

التناسل النسقيّ في رائيّة الأحيمر السعديّ "قراءة ثقافية تحليلية

Category Reproduction in Alohaimer Alsaa'di's Vision: An Analytical, Cultural Study

أستاذ مشارك. د. أحمد جمال المرازيق

المملكة العربية السعودية/ جامعة تبوك/ قسم اللغة العربية

Associate. Prof. Dr. Ahmed Gamal Ahmed Al Marazeeq

University of Tabuk - College of Education and Arts Kingdom of Saudi Arabia

Email : aalmarazeeq2ut.edu.sa

المستخلص :

تتبنّى هذه الدراسة مصطلح "التناسل النسقي Category Reproduction ، باعتباره: أنساقاً ثقافية تتوالد من بعضها، بناء على تأويلها، والربط بين عناصرها. وتُقدّم بناء عليه قراءة تحليلية في رائيّة الشاعر "الأحيمر السعدي"؛ لتكشف عن طبيعة "الثقافة" المتوارية في خطابها، وتجليها على شكل صراعات نسقية فاعلة ومؤثرة.

وقد انتظمت الدراسة في جانبين متآزرين، هما: جانب تنظيري، وفيه بيّنت المقصود بـ "التناسل النسقي"، وأهميته في قراءة النصوص، ودور التأويل في الكشف عنه. وجانب إجرائي؛ استطاعت فيه الدراسة الكشف عن المضمرات النسقية في خطاب النص – نموذج الدراسة – وفق مفهوم "التناسل النسقي" من خلال تحليلٍ حفرّي، وتحت العناوين التالية:

- عالم الإنسان والعالم البديل.
- زمنية الإحباط وثقافة الأرشيف.

• أرشيف الهامش وبدائل الذات.

• المكان: تداعيات المجهول والسلطوي البديل.

الكلمات المفتاحية: التنازل، النسقي، التأويل، الأحير، الأرشيف.

Abstract:

This study adopts the term "category reproduction", as cultural category's that reproduce from each other, based on their interpretation and the connection between their elements. Accordingly, an analytical reading and an insight into the vision of poet Alohaimer Alsaa'di is presented in order to reveal the hidden nature of culture in its discourse, and to manifest it in the form of effective and influential category conflicts.

The study was organized into two mutually supportive aspects: Firstly, a theoretical aspect in which it clarified the meaning of category reproduction, its importance in reading texts, and the role of interpretation in revealing it. Secondly, a procedural aspect through which the study revealed the category implications in the text discourse - the study model - according to the concept of category reproduction through an excavation analysis, and under the following topics:

- The human world and the alternative world.
- The time of frustration and the culture of the archive.
- Margin archive and self-alternatives.
- Location: the implications of the unknown and the alternative authoritarianism.

Keywords: reproduction, category, interpretation, Alohaimer, archive.

تمهيد نظري

يعدّ هذا البحثُ البكرُ في رائية الأحير السعدي:

عوى الذئبُ فاستأنستُ بالذئبِ إذ عوى وصوتُ إنسانٍ فكدتُ أطيّر

ففيما تهيأ للباحث من دراسات لم يعثر على دراسة واحدة تناولت هذه القصيدة بالتحليل والتأويل؛ مما شكّل دافعاً قوياً لعنايته واهتمامه بها، وقراءتها قراءة ثقافية تكشف مخبوءاتها، وما يواريه خطابها، لا سيما وهي "بنية مخلخلة متشظية متشذرة بفراغاتها" (عبدالرحمن محمد، ٢٠٠٢م، ص ٢٩٨)، وذات لغة "مراوغة غير منحازة إلى جهة المعنى المباشر" (أمجد نجم، ٢٠١٠م، ص ٢٣).

تُشكل هذه القصيدة نصاً مفتوحاً بحاجة إلى إمكانات القارئ؛ الذي اكتسب أهميته في فهم النص الشعري حين منحته نظرية التلقي دوراً كبيراً، وفسحت له مجالاً واسعاً لفك شيفراته، وتأويل مدلولاته، بما أتاح له أن "يفتح النص على خارجه" (بول ريكور، ٢٠٠٦م، ٢٣٧)، ويجعله مُشرعاً "على دلالات مستمرة ومتغيرة" (متلف آسية، د.ت، ص ٨٣). وهي دلالات متخفية، وليست ظاهرة أمام القراء العاديين، والهواة المتعجلين. والسبيل الرئيس إلى ذلك "التأويل"؛ الذي بناء عليه يمكن الحصول على دلالات عميقة، تحتاج "رؤيا تأويلية تركز جملة من العوامل والمعايير، وتتوسط القراءة والعلم والتفسير والفهم الذوقي والعقلي وغيرهما من أساليب التحليل" (خيرة حمر العين، ٢٠١٥م، ص ١٩-٢٠).

وضمن النصوص الأدبية تعدّ الشعرية إنجازاً مهماً، وعلى درجة عمقها تتوقف حرية القارئ، وتتحدّد مساحة تأويلاته، فهي "خلق يستند إلى الإنضاج، وملاشاة تتجلى في الانزياحات" (عدنان بن ذريل، ٢٠٠٢م، ص ١٧٤)؛ وهي التي تمنح النص سمات أسلوبية، ومزايا جمالية، تلفت انتباه القارئ لتأويلها. ولا شك أنّها تنطلق من اللغة؛ التي تجعل للكلمات "وزناً خاصاً، وقيمة مختلفة" (رومان ياكوبسون، ١٩٨٨م، ص ١٩)، وتعبّر عن الإنسان بكل تغيراته واحتمالاته ونواذعه نحو التجديد والإبداع.

إلى جانب ذلك يجتمع السياق معوّلاً مرجعياً يُتكأ عليه في الولوج إلى أغوار النص وإضاءة جوانبه الداخلية (يوسف وغيلسي، ٢٠٠٠م، ص ١١٧-١١٨) فهو أداة قوية في التحليل، والتأويل، إذ يتطلب فهم النص أن نموضعه في سياقه - الداخلي أو الخارجي - الذي أنتجه، من حيث إن استحضار السياق بمثابة ربط بين البيئة أو الظروف التي أبدعت النص، والدلالات التي يمكن أن يتضمنها، فضلاً عن أنّه يُساعد في الوقوف على الشروط التي تُلزم كتابة النص، وترافق إبداعه. وكل ذلك يُسهم في الإمساك بالمعنى، وتحديد بدايته، ثم الوصول إلى دلالاته المتناهية أو اللامتناهية في النصوص.

وما دام النص وحدة واحدة، تنشأ من تماسك داخلي؛ فإنه يبدأ بالكلمة ضمن وحدات مترابطة، لا يمكن وصف معانيها أو تحريرها "إلا بوصف الوحدات الأخرى التي تقع مجاورة لها" (تمام حسان، ١٤١١هـ، ص ٦٩)؛

وهكذا نصل إلى نسيج لغوي متكامل لا يمكن تفكيكه، أو فهم معناه إلا بوضع الكلمات في سياقها البسيط، وفهمها، ضمن هذا السياق، ثم الانتقال إلى فهم الوحدات الأكبر، وبالتالي فهم النص ككل، وفهم سياقه الكلي الذي نظمته.

يكن السياق، بناء على ذلك، في لغة النصوص أولاً، وفي بيئتها التي ساهمت في إنتاجها؛ فلا ضير من اعتباره واحداً من الدروب المهمة في معرفة النص، والاعتماد عليه في تأويل دلالاته؛ ففيه المكونات الرئيسة لأطراف العملية الإبداعية، ويستطيع الدارس من خلاله أن يتفاعل مع مضمون النص، وموضوعه الأساسي.

إنّ العبرة من الحديث عن أدوات التأويل الثلاث: القارئ، واللغة، والسياق هي أنها وسائل مهمة إلى "التناسل النسقي"، باعتباره مصطلحاً جديداً في ساح النقد الثقافي، يتبناه الباحث في هذه الدراسة، ويقدم بناء عليه تحليلاً ثقافياً لنص الأحيمر السعدي.

يعني مصطلح "التناسل النسقي" أن تتوالد الأنساق الثقافية من بعضها، وتكون داخل النصوص مترابطة، مع عدم ثباتها على دلالة واحدة، بحيث ينتج نسق عن نسق، ودلالة عن دلالة، وفق قرائن نصية وروابط لغوية؛ مما يجعل النصوص أكثر عمقاً وجمالاً. وهذا يدل على أنه من الممكن أن يشكّل أداة إجرائية في معاينة النصوص، وقراءتها قراءة تتجاوز الدلالة الأولية، التي يريدها المبدع، والتي تطفو على سطح اللغة، إلى قراءة تُعيد إنتاج النص، وتُشكّل دلالاته بشكل مستمر. وفي هذه الحال، لا يمكن أن يحدد - التناسل النسقي - غايته، فقط، في اكتشاف المخبوء داخل النص، لكنه يأخذنا من دلالة إلى أخرى، وقد يصل بنا "إلى مبدأ الدلالة اللامتناهية" (أيكو أبرتو، ٢٠١٣م، ص ١٢٥). وإذا كان النقد الثقافي يبحث - عبر التأويل - عن نسقين ضمن الخطاب الشعري، فإنّ "التناسل النسقي"، يبيّن غير ذلك؛ فمن خلاله يستطيع القارئ أن يكشف عن تعدد نسقي، وفق ظواهر فنية، أهمها: المفارقة والتضاد. وهنا لا ندحة من بيان أهميته في ساح النقد الثقافي، ولا سيما في التحليل الثقافي للنصوص الشعرية، وخاصة نص "الأحيمر السعدي"، على النحو التالي:

- أن التعامل مع النص الشعري وفق "التناسل النسقي"، سيقدم نقداً ثقافياً لا يؤمن بانغلاق الدلالة على نسقين: ظاهر وباطن.
- سيتضح في التحليل الإجرائي أنه ذو دور كبير في توليد معاني النص، وتأويل دلالاته.
- أنه يبعث على المتعة لدى القارئ، كلما نفذ من دلالة إلى أخرى، بحيث يجعله عاشقاً للنص، منتقلاً بين معانيه.

- سيبرهن "التناسل النسقي" على عمق النص الشعري، ويثبت أنه خطاب متحوّل، وغير متناه، بل مُشرّع على دلالات متنوعة، وذات قرائن من داخل النص نفسه، أو من سياقه العام الذي نشأ بسببه، مما يجعله نصاً مفتوحاً، ومتجدداً، خلافاً لمبدأ ضياع المعنى، وتمييع الدلالة.

وكي يكشف الباحث عن "التناسل النسقي"، ويقدم - بناء عليه - دراسة ثقافية مقنعة في هذا النص، لا بدّ أن يضع النصّ ضمن سياقه وظروف إنتاجه. فهو على بحر الطويل، الذي يتيح للشعراء التعبير بنفّس طويل يتلاءم مع معاناتهم، وإحساسهم بالظلم، وفقدان الحرية، والقدرة على العمل، وقد صدر عن شاعر عاش حياة مليئة بالمتاعب والمشاق، دفعته إلى بناء عالم ذاتي يؤمن برؤى/أساليب/ثقافات مختلفة عن رؤى عالم الواقع/الإنسان/القبيلة، حتى مثّل نموذجاً من نماذج التمرد، أو مثلاً للبحث عن الحلم الضائع، خاصة أن "الأحيمر السعدي" (١٧٠هـ)، من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية. وكان نصّاً فاتكاً مارداً، من أهل بادية الشام. أتى العراق، وقطع الطريق، فطلبه أمير البصرة ففرّ، فأهدر دمه، وتبرأ منه قومه، وطال زمن مطاردته، ثم تاب عن كل ذلك.

نص القصيدة (ديوان اللصوص في العصر الجاهلي والإسلامي، ٢٠٠٤م، ص ٥٨ - ٦١)^(١):

- ١- عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى وصوّت إنسان فكدت أطيّر
- ٢- يرى الله أني للأنيس لكارة وتُبغضهم لي مقلّة وضمير
- ٣- فلليل إن وارانِي الليلُ حكمه وللشمس أن غابت عليّ نُذور
- ٤- واني لأستحيي من الله أن أرى أجرُّ حبلاً ليس فيه بغير!
- ٥- وأن أسأل المرء اللئيم بغيره وبعران ربّي في البلاد كثير!
- ٦- لن طال ليلى بالعراق لربّما أتى لي ليلٌ بالشّـم قصير
- ٧- معي فتيةٌ بيض الوجوه كأنّهم على الرّحل فوق النّاعجات بُـدور

- ٨- أيا نخلاتِ الكـرمِ لا زالَ رائِحا
عليكُنَّ منهلُ الغمامِ مطيـرُ
- ٩- سُقيشُنَّ ما دامتِ بَكرمانِ نَخْلَةٌ
عوامِرَ تَجري بَيْنَكُنَّ بُحورُ
- ١٠- سُقيشُنَّ ما دامتِ بَنَجِدٍ وَشِجَةِ
ولا زالَ يَسْعَى بَيْنَكُنَّ غَدِيرُ
- ١١- ألا حَبْذا المَاءِ الَّذِي قَابَلَ الحِمَى
ومُرتَبِعَ مَنْ أَهْلَنَا وَمَصِيرُ
- ١٢- وأَيَّامُنَا بِالمالِكِيَّةِ إِنَّنِي
لَهُنَّ عَلَي العَهْدِ القَدِيمِ ذَكورُ
- ١٣- ويا نخلاتِ الكرخِ ما زالَ ماطرُ
عليكُنَّ مَسـتَتَ الرِّياحِ ذرورُ
- ١٤- تُذَكِّرُنِي أَظْلأَكُنَّ إِذا دَجَّتْ
عَلَي ظِلالِ الدَّومِ وَهِيَ هَجِيرُ
- ١٥- وَقَدْ كُنْتُ رَملياً فَأَصَبَحْتُ نَاصِياً
بِـدَوْرَقٍ مُلَقَى بَيْنَهُنَّ أَدورُ
- ١٦- وَقَدْ كُنْتُ ذَا قُرْبٍ فَأَصَبَحْتُ نازِحاً
بَكرمانِ مُلَقَى بَيْنَهُنَّ أَدورُ
- ١٧- وَنَبِئْتُ أَنَّ الحَيَّ سَعِداً تَخاذلوا
حماهُمُ وَهُم لَو يَعصِبونَ كَثِيرُ
- ١٨- أَطاعوا لفتيانِ الصَّباحِ لئامَهُمُ
فَذوقوا هَوانَ الحَرْبِ حَيْثُ تَدورُ
- ١٩- خَلا الجَوْفُ مِنْ قُتالِ سَعِدٍ فَمَا بِهَا
لِمُسْتَصْرِخٍ يَدْعُو الثُّبُورَ نَصِيرُ
- ٢٠- نَظَرْتُ بِقَصْرِ الأَبْرَشِيَّةِ نَظْرَةً
وَطَرَفِي وَراءَ النَّاظِرِينَ بَصِيرُ
- ٢١- فَرَدَّ عَلَي العَيْنِ أَنْ أَنْظُرَ القُرَى
فَرَى الجَوْفِ نَخْلٌ مُعْرِضٌ وَبُحورُ

- ٢٢- وَتِيهَاءَ يَزُورُ الْقَطَا عَنْ فَلَاتِهَا إِذَا عَسَبَاتِ فُوقَ الْمِتَانِ حَرُورُ
- ٢٣- كَفَى حَزناً أَنَّ الْحَمَارَ بْنَ بَحْدِلٍ عَلِيٍّ بِأَكْنَافِ السِتَارِ أَمِيرُ
- ٢٤- وَأَنَّ ابْنَ مُوسَى بَائِعَ الْبَقْلِ بِالنَّوَى لَهُ بَيْنَ بَابِ وَالسِتَارِ خَطِيرُ
- ٢٥- وَإِنِّي أَرَى وَجْهَ الْبُعَاةِ مُقَاتِلًا أَدِيرَةَ يَسِيدِي أَمْرَنَا وَيُنِيرُ
- ٢٦- هَنِيئًا لِمَحْفُوظٍ عَلَى ذَاتِ بَيْنَنَا وَلَابِنِ لَزَارٍ مَغْنَمٍ وَسُرُورُ
- ٢٧- أَنَا عَيْمُ يَحْيِيهِنَّ بِالْجَرَعِ الْعَصَا جَعَابِيْبُ فِيهَا رِثَّةٌ وَدُثُورُ

تدور هذه القصيدة حول رؤية إنسانية مليئة بالتوتر، ومشحونة بالقلق، ضمن تجربة الذات التي تتوجس خوفاً، وتواجه تغيير الإنسان وتحولات موقفه. ولا بد أن يشرع الشاعر في مواجهة ذلك عبر بدائل ورؤى/ثقافات ذاتية، تجعل الشيء - الذي نراه عادياً - أداة ثقافية؛ لأن "الشيء لا يكون جميلاً إذا ظل شيئاً" (جان كوهن، ٢٠١٣م، ص ٢٥٩)، وإذا لم يتمكن المبدع من شعرنته، وتحويله إلى رؤية ذاتية وتجربة إنسانية.

فالشاعر، على سبيل المثال، يستخدم الزمن ليس على أنه وقت مكتظ بالأحداث وملئ بالشخصيات، إنما يفلسفه ليصنع منه خبرات وثقافات ترتبط بتجربته ضد المخيف، أو المتحول بالحياة، وأداة تساعد في استقلال الذات وتعميق تجربتها. وحتى يتمكن الباحث من توضيح ذلك يرى أن يقسم الدراسة إلى العناوين التالية:

أولاً - عالم الإنسان والعالم البديل

يمكن إبراز هذين العالمين في الشريحة النصية التالية:

- ١- عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى وصوت إنسان فكدت أطيّر
- ٢- يرى الله أني للأنيس لكاره وتبغضهم لي مقلّة وضمير

- ٣- فليليل إن وارانِي الليلُ حكمهُ ولششمس أن غابت عليّ نُذورُ
- ٤- وإنِي لأستحيي من الله أن أرى أجرُ حبلًا ليس فيه بغيرُ!
- ٥- وأن أسأل المرء اللئيمَ بغيره وبعرانُ ربِّي في البلادِ كثيرُ!
- ٦- لئن طال ليلى بالعراقِ لربّما أتى لي ليلٌ بالشَّـمِـمِ قصيرُ
- ٧- معي فتيةٌ بيضُ الوجوهِ كأنّهم على الرّجلِ فوقَ النَّاعِجاتِ بُـدورُ

كما سنُظهر الدراسة؛ فإن ذات الشاعر تصطدم بالواقع، وتعيش مرارة الفقد، وقد كانت، فيما مضى، حيوية ومؤثرة، وشكّلت هاجس رعب للآخر المتمثل بالإنسان/القبيلة .. إلخ. وكما سيتضح، أيضاً، فإن هذه الذات المشحونة بالتوتر تكتنز بفضاءات ثقافية، وتتسلّح برؤى وأساليب خاصة تمكّنها من إثارة الخوف والتوتر لدى أيّ ممن يقابلها أو يحاول المساس بطرفها.

ينشأ، إثر ذلك، تباين في العمل والتصرف ونظام التعامل مع موضوعات الحياة، وأساليب تحقيق الذات، بناء على العوالم المختلفة التي تنبني عليها الصراعات النسقية في هذا النص، والتي تمتد على شكل أنساق ثقافية تزيد من جماله، وتوسّع دلالاته، وتعتمد، بالدرجة الأولى، على لغة شعرية مراوغة، تمنح القارئ إحساساً بالمتعة وهو يكشف عن هذه الأبعاد الدلالية والثقافية.

وكي تتشكّل الأنساق لا ندحة من "توافر التضاد ... لنتشأ عبر التغاير ... بنية تقوم على ثنائيات ضدية تتبع من التمايز بين عنصرين أساسيين" (كمال أبو ديب، د.ت، ص ١١٠)، يتجلّيان في هذا النص عبر ثنائية الإنسان/اللا إنساني، التي يتناسل منها نسق قائم على ثنائية المركزي/الهامشي؛ ذلك أن الصراع - كما سيتّضح - قابل لأن يصبح صراعاً بين قبيلة وفرد. وهذا شكل من أشكال التناسل النسقي، الذي لا يقف عند هذا الحد، بل إن ثنائية القبيلة/الفرد، ستبدو في نسق جديد، يمكن تسميته: التابع/المتبوع. فضلاً عن أن التأويل يقول: إن هناك نسقاً مهماً لا يمكن إغفاله، يكمن في ثنائية: اللص/الرقيب. وهو ما يتماشى مع السياق العام "التاريخانية" الذي بُني النص لأجله، وبناء عليه. ولا شك أن هذا التعدد في الأنساق والثنائيات يؤدي إلى تعدد في الثقافات، واختلاف في وجهات النظر، أو نظم التعامل مع الصعب والقوي والمخيف.

كي تكون هذه الأنساق مقنعة، ومنطقية متسلسلة لدى القارئ، لا بد أن تبرز في النص، وأن تغدو واضحة في مفاصله، وعلى الباحث أن يبرهن عليها بالتحليل والتأويل وبالربط بين عناصرها، ومقوماتها الثقافية واللغوية، وفق مفهوم "التناسل النسقي"، وعلى ذلك لا بد أن تتوالد هذه الأنساق في شريحة نصية واحدة، ولا بد أن يكون لهذه الشريحة ارتباط وثيق بسرائح النص الأخرى.

بدايةً يشكّل مفتتح النص:

عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى وصوت إنسان فكدت أطيّر

مراوغةً أولى، توارى أنساقاً ثقافية ترتبط بموقف الشاعر ودرجة توتره، بيد أن هذا المفتتح حديث بلا وجهة، ولا يوجد فيه مخاطب حقيقي يلتفت للشاعر أو ينتبه لحديثه، إنما هو حديث مطلق العنان، أو بوح متخيل يعبر عن إحساس مفعم بالراحة، مقابل إيحائه بالتوتر والقلق، بيد أنه بدأ بصوت الذئب "عوى" (موقع موضع، ٢٠١٨م)، واستجاب له الشاعر "فاستأنست"، وانتهى بصوت الإنسان "صوت"، وقد خاف منه الشاعر "فكدت أطيّر".

إذاً، يتناوب على الشاعر إحساسان متناقضان، وبسببهما يُقدّم ثقافات ورؤى تسمح بتناسل أنساق متعارضة، ذلك أن لحظة البوح قد تتنازل إلى حالة من الصراع، وحالة الصراع قد تتنازل إلى أنساق ثقافية تعكس قيماً متضاربة، ويحاول كل طرفٍ منها إظهار إمكاناته، لإلغاء الآخر.

يشكّل الفعل "عوى" مفتاحاً مهماً لتوضيح ذلك، فهو ذو إحياءات دلالية متنوّعة، بيد أنّه:

- ١- ينطلق من/وفي عالم الحيوان/ الذئب/المخيف، على ما جرت العادة، لكنه مختلف هنا؛ لأنه ارتبط بالاستئناس والأمان "فاستأنست".
- ٢- يُقابل صوت الإنسان "صوت"، الذي يطير الشاعر فزعاً منه "كدت أطيّر"، وهذا يؤكّد تأييده لعالم الحيوان، وانتقاده لتصرّفات الإنسان.
- ٣- جاء مخفّفاً غير مُشدّد، وكأنه من ذئب هادئ، يعوي على سجيته، بينما جاء الفعل: "صوت" مُشدّداً؛ دلالةً على توتر الإنسان وجدة تصويته، وهذا استعمال قصديّ من الشاعر، بغية إخراج الإنساني عن عفويته، وطبائعه.

بحسب هذه الإشارات أمسى الإنسان مزعجاً/مخيفاً بالنسبة للشاعر، وقد أعلن تطيّر منه، في حين صار اللا إنساني/عالم الحيوان مألوفاً، وأنيساً إليه "فاستأنست بالذئب"، وهذا ناموس طارئ، يحقق "الأحيمر السعدي" بوساطته:

استبعاداً أولياً لبني جلدته، وتغييراً في علاقاته به؛ بغية امتلاك سلطة النفس، واستعادة قوة الذات؛ لينهض بها قوية، في حمى عالم جديد ومتوحد؛ لذا نجده يتقرب من الذئب ويتكلم معه، بدليل أنّ الذئب والشاعر كائنات ليليان، فالذئب يعوي ليلاً، وكذلك الشاعر لا يتحرك إلا ليلاً "قليل إن وارانِي الليل حكمه"، ومن حيث إنّ التوحد والتعاون منطق يحكم حياتهما، وقد تمثّل بالعواء/صوت الحماية الذي يستجلب الأسماع، ويوحدها، ويسعى لحماية التائه منها، رغم بُعد المسافات، وقد صدر "عوى الذئب"، فاستجاب له الشاعر "فاستأنست بالذئب إذ عوى"، لا سيما وأنه مصغ لهذا الصوت، ومتلذذ بتكراره "عوى، إذ عوى".

لقد أجمل الشاعر عدداً من الثنائيات في الشكل والمضمون، مثل: المخيف/الأنيس والظاهر/الباطن، الحب/الكره، وعوى/صوت، وقد أهله لأن يتخذ موقفاً محدداً من الإنسان، وفي اللحظة نفسها، يسوّغ من خلالها انتماءه وميوله الجديد. هذا التوجه يؤيده أن الشاعر - صراحاً وبواحاً - يتحدث عن الإنساني حديثاً من لا يحبه "إني للأنيس لكاره"، ويبغض تصرفاته "تبغضهم لي مقلة وضمير". ولا يأتي ذلك من فراغ، إنما ينطلق فيه من ذات خبيرة، وعارفة بعالم الإنسان، فهو يعرف ظاهره ويخبر بواطنه؛ إذ يكرهه من نظراته "مقلة" المليئة لؤماً وغدراً، ومن خفايا تفكيره "ضمير"، المليء خبثاً، وسوء نوايا "المرء اللئيم".

وعبارة "يرى الله أني للأنيس لكاره .. وتبغضهم لي" تتماشى في دلالتها الظاهرة: المشاهدة، ودلالاتها الباطنة: العلم، مع هذه المسوّغات؛ لأنها تعطي نقمة الشاعر على الإنساني إقراراً ورضاً سماويين، بيد أن الله يرى ويعلم موقفه وإحساسه، تجاه هذا العالم. وكأن "الأحيمر" يتحرك ضمن منطق ديني أقره الله، ولا يمكنه أن يخالفه، كيف لا وهو يقول "إني لأستحيي من الله". وهذا منحه، قوة/قناعة إضافية، بأنه - ضمن انتمائه الذي يحب - سيصير ذا منعة، وقدرة على إبراز الذات، وتعميق فريديتها؛ فيتعمق ضمير الأنا عنده "إني، إني، لأستحيي، أرى، أجرر، أسأل"، ويعلو ضمير المتكلم "استأنست، فكدت"، وتبرز ياء المتكلم "إني، لي، وإني، وارانِي، ربي، ليلي، لي، علي، معي".

لقد تشرب كثيراً من أفكار هذا العالم، وتعلم كيفية تطبيقها، وما الأوقات المناسبة لها، وسيضمن من خلالها تهديد عالم الإنس، كما هو الحال في فكرة الصيد مثلاً، إذ إن عبارة: "وبعران ربي في البلاد كثير"، تشي بقناعته أن البعران ملك رباني، وله حق فيها، بصرف النظر عن يملكها، وكأنه ينوي استباحتها، والإغارة عليها/صيدها، وهو على ثقة أنه لن يخفق إذا فعل/أغار، بل ويستحي أن يعود من غارته/صيده فارغ اليدين "وإني لأستحيي .. أن أجرر حبلاً ليس فيه بعير".

وفي البيتين التاليين:

لئن طال ليلى بالعراق لربما أتى لي ليل بالشّام قصيرُ

معي فتيةٌ بيضُ الوجوه كأنّهم على الرّجل، فوق الناعجات بدور

عبارات توضّح مدى خطورة هذا العمل/الإغارة، وتبين طبيعته، وكيف يتم إنجازه بالتعاون والاتحاد، فهو عمل دائم "على الرجل"، ومسعى مُدبّر بليل "ليلى .. ليل"، وممتد في مناطق واسعة ومختلفة "بالعراق .. بالشّام"، وأنه من قبل جماعة متّحدين، تحت قيادة الشاعر "معي فتية". وعلى ما يبدو أن طبيعة المهمة لا تُمكن من تحديد طول المدة التي سيقضونها هنا أو هناك؛ فيأتي الشرط "لئن طال ليلى"، مقروناً بجواب يثير الاحتمال "لربما أتى لي ليل"، في إشارة إلى أن المدة قد تطول أو تقصر بحسب حجم، وطبيعة الصيد الذي سيقعون عليه. ولا شك أنه قد أتى أكله، بيد أن عبارة "فوق الناعجات: السريعات" تبرهن على أنهم عادوا مسرعين، وهم يركبون البعران، التي غامروا لأجلها.

هذه المغامرة/الحركة ليلاً، قد لا تناسب الإنسان، بل وتقض مضجعه؛ لأنها تثير بداخله الرعب مما ينتويه الشاعر وأتباعه له، ومما يضره لأشيائه وممتلكاته وأهمها البعران، خاصّة أنه - قائداً يملك الصلاحيات - يتهدّد ويتوعّد وينذر على نفسه بأن يفعل شيئاً ما، إذا ما حلّ الغروب "وللشمس إن غابت عليّ نُذُورٌ"، منطلقاً من إيمانه بأن البعران من لدن الله؛ مما يمنح فرصة الإغارة عليها، ومن إيمانه، كذلك، أنه - بهذه الإغارة - يقي نفسه الذل والإهانة، فإذا تحقّق مسعاه يصبح بغنى عن سؤال الناس، ومنأى عن اللئيم منهم "وأن أسأل المرء اللئيم بغيره".

بهذا يكون الشاعر قد عبّر عن تفكير مختلف عن تفكير الإنسان، وطريقة عيش لا تتفق مع طريقته، وهذا بكل بساطة ثقافة جديدة يقدمها، ويبرهن على فائدتها، وأهميتها في بناء حياة كريمة، وهي أفضل بالنسبة له من حياة في ظل إنسان يمتلئ لؤماً، وينطوي على نوايا سيئة، ودليل ذلك أن خلافه هذا شكّل أولي لخلافه مع قبيلته؛ فبحسب إشارات كثيرة في النص يمكن أن يتمثّل الإنساني في قبيلة الشاعر، وحينئذٍ، نُسلم بأن علاقته بقبيلته ليست مستوية.

لم ينشأ ذلك إلا من تباين في طبائع التفكير، وأسلوب التعاطي مع قضايا بعينها تُحدّد مصيرهم، بيد أن كلاً منهم يفكر بطريقة مختلفة، فهو يؤمن بقانون الانتماء والعصبية "لو يعصبون"، بعكس القبيلة، التي نحت هذا الجانب من تفكيرها، بيد أنها تخاذلت عن نُصرة واحد من أبنائها/الشاعر "تنبّئ أن الحيّ سعاداً تخاذلوا"؛ فقدمت الطاعة "أطاعوا فتیان الصباح"، وذلت وهانت "هوان الحرب حيث تدور"، والشاعر لا يقبل بهذا فدعا عليهم "ذوقوا".

وبناء على تباين تفكير الفرد والقبيلة تظهر ثنائية الهامشي/المركزي، لكون القبيلة قد تُمثّل المؤسسة/المركزي، وقد انشق عنها فرد من أفرادها/الشاعر/الهامشي، والذي بنى مركزيته، وأنشأ ما يوازي مؤسسة القبيلة، معبراً "عن

التنوّع في إطار الوحدة، وعن معان إنسانية تؤكد استمرارية ظاهرة الانتماء، وترفع شأنه باعتباره منتبياً إلى رابطة جديدة" (فاروق سليم وعصام قصبجي، دت، ص ٦٠ - ٦٨).

يبدأ هذا المعنى من أنّ "الذنب" أتى مُعرّفاً، وكأنه معروف عند الشاعر، ومعهود لديه، في حين أن "إنسان" نكرة، على اعتبار أنه ينكره، ولا يعترف به، وهذا أول مظهر تبدو فيه القبيلة/الإنساني هامشية بالنسبة للشاعر، وليست ذات أهمية لديه.

ينضاف إلى ذلك أن الصوت المزجج الذي يأتي من الإنسان/القبيلة "صوت" يعدّ سبباً لتشرذم أبناء القبيلة، حيث يبدأ أول انقسام يصيب هذا النسيج الاجتماعي، ويشطّي أتباعه، وبسببه يتطايرون عنه "أطير"، مقابل أن صوت الذنب "عوى" يأتي على أنه دعوة الهامشي/الفرد للوحدة، يسانده الفعل "استأنست"، من حيث إنه يتضمن أنس الشاعر، وقرب الأفكار، تحت قيادة الشاعر/الهامشي، الذي أصبح ذا سلطة وقوة، وقائداً بطلاً، شكّل جماعة تحت لوائه "معي فتية"، وجعلها سرّية "ليلاً"، وفي مساحات شاسعة "بالعراق .. بالشام"، بل وأخذ يشرعنها ويضع لها القوانين، حتى لو كانت هذه القوانين مستمدة من قانون الغاب.

يكون المركزي بذلك قد فقد أهميته، بالنسبة للشاعر/الهامشي؛ لكونه استطاع أن يخلخل تماسك القبيلة، ولأنه اكتسب سلطة/مركزاً يوازي سلطتها، ولم يعد يكثرث بالحفاظ على ممتلكاتها/البعران، بل سيستبيحها، وبهذا يكون الهامشي مركزياً، والمركزي هامشياً.

وإذ تتساءل الناقدة الثقافية تشاكرافورتى Chakravorty⁽ⁱⁱ⁾: هل يستطيع التابع أن يتكلم؟ Can the spultern speak⁽ⁱⁱⁱ⁾. فإنني أرى أن التابع/الهامشي - ضمن هذا المقطع الشعري - قادر على أن يتكلم، وأن لديه من الإمكانيات اللغوية والفنية والثقافية ما يمكنه من التمرد، وانتقاد المركزي/المتبوع/القبيلة، ورفض ثقافته، ونظام تعامله؛ بيد أن التابع/الشاعر أخذ يحرص القبيلة وأصبح في مواجهتها؛ لأن طبيعة الفعل الذي يقوم به يعد تمرداً واضحاً عليها، أو بأقل تقدير/ مُحرجاً لها؛ فهو أقرب ما يكون إلى قاطع طريق/لص، يغير ويغنم. وهذا تصرف لا يعجبها؛ لأن الفرد - من وجهة نظرها - لا بد أن يكون عنصراً إيجابياً بين أفرادها؛ لذلك، ومن زاوية جديدة، قد يكون الفعل "صوت" صوت الحق/الرقيب الذي تطلّقه القبيلة لكنّ الشاعر يرفضه ويتعدّ فزعاً منه "أطير".

وهذا ينم عن الفكر الجمعي الفاضل، الذي بنيت عليه القبيلة، وتغرسه لدى أبنائها، ومن يرفضه منهم ينلّ عقابها، وتلفظه بعيداً عنها، كما حصل مع الشاعر، الذي ينمّ تصرفه عن فكر رجعي تخلفي، لا يتماشى مع الفضيلة، وحسن التعامل.

ونصياً لا نجد القبيلة ذات حضور أبداً، بل إنها مُغَيَّبَةٌ تماماً، إذ لم يرد في لغة النص ما يشير إليها، أو يعبر عنها، وهذا قد يعدّ صمتاً/إعراضاً وعدم رضا عن هذه التصرفات التي قد تمس سمعتها وتجلب لها الويلات والعداوات، لكنه، بالمقابل، قد يكون عجزاً منها عن احتواء أفرادها، والمحافظة عليهم داخل نسيج من الود والكفاية، خاصة أن الفرد حقق مكانة، وحظوة في وسط اجتماعي جديد، إذ صار قائداً لجماعة، تملك علو الجانب والمكانة "على الرجل .. فوق الناعجات"، وأفرادها "بيض الوجوه .. بدور"، وتمكّن من أن يشقّ طريقاً مخالفاً، وأن يعلن مراراً عن كرهه للإنسان/القبيلة، "أني للأنيس لكاره .. وتبغضهم لي"، رغم أنه يدري بأن الله يعلم هذا الكره "يرى الله".

إنه وجه جديد للتمرد، وبناء عليه لا يكون التابع/الفرد قادراً على أن يتكلّم فقط، بل إنه قادر على تبني فكر خاص تجاه الحياة، وفكرة السيادة، بصرف النظر عن منطقته أو عدمها، وبسببه يتمرد على المؤسسة/القبيلة/المتبوع/الرقيب، بخلاف السائد عنه بأنه لا يستطيع أن يخالف النظام الجمعي المؤسساتي.

ثانياً - زمنية الإحباط وثقافة الأرشفة

مما يمكن أن يعتمد عليه الشاعر في صناعة الفرد القوي، أن يستمدّ من أرشيفه/ماضي أيامه ما يتحدّث به عن بطولات تؤكّد مجد الذات، وعنفوانها. وهذا لا يأتي "بدون تهديد من دافع الموت" (جاك دريدا، ٢٠٠٨م، ص ١٦)، ومن غير قلق ينتاب الذات، وخوف تتوجس منه، وتعيش بسببه زمناً مليئاً بالتوتر.

فبعد أن تمرّد الشاعر، وتخلّص من وطء القبيلة، واتخذ عالماً موازياً للإنسان، لا يمكن أن يقرّ بضعفه وخواء فعله آنياً؛ لذلك شرع يؤكّد فرديته، وتميزه؛ عبر أرشيفه الماضوي، وأماكنه، التي مشى على رملها، واستظل تحت نخلها، وقد أطل المكوث أثناء ذلك، إذ أخذ منه تسعة أبيات:

أيا نخلاتِ الكرم لازال رائحاً عليكنّ منهّل الغمام مطيرُ

سُقَيْتَنّ ما دامت بكرمانَ نخلةً عوامرَ تجري بينكنّ بحورُ

سُقَيْتَنّ ما دامت بنجدٍ وشيجةً ولا زال يسعى بينكنّ غديرُ

ألا حبذا الماء الذي قابل الحمى ومرتبّع من أهلنا ومصيرُ

وأيامنا بالمالكية إنني لهنّ على العهد القديم دُكُورُ

ويا نخلاتِ الكرخ لا زال ماطرُ عليكنّ مستنّ الرياح ذُرُورُ

تذكّرني أظلالكّ إذا دجّت عليّ ظلال الدّوم وهي هجيرُ

وقد كنت رملياً فأصبحتُ ثاوياً بدورق مُلقى بينهما أدورُ

وقد كنت ذا قُرْبٍ فأصبحتُ ثاوياً بكرمان مُلقى بينهما أدورُ

من الأمور التي تقارب بين هذا المقطع الشعري، وبين الأنساق السابقة، ثلاثة أشياء، هي:

- ١- "أيا، ويا"، وهما نداءان يعلو ويمتدّ فيهما صوت الشاعر، خاصة أنهما للبعيد.
- ٢- "ألا حبذا"، وهو تنبيه من الشاعر، يساعد في لفت انتباه الغافل، والضائع والتائه.
- ٣- المد بالألف، وهو طاغ بشكل كبير على الأبيات "نخلات، لا زال، رائحاً، الغمام، دامت، بكرمان، عوامر، الرياح، أيامنا، المالكية .. إلخ.

وهذه كلها تذكرنا بصوت العواء الذي يمدّه الذئب، ويصل به مساحات واسعة، ويلامس بوساطته أسماعاً كثيرة، وهكذا هو الشاعر، بهذه الإشارات الثلاث، ينحو بصوته تجاه الماضي الجميل، راغباً باستعادته. وما ذلك إلا حنين لقوته؛ لكونه، ماضوياً، عمل، وأنجز، فهو عندما ينادي "أيا نخلات الكرم، ويا نخلات الكرخ"، إنما ينادي ذاته الماضوية، وعندما ينبّه "ألا حبذا" إنما يشير إلى حيويّتها وحياتها "الماء الذي قابل الحمى"، وعندما يُطلق "المد بالألف"، إنما يريده صوتاً مُدوياً، يمحو به حالة الضعف التي يُخيم بها الزمن الآني.

لقد صار الزمن أداة/ثقافة يجليّ بها الشاعر موقفه من الحاضر، ويقاوم بها الضعف والخواء الآني، ولأجل ذلك، لم يستتطق الماضي فقط، إنما أصرّ على أن يعيده حياً نابضاً، فلجأ إلى الماء وسيلة مهمة في ذلك، إذ نلفيه يُقيم طقساً مائياً مُكثّفاً، ويبدو إصراره على انبجاس الماضي، كما ينبجس الماء بالحياة؛ لتعود رغم استحالتها، واضحاً في إكثاره من الدعاء وطلب الماء "لا زال .. منهل الغمام مطير، سقيتنّ، سقيتنّ، لا زال ماطر، عوامر تجري بينكنّ بحور، ولا زال يسعى بينكن غدير".

إن فكرة انبعاث الماء، تعادل انبعاث الذات باستحضار ماضيها، بغية أن تصير نفسها وسيلة تواجه الحاضر، وتقاوم وطأتها، وهذا أفضل أسلوب تبقى به الذات قوية نابضة، ومنبجسةً متجددة. ويزداد هذا التوجّه أهميةً، حين يُجري "الأحيمر السعديّ" مقارنةً بيدي من خلالها الفارق بين الماضي الحيوي بالنسبة للذات وبين خوائها على الصعيد الآني:

وقد كنت رملياً فأصبحتُ ثاوياً بدورق مُلقى بينهما أدورُ

وقد كنت ذا قُربٍ فأصبحت ثاوياً بكرمان مُلقىً بينهنّ أدورُ

يقاوم الشاعر ضعفه بقوّته، من حيث إنه يجعل الزمن في مواجهة الزمن، حين يستذكر ماضيه، ويمحو به لحظات آنية يرى فيها الذات ثاوية بلا عمل، وهذا، بطريقة فنية غير مباشرة، إبعاد لزمانية التوتر لصالح مرحلة القوة. على اعتبار أنّ اللحظة الآنية هي تلك المرحلة التي فقد فيها الشاعر قدرته على العمل/الإغارة على ممتلكات الغير، وهو لا يجد نفسه في هذه المرحلة، إنما يجدها في لحظة الحركة الدائبة، والعمل الدؤوب، وفي أيام "المالكية"، مع حر الصحراء "هجير"، ورمليها "رملياً"؛ بيد أن الحديث عن مرحلة الخواء كان في بيتين فقط، وجاء متأخراً في ذيل الأبيات التسعة؛ لأنه ليس محبباً، والشاعر لا يحبذ الوقوف عنده، إنما يريد أن يتخطاه، ويتجاوزه بسرعة.

إنّ إطالة الشاعر في الحديث عن الماضي، واستنطاق أبعاده، تأكيد على أن الخواء الآنّي يترى عليه بإحباطات كثيرة، وأنه زمن ثقيل، وقاس على فكره؛ مما يعني أن الماضي/زمن الشرّ/الإغارة/اللصوصية أكثر حيوية وفاعلية؛ لأنه لا يتعلّق "بالماضي فحسب، بل الحاضر والآتي، وكثيراً ما يمزج بين كل ذلك؛ وهو زمنه الخاص، الزمن الشعري الذي يجسد حياته المتميزة" (حسن مسكين، ٢٠٠٥م، ص ٥٣)، وهذا ما جعله يستغرق في البوح عنه؛ مبتعداً عن لحظات اليأس، والعمر البائس، لكنه سرعان ما يصحو على نبأ يفزعه، ويقض مضجعه، كما سيتضح في تحليل المقطع التالي.

ثالثاً - أرشيف الهامش وبدائل الذات

يبدو الشاعر في الأبيات التالية متوتراً أكثر، ذلك أنه ييوج بموقفه المتأزم من القبيلة بغضب باد وشديد، لكنه، في اللحظة نفسها، يدرك قيمة الإجراءات/الثقافات التي اتخذها لينجو من اللوم، فلا يكون ضمن التخاذل الذي أفقد القبيلة هيبتها، ولا يكون متواطئاً، كما فعل أبنائها، الذين يُعدُّ التخاذل عن نصرّة واحد منهم خروجاً على مبدأ العصبية/قانون القومية الذي يحمي هبة القبيلة، ويحفظ مكانتها، بيد أنه خبر صادم، قد أقلق راحته وقض مضجعه، بمعنى أنه غير راض عنه، وأنه لم يحدث إلا وهو بعيد عن القبيلة. وهذا بحد ذاته نقد للقبيلة، ولتصرفاتها، ويوحي بالمفارقة الكبيرة بين طبيعة تفكيره، وطبيعة تفكيرها.

يقول الأحيمر:

وُثِّبْتُ أن الحيّ سعداً تخاذلوا حماهم، وهم لو يعصّبون كثيرُ

أطاعوا لفتيان الصباح لئامهم فذوقوا هوانَ الحرب حيث تدورُ

خلا الجوف من قتال سعدٍ فما بها لمستصرخ يدعو الثبور نصيرُ

يشكّل الفعل "نبئتُ" إشارة مهمة في استيضاح ردة فعل الشاعر، إذ يوحي بأن الخبر الذي تنأهى إلى سمعه صادم، وقد زاد توتره، ورفع إحساسه بالقلق، وهذا يعني أنه بعيد عن طباعه، إذ التقاعس عن حماية أبناء القبيلة، وعدم الدفاع عن حقوقهم "أن الحيّ سعداً تخاذلوا"، أمر غير معهود، ولا يمكن أن يكون مقبولاً لديهم، وهذا نقد لاذع للقبيلة، لا يشمل الشاعر، وإن كان واحداً من أبنائها.

لقد أصاب التخاذل القبيلة بشرخ كبير، أفقدها مقومات الهيبة، والقوة، فاستبيح حماها، وصارت دماؤها بلا منقذ أو صوت صارخ/رافض "خلا الجوف من قتال سعد .. فما بها لمستصرخ يدعو الثبور نصير"، وهذا أفضى إلى تمنيات تشي بتبرمه من تخاذلها "لو يعصبون كثير"، وكأن اعتناق بني سعد من الهامشية والضعف حلم، أو ضرب من الخيال في رؤيته.

وتكتنز عبارة "لو يعصبون كثير" بترميزات أخرى يستثمرها الشاعر تجاه الذات والقبيلة معاً، فهي وإن كانت تنطوي على التمنيات "لو"، إلا أنها إشارة إلى تمسكه بفكرة الوحدة "يعصبون/العُصبة/الاندغام/التوحد"، كما أنها تأشيرٌ مُبطّن، إلى القبيلة بضرورة العودة إلى الثقافة/الوسيلة التي تحقق لها المنعة، وهي "يعصبون/العصبية القبيلة". وهذا يجعل الشاعر متأرجحاً بين إحساسين متناقضين، الأول هو الآمال بقبيلة متوحدة وقوية وغير متخاذلة، والثاني الواقع المتوتر الذي تبدو فيه قبيلته مشرذمة متخاذلة، وما العصبية، من وجهة نظره، إلا ثقافة/ قانون قومي ناجع في إنقاذها من النتائج السالبة والمتوالية عليها: الإهانة والهزيمة والموت، "أطاعوا .. فذوقوا هوان الحرب .. فما بها لمستصرخ يدعو الثبور نصير".

وهذا يذكرنا بحالة الوحدة والاتحاد التي أقامها بداية النص، وقد حقق من خلالها قوة ومنعة، في حين أن قومه، الآن، فشلوا، وباتوا ضعافاً، لكونهم متخاذلين، ومتفرقين، وليسوا تحت لواء قائد/شيخ يوحد كلمتهم وموقفهم، وأنهم – على عكس ما فعل الشاعر – أطاعوا الفتيان الذين لا يحسنون القيادة، ولا يعرفون أسس نجاحها، وهذا ما يبرهن على الفارق بين "فتية"، و"فتيان"، إذ الفتية تحت قيادة واحدة "معي"، بينما الفتيان كثيرون، وقياداتهم متفرقة.

رابعاً – المكان: تداعيات المجهول والسلطوي البديل

يمكن قراءته في الأبيات التالية:

نظرتُ بقصر الأبرشية نظرةً وطرفي وراء الناظرين بصيرُ

فرد علي العين أن أنظر الفرى فُرى الجوف، نخلٌ مُعرضٌ وبحورٌ

وتيهاء يُرور القطا عن فلاتها إذا عسبلت فوق المِتان حرورٌ

للوهلة الأولى، قد نشعر أن المكان "قصر الأبرشية" يرتبط بلحظة سريعة "نظرتُ .. نظرة"، وهي النظرة/اللحظة الأخيرة التي بعدها سيبتعد عنه الشاعر، ويفارق فيه الأحبة "الناظرين"، لكن الأمر يبدو مختلفاً؛ لأن الشاعر - في ومن المكان - يطيل النظر ويُمعنه أكثر "وطرفي بصير"؛ فيفتح المكان، "للاذكرة على أزمنة أخرى .. وللنفس على مشاعر متنوعة وانفعالات متشابكة" (فتحية كحلوش، د.ت، ص ١٢٠)، ويضحي موضعاً للاستشراق والتأمل، ولا سيما أنه "قصر/السيادة"، وقد يحيل إلى ارتباطات سياسية، ودلالات تتعلق بشخصية القائد البطل، الذي يتأمل ما يطرأ عليه من تغيرات تطيح به، أو تفسد أدوات حكمه، أو تحوّل بينه وبين رعيته.

على ذلك، يصير المكان شاهداً على أحداث مؤثرة، ومسرحاً لمشاهد رؤيوية توارى كثيراً من الثقافات، والأبعاد السياسية، يظهر الشاعر من خلالها أبعد نظراً، وتغدو نظرتة جزءاً من تفكيره وتأمّلاته؛ فهو "بصير/خبير". ولا غرابة في ذلك، لكونه عاش أحداثاً وتوترات، شكّلت لديه خبرة تمكّنه أن يفهم بلمحة "نظرة" أشياء كثيرة، وأن يبدي بصيرة نافذة يستبين بها أحداثاً جساماً تطالع مرآه.

وإذا كان طرفا المشهد هما: الشاعر/القائد/الحاكم، وجماعته/الفتية/الرعية؛ فإن المشهد لحظة رحيل/حركة تشارخ وانهيّار قد تؤدي لسقوط القائد، الذي حيّل بينه وبين رعيته، وما كان ذلك لولا أمور تفرضها أدوات المكان، بيد أن الحميمية كبيرة بينهم، فهو يتابع حركتهم "وطرفي وراء" وهم ينظرون إليه "الناظرين"، وهذا يوضّح عرى الانتماء المتبادل بينهم، ودرجة تمسكهم ببعضهم، تؤدي فيه العين/النظرة دوراً مهماً، من حيث هي تعبير عن التفاهم السياسي، بين الحاكم ورعيته.

لكن المكان يقوم بحركة مناوئة، بيد أنه يقطع انتماء/علاقة القائد برعيته، حين لا يسمح بديمومة النظرة/التواصل بين الطرفين "ويرد علي الطرف أن أنظر"، ويظهر حرفُ العطف "الواو"، الذي يربط بين عناصر المكان طبيعة تضافرها لتحقيق ذلك "نخلٌ مُعرض .. وبحور .. وتيهاء .. عسبلت فوق المِتان حرور"، فهي، معاً، تشكل عائقاً قوياً لا يتيح للحاكم والرعية أية لحظة للتواصل، بل تفرض هيمنة كبيرة على طبيعة التشكل السياسي على سطح المكان؛ بوصفها أدوات قوية ومؤثرة، وبعضها يشكّل حاجزاً بين القائد ورعيته، كما هو النخيل "معرض"، ويشير بعضها الآخر إلى التيهاء وفقدان السيطرة، كالبحر على اتساعه، خاصة أنه "بحور" وليس بحراً واحداً، والصحراء "تيهاء"، فلاة واسعة يفقد المرء فيها القدرة على تحديد الاتجاه، ورياحها الحارة "عسبلت حرور" متخبطة وحارة، تلتفح

الوجه/ تمنعها عن مواصلة النظر. وهذا يعطي انطباعاً عن حجم الأثر الذي يتركه المكان في العلاقة بين الحاكم والمحكوم، فهو يتبنى فكرة ضياع الملك/المملكة/التنظيم الذي يسيطر عليه القائد/الشاعر.

والغريب أن هذا المكان هو ذاته المكان الذي عاش به الشاعر زمناً طويلاً، وشكّل فيه فنية/تنظيماً/دولة يأمرهم، ويرأس قرارهم، لكنه الآن حائل بينه وبينهم، ومتغير متحوّل ضمن بنية شعرية "جمالية ومعرفية تختزن كل ألوان التغيير الجمالي والمعرفي والاجتماعي والسياسي في الواقع" (أيمن تعليل، ٢٠١١م، ص ٥-٨). ومن هنا، برز في الأبيات التالية موقف الشاعر من السلطوي/السياسي/القائد البديل الذي تشكّل على سطح المكان، وبات يحكم، ويأمر. إنه إحلال نظام مكان آخر، بات الشاعر فيه في موقف المعارض، ومن المفترض أن يكون في صفوف الرعية، لكنه لن يقبل منطق الراعي/الحاكم/القائد الجديد، وهو يتصرف في ساحات المكان، وما يضمّه من ممتلكات وبشر.

يقول:

كفى حزناً أنّ الحمارَ ابنَ بحدل عليّ بأكناف الستارِ أميرُ

وأنّ ابن موسى بائعَ البقل بالنوى له بين بابٍ والستارِ خطيرُ

وإني أرى وجهَ البُغاةِ مقاتلاً أديرةً يسدي أمرنا ويُنيرُ

بادٍ في هذه الأبيات رفض "الأحيمر" لأيّ تشكيل جديد قد تبرز فيه سلطة جديدة يقودها "أمير" غيره، بل ولا يعترف بأي سلطة قد تفرض نفسها عليه، مهما يكن شكلها وانتماؤها؛ بيد أنه يرفض السلطة بأشكالها وقادتها "ابن بحدل، ابن موسى، وجه البغاة"، ويرى الخضوع تحت سيطرتهم وحكمهم شيئاً من الذل "كفى حزناً/إهانة وذلاً". وقد أكّد رفضه في ثلاث إشارات نصية، على النحو التالي:

أولاً - أن خطابه صريح في موضعين، الأول "أنّ الحمارَ عليّ .. أميرُ"، و"أنّ ابن بحدل بائع البقل له بين بابٍ والستار خطيرُ". وفيهما استهزاء واضح بالسلطة الجديدة. وفي حرف العطف بينهما "الواو" ما يوضّح ذلك أكثر، إذ يوحي بترابط موقف الشاعر وثباته رغم اختلاف الأشخاص، من حيث ربطه مواقف الرفض ببعضها.

ثانياً - أنه أطلق عليهم ألقاباً تشير إلى احتقارهم: الحمار، بائع البقل، وجه البغاة، وهي ألقاب تواري وضاعتهم وسط المجتمع.

ثالثاً - أنه خاطب صاحبي السلطة بـ "ابن موسى، وابن بحدل" ولم يخاطبهما باسميهما، والخطاب بهذا الأسلوب - ضمن ثقافة الإنسان العربي - فيه تمرد، واستخفاف بالطرف الآخر، خاصة إذا كان موجّهاً لمسؤول، وذو سلطة. الشاعر، إذًا، لا يمكن أن يقبل بعزهم وسلطانهم في مكانه المحبب، لأنه القائد البطل، الذي شكل لذاته سلطة، هو حاكمها، ورئيسها، وليس من السهل أن يتنازل عنها، إلا لمن أراد، وفي اللحظة التي يريد:

هنيئاً لمَحْفُوظٍ على ذات بيننا ولا بن لَزازٍ مَغْنَمٍ وسُرورٍ

لقد تنازل الشاعر عن السلطة/الصوصية، ووضح أنه بإرادة ورضا تامين؛ لأنه يعمل ببروتوكول/أتيكيت السيادة، إذ هُنَا القائد الجديد "هنيئاً"، واحتراماً له ذَكَرَه باسمه "محفوظ"، الذي يحيل معناه إلى الحفاظ على الذات والجماعة، والحرص على السيادة، ولم ينس الشاعر أتباع القائد الجديد، ومنهم "ابن لزاز"، المسؤول عن الغنائم "مغنم وسرور". ومع ذلك كله، وحتى اللحظة الأخيرة لا زال يُشدد على وحدة الجماعة، ويؤمن بقيمة الاتحاد "ذات بيننا"، ويندّجُ بحجم الغنائم، ومقدار النفع الذي سيعود عليهم:

أناعيمُ يحويهنَّ بالجرعِ الغضا جعابيبُ فيها رثّةٌ ودُثورُ

وفي الختام؛ فإنّ السلطة التي بناها الشاعر تكمن في "الفتية"/جماعة اللصوص الذين صار قائداً ورئيساً عليهم، وبهم استطاع أن يحقق سلطة يقاوم بها تحولات القبيلة، ثم تناسلت منها سلطة الدولة/القصر، وقد برزت في الأنساق السياسية، التي استشرفها الشاعر من المكان. وما تنازله عن سلطته إلا ابتعاد عن اللصوصية التي شكل بها دولته، وحقق مجده، مستقلاً بفكره وتفكيره عن الإنسان والقبيلة وأي سلطة أخرى.

الخاتمة

تتفتح قراءة النصّ الشعري وفقاً لمصطلح "التناسل النسقي" على أنساق ثقافية متعددة كما اتضح في هذه الدراسة. وفعلاً، لقد وَضَعْنَا في نص "الأحيمر السعدي" أمام صراعات نسقية متعددة، تموضعت فيها العلاقة بين الإنسان واللا إنسان شرارة تتبعث منها كل هذه الأنساق.

كما بدا في قراءة هذه الرائية، أن عوالم: الإنسان/اللا إنسان، والفرد/القبيلة، والمركزي/الهامشي، والقوة والسياسة .. إلخ تتصهر في الخطابات الشعرية، فلا تتسم هذه الخطابات بالحياد أو النزاهة أبداً، مهما يكن نوعها، وطبيعة تشكلها، وعلى ذلك، لا تكمن قيمة هذا النص، فقط، في أنه وثيقة اجتماعية/العلاقة بين الفرد والمجتمع،

إنما يساعد في تشكيل أو إبراز ثقافات مختلفة، فضلاً عن قدرته على الاستجابة للظروف التاريخية/حركة اللصوصية وزمنية القوة.

وبناء على التنازل النسقي استطاعت هذه الدراسة أن تقدم رؤية ثقافية حول الشاعر والإنسان والقبيلة، والزمان والمكان .. إلخ، ولا يمكن فهمها إلا بالحفر في أعماق النص، بيد أن الشاعر أعلن موقفه من الإنسان، والقبيلة، ثم استطاع أن يكون سلطة موازية بتفكير مختلف، وقد نال فيها السيادة، وحقق فيها القوة والنصر، وتمكن بواسطتها أن يتكلم، ويعلن نفسه مركزياً سلطوياً، مقابل تعرية الإنسان والقبيلة هامشاً متخادلاً.

وقد أجاد "الأحيمر السعدي"، حقاً، في رصد كثير من الأصوات عبر تاريخ العلاقة بينه وبين الإنسان/القبيلة؛ ليكشف عن ثقافات متعددة، منها: إيمانه العميق بالعصبية القبلية، سلاحاً قوياً، يواجه به تشارخ الإنسان/القبيلة/المركزي، رافضاً كل أشكال التخاذل، الذي يهوي بالذات والقبيلة، ويحرمها من لذة السلطة، وأسباب الأمن والأمان "الانتصار لأفرادها"، على اعتبار أن العصبية لديه قومية تلوذ بها القبيلة لتحقيق المنعة؛ لذلك رمى إلى تأسيس جماعة تملك حريتها، وتتصرف بطبيعتها، دون أن تتقاد لسلطة أو أمير، ورسخ من خلالها، قيمة الذات، وقيم الحرية والحماية.

ومما يتضح في هذه الدراسة: التغلب على فكرة السلطة/القطبية الأحادية، إذ لم يعد الإنساني/القبيلة/المركزي الصوت الأقوى والوحيد الذي يمكنه أن يدير التاريخ، أو يهيمن على حياة الفرد، فكان الشاعر متمرداً، وليس تابعاً سلبياً؛ لذلك فإن التركيز على شخصية "التابع" قدّم انطباعاً عن عمق هذا النص، وبرهن على أن خطابه ذو مستويات ثقافية متنوعة، بدليل أن قيم الشاعر/الفرد/الهامشي تتعارض مع قيم الإنسان/القبيلة، مع أنه من المفترض أن يكون تابعاً - وبحسب النظام القبلي - لا يملك الحماية من غير قبيلته، ولا يسود بين أبنائها إن لم يزد عن حماها.

وفي هذا النص، أيضاً، ثمة اختلاف واضح بين الزمان والمكان، إذ جاء الزمان مفتوحاً على أبعاد ماضوية، وأحداث آنية، في حين جاء المكان محدداً واضحاً "قصر"، مرتبطاً باستشراف المستقبل الآتي "نظرة"، لكن كلا الزمان والمكان شكلاً جزءاً من خبرات الشاعر، وأدواته الثقافية التي عالج بها كل طارئ يتهدد حياته، إذ رأينا أن الزمان أداة درأ بها ضعفه، في حين جاء المكان أداة أبرزت قدرته على قراءة المجهول الذي سيطراً.

(i) الناعجات: النوق البيض السريعة. وشيجة: عرق الشجرة. مستن الرياح: مضطرب الرياح. الحي سعداً: قوم الشاعر، يعصبون: يجتمعون ويتحدون. تيهاء: مفازة يتيه بها الإنسان. الحمار بن بحدل: والي الستار. ابن موسى: عامل لبني أمية. الجرع: مفردة جرعة: الرملة لا تنبت شيئاً، جعابيب: مفردة جعبوب وهو الضعيف، والجعباء: الضخمة الكبيرة.

(ii) غاياتري تشاكرافورتى سبيفاك Gayatri chakravorty spivak: ناقدة أمريكية، ولدت عام ١٩٤٢م، في كولكاتا، وحصلت على ليسانس الآداب من جامعة كلكتا (١٩٥٩)، ودكتوراه في الأدب المقارن من جامعة كورنيل (١٩٦٧). تركز في أبحاثها على العلوم الإنسانية والعدالة الاجتماعية. وهي ناشطة في التعليم الريفي، والنسوية العالمية، واللغة في قطاع التنمية والزراعة البيئية. لها عدد من المؤلفات منها: "نقد منطق ما بعد الاستعمار: نحو تاريخ الحاضر المتلاشي، ١٩٩٩م" و"تعليم جمالي في عصر العولمة، ٢٠١٣".

(iii) عنوان مقال منشور عام ١٩٨٥م، انظر: حوار ستيف بولسون مع غاياتري تشاكرافورتى سبيفاك، ترجمة: محمد صلاح، مركز نماء للبحوث والدراسات، حوارات مترجمة، ص ٨. نشر هذا المقال بتاريخ ١٦/ يوليو/ ٢٠١٦م، على موقع: Los Angeles Review of Books.

المصادر والمراجع

١- آسية، متلف، شعرية التأويل وآلية التلقي الجمالي في النظرية الأدبية الحديثة، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع ٥٨.

٢- أمبرتو، أيكو، الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، ط ٣، ٢٠١٣م.

٣- تعيلب، أيمن، قصيدة الثورة في الخطاب الشعري المعاصر "جدل الشعر والسلطة"، دار العلم والإيمان للنشر، دسوق، ٢٠١١م.

- ٤- حسن، تمام، الأصول، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٤١١هـ.
- ٥- حمر العين، خيرة، الشعرية وانفتاح النصوص، تعددية الدلالة ولا نهائية التأويل، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، العدد ١٩، جانفي ٢٠١٥م.
- ٦- دريدا، جاك، حمى الأرشيف الفرويدي، ترجمة: عدنان حسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط١، ٢٠٠٨م.
- ٧- أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت.
- ٨- ديوان اللصوص في العصر الجاهلي والإسلامي، صنعه: محمد نبيل الطريفي، ج١، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٤م.
- ٩- ريكور، بول، الزمان والسرد، الزمان المروي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ترجمة: سعيد الغانمي، ج٣، ط١، ٢٠٠٦م.
- ١٠- بن ذريل، عدنان، اللغة والأسلوب، ط٢، ٢٠٠٢م.
- ١١- الزيدي، أمجد نجم، تمثلات ليليث مقاربات نقدية في الشعر والسرد، دار الروسم، بغداد، ط١، ٢٠١٠م.
- ١٢- سليم، فاروق، وقصبي، عصام، الانتماء في العرف الجاهلي، مجلة بحوث جامعة حلب، جامعة حلب، العدد ٢٧.
- ١٣- القعود، عبدالرحمن محمد، الإبهام في شعر الحداثة "العوامل والمظاهر وآليات التأويل"، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، د. ط، ٢٠٠٢م.
- ١٤- كلوش، فتحية، بلاغة المكان "قراءة في مكانية النص الشعري"، مؤسسة الانتشار العربي، ط١.

- ١٥- كوهن، جان، الكلام السامي "نظرية في الشعرية"، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد الولي، ط١، بيروت وبنغازي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ٢٠١٣م.
- ١٦- مسكين، حسن، الخطاب الشعري الجاهلي، رؤية جديدة، المغرب، ط١، ٢٠٠٥م.
- ١٧- وجليسي، يوسف، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، ٢٠٠٠م، د.ط.
- ١٨- ياكوبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، ط١، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨م.