اللغة الشعرية وتحولات النسق: قراءة ثقافية في شعر أبي عيينة المهلبي*

يوسف محمود عليمات

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، الأردن

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى قراءة النصّ الشعري عند أبي عُيينَة المهلّبي في ضوء النقد الثقافي **Cultural Criticism**.

وقد ناقشت الدراسة التحولات النسقية في شعر أبي عيينة في إطار محورين رئيسين هما:

الأول: تنظيري يسعى إلى برهنة فاعلية اللغة الشعرية في تشكيل الأنساق الثقافية في بنية النص الشعري. وقد بينت الدراسة في هذا المحور أن اللغة الشعرية في تشكلاتها الجمالية المراوغة غير بريئة؛ إذ إنها تضمر وراء تشكيلها الاستاطيقي الظاهر أنساقاً ثقافية ذات دلالات فكرية وأيديولوجية لا متناهية.

والثاني: إجرائي يحاول من خلال القراءة الثقافية فحص الأبعاد والوظائف النسقية في شعر أبي عيينة الذي يندرج شعره في إطار الهجاء السياسي، لا سيّما بعد أن ساءت علاقته بابن عمّه خالد بن يزيد. وقد تمكنت القراءة الثقافية من الكشف عن الكثير من العَتبات النصيّة نسقياً من قبيل: خطاب المحبوبة، وخطاب الأصحاب، وخطاب الممدوح، بوصفها أنساقاً أيديولوجية تعبّر عن حفيقة الصراع المحتدم بين الشاعر ونسقه المضاد خالد بن يزيد.

تسعى القراءة الثقافية إلى فحص ما يضمره النصّ الشعري من أنساق مخاتلة في بنيته العميقة. ولا شكّ في أنّ اتسام النص الشعري بحدث المراوغة والمخاتلة ناجم في واقع الحال عن تميز تشكيله اللغوي، الذي يتضمن في نسيجه الكلي طاقات استعارية ومجازية لا متناهية.

ومن هنا فإنّ لغة النصّ الشعري تشكل بنية جمالية ظاهرة تستتر وراءها أنساق ثقافية ذات أبعاد سيميوطيقية وأيديولوجية نامية. ولهذا "فإن أكثر ما يميز هذا الخط السيميوطيقي – النصي هو محاولة إدخال دراسة الوسائل اللفظّية في أطروحة شاملة حول عمل النصّ الأدبي بوصفه دليلاً ثقافياً"[1].

ويشكل النص الأدبي، وفق منظور القراءة الثقافية، واقعة جمالية ثقافيّة، أي أن "النصّ يصبح وسيلة وأداة بغية استكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الأيديولوجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص"[2]. ولذلك فقد أشار فاليري إلى أن ثمة "أثرين للعبارة بوساطة اللغة: توصيل واقعة، وإحداث انفعال، والشعر هو تأليف أو مناسبة معينة بين الوظيفتين"[3].

وإذا كانت الشعرية Poetics – شعرية النصّ تتأسس بفعل ما يضمره النصّ من انحرافات أسلوبية وصورية قادرة على إنتاج المعاني الجمالية، فإنّ هذه الشعرية نزّاعة في الوقت نفسه إلى التمثيل، ومن ثمّ تشكيل الأنساق الثقافية التي تتموضع في النهاية لتكوّن عوالم متنامية ومتناقضة. وقد أكد هيجل " أنّ مصدر اللغة الشعرية لا ينبغي البحث عنه في اختيار الكلمات وفي طريقة ضمّ بعضها إلى البعض الآخر لأجل تكوين جمل وعبارات، وفي الجرس والإيقاع والقافية,..إلخ، ولكن في طريقة التمثيل التي تستثار بلغة معينة"[4].

إنّ اللغة الشعرية "انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاساً للعالم أو تعبيراً عنه أو موقفاً منه، إلى أن تكون هي نفسها عالماً آخر، وربما بديلاً عن ذلك العالم"[5]. وبما أن اللغة الشعرية كَسر للتوقع وخروج على المألوف بسبب انزياحاتها ومخاتلاتها؛ فإن الشكل الأدبي، كما يقول بول دي مان، يغدو حاصل التفاعل الجدلي بين البنية التصورية لما قبل التعرّف والقصد

في كلية العملية التأويلية، بحيث يصعب الإمساك بهذا الجدل، فتوحي فكرة الكلية بأشكال مغلقة تجاهد من أجل الأنساق المنظمة المتماسكة، التي لها في الأغلب ميل لا يقاوم للتحوّل إلى بنى موضوعيّة[6].

وقد أشار إيفانكوس في ضوء حديثه عن انعكاسات "سيميوطيقا الثقافة" على موضوع اللغة إلى انعكاسين رئيسين هما[7]:

1 - تحديد النص الأدبي على أنه نصّ ذو ترميز (أو تقنين) جماعي، تتدخل فيه إلى جانب تقنين اللغة الطبيعية المعايير الأدبية الجوهرية بوصفها معايير شعرية، وتحمل قيماً داخل ثقافة أدبية واقعة، والقواعد والمعايير، والقوانين الثقافية ذات الطابع الفني والإيديولوجي، والنصوص الصحفية، والسياسية، إلخ.

2 - تأكيد أن النصّ الأدبي ينمّي الوظيفة الإدراكية والمعرفية، وهو إذ يقضي على نظرية الانعكاس الاجتماعي - التاريخي بوصفها محاكاة مباشرة، يطرح اللغة الأدبية بوصفها "خلق عالم"، ونمذجة للواقع الذي تمنحه معنى وتعيد تصويره.

وتأخذ الأيديولوجيا Ideology ملمحاً قيمياً فاعلاً في بنية النص، إذ إنها "تعرض نفسها أيضاً في أشكال أكثر إتقاناً في الصياغة، أي في هذه الصيغ الجمالية والسياسية والأخلاقية وغيرها من الصيغ الخاصة التي ربّما تتخلل "اللغة العادية"، ولكنها في الوقت نفسه تنبثق من هذه اللغة بوصفها بلورة استثنائية متميزة للمعنى"[8].

وبناء على فكرة الأيديولوجيا هذه بوصفها نسقاً سيميوطيقياً يجسد أبعاد الصراع الطبقي/الاجتماعي، ويتضمن مجموعة من القيم والمفاهيم الخاصة، كالهيمنة Hegemony، وقانون المركزية والهامشية، والاستعلاء، والاستقطاب، والتراتب الطبقي hierarchy class، فإن "النقد الثقافي يحاول في تعامله مع النصوص الأدبية، إبراز الصراع الطبقي الدائم الذي تحاول أثناءه كل طبقة ترسيخ القيم الثقافية التي تخدم مصالحها هي، وفي ذلك الصراع الطبقي تحدّد هذه

القوة أو السلطة power طبيعة العلاقات الاجتماعية، ومن ثمّ طبيعة المنتج الثقافي"[9]. وقد تناول كارل مانهايم Karl Mannheim هذا الجانب من التفكير الأيديولوجي قائلاً[10]:

"إنّ مفهوم الأيديولوجية يعكس اكتشافاً واحداً ينبثق من الصراع السياسي، وأقصد بذلك أنّ الجماعات الحاكمة تستطيع أن تصبح من خلال تفكيرها شديدة الارتباط المصلحي بموقف بحيث لا تعود، ببساطة، قادرة على إدراك حقائق بعينها قد تقوض معنى الهيمنة لديها".

إنّ قولتنا بنسقية الخطاب الأدبي تجعل من هذا الخطاب حدثاً ثقافياً يتوسل بجماليات النصوص من أجل صنع التحوّلات والانحرافات النسقية، ولهذا فإن "الخطاب الثقافي لا يتحقق وجوده بانفصامه عن جماليات اللغة والمعنى في النصوص الشعرية، وإنما يكتسب صفته الثقافية بفعل السياقات الجمالية والقيم الاجتماعية المنصهرة فيه"[11].

ولذلك، فإن "الوصف الملائم للأبنية النصية ذاتها جعلنا ندرك، كما يقول إيفانكوس، إن القراءة والمواضعة التاريخية - المعيارية، أو البحث الاجتماعي للحدث الأدبي لا يمكن تهميشها؛ لأن تلك الظواهر ليست "خارجة" عن اللغة الأدبية، ولأسباب أخرى"[12]. كما ذهب لوتمان I.Lotman في أحد أعماله حول مفهوم الأدب (1976) إلى أن الأدب بمثل ما هو قانون لغوي، فإنه قانون خارج اللغة أو المعيار، ويفهم على أنه عملية نفسية اجتماعية، تصف أو تمنح "تكافؤاً" للخطاب الفني، وهذا التكافؤ لا ينفصل عن العملية الاجتماعية للإنتاج والاستقبال[13].

إنّ قراءة النص الشعري في ضوء معطيات النقد الثقافي تسعى إلى استعادة القيم الثقافية والأيديولوجية المتوارية وراء الشكل الاستاطيقي بوصفه صيغة غير بريئة. ولأن النص بشكل عام يشكل "وحدة غامضة لهذه الصيغ الجمالية المنتجة، فإنّه يؤسس بناء على ذلك حالة من تحديد العلاقات المتناقضة والمتبادلة والمتصادمة بالنسبة للصيغ العامة المعطاة من خلال بنيته الدلالية"[14]. ولهذا يذهب إيجلتون إلى أن "صيغ الإنتاج الجمالية هذه في تحديدها الأساسي

لصيغ التمثيل الكلية للأيديولوجيا، تمثل نتاجاً مركّزاً للمدلولات الأيديولوجية التي تجسد نفسها نتاجاً للأنساق الأيديولوجية العامة، أي الأنساق التي تتمفصل بوصفها مدلولات في صيغة معينة[15].

وتأسيساً على هذا، فإن التشكيل الجمالي للنصّ الأدبي يتضمن في بنيته شيفرات نسقية مضمرة ذات أبعادٍ ثقافية وتاريخية ومؤسساتية. وبما أن الحقل الجمالي تصويري graphic، مباشر وفوري ومقتصد، كما يقول إيجلتون، فإنّه يعمل على الأعماق الغريزية والعاطفية، كما أنه يلعب أيضاً على السطوح الفعلية للإدراك ضافراً نفسه مع مادة التجربة التلقائية ومع جذور اللغة وإيماءاتها[16].

وأمّا حركة الأنساق المستترة فيما وراء التشكيل الجمالي، فإنّها تبدو محملة بالأفكار الأيديولوجية المتعارضة، والتي تعود في جوهرها إلى سياقاتٍ اجتماعية ومرجعيات ثقافية مؤطرة بقانون الزمنية. وفي ضوء هذا المفهوم المتحصل للعلاقة التضافرية الجذرية بين الجمالية والنسقية يتجلّى النسق بوصفه "ذا طبيعة سردية، يتحرك في حبكة متقنة، ولذا فهو خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائماً، ويستخدم أقنعة كثيرة أهمها قناع الجمالية اللغوية، إذ تمّر الأنساق عبر البلاغة وجمالياتها آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة الوارفة"[17]. وقد أشار بارسونز Parsons في إطار حديثه عن النسقية إلى أن "هذا النسق يرتكز على معايير وقيم، تشكل مع الفاعلين الآخرين جزءاً من بيئة الفاعلين[18]. كما افترض بارسونز أيضاً أنّ " هدف كلّ فاعل هو الحصول على أقصى درجة من الإشباع، وإذا ما دخل الفاعل في تفاعل مع آخرين، وحصل في ذلك التفاعل على الإشباع فذلك مدعاة لتكرار التفاعل"[19]. ولا غرو في أن فكرة الإشباع التي يتكلم عليها بارسونز تتساوق ومفهوم الهيمنة Hegemony كما طرحها الناقد الإيطالي أنطونيو غرامشي Antonio Gramsi.

فقد عرّف غرامشي الهيمنة بأنها "حركة التوازن" متضمنة العلاقات بين القوى المؤيدة والمعارضة لهذه النزعة أو تلك"[20]. وهذا يعني من منظور القراءة الثقافية أنّ النسقية في النص الأدبي تجسد في حقيقتها صورة الصراع الإنساني اللامتناهي بين فكرين أيديولوجيين متعارضين، يسعى كلّ منهما إلى

تحقيق الهيمنة الذاتية والنزعة السلطوية، والتمايز الطبقي عبر توظيف ميكانيزمات ثقافية تظهر إيجابيات الذات وعيوب الآخر. ولا شك في أنّ القراءة الثقافية بوصفها منهجية إجرائية ذات فاعلية في فحص المضمرات النسقية وكشف سيرورتها في البنى النصية، تجنح إلى قراءة هذه الأنساق في ضوء الظروف التاريخية والسياقات الاجتماعية التي أنتجتها، ولكنها في الوقت نفسه تسمح للفاحص الثقافي بأن يدمج أفقه الثقافي وزمنه التاريخي الآني مع تاريخ النص. أي أنّ الدراسات الثقافية "تحاول أن تقدم الوعي التاريخي - بما فيه التاريخ المفاهيمي، والسيكولوجي، والصيغ اللسانية، فضلاً عن الصيغ الاجتماعية - بحيث نشعر لأوّل وهلة بأنها بدون تاريخ"[21].

1 : 2 اللغة الشعرية وتحولات النسق في شعر أبي عيينة المهلبي (الإجراء):

أ - الأيديولوجيا ونسقية الهجاء

يشكل الهجاء السياسي ملمحاً بارزاً وظاهرةً مكثفة في شعر أبي عيينة بن محمد المهلبي بن أبي عيينة، ولا غرابة في ذلك إذا ما أدركنا طبيعة العلاقة المتوترة التي كانت تجمعه بابن عمه خالد بن يزيد المهلبي الذي قصر أغلب هجائه عليه. ويبدو أن سوء العلاقة بينهما قد أخذ بالتنامي، لا سيما بعد أن ولي خالد جرجان حيث "سأل يزيد بن حاتم أبا عيينة أن يصحبه ويخرج معه، ووعده الإحسان والولاية وأوسع له المواعيد، وكان أبو عيينة جندياً، فجرد اسمه في جريدته وأخرج رزقه معه، فلما حصل لجرجان أعطاه رزقه لشهر واحد واقتصر على ذلك، وتشاغل عنه وجفاه، وحاول أبو عيينة الوصول إلى حقه بالحسنى فأعياه ذلك، عندها هجاه وطعن عليه وبسط لسانه فيه وذكره بكل قبيح عند أهل عمله ووجوه رعيته..."[22].

وتجسد هذه القصة طبيعة الصراع القائم بين الحاكم والمحكوم، أو القائد/ خالد بن يزيد والجندي/أبي عينية. فقد حاول النسق الأول أن يفرض سلطته على الآخر بوصفه حضوراً متعيناً وهامشياً من خلال اتباع سياسة الاحتواء

والكلام المعسول بغية إقناعه للخروج مع الجيش، ومن ثمّ تنكّر الحاكم/ خالد بن يزيد لوعوده وتعهداته في الخطوة التالية، فأظهر خداعه ومراوغته ومماطلته، الأمر الذي جعل الجندي المهمش يرفض مبدأ الهيمنة الذي مارسه الحاكم القريب بحقه، ليتخذ من سلطة اللسان أداةً للتعريض بابن عمه المخادع، ووسيلةً لإعلان الذات وإثبات مركزيتها وفاعليتها في الوجود.

يقول أبو عيينة في هجاء ابن عمه خالد بن يزيد[23]:

بُحْ بما قد كنت تُخفيـ ـهِ وصرِّحْ لاخفاءَ[24]
ما على هذا عزاءٌ غلبَ الصبرُ العَزاءَ
وبدا الأمرُ المُغطّى كاشفاً عنه الغطاءَ[25]
خالدٌ كلّفني جُرْ جانَ ظُلماً واعتداءَ
خُطَّةٌ ما نلتُ منها طائلاً إلَّا العَناءَ[26]
خالدٌ لولا أبوهُ كانَ والكلبَ سواءَ
لَوْ كما يَنقُصُ يزدا دُ إذاً نالَ السَّماءَ
أنا ما عِشتُ عَلَيْهِ أسْوَأُ النّاسِ ثناءَ
إنَّ من كانَ مسيئاً لحقيقٌ أنْ يُساءَ[27]

ترصد هذه الأبيات حركة الصراع المحتدم بين الشاعر وابن عمّه، بحيث يتحوّل ابن العمّ القريب في رؤية الشاعر إلى آخر وخصم لدود، ومن هنا يرى الشاعر أن البوح بمثالب هذا الآخر وتعرية عالمه الزائف خير وسيلةٍ لإثبات الوجود الذاتي أمام ظلم السلطة وجبروتها "بح بما قد كنت تخفيه وصرّح,,.، وبدا الأمر المغطى,,.، خالد كلفني جرجان ظلماً".

ويحرص أبو عيينة، كما نرى، على إبراز جانب تفرّد الذات الشاعرة وقدرتها على كشف عيوب الآخر وسلوكه المخادع "كاشفاً عنه الغطاء"، ولهذا يضحي الهجاء عنده أداة فاعلةً ومؤثرةً في الإساءة إلى الخصم والتقليل من شأنه على الرغم من نزعة الحضور السلطوي لديه.

ونلحظ أن هجاء أبي عيينة يتحول إلى ضربٍ من الثورةِ على ممارسات الآخر:

خُطَّةٌ ما نلتُ منها طائلاً إلَّا العَنَاء

فالآخر يصبح مصدراً لعناء الشاعر، وبالتالي فإن الشاعر يتخذ من الهجاء وسيلة تطهيرية علّه يتخلّص بفعلها من مؤامرات خصمه.

لقد تمكن الشاعر من تفعيل لغة البوح أو ما يمكن تسميته بـ"سياسة القول" في مواجهة منطق الفعل السلبي الذي ينهجه الآخر/ المهجو. وقد أفضت هذه السياسة إلى صنع تحوّلاتٍ جذرية في عالم المهجّو، فهو، كما يبدو، يجرَّد من الرتبة الإنسانية ليحل في رتبة دونية بهيميَّة، ولا شكّ في أنَّ مثل هذه التحوّلات السالبة في عالم المهجوُّ تنقض مركزية حكمه/ سلطته، وتجعل صورة كبريائه مشوهة متلاشية:

خالدٌ لولا أبوهُ كانَ والكلبَ سواءَ
لَوْ كما يَنقُصُ يزدا دُ إذاً نالَ السَّماءَ

ولذا فإن صوت "الأنا" المتعالي سرعان ما يطغى في فضاء النّص، ليؤكد انتصار الذات على خصمها، وليعلي من قدر هذه الذات أمام سلطوية الآخر، وليثبت قدرة الهجاء/ سياسة القول على فرض هيمنتها وتحقيق صورة الذات الاستعلائية التي تسلب خصمها كلّ مقومات الحكم والوجود السلطوي.

إنَّ حضور الصوت الأنوي "أنا ما عشت" يفصح عن رؤية جديدة للأحداث والأشياء في إطار فكرة الصراع الثنائي بين الشاعر وابن عمه. فهذا الحضور الأنوي سرعان ما ينقض المعادلة التي يؤمن بها المهجّو الحاكم، إذ يتحوّل المركزي، كما تشي دلالة الأنا، إلى هامشيّ مجرّد من المعاني الإنسانية، كما يصبح الهامشي/ الشاعر حدثاً إحلالياً/ استبدالياً يعزّز حضوره بفعل إثبات صوت الأنا القائم على محو صوت الآخر وإلغائه، وبالتالي فإن هذه الأنا تأخذ منحى مدحياً احتفائياً ذا وظيفة غائية في الحياة، تهدف إلى تشويه صورة الآخر ونقض تمركزه بفعل الهجاء:

أنا ما عِشتُ عَلَيْهِ أسْوَأُ النّاسِ ثناءَ
إنَّ من كانَ مسيئاً لحقيقٌ أنْ يُسَاءَ

إنّ تحوّل الشاعر من حالة الصمت التي أشار إليها في مفتتح النص "بح بما قد كنت تخفيه" إلى مشهد الصوت المنفعل الماثل في نهاية النصّ، يشي بفداحة الإحساس بالظلم الذي بات يستشعره أبو عيينة في ظل علاقته بابن عمه، وقد دفعه هذا الإحساس السلبي إلى تكريس لغة الهجاء بوصفها أداةً ناقضة وهادمة تؤثر في الآخر/ الخصم، وتجعل المدح في حياته مديحاً زائفاً، ومديحاً مدبَّجاً بألفاظ الهجاء والإساءة:

أنا ما عِشتُ عَلَيْهِ أسْوَأُ النّاسِ ثناءَ

ويمضي أبو عيينة في هجاء ابن عمه بلغةٍ انفعالية بوحية تكشف، لأول وهلة، ما يضمره لخصمه من حقدٍ وشعور متنامٍ بالكره. يقول أبو عيينة في قصيدة هجائية يفتتحها بمقدمة غزلية[28]:

مالي اصطفيتُ على التعسّفِ خالداً واللهِ ما أنا بعدها بأريبِ[29]
تبّاً لصحبةِ خالدٍ من صحبَةٍ ولخالدِ بن يزيد من مَصْحوبِ
يا خالدُ بنُ قبيصةَ هيَّجْتَ بي حَرْباً فدونك فاصطبر لحروبي
لما رَأيتُ ضميرَ غِشّكَ قد بَدا وأبيتَ غيرَ تَجهُّمٍ وقطُوبِ
وعَرَفتُ منك خلائقاً جَرَّبتُها ظَهرَتْ فضَائِحها على التّجريبِ
خلَّيتُ عنك مَفارقاً لك عن قِلىً ووهبْتُ للشيطانِ منك نصيبي[30]
فَلَئن نظَرْتُ إلى الرُّصافةِ مرّةً نَظَراً يُفرِّجُ كُرْبةَ المكروبِ
لأُمّرقنَّكَ قائماً أو قاعداً ولأروِيَنَّ عليك كلَّ عجيبِ
وَلَتأتِيَنَّ أباكَ فيك قصائدٌ حَبَّرْتُها بتشكُّرٍ مقلوبِ
وَلَيُنشِدَنَّ بها الأَنامُ قصيدةً ولَتُشْتَمنَّ وأنتَ غَيرُ مَهيبِ
ولأُوذِيَنَّكَ مثلما آذيتَني ولأُشْلِيَنَّ على نعاجِكَ ذيبي[31]

تعكس هذه الأبيات صورة للذات الإنسانية القلقة على وجودها بعد أن

أوصلتها علاقتها بالآخر السلبي إلى درجة كبيرة من الندم والإحباط. وتتجلى ضدية العلاقة بين الشاعر وابن عمه بشكل واضحٍ من خلال تركيز الشاعر على تكثيف ضمير الأنا، الذي يؤكد حرص الشاعرً على أسطرة الفعل البطولي المتمثل في الهجاء في مواجهة ضمير الأنا/ الخصم، الذي يضحي في رؤية الشاعر هدفاً للسخرية والانتقام.

لقد أعلن الشاعر، كما نلحظ، ندمه على صحبة خالد بن يزيد بلغةٍ استنكارية مشحونة بالتوتر والانفعال؛ لأن تلك الصحبة لم تكن سوى علاقةٍ وهمية زائفة جعلت الشاعر يقع ضحية لسلطة الآخر، في ظل غياب منطق التعقل والحذر من خداع ابن عمه " والله ما أنا بعدها بأريب".

ومن هنا فإن حالة اليأس والندم التي كان الشاعر قد بلغها في إطار علاقته الزائفة بابن عمه، دفعته إلى إشهار صوت الذات الرافض لهذه الصحبة المؤسسة على مبدأ الخديعة. ولذلك فإن الشاعر سرعان ما لجأ إلى تأجيج رحى الصراع مع الآخر، لا سيما بعد تمكنه من تعرية سلوكيات الآخر اللاأخلاقية، وخروجه على القيم النبيلة التي يفترض بالصحبة أن تسعى إلى تكريسها واقعاً عملياً بعيداً عن الغش والتشكل والاصطناع.

إن أبا عيينة، كما نلحظ في هذا الأبيات، يحاول أن يؤسس لنموذجٍ إنساني مثالي يتخذ من الصحبة الحقة والسلوك الإنساني القويم مثلاً سامياً في الحياة، ولأنه يؤمن بهذا المبدأ إيماناً عميقاً؛ فقد سارع إلى تفكيك عرى تلك الصحبة الزائفة التي كشف واقعها بعد فوات الأوان مع ابن عمه خالد بن يزيد:

خلَّيتُ عنك مفارقاً لك عن قِلىً ووهبْتُ للشيطانِ منك نصيبي

إنَّ رؤية أبي عيينة لتجربة الصحبة مع ابن عمه جاءت رؤية تقييمة سلبية، إذ إنّه أدرجها في إطار العمل الشيطاني " ووهبت للشيطان منك نصيبي". ولا غرابة في ذلك ما دامت هذه التجربة في حد ذاتها توظف أساليب شيطانية مرواغة من قبل الآخر، بغية تحقيق حالة الاستحواذ السلطوي عليه.

ولهذا فقد كان أبو عيينة مدركاً لما يعتمل في جوانية الآخر من مؤامرات

وحيل للإيقاع به، كما أيقن أنّ ما يمّر به من محنةٍ أصبح أمراً مؤّرقاً ومؤلماً بالنسبة له، لأن الآخر يتوسّل بالمثل السامي الجميل "الصحبة"، ويتخذه أداةً قمعية مخاتلة تهدف إلى قتل الشاعر والإساءة إليه.

لقد اقترنت الصحبة عند الشاعر بفكرة الشر أو العمل الشيطاني كما ألمحنا، لذا فإنّ مواجهة الواقع الجديد تستأهل حضور قوةٍ ينفذ الشاعر من خلالها إلى تخليص الذات من عقدة الأزمة النفسية، بما تضمنته من أساليب خادعةٍ وصادمة، ومن ثمّ إعادة بناء هذه الذات مرّة أخرى لمواجهة سلطة الآخر.

وقد اتضحت للمتلقي صورة الذات الخارجة من دائرة الولاء للآخر، والواثقة بقدرتها على تغيير الواقع استناداً إلى منطق القول والفعل في الأبيات الخمسة الأخيرة على وجه التحديد. ومن اللافت للنظر في الأبيات الأخيرة أن الشاعر بات يأخذ على عاتقه مسئولية الإطاحة بالآخر/ خالد بن يزيد وتقويض سلطته، إذ نلحظ أنّ هذا الهدف المعلن أصبح يستغرق الزمن الآني والمستقبلي كما تدل الصيغ الفعلية التالية: " لأمزقنك...، ولأروين...، ولتأتين...، ولينشدنّ...، ولأوذينك...، ولأشلِينّ..." .

ويزادُ على ما تقدم، أن هذه الصيغ الفعلية توحي، والحال هذه، بحقيقة التحرك الإنساني الدائب الذي لا يتوقف حتى إنجاز المهمة، لذا فقد جاء وعي الشاعر لهذا الأمر في إطار نظرةٍ ثاقبة في التعامل مع معطيات الواقع " فلئن نظرت إلى الرصافة مرّة,,." ، كما حرص الشاعر على إلزام نفسه بإنجاز مهمة التفوق على الآخر، من خلال حدث القسم الذي يتحول هو الآخر إلى صيغة طقسيّةٍ تطهيرية لا بدّ من استكمال شروطها حتى يتحقق حلم الشاعر.

ويتمظهر لنا في صيغ الأفعال السابقة صوت الأنا الذي يتحوّل إلى نسقٍ تدميري لمنجز الآخر، إذ يمكن رصد أفعال هذا النسق وتحرّكاته في الصراع مع الآخر وفق الخطاطة التالية:

(الشاعر) ← لأمزقنك... ← استهداف جسد الآخر/ الموت الجسدي.

لأروين... ← تشويه ذكر الآخر/ خمول ذكره، واستحداث الدهشة والانفعال في حياته.

لتأتين... ← ممارسة الخداع (المعاملة بالمثل) المدح المخاتل: الهجاء المضمر.

لينشدنّ... ← استقطاب الجماهير، والظفر برأيها في مواجهة الخصم.

لتشتمن... ← القدح واحتقار الآخر، الانهزام المعنوي باستلاب كرامة الآخر، وتقويض مكانته السلطوية والاجتماعية.

لأوذينك... ← الأذى النفسي/ تطهير أذى الذات (الشاعر)، بفعل تدمير الآخر والإساءة إليه (تحول نسقي).

لأشلين... ← لذة الانتصار، وتحوّل السلطة.

إنّ تهديد الشاعر لخصمه جاء مرتبطاً بلغة هجائية استفزازية تنم على قصدية واضحة ومفتعلة، تهدف إلى خلق تحوّلاتٍ سالبة في عالم المهجوّ، الأمر الذي يجعل صوت الأنا الشعري مركزاً فاعلاً ومهيمناً في حدث الصراع، مما يجّرد الآخر/ خالد بن يزيد من خاصية التفرد السلطوي، بفعل تمرد الذات الشاعرة وسعيها الدائب إلى تأليب الجماهير ضدّ سلطة الآخر.

ويمكننا القول إنّ قلق الشاعر من العلاقة بالآخر الزائف كان متوقعاً منذ بداية النص. فقد عبّر الشاعر في الأبيات السبعة الأولى من القصيدة عن حلم بات يراوده في ضوء علاقته بمحبوته "دنيا"، وهو هاجس يتعلق برغبة الشاعر

الجامحة في تأسيس حالة من "الاصطفاء" مع عالم المحبوبة تقوم على الصدق والوفاء والصفاء. وقد قال الشاعر في ذلك مخاطباً دنيا[32]:

دُنيا دعوتك مُسمِعاً فأجيبي وبما اصطفيتك في الهوى فأثيبي[33]
دومي أَدُمْ لك بالصفاءِ على النَّوى إني بعهدِكِ واثقٌ فِثِقي بي[34]
ومن الدليلِ على اشتياقي عبرتي ومشيبُ رأسي قبلَ حينِ مشيبي
أبكي إليك إذا الحمامَةُ طرَّبتْ يا حُسْنَ ذاكَ إليَّ من تطريبِ
تبكي على فنَنِ الغصَونِ حزينةً حزْنَ الحبيبةِ من فراقِ حبيبِ
وأنا الغريبُ فلا أُلامُ على البُكا إنّ البُكا حَسَنٌ بكلّ غريبِ
أفلا يُنادى للقُفُولِ برحْلَةٍ تشفي جَوًى من أنفُسٍ وقلوبِ[35]

تبدو صورة الاصطفاء التي يتمناها الشاعر في إطار علاقته بدنيا، نموذجاً مثالياً مغايراً للنموذج الاصطفائي الذي مرّ به في علاقته مع خالد بن يزيد. ولكن على الرّغم من استفاضة الشاعر في توصيف هذه الحالة النموذجية التي تربطه بدنيا، فإنّ لغته تشي بطريقة إيمائية إضمارية بتخوفات الشاعر من حدث الانقلاب السلبي في هذه العلاقة، مما يشكل إرهاصاً أولياً بهاجس القلق الذي بات يسيطر على فكر الشاعر منذ مفتتح النص إلى منتهاه، خوفاً من الدخول في علاقةٍ ظاهرها المودة والحبّ، وباطنها المكر والخديعة.

وبناء على ذلك، فإنّ تأكيد الشاعر على ديمومة العلاقة مع دنيا، ومن ثمّ حرصه على استمرارية إيجابيتها جاء مشروطاً كما يبدو في قول الشاعر:

دومي أَدُمْ لك بالصفاءِ على النَّوى إني بعهدِكِ واثقٌ فِثِقي بي

فالشاعر يريد من محبوبته علاقةً متكافئة ومؤسسة على قيم إنسانية نبيلة، بحيث يبذل طرفا العلاقة (الشاعر ← المحبوبة) كل ما بوسعهما؛ من أجل الحفاظ على علاقة حميمية ثابتة لا تغيرها المصالح والمبادئ الزائفة. وقد قدّم الشاعر نفسه تصوراً دائماً لصورة البذل الإنساني التي يجسدها البطل الفادي/ العاشق المثال قصد تحقيق حالة الانسجام في العلاقة الإنسانية، ولا أدلّ على ذلك من حدث التعلق بالآخر/ المحبوبة والحنين إليها كما يبدو ذلك في المشهد

البكائي الذي يحرص الشاعر على تأديته، بوصفه تعويذة تحمي العلاقة الإنسانية من التشتت والانمحاء في ظل إحساس الشاعر المتنامي بحالة الاغتراب:

وأنا الغريبُ فلا أُلامُ على البُكا إنّ البُكا حَسَنٌ بكلّ غريبِ

ويركز الشاعر في حديثه على فكرة الحب المقدّس الذي يجسد نموذجاً للتجربة الإنسانية الفريدة في الفكر الإنساني، بوصفها فكرة إنسانية تجسد صورة فناء الذات من أجل الآخر وتماهيها معه؛ لكي ينفي من مخيلته فكرة التضاد النسقي التي سيطرت على فكره في ضوء علاقته بابن عمّه. فهو، كما نرى، يضحي بشبابه (زمن الفعل البطولي) من أجل تحقيق لذة الوصل والشوق مع المحبوبة:

ومن الدليلِ على اشتياقي عبرتي ومشيبُ رأسي قبلَ حينِ مشيبي

كما أن الشاعر يريد لهذه العلاقة ذات البعد القيمي أن تكتسب حضوراً زمنياً غير متناهٍ، أي أن الشاعر يعمد إلى نمذجة مثل هذه التجربة وجعلها نموذجاً أعلى في الحياة، وهذا ما يتجلّى بطريقة ما من خلال توظيف الشاعر لأسطورة العود الأبدي أو البحث عن الآخر المفقود/ ظل الأنا، إذ تشير الحكاية إلى أن " فرخ الهديل. . ./ساق حرّ وهو فرخ على عهد نوح عليه السلام مات عطشاً وضبَعهُ، أو صاده جارحٌ من الطير فما من حمامة إلّا وهي تبكي عليه "[36]. وهذا ماثلٌ في قول أبي عيينة:

أبكي إليك إذا الحمامَةُ طرَّبتْ يا حُسْنَ ذاكَ إليَّ من تطريبِ
تبكي على فنَنِ الغصونِ حزينةً حزْنَ الحبيبةِ من فراقِ حبيبِ

ويشكل مفهوم الأخوّة كما يطرحه أبو عيينة عتبة نصية فاعلة يوظفها الشاعر في التعبير عن الحسّ المأساوي الناجم عن علاقته بابن عمه خالد بن يزيد، مثلما يتخذها منطلقاً لتكريس سلطة الهجاء في حياة الآخر. يقول أبو عيينة[37]:

على إخوتي منّي السلامُ تحيةً تحيّةَ مُثْنٍ بالأُخُوَّةِ حامِدِ[38]
وقُل لهمُ بعدَ التحيَّةِ أَنْتُمُ بنفسي ومالي من طريفٍ وتالِدِ[39]

وعزَّ عليهم أنْ أقيمَ ببلدةٍ أخَا سَقَمٍ فيها قليلَ العَوائِدِ[40]
لئِن ساءَهم ما كانَ من فِعْلِ خالدٍ لقَدْ سرَّهمُ ما قَدْ فَعَلْتُ بخَالِدِ
وقَدْ علمُوا أنْ ليسَ منِّي بِمُفْلِتٍ ولا يومُهُ المسكينُ مني بواحِدِ
أَخالِدُ لا زالَتْ منَ اللهِ لَعْنَةٌ عليكَ وإن كنْتَ ابن عمّي وقائدي
أخالِدُ كانتْ صُحْبَتيكَ ضَلالَةً عَصَيْتُ بِها ربّي وخالَفْتُ والدي
وأرسَلَ يَبْغي الصُّلْحَ لمَّا تكَنّفَتْ عوارِضَ جَنبيْهِ سياطُ القصائدِ[41]
فأرْسَلْتُ بعد الشرِّ أني مُسالِمٌ إلى غيْرِ ما لا تشتهي غيرُ عائِدِ

يرتبط معنى الأخوة في رؤية الشاعر بفكرة السّلم/ السلام، إذ تصبح الأخوة حسب هذه الرؤية فعلاً ممدوحاً، وتجربة إنسانية تمجد صورة التآخي الإنساني بوصفها قيمةً صانعة للحياة.

ونلحظ الشاعر في هذا النصّ يركز على فكرة الفداء من خلال تشكيل صورة البطل الفادي، الذي يقدم نفسه وماله قرباناً لقاء ديمومة هذه الأخوة:

وعزَّ عليهم أنْ أقيمَ ببلدةٍ أخَا سَقَمٍ فيها قليلَ العَوائِدِ

وتجدر الإشارة إلى أن فلسفة التضحية من أجل الأخوّة، كما يطرحها الشاعر في النص، ليست مقصورةً على طرفٍ دون آخر، ولكنها تتجذّر في النفس الإنسانية بوصفها إحساساً جمعياً بالمسئولية، بغية خلق عالم إنساني متوحد ضدّ قيم الشر. وقد بدت صورة التعاون الإنساني بين الشاعر وإخوته من أجل تأسيس العالم الإنساني الجديد، من خلال فكرة الفداء التي أشرنا إليها سالفاً؛ إذ لحظنا كيف أن الشاعر آثر إخوته على نفسه بالمال والنفس، وهاهم الإخوة أنفسهم يظهرون بصدق جانب الحزن على فراق الشاعر لهم، ومن ثم إظهار صورة الرفض المطلق للممارسات التي يصطنعها الآخر/ خالد بن يزيد ضد الشاعر:

وعزَّ عليهم أنْ أقيمَ ببلدةٍ أخَا سَقَمٍ فيها قليلَ العَوائِدِ
لئِن ساءَهم ما كانَ من فِعْلِ خالدٍ لقَدْ سرَّهمُ ما قَدْ فَعَلْتُ بخَالِدِ

لقد تمكن الشاعر من الوصول إلى حالة الاندغام بالجماعة "الإخوة" وكأنه يحاول في هذا الصنيع أن يستقطب المجموع ويظفر بموقفه في مواجهة النسق المضاد. ولذلك فإن هجاء الشاعر للآخر بات فعلاً مستحسناً في رؤية الجماعة، وباعثاً لحالة الفرح والسرور على حد تعبير الشاعر "لقد سرهم ما قد فعلت بخالد".

إن هجاء الشاعر لابن عمه جاء مشفوعاً برؤية جماهيرية سلبية تجاه خصم الشاعر، وبالتالي فإن هذا الموقف الجمعي يمنح الشاعر جرأة على تهديد خصمه "وقد علموا أن ليس بمفلت مني"، ومن ثم تجاوز سلطته وإظهار الاستعلاء عليه كما يبدو في ألفاظ الهجاء المقذع في هذين البيتين:

أَخالِدُ لا زالَتْ منَ اللهِ لَعْنَةٌ عليكَ وإن كنْتَ ابن عمّي وقائدي

أخالِدُ كانتْ صُحْبَتيكَ ضَلالَةً عَصَيْتُ بِها ربّي وخالَفْتُ والدي

يمثل تكرار النداء "أخالد" إشارة سيميائية مشحونة بمعاني التوتر والغضب والانفعال عند الشاعر؛ إذ يحاول الشاعر، عبر هذا الأسلوب، أن يؤسس لمفاهيم ذات أبعاد تحريمية تفرض على الآخر قانون العزلة والهامشية.

فالشاعر، كما يبدو، يوظف صيغة الدعاء "لازالت من الله لعنة عليك"، بوصفها طقساً دينياً تعزيمياً يحرم الخصم ويجرده من خاصية حضور البعد السلطوي بفعل الطرائق الآتية:

أولاً: الدعاء بطرد الآخر من رحمة الله، بحيث يصبح الطرد حدثاً تحريمياً ينزل الخصم منزلة شيطانية.

ثانياً: تحريم النسب أو القرابة على الآخر، فضلاً عن وصف سلطته بأنها انتهاك للمحرمات "وإن كنت ابن عمي وقائدي".

ثالثاً: تحريم الصحبة على الآخر، بوصفها ضلالة وتجاوزاً للقيم الدينية والخلقية "عصيت بها ربي وخالفت والدي".

وبعد أن يمارس الشاعر هذه الطقوس على تعددها (الهجاء، والدعاء، والتحريم) بحقّ المهجوّ، فإنه يصل إلى نتائج مجدية تعيد الآخر المهجو إلى

دائرة الصواب. ولهذا فإن سلطة الهجاء أدت وفق رؤية الشاعر وظيفتين نفعيتين، أولاهما تتمثل في هذا الحسّ الإنساني المتمثل في رغبة الآخر/ الخصم بالصلح بسبب "سياط القصائد"، التي شكلت قوة قمعية قهرية جعلت المهجو يرعوي عن ممارساته السياسية الخاطئة تجاه ابن عمه، مما أيقظ جانب التعقل لديه:

وأرسَلَ يَبْغي الصُّلْحَ لمَّا تكَنّفَتْ عوارِضَ جَنبيْهِ سياطُ القصائدِ

وثانيهما، تبين أن الشرّ في فكر أبي عيينة لا يمكن أن يجابه إلا بالشرّ؛ إذ إنه يغدو في مثل هذه الحالة وسيلةً تهذيبية تهدف إلى حفظ كيان الذات من شرّ النسق المضادّ، ومن ثمّ اللجوء إلى توظيف الممكن السلطوي/ الهجاء في حال تمادي الآخر وتجاوزه للقيم والأعراف الإنسانية. وبهذا يصبح الهجاء ممارسة منطقية واعية تخمد تمرد الآخر، وتجبره على الخضوع لإرادة المجموع، والانخراط في دائرة الأخوة الإنسانية القائمة على مفهوم السلم/ السلام الذي أشار إليه الشاعر في مفتتح النص:

فأرْسَلْتُ بعد الشرِّ أني مُسالِمٌ إلى غيْرِ ما لا تشتهي غيرُ عائِدِ

ويبدو أن أبا عيينة يوظف الحضور الجمعي في قصائده الهجائية، بوصفه حيلةً ثقافية وأداة نسقية ينتوي بفعلها تدمير سلطة الخصم من خلال خلق حالة من التوحد بين صوت الشاعر/ الهجاء وصوت الجماهير/ التأييد، مما يسهم في توليد الإحباطات اللامتناهية في نفسية الخصم. يقول الشاعر مخاطباً أصحابه[42]:

دعوني وإيَّا خالدٍ بعد ساعةٍ سيحمِلُه شِعري على الأبْلَق الأغَرْ[43]
كأني بِصِدْقِ القَوْلِ لمَّا لقيتهُ وأعلمْتُهُ ما فيه ألقَمْتُهُ الحَجَرْ
دنِيءٌ بهِ عن كلِّ خَيْرٍ بلادَةٌ لِكُلِّ قَبِيْحٍ عَنْ ذراعَيْهِ قَدْ حَسَرْ[44]
لَهُ مَنْظَرٌ يُعمي العيونَ سماجَةً وإنْ يُختَبر يوماً فيا سوءَ مُخْتبَرْ
أأَطْلُبُ بعدَ اليومِ صحَبةَ خالدٍ جَحَدْتُ إذاً ما أنْزَلَ اللهَ في السُّوَرْ
أبَوكَ لنا غَيْثٌ نَعيشُ بوبْلِهِ وأنْتَ جرادٌ ليس يُبقي ولا يَذَرْ[45]
لَهُ أثَرٌ في المَكْرُماتِ يُسرُّنَا وأنتَ تُعفِّي دائماً ذلك الأثَرْ[46]

تُسِيءُ وتمْضِي في الإساءَةِ دائِباً فَلا أَنْتَ تَسْـتَحِي ولا أنتَ تَعْتَذِرْ
لقد قُنِّعَتْ قَحْطانُ خِزْياَ بخالِدٍ فهل لكِ فيه يُخْزِكَ اللهُ يا مُضَرْ؟

لقد تقدّم هذه الأبيات ثلاثة عشر بيتاً تصور في مجملها معاناة الشاعر بعد سفره مع ابن عمه وقائده خالد بن يزيد إلى جرجان. وقد افتتح الشاعر قصيدته بالحوار مع الصحب/ الجماعة مطلقاً تساؤلاته العميقة حول المصير الذي آل إليه، وباحثاً عن إجابة جماعية محددة لطبيعة هذا الوجود أو المصير؛ لأن الشاعر أضحى حائراً بين شعورين ضدّين متصادمين في رؤيته، الأول يتعلق بحلمُ الشاعر بالقفول والحنين إلى الموطن الأصيل/ البصرة، والثاني يمثل صورة الإحساس بالفجيعة والاغتراب في حدود المكان اللامرغوب/ جرجان[47]:

ألا خبّروا إن كان عندَكُمُ خَبَرْ أنقفُلُ أم نثوي على الهمّ والضّجَرْ

وبين هذين الشعورين المتناقضين تتوزع رؤية الشاعر للوجود بمستوياته المكانية والزمانية والإنسانية، فالمكان الجديد/ جرجان يقترن عند الشاعر بحضور الزمن الليلي المفعم بالمآسي والهموم، إذ إن هذا الزمن المأساوي سرعان ما يلقي بظلاله السالبة على حياة الشاعر نفسه؛ فهو يفقد حضور المكان الماضوي الجميل بما فيه من نعمةٍ وسعادةٍ وجمال، مثلما يفقد في الوقت نفسه صفة الحضور الإنساني في إطار المكان الحلم، وما يتأسس على هذا الحضور من علاقات إنسانية قائمة على معاني النبل والصدق والسمو[48]:

فيا نفسُ قد بُدِّلْتِ بؤساً بنعمةٍ ويا عينُ قد بدِّلْتِ من قَرَّةٍ عِبَرْ
وفتيانُ صِدْقٍ هَمُّهُم طَلبُ العُلا وسيماهُمُ التحجيلُ في المجدِ والغَرَر[49]
لعمري لقد فارقتهُم غيرَ طائعٍ ولا طيّبٍ نَفْسَاً بذاك ولا مُقِر
فيا نَدَمي إذْ ليْسَ تُغني ندامتي ويا حَذَري إذْ ليْسَ ينفَعُني الحَذَرْ

إنّ إحساس الشاعر بالمفارقة الحادّة بين الزمن الماضوي الجميل بإنسانه ومكانه/ البصرة "فتيان صدق" والزمن الآني السلبي/ على صعيد المكان والإنسان/ جرجان، خالد بن يزيد، ولّد في نفسه سلسلة من الإحباطات

المتنامية، التي تجسد تجربة الفقد في حياة الشاعر. فالواقع الجديد المؤلم أصبح مؤشراً دالّا على تلاشي الجميل (المكان، والزمان، والإنسان) عند أبي عيينة. ولا شك في أن الإنسان السلبي/ خالد بن يزيد بافتعاله لمثل هذا السلوك مع الشاعر، وبتجاوزه القيم الأخلاقية السامية في الحياة جعلته في نظر الشاعر محرّكاً فاعلاً، ونواة مركزية في استحداث التحولات الزمانية والمكانية في عالم الشاعر.

فالشاعر، كما يقول في مخاطبة الصوت الأنثوي، لم يترك عالمه الحالم الجميل بإرادته، وإنما جاء رحيله عن ذلك العالم حتمياً بفعل مأساوية القدر(50):

وقائلـــة: ماذا نأى بك عنهمُ فقلتُ لها: لا علمَ لي فسَلي القدَر

فالصوت الأنثوي في هذا الحوار يرمز إلى النفس اللوامة، التي يجردها الشاعر ويموضعها من أجل الكشف عن صورة الندم التي باتت تسيطر عليه في الواقع القهري الجديد. ولهذا، فقد شرع الشاعر في توظيف مجموعة من التقانات الأسلوبية والصورية، كالحوار والنداء والتشخيص personification التي سمحت له بأنسنة اللاممكن "النفس، والعين، والسفر...إلخ"، وإقامة علاقات حوارية معه تكشف في حيثياتها حقيقة العناء الجسدي والقتل المعنوي الذي سببه النسق المضاد للشاعر؛ وكأن الشاعر عندما يؤدي حواریاته مع هذه المعنويات يحاول موضعتها وأنسنتها؛ لتكون شواهد حقيقية على ما يمارسه النسق السلطوي من عقابٍ وتعذيب بحقّ الشاعر. لقد حضت ممارسات الآخر السلبي الشاعر على اتخاذ الهجاء أداةً لكشف العيوب النسقية الزائفة في حياة هذا الآخر/ خالد بن يزيد، وثقافة يستطيع من خلالها ترميم الذات وإعادة تكوينها بعد حالات التشرذم والإحباط والفقد، وهذا ما نلمسه لأوّل وهلة في هذه النبرة الحادّة الواثقة، التي تكشف للمتلقي صورة البطل القادر على مواجهة نسقه الضدي، ومن ثم التصدي لحيله ومراوغاته:

دعوني وإيّا خالدٍ بعد ساعةٍ سيحملهُ شعري على الأبْلقِ الأغرْ

إنَّ قولة الشاعر "سيحمله شعري على الأبلق الأغر" تشكل جملة ثقافية

محملة بالروح الأسطورية، لأن هذه الجملة تضمر في شيفرتها إشارة إلى الطقسية التي تمارسها الجماعة تجاه الفرد "الغدّار" الخارج على المنظومة الخلقية في المجتمع، إذ تشير الحكاية إلى أن "العرب كانت قديماً تجعل الرجل الغدّار يركب فرساً على هيئة مقلوبة، ويطاف به على مرأى من الناس أيام الحج، بعد أن توقد له نار تسمّى نار الغدر، ويرفع له لواء في سوق عكاظ ليعرفه الناس ويجتنبوه"[51].

وهكذا فإن أبا عيينة يوظف هذه الحكاية الأسطورية/ التاريخية ويتناصّ معها؛ فهو يرى في صورة الرجل/الغدار معادلاً موضوعياً لابن عمه خالد، الذي تجاوز بتسلطه وظلمه كلّ المحرمات والأعراف الاجتماعية في التعامل مع الشاعر. لذا فإن صورة خالد بن يزيد من وجهة نظر الشاعر تتساوق وصورة الرجل الغدار في الحكاية الأسطورية، ومن ثم فإن خالد بن يزيد يستأهل من وجهة نظر الشاعر، عقاباً جماعياً يوصله إلى مرحلة الاغتراب والاضطهاد، بعد تعرية مساوئه وعيوبه أمام الملأ من خلال الهجاء.

ويشكل الهجاء عند أبي عيينة ثقافة وسياسة قولية أوصلت النسق المضاد إلى لحظة الاعتراف بعيوب الذات، ومن ثمّ الوقوف مليّاً أمام زيف السلطة وواقع الحال:

كأني بِصِدْقِ القَوْلِ لمَا لقيتُه وأعلمْتُهُ ما فيه ألقَمْتُهُ الحَجَرْ

إن المشكل الحقيقي الذي يواجهه الشاعر في علاقته بابن عمّه ينحصر في إطار الأزمة الأخلاقية، إذ يتحول الآخر/ خالد بن يزيد إلى نسق سلبي بفعل تمرُّده على قيم المجموع، مما يجعله رمزاً لفكرة الشرّ في الحياة. لذا فإن فكرة الهجاء، في ثقافة الشاعر، تمثل قيمة سلطوية مجدية في مجابهة الشرّ، وكأن الشاعر يريد أن يبرهن أن الشرّ في الحياة لا يدفع إلّا بالشر، عبر توظيف سياسة الهجاء المقذع القائمة على افتعال الشرّ.

فالممارسات والأفعال التي ارتكبها خالد بن يزيد تنتمي في حقيقتها إلى عالم الشرّ، وبالتالي فإن هذه الممارسات السلطوية تستحق خطاباً يفضح نسقيتها، ويكشف حالة الإسفاف الخلقي الذي بلغه النسق المركزي المحرّك للشر:

دنِيءٌ بهِ عن كلِّ خَيْرٍ بلادَةٌ لِكُلِّ قَبِيْح عَنْ ذراعَيْهِ قَدْ حَسَرْ
لَهُ مَنْظَرٌ يُعمي العيونَ سماجَةً وإنْ يُختَبر يوماً فيا سوءَ مُخْتبَرْ

فهذه الصفات التي يضفيها أبو عيينة على المهجو علامة على التحوّل القيمي/ السلطوي - الخلقي في عالم الآخر، إذ إن انهيار القيمة الخلقية يسهم حتماً في انهيار سلطة الآخر، ومن ثمّ حدوث الانقلاب المفاجئ من مرحلة القوة/القيادة/ العلو إلى مرحلة الانحطاط والدنوّ، والابتعاد عن المناقب الحميدة "دنيء به عن كل خير بلادة. . . " .

ومن الصور الدالة والموحية بسوداوية النسق المضاد في الواقع الإنساني وفقاً لرؤية الشاعر، هذه الصورة القاتمة التي يرسمها الشاعر لنسقه الضدي:

لَهُ مَنْظَرٌ يُعمي العيونَ سماجَةً وإنْ يُختَبر يوماً فيا سوءَ مُخْتَبَرْ

فالمهجو يشكل عمىً للآخرين في حالة النظر إليه، أي أنّ منظره على الرغم من تفوقه السلطوي يبعث على التقزز والتشاؤم، إذ تنعدم الرؤية أو ينتفي الإحساس الإنساني بنعمة النور/ بما هو مصدر الحياة والإبصار عند كلّ من يحاول الاتصال بهذا النسق أو التعامل معه؛ ولعلّ هذه الصورة سرعان ما تحيل المتلقي إلى فكرة المسخ كما تتمثل في أسطورة ميدوزا Medusa التي تحوّل كل من تنظر إليه من البشر إلى حجر[52]، وفي ذلك دلالة مضمرة على حالة العدمية التي تصيب الإنسان بسبب أنساق الشر.

وما من شك في أنّ تجربة الشاعر السلبية بما فيها من تحوّلات طارئة، جعلته ينظر إلى ابن عمه بوصفه نسقاً مدمّراً لأسباب الحياة؛ فصداقة الآخر/ خالد بن يزيد تمثل في وعي الشاعر تجربة قاسية كادت تودي بالشاعر إلى حتفه، ولهذا فإننا نلحظ الشاعر يطلق صرخةً مدويّة ينكر فيها هذه الصحبة، ويعلن توبته من العودة إليها تارة أخرى "أأطلب بعد اليوم صحبة خالد. . . " . كما أن صورة الآخر تقترن في ذهن الشاعر، كما أشرنا، بالموت؛ فهو يدمّر ما أسسه الآخرون من قيم مثلى في الحياة، إذ إنّه لم يعد بطلاً مثالياً يكرّس مفهوم العطاء / الكرم الذي جعل والده رمزاً للخلود والحياة في ذاكرة الناس" أبوك لنا غيث نعيش

بوبله,,. ، له أثرٌ في المكرمات يسرّنا. . "، وإنّما جعل صورة الخير مغيبة في الحاضر، نتيجة حرصة على ديمومة الأفعال السيئة.

ومن هنا فإنّ اتهام الشاعر لابن عمّه بالقصور عن المكرمات كما يوحي بذلك ضمير "الأنت" :

. . . وأنت جرادٌ ليس يبقي ولا يذر

. . . وأنت تعفي دائماً ذلك الأثر

جاء اتهاماً مرتهناً بصدقية الوصف؛ لأنه نابع في جوهره من إحساس الشاعر بالمفارقات اللامتوقعة؛ إذ إنّه من المركوز في الثقافة الإنسانية أن الحياة أو المفردات الرامزة لها تولِّد حياةً جديدة تتميز بالعطاء وصفة التجدّد، بيد أن دهشة المفارقة تتجلّى بوضوح ماثل يشوبه التوتر والانفعال لدى الشاعر،عندما يكتشف أن صورة الحياة (الأب/ الغيث/ السرور/عالم الخصب)، تولد موتاً وعفاء/ خالد بن يزيد/ الجراد/ التعفية/ عالم الموت.

إن سلطة الآخر أصبحت في رؤية الشاعر نزّاعة بفعل حركيتها الدائبة "تسيء وتمضي في الإساءة دائباً" نحو صنع المفارقات السلبية التي تجعل من الآخرين ضحية لها، وقد جاءت حركية الآخر نحو الإساءة والشر متضافرة مع فكرة الإحساس بالتعالي الطبقي عند الآخر/خالد بن يزيد "فلا أنت تستحي ولا أنت تعتذر"، بحيث تصبح الأخطاء والتجاوزات التي تخدش الحياء وتسيء لكرامة الإنسان تصرفاً صحيحاً ومنطقياً في ثقافة النسق المضاد. وبما أنّ صورة خالد بن يزيد أضحت صورة سالبة ينعدم فيها تحقق النبل الإنساني، فإنّها تتحول كذلك إلى قناع يلقي بمضمراته النسقية والدلالية السلبية على القبيلة/المجتمع "لقد قنعت قحطان خزياً بخالدٍ,,. "، وبذلك يصبح التمثيل السلطوي للآخر تمثيلاً لا شرعياً ولا أخلاقياً.

ب - التضاد ونسقية المديح

ومن التقنيات البارعة التي يتكىء عليها أبو عيينة في صراعه مع خالد بن يزيد بوصفه نسقاً مضاداً، تقنية المديح من حيث هي عتبة نصيّة يحاول من

خلالها هجاء الآخر وكشف عيوبه. يقول أبو عيينة في قصيدة يمدح بها الخليفة الهادي[53]:

أيُّها الكاتِمُ الحديثَ وقد طا ... لَ به الأمرُ وانتهى الكتمانُ
قَدْ لَعَمْري عَرَضْتَ حيناً فَبيِّنْ ... ليس بعدَ التَّعْريضِ إلَّا البيَانُ[54]
واتَّخِذْ خالداً عدوّاً مُبيناً ... ما تعادَى الإنسانُ والشيطانُ
والْهُ عنه فما يَضُرّكَ مِنْهُ ... عَضُّ كَلْبٍ ليْسَتْ لهُ أسنانُ
ولعمْري لولا أبوه لنَالَتْـ ... ـهُ بِسُوءٍ منِّي يدٌ ولِسَانُ
قُلْ لِفِتْيانِنا المُقيمينَ بالبا ... بِ ثِقُوا بالنَّجاحِ يا فتيانُ
لا تخافوا الزمانَ قد قام موسى ... فلَكُمْ من رَدَى الزّمانِ أمانُ[55]
أَوَ لَمْ تَأْتِهِ الخِلَافَةُ طَوْعاً ... طاعَةً ليْسَ بَعْدَها عِصْيانُ
فهي مُنقادَةٌ لموسى وفيها ... عن سواهُ تَقاعُسٌ وحِرَانُ[56]
قُلْ لموسى يا مالك الملكِ طَوْعاً ... بِقيادٍ وفي يديك العِنانُ[57]
أنتَ بَحْرٌ ورأيكَ فينا ... خيرُ رأْيٍ رأى لنا سلطانُ
فاكْفِنْا خالداً فقد سامَنا الخَسْـ ... فَ رَماهُ لِحَتْفِهِ الرحمنُ[58]
كَمْ إلى كَمْ يُغضَى على الذلِّ منه ... وإلى كَمْ يكون هذا الهوانُ

يجّرد الشاعر من نفسه في بداية هذه الأبيات ذاتاً أخرى يحاورها ويناجيها، بحيث يكتسب هذا الحوار دلالة رمزية توحي بحلم الشاعر في تأسيس ذاتٍ جديدةٍ تغاير في موقفها وصراعها مع النسق الضدي صورة الذات الكاتمة غيظها، والصابرة على عدوان الآخر واستبداده. إنها ذات إنسانيةٌ واعية تهرب من واقع الألم وتتبرأ من ثقافة الصمت وترفضها، لأنّ الصمت على استبداد الآخر يندرج في إطار فكرة استسلام الذات وانهزامها أمام سلطة النسق المضاد.

ويأتي النداء "أيها الكاتم الحديث..." إشارةً تنبيهية تحذر الشاعر من خطر التواطؤ مع خصمه، ومن ثم توقظ في داخله حسّ الرفض والمقاومة لإملاءات الخصم وسياساته.

فإذا كانت الذات الأولى ترسخ ثقافة الصمت، كما قلنا، فإن الذات الجديدة/ الظل تكرس في حركيتها ثقافة الصوت "ليس بعد التعريض إلّا البيان".

إنّ تجليات صوت الذات الظل تحدّد في ظهوراتها جدلية الصراع بين الشاعر وخالد بن يزيد، إذ يبدو الصراع واضحاً بين نسقين متضادين يستحيل تحقيق التصالح فيما بينهما؛ حيث يتمظهر النسق الأول/ الشاعر بوصفه ذا نزعة إنسانية ممثلة لجانب الخير، في حين يتجلى النسق المضاد/ خالد بن يزيد من حيث هو نسقٌ يمثّل الشر في الحياة بفعل سياسته الشيطانية المراوغة. ولهذا فقد بدا الصراع بين النسقين الضدّين صراعاً دائماً غير منقطع؛ لأنه اتخذ من كينونة الصراع الأزلي بين آدم/ الإنسان والشيطان كما تجلّى في الفكر الديني والإنساني نموذجاً ماثلاً، يؤكد حقيقة العداوة والكره بين عالمين مختلفين متناقضين على صعيد القيمة والوجود.

واتَّخِذْ خالداً عدوّاً مُبيناً ما تعادَى الإنسانُ والشيطانُ
والْهُ عنه فما يَضُرّكَ مِنْهُ عَضُّ كَلْبٍ ليْسَتْ لهُ أسنانُ

وأمّا مقطع المديح في هذا النصّ، فإن أبا عيينة يظهر فيه ذكاءً فائقاً تمكن بفعله من استحداث نسق سلطوي جديد، يتضاد في حضوره مع النسق القمعي المضاد، حيث بذل الشاعر قصارى جهده من أجل تقويضه وكشف عيوبه.

وتبدو سعادة الشاعر بالنسق السلطوي الجديد واضحة، وكأن هذا النسق يشكل بشارةً للناس في الخلاص من تجارب الفشل، وعقد الخوف من أحداث الزمن وتقلباته:

قُلْ لِفِتْيانِنا المُقيمينَ بالبا بِ ثِقُوا بالنَّجاحِ يا فتيانُ
لا تَخافوا الزمانَ قد قام موسى فلَكُمْ من رَدَى الزّمانِ أمانُ

ولا يخفى على الناقد الثقافي في هذا المقطع تحديداً أنّ عامل المقارنة بين النسقين السلطويين: الخليفة موسى الهادي/ خالد بن يزيد يتسم بالتضاد، إذ تبدو علاقة النسق الأول بالرعية/ الجماهير علاقة ودّية متبادلة، يصنع فهيا النسق

السلطوي الخير والعطاء والأمن للرعية، مما يكسبه احترام الجماهير وتأييدها وإقرارها بشرعية سلطته:

أَوَ لَـمْ تَـأْتِـهِ الـخِـلَافَـةُ طَـوْعـاً طـاعَـةً لـيْـسَ بَـعْـدَهـا عِـصْـيـانُ
فـهـي مُـنـقـادَةٌ لـمـوسـى وفـيـهـا عـن سـواهُ تَـقـاعُـسٌ وحِـرَانُ

ويبدو أنّ المكانة الرفيعة التي تتبوأها سلطة الخليفة الهادي في نفوس الرعية لم تكن متحققة لغيره" . . . وفيها عن سواه تقاعس وحران"، وفي إطار هذا المعنى يحاول أبو عيينة أن يقدم صورة مثالية للعلاقة بين الحاكم/ المحكوم في ظل فكرة الخلافة/ السلطة؛ إذ إن تسامح السلطة وحرصها على مصلحة الرعية يجعل الرعية تعلن انتماءها وطاعتها لهذه السلطة، ولا شك في أن هذا النموذج الرائع في رؤية الشاعر كان منتفياً، كما رأينا، في حدود العلاقة بين الشاعر والنسق المضاد/ خالد بن يزيد، مما جعل الشاعر يتبّنى ثقافة التمرّد والعصيان، والطعن بشرعية السلطة التي يسوس الناس من خلالها قائد قمعي واستبدادي كما تمثل في شخصية خالد بن يزيد.

يوجه أبو عيينة، إذن، مدحهُ للخليفة موسى الهادي، بيد أنّ جمالية اللغة المدحية هذه لم تخل في واقع الحال من البراءة؛ إذ تكشف القراءة الثقافية الفاحصة أنّ المدحة تشكل حيلةً نسقية يحاول الشاعر توظيفها، بوصفها أداةً تحريضية موجهة ضد النسق الآخر/ خالد بن يزيد:

أنـتَ بَـحْـرٌ ورأيـكَ فـيـنـا خـيـرُ رأْيٍ رأى لـنـا سـلـطـانُ
فاكْفِنْا خالداً فقد سامَنا الخَسْـ فَ رَمـاهُ لِـحَـتْـفِـهِ الـرحـمـنُ
كَمْ إلى كَمْ يغضَى على الذلِّ منه وإلى كَـمْ يـكـون هـذا الـهـوانُ

فالشاعر يحفز ممدوحه، بفعل اختلاق جماليات المدح، لكي يخلّص الناس من شرور المهجو/ خالد بن يزيد "فاكفنا خالداً." ، إذ إن الشاعر يؤمن في قرارة نفسه بحاجته الملحّة، وكذلك حاجة الجماهير إلى سلطةٍ سياسية فوقية، وكذلك سلطة شعرية تسوّق أفعال الممدوح في حركيتها المناوئة للآخر، وتقود الرعية في صراعها مع الآخر/ خالد بن يزيد المستبد الذي سام الناس خسفاً،

وجعلهم يعيشون حياة تتصف بالدونية والهوان، مثلما فرض عليهم عوالم مكانية وزمانية غير مألوفة، وحياة مفعمة باليأس والبكاء والغربة والمفارقة والفقد، حيث تمكن الشاعر من التعبير عنها بلغة شعرية بواحة ودالة في بداية النص[59]:

كيف صبري ومنزلي جرجان والعراق البلادُ والأوطان

. . . . . .

يا زماني الماضي ببغداد عُدْ لي طالما قد سررتني يا زمانُ
يا زماني المسيء أحسن فقداً كان عندي من فعلك الإحسانُ

ج - اللامتوقع في لغة الغزل

ويمضي الشاعر في توظيف الغزل بالمحبوبة بوصفه فعالية نسقية، وعتبة نصيّة يدخل الشاعر من خلالها إلى عالم النسق المضاد بغية معرفة كنه المهجو، ومن ثمّ رصد مضمراته النسقية ونقلها إلى الجماهير بفعل ثقافة الهجاء.

والقصيدة التي يعاينها الناقد هنا تتكون من ثلاثة مقاطع نصية هي[60]:

أولاً: مقطع التغزل بالمحبوبة، ومفتاحه[61]:

قُل لدُنيا باللهِ لا تَهجُرينا واذكرينا في بعض ما تذكرينا

ثانياً: مقطع مدح الأصدقاء، ومفتاحه[62]:

حفظ الله إخوتي حيث كانوا من بلادٍ مُمسينَ أَو مصبحينا

ثالثاً: مقطع هجاء النسق المضاد/ خالد بن يزيد، ومفتاحه[63]:

وتبدَّلتُ خالداً لعنةُ اللـ ـهِ عليه ولعنةُ اللَّاعنينا

يتضافر المقطعان الأوليان في هذا النص (مقطع المحبوبة ومقطع الصَّحب) ليجسدا حلم الشاعر بالاندماج في علاقة إنسانية بعيدة عن معاني الزيف والتمويه والخداع. فهو في مقطع المحبوبة يحرص على أهمية التواصل مع الأنثى والبقاء في محراب عشقها (لا تهجرينا)؛ لأن هجرة المحبوبة أو خيانتها تعني في ثقافته تبدّلاً في نمط القيم، وتحوّلاً نحو خلق ثقافة القطيعة الإنسانية.

فالشاعر يحاور الأنثى، إذن، لأنه توّاق إلى تشكيل عالم مشحون بالعاطفة والحبّ، بفعل استحضار المحبوبة/ الأنثى، التي تتبوأ في المخّيال الإنساني رتبةً أسطورية، ونموذجاً أعلى يصور رغبة الإنسان بالتجدّد والخصب، والاتصال بالآخر الأنثوي الذي يغدو جزءاً من الذات؛ قصد إظهار حالة الوئام والتعاون بين الرجل/ الشاعر العاشق والأنثى/ المرأة المعشوقة، لكي يتمكن من صنع عالم اللذة والجمال[64]:

واذكريني ما كانَ إذ يَنفُضُ الر يحُ علينا الخَيريَّ والياسمينا[65]
إذ جعلنا الشاهسفَرامَ فراشاً من أذى الأرضِ والظّلالَ غُصونا[66]
أَنا باللهوِ مُعَجبٌ وهو ديني كلُّ قومٍ بدينهِم معجبونا

وأما مقطع الصحب فإنّه يحتفي بلغة جمالية تتجلى فيها صورة المودة التي يكنها الشاعر لأصدقائه "حفظ الله إخوتي حيث كانوا..". ولكن هذه اللغة على الرغم من جمالياتها، فإنها تبدو من وجهة نظر القراءة الفاحصة موارية ومخاتلة؛ إذ إن الشاعر يتعامل مع فكرة الصحبة بوصفها نسقاً مضمراً، يتخذ من الجماعة حصناً أو تعويذة يلوذ بها من أجل حماية الذات من خطر النسق الفردي المضاد.

ومن اللافت للنظر كذلك في هذا المقطع، أنّ الرابطة التي تجمع بين الشاعر والجماعة/ الصحب ليست رابطة دمٍ أو نسب، وإنّما هي علاقة بين مشهدين يثيران انفعالاته؛ إذ تتجلى في المشهد الأوّل المتمثل في مقطع الصحب صورة الألفة التي تنعدم فيها العيوب الثقافية بين الشاعر والصحب "إخوة آخرون عن كلّ عيبٍ..."، كما تتجلى صورة التوحد بين هؤلاء الصحب؛ بحيث يضحي هذا التوحد صانعاً لعالم المثل في رؤية المجتمع الإنساني "وهم الأكرمون، يعلم ذلك الناس..."، يتباهون في المواكب عزّاً..."، وصانعاً أيضاً لعالم اللذة الذي أكد الشاعر شوقه إلى تحقيقه في مقطع المحبوبة:

ويظلّون يشربونَ ويُسقو نَ بكاس السرور شُرباً مَعينا[67]

إنّ صورة هذا العالم التي تتآزر فيها اللذة مع القيمة، تصبح حلماً أو شهوةً

قارّة في واعية الشاعر "أشتهي قربهم على كلّ حالٍ. . . " . فالاقتراب من هذا العالم يعكس وفق القراءة الثقافية الفاحصة، حنين الشاعر إلى تكريس مفهوم الأبدية للروابط الاجتماعية ذات الأبعاد الإيجابية في الحياة "إن في قربهم لدنيا ودينا" ، إذ إنّ أبدية الفعل الجماعي تقف حائلاً دون اكتمال الزمنية وتحققها في إطار مشهد التسلط والاستبداد كما بدا في علاقة الشاعر بابن عمّه.

وأمّا مشهد العلاقة بين الشاعر ونسقه الضدي/ خالد بن يزيد، فإنه مشهد يحفل بكثرة المفارقات المدهشة بفعل تضمنه للعيوب النسقية اللامتوقعة، لأن خالد بن يزيد استغل عامل القرابة (رابطة الدم)، واتخذ منها حيلة خادعة للإيقاع بالشاعر وخداعه، بدلاً من أن يجعل فكرة النسب هذه أداةً لمساعدة الشاعر وإعلاء مكانته.

لقد وظف أبو عيينة المرأة (رمز الولادة والخصب)، والجماعة (رمز التوحد والحماية) بوصفهما نسقين ثقافيين يرمّم من خلالهما الذات، وينقذها من الإحباطات الممكنة في ظل صراعه مع القريب العدو/العدو القريب خالد بن يزيد، كما يستلهم من المعاني المتضمنة في هذين النسقين (المرأة والجماعة) مفهوم المركزية الإنسانية الدائمة، التي تنقض بفعل تشكلها مركزية الشر الزائفة أو المزعجة كما يقول[68]:

أزعجتني الأقدارُ عنهمْ وقد كنـْ تُ بقُربي منهم شحيحاً ضنينا

وأما المقطع الهجائي فإنه يصف واقع الحال الذي آل إليه الشاعر بعد انخراطه بجيش خالد بن يزيد، فكان هذا المآل السيئ سبباً في استثارة حفيظة الشاعر وانفعاله:

وتبـدَّلـتُ خـالـداً لـعـنـةُ الـلـ ـهِ عـلـيـه ولـعـنـةُ الـلَّاعـنـيـنـا

إن النسق المضاد، كما يبدو في مقطع الهجاء، كان مسئولاً عن توليد المتحول في حياة الشاعر، ولأن الشاعر بات يواجه مفارقة حادة بين زمن ماضوي جميل وزمن آني مؤلم، فإنّه شرع في هجاء عيوب النسق السلطوي، من أجل خلق واقع كئيب ومؤلم في عالم هذا النسق.

ومن الحيل النسقية التي يؤديها الشاعر بغية التأثير في خصمه، لجوؤه إلى هجاء العلاقة التي تجمع خالد بن يزيد بالناس. فهو يحاول أن يبرهن أن هجاءه خالداً لم يكن لمقصد نفعي أو هدف ذاتي فحسب، وإنما لكون عيوب هذا النسق أصبحت ظاهرةً عامّة تلقي بظلالها على أفراد المجتمع.

وتكشف القراءة الثقافية لمقطع الهجاء أن عيوب النسق المضاد أضحت مرتبطة بمفاهيم القهر "رجل يفقر اليتيم..."، والمنع والتحريم "ولا يؤتي زكاةً ويحرم المسكينا"، والبخل/ إماتة الناس "ويصون الثياب والعرض بالٍ..."، والإحساس بالتفوق والتمييز الطبقي " ويرائي ويمنع الماعونا".

كما يحاول أبو عيينة من خلال كشفه هذه العيوب الماثلة في شخصية خصمه أن يثبت أن هذا الخصم لم يعدْ مؤهلاً للبقاء في سلطة الحكم، بل نراه يقدم لنا وصفاً دقيقاً لصورة الذل والتشرد التي آل إليها الناس في ظلّ هذه السلطة، لكي يوجّه الناس ويحفزهم على التمرد والثورة:

إن أضيافَ خالدٍ وبنيه فيجوعون فوق ما يشبعونا[69]

. . . . . .

يا بني خالدٍ دعوه وفرّوا كم على الجوع ويحكم تصبرونا

لقد شكل الهجاء في شعر أبي عيينة المهلبي فاعلية نسقية تمكن الشاعر بوساطتها من تأسيس سلطة الذات القادرة على اختراق عوالم النسق المضاد وكشف عيوبه النسقية، كما تجلّى في صورة الصراع المحتدم بين الشاعر وابن عمه خالد بن يزيد، الذي جنح إلى إقصاء الشاعر واستعباده من خلال لجوئه إلى تنفيذ سلسلة من الممارسات القمعية القهرية، والانتهاكات الأخلاقية التي يحاول من خلالها النسق المضاد فرض هيمنته وتغريز لذة الاستعلاء.

وقد بينت القراءة الثقافية الفاحصة أنّ أبا عيينة اتخذ من النماذج الإنسانية الإيجابية في الحياة مكونات نسقية، تتضاد في طبيعة تجلياتها وإشارياتها مع النموذج الإنساني السلبي كما كان ماثلاً في شخصية خالد بن يزيد. وقد كان هذا التشكيل النسقي واضحاً في خطاب المحبوبة، وخطاب الصحب، وخطاب الممدوح، إذ إن

أبا عيينة يحاول في نمذجته هذه العتبات النصية النسقية أن يعلن احتجاجه وتمرده على سياسية الظلم في عالم السلطة المضادة بفعل تكريس ثقافة الهجاء.

الهوامش والمراجع

* أبو عيينة المهلبي: هو محمد بن أبي عيينة بن المهلب بن أبي صفرة. وقال أبو خالد الأسلمي: هو أبو عيينة بن المنجاب بن أبي عيينة، وهو الذي كان يهجو ابن عمه خالداً. وهو شاعر مطبوع ظريف غزل هجاء. وأنفذ أكثر أشعاره في هجاء ابن عمه خالد,,.، وكان من شعراء الدولة العباسية من ساكني البصرة. وكان ابن أبي عيينة لما هجا نزاراً بلغ شعره المأمون، فنذر دمه، فهرب من البصرة وركب البحر إلى عُمان، فلم يزل متوارياً في نواحي الأزد حتى مات المأمون.
ينظر حول نسب أبي عيينة وأخباره مثلاً: الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق: علي النجدي ناصف، إشراف: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزء العشرون، 1972، ص. ص 75 – 78. وقد عقد الأصفهاني فصلاً مطولاً للحديث عن أخبار أبي عيينة في أغانيه.

(1) إيفانكوس، خوسيه ماريا بوثويلو: **نظرية اللغة الأدبية**، ترجمة: حامد أبو أحمد، القاهرة: مكتبة غريب، الفجالة، 1991م، ص83.

(2) الغذامي، عبد الله، النقد الثقافي: **قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط2، 2001، ص17.

(3) كوهن، جان: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط1، 1986، ص196.

(4) بنية اللغة الشعرية، ص 194 – 198.

(5) الغذامي، عبد الله: "الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية Deconstruction: قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر"، جدة: **النادي الأدبي الثقافي**، ط1، 1985، ص26.

(6) انظر دي مان، بول: "العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر"، تحرير: فلادغوزيتش، ترجمة: سعيد الغانمي، **المشروع القومي للترجمة**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2000، ص68.

(7) نظرية اللغة الأدبية، ص86.

(8) إيجلتون، تيري: النقد والأيديولوجية، ترجمة: فخري صالح، **المشروع القومي للترجمة**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005، ص112.

(9) حمودة، عبد العزيز: "الخروج من التيه: دراسة في سلطة النصّ"، **عالم المعرفة**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 298، نوفمبر 2003، ص262.

(10) أيزابرجر، أرثر: "النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية"، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، **المشروع القومي للترجمة**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص103.

(11) عليمات، يوسف: **جماليات التحليل الثقافي: الشعر الجاهلي نموذجاً**، عمان، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004، ص35.

(12) نظرية اللغة الأدبية، ص77.

(13) نظرية اللغة الأدبية، ص83.

(14) - Eagleton, Terry, Towards a science of the text, Marxist Literary Theory, Edited by: Terry Eagleton and Drew Milne, Blackwell Publishers Ltd(USA), 1996,p.325.

(15) - Ibid, P325.

(16) النقد والأيديولوجية، ص38.

(17) النقد الثقافي، ص79.

(18) كريب، إيان: "النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس"، ترجمة: محمد حسين غلوم، مراجعة: محمد عصفور، **عالم المعرفة**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 244، إبريل/ نيسان 1999، ص71.

(19) النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ص71.

(20) - Hebdige, Dick, From Culture to Hegemony, Literary Criticism (Literary and Cultural Studies), Edited by: Robert Con Davis and Ronald Schleifer, Longman Inc(NewYork) Fourth Edition, 1998, p.661.

(21) - Con Davis Robert, Schleifer, Ronald, Criticism and Culture: The Role of Critique in Modern Literary Theory, Longman Ltd(UK), 1991, p.39

(22) المهلبي: شعر آل أبي عيينة المهلبي، جمع وتحقيق، ودراسة: عبد القادر الرباعي، أمانة عمان الكبرى، ط1، 2003، ص18.

(23) شعر آل أبي عيينة المهلبي، ص107.

(24) البوح: الكلام الصريح.

(25) الأمر المغطى: الأمر الخفي.

(26) العناء: شدة التعب.

(27) حقيق: جدير.

(28) شعر آل أبي عيينة، ص 115 – 117.

(29) التعسف: المشقة والجهد. أريب: ذكي، حاذق.

(30) القلى: الهجر.

(31) لأشلين: لأغرين، أشلى الحيوان: إذا أغراه ودعاه.

(32) شعر آل أبي عيينة، ص115.

(33) فأثيبي: فانصحي وعودي.

(34) النوى: البعد، والتحول من مكان إلى آخر.

(35) القفول: الرجوع، والجوى: الحزن وشدة الوجد.

(36) الفيروزآبادي، مجد الدين بن يعقوب، **القاموس المحيط**، مادة(هدل)، ضبط وتوثيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، بيروت، لبنان: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ، 1995، ص964. وقال الجاحظ: " وزعم الأصمعي أنّ قوله "هتوف تبكّي ساق حرّ" إنما هو حكاية صوت وحشي الطير من هذه النوّاحات. وبعضهم يزعم أنّ "ساق حرّ" هو الذكر ينظر: **الجاحظ**، الحيوان، جـ3، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، بيروت، لبنان: مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان: دار إحياء التراث العربي، 1969، ص243.

(37) شعر آل أبي عيينة، ص126.

(38) مثنٍ: شاكر.

(39) الطريف: المال المستحدث. التالد: المال القديم.

(40) العوائد: الزائرون.

(41) تكنفت: أحاطت.

(42) شعر آل أبي عيينة، ص 145 – 146.

(43) الأبلق الأغر: الأبلق: الفرس الذكر، والأغر: الأبيض المحجّل.

(44) بلادة: فتور وقصور في الهمة. حسر: كشف.

(45) الوبل المطر الشديد الضّخم القطر.

(46) تعفّي: تطمس.

(47) شعر آل أبي عيينة، ص144.

(48) شعر آل أبي عيينة، ص 144 – 145.

(49) التحجيل: بياض في قوائم الفرس كلها. الغَرَر: الخلق الحسن.

(50) شعر آل أبي عيينة، ص145.

(51) ينظر حول حول هذه الطقسية: النويري، شهاب الدين: **نهاية الأرب في فنون الأدب**، جـ1، تحقيق مفيد قميحة، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، ط1، 2004، ص103. يقول النويري حول نار الغدر: " كانت العرب إذا غدر الرجل بجاره، أوقدوا له ناراً بمنى أيام الحج على الأخشب (وهو الجبل المطل على منى)، ثم صاحوا هذه غدرة فلان". وينظر كذلك حول صورة الغدار عند العرب في الجاهلية: الألوسي، محمود شكري: **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**، جـ1، عني بشرحه وتصحيحه وضبطه: محمد بهجة الأثري، مصر: مطابع دار الكتاب العربي، ط3، د.ت، ص162. وكذلك: الأفغاني، سعيد: **أسواق العرب في الجاهلية**

والإسلام، دمشق: المطبعة الهاشمية، 1937، ص246. وعلي، جواد: **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ج6، بيروت، بغداد: دار العلم للملايين ومكتبة النهضة، ط2، 1978، ص699، وإلى هذا المعنى أشار الحادرة في قوله:

أسميَّ ويْحكِ! هل سَمِعْتِ بِغَدْرَةٍ رُفِع اللواءُ بِها لنا في مَجْمعِ

ينظر ذلك في عينيّة الحادرة: الحادرة: **ديوان شعر الحادرة**، حققه وعلق عليه: ناصر الدين الأسد، بيروت: دار صادر، ط2، 1973، ص51.

(52) لقد كانت ميدوزا Medusa من الجرجونات الثلاث الجميلات، ولكنها أصبحت وحشاً مفترساً، وذات مظهر مخيف، إذ إنها تحوّل كل من تنظر إليه إلى حجر. ينظر:

- Bulfinch, Thomas, The Age of Fable or Beauties of Methology, Amentor Classic, The New American Library, New York, 1962, p.152.

(53) شعر آل أبي عيينة، ص 187 – 189.

(54) التعريض: خلاف التصريح.

(55) الردى: الهلاك.

(56) الحران: حرنت الدابة فهي حرون، وهي التي إذا استُدِرَّ جريها وقفت، والحران: التمنّع.

(57) العنان: سَيْر اللجام الذي تمسك به الدابة.

(58) الخسف: الإذلال.

(59) شعر آل أبي عيينة، ص187.

(60) انظر شعر آل أبي عيينة، ص 179 – 181.

(61) شعر آل أبي عيينة، ص179.

(62) شعر آل أبي عيينة، ص 179 – 180.

(63) شعر آل أبي عيينة، ص 180 – 181.

(64) شعر آل أبي عيينة، ص179.

(65) الخيري: نوع من النبات له زهر، ويقال للخزامى خيري البرّ، لأنه أزكى نبات البادية.

(66) الشاهسفرام: (فارسية) نوع من النبات، ذو شجر كثيف.

(67) المعين: الماء الظاهر تراه العين يجري على وجه الأرض.

(68) شعر آل أبي عيينة، ص180.

(69) شعر آل أبي عيينة، ص180.

* * *

arab journal for the humanities
281
Issue 102/26

The Poetic Language and Category Changes: a Cultural Reading in the Poetry of Abu Uyainah AL-Muhallabi

Yousef Oliemat

This study aims at investigating the poetic text of Abu Uyainah AL-Muhallabi in the light of cultural criticism. It discusses category changes in the poetry of Abu Uyainah in the context of two main perspectives: The first is theoretical and is based on the efficiency of poetic language in forming the cultural categories in the structure of the poetic text. The second is practical trying through the cultural reading to investigate the categories and functions in the poetry of Abu Uyainah, especially after his poetry turned to political satire.

❊ ❊ ❊