

فلسفة المكان عند الشعراء الصعاليك في الجاهلية - دراسة سوسيونصية

The Philosophy of Place at the Saalik ignorance Poets - A Sociotextual Study

صورية داودي*

Soraya Daoudi

مخبر الدراسات اللغوية والأدبية

جامعة محمد الشريف مساعدي - سوق أهراس (الجزائر)

Mohamed Cherif Messaadia University - Souk Ahras (Algeria)

s.daoudi@univ-soukahras.dz

تاريخ النشر: 2024/12/02	تاريخ القبول: 2024/10/11	تاريخ الإرسال: 2024/09/15
-------------------------	--------------------------	---------------------------

ملخص البحث

يطرح البحث أسئلة حول كيفية تجسيد القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية لفئة الصعاليك في مستوياتها التركيبية الدلالية. ومحاولة الكشف عن تلك العلاقات التي تصور تعارضات نابعة من أوضاع سائدة بين أفراد مختلفين على المستويات المادية والاقتصادية شكلت فئات متميزة ضمن بنية اجتماعية ووضع اجتماعي خاص. ومن ثمة سيعمل البحث على إبراز ما تتميز به عالم الصعاليك من نزوع إلى تجاوز الواقع من أجل بناء عالم خاص وكيفية مواجهة الصعوك لأزماته من أجل بناء ذات قوية يتحدى بها الانفصال عن القبيلة والطبيعة المدمرة.

الكلمات المفتاح: صعاليك - شعر جاهلي - سوسيونصية

Abstract :

The research raises questions about how the social issues and collective interests of the Saalik group are embodied in their structural and semantic levels. And the attempt to reveal those relationships that depict conflicts stemming from prevailing conditions between different individuals on the material and economic levels formed distinct categories within a social structure and a special social situation. From there, the research will highlight what characterizes the world of

* صورية داودي: s.daoudi@univ-soukahras.dz

tramps in terms of a tendency to transcend reality in order to build a special world, as well as how the tramp confronts its various crises in order to build a strong self that challenges separation from the tribe and the destructive nature

Keywords: Saalik poets; The philosophy of place ; sociocritic.



مقدمة

جسد الصعاليك وحياتهم وعبر شعرهم هاجس الرحيل، فهم راحلون أو عازمون على الرحيل في كثير من الوقت، أو متأملون في من يرحل أو ما يرحل، العمر، الأهل، الرفاق، القبائل، الحياة نفسها، وكأنما تأبط شرا كان يصور رؤية الصعلوك حينما قال:

تقول سلمي، لو أقمت لسنّا ولم تدر أني للمقام أطوف¹

حيث يشكل هذا الطواف رحلة لاكتشاف العالم المجهول أو الحياة الأخرى، رحلة شاقة من أجل المعرفة، لم تنطفئ شعلتها في نفس الصعلوك يوماً، فهّم البحث عن المعرفة همّ إنساني عام، حيث ظل قلق السؤال يؤرقه على امتداد الزمن، وإنما نسوق هذا الكلام ضمن سياق يحاول دحض ذلك التصور الذي تراكم لدى بعض الدارسين، من أن هؤلاء الصعاليك بسطاء سدّج لا يكاد تفكيرهم يجاوز سيوفهم، ولا يكاد همهم يتعدى تحصيل الطعام والشراب. لقد شكّل الرحيل هاجساً في وجدان الصعلوك، كما هو مصور عبر نصوصهم أين استحال ذواتهم إلى ذات قلقة مأزومة، كما بدت لنا في الفصلين السابقين، يؤرقها الشعور بالغموض حينما ويرهقها الوعي حينما آخر، وقد تضيق بوعيا فتغترب اغتراباً يمس ذاتها.

سيحاول البحث منذ البداية أن يأخذ بعين الاعتبار الطبيعة الخاصة للشعر القديم وما يتأشّى معه من مقولات المنهج السوسيوثقافي الذي حاول بيري زما تأطير تصورات ضمن مرجعيات تختلف معطياتها اختلافاً تاماً عن مرجعيات الثقافة العربية. ومن ثمة نورد بعض الملاحظات في التعامل مع المدونات الشعرية للصعاليك:

- 1- يجب الحذر من التسليم بالفكرة القائلة بأن الشعر الغنائي استعصى على التحليل الاجتماعي لأنه لا يمثل لا المجتمع، ولا الأحداث التاريخية، فهو ذاتي، يهمل كل ما هو سياسي واجتماعي، لأن نصوص كنصوص الصعاليك، هي تمثيل جلي للعلاقة المضطربة بين الشاعر والقبيلة، بصفته فرداً داخل مجتمع، وبين الصعاليك كطبقة تحمل قيماً مضادة لقيم القبيلة، فنصوصهم دون أدنى شك مرتبطة بصراعات جماعية واجتماعية.

2- يتم إظهار المعنى الاجتماعي استناداً إلى النص أساساً، أي على مستوى النصوص.

3- إن الدراسة السوسيوثقافية لهذا النوع من الشعر، يجب الانطلاق فيها غالباً باختيار أكثر من نص شعري، فكل نص سيمثل ظاهرة ويعطي معنى في علاقته بالنصوص الأخرى إذ أن دراسة قصيدة واحدة

سىضطرنأ حتما إلى اعتبار هذا النص معزولا لا يمكن وصفة بالمقارنة مع مصالآ اجتماعية، وخطابات إىءىولوجية، وأنظمة قيم اجتماعية (قبلية)، أو رؤى العالم، مثلاً يكون الحال إذا أردنا اكتشاف المعنى الاجتماعى لفصل من رواية، أو مشهد درامى. إن «أية محاولة لإظهار إشكالية اجتماعية بدءاً من نص معزول قصيدة أو صفحة من رواية هى محاولة فاشلة»² إن بنى قصيدة واحدة يجب أن توضع فى مقارنة مع قصائد أخرى من أجل إظهار تماثلات موضوعية، أو دلالية، أو بنية شاملة، بنية دلالية يمكن ربطها برؤية العالم.

1 - المراقب وملامح الأنا البطولية :

إن قلق المكان وهاجس الرحىل جعل الذات حريصة على عنصر القوة مؤمنة بها وعاشقة لها، وهى فى جمىع أحوالها كثيرة الالتفات إلى الآخر تتأمل نفسها فى مرآتها الخاصة، ولكنها لا تكف عن تأملها فى مرآة الآخرين. وإذا كانت ذات الصعلوك تجسد مأساتها فى وجودها القلق المأزوم وفى صراعها من أجل الخروج من فضاءها المكاني- القبلى - المطبق عليها والتحرر منه، فإنها بهذا البحث الدءوب عن مخرج وحل لتجاوز عقبة المكان، وما يرافقه من صراع حاد وممرىر، تؤكد إصرارها على بناء ذات متميزة، ذات كاملة الأهلية تتأمل نفسها كما تتأمل المجتمع من حولها .

إن كل ثقافة هى بنت واقعها وتناج صراع دائم مع الواقع فى كل مكان، والصعلكة ثقافة خاصة فىها ما فىها من العداء والحرب ضد القبائل، وقد فهم الصعاليك ذلك جيداً، فراحوا يختارون مواقع ينطلقون منها لمزاولة عدوانهم، بحيث يتيح لهم ذلك نجاح الهجوم والدفاع معاً، كما يختار القواد مواقعهم فى الحرب. بقول تأبط شرا:

وَقُلَّةِ كِسْنانِ الرَّمحِ بارِزَةً صَحْيَانَةً فى شُهُورِ الصَّيْفِ مُحراقِ
بَادَرْتُ قُتْنَهَا صَحْبى وَمَا كَسَلُوا حَتَّى نَمِيتُ إِلَيْهَا بَعْدَ إِشراقِ
لا شَيْءَ فى رِيْدِها إِلَّا نَعَامَتُها مِنْها هَزِيمٌ وَمِنْها قائِمٌ باقِ
بِشَرَّةٍ خَلَقَ يوقى التَّبائِ بِها شَدَدْتُ فىها سَرِجاً بَعْدَ إِطراقِ³

يشير هذا المقطع الشعرى للاتطابق فى الرؤية بين ثقافتين: ثقافة المجتمع التى تعد ثقافة مركزية، و ثقافة الصعاليك المضادة التى تعد ثقافة هامشية بالنسبة للأولى، وضمن ذلك الوضع الاجتماعى اللغوى الخاص، وفى الوقت الذى يجد فيه الشاعر الجاهلى نفسه مجبراً على السىر فى فلك المكونات الاجتماعية للقبيلة، نجد الصعلوك غير مجبر على ذلك، بحكم الانفصال عن المجتمع، والسؤال هنا ماذا يمثل المكان الجديد - خارج القبيلة - بالنسبة للصعلوك ؟

من أهم المواقع التى يتحدث عنها تأبط شرا فى شعره، والتى يبدو من وصفه لها حرصه على الدقة فى اختيارها (المراقب) التى تشبه الكمين، فالمراقبة مكان حصين يجهد الصعلوك فى حسن اختياره، بحيث يحقق له غرضين أحدهما، مراقبة الطريق والمكان المحيط به، فىكتشف السائرىن فى الطريق أو الطرق المحيطة به،

والآخر حصانة المكان بحيث يتيح له التخفي عن الأعين ويتيح له الدفاع عن نفسه إن أحس بالخطر، ففي مثل هذا المكان يرقب صيده من الناس والحيوان، وينقض عليه حينما يرى الفرصة سانحة، وفي مثله أيضا يختفي ثم يختار الوقت الملائم لغزواته الخاطفة وغاراته المفاجئة ثم يعود إلى حصنه أو حصن مشابه له.

يصف تأبط شرا مرقبته بأنها بارزة نائثة يشبه حدها سنان الريح، ويصفها بالارتفاع الشاهق وأنها شديدة الحرارة في الصيف، لأن ظلها لم تعد صالحة للتظليل، فبعضها تهدم، وبعضها باق ولكنه غير مغن، وأنه وصحبه يتخذون منها حصنا، ولكي توفر القلعة له المنعة، فهو يربطها بأسلحته وعتاده، حيث يصفها بأنها حادة كسنان الريح، بارزة للشمس يحرق من فيها، وللشاعر السبق في الصعود إليها، فنراه يصف زمن الوصول إليها مع زمن الشروق، هذه المعاناة في الوصول مع الشروق تعادل معاناة ذلك الطيف في وصوله إلى الشاعر، فالقلعة يمكن قراءتها كعلامة رامية لذلك التحصين والمنعة في الحياة كلها، والنفي لهواجس الخوف والرغبة من عبث الموت.

وعلى الرغم مما يسوقه الشاعر من صفات إيجابية تميز القلعة، إلا أنها تبدو مكانا لا تكتمل فيه عناصر الحياة، فالذات حين وصلت إلى قلعتها تلك لم تجد سوى "النعامة" أو تلك الخشب التي يأوي إليها، فوصف الشاعر بعضها بالسلامة وبعضها الآخر بأنه مكسر، وكأن بناء تلك الذات المكتملة المتفردة، المؤهلة للزعامة لا يتجسد فعلا إلا في ظل وجود جماعي متكامل للنحن الجديد، ويصبح المكان هنا مكانا سوسيوولوجيا لا يكتمل في ظل وجود فردي.

إن أساس حركة الصعلكة هو الاعتداد بالشخصية الفردية والاعتزاز بقدرة الفرد، ولكن لا تأخذ بطول الفرد خصوصيتها إلا ضمن وجود متكامل لذلك فإن هذا النص يعطي لنا صورة للصعلوك الخائف الذي يحاول أن يروض نفسه على الأمن والشعور بالشجاعة والمنعة، والملاحظ أن الصور التي اختارها تأبط شرا تخدم الشعور بالقلق والضعف والوحشة، بقدر ما تخدم الشعور بالثبات والأمن والمنعة والأنس، وأنه لا شيء يقيني يجعلك تقتصر على هذا الثبات المزعوم. وأوضح على ذلك ما قاله تأبط شرا:

و مرقبة يا أم عمرو طيمرة
مذبذبة فوق المراقب غيطل
نهضت إليها من قيوم كأنها
عجوز عليها هديل ذات خيعل⁴

فالمراقبة تعلو سائر المراقب، وهي إلى جانب هذا معقدة ذات تجاعيد كأنها عجوز شمطاء عليها ثياب بالية، والمشغوف بالمعنى الحرفي الحشن يقول إن الشاعر يصف المرقبة، ويتناسى أنه حينما أثر صورة العجوز الفانية وجعل نفسه سيدا على مرقبة هذا إيجاءها إلى نفسه، فتلك محاولة منه في التغلب على الإحساس بالفناء، وصنع ذات قوية يتجاوز بها الموت. إن الشعراء الصعاليك يكادون أن يتفقوا على أوصاف معينة للمراقب، فهذا الشنفرى يقول إنه صعد مرقبة وقد أقبل الليل بظلامه الخالك الشديد الذي يلف الكون،

وقضى الليل فوقها متربصا ولا شيء معه سوى نعلين باليتين وثياب أخلاق ثم أصحابه الذين لا يفارقونه، سيفه وقوسه وسهامه:

و مرقبة عيطاء يقصر دونها أخو الضروة الرجل الخفيف المشفف
تمت إلى أعلا ذراها وقددنا من الليل ملتف الحديقة أسدف
نبئت على حد الذراعين محدا كما ينطوي الأرقش المتقصف
قليل جهاز غير نعلين أسمحت صدورها مخصورة لا تخصف
و ملحفة درس وجرّد ملاءة إذا أنجمت من جانب لا تكصف⁵

يقول الشُّراح أن الشنفرى يرسم لنا « لوحة رائعة لمرقبة منيعة عالية يعجز دونها الصياد الماهر الخفيف الذي يخرج بكلا به المضرة للصيد »⁶، كما يسوقون لنا صورة أخرى لأبي خراش الهذلي أكثر شمولية وتفصيلا فمرقبته « من نتوء مشرف على الجبل كأنه حد الفأس يشرف على طريق ضيق كأنه النفق، يتسرب فيه الناس بعضهم إثر بعض وقد أقيم فوق هذا النتوء عرش يستظل المتربص تحته ويختفي فيه، ولكن هذا العرش قديم متهدم لم يبق منه إلا عودان أحدهما قائم والآخر ملقى على الأرض »⁷ إذا كان يوسف خليف يرى إن هذا الوصف وصف واقعي وتفصيله حقيقية، فمن المهم أن نقول إن تلك الواقعية بتفصيلاتها تكون ذات معاني ملتبسة ومتعددة، تزيد تلك الواقعية خصوبة وثراء فإذا عدنا إلى عبد الله الغدامي وجدناه يقول « إن القصيد لا تكتفي بأن تقول، فقط أو أن تعبر، فقط أو أن تصور، فقط وإنما تسعى إلى توظيف كل ذلك لتجعل منه احتمالا نصوصيا لعالم جديد، ليس انعكاسا لأي عالم قائم، سواء في الخارج أو في الداخل »⁸

انطلاقا من هذا الفهم الذي تتجاوز فيه الواقع القائم للقصيد إلى إنشاء واقع جديد، تقدم لنا قراءة المكان هنا واقعا من بين احتمالات كثيرة في مستطاع سياق النص توليدها، يتحررها العقل ليكسبها شيئا من المعقولية؛ إننا إذن إزاء نص المراقب، لا نفع بالمحمول الذي تفرزه اللغة اتصاليا بل نتجاوزه إلى فضاء المكان الأكثر شمولاً.

و من الممكن أن تكون مرقبة أبي خراش صورة للحياة الإنسانية، ووقعها على إحساس الشاعر، فالصعلوك حينما تأمل الحياة وجد نفسه غريبا مفصولا واقفا موقف الحرج القلق ينظر أمامه فلا يكاد يستبين الكثير، اللهم إلا أشباح الناس، وتلاحق السائرين في درب الحياة والمرء بداهة لا يستطيع أن يستظل من عواد الحياة بظل يعبأ به. وهذا هو المعنى الآخر الذي لا يتجافى إطلاقا مع فكرة الصورة الواقعية.

يوحي حديث الصعاليك عن المراقب بمدى الجهد الذي يعانونه في الصعود والنزول إلى هذه المرتفعات الشاهقة وما في حياتهم من صعوبة وقسوة لا يتاح التغلب عليها إلا لمن وهب قدرة ونشاطا غير عاديين. ومن هنا تتأكد لنا حقيقة أن المكان عند الصعاليك لم يكن مكان استقرار وثبات، كما هو حال القبيلة التي تبحث

عن الكلاً ومساقط الغيث والماء فمتى وجدت ذلك استقرت فيه بل هو مكان قلق وعدم استقرار مزمنين إن رحلة القبيلة في البحث عن عناصر الحياة تنتهي إلى الاستقرار - وإن طالت - لذلك فإن الرحيل عن المكان بعد إلف طويل له، حضور خاص في نص الشاعر الجاهلي القبلي يمثل التفاتاً دائماً نحو الماضي وحرصاً منه على تعداد الأماكن لئلا يفقدها؛ وتعد مطالع المعلقات أفضل شاهد على ذلك.

أما الصعاليك فإنهم يتجنبون ذكر الطلل لأنه رمز للماضي الذي يريد الشاعر تجاوزه عن طريق فعله البطولي المتجه نحو المستقبل، ورغم ذلك يمكننا القول بأن شعرهم يتضمن طلالاً من طراز آخر: لما فيه من تصوير لبقايا الحيوان وبقايا العناد والهرب، وهذه الأطلال هي معالم فقد متكررة، وإذا هو تجنب ذكر الطلل الذي ييكبه الشعراء، فليس يعني ذلك أن مشكلة الإحساس بالتغيير والمضي أو الموت لم تكن تشغله، فالوحشة الكامنة في وادى الطلل تعبت بأحاسيس الصعلوك كما تعبت بأحاسيس كل شاعر آخر، لذلك يحاول الشاعر تجاوز هذه العضلات الكونية بالاعتماد على فعله البطولي، فيتحول المكان لديه فضاء للفاعلية الفردية؛ الغارة القتال، العدو، والحركة، محققاً بذلك كيانه المنفصل عن مكان الآخر (القبيلة).

وتشكل الجبال التي تحوي المراقب في النصوص السابقة مفصلين مكانيين، مفصل أفقي يتمثل في إحاطة الجبل بالأرض التي تحدد مناطق نفوذ الصعاليك، مانحة إياهم محيطاً يفصلهم عن الأجانب ممن يريدون اقتحام حدود أراضيهم، أضف إلى ذلك مفصل عمودي حيث يشكل الجبل محورا مركزيا يثقب الأرض في وسطها ويجعل محتليها مركز السيطرة على العالم، فيصبح الجبل فضاءً يحتضن الأقوياء ويزيدهم قوة ويستبعد الضعفاء، وتشكل قمم الجبال معقل أولئك الأبطال توفر لهم المنعة والمهابة، إلى درجة ارتبطت هذه الأماكن بمساكن الآلهة لدى الجاهليين. وقد أورد ابن الكلبي رواية تدل على أن أسطورة الطوفان التي نجا فيها نوح، كانت محور المعتقد الديني لعرب الجاهلية وارتبطت بها نشأة الأصنام التي عبدوها: « بعث الله نوحاً نبياً فدعا الناس إلى الله في نبوته عشرين ومائة سنة فعصوه وكذبوه. فأمره الله أن يصنع الفلك، ففرغ منها وركبها وهو ابن ستمائة سنة وغرق من غرق، فعلا الطوفان وطبق الأرض كلها فأهبط ماء الطوفان هذه الأصنام من جبل نود إلى الأرض وجعل الماء يشدد جريه وعبابة من أرض حتى قذفها إلى أرض جدة، ثم نضب الماء وبقيت على الشط... وكانوا يعتقدون أن آخر ما بقي من ماء الطوفان بجسمى من أرض جذام، فإنه مكث فيها أربعين سنة حتى نضب»⁹ ومهمة المراقب في حياتهم التردد والتخفي، وحين ينزلون منها أيضاً يحرسون على هذا المعنى فيتخبرون مسالكهم في دقة وعناية بالغة، فتجدهم يؤثرون الطرق الملتوية التي تدنو من أماكن تتيح لهم النجاة من الأخطار، وهنا يرسم تأبط صورة للطريق الذي يسلكه ويصفه بكونه متعرجاً أو ملتوياً كأنه خياط الثوب، ويصفه أيضاً بأنه لا يخلو من منحنيات وصخور وأنه لطول تجربته أصبح يبتدي إلى مثل الطرق التي تحقق له ما يريد وهو الأمن والوصول إلى الماء، يقول تأبط شرا:

و شعب كشل الثوب شكس قاطعته
به من سىول الصىف بىض أقرها
تبطنته بالقوم لم بىءنى له
به سملاى من مىاء قءىمة
مجامع صوحىة نطاى مخاطر
حبار لصم الصخر فىه قراقر
ءلىل ولم بىثب لى النعت خابر
ورءها ما أن لهن مصادر¹⁰

بعلق كمال أبو ءىب على هذا الوصف قائلا إن مكان تأبط شرا سرعان ما « بءءو ءبسىءا للءم الذى بىنال عبر المشقاى والمهالك بالفعل الإنسانى المبعء وحءه ومن هنا فهم أء الشراى، وهو أبو عمر أن صورة تأبط شرا هذه لم تكن صورة مكان بل صورة لغم امرأة عذب جمىل ولهذا التصور - سوءاً - أقبلناه أو لم قبله، ءلالة عمىقة، فما ءثىره صورة الروىق والعءوىة والنقاء والافتحاى فى هذا العالم المغلق القاسى أغنى بكبىر من أن بكون مكانا ما أى مكان:إنه على صعىء عمىق مكان ءبسىء الءم وءءقىق الرعبة، شهوانىة أو جمالىة أو نفسىة إنه المورء الذى ما أن له من مصدر فىه بقر القرار وبىروى نزوع الإنسان إلى عالم أءلى وأفضل وأعزر ءفنا وءراء»¹¹

مواجمة الأزماى فى سىلىل بناء الذات.

إن أبا ءىب لم ىر فى مكان تأبط شرا سوى ذاك المكان الرطب الخصىب الذى بطبىب العىش فىه إنه أرض المبعاء على ءء بعبره ولكنىه نسى أن « الصحراء عءو لا ءعطى وهى مكان ءببىر والغباب »¹² وفى هذا المكان تكمن المعضلة الوجودىة المءمثلة فى صراع البقاء ضد الموت، وأساسا علىه ببنى الصعلوك كل نشاطاته ورؤاه فى محاولة لبناء ذاته، فلئن وقع تأبط شرا على هذا المكان الذى ارءىءى ءلل الجنة وسرت فىه المىاء غنىة، فذلك لا بعىنى أن ذاك المكان سببءفظ بهذا الغنى على طول الزمان، فقد بىراجع عن خصوبته وبقءف بالذات إلى ذاك الكفاح المبرى ضد عناصر الفناء والاءءار، لءا بءءو هذا المكان - الهش - مجالا لءءقىق الذات التى اءءء بالبطولة لأن هذا المكان كما بقول أءونىس « لا بىبى أى شىء إلا بالقوة »¹³، فبرى الذات بءغزو وءقتل وءءارء الدم مئنا لهذا المكان - الجنة - وكلها أفعال ءءلف وراءها أطلالا ءشبر إلى ءىاة كانت لقوم اءءشروا وءشكل عنصر بقاء لقوم اءءصروا.

إن رؤىة الصعلوك مطبوعة بسعىه نحو اءءصار الذات، اءءصار على الآخر، اءءصار على الجفاف، اءءصار على الظعن، اءءصار على ظواهر الطبىعة، بأن بعبء ءصنىفها بىن عءو وءلىف، وبأن بىوءء مع بعضها وبعاىءى البعض الآخر، إنه اءءصار مرطب ببلغة البطولة التى بظهر ضمن شفرة ءتكون من بعارض ءنائبى: السكون / الءركة، فىصبىء البطل بفاعلىته بقبضا مبابرا لثباى القبىلة واستقرارها. وإءا كانت هذه الأخيرة بعطى مصءاقىة للأطلال كماكان بعبء خصب الماضى، فمكان الصعلوك الجءىء بعبء حلم المسمبئل وبببى عالما

جديدا نقيضا لعالم القبيلة وهو بذلك يخرج من المألوف ويتمرد على ذلك الوضع الاجتماعي اللغوي ويفرض أن يتورط في لعبة الولاء، وإذا هو تعرض للعذل رد قائلا:

إني زعيم، لئن لم تتركي عذلي
أن يسأل القوم عني أهل معرفة
أن يسأل الحي عني أهل آفاق
فلا يخبرهم عن "ثابت" لاق¹⁴

كما يمكن التماس المعنى نفسه في عدم الاستقرار والطواف وتحقيق تلك الحركة الدائمة عند عروة في رده على اللوم :

ذريني أطوف في البلاد، لعلني
أخليك، أو أغنيك عن سوء مُحضري¹⁵

و قوله:

فيوما على نجد وغارات أهلها
يناقلن بالشَّمط الكرام، ألي القوى
ويوما بأرض ذات شت وعرعر
نقاب الحجاز في السريح المسير¹⁶

و قول الشنفرى:

و أعدم أحيانا، وأغنى، وإنما ينال الغنى ذو البعده المتبذل¹⁷

ولقد أدرك الصعلوك تمام الإدراك أن بناء وتجسيد وعيه، يجب أن ينبثق من إعادة تأسيسه لفضاء مكاني آخر لا يتبنى قيم القبيلة ووعيتها، فضاء بكر، تعمل الذات بنفسها على إعادة تركيبه وفق قيمها ووعيتها الخاصين لذا فقد حرص على إعطائه سمات مضادة تماما لمكان الآخر الطللي الذي يلحقه فعل الزمن المدمر فهو مكان لا يجسد الماضي بل يعبر عن تطلعات الذات وهو مسرح ذلك الصراع الذي يقلق الشاعر أحيانا ويعطيه إحساساً بنشوة الانتصار وتحقيق الذات أحيانا أخرى وسوف نرى كيف يؤسس نص الصعاليك لهذا الازدواج بين القلق من المكان والتوحد معه والاطمئنان به وإليه .

لعل أهم المفاهيم التي ارتبطت بالوضع الاجتماعي اللغوي في العصر الجاهلي مفهوم الطلل والمقدمة الطللية، والطلل ما بقي شاخصا من آثار الديار وهي ظاهرة يستند الشاعر فيها إلى خياله كما يستند إلى بصره في عملية تشكيكه. ولذلك فهو يتعدى كونه مشهد خراب، إلى كونه عالما جديدا بنته مشاهد متعددة تسهم في إنائها، الإقامة القلقة، والرحيل المستديم، والمرأة الغائبة، وضمن هذا السياق اللغوي أنتج الصعاليك تصورهم غير آبهين بهذا التقليد، والسؤال هنا ما هي سمات المكان الذي وضعه الصعاليك بديلا عن الأطلال يرون فيه بهجتهم وسرورهم؟ إنه مكان مكان تأبط شرا محفوف بالمخاطر لا يبعث على الاطمئنان تستحضر الأنا فيه همومها وتوقظ كوامن معاناتها في ظلمة ليل داجنة، كأنها بذلك تستغرق في عالم مصيرها الغامض فالمكان يلفه الليل بظلامه من كل ناحية ليزيد من أرق وشجن وأحزان الشاعر الذي يجهل مستقبله الغامض فيلجأ للاسترخاء والنوم (الموت المؤقت).

انطلاقاً من هذا الفضاء القلق تنبثق صورة الطيف محاولة بث الإحساس بالحياة داخل الأنا، محررة إياها من نطاق المعاناة ومن الانحدار في مجال الموت والاسترخاء في وعائه المظلم، ومعيدة بناء ذات ممزقة؛ فيشكل الطيف نور حياة يضئ بصيصه وسط ظلمة الموت الداجنة، فصدر القلق لدى الذات ينبعث من ذلك الشعور بالحرز والشوق، ويربط الشاعر بين الطيف والحياة في إشارة منه إلى عدم خلو ذلك المكان من عنصري الخديعة والمكر لارتباط الحيات بها، ويصبح المكان أكثر قلقاً عندما يبرز محيي الطيف محتفياً لتصبح حياته أكثر خطورة وتهديداً بالاضمحلال فتغدو الحياة وفقاً لرؤية الصعلوك للعالم حياة الانقلاب والتغيير المستمرين.

لم تستطع الذات أن تخفي أزمتهما تجاه فضاءها المكاني الذي يحتوي على كل أسباب الفناء والموت وبعض أسباب الحياة، وبالرغم من عدم فرض الحياة حضورها الكامل في جاتها المشرق، وإشفاق الذات من المعاناة والحياة المحفوفة بترص الموت، حيث تبدو الحياة شكلاً غير متكامل الملامح كالطيف تماماً، وهذه المقابلة غير المتكافئة بين الحياة والموت، فإن ذلك لم يثن الشاعر عن البقاء متشبثاً بالحياة (نفسى فداؤك) ومحاولة رسم معالم أكثر وضوحاً للحياة متجهة نحو بناء ذات تتجاوز عقبة الموت بفعلها البطولي.

لقد أعلنت طائفة الصعاليك الحرب على الناس جميعاً وأصبح المجتمع بالنسبة لهم بين طالب ومطلوب وأصبح شعارهم أيضاً نحو المجتمع أن يكونوا طالبين أو مطلوبين، ومن الطبيعي أن تحمل نفوسهم عدواناً وترصاً تجاه مجتمعاتهم التي لم يستطيعوا التكيف معها فهجروها، وقد عبّروا عن هذا الشعور بصراحة، كما قال الشنفرى إنه مصمم على هجرة الناس إلى أي مكان لا يجاور فيه أناساً ولا يتعامل فيه مع بشر، وقد كان المكان البديل لديه بعد تصميمه هذا هو الصحراء الموحشة المقفرة من البشر. وضمن السياق نفسه يصور لنا تأبط شرا قلق المكان من خلال تلك المقابلة بين الخلة الضنيّة والنجاة من قبيلة بجيلة:

طَيْفٌ ابْتَدَى الْحَرْ إِذْ كُنَّا نُوَصِّلُهَا	ثُمَّ اجْتَنَبْتُهَا بَعْدَ التَّفَرُّاقِ
تَاللَّهِ آمَنْتُ أَنْتَى بَعْدَمَا خَلَقْتَ	أَسَاءَ يَاللَّهِ مِنْ عَهْدٍ وَمِيثَاقِ
مَمْرُوجَةٌ الْوَدِّ بَيْنَا وَاصَلْتَ صَرَمْتَ	الْأَوَّلُ اللَّذْ مَضَى وَالْآخِرُ الْبَاقِ
فَالْأَوَّلُ اللَّذْ مَضَى قَالِي مَوَدَّتِهَا	وَاللَّذْ مِنْهَا هَذَا غَيْرُ إِحْقَاقِ
تُعْطِيكَ وَعَدَ أَمَانِي تُعْزُّ بِهِ	كَالْقَطْرِ مَرَّ عَلَى صَجْنَانَ بَرَّاقِ
إِنِّي إِذَا خُلَّةٌ صَنَنْتُ بِنَائِلِهَا	وَأَمْسَكْتُ بِضَعِيفِ الْوَصْلِ أَحْذَاقِ
نَجَوْتُ مِنْهَا نَجَائِي مِنْ بَجِيلَةٍ إِذْ	أَلْقَيْتُ لَيْلَةً حَبَّتِ الرَّهْطُ أَرْوَاقِ ¹⁸

إن قبيلة الشاعر قد ضنت بنائل خلتها عليه، فحرمته الحياة على أرضها وبين ظهرانيها، وحرمة شهوة تحقيق وجود الذات داخلها، فكشف عن هشاشة العلاقة بين الأنا والآخر، لأن وجود الذات في ظل هذا

الفضاء، بمثابة موت تحاول القبيلة أن تكون طرفا فيه باقتناصها حياة الشاعر (نجوت منها نجائي من بجيلة)، فكان لزاما على الذات أن تجرب الوجود الفردي في محاولة للنجاة من الوجود الجماعي. لقد فضل الشنفرى أن يكون مكان عيشه خاليا من أي جنس بشري، إيمانا منه بأن البشر هم من حاولوا محو ذاته وتميزه، ويعمق تأبط شرا في هذا السياق الفكرة ويقول إن بجيلة كادت تجهز عليه لو لا جهده الخارق في سرعة العدو «لا شيء أسرع مني» وقدرته على الاحتيال عليها. وذلك فقد أكد؛ قدرة الذات على الاحتفاظ بالحياة، حياة الذات، وما يخص الحياة (السلب) بالرغم من أن حياته تعد سلوكا متطرفا، ومخاطرة لا تسلم نتائجها في كل مرة.

لقد بين الشاعر قدرة الذات على إثبات هويتها وبناء نفسها بنفسها، من خلال تلك الصورة التي كونها الشاعر عن جسده الخارق، «لا شيء أسرع مني» فبعد أن شبه سرعة عدوه بالنعام والظبية لم يرق له هذا التشبيه لأنه لا يعبر عن الحقيقة - حسب رأيه - فهو أسرع من النعام ومن الضباء حقيقة فيما يعرفه من نفسه، إذن فهذا التشبيه لم يؤد الغرض منه فيسوق قوله «لا شيء أسرع مني» في اضطرابه مع التشبيهين الأولين ليشكل أسلوب تعبير حقيقي ذي إيحاء بليغ لقد أدرك الشاعر أن الصورة التي يكوها عن ذاته من خلال قدرات جسده، تنفلت منه على الدوام إذا لم يمتلكها من خلال نظرة الآخر إليه، إذن ذاتيته في هذا السياق لا يستطيع بناءها إلا ضمن التفاعل مع نظرة الآخر، لهذا فإنه جاء بفعل «نجوت منها» ليثبت مدى فعالية قدرته الجسدية في تفوقه على بجيلة، ولتكون هذه الأخيرة شاهدا على هذه الذاتية المتميزة.

إن عدم التوازن بين النجاة من خلة القبيلة والنجاة من بجيلة يشف عن توثب بطولي يراه الشاعر متحققا من خلال الوجود الفردي وليس من خلال الوجود الجماعي، فالحياة القوية تحتاج إلى سلوك يواكبها قوة وتحديا بغية تشكيل نموذج متفرد، فشلت الذات في إقامته داخل القبيلة فأخذ نهجاً أشد تماديا من البطولة في إطارها وإن كان متوحدا معه في الهدف «كسب الحمد» في ظل النحن البديلة. ولقد كان الصعلوك يعيش مطاردا دائما ضمن فضاء مكاني يتسم بالشساعة والفقر والرغبة على حد قول مالك بن الربيع:

ألا ترى الدار فقرا لا أنيس بها إلا الوحوش وأمسى أهلها احتملا¹⁹

و لأنه كان يرغب في الرجوع إلى حضن القبيلة، فقد حاول أن يمهد لذلك عن طريق بناء ذات متميزة تشعر بأنها ستجد أجوبة لمطالبها، - في حالة ما إذا عادت للقبيلة - وبأن الجماعة تعترف لها بوظيفة وموقع كأبي شخص يتخذ نموه معنى ما، وكانت وسيلته في بناء ذاته هي إيجاده القدرة على التغيير، بإدماج تجارب وقدرات جديدة تميزه عن غيره (كالعدو، سرعة الإغارة...). لذلك تجده يعود بنا إلى الفضاء المكاني للقبيلة عندما يذكر أنه (شهاد لأنديتها) لكنه سرعان ما ينفلت منه عابرا للأفاق غير مستقر في القبيلة، لماذا هذا التنقل والقلق، لماذا هذا الخروج عن القبيلة والرجوع إليها مرة أخرى؟ يقول تأبط شرا:

يَلَّةٌ صَاحُوا وَأَغْرَوْا بِي سِرَاعِهِمْ بِالْعَيْكَتَيْنِ لَدَى مَعْدَى بْنِ بَرَّاقٍ
كَأَنَّمَا حَثَّحْتُوا حُضًّا قَوَادِمُهُ أَوْ أُمَّ خَشْفٍ بِذِي شَثٍّ وَطَبَاقٍ
لَا شَيْءَ أَسْرَعَ مِنِّي لَيْسَ ذَا عَذْرِ وَذَا جَنَاحٍ يَجْنِبُ الرِّيدَ حَقَّاقٍ
حَتَّى نَجُوثُ وَلَمَّا يَنْزِعُوا سَلْبِي بِوَالِهِ مِنْ قَبِيضِ الشَّدِّ عَيْدَاقٍ
وَلَا أَقُولُ إِذَا مَا حُلَّةٌ صَرَمَتْ يَا وَجَحَ نَفْسِي مِنْ شَوْقٍ وَاشْفَاقٍ²⁰

يرسم الشاعر في هذه الأبيات من القصيدة ملامح بطولته محاولاً الانفتاح على نماذج البطل (الغزوذج في القبيلة)، حيث يحمل اقتران ذكر البطولة بالعشيرة حيناً إلى ذلك الفردوس المفقود، كون أن تميز الذات تتعزز من خلال الآخر الجدير بالانضواء تحت لوائه، والذي يعي تماماً وظيفة الشاعر / البطل الحساسة في الحياة القبلية، ومن أجل اكتمال صورته التي يعمل على تحسين بنائها، يصنع سلوكه وقيمه في ضوء تطلعات العشيرة بما يحقق لها من المجد الذي تفاخر به، والحمد الذي يخلد ذكرها، فهو مرجع الصوت، مدلاج، أدهم، حَمَلُ أُلُويَّة، شَهَادُ أُنْدِيَّة، قَوْلُ مُحْكَمَةٍ، جَوَابُ آفَاقٍ ... وهو مع ذلك هزيل الساقين تبدو عروق ذراعيه ظاهرة، مما يدل على أن طاقات الذات البطولية ترتبط بالسلوك ولا ترتبط بالهيئة الخارجية.

لا يلبث الشاعر حتى يصرح بأنه يفصل جوب الآفاق، وعدم الاستقرار، يورد الشاعر في هذا السياق تقييده المباشر الذي يفضل الاعتناق من فضاء مكاني مقيد، وبالتالي يظهر الشاعر ذلك التعارض بين عالمين « عالم البطل المندفع في غربة الوجود في جسد الطبيعة الحشنة الواعدة، النائل ببطولته، أو هربه أو حيلته وعالم الإنسان سجين الطبيعة والألفة والقطع، والصعلوك من هنا هو الخروج المطلق والعودة إلى بداية البداية، إنه في نسبية الطبيعة الحضرية لحياة القبيلة، صوت البداوة البكر المطلقة، التي لا ترتبط بالرعي وبلا استقرار المكاني بل تحتاج المكان اجتياحاً يلغيه، باحثة عن الحياة في كل صورة من صور الفروسية، إنه قلق اللامكان في مواجهة إستكائية المكان، إنه حمى التيه المندفع في مواجهة رتابة دورة المواسم المتكرر، إنه الزمن السهمي الذي لا يتكرر في مواجهة الزمن الدائري الموسمي »²¹.

3 - فضاء القبيلة / الطبيعة سجال الاختلاف والمطابقة :

إن الطبيعة تأكل حياة الإنسان، الرمح، المطر، الحيوانات، التي تهاجمه أحيانا وتأكل الكلاً الذي نبت أحيانا أخرى، وهكذا نجد الشاعر يؤمن بأن فنه ليس إلا ضرباً من لعنة الكلمة على هذا الموت، كل ما يملكه إزاءه هو قوة الكلمة أو الشعر، إنه يريد من خلال القوى اللغوية شبه السحرية إزالة التوتر الناشئ عن الشعور بقهر المكان وفنائه.²²

تقف الطبيعة في هذا السياق موقفاً مضاداً للإنسان - الصعلوك - تذهب بشعوره بذاته، فهو يعلم أنه لم يبق من آثار الحياة إلا الحيوان، طباء، نعام...، لذلك يبدو الحيوان أقوى، يبدو وارثاً لبقايا حياة الإنسان،

ومن ثمة ينشأ ضرب من العداوة الكامنة بين الشاعر والحيوان، يعمل الشاعر على كسب جولات ذلك الصراع القائم بينهما، فتراه، يلجأ إلى تشبيه سرعة عدوه بالضياء والنعام، ثم لا يلبث أن يبين مدى قدرته على تجاوزه في العدو، فلا شيء أسرع منه من هذه الحيوانات .

إنه نوع من محاولة التغلب على المكان وقهر الطبيعة القاسية، فبعد أزمة الانفصال عن القبيلة التي عانى منها، بقي الشاعر في بحث دائم عن مكان مخالف لمكان القبيلة ذلك المكان السوسولوجي الجديد، الذي يقيم داخله علاقات جديدة ضمن قيم يعتقد الفرد في صحتها ونجاعتها، في إطار تشكيل تام لرؤية عالم جديد، ومن هنا سنجد الصورة واضحة جلية عند الشنفرى، يقول :

وَأَعْدُو عَلَى الْقُوْتِ الزَّهِيْدِ كَمَا عَدَا	أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَّنَائِفُ أَطْحَلُ
عَدَا طَاوِيًا يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيًا	يُخَوْتُ بِأَذْنَابِ الشَّعَابِ وَيُعْسِلُ
فَلَمَّا لَوَاهُ الْقُوْتُ مِنْ حَيْثُ أُمَّهُ	دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَطَائِرُ نُحْلُ
مُهَلَّلَةً شَيْبُ الْوُجُوهِ كَانَتْهَا	قِدَاحُ بَأْيِدِي يَاسِرٍ تَقْلُقُلُ
أَوْ الْحَشْرُمُ الْمُبْعُوْتُ حَنَحَتْ دَبْرَهُ	مَحَايِصُ أَرْدَاهُنَّ سَامٌ مُعْبِلُ
هَزَّتْهُ قُوَّةٌ كَأَنَّ شُدُوقَهَا	شُقُوقُ الْعِصِيِّ كَالْحَاتِّ وَبُسْلُ
فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالْبَرَّاحِ كَانَتْهَا	وَأَيَّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلِيَاءِ تُكَلُّ
وَأَعْضَى وَأَعْضَتْ وَأَتَسَى وَأَتَسَتْ بِهِ	مَرَامِيلُ عَزَّاهَا وَعَزَّتْهُ مَرْمِلُ
شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْزَعَوَى بَعْدُ وَارْزَعَوْتُ	وَلَلصَّبْرِ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشُّكُوْ أَجْمَلُ
وَفَاءٌ وَفَاءَتْ بِأَدْرَاتٍ وَكُلُّهَا	عَلَى تَكْظٍ مِمَّا يَكَاثِمُ مُجْمِلُ ²³

إن الشنفرى يرسم لوحة وصفية فريدة يؤنس فيها الحيوان، أو بمعنى آخر يتوحد فيها الإنسان بالحيوان في موقف بالغ الضعف والشفقة، حيث تذوب كل الفوارق والصفات أمام غريزة الجوع، فيتأهى الشنفرى: الإنسان - وهو يسعى للحصول على القوت الزهيد - بذئب جائع، تتقاذفه الفلوات وينتقل بين الشعاب طاويا، فلما لواه القوت وعجز عن إدراك حاجته من الغذاء، أخذ يستغيث بنظرائه حتى تجمعت حوله مجموعة من الذئاب الجائعة ويبدأ الشنفرى هذه الحركة بظاهرة أسلوبية معروفة في شعرنا القديم هي ظاهرة التجرد، حيث تتشكل في صورة تمتاز بابتعاد الشاعر عن ذاته أو بالانفصال عنها فيجري خطابه لغيره وهو يريد به نفسه، فالتجرد «تمثيل مأساوي لانشطار الذات في جهدها الخارق لملاحظة الذات، والإمعان في الغوص إلى آبار الوعي الباطني العميق»²⁴، فيصبح الذئب هو الشاعر نفسه، ويتأهى معه ويزوب فيه فتصبح صورة الذئب هي صورة إسقاطية على الشاعر، ففي هذه الحركة يصور الشاعر قهر الطبيعة له من خلال الذئب، «فالوحوش تتعرض لقمع الطبيعة تماما كما تعرض هو لقمع المجتمع، إنها الفجيعة في كل مكان، وإزاء هذه الفجيعة

الكلية الحضور لم يكن في وسع الشاعر إلا أن يضح، إنها حالة القهر الجاثمة على الموجودات، أنى يولي الشاعر وجهه»²⁵

يتضمن هذا التجرد تماثلاً بين الأنا والذنب بواسطة أداة «كما»، ويتفنن الشنفرى في وصف تلك الذئاب على نحو يثير الشفقة، فهي ظامرة اللحم شيب الوجوه، تضطرب في سيرها من الهزال كاضطراب القداح في يد المقامر، وتبدو مفرغة كجاعة النحل التي أزغها المشتار. عن بيوتها وقد تهدلت أشداؤها وعست وجوهها ولم تجد ما تفعله سوى أن تشكو لبعضها حدة الجوع، ثم ترعوي بعد شكايها وتلوذ بالصبر نماما كما رأينا الشنفرى يفعل من قبل حيال ما يصيبه من جوع.

إن علاقة الذات بالموضوع أو بالآخر خصبة معقدة، فعلى كواهل الأشياء يلقي الشعراء أحاسيسهم ومشاعرهم، وما نراه من تشاكل في هذا النص بين الشنفرى والآخر ليس تشاكلاً عفواً أو عشوائياً، ولكنه تشاكل تكاملي ينضم به النظر إلى نظيره فيغنيه ويكمله فمثلاً أثرت القفار على الذنب وجعلته "يتهدى" كذلك فعلت بالشنفرى، لدرجة أن حاله أصبحت بعد ذلك "مهللة" "متقلقلة" من شدة سحق الطبيعة له، وهو لم يصور حالته الشبحية تلك إلا من خلال وصفه للذنب في ذلك المشهد الفجائي الذي يصور نوعاً من الشكوى والتأمل من الجوع الذي أصاب ذنابه يقول:

مُهَرَّتَةٌ فُوهُ كَأَنَّ شُدُوقَهَا شُفُوقُ الْعِصِيِّ كَالْحَاتِّ وَبُسْلُ

إن آلام الشاعر وإحساسه الشديد بالجوع الذي كان يعانيه في حياته، قد تضاعف في نفسه فأثقل عليه، فجعله يسر نصيباً منه ويوح منه بنصيب آخر بطريقة مراوغة حين اصطنع هذه الذئاب لتبوح بشطر من شكواه؟ وهل نسرف إذا ظننا أن هذا الإحساس المكبوت سببه ذلك الماضي المفعم بصفات البطولة؟ لقد أخبر الشاعر عن شكوى الذئاب حيناً قال:

شَكَا وَشَكَّتْ ثُمَّ ارْزَعَوَى بَعْدُ وَارْزَعَوَتْ وَلَاصِرُ إِنَّ لَمْ يَنْفَعِ الشُّكُّ أَجْمَلُ

وصراخهم في جزع ويأس بعدما مزقهم الجوع وأعيامهم البحث غير المجدي عن الطعام، فكانوا في صياحهم أشبه بجمع نسوة ثكلى فوق ربوة يندبن ويعولن، ثم هدان أغمضن عيونهن وسكرن. لقد تأسى كل من أفراد القطيع بالآخر وتعزى به عن الجوع والتعب واليأس، وشكوا حاله فلم يجد جدوى من الشكوى والصياح فكف وسكن، والصبر أجمل وأجدي في هذه الحال، لذا عاد كل منهم وهو يتجلد يتصبر عن الجوع والجهد، وقد وجد في الصبر راحة بعد يأس، وبذلك تكتسي هذه الذئاب ملامح إنسانية خالصة عميقة وتصبح أمام نموذجين إنسانيين مفعمين بروح الإنسانية: الشاعر، والذئاب.

ضمن لغة البطولة لا يستطيع الشاعر - البطل - التصريح بالآلام وشكواه فيكتمها ويوح بنصيب منها على لسان الحيوان، ولكنه يصرح بالصبر، فالصبر صفة إنسانية وليست حيوانية، فنحن نقول صَبَرَ الدَّابَّة:

حبسها بلا علف، فالحيوان لا يستطيع مقاومة الجوع والصبر عليه، عكس الإنسان الذي يستطيع ذلك، فتصبح العلاقة بين الشاعر والذئب قائمة على أساس "المخالفة" و"التشابه"، فكلا الطرفين عصف به الجوع - وهذا هو وجه التشابه - ولكنها بعدئذ مختلفان، فهو يسر بعض ما في نفسه من تلك الآلام ويتجمل بالصبر، والذئب تبوح بما في نفوسها وتنوح شاكية وهذا هو وجه المخالفة.

فنحن أمام شعور عام بالجوع، بعضه سري مكتوم، والآخر صريح معلن. فإذا رجعنا إلى البنية اللغوية وجدنا داخل البنية اللغوية تجسيدا واضحا لهذه الوشيجة ففعل "ينفع" يقع على عاتقه الجمع بين الشكو والصبر، إنهما من جوهر واحد ولكنها مختلفان في واقعها السلوكي والتعبيري، وقد اشترك فيه معمولان: صبر، شكو، وليس مبالغة ولا إسرافا أن نزن أن هذا التشابك اللغوي، هو تشابك معنوي بين صاحبي صفتي الصبر والشكو، ويتعمق هذان المفهومان - مفهوم الشبه والمخالفة - بمظاهر لغوية أخرى، فبين الشكو والصبر طباق، وكل طرف في الطباق يحلو الطرف الآخر ويكشفه، والطباق على ما هو معروف بنية لغوية ذات حدين متناقضين، وبين الشكو : إعلان الألم و الصبر: الإمساك وعدم الشكوى والتجمل من ألم البلوى، اختلاف في المعنى، وتشابه يكمن في أن كليهما مصدر. إن الشنفري إذ يركز على ذلك التشابه بينه وبين الحيوان، فهو لا يغفل الجانب المقابل المناقض وهو اختلافه عنها، ذلك أن الحيوان يحيا وفق القوانين البيولوجية للطبيعة، لذلك فهو جزء منها ولا يستطيع تجاوزها، بينما تفرد الصعلوك وتميزه عن الحيوان ألغى ذلك الطابع الإلزامي للطبيعة عليه، وينبع تفرد الصعلوك من ذلك الوعي بالذات والعقل؛ يقول الشنفري:

لَعَمْرُكَ مَا بِالْأَرْضِ ضَيْقٌ عَلَى أَمْرِي
سَرَى رَاغِبًا أَوْ رَاهِبًا وَهُوَ يَعْقِلُ

و يقول في تفرده وتميز ذاته عن بقية الحيوانات :

وَكُلُّ أَبِي بَاسِلٍ عَيْرٌ أَتْنِي
إِذَا عَرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أَبْسَلُ

هذه الصفات قضت على التناغم الإنساني/الحيواني، وجعلت الصعلوك كائنا فريدا فهو جزء من الطبيعة يخضع لقوانينها الفيزيائية، ومع ذلك فهو يتجاوز الطبيعة ويعلو عليها بذلك الفعل البطولي للصعلوك، وقدراته الجسدية الخارقة التي يتحدى بها الطبيعة كقول الشنفري:

إِذَا الْأَمْعَزُ الصَّوَانُ لَاقَى مَنَاسِمِي
تَطَايَرَ مِنْهُ قَادِحٌ وَمُقَلَّلُ

أو قوله :

وَيَوْمَ مِنَ الشَّعْرَى يَذُوبُ لُعَابُهُ
أَفَاعِيهِ فِي رُمُضَائِهِ تَتَمَلَّلُ
نَصَبْتُ لَهُ وَجْهِي وَلَا كِرَّ دُونَهُ
وَلَا سِثْرَ إِلَّا الْأَتْحَمِي الْمُرْغَبُ

ليس يخفى في هذه الأبيات من تغيير لافت للنظر في حركة الضمائر، فقد عدل الشاعر عن ضمير الفرد وانتقل إلى ضمير يعبر عن الجماعة، مما يكشف عن قلق الشاعر وتشغله النفسي ومحاولته الفرار

والتخفف منها، كما يصلح هذا الانتقال دليل على أن نص الشنفرى لا يعبر عن حالة فردية، بل يعبر عن ذلك المناخ الاجتماعي والنفسي العام لأولئك الصعاليك في تلك المرحلة القلقة التي انفصلوا فيها على قبائلهم، ولجأوا إلى الطبيعة وحاولوا مقاومة قهرها، وبالتالي يتساوى الإنسان والحيوان في ذلك الموقف البالغ الضعف أمام سطوة الطبيعة وقوتها من جهة، و سطوة الغريزة من جهة أخرى، تلك الحيوانات لا تقدم على القتل والافتراس إلا لتضمن لنفسها الحياة والبقاء .

إن المغزى الكامن في صورة التآثل بين الذئب والشاعر هو إحداهن نوع من التوازن التكافؤ بين الإنسان والحيوان، فكلاهما يخضع لقوانين الطبيعة الصارمة، ويشتركان فيما يتعرضان له من معاناة وإحباط وسقوط، إنها محاولة لتصحيح الصورة أو العلاقة بين مجتمع الإنسان ومجتمع الحيوان، حيث تقوم العلاقة بينهما على نحو غير متكافئ، يعترها الخلل وتخضع لقانون السيد والمسود، مثلما حدث بين الشنفرى وقبيلته ولذلك فهو يقدم صورة الذئب على نحو ينفي ما شاع عنها في عالم الإنسان، يقدمها في جانبها الخفي؛ في ضعفها وهزالها وشكايتها وتذرعها بالصبر وتشبثها بالحياة، وكأنه بذلك يريد تأكيد أن هذه الذئب ليست عدوانية بطبيعتها، ولكنها تشبه كثيرا الإنسان في ضعفه وعجزه.

إذا كان التكافؤ يتحقق في هذا الموقف بين الإنسان والذئب، فإنه يتحقق أيضا بين كل الكائنات أيا كان حظها من القوة والضعف على نحو ما يمثّل في مشهد الشنفرى والقطا؛ فكلاهما يخضع لقانون الغريزة وكلاهما يستبق ليحصل على الماء الذي يضمن له الحياة وكلاهما يظهر ضعيفا متهافتا أمام حاجته البيولوجية :

تَشْرَبُ أَشَارِي الْقَطَا الْكَدْرُ بَعْدَمَا سَرَتْ قَرَبًا أَخْنَاؤَهَا تَتَصَلَّصُ
هَمَمْتُ وَهَمْتُ وَابْتَدَرْنَا وَأَشْدَلْتُ وَشَمَّرَ مَتَّى فَارِطٌ مُتَمَهِّلُ
فَوَلَّيْتُ عَنْهَا وَهِيَ تَكْبُو لِعُغْرِهِ يَبَاشِرُهُ مِنْهَا دُفُونٌ وَخَوْصَلُ
كَأَنَّ وَعَاها حَجَرَتِيهِ وَخَوْلُهُ أَضَامِيمُ مِنْ سَفَرِ الْقَبَائِلِ نَزْلُ
تَوَافَيْنَ مِنْ شَيْءٍ إِلَيْهِ فَصَمَّهَا كَمَا صَمَّ أَدْوَادَ الْأَصَارِيمِ مَنَهْلُ
فَعَبَّ غَشَاشًا ثُمَّ مَرَّتْ كَأَنَّهَا مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةٍ مُجْفِلُ²⁶

ويتهجه الشنفرى في هذه الحركة إلى إظهار قدرته الخارقة على تحمل الضمأ، ثم الاهتداء إلى مكان الماء، وسرعة الوصول إليه قبل أي مخلوق آخر ولو كان القطا وهي من أصغر الطيور حجما وأسرعها طيرانا ويدلل على سرعته بكناية طريفة: إن القطاة تشرب بقايا الماء الكدر بعد أن يشرب هو لأنه وصل قبلها بعدما قضت ليلة تبحث عن الماء في طيران متصل سريع ولقد أضناها الضمأ حتى أن حناياها تصوت وتتصلصل من شدة العطش، لقد دخل الشاعر في سباق مع القطا من يصل الماء أولا، طارت هي وعدى الشاعر، فأسرعت في الطيران مرخية أجنحتها للأسفل، وضاعف الشاعر سرعة عدوه حتى اقترب، فتمهل وبلغ الماء، فشرب

وروى، ثم تنحى جانبا بينما القطا تتساقط وتحط على مكان الورود والشرب وقد شفهها الضمأ فاندفعت حتى بللت أذقانها وحواصلها بالماء صائحة في ضوضاء وجلبة، لكأن ضجيج القطا وصخبها، كون سوارا يحبط الحوض وكأن سيرها يشبه في تزاممه وتصايحه جماعة من المسافرين توافدوا من جهات مختلفة، فنزلوا ليشربوا وتنافسوا وتزاحموا على الماء محدثين هرجا، وبدا السرب مثل قطعان الإبل التي تجمعت على مورد الماء، ثم أسرع القطا بعد الشرب بالطيران مع الصباح، وكأنها فافلة من قبيلة "أحاضة" "نوقف ركبهم في عجلة وانزعاج وما كاد ينزل حتى رحل.

لا يزال الشاعر في هذه الحركة يلح علي ذلك الانفصال الذي أعلنه في أول بيت من القصيدة، من خلال لفظة « فوليت عنها » بمعنى تركتها وفارقتها، وفي المقابل يتمسك بالانتماء من خلال لفظة: أضاميم المعبرة عن الانضمام، ولفظة قبائل التي تعبر عن تلك اللحمة المجتمعية، ولفظة «ضم»، «أصاريم»، «أذواد» التي توحى جميعها باللحمة والوحدة، وبذلك يعبر الشاعر عن مدى رغبته في التآمة وانضواءه ضمن لواء منضومة اجتماعية موحدة، لكنه انضمام مشروط بالنسبة للشاعر، فهو لم ينفصل عن الجماع إلا حينما فقد ما تصبو إليه نفسه من قيم العدالة والمساواة بين الأفراد، وعودته للعيش في كنف الجماعة أمر وارد لا محالة لأنه لا قيمة للفرد وحيداً، لكنها عودة مشروطة بمدى التوافق والتوافق بين الصعلوك والقبيلة، ومدى قبول الفرد بالمنظومة القيمة للجماعة التي سيدوب فيها وينضم إليها، وفكرة الجماعة المشتركة والمتجانسة تسيطر على فكر الشاعر لكنه لم يستطع أن يعيشها واقعياً، فلجأ إلى مشهد القطا . ولقد صور الشاعر هذا الإلتام المجتمعي في أبهى صورة، في حديثه عن إلتام الإبل حول "منهل" واحد، لأنها تأتي من كل صوب وتتزامن عند الماء، وهي صورة قريبة من بينته الرعوية، وقد شدد الشاعر على تلك الوحدة حينما شبه سرب القطا بركب من "أحاضة" فنقل الانتماء الحيواني إلى الانتماء الإنساني. ولفظة ركب هنا لفظة محورية بُنِي حولها مفاهيم الانتماء.

لقد جاء الشنفري بحركة القطا ليعين مبدأ هاما طالما افتقده الصعلوك، وهو داخل القبيلة إنه مبدأ الحرية. إن القطا لها أن تطير في أرجاء السماء كما تشاء، ولها أن تعتمد على نفسها في تأمين طعامها وشراها لوحدها، رغم انتمائها إلى سربها ومجتمعها، إنها معادل موضوعي - بالمفهوم الذي أعطاه ت.س. إليوت للمصطلح - تهض بعاء التعبير عن رؤى الشاعر. إن الشنفري فرد كان يعيش داخل قبيلة تمنحه الإحساس الارتباط والانتماء وتقيدته بروابط هوية اجتماعية وسياسية معينة، وأرض معينة، يخضع لها ولا يعارضها إلى درجة تلغي معاني التأكيد على ذاته وفرديته، ومبدأ مساواته مع الآخرين وحرية، حيث سيصبح هذا الانتماء عقبة في طريق نمو وحرية الصعلوك، فيذر عجزا رغم قوته وبطولته. يقول الشنفري:

تَرُودُ الْأَرَاوِي الصُّحْمُ حَوْلِي كَأَنَّهَا عَذَارَى عَلَيَّ الْمَلَأُ الْمَدْبِلُ
وَيَرْكُذُنَ بِالْأَصَالِ حَوْلِي كَأَنِّي مِنْ الْعُصْمِ أَذْفَى يَلْتَنَحِي الْكِخِخَ أَعْقَلُ

تعود صورة الجبل هنا في لفظة " كبح " لتعبر عن تلك المنعة تدعمها في ذلك لفظة " أعقل " التي تعبر - صراحة - عن المنعة، ولفظة " عصم " أي المنع، ولقد وردت في القرآن الكريم لفظة "العاصم" بمعنى الجبل (قال تعالى: " سأوي إلى جبل يعصمني من الماء قال لا عاصم اليوم من أمر الله " ²⁷ ولفظة " أدنى " التي تعبر عن طول القرون، والتي تعبر بدورها عن سلاح يمنع عن الشاعر الخطر. كل هذا سيفضي بنا حتماً إلى الكشف عن مدى حاجة الذات إلى الأمن والالتقاء بعد انفصالها عن القبيلة والتجائها إلى ذلك الجبل واعتصامها به، أين ستجد الأمان بعد الشعور بالابتداء إلى مجتمع بديل هو مجتمع الأراوي، وقد اختار الأراوي لأنها حيوانات تنأى عن كل أساليب العنف والفتك من أجل بقائها، فهي غير مؤذية، رقيقة وأليفة.

يشير هذا المشهد إلى مدى تكيف الشنفرى مع مجتمعه الجديد وانسلاخه التام من مجتمعه الأول الذي لم يعامله كإنسان، فسلبه حرته وإنسانيته. ضمن هذا المنظور وصف أدونيس لامية العرب « بأنها بيان فكر وبيان أمل - أي بيان حياة ومصير - جوهر هذا البيان هو تفضيل عالم الطبيعة على عالم القبيلة، أو التخلي عن حالة القبيلة والدخول في حالة الطبيعة» ²⁸

ينبع هذا التخلي عن حالة القبيلة من تلك الرغبة في تحقيق الحرية التي تنعدم في مجتمع القبيلة، لذا فالصعلوك يملأه الشعور بالخيبة من حاضره، رافض له، أمل في تحقيق انتماء جديد، وأثناء سعيه للبحث عن هذا العالم الجديد، يختار الشاعر الطبيعة ليجسد تضاد «الثقافة / الطبيعة، كما يصفه كلود ليفي شتراوس. فعالم القبيلة على بدايته هو عالم الثقافة، لأنه عالم التجمع ونصب .

الحيام وخلق الثبات النسبي وصناعة الأشياء، أما عالم الطبيعة، فهو العالم البكر النقي الذي لا ثبات فيه لأشكال حياة جماعية، وفي صورته هذه، يكون المكان في نص الصعلكة تجسيدا للانقسام الحاد بين الذات الفردية والذات الجماعية. الانقسام أيضا الذي يتجلى على صعيد القيم والتطلعات، وتصور الفرد لوجوده وعلاقته بالجماعة، وبنية القصيدة ودور الشكل والطقوس في خلق الفن والنص والتجربة» ²⁹ ولا يخلو هذا البحث من ذلك الشعور بالخوف الذي أشرنا له أثناء حديثنا عن القلّة، حيث يلجأ إليها الشاعر للمنعة، وما ينطوي على هذا اللجوء من شعور بالترقب والتوجس، لكن الشاعر يبقى، ذلك البطل الذي يتغلب على خوفه من المجهول، ذلك الانتصار الذي وإن لم يكن واقعياً فإن الشاعر يكون قد بناه على مستوى النص.

تشير حركة الأراوي إلى تقبل أفراد المجتمع الحيواني لهذا الضيف الوافد، في مفارقة نادرة تكشف زيف الواقع، وتؤسس عبر النص عكس ما هو سائد عن توحش الحيوان، ويتضح تقبل مجتمع الحيوان له من التناف الوعول حوله في أمان، وقد وصل الشنفرى إلى درجة الاندماج والتوحد الكامل مع الطبيعة المتجسد في هذا المجتمع الحيواني، حتى يُحَيَّلُ إليه أنه صار وِعْلاً، وقنع بأنه أحد أفرادها بالفعل بعد أن حقق له هذا المجتمع المساواة التي افتقدها في مجتمعه الأصلي «من أجل هذا العالم، يتخلى الشنفرى عن الإنسان، يصادق الحيوان، امتداح

الحيوان، إعلانه صديقا، يعنينا الخلاص من عالم القمع، لكنه في لجوئه إلى الطبيعة، إلى مجتمع الحيوان، لا يبشر ضد الإنسان، إنما يبشر بمجتمع أكثر إنسانية، إن وعيه طوباوي، لكن في اتجاه الخير»³⁰ لا تقف الدلالات في المشهد الأخير عند هذه الحدود بل تتسع لفضاءات أخرى، يمكن النظر، إليها من جانب التحليل النفسي، فصورة الشنفرى الذي استحال وعلاً تتضمن شفرة خصوصية، وكأنها "تعويض" بالمعنى فرويدي للكلمة - عن إحساس الشنفرى بفقدان وظيفته الذكورية في مجتمع القبيلة « فأما أن تشبه العذارى بالأراوى فهذه جمالية، وأما أن تشبه الأراوى بالعذارى فهذه حاجة إلى العذارى قطعاً»³¹

على هذا النحو أوهنا الشاعر أنه يتحدث عن العالم الخارجي - عالم الحيوان والطبيعة - ولكننا ندرك بوضوح أن هذه الغيرية في الشعر هي في كثير من الأحيان، ذاتية مقنعة، وهذا هو سر التعاطف العميق بين الشاعر والحيوان، على نحو ما أوضحنا سابقا، إذ ليس غريبا أن نقول - ونحن نتحدث عن هذا النص الخالد - إن الشعر تكرر معنوي، ففي كل نص توجد مقولة محيطة يصدر عنها أو لنقل أن لكل نص نواة « وكل نواة لإنتاج خطاب تنمو عن فلقها إلى فرعين أو ثلاثة أو أكثر ... ومع هذا الشعب فإن النص غالبا ما يبقى فيه خيط رابط بين أجزائه، إذ السيرة التأويلية ليست إلا تعقيدا للنواة وتفصيلا لمجملها وتوضيحا لها ضمن مدار حديث وحيد، أي أن تلك التشعبات أغصاناً لشجرة وحيدة، بنمو النص إذا بإبعاد التشعبات المحتملة التي تناقض مدار الحديث وتنمية التشعبات التي لا تناقضه، ولكن تضاده أو تتداخل معه»³². ولما كان السياق هو منبع العلاقات والهوية والالتقاء، ففي السياق تتجلى علاقة الذات بالآخر، واشتباكها به سواء أكان هذا الأخير بشرا أم حيوانا، أم أشياء، أم زمانا، أم مكانا. فقد كشف النص عن حنين جارف إلى الانتماء وفق تصورات الذات للعالم، حيث بدا الشاعر مسكونا بهاجس التواصل ولكن انتماء ظل انتماء إلى الطبيعة وتواصله كان مع الحيوان الذي لا يمتلك مؤهلات الصعلوك البشرية، ليتمكن الشاعر في الأخير من تجسيد ذلك القهر عن طريق الانكفاء على الذات واستيطانها، مما جعل النص أكثر قربا من النفوس وأكثر بساطة.

وقد لاحظ نقاد الشعر ودارسوه هذه الملاحظة في الشعر الوجداني عامة، وحسبنا أن نقل - في هذا السياق - طرفا من كلام لصالح فضل يتحدث فيه عن البساطة الغنائية للشاعر وميزاتها وتمثل: «من منظور البنية في قرب المسافة وشحنات الذكريات والعنوية الطاغية، وفيما يتصل بالموضوعات وطريقة اختيار الكلمات والصيغ التي تشير إليها، فإنه يفضل الوجداني منها مما يتعلق بالنفس أكثر مما يرتبط بالعقل، على تزاوج الأمرين وصعوبة الفصل بينهما في كثير من الأحيان، كما أن هذه اللغة الغنائية يسودها على مستوى الإدراك المباشر قدر من الإيجاز تلعب فيه أشكال التكرار دورا توزيعيا حاسماً، كما توظف فيها الوسائل الحساسة مثل الإيقاع والرنين الصوتي دون مبالغة مما يخلق في نهاية الأمر نغمة خاصة وهي وحدها الكفيلة بإثارة الاستعداد النفسي للتلبس بحالة الشعر»³³

نستطيع أن نضيف إلى هذه السمات ما يلي :

اختر الشغفرى لمقاطع الصوتية تجسيد عالم الصحراء بأجوائه الموحشة المفزعة وهو العالم الذي إرادته مفضلاً إياه على عالم القبيلة، لما انطوى عليه من قهر ومعاناة، من ذلك ما يبعثه البيت التالي من أجواء الشكل والنواح من خلال أصوات الذئب الجائعة:

فَصَحَّ وَصَحَّتْ بِالْبَرَّاحِ كَأَنَّهَا وَإِيَّاهُ نُوحُ فَوْقَ غَلْبَاءِ تُكَلُّ

ونلاحظ تغلغل الشد داخل البيت مما سيعطي النبر قوة أكبر ويزيد من قوة جرس هذه الحروف، فتتآزر الجمل الفعلية عبر تكرارها في تحقيق صفة المساواة التي افتقدها الشاعر في قومه ورآها تتجلى في مجتمعه الجديد حيث يخضع أفراد لقانون واحد، وتقوم العلاقة بينهم على التكافؤ سلباً وإيجاباً فإذا جاعوا، جاعوا جميعاً، وتقوم الجمل الفعلية المترادفة بتحقيق ذلك التماثل التام والتماهي الدقيق بصورة مدهشة، حيث تتعاقب الأفعال هيئاتها وصورتها الصوتية ودلالاتها تأكيداً للمساواة في كل شيء :

صَحَّ وَصَحَّتْ بِالْبَرَّاحِ كَأَنَّهَا وَإِيَّاهُ نُوحُ فَوْقَ غَلْبَاءِ تُكَلُّ
وَأَعَصَى وَأَعَصَتْ وَأَتَسَّى وَأَتَسَّتْ بِهِ مَرَامِيلُ عَزَّاهَا وَعَزَّتْهُ مُرْمِلُ
شَكَا وَشَكَّتْ ثُمَّ ارْغَوَى بَعْدَ وَارْعَوَتْ وَلَلْصَبْرُ إِنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ أَجْمَلُ
وَقَاءَ وَقَاءَتْ بِأَدْرَاتٍ وَكَلُّهَا عَلَى نَكْظٍ مِمَّا يَكَانُهُمْ مُجْمِلُ

لعل الأذن لا تخطئ ملمحاً غنائياً آخر في هذه الأبيات، هو هذا التداخل أو التنوع الواسع بين السرد والغناء وبذلك تظهر هذه الأبيات مثلاً رائعاً لذلك الترادف الذي يوجد علاقة متكافئة بين شيئين : فهو يحقق المساواة والمشاركة التامة في الفعل والحركة والإحساس بين هذا الذئب الجائع وأضرابه الذين تجاوزوا معه في أحاسيسه وآله وهو ما يفتقده البشر في عالمهم. كما أن دراسة الجانب الإيقاعي انطلاقاً من اختار الشاعر البحر الطويل وزناً له، يفضي بنا إلى استقصاء تلك النغمات القوية التي حملت مشاعر الشاعر المختلفة، فالإيقاع أحد مستويات الأداء في الشعر وله دلالة وظيفية جلية.

وأخير نصل إلى حقيقة أن الشاعر الصعلوك قد أدرك ما لأزمة الفضاء المكاني من تأثير على حياته خارج فضاء القبيلة الآمن، فاتحد به واطمأن تارة، وتنصل منه وحاول تجاوزه ضمن إيديولوجية البطولة التي تبناها منذ خروجه على القبيلة تارة أخرى، لكن في الحالتين لم يكتب نصه ضمن الوضع الاجتماعي اللغوي الذي يشكل الطلل فيه مكاناً مقدساً، بل أعلن الطبيعة قانوناً وتلبس بحالتها و« حين تُعلن الطبيعة قانوناً، نلغي الأمر والنهي، لا تعود الحياة مجموعة من الممنوعات والمحرمات أو المباحات المشروطة، فمن لا يرى الإنسان إلا عقلاً، من لا يراه جسداً واندفاعات، يهدم الإنسان نفسه، الذي يزعم أنه يبينه فرفض الطبيعة توع من رفض الحياة، نوع من الموت فوق الأرض من الموت قبل الموت، ومن يقبل بقمع الطبيعة ينتهي إلى القبول بالقمع بوصفه

طبيعة أو أمرا طبيعياً»³⁴، ويغدو التوحد مع الطبيعة بمثابة ميلاد حقيقي لقيمة الحرية وبالتالي للوجود الإنسانى ولكن هي في الوقت نفسه، انفصال عن الروابط الاجتماعية القبلية التي وإن كانت تقيد بهسلطاتها المختلفة، فهي تمنحه الأمان والانتفاء.

تبدو الحرية الجديدة كلعنة إذا ارتبطت بشعور عميق بالعزلة والقلق، والالآتءاء « لقد طرح الشاعر إخفاقه الخاص في مضمار السلوك الناصح تجاه الواقع الخارجي على شكل سلوك مخفق تقوم به الذئاب لا الشاعر، وهكذا جاء سلوكها بديلا خارجيا أو فنيا لسلوك العاجز عن التكيف، وهذا السلوك هو في جوهره اصطدام مباشر بجدار يتواجد موضوعيا، ويفضى ارتطام الشاعر به إلى إحساس بالعجز عن التخطي ينغمس في الوعى ويحدده »³⁵. لذلك لم يجد الصعلوك بداً من أن يشيد عالماً جديداً؛ عالم يعمل على تشييده بنفسه ووفق قيمه الخاصة، عالم أكثر إنسانية من عالم القبيلة يستطيع من خلاله أن يطور ذاته وحرية، إلى الحد الذي يستطيع عنده أن يرتبط مرة أخرى بالعالم وبالآخرين، وبالطبيعة دون فقدان ذاته.

الخاتمة :

ولقد حاول الصعلوك تجاوز أزماته من موت واغتراب وقلق، في سبيل بناء ذات قوية، لذا أثبت البحث عبر المقاربة السوسىونصية أن نص الصعاليك يؤسس للازدواج بين قلق المكان والاطمئنان به وإليه. فقد أدرك الصعلوك تمام الإدراك أن بناء ذاته وتجسيد وعيه، يجب أن ينبثق من إعادة تأسيسه لفضاء مكاني آخر لا يتبنى قيم القبيلة ووعياها، فضاء بكر، تعمل الذات بنفسها على إعادة تركيبه وفق قيمها ووعياها الخاصين لذا فقد حرص على إعطائه سمات مضادة تماما لمكان الآخر الطللي الذي يلحقه فعل الزمن المدمر فهو مكان لا يحسد الماضي بل يعبر عن تطلعات الذات وهو مسرح ذلك الصراع الذي يقلق الشاعر ويعطيه إحساساً بنشوة الانتصار .

هوامش

¹ تأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره، جمع وتحقق: علي ذو الفقار شاكر، ط1، 1984، بيروت. النص رقم 21.

² بىير زىما، النقد الاجتماعي، ترجمة عايمة لطفي، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1991، القاهرة، باريس، ص 100، 101.

³ تأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره، النص رقم 21.

⁴ المرجع نفسه، النص رقم 13.

⁵ أبو فرج الأصفهاني الأغاني، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت. ج 21، ص 140 - 141.

⁶ يوسف خليف الشعراء الصعاليك، دار المعارف، 1959، القاهرة .

- ⁷ المرجع نفسه، ص 187 .
- ⁸ عبد الله الغدامي، تشرح النص، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1987، بيروت. ص 39 .
- ⁹ ابن الكلبي، أبو المنذر هشام، كتاب الأصنام، تحقيق أحمد زكي باشا، ط2، مطبعة دار الكتب المصرية، 1924، القاهرة، ص54، 53.
- ¹⁰ الأصمعي، عبد الملك بن قريش، الأسمعيات تحقيق أحمد محمد شاکر وعبد السلام هارون، دار المعارف، 1976، ص 135.
- ¹¹ كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، القاهرة، ص577، 578.
- ¹² أدونيس، سعيد علي أحمد، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط2، 1975، بيروت، ص 15 .
- ¹³ المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
- ¹⁴ تأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره، النص رقم 21.
- ¹⁵ عروة بن الورد، ديوان عروة بن الورد والسموأل، دار صادر، بيروت. ص35.
- ¹⁶ المرجع نفسه، ص 55.
- ¹⁷ اللاميتان، إعداد وتعليق عبد المعين ملوحي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم ع13، 1966، دمشق، ص6.
- ¹⁸ تأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره، النص رقم 21.
- ¹⁹ أبو فرج الأصفهاني الأغاني، مؤسسة جلال للطباعة والنشر، بيروت، ج 13 / ص 68 .
- ²⁰ تأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره، النص رقم 21.
- ²¹ كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة ص 581.
- ²² أنظر علاقة الشعر بالسحر في كتاب الهجاء والهجاءون العصر الجاهلي، محمد محمد حسين، الهجاء والهجاءون العصر الجاهلي، ط3، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1970، بيروت ص 52-69.
- ²³ اللاميتان، إعداد وتعليق عبد المعين ملوحي ص 7.
- ²⁴ صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر لدراسات والنشر والتوزيع، 1990، القاهرة، ص 40 .
- ²⁵ يوسف اليوسف مقالات في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1975، دمشق. ص255.
- ²⁶ اللاميتان، إعداد وتعليق عبد المعين ملوحي ص 7.
- ²⁷ سورة هود، آية 43.
- ²⁸ أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، ط1، 1989، بيروت، ص 90.
- ²⁹ كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة ص 579.
- ³⁰ أدونيس كلام البدايات، ص 92.
- ³¹ يوسف اليوسف مقالات في الشعر الجاهلي ص 238.
- ³² محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، 1990، البار البيضاء، ص 59 .
- ³³ صلاح فضل، شفرات النص، ص 50، وما بعدها.
- ³⁴ أدونيس، كلام البدايات، ص 90-91.

³⁵ يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص 227.

قائمة المصادر والمراجع :

- الأصبغي، عبد الملك بن قريش، الأصمعيات تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، 1976.
- أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، ط 1، 1989، بيروت.
- أدونيس، سعيد علي أحمد مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط 2، 1975، بيروت.
- أبو فرج الأصفهاني الأغاني، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت .
- ابن الكلبي، أبو المنذر هشام، كتاب الأصنام، تحقيق أحمد زكي باشا، ط 2، مطبعة دار الكتب المصرية، 1924، القاهرة .
- بير زما، النقد الاجتماعي، ترجمة عائدة لطفي، ط 1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1991، القاهرة، باريس،
- تأبط شرا، ديوان تأبط شرا وأخباره، جمع وتحقيق: علي ذو الفقار شاكر، ط 1، 1984، بيروت.
- عبد الله الغدادي، تشریح النص، ط 1، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1987، بيروت.
- الشنفرى، اللاميتان، إعداد وتعليق عبد المعين ملوحي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم ع 13، 1966، دمشق
- صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر لدراسات والنشر والتوزيع، 1990، القاهرة .
- عروة بن الورد، ديوان عروة بن الورد والسموأل، دار صادر، بيروت.
- كمال أبو ديب، الرؤى المقتنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، القاهرة
- محمد محمد حسين، الهجاء والهجاؤون العصر الجاهلي، ط 3، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1970، بيروت.
- محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توفيق للنشر، 1990، الدار البيضاء .
- يوسف خليل الشعراء الصعاليك، دار المعارف، 1959، القاهرة .
- يوسف اليوسف مقالات في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1975، دمشق.