مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (39) العدد (6)2017
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (39) No. (6) 2017

المشهدُ الافتتاحيُّ في مقطّعات تجربة الهامش الأمويّة: دلالةُ الغيابِ

د. وفيق سليطين *
بثينة زهيرة**

(تاريخ الإيداع 17 / 7 / 2017. قبل للنشر في 13 / 11 / 2017)

□ ملخّص □

يعكف البحث المزمع إنجازه على تناول نصوصٍ من مقطّعات الشعر في تجربة الهامش الأمويّة(الصعاليك)، بوصف المقطّعات التشكيل الشعري المهيمن على إنتاج الشعر في تلك التجربة، ويتغيّاالوقوف على الدلالات التي يُنبئُ بها تحرّرُ بنيةِ تلك المقطّعات من المشاهد الافتتاحيّة، أو ضمورُها، فهذا التحرّر لم يكن شكلياً وحسب، بل راح ينمُّ على تحرّر، بمقدار أو آخر، من الثقافة الجمعيّة التي يرسخها إثباتُ الاستهلاليات بصورة عامة، فحديث الطلل، والنسيب، والظعائن، دوالُّ ورموز يعبر بها أصحابها من خلال التجربة الفردية عن القضايا الوجدانية للجماعة.

وعليه؛ فإنَّ التوجّه الجديد الذي اضطلعت به مقطّعات الشعر في تجربة الهامش الأمويّة، كان ردّاً فنيّاً وثقافياً من روّاد تلك التجربة على ما كان، وأُريدَ له أن يتأبّد، فأرادوا انتزاع الحياة من قوالب التعبير المتجمّدة التي حكمها التقليدُ في القصيدة الموروثة، ليكون الشعر فعلاً من أفعال الحياة، ينطلق من لحظة الحاضر لا الماضي المرتبط بالذاكرة الجمعيّة، والمترسّخ في تلك الاستهلاليات. على أنّ ما بقي من آثار المشهد الافتتاحي في بعض مقطّعات تلك التجربة، هو صورة مما تبقّى بما كان من شأن الثقافة السائدة في المجتمع الأمويّ بصورة عامة.

الكلمات المفتاحيّة: المشهدُ الافتتاحيُّ، المقطّعات، تجربة الهامش، الصعاليك.

* أستاذ في قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية –جامعة تشرين – اللاذقية – سورية
** طالبة دكتوراه – قسم اللغة العربية –كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة تشرين – اللاذقية – سورية

مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (39) العدد (6)2017
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (39) No. (6) 2017

The opening scene in the Experience of the Umayyad margin: Significance of Absence

Dr. Wafiq Slyteen*
Bouthina Zhira**

(Received 17 / 7 / 2017. Accepted 13 / 11 / 2017)

□ ABSTRACT □

The goal of this research which we intend to study passages of poems from **t**he Experience of the Umayyad margin(Alsaealik), by describing the section of the poetic formation that dominated poems in that era, and the intention of studying the predicted connotations is to get the structure of those opening sections or it's shrinking, this liberation was not only form wise. But it also indicated liberation in one way or another, from the culture of society established by the proof of primacy in general, because the overlooking speech, and Attributes, encodings, functions and symbols are expressed through the unique individual experience from moral cases for the groups.

Therefor the new direction that was taken by the poetic sections in the Experience of the Umayyad margin, was an artistic and cultural reaction from the pioneers of that experience of what was happening, and it was meant to last, so they intended to rip live out of the frozen templates of expression that was ruled by tradition in the inherited poem, so that poetry become a form of life, starting from the present not the past which is connected to the collective memory, and Rooted in those beginnings, but still, what was left from the opening scenery in some section of the that experience is an image of what is left of the whole culture of the Umayyad society in General.

Key words: Opening scenery, sections, margin experience, Alsaealik.

***professor, Department of Arabic ,Faculty of Arts & Humanities University of Tishreen , Lattakia , Syria**
****post graduate student , Department of Arabic , faculty of Arts& Humanities University of Tishreen, Lattakia, Syria**

مقدّمة:

تشكّل المقطّعاتُ الشعريّةُ في تجربة الهامش الأمويّة ظاهرةً مهيمنةً من ظواهر البناء الفني الشكليّ في الرّصيد الشعري لتلك التجربة، وهي ظاهرة ترجع أسبابها إلى عوامل سياسية، واقتصادية، واجتماعية، لا يتسع لذكرها المقام هنا، ومهما يكن من أمر، فقد تجاوز شعراء تجربة الهامش لدى نظمهم في هذا الشكل من فنّ القول، المشاهد الافتتاحية التي استهلّ بها شعراء التجربة الرسميّة قصائدهم، فكان لهذا التجاوز دلالاته التي ما فتئت تفتح الشعر في تلك التجربة على آفاق ثقافة حادثة.

إن نأي شعراء تجربة الهامش الأموية (الصعاليك) عن المجتمع الرسمي، واعتكافهم في الجبال والأوابد نظراً لطبيعة حياتهم، قد ساق إلى تحرر أولئك الشعراء، نسبياً، من سلطة ثقافة المجتمع الأموي، من هنا كان تخفف شعراء تجربة الهامش من المشاهد الافتتاحية، أو تجاوزها في مقطعاتهم الشعرية، ضرورةً يفرضها تخطي أولئك الشعراء حدود ثقافة العصر الرسمية ولاسيما أن إرساء بنية القصيدة القديمة، وما يعتورها من تقاليد فنية محددة، كان أحد أهم مظاهر ثقافة العصر الأموي، وسلطته الحاكمة.

أهميةُ البحث وأهدافُه:

تتأتّى أهمية البحث من كونه يتخذ من نصوص المقطّعات الشعرية في تجربة الهامش مادّةً درسيّةً، بغية الوقوف على الدلالات المتوالدة من غياب المشهد الافتتاحيّ،أو ضموره من بنية تلك النصوص؛ وهو ما كانت قد آذنت به حالة الاغتراب التي عاشها شاعر تلك التجربة بصورة عامة، سواء أكان مكانياً أم نفسيّاً، وغاية البحث هنا تتلخص في فحص العلاقة بين تخطّي هؤلاء الشعراء المشاهد الاستهلالية، أو التخفّف منها، وتحرّرهم، بمقدار أو آخر، من السلطة الجمعية التي تشدّ إليها رؤى أفراد المجتمع الواحد، وتصوراتهم، نظراً لما ترتبط هذه الاستهلاليات، بالوجدان الجمعيّ لذاكرة المجتمع بصورة عامة.

منهجيّة البحث:

تفيد الدّراسة من معطيات المنهج الوصفيّ الذي يقوم على ملاحظة الظاهرة واستقرائها، بهدف الوقوف على الدلالات التي ينتجها غياب المشاهد الافتتاحية من نصوص مقطّعات الشعر في تجربة الهامش الأمويّة.

الدراسات السابقة:

يقرّ البحث بفضل عدد من الدراسات السابقة التي خاضت في المجال نفسه، أو اقتربت منه، فأضاءت بدورها جوانب كثيرة منه، نذكر من هذه الدراسات على سبيل الذكر لا الحصر: (الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي) لـ يوسف خليف، و (الرؤى المقنعة) لـ كمال أبو ديب، و(شعر الصعاليك منهجه وخصائصه) لـ عبد الحليم حفني، و(بنية الخطاب الشعري الجاهلي في ضوء النقد العربي المعاصر) لـ محمد بلوحي، يُضاف إليها عدد من المصادر والمراجع التي سيتم إثباتها في قائمة المصادر والمراجع.

مفهوم الهامش في البحث:

الهامش، **لغةً:** من الهمشةِ،و"الهَمْشَةُ: الكلام والحركة... والهَمِشُ: السريع العمل بأصابعه... وقيل هو سرعة الأكل... ويُقال للناس إذا كثروا بمكان فأقبلوا وأدبروا واختلطوا: رأيتهم يهتمشون ولهم هِمْشةٌ... الهَمْشُ والهَمَشُ: كثرة الكلام والخَطَل في غير صواب"[1].

وقد جاء لابن فارس في الأصل اللغويّ لهمش: "الهاء والميم والشين: أصلٌ يدلُّ على سرعة عملٍ أو كلام... وامرأةٌ هَمَشَى الحديث، إذا تسرّعت فيه"[2]، وبهذا فإن كلمة هامش في اللغة العربية، تفيد معنى السرعة التي تسوق عادةً إلى عدم التأنّي في إنجاز عمل ما. وقد أُقرَّ استخدام الهامش في المعجمات الحديثة بمعنى: "حاشية الكتاب"[3].

أمّا في الاصطلاح ، "فالهامش أو الطَّرَفُ: الجزء الخالي من الكتابة حول النّص في الكتاب المطبوع أو المخطوط"[4]، يتضح من المعنى الاصطلاحي أنّ مجال استخدام كلمة الهامش، محصورٌ بفن الكتابة بصورة عامة، ولاسيّما الكيفية التي يتم فيها ترتيب الكلام، وتوزيعه في المخطوط، إذ يخفق الهامش في الحصول على مكان له في صلب النسيج اللغويّ الرئيس، فالهامش هو الجزء المُقْصى عن صدر النصّ الأدبيّ، والخارج عن حدود متنه.

وربطاً بالمعاني السابقة، فإننا سوف نستخدم الهامش هنا لندلّ به على المُنجز الشعريّ لشعراء أقصاهم الواقع إلى هامش المجتمع الرسميّ، فاطُّرِحَ شعرهم معهم، ليكون هو الآخر على هامش التجربة الرسميّة.

لقد مثّلت مقطّعات الشعر في تجربة الهامش الأمويّة امتداداً لشعر الصعاليك الجاهليين، والشُذّاذ، والخلعاء، فعبّرت نصوصها عن واقع عام مفروض، وصوّرت طبيعة حياة التشرّد التي عاناها هؤلاء الشعراء، وأوجبتها أسباب سياسية، واقتصادية، واجتماعية، بَيْد أن نأيهم عن المجتمع لم يكن مكانياً وحسب، بل لزمه نأيٌ نفسيٌّوقِيميّ راحت تتجلّى ملامحه في ذلك الشعر، الذي بات ينطوي على رؤى خاصة، ومغايرة لما يمكن أن نلحظه لدى شعراء التجربة التقليديّة، أو الرسميّة.

باختصار، إن تجربة الهامش في البحث هي تجربة شعراء لم يترسّموا خطا الأسلاف في بناء نصوصهم الشعرية، ولم يلتزموا عناصر القصيدة الموروثة في الأغلب الأعمّ، بل راح شعرهم يتخذ شكل المقطّعات الشعريّة التي صاغوها في موضوعات أكثر اتصالاً بحياتهم، وأدلّ تعبيراً عن غاياتهم.

أولاً. غياب المشهد الافتتاحي من مقطعات تجربة الهامش الأموية:

يُفضي، عادةً، البحثُ في كُنْهِ تجربة شعريّة ما إلى الوقوف على التشكّلات الفنية التي تميّز نصوص تلك التجربة من غيرها من التجارب الأخرى، ولمّا كان المشهد الافتتاحي إحدى لبِنات المبنى الشعري الموروث، ووحدة تكوينيّة من وحدات ذلك المبنى، فإنّ تحرّر شعراء تجربة الهامش من هذا القالب الفني قد شكّل صورة مهمة من صور التميز التي وسمت تلك التجربة بصورة عامة.

إن عدم خضوع شعراء تجربة الهامش في مقطّعاتهم الشعريّة لتقاليد فنيّة مرسومة سلفاً، يعني، بالضرورة، تجاوز أولئك الشعراء الأنظمة الدلاليّة المتوالدة من رسوخ تلك التقاليد، ولمّا كان وجود المشهد الافتتاحي في القصيدة النمطيّة يجسّد قضايا تنطوي في معظمها على مشكلات الزمن الذي راح يشغل الجماعة في مروره [5]، راحت نصوص تجربة

---

[1] **ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبدالله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، 4700/6، مادة همش.**

[2] **ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام هارون، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1369 هـ، 66/6.**

[3] **مدكور، إبراهيم، المعجم الوسيط، أشرف على ضبطه عبد السلام هارون، مجمع اللغة العربية، ط3، 1993، صـ1035، مادة همش.**

[4] **وهبة، مجدي، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974م، صـ302.**

[5] **يُنظر: ناصف، مصطفى، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس،لبنان، 1983، صـ236.**

الهامش تتحلّل نسبياً من قضية الزمن في بعدها الجماعي، وذلك لخلوّ تلك النصوص من الرموز الرئيسة المؤسسة لتلك القضية، والتي غالباً ما تمثلت بحديث المقدّمات على اختلافها، والرحلة، وغيرها من وحدات النصّ الشعريّ القديم الأخرى، فنصّ المقطّعة في الأغلب الأعمّ "لا يعرف هذا المستوى الطقسيّ من التعبير، وتنتفي منه حكاية العبرة والرمز، لأنه يؤسس الفعل الإنساني باعتباره الخالق المُبدع للعالم"[1].

إنّ مَنْ يتتبّع نصوص المقطّعات الشعرية في تجربة الهامش، يُلفِ اضطلاع تلك التجربة بثقافة مغايرة للثقافة المركزية التي تفرزها التجربة التقليديّة، كان من أهم ملامحها ضرورة توجّه شعرائها نحو الذات، وعدّ تلك الذات نواة مركزية، منها ينطلق شاعر تجربة الهامش في رسم مسارات شعره، وإلى تلك الذات تنتسب تطلّعاته ورؤاه، وقد كان هذا التوجّه إيذاناً بتحرر تلك التجربة من السلطة الجمعيّة، وتعليق فاعليتها، ومن ثمّ الحيلولة دون انشغال شعرائها بما تختزنه ذاكرة تلك السلطة، وما يترسّب في أعماقها.

من هنا كان تجاوز شعراء تجربة الهامش المشاهد الاستهلالية في مقطّعاتهم الشعرية، تجاوزاً للانشغال بالزمن الماضي الذي شكّل تسرّبه من هذه المشاهد صورة مهمّة من صور تلك الذاكرة. وبذا تأطّرت نصوص تجربة الهامش الشعرية خارج الزمن، لم يحدّد شعراؤها "زمنها بالماضي الذي ينتظر أن ينبثق منه حاضر أو مستقبل، فلحظتها الحاضر بقوته وكثافته وببطولات أصحابها"[2].

ومهما يكن من أمر، فقد آذن غياب المشاهد الاستهلاليّة من مقطعات شعراء تجربة الهامش، بالولوج في الموضوع المُتحدَّث عنه بصورة مباشرة، وقد يكون من تمام الحديث الارتكاز على نماذج شعريّة تؤكّد تحرّر بنية المقطّعات الشعريّة في تجربة الهامش الأمويّة من فواتحها الفنية.

يستهلّ عُبيد بن أيوب العنبري * إحدى مقطّعاته، فيصوّر تشرّده وتأبّده، معرضاً عن الاستناد إلى أيٍّ من المشاهد الاستهلالية المعروفة إذ يقول[3]:

حَمَلْتُ عليها ما لَــو انَّ حَمَامَــةً ... تُحمَّلُهُ طــارَتْ بــهِ فــي الخَفَاخِــفِ
نُطُوعَاً وأنْــساعاً وأشْـلاءَ مُدْنِفٍ ... بَرَى جسْمَهُ طُوْلُ السُّرى فــي المَخَاوِفِ
فَرحْنا كــما راحتْ قَطــاةٌ تَنَوَّرَتْ ... لأزْغَــبَ مُلْقى بينَ غُبْــرٍ صفــاصفِ
ترى الطَّيرَ واليَرْبوعَ يَبْحَثْنَ وَطْأها ... و يَنْــقُرْنَ وَطْءَ المَنْــسِمِ المُتَــقَــاذِفِ

يحوز حديث التأبّد القسم الأكبر من إنتاج تجربة الهامش الأمويّة وموضوعات شعرائها، نظراً لما لهذا الحديث من صلة بطبيعة الحياة التي عاشها هؤلاء الشعراء.

وأيّاً ما كان الأمر، فقد بدا الشاعر في الأبيات السابقة مضطرباً، يحمله القلق على الهرب على ظهر ناقته التي لم تكد تحمل من متاع الشاعر شيئاً، ثمّ ما يلبث أن يسبغ على عناصر لوحته من قلقه هذا، ولا سيّما عند حديثه عن الطير واليربوع المتقفيين آثار ناقته طلباً للفيء من شدّة الحرّ.

---

[1] أبو ديب، كمال، الرؤى المقنّعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، صـ581.
[2] بلّوحي، محمد، بنية الخطاب الشعري الجاهلي في ضوء النقد العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009، صـ47.
*** عُبيد بن أيوب العنبري: (... - ...) من بني العنبر، يُكنى أبا المطراب أو أبا المطراد، من شعراء العصر الأموي، كان لصّاً حاذقاً، أباح السلطان دمه، وبرئ منه قومه، فهرب في مجاهل الأرض، واستصحب الوحوش، وأنسابها، وذكرها في أشعاره، (الزركلي، خير الدين، معجم الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط17، 2007، 188/4).**
[3] الجاحظ، الحيوان، وضع حواشيه محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997، 395/6.
الخفاخف: ج خفخفة وهو الصوت، ورويت الجفاجف بالجيم: وهي الأرض الصلبة.
النطوع: ج نطع وهو بساط من أدم. الأنساع: ج نسع وهو السير من الجلد أوغيره.
التنور: التبصّر والنظر من بعيد، والأزغب الملقى في الصحراء الغبراء القاحلة هو فرخها تبحث له عن الماء.
المنسم: خفّ البعير.

ما يهمّنا ههنا هو خَوْض الشاعر في الحديث عن طيّه للقفار والمسافات، ووصفه ارتحاله المضني دون استثمار أي نوع من الافتتاحيات التي اعتاد الشعراء أن يستهلّوا نصوصهم الشعريّة بها، أضف إلى ذلك أن الشاعر قد تجاوز في تلك الأبيات حديثه عن ناقته، ليلحق هذا الحديث بنفسه، فلم تعد الناقة هي مَنْ براها طول السفر والرحيل، بل أُوكلت هذه المعاني إلى الشاعر، ولاسيّما في قوله: "يرى جسمه طول السُّرى في المخاوف"، فضلاً عن أن حديث الناقة في النص كان لخدمة الشاعر نفسه، ولتصوير ما يروّعه ويقلقه، دون إبدال فنّي، ولعلّ في هذا الأمر ما يرجّح أن شعراء تجربة الهامش "لم يعنِهم الشعر لذاته حين قالوا الشعر، وإنّما عناهم إحساسهم بحياتهم وأحداثها ومشقّاتها فسجّلوا هذا الإحساس ممثلاً في الأحداث والصور، ولذلك حين ننظر إلى شعرهم، لا نجد في شعر الفرد منهم موضوعات وأغراضاً مقصودة لذاتها، وإنما نجد حياته هو مصوّرة في سلسلة أحداث ومشاعر"[1].

لقد تبدّت في نصوص تجربة الهامش "فاعلية الإنسان–الفرد في العالم نقيضاً لفاعلية الزمن" [2]، التي عادةً ما يثبتها الحديث عن الرسوم والديار في مطالع القصائد الموروثة، "فهذا التفصيل والتدقيق والحديث المطوّل إنما يعني أن الشاعر يحاول أن يتّحد بكل دقيقة من دقائق الماضي، وأن يتصل بكل شيء فيه. إن كل دقيقة تذكره بقضية، وكل شيء يثير في نفسه شعوراً جديداً يؤكد رغبته في الانفصال عن الواقع والاتحاد بالماضي" [3]. أمّا في تجربة الهامش، فشاعُرها، في الأغلب الأعمّ، يسعى إلى الانفصال عن الماضي والانفلات منه، بل ويدأب على أن "يولد حركة متجهة إلى الأمام دائماً، إلى المستقبل، تبحث عن سبل لتغيير العالم" [4]؛ هذه الحركة لا يقدح زنادها سوى تجاوز المألوف، وإحداث فجوة في الثبات، وخرق الاستتامة إلى الاستقرار، نحو قول عبيد الله بن الحرّ الجعفيّ* في إحدى مقطّعاته[5]:

أَلَمْ تَـرَنِي بِعْتُ الإقامَــةَ بالسُّرَى ولينَ الحشايا بالجيَادِ الضَّوافِرِ

أريني فتى يُغني غَنائي ومَوْقِفي إذا رَهَجَ الوادي بِوَقْــعِ الحَوَافِرِ

فالشاعر في البيتين السابقين يبيع الحياة المطمئنّة الهادئة، ويستعيض عنها بالولوج في غمار المعارك، وهو لا يرضى لنفسه إلّا أن تتبوّأ المعالي التي لا يوصله إليها سوى طموح الذات وبسالتها، فضلاً عن أنّ الشاعر في البيتين السابقين لا يجد نفسه مضطرّاً إلى الخوض في أية افتتاحيّة تمهيداً لعرض منهجه في الحياة، بل ما يفتأ يقدّم أفكاره باختصار دون إطالة.

إذاً، ينصرف شعراء تجربة الهامش (الصعاليك) في مقطّعاتهم الشعرية عن انشغالهم بالزمن، أو يهمّون بالانصراف، وقد كان تخففهم من المشاهد الافتتاحيّة في مقطّعاتهم الشعريّة يهيئ للركون إلى ذلك الحكم، لكنّ هذا الأخير يعروه شيء من التحفّظ، فقد يكون ذكر الطلل قد قلَّ مثلاً في مقطّعاتهم، لكنَ "حياتهم التي يصوّرونها في شعرهم طلل من طراز آخر، بقايا الحيوان، وبقايا العتاد، والهرب، هذه أطلال أو معالم فقد متكررة" [6] يحفل بها شعرهم، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بتجربتهم الخاصّة وهذا يعني فيما يعنيه أن الحكم السابق لا ينفي إحساس شاعر تجربة الهامش بالزمن أو بالمضيّ أو بالموت، فما ينتفي هو الاستسلام لفاعلية ذلك الزمن، إذْ أصبح "الذي يولّد حركة الزمن في

---

[1] حفني، عبد الحليم، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، صـ375.

[2] أبو ديب، كمال، الرؤى المقنّعة، صـ576.

[3] الخشروم، عبد الرزاق، الغربة في الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982، صـ244.

[4] أبو ديب، كمال، الرؤى المقنّعة، صـ585.

*** عبيد الله بن الحرّ الجعفي (... – 68 هـ، ... – 687 م): من بني سعد العشيرة، قائد من الشجعان الأبطال، كان من خيار قومه شرفاً وصلاحاً وفضلاً. (الزركلي، خير الدين، الأعلام، 192/4).**

[5] ابن الشجري، الحماسة، تحقيق عبد المعين الملوحي، أسماء الحمصي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1970، 107/1.

[6] ناصف، مصطفى، دراسة الأدب العربيّ، صـ299.

النّص هو الإنسان" [1]، وشاعر تجربة الهامش عندما يلغي زمن الأطلال، ويتجاوز الرحلة عبر الصحراء إلى مكان خصب آخر، فإنه يؤسس في شعره زمناً آخر ينطلق فيه من الحاضر إلى المستقبل؛ زمناً ينال فيه ما تصبو إليه نفسه بقوته التي تُرسّخ كينونته[2].

إن تحرّر شعراء تجربة الهامش من التفكير في الماضي الذي أفضى إليه انحسار المشاهد الاستهلاليّة في مقطّعاتهم الشعريّة، كان مساوقاً لرغبة أفراد تلك التجربة في الانفلات الفعلي من قوانين المجتمع التي لا تحقق طموحهم وآمالهم، انطلاقاً من أنّ الماضي هو الأداة الأهمّ في الذاكرة الجمعيّة لأي مجتمع، وقد نفذت هذه الرغبة بوضوح في مقطّعات كثير من شعراء تجربة الهامش، على نحو ما جاء للخطيم العكلي[*] في إحدى مقطّعاته؛ إذ يقول[3]:

بني ظَـــالِمٍ إن تظلموني فإنّني ... إلى صالحِ الأقْوامِ غيرُ بغيضِ
بني ظالم إنْ تمنعوا فضلَ مابِكُمْ ... فإنَّ بساطي في البلاد عريضُ[*]
فـإنَّ المِعالم يَسْلُبِ الدَّهْرُ عِزَّهُ ... بـــه العُلجانُ المُرُّ غيرُ أَرِيْضِ

يباشر الشاعر موضوعه في الأبيات السابقة دون أن يمهّد له بأيّ نوع من الاستهلاليات، وقد بدا تحرّره من المشهد الافتتاحي مناسباً لموقفه المنطوي على رغبته في الانسلاخ من قبيلته إذا ما أطالت في ظلمها له، وبذا فإن الولاء للجماعة الذي كانت قد أشاعته الثقافة المركزية في نهجها العام ما فتئ يتحلّل شيئاً فشيئاً لدى شعراء تجربة الهامش، ولاسيّما في حالات محدّدة يستشعر فيها المرء ظلماً أو معاناة خاصة. ولا غرو في ذلك طالما كان استشعار الظلم –في طبيعة الحال– سبباً في تمرّد هؤلاء الشعراء، وخروجهم إلى دائرة العصيان.

لقد كان شاعر تجربة الهامش على "وعي بالانفصام الحادّ بين الإنسان والماضي (الذي لا يملكه أصلاً لأنه ماضي الطبقة المسيطرة)، وبين الإنسان والإنسان في الحاضر (بسبب سيطرة الطبقة الغنية القويّة) وهامشية المضطهدين المحرومين، وكانت الحركة الممكنة أمام هذا الوعي هي تفجير الحاضر والاتجاه نحو المستقبل" [4]، وقد مثّلت حالات التمرّد الفردية التي انتهجها شعراء تجربة الهامش ذروة تفجير الحاضر، سبيلاً منهم إلى خلق مجتمع جديد بديل من ذاك الذي سعوا إلى تغييره وتبديله، وقد أفلح بعض الشعراء في إيجاد بديل من مجتمعهم الأمّ كحال عبيد بن أيوب العنبري الذي رأى في بيئة الوحوش ملاذاً آمناً، إذ استطاع أن يتعايش مع مكونات ذلك المجتمع،يقول[5]:

وَحَالَفْتُ الوحوشَ وحَـالَفَتْني ... بِقُـرْبِ عُهُودِهِـنّ وبِالبِعَادِ
وأمسى الذِّئْبُ يَرْصُدني مِخَشّاً ... لخفَّةِ ضَرْبَتي ولِضَعْفِ آدي
وغُـــولا قَــفْرةٍ ذَكَـــرٌ وأُنْثى ... كــأنَّ عليهِما قِــطَعَ البِجــادِ

---

[1] أبو ديب، كمال، الرؤى المقنّعة، صـ585.
[2] يُنظر المرجع السابق نفسه، صـ581-582.
[*] الخطيم العكليّ (...- نحو 100 هـ، ...- نحو 718م) الخطيم بن نويرة العبشمي المحرزي العكلي، شاعر أموي، من سكان البادية، ومن لصوصها. أدرك جريراً والفرزدق ولم يلقهما... اشتهر باللصوصية واعتقل وسجن بنجران في اليمن زمناً طويلاً، وأدرك ولاية سليمان بن عبد الملك (96 – 99 هـ) وهو في السجن فبعث إليه بقصيدة طويلة...) (الزركلي، خير الدين، الأعلام، 308/2).
[3] الحموي، ياقوت، معجم البلدان ، عُني بتصحيحه وترتيب وضعه محمد أمين الخانجي الكتبي، مطبعة السعادة، مصر، ط1، 1906، 92-91/8.
*في البيت إقواء.
المِعا: (معجم البلدان): مكان، وقيل: جبل قبل الدهناء، العلجان (في القاموس المحيط) بالضمّ: جماعة العضاه، وبالتحريك اضطراب الناقة وموقع ونبت، ولعل المقصود النبت. أريض (في القاموس المحيط): أرضت الأرض ككرم فهي أرض أريضة زكيّة.
[4] أبو ديب، كمال، الرؤى المقنّعة، صـ588.
[5] الجاحظ، الحيوان، 397/6.
المخش: الجريء. الآد: القوة والأيد. الضعف: المضاعف.
البِجاد: الكساء المخطط.

تنهض المقطّعة السابقة على إعلان بيئة الوحوش موطناً جديداً للشاعر، فقد أمست حيواناتها معشره الجديد، يتخذ منها أنداداً له، وتتولد بينهما علاقات ومشاعر أقرب ما تكون إلى الإنسان منها إلى الحيوان، فضلاً عن أنّ ابن العنبريّ راح يمنح نفسه قوّةً فاقت قوّة الذئب الذي غدا يحذر منه، ويخافه.

وبعيداً عن كون المقطّعة فسحة تعويضيّة للشاعر، تمنحه ما قد يكون قد حرمه في بيئته الأم، فإن غياب المشهد الافتتاحي عن المقطعة السابقة، يشير إلى التحوّل عن وجوب التزام التقليد الفنيّ، وقد تلاقى هذا التحوّل الفنيّ، والتحوّل الاجتماعي الذي أبداه موضوع المقطّعة المتمثّل في تحرّر ابن العنبري من مجتمعه الإنسانيّ، وإقامته علاقات جديدة مع مجتمع الوحوش والذئاب.

إن إغفال تذكّر الماضي المقرون بغياب المشهد الاستهلالي من نصّ المقطّعة، ينمُّ على وعي شاعر تجربة الهامش بتفسّخ حاضر الجماعة التي ينتسب إليها، وبؤس ذلك الحاضر المتمخّض عن الماضي. وإذا كانت النفس ترى في الماضي وذكرياته ملجأ يخفف من وطأة الواقع المعيش بصورة عامة، فإنَّ وعي شاعر تجربة الهامش يحولُ دون تذكّر النفس ماضيها المرفوض أساساً، "فيزجرها عن غايتها ويفضل أن يبقى مأسوراً للحظة الحاضر"[1].

وعليه؛ وأمام هذا الرفض، كان ينبو شاعر تجربة الهامش عن الامتثال إلى الجماعة، بل كثيراً ما كنا نراه مأخوذاً بالانفكاك منها؛ وهو انفكاكٌ لم تقف دوافعه على رغبة شاعر تجربة الهامش في الانسلاخ من جماعته وحسب، بل كان –من جهة أخرى– مقابلاً للفظ الجماعة لهإثر تمرّده عليها، باقترافه جناية ما، أو سعيه إلى عصيان. يقول القتّال الكلابي* في إحدى مقطّعاته[2]:

هلْ مِنْ مَعَاشِرَ غيركم أدْعُوهُمُ فَلَقَدْ سَئِمْتُ دُعَاءَبالكِلابِ
ولَقَدْ لحنتُ لكـــمْ لكيما تَفْقَهُوا وَوَحَيْتُ وَحْيَاً ليسَ بالمُرْتابِ
مِنْ وَسْطِ جَمْعِ بني قُرَيْطٍ بعدما هَتَفَتْ ربيعةُ يا بني جَـوّابِ

إنّ اطّراح ما يصل بعلامات المشهد الافتتاحي أتاحَ لموضوع المقطّعة المتمثّل في إمكانيّة إيجاد الشاعر أهلين ينتسب إليهم بدلاً من أهله بني كلاب، أن يكون ترجمةً لرؤى الشاعر الفكريّة والفنيّة التي يشفُّ عنها هذا الأداء.

لقد ساق انقطاع الصلة بين شعراء تجربة الهامش وقبائلهم اجتماعياً إلى انقطاعها فنياً، فقد تحرر شاعر تجربة الهامش من العقد الفني الذي نلمسه بين شاعر تجربة المتن وقبيلته، إذ في الوقت الذي يوظف فيه هذا الأخير مشروعه الفني لخدمة كتلته الجمعية وقضاياها، يتخفّف شاعر تجربة الهامش من هذا الارتباط، ليكون شعره صورة صادقة عن حياته هو، يسجّل فيه كل ما يدور فيها بعيداً عن كونه صحيفة قبيلته ولسانها السليط[3]، بل هو دائم البحث عن انتماء جديد يحقق طموحه، ويوافق ما يصبو إليه.

عطفاً على ما سبق ذكره، هل نستطيع أن نعدّ انطلاقة شاعر تجربة الهامش من الموقف الحالي (الآن)، إعراضاً عمّا كان، وأُريد له أن يتأبّد؟ فشاعر تجربة الهامش أراد أن ينتزع الحياة من قوالب التعبير المتجمّدة، كما أراد للشعر أن يكون فعلاً من أفعال الحياة، بدلاً أن يكون تقليداً لما رسّخته تجارب السابقين والأولين.

---

[1] الخشروم، عبد الرزاق، الغربة في الشعر الجاهلي، صـ254.

*** القتّال الكِلابي (... – نحو 70 هـ، ... – نحو 690 م): عبيد بن مجيب المضرحي، من بني كلاب بن ربيعة، شاعر فتّاك، بدري، من الفرسان، يكنى أبا المسيّب، أدرك أواخر الجاهلية، وعاش في الإسلام إلى أيام عبد الملك بن مروان، وسجن مرة في المدينة لقتله ابن عم له اسمه زياد، وفرّ من السجن، وتبرأت منه عشيرته. (الزركلي، خير الدين، الأعلام، 190/4).**

[2] الكلابي، القتّال، الديوان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1989، صـ36.
لحنت لكم: عرضت وكنيت، ووحيتُ: أشرتُ إشارة خفية، بالمرتاب: أي بالمرتاب فيه.

[3] يُنظر: خليف، يوسف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، 1959، صـ274-275.

وهل كان التوجه الجديد ردّاً فنيّاً وثقافياً يضارع موقف الخروج ومقتضياته العقلية، انطلاقاً من أن تثبيت النمط القديم سيكون تثبيتاً للقوة المهيمنة التي تقف وراءه؟ عِلماً أنّ شاعر تجربة الهامش لا يصدر عن وعي نظريّ واضح كل الوضوح بضرورة التغيير، غير أنّ تجربته الحيّة ولّدت استجابتها الفنيّة التي تفتح باب التحوّل وتلفت إليه.

ثانياً. ضمور المشهد الافتتاحي في مقطعات تجربة الهامش الأموية:

في سياق آخر، يحظى الدارسُ لشعر تجربة الهامش الأمويّة، في بعض الأحيان، بمقطّعات افتتحها شعراؤها بأبيات، تمهّد لموضوعها، لا ندري إن كانت هذه الأبيات ترقى إلى مسمّى المشاهد الافتتاحيّة، نظراً لمحدوديّة الحيّز الذي تشغله.

وإذا كانت هذه المشاهد المقتضبة مبثوثة في عدد من المقطّعات، فإن قصرها يحول دون استنفادها رسوم المشهد الافتتاحي العام الذي تنتسب إليه، كالمشهد الطللي، أو الغزلي، أو مشهد الطيف، إذ لا يتسنّى للدارس أن يقتبس منها سوى شذراتٍ، أو عنصر من العناصر الموصولة إشاريّاً بالمشهد الرئيس الذي تنتمي إليه، كالذي جاء للقتّال الكلابي في إحدى مقطّعاته التي يقول فيها[1]:

عَفَتْ فَــرْدَةٌ مِــنْ أَهْلِهَا فَجَنَابُها ... فَحَــرَّةُ لَيْلى سَهْــلُهَا وهِــضَابُها
فَـرُمَّانُ إلَّا كُـلَّ أسْــفَعَ ناشِطٍ ... فَأَعْنَاءُ سَــلْمى مِيـثُها فلِصَابُها
فَيَا لأبِــي بكـرٍ ويا لجحَّوشٍ ... ولله مَوْلى دعــوةٍ لا يُجــابُها
أفــي كُــلِّ يَوْمٍ لا تَزَالُ كتيبةٌ ... عُــقَيْلِيَّةٌ يَهْفُو عليــكُمْعُقَــابُها
وأنتــمْ عَــدِيْدٌ في حَدِيْدٍ وشَفْرةٍ ... وغابٍ رِماحٍ يكسِفُ الشمسَ غابُها
يُسَـقَّى ابنُ بشرٍ ثم يمسحُ بطنَهُ ... وحَـوْلي رِجَالٌ ما يسوغُ شــرابُها
لَـهُمْ جَــزَرٌ مِنْـكُمْ عبيطٌ كـأنَّهُ ... وِقاعُ الملوكِ فتكُـها واغتصــابُها
فما الشرُّ كُلُّ الشرِّ لا خيرَ بعدَهُ ... على النــاسِ إلّا أن تــذِلَّ رقابُـها
نِــسَاءُ ابْــنِ بِشْرٍ بُـدَّنٌ ونساؤنا ... بَلايا عليها كــلَّ يومٍ سِــلابُها

تنعقد مقطّعة القتّال السابقة لغرض عتاب الشاعر قبيلته، وتقريع كبارها إثر قعودهم عن الثأر من بني عقيل الذين اعتدوا عليهم، ونكّلوا بهم أشدّ تنكيل، وهو إذ يعرض لموضوعه هذا، فإنه يمهّد له ببيتين يتّضح من جوّهما العام أنّهما ينتسبان إلى المشهد الطللي، فالشاعر يذكر في عجالة عدداً من الأمكنة الدارسة التي لا يعبث بسكونها سوى ثيران وحشية لم نعرف عنها إلا اسمها (كلّ أسفع)، ولونها، في حين أنه لم يتطرّق إلى وصف حركة تلك الثيران، ولم يرصد انفعالاتها، بل بقي أمرها مبهماً لم يشر إليه في حديثه البتّة. وأيّاً كان الأمر فإنَّ ذكر الشاعر بعض المعاهد الخالية، وحيواناتها التي تعبث فيها، كان مما أرساه حديث الطلل في صورته العامّة.

وللقتّال مقطّعة أخرى يبدؤها بمشهد طلليّ ضامر، إذ يقول[2]:

عَفَــا لَفْلَفٌ مِنْ أَهْلِهِ فالمُضَيَّحُ ... فلَيْسَ بِــهِ إلَّا الثعالبُ تضبَــحُ
وأَدْمٍ كــثيرانِ الصَّــريمِ تكلَّـفَتْ ... لظبية حتّى زُرْنَنا وهــي طُلّــح

---

[1] الديوان، صـ33.

[2] الديوان، صـ39-40.

لفلف: جبل بين تيماء وجبل طيِّء، تضبح: تحدث الضبح وهو صوت تشترك فيه الثعالب وغيرها كالأرانب والحيّات والبوم والصدى...الخ.
الأدم: ج أدماء وهي الناقة التي يغلب عليها البياض، وما كان كذلك فهو عندهم من خير الإبل.
الصريم: القطع من الرمل، وقيل: الصريم موضع بعينه، ظبية: اسم المرأة، تكلّفت: تجشّمت الكلف لكي تصل إليها، طلّح: هزيلة مما تكلفته من المشاق.

دَفَعْنَ من السَّعْدَيْنِ حتى تَفَاضَلَتْ خناذيـــذُ مـــن أولادِ أعْـوَجَ قُـرَّحُ
سقى اللهُ حَيَّـــاً من فـــزارةَ، دارُهُمْ بسَبَّى، كِراماً حيثُ أمْسَوا وأصبحوا
هُـــمُ أَدْرَكُـوا في عَبْدِ وُدٍّ دماءَهُمْ غَداةَ بناتِ القـــيْن والخَيْلُ جُنَّحُ
كـــأنَّ الـــرجالَ الطّالبيـــنَتِراتِهِمْ أُســـودٌ على ألبـادِها فهي تمـــتَحُ

قد يصبُّ غرض المقطّعة السابقة في سياق المقطّعة التي تقدّمتها، إذ يعبّر الشاعر ههنا عن حبّه لبني فزارة انطلاقاً من سعيهم إلى الثأر من أعدائهم، فهم لا يؤثرون السِّلْمَ على الحرب، بل يخوضون غمار الحروب ليدفعوا عنهم الخزيّ والعار الذي يلحق بهم من أعدائهم. وما يهمّنا في هذا المقام أن الشاعر قد مهّد لحديثه الآنف بأبيات تمتد جذورها إلى المشهد الطلليّ، ففضلاً عن ذكر القتّال أسماء الديار الدارسة (لفلف، المضيّح)، فقد بدأ حديثه عن رحلة الظعائن، لكنه حديث مقتضب وضامر لم يشأ أن يفصّل فيه، شأنه في ذلك شأن مشهده الافتتاحي.

يخوض جَحْدَر بن معاوية المحرزيّ* في بعض عناصر المشهد الطلليّ لدى نظمه إحدى مقطّعاته، فيقول[1]:

يا صَاحبيَّ وبابُ السَّجْن دُوْنَكُمَا هَلْ تُؤْنِسانِ بِصَـحْراءِ اللِّوى نَارَا
لَوَى الدَّخول إلى الجَرْعاء مَوْقِدُها والنَّارُ تُبْدي لذي الحَاجَاتِ أَذْكَارا
لو يُتْبَعُ الحقُّ فيمـــا قد مُنِيْتُ به أو يُتْبَـعُ العَدْلُ مـــا عَمّرْتُ دَوّارا
إذا تَحرّكَ بابُ السِّجْـــنِ قـــامَ لهُ قَـــوْمٌ يَمُـدُّون أَعْنَاقـاً وأَبْصَـارا

تفصح المقطّعة السابقة عن ألم الشاعر، وعذابه غِبَّ أسره في سجن دوّار الذي لا يرى لوجوده فيه ضرورة أو حاجة، بدلالة اعتقاده بأنّه بريءٌ من كل الاتهامات الموجّهة إليه، وأيّاً ما كان الأمر، فقد بدأ جحدر مقطّعته بقوله: "يا صاحِبيَّ" المرتبط فنيّاً بالمشهد الطلليّ، ثم ما لبث أن ذكر أسماء بعض الديار الدارسة التي ألفنا ذكرها في حديث الطلل، كصحراء اللوى، والدّخول، فضلاً عن استحضاره صورة النار التي راحت تذكي في قلبه تذكّر الأحبة، وأيامهم الجميلة.

وقد يتأخر حديث الطلل لدى بعض شعراء تجربة الهامش، فيلمّ به الشاعر إلمامه السريع هذا بعيد انتهائه من موضوع مقطعته الرئيس، على نحو ما يقول عبيد بن أيوب العنبريّ[2]:

بـأيِّ فتى يـا ابنـي حَبْيبٍ بَلَلْتُما إذا ثـــارَ يومـــاً للغبارِ عمودُ
بمنـخَرِقِ السِّرْبالِ كالسِّيْدِ لا ني يُقـــــاد لحربٍ أو تَـــراهُ يقودُ
أَقَلَّ بنو الإنســـانِ حتّى عَدَوْتُمُ على مَنْ يُثْيرُ الجنَّ وهي هجودُ

السعدان: موضع لم يحدده ياقوت واستشهد عليه ببيت القتّال، الخناذيذ: جياد الخيل، أعوج: اسم فحل من خيولهم مشهور.
سبّى: مفتوحة السين ماء لبني سليم.
بنات قين: يوم أخذت فيه فزارة ثأرها من قبيلة كلب في أيام عبد الملك بن مروان، وسمّي اليوم باسم الموضع نفسه في بادية كلب بالسماوة، وبنو عبد ودّ: فرع من كلب.
جنح: تحيد عن حومة القتال لشدّة الضرب والطعن.
التِرات: الثارات، الألباد: ما يوضع على ظهور الخيل تحت السروج. تمتح: تراوح أيديها في الجري.
***جحدر المحرزي (...- نحو 100 هـ - ... – نحو 718م): شاعر من أهل اليمامة، كان في أيام الحجّاج بن يوسف يقطع الطريق وينهب الأموال ما بين حجر واليمامة، فأمسكه عامل الحجاج في اليمامة وسجنه الحجّاج في سجن بها اسمه (دَوَّار). (الأعلام 113/2).**
[1]الحموي، ياقوت، معجم البلدان (الدخول)، 45/4. والملوحي، عبد المعين، أشعار اللصوص وأخبارهم، دار طلاس، دمشق، ط1، 1988، 86/2.
[2]القالي، الأمالي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1926، 40/1.
بللتما: مُنيتما وعُلقتما وبُليتما.
السِربال: القميص أو الدرع.
السِّيد: الذئب.

فلــولا رجَــالٌ يا مَنيْـعُ رأيتُهُمْ ... لهُمْ خلــقٌ عندَ الجــوارِحَمِيْدُ
لنالَـكُـــمُ منّي نكـــالٌ وغَــارةٌ ... لها ذَنَبٌ لـــم تُدْركُـــوهُ بَعِـيْدُ
أَيَـــا أَبْـرَقَيْ مغنى بثينة أسعدا ... فتَمُقْصَداً بالشوقِ فهو عـميْدُ
وقد كان في مغْنى بثينةَ لو بَدَتْ ... عيــونُ مَــهًا تـبدو لنا وخُدودُ
ليالـــيَ منّـــا زائـــرٌ مُتَهالِكٌ ... وآخرُ مَشْـــهُورٌ فـفيهِصُـــدودُ
على أنّه مُهْدي السَّـــــلامِ وزائرٌ ... إذا لمْ يـكُنْ ممّن يخافُ شـــهودُ

لعلّ مخاطبة الشاعر البرقَ في ديار بثينة في مقطّعته السابقة يكون حُجّة على انتساب الأبيات التي تشتمل على ذلك النداء إلى مشهد الطلل بصورة عامة، انطلاقاً من أن "تصوير الطبيعة برياحها ومطرها وحيوانها ونباتها هو من أبرز مقوّمات الأطلال" [1]، كان قد درج الشعراء على تكليمها في حديث الطلل، لكنّ قصر ذلك الحديث لدى ابن العنبريّ، وعدم تجاوزه البرق إلى غيره من عناصر المشهد الطلليّ، ينمّ، بطبيعة الحال، على ضمور المشهد الطللي في تلك المقطّعة، وانحسار كثير من معالمه، خلا ما ذكره الشاعر من ملامح حسيّة تُنبئ بجمال عيني بثينة، وخدّيها، وما قد يعرو العاشق من مشاعر وهموم.

واللافت للنظر هنا أنّ الشاعر قد أخّر حديث الطلل في مقطّعته، وقد يكون لهذا التأخير دلالته التي تنطوي على أنّ ذلك الحديث لم يعد مُلحّاً في مقطّعات تجربة الهامش بصورة عامة.

قد يُماري بعضهم في عدّ ما ذكر آنفاً حُجّة على ضمور هذا النوع من الاستهلاليات في مقطّعات شعراء تجربة الهامش، لكن من الواضح أن تلك المشاهد لا تعدو أن تكون ذكراً سريعاً لبعض ما تضمّنه حديث الطلل، وعلى الرغم من ضمور هذه المشاهد، فقد كان لا بد لظلالها الواهية التي ما فتئت تتخايل في أبيات المقطّعة من أن تذكر في هذا المقام، ولا بدّ للدارس من أن يتوقف عندها، ويتفحّصها، درءاً للقسر والاختزال.

أما فيما يخصّ المطلع الغزليّ الذي يتشابه وسابقه في ضيق المساحة لدى شعراء تجربة الهامش، فإننا نورد لعبيد بن أيوب العنبري إحدى مقطّعاته التي يبدؤها بقوله[2]:

عــلامَ تُرى ليلى تُــعذِّبُــالمُنى ... أَخَا قَـفْـرَةٍ قد كادَ بالغُوْل يأنَسُ
وأضْحَى صَدِيقَ الذِّئْب بعدَ عَدَاوةٍ ... وبغضٍ وربته القِـــفَار الأمالِسُ
تقـــدَّد عنهُ واستطارَ قميصُهُ ... وقد يَقْطَعُ الهنديُّ، والجَفْنُ دارِسُ
يَظَـــلُّ وما يبدو لشــيءٍ نهارَهُ ... ولكـنّما يَـنْباعُ واللّيــلُ دامسُ
فليـــس بِجِنّـيٍّ فيُعْـرَفُ شــكلُهُ ... ولا أَنَسَـــيٌّ تحــتوِيـهِ المجالِـسُ

من الملاحظ انكماش صورة حديث الغزل، وضيقها في المقطّعة السابقة، إذ يعزف ابن العنبري عن التطرّق إلى كثير من المشاهد المعهودة في تلك الصورة، فلا يأتي على ذكر شيء من المحاسن الخَلْقية أو الخُلُقية لمحبوبته، بل يكتفي بالإفصاح عن اسمها، لنراه يعكف على الحديث عن ذاته، فيثوي في ذلك الحديث ثواء غير ذي قُفول، مصوِّرا بتأنٍّ ما يلاقي المطارد في تشرّده، ومصاحبته للغول وللذئب، تاركاً ليلى، وما يطيب للشعراء أن يصوّروه من عقابيل الشوق كالعذاب والألم، مكتفياً بالدلالة على كل ذلك بالفعل (تعذّب).

---

[1] **رومية، وهب، بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي، دار سعد الدين للطباعة والنشر، 1997م، صـ648.**
[2] **البحتري، الحماسة، ضبطه وعلّق حواشيه: كمال مصطفى، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط1، 1929م،صـ411.**
ينباع: يتحرّك ويمشي.

هل لنا بعد هذا الاقتضاب في حديث الغزل إلّا أن نسلّم بضمور تلك المشاهد وانحسار رقعتها، في حال إثبات بعض شعراء تجربة الهامش جزئيات منها في مقطّعاتهم؟

نلمّ بمقطّعة أخرى للعنبريّ تؤكّد هذا الضمور في المفتتح الغزلي لدى شعراء تجربة الهامش، يقول فيها[1]:

تقولُ وقَدْ أَلْمَـمْتُ بـالإِنْسِ لَمَّةً مُخَضَّبَةُ الأَطْرَافِ خُرْسِ الخَلاخِلِ
أَهَذا خليْلُ الغولِ والذّئبِ والذي يَهْيِـمُ بِرَبَّاتِ الحِـجَال الهَـرَاكِلِ
رَأَتْ خَلَقَ الأَدْرَاسِ أَشْعَثَ شاحِباً على الجَدْبِبَسَّاماً كريمَ الشّمَائِلِ
تَعَـوَّدَ مِـنْ آبـائِـهِفَتَكـاتِهِمْ وإِطْعَامَهم في كـلِّ غَبْرَاء شـامِلِ
ونَـهْسَاً كنهْسِ الصَّقْرِ ثم مِراسَه بكفيـه رأسَ الشِّـيحةِ المتمـايلِ
فلـمْ يَسْحَبِ المنديلَ بين جَماعَةٍ ولا فـارداً مُذْ صاح بَيْنَ القوابـلِ

لم يشغل حديث الشاعر عن محبوبته سوى حيّز ضيق في المقطّعة السابقة اقتصر على تعداد سريع لبعض صفات هذه المرأة الحسية المتمثّلة بجمال الجسم والخلق والمشية، وبامتلاء الساقين، فيما استثمر الشاعر ما تبقّى من أبيات المقطّعة للحديث عن بؤسه وشقائه في تشرّده، فشاعر تجربة الهامش "كُل ما يصفه أو يتحدّث عنه، مشدودٌ إلى شخصه بخيوط واضحة، وعلاقته بكلّ ما يتحدّث عنه بيّنة واضحة كل الوضوح" [2]، ولعلّ في هذا ما يُنبئ بأنّ أساس الشعر في تجربة الهامش "هو الاعتداد بالشخصيّة الفرديّة والاعتزاز بقدرة الفرد" [3]، في مقابل الاهتمام بالشخصيّة القبليّة في التجربة الرسميّة.

لقد قلّص شاعر تجربة الهامش المطلع الغزلي في معرض حديثه عن المرأة، بل ما فتئ يدير هذا الحديث ليتحوّل عنها إليه، فهي لم تعد "المرأة المحبوبة التي عرفناها عند الشعراء القبليين، تلك التي يتدلّه الشاعر في حبها ويبكي أيامه معها"[4]، بل أمست عاملاً مهمّاً في توجيه دفّة الحديث نحو الذات، والبوح بما تكنّه هذه الذات من أسرار.

أمّا المشاهد الافتتاحيّة الأخرى، فقد كان حضورها حييّاً أيضاً في مقطّعات تجربة الهامش، يكاد لا ينقع الغلّة، ولا يُمنّي النفس بما قد يكون من شأن هذه الاستهلاليات في قصائد التجربة الرسميّة، كالذي جاء لطهمان بن عمرو الكلابي* في إحدى مقطّعاته، إذ يقول[5]:

طَرَقَتْ أُمَيْمَةُ أَيْنُقاً ورحالا وَمُصَرَّعينِ من الكرى أَزْوَالا
وكأَنّما جَفلَ القطا برحالِنا والليلُ قـد تَبِعَ النجومَ فَمالا

---

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1980، 2/669-670.
خرس الخلاخل: كناية عن امتلاء الساقين.
الحِجال: ج حجلة،؛ وهي بيت كالقبّة يُستر بالثياب ويكون له أزرار.
الهراكل: ج هركلة وهي الحسنة الجسم والخلق والمِشية.
الأدراس: ج درس: الثوب البالي.
الغبراء: السنة المجدبة.
[2] حفني، عبد الحليم، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، صـ377.
[3] ناصف، مصطفى، دراسة الأدب العربي، صـ304.
[4] خليف، يوسف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، صـ266.
*طهمان بن عمرو الكلابي (... – نحو 80 هـ، ... – نحو 700 م) طهمان بن عمرو بن سلمة الكلابي: شاعر، من صعاليك العرب وفتّاكهم. كان في زمن عبد الملك بن مروان. (الأعلام، 4/233).
[5] الحموي، ياقوت، معجم البلدان، 5/358.

لقد بدا حديث الطيف في البيتين السابقين قاصراً عن اللحاق بأمثاله من هذا النوع من الاستهلاليات، فالشاعر لم يذكر تعريس الرجال وسط مفازة نائية كعادة الشعراء، كما غاب عنه وصف تلك المفازة، مكتفياً بذكر خيال أميمة الذي طرقه آخر الليل قبل مطلع الفجر، عندما أوشك وأصحابه على النوم.

هكذا كان دأب شعراء تجربة الهامش في بناء مشاهدهم الاستهلالية، إن جازت لنا التسمية، لم يوفروا لها هذا الزخم الفني الذي تتطلبه، عادةً، تلك المشاهد، بل يوجزون فيها، إن لم ينصرفوا عنها مطلق الانصراف.

وبعدُ، هل نغلو لو قلنا: إنّ ما بقي من آثار المشهد الافتتاحي في بعض المقطّعات، هو صورةٌ لما بقي من علاقة شعراء تجربة الهامش بالمجتمع القبليّ، وبمسلّماته الفكرية وقواعده الفنية المتوارثة؟ وهل يمكن أن نعدّ الرواسب الثقافية الملحوظة في مقطّعات شعراء تلك التجربة، جسراً للوصل وعتبة للتحوّل؟

أيّاً ما كان الأمر، فقد اقتصر حديث المقطّعات لدى شعراء تجربة الهامش بصورة عامة، على عرض الموضوع المتحدّث عنه دون الاهتمام باستيفاء العناصر المعيّنة للمطلع، ودون الالتفات إلى كثير من المحدّدات أو الشعائر الفنيّة المقرّرة في النمط السائد، وقد وقفنا على تجاوز المطالع في عدد من الشواهد، ومن شأن هذا الفارق البنيوي أن يُرسي علامة الاختلاف بين تجربة الهامش والتجربة الرسمية التي جسّدتها القصيدة الموروثة، وأن ينبّه على ما يصاحبه من لوازم القيمة المؤسّسة على هذا التحوّل.

الخاتمة:

لقد كان تجاوز شعراء تجربة الهامش في مقطّعاتهم الشعرية المحدّدات الفنية المقررة في النمط السائد، ولا سيّما المشاهد الافتتاحية منها، ينبئ بتحرر أصحاب تلك التجربة، بدرجة أو بأخرى، من كثير ممّا ترصده هذه المشاهد في بنيتها الدلاليّة، فإذا كانت الاستهلاليات في القصيدة الموروثة تشكّل في أحد جوانبها، مظهراً من مظاهر الانتساب إلى الوجدان الجمعيّ، بفضل احتفالها بملامح تمثّل رابطاً مشتركاً بين أفراد الجماعة الواحدة، فإن انتهاك سَنَن هذا التقليد الفني في مقطعات تجربة الهامش الأمويّة، بدا ردّاً فنياً وثقافياً على ما كان، وتخطّياً واضحاً لعتبات الماضي الذي مثّل في الاستهلاليات التقليدية ذاكرة الوجدان الجمعيّ، ونقطة الانطلاق نحو المستقبل، فالشعر في تجربة الهامش، كما تبديه مقطّعات تلك التجربة، فعلٌ من أفعال الحياة، تحدّده اللحظة الكيانيّة، لحظة الوجود المعيشي نفسها.

وقد لا نجانب الصواب لو نظرنا إلى أنّ وجود بعض الشذرات من ملامح المشاهد الافتتاحيّة في بعض المقطّعات، هو صورة لما بقي من علاقة شعراء تجربة الهامش بالثقافة المركزية التي تفرزها سلطة عليا، وبالمسلّمات الفكرية، والقواعد الفنية المتوارثة، وليس هذا الذي أبديناه هنا سوى واحد من ممكنات قراءة الظاهرة وتأويلها، وهو مُقْتَرِحٌ يحتاج إلى مزيد من الاستقصاء والاختبار.

المصادر والمراجع:

1. ابن الشجري، *الحماسة*، تحقيق عبد المعين الملوحي، أسماء الحمصي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1970.

2. ابن فارس، معجم *مقاييس اللغة* ، تحقيق وضبط عبد السلام هارون، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1369هـ.

3. ابن قتيبة، *الشعر والشعراء*، دار الثقافة، بيروت، ط4، 1980.

4. ابن منظور، *لسان العرب*، تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة.

5. أبو ديب، كمال، *الرؤى المقنّعة*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986م.

6. البحتري، *الحماسة*، ضبطه وعلّق حواشيه كمال مصطفى، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط1، 1929 م.

7. بلوحي، محمد، *بنية الخطاب الشعري الجاهلي في ضوء النقد العربي المعاصر* ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2009م.

8. الجاحظ، *الحيوان*، وضع حواشيه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997م.

9. حفني، عبد الحليم، *شعر الصعاليك منهجه وخصائصه*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م.

10. الحموي، ياقوت، معجم *البلدان* ، عني بتصحيحه وترتيب وضعه محمد أمين الخانجي الكتبي، مطبعة السعادة، مصر، ط1، 1906م.

11. الخشروم، عبد الرزاق، *الغربة في الشعر الجاهلي*، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982م.

12. خليف، يوسف، *الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي*، دار المعارف، مصر، 1959م.

13. رومية، وهب، *بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي*، دار سعد الدين للطباعة والنشر، 1997م.

14. الزركلي، خير الدين، معجم *الأعلام*، دار العلم للملايين، بيروت، ط17، 2007م.

15. القالي، الأمالي، *مطبعة دار الكتب المصرية*، القاهرة، ط2، 1926م.

16. الكلابي، القتّال، *الديوان*، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1989.

17. مدكور، إبراهيم، *المعجم الوسيط* ، أشرف على ضبطه عبد السلام هارون، مجمع اللغة العربية، ط 3، 1993.

18. الملوحي، عبد المعين، أشعار اللصوص وأخبارهم، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط 1، 1988.

19. ناصف، مصطفى، *دراسة الأدب العربي*، دار الأندلس، لبنان، 1983م.

20. وهبة، مجدي، معجم *مصطلحات الأدب*، مكتبة لبنان، بيروت، 1974م.