جمهوريّة العراق
وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ
جامعة بابل/ كليّة التّربية للعلوم الإنسانيّة

الأنساق الثّقافيّة في شعر الهجاء من العصر الجاهليّ إلى أواخر العصر الأمويّ- دراسة موازنة

أُطروحة تقدّم بها

علي محسن حسين المعموري

إلى مجلس كليّة التربيّة للعلوم الإنسانيّة/ جامعة بابل

وهي جزء من متطلّبات نيل شهادة الدّكتوراه في اللّغة العربيّة وآدابها

بإشراف

الأستاذ الدّكتور

هناء جواد عبد السّادة

1444هـ **2023م**

The Republic of Iraq
Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Babylon
College of Education for Humanities

Cultural patterns in satirical poetry from the pre-Islamic era until the late Umayyad period, a balancing study.

A thesis submitted

Ali Mohsen Hussein Al-Mamouri

To the Council of the College of Education for Human Sciences / University of Babylon

It is part of the requirements for obtaining a doctorate degree in Arabic language and literature

Supervised by

Prof. Dr

Hanaa Jawad Abdel-Sada

2023 AD **AH**

﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا يَسۡخَرۡ قَوۡمٞ مِّن قَوۡمٍ عَسَىٰٓ أَن يَكُونُواْ خَيۡرٗا مِّنۡهُمۡ وَلَا نِسَآءٞ مِّن نِّسَآءٍ عَسَىٰٓ أَن يَكُنَّ خَيۡرٗا مِّنۡهُنَّۖ وَلَا تَلۡمِزُوٓاْ أَنفُسَكُمۡ وَلَا تَنَابَزُواْ بِٱلۡأَلۡقَٰبِۖ بِئۡسَ ٱلِٱسۡمُ ٱلۡفُسُوقُ بَعۡدَ ٱلۡإِيمَٰنِۚ وَمَن لَّمۡ يَتُبۡ فَأُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلظَّٰلِمُونَ ﴾

سورة الحجرات﴿١١﴾

الإهداء

إِلَى سَيّدِ العِلْمِ وَالْبَلَاغَةِ، وَمُرَصِّعِ الْكَلَامِ بِدُرَرِ الْفَصَاحَةِ

إِلَى مَنْ أَبْصَرَ النُّورَ بِحُبِّهِ، وَكَشَفَ أَسْرَارَ التَّأْوِيلِ بِعِلْمِهِ

إِلَى إِمَامِ المُوَحِّدِينَ عَلِيِّ بْنِ أَبِي طَالِبٍ (عليه السّلَام)

شكر وعرفان

الشّكر والحَمْد للّهِ علَى تَمَام نِعَمه، وَدَوَام تَوْفِيْقه لِي.

- **لِمَنْ قَدَّمَ الحرُوف أفْكَاراً أسَاتِيْذِي في قِسم اللغة العربيّة ورئاستها.**
- **لِمَنْ أنَارت هذه الأطروحَة بعلمِها أ. د هناء جواد عبد السّادة.**
- **لِمَنْ كانت له الوقفات الجميلة والنّصائح العلميّة أ . د سامر فاضل الأسدي.**

إقرار المشرف

أقر بأنّ هذه الأطروحة الموسومة بـ (**الأنساق الثّقافيّة في شعر الهجاء من العصر الجاهليّ إلى أواخر العصر الأمويّ – دراسة موازنة**) للباحث **علي محسن حسين المعموري**، أُعدّت بإشرافي في قسم اللغة العربيّة، كليّة التّربيّة للعلوم الإنسانيّة / جامعة بابل، وقد استوفت خطتها استيفاءً تاماً يؤهلها للمناقشة

المشرف

أ . د. هناء جواد عبد السّادة

بتاريخ: / 9 / 2023

بناءً على التّوصيات المتوافرة أرشح هذه الأطروحة للمناقشة

رئيس قسم اللغة العربيّة

أ.م. د حمزة خضير أفندي

بتاريخ: / 9 /2023

إقرار لَجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لَجنة المناقشة أنّنا اطلعنا على الأطروحة الموسومة بـ (**الأنساق الثّقافيّة في شعر الهجاء من العصر الجاهليّ إلى أواخر العصر الأمويّ – دراسة موازنة)**، وقد ناقشنا الطالب (**علي محسن حسين المعموري)** في محتوياتها، وفيما له علاقة بها، ونعتقد أنّها جديرة بالقبول لنيل درجة الدكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها، بتقدير ( )

رئيساً

أ. د. ابتسام عبد الكريم علي

2023 /9/

عضواً

أ. د. هادي طالب محسن

2023 /9/

عضواً

أ.د. زينب علي عبيد

2023 /9/

عضواً

أ. م. د. بشائر أمير عبد السّادة

2023 /9/

عضواً

أ.م. د. ضفاف عدنان إسماعيل

2023 /9/

عضواً ومشرفاً

أ.د. هناء جواد عبد السّادة

2023 /9/

مصادقة مجلس الكليّة

صادق مجلس كليّة التّربية للعلوم الإنسانيّة/ جامعة بابل، بتاريخ / 9/ 2023

أ.د. علي عبد الفتاح الحاج فرهود

العميد وكالة

المحتويات

المحتوى	الصفحة
الأنساق الثّقافيّة في شعر الهجاء من العصر الجاهليّ إلى أواخر العصر الأمويّ- دراسة موازنة	
الآية	
الإهداء	
إقرار المشرف	
إقرار لجنة المناقشة	
شكر وعرفان	
المقدمة	أ - ج
التمهيد النّقد الثّقافي والأنساق الثّقافيّة للهجاء	1- 13
أولاً/ النقد الثقافي وأنساقه في الاصطلاح والفلسفة	1- 8
ثانياً/ فنّ الهجاء وأنساقه الثّقافيّة	9- 13
الفصل الأول تشكّل الأنساق الثّقافيّة في غرض الهجاء	14- 75
توطئة	14
المبحث الأول/ البعد الانثروبولوجي في تشكّل الأنساق الثقافيّة للهجاء	15- 45
توطئة	15- 16
الثّقافة الاجتماعيّة وأنساقها الثّقافيّة	17- 20
أولاً/ الهجاء الفردي أو الشّخصي	20- 31
ثانياً/ الهجاء القبلي	32- 45
المبحث الثّاني/ الدوافع الثّقافيّة لتشكّل الخطاب الهجائي	46- 75
توطئة	46- 47
أولاً/ الدّوافع والوسائل الفيزيولوجيّة ومرجعيّاتها	48- 53
ثانياً/ الدّافع النّفسي واللاوعي الجمعيّ ومرجعيّاته	54- 65

ثالثاً/ الدّافع العقائدي ومرجعيّاته	75 -66
الفصل الثاني جدليّة الهجاء بين النّسق المركزي واللامركزي	123 -76
توطئة	78 -76
المبحث الأول/ الجدل النّسقي في خطاب الرّجال الهجائي	108 – 79
توطئة	80 -79
أولاً/ هجاء الرّجال للرجال	85 -80
ثانياً/ هجاء الرّجل لزوجته	93 -86
ثالثاً/ هجاء أقوام السّبايا	97 -93
رابعاً/ هجاء الرّجل لقومه أو لقوم آخر	99 -98
خامساً/ هجاء الرّجل للمرأة الأخرى	103 -100
سادساً/ الصّورة الجدليّة للمرأة في شعر النقائض	108 -103
المبحث الثاني/ الجدل النّسقي في خطاب النّساء الهجائي	123 -109
توطئة	111 -109
أولاً/ هجاء المرأة لقومها وزوجها	116 -112
ثانياً هجاء المرأة للمرأة الأخرى	119 -117
ثالثاً./ هجاء المرأة للآخر	123 -119
الفصل الثالث التّحوّلات النّسقيّة في شعر الهجاء	180 -124
توطئة	125 -124
المبحث الأول/ التّحوّلات التأريخيّة ومرجعيّاتها الثّقافيّة	146- 125
أولاً/ تحوّلات الدّلالة اللغويّة لمفردات الهجاء	130 -125
ثانياً/ تحوّلات الزّمكانيّة وآثارها الثّقافيّة على الخطاب الهجائي	137 -131
ثالثاً/ التّحوّلات البلاغيّة وأنماطها	146 -138
المبحث الثّاني/ التّحوّلات النّسقيّة في رؤية الشّاعر الهجائيّة	180 -146
توطئة	146
أولاً/ التّحوّلات النّسقيّة في رؤية الشّاعر القبائليّة	158 -146

ثانياً/التّحوّلات النّسقيّة في رؤية الشّاعر السّياسيّة	159- 180
الخاتمة	181- 184
المصادر والمراجع	185- 197
الملحق	198- 204
ملخص باللغة الإنكليزيّة	a-c

the introduction

Praise be to God, Lord of the worlds, and prayers and peace be upon His trustworthy Messenger, who was sent as a mercy to the worlds, Abi Al-Qasim Muhammad and his chosen family and companions, and after:

The period of time extending from the beginnings of pre-Islamic poetry to the end of the Umayyad era is considered one of the brightest historical periods in Arabic poetry in general and satire in particular, Because of its intellectual and cultural aspirations that match the development and sophistication of the Arabs, If poetry is the record of the Arabs and their collection, then the satirical product has become a clear cultural phenomenon in terms of capacity, so we had to stand on the mechanism of formation, Revealing his motives, clarifying his arguments, and defining the insightful vision of the political reality by defining the vision of the poet, as poetry is governed by the cultural reality because of the tribal and political perceptions and individual aspirations that formed the formative path of the discourse.

As satirical poetry constituted the field of criticism and reform of what the Arab self had become, until it was considered a media platform calling for the continuity of the cultural origin that was instilled in the Arab soul, and it became a cultural criterion that forms the core of discourse, Therefore, poets found

this poetry a means of merging and building that calls for a fictional and realistic world based on influence and vulnerability in order to perpetuate Arab thought and undermine others. Marginalization here played a cultural role that helped poets build the formative aura of the space of this poetry.

This study attempts to answer cultural questions by addressing the issue of spelling through study and analysis. We have developed a title for the study characterized by: Cultural patterns in satirical poetry from the pre-Islamic era until the late Umayyad period, a balancing study.

And we worked hard to develop a methodological plan in which the study was divided into an introduction and three chapters with their topics accompanied by a conclusion, and sources.

As for the previous studies, they are abundant, but the subject was not unanimously studied. Because the topic stands on the formation of the pattern, revealing its motives and the mechanisms of its argument in terms of virility and lack thereof, and then explaining the shifts in that in order to balance their results.

As for the approach followed, it relied on the cultural approach in its two parts according to Roland Barthes and Al-Ghadami. Because there are texts that decompose on one method and do not degrade on another, as I like to refer to the methodology in the quantity of chapters, the first chapter

expanded more than the other due to the nature of the material rich in its texts, and we know that individual and tribal satire is very wide, so the chapter must be expanded to include that.

In conclusion, I apologize for any shortcomings that have occurred in this study, because that is from human nature in general, and perfection is only for God Almighty, and in conclusion, I offer thanks and praise to my virtuous teacher, A. Dr.. Hana Jawad Abd al-Sada for her long patience and good treatment, and thanks are extended to all the professors of the Arabic Language Department, including its chair and the entire staff; Because they are people of knowledge and giving. May God direct your steps and prolong your lives.

With thanks and gratitude

researcher

المقدمة

الحمدُ للهِ ربِّ العَالمين، والصّلاة والسّلام على رسوله الأمين، المبعوث رحمة للعالمين، أبي القاسم محمّد وعلى آله وصحبه المنتجبين، وبعد:

تعدّ المدة الزّمنيّة الممتدّة من أوليّات الشّعر الجاهلي إلى نهاية العصر الأموي من أزهى الحقب التّأريخيّة في الشّعر العربيّ عامة والهجائيّ خاصة، لِمَا لها من تطلّعات فكريّة وثقافيّة تُضاهي ما وصل إليه العربيّ من التّطوّر والرّقيّ، فإذا كان الشّعر هو سجل العرب وديوانهم، فإنّ النّتاج الهجائي أصبحَ يشكّل ظاهرة ثقافيّة واضحة على أساس السّعة، لذلك وَجب علينا الوقوف على آلية التّشكّل، وكشف دوافعه، وبيان جدليّاته، وتحديد الرّؤيا الثّاقبة للواقع السّياسيّ عبر تحديد رؤية الشّاعر، بوصف الشّعر محكوماً بالواقع الثّقافيّ لِمَا فيه من تصوّرات قبائليّة وسياسيّة وتطلّعات فرديّة شكّلت المسار التّكوينيّ للخطاب.

إذ شكّل الشّعر الهجائي ميدان النّقد والاصلاح لِما آلت إليه الذّات العربيّة، حتّى عُدَّ منبراً اعلاميّاً يدعو إلى استمراريّة الأصل الثّقافي الّذي انغرس في النّفس العربيّة، وأصبح معياراً ثقافيّاً يشكّل صميم الخطاب، لذلك وَجَدَ الشّعراء هذا الشّعر وسيلة هدم وبناء تستدعي عالماً خيالياً وواقعياً قائماً على التّأثر والتّأثير من أجل ديمومة الفكر العربيّ وتقويض غيره، فالتّهميش هنا كان له أثر ثقافي ساعد الشّعراء على بناء الهالة التّكوينيّة لفضاء هذا الشّعر.

تحاول هذه الدّراسة الإجابة عن التّساؤلات الثّقافيّة من خلال التّطرق لموضوع الهجاء بالدّراسة والتّحليل، فقد وضعنا عنواناً للدراسة اتسم بـ **الأنساق الثّقافيّة في شعر الهجاء من العصر الجاهلي حتّى أواخر الأموي دراسة موازنة**، واجتهدنا في وضع خطّة منهجيّة قُسّمت فيها الدّراسة على تمهيد وثلاثة فصول بمباحثها مشفوعة بخاتمة، وقائمة مصادر، تناولت في التّمهيد، النّقد الثّقافيّ والأنساق الثّقافيّة للهجاء،

ومن ثمَّ الهجاء بوصفه نسقاً ثقافيّاً، وإيماناً بذلك فإنّ دراسة أيّة ظاهرةٍ شعريّةٍ تقتضي الوقوف على ظروف نشأتها والعوامل الّتي ساعدت على تشكّلها وظهورها، لذلك جعلنا التّمهيد هو النّافذة المطلّة عليها، وتضمّن الفصل الأوّل مبحثين: الأول منها تحت عنوان البعد الانثروبولوجي في تشكّل النسق الثقافيّ للهجاء تحدثت فيه عن النسق الاجتماعي ومرجعيّاته الثّقافيّة وتضمّن الهجاء الفرديّ والقبليّ، والثّاني تضمّن دوافع تشكّل خطاب الهجاء الثّقافي، فقد احتوى على: الدّافع الفيزيولوجي ومرجعيّاته، الدّافع النّفسي ومرجعيّاته، الدّافع العقائدي ومرجعيّاته. أمّا الفصل الثّاني تناولت فيه جدليّة الهجاء بين النّسق المركزي والهامشي، فجاء بمبحثين أيضاً، تضمّن الأوّل منه: الجدل النّسقي في خطاب الرّجال الهجائي، وقام على مستويات هي: هجاء الرّجال للرجال، هجاء الرّجل لزوجته، هجاء أقوام السّبايا، هجاء الرّجل لقومه أو لقوم آخر... ، والثّاني تضمّن الجدل النّسقي في خطاب النّساء الهجائي، وقام على مستويات هي: هجاء المرأة لقومها وزوجها، هجاء المرأة للمرأة الأخرى، هجاء المرأة للآخر. وتناولت في الفصل الثّالث التّحوّلات النّسقيّة في شعر الهجاء، إذ تضمّن مبحثين أيضاً، تناول الأول التّحوّلات التأريخيّة ومرجعيّاتها الثّقافيّة، والثّاني التّحوّلات النّسقيّة في رؤية الشّاعر الهجائيّة.

وجاءت الخاتمة تكشف عن أهم الاستنتاجات الثّقافيّة، وما آلت إليها من استمراريّة النّسق مع وجود بعض تحوّلاته.

أمّا الدّراسات السّابقة فهي وافرة إلاّ أنّ الموضوع بالإجماع لم يدرس؛ لأنّ الموضوع يقف على تشكّل النّسق وكشف دوافعه وآليات جداله من حيث الفحوليّة وعدمها، ثم بيان التّحوّلات في ذلك كي نوازن نتائجها، فكانت نظرة الدّراسة على وفق واسع، يدعو لاكتمال صورة الدّراسة، فمن الدّراسات السّابقة التّي اطلعت عليها: الهجاء عند الحطيئة دراسة نفسيّة رسالة ماجستير للباحثة فريدة طايبي، بناء قصيدة الهجاء عند الحطيئة دراسة فنيّة، رسالة ماجستير للباحثة أمينة بوطالبي، ومن البحوث الأخرى الأنساق الضّدية في شعر تأبط شراً، م. د. آلاء محمد لازم، أنساق من النقد الثقافي في شعر الشنفري للباحثة ابتسام موسى أبو شرار

أمّا فيما يخص المنهج المُتبع، فقد اعتمدت على النقد الثّقافيّ حسب فكرة رولان بارت و الغذّاميّ؛ لأنّ هناك نصوص تُحلّل على منهج ولا تتحلّل على آخر، كما أحبّ أنْ أُشير إلى المنهجيّة في كميّة الفصول، فالفصل الأوّل اتسع أكثر من الآخر بحكم طبيعة المادة الثّريّة بنصوصها، ونحن نعلم أنّ الهجاء الفرديّ والقبليّ واسع جداً، فلا بدّ من اتساع الفصل ليشمل ذلك.

وفي الختام اعتذر عن أيّ تقصيرٍ قد اعترى هذه الدّراسة، فإنّ ذلك من طبائع البشر عامة، وما الكمال إلاّ لله عزّ وجلّ، وختاماً أقدّم الشّكر والثّناء إلى أستاذتي الفاضلة/ أ . د. هناء جواد عبد السّادة على طول صبرها، وحسن تعاملها، والشّكر موصول لكلّ أساتيذ قسم اللغة العربية من رئيسها والكادر كافة؛ لأنّهم أهل علم وعطاء، سدد الله خطاكم، وأطال اعماركم

مع الشّكر والامتنان

الباحث

التّمهيد

النّقد الثّقافي والأنساق الثّقافيّة للهجاء

أولاً/ النّقد الثّقافي وأنساقه في الاصطلاح والفلسفة

لقد ظهر مفهوم النّقد الثّقافي في الدّراسات العربيّة حديثاً، مزامنة مع التّغيرات المصاحبة لمرحلة ما بعد الحداثة، لذلك لم يكن ظهور هذا النّقد في السّاحة العربيّة لغرض التّقليد للغرب، وإنّما كان ظهوره استجابة لروح العصر وتماشياً مع المتغيرات الثّقافيّة الّتي حتّمت التّغيير في القراءة، إذ تكون قراءة واعية داعية لخروج النّص من عزلته إلى انفتاحه، والتّنقل من مناهجه السياقيّة المعتمدة على البلاغة وصورها وجمالياتها إلى الكشف عن دلالاته النّسقية المضمرة، لذلك يأتي " مصطلح النّقد الثّقافي يحرك المياه الثّقافيّة والأدبيَّة العربيّة الرّاكدة ويحفز العقل والقوى الإدراكيَّة لدى المتابع والمهتم والباحث الثّقافي للبحث والتّأمل الجدي في الأنساق العربيّة قديماً، بعيداً عن التّأثر العاطفي أو الاستجابة الانفعالية وإنّما ضمن اطار الحاجة البحثيَّة المعرفيَّة لكشف خطوط وخلايا النّسيج الثّقافي بكلِّ جرأة وحيويَّة"[1]. وقد حدّه ايزابرجر أيضاً بأنّه " نشاط وليس مجالاً معرفيَّاً خاصاً بذاته بمعنى إنّ نقاد الثّقافة يطبقون المفاهيم والنّظريات على الفنون الرّاقية والثّقافة الشّعبية... إنّ النّقد الثّقافي مهمة متداخلة مترابطة متجاورة متعددة وبمقدور النّقد الثّقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنّقد" [2] أي أنّه وعاء متداخل الجوانب ينصب فيه جميع ما سبقه من العلوم، فهو يشمل الأدب والدّين والسّياسة والثّقافة والمعرفة، أيّ أنّه يتخذ من الموضوعات الثّقافيّة والثّقافة برمتها منطلقاً ومصدراً لعمله، إذاً يمكن القول: إنّ النّقد الثّقافي موضوعاً شاملاً يدرس تحت مظلّته النّص الرّاقي والمبتذل والشّعبي والنّخبوي مستمداً آلياته من حقول متعددة، لذلك يعدّ النّقد

---

[1] المائدة الأدبية، حواس محمد، دار المنارة، بيروت، 2005: 77. نقلا من الأنساق الثّقافيّة في الشّعر الجاهلي شعراء الحواضر أنموذجاً بيداء العبادي، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، شارع السّعدون، ط1، 2013: 13- 14.

[2] الرّئيسية، ارثر ايزابرجر، تر: وفاء إبراهيم، إبراهيم بسطاويس، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، القاهرة، 2003: 30 - 31 النّقد الثّقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم

الثّقافي من أهم الظّواهر الّتي عاصرت المجال الأدبي والنّقدي لِما بعد الحداثة، وقد جاء هذا النّقد ردّ فعل على البنيويَّة اللسانية والسّيميائيَّة والنّظريّة الجماليّة لكنّه لم يلغِ هذه المناهج بقدر ما أفاد منها، أيّ أنّه شكّل نقداً بديلاً يهتم باستكشاف الأنساق الثّقافيّة المضمرة والمترشّحة ودراستها في سياقاتها المختلفة (الثّقافيّة، الاجتماعيّة، التّاريخيّة، السّياسيّة، الأنثروبولوجيا،...).

وقد حدّه الغذّامي بقوله: " فرع من فروع النّقد النّصوصي العام، ومن ثم فهو أحد فروع علوم اللغة وحقول الالسّنية معني بنقد الأنساق المضمرة الّتي ينطوي عليها الخطاب الثّقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه"[1]. لذلك يمكن القول: " إنّ الصفة العلمية الّتي يشتغل عليها النّقد الثّقافي هي صفة النّشاط المعرفي الّتي لا تحدّد بمسار دون آخر نظراً لطبيعته المتسمة بالشّمولية والاتساع"[2]. ولو نظرنا إلى كلّ من اشتغل بالمشروع الثّقافي لا يخرج عن مقولة دريدا " لا يوجد شيء خارج النّص"[3].

فهذه المقولة تؤكد على البحث في النّص من أجل الوقوف على حقيقة النّصّ ومعرفة كلّ ما يختبئ في داخله وما نستطيع الوصول إليه عن طريق تعرية مظاهره والكشف عن مضمره، وما يترشّح من أنساقه من صورٍ وأنساقٍ جديدةٍ، ولو نظرنا إلى فوكو وتعريفه للخطاب بقوله" شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعيّة والسّياسيّة والثّقافيّة الّتي تبرز فيها الكيفيّة الّتي ينتج منها الكلام بوصفه خطاباً ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه"[4] نلاحظ من مقولة فوكو أنّ النّص الأدبي خطاب ثقافي يحمل بين طياته الكثير من المضامين المتشعّبة الظّاهرة والمضمرة منها، وهذا التّشعّب ناتج من طبيعة النّص العلائقيّة كما يسميها. إذاً فالنّقد

---

[1] النّقد الثّقافي – قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، عبد الله الغذامي، المركز الثّقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط5، 2012: 83- 84

[2] مدخل إلى نظرية النّقد المعرفي المعاصر، محمد سالم سعد الله، دار الكتب الحديث، ط1، 2013: 301

[3] التفكيكية- النّظرية والتطبيق- كريستوفو نورسس، تر: رعد عبد الجليل مراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا، ط1، 1981: 48.

[4] مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، الزواوي بغورة، المجلس الأعلى للثقافة المصرية، القاهرة، ط1، 2000: 94.

الثّقافي يبحث في توافر" إجابات عن المضمر من الأنساق وليس البحث في ما يقوله الدّال مباشرة، أيّ التّركيز على الأنساق الخفية المحمولة في النّصوص"[1]. فالنّقد الثّقافي هو الّذي يدرس النّص لا من النّاحية الجماليَّة، على أساس علاقته بالمؤثّرات التّاريخيّة والسّياسيّة والأيديولوجيّة والدّينيَّة إذ يقوم بالكشف عنها وتحليلها بعد عمليّة التَّشريح النّصية. أيّ أنّه يقوم بتحليل الخطاب لكشف أنظمته العقليّة وغير العقليّة بتعقيداتها وتعارضها عبر ربط الأدب بسياقه الثّقافي غير المعلن؛ لأنّه لا يتعامل مع النّص والخطاب الجمالي على أنّه رموز جماليّة ومجازات شكليّة موحية بل على أنّها أنساق ثقافيّة تعكس مجموعة من السّياقات الثّقافيّة والتّاريخيّة، فالدّراسات الثّقافيّة إذاً " تنتمي إلى الانثروبولوجيا وعلم الاجتماع والفلسفة وغيرها من الحقول المعرفيّة الأخرى"[2] أيّ أنّ الدّراسات الثّقافيّة لا تقرأ النّص في ظل خلفيته التّأريخيّة والأيديولوجيّة، وإنّما تركز على الثّقافة من باب أنّها تساعد على بناء التّاريخ وتشكيله، لذلك لم يعد النّقد الثّقافي معني بما هو في الوعي اللغوي وإنّما بالمرجعيّات النّسقيَّة والجملة الثّقافيّة الّتي هي المقابل النّوعي للجملتين النّحويّة والأدبيَّة.

لذلك تبلورت هذه الدّراسات عام 1964م بوصفها منطلقاً رسميَّاً عندما تأسست مدرسة بيرمنجهام تحت مسمى مركز بيرمنجهام للدراسات الثّقافيّة[3]، فقد كسرت مركزيّة النّص، ولم تعد تنظر إليه بما أنّه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي على أنّه من إنتاج النّصّ، لذلك صارت تأخذ النّص من جهة ما يتحقق فيه وما يتكشّف عنه من الأنظمة الثّقافيّة، وبهذا يكون النّصّ هو مادة يدعو لاستكشاف أنماط معيّنة كالأنظمة الايديولوجيّة وأنساق التّمثيل، والتّركيز على أهميّة الثّقافة؛ لأنّها تُعين على تشكيل التّاريخ وتنميطه[4].

---

[1] النّقد الثّقافي ومنطق الانسجام في المنطلق والمتن والاجراء، عبد العظيم رهيف السّلطاني، مجلة كلية التربية، المؤتمر الدولي السّادس لقسم اللغة العربيّة، جامعة الموصل، 2012: 178.

[2] النّقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، عبد الرّحمن عبد الحميد علي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، د. ط، 2005: 229.

[3] ينظر: النّقد الثّقافي، الغذامي: 18- 20.

[4] نظر: مدخل في نظرية النّقد الثّقافي، د. حنفاوي بعلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م: 23.

أمّا أبرز مدارس النّقد الثّقافي فهي مدرسة فرانكفورت في نيويورك الّتي ترى أنّ الأدب يعكس التّجربة الاجتماعيّة، لذلك يكون النّقد يشمل منظورات أدبيّة واجتماعيّة وجماليّة. أما مدرسة النّقد الجديد الّتي ظهرت في فرنسا في النّصف الثّاني من القرن العشرين، ومن أبرز نقّادها جان بيير ريشار وجاستون بلاشار ولوسيان جولدمان ورولان بارت...[1]، ومركز برمنجهام للدراسات الثّقافيّة الّذي يمثّل البداية الحقيقيّة للدراسات الثّقافيّة، كونه حقلاً ثقافيّاً يهتم بدراسة الثّقافة البشريّة وعلاقتها بالسّلطة، فيكون النّص في رؤيتهم مادة خام توظّف لاستكشاف أنماط معيّنة، كون الثّقافة تعين على تشكيل التّاريخ وتنميطه[2]، أمّا روافده فإنَّ النّقد الثّقافي يستمد آلياته من العلوم المتعددة كالتّاريخ، علم النّفس، علم الاجتماع، الفلسفة، علوم الإعلام، علوم الحضارة،....

مفهوم النّسق الثّقافي

تُبنى فكرة النّقد الثّقافي برمتها على نظرية الأنساق الثّقافيّة، لذلك فهي أنساق تاريخية تتكون عبر الثّقافة والحضارة والبيئة، ولها القدرة على التخفي بين طيات النّصوص، وبهذه الصورة لم يعد النّظر إلى النّظام الداخلي للغة وحده كافياً لمعرفة معنى النّص وما يحمله من شفرات؛ لأنّ التحليل اللغوي لا يقدم إلاّ المعنى الحرفي ويبقى كل ما يحمل من مضامين وقيم وأعراف وسياسة بعيدة كلّ البعد عن ميدان التحليل. فيعرف النّسق لغوياً بأنّه" ما كان على نظام واحد عام في الأشياء"[3]. لذلك فالمفهوم اللغوي يشير إلى وجود نظام متلازم يحكم الأشياء وعلينا البحث فيه لمعرفة مميزاته وخصائصه علماً أنّ هذا النّظام يكون في الخطاب وغير ذلك من الأنظمة الأخرى كالدينية، الاجتماعية، السّياسية،... فلو أخذنا جميع المفاهيم اللغوية من المعاجم العربيّة لمفهوم النّسق نراها لا تختلف في أيّ شيءٍ، فإنّها تتفق على أنّه

---

[1] ينظر: النّقد الثّقافي قضايا وقراءات، عبد الفتاح العقيلي، مكتبة الزّهراء، الرّياض – السّعوديّة، ط1، 2005م: 89.

[2] ينظر: الجدل الجمالي والفكري، محمد بن لافي اللويش، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط1، 2010م: 22.

[3] معجم العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ج4: 218.

ما كان على نظام واحد أو جرى مجرى واحداً فهو نسق وهذا يدلّ على تتابع الأشياء وترتيبها.

أمّا **المفهوم الاصطلاحي** فيحيل مصطلح النّسق إلى مكانة أساسية في لسانيات الخطاب لذلك يمكن حدّه بأنّه " ما يتولّد عن تدرّج الجزئيات في سياقٍ ما، أو ما يتولد عن حركة العلاقة بين العناصر المكونة للبنية، إلا أنّ لهذه الحركة نظاماً معيناً يمكن ملاحظته وكشفه"[1] وكذلك يكون النّسق نظاماً أيضاً " بيد أن نظاميته تتجسد في مخاتلته وطبيعة لغته المراوغة إذ يصبح الشّكل المؤلف بهذه اللغة الخاصة قيداً لرؤيا الشّاعر وباباً لتحريرها في آنٍ واحدٍ"[2]. ونجد هناك الكثير من التعريفات الأخرى للنسق، ويعرف أيضاً بأنّه انتظام بنيوي يتناغم فيما بينه ليولّد نسقاً أعّم وأشمل نحو ما يصف المجتمع على أنّه نسق اجتماعي عام ينتج عنه مجموعة أنساق فرعية انتظمت معه وشكلته، فتولد عنه نسق سياسي آخر اقتصادي وآخر علمي وآخر ثقافي[3]. إذاً عملية الانفتاح لهذا النّسق جعلته له القدرة على انشاء روابط ثقافية وسياسية واجتماعية منسجمة، لها القدرة على الانتقال من وسط إلى آخر بوجود تفاعل فكري ثقافي بين مختلف المعارف واللغات.

وأنّ سوسير استعمل مصطلح النّسق او النّظام فقال: اللغة" نظام من العلامات الّتي تعبر عن الأفكار وأنّها بذلك تشبه نظام الكتابة أو ابجدية الخرس أو الطّقوس الرّمزية أو اشكال اللباقة أو الإشارات الحربية ولكنها أهم هذه النّظم"[4]، لذلك فالنّسق يعادل مفهوم اللغة عنده[5] بوصفه من العناصر الّتي تشكل نصّاً مرتبطاً، و تفرض وجود علاقات تعالق وتبعيّة وتعاضديّة بين العناصر الّتي شكّلتها[6]إذ يعد

---

[1] المصطلحات الأساسية في لسانيات النّص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، ط1، 1429هـ - 2009م: 140.

[2] جماليات التحليل الثّقافي الشّعر الجاهلي نموذجا، يوسف محمود عليمات، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2 ، 2004: 42.

[3] ينظر: التشابه والاختلاف، محمد مفتاح، المركز الثّقافي العربي، بيروت، 1996: 158.

[4] فرديناند دي سوسير أصول اللسانيات الحديث وعلم العلامات، جوناثان كلّر، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الاكاديمية، القاهرة، ط1، 2000: 157.

[5] ينظر: العلاماتيّة (السّيمولوجيا) قراءة في العلامة اللغوية العربيّة، منذر عيّاشي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013م: 142.

[6] ينظر: عصر البنيويّة، إديث كريزويل، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1973م: 415.

ذلك المفهوم الّذي أشار إليه سوسير المنطلق لأغلب المناهج والنّظريات، لذلك فالهدف من الدراسة كشف النّسق الكامن من القواعد المستخدمة في الخطاب، ولو تتبعنا هذا المفهوم في المجال البنيوي نجد أنّ شتراوس أشار إلى ذلك بقوله" إنّ البنية تحمل أولاً وقبل كلّ شيء طابع النّسق أو النّظام"[1] أيّ أنّه يؤكد بذلك على وجود نظام أو نسق كلي عالمي سابق للأنساق أو الأنظمة الفردية للنصوص، وبهذا يكون النّسق الثّقافي عبارة عن وحدة ثقافية متفاعلة فيما بينها في مختلف المفاهيم والأنظمة والانتماءات، ثم بعد ذلك تتفكك ضمن أزمان وظروف معينة تُكسب المعرفة أبعاداً تأويلية تتجلى فيها رؤية النّاقد أو القارئ. أمّا عند فوكو" علاقات تستمر وتتحول، بمعزل عن الأشياء الّتي تربط بينها"[2] لو تأملنا هذا القول لوجدناه يشير إلى إنّ هناك محطات تاريخية للنسق وليس محطة واحدة ثابته، إذ ينقض فوكو إمكانية وجود بنية شمولية خارج النّطاق التاريخي أيّ أنّ الحقب الزمنية تنتج منظومة ثقافية لها المفاهيم الخاصة بها، أيّ الأنظمة الّتي تحدد جميع الممارسات لذلك المجتمع، إذ يتم على وفق ذلك تقييم سلوكيات المجتمع على أساس القبول أو عدمه.

لذلك نستطيع القول: إنّ لكلّ مجتمع مرجعيات معينة نابعة من ثقافته، وهذه المرجعيات متجسدة في سلوك الأفراد ونتاجهم الأدبي والديني والسّياسي والاقتصادي والاجتماعي، وهذه المرجعيات ليست واضحة دائماً، فمنها ذهنية واعية ومنها غير واعية تحكم الفرد دون الشّعور بها، إذاً عند قراءتنا للنص الأدبي علينا الأخذ بعين النظر: بأنّه حادثة ثقافية تحمل مرجعيات معينة علينا الوقوف عليها وكشفها، وبذلك يكون النّسق الثّقافي" مجموعة من القوانين والقواعد العامة الّتي تحكم الإنتاج الفردي للنوع وتمكنه من الدلالة ولمّا كان النّسق تشترك في انتاجه الظروف والقوى الاجتماعية والثّقافيّة من ناحية والإنتاج الفردي للنوع من ناحية أخرى، فالنّسق إذن إنتاج لا ينفصل هو الآخر عن الظروف الاجتماعية والثّقافيّة

---

[1] مشكلة البنية، زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة، د. ت، د. ت: 35.

[2] معجم المصطلحات الأدبية، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985: 211.

السّائدة"[1]. وأنّ مفهوم النّسق الثّقافي عند غيرتس يقع بين البناء الاجتماعي والبنية الكامنة في العقل الإنساني، فهو يجمع بين وظيفتي التّعبير والاستيعاب من جهة والتأثير والتحكم في السّلوك من جهة أخرى([2])

لذلك حدّد الغذامي الوظيفة النّسقية بقوله: نسقان يحدثان معاً في آن واحد ونصّ واحد، ويكون المضمر نقيضاً للظاهر، لابد أن يكون النّصّ جميلاً لأنّ الجمالية هي أخطر حيل الثّقافة لتمرير النّسق، ولابد أن يكون النّص جماهيرياً ويحظى بمقروئية عريضة[3]. وبهذه الحالة تكون الأنساق الثّقافيّة المضمرة ليست مصنوعة من قبل المؤلف ولكنها منغرسة في الخطاب الثّقافي قامت بتأليفها الثّقافة . فالأنساق المضمرة إذاً: " كلّ دلالة نسقية مختبئة تحت غطاء جمالي ومتوسلة بهذا الغطاء لتغرس ما هو غير جمالي في الثّقافة"[4] ويمكن تحديدها أيضاً بكونها مجموعة من الترسبات تتكون عبر البيئة الثّقافيّة والحضارية وتتّقن الاختفاء تحت النّصوص المختلفة، تمارس على الفرد سلطة من نوع خاص وهي حاضرة في فلتات الالسّن إذ تجذب المتلقي دون الشّعور بها وأصبحت بذلك تشكل جزءاً مهماً من بنيتهم الثّقافيّة[5]. فالنّسق لا يتمثل باللغة ولا بتركيبة النّص الشّعري ونظامه، وإنّما هو نسق دلالي متجسد في المضمون الثّقافي للنص، وبهذا يكون مجموعة من القيم المتوارية خلف الخطاب يمكن الوصول إليها عبر تعريتها بفعل آليات النّقد الثّقافي للكشف عن عناصرها المتعددة.

أمّا في المنظور الفلسفي فالمقصود به " مجموعة من الأفكار العلمية أو الفلسفية المتآزرة والمترابطة يدعم بعضها بعضاً ومؤلفة لنظام عضوي متين مثل قولنا:

---

[1] المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، رقم السّلسلة 232: 166.

[2] ينظر: تمثلات الآخر صورة السّود في المتخيل العربي، د. نادر كاظم، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، لبنان، ط1، 2014م: 95.

[3] ينظر: النّقد الثّقافي قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، عبد الله الغذامي، المركز الثّقافي العربي، ط3، 2005: 77- 78.

[4] نقد ثقافي أم نقد أدبي، عبد الله الغذامي، عبد النّبي اصطيف، دار الفكر، دمشق- سوريا، ط1، 2004: 33.

[5] ينظر: النّقد الثّقافي منهجه واجراءاته، إسماعيل خلباص حمادي، احسان ناصر، مجلة كلية التربية، العراق، عدد 13، 2013: 17.

نسق أرسطو ونسق نيوتن..."[1] ويُعَرَّف أيضاُ بأنّه" مجموعة من القضايا المرتبة في نظامٍ معينٍ بعضها مقدمات لا يبرهن عليها في النّسق ذاته، والبعض الآخر يكُون نتائج مستنبطة من هذه المقدمات "[2]. إذاً فاللغة الكلامية أوضح وأدق أداة للتعبير عن مظاهر الثّقافة في المجتمع، فتندرج تحتها عدة أنساق ذات طوابع سياسية واجتماعية ودينية عقائدية واقتصادية، وكذلك نسق القيم وما سوى ذلك من الأنساق الثّقافيّة المكونة للمجتمع والكاشفة عن هويته.

فالدراسة النّسقية أو ما تسمى بالثّقافيّة اعتنت بالنّتاج الثّقافي والبحث في مرجعيّاته الّتي أصبحت علامة مهمة في انتاج الخطاب، أيّ أنّ هذه العلامات أصبحت دوالاً ثقافيّة تساعد الباحث على كشف الأنساق وتشكلاتها ورصد حركاتها داخل الخطابات. إذاً يمكن القول: إنّ النّسق الثّقافي إشارات ومرجعيّات تشكّل مسارات عمله ووجوده كالهيمنة والتكرار، لذا يصبح النّسق يشكّل حيزاً ثقافيّاً عاكساً لمنظور الإنسان إتجاه جوانب الحياة وما آلت أن تجعل الإنسان يخضع لها لتوكد هيمنتها في تشكّل الأبعاد الانثروبولوجيّة وما ولّدت من خطابات.

---

[1] معجم المصطلحات والشّواهد الفلسفية، جلال الدين سعيد، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004: 467.

[2] المعجم الفلسفي، مراد وهبة، دار قباء الحديثة للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 2007: 645.

ثانيا/ فنّ الهجاء وأنساقه الثقافية

إنّ التّحدث عن فنّ الهجاء وإعطاءه تسمية ثقافيّة (النّسق) بدلاً من لفظة (فنّ) لابد من تبرير ذلك وإثبات صحة التّسمية، حتّى يكون المفهوم دقيقاً، لا يحمل صفة الغموض، إلاّ أنّني سأتحدث عن ذلك بعد الوقوف على مفهومه اللغوي، فلو نظرنا إلى كلّ المعاجم العربيّة الّتي أشارت لمفهوم الهجاء اللغوي نجدها تحده بـ فنّ يقصد به الشّتم بالشّعر خلاف المدح، قال الليث: وهو الوقيعة في الأنساب والسّباب وذكر المثالب وتعداد المعايب، ويكون بالشّعر غالباً. ففي لسان العرب: "هجاهُ يهجوهُ هجواً وهجاءً وتهجاه بمعنى شتمه بالشّعر... والمرأة تهجو زوجها تذم صحبته"[1].

فلو نظرنا إلى هذا المفهوم من زاوية ثقافيّة، وقلنا على أيّ مبدأ يقوم هذا الخطاب؟ وما مرجعيّاته؟ وكيف نستدل على ذلك؟ فهذا التّصور يقودنا إلى تبنّي فكرة النّسق، لذلك نقول: إنّ هذا النّسق يقوم على إثبات الخصال الحميدة للمجتمع العربي ، وتعرية المهجو وتجريده من الصّفات السّطحيّة الّتي يتزين بها وكأنّه يعمل على الغور في داخل النّسق لمعرفة الجوانب الّتي تثير الحفيظة لدى المهجو وتجعله ظاهراً على حقيقته بين النّاس.

وبعد ذلك نتساءل ما المرجعيّات لهذا النّسق؟ حتّى نثبت أصوله، فلا بدّ من البحث عن مرجعيّاته الثّقافيّة، إذ أقول: إنّ أصول هذا الخطاب متجسّدة في ثقافة عميقة مستمدة من السّحر والاساطير، فيرى كَولد زيهر: " أنّ الهجاء في أصله كان تعويذة أو لعنة وأنّ أصوله ربما تتصل بالمعتقدات القديمة تذهب إلى أنّ الجنّ تلهم الشّاعر بالهجاء، فيكون كلامه ذا قوة سحرية ذات تأثير لا يمكن تجنبه على الأشخاص والأشياء الّتي يوجه إليها الهجاء"[2]، لذلك فالهجاء يرتبط بالموروثات

---

[1] لسان العرب، ابن منظور: مادة هجا

[2] اتجاهات الهجاء في القرن الثّالثّ الهجري، قحطان رشيد التميمي، دار المسيرة، بيروت: 11 – 12.

الثّقافيّة وما تتضمّنها من أنماط وطقوس ومعتقدات تحيل إلى مرجعيّاتها الّتي تؤكد علاقة الإنسان بالكون[1]، بوصف الموروث الشّعري عامة والهجاء تحديداً يدين للأسطورة الّتي ضمّته واحتضنته منذ طفولته، لذلك وجدناه يُعبّر عن منطلقاتها القديمة[2]، أيّ أنّ الشّاعر هنا أصبح يستحضر المرجعيّات الثّقافيّة القديمة ليوظّفها في خطابه، حتّى يتمكن من خصمه، فيجد ذاته قادرة على الغوص في الشّوط الإنساني الكامن في أعماقه، وأعماق من حوله، من أجل استنفار النّاس من هذا الواقع لتساعده في إيجاد وسيلة لتمرير خطابه[3].

إذاً فعلاقة الشّعر بالأساطير تُمثّل المرجع الثّقافي الخفي وراء خوف النّاس وتشائمهم منه، ويعود ذلك إلى " إيمان النّاس جميعاً بوجود أرواح خفيّة [لها]... قدرة فوق قدرة النّاس، وجلب الخير أو الشّر إليهم، والقيام بخدمتهم"[4]، فيروى أنّ عُبيد كان له شيطان يمدّه بالهجاء حتّى " أتاه آتٍ في المنام بكبة شعر وألقاها في فيه فقام من نومه يرتجز بهجاء المالكي"[5] لذلك نراهم " يعتقدون فيه القدرة على كلّ شيءٍ"[6]. لذلك يقال " كان في يد الشّاعر سحراً يقصد به تعطيل قوى الخصم بتأثير سحري"[7]، فإذا أراد الشّاعر الهجاء " يلبس زيّاً خاصّاً شبيهاً بزي الكاهن"[8]، لذلك فإنّ هذه المرجعيّات أصبحت تحمل بعداً رمزيّاً حتّى قيل" اعتاد أصحاب السّحر الرّمزي تصوير رموز يستدعون بها حصول الأحداث الّتي يرغبون في

---

[1] ينظر: في النّصّ الجاهليّ قراءة تحليليّة، عبد الرّزاق حسين، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة، ط1، 1998م: 29.

[2] ينظر: في النّقد والأدب والأسطورة، فراي نورثروب فراي، ترجمة عبد الحميد شيحة، النّهضة المسرحية، القاهرة، 1989م: 34- 35.

[3] ينظر: الشّعر العربي الحديث، جلال الفاروق الشّريف، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت – لبنان، ط1، 1976:

[4] شياطين الشّعراء دراسة تاريخية نقديّة مقارنة تستعين بعلم النّفس، د. عبد الرّزاق حميدة، مكتبة الأنجلو المصريّة، 1375هـ - 1956م: 53.

[5] م . ن: 60.

[6] م . ن: 72.

[7] تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، نقله إلى العربيّة د. عبد المنعم النّجار، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1959م: ج46/1.

[8] م .ن : 46/1.

وقوعها"[1] لذلك ولّدت هذه المرجعيّات القوى المؤثرة لهذا الخطاب، فهي تشكّل المرجعيّة الأولى له.

أمّا المرجع الثّقافي الآخر فهو القبيلة، بما أنّ الأدب العربي هو "صورة للروح العربيّة في إصالتها وامتزاجها"[2] فلا بدّ أنّ تكون هي مرجعه الثّقافي الّذي يستمد منها صوره، والهجاء أحد هذه الأنساق، فلا بدّ له من روافد شكّلت خطابه ليكون نسقاً ثقافيّا عريقاً، بوصفه مرآة تنازع البقاء والفناء " الّذي يُذاد به عن الأعراض عندما لا يذاد بالسّيوف والرّماح"[3]، فشّكلت القبيلة هذا الأساس المرجعيّ الّذي يتولّد منه الخطاب وحرصت على هيمنته، إذ أصبح الهجاء يمثّل نسقاً تداوليّاً يشكّل أعلى مقامات الخطاب، لذلك يمكن القول: إنّ الخطاب عندما يصبح متداولاً يصبح مشكّلاً لنسق يتخاطب به الشّعراء، وبهذا يعدّ الهجاء نسقاً ثقافيّاً يولّد مساحة أدبيّة مرموقة.

فإنّ وجود النّمط الضّدّي في الهجاء (القبح / الجمال، التّنكيل والتّعذيب / الرّاحة والاستقرار) يكشف لنا عن وجود نسق ثقافي لهذا الخطاب؛ لأنّه يشكّل أحد الأصول الثّقافيّة الّتي كانت تشمل جميع التمفصلات الأولى أو البذرات الأولى الّتي انبنت عليها الأنساق الثّقافيّة، أيّ أنّه من الموضوعات الأساسيّة في الشّعر العربيّ القديم، إذ نجده يجسّد طبيعة الحياة العربيّة القديمة الّتي نراها تقوم على فكرة العصبيّة القبليّة وما نشب عنها من خلافات وصراعات جعلت الخطاب الهجائي يُمثّل هذا النّسق بحد ذاته، إضافة إلى نظرته الثّقافيّة الأخرى الّتي تتجسّد بوصفه يُمثّل قيمة ثقافيّة أخلاقيّة؛ لأنّه يعد تشجيعا لاكتساب الصّفات الحميدة لذلك " فالشّاعر بقوة ألفاظه الهجائية يصور لنا وجهين للحقيقة وللحياة وجه الخير ووجه الشّر، فهو إذاً يرسم لنا مثالاً أعلى يدعونا للتطلع إليه"[4] وهنا تكمن أسمى القيم الثّقافيّة للهجاء، لأنّ الشّعراء كانت لهم القدرة العالية على البحث لإظهار المعاني

---

[1] م. ن: 47/1.
[2] تاريخ الأدب العربيّ، حنّا الفاخوري: 33.
[3] م . ن: 43.
[4] الهجاء في الشّعر العربي، سراج الدين محمد، دار الرّاتب الجامعية، بيروت – لبنان، د. ط، د. ت: 8

الّتي تجسد ثقافة البراعة الشّعرية وقوة الشّاعر العقلية والعاطفية المحركة للذات البشرية الّتي لها القدرة على ضرب الآخر وتحقيره، أمّا النّظرة الثّقافيّة الأخرى الّتي نستنتجها من المعنى اللغوي ذاته تكمن في (الشّدة) كأنْ تكون الشّدة في الوصف أو الشّدة في الأثر الّذي يتركه على المهجو أو البكاء وغير ذلك من المعاني الّتي توحي بإظهار الذات الخفية والنّفوذ لها عن طريق خلجات قبحية، لذلك اتخذه العربي سلاحاً لمواجهة الأعداء، وأنّه يمثل ثقافة تاريخية للحضارة العربيّة وبيئتهم، إذ اعتمد الهجاء على الدافع النّفسي الّذي نعده من أهم المحركات الّتي تدفع الشّاعر لقول الهجاء.

لذا ذهب الشّعراء يتوعدون به النّاس ويقرنون بهم سلاحاً خفياً يمكن أنْ يُعد من أشد الأسلحة تأثيراً متجسداً في القوة الشّيطانية ذات الأثر الرّهيب، لذلك يقال إذا همّ الشّاعر بالهجاء استعمل شيطانه فقذف في صدره ولسانه من قوة السّحر ما يضعف المهجو[1]. فالسّياق الثّقافي يفرض على الشّاعر العناية الخاصة بتشكيل الغرض الشّعري، وما يكشف حقيقة الهجاء وارتباطه بالسّحر قول رؤبة: [2]

لَقَدْ خَشِيْتُ أنْ تَكُوْنَ سَاحِرَاً رَاوِيَةً مَرّاً وَمَــرّاً شَاعِرَاً

فإذا أردنا أنْ نقف على هذا القول، وننظر له وفق المنظور الثّقافي، إذ تكشف لنا تجلياته عمّا خفي سببه أو كونته القوى غير المرئية الّتي تكون هذه التغيرات، لذلك فالخشية متجانسة مع فكرة السّحر؛ لأنّ الإنسان بطبيعته ذو احساسٍ برهبة المجهول والخشية منه، فوقف باحثاً عن هذه الطّقوس السّحرية كي تكونَ عوناً له من جهة؛ لأنّه يراها أرواحاً تحرك مشاعره وأحاسيسه حتى ربط بها قوة الهجاء، فالنّسق الثّقافي الحامل لهذه الدلالة يعمل على تخريب نفسية المهجو وسلب استقراره النّفسي، بدليل فرض الثّقافة المهيمنة على فكرة التدمير والتصوير البشع؛ وذلك لأنّ

---

[1] ينظر: الأدب الجاهلي قضاياه وأغراضه، غازي طليمات وعرفان الأشقر، دار الفكر، دمشق، ط1، 2002: 110- 111.

[2] العمدة في صناعة الشّعر ونقده، تأليف أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني المتوفي سنة 463هـ، عني بتصحيحه السّيد محمد بدر الدين النّعساني الحلبي، مطبعة السّعادة، مصر، ط1، 1225هـ - 1907م: 9.

النّتاج الثّقافي أصبح المغذي والمؤكد لهذا الوجود، فضلاً عن ذلك، فقد وظف الشّعراء ذلك حتى عدّوها قوة عظيمة لتحقيق رغباتهم المادية ومكانتهم الاجتماعية، أيّ أنّ الدافع النّفسي هو امتداد للميكانيزمات الداخلية الّتي يستجيب بها الكائن للحاجة؛ لأنّ هذا الدافع يمثل طاقة من المثيرات تنشأ عن حالات نفسية، كأنْ تكون دوافع فيزيولوجية متجسدة في (القبح – قصر القامة – اللون ...) ومنها أيضاً الدوافع النّفسية، وكذلك الجانب العقائدي كما هو عند الجاهليين عبر ممارسة بعض الطّقوس والعقائد وعبادة الأصنام، إذ جعلت من الشّاعر أداة فعّالة لقول الهجاء؛ لأنّه وجد نفسه شخصاً مهمشاً أمام هذه العقائد.

إنّ الهجاء بجوهره هو نقد صريح لواقع المهجو وثقافته بكّل جوانبها، وهو رفض لتلك القيم الّتي أملتها عليه الثّقافة، وبهذا يكون الهجاء هو أقرب الفنون الشّعرية لحياتنا اليومية؛ لأنّه يكشف لنا عن الوجه السّيء المضمر الّذي حرص الكثيرون على إخفائه وستر عيوبه وإظهار الوجه الحسن للمجتمع. إذاً فهو يكشف عن الكثير من الحقائق الّتي غفل عنها التاريخ فيما يتعلق بالأخلاق والمذاهب في المجتمع. أمّا إذا انتقلنا إلى العصر الأموي، فنرى أنّ الهجاء شهد رواجاً كبيراً، فالعرب قبل هذا العصر لم يعرفوا هجاءً منظماً يستمر يوماً استمراراً متصلاً، وإنّما عرفوا هجاءً منقطعاً يظهر بين الحين والآخر تبعاً لنشوب حروب وأيام بينهم، فلما جاء العصر الأموي واستقرت القبائل في مدينتي البصرة والكوفة وعادت العصبيات حينئذ تحوّل فنّ الهجاء من فنّ وقتي إلى دائم يحترفه العربي[1]، فعبر ذلك نستطيع الوقوف على مبدأ التحولات الثّقافيّة في هذا الفن بين العصور، فنلحظ في بداية الأمر يرتبط ارتباطاً معنوياً بالشّفاهية وهذا يعود إلى الثّقافة العربيّة الّتي ترى أنّ الهجاء تعويذة أو لعنة يصوغها الكاهن على كلّ من يبغضه، أمّا بالإسلام فأخذ هذا النّسق الثّقافي يضمحل نوعاً ما ويتحوّل إلى هجاءٍ عقائدي ديني فيه نوع من الطّابع القبلي، ثم يزدهر في العصر الأموي ويأخذ حيّزاً واسعاً في الثّقافة العربيّة.

[1] ينظر: التطور والتجديد في الشّعر الأموي، شوقي ضيف: 178.

الفصل الأوّل

تشكّل الأنّساق الثّقافيّة في غرض الهجاء

توطئة

إنّ الحديث عن تشكّل النّسق هو حديث بحد ذاته عن النّقد الثّقافيّ؛ وذلك لأنّ النّسق هو جزء من النّقد الثّقافيّ الّذي ركّز اهتماماته على التّمثّلات النّسقيّة المتكوّنة من حيثيّات تحمل إشارات مرجعيّة، وهذه الحيثيّات تحتاج إلى خطاب تظهر عبرها، حتّى تكون تلازميّة وتراتبيّة مع موضوعه، إذ دعا هذا التّشكّل إلى ترويج القيم الثّقافيّة الّتي اكتنزها السّياق الخطابيّ للنصّ الهجائيّ عبر القراءة الإيديولوجيّة أو السّياسيّة الحاملة للنسق، أيّ أنّه يعمل على البحث في حفريّات ما وراء الأدبيّة والجماليّة حتّى يستقي منها هذه التّجلّيات النّسقيّة، ونرى أنّ طبيعة الحياة العربيّة فرضت على شُعرائها نمط معيّن جعلت منه الأداة الثّقافيّة في تكوين إيديولوجيّة العقل العربيّ عموماً والشّاعر على وجه التّحديد، فأصبح هذا واضحاً في نتاجهم الشّعريّ، أيّ أنّ النّظام الّذي ساد في هذه العصور فرض ثقافته على الشّاعر العربيّ، مما جعل هذه الأنساق تتسرب إلى بنائه العقليّ دون الشّعور بها، وكأنّ الشّاعر أصبح ينقاد لهذه الأفكار سواء من ذاته أم من غيرها، ثُمَّ جاءت اللغة وهي الرّقيب الأعلى لهذه الثّقافة كي تكشف عن هذه المرجعيّات المشكّلة للبناء الخطابي وما يحمل في أنساقه من أفكار، إذ أصبحت هذه الأنساق القالب والمحرك لنواة العقل البشريّ، مما دعانا ذلك إلى البحث في معرفة تشكّل هذا النّسق، وما المرجعيّات الّتي هيمنت على العقل البشريّ؟ وكيف نفذت هذه الثّقافة إلى الشّعر وانغرست فيه؟ فيمكن الإجابة عن ذلك عبر معرفة الثّقافة الانثروبولوجيا الّتي ساهمت في تشكّل النّسق.

المبحث الأوّل

البُعد الانثروبولوجي في تشكّل الأنّساق الثّقافيّة للهجاء

توطئة

تعرّف الانثروبولوجيا بأنّها ذلك العلم الّذي " يهتم بالإنسان وأعماله وسلوكه في جماعاته المختلفة وسلالتّه المتباينة"[1] فهذا المفهوم يُسلط الضّوء على مساحة واسعة تتمثّل بالنّواحي الثّقافيّة والاجتماعيّة؛ لأنّ دراسة خطاب الهجاء في العصور الثّلاثة يتحتم علينا الإلمام بالجوانب الانثروبولوجيّة؛ لأنّها " تهتم بدراسة الإنسان كأنساق اجتماعية"[2] إذ نلحظ أنّ هذا النّتاج الثّقافيّ يُجسّد جميع المرجعيّات النّسقيّة الحاملة لأنواع الأنساق الاجتماعيّة الّتي تتمثّل في النّسق القبليّ والفرديّ وغيرها الّتي سنحاول التّحدث عنها فيما بعد.

إذاً فهذه الأنساق هي انساق اجتماعيّة عريقة شكّلتها ثقافة معيّنة، وهذه الثّقافة أصبحتْ أداة فعّالة في تطبيع المجتمع وتحريكه وفق آليات لم يُدرك إليها الشّاعر الهجّاء، فمن طريق ذلك نستطيع أنْ نقارنَ بين أوجه الأنساق الثّقافيّة في عصور اشتغالنّا، لأنّنا نعدها البذرة الأولى في الوقوف على الثّقافات ومعرفة استمراريّة النّسق أو تحوّله أو إضافة أشياء أخرى على أصوله، وهل هذه الإضافات دخيلة على الثّقافة ذاتها أم متجدّدة من الثّقافة ذاتها، كما أنّها تعدّ منطلقاً أساسياً لمعرفة دعوة المجتمع إلى التّقسيم الطّبقي الّذي أصبح يُمثّل نسقاً ثقافيّاً جسّده الشّعراء، فالثّقافة الانثروبولوجيا هي ذلك الفرع الّذي " يهتم بدراسة السّلوك الإنساني في ماضيه وحاضره، ولما كانت ثقافة الإنسان (العرف والتّقاليد والمعتقدات والممارسات... هي الوسيلة الّتي تمكنه من الاتصال بالآخرين... لذا كان أحد

---

[1] الانثروبولوجيا الثّقافيّة، فاروق مصطفى اسماعيل، كلية الآداب جامعة الاسكندرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب في الاسكندرية، 1980 : 12.

[2] م . ن: 11.

أهداف الانثروبولوجيا الثّقافيّة دراسة هذا التّباين أو التّشابه الثّقافي... والاهتمام بتاريخ هذه الثّقافات وأصولها ونموها وتطورها"[1]. إذاً فنحن نبحث هنا عن النّتاج الهجائي بوصفه سلوك إنساني يعتمد على شفرات متعدّدة يصنع منها هذا الخطاب متمثّلة في العرف والعادات والتّقاليد والأنساب والشّجاعة والكرم والبخل... الّتي تُشكّل النّسق الهجائي للخطاب الشّعريّ، لذلك نجد (الخطاب الهجائي) هو بمثابة العَلاقة الّتي تكشف عن مستويات متعدّدة، وتُعبر عن وعي الأمّة، فنلمح هذا التّصور عن طريق تفكيك شعر الهجاء، وبالتّالي معرفة الآليات الّتي يمكن أنْ تكونَ وسيلة للكشف عن هذه الأنساق، فبذلك يكون الشّعر أداة لفهم المكونات الثّقافيّة ومرجعيّاتها المتجسّدة في اللاوعي الأدبيّ أو اللغويّ الّتي تعدّ المادة الأساسيّة للبحث والاستكشاف.

فشعر الهجاء هنا يتشكّل وفق مستويات تُحيل إلى كشف النّظام القبليّ وما تشكّل عنه من خطاب متمرّد أو موافق عبر التّمايز الطّبقيّ بين أفراده، حتّى دعا لبناء نظام انثروبولوجي عام ومتكامل، لذلك تكمن أهميّة الأنساق هذه عبر وجودها الخطابي الّذي نستطيع عبره كشف التّشكُّلات، وبالتّالي الوقوف على وظائفها الثّقافيّة بوصفها مجموعة من الدّلالات والشّيفرات الحاملة للمعاني الهجائيّة، فهذه التّشكُّلات تعدّ عناصر مهيمنة في البُعد المعرفيّ والثّقافيّ والاجتماعيّ تتسم بإضمارها وإظهارها، إذ تتطلب رؤية علميّة تأريخيّة وقراءة فاحصة كي نستطيع فكّ رموزها ودلالاتها المتوازيّة؛ لأنّ هذه التّشكُّلات النّسقيّة تحمل أحياناً تجلّيات داخليّة تسمح هذه التّجلّيات بتشكّل أنساق مترشّحة أخرى تسعى عن طريقها إلى تكوين أنساق هجائيّة ناتجة من صورة الهجاء ذاته، وهذا بدوره يمكننا من تعدّد الوجوه القرائيّة وتعدّد تأويلها الثّقافيّ.

لذلك فالخطاب الهجائي كغيره من النّصوص الأدبيّة يحمل بأنساقه موضوعات فكريّة وثقافيّة متصلة بالقيم الثّقافيّة ومرجعيّاتها اتجاه الحياة، لذلك نرى هذه

[1] الانثروبولوجيا الثّقافيّة، فاروق مصطفى اسماعيل: 28.

الخطابات لها القدرة على اكتساب وضمّ الفضاءات الايديولوجيّة والثّقافيّة والتّأريخيّة، وهذه الفضاءات يمكن أنْ نعدّها آلية من آليات التّشكُّل النّسقيّ.

لذلك يمكن القول: إنّ تشكّل النّسق الانثروبولوجيّ يخضع لمجموعة من العوامل والمؤثرات الاجتماعيّة والفرديّة والثّقافيّة والبيئيّة؛ لأنّ الشّاعر العربيّ محكوم وفق مقتضيات هذه العوامل، وبهذا الحال يكون نتاجه الهجائي هو عبارة عن مؤلف مزدوج بين مجموعتين هما المؤثّرات(الاجتماعيّة، الثّقافيّة، البيئيّة) من جانب، ومكوّنه الذّاتيّ من جانب آخر بوصفه يُمثّل مجموعة من القيم والميول والمشاعر والرّغبات، فيتشكّل عبر ذلك جميع الأبعاد المؤهلة لانسجام الخطاب مما يحقق المقبوليّة لدى النّاس وتصبح هذه الخطابات ذات حيويّة عالية من الهيمنة والتّكوين.

فالخطاب هنا يحمل ذاتاً مولّدة للصورة الشّعريّة، وأخرى مجهولة يسعى الشّاعر انتاجها، فهذه لا يمكن الوصول إليها إلاّ بعد معرفة البُعد النّسقيّ المُؤَلَف فيه الخطاب والوقوف على دلالاته التّشكُّليّة، لذلك يتجلّى البعد الانثروبولوجي في تشكّل النّسّق الهجائيّ بـ :

الثّقافة الاجتماعيّة وأنساقها الثّقافيّة

يبدو أنّ إعلاء الذّات وتضخيم صوت الأنا هو نسق اجتماعيّ بقي على مدى الدّهور يرافق البناء الشّخصي للعربيّ، إذ تسبّب هذا الاعتلاء تأسيس نسق ثقافي مهيمن اجتاح السّاحة الشّعريّة العربيّة، لذلك فكلّ خطاب شعريّ يتألف من مؤلفين: ذات موجودة متجسّدة بمنتج الخطاب، وذات مجهولة متجسّدة في الثّقافة الّتي جعلت هذا الشّاعر وسيلة لتمرير انساقها الخفيّة، وبهذا يصبح الخطاب لوحةً متداولةً ظاهرها الشّاعر وما خفيَ منها حزمة الّتيارات الثّقافيّة الجامعة لأشكالها والمشكّلة لصورها. إذ نجد في خطاب الشّعر العربيّ القديم آليات تتحرك وفقاً لثنائيّات ضدّيّة تتجسّد بـ (السّلطة / الرّعيّة، القوة / الضّعف، الفحولة / الأنوثة) فمن المتعارف أنْ نجدَ شيوع الشّاعر الهجّاء على نطاقٍ واسعٍ في الشّعر العربيّ على مدى ثلاثة عصور، وقلّة الشّاعرات وتهميشهنَّ حتّى وإنْ وجدت لهنّ قصائد ذات بعد ثقافيّ،

إلاّ أنّ الذّائقة العربيّة (الفحوليّة) حاولت عرض النّصوص ذات الخطاب الفحولي في ساحاتها مما دعا ذلك إلى تهميش المرأة، فنجد أنّ ذلك ليس على مستوى الشّعر فحسب حتّى على مستوى تحقيق الشّعر، فنجد في بطون أمّهات الكتب شاعرات ذات نفس شعريّ يضاهي بعض الفحول إلاّ أنّهنّ مغيّبات عن ذلك، وهذا مردّه إلى الثّقافة العربيّة وعلاقتها " بالأيديولوجيات السّائدة قبل إنتاج هذه الخطابات، على اعتبار أن الإيديولوجيا تمثيل لواقع ثقافي"[1] عزز هذا الفكر، ثمَّ بعد ذلك أصبحتْ هذه الإيديولوجيات تتجلّى في عادات وتقاليد شكّلت النّسق، فالنّسق الاجتماعيّ هنا أصبح يُمثّل سياقاً ثقافيّاً يسمح بتشكّل النّسق ويساعد على ظهوره دون غيره من الخطابات[2]

أمّا الجانب الآخر (العُرقي) فمنذ بذرته القبليّة الأولى يتجسّد بجانب ثقافيّ يتمثّل في (المركزيّة / الهامشيّة) ففي الهجاء نجد الكثير من النّصوص الخطابيّة القائمة على المركزيّة الدّاعية إلى تهميش الكثير من الأشخاص وعدم تلبية مطالبهم وعدم السّماع لِما يطالبون به من الحريات والارتقاء، فمن ذلك (العبيد/ والصّعلوك) لذلك فالمتفحص لشعرهم يلاحظ تردّد مجموعة من الآليات الّتي يمكن الإفادة منها في الدّرس النّقديّ (الثّقافيّ) كالحضور والغياب والحياة والموت إضافة للمركز والهامش، فهذه الآليات هي عبارة عن مفاتيح أساسيّة لتحليل الخطابات الهجائيّة. لذلك إنّ استنطاق شعر الهجاء للصعاليك والعبيد في ضوء المنظار الثّقافي يتطلب منّا معرفة الجدليّة القائمة بين المركز والهامش؛ لأنّها من أهم الثّنائيّات الّتي كانت تسعى لتشكّل النّسق في تلك المدّة، أيّ أنّنا ننظر إلى الخطاب الشّعريّ من زاوية معيّنة هي الأنساق المنغرسة في هذا الخطاب وكيفيّة تشكّلها.

إذاً يمكن القول: إنّ المرجعيّات الاجتماعيّة لا تصبح أداة تشكُّليّة إلاّ عندما تكون قادرة على إنتاج هذه الأنساق الدّاعيّة إلى هيمنة المعاني الاجتماعيّة عبر ثقافتها النّسقيّة المسيطرة على نتاج الشّاعر وعقله، حتّى تشكّل أهم مرجعيّات الثّقافة

[1] لسانيات الخطاب وأنساق الثّقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثّقافة، د. عبد الفتّاح أحمد يوسف، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون،ط1، 1431هـ - 2010م: 24.
[2] ينظر: م. ن: 26.

وأدواتها، عندما تحيل إلى شيءٍ آخر عن طريق علاقة ثقافيّة قائمة بين حاضر العلامة ومرجعها الغائب" وذلك لأنّه يجب أن تمتلك العلامة ومرجعها المحتمل شيئاً مشتركاً"[1]

إذاً فالشّاعر هنا يخضع لمجموعة من المرجعيّات ومعاييرها الثّقافيّة السّائدة في مجتمعه حتّى يستطيع تشكيل نسقه، فهو يسعى إلى تجريد مهجوّه من " تلك القواعد المقبولة اجتماعيّاً الّتي يستخدمها البشر في تقرير أفعالهم"[2] فتتشكّل هذه الأنساق من هذه القيم الاجتماعيّة، حتّى تدخل في بناء الخطاب الشّعريّ.

فمن المنطلق اللغويّ (للمركز والهامش) نستطيع الدّخول إلى هذا الهجاء، فالمركز: غرز شيئاً منتصباً كالرّمح ونحوه، والمركز منابت الأسنان... والمركز الدّائرة ووسطها[3]، فهذا المعنى يدّل على الثّبات وعدم التّحوّل والقوة. أمّا الهامش: فإنّ أصله يدّل على سرعة عمل أو كلام، والهمش هو السّريع العمل بأصابعه، وهمش الحديث متسرعاً فيه، فهذا يدّل على الفوضى والضّجيج وعدم الانضباط وعدم الاستقرار، فهذه الصّفات نجدها متجسّدة فيهم. إلاّ أنّهم اعتمدوا على إزالة الحواجز بين أبناء المجتمع، أيّ جعل التّمايز قائماً على أساس الشّجاعة والكرم لا على أساس اللون والعرق. أمّا النّظرة العالميّة، فترى أنّ العالم مجال ثقافيّ يبقى مضماراً للمنازعة متخذاً أشكالاً متعدّدة تقود الفرد إلى تنظيم ثقافة يصعب تخليص صورة الآخر من آثارها المباشرة الّتي تتركها الثّقافة المتمركزة عليها[4]، فاستدعاء الإشارات المرجعيّة المتعاليّة في الخطاب الهجائي وما لها من أثر اجتماعيّ ساعدت على النّهوض والتّعالي لهذه القيم لِمساندة الواقع الثّقافيّ.

وعليه فتشكّل النّسق هنا يصبح شرطاً ضرورياً لإخراج النّتاج الإبداعي إلى حيّز الوجود، أيّ أنّ نسق الهجاء هنا عنصر ثقافي اخترعته المخيّلة الاجتماعيّة والثّقافيّة،

---

[1] العلاماتيّة وعلم النّصّ، إعداد وترجمة منذر عيّاشي، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء- المغرب، ط1، 2004م: 43.

[2] النّظريّة الاجتماعيّة من بارسونز إلى هابرماس، تأليف إيان كريب، تر: د. محمد حسين غلوم، مراجعة، د. محمد عصفور، عالم المعرفة، د. ت: 63.

[3] لسان العرب، ابن منظور، مادة ركز.

[4] ينظر: المطابقة والاختلاف،عبد الله ابراهيم، بحث في نقد المركزيات الثّقافيّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2004: 322 – 323.

وأخذه الشّاعر ليُعبّر به عن خلجاته، فالنّسق المتشكّل يُمثّل نسقاً متجانساً على أساس التّصور الجمعي من جانب، ومن جانب آخر خاضعاً لإدراك الشّاعر، فمادته القيم الاجتماعيّة بوصفها تشكّل قيد قبلي للحياة العربيّة، ويصبح الهجاء نسق خطابي له وجود اجتماعي مسبق في الميدان الثّقافي، وما الخطابات النّصيّة إلاّ صورة لتشكّله ووجوده.

بما أنّ الخطاب الشّعري يتشكّل بواسطة مجموعة من المرجعيّات الرّمزيّة وعلاماتها كي يُعبّر عن فكرة تتمثّل بالوظيفة النّسقيّة لهذا الخطاب، لذلك يتحدّد تشكّل النّسق الاجتماعيّ أيضاً من العادات والتّقاليد الثّقافيّة الّتي انتجتها الثّقافة عبر بعدها القبائلي والفردي، فيصبح هذا الخطاب خطاباً منظّماً " في هيئة بنية وفق معايير معترف بها داخل مجتمع وثقافة... تعطي للنصّ خصوصيته"[1] فيتجلّى النّسق الاجتماعيّ بـ:

أوّلا/ الهجاء الفرديّ أو الشّخصيّ

يتجلّى هذا النّوع من الهجاء في بدايات التّشكّل النّسقي القائم على المنافرات والصّراعات الشّخصيّة من أجل إثبات الذّات وتحقيق كيانها؛ لأنّ العربيّ " حرص منذ نشأته على السّمعة الحسنة والصّيت الطّيب، فنزع إلى التّعلق بالشّرف والأرومة، وتمسك بطيب النّسب فافتخر به، وأشاد بذكره وخاف أنْ يأتيه من قبل هذا عار يلحق به فلن ينجو أبد الزمان"[2] حتّى لجّ الشّعراء في تناول ذلك في هجائهم، وأصبح يُمثّل النّسق المهيمن في الهجاء، فيقول لبيد في هجاء الرّبيع بن زياد: [3]

وَأَنْتَ حَاسِ حَسوَةً فَذَائِقُ

إِنَّكَ شَيخٌ خَائِـنٌ مُنَافِقُ

---

[1] نظريّة النّصّ من بنية المعنى إلى سيميائيّة الدّال، د. حسين خمري، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، ط1، 1428هـ - 2007م: 80.
[2] الهجاء، محمد سامي الدّهان، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1957: 12.
[3] ديوان لبيد بن ربيعة العامري، دار صادر، بيروت، د. ت، د. ط:99- 100

بِالمُخْزِيَاتِ ظَاهِرٌ مُطَابِقُ

نرى النّصّ الخطابي هذا يحاكي الواقع الاجتماعيّ كي يدلو بدلوه إلى تحقيق غاية الهجاء، وبيان الغرض منه، لذلك نرى لبيد وظّف إشارات معيّنة أصبحتْ تنطق عن وظيفة نسقيّة ناتجة من ذلك الخطاب، فلفظة (حاسٍ) تورية ثقافيّة تحمل معنيين القريب منها هو احتساء الشّراب وهذا غير مقصود، أمّا البعيد فهو احتساء النّفاق وهو المقصود الّذي يتجلّى فيه البعد النّسقي، أيّ أنّه يريد أنْ يُصرّحَ بأنّ النّفاق يجري في دمه كما يجري الشّراب فيها، فالتّملق أصبح صفة مطلقة للمهجوّ وظّفها الشّاعر؛ كي يسعى لضرب مركزيّة المهجوّ وتضعيف مكانته الاجتماعيّة المتمثّلة بإزاحة الرّبيع من مكانته الاجتماعيّة، بوصفه متملقاً لا يليق بمنزلة السّادة من وجهاء القبائل، فوظّف الإشارات في قوله: **إِنَّكَ شَيخٌ خَائِـنٌ مُنَافِقُ، بِالمُخْزِيَاتِ ظَاهِرٌ مُطَابِقُ**، حتّى تصبح سجيّة للمهجوّ ملازمة له طوال حياته، وهذه الصّفات تُمثّل مثلبة في البعد الثّقافيّ؛ لأنّ هذه ليست من شيم العربيّ الّذي يتحلّى بالكرم والشّجاعة والعفة، لذلك فالصّور الّتي جسّدها الهجاء الجاهليّ قائمة على تجريد المهجو من الصّفات الحميدة الّتي أصبحتْ سائدة في عصره.

إذاً فهذه العلامات والإشارات تكون " قادرة على نقل رسائل أو معانٍ أو أفكارٍ يمكن فهمها واستيعابها؛ لأنّها تعبّر عبر نظامها الخاص عن إشكاليّات معرفيّة وثقافيّة"[1]، فالوظيفة النّسقيّة تُشكّل نسقاً من التّضاد بين المقبول واللامقبول، حتّى عُدت مثلبة على المهجوّ، وقال هُرَيْمُ بنُ جَوَّاس في هجاء الأغلب العجليّ[2]

قُبّحتَ مِـــنْ سَالِفَةٍ وَمِنْ قَفَـا

عَبْدَاً إِذَا مَا رَسَبَ القَوْمُ طَفَـا

فَمَـــا ضَفَا عَدِيْدُكُم وَلَا صَفَـا

---

[1] لسانيات الخطاب وأنساق الثّقافة: 145.

[2] شعر بني تميم في العصر الجاهليّ، جمع وتحقيق د. عبد الحميد محمود المعيني، من منشورات نادي القصيم الأدبي، ببريدة، الإصدار رقم 7، 1402هـ - 1982م: 95.

كَمَا شرَارُ البَقْلِ أَطْرَفُ السّفَا

يقوم الخطاب هنا على تجريد المهجو من كلّ المقومات القبائليّة، موظّفاً الشّاعر مرجعيّات النّسب، ليجعل من المهجو صورة ذميمة لا يستطيع التّفاخر والتّعالي حتّى في مكانته القبليّة، لذلك قال: **عَبْدَاً إذَا مَا رَسَبَ القَوْمُ طَفَا** ، فالطّفو هنا يحمل دلالة ثقافيّة تدّل على ضعة النّسب وهامشيّته، فالعربيّ يصبح منبوذاً إذا لم يكُ ذا نسب، ومن الصّفات الدّاعية للسخرية الّتي قالها لبيد في الرّبيع أيضاً بقوله: [1]

مَهْلاً أَبَيْتَ اللّعْنَ لا تَأكُلْ مَعَهْ

إنَّ اسْتَهُ مِـنْ بَرَصٍ مُلَمَّعَـهْ

فسخرية الخطاب الهجائي تقف على مبدأ القبح الخُلقي، لذلك جمع الشّاعر في هذه المواطن بين صفات عدّة منها ما جسّدها بالطّبّائع والسّجايا ومنها ما جسّدها في التّشوّه الخُلقي والأخلاقي معاً، لذلك وظّف الشّاعر آليات التّوكيد اللغويّ في إثبات الصّورة، فالتّوكيد يحمل نسقاً ثقافياً يدعو إلى نقد المهجو وصاحب المجلس (النعمان) ليكشف عن الواقع الثّقافي لانحلال البلاط الحاكم عبر تفشي الشّاعر بألفاظه النابية وتقبلها من قبل الملك ذاته، وتضمّنت هذه المنافرات بين الأشخاص طرقاً عدّة؛ لتحدّد مواطن القوة والضّعف، فيقول عنترة ابن شداد:[2]

أحَوْلِيَ تَنْفُضُ اسْتُكَ مِذْرَوَيْهَا لِتَقْتُلَنِي فَهـــا أنَا ذَا عُمَارَا

مَتَى مَـــا تَلْقني فَرْدَيْن تَرجفْ رَوَانفُ أليَتيْكَ وتسْتَطـــــارَا

وسَيفِي صَارِمٌ قَبضْت عليــهِ أشَاجِعُ لا تَرى فِيها انْتِشَارَا

وسَيفِي كَالعَقيقَة وهو كِمْعـي سِلاحي لا أفَلَّ ولا فُطـــارَا

---

[1] ديوان لبيد بن ربيعة : 93 .

[2] ديوان عنترة بن شداد، شرح معانيه ومفرداته حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط4، 1430هـ - 2009م : 32.

فقد افتتح عنترة خطابه باستفهام استنكاريّ؛ لِيخفي بين ألفاظه مجموعة من الأنساق الّتي تعمل على تعالي أنا الذات وتهميش الآخر، إذ جسّدت هذه الصّورة أداة محرّكة لمشاعره داعيّة لكسر حاجز النّقص الّذي كان يشعر به، فهو عبر ذلك الهجاء يكشف عن الهواجس الخفيّة المندثرة في مشاعره الدّفينة؛ ليتمكّن من فرض ذاته على غيره عن طريق الشّجاعة، فالهجاء ما هو إلاّ وسيلة يدعو عن طريقها إلى إثبات ذاته، وبالتّالي الدّعوة إلى التّحرّر والتّسلّط. أيّ أنّ زيادة الكلام القبلي وخشونته جعلت منه ينهج نسقاً جديداً هدفه التّحرّر من العبودية، عبر الاتصاف بميزات جعلته يرتقي بذاته، فأصبحتْ الأنا لديه تتمتع بدافعيّة عالية.

فهذه الألفاظ الّتي سيطرت على الخطاب الهجائي ماهي إلاّ أنساق تؤهله على التّعالي والقدرة على الثّبات والتّعايش مع حياة جديدة متمردة على الواقع المقيت، لذلك يصبح خطابه محاولة للتكيف مع الثّقافة الجديدة لتحقيق الانسجام عن طريق فرض القيم الثّقافيّة الجديدة المتمردة على النّظرة القبليّة؛ كي يشعر الشّاعر بالقبول والاحترام من قبل الآخرين.

إلاّ أنّ هناك منطلقاً نلمحه في هجاء عنترة وغيره من الشّعراء المهمّشين من قبل قبائلهم، هو عدم القدرة على كشف النّسق الظّاهر في توجيه الهجاء إلاّ في نطاقٍ ضيّق، فنراهم يغورون في الألفاظ كي يخلقوا نسقاً هجائياً يوجهونه إلى السّلطة أو الشّخص الّذي يحقرهم، فالنسق الثّقافي الذي صنع هذا الهاجس يتجلّى بالإعجاب النفسي والتّفاخر الذّاتي، بوصف نفسه تمثل الأنا العليا للبطولة والفروسيّة.

وبالتّالي تقودنا إلى أنّ الشّخصيّة الّتي يهجوها هي شخصيّة كلاميّة ثرثارة لا أدائيّة واقعيّة قادرة على القتال ومواجهة الآخرين. فهو يريد أنْ يصرّح بقوة الشّخص بذاته لا بغيره، واصفاً حال ضعفه من خلال ارتجاف السّيف بيده وهذه الصّورة تشكّل أسمى غايات الهجاء الفردي بوصفها تدعو لتجريد المهجوّ من مثاليّات الرّجل العربيّ، لذلك جاءت صورته تعبّر عن الكبت المخبوء بذاته. أمّا قوله:

وسَيفِي صَارمٌ قَبضْت عليهِ أشَاجعُ لا تَرى فِيها انْتِشَارَا

وسَيفِي كَالعَقيقَة وهو كِمْعي سِلاحي لا أفَلَّ ولا فُطـــارَا

فيصرّح بلفظة (**سيفي**) ويكررّها جاعلاً منها معادلاً موضوعيّاً بين نسبه الّذي يُرتقى به والنّظرة الاجتماعيّة الّتي يسعى إلى هدمها الّتي ترى منه عبداً. إذاً فالألفاظ (**سيفي، كمعي، أفلّ، فطارا**) توحي إلى القدرة الاستثنائيّة الّتي يتمتع بها، وبالتّالي تكون هناك وظيفة اجتماعيّة ذاتيّة تدعو للتحوّل من العبوديّة إلى التّحرّر وهذا ما يسعى له، أي أنّ تضخيم الذات وطغيان الأنا يمثل واقع ثقافي فرضته عليه الثقافة بطبيعتها البيئية، فنرى أنّ ثقافة الشّاعر جعلته يصوغ أبيات فخره وهجائه بصورة متداخلة، جاعلاً منها موازنة بينه وبين المهجوّ بغيّة الكشف عن حقيقة النّسق الموهوم الّذي حاول التّخلّص منه.

إذاً فهناك نسقان هما: نسق الشّجاعة ونسق الجُبن، نستطيع الكشف عنه عبر الألفاظ الموحيّة للاسترخاء الّذي وصف به خصمه عندما جعله غير قادرٍ على القتال؛ لأنّ سيفه لا يصلح لذلك، وكأنّه يريد أنْ يقول: دعّ عنك كلَّ فخرٍ فما أنت إلّا رجلٌ ذميمٌ ضعيفٌ لا تستطيع القتال. ويستمر بذلك في قوله[1]

وللرُّعيـــانِ في لُقُحٍ ثَمَانٍ تُحَـادِثُهُنَّ صَرَّاً أو غِرَارَا

أقَامَ على حَسِيسَتِهنَّ حتّى لَقَحْنَ ونتَّجَ الأُخَرَ العِشَارَا

ومنْجُوبٌ لَـه مِنهُنَّ صَرْعٌ يَميلُ إذا عَدَلْتَ بهِ الشّوَارَا

أَفَلُّ علـيكَ ضَرّاً مِنْ قريحٍ إذا أصابُهُ ذَمَرُوهُ ســـارَا

واقع الخطاب يترشّح منه نسقان: الأوّل يتمثّل بنقد القيم الاجتماعيّة للمهجو عبر توظيف معانٍ موحيّة بالبخل وجدب العطاء، فمن طريق ذلك يسعى لبناء الأصول المرجعيّة لنقد الواقع القبلي المؤلم، وكسر قواعده القائمة على ثنائيّة (الغنى / الفقر)

[1] ديوان عنترة، شرح معانيه ومفرداته حمدو طماس: 33.

(الأسياد / العبيد) أمّا الثّاني يحمل صورة التّعالي للذات المهمّشة عبر وضع الصّورة المثاليّة لمبدأ المقارنة بينه وبين مهجوّه؛ ليتسلم الأمر في الختام إلى أنّ البخل هو من صفات الأغنياء لا الفقراء. فالعطاء لا يؤثر عليه وهو يتمتع بمقومات اقتصاديّة وافرة، فالتّشبيهات هنا لم يقصد من ذلك الوصف النّياق الهزيلة بقدر ما أراد أنْ يصرحَ بما ولدت الإماء من فرسان وشجعان محتكم إلى منطلق ثقافي يدعو إلى تحوّل النّظرة الخاطئة الّتي ترى أنّ صفة اللون هي أحد العوامل الأساسيّة في تصنيف الطّبقات الاجتماعيّة، إضافة لذلك ضعف الإماء لِما تقوم به من أعمال تجعلها غير قادرة على توفير كميات اللبن لرضاعة طفلها، وبالتّالي يصبح ذا بنية ضعيفة، أي أنّه يدعو إلى محو الحدود القبلية القائمة على هذا المبدأ ، فيقول دريد بن الصّمة: [1]

أَيَا حَكَمَ السّوْءَاتِ لَا تَهْجُ وَاضْطَجِعْ فَهَلْ أَنْتَ إنْ هَاجَيْتَ إلاّ مِن الخُضْرِ

وَهَلْ أَنْتَ إلاّ بَيْضَةٌ مَاتَ فَرْخُهَـــا ثَوَتْ فِي سُلُـوْخِ الطّيْرِ فِي بَلَدٍ قَفْرِ

حَوَاهَا بُعَاثٌ شَرَّ طَيْرٍ عَلَمْتُهَـــا وَسُلَّاءُ لَيْسَتْ مِـنْ عُقَابٍ وَلَا نَسْرِ

تتجلّى الأنساق الثّقافيّة في هذا الخطاب بمجموعة من المسلّمات الّتي اعتمدها دريد في توظيف هجائه الفردي، إذ استهلّ خطابه بالتّحذير والتّوبيخ للمهجوّ، فيقول: **(أَيَا حَكَمَ السّوْءَاتِ)**، فلفظة السّوءات تحمل معانٍ واسعة دالة على القبح والعيب والخزي الحاملة أيضاً للجُبن والضّعف والازدراء بدليل النّفي الّذي أورده الخطاب **(لَا تَهْجُ)** فالامتناع هنا يدلّ على عدم التّوافق بين الشّخصين، وهو من صميم التّوافق الهجائي المعتمد في البعد الثّقافي الّذي شكّلته الثّقافة العربيّة، ثم يسترسل دريد في خطابه موظّفاً دلالة الانسجام المعرفي المهيمنة على الهجاء عندما يقرن لفظة (السّوءات بـ الخضر) كي يجعل من سمة اللون المكوّن الأساسي لتوافر هذه الأنساق وإيرادها، وهذا يكشف عن احتمال النّسق لدلالات عرقيّة أصبحت وسيلة لتوكيد الجملة الهجائيّة الّتي وظّفها في البيت التّالي؛ لأنّ البيضة تحيل إلى الأصل في المكوّن

[1] ديوان دريد بن الصّمة، تحقيق د. عمر عبد الرّسول، دار المعارف، القاهرة، 1985: 106.

الثّقافيّ والاجتماعيّ، فقوله: **(بَيْضَةٌ مَـاتَ فَرْخُهَا)** تجسد أدق الوصف النّسقي المتضمّن للسياق الهجائي، أيّ أنّه يُريد أنْ يصرّحَ بالصّورة القبيحة والدّونيّة لهذا الشّخص عندما يقرن أصله بالفناء والضّياع، أيّ كونه من العبيد غير المعروف الأصل.

فالعدميّة الّتي هيمنت على النّصّ وحرّكت أنساقه الثّقافيّة جعلته يكتنز الكثير من الجوانب البلاغيّة الّتي أصبحت أداة لتمرير النّسق وبثه في صورها التّشبيهيّة، فقوله: **(ثَوَتْ فِي سُلُـوْخِ الطّيْرِ فِي بَلَدٍ قَفْرِ)** ترسم البعد الدّلالي للمضمون النّسقي المكوّن لصورة سقوط الأصل وضياعه في منعطف الأرض الجرداء، فضرب التّعالي للمهجوّ وتجريده من القيم الخُلقية والأخلاقية هي الآليّة الّتي وظّفها دريد في هجاء عدوه، أمّا في البيت الآخر فيؤكد على الانسجام الثّقافي الحامل للنسق بين أصل المهجوّ وأصل الاستقرار عندما يشبه الشّخص الّذي احتواه بالطّير لكن التّشبيه هنا يقصد منه الإهانة والسّخرية عبر توظيف قوله **(شَرَّ طَيْرٍ)** يحيل إلى قبح المنظر ورثة الصّورة، فهو يعمل على توظيف الجانب الاجتماعيّ في تكوين الصّورة الهجائيّة الحاملة لدلالات الضّعف والضّياع، فـ **(سُلَّاءُ)** هنا تجسّد جملة ثقافيّة أخرى دعت إلى تشكيل الصّورة الهجائيّة أيضاً عندما جعل هذا الشّخص هجيناً ضائعاً ليس معروفاً أصله، وليس بوصفه من ذوات الأصل كسائر النّاس. وقال أُميّة بن أبي الصّلت: [1]

أَلا مَنْ مُبْلِغٌ حسّانَ عنّي مُغَلْغَلَةً تَـــدبُّ إلـــى عُكَاظِ

أليْسَ أَبُوكَ فِيْنَا كَانَ قَيناً لَدَى القَيْنَاتِ فَسْلاً فِي الحِفَاظِ

يَمَانِيـــاً يظلُّ يَشُبّ كِيْراً وينْفَخُ دائِبــاً لَهــبَ الشّوَاظِ

يحتكم الشّعر الهجائي لتشكيل ثقافة جاهليّة تدعو إلى دونيّة النّظرة لِمن يعمل بمثل هذه الحرف؛ لأنّ الحرفة والنّسب حسب المنظور الثّقافي هما اللذان يحددان قيمة

[1] ديوان أميّة بن أبي الصّلت، جمعه وحققه وشرحه د. سجيع جميل الجبيلي، دار صادر بيروت – لبنان، ط1، 1998: 168.

الفرد وشخصيّته، فثقافة الشّاعر فيها دلالة واضحة على عدم تأثير الإسلام فيها، لذلك جاء خطابه حاملاً لأنساق احتوتها الجمل الإسميّة الدّالة على الحقد والكراهيّة، فعكاظ هنا أصبح جملة ثقافيّة بحد ذاتها تحيل إلى الإشهار والسّماع، أيّ جعل هذا الخطاب خطاباً مسموعاً لدى الجميع، ثُمَّ يصرّح في البيت الّذي يليه **(أليْسَ أَبُوكَ فِيْنَا...)**،فيها نبرة من التّعالي الدّالة على استمراريّة الحدث، فوصف أباه بهذا الوصف يدّل على استمرار أبنائه على هذه الصّفة، أيّ فيها دعوة من الإذلال، فهو يرى أنّ أباه كان عبداً عندهم، وهذا يعني كونه حقيراً مهاناً مذلاً. ثم يسترسل الشّاعر ليرسم نسقاً ثقافياً آخر في البيت الآخر، فيلح هنا على الأصل العُرقيّ والمكانيّ، فقوله **(يَمَانِيــــاً)** يعني هو دخيل على الثّقافة القرشيّة، فهو بذلك بعيد كلّ البعد عن معرفة أصول الثّقافة، وهذا الأمر أصبح أداة ثانيّة استعملها الشّاعر لهجاء حسّان، وقوله **(يَشُبّ كِيْراً)** فالتّشبيه هنا خرج من معناه المقصود لأبيه إلى ما قُصِد فيه الابن، فحسّان في نظر الشّاعر هو الاداة الفعّالة لإشعال الحرب والفتن بين المسلمين والمشركين، أيّ بوصفه أساس الحقد والتّفرقة والّذي يؤكد المعنى عجز البيت **(وينْفَخُ دائِبــاً لَهــبَ الشّوَاظِ)** ، فيقصد بها قصائده الّتي قالها في هجاء المشركين الدّالة على قيام الحرب وديمومتها، ويصفها بوصف عاجز غابر يحمل معنى ثقافيّاً يتجلّى فيه جُبن حسّان وعدم وجوده في القتال، فاللهب هنا صفة للمعركة لكنّ كلامه كهذا اللهب فلا وجود لصاحبه هنا. وقال عمرو بن الأهتم: [1]

ظَلَلْتَ مُفْتَرِشَ الهَلْبَاء تَشْتُمَنِي عِنْدَ الرّسُولِ فَلَمْ تَصْدُق وَلَمْ تَصِبِ

إنْ تَبْغُضُوْنَا فَإنَّ الرّوْمَ أَصْلِكُمُ وَالرّوْمُ لا تَمْلكُ البَغْضَاءَ لِلــعَربِ

فَإنَّ سُؤْدُدَنَا عَـوْدٌ وَ سُؤْدُدَكُمْ مُؤَخَرٌ عِنْدَ أصْلِ العَجْبِ والذّنَبِ

لقد انطلق الشّاعر في هجائه عبر بيان مبادئ معيّنة أراد أنْ يصرّحَ بها، وهذه المبادئ متنافيّة مع الثّقافتين العربيّة الأصيلة المتجسّدة في الثّقافة الجاهليّة،

[1] شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم، دراسة وتحقيق د. سعود محمود عبد الجابر، جامعة قطر، مؤسسة الرّسالة للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1404هـ - 1984م: 81- 82.

والإسلاميّة الجديدة العريقة، فشكّل خطاب الحوار نسقاً ضدّيّاً قائماً على التّضاد البيئي والفكري والثّقافي والاجتماعي بين ثقافة الشّاعر وثقافة المهجو وطبائعه، إذ تتجلّى هذه الأنساق بقوله: **(ظَلَلْتَ مُفْتَرِشَ الهَلْبَاء تَشْتُمَنِي)**، فهذا القول يحمل تجلّيات نسقيّة لثقافتين: **الأولى** وفق المنظور الجاهليّ الّتي ترى أنّ هذه الصّفات ليست من صفات العربيّ الأصيل، وهنا يكون قد احتكم الشّاعر إلى مبدأ عرقيّ قبليّ؛ لأنّ العربيّ لا تكون النّميمة من صفاته، وإنّما هي صفة من صفات الجبان والدّخيل على هذه الثّقافة، فهنا حاول أن يكشف عن الأصل العُرقي للمهجوّ عن طريق الذّم القولي، فلذلك يوحي الخطاب إلى تجريد المهجو من الصّفات المحمودة والتّصريح بوصفه منافقاً ذليلاً ذميماً لا يمتلك صرح التّعالي، وهذا ما يؤكده الشّاعر في البيت الّذي يليه. **أمّا الثّانيّة** فتكون على وفق المنظور الإسلاميّ إذ يصرّح الشّاعر بجهل المهجوّ لفكرة الدّين؛ لأنّ الإسلام نهى عن الغيبة وقول الكذب، فهنا هو يجرده أيضاً من الثّقافة الإسلاميّة، بوصفه لا يعلم منها شيئاً. أّمّا قوله: **(فَلَمْ تَصْدُق وَلَمْ تَصِبِ)**، فهنا النّفي يؤكد حالة من الاستمراريّة في تواتر الأخبار الكاذبة عنه إلاّ أنّه لم يعتدَّ بكلامه، فعدم مقبوليّة الكلام تحيل إلى عدم الثّقة وعدم الأخذ بقوله وبالنّتيجة العمل على كشف البغض الدّفين للمهجوّ ومعرفة ما يخفي بذاته.

وفي البيت الثّاني نقف على معيار آخر فيقول: **(إنْ تَبْغُضُوْنَا فَإِنَّ الرّوْمَ أَصْلِكُمُ)**، فلفظة البغض أصبحت هي المعيار الثّقافي الدّاعي لكشف مبدأ الصّراع الاجتماعيّ؛ لأنّ البغض في ثقافة الشّاعر هو الّذي ولّد هذا الصّراع، وإنّ الإسلام قد نهى عنه وذلك بقوله تعالى: (.. **وَبَدَا بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمُ الْعَدَاوَةُ وَالْبَغْضَاءُ أَبَدًا حتّى تُؤْمِنُوا بِاللهِ وَحْدَهُ..**)[1] فقد ربط الشّاعر لفظة البغض بالعرق الثّقافي للمهجو حتّى قرنه بأنّه ليس عربياً وإنّما روميّاً، فهذا الانتساب يكشف عن بعد ثقافي ينظر إليه الشّاعر حتّى عدّه معيباً لقوله وهو لون قيس فإنّه كان أحمرَ[2]، فالصّفة اللونية هنا أصبحت هي الجملة الثّقافيّة الّتي شكّلت هذه الفكرة النّسقيّة في مخيال الشّاعر، أيّ انّ الإنسجام بين تردّد

---

[1] سورة الممتحنة آية 4.

[2] ينظر شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم : 82.

القول الكاذب وصفة اللّون تشكّل نسقاً مهيمناً في جوّ الهجاء الّذي عدّه الشّاعر جوهراً وجوديّاً في كونه دخيلاً على الإسلام، وينتقل إلى البيت الآخر ليحرك المجد القبلي أفكار الشّاعر **(فَإِنَّ سُؤْدُدَنَا عَـوْدٌ وَ سُؤْدُدَكُمْ)** إزاء فكرة التّعالي، فالمقارنة بين مجد العرب ومجد الرّوم تكشف عن إظهار المخاتلة الوجوديّة بأوليّة العرب وتعاليهم؛ لأنّ العود هنا يعني الأصل والمجد والسّمو والرّفعة المتعاليّة وهذه هي صفات العربيّ لا صفات الرّوميّ الدّميم. ويتجلّى هذا النّوع من الهجاء في العصر الأمويّ، فيقول عبد الله بن الزّبير الأسدي: [1]

سَلِيْلَ النّصَارَى سُدْتَ عِجْلاً وَلَمْ تَكُنْ لِذَلِكَ أَهْـــلاً أنْ تَسُودَ بَنِي عِجْلِ

وَلَكنَّهُـــمْ كَانُـــوا لِئَامَـــاً فَسِدْتَهُمْ وَمِثْلُكَ مِنْ سَـــادَ اللِئَامَ بَلَا عَقْلِ

وَكَيْفَ بِعِجْلٍ إنْ دَنَا الفِصْحُ وَاعْتَدَتْ عَلَيْكَ بَنُو عِجْلٍ وَمِرْ جَلُكُمْ يَغْلِي

لقد اعتمد الشّاعر على مجموعة من المقومات الاجتماعيّة الّتي أصبحت قادرة على ضرب القيم الاجتماعيّة المسلطة على المهجوّ؛ كي يكون مهمشاً من فكرة القيادة والسّيادة، فمن أولى المسلّمات قوله **(سُدْتَ عِجْلاً وَلَمْ تَكُنْ)** فانتفاء السّيادة يعني وجود جوانب اجتماعيّة غير مؤهلة لنموّه القيادي، فالنّفي أصبح أداة التّشريع الهجائي، أيّ بمعنى أنّ النّفي أصبح النّسق الموجه لضرب المركزيّة القياديّة، وبالتّالي أصبح محركاً لاجتياح الفكر الاجتماعيّ والثّقافيّ لشخصيّة المهجوّ، فاتصاف القائد بالضّعف وتجريده من مؤهلاته القيادية يكشف عن محمولي للنسق ذاته يتجلّى **الأول** في ضرب المكون الذّاتي للمهجو عبر التّصاق مجموعة مكونات اجتماعيّة وفرديّة جعلته يتجلّى بالقيم الدّنيئة، وبالتّالي يكون منبوذاً في العرف الثّقافيّ العربيّ، أمّا **الثّاني** فيتجلّى في ضرب المكوّن القبليّ لبني عجل حينما وصفهم بأنّهم لِئامٌ، فهذا التّوافق والإنسجام في تبادليّة الخطاب جعل من اتصاف القيادة تنسجم مع المكوّن القبليّ، أمّا قوله **(سَـــادَ اللِئَامَ بَلَا عَقْلِ)**، فهنا النّسق النّاتج

[1] شعر عبد الله بن الزبير الأسدي، جمع وتحقيق يحيى الجبوري، دار الحرية للطباعة، بغداد، منشورات وزارة الاعلام، 1394هـ - 1974م: 109.

يحيل إلى اكتساب الصّفات الرّذيلة من العرف الثّقافي للقبيلة، وبالتّالي جعلت منه يقبل بهذا الإذلال؛ لأنّ التّجريد من العقل يعني الاحتكام إلى العاطفة، والعاطفة في العرف الثّقافي ليست من مؤهلات القيادة.

إذاً فعبر هذه التّجلّيات الشّعريّة الّتي حواها الشّعر الهجائي، تشكّلت لنا مجموعة من المهيمنات الثّقافيّة الحاملة للقيم الثّقافيّة والقبائليّة؛ لأنّ هذا الخطاب يحمل أنساقاً ثقافيّة متخفيّة خلف البلاغيّ، إذاً هي أنساق مضمونيّة ثقافيّة تحتوي على ثقافة متحايلة تترشّح من أبعادها النّسقيّة التّوجيه الحقيقي لهذه الخطابات الهجائية، فهذه الأنساق هي أنساق متخفّية في الوعي الفردي والجماعي، كما أنّها سريعة التّأثير في جميع الخطابات الاجتماعيّة، وبهذا يكون الخطاب " علامة ومؤشر بخطاب مزدوج والمؤسسات الاجتماعية هنا لا تروض رعاياها عبر فرض القيود عليهم فحسب، بل إنّها تقرر سلفاً الوسائل الّتي بها يقاومون تلك القيود"[1]. لذا فالنّقد الثّقافيّ يكشف عن أنساقٍ متصارعة ومتناقضة، فنقول هناك نسقٌ، يقول شيئاً ونسقٌ آخر غير واعٍ يقول شيئاً آخر. وبهذا فشعر الهجاء خطابٌ لغويٌ محملٌ بأنساقٍ مترشّحة وراء اللغوي والجمالي، ومتضمّن لِمجموعة من المحموّلات الثّقافيّة الّتي تحتوي على مجموعة من العيوب النّسقية للمجتمع، أسهمت في تشكيلها مجموعة من العلاقات الايديولوجيّة والحروب والصّراعات الّتي دارت بين القبائل إضافة إلى ذلك أنا الشّاعر المتعاليّة، وهناك خطابات كثيرة في هذا الجانب، فيقول أوس بنُ مَغْرَاء في هجاء النّابغة وعامر[2]، وقال شريح بن الأحوص في هجاء لقيط بن زرارة[3]،

---

[1] النّقد الثّقافي، قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة: 47.

[2] شعر بني تميم في العصر الجاهليّ: 99.

فلستُ بعافٍ عن شتيمةِ عـــامرٍ ولا حابسٍ عمّـــا أقولُ وعِيدهَا
ترى اللؤمَ ما عاشوا جديداً عليهمُ وابقـــى ثياب اللابسينَ جديدها
لعمركَ مـــا تبلى سرابيلُ عامرٍ من اللؤمِ ما دَامتْ عليها جُلودهَا

[3] أشعار العامريين الجاهليّين جمعها ووثقها وقدمّ لها، د. عبد الكريم إبراهيم يعقوب، دار الحوار للنشر، سورية اللاذقية، ط1، 1982م:71.

رفعتَ برجليكَ فوقَ الفرا شِ تُهدي القصائدَ في مَعبدِ
وأسلمتهُ عند جِدِّ القِتال وتبخلُ بالمالِ أن تفتدي

ويقول بجير بن عبد الله القُشيريّ في هجاء مالك[1]، وقال خدّاش بن زهير في هجاء عبد الله بن جدعان[2]

وَأُنْبِئْتُ ذَا الضّرعِ ابنَ جُدْعَانَ سَبَّنِي وَإِنّي بِذِي الضّرعِ ابنِ جُدْعانَ عالِمُ

أغَرَّكَ أنْ كَانـــتْ لِبَطْنِكَ عُكْنَـــةٌ وأنَّـــكَ مَكْفِـــيٌّ بِمَكّـــةَ طَاعِمُ

يكشف الخطاب في شطر البيت الأوّل عن الاذلال والانكسار كون (ذا الضّرع) صفة تلازميّة لا يمكن أن تزل عنه، وهذا الخطاب تترشّح منه الضّعف وعدم القدرة على استمراريّة الهجاء بين الشّخصين، وفي عجز البيت يترشّح منه صورتان هما: صورة سلبيّة/ تتشكّل بالعلم لشيءٍ يحيل إلى أحقيّة التّجريد والإهانة له.

وصورة إيجابيّة/ يؤكد فيها صدق القول وأحقيّته بأنّه قول صادق لا من صنع الثّقافة. وفي البيت الثّاني بلفظة (عكنة) يصفه بصفات العجز، وهذه صورة عالية في هدم الذّات الذّكوريّة الخاملة غير العاملة، إذ يعني هذا الهدم تدنّي الذّات المهجوّة بالتّضاد بين الذّات الذّكوريّة المثالية المتعالية والذّات الذّكوريّة المتدنيّة.

---

[1] م . ن: 74.

أحيّ يتبعون العِيْرَ نـــحرا أحبُّ إليك أم حيَّـــا هِلالِ

لـــعلكَ قاتلٌ ورداً ولمّـــا تساقَ الخيلُ بالأسلِ النّهـالِ

ألا يا مالِ ويحَ سواكَ أقصر أما ينهاك حِلمُكَ عن ضلالِ

[2] شعر خداش بن زهير العامري، صنعه د. يحيى الجبوري، مطبوعات مجمع اللغة العربيّة، دمشق، 1406هـ - 1986م: 95

ثانياً/ الهجاء القبليّ

نشأت القبيلة في البوادي العربيّة من تضافر عدة مؤثرات اجتماعيّة وسلوكيّة واقتصاديّة، إذ اجتمعت هذه المؤثرات وتجاذبت فيما بينها مكوّنة بما يسمى العُرف القبليّ الّذي أصبح مرجعاً للإنسان العربيّ آنذاك، ثم تحوّلت القبيلة إلى نسقٍ ذهني يتولّد منه القوى والسّيطرة، وبهذا نراها ترسم نظاماً ثقافيّاً شديد التّأثير في سلوكيّات الأفراد الّذين تضمهم، أيّ كان المهيمن الممارس من قبل المؤسسة (القبائليّة) محيط بكلّ ميادين الحياة، فالشّاعر عندما يريد أنْ يهجو قبيلة ما يقوم بضرب النّسق الحاكم لها بتجريد رئيس القبيلة من الصّفات المتعاليّة، لذلك نراهم يتبعون طرقاً في الهجاء منها:

1- الهجاء المباشر لشيخ القبيلة. قال العَدْلُ بن الحَكَم في هجاء باهلة[1]

إذَا البَاهِلِيُّ عِنْدَهُ حَنْظَلِيَّةٌ لَــهُ وَلَدٌ مِنْهَا فَذَاكَ المذَرَّعُ

فالهجاء هنا نراه بصورة مباشرة قائمة على النّسب، فيهجوه بنسب أبيه الوضيع، فلفظة (المذرع) تحيل إلى من كانت أُمّه أشرف من أبيه.

2- الهجاء غير المباشر عن طريق هجاء شخص معين من القبيلة لكنّه لم يقصد الشّخص ذاته بقدر ما هو هجاء للقبيلة برمتها.

فذاتيّة الشّاعر العربيّ في العصر الجاهليّ تُمثّل نسبة قليلة مقارنة بالقبيلة في شعره، لذا فهجاء الشّاعر لقبيلة ما بغيّة الدّفاع عن قبيلته تمثّل أعلى مراتب الهيمنة الثّقافيّة الّتي سيطرت على وعي الشّاعر، وجعلت منه آلة تحرّكه كيفما شاءت وبأيّ اتجاه بغيّة الدّفاع عن مصالحها، فهذا الأمر يحمل بعداً معرفيّاً مضمراً يتجسّد في مصلحة زعيم القبيلة وتشكيل نفوذه، وكأنّه يريد أنْ يشغل النّاس دون السّعي وراء مطالبته ببعض الحقوق والواجبات، حتّى جعلت هذه السّطوة ترى منه مقدساً لابد من الدّفاع عنه والتّضحيّة في سبيله؛ لأنّه يُمثّل المصلحة العامة للقبيلة بيد أنّه يُمثّل مصلحته بالدّرجة الأولى. إذ " تبدو صورة النّسق الفردي في النّصوص الشّعرية

[1] شعر بني تميم في الجاهليّة: 424.

متراوحة في موقفها بين الانتماء إلى النّسق الجمعي والخضوع لسلطته أو التّمرد على النّسق المضاد لتشكيل عالم الذّات، فيصبح النّص الشّعري في أسمى تجلياته محاولة للمعالجة مع الواقع بكيفية أو بأخرى"[1]. وبهذا يكون النّصّ متكوّناً من أنساق تشكّل هيكليّته، وإنّ تأويلها من قبل المتلقي يكشف عن حالة التّشكّل لمجموعة الأنساق منها ما هو ثابت، ومنها ما هو متحرّك أو متحوّل؛ لأنّ الخطاب الهجائي يتضمّن أنساقاً مهيمنة على الرّغم من ثانويتها أو هامشيتها إذ يمكن الكشف عنها عبر القراءة الثّقافيّة الفاحصة.

فلكلّ مجتمع من المجتمعات ثقافة معيّنة قائمة على مبدأ الانضباط أيّ وضع سلوك أفرادها في قالب معيّن يتلاءم مع عاداتها وتقاليدها وقيمها، فالسّيادة الذّكورية إذاً هي تابعة لهذا النّظام القبليّ القديم القائم على مبدأ الانتساب للأب، لذلك نلمح في الخطاب الهجائي أنّ الطّعن بنسب الأب يكون مؤثراً تأثيراً أكثر من غيره. إذاً يمكن القول: كان الوعي القبليّ السّائد منتجاً لخطاب يهدف إلى المحافظة على استمرار القبيلة، ولكي نتمكّن من تحليل الخطاب علينا الوقوف على المعتقدات والعادات بوصفها حاملة ومنتجة لهذا الوعيّ الثّقافيّ. فالخطاب هنا أصبح يجسّم إرادة الذّات الشّاعرة ومتطلّبات الجماعة[2]، فالهجاء هنا يخرج من دائرة التّحديد الضّيّقة إلى دائرة العموم الواسعة، أيّ أصبح هذا التّوسّع يُشكِّل دائرة خطابيّة يُصيب عن طريقها أكبر دائرة ثقافيّة شهدتها الحياة تتمثّل بالقبائليّة.

وبهذا يكون الهجاء القبلي هو مجموعة من صور المنازعات القبائليّة القائمة على المزج بين الحماسة والفخر والهجاء، فحين يتحدّث الشّاعر عن قبيلته نراه يفتخر بمآثرها معدّداً لفضائلها، أمّا إذا تحوّل للقبيلة المعاديّة، فنراه ينقلب عليها ذاكراً مثالبها، وهذا النّمط من الهجاء يؤرّخ للحياة العربيّة الصّحراويّة؛ لأنّه يعتمد على تاريخ الأنساب، فيكون الشّاعر أشبه بالمؤرّخ؛ لأنّه يرسم أمجاد القبيلة وأيامها

---

[1] دراسات تطبيقية في ضوء النّقد الثّقافي، شعر أبي العتاهية اختياراً، رفعت اسوادي عبد النّاشي، دار الحجة البيضاء، بيروت – لبنان، ط1، 2016م- 1437هـ : 22.

[2] ينظر: الفنّ والمجتمع، هربرت ريد، ترجمة فارس متري ظاهر، دار القلم، بيروت – لبنان، د.ت: 120.

سارداً لتأريخها الزّاهر بالفخر والحماس واصفاً ضعف أعدائه، فوجوده داخل القبيلة تحوّل إلى وجود فنّي عبّر الشّاعر فيه عن مشاعره ومشاعر القبيلة، فاتجهت ذاته إلى (نحن) عبر الإشادة بها وهجاء أعدائها[1] فهذا الأعشى يُعيّر قبيلة إياد بوصفهم أهل زرع لا قتال[2]

لَسْنَا كَمَنْ جَعَلَتْ إيَادٌ دَارهَــا تَكْرِيْتَ تَنْظُرُ حَبَّهَا أنْ يُحْصَدَا

قَوْمَاً يُعَالِجُ قُمَّلاً أبْنَاؤهُم وَسَلا سلاً أُجُـــــدَاً وبَابَــاً مُوْصَدَا

يكشف الخطاب عن تناقض هؤلاء القوم بأفعالهم للمُثُل العربيّة وثقافتها المتجسّدة بالحرب والشّجاعة واكرام الضّيف، فيصبح الخطاب يشكّل ميداناً تنغرس فيه جلّ القيم العربيّة، فالهجاء يدعو إلى إثبات صفة الإذلال للقوم، بخرقهم القيم الثّقافيّة السّائدة بوصف المهنة الزّراعيّة غير محترمة عند العربي آنذاك، وإنّما الكرامة بالغزو والسّلب هي الصّورة الثّقافيّة للواقع. إذاً هذا الشّعر هو صورة تجسيديّة للثقافة الفكريّة محاكاة الواقع الثّقافي الاجتماعيّ والكشف عن قيمة المُثُل العربيّة، وهذا يُمثّل ميدان فخر بنفسه وقومه عبر تجريد المهجوّ من ذلك. فهذا عنترة يجسّد صورة أخرى بشعره قائلاً: [3]

لَمَّا سمِعْتُ دُعَاءَ مُرَّة إذْ دَعَا ودُعاءَ عبْسٍ في الوَغَى ومُحلِّلِ

ناديْتُ عبْساً فاسْتجابوا بالقَنَا وبكلّ أبيضَ صَارِم لَـــمْ يَنْجَلِ

....

حينَ النّزولُ يكونُ غايةَ مِثْلِنا ويَفرُّ كُـــــلُّ مُضَلَّلٍ مُستَوْهِلِ

وَلَقد أَبِيتُ على الطّوى وأظَلُّهُ حتّى أنال بِـــهِ كَريمَ المَـــأكلِ

إذ لا أبادِرُ في المضيقِ فوارسي ولا أُوكَّلُ بـــــــالرّعيلِ الأوَّلِ

---

[1] ينظر: دراسات في الشّعر الجاهليّ، يوسف خلف، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت: 174- 175.

[2] ديوان الأعشى

[3] ديوان عنترة، شرح معانيه ومفرداته حمد وطماس: 44.

وَلَقدْ غَدَوتُ أَمـــامَ رَايةِ غَالبٍ يوْمَ الهياج وما غَدَوتُ بِـأَعزلِ

ينطلق هذا الخطاب بمبدأ الموازنة القائمة بين نسقين هما نسق المركز ونسق الهامش، إذ تتجلّى صورة الأوّل بـ (قيس بن زهير) وهو ملك عبس، بينما تتجلّى صورة النّسق الآخر بذاتيّة الشّاعر (عنترة)، فنقف على حركة عكسيّة تحدث في هذه الأنساق تكشف عن جوانب مضمرة حملها الخطاب الّتي لم يصرّح بها الشّاعر بصورة مباشرة، أي أنّه لم يوجّه خطابه بصورة مباشرة مقصودة للملك ذاته بعد أنْ نكّل به الملك عندما وصفه بابن السّوداء، وإنّما عمد إلى جعل الخطاب هجاءًا جماعيّاً غايته ضرب النّسق القبليّ والنّظرة المتعاليّة والسّاميّة لملك القبيلة.

فهذا التّعالي الّذي يرسمه عنترة في الخطاب يجعل منه شخصيّة فذّة متفردة في صفات الشّجاعة، حينما يصوغ هذه التّراتبيّة الصّوريّة ذات المشهد العظيم من خلوّ القبيلة وفرار فرسانها، فتظهر لنا صورة جديدة يحملها شخص يدعو إلى بناء نسق جديد ذات ديناميكيّة حركيّة عبر سلسة تدعو إلى التفاف الجيش حوله وتخلّيهم عن مركزيّة القيادة، وهذا يكشف عن بعد ثقافيّ عميق في ذاتيّة الشّاعر يحيل إلى القدرة المخبوءة في داخله والّتي كلّلت نفسه بالهم والجور، فما يجد لها وسيلة ومتنفساً تنكشف عنه إلا خطابه الشّعري، فهو لم يسعَ للتحرّر فقط، وإنّما يسعى إلى السّلطة والقيادة؛ لأنّه يرى نفسه هو الشّخص المتفرّد بذلك لِمَا يمتلكه من قوة وبأس، فهذه الألفاظ (سمعتُ، دعاء، ناديتُ، حين النّزول،...) تعطي في الخطاب حركة دورانيّة توحي بانقلاب الصّورة، وبالتّالي انقلاب المشهد، ثم تدعو إلى ضعف القيادة ومن بعد ذلك ظهور القائد الجديد، وكل هذه التّحوّلات تقودنا إلى عملية استبدال الثّقافة وبالتّالي موت الثّقافة القديمة أمّا قوله:

وَلَقدْ غَدَوتُ أَمامَ رَايةِ غَالبٍ يوْمَ الهياج وما غَدَوتُ بأَعزلِ

يحاول هنا جعل النّسق الجديد يكتمل بكلّ معطياته، كي يثبت للآخرين ضعف هذه القيادة المتمثلة بالملك، وتحويل النّسق المهمش إلى نسق مركزيّ له القدرة على النّفاذ وتحقيق غايات الآخرين ومتطلبات الحياة. ثم نلحظ الكميّة الهائلة للجمل الفعلية

الّتي بثّها في خطابه جعلت من الخطاب نصّاً حركيّاً قائماً على ذاتيّة الحدث النّسقيّ المتجسّدة في تحوّل الأدوار، إضافة إلى أدوات النّفي الّتي دعت إلى ثبات الصّفات الأساسيّة الّتي يراها الشّاعر تمثّل شخصيته الثّقافيّة الجديدة وتدعو إلى تجريد الآخر منها. وتستمر هذه الأنساق الدّاعية للتحرر والبناء وهدم القواعد الثّقافيّة للفكر الطّبقي، فقال في موضع آخر:[1]

إذا فَاضَ دَمْعي واسْتَهلَّ على خَدِّي وجَاذَبني شوْقِي إلى العَلَمِ السّعدي

أُذكِّرُ قوْمي ظُلمهُمْ لـــــي وبَغْيَهمْ وقِلةَ إنصَافِي علــى القرْبِ والبُعْدِ

بَنَيْتُ لَـــــهمْ بالسّيفِ مجْداً مُشيّداً فَلمّــا تناهى مَجْدُهُمْ هَدَمُوا مجْدي

يَعِيبونَ لَوْني بالسّوادِ وإنّمـــــا فِعَالُهم بالخبْثِ أَسْـــودُ مِنْ جلْدِي

فوا ذُلّ جِيرَانِي إذا غِبْتُ عَنْـــهُمُ وَطَالَ المدَى ماذا يُلاقونَ منْ بَعدِي

نستدل من هذا الخطاب على مجموعة من الأنساق المضمرة، منها ما يكشف عن القيم القبيحة الّتي خُفيت على النّاس عبر تسيّد الآخرين على حساب الضّعفاء المهمشين منهم، إذ يراه الشّاعر عيباً ومثلباً لهم، فهذا الخطاب إذاً يبوح عن الصّراع النّفسي الّذي عانى منه الشّاعر، فاتّخذ ميداناً لتحقيق غاياته وبث القيم المندسة في الخطاب؛ كي تذيع بين النّاس، وهذا يكمن عبر التّعالي الّذي أصبح نسقاً ثابتاً لديه، فقوة الأنا لديه جعلته يتغنى بالمواقف الحميدة مسلطاً الضّوء على كشف ما خَفي على النّاس من أعمال قاداتهم وساداتهم، وكيف تمكنوا من السّلطة على غيرهم، فدلالة الخطاب تكشف عن نسقين هما **نسق العُرف ونسق القيم المنبوذة**، فيغطي النّسق الأوّل بمجموعة من الصّفات المتعالية المحمودة المتجسّدة في الشّجاعة والعفة والكرم وإغاثة الملهوف... على العكس تماماً من النّظرة القبليّة لهذه الطّائفة الّتي يجدونها لا تقوى إلاّ على الرّعي والخدمة، أيّ أنّه بهذا الوصف يناقض فكرة العرف الثّقافيّ الجاهليّ الّتي يراها ثقافة غير مؤهلة لبناء مجتمعه . أمّا النّسق الثّاني

[1] ديوان عنترة بن شداد: 102

فهو يكشف عن الظّلم والجور والكراهيّة واستبداد الرّأي والضّعف والاستقواء على حساب الآخرين والتّرف ورفاهيّة العيش.

وتكشف دلالة الأفعال في الخطاب عن هذه الأنساق ومدى بعدها ومعرفة ستراتيجيّاتها، فالتّعاقب البنائيّ للأفعال جعلها تكشف عمّا تترشّح الدّلالات فقوله : (بنيت لهم، تناهى، هدم، يعيبون، ذلّ، طال، يلاقون،...) تحمل دلالة واضحة على الانتفاض ضدّ الجذور الّتي شكّلت هذه الهيبة والسّطوة لهذه القبيلة الّتي أسستها الثّقافة، كما أنّ هناك نسقاً آخر ولّد الخطاب يتجلّى بكثرة الحروب الّتي دارت بين عبس والقبائل الأخرى، وما عرف به من شجاعة يكشف عمّا يحتويه الخطاب من أنساق؛ لأنّ بناء المجد يتطلب وقتاً حتّى يسمو ويرتفع، أمّا الهدم فيكون بسهولة، أيّ أنّه يُصرّح بطباع القبيلة القائمة على نكران الفضل والابتعاد عنه في وقت الرّخاء.

ويصرّح أيضاً بأنّ مجدهم هو مجد حديث العهد يحمل الكثير من العيوب الّتي يراها تسوّد حياتهم، لذا فهو يسعى إلى هدم ذلك ليحقق رغباته ويدعو لبناء نسق دائم يجسّد شخصيّة الشّاعر. ويقول زهير بن جنّاب الكلبيّ في هجاء بني تغلب: [1]

تَبَّـــاً لِتَغْلِبَ إذْ تُسَاقُ نِسَاؤُهُمْ سَوْقَ الإماءِ إلى المَواسِمِ عُطَّلَا [2]

لَحِقَتْ أَوائِلُ خَيْلِنا سَرَعانَهـــمْ حتّى أَسَرْنَ عَلَى الحُبَيِّ مُهَلْهِلَا [3]

إنّا مُهَلْهِلُ لا تَطِيْشُ رِمَاحُنـــا أيَّـــامَ تَنْقُفُ فِي يَدَيْكَ الحَنْظَلَا

وَلَّتْ حُمَاتُكَ هَارِبِينَ مِنَ الوّغَى وَبَقِيتَ في حَلْقِ الحَــدِيدِ مُكَبَّلَا

فَلَئِنْ قُهِرْتَ لَقَــدْ أَسَرْتُكَ عَنْوَةً وَلَئِنْ قُتِلْتَ لَقَـــدْ تَكُونُ مُرَمَّلَا

لقد أخذت العصبيّة القبليّة أثراً مهماً في بناء النّسق الهجائيّ؛ لأنّها تُمثّل أساس النّظام القبليّ آنذاك، إذ كلّلت جميع الصّور في خطابها الشّعريّ جاعلة منه نقطة

---

[1] ديوان زهير بن جَناب الكلبي، صنعه د محمد شفيق البيطار، مدرس الأدب الجاهليّ في جامعة دمشق، دار صادر للطباعة والنّشر، بيروت – لبنان، ط1، 1999: 98.

[2] عُطَّلا: المرأة الّتي لا حلي عليها ولا زينة.

[3] الحُبَيّ : هو موضع ماء لبني بكر بن وائل.

ضعف لِما يريد استباحته وبيان حاله عبر تجلّياته الثّقافيّة، فهذا التّحقير والتّوبيخ الّذي استهلّه الشّاعر يكشف عن آلية التّشكّل النّسقيّ بجعل الشّعر مُحمّلاً بالصّورة الدّونيّة الّتي يرسمها الشّاعر، فهذه الصّورة الّتي جعل من نسائهم عبيداً وإماءً مع تجريدهنّ من الحليّ والزّينة هي صورة نسقيّة تترشّح من ذلك الخطاب لتدّل على ضعف القبيلة وسهولة استباحة كرامتها، وهذا ما يخالف المنطلق الثّقافيّ المتعارف عليه في الثّقافة العربيّة الّتي ترى في الموت دفاعاً عن انتهاك الحرمات.

إذاً فعدم المقدرة على حماية النّساء والفرار أمام الأعداء توحي إلى عدم وجود الذّات وبالتّالي عدم وجود الكرامة، أيّ هنالك صورتان: صورة تمثلها الثّقافة المنتجة للقيم الجاهليّة العربيّة عمد الشّاعر على نقضها، وصورة أخرى تحمل قيم الضّعف والهروب، فهذا التّضادّ قائم على وجود نسقين هما **نسق وجود الذّات، ونسق إلغاء الآخر**، فالإلغاء يكون عن طريق الذّل والاستباحة وانتهاك الحرمات والضّعف والجُبن والتّحقير الّتي صرّح بها الشّاعر. امّا الوجود ففيه دلالة على التّعالي والتّعظيم والبقاء والاستمراريّة والدّيمومة. لذلك فهذه الصّورة الّتي كوّنتها الأنساق توحي بالتّفكك القبلي؛ لأنّ هذا الإهمال وعدم الحماية وتلبية حاجة الآخرين يجعل من القبيلة عرضة للهجاء إذاً فهو يكشف عن حالة من الصّراع الثّقافي المحتدم بالموقف الاجتماعيّ الّذي يسعى الشّاعر من خلاله لبيان فرضيّات الحياة وطرق العيش فيها، إذاً فهو يسعى لبناء نظام الثّقافة العريق.

فشعر الهجاء جاء يطرح فكراً ثقافياً انثروبولوجياً سائداً في المجتمع قابل لتحديد الماهيّات وغاياتها، كون هذه الأيديولوجيّات لها القدرة على أن تقولب أو تشكّل رأياً أدبياً يتفق مع طروحاتها، كما يكون له القدرة على التّحكم بوساطته في إنتاج العمل الأدبي عبر تلك القيم [1]. فهذا الأعشى يهجو بني قميئة بن سعد وقد جعل من النّسب مادة لهجائه قائلاً: [2]

---

[1] ينظر: من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النّظريات الغربية الحديثة، عبد الكريم شرفي، منشورات الاختلاف، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، ط1، 1428هـ - 2007م: 242.

[2] ديوان الأعشى، دار صادر، بيروت – لبنان، 1414هـ - 1994م: 66.

إنَّ بَنِي قَمِيْئَةَ بْنِ سَعْــدِ

كُلُّهُمُ لــمِلْصَقٍ وَعَــبْدِ

أدْنَى لِشَرٍّ مـــنْ كِلابٍ عُقْدِ

وَهُمْ أذَلُّ مِـــنْ كِلابٍ عُقْدِ

يُعْزَوْنَ بَيْنَ وَبَرٍ وَقِــدِّ

عَبْدَانُ بَينَ عَاجِـــــزٍ وَوَغْدِ

إنْ يُبْصِرُوا قَبْراً حَدِيثَ العَهْدِ

يُنَبّشُوا فِيـــــهِ احْتِفَارَ الخُلْدِ

انْقِرْ فَقَدْ بَلَغْتَ قَعْرَ اللّـــــحْدِ

وَهَامَةً وَشِقّةً مـــنْ بُرْدِ

من المحاور الّتي اعتمد عليها الشّعراء في تشكيل الشّعر الهجائي هي الأنساب، فذهبوا يبحثون فيها من كلّ الجوانب، حتّى أصبحت نسقاً طاغياً على كثير من أشعارهم، فهذا الأعشى يفتتح قصيدته بالتّوكيد، والتّوكيد هنا يُمثّل إشارة تدّل على صحة القول والتّمكن من الشّيء، فهو يصرح هنا بكونهم قوم خلعاء ليس لهم أصل واحد **(والخليع والملصق والعبيد)** تحمل بعداً ثقافياً يدّل على التّهميش والذّل والتّحقير وعدم القدرة على اتخاذ القرار، فلا يمكن أن يطلق عليهم اسم القبيلة؛ لأنّ العرف القبائليّ على وفق منطلق الثّقافة يتّسم بصفات، جُرِّد منها هؤلاء الأشخاص، فمن خلال ذلك يحاول الشّاعر إثبات وتمثيل نظام الارتقاء لبناء نظام قبليّ خاضع لشروط النّسق العرفيّ الّذي سادته الثّقافة العربيّة القبائليّة، أيّ أنّ اكتشاف هذه الأنساق (العبوديّة، دناءة النّفس، الوغد، حداثة العهد، البحث عن الأمجاد، تقصي الأثر) توحي إلى إعادة تصميم أولي للبناء القبليّ عبر معرفة منتجات الثّقافة الّتي

دعت إلى جعل النّسب أحد أركان البناء القبليّ. فهذا بشر يوجه خطابه لعتبة بن مالك قائلاً:[1]

فَمَنْ يَكُ مِنْ جَارِ ابْنِ ضَبَّاءِ سَاخِراً فَقَدْ كَانَ فِي جَارِ ابْنِ ضَبَّاءَ مَسْخَرُ

أَجَارَ فَلَمْ يَمْنَعْ مِـــنَ الضّيْمِ جَارَهُ ولا هُو إذْ خَافَ الضّـــيَاعَ مُسَيِّرُ

فَلَـوْ كُنْتَ إذْ خِفْتَ الضّياعَ أَسرْتَهُ بقَادِمِ عَصْرٍ قَبْلَمَـــــا هُوَ مُسْرُ

لأَصْبَحَ كَالشّقْراءِ لَمْ يَعْــدُ شَرُّها سَنَابِكَ رِجْلَيْهَـــا، وعِرضُكَ أَوْفَرُ

وَقَدْ كَانَ عِنْدِي لِابْنِ ضَبَّاءَ مَقْعَدٌ نِهاءٌ، وَرَوْضٌ بِالصّحَارَى مُنَوَّرُ

وَتِسعـــةُ آلافٍ بِـــحُرِّ بِلادِهِ تَسَفُّ النّدَى مَلْبُونَةً[2] و تَضَمَّرُ

دَعا دَعْوَةً [3]دُودَانَ، وَهوَ بِبَلْدَةٍ قَلِيْلٍ بِهـــا المَعْرُوفُ، بَلْ هُوَ مُنْكَرُ

وَفِي صَدْرِهِ أَظْمَى كَأَنَّ كُـــعُوْبَهُ نَوَى القَسْبِ عَرَّاصُ المَهزَّةِ أسْمَرُ

دَعَا مُعْتِباً جَارَ الثّبُورِ[4]، وغَرَّهُ أَجَمٌّ [5] خَذُورٌ يتْبَعُ الضّأْنَ جَيْدَرُ

جَزِيْرُ القَفَا شَبْعَانُ يربِضُ حَجْرَةً حَدِيثُ الحِصَاءِ وَارِمُ العَـفْلِ مُعْبَرُ

تَظَلُّ مَقَالِيْتُ النّسَاءِ يَطَأْنَـــــهُ يَقُلْنَ: أَلا يُلْقَى عَلَى المَرْءِ مِئْزَرُ

حَبَاكَ بِهَا مَوْلاكَ عَنْ ظَهْرِ بِعْضَةٍ وقُلِّدَها طَوقَ الحَمَامَـةِ جَعْفَرُ

رَضِيعَةُ صَفْحٍ بِـــالجِبَاهِ مُلِمَّةٌ لَها بَلَقٌ يَعْلُو الرّؤوسَ مُشَهَّرُ

فَأَوْفُوا وَفَاءً يَغْسِلُ الدّمَّ عَنْكُمُ وَلا بِرَّ مِنْ ضَبَّاءِ وَالزَّيْتُ يُعْصَرُ

---

[1] ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، عني بتحقيقه د. عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التّراث القديم، وزارة الثّقافة والإرشاد القومي في الإقليم السّوري، دمشق، 1379هـ - 1960م: 85- 89.

[2] الخيل الّتي تسقى وتغذى باللبن.

[3] يقصد هنا ابن ضبَّاء دعا مستغيثاً فلم يجره أحد. ودودان يقصد به دودان بن أسد بن خزيمة.

[4] يقصد بها جار الهلاك.

[5] الأجم: هو الكبش الّذي لا قرون له، وهو تشبيه للمهجو تحيل . والجيدر : القصير.

لقد استهل الشّاعر خطابه الهجائي بأسلوب الاستفهام الاستنكاري لبيان عظم الفاجعة واستنكارها؛ لأنّها لا تتوافق مع القيم الثّقافيّة الّتي تجسّدت في العرف القبلي، فالخطاب يحمل لنا بصورة تراتبيّة نسق الفرار وعدم تلبية حاجة الملهوف وإغاثته، لذلك عندما وظّفه الشّاعر في خطابه الهجائيّ يُريد من ذلك اختزال الصّفات الحميدة من هؤلاء الأشخاص من خلال ضرب القيم الثّقافيّة لهذه القبيلة وهذا ما نلاحظه في نسق الخطاب، فالقبيلة بعدما كانت رمزاً للسلام والبقاء والدّيمومة أصبحت رمزاً للفناء. إذاً فهذا الخطاب جعل من النّسق الهجائي يتجسّد في مجموعة من المبادئ المتصارعة بين قطبين هما: **قطب القيم الثّقافيّة السّائدة وقيم التّنحي والابتعاد عنها**، فنراها مرتبطة بدلالات تحمل إشارات ثقافيّة شكّلتها بنية قارة في الثّقافة العربيّة؛ لأنّ هذه الثّقافة عزمت على إرساء مجموعة من القيم الثّابتة الّتي أخضعت العربيّ باحتوائها سواء أكان من ذاته أم من غير ذلك، فالشّاعر هنا يستلهم قصّته من النّسق القبليّ ليجعل منها مشهداً ثقافيّاً يحاكي الواقع وبالتّالي يجسّد كلّ ما فيه من ذاتيّة.

فالثّقافة القبليّة ومعتقداتها الّتي عبر عنها الشّاعر أصبحت نسقاً واعياً موجهاً لكلّ من نهج هذا النّهج، فمن خلال هذا التّوظيف لهذا النّسق لما تحمله من مردودات نفسية تؤثر على مشاعره وبالتّالي تؤثر على مبدأ القيم، حتّى لا تصبح عرضة للفناء؛ لأنّ نظرة الشّاعر لمنظومة القيم يراها بنية أساسية توحي إلى ارتقاء المجتمع وبناء جوّ تسوده الغيرة والعفة. وأمّا قوله:

دَعَــا مُعْتِباً جَارَ الثّبُورِ ، وغَرَّهُ أَجَمٌّ خَدُورٌ يتْبَعُ الضّأْنَ جَيْدَرُ

جَزِيْرُ القَفَا شَبْعَانُ يربِضُ حَجْرَةً حَدِيثُ الحِصَاءِ وَارِمُ العَفْلِ مُعْبَرُ

فهنا أخذ التّشبيه بشكل واسع في إظهار البنى الهجائيّة، فهذا الوصف الدّال على السّمنة والإفراط يحيل لعدم الشّجاعة وعدم القدرة على القتال؛ لأنّ التّرف يفسد الرّجل هذا على أساس المنطلق الثّقافيّ الجاهليّ، وعدم وجود القرون تجرد الشّخص

من عدم وجود آليات القتال فتجعل منه أعزل. ثم يعمد الشّاعر إلى توظيف بنية ثقافيّة أخرى تشير إلى اتصافهم بهذه الصّفة

حَبَاكَ بِهَا مَوْلاكَ عَنْ ظَهْرِ بِعْضَةٍ وقُلِّدَها طَوقَ الحَمَامَـةِ جَعْفَرُ

رَضِيعَةُ صَفْحٍ بِـــالجِبَاهِ مُلِمَّةٌ لَها بَلَقٌ يَعْلُو الرّؤوسَ مُشَهَّرُ

فَأَوْفُوا وَفَاءً يَغْسِلُ الدّمَّ عَنْكُمُ وَلا بِرَّ مِنْ ضَبَّاءِ وَالزَّيْتُ يُعْصَرُ

بكونها ذات محتوى نسقي مرتبط بالقضيّة ذاتها الّتي عدت من أهم المثالب في المجتمع الجاهليّ، فهو لم يصرّح بالقضيّة ويسرد حادثتها بل جعلها نسقاً تترشّح منه الصّور؛ لأنّها تحمل الكثير من المتناقضات الّتي تلاشت معها كل القيم، فهو يريد أن يبين عبر ذلك أنّ سكوت القوم عن هذه الأفعال وتقبلهم إياها يجعل من هذا نسق معتاد لديهم وبالتّالي أصبح صفة عامة طغت على سلوكهم ويراها صفة دخيلة على ثقافته.

وبفعل هذه التّرسبات الثّقافيّة في ذهن الشّاعر جعلته يقوم بتأليف هذه الصّورة المكلّلة بمجموعة من الأنساق الدّاعية لاجتثاث هذه الصّفات والعمل على عدم التّحلي بها، فالهجاء هنا لم يكن يحمل طابعاً سلبياً فحسب، بل هو جانب إيجابي للتحلي بالقيم الأصيلة والابتعاد عن الصّفات الدّنيئة. ومن جوانب الهجاء الأخرى الّتي نلمحها في خطاب حسّان بن ثابت[1]

ألا أبْلِغْ أبَـــا سُفْيَـــانَ عنّي، فَأَنْتَ مُجَـــوَّفٌ نَخِبٌ هَوَاءُ

بِأنَّ سُيُوفَـــنَا تَرَكَتْكَ عَبْـدَاً، وَعَبْدَ الدّارِ سَادَتُهَا الإِمَـاءُ

لا يختلف هجاء حسّان عمّا سبقه، فعمد على النّتاجات الثّقافيّة المشكّلة للخطاب الجاهليّ، لذلك فمن " خطاب الحياة الأولى يتشرب الفرد هذا النّموذج عبر نسق كامل من المحفّزات والنّواهي، صريحة وغير صريحة، تدفع به وقد أصبح كهلاً،

[1] ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، شرح د يوسف عيد، دار الجيل، بيروت : 15- 17

إلى امتثال لا واعٍ للمبادئ الأساسية للثقافة تلك الصّيرورة الّتي اسماها علماء الانثروبولوجيا التّرسيخ الثّقافي"[1] فمن خلال هذه الأنساق نستطيع تحديد ميدان الموازنة لكشف البعد الثّقافي للثقافات المختلفة، ففي النص الجاهلي نلمح إشارات الانحلال الأخلاقي في رسم الشعر الهجائي عبر اسكات صوت الآخر عن طريق التفاخر والتّمايز، في حين الهجاء الإسلامي يكون التّفاخر مكلل بالقيم الدّينيّة البعيدة عن الخدش النابي المتدني، وهذا ما نستطيع الوقوف عليه في خطاباته الهجائيّة، إذ نراه ينتقل في البيتين أعلاه إلى التّخصيص بعد أن كان عاماً، فالتّخصيص هنا يدّل على فئة معيّنة من النّاس وليس الشّخص بحد ذاته؛ لأنّ هجاء كبير القوم يعني هجاء القوم جميعهم، فالجمل الثّقافيّة الّتي تحدّد دلالة النّسق الثّقافيّ تتجلّى بقوله: **(فَأنْتَ مُجَــوَّفٌ نَخِبٌ هَوَاءُ)** وكذلك قوله: **(وَعَبْدَ الدّارِ سَادَتُهَا الإِمَـاءُ)** فتحيل إلى:

أ- أنّ دلالة الضّعف والجُبن جعلته أداة طائعة للآخرين ليس لها القدرة على القيادة وهذا يتنافى مع العُرف القبليّ.

ب- نلاحظ فيها دلالة واضحة على تحول القيم الثّقافيّة الاجتماعيّة؛ لأنّ الثّقافة العربيّة الإسلاميّة هي ثقافة دينيّة خالصّة، وهذا له بعدان اجتماعيّ متجسّد في النّظرة الكليّة لآل عبد الدّار[2] بأنهم لا يمتلكون هذه الصّفة الّتي تلازم القادة والشّجعان هذه من نظرة جاهليّة، ومن نظرة إسلاميّة فهو ينفي عنهم المبادئ الثّقافة الدّينيّة فيصفهم بالعبوديّة الوثنيّة والكفر والإلحاد. أمّا من الجانب النّفسي فهذا له تأثير على الدّوافع المؤثرة في بناء الشّخصيّة القيادة؛ لأنّ الشّعور بالنّقص يؤدي إلى انهيار القيادة.

ت-أما قوله سادتها الإماء فهنا يصرح بأنّ الثّقافة لا تقر بقيادة النّساء فكيف إذا كانت إماء؟ وهذا يكشف عن بعد ثقافيّ آخر وهو البحث عن أصولهم بأنهم ليسوا أحراراً وهذا بدوره ينفي عنهم القيادة.

---

[1] مفهوم الثّقافة في العلوم الاجتماعية، دفيس كوش، تر: منير العيداني، مراجعة الطّاهر لبيب، المنظمة العربيّة للترجمة، الحمراء – بيروت – لبنان، ط1، مارس 2007: 67.

[2] هم بطن من قريش كان لهم السّقاية واللواء والحجابة والرّفادة. ينظر ديوان حسان بن ثابت :17.

إذاً فهذه المفارقات الثّقافيّة الّتي رسمها طرفة وحسّان تكشف عن الواقع الثّقافي لكل ثقافة وميادين تحوّلها. إذاً فالمفارقة هي مبدأ التّحوّل الثّقافيّ بين الأسس المنتجة للشعر من أجل بناء نظام اجتماعيّ متكامل له القدرة على تحقيق الواقع عبر رسم تجسيد الثقافة الدائمة.

لذلك يمكن القول: إنّ الفكر العربيّ هو نسق ثقافيّ ثابت الجوهر متغير الصّورة، لذا فهو قابل لكلّ المعطيات الّتي تزيده قوة دون أنْ تفقده كيانه وقيمه الأساسيّة[1] فالشّاعر الهجّاء كان ملتزماً بهذه الفكرة الّتي رسخت في ذهنه وسعى قدر المستطاع إلى الحفاظ عليها، وهذا ما نلحظ عبره التّحولات الثّقافيّة الّتي شهدتها العصور الثّلاثة، إذ يتسنى لنا القول: إنّ النّسق الثّقافيّ في شعر الهجاء سيطر عليه العرق الجاهليّ وثقافته عبر الأصول لا ثيماته المتحوّلة لذا جاءت الثّقافة تمثّل البنية العقليّة المضمرة للعربيّ، وهي جزء قارٌّ في ثقافته.

قال مساور بن هند بن قيس بن زهير في هجاء بني أسد: [2]

زَعَمْتُمْ أَنَّ إِخْوَتَكُـــمْ قُرَيْشٌ لَهُمْ إِلْفٌ وَلَيسَ لَكُـــمْ إِلاَفُ

أُولَئِكَ أومِنُوا جُوْعَاً وَخَوْفَاً وَقَدْ جَاعَتْ بَنُو أسَدٍ وَخَافُوا

لقد انطلق الشّاعر في هجاء قوم بني أسد من خلال ضرب الافتراض الّذي تبناه القوم بأنّهم جزء من قريش، فمن خلال الجمل الثّقافيّة الحاملة للنسق يحاول الشّاعر بيان الفارق بين القبيلتين فلفظة (أخوة) تدل على أنّهم من صلب واحد ومن أرومة واحدة وهذا الادعاء هو افتراء وكذب يكشف عنه النّسق ليؤكد بذلك تجلي الوضعية في النّسب فيصرح بأنهم ذو وضعٍ لا يتناسب مع قريش فيحثهم على العودة لمعرفة ادعائهم الكاذب هذا، ثمّ ينتقل ليؤكد ذلك في عجز البيت قائلاً **(لَهُمْ إِلْفٌ وَلَيسَ لَكُـــمْ إِلاَفُ)** فهذا القول يكشف عن السّياق الفارق فالإلف هنا يعني وجود تحالف فيه

[1] ينظر: الموسوعة الإسلامية العربيّة، الثّقافة العربيّة إسلامية أصولها وانتمائها، أنور الجندي، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، ط1، 1982، مج 9 : 13.

[2] شرح ديوان الحماسة ابو تمام، شرح الإمام الشّيخ أبي زكريا يحيى بن علي التّبريزي الشّهير بالخطيب، عالم الكتب، بيروت، ج4: 12.

الأمان والإلفة، كما يبين وجود نظام ثقافي تجاري قائم بين قريش وغيرها من البلدان وهذا يؤكده قوله تعالى في سورة قريش:**{ لِإِيلَافِ قُرَيْشٍ إِلافِهِمْ رِحْلَةَ الشِّتَاءِ والصَّيْفِ... الَّذي أَطْعَمَهُمْ مِّن جُوعٍ وَآمَنَهُمْ مِّنْ خَوْفٍ }**[1] فالمفارقة النّسقيّة أعطت أهمية في بيان الاختلاف العرقي بين القبيلتين، فالمفارقات تؤكد على ضرب الادعاء الباطل فالتّضاد في (آمنوا/ خافوا) (الشّبع/ الجوع) يدل على هيمنة قريش وبقاء نفوذها من خلال بناء نسق اجتماعي قائم على مبدأ الوفاء بالعهد الّذي كان بينهم وبين اليمن والشّام، حتّى أصبحت الهيمنة تدعو إلى إخضاع القبائل الضّعيفة لها، ومن هذه القبائل بنو أسد بدليل تأكيد قوله **(وَقَدْ جَاعَتْ بَنُو أَسَدٍ وَخَافُوا)** فالجوع يحمل نسق الضّعف كما يحمله الخوف أيضاً، وما يريده الشّاعر هنا هو الخضوع إلى النّسب القرشي يعني كونهم دخلاء أذلاء لا أخوان أعزاء.

[1] سورة قريش الآيات: 1، 2، 4

المبحث الثّاني الدوافع الثّقافيّة لتشكّل الخطاب الهجائي

توطِئة

لقد كان الشّعراء لسان قبيلتهم وصحفهم السّائرة الّتي يتفاخرون بها ويدافعون عنها على الرّغم من وجود دوافع متعددة لقول الشّعر، فمنهم من اتخذه سلاحاً للنيل من خصومهم، ومنهم من اتخذه عاملاً للتكسب، ومنهم من جمع بين هذا وذاك. فإنّ تحديد دوافع الهجاء تكشف عمّا خَفي في نفس الشّاعر أوّلاً ومن ثَمّ الوقوف على القيم الثّقافيّة الّتي أصبحت المحرّك لقول هذا الخطاب ثانياً، لذلك يمكن تحديد هذا الشّيء عبر وضع حدٍ للدافع ومن ثَمّ معرفة تجلياته الثّقافيّة في الخطاب الهجائيّ.

يعرف الدّافع باللغة على أنّه: " مأخوذ من الفعل دَفَعَ والدّفع الإزالة بالقوة، أمّا الدّوافع: فهي أسافل الميث حيث تدفع الأودية، وأسفل كل ميثاء دافعه"[1] لذلك فالدّافع يؤدي إلى " سلوك متغير، ويعمل في نهاية الأمر إلى خفض التّوتر، والدّافع يعتبر موقفاً به مشكلة والاستجابة الّتي تؤدي إلى حل هذه المشكلة يعقبها ثواب وهو خفض التّوتر"[2] لذلك كانت الحياة العربيّة منذ قبليتها إلى نهاية العصر الأمويّ تتميز بأنماط مختلفة من الصّراعات الّتي انسجمت مع ثقافة الشّعراء، فجاء تعبيرهم بطرق مختلفة من مديح ورثاء ووصف وهجاء، فمن خلال هذه الأغراض كان الشّعراء يفرغون طاقاتهم من خلال تجارب الحياة وما أملتها عليهم ثقافتهم المختلفة، لذلك كانت الثّقافة العربيّة قريبة من العنف بسبب الحياة العربيّة آنذاك، فكان من الدّوافع الأساسيّة لقول الهجاء الغضب؛ لأنّ ثقافته تمثل جذوره الأوّلى في نفسه، ومن ثَمّ هناك أحداث تحرّك هذه الثّقافة حتّى تضيق بها صدره، فينطلق هذا الخطاب مجسداً آثار العنف؛ وذلك؛ لأنّ طبيعة العاطفة الّتي تصدر عنه هي طبيعة متنمرة مشابهة وناتجة لثقافة العربيّ الّتي اكتسبها من بيئته البدويّة، فمن خلال ذلك نستطيع

---

[1] لسان العرب، ابن منظور، مادة دَفَعَ.

[2] سيكولوجية الدّافعية والانفعالات، محمد محمود بن يونس، دار المسيرة للنشر والتّوزيع، عمان، 2007: 34.

القول إنّ الدّوافع الأساسيّة لقول الخطاب الهجائي ماهي إلاّ دوافع ثقافيّة رسمتها الثّقافة العربيّة من خلال كينونتها الّتي تتجانس من المبادئ والقيم من جهة وبين الطّبيعة الجغرافيّة لشبه الجزيرة العربيّة من جهة أخرى؛ لأنّ البيئة لها أثر في تكوين أصول الثّقافة وتجلياتها، فكان الشّعراء يستخدمونه سلاحاً خفياً ذا تأثير متجسّد بالقوة الشّيطانيّة وأثرها السّحري حتّى قيل إذا همّ الشّاعر بالهجاء استعمل شيطانه، فقذف ما بصدره ولسانه من هذه القوة مما تؤدي إلى صعق المهجو بنارها. وبهذا يكون الهجاء مؤدياً "لوظيفته باعتباره فنّاً معبراً يتمثل فيه دافعان متلازمان: رغبة الفنان في أنْ ينفس عن عاطفته ورغبة في أنْ يضع هذا التّنفيس في صورة تثير في كلّ من يتلقّاه نظير عاطفته"[1]، فهذه الرّغبة هي تجسيد للمعالم الإيجابية والسّلبيّة من خلال أحداثها الثّقافيّة المختلفة؛ لذلك يمكن القول إنّ فنّ الهجاء من أكثر الأغراض الشّعريّة يحتاج إلى معرفة دوافعه النّفسيّة، وهذا يبرّر سبب احتياج عملنا إلى تحليل نفسي ثقافي بالأخصّ إذا كان هذا الهجاء صادراً عن شعراء كانت معاناتهم مختلفة بين دوافع فيزيولوجيّة أو نفسيّة أو عقائديّة؛ لأنّ هذه الدّوافع تعتمد أيضاً على تجليات اللاشعور الظّاهر على مستوياتها الثّقافيّة كما تعتمد على ترسيخ المبادئ الثّقافيّة وهيمنتها.

[1] اتجاهات الهجاء في القرن الثّالثّ الهجري، قحطان رشيد: 17.

أولاً / الدّوافع والوسائل الفيزيولوجية ومرجعيّاتها

تتجلّى أثر هذه الدّوافع في بعض الألقاب الّتي أطلقها الهجاؤون على خصومهم على أساس القصر والقبح ورثة الوجه وغيرها من الصّفات، لأنّ الثّقافة العربيّة هي الّتي نظرت لدونيّة هذه الصّفات على أساس هزالة الجسم وضالتّه وقصره، فكانت هذه المتغيرات داعية لنوع من الاعتراض أو الرّفض الاجتماعيّ، وهذا يدّل على أنّ الثّقافة هي الّتي تدعو المجتمع لرفض ذلك أو قبوله، فالجزيرة العربيّة بشدة حرارتها وبردها القارس كانت الحياة لمن يمتلك الشّجاعة لابتعاد الخطر عنه ويعرف كيف يكون سيد مصيره، وما كان الهجاء إلاّ هو نسق ثقافي لكلّ تجليّات هذه الثّقافة، وبهذا لم يعد الخطاب الشّعري يُمثّل غرضاً شعرياً فحسب. بل صار يُمثّل نسقاً ثقافيّاً نتمكن من خلاله الوصول إلى ما هو مقبول وما هو مثير للجدل الاجتماعيّ؛ لأنّ الثّقافة الفحوليّة العربيّة هي المعيار الأساسي لإسناد الشّخص إلى الدّور الثّقافيّ والاجتماعيّ الّذي يشغله، فهجاء الأشخاص في مثل هذه الصّفات يحيل إلى إدراك الوضع الّذي يؤثر في القول من خلال المقارنة بين شخصين أو من خلال فرضيات المقارنة سواء بالهجاء أو بالدّفاع كما فعل الشّعراء كالحطيئة وعنترة وسحيم وغيرهم. حتّى شكلت هذه الدّوافع حالة من التّمرد الاجتماعي أو الثّقافي؛ وذلك بسبب الشّعور بالإهانة والألم حتّى ولدت عندهم عقدة نفسيّة، فما وجد الشّعراء من متنفس إلاّ هذا الجانب، فهذا الأقيشر يقول: [1]

أَتَدْعُوْنِي الأُقَيْشِرَ ذَلِكَ اسْمِي وَأَدْعُوْكَ ابْنَ مُطْفِئَةِ السّرَاجِ

تُنَاجِي خِدْنَهَا فِي اللَّيْـلِ سِرّاً وَرَبُّ النّــاسِ يَعْلَمُ مَا تُنَاجِي

لقد حقق خطاب الفرد العبسي للشاعر دافعاً فيزيولوجياً جعله معترضاً على هذا اللقب؛ لأنّ اسم الأقيشر يحمل دلالات نسقية متعددة دالة على القبح والفجور والدّناءة حتّى ولّد عنده اكتئاب نفسي، فعند مخاطبته بهذا الاسم ادرجت الثّقافة هذه الصّفات

[1] ديوان الأقيشر الأسدي، صنعه د. محمد علي دقّة، دار صادر للطباعة والنّشر بيروت – لبنان، ط1، 1997: 60

معه، لذلك سلط الضّوء على صورة هجائية شديدة حتّى يرد اعتباطه فقوله: **(وَأَدْعُوْكَ ابْنَ مُطْفِئَةِ السّرَاجِ)**، فالجملة الثّقافيّة تحمل دلالات نسقية متعددة إلاّ أنّها تكشف عن صورة هجائية عظيمة، فـ (التّعهر، المرأة الفاسدة، ضمور الأخلاق، قبحية الهيأة...) تحيل إلى جوانب هجائية يريد الشّاعر بثها في المجتمع منها: ضمور نسب المخاطب(المهجوّ) فإذا كانت هذه صفة الأمّ فعليه أن يعرف أباه، والثّانية النّبذ؛ لأنّ هذه الصّفة أصبحت تجسد دافعاً فيزيولوجيا للمهجوّ حتّى أصبحت بالتّالي سمة ملاصقة له وخاصة إذا اشترطت بكون أمّه حرة. فعليه هنا أنْ يكون الخطاب حاملاً لبعد ثقافي آخر؛ لأنّ المعنى خرج عن معناه الحقيقي. فالإطفاء يعني إخماد النّار أو إخماد كلّ شيء، فنقله الشّاعر من هذا المعنى إلى معنى آخر؛ كي يظهر دلالة النّسق الهجائي وهو إطفاء حرارة الرّجال، فهذا الهجاء يحمل طابع الطّعن بالأعراض.

إذ يؤكد ذلك القول في البيت الثّاني عندما يصرح بالمناجاة فيقول: **(تُنَاجِي خِدْنَهَا فِي اللَّيْـلِ سِرّاً)** فالمناجاة والصّاحب وصورة الليل تحيل إلى إخفاء هذه الصّورة بدليل قبحها وفق جانبين جانب ثقافي اجتماعي وجانب ديني بحت؛ لأنّ هذه المرأة تصبح مع رفيقها بابتعاد تام عن ربّ العالمين، فهنا يقف على ملمح آخر وهو الدّين فيصرح بأنّ هذا الإخفاء يكون على سائر النّاس لا على ربّ العباد، فالمقارنة هنا بين الخطاب الموجه للشاعر بندائه بالأقيشر والصّورة الهجائية الموجهة للمدعو ترسم مقتضيات النّسق الثّقافي، فهو لم يرَ عقوبة من الله في هذا اسمه ولا يجلب له صفات ذميمة كما تتصف بها تلك المرأة، فأصبح هذا الهجاء سبة وعيباً ملازماً له بأنّه ابن باغية. وبهذا يمكن القول: إنّ الكبت أصبح هو المشكل الأساسي لهذا الدّافع والتّمرد؛ لأنّه يُمثّل الحلم الّذي يحرر المشاعر الدّفينة في اللاشعور حتّى تتجلّى في سياق خطابه، فالكبت هنا أصبح يُمثّل نسقاً مخبوءً يحرّك رغبات الشّاعر وأهوائه في توظيف الصّور الحاملة للأنساق.

إذاً يكون "الدّافع إلى الإبداع هو الرّغبة في التّخلص من هذا الواقع"[1]، فانصراف الشّعراء لهذا النّوع من الهجاء ماهي إلاّ صورة من صور التّعبير عن حالتّه النّفسيّة كأن تكون دوافعها الحزن والحرمان أو الضّياع، مما نتج عن ذلك التّمرد والقوة والنّقمة والسّخرية لكلّ من يراه، فتأخذ الثّقافة دورها لتمرير هذه الأنساق عبر صورها المختلفة؛ لأنّها تمثل القوة المكتسبة المهيمنة على الذّات. إذ تقوده إلى عالمها دون الشّعور بذلك. فالنّزعات النّفسية" تظل قوة متحفزة للظهور ولكنها تبقى مع كلّ هذا مختفية فيما يسمى باللاشعور"[2] فالشّاعر هنا يطمح لتحقيق رغبة لا يصل إليها إلا عن طريق الهجاء هذا من جانب، ومن جانب آخر رسم الشّعراء هذه الصّور بدافع السّخرية والتّهكم، فوصفوا ذلك في قولهم، فهذا جرير يقول: [3]

أَيَفْخَرُ عَبــْدٌ أُمُّـــهُ تَغْلِبِيَّــةٌ قَدِ اخْضَرَّ مِنْ أَكلِ الخَنَانِيْصِ نَابُهَا

غَلِيْظَةُ جِلْدِ المِنْخَرَيْنِ مُصِنّةٌ عَلَـــى أنْفِ خِنْزِيرٍ يُشَدُّ نِقَابُـــهَا

لقد ابتدأ الشّاعر هجاءه بالاستفهام الاستنكاري بغية النّيل من هذه المرأة، فالأم في المنظور الثّقافي هي الأداة المستعملة في الهجاء وإضعاف الآخر، فهي بمثابة الجوهرة الّتي حافظ عليها المجتمع؛ لأنّها كينونة لحفظ النّسب، فالصّورة الّتي رسمها جرير تنافي هذا المنظور، فجاء هجاؤه مدعاة للسخرية والاحتقار، فقوله **(قَدِ اخْضَرَّ)** فيها دلالة على استمرارية والدّيمومة في تناول أبناء الخنازير، فجرير هنا زاوج بين الثّقافتين الجاهليّة والإسلامية عبر أنساقه الثّقافيّة، فالثّقافة الجاهليّة نراه يجرد المرأة من الصّفات الجميلة الّتي أصبحت متعارفة في ثقافته الجاهليّة، لذلك يمكن القول إنّ التّجريد الثّقافي لصورة المرأة تتضح غايتها في تراتبية الصّورة الدّاعية لبناء نسق مصطنع يعمل على رسم هذه الصّورة الساخرة؛ كي يجسد سهامه في المهجوّ؛ حتّى لا يستطيع القيام بالرّد عليه. أمّا الإسلامية فيصفها بأكل الحرام

---

[1] التّفسير النّفسي للأدب، عز الدّين اسماعيل، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط4: 37.

[2] م . ن : 39.

[3] ديوان جرير، كريم البستاني، دار بيروت للطباعة والنّشر، بيروت، 1406هـ - 1986م: 50

وهذا متنافي مع الثّقافة المعتادة؛ لأنّ يريد أن يصرح بنصرانيته، أيّ بمعنى أنّه كان يعمل على إظهار رسالة غايتها كشف المضمر الدّيني للمهجو. إذاً فالصّفات الّتي لحقها بالصّورة المتجسّدة بقوله: **(غَلِيْظَةُ جِلْدِ المِنْخَرَيْنِ مُصِنّةٌ)** تكشف عن نسق العبودية الّتي رسختها الثّقافة الجاهليّة في مخيلته؛ لأنّ غلاظة جلد المنخرين هي نسق تترشّح منه صفات العبيد، فقبح الصّورة متجانس مع مبدأ التّحريم جعله يرى منها أشبه بالخنزير وما يتصف به من صفات، لذلك أصبحت صورة التّحقير تمثّل دافعاً للتمكن من الآخر . ويقول جرير أيضاً: [1]

إذاَ مَا رَأَيْتَ اللَّيتَ مِنْ تَغْلِبيَّــةٍ فَقُبّحَ ذَاكَ اللّيتُ والمُتَوَسِّــحُ

تَرَى مَحْجَراً مِنْهَا إِذَا مَا تَنَقَّبِتْ قَبِيْحَاً وَمَا تَحْتَ النّقَابَيْنِ أَقْبَحُ

لقد انطلق هجاء الشّاعر عبر وجود دافع فيزيولوجي دعا إلى تجريد الصّورة الجمالية للمرأة، فقد شكل جمال القلادة على جيد الفتاة منطلقاً في وصف التّشبيهات وغايتها إلاّ أنّ جرير هنا يجرّدها من زينتها الّتي كونتها لها الثّقافة، فلفظة **(اللَّيتَ)** تحمل دلالة واضحة على وجود نسق هجائي حاول الشّاعر من خلاله الطّعن بنساء تغلب عندما جعل عنقها يتصف بصفات القبح لا الجمال، أيّ جعل من نسقه نسق عام يشكل صفة العبودية؛ لأن اتساخ العنق يعني القيام بأعمال العبيد لا المترفات من النّساء اللواتي تخدمهن الجواري، وفي البيت الثّاني يترشّح آخر وهو الغوص في البناء الدّاخلي لجوهر المرأة، فاتصاف قبح المظهر الخارجي بمضمر النّفس الدّاخلي، فالشّاعر يراها مدعاة للفسق والرّذيلة وهو ما يريده بيانه للناس، أيّ أنّ صفة العبوديّة الّتي عبّر عنها الشّاعر من خلال القبح ورثة الشّكل تنسجم مع الصّورة القبحيّة الذّاتيّة لهذه المرأة الفاسقة والرّذيلة. فهذا الحطيئة مثلاً نراه يوظّف المفردات؛ كي تحيل إلى بعدها النّسقي وتكشف عمّا كان قد أضمر منها فيقول: [2]

قَبَحَ الإلَــــهُ بَنِي بِجَادٍ إنّهُمْ لا يُصْلِحُون ومَا استَطَاعُوا أفْسَدُوا

---

[1] ديوان جرير، كريم البستاني : 88

[2] ديوان الحطيئة من رواية ابن حبيب عن ابن الأعرابي وأبي عمرو الشّيباني، شرح أبي سعيد السّكّري، دار صادر، بيروت: 161

بُلُدُ الحَفِيْظَةِ وَاحِدٌ مَـــوْلاهُمُ جُمُدٌ عَلى مَن ليْسَ عَنْـــهُ مُجْمَدُ [1]

أغْمَارُ شُمْطٍ لا تَثُوبُ حُلُومُهُمْ عِنْدَ الصّبَـــاحِ إذا تَعُودُ العُـوَّدُ

لقد استهل الشّاعر هجاءه بالفعل الماضي؛ كي يدل على وجود حدث مستمر جاء منه هذا النّسق، فعندما يرتبط القبح بحدث أو عمل يصبح طبعاً أو سجية متغلبة على كلّ شيءٍ، فالشّموليّة المطلقة أصبحت هي المحور الهجائي المهيمن في الخطاب، فقوله **(لا يُصْلِحُون)** تحمل دلالات نسقية متعددة؛ لأنّ عدم الإصلاح يعني إثبات منظومة القيم القبحيّة جميعها في هؤلاء القوم؛ وبالتّالي يسعى إلى إثبات وتأكيد هذه الطباع إلى ضرب المنظور الثّقافي للقوم عامة، حتّى نراه يزيد من التّشبيهات البلاغيّة الحاملة للبعد النّسقي الموحي لتجسيد الغرض الهجائي والعمل على اكتناز صورة المهجوّ. أمّا قوله **(ومَا استَطَاعُوا أفْسَدُوا)** تؤكد ديمومة الحدث والعمل على قولبة الأحداث القبيحة الموحية لرسم الصّورة النّسقية؛ لأنّ عدم الإصلاح وإفساد ما استطاعوا عليه يحيل إلى قدم الطّبع ومداومة الحدث وتثبيت المشهد حتّى يسترسل في إثبات الصّفات في البيت الثّاني عبر لفظتي **(بُلُدُ – جُمُدٌ)** فهي المترشّح للنسق الهجائي الّذي يكشف عن جانبين **الأوّل/** اكتمال وتجسيد البعدين الفكري والثّقافي للخطاب عبر تجريد المهجو من المحامد واثبات الرّذائل والذّل والاحتقار. **والثّاني/** يكشف عن حالة الدّافع الفيزيولوجي المحرك لذهن الشّاعر، فقبح ووضاعة الشّاعر جعلته يرى عامة النّاس ضمن مستواه هذا من جانب. أيّ كانت هذه التّسميات قد اشعرته بالمهانة فولدت عنده عقدة نفسية، فإنّ منظره زاد من معاناته حتّى نراه يرسم صور السّخرية في هجائه[2]، ومن جانب آخر فإنّ عدم إعطاء الأموال ودرّها عليه أصبحت هي الشّرارة الأولى لرسم الصّورة السّاخرة.

---

[1] البلد هو الرّخو عند الحفائظ ويريد من ذلك الذّليل. الجمد البخيل على من لا ينبغي أن يبخل عليه

[2] ينظر: الحطيئة في معيار النّقد قديماً وحديثاً، بان حميد الرّاوي، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2010: 179.

وهذا سحيم يقول: [1]

أتيتُ نساء الحارثيين غدوة بوجهٍ براهُ الله غيرِ جميلِ

فشبهنني كلباً ولست بفوقه ولا دونه إذ كان غير قليلِ

إنّ التّشبيهات تكشف عن النّقص النّفسي لدى الشّاعر، كما تقف على صورة نسقية مكونة من: صورة الاستهزاء والسّخرية النّاتجة عن دمامة وجهه وقبحه فهذه الدّلالة النّسقية ترسم صورة ضدية بين الرّجل الوسيم الحامل للصفات الجميلة والقبيح الحامل لصفات القبح، وهذا يكشف عن تعالي نظرة الآخر له، إذاً عبر وجود الآخر في خطابهم الشّعري تظهر لنا مكانة الثّقافة وهيمنتها، وبالتّالي معرفة تأثيرها على ذاته، فالنّظرة من خلال المقارنات مع الآخر سواء عن طريق التّضاد أم عن طريق التّوافق تشكل مجموعة من الأنساق الحاملة لإظهار الفوارق الايديولوجية والخلقية الباعثة لمعرفة هوية الأنا، وما نتج عنها من اضطرابات نفسية كونت له هذه القدرة. فالآخر يُمثّل رمزاً لأكثر من شيء كالمرأة والقبيلة والمجتمع... أمّا الصّورة الثّانية فهي صورة الإهانة عبر تشبيه نفسه بالكلب. إذ يظهر التّجلي النّسقي النّفسي الباعث عن الشّعور بالنّقص على المستويين النّفسي والخُلقي؛ لأنّ الأول هي نتيجة حتمية للثاني فكلما حاول الاندماج مع مجتمعه حالت العبودية دون ذلك. فمن الواضح أن الشّاعر" كان واقعاً تحت سيطرة التّمثيل العربيّ للأسود. وإذا كانت هذه الثّقافة لم تمارس القمع على صوته، فإنها إنّما أنطقته بما تريد، وحملته على التّعبير عن قبح الجلد الأسود... وكان الّذي ينطق ويفصح عن ذلك هو صوت الثّقافة لا صوت الشّاعر"[2].

---

[1] ديوان سحيم عبد بني الحسحاس، تحقيق الأستاذ عبد العزيز الميمني، مطبعة دار الكتب المصريّة، القاهرة، 1369هـ - 1950م: 69. :

[2] تمثيلات الآخر صورة السّود في المتخيل العربيّ، نادر كاظم: 509.

ثانياً/ الدّافع النّفسي واللاوعي الجمعيّ ومرجعيّاته

تتجلّى القيم الثّقافيّة للدوافع النّفسية في الكثير من المبادئ منها الشّعور بالإحباط، حتّى عدّ دافعاً في تشكّل صراعات الهجاء منذ الجاهليّة حتّى يومنا هذا، فصار بجانبيه السّلبي والإيجابي محركاً لقول الهجاء. بل هو دافع قوي يغرس في ذاتية الأديب هذا الفكر فيقوده إلى الخطاب الهجائي. إذ نستطيع الوقوف على هذا في شعر الحطيئة فيقول: [1]

أَطَعْنَا رَسولَ اللهِ إِذْ كَانَ صَادِقَاً فَيَا عَجَبَاً مَا بَالُ دِيْنِ أَبِي بَكْرِ

لِيُوْرِثَنَا بَكْرَاً إِذَا مَـــــات بَعْدَهُ فَتِلْكَ وَبَيْتِ اللهِ قَـاصِمَةُ الظّهْرِ

يكشف الهجاء عن نسق الارتداد الدّيني مبيناً للضغط النفسي الذي شكّلته القواعد المجتمعيّة ، فالحقيقة هنا تحيل إلى دافع الشّعر فقد بقيّ مستمراً على هذا النظام والدّليل نراه ما زال القيد حتّى عاد إلى ما كان عليه. بل زاد في ذلك، فهذه النّظرية الّتي تبناها الحطيئة قائمة على ثقافة انكرت مبدأ التّوريث، إلاّ إنّ مضمر الخطاب يعالج بعداً نفسياً كان دافعه الحاجة للعطاء والتّكسب خوفاً من الهجاء الّذي كان يرمي به النّاس، فالنّسق المترشّح يتكامل بإضمار عدم الطّمأنينة والاقتناع بفكرة الدّين عقلياً وقلبياً وما الدّينُ إلاّ فرضٌ قد فُرِضَ عليه، فكان هذا نتاجاً للدوافع النّفسية الّتي اكتنزت محتواها من ثقافيّة وثنية بقيت مهيمنة على الثّقافة الدّخيلة وهي الثّقافة الاسلاميّة.

إذاً فالعناصر " النّفسانيّة الّتي توجد في الكائن من حيث لا يدري، والّتي يشكّل مجموعها ما ندعوه اللاوعي، تتألف... من ميول الطّفلية وحسب"[2] حتّى يشكّل دوافع مكبوتة.

---

[1] ديوان الحطيئة، برواية وشرح ابن السّكيت 186- 246هـ، دراسة وتبويب د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1413هـ - 1993م: 109- 110.

[2] جدليّة الأنا واللاوعي، كارك غوستاف يونغ، ترجمة نبيل محسن، دار الحوار للنشر والتّوزيع، اللاذقيّة – سوريّة، ط1، 1997م: 11.

فالدّافع النّفسي يحرّك ذاتية الشّاعر لقول الخطاب هذا، ويحمله بآليات تكشف عن غاية مخبوءة؛ لأنّ الأمّةَ العربيّةَ أمةٌ شعريّةٌ تُحرّك مشاعرها الخطاب بكلّ تجلياته. أمّا الشّعور بالإحباط فقد قام بمهمة كبيرة في الهجاء حتّى أصبح أداة مركزية مهيمنة لكثير من الدّوافع النّفسية المتجسّدة في اليأس وفقدان الثّقة بالنّفس والظّروف المعيشية والنّشأة الغامضة، فنستطيع عبر هذه الجوانب أنْ نقف على الكثير من الدّلالات الثّقافيّة الحاملة لمختلف الأنساق بطرقها المختلفة، فالتّصارع بين الدّوافع المكبوتة في اللاوعي الجمعي والذّات النّاتجة كان لها " كالصّدى الداخلي الّذي يجيب على التأثير"[1] فنرى الشّعراء منهم من بدأ يخاطب الزمان كي يكشف عن الكدمات النّفسية العائقة دون القول المباشر، فهذا عنترة يقول: [2]

أُعَاتِبُ دَهْرَاً لَا يَلِـــيْنُ لِـعَاتِبِ وَأَطْلُبُ أَمْنَاً مِنْ صُرُوْفِ النّوَائِبِ

وَتُوْعِدُنِي الأَيَّامُ وَعْدَاً تَغُرُّنِي وَأَعْلَـــمُ حَقَّـــاً أَنَّـــهُ وَعْـدُ كَاذِبِ

خَدَمْتُ أُنَاسَاً وَاتَّخَذْتُ أقَارِبَـاً لِعَوْنِي وَلَكِنْ أَصْبَحُـوا كَالعَقَارِبِ

فالعتاب يكشف عن اليأس والإحباط الّذي يعانيه الشّاعر؛ لأنّ النّظرة الدّونية له أصبحت مهيمنة نتج عنها صراع نفسي بين ما لديه من طاقات وما عليه من نظرات؛ لأنّ نظرة الثّقافة العربيّة الفحولية دعت إلى رسم هذه الصّورة الدّونية المهيمنة في اللون حتّى نتج عنها هذا الإحباط الدّاخلي، فقاده إلى افتتاح خطابه بعتاب الدّهر ومن ثمّ يكون وسيلة تدفعه للتصريح والبوح فيما يريد قوله من الخطاب الهجائي، فكان عتاب الدّهر هو المنطلق الثّقافي الكاشف عن نفسية الشّاعر أولاً وداعياً لإزاحة الحواجز البيئية الّتي فرضتها الثّقافة ثانياً، وبهذا يكون الإحباط النّفسي أداة ثقافيّة تكشف التّجليات النّفسية الدّاعية لمعرفة أبعادها وكيفية تحليل خطابها؛ لأنّ الشّعراء عرفوا " من غير شك أن الحب والكراهية والخوف هي القوى الّتي حركت الرّجال والنّساء، لكن الألفاظ العديدة الّتي استخدمت في أي لغة

[1] م . ن: 11.
[2] ديوان عنترة: 80

من اللغات قد مالتّ إلى إبهام الحقيقة القائلة إنّ هناك – بصفة أساسية – قوة واحدة بسيطة تحرك الإنسانية كلّها"[1] فهذه الّتي أطلق عليها فرويد الجنس، وتكون هي الدّوافع المحرّكة لقول الشّعر وبالتّالي هي دوافع ثقافيّة مخزونة باللاشعور كونتها مقومات الثّقافة المتتابعة حتّى أصبحت دوافع شعورية في بداية الأمر، ثمّ بعد ذلك تحولت إلى دوافع مضمرة تحركها مواقف معينة متصلة بالحب والكراهية والخوف الّتي عملت على تكوين الأغراض الشّعرية ومنها الخطاب الهجائي، فهذه الدّوافع تتخذ " استقلالاً أو ادعاءات تلقائيّة أو حتى أن تمارس منفصلة ومنقطعة كلياً عن الوعي"([2]) لأنّ بعضاً من النّقاد أو الكتّاب يرى أنّ الشّعراء تحركهم قوة شيطانية وهي تتجلّى في أصول الهجاء، إلّا أنّنا نرى هذه القوة الشّيطانية ماهي إلّا تجلّيات ثقافيّة جسّدتها الثّقافة الأسطوريّة حتّى هيمنت على العقل العربيّ؛ لِما من شعر الهجاء من قوة مؤثرة في النّفس البشرية لذلك فالشّاعر " حين يستخدم خياله لا يهرب من الحقيقة بل يلتمس الحقيقة" [3] فالخيال ما هو إلّا تحرر من القيود الواقعية ودافعاً للإبداع، فالشّاعر عندما كان مقيداً أصبحت دوافعه الثّقافيّة تحرك مشاعره الدّاعية لبناء النّسيج الخطابي وبهذا يكون " كل شخص مبدع يُمثّل ثنائية أو مركباً من نزعات متعارضة. فهو من ناحية كائن بشري له حياته الشّخصية، في حين أنّه من ناحية أخرى عملية ابداعية غير شخصية" [4] فيمكن أن نطلق على هذه الثّنائية الثّقافة الإبداعية الّتي أصبحت تسمى بالمؤلف المزدوج لبناء الخطاب، أي أنّ الخطاب عبارة عن خطابين: الأول: انتجه الشّاعر عبر بناة أفكاره، والثّاني: انتجته الثّقافة فأصبحت مؤلفاً ثاناً لهذا الخطاب.

إذاً فالأشياء عندما تكون معارضة للثقافة أو غير مرغوبة تتحوّل داخل ذاتية الفرد إلى أشياء مكبوتة تظهر في خطابه على أنّها منطلقات أو مكونات للأنساق؛ وبالتّالي فهي لا تنمحي من ذاكرته مطلقاً؛ لأنّها تمثل رغبات غير مشبوعة أو

---

[1] التّفسير النّفسي للأدب، عز الدّين اسماعيل: 35.
[2] جدليّة الأنا واللاوعي، كارك غوستاف يونغ: 12
[3] التّفسير النّفسي للأدب، عز الدّين : 36.
[4] م . ن :37.

محققة لديه، فتحقيق هذه الرّغبات يكون عن طريق ضرب القيم الثّقافيّة أو العمل على وجود مبادئ تلبي حاجاته، وهذا ما كشف عنه خطاب الشّعراء السّود الّذين دعوا من خلاله إلى فرض انفسهم على الآخرين من خلال الهجاء والتّحلي بالقيم الفضيلة. فالهجاء يُمثّل" النّزعة التّدميرية أو النّزعة المميتة إذ يتمثل بها كل ما يكتشفه الإنسان في داخل نفسه من نزعة إلى التّدمير والكراهية والحقد"[1] فكان عملنا يسعى للوقوف على التّجليات النّسقيّة الّتي تكشف عن صورها المترشّحة، فكشف النّسق والعمل على تحليله واكتشاف التّحليل" النّفسي للنزعة التّدميرية كان بمثابة كشف النّقاب عن حقيقة بيولوجية"[2] الّتي أصبحت داعية لنمو هذه القدرات المتصدّيّة للآخرين والوقوف على هذه القدرات يعني الوصول إلى حلّ الجوانب المكوّنة لها وبهذا فإنّ النّطق بهذا الخطاب " لابد أنْ يظهر ثغرة كلامية أو زلّة لسان، يمكن فيها شيء يعبر عن حقيقتها الّتي لم تنطق به حتّى الآن"[3] فخطاب الشّعراء السّود يكشف عن الوقوف عمّا كان مكبوتاً في نفوسهم، فاللغة هي الأداة الفعالة القادرة على كشف القناع الّذي يمرر الشّاعر خطابه عبره؛ لأنّ الانقلاب "الفكري يعود إلى دعوة الإنسان للتحرر من المفاهيم المكبوتة"[4] إذاً فهذا التّحرر ما هو إلا أداة فعالة للتخلص من واقع الثّقافة الّتي بدت تحارب الرّغبات بكل متطلباتها داعية الفرد إلى التّمسك بها ورفض غيرها. وبهذا يكون الهجاء" نوعاً من الأسلحة الّتي يشهرها الشّاعر الأسود في وجه مجتمعه، وفي الوقت نفسه كان يعكس هذا الواقع الحزين الّذي يعيش داخله، وكان يشير من قريب أو بعيد إلى أنْ هناك اختلالاً في هذا المجتمع الّذي يحاصره ويضغط عليه، بالإضافة إلى هذا كان يكشف عن المرارة الّتي تملأ نفس الشّاعر الأسود"[5] فالثّقافة العربيّة الّتي روّجت إلى تهميش الأسود ما هي إلاّ ثقافة قائمة على التّمييز الطّبقي فالشّعراء السّود في

---

[1] التّحليل النّفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان، عدنان حب الله، بإشراف المركز العربيّ للأبحاث النّفسية التّحليلية، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، 2004: 12.

[2] التّحليل النّفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان، عدنان حب الله: 13.

[3] م . ن : 14.

[4] م . ن :22.

[5] الشّعراء السّود وخصائصهم في الشّعر العربيّ، عبده بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988: 303.

الجاهليّة قد اثقل عليهم هذا اللون حتّى أصبحوا منبوذين، فنرى أنّ الدّافع العرقي نتج عنه جانبان: الأول الدّعوة الثّقافيّة إلى التّحرر من تلك القيم وبالتّالي العمل على وجود مبدأ المساواة. والآخر: نتاج الخطاب الهجائي المفعم بالطّاقات النّفسية الّتي كانت ناتجة عن مشاعر صادقة لما عاناه الشّعراء من تهميش واضطهاد حتّى نجدهم سلطوا الأضواء على هجاء المجتمع بالدّرجة الأولى وهجاء أهلهم وأنفسهم.

فاللون أصبح عندهم يجسّد عقدة نفسيّة أثقلت عيشه فلجأ إلى الهجاء كي يدافع عن نفسه ويثبت وجوده، فالشّاعر الأسود " كان لا يملك إلاّ أنْ يكون صوت احتجاج على الحياة من حوله"[1] لذلك فاللون شكل نزعة نفسية في نفس صاحبه نتيجة لِمّا كونته الثّقافة العربيّة من نظرة دونية ثقيلة ولا سيما عندما يرتبط بلون العبيد، فيكون بمثابة الإطار الموحي لهوية المجتمع وثقافته، لذلك نراه يشكل نزعة ثقافيّة حاملة معها الكثير من الطّاقات المكبوتة سلطها الشّاعر الهجّاء على كلّ من كان سبباً له في اكتساب هذه الصّفة مفجراً دوافعه في هذا الخطاب. لقد شكلت هذه الطّبقة منطلقاً ثقافياً خاصاً بها دعت من خلاله إلى التّحرر وكسر قيد العبودية فكان طموحهم نحو التّعالي والسّمو يظهر جلياً إلاّ أنّ السّمة اللونية كانت مرتعاً لهم، فكلما حاولوا التّخلص منها دعت الثّقافة الاجتماعية المسيّرة لنظم المجتمع إلى الحط من قيمتهم والنّظرة لهم على أنهم من أرذل الطّبقات، فعاش هؤلاء صراعاً نفسياً بين نقيضين الحرية والعبودية، فأحلامهم وما تكبت خواطرهم تدعوهم للتحرر والثّقافة العربيّة مقيدة لهم، لذلك كان شعرهم حاملاً لهذه الثّنائيات، فهذا سحيم يقول: [2]

فَلَوْ كُنَتُ وَرْدَاً لَوْنُهُ لَــعشِقْتَنِي وَلَــكِنّ رَبّي شَانَنِي بِسَوَادِيَا

فَمَا ضَرَّنِي أنْ كَانتُ امّي وَلِيْدَةً تَصُرُّ وَتَبْرِي بِاللِّقَاحِ التّوَادِيَا

لقد أصبح اللون أداة فعّالة في النّظرة للأخر في كل المواقف؛ لأنّ اللون الأسود هو صفة محتقرة متلازمة للعبيد، فلا ينظر لجوانبه الإيجابية مهما كانت مساوية لأفعال

[1] الشّعراء السّود وخصائصهم في الشّعر العربيّ، عبده بدوي: 282.

[2] ديوان سحيم عبد بني الحسحاس، بتحقيق عبد العزيز الميني، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1369هـ - 1950م: 26

الأحرار من القول والفعل، فجاء خطاب سحيم يسلط الأضواء عن طريقه على مبدأ التّهميش الّذي اكتسبه من خلال الصّفة اللونية، فكان دافعاً له في رسم الصّور المحملة بالأنساق المتعددة. تكشف الأنساق اللونيّة الضّديّة في البيت الأول عن أثر التّجليات الثّقافيّة الّتي ترسّخت في المجتمع العربيّ حتّى أصبح اللون أداةً فارقةً في نظرة المعشوق، فهنا يصرح بأنّ سواده ليس من صنع ذاته ولا من صنع غيره، وإنّما هي صفة راسخة من أزلية الخلق. إذاً فالتّضاد اللوني يتجلى في تحديد المبدأ الكوني الّذي ركّبه الله تعالى الّذي جعل اختلاف اللون لا يقوم على مبدأ التّهميش والطّبقة وإنّما جعل اللون صفة متوارثة جاعلاً مبدأ التّمييز شيئاً آخر غير اللون وهذا يحيل إلى أنّ النّظرة الاجتماعية ما هي إلاّ نظرة مفتعلة كونتها ثقافة طبقيّة متنحّية حتّى قيل " إنّا قوم نبغض أن تلد فينا الإماء"[1] فالسّخرية من النّفس ماهي إلاّ نتيجة وجود دافع محرك لرسم هذه الصّورة الهجائية نتيجة الاستهانة والتّحقير الّتي كونتها له صفته اللونية. ثم يسترسل في خطابه في البيت الّذي يليه مكوناً صورةً ثقافيّة تحمل نسقين: **الأول /**يحاكي الثّقافة السّائدة وهي جعل صفة اللون مسترسلة إليه من أمه، والثّقافة العربيّة تنسب المولود لأبيه؛ لأنها ثقافة فحولية، فلماذا لم يكن حاملاً لصفات أبيه لا أمه؟ ولماذا لم يقال عنه ابن فلان لا ابن فلانة؟ فهذا التّساؤل يوحي إلى اضطراب الثّقافة ذاتها على أنّها لا تكون ثقافة ثابتة تحكم قوانينها على الكلّ وبالتّالي فهو يسعى إلى التّحرر من هذا القيد. **والثّاني/** يُمثّل نسق التّكوين الّذي يجسد صورة المرأة الضّعيفة (أمّه) وهي الوليدة له الّتي يراها ما هي إلاّ أداة طائعة لِما يريد لها سيّدها من دون رفض أو احتجاج وهذا يحيل إلى تهميش المرأة السّوداء، وبالتّالي يكون لونه ليس سببه. وإنّما هو سبب وجود عوامل أصرت على وجوده وبالتّالي جاءت الثّقافة وأنكرت له حقه وجعلته مهمشاً شأنه شأن أمّه، فأحكمت الثّقافة على أنّ صفة اللون صفة مهمشة سواء عند الذّكور أو الإناث.

إذاً فأصبح الدّافع اللوني أداة فعّالة تحاول ضرب القيم الثّقافيّة المكونة للمجتمع ببعضها مع بعض على أساس الوجود واللاوجود، أي وجود الشّاعر كذات وعدم

[1] الاغاني، ابو الفرج الاصفهاني، ج2: 165.

وجوده كونه جزءاً مهمشاً من هذه الثّقافة هذا من جانب، ومن جانب آخر يحاول إثبات وجوده عبر أشياء أخرى تبرز ذاته وتكون مقبولة في مجتمعه إلاّ أنه يلاقي الرّفض والتّهميش أيضاً ويكون مقللاً من قيمته عندما يكون مرفوضاً من قبل المرأة فيقول: [1]

أشَارَتْ بِمِدْرَاهَا وَقَالتْ لِتِرْبِهِا أَعَبْدُ بَنِي الحَسْحَاسِ يُزْجِي القَوَافِيَا

رَأَتْ قَتَبَّاً رَثّــاً وَسَحْقَ عَبَاءَةٍ وَأَسْوَدَ مِمّا يَمْلِكُ النّاسُ عَارِيَـــا

يحمل هذا الخطاب نسقين: **الأول/** يشير إلى مبدأ التّعالي للمرأة؛ لأنّها تراه دونها محتقراً وهذا مبدأ ثقافي يتجلى في القيم البيئية الّتي نمت في نفسها هذا التّعالي والشّموخ والتّسلط على العبيد، وبالتّالي فإن هذا التّعالي يكشف عن الصّدى النّفسي الّذي كونته النّظرة المتعالية في نفس العبيد، لأنّ نظرة الآخر له والّتي كانت من الجنس الآخر الّذي يُمثّل أقل قيمة من الذّكور في الثّقافة العربيّة جعلته يحس بالرّفض والتّحقير مما كون عنده هذا الحافز لكشف الخلل الثّقافي. **والثّاني/** يكشف عن الصّفات المتجسّدة في العبيد الّتي يرونها فيهم دون غيرها فقوله: **(رت قتباً رثــاً)، (وسحق عباءةٍ)**، وكأن الصّورة المثالية لهؤلاء العبيد لا تكون إلاّ بمثل هذه الصّفات هذا في المنظور الثّقافي إلاّ أنّه عبر ذلك يشير إلى وجود صفات ايجابية أصبحت تمثل كيانه كصفة الشّجاعة والحبّ والكرم وهي صفات مقبولة في المجتمع لكن الالتّفات والتّعالي لا يرى فيها وجوداً. وإنما يرى التّحقير والفقر والطّاعة هي كل ما يكون موجوداً. أما عنترة بن شداد فيقول: [2]

يَعِيْبُونَ لَوْنِي بِالسّوَادِ وَإنّمَا فِعَالُهُم بِالخُبْثِ أَسْوَدُ مِنْ جِلْدِي

يحاول عنترة أن يضع نسقين متضادين في خطابه الهجائي يتجلى الأول بلونه الأسود بينما الآخر فيتجلى بأفعال قومه القبيحة، فاللون هنا يُمثّل صورتين الأولى الصّورة الايجابية الحسنة الّتي يراها الشّاعر؛ لأنّه لا ينظر إلى اللون وفق المنظور

[1] ديوان سحيم: 25

[2] ديوان عنترة بن شداد: 102.

الثّقافي الّذي يرى أنّ سواد اللون ما هو إلاّ صفة مهمشة محتقرة خصّ فيها العبيد دون غيرهم، بل أنّه ينظر إلى اللون على أنّه صفة طبيعية افتخارية تميزه عن غيره في السّلم والحرب فهي لا تقدم شيئاً للانتقاص من صاحبها وإنّما الأفعال هي الّتي تثبت الوجود وهذا يحيل إلى اكتشاف الثّغرات الفادحة في تلك الثّقافة وظنيتها لا أزليتها. والأخرى هي الصّورة التّحقيرية الّتي وجهتها الثّقافة لهؤلاء الأشخاص، فأصبح اللون الصّفة السّائدة على كل الصّفات، فالإشارة هنا تحيل إلى بعد ثقافي اجتماعي. أمّا نظرته فتحيل إلى بعد وجوديّ فعليّ؛ لأنّ أصل التّمايز في منظوره فعليٌّ لا ثقافيٌّ سائدٌ، فهو بذلك يجاهر بصفة العبودية إلاّ أنه يسعى لقلب المفاهيم الثّقافيّة مخاطباً إياهم بصورة (العبد/ الفارس) وهذا متنافٍ مع الثّقافة العربيّة الّتي ترى أنّ الصّفتين متناقضتين لا تجتمعان في هذا النّوع من الرّجال. إذاً فالشّاعر يقيم " تعارضاً حاسماً بين لون الجلد ولون الخُلق والفعل، وهو يصل إلى نتيجة مؤداها أنّ لون الجلد لا قيمة له، وإنّما القيمة كلّ القيمة فيما يستره هذا الجلد من خصال وأخلاق وأفعال"[1]، فالنّسق الثّقافي هنا يكشف عن التّخلخل النّفسي الّذي يبحث (عنترة) عن توازنه ما بين السّواد/ البياض، أيّ بين اللاممكن والحلم بالبياض الّذي تحول اللون الأبيض إلى حلم بالحرية وبالتّالي التّخلص من الذّل والهوان. أما النّسق الآخر الّذي نلمحه تحوّل اللون من لون جسدي إلى فعلي يكشف عن الجوانب القبيحة الّتي وصف بها قومه، فهوى يرى أنّ ثقافة اللون لا ترمز للعبودية وإنمّا العبودية هي ثقافة فعلية. لكن الثّقافة العربيّة أثبتت هويتها في النّظرة الطّبقيّة للأسود. فما ترى منه إلاّ كائناً وضيع النّسب، سيّء الطّبع، شرّيرَ الخُلق، ضعيف الهمة، مما دعا لوجود مبدأ التّهميش الاجتماعي واللاقبول بين أبناء المجتمع، مما أدى إلى تكوين دوافع نفسية ايجابية وسلبية في الوقت نفسه زرعت فيهم علوّ الهمة وسموّ الطّباع ونبل الخُلق. أمّا السّلبية منها فكونت فيهم العزلة وعدم القبول أو سماع الرّأي. فهذه الدّوافع جعلت من الشّعراء أداة ناطقة داعية للوقوف أمام هذه الثّقافة على الرّغم من اختلافهم على أساس هجاء الثّقافة والمجتمع أو هجاء انفسهم.

---

[1] تمثيلات الآخر صورة السّود في المتخيل العربيّ الوسيط، نادر كاظم، دار الفارس للنشر والتّوزيع، عمان ، ط1، 2004: 507.

لذلك فإنّ اجتماع اللون الأسود والعبودية وما نتج عنها من التّقيد وفقدان الحرية كونت مجموعة من العقد المستعصية اثقلت حياتهم وتكاثرت بذلك هممهم، فتفجّرت عن ذلك الكثير من الجوانب الخطابية الحاملة للأنساق الثّقافيّة على أساس التّصريح المباشر أو المضمر في القول الهجائي. إضافة لذلك فإنّ الشّعور بالظّلم الّذي سيطر على كاهل الشّعراء وهم لم يعرفوا أيّ ذنبٍ ارتكبوه سوى الّذي جعله القدر أن تكون أمه من تلك النّساء المهمّشات وبالتّالي نراه مسلّماً أمره للواقع؛ لأنّ ليس للفرد أن يختار أمّه إنْ كانت أمّه سوداء أو غيرها، فالأمّ هي" الحصان الاساس المادي اللازم لصحة النّسب الصّريح الموجب لامتلاك مكارم الأخلاق السّائدة في المجتمع" [1] لذلك إذا حُرِمت الأمّ من ذلك حُرِمَ وليدها أيضاً. فعقدة اللون كانت ملحة في حضورها الخطابي إلاّ أنّ الشّاعر يميل في بعض خطاباته إلى تجاهلها عن طريق التّفاخر والاعتزاز ببياض أفعاله فهو هنا يواسي نفسه فيوهمها بكل ما يسد نقصه فيقول سحيم: [2]

إنْ كنتَ عبداً فنفسي حرةٌ كرماً أو أسود اللونِ إنّي أبيضُ الخُلق

لقد اعتمد الخطاب على التّضاد بين نسقين **الحرية / العبودية ، الأسود / الأبيض،** فهذا التّضاد يكشف عن ثبات الصّورة العبودية على الرّغم من دعوته إلى التّحرر، فكل ما يقوم به العبد كي يحاول أن يستميل نظرة القوم وجذب أنظارهم وإنّه بإمكانه أنْ يكون عضواً فاعلاً في المجتمع إلاّ أنّ هيمنة الثّقافة ورساخة أفكارها في عقل العربيّ جعلته لا ينظر للعبد ما هو إلّا كونه عبداً ذليلاً لا يمكن أنْ يكونَ فعّالاً في بيئته، فالخطاب يشكل نسقاً ثقافياً تسوده الحيرة والقلق داعياً لبيان شدّة الانفعال النّفسي تجاه المتغيرات الثّقافيّة.

فاختلاف اللون يعني اختلاف العرق وهذا يدلّ على وجود اختلاف طبقيّ، لذلك نستطيع القول أنّ هناك ترتيباً مقامياً فرضته الثّقافة على المجتمع جعل من السّادة

[1] الانتماء في الشّعر الجاهليّ دراسة، فاروق أحمد اسليم، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998: 78
[2] ديوان سحيم

يتماسكون بنظرتهم المتعالية على الآخر- العبد- إذاً فهذا يدلّ على اختلاف مكانة الشّخص في ظل المجتمعات الطّبقية في عصور اشتغالنا؛ لأنّ الثّقافة بقت مهيمنة في عقولهم على الرّغم من دعوة الإسلام إلى تغيير النّظرة، فالإسلام هنا وجدناه لا يؤثر إلّا على فئة قليلة قد التّزمت بتعاليمه. وخير دليل على ذلك وجود هذا التّمايز الطّبقي في الإسلام وما بعده، فهذا عقيل بن عُلَّفة المرّيّ يقول: [1]

لَمْ يَبْقَ مِنْ آلِ بَدْرٍ غَيرُ أَهْجِنَةٍ شُعْرٌ أَنُوْفُهُم حَولَ ابن عَمَّارِ

يكشف هذا الخطاب بجمله الثّقافيّة المليئة بالمضمرات المحركة للأفكار والسّلوك والقيم عن ثيمة الهجاء؛ لأنّه جاء يعبر عن ثقافة جاهلية لا إسلامية. وبما أنّ الثّقافة الجاهليّة تجسدت في العصر الأموي بصفة عالية؛ فنراه يدعو عن طريقها إلى ضرب البناء النّسقي الاجتماعي لهذه القبيلة المتمثلة بـ (آل بدرٍ)، فالنّفي هنا يحيل لتجريد القوم جميعاً من صفة الوجود العرقي الأصيل الّذي دعت الثّقافة لحفظه وهيمنته على غيره من الأنساق العرقية، فالهجين هنا يحمل دلالّتين العبد والدّخيل وكلاهما بعيد عن الصّفات العربيّة، فالشّمولية الّتي دعا لها الشّاعر أصبحت منطلقاً ثقافياً قمعياً للهجاء، كما دعا لضرب الشّخصية القيادية المتمثلة بـ (ابن عمار) لأنّ الاعتماد على العبيد في سياسة القبيلة وإدارة شؤونها يعني هلاكها وفقدان هيبتها وبالتّالي الدّعوة لفنائها؛ لأنّها في نظر الشّاعر لا تحمل الموروث القبلي الدّاعي للتعالي والسّمو والرّغبة في البقاء هذا من جانب، ومن جانب آخر فيها دعوة إلى الامتناع عن الكثير من المظاهر الّتي حفلت بها الثّقافة، فتحرير العبيد وتسنمهم زمام الأمور يعني العمل على ضرب الثّقافة القبلية لذلك كان النّص داعياً " لإنتاج خطاب ايديولوجي، بل إنّه يتجاوز هذا الحدّ ليسهم في إعادة بناء وإنتاج أنساقه الايديولوجية من حيث هي تمثيلات" [2] فهذا البناء يحتاج إلى قمع لثقافة القبيلة المتمثلة بـ آل بدرٍ

---

[1] ديوان عقيل بن عُلَّفة المرّيّ سيرته وشعره، د شريف راغب علاونه، دار المناهج للنشر والتّوزيع، عمان الأردن، ط1، 1425هـ - 2004م : 101.

[2] النّقد النّسقي تمثيلات النّسق في الشّعر الجاهليّ، يوسف محمود عليمات، الأهلية للنشر والتّوزيع، الاردن، ط1، 2015: 16.

جميعاً؛ وذلك بسبب عدم وجود أحرار فيها تستند عليهم الطّبقة الحاكمة وهذا يتنافى مع الموروث الثّقافي. ويقول الحيقطان: [1]

لَئِنْ كُنْتُ جَعْـدَ الرّأَسِ وَالجِلْدُ فَاحِمٌ فَإِنّي لَسَبْطُ الكَــفِّ وَالعِرْضُ أزْهَرُ

وإنَّ ســـــوَادَ اللَّوْنِ لَيْسَ بِضَائِرِي إذا كُنـتُ يَوْمَ الرّوعِ بالسّيْفِ أخْطِرُ

فَإنْ كُنْتَ تَبْغِي الفَخْرَ فِي غَيْر كَهْنَه فَرَهْطُ النّجَاشِي مِنْكَ فِي النّاسِ أفْخَرُ

تأَبَى الجُلَنْدَى وابنُ كسْرَى وَ حَـارِثٌ وَهَــوذَةُ وَالقِبْطِيُّ وَ الشّيْخُ قَيْصَرُ

غَزَاكُمْ أبُو يَكْســـُومَ فِي أمِّ دَارِكُمْ وأَنْتُمْ كَقِبْصِ الرّمْلِ أو هُوَ أكْثَــرُ

وَمَـــا الفَخْرُ إلَّا أنْ تُبِيْتُوا إزَاءَهُ وَأنْتُـــمْ قَرِيبٌ نَــارَكُمْ تَتَسَعَّرُ

السّتَ كُلَيْبِيَّاً وَ أُمُّـــكَ نَعْجَـــةُ لَكُم فِي سِمَانِ الضّأنِ عَارٌ و مَفْخَرُ

إنّ الأنساق الثّقافيّة الّتي تجلتها القصيدة تدعو إلى ضرب القيم الثّقافيّة العربيّة، فيراها الشّاعر هي المهيمن الّتي جعلته محتقراً منبوذاً، فهنا بمجموعة من الجمل الثّقافيّة الّتي يصرح عن طريقها بهذا الصّرح العظيم الّذي بناه السّود أمثاله كي يؤكد مبتغاه النّسقي الّذي يريد إظهاره بأنهم لم يكونوا عبيداً بل كانوا أسياداً، إذاً فخطابه هنا جاء مغايراً عمّا سبق من خطاب السّود، فهو يمجد الأحباش ويدعو لانتزاع الثّقافة العربيّة الهزيلة عبر الصّور التّجريدية الّذي احتواها الخطاب الدّاعية لكسر الشّوكة المتعالية للعربي أمام الصّفة المهمشة في ثقافتهم، فهنا حاول أنْ يضربَ قيمهم العربيّة بثقافة عربية بحتة وهي إنكار العرب لدعوة الرّسول، وهذا أصبح مثلباً عليهم، فهو يحاول أن يعمل على تكوين صورة نسقيّة جاعلة من الهيمنة الثّقافيّة مهمشة معدومة، فيكون الدّافع اللوني والعرقي قد سيطر على خطاب الشّاعر حتّى قادهم إلى نكران ثقافتهم بذاتهم.

[1] رسائل الجاحظ، بشرح وتحقيق عبد السّلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1384هـ - 1964م: 183-185.

فالدّافع لهذا القول شقّان يمكن الوقوف عليهما لمعرفة الصّورة المحرّكة للنسق الهجائي **أولها**: قول جرير له:

كَأَنَّهُ لَمّاَ بَدَا لِلنَّـــــاسِ أيْر حِمَـــارٍ لُفَّ فِي قِرْطَاسِ

فهذا الاستهجان والاحتقار أصبح دافعاً لرسم هذه الصّورة الهجائية. و**ثانيها** العمل على قمع الفكرة الرّاسخة في الثّقافة العربيّة الّتي هيمنت على العربيّ، وجعلته ينظر للأسود على أنّه وضيع لا يصلح إلّا للعبودية، فكان هجاؤه قائماً على مبدأ استنكاري من جانب، ومن جانب آخر على مبدأ تذكيري بأحداث العرب التّاريخية الّتي وصفها بتقليل شأنهم، فهذا الخطاب يكشف عن " تغيّر واضح في الخطاب الثّقافي الّذي رسم العلاقة بين العرب الأسياد والسّودان العبيد، والّذي حدّد من له الحق والأهلية ليمارس التّمثيل... فهي تؤشر على تغيّر في أدوار التّمثيل"[1]. ونرى في هذا الصّدد قصائد أخرى[2]، فالدّافع اللون والعرق قد حرك العراك الهجائي بين الشّعراء وخصومهم حتّى ذهبوا يبهرجون بما لديهم من قوة وشجاعة وتذكر العرب بغزوة الأحباس لهم في عقر دارهم، كي يبرهنوا على أنّ الصّفة اللونية لم تكن ذليلة ولا مغمورة ولا تتمتع إلّا بصفات العبيد وإنّما هي صفة سطحية غير مؤثرة، وبهذا يكون الفعل هو أساس التّمايز الطّبقي لا صفة اللون.

---

[1] تمثيلات الآخر صورة السّود في المتخيل العربيّ الوسيط: 548.

[2] ينظر: رسائل الجاحظ في مطلع القصيدة لسنيح بن رباح يقول فيها:
ما بال كلبٍ من كليبٍ سبُّنا أن لم يُوازن حاجباً وعِقالا: 190- 192.

ثالثاً/ الدّافع العقائدي ومرجعيّاته

عند التّحدث عن الدّوافع العقائديّة في ظل المنظور النّسقي نقصد بها المواقف الّتي هيمنت على جوّ الخطاب الهجائي عبر بيان شدّة العقيدة وماهيتها في تحفيز الشّاعر على تبني فكرة الهجاء، موضحاً فيه البنية السّطحيّة أو العميقة؛ لأنّ الخطاب هنا يكون تابع لتصورات ثقافيّة عقائدية فكرية سادت في حياته، وكان لها أثر في قولبة شعره. أي أصبحت العقيدة تمثل المكوّن الأساسي من حصيلة المكونات الدّلالية الّتي يزخر فيها الخطاب، فالعقيدة هنا لم تكن الدّين الإسلامي فحسب، بل هي مصطلح عام يطلق على جميع الأديان وفي جميع الأزمنة والأمكنة كالوثنية والحنفية والمسيحية والإسلامية إلخ . وبهذا يكون الخطاب الهجائي هو مركز التّبني أو الانسجام مع هذه الثّقافة العقائدية بكلّ تجلياتها بغية تقديم أنساق منسجمة تقدم رؤية شعرية متماسكة. لذلك فالشّاعر عندما يتبنّى فكرة عقائدية يكون أمام صورتين:

أوّلاً/ التّمسك بثقافة هذه الفكرة والدّفاع عنها بشتى الطّرق والدّعوة إلى استمراريتها وصحتها.

ثانياً/ العمل على تقديم الصّور القبيحة لمن يكون خارجاً عن فكره وبهذا يكون محط أنظاره ودافعه الإنسان الّذي يكون بعيداً عن كينونته وانتمائه العقائدي مما نراه يصب غضبه على هؤلاء واصفاً إياهم بالكفر والإلحاد، وتكون العقيدة هي المحرك الواعي واللاواعي لتبني الفكرة وقبولها، لأنّها تمثل ثقافة جلية حققت مجموعة من غاياته وجعلته ذا علمٍ ومكانة بين أفراد مجتمعه.

إنّ وجود أكثر من ديانة في المجتمع العربيّ تعني وجود أكثر من ثقافة، فمنذ بداية الشّعر العربيّ الّذي حدّه الجاحظ بقوله المشهور" وأمّا الشّعرُ فحديثُ الميلاد، صغير السّنّ، أول من نهجَ سبيله، وسهل الطّريقَ إليه: امرؤُ القيس بن حجر، ومهلهل بن ربيعة... فانظر كم كان عمرُ زرارة! وكم كان بين موت زرارة ومولد النّبي عليه الصّلاة والسّلام؟! فإذا استظهرنا الشّعر، وجدنا له – إلى أن جاء الله

بالإسلام- خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام"[1] نمت الدّوافع العقائدية الحاملة للثقافة المختلفة الّتي جسدتها الأديان حتّى أصبحت محرّكاً لإتهام الآخر بالشّرك، فانتشار الأصنام في جزيرة العرب وهيمنت الدّيانة الوثنية أصبحت تمثّل ثقافة متعاليّة في هذه البيئة، فيقول زيد بن عمرو بن نفيل في هجاء هبل[2]

ولا هُبلاً أزورُ وكانَ ربًّا لنا في الدّهرِ إذ حلمي صغير

وهناك أشعار أخرى كقول عمرو بن الجُعيد، وشدّاد بن عارضٍ الجشمي[3].

أمّا بقدوم الإسلام فوجدناه يجسد صراعاً ثقافيّاً عمِدَ إلى بناء شعر هجائي شهد معارك أدبية بين صفين من المسلمين والمشركين، لذلك كان له دافع قويّ لقول الشّعر؛ لأنّ الاختلاف العقائدي مبني على اختلاف ثقافي، فالإسلام دعا لبناء نظام ثقافي جديد حاول ضرب القيم الثّقافيّة الجاهليّة المخالفة لتعاليم الإسلام إلاّ أنّ الشّعراء وبالأخص المخضرمين لم يتأثروا جميعاً بهذه الثّقافة. بل بقيت الثّقافة الجاهليّة مهيمنة على عقولهم، فقول الرّسول (ص) " ما يمنع القوم الّذين نصروا رسول الله صلى الله عليه {وآله} وسلم بسلاحهم أنْ ينصروه بالسّنتهم" [4] فهذا يُمثّل دافعاً حقيقياً في قول الخطاب الهجائي، فجاء تجلياته في استعمال الخطاب الهجائي القائم على إيراد الأدلة والبراهين المنغرسة في بيان إثارة حفيظة المهجوّ، إذ كان الجدال العقائدي في خطابهم يُمثّل سمة ثقافيّة حاملة لكثير من الأنساق الدّينية، إذ أصبحتْ هذه الدّوافع تمثل استجابة واضحة لتلك الثّقافة الّتي تبناها الشّاعر سواء أكانت اسلاميّة أم غير ذلك، فالشّاعر عندما يهجو الخصم يسعى لكشف القيم العليا الّتي يعمل على ضربها، إذاً فهو يصور تجربة شعورية دافعية عمدت على تحريكها مجموعة من العوامل العقائدية إما عبر الصّورة الّتي رسمها الدّين أو عبر الصّورة

---

[1] كتاب الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، بتحقيق وشرح عبد السّلام محمد هارون، ط2،1384هـ - 1965م، ج1: 74.

[2] كتاب الأصنام، لأبن الكلبي، تحقيق الأستاذ أحمد زكي باشا، د. ت: 26

[3] ينظر: كتاب الأصنام لابن الكلبي: 16- 17.

[4] الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، ج4: 137.

الّتي رسمتها الثّقافة. أيّ إنّ الخطاب عكس واقع الأحداث بكل ما فيها من مضامين فكرية ودينية تجلت في بيان النّتاج الثّقافي لجميع الاتجاهات العقائدية حتّى أصبح خطاباً ثقافياً حاملاً لتجليات نسقية مضمرة وظاهرة منها، فعبد الله بن رواحة يقول: (1)

نَزُوعُ قُرَيْشَ الكُفْرِ حتّى نَعُلَّهَا بِخَاطِمَةٍ فَوْقَ الأُنُوفِ بِمِيْسَـــمِ

نُنَزِّلُهُمْ أَكْنَافَ نَجْـــدٍ وَنَخْلَةٍ وإنْ يُتْهِمُوا بِالخَيْلِ والرّجْلِ نُتْهِمِ

يَدَ الدّهْرِ حتّى لا يُعَوَّجَ سِرْبُنَا ونُلْحِقَهُمْ آثَـارَ عَـــادٍ وجُـــرْهُمِ

لقد وظّف الشّاعر التّشبيهات البلاغية المتداولة عبر ثقافة جديدة وهي الثّقافة الإسلامية ليجعل منها أداة لتمرير نسقه الهجائي، فلفظة نزوع قريش تحمل دلالة على الذّل والهوان؛ لأنَّها في مدلولها الأصلي مرتبطة بسوق الأبل لكنه عند توظيفه لهذه الجملة الثّقافيّة تحول معناها لمعنى آخر، فهي تحيل إلى سيطرة المسلمين وقدرتهم على قتال المشركين ومطاردتهم والتّمكن منهم، فبعدما كان المسلمون مهمّشين أصبحوا المركز المسيطر الممثل للثقافة المهيمنة، والقريشيون هم الهامش، فالاستمراريّة الّتي كونتها الأنساق والجملة الثّقافيّة تعطي الهيمنة لحكم الخطاب الشّعري والسّلطة الواضحة لتكرار العمل، أيّ نزوعهم مرة تلو الأخرى. أمّا عجز البيت فيدلّ على نسق مضمر آخر يشكل المشهد القتالي المتجسّد في شدة الضّرب والطّعن موضحاً منه صورة الأسرى وكيف تمثل ذلهم وهزالة مجدهم وهم كانوا يتعالون على غيرهم بصفتهم أهل سيادة وريادة، والآن أصبحوا أذلاء يقادون كما تقاد الأبل، موضحاً السّبب الرّئيس في ذلهم وهو كفرهم لا ضعفهم. ومن ثم يختم الصّورة حكماً تشريعياً واضح، فيقول **(ونُلْحِقَهُمْ آثَـارَ عَـــادٍ وجُـــرْهُمِ)**، فالنّسق هنا مترشح من حكم ديني بحت يجسد قصة عاد الّتي أشار لها القرآن الكريم، فالخطاب هنا تحمل صورة واضحة على الفناء والموت؛ لأنّ الموت هنا لم يكن

[1] ديوان عبد الله بن رواحة ودراسة في سيرته وشعره، د. وليد قصاب، دار العلوم للطباعة والنّشر، ط1، 1401هـ - 1981م: 131

حقيقيّاً وإنّما كان رمزاً لموت الفكر الوثني، أيّ يحتكم النّسق ليكون صورة ذات ديمومة عالية تحكي قصة تسعى لتشكيل دلالة واضحة على استمرارية الثّقافة الإسلامية المتجسّدة في دعوة الرّسول الأكرم (ص) وبين ثبات هذه الدّعوة بوصفها دعوة أزلية قادرة على إزالة وتهميش الفكر العقائدي.

إذاً فالخطاب تترشّح منه صورتان: أولهما: فكر متجسّد في ضياعهم في دار الدّنيا، والآخرى: فكر متجسّد في اندثارهم في نار الآخرة. وهذا يعني توظيف الثّقافة الدّينية توظيفاً راسخاً " في أذهانهم ووجدانهم من الحسب الإسلامي ينتقون منه الألفاظ والصّور الّتي يزينون بها شعرهم على نهج السّلف"[1] فالألفاظ الدّينية تشكّل صورة ثقافيّة للفكر السّائد لدى المهجو دعا الشّاعر عبرها إلى التّمرد على الثّقافة المعتادة، إذ كان الهجاء العقائدي يعني هيمنة الخروج والتّمرد على كينونة الثّقافة الملحدة. ثم يرسم صورة نسقية أخرى في القصيدة ذاتها مخاطباً أبا سفيان قائلاً: [2]

فَأَبْلِغْ أَبَــا سُفْيَانَ إِمَّــا لَقِيْتَــهُ لَئِنْ أنْتَ لَمْ تُخْلِصْ سُجُودَاً وَتُسْلِمِ

فَأَبْشِرْ بِخِزْيٍ فِي الحَيَاةِ مُعَجَّلٍ وَسِرْبَالِ قَــارٍ خَــالدّاً فِي جَهَــنَّمِ

لقد سيطر الخطاب الإسلامي على جوّ القصيدة حتّى نراه يهجو أبا سفيان بهذا النّسق الثّقافي، فهو يريد أن يبيّن أنّ الإسلام هو الأداة للخلاص والنّجوى، وهذا يحيل إلى ضرب القيم الكفرية بكلّ تجلياتها الّتي بقيت متجذرة في ذهن أبي سفيان وغيره، فلفظة (السّجود) يعني الطّاعة والخضوع وكسر حال التّعالي والنّظرة الدّونية للآخر، أمّا نسقها المترشّح فتعني الدّخول في دائرة الإسلام، وهذا يدلّ على الدّعوة لكسب الحرية والدّيمومة، إذاً فالإسلام هنا مشروط بالسّجود، فالتّعاضد اللفظي هنا يكشف عن صورة الخزي لدى الكفر. أمّا النّسق الأخر يبين متسع الايديولوجيّة الدّينيّة ومحل تعارضها مع الايديولوجيّات الأخرى؛ لأنّ الكفر أصبح عيباً في مضمون الثّقافة الجديدة وبالتّالي فهو يحمل صورة الاحتقار، فهذا التّكثيف في

---

[1] القصيدة الأموية- رؤية تحليلية، عبد الله التّطاوي، دار غريب، القاهرة – مصر، 1984: 12.

[2] ديوان عبد الله بن رواحة : 131

الخزي واقترانه بالحياة العاجلة يعبر عن قوة الدّافع في بناء الخطاب، إذاً فهو يعبر عن وعي إسلامي جماعي يكشف عن حمولات ثقافيّة متعدية لذاتية الشّاعر كونها تحمل صفة عمومية متجانسة مع الصّورة الّتي سبقتها أعلاه الحاملة لاندثار قوم عاد. ثمّ يكشف النّسق عن مبتغاه النّهائي كي يشير للبعد الدّلالي للكفر واقترانه بديمومة العذاب، فنراه يوظّف المعاني الإسلامية ليعبر فيها عن صورته النّسقية من خلال قوله تعالى: { خَالِدِينَ فِيهَا لاَ يُخَفَّفُ عَنْهُمُ العَذَابُ وَلاَ هُمْ يُنظَرُونَ}[1] إذاً فهذا الخطاب يعمل على تحرير الإنسان وابتعاده عن الثّقافة الجاهليّة الّتي سادت المجتمع وجعلته محكوماً بهذه الصّفات الذّميمة الّتي دعا الشّاعر إلى الحذر منها، وأراد أنْ يحولها إلى مكونات ثقافيّة جديدة موافقة لتعاليم الإسلام.

فالشّاعر أراد عبر ذلك بناء نسق إسلامي حاملاً للثقافة الجديدة داعياً لضرب كلّ القيم والمبادئ المتنافية مع هذه الثّقافة، فهجائه هنا جاء مخالفاً عمّا سبقه فهو لم يوظّف البخل والجبن وعدم الأخذ بالثّأر أو غير ذلك مما ساد في ثقافته الأولى وإنّما عمد لبناء نسق جديد. وهذا عروة ابن أُذينة يوجه خطابه نفسه بالدّافع العقائدي قائلاً: (2)

وَلَوْلاَهُمُ لَمْ يَهْتَدِ النّاس دِيْنَهُم وَضَلُّوا ضِلَالَ النّيْبِ تَعْوِي سِقَابِهَا

وَلِمْ يَهْلِكُوا إلاّ عَلَى جَــاهِلِيّةٍ عَصَاهَـــا عَلَيْهِمْ ترْتب وَعَذَابِهَا

لقد مثل خطاب الرّفض والقبول صورة متضادة حملت مضامين ثقافيّة جسدتها أنساق هجائية، من حيث بيان دور الثّقافة الإسلامية وقدرتها على الهيمنة الباعثة للخلود لا للجحود، فينطلق خطاب الشّاعر على أساس أنّه يُمثّل ثقافة اجتماعية عامة، بوصفه أداة لتجسيد هذه الثّقافة الّتي يسعى إلى انتشارها جاعلاً من نسقه يقوم على مبدأ الحوار بين مجموعتين الأولى: تجسدت في رهط الرّسول الأكرم (ص)،

---

[1] سورة آل عمران الآية 88.

[2] شعر عروة بن أُذينة، د يحي الجبوري، النّاشر مكتبة الأندلس ببغداد، 20 جمادى الأولى 1390هـ - 23تموز 1970م: 44.

والثّانية: المتزمتين في ثقافة الجحود والعصيان فيصفهم في عجز البيت الأول بقوله : **(وَضَلُّوا ضِلَالَ النّيْبِ تَعْوِي سِقَابِهَا)**، فهنا يؤكد على استمراريّة الضّلال والعصيان، إذ يكشف النّسق عن معنى الهول وشدة العذاب ومبتغاه، فلا يفر منه أحد ولا يحمله غير صاحبه فالدّلالة النّسقية للمفردات (نيب، تعوي، سقابها) تكشف عن دلالات أخرى (كالهرم والكبر، شدة الصّوت وامتداده، ووليد النّاقة الجديد العهد) فكل هذه التّمثيلات الّتي كونتها المفردات تشكل نسق أعمّ وأشمل يتشكّل في صورة يوم القيامة ودهشة النّاس فيه، فيتحول هذا الوليد إلى شخص كبير من شدة الصّوت الممدود لسقر جهنم، ثمَّ يأتي بالاستمرارية لهذه الأنساق ويؤكدها بالنّفي فيقول:

وَلِمْ يَهْلِكُوا إلاّ عَلَى جَاهِلِيّةٍ عَصَاهـا عَلَيْهِمْ ترْتب وَعَذَابِهَا

ثمّ بعد ذلك الاستثناء يتمّم النّسق البياني لمعرفة سبب العذاب، وهو تزمتهم بالثّقافة الجاهليّة الدّاعية لعبادة الأوثان، فالشّاعر هنا يصف الخطاب من حيث التّقابلات الضّديّة المتجانسة (الهداية/ الضّلال)، (الجاهليّة/ الإسلام)، (الجنة/ النّار)، فالهداية والإسلام والجنة تمثل مؤلف مزدوج؛ لأنّها صفة مرتبطة بالذّات الإلهية وبالرّسول (ص) كي تحقق تداخلاً منظوراً لبيان صدق الدّعوة، وإنّ تقييد الخطاب الهجائي بالدّافع العقائدي دلالة على مظهر الثّقافة المنغرسة في ذاتية الشّاعر؛ لأنّها تمثل في ذاته مدخل التّوبة والإيمان، في حين النّسق الضّدّي المجسد للمهجوّ يتمثّل بنسق الضّلالة فلفظة (الجاهليّة) تعني عدم الإيمان، عدم الإقرار بوحدانيّة الله، عدم الإقرار بدعوة الرّسول (ص)، عدم معرفة تعاليم الإسلام، فتكون النّتيجة الحتمية لذلك هي استمرارية العذاب والخلود في العصيان، فالتّرتب في الكفر يعني بناء حاجز يمنع قبول الهداية وسماعها. وقال النّعمان في هجائه: [1]

يَا سَعْدُ لَا تُعْدِ النّدَاءَ فَمَا لَنَا نَسَبٌ نُجِيْبُ لَهُ سِوَى الأَنْصَارِ

نَسَبٌ تَخَيَّرَهُ الإِلَهُ لِقَوْمنَـــا أَثْقَلْ بِهِ نَسَباً عَلَى الكُفَّـــــارِ

[1] شعر النّعمان بن بشير الأنصاري، حققه وقدم له د. يحيى الجبوري، مطبعة المعارف، بغداد، ط1، 1388ه، - 1968م: 61.

إنَّ الّذينَ ثَــوَوا بِبَدْرٍ مِنْكُمُ يَوْمَ القَلِيْبِ هُمُ وقُودُ النّــارِ

لقد اعتمد الشّاعر على نسق المحاكاة الثّقافيّة في إظهار وإثبات الثّقافة الإسلامية المهيمنة على الخطاب الشّعري، إذ قامت هذه المحاكاة على الانتقال من العتاب إلى التّهديد، إضافة إلى ذلك التّصريح المباشر بالكفر، ففي قوله: **(نَسَبٌ تَخَيَّرَهُ الإِلَهُ لِقَوْمنَــا)**، فالفخر هنا يخرج إلى بيان الصّورة المتعالية لذاتية الشّاعر، أيّ تحوّل التّفاخر من فردي قبائليّ إلى جمعيّ إسلاميّ، فمن خلال هذا التّعالي يرسم صورة الدّونية للمهجوّ عبر قوله: **(أَثْقَلْ بِهِ نَسَباً عَلَى الكُفَّــارِ)**، فالصّورة تحيل إلى بعد ثقافي يعمل على فرض السّطوة والقوة والهيمنة على قريش، وبالتّالي يريد أنْ يصرح بأنْ القوة القارة الّتي تمكنت من نصر الدّين وارتفاع لوائه هم الأنصار فـ (الثّقل) يحمل قوة الضّرب وشدة البأس، ويحمل معنى كثرة الموتى من الخصم، فالتّضاد النّسقي بين صورة الفخر وصورة الهجاء تكشف عن الدّعوة إلى المهيمن الثّقافي والدّعوة لتجريد الدّوافع العقائدية الوثنية، لذلك أصبح الدّافع العقائدي هو المحفز لرسم الصّورة الهجائية.

أما قوله: **(إنَّ الّذينَ ثَــوَوا بِبَدْرٍ مِنْكُمُ)** أصبحت هذه الجملة هي المكون الثّقافي الّذي جسد الموقف الهجائي، حتّى عدت عيباً ومثلباً، فالحادثة هنا أصبحت فكراً داعياً لقمع الثّقافة الوثنية وعمدت على ترسيخ الثّقافة الإسلامية؛ لأنّها تمثل بداية المرحلة الانتقالية للثقافة الإسلامية، فمعركة بدر هي المحور الثّقافي الّتي دارت عليه المحاكاة حتّى أصبحت موطن فخر وهجاء في الوقت ذاته. أما الجملة الثّانية في قوله: **(وقُودُ النّــارِ)**، فتكشف عن الصّورة الحتمية للكفر؛ لأنّ الرّافد الثّقافي أصبح الأداة الفعّالة في تلك الأنساق حتّى دعا لتمكين الشّاعر من توظيف الخطاب القرآني كي يعمل على استباحة الثّقافة الوثنية الّتي عدَّتْ موضعِ سخر وزجر بعدما كانت موضع فخر وعزة. ومن جانب آخر نرى الشّاعر ناقداً للثقافة الرّجعية الّتي حرص الأمويون على إعادتها وهي الثّقافة الجاهليّة الدّاعية لضرب القيم والمبادئ الإسلامية، فيكون خطابه إلى جانب ذلك توعية للمجتمع الّذي أصبحت الثّقافة

الرّجعية تنغرس فيهم من دون الشّعور بها. فالنّص الخطابي يكشف في انتاجه تمثيلات نسقية وبشكل متميز حاد ومحكم ومتماسك الأنساق من بنائه النّسقي الّذي انتج هذه التّمثيلات[1]. إذاً يمكن القول إنّ الثّقافة الإسلامية أثرت على جزء من المجتمع العربيّ مما أخذت تجسد تأثيرها عبر الاهتمام ببعض الجوانب الثّقافيّة الّتي استطاع الشّاعر الهجّاء أن يقف عليها ويبرزها في خطابه، فجاء هجاؤه حاملاً للعديد من الصّور النّسقيّة المكلّلة بصور العقاب وبيان مكان الكفر والكافرين كما يتضح ذلك في قول كعب بن مالك: [2]

جَاءَتْ سَخِيْنَةُ كَي تُغَالِــبَ رَبَّهَــا فَلْيُغْلَبَــنَّ مُغَالِــبُ الغَــلَّابِ

لا يختلف هجاء كعب عمّا سبقه من شعراء الدّعوة، فكان شعره قائم على مبدأ إثبات الحجج والبراهين الّتي دعت إلى رتع الثّقافة الوثنية والعمل على ترسيخ واثبات الثّقافة الإسلامية، فقوله **(سَخِيْنَةُ)** هنا تحمل دلالات تحيل إلى مركز الكفر والإلحاد، فهو يرسم صورة المجيء بدافع السّخرية؛ لأنّه عندما صرح بهذه اللفظة يريد قدومهم على اطباعهم وعاداتهم الجاهليّة؛ لأنّ سخينة هي لقب لقريش في تلك المدّة. ومن جانب آخر فاللفظة تحمل جانب من التّصغير عندما شبههم بدقيق الحساء أمام نفر قليل من جيوش المسلمين، وهذا يحيل إلى النّصر الإلهي إذ كانت معاني القرآن هي الرّافد الثّقافي في تجليات الصّورة. فهذه الأنساق الثّقافيّة تكشف عن صورة من التّهويل والتّعظيم على تأكيد ذاتية النّصر ودونية الفرار، فالتّضاد بين **(تُغَالِــبَ رَبَّهَــا، مُغَالِــبُ الغَــلَّابِ)** تحمل تجليات متعالية عن بيان تأكيد الدّعوة السّماوية وأحقيتها في النّصر والعمل على تهميش المشركين وتفرق جمعهم. لذلك يمكن القول إنّ الشّعراء عمدوا على هجاء التّمرد الدّيني المبني على فكرة الخروج عن التّعاليم الإسلامية والفكر الدّاعي إلى اشباع الشّهوات، إذ شكّل الدّافع العقائدي نسقاً ثقافياً يعمل على إظهار مواطن الأثم والكفر عن طريق التّوظيف النّسقي للجمل الثّقافيّة

---

[1] ينظر: النّقد والايديولوجية، تيري إيجلتون، تر فخري صالح، المكتبة الوطنية، عمان، 1988: 118.
[2] ديوان كعب بن مالك الأنصاري، تحقيق وشرح مجيد طرَاد، دار صادر للطباعة والنّشر، بيروت – لبنان، ط1، 1997: 28.

حتّى أصبحت معياراً ثقافياً يُمثّل تجليات فكرية راسخة عند شعرائها، فهذه الصّور الحاملة للنسق الهجائي هي ليست جديدة على ثقافة العربيّ، ولكن الثّقافة الّتي طرأت عليها قد كستها ثوباً ثقافياً جديداً يختلف عمّا كانت عليه في الزمن السّابق، فالعقيدة كان لها الدّور الرّئيس في بناء النّسق الهجائي وتكوين المحتوى الخطابي في ذهن الشّاعر فهذا قيس بن سعد يقول: [1]

نُبِّئتُ بسِراً أطَـــــالَ اللهُ شِقْوَتَـــهُ قَالَ المَحَـــالَ وَعَمْرَاً دَعْوَةَ العَاصِ

فِي عُصْبَةِ الشّامِ مِنْهُمْ كُلُّ ذِي جِيَفٍ عَاتِي المَقَالَةِ عِنْـــدَ الحَرْبِ حَيَّاصِ

يوحي الهجاء لبعد ثقافي ديني وهو حقيقة الكفر والشّرك والعداوة لأهل البيت (ع)، وهنا يريد الشّاعر أنْ يصرحَ بمبادئ الدّين القيم عبر إظهار الصّورة الضّدية لشخصية المهجو، ويحيل سبب ذلك إلى بعد عميق وهي منظومة الفكر الخُلقي الحاملة لتنمية الفكر الثّقافي فـ **(دَعْوَةَ العَاصِ)** تحمل هذا النّسق؛ لأنّ ذلك يدلّ على الولد الدّعي إلى غير أبيه وهذا يكشف عن: البغي من خلال وصف أُمّه بأنّها باغية غير محصنة، وهذه الصّورة الّتي أراد الشّاعر إيصالها للمتلقي؛ لأنّها تتنافى مع المبادئ الإسلامية، ويترشّح من ذلك أيضاً ضياع النّسب، وهذا ما حافظت عليه الثّقافة الجاهليّة والإسلاميّة معاً بأنّه ليس معروف النّسب. أمّا البيت الثّاني فإنّ نسقه كان نتيجة للأول؛ لأنّ هذه الصّفات هي وليدة لأهل البغي لا للشجعان فقوله **(ذِي جِيَفٍ)** فالتّورية الثّقافيّة هنا تحمل معنى قريب غير مقصود وهو تحقيق الانتصارات العظيمة حتّى نراهم يتركون أجساد موتاهم من غير دفن، أما المعنى المقصود وهو بيان صورة الفجور والزنا المحملة بالكفر والفسق؛ حتّى جعلت رائحتهم نتنة نتيجة قبح الأعمال الّتي حرمها الإسلام حتّى عدت هذه صفاتهم بدليل قوله **حَيَّاصِ** الحاملة

[1] ديوان قيس بن سعد الأنصاري، سلسلة دواوين الشّعراء من أصحاب علي أمير المؤمنين (ع)، جمع وتحقيق وشرح قيس العطار، النّاشر دليل، ط1، 1421هـ : 84.

لنسق الفرار والهروب وهي صفة الخزي والاذلال إذ نراه احتكم في هذا إلى قوله تعالى **حَيَّاص{ مَا لَهُمْ مِنْ مَحِيْصٍ}**[1]

[1] سورة الشّورى جزء من الآية 35.

الفصل الثاني

جدليّة الهجاء بين النّسق المركزيّ واللامركزي

توطئة

في كلّ ثقافة وفي كلّ مجتمع من المجتمعات يوجد جدل ثقافي ينتج عنه عددٌ غير محدّدٍ من الجدليّات، وهذه الجدليّات تدعو لوجود أنساق متزامنة ضدّية تعمل على هيمنة أحدهما وتهميش الآخرى، وفق مقتضيات ثقافية وأخرى بيئية واجتماعية، وهذه دعت لوجود جدل قائم بين (الرّجل/ المرأة)؛ لأنّ الثّقافة العربية أعطت زمامها للرّجل ومكنته من كلّ شيءٍ، إذ يمثل الجدل المحور القائم بين المتناقضات، نتيجة لوجود كينونتها داخل المساحة الثّقافيّة التّي يعمل المركز على اثبات وجوده من خلال تهميش الآخر، إذ تتجلى هذه الجدليّة في الخطاب الهجائي نتيجة لوجود مركزيّة الرّجل كونه الوليد الأعظم والأقوى في ميدان الثّقافة العربية، فهو يسعى دائماً للسّيادة والارتقاء، مسلطاً الأضواء على مجموعة من آليات الخطاب التّي يراها منسجمة مع الصّورة الثّقافيّة لهامشية المرأة التّي كوّنتها ثقافته، فتتكون صورة الخطاب الهجائي في المحور الجدليّ الأفقي القائم على جدليّة الحوار والتّلاقح الثّقافي بين خطاب الرّجل والمرأة، الذّي شكلّ هذا الخطاب بنية هذا الجدل، أيّ أنّ هناك تمايزاً ثقافياً قائماً على عناصر معينة دعت لتشكلّ هذا المظهر تتواجد في (البيئة، التّاريخ، الإنسان) كونهم يشكلّون الطّبيعة البيئية، والتّجارب الثّقافيّة، والمركزيّة الحاملة لهذه الثّقافة، التّي كوّنت الحدّ الثّقافي لهذا الجدل، فالفحولة إطار عام فرض نظامه على كلّ المكونات الثّقافيّة، ثُمَّ رسّخت الثّقافة هذا الفكر ودعت على رواجه عبر مكونات نسقية مضمرة ومترشحة من نسق ظاهر مكونة صورة أو نسقاً آخر، تمثلت بالعادات والتّقاليد التّي أصبحت آلية ثقافية قادرة على تمرير أنساق الخطاب ، لذلك أصبحت مركزيّة الرّجل تتمثل في بنية ثقافية قارة عملت على التّغلغل والثّبات في كلّ جوانب الحياة ومنها الشّعر الهجائي.

لذلك أصبح ضربها أمراً صعباً للغاية، وتغيُّرها بطيئاً جداً، لذلك يمكن القول: إنّ قولبة الخطاب المركزي وثباته جاء من الهيمنة الثّقافيّة لذلك الخطاب إلاّ أنّ سرعة التّحوّل في الهامش من المحددات الثّقافيّة العامة التّي وظفتها طبيعة الخطاب وعملت على رواجها دعت لبناء نسق ضدّي يسعى إلى وجود محددات تعمل على ضرب النّسق الثّقافي من أجل الحصول على تراتبية اجتماعية مغايرة، تعمل على إعادة إنتاج نسق ثقافي يؤمن بقدرة المرأة وعدم دونيتها، أيّ عمل هذا الجدل الثّقافي على بناء نسيج معرفي خطابي يعمل على مقاومة المهيمن ويبدأ بالتّمرد عليه عبر ضرب المتوارث الثّقافي، الذّي جعل الرّجل يمتلك تلك الهيمنة.

لذلك يمكن القول: إنّ صفة التّعالي والتّضخيم من حدة صوت الأنا بقي يرافق البناء النّسقي لشخصية العربي التّي بقيت الثّقافة العربية تعاني منه على مدى مازال قائماً، أيّ أنّ النّسق الثّقافي النّاتج من الجدل لم يحاول إلغاء المهيمن، وإنّما عمل على تشكيل نسق يقف على الضّدّ تماماً من فكرة الفحولة، إلاّ أنّها بقيت بارزة في الخطاب العربي وبشكلّ وافر، فيكون الخطاب الشّعري للمرأة آلية للكشف عن الأنساق الثّقافيّة الكامنة وراءه، أيّ أنّ هذه المفارقة بين الخطابات الذّكوريّة والأنثوية جعلت من الخطاب يرتفع بالأنا الأنثوي شيئاً فشيئاً حتّى يصل إلى تغيّر فكرة المركز بضرب قيمه.

فإذا قرأنا نصوص شعراء (الجاهلية والإسلامي والأموي) وجدنا فيها مخزوناً خطيراً للنسق المكوّن لقيم نسقيّة، وهذه القيم النّسقيّة تسببت في تأسيس نسق ثقافي مهيمن سيطر على الثّقافة العربية تمّ انتشارها عبر الشّعراء، كالتّفاخر والتّعالي من الذّات، فهذا ابن قميئة يقول[1]

فَخَرَّ النّصلُ مُنْعَقِصَاً رَثِيْمَاً وَطَارَ القِدْح أشتَاتَاً شَظَيَّا

وَعَـضّ عَلَى أنَامله لَهفَياً وَلَاقَى يَوْمَه أسفَـاً وَغَيَّا

[1] ديوان عمرو بن قميئة عنيّ بتحقيقه وشرحه د. خليل إبراهيم العطية، دار صادر بيروت، ط2، 1994م: 64.

ويقول مالك بن نويرة[1]

أَلَمْ يَنْـهَ عَنَّا فَخْرَ بَكْرِ بن وَائِلٍ هَزِيْمَتُهُم مِنْ كلّ يَوْمٍ لزَامِ

ويقول جرير[2]

بِأيّ بَلَاءٍ تَحْمَدُونَ مُجَاشِعَـاً غَبَاعِبَ أثْوَارٍ تَلْظَى عَلَى جَسْرِ

أَلَا تَعْرِفُوْنَ النَّافِشِيْنَ لِحاهُمُ إذَا بَطِنُوا وَالفَــاخِرِينَ بِلَا فَخْرِ

فالعربي نظر لتلك المساحة؛ لأنّه وجدها تتمتع بمكانة كبيرة في ذلك المجتمع، وهذا الاهتمام ناتج من كون المجتمع لم تكن له وسيلة للثقافة غير الشّعر وخاصة في العصر الجاهلي، إذ جعلت لديه القدرة الكامنة على التّأثير في النّفوس، فقد أصبح لِما يقوله من الشّعر أثر خطير في نفوس العرب كان يهز عواطفهم هزّاً ويفعل فيهم فعل السّحر.

لذلك أعلن هؤلاء الشّعراء احتكار الفحولة الشّعرية لذاتهم دون غيرهم من الآخر (النّساء)، مما شكلّ هذا الاحتكار ميدان الجدل، وهذا ما أشار إليه أبو النّجم العجلي[3]

إنّي وَكلّ شَاعِرٍ مِـــنَ البَشَرْ

شَيْطَانُهُ أُنْثَى، وشَيْطَانِي ذَكَرْ

لذلك يمكن القول: إنّ فكرة الجدل، فكرة نقديّة وظّفت لتشكلّ بعداً ثقافيّاً، لذا فهي تعدّ مرحلة امتداد على مسايرة السّاحة الشّعريّة، إذ يمكن القول إنّ الصّراع الجدلي كان حاضراً دائماً على مدى العصور ولا سيّما في الخطاب الهجائيّ بوصفه البوتقة الأولى للفكر الثّقافي وما حمله من تداولات مختلفة.

---

[1] مالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي، ابتسام مرهون الصّفار، مطبعة الارشاد، بغداد، 1968م: 78.
[2] ديوان جرير: 213.
[3] ديوان أبي النّجم العجلي: 161- 162.

المبحث الأوّل

الجدل النّسقيّ في خطاب الرّجال الهجائيّ

يشكلّ خطاب الرّجل القلب الشّعري في الهجاء لِما له من مسلمات ثقافية واجتماعية وفكرية دعت إلى هيمنته، إذ جسّد هذا الخطاب صوراً متعددةً تناول المرأة من جوانب مختلفة، فمن الصّور التّي شكلّت الجدل النّسقي وعملت على ترسيخ الهجاء واحتوت أفكاره، صورة هجاء الزّوجة، والسّبية، والأمة، والأخرى، التّي جسّدتها خطابات الشّعراء في صورهم الهجائية، فأخذت تشكلّ بعداً ثقافياً وافراً ، حتّى اسهمت هذه الخطابات في تضخيم السّلطة الذّكوريّة المتمثلة في السّلطة الحاكمة كأن يكون رئيس القبيلة أو الحاكم الذّي جعل من هذه السّلطة نسقاً فحولياً قادراً على فرض أشد العقوبات وفرض رأيه على غيره، فالسّلطة العربية الحاكمة منذ القدم تقوم على تحديد الايديولوجيا التّي تقوم عليها البنى الفوقية، أيّ أنّ العقل العربي أصبح عقلاً منمذجاً مقولباً ضمن ثقافات محددة فرضتها عليه البيئة، مما جعلت هذه العوامل لها القدرة على فرض هيبتها ومسايرتها لأفراد القبيلة بما يلائم رؤيتها.

إذاً فالسّلطة لها طرق في هذه الهيمنة منها القمع أو السّلطة المعرفية؛ لأنّ السّلطة المعرفية تشكلّ الدّعامة الأساسية لتقوية نفوذ السّلطة واستمرارها، ثم بعد ذلك ترسخ فحوليتها وإثبات مركزيتها، لذا فالدّراسات الثّقافيّة التّي اعتنت بالخطابات السّلطويّة وأعطتها أهميّة أكثر من غيرها هي محاولةٌ لفهم أشكال الهيمنة في كلّ مكان[1]، لذلك يمكن القول: إنّ هذه المعطيات الثّقافيّة والسّلطويّة والسّياسيّة والاجتماعية دعت إلى هيمنة مصطلح الفحولة القائم على توليد الصّور النّمطيّة كالتّمركز حول الذّات وتهميش الآخر، فالفحل النّسقي في المتخيل الثّقافي " المتفرد المتميز، وهو مركز الاستقطاب الذّاتي، ومجال رؤية الذّات لذاتها بوصفها مركز

[1] ينظر: الدّراسات الثّقافيّة، زيودين – ساردار ديورين فان لون ، تر: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003: 53.

الكون"[1]، فالقيم العربية المتمثلة في الشّجاعة والكرم والوفاء التّي اسبغها الشّعراء على قاداتهم وملوكها ورؤساء قبائلهم، تجسّد وسيلة من وسائل الشّاعر في إظهار فحوليّة السّلطة، وهنا تظهر المهارة الإبداعية للشاعر الهجّاء في تمرير مجموعة من هذه الأنساق في خطابه.

فتشغل هذه الجدليّة حيزاً شاسعاً في الشّعر العربي القديم على الرّغم من تفاوت هذه الثّنائيّة بين التّضاد المطلق والتّكامل والنّفي، إذ يظهر خطاب الرّجل على حالة نقيض مع غيره من جنسه ومع المرأة من إذ الوجود، وبهذا تتخذ حالة الجدل تتزايد داعية لإلغاء المرأة وتبعيتها للرجل في كلّ الأمور.

أوّلاً/ هجاء الرّجال للرجال

تقتصر هذه النصوص على هجاء الرّجل لنظيره من رجال الأقوام الأخرى، إذ تتشكلّ صور الهجاء عن طريق الجدل بين أنا الشّاعر وذات المهجو فيعمل الشّاعر على تهميش نظيره واتصافه بصفات الازدراء أو التّمكن منه، فهذا عمرو بن براقة الهمداني يهجو عمرو بن معد يكرب الزّبيدي قائلاً: [2]

تَعَرَّضَ لِي عَمْرٌو وَعَمْرٌو خِزَايَةٌ تَعَرُّضَ ضَبَعِ القَفْرِ للأَسَدَ الوَرْدِ

وَمَــا هُو لِـــي نِدٌّ فـأَشْتِمَ عِرْضَهُ وَلَا هُو لِـــي عَبْدٌ فَأَبْطِشَ بِالعَبْدِ

نلحظ أنّ المعاني التّي أشار إليها الشّاعر واضحة تقتصر على الإذلال والجبن والمكر ودناءة النفس وعدم التّساوي معه على الرّغم من كونه سيداً في قومه، إذاً فما النسق الذّي يتولد من هذه الصّور؟ نلحظ هنا أنّ الشّاعر يتمعن في استحقاره عندما وصفه بعدم النظير ولا هو عبد، فالنسق الثقافي الذّي يتولد من ذلك يسعى إلى إلغاء وجوده، فيصبح هنا المهجو ذات عدمية لا وجود لها فلا تصلح لسيادة وقيادة والقبيلة هنا لا تسمو للتفاخر بل تسعى للذل والهوان؛ لأنّ من سادهم هو مهمش في

---

[1] النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربية: 276.

[2] عمر بن برّاقة الهمداني، من مخضرمي الجاهلية والإسلام سيرته وشعره، د شريف راغب علاونه، منشورات شعراؤنا، عمان – الأردن، ط1، 1424هـ - 2005م: 92.

نظر الشّاعر الهجّاء، والصّورة الأخرى للنسق تتمثل في احتقاره أيضاً إذا كان هو ليس بنظير ولا عبد فما هو إلاّ من النساء بدليل قوله (خزاية) والخزي والعار والذّل من صفات النساء، فالمرأة في نظر العربي مهانة تجلب العار إذا كانت سبية. فما المبدأ الثقافي الذّي اعتمده ابن برَّاقة في تحديد صورة السّيد والعبد؟

فالهجاء يسعى لزعزعة الطّمأنينة حتّى تشكلّ لها نسقاً يدعو إلى إلغاء العلاقة بين الذّات والآخر في مسار الصّدق، وهذا بدوره يشكلّ أعلى قمم الجدل الذّي يكشف عن المخاتلة، إذ يصبح الخطاب بوصفه تنبيها للمتلقي يكشف من خلاله الشّخصيّة الحقيقيّة للمهجو لا شخصيّته الزّائفة، ويقول الحارث بن خالدّ المخزومي في هجاء خالد بن أسيد: [1]

هَلَّا صَبَرْتُم بَنِي السّوْدَاءِ أنْفُسَكُمْ حَتَّى تَمُوتُوا كَمَا مَاتَتْ بَنُو أَسَدِ

حَـــامَتْ بَنُو أسَدٍ عَنْ مَجْدِ أَوَّلِهَا وَأنْتُمُ كَنِعَـــامِ القَاعَـــةِ الشّرَدِ

إنّ هذا التّجريد يسعى لبناء نسق آخر يدعو إلى حصر صفات الجبن والخذلان بالهوية غير العربية، حتّى يساعد ذلك على شموخ الأنموذج المثالي على ساحة الثّقافة ذاتها، أيّ أنّ الخطاب يسعى إلى استمرار النّسق العرقي وضرب جميع المثاليات الدّخيلة على المثالي، فالسّواد والنّعام يمثل إشارة ثقافية واضحة تدعو لتهميش الآخر من أجل هيمنة البقاء، أيّ أنّ الثّقافة العربية تأبى النّظر إلى المنطلقات الدّونية، فترى الهجين يمثل سياق ضعف فلابد من تجاوزه وتخطي وجوده، لذلك يبني الشّاعر من النّسق الهجائي جدل الهيمنة ليحقق السّيادة مقابل الاستلاب، والمعنى ذاته نجده عند أرطأة بن سُهَيّة المرّي في هجاء الرّبيع بن قعنب معيراً إيّاه بأنّ إمّه من عبد القيس: [2]

---

[1] شعر الحارث بن خالدّ المخزومي، د يحيى الجبوري، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط1، 1392هـ - 1972م: 55.

[2] شعر أرطأة بن سُهَيَّة المري من شعراء العصر الأموي، جمعه وحققه وشكلّه وشرحه وقدم له ووضع فهارسه د. شريف علاونه، كلّية الآداب- قسم اللغة العربية، جامعة البترا، المملكة الأردنية، ط1، 1427هـ - 2006م: 93

وَهَذَا الفَسوُ قَدْ شَارَكْتَ فِيهِ فَمَنْ شَارَكْتَ فِي أيْرِ الحِمَارِ

وَأَيُّ النَّـاسِ أخْبَثُ مِن هَبَلٍّ فُـزَارِيٍ وَأخْبَثُ رِيْـــحَ دَارِ

يشير الخطاب إلى طابع القصديّة بين الظّاهر والباطن ليكشف النسق هنا عن جدلية الاحتيال والمخاتلة، أيّ أنّ هذه العلاقة الجدليّة تساوي العلاقة الواقعيّة بين الملموس والمحسوس، فيصبح الهجاء يكشف عن تدني الذوق الثّقافي وما آلت إليه الواقع من ذكر هذه الألفاظ في الذائقة الشّعريّة، فالهجاء هنا يدعو لبناء جدل تكملي غايته نقد المهجو وقومه، من خلال إلغاء المكارم التّي سنّها واشترطها الأصل العربيّ. ويهجو يزيد بن مفرغ الحميري زياد بن أبيه قائلاً: ([1])

فَأشْهَدُ أَنَّ رَحْمَكَ مِـــنْ زِيَادٍ كَرَحْمِ الفِيْلِ مِنْ وَلَـــدِ الأَتَانِ

تعكس جدليّة الشّرف وعدمه محور الهجاء، فإنّ توظيف الفيل والحمار في الخطاب يكشف عن دلالة أو إشارة ثقافية تتمثل في المكانة الملموسة لكلّ شخص، فمن خلال الجدل بين الصّورتين يتشكلّ النسق الهجائي لهذا الخطاب، فصورة الفيل إحالة واضحة إلى معاوية كونه يمثل الحاكم لسلطة الدّولة وهي إشارة ثقافية لسيادة السّلطة وهيمنتها. أمّا صورة الحمار فهي لما تحمل من الاحتقار والازدراء وارتباطها بشخصية زياد تحيل إلى ابتعاد الواقع النسبي بين الاثنين، وهذا البعد يحيل إلى استحالة التّجانس والتّقارب، فهو هنا يعمل على نقض الأصول واستنطاق المرجعيات الثّقافيّة التّي مثلها ليدل على بعد شمولي أكثر خلوداً وأجود نسقاً من خلال محاكاة آليات الثقافة وتجريد نفس المهجو من السّلطة وابتعادها عن النسب، لذلك إنّ الاستعارة هنا شكلّت جدلية ثنائية قائمة على الطّموح والأصل، فزياد يطمح بالاستعلاء إلاّ أنّ الأصل الواقعي دعا إلى سلب هذا الطّموح كونه يتناقض مع ثقافة الواقع الذّي يسعى له، ونلمح إشارات هجائية أخرى في ديوانه تحيل للمعنى ذاته([2])،

---

[1] ديوان يزيد بن مفرغ: 231.

[2] يقول في هجاء زياد: ينظر ديوانه 87- 88

أَلا أَبلغْ عبيدَ اللهِ عنّـــــي عبيدَ اللّؤمِ عبد بني عِــلاجِ

عليَّ لكـــــمْ قلائدُ باقياتٌ يثرنَ عليكمُ نقعَ العَجـــــاجِ

والمعنى ذاته نجده في هجاء الطّرماح وهو يوظف إشارة القطا ليحيل بها إلى بعد إشاري يكتنز نسقاً معيناً فيقول: [1]

تَمِيْمٌ بِطُرْقِ اللُّؤْمِ أهْدَى مِنَ القَطَـا وَلَوْ سَلَكَتْ طُرْقَ المَكَـــارِمِ ضَلَّتِ

أَرَى اللَّيْلَ يَجْلُوْهُ النَّهَـارُ، وَلَا أَرَى خِلَالَ المَخَــازِي عَنْ تَمِيْمٍ تَجَلَّـتِ

وظّف الطّرماح إشارة اللّؤم جاعلاً منها وسيلة لهجاء بني تميم، فلفظة اللّؤم تحمل الشح ومهانة النّفس ودناءة الآباء، والقطا تحيل إلى سرعة الطّائر إلاّ أنّ هذه السّرعة تشير إلى جانب سلبي وهو اللؤم ناعتاً إياه بالاستمرارية عندما وصفه بعد الزّوال في قوله:

أَرَى اللَّيْلَ يَجْلُوْهُ النَّهَـارُ، وَلَا أَرَى خِلَالَ المَخَــازِي عَنْ تَمِيْمٍ تَجَلَّـتِ

لذلك فالنعت عند اللؤم وضلال الطّريق عند المكارم يسعى إلى تجريدهم من كلّ القيم العربية؛ لأنّ اللؤم هنا يدلّ على أرذل المثالب وأقبحها التّي كانت تحتقر بها القبائل، حتى أصبح هذا اللؤم متمثلاً بواقع الظّلام الذّي يحيدهم عن المكارم، فهو يمثلهم بأرذل القبائل وأشدها خزياً لأنّهم يناقضون القيم العربية التّي سنّها العرب وحمتها الثقافة.

إذاً فالتّحول هنا بين صورة اللّيل والنّهار تمثل إشارة مرجعية تحيل إلى عدم طرق أبواب المكارم، لتؤكد ثبات صورة المخازي للقوم وتؤكد مدى قارة الصّفة وثبوتها لتصبح نسقاً شائعاً ينتقد به القوم. ويقول يزيد بن مفرغ أيضاً: [2]

فَكِّــرْ فَفِيْ ذَاكَ إِنْ فَكَّـرْتَ مُعْتَبَرُ هَلْ نِلْــتَ مَكْرُمَــةً إِلاَّ بِتَــأمِيْرِ

عَاشَتْ سُمَيَّةُ مَا عَاشَتْ وَمَا عَلِمَتْ أَنَّ ابْنَهَــا مِنْ قُرَيْشٍ فِي الجَمَاهِيْرِ

تداعيتَ الخضارمَ من قريشٍ فما في الدّين بعدكَ من حِجاجِ
أَبِنْ لــي هل بيثربَ زَندَوردٌ قُرى آبائكَ النَّبطِ العَجَـــاجِ

[1] ديوان الطّرماح: 74 – 75.
[2] ديوانه: 140.

يحاكي النص الهجائي الواقع بما جسد من إشارات سعت إلى إثبات بعض الصّفات لشخص دون غيره، فلفظة فكر فيها دلالة تحيل إلى العودة للنسب والاعتراف به، وقوله (فكرت معتبر) تكشف عن إشارة الواقع الثقافي ونقده، لذلك يصبح هذا التّوظيف للمرجعيات التّأريخية والاجتماعية مادة خصبة في هجاء خصمه عبر الجدل بين الماضي والحاضر التّي يصفها بقوله: (هل نلت مكرمة إلا بتأمير) فالجملة هنا تكشف عن النسق الهجائي المتشكلّ لنقد السّلطة الحاكمة أولاً كونها دعت لبناء سلطانها على أشخاص مهمشين معدومي النسب، وثانياً: يسعى منها لتجريد المهجو من أيّ نسبٍ لقريش ولغيرها وهذا ما يؤكده بالبيت الثاني، فنكران الأصل وضياع النسب يدل على عبوديته وتحقيره، فالهجاء حتّى وإنْ كانت غايته فرديّة أو شخصيّة إلاّ أنّه بالحقيقة يسعى دائماً إلى نقد شخصيات يجرّدهم من قوميتهم ويصفهم بأنّهم خارجون عن نسق الثّقافة العربية وما اتسمت به من مسلّمات.

ومن الصّور التّي أخذها الشّعراء ووظفوها في خطاباتهم المأكلّ ليدل به على وضاعة المرأة وما تولد، فيقول جرير في هجاء ميجاس: [1]

أَمِيْجَاسَ الخَبَائِثِ! عَدِّ عَنَّا بِضَأْنِكَ يا ابنَ آكلّةٍ سَلَاهَا

وَإِنَّ السّوْأَةَ الكُبْرَى لَفِيْكُمْ، تَشَدُّ، عَلَى مَنَاخِرِكُمْ، عُرَاهَا

يشير الخطاب إلى إبراز صورة السّخرية من مأكلّ الأم بقوله: يا ابنَ آكلّةٍ سَلَاهَا، إذ يشكلّ هذا القول صفة الوضاعة والاحتقار لهذه الأم وهي تأكلّ لما يخرج من جسدها وفضلات أغنامها، ويصبح هذا عاراً على قومها وابنها، وهذا العار موسوم بالاستمرارية والدّيمومة.

لذلك فالمعنى الناتج من هذا يشكلّ نسقاً هجائياً عميقاً يحيل إلى عبودية القوم وفقرهم وامتهانهم للرعي، حتى أصبحوا يمثلون واقعاً نقدياً لهؤلاء المهمشين، إذاً

[1] ديوان جرير: 495.

فهو يسعى عبر ذلك تجريدهم من الصّفات المثالية للذات العربية، وهذا التّجريد قائم على تحول الصّورة من مركزية الوجود لهامشيته، كونه من الطّبقة المبتذلة من المجتمع. وكذلك نجد في شعر الأحوص وهو يهجو أبا بكر بن حزم[1]، ويهجو الحصين بن الحمام المري البرج، فجرده من عقله وغيرته؛ لأنّه افتض أخته حتى فُضِحَ بين النَّاس وخرج إلى بلاد الرّوم مخزيًّا[2]، ويقول أيضاً في الهجاء[3]، ويقول قيس بن خُفاف البُرجُمي[4]، ويقول المتلمس في عمرو بن هند ليكشف عن شجاعة قومه، ويبين ظلم عمرو وطغيانه الذّي فاق الحدود[5]، ويقول الأعشى في علقمة بن علاثة[6]

فكلّ ما تمثل من صور هجائية سعى الشّعراء إلى تجريد المهجو من عروبيته، فهذا يمثل حالة من الجدل بين الذّات التّي تسعى لبناء نسق عام وأشمل يتجسّد في جدل القوميات العربية وغيرها، من أجل تثبيت ميدان الثّقافة العربية، أيّ أنّ جدل الهجاء لم يمثل نسق الهجاء فحسب بل يمثل شموخ النّسق الوجودي السّامي لثقافته العربية وهيمنتها على كلّ الثّقافات الأخرى التّي عاصرتها.

---

[1] ينظر: شعر الأحوص الأنصاري، جمع وتحقيق د. ابراهيم السّامرّائي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، 1388هـ - 1969م: 34.

أعَجِبْتُ أنْ يَرْكَبَ ابْن حَزْمٍ بَغْلَــة فَرُكُوْبِهِ فَوقَ المَنَابِـــــرِ أعْجَبُ
وَعَجِبْتُ أنْ جَعَلَ ابن حَزْمٍ حَاجِبَاً سُبْحَان مَنْ جَعَلَ ابْنُ حَزْمٍ يُحْجُبُ

[2] ينظر: الحصين بن الحمام المرّي الفارس الشّاعر سيرته وشعره، جمع وتحقيق د. شريف علاونة، مطبعة دار المناهج للنشر والتّوزيع، جامعة البترا، عمان- الأردن، 2002م: 101.

لَا تُحْسَبَنَّ أَخَا العُفَاطَةَ أَنَّنِي رَجُلٌ بِخَبْرِك لَيْسَ بِـــالعَلَّامِ
فَاسْتَنْزَلُوْلَ وَقَدْ بَلَلْتَ نِطَاقُهَا عَنْ بِنْت أمّكَ وَالذّيُوْلُ دَوَامِي

العطافة: اسم اخت البرج الطّائي.

[3] ينظر: الحصين بن الحمام المرّي الفارس الشّاعر: 113.

وَنَحْنُ خَلَفْنَا إذ تَؤُوكلّ أنْفُكُم وَإذ أنْتُمُ فِي النَّاسِ مَعْبَدةٌ دُثُرُ

فالمعبدة: الأذلة، اللئام. والدّثار: الغطاء والجمع دثر. والدّثور: الخامل.

[4] لا أرى الفارس المدجّج فيكم، آل نصرٍ، ولا الفتـــى البُهلولا
قبّح الله ثُمَّ ثنّى بلـــــــعنٍ وارثَ الصّائغِ الجبانَ الجهولا

ديوان الهجاء، هادي العلوي، دار المدى للثقافة والنشر، سورية – دمشق، ط1، 2003م: 15.

[5] فلئنْ تَعِشْ فليَبْلُغَنْ أرماحُنـــا منكَ المُخَنَّقْ
أبقتْ لنا الأيامُ والـــ لَزَباتُ والعاني المُرَهَّقْ

ديوان المتلمس الضّبعي، رواية الأثرم وأبي عُبيدة عن الأصمعي، شرح وتحقيق د. محمد التّونخي، دار صادر بيروت – لبنان، ط1، 1998م: 125.

[6] أعلقمُ اقدْ حكمتَني، فوجدتَني بكم عالماً على الحُكُومةِ غائضا
كلّا أبَوَيكُمْ كانَ فرعاً دِعَامةً ولكِنَّهُم زادوا وأصبحتَ ناقصا
همُ الطّرفُ النّاكر العدُوَّ، وأنتمُ بقُصوى ثَلاثٍ تأكلّونَ الوقائصا

ديوان الأعشى، شرح د. يوسف شكري فرحات، دار الجيل للطباعة والنشر والتّوزيع، بيروت، 1425هـ - 2005م: 152.

ثانياً/ هجاء الرّجل لزوجته

تتجلى صورة الجدل هنا في الوقوف على مساحات محدودة في انتزاع قيم الزّوجة حتّى تصبح سلعة معدومة شأنها شأن غيرها من مادياته القادر عن التّخلي عنها، فهذا الانعدام والتّهميش أصبح يمثل أداة ثقافية واعية يدعو الشّاعر من خلالها تعالي الذّات الفحولية على غيرها من أي ذاتٍ أخرى، فذهب الشّعراء يجردونها من أخلاقها ومفاتنها الجمالية ليجعلوا منها لوحة ضئيلة لا تقوى على التّعالي والنّماء، فهذا حميد بن ثور يقول في هجاء زوجته: [1]

لَـــقَدْ ظَلَمَـتْ مِرْآتُهَـا أُمَّ مَـــالِكٍ بِمَـــا لَاقَتِ الـمِرْآةُ كَانَ مُحَرَّدَا

أرَتْهَـا بِخَدَّيْهَـا غُضُوْنَـــاً كَأَنَّهـــا مَجَرُّ غُصُوْنِ الطَّلْحِ مَاذُقْنَ فَدْفَدَا

رَأَتْ مَحْجِرَاً تَبْغِي الغَطَارِيْفُ غَيْرَهُ وَفَرْعَـاً أَبَى إِلَّا انْـحِدَارَاً فَـأَبْعَدَا

وَأَسْنَانَ سَـوْءٍ شَاخِصَـاتٍ كَأَنَّهَـا سَوَامُ أُنَـاسٍ سَـارِحٌ قَدْ تَبَـدَّدَا

إنّ هذا الاستعطاف والتّماهي على الأشياء غير الحيّة (المرآة) تحيل إلى إنتاج صورة تمثل رخص الزّوجة وعدم النّظر لها كونها أصبحت سلعة بالية خلال التّقدّم الزّمني، إلا أنّ الواقع مخالف فهو (أعور، فقير، يشعر بالنقص) أراد أن يثبت ذلك في هجاء زوجته ليبعد النقص الذي يحس به فجسّدها بصورة قبيحة، فالزّمن أصبح آلية من آليات الجدل مكّنت الشّاعر بطرح الصفات هذه لزوجته، وبما أنّ الزّمن أصبح خاضعاً للثقافة فما وجد غير إزالة الجمال من الذّات الأخرى؛ لأنّها تمثل الصّفة المطلقة لوجودها أمام معايير الفحولة، فالتّجريد يسعى إلى انمحاء الذّات وقمحها.

وقال جران العود: [2]

---

[1] ديوان حميد بن ثور الهلالي، تحقيق عبد العزيز الميمني، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة 1371هـ - 1951م، الناشر الدّار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1384هـ - 1965م: 79.

[2] ديوان جران العود: 6.

لَهَــا مِثْلُ أَظْفَارِ العُقَابِ وَمَنْسِمٌ أَزَجُّ كَظُنْبُوبِ النَّعَامَـــــةِ أَرْوَحُ

إِذَا انْتَقَلَتْ مِنْ حَاجِزٍ لَحِقَتْ بِــهِ وَجَبْهَتُهَــا مِنْ شِدَّةِ الغَيْظِ تَرْشَحُ

وَقَالتْ: تَبَصَّر بِالعَصَا أَصْلَ أُذْنِهِ لَقَدْ كُنْتُ أعْفُو عَنْ جِرانٍ وَأصْفَحُ

لقد وظف الشّاعر المرجعيات الثّقافيّة في خطابه حتى تشكلّ الصّورة النسقية لقبح الزّوجة، جاعلاً منها – المرجعيات- معادلاً نسقياً لإظهار صورة النسق الجدلي بين صورة المرأة قبل الزّواج وبعدها، فيشبهها بأظفار العقاب، منسم أزج وهو طرف خف للبعير مقوس، ظنبوب النعامة النحيف ورائحتها الفاسدة...كي يشكلّ الشّعر عداءً ظاهراً لها عبر تجريدها من صفات الجمال، وما المرجعيات إلّا إشارات نسقية تحاكي الواقع الثقافي الذّكوري وتعامله مع الذّات الأخرى، فتهميشها متصف بصفتين هما: عندما أشار إليها بالعقاب ليحيل إلى نسق تكتمل صورته ببشاعة تعاملها معه إلاّ أنّه على الرّغم من ذلك فهي تفتقر للعجز كونها متّسمة بفقدان العقل، فالانسجام بين دلالة الشّر وفقدان العقل تمثل حالة القصور والافتقار لسلطة متعالية خاضعة هذه الذّات لها وهي السّلطة الذّكورية.

أمّا الثانية فهو عندما يوظف أظافر العقاب وظنبوب النعامة يشكلّ الصّورة الثّقافيّة السّاعية لتهميش المرأة ودنوا مستواها في المجتمع حتى قرنها بأسفل جزء من الحيوانات، كي يعبر عن الواقع السّائد واستسلام المرأة لتلك السّلطة وهذا ما أشار إليه بقوله: **(لَقَدْ كُنْتُ أعْفُو عَنْ جِرانٍ وَأصْفَحُ)**، فهذا الصّفح لم يكن صفحاً معنوياً وإنّما خضوعاً وإذلالاً. كما نجد الصّمة بن دريد يصف زوجته بالناقة لجهلها واهتمامها بالطّعام والشّراب فقط، فهو يسعى إلى تجريدها من صفة المرأة وما تحمله من غيرة على زوجها([1]) وقال الأقرع بن معاذ القشيري: [(1)]

---

[1] الصّمّةُ بن عبد الله القُشَيريُّ حياته وشعره، جمعه وحققه وشرحه وصنع فهارسه د. خالدّ عبد الرّؤوف الجبر، أستاذ النقد والبلاغة المساعد بجامعة البترا الأردنية، دار المناهج للنشر والتّوزيع، عمان – الأردن، 2003م: 105.

كَلِّي التَّمْرَ حَتَّى يُصْرَمَ النَّخْلُ وَاصْفُرِي خِطَامَكِ، مَا تَدْرِيْنَ مَا اليَوْمُ مِنْ أمْسِ

لَعَمْرُكَ إنَّ المَسَّ مِنْ أُمِّ خَالدٍ إلَيَّ – وَإنْ ضَاجَعْتُهَا – لَبَغِيْضُ

إذَا بُزَّ عَنْهَـا ثَوْبُهَـا فَكَأَنَّمَا عَلَى الثَّوْبِ نَمْلٌ عَـاذِمٌ وَبَعُوْضُ

تمثل التّشبيهات البلاغية التّي أوردها الشّاعر بالنّصّ إشارات مرجعيّة يفهم منها القراءة الثّقافيّة للنسق الصّريح والذّي يترشّح منه، فيدلّ صريح الهجاء على قبحيّة الصّورة لتلك المرأة ورثها، إلّا أنّ المترشّح من ذلك يستنتج من هذه الإشارات المتمثلة بـ (المضاجعة، وبزَّ عنها ثوبها، النمل، والبعوض) فهي تدلّ على خلع وجودها من الحياة؛ لأنّ خلع الثوب إشارة ثقافية تجسد واقع الحياة ونظرتها للمرأة بأنّها ذميمة محتقرة. أمّا إشارة النّمل والبعوض يدلّ على الفناء والقمعية؛ لأنّ النّمل والبعوض تحيل إلى العدمية وصغر المساحة الكونية لهذه الذّات، والتّطفّل على الأشياء، لذلك هنا يلغي عدم وجودها بالهامش، فهو يسعى لاندثارها ومحوها وضياع هامشيّتها. والمعنى ذاته نجده عند أبي هلال بن مالك: [2]

يَا رُبَّ شَمْطَاءِ المَفَارِقِ حَرْبَشٍ صَمَّـاءَ لَـيْسَ لِقَلْبِهَـــا أُذُنَانِ

تِلْكَ التّيْ لَـــوْ أَنَّنِي خَيَّرْتهَـــا أوْ حَيَّـــةٍ هَمَّـــازَةِ الإنْسَـانِ

لَاخْتَرْتُهَـا بَدَلاً بِهَـــا وَعَزَلْتُهَـا وَصَدَّرتُ ذَا جَدْلٍ مَعَ الرّعْيَانِ

قام هذا الجدل على فكرة معيّنة تتجلّى بتعامل الشّاعر في خطابه مع الجسد الأنثوي ليكشف قبحيّاته بمعزل عن الرّوح الأنثويّة المتجردة منها، فهي لا تتميّز بهذه الصّفات الجماليّة برؤيته، وإنّما تتميّز بصفات قبيحة، فيحمل الخطاب المتخيل إشارات وأشياء محسوسة في واقعه ويخلصها بصورة شعريّة دقيقة ليمنحها صورة هجائيّة مفعمة بالرّمزيّات، فوظّف صورة الحيّة بكلّ تجلّياتها ليشكّل صورته الهجائيّة، وأمّا أبو العجاج الكلّبي فيقول في امرأته: [3]

---

[1] ديوان الأقرع بن معاذ القشيري ما تبقى من شعره، جمعه وقدم له واعتنى به د. حسان أحمد قَمْحيَّة، دار الارشاد للنشر، سوريا دمشق، ط2، 2022م: 43.

[2] بلاغات النساء : 102- 103.

[3] بلاغات النساء: 100

عَجُوْزٌ تُرْجَى أنْ تَكُوْنَ فَتِيَّـــةً وَقَدْ لَحِبَ الجَنْبَان وَاحْدَدْوَبَ الظّهْرُ

تَدِسُ إلَى العَطَّارِ مِيْرَة أهْلِهَـا وَلَنْ يَصْلِحَ العَطَّارُ مَـا أفْسَدَ الدّهْرُ

أَقُوْلُ وَقَدْ شَدَّوا عَلَيَّ حِجَالُهَـا أَلَا حَبَّـذَا الأَرْوَاح وَالبَلَـد القُفْـرُ

يحمل النّص إشارة خفيّة تحيل لنزوع الذكوريّة إلى المرأة الشابة الفتيّة، فكل الشّعراء تغنوا بهنّ، إذ تحمل المشاعر الجدلية بين الأنا والزمن عبر توقف عجلته حتى يبقى هو على ما عليه وهي تفقد جمالها وشبابها، كما يحمل دلالات نسقيّة تتعلق بخصوبة المرأة ومقدرتها على الإنجاب.

فالصّورة الأولى: الجدل بين ذات المرأة والزّمن، وهذا النّوع يشكلّ نسق الصّراع الجدلي بين ذات المرأة والثقافة السّائدة التّي ترسبت صورة المرأة فيها المتجسّدة بإشارة العطّار، وإفساد الدّهر. أمّا الثّاني الجدل بين الصّورة ذاتها في شبابها وعند كبرها، وهذا يشكلّ نسق التّهميش ثُمّ الاندثار عبر إشارات النّصّ إلى فتية، لحبَ الجنبان، واحددوبَ الظّهر.

لذلك ينتج النّسق الثّقافي من خلال ذلك بمضمونه الهجائي كي يكشف عن البعد الثّقافي لواقع الثّقافة الذّكوريّة وقضيتها تجاه تهميش المرأة؛ لأنّه يراها هزيلة ضعيفة فسد عقلها واهية كي يجعل منها خاضعة لسلطته الذّكورية، فالعطار والزّمن يمثلان إشارة لقوة تلك السّلطة وهيمنتها المؤكدة بنفي وجود ذات تعتلي عليهما، فيصبح المعادل النسقي للذات المهمشة هو البلد القفر.

ومن أبرز خصائص الخطاب الهجائيّ قدرته على إخفاء المعنى خلف إشاراته عبر طرح الخطاب، إذ تصبح مجمل المكوّنات الصّوريّة لصورة المهجوّةِ أدوات مؤثرة تحفّز المتلقي لإكتناز مدلولات الخطاب النّسقيّة وغاياتها في تشكّل النّسق

المهيمن والبوح عن الإدراك الحسّي للشاعر من جانب والعالم العربي من جانب أوسع، وليس لخلق تصورات عنه، فقال صحير بن عمير في زوجته([1])

مثلَ الاتان نَصَفــــاً جَنَعدلَه

وَأنا في ضُرَّابِ قِيلَان القُلَـهْ

أَبْقَى الزَّمانُ منكِ نابــاً نَهْبَلَهْ

ورَحِمـــــاً عند اللّقاحِ مُقْفَلَهْ

ومَضْغَةً باللُّؤْمِ سمّــاً مَبْهَلَهُ

شكّلت صورة المرأة ورموزها الصّورة الثّقافيّة الموحية إلى إضمار رغبة ما، والعمل على تحقيقها، فحاول الشّاعر تجسيم تلك المرجعيّات بصفات قبيحة عبر الاتكاء على المرئي والمحسوس في جسدها، وهذا يدعو إلى تضخيم ذاته وتهميش ذاتها عبر احاطتها بصفة العدمية المتجسّدة بـ (كبر سنها، عدم الإنجاب)، وبهذا يكشف الخطاب عن نسقين:

الأول/ نسق التّهميش لذات الزّوجة عبر وصفها بصفات العدم؛ لأنّها ذات مضرّة على المجتمع، كونها لا تقدم نفعاً لهم.

أمّا الثّاني/ يتجسّد في البناء النّقي الأشمل، وهو البناء القبلي الدّاعي إلى نكران الذّات العقيمة، بوصفها ذاتاً مجهولة لا تصلح للعيش والبقاء؛ لأنّ قيمة الإنجاب في ثقافة المجتمع العربيّ هو السّبب الرّئيس وراء تأكيد المضمون القبلي المتجذّر في عقل العربيّ، إذ وصفوا المرأة العقيم كالشّجرة التي لا تثمر؛ لأنّها تهدد الكيان القبلي وتعمل على تزعزع القبيلة وتعرضها للغزو لقلة رجالها، فالشّاعر هنا " يرفض في

[1] الأصمعيّات لأبي سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السّلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ط7، 1993م: 235.

نفسه القبح والضعف رفضاً لا شعورياً، رفضاً يحفّزه على التمسُّك بالأنا القويّة"[1] ويقول أيضاً منظور بن سحيم الفقعسي في هجاء زوجته: [2]

ذَهَبْتُ إِلَى الشّيْطَانِ أَخْطُبُ بِنْــتَهُ فَأَدْخَلَهَا مِنْ شِقْوَتِي فِي حِبَالِيَــا

فَأَنْقَذَنِي مِنْهَـــــا حِمَارِي وَجُبَّتِي جَزَى اللهُ خَيْرَاً جُبَّتِي وَحِمَارِيَــا

وَلَسْتُ بِهَاجٍ فِي القِرَى أهلُ مَنْزِلٍ عَلَى زَادِهِمْ أَبْكِي وَأَبْكِي البَوَاكِيَا

يجسّد النّصّ حالة من الجدل اللامتناهي في تشكيل الصّورة القبحية للمرأة بعد أن وظف الشّاعر إشاراته النسقية التّي تحيل إلى مصدر القبح والتّشاؤم والسّخرية والشّر، فلفظة (الشّيطان) تحمل بعدين صريح يمثل ما يتعلق بالمرجع الثقافي ونظرته للمرأة ودونيتها وقبح منظرها، والبعد الثاني المترشح من ذلك يتجلى في تشكيل صورة السّخرية والاستهزاء من الذّات المهجوة بعد تجريدها من جميع المرتكزات الجمالية، فالخفاء والظّهور المكتنز للفظة الشّيطان يشير إلى الخفاء خلف ثيمات نسقية مقتضاها الجمال الزّائف، وهذا الجمال الزّائف إشارة لمكانتها في المجتمع كونها منبوذة مهمشة. وكذلك يذكر الجميح بن الطّمّاح[3] زوجته واصفاً إياها بالجنون وسذاجة العقل كي يسعى من خلال ذلك إلى إثبات صورة خفة العقل وضعف الرّأي مما عزمت عليه وهي تحاول الخلاص منه، عندما سعى لذلك شخص آخر وهو ساخر منها فقال لها انزلي به العذاب حتى اتزوجك[4] وقال مرقال الأسدي: [1]

---

[1] لغة الجسد في أشعار الصعاليك، تجليات النفس وأثرها في صورة الجسد، د. غيثاء قادرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2013م: 215.

[2] المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية، تأليف بدر الدّين محمود بن أحمد بن موسى العيني، تحقيق علي محمد فاخر وآخرون، دار السّلام للطباعة والنشر والتّوزيع والتّرجمة، ط1، 1431هـ - 2010م: 186.

[3] واسمه منقذ بن الطّمّاح بن قيس بن طريف بن عمرو بن قُعين بن الحارث بن ثعلبة بن دودان بن أسيد بن خزيمة، ينظر جمهرة النسب، لأبي المنذر هشام بن محمد السّائب الكلّبي، رواية السّكري عن ابن حبيب، تحقيق د. ناجي حسن، عالم الكتب، لبنان – بيروت، ط1، 1047هـ - 1986م: 170- 171.

[4] ينظر: الشّاعر الجاهلي الجميح بن الطّمّاح الأسدي أخباره وشعره، شرح وتحقيق محمد علي دقة، مدرس معهد اللغة العربية، وزارة التّربية، دمشق، الجمهورية العربية السّورية، مجلة جامعة الملك سعود، م 5، الآداب 1413هـ - 1993م: 476- 480.

أَمْسَتْ أُمَامة صَمْتَاً مَـــــا تُكَلّمُنَا مَجْنُوْنَةٌ أَمْ أحسَّـــتْ أهلَ خَرُّوبِ

تَمَّتْ عُبَيْدَةُ إِلَّا فِـــي مَحاسِنِهَـــا فَالحُسْنُ مِنْهَا بحَيْثُ الشّمْسُ وَالقَمَرُ

مَا خَالَفَ الظّبْيَ مِنْهَا حِيْنَ تُبْصِرُهُ إِلَّا سَوَالِفُهَـــا وَالجِيْـدُ والنَّظَـــرُ

قُلْ لِلَّذِيْ عَابَهَـــا مِنْ حَاسِدٍ حَنِقٍ أَقْصِرْ، فَرَأْسُ الذّيْ قَدْ عِبْتَ وَالَحَجَرُ

إنّ دلالة الاستثناء والنفي أدّت دوراً فعّالاً في بناء الصّورة النسقية للهجاء، فنراه يطلق لفظة العمومية في بداية خطابه حتى يهيئ الذّهن للمديح، لكنه سرعان ما يفاجِئ القارئ بالهجاء، وكما نعلم أنّ جمال المرأة هو ما تفاخر به على غيرها، فالشّاعر فطن لهذه الخصلة حتى نراه يجرّدها منها، وهذا ما أشار إليه بقوله (إلاّ في محاسنها) فصفة القبح تتجلى في بعد المسافة التّي أصبحت معياراً ثقافياً يوحي إلى رسم الصّورة بما دلّ عليه (فَالحُسْنُ مِنْهَا بحيثُ الشّمْسُ وَالقَمَرُ)،ثم ينتقل في البيت الثاني ليوظف مرجعاً آخر ويجردها من جمالها من خلال المقارنة بين المرجع الثقافي والآخر المهجو، كون التّجريد من هذه الصّفات يعني رسم صورة ساخرة لها (سوالفها قبيحة، جيدها قبيح، عيونها أيضاً) فهذه الأركان تمثل حدّانية الجمال، فكلّ إشارة تحيل لغاية معينة تشكلّ صورة الجدل بين الظّبي والمهجوّة، أي أصبح ذلك يمثل جدلاً بين المركز والهامش كون الظّبي مركزاً بجماله، والمرأة المجرّدة من الجمال هامشاً.

أمّا قوله (قلّ للذي عابها)، فالمعنى هنا يحمل إشارتين: الأولى تمثل المجتمع من خلال دلالة القبح ومقارنتها مع المرأة المثالية المتسمة بالحسن. والثانية تتمثل بالثقافة كونها سلطة ذكورية سعت لتهميش المرأة، وهذا ما يؤكده عجز البيت بقوله: فرأس الذّي قد عبت والحجر، فالحجر يعني تجريدها من العقل، تجريدها من البصيرة، تجريدها من صفات المرأة كونها صلبة لا تحمل صفة المرأة الرّقّة، لذلك

مَرَّتْ بِرَاكِبِ مَلْهُوْزٍ، فَقَالَ لَهَـــا: ضُرِّي الجُمَيْـــحَ، وَمَسِّيهِ بِتَعْذِيبِ
وَلَو أَصَابَتْ لَقَالتّ، وَهْيَ صَادِقَةٌ: إِنَّ الرِّيَاضَـــــةَ لَا تُنْصِبْكَ لِلْشّبِ
يَأْبَـــى الذّكَاءُ، وَيَأْبَى أَنَّ شَيْخَكُمُ لَنْ يُعْطِيَ الاَنَ عنْ ضَرْبٍ وَتَأْدِيْبِ
أَمَّـــا إِذَا حَرَدَتْ حَرْدِي فَمُجْرِيَةٌ جَرْدَاءُ تَمْنَـــعُ غِيْلَاً غَيْرَ مَقْرُوبِ

[1] الحماسة البصرية، تأليف العلامة صدر الدّين علي بن أبي الفرج بن الحسن البصري المتوفى سنة 656هـ، مطبعة الخانجي: 1455.

فهذه الإشارات تسعى جميعاً لرسم صورة هجائية ساخرة لذات المرأة ساعية لتهميشها وتجريد ذاتها، كونها ذاتاً قبيحة.

فالشّاعر يرى أنّ " الوراثة الشّرعيّة له في الهيمنة على مقدرات العالم أمر مفروغ منه"[1]، فهو لا يجد مساحة خطابيّة منافسة له أو تتصدّى لخطابه، فنراه ينظر للمرأة دائماً نظرة التّدنّي بوصف ذاته " الأصل في الوجود، والأول في الخلق"[2]، فهذا يكشف عن عمق الجدل بين ذات الرّجل وذات المرأة، كما يكشف الواقع عن تعالي ذاته الذّكوريّة.

ثالثاً/ هجاء أقوام السّبايا

تتحدد الصّورة النّسقية لهذه المفردة عبر معرفة مرجعيات الثّقافة ودلالاتها الموحية على تشكلّ صورة الاستسلام والخضوع والتّبعية لطاعة الآخر (الذّكر)، فمن خلال ذلك يلزم شعور الذّكر بالهيمنة التّامة. إذ يسعى إلى وجود آخر (أنثى) مهمشة خاضعة ضعيفة تؤكد دونية وجودها كونها نذير شؤم وعارٍ لقبيلتها، فالسّبيّة هنا تمثل حالة الجدل بين واقعها المأساوي وما آلت إليه الثّقافة السّاعية لفرض سطوتها عليها كونها تدعو لإذلال أهلها وقبيلتها، لذلك فإنّ من أخطر حيل الثّقافة الذّكوريّة الموجّهة نحو الأنثى هو مبدأ الاستلاب وما يتعلق بمضامين سلب حقوقها الحياتيّة، إذ أصبح هذا الشّعار يخضعها معنويّاً وثقافيّاً وجسديّاً لسيادة الآخر، فما السّبي إلا هو سعي لتعزيز القناعة المطلقة بتدنّي الأنثى ومنزلتها وضعفها، فقال قيس بن الحدادية: [3]

وَأُبْنَا بِإِبِلِ القَوْمِ تُحْدَى وَنِسْوَةٍ يَبْكَيْنَ شِلْوَاً أو أسِيْرَاً مُجَرَّحَا

غَدَاةَ سَقَيْنَا أرْضَهم مِنْ دِمَائِهم وَأُبْنَا بِأُدْمٍ كُنَّ بِالأَمْسِ وُضَّحَا

---

[1] المرأة صورة مختلفة، إعادة انتاج الاشكالية الأنثوية قراءة ثانيّة، عبد الغفار العطوي، دار كيوان للطباعة والنّشر والتّوزيع، سورية – دمشق، ط1، 2022م: 117.

[2] م . ن : 117

[3] عشر شعراء مقلون، صنعه الأستاذ الدّكتور صالح الضّامن رئيس قسم اللغة العربية، كلّية الآداب- جامعة بغداد، 1411هـ - 1990م: 33.

إنّ المعنى الصّريح من الهجاء يتجلّى بصورة سوق النساء كالبهائم، ويبين حالتّهنَّ وهنَّ يبكينَ على القتلى والجرحى، واصفاً لونها المتحوّل من البياض إلى السّمار نتيجة الخوف وشدة الضّرب والتّعب من السّبي وكثرة النساء.

أمّا المعنى الثقافي الذّي ينتج منه النسق فيتحدّد بذلك الوصف، إذ جعل السّبايا أداة ثقافيّة لتشكّل نسقاً جديداً تكتمل صورتُه النسقيّة بهجاء القوم وضعف عزيمتهم وإثبات صفة العار لهم؛ لأنّ السّبي وعدم الدّفاع عن النساء يعني استمرارية النسق على مدى الزّمان، أيّ أنّ المرأة في المجتمع العربي حرص الرّجل عن الدّفاع عنها لأنّ سبيها يجلب العار له. ومن جانب آخر يحمل نسقاً هجائياً تكتمل صورته بضعف المرأة كونها تهان وتؤسر فتصبح أمة أو تتزوّج بلا مهر. والصّورة ذاتها يصورها عروة بن الورد قائلاً: [1]

أَبْلِغْ لَدَيْكَ عَـــامِرَاً إنْ لَقَيْتَهَـــا فَقَدْ بَلَغَـتْ دَارُ الحِفَـاظِ قَرَارُهَـــا

رَحَلْنَا مِـنَ الأَجْبَالِ، أَجْبَال طَيء، نَسُوقُ النِّسَاءَ عُوْذَهَـــا وَعِشَارَهَا

تَرَى كلّ بَيْضَاءِ العَوَارِضِ طِفْلَةٍ، تُغْرَى، إِذَا شَالَ السّمَاكُ، صدارَهَا

وَقَدْ عَلِمَتْ أنْ لَا انْقِلَابَ لِرَحْلِهَا، إِذَا تَرَكَتْ، مِنْ آخِـــرِ اللَّيْلِ، دَارَهَا

يدل الهجاء الصّريح على ضعف القوم وعدم استطاعتهم حماية احسابهم والذّود عن نسائهم، واصفاً سوق النساء كالبهائم ما بين حديثة الانتاج المرضعة وبين الحامل والباكر واصفاً جمالهنَّ وكيفية ابتسامتهنَّ وبعد السّبي بكاءهنَّ وتمزيق ثيابهنَّ قبل طلوع الفجر. أمّا المعنى المثالي لذلك الخطاب يدلّ على عزم القوم وشجاعتهم وتحدي الأعداء وقهرهم؛ لأنّ طبيعة الحياة تحيل لأبعاد ثقافية كون العر يميلون للأقوى، فمبدأ القوة هو المحتكم الثّقافي لما يضمره النصّ.

لذلك فالمعنى الثّقافيّ المستنتج من المعنى الصّريح والمثالي قائم على إظهار حالة الجدل بين ضعف القوم وسطوة قوم الشّاعر ومن معه؛ لذلك أصبح السّبي

[1] ديوان عروة بن الورد: 76.

إشارة ثقافية لتشكلّ النسق الدّاعي لاستنزاع القبيلة المهجوة من مكانتها بين القبائل؛ لأنّهم أصبحوا عالة على المجتمع العربي؛ لأنّ السّبي من صفات العبيد والنساء لا من صفات الأقوام النجباء، وفي الوقت ذاته أصبح النسق يشكلّ كياناً آخر يدعم كيان القبيلة الغازية ويثبت سيادتها، ويقول أيضاً: [1]، كما نجد ذلك في شعر مالك بن خريم أيضاً فيقول: [2]

وَرَهْطِ المَـازِنِّي أَبِيْ كُعَيْبٍ تَرَكْنَاهُـــمُ كَبَاقِيَـــةِ الرّمَـادِ

تَحُوْمُ الطّيْرُ فَوْقَهُمُ وَجَـالتّ عَلَى خَوْلَانَ بِـــالأَسَلِ الحِدَادِ

فَوَلَّوا عِنْـــدَ ذَاكَ وَأَمْكَنُونَا مِنَ البِيْضِ الأَوَانِسِ وَالخِرَادِ

غَنِيْمَةُ جَيْشِنَـــا مِنْ كلّ حَيٍّ مُعَكَّـــرَةُ الطّـــرَائِفِ وَ التّلَادِ

وَلُعْـــسٍ كَالظّبَاءِ مُـرَدَّفَاتٍ كَأَنَّ عُيُوْنَهَـــا وَاهِي الـمَزَادِ

إنّ المعنى الصّريح من الهجاء يتجلى بالضّعف والجبن وترك أجسادهم عرضة للطيور والوحوش، وهذا يشير لدلالة رخص الرّجل عندهم، فكيف إذا كانت مرأة قد سبيت وهي جميلة منهنَّ الولائد والبكارى، أي نراه ينفي صفة العرب عندهم، تقابلها صفات العربي الذّي حرصت الثقافة والمجتمع على استمرارها، فيمتاز بالشّجاعة وأخذ الثأر وعدم ترك الأجساد والحرص على عدم سبي النساء والإذلال.

فالجدل بين الصّورة الصّريحة للهجاء والصّورة المثالية للعربي تولد نسق الهجاء الثقافي الدّال على جُبن القوم وضياع مجدهم، وما صورة السّبي هنا إلاّ كونها الشّفرة الثّقافيّة لتحليل الخطاب لبناء الثيمة الكبرى لصورة النسق الهجائي الدّاعي لهدم المركز القبلي لهؤلاء القوم وتجريدهم من جميع الصّفات المتعالية عند العربيّ،

---

[1] عروة بن الورد: 47:

إنْ تَأخذوا أسماء، موقفَ ساعةٍ، فمأخذُ ليلى، وهي عذراءُ، أعجبُ
لبسنا زمـــــاناً حُسنَها وشبابَها، وردت إلى شعواءِ، والرّأس أشيبُ
كمأخذنا حسناءَ كُرْهَاً، ودمعُها، غداةَ اللّوى، مغصـــوبةً، يتصبّبُ

[2] ثلاث شعراء مقلون، جمع ودراسة وتحقيق د شريف راغب علاونه، منشورات شعراؤنا، عمان – الأردن، ط1، 1427هـ - 2007م: 41- 42.

فهو أشد من وقع السّيوف القاطعة، والنار الحارقة لِما يحمل من أنساق تصور تلك الإهانة والإذلال حتى يكونوا صورة ساخرة لغيرهم.

وقال حاجز الأسدي عندما أغار على بني هلال فقتل فيهم وسبيَّ منهم مخاطباً ضمرة بن ماعِز: [1]

يَـــا ضَمْرُ هَل نِلْنَاكُـــمُ بِدِمَائِنَا أَمْ هَلْ حَذَوْنَـا نَعْلَكُمْ بِمِثَالِ

تَبْكِي لِقَتْلَـــى مِـــــنْ فُقَيْمٍ قُتِّلُوا فَاليَوْم تَبْكِي صَادِقَـاً لِهِلَالِ

وَلَقَدْ شَفَانِي أَنْ رَأَيْت نِسَاءَكُـــم يَبْكَيْنَ مُرْدِفَةً عَلَـــى الأَكْفَالِ

يَا ضُمْرُ إنَّ الحَرْبَ أَضحَتْ بَيْنَنَا لقِحَت عَلَى الدّكَّاء بَعْدَ حِيَالِ

لذلك يمكن القول إنّ جميع الأنساق الهجائية الحاملة لصور امتهان المرأة ومعاملتها تكشف عن منظومة القيم الثّقافيّة السّائدة آنذاك، إذ اعتمدها الشّعراء وسيلة للتمكن من عدوه. أمّا النظرة الثّقافيّة إثبات الذات عبر هدم الآخر وتهديد مجده إذ يفخر بامتلاكه للمرأة، لذلك نراهم يصفونها عبر خطاباتهم بأنّها مستباحة المنزلة هزيلة تعامل كالحيوان، وهي تكره السّبي لِما فيه من مهانة وازدراء لكنَّها لا تستطيع التّخلص منه عندما تقع في السّبي، أي تجسّد الصّور الثّقافيّة للأنساق هنا تبعية المرأة للرّجل واثبات ضعفها وتهميشها، وإذا ذكرت مفاتنها وجمالها لا يرونَ منها إلاّ أداة للمتعة والتّسلية، ففي كلّ الأمور هي مهمّشة لكن بصور مختلفة، فالنّصّ هنا جاء يمثل وظيفة ثقافية رافضة لعلو المرأة ساعياً إلى وصف مكانتها تجاه الحياة، فهي ضعيفة حاولت الثقافة اخناقها بشرعيتها الذّكورية، وأصبحت إشارة هجائية للنيل من قومها، فصورتها هنا عبارة عن " ملكاً خاصاً تتداوله البروتوكولات الفحولية"[2].

---

[1] الاغاني، لأبي الفرج : 214/13- 215.

[2] شهرزاد وغواية السّرد، قراءة في القصة والرّواية الانثوية، وجدان الصّائغ، الدّار العربية للعلم، بيروت، ط1، 2008: 136.

لذلك يمكن القول: إنّ خطاب الشّعراء وما ترشّح عنه من أنساق يجسّد ممارسات ثقافيّة ترتبط بالمواقف السّياسية والقضايا الايديولوجية، فالقبيلة إذا أرادت أنْ تهيمن أو تتمكّن أو تذلّ أخرى فإنّها تتوجّه إلى نقطة ضعفها، وبما أنّ النّساء هنَّ أضعف ذلك فيعدّ سبيها وسيلة إخضاع وهيمنة.

فأصبح هذا الخطاب الهجائيّ يُمثّل الانتقاص من مقوماتهم القبائليّة؛ لأنّ العربيّ حافظ على حماية الأعراض لذلك " لم يكن مقام المرأة الجاهليّة، فيما عدا ذلك، مقاماً مرموقاً"[1]

لذلك حين جاء الإسلام وضع قوانين ترفع من شأن المرأة وساوى بينها وبين الرّجل في مسائل مهمة مثل الجنّة والنار، الثواب والعقاب، حتّى خصّها بالميراث بعدما كانت لا ترث، كقوله تعالى (السّارقُ والسّارقةُ)، (الزّانيةُ والزاني)....

[1] تاريخ الأدب العربي، من مطلع الجاهليّة إلى سقوط الدّولة الأمويّة، عمر فرّوخ، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط1، 1385هـ - 1965م: 60.

رابعاً/ هجاء الرّجل لقومه أو لقوم آخر

اكتسبت صورة المرأة في الشّعر العربي القديم بعداً ثقافيّاً ورمزيّاً، مما سبب لهم وضعاً مضطرباً يدعو إلى الاقصاء والازدراء، فشكلّ عندهم هذا الوضع جدل شعري يدعو الشّاعر في خطابه إلى استلاب كلّ القوى التّي تساعد الآخر في الظّهور على ساحة الشّرف والارتقاء واتصافهم بعادات بالية حتّى تعكس مساحة الجدل وما لها من تناقض فكري وثقافي، أيّ أنّ البنية النّسقية للخطاب تقوم على إنتاج تأويلات تسعى لتفكيك النظم الفرديّة والجماعيّة لهؤلاء، فيقول أوس بن حجر في هجاء بني لُبينى: ([1])

أَبَنِي لُبَيْنَـــى لَسْتُ مُعْتَرِفَاً لِـــيَكُوْنَ أَلأمَ مِنْكُـــمُ أَحَدُ

أَبَنِي لُبَيْنَـــى إنَّ أُمّكُـــــمُ أَمَـــةٌ وَإنَّ أَبَاكُـــمُ عَبْدُ

أَبَنِي لُبَيْنَـــى إنَّ أُمّكُـــمُ دَحَقَتْ فَخَرَّقَ ثَفْرَهَـــا الزّنْدُ

تُنْفَوْنَ عَنْ طُرُقِ الكِرَامِ كَمَا تَنْفِي المَطَارِقُ مَا يَلِي القَرَدُ

يقوم النّصّ على إشارات مرجعيّة يسعى الشّاعر عبرها لتجريد القوم من القيم العربية الأصيلة حتى يشكلّ لهم صورة دونية مبتذلة، فأول هذه الإُشارات خطابه المتكرر لهم (بني لبينى)، فالتّصغير يعني الاحتقار، والمخاطبة باسم الأمّ تعني ضياع الأصل أو نكران الآباء والأجداد، واصفاً إياهم بالعبيد، فلو شاهدنا الإشارات (الأمّ، اللؤم، العبودية، الأمّ الباغية، انتفاء صورة الكرم) تحيل لتجريد المهجو من الصّورة المثالية التّي رسمتها الثقافة والمجتمع للذات العربية، كونهم عبيداً فهم لا يستطيعون الوصول إلى مراتب الأشراف، فهذا التّعالي والانقسام الطّبقي الذّي رسمه المجتمع القبلي تنتج منه الصّورة المترشحة لبناء النسق الذّي تتجلى فيه تعالي ذات الشّاعر من خلال تجريد مهجوه من ذاتية العربي، فالجدل بين الصّورة

[1] ديوان أوس بن حجر: 21- 22.

وعكسها أصبح يمثل المعيار الثقافي المكون لتعالي الأنا وتهميش الآخر من أجل استمرارية البقاء والهيمنة. ويقول عميرة بن جعل[1] في هجاء قومه: [2]

كَسَــا اللهُ حَيَّيْ تَغْلِبَ ابْنَــةِ وَائِلٍ مِنَ اللُّؤْمِ أَظْفَارَاً بَطِيْئاً نُصُولُهَا

فَمَــا بِهِمُ أَنْ لَا يَكُوْنُوا طَرُوقَـــةً هِجَانَاً، وَلَكِنْ عَفَّرَتْهَــا فُحُوْلُهَا

تَرَى الحَاصِنَ الغَرَّاءَ مِنْهُمْ لِشَارِفٍ أَخِي سَلَّــةٍ قَدْ كَانَ مِنْهُ سَلِيْلُهَا

ويقول سحيم عبد بني الحسحاس في هجاء أسياده لينتقم منهم لِما استخلفوه من ذلّ وهوان فيه[3]

وَبِتْنَا وِسَادَانَـــا إِلَى عَلَجَانَةٍ وحقْفٍ تَهَادَاهُ الرِّيَـــاحُ تَهَـادِيَا

تُوَسِّدُنِي كَفّــاً وَتَثْنِي بِمِعْصَمٍ عَلَيَّ وتَحْوِي رِجْلَهَــا مِنْ وَرَائِيَا

وَهَبَّتْ لَنَــا رِيْحُ الشَّمَالِ بِقِرَّةٍ وَلَا ثَوْبَ إِلَّا بُرْدُهَـــا وَرِدَائِيَا

فَمَا زَالَ بُرْدِي طَيِّباً مِنْ ثِيَابِهَا إلى الحَولِ حَتَّى أَنْهَجَ البُرْدُ بَالِيَا

يحمل الشّعر صورة هجائيّة مضمرة تجسّد حركة الانتقال من حالٍ إلى حالٍ آخر، كي تحققَ الانتقام من أسياده، إذ عمل على تشكيل صورة غزليّة مبطنة بنسق هجائي غايتها هتك أعراض من استعبدوه، فاستدعى خياله ليخلق نسقاً تدعو فيه الذّات إلى مبدأ المساواة بمن حولها، ليغدو حالماً بعالمٍ جديدٍ تُمحى فيه الحواجز بينه وبين الآخرين.

---

[1] عميرة بن جعل بن عمرو بن مالك بن الحرث بن حبيب بن حرقة بن ثعلبة بن بكر شاعر جاهلي.

[2] المفضليات: 257 – 258.

[3] ديوان سحيم: 19 -20.

خامساً/ هجاء الرّجل للمرأة الأخرى

تتحدّد صور الهجاء هنا في مواقف لا يجمعها الجدال العائلي كما بين الزّوج وزوجه، ولا بين سبيّة وسبيها، وإنَّما بين شاعر وشاعرة أو بين شاعر وامرأة غير شاعرة، إذ ليس الواقع الثّقافي كما يقال: إنّ خطاب الرّجل للمرأة يُمثّل التّقرب لها وحبّها، إلاّ أنّ الحقيقة الثّقافيّة لهذا الخطاب تؤكد تعالياً لجنس الذّكورة والعمل على تهميش الذّات الأخرى (المرأة)، بوصفها تمثل ذاتاً مهمّشة لا مستقلّة، إذ نرى ذلك في هجاء النابغة الجعدي لليلى الأخيلية فيقول: [1]

أَلَا حَيِّيَا لَيْلَـــى وَقُوْلَا لَهَـــا هَلَّا فَقَـــدْ رَكِبَتْ أَمْرَاً أَغَرَّ مُحَجَّـلَا

دَعِيْ عَنْكِ تَهْجَـــاءَ الرّجَالِ وَاقْبِلِي عَلَـــى أَذْلَغِيٍّ يَمْلَأُ اسْتَكِ فَيْشَلَا

بُرَيْذِيْنَـــةٌ بَلَّ البَرَاذِيْنَ ثَفْرُهَـــا وَقَدْ شَرِبَتْ مِـــنْ آخِرِ اللَّيْلِ أُيَّلَا

وَقَدْ أَكلّتْ بَقْلاً وَخِيْمَـــــاً نَبَاتُهُ وَقَدْ نَكَحَتْ شَـــرَّ الأَخَايِلِ أَخْيَلَا

وَكَيْفَ أُهَاجِي شَاعِرَاً رُمْحُهُ اسْتُهُ خَضِيْبَ البَنَـــانِ لَا يَزَالُ مُكَحَّـلا

يتشكلّ النّصّ الشّعري من جزئيتين تكون حالة الجدل بين الشّاعر والمهجوّة تقتصر الأولى على إبراز صورة السّلب للمهجوّة بأنّها مزجورة فاحشة تخالط البغال معايشتها الذّميمة الرّخيصة طعامها وخيم وبالي سلاحها استها كلّ ذلك يكشف صور ضعفها واحتقارها ويثبت أنّها أداة للمتعة لا للهجاء. أمّا الثانيّة فهي الصّورة الإيجابية التي تحدّد صفات التّعالي للشاعر كونه أغرَّ شجاعاً عاليَ النّسب ذا منزلة كبيرة متعالية على غيره، فمن خلال ذلك نستنتج النسق الثقافي المتشكلّ الدّاعي على الغاء المرأة من هامشيتها وانمحاء حدودها كونها لا تصلح للتهاجي، فهو يريد أن يثبت القانون المهيمن لتلك الثقافة التّي قصرت الهجاء على الرّجال بدليل أنّ النساء ليس لهنَّ القدرة على قول الوصف الفاحش؛ لأنّ الفحش هو من صميم المرأة لا

[1] ديوان النابغة الجعدي، جمعه وحققه وشرحه د. واضح الصّمد، دار صادر، بيروت - لبنان، ط1، 1998م: 133-134.

الرّجل، فهي صفة مطلقة لضعفها وتنحيها، وهذا ليس جديداً على الثقافة العربية بعدم الاعتراف بالمرأة الشّاعرة فقد أورد الميداني في مجمع الأمثال: " إذا صاحت الدّجاجةُ صياح الدّيك فاذبحوها"[1]، فإنّ في ذلك إشارة واضحة على أنّ الشّعر هو تجسيد لسلطة الذّكر لا الأنثى، أي شكّل المنجز الثقافي العربي إشارات على احتكار الشّعر للرجل إذ إنّه يمثل إزاحة المرأة كونها آخر مهمشاً. فإنْ سعت لمقاومة هذا النظام وجدناه إمّا ينكر أنّ الشّاعرة امرأة أو يعمل على عدميتها وإلغاء وجودها، فقد تعد بعد ذلك متخلية عن مكانتها وتثبت فيه رجلا فحلاً[2]، كما نرى ذلك عند الأخطل وهو يخاطب الدّلماء[3]، فيقول فيها: [4]

أَلاَ أَبْلِغْ أَبَـــا الدّلْمَــاءَ عَنِّـي بَأَنَّ (سِنَانَ) شَاعِرِكُـمْ قَصِيْرُ

فَإنْ يَطْعَنْ فَلَيْسَ بِذِي (غَنَاءٍ) وَإنْ يُطْعَنْ فَطَعْنَتُـــهُ يَسِـيْرُ

مَتَى مَا يَلْقَنِي وَمَعِي سِلَاحِـي يَخِرُّ عَلَى القَفَـا وَلَـــهُ نَخِيْرُ

تتجلى قيمة الفكر الهجائي في طيّات النّصّ من خلال الاعتماد على الرّموز الثّقافيّة، حتى أصبحت هذه الرّموز إشارات مهيمنة يوظفها الشّاعر في خطابه، وأول هذه الرّموز ما يحتكم إلى التّساؤل: لماذا وجّه الأخطل شعره لأبي الدّلماء ولم يوجهه لها؟ نقف على الإشارة من ذلك على هيمنة الثقافة التّي ترى أنّ الهجاء خطاب ذكوري لا أنثوي مشابه للحرب والقتال، حتى نراه يستعمل آليات الحرب كي يدلّ على البعد الثقافي الذّي تترشح منه الصّورة الهجائية المقصودة، فعندما يصف هجاءه بالقصر والجبن وضآلة الذّات المقابلة والعمل على مبدأ السّخرية بالمقابل علو ذاته وطول سنانه وطعنته بالغة في الإيذاء، نستنتج من ذلك النسق الهجائي المترشّح وهو الصّميم الثقافي لتهميش الذّات الانثوية؛ لأنّ خطاب الأخطل يوضح

---

[1] مجمع الأمثال، لأبي الفضل أحمد بن ابراهيم الميداني النيسابوري، تحقيق ودراسة محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الجيل، بيروت، ط2، 1987م: 105.

[2] ينظر: بنيان الفحولة أبحاث في المذكر والمؤنث، د. رجاء بن سلامة، دار بترا للنشر والتّوزيع، سوريا دمشق، ط1، 2005م: 44.

[3] وهي جارية تعرضت للأخطل فحذّر أباها وهي من شاعرات تغلب في العصر الأموي قليلة الشّعر

[4] ديوان الأخطل: 180 - 181.

غاية دقيقة تحمل صفة النسق وهي إذا كان شاعركم بهذه الصّفات، فكيف ستكون المرأة الشّاعرة عندكم، وهي أنثى لا تقوى على ذلك إلاّ عندما تتخلى عن صفاتها الأنثوية وهذا يحيل إلى تجريدها من كونها انثى أولاً ويجردها من الشّجاعة كونها رجلاً شجاعاً ثانياً، (فالدّلماء) في نظره لا قيمة لها ولا لوجودها كونها ذاتاً تواريه في الخطاب.

لذلك فالمرأة حتى وإنْ كان لها نتاج هجائي إلّا أنّه يبقى في منظور العربي خطاباً ركيكاً لا يواري خطابه الذّكوري؛ لأنّ الوجود الكثير لنتاجها يعمل على إظهار جدلٍ مغايرٍ يهدّد كيان الثقافة الذّكورية، فنراهم لا يخاطبون المرأة إذا هجتهم إلّا بكونها ذكراً حتى لا تكون لها قيمة ووجود في المنظور الثقافي.

لذلك كان المعنى الثّقافي للنسق يحيل إلى تأكيد المعيار الجدلي عن طريق تجادل الفكر الثّقافي والواقع مع الآخر، أيّ تجادل الصّفة الفحوليّة مع الذّات الأنثويّة، فعبر هذا المعيار الثّقافي الذّي وظّفه الشّاعر لهجاء خصمه ومخاطبتها بالقيمة الذّكوريّة عمّق فيها الإحساس الثّقافي العام الدّاعي إلى التّراجع والخضوع لثقافته الفحوليّة، من أجل الحرص على ترسيخ الفكر النسقي للخطاب وطغيانه على السّاحة الشّعريّة، حتى لا يترك مساحة للمرأة في ميدان الشّعر.

وقال زيد بن عمير في أمته: [1]

أُعَاتِبُهَــا حَتَّــى إِذَا قُلْتُ أَقْلَعَتْ أَبَى اللهُ إلّا خُزْيِهَــا فَتَعُوْدُ

فَإِنْ طَمَثَتْ قَادَتْ، وإِنْ طَهَرَتْ زَنَتْ فَهِيَ أَبْدَاً يُزْنَى بِهَــا وَتَقُوْدُ

يتحدّث النّصّ عن بعد ثقافي صريح يجسد تهميش المرأة مهما كانت مكانتها في المجتمع، فيوظف الشّاعر المرجعيات الدّينية؛ حتّى يشبر بها لما هو مذموم على وفق آليات المجتمع الإسلامي والثقافة القبلية السّابقة، فنراه يقف على النظرة

[1] طبائع النّساء وما جاء فيها من عجائب وغرائب، وأخبار وأسرار، للفقيه أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسي، تحقيق وتعليق محمد إبراهيم سليم، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتّوزيع، بولاق، القاهرة، 1805هـ - 1985م: 164.

المحايدة في منطلق الأمر كي يتماشى مع ثقافة عصره وهو يعاتبها ويخرجها عن مكانتها الدّونية إلاّ أنّ الواقع الثقافي الناتج من ذلك العتاب يشكّل نسقاً مغايراً فالعتاب هنا ليس عتاباً للمرأة وإنّما هو عتابٌ للثقافة التّي حملتها على تغيير مكانتها بدليل قوله: (أَبَى اللهُ إلّا خُزْيِهَـــا فَتَعُوْدُ)، فهو يوظف الكلّمات الإسلامية إلاّ أنّها تحيل لثقافة جاهلية واضحة تسعى لابتذال المرأة والعمل على ضرب مكونها الأخلاقي ليجعل منها أداة للمتعة والتّسلية بعد أن جردها من تلك القيم المعهودة لها، وأثبت صورة الثقافة الدّاعية لتهميشها من خلال إشارته (أَبَدَاً يُزْنَى بِهَـــا وَتَقُوْدُ)، فهذا يحيل إلى تفشي الألفاظ النابية في المجتمع وذياعها وإلا فكانت هناك فرق بين صفة المرأة الحرة المحتشمة وصفة المرأة الدميمة.

سادساً/ الصّورة الجدليّة للمرأة في شعر النّقائض

تتحدد صور الهجاء في شعر النقائض في هجاء الأم والزّوجة والبنت والأخت، إذ عمل هؤلاء الشّعراء على توظيف المرأة في نقائضهم من أجل استباحة مكانتها وارتباط صورتها بالفحش والقذع بغية الوصول إلى صورة مقبولة عند الجمهور، فجاء النسق الثقافي يعمل على رسم الصّورة السّاخرة والمهينة لهذه المرأة، إذ لم تعهد لها مكانة خاصة كما كانت وإنّما أصبحت تمثل إشارة ثقافية تدعو إلى تزعزع القيم الثّقافيّة للمرأة، فالنيل من شرفها هو الهدف السّامي للرذيلة، فهذا عمر بن لجأ التّيمي يقول لجرير: [1]

يَا بنَ الأتَانِ أبُوكَ ألأمُ وَالدّ وَالفَحْلُ يَفْضَحُ لُؤمُـــهُ المَوْلُوْدَا

يَا بنَ المُرَاغَةِ إنَّ حَمْلَ نِسَائِكُم مَاءٌ يُفَصّل آمِيَـــاً وَعَبِيْـــدَا

عَلِقَتْ بِهِ أَرْحَامُ يَرْبُوعِيَـــةٍ نَكَحَتْ أَزَلَّ مِـنْ الفُحُـوْلِ عَتُوْدَا

غَذَوِيَّةٌ رَضْعَـــاءُ لَمْ تَكُ أُمُّهَا مِـنْ قَبْلِ ذَلِكَ لِلْكِـرَامِ وَلُـوْدَا

[1] شعر عمر بن لجأ التّيمي: 72- 73.

يسعى الشّاعر في هذا النّصّ إلى إبراز صورة قبيحة ساخرة لنساء القوم بعد أن يصفهن بالصّفات المتدنّية الخارجة عن مثال المرأة النموذجية في الفكر العربي، وهنّ مبتذلات خفيفات الوركين، أو سخلاء مبتذلة، مشابهة لأخلاق الإماء وما يحمل من صور، فالمرجعيات الإشارية لما تحملها الألفاظ (ابن المراغة، حمل النساء، والإماء والعبيد، أزل من الفحول، عتودا، غذوية رضعاء، لم تكن أمّها تلد الكرام..) تشكلّ إشارة سلبية لدونية المرأة وامتهانها.

لذلك يمكن القول إنّ البعد النسقي المتشكّل من ذلك يتجلّى في الوقوف على ضياع النسب؛ كونه ابن أمةٍ فهو يسعى إلى ضرب المنظومة الكونية لدائرة نسبه، وبالتّالي اختزال القيم العربية من هؤلاء القوم بوصفهم من أصل عبيد وإماء، فالمعنى لخفة الورك والسّخلاء إشارة واضحة لصفة الإماء والعربي حسب البعد الثقافي والمعتقدات الاجتماعية لا يقر بما تلد الإماء فلا ينسبه له، لذلك جعله الشّاعر مرجعاً ثقافياً يسلطه في هجائه، كما أنّ لفظة (أمّها) تحيل إلى صورة الأصل عبر المقتضيات التّي يجسدها المضي لها كي يحيل إلى ضياع نسبه قديماً لا حديثاً، لتصبح هذه الصّفة أزلية قارّة مسيرة لهم.

ويقول الفرزدق في بنت جرير: [1]

وَلَوْ أَنَّهَــا يَا ابْنَ المَرَاغَةِ حُـرَّةٌ، سَقَتْكَ بِكَفَّهَا دِمَـــاءَ الذّرَارِحِ

وَلَكِنَّهَــا مَمْلُوْكَـــةٌ عَافَ أَنْفُهَـا لَهُ عَرَقَاً يَهْمِي بِأَخْبَثِ رَاشِحِ

لَئِنْ أَنْشَدَتْ بِي أُمُّ غَيْلَانَ أَوْ رَوَتْ عَلَيَّ، لَتَــرْتَدَّنَّ مِنّي بِنَاطِــحِ

لذلك جاءت صورتها الثّقافيّة مبنية على الابتذال ورخصها، حتى يرى فيها على أنَّها " عاملاً يراد به قبل كلّ شيءٍ تسلية الجماعة العربية"[2]

وقال الفرزدق أيضاً: [1]

---

[1] ديوان الفرزدق: 119.

[2] التّطور والتّجديد في الشّعر الأموي، شوقي ضيف: 182.

وَلَكِنَّهُ مِنْ نَسْــلِ سَوْدَاءَ جَعْدَةٍ نُمَيْرِيَّةٍ حَــلَّابَةٍ فِي المَعَــالِقِ

فَقُلْتُ وَلَمْ أَمْلِكْ: أَمَالِ بْنَ حَنْظَلٍ مَتَى كَانَ مَسْتُوْرٌ أَمِيْرَ الخَـرَانِقِ

فَلَمْ تَطْلُبِ السّقْيَا بِمِثْــلِ جُعَالَةٍ وَمُطْلَنْفِىءٍ ضَخْمٍ مُعَرَّاهُ لَازِقِ

يرسم الفرزدق صورة أخرى لأمّ المهجوّ قائمة على الاحتقار والدّونية؛ ليجعل منها أداة فعالة في تمرير صورته السّاخرة، فيطلق صوره من خلال إشارات تخللت خطابه، كـ (نسل سوداء، حلّابة، المعاليق، متى كان مستوراً، فلم تطلب السّقيا بمثل جعالةٍ،...) لذلك جاء الخطاب يحمل صورة نسقية تترشح من تلك الإشارات مقتضاها تهميش المرأة من أجل إثبات الصّورة السّاخرة لها فقوله حلّابة هنا تجسد صيغة المبالغة على امتهان المرأة واستمراريتها بهذا العمل وتجريدها من صفات الأمة السّوداء؛ لأنّ امتهان الأمة يكون مقصوراً على العمل داخل المنزل لا عمل الرّعي والحَلب وهذه أعمال العبيد، فعند توظيف صفة الفحولة لها يسعى إلى إهانتها وإلغاء ذاتها؛ لأنّها مبتذلة وهذا الامتهان حسب المنظور الثقافي لا يكون حتى عند القبائل الضّعيفة، فهو يراهم أقل قدراً من العبيد، وأمّهم منبوذة مبتذلة، فمن هنا نلحظ أن سيادة السّلطة الذّكورية حتى على مستوى العبد كونه ينتمي إلى جنس الذّكر وتعاليه على المرأة. ويقول الأخطل: [2]

قَوْمٌ إِذَا اسْتَنْبَحَ الأَضْيَافُ كلّبَهُمُ قَالُوا لِأُمّهِمِ: بُوْلِي عَلَى النَّارِ

فَتُمْسِكُ البَوْلَ بُخْلاً أنْ تَجُوْدَ بِهِ وَمَــا تَبُولُ لَهُــمْ إلاّ بِمِقْــدَارِ

إنّ المعنى الصّريح لهذا الخطاب يحيل إلى بخل القوم وجشعهم وتجريدهم من جميع القيم العربية السّائدة في البلاد وهي الكرم وإغاثة الملهوف والسّائل في الصّحاري الجرداء، واصفاً إياهم بضآلة نارهم وإطفائها من قبل المرأة العجوز وبخلهم بالماء أيضاً لإطفاء النار.

---

[1] ديوان الفرزدق: 406.

[2] ديوان الأخطل: 166.

أما النسق الثقافي المتشكلّ من هذه الإشارات يحيل إلى: إنّ دناءة العمل وما يقوم به الشّخص يدل على دناءة صاحبه، فهو هنا يسعى لتهميش المرأة من خلال إشارتين هما: الأولى/ تتجلى في الامتهان لهذه الأمَّ وعدم وجود خادمة لها كونها وضيعة أمة وظيفتها الامتهان، فسعى إلى تهميشها واخضاعها لسيادة ابنائها، وبالتّالي يمثل ذلك صورة ثقافية تشكلّ إشارة الثقافة لدونية المرأة. أمّا الثانية/ تمثل اقتران البخل بصفة المرأة ليصبح الانسجام بين البخل كونه مذموماً والمرأة مذمومة أيضاً، إذ تكون صفة الكلّب داعية للكرم والمرأة لا تسعى له؛ لأنّ نباح الكلّب إشارة للكرم وعمل المرأة إلغاء هذه الإشارة، فكلّ شيء يرتبط بالهامشية يقترن بالمرأة، لذلك أصبحت الغاية والهدف الثقافي من هذه الصّور هو اللهو والمزاح لا الجد إلاّ أنّ صور هذه الهجاء مستوحاة من الأصول الثّقافيّة العربية ما كانت من أيام العرب وغيرها، ثُمّ يتحولوا إلى المرأة، فما يلاحظ على أسلوب الأخطل في هجائه" إنّ أسلوبه العام في الهجاء هو الأسلوب النفسي الذّي يقوم على تحليل واقع المهجو، والتّفطن إلى مواضع العاهة، والنقص في سيرته يعزلها ويغالي بها، ويشببها ويتكأ عليها"[1]، ويقول جرير في جعثن: [2]

وَافَاكَ غَدْرُكَ بِالزّبَيْرِ عَلَى مِنَى وَمَجَرُّ جِعْثِنِكُمْ بِـــذَاتِ الحَرْمَلِ

بَاتَ الفَرَزْدَقُ يَسْتَجِيْرُ لِنَفْسِــهِ وَعَجَانُ جِعْثِنَ كَالطّرِيْقِ المُعْمَلِ

أَيْنَ الذّينَ عَدَدْتَ أَنْ لَا يُدْرِكُوا بِمَجَرِّ جِعْثِنَ يَـا بنَ ذَاتِ الدّمَّلِ

قال جرير في النميري: [3]

وَخَضْرَاءِ المَغَـــابِنِ مِنْ نُمَيْرٍ، يَشِيْنُ سَوَادُ مَحْجِرِهَـا النِّقَابَـا

إِذَا قَامَتْ لِـغَيْرِ صَلَاةِ وِتْــرٍ، بُعَيْـدَ النَّوْمِ، أَنْبَحَــتِ الْكلّابَــا

---

[1] فن الهجاء وتطوره عند العرب، إيليا الحاوي: 225.

[2] شرح نقائض جرير والفرزدق، برواية أبي عبد الله اليزيدي عن أبي سعيد السّكري عن ابن حبيب عن أبي عبيدة، تحقيق وتقديم د. محمد ابراهيم حُور، د. وليد محمود خالصّ، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي الإمارات العربية المتحدة، ط2، 1998، ج1: 396- 397.

[3] ديوان جرير: 62.

وَقَدْ جَلَّــتْ نِسَاءُ بَنِـــيْ نُمَيْرٍ، وَمَــا عَرَفَتْ أنَامِلُهَــا الخِضَابَا

يحمل الخطاب أبعاد ثقافية متعددة تشكلّ جزء من مرجعيات الثقافة ونظرتها للمرأة على الرّغم من تعدد هذه الإشارات إلّا أنّها تحمل صورة واحدة غايتها تهميش المرأة واحتقارها، فجرير يوظف هذه الإشارات؛ ليدلّ على مكانة المرأة المهمشة بألفاظ تحمل دلالات نسقية متعددة، فنجد ذلك بقوله: (يَشِيْنُ سَوَادُ مَحْجِرِهَــا النِّقَابَــا) ليدل على: أولاً/ عبوديتها وعدم جلوسها في البيت. ثانياً/ سواد المحجر يدل على معنى أعمق منه وهو دناسة شرفها كون المحجر هو الحامي للعين والشّرف هو الحامي لذات المرأة، فقبح المحجر هو قبح لشرف المرأة. ونجد المعنى القريب من هذا قوله: (إِذَا قَامَتْ لِــغَيْرِ صَلَاةِ وِتْــرٍ، بُعَيْـدَ النَّوْمِ، أَنْبَحَــتِ الْكلّابَــا)، فالقراءة الثّقافيّة لهذا البيت تحمل عدة وجوه منها النظرة العبودية على أنها مهمشة تسعى من الفجر للقيام بالعمل، وهذا يمثل تجريدها من القيم الأمة واتصافها بصفات العبد، أيّ انتزاع كيان المرأة من إذ اكتسابها صفة الذّكورة (العبودية)، والثانية تكشف عن الأفعال الدّنيئة التّي تعملها المرأة والتّشكيك بأخلاقها، وبهذا يكون النسق الهجائي يحمل صورة هجائية لدونية المرأة ولرجال قبيلتها في الوقت نفسه واصفاً إياهم بعدم الحمية وعدم رعاية نساء قبيلتهم، وهذا يشير إلى تجريدهم لضوابط الثقافة العربية واختزاليتها.

لذلك جاء خطابه يمثل حالة من الجدل بين صورة المرأة في حسنها وفحشها أيّ أصبح الهدف الرّئيس هو ضرب المنظومة الأنثوية عن طريق التّعرض لشرفها أو التّهكم على علاقتها الزّوجية أو إنحرافها، كي تترشح من ذلك عدة قراءات نسقية تؤدي وظائف متعددة تجتمع في صفة الرّذيلة، واصفاً إيّاها بالماديات الملموسة في مجتمعه، فيقول جرير في هجاء أمُّ الأخطل: [1].

---

[1] نقائض جرير والأخطل، تأليف الإمام الشّاعر الأديب الماهر أبي تمام، عني بطبعها لأول مرّة عن نسخة الاستانة الوحيدة وعلّق حواشيها الأب انطوان صالحاني اليسوعي، لمطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، 1922: 195-196.

نَزَتْ أُمُّ الأُخَيْطِلِ وَهْيَ نَشْـوَى عَلَى الخِنْزِيْرِ تَحْسِبُـهُ غَزَالَا

لذلك فالرّؤية التّي وظّفها الشّعراء في خطاباتهم تمثل حالة من الصّراعات المتجادلة الدّاعية لبناء المرتكزات السّائدة للفكر الثقافي، وهذا يساعد على فهم البناء النسقي المشكلّ للعاطفة والعقل الشّعري، وكيف يحاكي الواقع ويتبني أموره؟ وكيف يوظفها في خدمة مصالحه الثّقافيّة والفكريّة؟ لذلك يمكن القول: إنّ الواقع الثقافي وصراعاته السّياسيّة استدعى وجود خطاب جدلي توظّف فيه صورة المرأة بهذه الشّاكلّة، ومن جانب آخر كان هناك عامل سعى لتوظيف المرأة في هذا العصر يتجلّى بتصارع " أجناس بشريّة كثيرة في الكوفة، عربيّة وفارسيّة، ونبطيّة بسبب اختلاف ثقافاتها، ومعتقداتها، ومطامحها، مما أدَّى إلى تحرر البلاد، وتولّدت موجه من الإباحة فيها"([1])

تَظَلُّ الخَمْرُ تَخْلِـــجُ أَخْدَعَيْهَا وَتَشْكُوْ فِيْ قَوَائِمِهَـا امْـذِلَالَا

مِنَ المُتَوَلِّجَاتِ عَلَى النَّشَـاوَى وَلَمْ تَلِجِ الخُدُوْرَ وَلَا الحِجَـالَا

أَتَحْسِبُ فَلْسَ أُمِّكَ كَانَ مَجْــدَاً وَجَزَّكُمُ عَنِ ا لنَّقَدِ الجُفَــالَا

إِذَا انْفَتَقَتْ عَبَايَتُهَـــا وَرَاحَتْ رَأَى الرّاؤُونَ دَاهِيَةً عُضَــالَا

[1] حياة الشّعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثّاني للهجرة، د. يوسف خليف، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968م: 214.

المبحث الثّاني

الجدل النّسقيّ في خطاب النّساء الهجائيّ

توطئة

بقيت المرأة على مدى العصور الشّعريّة الثّلاثة تنظر إلى العلاقة التّراتبيّة التّي سنّتها الثّقافة القائمة بين مفهومي الذّكورة والأنوثة على أنها بنية نسقية تهدد كيانها، وتسعى إلى وجود مخرجاً تضرب فيه هذه المركزيّة في ظل مجتمع ذكوري كبير، فحاولت التّعرض لِما كانوا يفتخرون به حتّى تبعد الاستعباد عنها وتنحي الخضوع السّلطوي لذاتها. أيّ دعت إلى الخروج من حياة الهامش والدّخول في عالم أكثر حريّة ورحابة لها، وبِمَا أنّ الشّعر هو الميدان الأوحد في الثّقافة ذاتها، فذهبت تطرق بابه بتشكيل خطاب هجائي يحمل صورة نسقيّة لا تقل شأناً من خطاب الرّجل. إلّا أنّنا في الواقع نرى المرأة بقيت تعيش داخل واقع مطبوع يفرض عليها أن تكون ذاتاً بشروط الرّجل[1] ، لذا " فالمرأة حين تتساوى فإنّها تتساوى بالرّجل، وحين يسمح لها بالمشاركة فإنّها تشارك الرّجل، وفي كل الأحوال يصبح الرّجل مركز الحركة والبؤرة الفاعلة"[2]

فدعا هجاء النّساء إلى نشوء ثقافة جديدة قائمة على تحوّل مسارات الثّقافة العربيّة، وتغيير مركزيّتها والعمل على ضرب أُطرها، حتّى يصبح خطابها يضاهي الخطاب الذّكوري، ويتمتع بأدوات ثقافيّة تجعلها قادرة على بناء نظام ثقافي مستقل يعمل على هيمنة المرأة وضرب تهميشها؛ لأنّها تمثل مبدأ تكويني مساوٍ للمبدأ الذّكوري، وهذا الادعاء يعمل على استقلاليتها وانمحاء الحدود التّكوينيّة التّي فرضتها الثّقافة، وعملت العادات والتّقاليد على بثّها وترسيخها في العقل العربي، فهي تحاول أن تقومَ ببناء خطاب جدلي قائم على الغاء فكرة التّهميش، حيث يتجلى هذا الفكر في الخطاب الهجائي، فنجدها تعمل على هجاء الرّجل والقبيلة كما يفعل

[1] ينظر: المرأة والابداع في مواجهة الدّونيّة والسّيطرة الذّكوريّة، محمد برادة، مجلّة العربيّ، 2003م: 546.
[2] قراءة في خطاب المرأة، نصر حامد أبو زيد، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط3، 2004م: 29

بذلك الشّعراء، أيّ أنّها في هذا الشّعر عملت على اظهار المقدرة الثّقافيّة التّي تتمتع بها، وبهذا فهي تحاول التّغيير من استراتيجيات الثّقافة وثبات شرعيَّتها، كونها صاحبة مبدأ وثقافة حالها حال الرّجل في توجيه الخطاب، أيّ أنّها تعمل على فرض سيادتها في شعرها القائم على فرض ثقافة المهمش وإلغاء تقويض ثقافة المركز؛ وذلك بسبب سيادة معاييرها ومحاولة اعادة الإنتاج الخطابي(الشّعري) حتّى يعمل هذا التّكرار على ثبات كينونتها ولا تتمكّن الثّقافة من إلغائها وتهميشها، وبهذا يكون الحوار الثّقافي حاملاً لمكونات التّحول وآليات الجدل المتجسدة في (التّضمين) إذ تتخلى ماهيَّته في عملية ادخال آليات معيَّنة حاملة للثقافة كونها تمثل جزءاً منها، لكنّها تسعى بعد ذلك إلى فرض سطوتها، فخطاب المرأة أصبح يمثل جزءاً من الثّقافة، كونها آلية من آليات الخطاب الشّعري، سعت منه إلى اثبات صفاتها في كلّ الخطابات، فلماذا لم تكن مثله سيدة الموقف بدلاً من كونها جزءاً مهمشاً.

أمّا الآلية الأخرى تتحدد بـ (المسايرة) الدّاعمة على إعلان القبول في مواقف ما لكنّها تعمل على ممارسة الضّدّ من ذلك، والآلية الثّالثّة تتحدد بـ (الابتذال) القائم على تشويه المفاهيم التّي كوّنتها وانتجتها الثّقافة التّي دعت إلى مركزية الرّجل وتهميشها، فجاء الخطاب مناقضاً لذلك، حيث نلمح في هجائها تهميش مكانته كونه لا يستحق هذا التّقدير والهيمنة؛ لأنّه يتمتع بصفة الجُبن والخيانة، فإنّها تسلط الضّوء على جوانب معينة حرص العربي على حفاظها، كما دعت الثّقافة العربية على ديمومتها، إلاّ أنّها عمدت إلى الاستلاب الثّقافي التّي حاولت منه لضرب المهيمن والعمل على تهميشه، والمقصود بالاستلاب الثّقافي هنا استلاب المعايير الثّقافيّة التّي كان يتمتع بها العربي على أساس القوة والشّجاعة والسّطوة والعزّ وحماية الأعراض، إذ جاء خطابها يصور تلك المواقف الهزيلة التّي حاولت منها نخر الثّقافة ومضمونها الفحولي، فعندما يتوجه الخطاب لهجاء القبيلة أو تحريضها على أخذ الثّأر، يصبح الخطاب الجدلي يمثل مرحلة من المقبولية والثّباتية التّي تساعد على بدء الانطلاقة المركزية لمحتوى الوجود، والعمل على فرض الخطاب في ميدان تكوينها، أيّ أصبحت تقترب من المركزية وتعمل على تهميش المركز

الفحولي، فعلى الرّغم من ذلك إلّا أنّ أشعار النّساء غلب عليها القلة، ويمكن أن نردّ سبب قلة شعر النّساء في المجتمع العربي آنذاك إلى الثّقافة العربية التّي سعت إلى "تحقيق السّلطة الفحولية، وتأسيس أنساقه الثّقافيّة الخاصة بكل ما أوتي من قوة؛ لكي يصبح نخبوياً مهيمناً مقابل دونية الشّعبي والهامشي"[1] وهذه النّظرة الدّونية للمرأة كانت في جميع الثّقافات، فمثلاً في الثّقافة اليونانية نجد في فكر أفلاطون وأرسطو إنّ المرأة مستبعدة تماماً من مجالات الحياة العامة، فقد وجدت النّساء فقط بهدف المحافظة على استقرار الأسرة وانجاب الورثة وتربيتهم[2]، فالنّظرة الدّونية للمرأة كانت حتّى في المجتمعات اليونانية القديمة والمجتمعات الاغريقية، فكلّ ذلك أثر على استمرارية النّظرة لها، وعندما ننظر للثقافة العربية آنذاك نجدها لا تختلف عن غيرها من الثّقافات التّي سبقتها، أيّ جعل السّلطة الذّكورية هي المهيمنة على كلّ شيءٍ، وهذا ما أطلق عليه الغذامي مصطلح (الفحل)، إذاً فترسبات الثّقافة كان لها أثر فعّالٌ في هيمنة الخطاب الذّكوري في المجتمعات العربية وغيرها، وبما أنّ الشّعر هو سجل الأحداث للأمم الماضية نجد شعر الهجاء فيه يقلل من شأن المرأة، فيصفها بصفات دونية تقلل من قيمتها الاجتماعية، فلا يراها إلّا أمة ضعيفة أو ينظر لها على أنّها كائن لإشباع غرائزه الجنسية.

لذلك وجب عليها أن تثبت ذاتها من خلال نكران الفعل الثّقافي بأنّ جسدها لا يمنعها من الخيال والصّراع ضدّ الهيمنة الذّكوريّة، حتّى نراها دعت إلى انتزاع الآخر وسلطته من خلال جعل ذاتها الشّعريّة ذاتاً منتجة للخطاب[3].

---

[1] النّسق الثّقافي قراءة ثقافية في أنساق الشّعر العربي القديم، يوسف عليمات، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2009: 2.

[2] ينظر: النّساء في الفكر السّياسي الغربي، سوزان موللر أوركيف، تر: إمام عبد الفتاح إمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005: 1.

[3] ينظر: المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجلّيات الذّات، فاطمة الوهيبي، المركز الثّقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 2005م: 28.

أوّلاً/ هجاء المرأة لقومها وزوجها

تقتصر صور الهجاء هنا على ابراز حالة الجدل بين المرأة وقومها حتّى يكون خطابها يمثل مرجعيات ثقافية سادت في العصر ذاته أو ما سبقه والعمل على نكرانها من أجل الوقوف على إشارات نسقية نستطيع من خلالها تفكيك المرتكزات الثّقافيّة للنسق، حيث مثلت الأحداث التّأريخية سمة بارزة في ذلك، فوظفتها المرأة في هجائها بحسب ما يخدم خطابها، فيصبح ذلك شرطاً يدعو إلى خلاصها من الهلاك، فتعمل على وصفهم بصفات تجرد منهم القيم المهيمنة للذات العربية الذّكورية، فتقول عفيرة بنت غفّار في هجائهم: [1]

أَيَصْلُحُ مَـــا يُؤْتِي إِلَى فَتَيَاتِكُمْ وَأَنْتُمْ رِجَـــــالٌ كَثْرَةً عَدَدُ الرّمْلِ

وَتَرْضَوْنَ هَذَا يا لَقَوْمِي لِأُخْتِكُمْ عَشِيَّةَ زُفَّتْ فِي النّسَـاءِ إِلَى البَغْلِ

فَإِنْ أَنْتُم لَـــمْ تَغْضَبُوا بَعْدَ هَذِه فَكُوْنُوَا نِسَاءً فِي المَنَازِلِ وَالحَجْلِ

وَدُوْنَكُمُ طِيـْبَ النّسَـــاءِ وَإِنَّمَا خُلِقْتُمْ جَمِيْعَـــاً لِلتَّزَيُّنِ والكُحْـلِ

فَلَـوْ أَنَّنَا كُنَّـــا رِجَالاً وَكُنْتُمُ نِسَـــاءً لَكُنَّـــا لَا نُقِيْمُ عَلَي ذَحْلِ

يكون الشّعر الهجائي مجموعة من المنطلقات الإشارية التّي تسعى منها الشّاعرة إلى نقد الواقع وبالتّالي نقد للثقافة بذاتها كونها الأداة الرّئيسة لتشكيل ايديولوجيات المجتمع، فسعت من خلال شعرها إلى اظهار الصّورة التّسلطية الدّاعية لاستلاب المرأة ونقد الواقع الثّقافي لصورة الملك وسياسته أولاً، وتحريض قومها ثانياً، فوظفت أساليب الطّلب ما بين تعجب واستفهام ونهي سعت من خلال ذلك ضرب المركز السّلطوي الدّاعي لاستلاب جسد المرأة التّي ترى السّلطة أنّ المرأة ذات مهمشة، فهي تسعى " إلى المطالبة بإعادة التّفكير جذريّاً في جميع بنيات

[1] المحاسن والأضداد، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ البصري، مطبعة السّعادة، مصر، ط1، 1324هـ: 184- 185.

المجتمع السّائد بناءً على الشّروط الاجتماعيّة والطّبيعيّة والثّقافيّة والعرفيّة"[1]، من أجل انتهاز الفرصة وتحوّل صورتها وإبعاد الهامشيّة عنها.

لذلك تنتج صورة من الجدل بين الواقع المرير والذّات الأنثوية تشكل نسقين يتجسد الأول بالهجاء والتّعرض لنسق القبيلة يشير إلى قبح الثّقافة السّلطوية وضعف الوعي الثّقافي للقبيلة المتمثل بالخضوع لهذا الفعل، وهذا يدلّ على رخص الذّات الانثوية وتجاهلها وديمومة ضعفها وتهميشها، فهي " تسعى جاهدة إلى الرّفع من شأن جسدها كجسد إنساني لا انثوي" [2] وهذا ما أشارت إليه في البيت الأول والثّاني. أمّا الثّاني عملت منه إلى تجريد قومها من الصّفات الذّكورية التي يعرف بها الرّجل العربي إلاّ أنّ ذلك لم يكن من صالحها؛ لأنّها عملت على تهميش ذاتها بذاتها من خلال خضوعها للسلطة الذّكورية واثبات الصّفات المبتذلة لها كونها أداة للمتعة والعمل، وهذا ما نستطيع الوقوف عليه في البيت الرّابع والخامس من خطابها، فضرب النّسق القبلي يعني العمل على كشف ما وراء القناع للقارئ؛ لأنّ القبيلة تمثل السّلطة العليا وهذا الخطاب يساعد على زعزعت الانتماء القبلي وسلطته؛ لأنّ الانتماء يمثل الرّكيزة الأساسية في حياة القبيلة، وفي "مقابل ذلك لم تكن القبيلة تسمح لأفرادها بالخروج عن مرجعياتها ونظامها الصّارم" [3] أيّ أنّ تعرضها للقوم يعني تجريح للقيم الثّقافيّة القبلية. أمّا الصّورة الثّانية التّي تشكل أساس الصّراع الجدلي بين المرأة وزوجها بعد أن كان هناك ما يمكن أن نطلق عليه بالمناظرة الهجائية أو هي أقرب إلى النّقائض البسيطة، فتقول حميدة بنت النّعمان عندما تزوجت روح بن زنباع الجذامي معاتبة أخيها لأنّه كان سبب ذلك هاجية روح: [4]

---

[1] الكفاح النّسوي حتّى الآن، لمحة عن النّظريتين النّسوية الانجلو أمريكيّة والنّسوية الفرنسيّة، الخالدّ كورنيليا، ضمن مجلة الطّريق، العدد الثّاني، 1996م: 96.

[2] النّقد الثّقافي والنّسوية محاولة في تأسيس فلسفية خارج النّسق الذّكوري، رفقة رعد، ضمن الفلسفة النّسوية: 166

[3] جدلية العصبية القبلية والقيم في نماذج من الشّعر الجاهلي، د. علي مصطفى عشا، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، الجزء الثّالثّ، المجلد 82: 3.

[4] بلاغات النّساء: 96.

أَطَالَ اللهُ شَأْنَكَ مِـــنْ غُلَامٍ مَتَى كَانَتْ مَنَاكِحَنَا جُذَامُ

أَتَرْضَى بِالفَرَاسِنِ وَالذّنَابَى وَقَدْ كُنَّا يَقُرُّ لَنَـــا السّنَامُ

وكذلك هجاء سلمى بنت المخلف لجوّاباً وهي تعيّره بفراره يوم النّسار فتقول[1]

لَحَى الإلَـــهُ أَبَـــــا لَيْلَى بِفَرَّتــهِ يَوْمَ النّسَارِ، وَقَنْبَ العَيْر جَوَّابَا

كَيْفَ الفُخَارُ وَقَـــدْ كَانَتْ بِمُعْتَرَكٍ يَوْمَ النّسَـــارِ بَنُو ذُبْيَانَ أَرْبَابَا

لَمْ تَمْنَعُوْا القَوْمَ، إذ تَسَلُّوا سَوَامكُمْ وَلَا النّسَاءَ وَكَانَ القَومُ أحْرَابَا

وبهذا فيكون الخطاب الهجائي الأنثوي يمثّل نتاج ثقافي انتجته المرأة حتّى يصبح خطاباً ثقافيّاً موازياً للخطاب الذّي انتجه الرّجل [2]، وتقول أيضاً في هجاء زوجها: [3]

وَمَـــا أَنَـــا إلّا مُهْرَةٌ عَرَبِيَّـــــةٌ سَلِيْلَـــةُ أمْجَادٍ تَخَلَّلَهَـــا بَغْلُ

فَإنْ نُتِجَتْ مُهْرَاً كَرِيْمَاً فَبَات حرى وَأنْ يَكُ إقْرَافٌ فَمَا أنْجَبَ الفَحْلُ

يجسد الهجاء هنا صورة متعالية للمرأة كونها مهرة عربية معروفة النّسب حاولت تشكيل صورة هجائية مضادة للرجل كونه وضيعاً هجيناً وما هذه إلاّ إشارات تحيل لنسق آخر. لذلك جاءت صورة النّسق المترشح من هذا التّشبيه وما أشارت إليه الرّموز الثّقافيّة المتجسدة برمزية البغل الدّاعية لطعن مركزية الرّجل وتهميشه بتجريده من الصّفات الذّكورية كونه هجيناً عقيماً، لذلك جاءت الإشارة مساوية لدناءة الرّمزية لهذا الزّوج.

وقالتّ زوجة أبي هلال بن مالك وهي ابنة عمّ له بعد أن هجاها: [4]

---

[1] الكامل في التّاريخ، ابن الأثير: مج1/ 618.

[2] ينظر: الثّقافة والامبرياليّة، أدوارد سعيد، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط2، 1998م: 53.

[3] نساء شاعرات من الجاهلية حتّى نهاية القرن العشرين، خازن عبود، دار الاتفاق العربية، جامعة ميتشيغان، 200: 88.

[4] م . ن : 102.

يَـــا رُبَّ شَيْخٍ قَدْ تَوَلَّـــى خَيْرُهُ ذَرِبَ السّانِ كَأَنَّهُ ظَرِبَانُ

يَرْجُو الشّبَابَ وَقَدْ تَحَنَّى ظَهْرَهُ وَعَفَاهُ بَعْدَ مَنَامِهِ الذّبَّانُ

ذَاكَ الذّي لَـــوْ أَنَّنِي خُيِّرْتُـــهُ لَمْ أَرْتَضِيْهِ بِكَلْبِنَا ذَكْوَانُ

وقالتّ أم صريح بنت أوس في هجاء زوجها: [1]

كَأَنَّ الدّارَ يَوْمَ تَكُوْنُ فِيْهَا عَلَيْنَا حُفْرَة مُلِئَتْ دُخَنَا

فَلَيْتُكَ فِي سَفِيْن بَنِي عُبَادٍ طَرِيْدَاً لَا نَرَاكَ وَلَا تَرَانَا

وَلَيْتُكَ غَائِب بِالهِنْدِ مِنْهُ لَقَدْ اهْدَيْتهَا مَايَة هُجَانَا

يشكل النّصّ الخطابي مجموعة من الإشارات التّي تسعى المرأة منها للتخلص من السّلطة الذّكورية المتمثلة بالزّوج؛ لأنّه أصبح يمثل قيداً لها، فالنّذر هنا ما هو إلاّ صورة ثقافية لضرب هذا المهيمن والدّعوة بعدم استمراريته، وهذا هو المعنى الصّريح للهجاء إلاّ أنّه يترشح منه نسق ثقافي آخر تكتمل فيه الدّلالات الثّقافيّة للإشارات النّسقية المتجسدة في الفضاء المكاني لتلك الإشارات من دلالة القبر والبيت والدّخان الذّي تكشف عن دال الذّات السّاعية لغياب المرأة وهيمنة القوة التّسلطية، فالقبر هنا أصبح إشارة ثقافية للقيد وانغلاق الذّات وتغييبها وعمقه يجسد البعد المأساوي والشّخصية القمعية المهمشة لذات الزّوجة. لذلك يمكن القول إنّ الجدل بين السّلطة الأنثويّة وتهميشها مقابل السّلطة الذّكوريّة تنتج منها الصّور القارة المهيمنة تتجلى باتساع السّلطة الذّكورية وامتدادها، فشكل خطابها تمثيلاً ثقافياً سعت منه لتمرير صورتها الهامشية والدّعوة للخلاص والتّحرر من الضّيق الثّقافي لذاتها.

وقالت أخرى في هجاء زوجها([2])

وَلَيْسَ فيضٌ بِفَيّاضِ العَطَاءِ لَنَا لَكِنَّ فَيْضَـــاً لَنَا بِالسّلْـــــحِ فَيَّاضُ

[1] بلاغات النّساء: 121.
[2] بلاغات النّساء: 98.

ليثُ الْلُيُوثِ عَلَيْنَا بَاسِلٌ شَرِسٌ وَفِي الحرُوبِ هيُوبُ الصّدْرِ حَيَّاضُ

يقوم الخطاب على الثّنائيات الضّدّيّة حتّى يشكّل سياقاً لخطاب الهجاء، إذ يرسم صورة مثالية لذات الرّجل العربيّ عبر وضع وإثبات الصّورة الضّدّيّة للمهجو، والتّقليل من شأنه واسقاطه من القطب الذي يحاول الالتصاق به (ميدان الفحولة)، فالثّنائيات هذه تعدّ محور الجدل بين الذّاتين (المثاليّة/ المهجوّة) غايتها التقليل من قيمته والسّخرية منه.

فالفيض هنا وعدمه لا يقتصر على الجانب المادي فحسب، بل يتعدى ذلك ليشمل كلّ جوانب الحياة الزّوجيّة كعطاء الحبّ والاحترام والمودة...، فالجفاء عنها استدعى إلى قول هذا الخطاب ونكران ذات الزّوج بوصفها ذاتاً ذليلة لا تشابه ما يدعو له من القيم المثاليّة للفحولة العربيّة، فهو لا يحق له التّصدر على ذاتها، فسعت إلى تجريده من كلّ القيم العليا التّي يتفاخر بها.

إذاً فالمرأة لجأت إلى استلاب آليات القيم بوصفها شفرات تسعى من خلالها إلى مراوغة الحيل الثّقافيّة لتتمكن من تمرير أنساقها عبر ما يترشح من تلك الشّفرات من أنساق جديدة، فهي تسعى إلى نقد الثّقافة بكل صورها المتجسدة في سلطة الآخر، فتوظيف التّشبيهات والإشارات المرجعية في الخطاب يوحي إلى أنّ عالم المرأة نسيج ثقافي متعدد الأوجه والأنساق يكشف عن حالة الجدل بين الرّجل وذاتها.

فهذا التّقويض للخطاب جاء من صميم النّتاج الثّقافي؛ لأنّ سعته يؤدي إلى ظهور صوت مغاير لصوت الثّقافة الفحوليّة السّائدة، لذلك فمن الطّبيعي أن تشعرَ هذه الثّقافة الفحوليّة بهذا الخطر فعمدت إلى اندثاره وتهميشه حتّى وأنْ وجد بشكل قليل لا يهدد كيانه[1].

[1] ينظر: غرفة فرجينيا دولف، دراسة في كتابة النّساء، رضا الظّاهر، دار المدى للثقافة والنّشر، دمشق، ط1، 2001م: 12.

ثانياً/ هجاء المرأة للمرأة الأخرى

يقتصر هذا النّوع من الهجاء على مجموعة صور تتصل بإظهار صفات القبح واتصافها بالصّفات الدّميمة وسوء الأخلاق؛ لأنّ المرأة تعرف أنّ أجمل ما يزين المرأة وتصبوا إليه النّساء هو الجمال، لذلك عملت المرأة على ضرب مركزها الوجودي لمهجوّتها، فقالتّ طارقة في هجاء خطيبة زوجها: [1]

لَا خَـــارَ رَبّي لِأبِي الفَصِيْلِ وَلَا وَقَـــاهُ عَثْـــرَة الذّلُولِ

بَدَّلَ مِنّي أخْبَـــث البَـدُولِ هَوْجَاءَ مَقَّاءَ كَبشـه الغُولِ

تَحْمِلُ رَفْغَـاً وَاسِع الفُضُولِ مِثْل إهَاب المِيْحَة المَبْخُولِ

يَبِيْتُ فِيْهِ الذّئب أو يَقِيْلِ

تتجلى صور الهجاء الصّريح بصفات متعددة ترسمها الشّاعرة منها: الجمل الطّبع، أخلف الحمقاء، العارية من اللحم، مشبهة إيّاها بالنّاقة الحلوب المسلوخ جلدها، إذ نرى أنّ الجدل بين الزّوجة وخطيبة زوجها جعلها تشكل هذا النّسق، أي أنّ الصّورة النّاتجة من هذا الجدل تشكل آلية النّسق الثّقافي، فهي تحاول إبعاد زوجها عنها؛ لأنَّها تهدد مركزها وتعمل على استقصائها تدريجياً، إذ سلطت صورها على مجموعة تشبيهات مذمومة تساعد على حفظ مركزها وتهميش مهجوتها. ومن الصّور الأخرى في الهجاء قالتّ هند بنت عُصْم السّدوسية في هجاء زوجة ابنها: [2]

أَيَزِيْدُ قَـــدْ لَاقَيْتُ مُنْكَرَة عَجِلَتْ بِأُمِّـكَ مُدْخَلَ القَبْرِ

هَوْجَاءَ جَاهِلَة إذَا نَطَقَتْ لَيْسَتْ كِعَابَـاً بَيْضَةَ الخِدْرِ

سَوْدَاءَ مَـــا تَنْفَكَ مُتْأَقَةً مَلْأى مُضَبّبَةً عَلَـى غَمْرِ

---

[1] بلاغات النّساء: 118.

[2] م . ن : 101.

جاء الخطاب حاملاً لمجموعة من الصّور الدّالة على القبح والانكار والحقد والكره والحماقة والتّلعثم في الكلام وكونها مبتذلة ليست بيضاء مملؤة بالشّر والغضب. أمّا الصّور المثالية للمرأة فتراها تقتصر على صفات الجمال والوفاء والبلاغة والرّفعة تتصف بالبياض النّاصع مملؤة بالحبّ والجمال، فتسبب سعادة الأُمّ، لذلك فمن خلال الصّورة الهجائية والصّورة المثالية يتولد النّسق الهجائي الذّي يشكل صورة الجدل بين الأُمّ وزوجة الابن، فالأُمّ هنا تحاول إثبات مركزها وعدم انزياحه لزوجتها حتّى وصفتها بهذا الوصف القبيح كي تعمل على استرجاع ابنها لمركزها، إذ تعمل على اثبات ذلك نراها تجعل إنّ حبّ الأمّ وحنانها لولدها لا يساوي حبّ الزّوجة لزوجها.

ومن الصور الأخرى في هجاء المرأة للمرأة وقالت أمّ الكميت بن معروف في هجاء زوجة ابنها[1]

لَعَمْرِي لَقَدْ رَاشَ ابْنُ سُعْدَةَ نَفْسَهُ بِرِيْشِ الذُّنَابَى لَا بِرِيْشِ القَوَادِمِ

بَنَى لَـكَ مَعْرُوفٌ بِنَاءً هَدَمْتَـــــهُ وَلِلشَّرَفِ العَـــــاديّ بَانٍ وَهَادِمِ

يكشف النّسق عن جدل الاختيار للزوجة، بما يتناسب مع مرجعيّات القبيلة، فوظّفت (ريش) لتدل به على المرأة المهجوّة، بوصف الرّيش يشير إلى الأصل، و (الذّنابى) تدل على التّدنّي، إذ يشكّل هذا الجدل صورة نسقيّة للمرأة بوصفها عديمة الخلق مبتذلة، لذلك فهي بقولها: (بَنَى لَكَ مَعْرُوفٌ بِنَاءً هَدَمْتَـــــهُ) تتشكّل رؤية الجدل بين ذات الأمّ وذات الزّوجة، فالتّعالي لذات الأمّ دعت إلى تهميش الزّوجة، إذاً هذا يكشف على أنّ هجاء المرأة لنظيرتها لا يخرج عن دائرة الفحولة، فما وجدت إلاّ النّسب تسعى من خلاله لرفض سلطة الزّوجة، والنّيل منها، حتّى تبقى صورة الأمّ مهيمنة لا صورة الزّوجة.

إنّ الاقتصار على هذه النّماذج الشّعريّة القليلة يحيل إلى قلّة وجودها في الشّعر الهجائي، إذ يعزوا ذلك إلى:

[1] الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني: 22/ 148

1- بيان مساحة الهجاء الضّيّقة للمرأة، فما أتيحت لها الفرصة كي تدخل في جدل حادٍ مع نظيرتها، فما شغلتها من مساحة سلطت فيها الخطاب نحو الذّات الفحوليّة، كي تدعو للتحرر وكسر قيد السّلطة المقننة لها.

2- إنّ هجاء المرأة لنظيرتها يحيل إلى التّقليل من ذاتها بوصفها ذاتاً مشابهة لها، وهي تحاول بناء قاعدة جماهيريّة مماثلة لها، حتّى يعلوا صوتها لتشغل مساحة أكثر، فابتعدت عن ذلك.

3- إنّ هذا الهجاء لم ينقله الرّواة لنا بوصفه خطاباً أقل مكانة من خطاب الرّجل فلا داعٍ لروايته، لذلك قلّ في ميادين الخطاب.

ثانياً/ هجاء المرأة للآخر

تجتمع صور الهجاء هنا بين صورتين أمّا رداً على الشّاعر الهاجي أو رداً على خطيب أراد أن يخطبها، فتراه ليس مناسباً، فتوظف الجوانب الاجتماعية في خطابها؛ لأنّ ذلك يؤثر تأثيراً واسعاً في تشكيل النّسق الثّقافي والفكري للمهجو، ومن هذه الصّور السّخرية بالمحاكاة والحركات الجسمية لما عرفها العربي وامتاز بها أو السّخرية من سلوكه، ويكون ذلك على شكل إيحاء ثقافي يحمله الخطاب يكشف عن صورة نسقية أخرى غير الهجاء الصّريح، مفادها استلاب القيم والصّفات الاجتماعية من الشّخصية المهجوة حتّى تصبح صورة هزلة مضحكة، فمن الصّور الأولى ما قالتّه ليلى الأخيلية للنابغة الجعدي بعدما هجاها فتقول: [1]

أَنَابِغَ لَـمْ تَنْبَغْ وَلَمْ تَكُ أَوَّلاً وَكُنْتَ صُنْيَاً بَيْنَ صُدَّيْنِ مُجْهَلَا

أَنَابِغَ إِنْ تَنْبَغْ بِلُؤمكَ لَا تَجِدْ لِلُؤْمــكَ إِلَّا وَسْطَ جِعْدَةَ مُجْعَلَا

أَعَيَّرْتَنِي دَاءً بِــأُمِكَ مِثْلُــهُ وَأيُّ جَوَادٍ لَا يُقَال لَهَــا: هَلَا؟!

[1] ديوان ليلى الأخيلية، عني بجمعه وتحقيقه خليل ابراهيم العطية، جليل العطية، وزارة الثّقافة والارشاد، مديرية الثّقافة العامة، سلسلة كتب التّراث العدد 5: 102- 103.

يكشف النّسق الضّدّي لهجائها إيّاه عن مساحة الاحتقار والاستخفاف بذاتيّة الفحل الشّعري من خلال وصف النّبوغ بين ثباتيته ونفيه؛ لأنّه سمة الفحل (النّابغة) الذّي ساد صورته الثّقافيّة ومنها استمد مكانته الشّعريّة وعرف بها.

فالخطاب أصبح وسيلة تجريد وحرمان للذات الشّاعرة (الفحوليّة) بنفي كلّ ما يتعلق بالنّبوغ، حتّى تحوله من سياق عالم الشّهرة والعلو (الذّي أصبح من خلال منظارها عالماً وهميّاً) إلى عالم الهامش والتّيه الذّي يصوره خطابها(كنت صنياً..)، لذلك فالخطاب مرتبط بالشّرطيّة التّي يفرضها السّياق ليصبح معياراً ثقافيّاً في تزعزع الذّات من خلال اقتران النّبوغ باللؤم وتفوقه على قومه.

إذاً فالخطاب الثّقافي هنا يشكل نسقاً يدعو إلى هدم الذّات التّي ترى نفسها ساميّة فحوليّة في وجود الآخر المهمش، أيّ دعت إلى ذلك الهدم من خلال ضرب الصّفة المطلقة التّي نعلو بها الذّات (النّبوغ) بوصف هذه الصّفة عارضة في الميدان الفحولي؛ لأنّها قارة في قومه فحسب ومقترنة بطباع النّساء وهو اللؤم، فهي تحاول تجريده من ذلك " بكفاءتها وقدراتها الإبداعيّة بعداً عن معايير الأنا المُتجنِّسة التّي حاول النّابغة أنْ يحصرها فيها"([1])

وفي الصّورة الثّانية نجد ما قالتّه الخنساء في هجاء دريد بن الصّمة عندما تقدم ليخطبها فتقول: [2]

أَتُكْرِهُنِي، هُبِلْتَ، عَلَى دُرَيْدٍ؟ وَقَــد أُحْرِمْتُ سَيِّدَ آلِ بَـــدْرِ

مَعَـــاذَ اللهِ يَنْكَحُنِي حَبَـرْكَى قَصِيْرُ الشّبْرِ مِنْ جُشَمَ بنِ بَكْرِ

يَرَى مَجْدَاً وَمَكْرُمَةً أَتَـــاهَا إذَا عَشَّى الصّدِيـقَ جَرِيْمَ تَمْرِ

وَلَـوْ أَصْبَحْتُ فِي جُشَمٍ هَدِيَّاً إذَاً أصْبَحْتُ فِـــي دَنَسٍ وَفَقْرِ

[1] الأنا والذّات والآخر، صراع الشّعريّة والفحولة في الشّعر الأنثوي القديم، محمد سيد علي عبد العال، مكتبة الآداب ناشرون، القاهرة، ط1، 2013م: 49.

[2] ديوان الخنساء، اعتنى به وشرحه حمدُو طمّاس، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط2، 1425هـ - 2004م: 65- 66.

فالسّخرية هنا كان لها الأثر الثّقافي في تشكيل النّسق حتّى جعلت" الشّخص كأنّه لا يدرك أو يعرف إلا بهذا العيب الذّي جسده وكبره"[1]، فهذا لم يعدّ جدلاً فرديّا وإنّما عام يسعى إلى هدم المركز الاجتماعيّ القبائليّ، فيشكّل هذا الجدل الموجة الثّقافيّة المكتسحة للضعف الوجودي، الّذي أصبح في نظره كياناً لا يقهر، وما نجده أيضاً في خطاب دختنوس بنت لقيط بن زرارة تهزأُ بابن قهوس[2]، قائلاً فيه: [3]

فَرَّ ابنُ قَهْوَسٍ الشّجَـــــا عُ بِكَفَّـــهِ رُمْـــحٌ مِتَلُّ

وَلَقَدْ رَأَيْتُ أَبَاكَ وَسْـــــــــــــطِ القَوْم يَرْبِقُ أَو يَحُـلُّ

مُتَقَلِّـدَاً رِبْقَ الفُـــــــرَا رِ كَأَنَّـــهُ فِي الجِيْدِ غُلُّ

استطاعت الشّاعرة من خلق عالم يحول الصّورة الشّعرية إلى رموز ثقافية تتعدد فيها الأوجه القرائية منتجة لنسق هجائي يعمل على هدم المعتقدات الفكرية للذات المهجوة من خلال تجريدها من صورة البطل الشّجاع، فهذا الخطاب يشكل أنساق عدّة منها الأثر النّفسي والاجتماعيّ الّذي يقلل من الذّات ويسعى إلى هدم تعاليها، وبالتّالي إقصاء ذاته.

لذلك أصبح الهجاء يمثّل ثيمة ثقافيّة تخيف العربيّ بوصفها " خلود العار"[4]، فحاولت المرأة سلب ذلك من الرّجل حتّى تشكّل خطاباً له صدى اجتماعي واقعي؛ لأنّها تعدّ ذلك " منقصة تلحق بالفرد مدى الدهر وتخلد بخلود ذكره"[5].

---

[1] السّخرية في الأدب العربي حتّى نهاية القرن الرّابع الهجري، د نعمان محمد أمين طه، أستاذ الأدب العربي كلية البنات- جامعة الأزهر، دار التّوفيقية للطباعة بالأزهر، ط1، 1398هـ - 1978م: 41.

[2] هو النّعمان بن قهوس التّيمي من تيم الرّباب وكان حامل لواء قومه يوم جَبَلة، ينظر هامش سمط اللالي : 835/2.

[3] سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، للوزير أبي عبيد البكري الأونَبي، مج 1: 835/2.

[4] هاجس الخلود في الشّعر العربي حتّى نهاية العصر الأموي، د. عبد الرّزّاق خليفة محمود الدّليمي، دار الشّؤون الثّقافيّة العامة، بغداد، 2001م: 190.

[5] م . ن: 190.

إنّ هذا الجدل أصبح يدل على ماهو كائن بفعل الثّقافة وما يجب أن يكون في حلم المرأة حتّى تتحرر من قيود الثّقافة الأبويّة وتستمد حرّيتها التّي سعت لها بشتى الطّرق[1]، وقالتّ الخرنق بنت بدر في هجاء عمرو: [2]

أَلَّا ثَكَلَتْكَ أُمُّكَ عَبْدَ عَمْرٍو أَبَـــا الخَرَبَاتِ آخَيْتَ المُلُوْكَا

هُمُ دَحُّوكَ لِلْوَرْكَيْنِ دَحّـــاً وَلَوْ سَأَلُـوْا لَأعطَيْتَ البُرُوْكَا

أَلَا سِيَّانِ مَا عَمْرٌو مُشِيْحَاً عَلَى جَرْدَاء مِسْحَلَهَـا عَلُوْكَا

فَيَوْمُكَ عِنْدَ زَانِيَةٍ هَلُـوْكٍ تَظَلُّ لِرَجْعْ مِزْهِرُهَا ضُحُوْكَا

لذلك من الطّبيعيّ أن تكون الذّات الشّاعرة أكبر حدة في مواجهة الآخر، حتّى لا تتيح للذات أن تتسامى لتحكم بذلك التّفوق والغلبة من أجل تحقيق الذّات([3]) وتقول عفيرة بنت عفان الجديسية في هجاء طسم وهو حاكم ظالم: [4]

أَتَيْنَا أَخَـــا طَسْمٍ لِيَحْكِمَ بَيْنَنَا فَأَنْفَذَ حُكْمَـــاً فِي هَزِيْلَةَ ظَالِمَا

لَعَمْرِي لَـقَدْ حَكَّمْتَ لَا مَتَوَرِّعَاً وَلَا كُنْتَ فِيْمَـا يُبْرَمُ الحُكْمُ عَالِمَا

نَدِمْتُ وَلَـمْ أَنْدَمْ وَإِنّي لَعِثْرَتِي وَأَصْبَحَ بَعْلِي فِي الحكُوْمَةِ نَادِمَا

يوحي النّسق النّاتج من الخطاب عن صورة الجدل الثّقافي بين التّمايز الفكري للرؤية الثّقافيّة والممارسات النّسقية لتلك الثّقافة عبر آليات معينة تتجلى في الصّورة المثالية لمبدأ المساواة والعدالة التّي سعت الشّاعرة من خلاله إلى تجريد الحاكم (المهجوّ) وسلب مكانته المركزية حتّى تتحوّل إلى سلطة هامشية، لذلك يمكن القول

---

[1] ينظر: المكان والجسد والقصيدة، فاطمة الوهيبي: 32.

[2] ديوان الخرنق بنت بدر بن هفان، اخت طرفة بن العبد، رواية أبي عمرو بن العلاء، شرحه وحققه وعلق عليه يُسرى عبد الغني عبد الله، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1410هـ - 1990م: 60 – 61.

[3] ينظر: الذّات والأنا والآخر: 41.

[4] شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، جمعه ورتبه ووقف على طبعه بشير يموت، المكتبة الأهلية في بيروت، ط1، 1353هـ - 1934م: 29.

إنّ استلاب السّياق الثّقافي وتهميشه يعمل على ضرب الفكرة الثّقافيّة لمبدأ التّمايز واثبات ذاتيتها المهمشة.

وهناك صفة يمكن الوقوف عليها في هجاء المرأة تتجلى بكثرة الضّمائر الذّكورية في خطابها حتّى في تشبيهاتها التّي اطلقتها، وهذا يدل على هيمنة البعد الذّكوري وتغلغله داخل شعرها من دون أن تعي ذلك، حتّى أصبح ضمير التّغلغل " في نسيجها وخلاياها، ومن النّادر جداً أن تلتفت أحد إلى هذه الخاصية اللغوية، حتّى النّساء اللواتي جعلن تأنيث اللغة هدفاً من أهدافهن"[1]

[1] العقد الفريد: 124/7.

الفصل الثّالث

التّحوّلات النّسقيّة في شعر الهجاء

توطئة

إنّ الإنسان يسعى دائماً لفهم العالم، فنراه يعتمد على تطوير ذاته وتغيير نظرته للأمور بوصفه نوعاً متغيراً وليس ثابتاً، إذ يشمل هذا التّحوّل أنماط الحياة والممارسات الفكريّة والثّقافيّة واللغويّة عبر الاقحام القسري لعناصر الثّقافة الجديدة، وهذا بدوره سيبدل نوعاً من الأفكار والمعتقدات المواكبة للعصر، إذ يحصل الارتقاء على وفق معايير الرّغبة في التّجديد بما نطلق عليه المجرى الثّقافي الّذي يعدّ بأنّه عمليّة تغيير منغرسة داخل النّظام الثّقافي للمجتمع متأتية من مجموعة متغيّرات ثقافيّة بسيطة ترسبت تدريجياً خلال فترات زمنيّة متفاوتة، ونمت حتّى أصبحتْ تياراً ملموساً داعياً للتّحوّل في النّظام الثّقافي لهذا المجتمع، لذلك " تتفاوت درجة التّغيير الثّقافي على أساس السّرعة والشّمولية، وكونه يمس الجوهر أم بعض المظاهر الجزئية، تبعاً لدرجة التغيير التي يتعرض لها المجتمع، سواء في تغيير بنياته الداخلية، أو في احتكاكه بمجتمعات أخرى" [1] فاتصال العرب آنذاك بالشّعوب المجاورة، كان من أهم العوامل الّتي أدت إلى دخول الكثير من الأنساق الثّقافيّة، إضافة لذلك فقد كان لترحال الشّعراء بين الإمارات والملوك دافعاً قوياً لاكتساب صفات ثقافيّة تساعدهم على مدح الملوك والتّعامل معهم؛ لأنّ وفودهم كان لغرض الشّهرة أو التّكسب، وهذا الأمر يوسّع من ثقافة الشّاعر، ويزيد من مخزونه الثّقافي، الحال ذاته في شعر الهجاء، إذ أصبح الشّاعر يسلط الأضواء على ذاتيّة المهجو بمدلولات ثقافيّة تتجانس مع الفضاء الثّقافي لمجتمع المهجو، إذ شكّل هذا التّحول بناء نسقياً عاماً ملحوظاً على ثقافة المجتمع؛ لأنّ الشّاعر له نفوذ عالٍ في عقول قومه، فنراه يمثلهم في كلّ شيءٍ ويتأثرون فيما يقوله ويمليه عليهم، لذلك شكّل

---

[1] البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، عبد الحميد بورايو، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية الأداء الشكل الدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط6، 1998: 18-19.

هذا التّحوّل منطلقاً ثقافيّاً يكتمن في التّحوّلات اللفظيّة الهجائيّة، وتحوّلات النّسق عبر العصور من حيث الانتماء للزمن، وتحوّلات النّسق الذّاتيّة عبر رؤية الشّاعر والمجتمع.

المبحث الأول

التّحوّلات التّأريخيّة ومرجعيّاتها الثّقافيّة

لا يمكن أنْ يتوقفَ الإبداع الخطابي للشّعراء عند مسار محدّد، لذا لابد من وجود تحوّلات ثقافيّة تواكب تطوّرات الحياة عبر أزمنتها التّأريخيّة على كافة الصّعد الأدبيّة والثّقافيّة والحضاريّة والاجتماعيّة، حتّى تصبح روافداً تكشف عن أنساق الخطاب بما يطرأ عليه من تحوّلات بفعل الحركة الثّقافيّة وما دعت إلى تضارب الأفكار وتهميش بعضها.

أولاً/ تحوّلات الدّلالة اللغوية لمفردات الهجاء

لكلّ حقبة زمنيّة قاموسها الخاص الّذي يُميّز تركيبها اللغوي عن غيرها من الحقب، إذ تُشكّل هذه الألفاظ نسقاً مغايراً عمّا قبله وبعده، إلاّ أنّ هذه الأنساق اللغويّة متداخلة بعضها في بعض، فلا يمكن حصرها في حقبة زمنيّة اطلاقاً؛ لأنّ التّرسبات اللغويّة الّتي انتجتها الثّقافة دعت إلى هيمنتها في العقل العربيّ ونتاجه، لذلك من الصّعب تهميشها وضرب مرتكزها الثّقافيّ مباشر، إلاّ أنَّنا نتّفق هنا على إنّ الألفاظ الجديدة في الخطاب الهجائي نعدّها منطلقاً ثقافيّاً لتحديد هذه التّحوّلات؛ بوصفها تشكّل نظاماً جديداً يسعى إلى الانسجام مع ما كان قائماً ومهيمناً في العقل العربيّ.

إذ ترتبط اللغة الشّعريّة بالبيئة ارتباطاً واضحاً؛ لأنّ الشّعر قائم على صور وتشبيهات مادتها اللغة، وبهذا تكون اللغة المادة الأساسيّة فيه، فلو أخذنا نصّاً جاهليّاً

في الهجاء وحلّلنا ألفاظه التّركيبيّة وجدناها ألفاظاً فصيحةً مضامينها تحاكي الواقع العربيّ آنذاك، فيقول ابن الزّبعرى في هجاء قصيّاً: [1]

أَلْهَى قُصَيَّاً عَن المَجدِ الأَسَاطِيْرُ وِرِشْوَةٌ مِثْلَ مَا تُرْشَى السَّفَاسِيْرُ

وَأَكلُهَا اللَّحمَ بَحْتَاً لا خليطَ لَـــه وقَوْلُهـــا رحلَتْ عِيْرٌ أَتَتْ عِيْرُ

تَوَارثُوا فِي نِصَابِ اللؤمِ أَولهم فَـلا يعدُّ لهــم مجدٌ ولا خِيْرُ

فالشّعر هنا يجسّد الفكر الثّقافيّ الّذي كان المجتمع الجاهليّ يتحرك في أطره، فالمفردات اللغويّة تتجلّى في (المجد، الأساطير، الرّشوة، الجِمَال، اللؤم،..) مستوحاة من ثقافة المجتمع ذاته، فلا تخرج من دائرة مفرداتها اللغوية، ونصّ آخر للشاعر نفسه ولكن في زمن آخر نجد أنّ مفردات خطابه تتحوّل لتمتص تجلّياتها من الثّقافة الإسلاميّة حتّى نميّز بين تحوّلاتها، فيقول: [2]

يا غرابَ البينِ أَسمعتَ فَقُلْ إِنَّما تَنْطِقُ شيئاً قد فُعِلْ

إِنَّ للخيرِ وللشَّرِّ مـــــــدى وكِلَا ذلك وَجْـــهٌ وقَبَلْ

نجد أنّ لغة الخطاب هنا غلب عليها طابع السّهولة، تختلف عمّا كان عليه خطابه الأول، كما تضمّن الخطاب مفردات إسلاميّة تتجلّى في لفظتي (الخير والشّرّ)، فهي قائمة على الثّواب والعقاب، فدلالة التجانس وإيماء الكلمات ضمن سياقها الثّقافي هي التي تكشف طبيعة التّفكير والقيم السّائدة عليه، أمّا الهجاء الأموي فنجد ألفاظه قائمة على مستجدات صوريّة تواكب التّطور الحضاري والخطاب الّذي سبقه حتّى كونت تلاقحاً فكرياً، فيقول مالك بن الرّيب في هجاء مروان: [3]

لعمرك ما مروان يقضى أمورَنا ولكنّ ما يقضى لنا بنت جعفرِ

---

[1] شعر عبد الله بن الزبعرى، د يحيى الجبوري، مؤسسة الرّسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1398هـ - 1978م: 37.

[2] م. ن: 41.

[3] ديوان مالك بن الرّيب، حياته وشعره، تحقيق د. نوري حمودي القيسي، مستل من مجلة معهد المخطوطات العربيّة، المجلد 15، ج1: 79.

فيـــــا ليتها كانت علينا أميرةً ولـيتك يا مَروَان أَمسيت ذا حِرِ

فالسّخرية من الحاكم وما تحيل له الدّلالات اللغويّة تحيل إلى اقتراب شعره من روح العصر ومحاكاته للواقع، والسّؤال هنا هل هذه التّحوّلات اللغويّة صاحبتها تحوّلات في المنظومة الثّقافيّة من حيث الإشارة النّسقيّة للمهجو؟ يمكن الإجابة عن ذلك من خلال النّصوص الهجائيّة ذاتها، ففي كلّ العصور نجد أنّ الهجاء قائم على التّجريد والوصف، فالتّجريد يقتصر على (صورة العبد بكلّ ما يحمله من صفات فهو محتقر، أيّ تجريده من كلّ القيم العربيّة)، (صورة الخير والشّرّ وما تحملها من صفات دينيّة وفكريّة عقائديّة)، (صورة العبد المهان قائمة على تجريده من القيم العربيّة والقيم الدّينيّة) أمّا الوصف فنراه يتجلّى بـ (الجُبن، ذميم، بخيل، ..)، (مذموم، محتقر،...)، (جبان، ذليل مهان، جاهل بأمور الدّين والسّياسة،...) لذلك فالتّحوّل هنا لم يعدّ تحوّلاً في المنظومة الثّقافيّة، وإنّما تحوّلاً مقتصراً على البناء اللغوي (الدّلالي) والتّطور الثّقافي " فالتدقيق في خواص المعجم اللغوي عند الشاعر يكشف لنا عن كثير من اتجاه حركة المعنى داخل الأبيات، كما يكشف عنها داخل المحور الذي تدور فيه، وفي نفس الوقت يقودنا إلى اتصال المعنى بالعناصر التي تحيط بالشاعر على اختلافها سواء أكان في ذلك العناصر المادية التي تقع تحت الحواس أم العناصر المعنوية التي يدركها الإنسان ولا يراها"[1]، وبهذا فاللغة تنطلق من ثقافة البيئة الجديدة الّتي تجسّدها، فيكون انتقاء ألفاظها من واقع الحياة، أيّ أنّ اللغة عرضة للتحوّل أكثر من غيرها، وهذا ما نلمحه عند الانتقال من عصر تأريخي لآخر أو من مدّة تأريخيّة لأخرى، نتيجة لوجود تحوّل حضاري في حياة النّاس وعاداتهم، فهذا التّحوّل لابد أن يجاريه تحولاً وتطوراً في دلالات اللفظ كون " الشّعر في تعاقبه الزمني عالم كامل من التحولات المتتابعة التي تقترن أو تستجيب إلى التحولات التي تستوعبها الذاكرة في كلّ أحوالها المتباينة"[2]، فالشّاعر يسترسل مع التّحوّلات اللغويّة في بناء صورته الهجائيّة إلاّ أنّه يركن لحين غرّة من ذلك إلى

---

[1] قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، د. محمد عبد المطلب، 1986م: 299.

[2] تحولات شعرية، جابر عصفور: 11.

مرجعيّات سابقة لعصره، فتظهر هنا قوة الثّقافة الّتي سعت إلى اقرار هيمنتها، صارعة لكلّ المفردات ضمن سياقاتها السّابقة.

لذلك فمن يقرأ الموروث من نقد الشّعر الجاهليّ يطلع على صفة التّحوّل، فعندما وصف بعض الشّعراء بأنّهم أقل فصاحة من غيره، فعديّ بن زيد والإيادي وصفا بأنّ ألفاظهما ليست بنجديّة أيّ أنّه لانَ لسانه لتردّده على منازل الحضر[1]، فهذا القول يؤكد التّحوّلات الدّلاليّة للغة على أساس الرّقّة في اللفظ خلال العصر ذاته، فكيف بنا إذا كان التّحوّل الدلالي للغة على مستوى العصور وما شهدتها من تحوّلات فكريّة وثقافيّة. أيّ أصبح المقياس الزّماني والمكاني مرجعاً في اثبات هذه التّحوّلات حتّى قيل إنّ القبائل الّتي تسكن سرّة الجزيرة لغتها فصحى، أمّا الشّعراء الّذين سكنوا الثّغور وعلى طرق القوافل أو يطرقها الأعاجم فهي دون الفصحى[2]، فهذا التّحوّل يكون سعياً لِما تُمليه عليه ظروف التّغيّر الثّقافي والحضاري والزّماني والمكاني معاً.

لذلك فالتّحولات اللغوية تكشف عن " العلاقة بين الزّمن اللغوي والملحظ الدّلالي للغة"[3]، أيّ إنّ اللفظة اللغويّة تشير إلى دلالة معيّنة وحدث معيّن مرتبطاً بالواقع الثّقافي والمكان وزمانه، أيّ هناك علاقة بين مسمى الشّيء وحدثه أو مسمى الشّيء وحدث معناه، فالشّاعر في خطابه يدل على هذا المعنى كي يجسّد التّحوّل الدّلالي لهذا الخطاب.

فلو نظرنا إلى التّحوّل في دلالة ألفاظ معيّنة نستطيع أنْ نبرهن عبرها تحوّل اللغة على أساس دلالتها وتطورها، فـ (النّفاق، الفسق، الكفر)، فكلمة النفاق

---

[1] ينظر: مظاهر التطور في اللغة العربية المعاصرة، د. نعمة رحيم العزاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990م: 8.

[2] ينظر: م . ن: 9 -10.

[3] الزّمن واللغة، د. مالك يوسف المطلبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986: 167- 168.

ومشتقاتها جاءت في الشعر الجاهلي بمعنى المخادعة لكنها تختلف عمّا عليه في العصر الإسلامي، فيقول طرفة بن العبد[1]

وَأمَّا رِجالٌ نافَقُوا فِي إِخَائِهِمْ وَلَسْتُ، إِذَا أحْبَبْتُ حُرّاً، أُنافِقُه

أمّا في العصر الإسلامي فتحوّل معناها إلى كلّ مَن يظهر الإيمان ويبطن الكفر بداخله، فيقول حسّان بن ثابت: [2]

وَكَمْ رَدَدْنَا بِبَدْرٍ دُوْنَ مَا طَلِبُوا أَهْلَ النِّفَاقِ وَفِيْنَا أُنْزِلَ الظَّفَرْ

أمّا كلمة الفاسق، ففي الجاهلية نجدها بمعنى فَجِرَ، وتقول العرب فسقت الرُطَبَةُ إذا خرجت من قشرها[3]، لكن في المنظور الإسلامي أصبح الفاسق هو الخارج عن أمر ربّه، والفسق هو العصيان والتّرك لأمر الله جلّ وعزّ، فالتّحول نراه من الأشياء المادية إلى المعنوية، فيقول رؤبة بن العجاج: [4]

أَخْبَثٌ أحْزَابٍ وَ شَرُّ أحْزَامْ نَاصِرُهُمْ مِنْ فَاسِقٍ وَ خَذَّامْ

واللفظة الثّالثة هي الكفر، فكانت في الجاهليّة تعني الغطاء والستر، فيقول لبيد[5]

يَعْلُو طَرِيقَةَ مَتْنِهَا مُتَوَاتِرٌ فِي لَيْلَةٍ كَفَرَ النُّجُومَ غَمَامُهَا

لكنّ اللفظة ذاتها في الإسلام تحوّلت إلى الإلحاد والكفر بآيات الله تعالى، فيقول ورقة بن نوفل[6]

أُرَجِّـــيَ بِالَّذي كَرِهُوا جَمِيْعَاً إِلَى ذِي العَرْشِ إِنْ سَفِلُوا عُرُوجَا

---

[1] ديوان طرفة :174.

[2] ديوان حسّان بن ثابت: 121.

[3] ينظر: لسان العرب مادة فسق.

[4] مجموع أشعار العرب وهو يشتمل على ديوان رؤبة بن العَجاج، اعتنى بتصحيحه وترتيبه وليم بن الورد البروسيّ، دار ابن قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، الكويت، د. ت، د. ط: 137.

[5] ديوان لبيد بن ربيعة:172.

[6] شعر ورقة بن نوفل، جمع ودراسة عمر عبد الله الفجَّاوي و ريم فرحان المعايطة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، الأردن، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل، العلوم الإنسانية والإدارية، المجلد العاشر، العدد الأول، 1430هـ - 2009م: 102.

وَهَلْ أَمْرُ السَّفَالَـــةِ غَيْرُ كُفْرٍ بِمَنْ يَخْتَـــــارُ مَنْ سَمَكَ البُرُوْجَا

فَإِنْ يَبْقَوا وَأَبْــقَ تَكُـنْ أُمُوْرٌ يَضِـــــجُّ الكَافِرُونَ لَهَــا ضَجِيْجَا

فثنائيات النّصّ (الكفر/ الإيمان) تمثل المنطلق في الموازنة النسقية بين العصر الجاهلي والإسلامي تبعاً لثقافة كل عصر إذ تأثر الشعر الإسلامي بثقافة القرآن فنهل منها، فالمعنى ذاته نجده في قوله تعالى (ولقد أنزلنا إليك آيات بيّنات وما يكفُرُ بها إلا الفاسقون) البقرة 99.

والمعنى ذاته نجده عند العَجَّاج واسمه عبد الله بن رؤبة بن لبيد فيقول: [1]

وَاخْتَارَ فِي الدِّينِ الحَرُورِيُّ البَطَرْ

وَأَنْزَفَ الحَقَّ، وَأَوْدَى مَـــنْ كَفَرْ

كَانُوا كَمَــا أَظْلَمَ لَيْلٌ فَانْسَفَـــــرْ

فالمعنى واضح يدلّ على إنزاف الحقّ كما تنزف البئر الماء، ليدلّ الكفر على تهميش الحقّ وامتهان الحُرَم، ويقول الإمام علي (ع): [2]

وَلَا تَيأس فَإِنَّ اليَأسَ كُفْرٌ لَعَلَّ اللهُ يُغْنِي مِـــن قَلِيْلِ

وعلى ذلك فالتّحوّل الدّلالي للغة يتمثّل ببعدين: داخلي/ وهذا يقتصر على طبيعة اللغة ذاتها على أساس الأصوات والتّراكيب، وهذا ليس هو المقصود في عملنا. وخارجيّ/ يقتصر على مجموعة من العوامل الثّقافيّة والتّأريخيّة والاجتماعيّة، وهذا يعني التّجسيد الحضاريّ والثّقافيّ للأمة من خلال تحوّلات الحضارات وعصورها وانظمتها ومعتقداتها؛ لأنّ اللغة هي مرآة المجتمع الّتي يتجلّى فيها التّطور الحضاري والثّقافي لتلك الأمة عن طريق الاستعمالات الدّلاليّة لها.

---

[1] ديوان العَجَّاج، رواية عبد الملك بن قريب الأصمعي وشرحه، عني بتحقيقه د. عزّة حسن، د. ط، 1416هـ - 1995م: 71- 72.

[2] ديوان أمير المؤمنين الإمام علي بن أبي طالب عليه السّلام، طبعة مصححة ومنقحة على الرواية الصحيحة، جمع وترتيب عبد العزيز الكرم، ط1، 1409هـ - 1988م: 151

ثانياً/ تحوّلات الزّمكانيّة وآثارها الثّقافيّة على الخطاب الهجائي

إنّ علاقة العربي ببيئته تعكس عمق الاستجابة الثّقافيّة والمشاركة الوجدانيّة، فيضفي عليها أحاسيسه ويذوب في ثقافتها، فمن البديهي أن يجسد شعر الهجاء هذه الثقافة، إذ تشكّل ثنائيّة الزّمان والمكان الإشارة المرجعيّة الثّانيّة الّتي ساعدت على التّحوّل، إلاّ أنّ هذه الأحقاب الزّمنيّة لم تكن منفصلة فيما بينها، وإنَّما كانت متداخلة، فلا يمكن القول: إنّ لكلّ عصر من العصور ثقافة منعزلة عن غيره أو محدّدة بزمان ومكان واحد، والشّعر كما نعلم هو وليد البيئة والزّمان وثقافتهما على حدّ سواء، فلو امعنا النّظر في الشّعر الهجائي وحلّلنا خطاباته على مستوى الحقب الزّمنيّة المختلفة وجدناه يشير إلى مدلولاتها الزّمانيّة والمكانيّة، فيقول أبو زُبيد الطائي: [1]

خَبَّرتْنَا الرُّكْبَانُ أن قَدْ فَخَرْتُمْ وَفَرِحْتُمْ بِضَرْبَةِ المُكَّاءِ

وَلَعَمْرِي لَعَـــارُهَا كَانَ أدْنَى لَكُمُ مـــن تُقَىً وحقِ وفَاءِ

ظَـــلَّ ضَيْفَاً أخُوكُـمُ لِأخِيْنَا فِي صَبُوحٍ وَنَعْمَةٍ وَشِوَاءِ

ثُمَّ لَمَـــا رآه رانتْ به الخَمْرُ وأَنْ لَا يَرِيْبُـــــهُ باتِّقَـاءِ

لَمْ يَهَبْ حُرْمَـةَ النَّدِيْمِ وَحُقَّتْ يَا لَقَوْمي للسَّوأةِ السَّوآءِ

يكشف النسق عن الجو العام للثقافة العربية الجاهلية عبر الحديث عن القيم الحربية، فهذه الثّقافة حتمت على الشّاعر توجيه شعره عبر هذه الأنساق، حتّى ظهر منها

[1] شعر أبي زُبيد الطائي حرملة بن المنذر المتوفى حوالي سنة 41هـ، جمعه وحقّقه د. نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، ط1، 1967م: 27- 28.

نسق (الشجاعة/ الجبن) و(حماية الضيف/ خيانته). ويقول الأشهب بن رميلة في هجاء البعيث، وهو يعيّره باللؤم وضعة النسب؛ لأنّ أمّ البعيث لم تكُ عربيّة وإنَّما كانت من سبايا أصفهان: [1]

أَتَانِي مَا قَالَ البُعَيْثُ ابن فَرْتَنَي أَلَمْ تَخْشَ إِذْ أَوْعَدْتهَا أن تُكَذِّبَا

والمعنى ذاته نجده عند الأبيرد بن المُعذّر الرّياحيّ هاجياً طلبة بن قيس بن عاصم قائلاً: [2]

قَضَى اللهُ حقّاً يَا ابنَ قَيْس بن عاصم وَكَان قضـــــــاءُ الله لا يتبدَّلُ

بأنَّكَ يـــــا طلبَ بن قيس بن عاصمٍ مقِيْـــمٌ بدار الذُّلِ لا تترحَّــلُ

أبت لَـــــك أعراقٌ وأمٌّ لئيمـــــــةٌ وخالٌ قصيرُ البـــاعِ وَغْدٌ مُنَكَّلُ

فالشّعر وما يوحي إلى تداعيات الأفكار واختلاف طرق تعبيرها يشكّل إشارة ثقافيّة موحية على الانتقال، كما أنّ اختلاف الشّعر في البيئات البدويّة والحضريّة ولَّد صور مغايرة أيضاً؛ وذلك لأنّ هذا الشّعر كان المرآة الثّقافيّة لكلّ عصر شهد هذه التّحولات التي زجّ بها الشّعراء شعرهم ليس من حيث الشّكل بن في المضمون ونوجزها بـ:

1- تراجع الهجاء الشخصي في الإسلام حتى نراه ينعدم لمخالفته لموقف الدّين.
2- التّحولات السّياسية وما شكلت من إرهاصات ثقافية دعت لبناء شعر قائم على منهجيتها المتصارعة ليخدم مصالحها.

لذلك أصبح المكان يمثّل مرجعاً مهماً في الأدب العربيّ، لِما يحمله من دلالات وقيم أثّرت في معالم التّحوّل والتّأثير بذاتيّة الشّاعر، وبهذا فالمكان لم يعدّ حيزاً فحسب بل أصبح يمثّل إشارة ثقافيّة مؤثرة على نتاج النّصّ الخطابي تنعكس فيها العلاقات الثّقافيّة بين ذات الإنسان ومحور مكانه، لذلك فأصبح حضوره ومعالمه في

[1] شعراء أمويّون، د. نوري حمّودي القيسي، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ط1، 1405هـ - 1985م: 230.
[2] م. ن : 270 -271.

الخطاب طاغياً وواضحاً؛ لأنّه يمثل بؤرة التّخيّل والاستلهام والاستحداث للصور الخطابيّة الجديدة، فميل المكان إلى جانب زمان الاحداثيات الأساسيّة أصبح يحدّد الأشياء الفيزيقيّة، كما نستطيع أنْ نميّز فيما بين الأشياء بوضعها في المكان، ونستطيع أيضاً أن نحدّد الحوادث من خلال تاريخ وقوعها في الزّمان[1]، وبهذا أصبح التّحوّل المكاني أداة فعّالة في إحداث تحوّلاً في ميادين الخطاب الهجائي بين صوره واختلاف دلالاته المتعدّدة بما يناسب فضاءات مكانها من حيث استنطاق واقعها المعاشي، فإنّ تأثيره على الذّات سلباً كان أم إيجاباً أصبح يمثّل مرآة أو عنصراً فعّالاً يعكس الأفعال والأقوال ليجعل منها خطاباً يمثّل صورة ثقافيّة رمزيّة، فعلاقة الشّاعر بالمكان ذات أبعاد متعدّدة تستحضر الواقعي والخيالي معاً.

فالتّحول من البداوة إلى التّحضر صاحبه تّحول في الفنّ الشّعري، لذلك كانت القصيدة متماشيّة مع التّحوّلات حتّى ادت لبروز حداثة جديدة وأنماط تعبيريّة متعايشة مع الرّاهن الحضاريّ، وبهذا أصبح النّصّ خطاباً ابداعيّاً ناتجاً من تحوّلات ثقافيّة واجتماعيّة وقعت في مكانٍ معيّن وزمانه، حتّى كونت لها امتدادات سوسيوثقافيّة نستطيع ملاحظتها في إشاراتها المرجعيّة وملامح تحوّلاتها.

وبهذا يصبح المكان بأنّه " الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه ولذا فشأنه شأن أيّ نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءاً من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه... لذا لا يصبح غطاءً خارجياً أو شيئاً ثانوياً بل الوعاء الذي تزداد قيمته"[2] إذ " تتجلى صور الأشياء وابعاد المكان متلونة بلون الموقف الذي وقعت فيه الحادثة والحالة التي تمر بها"[3]، فهذا يكشف عن تحوّلات المكان وقيمة تأثيره.

---

[1] ينظر: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، محمد بو عزّة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ط1، 2010م: 99.

[2] الرواية والمكان، ياسين النصير، سلسلة الموسوعة الصغيرة 166، دار الحرية، بغداد، د.ط، 1981م: 16-17.

[3] الوعي المتحوّل في عالم عبد الرحمن منيف الروائي، د. محمد عبد الحسين هويدي، دار أمل الجديدة، سوريا – دمشق، ط1، 2019م: 153.

فالخطاب هنا يمثّل "رصداً فطناً ومتبصراً للتحولات الاجتماعية والسياسية الكبرى"[1]، فالمكان هنا يسعى إلى اكتساب هويّة جديدة أو قديمة عن طريق أنساق اللغة الشّعريّة الدّالة على اهتمام الشّاعر بالمكان الّذي يُعدّ مركزاً انتماء له يجتمع به مع باقي الانتماءات ليشكّل توجيهه الثّقافيّ. أيّ إنّ لكلّ تحوّل مكاني يصحبه تحوّلاً آخر يتجلّى في معطيات المكان ورمزيّاته، حتّى تنتج منه صورة هجائيّة مغايرة أو محايدة للواقع، لذلك يمثّل المكان نقطة تحوّل من مدلوله التّأثيري إلى مدلوله الموضوعي لاسيما في رسم صورة المهجو.

كما أنّ نقل الخلافة من الحجاز إلى الشّام أثّر على مدلوليّة الشّعر؛ بسبب الاختلاف البيئي وما يرتبط بالمكان من مناظر واتجاهات وقيم وميول، فكلّ هذه كانت وسيلة لتأكيد الدّعوات وتوطيد الصّورة وتعريضها. أيّ إنّ هذا التّحول جعل أو اضاف للشّعر صوراً متعدّدة من حيث طرق التّعبير وابداع الصّورة، إلاّ إنّ واقع الهجاء لم يخرج عن صورتين للمهجو هما:

أولاً/ العيوب المعنويّة والنّفسيّة المتجسّدة في سلب الخصال الحميدة على الرغم من تنوعها بين الكرم والشّجاعة وعفة النّفس وصحة الدّين، يقول الأعشى ميمون بن قيس في هجاء علقمة: [2]

تَبِيْتُونَ فِي المَشْتَى مِلَاءً بُطُونُكُمْ وَجَارَاتُكُمْ غَرْثَى يَبِتْنَ خَمَـــائِصَا

يُرَاقِبْنَ مِـــنْ جُوْعِ خِلَالَ مَخَافَةٍ نُجُوْمَ السَّمَاءِ الطَّالِعَاتِ الشَّوَاخِصَا

ويهجو ابن الزبعرى موهب بن رياح واصفاً إيّاه بصفات معنويّة فيقول: [3]

وَأمْسَى مَوْهَبٌ كَـحِمَارِ سَوْءٍ أجَازَ بِبَلْـــدَةٍ فِيْهَـــا يُنَادِي

---

[1] القصة العربية الحديثة والغرب، سيرورة التقاليد الأدبية في القصة العربية الحديثة دراسة، د. عبد الله أبو هيف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994م: 146.

[2] ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق د. محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميزت، الاسكندريّة 10 فبراير 1950م: 149.

[3] ديوان عبد الله بن الزبعرى: 33.

فَـإنَّ العَبْــدَ مِثْلَكَ لَا يُنَاوَى سُهَيْلاً ضَلَّ سَعْيُكَ مَنْ تُعَادِي

فَأَقْصِرْ يَابنَ قَيْنِ السُّوءِ عَنْه وَعَدَّ عِنْ المقَالَــةِ فِي البِلادِ

ثانياً/ العيوب الجسمانيّة الدّاعية للسخرية على اختلاف مضامينها، يقول الأقيشر في هجاء مطر بن ناجية اليربوعيّ: [1]

وَاسْتَخْلَفُوا مَطْرَاً فَكَانَ كَقائِلٍ: بَدَلٌ لَعَمْرُكَ مِــنْ أمَيَّة أَعْوَرُ

ويقول الحطيئة في هجاء نفسه: [2]

أبتْ شَفَتَــايَ اليَوْم إلاَّ تكلُّماً بَشَرٍّ فَمـــا أدري لِمَنْ أَنَا قَائِلُهْ

أَرَى لِي وَجْهَاً شَوَّهَ الله خَلْقَهُ فَقَبّح مِــن وجــهٍ وَقُبِّحَ حَامِلُهْ

وبهذا يكون الخطاب اختزان للقيم "المختلفة في حياة العرب ويجسدها على امتداد العصور، ويقوم بتصويرها رغم اختلاف شروط الزمان والمكان، فهو حافظة القيم التي ينطوي عليها الوعي الجمعي والفردي، وهو الذاكرة التي تعكس ما في الطبائع والنفوس العربية من محمود الأخلاق ومذمومها"[3]، فهذا القول يوحي لغاية ثقافيّة معيّنة ألا وهي ترسيخ القيم والمبادئ الثّقافيّة في العقل العربي على اختلاف مضامينها واختلاف عصورها، إذ يُعدّ هذا الترسيخ إشارة مقصودة للبناء الثّقافي بوصف الهجاء أحد هذه الجزئيّات، لذلك فالخطاب الشّعري يمثّل كلّ ما " تحويه الذاكرة بالإطار المرجعي الذي يتحدد بما تنتخبه الذاكرة نفسها، وتنطوي عليه بوصفه مخزونه السابق"[4]، فالشّعر الهجائي إذاً هو خطاب قائم على المرجعيّات الثّقافيّة المختلفة تتجلّى قيم اختلافها بين القيم الاجتماعيّة والدّينيّة والسّياسيّة.

إذاً فتحوّل المجتمع من جاهليته إلى مجتمع تحكمه انظمة ثابتة لها الهيمنة، فلا بدّ للنتاج الشّعري أن يكون منسجماً في طروحاته مع تلك الثّقافة، إلّا إنّ هذا التّحوّل

---

[1] ديوان الأقيشر: 72.
[2] ديوان الحطيئة: 172.
[3] تحولات الشعرية جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2016: 9.
[4] م . ن: 9.

هل أحدث تحوّلاً في مسار المضمون النّسقي الهجائي؟ فالجواب كلا فنرى إنّ صورة المهجو عبر هذه التّحوّلات بقيت مستمرة تدعو إلى تجريده من كلّ الموروثات الأصيلة على الرغم من اختلاف شدّة وصفها وتمثيلها وتقديمها من حيث قدمها ومستجدها، حتّى شكّلت صورة دونيّة مُستحقرة، إذاً فالمكان وتحوّلاته أثّر على التّحوّلات اللفظيّة وما صاحبها من تحوّلات صوريّة مستحدثة؛ لأنّ الشّاعر ميّال إلى محاكاة كلّ ما يدور حوله ليجعل من ذلك صورة شعريّة بلغة عصرية أو ألفاظاً موروثة أو الجمع بين تلك الصّور وأماكنها. فتحوّل الزّمان يمثل خطين: داخلي إذ يقترن بالرؤية الشّعوريّة لذاتيّة الشّاعر المعتمدة على مشاعره وأحاسيسه تجاه الأشياء ليستطيع رسم خطابه[1]، أمّا الخارجي فله ارتباط وثيق بالتّأريخ وما يجسّد من اسقاطات الخبرة البشريّة في نتاجه الشّعري[2] أيّ إنّ هذا التّحوّل رافقته مستجدات ثقافيّة أصبحت تمثّل آلية من آليات المقارنة الثّقافيّة بين بقاء النّسق وتحوّله.

فهذا الانتقال من الدّلالات الحسيّة إلى الدّلالات التّجريديّة يُمَثّل نتيجة لوجود لحظة من الانتقال الزّماني والمكاني الّذي ساعد هذا الانتقال اتفاق مجموعة من النّاس على تشكيل إشارات ثقافيّة معيّنة في دلالات تتماشى مع الأشياء والمصطلحات الملازمة للخطاب الشّعري عبر هذا الاستمرار تصبح الألفاظ إشارات مرجعيّة تشكّل مضمون الخطاب ذاتها. إذاً فمن خلال تحوّل الزّمان والمكان نقف على أهم التّحوّلات الّتي اسهمت في اختلاف الخطاب الهجائي ونلخصها بـ :

1- تحوّل الخطاب الهجائي من خطاب قبائلي إلى فنّ خطابي ديني في الظّاهر أو سياسيّ معلن.
2- كان قائماً على العصبيّة القبليّة فتحوّل إلى ميدان تكسّبي سياسي.

---

[1] ينظر: التّحوّلات النسقيّة في الشّخصيّة الروائيّة، عبد الرحمن منيف، د. أياد جوهر عبد الله، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمّان الأردن، ط1، 1437هـ 2016م: 132.
[2] ينظر: البناء الفني في قصص كاظم الأحمدي، د. أياد جوهر عبد الله، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمّان الأردن، ط1، 1437هـ - 2017م: 32.

3- كانوا ينظرون للمرأة على أنّها وسيلة من وسائل الهيمنة على القبيلة لذلك حرصوا على حمايتها وعدم تعرضها للسبي؛ لأنّ سبيها يجلب العار لهم والذل، ثمّ بعد ذلك تحوّلت إلى أداة للسخريّة واللهو.

4- تحول الخطاب الهجائي أيضاً من فنّ حقيقي قائم على الدّفاع بوصفه سلاحاً آخر غير السّيف إلى فنّ مصطنع غايته اللهو والابتعاد عن السّياسة.

5- لقد سُلِبت المرأة في العصر الأمويّ أغلب حقوقها الّتي مُنحت بها في كنف الإسلام، فوظّفوا أعضاء جسمها لتصبح صورة ساخرة تدرّ عليهم الشّهرة والمنافع الماديّة.

6- كما نجد أنّ سعة الهجاء في العصرين الجاهلي والإسلامي في الغالب هو هجاء فردي وقبائلي، أمّا في ميدان النّقائض تحوّل إلى هجاء المرأة أكثر من الرّجل وغايته اجتماعيّة وثقافيّة، لكنّ محتواها النّسقيّ يشين فحوى الرّجولة إذ تحوّل الميدان الهجائي إلى ضعف المقارعة بين الرّجال، فيقول الفرزدق: [1]

وَلَمْ تَمْنَعُوا يَوْمَ الهُذَيْلِ بَنَاتِكُمْ، بَنِي الكَلْبِ، وَالحَامِي الحَقِيْقَةَ مَانِعُ

غَدَاةَ أَتَتْ خَيْلُ الهُذَيْلِ وَرَاءَكُمْ وَسُدَّتْ عَلَيْكُمْ مِـــن إرَابَ المَطَالِعُ

ويقول جرير أيضاً في أمّ البُعَيث: [2]

أُمّ البُعَيْث كَأنَّ حُمْرَةَ بَظْرِهَا رِئَةُ المُغِدِّ يُبِيْنُهـــــا الجَزَّارُ

فالمكان هنا يُعدّ" قرين الحياة الأساسي، بل هو مادتها، فهو الّذي يقترح الفعل ويسمح به... وليس للكائن البشري من سبيل إلى ترجمة مزاولته للحياة إلاّ بالانطلاق منه والارتداد إليه"[3]، لذلك فالمكان يحدّد التنميط الثّقافي وطرق التّفكير الشّعوريّ للشّاعر ومسار تحوّلاته تجاه ما يحيط به[4].

---

[1] ديوان الفرزدق: 362.

[2] نقائض جرير والفرزدق: 2/ 224.

[3] المكان في الرواية العربيّة (الصورة والدّلالة) عبد الصمد زايد، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003م: 475.

[4] ينظر: نظريّة المكان في فلسفة ابن سينا، حسن مجيد العبيدي، مراجعة عبد الأمير الاعسم، دار الشّؤون الثّقافيّة العامة، ط1، 1987م: 17-18.

ثالثاً/ التّحوّلات البلاغية وأنماطها

تشكّل الصّورة البلاغيّة البنية المركزيّة للشّعر العربيّ، ووسيلة مهمة للشّاعر، كي يعبر عن معانيه ومقتضياته من أجل التّأثير بالمتلقي وتشويقه نحو المُحصل النّهائيّ للصورة ومضامينها الثّقافيّة، بفعل تأثير الصّورة وسيطرتها على عقله وأحاسيسه، حتّى تصبح هذه الصّور إشارات ثقافيّة لها غاية ودلالة؛ لأنّها تفرض على المتلقي الانتباه للمعنى النّسقيّ الّذي يحتويه الخطاب على أساس تجاربه وأفكاره وعواطفه، فهو يجسّد ذلك في خطابه؛ لأنّ إحساسه بالكون وروحه يغاير إحساس الشّخص العادي، هذا من جهة، ولأنّ الألفاظ ومدلولاتها الحقيقيّة قاصرة عن التّعبير عمّا يشاهده في حياته النّفسيّة والدّاخليّة من مشاعر، من جهة ثانية[1].

وبهذا فالصّورة البلاغية وأنماطها تعدّ حالة ثقافيّة وجدانيّة تربط الأديب بالموضوع الهجائي عن طريق الاحساس بها، كون الاحساس وسيلة لإدراك هذه التّحوّلات التّأريخيّة، أيّ إنّ الشّاعر الهجّاء يوظّف مدركاته الحسّيّة ويعدّها خزين ثقافي لبناء نسق الهجاء، حتّى نراها – الصّورة- مغايرة للواقع المادي الملموس في جزئياتها، لكنّها مبنيّة على الأساس الواقعي لثقافة العصر ومقتضياته. كما يستعمل الشّاعر الخيال في تشكيل الصّورة النّسقيّة أيضاً عن طريق توظيف العلاقات الخفيّة بين أطراف الصّورة وتوظيف المتضاد الصّوري وادراكاته العبقريّة في اكتمال النّسق، أيّ مخاطبة المرجعيّات الثّقافيّة الذّاتيّة له وتحريكها نحو رسم جزئيّات متغايرة، ثمَّ بعد ذلك تشكيل صورة مكتملة تقتضيها مضامين بلاغية عدّة.

[1] ينظر: في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط9، 1962م: 150.

فالتّحوّلات البلاغيّة وأنماطها تتجلّى في جمع الصفات المتضادة والمتعارضة والمتشابهة والفكرة والصّورة والرّؤية المباشرة وما سبقها من صور وأفكار وموضوعات كي تعطي صورة نسقيّة للموضوع المصنوع[1]، فاختلاف الشّعراء في تصوير المهجو يعود إلى اختلاف تحوّلات الصّورة وأنماطها بما يتاسب مع تجاربهم وميولهم، فالتّجربة الّتي نقصدها ها هنا المادة الشّعوريّة النّاجمة عن التّحام الذّات بموضوع الخطاب.

فلمّا كان العرب يتباهون في مكارم الأخلاق سعى الشّعراء إلى سلب كلّ ما يعتز به العربيّ من كرم وشجاعة وحماية الذّمار وإغاثة الملهوف والوفاء بالعهد والحسب والنّسب، فوظّفوا أجلّ الصّور في ذلك، فيقول بشر بن أبي خازم[2]

وَأَمَّـــا بَنُو عَامِرٍ بِالنَّسَارِ غَدَاةَ لقَوْنَـــا فَكَانُوا نَعَامَـا

نَعَامَاً بِخَطْمَةَ صُعْرَ الخُدُو دِ، لَا تَطْعَمُ المَاءَ إلَّا صِيَامَا

فهو عندما يشبههم بالنّعام يحاكي الثّقافة العصريّة له، لكنّ المادة الشّعوريّة له تتجلّى في اثبات ضعف القوم وقلّة مجدهم، فنراه يشبههم بالنّعامة الهاربة، أيّ أنّه يسعى إلى تجريدهم من كلّ قيم الفروسيّة والشجاعة، والصّورة ذاتها نجدها عند طرفة بن العبد في هجائه لعبد عمرو بن بشر قائلاً[3]

يَا عَجَبَاً مِنْ عَبْدِ عَمْرٍو وَبَغْيِهِ لَقَدْ رَامَ ظُلْمِي عَبْدُ عَمْرٍو فَأَنْعَمَا

وَلَا خَيْرَ فِيْـــهِ أنَّ لَـــهُ غِنَىً وَأَنَّ لَـــهُ كَشْحَـاً إذَا قَامَ أهْضَمَا

تتجلّى قيمة الهجاء هنا من خلال تجريد المهجو من الصّفات القيّمة الّتي اثبتتها الثّقافة المجتمعيّة للذات العربيّة، فنراه ينفي صفة الخير عنه، موظّفاً له صفة زائلة تتمثّل بصورة (الغنى) ليجعل من ذلك إشارة موحية تحيل إلى دونيّته، معززاً هذه الإشارة بالتّشبيه البلاغيّ بقوله (له كشحاً إذا قام اهضما)، فأدت الصّورة البلاغيّة

[1] ينظر: سيرة أدبية، كولردج، تر: محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، القاهرة – مصر، 1958: 135.
[2] ديوان بشر بن أبي خازم: 190- 191.
[3] ديوان طرفة بن العبد: 106

أثرها في تمرير النّسق الدّاعي لتجريد المهجو من قيم الفحولة الذّكوريّة واصفاً إيّاه بصفة المرأة الهزيلة المحتقرة، فالتّشبيه هنا أصبح يمثّل رمزاً للهجاء والازدراء، وكذلك نجد الصّورة عند أوس بن غلفاء الهجيمي[1] عندما هجا أعداءه[2]، فهو يشبه هامة المهجو بصورة بشعة لضخامتها وكبر عظمتها، إلّا أنّ النّسق المقصود من ذلك هو تجريده من صفة الشّجاعة ناعتاً قومه بالجبن والعار لأنّهم لم يأخذوا بثأر قتلاهم، ويقول عبدة بن الطّبيب[3] مشبهاً مهجوّه بالقنافذ لقبح صفة النمّام عندهم، واصفاً إيّاهم بالمجدوح، فيقول[4]، والمجدوح هو دمّ الفصيد الّذي كان يشرب زمن الجدب في الجاهليّة[5]، وكذلك يقول العدواني[6]، فيوظّف الإشارات الاسطوريّة الّتي يقال أنّ طائر يحمل روح القتيل ويقول اسقوني حتّى يأخذ بثأره، فهذه الإشارة أصبحت صورة ثقافيّة تساعد على تجريد المهجو من كلّ قيم الفروسيّة التي ينماز بها العربي.

فالشّاعر يؤسس نظاماً ينتقي فيه جلّ ما يختزنه من المرجعيّات المحملة بالمؤثرات الثّقافيّة والفكريّة الدّاعيّة لاستقطاب كلّ ما يريد تأديته من عملية إيحائيّة مشيراً إلى رموز مكثفة تحمل مسارات التّحوّل والاستقصاء في آن واحد. أيّ أصبح الرّمز هنا يمثل انعكاساً للثقافة وبعدها التّأريخي، لذلك فهو أصبح مكوّناً ثقافياً سعى إلى بلورة الممارسات وحوّلها إلى مرجعيّات إشاريّة، تحيل- هذه الإشارات- إلى نسق ثقافة معينة، تتحرك في المجال الثّقافي للواقع الّذي ينتمي إليه.

---

[1] هو أوس بن غلفاء من بني الهجيم بن عمرو بن تميم وهو جاهلي، ينظر: الشعر والشعراء: 241.

[2] منتهى الطلب من أشعار العرب، ابن مبارك: 238.

وَهمْ ضربوكَ ذاتَ الرّأسِ حتىً بدتْ أمُّ الدّماغِ من العظامِ
إذا يأسونَهَـــــا نشرتْ عليهمْ شرَ نبثــةُ الأصابعِ أمّ هامِ
فمـــــنَّ عليكَ أنَّ الجلدَ وارى غثيثتهـــا وإحرامُ الطّعامِ

[3] هو عبيدة بن الطبيب، والطبيب اسمه يزيد، بن عمرو بن وعلة بن أنس بن عبد الله بن عبد نهم بن جشم بن عبد شمس، بن سعد بن زيد مناة بن تميم: المفضليات: 134.

[4] المفضليات: 147. يقول عبيدة:

قومٌ إذا دمسَ الظّلامُ عليهمُ حَدَجُوا قنافذَ بالنميمةٍ تمزعُ
أمثالُ زيدٍ حينَ أفسدَ رهطَهُ حتَّى تشتَّتَ أمرهم فتصدعوا

[5] لسان العرب: مادة جَدَحَ.

[6] ديوان ذي الأصبع العدواني حرثان بن محرث، جمعه وحققه عبد الوهاب محمد علي العدواني ومحمد نائف الدليمي، وخط أشعاره يوسف ذنون، مطبعة الجمهور، الموصل، 1973- 1393: 92.

ياعمروُ إلّا تدعْ شتمي ومنقصتي أُضربكَ حتى تقولَ الهامةُ اسقوني

وهذا يحيل إلى إنّ الإطار البلاغي المشكّل للصّورة الهجائيّة كان محكوماً بقيد ثقافي واسع، يتجلّى هذا القيد في استكشاف القبحيّات الخطابيّة المتعدّدة ليرسم المسار النّسقي لهذا الخطاب، إذاً فاختلاف التّشبيهات وتطور صورها بتطور العصور وما حصل بها من تحوّلات تأريخيّة سعت لتشكيل صورة ذميمة محتقرة تحاكي الصّورة السّابقة ذاتها، لكن بطرق متطوّرة تتماشى مع ثقافة العصر وتحوّل اتجاهاتهم وخبراتهم، حتّى أصبحت تتمثّل في إشارات ومرجعيّات متعدّدة دعت الثّقافة على اختزالها من القيم المثاليّة المكوّنة للذات العربيّة. فيقول الفرزدق[1]

تَعَلَّمْ انَّمَـــــــا الحَجَّاجُ سَيْفٌ، تَجُذُّ بِـــــهِ الجَمَاجِمَ وَالرِّقَابَـــا

هُوَ السَّيْفُ الّذِي نَصَرَ ابْنَ أَرْوَى بِـــهِ مَرْوَانُ عُثْمَانَ المُصَابَـــا

إذَا ذَكَرَتْ عُيُوْنُهُـــمُ ابْنَ أَرْوَى وَيَوْمَ الدَّارِ أَسْهَلَتِ انْسِكَابَـــا

عَشِيَّـــةَ يَدْخُلُونَ بِغَيْـــرِ إِذْنٍ عَلَـــى مُتَوَكِّـلٍ وَفَّى، وَطَابَـــا

خَلِيْلِ مُحَمَّدٍ وَإِمَـــــامِ حَقٍّ، وَرَابِعِ خَيْرِ مَنْ وَطِئَ التُّرَابَـــا

ظاهر النّصّ مدح للحجّاج بوصفه الخليفة المؤيد لدعوة الرّسول (ص) القامع للكفر والإلحاد، قاتل الكافرين، والخليفة الأوحد بعظمته وسطوته، ومطالبته بدم عثمان ونصر المظلوم والاقتصاص من الظّالم.

أمَّا مضمر الخطاب بما يحمله من إشارات متعددة يكشف عن ابعاد النّسق وما يحمله من مضمرات، فقوله: (سيف، رقاب، جماجم، دماء،....) تحمل كلّ دلالة إشارة تتنافى مع الصّورة الثّانيّة وهي (خليل محمد)، فالسّيف لا يقصد به المفاخرة وإنّما أصبح إشارة للظلم والاستبداد، والرّقاب إشارة إلى سطوة السّلطة المتمثّلة في الحجّاج والتّمكن من الآخر وتهميشه، حتّى يصبح المجتمع خاضع للسلطة، والسّلطة تعلو عليه، والجماجم والدّماء إشارة إلى كثرة القتل وسفك الدّماء، فهذه الرّمزيّات تتنافى مع شخصيّة الرّسول (ص) وخليله، أيّ إنّ الخطاب من خلال تشبيهات

[1] ديوان الفرزدق:76.

البلاغة أصبح قادراً على تمرير صورة الهجاء عن طريق مرجعيّات العلامة الّتي تكشف عن لعبة السّياسة الأمويّة وما نادت به من حقوق وقربهم من الرّسول (ص)، فهنا تُكشف استمرار الثّقافة وهيمنتها من خلال توظيفاتها لمرجعيّاتها؛ وذلك لأنّ كثيراً من " الشّعراء لم يستطيعوا أنّ يتخلصوا من الانتماء القبلي القديم وظلوا يفخرون بأنسابهم وأيام الجاهلية ومآثر آبائهم وأجدادهم... ولعل الأمويين كانوا من أكثر الشّعراء ميلاً إلى هذا الاتجاه"[1]، فالفرزدق لم يغفل هذه الثّقافة بل سخّرها بصورة رائعة ودقيقة.

فالتّشبيه هنا يسعى إلى تحوّل الصّورة البلاغيّة من رموز وإشارات جامدة إلى مرجعيّات حيّة، فكانت فيما مضى دلالة عزّ وافتخار سواء كان من يُشَبَّه بذلك ظالماً أو مظلوماً، أمّا في ذلك الخطاب يتحوّل لتجسيد بعداً دينيّاً واضحاً. إذاً فالأنماط البلاغيّة الّتي رسمها الشّاعر تمثّل اتجاهين: الأول أخذ المادة الخام من بيئته المعاصرة كي يرسم صورة تحاكي الواقع السّائد. الثّاني الاعتماد على المخزون الثّقافي في تشبيهات الصّورة واتصافها بتشبيهات مختلفة تعطي مضموناً واحداً كقوله (السيف، جماجم، رقاب، دماء، خليل محمد)، فهذه الصّور تشكّل مضمونا التّحوّل لمواكبة الحضارة، لكنّها لا تستغني عن المخزون الثّقافي الّذي يمثّل سلسلة الصّورة الثّقافيّة، وهنا يصبح الرّمز التّشبيهي يمثّل" الدّلالة على مشاركة أمر لآخر في المعنى"[2]، والمعنى ذاته نجده عند جرير في مدائحه لعبد الملك، فيقول[3]

أَنْتَ الأمِيْـنُ، أَمِيْـنُ اللهِ، لا سَرِفٌ فِيْمَـــا وَلِيْتَ، وَلَا هَيَّابَـــةٌ وَرَعُ

مِثْلُ المُهَنَّدِ لَـــمْ تُبْهَرْ ضَرِيبَتُـــهُ لَـمْ يَغْشَ غَرْبَيْهِ تَفْلِيْـــلٌ وَلَا طَبَعُ

وَارِي الزَّنَاد مِن الأعْيَاصِ فِيْ مَهَلٍ، فَالعَالَمُوْنَ، لِمَـــا يَقْضِي بِهِ، تَبَعُ

مَـــا عَدّ قَوْمٌ بِإحْسَـــانٍ صَنِيْعَهُمُ، إلّا صَنِيْعُكُـــمُ فَوْقَ الَّذِي صَنَعُـوا

---

[1] القصيدة والنص المضاد، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1، 1997م: 151.

[2] الايضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن سعد الدين عبد الرحمن، تحقيق محمد عبد المنعم الخفاجي، وعبد العزيز شرف، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1430هـ - 1999م، ط6،ج2: 347.

[3] ديوان جرير: 278.

أنْتَ المُبَـــــارَكُ يَهْدِي اللهُ شِيْعَتَهُ، إذا تَفَرَّقَـــتِ الأهْوَاءُ والشِّيَـــعُ

فَكُلُّ أمْـرٍ عَلَى يُمْنٍ أَمَرْتَ بِـــــهِ، فِينَا مُطَاعٌ، وَفِي الأعطَان مُتَّسَـعُ

الظّاهر من الخطاب هو مدح تتجلّى صورته بتحقيق رغبات الشّاعر وارضاء السّلطة عليه حتّى يسعى لتثبيت ذاته، فنراه يُشبهه (أمين الله، المهند، المبارك، هادي الشّيعة، أهل الإحسان،.....)

أمّا المضمر فالشّاعر يسعى من خلاله كشف الواقع السّلطوي فنراه يعمد إلى توظيف إشارات العنف والوعيد والقسوة والجبروت، ليدل من خلالها على بعدٍ ثقافيٍ عميق يتمثّل بضرب مركزيتهم القبائليّة الّتي تدعو لقربهم من شخصيّة الرّسول وامتثالهم له، وخروجهم عن منظومة الفكر الإسلامي، وإثبات جاهليتهم وعصبيتهم، فالتّحوّل بين صورة المشبه والمشبه به أصبحت تمثّل مرجعيّات التّحوّل التّأريخي وثقافته المتداولة، إذاً فالمدح هنا مع صوره البلاغيّة أصبح يمثّل غطاءً ثقافيّاً يحمل في مضمراته صوراً هجائيّة متعدّدة. أيّ أصبح الخطاب هنا يمثّل اختزال هؤلاء الحكام من الشّخصيّة المحمديّة وما تحملها من قيم ومبادئ إسلاميّة، وإثبات صفة علو الذّات المحبة للسلطة السّاعيّة لتهميش المجتمع من أجل بقائها. فالنّسق هنا يكشف عن الأحداث المتلاحقة وتطلعات الشّاعر لنظام الحكم بالخيبة[1] عن طريق التّرميز والاستلاب؛ لأنّه يسعى لتوظيف جميع ستراتيجيّاته من أجل التّقليل من شأن خصومه. إذن فالفارق في هذا التّحوّل يتجلّى في الرّموز المعبرة عن تلك المبادئ، بوصفها ذات أهميّة ثقافيّة لِما تحمله من اطباع ثقافيّة ومنطلقات فكريّة انغرست في خلجات الخطاب[2]، على العكس مما كانت عليه التّشبيهات بصورة مباشرة دون رموز أو إشارات، لذلك فالاختلاف في أنماط الصّور البلاغيّة أصبح دليلاً واضحاً

[1] ينظر: المثال والتحول آراء ودراسات في شعر المتنبي وحياته، د. جلال الخياط، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، 1977م: 81.

[2] ينظر: تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي 1930- 1970، د. محمد جبار الأنصاري، عالم المعرفة، 1400هـ - 1989م: 130.

على رسم التّحوّلات البلاغيّة بصورة سطحيّة، أمّا في عمق الصّورة فنرى أنّ النّسق الثّقافيّ للهجاء بقيَ مستمراً على ما هو عليه.

وبهذا فالخطاب الثّقافيّ يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالبلاغة الإيديولوجيّة بوصفها سياق ثقافي عام لا ينفصل عن الفكر الاجتماعي للمجتمع، فتصبح الصّورة البلاغيّة ممارسات ثقافيّة تصنع القناعات الإيديولوجيّة ومساراتها عبر الخطابات الهجائيّة الّتي يوظّفها الشّاعر من أجل معرفة التّرددات الخطابيّة التّبريريّة القادرة على تحوّل الأفكار الثّقافيّة الّتي ساقها الشّاعر في خطابه عبر الآراء والمعتقدات الخطابيّة كي تُشكّل تحولاً ثقافيّا من نسق فكري إلى نسق اعتقادي إيديولوجي، لذلك تكون البلاغة وسيلة تحوّل تقود الفرد من مجال الإقناع إلى حمله على الإذعان، فتوظيفها في الهجاء أصبح يشكّل ثقافة سياسيّة مستجدّة تمكن الشّاعر من تمرير أكبر عدد ممكن من الأفكار، كون المخاطب مسحوراً بسحرها وطرق تعبيرها.

فالعصر الأموي إذاً أصبح الاستلاب فيه قائماً على ما كان عليه فيما سبق، ولكن بطريقة بحتة قابلة للإطالة والتّمديد، وتجريد المهجو من كلّ القيم في الخطاب الواحد، فسلك الشاعر لتصوير خصمه مسلك الطّعن بالشّرف وخصاله العربيّة المثاليّة من أجل التّشهير واللهو والسّخريّة، فكانت المفردات التّشبيهيّة تحيل إلى انفتاح العقل العربيّ واستلهامه للصور العصريّة الّتي وظّفها في خطابه، فالصّورة البلاغيّة تعدّ وسيلة مهمة لتوصيل أفكار الشّاعر، كي تبين حالة من التّحوّلات البلاغيّة في تشكيل الصّورة ومقتضاها وفقاً لثقافة العصر وتحوّلاته التّأريخيّة، أيّ الوصول إلى القصديّة الدّلاليّة الّتي يحاول الشّاعر اخفائها أو اشهارها عن طريق الأنساق الثّقافيّة، لِتصبح السّلطة المرجعيّة للنسق لا للنصّ في كشف الحقائق والدّلالات، فالصّورة البلاغيّة تكشف عن ذاتها من خلال الإشارات الصّريحة والمضمرة الّتي نسعى لتشريحها وتناول أجزائها للتمكن من مرجعيّاتها، وبالتّالي فك شفراتها الرّمزيّة وكشف نسقها الدّلالي، أيّ تسعى التّحوّلات دائماً لخلق ثقافات متنوعة القيم والأساليب قد تتعارض مع ما سبقها، وهذا ينتج عنه صراعاً ثقافيّاً بين

الموروث والدّخيل، حتّى ينتج من ذلك الصّراع تلاقح فكري، يعدّ رافداً جديداً في تشكيل الصّورة الشّعريّة؛ لأنّ الشّعر يمثّل تجسيداً للحياة وثقافتها من جانب، والموروثات ورؤية الشّاعر من جانب آخر، حتّى يجمع في صوره الهجائيّة بناءً من الماديات والمحسوسات معاً ويشكّلها في صورة بلاغيّة تتجلّى فيها الأنساق.

فهنا جاء النّسق يمثّل احتكار الصّفات القبحية على مدى ثلاثة عصور بكلّ مضامينها المختلفة من أجل اكتمال الصّورة الهجائيّة، إذاً فهذا التّحوّل وقع على مستوى الصّورة التّشبيهيّة عبر التّحوّلات التّأريخيّة لا على مستوى الصّورة الثّقافيّة الّتي سنّتها الثّقافة ذاتها، فهذا التّطور البلاغي أحدث تحوّلاً فكريّاً وثقافيّاً مؤثراً على الخطاب الأدبي لِما له" من الدّلالات والرّموز الّتي يمكن أن تفصح عن ذلك التحوّل في صيغة فنّية جديدة"([1]) إذاً فالتّحوّلات البلاغيّة تتجلّى بـ:

1- كانت التّشبيهات فيما مضى بسيطة مستمدة من واقع الحياة لِما جسّدتها من بطولات وتفاخر نسبي قبلي، فإذا أراد الشّاعر أنْ يهجو وظّف ما يزيل عنه ذلك المعنى، فيقول زيادة بن زيد العذري: [2]

وَمَا ثَنَى رَثْيَانٌ مِنْهُمُ غَضَبِي وَلَا بَنُو قُنْفُذٍ فَسْوُ العَصَافِيْرِ

قَوْمٌ إِذَا غَضِبُوا دُقَّتْ أُنوفُهُمُ دَقَّ المُضَبِّبِ أَسْتَاهَ المَسَامِيْرِ

ويقول أميّة بن حرثان بن الأسكر الكناني: [3]

أَلَمْ تَرَ أَنَّ ثَعْلَبَــةَ بْنَ سَعْدٍ غِضَابٌ حَبَّذَا غَضَبُ المَوَالِي

تَرَكْتَ مُصرِّفَاً لَمَّــا التْقَيْنَا صَرِيْعَاً تَحْتَ أَطْرَافِ العَوَالِي

وَلَوْلَا اللَّيْلُ لَمْ يُفْلِتْ ضِرَارُ وَلَا رَأسُ الحِمَــارِ أَبُو جُفَالِ

---

[1] في الشعر الإسلامي والأموي، القط: 8.

[2] شعر زيادة بن زيد العذريّ وما تبقى من شعره، د. عمر عبد الله أحمد شحادة الفجّاويّ، الجامعة الهاشميّة، الأردن، د. ت، د.ط: 22.

[3] شعر أميّة بن حرثان بن الأسكر الكناني، د. عبد الله بن سليمان الجربوع، مجلّة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلاميّة، العدد الخامس، المجلد التاسع عشر، محرم 1412هـ: 322.

2- تحوّلت التّشبيهات بالعصر الإسلامي تتجلّى بمقارنة المشبّه بشخصيّة ملحدة خارجة عن تعاليم الأديان السّماوية، فوظّف الشّعراء ثنائيّة الكفر والعصيان والخير والشّرّ في خطاباتهم، فيقول عبد الرّحمن بن حسّان: [1]

أَبَى لَكَ فِعْلَ الخَيْرِ رَأيٌ مقَصِّرٌ وَنَفْسٌ أضَاقَ اللهُ بــالخَيْرِ بَاعَهَا

إِذَا هِي حَثَّتْهُ عَلَى الخَيْرِ مَرَّةً عَصَاهَا وَإِنْ هَمَّتْ بِسُوْءٍ أطَاعَهَا

3- أمّا في العصر الأمويّ تحوّلت الصّورة لتقترن بصفتين(القيم العربيّة، القيم الإسلاميّة) معاً، فأمّا أن يوظّفها بصورة مباشرة كقول القُلاخُ العنبري لمعاوية: [2]

يُسَائِلُنِي مُعَاوِيَةَ بْن حَرْبٍ: لَقِيت، أبَا شُلَالَةَ، عَبدَ شَمْسٍ؟

فَقُلْتُ لَه: رَأيْتَ أبَاكَ شَيْخَاً كَبِيْرَاً لَيْسَ مَضْرُوْبَــاً بِطَمْسِ

يَقُوْدُ بِــه أُفَيْحِج عَبْدُ سُوْءٍ فَقَالَ: بَل ابْنَــه، لِيُزِيْل لَبْسِي!

فالشّاعر وظّف الفكر البلاغي توظيفاً إيديولوجيّاً من أجل تحقيق الأصول العقائديّة وترسيخ فكرها السّياسي والثّقافي، وأمّا أنّ يوظّفها بصورة مضمرة فنراه يلوذ بالأنماط البلاغيّة من أجل الحصول على نسق تأويلي يوافق معتقداته الفكريّة، أيّ أنّ التّباين الخطابي وما آل إليه النّسق المضمر ارتبط بالكشف عن اختلاف الممارسات والتوجيهات الفكريّة بين ذات الشّاعر ومدرك السّياسة العامة المتمثلة بالسّلطة الحاكمة، وهذا يتمثّل بِما ذكرناه سابقاً في نصّا جرير والفرزدق.

فدلالة ذلك تعكس مدى تأثير الواقع الثّقافي الدّيني على الشّعر الهجائي عبر رصد التّشبيهات ومدلولاتها، فلو وقفنا على ذلك من خلال الموازنة بن ذلك نستطيع تحديد ماهية التّحول: جاهلي قبلي قائم على الفكر تمجيد القبيلة وشجاعة القوم مقابل جن القبيلة المعادية وضعفها. إسلامي قائم على تعالي ذات الجماعة وتوظيف صور الدين ومدلولاتها. أموي قائم على أسلوب السّخرية والاستهزاء يمثلها النّصّ الثالث في الاستهزاء وقبح الصورة، وينتفي مع تعاليم الإسلام (بر الوالدين).

---

[1] شعر عبد الرّحمن بن حسّان الأنصاري: 32.

[2] ديوان الهجاء، هادي العلوي، دار المدى للثقافة والنّشر، سورية – دمشق، ط1، 2003م: 36.

المبحث الثاني

التّحوّلات النّسقيّة في رؤية الشّاعر الهجائيّة

توطئة

لقد ساعدت فكرة التّحوّل عند بعض الشّعراء على تنميط رؤيتهم نحو مسار آخر يسعى عبره لتشكيل منطلقاته الفكريّة والثّقافيّة، حتّى أصبحت تجسّد رؤى عميقة حركت طرق خطابهم. فالرؤية هنا وظّفت عقلاً منمذجاً نمت فيه رابطة فكريّة تدعو لتأليف الخطاب[1]، فشكّلت الفكر الداخلي السّاعي للتحوّل هذا، أيّ أنّ رؤية الشّعراء في بناء النّسق الهجائي تتجلّى في بعدين هما: الفكر القبائلي الّذي هيمن على العقل العربيّ؛ لأنّه يرى في بعضها قيماً ومثاليّات ثقافيّة راقيّة جسّدت البناء الهيكليّ لتلك الثّقافة، وبما أنّ الخطاب الهجائي جانباً من جوانب الخطاب الشّعري، فنراه يأخذ حيّزاً واسعاً من الثّقافة ذاتها، بما تجاريه من ثقافتها الّتي وجّهت عقله وفحوى خطابه، وهذه بدورها شكّلت ثنائيّة (التّمرّد / الانتماء). أمّا الثّاني فيتجلّى بالفكر الإسلامي ومدى تأثيره السّطحي والعميق على الشّعراء، لذلك اقتصرنا تحديد التّحوّلات النّسقيّة لرؤية الشّاعر بخطّين هما:

أوّلاً/ التّحوّلات النّسقيّة في رؤية الشّاعر القبائليّة:

[1] ينظر: الشّعراء الصّعاليك في العصر الإسلامي، د. حسين عطوان، دار الجيل للنشر والطّباعة والتّوزيع، 1987م: 11.

كانت رؤية الشّعراء محتكرة باسم القبيلة، حتّى عُدَّت البذرة الأولى الّتي شكّلت رؤيتهم، فلا رؤيا لهم إلاّ ما تُمليه عليه المرجعيّات القبليّة، فيمكن تحديد رؤيتهم نحو القبيلة من خلال معرفة مفهوم القبيلة وتحديده، وما كان فيه من أنظمة، وما على أفرادها من قوانين ومسلّمات، وما آلت إليها من أحكام، فالقبيلة "نظام اجتماعي يقوم على أساس ثقافي وسلوكي وأمني واقتصادي واضح المعالم، وتنشأ فيه التّحالفات الداخلية والخارجية بناء على مصالح جوهرية وبناء على حقوق ثقافية وإنسانية"[1]، وبهذا تكون القبيلة مظلّة واحدة تُمثّل نظاماً متكاملاً يحس الفرد بداخلها بعاطفة الانتماء والوجود، لذلك نجده يفاخر بأمجادها ويهجو خصومها ويُساعد على استمراريّة وجودها، فهو يسعى إلى تجمع شملها وتشكيل نسيجها، فتكون رؤية الشّاعر هنا من رؤية القبيلة، وذاته من ذات الجماعة الّتي ينتمي إليها، لذلك هناك تلاحم على أساس الفكر والرّؤية والمبادئ على كلّ شيء يصب في خدمة القبيلة، فـ" لم يكن هذا التناصر العصبي أو النصرة القبلية يستهدف دائماً إقرار الحق، أو إنصاف المظلوم بل كان يستهدف مؤازرة المتعصب له سواء كان ظالماً أو مظلوماً"[2]، وبهذا تكون رؤية الشّاعر إذاً رؤية متماهيّة مع سياسة القبيلة ومشروعها الثّقافي ليخدم مصلحتها ويُنمي كيانها، فكلّ " فرد فيها يضحي لها بنفسه كما يضحي لها بماله، فهي حياته وكيانه، وهو مع اعتزازه بفرديته وشخصيته وحريته يعيش لها وداخل إطارها، مدفوعاً في ذلك بعصبية شديدة، وهي عصبية سيطرت على نفوسهم"[3]، فيتغنّى بأمجادها ويفتخر بشجاعة قومه، فيقول الأخنس بن شهاب التغلبي وهو يصف حال قبيلته وهي تقارع القبائل: [4]

فَوَارِسُهَا مِـــنْ تَغْلِبَ ابْنَـــةِ وَائِلٍ حُمَـــاةٌ، كُمَاةٌ، لَيْسَ فِيْهَا أشَائِبُ

هُمُ يَضْرِبُوْنَ الكَبْشَ، يَبْرُقُ بَيْضُهُ عَلَى وَجْهِهِ، مِنَ الدِّمَاءِ، سَبَائِبُ

---

[1] القبيلة والقبائلية، أو هويات ما بعد الحداثة، عبد الله الغذامي: 159.

[2] فكر ابن خلدون العصبية والدولة، معالم نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط5، 1992م: 166.

[3] تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط11، 1960م: 61.

[4] شعر الأخنس بن شهاب التّغلبي، جمع وتحقيق وشرح، عدنان محمود عبيدات، مجلّة اتّحاد الجامعات العربيّة للآداب، المجلد 4، العدد الأول، 1428هـ - 2007م: 115.

وقال المخبل السّعدي[1] يهجو بني عبشمس من بني تميم: [2]

أَيَــا شَرّ حيّ بينَ أجبَالِ طَيْيء وَبَيْنَ الوحَافِ السّود من سرو حمْيَرا

أمّا الرّؤية الثّانية المتحوّلة تتمثّل في رؤية الشّاعر الصّعلوك وما حصل بها من تحوّلات وتمرد على واقع القبيلة، فالتّزام القبيلة بالقوانين والأعراف دعت إلى التّمركز حول ذاتها، فحاولوا هؤلاء التّمرد على هذه الذّاتيّة كونهم يدعون إلى ميزان العدل بين الغنيّ والفقير، والحر والعبد، حتّى مُثّلت رؤيتهم بإرجاع هُويّة المستضعفين نحو مركزيّة وجودهم، فاختيار الشّاعر الصّعلوك في هذا الموقف يُمثّل بيان رؤية الشّاعر المتحوّلة تجاه مفهوم القبيلة؛ لأنّ مفهوم القبيلة في العصر الجاهلي هو مفهوم عام وصارم يوازي مفهوم الدّولة في العصرين الإسلاميّ والأمويّ، كون القبيلة وعاء فكري تنصهر به كلّ ما يتعلق بالفرد من قوانين وأعراف وقيم، وفي الوقت ذاته هي كيان تحمي الفرد من الظّروف السّياسيّة والاقتصاديّة والحروب، فإنّ التّحرّر من هذه القيود والتّمرد عليها يُمثّل أعظم درجات التّحوّل لدى رؤية الشّاعر القبائليّة.

لذلك شكّل ظلم القبيلة واستعبادها للأشخاص وتمايزها الطّبقيّ رؤية ذاتية تتناقض تماماً مع رؤية الشّاعر الأوّل (الموالي للقبيلة)، فلا تتولّد لديه العصبيّة القبليّة بل تتحوّل هذه العصبيّة إلى فكريّة؛ لأنّها ناتجة عن إحساس بظلم نفسي عميق، فوجدوا في ذلك أنّهم لا يمثلون قبيلتهم، ولن تكونَ لهم مؤهلات فسعوا للتمرد على نظامها القبائليّ من خلال رفض الممارسات لكيانها والإجهار برؤيتهم الجديدة، فالتّمرد هذا لم يُمثّل وجها واحداً فحسب، بل اتّخذ وجوهاً شتى، لكنّ الّذي يجمعها هو مبدأ واحد يتمثّل بالمخالفة للقيم القبائليّة والخروج على اعرافها.

فكانت رؤيتهم تتمثّل بكسر القيد القبليّ الاحتكاريّ المتمثّل بأشراف القبيلة وسادتها على تهميش المستضعفين منها، فالتّحوّل هذا يُمثّل رؤية حداثويّة متولّدة من

[1] واسمه ربيعة بن مالك بن ربيعة بن عوف وهو شاعر مخضرم ينظر: الشّعر والشّعراء333/1، المؤتلف والمختلف: 270.
[2] عشرة شعراء مقلّون: 62.

فقد الإيمان بمعاني القبيلة كونها تُكوّن له مبدأ ظلم واضطهاداً وتمايزاً طبقيّاً، لذلك كانت رؤية الشّاعر محكومة بمبدأ المفارقة المتمثّلة بالاستعلاء والتّكبر فيما يتعلق بنظرة القبيلة لهؤلاء الشّعراء، ووجهة النّظر المتمثّلة برؤية الشّاعر لقبيلته كونها تُمثّل زاوية ظلم وتهميشاً واضطهاداً، فهؤلاء لا يُؤخذ بثأرهم " والانتقام ممن قد يعتدي عليهم، بحق (العصبيّة) وبعد أن جعل دمهم هدرا، وتبرأ منهم ومن كلّ جريرة يرتكبونها، فلا يطالب أهلهم بدمهم، ولا يطالبونهم بأيّ دمٍ قد يسفحه الصعلوك"[1]، فهذا يعكس الأمر ذاته على الشّاعر لنراه دوماً بصراع وجدل مع منطلقات القبيلة ومبادئها، فقول عروة يُعبّر عن رؤية ثقافيّة تتجلّى فيها التّمرد على البناء القبليّ[2]

مَـــا بِيَ مِنْ عَــارٍ إخَالُ عَلَمْتُهُ، سِوَى أنَّ أخْوَالِي، إذَا نَسَبُوا، نَهْدُ

إذَا مَا أردْتُ المَجْدَ قَصَّرَ مَجْدَهُم، فَأعْيَــا عَلَــيَّ أنْ يُقَارِبَنِي المَجْدُ

فَيَــا لَيْتَهُمْ لَمْ يَضرِبُوا فِيَّ ضَرْبَة، وَأَنِّـــي عَبْــدٌ فِيْهِـم، وَأَبِـي عَبْدُ

فهجاء عروة لأخواله وأمّه يكشف عن رؤية معيّنة ناقدة لفكر القبيلة وشاخصة للانتقام من أبيه؛ لأنّه أساء له بالتّصرف عندما فضّل أخاه عليه، فرؤيته تحيل لدلالتين الأولى يوظفها في هجاء أبيه وأمّه وأخواله كما أشرنا، والثّانيّة تُمثّل رؤية نقديّة لثقافة القبيلة وتطلعاتها الفكريّة والاجتماعيّة، فيقول في موضع آخر[3] فهو " يحاول أنْ يمزق الوحدة الاجتماعية والاقتصادية التي تشكلها القبيلة، ليطور نظاماً من القيم والتصورات والعوالم واللغات الشعرية الجديدة ويبني عالماً بديلاً جديداً حاول أن يتوافق معه"[4]، فالصّعلوك هنا يشعر بأنّ القبيلة بدأت تسقط هُويتها لفقدانها جانب من جوانب الثّقافة المتسم بالجانب القِيَمي، وهذه الرّؤية لهم ناتجة من

---

[1] المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جواد علي، دار الساقي، بيروت – لبنان، ط4، 2001م: 18/ 602.

[2] ديوان عروة بن الورد: 56.

[3] ديوانه: 71

هُمْ عَيَّروني أنّ أُمّي غَرِيْبَـــــةٌ وَهَل فِي كَريمٍ مَاجِدِ مَـــا يُعيَّر

وَقْد عيّرونـي المَالَ، حينَ جَمَعتُه وَقدْ عيَّروني الفقْر، إذ أنَا مقتر

[4] رؤية العالم في شعر الصعاليك حتى نهاية القرن الثالث الهجري، صغير بن غريب عبد الله العنزي، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، قسم الأدب، جامعة أمّ القرى، المملكة العربية السعودية: 29.

ارتباط الذّات بتشكيل القيم المخالفة عن رؤية التّشكيل المتصلة بالجماعة، حتّى تولّدت عنده رؤية الاغتراب عن الجماعة[1]، فكانت القبيلة هي التّي تبدأ غالباً العَداء مع الآخر الصّعلوك[2] حتّى نتج من ذلك تصدع الرّوابط القبليّة وتحوّل روابطه نحو جماعة جديدة.

إذ تعتمد درجة تحوّل رؤية الشّاعر وانفصالها عن القبيلة على مدى سوء العلاقة بينهما، فيبدأ هنا كيف يفكر ويحصل على رؤية خارجة عن مظلّة القبيلة، فيرى إنّ المجتمع أصبح يخلوا من النّموذج المثاليّ الثّقافيّ الواقعي، فلا يرى شخصاً ايجابياً في مواقفه إلّا ذاته، فتبدأ هنا الرؤية الجماعيّة في ذاته كونه قادراً على سد الفراغ هذا وكسر الوعي القبائليّ الّذي أصبح أنموذجاً سيّئاً بالنّسبة له، لذلك نراهم ينشدون بطولاتهم الفرديّة وصفاتهم الجسديّة المخالفة لقيم القبيلة هاجينَ إيّاهم بصفات ثقافيّة تعبّر عن مرجعيّات قبائليّة صرفة، فيرون عيبهم مقتصراً على الأفعال لا الصّفات كالسّواد وغلظ الشّفاه، وشعث الشّعر.

أمّا في العصر الإسلاميّ نلحظ أنّ حركة الصّعلكة قاربت على الانتهاء، وتحوّلت رؤية الصّعلوك إلى رؤية أخرى، ويعود ذلك إلى " أنّ العوامل الّتي أدت إلى نشوء ظاهرة الصّعلكة في الجاهلية، قد ألغاها الإسلام واستأصلها"[3]، أيّ أنّ الإسلام قلّل من الصّراع القبائلي إلاّ أنّ هناك بيئات بقيت معارضة لهذه الفكرة ومؤيدة لفكرة الثّقافة الجاهليّة، فلا " يتعمق الإسلام نفوسهم، ولا تغلغل في قلوبهم، ولا استقام معه سلوكهم"[4]، فيقول فضالة بن شريك في هجاء عاصم بن عمر: [5]

الا أيُّها البَاغي القِرى لستَ واجداً قِراكَ إذا ما بِتَّ في دارِ عَاصِمِ

إذا جِئْتَــهُ تَبْغي القِرَى بَاتَ نَائِمـاً بَطِيْنَاً وَأمْسَى ضَيْفُهُ غَيْرَ نَائِمِ

---

[1] ينظر: النفس في الشعر الجاهلي د. حسني عبد الجليل، دار الوفاء للطباعة والنشر، 2009م: 61.

[2] ينظر: الشعر الجاهلي بين القبلية والذاتية، أخلاص فخري عمارة، مكتبة الآداب، 1998م: 232.

[3] الصعاليك في العصر الأموي، أخبارهم وأشعارهم، محمد رضا مروة، ماجستير في اللغة العربية وآدابها، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1411هـ - 1990م: 10.

[4] الشّعراء الصعاليك في العصر الإسلامي، د. حسين عطوان: 21.

[5] الأغاني 73/12.

فَتىً مِـــــنْ قُرَيْشٍ لا يَجودُ بِنَائِلٍ وَيَحْسَبُ أنَّ البُخْلَ ضَرْبَةُ لازِمِ

فالخطاب يكشف عن سيطرة الوعي الجاهليّ، بوصفه مرجع ثقافيّ يجسّد ردع الفكر الإسلامي الدّاعي للمساواة، فعاصم هنا يشكّل شخصيّة إسلاميّة في نظره ونظر المجتمع، لذلك وظّف ثنائيّة (الغنى- الفقر) و (الكرم – البخل) لتصبح رادعة للفكرة، فهو لا يرى من الإسلام إلاّ ثقافة مشابهة لثقافة القبيلة بنفس أنظمتها، فنرى نفسه" مضطربة قلقة، وإذا هو مرتبط بالماضي أكثر من ارتباطه بالحاضر"[1]، فهنا يصبح المال والأعطيات هي إحدى المسارات المشكّلة لرؤيته، فنراه متقلباً بين المديح والهجاء، فقال في هجاء عبد الله بن مطيع[2]

دَعا ابنُ مُطيعٍ للبَيـــاعِ فجِئتُهُ إلى بيعةٍ قلبِي بهـــا غيْرُ عارفِ

ولمْ يُسمِ إذ بايعتُهُ مَنْ خَلِيْفَتِي ولمْ يَشْتَرِطْ إلاّ اشتراط المُجَازِفِ

وفي عصر بني أميّة هناك عوامل غيّرت رؤية الشّعراء للقبيلة أيضاً وسعت إلى التمرد عليها، كما ساعدت على اظهار التّيار الصّعلوكي من جديد تتمثّل في " الأزمات الاقتصادية وزادت الهوة بين الأغنياء والفقراء، واشتّد الجور والبغي، والظّلم والتّعسف... فزاد خطرها في المجتمع الأموي"[3] فما وجد من القبيلة إلاّ أن تخضع لسلطة الدّولة حتّى تكون قادرة على سياسة أمورها وتدبير شؤونها، والارضاء بالخضوع لنظام السّلطة، فخرج هؤلاء الشّعراء برؤيتهم القامعة للفكرين (القبلي – السّياسي) معاً، بوصفهم القوة الضاربة لقمع الفكر؛ لأنّهم كفروا بالجماعة الحاكمة من أجل تحقيق دولة خارجة عن مضامين السّياسة ملبية لحاجاتهم. إذاً فالغاية الأساسيّة الّتي تمثّل رؤية الصّعلوك في هذا العصر تقتصر على تحقيق العدالة بين النّاس من حيث المكانة والثّروات الطّائلة والتّوجه السّياسي، فرؤيته تقتصر على مرجعيّات ثقافيّة ذات مقوّمات اقتصاديّة واجتماعيّة وفكريّة، سببها حبّ السّلطة للنفوذ والمادة وبناء القصور وتجهيز الجيش واقتصار الامتيازات على فئة

[1] الشّعراء الصعاليك في العصر الإسلامي: 23
[2] الأغاني 75/22.
[3] م. ن: 42

الحكام دون عامة الناس، فحاول الشّعراء بناء نسق اجتماعي يُمثّل" قوة مستقلة تأبى على الخضوع والانقياد"[1].

أمّا الجانب الآخر الّذي ولّد التّحوّل الحسب والنّسب، إذ شكّلت ثنائيّة الحسب والنّسب بعداً ثقافيّاً واضحاً في خطاب الهجاء، فالطّبقات الاجتماعيّة وما آلت إليه الثّقافة من نقاوة النّسب حدّدت مسارات رؤى الشّعراء في كيفيّة بناء هذا الخطاب، وما هي الإشارات الّتي تخدم خطابه، لذلك كان هذا الوتر إشارة مرجعيّة واضحة في خطابهم، وهذا الأمر نجده يتجلّى في الشّعر الجاهليّ والإسلاميّ والأمويّ، فالنّسب في رؤية الشّاعر الجاهليّ محدود بالنظام القبائلي وما نشب بها من صراع وجدل سعى لتشكيل صورة بارزة في ذلك، إذ إنّ سادات القبائل ووجهاءهم حاولوا أن يحرصوا على الخط الثّقافي السّائر، وكانت شريعتهم قائمة على غرس الصّفات المتواترة حتّى" كان إحساسهم بالشّذوذ في هذه الوحدة إحساساً قويّاً أصيلاً"[2]، فهذه البذرة الأولى الّتي ولّدت التّحولات الرّؤيوية لهؤلاء الشّعراء تجاه قبائلهم، أيّ أنّ النّسب ونقاوته والمرجعيات الثّقافية هي المنطلقات الدّاعية لفكرة التّحوّل لدى الشّعراء، لذلك نراهم يتحدّون الأعراف والآراء ويتمردون عليها مناقضين ما اتفق عليه العرب في بعض العادات الّتي تخالف هواهم، أيّ أنّهم وجدوا خللاً في بعض الأسس الّتي تشكّل منطلقاتهم الثّقافية المتجسدة في اللون والتّصعلك وغيرها الّتي لم تعدّ صفات مستساغة في رؤية القبيلة، فهذا عنترة يقول[3]

وَأَنَا ابْنُ سَوْدَاءِ الجَبِيْنِ كَأَنَّهَا ضَبعٌ تَرَعْرَعَ فِي رُسُومَ المَنْزِلِ

السّاقُ مِنْهَا مِثْلُ سَاق نَعَامةٍ وَالشَّعْرُ مِنْهَـا مِثْلُ حَبِّ الفُلْفُلِ

وَالثَّغْرُ مِنْ تَحْتِ اللِثَامِ كَأَنَّـهُ بَرْقٌ تَلأْلأَ فِـي الظَّلامِ المُسْدَلِ

---

[1] شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، د. عبد الحليم حفني، الهيأة المصريّة العامة للكتاب، 1987م: 101.
[2] الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي، يوسف خلف، دار المعارف، مصر، 1959: 91.
[3] ديوان عنترة بن شداد: 157.

فتبدوا هنا رؤية الشّاعر مخالفة تناقض الصّفات الجماليّة المسترسلة في ذهن العربيّ وذوقه، فهذا الخطاب يحمل أنساقاً ثقافيّةً مضمرة وظاهرة، فظاهرها وصف مدحيّ لأمّه، أمّا المضمر فيجسّد رؤية أخرى استطاع الشّاعر من خلالها أنْ يلبيَ حاجاته ليبنيَ لها نسقاً يشفق على نفسه وأُمّه ناقداً ثقافة القبيلة الّتي أوغلت هذا الفكر وشجّعت على استمراره، فتشبيهها بالضَّبع وما يرتبط هذا التّشبيه بفكرة الموت والدّيار الخربة، وتجعد الشّعر وقصره، وبياض لون الأسنان مقارنة بلون الوجه، تُمثّل مرجعيّات متحوّلة لنقد الواقع الثّقافي المؤسس لتهميش هؤلاء الأشخاص، كما تُمثّل فكرة ثقافيّة مارسها الشّاعر ليصبّ زمام غضبه على أمّه؛ لأنّها السّبب الأول في هذا التّهميش لأنّه نتاج لشعور مكلل بالقهر والحزن؛ " لأنّ مجتمعهم ظلمهم، وحرمهم من تلك العدالة الاجتماعية الّتي يطمح إليها كلّ فرد في مجتمعه، وجرّدهم من كلّ الوسائل المشروعة الّتي يواجهون بها الحياة كما يواجهها غيرهم"[1]، فتنظر القبيلة له" فرد شاذ خرج على إجماعها، ورفض السّير في ركابها"[2] حتّى ذهب ليجدَ في الصّحراء متسعاً لرؤيته ونشاطه الّذي لا تحمله شريعة القبيلة الضّيّقة، فيقول الشّنفرى[3]

أَقِيْمُوا بَنِي أُمِّـــي صُدُوْرَ مَطِيَّكُمْ فَإِنِّي إلـــــى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ

فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ واللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِيَّاتٍ مَطَايَـــا وأَرْحُلُ

حتّى يصل بقوله[4]

وَإِنِّي كَفَانِي فَقْدَ مَنْ لَيْسَ جَازِيَاً بِحُسْنَى وَلَا فِي قُرْبِـــهِ مُتَعَلَّلُ

ثَلَاثَـــةُ أصحَـــابٍ: فُؤَادٌ مُشَيَّعٌ وَأَبْيَضُ إصْلِيتٌ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ

---

[1] الشّعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: 32- 33.

[2] م . ن : 95.

[3] ديوان الشّنفرى: 58.

[4] ديوانه: 60.

فنراه هنا يصرح برؤية واضحة يوظّفها في نقد قبيلته، فهو لا يقرّ بخلعهم إيّاه بل يعلن رفضه لهم، فهذا الرّفض يجسّد تحوّلاً فكرياً عميقاً قائماً على نقد بنَّاء للواقع القبائلي وتهميشاً لأنظمته الثّقافيّة، فالمفارقة بين صورة القبيلة وصورة القوم الجدد تؤكد ميدان التّحوّل، بوصف صورة الحيوان هنا أصبحت مركزاً لرؤيته؛ لأنّه يجدها معادلاً موضوعيّاً لهجاء قبيلته؛ لأنّ طبائعهم قائمة على إشاعة السّرّ وعدم الكتمان والخيانة، فالاستبدال وميدان تحوّله ناتج عن عدم التّوافق الاجتماعيّ والثّقافيّ بين ذات الشّاعر وأنظمة القبيلة، فهو يريد استبدال قيمها الأخلاقيّة الّتي تُعدّ مشوهة برؤيته كونها بعيدة عن العدالة.

إذا فالتّحوّل وقع على عاتقه من كونه فرداً تقع عليه كلّ الحقوق القبائليّة إلى كونه عدوّاً يكيد لها؛ لأنّهم " استوعبوا المشكلات الاجتماعية المستفحلة، واستظهروا أسبابها المختلفة، ووضعوا لها الحلول الصّحيحة، كما ثاروا على الظّلم والعدوان بقوة، وتمردوا على النّظم الفاسدة الجائرة"[1]

أمّا في العصر الإسلاميّ أصبحتْ رؤية الشّاعر تتحوّل بعضها لا عمومها نحو العموميّة المطلقة الّتي دعت إليها الثّقافة الإسلاميّة، بوصفها ثقافة أمّة واحدة تمتلك مجد الحسب والنّسب، فمن تخلّى عن ذلك أصبح خارجاً عن عضويّة النّسب الدّينيّ، فالتّحوّل هنا يتجلّى في التّعبير؛ لأنّ الشّاعر "لا يطابق بين اللفظة ومدلولها الأصلي"[2]، أيّ أنّ الشّاعر عندما يوجه خطابه إلى الآخر يُعبّر عنه بكلمات إسلاميّة بمقتضاها الفكريّ إلاّ أنّها بالحقيقة تُعبّر عن صورة ثقافيّة دونيّة، فالتّعبير هنا المباشر لا يتطابق مع دونيّة الصّورة الّتي رسمتها الثّقافة، فهذا حسّان يقول في هجاء أبي سفيان[3]

أَلَا أَبْلِغْ أَبَــا سُفْيَانَ عَنِّــي فَأَنْتَ مُـجَوَّفٌ نَخِبٌ هَوَاءُ

بِأَنَّ سُيُوفَنَـــا تَرَكَتْكَ عَبْدَاً وَعَبْدَ الدَّارِ سَادَتُهَا الإِمَاءُ

---

[1] الشّعراء الصّعاليك في العصر العباسي الأول، حسين عطوان، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط4، 1997م: 5.
[2] الثابت والمتحول: 261/1.
[3] ديوان حسان بن ثابت: 20.

فالصّورة الثّقافيّة تشير إلى هجاء إسلاميّ بالمباشر إلاّ أنّ الخطاب يحمل نسقاً جاهلياً رسخت فيه العرق القبلي وصفات العبوديّة، فالعبوديّة هنا إشارة إلى القمع والتّهميش بوصفه مجرّد من صفات الشّجاعة والمثال العربيّ، وهذا يؤكد مقولة أدونيس الّذي يقول "وكان الشّعر الإسلاميّ اتباعياً، يقلد الشعر الجاهلي وينسج على منواله"[1]، أيّ أنّ حسّان بقي شعره يتأرجح" بين الأسلوب الجاهلي في صوره ولغته ومعانيه، وأسلوب لا يمكن أن نسمّيه إسلامياً بالمعنى الصّحيح، وإنّما يستخدم الشّاعر فيه بعض الألفاظ القرآنية والمعاني الدينيّة ويتحلّل فيه من المعجم الشّعري،... فلا يصدر في دفاعه عن الإسلام وهجائه للمشركين عن تصور ديني واضح المعالم بل يخلط بين وقائع الحروب والأحداث الشّخصية، ومعانٍ دينية يسيرة"[2]، أيّ أنّ هذا التّحوّل بقيَ محكوماً بالعرف القبائلي مجسداً لواقعهم ومخاطباتهم، فرؤية الشّاعر متولّدة من جانب ثقافيّ ذاتيّ معاً لذلك " اعتبروا أنّ الشعر الجاهلي أصل، وأنّ الشعر الإسلامي تنويع عليه ويتضمن هذا الموقف ازدواجية ثقافية، فقد كانت تتعايش في ذهن العربي ثقافة دينية تناقض الجاهلية، وثقافة شعرية، قائمة جوهرياً على الجاهلية"[3]، لذلك فما قيل عن الحطيئة وهو يُمثّل أنموذج الشّعر الهجائي كان " مغمور النّسب، فاسد الدين؛ وما شاء أنْ تقول في شعر شاعر عيباً إلاّ وجدته، وقلّما تجد ذلك في شعره"[4]، فهذا يحيل إلى أنّه كامل الشّعر، فكمال الشّعر هنا جاء يُمثّل استمراريّة الثّقافة الجاهليّة، أمّا عندما ينعته بوصفه: فاسد الدّين، فهذه إشارة إلى حكم نقديّ إسلاميّ كونه لم يتأثر بتعاليم الإسلام، وإنْ تأثر بها فهو تأثير سطحيّ، فهذا الحال ذاته يُمثّل رؤية للمقتضى الثّقافيّ.

إذاً فالثّقافة ليست شريعة زائفة يتقمصها الشّاعر، وإنّما هي مجموعة مرجعيّات عميقة تدفعه إلى تطبيق مقتضياتها، وبهذا فالشّاعر وإنْ جدّد في مضمون شعره إلاّ

---

[1] الثابت والمتحول: 37/2.

[2] في الشّعر الإسلامي والأموي، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1407هـ - 1987م: 46.

[3] م . ن: 37/2.

[4] خزانة الأدب ولبّ لُباب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغداديّ، تحقيق وشرح عبد السّلام محمّد هارون، مطبعة المدني، مصر، ج2، د.ت: 408.

أنّه يبقى تحت ستار الثّقافة الأولى، فنراه يورد صورها من قصدٍ أو من دون قصد، وهذا يدل على استمراريّة السّلطة الثّقافيّة وسيطرتها على العقل العربيّ وتوجيه مساراته الشّعريّة.

أمّا في عصر بني أميّة نجدهم يعتمدون على سمة النّسب المطلقة الّتي ترسخت في خطابهم بشكل واسع، فيقول أبو زبيد الطّائيّ في هجاء ضُبيعة: [1]

تُنَازعنِي ضُبَيْعَةَ أمْرَ قَوْمِي وَمَـا كَانَتْ ضُبَيْعَةُ لِلأمُورِ

وَهَلْ كانَتْ ضُبَيْعَةُ غيرَ عَبْدٍ ضَمَمْنَاهُ إلــى نَسبٍ شطيرِ

وأوصَانِي أَبِي فَحفِظْت عَنْه بِفكِّ الغِلِّ عنْ عُنْقِ الأسيرِ

وأوصَى جَحْدَرٌ فوقَــى بَنِيهِ بإرسال القُراد علَى البَعِيْرِ

وقال أبو جلدَة اليشكريّ في هجاء زيد الأعاجم: [2]

لا تَهجُ يَشكر يــا زياد ولا تَكُنْ غَرَضَاً وأنْتَ عن الأذَى في مَعْزَلِ

واعلمْ بأَنَّهمُ إذَا مـــــا حُصِّلوا خيرٌ وأكــرمُ مـــن أبيك الأعزَلِ

لو لا زَعيمُ بني المُعلَّى لمْ نَبِتْ حَتّـــى نُصَبِّحكــم بِجيشٍ جحفلِ

تمشي الضَّراءَ رجالهم وكأنَّهم أُسدُ العريــن بِكُلّ غَضْي مُنْصُلِ

فــاحذرْ زيادُ ولا تَكُنْ ذا تُدراءٍ عنـــدَ الرِّجـــالِ ونُهْزَةً للخُتَّلِ

لذلك أنّ الشّعراء يرون في الحسب والّنسب خطاباً تتجلّى فيه صور متعدّدة حاملة لأنساق ثقافيّة ساعدت على استمراريّة الثّقافة العربيّة وهيمنت مضامينها، فقاريّة النّسب تسعى لبناء آخر مهمش، وهذا الآخر تختلف رؤية الشّعراء فيه، فكلّ يراه حسب وجهة نظره جاعلاً من إشارات الثّقافة ومرجعيّاتها أصول ومنطلقات

---

[1] شعر أبي زبيد الطّائي: 92.

[2] شعراء أمويّون، د. نوري حمودي: 356- 357.

شكّلت هذا الخطاب، لذلك نراهم عمدوا لغاية معينّة جسّدت مضامين الإقصاء والتّهميش للآخر. أيّ أنّ القيم العربيّة المهيمنة بقيت مستمرة في العصر الأمويّ؛ وذلك بسبب العصبيّة القبليّة التّي التّهب نارها من جديد، حتّى أصبحتْ من متممات الرّجل العربيّ من أجل الحفاظ على عروبيّته، لذلك " توجد صفات نفسية، وإن شئتَ فقل سجايا خلقية ثابتة، ثبات الصفات التشريحية"[1]، حتّى نلمح أنّ هؤلاء الشّعراء تغنوا بها وجسّدوها اقبالاً وتكراراً تبعاً لِما يمتلكه الشّاعر من موروثات ثقافيّة توارثها من الآباء والأجداد كالقيم الحميدة.

[1] حضارة العرب، غوستاف لوبون، تر عادل زغير، مؤسسة هنداوي للتعليم والثّقافة، مصر – القاهرة، 2012م: 65.

ثانياً/ التّحوّلات النّسقيّة في رؤية الشّاعر السّياسيّة

كلّ شاعر من الشّعراء يمارس في خطاباته لعبة إعادة التّشكيل النّصّي لإنتاج فضاء شعري جديد، يقرأ من زوايا مختلفة قابلة للتأويل، حتّى يتمكن الباحث من تحديد رؤية الشّاعر السّياسيّة عبر المتسع الثّقافي العام الذي يتولّد منه الفكر الذّاتي للسياسة، بوصفها عاملاً ثقافياً يكشف عن السّياقات المترشحة التّي مارسها في خطابه، فالقبيلة لم تعدّ تشكِّل أنموذجاً سياسيّاً، لأنَّ السّياسة تتمثل ببناء نظام موحّد يحتكم إلى مجموعة من المقومات الثّقافيَّة الموحّدة، وهذه المقومات لم تكن معروفة في العصر الجاهلي، فعند الحديث عن الهجاء السّياسي يجب تحديد مدة الاشتغال به ، وبيان رؤية الشّاعر فيه، لذلك يمكن القول: إنّ البذرة الأولى لتوليد الشّعر السّياسيّ بدأت مع نشوء الدّولة الإسلاميّة إذ أصبح الدّين الإسلامي نظاماً سياسياً عاماً يمثل ثقافة فكريَّة موحَّدة، إضافة إلى وجود دّيانات أخرى دعت لقول شعر الهجاء.

فالهجاء السّياسي هو " كلّ ما يتصل بشؤون الحكم وأمور السّياسة وفيه يصدر الشّاعر عن عصبية للوطن أو الاقليم"[1]. فالهجاء السّياسي يكشف عن جانبين الأول: يتجسّد في تشدد الخلفاء تجاه قول الشّعر الهجائي فيهم ومعاقبة القائل وقتل وتشريد بعضهم الآخر. والثّاني: يكشف عن هيمنة الهجاء عليهم على الرّغم من الشّدة إلاّ أنّهم لم يستطيعوا تكميم ألسنة الشّعراء، فنراهم يجسّدون في هجائهم أوجه الفساد في سياساتهم وبيان تشبثهم بالخلافة من أجل المصلحة الخاصة لا العامة.

أمّا نظرة بعض النّقاد الذّين يرون أنّ الشّعر السِّياسي بدأ بالعصر الجاهلي، فأرى أنّ هذا القول غيرَ دقيق؛ لأنّ النِّظام السِّياسي يحتاج إلى نظم ثابتة وراسخة عامة وليست خاصة بقبيلة من دون غيرها من القبائل ، وهذه النّظم هي الأداة الفعّالة الّتي تستند عليها جميع الأحكام، قد غابت في العصر الجاهلي، وما الشّعر إلاّ هو وليد ثقافته وبيئته، فكيف لنا أن نقول بوجود شعر سياسي آنذاك؟ فالشّعر الهجائي آنذاك لم يكن سياسياً حتَّى وإنْ سلط الضَّوء على الحُكّام وإنّما هو نقد

[1] الهجاء في الأدب الأندلسي، د فوزي عيسى، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007م: 33

اجتماعي ثقافي، أيّ " إذا كان الشِّعر السِّياسي ما كان متصلاً بكيان الدّولة ونظامها الدَّاخلي أولاً، ثم بمكانتها العالميَّة وعلاقتها بسائر الدّول ثانياً، فقد يكون من الغريب أنْ نبحث عن شعر سياسي للأمة العربيَّة في هذه الفترة الجاهلية...؛ لأنّ الشَّعب العدناني كان يعيش قبائل متفرقة متنافرة لا تربطها وحدة عامة تؤلف بينها وتكوِّن منها شعباً متحداً منظماً تقوم به دولة عربيّة"[1] . إذاً فالحياة الجاهليَّة لم تجسِّد الشّعر السِّياسي وإنّما كانت تمثل البداية" لهذه الدَّولة العامة الّتي تتمتع بنظام سياسي يدور حوله شعر يسمى شعراً سياسياً"[2] فالقبيلة هنا " ليست دولة بهذا المعنى الاصطلاحي الحديث تقوم على نظام دقيق مدون، وحكومات ذات شرائع ودواوين،... وإنّما تعدّ القبيلة ركناً من أركان الشّعب الّذي تقوم الدّولة على أكتافه"[3] لذلك قيل " كان الشّعر السّياسي في صورته الأولى يميل إلى الاحتجاج، ويأخذ في ذلك مأخذاً يشبه به النثر مع الاحتفاظ بأسلوبه الفني"[4] لذلك وجدنا أنْ الهجاء في هذه المدة أداةٌ مطوَّعة للعقيدة السّياسيَّة وداعيَّة لها.

أمّا الهجاء السّياسي في العصر الإسلامي فأصبح يُجسِّد صوراً مختلفةً، فقد" تعددت مذاهبه، فمضى بعضه إلى الأسلوب الجاهلي الذي يقوم على العصبية القبلية. واتجه بعضه الآخر إلى مهاجمة أصحاب الدّعوات والمحاربين في سبيل السّلطة، وانكار حقهم في ذلك...، وذهب فريق من النّاس مذهب السّاخط على كلّ هؤلاء الزّعماء القرشيين، الذين امتلأت نفوسهم بالطمع"[5]

أمّا في العصر الأموي فقد كان الهجاء " من أظهر فنون الشّعر في العصر الأموي: فقد عرف معاوية وخلفاؤه ما للشعر من أثرٍ في نفوس النّاس، فحرصوا على أنْ يجمعوا حولهم أكبر قدر ممكن من الشّعراء"[6] كما إنّ اضطراب المجتمع العربي في هذا العصر وظهور عدد من الأحزاب لازمت هجاء شعري " عنيف

---

[1] تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، أحمد الشايب، دار القلم بيروت- لبنان، ط5: 28.
[2] م . ن : 29
[3] م. ن: 33.
[4] م . ن 11.
[5] الهجاء والهجاؤون في صدر الإسلام، محمد محمد حسين:28.
[6] الهجاء والهجاؤون :21

يؤيد الطّامعين في الحكم والمحاربين في سبيله، ويهاجم خصومهم وأعدائهم"[1] إذاً فالاضطراب السّياسي ولّد صراعاً اجتماعيّا متغيّراً يمكن ردّه إلى تغيّر المنابع الثّقافيَّة بعد ما كانت ثقافة واحدة صارت مغذيّة من معتقدات مختلفة ترى نفسها هي الأصلح والأصل، وبالتّالي دعت إلى توليد نتاج فكري كانت غايته ضرب القيم الثّقافيّة للثقافة الأخرى من خلال دعواتها السّياسيّة الّتي تنفي اتصافها بذلك، فكانت الهيمنة في الشّعر الهجائي السّياسي على أربعة أحزابٍ جسّدتها منابع ثقافيّة كالحزب العلويّ والأمويّ والخوارج والزبيريّ، فكلّ حزب يدعي الضَّلالة لغيره، لذلك كان الشّعر السّياسي هو المشروع الثّقافي الّذي ذاع بين النّاس ، تكشف من خلاله الأهواء والميول والرّغبات المتمثّلة في رؤية الشّعراء هذا من جانب، ومن جانب آخر هو السّلاح في مواجهة الأحزاب، لذلك يمكن القول: إنّ البناء الفكري لكلّ الأحزاب وما نتج عنها من خطاب هجائي ما هو إلاّ وجود ثقافات راسخة دعت إلى التّطرف، وبالتّالي دعت إلى ترسيخ هذا الفكر من خلال خطابها، فأصبح الخطاب يمثل حالة الصّراع بين الفرق يتسم بالشّموليَّة في أغلبه لا بالفرديَّة مثلما كان عليه في الاجتماعي والفردي.

فالخطاب السّياسي هنا يكشف عن الرّؤى المختلفة الّتي قصدها الشّعراء منها ما ارتبط بالعصبيّة كما كانت في الجاهلية، فالشّاعر هنا لم يتأثر بالقيم الإسلاميّة، أيّ أنّ الشّاعر أيّا كانت طائفته لا يمكن أن يكون متخلياً عن قيمه القبليّة؛ لأنّ روح القبيلة مازالت تحركه، فجسّدت هذه المعالم بين الصّراعات السّياسيّة للقيسيّة وقتالها للشاميّة، والشّاميَّة وقتالها للقبائل الحجازيّة. ومن جانب آخر أفاد الخطاب من الثّقافة الإسلاميّة إلاّ أنّه سيّرها وفق رغبات سياسيّة بدءاً من تأسيس الدّولة العربيّة، أفاد النّظام السّياسي من نظرة الدّين الوظيفيّة إلى الشّعر، لكنه أكد وظيفته السياسية بدلاً من وظيفته الدّينيّة[2]، فالشّعراء في العصر الأموي" وظّفوا شعرهم في خدمة اتجاهاتهم السّياسيّة، وعلاقاتهم الاجتماعيّة وربطوا شعرهم بمختلف أوجه النّشاط

[1] م . ن: 20.
[2] ينظر: الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م: 79-80.

الاجتماعي والسّياسي"[1]. إذاً ففي هذه التّجلّيات نجد أنّ الأنساق الهجائية هي تجلّيات تمثلت في المواقف المخالفة أو المعارضة بين هؤلاء الشّعراء ورؤيتهم الثّقافيّة والخلفاء والولاة، فكان هجاؤهم يجسّد أحداث الظّلم وضياع الحقوق وانتهاك الحرمات، والبعد عن معالم الدّين، فقد سجلت خطاباتهم مجموعة من المقتضيات منها انصراف هؤلاء إلى شؤونهم الخاصة، والحفاظ على أموالهم الطّائلة والاهتمام باللهو والشّهوات، أيّ أنّهم عبّروا عن آرائهم لنقد السّياسة عن طريق التّعرض لهم بالطّعن والذّم والاستهزاء .إذ تجسّد الهجاء السّياسي في جانبين هما: الهجاء المباشر من دون خشية المهجو أيّا كان، أو عن طريق التَّخفي والتَّستر، وهذا الجانب تكمن فيه الأنساق المضمرة أكثر من غيره؛ لأنّها تدعو إلى ضرب المحور السّياسي بقوة وعنف، وقد جسّد هذا النّوع مجموعة من الشّعراء اعتمدوا على الغزل في توجيه الخطاب الهجائي، أيّ جعل نساء الخلفاء أو أمهاتهم هي المادة الخام لقول الشّعر الهجائي. فيتمثَّل الأول بقول عتبة الأسدي في هجاء معاوية: [2]

مُعَاوِيَ إنَّنَا بَشَرٌ فَـــأسْجِعْ فَلَسْنَا بِالجِـــبَالِ وَلا الحَدِيدِ

أَكَلْتُم أرْضَنَا وَجَذَذْتِمُوهَـــا فَهَلْ مِنْ قَائِمٍ أو مِنْ حَصِيْدِ

فَهَبْنَا أُمّـــةً هَلَكَتْ ضَيَاعَـاً يَزِيْدُ أمِيْرُهَـــا وَ أبُو يَزِيْدِ

أتَطْمَعُ بِـــالخُلُوْدِ إذَا هَلَكْنَـــا وَلَيْسَ لَنَـا وَلَا لَكَ مِنْ خُلُوْدِ

ذَرُوا جَوْرَ الخِلَافَةِ واسْتَقِيْمُوا وَتَـــأمِيْرُ الأَرَاذِلِ وَالعَبِيْدِ

في الخطاب المباشر يُسلط الشّاعر هجاءه على إظهار مبدأ الحكم السّياسي الفاسد للدولة الأموية، الّذي يراه لا يلتزم بأيّ مبدأ أو حقيقة من مبادئ النظام الثَّقافي الإسلامي، إذ استهل خطابه بالتَّهديد والوعيد وتعالي النَّبرة الجماعيَّة الّتي هيمنت

---

[1] الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، نور الدين السد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995: 139.

[2] العقد الفريد، الفقيه أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسي المتوفى سنة 328هـ، تحقيق عبد المجيد الترحيني، ج6، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1404هـ - 1983م: 168 - 169

على الخطاب كي يكشف من خلالها عن آليات النَّسق السّياسي ذاتها، والدَّعوة إلى التَّحرر.

أمّا النَّسق المترشّح فتجسَّد في الواقع الفوضوي الّذي شكّلته السّياسة من أجل خدمة مصالحها، فالضَّمائر الّتي هيمنت على النَّص في الكلمات **(إنَّنَا، فَلَسْنَا، أَكَلْتُم، أرْضَنَا، فَهَبْنَا، هَلَكْنَـــا، ذَرُوا، واسْتَقِيْمُوا)** دعت إلى الاشتمال التَّام بالمقاومة؛ لأنّ الخطاب يكشف عن مجموعة من القدرات المخبوءة الدَّاعية إلى قمع الفكر الأموي وتهميشه، وبالتَّالي الثّورة على كلّ ميادين الثَّقافة الحاكمة المتجسّدة في صورة الظّلم والاستبداد، فقوله: **أَكَلْتُم أرْضَنَا وَجَذَذْتِمُوهَا** فالتَّشبيه البلاغي هنا يكشف عن نسق انتهاك الخيرات واستعباد أهلها وتجريدهم من كلّ القيم الثّقافيّة والعمل على قولبة ثقافتهم على وفق ما تبغي السّلطة الحاكمة، لذلك فهو يسعى إلى تجريدهم من مبادئ الإسلام ومبادئ العدالة، فيراهم سوقة وعبيد لا يصلحون للسلطة ورعيَّة النَّاس، وبالتّالي يؤكد هذا الضَّياع بقوله: **فَهَبْنَا أُمّـــةً هَلَكَتْ ضَيَاعَـاً**، فالضَّياع جملة ثقافيّة تحمل الكثير من المرجعيّات النَّسقيَّة الداعية لهدم النّظام السّياسي تتجسّد في الضّعف والتّشتت وعدم المؤهلية للقيادة والتّجريد من كلّ شيءٍ حسن، أيّ أنّه يريد أن يبين الصّورة التّسلطيّة لهذا الحكم على الرّغم من ضعفه وسوء إدارة قيادته وولاته، فالدّعوة إلى هجاء هذا الفكر يعني الحياة وعدم الموت في رغبة الفكر السّياسي، أمّا قوله: **يَزِيْدُ أَمِيْرُهَـــا وَ أَبُو يَزِيْدِ** فرؤية الشّاعر هنا مستندة على مبدأ ثقافي إسلامي يتضمن مرجعيات الثّقافة ذاتها، القائمة على مبدأ المشاورة لا التوريث، أمّا قوله: **(وَتَـأَمِيْرُ الأَرَاذِلِ وَالعَبِيْدِ)**، تكشف عن جانبين: **الأول/** سيادة هؤلاء القوم غير المؤهلين، وهذا بحد ذاته مكوّن نسقياً هجائيّاً يدعو إلى نقد الفكر السّياسي الأموي؛ لأنّ العبيد يلجؤون إلى قهر الآخرين من أجل تحقيق مطالبهم، والتّزمت بالمناصب وفرض القوى على النّاس. **أما الثّاني/** فهو الدّعوة الى ضرب القيم الثَّقافيّة المتجسّدة في هذه السّياسة من خلال انتزاع جبّة الخلافة من هؤلاء القوم، وهذا يحيل الى بناء نظام مؤسساتي يلبي حاجات الآخرين، فالمفارقة بين السّياسة المضمرة والظّاهرة الّتي يدعون بها بشرعيَّة الإسلام اتخذها الشّاعر منطلقاً

لتركيب رؤيته الهجائيّة في الخطاب. إذ تتجلى قوة الهجاء بتشكيل النّسق الثّقافي عندما يكون صاحب الخطاب ساعياً إلى حمل المخاطَب على تجسيد فكر سياسي غير منسجم مع ما يسعى له المخاطِب، قاصداً فرض الخطاب القائم على التّهديد والوعيد والعمل على إشهار الصّورة المتخفية وراء هذا النّسق، فهذا شاعر من الأنصار يهجو معاوية قائلاً: [1]

مُعَاوِيَ إنَّ الحَقَّ أَبْلَـــجُ وَاضِـحٌ وَلَيْسَ بِمّـــا رَبَّصْتَ أَنْتَ وَلَا عَمْرُو

نَصَّبْتَ ابْنَ عَفَّانٍ لَنَا اليَوْمَ خُدْعَةً كَمَا نَصَّبَ الشَيْخَانِ إذْ زُخْرِفَ الأَمْرُ

فَهَذَا كَهَذَاك البَـلَا حَذْوَ نَعْلِـــهِ سَوَاءً كَرَقْرَاقٍ يُغَرُّ بِـــهِ السَّفْرُ

رَمَيْتُم عَلِيًّـــا بِـالذي لَا يَضُرُّهُ وَإنْ عَظُمَتْ فِيـهِ المَـكِيْدَةُ وَالمَكْرُ

وَمَا ذَنْبُهُ أن نَالَ عُثْمَانَ مَعْشَرٌ أتَوْهُ مِنَ الأَحْيَاءِ يَجْمَعَهُم مِصْرُ

فَصَارَ إِلَيْهِ المُسْلِمُوْنَ بِبِيْتِهِ عَلَانِيْةً مَـــا كَانَ فِيْهَا لَهُمْ قَسْرُ

فَبَايَعَـهُ الشَّيْخَان ثُمَّ تَحَمَّلَا إلَى العُمْرَةِ العُظْمَى وَبَاطُنُهَا الغَدْرُ

فَكَانَ الذِي قَدْ كَانَ مِمَّا اقْتِصَاصُهُ رَجِيْعٌ فَيَا للهِ مَـــا أحْدَثَ الدَّهْرُ

لقد هيمنت المفارقة على جو الخطاب الهجائي كي تكشف عن المترشّحات النَّسقيَّة الّتي بُثّت في الخطاب، فاستنطاق المرجعيّات تكشف عن الحقّ والباطل، كما مثلت رؤيةً حزبيّةً شاملةً غايتها كشف المنطلقات الفكريّة ومضامينها، فالمفارقة بين شخصيتين هما الإمام علي (ع) ومعاوية الّذي وجد أنّ دمّ عثمان هو أساس المكّون المرجعي والذَّريعة الأولى للوصول إلى مبتغاه السّياسي، فقوله: **نَصَّبْتَ ابْنَ عَفَّانٍ لَنَا اليَوْمَ خُدْعَةً** جملة ثقافية يترشح منها نسق الخداع، أيّ أنّها تحيل لحادثة ثقافية تكشف عن واقع سياسي يُشكّل مرجعاً ثقافياً في رؤية الشّاعر الحزبيّة، وبالتّالي

[1] وقعة صفين، لنصر بن مزاحم المنقري المتوفى سنة 212هـ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مطبعة المدني، القاهرة، ط2، 1382هـ: 63- 64.

تصبح هذه السّياسة قائمة على المبدأ ذاته داعيّة لتمرير مكوناتها عبر هذا الخطاب المخادع كي تكون مقبولة لعقول الضّعفاء والمتملقين، أمّا قوله: **(كَمَا نَصَّبَ الشَيْخَانِ إذْ زُخْرِفَ الأَمْرُ)**، فالخطاب يبرز أهمية مساجلة الأحداث التّاريخية ليوظّفها في كشف المدلول الثّقافي لهذه السّياسة، وبالتّالي يعمل على ضرب المنظور الفكري والسّياسي وتجريدها من جميع المكونات المعروفة ضمن نطاق السّياسة الإسلاميَّة؛ لأنّ الخداع وقولبة أفكار النّاس ومعتقداتهم تجاه الباطل من أجل تحقيق المصالح العامة وإخفاء وتهميش الحق هو البعد الثّقافي لتلك السّياسة الّتي اعتمدت مبدأ التّضليل إذ يشبهها بالسّراب، فلفظة **(كَرَقْرَاقٍ)** تصبح نسقاً موازياً لخدعة السّياسة، كما أنّ معانيها الخداع والوهم، والضّياع، الخيال، فهذه كلّها من سمات الثّقافة الأمويّة الّتي أصبحت في منظور الشّاعر صفة مطلقة للسياسة، كما يوظّف المدلولات الّتي تعبّر عن رؤيته السّياسية العميقة بقوله: **(رَمَيْتُم عَلَيًّــا)** يعني بذلك إسقاط الأخبار الزائفة وانتسابها من أجل ضياع الحقيقة واشغال النّاس حتّى يكونوا بعيدين كلّ البعدِ عن التّصدي لميدان السّياسة، أمّا الحادثة الثّانية الّتي وظّفها في قوله: **(فَبَايَعَـهُ الشَّيْخَان ثُمَّ تَحَمَّلَا إلَى العُمْرَةِ العُظْمَى وَبَاطُنُهَا الغَدْرُ)**، إشارة مرجعية أخرى إلى التّخاذل في حادثّة السّقيفة، والنّسق الثّاني ينسجم مع الأول من حيث الفكر والسّياسة والخداع إلاّ أنّ الزّمن التّاريخي يختلف، فالدّعوة مبنيّة لبيان عدم الوفاء بالعهد الّذي خصّه الرّسول الأكرم (ص) للإمام علي (ع) وبيان ضعف الإيمان وإخفاء الحقيقة. إذاً فأغلب الخطاب يقوم على ضوابط هجائية تدعو لعدم الصدق في القول؛ لأنّ الخطاب يجسّد نسقاً يظهر بمظهر الحق والقبول في حين يضمر الحقد لأهل البيت (ع)، فقوة الخطاب جعلت الشّاعر قادراً على تكوين رؤيّة ثقافية استطاع من خلالها تمرير الأحداث التّاريخية المنسجمة في الخطاب الدّاعية لنقد السّياسة الأموية وهجائها وكشف مبادئ الخداع بكل الحيل الممكنة. ويقول أيضاً عامر بن واثلة في هجاء ابن الزبير: [1]

[1] ديوان أبي الطفيل عامر بن واثلة الكناني (القرن الأول الهجري) صنعة وتحقيق الطيّب العشاش، مؤسسة المواهب للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1419هـ - 1999م: 43.

وَلَسْتَ فَأَعْلَمْهُ أَوْلَى مِنْهُمُ رَحِمَاً يَا ابْنَ الزُّبَيْرِ، وَلَا أَوْلَى بِـــهِ دِيْنَـا

فَفِيْمَ تَمْنَعَهُمْ عَـــنَّا وَتَمْنَعُنَـــا مِنْهُمْ وَتُؤْذِيْهِمُ فِيْنَـــا وَتُؤْذِيْنَـا

لَنْ يُؤْتِيَ اللهُ مَنْ أَخْزَى بِبِغْضِهُم فِي الدِّينِ عِزَّاً وَلَا فِي الأَرْضِ تَمْكِيْنَا

انطلق الشّاعر في هجائه الدّاعي لكشف ظلم السّياسة الزّبيريّة وعدائها لأهل البيت (عليهم السّلام) ومن شايعهم، حتّى جسّدت له رؤيّة دينيّة بحتة، فالنفي في قوله: **(وَلَسْتَ)** أصبح يمثّل التّجلي لهذا النّسق الّذي يريد الشّاعر بثّه في خطابه، كي يحاكي فيه ابن الزّبير إذ يقول له: **(أَوْلَى مِنْهُمُ رَحِمَاً)** يعني تجريد الخلافة من المثل والقيم الإسلاميّة الدّاعيّة إلى الرّأفة بالعباد و محبّتهم ، فيقول: **وَلَا أَوْلَى بِـهِ دِيْنَا** يترشّح من ذلك حادثة تاريخية تركت أثراً في رؤية الشّاعر، وهي حادثة حرق العلويين وحجبهم عن مواليهم، فالحادثة أصبحت مرجعاً ثقافياً يوجه فكر الشّاعر من أجل النّقد المطلق للفكر الحزبي للطائفة الزّبيريّة، فما التّستر بالدّين إلاّ قناعاً سياسيّاً يدعو لاستمراريّة سياستهم الضّالّة حسب رؤيته، فهنا يحاول إظهار غاية المهجو وسياسته ونقد مضمونها الفكري والثّقافي كي يدعو إلى كشف الحقيقة المخبوءة وراء هذا الحقد، فأصبح الدّين الغطاء النّسقي الّذي وظّفته السّياسة لتمرير هذا الصّراع والعمل على استمرار سياسته وهيمنتها، في حين تكون رؤية الشّاعر هي الرّادع المهيمن لهذا الفكر عندما يوظّف الشّاعر المرجعيّات الإسلاميّة الموحيّة لبيان نتيجة هذا العقاب، فيقول: **لَنْ يُؤْتِيَ اللهُ مَنْ أَخْزَى بِبِغْضِهُم فِي الدِّينِ عِزَّاً وَلَا فِي الأَرْضِ تَمْكِيْنَا**، فالسياق يعبر عن التّزمت الفكري للتبعيّة الدّينيّة الّتي ترى أنّهم أحق من الطّوائف كلها بالدّين والهداية والحقّ، فالصّراع بين هذه الأحزاب هي النّواة الأولى لتشكيل النّسق الهجائي، ويقول عبد الله بن همّام في هجائه لمعاوية: [1]

لَقَدْ ضَاْعَتْ رَعِيَّتُكُـم لَدَيْكُـــمْ تَدَرَّونَ الأَرَانِـــبَ غَافِلِيْنَـــا

إِذَا مَا مَاتَ كِسْرَى قَامَ كِسْرَى نَعِـــدُّ ثَلَاثَـــةً، مُتَتَابِعِيْنَـــا

[1] شعر عبد الله بن همّام السّلولي، جمع وتحقيق ودراسة وليد محمد السَّراقبيّ، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، الإمارات العربية المتحدة، دبي، ط1، 1417هـ - 1996م: 105.

وَكُلُّ النَّاسِ نَحْـنُ مُبَايِعُـــوه وَإِنْ شِئْتُمْ فَعَمَّـكُم السَّمِيْنَـــا

وَإِنْ جِئْتِم بِرَمْلَـــةَ أو بِهِنْـــدٍ نُبَايِعْهَـــا أَمِيْرَةَ مُؤْمِنِيْنَـــا

يحمل الخطاب مجموعة من المسلمات الّتي مارستها الثّقافة السّياسيّة للدولة الأمويّة، فيوظّفها الشّاعر كي يجعل منها صوراً تهيمن في الخطاب، و الخطاب هنا يكشف عن السّبب الوجودي وراء انهيار القوى السّياسيّة للدولة واظهار النّدامة والتّحسّر على الواقع، أمّا قوله: **(لَقَدْ ضَاْعَتْ رَعِيَّتُكُـم)**، يجسّد رؤى فكرية تتمثل في التّضاد الفكري والثّقافي الّذي ولّد انقلاباً دعا إلى تقسيم الأمة على أحزاب سياسيّة تتجلى فيها الأفكار المعارضة، فالسياق هنا يحمل مكوناً ثقافياً متبايناً بين المناصرة والمعارضة، إذ نرى أنّ الخطاب يحيل لشيءٍ، وفكر الشّاعر الّذي يكشفه الخطاب يحيل لشيءٍ آخر، فالأول يتجلى في بيان اتصافه بالثّقافة ذاتها كونه منها، بينما الثّاني يدعو لإنقاذ هذه الثّقافة وبناء فكر سياسي جديد؛ بسبب اتسامها بالضعف وسوء الإدارة، أمّا قوله: **(إِذَا مَا مَاتَ كِسْرَى قَامَ كِسْرَى)** فتكوّن هذه الفكرة نسقاً لم تألفه العرب من قبل ، ولم يكن لثقافتهم الإسلاميّة ومضامينها عهد به، مما دعا إلى توليد الهجاء السّياسي وبث مضامينه في جل الخطابات، ويمكن ردّ ذلك إلى عدم استساغة الناس لهذه الفكرة التي تبنتها السياسة، وهي جعل الخلافة قائمة على مبدأ التوريث - الذي هو مشابه لسياسة الفرس – بعدما كانت قائمة على الشورى، مما دعا إلى تشكل الفكر السياسي للأحزاب، ثم ينتقل بعد ذلك لبيان صورة السخرية، فيقول: **(وَإِنْ شِئْتُمْ فَعَمَّـكُم السَّمِيْنَـــا)** تحيل هذه الفكرة إلى الخضوع الأموي، فاللغة الخطابيّة كشفت عن الواقع الثّقافي المخبوء وراء التّشبيه، فلعبت رؤيّة الشّاعر لعبة السّياسة كون الصّورة تحمل طابع السّخرية في ظاهرها خوفاً من إذاعة موالاته لبني أميّة وخصوصاً في مدّة حُرِب فيها مواليهم.

فكانت إدارة سياسة الدّولة الأمويّة قائمةً على" استنصار القبائل بعضها على بعض بالرجوع إلى عصبية الجاهلية"[1]، فالصّراع بين الأحزاب شكل دافعاً مهماً

[1] تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، مطبعة الهلال الفجالة، مصر، ج1، 1922: 235.

بلغ ذروته ليصبح أداةً أدبيّةً فعّالةً تنسجم مع المعتقدات الفكريّة والثّقافيّة لكّل سياسة، فسخر معاوية الشّعراء حتّى عزم على إغراء" الشّعراء على الطعن بالأنصار لأنّهم أصحاب خصمه [الإمام] علي بن أبي طالب ، وكان يفعل ذلك تحت طي الخفاء"[1] فكان المال والقوة الخفية هما المحور الفكري الذي حرّك رؤية الشّعراء وساعدهم على بلورة الثّقافة السّياسيّة وسبل تبريرها إلاّ أنّ شعراء الخصم قد فطنوا لذلك، فدعوا إلى توظيف ما ينكر هذا المعتقد والسّياسة ذاتها، فجاء شعرهم يحمل رؤيا مخالفة داعية للدفاع عن المعتقدات الدّينيّة والثّقافيّة، فهذا الطرماح يقول: [2]

أَبْلِغْ أَبَا سُفْيَانَ، وَالنَّفْسُ تَنْـطَوِي عَلَى عُقَدٍ بَيْنَ الحَشَـا والجَوَانِحِ

بِأَدْنَى مِنَ القَوْلِ الَّذِي بُحْتَ مُعْلِناً بِـهِ لا مْـرِئٍ بِعَيْبِكُمْ غَيْرَ بَائِـحِ

تُصَدِّقُ سِيمَا، هَاكَ جَرْفَكَ، واشْتَرِ بِـهِ مِنْكَ بَيْعَـاً بِعْتَهُ غَيْرَ رَابِحِ

نُسَيْرَةُ ذُو الوَجْهَيْنِ لَوْ كَانَ يَتَّقِي مِنَ الذَّمِّ يَوْمَـاً باقِيَاتِ الفَضَائِحِ

وَلَـكِنَّـهُ عَبْـدٌ تَقَـعَّـدَ أَيْـهُ لِئَامُ الفُحُوْلِ وارْتِخَاصُ النَّـوَاكِحِ

فَخُذْ مَا صَفَا، لَا تَطْلُبِ الرَّنْقَ، إنَّهُ يُكَـدِّرُهُ حَفْرُ الأَكُفِّ المَـوَاتِـحِ

يُشير الخطاب إلى استرضاء السّلطة عنه والعمل على إلغاء فكرة المعارضة الّتي أذاعها المفشي وطعنه بالكذب والخداع، أمّا المترشح النسقي من الخطاب يحيل إلى عدم الصّدق المطلق لواقعيّة الدّولة الأمويّة كونها تقوم على نقد الزائف وترك الحقّ والصائب.

لذلك فشعراء الشّيعة في" هجائهم لبني أمية رموا إلى المقارنة بين عدل الأئمة الهاشميين وبين جور حكام بني أمية، ليخرجوا من هذه المقارنة بفكرة تفضيل دولة

---

[1] م . ن : 243.

[2] ديوان الطرَّماح، عنيَّ بتحقيقه د. عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت – لبنان، ط2، 1414هـ - 1994م: 91.

الهاشميين العادلة المنتظرة على دولة الأمويين الغاصبة الجائرة كما وصفوها"[1] أيّ أصبح الشّعر يلعب دوره الثّقافي لإيضاح الفكرة المغيّبة عن العقل البشري، وكشف القناع لهم من خلال الصورة البلاغية القائمة على فكرة المساواة والقيم الإسلاميّة الّتي غُيّبت في هذه السّياسة والعمل على تحريك الذّهن البشري من أجل الوقوف على أصول الثّقافة المغذّية للسلطة الحاكمة والكشف بأنّها أصول جاهليّة مذمومة وليست عربيّةً أصيلةً، فهذه الرؤية الّتي ولّدها الشّعراء بشعرهم أصبحت منطلقاً لتأسيس رؤية أخرى تدعو إلى التّحرر من هذه القيود والقيام عليها فالكميت " لا يصور فضائح السّياسة الأمويّة إلاّ ليبرر الثّورة عليها، ويؤكد ضرورة إسقاط القائمين عليها، والالتفاف حول إمام طالبيّ هاشميّ بديل"[2]، ويُصور أيضاً ما كان خفياً من حقد الطّوائف الأخرى المتمثلة في الحروريّة والمرجئة قائلاً: [3]

وَكُنْتُ لَـــهُمْ مِــنْ هَوُلَاكَ وَ هَوُلَا مِجَنَّـــــاً عَلَى أَنِّــي أُذَمُّ وَأُقْصَبُ

وَأُرْمَــى وأَرْمِــي بِالعَدَاوَةِ أَهْلَهَا وَإِنِّـــــي لَأَوْذَى فِيْهِــمُ وَأُوَنَّبُ

فَمَا سَاءَنِي قَوْلُ امْرِئٍ ذِي عَدَاوَةٍ بِعَوْرَاء فِيْهِـــمُ يَجْتَدِيْنِي فَيَجْدُبُ

فَقُلْ لِلَّذِي فِيْظِلِّ عَمْيَـــــاءَ جَوْنَةٍ يَرَى الجَوْرَ عَدْلاً أَيْنَ لَا أَيْنَ تَذْهَبُ

فالهجاء هنا غرض معلن وحكم بني أمية معلن أيضاً، وأحقية آل البيت أحقية معلنة إلا أنّ الدّلالة فيهما تتعارض بين المعلن المذكور والخفي النّسقي، فالحاكم ليست له الأحقية إلاّ أنه حاكم، وآل البيت لهم الاحقية لكنهم لم يحكموا، فالموازنة هنا تكون بين الحكام فاقدوا الاحقية وآل البيت أصحاب الحق ليكون الهجاء أداة لتوعية النّاس ونقد السلطة والحكم المؤسساتي.

---

[1] الشعر السياسي من وفاة الرسول صلى الله عليه وآله وسلم إلى نهاية العصر الأموي دراسة وصفية نقدية، حبيب مغنية، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2009م:185

[2] الشعر السياسي من وفاة الرسول صلى الله عليه وآله وسلم إلى نهاية العصر الأموي دراسة وصفية نقدية، حبيب مغنية: 205.

[3] ديوان الكميت بن زيد الأسدي، جمع وشرح وتحقيق د. محمد نبيل طريفي، دار صادر بيروت – لبنان، ط1، 1420هـ - 2000م: 515- 516.

لذلك فالرّمزيّات تستطيع " أنْ تسوق القبحيات وأن تحسنها، وهذا هو أحد وجوه الصناعة الثقافية وكيف أنّ البشر تصنع لنفسها نموذجاً رمزياً ... بالمجد والسلطة والتنافسية"[1]، فالخطاب هنا شكّل حالة جدل وصراع دلّت على انجاز بُعداً شبه زائف في أغلبه، لذلك سعوا إلى رفد خطابهم بالمثل الجاهلي لكنّه تحوّل إلى خطابٍ شكلي وبالأخص شعراء بني أمية والخوارج والزّبيريين، فما دام الخطاب مرتبطاً بالذّات الإنسانيّة وحدّيتها، فنراه " يشكل الإنسان فيها قطباً مركزياً، فإرادة الإنسان لها سلطة على تلك القوانين، ويبدو أن الإنسان هو الذي يمكنه أن يسلب القانون التاريخي قوته ويغير اتجاه عمله بكامل إرادته"[2]. لذلك نجد أنّ الخطاب الهجائي هنا أصبح يُمثّل تحوّلات واسعة بفعل التّحوّل الثّقافيّ والاجتماعيّ عمّا ساد في هذا العصر، فأصبح الهجاء وسيلة لتحقيق وتثبيت رؤية الشّاعر وحزبه.

فالتّركيز على القيم الموروثة وتزاحمها في الخطاب تحيل إلى الكشف عن الأنساق المتحوّلة الّتي دعت لترسيخ وتعزيز هذه المنطلقات؛ لأنّ الشّعر هو من أهم المؤسسات الّتي دعت لبث الصّورة العقلية لذات الشّاعر وميوله، وتقييم للقيم الثّقافيّة والاجتماعيّة، فالخطاب تحوّل من خطاب عقلانيّ واقعيّ إلى خطاب رمزيّ لا عقلانيّ، أيّ نتجت ثنائيّات متُمثّلة في (الرّمز/ الحقيقة) (المطلق/ ثقافة مهيمنة) سعى من خلالها الشّاعر إلى تحوّل رؤيته من حقيقة الواقع إلى وهم الخيال من أجل استرضاء السّلطة وتحقيق غايته.

فإنّ " هذه الحركة بدأت انشقاقاً عن السلطة والطاغية الجائرة، وتمرداً على حكام رأت أنهم خارجون عن الإسلام، مبادئ وأحكاماً... تتم ضمن بؤر محدودة حيناً حزبية ثورية على المستوى السياسي... وحيناً آخر فردية على المستوى الفكري الأدبي"[3]، فالشّاعر عندما يقوم بنقد وضرب مركزيّة السّلطة بشتى مضامينها

---

[1] القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط2، 2009م: 24.

[2] حفريات في الاستبداد دراسة تحليلية نقدية، د. صلاح الجابري، مؤسسة المعارف للمطبوعات، بيروت – لبنان، ط1، 2010م: 50.

[3] الثابت والمتحول: 167/3.

(الإسلاميّة، الأمويّة) فهو يحاول التّمرد عليها والخروج على قوانينها الثّقافيّة المتجسّدة في بُعدها السّياسيّ والثّقافيّ والمعرفيّ والطّبقيّ، فهذا الخروج يكون حسب مضامين انتجتها رؤية الشّاعر واهتماماته، حتّى يجد من خلال ذلك مساراً واسعاً لتحقيق انتماءاته الذّاتيّة، نابغة بني شيبان[1]

أَزِحتَ عنَّـــا آلَ الزُّبَيْرِ وَلَـــو كَانَ إمَـامٌ سِوَاكَ مَا صَلَحُوا

تَسُوْسُ أهْـــلَ الإسْلَامِ عُمْلَتُهُمْ وَأنْتَ عِنْدَ الرّحمّنِ مُنْتَصَحُ

إنْ تَلْقَ بَلْـــوَى فَصَـــابِرٌ أَنِفٌ وَإنْ تُلَاقِ النّعْمَى فَـلَا فَرِحُ

مَاضٍ إذَا العِيْسُ أُسْنِفَتْ وَوَنَتْ فِي لَـــوْنِ دَاجٍ كَأنّهُ مِسَحُ

أمّا الأخطل فيهجو بني الزّبير حتّى نراه يجردهم من كلّ مفاخرهم بالحسب والنّسب، بوصفهم لا يقاسونَ بنسب آل أميّة رابطاً ذلك بموضوع الدّين، فيقول[2]

فَاللهُ لَـمْ يَرْضَ عَنْ آلِ الزُّبَيْرِ، وَلَا عَنْ قَيْسِ عَيْلَانَ، حَيّاً طَالَ مَا خَرَبُوا

يُعَاظِمُونَ أبَـــا العَاصِي، وَهُمْ نَفَرٌ فِيْ هَامَـــةٍ مِنْ قُرَيْشٍ، دُوْنَـهَا شَذَبُ

بِيْضٌ مصَـالِيْتُ أبنَاءُ المُلُوْكِ، فَلَنْ يُدْرِكَ مَـــــا قَدَّمُوا عُجْمٌ وَلَا عَرَبُ

إنْ يَحْلُمُوا عَنْكَ، فَالأحْلامُ شِيْمَتُهُمْ وَالمَوْتُ سَاعَةَ يَحْمَى مِنْهُمُ الغَضَبُ

كَأنَّهُمْ عِنْـــدَ ذَاكُمْ، لَيْـــسَ بَيْنَهُمُ وَبَيْنَ مَـــنْ حَارَبُوا قُرْبَى وَلَا نَسَبُ

كَانُوا مَوَالِـــــيَ حَقّ، يَطْلُبُوْنَ بِهِ فَأدْرَكُوهُ، وَمَـــــا مَلُّوا، وَلَا لَغَبُوا

هُمُ سَعَوْا بِـابنِ عَفَّانَ الإمَامِ، وَهُمْ بَعْدَ الشِّمَاسِ مَرَوْهَا، ثُمَّتَ احْتَلَبُوا

والغاية ذاتها في الشّعر الشّيعيّ فهم يصورون رؤى حقيقيّة لِما يدور في ذهن الشّاعر وأصحابه خارجاً عن مبادئ المجتمع المتُمثّلة بالسّلطة المعاديّة، فيسعى

[1] ديوان نابغة بني شيبان، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1351هـ - 1932م: 106- 107.
[2] ديوان الأخطل: 41- 42.

لتوظيف المرجعيّات بكلِّ رموزها كي يكشف عن واقعيّة الصّورة للمهجو الّتي تتشكّل في توضيح عدم الفاعليّة لهذه الشّخصيّة وخروجها عن مبادئ الإسلام، فعدم الفاعليّة هنا أصبحت تُشكّل سلطة ثقافيّة تتجلّى في كشف عيوب الخطاب عن طريق توظيف الاستلاب اللغوي من خلال الفصل بين القول (الصّورة الوهميّة للمهجو) والفعل (الصّورة الحقيقيّة للمهجو)، فمن خلال ثقافة الشّاعر ورؤيته للواقع استطاع تسريب الحقيقة وتغلغلها في خطابه كي تصبح صورة مطلقة تُمثّل نسق القبائليّة الّتي دعت فيه بني أميّة إلى أحقيتها بالسّلطة وتهميش غيرها، وقال خزيمة بن ثابت الأنصاري:[1]

وَأَمَّــا الزُّبَــيْرُ فَأَكْفِيْكَــهُ وَطَــلْحَةُ يَكْــفِيْكَهُ وَحْوَحَــه

وَيَعْلَى بنُ مُنْيَةَ عِنْدَ الّلِقَــاءِ كَثِيْرُ التَّــقَلُّبِ وَالنَّــحْنَحَــه

اعتمد خزيمة في خطابه على المفارقات اللغويّة والتّشبيهيّة من أجل بثّ رؤيته وتعضيدها والانتصار لها ولحزبها، وهجاء الحزب المعادي عن طريق ثيمات الخطاب المرجعيّة، فالأسماء هنا تشير إلى مبدأ ومنطلقٍ فكريّ مغايرٍ لفكرة الشّاعر ورؤيته.

فقوله: **وَأَمَّا الزُّبَيْرُ فَأَكْفِيْكَهُ وَطَلْحَةُ يَكْفِيْكَهُ وَحْوَحَه** يكشف عن تجلّيات المضّمرات السّياسيّة الّتي تدعو لاندثار الحقد والخداع والوقوف أمام الحقّ من أجل تمكين الباطل، كما تكشف الرؤية للخطاب الشّعري عن ضعف المهجو بدليل نسق الكفاية والتمكين منه في الخطاب لا القتال، أيّ أصبح الشّاعر يشرّع بمداده الخطابي لتفكيك السّياسة المعادية، أمّا قوله: **وَيَعْلَى بنُ مُنْيَةَ عِنْدَ الّلِقَاءِ كَثِيْرُ التَّقَلُّبِ وَالنَّحْنَحَه،** ففي هذه الرؤية يؤكد أركان المفارقة كونها أداة في تشكيل النّسق إذ يحمل الخطاب صفة هدم البناء السّياسي كونه قائماً على مبدأ الضّياع والضّعف، فبإطلاق اسم الأمّ عليه وعدم انتسابه لأبيه أصبح هذا المضمون يشكّل مثلبة على

[1] ديوان خزيمة بن ثابت الأنصاري ذي الشهادتين، جمع وتحقيق وشرح قيس العطار، سلسلة دواوين الشعراء من أصحاب علي أمير المؤمنين ع، وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، ط1، 1421هـ : 37.

ذاتيّة الفرد كونه ينتمي إلى ثقافة عربية تجهل انتماء الفرد إلى أمه؛ لأنّ ذلك لا يكون إلاّ للعبيد لأنّهم مجهولو النّسب، وكذلك يتعرض أبو دهبل الجمحي لضرب السياسة الأموية كونها سياسةً لا تعي من الإسلام شيئاً فيقول: [1]

وَمَــا ضَيَّعَ الإِسْلَامَ إِلّا عِصَابَــةً تَأْمِرُ نَوْكَاهَـــا وَدَامَ نَعِيْمُهَا

فَصَارَتْ قَتَاةُ الدِّيْنِ فِي كَفِّ ظَالِمٍ إِذَا مَالَ مِنْهَا جَانِبٌ لَا يَقِيْمُهَا

يكشف لنا نسق الخطاب عن المضمرات النّسقية للسياسة الأمويّة، إذ يتناغم السّياق اللغوي على أساس النّفي والعطف مع المكوّن الهجائي لتركيب الخطاب عن طريق الاسترسال المضموني لاكتمال صورة المهجو، فقوله: **وَمَا ضَيَّعَ الإِسْلَامَ إِلّا عِصَابَةً**، فجملة ضيّع الإسلام تحمل أكثر من مضمون نسقي يتجلى في (الكفر والتّصدي للدين، الحقد على أهل البيت (ع) كونهم ورثة الدّين، الدّعوة لعودة العبادة الوثنيّة، والعمل على ضرب الفكر الإسلامي، وانتشار الفسق والفجور...)، فكلّ هذه المضمرات تتجلى في البعد الهجائي لهذه السياسة، كونها سياسة هامشيّة ضعيفة يحاول الشّاعر التّصدي لها وضرب معتقداتها الثّقافيّة والسّياسيّة، فهذه المرجعيات تدعو إلى كشف المخاتلات السّياسيّة والعمل على اشهارها، كونها تُرى من النّاس سياسة إسلاميّة بحتة إلّا أنَّ الحقيقة الّتي يريدها الشّاعر تتجلّى بأولويّة الفسق والاستنكار للقيم السّياسيّة. أمّا قوله: **تَأْمِرُ نَوْكَاهَا وَدَامَ نَعِيْمُهَا** فتعمل هذه الجملة على تعرية النّسق وتوجيه الخطاب كونه يدعو لوصف هؤلاء الجماعة بالسّذاجة وقلة الحلم؛ لأنّ الإطاعة هنا تحمل تجليات العبودية وضياع الرأي، فاشتراط البقاء والدّيمومة بوجود الحمقى والمطيعين، وهذا يتنافى مع مبادئ السّياسة العادلة القائمة على مبدأ الشّورى كونها سياسة إسلاميّة إلّا أنّها سياسة خارجية لا تلتزم بتعاليم الإسلام، فهي سياسة تسلّطيّة قمعيّة، لذلك كان الشّعر " يستقى من المفاهيم الثقافية للسلطات الحاكمة، وكان السائد آنذاك في أنظمة الحكم أن السلطة تتأسس، وتتمكن،

---

[1] ديوان أبي دهبل الجمحي، رواية أبي عمرو الشيباني، تحقيق عبد العظيم عبد المحسن، مطبعة الفضاء في النجف الأشرف، ط1، 1392هـ - 1972م: 87.

وتستمر بممارساتها سياسة الغَلَبة والقهر والاستبداد"[1] أمّا قوله: **إِذَا مَالَ مِنْهَا جَانِبٌ لَا يَقِيْمُهَا**، يكشف ذلك عن عدم الاستقامة في الرأي والحكم، و يؤكد الشّاعر على عدم الانصاف في المساواة بين الرعيّة، فالميلان هنا يقصد به الخروج عن السّياسة، وعدم قبول رأي السّياسة والتعّارض معها، فالانتفاء والمعارضة يشكلان مفارقةً نسقيةً تحتكم لبيان الفارق بين أصول السياسة العلوية والأموية وفق رؤية معينة تتجسّد بفكر الشّاعر.

فرؤية الشّاعر هنا أصبحت خاضعة لمبدأ، وهذا المبدأ محكوم بثقافة معيّنة بعضها يختلف عن بعض على أساس الرؤية، حتّى شكّلت لدينا هذه الرؤى المختلفة تحوّلاً ثقافيّاً من خلال مساراتها وأنساقها كي تكشف عن مدى تعلق الخطاب الشّعري بالواقع المعاش، وتأثره بالثّقافة العصريّة ومقتضياتها.

لقد حاول الشّعراء الذين وجهوا الهجاء لخلفاء بني أميّة العمل على انتزاع الصّبغة الّتي رسمها الشّعراء لهم في المدح على أنّهم أهل حق وشرعيّة في حكمهم، لذلك قامت الرؤية الحزبيّة بعمل جبّار في هذا الجانب من الهجاء والطعن بشكل خفي عن طريق قصائد المدح والغزل، كما نجد ذلك في شعر ابن قيس الرّقيّات " الذي اتّخذ الغزل وسيلة سياسيّة غاظ بها الأمويين، واحتال في ذلك بأن تغزل بأُم البنين امرأة الوليد بن عبد الملك وبنت عبد العزيز"[2] فيقول ابن الرّقيّات: [3]

أَعَـاتِكَ بِنْتَ العَبْشَمِيَّـةِ عَاتِكَـا أَثِيْبِـي امْرَأً أَمْسَى بِحُبِّكِ هَالِكَا

بَـدَتْ لِيَ فِـي أَثْرَابِهَـا فَقَتَلْنَنِي كَذَلِكَ يَقْتُلْـنَ الرِّجَـالَ كَذالِكَـا

نَظَرْنَ إِلَـيْنَا بِالْوُجُوْهِ كَأَنَّـمَا جَلَوْنَ لَـنَا فَوْقَ البِغَالِ السَّبَائِكَا

إِذَا غَفَلَتْ عَنَّا العُيُوْنُ الّتِي تَرَى سَلَكْنَ بِنَا حَيْثُ اشْتَهَيْنَ المَسَالِكَا

---

[1] الشعر السياسي من وفاة الرسول صلى الله عليه وآله وسلم إلى نهاية العصر الأموي دراسة وصفية نقدية، حبيب مغنية: 97.

[2] تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، أحمد الشايب، دار القلم بيروت- لبنان، ط5: 13

[3] ديوان عبد الله بن قيس الرقيآت، تحقيق وشرح د. عزيزة فوّال بابتي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1416هـ - 1995م: 163- 164.

انطلق ابن الرّقيّات بالوقوف على مجموعة من العتبات الّتي تُمدح بها المرأة العربية، حتّى ضمنها في المكوّن البلاغي للتشبيهات المتداولة في الخطاب الشّعري، إلاّ أنّه لم يقصد من هذه التّشبيهات وصورها البلاغيّة إظهار جمال المرأة فحسب، وإنّما جعل منها أداةً جماليّةً قادرةً على تمرير مضمرات نسقيّة حاملةً لضرب هيكليّة العائلة الأموية الحاكمة، أيّ دعا لبناء نظام ثقافي قادر على قمع السّياسة بصورة جديدة ومُبتكرة، فجاء خطابه حاملاً تلك التّجلّيات الجديدة ورؤيته، وبهذا يكون خطابه بمرتكزين: **الأول/** من حيث عذوبة اللفظ ودقة التّشبيه جعل النّساء اللواتي تغزَّل بهن ذوات إقبال وترحيب بشخصيته وخطابه، وهذا يُعَدّ وسيلةً مهمةً إضافيةً حاملة للمضمون الخطابي المضمر ورؤيته النّاجحة. و**الثّاني/** يهيمن فيه استمراريّة الحدث وتعاقب اللفظ في الخطاب، جعلت منه يرسم صورة الغزل والإذابة في الحبّ حتّى تكون وسيلة داعيّة للإشهار والتّمكن من خصومه فقوله: **أَثِيْبِـي امْرَأٌ أَمْسَى بِحُبِّكِ هَالِكَا** فالخطاب هنا يحمل تكرار اللقاء وشدة الحبّ حتّى جعلته يهلك بحبها، وكذلك في قوله بالبيت السّابق له: **كَذَلِكَ يَقْتُلْـنَ الرِّجَـالَ كَذالِكـــا**، وهذا يخالف ما ذهب إليه طه حسين إذ قال" تظهر في غزله الهجائي خصلة جميلة، رقيقة مؤثرة، لا نجدها عند غيره من الهجائين السياسيين: وهي أنّه كان يخاصم الرجال دون النساء، وكان يتخذ النساء وسيلة إلى حرب الرجال"[1]؛ فالخطاب يحمل صفة العبثيّة وتكرار الالتقاء ومقبوليّة المتغزل بها (عاتكة)، فيكون الخطاب:

خطاب غزلي ⟵ مقبولية المرأة (عاتكة) ⟵ اشهار لغرض الهجاء

أما قوله: **جَلَوْنَ لَـــنَا فَوْقَ البِغَالِ السَّبَائِكَا**، فلفظة السّبائكا إشارة مرجعيّة تحيل للرفاهيّة والنعيم الّتي تتمتع بها العائلة الحاكمة إذ عدّها منطلقاً فكرياً لتحريك الوعي الفكري والثّقافي للمجتمع، كونه يعاني من الفقر وكثرة التّسول، فهو يريد من ذلك العمل قيام نسق مخالف لهدم المركز السّياسي. والمظهر الآخر يراها سلعة متداولة بين النّاس، أيّ جعل من عاتكة كالسّلعة المتداولة في هذا التّشبيه، كما جعلها

[1] حديث الأربعاء، طه حسين، دار المعارف، ط14، ج1، 1925م: 251.

متمتعةً بالمقبوليّة واسترسال الخطاب واكتمال المضمون الهجائي بدليل ايراد صورة الخطاب الّذي يضمرها المكوّن النّسقي في قوله:

إِذَا غَفَلَتْ عَنَّا العُيُوْنُ الّتِي تَرَى سَلَكْنَ بِنَا حَيْثُ اشْتَهَيْنَ المَسَالِكَا

فالتّضاد بين انعدام العائق (حارس المركب لها) ومقبوليّة المتغزّل بها جعلته قادراً على النّفاذ للتمكن من المهيمن الهجائي واشاعته بين النّاس حتّى يصب غضبه عليهم، وكذلك عبد الرّحمن بن حسّان. إذ شكّل غزله السّياسي هالةً منسجمةً مع ما يريد عرضه في خطابه؛ لأنّ السّياسة الأموية كانت تميل دائماً إلى " الانتقام والتنكيل مادام قد تحقق لها النصر" [1]، فخطابه يعد من آليات تشكيل نظام مغاير يعمل على ردع السّلطة الحاكمة بصورة مضمرة، أيّ كان غزله بمثابة حيلة جماليّة داعيّة لحمل النّسق، فيقول: [2]

رَمْلُ هَــلْ تَذْكَرِيْنَ يَوْم غَزَالِ إِذْ قَطَعْنَــا مَــسِيْرَنَا بِالْتَمَنِّي

إِذْ تَقُوْلِيْنَ عَمِّرَكَ اللهُ هَلْ شَيْئَاً وَإِنْ جَـلَّ سَوْفَ يُسَلِّيْكَ عَنِّي

أَمْ هَلْ أَطْمَعْتُ مِنْكُمُ يَابنَ حَسَّا نَ كَمَا قَـدْ أَرَاكِ أُطْمَعْتُ مِنِّي

لقد وظّف الأنصاري الحوار في خطابه كونه يمثل نشاطاً فكريّا أحاديّا لمرسلٍ وهمي؛ لأنّ الشّاعر لم يُرِد من الحوار التّواصل الحقيقي للقاء، فما كانت هذه الصّورة إلاّ من نسج الخيال، فسياق الخطاب يدعو الشّاعر من خلاله إلى انتفاء ذاته في بعض مفرداته؛ لأنّه يُعبر عن حاجة ملحة يريد الشّاعر الوصول اليها، وهذه الحاجة تتجلى في الهجاء، فاستهل الشّاعر خطابه بالنّداء لمعشوقته الخياليّة ليبين ألمَ شوقه لها و حزنه، فهذا الحوار يحيل لكشف الرؤية الذاتيّة فقوله: **(إِذْ قَطَعْنَــا مَــسِيْرَنَا بِالْتَمَنِّي)**، وهذا المسير هو حوار خيالي انتجه العقل الثّقافي للشاعر كي يقف من خلاله على العتبات النّصيّة الّتي يقصدها من نسقه المضمر، فالتّمني هو

---

[1] تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، د شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، 1379هـ - 1959م: 297.

[2] شعر عبد الرحمن بن حسان الأنصاري، جمع وتحقيق د. سامي مكي العاني، مطبعة المعارف، بغداد، 1971م: 59.

الرّغبة في حصول الشّيء، وهذه الرّغبة تكمن في الهجاء، أيّ وظّف الشاعر التّمني ليكشف عن صعوبة الوصول إلى هذه السّياسة إلاّ عن طريق وجود نسق ضدّي يصبح مهيمناً وقادراً على ضرب المركز والعمل على تهميشه، إذ وجد أنّ هذا الخطاب هو الأداة المسيطرة على ذلك.

ثم يكتنز الحوار على مجموعة من الأنساق الدّاعيّة إلى فضح الخطاب فيقول:

إِذْ تَقُوْلِيْنَ عَمّرَكَ اللهُ هَلْ شَيْنَاً وَإِنْ جَـلَّ سَوْفَ يُسَلّيْكَ عَنّي

فالاستفهام هنا يعمل على إزالة الغمام عن المسؤول عليه؛ لأنّه يبحث عن وسيلةٍ تساعده على هجاء معاوية بن أبي سفيان، فاختيار الاستفهام ليصبح أداةً ثقافيّةً نقف من خلالها على كشف النّسق المضمر الّذي غيّبه الشّاعر اختيارا صائباً، حتّى لحق ذلك بقوله: **(وَإِنْ جَـلَّ)**، فهذه الجملة تجعل من الخطاب صعب الكشف ؛ لأنّ جلّ المصاب يعني عنه تسليتها هذا في الرؤية الظاهرة إلاّ أنّه في رؤيته المضمرة أصبح وسيلة وتسلية لتمكن ما هو أجلّ وأعظم من الغزل وهو الهجاء، والعمل على الوصول إلى نقد سياسته وتهميشها، فضرب المركز يعني القدرة على هدم السّياسة وقمعها، أما الجُمل في الحوار الثّقافي الّتي تبناها عبد الرحمن فجلّها تحيل إلى أبعاد النّظر، كونه هاجياً للسياسة في الظّاهر بدليل متابعة خطابه، فيقول:

أَمْ هَلْ أَطْمَعْتُ مِنْكُمُ يَابنَ حَسَّـا نَ كَمَا قَـدْ أَرَاكِ أُطْمَعْتُ مِنّي

فهنا يحيل ظاهر الخطاب إلى الطّمع سواء أكان بجمالها أم بالمادة، إلاّ أنّ الواقع النّسقي يعمل عكس ذلك، فيحيل إلى التّمكن من هجاء السّياسة وبيان تمسكها بالمادة، وجعل المادة والقوة والبطش أساس مكوّنها ليعمل على إزالة مبادئ الإسلام عنهم من جانب، والقيم العربيّة من جانب آخر.

ويذهب مذهبهم العرجي الذي أصبح غزله يشكّل مخاتلةً لرؤيته الثّقافيّة الدّاعيّة الى نقد الأبعاد السّياسيّة الّتي حاول الشّاعر من خلالها تمرير خطاباته الهجائيّة، أيّ أنّ المرأة أصبحت أداةً جماليّةً ثقافيّةً وظّفها الشّاعر لبث رؤياه

والتّمكين من خصومه، وبالتّالي يعمل على نقد المكوّن السّياسي عن طريقها، كونها تمثل المشرّع الأساسي لتلك السّياسة، فيقول: [1]

فَعَاجَتِ الدَّهْمَـــــاءُ بِي خِيْفَةً أَنْ تَسْمَعَ الْقَوْلَ وَلَـــمْ تُعْنَجِ

فَمَا اسْتَطَاعَتْ غَيْرَ أَنْ أَوْمَأَتْ نَحْـــوِي بِعَيْنَيْ شَادِنٍ أَدْعَجِ

يَأْوِيْ إِلَى أَدْمَاءَ مِنْ حُبِّـــــهِ تَحْنُو عَلَيْـــهِ رَائِمٌ، عَوْهَجِ

تُرِيْكَ وَحْفَاً فَوْقَ جِيـــدٍ لَهَـا مِثْلَ رُكَـــــامِ الْعِنَبِ الْمُدْمَجِ

وكذلك أبو دهبل الجمحي الذي وضع في خطابه آليةً أصبحت تمثل مجموعةً من الأنساق الهجائية ذات الأبعاد اللامتناهيّة على أساس الدّقّة والإضمار سلطها الشّاعر على خصومه بصورة غير مباشرة، إذ نلحظ اتساع دائرة الإشارات النّسقيّة في سياق الخطاب، ليتسع خطابه فليشمل كلّ مضامين الهجاء السّياسي، ويعمل على تقويضها؛ لأنّ هذا الغزل يحمل أنساقاً تتجلى فيها ميادين الصّراع العقائدي والفكري القائم على ثنائية البقاء والفناء، وتحديد الرؤيّة المذهبيّة له، فيقول: [2]

أَلَا لَا تَقُلْ مَهْلَاً فَقَدْ ذَهَبَ المَهْلُ وَمَا كُلّ مَنْ يَلْحَى مُحِبَّاً لَـهُ عَقْلُ

لَقَدْ كَانَ فِي حَوْلَيْنِ حَالاً وَلَمْ أَزِرْ هَوَايَ وَإِنْ خَوَّفْت عَنْ حُبُّهَا شُغْلُ

حَمَى الْمَلِكُ الْجَبَّارُ عَنّي لِقَاءَهَـا فَمِنْ دُوْنِهَا تَخْشَى الْمَتَالِف وَالْقَتْلُ

يشكّل الخطاب حالة من التّوتر وإظهار شغف العاشق إلاّ أنّ هذا التّوتر والشّغف يمثل رؤية مغايرة تتجسّد في التّضاد الثّقافي والغزلي، فقوله: **(أَلَا لَا تَقُلْ مَهْلَاً فَقَدْ ذَهَبَ المَهْلُ)**، خطابٌ يحمل صفة الاقناع والصّدق في بيان صورة العاشق الحقيقي المتلهف للقاء معشوقته، حتّى يكون آليةً ثقافيّةً يستطيع من خلالها تمرير هجائه وإبعاد الشّبهة عنه، فالنّفي في السّياق شكّل مرجعيّةً ثقافيّةً مكّنته من اكتمال غايته

---

[1] ديوان العرجي، جمعه وحققه وشرحه د. سجيع جميل الجبيلي، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1998: 189- 190.

[2] ديوان أبي دهبل الجمحي: 99

السِّياسيَّة، فيقول: **وَمَا كُلّ مَنْ يَلْحَى مُحِبَّاً لَــهُ عَقْلُ**، فلفظة له عقل جملة ثقافية تحمل نسقين هما: **العاشق:** كونه ذائباً في حبها إذ أصبح ينادى بالمجنون. والثّاني: **الهاجي:** كونه مناقضاً لها في المعتقد السّياسي والدّيني، فكيف يكون لها عاشقاً إلّا إذا كان مجنوناً وهذا الثّاني هو المعنى المقصود. إذاً فهذا الخطاب يشكِّل رؤيةً مرجعيةً مهمة لضرب نظريّة الحزب الأموي؛ لأنّ الشّاعر وظَّف هذه الدّلالات اللّغويّة حتّى أصبحت بناءً ايديولوجياً يسعى عبره إلى الانتقام من خصمه، فهذا الغزل يعمل على غياب المرجعيات الثّقافيّة للشاعر في الظّاهر – كونه موالياً لأهل البيت عليهم السّلام- إلّا أنّه في الحقيقة يُمثّل أنساقاً ثقافيّة هجائيّة غائبة سخّرها الشّاعر لإشهار خصمه عن طريق التّغزل بعاتكة.

أمّا قوله: **لَقَدْ كَانَ فِي حَوْلَيْنِ حَالاً وَلَمْ أزِرْ هَوَايَ وَإنْ خَوَّفْت عَنْ حُبُّهَا شُغْلُ** يوحي الخطاب إلى تأكيد التّبادل الغزلي واثباته عن طريق الشّوق وحرارة اللقاء وبُعد المسافة إلاّ أنّه في المعنى البعيد الغائب (المشير لرؤيته) ما هو إلاّ نسق اتخذه الشّاعر لإبعاد النّظر عنه، خوفاً من الوقوع بيد السّلطة؛ لأنّها تمثل محوراً معادياً وقامعاً ومتسلطاً على الرّعيّة بدليل قوله:

حَمَى الْمَلِكُ الْجَبَّارُ عَنّي لِقَاءَهَــا فَمِنْ دُوْنِهَا تَخْشَى الْمَتَالِف وَالْقَتْلُ

فالخطاب هنا يقصد به معاوية، فتتجلى في الجملة الثّقافيّة صفة التّعالي والتّسلط والقمع، أيّ أنّ الامتناع أصبح رادعاً سياسيّاً وظّفه الشّاعر لبيان سبب الهجاء المباشر والإمالة للغزل، فهو لم يقصد بالامتناع عدم رؤيتها بل أراد منه كشف الحقيقة للمجتمع عن آلية السّياسة الأموية، وكيفية تمكنها وسيطرتها على الخلافة، وما الدّين إلاّ غطاء لها، كونها في الحقيقة تعمل على قمع كلّ من يعارضها، فهي سياسة قائمة على البطش والقتل هذا من جانب، ومن جانب آخر يحيل لبيان الاختلاف بين المبادئ السّياسيّة للخلافة العلويّة (الشّيعيّة) والخلافة الأمويّة، وهذا الاختلاف الذي حاول الشّاعر بثّه في خطابه كان يعمل دائماً على وجود فارق سياسي بين طبيعة الأحزاب ومعتقداتها الفكريّة والثّقافيّة.

فهؤلاء رسموا لهم نسقاً خفيّاً للنيل من الخلفاء عن طريق الغزل بأمهاتهم أو نسائهم أو بناتهم؛ لأنّ المرأة في الفكر العربي وثقافته هي مثلبة بحد ذاتها، فكيف إذا كان غزلاً حسياً، فهذا يقلل من البنيّة الكونيّة لها بوصفها نقطة ضعف لدى الجميع فكان" للشعر لابد من أنْ يوسّع ميادينه ويغيّر من أساليبه لكي يتيسّر له القيام بهذه المهام الخطيرة؛ خاصة وأنه لم يعد يتوجّه إلى العواطف فقط ليثيرها، وإنّما توجّه أيضاً إلى العقول ليقنعها بوجهات نظر محددة"[1].

الخَاتِمَةُ

[1] الشعر السياسي من وفاة الرسول صلى الله عليه وآله وسلم إلى نهاية العصر الأموي دراسة وصفية نقدية، حبيب مغنية: 183- 184.

لقد توصّلت الدّراسة لِما تمخض من نتائج لابدّ من الإشارة لها:

1- الدّراسات الثّقافيّة تنظر إلى النّصّ على أنّه مادة خام يستعمل لاستكشاف أنماط معيّنة مثل الأنظمة السّرديّة، مهمته الأساسيّة تكمن في عمليّة انتاج الثّقافة وتوزيعها واستهلاكها.

2- إنّ النّقد الثّقافي بأنساقه لم يقاطع الواقع النّقدي الّذي سبقه بل وظّفه من أجل تحقيق آلياته، فهو يهتم بالخطاب من حيث المعطيات النظرية والمنهجيّة والسّوسيولوجيّة والتّأريخيّة والسّياسيّة والمؤسساتيّة.

3- إنّ تشكّل النّسق هنا يصبح شرطاً ضرورياً لإخراج النّتاج الإبداعي إلى حيز الوجود، أيّ أنّ نسق الهجاء هنا عنصر ثقافي اخترعته المخيّلة الاجتماعيّة والثّقافيّة، وأخذه الشّاعر ليُعبّر به عن خلجاته، فالنسق المتشكّل يمثّل نسقاً متجانساً على أساس التّصور الجمعي من جانب، ومن جانب آخر خاضعاً لإدراك الشّاعر، فمادته القيم الاجتماعيّة بوصفها تشكّل قيد قبلي للحياة العربيّة، ويصبح الهجاء نسقاً خطابيّاً له وجود اجتماعي مسبق في الميدان الثّقافي، وما الخطابات النّصيّة إلاّ صورة لتشكّله ووجوده.

4- يشكّل النّسق الاجتماعي المحور الثّقافي العام لتوليد القيم الهجائيّة بوصفه مرجعاً ثقافيّاً قائماً على مسلّمات فكريّة حكمت الثّقافة العربيّة المتجسّدة بالعادات والتّقاليد والأعراف القبائليّة، وهذه المسلّمات كانت محاور تشكيل الخطاب الهجائي، فلا يسعى لرفضها أو تجاهلها بل اعتمد عليها في كلّ صغيرة وكبيرة ونغّص بها حياة مهجوّه.

5- تقوم الدّوافع الأساسية لتشكّل النّسق الهجائي على مجموعة من المبادئ، إذ تصبح هذه المبادئ هي المنطلقات لمشاعر الذّات الشّاعرة كي تنتجَ الخطاب ذاته، فيمكن تجسيدها بـ النّسب من حيث الوضاعة، اللون من حيث التمايز الطبقي، المال من حيث الشهرة والمكانة الاجتماعيّة، النّساء من حيث المتعة والغضب، الجُبن من حيث الأصالة والشّجاعة.

6- تحوّل الخطاب الهجائي من خطاب قبائلي إلى فنّ خطابي ديني في الظّاهر أو سياسيّ معلن.

7- كان الهجاء قائماً على العصبيّة القبليّة فتحوّل إلى ميدان تكسّبي سياسي.

8- كانوا الشّعراء ينظرون للمرأة على أنّها وسيلة من وسائل الهيمنة على القبيلة لذلك حرصوا على حمايتها وعدم تعرضها للسبي؛ لأنّ سبيها يجلب العار لهم والذّل، ثمّ بعد ذلك تحوّلت إلى أداة للسخريّة واللهو.

9- تحول الخطاب الهجائي أيضاً من فنّ حقيقي قائم على الدّفاع بوصفه سلاحاً آخر غير السّيف إلى فنّ مصطنع غايته اللهو والابتعاد عن السّياسة.

10- لقد سُلِبت المرأة في العصر الأمويّ أغلب حقوقها الّتي مُنحت بها في كنف الإسلام، فوظّفوا أعضاء جسمها لتصبح صورة ساخرة تدرّ عليهم الشّهرة والمنافع الماديّة.

11- كما نجد أنّ سعة الهجاء في العصرين الجاهلي والإسلامي في الغالب هو هجاء فردي وقبائلي، أمّا في ميدان النّقائض تحوّل إلى هجاء المرأة أكثر من الرّجل وغايته اجتماعيّة وثقافيّة، لكنّ محتواها النّسقيّ يشين فحوى الرّجولة إذ تحوّل الميدان الهجائي إلى ضعف المقارعة بين الرّجال

12- تكشف الموازنة بين أشعار الهجاء أداة ثقافيّة لرصد الواقع الثّقافي الظاهر والمضمر، إذ شكّل هذا الشّعر الهالة العميقة لفضح الثّقافة، والوقوف على تحوّلاتها كما في الخطاب الشّعري الفاحش في الجاهليّة والخطاب الدّينيّ في الإسلام وعودة الفحش والتّعهّر في العصر الأمويّ.

13- إنّ الجدل النّسقي يكشف عن الواقع الثّقافيّ الذّي لا يقبل النقاش بالنّظر إلى خطاب المرأة خطاباً بعيداً عن اهتمام المؤسّسة الثّقافيّة، إلا أنّ حقيقة الأمر كان شعرها يضاهي شعره بالتّشبيه والقول.

14- كان المعنى الثّقافي للنسق يحيل إلى تأكيد المعيار الجدلي عن طريق تجادل الفكر الثّقافي والواقع مع الآخر، أي تجادل الصّفة الذّكوريّة مع الذّات الأنثويّة، فمن خلال هذا المعيار الثّقافي الذّي وظّفه الشّاعر لهجاء خصمه

ومخاطبتها بالقيمة الذّكوريّة عمّق فيها الإحساس الثّقافي العام الدّاعي إلى التّراجع والخضوع لثقافته، من أجل الحرص على ترسيخ الفكر النسقي للخطاب وطغيانه على السّاحة الشّعريّة، حتى لا يترك مساحة للمرأة في ميدان الشّعر.

15- يمثّل خطاب المرأة خطاباً معلناً يسعى لمواجهة الخطاب الفحوليّ إلّا أنّ الواقع النّسقيّ يحيل إلى أنّ خطابها كان ينظر إلى استفحال ذلك الخطاب الذّكوريّ. أي أنّ حضور صورة المرأة في تشكيل الخطاب الهجائي وما تحمله من إشارات وإيحاءات، أصبحت وسيلة لافتة لوجود ذات مغايرة لذاتها ينبغي معرفتها وفهمها وتتبع دلالاتها؛ لأنّها تتشكل – صورة المرأة- من لغة خاصة تستوعب المعاناة النّفسيّة، وتعبر عن ضعف وتهميش، لذلك أصبحت صورتها المساعد المهيمن في تشكل ذات تتمتع بصفات عالية يمكن تسميتها بـ نسق الفحل القار.

16- إنّ التّحوّلات الثّقافيّة تمثل رؤية قصديّة لفلسفة الخطاب، وما يحمل من مرجعيّات تكشف عن الأصول للبناء الفكري ومنظومته الثّقافيّة وتوجهاته الدّينيّة وغيرها حتّى تكون محك للتخييل وكشف دواعي رؤيته.

17- إنّ التّحول في وسيلة التّشكّل النّسقي لخطاب الهجاء بين العصور والانتقال من الجوانب الخُلقية والخَلقية إلى جعل المرأة وسيلة لتشكّل هذا النّسق يحيل إلى بعد اجتماعي عميق يكشف عن الانحلال الأخلاقي للمجتمع من جانب، وتأثير التّيارات الدّخيلة التّي دعت لعدم الحفاظ على كيان المرأة واستباحت منزلتها خصوصاً في العصر الأموي من جانب آخر.

18- تمثّل رؤية الشّاعر المتنفّس الخطابي الّذي يحاول الشّاعر توظيف صوره ومنطلقاته المخبوءة وذياعها بصورة تجانس الواقع وتخالفه في الوقت نفسه، فمجانستها للواقع من خلال تقديم صورة نسقيّة مضمرة للخطاب عن طريق الغزل والوصف والمدح خوفاً من العقاب، ومخالفتها بوصفها الوسيلة النّقديّة لواقع السّلطة وشرائعها.

19- إنّ موازنة الأنساق على الرّغم من تحوّلاتها إلاّ أنّها في الواقع تمثّل أنساقاً ثقافيّة مستمرّة ساعدت الثّقافة على رواجها، وجاء الشّعراء ليصبغوها بثقافتهم، فهي في الحقيقة تمثّل ثيمة عقليّة قارة لا متحوّلة، فالتّحوّل هنا يقتصر على الجوانب التّأريخيّة ورؤية الشاعر، وما هذه التّحولات إلى بنى جزئيّة وقعت على مادة الخطاب كي تواكب التّحول العصري إلاّ أنّ مضمونه أصبح ثابتاً.

20- إنّ التّمايز الاجتماعي وما نتج عنه من ممارسات ساعد على تشكّل هيكليّة السّياق الثّقافي، وهذا ساهم في إقرار التّشكّل الانثروبولوجي للمجتمع، لذلك جاء الخطاب الهجائيّ يمثّل النّسق الطّاغيّ على دعم الهيكليّة الذّكوريّة و الاجتماعيّة والطبقيّة والثّقافيّة، وتهميش كلّ من خالفها.

21- إنّ التّقليل من قيمة المرأة والسّعيّ وراء هامشيّتها يعزى لعدم وجود عصبة أنثويّة كبيرة تدعو لدعم خطابها ورفده في السّاحة الشّعريّة، بل نرى أنّ المجتمع سعى لفرض النّسق البطريركي (المعني بحكم الأب) أو ما يسمى بالنظام الأبوي المهيمن.

المصادر والمراجع

1- القرآن الكريم.

2- اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري، قحطان رشيد التميمي، دار المسيرة، بيروت.
3- الأدب الجاهلي قضاياه وأغراضه، غازي طليمات وعرفان الأشقر، دار الفكر, دمشق, ط1, 2002.
4- أشعار العامريين الجاهليّين جمعها ووثقها وقدمّ لها، د. عبد الكريم إبراهيم يعقوب، دار الحوار للنشر، سورية اللاذقية، ط1، 1982م.
5- الانتماء في الشعر الجاهلي دراسة، فاروق أحمد اسليم، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.
6- الانثروبولوجيا الثقافية، فاروق مصطفى اسماعيل، كلية الآداب جامعة الاسكندرية, الهيئة المصرية العامة للكتاب في الاسكندرية, 1980.
7- الايضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن سعد الدين عبد الرحمن، تحقيق محمد عبد المنعم الخفاجي، وعبد العزيز شرف، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط6 ،1430هـ - 1999م.
8- البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، عبد الحميد بورايو، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية الأداء الشكل الدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط6، 1998.
9- بنيان الفحولة أبحاث في المذكر والمؤنث، د. رجاء بن سلامة، دار بترا للنشر والتوزيع، سوريا دمشق، ط1، 2005م.
10- تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، مطبعة الهلال الفجالة، مصر، ج1، 1911.
11- تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط11، 1960م.
12- تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، أحمد الشايب، دار القلم بيروت- لبنان، ط5.
13- تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، محمد بو عزّة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ط1، 2010م.
14- التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان، عدنان حب الله، بإشراف المركز العربي للأبحاث النفسية التحليلية، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1، 2004.
15- تحولات الشعرية جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2016.

16- تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي 1930- 1970، د. محمد جبار الأنصاري، عالم المعرفة، 1400هـ - 1989م.
17- التشابه والاختلاف, محمد مفتاح, المركز الثقافي العربي, بيروت, 1996.
18- التطور الدلالي بين لغة الشعر الجاهلي ولغة القرآن الكريم دراسة دلالية مقارنة، مودة خليل أبو عودة، مكتبة المنار، الزرقاء- الاردن، ط1، 1405هـ - 1985م.
19- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، د شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، 1379هـ - 1959م.
20- التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط8.
21- التفسير النفسي للأدب، عز الدين اسماعيل، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط4.
22- التفكيكية- النظرية والتطبيق- كريستوفو نورسس, تر: رعد عبد الجليل مراد, دار الحوار للنشر والتوزيع, اللاذقية, سوريا, ط1, 1981.
23- تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، نادر كاظم، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان ، ط1، 2004.
24- الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ادونيس، دار الساقي، بيروت – لبنان، ط7، 1994م.
25- ثلاث شعراء مقلون، جمع ودراسة وتحقيق د شريف راغب علاونه، منشورات شعراؤنا، عمان – الأردن، ط1، 1427هـ - 2007م.
26- الجدل الجمالي والفكري، محمد بن لافي اللويش، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط1، 2010م.
27- جدلية العصبية القبلية والقيم في نماذج من الشعر الجاهلي، د. علي مصطفى عشا، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، الجزء الثالث، المجلد 82.
28- جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا, يوسف محمود عليمات, دار فارس للنشر والتوزيع, الأردن, ط1, 2 , 2004.
29- جمهرة النسب، لأبي المنذر هشام بن محمد السائب الكلبي، رواية السّكري عن ابن حبيب، تحقيق د. ناجي حسن، عالم الكتب، لبنان – بيروت، ط1، 1047هـ - 1986م.
30- حديث الأربعاء، طه حسين، دار المعارف، ط14، ج1، 1925م.

31- الحزبية السّياسية منذ قيام الإسلام حتّى سقوط الدّولة الأموية، د. رياض عيسى، دمشق،ط1، 1412هـ - 1992م.
32- الحصين بن الحمام المرّي الفارس الشاعر سيرته وشعره، جمع وتحقيق د. شريف علاونة، مطبعة دار المناهج للنشر والتوزيع، جامعة البترا، عمان-الأردن، 2002م.
33- الحطيئة في معيار النقد قديماً وحديثاً، بان حميد الراوي، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2010.
34- حفريات في الاستبداد دراسة تحليلية نقدية، د. صلاح الجابري، مؤسسة المعارف للمطبوعات، بيروت – لبنان، ط1، 2010م.
35- الحماسة البصرية، تأليف العلامة صدر الدين علي بن أبي الفرج بن الحسن البصري المتوفى سنة 656هـ، مطبعة الخانجي.
36- الدراسات الثقافية، زيودين – ساردار ديورين فان لون ، تر: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003.
37- دراسات تطبيقية في ضوء النقد الثقافي، شعر أبي العتاهية اختياراً، رفعت اسوادي عبد الناشي، دار الحجة البيضاء، بيروت – لبنان، ط1، 2016م-1437هـ.
38- دراسات في الشّعر الجاهليّ، يوسف خلف، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.
39- ديوان أبي الطفيل عامر بن واثلة الكناني (القرن الأول الهجري) صنعة وتحقيق الطيّب العشاش، مؤسسة المواهب للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1419هـ - 1999م.
40- ديوان أبي دهبل الجمحي، رواية أبي عمرو الشيباني، تحقيق عبد العظيم عبد المحسن، مطبعة الفضاء في النجف الأشرف، ط1، 1392هـ - 1972م.
41- ديوان الأعشى، دار صادر، بيروت – لبنان، 1414هـ - 1994م.
42- ديوان الأقرع بن معاذ القشيري ما تبقى من شعره، جمعه وقدم له واعتنى به د. حسان أحمد قَمْحيَّة، دار الارشاد للنشر، سوريا دمشق، ط2، 2022م.
43- ديوان الأقيشر الأسدي، صنعه د. محمد علي دقّة، دار صادر للطباعة والنشر بيروت – لبنان، ط1، 1997.
44- ديوان الحطيئة من رواية ابن حبيب عن ابن الأعرابي وأبي عمرو الشيباني، شرح أبي سعيد السّكّري، دار صادر، بيروت.

45- ديوان الحطيئة، برواية وشرح ابن السكيت 186- 246هـ، دراسة وتبويب د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1413هـ - 1993م.
46- ديوان الخرنق بنت بدر بن هفان، اخت طرفة بن العبد، رواية أبي عمرو بن العلاء، شرحه وحققه وعلق عليه يُسرى عبد الغني عبد الله، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1410هـ - 1990م.
47- ديوان الخنساء، اعتنى به وشرحه حمدُو طمّاس، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط2، 1425هـ - 2004م.
48- ديوان الطرَّماح، عنيَّ بتحقيقه د. عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت – لبنان، ط2، 1414هـ - 1994م.
49- ديوان العرجي، جمعه وحققه وشرحه د. سجيع جميل الجبيلي، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1998.
50- ديوان القطامي، تحقيق د. إبراهيم السّامرائي، أحمد مطلوب، دار الثّقافة، بيروت، ط1، 1960م.
51- ديوان الكميت بن زيد الأسدي، جمع وشرح وتحقيق د. محمد نبيل طريفي، دار صادر بيروت – لبنان، ط1، 1420هـ - 2000م.
52- ديوان النابغة الجعدي، جمعه وحققه وشرحه د. واضح الصّمد، دار صادر، بيروت - لبنان، ط1، 1998م.
53- ديوان أمية بن أبي الصلت، جمعه وحققه وشرحه د. سجيع جميل الجبيلي، دار صادر بيروت – لبنان، ط1، 1998.
54- ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، عني بتحقيقه د. عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي في الإقليم السوري، دمشق، 1379هـ - 1960م.
55- ديوان جرير، كريم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1406هـ - 1986م.
56- ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، شرح د يوسف عيد، دار الجيل، بيروت.
57- ديوان حميد بن ثور الهلالي، تحقيق عبد العزيز الميمني، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة 1371هـ - 1951م، الناشر الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة 1384هـ - 1965م.

58- ديوان خزيمة بن ثابت الأنصاري ذي الشهادتين، جمع وتحقيق وشرح قيس العطار، سلسلة دواوين الشعراء من أصحاب علي أمير المؤمنين ع، وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، ط1، 1421هـ.
59- ديوان دريد بن الصمة، تحقيق د. عمر عبد الرسول، دار المعارف، القاهرة، 1985.
60- ديوان ذي الأصبع العدواني حرثان بن محرث، جمعه وحققه عبد الوهاب محمد علي العدواني ومحمد نائف الدليمي، وخط أشعاره يوسف ذنون، مطبعة الجمهور، الموصل، 1973- 1393.
61- ديوان زهير بن جَناب الكلبي، صنعه د محمد شفيق البيطار، مدرس الأدب الجاهلي في جامعة دمشق، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1999.
62- ديوان سحيم عبد بني الحسحاس، بتحقيق عبد العزيز الميني، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1369هـ - 1950م.
63- ديوان عبد الله بن رواحة ودراسة في سيرته وشعره، د. وليد قصاب، دار العلوم للطباعة والنشر، ط1، 1401هـ - 1981م.
64- ديوان عبد الله بن قيس الرقيّات، تحقيق وشرح د. عزيزة فوّال بابتي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1416هـ - 1995م.
65- ديوان عقيل بن عُلَّفة المرّيّ سيرته وشعره، د شريف راغب علاونه، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 1425هـ - 2004م.
66- ديوان عنترة بن شداد، شرح معانيه ومفرداته حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط4، 1430هـ - 2009م.
67- ديوان قيس بن سعد الأنصاري، سلسلة دواوين الشعراء من أصحاب علي أمير المؤمنين (ع)، جمع وتحقيق وشرح قيس العطار، الناشر دليل، ط1، 1421هـ.
68- ديوان كعب بن مالك الأنصاري، تحقيق وشرح مجيد طرَاد، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1997.
69- ديوان لبيد بن ربيعة العامري، دار صادر، بيروت، د. ت، د. ط.
70- ديوان ليلى الأخيلية، عني بجمعه وتحقيقه خليل ابراهيم العطية، جليل العطية، وزارة الثقافة والارشاد، مديرية الثقافة العامة، سلسلة كتب التراث العدد 5.

71- ديوان نابغة بني شيبان، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1351هـ - 1932م.
72- رسائل الجاحظ، بشرح وتحقيق عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1384هـ - 1964م.
73- الرواية والمكان، ياسين النصير، سلسلة الموسوعة الصغيرة 166، دار الحرية، بغداد، د.ط، 1981م.
74- رؤية العالم في شعر الصعاليك حتى نهاية القرن الثالث الهجري، صغير بن غريب عبد الله العنزي، رسالة دكتوراه، كلية اللغة العربية، قسم الأدب، جامعة أمّ القرى، المملكة العربية السعودية.
75- الزّمن واللغة، د. مالك يوسف المطلبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.
76- السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، د نعمان محمد أمين طه، أستاذ الأدب العربي كلية البنات- جامعة الأزهر، دار التوفيقية للطباعة بالأزهر، ط1، 1398هـ - 1978م.
77- سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، للوزير أبي عبيد البكري الأونَبي، مج 1.
78- سيرة أدبية، كولردج، تر: محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، القاهرة – مصر، 1958.
79- سيكولوجية الدافعية والانفعالات، محمد محمود بن يونس، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، 2007.
80- الشاعر الجاهلي الجميح بن الطمّاح الأسدي أخباره وشعره، شرح وتحقيق محمد علي دقة، مدرس معهد اللغة العربية، وزارة التربية، دمشق، الجمهورية العربية السورية، مجلة جامعة الملك سعود، م 5، الآداب 1413هـ - 1993م.
81- شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، جمعه ورتبه ووقف على طبعه بشير يموت، المكتبة الأهلية في بيروت، ط1، 1353هـ - 1934م.
82- شرح ديوان الحماسة ابو تمام، شرح الإمام الشيخ أبي زكريا يحيى بن علي التبريزي الشهير بالخطيب، عالم الكتب، بيروت.
83- شرح نقائض جرير والفرزدق، برواية أبي عبد الله اليزيدي عن أبي سعيد السكري عن ابن حبيب عن أبي عبيدة، تحقيق وتقديم د. محمد ابراهيم حُور، د. وليد محمود خالص، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي الإمارات العربية المتحدة، ط2، 1998.

84- شعر أرطأة بن سُهَيَّة المري من شعراء العصر الأموي، جمعه وحققه وشكله وشرحه وقدم له ووضع فهارسه د. شريف علاونه، كلية الآداب- قسم اللغة العربية، جامعة البترا، المملكة الأردنية، ط1، 1427هـ - 2006م.
85- شعر الأحوص الأنصاري، جمع وتحقيق د. ابراهيم السَّامرّائي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، 1388هـ - 1969م.
86- شعر الحارث بن خالد المخزومي، د يحيى الجبوري، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط1، 1392هـ - 1972م.
87- شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم، دراسة وتحقيق د. سعود محمود عبد الجابر، جامعة قطر، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1404هـ - 1984م.
88- الشعر السياسي من وفاة الرسول صلى الله عليه وآله وسلم إلى نهاية العصر الأموي دراسة وصفية نقدية، حبيب مغنية، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2009م.
89- شعر الفند الزّماني، د. حاتم صالح الضّامن، كلية الآداب – جامعة بغداد، مجلة المجمع العلمي العراقي، الجزء الرابع، المجلد السابع والثلاثون، ربيع الأول 1407هـ - 1986م.
90- شعر النعمان بن بشير الأنصاري، حققه وقدم له د. يحيى الجبوري، مطبعة المعارف، بغداد، ط1، 1388هـ، - 1968م.
91- شعر بني تميم في العصر الجاهليّ، جمع وتحقيق د. عبد الحميد محمود المعيني، من منشورات نادي القصيم الأدبي، ببريدة، الإصدار رقم 7، 1402هـ - 1982م.
92- شعر خدّاش بن زهير العامري، صنعه د. يحيى الجبوري، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1406هـ - 1986م.
93- شعر خداش بن زهير العامري، صنعه د. يحيى الجبوري، مطبوعات مجمع اللغة العربيّة، دمشق، 1406هـ - 1986م.
94- شعر عبد الرحمن بن حسان الأنصاري، جمع وتحقيق د. سامي مكي العاني، مطبعة المعارف، بغداد، 1971م.
95- شعر عبد الله بن الزبير الأسدي، جمع وتحقيق يحيى الجبوري، دار الحرية للطباعة، بغداد، منشورات وزارة الاعلام، 1394هـ - 1974م.
96- شعر عبد الله بن همّام السّلولي، جمع وتحقيق ودراسة وليد محمد السَّراقبيّ، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، الإمارات العربية المتحدة، دبي، ط1، 1417هـ - 1996م.

97- شعر عروة بن أُذينة، د يحي الجبوري، الناشر مكتبة الأندلس ببغداد، 20 جمادى الأولى 1390هـ - 23تموز 1970م.
98- شعر ورقة بن نوفل، جمع ودراسة عمر عبد الله الفجَّاوي و ريم فرحان المعايطة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، الأردن، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل، العلوم الإنسانية والإدارية، المجلد العاشر، العدد الأول، 1430هـ - 2009م.
99- الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، عبده بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.
100- الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب, بيروت، ط1، 1985م.
101- الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، نور الدين السد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
102- شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الانثوية، وجدان الصائغ، الدار العربية للعلم، بيروت، ط1، 2008.
103- شواعر الجاهلية دراسة نقدية، رغداء ماريديني، دار الفكر، دمشق، ط1، 2002م.
104- الصعاليك في العصر الأموي، أخبارهم وأشعارهم، محمد رضا مروة، ماجستير في اللغة العربية وآدابها، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1411هـ - 1990م.
105- الصّمّةُ بن عبد الله القُشَيريُّ حياته وشعره، جمعه وحققه وشرحه وصنع فهارسه د. خالد عبد الرَّؤوف الجبر، أستاذ النقد والبلاغة المساعد بجامعة البترا الأردنية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2003م.
106- طبائع النّساء وما جاء فيها من عجائب وغرائب، وأخبار وأسرار، للفقيه أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسي، تحقيق وتعليق محمد إبراهيم سليم، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، بولاق، القاهرة، 1805هـ - 1985م.
107- عشر شعراء مقلون، صنعه الأستاذ الدكتور صالح الضامن رئيس قسم اللغة العربية، كلية الآداب- جامعة بغداد، 1411هـ - 1990م.
108- عصر البنيويّة، إديث كريزويل، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1973م.
109- العقد الفريد، الفقيه أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسي المتوفى سنة 328هـ، تحقيق عبد المجيد الترحيني، ج6، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1404هـ - 1983م.

110- العلاماتيّة (السّيمولوجيا) قراءة في العلامة اللغوية العربية، منذر عيّاشي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013م.
111- العلاماتيّة وعلم النّصّ، إعداد وترجمة منذر عيّاشي، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء- المغرب، ط1، 2004م.
112- العمدة في صناعة الشعر ونقده، تأليف أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني المتوفي سنة 463هـ، عني بتصحيحه السيد محمد بدر الدين النعساني الحلبي، مطبعة السعادة، مصر، ط1، 1225هـ - 1907م.
113- عمر بن برّاقة الهمداني، من مخضرمي الجاهلية والإسلام سيرته وشعره، د شريف راغب علاونه، منشورات شعراؤنا، عمان – الأردن، ط1، 1424هـ - 2005م.
114- فجر الإسلام، أحمد أمين وآخرون، مطبعة الاعتماد بشارع حسين الأكبر لصاحبها محمود تاخضري،ط2، 1933م.
115- فرديناند دي سوسير أصول اللسانيات الحديث وعلم العلامات, جوناثان كلّر, تر: عز الدين إسماعيل, المكتبة الاكاديمية, القاهرة, ط1, 2000.
116- فكر ابن خلدون العصبية والدولة، معالم نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط5، 1992م.
117- الفنّ والمجتمع، هربرت ريد، ترجمة فارس متري ظاهر، دار القلم، بيروت – لبنان، د.ت.
118- في الشّعر الإسلامي والأموي، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1407هـ - 1987م.
119- في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط9، 1962م.
120- القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط2، 2009م.
121- قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، د. محمد عبد المطلب، 1986م.
122- القصة العربية الحديثة والغرب، سيرورة التقاليد الأدبية في القصة العربية الحديثة دراسة، د. عبد الله أبو هيف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994م.
123- القصيدة الأموية- رؤية تحليلية، عبد الله التَّطاوي، دار غريب، القاهرة – مصر، 1984.

124- القصيدة والنص المضاد، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1، 1997م.

125- كتاب الحيوان، تأليف أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، بتحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ط2،1384هـ - 1965م.
126- لسانيات الخطاب وأنساق الثّقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثّقافة، د. عبد الفتّاح أحمد يوسف، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون،ط1، 1431هـ - 2010م.
127- مأزق المرأة الشاعرة قراءة في الواقع الثقافي، د. نجمة عبد الله ادريس، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 34، العدد2، 2005م.
128- المثال والتحول آراء ودراسات في شعر المتنبي وحياته، د. جلال الخياط، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، 1977م.
129- مجمع الأمثال، لأبي الفضل أحمد بن ابراهيم الميداني النيسابوري، تحقيق ودراسة محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الجيل، بيروت، ط2، 1987م.
130- المحاسن والأضداد، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ البصري، مطبعة السعادة، مصر، ط1، 1324هـ.
131- مدخل إلى نظرية النقد المعرفي المعاصر, محمد سالم سعد الله, دار الكتب الحديث, ط1, 2013.
132- مدخل في نظرية النّقد الثّقافي، د. حنفاوي بعلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.
133- المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك, عبد العزيز حمودة, سلسلة عالم المعرفة, الكويت, 1998, رقم السلسلة 232.
134- مشكلة البنية, زكريا إبراهيم, دار مصر للطباعة, د. ت, د. ت.
135- المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية, نعمان بوقرة, عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع, أربد, ط1, 1429هـ - 2009م.
136- المطابقة والاختلاف, عبد الله ابراهيم, بحث في نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
137- مظاهر التطور في اللغة العربية المعاصرة، د. نعمة رحيم العزاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990م.

138- معجم العين, الخليل بن أحمد الفراهيدي, تح: عبد الحميد هنداوي, دار الكتب العلمية, بيروت, ط1, 2003.
139- المعجم الفلسفي, مراد وهبة, دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع, القاهرة, د. ط, 2007.
140- معجم المصطلحات الأدبية, سعيد علوش, دار الكتاب اللبناني, بيروت, ط1, 1985.
141- معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية, جلال الدين سعيد, دار الجنوب للنشر, تونس, 2004.
142- معن بن أوس حياته، شعره، اخباره، جمعه وفسر ألفاظه ووضع فهرس أعلامه كمال مصطفى، مطبعة النهضة بشارع عبد العزيز، مصر، ط1، 1927م.
143- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جواد علي، دار الساقي، بيروت – لبنان، ط4، 2001م.
144- مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، دفيس كوش، تر: منير العيداني، مراجعة الطاهر لبيب، المنظمة العربية للترجمة، الحمراء – بيروت – لبنان، ط1، مارس 2007.
145- مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو, الزواوي بغورة, المجلس الأعلى للثقافة المصرية, القاهرة, ط1, 2000.
146- المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية، تأليف بدر الدين محمود بن أحمد بن موسى العيني، تحقيق علي محمد فاخر وآخرون، دار السّلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ط1، 1431هـ - 2010م.
147- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، عبد الكريم شرفي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1428هـ - 2007م.
148- الموسوعة الإسلامية العربية، الثقافة العربية إسلامية أصولها وانتمائها، أنور الجندي، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، ط1، 1982.
149- نساء شاعرات من الجاهلية حتى نهاية القرن العشرين، خازن عبود، دار الاتفاق العربية، جامعة ميتشيغان، 200.
150- النساء في الفكر السياسي الغربي, سوزان موللر أوركيف, تر: إمام عبد الفتاح إمام, الهيئة المصرية العامة للكتاب, 2005.

151- النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم, يوسف عليمات, عالم الكتب الحديث, إربد, ط1, 2009.
152- النّظريّة الاجتماعيّة من بارسونز إلى هابرماس، تأليف إيان كريب، تر: د. محمد حسين غلوم، مراجعة، د. محمد عصفور، عالم المعرفة، د. ت.
153- نظريّة النّصّ من بنية المعنى إلى سيميائيّة الدّال، د. حسين خمري، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، ط1، 1428هـ - 2007م.
154- نقائض جرير والأخطل، تأليف الإمام الشاعر الأديب الماهر أبي تمام، عني بطبعها لأول مرّة عن نسخة الاستانة الوحيدة وعلّق حواشيها الأب انطوان صالحاني اليسوعي، لمطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين، 1922.
155- النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد, عبد الرحمن عبد الحميد علي, دار الكتاب الحديث, القاهرة, د. ط, 2005.
156- النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية, عبد الله الغذامي, المركز الثقافي العربي, دار البيضاء, المغرب, ط5, 2012.
157- النقد الثّقافي قضايا وقراءات، عبد الفتاح العقيلي، مكتبة الزّهراء، الرياض – السعودبّة، ط1، 2005م.
158- النقد الثقافي منهجه واجراءاته, إسماعيل خلباص حمادي, احسان ناصر, مجلة كلية التربية, العراق, عدد 13, 2013.
159- النقد الثقافي والنسوية محاولة في تأسيس فلسفية خارج النسق الذكوري، رفقة رعد، ضمن الفلسفة النسوية.
160- النقد الثقافي ومنطق الانسجام في المنطلق والمتن والاجراء, عبد العظيم رهيف السلطاني, مجلة كلية التربية, المؤتمر الدولي السادس لقسم اللغة العربية, جامعة الموصل, 2012.
161- النقد النسقي تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، يوسف محمود عليمات، الأهلية للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 2015.
162- نقد ثقافي أم نقد أدبي, عبد الله الغذامي, عبد النبي اصطيف, دار الفكر, دمشق- سوريا, ط1, 2004.
163- النقد والايديولوجية، تيري إيجلتون، تر فخري صالح، المكتبة الوطنية، عمان، 1988.
164- الهجاء في الأدب الأندلسي، د فوزي عيسى، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007م.
165- الهجاء في الشعر العربي، سراج الدين محمد، دار الراتب الجامعية، بيروت – لبنان، د. ط، د. ت.

166- الهجاء، محمد سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1957.
167- الوعي المتحوّل في عالم عبد الرحمن منيف الروائي، د. محمد عبد الحسين هويدي، دار أمل الجديدة، سوريا – دمشق، ط1، 2019م.
168- وقعة صفين، لنصر بن مزاحم المنقري المتوفى سنة 212هـ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مطبعة المدني، القاهرة، ط2، 1382هـ.
169- لغة الجسد في أشعار الصعاليك، تجليات النّفس وأثرها في صورة الجسد، د. غيثاء قادرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2013م.
170- الأصمعيّات لأبي سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السّلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ط7، 1993م.
171- هاجس الخلود في الشّعر العربي حتّى نهاية العصر الأموي، د. عبد الرّزّاق خليفة محمود الدّليمي، دار الشّؤون الثّقافيّة العامة، بغداد، 2001م.
172- المفضّليّات، للمفضل الضّبّي، تحقيق عبد السّلام محمد هارون، أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر ، ط8.

أسماء الشعراء وعصورهم

- ابن الزبعرى/ عبد الله بن الزبعرى بن قيس بن عدي بن سعد بن سهم بن عمرو بن هصيص بن كعب بن لؤي بن غالب بن فهر بن مالك بن النضير ابن كنانة – مخضرم.
- ابن علّفة/ عقيل بن علّفة المري بن عوف بن سعد بن ذبيان بن بغيض الغطفاني وقيل عقيل بن علّفة بن الحارث بن معاوية بن ضباب بن جابر بن يربوع بن غيظ بن مرة بن عوف – مخضرم.
- أبو العجاج الكلبي/
- أبو جلدة اليشكري/ أبو جلدة بن عبيد بن منقذ بن حجر بن عبيد الله بن مسلمة من بني جشم بن غنم من بني يشكر بن بكر بن وائل – أموي.
- أبو دهبل الجمحي/ وهب بن زمعة بن أسيد بن أحيحة بن خلف بن وهب بن حذافة بن جمح بن عمرو بن هصيص بن كعب بن لؤي- أموي.
- أبو طمحان القيني/ حنظلة بن الشّرقي أحد بني القين من قضاعة، وقيل ربيعة بن عوف بن غنم بن كنانة بن القين بن جسر – مخضرم.
- أبو نجم العجلي/ الفضل بن قدامة العجلي من بني بكر بن وائل من أكابر الرجاز في العصر الأموي.
- أبي زبيد الطائي/ حرملة بن المنذر وقيل المنذر بن حرملة بن معد يكرب بن حنظلة بن النعمان بن حيّة بن سعنة بن الحارث بن ربيعة بن مالك بن سكر – مخضرم.
- الأُبيرد/ الأبيرد بن المعذر بن قيس بن عتاب بن هرمي بن رياح بن يربوع ابن حنظلة بن مالك بن زيد مناة بن تيم – إسلامي.
- الأحوص الأنصاري/ عبد الله بن محمد بن عاصم بن ثابت بن قيس بن عصيمة بن النعمان بن أميّة بن ضبيعة بن زيد بن مالك بن عوف بن عمرو ابن عوف بن مالك بن الأوس – أموي.
- أُحيحة بن الجُلاح/ هو أحيحة بن الجُلاح بن الحريش بن جحجبى بن كُلفة بن عوف بن عمرو بن عوف بن مالك بن الأوس – جاهلي.
- الأخطل/ غيّاث بن غوث بن الصلت بن طارقة بن عمرو بن سيجان بن عمرو بن فدوكس بن عمرو بن مالك بن جشم بن بكر بن حبيب بن عمرو ابن غنم بن تغلب بن وائل – أموي.

- الأخنس/ الأخنس بن شهاب بن شريف بن ثمامة بن أرقم بن عدي بن معاوية ابن عمرو بن غنم بن تغلب – شاعر جاهلي.
- أرطأة بن سُهيّة/ أرطأة بن زفر بن عبد الله بن مالك بن شداد بن عقفان بن أبي حرثة بن مرة بن نشبة بن غيظ بن مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان وينسب إلى أمّه سهيّة – أموي.
- الأشهب بن رميلة/ ينسب لأمه؛ لأنّه ابن أمة لخالد بن مالك بن ربعى بن سلمى بن جندل بن نهشل بن دارم بن عمرو بن تميم – مخضرم.
- أعشى همدان/ عبد الرحمن بن عبد الله بن الحارث بن نظام بن جشم بن عمرو بن مالك بن عبد – أموي.
- الأقرع بن معاذ القشيري/ هو الأشيم بن معاذ بن سنان بن حزن بن سلمة بن قشير- إسلامي
- الأقيشر الأسدي/ المغيرة بن عبد الله بن معرض بن عمرو بن أسد بن خزيمة بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار- مخضرم لكنه يعد من الأمويين.
- أم صريح بنت أوس/
- أمية بن أبي الصلت/ أمية بن عبد الله بن أبي ربيعة بن عقدة بن عنزة بن قسيّ وهو ثقيف بن منبه بن بكر بن هوازن – مخضرم.
- أميّة بن الأسكر/ أميّة بن حرثان بن الأسكر بن عبد الله بن سرابيل الموت بن زهرة بن زبينة بن جندع بن ليث بن بكر بن عبد مناة بن كنانة بن خزيمة بن مدركة بن إياس بن مضر بن نزار – مخضرم.
- أوس بن غلفاء/ أوس بن غلفاء الهجيمي التميمي شاعر جاهلي عده ابن سلّام من الطبقة الثامنة من فحول الجاهلية.
- أوس بن مغراء/ أوس بن مغراء من أبناء حدّان بن قريع بن عوف بن كعب ابن سعد بن زيد مناة بن تميم- مخضرم.
- بشر بن أبي خازم/ بشر بن أبي خازم بن عوف بن حميريّ بن ناشرة بن أسامة بن والبة بن الحارث بن ثعلبة بن دودان بن أسد بن خزيمة بن مدركة ابن إلياس بن مضر- جاهلي.
- جران العود/ قيل المستورد وقيل عامر بن الحارث بن كلفة وهو من بني ضنّة بن نمير – مخضرم.
- جرير/ جرير بن عطية بن حذيفة بن بدر بن سلمة بن عوف بن كليب بن يربوع بن مالك بن حنظلة بن مالك بن زيد مناة بن تميم بن مرّ بن أُدّ بن طابخة بن إياس بن مضر بن نزار – أموي.

- جرير/ جرير بن عطية بن حذيفة بن بدر بن يربوع – أموي.
- حاجز بن عوف الأزدي/ حاجز بن عوف بن الحارث بن الأخثم بن عبد الله ابن ذهل بن مالك بن سلامان بن مفرّج بن عمرو بن مالك بن زهران بن كعب بن الحارث – جاهلي.
- الحارث المخزومي/ حارث بن خالد بن العاص بن هشام بن المغيرة بن عبد الله المخزومي القرشي – أموي.
- حسان بن ثابت/ حسان بن ثابت بن المنذر بن حرام بن عمرو بن زيد مناة ابن عدي بن عمرو بن مالك بن النجّار من الخزرج – مخضرم.
- الحصين بن الحُمام المري/ الحصين بن الحُمام بن ربيعة بن مُساب بن حرام ابن وائلة بن سهم بن مرّة بن عوف بن سعد بن سعد بن ذبيان بن بغيض بن ريث بن غطفان بن سعد بن قيس عيلان بن مضر- جاهلي.
- الحطيئة/ جرول بن أوس بن مالك بن جؤية بن مخزوم بن غالب بن قطيعة ابن عبس بن بغيض بن ريث بن غطفان بن سعد بن قيس بن عيلان بن مضر بن نزار – مخضرم.
- حميد بن ثور/ حميد بن ثور بن عبد الله بن عامر بن أبي ربيعة بن نهيك بن هلال بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن بن منصور بن عكرمة بن خصفة بن قيس بن عيلان بن مضر بن نزار – إسلامي.
- حميدة بنت النعمان/ حميدة بنت النعمان بن بشير الأنصاري الخزرجي شاعرة دمشقية – الأموي.
- خداش/ خداش بن زهير بن ربيعة بن عمرو بن ربيعة بن عمرو بن عامر ابن ربيعة بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن – مخضرم.
- الخرنق بنت بدر/ الخرنق بنت بدر بن هفان بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل بن قاسط بن هنب بن أقصى بن دعمي بن حديلة بن أسد – جاهلية.
- خزيمة بن ثابت الأنصاري/ خزيمة بن ثابت بن الفاكه بن ثعلبة بن ساعدة بن عامر بن غيّان بن عامر بن خطمة الأنصاري – إسلامي.
- الخنساء/ تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشّريد بن رياح بن يقظة بن عصيّة بن خُفاف بن امرئ القيس بن بهثة بن سليم بن منصور – مخضرمة.
- دختنوس بنت لقيط/ دختنوس بنت لقيط بن زرارة بن عدس بن زيد بن عبد الله بن دارم بن مالك بن حنظلة بن مالك بن زيد مناة الدارميّة شاعرة جاهلية من تميم.

- دريد بن الصمة/ دريد بن صمّة(معاوية) بن الحارث بن معاوية بن بكر بن علقمة بن خزاعة بن غزيّة بن جُشم بن معاوية بن بكر بن هوازن بن منصور بن عكرمة بن خصفة – مخضرم.
- ذو الأصبع العدواني/ حرثان بن محرث بن ثعلبة بن ظرب بن عمرو بن عباد بن يشكر بن الحارث بن قيس عيلان – جاهلي.
- الراعي/ عبيد بن حصين بن جندل بن طويلم بن ربيعة بن عبد الله بن الحارث بن نمير – أموي.
- رؤبة/ رؤبة بن عبد الله بن العجاج بن رؤبة التميمي- مخضرم.
- الزبرقان/ حصين بن بدر بن خلف بن بهدلة بن عوف بن كعب بن سعد بن زيد مناة بن تميم – مخضرم.
- زهير بن جناب/ زهير بن جنّاب بن هُبَل بن عبد الله بن كنانة بن بكر بن عوف بن عُذرة بن زيد الات بن رُفيدة بن ثور بن كلب بن وبرة بن تغلب بن حُلوان- جاهلي.
- زيادة بن زيد العذري/ زيادة بن زيد بن مالك بن زيد بن ثعلبة الكاهن بن عبد الله بن ذبيان بن الحارث بن سعد هذيم.
- زيد بن عمرو بن فضيل
- سحيم عبد بني الحسحاس/ عبد بني الحسحاس بن هند بن سفيان بن غضاب ابن كعب بن سعد بن ثعلبة بن دودان بن أسد بن خزيمة – مخضرم.
- سدوس بن جنّاب/
- سلمى بنت المخلق/
- الشنفرى/ ثابت بن أوس أو عمرو بن براق وهو من الأوس بن الحجر بن الهنء بن الأزد بن الغوث شاعر جاهلي.
- صحير بن عمير/
- صحير بن عمير/ صحير بن عمير التميمي وهذا ما ورد فقط – جاهلي.
- طرماح/ الطرماح بن حكيم بن حكم بن نفر بن جحدر بن ثعلبة بن عبد رضا ابن مالك بن أمان- إسلامي، أموي.
- عاصم بن عامر/
- عامر بن واثلة/ عامر بن واثلة بن عبد الله بن عمرو بن جابر بن خميس بن حدي بن جحش بن سعد بن ليث بن بكر بن عبد مناة بن كنانة بن خزيمة بن مدركة – مخضرم.

- عبد الرحمن بن حسان/ عبد الرحمن بن حسان بن ثابت بن المنذر بن حرام بن عمرو بن زيد مناة ابن عدي بن عمرو بن مالك بن النجّار من الخزرج- أموي.
- عبد الله بن الزبير الأسدي/ عبد الله بن الزبير بن الأشيم بن الأعشى بن بجرة بن قيس بن منقذ بن طريف الأسدي – أموي من شعراء الكوفة المشهورين بالهجاء.
- عبد الله بن رواحة/ عبد الله بن رواحة بن ثعلبة بن امرئ القيس بن عمرو ابن امرئ القيس بن مالك بن ثعلبة بن كعب بن الخزرج – مخضرم.
- عبد الله بن همام/عبد الله بن همام السلولي بن نبيشة بن رباح بن مالك بن الهجيم بن حوزة بن عمرو بن مرة بن صعصعة – إسلامي، أموي.
- عبد عمرو بن بشر/
- عبيد الخزاعي/ عبيد بن زهير الخزاعي من شعراء الدولة الأمويّة والعباسيّة.
- عبيد الله بن قيس الرّقيّات/ هو عبيد الله بن قيس بن شريح بن مالك بن ربيعة ابن أُهيب بن الرباب بن حجير بن عبد بن معيص بن عامر بن لؤي بن غالب – أموي.
- عتبة الأسدي/
- العجاج/ عبد الله بن رؤبة بن لبيد بن صخر بن كتيف بن عميرة بن حُبَيّ بن ربيعة بن سعد بن مالك بن سعد بن زيد مناة بن تميم – مخضرم.
- العرجي/ عبد الله بن أبي عمرو بن عثمان بن عفان بن أبي العاص بن أمية ابن عبد شمس – أموي.
- عروة بن أذينة/
- عروة بن الورد/ عروة بن الورد بن زيد وقيل بن عمرو بن زيد بن عبد الله ابن ناشب بن هريم بن لديم بن عوذ بن غالب بن قطيعة بن عبس – جاهلي.
- عفيرة بنت عفان/ عفيرة بنت عفان الجديسية ولقبها الشموس شاعرة جاهلية قديمة قالت شعر في هجاء عمليق.
- علقمة بن علاثة/
- عمرو بن الأهتم/ عمرو بن سنان بن سمي بن سنان بن خالد بن منقر بن عبيد بن مقاعس بن عمرو بن كعب بن سعد بن زيد مناة بن تيم – مخضرم.
- عمرو بن براقة الهمداني/ عمرو بن الحارث بن منبه بن شهر بن نهم بن ربيعة بن مالك بن معاوية بن رومان بن بكيل بن جشم بن خيوان بن نوف ابن همدان – مخضرم.

- عمرو بن قميئة/ عمرو بن قميئة بن ذريح بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عُكابة بن صعب بن عليّ بن بكر بن وائل بن قاسط بن هنب بن أفضى – جاهلي.
- عميرة بن جعل/ عميرة بن جعل بن عمرو بن مالك بن الحارث بن حبيب بن عمرو بن غنم بن تغلب- جاهلي.
- عنترة بن شداد/ عنترة بن عمرو بن شداد بن عمرو بن معاوية بن قراد بن مخزوم بن ربيعة بن مالك بن غالب بن قطيعة بن عبس – جاهلي.
- الفرزدق/ همّام بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عقال بن محمد بن سفيان ابن مجاشع بن دارم بن مالك بن حنظلة بن زيد مناة بن تميم – أموي.
- فضالة بن شريك/ فضالة بن شريك بن سلمان بن خويلد بن سلمة بن عامر موقد النار بن الحريش بن نمير بن والبة بن الحارث بن ثعلبة بن دودان بن أسد بن خزيمة بن مدرك – مخضرم.
- القلاخ العنبري/ القلاخ بن جناب بن جلا شاعر مخضرم سكن البصرة.
- قيس بن الحدادية/ قيس بن منقذ بن عمرو بن عبيد بن ضاطر بن صالح بن حبشية بن سلول بن كعب بن عمرو بن ربيعة بن حارثة بن عمرو بن عامر ابن حارثة العطريف بن امرئ القيس – جاهلي.
- قيس بن خفاف البرجمي/ قيس بن خفاف أبو جبيل شاعر جاهلي.
- قيس بن سعيد الأنصاري/
- كعب بن مالك الأنصاري/ هو كعب بن مالك بن أبي كعب، واسم أبي كعب عمرو بن القين بن كعب بن سواد بن غنم بن كعب بن سلمة بن سعد بن علي بن أسد بن شاردة بن يزيد بن جشم بن الخزرج – إسلامي.
- كميت بن معروف/ كميت بن معروف بن ثعلبة بن الرباب بن الأشتر بن جحوان بن فقعس بن طري بن عمرو بن قعين بن الحارث بن ثعلبة بن دودان بن أسد بن خزيمة بن مدركة بن إياس بن مضر – إسلامي.
- لبيد بن ربيعة/ هو لبيد بن ربيعة بن مالك بن جعفر بن كلاب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن بن منصور بن عكرمة بن خصفة بن قيس بن عيدان بن مضر – شاعر مخضرم.
- ليلى الأخيلية/ ليلى بنت عبد الله بن الرحال بن شداد بن كعب الأخيلية من بني عامر بن صعصعة – أموي.
- مالك بن الريب/ مالك بن الريب بن حوط بن قرط بن حسل بن ربيعة بن كابية بن حرقوص بن مازن بن عمرو بت تميم – أموي.

- مالك بن خريم/ وقيل مالك بن خَريم بن دألان بن عبد الله بن حبيش الهمداني شاعر جاهلي.
- مالك بن نويرة/ مالك بن نويرة بن جمرة بن شداد بن عبيد بن ثعلبة بن يربوع بن حنظلة بن مالك بن زيد مناة بن تميم بن مرّ بن أدّ بن طابخة بن إلياس بن مضر بن نزار – مخضرم.
- المتلمس الضبعي/ جرير بن عبد المسيح بن عبد الله بن دوفن بن حر بن وهب بن جُليّ بن أحمس بن ضبيعة بن ربيعة بن نزار – شاعر جاهلي.
- المخبل/ كعب بن ربيعة وقيل ربيعة بن مالك بن ربيعة بن عوف بن قتال بن أنف الناقة بن قريح بن عوف بن كعب بن سعد بن زيد مناة بن تيم – مخضرم.
- مرقال الأسدي/
- مساور بن هند بن قيس بن زهير/
- منظور بن سحيم الفقعسي/
- ميمون بن قيس/ قيس بن ميمون بن قيس بن جندل بن شراحيل بن عوف بن سعد بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة الحصن بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل – مخضرم.
- النابغة الجعدي/ قيس بن عبد الله بن عدس بن ربيعة بن جعدة بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة – مخضرم.
- نابغة بني شيبان/ عبد الله بن المخارق بن سليم بن خصيرة بن قيس بن سنان ابن حماد بن حارثة بن عمرو بن أبي ربيعة بن ذهل بن شيبان بن ثعلبة بن عكابة بن صعب – أموي.
- النعمان بن بشير الأنصاري/ هو النعمان بن بشير بن سعد بن ثعلبة بن خلاّس بن زيد بن مالك الأغر بن ثعلبة بن كعب بن الخزرج بن الحارث – شاعر أموي.
- النعمان بن قهوس التيمي/
- هريم بن جواس/
- ورقة بن نوفل/ ورقة بن نوفل بن أسد بن عبد العزة بن قصي، وأمّه هند بنت أبي كثير بن عبد بن قصي – مخضرم.
- يزيد بن مفرغ/ هو يزيد بن زياد بن ربيعة بن مفرغ الحميري- شاعر أموي.

الخَاتِمَـةُ

لقد توصّلت الدّراسة لِما تمخض من نتائج لابدّ من الإشارة لها:

1- الدّراسات الثّقافيّة تنظر إلى النّصّ على أنّه مادة خام يستعمل لاستكشاف أنماط معيّنة مثل الأنظمة السّرديّة، مهمته الأساسيّة تكمن في عمليّة انتاج الثّقافة وتوزيعها واستهلاكها.

2- إنّ النّقد الثّقافي بأنساقه لم يقاطع الواقع النّقدي الّذي سبقه بل وظّفه من أجل تحقيق آلياته، فهو يهتم بالخطاب من حيث المعطيات النظرية والمنهجيّة والسّوسيولوجيّة والتّأريخيّة والسّياسيّة والمؤسساتيّة.

3- إنّ تشكّل النّسق هنا يصبح شرطاً ضرورياً لإخراج النّتاج الإبداعي إلى حيز الوجود، أيّ أنّ نسق الهجاء هنا عنصر ثقافي اخترعته المخيّلة الاجتماعيّة والثّقافيّة، وأخذه الشّاعر ليُعبّر به عن خلجاته، فالنسق المتشكّل يمثّل نسقاً متجانساً على أساس التّصور الجمعي من جانب، ومن جانب آخر خاضعاً لإدراك الشّاعر، فمادته القيم الاجتماعيّة بوصفها تشكّل قيد قبلي للحياة العربيّة، ويصبح الهجاء نسقاً خطابيّاً له وجود اجتماعي مسبق في الميدان الثّقافي، وما الخطابات النّصيّة إلاّ صورة لتشكّله ووجوده.

4- يشكّل النّسق الاجتماعي المحور الثّقافي العام لتوليد القيم الهجائيّة بوصفه مرجعاً ثقافيّاً قائماً على مسلّمات فكريّة حكمت الثّقافة العربيّة المتجسّدة بالعادات والتّقاليد والأعراف القبائليّة، وهذه المسلّمات كانت محاور تشكيل الخطاب الهجائي، فلا يسعى لرفضها أو تجاهلها بل اعتمد عليها في كلّ صغيرة وكبيرة ونغّص بها حياة مهجوّه.

5- تقوم الدّوافع الأساسية لتشكّل النّسق الهجائي على مجموعة من المبادئ، إذ تصبح هذه المبادئ هي المنطلقات لمشاعر الذّات الشّاعرة كي تنتجَ الخطاب ذاته، فيمكن تجسيدها بـ النّسب من حيث الوضاعة، اللون من حيث التمايز

الطبقي، المال من حيث الشهرة والمكانة الاجتماعيّة، النّساء من حيث المتعة والغضب، الجُبن من حيث الأصالة والشّجاعة.

6- تحوّل الخطاب الهجائي من خطاب قبائلي إلى فنّ خطابي ديني في الظّاهر أو سياسيّ معلن.

7- كان الهجاء قائماً على العصبيّة القبليّة فتحوّل إلى ميدان تكسّبي سياسي.

8- كانوا الشّعراء ينظرون للمرأة على أنّها وسيلة من وسائل الهيمنة على القبيلة لذلك حرصوا على حمايتها وعدم تعرضها للسبي؛ لأنّ سبيها يجلب العار لهم والذّل، ثمّ بعد ذلك تحوّلت إلى أداة للسخريّة واللهو.

9- تحول الخطاب الهجائي أيضاً من فنّ حقيقي قائم على الدّفاع بوصفه سلاحاً آخر غير السّيف إلى فنّ مصطنع غايته اللهو والابتعاد عن السّياسة.

10- لقد سُلِبت المرأة في العصر الأمويّ أغلب حقوقها الّتي مُنحت بها في كنف الإسلام، فوظّفوا أعضاء جسمها لتصبح صورة ساخرة تدرّ عليهم الشّهرة والمنافع الماديّة.

11- كما نجد أنّ سعة الهجاء في العصرين الجاهلي والإسلامي في الغالب هو هجاء فردي وقبائلي، أمّا في ميدان النّقائض تحوّل إلى هجاء المرأة أكثر من الرّجل وغايته اجتماعيّة وثقافيّة، لكنّ محتواها النّسقيّ يشين فحوى الرّجولة إذ تحوّل الميدان الهجائي إلى ضعف المقارعة بين الرّجال

12- تكشف الموازنة بين أشعار الهجاء أداة ثقافيّة لرصد الواقع الثّقافي الظاهر والمضمر، إذ شكّل هذا الشّعر الهالة العميقة لفضح الثّقافة، والوقوف على تحوّلاتها كما في الخطاب الشّعري الفاحش في الجاهليّة والخطاب الدّينيّ في الإسلام وعودة الفحش والتّعهّر في العصر الأمويّ.

13- إنّ الجدل النّسقي يكشف عن الواقع الثّقافيّ الذّي لا يقبل النقاش بالنّظر إلى خطاب المرأة خطاباً بعيداً عن اهتمام المؤسّسة الثّقافيّة، إلا أنّ حقيقة الأمر كان شعرها يضاهي شعره بالتّشبيه والقول.

14- كان المعنى الثّقافي للنسق يحيل إلى تأكيد المعيار الجدلي عن طريق تجادل الفكر الثّقافي والواقع مع الآخر، أي تجادل الصّفة الذّكوريّة مع الذّات الأنثويّة، فمن خلال هذا المعيار الثّقافي الذّي وظّفه الشّاعر لهجاء خصمه ومخاطبتها بالقيمة الذّكوريّة عمّق فيها الإحساس الثّقافي العام الدّاعي إلى التّراجع والخضوع لثقافته، من أجل الحرص على ترسيخ الفكر النسقي للخطاب وطغيانه على السّاحة الشّعريّة، حتى لا يترك مساحة للمرأة في ميدان الشّعر.

15- يمثّل خطاب المرأة خطاباً معلناً يسعى لمواجهة الخطاب الفحوليّ إلّا أنّ الواقع النّسقيّ يحيل إلى أنّ خطابها كان ينظر إلى استفحال ذلك الخطاب الذّكوريّ. أي أنّ حضور صورة المرأة في تشكيل الخطاب الهجائي وما تحمله من إشارات وإيحاءات، أصبحت وسيلة لافتة لوجود ذات مغايرة لذاتها ينبغي معرفتها وفهمها وتتبع دلالاتها؛ لأنّها تتشكل – صورة المرأة- من لغة خاصة تستوعب المعاناة النّفسيّة، وتعبر عن ضعف وتهميش، لذلك أصبحت صورتها المساعد المهيمن في تشكل ذات تتمتع بصفات عالية يمكن تسميتها بـ نسق الفحل القار.

16- إنّ التّحوّلات الثّقافيّة تمثل رؤية قصديّة لفلسفة الخطاب، وما يحمل من مرجعيّات تكشف عن الأصول للبناء الفكري ومنظومته الثّقافيّة وتوجهاته الدّينيّة وغيرها حتّى تكون محك للتخييل وكشف دواعي رؤيته.

17- إنّ التّحول في وسيلة التّشكّل النّسقي لخطاب الهجاء بين العصور والانتقال من الجوانب الخُلقية والخَلقية إلى جعل المرأة وسيلة لتشكّل هذا النّسق يحيل إلى بعد اجتماعي عميق يكشف عن الانحلال الأخلاقي للمجتمع من جانب، وتأثير التّيارات الدّخيلة التّي دعت لعدم الحفاظ على كيان المرأة واستباحت منزلتها خصوصاً في العصر الأموي من جانب آخر.

18- تمثّل رؤية الشّاعر المتنفّس الخطابي الّذي يحاول الشّاعر توظيف صوره ومنطلقاته المخبوءة وذياعها بصورة تجانس الواقع وتخالفه في الوقت نفسه،

فمجانستها للواقع من خلال تقديم صورة نسقيّة مضمرة للخطاب عن طريق الغزل والوصف والمدح خوفاً من العقاب، ومخالفتها بوصفها الوسيلة النّقديّة لواقع السّلطة وشرائعها.

19- إنّ موازنة الأنساق على الرّغم من تحوّلاتها إلاّ أنّها في الواقع تمثّل أنساقاً ثقافيّة مستمرّة ساعدت الثّقافة على رواجها، وجاء الشّعراء ليصبغوها بثقافتهم، فهي في الحقيقة تمثّل ثيمة عقليّة قارة لا متحوّلة، فالتّحوّل هنا يقتصر على الجوانب التّأريخيّة ورؤية الشاعر، وما هذه التّحولات إلى بنى جزئيّة وقعت على مادة الخطاب كي تواكب التّحول العصري إلاّ أنّ مضمونه أصبح ثابتاً.

20- إنّ التّمايز الاجتماعي وما نتج عنه من ممارسات ساعد على تشكّل هيكليّة السّياق الثّقافي، وهذا ساهم في إقرار التّشكّل الانثروبولوجي للمجتمع، لذلك جاء الخطاب الهجائيّ يمثّل النّسق الطّاغيّ على دعم الهيكليّة الذّكوريّة و الاجتماعيّة والطبقيّة والثّقافيّة، وتهميش كلّ من خالفها.

21- إنّ التّقليل من قيمة المرأة والسّعيّ وراء هامشيّتها يعزى لعدم وجود عصبة أنثويّة كبيرة تدعو لدعم خطابها ورفده في السّاحة الشّعريّة، بل نرى أنّ المجتمع سعى لفرض النّسق البطريركي (المعني بحكم الأب) أو ما يسمى بالنظام الأبوي المهيمن.

أسماء الشعراء وعصورهم

- ابن الزبعرى/ عبد الله بن الزبعرى بن قيس بن عدي بن سعد بن سهم بن عمرو بن هصيص بن كعب بن لؤي بن غالب بن فهر بن مالك بن النضير ابن كنانة – مخضرم.
- ابن علّفة/ عقيل بن علّفة المري بن عوف بن سعد بن ذبيان بن بغيض الغطفاني وقيل عقيل بن علّفة بن الحارث بن معاوية بن ضباب بن جابر بن يربوع بن غيظ بن مرة بن عوف – مخضرم.
- أبو العجاج الكلبي/
- أبو جلدة اليشكري/ أبو جلدة بن عبيد بن منقذ بن حجر بن عبيد الله بن مسلمة من بني جشم بن غنم من بني يشكر بن بكر بن وائل – أموي.
- أبو دهبل الجمحي/ وهب بن زمعة بن أسيد بن أحيحة بن خلف بن وهب بن حذافة بن جمح بن عمرو بن هصيص بن كعب بن لؤي- أموي.
- أبو طمحان القيني/ حنظلة بن الشّرقي أحد بني القين من قضاعة، وقيل ربيعة بن عوف بن غنم بن كنانة بن القين بن جسر – مخضرم.
- أبو نجم العجلي/ الفضل بن قدامة العجلي من بني بكر بن وائل من أكابر الرجاز في العصر الأموي.
- أبي زبيد الطائي/ حرملة بن المنذر وقيل المنذر بن حرملة بن معد يكرب بن حنظلة بن النعمان بن حيّة بن سعنة بن الحارث بن ربيعة بن مالك بن سكر – مخضرم.
- الأُبيرد/ الأبيرد بن المعذر بن قيس بن عتاب بن هرمي بن رياح بن يربوع ابن حنظلة بن مالك بن زيد مناة بن تيم – إسلامي.
- الأحوص الأنصاري/ عبد الله بن محمد بن عاصم بن ثابت بن قيس بن عصيمة بن النعمان بن أميّة بن ضبيعة بن زيد بن مالك بن عوف بن عمرو ابن عوف بن مالك بن الأوس – أموي.
- أُحيحة بن الجُلاح/ هو أحيحة بن الجُلاح بن الحريش بن جحجبى بن كُلفة بن عوف بن عمرو بن عوف بن مالك بن الأوس – جاهلي.
- الأخطل/ غيّاث بن غوث بن الصلت بن طارقة بن عمرو بن سيجان بن عمرو بن فدوكس بن عمرو بن مالك بن جشم بن بكر بن حبيب بن عمرو ابن غنم بن تغلب بن وائل – أموي.

- الأخنس/ الأخنس بن شهاب بن شريف بن ثمامة بن أرقم بن عدي بن معاوية ابن عمرو بن غنم بن تغلب – شاعر جاهلي.
- أرطأة بن سُهيّة/ أرطأة بن زفر بن عبد الله بن مالك بن شداد بن عقفان بن أبي حرثة بن مرة بن نشبة بن غيظ بن مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان وينسب إلى أمّه سهيّة – أموي.
- الأشهب بن رميلة/ ينسب لأمه؛ لأنّه ابن أمة لخالد بن مالك بن ربعى بن سلمى بن جندل بن نهشل بن دارم بن عمرو بن تميم – مخضرم.
- أعشى همدان/ عبد الرحمن بن عبد الله بن الحارث بن نظام بن جشم بن عمرو بن مالك بن عبد – أموي.
- الأقرع بن معاذ القشيري/ هو الأشيم بن معاذ بن سنان بن حزن بن سلمة بن قشير- إسلامي
- الأقيشر الأسدي/ المغيرة بن عبد الله بن معرض بن عمرو بن أسد بن خزيمة بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار- مخضرم لكنه يعد من الأمويين.
- أم صريح بنت أوس/
- أمية بن أبي الصلت/ أمية بن عبد الله بن أبي ربيعة بن عقدة بن عنزة بن قسيّ وهو ثقيف بن منبه بن بكر بن هوازن – مخضرم.
- أميّة بن الأسكر/ أميّة بن حرثان بن الأسكر بن عبد الله بن سرابيل الموت بن زهرة بن زبينة بن جندع بن ليث بن بكر بن عبد مناة بن كنانة بن خزيمة بن مدركة بن إياس بن مضر بن نزار – مخضرم.
- أوس بن غلفاء/ أوس بن غلفاء الهجيمي التميمي شاعر جاهلي عده ابن سلّام من الطبقة الثامنة من فحول الجاهلية.
- أوس بن مغراء/ أوس بن مغراء من أبناء حدّان بن قريع بن عوف بن كعب ابن سعد بن زيد مناة بن تميم- مخضرم.
- بشر بن أبي خازم/ بشر بن أبي خازم بن عوف بن حميريّ بن ناشرة بن أسامة بن والبة بن الحارث بن ثعلبة بن دودان بن أسد بن خزيمة بن مدركة ابن إلياس بن مضر- جاهلي.
- جران العود/ قيل المستورد وقيل عامر بن الحارث بن كلفة وهو من بني ضنّة بن نمير – مخضرم.
- جرير/ جرير بن عطية بن حذيفة بن بدر بن سلمة بن عوف بن كليب بن يربوع بن مالك بن حنظلة بن مالك بن زيد مناة بن تميم بن مرّ بن أُدّ بن طابخة بن إياس بن مضر بن نزار – أموي.

- جرير/ جرير بن عطية بن حذيفة بن بدر بن يربوع – أموي.
- حاجز بن عوف الأزدي/ حاجز بن عوف بن الحارث بن الأخثم بن عبد الله ابن ذهل بن مالك بن سلامان بن مفرّج بن عمرو بن مالك بن زهران بن كعب بن الحارث – جاهلي.
- الحارث المخزومي/ حارث بن خالد بن العاص بن هشام بن المغيرة بن عبد الله المخزومي القرشي – أموي.
- حسان بن ثابت/ حسان بن ثابت بن المنذر بن حرام بن عمرو بن زيد مناة ابن عدي بن عمرو بن مالك بن النجّار من الخزرج – مخضرم.
- الحصين بن الحُمام المري/ الحصين بن الحُمام بن ربيعة بن مُساب بن حرام ابن وائلة بن سهم بن مرّة بن عوف بن سعد بن سعد بن ذبيان بن بغيض بن ريث بن غطفان بن سعد بن قيس عيلان بن مضر- جاهلي.
- الحطيئة/ جرول بن أوس بن مالك بن جؤية بن مخزوم بن غالب بن قطيعة ابن عبس بن بغيض بن ريث بن غطفان بن سعد بن قيس بن عيلان بن مضر بن نزار – مخضرم.
- حميد بن ثور/ حميد بن ثور بن عبد الله بن عامر بن أبي ربيعة بن نهيك بن هلال بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن بن منصور بن عكرمة بن خصفة بن قيس بن عيلان بن مضر بن نزار – إسلامي.
- حميدة بنت النعمان/ حميدة بنت النعمان بن بشير الأنصاري الخزرجي شاعرة دمشقية – الأموي.
- خداش/ خداش بن زهير بن ربيعة بن عمرو بن ربيعة بن عمرو بن عامر ابن ربيعة بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن – مخضرم.
- الخرنق بنت بدر/ الخرنق بنت بدر بن هفان بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل بن قاسط بن هنب بن أقصى بن دعمي بن حديلة بن أسد – جاهلية.
- خزيمة بن ثابت الأنصاري/ خزيمة بن ثابت بن الفاكه بن ثعلبة بن ساعدة بن عامر بن غيّان بن عامر بن خطمة الأنصاري – إسلامي.
- الخنساء/ تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشّريد بن رياح بن يقظة بن عصيّة بن خُفاف بن امرئ القيس بن بهثة بن سليم بن منصور – مخضرمة.
- دختنوس بنت لقيط/ دختنوس بنت لقيط بن زرارة بن عدس بن زيد بن عبد الله بن دارم بن مالك بن حنظلة بن مالك بن زيد مناة الدارميّة شاعرة جاهلية من تميم.

- دريد بن الصمة/ دريد بن صمّة(معاوية) بن الحارث بن معاوية بن بكر بن علقمة بن خزاعة بن غزيّة بن جُشم بن معاوية بن بكر بن هوازن بن منصور بن عكرمة بن خصفة – مخضرم.
- ذو الأصبع العدواني/ حرثان بن محرث بن ثعلبة بن ظرب بن عمرو بن عباد بن يشكر بن الحارث بن قيس عيلان – جاهلي.
- الراعي/ عبيد بن حصين بن جندل بن طويلم بن ربيعة بن عبد الله بن الحارث بن نمير – أموي.
- رؤبة/ رؤبة بن عبد الله بن العجاج بن رؤبة التميمي- مخضرم.
- الزبرقان/ حصين بن بدر بن خلف بن بهدلة بن عوف بن كعب بن سعد بن زيد مناة بن تميم – مخضرم.
- زهير بن جناب/ زهير بن جنّاب بن هُبَل بن عبد الله بن كنانة بن بكر بن عوف بن عُذرة بن زيد الات بن رُفيدة بن ثور بن كلب بن وبرة بن تغلب بن حُلوان- جاهلي.
- زيادة بن زيد العذري/ زيادة بن زيد بن مالك بن زيد بن ثعلبة الكاهن بن عبد الله بن ذبيان بن الحارث بن سعد هذيم.
- زيد بن عمرو بن فضيل
- سحيم عبد بني الحسحاس/ عبد بني الحسحاس بن هند بن سفيان بن غضاب ابن كعب بن سعد بن ثعلبة بن دودان بن أسد بن خزيمة – مخضرم.
- سدوس بن جنّاب/
- سلمى بنت المخلق/
- الشنفرى/ ثابت بن أوس أو عمرو بن براق وهو من الأوس بن الحجر بن الهنء بن الأزد بن الغوث شاعر جاهلي.
- صحير بن عمير/
- صحير بن عمير/ صحير بن عمير التميمي وهذا ما ورد فقط – جاهلي.
- طرماح/ الطرماح بن حكيم بن حكم بن نفر بن جحدر بن ثعلبة بن عبد رضا ابن مالك بن أمان- إسلامي، أموي.
- عاصم بن عامر/
- عامر بن واثلة/ عامر بن واثلة بن عبد الله بن عمرو بن جابر بن خميس بن حدي بن جحش بن سعد بن ليث بن بكر بن عبد مناة بن كنانة بن خزيمة بن مدركة – مخضرم.

- عبد الرحمن بن حسان/ عبد الرحمن بن حسان بن ثابت بن المنذر بن حرام بن عمرو بن زيد مناة ابن عدي بن عمرو بن مالك بن النجّار من الخزرج- أموي.
- عبد الله بن الزبير الأسدي/ عبد الله بن الزبير بن الأشيم بن الأعشى بن بجرة بن قيس بن منقذ بن طريف الأسدي – أموي من شعراء الكوفة المشهورين بالهجاء.
- عبد الله بن رواحة/ عبد الله بن رواحة بن ثعلبة بن امرئ القيس بن عمرو ابن امرئ القيس بن مالك بن ثعلبة بن كعب بن الخزرج – مخضرم.
- عبد الله بن همام/عبد الله بن همام السلولي بن نبيشة بن رباح بن مالك بن الهجيم بن حوزة بن عمرو بن مرة بن صعصعة – إسلامي، أموي.
- عبد عمرو بن بشر/
- عبيد الخزاعي/ عبيد بن زهير الخزاعي من شعراء الدولة الأمويّة والعباسيّة.
- عبيد الله بن قيس الرّقيّات/ هو عبيد الله بن قيس بن شريح بن مالك بن ربيعة ابن أُهيب بن الرباب بن حجير بن عبد بن معيص بن عامر بن لؤي بن غالب – أموي.
- عتبة الأسدي/
- العجاج/ عبد الله بن رؤبة بن لبيد بن صخر بن كتيف بن عميرة بن حُبَيّ بن ربيعة بن سعد بن مالك بن سعد بن زيد مناة بن تميم – مخضرم.
- العرجي/ عبد الله بن أبي عمرو بن عثمان بن عفان بن أبي العاص بن أمية ابن عبد شمس – أموي.
- عروة بن أذينة/
- عروة بن الورد/ عروة بن الورد بن زيد وقيل بن عمرو بن زيد بن عبد الله ابن ناشب بن هريم بن لديم بن عوذ بن غالب بن قطيعة بن عبس – جاهلي.
- عفيرة بنت عفان/ عفيرة بنت عفان الجديسية ولقبها الشموس شاعرة جاهلية قديمة قالت شعر في هجاء عمليق.
- علقمة بن علاثة/
- عمرو بن الأهتم/ عمرو بن سنان بن سمي بن سنان بن خالد بن منقر بن عبيد بن مقاعس بن عمرو بن كعب بن سعد بن زيد مناة بن تيم – مخضرم.
- عمرو بن براقة الهمداني/ عمرو بن الحارث بن منبه بن شهر بن نهم بن ربيعة بن مالك بن معاوية بن رومان بن بكيل بن جشم بن خيوان بن نوف ابن همدان – مخضرم.

- عمرو بن قميئة/ عمرو بن قميئة بن ذريح بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عُكابة بن صعب بن عليّ بن بكر بن وائل بن قاسط بن هنب بن أفصى – جاهلي.
- عميرة بن جعل/ عميرة بن جعل بن عمرو بن مالك بن الحارث بن حبيب بن عمرو بن غنم بن تغلب- جاهلي.
- عنترة بن شداد/ عنترة بن عمرو بن شداد بن عمرو بن معاوية بن قراد بن مخزوم بن ربيعة بن مالك بن غالب بن قطيعة بن عبس – جاهلي.
- الفرزدق/ همّام بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عقال بن محمد بن سفيان ابن مجاشع بن دارم بن مالك بن حنظلة بن زيد مناة بن تميم – أموي.
- فضالة بن شريك/ فضالة بن شريك بن سلمان بن خويلد بن سلمة بن عامر موقد النار بن الحريش بن نمير بن والبة بن الحارث بن ثعلبة بن دودان بن أسد بن خزيمة بن مدرك – مخضرم.
- القلاخ العنبري/ القلاخ بن جناب بن جلا شاعر مخضرم سكن البصرة.
- قيس بن الحدادية/ قيس بن منقذ بن عمرو بن عبيد بن ضاطر بن صالح بن حبشية بن سلول بن كعب بن عمرو بن ربيعة بن حارثة بن عمرو بن عامر ابن حارثة العطريف بن امرئ القيس – جاهلي.
- قيس بن خفاف البرجمي/ قيس بن خفاف أبو جبيل شاعر جاهلي.
- قيس بن سعيد الأنصاري/
- كعب بن مالك الأنصاري/ هو كعب بن مالك بن أبي كعب، واسم أبي كعب عمرو بن القين بن كعب بن سواد بن غنم بن كعب بن سلمة بن سعد بن علي بن أسد بن شاردة بن يزيد بن جشم بن الخزرج – إسلامي.
- كميت بن معروف/ كميت بن معروف بن ثعلبة بن الرباب بن الأشتر بن جحوان بن فقعس بن طري بن عمرو بن قعين بن الحارث بن ثعلبة بن دودان بن أسد بن خزيمة بن مدركة بن إياس بن مضر – إسلامي.
- لبيد بن ربيعة/ هو لبيد بن ربيعة بن مالك بن جعفر بن كلاب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن بن منصور بن عكرمة بن خصفة بن قيس بن عيدان بن مضر – شاعر مخضرم.
- ليلى الأخيلية/ ليلى بنت عبد الله بن الرحال بن شداد بن كعب الأخيلية من بني عامر بن صعصعة – أموي.
- مالك بن الريب/ مالك بن الريب بن حوط بن قرط بن حسل بن ربيعة بن كابية بن حرقوص بن مازن بن عمرو بت تميم – أموي.

- مالك بن خريم/ وقيل مالك بن خَريم بن دألان بن عبد الله بن حبيش الهمداني شاعر جاهلي.
- مالك بن نويرة/ مالك بن نويرة بن جمرة بن شداد بن عبيد بن ثعلبة بن يربوع بن حنظلة بن مالك بن زيد مناة بن تميم بن مرّ بن أدّ بن طابخة بن إلياس بن مضر بن نزار – مخضرم.
- المتلمس الضبعي/ جرير بن عبد المسيح بن عبد الله بن دوفن بن حر بن وهب بن جُليّ بن أحمس بن ضبيعة بن ربيعة بن نزار – شاعر جاهلي.
- المخبل/ كعب بن ربيعة وقيل ربيعة بن مالك بن ربيعة بن عوف بن قتال بن أنف الناقة بن قريح بن عوف بن كعب بن سعد بن زيد مناة بن تيم – مخضرم.
- مرقال الأسدي/
- مساور بن هند بن قيس بن زهير/
- منظور بن سحيم الفقعسي/
- ميمون بن قيس/ قيس بن ميمون بن قيس بن جندل بن شراحيل بن عوف بن سعد بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة الحصن بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل – مخضرم.
- النابغة الجعدي/ قيس بن عبد الله بن عدس بن ربيعة بن جعدة بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة – مخضرم.
- نابغة بني شيبان/ عبد الله بن المخارق بن سليم بن خصيرة بن قيس بن سنان ابن حماد بن حارثة بن عمرو بن أبي ربيعة بن ذهل بن شيبان بن ثعلبة بن عكابة بن صعب – أموي.
- النعمان بن بشير الأنصاري/ هو النعمان بن بشير بن سعد بن ثعلبة بن خلاّس بن زيد بن مالك الأغر بن ثعلبة بن كعب بن الخزرج بن الحارث – شاعر أموي.
- النعمان بن قهوس التيمي/
- هريم بن جواس/
- ورقة بن نوفل/ ورقة بن نوفل بن أسد بن عبد العزة بن قصي، وأمّه هند بنت أبي كثير بن عبد بن قصي – مخضرم.
- يزيد بن مفرغ/ هو يزيد بن زياد بن ربيعة بن مفرغ الحميري- شاعر أموي.