**) والغير القابل للنقصان فعلاً . لأن المحضار يذوب صبابة لرؤية الجمال الباهر ومع هذا يمتع به النظر ولا يروق له الظفر بهذا الجمال المحلى به محبوبه . ونستكمل الصورة من القصيدة السابقة للربط بين الأرض والبشر بقوله :

يا محسن الوادي لا شفته خضر وشفت محبوبي في سفحه خطر

بوقف وبا متّع من حسنه النظر شني على الواسط شني يا مطر

فالمحضار يكفيه فقط أن يمتع النظر في محبوبه ولا أكثر من ذلك ، في موقف جمالي مهيب اختلط فيه الجمال الطبيعي للأرض بجمال المحبوب . ومتعة النظر في الوادي زادها أثراً على جوارحه البصرية مرور محبوبه على سفحه . ولنبعد أكثر من ذلك ونتمعن في هذا الجمال الرمز .

جمـــالك رمــز لكل جمـــــال فسبحان من زينك به وحلاك

فما كنت وحدي أشاهد جمالك فمن شاهدك يفتكر إنك مـلاك[75]

إلى قوله :

عشقتك وحبّيت قالوا لي غالي وهم ما دروا أيش في العين غلاك

جمــالك ولطفــك وخفــة دلالك ولطفــك بلا وعــي منــك وإدراك

هذه القيم الجمالية في هذه القصيدة إنما تعطي فكرة عامة للجمال البشري المرتبط بالحركة المعبرة عن هذا الجمال الذي يسلب الوعي والإدراك . والمحضار يلهث وراء الجمال الزين من مطرح إلى مطرح ليصف هذه المرة قوام الجميل ومنظره في هذا البيت :

سير وتخبر عا مليح أسمــر بارع القامة حالي المنظر

دورت له في الخور والبندر ما حد عطاني منه أخبــار

عاده هنا أو سار[76]

ولأن المحضار يعشق الجمال ويعد السحر والدلال والخفة ونظرات العيون من أهم قوائمه يقول :

من دلاله ومن سحره ولفتاته ونظرة عيونه

سرت حيران في أمري ودمعي من عيوني جرى مثل المعايين[77]

هذه بعض الأمثلة التي سقناها لمعرفة بعض القيم الجمالية للبشر سواء كانت في القصائد نفسها أو ما يحمله المحضار في أعماقه . وفي أشعاره الأخرى الكثير منها.

3- 1- في جمال النفس :

النفس الإنسانية تعني ذات الإنسان وليس جزءاً منه كما اعتقد الفلاسفة ، فالنفس تجزى وتكلف وتوفى وتكسب وتجادل وتلوم وتلام وتقول وتنتظر وتنهى عن الهوى وتشتهي وتهوى وتلمز وتضل وتوسوس وتهتدي وتؤمن وتستيقن وتعلم ، خفي عليها ما تكسب غداً أو بأي أرض تموت وتصبر وتحاسب . وجميع هذه

الأعمال التي تقوم بها النفس هي بعينها التي يقوم بها الإنسان . والنفس الإنسانية مخلوقة من قبل الحق سبحانه وتعالى .

وللنفس حرية الاختيار لقوله تعالى : (فمن اهتدى فإنما يهتدي لنفسه ومن ضل فإنما يضل عليها)[78] والنفس تموت ، والنفس تمثل للثواب والعقاب ، وتكون النفس لوامة وأمارة بالسوء ، وتكون النفس مطمئنة لما عملت من خير في الدنيا . ومن أهم ما يجب على المرء فعله أن يتحلى بالفضائل في نفسه لأن النفس أمارة بالسوء . وقد قال أبو الفتح البستني المتوفى سنة 1122هـ :

أقبل على النفس واستكمل فضائلها فأنت بالنفس لا بالجسم إنسان

وقال السموءل بن عادياء المتوفى سنة 62 قبل الهجرة :

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه فكل رداء يرتديه جميل

وإن هو لم يحمل على النفس ضيمها فليس إلى حسن الثناء سبيل[79]

ونفس المحضار قد شبت وشابت على جبر المحبين ، وذابت في إرضائهم ، وصبرت على المكاره لأجلهم ، وتحملت ما لا يطاق حمله . مضمناً المثل السائر (من شب على شيء شاب عليه) في قوله :

نفسي على الجبر قد شبت وشابت

وتموّست في رضاء خلي وذابت

وتحمّلت حمل جائر ما تطيقه

في ساعة الجبر كلٍ مننا يعرف طريقه[80]

وقد أكد في موضع آخر ما تحتمله نفسه من حمل وكلف لأجل جبر خله . والجبر في اللهجة العامية بمعنى الود والوفاء بالجميل ، وفي الفصحى جبر الفقير

كفاه حاجته ، والجبر ما فقده عوّضه ، والأمر أصلحه وقوّمه ودفع عنه ، والعظم أجبره . قال المحضار ليؤكد هذه النفس التي تتحلى بالجمال للوفاء :

أنا عشقـت الليل في جبر من أهــوى

حبّيت عرف الهيل والجوز في القهوة

وكلفت نفسي عا ركوب الجمل والخيل

من حب حد لازم لأجــله يشـد الحيل[81]

وقال عن النفس الأمارة من قصيدة (حالي معه مازال مستور) :

العقول أجناس والخاطر يهدرس والنفس أمارة

ومن أمثلة النفس الحنونة إلى الوطن هذا البيت :

وا ويح نفسي لا ذكرت أوطانها حنّت

حتى إذا هي في مطـرح الخير رغبانة

وعلى الموارد لا جات للشرب تتنغّص

قدها مقالة شرب النغص يتعب الإنسان[82]

ومثله أيضاً :

ومن قال لك قاطع

محبينك فقل له أنت بطالي

ما زلت في وصلهم طامع

وعاد النفس محنونة

يا زارعين العنب ما با تبيعونه[83]

ومن أمثلة النفس المجني عليها قوله :

أنا على نفسي الجاني حبيت واحد وهو قلبه مع ثاني[84]

ومن أمثلة النفس العفيفة قوله :

خلع السقيفه ما طعمونا خريفه قالوا نصيفه منه لقوها وقيفه

نفسي عفيفه ما تقبل الغش والموقوف

حتى الطوافه أهل الحسد ما بغونا طوف[85]

كما تظهر عزة نفسه في أغنية (عزة نفس) صفحة 111 من دموع العشاق ، وتمتلئ أغنية (نظرة وبس) صفحة 89 من ابتسامات العشاق بالكثير من القيم الجمالية في جمال البشر وجمال النفس . وتعالوا ننهي الحديث عن القيمة الجمالية لنربطها بالقيمة النفعية في القصيدة القديمة التالية :

عادت علينـــا ليالي جميلـــــه بين الخضر والقمر والخدود الأسيله

وأنغـام وألحـــان عذبة جميلـه سرّت فؤادي وأمسى بهـا فرحـان

شرب العسل ما يقع بالفضيلـه لي ما معه قرش ما با يحصل منيله

فيه الشفـاء للنفوس العليلـــه يا بخت من نال منـــه ملأ فنجـــان

بعض الميـادين فيهـا رويلـه وخيول زينه وكلين يعرض بخيلـــه

ما هي لحجري ولا بن هبيلـه ما تصلح إلا لفارس من الفرســـان

لي رتّبوا في رسب والسفيلـــه بأسلاب بلجيك ما حد معه بو فتيلـه

بعض السلب زين ماشي مثيله تسمع قروحـــه ولا تنكر الدخـــان[86]

2- القيمة النفعية :

ولنأخذ أمثلة من الواقع قبل الدخول في القصيدة السابقة وفي شعر المحضار عموماً . فلو نظرنا في ما هو حولنا من معروضات يومية وكيف يقبلها البعض ويرفضها الآخر لأصبحنا على يقين بأن الأذواق بين الناس تختلف ولكل ذوق ما يشتهي ، وإلا لماذا هذا التنوع في المعروضات ؟ ولنأخذ من هذه المعروضات ما يحتاجه الناس أيام الأعياد والمناسبات ، لنرى أن الفرد منا يلف ويدور في الأسواق ليخرج في الأخير بقطعة قماش مثلاً بينما هو يقبل هذه القطعة وقد رفضها الآخر ، مع أن الألوان التي استحسنها هو لم يستحسنها غيره ، وهو ما يسمى بالذوق الخاص ، لتتأصل هنا القيمة الجمالية من جراء الذوق بالقيمة النفعية من جراء الاستخدام ، وهكذا دواليك .

1- 2- في العسل :

والقيمة النفعية تدخل في كل الاستخدامات النافعة للمرء في المأكل والمشرب والمأوى والملبس وغير ذلك من المنافع بحسب تقييمها النفعي للفرد . وبالعودة إلى القصيدة السابقة نرى القيمة الجمالية تتأصل في البيت الأول من خلال تلك الليالي الجميلة التي تجمع الشاعر بالغواني بمن فيهن من خضر (سمر) وقمر (بيض) ، أضف إلى ذلك الأنغام والألحان العذبة الجميلة مع أصوات الدان والغناء في الشروحات الليلية على ضوء القمر . وهذا إحساس صادق عبر به الشاعر عن فرحته بليالي السمر مع اقترانه باللحن الهبيشي . ثم تأتي بعد ذاك ـ في البيت الثاني ـ القيمة النفعية من شرب العسل وهي كما قال (فيه الشفاء للنفوس العليلة) وقد بين لنا المحضار الجدوى والنفع من شرب العسل وهي الشفاء من العلل ولكن بكميات مناسبة تتفق ومعطياته كدواء ، وهذا النوع يكثر في أشعاره .

ولك أن تقرأ القصائد التي تتحدث عن العسل في أشعاره ستعرف أنواعه وفائدته النفعية .

2- 2- في الفروسية والقتال :

وفي البيت الثالث تحدث المحضار عن معرض الخيول في الميادين ، ليأتي العرض هنا للمفاخرة بالجمال والقوة للخيول . ولكنه وضح المنفعة من هذه الخيول المعروضة في الميادين مع استخدام هذه اللفظة بالجمع (الميادين) لتؤكد كثرة عدد الخيول المعروضة . ونأتي لبيان القيمة النفعية في البيت أيضاً من خلال استخدام الخيول التي لا تصلح إلا للفرسان ، بيد أن الفرسان لا تستخدم الخيول إلا في المعارك الحربية ومن هنا تأتي القيمة النفعية لها في البيت من خلال ربط الخيول بالفرسان .

ثم ننتقل للبيت الرابع والأخير في القصيدة لنلاحظ مدى الترتيب في منطقتي رسب والسفيلة بهذا السلاح البلجيكي ، والمقارنة بين هذا النوع من السلاح والسلاح أبو فتيلة الأقدم منه والذي ينبعث منه الدخان عند الاستعمال بعكس سلاح البلجيك ، ليظهر القيمة الجمالية للبلجيك على (أبو فتيلة) ولكن ما القيمة النفعية فيه ؟ أنها تظهر في الاستخدام ما دام هو (سلب) كما قال ، لأن لفظة (السلب) لا تستخدم إلا للمستعد للقتال . بمعنى أنه يحمل بندقيته على كتفه في أي مكان يذهب إليه للمقاتلة إن لم يكن لردع المكاره من وحوش وغيرها أو للقناصة .

أما القصيدة المختارة هنا هي نفسها تحتاج إلى تعليق من حيث الموضوع والهيكل والتفاصيل والوحدة العضوية والبنائية لها والأسلوب المتخذ ، والحق أقول قد أوردتها لعلة ما ، ولكن ليس في هذا السياق الذي نتأمل فيه عن القيم الجمالية والنفعية لاعتقادنا أن أبياتها قيلت مجزأة في مدارة الهبيش وتجاذب الارتجال بين

الشعراء في صولاتهم وجولاتهم ، وهي قديمة ولكنها أثبتت حديثاً في ديوان المحضار (أشجان العشاق) بصفحة (23) وبدون أي اعتراض أو تعليق عليها من أحد . وقد وقعت بين يدي بعض الأبيات الأخرى المضافة على هذه القصيدة والمنسوبة للمحضار أيضاً نذكر منها هذه الأبيات التي تتحدث عن بعض المناطق الزراعية التي تشتهر بزراعة النخيل بالذات :

الحبس ما هـو مثيــل الدقيلــه من بعد ما كنت عاهـده ليلة بليله
واليوم صبحت موالـــه عطيلــه الله يـرده على موجــب العـدان
روضـة عرف قسـم فيها وكيله وصروعها تنقسـم عا جميع القبيله
ما هي كما النخل لي في عسيله وان جيت في الهاجره ما لقيت أثبان
عالساقيـة حاشــدي بو عسيله يحتاج عنوه ومن حب شي يعتني له
زهـدوه في طبونـــة باهديلـــه باربع ميه قبل ما يطلــع المــيزان[87]

إذن فالقصيدة يظهر أنها طويلة وربما أن أبياتاً أخرى في طي المجهول لم نطلع عليها . وما يهمنا أن الشاعر كيف أورد فيها القيم الجمالية والنفعية مما قيل فيها من ليالٍ جميلة وسمر وقمر وخدود أسيلة وأنغام وألحان ومن جمال في أبهى صوَره ، وعسل وخيول وسلاح ونخيل ومن نفع في أشهى حضوره .

2-3- في الزرع والكيف :

ولنتأمل في قيمة نفعية أخرى في البيت التالي من قصيدة الواسط :

الماء حياة الأرض وحياة البشر من حل عند الماء ما بايشوف شر
با حل أنا عنده وبا لقي لي نشر شني على الواسط شني يا مطـر[88]

والمحضار يؤكد على أهمية الماء لحياة الناس (مصدر الإحياء) والأرض (مصدر الإنبات) ويعني بالأرض في القصيدة (الزرع) . وبوجود الماء والتربة

الخصبة يمكن استثمارها للزراعة وبهذا ينتفع الناس بالماء وبالمزروع . ولكن منفعة المحضار هنا المكوث بجانب الماء ليرعى نشره (أغنامه ومواشيه) مما ينبت من زرع بسبب الماء .

ومن القيم النفعية ما ورد في البيت التالي من قصيدة وادي العين :

قالت تراك إنته ما بيننـا ضيـــف اشرب من القهوة روّق بها الكيف

ومن اللبن خذ دن وان شئت دنين يا ريتنا حــلك يا وادي العـــين

ذكر فيه المنافع من شرب القهوة وذلك برواق الكيف وتعديل المزاج كما أن شرب اللبن فيه من المنافع الشيء الكثير والكثير وهناك أمثلة كثيرة على ذلك . كما يظهر المحضار في إحدى أغانيه القيمة الجمالية والنفعية للبن اليمني في قوله :

وبن اليمن قيمته مثل اللآلي مشهور في السوق من أول وتالي[89]

تأملات في المكان و الزمان

1- في المكان :

فضل الشاعر أبو الطيب المتنبي سرج الخيل على بقية الأماكن في الدنيا لما له من فضل عليه وجعله أعز مكان لأنه يسافر عليه فيطلب المعالي أو يهرب من الضيم واحتمال الذل أو يحارب عدواً يدفع عن نفسه شره ، وبه يستطيع بلوغ المرام وهو معلوم في قوله :

أعز مكان في الدنى سرج سابح وخير جليس في الزمان كتاب

لكن المحضار يظهر البعد المكاني دون تحديد لهذا المكان كما في قوله مخاطباً معشوقه :

ترفعــت وينــك يا غــزال النقـــا غطاك السماء والحيد تحتك وقاء

على العين أقرب منك الغول والعنقاء ولا يستهن وصلك وطيب العناق

أحب الفراق إذا كان في الفرقة الهدوء والرواق(90)

ولنا أن نقف متأملين في مكان المحضار لا في مكان المتنبي ، غير مقارنين بين البيتين ، وإنما أتينا ببيت المتنبي لمعلومية المكان (السرج) ومشاعه في بيت المحضار (الاعتلاء بدون تقييد) رغم ذكر الحيد الذي يعني به (الجبل) لكنه ذكر بعده الغول والعنقاء لينتفي عنه التقييد ويعد من المستحيل الوصول إلى هذا المكان العالي الذي يتحصن فيه خله . وللتأكيد على ذلك نبرز قول أحد الشعراء القدماء :

فلما رأيت بني الزمان وما بهم خلٌ وفيٌ للشدائد أصطــفي

علمــت أن المستحيــل ثلاثــة الغول والعنقاء والخل الوفي

فإذا كان هذا حال مكان معشوقه فإن مكان المحضار نفسه أبعد من ذلك بكثير فقد اعتلى النجوم العاليات بل أبعد منها مكاناً ليثبت عزة نفسه كما قال في قصيدته (عزة نفس) :

على عينك وعين الحاسد الواشي معاك أيوه على عينك

أنا مازلت من فوق الثريا والسماك ما أعرفك وينك

عجب ما لي أراك

تعاديـنا بلا حجة وتظهر لي عداك ذا أيش لي جاك

ولي ما عز نفسه في الهوى سيبه وعبر فوقه الشاك[91]

وللتأمل في بيت المحضار من قصيدته (طلبت السعادة) تظهر في الأفق هذه المسافة الطويلة والشاسعة بينه وبين مكان خله التي تحول دون الوصول إليه .

فالمحضار قد بالغ في القول إلى حد المستحيل ، فإن اعتلى خله حيد الجبل كما قال ، فقد صور غطاءه السماء وأقرب منه إلى العين الغول الحيوان العجيب ، الأقرب إلى الجن في سلوكه ، والعنقاء ذلك الطائر الغريب الذي ورد ذكره في الأساطير والحكايات الخرافية ، لهو دليل على عدم وفاء خله له .

وما يهمنا هنا البعد المكاني الذي اختاره المحضار لخله الغير المحدود فهو أقرب إلى البيت القديم التالي :

وقبر حرب في مكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر

مع الإشارة هنا إلى عدم تجانس الحروف وتآلفها في هذا البيت ، فالقبر يأخذ مكاناً بعيداً في القفار كما أخذ المحضار وخله مكانهما العالي الذي يستحيل الوصول إليهما .

ولنأخذ مثالاً آخر من قصيدة (مول شوعه) :

مول شوعه مول شوعه وقب ما توطأ من مكانه غلب

بالغلاغيل عامد له عليها موارد

ما تعزه بقوعه مول شوعـــه

نتأمل في مكان وعل المحضار بقرونه الكبار ـ جبال الغلاغيل ـ ذلك المكان الكثير الارتفاع عن سطح البحر ، فلا يطاله القنص ولا تصل إليه رصاصة البندقية ، وقد اختاره له لأنه وعل يحب العيش في الجبال العالية وفيها موارده ومرعاه الخصيب . لكن المحضار عندما يتحدث عن (الدنيا) فقد قرّبها منه وبعّدها على غيره في قوله مع الأخذ بعين الاعتبار لفظة (اليد) لا (الكذب) كما شاعت بين المغنين :

إذا نطيت أنا با لافها والمشكلة غيري يناوط ما لفي

بعيدة ما تجي باليد والا باللباقــة والكلام العاطفي

بغت خاطر مدي مسلم ما يهمه برقها أو رعدها القاصف

إذا برقت في القبلة ترفّع فوق يا الطارف[92]

ومثل ذلك في أغنية (ما نسيت الجود) ص 35 من وداع العشاق عن مدينة جدة التي قرّب مكانها إليه وبعّد عنه (دبي والشارقة) حين قال :

يتعذروا بالبعد ما نا بعيد مني دبي والشارقة أبعد

فالمحضار يستطيع أن يبعّد القريب ويقرّب البعيد من خلال المكان ، وهي مبالغة أكثر منها حقيقة ليعطي صورة تعبيرية جميلة ذات قيمة عاطفية ، وهي من سمات الشاعر الجيد .

2- في الزمان :

وعى الإنسان ظاهرة الزمان فمنحها معناها وقيمها وأدرك من ورائها الحركة ، والحركة تدل على وجود الزمن . ويقول الدكتور أحمد زياد محبك : فالزمن ظاهرة قوامها الحركة التي من أمثلتها انتقال الشمس في الظاهر من المشرق إلى المغرب أو دوران الأرض حول محورها وحول الشمس وما يصحب تلك الحركة أو ما ينتج عنها من تغيير يدل عليها ، كتعاقب الليل والنهار وتتابع الفصول وتتالي الأعوام ، وما يصحب ذلك أيضاً من تغير يحس به المرء في نفسه ، وفي الكون من حوله[93]. ولكنه ـ أي الزمان ـ فإنه مفهوم معقد لم يتمكن العلماء من الوصول إلى حقيقته بعد ،. وهو ناشئ عن دوران الكرة الأرضية حول محورها وعلى مدار معين مرتبطة فيهما الشمس ، يعني أن الأرض تجري في ذات الوقت حول الشمس على مدار معين ، إضافة إلى جريانها حول محورها فيتمخض عن الأول المواسم الأربعة ، وعن الثاني الليل والنهار المتعاقبان ، والوحدة القياسية للزمان هي الساعة[94].

وقد قسم علماء العربية الزمان إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل وحددوا علاقة كل فعل به والمدة الزمنية لكل منها .

وعلاقة الفعل بالزمان أشمل بكثير من القدر الذي حصرها علماء العربية في صيغ ثلاث . وربما لم يكن غرضهم الوقوف على مفهوم الزمان مباشرة وإنما أرادوا أن يتوصلوا إلى تعريف للفعل يميزه عن الاسم والحرف وقد سمى بعضهم الصيغ بالأزمنة الثلاثة[95]. ولكن يظل السؤال ما إذا كانت صيغ فعلية أم مراتب زمنية مادام للفعل ثلاثة معانٍ (طبيعي مجرد ، وعارضي مزيد ، وضمني ، وهو الذي يظهر معناه من خلال علاقته بالزمان) .

وبالتأمل في البعد الزماني في شعر المحضار نقتطف البيت التالي من أغنية (نار والله نار) حتى يتبين لنا المعنى الضمني والعلاقة الزمنية به :

أسعد زمان الحب من وعدك إلى ان ألقاك

وباقي الأيام تمضي في جحيم جفـــاك

طول الدجى سهران أتقلب على الأشــواك

والنوم مني طار

نار بعدك يا حبيبي نار والله نار(96)

نلاحظ هنا الفترة الزمنية السعيدة من الوعد إلى اللقاء مقارنة بأيام الجفاء ، فلم يحدد المحضار الزمن الحقيقي الذي تم أو يتم فيه الوعد واللقاء حتى يترك بقية أيامه للجفاء ، مع أن المحضار يتعذر عليه لقاء المعشوق في أغلب قصائده التي تتحدث عن اللقاء وظل يكافح طول أيامه لأجل ذلك اللقاء ، ولا ندري بالضبط إن كانت أيام الكفاح هي المقصودة بأيام الجفاء . وعلى كل حال يظهر لنا جلياً البعد الزماني المطلق والغير المحدد بوحدة قياسية زمنية في هذا البيت ، ليؤكده في بيت آخر من القصيدة نفسها المغناة وهو يهدد المعشوق بالندم على هذا الجفاء كما قال تباعاً :

لا بد من ســاعة بها تعـرف قـدر حبي

وتعـرف إنــك لم تكن معشـــوق إلا بي

شقيت لك نصفين من روحي ومن قلبي

واخترت ما تختار

نار بعدك يا حبيبي نار والله نار

والساعة هنا لا يريد بها ساعة قياسية محددة ، وإنما يريد بها فترة من الزمن غير محددة قابلة للزيادة والنقصان قد تكون برهة أو لحظة من زمن وقد تكون أطول من ذلك .

وخذ مثالاً آخر :

شلنا يا بو جناحين

إلى عند المحب حتى في الشهر ليلة

با شكي حالي ويشكي بحاله

الله يفك عا كل مرصون[97]

ولكنه يحدد ساعة اللقاء القياسي بالوحدة القياسية للزمن في الساعة الواحدة والنصف من يوم الأحد في هذه القصيدة المغناة حين قال :

تم اللقاء في الواحدة والنصف من يوم الأحد

بالأغيد الفتان لي في الحسن ما يشبهه حد[98]

تأملات في المفاخرة

بعد تأملاتنا فيما سبق لا بد لنا من التأمل في ذاتية المحضار المفاخرة بالعشق من خلال شعره وبما تحمله من معنى لعشق المرء لذاته كالنرجسية لاشتهائها وكبريائها واعتلائها من خلال بعض ما ورد في أشعاره ولا نقصد إلى غير ذلك من معنى شاذ يؤدي إلى اتصافه المطلق بالنرجسية ، وما إذا كانت بعض أشعاره فعلاً نرجسية أم مفاخرة ؟ حتى نتعرف عليه عن كثب لنأخذ بعضاً مما جاء في ديوانه ابتسامات العشاق كنموذج حتى تكتمل لنا الصورة إضافة إلى ما سمعناه عنه من تواضع سلوكي وحسن معاملة وخير صحبة ولطف عشرة .

التداخل الفردي الجمعي :

عندما نتحدث عن مفاخرته إنما نعود من حيث بدأنا الحديث عن الذات المحضارية المفاخرة لنسمو بها إلى ما نريد نحن من العموم ، لا إلى ما يريد هو من الخصوص على الأقل مما هو في الظاهر ، لأن الخاص مجرد انطلاق ظاهري جزئي نحو العموم الباطني ، لامتزاج الرؤى الداخلية بالخارجية فيما بينها امتزاجاً وثيقاً ، مع أنها أقل أهمية وإثارة مما هي في باطنه لكنها ناطقة عن المشاعر الجارفة داخل وعيه والممتدة نحو العموم . وهو ما يعرف بالتداخل الفردي بالجمعي ليكون فردي المنطق ، جمعي الهدف . ولا يغيب عن أذهاننا أن نرجسية المحضار إن وجدت فيه لا تسمو إلى نرجسية الكثير من الشعراء إلا في ما نذر ، لأن التكوين المحضاري يختلف من حيث التوظيف الشاعري منذ نشأته ، لبروز شاعريته في جو بيئي لا يحسد عليه ، أضف إلى ذلك عدم وجود المنافس له في الساحة الغنائية بالذات ، وما يقوله يكون مقبولاً من الجميع مما أكسبه الفخر والاعتزاز . ومع هذا تغلب عليه التواضع في أقواله وأفعاله ، حتى تلك الأقوال

الخيالية التي لا تمت إلى الواقع بصلة يبررها بعد ذاك بافتعال أسباب العجز . ولأن المحضار عاشق من الدرجة الأولى لمعشوق مطلق ، فهكذا بات يصف العشق والمعشوق كما يراه غيره لا كما يراه هو ، لأن فردية المحضار القصدية هي جمعية المقصد . فهو لا يعرف محباً بعينه ولا معشوقاً بنفسه ، فالعشق عنده غير محدد ، والمعشوق مطلق غير مقيد . وبقدر ما يعتد بنفسه عاشقاً حيناً يكون خاضعاً لوصايا المعشوق أحايين كثيرة ، مأسوراً في أسره ومأموراً بأمره . ولهذا لا يتحدث المحضار بنرجسية وإن تحدث إلا لشيء ما في نفسه يفسرها القول بعده لتصبح مفاخرة بذاته لا نرجسية ذاتية ، لكون ملفوظها ظاهراً ومقصودها باطناً وهذا ما يحتاج منا إلى فهم الظاهر والتعمق نحو الباطن .

ولنعطي بعض الأمثلة لنبين مدى وضوح الفكرة من خلال شعره فمنها قوله في هذا البيت :

ما شرب من كل لحواض لا صفت تكفيني أحواضي

لا امتلأ شي منهن فاض مد كفك ما يرد فاضي

والأمل في الله والعيضه

في الهوى لي قلب هياض لا عمد في شعب به راض

ما همر برده ولا قيضه[99]

هو في الأصل فخر واعتزاز بالنفس يمتد إلى عشقه لذاته وظهور كبريائه حتى في شرب الماء ، لكنه رغم شربه من أحواضه الصافية إلا أن شيئاً لم يذكره المحضار يكدر هذا الصفاء . وربما نرجسيته منعته من ذكره واكتفى بالقول : (لا صفت تكفيني أحواضي) . إذن هناك أمر مبهم يحتمل التأويل حسب انفعالات القارئ أو المستمع ويتطرق إلى النفس الأمارة سؤال : من الذي كدر أحواضه حتى

ينتظر صفاءها ؟ وإلا ما فائدة قوله (لا صفت) ولم يقل (لا ظميت) بوصف أن أحواضه صافية على الدوام طالما أنه يمتنع عن الشرب من أحواض غيره ؟ بيد أنه يفيض جوداً وكرماً ويعطي بملء الكف لا غير كلما فاضت أحواضه . ولهذا افتخر المحضار بنفسه ولم يرتق إلى قول عمرو بن كلثوم مفاخراً بقومه :

ونشرب إن وردنا الماء صفواً ويشرب غيرنا كدراً وطينا

ورغم هذا فقد ذكر المحضار بكل صراحة من يكدر شرابه في أغنية أخرى بعنوان (عيب يا قلبي) بقوله معيباً على قلبه الموسوس :

كلما حاولت من نهر المحبة با شرب كدر الواشي شرابي

ما يبانا نطعم الحالي ولا ذوق الرطب كم يلوّن لي الحديث ألوان

لا توسوس عيب يا قلبي حبيبك ما بدا خان

والكلام يوحي بعدة محاولات فاشلة قام بها بالتردد على نهر المحبة باستخدام (كلما) وسببه الواشي الذي يمنعه في كل محاولة بتكدير شرابه رغم أنه نهر وليس حوضاً . وهذا ما يثبت عكس ما يتفاخر به في أبيات القصيدة السابقة (تعرّاض) التي كلها فخرية وهي جواب لمن قال له (خل التعراض) إلا أننا نستدعي بيتاً آخر فقط كمثال لافتخاره بالعشق :

أنا لسيل العشق رعاض والبقيـــة تحت مرعاضي

كم وكم سقيـــت أراض من حنق منها رجع راضي

عني اسأل صيف وحريضه

في الهوى لي قلب هياض لا عمد في شعب به راض

ما همر برده ولا قيضه

ننظر في واحدية العشق المحضاري بلفظته (أنا) بكل ما يحويه البيت من بلاغة ومحسنات معنوية ولغوية وصور جمالية وتراكيب تعبيرية عن العشق بأسلوب مميز وانفرادي قلما سبقه شاعر تحدث عنه ، ولكننا ندع بيانها إلى بيان مفاخرته بالعشق . فالشاعر المحضار ملأ دواوينه بلفظة العشق وصوّره في أبهى صوَره ، وخاض غماره عاشقاً ، فارساً ، يحمل سيف العشق بيد ، ولواء العشاق بالأخرى . يشتهي معشوقه ، وبالكاد يلاقيه ليراضيه . ولكنه في هذا البيت يعتلي منصة العشق ويتصرف دون منازع فهل يرتقي ذلك إلى النرجسية فعلاً أم أنه مفاخرة لا غير ؟

سبق وأن قلنا أن القصيدة هي جواب ضمنه فخره ليدعي تصرفه بالعشق وينفي تصرف الآخرين به ، حتى يقول عن نفسه أنا لسيل العشق مجرى والجميع ـ بمن فيهم المقصود بالجواب ـ يستقون مما في هذا المجرى . كلام جميل وبليغ والأجمل منه أن يقول : أنا سيل العشق والجميع (مجرى) لهذا السيل حتى يؤكد ثبوته به . لأن أي تغيير يكون في المجرى بحكم عوامل التعرية ولا يكون في السيل الجاري إلا إذا نضب ، وإن نضب أيضاً يكون التغيير في المجرى وارداً . وسيل العشق كسيل المطر يزداد بازدياد الهطول أياً كان هذا الهطول ماءً أو هياماً أو غراماً .

إذن فالتغيير في المجرى وارد في كل الاحتمالات وهذا ما يبرر تغير قياس العشق عند المحضار وهو الرابط لأقواله السابقة عن العشق الذي هو أعلى درجات الحب كما يقول اللغويون . ألم يقل ؟

ذا أيش من حب أحرمني رقادي

ذا أيش من حب كل ما جيت با نقصه عالوهم زاد

أو في قوله :

أنا راغب وحبان كل ما جيت با قايس الحب ما تقايس

ولنا أن نتأمل في قوله التالي :

أنا سايره بالبنه

وهو يشقع يلقي كل شقعه وار

أنا متحمله جدنه

وهو ما هو مداري من هو المحضار

برح في الأرض وإلا طار

وإلا ما روت عنه

رسوم الشحر والآثار

طلبت الصلح والهدنه

وخلي ما يريد الصلح باشرنا بطلق النار[100]

والشاهد (روت عنه رسوم الشحر والآثار) فالمحضار هنا يفتخر بنفسه بأنه معروف عند الجميع وهو كذلك ، ولكن أن تروي عنه رسوم الشحر والآثار يكون بذلك علماً في رأسه نار . فهذا أعلى درجات الفخر النفسي والوصف الذاتي مع امتداد هذه الرسوم والآثار عبر القرون والأزمان فجعل الامتداد قبل وجوده جارٍياً فيه بقدم العلامات الموحية بما قبل التاريخ بكل ما أوتي الفعل الماضي (روت) من ماضٍ ممتد الجذور إلى حاضره وبعد وفاته . فرواية التاريخ ليست رواية الحاكي لأن الأولى أكثر مصداقية بما تحمله من أدلة شاهدة للعيان من الثانية التي تدخل عليها الزيادة والنقصان حسب انفعالات الراوي النفسية في تجسيم الحدث . فإن كانت الرسوم والآثار تعرف المحضار وتروى عنه ، فما بالك بمن يعرف المتنبي حين قال واصفاً نفسه :

ومرهف صرت بين الجحفلين به

حتى ضربت وموج الموت يلتطم

فالخيـل والليل والبيـداء تعرفني

والسيف والرمح والقرطاس والقلم

فالمحضار أبدع به وصفاً ، وأشهر به فخراً ، وأشد حماسة بذكر الرسم والأثر ، وأهذب لفظاً ، وأسلس أسلوباً ، وأجدر حكمة وتعقلاً وتواضعاً وتعاطفاً مع غريمه في المسايرة بالبنّة ، بالمقارنة مع خطوات المساير بالوار (وحدة لقياس الطول تساوي 90سم وتسمى ياردة) . وفي طلب الصلح والهدنة ، بالمقارنة مع المباشرة بإطلاق النار من غريمه الذي وصفه في سياق القصيدة بالقبيلي من بني ضنة إذا صنف غزا أما قتل أو غار .

ونتأمل في قوله التالي مفاخراً بنفسه :

النوب نا واعرف قراصي والجبح والمجنى

صب العسل من اختصاصي ما باك تسألنا

والنوب لا كملت قراصه يحن في وسط جبحه الخاص

الحب أصله وفاء ومسامحه ما هو عطاء وخلاص[101]

والكلام كله لا يمت إلى النوب والجبح وأقراص العسل بصلة فهذا فقط المعنى القريب أما معناه البعيد أن المحضار الذي اكتملت فيه موهبة الشعر واللحن مدعمة بالإبداع الفني يستطيع أن يصوغ الكلمة العذبة واللحن الشجي دفعة واحدة وبدون الطلب منه متى ما استكمل ذلك في وعيه وفي فكره فيبوح به هاجساً غذباً جنياً .

فالمحضار يتفاخر بنفسه كونه شاعراً وملحناً بلا منازع وهو المتخصص في هذا فإذا نضجت الأغنية نضوج الفاكهة تأهبت للقطف وإلا سقطت من أمها أرضاً

لمتناولها ومشتهيها . وهكذا تأتيه الكلمات والألحان طواعية ، تخرج من فيه سلسة رقراقة إلى المغني مباشرة ولا تحتاج للطلب والسؤال .

فهذه الخاصية بالأغنية تعمم شموليتها للجميع من حيث هي أغنية ملحنة أما بوصفها كلمة فهي وصف لذات المحضار المبدعة يتباهى بها فردياً كخصوصية لتتجلى للجميع قيمة فنية سامقة يتفاخرون بها وقت المفاخرة باعتبار التعميم .

ومن أجمل ما قال المحضار في الفخر البيت التالي من أغنية زين أهلك :

قل لهم ما يصير أعرف طريقي أنا

ما با رجع من هنا مهما يطول المسير

ما نا ملكلك

عاد عزمي كبير إن طرت نلت السماء

وإن غصت طلعت ماء ما با شرب من غدير

شربي معلك[102]

هذا هو المحضار طريقه واضحة ومعروفة مهما طال المسير ، ويده طويلة تنفذ إلى السماء وإلى أعماق الأرض بعزمه الكبير ، ألم يكن هذا فخر مبالغ فيه من نيله للسماء وغوصه في باطن الأرض وشربه من الماء المعلك (وهي خاصية اشتهر بها الحضارمة بتبخير كؤوس الماء بالعلك حتى يكون للشرب مذاق خاص) ؟ وخذ مثالاً آخر من قوله عن الدنيا :

إذا نطيت أنا با لافها والمشكله غيري يناوط ما لفي

بعيده ما تجي باليد وإلا باللباقه والكلام العاطفي

بغت خاطر مدي مسلم ما يهمه برقها أو رعدها القاصف

إذا برقت في القبله ترفع فوق يا الطارف

هذا قليل من كثير من تفاخر المحضار واعتزازه بنفسه حرصنا أن نورده كنماذج وعلى قلته تظهر لنا قوة المحضار في الاستخدام وانتقاء المفردات المعبرة عن الفخر والوصف الذاتي من شربه الماء الصافي الزلال ، مروراً بوصفه متصرف بالعشق للعاشقين ، إلى ارتباطه بالتاريخ ، وتحركاته في جو السماء وباطن الأرض للنيل من دنياه رغم البروق والرعود القاصفة .

تأملات في الممازحة

إذا كنا قد تأملنا في جد الشعر المحضاري فلا بأس أن نتطرق إلى شيء من التأمل في ممازحته ومفاكهته حتى نستكمل التأملات . وبقدر ما أن شعره يتصف بالجد في الغالب ، نراه حيناً يكون مزحاً لغرض ما ، تختبئ وراءه الأهداف المقصودة من المزح . لأن الفكاهة مصدر متوهم فيه الفعل ولهذا كان شعره الفكاهي قليلاً نوعاً ما إذا ما قورن بالشعر الجاد لكنه يندرج تحت مضمون النقد البناء.

ممازحة الخلان :

بتأملاتنا في مزح المحضار مع خلانه يتبادر إلى الذهن ما قاله مخاطباً أهل جدة :

ماشي معانا لاهْل جدة جديد المزح ما حل في محل الجد

إلى أن قال في موضع آخر من الأغنية نفسها :

يتعذروا بالبعد ، ما نا بعيد ؟ منّي دبي والشارقــة أبعـد

هذه الممازحة المدعمة بالجد لتعذر أهل مدينة جدة ؛ فيها من الجد ما يغني عن الممازحة لإظهار العذر الغير المقبول من قبل المحضار ، وفيها من الممازحة ما ينفي بُعده عنهم وذلك لتأكيده القرب منهم في جدة على دبي والشارقة . لأن خلانه في جدة لم يتواصلوا معه رغم أنه قريب منهم في جدة في الوقت الذي يتواصلون مع خلان لهم في دبي والشارقة ، ولهذا ذكر دبي والشارقة بالذات رغم أن المدينتين لم تستدعهما القافية وبإمكانه ذكر غيرهما وأبعد منهما مثل : مني عدن والقاهرة أبعد ، أو مني قطر واسبانيا أبعد . لأن القضية ليست في المكان بل بمن في المكان في ظل الإمكانيات المتاحة للتواصل .

ومن ممازحة الخلان أيضاً ما جاء في أغنية (حبلك قوي) خلط فيها المحضار جده بمزحه على غير ما جاء في أغنية (جدة) لمراده الجد من المزح بمغايرة مهذبة بعد الاستدراك بـ (بس) العامية بمعنى لكن في قوله :

حبلك قوي ما هو كما بعض الحبال كل من تقبّض به انقطب

بس ملتوي لو ملت منّه شبر مـــال وإذا سحبته ما انْســحب

ليتك تبتّي بعض ليـّاته مسكين قلبي في المحبة زادت أنّاته[103]

هكذا فعل المحضار أظهر مزحه في جده بعدما وصف في استهلال الأغنية حبل الخل بالقوي وميزه على كل الحبال الباليات . لكنه ما لبث أن مزج هذا الجد بالمزح كعادته حتى لا يؤخذ عليه ، ربما كان تواضعاً مهذباً منه لئلا يغيظ خله ويتقبل ذلك كلفتة نظر منه ولا يعدها فلتة لسان .

وهكذا يظهر المزح في التواء حبل خله القوي ، بيد أنه لو مال عنه شبراً مال إليه وإن حاول سحبه لا ينسحب . وهنا تكمن المعضلة في الحبل القوي الملتوي ، وبتواضع معهود عن المحضار طالب خله بحل هذه المعضلة وتقويم بعض ما التوى من الحبل لتصلح استقامته . وباستقامة الحبل رمز الحب والوصال يستقيم هذا الحب به لا محالة ويتبدد الهجر المسبب لمعاناته .

فماذا لو تحدث المحضار في هذه الأغنية مع خله مباشرة بجدية في القول ، هل سيكسب رضاه أو أنه سيزيده عناداً ؟ صحيح أن الشاعر أدرى بذلك المغزى وأعرف بحساسية خله من استخدام الكلام المباشر ، ولهذا بدأ بمدحه أولاً ثم استغرق في مزحه ثانياً لعله بهذه الممازحة بعد المدح الجاد يستلطف قلبه ويستعطفه ويتم له الوصال . وهو أسلوب فكاهي مهذب بعيد كل البعد عن النكافة في القول ، والسخرية في التعامل ، وبه تلين القلوب ، وترق المشاعر ، وتجبر

الخواطر ، وتتقارب الأفكار ، وتصلح الأحوال ، ولهذا كان المحضار طيب النفس مزّاحاً مع خله .

والممازحة هي نفسها المفاكهة وقد وصف القرآن الكريم أهل الجنة في شغل فاكهون بقوله تعالى ((إنَّ أصْحابَ الجنَّةِ اليومَ في شُغل ٍ فاكِهونَ))[104]. وفي حديث زيد بن حارثة أن النبي صلى الله عليه وسلم من أفكه الناس إذا خلا مع أهله[105]. وذلك لما في المفاكهة من استلطاف القول .

ومن لطيف ممازحة المحضار مع خلانه حول منتدى الإثنين الأسبوعي الذي يقام في بيته أنه حدث ذات مرة بعد عودته من السفر لم يأته أحد من المنتديين على غير ما كان عليه قبل سفره من انتظام لمنتداه . بينما انتظم منتدى الجمعة الذي يقام في بيت الشاعر عوض عبدن ، فهاجت مشاعره الفياضة بقصيدة مفاكهة ظريفة أرسلها إلى منتدى الجمعة الموافق 1990/1/12م ذاكراً المنتديين باسميهما نوجز منها :

سبحان من فضّل الجمعة على الاثنين

جلسة حسن ما تشابه جلستك يا حسين

جلسة حسن كل شيء فيها مهيّأ زين

والزين ع الرأس با يأتون له والعـين

قالوا استعد عشـوة الاثنين با نا تيك

أحكي لنا بالذي عنـدك وبا نحاكيـك

لكنهم بعـد ذاك اتفككـوا تفكيـك

ذا روّح الديـس وآخـر روّح البقرين

الحمـد لله ما شي عندنا محســوف

لاحد ملـزم ولاحـد بالمجئ مكلـــوف

ماشي سوى الرأس في الخلفة مسى معطوف

مادريت با يقبلـون أهـل المقـام إمنين

ثابت خلـف في وعوده ما وقع ثابت

ثـابت حليلتـــه مـن جلســـاتنا تـابت

معـــاد نبغى الطـري قنعان بالرابت

يعطي الطري يومه السعدي لـ (بن حطبين)[106]

والقصيدة طويلة يذكر فيها أعضاء المنتدى المؤثرين فيه ، وبعدها توالت الردود من الشعراء كل يبرر عدم حضوره . ونحن بدورنا نتأمل في أبياتها لكون المحضار شاعراً حساساً تثيره الغفلة وتستهويه المناجاة ، فقد حرص على ذكر خلانه الأقربين مع أن هذا يكلفه الشيء الكثير وهو أدرى بذلك . فالسبعة المذكورون في القصيدة أقل من نصف عدد الأعضاء بواحد بيد أن منهم خمسة شعراء وباحث وراوٍ . وقد يعتقد البعض أن ذكر نصفهم وتركه الآخرين فيه من التجاهل ما يغيظهم ، وهم من المرتادين لمجلسه ، وهذا فهم قاصر . لأن المحضار أكبر من اللجوء إلى هذه الصغائر من المماحكات ، وقلبه أبعد من الظغائن والتفسيرات . بل كان يقصد مما يقصده إثارة الدافعية تجاه الشعراء وتفجير قرائحهم ، وحسن البصيرة واليقين تجاه الراوي عند نقله ، وتوثيق هذه الحادثة من قبل الباحث . وهكذا كانت الاستجابة الفعلية عند الشعراء صادقة ، وعند الراوي محفوظة ، وعند الباحث وجبة شهية فتحت نفسه للكتابة والتدوين .

ممازحة الشعراء :

والمحضار يتميز بسرعة البديهة والرد الشافي في ممازحاته مع الشعراء ، وبقدر ما أن جلسات السمر يتعدد فيها الشعراء إلا أن بيتين اثنين فقط يكونان شائعين بين الناس يسمونهما البدع والجواب . والبدع معناه إنشاء بيت مأثور على غير مثال سابق يوجه مباشرة إلى أحد الشعراء لينتظر بدوره الجواب منه . ويقال دائماً بين متداولي الشعر الشعبي ((ما أسهل البدع وما أصعب الجواب !)) وذلك عندما يكون الجواب موفقاً ويحمل الرد الشافي للبدع . وفي هذه الحالة يظل البدع والجواب متداولين بين الناس رغم تعدد الأبيات الشعرية التي قيلت في الجلسة الواحدة . وقد يكون البدع والجواب بين شاعرين اثنين لا يشترط أن يكونا في مساجلة شعرية بل يأتي ذلك عفوياً . ولنأخذ أمثلة على ذلك من كلا النوعين ونؤكد هنا على الجواب لما فيه من صعوبة وسرعة بديهة .

ومما قيل من بدع وجواب في جلسات سمر شارك فيها عدد من الشعراء نقتطف منها ما يلي وبالمقابل نتمعن في جواب الشاعر المحضار :

قول سعيد زحفان :

عقربة يا حبيب احسين ما هي ذبابه

لي بجنبك دبت

في الحداء ينظرون الناس ما هو الغرابه

في السماء لا اعتلت

والبقر لا سنت

الدباديب عاشت

لي تربت في الطين

جواب المحضار :

عادته من طغى يا سعيد داره خرابه

مزقله للفيت

من عبر تحتها تدخله رهبه ورابه

واهلها ألاّ شتت

والمنازل خوَت

والمفاتيح دالت

عا بواب الدكاكين

وقول ناصر بن ناصر في جلسة سمر وكان المحضار حينذاك قد انتقل من عضو لمجلس الشعب الأعلى إلى عضو في هيئة مجلس الرئاسة :

بودي نخلق المعدوم لك يا ريت شي معنـا

ولكن من عملنا الشاق حس لعظام توجعنـا

وانته قدك ما ترجع خلي تقطع كما المنشار

جواب المحضار :

أنا ما شي معي غير السلا والدان والمغنى

صحابي كلهم سرحوا ونا جالس في المثنى

كذا متهوم بالجنـة ونا يا ناس وسط النــار

وبين الشاعر عوض عبدن والمحضار في سمرة بعد أحداث يناير 1986م قول عبدن في البدع :

نا عوض ما معي هاجس ولا معي حليلة

الهواجس معــاكم نــاركم عالفتيلــة

خـاف تلقـون لي من قـام قبضوا رجيلـه

عالطلب ما خلف نحضر على كل ميعاد

جواب المحضار :

لي معـانا معــك نقسمـه كيلــة بكيلــة

دمّنا قد طلـع كله سـوى من فصيلـــة

نخدم الشط لي سقطت وسطه الجديلة

ما بغينــاه يوقـف قـده للنـــاس ميــراد

وبالمناسبة نفسها نورد قول الشاعر عبيد باجراد وجواب المحضار عليه

بدع باجراد :

لمّا متى في بحـر يا ربّان ما شي بــان بـــــر

والسيل في الوادي ولحّد قال حمّل سيل جاك

جواب المحضار :

إنته جلس في البر خل غيرك يصالي في الخطر

الناس قد زقلوا العِدد أيضاً وقد زقلوا الشباك

المشكلة في الجلــد يالحــلاق ما هي في الشعر

حق با تشـل الجلـد مـرّة والشعر ما نا معـاك

ومن أمثلة ما قيل عفوياً في البدع والجواب خارج جلسات السمر نورد بعضها مع الشاعر سعيد باهيان . ففي موضوع أول سيارة قدمت هدية للمحضار من رئيس الجمهورية نذكر بدع باهيان وجواب المحضار عليه لأن السيارة لم تكن جديدة بل مستعملة بعض الشيء فقد قال باهيان :

عقد عا بكر ودْخل عا مثني قديمة قد خذت من قبلك اثنين

جواب المحضار :

تعـاتبنا ونا قدنـــا محـنّي وقد زاملي في مطـراق حنين

وبعد إلغاء الزيارات الموسمية للأولياء من قبل المسئولين في الشحر **(سكرتير الحزب الاشتراكي بالمديرية ومديرها العام ـ المأمور ـ حينها)** وبالأخص زيارة السيد سالم بن عمر العطاس مع زيارة الشيخ فضل في 15و16 محرم من كل عام قال باهيان :

ما ذا السنة ولعاد بو هاجر في الحافة فقع

وزيارة العطاس ذبحوها عطوا بوها السكين

جوّب عليه المحضار قائلاً :

يا فضـل بن عبـاس ريتـك جد باعامر تقـع

ويكون سالم بن عمـر جـد آل سالم سـالمين

وفي طريقهما من الشحر إلى غيل باوزير وكان الطريق معبد بالرصعة (حجر الكلس) قال باهيان وهو المقاول لهذه الطريق :

هذا الطريق المعبد صنعة الثورة

من داخل الشحر مرصوعة إلمّا الغيل

جاوبه المحضار :

يا سعيد لا سْمنت قرّبته ولا نورة

دلاّ حصى والحصى بكرة يشلّه السيل

هذا وقد ركزنا في هذا الجانب على الجواب من قبل الشاعر المحضار فقط على بدع الشعراء لصعوبته ، أضف إلى ذلك ظهور مقدرته الشعرية وبراعته في الأسلوب وسرعة بديهته في القول وفطنته ودقة اختياره لألفاظ الجواب .

ممازحة المسئولين :

لكن المزح يحل محل الجد أحياناً في حالة عدم استطاعته تغيير ما يراه مخالفاً للنظم والقوانين بالشعر الجاد ، ليدخل المزح قلوب من يخشاهم بلطف وطرافة . ومن لطافة القول أن تدخل الممازحة في العام لا الخاص لقصد بيان قضية ما علقت بالشارع وهو المتأثر به ، وبدلاً من استخدامه النقد المبهم هذه المرة أدخله في قالب فكاهي لعل به يحقق ما يصبو إليه لحل هذه القضية التنموية كما يقول المحضار :

المشاريع في الوادي وشي في سقطره

وانتي يا الشحر لا جيتي عطوا بوش دفره

دائم الوقت يدعونـش صبيـّه وزقـره

في ثياب الطفولــه وانتي عُمْـرش ثمانين

ما دري ما السبب شي جات منّش مضرّه

أو قسى الدهـر وعثر بش ثلاثيـن مــره

من زمــان انقـرامــص قده منّـش تــبّرا

والدول ما سْتفـدتي منّهم والســـلاطين

هذه المداعبة الشعرية من المحضار والموجهة إلى الدولة بصريح العبارة لاقت من الصدى ما لم يلقه جده على الأقل مما يلحق به من جراء ما يقول وما ينتقده بجد ، لأنها تدخل من باب المفاكهة والممازحة . ولهذا لم يقف متفرجاً تجاه ما يجري من أحداث في مدينته الشحر تطال الضعفاء من المواطنين ولكنه هذه المرة باستخدام أسلوب **التغاير** في مدح ما يراه ذماً . وذلك بعدما هطلت الأمطار الغزيرة على المدينة في مارس 1989م وهدمت الكثير من المساكن والمنشآت ، ذاماً فيها

شركة التجارة وبالذات قسم البناء ومكتب الإسكان بالشحر بأسلوب مغاير استخدم فيه المدح يريد منه الذم في سرد يتناسب وحجم المعاناة حيث قال :

قد كــان ما كــان والإســكان ما حولــه

أصحاب قسم البناء ما عندهم تقصير

من جاء إلى عندهم في الحال باعوا له

ولا تجـد عندهم دوشــات وطــوابير

أكياس لسمنت في كل حوش مجدوله

أما الخشب والحديــد أكوام ومكاوير

لا سوق سوداء ولا صوله ولا ضوله

ما غير سِلّم وخــذ لك رقــم وفــواتير

والكلام على عكس ما هو حاصل وعلى عكس ما تسير عليه الأمور مما هو على أرض الواقع . لكن المحضار بممازحته أظهر ما تظهره معاناة المواطن في الحصول على مواد البناء بالتزاحم على الطوابير لقلتها في الوقت الذي يتحصل المسئول في شركة التجارة وغيرها على ما أراد من لوازم البناء ، ولكي نظهر الفرق بين المواطن والمسئول في الحصول على مثل هذه المواد نتابع القصيدة :

ومديــر لاســكان جولــه تتبع الجولــه

يتفقد البيت من ريمه إلمّا البير

وإن شاف شي عود ساقط قال نبشوله

سرّح معلّم ووفّر مونتــه توفير

ثم يتابع ممازحته ومدحه المغاير للحقيقة والانضباط ورد ظلم المسئولين على المطر قائلاً :

ماحد مقصّــر مع ذا الشعب والدولــه

كلين يعمل بِنيّه صادقه وضمير

ما ظــالم إلا المـطر والشّعب وسيولـه

هو لي دهمنا ودمّر أرضنا تدمير

لكن المحضار أفصح في البيت التالي بحقيقة ما يريد قوله من هذا التغاير ، والحليم تكفيه الإشارة كما يقولون :

ذا لي بغيتــه ولي نا كنــت با قولــه

وإنك حليم اكتفي بالرمز والتأشير[107]

والقصيدة نقد مباشر بأسلوب فكاهي شعبي مقبول للجميع ، لكن المحضار لم يهدأ بعد ولم تهنأ عينه لذيذ النوم كما طال نوم (الجماعة) الذين خصهم بهذه القصيدة التي فتحت بعدها شهية الشعراء الشعبيين بين معارض ومؤيد ، ونقتطف منها ما يلي :

وين المعونــات بتت كلها رومــا

وإلا يكذبون أهل الخير ع اهل الخير

قل للجماعــة وراها طالت النومــه

مرت أسابيع ونحنا مساهنين الخير

نحنا السكن بس لي نطلبه ونرومه

ماحد بغى منكم شي زاد وإلا مــير

إلى أن قال :

الناس تبغى مساكن صدق محكومه

شلوا خيمكم عطوها المعينه ومرير

الصوب لا قد كبر ما تجيبه البومه

بغى برفسور متخصص وماجستير

محّد يلقي حكومــه داخل حكومــه

ولعاد شي وقت للبلصه ودهن السير(108)

والقصيدة بدأت بالتساؤل عن المعونات وتغلب عليها الجانب العاطفي ولذلك قلت الصور ، لأنها تنبع من العاطفة تجاه أولئك المتضررين من الأمطار . ولكنك تجد بعض الصور الجمالية فيها مثل (قل للجماعة وراها طالت النومة) كناية عن البطء في التنفيذ . وفي البيتين الأخيرين أعطى المحضار مثالاً على كبر حجم الكارثة وشبهها بالصوب (الجرح) الذي لا يشفى بالطب العشبي (البومة) ـ وهي اسم شجرة تعالج بها الجروح ـ ولكنه يحتاج إلى الطبيب الاختصاصي . كما أظهر المحضار تعامل المسئولين في معالجة الكارثة وكأن لهم حكومة غير الحكومة الشرعية .

أما من حيث استخدام الألفاظ في القصيدة ، فقد كانت سهلة وواضحة تلائم النصح والإرشاد للموضوع ولهذا كان الغرض البلاغي من النصح واضحاً وذلك من خلال قوله : (وإلا يكذبون أهل الخير ع أهل الخير) وعبارة أهل الخير الأولى فيها من الذم ما يبرر المدح بهذا الوصف . وقوله (طالت النومة) كناية عن صفة البطء في التنفيذ وتماطل من وصفهم بالجماعة ، وقد جمع فيها المحضار بين الفائدة ولطف الإشارة .

والأفكار في القصيدة واضحة لا لبس فيها ولا غموض . ومن الأساليب الإنشائية (وين) الاستفهامية العامية بمعنى أين ؟ والتي بدأ بها قصيدته وهو يطلب بها التصور لفهم مكان المعونات . أضف إلى ذلك الفعلين (قل ، شلوا) أمر

غرضه البلاغي استنهاض الهمم والحث على سرعة التنفيذ ببناء مساكن المتضررين تعويضاً لهم من هول الكارثة . كما تظهر القصيدة ملامح شخصية الشاعر المحضار القلقة من تأخر توزيع المعونات ومطالبته بسرعة البناء كحرص شديد على مواطنيه المتضررين.

ومن ممازحة المحضار (سدحة على الطابع الشعبي) مؤرخة 1989/6/15م التي قال فيها :

خلّصت خدمتي باسافر قالوا جلس كمّل القاصر
سنتين مرت ونا صابر محسوف ومرتي محسوفه
قلت العمل قالوا اتصبّر لمّا قد النفط يتكرر
وتكرر النفط وتبخر ولعاد شفت العمل شوفه
راجعت أربعمية مرّه من عند بريمه لباسمره
لا جيت قالوا رجع بكره وسعيد طلع لي اكتوفه
وبقيت مسدوح عا جنبي سدحه على الطابع الشعبي
لما متى النوم يا ربي للنوم أوقات معروفه[109]

وفيها يمازح المسئولين على مكتب العمل والخدمة المدنية للتعجيل بتوظيف الشباب ، ولا نرى في القصيدة أي تفسير غير ذلك مما آل إليه المفسرون من السدحة على الطابع الشعبي . وتعني برؤيتنا لها : الخلود إلى السنة منه إلى النوم استرخاءً ، ليناجي فيها الفرد ذاته من خلال خيالاته واستدعاء خواطره . وهذا غالباً ما يفعله خريج الخدمة العسكرية الإلزامية بعد الثانوية العامة وهو المعنى القريب ولا بعيد غيره . لأن المحضار استخدم في القصيدة ضمير المتكلم (خلّصت خدمتي) ولم يتعسكر ، وقال (قلت العمل ، راجعت بريمة وباسمرة)

وهو يعمل موظفاً . لكنه تقمص روح شاب ثانوي وتحدث بلسانه بمراجعته مكتب العمل والخدمة المدنية ، ومن كثرة الوعود اتكأ متكأه على الطابع الشعبي مترقباً للوظيفة كترقب الذئب للفريسة .

وعند تأمل القصيدة نراها خبرية فيها من التوجع ما يثير العطف والشفقة على الشباب ؛ لا سفر ولا عمل ، وحتى النوم الذي مل منه المحضار بلسان الشاب العاطل عن العمل ، هو الآخر كنوم الذئب الجائع لا هناء فيه ولا راحة غير الاسترخاء مع اليقظة والتنبّه . كما أن ربط الوظيفة بتكرير النفط فيه من البعد الزماني ما يشيب بالشباب ، و قرينة تبخره تدل على بلوغ الشيب وانتقال الشباب إلى هذه المرحلة العمرية المتأخرة بدون وظيفة ، وهي كناية عن موصوف هو (كبير السن) . وتكرير النفط في حد ذاته مجاز مرسل عن عمل الشباب ، علاقته المسببية ، لكون التكرير المنقول عنه سبباً في تأخر العمل . كما يظهر المحضار الوعود الكاذبة بكثرة عدد المراجعات (أربعمائة مرة) بين الأستاذ بريمة في الشحر والأستاذ باسمرة في المكلا لإعطاء حجم المراجعة شيئاً من التضخيم حتى تغزو القلوب بدون استئذان نتيجة التعاطف مع حجم المعاناة والدليل (أكتاف سعيد) التي توحي بالنفي . وأما السدحة الجانبية على الطابع الشعبي بمثابة تصوير لقلة الحيلة ، ولكنها سدحة وليست نوماً وهناك فرق بين الاثنين ، فللنوم مكان خاص في البيت ، محدد ومهيأ له ، وله وقت معلوم في الليل وفي القيلولة ، والسدحة لا مكان لها محدد ، ولا وقت معلوم . وقد أعطاها الطابع الشعبي لشعبيتها بين العاطلين عن العمل وأضف إلى ذلك تداولهم العبارة تلك الفترة .

أما الفكرة تكاد تكون واحدة ، والموضوع واحد ، وهو الدعوة إلى توظيف الشباب . متخذاً له الأسلوب الخبري لعرض الموضوع ، والمتناسب مع القيم

العاطفية والفكرية له . وكثر من استخدام الأفعال الماضية لإظهار هذه القيم التي يتحدث عنها الشاعر المحضار وأثارت معاناة الشباب . لكن المتأمل في القصيدة يعتمد عليها نفسها ، لا على شيء في نفس الشاعر ، وذلك لإظهار الشاعر لما له قيمة فنية في القصيدة ، والابتعاد عما له قيمة ذاتية في نفسه . لأنه موظف ولا داعي لإظهار هذه القيمة له ، بيد أنه أظهرها في القصيدة نفسها لتحكي عن الشباب ومعاناتهم . أما مفردات النص فهي سهلة وبسيطة ولا لبس فيها لإظهار هذا الموقف الإنساني .

ومن طرائف المحضار هذه الأبيات التي قالها مخاطباً أمريكا وقوات التحالف في حرب الخليج مؤرخة في 1991/3/11م قال فيها :

لا تفرحي قل للصليبيـــه ولا تتبشبشي

الأرض أرضي ما هي أرض أمش ولا هي أرض بوش

بالأمس جيتي عندنا مسترزقه تتعيشي

أدعي بطــول العمــر للحكــام لي هــم عيشــوش

تحــاربينا عا سبب أرضنــا ما تخــتشي

أيش السبب لا فهـد بن عمـش ولا جــابر أخــوش[110]

ممازحة المنتجين :

ومن ممازحة المنتجين نأخذ بعضاً مما قاله عن الصيد والصياد في قصيدة نقد فكاهية كتبها عام 1980م وقد جاء في الفكرة الأولى منها :

ورا التنــار ذا الأيــام واهـد ورا التفله خليّه والمشاكيك

وين الصيد كن الحوت شارد تعل لا يالمهـب با نوصيـك

بدأ المحضار مزحه بالسؤال عن هدوء التنور وسكونه ، وسأل عن خلو التفلة من الأكل (والتفلة هي مفارش دائرية الشكل تصنع من خوص النخيل تستخدم للأكل وواحدها تفال) والمشاكيك من الصيد (والمشاكيك واحدها مشك وهو قضيب من الحديد بسمك 6مم وطول 30سم تقريباً) . كما سأل عن شرود الصيد نفسه إلى أعماق البحر ، ثم أوصى المهب (الريح) بإعادته إلى الشواطئ . ثم يستظرف قائلاً :

وجبنا الفرن من بعد المواقد خصاري منه يطلع عينة الكيك

ومن عيد السره يا ما نكابد رجولي والركب فيها تصانيك

من أبرز المفردات الدارجة المستخدمة للفكرة الأولى (ورا ، التنار ، واهد ، التفلة ، المشاكيك ، المهب ، خصاري ، عينة ، عيد ، السره ، تصانيك) وهي منتقاة من البيئة المحلية . فمفردة ورا : اسم استفهام بمعنى لماذا ، والتنار والتفلة والمشاكيك كلها أدوات ولا يخلو بيت شحري منها ، كما أن استخدام مفردة المهب بمعنى الريح ، واهد : السكون ، خصاري : أسماكي ، عينة : مثل ، عيد : سردين ، السره : الطابور ، تصانيك : آلام المفاصل .

ثم ينتقل المحضار إلى الفكرة الثانية ونقتطف منها ما يلي :

ورا الصياد ما يبغى يساعد بغى إلا با يصك الناس تصكيك

بغى أربعمية في حوت واحد ومعرص عيد با يتكتكه تكتيك

المفردات في البيتين : بغى : يريد ، يصك : يخدعهم في السعر ، معرص : أداة (عود) يستخدمها الصياد لحمل أسماكه على كتفه إلى السوق . والفكرة توضح ارتفاع أسعار الأسماك .

والفكرة الثالثة والأخيرة تتحدث عن الأسماك المجمدة والرخيصة الثمن ، يقول فيها المحضار :

وما دلحين جاء الكيلو مساعد وزن حقك وحطه في أياديك

رخيص السعر ومثلج وبــارد بغى له ملح وبغى له تباتيك

المفردات : دلحين : الآن ، تباتيك : إضافات . كلها دارجة وتستخدم في الشحر . والقصيدة على وجه العموم توضح الحالة المعيشية للصياد والمواطنين من قلة الأسماك مما اضطرت الحالة إلى غمر السوق بالأسماك المجمدة وإدخال الوزن بالكيلو في بيعها وهي طريقة مستحدثة في البيع لما كان عليه في السابق . حيث تباع الأسماك الصغيرة بالعدد ، والعيد (السردين) بالذات بالعبر (والعبر بكسر العين وتسكين الباء وعاء صغير مصنوع من الخوص) أما الأسماك الكبيرة تباع على نوعين : نوع منها يشق ويقسم إلى أربعة أقسام ويسمى كل قسم : شيرة ، باستثناء الديرك الذي يقسم إلى ثمانية لطوله ويسمى القسم منه نِفحة . والنوع الآخر لا يشق ويقسم على قطع متساوية تسمى غضار.

ونأتي الآن إلى الجانب الأدبي ، حيث عبّر المحضار عن أفكاره وصوّر مشاعره في هذه الأبيات الظريفة ليعيش مع مجتمعه حاضراً باستخدام المفردات (التنار والتفلة والمشاكيك والمواقد) ويتطلع إلى مستقبله الواعد باستخدام مفردة (الفرن) . ومن الجمال الفني فيها تساؤله عن هدوء التنور وخلو التفلة والمشاكيك وهي كناية عن قلة الأسماك ، وقد استعان بهذه المفردات اللغوية الدارجة التي يراها وسيلة اتصال مستخدماً لها استخداماً خاصاً يجعلها قادرة على التأثير والإمتاع ، لتغذي وتساند هذه الثقافة اللغوية ، الثقافة الفنية والفكرية . كما تبدو شخصية الشاعر المحضار من خلال النص بأنه الخبير بالبيئة المحلية الشحرية

وطباع أهلها ، بوصف الأسماك جزءاً مهماً من مكونات الغذاء اليومي ولا غنى عنه البتة . ولهذا كان نقده الظريف ممازحة يكسب به الود من الصياد والمواطن على حد سواء .

هذه بعض من ممازحة المحضار ومفاكهته وهناك أشعار أخرى من غير ما ذكرناه ، وإنما هي نماذج سقناها لنعطي بها صورة بسيطة عنه في هذا الجانب وأنه شاعر قال الشعر في مختلف الظروف ، مازح فيه مرة وجد فيه مرات ومرات ، كما يظهر في مزحه ما يرمز إليه في جده من مقاصد .

الباب الثانـي

تجليات في ذات المحضار

المحضار الشاعر المبدع

الموهبة والإبداع :

إذا ما تحدثنا عن الموهبة والإبداع المحضاري نجد أنه لا يخلو من وجودهما في دمه ، يجريان في عروقه منذ النشأة الأولى له ، لأن الأساس **الفطري** للشعر هو الموهبة وأن الأساس **النفسي** للشعر هو المعاناة . والمعاناة تشكل أساس الإبداع في كل عمل فني مهما كان نوعه ، وعليه فالمحضار موهوب بالفطرة ومبدع بمعاناته النفسية وهما يجسدان القيمة الفنية والشعرية له . ولعملية الإبداع أربعة جذور:

1- الغريزة المرهفة

2- القدرة على استنباط الأشكال الفنية في الإحساس

3- القدرة على التعبير عن هذا الإحساس

4- العلم الذي يوجه هذا الإحساس

وعملية الإبداع في المحضار هي وليدة معاناة لنفسه المرهفة ذات الحساسية المفرطة ويتميز بها عن غيره في مقدرته على تجسيم الحدث دون أن يفقد مدى صدقه ومعايشته له واستجابته السريعة لهذه المعاناة ومقدرته على تمثيلها وتصورها والتعبير عنها . ولأنه مرهف الإحساس نراه يتأثر بمن حوله ليؤثر فيهم التأثير الجاري في أغانيه ، ويتأثر بواقعه لتغيير ما يمكن تغييره في الواقع . ولذا نرى أن كل أغنية عبارة عن ثورة فكرية اجتماعية ، يرددها القاصي قبل الداني ليجني الشاعر محصول الكلمة الصادقة المعبرة عن إحساسه بهذا الواقع ، بالاستجواب والتفسير الرمزي للكلمات من قبل أشخاص لا يفهمون إلا التفسير السياسي . وهو ما يجسد مقدرته على استنباط الأشكال الفنية في ترجمته لهذا الإحساس المرهف ، باستخدام الصور والتعبيرات القريبة من المفهوم الواقعي

ليعكسها طرباً على الواقع ، ويتعايشها الجميع على أنها نقد مبهم للواقع يحتاج إلى فك الرموز المبهمة التي تؤول إلى إحداثيات الواقع نفسه ، لعلمه الحسي بما يحتاجه واقعه من متغيرات فكرية في مضامينه ، وأن هذه المتغيرات السلبية التي رافقت المجتمع هي دخيلة عليه جعلته يعاني منها ويتظاهر شكلياً بالتجاوب معها . ولهذا جعل الأشكال الفنية المرسلة من أحاسيسه مضموناً لشعره وترجماناً لوحيه ، للتعبير عن هذه الأحاسيس بغريزة مرهفة تجاه التغيير .

ولأن المحضار له مقومات الفطرة الأدبية في قريض الشعر اكتسبها من أجداده بالعرق الدساس ودمج هذه المقومات بالإبداع فكان عقله بوتقة لتجميع هذه المقومات قبل إباحته بها ، ولما نضجت نضوج الفاكهة في أمها كان لابد من التطيب بها وإطعامها خير من يحب من المتذوقين . فاشتهاها الجميع لمذاقها الحلو اللذيذ وتطايرت رائحتها في مطارح الغناء والرقص ، أعجب بها من أعجب ورفضها من رفض . ولما اتخذ له موضعاً راسخاً وثبتت قدماه في أرضية الشعر العامي في أواخر الخمسينيات من القرن الماضي ، توالت جهود الإبداع في عقله وفكره وراح يوظف شعره في بداية شاعريته لميوله الخاصة والبوح بما تكن به نفسه ومشاعره الجياشة لتفيض في أعذب الألفاظ الشبابية . ولم يكترث بالمؤثرات البيئية حينها لأنه لم يستوعب بعد الميول العامة السائدة في عصره آنذاك وهذا شأن كل من يبدأ بالقريض في مرحلة مبكرة من عمره ، لذا يتغلب عليه الخاص على العام ولم تكن هذه المتناولات نقطة ضعف عند الشاعر المحضار ، بل تعد ـ من وجهة نظرنا ـ من صميم المقومات الإبداعية له . وقس على ذلك جميع الفنون الأخرى لكل من له صلة بها بما فيها القصة أو الرسم أو الموسيقى وغيرها ، ولهذا ضاع شعره البدائي في مرحلة عمره الأولى .

ولا يعني بأي حال من الأحوال أن الشاعر المحضار في توظيفه للخاص خروجه عن العادات والتقاليد الاجتماعية العامة السائدة في بيئته في مرحلة تنشئته الإبداعية فحسب ، وإنما ميوله الخاصة كثورةٍ نفسيةٍ على ذاته وعُرْفٍ ينطلق من شفافية الرؤى الذاتية ليعلن للملأ بزوغ نجمه كما تبزغ الثمرة من برعمها . مع أنه ينحدر من أسرة متصوفة فكان يقرأ شعر أجودهم ويتأثر بشعر سلطان العاشقين ليصبح هو في ما بعد سلطان عاشقي زمانه ولكن كما يوحى إليهم لا بما يوحى إليه . وبقدر ما أن الخروج عن المألوف أدعى إلى الشهرة وأقوم إلى الانتشار ، إلا أنه اكتسب شهرته بخروجه عن ذاته الطموحة إلى المجد السلوي المألوف في الأرياف في مرحلة شبابه ليجد شهرته في مدارات الدان الساحلي ، وليس هذا الخروج هو خروج عن المألوف السلفي بقدر ما هو خروج بنفسه التواقة إلى مغانم الطرب التي تمتد إليها الفلسفة الصوفية المتذوقة للشعر الغنائي العذب .

ثم يأتي التحول التدريجي لشاعرنا بعدما قوي عوده في الشعر ، ليستدرك بعمق المرحلة التاريخية التي يعيشها مجتمعه ، ويستوعب بجدارة الأحداث التي تمر بها هذه المرحلة ، وكيف يستطيع أن يؤثر بشعره في المجتمع ؟ وما الأسلوب الذي سيتبعه لهذا التأثير؟ وهل يستطيع أن يعبر عن توتره الذي يجول في نفسه بشفافية ، أو يعجز عن هذا التعبير؟ أو أنه سيعبر عن مشاعر أقل أهمية وإثارة لتوتره ؟

إن القصيدة الشعرية عبارة عن مضامين تولد داخل وعي الشاعر ، لتلتحم بإحساسه وتشكل عبئاً يؤرق وجدانه ، لتؤدي به إلى توتر حاد يعبر عنه الشاعر تعبيراً يتفق مع مؤهلاته وخصائصه الفطرية[111] . وباختصار فالقصيدة هي حالة تنفيس ، عما يؤرق الشاعر من مشاعر ضاق بها صدره ، قد تتجلى في لغة رمزية

تستنبط من المضمون العام للقصيدة ، لتعبّر عن أزمة الشاعر الحقيقية . ومن هنا يقال ((المغزى في بطن الشاعر)) كتعبير عن عجز الشاعر عن فيض مشاعره الجارفة[112]. والعجز هنا ليس لغوياً أو إبداعياً ، بل ربما يستخدم الشاعر الغموض والإبهام لرفض ما هو مألوف أو غير مألوف في الحياة بأسلوبه الفردي الذي يعبر به عن ميوله الخاصة على الأقل ليعلن عن توتره ، ويظهر بعض ما في أعماق نفسه بهذا التعبير الذي يرى من خلاله التأثير في مجتمعه والتوجيه نحو ما يصطخب في داخله . ومن خلال ذلك نستنتج أن العملية التاريخية متبادلة بين التأثر والتأثير ، والتوجه والتوجيه ، والميول العامة والميول الخاصة . فإذا تغلب الخاص على العام ضاع شعر الشاعر ، وإذا تغلب العام على الخاص هبط الشعر وتدهور ، وإذا تمرد الشاعر عن واقعه ورفضه ، فقد أدى وظيفة الشعر الغير القابل للتوظيف . ولذا نجد الشاعر المحضار بعد تفهمه للمرحلة التاريخية والأحداث التي مرت بها ، نجده يتمرد بشعره عن واقعه الغير المألوف ورفضه للغريب منه ، ليوظف شعره للتعبير عن هذا التمرد ، بتعبيرات مبهمة وغامضة يفسرها الواقع المعيش . لذا فتوظيفه للشعر لا يعني بأي حال من الأحوال أنه قد تغلبت عليه مرحلة ميولية معينة على الأخرى ، سواء كانت الخاصة أو العامة ، وإنما التغليب هنا هو التمرد نفسه عن الواقع الخاص والعام ليوظف هذا التمرد الواقعي في شعره . ولسنا هنا مضطرين بضرب الأمثال من أشعاره لهذا الحديث عن موهبته وإبداعه بل لتمرده الشعري وهي كثيرة ويكفينا ما قاله في أغنية (على ضوء ذا الكوكب الساري) التي عنونت في ديوانه الأول دموع العشاق بـ (عذاب) فهي لا تمت بصلة إلى ميوله الخاصة بما تحمله لفظة العذاب من معنى ، ولا إلى ما آلت إليه تفسيرات الناس من مدح يصب محتواه في بوتقة الميول العام لنادي كوكب الصباح الرياضي

بالشحر فحسب ، وإنما هو تمرد بشعره عن واقعه في ألفاظ سلسة عذبة تقتضيها اللحظة الحالية كي يسهل تقبلها عند الجميع . ولكن يبقى هذا التجسيد مبهم ليدخل من باب المفهوم العام للمقولة الشائعة (المغزى في بطن الشاعر) قد يكون ناتجاً لعجزه عن التصريح الصريح في تلك اللحظة ، فليس ما يمنع ذلك ، لأنه اختتم بيته الشعري بما قاله : ((ولا حد بما أقصده داري غير الذي يعلم الأسرار)) فمن يستطيع أن يفسر المغزى الذي يقصده الشاعر المحضار طالما أنه صرح معترفاً بأن لا أحد يفهم ما يقصد غير الله تعالى ؟ ألم يكن هذا تمرد في حد ذاته عن ميوله الخاصة من العذاب وميوله العامة عن ناديه كوكب الصباح ليحمل معناه في بطنه كما يقولون ؟ وإلا لماذا حفظت هذه الأشعار إلى اليوم طالما أن الميول الخاصة والعامة قد انقرضت ، ولم يبق منها إلا الأثر الشعري المفسر بها وقعاً لا واقعاً ، ومرحلياً لا أبدياً ؟ فبقدر ما يكون هذا التغليب ذاتياً في مرحلة زمنية ما ، يكون استمرارياً لكل المراحل الزمنية في الواقع .

وكل الشعر عموماً مر بثلاث مراحل تطورية (الملحمي والغنائي والدرامي) وبالتأكيد تتغلب مرحلة ما على سواها عند الشاعر . فالشعر الملحمي يتمثل في الأهازيج والأغاني الملحمية التي تمجد البطولة ، تم تتطور إلى شعر غنائي . أما الشعر الغنائي يمثل الذات ويعبر عن المكونات النفسية ، بينما الشعر الدرامي يعبر عن التطور الاجتماعي للإنسان ، عندما يبدأ بتجاوز الأسرة إلى المجتمع ويتجاوز حدود الذات والعشيرة ، إلى الوطن والتاريخ ، ويتجاوز ما يجب أن يكون إلى ما هو كائن فعلاً ، وهذا ما يعرف فيما بعد بالشعر الواقعي الذي هو خليط من الشعر الغنائي والشعر الدرامي [113] . ومن هنا وجب القول إن الشاعر المحضار مبدع من خلال شموله للمراحل التطورية الشعرية الثلاث ، وربما تغلبت المرحلة

الدرامية على سواها في شعره ، وإن كان يكتبه باللهجة العامية مع الأخذ بعين الاعتبار في التفريق بين المرحلة التطورية للشعر والمرحلة الزمنية لتفسيره على أرض الواقع.

وبقدر ما يتأثر الإبداع الفردي بالواقع المعيش ، بقدر ما يؤثر فيه هذا الإبداع وهو ما يعرف عند المحضار بالرمزية الشعرية التي هي أسلم له من الإفصاح لأنه متمرد عن واقعه الذي تأثر به ليؤثر فيه ، ولهذا كتب لشعره البقاء والانتشار. لأن هذه العملية الشعرية وليدة لانغلاق الشخصية الإنسانية ـ المحضارية إن جاز التعبير ـ على نفسها وتأملها في ذاتها ثم يأتي الشعر كتعبير عما رأته ذات الشاعر في أثناء تجوالها في ذاته . ولا يعني أن انغلاق الشاعر على نفسه أنه معزول عن واقعه ، بل يعبر عن الواقع من خلال هذه الرؤى الذاتية . إذن فالشاعر كأنه إنسان غريب له عين ثالثة معنوية ترى ما لا تراه العيون ، وأذن ثالثة باطنية تسمع ما لا تسمعه الأذان وتعيه العقول ، يرى من برقع الحياة ما لا يراه غيره ، ويسمع من حجابها ما لا يسمعه سواه ، يسير بأقدام الخيال إلى ما وراء السهول والجبال ، ويتصل بمحبه البعيد دون اللمس الجسدي ، ويفارقه وهو أقرب منه إلى ثوبه ، وربما يعود ذلك إلى رقة الحس الفطري المرهف عند تجليات الشاعر وخطرات نفسه ونفحات وجدانه .

وإذا كان الشعر إبداع ، فللإبداع الشعري شكل فني يتميز بالديمومة الشعرية كالموسيقى والإيقاع والفن والخيال والصور الشعرية ، وهذه لابد من توافرها في الشعر في كل زمان ومكان وبدونها لا يسمى الشعر شعراً . ومضمون فني وهو الذي يتميز بالتطور والتغيير ويعطي للقصيدة الحركة المستمرة التي لا تنقطع بين مد وجزر وشد وجذب من خلال استخدام الصور والتراكيب التي تجعل القارئ في

حركة مستمرة مع وحي الشاعر وإبداعه ، وبه تقاس جودة الشعر وإبداع الشاعر من معيار المضمون الفني ، بقدر ما يقاس الشعر ذاته من خلال الشكل الفني الموجود أصلاً في القصيدة التي تبنى على وحدات متماسكة ومترابطة نوجزها في التالي :

(1) البنية الثقافية : وتعني جملة المعارف والمؤثرات التي تتعلق بالنص وصاحبه من الخارج .

(2) البنية الدلالية : وتعني انسجام المضمون مع الموضوع والقيم والعواطف الشعرية في التصور القاطع ، وتكشف أثر النص وطريقة إحساس الشاعر ، والمعاني والأفكار التي يدور حولها النص .

(3) البنية الفنية : وتعني مكونات النص التعبيرية من تراكيب وإيحاءات وصور وإيقاع وسمات وظواهر فنية متعلقة بالصياغة الشعرية .

وهكذا نرى أن القصيدة المحضارية عبارة عن بنية معمارية بنيت على أسس هندسية مترابطة الأطراف من القاعدة إلى القمة مؤهلة للسكنى . وقلنا معمارية لأنها بالفعل اعتمرت بالناس واحتوتهم وأسكنتهم حتى ألفوها ، فأسكنوها قلوبهم وحافظوا عليها بالإعمار . وقد جاء في العمدة لابن رشيق القيرواني أن البيت من الشعر كالبيت من الأبنية : قراره الطبع ، وسمكه الرواية ، ودعائمه العلم ، وبابه الدربة ، وساكنه المعنى ، ولا خير في بيت غير مسكون[114]

أسلوبه الصوتي :

للمحضار أسلوب شعري مميز ، أبتدعه في قصائده المغناة لم يسبقه شاعر حضرمي من قبل ، اجتمع فيه الذوق الرفيع ، ممتزجاً بالبساطة المعهودة منه كفرد والشاعرية كإنسان ، وعدم التكلف في صياغة النص الشعري ، ليكون مفهوماً عند

المتداول من الجميع . وطالما أن الإبداع هو إنتاج أفكار جديدة ومفيدة خارجة عن المألوف ، فالمحضار شاعر مبدع يتميز ـ كما قال الأستاذ محمد عبد القادر بامطرف في تقديمه لديوان دموع العشاق ـ بمتانة الأسلوب وسلاسة العبارة وإشراق المعنى وأفانين القول الرصين[115] . وفي هذا المجال نتحدث عن بعض من أساليبه التقنية في شعره من غير الأسلوب المعتمد عليه كثيراً والذي تميز به عن غيره من الشعراء وهو (التجنيس) ومعناه كما قال صاحب المثل السائر ((التجنيس هو اتفاق اللفظ واختلاف المعنى)) وأضاف ((وعلى هذا فإني نظرت في التجنيس وما شبه به فأجرى مجراه فوجدته ينقسم إلى سبعة أقسام ، واحد منها يدل على حقيقة التجنيس لأن لفظه واحد لا يختلف وستة أقسام مشبهة))[116] . وجاء في نهاية الأرب أن منه المستوفي التام ، ومنه المختلف ويسمى التجنيس الناقص ، ومنه المذيل ويقال له التجنيس الزائد والناقص أيضاً [117] . وعليه فإن أكثر شعر المحضار ينحو تجاه هذا المنحى (منحى التجنيس) وربما تغلب التجنيس الناقص على هذه الكثرة . ولكننا في هذا المجال نركز على التقنيات الأخرى من غير التجنيس نوجزها في التنعيم ، والتكرار ، والتصدير ، والتوليد ، ونعطي بعض الأمثلة لها لعلنا نعرف بها المحضار الشاعر المبدع .

1ـ أسلوب التنعيم :

قال صاحب العمدة : مقود الشعر الغناء به ، وذكر عن أبي الطيب أن متشرفاً تشرف عليه وهو يصنع قصيدته التي أولها ((جللاً كما بي فليك التبريح ...)) وهو يتغنى ويصنع ، فإذا توقف بعض التوقف رجع بالإنشاد من أول القصيدة إلى حيث انتهى منها[118] . وهكذا يفعل المحضار . ينشد البيت الأول من الأغنية ثم يكملها بعد ، ثم ينقح كلمات الأغنية مما يشوبها قبل الإعلان عنها ، وهذه ميزة الشعراء

الذين قال عنهم ابن رشيق : ومن الشعراء من إذا جاءه البيت عفواً أثبته ثم رجع إليه فنقحه ، وصفاه من كدره وذلك أسرع له ، وأخف عليه ، وأصح لنظره ، وأرخى لباله . وآخر لا يثبت البيت إلا بعد إحكامه في نفسه وتثقيفه من جميع جهاته ، وذلك أشرف للهمة ، وأدل على القدرة ، وأظهر للكلفة ، وأبعد من السرقة[119] .

وهناك مقتضيات لحنية إنشادية لاستخدام الأسلوب المناسب لقصيدة ما ، ومنها أسلوب التنعيم الذي يلجأ إليه الشاعر لغرض ما في نفسه انتقاه عفوياً عن طريق السمع ليصبح أسلوباً يعبر به عما يختلج في نفسه من قلق وتوتر ، ايجابياً بنعم ، أو سلبياً بلا . وقد يكون نمطاً يعوض به عن قصور العبارة الموسيقية .

ويعرف التنعيم في المصطلح الشعري بأنه ضبط المقاطع الشعرية بتكرار نعم أو لا أو كليهما معاً . ونعم لا ، نعم لا لا ، تقابلان فعولن مفاعيلن . ويروى أن الخليل سئل : هل للعروض أصل ؟ فقال : نعم . مررت بالمدينة حاجاً فرأيت شيخاً يعلم غلامه بقوله : قل : نعم لا ، نعم لا لا ، نعم لا ، نعم لا لا ..... قلت : ما هذا الذي تقوله للصبي ؟ فقال : هو علم يتوارثونه عن سلفهم يسمونه التنعيم ، لقولهم فيه نعم[120] . لكن المحضار لم يقطع شعره الشعبي الغنائي بنعم ولا لا ، كما في تفعيلات البحور الخليلية الفصحى لأن الشعر المكتوب بالعامية له تفعيلاته الخاصة ببحوره ، وإنما استخدمه كأسلوب تكاملي لمقطوعات شعره . واكتفى بـ (لا ـ لا) على كثير من الكلمات وأحياناً (أوه ـ أوه) ، لما يقتضيه اللحن . ولذلك أطلقنا على هذا الأسلوب (نمط التنعيم) للشعر الشعبي الغنائي وليس التنعيم المقصود به ضبط المقاطع الشعرية بتكرار نعم أو لا ، وهذا ما أردناه من التسمية .

وقبل الاستطراد في هذا النمط المخترع من قبل المحضار ـ ونقول المخترع لأن هذا النمط جديد على الشعر الغنائي الحضرمي ولم يسبقه شاعر في استخداماته

الشعرية الملحنة في حضرموت ـ لكننا أولاً نوضح الفرق بين الأسلوب والنمط حتى نزيل الغمة ويتبين لنا هذا الاستخدام إن كان أسلوباً أو نمطاً وفي ما بعد نصدر الأحكام .

إذا كان الأسلوب بمعنى الطريق ، ويقال سلكت أسلوب فلان في كذا طريقته ومذهبه ، وطريقة الكاتب في كتابته والفن يقال أخذنا في أساليب من القول فنوناً متنوعة[121] . وأطلق النمط اصطلاحاً على الصنف فقيل هذا من نمط هذا أي من نوعه[122] . بمعنى آخر أن النمط هو تفاعل نشط بين العقل والفرد والخبرة يخضع للمعالجة العقلية لتحقيق غاية معينة عن طريق ما يبذله الفرد من جهود .

والمحضار ذو الخبرة الشعرية واللحنية فلابد أنه عالج ما وعاه عقله وما أدركه عن طريق السمع فحقق غاية فنية بعد جهد جهيد . وهذه الغاية المحققة هي اختراع حضرمي محلي جديد ونمط مستقدم من خارج حضرموت ، أي صنف من صنف ، لكنه لم يستخدم بأساليبنا الشعرية المعروفة ولهذا نقول اختراع لنمط جديد بعد معالجته عقلياً .

إذن فالتنعيم الذي نقصده أطلقناه هنا على هذا النوع ، فمن حيث الاستخدام هو أسلوب متبع في بعض أعمال المحضار الشعرية ، ومن حيث الفكرة هو نمط مستحدث في بعض أعماله اللحنية . وهكذا فالأسلوب مستخدم للشعر ، والنمط مستخدم للحن . بمعنى إن كان ضرورة شعرية فقد أتى به محل ألفاظ حذفها واكتفى بـ : لا ـ لا ، أو : أوه ـ أوه محلها . وإن كان ضرورة موسيقية فقد أتى به محل فاصلة أو ما يعرف محلياً باللزمة الموسيقية . وفي كل الأحوال هو تعويض عن قصور العبارة الشعرية أو الموسيقية . وهذا النمط يستخدم أيضاً في استفتاح الغناء اللحجي بـ (ألا) مفردة ، كما في أغنية الفنان أحمد فضل القمندان :

ألا با معك وانت سولي حيت ما حليت

ما عاد أبا الحوطه ولا الشيخ عثمان

ومثله أيضاً في أغنية الشاعر صالح مهدي بن علي :

ألا قال أبو محسن سقاني الهوى

كأس المحبة ونا مخلوق قبل الرضاعة[123]

كما تستخدم في فواصل الغناء الصنعاني أو الانتهاء من البيت الغنائي فيه مضافة . ومثال ذلك ما قاله الدكتور محمد عبده غانم : ((وفي بعض الأغاني ينشأ عن استعمال المقطعين (لا) و (لي) نمط مثل : ألا ـ لا ـ لا ـ لا ـ لي ـ لا ـ لي ـ للي ـ لا ـ لا)) وقد دلل في هامشه على أغنية علي أبو بكر باشراحيل (من حل لك يا ذا الرشا قتلي) وإن إدراج مقاطع لا ـ لا ـ لا ، كوسيلة تساعد على تلحين بعض أشعار الموشح الأندلسي))[124] . ولنعطي بعض الأمثلة الآن من شعر المحضار حتى تتضح الفكرة ونأخذ منها أغنية (لا قد قال يا حول) :

(لا ـ لا) لا تلقي لها سوم قدها سومها الجبل

(لا ـ لا) لا ما هي من اليوم تلقي من زمن عمل

من جاء منها أكل الشيبان والسقل

والغربان والعول لا قد قال ياحول

إن شي زاد في الوسل مكن به ضميرك

لا قد قال يا حول[125]

ففي أغنية (لا قد قال يا حول) كان المقطع لا ـ لا ، المكرر الذي جعلناه بين قوسين في بداية كل شطر من الأغنية كعبارة موسيقية عُوّض عنها بلا ـ لا ، وليس من أصل الكلام (من غير حرف لا في بداية الشطر) وهو نمط كما ذكرنا

وبالإمكان أن تحل محله الموسيقى ولن يتغير المعنى . وخذ مثالاً آخر من النمط نفسه من أغنية الشاعر الفنان عبد القادر الكاف بعنوان (لا تصدقونه) :

لو جاء لكم يشكي لا تسمعونه (لا ـ لا)
حتى ولـو يبكي لا تصدقونه (لا ـ لا)
طبعه كذا كذاب يضحك على الأحباب
ويسلب الألبـــاب شاطر ولا هو على لونه
(لا ـ لا ـ لا ـ لا) **لا تصدقونه** (لا)[126]

ولكن في أغنية (أقول له إيه) المحضارية كان المقطع لا ـ لا ـ المكررة ، من أصل الكلام ولازم أن ينطق به ، ولا يمكن أن تحل محله الموسيقى وإلا تغير المعنى ، وهو أسلوب بارع لجأ إليه المحضار بعد السؤال : **أقول له حبني بالغصب** ؟ فلا بد من الجواب بـلا أو نعم لاكتمال المعنى . ولكن جعل المحضار جوابه هو بالنفي لا ـ لا ـ المكررة وليس جواب المستمع ، لأنها من أصل الكلام طالما أن بعدها توسل للمحبوب بعد نفاذ حيلته وقد استخدمها فقط فزّاعة له . وأما ما يظهر في جواب المستمع نفسه فلن نعثر على مثال له في ما وقع بين يدينا من شعر المحضار . ولكننا نسترشد بأبيات شعبية من قصيدة للشاعر الشعبي أحمد فرج بلسود فيها الجواب بالنفي المؤكد حتى توضح الفكرة كما في قوله :

أيش باتقول في ذا البحر لو كان زمّل
شي جدب باتقع ، شي عيد منه جليله ؟[127]
أيش باتقول في الميدع إذا ما لقى خل
بايلـف في السنـة سِتمِيَـة نارجيلـــه ؟
أيش باتقول في الجلجل إذا لافه البل

صاحب المعصرة باتجيه نفسه يكيله ؟

أيش باتقول في الروم الدويل المدوّل

عادها تقرح الهطفه إذا هي دويلــه ؟[128]

أيش باتقول في المغروم لا جاء وحوّل

شي كرع بايقع شي سيل وسط المسيله ؟[129]

والجواب على كل بيت من الأبيات السابقة للشاعر بلسود لا بد أن يكون بكلمة (لا) من المستمع . لأن الكلام غير متوقع حدوثه وفيه عكس ما يقول ، وهو الذي يرتقي إلى (التغاير) . فالبحر إن هاج موجه لا يستحسن ركوبه وعليه يمتنع الصيد ، والميدع (كتبناها بنطقها الدارج) إن لم يثمر لا جدوى منه ، والجلجل إذا ابتل بالماء يستقبح ولا يُعصر ، ولا يمتدح السلاح القديم الخارج عن الجاهزية ولا تفيد الرصاصة الفاسدة ، والمجنون لا يعرف الدعاء ولا الاستسقاء .

ولنعط مثالاً على التغاير من شعر المحضار استرسالاً فيه :

راعي الغنم في الشعب يبغى له سكن في المدينه

والحــاذق الصيــاد يبغى له زراعــه وطينــه

زاد الطمع في الناس والحراث عاكس طبينه

ما حد بغى المقسوم

من هم قلبه بالطمع با يعيش بين الناس مهموم[130]

فالمحضار يغاير الكلام ، حيث أسكن البدوي المدينة ، وأعطى للصياد الحاذق زراعة وطينة ، وجعل الفلاح يعاكس مالك الأرض الزراعية بعكس ما هو سائد ومعتاد ، وكل ذلك من أجل إظهار صورة مزدرية للطمع .

والتغاير من ألوان الجمال في لغتنا العربية كما سماه البلاغيون وهو أن يغاير المتكلم الناس فيما عادتهم أن يمدحوه فيذمه ، أو يذموه فيمدحه . ولهذا قيل إن التغاير هو تحسين القبيح وتقبيح الحسن . ويروون أن يحيى البرمكي قال لعبد الملك بن صالح الهاشمي : أنت حقود .. فأجابه : إن كان الحقد عندك بقاء الخير والشر ، فإنهما عندي باقيان . فقال يحيى : ما رأيت أحداً احتج للحقد حتى حسّنه غيرك !(131)

وللعودة إلى حديث التنعيم ، فأما استخدام المحضار المقطع أوه ـ أوه ، فهو نمط موسيقي أدخله على ألحانه لا غير ، كما في أغنية (الطمع قتال) : **شلوا الحبيب الزين من شله** أوه ـ أوه ـ من شله . وهكذا في بقية الأغنية ... ومثل ذلك في أغنية (لا تزعلي) أوه هيا انعشي ... أوه وتنعشي ... يا الحبيبة لا تزعلين . ونظير ذلك في الغناء الصنعاني : رضاك خير من الدنيا وما فيها اهي ـ هي ـ هي ـ هيه .

ومن الأنماط الجديدة التي أدخلها المحضار على ألحانه عبارة (يا غارة الله) كما في أغنية (نسيم الهبوب) بعد المقطع : **مهما كنت أنا قاسي** ... ـ يا غارة الله ـ . وما شابهه في الأغنية .. وهي من الإضافات النمطية الخاصة التي تماثل عبارة (يا حي يا قيوم) أو عبارة (الله لطيف) في مناطق شمال اليمن . وقد قال في ذلك الدكتور محمد عبده غانم : وتبدو هذه الإضافات النمطية من أول وهلة وكأنما هي لوازم غنائية ولكنها في الواقع إضافات خاصة ، الغرض منها هو التعويض عن قصور العبارة الشعرية عن العبارة الموسيقية المقابلة لها ، وهناك بديل يتخذ لسد مثل هذا النقص وذلك بعد صوت حرف المد أو حتى الحركة القصيرة بصورة قد تطول كثيراً في بعض الأحيان(132) . وهذا ما يجرنا إلى الحديث عن المحضار بأنه

شاعر مبدع اتخذ هذا الأسلوب وهذا النمط ليعبر بهما عن قصور العبارة الشعرية أو العبارة الموسيقية في الأغاني الملحنة حتى تتضح الصورة المراد منها توصيل الفكرة .

2- أسلوب التكرار:

إن أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية . أنه في الشعر مثله في لغة الكلام ، يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة ، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه ، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة [133] . والتكرار كتقرير المعنى في نفس السامع وتثبيته ، وكتمكين المعنى من النفس ، وكالتحسر ، وكطول الفصل[134] .

وقال صاحب العمدة : للتكرار مواضع يحسن فيها ، ومواضع يقبح فيها ، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني ، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه ، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشويق والاستعذاب ، إذا كان في تغزل أو نسيب [135] . ومن أسلوب التكرار نأخذ الأمثلة التالية:

1- 2- تكرار الحرف : ومثاله في قول المحضار :

ما تبت منه مع إنه ما جات منه ولا حسنه

وان جاد لي جاد بالمنّه عيب التمنان

بعد التوثان خلي خان من خان لا كان[136]

ويظهر التكرار هنا في الحرف (ما) وهي نفي لا محل لها من الاعراب ، وقد كررها المحضار بداية الصدر والعجز . كما كرر حرف الجر (من) التي تفيد توكيد العموم وهي زائدة وسبب زيادتها استباقها بما النافية ، ولك أن ترد فائدتها إلى بيان الجنس لوقوعها بعد ما . وفي هذا خلاف بين النحويين والرجوع في ذلك إلى اجتهادك . ولكن ما يهمنا هنا عملية التكرار التي تؤكد على ما في نفس الشاعر ، وتقوي المعنى لوصول الغرض الذي يهدف إليه .

وقد يكون التكرار أكثر وضوحاً في قول الشاعر الغنائي عبد القادر الكاف :

ربما مليـــت مني يا رفيـــــق

ربما حصلت لك غيري عشيق

ربما غروك أصحاب الفضـول

كل شي معقول الزمن غدار والحكمة تقول كل شي معقول[137]

ورب حرف جر شبيه بالزائد ولا متعلق له ، يفيد احتمال الوقوع ، يختص بدخوله على النكرات ، والاسم بعده مجرور لفظاً مرفوع محلاً على أنه مبتدأ ، وقد يستفاد منه التقليل أو التكثير ، ويعرف ذلك من سياق الكلام . أما إفادة التقليل فكما في قولهم : رب أخٍ لك لم تلده أمك ، وأما التكثير فكما قال امرؤ القيس :

فإن أمسِ مكروباً فيا رُبَّ قينةٍ مُنَعَّمَةٍ أعْمَلْتُها بِكِرَانِ[138]

فإذا دخلت عليها (ما) أبطلت جر ما بعدها وعينت دخولها على المعارف والأفعال . وهي زائدة للتوكيد . كما في القول السابق (ربما مليت ...) . وقد شاع على ألسنة كثير من أدباء هذا العصر وعلمائه وأقلامهم دخول (قد) على (لا) ولم يسلم من ذلك بعض قدماء الكتاب وعلمائهم ، وأن (ربما) تقوم مقام (لا) في مثل هذا المقام فبدل أن يقال (قد لا يكون) مثلاً يقال (ربما لا يكون) [139] .

والشاعر استخدم (ربما) بالتكرار إنما للتقليل من قيمة صاحبه في الحب عندما بدأت ناره تخبو ، ولتذكيره بالأيام السالفات لعل وعسى أن يتشوق ويرجع إلى صوابه .

ومثل ذلك الأسلوب تكرار الحرف (يا) في البيت الغنائي التالي للمحضار :

ودي أطرحك في كفّي يا خاتم غريب الشكل تام

وتسَلتبَك عاكتفي يا ميزر دقيق الصنع سام

تعطي رفيقك شهرة عند المحك والزرة

في البيت أو خارج البيت[140]

وللتوضيح أكثر من تكرار الحرف نأخذ بيتين من قصيدة فصحى للشاعر أبي القاسم الشابي من قصيدته (صلوات في هيكل الحب) لملاحظة تكرار حرف الكاف :

عذبة أنتِ ، كالطفولة ، كالأحـــــلام ، كاللحن ، كالصباح الجديد

كالسماء الضحوك ، كالليلة القمـــراء ، كالورد ، كابتسام الوليد[141]

ومثله من تكرار الحرف (لا) في قصيدة البردوني والأمثلة كثيرة :

لا تسل كيف ابتدينا لا ، ولا كيف انتهينا

لا تقل كيف انطوى الحب ولا كيف انطوينا[142]

2- 2- تكرار الكلمة : ومثاله في شعر المحضار :

أنت تحفة صاغها الرحمن من أحلى التحف

أنت في الدنيا قضية ما تحملهـا ملـف

أنت أحلى اسم في قلبي رباعي الحـــروف

لا تعذبني وإلا سرت وتركت المكلا لك إذا ما فيك معروف[143]

وأنت ضمير رفع منفصل للمخاطب وتكراره أعطى للبيت صورة جميلة عبر بها عما في نفسه ليؤكد للمحبوب مكانته الراسخة في قلبه ، والتأكيد هنا على ما بعد الكلمة المكررة (أنت) لا على التكرار نفسه لتصبح القصيدة كلها على مستوى راقٍ من الأصالة والجمال ليظهر فعلاً سر التكرار ونجاحه . كما جاء التكرار أيضاً في لفظة (أحلى) للتحف وللاسم ، والاسم في حد ذاته تحفة خالدة في قلب المحضار . ومثاله من الفصيح للشاعر أبي ماضي :

أنتِ كالحرة التي انقلب الدهـ ر عليها فأصبحت في الإماء

أنتِ كالبردة الموشاة أبلى الـ طيُّ والنشرُ ما بها من رواء

أنتِ مثل الخميلـة الغنـــاء عُرّيتْ من أوراقها الخضراء[144]

ويكثر تكرار لفظة (أنت) في الشعر عموماً وفي الفصيح خاصة .

وخذ مثالاً آخر عن تكرار الفعل (رح) :

رح ما أنت أول من تحداني وراح رح ما معي في عشقتك راحــه

رح خلنا داوي صوابي والجـراح من هو مصوّب يعرف اجراحه

رح من هواك أطلق ســراحي منك وبس وحدك جراحي

وليتك اللب والحشــا والروح مجروح منك أنا مجروح[145]

إن التكرار في هذه اللفظة (رح) يؤدي وظيفة افتتاح القصيدة ويدق الجرس مؤذناً بتفريع جديد للمعنى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة . وبه يتضح مدى الفكرة التي تتناول الموضوع الرئيس المبني علية هيكل القصيدة .

3- 2- تكرار العبارة : ومثاله في شعر المحضار :

تريده ليه قالوا لي العذال ذولاك

قالوا ليه تبقى معه دائم وهو ما هو معاك

تريده ليه فك منك الغدار والفاك

باتلقي بديله وهو ما با يلاقي حد كمـــاك[146]

والأغنية غنية بالتكرار بمختلف أنواعه . ومثل ذلك من تكرار العبارة ما جاء في أغنية (مول شوعه) بقوله :

مول شوعه مول شوعه وقب ما توطى من مكانه غلب

وفي أغنية (أنت وألا أنا) صفحة 196 من الابتسامات ، ومثلها في افتتاح أغنية (ما افتهم لي) . وللتكرار في البيت الغنائي السابق علاقة كبيرة بظروف الشاعر النفسية وقد يلاحظ أن التكرار في هذه الحالة يثير التشبث بحب لا نظير له من المحبوب تجاه الشاعر ليبقى الشاعر محتاراً بين الخضوع للمحب بالإكراه أو تركه عنوة .

وقد حددت الشاعرة العراقية نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) ثلاثة أنواع دلالية للتكرار في الشعر وهي : التكرار البياني ، وتكرار التقسيم ، والتكرار اللاشعوري . وأعطت الأمثلة على ذلك وأغنتها بالنقد والتحليل . وسنعطي بعض الأمثلة الأخرى من التكرار عند الحديث عن بلاغة المحضار في شعر الهبيش .

3- أسلوب التصدير:

ومن الأساليب التي اشتهر بها الشاعر المحضار أسلوب التصدير ، وقد شاع هذا الأسلوب في بعض أشعاره إلى درجة أن أصبح مألوفاً ومعروفاً عند المستمعين وربما أنهم عدوه من التجنيس ، الذي تأثر به أيما تأثير حتى كاد أن يسند الناس إليه أشعار غيره القريبة منه في الفكرة والمجانسة له في هذا الأسلوب ، مما أكسب شعره رونقاً وديباجة .

والتصدير وهو أن يرد أعجاز الكلام على صدوره فيدل بعضه على بعض ، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة ، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ، ويكسوه رونقاً وديباجة ، ويزيده مائية وطلاوة [147] .

والتصدير من المسائل التي تتصل بالقافية وهو ما يسمى أحياناً (برد العجز على الصدر) وقد قسمه عبد الله بن المعتز إلى ثلاثة أقسام :

1- أن يوافق آخر الكلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول :

يُلْفَى إذا ما الجيش كان عرمْرَما في جيش رأي لا يُفَلُّ عرمْرَمُ

2- أن يوافق آخر كلمة في البيت أول كلمة منه :

سريع إلى ابن العمّ يشتم عِرْضه وليس إلى داعي الندى بسريع

ومثله :

تمنّت سُليمَى أن نموت صبابةً وأهونُ شيءٍ عندنا ما تمنّت

3- أن يوافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه :

عزيز بني سُليم أقْصدَتْهُ سهامُ المَوتِ وهي له سهامُ[148]

ولنعط بعض الأمثلة على ذلك من شعر المحضار . ففي ما وافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة في الصدر قوله من أغنية (حبيتني من قبل ما حبك):

حبيتني من قبل ما حبــك لا تنكر اليــوم لي حبــك

وتقول للنـــاس ما حبـــه وانته مولــع وفيّ حـاب

واليوم قدنا نرحــب بـــك والعيش ما يصلح إلا بــك

شوفك كما البدر في القبلة والبدر مشكل إذا قد غاب[149]

والشاهد هنا كلمة (بك) الدالة على التصدير مع أنها مكونة من الجار والمجرور ، ولكنها كلمة واحدة صدرت من صدر البيت إلى عجزه ، وليست كلمة (حبك)

الدالة على التجنيس التي اتفقت في اللفظ واختلفت في المعنى ، فالأولى فعل بمعنى أحب والكاف للخطاب والثانية اسم وهو الحب والكاف مضاف إليه .

والمثال الثاني قول المحضار مما وافق آخره أوله ، من أغنية (تغيرت ص 63 ابتسامات) :

تغيرت سبحان المغـير وقل الحياء لي فيك والغيرة

وذلك مثل قول عمرو بن الأحمر :

تغمـرت منها بعدما نفد الصبـا ولم يروا من ذي حاجة من تغمرا[150]

ومثله أيضاً للمحضار قوله :

سمعت عن صنعاء ولما رأيت رأيت أكثر من سماعي[151]

والمثال الثالث قول المحضار مما وافق آخره بعض ما في البيت من أغنية (الصديق) :

من خلف جوني واضربوني يا ريتهم في الوجه جوني[152]

ومثله في أغنية (قمري البان ص 71 ابتسامات) :

أشكي لمـن منـك ومن لي تفعله أشكي لمـن

كم صحت في أذنك وكم رأسي توطى لك ودن

وذلك مثل قول زهير :

كذلك خيمهم ولكل قوم إذا مستهم الضراء خيم

أو كقوله أيضاً :

له في الذاهبين أروم صدق وكان لكل ذي حسب أروم

والتصدير لا يجيده في حضرموت إلا قلائل من الشعراء المحنكين والمحضار واحد منهم . وهو ـ أي التصدير ـ قريب من الترديد والفرق بينهما أن التصدير

مخصوص بالقوافي والترديد يقع في أضعاف البيت وذلك مثل قول المحضار في البيت السابق :

شوفك كما البدر في القبلة والبدر مشكل إذا قد غاب

ويظهر الترديد هنا في كلمة (البدر) التي ترددت في البيت مرتين ، ولأنها لم تختص بالقافية فلم تكن تصديراً . ومثل ذلك الترديد في كلمة (رأيت) في البيت السابق الذي يتحدث عن صنعاء . وكما هو واضح في (أشكي) في أغنية (يا قمري البان) .

4- أسلوب التوليد :

ومن الأساليب التي يستطيع الشاعر الفحل أن يجيدها أسلوب التوليد ، كأن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه ، أو يزيد فيه زيادة ، فلذلك يسمى التوليد وليس باختراع مما فيه من الاقتداء بغيره ، ولا يقال له أيضاً سرقة إذا كان ليس آخذاً على وجهه . مثال ذلك قول امرئ القيس :

سموت إليها بعد ما نام أهلها سمو حباب الماء حالاً على حال

فقال عمر بن أبي ربيعة وقيل وضاح اليمن :

فأسقط علينا كسقوط الندى ليله لا ناه ولا زاجر

فولد معنى مليحاً اقتدى فيه بمعنى امرئ القيس دون أن يشركه في شيء من لفظه أو ينحو نحوه إلا في المحصول وهو لطف الوصول إلى حاجته في خفية[153] .

وسنعطي ما نعتقد أنه مثال لهذا التوليد الذي لا يجيده إلا الشاعر المحنك من قول المحضار في أغنيته الحكمية الشهيرة (الخيانة) :

بحثناها إلى القاعة حسبناها عيانة ولا شي ماء ظهر فيها ولا عيّن

وما شي با يجي منها لنا إلا العفانة ولا قد شح ماء البير يتعفـــن

وقلنـــــا دفنهـــا أضمـــن مخافة لا نغش طارش يعدي فوقها ظميان

إذا قل الوفاء وش عاد با يبقى مع الإنسان(154)

والكلام جميل جداً فيه من المجهود الفعلي والمجازي الشيء الكثير ، وفيه من الصور الجمالية ما يفوق هذا الجهد ، وفيه من التوليد ما لم يشرك سابقه في اللفظ ، ولكنه اتفق معه في المعنى الناتج عما في هذه البئر . فنتعرف على قول هذا السابق في البيت ، إنه معلم المحضار الشاعر الفحل / سعيد سالم زحفان حين قال :

يا بير ما منش حلا كل ما نزحنـا دلو قـر

أولى لنا قطب السره يا دلو تم في عين بير(155)

فقرينة التوليد إنتاج محصول جديد لفكرة واحدة وهي ترك البئر لشحة مائها ، سيما وأن لا فائدة منها . وهذا ليس عيباً ولا تضميناً وإنما هو اقتداء وإعجاب بشعر الآخر وقد أضاف المحضار صوراً أخرى على زحفان كالحكمة من شح الماء الذي يؤدي إلى تعفنه في البئر ، وأوضح في الأخير سبب دفنها خيفة من الغش . كما أن البيت التالي :

ويزورني ضيف وقت النوم وقبيل كل ما له علي مر

فيه من التوليد ما يستوجب الوقوف عنده ، فهو متولد من فكرة أبي الطيب المتنبي في قوله :

وزائرتي كأن بها حياء فليس تزور إلا في الظلام

وكل منهما وصف الحمى بأسلوبه ، والمتنبي هو الأسبق . ولهذا فالمحضار قد أخذ الفكرة وولد منها هذه الفكرة الجديدة بإضافة وصف آخر لها بعدها ـ ضيفاً ـ لكنه ثقيل ، مع أنه شارك المتنبي في لفظ الزيارة ليسمو إلى الاقتباس . كما يظهر ذلك في أغنية أخرى بقوله :

أحببتها في ثوب بالي عيف أبلاه الزمن

أحببتها والسل فيها والجرب مالي البدن

وهو مقتبس من قول البردوني عن صنعاء :

ماذا أحدث عن صنعاء يا أبتي مليحة عاشقاها السل والجرب

كما يظهر التوليد في مطلع أغنية (بريد المحبة) فنأخذ البيت الأول والثاني ثم نتحدث عنه :

رمز عينه بريد المحبة بين قلبي وقلبه باقي الناس ما با يفهمونه عنب في غصونه

كل تأشير له ألف معنى في فؤاد المعنى يفتهم من حواجبه وجفونه عنب في غصونه

والمحضار لم يأت بالفكرة في مطلع الأغنية ابتداء منه ليجعل التخاطب بين القلبين بالعينين كإيحاء بالتلاقي بقدر ما هو اقتداء بمن قبله ولعله أمير الشعراء أحمد شوقي حين قال عن زحلة اللبنانية :

وتعطلت لغة الكلام وخاطبت عيني في لغة الهوى عيناك

وفي البيت الثاني عن لغة الإشارة ـ وقد قالوا مبلغ الإشارة أبلغ من مبلغ الصوت ـ فقد سبقه في ذلك البيت المنسوب ليزيد بن معاوية ونتبعه بما بعده :

أشارت برمش العين خيفة أهلها إشـــارة محزون ولم تتكلم

فأيقنت أن الطرف قد قال مرحبا وأهلاً وسهلاً بالحبيب المتيم

فإن أخذ المحضار عن شوقي فهو أي شوقي قد أخذ هذا التعبير عن سلفه يزيد أو قيس وكل منهما أضاف ما استحسن من التعبير الغزلي بلغته ليصبح التأشير بلغة

العيون . وعلى كل حال فالأخذ هنا واضح من المحضار ولكن بأسلوبه الأخاذ وبلغته المفهومة بنكهتها المحلية .

وخذ مثالاً أخر من قول جميل بثينة :

يموت الهوى مني إذا ما لقيتها ويحيا إذا فارقتها فيعود

فقال المحضار مقتدياً به :

أحبه وهو مني بعيد إذا قرب مني شوي حبه علي يبعد[156]

وهناك أمثلة كثيرة من هذا النوع في الاقتداء بالشعراء الشعبيين الحضارمة ، ولكننا لم نذكر منها إلا مثالاً واحداً فقط ، وأكثرنا من الاقتداء بشعراء الفصحى لسبب واحد وهو ما يؤكد على ثقافة المحضار الغزيرة وكثرة اطلاعه على دواوين شعراء العرب وكتب الأدب .

ولكي نوضح الفرق بين التوليد والتضمين نعطي مثالاً على التضمين من قول المحضار أولاً ثم نتبعه بالمضمن منه :

عاد حد قال (طاب الأنس في دار بو علوي)

عاد شي عندهم من ذي يسلي وذي يهوي

من لحون الأغاني لي تسلي على المكبـوت

كل شي يقتبل إلا فراقك يا بلادي حضرموت[157]

أما التضمين فهو من بيت الشاعر حداد بن حسن الكاف في قوله :

ذا فصل طاب الأنس في دار بو علوي

يا ليلة الله أرحمونا ضيف يأهل الكرم والجود

وتعريف التضمين هو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية أو حديث أو مثل سائر أو بيت من شعر ، وهو فرع من فروع الاقتباس الأربعة إضافة إلى العقد والحل والتلميح . ومن انشادات ابن المعتز :

عوذ لمـا بت ضيفـاً لـه أقراصه مني بياسـين

فبت والأرض فراشي وقد غنت قفا نبك مصاريني

فضمن بيته الأول كلمة من سورة بتوطئة حسنة ، وبيته الثاني مطلع قصيدة امرئ القيس .

ومثل ذلك قول أبي تمام :

لعمرو مع الرمضاء والنار تلتظي أرق وأحمى منك في ساعة الكرب

أراد البيت المضروب به المثل :

المستجير بعمرو عند كربته كالمستجير من الرمضاء بالنار

والتضمين هو قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم فتأتي به في أواخر شعرك أو في وسطه كالتمثيل[158]. وشعر المحضار يزدحم بمثل هذا التضمين سواء كان من آية قرآنية أو حديث شريف أو حكمة أو مثل سائر أو مقتطع من شعر .

وقد وردت بعض الأغاني المحضارية بأسلوب لم يبتعد كثيراً عما استعمله الشعراء الحمينيون في توجيه الرسالة إلى المحبوب بعد ياء النداء ففي مثل ذلك قول المحضار : يا رسولي توجه بالسلامة ـ يا سهران ليه السهر ـ يا خائنين العهود السابقة ـ وغيرها .

ونراه أحياناً يخرج عن هذا النطاق إلى الحديث اللاشعوري خارج اللغة المألوفة ، كأن يرمي اللوم والعذل على الخل ويتطاول عليه ثم ينفي أنه يقول ذلك فيه وخذ مثالاً على ذلك من قوله :

أنا ما قول ذا خائن حباله بالية

ولا با قول ذا كذاب ما له تالية

أنا ما قولها لكن غيري با يقول[159]

فالمحضار قد قال عن خله خائن وكذاب ونطقها لفظاً قبل الغير وإن نفى ذلك القول ، وإلا ما فائدة الإتيان باللفظتين البذيئتين ثم يقول أنا ما أقول هذا لكن غيري الذي يقول .

وفعل القول قد صدر من المحضار نطقاً قبل الغير وله مبرراته كما جاء في سياق الأغنية بقوله مخاطباً خله :

(1) ولا ذا الأولة منك ولا ذا الثانية

وأقبل ما تجي منك ونفسي راضية

ولكن قد تجي وحده ولا تلقى قبول

(2) وراك أضربتني يا خل ضربة قاضية

ولا هي في محل معروف من كل ناحية

ونصرته علي أهل السبب وأهل الفضول

إذن فالمحضار رأى الخيانة والكذب من خله بافتعال الضرب في جميع جسمه ، ونصرة أهل السبب والفضول عليه ، مع أن خله عملها مرتين فيه من قبل وقوبلت بالرضا النفسي ، ولكن في الثالثة تأكد من خيانته وكذبه ونقضه المواثيق . ولهذا اختتم الأغنية بوصف خله بالخائن والكذاب . وخذ مثالاً آخر من هذا القبيل من أغنية (أزمة) :

كسوتي ما دالت وإن دالت اتجددت كسوتي ما دالت

وكففي ما مـالت والشـوكة اتعدلت حتى وإن مـالت

تحيا العدالة ... ميزان قيم العمود

الكلام عن الكسوة مقبول ومقبول جداً ، ولكن الكلام عن العدالة ليس مقبولاً إذا مالت شوكة الميزان . فأين تكمن العدالة إذن ؟ لأن المحضار يدعي العدالة وإن مالت شوكة ميزانه فهي في نظره معدلة ويصدر بها الحكم . بمعنى آخر أن ميلانها عنده اعتدال ، واعتدالها عنده عدالة ، وقد أكد ذلك بقوله : (تحيا العدالة) ، والفرق شاسع بين الميلان والاعتدال وبالذات إن كان في الوزن ، فالميلان السلبي تطفيف والايجابي وفاء . فهل المحضار بهذه العدالة أوفى الوزن أو طفف فيه ؟

فإن خرجنا بالحديث عن التوليد إلى الاقتداء والاقتباس ثم تحدثنا عن خروج الشاعر عن المألوف اللغوي والتلاعب به لاشعورياً وإن كان ليس خروجاً قصد الخروج ؛ إلا لنؤكد مدى اتساع ثقافة المحضار لا لأن نبين هفواته ونلومه عليها وإن فسره القارئ بذلك فهذا لا يخرج عن أنه رؤية أدبية لشعر المحضار أكثر مما هي نقدية ، وقد اتبعنا هذا الأسلوب في أكثر المحاور .

المحضار الشاعر البليغ

البلاغة هي أن يبلغ الرجل بعبارته كنه ما في نفسه ، ولا يسمى البليغ بليغاً إلا إذا جمع المعنى الكثير في اللفظ القليل وهو المسمى إيجازاً . وقد عرفوا البليغ بأنه الذي إذا قال أسرع ، وإذا أسرع أبدع ، وإذا أبدع حرك كل نفس بما أودع [160] . والمحضار شاعر سريع البديهة ، يضع سر لغته في إيجازه الدال على إبداعه . تطيب لإبداعه النفوس ، وتنفتح له العقول ، وترهف له الأحاسيس ، وتلين له القلوب ، وتدنو له الرؤوس . يوجز الكثير ويقتضب الكبير. فشعره بلاغة من البيان والمعاني والبديع ، ينشئ العبارة ويرتب المعاني ويبسط الألفاظ ويوجزها . ويبرز المعنى الواحد في صور مختلفة وتراكيب متفاوتة ، يوقف على أسرار البلاغة في منظوم القول ببراعة التركيب ، ويعرف المزايا التي تكسب الكلام حسناً وقبولاً بعد رعاية المطابقة لمقتضى الحال التي يورد فيها هذا الكلام ووضوح دلالته .

وشعر المحضار كتلة من الفنون البلاغية تستطيع أن تطابق أجزاءها على كل الأحوال بمختلف المقتضيات ، ومن الصعب جداً الحديث عن البلاغة في شعره البليغ أصلاً . ففي كل قصيدة شعرية أو أغنية طربية تلاقي الكثير من ذلك وتحتاج وحدها إلى مبحث خاص . فكيف للمتصفح في جميع أشعاره المكتوبة أن يبرز ما تحويه هذه الأشعار من بلاغة مع تزاحمها فيه ؟ ولهذا نحاول قدر الإمكان أن نبرز ما لم يبرزه السابقون من الكتاب من جمال فني في أشعار دان ورقصة الهبيش وفي الأغاني الطربية .

الجمال الفني في دان الهبيش:

لو نظرنا في شعر الهبيش مثلاً نراه كشعر الدانات الأخرى مع الفارق الذي يطرأ عليه في الاستهلال ولكن شعر الدانات الساحلية يتماثل في الإجازة من حيث

إضافة الأبيات لشاعر آخر بغية التوسع في المعنى مع الالتزام في الوزن والقافية . وعلى هذا المنوال سار الشعراء في شعرهم وهم يقضون الليل بين كر وفر لفظي ، وانسجام واختلاف فكري ، وشدة ورخاء تعاملي نظيف ، وهمز ولمز شاعري عفيف ، ورجاء وتودد عاطفي أليف . وذلك كلما هبت نسيمات العشق ، وتجاذبت الخواطر برفق ، في معانٍ من القلب تتدفق ، جميلة ، عذبة ، سلسة ، تسقط على العقول مع سقوط قطرات الندى على الرؤوس . يتلذذ بها المتفرج العاشق بترديده آخر كلمات البيت ، وهمسه لمن حوله بها في أثناء الدان وهو لا يحسب للزمن حساب في الليالي المقمرة ، ولا يكشف حسابه إلا طلوع الشمس في الصباح

ومن باب التناص الإيقاعي تدخل الذاكرة النصية للأشعار الشعبية كمدخلات نصية لها بعد دلالي ونفسي من ذاكرة الشاعر ونصه الشعري . ومن ألوان الجمال في شعر الهبيش (التلميح) وهو عند البديعين إشارة الشاعر في فحوى كلامه إلى آية أو حديث أو قصة أو حكمة أو مثل أو مسألة أو غير ذلك مما يكون لطيف الموقع ، جليل القدر ، عظيم الفائدة . وقد يجئ في صورة الألغاز وعلى ألسنة ذوي اللسن والذكاء والألمعية والجواب الحاضر والمفاكهة والتندر [161]. وهذه الخصال لا يخلو منها الشعر الهبيشي ونجدها كثيرة في شعر المحضار وفي تواضعه حين يقول :

اللحم نا وبيدك الشفرة

لقنا محموس وإلا طبخنا مرق

نحن سوا مرة

وكل مخلوق قد له من الله نصيب[162]

كما يظهر (التذييل) في شعر الهبيش للمحضار في مواقع كثيرة ونعني ب ه إطلاق الشاعر للمثل والحكمة ليختتم بها بيته الشعري فيكون له وقع عميق وصدى قوي في النفس والقلب كما يكون أسرع إلى تركيز المعنى المطلوب وأنفذ في إيصاله وتبليغه . هذا وقد ذيل المحضار المثل الشعبي القائل : ((من يغطي الشمس بالمنخل ؟)) وهو كناية عن وضوح الحق كما في قوله :

من وحل مرجعه لا دار ناصر

ولاشي من الحق ميلة

هو من يغطي الشمس لي هي شارقة ما بين لقرون[163]

ومن ألوان البلاغة ما يعرف بـ (التكرار) وهو دلالة اللفظ على المعنى مردداً لتأكيده غرضاً من أغراض الكلام أو المبالغة فيه وهو لون من ألوان البيان يتسم بالثراء والترف والخصوبة ، إذ لا يكفي أن يكون سياقه حلو الألفاظ ، بارع الأساليب ، جميل الأخيلة ، صادق الأداء ، بل لابد له من ثروة في الأنغام وغنى في الألحان وخصوبة في الفواصل والقوافي . وقد يجئ التكرار في مقام المدح أو الفخر أو الرثاء للتنويه بالممدوح أو المتحدث عنه والإشادة بذكره . فقد عهد المحضار إلى محدّثه عن معاملة الطبانة له (ملاك الأرض) وقد حاول تكرار لفظة (الطبانة) ثلاث مرات في البيت الواحد مع اختلاف موقعها الإعرابي ليؤكد معاملة هذه الفئة للنشاري (العامل الزراعي) وهذا ما نراه جلياً في قوله :

من صبر عا طبينه

جاب شي من أهل منصور

قد كانوا طبانة

أيش حصلت قد كانوا معاك الطبانة زيون[164]

كما يظهر أيضاً في تكرار كلمة (حقب) ـ وهي قرية من بوادي وادي عرف ـ وكلمة (راق) :

يا الله بعودة رجع للوراء

يا حقب عودي ما مضى يا حقب

فيش راق السلا راق

وتفرج الكرب كله والهموم[165]

ومن الجمال الفني في شعر المحضار الهبيشي ترديد الأصوات وحسن الجرس والإيقاع في الكلام حتى يكون له نغم موسيقي ويسترعي الآذان بألفاظه كما يسترعي العقول بمعانيه ، مما يدل على مهارة الشاعر في نسج الكلمات وبراعته في ترتيبها وتنسيقها . والهدف من هذا هو العناية بحسن الجرس ووقع الألفاظ في الأسماع بحيث يصبح البيت الشعري شبيهاً بفاصلة موسيقية متعددة النظم ، مختلفة الألوان .

ومن الجمال البديعي ما يجئ على صورة تقسيمات موسيقية إلا أن احتواء البيت الواحد على عدة قوافٍ مما يزيد في موسيقى الشعر ويغنيها ويجعلها أشد تأثيراً . كما أنه يغلب على شعر المحضار في دان الهبيش استخدام المحسنات البديعية والجمال الفني ونراه في الكثير من المواضع يسوق الفكرة ودليلها في البيت الواحد ونذكر هنا من شعره المسموع :

ليش تسقي ميادع وهي صالبة

حسف ما با تلقي كزابة لك ولا رطل خل

إنك مكلف خسر

واحرث وعمّر ولق نشرة وعمال

الحديث عن شعر الهبيش الذي لا يقبل السقطات الشعرية وعلاقته بالمحضار حديث طويل ولا يمل وإن كان هذا غيض من فيض مما اخترناه من الدانات الحضرمية التي تمثل مع المحضار توائم متلاصقة يصعب الفصل بينها ، إلا أننا لم نذكر الكثير من شعر المحضار في هذا الدان ليس لقلة ما قاله أو لأننا لا نمتلك الأبيات الكافية وهي كثيرة في هذا المقام بل لأن الحديث عنه موضوعي ومتشعب في الوقت نفسه ، ولم نخصصه وحده بالبحث والدراسة فإن نشأت أية هوة بين ما قلناه والقراء فلابد من كسرها بعد ذلك .

وعليه فالمحضار قد تأصل فيه الشعر الهبيشي منذ اللحظة الأولى لكتابته بعدما تعلمه فيه ، وما انفك يلازمه طول حياته الشعرية حتى بعد انقطاعه عنه كرقصة ، فاستمر يقصده في المساجلات ويطلبه في المناسبات ليصبح المحضار به هبيشياً من الدرجة الأولى ، ولا يحسد عليه . وسوف نتوسع في الحديث عن الدان الهبيشي عندما نتحدث عن (دندنة عاشق) لاحقاً .

الجمال الفني في الأغاني :

قد بينا سلفاً الكثير من الأسرار البلاغية في أغنياته ولهذا فلن نتعمق كثيراً وإنما نأخذ بعض الأمثلة العابرة من المحسنات البديعية واللفظية في مطلع أغنية (قابليني يا سعاد) صفحة 37 من ديوانه ابتسامات العشاق . فهذا البيت الغنائي :

قـابليني يا سعـــــاد وألبسي ثوب السعادة
عدت لك والخير عاد عـوّد الله كل عـــادة
بعد ما طـال البعـاد بيننـا والشـــوق زاد
اجتمعنا والتقينا واللقاء كان .. بالأحضان(166)

فيه من البلاغة ما يوجب ذكره فقد أتى المحضار من المحسنات المعنوية بالاسم سعاد كتورية وهو ذو معنيين : الأول سعاد ، اسم لبنت ولازمه لبس الثوب ، والثاني اسم لمدينة الشحر . ومن الطباق بين اللقاء والبعاد . ومن الاستعارة ما جعل للسعادة ثوباً . ومثله من اللقاء بالأحضان مع سعاد الشحر . ومن المحسنات اللفظية ما فيه تصدير ورد العجز على الصدر بين عدت وعاد وعود وعادة . ومن السجع بين اجتمعنا والتقينا . أضف إلى ذلك من الفنون البلاغية الأخرى حسن التعليل من الوصف الثابت الذي قصد بيان علته وهو لبس الثوب والتزين . وأضف أيضاً إيجازه في الحديث عن هذه اللحظة اللقائية بالأحضان . واستخدامه لفعل الأمر في الابتداء (قابليني) وكل ذلك ورد في هذا البيت وحده فما بالك لو فصلنا القول فيه ، أو أتينا بالقصيدة كلها .

ولهذا نرى أن المحضار بليغ جداً وقد أبلغ بعباراته كنه ما في نفسه وبها عرفناه شاعراً بليغاً يعجز عنه الوصف ويعتذر عن ذكر جلائل شعره البيان . وطالما أن هدفنا الرئيس في كل المحاور التي نتحدث عنها هي معرفته من خلال شعره ، فهو نعم الشاعر البليغ الذي يوجز ويصيب ، ولكن لا يعني ذلك أنه معصوم من الهفوات ، أبداً . فلكل جواد كبوة ، ولكل رجل هفوة ، مع أن شعره قيل بالعامية ، فنأتي على هذا البيت من أغنية يا حامل الأثقال ثم نتحدث باختصار بعده . قال المحضار :

متى متى ينجال

هذا الغيم وتحط فوقنا الأسبال

نتلاقى محل ما تلتقي الأوعال

وأشبال الغزالة

والشاهد هنا (أشبال الغزالة) فالشبل ولد الأسد إذا أدرك الصيد ، ويجمع على أشبال وشبول وليس ولد الغزالة . وقد قال الشاعر المتنبي :

القائد الأسد غذتها براثنه بمثلها من عداه وهي أشبال

فالشبل لولد الأسد ، أما الغزال فولد الظبية إلى أن يشتد ويطلع قرناه ، والأنثى منه غزالة أي أن الغزال هو اسم للصغير من ولد الظباء ذكراً كان أو أنثى إلى أن يطلع قرناه ، ثم الذكر ظبي والأنثى ظبية . وفي الغزال ما في الصغار ، فإن كان ذكراً فهو جدي ، وإن كان أنثى فهي عناق . فلو قال المحضار : (نتلاقى محل ما تلتقي الأوعال وجديان الغزالة) أو (... وجداء الغزالة) بتسكين الجيم في الثانية وتحريك الهمزة لمقتضى الوزن العامي لكان أسلم له . وجديان وجداء جمع جدي . أضف إلى ذلك لو أنه قال (أغفار الغزالة) لكان أسلم أيضاً بوصف الغزالة من الوعول السابق ذكرها والغفر ولد الوعل وكلها تسمى بالتيس الجبلي إن كان ذكراً ، وبالشاة الوحشية إن كانت أنثى . ولكن هذا الاستخدام مقصود به بالعامية ولد الغزالة الذي لا يوجد إلا في الجبال مع أنه ليس للغزالة ولد .

نترك اللغة ونبقى في فنون الشعر المحضاري لنتذوق الجمال الفني في هذا البيت ولنتمعن في هذا الاستخدام ، بل في المحل الذي اختاره المحضار للقاء محبوبه . نرى أن المحضار قد أوغل في وصف اللقاء كما أوغل في تشبيه هذا اللقاء وهو ما يسمى عند أصحاب صناعة الشعر **بالإيغال** . فقد وفق في اختيار هذا الإيغال بهذا الوصف والتشبيه . وبقدر ما وصف محل اللقاء في الجبال أو في بطون الوديان ، سيكون تشبيه اللقاء كلقاء الأوعال و(أشبال) الغزالة وهي التي تتميز بالنفور وخفة الجري ولا تتقيد بمحل بعينه فكيف يكون اللقاء يا ترى ؟

ولننظر في الجمال الفني للتجديد في شعر المحضار الغنائي في سياق الحديث وإن قد تحدثنا عن بعضه في تأملاتنا في اللغة لكن التكرار في المضمون مع اختلاف الموضوع لا يفسد الحديث بل يزيد من الفهم . لذا نجد أنه أدخل الكثير من المصطلحات الجديدة على شعره وبالذات الغنائي منه ، ونذكر من ذلك ما جاء في أغنية (دعهم ودع ما يقولونه) حيث وظف الشاعر المحضار الأفلام والمسارح في وصفه لتأويلات الناس الكيدية بقوله : ((**الناس أفلام والدنيا مسارح**)) وهذه العبارة من التجديدات في الشعر بصرف النظر عن عرض الأفلام في المسارح أو دور السينما ولكن الهدف من ذلك أن الدنيا مسارح الأحداث والناس عليها يمثلون . وفي أغنية (حيث ما تمشي تصحبك السلامة) قال المحضار :

الشعر بنثره لأجلك مثل حب الهيل بك طاب لي نثره

ولا قدر أنساك لو فوقي مدر وصليل تحلى بك الذكرى

والجميل في البيت أنه استخدم التمثيل في نثره للشعر كحب الهيل وليس كالدراهم كما قال غيره . والأجمل من ذلك عدم قدرته على نسيان المحبوب حتى بعد الموت ودفنه في باطن القبر . ومن المؤكد أن الميت لا يمكن أن يتذكر . وهذا ما جعله يستخدم لو الشرطية كامتناع لامتناع لأن المدر والصليل (وهي ما يغطى بها الميت داخل القبر قبل أن يدفن بالتراب) لا توضع إلا للميت فعلاً . مع العلم أن المدر من الطين مع التبل (مخلفات أعواد القمح) وتستخدم في وادي حضرموت ، والصليل من الأحجار الصغيرة السُمك (الرهيفة) وتستخدم في ساحل حضرموت . ويظهر التجديد هنا في التمثيل بحَب الهيل وفي استخدام المدر والصليل مع التذكر.

ومثل ذلك في رثاء الشاعر عبد الله باحسن يقول المحضار في صورة وصفية بلاغية للشعر جد جديدة :

والشعر شيب في بلدنا قد ملت وجهه التجاعيد

كما أن المحضار استخدم أجمل التعبيرات في التأكيد على امتلاك القلوب بثمن بخس وجعل العيون كالسماسرة تصلح بين الاثنين في قوله من أغنية (نوب جردان) :

إن حبك استولي فؤادي وملكه مني بأرخص ثمن

والعيون الكحيلة تنادي نحن الدلل

هذا الاستيلاء والتمليك أو التملك كان بمحض مناداة العيون بهذه الصورة الجميلة والأسلوب الأخاذ الجديد في الشعر الحضرمي ، قد أخذ من المكانة ما لم يأخذها غيره ، وابتداع فني يرقى إلى الحب العذري . ولم يكتفِ المحضار بهذا التجديد في شعره فقد قال :

طيف من أهوى ملأ العين ، والتذكار له في كل مسمر وقيلة

ومن التجديد في شعره قوله (**نشرح الموسم وهو مصروب**) ربما يقول قائل ما فائدة الشراحة بعد الصراب (الشراحة بمعنى الحماية ، والصراب معناه الحصاد) لكن المحضار رأى ما لم يره غيره لأن الموسم بكل ما فيه عبارة عن مديونية عليه ولا بد من حمايتها قبل وبعد الصراب إلى أن تسلم للدائن . وهذا حرص منه على تسديد الدين ، أما الدين في حد ذاته مغزى في بطن الشاعر .

ومن حرص المحضار على مراقبة خله يراه كما يقول : (**وشفتك بناظور الهوى من بلادي وأنت عامد هنا**) ألم يكن ناظور الهوى من التجديد في الشعر ؟ وخذ مثالاً آخر من باب الجناس التام من أغنية (نسنس يا نسيم الهبوب) بين ناسي

وناسي والأولى من النسيان والثانية بمعنى الأهل ، وبين راسي وراسي والأولى منطوقة بالعامية ومعناها الرأس والثانية من الرسوخ ، وبين الماسي من الأحجار الكريمة والماسي من الساعة المتأخرة وهلم جرا ... .

والمحضار شاعر مجدد وفي شعره الغنائي الكثير من ذلك ولكننا نختتم المجال بالتجديد في أغنية (راقب الله) ص 34 من الدموع بقوله في نهاية كل بيت :

يا هاجـري راقــب الله

من بعــد فرقتــك والله

يا زين يشفـق بـك الله

من شـاهـده وحّـد الله

واسمـح بها صـانك الله

جبر الخواطـر على الله

المحضار الشاعر الشعبي

مفهوم الشعر الشعبي:

كل الأوساط الثقافية والفنية تتذكر يوم الخامس من فبراير عام 2000م يوم رحل عن عالم الكلمة الرقيقة واللحن العذب الشجي الشاعر والملحن حسين المحضار، ذلك الرحيل الذي فرق بينه وبين محبيه جسدياً ولكن ثمة لقاء سيدوم ما بقي الأحباب يرددون أغانيه ليصبح بالكلمة واللحن محضاراً . فهو لا يزال محضاراً على صيغة المبالغة لكثرة حضوره بين الفنانين وعشاق الشعر والطرب . لكن المحضار ليس شاعراً شعبياً فحسب ولكنه ـ إضافة إلى ذلك ـ مجرّب وفي تجاربه ما يجري مجرى المثل بعدما صاغها كلمات لها بريق لا ينطفئ يتلألأ في قصائده المغناة ومنها تنبع الحكمة الناتجة عن تلك التجارب الحياتية ؛ عشق ، صبابة ، حب ، جود ، وكرم . حتى إن العاشق يجد ضالته في شعره ، والمفارق يجد ما يبثه من لواعج الفراق ، والكريم المعطاء يجد في أقواله ما يضرب به المثل . فلا العاشق استجلب شعر الهوى من مشي الظبية وعيون المها ، ولا المفارق استنجد بشعر المجنون لديار ليلى ، فوجد كل ضالته في حكم المحضار الشعرية التي تنساب بلفظ رشيق يتناغم مع معنى عميق .

وعند الحديث عن الشاعر الشعبي حسين المحضار يتسابق إلى الذهن سؤال تقليدي ، من هو الشاعر الشعبي ؟ ولماذا اتصف بالشعبية ؟ ومن هنا وجب الحديث عن مفهوم الشعر الشعبي على الأقل من مفهومنا الذي لا يخلق الاختلاف إن لم يضف شيئاً على المفهوم العام . مع أن التفكير والبحث في أية مسألة مطلوب ما لم يخرج كلياً عن الثوابت المتفق عليها . وعندما نقول الثوابت نعني بها القياس والتقويم الغير القابل للتطور ، ولا نعتقد أن مفهوم الشعر الشعبي يحمل هذه الصفة

العقيمة الجامدة الغير القابلة للتطور ، سيما وأن الشعر عموماً مر بمراحل تطورية انسجاماً مع متطلبات الواقع كما تغيّرت بعض المفاهيم السابقة في الشعر العمودي من حيث الالتزام بالقافية أو حرف الروي وإضافة مفاهيم أخرى عليه كالشعر الحر. إذن ما معنى لفظة المفهوم ، وكيف تتغير المفاهيم ؟

المفهوم في اللغة مشتق من الفعل الماضي (فهم) وأنه يدل على كلمة مفردة . وفي الاصطلاح هو إطار المعرفة الإنسانية التي يستخدمها الإنسان في حياته اليومية وتقوم على أساس البحث عن صورة ذهنية يكونها الفرد عن الأشياء أو الأشخاص أو الحوادث التي يتفاعل معها . وكل مجموعة من المفاهيم تشكل المبادئ التي هي في الأخير تعميمات تصف العلاقات القائمة بين المفاهيم المتصلة بموضوع معين . ولذا يطرأ على المفهوم التغيير عند البحث أو الزيادة لمفاهيم أخرى عليه .

وقد تختلف رؤيتنا عن مفهوم تعريف الشعر الشعبي عما يشاع بين الناس ، لكن اختلاف الرؤى لا يفسد المفهوم المتفق عليه بين مصنفي الشعر الفصيح والعامي من حيث التعليل اللغوي . بيد أن الشعر الفصيح يكتب بالفصحى والشعر العامي يكتب بالعامية ، وأن كان هناك اختلاف فيدخل من استخدام اللغة التي هي وعاء يحفظ فيه الشاعر ما يشعر به من قول موزون . أما من حيث التسمية بالشعر الشعبي نرى أن ما جاء من الشعب وعاد إلى الشعب ورردده الشعب يعتبر شعبياً صفة للموصوف فصيحاً كان أو عامياً أو حتى دارجاً . وهذه فرضية طالما أن الميزان والبحور تجمعه بصرف النظر خليلية كانت أو عامية متفقاً عليها ، كما يجمعه المضمون الفني والشكل الفني . وبمعنى آخر ما يكتب من شعر عن الشعب

ولمختلف طبقات الشعب فهو شعبي ينزل إليه لهضم ما يقدم له من أفكار في الشعر.

ومن هنا فالشعر الفصيح الذي جرى مجرى المثل على ألسنة الناس وتداولته عامة الشعب وخاصته في وقت ساد ، فهو شعبي شاع بين الناس على مختلف الطبقات والفئات كما يشاع الشعر العامي بين جماهير الشعب كافة . ومن المعروف أن عمالقة الشعر الفصيح قد كتبوا شعراً عامياً ومع هذا كان شعرهم العامي شعبياً لأنهم وصلوا إلى الشعبية من فصيحهم .

ومن نوافل القول أن ليس الشعر العامي فقط شعراً شعبياً كما يرد على ألسنة الناس دون الفصيح منه ـ نقصد الشعر المنتشر بين أفراد الشعب ـ وإن كان أبياتاً من قصيدة حفظت في الأذهان وعلقت في العقول وتناقلتها الألسن عفوياً ، ولكن ليس ما استخدمه الخاصة تدليلاً لدراسة ما أو لموضوع معين . بيد أن كل الشعر الشعبي عامي ، ولكن ليس كل الشعر العامي شعبي ، لأن الشعر العامي قيل أو كتب باللهجة العامية المفهومة للجميع بينما لم يتناول جميعه الشعب وإن كان قد قيل أو كتب باللهجة العامية رغم توحد اللغة المستخدمة . وقد قال الدكتور عبد العزيز المقالح : إن الشعبي هنا تعني الشائع الذي يتجه إلى جماهير الشعب وإذا لم يكن هذا التعليل اللغوي مقبولاً فمعنى ذلك أن أدبنا القديم والحديث أدب طبقي . وأضاف : أرى أن المشكلة هنا من أساسها لغوية بحتة [167] . ولكننا نرى أن هذا ليس حكماً مطلقاً فالكثير من الشعر باللغة الفصحى الرفيعة قد تداولته جماهير الشعب باستثناء شعر التفعيلة المترفع عن الشعب للغلو في استخدام اللغة ، مع أن هناك شعراً عامياً وباللغة المفهومة للشعب لم يكن شعبياً بالمفهوم الذي نقصده .

وحتى لا تكون وجهة نظرنا صرخة في وجه الشعر كصرخة ابن مخيمر في وجه النحو ، نرى أن الشعر الشعبي هو كل شعر تتداوله عامة الشعب وخاصته من كل الطبقات والفئات الدنيا والعليا ويتصل بالشعب مباشرة تواصلاً شعرياً شعبياً يمتد عبر هذه الطبقات والفئات ليجمع بين الفصيح والعامي . وربما أن للثقافة السائدة في مجتمع من المجتمعات جعل الشعبية بينها من باب أولى . أما الخلاف فلا يتعدى الالتزام بالبحور الخليلية عنها بالبحور العامية المتفق عليها .

ومن خلال هذه النظرة فالشعر الشعبي كل شعر شاع ونحا نحو الشعب ، وبه اتصف الشاعر بالشعبية ؛ مطلقاً إن كان كل شعره شعبياً ، أو نسبياً إن كانت بعض قصائده أو أبياتاً منها شعبية . بيد أن الخلاف ينشأ أصلاً عن اللغة إن لم تكن في حد ذاتها كائناً اجتماعياً يتأثر بالزمان والمكان منتهٍ إلى مجموعة من اللهجات المختلفة في أسلوبي الكتابة والنطق سيما وأن الشعبية تكتنفهما .

والشعر العامي المكتوب باللهجة العامية أو الدارجة في نظرنا ليس بالضرورة أن يكون شعبياً ما لم تتناقله جماهير الشعب ولكن من الضروري أن يتصف بالخصائص الفنية الشعرية المتفق عليها عند العوام من بحور وموازين وموسيقى وإيقاع وصور وتراكيب وما ينطوي تحت مسمى الشكل الفني للقصيدة . فإن كل شاعر عامي اتصف بهذه الصفات لا تخرج نصوصه عن المألوف الشعري والمعتاد من القصيد عند العامة . أما الشاعر العارف بالبحور الخليلية ينظم بلهجته العامية ويربط رسمها بما يقتضيه النطق وهذا يحتاج إلى وضع خاص وأسس مدعمة بدراسة المهتمين بهذا النوع حتى يتسنى لغيره تهجئته باللفظ الصحيح المنطوق والصامت .

أما الشاعر العامي الملم قليلاً بالقراءة أو الأمي قراءة وكتابة وأدباً ـ وهذا بيت القصيد ـ لا نرى أنه يحتاج إلى موازين خاصة به غير تلك الأوزان المعروفة في الشعر العامي المتداولة بين الشعراء التي تبدأ من البحر الفردي بالتوالي إلى البحر الأربعتعشري دون المسبوع والتسعي حسب تصنيف الأستاذ محمد عبد القادر بامطرف في كتابه الميزان . وأكثر البحور تداولاً بين الشعراء العاميين بحر المربوع وبحر المسدوس وبحر المثمون وهي البحور الأساسية وما عداها فمن البحور المتداخلة . وتقطع الأبيات حسب نطقها عامياً بأصوات الكلمات والحروف المنطوقة والصامتة ويلحق بها الزحاف والعلل في تفاعيلها كما هو الحال في البحور الخليلية .

والبيت الشعري الفصيح لا يقوم إلا بالأسباب والأوتاد[168] . ومثل ذلك البيت الشعري العامي . وقد يكون في الأغاني والموشحات من مجموعة أجزاء كالمطلع والدور مع القفل بسمط أو أكثر . ولعله من بديهة القول أن ينظم الشعر العامي مثل الشعر الفصيح من صدر وعجز متحد القافية وأحياناً متحد الحرف في صدر البيت ، وقد يأتي مربعاً بحيث تكون القطعة على أربعة أجزاء يخالف آخرها الثلاثة في رويه وتلتزم بالقافية الرابعة في كل بيت إلى آخر القصيدة ، وغالباً ما تكون القصيدة كلها مقفاة بقافية واحدة وحرف روي واحد ووزن واحد . لكن ما يهمنا هنا الشعر الشعبي العامي وكيف اكتسب شعبيته ؟ ولماذا أذيع صيت بعض الشعراء العاميين حتى أصبحوا شعبيين دون غيرهم من الشعراء ؟ .

إن الشعر الشعبي نابع من حياة الشعب ومرده إليه ، مرتبط بمواقف شعبية جسدتها كلمات تعبر عن تلك المواقف في أحد المواقف المشهود بها ثم عُممت حتى نال منها العامة . وفي الأخير تشكل هذه المجموعة من المفاهيم للشعر الشعبي التي

أوردناها بأساليب عدة ، تشكل المبدأ الذي يعمم العلاقة القائمة بين هذه المفاهيم ، وهي التفريق بين الشعبي من جهة والعامي من جهة أخرى . ولذا سمي الشعر الحميني أو النبطي عندنا بالعامي لبلوغه التعميم وبما ينطق به العامة على غير الكلام الفصيح المنسوب إليهم بخلاف الخاصة ، ولكن هناك تفاوت بين تعميم هذا الشعر على عامة الشعب من خلال الشاعر الذي يستطيع بشعره الوصول إلى الشعب بتبني مواقف شعبية بحيث يجعل كلمته تنفذ إلى عقول الناس وتغزو أفهامهم وتلقى القبول إلى حد الاستدلال بها في مواقفهم الحياتية الخاصة وتجري مجرى المثل . وبهذا يكتسب الشاعر العامي شعبيته ويكون اسمه براقاً في سماء الناس ، حاضراً شعره أمامهم في مجالسهم ومحافلهم وكلٌ يستخدمه حسب الغرض الذي قيل فيه . ولأن شعرنا العامي متعدد الأغراض لذا يجد الناس فيه الاستخدام الأمثل لوجود بغيتهم فيه من حماسة وفخر ورثاء وغزل وعشق ولقاء وفراق وهلم جر...

واكتساب الشاعر صفة الشعبية ليس بالأمر الهين فلو عددنا من يقول الشعر لكان لكل أسرة شاعر من كثرة قول الشعر طالما أن الشعر في المفهوم العام (كلام موزون مقفى) وعلى كثرتهم فالقليل منهم فقط شعبيون ويستحقون تلك الصفة ليس بغزارة أشعارهم فحسب بل بامتدادها الجاري إلى الشعب لأن شعرهم يزحف إلى الناس بقدر ما الناس يزحفون إليهم ليسمعوا منهم ويرددوا معهم ما يقولون . وقد يستدعي الأمر أن الناس يعزون أشعارهم بأنها ليست من وحيهم وإبداعهم وإنما توحى إليهم من الجان وأنهم يمتلكون خوارق من خوارق الجان ينبئون الناس بأشياء لم تصل إلى مداركهم حتى اللحظة . مع أننا نرى أن هذا تجريد للإبداع الإنساني في الشعر . وللتذكير فقط نؤكد أن ليس ما يوحى للشاعر حسب اعتقاد الناس به من المهم أن يكون شعبياً ليصل إلى ما نهدف إليه من مفهوم الشعر

الشعبي الذي لا يبحث عن حقيقة جديدة وإنما يشخص الحقائق الواقعية وإن كانت الإيحاءات تشير إلى ذلك .

فالإيحاء عند الشاعر إلهام والإلهام كالضيف إن لم يحسن الشاعر وفادته ويستغل وجوده يعود إلى حيث أتى ، والشاعر الموحي هنا مبدع يحسن إبداعه إلى حد ارتقاء قلوب الشعوب ، يرهف إحساسها ويهز نياط شغافها ويكتسب بذلك شعبيته. (169)

شعبية المحضار:

وبعد هذا القول عن صفة الشعر والشاعر (شعبياً) يتضح لنا أن الشاعر حسين بن أبي بكر المحضار يرتقي بشعره إلى هذه الصفة دون منازع أو تشكيك ، لأن قصائده سواء كانت الدانيّة منها أو الطربية تداولت بين الناس وألفوها واتخذوها ضروباً للمواقف في شتى الأمور الحياتية . وعلى ذلك اكتسب المحضار الشعبية بما يوحى إليه من أشعار باللهجة العامية لتكون رافدة للشعب في المواقف العامة والخاصة ، جعلته الشاعر الروحي الذي ينطق بلسان عامة الشعب وباللغة المفهومة لهم والمحكية بينهم . مع أن المحضار قال الشعر الفصيح في شبابه بما فيه الكفاية ولكنه لم يرتقِ إلى الشعبية من خلاله ، ولم يتصف بها إلا من خلال شعره باللهجة العامية المعروفة بين الناس . وهكذا تجاوز الشعر الفصيح إلى الشعر العامي الشعبي وأبدع فيه .

والشعبية التي اكتسبها المحضار بشعره إنما تغرس القيم الأصيلة النابعة من إحساس مرهف بتبني قضايا الناس الحياتية وتمكينه من عكس هذه القضايا بكلمات معبرة عن حدس شاعري نتج عن معرفة تامة بانقسامات الحياة وانسجاماتها ليعكس هذه الانقسامات والانسجامات بلغة الواقع على الواقع نفسه ، وهذا التمكين

ولد الحب الحقيقي له من الناس الذين آزرهم في هذه الأمور وهم عامة الناس . مع أن شعره لم يكن وليد الصدفة وإنما هو إحساس عبر به في شكل تصورات روحانية انبثقت من وحي ذاته بعدما ارتوت وتشبعت بالمعاناة فكان حصيلة هذه المدخلات هذا الشعر الشعبي الذي لا مناص له من الشعب ولا ينفك عن تطلعاته .

والمحضار الملازم لعامة الشعب بفئاته الخاصة والعامة اكتسب الخبرة منهم بعد مروره بها فألف بين هذه الخبرة بما يتميز به الخاصة ، كما استعذب خبرة العوام حتى النخاع واستحوذت على إدراكه بها ثقافته الشعبية . ورغم اطلاع المحضار على ثقافة النخبة إلا أنه ترجمها في صور شعبية وسهّل معرفتها للعوام في قالب شعري قلما اتبعه غيره من المطلعين . فصار بشعره مقرباً لثقافة النخبة إلى العامة ومفسراً فحواها لهم بكلماتهم المحكية فتعرفوا بوساطة شعره على التاريخ والآداب والعلوم والفنون ومناقب الرجال الأفذاذ وسيرهم . وبالمقابل تعرّف النخبة على ما فاتهم من أعمال العوام وطرق معيشتهم في الكسب والكد والجد في قاع البحر وعلى ظهر القوارب والسفن ناهيك عن أسماء أجزائها ومراتب بحارتها ، وفي البر والشعاب والهضاب والجبال والكهوف والغيران والحل والترحال على ظهور الحمير والجمال ، ومترجلين بين ناجد وحائق ، ومغازي الصيد وما يحلو للعاشق في السمر على ضوء القمر ، أضف إلى ذلك مقتضيات الفلاح والعامل ولهجات كل منهم ، وغير ذلك كثير وكثير حتى أصبح موسوعة شعبية .

وكل هذه الثقافة الجمة اكتسبها المحضار من عامة الشعب وخاصته فراح يزين بها شعره ويخاطب كلاً منهم بلهجته ، فتناقل شعره بين الجميع وعرف القاصي أمور الداني والعكس من خلاله . ومن خلال شعره والتدقيق فيه بروية

وتفحص نستطيع أن نعرفه كفرد وإنسان وأمة وتاريخ سخر شعره لقضايا شعبه ، مهما كانت هذه القضايا فردية تخص الفرد نفسه في مواقفه الخاصة ، أو عامة تخص الجميع .

والوصول إلى الشعبية ليس بالأمر الهين ما لم يلق الشخص القدر الكافي من الحب والاحترام من الجميع ، يخوله أن يحظى بإشاراتهم بالبنان عند مروره في أي مكان وزمان في حياته ، وذكره بعد مماته بالوتيرة السابقة نفسها . وهذا حقيقة ما ناله الشاعر الشعبي حسين المحضار حياً وميتاً ، حاضراً وغائباً .

إن ميول الفرد منذ الصغر تحدد ذلك وسلوكه يحدد ثقافته . ولو نظرنا في ميول المحضار الثقافية قبل قول الشعر لرأيناه طفلاً محافظاً اتبع سلوك أهله ، ثم قال الشعر في صباه مما يوحى إليه عبر السمع بكلمات أبلغ مما هي عليه بعد الشهرة وإن كانت تفتقر إلى الدراية الكاملة بأوزان البحور الخليلية وما يطرأ عليها من علل وزحاف وخبل وما إلى ذلك . لكنه في شبابه تمرد عن واقعه ـ كما قلنا سلفاً ـ وسلك مسلك العاشقين ونأى بنفسه إلى مطارح السمر ليحدد بعد ذلك ثقافته من الواقع الجديد . ولعبت منطقة الواسط الريفية الدور الكبير قي احتضانه كشاب عاشق للسمر . ونشوة السمر ترهف الحس وتلين القلوب وتترقي بالذوق ، فسلبت قلب هذا الشاب العاشق وباتت تلهب وجدانه وتحرك مشاعره ، فتفجرت قريحته بأعذب الكلمات الهبيشية وتعلم قول الشعر في مسامر الهبيش كما قال الشاعر والملحن والمنشد محمد محفوظ سكران (الكالف) : تعلم المحضار الشعر في الهبيش ، وشعر الهبيش صعب وله رجاله . وأضاف في مقابلة مع مجلة (سعاد) ((أنا والمحضار أصحاب وأكثر من أصدقاء وعاد نحن نشترح في الشروحات ، هو أكبر مني بسبع سنوات تقريباً ، وفي مرة قالوا له عبد الله عمر سواد وعوض

بن سبيتي وسعيد سالم زحفان ، قالوا له أجدادك كلهم شعراء وليش ما تقول الشعر مثلهم ؟ فقال لهم وكيف أعمل ؟ فعلموه الطريقة ومنها بدأ يقول الشعر في الشروحات والمساجلات ومجالس الدان وتعلم الشعر في الهبيش ، ولم يبدأ في كتابة الأغاني إلا بعد طلب الفنان سعيد عبد المعين مننا الأغاني ، وإن أنا كنت أغني مع الشعار وأحفظ القصيدة عند الغناء ، الشعراء يقولون الشعر وأنا وسعيد سالم المقدي نغني بالصوت مع الشعراء ولم أقل الشعر في الشرح لأنه صعب وله رجاله))[170] . ومن كلام الشاعر الكالف نستنتج أن المحضار واحد من هؤلاء الرجال القلائل ، قال الشعر في شروحات الهبيش وهو في مقتبل شبابه ، والهبيش قروي المنشأ ولا بد من خروج المدني إلى القرية إن أراد بغيته فيه . وهكذا فعل المحضار ، نال ما نال من شعبية من أقرانه الشباب القرويين والمتمدنين الذين لهم علاقة بهذه الرقصة فذاع صيته في محافل السمر في القرى والبوادي ، وتجسد ذلك بكتابة الأغاني الأولى في المدينة التي اتخذت الطابع الهبيشي والتقليدي في اللحن . فكان قدره أن يكون شاعراً غنائياً في الهبيش ثم الطرب وبذلك اكتسب الشعبية في الشعر ، ومن الهبيش في اللحن قبل الطرب كما تدل الشواهد على دلك من تأصل الهبيش في ألحانه ، أضف إلى ذلك ألحان الألعاب الشعبية الأخرى .

المحضار الشاعر الدرامي

الدراما الغنائية:

نقصد بالدرامية هنا الأعمال الغنائية الحوارية التي مثلت على خشبة المسرح ، نوع منها مقيد الحركة وآخر متحرك ، ونوع يحتمل الغناء مع التمثيل ، ونوع يحتمل التمثيل بدون غناء من الممثل ، وقد أطلق على واحد هذه الأعمال اسم (أوبريت) . والمحضار عالج في بعضها القضايا الاجتماعية السائدة في البلد ، ونبش في بعضها الآخر على عادات وتقاليد الزواج البائدة الخاصة بمدينة الشحر وما جاورها من بوادي وأرياف ، إضافة إلى الأعمال التراجيدية التاريخية التي تسطر البطولة والفداء .

والشعر بصورة عامة ينقسم إلى ثلاثة أقسام :

1- الشعر القصصي : وهو الشعر الذي يروي فيه الشاعر قصة بطريقة السرد .

2- الشعر التمثيلي : وهو الشعر الذي يمثل القصة بطريقة الحوار .

3- الشعر الغنائي : وهو الشعر الذي يتغنى فيه الشاعر بذاته فيصور آماله وأفراحه وسخطه ورضاه وسائر ما تنفعل به نفسه إزاء الطبيعة والحياة .

وفي هذا المقام نتحدث عن نماذج منها حتى نتمكن من معرفة المحضار في هذا الجانب لا غير ، وليس بالضرورة استعراضها ونؤكد على القسمين الأول والثاني.

1- التاريخية:

الشعر الدرامي يعبر عن مشاعر الآخرين ، لأن الشاعر في الشعر الدرامي يجعل البطل يتحدث عن نفسه في حالة حضور وحوار مع الآخرين . وبالمقابل هو بحث فني عن أسباب الأشياء ، إذ تقوم الدراما على هذا الحوار الذي يصور

المشكلة الدرامية عن طريق الأسئلة والإجابة عليها ، لأنها ـ أي الدراما الشعرية ـ تبحث دائماً عن (لماذا حصل هذا ؟) وهو سؤال يحتاج إلى إجابة .

وشاعرنا المبدع / حسين أبو بكر المحضار أجاب بإبداعه عن هذا السؤال في جميع أشعاره الدرامية ، ونقل لنا الأحداث التاريخية والاجتماعية والفكرية بعقله المبدع وحسه المرهف ليقوم بصياغتها صياغة فنية ، ونقلها إلينا بصورة جمالية تفتح أمامنا آفاقاً من هذه الأحداث التي لم نكن نراها إلا من خلال هذا الشاعر الملهم . مع أن الشعر في الملحمة يجعل الآخرين يتحدثون عن البطل في حالة غياب ووصف للمشاهد والأحداث ويقول لنا (كل ما حصل) .

وعلى كل حال فالشاعر المحضار نقل لنا بإبداعه أحداث الغزو البرتغالي على مدينة الشحر ، وأظهر بسالة الأهالي في مقاومتهم الشعبية ، حتى نعيش ما أمكن ذلك معهم بغض النظر إن كان شعراً ملحمياً تاريخياً جعل الأبطال يتحدثون عن أنفسهم بوصف الأحداث كما رأوها أو يرونها . أو شعراً درامياً حوارياً يعبر عن مشاعر الآخرين ويتجاوز ما يجب أن يكون إلى ما هو كائن فعلاً ليصبح جزءاً من الشعر الواقعي . وما يهمنا هنا هو أن نبين مقدرة الشاعر المحضار على تجسيم الحدث في هذه الملحمة البطولية ليحكي لنا (كل ما حصل ، ولماذا حصل هذا ؟) في ملحمته التاريخية التي تحولت إلى عمل درامي . وبالمقابل نعرج قليلاً على بعض استخداماته التوظيفية في استبيان الأحداث التاريخية .

1-1- الحكاية المعلومة المجهولة:

لم يكن أحد من عامة الناس يعرف شيئاً عن المقاومة الشعبية ضد الغزو البرتغالي على مدينة الشحر ماعدا ضريح الشهداء السبعة دون معرفة من بالقبر قبر ، وإن عرف الخاصة منهم القليل بعد صدور كتاب (الشهداء السبعة) للمؤرخ

القدير / محمد عبد القادر بامطرف وهم المهتمون بالتاريخ وثلة من الباحثين .
ولكن عرف القاصي والداني من الحضارمة على أقل تقدير مجمل الأحداث وذلك مساء يوم الأربعاء بتاريخ 1397/4/10هـ الموافق 1977/3/30م عندما عُرضت الملحمة التاريخية التي تحمل اسم (أوبريت الشهداء السبعة) للشاعر الكبير حسين أبو بكر المحضار في عمل درامي على المسرح العام بالساحة العامة بالشحر في الليلة سالفة الذكر . وذلك احتفاءً بذكرى استشهاد من دافع عن المدينة ضد الغزاة البرتغاليين (أي في ثاني احتفال سنوي يقام بهذه المناسبة ، حيث كان الاحتفال الأول في 3/31/ إلى 1976/4/2م) فعلقت بالأذهان حكاية المقاومة الشعبية وحفرت لها في ذاكرة العامة موقعاً يصعب محوه ويستحيل نسيانه بعد التذكار ، وإلى المحضار ترجع الأسبقية في تعريف عامة الناس بأبطال هذه المقاومة .

2-1- براعة الاستهلال :

ولأن الشعر الملحمي المقصود هنا والمتحور إلى الدرامي بعدئذٍ بدأ أول ما بدأ بالسؤال السالف الذكر (لماذا حصل هذا ؟) ليخبرنا المحضار عن تفاصيل الحكاية الملحمية بكل ما حصل فيها من أحداث . وبهذا لا بد للمحضار أن يمهد تدريجياً ويبدع في الاستهلال لغاية التشويق ويرتقي في تحاوره من الصغير إلى الكبير حتى يصبح في بداية الأمر شعراً تعليمياً يحببه إلى الحفظ كما يحب أن يحفظ الطلاب الأناشيد المدرسية الملحنة . مع أن أطفال المحضار في الأوبريت لا يعرفون غير هذه الأهزوجة القصيرة (**تالي ليلة في البرعة والقابلة السبعة**) التي يرددها أطفال الشحر عادة ثالث أيام العيدين (الفطر والأضحى) وهي متوارثة عن الأجداد ، حيث يقام الحفل ليوم العيد الرابع في ساحة ضريح الشهداء السبعة بينما الثلاث الأيام الأولى أمام ساحة دار ناصر . وهي تصب فعلاً في

مجرى الشعر الملحمي ، ولكن ببراعته ومقدرته على تجسيم الحدث ـ كما قلنا ـ في صورة أنيقة ليمتزج هذا الحدث ويصبح واقعاً وتتضخم أناه الشعرية ليصبح هو الوطن أو الأمة أو الإنسانية ويصبح المحضار ليس الفرد بل الإنسان في زمان معين ومكان معين حسب قيمه وقناعاته بالوقائع والإحداثيات . فقد قال بلسان (الرواة) :

عرفتم من هم السبعة ؟ عرفتم أيش قصتهم ؟

عرفتم شي عن الوقعة التي استشهدوا فيها ؟

إن المحضار بهذه الأسئلة الثلاثة بدأ يمهد للوقعة بطريقة استفهامية مشوقة حتى يكون المتلقي طفلاً ـ كما صوره ـ أو كبيراً متلهفاً للأجوبة . وكأني بالمحضار معلم يجيد التحضير للدرس وانتقاء الطريقة المحببة لتوصيله لتلاميذه منطلقاً من أهزوجتهم التي لا يعرفون منها سوى الإلقاء . بيد أن فيها لفظتان تستوجبان الإفصاح (البرعة والسبعة) مع إن الطفل لا يعرف شيئاً عن مدلولهما إلا النطق اللفظي فقط الذي أضيف إلى قاموسه اللغوي عن طريق السمع . لكن المحضار وهو بصدد الحديث عن المقاومة الشعبية لم ينجر وراء تفسير كل لفظة في الأهزوجة بينما اتخذ من لفظة (السبعة) محوراً لحديثه المبدوء بالاستفهام .

والاستفهام غرضه الحقيقي طلب شيء لم يتقدم لك علم به ليحصل لك به العلم . بينما يخرج الاستفهام عن حقيقته إلى أغراض بلاغية كثيرة ومنها (التشويق) والتوكيد . لأن السائل هنا على علم تام بذلك . واستفهام المحضار هنا ليس على حقيقته وإنما الغرض منه استثارة السامع عن طريق الأطفال (عمداً) وتشويقه للإنصات إلى وقائع الحدث ، إذن فالغرض هنا التشويق لا غير بجملة

استفهامية عن مضمون الحدث ، وبأداة استفهام محذوفة عن مضمون الجملة مقدرة بـ (هل) .

وهنا يأتي الجواب بالنفي من الأطفال (وهم جميع المتلقين) بقولهم :

أبد يا عمنا والله لم نسمـــع بشي عنهم

سوى ذا الأغنية في آخر البرعة نغنيها

ونسمع من بوتنا أن ذاك القبر يجمعهم

وقد نسمع بأسطورة لنا العجزان ترويها

هكذا كان الجواب مفعماً بالاستثارة ويوحي بالاستزادة لمعرفة (كل ما حصل) مع أن المحضار لم يبين لهم سبب نشوء هذه الأهزوجة وترك الأطفال يكتفون بما سمعوه عنها غير فك رموز ما سمعوه عن أبائهم حول قبر الشهداء لكنهم غير مدركين بسماعهم عن الأسطورة التي ترويها لهم جداتهم المسنات .

وقد استخدم الشاعر المحضار لعجز هذا البيت (قد) مع الفعل المضارع الموحي بالتقليل لأنها أسطورة ربما تتخللها الخرافة بما تحتمله في فحواها من سرد ، بوصف أن ما بعد الفعل المضارع (نسمع) هي أسطورة وقد جاءت في سياق الكلام بما يحكى عن (العجزان) . وبالمقابل قد تعطي (قد) هنا معنى آخر للتحقيق المطلق إن لم تكن للتوقع والتثبت وذلك من خلال سياق الكلام في بقية القصة بأن هذه واقعة تاريخية حدثت فعلاً ولا يمكن إغفالها البتة . بيد أن الأسطورة في حد ذاتها هي نوع عريق من فنون السرد الموغلة بالقدم وهي أقدم فنون القصة من الحكايات الشعبية ووجدت الأسطورة لتفسير ما توارثه الناس في قالب قصصي يتناول المعتقدات الدينية وتعليلاتها ، ولكن بوصفها إنتاجاً للعقل الجمعي الإنساني احتفظت بها الذاكرة الإنسانية متمثلة في الجوانب النفسية

والعاطفية وعُدّت اللغز الأمثل لفهم تفاصيل الحياة من خلال فك رموزها مع مرور الزمن بعيداً عن أسلوب الخرافة البدائية .

وجاء المحضار فعلاً ليفك رموز هذه الأسطورة كما جاء على لسان (عم الأطفال) من بدايتها إلى نهايتها ويؤكد لهم أنها حكاية صدق تاريخية حدثت في الشحر واستشهد فيها عدد كبير من أبناء المدينة وعلى رأسهم الشهداء السبعة في ذاك الزمن أي فجر يوم الجمعة العاشر من شهر ربيع الثاني سنة 929هـ الموافق للسادس والعشرين من فبراير لعام 1523م . وهو اليوم بصدد الاحتفاء بهم وبدوره سيروي حكايتهم في هذا الزمن بأسلوبه الأخاذ وبلغته المفهومة للجميع من بحر الشعر العامي (المثمون) بأربع تفعيلات للشطر الواحد والذي يحدد مدى الشوط الذي يجري فيه قول الشاعر . هذا وقد ارتقى شطر بيته الشعري العامي إلى البيت الفصيح التام من بحر (الهزج) وهو من الأبحر الخليلية باستخدامه عروضة وضرب بحر الهزج (مفاعيلن) بألفاظ عذبة وسلسة في لغة عامية سهلة التداول ليربط عن جدارة القديم بالحديث في هذه العملية الإبداعية . وربما كان اقتباس استخدام بحر الهزج لهذا الإبداع الفني بسبب أهزوجة الأطفال (تالي ليلة في البرعة والقابلة السبعة) التي بنى عليها تفسيره لمجمل الأحداث فليس ما يمنع ذلك الاستخدام لأنه قال عن صدق هذه الحكاية :

حكايتهم حكاية صـــدق نفعـــــوا فيه أمتهم

حكاية من بدمــه تربـــة الأوطـــان يفديها

رجال استشهدوا في المعركة من أجل عزتهم

ولاجل أوطانهم لي ما بغوا الأعداء توْطيها

والجملة الشرطية (من بدمه تربة الأوطان يفديها) كناية على الحب الكبير للشحر والدفاع المستميت عن ترابها في كل الظروف وقد جاء ذلك جلياً من خلال الجواب (يفديها) .

3-1- التحضير للمعركة:

روّج المحضار ليوم المعركة والتحضير لها والاستعداد لخوضها كالقائد المحنك رداً على ما قاله قائد البرتغاليين لحرق الشحر وأهلها وتدمير كل بيوتها وافتعال المناكر فيها بعد استعمارها ، وذلك بأمر من الملك البرتغالي باقتلاع الأرض ومحوها لتكون أثراً بعد عين وهو ـ أي المحضار ـ يتقمص كل الشخصيات المحورية في الحكاية ليظهر هول هذه المعركة القادمة بعدما أرست السفن البرتغالية في ميناء الشحر يوم التاسع من ربيع الثاني سنة 929هـ الموافق للخامس والعشرين من فبراير عام 1523م وذلك بعد إحراقها لخمس سفن كانت راسية في ميناء الحامي ، وأظهر المحضار أسباب الغزاة التافهة لاحتلال المدينة ذاكراً منها :

1- لماذا ساعدوا مرجان في شمسان بمددهم

ورسلوا له سفن بجنود رسيت في مراسيها

2- وقد رسلوا رسالة زوّروها بيد قائدهم

وقالوا أن واحد مات من سابق لهم فيها

3- بغوا الحاكم يرد الإرث لي خلفه ميتهم

ولا ميت ولا شي إرث ، للكذبة مغازيها

فرسالة القائد البرتغالي (لويس دي فنزيس) إلى السلطان (بدر أبو طويرق) فيها مطالبة بأملاك التاجر البرتغالي (الفونس دي فيجا) الذي مات في الشحر قبل خمسة أشهر كما ادعوا . لكن الرسالة لم تنطلِ على الشحريين فعرفوا نيتهم منها

وذلك لفطنة أمير الشحر (مطران) مع أنه حديث عهد بها بعد عودته لمنصب الإمارة من جديد بعد العزل الذي لحق به من قبل السلطان سلفاً والذي لم يكن موجوداً في الشحر تلك اللحظة واكتفى بتوصية الأمير مطران بحكم الشحر .

هذه الحادثة جعلت المحضار يقول عنها : (وهذي مشكلة مادام حاميها حراميها) وهو يقصد السلطان بدر أبو طويرق الذي ترك الشحر وراح في زيارة تفقدية لوادي حضرموت مصطحباً معه معظم رجال حامية الشحر ولم يترك فيها سوى حماية رمزية من يافع والمماليك الإفريقيين . لكن المحضار هنا يؤكد على المشورة التي حرص عليها الأمير مطران من خلال السرد حين قال عن الأمير مطران على لسان الرواة :

جمع في القصر أهل الرأي وبحث كل شي معهم

وفك ارسـالة الأعداء وقال للكاتب أقريها

وهاتوا الرأي يا أهل الرأي في الأعداء وغزوتهم

فمن عنده مشورة اليوم نا ما باه يخفيها

وهكذا تم الاتفاق على الاستعداد الكامل لخوض المعركة المفروضة عليهم .

وإذا عدنا لجو النص في التحضير للمعركة نراه جاداً في طرحه كأنه من المشاورين الفعليين في مجلس الأمير مطران ولم يستهجن قط فحوى الرسالة ، فقد أتى بالفكرة من وراء الرسالة وأتى بالدليل القاطع بأن محتواها مزور ولا أساس له من الصحة حين قال مؤكداً ذلك الدليل القاطع : (ولا ميت ولا شي إرث) و (للكذبة مغازيها) . وقد اقتبس المشورة من الآيتين الكريمتين ((وشاورهم في الأمر))[171] و ((وأمرهم شورى بينهم))[172] ليؤكد مبدأ الشورى في الإسلام في هذه المواقف وغيرها .

ولم يكتفِ المحضار بهذا الأسلوب الحواري بل بعث التاريخ في الحاضر متجاوزاً حدود الذات والعشيرة إلى الوطن والتاريخ ومتجاوزاً حدود ما يجب أن يكون إلى ما هو كائن فعلاً مجسدا بذلك كل الوقائع في الواقع لتختلط الدرامية بالغنائية استجابة لمتطلبات الواقع وممزوجاً بروحه وتصوراته النفسية . حيث أظهر فنياً في هذا العمل من في القبر يتحدث بعد فعل القول (فلان قال كذا ... وآخر يقول كذا ...) وفي الإنطاق صورة جمالية مختزلة في نفس الشاعر حتى أظهرها دراما تسكن الألباب وتغدو عائشة مع زمن ماض في زمن حاضر . والجدير بالذكر أننا نتحدث عن الإظهار الأدبي من الشعر ، لا الإظهار المسرحي منه . لأن الأول متعلق بالشاعر نفسه وهذا لب الحديث ، بينما الأخير متعلق بالمخرج وباستطاعته إظهار الشخوص يمثلون على المسرح من عدمه .

4-1- وصف المعركة:

(وحانت ساعة الصفر المريرة يا صمد عنهم) هكذا بدأ المحضار في وصف بداية المعركة المريرة بهذا الأسلوب القوي المؤمن بإعانة الله للمظلومين والدفاع عن المدينة وأهلها بعدما استكملت جميع الاستعدادات لخوضها وأداء فرض واجب لا تراجع عنه مهما كانت الظروف الحربية وبكل ما أوتوا من قوة ومن رباط الخيل لهزيمة هذا العدو الغاشم . مع أن عتاد وعدة الشحريين لا تتعدى العصي والفؤوس والسهام والرماح والجنابي والأحجار وهذه هي (زاناتهم) الوحيدة لكنها مدعمة بالإيمان بالله القوي الجبار بينما قوة العدو هائلة ولا شيء يوازيها كما قال المحضار في وصفه للمعركة ونتائجها التي استمرت ثلاثة أيام من فجر يوم الجمعة 929/4/10هـ إلى ضحى يوم الأحد 929/4/12هـ ومع هذا فقد عاد المعتدي يجر أذيال الهزيمة . وإليكم أبيات الوصف :

وهدوا بالعصي والفـوس والأســـــهام زانتهم

وبعض ارماح وجنابي وحد باحجار يرميها

وخرجـــوا البرتغاليين يتباهـــــــوا بقـوتهم

وقـوتهم كبيرة هائلـــــة ما شي يوازيـــــها

ولكن قوة أهل الشـــــحر بالإيمـــــان هزمتهم

ويا كم من نفـس بإيمـــــانها تبلغ أمـــانيها

ورجعـــوا البرتغـــاليين مخذولـــــــة عزائمهم

من الميناء إلى ظهر السفن وتحصنوا فيها

وقد راحوا بلا رجعـة ولا حسـبوا خســائرهم

وقتلاهم جثثــها ما لها إلا النــار تشـــويها

وجملة استشهدوا في المعركة مقدرت أحصرهم

ومــاتوا وارتقـت أرواحـــهم لا عند باريها

وسقطـوا منهم السبعة ونحن اليــوم بصــددهم

عملنا هذه الذكـرى وكل الشعـــــب يحييها

استمد الشاعر المحضار ألفاظه في وصف هذه المعركة الغير المتكافئة من طبيعة المعركة نفسها وأدواتها المستخدمة كالعصي والفؤوس والسهام والرماح والجنابي والأحجار وقد وفق المحضار في الدلالة على هزيمة الأعداء البرتغاليين بقوة الإيمان حتى لاذوا بالفرار . وأكد أن بالإيمان تبلغ الأنفس مرامها وتحقق مبتغاها ، وقد صور لنا هزيمة العدو في جملة (مخذولة عزائمهم) فأي وصف بعد ذاك يفترض أن يكون ؟ فلا نعتقد أن العزائم متى ما تخاذلت تستطيع الاستقواء ثانية ، وأن القوة متى ما خارت تستطيع الثبات مجدداً مهما كانت العدة والعتاد .

ولأن انسحاب الأعداء في هذه الحالة التي صورها لنا الشاعر المحضار لا رجعة فيه بعد الذعر الذي أصابهم ونحن نشاطره هذا التصوير .

ولكن هناك مأساة حدثت جراء هذا الغزو البرتغالي الغاشم على مدينة الشحر ، أستشهد فيه الكثير من أبنائها ، وإنما الشهداء السبعة هم قادتهم ووجهاء المدينة وصفوتها من الرجال الأشاوس ، إضافة إلى الكثير من الخسائر المادية ، لترتقي هذه الملحمة الشعرية التاريخية إلى التراجيدية . والتراجيدية مسرحية عنيفة التأثير ، بليغة الأسلوب ، سامية المغزى ، تقتبس غالباً من التاريخ أو الأساطير وتنتهي بخاتمة محزنة .

أما الأسلوب الذي استخدمه المحضار فهو خبري وغرضه الفخر ليس إلا وذلك من خلال الاستشعار بتخليد مآثر مدينته ومفاخر قومه بزهوة الانتصار ونشوته . كما تظهر في أسلوبه العاطفة المسيطرة عليه وهي عاطفة الاعتزاز بالوطنية والولاء لمدينته الشحر والإعجاب الكبير بأهلها البواسل وبصمودهم المستميت ، والفخر بإحراز النصر على العدو البرتغالي ، حتى إنه اختتم العمل الفني بنشيد خصه مدينة الشحر (سعاد) وأطلق عليه (نشيد النصر) وظل يردد من الجميع في كل ذكرى ومناسبة . علماً بأن النشيد من كلمات الشاعر حسين المحضار وألحان شاعر العدة المعروف عمر قزيل وهذا نصه :

الاستشهـاد

كان من أجل تخليـص البـلاد
من براثن قيــود الاحتـــلال
حب الأوطان من قوة الإيمان
والحب باقي لأوطاننا لا يزال

حب الأوطان من قوة الإيمان

لا يا سعــاد

حيي بالروح والدم والفــؤاد

كل من سار عا درب النضـال

حب الأوطان من قوة الإيمان

والحب باقي لأوطاننا لا يـزال

حب الأوطان من قوة الإيمان

ولهذا ارتقى المحضار المجاهد في نظرنا إلى أجداده المجاهدين بهذه الملحمة ليتصف بالشهيد الثامن.

وحتى لا يبدو للقارئ الكريم أننا أغفلنا ذكر أسماء الشهداء السبعة الذين ذكرهم المحضار في عمله الفني الإبداعي ونحن بصدد الحديث عنه وعنهم إلا لأننا خفنا من الإطالة الغير المحمودة في هذا المقام طالما أن هذا الحديث ينحو نحو الأدب أكثر منه إلى التاريخ ، وليس هذا بحثاً تاريخياً بالمعنى المراد لأن ذكر أسمائهم يحتاج منا إلى وقفة تاريخية وتقييمية لكل واحد منهم على حدة ولذلك اكتفينا بفعل (القول) في مجرى الحديث وتركنا للمحضار يعبر بسجيته عنهم في الحال والمقال ، أضف إلى ذلك أننا لم نخض البتة في تفاصيل الأفكار الرئيسية أو الجزئية منها أو حتى عنونتها على وجه التحديد والتطرق لها بالحديث الشمولي غير ما استوجبه الحديث المختصر فقط .

وعلى كل حال فالأفكار في هذه الملحمة البطولية التي عكسها لنا الشاعر المحضار درامياً لتكون شعراً غنائياً يعبر عن واقعة محتدمة الصراع بين المعتدي والمعتدى عليه لتصبح شعراً واقعياً يجسد الماضي في الحاضر ، هي أفكار

واضحة لا غموض فيها والأكثر من ذلك أنها تتجلى فيها بساطة البيئة المحلية المنتقاة من تربة الشحر وخواطر أهلها الطيبين ذوي العلم والجاه والكفاءة ، لذا كانت الأفكار سطحية لا عمق فيها ، وصادقة لا تثريب عليها . كما أن الألفاظ التي استخدمها المحضار وطوعها لهذا الفن الإبداعي تمتاز بالقوة والجزالة والملاءمة للموضوع ومستوحاة من اللهجة العامية لأهل الشحر[173] .

كما أن هناك بعض الأعمال التاريخية الأخرى من أهمها أوبريت (الشموع العشر) الذي حظي بنصيب الأسد في الانتشار ، لكن تبقى هذه الأعمال المسرحية مقيدة الحركة من قبل شخوصها المحددين في العمل الذين يجسدون حركة أهم الصراعات التاريخية واكتفى بها المحضار دون إضافة أي شخوص أخرى عليها .

ومثل هذه الأشعار تكون عاطلة من القيمة الفنية لأن الشاعر يعتمد فيها على المعرفة السابقة التي يمتلكها الجمهور المعاصر ، على أقل تقدير معرفة النخبة منهم عن الأشخاص والأماكن والأحداث ، فلا يكون مثل هذا الشعر إلا هامشاً أو تعليقاً على الأشياء دون أن يمتلك المستلزمات الكافية كشعر حول تلك الأشياء . لأن الشعر في حد ذاته ارضاء للحس الفني المتعطش في نفس الشاعر ، وفي هذه الحالة لا يملك الشاعر غير السرد المعرفي العقيم .

2- الاجتماعية:

وهي مثل سابقاتها معتمدة على الحوار الغنائي على المسرح وقد عالج بها المحضار الكثير من المشكلات الاجتماعية . ولنأخذ مثالاً لها (بنت القبائل) كأول عمل قدمه المحضار على المسرح . وبنت القبائل دراما غنائية تدور أحداثها في مزرعة لفلاح قروي وهي قصة اجتماعية متأصلة التراث . و تعالج قضية بدوية

واحدة في العرف البدوي وتعد من صميم عاداتهم وتقاليدهم تسمى (العنو) وهو ما يلزم الرجل ويعلق به بسبب الإساءات التي سببها بالمرأة الأجنبية (التي من غير محارمه) فعلاً أو قولاً . وأصل العنو الذل والخضوع كما جاء في تفسير الرازي ، وقال كذلك ابن فارس ، وجاء في القرآن الكريم ((وَعَنَتِ الوُجُوهُ لِلحَيِّ القَيُّومِ وَقَدْ خَابَ مَنْ حَمَلَ ظُلْماً)) [174] والعنوة بمعنى القهر كما يقال : أخذناها عنوة أي قهراً بالسيف [175]. ويشترط لذلك في العرف البدوي أن تظاهر المرأة بالعنو بصوت مسموع بقولها : (عنيت منك) وتشهد على المعني منه بما لا يحدد من الشهود وإن كان واحداً فقط ، ويعقد لذات الغرض مجلس خاص يسمى مجلس القبيلة وغالباً ما يكون في فترة العصر ، ويدفع المعني ما يقرره المجلس تعويضاً لتلك الإساءة حسب رضا المعنية بالإساءة كتأديب له على سلوكه المخل بالعرض ، وغالباً ما يكون من الجمال والنوق المشهورة . أما الإساءة فهي لا تتعدى اللفظ بالزواج أو ما يدل عليه بحضور أحد أقارب المرأة ، ونادراً ما تكون لمساً خفيفاً باليد . والعنو لا يكون إلا من المرأة فقط بسبب إساءة الرجل الأجنبي لها ، ولا بسبب إساءة المرأة للمرأة ، ولا من إساءة الرجل للرجل .

2-1- ملخص القصة الغنائية:

حتى لا نثقل كاهل القارئ بسرد القصة الغنائية بكاملها نتعرف على أهم أحداثها من خلال هذا التلخيص الذي يبدأ فيه المحضار غنائيته الدرامية بلسان الفلاح وهو يصف العشق السرمدي لقريته وهوائها النقي وكيفية الدفاع عنها بفخر واعتزاز ، لأن حب وطنه يجري في عروقه مع جريان الدم . ثم تدخل فتاة بدوية في مزرعته وبمعيتها أغنامها التي ترعاها ، وتتبادل الحوار الغنائي مع الفلاح القروي ببعض الأسئلة عن اسمه وعمله ويبادلها الأسئلة نفسها وهو بداية التعارف

بينهما . وفي الوقت نفسه تترك أغنامها ترعى ما طاب لها من المزرعة ، وعندما تعقد العزم على الرحيل والعودة من حيث أتت هي وأغنامها ، يأمرها الفلاح بالجلوس بقربه وترك الأغنام سائبة في الزرع . ثم يتطاول عليها بعد الحديث بمسك يدها . وهي بمثابة (العقدة) في القصة الغنائية وتصيح (عنيت منك) وتهدده بنقل شكواها إلى تجمعها القبلي . وعند سماع الصوت يتدخل أبوها لإنقاذ ابنته وتشتد المعركة الكلامية بين الأب والفلاح ويرفع الأب من قدر وشأن بنت القبائل ويذكر الفلاح بنخوة وشهامة رجال القبيلة الذين لا يرضون بمن هو أقل منهم مكانة كالفلاح أن يمس ابنتهم بيده أو يلفظ اسمها بلسانه وخاصة وهي مخطوبة . لكن الفلاح بلغة سلسة قص للأب كل القصة من أولها إلى آخرها وأقر بفعلته تجاه البنت وأن قصده الزواج منها بما يرضى الله ورسوله . أما الأب فقد دافع عن أعراف القبيلة وتقاليدها في الزواج إلا أن ابنته خذلته بعدما سمعت من الفلاح عن قانون الأسرة الذي ينظم عقد الزواج وينهي التمايز الطبقي حتى إن أباها خيرها وشاورها في ما قاله الفلاح بعد ما اقتنع هو بكلامه . وفي الأخير طلبت البنت من أبيها أن يقنع أمها بذلك ، وفعلاً تم ذلك وتم بعده الزواج .

2-2- التحليل والرؤيا الأدبية:

هذا ملخص قصة بنت القبائل الغنائية وهي أغنية في شكل قصة أو قل قصة في شكل أغنية فيها بداية ، وعقدة ، وحل . تتمحور شخوصها في ساحة مكانية معلومة (المزرعة) ، وساحة زمانية ممتدة عبر التاريخ إلى لحظة صدور قانون الأسرة . لكن المحضار بحنكته يكشف لنا أثر الواقع الموضوعي الجديد (قانون الأسرة) في التأثير على تطور الأحداث في الحياة الاجتماعية وإظهار العلاقة

الجدلية المتبادلة القائمة بين أفراد المجتمع في الواقع الاجتماعي (التمايز الطبقي) من حيث المعاناة والمواقف والأفكار .

لكن المحضار في هذه القصة الغنائية يظهر لنا هذا التباين في التقليد العرفي المتعارف عليه ، حيث سلّح الفلاح في أثناء العمل في الزراعة لسبب لم يبح به ، وجرد البدوي من السلاح إلا لحظة حدوث المكاره . وهذا تباين شاذ في الواقع لكن يختبئ وراءه القصد الحقيقي الذي لم يظهره المحضار في الحوار مع أنه واقع لا يخفى في هذه الفترة الزمنية ربما سبب الإخفاء لغرض في نفس يعقوب . مع أن المحضار أظهر التمايز الطبقي بين الفلاح القروي والبدوي وهما أقرب اجتماعية نوعاً ما من بعض ، منه في ما بين البدوي والمتمدن . فلو نقل الحوار من الوادي إلى المدينة أو العكس واستبدل الفلاح بالصياد مثلاً لأوضح لنا بشدة محاربته للتمايز الطبقي لبعد الألفة الاجتماعية بين الاثنين . لكنه فقط شدد على عادة العنوة البدوية وهذا بيت القصيد .

نجد عقدة القصة واحتدام الصراع الداخلي في (العنو) وما آلت إليه الأحداث من تأزم بعد ذاك : كظهور الأب ، وشرح قانون الأسرة ، وإظهار ما في نفس الفلاح والبنت ، ثم التدرج نحو الحل . ولو حللنا القصة تبرز في الواقع المشكلة الاجتماعية كما أرادها المحضار وهي التمايز الطبقي بين أفراد المجتمع ـ وإن كان التمايز كما أسلفنا ذكره ليس بالحد المطلوب والمراد إزالته ـ والبنت والفلاح يمثلان طبقتين تختلفان جزئياً في الشكل لا في المضمون ولكنهما من الطبقة الكادحة . والدليل على ذلك أن الحوار كان ابتداء من البنت لا من الفلاح وهي التي أتت إليه ولم يأتها هو ، وهي جرأة في الحديث تحتاج إلى حديث وافٍ منا ، وإن

كان عرضنا للقصة الغنائية كمثال ليس إلا . وعلى كل حال نوجز القول ولا نسهب فيه حتى لا تكون هذه الجزئية موضوعنا الرئيس .

أن جرأة البنت في بداية القصة دلت على التقارب بينها والفلاح ، وهي التي أتته طالبة للزواج بصورة غير معلنة مع سبق الإصرار والترصد وليس للرعي . ليقينها أن ضرر الأغنام سيصل زرعه لا محالة طالما أنها ترعى في أرض مزروعة ، ولكنها فقط تقيس مدى صبره عليها وعلى أغنامها لتتأكد من زوج المستقبل وبالمقابل أنها مخطوبة . فلو كانت مقتنعة بخطيبها لما تجاذبت الحديث مع الفلاح ولما أتت إليه أصلاً ، لأن البنت المخطوبة في العرف القبلي لا تتكلم مع الغير ، لكن ربما لمشكلة اجتماعية أخرى لم تذكر ، وهي التي أوقعت الفلاح في عقدة العنو ربما لإعلان ثورتها على هذه العادات والتقاليد التي تحد من اختيار البنت لزوجها مهما كان وضعه الاجتماعي ، لكن المحضار أرادها هكذا .

من هذا التحليل الوجيز يتضح أن المشكلة الاجتماعية تكمن في البنت وهي البطلة الأولى للقصة للخروج من المأزق الاجتماعي البدوي . أما الفلاح وهو البطل الثاني يبرز دوره في تفهم قانون الأسرة وإنهاء عادة العنو بالقانون . هذا من حيث المشكلة الاجتماعية في القصة . أما بروز المشكلة النفسية تتأصل في الأب وانزعاجه مما آلت إليه الأحداث بعد إقرار الفلاح القروي بلمس ابنته وانخفاض درجة لهجته السابقة المعتدة برجال القبيلة ، وهذا التأرجح بين الشدة والرخاء جعله يشكل عبء معاناته النفسية ؛ أما الرضا بزواج القروي والخروج عن المألوف القبلي وتقبل اللوم والهيانة والفضيحة من قومه ، أو اتباع تقاليد القبيلة برفض طلب ابنته واستلام العنو من القروي ، أو الشروع بالقتل . بينما تتمثل المشكلة السياسية

في كيفية التوعية لهضم مواد قانون الأسرة وهو القانون الذي يحمي حقوق المرأة ويكفل لها حرية الاختيار .

2-3- التقييم :

ويمكن لنا أن نقيم القصة الغنائية من خلال العناصر التالية :

1-3-2- الحادثة : وتتميز حادثة هذه القصة الغنائية في دخول البنت وأغنامها مزرعة الفلاح القروي مع أنها تعرف أنها مزرعة وليست مكاناً للمرعى . ومع هذا فهي الحادثة التي أثارت عواطف القروي وزادته تلهفاً وانصياعاً للحديث مع البنت الذي انتهى بزواجهما .

2-3-2- السرد : برز المحضار مقدرة أدبية ملموسة في سرد الأحداث وتحويلها إلى لغة محكية للتخاطب لكون القصة الشعرية الغنائية احتوت على بعض الأحداث الرئيسية والثانوية وكان الأسلوب شائقاً ولا يقف المستمع حائراً أمام مشكلة محددة إلا ويطلب المواصلة للاستماع لاستكمال الأحداث . وقد استخدم المحضار ألفاظاً سهلة التداول ، خالية من التعقيدات ، مفهومة القصد .

3-3-2- البناء : اعتمدت القصة الشعرية الغنائية في بنائها على الوحدة العضوية المترابطة لكونها سلسلة من التفاعلات القائمة على الحوار الشعري الغنائي وبذلك برز الانسجام بين الشكل والمضمون والأفكار المتعلقة بصياغة النص ومكوناته والظواهر الفنية فيه .

4-3-2- الشخصيات : تدور الأحداث حول أربع شخصيات ثلاث منها ظاهرة في حركتها وهي البنت والقروي والأب والرابعة مجهولة الحركة وهي الأم . فالبنت وهي الشخصية الأولى عملها في القصة الرعي ، والثانية وهي القروي ويعمل فلاحاً ويذود على أرضه ، والثالثة وهي الأب المتمسك بتقاليد القبيلة .

2-3-5- الحوار : يتجاذب الحوار شخوص القصة بلغة بسيطة وسهلة ومألوفة لكل منهم حيث جعل المحضار البنت وأباها يتكلمان بلهجتهما البدوية الدارجة لما استخدمه من مفردات صاغها لهذا الغرض ، وجعل حديث الفلاح القروي باللهجة المعتادة له . وليس هناك ما يستصعب فهمه من حديث الجميع لتقارب اللهجات .

2-3-6- الزمان : لم يحدد المحضار زمن وقوع هذه الحادثة ولكنها واضحة جداً من خلال ما أبرزه في السياق من عادات قديمة جداً طالب بإزالتها ومحوها في وقت صدور قانون الأسرة في السبعينيات من القرن الماضي ويتضح ذلك من خلال الفكرة الرئيسية .

7- 3- 2- المكان : مكان وقوع الأحداث في مزرعة الفلاح القروي ولم يحدد المحضار مكان عقد الزواج إن كان في المزرعة من عدمه .

2-3-8- الصراع : تدور أحداث الصراع حول معتقد العنو في العرف القبلي وأنه ليس بالامكان زواج البدوية من القروي والعكس نتيجة لفروض فرضتها القبيلة على أفرادها ولكن بفضل صدور قانون الأسرة نبذ مثل هذه المعتقدات ونظمت عملية الزواج وحددت مهورها وأصبح الجميع سواسية بالقانون .

2-3-9- الفكرة : القضاء على التمايز الطبقي حيثما وجد في الارتباط الأسري بعد صدور قانون الأسرة والدعوة إلى الخروج من مأزق القبيلة الذي يحتم على أفرادها عدم الزواج من خارجها .

ومن خلال هذه العناصر يتضح لنا مقدرة المحضار في تجسيم الحدث الحواري الشعري ليتناسب والوضع الراهن ، فكانت الفكرة الرئيسية والأفكار الثانوية سلسة ومترابطة فيما بينها . أضف إلى ذلك استخدام المفردات البدوية مثل : (بهمي ، العنو ، ناقة ، عربي ، واعوه ، يا هوشي ، وا باه ، ويش) والمفردات

القروية الزراعية مثل : (ذرى ، اسقي ، أشرح ، أحرث ، اجني) وهذا من شأنه يقرب الوعي للفكرة المراد توصيلها .

ومن الملاحظ أن المحضار جعل بداية الحديث للبنت مع أنها الضيف لتسأل الفلاح : من أنت ؟ وماذا تعمل هنا ؟ وهي على علم به ويفترض أن يبدأ الفلاح هو بسؤال البنت عن وجهة إقبالها وخصوصية مجيئها على الأقل لأنها تعدت عليه ودخلت مزرعته . ولكن لهذا مغزى وبيان لم يذكره المحضار ومفاده أن البدوي يستطيع أن يبدأ بأي حديث وبالذات مع القرويين لأنه في نظره يعتليهم درجة وجرأة ومكانة قبلية لعدم خوفه من المكاره وقدرته على الغارات وخوض الصعاب وهو حاميهم من الأعداء ولذلك له حرية التصرف دون أي رادع .

وهناك أعمال اجتماعية أخرى من أهمها أوبريت (أم اليتيم) الذي يتحدث عن أم مات زوجها وترك لها طفلاً صغيراً فعادت به إلى أخيها للسكن عنده مع ابنها فرعاهما الرعاية الحسنة ولكن زوجته ضايقتهما وحاولت منع عطاياه لهما . والأوبريت يجسد الصراع بين أم الطفل اليتيم وزوجة أخيها التي تغير منها ومن ابنها . ونذكر هنا ما قالته الزوجة مخاطبة زوجها خال الابن كمثال :

بس يكفيه عاده إلا جم لا تخليه عليك يتحكم

وأنته الله بحالتك يعلم لي معك كوده يكفيني

ولفظة كوده العامية معناها لعل ، ولكن في ظل هذا الصراع والمعاناة يكبر الابن بعد إصرار الأم على تربيته في رعاية خاله وإصرارها على تعليمه التعليم الكامل ولسان حاله يقول وهو يذكر حبه لها ورعايتها له منذ الحمل والوضع ، وما تلاه من معاناة في إطعامه الطعام الجيد ولبسه اللباس الجيد وتعليمه التعليم الصحيح في حب الله والوطن والناس :

أمي التي أحبها حقاً وأهواها

أمي وفي الكون ليس لي إلا ها

أمي التي كنت أسبح في حناياها

أمي سقتني اللبن من منح ثدياها

أمي التي قاست الآلام أجمعها

في الحمل والوضع والتسهير أضناها

أمي التي أطعمتني كلما طلبت

نفسي ومن أحسن الأشياء وأحلاها

أمي التي ألبستني كلما عشقت

عيناي من أحسن الأشياء وأغلاها

أمي التي علمتني العلم في صغري

أظنني ما عرفت العلم لولاها

ويختتم الابن حديثه بقوله :

أمي ولا غير إن راحت وإن بقيت

أصل الحياة نغم أمي ومعناها

وهكذا يظهر المحضار في هذا العمل الاجتماعي معاناة أم اليتيم التي صورها في صورة يتأثر السامع لها عند سماعها فما بالك إن سمعتها أم يتيم حقاً ؟

3- العادات والتقاليد:

للزواج في الشحر عادات وتقاليد كانت سائدة في وقت سابق وقد عفا على بعضها الزمن واندثرت ، وبقي البعض يحتضر في زفرات الإزالة يقاوم ما استطاع من مقاومة في الجيل الحالي ، بينما لا زال المسنون يصرون على هذه

العادات والتقاليد بوصفها جزءاً من مكونات الحياة الاجتماعية وبدونها يقصر الشرع الاجتماعي المألوف بينهم . والقصور عندهم تقليل في الواجب المتبع في الأسرة وبسببه يحصل لهم اللوم .

والمحضار حاول في هذا العمل (عادات الزواج) أن يعود بأسلوبه إلى ما قبل القصة الغنائية ليواكب العمل المراد تقديمه ويتحدث عن تراث اجتماعي متصل كل الاتصال بالعادات والتقاليد الاجتماعية . وجعل العمل كحكاية مسلسلة تعتمد على الوصف . لها راو معلوم وبدون شخصيات متحركة على المسرح غير من يجسد الفعل بالقول ، مع أنها لاقت قبولاً منقطع النظير مسرحياً نتيجة للغة السرد المتبعة فيها والمؤثرة على المستمع بتوالي الأحداث خطوة بخطوة من غير قفز زمني أو تقصير معتاد وقد برع المحضار فيها وأبدع كل الإبداع .

بدأ المحضار أول ما بدأ بالتشويق والاستهلال الجيد قبل الخوض في صلب الموضوع وتحدث عن اختلاف عوائد البلد من عسكر (آل يافع) وسادة (الهاشميين آل باعلوي) وفصل عادة كل منهم . لكنه حاول ترك التجريح والأحقاد والدعوة إلى الرشد والصواب بجمع التراث بما احتوى بوصف الناس أخوة من آدم وآدم من تراب . ثم جاء نداء الأبناء للآباء بتعريفهم عن ماضيهم حول عادة الزواج في الشحر على الأقل ما قبل سبعين عاماً مضت ليأخذوا ما استحسن من السعد منه وليحترسوا مما استقبح من الشقاء فيه .

وكانت البداية الحكاياتية من الرواة ـ وهم الآباء ـ بوصف حالة البنت المخفية على الدوام حتى من ضوء الشمس وكيفية الوصول إليها لرؤيتها ومعرفة أوصافها عن طريق التجسس من إحدى النساء والعودة بالخبر اليقين وإن دامت المهمة فترة من الزمن . ونختار من الحكاية ما يناسب الحديث :

البنت كانت في خفاء ما تشوفها حتى السماء

مكلوسة ما يشوفها هذا ولا هذا

ما غير دائم في الصوان

يتطور الإنسان

كانوا إذا رادوا العرس وحدة تبت منهم ترس

وتسير تتلبد عساها تنظر الغادة

تظهر عليها من مكان

يتطور الإنسان

ثم يرسلون بعدها بالخطيب ودوره طلب الموافقة من أهل البنت لعقد الزواج وكل ذلك يحصل دون دراية من البنت وهي مرحلة البحث عن الفتاة .

من بعدها رسلوا الخطيب ويناظــروا لما يجيب

إن جاء بقولة مرحبا سعده وإسعاده

ودنّت الدنيا دنان

يتطور الإنسان

والبنـت مـا هي داريـــــة إن شي خطوبة جارية

في يد بوها طائعة للأمر منقادة

في النار وإلا في الجنان

يتطور الإنسان

ثم تأتي المرحلة التي تبدأ بالإعدا د للعادات الروتينية المعتادة من قهوة ومداد[176] وقراءة الخطبة والإنشاد واستلام المهر وإقرار تاريخ الزواج وكتابة

قوائم المدعوين وتعطى للداعي[177] لتوزيعها وتجهيز البنت العروس . وفي ذلك عدة أبيات نختار منها :

وبعـد ذا تـم الســـــداد قهـوة ويتبعهـا مـداد

وذا قرا خطبة وذا ينشد بإنشاده

واحيان تتقدم صحان

يتطور الإنسان

والمرحلة الثالثة تبدأ بالفعاليات الفرائحية من أول ليلة وتسمى الربوط ، ويدشن بها الاحتفال الرسمي للزواج في بيت العروس وتعمل الشروحات والرقصات وبالمقابل ينصب شراع أمام بيت العريس لدقاقة الطيب عصراً . واليوم الثاني ويسمى القطع وغذاء عند العروس ، وعند العريس عصراً حلاقة وتخمور[178] وعقد القران ومساء الحناء للعريس . واليوم الثالث صباحاً في بيت العروس غسة وتمشيط وتعقيد الشعر وعصراً حلاقة للعريس ومساء مسحة ودخلة وسرية إلى بيت العريس . واليوم الرابع صبحة وغذاء عند العريس وطرح ، وعصراً خواد وفيه تزفن العروس ويسمى الظهور ، ومساء الكشف من قبل محارم العروس على العروس نفسها بعد المغرب . هذا اختصار لفعاليات الزواج . وعن تدشين الزواج يقول المحضار :

خلاص ما الليلة ربوط الدار زي عين المخوط

حد قيم في سطحه وحد واقف في ارقاده

وحد مخبّأ في الصوان

يتطور الإنسان

ومساهنين الطابلـــة بس أص شوها داخلة

وربطوا العذراء كما ما تقنص اجرادة

وزغردن لا يا الحسان

يتطور الإنسان

وعلى كل حال نحن لا نهدف في هذه الدراسة إلى إظهار التراث من خلال شعر المحضار بل العكس نهتم بشعر المحضار من خلال معرفته التامة بالتراث لنتعرف عليه عن كثب . وهذه المعرفة التي تنم عن دراية فائقة بالتراث ليس بعادات وتقاليد الزواج فحسب وإنما بعادات وتقاليد الزواج والولادة والختان في الشحر ، وعادات الخريف (الخرفة) في القرى والأرياف الزراعية ، وعادات القرويين وتقاليدهم ، وعادات وتقاليد البادية من العنو والرفقة وما إلى ذلك من سوارح وأعراف .

كان أسلوبه المتخذ في استظهار التراث يختلف من عمل إلى عمل . فبقدر ما أفرد أسلوب حديث الرواة الحكواتي في عمل من خلال الوصف ، كان أسلوبه في الآخر يعتمد على الحوار الدرامي . ونحن هنا لا نصب جل اهتمامنا على التراث في هذا المقام ولكننا فقط نعول على ثقافة الشاعر بهذا التراث وكيفيته في تسخير إبداعه لإظهاره إلى حيز الوجود لهذا الجيل بما اختاره من أسلوب .

وعمل المحضار الذي أسماه (أوبريت عادات الزواج) فيه من الجهد ما يفوق أضعاف عمل الأغاني بكثير من كلمة ولحن لأنه لا يحتاج إلى السرد فقط وإنما إلى الدراية الواسعة بعادات الزواج وسوالفه في كل قبيلة وفخيدة على حدة ، وهذا ما جعله يلم بها وتقتضيه الضرورة إلى الإشارة إلى فحوى ذلك في مقدمة الأوبريت بقوله :

كانت عوائد في البلد يختص بها حد دون حد

ذا سالف العسكر وهذا سالف السادة

ولكل حد في الناس شان

يتطور الإنسان

وطالما أنها عوائد كانت سائدة في البلد يختص بها حد دون حد فمصيرها إلى الامتزاج ثم التطور نتيجة المغايرة بالاحتكاك والتعامل اليومي بين أفراد المجتمع ، ومعايشة الخبرات الفنية الدخيلة على البلد من عمالة وغيرها ، وبالمقابل اكتساب أفرادها أنماط سلوكية اجتماعية من بلدان أخرى . كان لابد من هذا التطور في العادات وامتزاجها بالمكتسب المؤثر لتعطي في الأخير حصيلة جديدة تختصر الجهد والزمان في الواقع لصالح الإنسان وإن كلفه ذلك الكثير . ولهذا فلم يجد المحضار بداً من جعل تخمسية الأوبريت (يتطور الإنسان) لأنه ـ أي المحضار ـ واقعي بفلسفته الاجتماعية يؤمن بتطور هذا الواقع المعيش إلى واقع أكثر تطوراً ، وأن التغيير الاجتماعي أمر حقيقي لا جدال فيه وسوف يعايشه المجتمع واقعاً ملموساً . عكس ما هو معلوم عن تشبث انتمائه إلى سوالف السادة المدافعين عن هذه العادات إلى وقت قريب . ألم تؤثر فيه الفلسفة الواقعية لتمرده عن خطأ ماضيه إلى صواب واقعه ـ كما قال في استهلال السرد وربطه ـ على الأقل من وجهة نظره التطورية ؟

وظهور المحضار الواقعي في هذا العمل التراثي له من الدلالة ما يبرر ذلك فقد أعطى صورة واضحة عن حالة البنت المخفية التي (ما تشوفها حتى السماء) كما قال . وهي كناية على التحفظ الكبير على البنت في المجتمع الشحري الذي لا يمكن رؤيتها لغير محارمها وهذا مسلم به ، ولكن أن يحرمها هذا التخفي حتى من تعليمها في خارج البيت فلا يقبله عقل . وبالمقابل يظهر المحضار تجسس الوسيطة

لرؤية البنت لخطبتها فيه من الاستغراب ما يجعلنا نفكر بأن البنت لا تظهر للرجل كما هو معلوم فحسب وإنما لا تظهر حتى للمرأة أيضاً من غير نساء البيت قبل زواجها ، والاعتقاد الصارم على عدم رؤية المرأة من خارج الأسرة لوجه أي بنت في أسرة أخرى قبل الزواج مهما كانت الدوافع . وهذه الظاهرة كانت موجودة في المجتمع الشحري كما أظهرها المحضار .

وفي البيت الغنائي الذي يتحدث فيه عن (الربوط) جعل فيه البيت السكني مثل عين المخوط (الإبرة) وهو تمثيل للواقع البائد من حيث السكنى في المكان الضيق للأسر الكبيرة . فما بالك في أيام الزواج ؟ إذن فهي كناية عن الازدحام الكثير في بيت الزواج مما يجعله صغيراً جداً مقارنة بالرواد .

نعتقد أن الشاعر المحضار قد أعطى بهذا التمثيل الوصف الحقيقي للواقع المعيش ، فبقدر ما تتباعد فترات الزواج تكون اللهفة والتشويق أقرب إلى قلوب الناس له . ولهذا ينتظرون قدومه بفارغ الصبر وكل يعد له العدة ليس من أهل الزواج فحسب ولكن من الجميع . وما أن تعلن ليلة الربوط إلا وتجد النساء قد سبقن الإعداد والتحضير الجيد للزواج من قبل . ولكنهن يتوافدن من كل حدب وصوب إلى بيت العروس في هذه الليلة لتصبح الدار كما قال المحضار(زي عين المخوط) لعدم اتساعها لهن لكثرتهن .

ثم عرج بنا المحضار إلى كيفية إجراء عملية الربوط (وهي عادة قديمة بأن يغطي والد العروس ابنته قبل ليلة الزفاف للدلالة على أنها صارت مربوطة للعريس ويحبذ أن يكون الغطاء بفوطة خضراء اللون ويعلن لها حينها بأنها ارتبطت بالعريس فلان بقوله : مربوطة على فلان) وتتم هذه العملية في جو من الغناء والرقص والزغاريد والنعيش من قبل النساء . والكيفية التي تجري بها هذه

العملية بأن يترقب الوالد البنت في لحظة رهيبة يخيم عليها الصمت الأسري وبيده الفوطة حتى تجلس ويفاجؤها بالغطاء كما يقنص الجرادة لقول المحضار : (وربطوا العذراء كما ما تقنص اجرادة) وهي كناية على الاحتراز والحرص الشديد للتكتم على عملية الربوط . مع العلم أن كل ما حصل قبل ذلك من إجراءات للزواج حتى لحظة الربوط لا دراية للبنت به البتة .

والأوبريت احتوى على مجمل الأحداث الزواجية في السنوات الماضية بما فيها من عادات وتقاليد بالية قد عفا عليها الزمن . ولم يدع المحضار حدثاً ولا عادة إلا وأظهرها جلياً منذ البحث والإعداد إلى الاحتفال إلى (منقض ثمان) وهي عادة يتم فيها نقل العروس إلى بيت أهلها بعد ثمان أيام من الزواج والعودة إلى بيت العريس في حفل صغير يدعى فيه الأقارب والجيران وفيه ينقضون شعر العروس ثم يعقدونه .

ونحن وإن لم نستوف مجمل الأحداث برؤيا أدبية إلا أننا قد أعطينا صورة تقريبية لها من خلال ما تناولناه من أبيات تصب في الهدف الرئيس لهذا العمل ، وبها تتضح الرؤيا الأدبية والمعرفية للمحضار وأنه ليس شاعراً غنائياً فحسب وإنما خدم بغنائيته التراث وجسد حضوره في الواقع بالمنوال المعتاد نفسه في الماضي وهذا ما يدل على كفاءته الشاعرية ومقدرته على تجسيم الحدث في غنائية متسلسلة تجذب إليها المستمع وتلهب عواطفه نحو التتبع وتهيئ الذاكرة لحفظها . وهي مقدرة لم يسبقه عليها أحد من الشعراء الشعبيين نتيجة لثقافته الجمة واطلاعه المتزايد على التراث وإصراره على نبش ما اندفن منه في قالب غنائي يحبب إليه الجميع .

ودوافع المحضار من إنجاز مثل هذه الأعمال هي سيكولوجية بحتة تأصلت في حالته النفسية من الحافز الذي هو محرك نفسي خارج ذاته في المحيط الذي حوله والباعث الذي هو محرك داخل نفسه وذاته يزداد بوجود الحافز الخارجي ولهذا كانت الدوافع لكتابة مثل هذه الأعمال هو اجتماع الحافز والباعث معاً عند المحضار .

4- التوجيهية:

المتتبع لأعمال المحضار يجده لا يغفل التوجيه المعنوي الاجتماعي في أشعاره بل يحاول أن يجاري مجتمعه لكونه فرداً فيه يتأثر بما يتأثر به من حوله ليصبح الناقد الفذ والمطالب الأهم لتغيير مجريات الأمور الغير المحببة للمجتمع والمساهم بدرجة أساسية في التوجيه المعنوي لهم لسلامة الجميع .

ومن طبائع المحضار أنه يدلو بدلوه الشعري كلما رأى ظاهرة غير محببة ، ويحاول قدر الإمكان تصويبها بكلماته المعبرة عن هذا التصويب ، لأنها تنفذ إلى الآذان بدون استئذان ، وتلقى القبول لتعيها العقول ، بوصفه القدوة الحسنة في المجتمع والمتقبل قوله من الجميع .

وللمحضار الكثير من التوجيهات الاجتماعية من خلال ما يكتبه من منولوجات هادفة لكننا نأخذ منها نموذجين فقط للحديث عنها وليس لعرضها لطولها ثم نتحدث عن إحدى التوجيهات الاجتماعية الأخرى التي تخرج عن نطاق المنولوج إلى الاسكتش . مع العلم أنها تدخل من باب الممازحة ولكن لأدائها على خشبة المسرح بحركات أدائية رأينا أن ندرجها في هذا المجال .

ولنبدأ بتوجيهه الناس للمحافظة على سلامتهم ونظافتهم تحت شعار (النظافة من الإيمان) . كان هذا التوجيه في العام 1975م مع الأخذ بعين الاعتبار مساحة

وسكان مدينة الشحر في ذلك الوقت بالمقارنة بما هي عليه الآن . فبدأ أول ما بدأ المحضار بالهجوم المخلوط بالمزح على عمال البلدية رغم قلتهم في ذلك الوقت ولكن لا مناص لهم من التفاني في العمل مسنوداً بالوعي الثقافي للمجتمع فيناديهم بقوله للمحافظة على المدينة :

بغت تنظيم منّا جم ومنكم كلنا نعلم ومن أجل أننا نسلم
من الأوساخ والأدران
وأنتم منّكم قلّة وزادت فيكم الهملة وذي الأعمال مش سهلة
ولا حد بالعمل يهتان

ثم يطالب المحضار الجميع بالوقوف إلى جانب عمال البلدية بصراحة مألوفة منه إذا كانوا يعشقون جمال مدينتهم بقوله :

عمر حيمد وأصحابه معه عذره وأسبابه وذا شله وذا جابه
ولكن البلد مليان
إذا ما كان نتعاون معاً عمّال ومواطن في الظاهر وفي الباطن
ونصبح كلنا أخوان

وعامل البلدية عمر حيمد مع قلة أصحابه وكبر المدينة يزيد من الأعباء في تحسين صورة المدينة فلابد من التعاون معهم على رأي المحضار نتيجة للأسباب المذكورة في البيت ومع هذا أعذرهم وحفزهم على بذل المزيد بقوله :

أنتم يا أهل البلدية عليكم قووا النية لقوا خدمات وطنية
ومحلا خدمة الأوطان

ولكنه صب جام غضبه في هذا العمل على المفتشين الصحيين وطالبهم بالقيام بواجباتهم الوطنية والوظيفية ربما لتقاعسهم في تلك الفترة وأمرهم بالنزول المكثف

على المطاعم بدرجة أساسية وأصحاب المقاهي والمشارب والمفارش والحلاقة وبائعي الخضار والفواكه . واستثنى منهم أصحاب بيع الحلويات رغم أنهم أكثر عرضة للذباب ، ربما لالتزامهم الأمثل بالنظافة واتباع إرشادات السلامة وهذا مطلوب منهم . أما الآخرون يظهرون لنا من خلال عمل المحضار بأنهم لم يمتثلوا للإرشادات الصحية ولهذا وجه لهم هذا الانتقاد وذكرهم بالاسم لعل وعسى أن ينصاعوا للتوجيهات .

وفي المنولوج الثاني يتحدث المحضار عن اتّباع السلامة المرورية ويقوم بالتوجيه المعنوي أسوة وإدارة المرور ، ولأن التوجيه من المحضار سيكون له الوقع المباشر لدى المواطن كان يفعل ذلك في كل مهمة يرى فيها من الواجب الوطني ما يستوجبه المشاركة ويلزمه النصح باللسان أوسط وسائل التغيير الدينية .

ففي الفاتح من يناير عام 1977م تغير خط السير المروري لقيادة السيارات وما في حكمها من اليسار إلى اليمين وأصبحت القيادة باليمين وعلى ضوء ذلك سبقتها الإرشادات والتوجيهات للمواطنين عبر وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمقروءة إضافة إلى الملصقات . وشارك في ذلك الكتاب والشعراء والفنانون كل في مجال اختصاصه لتوعية المواطن بالسلامة المرورية في بلده . ومن بين هؤلاء الشاعر حسين المحضار الذي شارك في عمل إرشادي عن خط السير الجديد (اليمين) وخصه مدينته الشحر وكان التوجيه مباشرة إلى أصحاب السيارات وذكر بعضهم بالاسم لقلتهم وبالذات العاملين في الخط الداخلي (الأجرة) الذين أمرهم بأن يردوا القيادة إلى اليمين حتى لا يتخبطوا وتكون ضحايا التخبط من المواطنين .

أما النموذج الثالث الذي يرتقي عن سابقيه موضوعاً ومضموناً خصه المحضار لمعالجة ظاهرة اجتماعية سادت في فترة ما في المجتمع الشحري وهي الظاهرة التي تركت بصمة اجتماعية لا زالت آثارها واضحة المعالم إلى اليوم . وتتلخص هذه الظاهرة في العزوف عن خطبة الفتيات الموظفات عامة وفي سلك التدريس خاصة نتيجة الجهل السائد والمعتقد الضال . وهو نتيجة تراكمات موروثة تتعلق بتعليم الفتيات وخروجهن من البيوت وقد أوضحنا ذلك في أثناء الحديث عن عادات الزواج .

والمحضار عالج هذه الظاهرة علاجاً فنياً ولعله أثر إيجابياً فيها بحكم إرادة الممثلين لهذا العمل وقوة أدائهم وتميزه ليعطي المحصلة الايجابية وأخصهم بالذكر الأستاذ الفنان سالم عبد الرب البكري ، أضف إلى ذلك تنقل أداء العمل من الساحات إلى المدارس إلى النوادي وتكراره في الكثير من الاحتفاليات والمناسبات أياً كان نوعها وبدون ملل أو كلل . وهذا التكرار ساندته الظروف المعيشية ، وبحكم الواقع الاجتماعي للحاجة لتوظيف الفتيات استطاع أن يؤثر فعلاً ويعاد النظر في المفاهيم السابقة حول البنت الموظفة . وحتى لا نسهب في الحديث عن هذا العمل نذكر منه ما جاء على لسان الوسيط :

بنت والله مع فـلان زلت العشـر والثمان
وأهلها كلهم زيـان لي بهم تكبر النفوس
للهوى تخضع الرؤوس
بنت حلـوة كويسـة بس قالوا مدرسـة
والقلوب الموسوسة تكره العلم والدروس
للهوى تخضع الرؤوس

ومما جاء في التأكيد على تعليم الفتاة وعملها قوله :

محسن العلم والعمل للمَـرَهْ هي والرجـل

من تعلم فقد وصـل لا بواب العلا تروس

للهوى تخضع الرؤوس

كل بنـتٍ تعلمـت في بلـدنا وعلمـت

فهْي للفضـل تممت سعدها بدل النحوس

للهوى تخضع الرؤوس

والعمل طويل وينادي بتعليم الفتاة ويطالب بعملها ويحذر من كره التعليم والعمل من قبل القلوب الموسوسة التي ترى في تعليم الفتاة وعملها خروجاً عن المألوف الاجتماعي . ونحن لسنا بصدد شرح تفاصيل هذه الأعمال الكاملة بقدر ما نبين الفكرة الرئيسية للعمل والمضمون الذي تناوله المحضار وبه يكفينا لمعرفته لخوض غمار المعترك الاجتماعي ثائراً على العادات والتقاليد التي لا تورث إلا تخلفاً وكرهاً للعلم ، وليس معنى ذلك أن المحضار بتفتحه على المجتمع لا يقر بهذه العادات ويطالب بمحوها من الذاكرة الإنسانية ، أبداً وإنما يدعو إلى تجاوزها نتيجة الرقي والتطور لتبقى موروثاً يحافظ عليه كتراث كان سائداً ليدلنا على ماض تليد بكل ما فيه من سلبيات ومعاناة .

الدراما الحوارية:

وهي عبارة عن مسرحية شعرية تتكون من ثلاثة عناصر :

1 ـ الحوار وهو المظهر الحسي للمسرحية .

2 ـ الصراع وهو المظهر المعنوي الذي ينشب بين الشخص ونفسه ويسمى داخلياً وما عداه يسمى خارجياً .

3 ـ الحركة وهي مرتبطة بالتمثيل على خشبة المسرح ولا تقل أهمية عن الحوار والصراع .

والمحضار قد جسد هذه العناصر الثلاثة في مسرحياته الشعرية وأبدع في هذا التجسيد لأنه لم يكتفِ بأشعاره الغنائية وأشعار المساجلات فحسب لكنه أظهر مقدرته على الولوج في شعر المسرح الذي لا يجيده إلا القلائل من فحول شعراء الفصحى أمثال الشاعر الأديب علي أحمد باكثير ، ليصبح المسرح عنده شعراً عامياً حوارياً موزوناً في فترة ما من سبعينيات القرن الماضي .

ما الحاجة للشعر المسرحي؟

اشتهرت الشحر في فترة الستينيات من القرن الماضي بحركة ثقافية مسرحية منقطعة النظير ، تبارى فيها الفنانون وتنافس فيها المؤلفون بحكم سباق الأندية الرياضية والثقافية ـ من الدرجة الأولى ـ في هذا المضمار الحيوي ، وفيها أبدع المبدعون من كتاب ومخرجين وممثلين وبالذات في ما بعد تلك الفترة أي في السبعينيات من القرن الماضي وراحوا يقدمون العروض تلو العروض في الشحر وساحل حضرموت ووواديها وفي عدن حسب إمكانيات المسارح المتوافرة آنذاك حتى أصبح المخرج مؤلفاً وممثلاً في الوقت نفسه . وجميع النصوص التي تعرض تؤلف مسرحياً .

والمحضار لم يقف متفرجاً تجاه هذه الحركة المسرحية الشحرية بل دخل بكل قواه الشعرية في المعترك المسرحي مزاحماً للكتاب المسرحيين بأسلوب جديد على المألوف المعتاد ليثبّت له موضع قدم في هذه المعركة الإبداعية التنافسية الشريفة ، وإن لم تكن ضرورة لمثل ذلك في ظل الكتابة المسرحية الجيدة . لكن الإبداع الشعري لم يقف عند حد معين ، والمقدرة النصية تثور بركاناً متى ما وجدت

الممثل الجيد ، واللعاب يسيل كلما قدم المخرج النص بما يرتضيه المؤلف . وهكذا زاحم المحضار الكتاب المسرحيين بمسرحياته الشعرية لمواكبة الواقع ومجاراة العصر وإن تغلب عليها السير مع التيار الوضعي لكنه أثبت جدارته ككاتب للشعر المسرحي .

ومما قدمه المحضار مسرحياً وأخرجه الفنان المبدع سالم أبو بكر باذيب نذكر المسرحية الشعرية (نداء الأرض) في العام 1973م وهي مسرحية تعني بشؤون المزارعين وملاك الأرض ، وقد لاقت القبول والاستحسان من قبل الحضور لمعايشتها للواقع السياسي في تلك الفترة بينما استهجنها القلة ممن تضرروا من هذا الواقع . وتحمل ما تحمله في طياتها من تمرد لذات الشاعر على أحاسيسه ومشاعره إلى التعايش بإحساس وشعور الواقع المر ، وإدراكه بإخفاء ما يبطن وإظهار ما في السطح بعقله الظاهر وبمدلول مغاير لما يخفيه لواقعه في عقله الباطن ، تحت مبدأ كل وعاء بما فيه ينضح . لأن الشعر المسرحي في تقديرنا يخلو من الإحساس الذاتي ويتجرد من الوجدان والخيال إلى الإحساس العام المعبر عن ظواهر معصرنة تلبي طموحات الواقع الحالي على الأقل في فترة تتطلب انعكاس الرؤية السياسية الواقعية الموضوعة لها . ولذا ترتقي مثل هذه المسرحيات إلى الإعلام السياسي أكثر منه إلى الإعلام المسرحي الثقافي .

وحتى نبرز حقيقة القول نرى الأبطال كل يتكلم على سجيته في الحال والمقال ليحتدم الصراع بين متآلفين في الماضي ليصبحا ضدين في الحاضر والضد يظهر حسنه الضد . وفي الأخير تنتصر القضية المراد انتصارها وإن لم يقتنع الممثل أو المخرج أو المؤلف نفسه بذلك . لأنها حتمية تبرر مجريات الأمور ولا تحل العقدة إلا بها ولا تعرض المسرحية إلا كذلك .

والمسرحية تهدف إلى محاربة الإقطاع لاضطهادهم المزارعين ومحاربتهم العلم الذي من خلاله سيثورون ويطالبون بحقوقهم . كما أنها تظهر بخل الإقطاع بشكل كبير، كما تظهر تكاليف العمل نتيجة الظلم ، ومحاربة كل من يحاول تعليم أولاده من المزارعين ، وتظهر المزارع كعامل زراعي لا ملكية له على الأرض لتنتهي المسرحية بالثورة على الإقطاع وتوزيع الأرض لمن يزرعها كما أسموها (انتفاضة) .

ومما يوجب ذكره أن لفظة الإقطاع مستوردة من الخارج ولا دلالة لها بما تحمله من معنى على الواقع المحلي . لكن المحضار أبى إلا أن يكون متقوقعاً بين سياسة الواقع والواقع السياسي ، متمشياً مع هذا الواقع ومعبراً عن سياسته كتكتيك فكري يريد من خلاله المضي إلى منهج السلامة لا إلى سلامة المنهج وهو أدرى بذلك المنهج .

وعلى كل حال نرى المحضار يبرز في تلك الفترة في مسرحه أهم القضايا السياسية البارزة الحدث وخذ مثالاً على ذلك ما جاء في مسرحية (المقدم) التي لا تختلف في أهدافها الفكرية عن مسرحية (نداء الأرض) من حيث الواقع السائد .

وفي ظل التتبعات المستحدثة يظهر لنا المحضار بمسرحية (تجارب مسافر) للمخرج الرسام التشكيلي / سالم أبو بكر باذيب في العام 1974م[179] أي بعد عام واحد فقط من نداء الأرض الشعرية ليكون النداء في هذه المرة للمغتربين عن الأرض والوطن معالجاً بها قضية الاغتراب .

المحضار الشاعر العاشق

دندنة عاشق:

بعد تجوالنا في الإصدار الثالث من كتاب (المحضار في مساجلات الدان) الذي جمعه الأستاذ / عبد الرحمن البحر ، توقفنا عند دان الهبيش فاتخذنا مما قرأناه من أشعار وما عرفناه سلفاً عن هذا الدان بمعرفة المقل بؤرة انطلاق لنذكر ما لم يذكر عنه ، ولم يكن اختيارنا لدان الهبيش وتركنا للدانات الحضرمية الأخرى عبثاً ، ولكن لحبنا له وقربنا منه واتصالنا المستمر بعشاقه ومحبيه ، ولكون قريتنا من القرى التي تشهد هذا الدان وهذه الرقصة في المناسبات سابقاً . والأكثر من ذلك أن شاعرنا المحضار قد أسس مدرسة شعرية دانيّة هبيشية خاصة به لها أسلوبها الخاص المؤثر والمتأثر في البيئة عن طريقه .

وقبل الاستطراد في الحديث عن الدندنة العشقية في شعر المحضار الهبيشي لابد لنا أن نعرج قليلاً على فحوى البيت الشعري في الهبيش ومكوناته . فنراه يكثر فيه الغزل الأنثوي والوصف المكاني ، بينما نرى في غيره من الدانات الأخرى عكس ذلك من فخر ومدح وهجاء ووعيد وتحذير وغيرها من فنون الشعر . ولهذا يكون البيت الهبيشي أشبه بالموشح من حيث الوشاح والتوشيح الذي تتزين به المرأة كالعقد المرصع باللؤلؤ والجوهر . فهذا الترصيع والتزيين والتناظر والصنعة جعلت موشحة الهبيش ـ إن صح التعبير ـ شبيهة بوشاح المرأة وجعلت الشاعر مرهف الحس لهذا التشبيه فيبدع الشاعر إلى درجة الارتقاء ، مجسداً جملة من المعارف والمؤثرات التي تتعلق به كشاعر وبالنص من بنية ثقافية مكتسبة من تجواله في الأرياف والبوادي وما نتج عن هذا التجوال من علاقات اجتماعية وغرامية لينسجم مضمونها مع الموضوع والقيم والعواطف الشعرية ، فتكون

المخرجات فنية تعبيرية بما يسوقه من تراكيب وإيحاءات وصور وإيقاعات وظواهر وسمات فنية متعلقة بالصياغة الشعرية ، فيأتي الموشح الهبيشي تاماً حيناً وأقرع أحياناً أخرى حسب ما تقتضيه ضرورة اللحن الذي يوضع سلفاً بطريقة الدان .

والهبيش في اللغة معناه التجميع من هبش بمعنى جمع وهي متحورة عامياً من الهبش . واصطلاحاً تلك الرقصة التي تجمع عدداً من الراقصين على صفين متقابلين منحنيين ويشبه كل صف ما يقل عن نصف دائرة بقليل يسمى (شَنَف) ويتقاسمان بيت القصيد في الغناء والتصفيق أيضاً ، ويلعب الراقصون بالتناوب في (المدارة) براقصين اثنين من كل شنَف ويؤدون الحركات الأدائية بصحبة المرأة التي تسمى (الراعية) بزيها البدوي التقليدي مزينة بالفضة . كما أنها تقوم بضبط الإيقاع الموسيقي للرقصة بوساطة (الحرز) وقد سمي الحرز بذلك الاسم لوضع العزيمة فيه احترازاً مكيناً من السحر حسب الاعتقاد ، ويعلق على الحلق أو يُعصب في اليد . لكن الحرز المقصود هنا يسمى (المحنحن) وهو مصنوع من الفضة الخالصة على شكل قضيب اسطواني الشكل مذبب من الطرفين ، به من الأعلى أعمدة صغيرة محلاة بالأشكال تسمى (كواسر) وفي أسفلها حلقات صغيرة تسمى (شِمِس) واحدها شمسة . ومن الجانب السفلي للحرز عدد من العُرى ، وبكل عروة أربع سلاسل ، وبكل سلسلة عدد من الجباجب أقلها اثنتين متدليات للأسفل ، وينتهي طرفا الحرز بحلقة صغيرة تسمى (شِنْف) ، ويكون أكبر وأثقل بكثير من الخلخال (الحجل) ، إذ يزن اثنين من الكيلوجرامات تقريباً ، ويختلف المحنحن عن الحرز المهري المسمى (الهيكلي) من حيث التصنيع ، إذ يكون هذا مستطيلاً أو مربع الشكل . وكلا الحرزين المحنحن والهيكلي يعلقان على

أحد الأكتاف بسلسلة سميكة وطويلة نوعاً ما تصل إلى الخصر تسمى (الحنيشة) لثقلهما . وتمسك الراعية بالحرز بيدها وتهز به تمشياً وضبط الإيقاع . ويتم الرقص في المدارة بالتداول . ونعتقد أن تسمية هذا الدان بالهبيش جاء مقتبساً من أداء الرقصة نفسها عندما يردد أبرز اللاعبين منهم كلمة (هبش وهبش) بالتكرار زوجياً وذلك كطلب منه بتجمع أكثر عدد من الراقصين ليحيطوا بالراعية عند انتهاء الغناء من أحد الشنفين واستكمالاً للدورة ، ليبدأ الخروج إلى المدارة من جديد بوجوه أخرى وهكذا دواليك .

ومن المفيد أن تعلم أن الغناء يبدأ ببيت شعري يسمى (البو) ويُؤدى من قبل المغنين وهم واقفين وعددهم لا يزيد عن ثلاثة ، ثم يتبارى الشعراء بالقصائد على وزن الصوت نفسه البو ، ثم يأتي فيما بعد (كسر) الصوت وهو تحول الدان إلى رقصة شرحية على آخر بيت لأي من الشعراء المشاركين ويكون سريع الإيقاع أكثر مما كان عليه من رزانة في أثناء الدان .

إذن هذه سبب التسمية لهذا الدان بالهبيش ولكنه يسمى كذلك فقط قبل أن يصبح رقصة هبيش في أثناء الجلسات الخاصة به التي تعتصر فيها تجارب الحياة في السمر الذي يبلغ فيه القول ذروته . وعلى ضوء القمر تستنشق عطر نشوته لاسيما وأن هذه التجارب قد ولدت شاعراً عبقرياً فذاً قلما وصل إلى مكانته شاعر آخر . وأكثر من هذا أنه متواضع كالحمل الوديع لا يقول إذا طلب منه هوىً ولكنه يقول متى ما أوحي إليه بالقول . وإيحاؤه هنا إلهامه من تجاربه التي كابدها في الوديان والسهول من الواسط إلى طمحة إلى الغلاغيل إلى القبالي بحثاً عن السلوان الذي ينشده . لذا كثر ترحاله بين بدو وحضر حتى اكتسب من مفاهيمهم ما يعجز عن فهمه شاعر آخر ، واكتسب من معارف لهجاتهم ما يجعله قاموس لغة ،

وموسوعة معارف عن عاداتهم وتقاليدهم . فنطق بلهجة البدوي والريفي والمزارع فقلب ياء المد ألفاً كما في كلمة (كبير = كبار ، عليه = علاه) وأضاف ياء قبل تاء المتكلم في الفعل الماضي المضعف (فعّل ـ فعّليت) مثل : (حمّليت ـ وكّليت) كما في قوله :

كنا حمومي وسيباني

إذا (حمّليت) نحمّل عرابه

والقطيرة ما تنسع قطيره

نحط سيب ونشد القطار[180]

وفي قوله من المساجلات السابقة :

عندي الخطأ (وكليت) السرق

ضحكوا عليّه ولقوا لي سياسة وحيله

شوف حقي بعينه

ولا تكلمت قالوا جيت يا الفال

والجدير بالذكر أن هناك زيادة ياء مثلها على الفعل الماضي الثلاثي المزيد فيه على وزن (فاعَلَ) عند إضافته إلى الضمير مثل : (قابليت الجمّال وساعديته) للمشاركة . كما تضاف الياء على الفعل المجرد الرباعي مثل (عسعسيت) ، وقد يصاغ هذا الوزن بالنحت من مركب لاختصار الكلام مثل (بسمليت) .

وخبرة الشاعر المحضار اكتسبها من تجاربه وليس عن طريق المصادفات تجعله إن رمى الحصى أصاب الشهب ، وإن مد يده في البحر تناول صدفاته . وهكذا تأتيه القوافي طواعيةً دون تكلف أو اصطناع ، فأحبه الناس مثلما أحبوا شعره وجذبتهم الكلمة الطيبة المفعمة بالدروس الحياتية التي جعلت قلبه رقيقاً كرقة

النسيم وقت السحر لا يعتب ولا يكابر ولا يرد المثل بالمثل ، كافح في حياته كفاح العاشقين لأنه يعلم أن رجال الإطفاء لا يكافحون النار بالنار. ولأنه لا يفصح بمعاناته بكلمة صريحة فأفصح بمعاناة من حوله بشيء من الرمزية التي تميز بها شعره .

والمحضار برّقة قلبه وضخامة جسمه يعاني ما يعانيه العشاق والفرقاء من صد وهجر ولوعة وشوق وحنين فهو مترجم لأحاسيسهم وسعيفهم في مغازيهم وإن لم يكن معهم بجسمه فهو معهم بفكره وبعقله . لذا تراه سارياً إلى مغانم الغناء عند البادية والمزارعين بالمناطق المجاورة لمدينة الشحر حيث منشأ الدان الساحلي (الهبيش) متجولاً من منطقة إلى أخرى ومن موقع إلى آخر شوقاً إلى مطارح الدان ذو اللحن الجميل والصوت الأخاذ في الليالي المقمرة ، حيث إن الدان المقصود تأصل في ألحان الشاعر المحضار . لأن الدان لحن والشعر كلام ولكن في شعر المحضار تكمن الدانات المختلفة وهذه الدانات كانت موجودة قبل قوله الشعر ثم طوع شعره لها وأضاف ألحاناً إلى ألحانها . ومما يجدر قوله أن مغني دان الهبيش الذائع الصيت في قرى وبوادي الشحر الشيخ عوض بن سالم دحمان مسجدي باوزير المعروف بلقبه (أبو حنجرة) قد اشتهر قبل وجود المحضار حيث توفي حسب رواية أحد أحفاده عام 1937م[181] ومعنى ذلك أنه توفي والمحضار في حدود السادسة أو السابعة من العمر(1350هـ - 1420هـ) بينما رددت أشعاره مدن وقرى الساحل الحضرمي وهو في السادسة عشرة . ويستحب أن نذكر في هذا المقام قبل الاستطراد في الحديث عن علاقة المحضار بالهبيش أهم رموز الشعر للدان الساحلي عموماً وهو الشيخ / محفوظ العطيشي (ت 1947م) الذي تأثر بشعره شاعرنا الكبير حسين المحضار ، والشاعر الفحل المرحو م / أحمد معلاق

من بلدة يمعوض في بوادي الشحر الذي تركز نشاطه الشعري في بدايات القرن العشرين ويعد شاعر البادية بلا منازع أيام صراعاتهم مع الحكومة في ذلك الوقت غير أنه لم يكن معروفاً في المدينة لهذا السبب بينما اشتهر خارجها في أماكن الدان.

والدان الساحلي الذي نقصده ليس الهبيش وحده الذي أبدع فيه الشاعران سالفا الذكر فهناك (الداني دني دان) في مشقاص الشحر ودان (المريكوز) في معرابها وكل هذه الدانات تصبح رقصة جماعية إذا رغب عشاقها في ذلك إلا دان الحذاء (الكرّام) الذي يدندن به فردياً فقط على ظهر الجمال ولا يصلح أن يكون رقصة أو حتى داناً ثنائياً . أما دان الهبيش هو الدان المطور في القرى من الدان البدوي وأنه الوحيد الذي دخل المدينة فيما بعد وكل شعرائه وملحنيه ومغنييه من البادية والأرياف أما من عُرف من الشعراء المدنيين أمثال الشاعر بلسود إلا بعد تطور الدان .

وحتى لا نحصر الحديث الهبيشي حول مدينة الشحر وضواحيها فمن الواضح جداً أن مناطق أخرى كالديس الشرقية وحلفون وما جاورهما من القرى تعد البقعة الخصبة لإنبات الشعراء المعاصرين للمحضار أمثال الشاعر المرحوم / عوض بن سبيتي (ت 1971م) والشاعر سعيد باجعالة . كما أن الشاعر المغمور المرحوم / عبود عوض ريحان له بصمة واضحة ودور كبير في صناعة الشعر والألحان وانتشار دان الهبيش في تلك المناطق وإن كان مجهولاً بين الأوساط الثقافية المهتمة بالدان الساحلي لقلة أشعاره ، إلا أنها غزيرة المعاني حتى عده الشاعر المحضار واحداً من أهم الذين عاصروه وساجلهم في مدارة الهبيش (الرقصة) .

فإذا كان ما ذكرناه عن شرق مدينة الشحر ففي غربها أبدع الشعراء وبالذات من منطقة شحير الذين تعلقوا بالهبيش رقصة وداناً كتعلقهم بذويهم وباتوا يرددون دانه على لسان المغني / سعيد بازار ومن أبرز شعراء شحير في الهبيش الشاعران / سعيد القبيلي و محمد بن شحنة ، اللذان لهما قدم وساق في انتشار هذا الدان وتشهد لهما مساجلاتهما مع المحضار وغيره من الشعراء . ومما يجدر قوله أن كل الشعراء يجيدون الدان باختلاف نبرات أصواتهم ولكن قلما يوجد شاعر ومغنٍ وملحن جمع بين فصاحة سحبان وصوت ابن طنبور بألحانه كالشاعر المعروف / عبيد عمر باجراد الذي له الفضل في استمرار هذا الدان إلى اليوم والخيل أعرف بفرسانها . وشعر الهبيش ليس بالسهل في التنظيم وتكمن صعوبته في تعدد قوافيه وفي صولاته الطويلة وفي فواصله المتعددة لأن المستمع يتذوقه على أمرين :

ـ أولهما : أن الدان يعتمد كثيراً على طول النفس في بيت القصيد فإن كان قصيراً قد يؤثر سلباً على سامعيه بل وعلى المغني نفسه فلا يلقى القدر الكافي في الإبداع لأن كل الصولات مقيدة بإيقاع موسيقي واحد.

ـ ثانيهما : إذا أراد عشاقه أن يصيروه رقصة شرحية فلابد من استخدام الدان القصير حتى لا يرهقهم في أثناء الرقص وأداء الحركات لتستمر الرقصة فترة أطول.

ومن هنا فشعراء الهبيش يعدون بأصابع اليد وأكثرهم مسنون وبالإمكان حصرهم بين عشية وضحاها . ويمكن القول إنه ليس كل شاعر يستطيع القول في الهبيش مهما كانت شاعريته إن لم يكن ملحناً للدان أو مغنياً له أو متذوقا من

الدرجة الأولى ، فثمة أمور لابد من توافرها في الشاعر إن أراد لأقواله وقعاً في المسامع أهمها :

1- أن يكون على دراية تامة بالمصطلحات الزراعية كالشراحة والنشارة والطبانة والجربة والمطيرة والسوم والصراب والونش إضافة إلى أدوات الزراعة من شريم ومزحاة وغيرها .

2- أن يعرف عن البادية ما كثر عن ذلك لأن الهبيش في الأصل بدوي انتقل إلى الريف ولم يجرؤ على دخول المدينة سابقاً لأمور ربما تكون سياسية وأهم ما يعرفه عنهم كالجمّالة والنشرة والبهم والخضيرة وشناطيب الحيود وتحركات البدوي بين حايق وناجد في الطرق الملتوية وغير ذلك .

ففي الزراعة قال المحضار:

معاد شي بركة في المذاري

بعد التعب في الجربة صربنا غشر

أربع مصاري

ما يسرت في زنبيلي عطيتها لسائل عوين[182]

وقال أيضاً في موضع آخر :

السوم عاده معك والمطيره

والمعايين تجري ساهره كل ليله

لانت عاشق سرح

وان ما معك عشق في الأرض معنا البديل[183]

أغانٍ أساسها الهبيش:

وشاعرنا الكبير / حسين أبو بكر المحضار لولا ارتباطه بقرية الواسط من أرياف مدينة الشحر ـ يسكنها مزارعون وبادية ـ لما كان له ذلك الثراء في الشعر الهبيشي حيث كان اتصاله بعشاق الهبيش مبكراً في شبابه وارتبط به أكثر من أي شاعر آخر من معاصريه لأن الواسط تعد وطنه الثاني بعد مدينة الشحر ومصيفه مع أسرته إضافة إلى ما يملكه فيها . وبإمكان المتتبع لأشعار المحضار القديمة أن يعرف ذلك الارتباط من شعره بل وحتى من ألحانه حيث تذكر مطارح الشرح في الأرياف والبوادي وبها يتذكر تلك المسامر متى ماخلا بنفسه .

ومن الأغاني التي أساسها الهبيش نذكر قوله :

يا سلوة الخاطر تذكّر حبنا الماضي وذاك الزمن

يوم في الواسط وليلة تحت حاجب وشنطـــوب[184]

وأيضاً في أغنية (طال الجفاء) قوله :

غن لي قال بو محضار عا ذا الصوت بسمع لحونه

يوم طال الجفاء من صاحبي ضاعت عليّ القوافي والتلاحين[185]

وهو على وزن أغنية (حسين البار) التي غنى بها الفنان محمد جمعه من قبل ومطلعها :

نا وخلي تراضينا وقسمنا الهويه بخيره

والذي ما تراضوا خلفوهم يشربون العيق وسيول سمعون[186]

وهي من الأغاني الهبيشية ، ومما جاء فيها مسموعاً مع الغناء عن البادية والحمول:

حمّليت الحواشي ثقل وشبيت في العقاب الكبيره

لجل بوفي بوعدي ما بغيت القاصره ، والعرب بالوعد يوفون

وهذا ما يدل على تنقل المحضار بين الريف والبادية في السهول وتحت شناطيب الجبال . مع العلم أن إحياء الدان كشرح لا يقتصر فقط على زيارات الأولياء والمشايخ كزيارة الواسط وعايبات ومعيان المساجدة ومرضحين وزغفة والنقعة ومعبر وغيرها ، والأخيرة من بلدات المشقاص الذي يسمى فيها الهبيش بالحفة ولكن متى ما هجس للعشاق ذلك ولا ينظرون زيارة حولية أو مناسبة فرائحية .

وإذا ما تحدثنا عن دان الهبيش قبل أن يكون لعبة راقصة فلابد من وجود الشاعر والمغني والملحن ، واللحن هو الأساس وبمنزلة القالب الذي يصب فيه الشعراء شعرهم ، وليس بالضرورة أن يكون كل شاعر ملحناً للبيت الأول ، ولكن أول بيت فيه موضوع على اللحن يسمى (البو) كما أسلفنا ذكره بصرف النظر عمن وضعه أكان ملحناً فقط أم شاعراً . وفي هذه الحالة يتقدم اللحن على الشعر حيث يوضع اللحن على لفظات (دان يا دان دان) ثم يضع صاحب اللحن بيت القصيد (البو) . والاستنتاج المؤكد أن الكثير من الشعراء لدان الهبيش بإمكانهم وضع اللحن ويتبع بقية الشعراء في المدارة أو المساجلة ما أجاد فيه الشاعر أو الملحن الأول وزناً وقافية وفواصلاً.

وإجادة المحضار لشعر الهبيش لأنه ملحن غنائي طربي قبل أن يكون شاعراً في الطرب ، وشاعر هبيشي فحل قبل أن يكون ملحناً على دان الهبيش ، ولا نعلم مطلقاً بدان ولو واحد يقال إن المحضار قد وضعه في مدارة الهبيش غير أنه مذكور في دان ومدارة الهبيش المقصود كشاعر فقط . ولكن لا يعني بأي حال من الأحوال أنه لم يتأثر بألحان الهبيش بل بالعكس كان يصوغ ألحان الهبيش طرباً مطوّراً . ولهذا تجد أن الكثير من قصائده المغناة موسيقياً يكون إيقاعها الأساسي

هو الهبيش ، وكثير منها تؤدى فعلاً في رقصات الهبيش إن لم يوجد الشاعر بينهم . لذا يغلب على ألحان الشاعر المحضار دان الهبيش القصير الذي يمكن أن يصير لعبة راقصة . وحتى تلك الألحان التي لها إيقاع ثقيل بما تسمى في الشحر (العِدّة) باندراجها وسرعتها تصبح لحناً هبيشياً لأن المحضار متأثر بهذا الدان أكثر من أي دان أخر وقد جُبل عليه بمسايرة المزارعين والبدو إلى حد الزواج منهم وهذا ما يدل على ارتباطه الوثيق بهذا الدان الذي أمده بالألحان الوفيرة ورفده بالشعر الرمزي . وليس هذا استنتاج إنما دلالة قاطعة لا يعتريها الشك والتخمين لحضورنا واستماعنا لرقصة الهبيش إضافة إلى الأقيسة التي تمت بعد ذاك على الكثير من الأغاني المحضارية في فترة انتشار (المزمار) ودخوله مؤخراً على رقصة الهبيش والاستغناء عن الشعراء حين أبدع المزمر المميز المرحوم / يسلم أبو الوعل من مدينة الديس الشرقية وحل محل أولئك الشعراء واكتفى بألحان أغاني المحضار القديمة والمستجدة أيضاً في فترة حياته (أي المزمر أبو الوعل) كأغنية (عنب في غصونه) وأغنية (الحب فيه المزلة) المختلفتين في الإيقاع غنائياً مع الموسيقى والمتفقتين في إيقاع الهبيش ، والراقصون يرددونها مع المزمار وهذا ما لا يدع مجالاً للشك في ارتباط المحضار بالهبيش وتأثره في ألحانه الغنائية بداناته .

والمرحوم يسلم أبو الوعل اجتمع فيه الذوق والحس المرهف للكلمة واللحن والرقص وتوج ذلك الحس بمزماره المتميز وخفة حركات أنامله حتى لاقى القبول من شباب ذلك الوقت والاستهجان من مسنيه . أما الشباب قد وجدوا فيه بغيتهم بتجواله في أغاني المحضار بين قديمه وجديده ، وأما غيظ المسنين من مزماره لأنه قطع شعرة معاوية على الشعراء وجردهم من تلذذهم بكلماتهم الرمزية وهم يتحدثون عن المزارعين وزراعتهم وعن البدو وجمالهم في حلهم وترحالهم . بل

يعدونه أول من قضى على دان الهبيش وحكم عليه بالإعدام ، حيث ظل الهبيش من بعده في المدارة رقصة شرحية فقط بدون دان . ويمكن القول إن أبا الوعل هو أول من أدخل آلة المزمار على رقصة الهبيش حتى ذاع صيته في المحافل الاجتماعية وطلبوه في إحياء المناسبات والأعراس فأناب مزماره عن الشاعر والملحن والمغني على حد سواء وبمزماره استوطنت الرقصة في المدينة بهذه الصورة المجددة[187].

الرمزية الهبيشية:

إن الإيحاء المحضاري بهذه الرمزية المستوحاة من دان الهبيش التي لا يفهم مغزاها الخفي إلا ثلة من أولئك المسنين المتذوقين والشعراء المتمرسين في دانه لأنهم اعتادوا على استخدام تلك الرموز في حياتهم اليومية ويعدونها من لغة التخاطب بينهم للدلالة على ما وراء المعنى الظاهر المقصود بشيء من الغموض ، أو بوصفه وسيلة للربط بين الدال والمدلول . والشاعر الذي لا يرمز في أقواله ولا يستخدم فنون الشعر ولا يستخدم تلك الألفاظ المتعلقة بالزراعة وأدواتها ومصطلحاتها وتخصيص جل فهمه عن عادات وتقاليد البادية ومطارح الكر والفر والصيد والحيوانات ، وأحياناً البحر إذا ذكر فقط اللؤلؤ والمرجان والسفن المحملة بالبضائع عند الغوص في المكاره وتحمّل الأثقال ـ وهذا الاستخدام قليل جداً ويخضع لثقافة الشاعر البحرية ـ فإن لم يعرف هذه المصطلحات ولم يتذوق الدان فلا يعدونه شاعراً مجيداً في أشعاره لانعدام شفافية الرؤى الشعرية في دان الهبيش . وهكذا فكل بيت شعري يأخذ طريقه للتفسير والتأويل وكل يفسر حسب ما تريده ليلاه . لأن الرمز هو الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع عد المعنى الظاهري مقصوداً أيضاً .

والرمزية في شعر المحضار إنما استلهمها من أولئك الشعراء القدامى لدان الهبيش أمثال الشاعر أحمد معلاق والشيخ محفوظ العطيشي لتأثر المحضار بشعرهما الهبيشي . فرمزية الأول خوفاً من عقاب الحكومة في وقته والمتناقضة مع البدو . ولأنه شاعرهم وأفكاره بدوية لذا كانت رمزيته أسلم له من صراحته . ورمزية الثاني تنزيهه عن المجاملة ورفض الاستهواء وربما يتفق ـ نوعاً ما ـ مع الأول . وعلى كل حال كان المحضار في رمزيته الغزلية في الستينيات أكثر منها سياسية في السبعينيات وما بعدها ، فكان الخوف والرجاء يحتم عليه بالرمز من غير التصريح في العشق والسياسة . وما دار حول أغنيته الهبيشية التالية ذات التأويل السياسي من رواج في الشارع يكفينا عظة واستدلالاً :

يا رعد ما منك مطر

والبدو يشكون في الوديان من قل الخضيرة

خائف وخوفي عالنشر

لكن عاد الله في الكون موجود[188]

حيث أخذت هذه الأغنية طريقها للتفسيرات السياسية وأضحت في محمل الجد من الشارع ، ولكن لم يكن هناك إعلان صريح بمنعها ، لأنها تتحدث عن حال البادية ، بيد أن أي حديث مثل هذا وفي هذا الوقت بالذات سرعان ما ينتهي إلى التأويلات ، وهذا خير دليل على ذلك . والأمثال كثيرة ومنها أغنية (رأس عالي) صفحة 108 من الابتسامات التي أثارت ما أثارته من تأويلات وبالذات البيتين التاليين :

يا حصن مول البناقل

محلا ركونك

خيفان بعد الزوامل

ينعق عليك الغراب

الحب فيه المزلة والعفو عين الصواب

لي خربوا دار بصعر

بايخربونك

خذ عشر خذ خمستعشر

لا بد لك من خراب

الحب فيه المزلة والعفو عين الصواب

حتى أن الأغاني عموماً بعد ذلك لا يسمح بغنائها إلا إذا مرت بلجنة نصوص لا يعرفون من النص الشعري إلا التفسير السياسي ولذا يدخل عليها التعديل اللفظي بعد الاستماع لتفسير قائلها .

إذن فالظروف السياسية الوقتية هي التي تحتم على الشاعر الخوض في الرمزية حتى لا تتفاقم عليه المصائب التي هو في غنىً عنها أو أن يجازف ويخلط السم بالعسل . وأجمل ما يعبر به المحضار عن ذلك الدان الذي أحبه وتعلق به من صباه ذلك البيت الذي شبه فيه المشترحين بالذهب ولكن ليس كل المشترحين وإنما المحترفون منهم الذين يقطع الهبيش كل أشغالهم لقلتهم ولأن الذوق في نظره لا يكتمل إلا بهم ، أما أولئك الشباب الناشئون الذين يكابدون السهر قصد التعلم ما هم إلا(العينة) وهذه لفظة أدمن استعمالها البدو والمزارعون في حالة البيع والشراء ، فالبائع لا يعرض بضاعته كلها وإنما يأتي بشيء يسير منها بوصف ما تبقى هو الأهم وبالذات في بيع التبغ (التمباك) والحبوب كما في قوله :

ذهب يبتاع بالقفلة

ولا حد للذهب مشترية

وصلت العينة

أما البضاعة بقت في الحبس والمعيان[189]

قول قد يفسره العاجل ببيع الذهب الحقيقي ولكن المعنيين بالأمر فهموا ما قصد إليه شاعرهم المحضار من غياب أبرز المشترحين عنه وأن الشباب الموجودين للسمر لا يفوا بالغرض فهبوا مسرعين لنجدته إلى المناطق المذكورة (الحبس والمعيان) وجاءوا بخيرة المشترحين . وأما استعماله للرمزية في هذا البيت حرصاً منه حتى لا يخذل الشباب ويحبط جدهم ويكسر خواطرهم . وليس في هذا البيت وحده تكمن الرمزية بل في جميع أشعار الهبيش إن كانت رقصة أو داناً ومن ثم يتم تطويعها في أشعاره المغناة .

الغصن يساوي المرأة :

إذا ما تحدثنا عن شعر المحضار الرمزي في دان الهبيش فنراه يعرج بنا إلى قمم الحيود وشناطيب الجبال ، والسهول والشعاب ، لا لشيء وإنما للبحث عن الغصن الممشوق القوام بوصفه الركن الثالث لرقصة الهبيش وهي المرأة (الراعية) ، بل تعد الركن الأساسي الذي لا غنى عنه وبدونه لا يمكن أن يكون للسمر معنى ولا ذوق ولا للهبيش لذة في نفوس الشعراء والمشترحين الذين يقطعون المسافات الطوال مترجلين لإشباع رغباتهم في التمتع بهذه الرقصة ، وفي الوقت نفسه لا يكون للشعر توهج أو حرارة . وبالتأكيد لا تكون الراعية موجودة إلا في الأرياف والبادية حيث رقصة الهبيش .

ومن تجارب المحضار الهبيشية نستشف الرؤى بين شهوة الجسد ومودة الروح ومتعة السمر وبراءة التعامل والتعاطف حين عشق في المرأة صورة الجسد يتناغم بحنات الخلخال وموسيقى (الحرز) الفضي ، وعشق الجسد في صورة

المعنى الجميل . وهكذا انسابت كلماته عذبة رقراقة فأبدع وأتقن الإبداع ، وأسمع وأحسن الإسماع ، وتناقلت كلماته في كل الأصقاع . وعندما وصفوا المرأة بالغصن إنما لتمايلها بين المشترحين (الراقصين) عندما تهب نسمات النشوة والإمتاع الذوقي حينما يقطع الذوق الفني الرفيع انشغال الجميع عن دنياهم وعن حياتهم العملية إلا من تلك اللذة التي يعجز الواصف عن وصفها ؛ ليست لذة التمتع بالجسد ولكنها لذة الطرب والامتزاج النفسي بجوامع هذا الفن الرفيع في صورة ذلك الجسد حتى لا يحول بين الشاعر والكلمة هاجس آخر غير هاجس الشعر لتكون الكلمة صادقة معبرة عن كل ذوق لكل مشترح (راقص) ومتفرج ذواق كي يهون عليهم التعب ولا يحسوا عناء المسير ليلاً بحثاً عن الغصن . وبهذا تتخذ الكلمات حيزاً متأصلاً في الذاكرة طول العمر وما سمعناه من بعض المسنين الحافظين لكثير من القصائد منذ شبابهم لدليل كافٍ على صحة ما نقول . ويكفينا ما قيل :

خل المجاري

على جريها تسقي المعمور والدامر

عادة الغصن يزهر

إذا حصل السقي وترخّت له الطين

إن أجمل الكلمات في العشق تلك التي قالها المحضار في لعبة الشرح الساحلي (الهبيش) التي تحولت فيما بعد إلى أغانٍ طربية . واستذكاراً لهذا العشق الشبابي الجنوني ما قاله في مساجلات الدان حيث حمل العشق وحده وكان الله في عونه كما قال ولم يلق مساعدة من أي كان ، ولواء العشاق فوق رأسه معقود . وهكذا يمسي يصالي به قدراً مع أنه يعرف مسالك العشاق الوعرة واحتياجاتهم إلى

الشفقة من المعشوقين ولكن صبره على المتاعب وعلى طول البلاء لم يجعله يقطع علائقه بمعشوقه لأن العشق في نظره داء ودواء ؛ داء قاسٍ لأن سيفه مسقي بسم ، ودواء شافٍ لأن النظرة في معشوقه تشفيه من كل هم . فاحتار بين تعنيف القوت والقوت المفتوت ، وبين سقام الفراق وصحة اللقاء . فقضى وقت الشباب بين كر وفر حيث كانت لياليه بين خبة وسيرة على ضوء القمر ، ونهاره بين ماء ونار متضادين قد لا يرجو تجانسهما وتآلفهما حتى لا يفتقد الاثنين . وهكذا حمل المحضار لواء العشاق على رأسه من حيد إلى حيد ، ومن سهل إلى سهل ، ومن مدارة إلى مدارة ، لعله يشفي سقمه ولو بنظرة إثارة ، أو سلام بكف الإشارة . مترجماً هذه الأحاسيس في أعذب صورة شعرية خلدها شاعر شعبي حضرمي للعشاق .

وبما أن الحياة عبء ثقيل على بعض الناس ، وبعض الناس عبء ثقيل على الحياة ، حمل الشاعر المحضار عبء الحياة بحمولتها الثقيلة على ظهره وهو يعلم أن بعض الناس عبء فيها ، فاستنطقها كلمة معبرة عن هذا الإحساس ، وطار بها في السهول والجبال ، ليجد المحط الواسع لتلك الحمول التي أصبحت مشكلة من مشكلات الطائر التي لا يفهمها إلا طائر مثله . فبحث عن ذلك الطائر متنقلاً بين علب وسمر وقتاد ، ليبث حكاية تجارب الحياة التي من خلالها تحدد عمر العاشق كالحلقات السنوية التي تحدد عمر الشجرة ، وزاده في كل سفرة المغاني والقصيد وإن طال بُعده فالمسافة عنده تنقضي لجبر محبيه فهو يقول في ذلك :

لأجلكم كسّرت عظمي وصل

ما همرت البعد لا طال ميحه والمسافة البعيدة

كل واحد بدينه

نا ديني الجبر وزوادي المغاني والقصيد[190]

ولكنه ما يلبث أن يرحل بهمومه في مغانيه باحثاً عن الغناء في مطارح البادية ، يوم في الواسط وليلة تحت حاجب وشنطوب ، من قدا النيد وطريق الفياعين متوغلاً في وادي عرف بلدة زميله الشاعر والمغني / عبيد عمر باجراد ، ومع هذا فهو لا يحط القادي في القادية الهابطية كما يقول في أحد أبياته الدانية ، بل صعد باتجاه النيد مستلهماً عشقه من تلك البوادي والسهول والجبال ليقضي لياليه المقمرة في نشوة العشق الجنوني . ومع هذا وذاك فهو لا ينجح في عشقه كغيره من الشعراء وبالذات العذريين منهم ولا يحقق مآربه منه حتى تسجل نكباته لتضاف إلى نكبات الشعراء العشاق ممن سبقوه اللهم إلا إذا كان يترجم أحاسيس غيره من العشاق المنكوبين في مغامراتهم . لأن المحضار بصدق كلمته يستطيع تحقيق ذلك وبقوة وقعها على القلوب يستطيع أن يتمركز في قلب من أراد . ولهذا نعتقد أن هزيمة المحضار في الحب الغرامي لم تكن هزيمته بل هزيمة آخرين ترجمها بعاطفة صادقة لأنه على دراية كاملة بنكبات العشاق منهم لاختلاطه بهم .

دمعة عاشق :

والعشق عند المحضار قد لا يكون تخيلات منسوجة من بنات فكره بل اسم لما فضل عن الحب وهو الحب الشديد ، خفيٌ أن يُرى وجليٌ أن يُخفى ، فهو كامن ككمون النار في الحجر ، فأوله النظر وأول الحريق الشرر . ومن أول نظرة يهيم به قلبه وتؤثره نفسه حتى يأنسه في خلوته ويصاحبه في مسلكه . ولهذا يحمل العاشق وزر عشقه ويتحمل إفرازاته ويهيم في بحوره حتى وصفه المحضار ـ أي العشق ـ بالبلوى حين قال : **العشق بلوى من دخل في وسط بحره غيب الجاه** وقد

حذر كثيراً من خطورة الإبحار فيه عندما يكون فوق طاقة العاشق فقال من أغنية طاب الهناء : **العشق كله خطر** .

ولكن المحضار العاشق خاض بحور العشق منذ صباه فشابت ذؤابته من أهواله وأخطاره وهاجت قرائحه من رياحه وإعصاره بعد ما استطاب مقامه . ورغم هذا كله لن يبالي بالعناء لأنه اختار دار المحبة وطناً بعد دراسة مستفيضة لها . فصال وجال في ربوعها حتى أصبح الخبير بمصارع العشاق ونكباتهم وهو واحد منهم ونكب بما نكب العاشقون به ، وتحمل أعباء الحب ما حُمّلوا وإن تجرأ حين قال : **واستوت يا عرب عندي حروبه وسلمه** لكنه استدرك ليصف العشق بأنه أتعاب من أوله إلى آخره . بقوله : **كله أتعاب من أوله لمان تاليه ... طاب سمعون وادينا وطابت مجانيه**

فالمحضار عاشق من العشاق رغم خروجه من عشقه منهزم في كل غزوة يغزوها وفي كل لقياء يرجوها ، فتجسد إحساسه أو إحساس من يتحدث عنه بخيبة أمل لأنه يعلم أن العاشق إذا التقى معشوقه انطفأت حرارة العشق وأخمد اللقاء لذته وعذوبته . وقد صدق الجاحظ حين قال : إن العاشق متى ظفر بالمعشوق مرة نقص تسعة أعشار عشقه . ولهذا ظل المحضار عاشقاً إلى آخر لحظة من عمره مترجماً ذلك العشق المهزوم بعناوين دواوينه الغنائية : دموع العشاق ، ابتسامات العشاق ، حنين العشاق ، أشجان العشاق ، ووداع العشاق .

ولو نظرنا في تركيبة العناوين نجد أنها تجمع بين العشاق ونكباتهم باستثناء الديوان الثاني (ابتسامات) مع أنه أقرب إلى الدموع منه إلى الابتسامات وتجد به ثمانية أعشار من الدموع وعُشَرَين من الابتسامات بين الدموع ، بيد أن فحوى التسمية جاءت من الأستاذ بامطرف مقدم الديوان مبنية على أساس إذا كان للعشاق

دموع فإن لهم ابتسامات أيضاً . ومع هذا وذاك فإنه لم يرتق إلى بلوغ المرام من العشق حيث كان في الدرجة الثانية من سلم العشق وإن تحقق للعاشق درجتا النظرة والابتسامة حسب تصنيف (شوقي) في قوله :

نظرة فابتسامة فسلام فكلام فموعد فلقاء

مع الأخذ بعين الاعتبار استخدام حرف العطف الفاء ، إلا أن العشق أشد وقعاً على نفس المحضار وأصوب سهماً إلى قلبه لينتكب ويعود إلى حنينه وأشجانه وأحزانه ثم يودع عشاقه .

والمتأمل في شعر المحضار العشقي يجد أن العاشق يترنح تحت وطأة العشق الذي وصفه بالنكد والتعب والمشقة وهي لذة يتجه العاشق نحو قبلتها ومعبدها ليشدو بالترانيم في هدوء وصمت رهيب ، يبتغي من ورائها اللقاء وهو يعلم أنه إذا تحقق له ذلك لفسد العشق وأفسده لذة التجربة الغرامية . فبلقاء المعشوق تتحطم مقاومة العاشق ويقف التفكير عنده لانعدام النكبات فيصبح كجلمود صخر بين يدي معشوقه يتهاوى بفعله بعدما ذابت أسقامه بفضله ، وقد لا يعلم أن بحثه عن هذا هل حقق له أكبر لذة أو أشرفها ؟ . ولهذا رأى المحضار أن العاشق ليست له (قائتة) غير الذكريات وليس له بصر غير الدموع التي تذرف كلما هبت نسائم ريح ليشم الأخبار ، أو تجلى بخياله طيف المليح لينال الأوطار ولسان حاله يقول :

لانت عاشق لخلك تخلى هكذا هكذا كن وإلا

من عشق يترك القائتة لا يهمر الجوع

ما مع العاشق بصر غير الدموع[191]

وفي موضع آخر يقول :

يا طيفه الميمون جد لي بالوصال

بقضي معك إن عاد شي في العمر وصلة

تعال ســـامرنا وأنســـــــنا تعال

وأشــفي بقربك صـــوب في جوفي وعلة

حتى ولو في حين غفلة

لحظة معك أحلا من الشهد الحلال

وأغلى من الآمال

يا دمعة العين جودي عا رفيقي خففي بعض الذي بالبال[192]

لكن دموع عينه كما قال تخفف بعض الذي بباله ليصبح العاشق كالشمع يبكي حيناً من حرقة النار وحيناً آخر من فراق العسل وكلاهما سواء في حياته فمصرعه محتوم بالفراق ونار العشق ، إن لم يكن بسهم المعشوق . فالمحضار فيلسوف العشاق لتجلي فلسفته العشقية في دواوينه وتعريف العشق والعاشق من خلال أبياته الشعرية ووصفه للعشق في غير موضع بشعر الصبي والشاب والكهل.

وفلسفة المحضار العشقية في الشعر الشعبي ما بعدها فلسفة فقد أظهرت حقيقة الجمال في العشق وربما أنه بشعره العامي أعطى صورة للعشق أكثر مما أعطاها الشعراء العذريون في الأدب العربي ، كما صور العاشق في تجرعه للفراق أكثر مما تحدث به قيس وجميل وكثيّر عن أنفسهم (هذه وجهة نظر وليست مجاملة). ولو تفحص دارسو الأدب العربي في كلمة (العشق) في شعر المحضار لأثبتوا ما قلناه بجدارة ولاستخلصوا أوصافاً عامية جميلة للعشق لم تك في الشعر الفصيح ولم ترد على لسان شاعر من قبل . وهذه الأوصاف لا يمكن أن تقال إلا بحنكة الفيلسوف الخبير بالعشاق ولهم أن يتذوقوا كلمة (العشق) مما قاله في شبابه في مدارات الهبيش أكثر مما هي موجودة في دواوينه الغنائية لأنها نابعة من إحداثية

شاعر عاشق تجرد عن الخيال في لحظة تتجاذب فيها الأفكار وتمتزج الأخيلة بالوقائع.

وحس المحضار بما يكابده من العاشق من فرقة وحرمانه من النوم ليالٍ كثيرة يستخدم من الألفاظ العذبة ما ينسجم ومعاناة العاشق فمثلاً يقول :

وبعدك نشا لاعج شجوني وطيّر بنومي من عيوني

جميـع العــرب أنكروني لي هم في الديرة[193]

كيف لا وحالة العاشق محينة لو صبر صبر أيوب ، فلا تخفى حاله على امرئ بما يبدر منه من سلوك لاشعوري ليلاً وتصرفات جنونية نهاراً بعد خروجه من معركة شرسة في مساحة ضيقة جداً ليكون هو ضحيتها . حيث وظف المحضار الألفاظ الحسنة لتلك المعركة ذات المعاني الغرامية حتى تكون أوقع عمقاً ، وأشد تأثيراً على المعشوق ، لتصوير العلاقة بين اللفظ والمعنى كما صورها ابن رشيق القيرواني في كتابه (العمدة) بقوله : ((اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من الشلل وما أشبه ذلك ، من غير أن تذهب الروح ، وكذلك إن ضعُف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظاً ، كالذي يعرض للأجسام من المرض ، فإن اختل المعنى كله وفسد ، بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة في السمع . كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين إلا أنه لا ينتفع به ولا يفيد فائدة ، وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشئ لم يصح له معنى ، لأنا لا نجد روحاً في غير جسم))[194]. فكانت الألفاظ قوية معبرة ليس عن

جسم اللفظ وروحه فحسب ، وإنما عن جسم وروح العاشق المتجرع نفسه . فهل قال شاعر غير المحضار :

ما بين عيني وبين النــوم بادي

بيّت حليف السهر

ذا أيش من حب أحرمني رقادي

ذا أيش من حب لا قد جيت با نقصه عا الوهم زاد[195]

هذه الألفاظ الناضجة واليانعة الجني اقتطفها دون تكلف ليصف معاناة العشاق الليلية مع السهر في جملة بسيطة التركيب غزيرة المعاني استلهمها من خبرته العشقية التي كلما همّ بخبتها ازدادت اشتعالاً . ونعتقد أن هذا الاستخدام (ما بين عيني وبين النوم بادي) فيه من الاختراع ما لم يسبقه شاعر وما لم يقرب منه آخر في النظير في تصوير هذه المعركة الغرامية في هذه المساحة الضيقة ، لأنه صاحب التوليد الغريب ، والاختراع العجيب . وهذا ما جعل المحضار ذا حيوية شعرية تواكب العشاق في مراحل عشقهم . فقد كان المحضار بليغاً جداً كبلاغة (جبران) في تساؤلاته :

هل تحممــت بعطــر وتنشـــــفت بنـور؟

وشربت الفجر خمراً في كؤوس من أثير؟

وأجمل تعبيراً كمحمود حسن إسماعيل في قوله :

أقبلي فالجراح ظمأى ، وكأس الحب ثكلى ، والشعر نأي معطل

وأوقع من تخيلات نزار قباني في استجابته لطلب حبيبه ليسكب البحر في عينيه ويرمي الشمس في كفيه كما يقول :

لو تطلب البحر في عينيك أسكبه

أو تطلب الشمس في كفيك أرميها

ومما يجدر قوله إن المحضار (تقبّن) عندما أعطى صورة أدبية عامية جميلة عندما قال :

أســـــوي إيـه لو شـفت ذا يغريـــه أو ذاك

ذا يطرح له الشمس في كفه وذا نجم السماك

وارتقت بلاغة المحضار العامية لترتقي إلى ما تعنيه الفصحى من معنى حين قال من أغنية (أحب الفراق) :

ترفعــت وينــك يا غــزال النقـــا غطاك السمــاء والحيد تحتك وقا

على العين أقرب منّك الغول والعنقا ولا يستهن وصلك وطيب العنـاق

والغول وحش خطير والعنقاء طائر كبير وهي من المستحيلات الثلاثة التي تحقق لها ما يعجز عنه الإنسان . فقد اختار المحضار هذين الحيوانين لما لم يستطع تحقيقه والوصول إليه لأن معشوقه ترفع ونأى عن الأرض متخذاً من الجبال مفرشاً ومن السماء لحافاً فالاستحمام بالعطر أهون عليه من افتراش قمم الجبال لأنه كما قال في أغنية (زين أهلك) :

إن طرت لفت السماء وإن غصت طلّعت ماء

كما نجده في أغنية (سر حبي) مستخدماً أجمل الصور لمخاطبة عشيقه قائلاً :

أنت تحفة صاغها الرحمن من أحلى التحف

أنت في الدنيا قضيـــــــة ما تحملها ملـف

ألم تنفذ هذه الأبيات إلى أعماق الإبداع الشعري ؟ فليت شعري متى سيعرف الأدباء أسرار المحضار الشعرية ومتى سيجد الأدب والنقد المقارن تأمله في أشعار المحضار العامية مقارنة بالشعر الفصيح ليكشف لنا عبقرية هذا الشاعر؟ فلم تكن

نزوة منا أو عشق للمحضار أعمى بصيرتنا عن قصائد جبران وإسماعيل وعلي محمود طه وقباني لاختلاف الخطاب للمخاطب . وإن ادعى (المتنبي) شمولية الأدب والشعر والفصاحة في قوله عن نفسه :

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم

فقد اتخذ المحضار شمولية الادعاء للعشق وارتقى إلى فصاحة الشعراء في عشقه ليستقي جميع العشاق من سيل عشقه حين قال عن نفسه :

أنا لسيل العشق رعّاض والبقيـــة تحت مرعاضي

كم وكم سقيـّت آراض من حنق منها رجع راضي[196]

كلمات بسيطة معبرة عن شموليتها للعشق وخبرته فيه وبينت اتساع معرفته به . كما استطاع المحضار في موضع آخر أن يشرح للعشاق أوصاف الحب الذي ما بشر شافه وأنهم ـ أي العشاق ـ جاءوا بعده على أنقاض هذا الحب الذي بناه بعدما أبلى قلبه في العشق بلاء حسناً وهام فيه هيام الغواني وذاب فيه ذوبان السكر في الماء بقوله :

أنا خضت بحر العشق وأخرجت أصدافه

وقاســيت كم غصات منـّـه وكم آفـــة

وآفات بحر العشق سل عنها من خــاض

تعال خلنا أشـــــرح لك الحــب وأهدافه

أنا شفت في الحــب الذي ما بشــر شافه

بنيته وجاء النـــاس بعدي على الانقباض[197]

إن استلطاف المحضار لمعشوقه يجعلك تشاطره حزنه وهمومه من فراقه له تعنتاً وهو يتظاهر للناس أنه يستطيع القناعة منه ويطلب ذلك القنع ليس بمحض

إرادته وإنما تهويل للمحب لعل وعسى أن يرد إلى صوابه . فالمحضار يدرك تماماً أن هذا البعاد يؤثر على قلبه والمناجاة تثير وجده وشوقه إليه . لأنه عبد مملوك له كما قال : **أنا عبد أنا مملوك لك وأنت سلطان** ولم تكن له مناداة تسمع كمناداة (إبراهيم ناجي) بقوله : ((أعطني حريتي اطلق يديّ)) بل كانت مناجاة خفية أن تسمع وهمسات عصية أن تقنع وأمنيات جلية أن تجمع وإن قال : **القنع منك سكون** إلا ليهز قلب المعشوق طالما أنه محتار في عشقته وإن كانت الحيرة هنا مستطاع التغلب عليها وهينة بملاقاة المعشوق فهل يستطيع أن يقنع من محبوبه من يقول : **با رحل با رمي لك قلبي العاشق الواله فقه من ضياعه ؟**

إن شفافية العشق عند المحضار وإباحته به ، فيه للعشاق لذة مجاج ، وللمعشوق كبرياء وهياج ، وهو في عشقه ضحية قدر لا سبيل إلى الإفلات منه لتعمق مكابدته له ومعاناته منه وغوصه في بحوره . وهكذا نجد العشاق يتعاطفون معه ويتأثرون بما يحمله من لوعة وحنين لأنه يخبر بما في قواهم وبما لا يستطيعون البوح به . متخذاً من عذاب العشاق انطلاقة عامية جريئة وهو يعلم أن الحب عذب أمماً من قبله كما قال : **ـ الحب بلوى يا حسين القبل عذب أمم قبلك وقبلي** ـ وهكذا كان المحضار بليغاً في ذكر معشوقه ولكن بالعامية التي ترتقي إلى الفصحى كلما غيث شن أو مر طيف في الوسن ونذكر هنا المقطع كاملاً من أغنية (عيني بعين) :

أذكرك كل ما غيث شن لأن في ذكرك خزى للنـاس لي يشنـون
أو مر طيفك في الوسن وأمسى يواسيني وأهل الحب يتواسون
هيج غرامي والشجـون وتفجرت مني العيون
فوق الوجن يخوين

أنا عادنا عيني بعين[198]

هذه العامية المزجاة بالفصحى عرفها كل من ردد هذه الأغنية وحفظها عن ظهر قلب لأن المحضار يأتي بالفكرة ويأتي بدليلها ـ الذكرى وسببها ، الطيف وما يؤثر فيه ـ ناهيك عن استخدامه للعبارات الفصحى مثل : (تفجرت مني العيون ، فوق الوجن يخوين) بلاغة مستوحاة من قراءته للقرآن العظيم وغزارة ثقافته الأدبية ناهيك عن الغرض المراد من كلمة (العين) . فانفجار عيون المحضار سالت بالدموع لفراق محبه فاتخذت من الوجن مجرى لها .

والمتتبع لهذه الأغنية بما احتوته من أمثال وتشبيهات وصور جميلة يجعله يقف عند كل أغنية متذوقاً ما فيها من جمال ، مستغلاً حكمها وحسن أخبارها وأوصافها . وفي تقديرنا أن المحضار أبدع في هذه الأغنية أكثر مما أبدع في غيرها باستخدامه الألفاظ الجميلة المعبرة عن خلف الوعد ليس تعمداً في هذه الأغنية وإنما مجانة من المعشوق ، وقلة حيائه ، وخلط جده بمزحه . قد يكون مزحاً وقد يكون اختباراً لصبر العاشق الذي يرى أن (**الصبر إذا جاوز حدوده قتل**) . وهكذا أمسى المحضار يستجلي طلة محبوبه ساعات وساعات ، مع الملاحظة البسيطة في مدة الانتظار حتى طالت ساعات السهن التي لم يتوقعها ، فوصف محنته لهذا الموقف الجميل معنفاً محبوبه بقوله من أغنية (عيني بعين) :

قلبت لي ظهر المجـن وأمست حياتي بعد هجرك عربدة ومجون

والعظم من بعدك وهن وأنت سبب هوني ولولا أنت ما با هــون

وجملة (قلبت لي ظهر المجن) تدل على الجحود والنكران من المحبوب ، وتؤكد أن الهجر في هذه الساعات من الليل كما جاء في تكملة البيت لم يكن مقاطعة وإنما ممازحة يتحقق الوصل بعدها ولذا صور حياته بعد الهجر عربدة ومجوناً .

وقد يظن البعض أن التقاط المحضار لبعض الألفاظ هي من صميم العامية مع أنها من العربية الفصحى وربما لتكرارها في شعره ولبعدنا عن الفصاحة وأساليبها وألفاظها ترتب عليه ذلك الظن . وقد يكون لكثرة استخدام بعض الألفاظ في عاميتنا لا نعدها من الفصحى ولهذا لا نرى انفصاماً بين شعر المحضار والفصحى في استخدام الألفاظ والأساليب . فمثلاً في حيرته لظلم محبوبه ووقوفه موقف المتفرج ماذا عسى المحضار أن يفعل أكثر من قوله :

إذا بصبر على ظلمه مصيبة وإن بظلمه ما اسخى شي يصيبه

أنا حيران في أمره وهو يا ريت يدري بي[199]

ولفظة سخا سخاءً أي جاد ، وسخو سخاوة صار جواداً كريماً ، فهو سخي وإن كنا نلفظ مضارعها (يسخي) بالياء لا يسخو إلا أن هذه اللفظة لكثرة تداولها أصبحت من اللهجة الدارجة . كما أن استخدام المحضار لهذه اللفظة في هذا الأسلوب الجميل الذي ينوء بالحيرة وقلة الحيلة ، ناهيك عن الجمال الفني في (مصيبة وتصيبه) يجعل إكمال قفل البيت الغنائي واضحاً وضوح الشمس . فإن توقف المحضار في الحديث عند ظلم محبوبه ولم يقل : ((أنا حيران في أمره ...)) فالقارئ أو المستمع للأغنية يستطيع استكمال البيت وإقفاله بأن الشاعر حيران في أمره. وهكذا فالألفاظ تأتيه طواعية من غير تكلف ولا يبحث عنها في قاموس وما عليه إلا أن يضعها في مواضعها ومثل ذلك في أغانيه كثير.

كما أن المحضار المتمدن يستخدم عامية البادية التي لا يستخدمها أهل المدينة ليخاطب بها المتمدنين وكثيرة هي تلك الألفاظ ولكننا نأخذ واحدة منها للتدليل ليس إلا وهي لفظة (يشبي) ومعناها (يطلع) قد لا يدري الفنان المغني لتلك الأغنية ـ للأسف ـ معنى هذه اللفظة البعيدة عنه والتي وردت في خطابه لأهل (سيؤون)

وبالذات ساكني قرية (ذي صبح) المعروفة والتي يرتادها المحضار باستمرار بقوله :

البعد يقتل

كم من جمل روّح قتيله

البعد يقتل

ولا معي من خبرة البل

(نشبي) بهن في سهل وجبال

ما شي على البال

إلا زيارتكم وبس يا أهل الطويلة

ما شي على البال[200]

تلك اللفظة المستخدمة من قبل البادية لطلوعهم الجبال والطرق الملتوية بجمالهم فهي سهلة على البدوي تفسيرها لأنه مدمن في استخدامها لارتباطه بالجمال أضف إلى ذلك استخدام (البل) للجمّال المشتقة من الإبل فلم يجد المحضار أجمل من هذا الأسلوب المستخدم في مقارعة البعد الذي يؤدي إلى قتل المحبوب . فالجمل الصبور راح ضحية هذا البعد وهو مطيته في المراحل الطوال مع أنه ـ أي المحضار ـ ليس خبيراً كخبرة البدوي في ركوب الجمال والمشي بين السهول والجبال ولهذا استخدم لفظة (يشبي) حتى يصل إلى محبوبه.

وفي بيت آخر من الدان الساحلي استخدم بعض الألفاظ البدوية بجدارة بقوله :

ليش تهدر ومبعد طلعنا بك

يا الحويـشي هديـــــرك نكيرة

سدك الحسر توك (شبي)

عانك الله عالحمل هو والركوب[201]

واللفظتان (طلعنا بك) تنطق أيضاً (طلع نابك) لتصبح جناس التركيب المركب من كلمتين تامتين ، ويسمى بالملفوف ، والأولى تخالف الثانية من حيث المعنى .

أما إذا قارنا بعضاً من شعر المحضار ببعض الشعر الفصيح فلا نعتقد أننا نتجاوز قصيدة شاعرنا اليمني الكبير / عبد الله البردوني التي قالها في ذكرى وفاة (أبي تمام) في مهرجان المربد بالعراق عام 1974م حيث قال :

ماذا أحدث عن صنعاء يا أبتي

مليحة عاشقاها السل والجرب

فإن عشق البردوني صنعاء المليحة بسله وجربه فقد عشقها المحضار في ثوب بالٍ عيف أبلاه الزمن ألم يقل :

أحببتها في ثوب بالي عيف أبلاه الزمن

أحببتها والسل فيها والجرب مالي البدن[202]

فهل عشق المحضار صنعاء أو عشق عاشقيها ؟

قد لا يتحدث المحضار عن صنعاء في هذا البيت وإنما يتحدث عن عشاق صنعاء وهم أصحاب الأدب والفكر والثقافة أمثال عبد الله البردوني الذي أخذ عنه البيت والفكرة صاحب الثياب المهلهلة والشعر الأشعث عاشق صنعاء الأول .

وهكذا نورد دون أن نجزم في القول إن المحضار أورد الثوب ثوب البردوني والجرب جرب البردوني ، وإن كان قد ربط تخميسة الأغنية بقوله : (من قال محبوبتك من قلت اليمن) هذا رأينا وللمقارنين رأيهم .

ابتسامة عاشق:

إذا أخذنا لمحة قصيرة ونحن نتحدث عن العشق نرى أنه أزلي منذ الجاهلية حيث بدأ أصحاب المعلقات قصائدهم بذكر المعشوقة بعد الوقوف على الأطلال وأبدعوا في وصفهم لها ، وفي العصر الأموي اتجه الشعراء الغزليون إلى ثلاثة تيارات :

1- التيار العذري العفيف وعماده العفة والحب الصادق والاقتصار على حبيبة واحدة ومن أبرزهم : جميل بثينة ، وكثير عزة ، ومجنون ليلى ، ومجنون لبنى ، وعروة بن حزام .

2- التيار الصريح ومن أبرزهم وضاح اليمن وعمر بن أبي ربيعة ولم يقتصروا على حبيبة واحدة .

3- التيار التقليدي ومن أبرزهم شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل .

وفي العصر العباسي عرف العباس بن الأحنف الغزل الشريف وعشق ابن الرومي وحيد وابن زريق ابنة عمه ولقب ابن الفارض بسلطان العاشقين وبشار إن لم ير معشوقه فبأذنه وهكذا أبو نواس وغيرهم .

وفي الأندلس حيث الرياض الخضراء نجد الغزل التقليدي والإباحي والعفيف منتشراً بين الشعراء والشاعرات أمثال ابن زيدون والحصري القيرواني وابن شهيد وابن خفاجة وولادة بنت المستكفي وحمدون بنت زياد ونزهون الغرناطية .

وفي العصر المملوكي قلد الشعراء سابقيهم في الغزل الاستهلالي المبتذل وتغزلوا بالذكر دون حياء أو خجل ومع ذلك إن هناك شعراء مجدين ومجيدين كالبوصيري وابن نباتة وصفي الدين الحلي . وجاء عصر النهضة ليكون لهذا

الغرض الغزلي نصيبه وخير من يمثلهم أحمد شوقي وعلي محمود طه وبشارة الخوري وأحمد رامي .

وإذا نظرنا في شعرنا الحميني نجد للعشق نصيبه أيضاً عند الشعراء أمثال علي بن محمد العنسي وعلي بن أحمد بن إسحاق وأحمد شرف الدين (القارة) وعبد الله بن الإمام شرف الدين يحيى الكوكباني وعبد الله بن محمد باحسن وحسين محمد البار وعبد الرحمن عمر باعمر وغيرهم .

ويأتي المحضار امتداداً لهؤلاء الشعراء حيث وظب جل شعره في العشق حتى إنه جعل اسم ديوانه الأول (دموع العشاق) وبعد صراع مع هذه الدموع أصدر ديوانه الثاني (ابتسامات العشاق) ـ الذي هو بمنزلة نكبات للعشاق أكثر منه ابتسامات كما ذكرنا ـ بعدما تحجرت تلك الدموع في الأحداق لكن المحضار همه أن ينتقل خلال خمس عشرة سنة إلى مرحلة أخرى من مراحل العشاق الست كما جاءت في هرم (شوقي): نظرة ، ابتسامة ، سلام ، كلام ، موعد ، لقاء . وهكذا استحوذت لفظة العشاق على عناوين دواوينه.

والنظرة قاعدة الهرم واللقاء قمته وبه ينال العاشق مرامه من العشق . لكن المحضار في بعض أغانيه لم يقف عند النظرة الحد الأدنى للهرم العشقي فحسب بل تعدى ذلك إلى الابتسامة والسلام والكلام وأحياناً إلى الموعد . ومن أروع ما قاله في مرحلة العشق الأولى (النظرة) :

تخالسني النظر من لحظك الحربي وتصرعني بذاك اللحظ غيلة

هذه بلاغة المحضار حيث وصف تلك النظرة التي جاءت على خلسة من أمره ـ وهي الغفلة التي يستلب فيها العاشق قلب معشوقه إذا استوفى النظر فيه ـ بأنها قد وارته من كثرة حرارتها إلى حد الصرع بعدما نشبت معركة العيون

بالنظرات المختلسة بينهما ولكنها لم تستوفَ شروط المخاطبة كما وظبها (شوقي) في أحد أبياته عن زحلة :

وتعطلت لغة الكلام وخاطبت عينيّ في لغة الهوى عيناك

لأن الموقف كان أكبر من الخطاب ؛ فيه النكافة والعنف وفيه التحدي ورفع الهامات وفيه استخفاف من المعشوق للعاشق الذي يعود إلى إغواء شياطين القبيلة كما قال في سياق الأغنية . فليس اختلاس النظر جاء بالمصادفة ولكنه نابع عن حب مخفي عن الأنظار خوف الملامة إلا أن الأحاسيس تترجمه كلما رآه ماراً بجانبه متحدياً ، مع أن المحضار في قصيدة أخرى صرح بأن النظرة وحدها لا تكفي بدون التعارف والانسجام بعدما سرّح نحوه طرفه وهو ينظر في جماله والقوام ، وأن الكلمة الواحدة لا تشفي من غير الاستمرار في الكلام ولكن الله شاء له بعد التحري عنه كالصحفي أن يبدأ اللقاء بالسلام وإبداء ذلك السر المخفي الذي يفقده شعوره عند المرور بجانبه . لكن المحضار في كل لقاء إن تم له ذلك ـ وهذا قليل في أغانيه ـ يظهر ضعفه لمحبوبه ويكون مستعبداً لحبه بعدما خارت قواه أمامه وقلت حيلته تجاهه وإن كان يدعي أن عزمه كبير وبمقدوره إن طار وصل السماء وإن غاص طلع ماء ، لا لشيء وإنما عفة الحب تتطلب ذلك فلابد أن يكون بين البين ؛ بين الشدة واللين لعلمه كما قال :

محبــة مغرضــة محنــة نهايتها يقع جحدان أو إنكار

فلذلك كان لزاماً عليه الحفاظ على هذا الحب العفيف حتى لا يكون في ظن محبوبه (حكاية عابرة وأخبار) وبهذا العشق المجرد من الكبرياء ، وبهذه الروح المتواضعة تشهد له كل المآثر والآثار من الدمنة إلى ساس الدار ، وكل المواقع

والوديان والعشب والشعاب التي تحدث عنها في شعره وأقربها إلى قلبه قلعته (دار البيجاني) والتاريخ يشهد بذلك.

ومن ابتسامات المحضار في وجه الشدائد أنه لا يكتفي بالنظرة والابتسامة والسلام والكلام لكنه يرنو إلى اللقاء المتعثر بيد أنه كما قال المؤرخ (بامطرف) في تقديمه للابتسامات : ((أنه يسبب فشله ويرده إلى أحوال قاهرة خارجة عن طاقته ويورد تعليلاً لطيفاً تسوده روح الفكاهة)) وهكذا فالمحضار كما أسلفنا سابقاً لا يريد اللقاء الذي يفسده لذة العشق ويقطع الحديث عنه فلابد من تعثره وفشله وتعليل ذلك الفشل بشيء من القول المقبول . ولو قرأنا أبياته التي تعلل فشله في اللقاء لأدركنا ذلك فهو يقول :

كل ما تفاهمنـــــا وبا نلتـــقي

حطوا العواذل في طريق اللقاء شخره

ما دريت أنا أو أنت كان الشقي

أو كلنا في الحب حاطـــت بنا القدره

براءة من الشاعر المحضار تعبر عن حرصه في عدم اتهام المحبوب في تعثرهما ، ونفيه هو عن نفسه هذه التهمة ، حتى إنه لم يفرق بين شقاوتهما . ولهذا لم يقل السبب الحقيقي لذلك واكتفى برمي العواذل الشوك في طريق لقائهما وهم الذين وصفهم بشياطين القبيلة في موضع آخر حين قال آمراً عشيقه :

تكلم وأظهر المستور بالعربي لسانك ليه بالكلمـه ثقيلـه

تكلم لا تقع في عشقتك عصبي ودع عنك شياطين القبيله

بغوا قلبك من القســوة يصدي بغوا الأحقاد بين الناس تمدي

عاماً فعاما يا مول شامه

وباقة ورد عا خدك علامه ... يا مول شامه[203]

حنين عاشق:

ومثلما تحدثنا عن دمعة المحضار العاشق وابتسامته ، نعرج قليلاً على معرفة حنين هذا العاشق وما يؤول إليه الحنين في نفسه ، وما يثيره من لواعج تؤجج ذاكرته ، وتهيج ولوعه ، وتزيد شغفه بلقاء المعشوق . ولعل المحضار صاحب الإحساس المرهف يؤثر فيه البعاد ؛ بعاد الوطن ، وبعاد المعشوق . ويحن للقاء وإن لم نر ذلك اللقاء الهانئ بالمعشوق في أشعاره غير اللقاء بالأهل في الوطن.

وحنين المحضار العاشق ليس بالضرورة أن يكون بعيداً عن الوطن أو المعشوق فإن غاب عن الأول بجسمه فإن غيابه عن الثاني بروحه ، مع أن الغياب عن الوطن لم يستمر طويلاً كما قال :

إذا غبت يومين عنهم حس رأسي ينود
وأبات سهران عيني ما يجيها الرقود
أذكر مروّة وجود
ولا يحن عا صاحبه غير من كان جيـد
أبعد ولكنني ما شـوف أرضي بعيـد[204]

فقد وفق المحضار في وصفه نفسه بالجيد لحنينه على صاحبه في أرض الوطن رغم ما يعانيه في هذا الغياب القصير من سهر وأرق . وأصبح كالطائر لا يرنو إلا لعشه ، ولا يشتاق إلا إليه من حين يرحل . ونراه يقول :

طائـر بلا ريش بلا ريش صانع من الشوق ريشي
كم طفت كم طفت بقصور ما ودّي إلا عريشي[205]

هذا حال المحضار المتنقل من بلد إلى بلد ولكنه لا يرى إلا عريشه في بلده وقد أذاب حنينه مشاعره . ولننظر في الجمال الفني في البيت في (صانع من الشوق ريشي) والتكرار الجميل لتوكيد ما في نفسه في صدر البيت الأول والثاني لهو نابع من رقة قلبه ورهافة إحساسه وسعة اطلاعه .

وربما أن المحضار يتصنع الفراق ويمثله في خياله ولهذا يتمنى اللقاء الروحي لا الجسدي ، لعلمه أنه متى ما التقى بمعشوقه وتصافحا انطفأت نار عشقه ولم يكن بمقدوره بعد أن يبدع هذا الإبداع . وحتى هذا البعد الذي يصوره بالقاتل في أكثر من قصيدة لا تنزوي نفسه إلى اللقاء الذي يحن إليه والمقصود به اللقاء الفعلي ، ويكفيه من هذه التعبيرات اللقاء المعنوي بقرب المحبين . كما في قوله :

البعد والصد والهجران يقتل

لما متى البعد يا شهر اللقاء هل

قرب المحبين جنة والجفاء نار

لما متى في الغداري ما نشوف النهار[206]

ولأن البعد قاتل فعلاً فقد ردد هذه اللفظة مرتين في البيت واستخدم المقابلة بين اللقاء والجفاء ، والجنة والنار ، والبعد والقرب ، مما جعل البيت أكثر جمالاً . ويؤكد المحضار للمعشوق رجاءه والتوسل إليه بجمع الشمل لعدم قدرته العيش بدونه في قوله :

ساهن وارتجي نور الأمل منك إذا شع

مقدر بشي لكن فضل الله أوسع

يجمع شملنا من بعد العناء يا نور العيون

أنت الحب ما أقدر أعيش في الدنيا بدون[207]

وحنين المحضار لا يهدأ وتذكاره لا يضمر وإن حاول كتم ذلك تفضحه الدموع لفراق المحبين ومع هذا فلا يلومه لائم كما قال :

يا ما جرى لي من فراق المحبين

أبات ليلي ساهر القلب والعين

ودمعتي تتلون على كل عينه

ولا حد يلومه من يفارق ضنينه[208]

وهكذا كان حال المحضار يقول لمعشوقه :

أقضي نهاري في ذكرياتك والليل جر

واسهن خبارك ومراسلاتك مع من عبر

وإن قد تعذر ولعاد جاني ساعي البريد

ما نا ببعدك سعيد ذلا شقاوه علي

ما نا ببعدك سعيد[209]

وقضاء المحضار نهاره وليله في حديث الذكريات فيه تجسيد لقول المجنون :

أقضي نهاري بالحديث وبالمنى

ويجمعُني والهمّ بالليل جامع

والأكثر من ذلك ذكر المحبين في الركعات والسجدات ليرتقي قوله قول المجنون في مؤنسته ليلى :

أصلي فما أدري إذا ما ذكرتها

أثنتين صليت الضحى أم ثمانيا ؟

وقول المحضار :

وفي محرابهم لقيت لي سبحة وسجادة

ونذكرهم في الركعات وفي السجدات[210]

ونبتعد قليلاً عن الاقتداء بعقلاء المجانين لنتحدث عن هذا الاستخدام الجميل في قوله :

خير لي من كلام الناس ـ لا طال ـ صمتي

كل خبر عيف من بعده خبر زين يأتي

والتلاقي يتم من بعد قطع العلاقات

المقل با يتمي بين قومه مقل مسكين في كل الأوقات[211]

فالمحضار قد استخدم الإطناب بالاعتراض وهو أن يأتي في أثناء الكلام بجملة لا محل لها من الإعراب لغرض يقصده إليه . وفي البيت السابق جملة اعتراضية لا محل لها من الإعراب (لا طال) وبالمقابل يمكن أن يقول تقديراً : (الصمت خير لي من كلام الناس) وفي الشطر الثاني ترديد وفيه طباق التضاد (خبر عيف ـ خبر زين) . ومثل ذلك الاعتراض في قوله التالي :

ولا آكل ـ ولو يقتلني الجوع ـ لحم الفيت[212]

بمعنى : لا آكل لحم الفيت ولو يقتلني الجوع . وهذه عزة نفس . والجملة : لو يقتلني الجوع ، اعتراضية لا محل لها ، ويمتنع الجواب لامتناع الشرط بـ (لو) .

شجن عاشق:

شجن المحضار العاشق لا يبتعد كثيراً عن حنينه وحزنه لفراق الوطن والأهل والأحباب وبالمقابل يتأثر كل التأثر لحزنهم ، لكنه يداري شجنه بالود والجبر والكلمة الطيبة والحسينة وبذلك يتواصل مع الأهل والأحباب ، كما في قوله :

رغم الأسى والحزن قلبي ما تناسى الود

والجبر يوصل ما انفصل ويقرب المبعد

ولا مع الإنسان غير الجبر والكلمة الحسينة

لا طال حزنك يا سعاد الشحر يا أرض الزبينة[213]

هذا حال المحضار ، حزنه من حزن مدينته الشحر (سعاد الزبينة) لحدث جليل ألمّ بها ، فشاطرها حزنها لأنها أمه في المقام الأول والأخير . فلم يرض بهونها ولا بمغايرتها التغير الرجعي الذي سلبها جمالها ، وأفسد سلوكها الحسن ، ودنس قيمها ، وطوى سجلات عاداتها وتقاليدها تحت مبرر التطور الحضاري . فالمغايرة التي يقصدها المحضار لا بد أن تحافظ على كل جميل ساد ، وتتمسك به التمسك الثابت ، وتجعل منه انطلاقة إلى المستقبل ولا أن يباع الماضي بيع الأضاحي في سوق الحاضر .

إن المغايرة التي يقصدها المحضار وشغلت شغله الشاغل هي أن تتطور هذه القيم السلوكية نحو الأفضل وتغرس بذورها في تربة الجيل الحالي حتى تنتج المستقبل الفضيل ، لتجسيد ثمارها ومحصولها في التعامل اليومي بين الناس ، ولا تموت بموت أصحاب الفضيلة ، بل لتحيى الفضيلة في نفوس هذا الجيل . لا كما قال الشاعر :

مررت على الفضيلة وهي تبكي فقلت علام تنتحبُ الفتاةُ ؟

فقـــالت كيـف لا أبكي وأهـــلي جميعاً دون خلق الله مـاتوا

والمحضار ينتابه الشجن وهو يرى بعض القيم الإنسانية تتهاوى يوماً بعد يوم وجيلاً كاملاً يتعايشها ، لتصبح قيماً زجاجية يصعب شعبها وإصلاحها بل تحتاج إلى أزمان لاسترجاعها . ويرى أن المغاير بإفرازاته أثر سلباً على الثابت بعض الشيء في مدينته ، وأن الوعي الاجتماعي لم يفقه للتغيرات والمتغيرات الخارجية

من عمالة وخبرات فنية من خلال العلاقات المتشابكة ليدحضها أو على الأقل ينقيها من الشوائب العالقة بها ويأخذ الإيجاب منها . وخوفه من ذلك كله ناتج عن احترامه لهوية مدينته الثقافية وخصوصيتها الاجتماعية . ويظهر التغاير جلياً في خطابه لمدينته الشحر بقوله :

مالك كذا يا الشحر خليتي الصفاء يفسد

أين الوفاء والعهد ذي في قبلة المسجد

يا شحرنا مالك تصحرتي وقد كنتي مدينة

لا طال حزنك يا سعاد الشحر يا أرض الزبينة

هي في الحقيقة ندبة مغايرة للواقع لأن الشحر لم تتصحر بل أصبحت مدينة كبيرة أكبر مما كان الشاعر المحضار يعتادها من قبل . لكن المغايرة رآها المحضار في إفساد الصفاء وضياع الوفاء ونقض العهد لتصبح الشحر بعدها ـ وهذا شعور ليس إلا ـ صحراء قاحلة ، ليست من البشر وهم أكثر من السابق وإنما من الخصال الحميدة ومن المكارم والفضيلة ومن المزايا الفريدة للمدينة .

إن المحضار في الحقيقة استخدم التغاير بالاستفسار في البيت السابق (يا شحرنا مالك تصحرتي وقد كنتي مدينة ؟) لتقبيح ما استحسن ، وذم ما يمدحه الناس على أنه تطور في الحياة الاجتماعية بيد أنه في نظر المحضار لا يدنو من التطور قيد أنملة ما لم تكن دعائمه من الثوابت الراسخة التي اعتادتها مدينة الشحر منذ القدم . ويظهر ذلك التحسر للماضي وعجزه عن تغيير واقعه لمدينته في الحاضر ليصبح فجأة من التوابع كما هو واضح في البيت الأخير من القصيدة نفسها :

أصبحت عاجز فيك لا خطّم ولا قيّد ما غير لا أيّد عبيد القارني إيّد

سلام عا أيام بن حبريش هو وابن الزبينة

لا طال حزنك يا سعاد الشحر يا أرض الزبينة

وربما أن الشاعر الحضرمي عموماً عندما يشمئز من موقف مخالف لما اعتاده من السلوك ، يستعمل هذه الرمزية المغايرة لما اعتاده الناس ، لعل به يوصل الفكرة المراد توصيلها لتصحيح الموقف . مع أنه يرى أن قوله مخالفاً للمألوف ويمشي عكس التيار ، لكنه يرمي بكل ثقله المخالف لهذا المألوف فيما يقول . وخذ مثالاً من أقوال الشاعر سعيد زحفان في ذلك :

ربك لقى قبلة لكل من قال لك لا شرق صل

غاص البعر ، طف الحصى ، يا ناس فوق البحر صال

فقد غاير الأمور وقلب مألوفها وجعل البعر الخفيف يغوص في الماء وجعل الحجر الثقيل يطفو عليه ، وكأنه يستقبح شيئاً ما لم يذكره صراحة والحليم تكفيه الإشارة . وأحياناً يرمون ما لم يستطيعوا تحقيقه وأعجزهم أمر من الوصول إلى هدفهم يرمون كل ذلك على الزمان والأقدار.

وبالعودة إلى الشاعر المحضار نسمعه يردف الأنة وراء الأنة ، والزفرة وراء الزفرة ، ولا يدري إن كان جل همه من الدنيا أو من الزمان أو من الأقدار في دهشة وتغاير للحقائق والصفات كما في الآتي مخاطباً الدنيا :

كذا تلقين يا الدنيا تردّين الوفي عيّاب والعايب وفي

ويبقى المعرفي منكور في عينيك والمنكور يبقى معرفي

هو في الحقيقة ذم للدنيا وليس مدحاً لها ، كما مدحها الإمام علي بن أبي طالب ـ كرم الله وجهه ـ في خطبة له مغايراً للمألوف في مدح الدنيا على غير عادة من يذمها ويعد نموذجاً للتغاير حين قال : ((إن الدنيا دار صدق لمن صدقها ، ودار

عافية لمن فهم عنها ، ودار موعظة لمن اتعظ بها ، مسجد أحباب الله ، ومتجر أوليائه ، اكتسبوا منها الرحمة ، وربحوا منها الجنة))[214]

ولكن المحضار غاير أمور الدنيا رغم ذمها بجعل الوفي عياب والعايب وفياً ، وجعل المعرفي منكور والمنكور معروفاً .

وربما أن المحضار في هذا كله يرمى بأعبائه على الزمن لا على أهل الزمن أنفسهم كما في قوله في أغنية (ليش يوعد) :

الزمن شيب برأسي والكوارث والمآسي

والفتن لي ما لها حد

لكن في الحقيقة أن هذه الكوارث والمآسي والفتن هي التي شيبت برأس المحضار ، وهي التي لم تنشأ إلا بما كسبت أيدي الناس في البر والبحر ، ولا دخل للزمن بها وهي المزعومة عندهم بالتطور ، وربما نتج عن هذا كله تصحر المدينة من القيم السائدة سلفاً . ولكنه مصر على أن الزمن هو السبب كما قال في أغنية (لا طال حزنك) :

والوقت ما خلّى لنا سلوى ولا قعدات زينة

أو في قوله من أغنية (الطوفان) في الابتسامات :

بدّل الوقت الطبائع والبصائر كاد يعميها

والمحضار في هذا القول إنما يظهر عجزه ويتصنع الأعذار لتبرير ذلك العجز ويلوم الدهر كما قال :

ذا كيف سوي والدهر يقسى ويتعنت

كل ما له ألا نكّد عليّ بأحزانه

أو كما في قوله المأثور :

قسا علي دهري لقى بئس الفعال

يهْوين كم قاسيت من دهري وفعله

غصباً سقاني المر من بعد الزلال

وفي معاداتي خطا حدّه وزله

تفريق يعطيني وجمله

وكم يدحرجها على رأسي جبال

العقل منها مال

يا دمعة العين جودي عا رفيقي خففي بعض الذي بالبال

وقول المحضار هذا ينوء بشيء ما ، لكنه رغم ذلك بشر يحتمل الوقوع في المطبات ، وغير معصوم من الزلات لليونة قلبه ورقة مشاعره ، ومع هذا يأخذ الحيطة والحذر في كل خطوة يخطوها . وفي ذلك يقول :

نا قوي بالله وعندي حذر إنما نا في الحقيقة بشر

من غثاء وقتي نقاسي ما معي شي قلب قاسي

يحتمل ذا الهجر والصد ليش يوعد

من وعد يوفي وعوده ليش يوعد

ولأن المحضار حمل هموم عشاقه لا بد وأن ينتابه الشجن ، وحتى يبرر نفسه يرد شجنه على الزمن وعلى الأقدار هذه المرة في قوله :

كلما صدح لي بلبلي الصداح قالت له الأقدار لا تصدح

وإذا نبح كلب العوى النبّاح خلته على رأسي بطى ينبح

واللي ربى في الخبت يفرح بالنبيح

ما بكشف أسراري لعذالي ولا با بيح(215)

نتأمل في البيت الغنائي السابق لنكشف عن تجلياته وهو أسلوب شرطي بدأ بـ (كلما) الشرطية غير الجازمة لتفيد التكرار ، ثم بـ (إذا) الظرفية لما يستقبل من الزمان والمتضمنة معنى الشرط أيضاً ، ونلاحظ من تأملنا أن المحضار رمى بهمه وشجنه على الأقدار في إسكات بلبله الصداح لا على شيء آخر في كنهه قام بافتعاله هو ، أو بافتعال العذال . وفي الوقت نفسه رمى على الأقدار أيضاً استمرار نباح كلب العوى (كلب الحراسة) على رأسه بينما المتربي في الخبت (وهو المكان المقفر الغير الصالح للسكن إلا لمن اعتاده من البادية) يفرحه نباح الكلاب لسبب واحد يتمثل في حراسته من المكاره والاعتداء عليه . وحتى الكلب أحياناً غير مأمون الحراسة ، فقد ورد في المثل السائر (على أهلها جنت براقش) ما آلت إليه أمور أصحاب الكلبة براقش من موت أهلها جراء نباحها الذي استدل الأعداء به عليهم . فهل استخدام المحضار للكلب ونباحه يعني فلتة لسان ؟ أو أنه استدعاء لا غير اقتضته الضرورة الشعرية لملازمة القافية ؟

إن المحضار في القصيدة لا يدّعي ملكيته للكلب مثل ما ادعى ملكية البلبل له ، وعده من كلاب العوى وهي التي تستخدم حراسة للبادية منذ العهد القديم ، ربما يدخل هذا من باب المكابرة لأنه متمدن على الأقل في هذه الفترة بقدر ما أن البدوي في الخبت يعد الكلب واحداً من أفراد أسرته . ولهذا نرى أنه لا داعي من هذا الاستخدام الذي لا يمتلكه ليعيب به بدوي الخبت المالك له ، لأنه يشاطره في الأسى والشجون والهموم ، وأن الكلب الوفي الوحيد الذي يخبره بقدوم الضيوف والأصحاب لتكتمل فرحته ويؤنس وحشته . ونستذكر هنا هذه الأبيات عن البخل وذكرها لنباح الكلاب مع اعتبار أن غش القلوب يظهر في فلتات الألسن :

قوم إذا أكلوا أخفوا كلامهم

واستوثقوا من رتاج الباب والدار

قوم إذا استنبح الضيفان كلبهم

قالوا لأمهم : بولي على النار

فتمنع البول شحاً أن تجـود به

وما تبول لهم إلا بمقـــــدار

والمحضار وإن ادعى التمدن لامتلاكه البلبل ونفيه امتلاك الكلب وحب البادية كما يتضح من سياق الأغنية السابقة لكنه في الأصل بدوي العلاقة ، قروي الألفاظ ، لما ظهر في أشعاره . وخذ مثالاً على ذلك في وصف مطيته وهي من صلب مواصلات البادية :

على حسب وصف الناس قالوا تسبق الخيال

وتعقب الراكب ولا يتعب بها جمّال

لكن أولاد الحلال

طلعوا بها برّع

ويبغوها مطية للصعاليك

لي ما كوى فوق البخص

بلاش كيه ما يؤثر فيك[216]

لكننا لا ندري ما الداعي من استخدامه (أولاد الحلال) في هذه الأغنية ، الذين أخذوا مطيته للصعاليك ، ومن هم الصعاليك المقصودون ؟ وهل هي مغايرة بالتهذيب اللفظي حتى لا تحسب عليه فلتة لسان ، أو أن شيئاً آخراً يقصده ؟ فبدلاً من أن يقول المحضار أولاد الحرام قال أولاد الحلال . فهو بذلك التهذيب أوصل فكرته لمن أراد بحسن العبارة ودفع السيئة بالحسنة .

وعلى كل حال فإذا سقنا بعض الأشعار الفصحى في حديثنا عن المحضار إنما لنبين فقط مدى اتساع ثقافته واطلاعه وليس للحشو المتعمد طالما أننا نهدف إلى معرفته من خلال شعره .

روضة عاشق:

أجمل ما قيل من شعر المحضار في وصف سيرة النبي الكريم محمد صلى الله عليه وعلى آله وسلم تلك التي أسماها (روضة العشاق) وتعد من أولى أشعاره في فترة الشباب كما قال عنها الشيخ ياسر محمد باعباد : ((وجاء تحديدنا للفترة التي كُتب فيها هذا المولد مما وجدناه في النسخة المخطوطة نقلاً عن الأصل فقد كتب في ذيلها تمت كتابته في 9 ذي القعدة 1377هـ وهذا التاريخ موافق للسنة الشمسية 1956م)) وأضاف الشيخ ياسر : ((فيكون الشاعر نظم هذا المولد في الثلاثينيات من عمره))[217]. وهو متبع لما قبله من الموالد وبالذات مولد السيد علي بن محمد بن حسين الحبشي المسمى (سمط الدرر في أخبار مولد خير البشر) والذي سبقه بنحو خمسين سنة بيد أن المحضار اختص مولده بالنظم فقط ، بينما مولد السيد الحبشي مزيج من النثر الرصين والشعر الفصيح لكنهما متفقان في السرد لحياة النبي محمد صلى الله عليه وسلم .

وإذا أمعنا النظر في الروضة نجد أنها تبدأ بالصلاة على النبي وهو ما يسمونه الاستفتاح في الموالد مما هي على شاكلة سمط الدرر . ثم تبدأ السيرة العطرة بعد نطق البسملة والشهادتين والحمدلة . وجعل السيرة من أحد عشر فصلاً ووسّطها بمحل القيام وأتممها بفصل الدعاء ، واختتم كل فصل ببيت شعري ينفح منه عطر الطيب (**يا رب عطر قبره بصلاةٍ وسلامٍ دائماً لا يزال**) . هذا تعريف

مختصر للروضة ولنا أن نغوص فيها ونستشف ما طاب لنا منها ثم نتحدث بيسر لمعرفة المحضار

أنها صورة جلية ، واضحة المعاني ، سلسة الأفكار ، مهذبة الأسلوب ، تسترعي العقول والألباب لتثبيت المفاهيم الخَلقية والخُلقية للنبي الكريم . وفي الوقت نفسه تأكيد على ما التزمت به أسرته الفاضلة تجاه إحياء سيرة المصطفى ليلة الجمعة من كل أسبوع وهو الذي تربى في كنفها واحتضن ميولها العاشقة للسيرة النبوية الشريفة . فكانت الروضة نتاج هذه المصاحبة الأسبوعية ، وبوحاً لما تراكم في صدره من عشق أزلي ، وترجمان لميوله الخاصة في شبابه لوضع عمل يكون مشاعاً للجميع يكتسب منه فضلاً وشهرة ومجداً ، ورغبة في ارتقاء مرتبة التأييد . ولما نال ما يريد (وهذه وجهة نظر خاصة) بقيت هذه الروضة محفوظة له وللخاصة أكثر من أربعين سنة إلى أن أعلن عن ظهورها بعد وفاته مباشرة .

والروضة عبارة عن نظم في السيرة النبوية ، والنظم هو الكلام الموزون المقفى دون شعور أو عاطفة أو خيال أو صورة ، ومعظم النقاد يجعل النظم دون مرتبة الشعر في الجودة من حيث المضمون والخيال والعاطفة وغيرها من عناصر الشعر ، ودون الوزن . فالشعر عادة يطفح بالشعور الحي ، والعاطفة الصادقة ، فيؤثر في مشاعرنا . أما النظم مركب بطريقة لا يقصد بها إلا المحافظة على الوزن والإيقاع كانتظام حبات العقد في السلك ، ودون أن يكون فيه روح أو حياة .

والمقياس في التفريق بين الشعر والنظم يعود بالدرجة الأولى إلى الذوق الأدبي ، وهذا الذوق يتربى بكثرة مطالعة الشعر الجميل [218]. والنظم يظهر جلياً

في ما نظمه الفقهاء والنحاة وما نظم في الشعر التعليمي . ويحتمل النظم ما لم يحتمله الشعر .

وبالعودة إلى نظم المحضار (الروضة) نرى أنها لا تخلو من بعض العيوب الفنية إذا ما قيست لغتها بالفصحى فنراه يسكّن المتحرك للزوم الوزن في بعض الكلمات كما ورد في الفصل الثاني (في الأزلْ) ومثله في الفصل الثالث (برجْ عال) . وبالمقابل نرى أن الروضة ترتقي إلى اللغة الفصحى بالمقارنة مع أشعاره الأخرى ، بيد أن بها بعض الألفاظ العامية . ومع هذا وذاك فإن وزنها يعتمد كثيراً على التهجئة المنطوقة للكلمة بصرف النظر عن سكناتها أو حركاتها مع أنها تجري في مجرى تفعيلات بحر السريع .

والمحضار قد اتبع في شكل نظم الروضة شعراء الشعر الحميني الذين يستخدمون الفصحى بدون تقييد للحركات والسكنات ويمزجونها بالألفاظ العامية ، وهذا النوع من الشعر نعتقد أنه يحتاج إلى ميزان خاص بتفعيلاته الخاصة به من غير ميزان الشعر الفصيح والشعر العامي المعروفين والمتداول بهما بين الشعراء . وعلى هذا النسق سار الكثير من الشعراء الحضارمة وخاصة شعراء الأغنية في فترة ازدهارها . ويمكن القول إن الشاعر المحضار اعتنى في فترة شبابه بالشعر الفصيح ـ وقد اطلعت على بعض منه ـ ثم هجره إلى الشعر باللهجة العامية للمناسبة الميولية ، ولضرورة الخطاب لمن حوله ، وللتعبير عما يختلج في صدورهم .

وداع عاشق:

والمحضار ذو القلب الرقيق والمشاعر الفياضة ما يلبث أن يتأثر بفقدان قريب أو صديق عزيز فينسج الكلمات المعبرة عن هذا الفقدان في رثاء حار صادق

نابع من القلب ليمتدح قيمة المفقود ، ويعدد مناقبه ويجعله كالشمس في وضح النهار ، وإنما يعرف فقدان الشمس بعد مغيبها .

وليس بين الرثاء والمدح فرق ؛ إلا أنه يخلط بالرثاء شيئاً يدل على أن المفقود ميت مثل (كان) وما يشاكل هذا ويعلم أنه ميت . وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفجع ، بيّن الحسرة ، مخلوطاً بالتلهف والأسف والاستعظام إن كان الميت ملكاً أو رئيساً [219] . ولهذا نرى أن المحضار عندما نعى السلطان عوض بن صالح القعيطي أحد سلاطين الدولة القعيطية في حضرموت (المكلا) الذي حكم في الفترة ما بين (1955م - 1966م) ففي نعيه من التفجع والاستعظام ما يدل على مكانة المرثي السلطانية في الحكم ، والمكانة الاجتماعية بين الناس . فقد قال المحضار في الرثاء مع الأخذ بعين الاعتبار الخلل في مطلع القصيدة الذي نقلناه حرفياً من البكائيات :

جزعي عليك وما جزعي عليك بنافع

يابن الأماجد من سلالة يافع

يا من وليت أمـــورنا وجعلتهـا

فينا ولم تك في الأمـــور بطـــامع

أحببت شعبـك حب لم توص به

كلا ولم تكُ فيه بالمتصانع

حتى أحبتـــك البـــلاد وأهلهـا

والجيش في الثكنات وابن الشارع

لولا الظروف القاسيـات وعلـــة

نزلت بجسمك ما لها من دافع

لجعلت من هذي البلاد حدائق

ومزارع ووهبتها للزارع

أعطيت قسماً في القناعة وافراً

وقبلت ما يطوى بقلب وادع

والقصيدة طويلة ولم نعلق عليها من الناحية الفنية لبعض القصور بها لأننا لم ندر إن كان من الطباعة أو من الشاعر نفسه بسبب نشرها بعد موت الشاعر المحضار ، وقد اعتمدنا نقل بعض من هذه القصيدة للمحضار بالنص مما قام بجمعه مشكوراً المرحوم الأستاذ / عبد الله فرج بازرقان بعنوان (بكائيات) في صفحة 15 / 16 ، بكل ما أوتيت شبه جملة الجار والمجرور(عليك) في مطلع القصيدة من معنى ، وما رافقها من زيادة في الحسرة ، وزيادة في الصدر ، وفي التكرار اللامبرر ، وفي الإخلال الشعري ، وهي من بدايات شعره الأولى المكتوبة بالفصحى . ولكننا فقط نؤكد على زيادة (عليك) في مطلع القصيدة وهي من بحر الكامل ليكون المطلع كما يلي :

جزعي وما جزعي عليك بنافع يابن الأماجد من سلالة يافع

جزعي وما / جزعي علي / كبنافعي يبنل أما / جدمن سلا / لتيا فعي

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن مستفعلن / متفاعلن / متفاعلن

وعلى كل حال حتى لا نتهم أحداً بالقصور ؛ لا الشاعر ولا المجمع ولا المقارنين ، بل نرمي ثقلنا على الطباعة ، نتركها وشأنها مع أنها قورنت بمجموعتين ، وإن كان من محض دراستنا ، ونتطلع فقط في قيمتها الرثائية التي تعتلي إلى مدح الميت السلطان عوض القعيطي السلف وابنه الخلف غالب . ولا

ننظر في الخطأ إن كان خطأ فقد أخطأ كبار الشعراء العرب ومنهم أبو الطيب المتنبي في الرثاء وقد أُخِذ عليه في قوله يرثي أم سيف الدولة بن حمدان :

سلام الله خالقنا حنوط على الوجه المكفن بالجمال

وقالوا ما له ومال هذه العجوز يصف جمالها ! . ووبخه الصاحب بن عباد في قوله فيها :

رواق العز فوقك مسبطر وملك علي ابنك في كمال

وقال أبو الحسن بن رشيق الأزدي في كتابه المترجم بالعمدة : أشد ما هجن هذه اللفظة وجعلها مقام قصيدة من الهجاء أنه قرنها بفوقك فجاء عملاً تاماً لم يبق فيه إلا الإفضاء . وإن يكن المتنبي أخطأ في هذا فلقد أجاد في غيره والفاضل من عُدت سقطاته وحُفظت هفواته وفلتاته[220] .

ونحن لا نفتش في السقطات والهفوات عند المحضار وهي معدودة لقلتها بقدر ما نفتش عنه في شعره . ففي أول الأبيات لمرثيته في السلطان عوض ذكر المحضار الفجيعة التي ألمت به خاصة وبالبلاد عامة ، ثم بدأ بالحديث عن الحب الخالص له وانعكاس هذا الحب على خير البلاد الخضراء بحدائقها ومزارعها . ثم تحدث عن مزايا حكمه الشوروي واهتمامه بالتعليم وما إلى ذلك ، وخصص جزءاً من القصيدة في تعداد مناقب السلطان الفقيد . واستغل الفرصة بتحية الملك (السلطان غالب) الجديد ومدحه بقوله :

يا أيـــها المـــلك الجـــديد تحيـــة

من مخلص في حبكم لا مدعي

قم واترك الحزن المروع والأسى

فأباك بعد اليـــوم ليس براجـــع

وادعو إليــك المخلصــين لكم ولا

تسمع لأقوال الطغــاة ولا تعي

واقطع بسيف الحق باطل عصبة

لا ينتهون إلا بسيــف قامـــع

إلى أن قال مخاطباً الملك الجديد :

وإليك يا نســل الملوك قصيــدتي

فيــها بذلت قريحتي ومدامــعي

ضمنتها حــزني وكل عواطــفي

وأعز ما عندي وأفضل ما معي

هذا أعز ما عند المحضار وأفضل ما معه ليقدمه تعزية إلى السلطان غالب بن عوض القعيطي بوفاة والده السلطان عوض بن صالح في أربعينيته . ومما يجدر قوله إن المحضار حين يمدح الملك يمتدح المملوك ، وحين يرثي العاشق يترثى على المعشوق وهذه من طبائع النفس الرقراقة .

ورثاء الملوك والأمراء يحتاج إلى انتقاء خاص في الكلمات والعبارات لأن أصغر الشعر هو الرثاء ، والسبب في ذلك أنه لا يعمل رغبة ولا رهبة طالما أن الحدث قد حدث ، وأن المصاب قد أصيب مهما بلغ الحذر ، وقد قال أوس بن حجر في ذلك من الرثاء :

أيتها النفس أجملي جزعا إن الذي تحذرين قد وقعا

وقيل إن أبا العتاهية قال : مات الخليفة أيها الثقلان فرفع الناس رؤوسهم وفتحوا عيونهم ، وقالوا : نعاه إلى الجن والإنس ، ثم أدركه اللين والفترة فقال : فكأنني أفطرت في رمضان يريد : إني لمجاهرتي بهذا القول كأنما جاهرت

بالإفطار نهاراً وكل أحد ينكر ذلك علي ، ويستعظمه من فعلي ، وهذا معنى جديد غريب في لفظ رديء غير معرب عما في النفس[221] .

ومن أشهر مرثيات المحضار على الإطلاق ما قاله من رثاء في صديقه الحميم علوي مول الدويلة (ت 1966م) تلك المرثية التي أصبحت أغنية تتردد على ألسنة العشاق بلحنها الشجي وكلماتها المعبرة عن إحساس صادق لا يعتريه الشك أو التخمين وهي بلا منازع من أجمل الأغاني المحضارية كلمة ولحناً والتي مطلعها :

إعادة الفايت إلى حاله محـال لكن قلبي ما توقع في محلــه

لا جيت با نسيه ذكره الخيال وآثار بقيت بعد محبوبه وخله

وفراق من تهواه وحله

ما أطول الأيام بعده والليـال عا شوف ليلي طال

يا دمعة العين جودي عا رفيقي خففي بعض الذي بالبال

كما أن هناك مراثي كثيرة في وداع من أحب من أهمها مرثيتيه في أمه وأخرى في رثاء الطفل عيدروس بن صالح المحضار (1383هـ - 1389هـ) . وقد قال النويري صاحب (نهاية الأرب في فنون الأدب) : ((ومن شعر الرثاء صعوبة على الشاعر وأضيقه مجالاً أن يرثي امرأة أو طفلاً .)) ومع أن رثاء الطفل صعب لكنه لم يستصعب على المحضار فراح يصف الطفل في جنان الخلد حسب ما يمليه عليه خياله فجعله طبيراً يرفرف على الأغصان وقد صغّره لحداثة سنه وسرعة فقده وهو في السادسة من العمر وجعل الخطاب في الحاضر والحوار مع الغائب حيث قال مخاطباً والده :

طبيرك البارح تخيلته يفرفر عالغصان

في داخل الجنة على اليسرى وساعة عاليمان

وقلت له بالعطف لي تعهده مني والحنان

لا يا طيير الخير من علمك تبرح في الجنان[222]

ونعرج قليلاً على قصيدة رثائية جميلة في مقدم طائلة لقبيلة الحموم هو الشيخ علي بن أحمد بن حبريش العليي الذي أغتيل في مارس عام 1998م ومما قال فيها المحضار :

إذا قلت المانات وتغير الزمان

وخانت قلوب الناس قادة زمانها

فقل يا سلام الله على السلم والأمان

وقل ضاعت الأمة وفقدت أمانها

فلا حقها محمي ولا عرضها مصان

وكل من بغى عزته تصطان صانها[223]

والملاحظ في هذه القصيدة أنها وعظية أكثر مما هي رثائية شخصية ، فهي في مقام بيان جماهيري استنكاري . حيث وقف المحضار على القبر أمام الجموع الغفيرة المشيعة للمصاب الجلل ، واعظاً فيهم مما يسببه فقدان الأمن والاستقرار ، ومستنكراً وقوع حادثة اغتيال المقدم ابن حبريش . وقد بين ذلك في الأبيات الأولى للقصيدة ، فجعل البيت الثاني متعلقاً بالبيت الأول وجواباً له في الشرط ، والجميل في عجز البيت الأول أنه قدم جملة (قلوب الناس) على جملة (قادة زمانها) بتقدير (خانت قادة الزمان قلوب الناس) لأن الخيانة ليست في قلوب الناس للقادة كما يظن القارئ ولكنها في قادة الزمان لقلوب الناس . لأن الأمن والأمان الذي ينشده المحضار مسئول عنه القادة بالدرجة الأولى إذا عدلوا . وقد فسرها في

الأبيات التالية مباشرة . مع أن الجواب في صدر البيت الثاني فيه من السخرية الشيء الكثير ، وفيه من المغايرة مثل ذلك في الوقت نفسه ، وإلا لماذا قال : يا سلام الله بعد الخيانة ، ولم يقل يا خراب الله بعدها . ثم أثبت الضياع بعد ذاك في العجز ؟ .

ولنؤكد ما جاء سلفاً يؤكده المحضار أيضاً في القصيدة نفسها ولكن بصورة ضمنية وغير صريحة لما يحدث لفقدان الأمن والأمان كما قال :

ورا الذيب في القبلة بدا يلقط السمان

ويعرف ركاك الماشية من سمانها

وفأس المشرّق كردح المشط واللبان

وخلّى عشار النوق يبس ألبانها

اختار الشاعر القبلة ويعني بها (الاتجاه غرب الشحر) وهي موضع حادث الصيد السمين ولكنه لم يرمز للصياد إلا بالذئب المتوحش الذي يفند ما يصطاده ويميزه ولا رادع له لانعدام الأمن ، وهي كناية عن لحظة الواقع المتخبط . بينما في البيت الذي يليه استخدم فأس المشرّق لكردحة الحطب ، أي لتقطيعه قطعاً صغيرة . والكردحة مصدر من كردح يكردح كردحة والمفرد كردوح وجمعه كراديح وهي من الاستخدامات الدارجة المحلية ، أضف إلى ذلك هول الصوت المدوي الذي يحدثه تقطيع الخشب ليجعل العشار اللبون (وهي الناقة التي أتى عليها عشرة أشهر من حملها) يجف منها اللبن . لا يهمنا هنا شرح الأبيات بقدر ما نهتم بالصورة البلاغية من هذا الاستخدام ، وكيف أن المحضار صور لنا هذا الحادث المرعب في هذه الصورة الأدبية الأنيقة وبهذا الأسلوب المفعم بالعذوبة ،

مع أن القصيدة في حد ذاتها رثاء لكنه أخرجه من بابه وأدخله في باب الهجاء ثم الافتخار . إلى حد أنه قال :

إذا غاب عني علي ما غابوا الزيان

فكم شهم قد عز القبيلة وزانها

وهذا البيت مقتبس من المثل السائر : (إذا غاب نجم ظهر زاهر) . ويبقى أن نشير إلى أن المحضار قد رثى الكثير ممن ودعهم من العشاق أصحاب الشعر والأدب والثقافة والسياسة والكلمة واللحن والطرب والنغم والجاه ومن سار في نهجهم لرقة إحساسه واستشعاره بالفجيعة .

ومثلما ودع الأحباب ودعه المحبون في موكب حزين ، وهكذا ظل المحضار عاشقاً بحاراً خاض بحور العشق قبل أن يقع رباناً كما قال ، ولما استوى له ذلك تعرف على وديانه وأغواره ، ليصطاد ما لذ له وطاب من اللؤلؤ والمرجان ، متخذاً من مجراه فيه مجرى سفينة نوح ، لذا يخرج في كل رحلة بحرية سالماً رغم تلاطم الموج بين مد وجزر.

وهكذا عاش المحضار عاشقاً تواقاً للقاء المحبوب ، فأدركه لقاء ربه يوم الأحد الموافق خمسة فبراير عام ألفين ميلادية ، ذلك اللقاء الذي لا مناص للجميع منه ، بعدما خلف للعشاق دموعهم ، وابتساماتهم ، وحنينهم ، وأشجانهم ، ووداعهم ، وبكاءهم ، وروضتهم ، وعدداً من الأوبريتات ، والمسرحيات ، واللوحات الغنائية ، بحسب ما هو موثق في متحفه بمدينة الشحر عند كتابة هذا البحث أضف إلى ذلك الكثير من المنولوجات الهادفة وأشعار المساجلات والمناسبات .

بكاء العاشقين:

ودع العشاق المحضار في موكب مهيب وسار في جنازته كم غفير منهم ، وراحوا يذرفون الدموع دموع الحزن ، وينشدون قصائد الرثاء الحار ، وراحوا يمدحونه وقد تجاوز المدح ، ويعدون مناقبه ومكارم أخلاقه ، ويظهرون الأسى واللوعة على موته ، والشعور بالفجيعة لفقده ، ويكتبونه في التاريخ واحداً كالألف . ومثلما رثى المحضار عشاقه ومحبيه فقد رثاه عشاقه ومحبوه وأخلصوا في الرثاء الصادق حتى جفت الأحداق ، وتضورت الأشداق ، واختنقت الحناجر وطأطأت الأعناق ، وكل يقول : ((وبقينا بعدك حيارى كسرب في الفلاة بغير راع)) ثم أيقنوا بعدما أفاقوا أنه لم يعد لرثاء الجسد مطرح فوق التراب لرؤيتهم نعشه وهو كالعروس تسير في موكب الزفاف غير تلك القيمة الإنسانية السامقة التي لا ترثى وتلك الروح الأبية التي لا تبلى لتبقى علماً في رأسه نار يستضاء بها ، كما أكد ذلك الشاعر الشعبي جمعان مبارك بن جوهر (مباركين) حين قال ببساطته :

وحسين عرفوه كل الناس في شعره

ما يختفي قط أشهر من علم فوق نار[224]

إذا كان هذا كلام أحد الشعراء الشعبيين فيه ، فماذا قالت أمه سعاد الزبينة فيه التي احتضنته بين ثناياها حياً وميتاً ؟ نسمع ذلك من الشاعر ثابت عبد الله السعدي يقول بلسان أمه سعاد الشحر :

هو ابني البـــار لي دايم يواسيني

بمْشـاعر الحــب ما بينه وما بيني

أصبح لساني وعينه تعتبر عيني

بالشعر ترجم أحاسيسي لكل الناس

فكيف لا يبكي عشاق المحضار عامة وأهل الشحر خاصة بهذا المصاب الجلل ؟

إن المحضار لم يعد فرداً من أهل الشحر فحسب ، وإنما حامل هموم جميع أفرادها من أهلها ، والمتحدث بلسان حالها ، والناظر بعينها ، والترجمان لأحاسيس أهلها . فإن بكوه إنما يبكون فقده ، وإن نعوه إنما ينعون جسده ، في لحظة تسيطر الفاجعة على قلوبهم وعلى كل شيء . وإن تحسروا عليه إنما لإحساسهم بأن صفحة الأحلام قد انطوت ، وشعلة الأيام المتوهجة بالعطاء الفني قد انطفأت ، وتذكروا أن الشحر قد أنجبت الكثير من الرجال العظام الذين كانوا موئلاً في طلب العلم ، ومورداً عذباً لمناهل الفقه ، ومغنماً سلوياً للغناء والطرب . وجلهم حاولوا القفز على شباك العظمة وموانعها لينهجوا الطريق القويم غير مكترثين بأبهة الحياة وغرور الدنيا ، وغير معجبين بأنفسهم ، لأنهم وهبوا حياتهم لخدمة غيرهم ، حتى احترقوا كالشهاب لإنارة عصرهم البهيج .

والمحضار رمز العطاء الفني الذي تربع على قمة الهرم الغنائي حتى صار قاب قوسين أو أدنى من الأب الروحي الفني ليس للشحر وحدها ـ رغم أن أهلها أكثر الناس تذوقاً للفن كلمة ولحناً وغناءً ـ وإنما لحضرموت والجزيرة والخليج على وجه العموم . ومع هذا فهو عظيم بعظمة قلبه ، وعال بعلو قمة هرمه ، لكنه يرى الناس تحته كباراً مثله لتواضعه وهم يرونه صغيراً ينتظرون منه الكثير من العطاءات . لكن إرادة الله أبت إلا أن توقفه عند هذا الحد من العطاء بعدما اعتصر ذوباناً في كل أغنية وُلِدَ بها .

وما دام للعظيم قلبان كما قال (جبران) : قلب يتألم وقلب يتأمل ؛ فبالقلب المتألم جمع عشاق فنه ومحبيه في أثناء وعكته المرضية ، وبالقلب المتأمل جمع لهم ما يشتهون من فن غدا يسمو في الآفاق يأخذون منه ما لذ لهم و طاب . وأثر

تلك الوعكة انقطع أمل قلبه بعده بألم قلبه بعد رحلة في بحر الفنون امتدت منذ صباه ليصول ويجول في ربوع بلاده تارة وحاملاً عصا الترحال تارة أخرى ، بعدما سجل الرقم القياسي في العطاء الفني ، فكانت قيمته الرقمية عند موضعه من جهة اليمين حتى صار أكثر الشعراء والملحنين الحضارمة إبداعاً وشهرة ، وأدناهم صوتاً في طلب الأجر عليه .

الهوامش:

(1) هيام رمزي الدردنجي : فدوى طوقان .. شاعرة أم بركان ـ دار الكرمل / عمان ص15/14

(2) نسخة مصورة من مذكرات الشاعر المحضار

(3) حسين المحضار :ابتسامات العشاق (2007م) ص4

(4) المصدر نفسه: ص5

(5) المرتضى الزبيدي : تاج العروس ـ باب حضر

(6) ياقوت الحموي :معجم الأدباء ـ موقع الوراق ج/1ـ ص41

(7) حسين المحضار : ابتسامات العشاق ص157

(8) ابن منظور : لسان العرب ـ باب حول دار صادر بيروت ط1 ـ ج11 ـ ص184

(9) المرتضى الزبيدي : تاج العروس ـ باب فرذغ

(10) حسين المحضار : وداع العشاق ـ ص72 ط/ دار الطليعة ـ الكويت

(11) المصدر نفسه : ص71

(12) حسين المحضار : حنين العشاق ص89

(13) حسين المحضار : ابتسامات ص95

(14) حسين المحضار : وداع العشاق ص91

(15) نسخة مصورة بخط الشاعر المحضار

(16) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص25

(17) المصدر نفسه : ص101

(18) حسين المحضار : وداع ـ ص14

(19) المصدر نفسه : ص19

(20) حسين المحضار : دموع ـ ص136

(21) حسين المحضار : أشجان العشاق ص19

(22) حسين المحضار : حنين ـ ص16

(23) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص325

(24) حسين المحضار : حنين ـ ص15

(25) الشيخ / محمد بن الشيخ عبد الكريم الكستران الحسيني : موسوعة الكستران فيما اصطلح عليه أهل التصوف والعرفان ج/21 ـ ص27ـ 28دار المحبة دمشق ـ سوريا

(26) المصدر نفسه : ج / 5 ـ ص157

(27) المصدر نفسه: ج / 7 ـ ص255

(28) حسين المحضار : دموع ـ ص140

(29) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص132. والمشراف : اسم موضع في الجهة الشمالية للشحر

(30) المصدر نفسه : ص78

(31) الفونيم : واحدة الفونيمات وهي أصغر وحدات صوتية تغييرها يغير المعنى ، ولها أثر في بنية الكلمة وما يصاحب هذه البنية من معاني ودلالات .

(32) فاروق شوشة : لغتنا الجميلة ص169 ـ دار العودة بيروت ـ

(33) التفويف : أخذ من البرد المفوف وهو الذي يخلط في وشيه شيء من البياض ، وهو تقسيم البيت الشعري إلى جمل منفصلة متساوية في الوزن .

(34) محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم : معجم مصطلحات العروض والقافية ص 54 ـ ط / دار البشير عمان 1991م .

(35) مجلة الإكليل : العدد الرابع لعام 1989م .

(36) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص65

(37) المحضار : الراثي .. المرثي ـ ص 65 ـ إعداد ثابت السعدي وأحمد مسجدي ، من إصدارات مكتب وزارة الثقافة م/ حضرموت

(38) حسين المحضار : أشجان ـ ص107

(39) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص39

(40) المصدر نفسه: ص144

(41) المصدر نفسه: ص171

(42) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، الطبعة السابعة / دار العلم للملايين ، ص234 وما بعدها

(43) التفقورة : هي عباءة لا تتقيد بلون تلبسها المرأة الريفية فوق لباسها أثناء خروجها من البيت

(44) الخورة : قفاء الرأس

(45) رأس الكوير : نسبة تؤخذ من الكل قبل أي تقسيم بين الشركاء

(46) حسين المحضار : وداع العشاق ص53

(47) د / محمد عبده غانم : شعر الغناء الصنعاني ص91

(48) حسين المحضار : دموع ـ ص23

(49) المصدر نفسه : ص34

(50) د / محمد عبده غانم : شعر الغناء الصنعاني ص335 ،دار العودة بيروت

(51) حسين المحضار : دموع ـ ص53

(52) المصدر نفسه : ص38

(53) المصدر نفسه : ص27

(54) المصدر نفسه : ص40

(55) المصدر نفسه : ص49

(56) حسين المحضار : وداع ـ ص26

(57) حسين المحضار : دموع ـ ص21

(58) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص119

(59) حسين المحضار : حنين ـ ص102

(60) المصدر نفسه : ص86

(61) صحيفة الأيام : العدد 362 بتاريخ 1997/5/28م

(62) المحضار : الراثي .. المرثي ص13 ـ إعداد ثابت السعدي وأحمد مسجدي

(63) حسين المحضار : وداع ـ ص82

(64) حسين المحضار : حنين ـ ص76

(65) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص172

(66) المصدر نفسه : ص110

(67) المصدر نفسه : ص109

(68) المصدر نفسه : ص67

(69) المصدر نفسه : ص65

(70) الاستدعاء : من العيوب التي تتصل بالقافية ، وهو التكلف في زيادة كلمة لا معنى لها وإنما طلباً للقافية .

(71) إيليا أبو ماضي : ديوان شعر ص604

(72) حسين المحضار : وداع ـ ص75

(73) حسين المحضار : أشجان ـ ص43

(74) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص191

(75) حسين المحضار : حنين ـ ص104

(76) المصدر نفسه : ص17

(77) حسين المحضار : دموع ـ ص49

(78) سورة يونس : آية 108

(79) السيد أحمد الهاشمي : جواهر الأدب ج / 1 ـ ص426

(80) حسين المحضار : حنين ـ ص88

(81) حسين المحضار : أشجان ـ ص48

(82) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص234

(83) حسين المحضار : دموع ـ ص62

(84) حسين المحضار : أشجان ـ ص34

(85) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص87

(86) حسين المحضار : أشجان ـ ص23

(87) الحبس والدقيلة وروضة عرف : مزارع من أعمال الشحر .

(88) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص191

(89) حسين المحضار : وداع ـ ص51

(90) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص107

(91) حسين المحضار : دموع ـ ص110

(92) حسين المحضار : ابتسامات ت ص129

(93) مجلة الكويت : العدد 32 ص74

(94) فريد الدين آيدن : الأزمنة في اللغة العربية ج/1 ص2 دار العبر اسطنبول 1997م

(95) المصدر نفسه السابق

(96) حسين المحضار : دموع ـ ص101

(97) المصدر نفسه: ص125

(98) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص215

(99) المصدر نفسه : ص123

(100) المصدر نفسه: ص128

(101) المصدر نفسه : ص177

(102) المصدر نفسه : ص173

(103) حسين المحضار : أشجان ص113

(104) سورة يس : آية 55

(105) ابن منظور : لسان العرب ـ باب فكه

(106) صالح عبيد باظفاري : طرائف محضارية ص8 (بتصرف)

(107) المصدر نفسه : ص17

(108) المصدر نفسه : ص19

(109) المصدر نفسه : ص28

(110) المصدر نفسه : ص30

(111) هيام رمزي الدردنجي : فدوى طوقن شاعرة أم بركان ص22 (بتصرف)

(112) المصدر نفسه (بتصرف)

(113) المصدر نفسه (بتصرف)

(114) ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ـ باب حد الشعر وبنيته

(115) حسين المحضار : دموع ـ ص13

(116) أبو الفتح ضياء الدين الموصلي : المثل السائر ج/1ـ ص257ـ المكتبة العصرية بيروت1995م

(117) النويري : نهاية الأرب في فنون الأدب ـ باب : الكتابة وأصناف الكتاب ج2 ص294

(118) ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ـ باب : المبدأ والخروج والنهاية

(119) المصدر نفسه : باب : عمل الشعر وشحذ القريحة

(120) د/ محمد الشوابكة ود/ أنور أبو سويلم : معجم مصطلحات العروض والقافية ص84

(121) المعجم الوسيط : باب السين

(122) الفيومي : المصباح المنير ـ باب النون مع الميم والطاء

(123) صالح مهدي ين علي : على الحسيني سلام ص101

(124) د/ محمد عبده غانم : شعر الغناء الصنعاني ص41

(125) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص134

(126) عبد القادر الكاف : ربيع الهوى ص109

(127) الجُدب والعَيد : من أنواع الأسماك

(128) الروم الدويل اسم بندقية ، والهطفة : رصاصة البندقية (الذخيرة)

(129) تم نسخها من مذكرات الشاعر ثابت السعدي

(130) حسين المحضار : أشجان ـ ص52

(131) فاروق شوشة : لغتنا الجميلة ص 162، دار العودة / بيروت

(132) د/ محمد عبده غانم : شعر الغناء الصنعاني ص43/42

(133) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ص264

(134) علي الجارم ومصطفى أمين : البلاغة الواضحة ص278 جمعه ورتبه وعلق عليه علي بن نايف الشحود

(135) ابن رشيق القيرواني : العمدة ـ باب التكرار

(136) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص137

(137) عبد القادر الكاف : ربيع الهوى ص33

(138) جرجس عيسى الأسمر : قاموس الإعراب ص44

(139) الشيخ مصطفى غلاييني : جامع الدروس العربية ـ حرف التوكيد ـ ج/ 3 ـ ص 266ـ المكتبة العصرية ـ بيروت .

(140) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص90

(141) أبو القاسم الشابي : ديوان شعر (أغاني الحياة) ص121 ،دار الكتب الشرقية

(142) عبد الله البردوني : ديوان شعر ص129 ، دار العودة / بيروت

(143) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص75

(144) إيليا أبو ماضي : ديوان شعر ص101، دار العودة / بيروت

(145) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص167

(146) المصدر نفسه : ص85

(147) ابن رشيق : العمدة ـ باب التصدير

(148) د/ محمد الشوابكة ود/ أنور أبو سويلم : معجم مصطلحات العروض والقافية ص66

(149) حسين المحضار : حنين ـ ص41

(150) ابن رشيق : العمدة ـ باب التصدير

(151) حسين المحضار : حنين ـ ص78

(152) المصدر نفسه : ص46

(153) ابن رشيق : العمدة ـ باب المخترع والبديع

(154) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص221

(155) محمد عبد القادر بامطرف : الميزان ـ ص91، دار الهمداني / عدن

(156) حسين المحضار : حنين ـ ص34

(157) حسين المحضار : وداع ـ ص49

(158) ابن رشيق : العمدة ـ باب التضمين والإجازة

(159) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص163

(160) النويري : نهاية الأرب في فنون الأدب باب الكتابة وأصناف الكتاب

(161) فاروق شوشة : لغتنا الجميلة ـ ص159

(162) عبد الرحمن البحر : المحضار في مساجلات الدان ـ ص 473

(163) المصدر نفسه : ص436

(164) المصدر نفسه : ص491

(165) المصدر نفسه : ص379

(166) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص37

(167) د/ عبد العزيز المقالح : قراءة في أدب اليمن المعاصر ـ ص181/180 ـ ط / دار العودة ـ بيروت

(168) د/ محمد الشوابكة ود/ أنور أبو سويلم : معجم مصطلحات العروض والقافية ـ ص46

(169) مجلة سعاد : العدد الأول ص7

(170) المصدر نفسه : العدد التاسع ص30

(171) سورة آل عمران : آية 159

(172) سورة الشورى : آية 38

(173) اعتمدنا تلخيص الشيخ / أحمد عوض باوزير لكتاب (الشهداء السبعة) للمؤرخ محمد عبد القادر بامطرف في ذكرنا للحوادث التاريخية ـ طبع التلخيص ووزعه مكتب الثقافة بمديرية الشحر عام 2008م

(174) سورة طه : آية 111

(175) ابن فارس : مقاييس اللغة ـ ج/4 ـ ص120

(176) المداد : هو يوم إعلان وإشهار الخطوبة بشكل رسمي ، وسمي بالمداد لأنه يتم فيه مد مهر العروس المتفق عليه

(177) الداعي : الشخص الذي يقوم بدعوة المدعوون للزواج بالقول سابقاً وبالبطاقة حالياً

(178) القطع : من مراسيم بيت العروس وهو أول أيام الاحتفال الرسمي للزواج نهاراً ، والتخمور : تطييب العريس من قبل النساء

(179) مجلة سعاد : العدد الأول ـ ص18 من لقاء مع الفنان / سالم أبو بكر باذيب

(180) عبد الرحمن البحر : المحضار في مساجلات الدان ـ ص377

(181) رواية الأستاذ / سالم عبد الله مسجدي حفيد أبي حنجرة

(182) عبد الرحمن البحر : المحضار في مساجلات الدان ـ ص411

(183) المصدر نفسه : ص399

(184) حسين المحضار : دموع ـ ص96

(185) المصدر نفسه : ص49

(186) د/ عبد الله حسين البار : شعر المحضار النشيد والفن ـ ص 138ـ إصدارات مكتب وزارة الثقافة ـ م / حضرموت ـ المكلا (8)

(187) صحيفة شبام : العدد 352 ص 8 ـ 11 بتاريخ 2006/2/8م

(188) عبد الرحمن البحر : المحضار في مساجلات الدان ـ ص427

(189) الحبس والمعيان : أسماء مناطق زراعية من أعمال الشحر

(190) عبد الرحمن البحر : المحضار في مساجلات الدان ـ ص358

(191) حسين المحضار : دموع ـ ص68

(192) المصدر نفسه : ص116

(193) المصدر نفسه: ص38

(194) ابن رشيق : العمدة ـ باب في اللفظ والمعنى

(195) حسين المحضار : دموع ـ ص138

(196) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص123

(197) المصدر نفسه : ص133

(198) المصدر نفسه: ص61

(199) المصدر نفسه : ص118

(200) المصدر نفسه : ص67

(201) من أبيات الشاعر المحضار المسموعة

(202) حسين المحضار : ابتسامات ـ ص209

(203) المصدر نفسه : ص131

(204) حسين المحضار : حنين ـ ص76

(205) المصدر نفسه :ص84

(206) المصدر نفسه : ص25

(207) المصدر نفسه : ص28

(208) المصدر نفسه : ص106

(209) المصدر نفسه : ص52

(210) المصدر نفسه: ص20

(211) المصدر نفسه : ص62

(212) المصدر نفسه : ص75

(213) حسين المحضار : أشجان ـ ص66

(214) فاروق شوشة : لغتنا الجميلة ـ ص163

(215) حسين المحضار : أشجان ـ ص104

(216) حسين المحضار : ايتسامات ـ ص127

(217) حسين المحضار : روضة العشاق ص1 نشرها وطبعها / محضار حسين بن أبي بكر المحضار ـ تصحيح وتقديم الشيخ / ياسر محمد ياعباد

(218) موسوعة العروض والقافية : ح/1 ـ ص6

(219) ابن رشيق : العمدة ـ باب الرثاء

(220) النويري : نهاية الأرب في فنون الأدب ـ باب المراثي

(221) ابن رشيق : العمدة ـ باب الرثاء

(222) حسين المحضار : بكائيات ـ ص19 ـ جمعه الأستاذ /عبد الله فرج بازرقان

(223) المصدر نفسه : ص101

(224) المحضار الراثي .. المرثي ص22 : إعداد : ثابت السعدي وأحمد مسجدي .

المصادر والمراجع:

- آيدن ، فريد الدين
الأزمنة في اللغة العربية ، دار العبر اسطنبول 1997م
- ابن رشيق القيرواني ، أبو علي الحسن بن رشيق
العمدة في صناعة الشعر ونقده ، دار الجيل ، بيروت 1981م
- ابن فارس ، أبو الحسن أحمد
مقاييس اللغة ، اتحاد الكتاب العرب ، ط 2002م
- ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم
لسان العرب ، دار صادر ، بيروت
- أبو ماضي ، إيليا
ديوان شعر ، دار العودة ، بيروت
- الأسمر ، جرجس عيسى
قاموس الإعراب ، دار العلم للملايين
- الإكليل ، مجلة
العدد الرابع 1989م
- الأيام ، صحيفة
العدد 362 تاريخ 1997/5/28م
- البار ، د ، عبد الله حسين
شعر المحضار النشيد والفن ، مكتب وزارة الثقافة ، حضرموت الساحل 2011م
- بازرقان ، عبد الله فرج
بكائيات 2001م

- باظفاري ، صالح عبيد
طرائف محضارية ، مطابع معين
- بامطرف ، محمد عبد القادر
الميزان ، دار الهمداني ، عدن ، ط 1985م
- البحر ، عبد الرحمن
المحضار في مساجلات الدان ، إصدار جامعة عدن
- البردوني ، عبد الله
ديوان شعر ، دار العودة ، بيروت
- بن علي ، صالح مهدي
على الحسيني سلام ، دار الهمداني ، عدن ، ط 1985م
- الجارم ، علي
- وأمين ، مصطفى
البلاغة الواضحة ، دار المعارف ، لبنان ، الطبعة الخامسة 1966م
- الحموي ، ياقوت
معجم الأدباء
- الدردنجي ، هيام رمزي
فدوى طوقان شاعرة أم بركان ، دار الكرمل ، عمّان 1994م
- الزبيدي ، محمد مرتضى الحسيني
تاج العروس من جواهر القاموس
- سعاد ، مجلة
أ - العدد الأول أكتوبر - ديسمبر 2007م

ب ـ العدد التاسع يناير 2010م

ـ السعدي ، ثابت عبد الله

ـ ومسجدي ، أحمد عمر

المحضار الراثي المرثي ، مكتب وزارة الثقافة / حضرموت الساحل 2010م

ـ الشابي ، أبو القاسم

أغاني الحياة ، ديوان شعر ، دار الكتب الشرقية

ـ شبام ، صحيفة

العدد 352 تاريخ 2006/2/8م

ـ الشوابكة ، د ، محمد علي

ـ وأبو سويلم ، د ، أنور

معجم مصطلحات العروض والقافية ، ط ، دار البشير عمّان 1991م

ـ شوشة ، فاروق

لغتنا الجميلة ، دار العودة ، بيروت

ـ الطبراني ، أبو القاسم سليمان بن أحمد

العجم الوسيط ، دار الحرمين ، القاهرة 1415هـ

ـ غانم ، د ، محمد عبده

شعر الغناء الصنعاني ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الخامسة 1987م

ـ غلاييني ، الشيخ مصطفى

جامع الدروس العربية ، المكتبة العصرية ، بيروت

ـ الفيومي ، أبو العباس أحمد بن محمد بن علي

المصباح المنير

- الكاف ، عبد القادر
ربيع الهوى ، وزارة الثقافة والسياحة ، صنعاء 2004م
- الكستران ، محمد بن الشيخ عبد الكريم الكستران الحسيني
موسوعة الكستران فيما اصطلح عليه أهل التصوف والعرفان ، ط ، دار المحبة ، دمشق
- الكويت ، مجلة
العدد 32
- المحضار ، حسين أبو بكر
أ - روضة العشاق 1956م (مخطوط)
ب - دموع العشاق 1965م ، نسخة دار الطليعة ، الكويت 1979م
ج - ابتسامات العشاق 1987، نسخة 2007م
د - حنين العشاق 1999م
هـ - أشجان العشاق1999م
و - وداع العشاق 2007م
- المقالح ، د ، عبد العزيز
قراءة في أدب اليمن المعاصر ، دار العودة ، بيروت
- الملائكة ، نازك
قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة السابعة 1983م
- الموصلي ، أبو الفتح ضياء الدين
المثل السائر ، المكتبة العصرية ، بيروت 1995م
- النويري

نهاية الأرب في فنون الأدب

- الهاشمي ، السيد أحمد

جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب ، دار الكتب العلمية ، بيروت

- .....

موسوعة العروض والقافية

المحتوى

الموضوع **الصفحة**

الإهداء

المقدمة

توطئة

الباب الأول (تأملات في شعر المحضار)

تأملات فكرية

تأملات في بيئة شعر المحضار

مصادر شعره

مفهوم الوطن في شعره

تأملات في صوفية شعر المحضار

الإقرار بوحدانية الله

مدح الرسول صلى الله عليه وسلم

ذكره لعادات ومصطلحات الصوفية

تأملات في بنية شعر المحضار

المعارف والمؤثرات الخارجية

الحركة الداخلية

المكونات التعبيرية

تأملات في فنون شعر المحضار

في اللغة

في الموضوع

في الهيكل

في التفاصيل

تأملات في الشخصيات والمواقف

أسماء المحضار الذاتية

الأسماء الحقيقية

الأسماء المجازية

تأملات في القيم والعواطف

القيمة الجمالية

القيمة النفعية

تأملات في المكان والزمان

في المكان

في الزمان

تأملات في المفاخرة

التداخل الفردي الجمعي

تأملات في الممازحة

ممازحة الخلان

ممازحة الشعراء

ممازحة المسئولين

ممازحة المنتجين

الباب الثاني (تجليات في ذات المحضار)

المحضار الشاعر المبدع

الموهبة والإبداع

أسلوبه الصوتي

المحضار الشاعر البليغ

الجمال الفني في دان الهبيش

الجمال الفني في الأغاني

المحضار الشاعر الشعبي

مفهوم الشعر الشعبي

شعبية المحضار

المحضار الشاعر الدرامي

الدراما الغنائية

التاريخية

الاجتماعية

العادات والتقاليد

التوجيهية

الدراما الحوارية

ما الحاجة للشعر المسرحي ؟

المحضار الشاعر العاشق

دندنة عاشق

دمعة عاشق

ابتسامة عاشق

حنين عاشق

شجن عاشق

روضة عاشق

وداع عاشق

بكاء العاشقين

الهوامش

المصادر والمراجع

المحتوى

هذا الكتاب (خاص بصفحة الغلاف الأخيرة)

تأملات في شعر المحضار

وتجليات في ذاته

فبالتأمل استجدينا الأفكار النائمة في الوجدان

وعرضناها بطريقة التحليل والتفسير حيناً

وطريقة التأمل الشعري حيناً آخر

وبالتجلي كشفنا ما ليس بالحسبان

من شعره المنطلق من التجربة الذاتية

والصادر من الوجدان

المفضي إليه لارتباطه بالذات

كذلك فعلنا

وعرفنا عنه ما عرفنا

ولكننا على شاطئ بحره وقفنا

عاجزين على عبوره حتى المنتهى

إلا أننا بدأنا ولازلنا

وطريق الألف ميل تبدأ بخطوة

وهذه الخطوة الأولى ...

أحمد