أدب الغرابة
قراءة في نص للصعلوك تأبط شرا

أ/ سفـيان زدادقـة
ق/ اللغة والأدب العربي
جامعة سطيف- الجزائر

توطـئة :

بعض النصوص تضع قارئها مباشرة في صلب الإشكال ، فهي نصوص غير عادية ، ذات طبيعة استثنائية ، نصوص / مشـكلات ، أو ما أقترح تسميتها "بالنّصوص الحية" لأنها تمثل تجربة أو شرطا إنسانيا خاصا ، نصّوص مفارقة مهمومة وقلقة تحاول التجاوز والتأسيس .

إنّ "ما قبل القراءة" عملية تفـاوضية مع القـراءة ، ذلك أنّ النصّ هو بنية لغويّة ونظام إشاري أنتجـته ذات مفردة ضمن بنية عامة تضم الاجتماعي والتاريخي والثقافي والسياسـي ، وهذا يفرض على المقاربة النقدية ـ رغم اعترافها بنصوصيتها ـ أن لا تقع في فخ الشكلية المفرطة وأن لا تقدس لعبة الفن على حساب الشرط الوجودي للإنسان ، على هذه المقاربة النقدية أن تعي ضرورة السياق العام للنصّ وتدخله الواضح والجلي ـ والحاسم أحيانا ـ في تشكل هذا الأخير ، وبهذه الرؤية الشمولية في تحليل الخطاب الشعري يمكن للنقد أن يدرك خصوصية الظاهرة الأدبية ويفكك مكوناتها ويضبط أبعادها ووظائفها ، وفي هذا الاتجاه يؤكد أحد الباحثين :" لاشك في أن محاورة الإيديولوجي ومساءلة الاجتماعي فـي سياقات جمالية تحاول أن تخرج النص من سكونيته إلى حركية أكثر جاذبية، وإثارة جوانبه الخفية، ورصد علائقه الداخلية ـ لاشك في أن محاولة كهذه ـ من شأنها أن تحقق قراءة بنائية تسـتقرئ الواقـع الرؤيوي الاستشرافـي الذي ينـبغي أن يـكون كما تتوخاه الرؤيا الإبداعيـة" (1) .

ثمّـة إمكانية في ما هو شعري تسمح للإنسان أن يعبر عن مكنوناته عبـره، أن يصـل به إلى الآخـرين مهما كانت طبيعة علاقته بهم ، فالتواصل مع الآخر يشكّـل أحد أبرز عـوامل قيـام الأدب كمؤسسـة واستمراره عبر الزمـن بكـلّ هـذا الزخم والاندفاع ، والذات الشاعرة تمثّل صوت الضمير في هذا العالم ، وهذا الصوت هو قبل أن يكـون متعـة أوإفادة هو شعور وتجربة إنسانية تتضمن كلّ العواطف الممكنة ، من قلق ورضى ، أمل ويأس ، كره وحب ، هذا الشعور الذي يصل بعظمتـه وحدهـا ـ وليس بشـيء آخر خارجـي ـ درجةَ التشظي والتّحطيم ، ألم يقل نيتشه في درسـه الأخير : "ما بك يا زرادشت ؟ قل كلمتك وحطّم نفسـك إلـى شظـايا "؟ . (2)

هذه الطاقة المتفجرة على مستوى الشّعور الأنطولوجي تولّد طاقة أخرى على مستوى اللّغة المحكيّة لدى الناصّ ، فالناصّ عندما يقول حقيقته الخاصة فهو يضع صلته المباشرة "بالآخرين" الذين يسيئون فهمها أو تأويلها أو حتّى يرفضونها موضع تساؤل ، لكنه من جهة أخرى يقيم صلات وثيقة مع من يشتركون معه في وضعه العام ورؤيته للحقيقة ، يقيم معهم صلة جديدة ـ غير مباشرة ـ يحلّ فيها خطاب النصّ محلّ الخطاب الكلامي الشّخصي الإبلاغي المباشر للناص .

الشاعر ، النّاص ، أو منتج ذلك الكلام السّاحر، المبهر، الكاذب ، العذب ، الهراء ، المجنون ، الرّائع ، لا يمكن أن يكون إلاّ متمرّدا ، الإنسان المتمرّد حين يقول "لا" يكون قد حكم على نفسه بإعدام اجتماعيّ ساحق يتحمّل وزره وحده (وهنا تكمن ـ كما شرح باقتدار ألبير كامي ـ مهزلة الإعدامات الكبيرة والقانونيّة أحيانا التي قامت بها الإنسانيّة في حقّ شعرائها تحت ألوية إيديولوجية مختلفة *) . فالتّمرّد الفردي يعني عادة على الضفة المقابلة ـ ضفة الآخرين ـ السّحق الاجتماعيّ ، وحالما يتلفّظ الواحد رؤيته المختلفة قولا فإنّه يكشف في الحقيقة عن تناقضات فظيعة ، بل واختلال وفجوات حسنة الإخفاء عادة على صعيد العلاقة الاجتماعية بين الأنا وهؤلاء الآخرين.

لحظة القول لا تعني أكثر من وصول حالة التأزم إلى الحد الذي لا يمكن فيه إلا أن تتجرد من واجب الصمت ، وأن تقول لغتها الحادة (المختلفة) ، وبتعبير أكثر دقة هي لحظة الانفصام ونهاية السلم بين الطرفين ، لحظة يتسيد فيها الناصّ مقام الإبداع ، ويعلن فيه حضوره المهتم والحزين في المساحة الواسعة ـ وغير المتفهمة مع ذلك ـ للاجتماع الإنساني المعتاد والرافض أساسا لكلّ محاولة في سبيل التجاوز والتفرد والتسامي الشخصي .

في هذا السّياق يتموضع شعر الصعاليك الجاهليين كإشكاليّة وجوديّة تهتف بصوت الذات المقهورة ، والتي رغم ذلك تحاول بقوة تشكيل أنطولوجيا خاصة بها .

يشكل شعر الصعاليك شعر الاختلاف بالنسبة للشعر الجاهلي بعامة ، وهو يمثل ذلك التميز الخاص والتفرد الذي لا يمكن أن يوصف إلا بالتمرد ، ذلك أن هذا الشعر ظل في منأى عن أشكال الخطاب المتداولة على الصعيد الاجتماعي العام ، محتفظا بسمات خاصة منحته تلك الهالة من الأصالة والعبقرية .

إن الأشعار التي خلفها هؤلاء أشبه ما تكون بالبيانات الحربية الثورية ، مختصرة قلقة ، مثالية وحالمة ، تقول المبادئ الخاصة والمشاكل اليومية ، وتسعى إلى حصر تبريرات الفعل الثوري وأشكال

تجلّيه ، وتقول المنطلقات والأهداف ، والأخلاق المميزة والجسد الضاري ، والمآسي والخيبات المتكررة ، والأفراح المؤجلة والأماني المغيبة .

هكذا تقمص هذا الشّعر دور المعارضة ، متخذا من الهامش قاعدة للانطلاق ، رافضا الأعراف الاجتماعية السائدة، طارحا بدائله الجديدة، مناديا بضرورة التغيير وإحلال العدالة، مخترقا الذوق الفني والقواعد العامة التي كرسها شعر القبيلة / المركز تحت ألوية التقادم والتقليد والتداول والشيوع .

إنّنا نشهد في شعر الصعاليك تحقق مقولة موكارفسكي :"الفن يختلف عن غيره من العلامات بأنه لا يشير إلى شيء محدد في الواقع ، بل يشير إلى مجموع الظروف الثقافية والاقتصادية والحضارية" (3) . هذه الظروف غير المؤاتية التي لم تصنع مقاتلين عظماء فحسب بل صنعت شعراء اتخذوا من شعرهم وسيلة للتعبير عن أفكارهم ونظرتهم للحياة ومشكلاتها والمجتمع وتنظيمه ، شعراء مجيدين وصل الأمر بهم إلى أن يقول الأصمعي عن بعضهم : "إنّ كثيرا من شعر امرئ القيس لصعاليك كانوا معه" (4) .

إنّ الهامش هو المساحة الأخرى المخبأة ، أو القبيلة الموازية التي سعى الهامشيون إلى تأسيسها والدعوة لها لكسر حلقة الإقصاء البغيضة ، فالهامش هو الصحراء القاحلة التي تحوّلت إلى الحلم / الجنة ، إلى الفضاء الذي يرحب بالآخر دون ممارسة التمييز بشتى أنواعه ، إلى الفضاء / الوقت المستقطع من هيمنة العرف والسيّد . الهامش هو الفرصة الجديدة للحياة أو الميلاد المؤجل .

لقد حمل الصعلوك جذوره معه ومشى يوم طرد من القبيلة ، ولم يعد يربطه بها غير علاقات الانتقام والمنافسة والصراع في الغالب الأعم . ولا شك أنه غير معني بذلك الشعار الشهير :

وما أنا إلاّ من غزيّة إنْ غوت غويتُ وإن ترشدْ غزيّة أرشد

شكّلت الصعلكة في سياقها التاريخي العقاب الاجتماعي الأمثل لأولئك الأفراد الخطرين الذين لا يعترفون بالحدود الوسطى ، ويذهبون إلى أقصى النهايات ، هم الذين لا تملك القبيلة وسائل أمنية كافية لتحمّل تبعات أفعالهم على الصعيد الأوسع في الممارسات الاجتماعية ، كما أنهم الأشخاص الذين لا يحترمون مبادئ الطاعة العمياء والولاء المطلق للأعراف القبلية . إنهم بعبارة قضائية أناسٌ خارجون عن القانون . ويحددهم يوسف خليف في ثلاثة طوائف مختلفة الدوافع والأهداف والوسائل : الخلعاء مثل حاجز الأزدي وقيس بن الحدادية ، أغربة العرب أمثال الشنفرى والسليك ، الفقراء ويمثلهم عروة بن الورد (5) .

إنّ أسباب تموضع الصعلوك الشاعر في إطار (الخارج عن) بدلا

من إطار (الداخل في) تفوق في مداها ووجاهتها أسباب غيره من الصّعاليك العاديين الذين لا يشكّلون شيئا مهمًا في الحقيقة بحكم عدم تخليد لحظتهم التاريخية وتكثيفها في لحظة إبداعية تضمن ـ ولو نسبيا ـ صيرورتَهَا التواصلية عبر الزّمن .

إنّ أدب الصّعاليك يمثّل ظاهرة إبداعية فريدة ومتميّزة بالنظر إلى الخصائص اللامتوقعة التي يقدمها لمتلقيه ، سواء على صعيد المضمون والقيم التي يحملها ، أو على صعيد البنية والشكل ، ذلك أنّ مواجهة نظام القيم ومعارضته لم يكن مقتصرا على الجانب الاجتماعي فحسب ـ كما عند جماعة الصّعاليك غير الشعراء ـ بل تجاوزها عند الصّعاليك الشعراء (أو النخبة المثقفة) إلى مواجهة على صعيد لا يقل خطورة هو صعيد الفنّ . يقول جابر عصفور : "ما زلت مقتنعا بما علمني إيّاه يوسف خليف من أنّ التمرد المتفجر في شعر الصعاليك يؤكّد حضور الأنا إزاء الآخرين ويضع الصّعلوك في مواجهة القبيلة بالمعنى الاجتماعي ، وقصيدَتَهُ في مواجهة شعر القبيلة بالمعنى الفنّي" (6) .

إنّ هذا النصّ الشعري المنتج ليس فعلا لغويا بسيطا أو عفويا ، بل "يكشف عن رؤية مبدعه للعالم ، ويحدد زاوية هذه الرؤية" (7) ، بل ويحدد أيضا موقع قائل النصّ على خريطة الصراع ، وعلاقات الاشتراك والانقطاع التي يقيمها مع غيره من الفاعلين .

إنّ دور الشاعر الصّعلوك أو الصّعلوك الشاعر لم يكن مقتصرا على فعل المواكبة الفنية للحركة الثوريّة للصعلكة ، من حيث هي مواكبة تهليل وفرح ودعاية لفعاليات هذه الحركة ، بل امتد زيادة على ذلك إلى تجسيد مبادئ التمرد الاجتماعي في شكل تمرد فني ظاهر حينا متخف حينا آخر فيما يمكن أن يكون تبشيرا بمعالم نظرية شاملة ، كاملة التكوين ، ليس فقط في ما يخصّ مجالات التنظيم الاجتماعي والاقتصادي والسياسي للعالم / الحلم المنشود ، بل أيضا في مجالات ثقافية أساسية كالأدب ، وتكفي الإشارة هنا إلى أنّ التمرد يتجاوز التمرد الذي يسعى إلى النظام ، بمعنى أنّ حركة الصعلكة تفنى وتحل مركز ثقلها بمجرد توجهها نحو التنظيم ، أيَّ نوع من التنظيم .

يذهب كمال أبو ديب إلى تقسيم الوعي العربي الجاهلي إلى ثقافتين متمايزتين ، تختلف إحداهما عن الأخرى باختلاف الموقف الطبقي والموقف الوجودي إزاء عدد من المشكلات . يقول : "أشير إلى التمييز الذي قدمته (...) بين الرؤيا المركزية للثقافة ، التي اقترحت أنّها تتجسد في المعلقات بوصفها بنية واحدة كلّية ، ورؤيا الثقافة المضادّة (counter - culture) التي اقترحت أنّها تتمثل في شعر الصعاليك" (8) .

وإذا كان توّحد الهويّة بين الذات الفرديّة والقبيلة يشكّل أحد المحاور الرئيسية للحياة السابقة للإسلام ، فإنّ انفصال (أو انفصام)

الهويّة بين هذين القطبين يمثل المحور الرئيس لحياة الصعلكة في مستواها الواقعي ومن ثمة بنيتها ، وينعكس هـذا الانفصال في المسـتوى الإبداعي بالضرورة على نتاجها اللغوي المسمى أدبـيًا .

إذن الصّعـلكة لم تكن فعلا همجيّا خاليا من التبرير الفلسفي (الإيديولوجي تحديدًا) والمتمثل أساسا في نشدان العدالة الاجتماعية ومكافحة طغيان الجماعي على الفردي ، القيود والمواضعات على حساب الحريّـة والإباحة ، ولم تكن الصعلكة خالية أيضا من الواجهة الجمالية (الدعائية أحيانا) أو البعد الإبداعي متمثلا في قصائد تختلف في طولها وقصرها ومستواها ، وإن كانت تشترك في كونها جميعا ذات خصائص محدّدة تشكل جوهر الثقافة اللامركزية ، ثقافة المقاومة والمعارضة ، في مواجهة مفتوحة (علنية أو ضمنية) ضّد الثقافة / المركز المرتبطة بالقبيلة في شكلها الأكثر شهرةً وترحيبًا "المعلقات" وسائر العمليات الإبداعية الناسجة على منوالها . إنّ مجرد ذكر الطلل ـ مثلا ـ من عدمه كان يشكل علامة فارقة يحدد بواسطتها قائل الشّعر موقعه ومجمل العناصر السياسية والثقافية والاجتماعية التي تسيّـر حركته .

نصّ الصعلكة نصّ متمرد بطبيعته على المتن المركزي ، ويوازي نصوصه موازاة تتضمن الثورة والخلاف أكثر مما تتضمن المشاركة والمجاراة .

ويمكن تحديد شكل التمرد مبدئيا في صورتين : إحداهما عامّة تمس النصّ بما هو خلق لغوي محمول بفكر معين هو فكر أو إيديولوجية الصعلكة ، والتمرّد في هذه الصورة يكون مضمونيا بالدرجة الأولى يمس بميسمه الأطر والبنيات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للقبيلة ، من حيث هي أطر و بنى معاكسة لا للنصّ فحسب بل للبنية السوسيونـصية التي يتوضع فيها هذا النصّ . والأخرى خاصة تمسّ النصّ بما هو خلق لغوي محمول بطاقة فنية معينة متمرّدة حتمـا على الأطر والبنى الفنية المعتادة أو الطقسية للقبيلة ، بحيث إن التمرّد الذي يتجلى في الصورة الثانية انعكاس للتمـرّد الذي يتجلى في الصورة الأولى ، وبينهما تتجلى العلاقة الجدلية بين التمرد الاجتماعي العام الذي يشترك فيه جميع الصعاليك والتمرد الفني الخاص المقتصر على شعراء هذه الفئة . يقول كمال أبو ديب : "شعر الصعلكة (...) يلغي الوحدة الاجتماعية الاقتصادية السياسية التي تتشكل ضمنها الرؤيا المركزية ، أي القبيلة ، ويطور نظاما من القيم ، والفاعليات ، ولهجة شعرية جديدة تتشكل في إطار فئة أو طبقة اجتماعية محددة" (9) .

إنّ ما حاولته النصوص المتصعلكة هو تأسيس ثقافة مغايرة تعكس هموم أقلية مضطهدة ، وللأسف هذه الثقافة المغايرة لم يكتب لها الاستمرار والتنامي بدليل استمرار ثقافة المعلقات ونظامها إلى غاية

العصر العباسي ، في حين فقدت الثقافة المغايرة مبررات قيامها مع مجيء الإسلام ، وتحطيمه السريع للأسس المباشرة للعقل والعمل المتصّعلكين ** .

هناك فكرة محورية مفادها أنّ نصوص الصعلكة هذه كانت دوما في صراع علني أغلب الوقت مع نصوص المنظومة شبه الرسمية ذات الترحيب الاجتماعي الواسع المرتبط أساسا بالسلطة والطبقة المستفيدة ومفهومها الجاهز عن الثقافة والفن ، وتأتي طبيعة هذا الصراع من كون نصوص الصعلكة تحاول زحزحة النصوص السائدة وتنصب نفسها بدائل شعرية وفنية مع مراعاة الفروق الزمانية والمكانية والتصورات الإيديولوجية .

وإذا كان عروة بن الورد يمثّل المسلك المعتدل حياة وقيما وسلوكا لدى مجموعة الصعاليك ، فإن تأبط شرا يمثل المسلك الجموح المتطرف بكل ما يمثله من غلو في السلوك والأفكار وطريقة النظر إلى الأمور والحكم عليها ، ويشاركه هذا المنحى صديقه وقريبه الشنفرى وكذلك جزء لا يستهان به من طبقة الصعاليك .

ويظهر التطرّف على مستويين : مستوى سلوكي ومستوى فني ، في المستوى السلوكي يبرز التطرف من خلال جملة الأحداث التي تروي سيرة تأبط شرا ، وما يميزها هو ذلك العنف الفظيع الذي من أبرز مظاهره القتل الجماعي الذي لم يستثن حتى الأطفال ، السرقة والنهب المتواصل ، الإسراف في الثأر ، الابتعاد المطلق عن المجتمع والنزوع نحو مجتمع الحيوان ، قسوة الأخلاق ، الصفات الجسدية الخاصة والمتفوقة ...) . وبطبيعة الحال انعكس هذا السلوك بقوته وعنفه على المستوى الفني فجاء الشعر متطرفا طافحا بالقسوة على الآخر والسخرية به ورفض حضوره ، بل وحتى استبدال مجتمع الإنسان بمجتمع الحيوان . هذا الاستبدال الغريب والذي تكرر لدى الشاعرين معا (تأبط شرا ـ الشنفرى) يشي ببلوغهما حال اليأس والاقتناع المطلق بفشل الإنسانية في تحقيق مبادئ العدل والمساواة والإخاء والحرية في تجمعاتها البشرية . وهي المبادئ الأساسية التي طالبت بها الصعلكة وسعت إلى تحقيقها بطرق مختلفة ، بعضها معتدل يعتمد مبدأ التعايش مع الآخر المختلف وقبوله ويبقى على تماس معه وتفاعل ، وبعضها متطرف يرفض الآخر جملة وتفصيلا ويرميه بأسوأ الصفات والنعوت ، معلنا يأسه منه ورغبته عنه ، مفضلا عليه الحيوان رغم منزلته الأدنى من منزلة الإنسان . كما يتوعده بالانتقام والثأر والموت . مفسحا بذلك المجال للصراع والعنف

الذي لا يواجه إلا بعنف مثله . ولعل هذا ما يفسر مقتل جميع الصعاليك المتطرفين على يد القبيلة ، في حين أمكن للصعاليك

المعتدلين أن يحظوا بحياة مستقرة نسبيا وأن يتزوجوا وينجبوا وأن يقضوا شيخوخة هنيئة ، بل وأن يتمتعوا باحترام الناس وتقديرهم بعد مماتهم بسنوات طويلة (10) .

وظاهرة التوزع والاستقطاب بين الاعتدال والتطرف لا تقتصر على حركة الصعاليك وحدهم ، بل تمس بميسمها جميع الحركات التاريخية التي تسعى للتغيير الجذري ، أو ما يطلق عليها سياسيا مصطلح الحركات الثورية ، فنجد بعض أعضائها لا يلغي جانبه الإنساني لكي يصبح عبدا للثورة ومقولاتها الظرفية ، أما بعضهم الآخر فيلغي عقله وتفكيره لصالح العنف الثوري والعدالة الثورية التي كثيرا ما لا تفرق بين الرفيق والعدّو . يقول سامي سويدان في هذا الشأن : "إذا كان التمرد هو قبل كل شيء ممارسة للحرية التي يتطلع إليها ، فإن طلبها يأتي على القدر ذاته التشديد الذي ظهر في تقديم دورها ، لكن التمرد أيضا لا يعرف الحدود الوسط ، لذلك يأتي هذا الطلب متطرفا". (11)

إن الهامش ليس طبقة موحدة ، إنما تتوزعه ألوان طيف متعددة متجهة من مركز الهامش إلى هامش الهامش ، فنجد طبقة حثالة الصعاليك أقرب هامش إلى القبيلة / المركز ، وهي طبقة رضيت بالخنوع والذل ولم تخلف نتاجا فنيا يذكر ، كل هم أفرادها الحصول على طعام يومهم بطرق يستعرضها شعر الصعاليك بكثير من الاحتقار والكره . ثم هنالك طبقة أخرى من الصعاليك تعيش على الهامش وتتعايش مع القبيلة لكنها ترفض الاستجداء أو الخضوع والهوان ، وتنادي ببعض القيم الشريفة التي تدعو الفقير والمعدم إلى احترام ذاته والسعي للحصول على قوته بطرق لا تنال من شرف الإنسان وكرامته ، ومن أبرز ممثلي هذه الفئة من الصعاليك عروة بن الورد .

وهناك من الصعاليك من رفض القبيلة والعيش فيها ، وأعلن الحرب الشاملة عليها وعلى ما تمثله من قيم ونظام ، ودعا إلى الحرية المطلقة والتقرب من الطبيعة وحيوانها ، إلا أنها تتصف بالتطرف والغلو بل والإجرام ، ومن أبرز ممثلي هذه الفئة الشنفرى ، تأبط شرا ، وعمرو بن براق ، وغيرهم من الصعاليك .

للإشارة يجب التمييز بين الصعاليك الدائمين أو الحقيقيين ، وبين الصعاليك المؤقتين إذا جاز التعبير ، أعني أولئك الذين تصعلكوا في فترة ما من حياتهم لظروف خاصة عارضة دون أن يكونوا صعاليك بالمعنى المعروف ، ومن أمثال هؤلاء امرؤ القيس وعنترة بن شداد وغيرهم .

وبالنسبة لتأبط شرا فإنه صعلوك قبل أن يكون شاعرا ، مما يجنبنا الحكم عليه من منطلق أن الفنان بطبعه مسالم ووديع ، فشعره لم يكن يوما مقصودا لذاته ، فلقد اتخذه مطية يطرح من خلاله نفسه وأفعاله ومناقبه واغترابه ، لذلك جاء أغلب شعره فخرا أو هجاء أو سردا قصصيا

لواقعة من وقائعه مع القبيلة ، كما أنه قليل الحظ من التنقيح والتجويد أو إعمال الذهن ، فهو شعر السجية والتلقائية والعفوية ، لا يسعى إلى الإبهار الفني والإجادة الجمالية بقدر ما يسعى إلى استعراض المعنى ومناقشة الموضوع .

نحاول من خلال تحليل نص من نصوصه المتفاوتة الطول والمستوى أن نرى جانبا من تجليات التمرد ، ممثلا في سرد قصة غر يبة عن لقائه بالغول ، وهو موضوع لا يمكن أن يتطرق إليه إلا من بلغ في ذاته أقصى ممكناتها ، وعاش في حياته أبعد مغامراتها .

يقول تأبط شرا (12) :

(البحر الوافر)

1 ـ ألا من مبلغ فتـــيان فـهم بما لاقـيـــت عند رحى بـطان
2 ـ بأني قد لقيت الغـول تهـوى بسـهـب كالصحيفة صحصحـــان
3 ـ فقلت لها كلانا نضـــو أيـــن أخو ســفـــر فخلي لي مــكانـي
4 ـ فشدت شدة نحـوي فأهـــوى لـها كـــفـــي بمصقـول يـماني
5 ـ فأضربها بلا دهـش فخـــرت صريعا لليـدين و للـــــجـران
6 ـ فقالت عد فـقلت لهـا رويـدا مكانك إنـــنـي ثبت الجـــنـان
7 ـ فلم أنـفـك مـتـكـئـا لديها لأنظر مـصـبـــــحا ماذا أتاني
8 ـ إذا عـيـــنـان فـي رأس قبيح كـــرأس الـهر مشقوق اللـسـان
9 ـ و ساقا مخدج وشـــواة كلـب وثـــوب من عـــباء أو شـنـان

يدور موضوع النصّ حول لقاء الصعلوك تأبط شرا بالغول في فلاة منقطعة عن مناطق تواجد البشر ، وهذا اللقاء الخرافي الأقرب إلى الأسطورة يندرج في شكل حكاية تتابع الأحداث فيها بشكل متجانس ومرتّب ، وتتضمّن عنصري الحوار والوصف ، والملاحظ "أنّ وجود الغول أو الاعتقاد بها قبل الإسلام كان يملأ على الذهنية العربية خيالها وتصورها ، وأنّ الصورة الخرافية لهذا الكائن كانت قد ارتسمت بصورة دقيقة لما كانوا وضعوا لها من أصول فولكلورية تتحدث عنها ليلا ونهارا ، وأنها قد تكون ذكرا كما قد تكون أنثى ، وأنها طورا عابثة ، وطورا شريرة ، وأنّها تثوى بالخلوات والقفار وأنّها لا ترعوي أن توقد بالليل النار لتعبث بالسفـــار .." (13) .

يبتدئ النصّ بإعلان هو رغبة إبلاغ البطل مغامرته العجيبة مع الغول إلى القبيلة (14) إلى فتيان القبيلة تحديدا ، مثار فخرها ومشجب عزها وقوتها ، إنّه إعلان بطولة وتفوق ينساب من الهامش تجاه المركز ، فيه فخر وعز ، وفيه زهو وخيلاء وفيه تحدي :

"ألا من مبلغ فتيان فهم"

إنّ الخبر البطولي لا ينقله البطل بذاته ، بل يسعى إلى البحث عن وسيط "مبلغ" ، وهذه الطريقة في التعبير يسلكها من عجز عن التواصل إما لبعد أو عداوة ، أو يسلكها من يتعالى على المتواصل معهم فيكلف غيره بإيصال المقصود إليهم ، والبطل يضم كلّ هذه الأسباب مجتمعة فهو من جهة بعيد عن القبيلة مكانيا ، وهو من جهة ثانية عدوها المباشر فلا يستطيع محادثتهم مباشرة عن مغامرته ، وهو من جهة ثالثة يستنكف أن يحادثهم بصفة مباشرة . كما أن "ألا" تؤدي دورا بالغا من جهة التنبيه على المرسل إليهم كي يستمعوا إلى المرسل ورسالته ، مما يؤكد الرغبة في التواصل والسعي إليه المختفي وراء ستار العداوة والتمرد . ويشكل البيت الأول إذا ذكر وحده طاقة تشويقية كبيرة ، إذ لا نفهم منه إلا أنّه قد لاقى شيئا يسترعي الانتباه ويستدعي العجب ، ويزيد تحديد المكان جغرافيا "رحى بطان" من فعالية هذا التشويق ، لأنّ الحديث عن أعجوبة حدثت في مكان نعرفه أشد تشويقا وإثارة من الحديث عن الأعجوبة نفسها حصلت في مكان لا نحتفظ له في ذاكرتنا بأية صورة أو ذكرى ، وفي تحديد هذا المكان القصي والبعيد تحد لفتيان القبيلة أن يبلغوا مبلغ البطل في التوغل والبعد والمغامرة . كما أن استخدام اسم الموصول لغير العاقل "ما" يزيد من حس التشويق والانتباه ، فلو قال : "بمن لاقيت" لتوقع المتلقي شخصا ما لا تبلغ الغرابة في لقائه حدا كبيرا مهما كان . أما قوله "بما لاقيت" فيفتح الباب واسعا للتخمين وإعمال الذهن ، واستحضار أشكال الحضور غير العاقل مع ما يتبع ذلك من عجائب وخوارق ترتبط عادة بمثل هذه المواقف .

في البيت الذي يليه وعن طريق تكرار الفعل "لقيتُ" مع ما يفيده ذلك من تركيز على فجاءة اللقاء وشدة وقوعه في النفس "أنّي قد لقيتُ" تشغيل لأدوات لغوية فاعلة في مجال التوكيد والتأثير حيث يجري اللقاء بين طبيعتين متغايرتين : طبيعة بشرية وأخرى غرائبية في مكان أشبه ما يكون بالمطلق في تحديده الجغرافي وأبعاده الطبيعية المفتوحة والخالية من أي شرط للحياة ، حيث مكان الصراع معاد ومضاد للوجود الإنساني ، بل ولأيّ وجود ، وعبر خطاب عادي يتجاوب البطل مع هذا الغول بصفته شيئا عاديا لا يثير أيّة عاطفة فزع أو خوف ، خطاب يتضمّن شيئا من الحميميّة والدعوة إلى تقاسم المكان وبالتالي تقاسم المصير ومصادر الرزق الحيوية ، ويتجلى هذا الاشتراك الوجودي في كون البطل والغول يعيشان معا ظرفا جغرافيا وماديا معاديا ووضعا واحدا "كلانا نضو (15) أين" ، "أخو سفر" ، والنتيجة المنطقية التي يستخلصها البطل هي ضرورة التعاون والترافق "فخلي لي مكاني".

لكنّ الغول ـ بطبيعتها المغايرة ـ لا تفهم هذا المنطق ولا تحسن شيئا غير المهاجمة والصراع فتكون نتيجة العنف عنفا آخر ، وهكذا يتبدى

البطل وقد دخل معركة خارقة يجابه فيه مخلوقا لا يعرفه ، إنّ البطل ليبدو من خلال جملة أقواله بلا قلب ولا عاطفة ، خصوصا وأنّ اللقاء قد جرى في الليل ، ليل الصحراء الرهيب الموحش :

"بسهب (16) كالصحيفة (17) صحصحان (18)"

ويتواصل سياق المعركة في رصف متتالي لأفعال البطل الجريئة إلى أن يخر صريعا ويستعد البطل للمغادرة .

هنا يتحول الغول من طبيعته الأخرى المغايرة للإنسان نوعا وجنسا إلى امتلاك بعض خصائص الإنسان وذلك من خلال قدرته على استعمال اللغة "عد" وتواصل سياق الحوار الذي كان من جانب واحد فانقطع بدخول الغول في الصراع المباشر ، هكذا إذن تتوقف المعركة ليحل الحوار :

ـ "عد"

ـ "رويدا مكانك إنّني ثبت الجنان"

ويمكن تلخيص البنية الحوارية في النصّ على الشكل الآتي :

أ ـ فقلت لها : وهو بداية الحوار بين الطرفين (البطل ـ الغول) (البيت الثالث)

ب ـ فقالت : ويأتي بعد حوار الجسد والقوة المستعرض عبر الأبيات 4 – 5 وفيه دعوة للعودة (البيت السادس) .

ج ـ فقلت لها : وهو رد على الدعوة السابقة واستجابة لها (البيت السادس) .

ويلاحظ أن الحوار في النصّ نوعان : حوار باللغة ينحصر في الأبيات 3 – 6 ، وحوار بالجسد يتوزع على مدار الأبيات 4 – 5 – 7 حيث يغيب الكلام ويحضر الفعل ، ممثلا في القتال والمصارعة .

يتمّ الخروج في البيت السابع من سياق الحوار إلى سياق الصراع ، و يبسط البطل سيطرته التامة على هذا المخلوق في انتظار ضوء الصبح (ضوء الكشف والحقيقة) بغية التعرف عليه من قريب وإدراك ماهيته ، وفي البيتين الآخريين يتم وصف هذا المخلوق بطريقة تجعله أشبه بمركب حيواني بشع يجمع بين أوصاف الهر والكلب مع قبح وتشوه ونقصان فظيع

ـ إذا عـيـنان في رأس قـبـيـــــح كرأس الهر مشقوق اللسان

ـ ساقا مخدج(19) وشواة(20)كلب وثوب من عباء أو شنان (21)

هكذا تبلغ المغامرة نقطة الذروة عن طريق عملية التعرف واستكشاف الآخر على ضوء الصبح الذي يجسد اليقين والكشف .

إنّ انتصار البطل المتصعلك على الغول ـ وهو انتصار لا أجد مثيله في نصوص أخرى ـ هو انتصار للإنسان على عوائق الوجود في حدّ ذاته ، والرسالة الأهم لفتيان القبيلة هي أنّ البطل له قدرات خارقة هو أيضا ،

وبالتالي تزداد الهوة بينهم وبينه ويتحوّل الصراع أشبه ما يكون بالعبث إذ كيف يجابه أفراد القبيلة من تمكن من مصارعة الغول ؟ .

أكاد ألحظ في صورة الغول صورة القبيلة من جهة اشتراكهما في عناصر عدة تتلخص في :

- ـ القبيلة تعادي البطل
- ـ القبيلة تعاني مع البطل الظرف الجغرافي
- ـ القبيلة تصارع البطل
- ـ القبيلة تنهزم أمام البطل
- ـ القبيلة تحاور أحيانا البطل
- ـ القبيلة مركبة عناصر مختلفة (تماما مثل الغول)

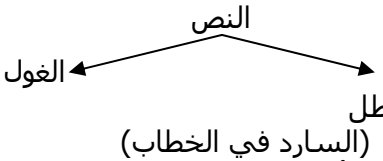
هكذا تحل صورة الغول محل صورة القبيلة من خلال الصفات المشتركة ويتشكل المعنى في القصيدة بناء على هذا الاشتراك وقد سجلت ملاحظات يمكن إيجازها فيما يلي :

ـ هيمنة الزمن الماضي على جوّ القصيدة إشارة إلى قدم الصراع وديمومته في الزمن واستمراره عبر الخطاب "ألا من مبلغ فتيان فهم".

ـ كلّ الأفعال المستخدمة في النصّ تنتمي زمنيا إلى الماضي ما عدا الفعل "أضربها" المضارع ، إنّه تميز الفعل وخصوصيته ، إنّه حركة الصعلوك القائمة على الصراع والمهاجمة والنضال ، إنّه فعل يتخطى الزمن ويؤسسه في آن .

ـ خلو النصّ تقريبا من الثنائيات الضدية اللفظية ، ولكن توجد عدة ثنائيات ضدّية معنوية يمكن استخلاصها : (البطل / الغول) ـ (الحوار / الصراع) ـ (النصر / الهزيمة) ـ (الليل / النهار) ـ (الشجاعة / الجبن) ـ (القوة / الضعف) ، فاللفظ غائب ولكن المعنى حاضر .

فالنصّ يتجاذبه طرفان متصارعان :



فالطرف الأول يقوم بوظيفة مزدوجة ، فهو من جهة بطل من أبطال النص ، ومن جهة ثانية فهو الذي يقوم بنقل الوقائع إلينا وسردها ، فهو البطل والراوي معا . أما الطرف الثاني "الغول" فيشارك في أحداث النص دون الدخول فيها بصفته راويا ، فهو يبقى بعيدا متحدثا عنه ، ولا يشارك في الحوار إلا بلفظة واحدة "عد" .

ومن جهة أخرى تعكس ثنائية الحوار ـ الصراع التي تباينت في النصّ بين صعود وهبوط حالة الشاعر نفسه في مواجهة القبيلة ، بين حال المهادنة والوفاق وبين حال الصراع والتوتر . فالشاعر رغم تمرده

ورفضه للقبيلة وقيمها المتوارثة إلا أنه لا يقطع الخيوط بشكل تام بينه وبينها ، بدليل النصّ نفسه ، فهو موجه نحو القبيلة "فهم" ، نحو فتيانها تحديدا .

ومن جهة أخرى فإن ثنائية النصر ـ الهزيمة تعكس بدورها الواقع كما يراه الشاعر ، الذي يؤمن بتفوقه وانتصاره على القبيلة ، وقدرته على تجاوزها ونقض قيمها وأركانها ، لذلك يخاطبها الشاعر بمنطق المنتصر وخطابه المتعالي "ألا من مبلغ فتيان فهم" ، هذا الانتصار المحقق على أرض الواقع يجد مقابلا له في رغبة الشاعر في بناء صورة أسطورية لانتصاره هذا، يمنح بها وجوده قيمة أخرى وبعدا إضافيا ، تماما كما كان يفعل قدامى الإغريق حين كانوا يضفون على أبطالهم صفة الألوهية عن طريق إضفاء البعد الأسطوري الخارق لأفعالهم (22) ، فإذا قتل أحدهم ثورا هائجا بسيفه جعلوا من الثور نصف إله ونصف وحش ، ونسبوا له من القدرات الشيء الكثير *** . وهذا يحاول الشاعر هنا فعله عن طريق إبداع مخلوق خرافي يبهر به الآخر وينال به الاعتراف والإعجاب معا . محققا فيه صورة الغول المنهزم القبيلة المنهزمة ، ومؤكدا صورته كمنتصر أبدي مطلق .

ويتواصل سياق الإسقاط عبر ثنائيات (الشجاعة / الجبن) ـ (القوة / الضعف) مانحا بالضرورة الصفات الإيجابية لذاته ولموقعه ، وواصما الغول / القبيلة بالصفات السلبية المقابلة (الجبن ـ الضعف) ، وهذا التضاد في الصفات والميزات هو أساس التنافر الحاصل بين الطرفين ، وهو أحد أسباب نشوء هامش مقابل المركز .

ومن جهة التشكيل الإيقاعي فإن النصّ اعتمد بحر الوافر ، وهو بحر شائع الاستعمال في زمن الناص (العصر السابق للإسلام) مقارنة بالبسيط مثلا أو الكامل ، بل يفوق استعمال الوافر استعمال الطويل لدى بعض الشعراء مثل زهير بن أبي سلمى ، وتفعيلات هذا البحر النموذجية هي : مفاعلتن مفاعلتن فعولن .

وخفة الوافر ومرونته تناسبت مع موضوع النصّ وعالمه المشحون بأجواء المغامرة والعجائب ، وخفة الحركة وسرعة الفعل .

كما نلحظ غياب التصريع في أول النص كما هو معتاد في القصائد القديمة ، وهو أمر يتكرر كثيرا في شعر الصعاليك ، ولعله يدخل في إطار مخالفتهم للمركز وقيمه الفنية . أما القافية فقد عمد النص إلى اعتماد الصيغة (01011) ساكنان تتوسطهما حركة هي حركة الروي (نٍ) ومسبوقين بحركتين ، مع الالتزام بأن يكون الساكن الأول ألفا في جميع الأبيات .

وصوت النون (ن) من المجموعة الذلقية ويمتاز بصفات الجهر ، التوسط بين الرخاوة والشدة ، الاستفال ، الانفتاح ، الغنة ، الاذلاق ، وقد

ورد في النصّ ستة وعشرين مرة (26) . ويلاحظ أنه يشترك مع صوت التاء (ت) في كونهما الأكثر استعمالا ، فقد ورد حرف التاء في النصّ أربعة عشر مرة (14) والتاء من أصوات المجموعة النطعية ، وصفاته الشدة ، الاستفال ، الانفتاح ، الهمس ، الإصمات . وكذلك حرف الفاء (ف) الذي ورد ستة عشر مرة (16) ، أغلبها فاء الاستئناف التي وردت تسع مرات (09) في النصّ : (فقلت ، فخلي ، فشدت ، فأهوى ، فأضربها ، فخرت ، فقالت ، فقلت ، فلم) . والفاء من الأصوات الشفهية، وصفاته الهمس ، الرخاوة ، الاستفال ، الانفتاح ، الإذلاق .

وورود فاء الاستئناف بهذا الشكل الكثيف يشي بحركية النص وتتابع الحدث في الزمن الشعري ، كما أنه تقنية قصصيّة تهدف إلى جلب انتباه الشخص وتشويقه لمواكبة سير القصة وأفعالها ، كما أنّها تعزّز من إيقاع الأحداث وتلمح إلى تسارعه .

وما يلاحظ هنا أنّ صوتي التاء والفاء من الأصوات المهموسة ، أما النون فمن أصوات الجهر ، ولعلّ هذا يدخل في منطق النص واشتغاله كقصة عن مخلوق مرعب هو الغول يناسبها الهمس والإخبار أكثر مما يناسبها الجهر والإعلان .

الهوامش :

(1) ـ عبد القادر فيدوح : الرؤيا والتأويل . ط1 . دار الوصال . الجزائر . 1994 . ص 09 .

(2) ـ ول ديورانت : قصة الفلسفة . تر: فتح الله محمد المشعشع. ط4. مكتبة دار المعارف. بيروت. 1982. ص 523 .

* ـ للتوسع ينظر الكتاب الشهير للمؤلف الفرنسي ألبير كامي المعنون : الإنسان المتمرد .

(3) ـ سيزا قاسم / نصر حامد أبو زيد : مدخل إلى السيميوطيقا . ط2 . دار إلياس . القاهرة . 1986 . ص 25 .

(4) ـ سامي سويدان : في النص الشعري العربي . ط1. دار الآداب . بيروت . 1989 . ص 282 .

(5) ـ يوسف خليف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي . ط3 . دار المعارف . القاهرة . 1978 . ص 57-58 .

(6) ـ جابر عصفور : حكمة التمرد . مجلة العربي . عدد 444 . الكويت . 1995 . ص 76 .

(7) ـ سامي سويدان : في النص الشعري العربي . ص 281 .

(8) ـ كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة . ط1 . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . 1986 . ص 575 .

(9) ـ المرجع نفسه . الصفحة نفسها .

** ـ يمكن القول إن الحركة الفنية للصعاليك هي أول بادرة حداثية في الشعر العربي إذا فهمنا الحداثة بمعنى التمرد وتجاوز الأطر الكلاسيكية ،

وعليه فأجداد السياب وأدونيس ودرويش ونزار .. هم ببساطة الشنفرى وتأبط شرا وعروة بن الورد .. من حيث الاشتراك في الخروج على البنى التقليدية الطقسية والرسمية للفن .

(10) ـ ورد في الأغاني ج : 03 ص : 70 ما يلي : "بلغني أن معاوية قال : لو كان لعروة بن الورد ولد لأحببت أن أتزوج إليهم". وأيضا ورد في ص 71 : "قال عبد الملك بن مروان : ما يسرني أن أحدا من العرب ولدني ممن لم يلدني إلا عروة بن الورد " .

(11) ـ سامي سويدان . في النص الشعري العربي . ص 86 .

(12) ـ تأبط شرا . الديوان . ص 222 .

(13) ـ عبد المالك مرتاض ، الميثولوجيا عند العرب ، ط1 . ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر . 1989 . ص 28 .

(14) ـ يقدم مرتاض بحثا عن صورة الغول في الذهنية العربية القديمة ويورد تعليلا عقليا لشيوع الحديث بين أهل الصحاري عن هذا الكائن الخرافي منها قوله :"لم يكونوا أحرص على شيء حرصهم على سماع الحكايات الغريبة ، وتناقل المغامرات العجيبة ، ورواية الأخبار المثيرة ، فكان يحلو للأعرابي منهم أن يزعم للآخرين كلما أمكنته الفرصة مثل هذه المزاعم الظريفة ، إنه ليس فقط رأى الغول في بعض القفار ، وإنما قاتلها حتى قتلها . وربما عدل عن المقاتلة إلى المرافقة التي كثيرا ما كانت تفضي إلى مضاجعة . وذلك من أطرف الأخبار الخيالية وأحلاها مسمعا، وأعذبها موقعا، وألذها موردا . ولعل خبثاء الأعراب ودهاتهم كانوا يتنافسون في تنميق مثل هذه الأساطير طلبا للتفوق " . (المرجع نفسه . ص 31) .

(15) ـ نضو : نضا ثوبه نضوا : خلعه و ألقاه . و نضا السيف : سله من غمده . و نضا السهم : مضى . النِّضو : المهزول من جميع الدواب وقد يستعمل في الانسان . و نضوت البلاد : قطعتها . يجعله نضوا : يهزله . (لسان العرب) .

(16) ـ أسهب إذا أمعن في الشيء و أطال . و السهب : الأرض الواسعة . و المسهب : المتغير اللون من حب ، أو فزع ، أو مرض . والسهبى : مفازة . (لسان العرب) .

(17) ـ الصحيفة : يجوز أن يكون أراد بالصحيف الصحيفة . والصحيف وجه الأرض (لسان العرب).

(18) ـ الصحصحان : كل ما استوى من الأرض وجرد . وصحصحان : ليس بها شيء ولا شجر ولا قرار للماء .

(19) ـ مخدج : الخداج النقصان . وأصل ذلك من خداج الناقة إذا ولدت ولدا ناقص الخلق أو لغير تمام. (لسان العرب)

(20) ـ شواة : جلدة الرأس . الشوى اليدان والرجلان وأطراف الأصابع وقحف الرأس . (لسان العرب)

(21) ـ شنان : الشن والشنة الخلق (القديم) من كل آنية صنعت من جلد . وجمعها شنان قربة . شن الجمل من العطش يبس . وتشنن جلد الانسان : تغضن عند الهرم (لسان العرب).

(22) ـ للتوسع في موضوع البطل ينظر كتاب : شكري محمد عياد . البطل في الأدب والأساطير . ط 2 . دار أصدقاء الكتاب . القاهرة . 1996 .

*** ـ أسطورة البطل تازة بن ايجه ملك أثينا وقتله للوحش المينوثور بن مينوس ملك كريت في الدهليز الشهير .