اتحاد الكتاب العرب

التراث العربي

مجلّة فَصْليَّة مُحكَّمة تصدر عن اتحاد الكُتَّاب العرب بدمشق

العدد (١٦٨)/ شتاء / ٢٠٢٣

المدير المسؤول

د. محمد الحوراني

رئيس اتحاد الكتاب العرب

رئيس التحرير

أ.د. فاروق اسليم

مدير التحرير

أ.د. أحمد علي محمد

هيئة التحرير

أ.د. بديع السيد اللحام

أ.د. عمار النهار

أ.د. عقبة فاكوش

أ.د. محمد عطا موعد

أ.د. نبيل أبو عمشة

أمين التحرير

أ.غادة الأحمد

الهيئة الاستشارية

أ.د. أحمد دهمان

أ.د. بثينة جلخي

أ.د. عدنان أحمد

أ.د. م. قحطان الفلاح

أ.د. وليد السراقبي

التدقيق اللغويّ

أ.د. نبيل أبو عمشة

الإخراج الفنّيّ وتصميم الغلاف

وفاء الساطي

الاشتراك السنوي

داخل القطر للأفراد: ٤٠٠٠ل.س

في الأقطار العربية للأفراد: ١٤٠٠٠ ل.س أو ($٣٥٠)

خارج الوطن العربي للأفراد: ١٤٠٠٠ ل.س أو ($٧٠٠)

الدوائر الرسمية داخل القطر: ٢٧٠٠٠ ل.س

الدوائر الرسمية في الوطن العربي: ١٦٠٠٠ ل.س أو ($٤٠٠)

الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي: ٢٠٠٠٠ ل.س أو ($٥٠٠)

للاشتراك يرسل حوالة بريدية أو شيكاً يدفع نقداً إلى مجلة التراث العربي

ISSN:2958-1311

شروط النشر في مجلة التراث العربي

١ ـ أن يكون البحث ذا صلة وثيقة بالتراث العربيّ .

٢ ـ أصالة البحث، وتقيده بالمنهج العلميّ الدقيق، والتزامه الموضوعيّة، والتوثيق والتخريج، والسلامة اللغويّة..

٣ ـ تقديم البحث منضداً على الحاسوب، ومشفوعا بقرص مدمج (CD) فضلاً عن النسخة الورقية، ويمكن تقديمه إلكترونياً لإيميل المجلة مباشرة.

٤ ـ لا يتجاوز حجم البحث مع الهوامش والمصادر والمراجع، خمسة آلاف كلمة.

٥ ـ توثيق البحث علميًّا وفق الأسس المعتمدة والمتطابقة مع المجلات الجامعيّة السوريّة المحكمة إضافة إلى ما ورد في اللائحة الداخلية للمجلة.

٦ـ يجري تحكيم البحث، وفق الأسس المعتمدة في المجلّة والمتطابقة مع المجلات الجامعيّة المحكمة.

٧ ـ ترتيب البحوث في كلّ عدد، يخضع للأسس الفنّيّة المعتمدة في المجلّة دون مراعاة مكانة الكاتب العلميّة والثقافيّة.

٨ ـ يمنح مؤلف البحث موافقة علميّة على النشر بعد تحكيمه بناء على طلبه.

٩ ـ يُستوفى عن كلّ بحث يرد إلى المجلّة من غير السوريّين ومن في حكمهم مبلغ من الليرات السوريّة يعادل مئة دولار أمريكيّ، وفق سعر نشرة البنك المركزيّ، وذلك على حساب اتحاد الكتّاب العرب رقم /0105-472274-001/. وتوافى المجلة بإشعار الدفع للتمكن من إرسال البحث إلى التحكيم أصولاً.

١٠ ـ يمكن العودة إلى اللائحة الداخلية للمجلة لمعرفة تفاصيل شروط التحكيم والنشر.

المراسلات باسم رئاسة التحرير

اتحاد الكتاب العرب، مجلة التراث العربي،

دمشق - ص.ب (٣٢٣٠)

فاكس: ٦١١٧٢٤٤

البريد الإلكتروني: at-turath-al-arabi@tutanota.com

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:

www.awu.sy

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس: ٢١٢٢٥٣٢ / هاتف: ٢١٢٧٧٩٧ / ص.ب: ١٢٠٣٥

في هذا العدد من التُّراث العربيّ

افتتاحيّة العدد

الافتتاحية ..... د. محمد الحوراني ٥

محور الشعر والثقافة

١-من تجارب التجديد في الشعر الجاهليّ التقصيد نموذجًا.. ..... أ. د. فاروق اسليم ٩
٢-البُعد الإشهاريّ في قصيدة التكسُّب بالمدح حتى نهاية العصر الأموي
..... أ. د. سمر الديوب ٣٣
٣-التَّخطِّي وتجاوز الهامش قراءة في النَّسق الثقافي لأشعار الصَّعاليك
..... أ. د. غيثاء علي قادرة ٦٣

محور النقد والبلاغة

١-الإبداع الشعري بين الإلهام والاستلهام : شعر أبي نواس أنموذجاً
..... أ . د. أحمد علي دهمان ١٠٥
٢-تشكيل الأسلوب في البلاغة العربيّة: حضور المتلقّي ..... أ . د. وليد قصاب ١٣١

محور الدراسات العليا

١-تهاجي شياطين غطفان: دراسة في الأنساق المعلنة والمضمرة
..... أزدشير هيثم نصّور – أ .د. عدنان محمد أحمد ١٦٣

٢-النبي (يحيى) عليه السلام بين القرآن الكريم والكتاب المقدس ودراسات معاصرة:
دراسة مقارنة تحليليّة نقديّة ..... سوسن رجب – د. ريمة الصيّاد ١٨٩

الحداثةُ والتجديدُ في التُّراثِ العربـيّ

د. محمد الحوراني

شائكةٌ هي العلاقةُ بينَ التُّراثِ والحداثةِ في واقعِنا العربيّ، والأعقدُ منها مُحاولاتُ بعضِهم رَبْطَ الحداثةِ بالأدبِ الجاهليِّ في تُراثِنا. وإذا كانَ بعضُ المُفكّرينَ والباحثينَ العرب قد أجادُوا في نقدِ بنيةِ العقلِ العربيّ وتشريحِه، كما هو حالُ المُفكِّرِ المغاربيّ مُحمّد عابد الجابري في ثُلاثيّتِهِ الشهيرة "نَقْدُ العقلِ العربيّ"، إلّا أنّ مُعْظَمَهُم أخفقَ في ربطِ التُّراثِ بالحداثة، وفي إسقاطِ نظريّاتِها على تُراثِنا وموروثِنا الثقافيِّ والمعرفيّ، وهو ما ظهرَ جليّاً في كتاباتِ مُحمّد عابد الجابري، ولا سيّما "التُّراث والحداثة"، وكذلك هو حالُ الشَّاعرِ والمُفكِّرِ السُّوريِّ أدونيس في "الثابت والـمُتحوّل"، أو ما كتبَهُ صاحبُ "رحيق الشِّعريّة الحداثيّة" بشير تاوريريت.

وإذا كُنّا نُعارِضُ النَّظرَ إلى التُّراثِ بوَصْفِهِ نُصوصاً جامدةً تُحفَظُ في أُمّهاتِ الكُتبِ القديمة، فإنّنا لا نُوافِقُ أيضاً على وَصْفِهِ بمُتَحَفِ الأفكارِ التي يُنظَرُ بفخرٍ وإعجابٍ إلى كُلِّ ما فيها، بل إنّنا نَنظُرُ إلى ما فيهِ على أنّهُ مُنْجَزٌ إنسانيٌّ يَتحرَّكُ بتَحرُّكِ الإنسان، ويُمثِّلُ شخصيّةَ الأُمّةِ ووُجودَها التاريخيَّ ماضياً وحاضراً، إضافةً إلى كونِهِ تُربةً خصبةً للإبداعِ والإنتاجِ والتَّجدُّدِ، رافِضِينَ، في الوقتِ عَيْنِهِ، الدَّعْوَةَ إلى الانغماسِ في الحضارةِ الغربيَّةِ والنَّظر إلى ثقافتِها على أنَّها المَصْدَرُ الوحيدُ للتَّطوُّرِ والتَّقدُّمِ، وأنَّ تُراثَنا يعني التَّخلُّفَ والتَّأخُّر.

إنَّ المُواءَمَةَ والتَّعْشِيقَ والوسطيَّةَ مُمكنةٌ بينَ التُّراثِ والحداثةِ حينَ نبتعدُ عن أهوائِنا ومُيولِنا الشخصيَّةِ وأمراضِنا الأيديولوجيَّة، فالباحثُ الحصيفُ والناقدُ الأريبُ هو من

يُحْسِنُ التَّعامُلَ معَ الحداثةِ مِن غيرِ أن يَنْقَطِعَ عن تُراثِهِ، أو يغتربَ عن عصرِه، ولا سيّما أنّ هُناكَ كثيراً من العناصرِ الحيّةِ في أدبِنا وشِعْرِنا القديم، لكنْ يجبُ علينا في الوقتِ عَيْنِهِ أن نَقْبَلَ الدَّعْوَةَ إلى ضرورةِ التَّجديدِ ومُواكبةِ العصرِ بما لا يُفْقِدُنا هُويتَنا وشخصيّتَنا المُستقلّة.

إنَّ قَبُولَ الحداثةِ لا يعني في حالٍ من الأحوالِ رَفْضَ التُّراثِ أو القطيعةَ معَ الماضي، إنّما يعني الارتقاءَ والارتفاعَ بطريقةِ التعامُلِ معَ تُراثِنا إلى المُعاصَرَة، وهذا يعني أنْ نكونَ فاعلينَ في الحداثةِ، لا مُنْفَعِلِينَ فيها، كما يعني خَلْقَ نَصٍّ حداثيٍّ يَحْمِلُ كثيراً من خبايا الإبداعِ والجمالِ والسِّحرِ، انطلاقاً مِنَ النَّصِّ التُّراثيِّ والموروثِ التاريخيّ.

آنَ الأوانُ لتَضافُرِ الجُهودِ للحِفاظِ على تُراثِنا وتجديدِهِ بما يُواكِبُ تَطوُّراتِ العَصْرِ، فالتُّراثُ هو الأساسُ الذي يبني عليهِ الشعبُ وَحْدَتَهُ، وحينَ يَتَهدَّمُ هذا الأساسُ نتيجةَ تَكَلُّسِنا تنقطعُ تقاليدُنا الأدبيَّةُ والقوميَّة، ونَفْقِدُ خصائصَ وَحْدَتِنا، ونُقادُ إلى العُبوديَّةِ العقليَّةِ القاتلةِ لِرُوحِنا القوميَّة، والمُدمِّرَةِ لهُوِيّتِنا وشخصيّتِنا.

آنَ الأوانُ لتتوحّدَ جُهودُ المُؤسَّساتِ الثقافيّةِ والتعليميّةِ والنّقابيّةِ والتربويّةِ والإعلاميّةِ لحمايةِ تُراثِنا الماديِّ واللاماديّ، في زمنٍ يُرادُ لنا فيهِ أن نكونَ بلا تُراثٍ وبلا هُويَّةٍ وبلا ثقافة، فالثقافةُ هيَ حِصْنُنا الأخيرُ الذي يجبُ علينا جميعاً التَّفاني في حِمايَتِهِ والدِّفاعِ عنه.

وإذا كان مصطلحُ الحداثةِ والتَجْديدِ في التراث العربيّ قد حَظِيَ باهتمامِ النُقاد والدارسينَ والمشتغلينَ بالأدب منذُ أمدٍ بعيد، فإنَّ هذا المُصْطَلح مازالَ يُثيرُ اهتمامَ وعنايةَ الباحثين الجُدد لهذا التراث، وهي عنايةٌ تتسلحُ بالقراءةِ والنقدِ والتمحيصِ القائمِ على أسسٍ موضوعيةٍ بعيدةٍ عن التعصّبِ والانغلاق، وفقَ ما يتراكمُ من نظرياتٍ نقديةٍ معاصرةٍ أو توجهاتٍ فكريةٍ بالغةِ النضوجِ والوعي، وهو نضوجٌ يدركهُ القارئُ لأبحاثِ هذا العددُ من مجلة التُّراثِ العربيّ والمساهماتِ المنشورةِ فيه.

محور

الشعر والثقافة

من تجارب التجديد في الشعر الجاهليّ التقصيد نموذجًا(١)

أ. د . فاروق اسليم (*)

الملخّص:

ناقش البحث قضيّة تجديد الشعراء الجاهليّين للشعر بالانتقال من نمط المقطّعة إلى نمط القصيدة، وذلك وفق إجراءات منهج تاريخيّ، ابتدأت بتعرّف أقدم ما وصل إلينا من الشعر الجاهليّ، وهو مقطّعات ونتف وأبيات، يرجع أقدمها إلى سنة ٢٣٢م.

عَرّف البحثُ أقدمَ قصيدة جاهليّة وصلت إلينا، وهي عَينيّة لَقيط بن يَعْمُر الإياديّ (ت نحو٣٨٠م)، ثمّ قرأ تناميَ ظاهرة التقصيد في النصف الأوّل من القرن السادس الميلادي، لدى مهلهل بن ربيعة وأبي دؤاد الإياديّ، موضوعًا وتسلسلًا وابتداء وخاتمة، ورأى أنّ قراءة هذا التنامي مهمّة لدراسة شيوع التقصيد بعد ذلك، وتشكيله حالة تحديث شامل لبناء النصّ الشعريّ الجاهليّ في شعر امرئ القيس وعبيد بن الأبرص ومن جاء بعدهما.

كلمات مفتاحيّة: التجديد - التقصيد - لقيط - مهلهل - أبو دؤاد

---

(١) قُدّم أصل البحث إلى مؤتمر (الحداثة والتجديد في التراث العربي) الذي أقامته جامعة دمشق (كلّية الآداب والعلوم الإنسانية) واتحاد الكتاب العرب (مجلّة التراث العربيّ) والاتحاد العام للحرفيّين بجامعة دمشق (١٦-٢٠/ ١٠/ ٢٠٢٢).

(*) عضو المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب العرب، وأستاذ الأدب القديم بقسم اللغة العربيّة بجامعة حلب.

مقدّمة: ما قبل التجديد في الشعر الجاهليّ:

تحتاج الإضاءة على التجديد في الشعر الجاهليّ إلى مهادٍ نتعرّف به أقدمَ ما وصل إلينا من الشعر الجاهليّ، لنبنيّ عليه فكرة التجاوز نحو التجديد. وأقول: **أقدم ما وصل إلينا**؛ لأنّ النشأة الأولى لهذا الشعر أمرٌ لا سبيل إلى الوصول إليه؛ فعمرُ بنُ شبّةَ (ت٢٦٣هـ) يقول: "للشعر والشعراء أوّلٌ لا يُوقَفُ عليه[١]"، ومثلُ ذلك قولُ بعض المعاصرين بأنّ الشعر الجاهليّ قديمٌ قِدَمَ قدرةِ الإنسان العربيّ على التعبير[٢]، وقِدَمَ وَعْيِه ضرورة تَخليد مآثره[٣].

أمّا قول الجاحظ (ت٢٥٥هـ) بأنّ الشعرَ "حديثُ الميلاد، صغيرُ السنّ، أوّلُ مَنْ نَهَجَ سبيلَهُ، وسهّلَ الطريقَ إليه امرؤ القيس بنُ حُجْرٍ ومُهَلْهِلُ بنُ ربيعة...فإذا استظهرْنا الشعرَ وجدْنا له- إلى أنْ جاء اللهُ بالإسلام- خمسين ومئة عام، وإذا استظهرْنا بغاية الاستظهار فمئتي عام[٤]" **فهو قول** يتحدّثُ عن الشعر الجاهليّ الذي وصلَ إلينا، لا عن أوّليّته، كما أنّه يتحدّثُ عن القصيدة العربيّة، وهي نَمَطٌ إبداعيّ سبقه، دون ريب، إبداع شعريّ كثير. وفي ما يأتي بيان لما وصل إلينا من هذا الإبداع السابق لنمط التقصيد.

إنّ أقدمَ ما وصل إلينا من الشعر العربيّ، ويمكنُ الاطمئنانُ إلى صحّته، مقطّعتان لجُذَيٍّ بنِ الدِّلْهاث القُضاعيّ؛ الأولى أربعةُ أبيات في سقوط مدينة الحَضْر، على يد سابور الجنود، ومقتلِ ملكها الضَّيْزَن سنة (٢٤١م)، والثانية أربعةُ

(١) المزهر٢/ ٤٧٧.

(٢) ينظر: دراسات في الأدب الجاهليّ (خليف)، ص٣٣ .

(٣) ينظر: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، ص٣.

(٤) الحيوان١/ ٧٤.

أبيات أيضًا، تتحدّث عن انتصار قُضاعة على الفرس في معركة شهرزور (٢٣٢م)، ومنها قوله:

دَلَفْنَـــا للأَعـــادِي مِـــنْ بَعِيْـــدٍ بِجَـــيشٍ ذي التِهَـــابٍ كالسَّـــعِيرِ
فلاقَـــتْ فـــارسٌ، مِنّـــا، نَكَـــالًا وَقَتَّـــلْنَا هَرَابِـــذَ شَـــهْرَزورِ
لَقِيْنَـــاهُمْ بِخيـــلٍ، مـــنْ عِـــلافٍ وبالـــدُّهْمِ الصَّـــلادِمَةِ الـــذُّكُورِ[1]

ولمعاصر جُدَيّ خُزيمةُ بنُ نَهد القُضاعيّ سبعةُ أبيات في ثلاثة نصوص، منها قوله في عشقه لفاطمة بنت يَذْكُرَ الرَّبَعِيّ، وارتحالها وقتله لأبيها:

فَتـــاةٌ كَـــأَنَّ رُضَـــابَ العَبَـــيرِ بِفيهـــا يُعَـــلُّ بِـــهِ الزَّنْجَبيـــلُ
قَتَلـــتُ أَباهـــا عَـــلى حُبِّهـــا فَتَبخُـــلُ إنْ بَخُلَـــتْ أو تُنِيْـــلُ[2]

ومن قديم الشعر الجاهليّ في القرن الثالث أيضًا مقطّعاتٌ وأبياتٌ وأشطرٌ ذَكَرَها ابن سلّام الجمحيّ في طبقاته، ونَصَّ على أنّها من قديم الشعر الجاهليّ، ومنها قولُ جَذيمة الأبرش:

رُبَّـــما أَوفيْـــتُ في عَلَـــمٍ تَـــرْفَعَنْ ثَـــوْبي شِـــمَالاتُ

---

(١) معجم البلدان: شهرزور. وينظر لترجمة جُديّ ومجموع شعره: الشعراء الجاهليّون الأوائل، ص١٣٠-١٣٧. وقد أشار مؤلّفه الباحث عادل الفريجات إلى أنّ الأبيات نسبت إلى أكثر من شاعر، لكنّه رجّح نسبتها إلى جديّ بن الدلهاث. **النَّكال**: العِقاب أو النازلة. **هَرَابذ**: مفرد هِرْبِذ. فارسي معرّب. والهرابذة: خدمُ النارِ عند المجوس. **شَهْرَزُور**: كورة واسعة بين إربل وهَمذان. **الأَدْهَم من الخيل**: الأسود. **الصَّلادِمَة**: جمعُ الصِّلْدم، أي: الدابّة القوية الحافر. **الذَّكَرُ من الحديد**: أصلَبُه وأيبَسُه، ومن الرجال: الشجاعُ الشَّهْمُ.

(٢) وُجد خزيمة قبل عام ٢٤١م. ينظر لترجمته ومجموع شعره: الشعراء الجاهليّون الأوائل، ص١٢٣-١٢٩. والبيتان في المعارف، ص٦١٧.

في فُتُـــوٍّ أنـــا كـــالئُهُمْ في كَـــلالِ غَـــزْوةٍ مـــاتُوا
ليـــتَ شِـــعري مـــا أَمَـــاتَهُمُ نحـــنُ أَدْلَجْنَـــا وهُـــمْ بـــاتُوا[1]

ولدُويد بن زيد النَّهْديّ القُضاعيّ، وهو من شعراء القرن الثالث وأوائل الرابع الميلاديّين، مقطّعةٌ قالها حين حضرَه الموتُ، وهي قوله:

اليـــومَ يُبنَـــى لِدُوَيْـــدٍ بيتُـــهُ
لـــو كـــانَ للـــدَّهْرِ بِـــلًى، أَبْليْتُـــهُ
أو كـــانَ قِـــرْني واحـــدًا كفيتُـــهُ
يـــا رُبَّ نَهْـــبٍ صـــالحٍ، حَوَيْتُـــهُ
ورُبَّ غَيْـــلٍ حَسَـــنٍ لَوَيْتُـــهُ
ومِعْصَـــمٍ مُـــخَضَّبٍ ثَنَيْتُـــهُ[2]

ومن شعر القرن الرابع الميلاديّ بيتان لأَعْصُرَ بنِ سعد بن قيس بن عيلان، وهما قوله[3]:

قالتْ عُمَيْرَةُ: ما لرأسِكَ- بعدَمَا نَفِـدَ الزَّمـانُ- أتـى بلـونٍ مُنْكَـرِ
أَعُمـــيرَ، إنّ أَبـــاكِ شـــيَّبَ رأْسَـــهُ كَـــرُّ الليـــالي، واخـــتلافُ الأَعْصُـــرِ

(١) طبقات فحول الشعراء، ص٣٨. **أوفيت**: أشرفت. **العَلَم**: الجبل. **تَرْفَعَنْ ثوبي**: يريد أنّ ثوبه لا تلتصق بجلده، وهذا مدح بالنعمة. **شمالات**: رياح الشمال. وخصّها بالذكر لأنّها تهبّ شديدة في أكثر أحوالها. **فتوّ**: جمع فَتًى. **كالئهم**: حافظهم. **أدلجنا**: سرنا من آخر الليل.

(٢) السابق، ص٣٢. وينظر لترجمته ولشعره المجموع: الشعراء الجاهليّون الأوائل، ص١٦٥-١٧٢. **بيته**: قبره. **القرن**: الكفء والنظير. **نهب صالح**: مغانم كثيرة. **غيل**: الساعد الريّان.

(٣)طبقات فحول الشعراء، ص٣٣. وينظر لترجمته ومجموع شعره: الشعراء الجاهليّون الأوائل، ص١٧٢-١٧٦. وشعره المجموع ثلاثة أبيات لا غير.

وكذلك أربعة أبيات للشاعر لَقيط بن يَعْمُرَ الإياديّ (ت نحو٣٨٠م) حذّر فيها قومه من خطر غزو الفرس لهم، مطلعُها[١]:

سَــلامٌ في الصَّــحِيْفَةِ مِــن لَقِــيْطٍ إلى مَــنْ بِالــجَزيرَةِ مِــن إِيَــادِ

لكنّ توثيق ابن سلّام الجمحيّ وغيره من القدماء لهذه الأشعار القُدْمَى تَعَرّض للنفي بمثل رأي يوسف خليف الذي ذهب إلى أنّها ضرب من الأساطير؛ لأنّها منسوبةٌ إلى أسماءَ موغلةٍ في القِدَم، يرتفعُ بعضُها إلى سبعة قرونٍ أو تسعةٍ قبل الإسلام[٢]، فكأنّ يوسف خليف يستكثرُ على أمّة، ديوانُها الشعر، أنْ تَحتفظَ ذاكرتُها بمقطوعات قليلة، وأبياتٍ يسيرة، تَرْجعُ إلى نحو أربعة قرون قبلَ الإسلام، لا سبعةٍ، ولا تسعةٍ[٣].

إنّ ما وصل إلينا من شعر جُديّ وخُزيمة ودُويد وأَعصر ولَقيط يُظهر أنّه شعرٌ تامُّ البناء لغةً وتراكيبَ وإيقاعًا وتصويرًا[٤]، وهذا يعني أنّ الشعر العربيّ قد بلغ درجةً عالية من النضج قبلَ الإسلام، بنحو أربعمئة سنةٍ، وأنّه مرّ بمراحلَ كثيرةٍ، وتجاربَ متنوّعةٍ، قبلَ أنْ يصلَ إلى هذا المستوى من النضج الفنّيّ[٥].

وربّما يرى باحث أنّ الشاهد الشعريّ، ممّا جاء أعلاه، قد يكون بعضًا من نصّ أطول، لم يصل إلينا. وهذا ممكن، لكنّ المؤكّد أنّ قديم الشعر الجاهليّ كان

(١) ديوان لَقيط بن يَعْمُرَ، ص٧٢. كان لقيط ينزل الحيرة، وكان قبائل إياد تنزل الجزيرة.

(٢) ينظر: دراسات في الشعر الجاهليّ (خليف)، ص٤٢.

(٣) ينظر: إجراءات النقد وقضاياه في الشعر الجاهليّ، ص٢٣.

(٤) ينظر: الشعراء الجاهليّون الأوائل، ص١١٥.

(٥) ينظر للتفصيل: إجراءات النقد وقضاياه في الشعر الجاهليّ: ص٢٢ والشعراء الجاهليّون الأوائل، ص١٣٠-١٣٨.

مقطّعات ونتفًا؛ فابن سلّام الجمحيّ يقول: "ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلّا الأبيات يقولها الرجل في حاجته[1]"، وكذلك قول ابن قتيبة: "لم يكن لأوائل الشعراء إلّا الأبياتُ القليلة يقولها الرجل عند حدوث الحاجة[2]". وفي الشواهد التي وردت أعلاه ما يرجّح صحّةَ هاتين المقولتين، وصحّةَ نسبة الشواهد إلى أصحابها أيضًا.

إنّ أقدم ما وصل إلينا من الشعر الجاهليّ جاء على شكلّ مقطّعاتٍ ونتف وأبيات لا قصائد، في كلّ منها تعبير عن حاجة خاصّة تعتلج في نفس الشاعر، ويرغب في الإفصاح عنها (العشق – الشيب –الموت) أو عن حاجة قبليّة عامّة (وصف معركة –التحذير من غزو الأعداء). وهذه النماذج القدمى من الشعر الجاهليّ تُمثّلُ الأساس الذي سنبني عليه البحث عن تجارب التجديد والتجاوز نحو التحديث تقصيدًا في الشعر الجاهليّ .

أوّلًا: أوّليّة التجديد بالتقصيد:

يمثّلُ تحوّل الشعر الجاهليّ من مرحلة المقطّعات إلى مرحلة شيوع التقصيد حالة حداثيّة، وهذا التحوّل لم يحصل دفعة واحدة؛ بل سبقته تجارب تقصيد تمثّل حالة تجديد قبل أنّ يتّسع القول فيها وتشيع، وتصبح حالةً حداثيّة عامّة.

وتمييز المقطّعات من القصائد مؤسّس على عدد الأبيات؛ يقول ابن رشيق: "قيل: إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة... ومن الناس مَنْ لا يَعُدُّ القصيدةَ إلّا

(١) طبقات فحول الشعراء، ص٢٦.

(٢) الشعر والشعراء١/ ١٠٤. وهذا الأمر ظلّ ساريًا في صدر الإسلام وبعده، جاء في البيان والتبيين (٢/ ١٠١) "وقال عمر بن الخطّاب رحمه اللهَّ: مِن خير صناعات العرب الأبياتُ يقدِّمُها الرّجلُ بين يدَيْ حاجته، يَسْتَنْزِلُ بها الكريمَ، ويستعطفُ بها اللئيمَ".

ما بلغ العشرة أو جاوزها، ولو بيتًا واحدًا[١]". وفي شعر حسّان بن ثابت ما يرجّح الرأي الأوّل؛ إذ قال في مطلع سبعة أبيات، هجا فيها بني المغيرة المخزوميّين من قريش[٢]:

قد حان قولُ قصيدةٍ مشهورةٍ شنعاء، أُرْصِدُها لِقَومٍ رُضَّعِ

وبناء على هذا الشاهد وعلى ما ذكره ابن رشيق نرى أنّ القصيدة تتألّف من سبعة أبيات، فما فوق، إضافة إلى أنّ أبيات حسّان تفيد بأنّ القصيدة يمكن أنْ تختصّ بموضوع واحد. وبناء على هذا الوعي النقديّ القديم سنستقرئ أقدم ما وصل إلينا من الشعر الجاهليّ لنتعرّف بدايات تجريب الشعراء في مجال التقصيد.

١-**جَذيمة الأبرشُ** (القرن الثالث الميلاديّ[٣]): إنّ أقدمَ نصّ شعريّ جاهليّ وصل إلينا، وهو أكثر من ستّة أبيات نجده في تاريخ الطبريّ؛ فقد رُوي عن ابن الكلبيّ (ت٢٠٤ه) أنّ حسّان بن تبّع اجتاحَ سريّةً لجند جَذيمة الأبرشِ، فأنشد جذيمةُ قصيدة، تتألّف من أحد عشر بيتًا، مطلعها:

ربما أَوفيْتُ في عَلَمٍ ترفعَنْ بُردِي شِمَالاتُ
في فُتُوٍّ أنا كالئُهُمْ في بَلايَا غَزْوةٍ باتُوا[٤]

وقد اجتمع في هذه القصيدة معنيان: الرثاء والفخر معًا: رثاء الشاعر لمن فَقَد من جنده، ثمّ رثاؤه لذاته، وبين هذا وذلك تناثر فخر الشاعر بقومه وأهله الذين

(١) العمدة، ص٣٥٠.

(٢) ديوان حسان بن ثابت، ص٣٢٥.

(٣) ينظر لزمان جَذيمة الأبرش: الشعراء الجاهليّون الأوائل، ص١٤١-١٤٤.

(٤) تاريخ الطبري ١:٦١٣-٦١٤. وينظر: الشعراء الجاهليّون الأوائل، ص١٥٠-١٥١ و١٥٣-١٥٤.

ماتوا، ثمّ بذاته التي ستموت أيضًا. إنّ الجمع بين المعنيّين على هذا النحو يجعل النص موضوعًا واحدًا لا اثنين، لكنّه يمهّد لابتداع نصوص تتعّدد موضوعاتها، ويستقلّ كلّ منها بمكان ما من بناء القصيدة.

لكنّ الراوي ابن الكلبيّ نفسه عاد فقال: "ثلاثة أبيات منها حقّ، والبقيّة باطل[١]". وأراه يعني ثلاثة أبيات رواها ابن سلّام الجمحيّ في طبقاته[٢]؛ أي: هذه القصيدة أكثرها مصنوع، ولا يجوز أنْ تكون أوّل تقصيد جاهليّ وصل إلينا، لكن يمكن أنّ نرى فيها تقليدًا لنموذج التقصيد في زمان جَذيمة الأبرش، وهو نموذج احتفظت به ذاكرة الرواة، ونسج بعضهم على منواله، وأضافه إلى جَذيمة الأبرش.

٢-لَقيط بن يَعْمُرَ الإياديّ (ت نحو٣٨٠م): بعد جَذيمة الأبرش بنحو مئة سنة وصلت إلينا قصيدة عينيّة للَقيط بن يَعْمُرَ الإياديّ، وهي عنوان لتجربة شاعر ينتقلُ عمدًا من نمط المقطّعة إلى نمط القصيدة؛ فديوانه يَضمّ نصّين حرّض فيهما قومه على الاستعداد لمحاربة الفرس، وهما مقطّعةٌ وقصيدة. وقد شكّ الباحث يوسف خليف بشعر لَقيط بن يَعْمُرَ الإياديّ؛ لأنّ خبرَه يرتفعُ إلى ثلاثة قرونٍ قبلَ الإسلام، ولأنّه من رواية ابنِ الكلبيّ[٣]؛ وهذا الرأي مرفوض جملةً وتفصيلًا؛ لأنّ إقصاءَ روايةِ ابن الكلبيّ يَعني أنْ نُسقطَ شطرًا كبيرًا من ثقافتنا وتاريخنا قبلَ الإسلام، متناسِيْنَ أثرَ الشعوبيّة في تشويه روايةِ ابن الكلبيّ؛ لأنّها هي الراويةُ الأكثرُ معرفةً ونَشْرًا للثقافة العربيّة قبلَ الإسلام[٤]، مع ملاحظة أنّ ابن الكلبيّ

(١) تاريخ الطبري١/ ٦١٤. وهي الأبيات (١ و٢ و٥).

(٢) ينظر: طبقات فحول الشعراء، ص٣٨.

(٣) ينظر: دراسات في الشعر الجاهليّ (خليف)، ص٣٩ الحاشية ٢.

(٤) يذهب إلى ذلك نجيب محمد البهبيتي، في كتابه: المعلقات: سيرة وتاريخًا، ص٧-٨ و٧٤-٧٥.

كان حريصًا على توثيق روايته للشعر، وأنّ روايته لا تتعارض مع الموثوقين من الرواة، وقد مرّ بنا أعلاه توافق رواية ابن الكلبيّ مع رواية ابن سلّام الجمحيّ، إضافة إلى أنّ التفكير في هذا الأمر لا يستبعد أنْ تحتفظ ذاكرة العرب بمقطّعة وقصيدة قيلتا في صراع طويل ودامٍ بين قبائل إياد والفرس.

وبناء عليه نرى أنّ عينيّة لَقيط بن يَعْمُرَ الإياديّ هي أقدم قصيدة موثّقة وصلت إلينا من الشعر الجاهليّ، وقد سبق إنشادها تحذير لقيطٍ لقومه من خطر الفرس بأربعة أبيات، لكنّه لم يصل بها إلى غايته، فابتدع قصيدة مطوّلة، وأرسل بها إلى قومه لتكون أكثر تأثيرًا فيهم من المقطّعة، وهي ستّون بيتًا، استهلَّها بثمانية أبياتٍ في الطلل والمرأة، مطلعُها:

يـا دارَ عَمْـرَةَ مِـنْ مُـحْتَلِّها الـجَرَعَا هاجَتْ لِيَ الـهَمَّ وَالأَحزانَ وَالوَجَعَا[1]

في هذا البيت ذِكْرٌ لطلل عَمْرَةَ التي أحبّها لقيطٌ، وهو لا يَرى يأسًا منها ولا طمعًا، وشبّه نظراتها بنظرات بقرة وحشية، وأسنانها الدقيقة بالأقحوان، ثمّ أشار إلى طيفها وارتحالِ ظعائن قومها. وإنّ في هذا ما يثيرُ حفيظةَ الدفاع عن الحُرم من النساء والأمكنة؛ وما يبعثُ في نفوسِ الإياديّين إحساسًا بأرقٍ يُعانيه الشاعرُ، ويريد إخبارهم به، وقد أفصح عن ذلك في قولُه عن طَيْفِ عَمْرَةَ: "**يُؤَرِّقُني/ طَيْفٌ تَعَمَّدَ رَحْلِي حَيْثُما وُضِعَا**[2]". ومن الملاحظ أنّ هذه المقّدمة قد ضمّت بذور الأغراض الرئيسة لمقدّمات القصائد: المرأة والطلل والرحلة. ثمّ قال لَقيط في البيت التاسع:

(١) ديوان لَقيط بن يَعْمُرَ، ص٧٤. **محتلّها**: مكان نزولها. **الجَرَع**: رملٌ يرتفعُ وسطُه، وترقُّ حواشيه، فتُعشب، وهو اسم موضع.

(٢) ديوان لَقيط بن يَعْمُرَ، ص٧٥.

بـل أيّهـا الرَّاكـبُ المُزجـي عـلى عَجَـلٍ نَحْـوَ الجزيـرةِ مُرْتَـادًا ومُنْتِجعَـا[1]

فسَنّ بهذا البيت سنّةَ الانتقال من حديث الذات المعبّر عن الغاية بشكل غير مباشر، إلى حديث معبّر بأسلوب مباشر وصريح عن الغاية الرئيسة من إنشاد القصيدة، وقد استعان لَقيطٌ لتحقيق ذلك بأسلوب الإضراب عن ندائه لطلل عمرة في البيت الأوّل بندائه لراكب ناقة معلومٍ، يسوقها مسرعًا نحو الجزيرة طلبًا للكلأ والأمن، وكان البيتُ التالي:

أبلـــغْ إيـــادًا، وخَلّـــلْ في سَراتِهـــمِ أنّي أَرَى الرأيَ -إنْ لم أُعْصَ- قد نَصَعَا[2]

هو بدايةَ الانتقالِ إلى غرضِ التحذير والنصح الذي شغل خمسين بيتًا، وتضمّن أفكارًا ومعانيَ دقيقةً، تتَّصلُ بالخطر الفارسيّ المُحدِقِ بقبيلة إياد، وبكيفيّةِ مجابهتِه؛ لتغدوَ رسالةُ القصيدةِ الإعلاميّة صيحةَ تحذيرٍ وخطّةَ مواجهةٍ للتحدّي معًا، وهي بذلك موافقة لما جاء في المقطّعة الداليّة التي سبقتها، غير أنّ الداليّة كانت "بمثابة برقيّة موجزة، والعينيّة بمثابة كتاب مفصّل دقيق شديد اللهجة"[3].

وبناء على ذلك نجد أنّ أوّل تقصيد وصل إلينا تشكّل من قسمين: ذاتيّ وموضوعيّ، ومن بيت انتقل به الشاعر من حديث الذات إلى حديث الموضوع، مع ملاحظة أنّ الإيجاز في حديث الذات لا يسمح بتقسيمه موضوعات مختلفة، بل إلى أفكار متعدّدة في سياق التعبير عن القلق بسبب عمرة وارتحالها، كما أنّ الإطالة في التعبير عن قلقه من خطر الفرس على قومه، لا تسمح بأنّ نقسمه موضوعات، بل أفكار دقيقة ومتنوّعة يجمعها أمر واحد، هو بيان خطر الفرس

(١) السابق، ص٧٦.

(٢) السابقَ، ص٧٦.

(٣)ديوان لَقيط بن يَعْمُرَ، ص٢٧. استخدم الباحث (مثابة) بمعنى (منزلة).

وطرق مواجهته قبيلة إياد له. يُضاف إلى ذلك أنّ ذاتيّة الشاعر لقيط لم تندمج بقبيلته؛ إذ ظلّ صوته يتراءى في القصيدة منذ البيت الأوّل (**هاجَتْ لِيَ الهَمَّ وَالأَحزانَ وَالوَجَعَا**) حتّى قوله في خاتمة القصيدة:

هـذا كتـابي إلـيكمْ، والنـذيرُ لَكُـمْ فمـن رأى رأيـه مـنكم ومـن سـمعَا
لقد بذلتُ لَكُـمْ نُصْـحِي بـلا دَخَـلٍ فاستيقظوا، إنّ خير العلـم مـا نفعَـا[1]

وهذا يعني أنّ قصيدة لقيط تنتمي إلى نمط القصيدة المؤلّفة من موضوعين، وجسر انتقال من الأوّل إلى الثاني، وهي وَفْقَ وعينا لأقدم ما وصل إلينا من الشعر الجاهليّ تُمثّل ببنائها الفنّيّ مَعْلَمًا تجديديًّا تجاوز فيه لقيطٌ ذاته ومَنْ سبقه؛ إذ أحدث تحوّلًا إبداعيًّا، يُفترض أنّه مؤسّسٌ على وعي نقديّ لوظيفة القصيدة المتجاوزة لوظيفة المقطّعة.

ثانيًا: تنامي تجارب التقصيد:

ثمّة زمن طويلٌ بين قصيدة لقيط العَيْنِيّة وما وصل إلينا بعدها من تجارب للتقصيد؛ فبعد نحو مئة وخمسين سنة وصلت إلينا تجارب كثيرة لمُهَلْهِل بن ربيعة، وتجربتان لمعاصره أبي دؤاد الإياديّ، وفيما يلي بيان لذلك.

١-**مُهَلْهِلُ بنُ رَبيعةَ التَّغلبيّ** (ت نحو٥٣٠م): هو عَديّ بن ربيعة التغلبيّ، بطلُ حرب البَسُوس بين تغلب وبكر، وهو الذي أشعلَها مطالبًا بالثأر لأخيه كُليب، واستمرّت أربعين سنة. وكان لشعر مُهَلْهِل حضور واسع في هذه الحرب، مع خصوصيّة في الإبداع أكسبته لَقَب مُهَلْهِل؛ فقد "سُمِّيَ مُهَلْهِلًا لِهَلْهَلَةِ شِعْرِه[2]".

(١) السابق، ص٨٩.

(٢) طبقات فحول الشعراء، ص٣٩. وينظر: العمدة، ص١٨٩ والموشّح، ص١٠٥.

وللنقاد القدماء آراء عدّة في المراد بِهذه الهَلْهَلَةِ للشعر، لكن ما يهمّنا هنا هو الرأي الخاصّ بالتقصيد؛ فقد قيل: "وإنّما سُمّيَ مُهَلْهِلًا لأنّه هَلْهَلَ الشِّعْرَ، يعني: سَلْسَلَ بناءه، كهَلْهَلَةِ الثوب، وهو اضطرابُه واختلافُه[1]"؛ أي: جعلَ موضوعاتِ القصيدة المتعدّدةَ مترابطةً ومتتابعةً. وهذا الحكم يُمثِّلُ توضيحًا لموقع مُهَلْهِلٍ بصفته واحدًا من الأوائل الذين ارتَقَوا بالشعر من نَمَط المُقطّعة والنُّتفة إلى نَمَط القصيدة؛ إذ لديه، في ديوانه المجموع، خمس عشرة قصيدة، أبيات كلّ منها ما بين ثمانية أبيات وخمسة وأربعين بيتًا، ومتوسِّطُ عددِ أبيات كلٍّ منها نحو عشرين بيتًا. وباستقراء هذه القصائد نجدُ أنّها تُمثّلُ تجاربَ تجديدٍ في بناء القصيدة، وهو أربعة أنواع:

أمّا **النوع الأوّل** فهو القصيدة التي تتألّف من موضوع واحد، ولِمُهَلْهِل في هذا المجال ثلاثُ قصائد: **الأولى** أحدَ عشرَ بيتًا، قِيلتْ في الحماسة قبلَ مقتل كليب[2]، و**الثانية** ستّةَ عشرَ بيتًا كلّها في الحماسة أيضًا، ومطلعها:

أَثْبَتُّ مُرّةَ، والسُّيوفُ شواهرٌ وصرفتُ مُقْدَمَها إلى هَمّامِ[3]

والثالثة أربعة عشر بيتًا، في رثاء كليب فقط، ومطلعها:

إنّ في الصَّدْرِ مِنْ كُليبٍ شُجُونًا هاجساتٍ نَكَأنّ منه الجِراحا[4]

(١) شرح نقائض جرير والفرزدق، ص١٠٠٨. وينظر: الشعر والشعراء١/ ٢٩٧.

(٢) ديوان مهلهل بن ربيعة، ص٨٦-٨٧.

(٣) السابق، ص٧٦. **مرّة**: والد جسّاس. **همّام**: هو ابن مرّة، وأخو جسّاس.

(٤) السابق، ص٢٤.

وأمّا النوع الثاني فهو القصيدة التي تتألّف من موضوعين، وهي أربعة أنماط: أوّلها أنّ تُستهلّ القصيدة ببيت في الرثاء يُشكّل مدخلًا إلى الغرض المهيمن على القصيدة، وهو الحماسة. ولمهلهل من هذا النمط قصيدتان؛ مطلعُ الأولى:

لـمّا نَعَـى النـاعي كُلَيبًـا أظلمـتْ شـمسُ النَّهـارِ فـما تريـدُ طُلوعَـا

وبعده ثمانيةُ أبيات أعلن فيها مُهَلْهِل إصرارَه على إبادة قبائل بني بكر حتّى يرى قتلاهم طعامًا للضِّباع ولسِباع الطير(١)، ومطلعُ الثانية:

إنّ تحـتَ الأحجـارِ حَزْمًـا وعَزْمًـا وقتـيلًا مـن الأراقـمِ كَهْـلَا[٢]

ثمّ انتقل مهلهل إلى الحماسة (ب٣-١٠)، غير أنّه عاد إلى الرثاء في خاتمة القصيدة في البيتين (١١-١٢)[٣].

وثاني تلك الأنماط أنْ تُستهلّ القصيدة برثاء مستفيض، ثمّ تُختم بحماسة موجزة، ولمُهَلْهِل في هذا المجال ثلاث قصائد، استهلّ الأولى بخمسة عشر بيتًا في الرثاء، وختمها ببيتين في الحماسة، ومطلعها:

كليبُ، لا خيرَ في الدنيا ومَنْ فيها إذا أنـتَ خلّيتهـا في مَـنْ يُخلّيهـا[٤]

وبدأ الثانية بستّة عشر بيتًا في الرثاء، وختمها ببيتين في الحماسة، ومطلعها:

كُنّـا نَغـارُ عَـلى العَواتِـقِ أَنْ تُـرَى بِـالأَمسِ خارِجَـةً عَـنِ الأَوطـانِ

(١) ينظر للقصيدة: السابق، ص ٤٨-٤٩.

(٢) **الأراقم**: بطون من بني تغلب، وإنّما سُمّوا الأراقم لأنّ عيونهم كعيون الأراقم، وهي ضربٌ من الحيّات.

(٣) ينظر للقصيدة: ديوان مهلهل، ص٦٠-٦١.

(٤) السابق، ص٩٠-٩١.

فَخَرَجنَ حينَ ثَوى كُلَيبٌ حُسَّرًا مُسْتَيقِناتٍ بَعدَهُ بِهَوانِ[1]

وبدأ الثالثة بخمسة في الرثاء، وأتبعها بثلاثة في الحماسة، ومطلعها:

أزجُرُ العَيْنَ أنْ تُبَكّي الطُّلُولَا إنّ في الصَّدر من كُليبٍ غَلِيلَا[2]

والملاحظ في هذين النوعين أنّ الشاعر يبدأ القصيدة بالرثاء ثم بالحماسة، وأنّ الهيمنة على النصّ تكون للرثاء تارة وللحماسة أخرى.

و**ثالث** تلك الأنماط قصيدةٌ تبدأ بالغزل ثمّ بالرثاء، وهي تسعة أبيات[3]. وقد رُوِيَ في خبرها أنّ مُهَلْهِلًا كان أسيرًا، لدى المُحَلِّل بن ثَعلبةَ اليشكريّ، فسقاه خمرًا، فلمّا طابت نفس مُهَلْهِل تغنّى بتسعة أبيات، استهلّها بثلاثة أبيات تغزّل فيها بابنة المُحَلِّل:

طَفْلَةٌ ما ابنةُ المُحَلِّلِ بَيْضَا ءُ لَعُوبٌ لذيذةٌ في العِنَاقِ
فاذْهَبِي ما إليكِ غيرَ بعيدٍ لا يُؤاتي العِناقَ مَنْ في الوَثَاقِ
ضَرَبَتْ نَحْرَها إليَّ وقالتْ: يا عَدِيًّا، لقدْ وَقَتْكَ الأواقي[4]

ثمّ راح يرثي أخاه بخمسة أبيات، أوّلها:

ما أُرَجِّي في العيش بعدَ نَدَاما يَ أراهُمْ سُقُوا بكأسِ حَلَاقِ[5]

(١) ينظر: السابق، ص٨٣-٨٤.

(٢) ينظر للقصيدة: الأغاني٥/ ٦١. وهي في (ديوان مهلهل، ص٦٢-٦٣) عشرة أبيات.

(٣) في الأغاني (٥/ ٥٩-٦٠) تسعة أبيات، وهي -عدا البيت الثاني- في التعازي والمراثي، ص٣٠٠.

(٤) الأغاني ٥/ ٥٩-٦٠. وينظر: ديوان مهلهل، ص٥٨. **طَفْلة ما**: ما زائدة. **والطَّفلة**: الفتاة الناعمة الرقيقة.

(٥) **الحَلاق**: المنيّة المشؤومة

ورابع تلك الأنماط مطوّلة، تتألّف من خمسة وأربعين بيتًا، قالها ردّا على قصيدة للحارث بن عباد، وقد استهلّها بثلاثة أبيات في وصف الأطلال، وأتبعها باثنين وأربعين بيتًا في الحماسة[1].

وأمّا **النوع الثالث** فهو القصيدة التي تتألّف من ثلاثة موضوعات، وقصائد مهلهل من هذا النوع مطوّلة، عدا قصيدة واحدة من ثمانية أبيات، افتتحها ببيتين، مَثّلَا موضوع اعتدادِ مهلهل بشعره، وهما قوله:

مَـــن مُبلِـــغٌ بَكـــراً وَآلَ أَبـــيهِمِ عَنّـــي مُغَلغَلَـــةَ الـــرَدِيِّ الأَقعَـــسِ
وَقَصـــيدَةً شَـــعواءَ بـــاقٍ نورُهـــا تَـــبلى الجِبـــالُ وَأَثرُهـــا لَم يُطمَـــسِ[2]

وجاء بعدهما الرثاء (ب٣-٦)، فالحماسة (ب٧-٨).

أمّا المطوّلات الثلاث فقد تألّفت **المطوّلة الأولى** من واحد وثلاثين بيتًا، قالها مُهَلْهِل بعد أنْ دفن أخاه كليبًا[3]، وعبّر في موضوعها الأوّل (ب١-٥) عن طول ليله وشدّة حزنه وبكائه في إثر قوم فقدهم:

أَهـــاجَ قَـــذاءَ عَينِـــيَ الاذِّكـــارُ هُـــدُوًّا فَالـــدُّموعُ لَهـــا انْحِـــدارُ
وَصـــارَ اللَّيـــلُ مُشـــتَمِلًا عَلَينـــا كَـــأَنَّ اللَّيـــلَ لَـــيسَ لَـــهُ نَهـــارُ
وبِـــتُّ أُراقِـــبُ الجَـــوزاءَ حَتّـــى تَقـــارَبَ مِـــن أَوائِلِهـــا انْحِـــدارُ
أُصَرِّفُ مُقلَتِـــي فِي إِثـــرِ قَـــومٍ تَبايَنَـــتِ الـــبِلادُ بِهِـــم فَغَـــاروا
وَأَبكـــي وَالنُّجـــومُ مُطَلَّعـــاتٌ كَـــأَنْ لَم تَحْوِهـــا عَنّـــي البِحـــارُ

(١) ينظر: ديوان مهلهل، ص٦٩-٧٢.

(٢) السابق، ص٤٦.

(٣) ينظر للقصيدة: السابق، ص٣١-٣٤.

وراح يبكي على أخيه، ورثاه بتسعة عشر بيتًا (ب٦-٢٥)، أوّلها:

عَـلى مَـن لَـو نُعيـتُ وَكـانَ حَيًّـا لَقَـادَ الخَيـلَ يَحجُبُهـا الغُبـارُ
دَعَوتُـكَ يـا كُلَيـبُ فَلَـم تُجِبنـي وكَيـفَ يُجيبُنـي البَلَـدُ القِفـارُ

ثمّ دعا في أبيات (ب٢٦-٣١) تغلب للأخذ بثأر كليب وإبادة بني بكر، وختم القصيدة بقوله:

وَلَسـتُ بِخـالِعٍ دِرعـي وَسَـيْفِي إِلى أَنْ يَخْلَـعَ اللَّيـلَ النَّهـارُ
وإِلّا أَنْ تَبيـدَ سَراةُ بَكْـرٍ فَـلا يَبقـى لَهـا أَبَـدًا أَثـارُ

وتألّفت **المطوّلة الثانية** من ثلاثين بيتًا[1]، تضمّ ثلاثة موضوعات؛ **أوّلها** الأرق الذي جعل ليل مهلهل طويلًا، وهو حزين يرقب ظهور الصبح، وذلك في تسعة أبيات، مطلعها:

أَلَيلَتَنـا بِـذي حُسُـمٍ أَنـيري إذا أَنـتِ انْقَضَـيتِ فَـلا تَحـوري
فَـإِنْ يَـكُ بِالـذَّنائِبِ طـالَ لَـيْلي فَقَـد أَبْكِـي مِـنَ اللَّيـلِ القَصـيرِ[2]

فالشاعر يفتتح قصيدته بالتعبير عن ضيقه من طول ليلته، وضجره منها، وهو يطلب منها أنّ ينزاح ظلامها بنور الصباح، وألّا ترجع إليه بهمومها، وربط طول ليله بغدير الذنائب الذي قُتل فيه أخوه كُليب، مقارنًا بين ماضيه وحاضره:

(١) ينظر للقصيدة: الأمالي ٢/ ١٢٩-١٣٣، وهي المعتمدة في هذه الدراسة. وهي تسعة أبيات في الأصمعيّات (ص١٧٠)، وبلغت بَجَمْعِ رواياتها من مصادر مختلفة سبعة وثلاثين بيتًا، ينظر: ديوان مهلهل، ص ٣٨-٤٢.

(٢) **حُسُم**: موضع من ديار ربيعة. **تحوري**: ترجعي. **الذَّنائب**: غدير ماء من ديار ربيعة، وعنده قتلَ جسّاس كليبًا أخا مُهَلْهِل.

"إنْ كان طال ليلي بهذا الموضع لقتل أخي فقد كنتُ أستقصرُ الليل، وهو حيّ[1]".

ثمّ انتقل الشاعرُ إلى موضوع الحماسة (ب١٠-١٤)؛ فراح يُعدّد انتصارات تغلب وإيقاعها ببني بكر، وأوّل ذلك قوله[2]:

فَلَو نُبِشَ المَقابِرُ عَن كُلَيبٍ فَيُخْبِرُ بِالذَّنائِبِ أَيُّ زيرِ[3]

ثمّ انتقل إلى الموضوع الثالث، وهو الرثاء (ب١٥-٢١)، وأوّله قولُه:

على أنْ ليس عَدْلًا من كليبٍ إذا طُرِدَ اليتيمُ عن الجَزورِ

ثمّ عاد إلى الحماسة (ب٢٢-٣٠)، وختم القصيدة بقوله:

فَلَولا الرِّيْحُ أُسْمِعَ أهلُ حِجْرٍ صَليلَ البَيْضِ يُقرعُ بالذُّكورِ[4]

وتألّفت **المطوّلة الثالثة** من سبعة وثلاثين بيتًا، وهي القصيدة المسمّاة بالداهية، وهي إحدى القصائد السبع المنتقيات في جمهرة أبي زيد القرشيّ[5]، وفيها ثلاثة موضوعات: إدانة البغي والرثاء والتهديد؛ ففي الأبيات الثمانية الأولى إدانة لبغي بني بكر على بني تغلب، ومطلعُها:

(١) الأمالي ٢/ ١٣٠.

(٢) الأصمعيّات ص ١٧١ والأمالي٢/ ١٣١.

(٣) **أيّ زير**: الخبر محذوف. والتقدير أيّ زير أنا. **والزير**: هو الرجل الذي يتحدّث إلى النساء، ويتبعَهُنّ، ويجالسهُنّ.

(٤) في الأصمعيّات ص ١٧٢ والأمالي٢/ ١٣٣: أَسْمَعَ أهلَ. والضبط من (ديوان مهلهل، ص٤١). **حِجْر**: قصبة اليمامة. وكانت حربهم في الجزيرة. وقد أشار القالي إلى قول بأنّ هذا البيت هو أوّل كذب سُمع في الشعر.

(٥) ينظر: جمهرة أشعار العرب ص٢١٨-٢٢٣. وديوان مهلهل، ص٥٢-٥٧.

جَـارَتْ بَنُـو بَكْـرٍ، وَلَمْ يَعْـدِلُوا وَالمَـرْءُ قَـدْ يَعْـرِفُ قَصْـدَ الطّريـقْ
حَلّـتْ رِكَـابُ البَغْـيِ في وائـلٍ في رَهْطِ جَسّاسٍ، ثِقالِ الوُسُـوقْ[1]

وجاء البيت التاسع جسر انتقال من الإدانة إلى الرثاء؛ إذ فيه إشارة إلى من تعدَّى بغيُه قومّه، فـ(ـطَارَ إلى رَبّ اللِّواءِ الخَفوق)ـ يعني جسّاسًا وكليبًا، وبذلك انتقل مُهَلْهِل إلى رثاء كليب (١٠-٢١)، وبدأه بقوله:

إلى رَئِـيسِ النّـاسِ والمُرْتَجَـى لَعُقْـدَةِ الشّـدِّ، وَرَتْـقِ الفُتُـوقْ

ثمّ انتقل إلى الموضوع الثالث (٢٢-٢٧) ، وهو الحماسة وتهديد بني بكر، وبدأه بقوله:

قُـلْ لِبَنـي ذُهْـلٍ يَرُدّونَـهُ أَو يَصْـبِرُوا للصَّـيْلَمِ الخَنفَقيـقْ[2]
فَقَـدْ تَـرَوَّوْا مـن دَمٍ مُحْـرِمٍ وانْتَهَكـوا حُرْمَتَـهُ مَـن عُقُـوقْ

ثمّ استأنف رثاء كليب بثلاثة أبيات (ب٢٨-٣٠)، وعاد إلى الحماسة والتهديد لبني بكر بسبعة أبيات (ب٣١-٣٧)، آخرها قولُه:

لَـيْسَ أَخُـوكُمْ تَارِكـاً وِتْـرَهُ وَلَـيْسَ عـلى تَطْلاَبِكُـمْ بِـالمُفيقْ[3]

فهذه القصيدة ثلاثة موضوعات، واضحة المعالم، غير أنّها تعاني إشكاليّة التكرار لكلّ من موضوعيّ الرثاء والحماسة.

وأمّا **النوع الرابع** فهو لاميّة من تسعة عشر بيتًا[4]، قالها بعد رجوعه من اليمن، وتضمّنت أربعة موضوعات. ومن خبرها أنّ مُهَلْهِلًا مرّ بقبر أخيه،

(١) **جارت**: ظلمت. **قصد الطريق**: اتّجاهها. **الوسوق**: الأحمال. جمع وَسَق.
(٢) **يردّونه**: يصدّونه ويثبتون في الميدان. **الصَّيْلَم**: السيف القاطع. **الخنفقيق**: الداهية.
(٣) **المفيق**: المتباطئ المتأنّي.
(٤) ينظر للقصيدة: ديوان مهلهل، ص٦٧-٦٨.

فخنقته العَبرة، وكان تحته بغلٌ له نجيب، نَفَرَ من القبر هاربًا، فوثب عنه مُهَلْهِل، وقال هذه القصيدة، وابتدأها بالدعاء على البغل في ثلاثة أبيات، أوّلها:

رَمـــــاك اللهُ مـــــن بغـــــلِ بمشـــــحوذٍ مـــــن النَّبـــــلِ

وجاء البيت الرابع:

وقـــــد قلـــــتُ ولم أعـــــدلْ كلامًـــــا غـــــير ذي هـــــزلِ

ليكون جسر انتقال إلى موضوع القصيدة الثاني، وهو إدانة بني بكر لقتلهم كليبًا ومحاولتهم مساواته بواحد منهم (ب٤-١٣)، ثمّ انتقل مُهَلْهِل إلى الفخر بنفسه وبتغلب (ب١٤٠-١٧)، وختم القصيدة ببيتين، في الحماسة، وهما قوله:

بِـــــما قَـــــدَّمَ جَسّـــــاسٌ لُهُـــــم مِـــــن سَـــــيِّئِ الفِعـــــلِ
سَـــــأَجزي رَهـــــطَ جَسّـــــاسٍ كَحَـــــذوِ النَعـــــلِ بِالنَّعـــــلِ

من الجليّ أنّ لمهلهل تجارب شعريّة متنوّعة في مجال التقصيد؛ من جهة عدد الموضوعات، وتعدّد أنواعها، وتسلسل وجودها في بناء القصيدة، إضافة إلى التنوّع في ابتداء القصائد وخواتيمها.

٢-أبو دؤاد الإياديّ (ت نحو٥٤٠م): معاصر لمُهَلْهِل، وله قصيدتان، رواهما الأصمعيّ في مختاراته، وهما تجربتان مهمّتان جدًّا؛ أمّا **القصيدة الأولى** فتتألّف من خمسة عشر بيتًا[١]، استهلّها بقوله:

وَدارٍ يَقـــــولُ لَهَـــــا الرائِـــــدو نَ وَيـــــلُ اِمِّ دارِ الحُـــــذاَقِيِّ دارَا

(١) ينظر للقصيدة: الأصمعيّات، ص٢٠٩-٢١١ و ودراسات في الأدب العربيّ: أبو دؤاد الإياديّ وما تبقّى من شعره، ص٣٥٢-٣٥٤.

وقد تضمّنت القصيدة موضوعًا واحدًا، هو وصف الفرس والصيد معًا؛ إذ فيها سَرْدٌ لرحلة صيد، تخلّلها وصف للفرس والظليم وما يتّصل بذلك من استعداد للصيد، قبل الصباح، مع بيان لنجاح عملية صيد الظليم. وقد ختمت القصيدة بقول أبي دؤاد مفتخرًا بهذا النجاح:

أَكُلُّ اِمرِئٍ تَحسَبينَ امرأً ونارٍ تَوَقَّدُ بِاللَّيلِ نارَا

وأبو دؤاد في هذا النوع من التقصيد يوافق نهج مُهَلْهِل في مجال بناء القصيدة من موضوع واحد.

وأمّا قصيدة أبي دؤاد **الثانية** فتتألّف من أربعن بيتًا[1]، استهلّها بقوله:

مَنَعَ النَومَ -ماوِيَ- التَّهْمَامُ وَجَديرٌ بِالهَمِّ مَنْ لا يَنامُ
مَن يَنَمْ لَيلَهُ فَقَد أُعمِلُ اللَّيْـ ـلَ وذو البَثِّ ساهِرٌ مُستَهامُ

وقد شكّل هذان البيتان موضوع القصيدة الأوّل، وهو أرقُ الشاعر بسبب العشق، وتلاه موضوع رحلة الظعائن (٣-١٠)، ثمّ شكوى الشاعر من ابن عمّه كعب (١١-١٤)، ثمّ رثاء الأقارب (١٥-٢٤)، ثمّ وصف الشاعر لإبله وفخره بها (٢٥-٣٤)، ثمّ خُتمت القصيدة بوصف الخيل (٣٥-٤٠).

إنّ بناء هذه القصيدة لدى أبي دؤاد من ستّة موضوعات يمثّل تجاوزًا لمُهَلْهِلٍ في ثلاثة أمور؛ **أوّلها** أنّ عدد الموضوعات لدى مهلهل أربعة فأقلّ لا ستّة، **وثانيها** عدم تكرار الموضوع؛ فمُهَلْهِل قد ينتهي من موضوع الرثاء أو الحماسة، ثمّ يعود إليه ثانية، وهذا ما يجعل نسبة التسلسل لأبي دؤاد أكثر صحّة من نسبتها

(١) ينظر للقصيدة: الأصمعيّات، ص٢٠٣-٢٠٩ ودراسات في الأدب العربيّ: أبو دؤاد الإياديّ وما تبقّى من شعره، ص٣٣٦-٣٤١.

لمُهَلْهِل، و**ثالثها** طَرْقُ أبي دؤاد لموضوعات جديدة لا نجدها عند مُهَلْهِل، وهي أربعة: رحلة الظعائن، والشكوى من ابن عمّه، ووصف الإبل، ووصف الخيل مع فخره بهما.

إنّ معرفتنا لأنماط القصائد التي ابتدعها لقيط ومُهَلْهِل وأبو دؤاد لا ينفي إمكانيّة وجود تجارب للتقصيد سبقتهم أو كانت بين الأزمان الفاصلة بينهم أو عاصرتهم؛ فثمّة مقولة نقديّة قديمة أرجعت زمن ظهور التقصيد في الشعر الجاهليّ إلى نحو أربعمئة عامٍ قبل الإسلام، وذُكِرتْ في هذه المقولة أسماء عدد من الشعراء، منهم مَنْ عاش قبل الإسلام بنحو مئة سنة[١]. وثمّة مقولة أرجعت زمن التقصيد إلى مئة ونيّف وخمسين سنة [٢].

ومع أنّ قصيدة لَقيطِ بن يَعْمُرَ أنشدت/ كُتبتْ بين زمني هاتين المقولتين النقديّتين، وقبل زمن مُهَلْهل وأبي دؤاد بنحو مئة وستين سنة فنحن لا نجد من نسب التقصيد إلى لَقيط بن يَعْمُر، بل نجد من نسبه إلى مُهَلْهِل وأبي دؤاد[٣] اللذين كانا قريبي عهد من زمن شيوع التقصيد، وتحوّله من تجارب تجديد إلى حالة عامّة تمثّل حداثة شعريّة حقيقيّة.

(١) ينظر: مجالس ثعلب، ص٤١١-٤١٢ والمزهر٢/ ٤٧٧. وهذا الزمن مقارب لزمن أقدم نصّين شعريّين وصلَا إلينا، وهما لجُدَيّ بن الدِّلهاث القُضَاعيّ في صراع قومه مع الفرس، وفي سقوط مملكة الحضر في العراق سنة (٢٣٢م). ينظر: الشعراء الجاهليّون الأوائل، ص١٣٢ ودراسات في الشعر الجاهليّ (اسليم)، ص٢٦.

(٢) العُمدة، ص٣٥٠. وينظر: فحولة الشعراء، ص١٨ ومعجم الشعراء، ص٢٠.

(٣) ينظر المزهر٢/ ٤٧٧.

خاتمة ونتائج:

ناقش البحث معلمًا رئيسًا للتجديد في الشعر الجاهليّ، وهو مَعْلَمُ تجديد بناء النصّ الشعريّ بالانتقال من نمط المقطوعة إلى نمط القصيدة، وقد خلص البحث إلى الآتي:

- أنّ قصيدة الشعر في وعي بعض الجاهليّين تتألّف من سبعة أبيات فأكثر.
- أنّ عينيّة لقيط بن يعمر الإياديّ هي أقدم قصيدة شعريّة وصلت إلينا، وتُمثّل تجاوزًا لنمط المقطّعة، لغايةٍ محدّدة، هي أنْ يكون الشعر أكثر تأثيرًا في المتلقّي.
- أنّ تجارب التقصيد تنامت كثيرًا في شعر مُهَلْهِل بن ربيعة وأبي دؤاد الإياديّ؛ إذ تنوّعت القصائد بعدد موضوعاتها وتسلسلها، إضافة إلى التنوّع في ابتداءاتها وخواتيمها.
- أنّ ما وصل إلينا من تجارب التقصيد قبل مُهَلْهِل وأبي دؤاد نادر، ولا يمثّل إلّا إشارة يسيرة إلى ما سبقهما من تجارب شعريّة لم تصل إلينا.
- أنّ تنامي التقصيد لدى مُهَلْهِل وأبي دؤاد الإياديّ يمثّل مهادًا لدراسة شيوعه في الشعر الجاهليّ لدى امرئ القيس وعبيد بن الأبرص ومن جاء بعدهما.

المصادر والمراجع

١-**إجراءات النقد وقضاياه في الشعر الجاهليّ**، ٢٠٢١، فاروق اسليم، دائرة الثقافة، الشارقة.

٢-**البيان والتبيين**،١٤٠٥-١٩٨٥، الجاحظ، ت عبد السلام هارون، ط٥، مكتبة الخانجي، القاهرة .

٣-**تاريخ الشعر العربيّ حتى آخر القرن الثالث الهجريّ**، نجيب محمّد البهبيتيّ، ط٤، دار الفكر، ومكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٠.

٤-**تاريخ الطبريّ**، ١٩٦١، الطبريّ، ت محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر.

٥-**(كتاب) التعازي والمراثي**، ١٩٧٦، ابن قتيبة، حقّقه وقدّم له محمد الديباجي، مطبوعات مجمع اللغة العربيّة، بدمشق.

٦-**الحيوان**، الجاحظ، ١٩٣٨-١٩٤٧، ت عبد السلام محمّد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٩٣٨-١٩٤٧.

٧- **دراسات في الأدب الجاهليّ**، ٢٠٠٨، فاروق اسليم وعبد الرزاق الخشروم، جامعة حلب.

٨-**دراسات في الأدب الجاهليّ**، ١٩٨١، يوسف خليف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

٩-**دراسات في الأدب العربيّ**، ١٩٥٩، غوستاف فون غرونباوم، ترجمة إحسان عبّاس وآخرين، منشورات مكتبة الحياة، بيروت.

١٠-**ديوان لقيط بن يعمر الإياديّ**، ١٩٩٨، رواية ابن الكلبيّ، ت محمّد آلتونجي، دار صادر، بيروت.

١١-**ديوان مهلهل بن ربيعة**، ١٩٩٣، شرح وتقديم طلال حرب، الدار العلميّة، بيروت. [٣٧٧٨]

١٢-**شرح نقائض جرير والفرزدق**، ١٩٩٨، أبو عبيدة، معمر بن المثنّى، ت محمّد إبراهيم حور ووليد محمود خالص، ط٢، منشورات المجمع الثقافيّ، أبو ظبي.

١٣-**الشعر والشعراء**، ١٩٦٦، ابن قتيبة، تحقيق وشرح أحمد محمّد شاكر، ط٢، دار المعارف، مصر.

١٤-**الشعراء الجاهليّون الأوائل**، ١٩٩٤، عادل الفريجات، دار المشرق، بيروت.

١٥-**طبقات فحول الشعراء، ١٩٧٤**، محمّد بن سلّام الجمحيّ (ت٢٣١هـ)، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدنيّ، القاهرة.

١٦-**العقد الفريد، ١٩٦٥**، ابن عبد ربّه الأندلسيّ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الابياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

١٧-**العُمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ١٩٨٨، ابن رشيق القيروانيّ، تحقيق محمّد قرقزان، دار المعرفة، بيروت.

١٨-**جمهرة أشعار العرب، ١٩٢٦**، أبو زيد القرشيّ، المطبعة الرحمانيّة، مصر.

١٩-**مجالس ثعلب**، ١٩٦٠، ثعلب، ت عبد السلام محمّد هارون، ط٢، دار المعارف، مصر.

٢٠-**كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**، ٢٠٠٦، أبو هلال العسكريّ، ت علي محمّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريّة، صيدا-بيروت.

٢١-**المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، د ت، السيوطيّ، ت محمّد أحمد جاد المولى وزميليه، دار الفكر ودار الجيل، بيروت.

٢٢-**المعارف**،١٣٨٨-١٩٦٩، ابن قتيبة، ت ثروت عكاشة، ط٢، دار المعارف، مصر

٢٣-**معجم البلدان**، ١٩٧٧، ياقوت الحمويّ، دار صادر، بيروت.

البُعد الإشهاريّ في قصيدة التكسُّب بالمدح حتى نهاية العصر الأموي

أ. د. سمر الديّوب (*)

الملخّص:

يفترض هذا البحث وجود خطابٍ إشهاريّ مضمر في التراث الشعري العربي، ويسعى إلى استنباط النسق المضمر في شعر التكسّب بالمدح من الجاهليّة حتّى نهاية العصر الأموي، وذلك بدراسة ركائز الخطاب الإشهاريّ، وهي قسمان: الأوّل مقصدٌ يتمثّل في المدح المباشر بغية التكسّب، والثاني بُعدٌ يُكتشف بدراسة النسق الثقافيّ وعلاماته السيميائية، ويحتاج إلى تأويل، وهو وحده مجال هذا البحث.

ولدراسة هذا البعد نجد أنّ القصيدة الإشهاريّة تقوم أوّلاً على الانجذاب الانفعاليّ، لا الفكريّ؛ لكي تكون قابلة للاستهلاك الثقافيّ، وتقوم ثانياً على مبدأ التبادل بين الطرفين: الشاعر، والممدوح من جهة أخرى، ولا يقلّ الشاعر في هذه المعادلة أهميّة عن ممدوحه.

كلمات مفتاحيّة: البعد الإشهاري–قصيدة المدح -

(*)أستاذة الأدب القديم، في قسم اللغة العربية، بجامعة البعث، عضو اتحاد الكتاب العرب.

١-إشكاليّة البحث ومنهجه وأسئلته:

ننظر إلى قصيدة التكسّب بالمدح على أنها قصيدة مثيرة للجدل من حيث اختيار بنائها التقليديّ للتعبير عن الولاء بطرق مختلفة؛ لذا سننظر إلى تعدد أغراضها على أنها تصبّ في مجرى واحد، هو التكسّب بالمدح، وسننظر إلى التنويعات المختلفة "طلل، ظعن، رحلة..." على أنها تمثّل بعداً إشهارياً يرتبط بالتكسّب بالمدح، ويوازي المقصد الإشهاريّ، وهو الغرض المباشر في القصيدة: المدح، وسنسعى إلى إثبات تقليدية قصيدة التكسب بالمدح، وإبداعيتها في آن.

إنّ ثمّة ندرة في الدراسات الإشهاريّة في أدبنا العربيّ القديم، وفي الدراسات التي تبحث في البعد الإشهاريّ، وقد ركزت الدراسات السابقة على رمزيّة المطالع والرحلة: رحلة الشاعر، ورحلة الظعائن، لكنْ بعيداً عن ربطها بغرض التكسّب بالمدح؛ لذا سندرس البعد الإشهاري -في هذه المطالع- المتمثّل في نيل حظوة عند المتلقي، وسنقف عند الأنموذج الأدبيّ المكتمل الذي اتخذه الشاعر طريقة رمزية للوصول إلى قلب الممدوح.

وقصيدة التكسّب بالمدح قصيدة عرض وطلب، وترويج، اعتمدت سبلاً ترويجية متعددة، تشبه إلى حدّ كبير السبل التي يعتمدها الإشهاريّ في ترويجه بضاعتَه، وحين تصل إلى جمهور كبير تغيّر رؤية المتلقّي حين تعلِّب موقفه الفكريّ بأقنعة البلاغة.

وثمّة إشكالات تعترض البحث من قبيل: كيف ننتقي قصائد التكسّب بالمدح في ظل هذا الكمّ الهائل من الجاهلية إلى نهاية العصر الأموي؟ ولا سيما أن ثمّة اختلافاً كبيراً فيها، فثمّة مدح قبليّ، وشخصيّ، وسياسيّ من جهة، وثمة ربط بين المدح والاعتذار والهجاء، وقصائد مدحية لا ترتبط بالجانب النفعيّ من جهة أخرى.

لقد قمنا بالتركيز على البعد الإشهاريّ في القصائد التي رأينا أنها تمثّل علامات فارقة في التكسّب بالمدح، ودرسنا الإبداع الذي تحرّك في قيد الأنموذج الفنيّ الجاهز بفعل التحوّل الثقافيّ، واستبعدنا قصائد المدح المرتبط بالاعتذار، وقصائد المديح النبويّ، وبعض قصائد المديح السياسيّ كشعر الخوارج؛ لانتفاء جانب التكسّب الماديّ فيها.

ويثير البحث جملة من الأسئلة من قبيل: هل أثّر المزاج الثقافيّ في انتشار المدحة؟ هل نظم الشاعر قصيدته المتناغمة مع النقد السائد؟ لماذا حاكى أنموذجاً شعرياً حظي باحتفاء النقاد والمتلقين؟ كيف أثر هذا المنتج في عقل المتلقي وعواطفه؟ ما الآليات التي يُعملها المُشْهِر في خطابه الأدبيّ لتحقيق الوظيفة المنشودة؟ كيف وظّف رموز الثقافة في خطابه الإشهاري؟ كيف تجلى البعد الإشهاري في مرحلة ما قبل المدح؟

وسنطمئنّ إلى مقولات السيميائية؛ لأن السيمياء دراسة للسلوك الإنساني بوصفه حالة ثقافية تنتج المعاني، ولا بدّ لكي يكون هذا السلوك دالاً من قصد صريح أو ضمنيّ أو كليهما، وأن تكون العلامة قادرة على خلق تأويل في ذهن المتلقي؛ إذ تتوارى الدّلالة خلف المظاهر المحسوسة. فما الخطاب الإشهاري؟ وما علاقته بالخطاب الأدبي؟

٢-الخطاب الإشهاريّ والخطاب الأدبيّ:

٢-١- الإشهار: كلام في المصطلحات: الإشهار في أبسط تعريفاته إعلان وإظهار، وفيه بعد إيديولوجيّ.

فالقصيدة دعاية تتضمّن منتوجاً معيناً، تحاول التأثير في المتلقي بشتّى الوسائل، والإشهار -لغةً- من الفعل "شهر"[١] وهو الظهور، والوضوح، وبلوغ

(١) لسان العرب، مادة: شهر.

المكانة والمعرفة. ولا يتحقق الإشهار إلا إذا كان الشيء ذا قيمة عالية، فيشتمل على هدف توجيهيّ مؤثِّر. أما الإشهار -اصطلاحاً- فهو العلامات الإيحائية التي تحمل قيماً معرفية مندرجة في نسق ثقافيّ، وهو مصطلح دعائي مرتبط بالبُعد الاقتصاديّ، إذ يتكفّل الإشهاريّ/ الشاعر بالتّرويج لمنتجه، والتّرغيب فيه، وهو نشاطٌ واعٍ، وحدثٌ تفاعليّ يُظهر قدرة المُشْهِر على إدارة العملية الإشهاريّة، ووسيلة تواصل اجتماعي(١).

ففي كلا المعنيين: اللغوي، والاصطلاحي تركيزٌ على جوانب التواصل، والقصد، والإعلان، والمنفعة(٢)، وليس الإشهار وليد زمن محدّد، بل هو موجود

(١) يقترح دافيد فيكتوروف David Victoroff جملة تعريفات للإشهار، منها: الإشهار صناعة ثقافيّة تعمل على ترويج ثقافة جماهيرية، وهو شكل رأسمالي للدعاية، واستغلال المستهلك. الصورة الإشهارية: آليات الإقناع والدلالة، ص٤٥

(٢) الخطاب لغة ومنطوق في الآن نفسه، ثنائية تكاملية، ويستلزم وجودُ طرف وجودَ الطرف الآخر. إنه طريقة تشكّل بها الجمل نظاماً في نسق كلي متغاير، ومتحد الخواص. والخطاب بهذا المعنى ملفوظ لغوي يرتبط بتحديد اجتماعيّ ما، وتتجلّى في الخطاب الإشهاري ثنائية الحضور والغياب، أو ثنائية الخفاء والتجلي، فللنص الأدبي حقيقته الخاصة، وينبغي ألا نتعامل مع النصوص ممّا تقوله، أو ما تنصّ عليه، وتصرح به، بل ممّا تخفيه، وتستبعده، فلا يكون النص نصاً إلا إذا أخفى عن النظرة الأولى قانون تركيبه. وتلتقي في أي خطاب المعارف اللغوية والاجتماعية والنفسية والإعلامية والثقافية والأدبية. ولكل معرفة خطابها المعبِّر عن أهدافها ومحتوياتها.

وللخطاب الإشهاري قدرة على التأثير في المتلقي، وإعادة تشكيل وعيه، ورسم رؤيا تتعلق بالمنتج الذي يروِّج له، أو بالفكرة التي يدور النصّ حولها. إنه تواصل فعّال في المجتمع، ومنتوج لغوي إخباري، وشكل تواصلي مركّب.

ويحتوي النص الإشهاري على إيديولوجيا خاصة. فلا يخلو أي خطاب من تضمينات إيديولوجية تمثل وعياً ما، يعبر عن مصلحة فئة ما، ولعل المسألة المهمة في الإشهار كيف نستعمل الكلمات، فالإشهار – كما سبق- لعبة لغوية للإقناع، وتحقيق الهدف.

منذ أن وعى الإنسان نفسه ساعياً إلى تحسين أحواله، فهو إغراء تجاريّ قديم قدم الكتابة ذاتها[١].

ثمّة تداخل بين المدخل السيميائي في تحليل الخطاب الإشهاري والمدخل التداولي، فهو نسق ثقافيّ، سيميائيّ، تُدرس فيه العلامتان اللسانية وغير اللسانية، وتداوليّ يهتم بالأثر الذي يتركه المنتوج في المتلقّي، وتركّز التداولية على المقام الذي تحدث الخطابات فيه، وعلاقة العلامة اللغويّة وغير اللغويّة بمستعمِلها، وتأويله لها بناء على ثقافته، ويعني ذلك أن الاتجاه التداولي يتأسس على المقتضيات السيميائية؛ لأنّها سؤال المعنى، والسلوك الإنساني بوصفه حالة ثقافية تنتج المعنى، وقد قرّبها اعتمادها على البعد التداوليّ من التأويل الدلاليّ[٢].

إن الخطاب الإشهاريّ جملة من العلامات السيميائيّة، فهو وسيلة إعلانيّة بالعلامات، يسلّط الضوء على موطن الجودة في موضوع الإشهار، لكنّ للخطاب الإشهاري نسقاً مضمراً، فهو وظيفيّ يرتبط بالمنفعة، وينبّه السامع على ما أراد القائل أن يضفيه على منتوجه، وقد كان الشعرُ مادةً تُعرض، وتخضع لقانون

(١) عُثر في بابل على كتابات يمتد تاريخها إلى خمسة آلاف عام تمجّد منتج أحد الصنّاع، وتعلي من شأنه، وكذلك فعل الصينيون في القرن الثامن قبل الميلاد، وغيرهم، فصاغوا وصلات إشهارية ذات بنية حجاجية بالغة الدقة، وربما امتد الأمر إلى أعمق من هذين التاريخين، فيرتبط الإشهار بوجود الإنسان ووعيه ذاتَه، فهو موجود بوصفه آلية ترويجية دعائية للمنتج. الصورة الإشهارية، ص٤٧.

(٢) يشدد رولان بارت Roland Barthes على استنباط المعاني من الأنساق والأشكال اللغوية، وغير اللغوية؛ لأنها ترشح بدلالة ما، فيعامل السيميولوجي الدلائل كما لو كانت خدعة واعية، ويحسّ بلذاذتها وفهمها في العمق، وموضوعات السيميولوجيا المفضّلة -بحسب بارت- هي النصوص التي تنمو باتجاه الخيال، وتتمتع بمظهر الاحتمال، وعدم تعيين الحقيقة. درس السيميولوجيا، ص٢٦.

العرض والطلب، ولذلك انطوى على علامات سيميائية تدلّ على العرض والطلب؛ لذا وَجَب أن يعرض الشاعر بضاعته في أحلى حلّة، وأن يقنع المتلقي بالوسائل الصريحة والمضمرة، فترويج الفكرة علامة لغوية تؤكد سيميائية الخطاب الإشهاريّ.

يعني ما سبق أن الخطاب الإشهاريّ صناعة إعلاميّة بالكلمة، فلا يوجد خطابٌ شعريّ بريء، وشعرنا القديم إشهار مسموع، يؤثر في المتلقي بتنغيمه، ونبره، وتخييله. والإشهار دعاية لفكرة إيديولوجية، وعملية إبلاغية تستخدم وسائل متعددة للإقناع، فالخطاب الإشهاري دعاية لشكل خاص من أشكال الحياة.

ويخترق هذا الخطاب خطاباً آخر؛ لتمرير رسالته، فيستخدم اللغة الموحية، ويستثمر إمكانات اللغة لتمرير مضامينه الإيديولوجية، لكنّه خطاب وظيفيّ يعلو على التصنيف، ويستثمر ما يتاح للخطابات الأخرى، والخطابان: الإشهاري والأدبي متحوّلان، غير مستقرين على شكل ثابت. ويرى الباحث هاس Haas أن الخطاب الإشهاريّ نوع أدبيّ مرتبط بالأشكال الأدبيّة، ويحمل نقاط تشابه مع خطابات أخرى[1].

لغة الشعر تلمّح، ولا تصرّح، وتعمل على الظاهر والمضمر معاً، وغاية الإشهار الوصول إلى المتلقي، ونجاح العملية الإشهارية بالتصريح والتلميح معاً،

(١) مدخل لدراسة الإشهار، ص٨٢. وقد نفى لحميداني صفة الأدبية عن الخطاب الإشهاريّ، ورأى أن غايته المنفعة التجارية، لكنّنا نرى أن الإشهار خطاب يتجلى فيه بلاغة الحجاج، وفيه نسق ظاهر ونسق مضمر، وهي أمور تشدّه إلى دائرة الأدبية.

ويعني ذلك أن هدف الإشهار يتحقّق بالحيلة الأدبيّة، ففي كل نصّ أدبي رغبات معلنة، ومضمرة؛ ليضمن الشاعر تسويق أفكاره. والإشهار مفهوم ترويجي، ويعني ذلك أنّ كلّ شيء قابل للترويج، بما في ذلك الفكرة الثقافيّة، ويتعلق ذلك بالجانب النفعيّ، والنسق الثقافيّ السائد. إنه فنّ الإثارة والجمال، يتحقق بالمقصد والبعد في الأدب، وليس للفكرة قيمة إن لم يُحسن الشاعر تسويقها؛ لأنّ الانكفاء على الذات غير موجود مهما اشتدّت درجة غنائيّة الشعر، ويعني هذا الكلام أنّ الإشهار مغروس في تراثنا العربيّ.

٢-٢-الإشهار في التراث العربي:

الإشهار -لغةً- تشهير وشهرة، ونجد الأمرين في قصيدة المدح المتضمِّنة هجاء الخصم، ولأنّه -اصطلاحاً- صناعة إعلاميّة ثقافيّة، نجد أنه خطاب له خصوصيته، مرتبط بالسلطة والمال، وهدفه تحقيق الأثر، ويرتهن نجاحه بقدرة المُشهِر على اختيار آلياته التعبيرية.

وتطالعنا أسواق العرب في الجاهلية، كسوق عُكاظ، ومَجَنَّة، وذي المجاز، ولكلّ سوق وقته المحدّد، وهي مخصصة لعرض شعره بمنابر يقوم الخطيب فيها بتقديم خطبته الحافلة بالمآثر.

وعُكاظ اسم مشتق من الفعل عكظ، وعكظتُ الرجل عكظاً: إذا قهرته بحجته، فكانوا يتعاكظون بالفخر[١]. وقد أدّت هذه الأسواق وظيفة إشهارية واضحة، فاحتفت كتب النقد بأغزل بيت، وأمدح بيت، وأشعر قيس، وأشعر

(١) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ٤/ ٤٧٣.

هوازن، وبقصص إشهارية كقصة الشاعر "مسكين الدارميّ" الذي أنقذ بضاعة التاجر العراقيّ بشعره الإشهاريّ، فأسهم الإبداع الأدبي في بناء صورة المجتمع الثقافيّة.

لقد دخل الشعر في تفاصيل الحياة، فكان مذلّلاً للصعوبات، ووسيطاً في المشكلات، ولم يكن لجوء الخمّار إلى الشاعر الدّارميّ لإنقاذ بضاعته الكاسدة إلا من باب الإقرار بدور الشعر في حل مشكلته التجارية، فليس الأدب موصولاً بالوجدان في حالاته كلّها، إنه يرينا الجمال فيما لا نرى جمالاً فيه.

ويقوم الشعر على الإغراء بالفكرة، وتتم العملية الإشهارية بنجاح حين ينجح الشاعر في تسويقها.

٣-المدح وقصيدة التكسّب بالمدح[١] :

المدح -لغةً- الثناء، وإسباغ الفضائل على الممدوح، ويحيل إلى الاتساع والامتلاء، فهو حالة الشبع التي تصيب الممدوح[٢]، فقصيدة المدح فعلُ إشادة وتعظيم ومبالغة، ودرج الاصطلاح على أنّ المدح وصفُ الشاعر غيرَه بالجميل من الفضائل والصفات، وثناؤه عليه، وثمّة فرق بين المدح بهذا المعنى والمدح

(١) حدّدنا قصيدة التكسب بالمدح لأنّ هنالك تكسباً بالهجاء وغيره.

(٢) جاء في القاموس المحيط: مدحه كمنَعه مدحاً، ومِدحة: أحسن الثناء عليه، والمديح والأمدوحة ما يُمدح به، جمعُه: مدائح وأماديح. قال أبو ذؤيب:

لــو أنَّ مِدْحــةَ حــيٍّ أنشرَتْ أحــداً أحيــا أبوَّتــك الشــمَّ الأمــاديحُ

القاموس المحيط، مادة: مدح. وجاء في لسان العرب، مادة: مدح: امتدحت الأرض، وتمدّحت: اتسعت، وتمدّحت الماشية: اتسعت شبعاً.

السياسيّ الذي غدا اتجاهاً شعرياً واضحاً في العصر الأموي، فهو دفاع عن نظريّة في الحكم، وهجوم على الطرف المضاد.

التكسب بالمدح -إذن- موجود منذ العصر الجاهلي، لكنّه خفت في صدر الإسلام بتأثير الدعوة الجديدة التي حضّت على عدم مدح الرجل إلا بما فيه، ولانصراف الشعراء إلى تعاليم الدين الجديد، والمديح النبوي، ومديح الصحابة، وهو مديح بريء من التكسب.

والمدحة عقد تواصليّ بين طرفين، وتعدّ قصيدة التكسّب بالمدح فرعاً من فروعها، وتقوم المدحة على المبالغة سعياً إلى تحقيق هدف ما: ربحيّ أو نفعيّ، وقد ارتبط الشعر بالسلطة في الأنموذج الشعري المكتمل الذي وصل إلينا منذ العصر الجاهلي، ولم تنشأ هذه العلاقة من فراغ، فللشعر قيمته ودوره الإشهاريّ، وقد غدا جزءاً من أدوات الحكم والسياسة.

وقصيدة التكسّب بالمدح قصيدة بلاطيّة، تضع أمزجة الممدوحين في المرتبة الأولى، وصار هذا الأمر ركناً في البلاغة العربية، فأضحى التكسّب بالشعر حرفة تصدر عن دراية بما يرضي الممدوح.

ويرى ابن قتيبة أن أكبر دافع للشعر هو الطّمع، ويعود السبب -من وجهة نظره- إلى قوة أسباب الطمع، وإيثار النفس بعاجل الدنيا عن آجل الآخرة[1].

والتكسّب قديم قدمَ الشّعر نفسه، وليس من صُنع فرد واحد، بل هو من صنع ثقافة جماعة تتبع التكوين النفسيّ، والاقتصاديّ، والثقافيّ للمجتمع؛ لذا

(١) "إن شعر الكميت في بني أميّة أجود منه في مديح آل أبي طالب مع أنه كان يتشيّع، وينحرف عن بني أميّة بالرأي والهوى". الشعر والشعراء ١/ ٦٦-٦٧.

نسجّل تحفظاً على كلام ابن رشيق[1] الذي عدّ التكسّب بالشعر قد بدأ مع النابغة الذبياني، فحين يحدث تحوّل في المجتمع يتأثر الأفراد به، ويعبّرون عنه، ويعني ذلك أن البحث عن أوّل من تكسب بالشّعر ضرب من العبث، فقد وصلتنا القصيدة الجاهلية ناضجة مكتملة. فكيف تجلّى البعد الإشهاري في قصيدة التكسّب بالمدح؟

٤-البعد الإشهاري وقصيدة التكسب بالمدح:

٤-١ -البعد الإشهاري والحديث الغزلي "الطلل والمرأة": يتضمن الحديث عن هذا البعد محورين، هما:

٤-١-١- البعد الإشهاري ولوحة الطلل: البُعد الإشهاريّ إشهار ضمنيّ خفيّ، يتكئ على استجابة المتلقّي في بناء الفكرة التي تقوم عليها الرسالة الإشهاريّة، ولا يكون ذلك بالفهم المباشر لها، فتتّسم هذه الرسالة بالعمق والإيحاء، والشعرُ مقام لتقديم الفكرة بطريقة غير مباشرة. يقول الأخطل في مديح بِشر بن مروان واقفاً على الطلل:

أقفرتِ البُلْخُ من عيلانَ، فالرُّحَبُ فالمَحْلِبيّاتُ، فالخابورُ، فالشُّعَبُ
فأصبحوا لا تُرى إلّا مساكنُهم كأنّهم من بقايا أمّةٍ ذهبوا[2]

(١) "وكانت العرب لا تتكسب بالشّعر حتى نشأ النابغة الذبياني، فمدح الملوك، وقبل الصّلة على الشعر، وخضع للنعمان بن المنذر، وكان قادراً على الامتناع منه بمن حوله من عشيرته، أو من سار إليه من ملوك غسان، فسقطت منزلته، وتكسّب مالاً جسيماً حتى كان أكله وشربه في صحاف الذهب والفضة، وأوانيه من عطاء الملوك". العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ١/ ٨٠.

(٢) ديوان الأخطل ب١-٢/ ص٤١. البلخ، مفردها بليخ: نهر بالجزيرة. **الرحب والمحلبيات والشعب**: أسماء مواقع. **الخابور**: نهر يصبّ في الفرات.

يقف الأخطل على الطلل، وحين نتمعن في حديثه الطللي نجد أنه يقف على طلل قيس عيلان، وهم أعداؤه وأعداء الأمويين في عهد الخليفة، ويصوّر هذا الطلل فانياً، فكأنهم من الأمم البائدة، ويجعل فناءهم قدراً من الله الذي لم يرضَ عنهم، وعن آل الزبير خصوم الأمويين، وبذلك اشتمل الحديث الطلليّ على بُعد إشهاريّ يتعلق بتأييد الأمويين، والحطّ من شأن أعدائهم، فهو إشهار مضادّ.

والبُعد الإشهاري -هنا- عمق إيديولوجيّ متضمّن في حديثه الطللي، ويُدرَك هذا البعد في ذاته من جهة، وبما يتضاد معه من جهة أخرى، فيغدو البعدُ الإشهاريّ سلعة مقدّمة إلى الخليفة؛ لكي تنال مدحته/ بضاعته حظوة عنده، ولا يعطي البعد الإشهاريّ معناه بطريقة واضحة، بل يحتاج إلى تأويل[1]. وينقلب الأعشى على طلله في مدح الأسود بن المنذر قائلاً:

ما بكاءُ الكبيرِ بالأطلالِ وسؤالي، وما تردُّدُ سؤالي
دِمنةٌ قفرٌ تعاورَها الصّيـ ـفُ بريحَيْنِ من صَبا وشمالِ
لاتَ هنّا ذكرى جُبيرَةَ أو مَنْ جاءَ منها بطائفِ الأهوالِ
حلَّ أهلي بطنَ الغِمِيْسِ فبَادَوْ لى، وحلَّتْ علويَّةً بالسِّخالِ[2]

انصرف الشاعر عن الطلل الذي لا يجيب؛ لأن هماً اعتراه، فصرفه عن

(١) يرى رولان بارت أن الأشياء لا تعطينا معناها الحقيقي بكيفيّة صريحة ومعلنة، فالشيء الذي لا يكشف عن معنى له يظلّ دائماً شيئاً وظيفياً حتى حينما نقرؤه كدليل. المغامرة السيميولوجية، ص٥٠.

(٢) ديوان الأعشى ج١/ ب١-٤/ ص٩٧-٩٩. **الدمنة**: ما اجتمع من التراب والأبعار وغير ذلك، لات هنّا: ليس بموضع ذكرها، **هنّا**: لغة في هنا، إشارة إلى المكان. **الغميس وبادَوْلى**: موضعان قريبان من الكوفة. **السخال**: بالعالية.

جُبيرة، فقد وقع قومه في أسر الأسود بن المنذر اللَّخمي، أخي النعمان، والأعشى غائب، فمدحه، وسأله أن يهب له الأسرى، فحمل طلله اللهفة على أهله؛ لكي يستميل مشاعر الأسود قبل أن يمدحه.

يقابل هذا السّلب في مشهد الطلل طمع بالعطاء من جانب الممدوح، فسيقابل هذه الأهوالَ سلام من قبل الأسْوَد، وبذلك يغدو طلله رثاء لذاته المتطلّعة إلى واقع أفضل؛ لإثارة مشاعر الأسود، وكسب تعاطفه معه، فالطلل ماضٍ، آيل إلى الزوال، وهكذا غدا المطلع الطللي ومضة إشهارية[1].

ويهدف خطاب الأعشى الإشهاريّ إلى بناء عالم جديد من العلاقة بالممدوح، وتنجم فاعليته من التّمازج بين الدّلالتين: السطحية، والعميقة التي تُدرَك بالعلاقة بالنّسق الثقافي، ويعني ذلك ارتباطه بالذرائعية التجارية.

ويَظهر البعد الإشهاري في مدح الفرزدق بني شيبان، وعبد الله بن الأعلى ابن أبي عمرة الشيباني:

أَلِـمّا عـلى أطـلالِ سُـعدى نسـلِّمِ دوارسَ لمـا اسـتُنْطِقَتْ لم تكلَّـمِ
وقوفـاً بهـا صـحبي عـليَّ، وإنّـما عرفـتُ رسـومَ الـدارِ بعـد التـوهُّمِ
يقولون: لا تهلِكْ أسىً، ولقد بـدتْ لهـم عـبراتُ المسـتهامِ المتـيَّمِ
فقلـتُ لهـم: لا تعـذلوني، فإنّهـا منـازلُ كانـت مـن نَـوارَ بمَعْلَـمِ[2]

(١) سمّى سعيد بنكراد البعد الإشهاريّ "الوصلة الإشهارية" فلا تقول الوصلة الإشهارية -عنده- وفي غياب أي "أثاث" إنساني اشتروا المنتوج (س) فأسلوب من هذا النوع سيحرم المنتوج من مجاله الحيوي، ومن أسس تأثيره. الصورة الإشهارية: المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي، ص١٠٩.

(٢) ديوان الفرزدق، ب١-٤/ ص ٥٢٤-٥٢٥. **الدوارس**: الممحوة.

يعلي الفرزدق من شأن طلل الحبيبة في مقام مدح بني شيبان، وقد عُرفت هذه القبيلة بانتصاراتها أمام الفرس في الماضي، فها هو ذا يقدّس ماضي الطلل، ويعجب به إعجاباً شديداً، وما ذلك إلا صورة عن إعجابه ببطولات ممدوحه، وبطولات قبيلته وانتصارها في الماضي أمام قوة لا يستهان بها، فالمرأة المكرّمة في الطلل هي الممدوح في النّسق المضمر، وهدفه الوصول إليه، فالفرزدق هو المعنيّ بالطلل فقط، يقيم معه علاقة خاصّة، ويتضح هذا البعد في قوله:

أتاني من الأنباءِ بعد الذي مضى ... لشيبانَ من عاديٍّ مجدٍ مقدَّمِ
غداةَ قَرَوا كسرى وحدَّ جنودهِ ... ببطحاءِ ذي قارٍ قِرىً لم يُعَتَّمِ[1]

فغدا طلله مدحاً للخليفة وأعماله وأعمال قومه السابقة، وإعجاباً ببطولاتهم. وللبعد الإشهاريّ قدرة على تشكيل الوعي، وتكوين الرأي، تؤثر في الثّقافة وتوجّهها، ويعني ذلك أن الإشهار يوجّه الأذواق، ويخلق القيم، ويثير انفعال المتلقي، ويُكسِب رغبات المُشهِر الخفية قوة كبيرة[2].

ويمكن تأويل النصّ الموازي برصد علاماته، فهو خطاب يؤكّد المقصد الإشهاريّ "خطاب المدح المباشر" فيتمّ استثماره إيديولوجياً في الشعر، وهو ما نجده في حديث المرأة، وما يتعلق بها.

(١) المصدر السابق، ب ٥-٦/ ص ٥٢٥. **العاديّ**: القديم، نسبة إلى قبيلة عاد. **ذو قار**: ماء لبكر بن وائل قريب من الكوفة فيه تم انتصار العرب على العجم بفضل بني شيبان.

(٢) النصّ الأدبي رمزي أساساً، يحيل إلى اللغة، وهو مثلها يخضع لبنية، لكنها بنية لا مركز لها، ولا تعرف الانغلاق. درس السيميولوجيا، ص٦٢. فالنصّ تعدّدي، وهو مجاز وانتقال.

٤-١-٢- البعد الإشهاريّ والمرأة: يمدح النابغة الملك عمرو بن هند، وكان قد غزا الشام بعد مقتل أبيه المنذر، فيبدأ كلامه بحديث غزليّ:

أتاركـــةٌ تَـــدَلُّلَها قَطـــامِ وضِـــنّاً بالتَّحيّـــة والكـــلامِ
فـإنْ كـان الـدّلالَ فَـلا تَلَجّـي وإنْ كـــان الـــوداعَ فبالسّـــلام
فلـو كانَـتْ، غـداةَ البـيْنِ، مَنَّـتْ وقـد رفعـوا الخُـدُورَ عـلى الخيـامِ
صـفَحتُ بنظـرةٍ، فرأيْـتُ منهـا تُحيـــتَ الخِـــدرِ واضـــعةَ القِـــرامِ
تَرائـبَ، يستضـيءُ الحَـلْيُ فيهـا كَجمْـرِ النّـارِ بُـذِّرَ بـالظّلامِ[1]

يمدح النابغة[2] الملك عمْراً بمناسبة نصره على أعدائه، ونجد في المطلع الغزليّ وصفاً لجمال النسوة السبايا اللواتي أخذهنّ عمرو بن هند حين انتصر على أعدائه لمّا هجم عليهم، ففي الحديث الغزليّ بُعد إشهاريّ يعمِّق معنى المدح، ويستميل به ممدوحه؛ ليضمن مكانة عنده، وقد عُرف عن عمرو بن هند تصابيه، وشدة بأسه، فاستغلّ النابغة هذه النقطة في شخصيّته؛ لتحقيق هدفه الإشهاريّ.

لقد هدف النابغة إلى تحويل ممدوحه إلى أنموذج، فليست قصيدة التكسّب بالمدح مدحاً فقط، بل تمثّل بناء لعلاقة جديدة، وتحقيقاً لفعل، وتدفع المتلقي إلى التسليم بمضمون القصيدة.

(١) ديوان النابغة الذبياني، ب١-٥/ ص٦٣. **قطام**: اسم امرأة. **الضنّ**: البخل. **تحيت**: تصغير تحت. **القرام**: الستر الشفاف. **ترائبها**: موضع القادة من أعلى الصدر. **بُذِّر**: توزع، وانتشر.

(٢) تكسّب النابغة بشعره؛ لأنه شاعر بلاط، ورجل سياسة، جمع حول قبيلته أحلافاً أقوياء، فتطوافه في بلاط الملوك كسْب له ولقومه، وكانت له مكانته في قومه، وكان الشعراء يعرضون بضاعتهم عليه في سوق عكاظ، وقد اتهم ابن رشيق النابغة بسقوط منزلته بسبب تكسبه بالشعر. ينظر: العمدة: ١/ ٤٩.

الإشهار موقف من العالم والأشخاص، ويظهر للمُشهِر دور اجتماعيّ حين يقدّم صورة مغرية للممدوح، فيقوم بوظيفتين: استدراج المستهلِك/ الممدوح من جهة، وجني الربح من جهة أخرى، فيترافق الاستقطاب الفكري مع الغاية الربحيّة. ويؤكّد الخطاب الإشهاريّ أن الشعر ليس ذاتياً مهما اشتدّت درجة ذاتيّته، فيسخِّر الشاعر/ المُشهِر إمكاناته كلّها لخدمة هدفه الإشهاري، وينبّه المستهلك، ويوقظ الشاعر الراقد في داخله، فالاستهلاك واحد سواء أكان ماديّاً أم فكريّاً.

يمدح عبيد الله بن قيس الرقيّات عبد الملك بن مروان، ويبدأ بالغزل بكَثيرة:

عــادَ لــه مــن كثــيرةَ الطّــربُ فعينُــــه بالــــدّموعِ تنســــكبُ
كوفيَّـــــةٌ نـــــازحٌ محلَّتُهـــــا لا أَمَـــمٌ دارُهـــا، ولا سَـــقَبُ
واللهِ مـــــا إنْ صَـــــبَتْ إليَّ، ولا يُعلَـــمُ بينـــي وبينهـــا سَـــببُ
إلّا الـذي أورثَـتْ كثـيرةُ في الــ ـقلبِ وللحـبِّ سَـورةٌ عَجَـبُ[1]

الطّرب حزن وفرح معاً، فدموعه غزيرة، يشكو نزوح الدار، ويُظهر حنينه إلى كثيرة حنيناً إلى العراق، فهي رمز لأيّامه حيث كان مصعب بن الزبير، فإذا كَثيرة رمز لحنينه الجارف إلى وحدة الجماعة القرشية، لكنّ جيوش الشام تحول دون الوصول إلى غايته.

لقد عُرف عنه ولاؤه للزبيريين، فمدح الأمويين ظاهرياً؛ ليحصِّل عطاءهم، ويأمن جانبهم، وقدّم فائدة إشهاريّة للزبيريين في الوقت نفسه، فاشتمل غزله على بعد إشهاريّ للزبيريين الذين ما يزال قلبه عالقاً بهم، فلم يصحُ قلبه من

(١) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، ب١-٤/ ص١-٢. **السّقب**: القرب.

هواهم. ويمثّل البعد الإشهاريّ حديثاً ظاهرياً عن الماضي: الطلل، رحلة الظعائن، النسيب، لكنه إغواء يقوم به الشاعر/ المُشهِر، ويعتمد على ذكاء المتلقي/ المستهلك لتأويل هذا البعد[1].

فلا يقدَّم البعد الإشهاريّ بطريقة بريئة، بل يرتبط بالبعد الإيديولوجي، ويضطرّ المتلقي إلى الوقوف عند الدلالة الثاوية في الحديث الغزليّ، والطلليّ، وغيرهما، لا سيما وأنها أمور تتكرر في الشعر القديم، وما تكرارها إلا اعتراف بأنها قد أصبحت طريقة للتعبير، وقالباً، للشاعر حرية التصرف في دائرته، فقد حاصرت كثيرة المتلقي، واضطرته إلى الكشف عن هويّتها؛ لارتباطها بالبكاء على فراقها، والبعد عنها.

ويلجأ جرير إلى أسلوب الحنين بوصفه بعداً إشهارياً في مدحه الوليد بن عبد الملك:

طربتَ، وما هذا الصِّبا والتكالفُ؟ وهل للهوى إذ راعَهُ البينُ صارفُ؟
طربتَ بأبرادٍ، وذكَّرك الهوى عراقيّةٌ، ذُكْرٌ لقلبك شاعِفُ
إذا قيل: هذا البينُ راجعتُ عَبرةً لها بِجِربانِ البَنيقَةِ واكفُ[2]

يحنّ الشاعر إلى العراق حيث الحبيبة ثاوية في حديثه الغزلي الذي استهل به مدح الخليفة، فتختزل حبيبته حنينه إلى العراق وهو في الشام، وهو بعد إشهاريّ

(١) يعبّر فيليب غافي عن طرفيّ العملية الإشهاريّة بقوله: إنّ الوصلة يجب أن تحتفي بذكاء المستهلك، وتضع المنتج للتداول باعتباره فرصة لاستبطان دواخل تثوي فيها انفعالات في إمكان السلعة الكشف عن بعض منها. الصورة الإشهارية: آليات الإقناع والدلالة، ص١٠٢.

(٢) ديوان جرير، ب١-٢،٥/ ص٣٠٢. **الجربان**: طوق القميص.

غايته كسب التعاطف معه، واستدرار العطاء، ويقابل النسيب المدمّر لذات الشاعر إحياء له على مستوى المديح، فالسّلب الموجود في النسيب إيجاب في الحديث المدحيّ، حيث سلطة الممدوح المطلقة، وهو بذلك يغري ممدوحه حين يقدّم معطى علاماتياً يحرف الحقيقة، ويخفيها، فيسيطر على وعيه[١].

وتتجلى العلاقة بين الخطاب الشعريّ والإشهار في الدهشة المتولّدة من لحظة التلقي، فيغلّب الإشهار الجانب الانفعالي على الجانب العقلي، فلا يقدّم حقيقة، بل يلوّح بفكرة خفية، فيؤدلج المتلقي، ويكسبه[٢].

ويطالعنا بشر بن أبي خازم زاجراً نفسه عن التعلق بـ "أسماء" في حديثه المتعلق بمدح أوس ابن حارثة الطائي:

كفى بالنأي من أسماءَ كافي ولـيس لحبِّها إذ طالَ شافي
بلى إنّ العزاءَ له دواءٌ وطولُ الشوقِ ينسيكَ القوافي[٣]

لقد نأت أسماء عنه، وكوته بنار فراقها، لكنه لا يزال يحنّ إليها، ويتعلق بجمالها، فأصبح مثيراً للشفقة، وتحمل صورة أسماء داء ودواء في آن، ويقابل هذه الصورة السّلبية صورة الممدوح، فالإشهار خطاب تضليليّ مراوغ للظفر بغاية، وبغية تحقيق كسب. ويُقرأ الحنين إلى أسماء من المزاج الثقافي، فيلبي رغبة

(١) تعمل الكتابة حسب رولان بارت عن طريق الحروف والقراءة، وعن طريق التأثير والكناية، ففي إمكاننا أن نضمن دوام الأدب وبقاءه ما دام الأثر الأدبي فخاً يصل جسد الكاتب بجسد القارئ (درس السيميولوجيا، ص٥٥). ويعني ذلك أن النصّ الأدبي يجعل القارئ كاتباً بالقوة؛ لذا يمكن أن نقول: إنّ في داخل كلّ متلقّ شاعراً غافياً.

(٢) الثقافة سلعة في هذا الميدان، وللتوسع في هذه الفكرة ينظر: الإنسان ذو البعد الواحد، ص١٥.

(٣) ديوان بشر بن أبي خازم، ب١-٢/ ص١٤٢. **القوافي**: قول الشعر.

المستهلك وميوله، ويوظّف حضور المرأة إشهارياً، ويشبع الحاجة إلى حضور المرأة في لا وعي متلقيه، ويحتفي بالجسد، فيمثّل ردّ فعل فكري تجاه حرمانه من جهة، ويؤدي تركيزه عليه إلى استحضار المضمر من جهة أخرى.

ويعدّ حضور المرأة بجسدها لغة خاصة لها توظيف إشهاريّ، وليس داء حبّها الذي لا يشفى إلا صورة عن حبّ يقدّمه إلى الممدوح، ويستميله بعد أن صور نفسه في مرحلة متقدّمة من الضعف والاستكانة، وتغدو المرأة علامة على شيء لأنّها تتّجه إلى الآخر/ المتلقي، فوضع -بذلك- المؤثّر البلاغيّ في سلّم راقٍ في العملية الإشهاريّة[1].

ويوظّف الأعشى الطيف في مدحه إياسَ بن أبي قُبيصة الطائيّ:

ألمَّ خيـالٌ مـن قُتيلـةَ بعـدما وهـى حبلُهـا مـن حبلنـا، فتصرَّـما
فبتُّ كـأنّي شـاربٌ بعـدَ هَجعـةٍ سُـخاميَّةً حمـراءَ تُحسَـبُ عَنْـدَما
إذا بُزِلَـت مـن دَنِّهـا فـاحَ ريحُهـا وقد أُخرِجَتْ من أسودِ الجوفِ أدهما
يطـوفُ بهـا سـاقٍ علينـا مُتَـوَّمٌ خفيـفٌ ذَفيـفٌ مـا يـزالُ مُفَـدَّما
بكـأسٍ وإبريـقٍ كـأنَّ شرابَـه إذا صُبَّ في المِصحاةِ خالطَ بَقَّما[2]

(١) العلامة عند بيرس شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص١٢٠.

(٢) ديوان الأعشى، ب١-٣،٦-٧/ ج٢/ ص١٧٠-١٧١. **سخاميّة**: لينة الهمز في الحلق. **العندم**: شجر أحمر. **أسود الجوف**؛ لأنّه مقيّر. **المفدّم**: الذي يشدّ على أنفه وفمه خرقة. **البقّم**: شجر ساقه أحمر يُصبغ به،. **المصحاة**: الطاس.

تحمل الخمر في نسيبه همّاً خاصاً، وقلقاً فرديّاً، فالخمر انقطاع عن الواقع، ودخول في واقع جديد يريده الشاعر، والطيف امرأة ليس لها حضور فيزيائي. إنّ لديه رغبة في الانفصال عن محيطه، والاندماج في المجتمع الجديد في العراق، فيوظّف هذه الفكرة ببعد إشهاريّ، ويذكر احتفاله بعيد "هِنْزَمْن"[1] مما يمثّل حالة من عدم الانتماء الظاهري إلى مجتمعه تأكيداً للبعد الإشهاريّ، وتعميقاً لمعنى المدح.

تجعل الخمر شاربها سيّداً، إنه يحلم بالسيادة وهو يحتسيها في مجلس حافل بالموسيقى وأسباب السعادة، فيُظِهر رغبته في الانتماء إلى هذه البيئة الحضارية الجديدة بعيداً عن بيئته البدوية، لكن شراب الإبريق قد غدا وكأنه خالط شجراً يُصبَغ به، فلونه صباغ، ووهم، لا حقيقة، مما يُظهِر بعداً إشهاريّاً يهدف إلى نيل الحظوة، والكسب عن طريق المدح، ففي النّسق المضمر لم يكن مرتاحاً لانضمامه إلى هذه البيئة.

وثمّة جغرافيّة ألوان في هذه الومضة الإشهاريّة، وقد تمّ توظيفها، فالخمر سخامية حمراء، لونها كلون شجر العندم، وُضعت في زقّ أسود، وما ذلك إلا إشارة إلى الاضطراب النفسي الذي عاشه الأعشى، فيحيل الأحمر إلى الاضطراب العاطفي هنا، ويحيل الأسود إلى الحزن الذي يحاول إخفاءه.

(١) القصيدة نفسها (ج٢/ ب٩/ ص١٧١):

آسٌ وخَـــيريٌّ ومَـــروٌ وسوســـنٌ إذا كـــان هِنْـــزَمْنٌ ورحـــتُ مُخَشَّـــما

إنّ الطيف انقطاع؛ لأنّه قصير لا يدوم، وحين ينقطع يعلن بداية مرحلة جديدة مع الممدوح، وبذلك يكون الطيف الذي سلب قلب الأعشى صورة عن الممدوح، فالمرأة مثير إشهاريّ قويّ، كلما اعتنى به زاد تأثيره في الممدوح[١].

وللحديث عن الجانب الحضاريّ عند الممدوح وظيفة إشهاريّة، فهو ملاذ الأعشى، مغرٍ لغيره، وقد تنقّل الأعشى في بلاد مختلفة بحثاً عن هوية واحترام، ويعني ذلك نقداً لمرجعياته الثقافية، ويقرأ هذا المديح حضارة الآخر مما يرضي توقع ممدوحه، ويلبي تطلعاته[٢].

إنّ ثمّة دوافع للمدح عند الفرزدق، فليست ميوله مع الأمويين، لقد خاف منهم، ووصل قسراً إلى الحجاز، وأراد ان يوظّف المكان الجديد خدمة لهدفه الإشهاريّ في الحديث الغزلي، فقال مادحاً العباس بن الوليد بن عبد الملك:

---

(١) تحدث د. وهب رومية عن قصيدة المدح في الأدب العربي القديم، لكنه لم يربط بين أغراض القصيدة، ولا سيما بين هذه الأغراض وغرض المدح المحوري فيها، يقول في معرض حديثه عن مطالع قصائد جرير: ونحن نلاحظ "أن المقدمات الغزلية التي يشعّ فيها الحنين ويتوهج هي مقدّمات تلك المدائح التي قالها في الخلفاء الأمويين وأبنائهم في دمشق بعيداً عن أهله ووطنه". قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد، ص٥٢-٥٣٠.

(٢) لا يمكن أن يُقرأ الشعر من نسقه الظاهر، وقد قرأ د. حسين عطوان مطالع القصائد من نسقها الظاهر، فرأى أن الأعشى فاجر: "المسألة في مطالع الأعشى الغزلية ليست أشواقاً ومواجد وتباريح، بل مسألة رجل فاجر داعر وامرأة بغي متهتكة". مقدمة القصيدة في الشعر الجاهلي، ص١٣٥.

ولا تربط هذه القراءة الغرض الشعري بغيره من أغراض القصيدة، فقد عانى الأعشى مشكلة عدم الانتماء الاجتماعي والعقائدي واللغوي، فكانت رحلته بحثاً عن المال والهوية، بحث عنهما في كل مجتمع رحل إليه؛ لظنه بأنه المجتمع الذي يبحث عنه، ولا ينفصل نسيبه عن فكرة التكسب بالمدح في شعره.

نـواعمُ لم يـدريْنَ مـا أهـلُ صِرْمَـةٍ عجــافٍ ولم يتــبَعْنَ أحمــالَ قــائِفِ
إذا رُحْنَ في الـدّيباجِ والخـزُّ فوقـه معـاً مثـلَ أبكـارِ الهجـانِ العلائـفِ[1]

يُظهِر المرأة الحجازية في دعة ونعمة، فموقفه منها موقفه من الممدوح، فهي ذات غنى وجاه، وها هو ذا يستغلّ المكان في الحديث الغزلي خدمة لهدفه الإشهاري، فبنات البيئة الحجازية جميلات، منعّمات، وهو يفضّلهن على غيرهن، ويعني ذلك تفضيلاً للممدوح على غيره.

وصورة المرأة خطاب بصريّ يولّد لذة جمالية يقع الممدوح والمتلقي تحت تأثيرها، وثمة توافق جماليّ بين الشعراء؛ لأنهم يمتحون من نسق ثقافيّ واحد.

ومما لا شكّ فيه أنّ جسد المرأة الحاضر استعاريّ، لا فيزيائيّ، فأخذ الجسد الأنثوي إلى غاية، فصار علامة سيميائية، والإشهار موقف من الأشياء، وتواصل اجتماعي مندرج في النسق الثقافيّ السائد، فيجمع الخطاب الإشهاريّ الإمكانات كلّها لنجاح إيصال رسالته، ففي الخطاب الإشهاريّ الإشارة أبلغ من العبارة[2].

وتأتي رحلة الشاعر بوصفها بعداً إشهاريّاً، يقول المسيَّب بن عَلَس واصفاً رحلته للحصول على المرأة المشبّهة بالجمانة البحرية في معرض مدحه:

كجُمانـــةِ البحـــريِّ جـــاءَ بهـــا غوّاصُـــها مـــن لجَّـــةِ البحـــرِ

(١) ديوان الفرزدق، ب٢-٤/ ص٣٧٤. **الصرمة**: القطعة من الإبل. **القائف**: الذي يتبع آثار الغيث، يريد أنهن حضريات، غير بدويات. **الهجان**: البيض. **العلائف**: جمع العلوفة، وهي الناقة التي لم ترسل للرعى.

(٢) يقول ابن جني في حديثه عن لغة الجسد: "رُبَّ إشارة أبلغ من عبارة". الخصائص١/ ١٤٦-١٤٧.

صــلب الفــؤادِ، رئــيس أربعــةٍ متخــالفي الألــوانِ والنّجْــرِ[1]

غيّر المسيَّب من طبيعة الرحلة، فرحلته لكسب الجمانة البحرية، فأتت بديلاً من الصحراء وحيوانها، وتقديساً للصراع من أجل الحياة، فالجمانة رمز الحياة نفسها، أو رمز هدف كبير يستحق هذا العناء، فوظّف الرحلة خدمة لهدفه الإشهاريّ الحقيقيّ، وهو رحلته إلى الممدوح، والإعلاء من مكانته.

أما رحلة ظعائن الأخطل فوُظِّفت لخدمة الأمويين في سياق مديحه عبدَ الملك بن مروان:

خـفَّ القطـينُ فراحـوا منـك، أو بكـروا وأزعجتهم نـوىً في صَرفِهـا غِـيَرُ
حثّــوا المطــيَّ، فولَّتنــا مناكبَهــا وفي الخـدورِ إذا باغمتَهـا الصّـورُ
أعرَضْــنَ لّمــا حنــى قــوسي موتِّرُهــا وابـيضَّ بعـدَ سـوادِ اللّمّـةِ الشَّـعَرُ
شرَّقْــنَ إذ عصرــ العيــدانَ بارحُهــا وأيبسَتْ غيرَ مجرى السِّنَّةِ الخُضَرُ
حتــى هــبَطْنَ مــن الــوادي لغَضْــبَتِه أرضاً تحلُّ بهـا شـيبانُ، أو غُـبَرُ[2]

تعود هذه القصيدة إلى عهد الخليفة عبد الملك الذي شهد سيطرة أموية مطلقة، وكان للأخطل مكانته في بلاطه؛ إذ روى صاحب الأغاني أن الأخطل قد طالب الخليفة بشرب الخمر، فسقاه، وأنشده خفَّ القطين، وقال عبد الملك: خذ

(١) ديوان المسيَّب بن عَلس، ب٤-٥/ ص٧٨. **صلبُ الفؤاد**: صفة لغوّاص. **رئيسَ**: بالنصب، حال منه. **النجر**: الطبع والأصل.

(٢) ديوان الأخطل، ب١٥،١٢،١٧/ ص١٠٠-١٠٣. **الغِيَر**: المتاعب. **الصّور**: الدمى. عصر العيدان: يبست. **بارحها**: الريح الباردة. **غضبة الوادي**: سفحه. **شيبان وغبر**: قومان من العرب.

بيده يا غلام، فأخرجه ثمّ ألقِ عليه من الخَلع ما يغمره، وأحسن جائزته، وقال: إنّ لكل قوم شاعراً، وإن شاعر بني أمية الأخطل[١].

لقد قابل الخليفة طلب الأخطل غير المقبول بمكافأة، فالمدحة عنده أعظم من إساءة الأخطل، وكان الأثر بالقدر الذي تركته المدحة، فقد انحلّت القبيلة في رحلة الظعائن، لكنها عادت إلى التوحد في المدح، فاحتفى بالقوة حين استحضر الضدّ في رحلة الظعائن، وقد قيلت هذه القصيدة في مرحلة فتنة بني الزبير، وفي النسيب إشارة إلى الحرب بين بني تغلب؛ قوم الأخطل الذين ناصروا الأمويين، وبني سُلَيم القيسيين الذين ناصروا الزبيريين[٢]

لقد هدف في حديث الظعائن إلى زيادة مشاعر الأسى؛ لرفع درجة التعاطف معه، وإذا كانت رحلة الظعائن تسخيراً للهدف الإشهاريّ، فكيف تجلّت رحلة الشاعر على ناقته، وكيف وظّف بدائلها لخدمة هدفه الإشهاريّ؟

٤-٢- الناقة وبدائلها ورحلة الشاعر: الرحلة جزء من القصيدة، محفوف بالمخاطر، يتناوب فيه الموت والولادة معاً، وظاهر رحلة الشاعر انتزاع الاعتراف بقوّته، فهو الفارس الذي يعتسف الصحراء، لكنه وظّفها لخدمة هدفه الإشهاريّ. يقول الأعشى:

---

(١) الأغاني، ٨/ ٣٠٤.

(٢) ينظر: ديوان الأخطل، ب٤٨،٥١ / ص١٠٦، وهما قوله:

بنـــي أميّـــة إني ناصـــحٌ لكـــم فـــلا يبيـــتنَّ فـــيكم آمنـــاً زُفَـــرُ

وقـــد نُصِرْـــتَ أمـــيرَ المـــؤمنين بنـــا لـــمّا أتـــاكَ بـــبطنِ الغوطـــةِ الخـــبرُ

زُفَر: ابن الحارث من زعماء قيس.

وبلـدةٍ يرهـبُ الجَـوَّابُ دُلجَتهـا حتـى تـراه عليهـا يبتغـي الشِّـيَعا
لا يسـمعُ المـرءُ فيهـا مـا يؤنِّسـه بالليـلِ إلا نئيـمَ البُـومِ والضُّـوَعا
كلَّفْـتُ مجهولَهـا نفسي. وشـايعني همّـي عليهـا إذا مـا آلُهـا لَمَعـا
بـذاتِ لَـوْثٍ عَفَرْنـاةٍ إذا عَثَـرت فالتَّعْسُ أدنى لها من أن أقولَ لعا
تلـوي بِعِـذْقِ خِصـابٍ كلـما عـن فَـرجِ معقومـةٍ لم تتّبِـعْ رُبَعـا
تخـالُ حـتماً عليهـا كلّـما ضَـمَرَتْ بعدَ الكلالةِ أن تستوفيَ النِّسَـعا[1]

يرى د. رومية أن الأعشى أراد أن ينتزع اعترافاً بصدق صورة الفتى، أو الفارس التي يرسمها لنفسه في وصف هول مشاهد الصحراء، فيتباهى باعتسافها[2] لكنّ المديح عند الأعشى اقترن بالرحلة ليحظى بمكانة عند ممدوحه، وقد تحمّل الأهوال ليصل إليه، فالرحلة رمزية، والمصاعب رمزية، وهو لا يتوانى عن استعمال طرقه الإشهاريّة كلّها، فيشير إلى الهاجرة أكثر مما يصوّرها؛ لأنّ له هدفاً إشهاريّاً، فتحوّلت العلامة التراثية إلى مفردة إشهارية، واستحضر موروثاً ثقافياً مشتركاً، وأحدث تحويلاً سيميائياً لهذه العلامة التراثية، فتحوّل السفر في الصحراء المخيفة إلى محفّز على الترويج لسلعته.

(١) ديوان الأعشى ج١/ ب٢٣-٢٨/ ص٢٨٤-٢٨٥. **دلجتها**: سير الليل. **النئيم**: صوت البوم. الضُّوَع: طوير أسود، ذا طلع الصباح صدح. آلها: سرابها. **اللوث**: القوة. **عفرناة**: تُقال للغول، شبّه ناقته بها. **لَعًا**: كلمة تستخدم عند العثرة والسقوط. **العِذق**: عنقود النخلة الذي فيه البلح. **الخِصاب**: الدَّقَل. **معقومة**: عاقر. **رُبع**: ولد الناقة الذي يولد في الربيع، أي: ليس لها ولد تحنّ إليه فيعوقها عن السير. **النِّسع**: سير تشدّ به الرّحال إلى ظهر الناقة، أي: إنّها كلما ضمرت من رحلة ترى حتماً عليها أن تمضي في السير.

(٢) قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، ص١٢١.

ويستعرض الخطاب الإشهاريّ الجوانب الملحمية في شخصيّتيّ الشاعر والممدوح معاً، وقبل أن يصل إلى الماء/ الممدوح عليه أن يمرّ بمرحلة الجفاف، فيقطع الفلاة، ويذكر حيواناتها العطشى، وما هذه المفردات إلا تعبير مجازيّ عن رحلته إلى ممدوحه، فهو دائماً يرحل في القيظ وانعدام الماء، ونجده راحلاً على ناقته التي ينفي عنها صفة التأنيث، ويخلع عليها صفات الذكورة[1]، فهي عقيم، بصفات ذكورية إيجابية موازية للناقة المنتجة السلبية، وهي قوية، قادرة على أن توصله إلى الممدوح، لكنّ قواها تخور في نهاية السّير، فيذوب لحمها، ويسيل عرقها، ويذوب شحم سنامها، وتغور عيناها:

وقــد لحــقَ الثَّمائــلُ بعــدَ بُــدْنٍ وقــد أفنــى عرائكَهــا الوُخــودُ[2]

فناقته تتعب أكثر منه؛ لأنه أرادها ضحية تقدّم إلى الممدوح؛ لكي يقدّم ما يترتب عليه في لعبة العرض والطلب، فينحر ناقته مجازاً ليقيّد الممدوح في دائرة عطائه الذي يترتب عليه عطاء مقابل. ويتعيّن على ذلك أن لخطاب الشاعر الإشهاريّ سلطة على الممدوح، فثمة قصد موجود في كلّ غرض في قصيدته.

ويمدح بشار بن برد آخرَ الخلفاء الأمويين مروان بن محمد، فيشبّه ناقته بحمار وحشي:

أَمَــقُّ غُرَيْــريٌّ كــأنَّ قتــودَه على مُثْلَثٍ يَدمى من الحُقْبِ حاجبه
غيــورٍ عــلى أصــحابِه لا يرومُــه خلـيطٌ، ولا يرجـو سـواه صـواحِبُه
رعى، ورعَيْنَ الرّطْـبَ تسـعينَ ليلـةً عـلى أَبَـقٍ، والـرّوضُ تجـري مذانبُـه

(١) ديوان الأعشى ج٢/ ب١٥/ ص١٧٣.

(٢) ديوان جرير، ب١٧/ ص١١٦. لحق: ضمر، **ثمائلها**: ما في بطونها من علوفة. **الوخود**: ضرب من السّير.

وظـلَّ عـلى عليـاءَ، يُقسِـمُ أمـرَهُ أيمضي ـ لـوِردٍ بـاكراً، أم يواتِبُـه
فلـمّا تـدلّى في السّـريّ، وغـرَّه غليـلُ الحشـا مـن قـانصٍ لا يواثبُـه
رمـى، فـأمرَّ السّـهمَ يمسـحُ بطنَـه ولبّاتِـه، فانصـاعَ والمـوتُ كارِبُـه[1]

يمدح بشار بن برد آخر الخلفاء الأمويين، وقيس عيلان التي كان يدين لها بالولاء، والتي ناصرت مروان بن محمد، ودخلت في حروب، وصراعات لأجله، لكنها انتهت بمقتله، ويوجّه مدحه في مرحلة حرجة من حياة الخليفة الأموي، وقد أدرك بشار صعوبة الموقف الذي يعانيه الخليفة، واستشرف نهاية نجم الأمويين، فصوّره بأنه أسد تضرّج من دماء جذام[2]، ويصوّر حماره الوحشي وقد أراد ورود الماء ليلاً مع أتنه في قيظ الصّيف، لكنّ الصياد تربّص بالحُمُر، وشعر الحمار بأنّه هالك لا محالة، فتنتهي حياته بسهام الصيّاد، ويفارق بشار بذلك قصائد المديح قبله حين كان الشعراء يشبّهون ناقتهم بحمار وحش يرعى مع أتنه، ويبحث عن الماء، وينجح في ورود الماء مع قطيعه، فيكون ذلك إشهاراً غير مباشر يتعلق بتفوق الممدوح على خصومه، أو يتعلق بنجاح الشاعر في مسعاه الإشهاريّ قبل أن يدخل في المقصد الإشهاريّ/ المديح.

(١) ديوان بشار بن برد ج١/ ب ١٦-١٧، ٢٠، ٢٣، ٢٩، ٣٨-٣٩/ ص٣٢٧-٣٣٢. **الأمقّ**: الطويل. **غريريّ**: فحل من الإبل منسوب إلى غرير. **مُثلث**: صفة محذوفة للحمار، وهو ثالث الأتن. **الحقب**: البياض الذي في بطن حمار الوحش. **غيورٍ**: صفة لمثلث، رعى تسعين ليلة: مدة الربيع. **المذانب**: جمع مذنب، الجدول يسيل من الروضة إلى غيرها. **يُقسِم أمره**: لم يدر ما يصنع. **يواثبه**: يلازم مكانه.

(٢) المصدر السابق، ب٨٣/ ص٣٣٩، الضحّاك بن قيس الشيباني، كان رأس أهل الكوفة
دَلَفْنـا إلى الضـحّاكِ نصرـفُ بـالرّدى ومـروانُ تـدمى مـن جُـذامَ مخالبُـه

ويلتقي هذا المشهد في نهايته صورة مروان بن محمد وقد علته الدماء، فيتّضح هدف الشاعر المتفرّد في هذا الإطار، لكن في قيد الأنموذج الفني المعهود، فقد أراد التكسّب بمديح الخليفة الأخير، لكنّه أراد أن يوصل إليه رسالة؛ لكي يتنبّه على ما يستشعره من خطر قادم.

إنّ الماء هدف الحمار الوحشيّ، وهدف بشار من ممدوحه، وقد حصل بشار على الماء، لكنّ حماره لم يكمل المسير، وهذا ما حصل مع الخليفة الذي قُتل سنة ١٣٢هـ وهو العام الذي شهد أفول نجم الأمويين، ويمكن -بناء على ذلك- أن نقول: إن قصيدة المدح لم تخترع شخصية المادح، بل اخترعت الحاجة إليه.

خاتمة

نظرنا إلى الخطاب الإشهاريّ بوصفه نشاطاً اقتصادياً واعياً، وحدثاً تفاعلياً له ركائز محدّدة، وبُعد. تبيّنا فيه رؤى الشعراء المُشهِرين، وقدراتهم على إدارة العملية الإشهارية، ويمكن -بناء على ما سبق- تسجيل النتائج الآتية:

- التكسب بالمدح موجود منذ القدم، لكن صدر الإسلام شهد تراجعاً واضحاً لشعر التكسب بالمدح؛ بسبب طبيعة الحياة في عهد الدعوة الجديدة، وما فرضته من التزام، وبعد عن المبالغة.
- للتكسب جانب رمزي يجعل للشعر مكانة سامية، فشاعرية الشاعر رأس مال رمزي ينال به الوجاهة والحظ.
- يعتمد الخطاب الإشهاري على عنصر التمجيد، ولا يقتصر على الجانب النفعيّ المادّي، بل يتسع ليشمل جوانب النشاط الإنسانيّ، والسياسيّ، والاجتماعيّ، والثقافيّ، جذورُه عميقة في التاريخ، وهو خطاب ذو سيادة، يؤثر في المتلقي، ويحرفه إلى دائرة فكر الشاعر المُشهِر.

- يمثّل الخطاب الإشهاريّ استمراراً لنفوذ الشاعر والممدوح معاً؛ لذا يعدّ وسيلة مهمة لتغيير ثقافة المجتمع، فتقوم الصورة الإشهارية بعملية توجيهية، وتضيف دلالات جديدة.
- لكي يصل الإشهار في قصيدة التكسّب بالمدح إلى غايته التأثيرية في المستهلك عليه أن يتوافق مع الذوق النقديّ السائد، ويخضع لاشتراطاته.
- التكسّب بالمدح شعر صناعة الفكرة، والقدرة على تسويقها، وهو ينتقل بالمتلقي في فضاءات عجائبية، وأسطورية، وحلُمية، ويؤسس الشاعر نصّه بناء على هدف التسويق.
- البعد الإشهاريّ نصّ موازٍ فيه جملة قيم وأفكار تغري المتلقي والآخرين، وتؤثر فيهم بطريقة عاطفية، وهو تسويق مكثّف، ويهتم الخطاب الإشهاريّ بالوصول إلى الهدف أكثر من أي شيء آخر متوسلاً بالحيل البلاغية.

المصادر والمراجع

١-**أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام**، د.ت، بطرس البستاني، ط٥، دار صادر، بيروت.

٢-**الإنسان ذو البعد الواحد**، ١٩٧٣، هربرت ماركوز، تر جورج طرابيشي، ط٣، دار الآداب، بيروت.

٣-**التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ٢٠٠٤، أمبرتو إيكو، تر سعيد بنكراد، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

٤-**خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**،١٤١٨هـ، عبد القادر بن عمر البغدادي، ط٤، مكتبة الخانجي، القاهرة.

٥-**الخصائص**، ٢٠٠٦، أبو الفتح عثمان بن جني، ت محمد علي النجار، عالم الكتب، الرّياض.

٦-**درس السيميولوجيا**، ١٩٩٣، رولان بارت، تر عبد السلام بنعبد العالي، ط٣، دار توبقال، الدار البيضاء.

٧-**ديوان الأخطل**، ١٩٩٤، شرحه وقدّم له: مهدي محمد ناصر الدين، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت.

٨-**ديوان الأعشى**، ٢٠١٠، ت محمود إبراهيم محمد الرضواني، ط١، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة.

٩-**ديوان بشار بن برد**، ٢٠٠٧، ت محمد الطاهر بن عاشور، صدر عن وزارة الثقافة الجزائرية بمناسبة "الجزائر عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٧".

١٠-**ديوان بشر بن أبي خازم**، ١٩٦٠، ت عزة حسن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

11-ديوان جرير بن عطية الخطفي، ١٩٨٦، دار بيروت.

١٢-**ديوان الحطيئة**، ١٩٩٣، رواية وشرح ابن السكّيت، دراسة مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت.

١٣-**ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات**، د.ت، ت محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت.

١٤-**ديوان الفرزدق**، ١٩٨٧، شرحه وقدم له: علي فاعور، ط١، دار الكتب العلمية، لبنان.
١٥-**ديوان المسيَّب بن عَلَس**، ٢٠٠٣، ت عبد الرحمن محمد الوصيفي، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة.
١٦-**ديوان النابغة الذبياني**، ١٩٩٦، شرح: عباس عبد الساتر، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت.
١٧-**الشعر والشعراء**، ١٩٨٢، عبد الله بن مسلم بن قتيبة، ت أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة.
١٨-**الصورة الإشهارية: آليات الإقناع والدلالة**، ٢٠٠٩، سعيد بنكراد، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
١٩-**الصورة الإشهارية: المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي**، ٢٠٠١، سعيد بنكراد، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، لبنان، العدد ١١٢-١١٣.
٢٠-**عتبات جيرار جينيت من النصّ إلى المناص**، ٢٠٠٨، عبد الحق بلعابد، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف.
٢١-**العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ١٩٨١، أبو علي الحسن بن رشيق، ت محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت.
٢٢-**القاموس المحيط**، ٢٠١٣، مجد الدين محمد بن يعقوب الشيرازي الفيروز أبادي، دار الحديث، القاهرة.
٢٣-**قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد**، ١٩٨١، وهب رومية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.
٢٤-**لسان العرب**، ١٩٩٤، أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي بن منظور، ط٣، دار صادر، بيروت.
٢٥-**مدخل لدراسة الإشهار**، ٢٠٠٢، حميد لحميداني، مجلة علامات، مكناس، المغرب، عدد ١٨.
٢٦-**المغامرة السيميولوجية**، ١٩٩٤، رولان بارت، تر عبد الرحيم حزل، دار تينمل، مراكش.
٢٧-**مقدمة القصيدة في الشعر الجاهلي**، د.ت، حسين عطوان، دار المعارف، مصر.

التَّخطِّي وتجاوز الهامش

قراءة في النَّسق الثقافي لأشعار الصَّعاليك

أ.د. غيثاء علي قادرة (*)

الملخّص:

يروم البحث قراءة تمثُّلات التَّخطّي والتَّجاوز لنسق الهامشيّة في أشعار الصعاليك في مستويين؛ نظريّ يؤصِّل لمعنى الهامشيَّة والتجاوز والتَّخطِّي، وإجرائيّ يستغور النسق الظاهر عبر الإصغاء إلى الصَّوت العميق في طبقات النَّص الخفيَّة بحثًا عن المضمر في قبائح الثَّقافة القَبليَّة.

وتتلخص التمثُّلات في مشاهد التمرُّد على سلطة النَّسق الجمعيّ، ومواجهةً الاغتراب عبر الصبر التماسًا لوجودٍ حرٍّ، ووصولًا إلى ذات موجودة رغم هامشيّتها، منتهجين آليّات النَّقد الثَّقافيّ التي تستنطق الأنساق بنوعيها: الظَّاهر والمضمر على تخوم سياقاتها؛ فالنَّقد الثَّقافيّ يمنحُ النَّصَّ الأدبيَّ الإفادة من معطيات التأويليَّة نظرًا لقدرتها على استكناه الأنساق الثقافيّة، وقراءتها قراءة ثقافيّة.

كلمات مفتاحية: الصعاليك، التخطِّي والتجاوز، النسق الثقافي، التمرُّد.

(*)أستاذة الأدب القديم، في قسم اللغة العربية بجامعة البعث، عضو اتحاد الكتاب العرب.

-مقدمة:

التَّهميش نسق ثقافي قديم قدم التاريخ، وله جذور في مختلف الحضارات القديمة، وقد كشفتِ الثقافات على مرِّ التاريخ حضور الإنسان الهامشي، أو المهمَّش الذي حكمت عليه قوانين الإقصاء الاجتماعي بالنبذ والتغريب وغياب الانتماء ؛ ليعيش "على هامش المجتمع المنتج، الذي يراه في نظره ظالمًا[1]"، بفعل سلطة اجتماعية أو اقتصادية أو ثقافية مارست سطوتها، فكرَّست إحساس شعور بالظلم والقمع، وربما قادت إلى مخالفة النَّسق الاجتماعي، والخروج عن دائرته، وفق قانون الحياة القائم على الفعل ورد الفعل.

لم يستسلم المهمَّشون -غالبًا- بل استبسلوا في سبيل نيل حريتهم وحقهم في العيش بكرامة؛ ويأتي الصعاليك في مقدمة المهمَّشين الذين سعوا إلى تغيير نسقهم الثقافي، الممعن في التغريب تخطِّيًا لنسق القبيلة، وتجاوزًا لثقافتها، وانقلابًا على المركزيَّة المتَّبعة، وتصدُّع العلاقات الإنسانية فيها ؛ إذ ليس خافيًا أن الصَّعاليك، بمختلف أنواعهم، (فقراء وأغربة وخلعاء)، الذين توضَّعوا خارج دائرة المركز، مهمَّشين عاجزين عن التكيف مع المجتمع وثقافته، لم يستسلموا، بل خرجوا عن سلطة النسق الجمعي، وتمرَّدوا عليه وفق تمثُّلات قاموا بها: التمرُّد على سلطة النَّسق الجمعي، ومواجهةَ الاغتراب عبر الصبر واليقظة والإيثار ؛التماسًا لوجود حرٍّ، ووصولًا إلى ذات موجودة رغم هامشيتها. ولأن النص الشعري القديم -ولاسيّما نصّ الصعاليك- محمَّل بالأنساق الثقافية المضمرة فإننا ،سنكشف ظهور هذه الأنساق، وامتدادها في الخطاب الشعري وتخفّيها فيه، مستندين إلى **معطيات** القراءة الثقافية.

(١) إشكالية المنهج في النقد الأدبي، ص٨١ .

-**إشكاليَّة البحث ومنهجه وأسئلته**: إنَّ من يتتبَّع أشعار الصعاليك يدرك قبائح الواقع الثقافي المعيش الذي أفرز -نظرًا لغياب السلطة المركزية، والعدالة الاجتماعية- طبقتين، إحداهما تلغي الأخرى أو تسعى، فيما تجدّ الأخرى في سيرها باحثة عن مكان لها وسط الوجود بعد أن غاب أو أوشك، الأولى طبقة المركز، والثانية طبقة الهامش. تتوضَّع مشكلة البحث في آليات التهميش، وسبل تخطِّيه وتجاوزه؛ تحدِّيًا لثقافة اجتماعية سائدة؛ وصولًا إلى حال من الوجود المرتقب. أمّا الأسئلة التي سيجيب عنها البحث فتظهرها المنظومة القرائيَّة، والإطار الإجرائي الذي يستهدف استكناه الأنساق المضمرة عبر الوقوف على ثنائيَّة المركز والهامش في أشعار الصعاليك، وآليات التخطِّي والتجاوز التي تضمرها الأنساق الثقافية للنصوص الشعرية بقدر ما تبرزها، وصولًا إلى إحساس الذات الشاعرة بالوجود بالتمرُّد من جهة، ومساعي الانتماء في قلب الاغتراب من جهة أخرى .

لقد استدعى شعرُ الصعاليك، بوصف صوره أقنعةً تمرُّ بها الأنساقُ المستترةُ، البحثَ في قبائح الثَّقافة القبليَّة، والحفرَ عميقًا في طبقات النَّص المضمرة، عبر اللُّجوء إلى آليات النَّقد الثَّقافي التي تستنطق الأنساق بنوعيها الظَّاهر والمضمر؛ فالنَّقد الثَّقافي الذي يمنحُ النَّصَّ الشعري رؤى تأويليّةً "يستفيد من إجراءات جميع المناهج النقدية المساعدة على استجلاء الأنساق، واستيضاح مكنوناتها، واستبطان دلالاتها، وتحسس شبكة تفاعلاتها الخفية، ولا يتأتَّى ذلك من غير تجهيزات إجرائيَّة عميقة صارمة، تستمدُّها من منظومة إجرائيَّة ناضجة جاهزة لمناهج النقد الأدبي[1]".

(١) الأنساق المقنعة في الشعر الشاهدي العربي، ص١٩.

أوّلًا-تأصيل المصطلحات:

١-**النسق**: يعنى النَّقد الثَّقافي بدراسة ما توارى من أنساق مضمنة ،قد يحتاج كشفها إلى قراءة ثقافية؛ فالنسق "محور مركزي في مشروع النقد الثقاف[١]". ولقد كان أكبر اللسانين شغفاً بالنسق وبحثًا عن تحديده (دي سوسير)؛ الذي يتصور اللغة نسقًا لا يعرف إلا طبيعة نظامه الخاص، ويرى أن "ما يحكم العلاقة بين العناصر اللسانية ومستوياتها، ويربط بعضها ببعض هو ما يطلق عليه النسق، وأن أي اختلاف في هذه العلاقة بين العناصر تفقد النسق توازنه، وتغير معالمه[٢]".

أما النقد الثقافي فقد اتجه وجهة أخرى ؛فهو نسق دلالي يتمثل في مضمون النص الثقافي وحمولاته الثقافية، وهو كذلك مجال مشبع بالمعاني والأفكار والعقائد وأنماط العلاقات الاجتماعية والتطلعات والمؤثرات الفاعلة التي تصوغ الهوية العامة لمجتمع من المجتمعات؛ ولذا فأهمية النقد الثقافي تكمن في الكشف عن حمولات هذا النسق الثقافي، وهي حمولات تبدو في شكل أحكام. ومفهوم النسق لا يتحدد من خلال وجوده المجرد بل يتحدد من خلال وظيفته[٣]، كما أن مفهوم الدلالة التي يشتمل عليها النسق الثقافي تتسع إلى التعبير عن نوع جديد من الدلالة هي (الدلالة النسقية).

وفي ظلّ اهتمام النقد الثقافي بالنسق المضمر تتحول وظيفته الى الانتقال بالممارسة النقدية من نقد النصوص والعناية بجمالياتها الأسلوبية والبنائية الى نقد الأنساق المطمورة فيها، أي: نقد محمولاتها الثقافية المتخفية فيه[٤].

(١) المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية، ص٥٤١.
(٢) القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم المحايثة، ص١٢٠.
(٣) ينظر: المطابقة والاختلاف، ص٥٤١.
(٤) ينظر: المرجع نفسه، ص٥٤١.

والنسق المضمر كما تشير المعاجم العربية ترتبط دلالته ب(الإضمار) و(الإخفاء) من (أضمر الأمر أخفاه) إلا أن الإضمار لا يعني تغيُّب المضمر؛ فكثيراً ما يكون الإضمار غير مقصود؛ ويحتفظ المعنى المضمر بوجوده مستتراً مدلولاً عليه من السياق الكامل. والنسق المضمر لا يكون مضمراً إلا بموازاة نسق آخر ظاهر، وهذا يعنى أن النسقين الظاهر والمضمر متلازمان يختزل أحدهما الآخر بما يخلق جدلية نسقية داخل النص الشعري الجاهلي والنص الثقافي بعامّة. ولقد قصدنا كشف النسق المضمر داخل نصوص بعض الصعاليك لأنها نصوص ثقافية نسقية تتوسل بجماليات اللغة لبناء عوالمها النسقية المتعددة.

٢-الهامش والتجاوز والتخطِّي لغةً واصطلاحًا:

٢-١-الهامش: جاء في معاجم العربية أن الهامش من "همش. والهمشة: الكلام والحركة. همَش وهَمِش القوم: يهمِشون، ويهمَشون، وتهامشوا: اختلطوا، وأقبلوا وأدبروا...والهامش حاشية الكتاب[١]. **والهامش اصطلاحاً:** الجزء الخالي من الكتابة حول النص في الكتاب المطبوع أو المخطوط. والتهميشات: مجموعة تعليقات لكاتب ما على متن غيره، وغالباً تكتب أو تطبع بالهامش بحروف مختلفة عن حروف النص[٢].

أما عن التهميش في الكتاب، فيمثل الحاشية لأنها في الخارج بالنسبة للنص الأصل. والهامش حالة تشي بالاغتراب الوجودي بفعل تضاؤل درجة الانتماء أو الاندماج؛ والهامشي "يعيش على هامش المجتمع المنتج، فهو عالة عليه

(١) لسان العرب، والقاموس المحيط، مادة: همش .

(٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ٣٠٢.

لا يسهم في عملية الإنتاج لكنه يستثمرها بطريقة غير شرعية ، وهو لا يرى في ذلك عيباً بل يعتبره حقاً مشروعاً لأن المجتمع في نظره ظالم، يتكون من ذئاب بعضها ينهش بعضًا، فوجب أن يستولي على رزقه بالحيلة أو بالقوة أو بالكدية[1]". والطبقة المهمشة طبقة تعاني غربة القهر، وضنين الحياة عليها، بفعل القمع والنفي النفسي والوجودي.

ومن يقرأ أشعار الصعاليك يدرك أنهم من مفرزات مجتمع جاهلي غابت عنه القيم، وحكمه منطق القوة الذي يرمي الضعيف جانبًا، هو مجتمع غابت فيه السلطة المركزية والقانون؛ فانقسم قسمين: قسم قبلي منتم قوي، هو قسم الأغنياء، وآخر مغرَّب، فاقد الانتماء فقير، مهمَّش تجمعه فئة "الصعاليك لم يستسلم للتغريب والتغييب، بل وضع الفعل، وردَّ الفعل نصب عينيه في بحث عن الوجود المفقود .

٢-٢-التَّخطِّي والتَّجاوز: جاء في لسان العرب : تخطَّى يتخطَّى، تخطّيًا، فهو متخطٍّ، والمفعول متخطٍّ[2]. تخطَّى: تعدَّى، وتجاوزه وسبق، تخطَّى الشَّخصُ التُّرْعَةَ: عبرَها إلى الجانب الآخر...تخطَّى الصُّعوبات/ تخطَّى المتاعبَ: تغلَّب عليها[3].

أمّا التجاوز فمن جزتُ الطريقَ، وجازَ الموضعَ جَوْزاً وجُؤُوزاً وجَوازاً ومَجازاً. وجازَ به وجاوَزه جِوازاً، وأَجازه وأَجاز غيرَه وجازَه: سار فيه وسلكه،

(١) إشكالية المنهج في النقد الأدبي، ص ٨١.

(٢) لسان العرب، مادة: خطا.

(٣) معجم اللغة العربية المعاصرة، مادة: تخطَّى.

وأَجازَه: خَلَّفه وقطعه، وأَجازه: أَنْفَذَه[١] ارتبط التجاوز بفكرة التفوق. وتجاوز العقبات: تغلّب عليها. وتجاوز حدودَه: خرج على الأعراف والتّقاليد. وتجاوز سلطاته: تصرّف خارج السُّلطة الممنوحة له. وتجاوزَ على القانون: تعدَّاه وخرجَ عليه. وتجاوزَ عن الخطأ: أغضى عنه، صفح عنه.

٣-تخطِّي الهامش سلطة النَّسق الجمعي: رأى (ألبيركامو) أن المتمرد هو الإنسان الذي "يريد أن يحيا ويُعترف به في شخصه، إنه يريد أن يكون هذا، أو أن يكون لا شيء، إنه يؤثر أن يموت عزيزًا رافع الرأس على أن يعيش عيشة الهوان[٢]".

لقد أفرزت الثقافة القبلية القائمة على مبدأ التمايز وتفاضل المكوِّنات المجتمعية فئتي المركز وتمثلها جماعة السلطة ،أو الطبقة الأكثر غنى في القبيلة، وفئة الهامش؛ الطبقة الفقيرة ،التي لفظها المجتمع القبلي خارج أسواره، فانطلقت تبث أناشيد الروح المعنَّاة في نصوص شعرية، تشي مضمراتها المقنَّعة بثنائية تَضادَّ طرفاها، وجارَ أحدهما على الآخر، فبدا الأول مركزاً في سلطته، والآخر هامشاً في تغييبه، خارجًا على نظام القبيلة، رافضًا الامتثال والخنوع ، طبقة مهمَّشة مسحوقة، قادها التهميش إلى التمرُّد فالتخطِّي على سلطة المركز.

إنَّ ما رسَّخ ثقافة الضِّد بوصفها مفرزًا من مفرزات النسق السلطوي اتِّقادُ الوعي بالوجود لذوات غابت عن ساحة الوجود، وغيَّبتها القيمُ والمفاهيم الاجتماعية والثقافية، فانتفضت على الضد تعلن ذاتها متجاوزةً متخطيَةً تحقيقًا

(١) لسان العرب، مادة: جاز .

(٢) الحرية والتنظيم في عالم اليوم، ص٧٤.

للذَّات .عانى الصَّعاليك من غياب القيم، لكنهم لم يستسلموا؛ بل تخطَّوا ثقافة المجتمع القائمة على التمييز، وشكلوا مجتمعاً آخر؛ وسلطة أخرى تلغي سلطة القبيلة أو تتخطاها، تكسر ثقافة التمييز العنصري، تعلن عن هوية الشاعر الصعلوك، تنتقم لإنسانيَّته المسحوقة التي شوهتها الثقافة القبلية، فجاء تمرُّدهم خروجًا من الشعور بالغربة والاغتراب، والعزلة إلى شعور بالوجود والذات، مشكلين نقطة تحوُّل بارزة في حياتهم؛ إذ رأوا في اختيارهم حريَّة تعيد للذَّات المكلومة وجودَها.

ثانيًا: تمثُّلات التخطِّي والتجاوز:

برزت التمثُّلات في الأنساق المضمرَّة لنصوص الصعاليك الشعرية، التي تقنَّعت-غالبًا- بما يعارض النسق، وتستَّرت أحيانًا- عن اشتغالها القبيح، فكانت مكمنًا لإضمار الأنساق الثقافية المخاتلة، والتمثيلات الإحالية المتضادة، والمسكوتات اللفظية التي لم تفُلح القراءة النصية التقليدية في كشفها[1]"، بل أعانتنا القراءة الثقافيّة في تقفِّي الأنساق واستغوار أبعادها الدلالية، والوقوف على تمثُّلات التخطِّي لثقافة التغريب، والإفناء، فوقعنا على الآتي:

١- **تخطِّي الهامشية تمرُّدًا**: حدَّد ألبير كامو خصائص المتمرد؛ بأنه إنسان " يريد أن يحيا ويُعترَف به في شخصه، إنه يريد أن يكون هذا ، أو أن يكون لا شيء، أي: أن تحرمه القوة المتحكمة به حرماناً نهائياً، وهو في النهاية يرضى بالحرمان ،والسقوط الأخير، إنه يؤثر أن يموت عزيزاً رافع الرأس على أن يعيش عيشة

(١) النسق الثقافي، ص٢.

الهوان[1]". وقد عبر الشعراء الصعاليك عن تصدُّعهم الوجودي، رافضين واقع الاستلاب، مشكِّلين في رفضهم إرهاصات أولى لمرحلة الانعتاق والتَّمرد، والانزياح عن المألوف، فكانت صرخات الاحتجاج والتمرد بداية مشوار التَّخطي؛ للتمرد مجموعة وجوه، كان أحدها الخضوع لمملكة القبيلة خضوعًا مرفوضاً، رفضاً مقنعًا، وثانيها ؛المواجهة والمقاومة؛ إذ تضمَّنت البنية العميقة للنصوص الشعرية أنساقاً مضمرة ومخاتلة، قد يصعب كشف دلالاتها النَّامية في النَّص الشعري إلا بتكوين فكرة حول البنية الثقافية للمجتمع، وتكوين جهاز معرفي أبستمولوجي لفك شيفرات المحتملات النصية[2]"، وقد لا يتأتى هذا لدارس النسق الثقافي، إلا إذا وعى تموضع الأنساق، ومقدرتها على التواري والظهور، وفي ميدان المواجهة تمرُّدًا وتخطِّيًا.

وخصائص المتمرِّد تتجلى في خطاب عروة بن الورد زعيم الصَّعاليك الفقراء، الذي – كما جاء في المصادر– يعاني غربة نفسية جراء اضطهاد أبيه له؛ فهو أصغر من أخيه، الذي آثره والده عليه "فيما يعطيه ويقربه، فقيل له: أتؤثر الأكبر مع غناه عنك على الأصغر مع ضعفه ؟ قال : أترون هذا الأصغر؟ لئن بقي مع ما أرى من شدة نفسه ليصيرنَّ الأكبر عيالاً عليه[3]"، معلناً في ذلك –عروة–تمرده وخروجه على سلطة النسق القبلي التي رأى فيها انحداراً مجتمعيًّا وجودياً، وقمعًا لذات أعياها التغريب؛ فقال يستحثُّ قومه على الخروج على ثقافة القبيلة، ونسقها المرفوض لديه ،النسق القائم على التمايز اللامشروع بين مكوِّنات القبيلة ،النسق

(١) الإنسان المتمرد، ص٢٠.

(٢) ينظر: النقد النسقي: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، ص٢١.

(٣) الشعراء الصعاليك، ص٣٢٣.

الذي أفرز ذواتًا متعطِّشةً إلى الإحساس بالوجود، رافضاً تلك الثقافة، نائيًا بنفسه عن مكان انحدارها[1]:

أَقِيمُوا بني أُمِّي صدورَ ركابِكمْ فَكُلُّ منايا النَّفْسِ خيرٌ من الهَزْلِ
فإنكم لنْ تبلغوا كُلَّ هِمَّتي ولا أَرِبِي ،حتى تَرَوا مَنْبَتَ الأَثْلِ
لَعَلَّ انْطِلاقِي في البِلادِ وَبُغْيَتي وَشَدِّي حَيازِيْمَ المَطِيَّةِ بالرَّحْلِ
سَيَدْفَعُني يَوماً إلى رَبِّ هَجْمَةٍ يُدافِعُ عنها بالعُقوقِ وبالبُخْلِ

تختصر الجملة الثقافية (حتى تَرَوا مَنْبَتَ الأَثْلِ) النسق الثقافي الذي استدعى الانتفاض عليه، لا بل تشكل الجملة شيفرة ثقافية تستجمع في مضمرها تاريخًا قبليًّا من الاستلاب الوجودي الذي مارسته ثقافة القبيلة على الآخر، صعلوكًا أسود كان، أم فقيرًا فمنبت الأثل: هو المسقط والجذر، وأولية الثقافة القائمة على الإقصاء والتغريب؛ الثقافة التي قادت إلى الفعل المضاد والحث عليه، التماسًا لنفس أبت نكرانها ،وهامت تبحث عن ذاتها. إنَّ حفرًا ممنهجاً في بنية النص سبيلنا لولوج المستبطَن، عبر الإصغاء الدقيق للصوت النسقي العميق الصامت/ الصائت في الطبقات الخفيّة للنّص، التي تقودنا إلى أن صرخة عروة بن الورد الممهورة بالتعالي الذاتي هي صدٌّ لا مباشر لثقافة التهميش الجمعية ،صدٌّ- قد- يضمر استسلامًا مبطنًا يغلِّفه عروة بفخره وكبريائه، غير مبتعد -في ذلك- عن الشنفرى.

(١) ديوانه، ص١١٤-١١٦. **أقيموا:** وجهوا في الغزو وانصبوا له. **الهزل:** الجوع. **منبت الأثل:** النخل. **شدّي حيازيم:** تجهيز الراحلة. **هجمة:** الإبل من خمسين إلى ستين ناقة .

يصوغ الشاعر ثقافته التي تتضاد مع النسق القبلي؛ من خلال الانطلاق في البلاد تمرُّداً، ورفضًا ،وبحثًا عما هو(خيرٌ من الهَزْلِ)حتى لو كان الخير في (منايا النَّفْسِ)، وهل أقسى أو أشق على النفس من التماس الموت هروبًا من الموت؟ تلك المعادلة التي قضى عروة جلَّ عمره وهو يشرع في حلِّها، وأحد الحلول كان انطلاقًا في البلاد . تفتح مفردة (انطلاقي)، التي تُعَدُّ شيفرة ثقافية، الدلالة النسقية على مصراعيها؛ فالانطلاق المرتقب، الذي يهدِّد به عروة ويتوعَّد يشي بأسر قاسٍ عاشته النفس، وأبت تحمُّله طويلًا، حتى توعدت بانطلاقها في البلاد . ففي استنطاقنا النسق المضمر على تخوم سياقاته، نقع على خطاب شعري (أقيموا، لن تبلغوا، لعل انطلاقي، سيدفعني) مشحون بطاقة دلالية، وأنساق ثقافية مضمرة ومخاتلة؛ والجملة النسقية الثقافية (لَعلَّ انْطِلاقِي في البِلادِ وَبُغْيَتي)، المتخفية بحيل جمالية ينبغي الكشف عنها، واختراقها قرائياً للوقوف على تلك الترسبات العميقة، واكتشاف اشتغالها الخفي في النص بالتحليل الثقافي المنتج؛ إذ تقودنا الجملة الثقافية -هنا- إلى التساؤل عن البلاد، فأية بلاد هذه؟ أتلك الخارجة على حدود السلطة القمعية، المنفكَّة العرى عن بني أمه؟ أم التي لا يحدها زمان ولا مكان، تلك التي تجاري الحياة في سيرورتها؟ يوجه الشاعر أمره إلى قومه ،داعيًا إياهم بالانعتاق عن القبيلة وثقافة التغييب(أقيموا بني أمي)، فيما هو المنعتق الرئيس.

جاء الخطاب إلى بني قومه استبدالياً؛ وإلى المجتمع المغيِّب المغرِّب الذي مارس قواعد التهميش، على ذات بحثت عن قيمتها وحقها في الحياة بين أبناء الحياة. تضمر الجملة في أطوائها قهرًا وهامشيَّة رغم عدم استسلام الذات الشاعرة لهما، التي ارتأت تغيير واقع الضعف والهزيمة، وإعلان ثورتها لتوليد عالم

محدث، يقلب القاعدة رأسًا على عقب، ويسعى إلى تقويم ما اعوج من سبل الحياة التي قامت على السَّلب، فاصطرعت في الأعماق فعلًا هجوميًا \سيدفعني يوماً، ففي الدَّفع رد على استلاب الزمن ورجالاته، وقوانين القبيلة الجائرة، فكان الإصرار على التحدي.

ففعل الأمر (أقيموا)، إشارة ثقافية إلى ثقافة اضطهاد وظلم واقع بفعل سياسة القبيلة في النظر إلى الأشخاص؛ إذ ليس خافيًا تمرد عروة على هذه السياسة، ورفضه لها، ويترجم نداءه القوم، وطلبه منهم (القيام) والانتفاضة على نهج القبيلة . يدعوهم إلى الخروج وهو ثقافة تناهض الاستسلام والخنوع ،تلك الثقافة التي يراها تحطيمًا للذات، كيف لا وهو الذي يؤكد أن الموت ،(منايا النفس) أفضل من وحشة الغربة والاغتراب الذي هو بدوره موت نفسي وجودي. وهو لا يكتفي بالقيامة فحسب، يعزز عروة انطلاقته في عالم الحرية بالانطلاق في اللامكان واللازمان، ما يثمر عن ذات ساعية متمرِّدة، هادفة إلى إعلان الذات (رب هجمة)، بُعيد صراع بين طرفين.

لم يكن هناك بديل عن ثقافة الهجوم (رب هجمة) التي أسَّست لها مجموعة من التَّرَسُّبات التي تكونت عبر البيئة الثقافية، وأتقنت الاختفاء تحت عباءة النص[1].

ثمة تفاضل -هنا - بين الشر والأكثر شراً، أو بين الشر والخير في عرف الشاعر، بين الهامشيَّة والانتماء الكامن في الاغتراب، فما إقراره بعدم بلوغ قومه المبتغى(الهمَّة) إلا اعترافٌ مبطَّن بقوته وضعفهم، اعتراف قد يستتر في أطوائه ذاتاً

(١) النقد الثقافي: مفهومه، منهجه، إجراءاته، مجلة كلية التربية، العدد الثالث عشر، ص١٧.

ضعيفة، يؤكد الصوت المتعدِّد المتفرِّد انطلاقة الذات الشاعرة في ثورتها على الواقع، وفي حركتها المتساوقة في سيرورتها مع قوة نفسها التي تحثُّ الذات على فعل التغيير، أما ما وراء التغيير، فقواعد سالبة حق الحرية والحياة والوجود.

ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن النسق المضمر في أشعار الصعاليك يتجلَّى بكيفيتين أولاهما: الكيفية الأفقية، أي: (النسق المضمر الأفُقي)، وهو النسق المضمر الذي يتجلى في الخطاب الشعري. وثانيتهما: الكيفية العمودية، أي: النسق المضمر العمودي، ويمكن الممازجة بين الكيفيتين أحياناً وفقاً لطبيعة النسق المرصود، وتقد م لنا صرخة عروة بن الورد الاحتجاجية التي أطلقها بعدما عُيِّر بأمه بوصفها غريبة، دليلًا على تعالق النسق المضمر الأفقي والنسق المضمر العمودي اللذين يشيان بعمق التغريب الذي عاشه ومساعي التخطي والتجاوز هروبًا وخلاصًا[1]:

أعيَّرتمـــــوني أنَّ أمِّـــــي نزيعَـــــةٌ وهَـلْ يُنْجِـبْنَ في القـومِ غـير النَّزائـعِ؟

ومـا طالِـبُ الأوتـارِ إلا ابـنُ حُـرَّةٍ طَويلُ نِجادِ السَّيفِ عـاري الأشـاجِعِ

انبنى هذا المقطع الشعري على مفردتين محوريتين تشكلان نسقًا مضمرًا؛ الأولى في المنحى العمودي، والثانية في المنحى الأفقي؛ هما (أعيرتموني-ابن حرَّة)، أما اللفظة الأولى فإشارة ثقافية يتضمنها الاستفهام الإنكاري التعجبي الذي يضمر هامشية وانزياحًا قيميًّا من قبل المعيِّرين الذين رأوا فيه عالة ونقصًا؛ لأنه وليد أمٍّ (نزيعة)، ما يقودنا إلى ثقافة التمييز والتفريق والتغريب التي أسَّس لها المجتمع القبلي الذي لا يُعير قبولًا للآخر، على الرغم من الاستفهام اللاحق الذي

(١) ديوان عروة، ص٧٥.

يكرِّس الذات حاضرةً متحدِّيَةً، ذاتًا لا تقبل الهزيمة، وهذا الشعور الذي أصاب الشاعر بالتلاشي يبدِّده الاستفهام الإنكاري(وهل ينجبن..؟) مؤكداً حاله، فخورًا بنفسه، فخْرًا يضمر مسكوتًا عنه، وهو الذَّات المقهورة. وهنا ندلف إلى النسق المضمر العمودي العميق في قوله (ابن حرَّة) الذي يؤكِّد ثقافة القبيلة المبنية على أسس التفرقة بين الذوات العليا والذوات الدنيا، على الرغم من الإشارة الواضحة إلى النهوض، أو محاولته، النهوض الذي يستجمع في أغواره ما يتضاد مع الظاهر(ابن حرة).

يتقنع النسق هنا بالحرية فيما يتوارى داخله قابعًا نسق العبودية . فالأم (نزيعة) والأم أرض وعرض ووجود، وهذا في طور التلاشي وفق ما عُيِّر به من الجماعة التي تحضر في (واو الجماعة) ثقيلة لتصبّ على قلب الفرد في الياء (أعيرتموني)،على الرغم من محاولات التخطِّي التي تعالت وبدت في الذات العليا المفتخر بها(ما طالب الأوتار إلا ابن حرَّة)، فتلك النزيعة حرَّة، وهذا تخطٍّ واضحٌ للشعور بالتَّلاشي الذي أمَّن عبوره. ثمة تقنع للنسق وتستر له تفرضه مفردة (ابن حرة). نحن أمام ضدَّين المعيِّر والمعيَّر، وكلاهما ظاهر ومقنع، يتخطى المعيَّر تعيير الضد نافياً عنه الانحدار الوجودي، وفي هذا النفي إعلان مبطن مقنع برزوحه بين أركانه.

قد لا تحرمنا الأنساق فرصة فك مغاليقها الأمَّارة بالتأويل والإشارِّة بالدلالات العميقة في طبقات النصوص ،أليس النسق موحدًا في قَناعته بوحدانية القناع؟[1]".

(١) الأنساق المقنعة، ص١٠.

٢-تخطِّي الهامشيَّة مواجَهةً ومقاومةً: يمتدُّ التخطِّي إلى ميدان الذات التي تشرئبُّ معلنة ثقافة المواجهة والمقاومة إلى رحاب الشنفرى، الشاعر الأسود، الفاقد توافقه الاجتماعي مع بنية المجتمع الثقافي القبلي؛ إذ تحدثنا المصادر عن هامشيته التي أُسِّس لها في القبيلة من خلال مجموعة معطيات؛ أولها لونه الأسود، وثانيها منشؤه وقبيلته، فقد جاء أنه كان يعيش في بني سلامان زمناً، ظنًّا منه أنهم قومه وقبيلته، إلى أن جاء موقف الفتاة السلامانية التي صفعته معيرَةً إياه بالعبد الغراب[١]"، وجاء ردُّ فعله موازياً الفعل؛ إذ فرَّ من القبيلة إلى الصَّحراء خارجاً، ينوي الشر والإيقاع بمن أذله، عاقدًا النيَّة على قتل مئة شخص من قبيلة سلامان، وفي إحدى مغامراته التي كانت جسر تخطٍّ وتجاوز لما هو فيه، خرج في ثلاثين رجلاً يريدون الإغارة على بني سلامان، فأصابوا منهم وقتلوا [٢]، وفي ذلك يقول[٣]:

جَزَينا سَلامانَ بنَ مُفْرِج قَرضَها بِما قَدَّمَتْ أيْديْهِمُ وَأَزَلَّتِ

شَفَيْنا بعبْدِ اللهِ بعضَ غَلِيلِنا وَعوفٍ لدى المَعْدَى أَوَانَ اسْتَهَلَّتِ

ثمة قيم نسقية مضمرة تؤسس لنسق ثقافي مهيمن كان السبب في لفظ الشنفرى ومن والاه في حملته خارج أسوار الوجود، ليس صعبًا علينا الوصول من خلال بنية النَّص الثقافية، إلى النسق المضمر الذي يتمتع بسلطة خطابيَّة مفتوحة، بوصفها نظامًا يشكل البنيات العميقة للنص، من جهة، وبوصفه ذاتًا

(١) ينظر الأغاني٢١/ ١٧٦.

(٢) ينظر المصدر نفسه٢١/ ١٧٦.

(٣) ديوانه، ص٣٧. **أزلَّت**: قدَّمت. **الغليل**: حرارة العطش،(العطش إلى القتال). **المعدى**: موضع القتال.

مركزيَّةً في صياغة الخطاب من وراء قناع، تَخفِّيًا، تقدِّمه لنا (نا) الجماعة التي تعدُّ إشارة ثقافية إلى الأنا الجوفاء من كل حضور بسبب طغيان ثقافة الآخر عليها. تقدم الصراع المنتج للتأويل داخل النص ؛ الذي يتجلى فيه معنى السُّلطوي، في صورة مكثَّفة تبرز مقوِّمات الانتقام من بني سلامان (السلطة)، حيث الجزاء، ومن ثَمَّ الشفاء، الأول سبب الثاني. ليس عبثًا أن سمى أداة الشفاء، علة المرض، ووسيلة الجزاء، وهو (عبد الله، وعوف)، نظرًا للأثر النفسي الكبير الذي كوَّنته ثقافة النبذ والإبعاد التي كانا مسبِّبيها. فقوله: **(جَزَينا سَلامان بن مُفْرِجَ قَرضَها بِما قَدَّمَتْ أيْديْهِمُ وَأَزَلَّتِ)** جملة ثقافية تضمر مقدار المركزية الكبير من بني سلامان، المتجسِّدة في الجور والاضطهاد المتواري خلف نسق التمرد بالجزاء، تضمر فعل السلطة المركزية التي قادها عبد الله ومن معه، ففعل اليدين الاستلابي أرَّخ لواقعة الذات المشرئبة مقاومةً وتحدِّيًا، فجاء رد الفعل (الجزاء) مناسباً للفعل(قدمت أيديهم)؛ إذ لا استكانة؛ بل يوجد تخطٍّ تخوضه الذات الشاعرة، يتكثَّف في مشهدي السعي والحركة تبديداً لواقع متأزِّم، أوقف مدَّه فعل الشفاء ، وكانت هذه الجملة الثقافية **(شفينا بعبد الله بعضَ غلِيلنا)** أداة تسويق وتمرير لمخبوء نسقي مضمر، وهو العلة والمرض المتجذِّر على الرغم من مساعي الشفاء، وهنا ندرك كيد الأنساق في تموضعها داخل الخطاب، وتحسس حيل تقنّعها ومقدرَتِها على التواري، و التوغل والضمور، ما يُكسِبُ النسقَ طبيعة جدلية.

لم يكن جسر العبور إلى ساحة الحرية والوجود مُعبَّدًا لدى الصعاليك، بل كان مزروعًا بالأشواك؛ إذ تجرعوا مرارة الصَبر والاغتراب في سبيل تحقيق الذّات، وتنوَّعت الوسائل لولوج عالم الحريّة، حين أقسموا على الانعتاق من طور الغربة إلى طور الانتماء، فكانت اليقظة والتنبه، وكانت قوة الإرادة والجسد، وكان الصبر وسائل انزياح لهم عن واقعهم المرير، وسبل خروج على ثقافة القبيلة خلقاً

لثقافة جديدة آمنوا بها، فكان التمرد مفتاح خروجهم وولوجهم عالم الإحساس بالذات.

٣-تخطِّي الهامشيَّة صبرًا: -**الصبر**: وسيلة تخطٍّ وتجاوز، وتمرُّد على مألوف الواقع السَّلبي، وإشباع رغبة في الحياة مؤدَّاها تحمُّل المعاناة إيذاناً بالقضاء عليها. لقد سعى الصعلوك إلى تأكيد تفوّقه الذاتي، فكان الصبر ردًّا (نفسجسديًّا) لتحرير الذات من عوامل الفناء عبر تحملها والصبر عليها.

وليس أدلُّ على ذلك من الشنفرى الذي عاش في بني سلامان مهاناً مضطهداً، بعد أن رُهِن هو وأمُّه وخالته عند بعض الفهميين برجل قتله قومه، ولم يفدوهم فصاروا إلى الرق[١]. ثم أسره بنو سلامان مذ كان صغيراً.

وليس خافياً علينا أن الشنفرى سيد الصَّبر ومولاه؛ كما جاء في لاميته متفاخراً مزهواً، كمن يتحدَّى الموت بإعلانه الحياة، أو يتحدَّى الحياة برغبة عارمة في الموت. صوَّر في لاميته مشاهد التجاوز والتخطي لهامشية أثبت فيها مركزيته، من خلال قطعه مفاوز الغربة والتصحُّر الوجودي، متحمِّلًا ألم المكان، وقسوةَ الزمان، وضواري البيئة التي ما انفكَّ يؤاخيها إرواء لعطشه إلى الإنسانية. وفي وقفة مع مشهد يحكمه الصراع بين الذَّات المنتمية ، والذَّات الباحثة عن انتماء بديل، وهو الصراع بين الذات والآخر-السلطة القبلية، يقول الشنفرى في خطاب تنغرس فيه الدلالة المضمرة لنسق الهامشية [٢]:

(١) ديوان الشنفرى، ص١٠. وينظر: الانتماء في الشعر الجاهلي، ص١٧١.

(٢) ديوانه، ص٦٢-٦٩. **المطال**: المماطلة. **أضرب عنه الذكر صفحاً**: أتناساه. **امرؤ متطول**: منّان. **الخمص الحوايا**: الأمعاء الضامرة. **خيوطة ماريّ**: خيوط قاتلة. **التنائف**: المفازات في الصحراء. **الأطحل**: الذي في لونه كُدرة. **الأهدأ**: الشديد الثبات. **تُنبيه**: ترفعه. **السناسن**: الفقار. **قُحَّل**: يابسة .

أديـــمُ مِطـــالَ الجـــوعِ حتَّـــى أُمِيتَـــه وأضْرِبُ عنهُ الذكرَ صَفْحاً فأذْهَـل
وَأَسْـتَفُّ تُـرْبَ الأرْضِ كَـيلا يُـرى لـهُ عَـلَيَّ مِـنَ الطَّـوْلِ امْـرُؤٌ مُتَطَـوِّلُ
ولكِـــنَّ نَفْســـاً مـــرَّةً لا تُقـــيمُ بي عـــلى الـــذَّامِ إلَّا رَيْـــثَما أَتَحـــوَّلُ
وأَطْوي على الخَمْصِ الحَوايا كَما انْطَوَت خُيوطَـــةُ مَـــاريٍّ تُغـــار وتُفتَـــلُ
وأَغـدو عـلى القُـوتِ الزَّهيـدِ كَـما غَـدا أَزَلُّ تَهـــاداهُ التَّنـــائِفُ أَطْحَـــلُ
وآلـفُ وَجْـهَ الأرضِ عنـدَ افتِراشـها بأهـــدأَ تُنْبيـــهِ سناسِـــنُ قُحَّـــلُ
طريـــدُ جِنايـــاتٍ تيـــاسَرْنَ لحمَـــهُ عقيرَتـــه لأيِّهـــا حـــمَّ أوَّلُ
فَـــإنِّي لَـــوْلَى الصَّـــبْرِ أَجْتـــابُ بَـــزَّهُ عَلى مِثْلِ قَلْبِ السّمْعِ والحَزْمِ أَفْعَلُ

ثمَّة محمياتِ نسقية، ومعابر مؤمنة للجمل الثقافية بعبواتِها النَّسقيَّة (القبحية) داخل النص، سعى الشنفرى إلى تمريرها بعفوية في رؤاه وأحاسيسه؛ من خلال استحضار العفة والكبرياء والصبر الذي تعلو لغته على لغة الاستلاب والتسلُّط في قهر الحاجة، وقمعها. تتتالى الجمل الثقافية بشيفراتها النسقية المتعددة التي تنطوي على مشهد التغريب، وثقافة الاستلاب، المصوَّرة بجمل خبرية، تقريرية: (أديم، أستف، وأطوي على الخمص، وأغدو على القوت الزهيد ، آلف) تتقدمها أفعال مضارعة ذات حمولة دلالية مركَّزة تحمل في مضمرها وظاهرها فعلُ التحدِي، وانزياح الذات في فعلها عن واقعها إلى آخر مغاير؛ ليبرز نسقَ التجاوز والتخطي الذي يضمر نسق اللاانتماء الذي يؤكده قوله: (طريد جنايات) في تقرير إخباري يعمِّق البعد الدلالي الكامن في البحث عن منتمًى إليه. **وفي وقفة على**

الجملة الثقافية (**أديمُ مطالَ الجوعِ حتى أميتَهُ**) التي تؤدي وظيفتها النسقية المخاتلة، فتتسع فيها آفاق الدّلالة نستقرئ صراع طرفين: الموت وإماتة الموت، الأول هو التغريب الكامن في فعل الجوع، والثاني الصبر عليه وتجاهله. يحاول النسق الشعري توجيه النظر إلى النسق السلطوي ومفرزاته؛ ففي المداومة على الجوع مركزية، وفي استفاف الترب مركزية، لكنها المركزية الملفَّعة بهامشية.

تتعزَّز حالة الانتماء إلى الذات في المداومة وفي الاستفاف هذا ما يظهره النسق الذي يواري ثقافة التمايز، ودحر الآخر، وما خلَّفه هذا الدحر من مرارة، أبت النفس تحمُّلها، (ولكن نفساً مرة)؛ وكان خيار التخطي صبرًا، (وأطوي على الخمص الحوايا) وانعتاقًا من أحمال الجوع إلى الوجود. في مفعول الطوي تتسع آفاق الدّلالة، في امتداد زمن الصبر أمامه وزمن الغدوِّ (على القوت الزهيد)، وألفة وجه الأرض، لتتشكل الذات في نسق التجاوز تشكُّلاً مبنياً على قاعدة المركزية المقنعة بهامشية (إنِّي لمولى الصبر).

يمتد نسق التخطي في مساحات الشعرية مستبطنًا مجاريَ نسقية تصّب جميعها في التَّوق إلى التجاوز الحق، والرغبة القصوى في معانقة المركزية.

إن الثِّيمة البارزة في هذا المشهد هي استبداد المركز التي شكَّلت ثقافته مركزيَّة في الجوهر(الصَّبر والتحمُّل)، وهامشية في المظهر (أطوي ،أغدو)؛ مما يظهر أن إدراك الشاعر أفعال السُّلطة القبليَّة وغاياتها تدفعه إلى بناء الذات ، وإعلاء صوت الحق في وجه السُّلطة؛ لذا قد لا نحتاج جهداً لالتقاط خبايا النَّص وزواياه المعتمة التي أضاءت مشهد الفعل، الذي يحمل دلالات موحية، تقوم على فكرة مواجهة السلبية التي جعلت الشاعر ينظر إلى الحياة نظرة تحدٍّ وتمرُّدٍ (**فَإِنِّي على أَمرِ الغوايَةِ حازِمُ**). يتوكأ الشاعر على زاد أسطوري كي يتصدى لعذاب الجوع إلى الوجود؛

حالًما بالوصول إلى (قمّة) الصبر على الجوع، كصخرة تثقل صدره، وعذاب ظل يدفعه عن نفسه فلا يبلغ مرامه.

من أساليب الأنساق استغلال الجمالي، لبث(قبحها)؛ إذ يخفي الخطاب البلاغي الذي هو أداة تسويق وتمرير لهذا المخبوء شيئا آخر غير الجمالية، إذ يحمل الجمالي على التعمية الثقافية لتظل الأنساق فاعلة ومؤثرة، وهذا ما يبرز في تكرار مشهد التخطي صبرًا على الجوع في خطاب أبي خراش الهذلي لأمِّ الأديبر، الذي يرى فيه الجوع وحشًا كافرًا، حريٌّ بالنفس أن تتحرَّر من سطوته، فيقول[1]:

وإنِّي لَأُثوي الجوعَ حتَّى يَمَلَّني ... فَيَذهبَ لم يدْنَسْ ثِيابي ولا جِرْمي

وأَغتَبِقُ الماءَ القَراحَ فَأَنْتَهِي ... إذا الزَّادُ أمْسى للمزلَّج ذا طَعمِ

أَرُدُّ شُجاعَ البَطْنِ قد تعلمِيْنه ... وَأوثِرُ غَيري منْ عِيالِك بالطُّعم

رأتْ رَجُلاً قَدْ لَوَّحَتْهُ مَخامِصٌ ... وطافَتْ بِرَنَّانِ المَعَدَّيْنِ ذي شَحْم

غَذِيٍّ لِقاحٍ لا يَزالُ كَأَنَّهُ ... حَمِيْتٌ بِدَبْغٍ عَظْمُهُ غيرُ ذي حَجْمِ

تتوارى الأنساق المضمرَّة المقنّعة وراء الفعل الجمالي (فعل الكرم)، فتحضر بعمقها منتجةً رامزةً، فتبرز الأنا الأعلى للذات الشاعرة في فعل البذل والعطاء؛ والكرم الإنساني الخالص الذي يختلف عن الكرم بمعناه القبلي النسقي، بوصفه قيمة فردية نفعية.

(١) ديوان الهذليين٢/ ١٢٧-١٢٨. **أثوي الجوع**: أطيل حبسه. **الجرم**: الجسد. **المزلج**: الذي ليس بالمتين. وعيش مزلَّج: فيه نقص. **المَعَدّ**: ما تحت العضد. **الحميت**: النحيُّ يُرَب بدبغ جديد لم يستعمل .

يتفرع النسق إلى أنساق تتشظى، وتتوّزع على طبقات النص ؛ فتدلّ على الرغبة في إثبات الذات وسط عالم ما فتئ يسحقها تغريبًا وتغييبًا، فمن نسق الهامشية(الجوع) إلى نسق المركزية (الصبر)، ومن نسق المركزية المقنع بالهامشية(الصبر) إلى نسق الخلود(الكرم). فما الصبر على الجوع-هنا-(حتى يملني) سوى نسق تخطّ، ومحاوِلة للانبعاث ومعانقة الخلود. في تمعُّن بجزئيات اللُّوحة تتبدَّى أمامنا مركزية التخطِّي والتجاوز التي تتولَّاها الذات الشاعرة عبر عطائها الآخر، والنهوض به من غياهب القهر الاجتماعي، والدونية الطبقية (رأت رجلًا قد لوَّحته مخامص)؛ إلى عالم أكثر حضوراً في ساحة الوجود؛ فنراها تقدّم ذاتَها متَّشحة بجلباب العطاء بعيداً عن الترف، لتغدو منقذًا، صابرةً، حتى يعجز الصبر عنها.

في نسق التخطي والتجاوز تتكثَّف الهامشيَّة؛ ولا سيما حين تعلو الأنا حدَّ التضخُّم، (فيذهب لم يدنس ثيابي ولا جرمي، فأنتهي)؛ فالذات تلعق بقايا عفن الماء، ما يسبب لها قراحًا، وقد يفتح جوابُ الشَّرط (أغتبق) المتقدِّم على الفعل أفق الدلالة على حتمية التلاشي.

تكثِّف الأفعال المضارعة نسق التخطي (أثوي، أغتبق، أرد، أوثر) وتواري نسق التغريب المعيش، على الرغم من تجلببه بالفعل الجميل (أَرُدُّ شُجاعَ البَطْنِ وَأوثِرُ غَيري رَجُلٌ قَدْ لَوَّحَتْهُ مَخامِصٌ) الذي يُظهِر مركزيَّة تتأتَّى من فعل العطاء اللَّامشروط. إن الخطاب الشعري عند الصعاليك مكمن لإضمار الأنساق الثقافية المخاتلة، والتمثيلات الإحالية المتضادة، والمسكوتات اللفظية التي لم تفُلح القراءة النصية التقليدية في كشفها، هو خطاب يتوسل بجماليات اللغة، وتشكيلاتها الاستعارية المراوغة بغية بناء عوالم وفضاءات نسقية لا متناهية.

٤-تخطِّي الهامشيَّة يقظَةً: لم تكن اليقظة بوصفها أسلوبَ تخطٍّ وتجاوزاً لنسق الهامشية بأقل أهمية من التمرد صبرًا ومواجهَةً؛ إذ انتهج الصعاليك اليَقظة أسلوب تخطٍّ لمصارعة الأحوال المحيطة ؛ قمعًا لمكامن الاستلاب؛ وإثباتًا للذَّات، فهي أشبه بضبط النفس؛ وإعمال الحركة والفعل.

تواجهنا تجربة تأبط شرًّا في اليقظة؛ تخفيفًا من آلام الهامِشيَّة، مبتدئَةً بتنبُّه الجسد في المكان، منتهيةً باندراس سبب التنبه؛ حين يصور الشاعر إحساسه الدّاخلي بالخطر المحيق، وتأهُّبه لملاقاة الخطر؛ إيذانًا بالتماس الذات في قعرها، وإيهامًا لها بملامسة المركزية بعيدًا عن الهامشيَّة؛ ففي مشهد شعري يُصَوِّر لنا ذاته، مفتوح العينين، حذرًا، متيقظًا؛ يقول[1]:

يظــلُّ بِمَومــاةٍ ويُمــسي بغيرِهــا جَحِيْشاً ويعْرَوْري ظَهورَ المَهالِكِ
وَيَسْبِقُ وَفْدَ الرِّيْحِ مِنْ حَيْثُ يَنْتَحي بِمُنْخــرِقٍ مِــنْ شَــدِّهِ المُتَــدارِكِ
إذا خــاطَ عينَيــهِ كَــرى النَّــومِ لَمْ يَــزَلْ لــهُ كــالِئٌ مــن قَلــبِ شَــيْحانَ فاتِــكِ
إِذا طَلَعــتْ أولى العــدِيِّ فَنَفْــرهُ إِلى سَــلَّةٍ مــن صَــارِمِ الغَــرْبِ باتِــكِ

يوظِّف الشاعر الزمان في فعل اجتياز المهالك، وسبق الريح، ويقظة القلب ، وفعل اليقظة نسق تخطٍّ مناهض لنسق المركز السلطوي الذي أفرز التغريب في ظهور المهالك، والتشرد في المهامه والصَّحراء التي تشكل نسقًا استلابيًّا مؤيدًا لاستلاب القبيلة ،الاستلاب الذي لا يبتعد عن كونه مهلكة، (ويعْرَوْري ظَهورَ المَهالِكِ)، أو مجموعة مهالك اشترك فيها الزمان والمكان

(١) ديوانه،١٥٢-١٥٤.**الموماة**:المفازة. **الجَحيش**: المنفرد. **يعروري**: يركب. **وفد الريح**: الريح السريع. **المنخرق**: الواسع. **المتدارك**: المتتابع. **الكرى**: النوم الخفيف. **الكالئ**: الحفيظ. **الشيحان**: الحذر. **الباتك**: القاطع.

والقبيلة لإنتاج عالم عطش إلى الشعور بالوجود، فليس عبثاً أن سمّى الصحراء (مهالك) ذات ظهور، متخمة بطونها بنائبات الغربة والضياع، فهي ليست مهلكة واحدة؛ بل(مهالك)، وهذه إشارة سيميائية تشكل نسقًا مركزيًّا لمفرزات هامشية. وفي تبصر أعمق بالفعلين الثقافيين (يظلُّ، ويمسي) نستطيع إدراك مدى البعد الثقافي الكامن فيهما ،بوصفهما محمَّلين بامتداد الزمن الذي يبثُّ القهر والغربة في (ظهور المهالك)، إضافة إلى ثقافة التغييب والهلاك التي تمارسها القبيلة المعنة في تهميش الذوات.

في إمعان في تخطِّي الذات الشاعرة ويقظتها يتخفَّى وراء النسق ذات غارقة في الهامشية، وهل أدل على ذلك من قوله: (ويسبق وفد الريح)، فهو يؤنسن الريح، فيجعلها ندًّا يسابقه في إشارة رامزة إلى المركزية المتبعة من القبيلة، التي لم يستسلم لها، بل قام بالمواجهة فعلًا وتحمُّلًا وسباقًا. فلازم الصحراء موطن الخطر، والهلاك، حتى إذا ما هبط، الليل أغمضت العينان، وبقي القلب متيقظًا.

إن ارتياده ظهور المهالك وانتباذه مكانًا قصيًّا بعد أن يسبق الريح، أفعال تشي بالتخطي والتجاوز يقظَةً، وهنا يفتح الشرط أفق الدلالة إلى العالم المضاد (إذا خاط عينيه)، ليؤكد الشاعر اليقظة، فإذا ما نام الجسد وخبا صوته بقي القلب جريئًا، والنفس مريدة قوية، متأهبة متحسِّبة الخطر، ويتبلور فعل اليقظة في البيت الأخير؛ إذ يشترط التأهب والتحسب وجود صلابة (إذا طلعت أولى العدي) فإذا ما أحس بالخطر أسرع إلى استلال سيفه الذي ليس إلا صوت اليقظة الجسدية.

ويلح علينا بيت لعروة بن الورد، نستبين فيه أركان اليقظة الجسدية والنفسية في اشتغال خفي فاعل للأنساق المضمرة، في قوله:

لسانٌ وسَيْفٌ صارِمٌ وَحَفيظَةٌ وَرَأيٌ لِآراءِ الرِّجالِ صَروعُ

الألفاظ أشبه بنقاط علام للوصول إلى أركان اليقظة؛ إذ نواجه مكونات بعينها متعاقبة ترتِّبها الواو العاطفة المتكررة، ويظهر من خلالها شروط الذات اليقِظة، خروجًا من إحساس النَّفس بالقهر. فاللِّسان جسد ناطق واعز لليقظة والحذر، والسَّيف إرواء للنَّفسِ العَطشى إلى القوَّة، والصَّلابة والحفيظة والغضب والصارم وقت الحاجة، والرأي الصَّروع مكمِّل من مكمِّلات الذات المتخطِّية ثقافة القبيلة القائمة على صرع الآخر.

لقد تناولنا -في مقارباتنا التطبيقية- نسقين بارزين في المدونة الشعرية للصعاليك وهما نسقا: الوجود والعدم، وتحسسنا نسق العدم في ظلال التقنّع الذي يعزز سلطته داخل النص، استشعرنا نسق القوة بكل معطياته الدلالية داخل المتن الشعري.

٥-تخطِّي الهامشيَّة إيثارًا: آمن الصعاليك بمبدأ الاشتراكية وسعوا إلى ذلك؛ يقينًا منهم بثقافة الإنسانية، انطلاقًا من واقع مسلوب الحريَّة كوَّنته ثقافة المركز التي وضعت الطَّبقية، ونكران الآخر شعارًا، ولكن الآخر لم يستكن؛ بل آمن بالتَّعاون والتكافل، ورفع لواء الاشتراكية بين أفراد المجتمع، وخير دليل على ذلك التمرد إيثارًا عروةُ بن الورد الذي سعى إلى تجاوز هامشيَّته بفخر وكبرياء يضمران ذاتاً مهمَّشة ،متحللًا من سطوة الآخر-القبيلة؛ ملتمسًا الانتماء، هاربًا من الغربة والتغريب، منتهجاً نهج المخلِّص السَّاعي إلى إحقاق المساواة بين أفراد القبيلة في حركة تمرُّدية تبطل مفعول الهامشية، ونسق التغريب ،معزِّزاً المثل القائل: " كل صعلوك جواد[1]". وبفعل تشاركيَّته الممنهجة نحو الحضور مازالت تواري في مضمرها التهميش، ،وبفعلها خلق عروة عالمه الخاص، وتفرُّده بشعر

(١) مجمع الأمثال، ص٢٤٦.

انماز بتخطيه الوعي الجمعي الذي ارتبط بالوجود الإنساني، ونال بفعل ذلك منزلة رفيعة في المجتمع ، حتى قال معاوية بن أبي سفيان (لوكان لعروة بن الورد وُلدٌ لأحببت أن أتزوج إليهم)[1]"، فيقول[2]:

إني امــرؤٌ عــافي إنــائي شِرْكَــةٌ وَأنــتَ امــرؤٌ عــافي إنائــكَ واحِــدُ

أتَهْــزَأُ منِّــي أَنْ سَــمِنْتَ وَأنْ تَــرى بِوَجهي شُحوبَ الحَقِّ والحقُّ جاهِدُ

أُقَسِّــمُ جِسْــمي في جســومٍ كَثــيرةٍ وَأحْســو قَــراحَ المــاءِ، والمَــاءُ بــارِدُ

يعلن عروة عن خطورة النسق الاجتماعي المفروض، وعن مساع جمَّة لمقاومة النسق الذي تضمر خطورته قوة نفسية مقاومة للسلطة القمعية؛ إذ تذوب الذَّات الشاعرة في المجموع؛ تحقيقاً لمبدأ الاشتراكية، ونزوعاً نحو تحقيق ذات متمركزة على المركزية الاجتماعية، إيضاحًا للنبرة الإنسانية وخلقًا لمبدأ التشاركية بين نسقي المركز الهامش، وصولًا إلى تحقيق رؤية خاصة في الحياة.

فقد رأى الشاعر أن ثمة ضرورة وظيفية وجودية لمواجهة الظلم الاجتماعي، والحد من ثقافة التغريب إلى أخرى بديلة بالثورة على ثقافة القبيلة، وإعلاء النفس أمام من يسلبها الوجود في حركية صراع بين الأنا والآخر، (**إني امرؤ عافي إنائي شركة**) مؤَكِّدًا تخطِّيه مفعول الاستلاب وهامشيَّتَه.

فحالة اللاانتماء قادت الذات الشاعرة إلى صياغة معايير إنسانية جديدة منزاحة على نسق القبلية السلطوي، كقيمة الكرم، الفردي الذاتي التي تغاير الكرم القبلي النسقي ، المجرد من مبدأ الإنسانية الأخلاقية، المتحول إلى قيمة نفعية ؛

(١) الأغاني ٣/ ٧٢.

(٢) ديوانه، ص٥١-٥٢.

فينزاح عروة عن مبدأ الأخذ الذي يحكم العلاقات بين الأفراد إلى مبدأ (العطاء) الذي يحكم العلاقات بين الصعاليك وينظم وجودهم. فوجود الآخر في ديدن الصعاليك مرتبط بوجود الذات، والعكس صحيح.

و"تحقيقاً لمبدأ الوجود المتمثل في الانتماء انطلق عروة من مفهوم أخلاقي يدحض به أنوميته، أو عوَزه، ويحلُّ غيريَّته بثقافة العدالة والمساواة والتكافؤ بين الفقراء التي كانت إرهاصاً لمبدأ التكافل الاجتماعي المؤسس لمبدأ التشاركية في المجتمعات العربية. ففي إطار تأسيس ثقافة الانتماء إلى النحن يتحول الضمير الفردي إلى ضمير جمعي، فصوت الأنا الخافت يتماهى وصوت الجماعة العالي، ليبدو النص أصواتاً تصدح لبناء نمط جماعي مرغوب[1]" فيه.

٦-**تخطِّي المكان**: خلع الصعاليك عن كاهلهم جبَّة الارتباط بالمكان الذي عانوا فيه التهميش ،والغربة والاغتراب والعدوانية؛ فكانت الدعوة إلى الارتحال عن المكان منهجاً تنظيرياً اعتمده بعضهم؛ هروبًا من حصار وجودي مفروض إلى أفق مفتوح لمغامرة تتيح التخلُّص من مشهد الجدب الوجودي، والتصحُّر الإنساني الذي لحق بذات الصعلوك.

ليس خافيًا أنَّ الشنفرى سيد الخارجين من مكان عاش فيه الألم الوجودي، فارتحل عن القبيلة إلى الفجاج العريضة، ولما حانت منيته أجاب عمّن سأله (من بني سلامان) عن مكان دفنه بعد أن يلقى حتفه تقطيعًا[2]:

(١) المركزيات الثقافية لنسق المركز في أشعار عروة بن الورد، قراءة في ضوء النقد الثقافي، مجلة التراث العربي، العدد(١٦٣-١٦٤) ، ص٥٦.

(٢) ديوانه،٤٨،الأغاني ٢١/ ٢٠٥، وأمالي المرتضى٢/ ٧٣، وفيه: قال تأبّط شراً. ويُروى للشنفرى. وفيه أيضاً: تدفنوني مكان تقبروني، وخامري: مكان أبشري. **أم عامر**: كنية الضبع. **سجيس الليالي**: طولها. **الجرائر**: الذنوب؛ أي: أسلم إلى عدوه بما جنى عليهم.

لا تَقْـــبُروني إنَّ قَـــبريَ مُحـــرَّمٌ عَلَـيْكُمْ وَلَكِـنْ أَبْشِـري أمَّ عَـامرِ
إِذا احْتَمَلوا رَأسي وَفي الرَّأْسِ أَكْثَري وَغـودِرَ عنْـدَ الْمُلْتَقـى ثُـمَّ سـائِري
هُنالِـكَ لا أَرْجـو حيـاةً تَسرُّنـي سَـجيْسَ اللَّيـالي مُبْسَـلاً بـالجَرائِرِ

"برز المكان في اللامية مفتوحاً أشبه بالعجائبي، تخلو منه الحواجز والحدود، إنه الصحراء، المسرح الكوني الحافل بتيمات الانتماء والاغتراب والحرية والوجود[1]".

ليست الأرض محمية هنا، بل ظاهرها أدعى لوجوده، وفرائسها أحق به طعامًا لها ،كيف لا؟ وهو من رأى في حيوان الصحراء إنسانية افتقدها عند البشر؛ وهو من رأى الخيرَ في أن يكون طعام الوحوش من أن يكون فريسة الأرض التي ما فتئت تكيل له الضربات الموحشة عبر ساكنيها؛ ففي جملته الثقافية الإنشائية (لا تقبروني) إشارة إلى نسق مضمر يكمن في أسلوب النهي الطلبي، والجزم بالنفي والتمرُّد على الأرض، وطلبٌ للحرية التي نَشَدَها مُذْ وعَى الوجودَ (لا تقبروني) صوت الأنا يعلو على الآخر على الرغم من توازي الصَّوتين، وأهميتها وقيمتها، على الرغم من أن لصور (أم عام) حضوراً ثقافيًّا سلطويًّا مقترنًا بالذات السلطويَّة القبلية، وقد تكون سلطتها أقل سطوة من عنجهية القبيلة. وصورة الرأس تشي بالذات المعتدَّة، ففي الرأس ذاته ووجوده. أوليس هو من فَكَّر وقرر ودبَّر وانطلق في العالم الفسيح بعد أن ضاق به المكان؟

(١) اللَّامنتمي ثقافياً، قراءة في سرديات الخطاب الشعري (لامية العرب أنموذجًا)، سرديات، مجلة كتارا العلمية الدولية للرواية ،قطر، العدد الخامس، ص٢١٠.

وهذا النسق المتواري هو الحرية المفقودة، إنه يدرك أنَّ المكان الضيق(القبر) غربة وعدم، يزيده عدماً أصحاب الأيدي التي تسلبه الحياة ليغدو جسداً مقطعاً؛ لذا؛ واحترامًا لجسده الفاني، وإعلاءً من شأن النفس الأبية يفضِّل الحيوان وطَّرائد الصحراء ،فهم أكثر وفاء، وأكثر استحقاقاً لجسده. ما يؤكد ثقافة الظلم والقهر المعيشة مع بني الإنسان، وما يعزز ثقافة التخطي والتجاوز إعلاناً للذات وتمسكاً بها حتى بعد الممات.

ففي التأكيد الحرفي الصريح (إن قبري محرَّم) يوحي رامزاً إلى التخطي والانعتاق (أبشري أم عامر) مؤثراً غربة الذات، والضياع على الدفن تحت الأرض؛ (المكان السالب وجوده)، وكأنه ألف حتى غربة ما بعد الموت، فلم يُرِد وهو ميت أن يكون قراره تحت الأرض، أليس هو من اتَّخذ السِّباع أهلاً له، ومواطن الضباع مواطنه؟ مرتحلًا معهم أَنَّى ارتحلوا، وإن ما قرَّر أن يكون له قرار فليكن ب(أبشري أم عامر).

٧-**التَّخطِّي انتماءً في الاغتراب**: الاغتراب هو عدم قدرة الإنسان على الانسجام مع واقع الحياة في المجتمع؛ إذ يشعر بعدم الانتماء وفقدان الهوية؛ لذا عُدَّ الاغتراب ظاهرة إنسانية امتد وجودها لتشمل أنماط الحياة المختلفة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية. قد يشي الاغتراب بحالة من العجز، والإحساس بانفصال الفرد عن واقعه ومجتمعه، ما يؤدي إلى انعزاله عن الآخرين وانكفائه على ذاته، وشعوره بالقهر، فكيف إذا كان صعلوكاً يعاني اغترابًا بفقده صلته مع ثقافة المجتمع، وقيمه.

يرى العالم (إيرك فروم) أن الاغتراب حالةٌ يشعر بها الفرد بضعفه، يستند فيها كيانه الوجودي على توافر قوى خارجيّة أخرى لا تمت بأيّ صلةٍ لذاته[١]. أما الاغتراب عند الصعاليك فأسس لحالة من عدم الشعور بالانتماء والهوية، اللذين هما حاجَتان ملحَّتان لوجود الإنسان. فالانتماء ارتباط بالمجتمع، وقدرة على الاندماج الصحي فيه، ولأن في الانتماء تخطّياً وتجاوزاً للاغتراب وقوانينه رأى بعض الصعاليك فيه حالة وجودية، فكسروا القوالب وانشقوا عن شرانقهم، وهاجموا الاغتراب بانتماء مصنَّع مفرزٍ ذاتاً منتمية من نوع آخر؛ فلم تسهم الذات الشاعرة بتوسيع الصدع، أو مجابهته بل قفلت رجوعاً إلى دائرة القبيلة، رازحة تحت مظلة قيمها، مظهرة نجابة، واستعداداً لحماية القبيلة استعداداً يخفي وراءه انعتاقاً واغتراباً وهامشية.

وشكَّل هذا الصراع القيمي بين ثقافة القبيلة وثقافة الصعاليك المضادة لها إشكالية واضحة؛ إذ كلما أساءت القبيلة إلى الصعلوك قابلها بالمثول تحت لوائها مثولًا محكومًا بالضعف والهامشية؛ ما يؤكِّد ضعف الهوية والانتماء. ها هوذا حاجز الأزدي يفخر بنسبه، ظاهريًّا، وبانتمائه على الرغم من يقينه أنه خارج دائرة الانتماء؛ في حالة تخطٍّ لنسق الهامشية؛ فيفخر بنجدة حلفائه وشهامتهم من بني مخزوم من قريش وعلاقة النسب الجديدة بينهم، فخرًا يغطِّي عبره هامشِيَّةً واغترابًا؛ قائلًا[٢]:

قـومي سَـلامانُ إمـا كُنْـتِ سـائلةً وفي قُـرَيشٍ كـريْمُ الحِلـفِ وَالنَّسَـبِ

(١) Karl Marx's Conception of Alienation", 1000wordphilosophy.com, Retrieved " 13/7/2018. Edited

(٢) قصائد جاهلية نادرة، ص٨٠. وفيه: ترى عنقا. تصحيف. والأغاني١٣/ ٢٠٩.

إنِّي متـى أَدعُ مخزومَـاً تَـرَي عُنُقـاً لا يَرعَشون لضرْبِ القومِ من كَثَبِ

إن البادي في النص القصير أن بني سلامان قوم الشاعر، وفي قريش مأواه، وفرق بين الأصل والفرع، فسلامان قومه الأُصَّل، وقريش قوم فرع ،احتفوا به فرداً منهم، قوم يملكون كرم النفس، حتى باتوا ملجَأً وملاذًا بعد حال تغريب مارسها بنو سلامان عليه، وسعى إلى تحدِّيها بإعلانه الانتماء.

نقع في النسق الظاهر على ذات تلتجئ إلى الآخر في سعيها إلى الانسحاب من غربتها خلاصًا، وانتماءً، والتماسًا لآصرة قبلية كانت تداعت تحت وقع التغريب، وتكوينًا لذات جديدة بعد خوضها تجربة قاسية من المتناقضات، فيها غربة في الانتماء، وانتماء في الغربة.

نستقرئ في ردِّ الشاعر إشارات ثقافية (قومي سلامان ...وفي قريش) إلى انتماء مضمَّن، مقنَّع بتغريب يكشفه اسم الفاعل (سائلة)، فالجواب مستتر في ياء المتكلِّم (قومي) الممتدَّة في إيقاعها امتداد الغربة في الروح، فإخباره التقريري (قومي) شيفرة ثقافية تستبطن في مضمونها ذاتًا تعاني اغتراباً، وتشظّيًا. تتكثَّف مشاعر الغربة في امتداد الياء، المسوَّرة بضياع، واغتراب تعاني منه الذات الشاعرة.

يثبت الشاعر انتماءه إلى منظومة القيمِ الثقافية عبر ذكره أسماء العلم التي توهم بمصداقيته، وواقعية الحدث؛ فتغدو تعويذة يتحصَّن بها الشاعر، وصحيفة ناقدة لثقافة القبيلة، فأن تكون قريش كريمة الحلف والنسب لهو إشعار مضمر بانتفاء هذه الصفات عن قبيلة بني سلامان على الرغم من جهره بالانتماء إليهم، واستئنافه كرم قريش حلفًا ونسبًا، هذه العبارة المدحية (**وفي قُرَيشٍ كريْمُ الحِلفِ وَالنَّسَبِ**)، ذات بعد ثقافي مهمٍّ في ضوء الصراع الحادث بينه وبين بني سلامان.

ويستبطن الشرط المنفتح على أفق الدلالة الذات الشاعرة في علوِّها المتأتِّي من فكرة الانتماء، (**إنِّي متى أَدعُ مخزومَاً ،تري عُنُقاً...**) ما يسهم في تشييد المتخيَّل الشعري الذي يُوضح حيز الذات الشاعرة في تفرُّدها المستَلَب.

ونقع في مدح قيس بن الحدادية بطناً من خزاعة، يقال لهم بنو عدي، انتماء يخفي اغترابًا بعد أن خلعته خزاعة، وآواه بطنُها، وأحسنَ من فيه إليه؛ يقول [1]:

جَـزَى اللهُ خـيراً عـن خَليـعٍ مُطَـرَّدٍ رجـالاً حَمَـوْه آلَ عمـرو بـن خالـدِ
مَصالِيتُ يومَ الـرَّوعِ كسبُهُم العُـلا عِظامُ مَقيـلِ الهـامِ ، شُـعْرُ السَّـواعِدِ
أولئـكَ أخـواني وجُـلُّ عشـيرَتي وثَـرْوَتُهُم والنَّصْرُ ـ غَـيْرُ المُحـارِدِ

يشكل التقرير الخبري علامة إشارية فاعلة تنكشف بواسطتها حقيقة الصراع بين طرفين، أو نسقين؛ نسق الشاعر، ونسق القبيلة. وقد تجلَّت براعة الشَّاعر في محاولته إبراز النَّسق السَّلطوي المُغَرِّب، ومساعيه الواضحة في فضح ممارسات هذا النسق الاستعلائي في إطار المدح الجمالي مُوَلِّدًا إحساس السمو والعظمة في ذات الآخر. في استنطاقنا المسكوت عنه وفق قراءة معمَّقة تسمح لنا بقراءة الأنساق الثقافية، نقع على عبارة (**جَزَى اللهُ خيراً عن خَليع مُطَرَّدٍ**) وهي جملة ثقافية، ذات أبعاد دلالية رمزية تقودنا إلى تتبُّعها، ومحاولة فك شيفراتها الرامزة بوصفها مجموعة دوالَّ؛ فهو (خليع مطرَّد) جملة اسمية مطلقة معمَّمة في تنكيرها؛ يقودنا إدراك أبعاد الخلع فيها، وأسبابه إلى كشف عيوب السلطة القبلية التي أفرزت مركزيتها هامشية الصعلوك الخليع.

(١) عشرة شعراء مقلون، ص٣٤-٣٥. وينظر: الأغاني١٤/ ١٥٢.**مصاليت**: ماضون في أمورهم. **مقيل الهام**: العنق. **ثروتهم**: كثرة عددهم. **غير المحارد**: غير المنقطع.

أمَّا الفعل الماضي (**جَزَى**) فحمَّال دلالات، فما (جزاء الخير) إلَّا تأكيد عطش الذات الشاعرة إلى من يقدر جهدًا ضاع في غياهب الزمان، قدَّره (**رجال**) يشكِّلون نسقًا ثقافيًا يحمل مبادئ القبيلة ويعمل بأعرافها القيمية الإنسانية في وقت رفضه (النسق الآخر).

يفرز النَّصّ الشعري نسقين مركزيّن، الأول: القبيلة الأم؛ نسق مقيِّد فعَّال في استلابه/ **أولئكَ أخواني وجُلُّ عشيرَتي**/ يسكِن هاجس الوحدة والغربة جوف الشاعر، والآخر القبيلة الحاضنة؛ نسق مطلِق للحرية ساع إلى تقديم الخير(**آلَ عمرو بن خالدِ**). فإذا كانت خزاعة أماً متسلطة مركزية القرار فإن آل عمرو بن خالد أمٌّ حنو، بدا تمركزها أشد صلابة وفاعلية.

وكان الشنفرى أغرب الصعاليك في ترك الانتماء إلى قومه، واستبدال آخرين بهم، فقد ترك البشر كلهم إلى عالم الحيوانات الذي ارتضاه أهلاً له، ووصف أفراده بما افتقده البشر على نحو ما في لاميته المعروفة.

ولعل أول ما حققه الشنفرى في لاميته هو الانتماء انزياحاً عن ثقافة السلطة القبلية وقيمها البالية إلى عالم آخر وقيم أخرى، في محاولة واضحة لتقويض الثقافة القبلية المتسلِّطة، وما تمارسه بحق الآخرين من هيمنة وتهميش وتسلط؛ فهو يتمرد على النظام القيمي محاولاً الخروج عن خططه ورفضها؛ فيتَّحد بالأرض ملتمسًا فيها الحرية منتميًا على الرغم من الهامشيَّة [1]:

أقيمـوا بنـي أُمِّـي صـدورَ مَطـيِّكم فَـإِنِّي إلى قـومٍ سِـواكُمْ لَأَمْيَـلُ
فَقَـدْ حُمَّـتِ الحاجـاتُ واللَّيـلُ مُقْمـرٌ وَشـدَّتْ لِطَيّـاتٍ مَطايـا وأرْحُـلُ

(١) ديوانه، ص٦٢-٦٣.

وفي الأَرْضِ منأى للكَريمِ عن الأذى وفيهـا لِمَـنْ خـافَ القِـلى متعـزّلُ
لَعَمْرُكَ ما بالأرْضِ ضيقٌ عـلى امـرئٍ سَرى راغِبـاً أو راهِبـاً وهـو يَعقِـلُ

ينبغي علينا قراءة النص في ضوء سياقاته التاريخية والثقافية، وهذا يقودنا إلى أن الأرض-هنا- صفة لازمة لحالات حضور الشاعر، ففي صور الذات الشاعرة نجد تداخلًا بين الوعي واللاوعي؛ فالحوار تبدؤه الأنا بشعور من الخذلان والأسى على تصدُّع الرابطة القبلية بين الشاعر وقومه، والذي سبَّب التصدُّع هو الآخر، المجتمع القبلي ممثَّلاً في واو الجماعة، غير أن الذات لم تجابه الصَّدع بتوسيعه. لم يكن عبثاً هذا النداء المفتاحي الآمر \أقيموا بني أمي\ ،الذي ينفتح على عالم الانتماء الكامن في عالم الرحمة والاستقرار، البعيد عن عالمه، بل هو أميل عنه، (فإني إلى قوم سواكم لأميَلُ). وفي وقفة على اسم التفضيل (أميل) نقرأ تضادًّا بين رغبة بالميل إلى قومه، ورغبة بالميل عنهم، ما ينم عن صراع ذاتي يحتدم -في أعماق الذات الشاعرة - بين مساعي الانتماء وواقع اللاانتماء. والوقوف على مضمر "طيّات" ،التي تعدُّ بِنية سرديّة، يؤكد فيها الإصرار على الجماعيّة، بعيداً عن الجماعة (العصبية القبلية)؛ لذا كان السعي إلى بناء مجتمع جديد وواقع جديد.

تتصدر اللوحة مفارقة لفظية دلالية تبرزها صيغة الأمر(أقيموا) الموجَّه إلى قومه، طالباً منهم القيام، فيما هو القائم، التَّارك ليالي الاستلاب ،السَّاعي إلى الانتماء، المكنَّى عنه بالضَّوء في غمرة الظَّلام (والليل مقمر).

يشي الخطاب برغبة الشاعر بالانبتات عن الوعي بالواقع المتأزم، رغبة يترجمها نكوص الذات الشاعرة المتمرِّدة؛ (فإني إلى قومٍ سواكم لأميل) على الثقافة المجتمعية (القبيلة) في محاولة للخروج من عالم التغريب إلى عالم آخر يحقِّق للذات انتماءها. تشكل الجملة المفتاحية؛ \أقيموا بني أمي\ رداً على ثقافة الفعل التسلُّطي،

والسلوكيات العنصرية القبلية، وتعلن الثورة على الظلم ؛ ففيها يعارض الشنفرى ثقافة القبيلة، ويظهر ثقافة التمرد على كل تمييز.

ما بين فعل التمرد (أقيموا بني أمي صدور مطيكم) والاستغناء (فإنِّي إلى قوم سواكم لَأميَل) علاقة دلالية، مؤدَّاها البحثُ عن المعنى الإنساني الذي يسعى إليه الشاعر؛ فالدال (أقيموا)، والمدلول (الرحيل)، والدلالة (الاستغناء)، رهان فكري كبير في مجتمع لا يؤمن بهم. كان الاستغناء في ليل (مقمر)، يكتسب ضوؤه دلالة إشارية إلى الأمل والإشراق.

وتشي الثنائية الضدية (راغبًا، راهبًا) برغبة الشاعر في التحوُّل من حياة كان فيها خاضعًا إلى حياة كريمة متجاوزًا تصدُّع العلاقات الاجتماعية القبلية إلى إثبات قدرة الذات على تغيير واقع المجتمع القبلي، وهدم بنائه التراتبي الذي همَّش السود والفقراء والخلعاء؛ لذا يؤسس الشنفرى لثقافة التحرر من خلال انتمائه إلى الأرض اللامحدودة (ما بالأرض ضيق على امرئ)؛ ليغدو أكثر وعياً لوجوده الإنساني الذي دفعه إلى البحث عن ممكنات اتصال أخرى (إني إلى قوم)، تؤسِّس لفكرة الخلاص، وتستوعب (ثقافة الحرية) التي سرى لها (راغباً) في حياة كريمة وعالم جديد بديل (راهبًا) حذرًا، متمردًا على نسقها الثقافي المتصدع.

يطفو المضمر على السطح مبرزًا قبحيات الثقافة السلطوية؛ رغم ذلك يختار الشاعر انتماء آخر بعيدًا عن هذه القبحيات، انتماء نقرأ فيه ذاتًا متعاليَةً. ولعل أهم خاصية للذات الصعلوكية اللامنتمية، أنها ذات "قلقة تبحث لا من أجل أنويتها، بل من أجل تغيير العالم من أجل تدمير آثار التركيبة الطبقية للقبيلة، من أجل أن تنقذ المسحوقين والمحرومين[1]".

(١) الرؤى المقنعة ، ص٥٨٣ - ٥٨٢.

٨- **تخطِّي الذات إلى الآخر**: يتجاذب المضمرَ في نص الشنفرى موقفان متضادان حمَّالان ثقافة الانتماء إلى الذات الشاعرة، هما الحرية من جهة، والعذاب والحرمان من جهة أخرى، نستنبط ذلك من قوله[١]:

ولي دونكم أهلون : سيدٌ عملَّسٌ وأرقط زهلول، وعرفاءُ جيأَلُ

همُ الأهْلُ لا مستودَعُ السِّرِّ ذائِعٌ لَدَيْهُمْ ولا الجاني بما جُرَّ يُخْذَلُ

ثمة قصدية واعية نتلمَّسها من هذه الدَّوال السابحة في فراغات النص لتصادف مكملاتها الدلالية؛ إذ تلتقي الأطراف (الأنا/ الآخر) (الأنا/ الانا) (الإنسان/ الحيوان) لتشكيل جديد لعالم رؤيوي.

إن مقارنة الشاعر المجتمع الحيواني بلبوسه الأليف وزيِّه الإنساني بالمجتمع الإنساني بلبوسه المُعادي وزيِّه الحيواني ، يضمِر رغبة الذات الشاعرة في الانتماء إلى المجموع ، وترك العزلة. ف(الأهلون) واجهة إشاريَّة حمَّالة معاني الجماعة التي تحقق له الانتماء، يتميز الكون الشعري عند الشنفرى بالتدفق الرؤيوي الذي يقدم رؤية ثقافية تسائل العوالم الكائنة وتستشرف أخرى ممكنة بكثير من الحكمة، تُضمر مرجعيات ثقافية يختبئ خلفها الفعل الثقافي القائم على الخروج من الجماعة والدخول إليها. فالشاعر يعتزل المجتمع، ويستحضر قومًا آخرين، يمثِّلون فلسفة الحياة الجديدة؛ فالذئب إشارة إلى اقتناص فرص الثأر من المجتمع الإنساني، والنمر إشارة إلى السرعة في إنجاز المبتغى، والضبع إشارة إلى المهارة في التواري لحظة الإحساس بالخطر، وكيفية الاحتماءَ، والدلالة هي القدرة على تحمل ضيق

(١) ديوانه، ص ٨٨.

الواقع والحياة. وعند هذه الإشارات يلتقي ظاهر المعنى مع باطنه. يحضر النسق قويًّا فاعلًا في بناء الصورة الشعريَّة؛ لذا فهو "خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائمًا، ويستخدم أقنعة كثيرة أهمها: قناع الجمالية اللغوية، وعبر البلاغة وجمالياتها تمر الأنساق آمنة مطمئنة[١]".

إن توظيف الشنفرى للحكاية الشعرية يعبر عن فاعلية المضمر النسقي في إضاءة استلابات السلطة القبلية المتوارية وراء صور فنية حافلة بمشهدَي الذات المعنَّاة ، والذئاب الصَّارخة احتجاجاً على استلابات أفرغت من الوجود مضمونه. يُعد تمرد الشنفرى سلطة ضد سلطة، سلطة تهدف إلى كسر ثقافة التمييز العنصري، والإعلان عن هوية الشاعر الأسود، والانتقام لإنسانيته التي حطَّمتها ثقافة القبيلة. ويتخطَّى عمرو بن براقة الهمذاني عوامل الاستلاب الوجودي تمرُّدًا على الآخر السلطوي وتحديًا له، قائلًا[٢]:

وَكُنتُ إذا قَوْمٌ غَزَوني غَزَوتُهُم فَهَلْ أَنا في ذا يا لَهَمدَانَ ظالِمٌ؟

فَلا صُلْحَ حتَّى تُقْرَعَ الخيْلُ بالقَنَا وَتُضْرَبَ بالبيضِ الخِفافِ الجَماجِمُ

تعد إشارة الشاعر الكامنة في الفعل(كنت) محمولًا ثقافيًّا لذات معبَّأة بمشاعر التغريب التي تدحض ماضيًا كانت فيه منتمية، وتشي بمساعي الذات الشاعرة إلى التخطي فالبناء الذاتي بعد إدراكها أساليب السلطة وغاياتها. وتحيل الجملة الاسمية المنفية (فلا صلح) بوصفها إشارة ثقافية إلى الآخر؛ إذ يعبِّر الغزو

(١) النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص٧٠.

(٢) منتهى الطَّلب٤/ ٢٠٢. يقول: لا أغزو إلا من غزاني، مُنتقِماً منه، فأنا إذن غير ظالم. **القرع**: الضرب والردع .

والظلم وقرع القنا ظهر الأنا عن جدلية الصراع بين المركز والهامش، وعن مساعي الذات الشاعرة في تمزيقها حجاب السلطة، فتاء الفاعل في قوله: (غزوتهم) حمَّالة دلالات الأنا في الجماعة؛ إذ لم تبد الأنا هنا فردية، بل جمعية، (غزوني –غزوتهم) فليس الفعل غزوًا فرديًّا هنا، بل طقس جمعي يحقِّق وجود الذَّات الفردية.

يوائم الشاعر بين طرفي الصراع، (أنا –هم)، (غَزَوني غَزَوتُهُم)، في إشارة منه إلى علوِّ الذات، في حركية صراعها اللامتناهي، باعتمادها أفعال القرع والضَّرب (تُقرع، تُضرَب) الحمَّالة معاني التمرُّد والمَنَعة، والقتل والتقريع؛ إذ تنتفض الذات لحظة شعورها بالخطر، فتسارع بالقوة والمنعة؛ بـ(ـالقنا والسيوف). وإذ ما أدركنا بطبيعة الحال مدى فهم الشاعر أساليب السلطة القمعية فإننا نعي وقتئذٍ حقيقة القلق والخوف بالنسبة للنسق الوجودي.

خاتمة:

نزعنا في هذا البحث إلى الإحاطة بتمثيلات التَّجاوز وتخطِّي الهامش في الخطاب الشعري عند الصَّعاليك بوصفه مخزونًا ثقافيًا، يستدعي استغواراً في مضامينه، واستكناه ما واراه من ثقافة. فسعينا إلى قراءة الخطاب الشعري قراءة ثقافية، لكشف عوامل الانزياح الاجتماعي والثقافي، في ظل هيمنة السلطة القبلية والثقافة الاستسلامية لها.

لقد استبطنت نصوص الصعاليك جوانب الصراع بين السلطة القبلية والمهمَّشين، ووارت العيوب النسقية للنظام القبلي الذي قاد المهمَّشين من الصعاليك إلى الانتفاض على ثقافة الآخر؛ وتخطُّيها مقاومة، وصبرًا؛ وسعيًا إلى

دحض بؤر الاستلاب؛ لإثبات الذات، فكانت اليقظة أشبه بضبط النفس؛ إعمالًا للحركة والفعل، وكان الصبر وسيلة تخط وتجاوز وتمرُّد على مألوف الواقع السلبي، وإشباع رغبة في الحياة مؤداها تحمُّل المعاناة إيذانًا بالقضاء عليها ،وكان الانتماء في قلب الاغتراب سلاحًا واجه به الصعلوك الآخر. خرجوا مشكّلين نقطة تحول بارزة في حياتهم؛ فرأوا في اختيارهم نوعاً من الحرية، وقدرة على كسر عصا الطاعة، وانتشال النفس من هوة القنوط إلى فسحة الوجود.

***

المصادر والمراجع

١-**إشكالية المنهج في النقد الأدبي**، ٢٠٠٨، محمد طرشونة، مركز النشر الجامعي، تونس.

٢-**الأغاني**، أبو الفرج الأصفهاني، ٢٠٠٨، ت إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وبكر عباس، ط٣، دار صادر، بيروت.

٣-**الانتماء في الشعر الجاهلي**، ١٩٩٨، فاروق اسليم، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

٤-**الإنسان المتمرد**، ١٩٦٣، ألبير كامو، دار الآداب ،بيروت.

٥-**الأنساق المقنعة في الشعر الشاهدي العربي**، ٢٠٢٢، علاوة كوسة، دار فكرة كوم للنشر والتوزيع، الجزائر.

٦-**الحرية والتنظيم في عالم اليوم**، ١٩٧٧، مجموعة من الباحثين، ط١، دمشق.

٧-**ديوان تأبط شرًّاً**، ١٩٨٤، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، ط١، دار الغرب الإسلامي.

٨-**ديوان الشنفرى**، ١٩٩٦، جمع وتحقيق وشرح: إميل بديع يعقوب، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت.

٩-**ديوان عروة بن الورد**، ١٩٦٦، شرح ابن السِّكِّيت ، ت عبد المعين الملوحي، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، سورية.

١٠-**ديوان الهذليين**، ١٩٦٥، الجمهورية العربية المتحدة، ط١، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (نسخة مصوَّرة عن طبعة دار الكتب).

١١-**الرؤى المقنعة**، ١٩٩٧، كمال أبو ديب، ط٣، دار الجيل، بيروت.

١٢-**الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي**، ١٩٥٩، يوسف خليف، ط٢، دار المعارف، مصر.

١٣-**عشرة شعراء مقلون**، ١٩٩٠، حاتم الضامن، جامعة بغداد، بغداد.

١٤-**القاموس المحيط**، ١٩٩٩، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، ضبط وتوثيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، مكتبة البحوث والدراسات، بيروت.

١٥-**القراءة النسقية- سلطة البنية ووهم المحايثة**، ٢٠٠٧، أحمد يوسف، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم- ناشرون، بيروت.

١٦-**قصائد جاهلية نادرة**، ١٩٨٨، يحيى الجبوري، ط٢، مؤسسة الرسالة، بيروت.

١٧-**اللَّامنتمي ثقافياً، قراءة في سرديات الخطاب الشعر (لامية العرب أنموذجًا)**، ٢٠٢٢، غيثاء قادرة، سرديات، مجلة كتارا العلمية الدولية للرواية، قطر، العدد الخامس.

١٨-**لسان العرب**، ابن منظور، ط٤، دار صادر، بيروت، لبنان.

١٩-**المركزيات الثقافية لنسق المركز في أشعار عروة بن الورد، قراءة في ضوء النقد الثقافي**،٢٠٢١-٢٠٢٢، غيثاء قادرة، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد (١٦٣-١٦٤).

٢٠-**مجمع الأمثال**، ١٤٧٠ه، الميداني ، مجمع الأمثال ، ت محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط٢، دار الجيل، بيروت.

٢١-**المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية**، ٢٠٠٤، د. عبد الله ابراهيم، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

٢٢-**معجم اللغة العربية المعاصرة**، ٢٠٠٨، أحمد مختار عمر عبد الحميد، ط١، منشورات عالم الكتب .

٢٣-**معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ١٩٨٤، مجدي وهبة وكامل المهندس، ط١، مكتبة لبنان، بيروت.

٢٤-**منتهى الطلب من أشعار العرب**، ١٩٩٩، جمع محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون، تحقيق وشرح : محمد نبيل طريفي ، ط١، المجلد التاسع، دار صاد ، بيروت.

٢٥-**النسق الثقافي، قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم**، ٢٠٠٩، يوسف عليمات ،ط١، عالم الكتب الحديث، إربد.

٢٦-**النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، ٢٠٠١ ،عبد الله الغذامي، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء.

٢٧-**النقد الثقافي: مفهومه، منهجه، إجراءاته**، ٢٠١٣، إسماعيل خلباص حمادي وإحسان ناصر، مجلة كلية التربية، جامعة واسط العراق، العدد الثالث عشر.

٢٨-**النقد النسقي: تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي**، ٢٠١٥، يوسف عليمات، ط١،الأهلية للنشر والتوزيع.

29- Karl Marx's Conception of Alienation", 1000wordphilosophy.com, Retrieved 13/7/2018. Edited

30- James A. MaCkey , "The Dimensions of Adolescent Alienation ", www.jstor.org, Retrieved 13/7/2018. Edite

محور

النقد والبلاغة

الإبداع الشعريّ بين الإلهام والاستلهام
شعر أبي نواس أنموذجاً(١)

أ. د. أحمد علي دهمان (*)

الملخّص:

تشمل قضيّةُ الطبع والصنعة في تراثنا النقدي مصطلحَ الخلق الفنّيّ أو الإلهام في المفهوم المعاصر. ولهذه القضيّة إرهاصات تراثيّة ترجع إلى بواكير النقد في الجاهليّة الذي تطور كثيرًا في العصر العبّاسيّ، ونتجت عنه قضية عمود الشعر والحداثة العباسية، التي أسهم فيها شعراء كبار، ثمّ جاء النقد المعاصر، فبيّن أنّ الصنعة الشعريّة هي الأسلوب، وأنّ الشاعر العظيم مكتشف ورائد في عالم الجمال والفكر.

وقد أظهر تطبيق هذه الأفكار النقديّة على شعر أبي نواس أنّه شاعر يتمتع بالأصالة والإبداع، ويتخطى سابقيه من الشعراء، شكلاً وموضوعاً.

كلمات مفتاحيّة: -الإبداع الشعريّ- الطبع والصنعة- الإلهام- الاستلهام -أبو نواس.

(١) قُدّم أصل البحث إلى مؤتمر (الحداثة والتجديد في التراث العربي) الذي أقامته جامعة دمشق (كلّية الآداب والعلوم الإنسانية) واتحاد الكتاب العرب (مجلّة التراث العربيّ) والاتحاد العام للحرفيّين بجامعة دمشق (١٦-٢٠/ ١٠/ ٢٠٢٢).

(*) أستاذ النقد الأدبي والبلاغة بجامعة البعث، عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو مراسل في مجمع اللغة العربية بدمشق.

مقدمة:

تتداخل نظريات النقد العربي القديم وقضاياه تداخلاً كبيراً، حتى لتكاد لا تستطيع دراسة القضية الواحدة بمعزل عن سواها. وهذا دليل على نضج هذه القضايا، واستكمالها، واستقرار النظر فيها لدى قدمائنا من النقاد والبلاغيّين والأدباء[١].

فقضية الطبع والصنعة – مثلاً – تشمل مصطلح الخلْق الفني، أو الإبداع الأدبي، أو الإلهام في المفهوم النقدي المعاصر. وهي تتناول طبيعة الإبداع في شمولها وجوهرها معاً منذ كانت التجربة الشعرية فكرة، أو هاجساً، أو رغبة في ذهن الشاعر، ومواقد إحساسه، إلى أن تكون محصلة إبداع يرسمها الشاعر بالكلمات أي اللغة التي هي مادة الأدب، في إطار عمل فني كامل ومتكامل.

وقد اهتم النقاد العرب المعاصرون بهذه القضية، فدرسوها في ظل معطيات علم النفس أو علم الجمال، أو سواهما من العلوم الإنسانية. وتجلّى ذلك في دراسات أكاديمية، أو أبحاث عامة أو متخصصة[٢]، شكلت كمّاً معرفياً عظيماً، تناول آلية الإبداع، والعلاقة بين النص ومبدعه ومتلقّيه.

(١) ينظر: كتابنا النقد العربي القديم، قضايا وأعلام، ص١٣-٢٠.

(٢) من أهمّ هذه الدراسات: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، وفن الشعر لإحسان عباس، وأسس النقد الأدبي عند العرب لأحمد أحمد بدوي، وبناء القصيدة في النقد العربي القديم ليوسف حسن بكار، والطبع والصنعة في الشعر لمحمد الهياوي، والحركة النقدية حول أبي تمام، والفن والصنعة في مذهب أبي تمام لمحمود الربداوي، والأسس الجمالية في النقد العربي، والتفسير النفسي للأدب لعز الدين إسماعيل، والأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة لمصطفى سويف، وأصول النقد الأدبي لمصطفى أبو كريشة، ومشكلة الفن لزكريا إبراهيم، وبلاغة الخطاب وعلم النص، وعلم الأسلوب لصلاح فضل، وجدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي لمحمد عبد المطلب، ونظرية المعنى في النقد العربي، واللغة بين البلاغة والأسلوبية، واللغة والبلاغة والميلاد الجديد لمصطفى ناصف، والبلاغة الجديدة لمحمد العمري.

أما نقدنا القديم فيكاد يقرر حقيقة أن الشعر صناعة وضرب من النَّسْج والتصوير مستنداً إلى مقولة الجاحظ عن المعاني المطروحة، ومن تلاه من البلاغيين والنقاد كقدامة وابن المعتز والعسكري وابن طباطبا وابن قتيبة والآمدي والقاضي الجرجاني وعبد القاهر، وكذلك الفلاسفة الكبار كالكندي والفارابي وابن رشد، ومن كان نتاجاً لروافد الثقافتين العربية واليونانية أعني حازماً القرطاجي، مؤلف (منهاج البلغاء وسراج الأدباء). هذا علاوة على التأثير الكبير لتراث اليونانيين المترجم، وخصوصاً مؤلفات أرسطو.

أوّلاً: تاريخ القضية:

كانت مظاهر الثقافة والحضارة وبواكير النقد في العصرين الجاهلي والإسلامي. تشكل الارهاصات الأولى لهذه القضية. وقد تجلى ذلك في الأخبار المتعلقة بأحكام النابغة الذبياني النقدية في سوق عكاظ، وفي المنتديات الأدبية، واطلاق ألقاب معينة على بعض الشعراء تشي بفن الصنعة كالمهلهل والمرقش والمحبّر، أو على بعض القصائد كالمعلقات والمسمّطات والحوليات واليتيمة وغيرها، أو ظهور مدرسة عبيد الشعر، أو المدرسة الأوسية التي كانت تعنى بتنقيح الشعر وتشذيبه وتهذيبه حتى يصبح ناضجاً من الناحية الفنية. لكن البداية الفعلية للحديث الأقرب إلى النهج العلمي المتخصص عن نظرية الطبع والصنعة أو عملية الإبداع بين الإلهام والاستلهام، أي التجديد والتقليد، كانت في العصر العباسي عصر النضج والازدهار وظهور المؤلفات النقدية والبلاغية الثرّة.

وفيه ظهر الشعراء المولّدون، أو الموالي، فأحدثوا في الشعر جديداً. فيه الدعوة إلى أن يوائم الشعر الحياة العباسية الناعمة، المتحررة من قيود الماضي، ومعوقات

الحرية. كذلك كان تطور لغة الشعر وموضوعاته وقيمته الفنية ، وفقاً لمستويات المتلقين، وهجر النهج القديم للقصيدة العربية شكلاً ومضموناً، ومن ثم الخروج على النظرية الشعرية التقليدية (الكلاسيكية) التي أطلقوا عليها (عمود الشعر) بعناصره السبعة ومقتضياته ونتائجه التي تجلّت في الحركة النقدية التي دارت حول نهج البحتري التقليدي، وصنعة أبي تمام المخالفة للقديم. في ضوء ذلك ونتيجة للخصومة بين القدماء والمحدثين، واستجابته لعوامل سياسية واجتماعية وحضارية نشأت أزمة الشعر المُحدَث، وحاجة الشاعر العباسي الى التعبير في حدود ما تركه القدماء، وتمخض عن ذلك كمٌّ كبير من القضايا النقدية التي تتناول في جوهرها أو في جانب منها، قضية الإبداع، أو الصنعة، أو الحساسية الشعرية. هذه القضايا هي: البحث في أصل المعنى وتأصيله مما قادهم الى مبحث السرقات. أو التناص كما يطلق عليه اليوم، وكذلك الموازنة بين الشعراء التي تناولت القديم والحديث بأسلوب النقد التطبيقي، والنقد والأثر اليوناني، والخصومة بين القدماء والمحدثين، وعمود الشعر، واللفظ والمعنى، وفن الشعر بين الحداثة والتقليد، ونهج القصيدة وهيكلها، إذ بالغ بشار بن برد وطبقته ممن حرص على التجديد في العناية بالصنعة الشعرية، والنزول بالشعر إلى طين الحياة اليومية، والبساطة في فن القول، مقابل ذلك حافظ أكثر النقّاد، وبعض الشعراء على النهج القديم، أو (عمود الشعر) الذي حدّد الإطار العام لمفهومي الطبع والصنعة، رداً على الشعر الذي أخذت الصنعة اللفظية والمبالغة المعنوية، والتخييل المغرق في الغلو تغلب عليه.

ومنذ القرن الهجري الثالث بدأ التحوّل في مفهوم الشعر ووظائفه، إذ لم يعد ضرورة حياتية تعبر عن شؤون القبيلة، أو الحزب السياسي، أو الفرقة الدينية، أو

الـ (نحن) الذي تكون الـ (أنا) متماهية فيه، ولكنه أصبح فنّاً له معاييره، وخصائصه النوعية الجديدة، متأثراً بجهود نقّاد القرن الثاني المجددين، أو الحداثيين. في مقدمتهم أبو نواس ومسلم، أستاذا أبي تمام حامل لواء التجديد في القرن الثالث .. وبذلك دخل الشعر العباسي في طور جديد، ودفع ابن المعتز الشاعر والناقد إلى وضع كتابة (البديع) ليؤكد فيه أن الأساليب البلاغية التي غالى الشعراء المحدثون في توظيفها ليست من اختراعهم، أو من إبداعهم في الصنعة الشعرية، وإنما هي موجودة في التراث الجاهلي والإسلامي. حتى يظهر أبو تمام فيحدث في الشعر جديداً مبتكراً في طريقة التعبير، وفي استخدام اللغة بطريقة غير مألوفة، فيكون الطائي بداية جديدة إن لم يكن خاتمة؛ فهو القائل عن شعره:

لي في تركيبـــــــــه بِـــــــــدَعٌ شـــغلتُ قلبـــي عـــن السَّـــنَن

ثم حدثت الخصومة بين أنصار القديم وأنصار الجديد، نتج عن ذلك حركة نقدية كبيرة تناولت الفروق بين منهج أبي تمام الذي خرج فيه على طريقة العرب، أو عمود الشعر، وبين نهج البحتري الذي كان أعرابي الشعر مطبوعاً، وعلى مذهب الأوائل. وتجلَّى حرص النقّاد على الإسهام في معالجة هذه القضية في اهتمامهم بالحديث عن قضايا نقدية ذات صلة وثيقة من مثل: التجديد والتقليد، والصياغة الجديدة والأسلوب القديم، والطبع والصنعة، والمطبوع والمصنوع من الشعر، والموازنة بين الشعراء، والأساليب التعبيرية، وعمود الشعر .. وغير ذلك مما نجده في إطار البحث النظري والتطبيقي المتعلق بالحركة النقدية حول المتنبي وشعره.

لكن هذه الجهود الثرّة، وهذه الرغبة الشديدة في تأصيل النقد، ومعاني الشعر، وآلية الإبداع، ووضع المصطلحات التي كانت موضع اهتمام النقاد

والبلاغيين في القرنين الرابع والخامس، حقبة وضع المؤلفات المتخصصة وازدهار الدراسات النقدية، كانت مسبوقة بآراء نقاد القرن الثاني وشعرائه، ونكتفي بالوقوف عند أشهرهم، أعني أبا نواس. لكننا قبل ذلك نمر مروراً سريعاً بأهم الآراء النقدية التي تناولت مفهوم الصنعة والصياغة والطبع، أو نظرية الإبداع الفني في النقد المعاصر.

ثانياً: مفهوم الإبداع في النقد المعاصر:

إذا كان الأدب صنعة، فإن الصنعة لا تعني سوى تطبيق العلم على العمل، سواء أكان هذا العمل مكتسباً من الدراسات النظرية، أم من الممارسات التطبيقية، لذلك فإن العبقرية، أو الإلهام أو الحَدْس، أو الموهبة، لا تكتمل عند صاحبها إلا بإتقان الصنعة التي يستطيع المبدع أن يجسد بها ما منحه الله من قدرات وإمكانات، يتماهى فيها الشكل بالمضمون، بحيث يصعب الفصل بينهما، وتمييز أحدهما من الآخر، لأنهما متحدان، منصهران في بوتقة الخَلْق الأدبي الذي يتطلب قدرات، ومهارات تمثل الصنعة الفنية التي تحتاج إلى الوعي بأسرار المهنة. ذلك أن الشكل الفني النهائي للعمل لا ينضج أو يتكامل إلا من خلال الحس الجمالي والإبداعي المسلّح بأدواته الفنيّة[1].

وبتعبير آخر، فإن الصنعة هي الأسلوب، أو طريقة التأليف أو التشكيل، أو الإبداع، والتي تحتاج إلى قدرة الأديب على التفكير الواضح المنسق، والتنظيم الواعي لتدفقه العاطفي، ونظرته الشاملة تجاه العمل الذي يبدعه، أو المتلقي الذي يخاطبه، ومدى التطابق بين العمل على المستوى الفكري والعاطفي داخله، والعمل عند

(١) ينظر: موسوعة الإبداع الأدبي، ص٣-٤.

الانتهاء من إبداعه في شكل فني متميّز وملموس يحقق هدف إثارة اهتمام المتلقي، حتى تتوثق الصلة بينه وبين العمل الفني، ومن ثم يحدث تأثيره المطلوب.

فالأسلوب – كما يقول إزرا باوند – لا يعني سوى نصاعة الفكرة وحيويتها وقوتها. فالكلمات ليست أدوات الأديب فحسب، ولكنها عند الأديب بضاعته التي بها يحقق حيوية الكلمات[١]. وهذا يعني أن الأسلوب بصمة خاصة بالمبدع وبالعمل الأدبي. والفنان الذي لا يدرك ذلك يمتلك شخصية متفردة، ومنزلة بين معاصريه، وهذه الحال تكون محصلة الإلهام الذي هو بدوره " حالة تطلق على الفنان بصفة عامة، والأديب بصفة خاصة عندما يبدع بطريقة تختلف عن غيره من الصنّاع والحرفيين[٢]".

إن الأديب يبدع بدافع من قوة عليا غامضة ، تحدّد طبيعة العمل الفني وشكله اللذين لا يمكن تحديدهما إلا بعد وضع اللمسات الأخيرة للعمل ... نقرر هذا على الرغم من تعدد نظريات الإلهام بدءاً من جهود أفلاطون وحتى اليوم؛ فالأديب العظيم مكتشف ورائد في عالم الجمال والوجدان والفكر، لأنه يرى الأشياء والمواقف والبشر والأفكار والأحاسيس من زاوية جديدة تماماً. وإذا كان الشاعر وليد التراث، فإن إبداعه يعني أن يضع التراث في خدمة إبداعه. لا أن يستولي عليه التراث.

ويرى النقد الحديث أن القيمة الفنية للشعر تنحصر في درجة التواؤم بين التجربة والصياغة حتى يتحقق الجمال الأدبي في التعبير، بحيث يكون الإحساس

(١) المصدر السابق، ص٢٠-٢١.

(٢) المصدر السابق، ص٢٣-٤١.

النفسي صادراً عن طبع خالٍ من التكلف[١]، وأن يحظى بالقبول وارتياح النفس، وذلك عندما يرتبط الأسلوب بالموهبة والاستعداد والظروف المحيطة، لأن شخصية الأديب في أسلوبه وهي عنوانه، والسمة المميزة لأدبه.

فمن المعروف أن لكل عمل أدبي قبل أن يتخلّق في صورته اللفظية صورة مثالية في خيال الشاعر ونفسه. وقد اتفق النقّاد من قديم الزمان على أن الباعث على هذه الصورة انفعالٌ ما، نتيجة وحي أو باعث، أو قوة خفيّة قالوا عنها إنها (شيطان الشعر)، أو ربّة الشعر أو عروسه. وهم يعنون بذلك أن الشاعر لا يكون في حالته الطبيعية عندما يؤلف شعره، فالشعر موهبة من شأن الموهوبين بالفطرة، أو ذوي العواطف الجياشة [٢]. فهذه القوة، أو الموهبة التي يتمتع بها الشاعر، والتي هي العبقرية، أو النبوغ، أو الطبع، علامة مميزة لكل شاعر مجيد. لأن الشعر لغة الانفعال المتولد من تجربة عاناها الشاعر، وهو ذو طبيعة روحانية تسمو على المحسوسات إلى عالم الرؤيا والروح. وعلى الرغم من عامل الاكتساب، فإن الشعر موهبة وفطرة وعمل في آنٍ معاً[٣].

يذهب (مايكل جون) إلى أن (كلمة شاعر) مشتقة في اليونانية من الكلمة التي تعني الصانع، في حين يرى (تشارلتن) أن الشعر صناعة وتأليف، إنه كلام يصنعه ويؤلف بينه الشاعر[٤]، ويقرر أن كل قصيدة كبرى هي كشف جديد، وتنبؤٌ لحوادث المستقبل وروحه، لأن الشاعر مكتشف رائد في دولة الروح. أما

(١) أصول النقد الأدبي، ص٣٢٠-٣٢١.
(٢) ينظر: تاريخ النقد الأدبي١/ ٥٠ وفن الشعر، ص٤٨.
(٣) بناء القصيدة، ص٤٣.
(٤) فنون الأدب، ص١، ٤، ٨، ٢٦.

(إليوت) فيترادف عنده مفهوم الفن، أو الإبداع في استخدام مصطلح الشعر، أو علم الكتابة[١]. ويرفض (كولنجوود) فكرة الصنعة والتقنية في الفن. ويرى أن التقني (يصنّع) بينما الفنان (يولّد)، ولن يعد الشاعر شاعراً إلا إذا كانت مهارته الفنية مساوية لفنه، بل مساوية لشيء يستخدمه في خدمة الفن.[٢]

وفي النقد العربي المعاصر نجد عز الدين إسماعيل يحذر من التباس كلمة الصنعة بالتكلف في تراثنا النقدي القديم. فليست الصنعة هي ما عرف بالتكلف[٣]. ويلخص جبور عبد النور موقف النقد الحديث من مفهوم الصنعة[٤]، فيميز بين الصنعة والتصنّع. فالصناعة –لغويّاً– هي الصنعة، أو كل علم أو فن مارسه الإنسان حتى يمهر فيه، ويصبح حرفة له. وفي الشعر تتجلى الصنعة والعناء المبذول في تنخّل الفرد، وصياغة العبارة، وتوشية الكلام بالمحسنات البديعية، وصقل العمل الأدبي بعد صياغته.

أما شوقي ضيف فيؤرخ للمراحل الثلاث التي مرّت بها نظرية فن الشعر العربي ومذاهبه، وهي مرحلة الصنعة في العصرين الجاهلي والأموي، ومذهب التصنيع الذي ظهر في القرنين الثاني والثالث، ويرادف البديع أو الجديد، والثالث هو مذهب التصنّع، أو التأنّق في الصنعة الذي ظهر في القرن الرابع، وبالغ أتباعه في استخدام ألوان التصنيع[٥]، لكن محمد الهياوي يقابل بين مصطلحي الطبع والصنعة، ويجعل

(١) بناء القصيدة. ص٤٤.

(٢) مبادئ النص، ص٤١.

(٣) الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ص١٤٩.

(٤) المعجم الأدبي، ص٦٨، ٦٩، ١٥٨، ١٥٩.

(٥) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص١٧٦ وما بعدها.

أفانين الصنعة وزخارفها، وكمّ ذلك معيار التمييز بينهما، و قد فرّق بين الطبع والانفعال والفطرة من جهة، وبين الصنعة والمصانعة من جهة أخرى. ويرفض مفهوم الصنعة الذي ساد عند المتقدمين، ويُعلي من شأن الطبع، ويحدد مميزات الصنعة، لينتهي القول: إن خير الشعر هو ما امتزج فيه الطبع بالصنعة، بل إن شعر الصنعة كشعر الطبع، كلاهما في الأصل فرخ بيضة واحدة[١].

ويقسم أحمد أحمد بدوي الشعر إلى ثلاثة مذاهب: مطبوع ومصنوع ومتكلف[٢]. فالمطبوع هو إبراز المعنى وإبلاغه إلى المتلقي في صورة قوية محكمة، خالياً من الزخرفة والجهد الخفي. والمصنوع هوما تكون فيه المحسنات خدماً للمعاني، وتزيدها جمالاً وبهاءً. والشعر المتكلف فيه يكون الهم الأول للشاعر أن يملأ شعره بالصنعة والزخارف، يتلمسها طوعاً وكرهاً، ولا يبالي أن يكون المعنى غامضاً، أو تافهاً أو شريفاً.

من هذا العرض الموجز نخلص إلى أن النقاد المعاصرين يجمعون على أن الشعر صناعة لها جانبان: **مطبوع**: وفيه تتجلى التلقائية والعفوية والبساطة في فن التعبير، والجانب الثاني **مستكره متكلف**. وهذا ما نجده حاضراً في أذهان نقادنا القدماء الذين عالجوا أهم قضية في النقد، تتناول جوهر العمل الفني وتعالج أساس البناء وألوان التعبير اللغوي، أعني قضية اللفظ والمعنى، في ظل القسمة بينهما، واختلاف المواقف في نصرة كل منهما[٣]. وهذا عائد إلى اهتمام القدماء

(١) الطبع والصنعة في الشعر العربي، ص٥، ٧، ١٦٣، ١١٤، ٨٨.

(٢) أسس النقد الأدبي عند العرب، ص٤٨٧-٤٨٨.

(٣) تفاصيل ذلك في كتابنا: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً: الفصل الأول من الباب الأول، وكذلك كتابنا: النقد العربي القديم١ الفصل الأول.

بالجانب الوظيفي للشعر، أكثر من اهتمامهم بدور الشاعر، وطبيعة الإبداع لديه. فكان الطبع عندهم شكلاً جديداً للبحث عن بواعث الإبداع، مقابل تجديد المولّدين، أو المحدّثين، من كان مخلصاً صادقاً في تجديده، أو مدفوعاً بنزعة شعوبية حاقدة، تهدف إلى النّيل من تراث العرب وحاضن حضارتهم وتاريخهم.

لقد ذهب أكثر نقادنا القدامى إلى أنّ الطبع هو الجبّلة التي خلق الله عليها الإنسان، وهذا الفهم يعني في النقد الحديث الموهبة الشعرية، أو الإبداع الفني. لكن هذه الموهبة وحدها لا تخلق الفنان، بل تحتاج إلى قدرات أخرى تؤازرها، منها الثقافة والذكاء والاستعداد، والذوق المثقف القادر على الإحساس بالجمال والتعبير عنه، وهذا هو جوهر الصنعة أو الفن، أو الأساليب التعبيرية.

إن طبيعة بحث محدد الموضوع، ومحدود الجوانب كهذا، لن تسمح لنا برصد هذه القضية لدى كل نقادنا وشعرائنا؛ لهذا سنكتفي بدراسة موضوع الإبداع بين الإلهام والاستلهام. بين الخَلْق والاستمداد، لدى شاعر بعينه، يُعدّ – بحق – أكمل نموذج للحداثة، فقد رفض الحياة الجاهزة في موروثنا الشعري، وهو أخطر شاعر في العصر العباسي الأول، تميّز بثقافته العميقة الواسعة، وذكائه الوقّاد، وجرأته ومجاهرته، وتجديده، وثورته على النموذج الشعري السائد والموروث، وله في المجون فلسفة وكذلك في فن الزهد، هذا الشاعر هو أبو نُواس، الحسن بن هانئ الحكمي، شاعر الخمريات في موروثنا[1]، نستضيء بمعطيات النقد المعاصر، وآرائه في عملية الإبداع، وعلاقتها بالتجربة الشعرية وطبيعتها بين التجديد والتقليد، بين الإبداع والإتباع.

(١) تفاصيل ذلك في كتابنا: شعر أبي نواس في ضوء النقد القديم والحديث.

ثالثاً: الأصالة والإبداع في شعر أبي نُوَاس:

إن التجديد المخفق خير ألف مرة من التقليد الناجح، لأن الأول دليل حياة، والثاني موت متكرر، كما يقول عبد الرحمن بدوي[١]. فالفنان يبدع، لأنه يستمتع بعملية الإبداع التي هي حافزه على الكتابة، وفيها يتخلص من وطأة الظروف على نفسه[٢]. والفن الأصيل ليس صياغة للحقائق المقررة، مهما بلغت درجة الوثوق بها، وإنما هو استكشاف لهذه الحقائق. فالشاعر الحق هو الذي يحتال على الواقع بالخيال، إنه يحاول الهروب من (حال) إحساسه الحاد بالواقع، وواقعه النفسي الذي يموج بألوان الصراع، وهو أقرب إلى التخلص منه إلى الهروب، وعندئذ يكون الدافع إلى الإبداع هو الرغبة في التخلص من هذا الواقع لا الهروب منه. وفي ذلك يكمن الفرق بين الفنان الخالق، والإنسان العادي: فالفنان رجل يحقق وجوده بالتعبير الفني الذي تنزع نفسه إليه، وتتخصص فيه، ويكون الإنسان العادي مفطوراً على تحقيق وجوده كذلك، لكن الفرق بينهما يعود إلى القدرة على التعبير.[٣]

لقد ذكرنا أن كلمة (الشاعر) تعني أنه خالق الصور، والأفكار، والمواقف، وهو خالق عواطف عن طريق هذه الأفكار[٤]، وعميلة الخَلْق هذه تحتاج إلى بواعث ومهيئات، علاوة على الاستعداد والموهبة والمقومات الشخصية التي تصنع منه مبدعاً، وملهَماً. من هذه المهيئات: الرغبة في العزلة، والنشوة والطرب، والتأمل،

(١) الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، ص٣٥.
(٢) التفسير النفسي للأدب، ص٤٢. وانظر: ص٢٤، ٤٤، ٤٥.
(٣) الأسس الفنية للنقد الأدبي، ص١٢٩.
(٤) مسائل فلسفة الفن المعاصرة،ص١٢٩.

والحزن، وحمل الرسالة. وهذا ما سوف نحاول التعرف إلى أهمه في ملكوت أبي نواس الشعري.

ذكر ابن منظور خبراً فيه يتحدث أبو نواس عن منزلته الشعرية، كما يراها، قائلاً[1]: "سَفُلْتُ عن طبقة من تقدَّمني من الشعراء، وعلوت على طبقة من معي، ويجيء بعدي، فأنا نسيجُ وَحْدي". فهو يقرّ بفضل من تقدمه، وتتلمذ عليهم. وهذا موقف إنساني نبيل، فيه الوفاء والاعتراف بالآخر. أما قوله عن معاصريه ومن يجيء بعده، فموقف شاعر معتد بنفسه فيه المبالغة والتفرد. لكن نصف الحقيقة يكمن في أنه بالفعل تفوق على معاصريه جميعاً، وخصوصاً في فن الخمريات والطَّرد، والصدق في الزهد.. وكونه نسيج وحده حكم نقدي ذهب إليه أكثر من درس هذا الشاعر قديماً وحديثاً، يُؤيد ذلك ما أورده ابن منظور عن جماعة من الرواة أنهم قالوا: "أقل ما في أبي نواس قول الشعر، وكان فَحْلاً راوية عالماً" وهذه الصفات تؤهل صاحبها ليكون فناناً متمكناً، مفتناً بشعره، متفنناً فيه، وقد ذكر ذلك الشاعر نفسه عندما قال: "أشعاري في الخمر لم يُقلْ مثلُها، وأشعاري في الغزل فوق أشعار الناس، وهما أجود شعري، إن لم يزاحم غزلي ما قلتُه في الطَّرَد".

والحقيقة أن أبا نواس شاعر الخمريات الأول والأخير في موروثنا الشعري. أما في الغزل فقد طرق فنونه جميعاً، من العفيف إلى المذكر الذي كان وصمة في جبين عصره، وكان بدافع يتلخص بتفتيق المعاني، وإضافة جديد يراعي ذوق العصر ومعطياته الجمالية. وقد رفد هذا التفوّق والإلهام والإبداع ثقافة غزيرة

(١) أخبار أبي نواس، ص٥٣-٥٥. والأقوال المذكورة في البحث من هذه الصفحات.

عميقة، عزّ نظيرها؛ فالرجل –كما تحدثت عنه أخباره وسيرته، لم يدع علماً، أو معرفةً في عصره إلا وهضمها وأصبح فيها كالمتخصص[1].

وقد عُرف بالجرأة والصدق والصراحة، والمجاهرة في ارتكاب الممنوع والمحرّم، وها هو ذا يقول عن نفسه: "ما قلتُ الشعر حتى رويتُ لستين امرأة من العرب، منهن الخنساء وليلى، فما ظنُّك بالرجال؟ وإني لأروي سبعمئة أرجوزة". ونذكر في هذا المقام استئذانه أستاذه في فن الشعر خلفاً الأحمر في نظم الشعر. لكن أستاذه طلب منه أن يحفظ ألف أرجوزة ثم ينساها. بعدئذ يقول الشعر. فليس الحفظ هو الهدف ولكن نسيانه ما حفظ، بعد أن اختمر في الذاكرة والذائقة، وتكوّن في مواقد الإبداع حتى يبدو البوح جديداً جميلاً هو الهدف البعيد من هذا الطلب الذي يشير إلى دور الثقافة وقراءة التراث، وتمثل ما قاله السابقون والمعاصرون.

وقد ذهب صلاح عبد الصبور إلى أن في شعرنا العربي لونين من الأداء الشعري أولهما: هو اللون الذي تتميز فيه التجربة الشعرية، ويكون فيه الشاعر إنساناً متميزاً ينتج شعراً متميزاً، وذلك بعد أن هضم التراث ووعاه، وتغلغل هذا التراث في نفسه، بحيث يصبح جزءاً من تكوينه الخاص. وما طلب خلف من أبي نواس إلا دليل على أن النسيان لا يقل أهمية عن الحفظ، والنسيان المطلوب يعني ألا تخطر ببال الشاعر هذه الأراجيز عندما ينظم، وبذلك يتجاوز التراث، ويضيف إليه جديداً بسيطرته على اللغة، أو على الشعر. وأبو نواس وأبو تمام ممثلان لهذا اللون. أما اللون الثاني من الأداء الشعري فهو الذي تتوالد فيه المعاني

(١) تفاصيل ذلك في كتابنا: شعر أبي نواس في ضوء النقد القديم والحديث، الفصل الأول من الباب الأول.

من معانٍ سبق إليها شعراء آخرون على سبيل التنويع والتكرار، واحتذاء النماذج القديمة الناجحة[١]. وهذا القول لشاعر مهم، عبّر فيه عن تجربته الذاتية ورأيه في الإبداع.

وذهب طه حسين إلى أن شعر أبي نواس كله، إنما كان شعراً تمليه عليه حياته كما يحيا، فهو يصوّر استخفافاً بالحياة، وسخطاً عليها، وجنوحاً إلى التشاؤم، يذهب به مذهب الاستمتاع بالحياة. فهو متشائم باسم بينما كان المعري متشائماً عابساً[٢]. فكلاهما يسرف على نفسه، وعلى الناس في الهزل، أو في الجد، وهذا الرأي يؤكد حقيقة دور الواقع المعيش في تجارب الشاعر ودوافع إبداعه.

لقد وعى أبو نواس حقيقة المهيئات، أو مثيرات التجارب الشعرية، بعد أن تمكّن من اللغة والحياة ومعارفها المتعددة، يقول: "رويت أربعة آلاف شعر، وقلت أربعة آلاف شعر، فما رزأتُ الشعراء شيئاً"[٣]. فقد روى الشعر، وقاله، ولم يكن مقلّداً، أو سارقاً، فهو كما قال {نسيج وحْدِهِ}. وهذا التفرد في عملية الإبداع المدفوع بالإلهام أو الاستلهام، لا يكون إلا عندما تكون مثيرات التجربة الشعرية مطلب الشعر، ومصدره الذي يجتلب به الشعر. فقد روي أن معاصره أبا العتاهية قال لأبي نواس: "أنت الذي لا تقول الشعر حتى تُؤْتى بالرياحين والزهور، فتوضع بين يديك؟ قال: وكيف ينبغي للشعر أن يُقال إلا على هكذا؟ قال أبو العتاهية: أما أنا فأقوله على الكنيف. قال النواسي: ولذلك توجد فيه الرائحة"[٤].

(١) قراءة جديدة لشعرنا القديم، ص١٥-١٦.
(٢) خصام ونقد، ص٢٥٩-٢٦٠.
(٣) العقد الفريد٥/ ٣٠٨.
(٤) المصدر السابق ٥/ ٣٢٦. الكنيف: حظيرة الحيوانات.

فهذا الخبر يبيّن الفرق بين شاعر حضري، أنيق، يستمتع بالجمال ويتأمله، ثم يصنعه، وبين آخر يرى أن {النظم} حتى في النداء على (الباذنجان) ميزة .. وما أشد الفرق بين البوح الشعري الموحي والمعبر والمؤثر في المتلقي، وبين النظم التقريري البارد، الذي يكون على أي حال من أحواله، وقد تحدث بعض الشعراء عن طبيعة إبداعهم ومثيراته، مثل رد عدي بن أرطأة على سؤال عبد الملك: لماذا لا تقول الشعر؟ فقال: "كيف أقوله وأنا لا أشرب، ولا أطرب، ولا اغضب؟!"[1]. وكذلك قول الفرزدق الذي كان ينحت في الصخر، ولا يغرف من بحر كما كان يفعل جرير. "ربما أتت عليّ ساعة، وقلع ضرس أهون عليّ من قول بيت" وقول عبيد بن الأبرص: "حال الجريضُ دون القريض" أي: حال الغمّ والخوف، والغصص، والرعب من ضرب عنقه بأمر من الملك النعمان أن ينشئ شيئاً من الشعر؛ فمواتاة القول عند الفرزدق لا تكون تلقائية، أو حاضرة دائماً، والعوامل النفسية هي الأساس في الإبداع، عند ابن أرطأة. والخوف عند ابن عبيد هو مفتاح الإبداع ومغلاقه.

أما بواعث الإبداع ومثيرات التجارب الشعرية عند أبي نواس، فهي مذكورة في قوله: "أشرب حتى إذا كنت أطيب ما أكون نفساً بين الصاحي والسكران صنعت، وقد داخلني النشاط، وهزّتني الأريحية"[2]. فحالة النشوة والذهول والفتور، وهو بين الصاحي والسكران، ثم توافر النشاط والهزة الشعورية، أو الرغبة في القول، والإحساس بالجمال هو ما يشكل مياه نهر الإبداع لديه. وهذا دليل على

(١) محاضرات الأدباء ١/ ٨٩.

(٢) العمدة١/ ٢٧.

قوة العاطفة وتأثيرها. بوصف مصدر الصورة الرامزة، وحاضن الإبداع، وبوتقة التخيّل .. فهو لم يكن ينظم الشعر إلا حيث تكون نفسه راضية، ولهذا قال شعراً، وهو على غير هذه الحال، لا يرضى عنه .. وهذا الموقف النقدي يفسر التفاوت الذي نجده في شعره، ويشير من جانب آخر إلى أن إبداعه كان وسطاً بين السريع والبطيء، فهو ينقّح أشعاره، ويثقفها – وخصوصاً في خمرياته – وربما لا يفعل ذلك في فنونه الأخرى، وكان في مديحه مضطراً إلى التقليد السائد، مسايرة للذوق المتوارث.

لقد تنبّه البحتري إلى حقيقة إبداع النواسي، وتعدد جوانبه الشعرية، وذلك عندما قال: إن أبا نواس أشعر من مسلم بن الوليد، وبيّن السبب بقوله: "أنه يتصرّف في كل طريق ويبرع في كل مذهب، إنْ شاء جدّ، وإنْ شاء هَزَل، ومسلم يلزم طريقاً واحداً لا يتعداه ويتحقق بمذهب لا يتخطاه" فقال له ابن طاهر: إن ثعلباً لا يوافقك على هذا. فقال البحتري: "ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله، فإنما يعرف الشعر من دُفع إلى مضايقة، فأساس الشاعرية عند هذا الشاعر (الأستاذ)، تعدد الاهتمامات، وتنوع الأغراض على ما فيها من تضاد، وانتقالات نفسية في وحدة الموقف. أما تحديد مقومات الشعرية والشاعرية فلا يكون إلا من قبل ناقد مبدع يعاني الشعر، ويتذوقه، ويحكم عليه، وهذا الأمر لا يتيسر للغوي مثل ثعلب، يحفظ الشعر ولا يقوله. فالناقد الحق في نظر البحتري هو من عانى تجربة الإبداع، وعاش مخاضها في نفسه.

وفي خبر آخر يقول أبو نواس: "لا أكاد أقول شعراً جيداً حتى تكون نفسي طيبة، وأكون في بستان مُونَق، وعلى حال أرتضيها من صلة أوصَلُ بها، أو وَعْد بصلة، وقد قلت، وأنا على غير هذه الحال أشعاراً لا أرضاها))[1]. فمن أهم

(١) أخبار أبي نواس، ص٥٥.

شروط الإبداع، أو قول الشعر الجيد: طيب النفس، ورضاها، والاستمتاع بجمال الطبيعة، وانتظار أجل يتحقق، أو وعد ينجز. ثم يؤكد أنه قال أشعاراً، تركها أياماً، ثم عرضها على نفسه فأسقط كثيراً منها، وترك صافيها – على سبيل النقد الذاتي أو التنقيح – أما شعر الخمر فكان يصنعه في وقت نشاطه، وتوافر الدوافع في الإبداع.

فالنواسي في هذا القول يحدد لنا زمن الإبداع وشروطه ومهيئاته، وخصوصاً تأثير الطبيعة التي تفتح مغاليق النفس، وتذكره بالأشياء التي تستفيق في كيانه، فتتقابل مع أشباهها في ذهنه. كما أن الوعد بعطاء ،عامل نفسي يشرّع أبواب الطبيعة البشرية على مصاريعها، إذ إن ذلك يشعره بالتملك والتعالي على الحياة، وهذا دليل على أن الشاعر دخل جنة الفن من بابها الواسع، المحوط بسلاسل الريحان، ونضارة الورود[١].

وفي القرن السابع الهجري حدد حازم القرطاجني، ملتقى الثقافتين العربية واليونانية – طبيعة الإبداع، وحضور المعاني في ذهن الشاعر، فذهب إلى أن الشعر لا يتأتى نظمه على أكمل وجه إلا بحصول ثلاثة أشياء، وهي: المهيّئات، والأدوات، والبواعث[٢]؛ فالمهيّئات تحصل من جهتين، الأولى: النشء في بقعة معتدلة الهواء، حسنة الوضع، طيّبة المطاعم، أنيقة المناظر، ممتعة من كل ما للأغراض الإنسانية به علقة. والثانية: الترعرع بين فصحاء الألسنة المستعملين للأناشيد، المقيمين للأوزان. أما الأدوات فتشمل العلوم المتعلقة بالألفاظ

(١) أبو نواس بين التخطي والالتزام، ص٥١٤.

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٤٠-٤٢.

والمعاني. والبواعث تنقسم إلى إطراب وآمال، بما يتضمنانه من حنين، وطيب البقعة، وفصاحة الأمة، وكرم السلطة. فهل يتناول حازم من بعيد مفهوم النص والمبدع والمتلقي – كما اتفق على النقد المعاصر؟ وربما وقفنا على أكثر هذه الشروط فبما ذكرناه عن طبيعة الإبداع عند أبي نواس والنقد الحديث، فأساس الأقاويل الشعرية بأغراضها المختلفة هي الاستعداد، والثقافة، وقوة الملاحظة، وقوة الحافظة، وقوة الملكة المائزة بين الجمال والقبح، والقوة الصانعة، أي الشعرية والشاعرية، أو الإبداع، أو مفهوم الأسلوب.

ولعلنا بتحليل شاهد شعري من خمريات أبي نواس نحيط بمفهوم الإبداع لديه نظراً وتطبيقاً .. ففي شعره الخمري تفوح روائح الشراب في جوانبه، وتفحّ في أديمه أفاعي الشهوة، ودنياه الصاخبة المعربدة، فجاءت الصورة الشعرية تقب بالجمال، وتتخطى حدود المألوف من الإبداع العادي من الصور، فهو في الأبيات الآتية يصف ثورة الشهوة الجامحة، حين يصور الإنسان في أتون من العاطفة، يقول[1]:

قد قلتُ حين تَشَوَّفَتْ في كأسها وتضايقتْ كتضايق العذراء
لا بدَّ من عَضِّ المراشِفِ، فاسكني وتَشَبُّكِ الأحشاءِ بالأحشاء
ومُهَفْهَفٍ نَبَّهْتُهُ لما هَدَا وتفلَّقت عيناه بالإغفاء

فحين تزيّنت الخمرة في كأسها، وأخذت تشعر بالضيق كالعذراء التي ترنو إلى الانطلاق والتحرر من القيود، رأى أنه لا بد من عض الشفاه حتى تسكن

(١) ديوان أبي نواس، ص٧٠٢. **تَشوّفت**: تزيّنت، أو نظرت وأشرفت. **المهفهف**: الرقيق الخصر. **تفلّقت**: أغلقت، وانطبقت أجفانها.

تلك الخمرة العذراء فيلتحم الجسدان، بعد نشوة الخمار التي جعلت جفنا عين هذه الجميلة تنطبق، كمن هو في حال إغفاء وذهول ولذة متعددة إنها صورة شعرية تنضح بالشهوة واللذة من خلال هذا التشخيص المبني على الاستعارة التي تقدم معاني الخمر على أنها قطع من روح الشاعر التي نفرت من مشاركة الآخرين في مجال الأحاسيس الجارفة، والاستغراق العميق النادر. فهو يعبر بصدق عن هوى نفسه وانفعالاتها، وتلك ميزة فنية، أعني سلاسة التركيب، وسهولة المبنى، وصراحة المعنى[1]. وقد وصف الجمّاز - معاصره- بأنه "أغزر الناس أدباً، وأقدرهم على الكلام، وأسرعهم جواباً، وأكثرهم حياء"[2].

وتتجلى مظاهر إبداعه في كونه يعبر عن موقف، أو مضمون، جعل منه شاعراً ناقداً، واعياً بدقة للتراث، داعياً إلى الثورة على النموذج الشعري العام. منكراً على معاصريه أن يتحدثوا عن أشياء لم يروها، أي لم يشعروا بها. إذ كيف يصحّ للشاعر أن (يتّبع) طريقة غيره في وصف ما رآه، ليقلّده، من دون معاناة، أو تبصّر، يقول[3]:

صِفَةُ الطلول بلاغة الفَدْم فاجعل صفاتِكَ لابنة الكَرم
تصف الطلولَ على السماع بها أفذو العِيَان كأنت في العِلم؟
وإذا وَصَفْتَ الشيء متَّبعَاً لم تَخْلُ من زَلَلٍ، ومن وهم

فهذا دليل على أن الشعر أصبح فناً يتطلع ويتخطّى، ويجب أن تنشأ مع كل

(١) ينظر: العصر العباسي – نماذج محللة، ص١٠٩.
(٢) زهر الآداب١/ ٢٠٤.
(٣) ديوانه، ص٥٧-٥٨. **الفدم**: العيي عن الكلام.

شاعر طريقته التي تعبر عن تجربته وحياته، لا أن يرث طريقة جاهزة، فلا طريقة عامة نهائية في الشعر، وعلى المتلقي أن يرقى إلى مستوى الشاعر، وليس على الشاعر أن يقدم للقارئ أفكاراً بأسلوب يعرفه الجميع وهذا يعني أن للشاعر لغة خاصة، تتميز عن لغة الجمهور، مثقفين وغير مثقفين، كما يقول أدونيس[١].

فعندما ندرس شعر أبي نواس نكشف عن أربع قضايا متلازمة ومترابطة: عن محسوس جديد، أي نمط معين من الأشياء، وعن حدث جديد، أي نمط معين من الوقائع، وعن حياة جديدة، أي نمط معين من الحياة، وعن لغة شعرية جديدة، أي نمط معين من التعبير[٢]، فأبو نواس يتجاوز التقليد السائد برموزه القديمة من طلل وناقة وصحراء وبداوة، ويدعو إلى نمط جديد، وهذا يعني أنه لا يرث، بل يؤسس، ولا يكمل، بل يبدأ. إنه لا يعود إلى الأصل وإنما يجد هذا الأصل في حياته ذاتها، إنه يعيد، بدءاً من تجربته، تشكيل صورة العالم.

كان أبو نواس، بفنه عموماً، وإبداعه، ودعوته إلى الثورة على النهج القديم، يريد الخروج على التقليد المتواضع عليها عند الشعراء، وبين الناس. فلم يحقق النجاح المطلوب، لأن التقاليد كانت أكثر رسوخاً وقوة من أن تزعزعها تلك المحاولة الشكلية[٣]، لكن هذا الخروج لم يكن يعني رفض التراث، أو إدانته، إنه يعني أن يوائم الشعر الحياة، وأن تكون أساليبه مستمدة من معايير الجمال السائدة في العصر. فالأديب الأصيل هو الشجرة الطيبة تضرب جذورها في أعماق بعيدة

(١) مقدمة للشعر العربي، ص٤٢-٤٣.
(٢) الثابت والتحوّل٢/ ١٠٩.
(٣) الأسس الجمالية، ص١٩٣.

من تربة صالحة، ثم تأخذ في النمو والتكوّن، وتمضي عليها سنون متطاولة حتى تشق أجواز الفضاء، فيجيء إليها الناس، ويستظلون بها من وهج الحياة. وبمعنى آخر، لا يعيش الأديب حياة منفصلة عن الماضي، بل هو يستأنف حياته في نفس الدروب التي سلكها أسلافه، كما يقول شوقي ضيف(١).

فالأصالة التي تمتاز بها الآثار الأدبية الرفيعة التي نسميها خَلْقَاً، أو ابتكاراً، أو إبداعاً، إنما هي اختراع من مادة منصهرة: مادة الأدب، قديمه وحديثه، ومادة الحياة بنوازعها، وكوامنها الخفية، يصوغها الأديب، ويسلّط عليها من إشعاعات نفسه وعقله ما يجعله يخاطب الناس كافة(٢)، فمن الممكن للشاعر القديم أن يكون جديداً إذا كان ينقل ولا يخلق، كما يقول أستاذي الجليل المرحوم محمد زكي العشماوي(٣).

وكما يقول بعض علماء الجمال: "إن الفنان لا يبتكر إلا بقدر ما ينقل عن الآخرين ومن هنا اقترنت ظاهرة الأصالة في نظر الكثيرين من علماء الجمال بواقعة التفرد، أو التميّز، ولكن العمل الفني الأصيل، هو ذلك العمل الفريد الذي يجتذب الانتباه بتفرده، ويثير الإعجاب بما فيه من إعجاز(٤)". وبهذا المعنى بوسعنا أن نقول: إن العبقرية واقعة إنسانية تملك طابعاً مزدوجاً، لأنها تعبر من جهة عن عنصر فردي، عبر عنه أبو نواس عندما قال: (فأنا نسيج وحدي). وعبر من جهة أخرى عن حقيقة كلية ذات طابع شمولي، تتصل بالعلاقة بين أطراف العملية

(١) في النقد الأدبي، ص١٧٦، ١٧٧.
(٢) المصدر السابق، ص١٨٣.
(٣) الأدب وقيم الحياة المعاصرة،ص١٥٥.
(٤) الفنان والإنسان، ص١٠٨-١١٠.

الإبداعية (المبدع – المتلقي – النص). وبهذا المعنى يكون الإبداع مرادفاً للتباين، والتفرد، والتجديد، أي ما يثير الدهشة في نفوس المتلقين. ولا غرو فإن الجديد أو الفريد لا يكتسب معناه إلا بالقياس إلى القديم، أو العادي، ومن ثمة لا تنبثق الأصالة إلا فوق خلفية من التراث، فضلاً عن التجديد نفسه، قد يكون استبدال تقليد بتقليد، كما يقول زكريا ابراهيم[1].

الخاتمة:

من ذلك كله ننتهي إلى أن الإبداع والإلهام والعبقرية والتفرد، بحسب ما رأيناه في القديم والحديث وفي نظر أبي نواس وفعله، إنما هو فعالية جمالية تقوم على الإلهام والاستلهام معاً، من دون أن يتغلب عنصر على آخر، فالإلهام حالة تطلق على الفنان بصفة عامة عندما يبدع بطريقة تختلف تماماً عن غيره من الصنّاع والحرفيين الذي يعتمدون على خبراتهم وتجاربهم الخاصة فقط، وقدراتهم العقلية والجسدية لإنتاج ما يطلب منهم على وجه التحديد.

أما الأديب فيبدع بدافع من قوة عليا غامضة، تحدد طبيعة العمل الفني وشكله اللذين لا يمكن تحديدهما إلا بعد وضع اللمسات الأخيرة للعمل. وثمة فرق بين الإلهام والإيحاء، فالأول قدرة ذاتية كامنة في عقل الأديب ووجدانه، وتشتعل نتيجة الشرر المتولد عن احتكاك داخلي بين الأفكار والمشاعر، أما الإيحاء فلابد فيه من وجود حافز أو دافع خارجي حتى تحدث الاستجابة له، فالشاعر كما قال – كروتشه – ليس سوى قيثارة تهتز أوتارها وتتردد بفعل رياح الكون المرتبط بعبقرية الإنسانية التي تضم إلى صدرها قوة خلّاقة لا يمكن قهرها أو كظمها.

(١) الأصالة ماذا تعني، وما دورها في الحياة ، مجلة العربي، العدد ١٩٦، ص٣٢-٣٥.

فما الحديث عن وادي عبقر والجن وشياطين الشعر في التراث النقدي العربي إلا ربط بين الإلهام والجنون والعبقرية. فهذه (الملهمات) نتاج لقاء الشاعر بها والعودة بقصائد لم تكن تخطر له ببال لذلك كان مجنون ليلى النموذج التاريخي والحي لجنون الشعراء.

لقد نشأ الشعر العربي القديم في حضن نظرية استمداد الإلهام من منبع فعّال متعالٍ عن البشر، فقرن الشعراء أنفسهم بالجن .. واعتقد كل منهم أن له من أفراد الجن قريناً هو الذي يلقي الشعر على لسانه، وتلك نظرة واقعية صادقة كما يقول صلاح عبد الصبور[1].

وتبين أن المحاكاة أو التقليد يتنافيان معاً مع الإلهام الذي يسعى دائماً إلى ابتداع الجديد والمبتكر من خلال الأسلوب الذي هو والإلهام وجهان لعملة واحدة، هي الإبداع الفني الذي يختلف من مبدع إلى آخر. ونظرة الفنان إلى المتلقي ونوعيته تشكل على الأقل نبرة الأسلوب التي يمكن أن تستشف بين السطور، ومن خلال اختياره لكلمات، وتراكيب معينة وهي نبرة تتراوح بين التعالي والتواضع، لكنها في النهاية تؤثر في المعنى الكلي للعمل كما يقول الناقد الأمريكي "وولتر باتر[2]".

فالأسلوب نتيجة للعملية الإبداعية قبل أن يكون سبباً لها، ولذلك فهو قضية خاصة بالمبدع، وبالعمل الإبداعي في الوقت نفسه، أكدنا ذلك من خلال الأنظار النقدية القديمة والحديثة، وشعر شاعر كبير كأبي نواس، كان نموذجاً فذاً للحداثة في موروثنا الشعري والنقدي.

(١) قراء جديدة، ص١٧.

(٢) أصول النقد الأدبي، ص٣٢٢.

المصادر والمراجع

١-**أبو نواس بين التخطي والالتزام**، ١٩٦٤، علي شلق، دار الثقافة، بيروت.

٢-**أخبار أبي نواس**، ١٩٢٤ و١٩٥٢، ابن منظور المصري، ت محمد عبد الرسول وشكري أحمد، القاهرة وبغداد.

٣-**الأدب وقيم الحياة المعاصرة**، ١٩٧٤، محمد زكي العشماوي، الهيئة المصرية للكتاب، الاسكندرية.

٤-**أسس النقد الأدبي عند العرب**، ١٩٦٤، أحمد أحمد بدوي، القاهرة.

٥-**الأسس الجمالية في النقد العربي**، ١٩٥٥، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة.

٦-**الأسس الفنية للنقد الأدبي**، ١٩٥٨، عبد الحميد يونس، دار المعرفة، القاهرة.

٧-**الأصالة: ماذا تعني، وما دورها في الحياة**، ١٩٧٥، زكريا إبراهيم، مجلة العربي، العدد ١٩٦.

٨-**أصول النقد الأدبي**، ١٩٩٦، طه أو كريشة، لونجمان، القاهرة.

٩-**الإنسانية والوجودية في الفكر العربي**، ١٩٤٧، عبد الرحمن بدوي، النهضة العربية – القاهرة.

١٠-**بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث**، ١٩٨٣، يوسف بكار، بيروت.

١١-**تاريخ النقد العربي** محمد زغلول سلام، دار المعارف بالقاهرة ط (١).

١٢-**التفسير النفسي للأدب**، ١٩٦٣، عز الدين إسماعيل، دار المعارف – القاهرة.

١٣-**الثابت والمتحول**، ١٩٧٧، أدونيس، دار العودة، بيروت.

١٤-**خصام ونقد**، ١٩٦٠، طه حسين، دار العلم للملايين، بيروت.

١٥-**ديوان أبي نواس**، ت أحمد عبد المجيد الغزالي، القاهرة.

١٦-**زهر الأدب**، الحصري القيرواني، ت زكي مبارك، ط ٢ القاهرة.

١٧-**شعر أبي نواس في ضوء النقد القديم والحديث**، ١٩٨٣، أحمد دهمان، جامعة البعث.

١٨-**الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً**، ٢٠٠٠، أحمد دهمان، وزارة الثقافة، دمشق.

١٩-**الطبع والصنعة في الشعر**، ١٣٥٨هـ، محمد الهياوي، النهضة المصرية، القاهرة
٢٠-**العصر العباسي، نماذج محللة**، جورج غريب، بيروت.
٢١-**العقد الفريد**، ١٩٦٥، ابن عبد ربه، بتحقيق أحمد أمين وزميليه، النهضة المصرية، القاهرة ٢٢-**العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ١٩٧٢، ابن رشيق القيرواني، بتحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت.
٢٣-**فن الشعر**، أرسطو، ١٩٦٧، تحقيق وترجمة ودراسة شكري عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة.
٢٤- **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة.
٢٥-**الفنان والإنسان**، د. زكريا إبراهيم، مكتبة غريب، القاهرة ١٩٧٣.
٢٦-**فنون الأدب**، ١٩٤٥، تشارلتون، تعريب زكي نجيب محمود ، القاهرة .
٢٧-**في النقد الأدبي**، ١٩٦٧، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة .
٢٨-**قراءة جديدة لشعرنا القديم**، ١٩٦٨، صلاح عبد الصبور، دار الكاتب العربي، القاهرة
٢٩- **محاضرات الأدباء**، ١٩٦١، الراغب الأصفهاني، دار مكتبة الحياة، بيروت.
٣٠-**مبادئ الفن**، روبن كولنجوود، ترجمة أحمد مجدي محمود، القاهرة.
٣١-**مسائل فلسفة الفن المعاصرة**، ١٩٤٨، جان ماري جوبو، ترجمة سامي الدروبي، القاهرة.
٣٢-**مقدمة للشعر العربي**، ١٩٧١، أدونيس، دار العودة، بيروت.
٣٣-**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ١٩٦٦، حازم القرطاجي، ت محمد الحبيب بن الخوجة، تونس.
٣٤-**المعجم الأدبي**، ١٩٧٩، صبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت.
٣٥-**موسوعة الإبداع الأدبي**، ١٩٩٦، نبيل راغب، بونجمان، القاهرة.
٣٦-**النقد العربي القديم، قضايا وأعلام**، ٢٠٠٧، أحمد دهمان، جامعة البعث.

تشكيل الأسلوب في البلاغة العربيّة: حضور المتلقّي

أ. د. وليد إبراهيم القصّاب (*)

الملخّص:

عنيت البلاغة العربيّة بعناصر الخطاب المختلفة؛ عُنِيت بالمؤلف والنصّ، وبيّنت دور كلّ منهما وأثره في تشكيل الأسلوب على هيئة من الهيئات، وركّزت على المقام الذي يعني المخاطب/ المتلقي، والموقف، فلاحظت أنّ هنالك مقتضيات تناسب كلا منهما، ولا بدّ أن يراعيها كلّ متكلّم بليغ حتى يكون أسلوبه مؤثرا فعّالا . إنّ البلاغة– في جوهر تعريفها- "مراعاة مقتضى الحال" و "لكلّ مقام مقال" .

وسيتناول هذا البحث- بشكل أساسيّ- حضور المتلقّي في البلاغة العربيّة، وأثره في تشكيل الأسلوب على نسق معيّن، وذلك من خلال منهج وصفيّ تحليليّ.

كلمات مفتاحيّة: الأسلوب– البلاغة العربية– حضور المتلقّي

(*) أستاذ جامعيّ، عضو اتّحاد الكتّاب العرب.

تمهيد:

بدأ النقد الانطباعي يتراجع منذ أوائل القرن الماضي أمام مدرسة نقديّة جديدة قامت على الاهتمام بالعمل الأدبيّ نفسه، وتركيز اهتمامها حول هذا العمل وحده، بدلًا من استفراغ الجهد في دراسة شخصية صاحبه، والملابسات التاريخيّة أو الاجتماعيّة أو النفسيّة التي تحيط به.

وتنظر هذه المدرسة الجديدة إلى العمل الأدبيّ على أنّه جسد لغويّ، قوامه الأساسيّ هو اللغة، ومن هذا المنظور تهتم بالأثر الأدبي وحده، وتحاول الكشف عن أسراره اللغويّة، وطاقاته الأسلوبيّة، و تحاول تحليل ذلك كله تحليلاً موضوعيًّا عميقًا.

وقد حدث ذلك كله بسبب التطور الهائل الذي بلغته الدراسات اللغوية في القرن الماضي عندما كان المنهج التاريخيّ يبسط ظله على الدراسات الإنسانية كلها، وما لبث سلطان اللغويين، وما بلغوه من شأو بعيد في دراساتهم وأبحاثهم أن امتدّ إلى الدرس الأدبي ليترك عليه بصماته الواضحة المتميزة . وسيطرت اللسانيات الحديثة – التي عدّ العالم السويسري فرديناند دو سوسير رائدها– على ساحة الدراسات الأدبية والنقدية، فغلب على النقد الأدبيّ الحداثيّ وما بعد الحداثيّ الاهتمام باللغة، وغلت بعض المناهج في هذا الاهتمام، حتى لم تعد تهتمّ من العمل الأدبيّ بشيء غير لغته.

وقدّمت اللسانيات مجموعة من المناهج النقدية التي عنيت بالوقوف عند داخلية العمل الأدبيّ، وهي مناهج كثيرة، مختلط بعضها ببعض اختلاطًا يجعل التمييز بينها أحيانًا صعبًا غير ميسور. ومن هذه المناهج اللغويّة: الأسلوبيّة، والشكليّة الروسيّة والشكليّة التشيكيّة والبنيويّة والسيميائيّة وغيرها.

وقُدمت الأسلوبية أو "علم الأسلوب على أنّها خلف للبلاغة القديمة، وأنّها البديل أو الوريث لها، وقيل: إنّ "البلاغة هي سلف الأسلوبيّة[١]"، وقدّمها بعضهم على أنّها "بديل ألسنيّ في نقد الأدب" وقد سمّى عبد السّلام المسدّي كتابه "الأسلوبيّة والأسلوب: نحو بديل ألسنيّ في نقد الأدب"

وتحمّس قوم منا لهذا الجديد، فاندفعوا في قول غير متوازن؛ فرموا البلاغة العربية بالعقم، وقالوا: إننا "ما زلنا ندرّس طلابنا في المدارس والجامعات البلاغة بعلومها الثلاثة، ولا نعي أنّ ما ندرّسه لهم لم يعد يصلح لشيء؛ فلا هو أداة نقدية صالحة للتوظيف، ولا هو أساس لمعرفة ذوقيّة أو تبصّر جماليّ[٢]"

إنّ علم الأسلوب هو علم لغويّ غربيّ، نشأ من اللسانيات الحديثة، وهو محاولة للّقاء بين علم اللغة والنقد الأدبيّ؛ إذ يقدم اللغويون هذا العلم للناقد الأدبي كي يستعين به على دراسة المادة اللغوية في العمل الأدبي مصنفة تصنيفا علميا دقيقا، يساعد – فيما يقال- على فهم العمل الذي بين يديه فهما أقرب إلى الموضوعية؛ إذ يركّز على طبيعة الأدب، وخصائصه اللغوية، وما يميّزه من الكلام العاديّ .

ولكنّ الحقّ أن البلاغة العربية – بعلومها الثلاثة – هي علم الأسلوب العربيّ، وما يتمّ اليوم تحت ما يسمى "الأسلوبية" أو علم الأسلوب ما هو إلا توزيع جديد لمباحث البلاغة العربية المختلفة، ويتمّ ذلك – في أغلب الأحيان- بمصطلحات جديدة استبدلت بمصطلحات عربيّة قديمة معروفة.

(١) نحو نظريّة أسلوبية لسانيّة، ص ٩٥.

(٢) نقد ثقافيّ أم نقد أدبيّ، ص١٢.

إنّ علم المعاني على سبيل المثال اعتنى بالبحث في صور الألفاظ والتراكيب ونظمها على نسق معين لاعتبارات مختلفة تخضع فيه للموضوع، و للسياق، ولمقتضى الحال، ولغير ذلك.

وأما البيان – أو علم الصورة بتعبير نقّاد اليوم – فهو إخراج الدلالة التي رسم مبادئها علم المعاني بصياغة غير مباشرة، أي: بصياغة تصويرية مجازية، وبذلك يرتقي الكلام الذي تهندس في علم المعاني من مستوى الكلام العادي، أو المباشر، إلى مستوى الكلام الأدبيّ؛ إذ في البيان يُعدل أو يُنْزَاح عن التعبير المألوف إلى التعبير الباهر المدهش، يتجاوز الكلامُ فيه الصحة والسلامة ومراعاة الحال والسياق والمخاطب والظرف ليضيف إليها الجمال، أي تقديم جميع ما تقدّم بأسلوب ماتع شائق جذاب، فيكون بذلك أكثر بلوغًا، وأقدر على التأثير والوصول إلى المتلقي؛ إذ تتجاوز اللغة فيه وظيفة الإبلاغ والتوصيل فقط ،إلى الإبلاغ و الإمتاع معًا، وإلى التوصيل والتأثير في وقت واحد. .

ثم يأتي علم البديع ليقدّم للأسلوب جماليات أخرى، تحسّنه لفظيًّا ومعنويًّا، وتقدّم له وسائل إيقاعية وطرائق مختلفة تشكّله أكثر ترابطًا ومفارقة.

إنّ هذه العلوم الثلاثة متضافرة معًا لتشكيل الأسلوب، ولتحقيق جمالياته. ولا يعدّ أحدها – كما ذهب إلى ذلك بعضهم- أدنى منزلة أو أقلّ أهمية، بل هي جميعًا ذات شأن في الكلام، وكلٌّ منها يؤدي وظيفة معينة، أو يناط به تحقيق غرض لا يحقِّقه العلم الآخر .

-**عوامل تشكيل الأسلوب**: تنبهت البلاغة العربيّة إلى أن الأسلوب متعدّد الجوانب، وهو يخضع في تشكله على نسق معين لمجموعة من العوامل، من أبرزها: المؤلف والموقف والنّص والمتلقي.

وقد بيّن حازم القرطاجنيّ (ت٦٨٤هـ) بوضوح الجهات المختلفة التي تخضع لها الأساليب ومذاهب القول، وهو ممّا ينبغي مراعاته. قال حازم: "والأقاويل الشعريّة أيضا تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل، التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه، أو التي هي أعوان للعمدة . وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له[١]".

وبيّن حازم ما يرجع إلى كلّ جهة من هذه الجهات، ثمّ قال في موضع آخر: "وإذ قد تبيّن أنّ الكلام يهيّأ للقبول من جهة ما يرجع إليه، وما يرجع إلى القائل، وما يرجع إلى المقول فيه، والمقول له؛ فواجب أن يُعلم أن للكلام في كل مأخذ من تلك المأخذ، التي بها تغترّ النفوس لقبوله، هيئاتٍ من جهة ما يلحقه من العبارات، وما يتكرر فيه من المسموعات[٢]". وهذا ما تشير إليه الأسلوبية الحديثة؛ فتقول: "إنّ عنصر الأسلوب لا يمكن تجريده من النّص، ولا من المؤلف، ولا من المتلقين[٣]".

وهنالك تعريفات متنوعة للأسلوب بحسب النظر إلى عنصر من هذه العناصر، كما أنّ هنالك أشكالا من الدراسات البلاغية الأسلوبية تتناول كل واحد من هذه العناصر، وتبرز دوره في تشكيل الأسلوب وتوجيهه وجهة معينة.

ولا يزيد فيلي ساندرس في كلامه على عناصر الأسلوب شيئًا عمّا ذكره حازم القرطاجني؛ يقول: "للأسلوب عمومًا بنية كلية منظمة تراتبيًّا، تميّز بطريقتين

(١) منهاج البلغاء: ص 346.

(٢) السّابق: ص٣٤٧.

(٣) انظر: الأسلوبية : الاتصال والتأثير، مجلة علامات، ج٢٧/ م٧، ص٢٨.

واضحتين من التصنيف، هما: مستويات أسلوبية، وتمثّل المستوى الأسلوبيّ الفرديّ الناتج عن الظروف النفسيّة والاجتماعية لشخص ما. وأنماط أسلوبية، وتشير إلى الجوانب الأسلوبية الجماعية والسياقية والوظيفية والنصّية، بالنظر إلى الانتماء الجماعيّ للفرد في مجتمع له قواعده ومعاييره وعاداته الخاصّة.(١)

إنّ تشكيل الأسلوب إذن يخضع للفرد المبدع، ولطبيعة النّصّ وموضوعه، وللمقام، ومن أهمّ عناصره المتلقي المخاطب بهذا النّص؛ فالأسلوب إذن ليس اختيارًا حرًّا، يملك فيه المبدع أن يختار ما يشاء من الألفاظ والعبارات، ولكنّه اختيار محكوم بعوامل أخرى.

-**الأسلوب والمقام** : المقام أو "مقتضى الحال" هو عمدة البلاغة العربية، وقد ارتبطت به حتى صار جزءًا من تعريفها؛ فبلاغة الكلام هي "مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته". ومقتضى الحال، أو المقام يعني -فيما يبدو- شيئين: السّياق الخارجيّ والمخاطب (المتلقي).

والسياق الخارجيّ هو الظرف ،أو الموقف، أو الحال التي يقال فيها الكلام؛ كأن يكون مقام فرح، أو عزاء، أو تهنئة، أو نكاح، أو ما شابه ذلك من أحوال ومقامات.

وتدعو البلاغة العربية القائل أن يراعي ذلك في اختيار ألفاظه وعباراته لتشكيل أسلوبه المناسب لهذا المقتضى.

يقول السكّاكي (ت٦٢٦هـ): "لا يخفى عليك أنّ مقامات الكلام متفاوتة؛ فمقام الشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح

(١) نحو نظريّة أسلوبية لسانية، ص١٩٠. وانظر: الأسلوبية: منهجا نقديا، ص٤٦.

يباين مقام الذمّ، ومقام الترهيب يباين مقام الترغيب، ومقام الجدّ في جميع ذلك يباين مقام الهزل. وكذا مقام الكلام ابتداء يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار أو الإنكار. ومقام البناء على السؤال يغاير مقام البناء على الإنكار. وجميع ذلك معلوم لكلّ لبيب [1]".

وأمّا المخاطب فهو المتلقي، مستقبلُ الرسالة، وهو المستهدفُ بالخطاب، ولذلك كان عنصرًا أساسيًّا في عملية الإبداع الأدبيّ، وهو أحد أركان نظرية الاتّصال.

وهكذا يبدو الأسلوب حصيلة مجموعة من العناصر ؛هي الفرد القائل، والنصّ، والمقام، والمتلقي. وهو لا يتشكّل من واحد من هذه العناصر فحسب، بل منها جميعا. وإنّ إهمال الباحث في الأسلوب لأيّ واحد منها هو تفريط لا يعين على إيفاء الظاهرة الأدبية حقّها، ويبقى قاصرًا عن الإحاطة بها.

ومن الواضح أن هذه العناصر التي تشكل الأسلوب قائمة على توازن واعتدال بين الدّاخل والخارج ؛فهي لا تنظر إلى بنية العمل الأدبيّ على أنها مغلقة، منعزلة عن الملابسات الخارجية : كالتاريخ، والمجتمع، والمتلقي، والمؤلف نفسه، كما فعلت بعض المناهج الشكلية الحديثة، كالبنيوية وغيرها، بل تنظر إليها في سياقها الحقيقي.

إن الأسلوب – الذي هو اختيار من القائل لألفاظ وعبارات لا حصر لها، تضعها بين يديه اللغة، بما تتميز به من ثراء – ليس اختيارًا حرًّا مطلقًا، بل هو " يرتكز بدوره على ما يقدمه الكاتب من تسويغات شخصية من ناحية، وعلى

(١) مفتاح العلوم، ص٩٥.

المعايير الاجتماعية المعمول بها في الاستعمال المنظم للوسائل اللغوية من ناحية ثانية؛ فالبناء اللغويّ لأيّ نصّ يثير لدى المتلقي تداعيات كثيرة، قد تخاطبه وجدانيًّا وعاطفيًّا، أو تكون عنده تركيبًا إشاريًّا يستطيع به أن يلج باب العمليات المعرفية[١]".

إن الأسلوب "هو الطريقة الذاتية التي تشير إلى كيفية اختيار الفرد في سياق ما، ومقام ما، مما بين يديه من وسائل لغوية[٢]".

وسنتوقّف في هذا البحث عند عنصر واحد من عناصر الاتّصال، وهو المتلقي، أحد المؤثرات الأساسية في تشكيل الأسلوب، ونرى بعضًا من مظاهر حضوره في البلاغة العربيّة من خلال بعض الملابسات التي توقّفت عندها البلاغة العربيّة:

-**اللغة ظاهرة اجتماعيّة**: إن البلاغة العربية قد توصّلت إلى ما توصّل إليه علم الأسلوب الحديث من أنّ اللغة، التي يتشكّل منها الأسلوب، هي – من جملة مظاهرها- ظاهرة اجتماعية، وهي مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بثقافة الناس الذين يتكلّمونها، وأن هذه الثقافة يمكن تحليلها بواسطة حصر أنواع المواقف الاجتماعية التي يسمى كل منها (مقاما).

ولذلك فإنّه إذا "عزلنا اللّغة عن متكلِّميها، ومؤوِّليها، وعن السّياق الذي يتكلّم فيه هؤلاء النّاس ويؤوِّلون فيه اللّغة؛ أخفقنا في أن نقترب أكثر من بعض جوانب حقيقتها الجوهريّة[٣]".

(١) الأسلوبية اللسانية، مجلة نوافذ، العدد ١٣، ص١١٧.

(٢) نحو نظرية أسلوبية لسانية، ص٤١.

(٣) اللّغة والهويّة، قوميّة، إثنيّة، دينيّة، ص٤٦.

إن اللغة -وفي وقت واحد معاً- علامة فردية مميّزة، وعلامة طبقية مميّزة في الجماعة الواحدة. وهي -باعتبارها نظاماً اجتماعيًّا- تنحو مناحي كثيرة، وتظهر بأشكال لا حصر لها. فلكل فئة من الناس أسلوبها الخاص في استعمال اللغة على حسب طبقتهم الاجتماعية. للرجال ألفاظ معينة تشيع فيما بينهم، لا تعرفها النساء، ولا يتلفظن بها أبدًا . وللأطفال كلماتهم وعباراتهم التي تجعل لهم عالماً اجتماعياً متميزاً. وللشباب والكهول والشيوخ مثل هذه الألفاظ الخاصة التي تعبر عن مرحلة من مراحل العمر، وتشبه العلامة الفارقة التي تميز هذه المرحلة . كما أن لكل طائفة من الناس استعمالاً لغوياً يختلف باختلاف تخصصها ومهنتها، فبين الأطباء تشيع أنماط من التعبير لا يستعملها المحامون، كما يختص عالم المهندسين بضروب من التعبير لا تخطر في بال الصيادلة، أو الأساتذة، أو العمال، أو غيرهم من أصحاب المهن والتخصصات الأخرى .

وقد عبر الجاحظ (٢٥٥هـ) عن هذه الفكرة أدقّ تعبير بقوله: "ولكل صناعة ألفاظ قد حصلت لأهلها بعد امتحان سواها، فلم تلزق بصناعتهم إلا بعد أن كانت مشاكلاً بينها وبين تلك الصناعة [١]".

كما يتدخل في تكوين هذه الأنماط اللغوية المختلفة البيئة أو الوسط الذي ينشأ فيه الفرد؛ فلغة أهل البادية أو الريف تختلف كثيراً عن اللغة المتداولة في الحواضر والمدن، بل قد تختلف اللغة من حي إلى حي، فتشيع في هذا الحي ألفاظ لا يعرفها أهل الأحياء الأخرى، ولا يتداولونها.

وقد نبّه محمد بن سلام الجمحيّ (ت٢٣١هـ) في كتابه طبقات فحول الشعراء

(١) الحيوان ٣/ ٣٦٨.

على أثر البيئة في اللغة تنبهاً دقيقاً، ولاحظ هذا الأثر في شعر عدي بن زيد، فقال عنه : "كان يسكن الحيرة، ويراكن الريف، فلان لسانه، وسهل منطقه[١]".

وأشار المفضل الضبيّ (ت١٦٨هـ) إلى تأثر عديّ ببيئته ومن يفد إليها، فقال : "كانت الوفود تفد على الملوك بالحيرة، فكان عد يّ بن زيد يسمع لغاتهم، فيدخلها في شعره "ومن أجل هذا أحس النقاد أن له نمطا لغوياً خاصاً، فقال عنه الأصمعي :"إن ألفاظه ليست بنجدية[٢]". ولاحظ أبو عمرو بن العلاء (ت١٤٥هـ) أن نشأة الطرمّاح بن حكيم بسواد الكوفة أثرت في لغته، فكثرت في كلامه ألفاظ النبيط[٣].

ويتدخل في تشكيل هذه الأنماط اللغوية أيضا الدين الذي يعتنقه الفرد، فيتميز المسلمون بأشكال من التعبير لا يعرفها النصارى ولا اليهود، كما يتداول الآخرون ضروباَ من الألفاظ والكلمات التي لا يعرفها أصحاب الأديان الأخرى.

والحق بعد ذلك أن تأثير هذه العوامل الاجتماعية المختلفة التي ذكرنا بعضاً منها على سبيل التمثيل لا الحصر لا يقتصر على تغير أشكال التعبير فحسب، أو التميز باستعمال ألفاظ وعبارات معينة، ولكنه يجاوز هذا المعجم اللغوي الخاص بكل طبقة اجتماعية ليظهر كذلك في طريقة نطق الحروف، وإخراج الأصوات من ناحية، وفي طريقة بناء الجمل وتركيبها من ناحية أخرى.

(١) طبقات فحول الشّعراء، ص١٤٠.
(٢) الموشّح، ص١٠٣.
(٣) السّابق، ص٣٢٦.

وهكذا تبدو اللغة علامة طبقية مميزة، تدل على بيئة الإنسان ونشأته وحيه ومهنته ودينه ونوعه وعمره. وإن تغيير الفرد للغته التي تدل على وضع طبقي معين، حتى ينتقل بها إلى وضع طبقي آخر: أدنى أو أعلى؛ لأمر عسير جداً .وهو أمر –إن تأتى– لابد أن يمر بمرحلة طويلة من الدربة والمراس والمران، ثم لا مندوحة أن يندّ عن هذا الفرد بين الحين والحين ما يشعر بأصله الطبقيّ، أو يشير إليه من قريب أو بعيد[١].

إن هذه الاعتبارات جميعا توضّح أن الأسلوب –زيادة على صلته بصاحبه، وأنه ظاهرة فردية تخضع لذاتية القائل، وزيادة على مراعاته لطبيعة الرسالة التي يريد إبلاغها– هو كذلك ظاهرة اجتماعية، ولا بدّ أن يأخذ في حسبانه المخاطب، وأن يراعيه، وأن يتشكّل في ضوء معرفته، ومعرفة اللغة التي تناسبه معرفة كافية.

إنّ المتلقي حاضر دائما في أيّ تشكيل أسلوبيّ بلاغيّ من غير أن ينفي ذلك حرية الكاتب في الاختيار؛ فلكلّ من الإرسال والتلقي دور في التشكيل الأسلوبيّ.

يقول أحدهم: "ليست الظاهرة الأدبية هي النصّ فقط، ولكنها القارئ أيضا، بالإضافة إلى مجموع ردود فعله الممكنة على النصّ، وعلى القول وإنتاجية القول[٢]".

وتهتم الأسلوبية الحديثة، على نحو ما اهتمّت البلاغة العربية، بالمتلقي اهتمامًا كبيرًا، وتسمى الدراسة التي تبحث في ذلك أسلوبية المتلقي، وفيها يحتلّ القارئ/ المتلقي/ مكانة بارزة في نظرية الأسلوب الأدبية الاتصالية؛ حيث لا

(١) انظر في تفصيل هذه المسائل في: peter Trudgill. Sociolinguistics. Penguin Books, England :1981

(٢) انظر: نظريات التلقي، مجلة البيان الكويتية، العدد ٦١٠، ص٣٤.

يظهر القارئ هامشيا، وإنما لا يتحقّق الوجود الأسلوبيّ، أو الفعل الأسلوبيّ، إلا بحضوره وتجلّيه[١].

إنّ الاختيار الذي يمارسه المبدع لألفاظه وعباراته وصوره وأفكاره، ولأسلوب نظمها على شكل معين ليس خاليا من الضبط إذن، وإن حريته في هذا الاختيار ليست مطلقة، بل يتم ذلك – في جملة ما يتم – باستحضار المتلقي، أو المخاطب، بمصطلح البلاغة العربية. وهو يشكّل عنصرا أساسيا من عناصر الاتصال اللغويّ.

وإنّ النصّ الأدبيّ، بمصطلح اللسانيات، كما عبّر عنه رومان جاكبسون، رسالة من مبدع، يبعث بها إلى مخاطب، متلق، أو مرسل إليه، يستقبلها في سياق معين، ومن خلال قناة أو وسيلة اتصال معينة، وبحسب نظام لغويّ (شفرة:cod) متعارف عليه بين المبدع المرسِل والمستقبل المرسَل إليه[٢]. وهذا كلام يلتقي –كما ترى– مع كلام حازم القرطاجني الذي أوردناه في الفقرة السابقة.

يقول أحد النقاد: "ينبغي فهم الأسلوب على أنه ظواهر معينة في نص ما، أو يقصد إنتاجه في مسألة الإبداع الفني، أو يتم تحليله بالنظر إلى تأثيره في القارئ، ويمكن للإنسان أن يرمز لهذه الإمكانيات الثلاث على أنها أسلوبية نصية داخلية، وأسلوبية إنتاج، وأسلوبية تلق، ولهذا يأتي قطاع الاتصال الأدبي في المقدمة .إن عنصر الأسلوب لا يمكن تجريده من النص، ولا من المؤلف، ولا من المتلقين[٣]".

(١) انظر: الأسلوبية : الاتصال والتأثير مجلة علامات،ج٢٧/ مجلد٧، ص٣٢.

(٢) نحو نظرية أسلوبية لسانيّة: ص١٢٧.

(٣) انظر: نظرية اللغة الأدبية، ص٨٩.

وعرف بعضهم الأسلوب بأنه" مجموعة من الإمكانيّات تحقّقها اللّغة، ويستغلّ أكبرَ قدر منها الكاتبُ النّاجحُ أو صانعُ الجمال الماهر الذي لا يهمّه تأدية المعنى وحسب، بل يبغي إيصالَ المعنى بأوضح السّبل وأحسنها وأجملها، وإذا لم يتحقّق هذا الأمر فشل الكاتب، وانعدم معه الأسلوب[1]".

-**الأسلوب والموقف الاجتماعيّ**: إن هذه الاختلافات اللغوية، التي تدرس عادة في فرع من علم اللغة يعرف بعلم اللغة الاجتماعي Sociolinguistics– والتي سقنا نماذج منها –على سبيل التمثيل لا الحصر- تشترك في تكوين ما يسمى في (علم الأسلوب) الحديث بالموقف أو المقام، وهو ما يحاول القائل أن يراعيه فيما يختاره من طرق التعبير، وفي استخدامه للغة. وهكذا يبدو الأسلوب ثمرة من ثمرات هذا الاهتمام بالموقف، ومراعاته، وأخذه في الاعتبار.

فالفرد القائل يريد أن يوصل إلى شخص آخر أو إلى مجموعة من الناس معنى ما، وهو -إن كان ينشئ عملاً فنيا- يتوخى إلى جانب التوصيل التأثير في المتلقي، وهو -من أجل تحقيق واحد من هذين الغرضين أو كليهما معاً- يراعي مجموعة من الاعتبارات، على رأسها تلك الفروق اللغوية الموجودة بين الأفراد والجماعات، فيدخل في حسابه عند استعماله للغة على أسلوب معين دلالات كثيرة: دلالات تتمثل في طريقة النطق، واختيار الكلمات والتراكيب، ومراعاة مصطلحات معينة. وهي جميعها دلالات يأنس إليها السامعون، وتلقى عندهم قبولاً، ويحقق القائل بواسطتها غرضي التوصيل والتأثير اللذين ينشدهما على أتم وجه.

(١) الأسلوبيّة والأسلوب: نحو بديل ألسنيّ في نقد الأدب، ص٨١.

ومن الواضح أن هذا الموقف الذي نتحدث عته يعنى بشيئين: بالمتلقي ونوعه ودرجته الاجتماعية، وبالحالة أو الظرف الذي يعد له الأسلوب، أو يقال فيه الكلام، وهما بطبيعة الحال جانبان متداخلان أو هما وجهان لقطعة نقدية واحدة.

وتلتقي البلاغة العربية -في وضعها الأسلوب في إطاره من الملابسات الكثيرة التي تؤثر في تشكيله، ومنها المواقف الاجتماعية- مع الأسلوبية المعاصرة، ومع التداولية، وهي فرع من علم العلامات السيميولوجيا التي تعنى –كالبلاغة- "بالشروط اللازمة لكي تكون الأقوال اللغوية مقبولة وناجحة وملائمة في الموقف التواصليّ الذي يتحدّث فيه المتكلّم..تعنى بالشروط والقواعد اللازمة للملاءمة بين أفعال القول ومقتضيات المواقف الخاصّة به، أي: للعلاقة بين النصّ والسياق[1]".

إن مفهوم التداولية يغطّي ما يسمّى في البلاغة العربية مقتضى الحال التي أنتجت مقولة : لكلّ مقام مقال[2].

- **حضور المتلقي في البلاغة العربية:** قفز الاهتمام بالمتلقي بقوة إلى واجهة الدراسات الأدبية والنقدية بعد انحسار البنيوية، وبدا للباحثين واضحًا أنّ الأسلوب لا يشكّل حضوره الفاعل إلا من خلال المتلقي الذي يحكم عليه، ويميز تأثيره، إذ هو المعنِيّ به أصلاً؛ فهو الذي يتلقى الرسالة التي هي إحدى عناصر الاتصال التي أشارت إليها البلاغة العربية واللسانيات الحديثة.

(١) بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، ص٢٥.

(٢) انظر: السّابق، ص٢٦.

وما يسمى الآن في الدراسات الأسلوبية الحديثة بـ (بأسلوبية التلقي) هو أسّ البلاغة العربية التراثية التي كان في أصل تعريفها أنها "مراعاة مقتضى الحال" والمخاطب أو المتلقي هو أهم عناصر الحال التي تراعى.

وقد حظي المتلقي في التراث البلاغي والنقديّ عند العرب بمكانة فاقت مكانة المؤلف نفسه؛ ذلك أن الأدب العربيّ: شعرا ونثرا، كان دائما ملتصقا بالجمهور، مجنّدا لخدمة همومه ومشكلاته. لم يشهد تراثنا الأدبيّ جفوة بينه وبين المتلقي كما حصل مع قدوم موجات الحداثة التي حملت معها التّشويش والفوضى والغموض، فكانت نظرية التلقي أو استجابة القارئ لونا من ألوان تملّق هذا المتلقي، وردّ الاعتبار إليه، بعد أن أهملته بعض الاتجاهات الحداثية الغربية، وجعلت السلطة الأدبية كلّها للمؤلف ،أو للنصّ وحدهما. وحسب المنبهرون بكلّ ما يأتي من الغرب أن هذا الاهتمام بالمتلقي هو فتح جديد في الفكر الإنسانيّ، وأنّ أحدا لم يعرفه من قبلهم.

إنّ المخاطب/ المتلقي حاضر في التراث الأدبيّ العربيّ حضورا طاغيا عند كلّ من المبدع والناقد معا. يقول ابن رشيق (ت٤٥٦هـ) داعيًا الشاعر إلى مراعاة المخاطب : "غاية الشاعر معرفة أغراض المخاطَب كائنا من كان؛ ليدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه؛ فذلك سرّ صناعة الشعر ومغزاه الذي به تفاوت الناس، وبه تفاضلوا[١]".

وقال الجاحظ مخاطبًا الكاتب : " إذا أعطيت كلّ مقام حقّه، وقمت بالذي يجب من سياسة ذلك المقام، وأرضيت من يعرف حقّ الكلام؛ فلا تهتمّ لما فاتك من رضا الحاسد والعدو؛ فإنه لا يرضيهما شيء[٢]".

(١) العمدة، ص٢٣٠.
(٢) البيان والتّبيين١/ ١١٦

وهذا عين ما تقوله الأسلوبيّة الحديثة في دعوتها إلى الاهتمام بالمخاطب ومراعاته عند تشكيل الخطاب؛ إذ -كما يقول عبد السّلام المسدي- "لا يكون مخاطِب بدون مخاطَب وخطاب، ولا خطاب ما لم تكتمل أضلاع المثلّث. ويعمد الفكر الأسلوبيّ إلى منهج اختياريّ في إثبات حضور المتقبِّل في عمليّة الإبلاغ، فإذا استندنا إلى التجربة اهتدينا إلى أنّ المتكلِّم يكيِّف صيغة خطابه حسب أصناف الذين يخاطبهم.. وعلى هذا المستند ترى الواحد منا يخاطب الصّغير تلقائيًّا بما لا يخاطب به الكبير صياغة ومضمونًا، وتراه يخاطب الرّجل بما قد لا يخاطب به المرأة[1]".

إنّ المتلقي هو جزء من المقام كما سبق أن أشرنا، وقاعدة لكلّ مقام مقال التي تعد تعريفا للبلاغة تجعل المتلقي أهم ركن في هذا المقام. يقول تمّام حسّان: "حين قال البلاغيون: لكلّ مقام مقال، ولكلّ كلمة مع صاحبتها مقام، وقعوا على عبارتين من جوامع الكلِم، تصدقان على دراسة المعنى في كلّ اللغات لا في اللغة العربية الفصحى فقط، وتصلحان للتطبيق في إطار كلّ الثقافات على حدّ سواء. ولم يكن مالينوفسكي وهو يصوغ مصطلحه الشهيرContext of situation يعلم أنه مسبوق إلى مفهوم هذا المصطلح بألف سنة أو ما فوقها. إنّ الذين عرفوا هذا المفهوم قبله، وهم العرب، سجّلوه في كتبهم تحت اصطلاح المقام ولكن كتبهم لم تجد من الدعاية على المستوى العالمي ما وجده اصطلاح مالينوفسكي من تلك الدعاية؛ بسبب انتشار نفوذ العالم الغربيّ في كلّ الاتجاهات، وبراعة الدعاية الغربية الدائبة [2]".

(١) الأسلوبيّة والأسلوب: نحو بديل ألسنيّ في نقد الأدب، ص٧٦.

(٢) اللغة العربية معناها ومبناها، ص٢٧٢.

وقد أخذت عناية البلاغة العربية بالمتلقي عدّة أشكال، لا يتسع بحث موجز مثل هذا أن يقف عليها جميعها، ولذلك سنشير باختصار إلى أبرز الملامح العامّة التي تشكّل وجه هذه القضية؛ فقد راعى الأسلوب البلاغيّ جوانب كثيرة تتعلّق بالمخاطب؛ فاستحضره في التقديم والتأخير، والذكر والحذف، والتعريف والتنكير، والإيجاز والإطناب، وفي ضروب الخبر المختلفة، وفي صياغة الصورة الأدبية، وفي وضوح الكلام وشفافيته، وفي بناء القصيدة، وفي غير ذلك من أساليب صياغة الكلام الكثيرة . وجميع ذلك من أجل إيصال الرسالة إليه معبّرة مؤثرة، تتفق مع أحواله المختلفة : نفسيًّا وثقافيًّا واجتماعيًّا وطبقيًّا وغير ذلك.

وهو بذلك قد سبق ما تدعو إليه الأسلوبيّة الحديثة في مثل قول من "يعتبر أنّ الأسلوب مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ وإمتاعه، وشدّ انتباهه، وإثارة خياله[1]".

١-مراعاة الجانب النفسيّ: يتشكّل الأسلوب البلاغيّ في أحيان غير قليلة مراعيًا الجانب النفسيّ، أو الحالة النفسية للمخاطب، سواء أكان هذا المخاطب حقيقيا، له وجود ماديّ ملموس، أم كان مخاطبًا متخيَّلا أو مفترضًا، يشبه، إلى حدّ ما، ما يسمّى عند أصحاب نظرية التلقي القارئ الضمنيّ، وهو قارئ يقول عنه آيزر : "تحيل فكرة القارئ الضمنيّ إلى بنية نصّية لمثولية المتلقي، وإنّ المقصود بهذا هو شكل يجب أن يكون متحققا. فالقارئ الضمنيّ إنما هو مفهوم يضع القارئ أمام النصّ، وذلك في حدود التأثيرات النصّية التي يصبح الفهم إزاءها فعلا من الأفعال[2]". وأمثلة مراعاة حالة المخاطب في البلاغة العربيّة كثيرة، منها على

(١) الأسلوبيّة والأسلوب، نحو بديل ألسنيّ في نقد الأدب، ص٧٩.

(٢) نظريات التلقي، مجلة البيان، ص ٨٩. وانظر كذلك: نظريات التلقي، مجلة علامات، العدد ٦١٠، ص ٩٨.

سبيل التّمثيل:

-**حالات الخبر:** فالخبر ابتدائي، أو طلبيّ، أو إنكاريّ . وأساليب الخبر هذه مراعى فيها حالة المخاطب النفسية، وما يعتريه من يقين، أو تردد، أو شك، أو إنكار وجحد، أو ما شابه ذلك.

قال البلاغيون: "إنّ كان المخاطب خالي الذهن من الحكم بأحد طرفي الخبر على الآخر، والتردد فيه؛ استغنى عن مؤكدات الحكم، كقولك: جاء زيدٌ، وعمرو ذاهبٌ، فيتمكن في ذهنه لمصادفته إياه خاليا. وإن كان متصوّر الطرفين، مترددا في إسناد أحدهما إلى الآخر، طالبا له؛ حسُن تقويته بمؤكّد، كقولك: لزيدٌ عارفٌ، أو: إنّ زيدا عارفٌ. وإن كان حاكما بخلافه وجب توكيده بحسب الإنكار، فتقول: إني صادقٌ، لمن ينكر صدقك، ولا يبالغ في إنكاره، وإني لصادقٌ، لمن كان يبالغُ في إنكاره[1]".

وتؤخذ هذه الحالة النفسية للمخاطب في الحسبان حتى عند كسر هذه القاعدة، والخروج بالخبر إلى ما سمّاه البلاغيون: خروج الكلام على خلاف الظاهر. فلا يساق الخبر للمتلقي بحسب الحالات السابقة، بل يُخَرَج عليها لاعتبارات نفسية كذلك؛ حيث "ينزّل غيرُ السائل منزلة السائل، إذا قدّم إليه ما يلوّح له بحكم الخبر، فيستشرف له استشراف المتردد الطالب[2]".

- **أساليب القصر:** ومن هذه المراعاة النفسية لحالة المخاطب ما بتعلّق ببعض أساليب القصر؛ إذ هو -بالنظر إلى هذه الحالة- ثلاثة أنواع، هي: قصر إفراد،

(١) الإيضاح، ص.٩٢

(٢) السابق، ص٩٤.

وقصر تعيين، وقصر قلب. وكلّ نوع من هذه الأنواع يوجّه إلى مخاطب -حقيقيّ، أو متوهم- ذي حالة نفسية معينة [1].

-الالتفات: ومن ذلك ما يتعلّق بأسلوب "الالتفات" أو العدول بين الضمائر، ومن أغراضه تنويع أسلوب الخطاب للمتلقي لطرد السأم عنه.

يقول حازم القرطاجنّي في ذلك: "وهم يسأمون الاستمرار على ضمير متكلّم، أو ضمير مخاطب، وينتقلون من الخطاب إلى الغيبة. وكذلك أيضا يتلاعب المتكلّم بضميره؛ فتارة يجعله ياء على جهة الإخبار عن نفسه . وتارة يجعله كافا أو تاء، فيجعل نفسه مخاطبا. وتارة يجعله هاء، فيقيم نفسه مقام الغائب؛ فلذلك كان الكلام المتوالي فيه ضمير متكلّم أو مخاطب لا يُستطاب، وإنما يحسُن الانتقالُ من بعضها إلى بعض [2]".

- ومن مراعاة الحالة النفسية للمتلقي، وتقدير مقامات الكلام وظروفه، أن يحترز المتكلّم في مقام كالمدح، أو التهنئة بمناسبة سعيدة، أو ما شابه، من **إيراد ألفاظ قد تفسد على المتلقي** هذه الحالة النفسية التي هو فيها . وعلى الشاعر – من أجل تحقيق هذه المراعاة- كما يقول ابن طباطبا- " أن يحترز – في أشعاره، ومفتتح أقواله- مما يتطيّر به، أو يُستجفى من الكلام والمخاطبات، كذكر البكاء، ووصف إقفار الديار، وتشتت الأُلاف، ونعي الشباب، وذمّ الزمان. ولا سيما في القصائد التي تضمّن المدائح والتهاني . ويستعمل هذه المعاني في المراثي، ووصف الخطوب الحادثة؛ فإنّ الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطيّر منه سامعُه . وإن كان

(١) انظر تفصيل ذلك في الإيضاح، ص٢١٤.

(٢) منهاج البلغاء، ص٣٤٨.

يعلم أنّ الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح، فيتجنب مثل ابتداء قول الأعشى:

مـــا بكـــاء الكبـــير بـــالأطلال وســـؤالي، وهـــل تـــرد ســـؤالي؟

دمنـــة قفـــرة تعاورهـــا الصيـــ فُ، بـــريحين مـــن صـــبا وشـــمال

ومثل قول ذي الرمّة :

مـا بـال عينـك منهـا المـاء ينسـكبُ كأنـــه مـــن كـــلى مفريـــة سربُ؟

وقد أنكر الفضل بن يحيى البرمكيّ على أبي نواس قوله:

أربـــعَ الـــبلى إنّ الخشـــوعَ لبـــادِ عليـــــك وإنّي لم أخنْـــــك ودادي

وتطيّر منه، فلما انتهى إلى قوله :

ســلامٌ عــلى الــدنيا إذا مــا فقــدتمُ بنـــي برمـــكٍ مـــن رائحـــينَ وغـــادِ

استحكم تطيّره، فيقال : إنه لم ينقض الأسبوع حتى نزلت به النازلة[1]".

وذكر ابن طباطبا أمثلة أخرى على عدم مراعاة المتكلم حالة المخاطب النفسية ثم قال: "فليجتنب الشاعر هذا وما شاكله مما سبيله كسبيله. وإذا مر له معنى يُستبشع اللفظ به لطُف في الكناية عنه، وأجَلّ المخاطب عن استقباله بما يتكرّهه منه، وعدل اللفظ عن كاف المخاطبة إلى ياء الإضافة إلى نفسه إن لم ينكسر الشعر، أو احتال في ذلك بما يحترز به مما ذممناه، ويوقف به على أدب نفسه، ولطف فهمه، كقول القائل:

(١) عيار الشّعر، ص٢٠٤-٢٠٥.

ولا تحسبنّ الحزن يبقى فإنه شهابُ حريقٍ واقدٌ ثم خامدُ

سآلفُ فقدان الذي قد فقدتُه كإلفك وجدانَ الذي أنت واجدُ

وإنما أراد الشاعر: ستألف فقدان الذي قد فقدته كإلفك وجدان الذي قد وجدته؛ أي: تتعزى عن مصيبتك بالسلو. فانظر كيف لطف في إضافة ذكر المفقود الذي يُتطيّر منه إلى نفسه، وما يُتفاءل إليه من الوجدان إلى المخاطب، فجعل الموجود المألوف للمعزّى، والمفقود لنفسه[1]".

٢-مراعاة المستوى الثقافي: راعت البلاغة العربية في تشكيل الأسلوب مستوى المخاطب الثقافي والفكريّ، وكان ذلك وجهًا آخر من وجوه حسن التواصل معه، وإيصال الرسالة إليه معبّرة مؤثرة .

نجد في البلاغة العربية دعوة لحوحًا أن يكون الخطاب بحسب شخصية المستهدف به؛ فلا يكون أسلوبٌ موجّهٌ إلى العالم كمثل أسلوب موجّه إلى جاهل أو قليل الثقافة، ولا يُخاطب بأسلوب أهل اختصاص قومٌ لا دخل لهم بهذا الاختصاص؛ ذلك أن الأساليب واللغة التي تستعمل فيها هي نتاج حالات اجتماعية كما سبق أن أشرنا.

وقد يكون الحطيئة الجاهليّ القائل لعمر بن الخطّاب رضي الله عنه:

تحنّنْ عليّ هداك المليكُ فإنّ لكلّ مقام مقالا[2]

أول من ألمع إلى فكرة (ارتباط المقام بالمقال)، ولعل بشر بن المعتمر بعد ذلك أوّل من وضح هذه القاعدة، فربطها بالموقف وبالمخاطب، بمراعاة قدره، ومعرفة

(١) عيار الشّعر، ص٢٠٧- ٢٠٨.

(٢) ديوان الحطيئة، ص٣٣.

حاله، وما يحظى عنده من الألفاظ والمعاني، فقال: "ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين. وبين أقدار الحالات، فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاما، ولكلّ حالة من ذلك مقاما. حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات[١]".

ثمّ اتسع الجاحظ في هذه الفكرة، فدعا المتكلّم أن يراعي أحوال المخاطبين، فلا يكون ما يوجهه إليهم فوق مستواهم، أو ممّا لا رصيد له في مخزونهم الثقافي والفكريّ. يقول الجاحظ: "أرى أن ألفظ بألفاظ المتكلّمين ما دمت خائضا في صناعة الكلام مع خواصّ أهل الكلام؛ فإنّ ذلك أفهم لهم عني، وأخفّ لمؤنتهم عليّ. ولكلّ صناعة ألفاظ قد حصلت لأهلها بعد امتحان سواها، فلم تلزق بصناعتهم إلا بعد أن كانت مشاكلا بينها وبين تلك الصناعة. وقبيح بالمتكلّم أن يفتقر إلى ألفاظ المتكلّمين في خطبة، أو في رسالة، أو في مخاطبة العوام والتجار، أو في مخاطبة أهله وعبده وأمته.. ولكلّ مقام مقال، ولكلّ صناعة شكل[٢]".

والتقط أبو الحسين بن وهب في كتاب البرهان في وجوه البيان أذيال الفكرة من الجاحظ؛ فأطال في الكلام على ارتباط اللغة بأوضاع أهلها وأعصارهم وصنائعهم "ذلك أن للمتكلمين من أهل اللغة أوضاعا ليست في كلام غيرهم، مثل : الكيفية، والكمية، والمائية.. فمتى كان المتكلّم غيرهم كان المتكلّم بذلك مخطئا، ومن الصواب بعيدا، ومتى خرج عليها في خطابهم كان في الصناعة

(١) البيان والتبيين ١/ ١٣٩.
(٢) الحيوان ٣/ ٣٦٩.

مقصّرا. وكذلك للمتقدّمين من الفلاسفة والمنطقيين أوضاع متى استعملت مع متكلمي هذا الدهر وأهل هذه اللغة كان المستعمل لها ظالما، وأشبه من كلام العامّة بكلام الخاصّة، والحاضرة بغريب أهل البادية...وأشباه ذلك مما إذا خاطبنا بهم متكلمينا أوردنا على أسماعهم ما لا يفهمونه إلا بعد أن نفسّره، وكان ذلك عيّا وسوء عبارة، ووضعا للأشياء في غير مواضعها[1]".

وقد لاحظ بعض البلاغيين العرب أن مراعاة المستوى الفكري والعقلي وحال المخاطب عامّة هي من سمات الأسلوب القرآنيّ. أشار ابن وهب إلى ذلك، وبيّن تنوّع خطاب الذكر الحكيم بحسب مقام المخاطب وحاله، فقال عن أسلوبيْ الإيجاز والإطناب: "فأما المواضع التي ينبغي أن يستعمل كلّ واحد منهما فيها؛ فإنّ الإيجاز ينبغي أن يُستعمل في مخاطبة الخاصّة، وذوي الأفهام الثاقبة الذين يجتزئون بيسير القول عن كثيره، وبمجمله عن تفسيره.. وأمّا الإطالة ففي مخاطبة العوام، ومن ليس من ذوي الأفهام، ومن لا يكتفي من القول بيسيره، ولا يتفق ذهنه إلا بتكريره؛ ولهذا استعمل الله ﷻ في مواضع من كتابه تكرير القصص، وتصريف القول، ليفهم من بعُد فهمه، ويعلم من قصُر علمه. واستعمل في موضع آخر الإيجاز والاختصار لذوي العقول والأبصار[2]".

وطبق النقّاد والبلاغيون هذه القاعدة التي أُصّلت نظريا في مقاربتهم للأعمال الإبداعية، فنقدت كثير من النماذج لأنها لم تضعْ المخاطب في موضعه اللائق، ولم تتوجه إليه بقول يتناسب مع حالته الفكرية والثقافية. خاطب أبو تمام فتى اسمه عبدوس بقوله :

(١) البرهان في وجوه البيان، ص ١٩٥-١٩٦.

(٢) السابق، ص١٥٣-١٥٥.

قسمتْ له وقاسمتني بسلطا ن من السحر مقلتا عبدوس

فالقسيمُ القسّامُ عن لحظات منهما يختلسْن حبّ النفوس

فالذي قاسمت بلحظ إذا الـ لي.. لُ تمطّى من الكرى المنفوس

فقال القاضي الجرجانيّ (ت٣٩٢هـ) في نقده: "ولست أدري- يشهد الله- كيف تصوّر له أن يتغزّل وينسب، وأيَّ حبيب يُستعطف بالفلسفة ؟ وكيف يتّسع قلب عبدوس هذا- وهو غلام غرّ حدث مترف – لاستخرج العويص، وإظهار المعمّى[1]؟

ولم يكن ردُّ بشار الذي استحسنه البلاغيون على منتقدِّيه إلا من قبيل هذا الإدراك لأهمية المتلقي، واستحضاره عند إنشاء الرسالة. قال بشار بن برد في رباب جاريته:

ربابة ربّة البيت تصبُّ الخلّ في الزيت

لها عشر دجاجات وديكٌ حسنُ الصوت

فانتقد بسبب تفاوت شعره؛ إذ يقول مثل هذا الشعر السهل البسيط الخلي من الصنعة والتّنميق، وهو القائل من قبلُ "شعرًا يثير به النقع، ويخلعّ به القلوب" مثل:

إذا ما غضبنا غضبةً مضريَّة هتكنا حجاب الشمس أو تمطر الدّما

إذا ما أعرنا سيدًّا من قبيلة ذرا منبر صلّى علينا وسلّما

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص٦٩.

فقال لهم بشار -معتمدًا على قاعدة مراعاة المتلقي-: "لكلّ وجه موضع؛ فالقول الأول جدّ، وهذا قلته في ربابة جاريتي، وأنا لا آكل البيض من السوق، وربابة هذه لها عشر دجاجات وديك، فهي تجمع لي البيض وتحفظه عندها، فهذا عندها من قولي أحسن من: **قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل** عندك[١]".

٣- مراعاة **المستوى** الاجتماعي والطبقي: وذلك أن يأخذ المتكلّم في الاعتبار حال من يخاطب، فيعرف قدره ومكانته الاجتماعية فيختار من الألفاظ والعبارات ما يناسب هذا المتكلم، فما خطاب الملوك أو القادة أو الرؤساء، مثل خطاب عامة الناس، بل ما خطاب الملك مثل خطاب الوزير، ولا خطاب الوزير مثل خطاب ا لمدير. وقس على ذلك.

يتحدث ابن رشيق (ت٤٥٦هـ) عن اختلاف أسلوب الشاعر بحسب طبيعة المخاطب، فيقول: "وشعره للأمير والقائد غير شعره للوزير والكاتب : ومخاطبته للقضاة والفقهاء بخلاف ما تقدم من هذه الأنواع [٢]".

ولقد كان هذا جزءًا من المقام الذي دعت البلاغة العربية إلى مراعاته في الأسلوب، وإلى نظم الكلام في ضوئه، وقد مر معنا قول بشر في وجوب مراعاة المتكلم لأقدار المستمعين عندما قال "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستقيمين على أقدار تلك الحالات[٣]".

(١) الأغاني ٣/ ١٦٢.
(٢) العمدة ١/ ٢٣١.
(٣) البيان والتبيين ١/ ١٣٩.

وأكد ابن قتيبة (٢٧٦هـ) على هذه المراعاة فدعا الكاتب قائلاً: "نستحب له أيضاً أن ينزل ألفاظه في كتبه، فيجعلها على قدر الكاتب والمكتوب إليه، وأن لا يعطي خسيس الناس رفيع الكلام، ولا رفيع الناس وضيع الكلام؛ فإني رأيت الكتاب قد تركوا تفقد هذا من أنفسهم وخلطوا فيه ..[١]".

وإنّ مراعاة مقامات الناس في الخطاب، ومعرفة أقدارهم، هو من قبيل الصدق كذلك؛ إذ هي إنزالٌ للكلام في موضعه، وإعطاؤه لمن يستحقّه

٤- مراعاة الجنس: يأخذ الأسلوب في اعتباره جنس المتلقي؛ فخطاب الرجل غير خطاب المرأة وهنالك من الألفاظ والعبارات والمعاني ما لا يليق أن يستعمل في حق أحدهما.

ولم يكن النقد الذي وجه إلى عمر بن أبي ربيعة في غزله إلا من هذا القبيل؛ فهو يخاطب المرأة التي يتغزل بها بأسلوبٍ لا يليق بحقّ النساء العفيفات. قال ابن أبي عتيق عندما أنشده عمر قوله :

بيـــنما ينعتْنَنـــي أبصـــرنني دون قِيـد الميـل يعـدو بي الأغـرْ

قالـتِ الكـبرى: أتعـرفْن الفتـى ؟ قالـت الوسـطى : نعـم هـذا عمـرْ

قالـت الصـغرى وقـد تَيمتُهـا: قـد عرفنـاه، وهـل يخفـى القمـرْ؟

"أنت لم تنسب بها، وإنما نسبت بنفسك . كان ينبغي أن تقول : قلت لها، فقالت لي، فوضعتُ خدي فوطئتْ عليه ..[٢]". كما قال ابن أبي عتيق معلقاً على قول عمر:

(١) أدب الكاتب، ص١٢٠.

(٢) الأغاني ١/ ١١٩.

قالـــت لهـــا أختهـــا تعاتبهـــا: لنفْســـدنّ الطـــوافَ في عمـــرِ
قـــومي تصـــدي لـــه ليعرفنـــا ثـــم اغمزيـــه يـــا أخـــت في خفـــرِ
قالـــت لهـــا: قـــد غمزتُـــه فـــأبى ثـــم اســـبَطرَّت تشـــتدُّ في أثـــري

"أهكذا يقال للمرأة ؟ إنما توصف بأنها مطلوبةٌ ممتنعة[1].

إن عمر- في رأي ابن أبي عتيق- لم يخاطب المتلقي-وهو هنا المرأة العربية- بما يليق بخطاب مثلها؛ فالمتغزل بامرأة يخاطبها بأسلوب فيه تذلل ولين، فيه إشعار بالطلب لها، والسعي وراءها، وأنها مناه وطلبته، ولا يجعل حالها -كما يصورها أسلوب عمر- راغبة ساعية، عاشقة ولهى.

لقد خالف ابن ابي ربيعة الأسلوب المتبع في الغزل. وقد لاحظ النقاد - كما يقول ابن رشيق- أن عمر "كان يتغزل بنفسه أكثر مما يتغزل بصاحباته. قال: قال بعضهم -وأظنه عبد الكريم-: العادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتهاوت وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هي الطالب والراغب الخاطب. وهذا دليل كرم النحيزة في العرب، وغيرتها على الحرم[2]".

خاتمة:

إنّ الظاهرة الأدبية لأعقدُ من أن تُختزل في عنصر من العناصر، وإنّ السلطة في تشكيلها ليست سلطة المؤلف وحده، ولا النصّ وحده، ولا المتلقي وحده، كما قالت بذلك بعض المناهج الغربية المعاصرة، بل هي حصيلة ذلك كلّه، وهذه العناصر جميعها تؤثر في إنشائها، وفي صياغتها على أسلوب معيّن.

(١) العمدة٢/ ١٢٤.
(٢) السّابق ٢/ ١٢٤.

وإنّ أسلوب الظاهرة الأدبية ليس أحادي الجانب، ولكنه منفتح على جميع المكونات والمؤثرات والعناصر.

وهذا ما لا حظه النقد والبلاغة العربيان؛ فكان لجميع عناصر الاتصال – التي تحدُثت عنها الأسلوبية المعاصرة، وأدركتها من قبلها البلاغة العربية – حضوره الواضح فيهما .

عنيت البلاغة بالمؤلف والنصّ، وبيّنت دور كلّ منهما وأثره في تشكيل الأسلوب على هيئة من الهيئات. وركّزت على المقام الذي يعني المخاطب/ المتلقي، والموقف، فلاحظت أنّ هنالك مقتضيات تناسب كلا منهما، ولا بدّ أن يراعيها كلّ متكلّم بليغ حتى يكون أسلوبه مؤثرا فعّالا. إنّ البلاغة، في جوهر تعريفها، هي مراعاة مقتضى الحال ولكلّ مقام مقال.

ومن خلال مقارنات موجزة بين البلاغة العربية والأسلوبية المعاصرة وضح سبق هذه الأولى إلى كثير من النظرات والأفكار التي دعت إليها أحدث المناهج النقدية الغربية، ولا سيما نظرية التلقي، أو استجابة القارئ التي حسب بعض المعاصرين المنبهرين بها أنّ العناية بالمتلقي هي فتح من فتوحها.

المصادر والمراجع:

١-**أدب الكاتب**، ١٤٠٢/ ١٩٨٢، ابن قتيبة ، تحقيق محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت.

٢-**الأسلوبية: الاتصال والتأثير**،١٤١٧هـ ١٩٩٨م، موسى ربايعة، مجلّة علامات، ج٢٧، م٧.

٣-**الأسلوبية اللسانية**،١٤٢١هـ ٢٠٠٠م، أولريش بيوشل، تر خالد محمود جمعة، مجلة نوافذ، العدد ١٣.

٤- **الأسلوبية، منهجا نقديا**، ١٩٨٩، محمد عزّام، وزارة الثقافة، دمشق.

٥-**الأسلوبيّة والأسلوب**، نحو بديل ألسنيّ في نقد الأدب، ١٩٩٧، عبد السّلام المسدي، الدّار العربيّة للكتاب، ليبيا، تونس.

٦- **الأغاني**، د ت، أبو الفرج الأصبهاني، مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، بيروت.

٧- **الإيضاح**، ١٣٩١/ ١٩٧١، القزويني، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي ،دار الكتاب اللبناني، بيروت.

٨-**البرهان في وجوه البيان**، ١٣٨٩-١٩٦٩، أبو الحسين بن وهب، تحقيق حفني محمد شرف، مكتبة الشّباب، القاهرة.

٩- **بلاغة الخطاب وعلم النصّ**، ١٤١٣-١٩٩٢، صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، العدد: ١٦٤، الكويت.

١٠- **البيان والتبيين**، ١٣٩٥-١٩٧٥، الجاحظ، تحقيق :عبد السلام هارون، مطبعة الخانجي، القاهرة.

١١- **الحيوان**، الجاحظ، ت عبد السلام هارون، ط٢، عيسى البابي الحلبي، القاهرة.

١٢-**ديوان الحطيئة**، ١٩٨٧، ت نعمان طه، القاهرة، مكتبة الخانجي.

١٣- **طبقات فحول الشعراء**، ابن سلام الجمحي، تحقيق محمود شاكر، منشورات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض.

١٤- **العمدة ابن رشيق**، شرح صلاح الدين الهواري، ط٢، دار مكتبة الهلال، بيروت.

١٥- **عيار الشعر**، ١٤٠٥-١٩٨٥، ابن طباطبا تحقيق عبد العزيز المانع دار العلوم، الرياض.

١٦- **اللغة العربية معناها ومبناها**، ١٩٩٨، تمّام حسّان، عالم الكتب، القاهرة.

١٧-**اللّغة والهويّة**، ٢٠٠٧، جون جوزيف، ترجمة عبد الواحد الخرافي، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٣٤٢.

١٨-**مفتاح العلوم**، ١٩٨٣، السّكّاكيّ، ضبطه وشرحه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت.

١٩- **منهاج البلغاء**، ١٩٦٦، حازم القرطاجني، تحقيق محمد ابن الخوجة، تونس.

٢٠-**الموشح**، ١٣٨٥-١٩٦٥، المرزباني، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر.

٢١- **نحو أسلوبية جديدة**، ١٤٢٤-٢٠٠٣، فيلي ساندرس، تر خال محمود جمعة، دار الفكر، دمشق.

٢٢-**ظريات التلقي**، ٢٠٢١م، جان لوي دوفان، تر منذر عيّاشي، مجلّة البيان، العدد ٦١٠.

٢٣-**نظرية اللغة الأدبية**، ١٩٩٢، خوسيه ماريا ايفاتكوس، تر خالد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة.

٢٤- **عبد الله الغذّامي، نقد ثقافيّ أم نقد أدبيّ**، ١٤٢٥-٢٠٠٤، عبد اللهّ الغذامي، سلسلة حوارات لهذا القرن، بالاشتراك مع عبد النبي اصطيف، دار الفكر، دمشق.

٢٥- **الوساطة**، ١٣٨٦-١٩٦٦، الجرجاني، ت محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة.

PETER TRUDGILL, SOCIOLINGUISTICS, PENGUIN BOOKS ENGLAND,1982

محور

الدراسات العليا

تهاجي شياطين غطفان
دراسة في الأنساق المعلنة والمضمرة

أزدشير هيثم نصّور (*)

أ. د. عدنان محمّد أحمد(**)

الملخّص:

ربّما كان النّقد الثّقافيّ، بأنساقه المعلنة والمضمرة، من أكثر الوسائل نفعاً في تسليط الضّوء على الجماليّات البلاغيّة الظّاهرة، وكشف العيوب المضمرة خلف العباءة اللّغويّة البلاغيّة. وعليه، تمّ اختيار تهاجي ثلاثة من الشّعراء المقلّين في العصر الأمويّ ليكون ميدان تطبيق الأدوات النّقديّة الثّقافيّة، وذلك لما لغرض الهجاء -ذائع الصّيت في هذا العصر- من أهمّيّة أسّست النّقائض دعائمها المركزيّة في التّراث الشّعريّ العربيّ؛ بوصفها أوسع من الهجاء، فهي هجاء وفخر وحجاج، جعلها الشّعراء وسيلةَ ترفيه ولعبة فنّيّة، ولولا ذلك لسالت دماء من وراء ما ذُكرَ فيها.

لقد شكّل الهجاء مادّة خصبة لتطبيق النّظريّات النّقديّة؛ قديمها وحديثها، بغية سبر أغوار النّصّ الأدبيّ وكشف خفاياه وكنهه؛ ذلك أنّ ميدان الهجاء لا يقلّ أهميّة عن ميدان المديح في تعزيز الجميل وكشف العيب المغروس في لاوعي الشّاعر المرتهن لشروط المؤسّسة الثّقافيّة النّاظمة لإنتاج الشّعر وتلقّيه.

كلمات مفتاحية: الهجاء، الأنساق، المعلنة، المضمرة.

(*)طالب دكتوراه (الدّراسات الأدبيّة) في قسم اللّغة العربيّة بجامعة تشرين.

(**) أستاذ الأدب القديم في قسم اللّغة العربيّة بجامعة تشرين، عضو اتّحاد الكتّاب العرب.

مقدّمة:

إذا كان النّسق، عامّة، قائماً على العلائقيّة والتّأثّر والتّأثير بين الوحدات الوظيفيّة[١]، فإنّ النّسق الثّقافيّ يمتح من التّعالقات النّصّيّة لخدمة توجّهه الإنسانيّ العامّ؛ ذلك أنّ الأنساق الثّقافيّة "أنساق تاريخيّة أزليّة راسخة، ولها الغلبة دائماً، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثّقافيّ المنطوي على هذا النّوع من الأنساق[٢]". إذن، تصافح الأنساق الثّقافيّة الماضي والتّاريخ، ضاربةً جذورها في عمق الوعي واللّاوعي الجماهيريّ، دافعةً الجماهير إلى استهلاك منتوجاتها بما ظهر من جماليّ فيها، وما ضمر من عيوب تحت عباءة هذا الجماليّ، وبذلك تحقّق الأصالة والمعاصرة معاً، ما يؤكّد حضورها المستمرّ على ساحة الوعي والنّقد.

وعلى أهمّيّة الأنساق الثّقافيّة تحضر فاعليّة دراسة النّسق المضمر من خلال تموضعه الحيويّ على سلّم النّقد الثّقافيّ الذي "لا يدور حول الفنّ والأدب فحسب، وإنّما حول الثّقافة، في نظام الأشياء بين الجوانب الجماليّة والأنثروبولوجيّة، بوصفه دوراً يتنامى في أهمّيّته، ليس لما يكشف عنه في الجوانب السّياسيّة والاجتماعيّة فقط، بل لأنّه يشكّل كذلك النّظم، والأنساق، والقيم، والرموز، ويصوغ وعيَنا بها[٣]". ولا غرو في أنّ النّقد الثّقافيّ لا يروم كشف خفايا الأنساق النّصّيّة في الأدب وحسب، بل هو نمط تفكير وطريقة وعي للثّقافة

(١) التّشابه والاختلاف، ص١٥٦.

(٢) النّقد الثّقافيّ: قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، ص٨٣.

(٣) مدخل في نظريّة النّقد الثّقافيّ المقارن، ص٢١٩.

الإنسانيّة عامة، يتناول مختلف مجالات الحياة بجماليّاتها الظّاهرة، وقبحيّاتها المضمرة، دافعاً العقل إلى التّفكّر بما ظهر في الوعي وما ضمر في اللّاوعي، ليستطيع تكوين موقف ووجهة نظر من الحياة، والثّقافة، والحضارة عامة.

ومن هنا شكّل تهاجي شياطين غطفان مادّة شعريّة غنيّة؛ بين نسق معلن يحمل جماليّات اللّغة والبلاغة والأسلوب، ونسق مضمر يمور بالعيوب التي تشي بدور المؤسّسة الثّقافيّة في تمرير أهدافها تحت القناع البلاغيّ المزركش الذي أخفى النّسقيّة القائمة على التّعامل مع معطيات هجائيّة كشف البحث مضمراتها، مثل "الأنثى"، و"اللّون"، والنّسب".

أهمية البحث وأهدافه:

تنبع أهمّيّة البحث من عنايته بـ "الأنساق الثّقافيّة" بوصفها من أبرز أدوات النّقد الثّقافيّ، التي تُطبَّق على النّصوص الأدبيّة قديمها وحديثها. والطّريف في هذا السّياق هو تطبيقها على غرض الهجاء في العصر الأمويّ بعيداً عن ثالوث الهجاء الأشهر (جرير، والفرزدق، والأخطل)، وبعيداً عن غرض المديح الذي احتفل به السّواد الأعظم من دراسي النّقد الثّقافيّ على نحو أوسع، فهو أيضاً -المديح- ينطوي على جماليّات ظاهرة وقبحيّات مضمرة، وفيه تحيل مركزيّة الممدوح في النسق الظاهر إلى هامشيّة الآخر في النّسق المضمر.

ويسعى البحث إلى الكشف عن العيوب النّسقيّة الخفيّة التي حجبها ثوب البلاغة الشّعريّة في متون تهاجي شياطين غطفان؛ ذلك أنّ هذه الأشعار، على قلّتها، لا تخلو من مركزيّات ثقافيّة استهدف الهاجي من خلالها الآخرَ، وبؤر نسقيّة أدّت دورها الخفيّ في صبغ الثّقافة الشّعريّة الأمويّة بتأثيراتها.

منهجية البحث:

لابدّ للباحث في مجال النّقد الثّقافيّ من أن يمتح من معطيات المناهج الأدبيّة المختلفة في سبيل الوصول إلى غايته المرجوة، ولكنّ عصبَ هذه الدّراسة سيقوم على تطبيق استراتيجيات النّقد الثّقافيّ وآليّاته؛ ذلك أنّ كشف المضمر النّسقيّ يحتاج إلى الأدوات الثّقافيّة الفاحصة، التي يجب توخّي الدّقّة والحذر لدى التّعامل معها دون أخذ انطباعٍ مسبقٍ عن النّتائج المنتظَرة.

الدّراسة

يحتلّ النّسق المضمر مساحة واسعة من اللّاوعي، يمارس فيها سلطته الخفيّة على الأداء الفكريّ أوّلاً، وعلى الأيديولوجيا والمواقف ثانياً. وعليه، فإنّ النّسق المضمر هو "كلّ دلالة نسقيّة مختبئة تحت غطاء الجماليّ ومتوسّلة بهذا الغطاء لتغرس ما هو غير جماليّ في الثّقافة[1]".

وعلى هذا، كان الهجاء ميداناً رحباً لتطبيق معطيات الصّراع النّسقيّ بين الظّاهر البلاغي السلطويّ والمضمر الثقافيّ السّلبيّ؛ ذلك أنّ ميادين التّهاجي تُعلي صوت الأيديولوجيا النّاظمة للأنساق الفكريّة للشّعراء، فتجد واحدهم يحاول أن يتفرّد بـ"أناه" وينتصر لها أمام الآخر في لعبة الإقصاء.

حضر تهاجي شياطين غطفان[2] على السّاحة الشّعريّة الأمويّة حضوراً خجولاً، بخلاف النّقائض التي ذاع صيتها واشتُهِرت بين الفرزدق وجرير

(١) نقد ثقافيّ أم نقد أدبيّ، ص٣٣.

(٢) أرطأة بن سُهيّة، وشبيب بن البرصاء، وعَقيل بن عُلَّفة ورد لقبهم "شياطين غطفان" في الاشتقاق، ص٢٩٠.

والأخطل دون غيرهم، مع أنّها موجودة في عصرهم وقبيله أيضاً، ولكنّ البراعة الأدبيّة لهؤلاء الثّلاثة واتّصالهم بالخلفاء والأعيان في لعبة المديح والتّكسّب جعلا من تسلّمهم منابر السّاحة الإعلاميّة أمراً محسوماً، بخلاف أرطأة بن سُهيّة – مثلاً– الذي كان من شعراء المناقضات في عصره، ولكنّ نجمه لم يبزغ أمام أعلام النّقائض المعدودين في العصر الأمويّ: جرير والفرزدق والأخطل، مع أنّه عاصرهم، ولكنّنا لا نجد في المصادر وكتب التّراجم ما يدلّ على التقائه أحداً منهم، فهم كانوا يسكنون البصرة، أمّا أرطأة فإنّه كان يسكن الحجاز، فلم يتيسّر له الاختلاط بهم، على ما يبدو، في بلاط الخلفاء الأمويّين[1].

ولعلّ في هذا الكلام ما يمهّد لضرورة الخوض في الأنساق المضمرة قبيل البدء بدراسة نماذج من أشعار هؤلاء الثّلاثة المُقلِّين؛ إذ يشهد الكلام السّابق بالدّور الفيصل لبلاط الخلفاء والسّلطة السّياسيّة في رفع بوق الإعلام وتضخيم "الأنا" الشّاعرة التي تخدم مصالح السّلطة. والعلاقة متعدّية في هذا المجال دون أدنى شكّ؛ فالسّلطة تنتقي أبواقها الذين تكفل ولاءَهم، والشّاعر بدوره يعي حاجة السّلطة إليه، بوصفه القادر على التّأثير في النّاس وكسب ودّهم وتأييدهم للسّلطة.

وعلى ما سبق، كانت الحنكة الإعلاميّة سلاحاً نافذاً لأعلام النّقائض (جرير والفرزدق والأخطل) في بسط سلطتهم الشّعريّة، ليكون واحدهم "السّيّد الشّاعر" في أجواء البلاط الأمويّ، مقصياً بذلك الخصوم، إلى أن ضاقت ساحة المعركة بين هؤلاء الأعلام الثّلاثة، لتُخَلَّد أسماؤهم حتّى يومنا هذا.

(١) ينظر: شعر أرطأة بن سهيّة المُرّي، ص٢٩.

لقد أظهر نسق الإعلام الظّاهر إعلاميّيه المعروفين، بينما أخفى هذا النّسق وأضمر نسقاً آخر قوامه المغمورون من شعراء النّقائض بخاصّة والهجاء عامة، لأسباب ومعطيات اجتماعيّة أو نسقيّة؛ ولعلّ لعبة النّسقيّة الإعلاميّة لم تسمح لشاعر كعَقيل بن عُلَّفة[1] أن يتبوّأ صدر البلاط الشّعريّ، إمّا لعدم رغبة السّلطة فيه، وإمّا لعدم رغبته فيها؛ وهو الشّاعر الذي لم يرتضِ ثقافة التّكسّب والمديح القائم على التّسوّل المضمر وتلميع صورة الحكم المهترئة، التي بذلت المؤسّسة الإعلاميّة المهيمنة جهدها البلاغيّ الكامل لجعلها لوحة جماليّة على المستوى النّسقيّ الجماهيريّ الظّاهر.

ولأنّ عَقيلاً ورفيقَيه لم يركبوا أمواج السّلطة التي تزكّي إعلامها المُمنهَج، ظلّوا مضمَرين، يفتّقون أنساقاً مضمرة، لا كما كان جرير ورفيقاه.

وهنا سيسعى هذا البحث إلى كشف الأنساق وتعرية عيوبها؛ إذ لا يُعرَف – فيما يظنّ الباحث- لدى سواد المهتمّين حضور ثالوث (أرطأة وشبيب وعَقيل) المضمر على ساحة التّهاجي شأن ثالوث (جرير والفرزدق والأخطل) الظّاهر المهيمن على ساحة الهجاء؛ ذلك أنّ "أرطأة بن سُهيّة، وعَقيل بن عُلَّفة، وشبيب بن البرصاء، من شعراء بني مُرَّة بن عوف...وكانت العلاقة بين ثلاثتهم تقوم على الملاحاة والمهاجاة والمناقضة[2]".

(١) عَقيل: "شاعر مُجيد مُقِلّ، من شعراء الدّولة الأمويّة. وكان أعرج جافياً شديد الهَوَج والعَجرفيّة والبَذخ بنسبه في بني مرّة، لا يرى أنّ له كفئاً، وهو في بيت شرف في قومه من كلا طرفيه. وكانت قريش ترغب في مصاهرته. تزوّج إليه خلفاؤها وأشرافها، منهم يزيد بن عبد الملك، تزوّج ابنته الجرباء، وكانت قبله عند ابن عمّ لعقيل...". الأغاني ١٢/ ٢٥٤.

(٢) شعر أرطأة بن سهيّة المُرّي، ص٢٦.

ومن القمين بالذّكر أنّ الشّعر الأمويّ ما زال –ولو أنّ الشّعراء المتناولين هنا مُقلّون– يحمل نفَسَ الجاهليّة من حيث المتانة السّبكيّة والجماليّة البلاغيّة، وهذا ما يأخذ عنان المتابع نحو التّمسّك بجماليّاته والابتعاد عمّا خفي تحت عباءتها من قبحيّات مضمرة تنسلّ بقدراتها النّسقيّة إلى تضاعيف ثقافتنا الانفعاليّة المفتونة بجماليّات الهجاء، ودورها في إظهار بطولة الهاجي وحرصه على مجده الذّاتيّ أو مجد قبيلته، معبّراً عن نفسه بوصفه السّيّد المثقّف القادر على التّسيّد وإقصاء الآخر الخصم.

وما بين ثنائيّة (المبدع/المتلقّي) تحضر أهمّيّة تفعيل الدّور النّقديّ للقارئ الثّقافيّ، بغية تعرية الأنساق التي تنفث سمومها في صلب الوعي الأدبيّ النّاظم لقصائد التّهاجي؛ من مثل: **مركزيّة الأنا، وإقصاء الآخر**، فكثيراً ما كان عماد النّسق المضمر في نصوص الهجاء قائماً على ثنائيّة (الأنا/الآخر)؛ (الأنا المركز/الآخر المُقصَى المُهمَّش)، فالنّسق المضمر "يتضمّن صورة الأنا في تجلّياتها المختلفة، في مقابل صورة الآخر في تجلّيات عرقيّة أو قوميّة أو مذهبيّة أو دينيّة أو جنسيّة... وفي حين تظهر صورة الأنا نقيّة مكتملة الصّفات الطّيّبة، لا تخدشها الهنات: تكون صورة الآخر نقيضاً[1]". زد على ذلك نسق **العنصريّة** اللّونيّة المتشرّب بوشاح إقصاء الآخر وتهميشه وذمّه بالعبوديّة، بشكلٍ يحقّق أكبر قدرٍ من رفعة الذّات على حساب تحطيم الآخر، بوساطة أسلحة إعلاميّة تلقى الرّواج الاجتماعيّ عصرئذٍ؛ فقد حضر سلاح تحقير الآخر بكنيته إلى أمّه دون نسبته إلى أبيه؛ ممّا وشى بنسق **دونيّة الأنثى**، الذي يفتح الباب الاجتماعيّ أمام الطّعن

(١) عن النّسق المضمر في تاريخ الأدب العربيّ، مجلّة علامات في النّقد، م١٣، ع٥١، ص١٠١.

بالنّسب والتّشكيك فيه، وهذا السّلاح كان من أنفذ الأسلحة الاجتماعيّة التي تصيب الخصم الآخر في مقتل. ولكن بصرف النّظر في هذا المقام عن شعراء نسبوا إلى أمّهاتهم لأسباب متعدّدة أخرى؛ ذلك أنّ الفخر بالذّات أو بالأمّ يشتملان على نسق مضمر يتعلّق بالنّسب إلى الأمّ.

يجمع شعراءَنا الثّلاثة نسقُ دونيّة الأنثى الذي يظهر مع كلّ منهم حسب تجربته الاجتماعيّة؛ فعلى حين اعتدّ عقيل بنسبه وعاندَ الأشراف والولاة رافضاً تزويج بناته للكثيرين منهم(١)، حاملاً غيرةً مرضيّةً طافية على سطح فحولته، نُسِبَ أرطأة إلى أمّه سُهيّة(٢)، ونُسِبَ شبيب إلى أمّه البرصاء(٣). لقد غدت "الأنثى" التي تحطّ من قدر الشّاعر وتطعن نسبه نسقاً تعارف العقد الاجتماعيّ على عدّه نقطة ضعف، حاول كلّ شاعر تقويتها وإعلاء شأنها على مستوى النّسق الظّاهر إلّا أنّ النّسق المضمر ظلّ يفجّر بؤراً تشي بدونيّة موقعها في لاوعي الشّاعر.

أوّلاً: نسق الأنثى ومركزيّة اللّون:

حمل تهاجي شياطين غطفان عنصريّة لونيّة واضحة، من خلال الفجوة الثّقافية الكامنة في نسبة شبيب إلى أمّه (البرصاء)؛ ليشكّل هذا البرص –مع أنّ القصد منه البياض وليس المرض– سلاحَ طعنٍ ثقافيّ في الخاصرة الثّقافيّة العربيّة

(١) من مثل: رفضه تزويج ابنته لعثمان بن حيّان والي المدينة عصرئذٍ، وغير ذلك... ينظر: العقد الفريد٣/ ٣٦٣. وخزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب٤/ ٤٣٩.

(٢) سُهيّة بنت زامل بن مروان بن زهير بن ثعلبة سبيّة من كلب، وكانت لضرار بن الأزور ثمّ صارت إلى زفر وهي حامل... ينظر: سمط اللّآلئ في شرح أمالي القالي١/ ٦٣٠.

(٣) البرصاء بنت الحارث بن عَوف بن أبي حارثة. ينظر: طبقات فحول الشّعراء، ص٧٢٧.

الهشّة. فقد أخذ اللّون مكانه بشكل صريحٍ فاضحٍ؛ ذلك أنّ الشّاعر المُفاخِر لم يكن يتحيّن الأسلحة اللّغويّة ليمرّر هجاءَه لخصومه، بل كان واضحاً في تناوله خصمه بأسلحته الممكنة كلّها. وإذا كان عماد هذه الوريقات هو الهجاء، فإنّ هذا الهجاء لا يفارق الفخر في عالم المناقضة، فها هو ذا شبيب يردّ على أرطأة محاولاً أن يحوّر سلاح خصومه الهجائيّ القائم على العنصريّة اللّونيّة التي تحطّ النّسب، ليغيّر أوصافه ويعدّله، جاعلاً إيّاه-في النّسق المعلن- سلاح فخر ذاتيّ. يقول في معرض تهاجيهما[1]:

أَنَــا ابْــنُ بَرْصَــاءَ بِهَــا أُجِيْــبُ هَــلْ فِيْ هِجَــانِ اللَّــوْنِ مَــا تَعِيْــبُ

إنّ من يتعمّق في نسب أمّ شبيب وحكايتها لا يلحظ حضور دفاعه الشّرس عنها وحسب، بل تحويله مفهومَ الفخر الأبويّ الذّكوريّ السّلطويّ إلى التّباهي بالأنثى الأمّ في ظلّ سلطةٍ ذكوريّةٍ لم تكن تسمح لشاعرٍ برفع راية فخره بأنثى! فكيف الحال وشبيب يرفق أناه المتفاخرة المتضخّمة باسم أمّه، بل بلقبها البرصاء؟! هذا اللّقب الذي يشي بتناولها بسبب لونها. ولكنّ شبيباً يكمل شطره الثّاني منتصراً لـ "هجان لونها" أيّ بياضه الذي شرّعه العرب قلباً للمعنى؛ ذلك أنّ أمّ شبيب كانت "أدماء فسمّيت برصاء على القلب ولم يكن بها برص[2]".

يحاول الشّاعر ضمن لعبة الإعلام أن يعدّل سلاح الخصم ويطوّره لخدمة "أناه" المتفاخرة، ولكن هذا التّفاخر يثير إشارات استفهام ثقافيّة متعدّدة؛ فهل كان الشّاعر رائد سبق في التّباهي والتّفاخر بـ"أناه" المكنّاة بأمّه على غير عادة

(١) شعر أرطأة بن سهيّة المُرّي، ص٢٧. **هجان اللّون**: بياضه.
(٢) إمتاع الأسماع بما للنّبيّ من الأحوال والأموال والحفدة والمتاع ٦/ ١١٠.

ثقافيّة؟ أو هل انْسَاقَ هذا الشّاعر المعتدّ بهجان لون أمّه البرصاء -بوصف العرب تكنّي عن البرص بالبياض وتومئ إلى بياض اللّون بالهجان- إلى تيّار النّسق المضمر الذي كتم ما قد يحمله البرص من إيحاءات المرض، وما قد يحمله الهجان من تداخل في النّسب من قبل الأمّ[1]؟ فغدا شاعرنا خديع النّسق!

إذن، على شحّ ما وصلنا عن شبيب فإنّ هذا البيت الذي يَسِمه بين أقرانه يحمل غنى ثقافيّاً يجعله ميداناً للتّفتيق الدّلاليّ والتّحليل الثّقافيّ بين نسق ظاهر وآخر مضمر.

لقد اتّكأ الشّاعر في فخره على فجوة ثقافيّة عنصريّة قوامها لون أمّه "البرصاء" محاولاً إثبات بياضها الذي يفاخر به ويجيب به الآخرين، ثمّ انْسَاقَ بعمى ثقافيّ وراء خدعة النّسق المهيمن الذي "يصل في هيمنته حدّاً لا يتحكّم فيه بالخطاب الرّسميّ فحسب بل بالخطاب المعارض أيضاً[2]"، مؤكّداً بياضها، مستخدماً استفهاماً خرج إلى دلالة النّفي؛ نافياً به العيب الذي قد لُبِّسَ بأمّه، من هجان لونٍ لم تنجح الأسلحة البلاغيّة من بديع، وإنشاء رفعا حدّة الدّفقة الانفعاليّة الرّافضة، في كشف مخفيّه الثّقافيّ.

إنّ النّسق المعارض للمألوف السّلطويّ الرّسميّ القاضي بذمِّهِ أمَّه الملوّنة انْسَاقَ وراء ثقافة الجماعة المهيمنة دون وعي من الشّاعر، فمجرّد نفيه التّهمة هو إقرار بدائرة الشّكوك التي تتملّكه؛ فهل حمل النّسق المضمر إقرار الشّاعر الباطنيّ بمنزلته المتدنّية التي راح يحاول رفضها أمام الملأ؟

(١) الغالب على ألوان العرب الأدمة لا البياض. لسان العرب، مادة :هجن.

(٢) النّقد الثّقافيّ: قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، ص١٨٠.

رفع الشّاعر صوت فخره بـ(بأمّه) التي –وإن انتصر لها فيما ظهر من نسق– حمل حضورها الشّكوك حول كدر نسبه؛ إذ لم يُنسَب شبيب لأبٍ فحلٍ ذكرٍ، كما جرت العادة عند العرب، بل نُسِب إلى أنثى، وهذا ما يحطّ قدره للوهلة الأولى، ولا يشفع كتاب "من نُسِب إلى أمّه" لابن حبيب بتشريع العزّة التي ادّعاها شبيب بكنيته لأمّه البرصاء! فأين أبوه الفحل من هذه الكنية؟ وأين هو من تحوّل لقب أمّه إلى كنية له في العرف الجمعيّ؟ كما أنّ أمّه البرصاء التي تحمل في العرف اللّغوي النّسقيّ الجمعيّ دلالات بياض اللّون وصفاء النّسب، قبعت تحت وطأة مضمرات الخطاب التي قد تنفث سموم برصها واختلاط نسبها.

لقد حمل موقع الشّاعر المدافع عن نفسه أنساقاً تُضمر إلى جانب اللّعب على حبل العنصريّة اللّونيّة دونيّةَ الأنثى وإرفاقها بمؤشّرات العبوديّة في معرض إعلاء صوت الأنا الفحل وإقصاء الآخر. وبذلك تتصارع الأنساق الظّاهرة المقنّعة بالجميل البلاغيّ لتخفي العيب والخطل الفكريّ الذي يشي بأنساق مضمرة تتصارع وتتناحر، بدورها، للحطّ من شأن الآخر والأنثى معاً، وذلك كلّه لخدمة الأنا الفحل الذّكر المسيطر على ذاته، وعلى خصمه الآخر، وعلى الأنثى المملوكة سواء أكانت له أم للآخر؛ فـ"الموقف من التّأنيث هو الكاشف عن ألاعيب التّفحيل[1]".

إنّ ابن البرصاء يردّ على خصمه محاولاً رفع صوت أناه المدافعة عن حرمتها وعن نسبتها إلى أمّها؛ إذ "يهدف الشّاعر إلى زحزحة النّسق العامّ المجتمع الذي يرى في لون أمّه عيباً، فيحاول زحزحة المخاطب عن موقفه...فحين يبني صورة

(١) المرجع السابق نفسه، ص١٧٨.

إيجابيّة لأمّه يبني في الوقت ذاته صورة لذاته. فلا ينسب إلى نفسه صورة إيجابيّة صراحة، بل يعمد إلى الاستفهام الإنكاريّ؛ ليخلخل المركوز في طباع مخاطبه عن عيب في لون أمّه [1]".

لقد شرّع الشّاعر لنفسه استخدام مختلف الأسلحة الثّقافيّة المحرّمة بالعرف الاجتماعيّ الذّكوريّ؛ فمن يسمح لنفسه أن يتطاول على عرض الآخر، يوقّع صكّ الإقرار بقبوله المضمر استهدافَ عرضه هو أيضاً. وعلى هذا راح أصحاب المناقضات والهجاء يتحيّنون فرصة الانقضاض على الخصم وتعييره والسّخرية منه، ليُبرِز كلّ واحد منهم ذاته -ومنهم الثّالوث المركزيّ (جرير والفرزدق والأخطل) الذي امتهن التّهاجي لعبة فنّيّة في ظلّ الصّداقة التي ربطت بينهم على المستوى الشّخصيّ- في الموقع الشّعريّ الأسمى والأعلى.

فعلى قلّة الأشعار المتناقلة عن هؤلاء الثّلاثة، لم يترك شبيب فرصة تسنح له بالنَّيل من خصمه إلّا انتهزها، مستخدماً سلاح النَّيل من الأنثى، فها هو ذا يهجو أرطأة معيّراً إيّاه بأمّه (سُهيَّة) بعد أن أعان الأخير رجلاً من غنيّ هاجاه شبيب[2]:

لَعَمْرِي لَئِنْ كَانَتْ سُهَيَّةُ أَوْضَعَتْ بِأَرْطَأَةَ فِيْ رَكْبِ الخِيَانَةِ وَالغَدْرِ

فَمَا كَانَ بِالطَّرْفِ العَتِيْقِ فَيُشْتَرَى لِفِحْلَتِهِ وَلَا الجَوَادِ إِذَا يَجْرِي

أَتَنْصُرُ مِنِّي مَعْشَراً لَسْتَ مِنْهُم وَقَدْ كُنْتَ أَوْلَى بِالحِيَاطَةِ وَالنَّصْرِ

(١) وجهة النّظر في شعر من انتسب إلى أمّه، ص٧٢. مجلّة العلوم الإنسانيّة، البحرين، ع ٣٣، ٢٠١٩م.

(٢) شعر أرطأة بن سهيّة المُرّي، ص٢٧. **الطّرف**: الكريم من الفتيان والرّجال.

يحمل خطاب شياطين غطفان، عامة، مركزيّةً نسقيّةً هي مركزيّة "الأنثى المهمّشة"، التي تضع الباحث في جوّ النّسق المهيمن على النّمط الفكريّ الجمعيّ القاضي بتقليل شأن المرأة وتهميشها وجعلها منصّة ينطلق منها (السّيّد الشّاعر) -كما يسمّيه الغذّاميّ- لينال من خصمه، ويقصيه عن السّاحة الشّعريّة التي قد ينافسه على تسيّدها. فها هو ذا شبيب ينسب أرطأة إلى مراتب الخيانة والغدر التي أوضعته فيها أمّه سُهيّة في تكثيف ثقافيّ -يُعزَّز بدلالات السّهو والغفلة التي قد يكون لسُهيّة منها نصيب- قوامه علامات نسقيّة تلخّص نمط الثّقافة الشّعريّة السّائد عصرئذٍ، والقائم على رفع أنساق السّيادة والكرم والفحولة (الطّرف، الجواد، لفحولته)، والحطّ من النّسق الأنثويّ الذي تناوله الشّاعر بوصفه معادلاً للخيانة والغدر، زد على ذلك أنّ الشّاعر رمى خصمه وعيّره بالضّعف من خلال حاجته إلى الحياطة والنّصر، لافظاً إيّاه خارج أسوار معشره.

ينسب الشّاعر معطيات الفحولة والكرم إلى النّسق الذّكوريّ الذي تمثّله أناه، بينما ينسب معطيات الخيانة والغدر وحاجة خصمه إلى نصيرٍ إلى نسق الأنثى الأمّ المستهدفة نسقيّاً لا الأنثى رمز الخصب والحياة فيما أُعلِن من نسق.

لقد أصبحت الأنثى مجالاً لطعن النّسب في هجاء شبيب خصومَه؛ سواء أحضرت أمّاً شأن سُهيّة أُمّ أرطأة، أَمْ حضرت ابنةً شأن تكنيته عقيلاً بابنته الجرباء، دون أن يُكنّيه بابنه العمَلَّس ضارباً عرض الحائط بصلة الرّحم التي تجمعهما، وفي هذا يقول شبيب[1]:

أَلَا أَبْلِغْ أَبَا الجَرْبَاءِ عَنِّي بِآيَاتِ التَّبَاغُضِ وَالتَّقَالِي

(١) عقيل بن علّفة المرّيّ، ص٢٥. **التّقالي**: التّباغض.

فَـلَا تَـذْكُرْ أَبَـاكَ العَبْـدَ وَافْخَـرْ بِـأُمٍّ لَسْـتَ مُكْرِمَهَـا وَخَـالِ

تحتشد في هذين البيتين بؤرٌ تحيل إلى أنساق ثقافيّة تتزاحم وتتصارع رغبةً من الشّاعر في تكريس الأبويّة اللّفظيّة، وجعل الخصم يفخر بأمّه التي تقربه، مع الحطّ من شأن أبي خصمه العبد البعيد عن مؤهّلات التّباهي واستحقاقات التّفاخر.

لقد استخدم الشّاعر نسق الأنثى سلاحاً لضرب فحولة الخصم؛ لا لإيمانه بمركزيّة الأنثى -الدّونيّة في العرف الثّقافيّ- في ذاتها، بل لأنّ قيمتها الفخريّة هذه حصّلتها من صلة القرابة التي جمعتها بالسّيّد الشّاعر، الفحل، الهاجي، المُقصِي، ضمن ثنائيّات (الشّاعر/ الخصم)، (الأنا/ الآخر)، (الحرّ/ العبد)، (الأب/ الأم)، (الذّكر/ الأنثى)، وغير ذلك من الدّلالات النّسقيّة التي يولّدها التّعالي الفحوليّ في العقل العربيّ المبرمَج على وفق المعطيات البطريركيّة الذّكوريّة.

تولّد عن تصارع الأنساق نبذٌ للخصم غير الكفء من جهة الأب العبد، لا من جهة الأمّ التي لم يُحسن إكرامها. وعلى هذا وذاك، حُقَّ للنّسق أن يلوي عنق المهجوّ؛ فارضاً عليه كنيته بابنته "الجرباء" -مع أنّها كانت من أحسن النّساء[1]- لا بابنه العمَلّس، لافظاً إيّاه خارج الدّائرة الفحوليّة الذّكوريّة بالمطلق.

لقد غدا الخصم عاجزاً عن الانتساب إلى نسق الفحولة الأبويّة الذّكوريّة؛ لأنّه -من وجهة نظر الهاجي- خسر الرّهان على فخره بأبيه، فأحاله شبيب بوساطة الأنا الأبويّة النّسقيّة اللّفظيّة إلى الفخر بأمّه: خالة شبيب، ومع ذلك فقد خسر الرّهان خسارةً أخرى معدّةً نسقيّاً؛ إذ لم يُكرِم أمّه ولا خؤولته.

(١) لسان العرب، مادة: جرب.

ولم يكن موقع أرطأة بن سُهيّة على سلّم النّسب والشّرف أفضل حالاً من شبيب؛ إذ لم يُنسَب لأبيه أيضاً شأنه في ذلك شأن شبيب؛ ذلك أنّ أمّه سُهيّة "كانت لضرار بن الأزور ثمّ صارت إلى زفر وهي حامل فجاءت بأرطأة من ضرار على فراش زفر...ولهذه الشّبهة في تعيين أبيه غلبت أمّه سُهيّة على نسبه، فنُسِب إليها [١]".

لقد غدت دونيّة الأنثى في تجربة أرطأة مركّبة على مستوى النّسق المضمر، فقد بلغت في كسرها حواجز التابو مبلغاً جعل موقع الفحل الأب الذّكر يتزلزل تحت وطأة رحاها؛ فالشّاعر ابنٌ لضرار بن الأزور، ولكنّه نُسِب إلى زفر، واعتمد هذه النّسبة في أشعاره، فأين هو من نسب أبيه الحقيقيّ ضرار؟ وكيف للمؤسّسة الثّقافيّة الجمعيّة أن تتقبّل جعله محطّةً للطّعن في النّسب على هذا المنوال؟

اشتعلت نار الهجاء الهجاء بين أرطأة وشبيب، فكان "كلّ واحد منهما ينفي صاحبه عن عشيرته في أشعاره[٢]"، وهذا كلّه في نسق إقصاء الآخر وضربِ نسبه، فقد كان الطّعن في الأنساب والتّشكيك في صراحتها من أسوأ المثالب التي تنال من نفس الإنسان العربيّ لما فيها من حطّ من أصله وشرف قومه[٣]. وفي المقطوعة الآتية التي يتناول فيها أرطأة شبيباً خير مثال على ذلك[٤]:

أَلَا مُبْلِـــغٌ فِتْيَـــانَ قَـــوْمِي أَنَّنِـــي هَجَانِي ابـنُ بَرْصَـاءِ اليَدَيْنِ شَـبِيْبُ

أَبِي كَـانَ خَـيْراً مِـنْ أَبِيْـكَ ولَمْ يَـزَلْ جَنِيْبـاً لِآبَـائِي وَأَنْـتَ جَنِيْـبُ

(١) شعر أرطأة بن سهيّة المُرّي، ص٢١.
(٢) المرجع السّابق نفسه، ص٢٦.
(٣) الإنسان في الشّعر الجاهليّ، ص٢٣.
(٤) شعر أرطأة بن سهيّة المُرّي، ص٢٦. **الجنيب**: التّابع المنقاد. **عادي النّجاد رسوب**: السّيف القديم الماضي. **الكُدْيَة**: الأرض الصّلبة.

وَمَا زِلْتُ خَيْرَاً مِنْكَ مُذْ عَضَّ كَارِهاً بِرَأْسِكَ عَادِيُّ النِّجَادِ رَسُوْبُ
فَلَوْ كُنْتَ عَوْفِيّاً عَمِيْتَ وَأَسْهَلَت كُدَاكَ وَلَكِنَّ الْمُرِيْبَ مُرِيْبُ

لم يكتفِ الشّاعر بنسبة خصمه إلى المهمّش، عندما كنّاه إلى أمّه (البرصاء) التي تعدّ –والحال هذه– من مقتنيات فحلها، في ظلّ السّلطة النّسقيّة للمؤسّسة الثّقافيّة النّاظمة للوعي الجمعيّ العربيّ عصرئذٍ.

والشّاعر ها هنا لم يقف عند هذا وحسب، بل راح يستهدف خصمه بصيغة التّعالي الفحوليّ الثّقافيّ، القائم على أنا وريثة فحلٍ (الأب)، كان خيراً من أبي الخصم. فغدت أناه بالثّقافة الوراثيّة، أعرق من الآخر الخصم.

لعلّ الشّاعر يستهدف خصمه لا من منطق نسبته إلى المرأة مملوكة الفحل وحسب، بل من منطق علوّ كعب فحولته على فحولة خصمه ضمن النّظام الأبويّ الذّكوريّ الثّقافيّ الذي يقتضي التّفوّق الفحوليّ على الآخر، وهذا ما دفع الشّاعر إلى أن يحيل الأنا والأب على الخير، رافعاً صوته، مقصياً الخصم وأباه. ومن يُعلي صوته قد يستطيع الاستئثار بسلاح الإعلام وفرض سطوته عليه، من خلال بثّ المرتكزات الثّقافيّة التي تخدم أناه، فقد حاول أرطأة إظهار تفوّقه الثّقافيّ، من خلال إعلاء صوت الأنا القائمة على الاعتداد بدائرة النّسب الأبويّ التي لن ينفع أمامها أيّ مجدٍ شخصيٍّ للخصم مهما بلغ.

وعليه، فإنّ الدّعم النَّسَبيّ القائم على آباء مُسيطِرين يُرجّح كفّة الأنا ويعليها، ولو كانت أقلّ من خصمها على المستوى الشّخصيّ الفرديّ. ففي البيت الأخير يشكّك أرطأة بصحّة نسب شبيب إلى بني عوف، مقدّماً دليله الدّامغ القاضي بأنّ شبيباً ليس عوفيّاً لأنّه لم يعمَ شأن آبائه وأجداده العَوفيّين المعروفين بالعمى؛ فقد

كان أبو أرطأة (زفر) أعمى وجدّه أعمى وجدّ أبيه أعمى، وكان العمى شائعاً في بني عوف[1]. وإذا كان النّسق الظّاهر يشي بضرب أرطأة الخصمَ الآخر، فإنّ النّسق المضمر يُكنّ ضرب الأنا لـ(أناها) دون وعيٍ بذلك؛ فالشاعر إذا ما انهال بسهام الهجاء والطّعن في نسب خصمه شبيب، فإنّ هذه السّهام ستطاله وتصيبه في مقتل؛ ذلك أنّه ليس ابن زفر العوفيّ بل ابن ضرار بن الأزور.

ثانياً: نسقيّة النّسب في تهاجي شياطين غطفان:

علت صرخة الأنا التي تحاول الهروب من شبح الدّونيّة المُموَّل أنثويّاً، من خلال استهداف الآخر بالسّلاح ذاته، في محاولةٍ لغرس علوّها على حساب انحطاط الآخر في الوعيّ والعرف الجمعيّ مع التّقادم الزّمنيّ.

فأرطأة لم يحفل بأبيه الحقيقيّ ضرار، بل راح يفخر ببني غطفان الذين رعوه، رافعاً صوت النّسق الأبويّ الظّاهر. وفي ذلك يقول في معرض ردّه على شبيب[2]:

أَنَـا ابْـنُ عُقْفَـانَ مَعْرُوْفـاً لَـهُ نَسَـبِي إِلَّا بِـمَا شَـارَكَتْ أُمٌّ عَـلَى وَلَـدِ

أمام هذا النّسق الظّاهر لم يختفِ النّسق المضمر حامل الشّكّ والرّيبة في ضياع النّسب ودونيّته؛ فالشّاعر يؤكّد الهيمنة النّسقيّة الجمعيّة القاضية شهر أخطر الأسلحة النّسقيّة المتوارثة، وهو سلاح النّسب -وإن كان نسباً وهميّاً غير صريح- الذي استخدمه الشّاعر سلاحاً لخدمة أناه الإعلاميّة الظّاهرة التي كبتَت أناه المشكِّكة.

(١) ينظر: الأغاني ١٢/ ٢٨٤. ويروي صاحب الأغاني أنّ شبيباً عمي بعد موت أرطأة، فتمنّى لو عاش أرطأة ليعلم أنّه عَوْفيّ.

(٢) شعر أرطأة بن سهيّة المُرّي، ص٦٠.

لقد انسلّت أنساق مضمرة تشي بضياع نسبه، فها هو ذا أرطأة المتأثّر بكنيته لأمّه ودونيّة نسبه وضياعه بعد اختلاط نسبه بين ضرار وزفر يرمي نباله إلى نواة القبيلة ضارباً أعرافها الجمعيّة عرض الحائط، مهدّداً بذلك الثّقافة الذّكوريّة الجمعيّة التي لم تكفل له أن يبقى في كنف أبيه الحقيقيّ، يقول[1]:

وَنَحْـنُ بَنُـو عَـمٍّ عَـلَى ذَاتِ بَيْنِنَـا زَرَابِيٌّ فِيْهَـا بُغْضَـةٌ وَتَنَـافُسُ

هل تسمح المؤسّسة الجمعيّة للشّاعر بأن يقول: إنّ بين بني العمومة بغضةً وتنافساً؟ وإن كان التّنافس مشروعاً، فهل البغضة مسموحة؟ لعلّ مردّ هذا الكلام إلى الأنا المطعون نسبُها؛ الأنا التي حاولت قلب القيم والمفهومات الجمعيّة، من خلال تمرير حادثة ثقافيّة شكّلت نسقاً معارضاً للنّسق الأبويّ النّمطيّ القاضي بالتّسليم لسلطة الجماعة والتّباهي بها واصطفائها بين الجماعات. هل كان تمرير هذا النّسق المعارض الإسفينَ الضّاربَ نعش العمى القبليّ الّذي يُنكر الأنا ذات المجد الشّخصيّ أمام عظمة الـ(نحن)؟ وكيف الحال إذا كانت هذه الأنا مرميّة بنسبها المشكوك في أمره، فكم ستحتاج جهداً بلاغيّاً وتقادماً زمنيّاً لتثبت نفسها في ساحة لا مناخ لنموّها فيه!

ولمّا كان الهجاء "قد اشتدّ ولجّ بين عقيل بن عُلَّفة المريّ وابن خالته شبيب بن البرصاء، فإنّ أرطأة ابن سهيّة شارك في هجاء عقيل، وعيّره بظلمه لأبنائه،

(١) المرجع السّابق نفسه، ص٧١. **زرابيّ**: بسطٌ مختلفة الألوان، ضربها مثلاً ليشير إلى توّع الخلافات والأحقاد بينهم.

وطردهم وتفرّقهم في البلاد حيث بقي وحيداً، ممّا جعل بجيلاً المرّي يتطاول عليه ويحتقره[١]". فقال في ذلك[٢]:

أَكَلْـتَ بَنِيْـكَ أَكْـلَ الضَّـبِّ حَتَّـى وَجَـدْتَ مَـرَارَةَ الكَـلَأِ الوَبِيْـلِ

وَلَـو كَـانَ الأُولَى غَـابُوا شُـهُوْداً مَنَعْـتَ فِنَـاءَ بَيْتِـكَ مِـنْ بَجِيْـلِ

حمل النّسق المعلن في هذين البيتين صورةً أليمةً للأب الظّالم، الذي أقصى أبناءه كما يفعل الضّبّ، فلم يحصد إلّا المرارة والوحدة والضّعف. بينما أضمر النّسق محاولة المهجوّ (عقيل) المعروف باعتداده بنفسه بطريقةٍ مرَضيّةٍ، إذا صحّ التّعبير، أن يرسم هالته الخاصّة، بوصفه الفحل الأوحد المسيطر، لا بإقصائه الآخر معنويّاً وحسب، بل مادّياً أيضاً؛ فعقيل طرد أبناءه من حوله، حتّى غدا فريسةً منعزلةً أمام الطّامعين والشّامتين. لقد وقع الشّاعر في حبال النّسق، حتّى جرّده النّسقُ من قيمه وجعله وحيداً دونه غمار الحياة وغمار البشر، فالنّسق "فيروس يهاجم أجمل ما فينا، ويحوّل الجسد السّليم المعافى إلى جسد مريض حتّى ليكون معدياً وكأنّما هو مخزن أمراض[٣]".

شخّص الهاجي مرضَ المهجوّ وسعيه إلى تكريس النّسق الأنويّ، من خلال تهميشه الآخر وإيذائه إذا ما لزم الأمر، ولكن أيّ آخر؟! لقد طالت أذيّة المهجوّ أبناءَه، من خلال نسقٍ مهيمنٍ حضر شعريّاً بوساطة وسيلة الأنا المُلغِية وسلاح

(١) شعر أرطأة بن سهيّة المُرّي، ص٢٧.

(٢) المرجع السّابق نفسه، ص١٣٥. **الأكل**: الظّلم والبغي. **أكل الضّبّ**: الضّبّ تأكل أولادها إلّا القليل.

(٣) القبليّة والقبائليّة أو هويّات ما بعد الحداثة، ص٢٣١.

الظّلم الذي عدّه الغذّاميّ قابعاً في النّفس لأنّه "جوهر قيميّ في طبع الإنسان الجاهليّ[١]".

والإنسان الأمويّ -ولاسيّما شاعرنا المهجوّ عَقيل- لم يكن بعيداً عن نسقيّة الإنسان الجاهليّ؛ فها هو ذا الشّاعر الهاجي يشبّه مهجوّه عقيلاً بالضّبّ لما فيه من طبع الظّلم، ومن المعروف ما يكتنف طبع هذا الكائن الذي يقبع في الصّحراء من انطوائيّة وانعزاليّة وعدوانيّة حتّى ضدّ أبنائه، فهو يحاربهم ويقصيهم وقد يأكلهم ليبقى وحيداً[٢]. ولكنّ هذا الضّبّ يغفل عن تربّص الأعداء به، فتراه يلتجئ إلى قعر جحره ويتشبّث به بأطرافه كي لا يسحبه المهاجمون. وها هو ذا عقيل وقد صار فناء بيته -شأنه شأن الضّبّ- عرضةً للمهاجمين بعد أن أقصى بنيه وبقي دون ظهيرٍ يعضده.

وعلى أيّة حال، فإنّ ثالث زوايا المثلّث الهجائيّ الغطفانيّ "عَقيل بن عُلَّفة"، صاحب الأنَفة والغيرة والتّعصّب لنسائه، لم يخلُ من إشارات استفهام عن علاقته بالعنصر الأنثويّ المطعون في نزاهته من قبله، ولاسيّما أنّ تجربته الاجتماعيّة المحايثة لقرينيه تضعه معهما في بوتقة صهر العنصر الأنثويّ؛ ذلك أنّ ابنَه (عُلَّفة) هَوَى امرأةً تزوّجها أبوه لاحقاً، ثمّ شبّبَ بها الولد "فعدا عليه أبوه بالسّيف وقال يا عدوّ الله ما هذه المرية واتّهمه بامرأته وقال تشبِّب بأمّك [٣]". فمن تكن العلاقة بينه وبين ابنه على هذا المنوال فلن تكون بأحسن حالٍ بينه وبين ابن خالته شبيب؛

(١) النّقد الثّقافيّ: قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، ص١٢٦.
(٢) ينظر: الحيوان ١/ ١٩٦-١٩٧، ٦/ ٥٢.
(٣) طبقات فحول الشّعراء ٢/ ٧١٢.

إذ تروي الرّوايات أنّ "أمّ عقيل بن علّفة العوراء... كانت عَمْرة العوراء أمّ عقيل بن علّفة والبرصاء أمّ شبيب بن البرصاء أختين، وهما ابنتا الحارث بن عوف[١]". لقد ظلّ العنصر الأنثويّ مهمّشاً لدى عقيل، ولم تفلح صلة الرحم –القائمة على عوراء وبرصاء في النّسق المضمر– في كبح جماح هجائه وكفِّ لسانه عن شبيب؛ فها هو ذا يهاجي شبيباً معيّراً إيّاه بقتل الحارثِ بن ظالمٍ شرحبيلَ ربيب بني حارثة ابن مرّة بن نشبة بن غيظ رهط شبيب[٢]:

قَتَلْنَـا شُرَحْبِـيْلاً رَبِيْـبَ أَبِـيْكُمُ بِنَاصِـيَةِ المَعْلُـوْبِ ضَـاحِيَةً غَصْـبَا

فَلَمْ تُنْكِرُوا أَنْ يَغْمِزَ القَوْمُ جَارَكُم بِإِحْدَى الدَّوَاهِي ثُمَّ لَمْ تَطْلُعُوا نَقْبَا

يستهدف الشّاعر نسق إغاثة المُستجير ويجعله محطّ سهام الرّماة، ليدخل هذا النّسق ساحة الصّراع مع نسق الأخذ بالثّأر، ونسق النّسب.

وفي صراع الأنساق المولِّد عادةً ثّقافيّةً مفادها أن يُضمِر نسق المديح المعلن هجاءً وذمّاً مضمراً، حضر شياطين غطفان كغيرهم من إعلاميي الهجاء في عصرهم ليكسروا القاعدة؛ ذلك أنّهم تهاجوا في العلن مضمرين نسقاً قد يحمل مديح كلّ منهم للآخر، بغية الاستمراريّة الفحوليّة، والمحافظة على أنا الشّاعر قويّةً متسلّطةً؛ ذلك أنّ موت النّسق والقيمة لا يكون إلّا بموت المؤسّسة السّلطويّة المهيمنة. وهنا كان لابدّ من إذكاء نار الهجاء الإعلاميّة التي خدعت

(١) الأغاني١٢/ ٢٥٤.

(٢) عقيل بن علّفة المرّيّ: سيرته وشعره، ص٦٦. **المعلوب**: اسم سيف الحارث بن ظالم المرّيّ. **ضاحيةً**: جهراً وعلانيّة. **يغمز**: يستضعف ويستصغر. **النّقب**: الطّريق، كنّى بعدم طلوع النّقب عن عدم السّعي في طلب الثّأر.

الجمهور وجعلته يلهث وراء الأنا التي استطاعت بحيلها النّسقيّة أن تُبَوِّئ نفسها عرشاً رفعت دعائمَه الحاجةُ الاجتماعيّة الانفعاليّة النّفسيّة للجماعة التي عاشت تشويشاً ثقافيّاً وجدته الأنا الطّامحة فرصتها الاستثنائيّة للتّسيّد. فما كان تناول الخصم بعجزه عن الحفاظ على قيم الجماعة من إغاثة المستجير والأخذ بالثّأر إلّا ضماناً لاستمرار الأنا التي يتناسب حضورها طرداً مع الحطّ من قيمة الخصم؛ فكلّما تدنّت قيم الخصم وساءت على المستوى الجمعيّ ارتقت قيمة الأنا وتعاظمت سطوتها.

لقد اخترعت المؤسّسة الثّقافيّة الفحلَ، الذي اخترع بدوره نسق المعارضة، ليضمن ديمومة فحولته، فالشّاعر في هذا المقام يفخر باجتثاث أطراف الفحل المعارض له؛ ذلك أنّ الحارث بن ظالم قد قتل شرحبيل ربيب قوم الخصم المهجوّ، وهذا ما يشي بفحولة الأنا وفحولة أدواتها أيضاً؛ فإذا ما كان الشّاعر السّيّد بطلاً فحلاً فإنّ أدواته وأعوانه وكلّ ما يمتّ إليه من أسلحة ستكتسب صفات الفحوليّة تبعاً لثقافة التّداعي الفحوليّ التي تعظّم الأنا، وتقعّد القواعد لبرمجة معارضتها.

وغطرسة عقيل أضرمت نيران البغضاء بينه وبين الآخر، فكانت أنساق العنصريّة والتّعصّب العرقيّ واضحة في أشعاره، بشكلٍ يشي بإقصائه الآخرَ كائناً من كان؛ سواء أرَغِبَ في مصاهرته أم غايره في العِرق، فكيف الحال إذا ما اجتمع الأمران؟! ذلك أنّ اعتداده بنسبه "جعله يرفض مصاهرة إبراهيم بن إسماعيل المخزوميّ، وهو خال هشام بن عبد الملك؛ لأنّه توسّم فيه أنّ بعض أعراقه ينزع إلى العجم، لما رأى من بياض لونه وشقرته[1]". يقول في ذلك[1]:

(١) عقيل بن علّفة المرّيّ: سيرته وشعره، ص٢٧.

رَدَدْتُ صَـــحِيْفَةَ القُـــرَشِيِّ لَـمَّـــا أَبَـــتْ أَعْرَاقُـــهُ إِلَّا احْمِـــرَارَا

ومن قبيل تعصّبه وانتمائه إلى نسق القَبَلِيّة العمياء أنّه –مع حاجته للمال– رفض تزويج ابنته رجلاً كثير المال يُغمَز في نسبه، يقول في ذلك[٢]:

لَعَمْرِي لَئِنْ زَوَّجْتُ مِنْ أَجْلِ مَالِهِ هَجِيْنـاً لَقَـدْ حُبَّـتْ إِلَيَّ الـدَّرَاهِمُ

أَبَـــى لِيَ أَنْ أَرْضَى الدَّنِيَّـــةَ أَنَّنِـــي أَمُـــدُّ عِنَانـــاً لَمْ تَخُنْـــهُ الشَّـــكَائِمُ

هل كانت الأنا الشّاعرة التي ترسم لنفسها جوّ الفحولة وهالتها تحاول أن تبعثر الأوراق وتعيد هيكلة النّظام الثّقافيّ الفحوليّ بناءً على سلطتها؟

هل بلغت الهيمنة مبلغها في نفس الشّاعر، دافعةً إيّاه إلى الانغماس في صراع الفحول؟ فما بين الفحل القرشيّ المتفحّل نَسَباً وسلطةً ومالاً –ولا أعتقد أنّ ذلك العصر أو حتّى عصرنا هذا قد يُفحِّل الأنا إلّا على وفق هذه المعطيات الثّلاثة– والفحل غزير المال الذي لم تقتضِ الحاجةُ ذكرَ نسبه أو سؤدده لامتلاكه المال أحد الأسلحة الثّقافيّة المهيمنة التي تغنيه عن غيرها، حضر عقيل السّيّد الشّاعر الفحل ليرفع صوت المعارضة، مُؤَزِّراً بمفردات ثقافيّة من مثل (احمراراً، هجيناً) فرضت نفسها بوصفها نسقاً معارضاً للفحولة المطلقة التي قد يتمتّع بها الآخر في مواجهة الشّاعر. فقد اعتاد هذا الآخر –وهو القرشيّ هنا– أن يكون موضع المديح والثّناء تبعاً للهيمنة النّسقيّة لا أن يكون موضع سهام النّقد لأنّه أخلّ بصفاء النّسب. ولكن حقيقة الأمر الثّقافيّة هي أنّه لم يخلّ بنسبه الشّخصيّ أو نسب قريش الشّريف

(١)المرجع السّابق نفسه، ص١٠٠. **العرق**: الأصل.

(٢) المرجع السّابق نفسه، ص٩٢. **الهجين**: العربيّ ابن الأَمَة. **العِنان**: سير اللّجام الذي تُمسك به الدّابّة. **الشّكيمة**: حديدة اللّجام المعترضة في فم الفرس.

وحسب، بل ضرب قيمة النّسب ونسقيّته عامة؛ ذلك النّسق -نسق النّسب- الذي اقتضت أدبيّات السّلطة الثّقافيّة المهيمنة أن يكون نقيّاً لا تشوبه الشّوائب، كي يبقى أنموذجاً ثقافيّاً تقاس عليه الحادثات الثّقافيّة.

خاتمة:

- لم تكن ساحة الهجاء الأمويّة حكراً على الأعلام الثلاثة: جرير والفرزدق والأخطل، بل إنّ لشياطين غطفان -على قلّة ما وصلنا من أشعارهم- حضوراً متميّزاً، ولاسيّما أنّهم لم يبتعدوا عن أجواء الخلفاء والأمراء والأعيان. وهذا ما يثير علامة استفهام تاريخيّة ثقافيّة عن غياب إبداعهم الشّعريّ أو تغييبهِ.

- أسّسَ الهجاء والهجاء المضادّ لعمقٍ ثقافيّ لا يقلّ أهمّيّة عن العمق الثّقافيّ للعلاقة الثّقافيّة التّاريخيّة بين المادح "الفحل الشّاعر" والممدوح "الفحل السّيّد"؛ ذلك أنّ الهجاء يضعنا أمام فحلٍ وفحلٍ مضادّ من حقلٍ فحوليٍّ واحدٍ هو "السّاحة الشّعريّة" التي تناسب فيها تضخيم "الأنا" طرداً مع تحقير "الآخر وتعييره، فكلّما زادت مثالب الخصم زادت مناقب "الأنا". ليتأكّد دور الأنساق الشّعريّة في الرّسم الإعلاميّ للدّيمومة الفحوليّة و"صناعة الفحل الثّقافيّ" الشّعريّ أوّلاً، والاجتماعيّ ثانياً.

- شكّلت هجائيّات شبيب وأرطأة وعَقيل حالة ثقافيّة تولّدت عن حادثات ثقافيّة تفتّقت من رحم أشعارهم التي تصارعت فيها الأنساق الثّقافيّة الظّاهرة والمضمرة لتَشِيَ بعيوب حملتها ثقافتهم المتشرّبة بعقائد المؤسّسة الثّقافيّة المهيمنة التي تفخّل الفحل وتجعله يُقصي الآخر من خلال أسلحة الاصطفاء الثّقافيّ القائمة على الطّعن بالنّسب، وتقبيح صورة "أنثى الآخر الخصم" أمام الرّأي العام، بغية رفع صوت الأنا الفحل المسيطر ذي الصّفات الثّقافيّة الفطريّة

والمكتسبة التي تؤهّله لتهميش الآخر وجعل بقائه هو الأصلح بما يمتلكه من مؤهّلات وأدوات فحوليّة استخدمها ليؤسّس لتداعٍ فحوليّ يرسم صورة تسيّده على ساحة القبول الجمعيّة.

– بقي نسق المعارضة يمارس معارضته كما خُطِّط له؛ فمهما لمّعَ الشّاعر صورة "الأنثى" التي استهدفه الخصم من خلالها، فقد أخفق في ذلك أمام نفسه قبل أن يخفق أمام الآخرين؛ وكيف لا؟ إذا كان شبيب الأعور ابناً لبرصاء اللّون، وعقيل الأعرج ابناً لعوراء، وأرطأة الذي عمي ابناً لأمّ اسمها سُهيّة أضاعت نسبَه سهواً بين ضرار وزفر. إنّها حالة من تحجيم النّسق الأنويّ، وضرب الأنا لـ(أناها)، لتبقى تحت وطأة السّلطة الثّقافيّة النّاظمة لشروط الاصطفاء، والمهيمنة على أنساق كنسق النّسب، فيبقى هذا النّسق أنموذجاً ثقافيّاً تقاس عليه الحادثات الثّقافيّة المُرادة، شأنه في ذلك شأن نسق تهميش الآخر ونسق دونيّة الأنثى.

***

المصادر والمراجع:

١-**الاشتقاق**، ١٩٩١م، ابن دريد (٢٢٣- ٣٢١هـ)، ت عبد السّلام محمّد هارون، ط١، دار الجيل، بيروت.

٢-**الأغاني**، أبو الفرج الأصبهاني (٣٥٦-٩٧٦هـ)، مصوّرة عن طبعة دار الكتب، مؤسّسة جمّال، القاهرة، ط١، ١٣٥٧هـ.

٣-**إمتاع الأسماع بما للنّبيّ من الأحوال والأموال والحفدة والمتاع**، ١٩٩٩م، تقيّ الدّين المقريزيّ (٨٤٥هـ)، ت محمّد عبد الحميد النّميسيّ، ط١، دار الكتب العلميّة، بيروت.

٤-**الإنسان في الشّعر الجاهليّ**، ٢٠٠١م، عبد الغني زيتوني، مركز زايد للتّراث والتّاريخ، العين.

٥-**التّشابه والاختلاف**، ١٩٩٦م، محمّد مفتاح، ط١، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت.

٦-**الحيوان**، ١٩٦٧م، الجاحظ، ت عبد السّلام محمّد هارون، ط٢، مكتبة مصطفى البابيّ الحلبيّ وأولاده بمصر.

٧-**خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب**،١٩٩٨م، عبد القادر بن عمر البغداديّ، ت محمّد نبيل طريفي، إشراف: إميل بديع يعقوب، ط١، دار الكتب العلميّة، بيروت.
٨-**سمط اللآلئ في شرح أمالي القالي**، ١٩٣٦م، ت عبد العزيز الميمنيّ، مطبعة لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، القاهرة.
٩-**شعر أرطأة بن سهيّة المُرّي**-من شعراء العصر الأمويّ، ٢٠٠٦م، ت شريف علاونه، ط١، دار المناهج، عمّان.
١٠-**طبقات فحول الشّعراء**، ت: محمّد بن سلّام الجمحيّ (-٢٣١ه)، ت محمود محمّد شاكر، دار المعارف.
١١-**العقد الفريد**،٢٠٠٦، ابن عبد ربّه الأندلسيّ، ت عبد المجيد التّرحينيّ، ط٣، دار الكتب العلميّة، بيروت.
١٢-**عقيل بن علّفة المرّيّ: سيرته وشعره** -من الشّعراء الفحول المقلّين في العصر الأمويّ - ٢٠٠٤م، ت شريف راغب علاونه، ط١، دار المناهج، عمّان.
١٣-**عن النّسق المضمر في تاريخ الأدب العربي**، عبّاس السوسوة، مجلّة علامات في النّقد، م١٣، ع٥١، مارس، ٢٠٠٤م.
١٤-**القبليّة والقبائليّة أو هويّات ما بعد الحداثة**، ٢٠٠٩م، عبد الله الغذّاميّ، ط١، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء - بيروت.
١٥-**لسان العرب**، ١٩٩٩م، ابن منظور، اعتنى بتصحيح الطّبعة أمين محمّد عبد الوهاب، محمّد الصّادق العبيديّ، ط٣، دار إحياء التّراث العربيّ، مؤسسة التّاريخ العربيّ، بيروت.
١٦-**مدخل في نظريّة النّقد الثّقافيّ المقارن**،٢٠٠٧م، حفناوي بعلي، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر.
١٧-**نقد ثقافيّ أم نقد أدبيّ**، ٢٠٠٤، عبد الله الغذّاميّ وعبد النّبي اصطيف، ط١، دار الفكر، دمشق.
١٨-**النّقد الثّقافيّ قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة**، ٢٠١٠م، عبد الله الغذّاميّ، ط١، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة.
١٩-**وجهة النّظر في شعر من انتسب إلى أمّه**، سمر الدّيّوب، مجلّة العلوم الإنسانيّة، البحرين، ع ٣٣، ٢٠١٩م.

النبي (يحيى) عليه السلام

بين القرآن الكريم والكتاب المقدس ودراسات معاصرة

دراسة مقارنة تحليليّة نقديّة

أ. سوسن رجب(*)

د. ريمة الصياد(**)

الملخّص:

تناولتْ هذه الدراسة شخصيّة النبيِّ يحيى عليه السلام، من حيثُ البشارة بمولده وتسميته وميزاته الأخلاقيّة، ثمَّ استعرضتْ علاقتَهُ بالنبيِّ عيسى عليهما السلام من خلال تحليل دورهما التكامليِّ في الدَّعوة لتصحيح انحرافات اليهود عن شريعة التوراة، والتبشير بالقادم بعدَهما مقارنةً ذلكَ بين القرآن الكريم والكتاب المقدَّس.

كما بيَّنَتْ صدامَه مع كهنة اليهود والسلطة السياسيّة في فلسطين المُتَمثِّلة بهيرودس، كاشفةً السببَ غير المباشر لقتله وهو خشيّة السلطتيِّن الكهنوتيّة والسياسيّة من انتشار دعوته، ثمَّ أضاءتْ على علاقته بالمندائيين الذين يؤمنون به نبيّاً لهم، وفي القسم الأخير من الدراسة تناولَتْ عمليّةَ اكتشاف رأس النبيِّ يحيى عليه السلام في جامع دمشق الكبير، وهي الرواية الأقوى من بين رواياتٍ عديدة تقول بتعدُّد أضرحة يحيى عليه السلام في كنائس عديدة من العالم.

كلمات مفتاحية:

يحيى عليه السلام. زكريّا عليه السلام. عيسى عليه السلام. القرآن الكريم. الكتاب المقدّس. الإنجيل. هيرودس.

(*)طالبة دراسات عليا (ماجستير) بكلية الشريعة، في جامعة دمشق.

(**) عضو هيئة تدريسيّة بقسم العقائد والأديان/ كلّيّة الشريعة، في جامعة دمشق.

مقدمة

سعتْ هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على شخصيَّة النبيِّ (يحيّى) عليه السلام في القرآن الكريم من حيث خَلْقهِ ومولده وتسميَتِه، وإبراز الدافع غير المباشر لمقتله، ومقارنتها مع الكتاب المقدّس، لاسيّما فيما يتعلق بالتسميّة والصفات الخاصة بشخصيته الشريفة، كما بيَّنَت أبعاد العلاقة بين النبيين (يحيى) و(عيسى) عليهما السلام، من حيث دور كلٍّ منهما في تصحيح انحرافات اليهود والتبشير بملكوت الله، ثمَّ بيَّنت العلاقة بين النبيّ (يحيى) عليه السلام والصابئة المندائيين، الذينَ يؤمنونَ بنبوتهِ ويلتزمون بتعاليمه.

مشكلة البحث:

تسعى هذه الدراسة إلى إيضاح أبعادِ شخصيّة (يحيى) في كلٍّ من القرآن الكريم، والكتاب المقدس ودراساتٍ معاصرة، من حيث خلقْهِ وصفاتِه ودعوتِه، وطبيعة العلاقة بينه وبين الحاكم الرُّوماني في فلسطين من جهة، وبين كهنة اليهود من جهةٍ أخرى، وصدِامهِ مع كلا الجهتين، وما طبيعة علاقته مع (عيسى) عليهما السلام، وما علاقة طائفة المندائيين معه، ومن ثمَّ الإجابة عن مقتله، واحتمال عدمِ موتهِ مقتولاً.

أهميّة البحث:

تأتي أهميّة هذه الدراسة من سعيها للكشف أهميّة دور دعوة (يحيى)عليه السلام ، وتوظيف تأثيرها الإيجابي في تنمية دور الشباب البناء في المجتمعات، وسعيها للوصول إلى نتائج تُفيد فئات المجتمع والباحثين على السواء.

الدراسات السابقة:

مع أهميّة شخصيّة النبي (يحيى)، إلّا أنَّ الدراسات قليلة، ومع ذلك فقدْ توصَّلتْ الباحثة إلى دراسة مكثَّفة من إعداد الصحافية الفرنسيّة المتخصصة في اللاهوت (ماتيلد هوفي)، تناولتْ فيها شخصية النبي ﷺ في الأناجيل والقرآن الكريم، وألقَتْ الضوء على السبب غير المباشر لقطع رأسه الشريف، وتناولتْ الأماكن حيث توجد أضرحة للنبي (يحيى) ﷺ في العالم، وأظهرت تأثير ميزات شخصيّة (يحيى) في الجانب الأخلاقي في المجتمع.

ودراسة للدكتور تامر مير مصطفى بعنوان "بشائر الأسفار بمحمد وآله الأطهار"، بيَّنَ فيها دورَ كلٍّ من النبيِّين يحيى وعيسى عليهما السلام، وأنّهما بُعثا للتبشير بمحمدﷺ.

منهج البحث:

اعتمدَتْ الدراسة المنهج الوصفي المقارَن بين القرآن الكريم والكتاب المقدَّس ودراسات معاصرة، إضافة إلى الاستعانة بالمنهج التحليليّ والنقديَّ.

خطة البحث:

تنقسم هذه الدراسة: (النبي (يحيى)ﷺ بين القرآن الكريم والكتاب المقدس ودراسات معاصرة: دراسة مقارنة تحليليّة نقدِّيّة)، بعد المقدِّمة إلى أربعة مباحث وخاتمة، وصولاً إلى النتائج والتوصيات.

١-المبحث الأول: (يحيى)ﷺ في القرآن الكريم والعهد الجديد:

١-١-المطلب الأول: النبي (يحيى) ﷺ في القرآن الكريم: أخبرَ القرآن الكريم بقصَّة النبي (يحيى) ﷺ، حيثُ وردت في أربع سور: آل عمران، الأنعام،

مريم، والأنبياء، كما تكررَ اسم (يحيى) في خمسِ آياتٍ كريمة، منها قوله تعالى:﴿يَا زَكَرِيَّا إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلَامٍ اسْمُهُ يحيّى لَمْ نَجْعَلْ لَهُ مِنْ قَبْلُ سَمِيًّا﴾ (مريم:٧).

والنبيِّ يحيىعليه السلام هو البشارةُ الإلهيّة للنبيَّ زكريا عليه السلام الذي اتَّصفَ بصفاتٍ خاصةٍ؛ فأثابَهُ الله عزّ وجل بتلبيَةِ طلبِهِ.

أمّا اسمُ (يحيّى) فهوَ الاسمُ الذي لمْ يُجعَلْ لأحدٍ قبلَه، وقدْ أسبغَ عليهِ الله عزَّ وجل صفاتٍ مَيَّزهُ بها، وهي الحنان والتقوى وبِرُّ الوالدين والقُوَّةُ مع العِفَّة والتَّمَكُّنِ من الحكْمِ والقضاءِ، لأنَّه بهذه الصفاتِ التي اتَّسمَ بها سيُمارسُ الدَّعوة التي كلَّفَهُ الله بها.

أ-زكريّا والد النبيِّ (يحيى) عليهما السلام: أُطلِقَ اسمُ زكريّا على أكثرِ من شخصيَّة في العهد القديم، لكنَّ زكريا والد (يحيى) عليهما السلام " من أنبياء بني إسرائيل ، هو زوج خالة مريم. وليس له ذكرٌ في أسفار العهد القديم"[١]، وحينَ أدركَه الكبر،"واستحوذ الضعفُ عليه باطناً وظاهراً، أي ضَعُفَ من الكبر وهكذا قال زكريا[٢]" بدلالة قوله تعالى: ﴿إنّي وهن العظم مني واشتعلَ الرأسُ شيبا﴾(مريم:٤)، والآيات الكريمة تثبت توجهه سِرَّاً إلى الله بالدعاء على الرَّغم من تَقدُّمِهِ في العمر، وميزَةُ الإيمان اليقيني هي التي جعلَتْ زكريّا يتوجَّه إلى ربِّهِ

(١) يقع سفر زكريا (זְכַרְיָה) في العهد القديم ضمن قسم الأنبياء، وهو كما نجد في الفقرة الأولى منه " زَكَرِيَّا بْنِ بَرَخِيَّا بْنِ عِدُّو النَّبِيِّ " كانت نبوّته في الفترة التي حكم فيها (داريوس). وقد سمّي بهذا تسعة وعشرون شخصا في العهد القديم كما يفيد معجم سترونغ في المفردة رقم H2148. ومن المفهوم ألا يكون للنبي زكريا عليه السلام ذكر في العهد القديم لأن العهد القديم توقف تحريره في القرن الرابع قبل الميلاد، أي قبل أربعة قرون من زكريا عليه السلام.

(٢) البداية والنهاية١/ ٣٦٠. تفسير الرازي٢١/ ١٨٦

اللهّ طالبَاً حاجتَه ﴿إذ نادى ربَّهُ نِداءً خفيًّا﴾(مريم:٣)، فكَلِمةُ (**خفيّاً**) التي وردتْ في الآيةُ تدُلُّ على الحياءِ والتصاغُر في طَلبِ الحاجة، وهو يثق أنَّ طلبَهُ سَيُجابُ، ومع ذلك يرفعُ الدعاءَ إلى ربِّهِ سرّاً وخِفيةً وتذللاً.

واتَصف النبيّ زكريا عليه السلام بمزيّة الصّبر وتجلّى ذلك بإبداء حاجتهِ وهو على عتبةِ هزيعِ العمر، ودلالتُها أنَّه كانَ صابراً في شبابهِ، وكأنَّ دعاءه لله في مرحلةٍ متأخرة من العمر لم يكن مماثلاً لحاجةِ رجلٍ أيٍّ كان، بل لِخَشيتهِ من عدَمِ استمرار دعوتهِ ، وهذا يظهر في دلالة دعائه ﴿فهب لي من لدنكَ وليّاً يرثني ويرثُ من آلِ يعقوب﴾. وكلمة (يرثني) يفهم منها الناس أنها وراثة المال، ولكن الأنبياء لا يورِّثون، فالإرثُ المقصودُ هنا هو وراثة الدين والعلم الذي كان في آل يعقوب"[١]، والمزيّة الأهم هي تأدُّبِ زكريّا عليه السلام مع الله في طلب حاجته، وخشيته على الرسالة، إضافةً إلى التقى والمسارَعة في فعلِ الخيرات، كلُ ذلك أوصلَ زكريا إلى استجابَةِ الله عزّ وجلّ لتلبيَةِ ندائهُ،﴿فاستجبنا له ووهبنا له (يحيى)﴾ (الأنبياء:٩٠).

ب- بشارة زكريّا عليه السلام بين القرآن الكريم والإنجيل: بمقارنة نداء الملائكةِ إلى النبيَّ زكريّا في الآية(39) من سورة آل عمران مع ما نَقَلَهُ الملَك (جبريل) حينَ تجلَّى أمَامَهُ مبشِّراً ومُطمئناً إيّاهُ أنَّ ربَّهُ استجابَ طِلبَتَهُ، وستَلِدُ امرأتَهُ ولداً، واسمه يُوحنَّا[٢].

أمَّا العلامة على تحقُّقِ البشارةِ بِطِلبَةِ زكريا عليه السلام في القرآن الكريم هي آيةُ اللهُّ بإلزامِ زكريّا الصمتَ، على أنْ يكلِّمَ الناسَ رمزاً، {قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّيَ آيَةً قَالَ آيَتُكَ

(١) أنبياء الله، ص٣٨٨.

(٢) انظر:إنجيل لوقا1:11، (لا تَخَفْ يا زَكريّا، لأنَّ طِلْبَتَكَ قَدْ سُمِعتْ، وامْرَأَتَكَ أليصَابَاتُ سَتَلِدُ لكَ ابْنَاً وَتَسَّميِّهِ يُوحنَّا) (13:1)

أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزًا وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالإِبْكَارِ} (آل عمران:٤١)، وهي ذاتُ العلامةً التي وردتْ في الإنجيل حيثُ أخبرَهُ الملاك: "وها أَنْتَ تكونُ صامِتاً وَلاَ تَقْدِرُ أَنْ تتكلَّمَ، إلى اليومِ الَّذي يكونُ فيه هذا[١]".

هذا بالإضافةِ إلى أنَّ الله ﷻ هو الذي يُبشره بل يمنحهُ اسماً فريداً ما سُميّ به أحدٌ قبل ذلك، هذا الاسم (يحيى) في القرآنِ الكريم، و(يوحنَّا) في الإنجيل الذي يحملُ ذاتَ الدلالات في كلا الكتابين، فهذه البشارةُ التي أعلنتْ عن اسم لم يَتَسَمَّ به أحدٌ من قبلْ، ﴿لَمْ نَجْعَلْ لَهُ مِنْ قَبْلُ سَمِيًّا﴾، ويدُلُّ تفسير معنى (سمِيّاً) أَنَّهُ اسمٌ حصريٌّ لصاحبِهِ، ولنْ يُطلَق على غيرِهِ من المواليد قبلَ مولِدِهِ، أي قبلَ مولدِ (يحيى)[٢]، ولذلك لا بدَّ من البحث في معاني اسم (يحيى)، وإثبات عدمِ إطلاقه على مولودٍ قبل يحيى عليه السلام.

١-٢-المطلب الثاني: معاني اسم (يحيى) عليه السلام مقارنةً مع الإنجيل:

أ-المعنى الأول: (يحيى) بمعنى يعيش، "من حيي، ضد مات"[٣]. فعل مضارع متجدد. فإذا قال الله تعالى عنه يعيش فإنَّ صاحبَه سيعيش، ولن يقتله أحد حتى يُستوفى أجله. وهذا المعنى الذي تُشيعه الآية الكريمة: ﴿وسلامٌ عليه يومَ وُلدَ ويومَ يموتُ ويومَ يُبعَثُ حيّا﴾، على عكس ما هو مدون في الكتاب المقدَّس وفي التراث المسيحي أَنَّهُ قُتِل.

(١) إنجيل لوقا20:1.

(٢) تفسير التحرير والتنوير ١٦ / ٦٩.

(٣) لسان العرب، مادة: حيا.

ب-المعنى الثاني: وهو الذي يستحي حَياءً أصيلاً، أي أنَّ حياءَهُ متجَذِّرٌ في كينونتِهِ، وهذا ما يُصدِّقُهُ قوله تعالى:﴿سيِّداً وحصوراً﴾؛ فالسَّيد الحصور هو الذي يمتنع عن اشتهاء النِّساء مع وجود القدرة لديه على فعل ذلك الأمر[١].

ت-المعنى الثالث: الذي يبتعد وينزوي عن الناس، وهذا ما بيَّنَتْهُ الأناجيل الأربعة، أنَّه سكن البريِّة، وطعامه من الجراد والعسل البري والعشب. وبذلك تتوافق المعاني الثلاثة على الاسم (يحيى) لغةً ونصَّاً، فهو ليس اسماً كما اتفق، بل هو تسميةٌ إلهيَةٌ بنصٍ قرآني قطعي الدلالة[٢]، وقدْ أثبتَ (لوقا) ذلكَ في إنجيلِهِ.

اسم (يحيى) في إنجيل لوقا: عندما أراد أقارب أليصابات زوج زكريّاعليه السلام تسميةَ الولد باسم أبيه على عادة عشيرة زكريّا اعترضتهم قائلةً: يُسمّى (يوحنا)، ممّا أثار استغرابهم وقالوا لها: "ليس في عشيرتك أحد تسمَّى بهذا الاسم[٣]"، وهذا يتطابقُ معَ قوله تعالى:﴿ إنّا نُبَشِّرُكَ بغلامٍ اسمُهُ (يحيى) لم نجعلْ لهُ من قبلُ سَميًّا﴾ (مريم:٧)، وذُكِرَ في أسفار العهد القديم مراراً بمسمّيَاتٍ (يوحانا ويوحنان ويهوحانان) ، وهذه الأسماء تكرَّرتْ في سجل الأنساب في سفر (نحميا) و(أخبار الأيام) وهي أسماء لرؤساء عشائر اللاويين، فالاسم (يوحنّا) يُترجم في العبرية إلى (יוֹחָנָן)[٤] (يوحنان)، إلّا أنَّ النَّصَ الإنجيلي يتكلم عن اسم آخر غير يوحنّا (يوحنان) فمن أين جاء إذاً الاسم (يوحنّا) الذي كتبوه في الأناجيل؟، وبالرجوع إلى الأصل اليوناني، وإلى اللغة الآرامية التي كان يتحدث

(١) المصدر نفسه، مادة: حيا.

(٢) انظر: يحيى أم يوحنا، ص ٢٦.

(٣) إنجيل لوقا: ا: ٦٠.

(٤) (יוֹחָנָן) الكلمة: رقم H3110 في معجم جيمس سترونغ.

بها الفلسطينيون قبل ثلاثة قرون من الميلاد، يتضح أن يوحنَّى بفتح النون وهو صيغة أولى، وتعني حنان الله أو حنانٌ من الله، وهذا ما عبر عنه القرآن الكريم ﴿حناناً من لدُنّا﴾، وعليه يكون معنى يوحنَّا في الترجمة العربية هو صفة أو لقبَ (يحيى) وليس اسم علمٍ له. أمّا الصيغة الثانية، فهي (يوحنِى) بكسر النون المأخوذة من العبرية المأخوذة عن الآرامية، هي بمعنى حصرَه وضيّق عليه، ومن هنا تأتي صفة الحصور الخاصّة بالنبيِّ (يحيى) عليه السلام ذي الحنان اللّدني وليس اسمه العلم[1].

لذلك، فإنَّ اسمَ (يحيى) عليه السلام القرآني اسمٌ علمٌ، بينما الأسماء الواردة في الأناجيل الأربعة، أو في أسفار العهد القديم ليست أسماء بذاتها، إنما صفات لاسم (يحيى) (الذات) وما يُعبِّر عنه من دلالات[2]، وما يؤكد ذلك ورود اسم (יוֹחָנָן) **يوحانان** مرتين في سفر نحميا[3]، و تكرره بنفس الصيغة ست مرات في سفر أخبار الأيام الأول، ومرتين بصيغة (יְהוֹחָנָן) **يهوحانان**[4].

وعليهِ، فالاسم الذي أطلقه الله تعالى على نبيِّه اسمٌ لم يُجعَلْ له سمّيٌ من قبل، دلَّ على عينِ (ذات) يحيى عليه السلام، مشتَمِلاً على الصفات التي جعلَها الله له، فهو سيدٌ، بارٌّ بوالديه، وحنون، وحصورٌ ممّا ينفي عنه الجبر، بل هو معصوم بالإرادة، وكل هذا يقتضي أن يمتلك مقاليدَ القوة والحكمة في مواجهة الظلم وإصدار الأحكام الصحيحة في التوراة، بحيث تتربع النُّبُوة على قمَّة هذه الصفات التي جعلَها الله

(١) انظر: يحيى أم يوحنا، ص ٢٦–٣٢.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٣.

(٣) ورد اسم يوحانان مرتين في سفر نحميا، إصحاح ١٢/ ٢٢.

(٤) (יְהוֹחָנָן **يهوحانان**) الكلمة: رقم H3076 في معجم جيمس سترونغ. انظر: سفر أخبار الأيام الأول: إصحاح ٨، سفر أخبار الأيام الثاني: إصحاح ٢٣.

تعالى في (يحيى)عليه السلام، ومصدِّقاً بكلمة من الله أي مؤمناً بدعوة عيسىعليه السلام، وهذه هي الدلالات جاءَت في قوله تعالى:﴿يَا يحيى خُذِ الْكِتَابَ بِقُوَّةٍ وَآتَيْنَاهُ الْحُكْمَ صَبِيًّا. وَحَنَانًا مِنْ لَدُنَّا وَزَكَاةً وَكَانَ تَقِيًّا. وَبَرًّا بِوَالِدَيْهِ وَلَمْ يَكُنْ جَبَّارًا عَصِيًّا. وَسَلَامٌ عَلَيْهِ يَوْمَ وُلِدَ وَيَوْمَ يَمُوتُ وَيَوْمَ يُبْعَثُ حَيًّا ﴾ مريم:(١٢-١٥).

١-٣-المطلب الثالث: (يحيى)عليه السلام في العهد الجديد:

أ-البشارة بيوحنّا المعمدان: روى لوقا في إنجيله البشارة بميلاد يوحنا المعمدان، "كانَ في أيام هيرودُس ملك اليهودية كاهن اسمُهُ زكريّا من فرقة أبيا، وامرأتهُ من بناتِ هارون واسمها أليصابات. وكانا بارين أمامَ الله. سالكين في جميع وصايا الرب[١]"، وهذا يتوافق مع ما جاء في القرآن الكريم فزكريّا نبي يسارعُ في الخيرات وزوجه، ﴿إِنَّهم كانُوا يُسَارِعُونَ فِي الخَيْرَات﴾(الأنبياء،٩٠)، ويتابعُ لوقا الرواية جاءتهُ البشارة بالولد في الهيكل، "حيث ظهر له ملاك الرَّب جبرائيل. اضطرب زكريّا. هدّأ الملاك روعه وبشره أنَّ طلبتَهُ قد سُمعتْ وامرأته أليصابات ستلد ابناً وتسميه يوحنّا[٢]".

وتتوافق البشارة أيضاً في القرآن الكريم مع ما جاء به لوقا، وتأتيه في المحراب بنداء جماعي من الملائكة عن الله تعالى[٣]:﴿فَنَادَتْهُ الْمَلآئِكَةُ وَهُوَ قَائِمٌ يُصَلِّي فِي الْمِحْرَابِ أَنَّ اللهّ يُبَشِّرُكَ بِيحيّى مُصَدِّقًا بِكَلِمَةٍ مِّنَ اللهّ وَسَيِّدًا وَحَصُورًا وَنَبِيًّا مِّنَ الصَّالِحِينَ﴾ (آل عمران:٣٩)، وتأتيه البشارة ثانيةً في قوله تعالى:﴿يَا زَكَرِيَّا إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلَامٍ اسْمُهُ يحيى..﴾ (مريم:٧)، ويكرمُ الله ﷻ نبيَّه زكريّا بآيةٍ لتكون

(١) إنجيل لوقا١:٥.

(٢) انظر: إنجيل لوقا١: ٨-١٣.

(٣) انظر: أنبياء الله، ص٣٩٠، والتفسير الوجيز، ص٣٠٦.

دليلاً له على الحمْلِ فجعَلهُ صامتاً تكريماً له وليس عقاباً كما جاء في إنجيل لوقا، حيثُ عاقبَ الملاكُ زكريّا بالخرس لأنّه لم يصدّق، وطلب علامةً على حملِ زوجه: "أنا جبرائيل الواقف قدام الله... وها أنت تكونُ صامتاً ولا تقدر أن تتكلم إلى اليوم الذي يكون فيه هذا، لأنّك لم تصدّق كلامي الذي سيتمُّ في وقتِه[١]".

وممّا يؤكد فرضيّة أن اسم (يحيى) مبتكر، معارضة أليصابات رغبةَ جيرانها وأقربائها حين أرادوا تسمية الولد باسم أبيه على عادة العشيرة، بل تجيبهم، "لا بل يُسمَّى يوحنَّا[٢]". فقالوا لها: "ليس أحد في عشيرتك تَسّمَّى بهذا الاسم[٣]". وهذا ينطبق على ما جاء في القرآن الكريم أنَّ اسم (يحيى) هو اسم جديد لابنها النبيعليه السلام[٤].

ب-**دعوة يحييعليه السلام في العهد الجديد:** صدح (يحيى) عليه السلام بدعوته في السَّنة الخامسةِ عشرةَ من حكمِ القيصر طيباريوس[٥]، ومقرُّه في روما، في حكم بيلاطس[٦] البنطي على اليهودية، وهيرودس[٧] حاكمٌ على الجليل، حيث تجلّتْ

(١) إنجيل لوقا١: ٢٠ .

(٢) .المصدر نفسه ١: ٦٠ .

(٣) المصدر نفسه ١: ٦١.

(٤) انظر: المصدر نفسه١: ٢٣ و ١: ٥٧-٨٠.

(٥) طيباريوس: وُلِدَ في٤٢ ق.م، ابن زوجة الإمبراطور أوغسطس. تولى الحكم بعدَ أوغسطس وامتدَ حكمه نحو ٢٤ سنة: ١٥-٣٩م. موسوعة بلادنا فلسطين، ص٦٣٠-٦٣١.

(٦) بيلاطس البنطي: من ولاة الرومان، تولى إدارة مناطق من فلسطين في عهد طيباريوس قيصر روما، (موسوعة بلادنا فلسطين، ص٦٢٩).

(٧) هيرودس: هو ابن هيرودس الأول، وبعد أبيه تقاسم مع أخويه مملكة أبيه في فلسطين، وكانت حصته حسب القسمة الجليل وشرق الأردن، وهو الذي قتل يحيى وأمر بصلب السيد المسيح عليهما السلام. موسوعة بلادنا فلسطين، ص٦٣٠-٦٣٢.

كلمة الله عليه في البريّة، فشرَعَ يدعو جميع المناطق المحيطة بنهر الأردن، ويعمّد الناس في مياه نهر الأردن ليخرجوا من خطاياهم إلى التوبة بالمغفرة[١]، ويُبيِّن لوقا مهمّة النبيّ (يحيى)عليه السلام، فيقول: كما هو مكتوب في سفر إشعياء النبي القائل :"صوتٌ صارخٍ في البريّة : أعِّدوا طريقَ الربّ، اصنعوا سُبُلَهُ مُستقيمةً: كلُّ وادٍ يمتلئ...ويُبصر كلُّ بشرٍ خلاصَ الله [٢]"، فهو يُخاطبُ الجموعَ التي تأتي لتتعَمَّدَ منْهُ بقوَّةٍ[٣]: "يا أولادَ الأفاعي، من أراكُمْ أن تهربوا من الغضب الآتي؟...لأني أقول لكم: إن اللهَ قادِر على يُقيمَ من هذه الحجارة أولاداً لإبراهيم. والآن وقد وضعت الفأس على أصل الشجر، فكلُّ شجرةٍ لا تصنعُ ثمراً جيداً تُقطعُ وتُلقى في النّار[٤]".

ويتّضح أنَّ دعوة (يحيى) بلَغت أوجَها لدرجةِ أنَّه يخاطب الجموع "بأولاد الأفاعي[٥]"، وفي هذه المرحلة لم يكن السيد المسيحعليه السلام قد بدأ دعوتَه[٦]،وتدُلُّ الفقرات من الإصحاح الثالث لإنجيل لوقا وكذلك متى، أنَّ (يحيى)عليه السلام جهرَ بدعوته بقوةٍ وجرأة في الهواء الطلق في البريّة وليس داخل جدران الهيكل كعادة الكهنة.

وأيضاً كان (يحيى)عليه السلام يقضي بقوَّة في الأحكام، حين يجيبُ على أسئلة الجموع؛ فيقول لهم: "من له ثوبان فليُعطِ من ليس له، ومن له طعامٌ فليفعل

(١) انظر: إنجيل لوقا٣: ١-٣.
(٢) المصدر نفسه ٣: ٤- ٦.
(٣) انظر: السمرقندي، تفسير بحر العلوم: الجزء١/ ١-٣
(٤) انظر: المصدر نفسه٣: ١-٩.
(٥) المصدر نفسه٣: ٧.
(٦) انظر: تفسير بحر العلوم١/ ١-٣.

هكذا[١]"، وقال للجنود: "لا تظلِموا أحداً، ولا تشوا بأحدٍ، واكتفوا بعلائفكم[٢]".وهذا يتوافق مع تصديق القرآن الكريم أنَّ (يحيى)عليه السلام قد تمكَّن من فهم التوراة ومن فصل الخطاب، فمن الذي مكَّنَه؟. إنَّه الله عزَّ وجل في قولهِ تعالى: ﴿يا يحيى خُذِ الكتابَ بقُوَةٍ وآتيناهُ الحُكْمَ صَبيّاً﴾ (مريم:١٢)، وبشّر النَّاس بقرب ملكوت الله، وحثِّهم لاستقباله، والإيمان به، وهذا ما جاء في إنجيل متّى: "جاء يوحنَّا المعمدان فيقولُ:" توبوا، لأنَّه ملكوت قد اقترب ملكوتُ السماوات[٣]"، وهو يقصدُ طريقَ النجاة والخلاص للبشرية قاطبة؛ فهل يختص هذا التبشير بعيسىعليه السلام وبالمنطقة الجغرافيّة التي ظهرت فيها دعوة (يحيى)، حسب الأناجيل أنّها مهَّدَتْ الطريقَ لعيسىعليه السلام، وهل المقصود بما قاله (يحيى)عليه السلام لتلك الجموع : أنّ الذي يأتي بعده هو أقوى منه، وأنّه سيعمِّدهم بالرُّوح القُدُسِ وبالنار[٤]، فهل المقصود عيسى أمْ غيره.

لذلك، تَوجسَّ الكهنة من (يحيى)عليه السلام بعد انتشارِ دعوتِهِ، فذهبوا وسألوه: "من أنت[٥]؟"؛ فهل نسبُ (يحيى) مجهول عندهم؟!، بل يعرفونهُ لكن يريدون فحصَ رسالتِهِ لأنّ ما يدعو إليه موجود في أسفارهم، فيسألونه: أهُوَ النبيِّ الآتي الذي سينطق بكلام الله، أم هو إيليا الآتي في آخر الزمان، أم أنه المسيح الموعود..؟؟ أم إنه نبيّ كذاب.

(١) إنجيل لوقا٣: ١١.
(٢) المصدر نفسه٣:١٤.
(٣) إنجيل متى٣:١.
(٤) انظر: المصدر نفسه٣: ١١.
(٥) إنجيل يوحنّا١:١٩.

لكن (يحيى)عليه السلام أكَّدَ أنّهُ ليس أيّ أحد من هؤلاء، بل صوت صارخٌ في البرية...كما قال النبي إشعياء[1]".وهذا يعني أنَّ الكهنة يعرفون حقَّ المعرفة أن منْ يتحدث عنه (يحيى)عليه السلام لم يأتِ حتى هذه اللحظة، لكنَّه آتٍ وأقوى من (يحيى)عليه السلام، فمنْ هو؟، وهل عيسىعليه السلام أقوى في ذاك الوقت من (يحيى)عليه السلام "وقدعرف الناس كلهم في فلسطين (يحيى) بن زكرياعليه السلام نبيّاً كبيراً في المقام مهيباً في أقواله، وكلماتهُ تحرك قلوب الناس وعقولهم، فغدت جموع كثيرة من الناس تذهب إليه ليعمِّدَهم في مياه نهر الأردن طلباً للتوبة والرجوع إلى الله، وأن السِّيد المسيح نفسهُ قد تعمَّد على يد (يحيى) عليهما السلام[2]، وإنْ لم يكن عيسىعليه السلام المقصود بتلك البشارة فمن يكون؟

هذا ما ستكشِفُهُ هذه الدراسة بعدَ تحليلِ العلاقة بين النبيّين (يحيى) وعيسى عليهما السلام، وتطور الدَّعوة التي كُلِّفا بتحمُّلِها.

٢-المبحث الثاني: (يحيى)عليه السلام في آراء بعض المعاصرين:

تناولت دراسات معاصرة شخصيّة النبيّ (يحيى)عليه السلام، وركَّز بعضُها على الصفات التي امتلكتها تلك الشخصيّة، ولا سيّما الخشوع والشجاعة. وسعتْ جهود الباحثين إلى إبراز شخصيّة النبيّ يحيىعليه السلام ودوره الذي لم يُسجِّله قومه آنذاك، وبذلك أُغفل الكثير من الحقائق التي غلَّفتْ شخصيِّ (يحيى)، ومن بين تلك الدراسات الرصينة دراسة صحافيّة فرنسية تُدعى ماتيلد هوفي.

(١) انظر: إنجيل يوحنا١: ١٩- ٢١

(٢) انظر: يحيى أم يوحنّا، ص٤١.

٢-١-المطلب الأول: (يحيى) عليه السلام في رؤية ماتيلد (صفاتُه- تأثيره ومولده):

أ-صفاتُه وتأثيره: جاءتْ دراسة "Mathilde Hauvy"[١]،بعنوان: (La belle humilité de Jean-Baptiste dernier prophète avant Jésus)، ويعني بالعربية:" التواضع الجميل ليوحنَّا المعمدان، النبيِّ الأخير قبل المسيح"[٢]، واللافت في هذه الدراسة وضع كلمة (النبيّ-prophète) في العنوان، بينما يطلقونَ في الغرب عليه لقبَ (قدِّيس-saint)، وركزَّتْ على المُثل التي جسَّدها النبيّ (يحيى)عليه السلام، فتقول: "لقد عرف دائما أنّه يوجد بعده من هو أعظم منه، ويعلِّمنا أن نعترف بعظمة الآخرين[٣]"، وتقصد بعظمة الآخرين السيد المسيح عليه السلام، وعملتْ على توظيف صفات شخصيّة (يوحنّا) النبي (يحيى)عليه السلام لجعلِها مثالاً يُحتذى بتأكيدها لدى الجمهور في العالم الغربي، وهذا إنْ دلَّ على شيء، فإنَّما يدلُّ على القيمة الرفيعة التي تتمتَّع بها شخصيّة (يحيى)عليه السلام (يوحنّا) في الوعي الغربي[٤].

ب-تسييس رواية يحيى عليه السلام: ترى (Anne Soupa[٥]) أنَّ مولِدَ (يوحنَّا- John) كما يسمُّونَهُ في الغرب علامة عظيمة في التقليد التوراتي على رحمة الله، لشعب صغير (كالشعب الإسرائيلي)، أنْ تلد امرأة عاقر في ذاك العهد، والعقم آنذاك يُعدُّ

(1)Mathilde Hauvy est une journaliste française. Contact non mathilde.hauvy@rcf.fr

(2)https://rcf.fr/spiritualite/fondamentaux-de-la-foi/ /

(٣) انظر: المصدر نفسه.

(٤) انظر: /https://rcf.fr/spiritualite/fondamentaux-de-la-foi/ / .

(٥) Anne Soupa: صحافية متخصصة في اللاهوت والتوراة، ولديها كتاب بعنوان: (اثنتا عشرة امرأة في حياة السيد المسيح).

مصيبة بالغة القساوة، إنّه لَيعْني الرَّحمة الإلهية "بالشعبِ العبري"، أكثر من مما تعنيه الأمومة، وتتابع(Anne) أنَّ (يوحنّا) استرعى الانتباه منذ مجيئه للعالم والناس يقولون إن الربّ هو الذي يتكلّم عبره[١]، ويتّضح جلياً أنَّ (Anne) تُوظِّفُ رؤيتَها لسيرة النبيّ (يحيى)عليه السلام لصالح الرواية الصهيونيّة، ونسيتْ أنَّ شعباً أيضاً موجود في فلسطين ويعيشُ فيها إلى الآن.

ج-مولد (يحيى)عليه السلام: حينَ بحث Alexandre Najjar[٢] اكتشف أنَّ" اختيارَ تاريخ (٢٤) من حزيران الموروث عن احتفالات وثنيّة للانقلاب الصيفي ليكون عيداً لمولد يوحنَّا المعمدان في القرن الخامس، واختيار مولد السيد المسيح في (٢٥) كانون الأول، بفارق ستة أشهر بين المولدين، ممّا يعني أنَّ الكنيسة الكاثوليكية قدْ دمجتْ عيدين وثنيّين بعيدين جعلتهما من أعياد المسيحيّة، وبذلك تحتفل بنجم النهار: الشمس التي يبدأ بالنزول من (٢١) حزيران ممثلّةً يوحنّا المعمدان؛ عند ذلك تبدأ مجدداً بالصعود من (٢٢)كانون الأول، ممثلّةً المسيح، وبين الرائد والمسيح يوثق (لوقا) من جهة أخرى مولدهما بتناظر دقيق، فقد ولدا بفارق يُقدّر بستة أشهر، والذي حافظ عليه التقليد المسيحي بإحياء مولدَهُما في الانقلابين المتقابلين، فيكون الأول قد وُلِدَ من امرأةٍ طاعنة في السن، أما الآخر فقد وُلدَ من عذراء. الأول مُلِئ بروح القُدُس، أمّا الآخر فقد تلقّى الروحُ القُدُس[٣]"، والمتأمل في قولِ Alexandre Najjar يقودُ إلى استنتاجٍ وهو: أنَّ الكنيسة الكاثوليكيّة طابقتْ عيدين وثنيين مع تاريخ مولدي يوحنّا والمسيح عليهما

(١) Jean Le Nabi ،النبي يحيى،/https://rcf.fr/spiritualite/fondamentaux-de-la-foi/ /

(٢) Alexandre Najjar: كاتب لبناني يكتب بالفرنسية، وله أكثر من سبع وعشرين كتاباً، ويكيبيديا.

(٣) النبي يحيى: /https://rcf.fr/spiritualite/fondamentaux-de-la-foi/ /

السلام، أنّه انزياحٌ لصالح الوثنيِّة، لكن بالنسبة إلى Gautier (Claudine)[١] فإنَّ "هذا التطابق بينهما (يوحنّا والمسيح) يقود إلى الوحدة، وفي الواقع هما شبه توأمين[٢]".

٢-٢-المطلب الثاني: (يحيى)عليه السلام في رؤية د. تامر مير مصطفى: ويحلِّلُ د.(تامر)[٣] دور (يحيى)عليه السلام في قوله تعالى:﴿يَا يحيى خُذِ الْكِتَابَ بِقُوَّةٍ وَآتَيْنَاهُ الْحُكْمَ صَبِيًّا﴾ (مريم:١٢)، أنَّ الكتاب هو **التوراة** فقد مكّنَه الله من فهمها والحكم والفصل في أحكامها التي انحرف عنها بنو إسرائيل، ومنْ ثمَّ تَبشيره الناس بقرب مجيء ملكوت الله، فالنبيّ (يحيى)عليه السلام ما فتئ يُحذر اليهود من عاقبة انحرافاتهم، ويدعوهم إلى التوبة وإعداد أنفسهم لاستقبال ملكوت الله القريب والانضمام لركبه، وهذا ما يدلُّ عليه ما جاء في إنجيل متى[٤].

ويوضح د.تامر أنّ ملكوت الله الذي يقصدُه (يحيى)عليه السلام ومن بعدهِ عيسىعليه السلام، لم يكن قد جاء أو تحقَّق في زمن عيسى المسيحعليه السلام، وإلا لما كان هو نفسهُ يُبشِّرُ به، أما المقصود بملكوت الله؛ فهو طريق النجاة والخلاص للبشريّة، لذا يبيّن د. تامر أن الطريق يجب أن يتمثَّل بشريعةٍ واضحة المعالم، وشاملة لاحتياجات الإنسان، ولكل ما يُستجَد من ابتلاءات ونوازل، فمن يتَّبِعُها ينجو، وهذا لا ينطبق إلا على شريعة الإسلام التي بُعثَ بها محمدﷺ بعد عيسىعليه السلام بنحو ستة

(١) Claudine Gautier دكتورة بعلم الفيزياء من فرنسا. عن ويكيبيديا.

(٢) النبي يحيى: https://rcf.fr/spiritualite/fondamentaux-de-la-foi/ /

(٣) مير مصطفى، تامر: باحث في مقارنة الأديان، خريج جامعة السوربون، باريس، فرنسا، رئيس تحرير مجلة "الثقافة الإيرانية، تصدرُ في دمشق.

(٤) انظر: إنجيل متى ٣: ١ - ٣.

قرون، وبذلك يكون (يحيى)عليه السلام قد صدَّق الميثاق الذي أخذه الله على أنبيائه[١] في الآية (٨١، آل عمران)، كما يُبين أنّ طريق النجاة هذا لم يكن يقيناً متمثلاً بشريعة عيسىعليه السلام، وإلا لما بشَّرَ به هو نفسه وحواريُّوه وتلاميذهُ[٢]. وهذا ما ستُوضِّحهُ هذه الدراسة عبرَ تحليلِ العلاقة بين النبيّن (يحيى) و(عيسى) عليهما السلام.

٣-المبحث الثالث: العلاقة بين يحيى وعيسى عليهما السلام، وعلاقته بالمندائيين

٣-١-المطلب الأول: العلاقة بين يحيى وعيسى عليهما السلام (والعوامل المشتركة والدّعوة). كلٌّ من النبيّ زكريّا و(يحيى) وعيسى والسيدة مريم عليهم السلام تربط بينهم صلة نسب وقرابة؛ فجميعهم من آل عمران، إضافة إلى وجود عوامل خاصة تربط كلا النبيّن عليهما السلام:

أ-العوامل المشتركة: وهي ستّة عوامل:

أ-١- كانت والدة السيد (يحيى) واسمها إيشاع أخت والدة (مريم) واسمها حنَّة[٣]، وأنَّهما ابنا خالة بدلالة حديث: "فَلَمَّا خَلَصْتُ إِذَا يَحْيَى وَعِيسَى، وَهُمَا ابْنَا الخَالَةِ، قَالَ: هَذَا يَحْيَى وَعِيسَى فَسَلِّمْ عَلَيْهِمَا، فَسَلَّمْتُ فَرَدَّا، ثُمَّ قَالَا: مَرْحَبًا بِالأَخِ الصَّالِحِ، وَالنَّبِيِّ الصَّالِحِ[٤]"، أمَّا اسم إليصابات فهو اسم والدة (يحيى) في

(١) انظر: بشائر الأسفار، ص٢٣٠.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص٢٣٥.

(٣) انظر، البداية والنهاية ١/ ٤٠٢.

(٤) حديث متفق عليه: البخاري، كتاب مناقب الأنصار، باب المعراج، رقمه: ٣٨٨٧، ج٥/ ص٥٢، واللفظ له. مسلم ، كتاب الإيمان، باب الإسراء برسول الله صلى الله عليه وسلم إلى السماوات، وفرض الصلوات، رقمه: ٢٥٩ ـ (١٦٢)، ج١/ ص١٤٥.

الإنجيل، وهي نسيبة السِّيدة مريم، كما أخبرها الملاك: "إليصابات نَسيبَتُكِ.."[1]".

أ-٢- الإعجاز الإلهي في ولادة كل منهما، فقد وُلِدَ (يحيى)عليه السلام من والد طاعن وأمٍّ عاقر[2]، ﴿يَا زَكَرِيَّا إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلَامٍ اسْمُهُ (يحيى) لَمْ نَجْعَلْ لَهُ مِنْ قَبْلُ سَمِيًّا﴾ (مريم :٧)، أمّا ولادة عيسىعليه السلام، فهي أعجب لأنها من أمٍّ فقط.

أ-٣- النبوة، فقد بلغ (يحيى)عليه السلام مقام النبوة وهو صبي، ووهبه الله عقلاً وذكاءً ودراية بحيث يكون مؤهلاً لهذا المقام، ﴿وَآتَيْنَاهُ الْحُكْمَ صَبِيًّا﴾(مريم: ١٢).

أما عيسىعليه السلام فبلغ النبوة وكلَّم الناس وهو في المهد، ﴿وقال إنّي عبدُ اللهِ آتانيَ الكتابَ وجعلني نبيّاً﴾ (مريم: ٣٠).

أ-٤- (يحيى)عليه السلام ما قاربَ النساء وما تزوَّجَ مع قدرته على ذلك، وهذا ما تعنيه صفة الحصور، ﴿وسيداً وحصوراً﴾ (آل عمران: ٣٩)، وعيسىعليه السلام كذلك.

أ-٥- السلام، حيث وردت الآية الكريمة في القرآن الكريم:﴿وَسَلَامٌ عَلَيْهِ يَوْمَ وُلِدَ وَيَوْمَ يَمُوتُ وَيَوْمَ يُبْعَثُ حَيًّا﴾(مريم:١٥)، في حقِّ كليهما عليهما السلام والفارق بينهما أنَّ المتكلّم بكلماتها في حقِّ (يحيى)عليه السلام هو الله تعالى، أمّا في حقِّ عيسىعليه السلام هو نفسهُ المتكلّم:﴿والسلامُ عليَّ يومَ وُلِدتُ ويومَ أموتُ ويومَ أبعثُ حيًّا﴾ (مريم: ٣٣).

أ-٦- التسميّة، كلاهما سمّاهما الله عزَّ وجل، أمّا (يحيى)عليه السلام فلم يجعلْ له من قبلُ سميّا، وجعله سيداً وحصوراً، كما سمَّى عيسىعليه السلام ابنَ مريم، وجعلَهُ وجيهاً عندَهُ[3]،﴿.. يا مريمُ إنَّ اللهَ يُبَشِّرُكِ بكلمةٍ مِنْهُ اسْمُهُ المسيحُ عِيسَى ابْنُ مَريمَ وَجيهاً

(١) انظر، إنجيل لوقا ١: ٧-٢٧

(٢) انظر: البداية والنهاية١/ ٣٥٠-٣٦٠.

(٣) تفسير الميزان٣/ ١٧٦.

في الدنيا والآخِرَةِ وَمِنَ المقَرَّبينَ﴾ (آل عمران: ٤٥). ولذلك لا بدَّ من الشروع بتحليلِ دور النبي (عيسى)عليه السلام ، نظراً لأهميّة علاقتهِ بالنبيّ (يحيى)عليه السلام .

ب-دور (يحيى) في رسالةِ عيسى عليهما السلام: بَيَّنَ اللهُ عزَّ وجل في القرآن الكريم أن عيسىعليه السلام هو رسول الله إلى بني إسرائيل جاءهم ببشارةٍ يُعلِمُهم بمجيء نبيٍّ عظيم بعده اسمه (أحمد) بدلالة قوله تعالى:﴿ وَمُبَشِّراً بِرَسُولٍ يَأتي منْ بَعْدي اسْمُهُ أَحمَدُ فَلَمَّا جاءَهُمْ بِالْبَيِّناتِ قالُوا هذا سِحْرٌ مُبِينٌ ﴾ (الصف:٦)، وتُبيّن هذه الآية أنَّ بني إسرائيل أنكروا هذا الإخبار بالنبيّ المُبَشَّرُ به مُستَقبلاً، وكفروا بالأدلة التي تُثبت أنَّه النبي الموعود والمُتنبّأ به في أسفار العهد القديم، ولإثباتِ هذه الحقيقة لابدَّ من البحثِ في الأناجيل المعتمدة عن اسم النبيِّ المبشَّر به وصفاته، الذي أخذَ يُبشِّرُ به النبي عيسى بعد مقتلِ (يحيى) عليهما السلام، وهذا يؤكد الدور التكاملي في الدعوة بين النبيِّين والتي تظهرُ دلالتها في الأناجيل عندما جاء عيسى إلى (يحيى) عليهما السلام من الجليل ليَعتمِدَ منهُ[١]. لكنَّ (يحيى)عليه السلام قال له: "أنا مُحتاجٌ أنْ أعتمدَ منكَ، وأنتَ تأتي إليَّ[٢]!". فأجابَهُ يَسوع: "اسمح الآنَ، لأنَّه هكذا يَليقُ بنا أنْ نُكَمِّلَ كلَّ برٍّ[٣]"، وكذلك في إنجيل مرقص: "وفي تِلكَ الأيّام جاءَ يَسوعُ من ناصرة الجليل واعتمدَ من يوحنَّا في الأردن[٤]"، وأيضاً عند لوقا:" ولما اعتَمدَ جميعُ الشعبِ اعتَمدَ يَسوعُ أيضاً[٥]". وبتحليلِ تلك الفقرات التي وردت في الأناجيل يُستَنتَجُ الآتي:

(١) انظر: إنجيل متى٣:١٣.
(٢) إنجيل متى٣:١٤.
(٣) المصدر نفسه (٣:١٥)
(٤) إنجيل مرقص: ١:٩.
(٥) إنجيل لوقا: ٣:٢١.

دلَّتْ جميعُها أنَّ عيسىعليه السلام اعتمَدَ على يد (يحيى)عليه السلام بعد اعتمادِ جميع الشَّعب، وبدأ الجهرَ بدعوتهِ بعدَ تعميدهِ، "ومن ذلك الزمان ابتدأ يسوعُ يُبشِّر ويقول: توبوا، لأنَّه قد اقتربَ ملكوت السماوات[1]"، وأنَّ أوائل تلاميذ عيسىعليه السلام من تلاميذ (يحيى)عليه السلام، وهم بطرس وأخوه أندراوس[2]، وقد أمرَ عيسى تلاميذه وأوصاهم بالقيام بنفس المهمّة ألا وهي اقتراب ملكوت الله[3]؛ وكأنَّ هذا ينبئُ باقترابِ انتهاء دعوة (يحيى) وأنَّه قد أدَّى دورهُ وهنا تظهر دلالة التكامل بينهما؛ لأنَّ كليهما سار إلى الأهداف ذاتها، ألا وهي تصحيح انحرافات بني إسرائيل وطغيانهم، والتبشير بملكوت الله القادم.

ويلاحظ بعد ذلك قَبولُ دعوة عيسىعليه السلام من بسطاء النَّاس، لكن الاستكبار أتى من الكهنة والكتبة والسلطة السياسية المتمثِّلة بهيرودس، ممّا دفعَ عيسىعليه السلام لرفعِ وتيرة خطابه إلى التهديد بأنَّ الله سينزع ملكوته، أي شريعته من بني إسرائيل ليعطيها إلى شعبٍ آخر يُقدِّرها ويؤمن بها بحيث يحصد إنجازاتها العظيمة[4]، وقد ورد هذا في إنجيل متَّى: "سيأخذُ اللهُ ملكوتَهُ منكُم، ويُسَلِّمُه على شعبٍ يجعلُهُ يُثمِرُ[5]". إذاً، من يكون هذا الشعب الذي سيجعل ملكوت الله يثمر، وفي هذا إشارة من (يحيى) عليه السلام بعدم الاتكال على أنهم من ذرية إبراهيم "لأنّي أقول لكم: إنَّ الله قادر على أن يُقيمَ من هذه الحجارة أولاداً لإبراهيم[6]".

(١) إنجيل متى ٤: ١٧ – ٢٣، إنجيل مرقس١: ١٥.
(٢) انظر: المصدر نفسه٤: ١٨-٢١.
(٣) انظر: المصدر نفسه ١١:١.
(٤) انظر: المصدر نفسه ٢٣: ١٦-٣٦.
(٥) إنجيل متى٢١: ٤٣.
(٦) إنجيل لوقا ٣:٨.

وبعد هذه المرحلة تَعاظم حقدُ كهنةِ بني إسرائيل وحكّامهم من الروم[١]، حينئذٍ أدرك السِّيد المسيح عليه السلام بلوغه اللحظة الحاسمة بوجوب الإفصاح عن اسم المبَشَّر به، في مجلسٍ خاصٍّ مع تلاميذه في ساعة الوداع لأنَّه هو النبيِّ الوجيه عند الله ويدرك مصيره[٢]، فيجبُ أن يُدلي بآخرِ أهمِّ وصاياه إلى تلاميذه كي يتحمّلوا الرسالة من بعدهِ فيقولُ لهم: "إنْ كنتُم تُحبُوني فاحفَظوا وصاياي. وسأطلب من الآب أنْ يُبْعثَ إليكم (بالمعزي) فهو سيبقى معكم إلى الأبد. هو روح الحقِّ، الذي لا يقدرُ العالَمُ أنْ يراهُ ولا يَعرِفهُ. أمّا أنتم فتعرفونَهُ، لأنَّه ماكثٌ معكُم ويكونُ فيكُم[٣]"، ويتابع السيد المسيح عليه السلام، " أخبرتُكم بهذا قبلَ أنْ يحدث، حتى متى حدثَ تؤمنون[٤]. ويقول في موضعٍ آخر: "ومتى جاء الفارقليط (المعزي) الذي سأرسلُه إليكم منَ الآب، روحُ الحق المرسل من الآب، فهو يشهد لي[٥]".

ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ كلمة (المعزي) الواردة في الفقرة أعلاه من إنجيل يوحنّا قد تُرجِمت إلى اللغة اليونانيّة إلى (periclytos) وتعني في العربية "محمد" كثيرُ الخصالِ المحمودة، وقد حُرِّفتْ حينما عُرِّبَت إلى فارقليط، المشتقّة من كلمة (باراكليتوس)، وادُّعيَ أنَّها الروح القُدُس التي تعني الأقنوم الثالث الذي نزل على الحواريين بعد موت المسيح كما يُزعَم في المسيحية، وبذلك أُبْعِدَت هذه النبوءة تماماً عن محمد ﷺ[٦].

١١ انظر: إنجيل مرقس١٤: ١-٢.
(٢) انظر: المصدر نفسه١٤: ٢٢- ٢٦.
(٣) إنجيل يوحنّا ١٤: ١٥- ١٧).
(٤) انظر: المصدر نفسه ١٤: ٢٩.
(٥) إنجيل يوحنّا ١٤: ٢٩ و ١٥: ٢٦.
(٦) انظر: بشائر الأسفار، ص٢٣٩- ٢٤٨.

٣-٢-المطلب الثاني: علاقة (يحيى)عليه السلام بالمندائيين: المندائية هي الطائفة العربية الباقية إلى اليوم وتعتقدُ (يحيى) عليه السلام نبيًّا لها وآخر أنبيائهم، ويُعدُّ التَّعميد في المياه الجارية من أهم عباداتها، والشَّيخُ (ستّار) مرجعُ الصابئة المندائيين في العالم وهو عراقي، حيث ظهر في لقاءٍ مُتلفَزٍ في قناة (الميادين) الفضائية، وصرَّح أنَّ النبي (يحيى) عليه السلام هو أبوهم ويؤمنون به، ويُعمِّدون أطفالهم في اليوم الثلاثين بعد المولد، لأنَّ اعتقادَهم أنَّ النبيّ (يحيى)عليه السلام قد عُمِّدَ حين بلغ عمره ثلاثين يوماً، وأكدَّ الشيخ (ستار) أنهم يتَّوجهون إلى الشمال، حيثُ قبلتهم وتعني التوجه إلى الإله الواحد(١).

الصابئة المندائية أكبر وأهم الفرق الموجودة حاليًا من الصابئة، ثم يأتي بعدهم صابئة (حرّان) في شمالي العراق وسوريا، وهم من أصحاب أقدم الديانات التوحيدية، وأهمُّ كتبهم (گنزا ربا المقدس) أي الكنز العظيم، يليه كتاب (دراشة إيهيا) أي تعاليم (يحيى)عليه السلام، وهو المقصود في قوله تعالى في القرآن الكريم: ﴿يَا يحيىٰ خُذِ الْكِتَابَ بِقُوَّةٍ وَآتَيْنَاهُ الْحُكْمَ صَبِيًّا﴾ (مريم:٧).

يتكلم الصابئة اللغة العربية والآرامية والسريانية القديمة، وكتبهم المقدَّسة مكتوبة باللغة العراقية الأصلية المندائية، ويفتتحون كلامهم بـ(لـابْشوميهون أد هيي ربي)، وتعني بالعربية بسم الله الحي العظيم.

يُشترط في رجل الدين الصابئي أن يكون سليم الجسد، متزوجاً، منجباً، غير مختون، وله كلمة نافذة في شؤون الطائفة كحالات الولادة والتسمية والتعميد

(١) قناة الميادين الفضائية، برنامج أجراس المشرق، تقديم: غسان الشامي، في٣/ تشرين الأول، ٢٠٢٠م

والزواج والصلاة والذبح والجنازة[١]. و(يحيى)عليه السلام عندَ المندائيين لم يُقتَل، لأنَّ السلام لا يتفق مع القتل[٢]، وذلك وفق الآية الكريمة: ﴿وَسَلَامٌ عَلَيْهِ يَوْمَ وُلِدَ وَيَوْمَ يَمُوتُ وَيَوْمَ يُبْعَثُ حَيًّا﴾(مريم:١٥). وذلك "استدلالاً بالاختلاف في زمن الفعلين (وُلِدَ) بالماضي و(يموتُ) بالمستقبل، وهذا يعني أن (يحيى) عليه السلام الذي قُتِلَ في سبيل الله لم يمتْ ولا ذاق الموت إلى حين نزول القرآن. ولو كان قد مات لقال(ويوم مات) تِبعاً للزمن الماضي في التركيب(يوم وُلِدَ)[٣]".

٤-المبحث الرابع: صدامُ يحيى عليه السلام مع المناوئين:

٤-١-المطلب الأول: صدامُه مع الكهنة: عادة ما تنحصر الدعوة المختصة بالتوجيه الإلهي عند قوم (يحيى)عليه السلام في الهيكل حيث يمارس الكاهن الدعوة بمختلف مضامينها، إلا أنَّ (يحيى)عليه السلام لم يلتزم بهذا الإطار، بل راح يدعو النَّاسَ جهاراً نهاراً في البريّة اليهودية، ممّا جعل دعوته تنتشر فغدتُ الجموع تتوافد إليه بالآلاف لتتعمّد على يديه في مياه نهر الأردن، وتستفتيه بأفعالها ليقضي لهم بالحكم الصحيح، ويُستدلُّ على هذا في الكتاب المقدس "حين سأله الجموع: فماذا نفعل[٤]؟". فأجاب وقالَ لهم: "من له ثوبان فليعطِ مَنْ ليس لهُ و مَنْ لهُ طعامٌ فليَفعلْ هكذا[٥]"، وهذا الحكم ينسحِبُ على المستوى الاجتماعي بدلالة فقد سألته الجموع.

(١) انظر: https://www.nonpost.com/author/13258

(٢) انظر: يحيى أم يوحنّا، ص٢٩- ٣٢.

(٣) النظام القرآني، ص٥٣.

(٤) إنجيل لوقا٣:١٠.

(٥) المصدر نفسه ٣:١١.

أمّا المستوى الاقتصادي فيتّضح حين جاء عشَّارون أيضاً ليتَعمدوا، فقالوا لهُ: "يا معلِّمُ، ماذا نفعل؟" فقال لهم: "لا تستوفوا أكثرَ ممّا فُرِضَ لكُم[1]". والفرض الذي يقصده (يحيى)عليه السلام هو ما جاء في التوراة التي مكَّنه الله منها بقوة بدليلِ قولهِ تعالى:﴿يَا (يحيى) خُذِ الْكِتَابَ بِقُوَّةٍ وَآتَيْنَاهُ الْحُكْمَ صَبِيًّا﴾(مريم:١٢)، وهذا يعني أنَّ دعوتَه أَتتْ أكُلها في النفوس، فتلك الجموع لا تأتي فقط لنيل الغفران وهذا الجانب العقائدي ، بل للاستفتاء في تعاملاتها الإجرائية مع الناس فيما بينهم، وهذا ممّا يستدعي هؤلاء السائلين عن حقائق الأمور العودة عن الانحرافات في الأحكام قبل دعوة (يحيى)عليه السلام، ممّا أثارَ انزعاج الكهنة بشأن الفصل في مثلِ هذه الأمور ، وذلك بدليل ما جاء في إنجيل يوحنّا: "حينَ أرسلَ اليَهود مِنْ أورشليمَ كهنةَ ولاويِّين ليَسألوه: مَنْ أنت؟. فاعترفَ ولم يُنكرْ، وأقَرَّ: "إنِّي لستُ أنا المسيحَ". فسألوه: وإذاً ماذا؟ إيليّا أنتَ؟. فقالَ: لستُ أنا. النبيّ أنتَ؟. فأجابَ: لا. فقالوا لهُ: من أنتَ، لنُعطيَ جَواباً للّذين أرسَلونا؟ ماذا تقولُ عن نفسكَ[2]؟". وبإجراء عمليّة استقراء للدّلالات التي تكمن في الفقرة السابقة، يتّضح الآتي:

أ- تتضمّن تلك الفقرة ثلاثة أطراف هي: المُرسِل(اليهود)، وهذا فيه تعميم وغموض، والمُرسَلُ إليه(النبي (يحيى)عليه السلام)،والقناة الحاملة للرسالة (الكهنة)، واللافتْ أنّهم كُثر في مقابل واحد وهو (يحيى)عليه السلام.

ب- تسارعُ وتيرة الأسئلة المطروحة وقِصَرها، وهذا يهدف إلى عدمِ إعطاءِ الفرصة للنبيّ (يحيى)عليه السلام للتفكير في الإجابة ظنّاً منهم أنَّه كاذب.

(١) المصدر نفسه ٣: ١٢.

(٢) إنجيل يوحنَّا ١: ١٩-٢٢.

ت- استخدام الضمير (أنتَ) بصيغة المفرد وبدون أيِّ لقبٍ يدلُّ على استخفاف الكهنة ب(يحيى)عليه السلام شخصيّاً وبما يطرح أيضاً، لأنَّ عشيرة (يحيى)عليه السلام مرموقة ومعروفة، فهو ليس غريباً عنهم، وأيضاً يدلُّ على عدم التكافؤ بين الطرفين فهم كُثر، وهو واحد.

ث- ظهور الانزعاج والضيق لدى الكهنة ذرعاً بإجابات (يحيى)عليه السلام السريعة والواضحة وغير المتوقعة؛ فهو قد أنكرَ كلَّ ما سُئِلَ عنه، فجاء سؤالهم مسبوقاً بفاء الاستئناف في عبارة: (فقالوا لهُ) التي ربط بها يوحنّا الحوار: (من أنتْ؟). لقد ضاقوا به ذَرعاً. إنَّهم يريدون نتيجة لتكون إجابة لمنْ أرسلَهم ليعودوا بالجواب إلى من أرسلَهم.

وهذا يتناقض مع ما ورد في بداية الفقرة (١٩) من الإصحاح الأول في إنجيلِ يوحنَّا، أنَّ المُرسِل هم (اليهود) حيث التعميم والغموض، أمّا الدَّلالة التي تُشيعها عبارة ...للَّذينَ أرسلونا[١]؟" غير ذلك إذ تدلُّ على التخصيص، أيّ وجود جهة معينة أرسلتهم، وأنَّ هذه الجهة أعلى درجةً من الكهنة لأنَّهم كُلِّفوا بهذه المهمّة، وعادة ما يكون التكليف من العالي إلى الداني، فإنْ لم يكن كل (اليهود) هم الذين أرسلوهم، فمنْ يكون ؟!. إنَّه لا ريب أعلى درجة من الكهنة. أيّ يتمتع بسلطةٍ عليهم، وهنا تتجه بوصلةُ الجملة المفتاحيّة، "للّذين أرسلونا"، إلى صاحب السلطة السِّياسيَّة، وهو ليسَ إلا (هيرودس) الذي أصبحَ طرفاً رابعاً في عمليّة استجواب النبيّ (يحيى)عليه السلام، وهذا ما ستبيِّنه هذه الدراسة.

(١) المصدر نفسه ١:٢٢.

٤-٢-المطلب الثاني: صدامُهُ مع السلطة السياسيّة: انتشرَتْ دعوة (يحيى)عليه السلام في منطقة الشام والأردن، حيث يُعمّد الجموعَ الغفيرة في منطقة على نهر الأردن، واسمها اليوم (المغطس) تقع في وادي نهر الأردن بالقرب من دعوة عيسىعليه السلام الذي تعمَّدَ فيها على يدِ (يحيى)عليه السلام ومن هنا جاء لقبُهُ المعمدان[١].

واللافتْ أنَّ تعميد عيسى على يدْ (يحيى) عليهما السلام، هو ساعةُ الصِّفر في إطلاقِ السَّيد المسيحعليه السلام دعوتَهُ، الذي سيُكمل ما بدأهُ (يحيى)عليه السلام وهي تصحيحُ الانحرافاتِ في التوراة، والتبشير بملكوت الله القادم.

وعليه، راحت بشائر دعوته تسري في مناطق فلسطين وأرجائها وجموعٌ تنضوي تحت لوائه وتدينُ برسالته، ممَّا شكَّل خطراً حقيقياً على السلطتين الكهنوتيّة والسياسيّة، ووصلت أخبارُ عيسىعليه السلام إلى (هيرودس) وكان رئيس رُبع آنذاك[٢]، وذلك بدلالة ما ورد في إنجيل متى: "في ذلك الوقتِ سمعَ هيرودُسُ خبرَ يَسوع، فقال لغلمانِهِ، هذا هو يوحنَّا المعمدانُ قد قامَ مِن الأموات! ولذلك تُعمَلُ به القوّات[٣]". واللافت في قول هيرودس، أنَّهُ دلالة عدمِ تأكُّدِهِ من موتِ يوحنَّا، وأنَّه يشكل خطراً عليه تماماً مثلَ خطر عيسى في دعوته عليهما السلام، بدليل ما أوردته (Mathilde Hauvy) من مخاوف لدى هيرودس، فيقول: "لم يتوقف إنصاتُ الجمهور الكلي عن تعظيمِ هذا النبيِّ المُريع، لدرجة أنَّ (هيرودس) خشيَ نشوب ثورة ضدَّهُ وهو يرى شملَ معارضيه يلتئم حوله [٤]"، أيّ حولَ (يحيى)عليه السلام.

(١) انظر: موسوعة تاريخ بلادنا فلسطين، ص ٧٧.

(٢) انظر: أصول الصابئة المندائيين https://www.nonpost.com/author/13258

(٣) إنجيل متى ١٤: ١.

(4)https://rcf.fr/spiritualite/fondamentaux-de-la-foi/

وتتابع (Mathilde) "مُركِّزةً على الأناجيل الأربعة أنَّ الحكمَ بالموتِ على (المعمدان) لأنَّه انتقدَ زواج هيرودس من زوجة أخيه غير الشقيق"[1].

والجدير هنا الربط بين الرأي الذي يقول بتعاظم جمهور (يحيى)عليه السلام ممّا أثار ردَّ فعل (هيرودس) وخشيته من استثارة معارضيه، والكهنة الذين ذهبوا إلى (يحيى)عليه السلام واستَجوبوهُ، وألحّوا في استخراجِ إجابةٍ منه لأنَّ (للذين أرسلوهم) - وهي العبارة المفتاحيّة في الفقرة (٢٢) من الإصحاح الأول في إنجيل يوحنَّا- تشيرُ بقوَّة إلى أنَّ من أرسلهم، هو (هيرودس)؛ فهو صاحبُ السلطة السياسيّة الحاكمة في المنطقة، وهو الطرف الخفيّ في استجوابِ (يحيى)عليه السلام.

لذا، لا بدَّ من وجود قناةٍ مفتوحة بينه وبين الكهنة حول تعاظم مكانة (يحيى)عليه السلام ممّا يدفعُ النّاسَ للتَّمَرُّدِ على السلطتيّن الدينيّة والسياسيّة، فيُشكِّل خطراً مزدوجاً على كلا الجهتين الكهنوتيّة والسياسيّة، وهذا ما غفلت عنه الأناجيل الأربعة.

وبناءً عليه، يُرجَّحُ أنَّ السَّببَ غير المباشر لقطعِ رأسِ (يحيى)عليه السلام، خشيةُ (هيرودس) على سلطانه، ولا سيّما أنَّه طاغية، وهو الذي أمرَ بصلبِ السَّيد المسيح عليه السلام.

٤-٣-المطلب الثالث: استشهاده: تُجمع الأناجيل الأربعة كلٌّ حسب أسلوب كاتبه: أنَّ هيرودس، رئيسُ رُبع بلاد فلسطين سألَ (يحيى)عليه السلام إعطاءَهُ الإذن بالزواج من (هيروديا) زوجة أخيه غير الشقيق، إلا أنَّ (يحيى)عليه السلام وبَّخَه محرِّماً هذا الزواج حسب شريعة التوراة، فاعتقلَهُ هيرودس، وسجنه في قلعة (ماكايروس(Machaerus) في الأردن التي تقع تحت سلطته، وبدايةً خشي قتله

(1)https://rcf.fr/spiritualite/fondamentaux-de-la-foi /

خوفاً من الشعب الذي تتَّبِعُهُ مثل نبيّ، إلا أنَّه بعد ذلك أرسلَ الجنود وقطعوا رأسَه وأحضروه في طبق هدية لابنة (هيروديا) في عيد مولد (هيرودس)[١].

وقد ذُكرتْ أسبابٌ شتَّى في قتله وعدمِ محاباتِهِ لأصحاب السُّلطتين بالإفتاء لهُم بشرعيّة المسائل التي تُعرَض عليه مع مُخَالفَتِها لأحكام الكتاب الذي جاءَ ليصحِّحَ الانحرافاتِ عنه، ألا وهو التوراة[٢]، ممّا يُرجِّحُ فرضيّةَ سببٍ غيرِ مباشرٍ لقتلِهِ، وهو خشية (هيرودس) من تعاظم شعبيّة (يحيى)عليه السلام مُهدداً سلطتَه.

٤-٤-المطلب الرابع: ضريحه: تعدِّدتْ الروايات في موقعِ ضريح (يحيى)، إلّا أنَّ ما أخبَرَ بهِ (ابن عساكر) عن اكتشافِ رأسِ (يحيى) بن زكريّا، في أثناء بناء جامع دمشق (الأموي)، في عهدِ (الوليد بن عبد الملك) (٧٠٥م)، يُعدُّ رِوايةً قويةً مدَّعَّمة بالشهود عن أكثرِ من طريق، والذينَ وصفوا بِّدقة حالَ الرَّأسِ المقطوع، "فوجدنا مغارةً فيها صندوق...فإذا فيه بَسط وفي البسطِ رأسُ يحيى بن زكريا عليهما السلام مكتوب عليه هذا رأس (يحيى) بن زكريّا أمر به الوليد فرد إلى المكان وقال اجعلوا العمود الذي فوقه مغيَّراً عن الأعمدة فيجعل عليه عمود مسبك سُبط الرأس[٣]".

ويتقاطع ذلك مع ما أوردته (Mathilde Hauvy) تحت عنوان "ضريح المعمدان في سبسطية وهي ضاحية من ضواحي مدينة القدس، حيث يُقال بوجود

(١) انظر: إنجيل متى١٤: ١- ١٢.

(٢) تاريخ مدينة دمشق(مجلد١/ ٣٠١).

(٣) بُني المسجد الأموي في زمن الخليفة الوليد بن عبد الملك على كنيسة بيزنطيّة قديمة كرَّست يوحنّا المعمدان انظر: البداية والنهاية ١/ ٣٠١.

رفاتٍ للنبيِّ (يحيى)عليه السلام في مسجِدِها ويحمل اسمه، وفي روايةٍ أخرى أنَّ جسدَ النبيّ موجودٌ تحت الجدار الشمالي لكنيسة الإسكندرية المُكتَشف في (١٩٧٦م)، ممّا يعني تعدد الأمكنة التي تضمُّ رفاتٍ للنبيِّ (يحيى)عليه السلام[١].

وتجدُرُ الإشارةُ إلى وجودِ (١٣٢٢) تقرير عن حياة (يوحنّا المعمدان)، تؤكد أنَّ الرأس لم يُدفَن مع رفاتِه أصلاً، ولذلك فالتَّفاوت بين قداسة هذه المرويات يشرحُ ادعاء العديد من الكنائس مُلكيتها لكاملِ رأس يوحنّا المعمدان أو لجزء منه[٢]،حسبَ روايةِ كاتبٍ مجهول الاسم.

وبالرجوع إلى الفرضيّة التي تقولُ بعدم قتل النبيَّ (يحيى)عليه السلام؛ لأنَّ القتلَ لا يتوافقُ مع الموتِ بسلام، فإنّها تَضعُف أمام كثافةِ المرويّاتِ التي تميلُ لتأكيد استشهادِ النَّبي (يحيى)عليه السلام على يدِ الطاغية (هيرودس) الثاني.

الخاتمة:

ممّا سبَق يمكن الخلوص إلى أنَّ هذه الدراسة سلَّطتْ الضوء على شخصيّة النّبيّ يحيى، من ناحية مولدِهِ، ودوره الدَّعَوي في تصحيح انحرافات بني إسرائيل عن التوراة، وعلاقتِهِ بالنبي (عيسى) عليهما السلام، والعوامل المشتركة بينهما، حيثُ مثَّلتْ حادثة تعميده على يدِ (يحيى) نقطة البدء في إطلاقِ (عيسى) دعوتَهُ، وأنَّ التبشّير بالقادمِ بعدهما هو محمّدﷺ، كما بيَّنْت علاقته بالمندائيين الذين يؤمنون أنَّه آخر أنبيائهم، وأنَّه لم يُقتَلْ، وذلك مقارَنة بين القرآن الكريم والكتاب المقدَّس وبعض الدراسات المعاصرة،

(١) انظر: النبي يحيى، التواضع الجميل .https:fr.wikipedia.org/wiki/jean-le-Baptiste

(٢) .Modifier la section: la tête de jean Baptiste.

كما أبرَزتْ الميزات الأخلاقيّة التي امتاز بها النبيَّان زكريّا وولدهُ يحيى عليهما السَّلام، ممّا يمكن أنْ تُوظَّف هذه الميزات في بناء شخصيات الشبّاب في المجتمعاتْ.

نتائج البحث:

أولاً: أنَّ مصدرَ الدين واحدٌ، وهو اللهّ الحيّ العالم القادر الخالق مُرسِلُ جميعِ الأنبياءِ إلى البشرِ، ومنهم النبيِّ يحيى وعيسى عليهِما السلام، وكلاهما بشَّرَ بالقادم بعدهما ألا وهو النبيّ محمَّدﷺ.

ثانياً: أنَّ دعوة النبيَّ (يحيى) عليه السلام، مثلَّتْ خطراً ضدَّ السلطتين السياسية والكهنوتيّة اليهوديّة في زمانهِ.

رابعاً: أنَّ شخصيِّةَ النبيَّ (يحيى) عليه السلام موضعُ تقديسٍ مشتركٍ لدى أتباع الإيمان المسيحي والإسلامي.

خامساً: أنَّ السَّببَ غير المباشر الذي دفعَ (هيرودس) لقطعِ رأس (يحيى) عليه السّلام، هو تخوُّفهِ على ملكهِ نظراً لانتشار دعوة (يحي) بين النَّاس، وليس لأنَّه رفضَ أنْ يجيزَ له الزواجَ من زوجةِ أخيهِ.

سادساً: اتَّضحَ أنَ كهنةَ اليهودِ لعبوا دوراً خطيراً في دفعِ (هيرودس) إلى قطعِ رأسِ (يحيى)، لأنَّ انتشارَ دعوتِه بينَ النَّاس والعشَّارين والجند، باتتْ تهددُ وجودَهم في المعْبَدِ.

سابعاً: أنَّ في الغربِ (أوربا) يركِّزونَ على صفاتِ شخصيِّة النبيَّ (يحيى) عليه السلام، للتأثير إيجاباً في سلوك الشَّباب لديهم، وبالذات: العِفة والصَّدق والجرأة.

ثامناً: استثمار شخصيّة النبيَّ (يحيى) عليه السلام من قبلِ باحثين غربيين لمصالح سياسيّة في روايةِ (الاحتلال الصهيونيّ) في فلسطين.

تاسعاً: أنَّ الكنيسة الكاثوليكيّة طابقتْ عيدين وثنيَّين مع تاريخِ مولديِّ يوحنّا (يحيى) والمسيح عليهما السَّلام، الأمرُ الذي يُعَدُّ انزياحاً لصالحِ الوثنيِّة الرَّومانيّة.

عاشراً: أنَّ المندائيّةَ طائفةٌ عربيةٌ تعيشُ في العراقِ، وأتباعُها يؤمنونَ (بيحيى) عليهِ السَّلام نبيّاً ويتقيِّدونَ بتعاليمه في كُتبهم، ويرفضونَ أنّه ماتَ مقتولاً.

أحدَ عشر: أنَّ فرضيَّةَ عدمِ موتِ النبيِّ (يحيى) عليه السلام، هي فرضيِّةٌ قائمةٌ وما تزالُ قيدَ البحثِ لدى المشتغلينَ في هذا الفنِّ.

توصيات البحث:

أولاً: عقدُ ندواتٍ على المستوى الثقافيِّ المحليِّ تُبيَّن أهميّةَ دعوةِ النَّبي (يحيّى) في كلا الرسالتين المسيحيّة والإسلاميّة.

ثانياً: إعداد دراسات عن ميزات شخصيّة النبي (يحيى) عليه السلام، ممّا يجعلها عاملاً فاعلاً في تنميةِ الشخصيّة الشبابيّة إيجاباً في المجتمع المحلِيِّ.

ثالثاً: متابعة ما يصدرُ من كتابات تتعلَّق بشخصِّية (يحيى) عليه السلام، في مراكز البحث الغربيِّة، نظراً لأهميّة مكانتِهِ في المجتمعاتِ، وانتشارِ أضرحتِه في العديدِ من الأماكنِ ذات التراث الدينيِّ.

رابعاً: إعداد دراسات تكشف الملابسات ذات البعد السياسي والاقتصادي، التي كانتْ وراء قطعِ رأس (يحيى)، وكذلك دراسات تحقق في تاريخ تعيين مولدَي (يحيى وعيسى) عليهما السلام، بالاستعانة بعلمِ الأحفوريات الآثاريّة (الآركيولجي).

المصادر والمراجع:

١- **القرآن الكريم**.

٢- **العهد الجديد**: (أناجيل: متى، مرقص، لوقا، يوحنا)، ٢٠٠٩، دار الكتاب المقدس، القاهرة.

٣- **أنبياء الله**، محمد متولي الشعراوي، دار مايو الوطنية للنشر، القاهرة.

٤- **البداية والنهاية**، ١٩٩٠، ابن كثير الدمشقي، ط٢، مكتبة المعارف، بيروت.

٥- **بحر العلوم تفسير السمرقندي**، ١٩٩٣، نصر بن محمد السمرقندي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

٦- **تاريخ مدينة دمشق**، ابن عساكر، دار البشير للنشر والتوزيع، دمشق.

٧- **بشائر الأسفار بمحمد وآله الأطهار**، ٢٠١٥، تامر مير مصطفى، دار الهيثم، دمشق.

٨- تفسير التحرير والتنوير، ١٩٨٤، محمد الطاهر ابن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس.

٩- **تفسير الفخر الرازي**، ١٩٨١ محمد الرازي فخر الدين، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق.

١٠- **التفسير الوجيز على هامش القرآن الكريم**، ١٩٩٦، وهبة الزحيلي، ط٢، دار الفكر، دمش.

١١- **صحيح البخاري**، ١٤٢٢هـ، محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي، ت محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، ١٤٢٢ه.

١٢- **صحيح مسلم**، مسلم بن الحجاج القشري النيسابوري ، ت محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

١٣- **قناة الميادين الفضائية**، ت:٣/ ١٠/ ٢٠٢٠م، برنامج أجراس المشرق، تقديم غسان الشامي.

١٤-**لسان العرب**، ابن منظور، ت عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة.

قائمة بالمواقع الإلكترونية:

١ – أصول الصابئة المندائيين، تسنيم فهد.
https://www.nonpost.com/author/13258

٢- تفسير الميزان، ٢٠١٨، محمد حسين الطباطبائي، دار الكتب الإسلامية، https://shiabooks.net

٣- عالم النظام القرآني، سبيط النيلي، ٢٠٠٣، .https://ar.m.wikipedia.org.wiki

٤- العهد القديم:-https://old-criticism.blogspot.com/2014/02/blog-post_14.html

٥- يحيى أم يوحنَّا، ٢٠٠٦،جمال الدين الشرقاوي، مركز التنوير الإسلامي https://kotob.has.it/

مرجع باللغة الفرنسية:

من موقع: تاريخ الاسترجاع، ١٣.٥.٢٠٢٠

https://rcf.fr/spiritualite/fondamentaux-de-la-f/ – /

-Modifier la section: la tête de jean Baptiste.

-La belle humilité de Jean-Baptiste.

قائمة بالكتب الأجنبيّة:

- Elliger (٢٠٠٦)Biblia Hebraica Stuttgartensia Bhs Standard Version Hebrew Bible, ألمانيا, Hendrickson Publishers Marketing, LLC.(الطبعة المحققة للعهد القديم بالعبرية المعروفة بطبعة شتوتغارت)

- James Strong (١٨٩٠) The Exhaustive Concordance of the Bible, Hodder and Stoughton. معجم جيمس سترونغ لألفاظ الكتاب المقدس بالعبرية واليونانية