مقاومة السائد وتأسيس ثقافة الهامش

قراءة في قافية ثابت بن جابر

د. مصطفى بيومي عبد السلام *

(١)

تضطلع هذه الدراسة بقراءة قصيدة القافية للشاعر الجاهلي «ثابت بن جابر بن سفيان»، وكنيته، كما يشير «البغدادي» في خزانة الأدب، أبو زهير بن جابر بن سفيان[١]؛ وهو من فَهْم، وفَهْمٌ وعَدْوانُ أخوان[٢]. ويشير «ابن حزم» في «جمهرة أنساب العرب» إلى أن ولدُ عمرو بن قَيْس عَيلان: فَهْم ، والحارث، وهو عَدوان، وينتسب «ثابت بن جابر بن سفيان» إلى بني فَهْم بن عمرو[٣]. وهو أيضا ينتسب إلي طائفة الشعراء الصعاليك الذين وصفتهم ثقافة المركز أو الثقافة السائدة بالفقراء، والذؤبان، واللصوص، والشطار، والخلعاء، والشذاذ، والأغربة[٤]؛ وهي صفات تضع هؤلاء الشعراء في موضع الهامش بعيداً عن المركز. ثابت بن جابر بن سفيان هو من أطلقت عليه ثقافة المركز لقب «تأبط شرّاً»، واشتهر بهذا اللقب؛ وتأبط شراً، كما يقول «المرزوقي»، جملة «انتظمت من فعل وفاعل ومفعول، ومثْلُهُ إذا جُعِلَ أو سُمِّي به حُكْمُهُ أن يُحْكَى ولا يُعْرَب لِكَونِهِ حديثا مستقلاً»[٥]. وصاغت ثقافة المركز روايات أربع حول إطلاق اللقب عليه[٦]، أولها: أنه تأبط سيفاً وخرج، فقيل لأمه: أين هو؟ فقالت: لا أدري، تأبط شراً وخرج. وثانيها: أن أمه قالت له في زمن الكمأة: ألا تَرى غلمانَ الحي يجتنون لأهلهم الكمأة فيروحون بها، فقال لها: أعطني جرابك حتى أجتني لك فيه، فأعطته فملأه لها أفاعي من أكبر ما قدَر عليه، وأتي به متأبطاً له، فألقاه بين يديها، ففتحته فسَعين بين يديها في بيتها، فوثبتْ وخرجت منه، فقال لها نساء الحي: ماذا كان تأبطه ثابتٌ اليوم؟ قالت: تأبط شراً.

---

* جمهورية مصر العربية/جامعة المنيا/ كلية دار العلوم .

وروى «ابن حبيب» في «ألقاب الشعراء» رواية قريبة من تلك الرواية، فقال: «وسُمِّي تأبط شرّاً لأنَّ إخوته كانوا يخرجون فيُطرفون أمَّهم بما يصيبون، وكان لا يأتيها بشيء، فعيَّرته أمه بذلك فأتى قارَةً ببلاده فأخذ منها أفاعيَ وحَيَّات فتأبَّطها في خريطة وألقاها بين يدي أمه، فقالت: تأبط شرّاً»[٧]. وثالثها: أنه رأي كبشا في الصحراء فاحتمله تحت إبطه، فجعل يبول طول الطريق عليه، فلما قرب من الحي ثقُل عليه حتى لم يُقلَّه، فرمى به، فإذا هو الغول، فقال له قومه: بم تأبط يا ثابت؟ فأخبرهم، فقالوا: لقد تأبط شرّاً. ورابعها: أنه أتي بالغول، فألقاه بين يديها، فسُئلت أمه عما كان متأبطاً، فقالت ذلك فلزمه.

وزاد «البكري» و «الأصفهاني» رواية أخرى: تزعم العرب أن رحى بِطَان معمور لا يخلو من السعالي والغول. ورحَاه وسطه، ويزعمون أن الغول تعرضت فيه لتأبط شرّاً فقتلها، وأتى قومه يحمل رأسها متأبطاً له، حتى أرسله بين أيديهم، فبذلك سُمي تأبط شراً[٨].

ربما لا يشغلنا كثيرا صحة هذه الروايات أو زيفها، فهي تبدو أقرب إلى الزيف وأبعد عن الصحة والحقيقة، وإنما ما يشغلنا فعليا أن ثقافة المركز تجتهد في تكريس الهامش، ورسم صورة متقنة للسخرية من هذا الشاعر الصعلوك المهمش. وربما يبدو وجيهاً ما لاحظه «أرازي» Arazi، وهو يكتب عن «ثابت بن جابر» في دائرة المعارف الإسلامية في طبعتها الجديدة، من أن هذا اللقب لا يجب أن يُؤخذ على علاته، وإنما «كان المقصود أو الهدف منه هو نقل وإعلان صورة معينة لشاعر هيمنت عليه نزعة فطرية تتسبب في الإزعاج»[٩].

إن المتأمل للروايات جميعا التي قدمتها ثقافة المركز أو الثقافة السائدة عن لقبه سوف ينتهي إلى تأكيد أنه يتأبط سيفا، أو غولا، أو حية، أي شرّا، ولم تقدم خبراً يؤكد قيمة هذا الشاعر الذي خرج على تقاليد القبيلة وثقافتها وتمرد عليها؛ وإذا قدمت خبراً عن شجاعته وإقدامه أو غزوه منفردا، أعقبت هذا الخبر أو سبقته بحكاية عجيبة تقلل من شأنه بل وتسخر منه، ومن ذلك ما رواه «ابن حبيب» في «المُحَبَّر» من أن ثابت بن جابر (تأبط شرّاً): «كان شجاعاً وكان يغزو على رجليه، فلا تجاريه الخيل، ولا يهاب شيئاً».

ثم يعقب هذا الوصف بحكاية من حكاياته العجيبة:

«وله أحاديث كثيرة عجيبة في غزواته. وكان لا يهيم بشيء إلا ركبه. وإنه أتى جبلا في بلاد بني لحيان في هذيل يشتار منه عسلاً. وكان يأتيه في كل عام. وكان ذلك الجبل منفردا. وإنه أتاه فصعده. وقد وضعوا عليه الرصد. وكان معه نفر من أصحابه فدلوا حبلاً لهم. فتوصِل به تأبط حتى صار إلى الغار الذي فيه العسل. ودلوا إليه الأسقية وذلك بأعين الهذليين حتى إذا رأوه قد قرَّ قراره، خرجوا عليّ القوم. فانكشفوا وتركوه في الغار. فوقف القوم على الغار، فنادوه. فأطلع رأسه. فقالوا: اصعد. قال: على ماذا أصعد؟ قالوا: تصعد فنرى فيك رأينا. قال: إن كنتم إذا صعدت أمنت من أن تقتلوني وقبلتم اليسير من الفداء مني صعدت. قالوا: مالك علينا شرط، فاصعد. قال: إذا صعدت تأكلون العسل الذي اشترته؟ قالوا: نعم. قال: لا والله لا جمعتم قتلي وأكل عسلي. وجعل يصب العسل من الأسقية من فم الغار عليّ صفا، تحته، ويطرد العسل وهم يتعجبون منه ويضحكون، حتى إذا فرغ واطرد العسل فأبعد: أخذ زقاً، فشده على صدره، ثم انحدر في العسل. فلم يزل يزلق به حتى وقع بالأرض.

وبينه وبينهم مسـيرة ثلاثة أميـال. ثم انطلق فرجع إلي أهله»[١٠].

ومن ذلـك أيضًا ما رواه صاحب «الأغاني» من أن ثابـت بن جابر كان أعـدي ذي رِجْلَيْن وذي ساقَيْن وذي عيْنَين، ويسبق الخبر إشارة إلى أنه كان لصاً:

«عن عمرو بن أبي عمرو الشـيبانيّ قال: نزلت عـلى حي من فهم إخوة بنـي عدوان من قيس، فسألتهم عن خبر تأبَّط شراً، فقال لي بعضُهم: وما سـؤالك عنه، أتريد أن تكـون لصاً؟ قلت: لا، ولكـن أريد أن أعرف أخبار هؤلاء العدَّائين، فأتحدث بها، فقالـوا نحدثك بخبره: إن تأبط شرّاً كان أعـدى ذي رِجْلَيْن وذي سـاقَيْن وذي عيْنَـين، وكان إذا جاع لم تقـم له قائمة، فكان ينظر إلى الظباء فينتقي على نظره أسمنَها، ثم يجري خلفه فـلا يفوته، حتى يأخذه، فيذبحه بسيفه، ثم يشويه فيأكله»[١١].

لم تحدثنا المصادر القديمة عن بلاغة الهامشيين في شـعر «ثابت بن جابر»، وإنمـا حدثتنا عن أنه كان «أحد لصوص العرب»[١٢]، وأنه ينتمي إلى الشعراء الأغربة، أي السود، ولقبوا بالأغربة لشبههم بالأغربة في السواد، يقول «السيوطي» في «المزهر»:

«الأَغْربة في الجاهلية (يعني السـودان) عَنترة، وخُفَافُ بـن نُدْبَة السُّـلَمي (وندبة أمه)، وأبو عُمَيْر بن الحُبَاب السُّـلَمي، وسُـلَيْكُ بن السُّلَكَة (وهـي أمه) واسـم أبيـه يثربي، وهشـام بنُ عُقبـة بن أبـي مُعَيط، مخـضرم، وتأبَّط شَرّا، والشُّنفرى»[١٣].

على الرغم من أن تأبـط شرّاً لم يكن ينتمي إلى الشعراء الأغربة في الجاهلية[١٤].

واجتهـدت بعـض التأويـلات المعـاصرة في تأكيد الصورة القديمـة عن الصعاليك عموما، فالصعاليك الذين ينتمي إليهم«ثابت بن جابر»:

«حاقدون على مجتمعهم متمـردون عليه ..... نبتت في أكثرهم عقد نفسـية، وتكونت عندهم من سوء معاملة المجتمع لهم، ومن سوء فعلهم وتصرفهـم الخاطـئ تجـاه مجتمعهـم، فهم حاقدون لا يبالون من شيء، ولو كان ذلك سلبا ونهبـاً وقتل أبنـاء قبيلتهم وعشـيرتهم، لأنهم خلعوا منها ..... فأي حق بقي إذن يمنعهم من الحقد على القبيلة ومن مهاجمة العشيرة»[١٥].

أما «كارلو نالينـو» في «تاريخ الآداب العربية: من الجاهلية حتى عصر بني أمية»، فقد قسـم أشعار الجاهلية أربعة أصناف، وخص الصنف الأول بأشـعار أهل البادية، وتحت هذا الصنف يقع «ثابت بن جابر» (تأبط شراً) والشَّـنفرى الأزدي، اللذيـن كانـا، كما يتصـور «نالينو»، أقرب للهمجية المحضة، يكتب «نالينو»:

«لا يخفـى عـلى أحد وجـود رجال بـين قدماء العـرب، كانـت أخلاقهـم وعوائدهـم أقـرب للهمجية المحضة منهـا لأحوال أهل ذات نظام اجتماعي متين، فسُموا أولئك الرجالُ صعاليك، أي فقـراء ولصـوص معـا، وكانوا يعيشـون متعزلين عـن نفس قبائلهم جائلـين في القفار والبوادي بغاية الاسـتقلال، طالبين رزقهم من الصيد والغصب والغزو ..... ومنهم من نبغ في الشعر على توحش عيشـتهم، فأشهرهم اثنان ضُرب بهما الأمثال ..... فكثُرت فيهما الأخبار العجيبـة والروايـات الغريبة. همـا تأبط شرّا الفهمي والشنفرى الأزدي»[١٦].

لـم يكن، فيما أتصور، عمـل الصعاليك نتيجة لعقد نفسـية أو حقد على القبيلـة، وإنما كان تمردا وخروجا عـلى تقاليد الجماعة أو القبيلة أو المركز الـذي أطاح بهم إلى موضع الهامش، والـذي أسـهمت ثقافتـه السـائدة بوصفهـم بالهمـج واللصـوص وغيرها؛ ومـا كان يفعله

الصعاليك من مغامرات الغزو والسلب والسطو، كانت تفعله القبيلة أيضا. وقد لاحظ يوسف خليف أن:

«هذا الأسلوب من أساليب العيش الذي سلكه الصعاليك لم يكن إلا صورة من الحياة الاجتماعية التي كان يعرفها المجتمع الجاهلي، ذلك المجتمع الذي كان يؤمن بأن الغزو أدرُّ للقاح، وأحدُّ للسلاح»[١٧].

لكن على الرغم من تشابه الصورة، أو ما يطرحه أحمد الشايب في الفرق بين الصورتين «أن عمل القبائل جماعي منظم، وعمل الصعاليك فردي لا نظام له»[١٨]، فإن عمل الصعاليك كان صرخة الهامش في مواجهة المركز، وعنف المقموع في مواجهة القامع، وتمرد الفرد الحالم بالعدل والحرية والمساواة على أعراف القبيلة وتقاليد المركز الذي لا يعرف سوى الظلم والقهر والتعصب. إن الفعل الاجتماعي للصعلوك المهمش يقف أمام سطوة المركز وقوته وتغطرسه، وأمام ما يفرضه المركز من ثقافة مهيمنة سائدة؛ «وإذا كانت الرؤية المركزية للثقافة تتكون وتتجلى في إطار وحدة اجتماعية – اقتصادية – سياسية محددة هي القبيلة، من حيث هي بنية كلية متماسكة، فإن رؤيا الثقافة المضادة تتشكل وتتجلى في مسافة الخروج على هذه البنية، في رفض القبيلة، وخلق فضاء اجتماعي اقتصادي جديد للفعل الإنساني يقع خارج القبيلة»[١٩].

إن ثقافة الهامش التي يؤسسها الصعلوك تتجلى في مدى الخروج عن بنية الثقافة المركزية أو الثقافة السائدة؛ أما الفعل الشعري للصعلوك المهمش فهو الممارسة الفعلية لثقافة الهامش التي تقف على النقيض من ثقافة المركز، وتخرج على ثقافة القبيلة، مؤسساً بهذا الفعل ثقافته البديلة والمعارضة في آن؛ وقصيدة الصعلوك المهمش تواجه، من غير شك، التقاليد الفنية لشعر القبيلة، أو بالأحرى تواجه التقاليد الفنية التي رسختها ثقافة المركز، «لقد أبرزت هذه القصيدة ما قامت عليه حياة الصعلوك من معاني التضحية بالنفس في سبيل المبدأ، وارتحاله الدائم في بلاد ليس فيها متسع، وصاغت مشاهد الحياة التي يحوطها الخطر من كل جانب، والموت من كل اتجاه. ورسمت مشاهد المعارك والمطاردات والعدو والتربص في المراقب، فضلاً عن مشاعر الوفاء التي تجمع بين الرفاق الذين يضفي إخاؤهم على حياة الخطر معنى وقيمة. وحين أكدت هذه القصيدة قيمة الوفاء، في رفقة المغامرة التي تتحدى الموت، جسدت نقطة اللاعودة التي وصل إليها الكبرياء العاتي للصعلوك الذي انطوى على الرفض المطلق للأعراف المضادة للقبيلة»[٢٠].

وإذا كان الأدب بأنواعه وأجناسه المختلفة هو: «صخب وضجيج الثقافة، كما أنه هو أيضا معلوماتها، وهو قوة منظومية، كما أنه أيضا قاعدة ثقافية»[٢١]، فإن الشعر في الجاهلية عند العرب، كما يطرح ابن سلام الجمحي في كتابه: «طبقات فحول الشعراء»، «ديوان علمهم ومُنْتَهَى حُكْمهم، به يأخذون، وإليه يصيرون»[٢٢]. أي أنه ذلك السجل أو الدفتر لأحوال العرب، وكان العلم والحكمة، وهو الثقافة بتمامها، لقد كان الشعر في ذلك الزمان «علم قوم لم يكن لهم علمٌ أصحُّ منه»[٢٣]؛ أي أنه ثقافة قوم لم يكن لديهم ثقافة سواه.

إن قافية «ثابت بن جابر» هي ممارسة ثقافية دالة في هذا العصر، ودلالتها تشير، أيضا، إلى ثقافة الهامش المنبوذ اجتماعيا، والمعزول والمطرود قبليا، والمحروم سياسيا، وتشير أيضا إلى معارضة الهامش للمركز من خلال

تشييد قيم فنية واجتماعية جديدة ومختلفة في آن. ويتطلب اكتشاف تلك الدلالة الثقافية، أن نمارس تحليلا ثقافيا يكون بحاجة إلى أن:

«يندفع إلي ما وراء حدود النص، لكي يؤسس روابط أو علاقات بين هذا النص وبين القيم والمؤسسات الاجتماعية والممارسات في مكان آخر من الثقافة»[٢٤].

(٢)

يقول «ابن قتيبة» في كتابه «الشعر والشعراء»: «وسمعتُ بعضَ أهل الأدب يذكرُ أنَّ مُقَصَّدَ القصيدِ إنما ابتدأَ فيها بذكر الديار والدمن والآثار،فبكى وشكا، وخاطبَ الربعَ، واستوقفَ الرفيقَ، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنينَ (عنها)، إذ كان نازلَةُ العَمَدِ في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلةُ المَدَرِ، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتَتَبُّعِهم مساقطَ الغيثِ حيثُ كَانَ. ثم وصلَ ذلك بالنسيب، فشكا شِدَّةَ الوَجْدِ وألَمَ الفِرَاقِ، وفرطَ الصبابَةِ والشوقِ، لِيمِيلَ نحوه القلوب، ويصرفَ إليه الوُجوهَ، وليستدعي (به) إصغاء الأسماع (إليه)، لأن التشبيبَ قريبٌ من النفوس، لائِطٌ بالقلوب، لما (قد) جعلَ اللهُ في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلفِ النساءِ، فليس يكاد أحدٌ يخلو من أن يكون متعلِّقاً منه بسببٍ، وضارباً فيه بسهمٍ، حلالٍ أو حرامٍ. فإذا (عَلِمَ أنه قد) استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عَقَّبَ بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النَّصَبَ والسَّهَرَ، وسُرَى الليل وحرَّ الهجيرِ، وإنضاءَ الرحلةِ والبعيرِ. فإذا عَلِمَ أنه (قد) أوجبَ على صاحبه حقَّ الرجاءِ، وذِمَامةَ التأميل، وقَرَّرَ عنده ما ناله من المَكَارِهِ في المسير، بَدَأَ في المديح، فبعثه علي المكافأة، وهزه للسماح، وفضَّله على الأشباهِ، وصَغَّرَ في قَدْره الجَزيلَ»[٢٥].

صاغ «ابن قتيبة» في نصه السابق هيكلا نظريا للقصيدة العربية القديمة، استندت إلى حد كبير على الواقع الشعري الرسمي أو السائد؛ فالقصيدة تبدأ بالوقوف على الطلل ثم بالظعن والنسيب والرحلة وتنتهي بالمدح. وعلى الرغم من أن نص «ابن قتيبة» يتوجه إلى قصيدة المدح، أي أن أغراض القصيدة المتنوعة تتسلسل لتصل إلى الغرض الأساسي وهو المدح، أو بعبارات «شكري عياد»: «أنه جعل للقصيدة غرضا أساسيا تتسلسل نحوه، فالنسيب لاستمالة الأسماع، ووصف الرحلة لإيجاب الحقوق، والغرض النهائي هو المدح»[٢٦]، فإن الهيكل النظري الذي قدمه «ابن قتيبة» لا يبتعد كثيرا عن القصيدة العربية متعددة الأغراض، ويمكن أن تتسلسل الأغراض لتصل إلى الفخر أو الهجاء أو الحكمة أو غيرها، ويمكن أن نرى، أيضا، أغراضاً متنوعة في القصيدة العربية الرسمية (المعلقات على سبيل المثال) لا تتسلسل لتصل إلى غرض بعينه.

وربما نفهم ما طرحه «ابن قتيبة» على ضوء فكرة تعدد الأغراض في القصيدة الطويلة، وأن يكون بين أجزاء تلك القصيدة رابط منطقي، وأن تكون متساوية الأجزاء إلى حد ما، فالشاعر المُجيدُ، فيما يرى «ابن قتيبة»، «من سلك هذه الأساليب، وعدَّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يُطِلْ فيُمِلَّ السامعين، ولم يقطعْ وبالنفوس ظَمَآءٌ إلى المزيد»[٢٧]. إن ما يشغلنا، فعلياً، في نص «ابن قتيبة» هو أن الثقافة السائدة أقرت هذه الطبيعة التكوينية للقصيدة، تلك الطبيعة تنطوي على أغراض متنوعة مثل الوقوف على الطلل والنسيب والظعن والرحلة والحيوان والفخر والهجاء والمدح والحكمة أو غيرها من الأغراض الشعرية.

أشرت سلفا بأن قافية «ثابت بن جابر» هي ممارسة ثقافية دالة، ودلالتها ترتبط بثقافة الهامش المختلفة عن ثقافة المركز أو الثقافة السائدة. وإذا كانت ثقافة المركز أقرت الطبيعة التكوينية للقصيدة الرسمية، وهي طبيعة تحرص على تعدد الأغراض في النص الشعري، فإن ثقافة الهامش قدمت نصوصاً شعرية لا تقر هذه الطبيعة التكوينية، وتؤسس قيماً فنية واجتماعية مختلفة، ولهذا يبدو أن النص الصعلوكي (قافية «ثابت بن جابر» على سبيل المثال)، كما يطرح «كمال أبو ديب»، «انفجار الخروج على هذا الإجماع والممارسة الجماعية، وتأسيس الانبثاق الفردي في العالم واختراقه من أجل تغيير نظام القيم وبنية العلاقات الاجتماعية والاقتصادية السائدة، وتدمير سلطة أصحاب المصلحة في ترسيخ النظام، من أجل تفكيك كلي لكل ما هو قائم أو سلطوي»[٢٨].

تقع قافية «ثابت بن جابر» في ستة وعشرين بيتا في رواية المفضليات[٢٩]؛ وهي تختلف في طبيعتها عن نصوص الثقافة السائدة، إنها تأسيس لطبيعة تكوينية مختلفة؛ وتنبني على خمس حلقات شعرية ليس بها مقدمة طللية ونسيب وظعن ورحلة وغيرها من أغراض القصيدة الرسمية، إن تحليل صورها وبنيتها يعلن، كما تشير «سوزان ستيتكيفتش»، «كيف أن الشاعر يحول أو يغير تقاليد القصيدة الكلاسيكية للتعبير عن نموذج التهميش الدائم فيما يطلق عليه قصيدة الصعلوك»[٣٠].

ويفسر « أحمد الحوفي» غياب تلك الأغراض عن قصيدة الصعلوك بأن شعر الصعاليك «يتميز بوحدة الموضوع، فليس فيه مقدمات تمهيدية من غزل وبكاء أطلال ووصف لرحيل أو رواحل أو استطراد إلى موضوع آخر.... وأكثر شعرهم مقطعات لا قصائد»[٣١].

أما «يوسف خليف» في دراسته الرائدة عن الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، فإنه قدم تفسيرا دقيقا يعتمد على الخصائص الفنية التي انطوى عليها شعر الصعاليك؛ وهو يرى أن شعر الصعاليك مقطوعات شعرية أو هو شعر مقطوعات، والعلة تعود إلى:

«طبيعة حياتهم نفسها، تلك الحياة القلقة المشغولة بالكفاح في سبيل العيش التي تكاد تفرغ للفن من حيث هو فن يفرغ صاحبه لتطويله وتجويده، وإعادة النظر فيه، كما كان يفعل الشعراء القبليون، تلك الطائفة «الأرستقراطية» التي فرغت للفن فراغاً هيأته لهم قبائلهم، لا من أجل الفن، ولكن من أجل نفسها»[٣٢].

وإذا كان شعر الصعاليك مقطوعات شعرية قصيرة، فإنه ينطوي على ظاهرة أخرى، وهي ظاهرة الوحدة الموضوعية في هذا الشعر، ويؤكد «خليف» أن:

«الناظر لشعر الصعاليك تلفت نظره تلك الوحدة الموضوعية في مقطوعاته وأكثر قصائده .... وهي ظاهرة لم تعرفها قصائد الشعر الجاهلي القبلي في مجموعة، تلك القصائد التي تبدأ عادة بمقدمة طللية، ثم تنتقل من موضوع إلى موضوع حتى تصل إلى نهايتها»[٣٣].

إذا كانت هناك قصائد طويلة في شعر الصعاليك، فإن «خليف» يلاحظ أنها «لم تقف عند غرض معين بل تناولت طائفة متعددة من الأغراض»[٣٤]؛ فكيف تستقيم فكرة الوحدة الموضوعية في شعر الصعاليك؟ يرى «خليف»أن الأغراض المتعددة في قصيدة الصعلوك «ترجع عادة إلى أصل موضوعي واحد تتفرع منه كما تتفرع أغصان الشجرة

من جزعها، فليس التعـدد تعددا في الموضوع، وإنما هو تفرع في أغراض الموضوع»[٣٥].

أمـا وإن كانت نصـوص الشـعراء الصعاليك تنطـوي على وحـدة موضوعيـة في المقطوعات الشـعرية القصيرة أو القصائـد الطويلة، فإن المقدمـات الطللية، كما يرى «خليف»، «تخل – بطبيعة الحال – بهذه الوحدة الموضوعية»[٣٦]؛ ولذلـك يقـر «خليف» حقيقـة يراهـا في أكثر نمـاذج شـعر الصعاليك، وهـي «تخلصه من المقدمات الطللية»[٣٧].

وقد رصد «خليف» خصائص فنية أخرى لشعر الصعاليك، منها: عدم الحرص على التصريع[٣٨]، والتحلل من الشخصية القبلية[٣٩]،والقصصيةفي شـعر الصعاليـك[٤٠]، والواقعيـة والابتعاد عن الإمعان في الخيال[٤١]، والسرعة الفنية[٤٢]، وآثار من الصنعة المتأنية[٤٣].

إن «يوسـف خليف» بذل جهدا دقيقا في رصد الخصائص الفنية لشـعر الصعاليك، لكن هذا الجهد كان مرتبطا بالقصيدة الرسمية إلى حد كبـير؛ لقد أشـار «خليف» مرارا إلى أن شـعر الصعاليك يرجع إلى:

«تلـك الثـورة التي كانـت تجيش بهـا نفوس الصعاليـك على أوضـاع مجتمعهـم، وإلى تلك الحرية التي كانوا يعيشـون فيها والتي كانت ترفـض الخضـوع لتقاليـد مجتمعهـم، تلك الثورة وتلك الحرية ظهرت آثارهما عن طريق العقل الباطن في حياتهم الفنية، فكان شعرهم ثائـرا على الأوضـاع الفنية في الشـعر الجاهلي القبلي»[٤٤].

وعـلى الرغم من ذلك، فإن «خليف» كان يعتقد أن الشـعراء الصعاليـك «لم ينجـوا في بعض الأحيـان مـن التقليـد الفني للشـعر الجاهلي القبلي»[٤٥]، ويعتقد أيضاً «أنه ليس من اليسير أن نتصـور أن الشـعراء الصعاليك – برغم ما كان بينهـم وبـين مجتمعهم من نفـور – قد بعدو كل البعد عن الحياة الفنية في مجتمعهم أو نفـروا منها، وإنما المعقول أن نتصور أنهم كانـوا أحيانـا يحاولـون تقليد تلـك النماذج الفنية التي كان مجتمعهم يقدرها كل التقدير ..... ولـن يضيرهـم أن يقلـدوا أحيانـا تلـك النمـاذج الفنية من الشـعر القبلي في صورتها الشكلية»[٤٦].

ربما يبدو ما يطرحه «خليف» مقبولا ودقيقا، ولكن الشاعر الصعلوك يؤسس لثقافة مناقضة للثقافة السـائدة أو ثقافة المركـز، والقصيدة الرسمية هي تعبير عن تلك الثقافة، إن لم تكن الثقافـة بتمامها، فما حاجة الصعلوك المهمش إلى تلـك الثقافة وهذه القصيدة، حتى ولو كان ذلك مـن باب التقليد، فلم تعـد هذه القصيدة هي قبلة الصعلوك المهمش وهدفه، ويمكن أن نتسـاءل لما لم يكتب الصعلوك قصيدة تشـبه القصيدة الرسمية؟ ألم يكن بمقدوره أن يفعل ذلك؟

إن نص الصعلوك هو نص الخروج على القبيلة والتمرد على التقاليـد والثقافة، ولذلك لم تكن القصيدة الرسمية بتقاليدها الفنية «قادرة على بلورة هـذه الرؤية الجديدة، ولذلك تنهار هذه البنية وتنتفي تماما من شعر الصعاليك لتحل محلها بنية جديدة ..... أقدر على تجسيد رؤيا الخارجي التي ينميها شعر الصعلكة»[٤٧].

(٣)

أشرت سلفا بأن قافية «ثابت بن جابر» تنبني على خمس حلقات شعرية، تبدأ بالحلقة الأولى، وهـي أصغر حلقات القصيـدة، وتضم بيتين، وكأنهمـا الفاتحـة النصيـة للقصيـدة، يقول «ثابت بن جابر»[٤٨]:

١- يَـا عِيدُ مَـالَكَ مِنْ شَوْقٍ وَإِيـرَاقِ
وَمَرِّ طَيْفٍ عَلَى الأَهْوَالِ طَرَّاقِ[٤٩]

٢- يَسْرِي علَى الأَيْنِ والحيَّاتِ مُحْتَفِياً نفسي فداؤُكَ من سارٍ علَى ساقِ[٥٠]

تظهر المـرأة في الفاتحة النصيةً سريعا، ولَيس ظهورها السريع يعود إلى فكرة المقدمة الطللية التـي تعكس، كمـا ترى «مي خليـف»، «واقع الحياة السريعة التي كان يعيشها هذا الشاعر الصعلوك ورفاقه، الذين تحولت حياتهم إلى لون من العدو المستمر المتواصل، والقلق المضطرب الذي لا يعرف الهدوء أو الاستقرار»[٥١]. وإنما يعـود، فيما أظن، إلى تأسـيس ثقافـة مغايرة للثقافة السـائدة أو ثقافـة المركز، فلن تجد في هـذه الفاتحة النصية بكاءً عـلى طللٍ، أو ذكراً لديارٍ خربة كانت عامرة بأهلها، أو أفعالا للبين والنأي والفراق والهجر.

إن المـرأة يقـترن ظهورها بالطيـف والخيال، ويقـترن وجودهـا بالاعتياد، لكـن الاعتياد قد انقطـع، وصار موضعا للاسـتفهام والتعجب (يَـا عِيـدُ مَالَـكَ)؛ والعيد، كما يقول الشـارح القديـم، «مـا اعْتَاد مـن مرض أو حـزن ..... وقوله يا عيـدُ يريد يا أيها المُعْتـادِي مالَكَ من شـوق وإيراق»[٥٢]؛ والعيد، أيضا، مشـتق من العَود «الذي هو الرجوع ..... فكأنه صار اسما لما اعتاد الإنسـان من حزن أو مرض أو شـوق .....وعلى هذا قيل لليوم الجديد: العيد، وعادني عيـدي أي: عادتي، وورد لعيده أي لوقته»[٥٣]. وأورد «الأنبـاري» في شرحه لديوان المفضليات أن أبا عمرو الشـيباني روي: يا هِنْدُ ما لَكِ من شوقٍ وإيراقٍ، ويشرح «الأنباري» هذه الرواية بقولهً: «ومـن روي يا هِنْدُ ما لَكِ فالمعنى مالنا منـك شـوق وإيـراق»[٥٤]. وذكـر «الأنباري» و «المرزوقـي» و «التبريـزي» روايـة أخـرى لأبـي عمر الشـيباني: يا هَيْدَ مَا لَكَ من شـوقٍ وإيـراقٍ[٥٥]؛ ويشرح «المرزوقـي» هذه الروايةً بقولـه: «الهَيْـدُ في اللغـة التحريـك والإصلاح والزجر والإزعـاج، فيكون المعنـى يا مزعجي ومحركي مَا لَكَ»[٥٦].

إن النـداء «يا عِيْدُ» أو «يا هِنْدُ» أو «يا هَيْد» هو علامة تشير إلى دوال الإلف والاتصال والمعرفة والملازمة والاقـتران، لكن الاسـتفهام «مَا لَكَ» المقـترن بالتعجـب يشـير إلى عمليـة انقطاع الإلـف والاتصال والملازمة، فكان السـؤال عن الشـوق والأرق والطيف الذي يمكن أن يصيب المعتـاد. إنها الحيرة التي أصابت الشـاعر من انقطـاع المـرأة، لكن الحيرة سرعـان ما تتبدد بخلـق وجـود وهمـي يصبـح بديـلا للوجود الفعلي (وَمَـرِّ طَيْفٍ عَلَى الأَهْـوَالِ طَرَّاقِ). هذا الوجود الوهمـي يتصور ما يمكن أن يتصوره صاحبه، بعبارة أخرى: إن الشـاعر يتخيل أن المـرأة المنقطعة عنه تتصـور طيفها وهو يمر على الأهـوال طراق، لكـن هـذا التخيل يقترن أيضًا بفعل السـؤال والتعجب، وكأنه يتساءل ويتعجـب من أمر المـرأة المنقطعة، لكن تخيل الشـاعر بالطيف الذي يصيـب المرأة المنقطعة هو اسـتدعاء لها بطريقة غـير مباشرة، وكأنه يرى الطيف أيضًا، وربما كان الشـارح القديم محقا عندما ذكر أن الشاعر:

«تصـور الخيـال بصـورة صاحبه كمـا كان يعرض لصاحبه لو أتاه في مسلكه ومَمَرِه، قَدَّرَ أنه يعرض لهُ مثله أيضاً»[٥٧].

إن الطيـف أو الوجود الوهمـي المتخيل، الذي يتصـوره الشـاعر كمـا يتصـوره المعتـاد أو المعتاد المنقطع، يأتي في موضع البعد والأهوال والمخافـة والنوائـب والآفـات، هـذا الطيـف «طَرَّاق»، والطروق لا يكون إلا ليلا. لكن المثير للانتباه أن الشـاعر يسـتخدم صيغـة المبالغة «طَـرَّاق»، وهو يصـور الطيف كمـا يتصوره صاحبـه، وكأن هـذا الوجود الوهمـي يطرق عقلـه أيضـا. وربما يفـسر ذلك الدعـاء لهذا

الوجـود بالفداء بالنفس في البيـت الثاني. هذا الوجود الوهمي المتخيل الطراق في موضع البعد والمخافـة والأهـوال يسري (والـسُّري لا يكون إلا ليـلاً) حافياً علي الأين (الأيْـن والأيْم ضرب من الحيات خبيث) وأنـواع أخرى من الحيات متحملا مشـاق التعب والإعيـاء، ثم يتحول أو يجري الكلام مجرى الالتفات (نفسي فداؤُكَ)، أو هو كما قال الشارح القديم:

«كلام مسـتأنف جاري مجـرى الالتفات، لأنه كان في صفة ويذكر حالَـهُ في الإلْمَامِ ثم التفت إليه داعياً له ومُفَدِّيا»[٥٨].

تنغلـق الحلقة الشـعرية الأولى في قافية «ثابت بن جابر» بالدعاء لهذا الوجود الوهمي المتخيل الذي يسري على قدمه أو يسري في شدة صابرا على المكاره في لقاء من يريد لقاءه.

(٤)

تسـقط المـرأة سريعـاً منـذ البيـت الثالث في قافيـة «ثابت بن جابر»، أي مـع بداية الحلقة الشـعرية الثانية، وربما يصاب القارئ بحالة من الدهشة من هذا السقوط السريع، فالحلقة الأولى انغلقـت عـلى الدعـاء للوجـود الوهمي بالفـداء بالنفس، فكيف يسـقط، إذن، الوجود الفعلي بهذه السرعة؟ ربمـا ما يتوقعه القارئ أن يحدثنا الشاعر عن ألم البين وفجيعة الفراق وفداحـة الانقطاع، وربمـا يبكي حاله مع هذه المـرأة المنقطعـة متذكـرا جميل أيامـه معها، لكن لـم يحدث شيءٌ من هـذا، ويخيب القارئ في توقعـه بـل يصدم النـصُ القـارئَ بإعلانه الفـرار من تلك المرأة التي تضن بصداقتها على نائلها. إننا نواجه تقاليـدَ فنية جديدة تختلف عن التقاليد الفنية السائدة لثقافة المركز، يقول «ثابت بن جابر»[٥٩]:

٣- إنِّـي إذَا خُلَّـةٌ ضَنَّتْ بِنَائِلِهـا
وَأَمْسَكَتْ بِضَعِيفِ الْوَصْلِ أَحْذَاقِ[٦٠]
٤- نَجَوْتُ مِنْهَا نَجَائِي مِنْ بَجِيلةَ إِذْ
أَلْقَيْتُ لَيْلَةَ خَبْتِ الرَّهْطِ أَرْوَاقِي[٦١]
٥- لَيْلَةَ صَاحُوا وَأَغْرَوْا بِي سِرَاعَهُمُ
بِالْعَيْكَتَيْنِ لَدَى مَعْدَى ابنِ بَرَّاقِ[٦٢]
٦- كَأَنَّمَا حَثْحثُوا حُصَّاً قَوَادِمُهُ
أو أمَّ خِشْفٍ بِذِي شثٍّ وطُبَّاقِ[٦٣]
٧- لا شيءَ أسرَعُ منِّي ليسَ ذا عُذُرٍ
وذا جناحٍ بجنْبِ الرَّيْدِ خَفَّاقِ[٦٤]
٨- حتى نَجَوتُ ولَمَّا ينزِعُوا سَلَبِي
بِوَالِهٍ مِن قَبِيضِ الشَّدِّ غَيْدَاقِ[٦٥]
٩- ولا أقولُ إذا ما خُلَّةٌ صَرَمتْ
يا ويحَ نفسِيَ من شوقٍ وإشفاقِ[٦٦]

يرتبط الفرار من المرأة بالفرارِ من قبيلة بجيلة (نَجَـوْتُ مِنْهَـا نَجَائِي مِنْ بَجِيلـة)، فالمرأة إن ضنـت بصداقتها وبخلـت بوصلهـا وقطعت عهدها، فإن الشـاعر ينجو منهـا كما نجا من قبيلـة بجيلـة التـي كانـت تترصـده، وتطلب حتفه، وتجتهد في أسره. ولا بد أن نتوقف قليلا أمام فكرة النجاء من المرأة والقبيلة، أو بعبارة أخـرى: النجاء من أسر المـرأة والنجاء من أسر القبيلة، فدال النجوة، كما ذكر الشارح القديم، يشير إلى أن «النَّجْوَة منَ الأرضِ لا يَعْلُوها الماء، وكأنَّهـا نَجَتْ من السَّـيْلِ، ويقال: هـو بِنَجْوَة من الشَّرِّ أي بِمَنْجَاةٍ»[٦٧]. إن نجاء الشـاعر من شرور المرأة المنقطعة المتأبية التي تنقض حبل الوصل هو عينه النجاء من شرور قبيلة بجيلة لَيْلَةَ خَبْتِ الرَّهْطِ.

وإذا كان الشـارح القديم لفـت الانتباه إلى أن إضافـة «الخبت» إلى «الرهـط» هي على طريق التحديد والتبين لهذا المكان، موضحا أن «الخبت المنخفـض من الأرض، والإخْبَاتُ في الدين، كأن المخْبِت هو المتَخشِّعُ المتضائلُ ذِلَّةً ولِينا وطاعةً وانخفاضـا حتى صَارَ كأنـهُ في خَبْتٍ لا يطلب علوًّا ولا آبَـا»[٦٨]، فإننا ندرك قيمة التضاد بين

النجوة والإخبات، الإخبـات مع المرأة المنقطعة والإخبـات مع قبيلة بجيلـة، يقابله النجوة من المـرأة والقبيلـة معًا. إن النجـوة أو الفرار من المرأة والقبيلة هو دال يحيل على دوال الخروج والتمـرد والعصيـان؛ فالمرأة تقـترن بالمألوف والمعتـاد، لكن هذا المألـوف المعتاد لم يعد كما كان، بـل أصبـح منقطعا متأبيا عـلى الوصل والملازمة.

عنـد هذه النقطة يجب التفكير في فكرة الإبعاد والتهميـش، وكأن المرأة هي الثقافة السـائدة التـي أبعدت وهمشـت؛ أما قبيلـة بجيلة، فما قامـت بـه من فعـل الترصـد للنيل منـه، هو تجسـيد عملي للثقافة السائدة أو ثقافة المركز التـي تعـده مهمشـا وخارجا؛ ولذلـك يجاهد الشـاعر من أجل تأسـيس ثقافـة مغايرة (إذْ أَلْقَيْـتُ لَيْلَةَ خَبْـتِ الرَّهْطِ أَرْوَاقِـي). إن إلقاء الأرواق هـو المجاهـدة مـن أجـل التأسـيس. يقول الشـارح القديم: «ألقي فلان أرواقه، أي استفرغ مجهوده في ما يفعله، وأرسلت السماء أرواقها إذا غزر مطرها واتسع. والأرواق جمع الـرَّوْق وهـو النَّفْس والهَـمُّ، ورَوقُ الشـباب وريقُهُ أولُه»[٦٩]. ويضيف «الأنباري» في شرحه للمفضليـات: « يقال أرسـل فـلان أرْواقَه إذا شمر عن ثيابه واستفرغ عدوه»[٧٠].

إن علامة تأسـيس الثقافة المغايرة أو تأسيس ثقافـة الهامـش المبعـد الخـارج هـو الفرار، بوصفـه قيمـة مناهضـة لثقافة المركـز. وإذا كانـت ثقافـة المركـز تنظـر إلى فعـل الفرار بوصفه قيمة اجتماعية مذمومة، وعارا يلتصق بمن يقوم به، وأن الشجاعة ومواجهة المخاطر تقتضي الثبات في عملية المواجهة وعدم الفرار، حتى وإن كانت النتيجة هي التضحية بالنفس أو المـوت، فإن الصعلوك يرى أن مهارة الفرار هي مجال الفخـر بالبراعة الفردية في مواجهة القبيلة. إن نص الصعلوك المهمش يقلب نظام الأشـياء والعلاقات الاجتماعيـة، ويقلب أيضا نظـام القيم؛ إن الفرار «بلغـة الجماعة هرب، لكـن الهرب لم يعـد مصدرا للشـعور بالذل، تصبـح النجاة والحفاظ على الحياة عن طريق بز الآخرين جسـديا هـي الفضيلـة، ويتحول الصعلوك، بهذا المعنى، إلى بطل مضاد»[٧١].

إن البطولة المضـادة أو البطولة الجديدة التي تؤسـس لقيمـة الفرار تؤسـس، أيضـا، لأداة الفـرار. وإذا كانـت القصيدة الرسـمية التي تسـيج تقاليدهـا ثقافـة المركز تندفـع ناحية الرحيل والتسلية معتمدة على الناقة أو غيرها، أي أن الحيـوان هو أداتهـا في الرحيل للخروج من فكـرة الطلل ورحيـل المحبوبـة وغيابها، فـإن نـص الصعلـوك المهمش الذي يؤسـس لقيمـة الفـرار يعتمد عـلى أداة جديـدة وهي العدو والهرب على ساقيه، ولا يستعين بالناقة أو الفـرس في عمليـة فـراره. ويجتهـد النص في ترسـيخ أداة الفـرار أو العـدو منـذ البيت الخامس وحتى البيت الثامن من القافية.

ففـي ليلة خبـت الرهط، خبر يرويه الشـارح القديم، ينتهي بأن «ثابت بن جابر» قال لقبيلة بجيلـة: «أَأَعْجَبَكُم يـا معشرَ بجيلةَ عَـدْوُ ابنِ برَّاق، أما والله لأَعْدُوَنَّ لكم عَدْواً أُنْسِيكُمُوهُ، ثم انطلق هو والشنفرى»[٧٢]. لقد ترصدت بجيلة الشـاعر وأغرت السراع، ويجـب الانتباه إلى أن دال الإغـراء هو أبلغ من البعـث والتحضيض والإيساد (التهييج) كما قال الشارح القديم[٧٣]، لكـن صياح الـسراع وتهويلهـم وإغرائهم لن يفيد شـيئا، بل كان مصدراً للحـث والتحفيز على العدو، ومصدراً لإبـراز البراعة الفردية في مواجهة القبيلة أو مواجهة تقاليد القبيلة.

وتتجـلى البراعة الفردية في مواجهة القبيلة من خلال صيغة التشـبيه التي يشبه بها نفسه في

عدوه وسرعته بسرعة الظليم (حُصَّاً قَوَادِمُهُ) الذي رعى الربيع فانحصت كبار ريش جناحه، أو الظبية (أمَّ خِشْفٍ) التي رعت الشث والطُبَّاق، وهما نبتان يقويان الرعية ويضمرانها، وهي أم وَلَد ساعدها المرعى فقوي عدوها. لكن دلالة التشبيه تستبدل الهامش بالسائد، وتستبدل الفرد بالمجموع، وتستبدل تقاليد الكتابة الجديدة التي تحرص على تأكيد البراعة الفردية وأداتها العدو، الذي يشبه عدو الظليم والظبية، بتقاليد الكتابة الأدبية الرسمية، التي تشبه الناقة، أداة الرحلة في القصيدة الجاهلية، بالظليم والظبية.

ويستمر النص في تأكيد البراعة الفردية في العدو في مواجهة القبيلة بقوله: « لا شيءَ أسرَعُ منِّي»، وهي إشارة من الشاعر، كما يقول الشارح القديم، إلى «حالِهِ في عدوه في ذلك الوقت، فهو يصور ما كان منه، يبيِّنُ أنه قال في البيت الذي يليه: «حَتَّى نَجَوْتُ»، فعلق قولَهُ «حَتَّى نَجَوْتُ»بقوله «لا شيءَ أسرَعُ منِّي»، وإذا كان كذلك انكشف أن قصدهُ في ذلك إلى بيان تَسَرُّعِهِ في ذلك المكان حيث حثحثوه وأغروا به»[٧٤]. لكن التأكيد على البراعة الفردية في العدو يقترن بسرعة الفرس (ليسَ ذا عُذَرٍ)، ويقترن أيضا بسرعة طير الجبل الجارح الخفاق (وذا جناحٍ بجنْبِ الرَّيْدِ خَفَّاقِ)، بل تتفوق سرعته على سرعة عتاق الخيل وسوابق الطير.

إن استدعاء الفرس السباق الذي تُعقد العُذَرُ في ناصيته، وطير الجبل الجارح الخفاق في شماريخ الجبال، والتفوق عليهما في سرعة العدو، هو علامة تحيل بدورها على تجاوز أدوات الرحلة التقليدية في الثقافة السائدة، وتشير، أيضا، إلى فكرة الخروج عن المألوف والمعتاد، أو الخروج على تلك الثقافة نفسها؛ ويتأكد المعنى في البيت الثامن من القافية بالإلحاح على فكرة النجوة (حَتَّى نَجَوْتُ)، والنجوة مقرونة بهذا العدو والفرار الوَالِه، وقد استخدم الوَلَهُ علي سبيل المجاز كما أشار الشارح القديم[٧٥].

وربما أتصور أن الوَلَهَ في العدو قرين فكرة الفتنة والإعجاب الفائق، لأن الإمساك والفتك به كان قريب الحصول لولا ذلك العدو المُدهش، ولهذا سمي سلاحه سَلَبًا، «ولم يُسلب، إطلاقاً بما كان يؤول إليه لو ظفروا به، وأتى بقوله: «لَّما»، لأنَّ فيه تقريبا لحصول الفعل، وإن لم يقع»[٧٦].

تنغلق الحلقة الثانية من القافية بالشرط عينه الذي بدأت به الحلقة، ففي بداية الحلقة: «إذَا خُلَّةٌ ضَنَّتْ بِنَائِلِها»، وفي نهاية الحلقة: «إذا ما خُلَّةٌ صَرَمتْ»، وجواب الشرط في بداية الحلقة هو النجاء من المرأة التي تقطعت أوصالها والنجاء من قبيلة بجيلة التي أرادت الفتك به؛ وجواب الشرط في نهاية الحلقة هو عدم القول: «ياويح نفسي إشفاقا على من لايشفق عليّ وشوقًا إلى من لا يشتاق إليّ»[٧٧]. لكن الشرط في بداية الحلقة ونهايتها يشير إلى عملية الجهاد من أجل إزاحة الثقافة السائدة وإحلال الثقافة الجديدة. بعبارة أخرى: إن نص القافية يندفع إلى تأسيس ثقافة مغايرة لثقافة المركز، وتدخل القصيدة عالما جديدا هو عالم الثقافة التي جاهد من أجلها الشاعر. إن نص الصعلوك المهمش يدشِّن القيم الجديدة التي يجب التعويل عليها.

(٥)

وإذا كانت الحلقة الشعرية الثانية من القافية تضع علامة تأسيس الثقافة المغايرة، أو تأسيس ثقافة الهامش المُبعد بتأكيدها

على قيمة الفـرار وأداته (العـدو)، وهي قيمة مناهضة لثقافة المركز، فإن الحلقة الشـعرية الثالثة من القافية تشييد القيم الجديدة لثقافة الهامش. يقول «ثابت بن جابر»[٧٨]:

١٠- لكنَّما عَوَلِي إن كنتُ ذا عَولٍ
علَى بَصيرٍ بِكَسبِ الحمدِ سَبَّاقِ[٧٩]
١١- سَبَّاقِ غَايَاتِ مَجْدٍ فِي عَشِيرَتِهِ
مُرَجِّعِ الصَّوتِ هَدّاً بينَ أَزْفَاقِ[٨٠]
١٢- عَارِي الظَّنَابِيبِ مُمْتَدٍّ نَوَاشِرُهُ
مِدْلاَجِ أَدْهَمَ وَاهِي الْمَاءِ غَسَّاقِ[٨١]
١٣- حَمَّالِ أَلْوِيَةٍ ، شَهَّادِ أَنْدِيَةٍ
قَوَّالِ مُحْكَمَةٍ ، جَوَّابِ آفَاقِ[٨٢]
١٤- فَذَاكَ هَمِّي وغَزْوِي أَسْتَغِيثُ بِهِ
إِذَا اسْتَغَثْتَ بِضَافِي الرَّأْسِ نَغَّاقِ[٨٣]
١٥- كَالْحَقْفِ حَدَّأَهُ النَّامُونَ قلتُ لَهُ
ذُو ثَلَّتَيْنِ وَذُو بَهْمٍ وَأَرْبَاقِ[٨٤]

يؤكد الدال «عِوَل» (بكسر العين وفتحها مع فتح الواو) عملية تأسيس ثقافة الهامش، فهو دال يحيل على دوال الاعتماد في المصادقة والنداء بالحزن والصياح في البكاء؛ ويقف هذا الدال نقيضًا لدوال النجوة والفرار والخلة المنصرمة التي برزت في الحلقة الشعرية الثانية من القافية.

الاعتماد والتعويل والصياح بالحزن والبكاء على رجل سبّاق إلى مكارم الأخلاق، كساب للمجد والحمد، يقابلة الفرار والنجوة من المرأة التي ضنت بصداقتها، والقبيلة التي ترصدت له للفتك به. بعبارة أخرى: إن النص يندفع ناحية تأسيس ثقافة مناهضة لثقافة القبيلة، هذه الثقافة الجديدة تعتمد وتعول على ذلك البطل البصير بكسب الحمد وذلك البطل السبّاق إلى المجد. هذا التأسيس يطمح إلى فرض التعارض بين عالمين: «عالم البطل المندفع في غربة الوجود في جسد الطبيعة الخشنة الواعدة، النائل ببطولته أو هربه أو حيلته، وعالم الإنسان سجين الطبيعة والألفة والقطيع»[٨٥].

ويجتهد النص في هذه الحلقة في رسم صورة دقيقة لهذا البطل المتمرد على الألفة والقطيع والقبيلة، وتبدأ الصورة بأنه بصير بكسب الحمد أو المجد[٨٦]، وكسب الحمد والمجد لا يتم إلا بالمرء نفسه، ولهذا قال الشارح القديم: «المجد ما يكتسبه المرء بنفسه، والشرف ما يرثه، وهذا وَصْفُ الله تعالى بالمجيد ولم يوصف بالشريف»[٨٧]. هذا الحمد والمجد يكتسبه الصعلوك المهمش بنفسه، وليس من القبيلة، وليس من ثقافة القطيع أو المجموع، يكسبه بتمرده وجرأته، ببطولته الفردية التي يقاوم بها ثقافة الجماعة.

ولهذا يكرس النص للبطل السبَّاق إلى المجد في عشيرته، أي أنه «يسبق إلى المجد من سَابَقَهُ»[٨٨]. لكن لابد من ملاحظة أنه استخدم دال العشيرة ولم يستخدم دال القبيلة، فالعشيرة «كالرهط في أنه اسمٌ صِيغَ للجمع، وأصله من التعاشر والتعاون»[٨٩]، والعشيرة تضم الرفاق أو المتعاونين على فرض تقاليدهم الخاصة، وهي تقاليد الخروج والتمرد والعصيان. ولم يكن البطل الذي يعول عليه بصير بكسب الحمد وسباق إلى المجد فقط، وإنما كان قائدا بين رفاقه آمرا وناهيا بصوت قوي غليظ (مُرَجِّعِ الصَّوتِ هَدّاً بينَ أَزْفَاقِ)، والهَدُّ دال يحيل إلى الهدم الشديد والصوت الغليظ، وكأنه صوت غليظ يهد القلوب ويُخِفُّ العقول، لكنه مُرجِّع الصوت، وترجيع الصوت: «ترديده في الحلق، كقراءة أصحاب الألحان، وهو تقارب ضروب الحركات في الصوت»[٩٠]، أي أن هذا الصوت المخيف المهدد للقلوب يتم الترنم به، وهي علامة تشير إلى علامات الثقة بالنفس، والثقة في طاعة الرفاق وإجابتهم أيضا، كما أنها تفرض صوتا نقيضا للأصوات السائدة،

وهو صوت يؤكد على حضور الصعلوك المهمش في مواجهة القبيلة أو السائد.

يستمر النص في الحلقة الشعرية الثالثة من القافية في وصف البطل المعول عليه والمعتمد في المصادقة، فهو بطل «عَارِي الظَّنَابِيبِ مُمْتَدٍّ نَوَاشِرهُ»، ودال الظنابيب (الذي هو جمع ظنبوب) يحيل على دوال النحافة والاستعداد والجد والاجتهاد، لقد كان الشارح القديم محقًا عندما أشار إلى أن قول الشاعر «عَارِي الظَّنَابِيبِ» يحتمل وجهين:

«والظَنبوب عَظْمُ الساق، فيجوز أن يريد تعريه من اللحم، وهم (أي العرب) يَتَمَدَّحُون بذلك ويكرهون السمنة..... ويجوز أن يريد أنه يشمر عن ثيابه..... ويقال: قَرَعَ لذلك الأمر ظُنبوبَهُ، إذا جد فيه واجتهد»[٩١].

ويتجاوب دال الظنابيب مع دال النواشر الممتدة الذي يحيل على دوال النحافة وقلة اللحم وطول الذراع واستكمال الأعضاء وتمام الخلقة. هذه الصفات التي يسبغها النص على البطل المعول عليه تمكنه من أن يكون مدلاجاً في الليل الأدهم الغساق؛ إنه بطل شديد الاختلاف؛ ما يعنيه هو المحامد التي يسعى إليها، وما يجتهد فيه هو كسب الفضائل والمجد.

لكن ما يلفت الانتباه في هذه الحلقة هو أن النص يزدخر بسلسلة من الدوال التي تدعم الفعل البطولي، وتأتي بصيغة المبالغة، فتبدأ السلسلة بالدال «بصير» علي وزن «فعيل» الذي يشير إلى التأمل والتبصر، ثم الدال «سباق» على وزن «فَعَّال» الذي يشير إلى التفرد والسبق، ثم يأتي الدال «مدلاج» وهو على وزن «مِفْعَال» ، الذي يشير إلي مجابهة المخاطر وركوب الليل، وتسلمنا هذه السلسلة من الدوال إلى دوال أربع وهي: «حمال»، و «شهاد»، و «قوال»، و «جواب»، وهي جميعا على وزن «فَعَّال».

إن هذه الدوال جميعا تؤكد، بدورها، عالم الثقافة الجديدة أو ثقافة الصعلوك المهمش، التي تصنع عالمًا متسما بالعدل والحرية منزها عن الرزيلة، والعالم الذي يجاهد الشاعر من أجله في محاولة الانتماء إليه والاحتماء به. إن الدوال الأربع الأخيرة تجسد:

«صفات أربع تقتنص حضور الصعلوك وتصل ما بين معنى القيادة التي تنعقد لصاحب اللواء والزعامة الذي يتصدر صاحبها الأندية التي يشهدها، والقول المحكم الذي يردنا إلى حكمة الشعر، والارتحال الدائم الذي يجوب الآفاق، وهي الصفات التي تمثل هم الصعلوك ومقصده وغايته التي يستغيث بها حين يلتبس عليه الطريق. والعلاقة بين هذه الصفات الأربع هي العلاقة بين الأفعال التي يشتري بها الصعلوك الوجود والقول المحكم الذي يرفع الوجود إلى مستوي الخلود، فهي العلاقة بين الفعل الذي يقتنص الوجود والقدرة التي تقتنص الخلود، في دهر يعرف الصعلوك قبل غيره أنه دهر جم عجائبه»[٩٢].

لكن إسباغ هذه الصفات على الصعلوك المهمش تصنع له عالما متفرداً، نقيضاً لعالم القبيلة والألفة والقطيع، إنه عالم التمرد الذي يجعل منه حمال ألوية، وشهاد أندية، وقوال محكمة، وجواب آفاق، إنه عالم الخروج المطلق والعودة إلى صوت البداوة البكر، كما يرى «كمال أبو ديب»، «التي لاترتبط بالرعي والاستقرار المكاني بل تجتاح المكان اجتياحا بلغة باحثة عن الحياة في كل صورة من صور الفروسية، إنه قلق اللامكان في مواجهة استكانية المكان، إنه حمى التيه في مواجهة رتابة دورة المواسم المتكررة. إنه الزمن المتوهج السهمي الذي لايتكرر في مواجهة الزمن الدائري الموسمي»[٩٣].

وإذا كان الصعلوك المهمش قد فر من المرأة التي تضن بصداقتها، ومن القبيلة التي ترصدت له لتفتك به، فإنه يحتمي بذلك الفارس جواب الآفاق، ويستغيث بذلك المتمرد على السائد المستقر، ويهتم بهذا الفارس الذي لايعرف التصون والترف في ملبسه ومظهره، ويسعي إلى ذلك الرجل الذي «يتمرن في شدائد الأعمال، وقل فكره في كلف الامتهان وشَظَفِ الابتذال حتى كثر شعر رأسه وتبدل رونق وجهه وطال نعيقُهُ في الغلمان والتابعين»[٩٤].

هذا الفارس الذي يطول نعيقه في الغلمان والتابعين هو عينه الفارس البصير بكسب الحمد والسبّاق للمجد، الذي يمتلك صوتا مرجعاً هدّاً بين الرفاق (مُرَجِّعِ الصَّوتِ هَدّاً بينَ أَرْفَاقِ)، وهو عينه الفارس الذي صقلته التجارب وشدائد الأمور، فجعلته صلبا كالحِقْفِ (الرمل الذي اعوج وطال في تراكمه)، دملكه (صَلَّبَهُ ودَوَّرَهُ) النامون (الصاعدون فيه المرتقون بعون). إن التشبيه يرمي إلى «تشبيه الرجل الذي وصفه بصلابة الجسم واكتناز اللحم لابتذاله نفسه في معاناة الأعمال الشاقة، المتعبة للأبدان المؤثرة فيها»[٩٥]. لكن هذا التشبيه يردنا على الفور إلى فكرة الفارس عاري الظنابيب، ممتد النواشر، وكأن النص يستمر في عملية الجهاد من أجل الوصول إلى العالم البطولي المتفرد الذي يعتمده في المصادقة والملازمة ويعول عليه أيضا. إنه التأسيس لثقافة تقاوم ثقافة السائد، وتتمرد على المطروح والمعتاد والمألوف، وتسعى إلى تأسيس البديل والمغاير والمهمش.

(٦)

انغلقت الحلقة الشعرية الثالثة من القافية على تأسيس ثقافة مغايرة لثقافة المركز، ويستمر النص في الحلقة الرابعة في ممارسة الثقافة الجديدة وتأكيدها من أجل اكتمال البطولة الفردية، يقول «ثابت بن جابر»[٩٦]:

١٦- وقُلَّةٍ كَسِنَانِ الرُّمْحِ بَارِزَةٍ
ضَحْيَانَةٍ فِي شُهُورِ الصَّيْفِ مِحْرَاقِ[٩٧]
١٧- بادَرتُ قُنَّتَها صَحبي وما كَسِلُوا
حَتَّى نَمَيْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ إِشْرَاقِ[٩٨]
١٨- لا شيءَ في رَيْدِها إلاَّ نعَامتُهَا
مِنْهَا هَزِيمٌ وَمِنْهَا قَائِمٌ بَاقِ[٩٩]
١٩- بشرثةٍ خلقٍ يوقى البنانُ بها
شددتُ فيها سَريحاً بعد إطراق[١٠٠]

تنفتح الحلقة الشعرية الرابعة بدال «القُلَّة» الذي يحيل على دوال العلو والارتفاع، فالقُلَّة هي رأس كل شيء، لكن تشبيه القُلَّة بسنان الرمح هي علامة تشير إلى الدقة والتمنع، دقة طولها وتمنعها على من يريد الصعود والارتقاء إليها. وذكر «الأنباري» في شرحه للمفضليات أن أبا عبيدة قال: «إنما جعلها كسنان الرمح لأن صعودها من شدته كأنه سنان إذا طُعن به، لأنه لا يتعرض لها إلا موقن بالقتل»[١٠١]. وأضاف «المرزوقي»: «ولا يمتنع من أن يكون شبهها به لأن من همَّ بالارتقاء إليها فقد عَرَّضَ نفسَهُ للتلف بعريض من صارم السنان»[١٠٢]. إن الشاعر الصعلوك المهمش يجاهد من أجل الصعود إلي القمة حاملاً لواء مبادئه، فعالم البطولة المتفردة يفرض عليه المخاطرة والمغامرة في عالم المشقة والصراع. إن ممارسة ثقافة الهامش هي الصراع من أجل الوجود، هي المجاهدة لإزاحة الثقافة السائدة حتى ولو أنفق من أجل هذه الإزاحة حياته، ليحتل الصعلوك أو الهامش مكانةً أعلى وأرقى. إن ما ترفضه الثقافة السائدة وتتوجس منه يقدم عليه الصعلوك بجدارة واقتدار، إنه تجاوز السائد وقلب التراتب؛ عند هذه النقطة فإن لغة البطولة واختراق المشقات، كما يطرح كمال

أبو ديب، تحول «اللغة المعجمية إلي سلسلة من التجسيدات التي يلد فيها النقي ما هو أنقى منه، الشاق ماهو أشق منه، فتصبح «القُلَّة» خطوة فقط باتجاه «القُنَّة» ويتحول الزمن من الضحى إلي الشروق الكامل «إشراقا» غنيا بدلالاته النفسية والروحية، كأن المشقة وحدها، خشونة التسلق إلي قمة العالم، هي مصدر إشراق النفس بضوء غامر داخلي»[١٠٣].

لكن دال «الإشراق» يلفت انتباهنا إلي نقيضه، ويردنا عل الفور إلى «ليلة خبت الرهط»، التي برزت في الحلقة الشعرية الثانية من القافية، وهي الليلة التي واجه فيها الصعلوك المهمش قبيلة «بجيلة» وفراره منها؛ أو بالأحرى التي واجه فيها الثقافة السائدة، واستخدم أداة الفرار التي لا تقرها تلك الثقافة، كما يردنا دال «الإشراق»، أيضا، إلى الطيف الطَرَّاق الذي يسري ليلا لتلك المرأة المعتادة، التي انقطع وصلها، وأخلت بصداقتها، وضنت على نائلها. إن الإشراق هو قرين فكرة الظهور والوضوح، وهو، أيضاً، إضَاءَةُ الشمس، ويقال: «شَرَقَتِ الشمسِ إذا طلعت، وأَشْرَقَتْ إذا أَضاءَتْ»[١٠٤].

لقد عرف الصعلوك المهمش طريقه وصوب طاقته إليه.

و «القُلَّة» التي هي رأس كل شيء، أو هي أعلى الجبل كما يرى «الأنباري» في شرحه للمفضليات[١٠٥]، تؤدي بنا إلي القُنَّة، وهي الجبل المنفرد المستطيل في السماء؛ ومثلما كان الصعلوك المهمش حمال ألوية وشهاد أندية وقوال محكمة وسباق غايات المجد والحمد، فإنه أيضًا سباق بين أصحابه في صعود القُلّة والوصول إلي القُنَّة (بادَرتُ قُنَّتَها صَحبي وما كَسِلُوا). لقد أخذ الصعلوك المهمش زمام المبادرة وتمت عملية الارتقاء على صعوبتها بجدارة واقتدار، لكن امتلاك زمام المبادرة والسبق ينفي أيضاً عن الصحاب الكسل والعجز والملل، لقد نما إلى قمة الجبل ضارباً المثل لأصحابه في المثابرة والجلد حرصاً على تقدمهم ونموهم.

لكن ما يلفت الانتباه في تلك الصورة، هو أن الحياة التي يعيشها الصعلوك المهمش هي حياة خشنة وقاسية، أو هي حياة شديدة الوعورة والتوحش، وهي حياة تختلف عن حياة القبيلة التي تتسم بالنعومة والاستقرار؛ بعبارة أخرى: إن الصورة تطرح التضاد بين عالم القبيلة وعالم الصعلوك المهمش، بين عالم التجمع ونصب الخيام وعالم الفرد المتمرد الخارج على الجماعة. إن الصورة هي التجسيد العملي لاختلاف ثقافة الهامش عن ثقافة المجموع أو السائد؛ ولذلك لم يكن في قمة الجبل، أو شمراخه الأعلى، أو حرفه الناتئ، إلا تلك النعامة (لا شيءَ في رَيْدِها إلاَّ نعَامتُهَا)، والنعامة، كما قال الشارح القديم، هي: «ظُلَّةٌ أو علم يُتَّخَذُ من خشب، فربما استُظِلَّ به، وربما اهْتُدى به»[١٠٦].

لقد اعتاد الشاعر الذي ينتمي إلى ثقافة المركز أو ثقافة القبيلة أن يجد بعضا من آثار الديار الخربة التي كانت عامرة بأهلها، وبعضا من آثار الخيام وآثار التجمع، لكن الصعلوك المهمش الذي لاينتمي إلى تلك الثقافة، الخارج عن المركز والسائد، سيجد الطبيعة في بكارتها ونقائها، وكأن هذا الصعلوك يعيد ترتيب الأشياء من جديد، إنه يؤسس لطبيعة مناهضة ومضادة تماما لثقافة القبيلة. إنه الإلحاح على العالم البكر النقي وعودة إلى ما قبل الثقافة السائدة وأعرافها الظالمة، وتأكيد لعملية الخروج على السائد والمستقر والثابت، وتدشين، في الوقت نفسه، لقيم الثقافة الجديدة.

وتنغلق الحلقة الشعرية الرابعة من القافية

بالتأكيد على حال الصعلوك المهمش الذي يؤسس ثقافته الخاصة به، بالإشارة إلى نعله البالي (بشرثة خلق يوقى البنانُ بها)، الذي يتولى إصلاحه بنفسه. لقد فسر الشارح القديم هذا الموقف بأنه جار على عادة الصعاليك، يقول المرزوقي:

«إنَّما تَوَلَّى إصلاحَ نَعْلِهِ بِنَفْسِهِ دَلَالَةً على تَبَذُّلِهِ في الأَعْمَالِ وإِدَلَةِ نفسِهِ الامْتِهَانِ، وأنه جارٍ على عادة الصعاليك: يلزم القفر ويجانب الأنس، لا كَافِئَ له ولا معاون، فحيثما يَحصل يرسي، ويحترز وكل ما يُعانِيه يحترزُ لهُ، ويَرْتَقِبُ لِمَ يَتَوَلَّاهُ بنفسِهِ، ولا يَتَّكِلُ على غَيْرِهِ»[١٠٧].

إنها ثقافة الفرد المهمش في مقابل ثقافة المجموع، ثقافة الاعتماد على الذات في مقابل الاعتماد على الجماعة، لكن هذه الثقافة التي ينتجها الصعلوك ويسعى إليها هي محل لوم وجدل ستعلنه الحلقة الشعرية الخامسة من القافية.

(٧)

اجتهدت الحلقات الأربع من القافية في تأسيس وممارسة ثقافة الهامش، أما الحلقة الشعرية الخامسة والأخيرة، على الرغم من أنها تكرس لهذا التأسيس وتلك الممارسة، فإنها تطرح فكرة مقاومة الهامش، أو بالأحرى تطرح فكرة مقاومة الثقافة السائدة لثقافة الهامش، يقول «ثابت بن جابر»[١٠٨]:

٢٠- بَلْ من لِعَذَّالةٍ خَذَّالةٍ أَشِبٍ
حَرَّقَ باللَّومِ جِلدي أَيَّ تَحْرَاقِ[١٠٩]
٢١- يقولُ أهلكْتَ مالًا لو قَنِعتَ بِهِ
مِن ثَوبِ صِدقٍ ومن بَزٍّ وأَعلاقِ[١١٠]
٢٢- عاذِلَتي إنَّ بعضَ اللَّومِ مَعْنَفَةٌ
وَهَلْ مَتَاعٌ وَإِنْ أَبْقَيْتُهُ بَاقِ[١١١]
٢٣- إنِّي زَعِيمٌ لئن لم تتركُوا عَذَلِي
أَنْ يَسْئَلَ الْحَيُّ عَنِّي أَهْلَ آفَاقِ[١١٢]
٢٤- أَنْ يَسْئَلَ الْقَوْمُ عَنِّي أَهْلَ مَعْرِفَةٍ
فَلاَ يُخَبِّرُهُمْ عَنْ ثَابِتٍ لاَقِ[١١٣]
٢٥- سَدِّدْ خِلَالَكَ من مالٍ تُجَمِّعُهُ
حَتَّى تُلَاقِيَ الَّذِيَ كُلُّ امْرِئٍ لَاقِ[١١٤]
٢٦- لَتَقْرَعَنَّ عليَّ السِّنَّ من نَدَمٍ
إذا تذكَّرتَ يومًا بعضَ أَخْلاقي[١١٥]

تنفتح الحلقة الشعرية الخامسة والأخيرة في قافية «ثابت بن جابر» بالأداة «بل» التي تفيد الإضراب الانتقالي، وكأن النص ينصرف عن الكلام السابق وينتقل إلي كلام جديد. إن ثقافة المركز أو الثقافة السائدة تقف في وجه الثقافة الجديدة التي تم تأسيسها، وأداتها في ذلك العَذَّالة الخَذَّلة، والعذَّالة مثل علَّامة ونسَّابة على صيغة المبالغة؛ والعَذْلُ: اللوم، وتَعَذَّل: لامه فقبل منه عتابه. وأضاف «ابن الأعرابي»: العَذْلُ الإحراق، فكأنما اللائم يحرق بعذله قَلْبَ المَعْذُولِ[١١٦]. أما الخذَّالة فهي صيغة مبالغة أيضا، والخاذِلُ: ضد الناصر. خَذَلَهُ وخَذَلَ عَنْهُ يَخْذُلُهُ خَذْلا وخِذْلانا: ترك نصرته وعونه[١١٧].

إن الثقافة السائدة توجه سهام اللوم إلى الصعلوك المهمش في صورة الرجل العذَّالة الخذَّالة الأشِب، الذي لايكف عن عذله ولومه والاعتراض عليه، ولا يكف عن خذلانه وعدم نصرته ومعاونته. إن العذل والخذل يفضي بنا إلى عملية التّحراق، وكأنه من شدة لومه وعدم النصرة والمعاونة يحَّرق الجلد بعد تأثيره في القلب، ويأتي التعجب « أيَّ تَحْرَاقٍ» لتصوير بشاعة العذل واللوم؛ ولابد من ملاحظة تضعيف العين في الفعل «حرَّق»، الذي يفيد، كما ذكر الشارح القديم، «التكثير والتكرير، والتَّحراقُ والتَّحْريقُ بمعنى واحد، والتفعال مبني من الثلاثي ليدل على المبالغة»[١١٨].

كان اللوم عنيفا قاسيا حَرَّقَ القلب والجلد، وكان موجهاً إلى الصعلوك المهمش الذي

قلب بثقافته الجديدة نظام الأشياء(القيم، والعلاقات الاجتماعية والاقتصادية)؛ وإذا كان نظام القيم الجماعي يُشتق، كما يشير «كمال أبو ديب»، من «نظام الإنتاج الاقتصادي والحياة الاقتصادية في القبيلة، فإن من الطبيعي أن يكون أول ما يرفضه نص الصعلكة التركيبة الاجتماعية الطبقية التي تفرز هذه القيم والرموز الإنتاجية الأساسية للبنية الاقتصادية»[١١٩].

والعذَّالة الخذَّالة الأَشِب هو صوت الثقافة السائدة التي تحرص على النظام الاقتصادي وتبرره، وتحرص في الوقت نفسه على مقاومة الثقافة الجديدة التي يرسخها الهامش، فهذه الثقافة تدمر سلطة أصحاب المصلحة في ترسيخ النظام. إن كلمات العذَّالة الخذَّالة أو صوت النظام السائد يؤكد على إمساك المال (يقولُ أهلكْتَ مالاً لو قَنِعتَ بهِ)، أو بعبارة الشارح القديم: «ضيعتَ مالاً له خطر، لو رضيتَ به وأمسكتَ بَعْدهُ، ولم تكن آخذاً في تضييع غيره»[١٢٠]؛ إن إدارة المال بطريقة عادلة كما يتصورها العذَّالة هو ترسيخ لقيم الثقافة السائدة وتفسير للمال وتجنيس له. ويمكن أن نتأمل الكيفية التي يدار بها المال في الثقافة السائدة، فهي كيفية تندفع ناحية المظهر (مِن ثَوبِ صِدقٍ ومن بَزٍّ وأَعلاقِ) الثوب الجيد والسلاح وكرائم الأموال من ثياب فاخرة وأسلحة نفيسة وآلات كريمة، كما أنها كيفية تدرك قيمة المال في مواجهة نوائب الدهر وتقلباته.

لم يكن اللوم رقيقاً ناعماً، وإنما كان عنيفا قاسياً، وتأتي إشارة الصعلوك المهمش: «إنَّ بعضَ اللَّومِ مَعْنَفَةٌ» لتأكيد قسوة الفعل، على الرغم من أنها تطرح أن اللوم بعضه مختلط بالعنف وبعضه الآخر يسيطر عليه الرفق واللين، لقد كانت مقاومة الثقافة التي ينتجها الهامش غليظة القول والفعل وكأنها تستعيد ما يؤثر عن العرب في كلامهم: «فلان إن بصَّرَ عَنُفَ»[١٢١]. إن صوت الصعلوك المهمش يقوض فكرة إدارة المال في الثقافة السائدة، ويكشف عن زيفها، ويأتي الاستفهام: (وَهَلْ مَتَاعٌ وَإِنْ أَبْقَيْتُهُ بَاقِ)، ليَفْتَرَّ، كما قال الشارح القديم، «عن نفي وينكشف عن محاجة وجدال، كأنه قال: ما يَبْقَى متاعٌ وإن اجتهدتُ في تَبْقِيَتِه لكونه معرضاً للآفات، فالأصلح أن أَصْرِفَهُ فيما يجلب شكراً أو ذكراً»[١٢٢].

يتحول الخطاب من الرجل العذَّالة الخذَّالة الأَشِب إلى المرأة (عاذِلَتي)، وكأنه اجتمع عليه الرجال والنساء في عملية اللوم؛ ويشير «الأنباري»، في شرحه للمفضليات، بأن للبيت رواية أخرى وهي:

يا صاحِبَيَّ وَبَعْضُ اللَّوْمِ مَعْنَفَةٌ
وَهَلْ مَتَاعٌ وَلَوْ أَبْقَيْتُهُ بَاق

ويشرح البيت بقوله:

«يقول لعاذِله مَلامَتُك إيَّايَ عُنْفٌ منك بي، ثم رد عليه قولَهُ لو ضَنِنْتُ به ما بَقِيَ عَلَيَّ، أي ليس بباق عَلَيَّ، يأتي عليه الدهرُ فَيَذْهَبُ به، أو يُذْهِبُني دونه»[١٢٣].

لقد اجتمع الرجال والنساء في عملية العذل واللوم، ويضيق الصعلوك المهمش بتلك العملية، فتتجدد قيمة الفرار مرة أخرى. إن اللوم المجتمعي يدفعه بقوة إلى القيم والتقاليد السائدة، لكنه كفيل وضمين بأن يدفع عن نفسه هذا الأذى بالفرار(إنِّي زَعِيمٌ لئن لم تتركُوا عَذَلي)، وكأنه يستعيد ما قاله صديقه «الشنفرى»الصعلوك المهمش[١٢٤]:

وفي الأرضِ مَنْأَى، للكريمِ، عن الأذى
وفيها، لمن خافَ القِلَى، مُتَعَزَّلُ[١٢٥]

يواجه الصعلوك المهمش صوت الثقافة

السائدة بثبات راسخ، ومثلما فر من المرأة التي تضن بصداقتها، وفر من قبيلة بجيلة التي أرادت قتله، فإنه يمكنه أن يفر من العذَّالة الخذَّالة، فلا أحد يستطيع أن يعرف له خبراً. ويجب الانتباه إلي الدال «ثابت» (فَلاَ يُخَبِّرُهُمْ عَنْ ثَابِتٍ لاَقِ)، فهو يحيل على اسمه مباشرة، فهو «ثابت بن جابر»، كما يحيل على دوال الرسوخ والبقاء على قيمه التي يرفضها العذَّالة، وترفضها ثقافة المركز؛ لكن إقراره باسمه والتصريح به يتضمن رفضا للقب الذي وسمته به ثقافة المركز، ومن ثم ينتج عن هذا الرفض، في الوقت نفسه، رفضاً لقيم الثقافة السائدة.

لقد قوض الصعلوك المهمش إدارة المال في الثقافة السائدة، وكشف عن زيفها ومظهريتها الخادعة، ولكن كيف يدير الصعلوك المهمش المال الذي يجمعه؟ يعلن الصعلوك المهمش للعذَّالة الخذَّالة الكيفية التي تتم من خلالها إدارة المال، وكأنه يعلن، أيضا، عن ثقافته التي ينتمي إليها، وهذا يعني ببساطة شديدة أن «كلام العواذل لم يُكْسِبْهُ إلَّا استمراراً على ما هو فيه من الإتلافِ وجَرْياً على عَادَتِهِ في التَّأَبِّي عليهم والخلاف»[١٢٦]. إن إدارة المال تبدأ بالفعل سَدِّدْ (سَدِّدْ خِلَالَكَ من مالٍ تُجَمِّعهُ)، والفعل يشير إلى السَّداد والقَصْد وإصلاح المعوج[١٢٧]؛ إن المال يسد نقصاً ويصلح ما فسد، لكن ماذا يسده المال ويصلحه؟ إنها الخِلال، جمع خَلَّة، وهي: «خَصاصات الفقر، وأصل الخَصاصة الفُرجَة بين الشيئين مثل الشجرتين، ويقال للنبت إذا اشتد واستوى قد اشتد خَصاصُهُ»[١٢٨].

إن دال الخِلال يحيل على دوال الفقر والعَوَز والحاجة ويحيل أيضا على دوال الخَلَل في الأمر والوهن فيه؛ هنا تبدو فلسفة الصعلوك المهمش الذي ينحاز إلى قيم العدل والحرية والمساواة، ويرفض التركيبة الاجتماعية الطبقية للقبيلة التي أنتجت الفقراء والجوعى والمحرومين، فالمال الذي يجمعه الصعلوك المهمش ينفقه في إزالة التركيبة الطبقية السائدة التي أنتجت الفقر والحرمان، وكأنه يصلح ما أفسدته القبيلة بقيمها وأعرافها الظالمة. ليس في ذهن الصعلوك المهمش حسابات للربح والخسارة، وحسابات لتنمية المال، وحسابات للمظهر الزائف في اللباس والسلاح وكرائم الأموال، وإنما يؤمن بالفناء وخلود الذكر ومحاسن الأفعال (حَتَّى تُلَاقِي الَّذي كُلُّ امْرِئٍ لَاقِ).

لقد صوب الصعلوك المهمش سهام تقويضه للغذَّالة الخذَّالة، أو بالأحرى سهام تقويضه للثقافة السائدة، ونجح في إسقاط حُججها، بل قدم تأسيساً قيمياً جديداً ينتصر للفقراء والمحرومين والمعزولين اجتماعياً، وتنتهي الحلقة الشعرية الخامسة والأخيرة من قافية «ثابت بن جابر» بالتأكيد على جدارة ثقافة الهامش التي ينتمي إليها الصعلوك ويدافع عنها، سيندم العاذل الخاذل وسيقرع السن من الحزن على ما فاته من كريم القيم التي لايمكن له استدراكها، عندما يغيب الصعلوك في دوائر الموت والمحو، وسيذكر حينها أخلاقه وقيمه:

لَتَقْرَعَنَّ عليَّ السِّنَّ من نَدَمٍ
إذا تذكَّرتَ يومًا بعضَ أخلاقي

(٨)

إن قافية «ثابت بن جابر» تختلف في طبيعتها وبنيتها عن نصوص الثقافة السائدة، إنها تشير إلى الخروج والتمرد على تقاليد تلك الثقافة ونصوصها. وتجدر الإشارة إلى أن تقسيم قافية «ثابت بن جابر» إلى خمس حلقات شعرية لا يعني أنها تتكون من أغراض معينة تشبه

القصيدة الرسمية للثقافة السائدة، وإنما هو تقسيم فرضته طبيعة الدراسة، لاستكشاف مقاومة السائد وتأسيس ثقافة الهامش. إن المتأمل لحلقات القافية الخمس سوف يدرك أنها حلقات متصلة تفضي الواحدة منها إلى الأخرى، مشكلة بذلك مجلى (تجلي) فني لرؤية الهامش للوجود والعالم، هذا المجلى الفني يقاوم السائد ويؤسس لثقافة الهامش.

● الهوامش :

*حرصاً على الاختصار، لم أذكر في الهامش إلا اسم المؤلف متبوعاً بتاريخ صدور الكتاب، ورقم الصفحة، وإذا كان لمؤلف واحد كتابان صدرا في تاريخ نشر مشترك، فإننا نعطي الأول منهما رقم (١) والثاني رقم (٢) تأتي بعد تاريخ النشر؛ أما عنوان الكتاب ومكان صدوره سيجده القارئ مفصلًا في الببليوجرافيا الخاصة بالمصادر والمراجع المثبتة في نهاية الدراسة.

(١) ينظر: - البغدادي، عبد القادر بن عمر (١٩٩٧)، ج١، ص ١٣٧.

- ابن حبيب، أبو جعفر محمد (١٩٩١-١)، ص ٣١٥.

(٢) ينظر:- ابن قتيبة، أبو عبد الله محمد بن مسلم (١٩٨٢)، ج١، ص ٣١٢.

(٣) ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد الأندلسي (١٩٨٢)، ج١، ص ٢٤٣.

(٤) حول الصفات الملصقة بالصعاليك، ينظر:

- ضيف، شوقي (٢٠٠٠)، ص٣٧٥.

- خليف، يوسف (١٩٧٨)، ص ٢٤-٢٨.

- الشكعة، مصطفى (١٩٩٧)، ص ٣٢٧-٣٢٨.

(٥) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (١٩٩٩)، ص ٣٦٩.

و ينظر: - التبريزي، يحيى بن علي الخطيب (١٩٨٧)، ج١، ص ٩٤.

(٦) حول الروايات الأربع ينظر: - البغدادي، عبد القادر بن عمر (١٩٩٧)، ج١، ص ١٣٧-١٣٨.

(٧) ابن حبيب، أبو جعفر محمد (١٩٩١-٢)، ص ٣٣٣.

(٨) ينظر: - البكري، أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز الأندلسي (١٩٨٣)،ج١، ص ٢٥٧.

- الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (٢٠٠٨)، ج٢١، ص ٩٥.

(9) Arazi, A. (2000), P. 2.

(١٠) ابن حبيب، أبو جعفر محمد (١٩٦٠)، ص ١٩٦-١٩٨.

(١١)الأصفهاني، علي بن الحسين (٢٠٠٨)،ج٢١، ص ٩٥.

(١٢) البغدادي، عبد القادر بن عمر (١٩٩٧)، ج١، ص ١٣٨.

(١٣) السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين (بدون تاريخ)، ج٢، ص ٤٣١.

و ينظر حول انتماء تأبط شرّاً للأغربة:- بروكلمان، كارل (١٩٨٣)،ج١، ص ١٠٤.

(١٤) ينظر:- بدوي، عبده (١٩٨٨)، ص ٢٤-٢٦.فقد أفاض في التدليل علي أن تأبط شراً لم يكن من الأغربة.

(١٥) علي، جواد (١٩٩٣)، ج٩، ص ٦٠٢.

(١٦) نالينو، كارل (١٩٧٠)، ص ٧٢.

(١٧) خليف، يوسف (١٩٧٨)، ص ١٢٠.

(١٨) المصدر السابق، ص ١٢٠.

(١٩) أبو ديب، كمال (١٩٨٦)، ص ٥٧٥.

(٢٠) عصفور، جابر (٢٠٠٥)، ص ١٠١.

(٢١) كولر، جوناثان (٢٠٠٣)، ص ٥٩.

(٢٢) الجمحي، محمد بن سلام (١٩٨٠)، السفر الأول، ص ٢٤.

(٢٣) المصدر السابق، ص ٢٤.

(24)Greenblatt, Stephen(1995), P. 226.

(٢٥) ابن قتيبة، أبو عبد الله محمد بن مسلم (١٩٨٢)، ج١، ص ٧٤-٧٥.

(٢٦) عياد، شكري (١٩٨٦)، ص ٦١.

(٢٧) ابـن قتيبة، أبـو عبد الله محمد بن مسـلم (١٩٨٢)، ج١، ص ٧٥-٧٦.
(٢٨) أبو ديب، كمال (١٩٨٦)، ص ٥٨٠.
(٢٩) ينظر:
- الضبي، أبو العباس المفضل بن محمد (١٩٧٩)، ص ٢٧-٣١.
(30) Stetkevych, Suzanne Pinkney (1993), P. 104-105.
(٣١) الحوفي، أحمد محمد (١٩٦٢)، ص ٣٠٦.
(٣٢) خليف، يوسف (١٩٧٨)، ص ٢٦١.
(٣٣) المصدر السابق، ص ٢٦٤.
(٣٤) المصدر السابق، ص ٢٦٦.
(٣٥) المصدر السابق، ص٢٦٦.
(٣٦) المصدر السابق، ص ٢٦٨.
(٣٧) المصدر السابق، ص ٢٧٤.
(٣٨) ينظر: المصدر السابق، ص ٢٧٤-٢٧٦.
(٣٩) ينظر: المصدر السابق، ص ٢٧٦-٢٧٨.
(٤٠) ينظر: المصدر السابق، ص ٢٧٨-٢٨٢
(٤١) ينظر: المصدر السابق، ص ٢٨٢-٢٩١.
(٤٢) ينظر: المصدر السابق، ص ٢٩١-٣٠٧.
(٤٣) ينظر: المصدر السابق، ص ٣٠٧-٣١٣.
(٤٤) المصدر السابق، ص ٢٧٤.
(٤٥) المصدر السابق، ص ٢٧٥.
(٤٦) المصدر السابق، ص ٢٦٧.
(٤٧) أبو ديب، كمال (١٩٨٦)، ص ٥٧٦.
(٤٨) الضبـي، أبـو العباس المفضـل بن محمد (١٩٧٩)، ص ٢٧-٢٨.
(٤٩) العيد: ما اعتاد من حزن وشـوق. مالك: ما أعظمـك. الإيراق: مصدر أرقـه يورقه من الأرق . أراد: يأيها المعتادي مالك من شوق، كقولك : مالك من فارس؛ وأنت تتعجب من فروسـيته وتمدحه. طراق: يقول يطرقنا ليلاً في موضع البعد والمخافة.
(٥٠) يسري الطيف: يسـير ليـلاً. الأين: نوع من الحيات، أو: الأعياء. محتفياً: حافياً.
(٥١) خليف، مي (١٩٨٩)، ص ١٨٤.
(٥٢) الأنبـاري، أبو محمد القاسـم بن محمد بن بشار (١٩٢٠)، ص ٢.
(٥٣) التبريزي، يحيى بن علي الخطيب (١٩٨٧)، ج١، ص ٩٦.
و ينظر أيضاً: - المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (١٩٩٩)، ص ٣٧٢.
(٥٤) الأنبـاري، أبو محمد القاسـم بن محمد بن بشار (١٩٢٠)، ص ٢.
(٥٥) ينظـر:- الأنبـاري، أبو محمد القاسـم بن محمد بن بشار (١٩٢٠)، ص ٢.
- المرزوقـي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسـن (١٩٩٩)، ص ٣٧٥.
- التبريـزي، يحيـى بن علي الخطيـب (١٩٨٧)، الجزء الأول، ص ٩٨.
(٥٦) المرزوقـي، أبـو عـلي أحمد بـن محمد بن الحسن (١٩٩٩)، ص ٣٧٥.
(٥٧) المصدر السابق، ص ٣٧٥.
(٥٨) المصدر السابق، ص ٣٧٧.
و ينظر أيضا:
- التبريـزي، يحيـى بن علي الخطيـب (١٩٨٧)، ج١، ص ١٠٠.
(٥٩) الضبـي، أبـو العباس المفضـل بن محمد (١٩٧٩)، ص ٢٨.
(٦٠) الخلة : الصداقة . وتقال للصديق ، وتطلق على المذكر والمؤنث والمثنى والجمع ، وأنث الضمائر من أجـل اللفظ . ضنت : بخلت، ومصـدره : الضَّن والضَّنانـة النائل: مـا ينال . بضعيـف الوصل: بحبل الوصل . الأحذاق: المتقطع .
(٦١) بجيلـة : القبيلـة التـي أسرتـه . الخبـت : اللـين من الأرض الرهط : موضع . ألقيت أرواقي: اسـتفرغت مجهودي في العـدو . ويقول : إذا ضن عني صديقي بنائله ، وكان وصاله ضعيفاً أحذاقاً، خليته ونجوت منه كنجائي من بجيلة .
(٦٢)العيكتان : موضـع . معدي : مصدر ميمي، أو اسـم مـكان ، من «عدا يعدو». ابـن براق : هو

عمرو ، وهو والشـنفري صديقا تأبط شراً ، وكانا معه ليلة انفلاته من بجيلة.

(٦٣) حثحثوا: حركوا، من الحث. القوادم: ما ولي الـرأس من ريش الجناح. والحـص: جمع أحص، وهو ما تناثر ريشه وتكسر، يشير بذلك إلي الظليم، وهو ذكر النعام. الخشـف: هو ولد الظبية. الشث والطبـاق: نباتان طيبا المرعـى، يضمران راعيهما ويشـدان لحمهمـا. أي : كأنما حركـوا بحركتهم إياي ظليما أو ظبية. والنعام والظباء مضرب المثل في سرعة العدو.

(٦٤) العذر: جمع عذرة ، وهي ما أقبل من شعر الناصية علي وجه الفرس . الريد : الشـمراخ الأعلى مـن الجبل . يقول : لا شيء أسرع مني إلا الفرس ، وإلا الطائر الجارح الـذي يأوي إلى الجبل ، إذ هو أسرع طيرانـاً من جـارح السـهل . و ليس في هذا الموضع أداة استثناء ، وتترك فيه موحدة في التثنية والجمع ، وفي المؤنث بغير علامة التأنيث.

(٦٥) السـلب: ما يسلب في الحرب. الواله: الذاهب العقل. الشـد القبيـض: الجري السريـع. الغيداق : الكبير الواسـع ، من « الغدق» وهـو المطر الكثير . يريد : أنه نجا مـن بجيلة مسرعا كالواله ، فيكون قد جرد من نفسـه شـخصاً كاد يذهـب عقله من سرعة الهرب ، والطلب وراءه.

(٦٦) صرمت : قطعت.

(٦٧) المرزوقـي، أبـو عـلي أحمـد بـن محمد بن الحسن (١٩٩٩)، ص ٣٨١.

و ينظر أيضا:

- التبريزي، يحيى بن علي الخطيب (١٩٨٧)، ج١، ص ١٠٤.

(٦٨) المصدر السابق، ص ٣٨٢.

و ينظر أيضا: - التبريزي، يحيى بن علي الخطيب (١٩٨٧)، ج١، ص ١٠٥.

(٦٩) المصدر السابق، ص ٣٨٢.

و ينظـر أيضا:- التبريزي، يحيى بن علي الخطيب (١٩٨٧)، ج١، ص ١٠٥.

(٧٠) الأنبـاري، أبو محمد القاسـم بن محمد بن بشار (١٩٢٠)، ص ٧.

(٧١) أبو ديب، كمال (١٩٨٦)، ص ٥٨٥.

(٧٢) الأنبـاري، أبو محمد القاسـم بن محمد بن بشار (١٩٢٠)، ص ٦-٧.

و ينظر أيضا:

- التبريـزي، يحيى بـن علي الخطيـب (١٩٨٧)، الجزء الأول، ص ١٠٨.

(٧٣) المرزوقـي، أبـو عـلي أحمـد بـن محمد بن الحسن (١٩٩٩)، ص ٣٨٣-٣٨٤.

(٧٤) المصدر السابق، ص ٣٨٧.

و ينظـر أيضا:- التبريزي، يحيى بن علي الخطيب (١٩٨٧)، ج١، ص ١١٣.

(٧٥) ينظـر: - المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (١٩٩٩)، ص ٣٩٠.

(٧٦) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (١٩٩٩)، ص ٣٩٠.

(٧٧) التبريزي، يحيى بن علي الخطيب (١٩٨٧)، الجزء الأول، ص ١١٧.

(٧٨) الضبـي، أبـو العبـاس المفضل بـن محمد (١٩٧٩)، ص ٢٩.

(٧٩) العول، بفتح الـواو مع فتح العين وكسرها: مصـدر بمعنى التعويل، وهو رفع الصوت بالبكاء أو الاسـتغاثة، وبالكـسر فقـط جمع عولـة بفتح فسـكون. أو بمعنى المعول عليه المستغاث به. بدأ في وصـف الرجـل الكامل يبكي فقـد صداقته، أو الذي يعول عليه.

(٨٠) مرجـع الصـوت: يصيـح آمراً ناهيـاً. هداً: رافعـا صوته، مصدر وقع حـالاً. الأرفاق: الرفاق، يصفه بأنه رئيسهم، يصدرون عن رأيه فيما يأمر وينهي.

(٨١) الظنابيـب: جمـع «ظنبـوب»، وهـو حرف عظم السـاق، جهلها عارية لهزالها، والعرب تمدح الهـزال وتهجـو السـمن، النواشر: عـروق ظاهر الذراع. مدلاج: كثير سـفر الليـالي بطولها. الأدهم:

الليل. واهي الماء: مطر شديد، سحابه لا يمسك الماء. الغساق: الشديد الظلمة، وهما نعت للأدهم، يقول: يدلج في الليل الممطر المظلم، فهو ذو عزم وجرأة.
(٨٢) المحكمة: الكلمة الفاصلة. جواب آفاق: صاحب أسفار وغزو.
(٨٣) غزوي: مقصدي، من الغزو وهو القصد. ضافي الرأس: كثير الشعر. نغاق ونعاق بمعنى، وهما رويتان هنا.
(٨٤) الحقف: ما اعوج من الرمل. وحدأه النامون: أي صلبوه بدوسهم إياه وصعودهم عليه، وهذا الحرف لم يذكر في المعاجم، وفسره أبو محمد الأنباري. النامون من «نمى» بمعنى صعد وارتفع. والثلة: القطعة من الغنم. والبهم: أولاد الشاه. والأرباق: جمع «ربق» بكسر فسكون، وهو حبل يجعل كالحلقة يشد به صغار الغنم لئلا ترضع. شبه تلبد شعر الراعي النغاق بالحقف الذي لبده النامون عليه، ثم يقول له: أنت ذو ثلتين، مالك وللحرب! يحقره بذلك. ويريد أنه يستغيث بمن وصف قبل، إذا استغاث غيره بمثل هذا الراعي.
(٨٥) أبوديب، كمال (١٩٨٦)، ص ٥٨١.
(٨٦) اختار الأنباري والتبريزي في شرحهما رواية: «بكسب الحمد»، واختار المرزوقي في شرحه رواية: «بكسب المجد». ينظر:
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (١٩٩٩)، ص ٣٩٢.
(٨٧) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (١٩٩٩)، ص ٣٩٣.
(٨٨) الأنباري، أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار (١٩٢٠)، ص ١٣
(٨٩) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (١٩٩٩)، ص ٣٩٣.
و ينظر أيضا:
- التبريزي، يحيى بن علي الخطيب (١٩٨٧)، الجزء الأول، ص ١١٨.
(٩٠) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (١٩٥٥)، الجزء الثامن، مادة «مصدر»، ص ١١٤.
(٩١) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (١٩٩٩)، ص ٣٩٤-٣٩٦.
و ينظر أيضا:
- التبريزي، يحيى بن علي الخطيب (١٩٨٧)، الجزء الأول، ص ١٢٠.
(٩٢) عصفور، جابر (٢٠٠٥)، ص ١٠٨-١٠٩.
(٩٣) أبو ديب، كمال (١٩٨٦)، ص ٥٨١.
(٩٤) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (١٩٩٩)، ص ٤٠٠.
(٩٥) التبريزي، يحيى بن علي الخطيب (١٩٨٧)، الجزء الأول، ص ١٢٥.
(٩٦) الضبي، أبو العباس المفضل بن محمد (١٩٧٩)، ص ٢٩-٣٠.
(٩٧) القلة: أعلى الجبل. ضحيانة: بارزة للشمس. محراق: يحرق من فيها.
(٩٨) القنة والقلة بمعنى، أراد أعلى جزء منها. نميت: ارتفعت. يريد أنه سبقهم وهم على جد.
(٩٩) الريد: أعلى الجبل. النعامة: خشبات تكون في أعلى الجبل يأوي إليها الربيئة، وهو العين والطليعة في القتال. منها: من خشبات النعامة. هزيم: متكسر.
(١٠٠) بشرثة خلق: يقول: صعدت إلى هذه القنة بنعل ممزقة. السريح: السيور تشد بها النعل. الإطراق: أي جعل تحت النعل مثلها.
(١٠١) الأنباري، أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار (١٩٢٠)، ص ١٦.
(١٠٢) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (١٩٩٩)، ص ٤٠٢.
(١٠٣) أبو ديب، كمال (١٩٨٦)، ص ٥٨٧.
(١٠٤) الأنباري، أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار (١٩٢٠)، ص ١٧.

(١٠٥) ينظر: المصدر السابق ص ١٦.
(١٠٦) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (١٩٩٩)، ص ٤٠٢.
(١٠٧) المصدر السابق ، ص ٤٠٦.
(١٠٨) الضبي، أبو العباس المفضل بن محمد (١٩٧٩)، ص ٣٠-٣١.
(١٠٩) بل للإضراب الانتقالي. العذالة : الكثير العزل. والخذالة: الذي يكثر خذلان صاحبه، والتاء فيهما للمبالغة، والأشب: المخلط المعترض. يريد: من يعينني على هذا العذالة.
(١١٠) ثوب صدق مقابل ثوب سوء، عني به الجيد والفاخر. البز: الثياب أو السلاح. الأعلاق: كرائم الأموال من ثياب فاخرة وأسلحة نفيسة وآلات كريمة. يريد: أنه يأمره بالبخل وإمساك ماله.
(١١١) معنفة: عنف.
(١١٢) زعيم: كفيل وضمين.
(١١٣) ثابت: ثابت بن جابر، هو تأبط شرّاً.
(١١٤) الخلال: جمع خلة، وهي الحاجة والفقر. يقول: سدد بمالك فقرك حتى تلاقي الموت، وهذا المعنى أجدر أن يكون من قول العذالة، ويؤيده أن ابن قتيبة وضعه في روايته بعد البيت ٢١. وأما وضعه هنا فيؤول بأنه حض على إنفاق المال وبذله، حتي يعرف بسداد الخصال، من قولهم «سدده»: قومه وجعله سديداً. والخلال: الخصال، جمع خلة بالفتح.
(١١٥) لتقرعن، وتذكرت: هما خطاب للرجل العذالة.
(١١٦) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (١٩٥٥)، المجلد الحادي عشر، مادة عذل، ص ٤٣٧.
(١١٧) المصدر السابق، مادة خذل، ص ٢٠٢.
(١١٨) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (١٩٩٩)، ص ٤٠٧.
(١١٩) أبو ديب، كمال (١٩٨٦)، ص ٥٨٠.
(١٢٠) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (١٩٩٩)، ص ٤٠٨.
(١٢١) المصدر السابق، ص ٤١٠.
(١٢٢) المصدر السابق، ص ٤١١.
و ينظر أيضا:
- التبريزي، يحيى بن علي الخطيب (١٩٨٧)، الجزء الأول، ص ١٢٥.
(١٢٣) الأنباري، أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار (١٩٢٠)، ص ١٨.
(١٢٤) الأزدي، الشنفري (١٩٩٦)، ص ٥٥.
(١٢٥) المنأى: الموضع البعيد. القلي: البغض. متعزل: الموضع الذي يعتزل فيه.
(١٢٦) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (١٩٩٩)، ص ٤١٣.
و ينظر أيضا:
- التبريزي، يحيى بن علي الخطيب (١٩٨٧)، الجزء الأول، ص ١٣٨.
(١٢٧) ينظر:
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (١٩٩٩)، ص ٤١٣.
(١٢٨) الأنباري، أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار (١٩٢٠)، ص ١٩.

البيليوجرافيا العربية:

● الأزدي، الشنفرى (١٩٩٦). ديوان الشنفرى، إعداد وتقديم: طلال حرب، الطبعة الأولى (بيروت: دار صادر للطباعة والنشر).
● الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (٢٠٠٨). كتاب الأغاني، تحقيق: إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وبكر عباس، الجزء الحادي والعشرون، الطبعة الثالثة (بيروت: دار صادر).
● الأنباري، أبو محمد القاسم بن محمد بن بشار (١٩٢٠). شرح ديوان المفضليات، عني بطبعه ومقابلة نسخه وتذيله بحواشي وروايات لعدة لغويين

وعلماء: كارلــوس يعقوب لايل (بــيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، على نفقة كلية أُكْسفُرْد).
● بدوي، عبده (١٩٨٨).
الشــعراء الســود وخصائصهم في الشــعر العربي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
● بروكلمان، كارل (١٩٨٣).
تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية: عبد الحليم النجار، الجزء الأول، الطبعة الخامســة (القاهرة: دار المعارف).
● البغدادي، عبد القادر بن عمر(١٩٩٧).
خزانــة الأدب ولــب لباب لســان العــرب، تحقيق وشرح: عبد الســلام هارون، الجزء الأول، الطبعة الرابعة (القاهرة: مكتبة الخانجي).
● البكــري، أبــو عبيــد عبد اللــه بن عبــد العزيز الأندلسي (١٩٨٣).
معجم ما اســتعجم من أســماء البــلاد والمواضع، حققــه وضبطه وشرحه: مصطفى الســقا، الجزء الأول، الطبعة الثالثة (بيروت: عالم الكتب).
● التبريزي، يحيى بن علي الخطيب (١٩٨٧).
شرح اختيــارات المفضــل، تحقيــق: فخــر الدين قبــاوة، الجزء الأول، الطبعــة الثانية (بيروت: دار الكتب العلمية).
● الجمحي، محمد بن سلام (١٩٨٠).
طبقــات فحول الشــعراء، قرأه وشرحــه: محمود محمد شاكر، السفر الأول (جدة: دار المدني).
● ابن حبيب، أبو جعفر محمد (١٩٦٠).
المُحَبَّر، اعتنــت بتصحيحه: ايليزة لختين شــتيتر (بــيروت: منشــورات المكتــب التجــاري للطباعة والنشر والتوزيع).
● ابن حبيب، أبو جعفر محمد (١٩٩١-١).
كنى الشــعراء ومن غلبت كنيته على اســمه، ضمن كتــاب: نــوادر المخطوطات، تحقيق: عبد الســلام هارون، الجــزء الثاني، الطبعة الأولى (بيروت: دار الجيل).
● ابن حبيب، أبو جعفر محمد (١٩٩١-٢).
كتاب ألقاب الشعراء ومن يعرف منهم بأمه، ضمن كتــاب: نــوادر المخطوطات، تحقيق: عبد الســلام هارون، الجــزء الثاني، الطبعة الأولى (بيروت: دار الجيل).
● ابــن حــزم، أبو محمــد علي بن ســعيد الأندلسي (١٩٨٢).
جمهرة أنساب العرب، تحقيق وتعليق: عبد السلام محمــد هــارون، الجــزء الأول، الطبعة الخامســة (القاهرة: دار المعارف).
● الحوفي، أحمد محمد (١٩٦٢).
الحياة العربية من الشعر الجاهلي، الطبعة الرابعة (القاهرة: مكتبة نهضة مصر ومطبعتها).
● خليف، مي (١٩٨٩).
القصيدة الجاهلية في المفضليات: دراسة موضوعية وفنية (القاهرة: دار غريب).
● خليف، يوسف (١٩٧٨).
الشــعراء الصعاليــك في العصر الجاهــلي، الطبعة الثالثة (القاهرة: دار المعارف).
● أبو ديب، كمال (١٩٨٦).
الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهــلي، ١- البنيــة والرؤيــة (القاهــرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
● الســيوطي، عبــد الرحمن جلال الديــن (بدون تاريخ).
المزهــر في علوم اللغــة وأنواعهــا، شرحه وضبطه وصححــه وعنــون موضوعاته: محمــد أحمد جاد المــولي، وعلي محمد البجــاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيــم، الجزء الثاني، الطبعــة الثالثة (القاهرة: مكتبة دار التراث).
● الشكعة، مصطفى (١٩٩٧).
رحلة الشــعر: مــن الأموية الى العباســية، الطبعة الأولى (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية).
● الضبي، أبو العباس المفضل بن محمد (١٩٧٩).
المفضليــات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شــاكر، وعبد الســلام هارون، الطبعة السادسة (القاهرة:

دار المعارف).
● ضيف، شوقي (٢٠٠٠).
العصر الجاهلي، الطبعة الثانية والعشرون (القاهرة: دار المعارف).
● علي، جواد (١٩٩٣).
المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، الجزء التاسع، الطبعة الثانية (بغداد: جامعة بغداد).
● عصفور، جابر (٢٠٠٥).
غواية التراث، الطبعة الأولى (الكويت: وزارة الإعلام، مجلة العربي، كتاب العربي).
● عياد، شكري محمد (١٩٨٦).
جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية، فصول: مجلة النقد الأدبي، المجلد السادس، العدد الثاني (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
● الفراهيدي، الخليل بن أحمد (٢٠٠٣).
كتاب العين، مرتباً على حروف المعجم، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هنداوي، الجزء الأول، الطبعة الأولى (بيروت: دار الكتب العلمية).
● ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (١٩٨٢).
الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، الجزء الأول (القاهرة: دار المعارف).
● كولر، جوناثان (٢٠٠٣).
مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة).
● المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (١٩٩٩).
شرح القصيدة القافية، ضمن كتاب: ديوان تأبط شرّا وأخباره، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، الطبعة الثانية (بيروت: دار الغرب الإسلامي).
● ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (١٩٥٥).
لسان العرب (بيروت: دار صادر).
● نالينو، كارلو (١٩٧٠).
تاريخ آداب اللغة العربية: من الجاهلية حتى عصر بني أمية، تقديم: طه حسين، الطبعة الثانية (القاهرة، مصر: دار المعارف).

البيليوجرافيا الأجنبية:

● Arazi, A. (2000).
Taabbata Sharran, in The Encyclopaedia of Islam, New Edition, Edited by P. J. Bearman and Others, Volume X (Leiden: Brill).
● Greenblatt, Stephen (1995).
Culture, in Critical Terms for Literary Study, Edited by Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin, Second Edition (Chicago and London: The University of Chicago Press).
● Stetkevych, Suzann Pinckney (1993).
The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and Poetics of Ritual (Ithaca, New York: Cornell University Press).

Resistance of Dominant and Establishing Culture of Marginal: A Reading of the Poem (Qafiat) of Thabit ibn Jabir

By:Mustafa Bayyumi Abd Al Salam
Associate Professor of Literary criticism
College of Dar Al Ulum / Minia University / Egypt

Abstract

This study aims to examine resistance of dominant and establishing culture of marginal in the poem (Qafiat) of Thabit ibn Jabir. The poem of Thabit ibn Jabir differs in nature and structure from the texts of the prevailing culture; it refers to the disobedience and rebellion against the traditions of that culture and its texts. It should be noted that the division of this poem into five poetry workshops does not mean that they consist of certain purposes similar to the official poem of the prevailing culture, but is a division imposed by the nature of the study, to explore the resistance of the prevailing and the establishment of a culture of margin.

The contemplator of the five poetry workshops will realize that they are connected and that lead to each other, thus creating an artistic manifestation to see the margin of existence and the world. This artistic manifestation resists the mainstream and establishes a culture of margin.