Ceremonial Rituals of the Three Parts of the Supplication Poem

Meshari Almousa

Abstract

The paper studies a supplication poem by Jahili/classic poet, 'Alqamah al-Fahl recited to King al-Harith. Based on significant critical studies, such as those by Mathew Clark, Kevin Crotty, and Fred Naiden that examined supplication poetry as it was in the societies of Ancient Greece and Rome, the paper aims at pointing out the ceremonial rituals that classic Arabic poems perform. The research method applied approaches the poetic text on light of recent human studies, especially anthropological ones, which successfully interpret common linguistic and mental aspects within the Ancient Greek and Roman societies (societies based on orality). The paper concludes with the following results:

-Anthropology theories aid in the interpretation of the phenomena of three-part poems, especially their tangible aspects, such as the beloved girl and she-camels.

-Poems are one of the rare ways to immortalize a person in Ancient societies that are based on orality.

-The paper also differentiates between apology poetry, which has been heavily studied by Arab scholars, and supplication poetry that is beginning to surface in foreign critical studies.

Keywords: supplication poetry, Jahili/classic Arabic poems, orality.

ISSN : 1026-9576

DOI : 10.34120/0117-039-154-001

الطقوس الأدائية للبنية الثلاثية في قصيدة التوسل

مشاري عبد العزيز الموسى

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الكويت

الملخص

يدرس البحث قصيدة التوسل (supplication poem) في الشعر الجاهلي، ويأخذ نموذجاً عليها قصيدة علقمة الفحل للملك الحارث، منطلقاً من أهم الدراسات النقدية الأجنبية التي درست شعر التوسل في المجتمعات العتيقة اليونانية والرومانية، مثل دراسات ماثيو كلارك وكيفين كروتي وفريد نايدين. يهدف البحث إلى رصد المظاهر الشعائرية التي تؤديها قصيدة التوسل الجاهلية عن طريق بنيتها الثلاثية الشهيرة. أما المنهج المتبع؛ فإنه منهج بيني يقارب النص الشعري معتمداً على ما توصلت إليه الدراسات الحديثة للعلوم الإنسانية مثل علم الإنسان (anthropology) التي تفسر لنا بعض الظواهر الشائعة لدى الفرد والمجموعة لغةً وتفكيراً في المجتمعات اليونانية والرومانية العتيقة ذات اللغة الشفاهية. توصل البحث إلى عدد من النتائج، منها أن نظريات علم الإنسان وما أقرته من خصائص للثقافة الشفاهية كانت مفتاحاً ناجحاً لفهم ظاهرة الأقسام الثلاثة في القصيدة العربية باعتبار المحسوسات التي تحتوي عليها، مثل الأطلال والناقة والمحبوبة، وأن من وظائف القصيدة في الثقافة الشفاهية وظيفة التخليد وهي وظيفة لا تنجح في تحقيقها باللغة الشفاهية إلا بعض النصوص ومن بينها القصائد، كما أن البحث يفرق بين قصائد الاعتذار التي نالت قسطاً كبيراً من عناية الدارسين العرب وقصائد التوسل التي بدأت تنضج جيداً في الدراسات النقدية الأجنبية.

الكلمات المفتاحية: قصيدة التوسل، الشعر الجاهلي، اللغة الشفاهية.

تمهيد

عندما ننظر إلى الدراسات العربية، فإن قصيدة التوسل لم تحظَ بعناية كبيرة. والسبب في ذلك أن "التوسل" ليس مصطلحاً أدبياً قائماً بذاته، وإنما هو مصطلح ديني لا يستحضر للذهن في الوهلة الأولى إلا التوسل أو الدعاء لله، عز وجل. وهذا التداخل ليس مقصوراً على الخطاب النقدي العربي. إن فريد نايدين (Fred Naiden) يخصص في بدايات كتابه (Ancient Supplication)[1] ، الذي سنتطرق إليه بعد قليل، جزءاً للتفريق بين التوسل (supplication) الذي نحن بصدده والدعاء (prayer)؛ فيذكر اختلافين بينهما، الأول أن المخاطب في الدعاء هو الله دائماً، بينما المخاطب في التوسل هو إنسان. والثاني أن المخاطب في الدعاء غير مرئي، لا يراه المتكلم بعينيه، وأما المخاطب في التوسل؛ فهو مرئي، يراه المتكلم بعينيه. وهناك سبب آخر أيضاً يفسر لنا عدم نيل قصيدة التوسل بعناية كبيرة في الدراسات العربية، وهو أن قصيدة التوسل قد توارت أمام الباحثين العرب تحت قصيدة الاعتذار (الاعتذاريات)[2]. وثمة دراستان عربيتان رائدتان يجدر بنا أن نقف عندهما لنرسم حدوداً فارقة بين قصائد الاعتذار وقصائد التوسل التي نحن بصددها. أولاهما دراسة سلامة عبدالله السويدي بعنوان "صور الخوف في اعتذاريات النابغة الذبياني" ، والأخرى دراسة فؤاد فياض شتيات بعنوان "بنية النص الاعتذاري الجاهلي بين الفكر الديني والتشكيل الفني" . يتحدث السويدي عما أسماه بـ "البنية النفسية" في بنية القصيدة الاعتذارية عند النابغة الذبياني وقسم الموقف الاعتذاري إلى أربعة عناصر تتعاضد في البنية النفسية للشاعر في أثناء الاعتذار، من أهمها "حديث الاتهام" ، وفيه يذكر الشاعر التهمة الموجهة إليه ويذكر أنه بريء منها. ويصف السويدي هذا العنصر بأنه "من العناصر النوعية الخاصة بقصيدة الاعتذار"[3]. إن عنصر التبرؤ في قصيدة الاعتذار، على عكس قصيدة التوسل، عنصر غاية في الأهمية فيطرد في كل قصائد الاعتذار. ويؤكد شتيات الأمر نفسه، فيقول: "التنصل من الذنب وإلصاقه في الوشاة من الأدوات التقليدية التي يتبعها المعتذر في بناء نصه الشعري"[4]. وفي تحليل شتيات لإحدى اعتذاريات النابغة الذبياني التي وصفها بـ "النموذج الأول لقصيدة الاعتذار المتكاملة البناء

عند العرب "[5]، يذكر أن الشاعر في اعتذاريته يتحول "من الدفاع إلى الهجوم" على خصومه ليوجه إليهم الاتهامات[6]. ويصل شتيات إلى استنتاجات، منها أن "التنصل من الذنب بإلصاقه بالخصوم، وإنكار ما يُنسَب إليه من أخطاء" من "الأدوات الفنية التي تصلح لأن توصله [توصل الشاعر في قصيدة الاعتذار] إلى تشييد أصول فن الاعتذار عند العرب "[7]. لذا فإن السويدي يرى أن "المدح والتبرؤ من الذنب. . . هما من قبيل واحد" في قصائد الاعتذار[8]. أما في قصائد التوسل؛ فإننا سنرى أن المدح والخضوع بما فيه من إقرار بالذنب هما من قبيل واحد. ويصف السويدي عنصر التبرؤ من الذنب بأنه "العنصر العملي الفعال حالة الرغبة في حل الموقف" في قصائد الاعتذار[9]. أما في قصائد التوسل، فلنا أن نقول إن الإقرار بارتكاب الذنب بكل وضوح هو العنصر العملي الفعال حالة الرغبة في حل الموقف. ومن ثم؛ فيمكننا أن نجعل هذا فارقاً مفصلياً بين قصائد الاعتذار التي درسها الخطاب النقدي العربي وقصائد التوسل، فإن التوسل يخلو من التبرؤ من الذنب، بل على العكس من ذلك، إنه اعتراف بارتكاب الذنب. وثمة فارق مهم آخر، وهو أن قصائد الاعتذار قد تكون قصائد إخوانية يقدمها صديق لصديقه معتذراً عن خطأ بدر منه، والاعتذار بهذا المفهوم لا يخلو منه زمان ولا مكان؛ إذ إن ارتكاب الخطأ والاعتذار منه طبيعة بشرية. لهذا ثمة دراسات قديمة وحديثة تتناول قصائد الاعتذار من دون أن تخرج عن هذا المفهوم، حتى في أحدث دراسة لقصائد الاعتذار وهي دراسة سليمان إبراهيم وزميلته بعنوان "شعر الاعتذار في حقبة ملوك الطوائف بالأندلس" المنشورة في أواخر عام 2018م[10]، فهي تدرس عدداً من القصائد الإخوانية التي ينظمها الأصدقاء والأقرباء بعضهم لبعض. أما قصيدة التوسل فهي طقس أدائي شعائري يقدمه المتوسل إلى المتوسل إليه. وهو بهذا المفهوم لا يمكن أن تندرج ضمن شعر الإخوانيات، ولا يمكن أن يقدمه صديق إلى صديقه. فالتوسل، بكل ما يشتمل عليه من صور لغوية أو جسدية، هو سمة من سمات المجتمعات العتيقة القديمة (archaic societies) كالمجتمع الجاهلي واليوناني والروماني. ومن ثم؛ فيمكننا أن نعرف قصيدة التوسل بأنها طقس يؤديه المتوسل إلى المتوسل إليه الذي يكون غالباً أعلى رتبة، يقر فيه المتوسل بارتكابه الذنب من أجل الظفر بأمر مهم[11].

الدراسات السابقة

التوسل بهذا المفهوم أخذ يتبلور جيداً في الدراسات الحديثة ولا سيما الأجنبية منها. وكان أول من درس ذلك بشيء من التفصيل هو جون جولد (J. P. Gould) في دراسة له عام 1973 [12]. نظر فيها إلى التوسل باعتباره "فناً" طقوسياً أدائياً له أساليبه الخاصة التي تحقق للمتوسل النجاح، ومن أبرز تلك الأساليب التي سلط الضوء عليها لغة الجسد وإيماءاته.

ومن الدراسات الأجنبية الرائدة للتوسل في الإلياذة دراسة كيفين كروتي (Kevin Crotty) في كتابه (the Poetics of Supplication) [13]، الذي يمكن أن نترجمه بـ "شعرية التوسل"، وقد ركز كثيراً على شعرية الألفاظ والصور في شعر التوسل، باعتبار التوسل طقساً أدائياً، غير أنه تميز عن جولد في أنه درس الخطاب التوسلي، وقدم في كتابه ما أسماه بمعجم مفردات التوسل في الإلياذة، وهي مفردات تهدف إلى استثارة جانب العاطفة في المتوسل إليه، وسنبين تحقق معجم مفردات التوسل في القصيدة الجاهلية العربية محل الدراسة.

ومن أهم تلك الدراسات وأحدثها الدراسة التي قدمها عالم التاريخ وخريج جامعة هارفارد فريد نايدين (Fred Naiden) في كتابه (Ancient Supplication) [14]، وهو ما يمكننا ترجمته بـ "التوسل [عند الأمم] العتيقة القديمة". وقد درس نايدين التوسل لدى تلك المجتمعات وبخاصة المجتمعان اليوناني والروماني، وقد خصص لكل منها فصلاً كاملاً في كتابه الكبير. واللافت للانتباه أن كثيراً مما ذكره، ولا سيما الأفكار الأساسية التي بنى عليها كثيراً من مناقشاته في الكتاب، صالح للتطبيق على المجتمع الجاهلي وعلى الشعر الذي وصلنا منه باعتباره معبراً عن فكر الإنسان في ذلك الزمان. ومن أبرز الأفكار الأساسية التي طرحها نايدين في كتابه وسعى إلى إثباتها تقسيمه عملية التوسل إلى "أربع خطوات"، على حد تعبيره. وهو ما سوف نبين مدى تحققه على القصيدة الجاهلية في أواخر هذه الدراسة.

قصيدة " طحا بك قلبٌ في الحسان طروبُ " لعلقمة الفحل

إن قصيدة التوسل هي طقس أدائي شعائري يؤديه الشاعر للملك في المجتمع العربي الجاهلي؛ فالقصيدة في هذا المجتمع تؤدي الدور نفسه الذي تؤديه طقوس أخرى في مجتمعات أخرى كالانحناء والركوع للملك في المجتمعات الإغريقية واليونانية، فالقصيدة لها القوة نفسها والغاية نفسها. وإن أفراد المجتمع الجاهلي يدركون ذلك جيداً. والمتصفح لديوان الشاعر علقمة يجد دلالات ذلك. إنه يقول في قصيدة أخرى بعد أن نجح في إطلاق سراح أخيه شأس:

دافـعـتُ عـنـهُ بـشِـعْـرِيَ إذْ كـانَ لـقومي فـي الـفِـداءِ جَحَدْ[15]

فهو يدرك أن القصيدة أداة للتعبير للتوسل مثل الفداء/ الأموال الطائلة التي تُقدم وتُؤَدَّى للمتوسل إليه، غير أن علقمة وقومه يعانون من "جحد"/ قلة الأموال التي بين أيديهم، إلا أن ذلك لا يعني انعدام الطقوس التي يمكن أن يؤدوها أو يؤديها واحد من القوم إلى المتوسل إليه، فكانت القصيدة.

أسعى في هذا البحث إلى رصد المظاهر الأدائية/ الشعائرية في إطار البنية الثلاثية في قصيدة التوسل بشكل عام، ونأخذ نموذجاً على ذلك قصيدة علقمة الفحل بشكل خاص.

يقدم الشاعر قصيدته إلى ملك الشام، وهو الحارث بن أبي شمر الغساني في محاولة منه للظفر بعفو الملك عن أخيه شأس، الذي كان أسيراً قد أسره الملك في يوم عين أباغ. وقد نجحت القصيدة في الحصول على عفو الملك، بل إن الملك قد عفا عن شأس ثم خيّر علقمة ما بين الهدايا أو أن يطلق سراح بقية الأسرى من أبناء قومه، فاختار علقمة إطلاق الأسرى. فوافق الملك على ما اختاره علقمة، وأطلق سراح الأسرى. فلما رجع علقمة وأخوه وبقية أبناء قومه إلى ديارهم، كافأه المطلق سراحهم بأن منحوه ما لديهم من مال ومتاع شكراً له وتقديراً.

يخوض الشاعر علقمة في تقديمه هذه القصيدة للملك مغامرة غير مضمونة النتائج؛

إذ إنه يقدم قصيدة التوسل هذه للحارث الغساني نيابة عن أخيه الأسير شأس، فإذا لم يقبل الحارث هذا التوسل فإن النتيجة المتوقعة هي تمسك الحارث بالإبقاء على شأس في الأسر وربما قتله. أما إذا قبل الحارث التوسل، فإن العفو متوقع منه. ومن ثم، يكون تقديم هذه القصيدة مغامرة كبيرة يخوضها علقمة الفحل. ولا شك أن مغامرة كهذه تتطلب مغامراً ماهراً قادراً على توظيف إستراتيجيات تساعد في تحقيق الهدف المراد من القصيدة. ونحن لا ننظر إلى قصيدة التوسل هذه باعتبارها طقساً يؤديه الشاعر للملك فحسب، وإنما هي كذلك هدية يقدمها الشاعر للملك، وذلك من منظور مارسل ماوس (Marcel Mauss) حول "تبادل الهدايا"، وكانت أول من أشارت إلى صلاحية تطبيق أطروحة مارسل ماوس على الشعر العربي سوزان ستيتكيفتش (Suzanne Stetkevych)[16]. لم يتحدث مارسل ماوس في كتابه (the Gift)، وهو ما يمكن أن نترجمه بـ "الهدية"، عن الشعر العربي لا من قريب ولا من بعيد. وإنما كان يدور حديثه حول طقوس تقديم الهدايا قديماً في المجتمعات العتيقة (archaic societies) وما تؤديه من أدوار بلاطية. يقول ماوس: "إنك أنت [أي متلقي الهدية] عندما تقبل ذلك [أي تقبل تسلّم هدية]، فإنك تكون قد دخلت غمار التحدي [مع معطي الهدية] لكي تثبت أنك مستحقٌّ لهذه الهدية"[17]. بعبارة أخرى، فإن الملك الحارث الغساني، بقبوله دخول الشاعر علقمة إلى بلاطه وبسماحه للشاعر بأن يقدم قصيدته ويلقيها له على مسمع وجهاء القوم ممن يحضرون مجلس الملك الحارث، لا يملك طبقاً لمعايير المجتمع في ذلك الزمان، التي درسها ماوس، إلا أن يمنح على الهدية هدية مقابلة (counter-gift)، أو أن يثبت للشاعر/ معطي الهدية ولوجهاء القوم أن في هدية الشاعر/ المعطي عيباً يمنعه من قبولها؛ ومن ثم يتعذر عليه منح هدية مقابلة. إن متلقي الهدية (وهو الملك الحارث هنا) يدرك جيداً، كما يقول ماوس، "أن منح هدية مقابلة ذات قيمة عالية فرضٌ وواجب عليه"[18]، وإن لم يفعل ذلك فإنه "يفقد ماء وجهه إلى الأبد"[19]. ولعل هذا يفسر لنا ما تورده كتب الأدب والأخبار من رفض مسبب لبعض القصائد/ الهدايا التي يرفض متلقيها استقبالها من شاعرها/ معطيها، على سبيل المثال القصة الشهيرة عندما رفض الخليفة المتوكل قصيدة علي بن الجهم التي افتتحها بـ "أنت كالكلب في الوفاءِ. . . "[20]. عوداً إلى محور النقاش، لنا أن نقول -إذن- إن

تقديم علقمة الفحل قصيدة توسل بما تحتويه من مديح للملك الحارث الغساني هو أمر أدائي شعائري من الدرجة الأولى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بشرعية الملك، ليس في الشعر العربي القديم فحسب، وإنما كذلك في الشعر الإغريقي والروماني. إن تقديم قصيدة مديح أمر يلقي على كاهل الطرفين (الشاعر/ معطي الهدية والملك/ متلقي الهدية) مهمتين مختلفتين. أما الشاعر/ معطي الهدية، فإن عليه أن أن ينجح في أن تسمو القصيدة/ الهدية إلى معايير الملك/ متلقي الهدية ومقاييسه التي تعلو مع علو مرتبته وعلو الهدية المقابلة المرجوة. وأما الملك/ متلقي الهدية، فإن عليه أن يكون متفحصاً جيداً للهدية المقدمة إليه ليكتشف عيوبها فيرفض تلقيها، أو ليقدر قيمتها فيقبل بها ويمنح هدية مقابلة لا تقل عن قيمة الهدية الأولى. إن القصيدة/ الهدية تمنح متلقيها المجد الخالد (glory/kleos)، وهي منحة ذات قيمة كبيرة يريد المتلقي الظفر بها، وهذا ليس مقتصراً على العصر الجاهلي؛ إذ إننا نجد في الإلياذة -على سبيل المثال- إشارات كثيرة إلى أهمية الذكر الخالد الذي لا يحصل عليه المرء إلا من خلال عمل عظيم يخلد ذكره. يقول أخيل (Achilles) في الإلياذة: "أخبرتني أمي أن ثمة طريقين للوصول إلى نهايتي. إذا بقيت هنا وقاتلت، فإنني لن أبقى على قيد الحياة غير أن اسمي سوف يحيا إلى الأبد"، ويأتي فيها كذلك: "وهل أحلى من كلمات البطولة ومن حديث المجد وقعاً في نفس شاب مثل أخيل؟"[21]. الذكر الخالد ثمين، ولا يتأتى إلا من خلال الأعمال العظيمة مثل الاستشهاد في المعارك أو الذكر في عمل فني عظيم مثل قصيدة يخلدها الدهر. وقد نال مفهوم الذكر الخالد حظاً جيداً من الدراسة ولاسيما في الدراسات الأجنبية، ومن أشهرها دراسة جيمس ردفيلد (James Redfield) في كتابه (Nature and Culture in the Iliad)[22].

البنية الثلاثية في قصيدة التوسل/رحلة البراء والولاء

ينتهج علقمة الفحل في قصيدته البنية المثالية للقصيدة الجاهلية، وهي البنية الثلاثية: قسم النسيب، ثم قسم الرحيل، ثم قسم الغرض. أما النسيب فإنه يمتد من البيت الأول إلى البيت العاشر. وأما الرحيل؛ فإنه يبدأ من البيت الحادي عشر وينتهي عند البيت الثالث والعشرين، وأما الغرض؛ فيمتد من البيت الرابع والعشرين إلى نهاية القصيدة وهو البيت

الثالث والأربعون.

لم يختر الشاعر هذه البنية الثلاثية لمجرد التقاليد الشعرية الجاهلية، وإنما اختار هذه البنية الثلاثية لقصيدته لتكون إستراتيجية يوظفها الشاعر للتعبير عن البراء والولاء. فإن الشاعر، كما سنرى، يتبرأ من كل وليٍّ، ثم يعيش في مرحلة من الضياع أو مرحلة من البحث عن الوليّ الصحيح، ثم يجد وليه الجديد (وهو الملك الحارث)، فيعلن ولاءه المطلق إليه بكل توسل وخضوع.

القسم الأول: البراء من كل ولي سابق

إن قسم النسيب في قصيدة التوسل هو في حقيقته تعبير عن البراء الكامل والإعلان عن الفشل في أن يجد الشاعر ملجأً أو بلاطاً ينتمي إليه الشاعر ويحتمي به. فإن علقمة في مطلع قصيدته/ هديته يعلن بكل وضوح أن قلبه "طحا به بُعَيْدَ الشباب"؛ فقد كان في ضلال فترة الشباب قد ضلله قلبه وعقله في الانتماء إلى مَنْ هو غير أهلٍ للولاء والانتماء، وهذا يشمل كل وليٍّ غير الملك الحارث. ويلفت نظرنا هنا انتقاء الشاعر للفعل "طحا" ليكون أول كلمة في قصيدته. فعلى المستوى المعجمي، الفعل "طحا" يحمل معنى البسط والدفع، ومنه قوله تعالى في سورة الشمس: ﴿وَٱلْأَرْضِ وَمَا طَحَىٰهَا﴾. وعلى المستوى التداولي، فإن الفعل "طحا" مع "القلب" خاصة كقول العرب الذي يورده ابن منظور في معجم لسان العرب "طحا به قلبه" هو تعبير بمعنى "ذهب به في مذهبٍ بعيد"[23]، وعلقمة يوظف الفعل "طحا" في التعبير نفسه "طحا بك قلبٌ" مفتتحا به قصيدته لتحقيق المعنيين المعجمي والتداولي، معترفاً بأن ولاءه السابق لأي امرئ كان لم يكن إلا فشلاً ذريعاً "دفعه" إليه قلبه اندفاعاً سريعاً يخلو من التأني والتدبر، لم يكن إلا محاولات خاوية رمت به في كل مذهب شمالاً وجنوباً شرقاً وغرباً. ولم يدرك الشاعر ضلاله هذا إلا "عصرَ حانَ مشيبُ"، وما المشيب إلا دلالة على نضج العقل واكتمال العقل وانتهاء فترة ضلال الشباب.

ويأتي البيت الثاني تأكيداً لفشل محاولات الولاء السابقة: "يُكلفني ليلى وقد شَطَّ وَلْيُها"، إلا أنه تأكيد قد اختار الشاعر ألفاظه بعناية ودقة، اختارها بما يتناسب مع الوظيفة

الطقوسية البلاطية التي تسعى هذه القصيدة/ الهدية لأدائها. "يُكلّفني" من "الكلف"، والكلف "الولوع بالشيء مع شغل قلب ومشقة، وكلّفه... أمره بما يشق عليه، وتكلّفتُ الشيء: تجشمته على مشقة"[24]. فالشاعر يعبر للولي الجديد عن أنه قد عانى كثيراً مع من سبقه من الولاة الذين يكني عنهم بـ "ليلى" التي "شطَّ وَلْيُها"، و"الوَلْي" ليس "المنزل" كما ذكر محقق الديوان[25]؛ فالمعاجم لم تذكر هذا المعنى للوَلي. وأرى أن الشاعر لو كان يقصد المنزل، لاستخدم كلمة "دارها"، فهي كلمة لا تخل بالوزن الشعري هنا، كما أنها الكلمة الأشهر في مثل هذا السياق كما نجد في القصائد القريبة زمنياً من قصيدتنا محل الدراسة، كقول عنترة في معلقته "يا دار عبلة..."، إن "الوَلْي" لغة له عدة معانٍ، منها "القُرْب" ومنها "المطر"، كما أن "الوَلْي" يستدعي في أذهاننا بشكل فوري مشتقاته الأخرى: الولاء، ووليّ الأمر، والمَوْلى. وهذه المعاني والمشتقات كلها تتناسب مع الفعل "شطّ" الذي لا يحمل معنى الابتعاد فحسب، وإنما يحمل معنى آخر أيضاً وظفه القرآن الكريم في أكثر من موضع باستخدام الفعل أو مشتقاته، كقوله تعالى في سورة الجن: ﴿كَانَ يَقُولُ سَفِيهُنَا عَلَى ٱللَّهِ شَطَطًا﴾، وكقوله تعالى في قصة الخصمين اللذين اختصما لداود – عليه السلام – في سورة ص: ﴿فَٱحۡكُم بَيۡنَنَا بِٱلۡحَقِّ وَلَا تُشۡطِطۡ وَٱهۡدِنَآ إِلَىٰ سَوَآءِ ٱلصِّرَٰطِ﴾. فالكلمة هنا على المستويين المعجمي والتداولي لا تقتصر على معنى "البُعْد"، وإنما تمتد دلالتها إلى الظلم والبهتان. "الشطط" في لسان العرب "مجاوزة القدر من كل شيء... وشطَّ في حكمه: جار في قضيته"[26]. إذا علمنا هذا، فلنعد قراءة قول الشاعر: "شَطَّ وَلْيُها" ولننظر إلى ما يحمله من معانٍ. إن الشاعر لم يجد في ولائه السابق أيَّ وَلْي/ مطر، وما المطر إلا كناية عن العطاء المادي، فكما أن المطر يحيي الأرض خضراء زاهية، فإن العطاء المادي يحيي الشاعر حياة طيبة هانئة. إن الشاعر لم يجد في ولائه السابق إلا الوَلْي/ المَوْلى (وليّ الأمر) الذي "شَطَّ"؛ أي أنه جارَ عليه وظلمه.

وتأتي الأبيات اللاحقة في هذ القسم في مجملها تأكيداً لفشل محاولات الولاء السابقة، فإن "ليلى"/ كل وَليّ سابق "منعَّمة" جميلة آسرة للألباب غير أنها "ما يُستَطاعُ كلامها" و"على بابها رقيب" وتساوي بين الشاعر وبين "المغمّر" (الإنسان الأحمق). يقول الشاعر بعبارة أخرى إنه لم ينل من جمال ليلى/ الولي في علاقته السابقة معها أي

فائدة، فإن الاقتراب من ليلى/ الولي السابق محرّمٌ عليه، بل إن ليلى/ الولي السابق لا تنظر إلى الشاعر علقمة إلا كما تنظر للآخرين، لا فرق بين علقمة وغيره من الناس بل لا فرق بين علقمة و "مغمّري" الناس وحمقاهم.

ثم يعلن الشاعر، بما لا يدع مجالاً للشك، فشلَ محاولات الولاء السابقة وندمه عليها، وذلك في بيته السابع: "وما أنتَ أم ما ذِكْرُها رَبَعيةً". يدرك الشاعر هنا أنه كان في ضلال مبين عندما عَمِيَ عن هذه الحقيقة وهي أنه تميمي، أما هي فإنها من ربيعة. فلا سبيل إلى الوصال الأبدي. فالشاعر قد ندم على ما بذله من جهد كبير للاحتماء والالتجاء إلى الولي السابق، فقد كان بين الشاعر وذلك الولي تفاوت كبير واضح للعيان، غير أن الشاعر لم يبصره إلا متأخراً.

ثم تأتي الأبيات الثلاثة الأخيرة من هذا القسم ليشفي الشاعر غليله بعد خيبة الأمل أو خيبات الأمل المتعاقبة ويذم فيها النساء/ كل الولاة الذين حاول الالتجاء إلى بلاطهم سابقاً، وذلك بصفة ذميمة واحدة يمكننا أن نجعلها محور الأبيات الثلاثة وعنواناً لها: عدم الوفاء. وهو ذمٌّ نكاد نتوقعه من سياق الأبيات السابقة التي ذكر فيها الشاعر فشله الذريع في كل محاولاته السابقة لإقامة علاقة مخلصة/ ولاء كامل لليلى/ الوَلِي، ولم يكن ذلك لعيب يعتري الشاعر، وإنما كان لعيوب تشوب الطرف الآخر في العلاقة، وكان من أبرز تلك العيوب عدم الوفاء. وإذا كان عدم الوفاء صفةً ملازمة للطرف الآخر، فهذا يدل على أن الطرف الأول/ الشاعر قد بلغ مبلغ اليأس، ولا جدوى من بذل أية محاولة جديدة لبناء علاقة مخلصة. وإنما أصبح لزاماً على الشاعر أن يبحث عن طرف جديد كلياً يستحق أن يُعلن له عن ولائه ويبني معه علاقة مخلصة. ولا سبيل للوصول إلى هذا الطرف المستحق إلا برحلة بحث جادة وإنْ كانت مضنية وتحفها المخاطر. وهو ما يتجلى في المرحلة اللاحقة من القصيدة.

وهكذا نجد – إذن– أن المرحلة الأولى هي مرحلة خسران عانى منه الشاعر ويعترف به، ولم يكسب الشاعر من تجربة الخسران شيئاً إلا النضج. وكلما كانت تجربة الخسران مريرة قاسية، كان النضج أكثر وأعمق. كما يلفت نظرنا في هذا القسم قبل أن نغادره

خلوه؛ من ذكر الأطلال. إن الأطلال والمحبوبة متلازمان؛ إذ ليس ثمة محبوبة، لم تعش في مكان بقيت أطلاله، غير أن خلو القصيدة من الأطلال أمر جدير بأن نشير إليه؛ وذلك أن الأطلال هي مستثير الذاكرة لدى الشعراء، فهي تبقي الذكرى حية خالدة في أذهانهم؛ ففي الأطلال يتجسد الخلود، باعتبار أن الأطلال تبقى في المكان إلى الأبد، أو على أقل تعبير تبقى في المكان لمدة طويلة تفوق عمر الشاعر. أما المحبوبة؛ فهي قابلة للفناء ومعرضة للنسيان من ذاكرة الشاعر. فالأطلال والمحبوبة (الإنسان) يمثلان ثنائية الخلود والفناء/ الحضور والغياب. وإذا اتفقنا على أن المحبوبة في القصيدة محل الدراسة ما هي إلا كناية عن كل ولي سابق حاول الشاعر الالتجاء إليه والانضمام إلى بلاطه، فإن الشاعر، وهو يقدم قصيدته/ هديته إلى الملك الحارث، يُخليها عمداً من الأطلال التي لو ذُكِرَت، لجعل ذكرى السابقين خالدة بخلود القصيدة؛ وذلك لأن القصيدة في الثقافة الشفاهية؛ نظمها، أو بكلمة أكثر دقة "قصدها" من الجذر اللغوي نفسه لكلمة "قصيدة"، الفرد/ الشاعر ليكون مصيرها مختلفاً عن مصير بقية اللغة الشفاهية؛ إذ إن "اللغة الشفاهية"، كما يذكر إريك هافلوك (Eric Havelock)، "لا تدوم... هي لا تدوم إلا عندما تخرج عن عادتها الأصلية"[27]. وإن القصائد هي خروج عن اللغة الشفاهية؛ فإذا كان مصير اللغة الشفاهية المحتوم هو التلاشي والفناء، فإن مصير القصيدة الذي يأمله الشاعر ويتوقعه هو الدوام والخلود. إذا رجعنا إلى قصيدة علقمة، فإن هذا المحو الكامل للأطلال الذي قصده علقمة هو أمر غير مستغرب، لا سيما عندما نأخذ في عين الاعتبار أن هذه القصيدة ليست قصيدة مديح فحسب، وإنما هي قصيدة توسل أيضاً؛ مما يتطلب من الشاعر توظيف كل ما في وسعه من إعلان الولاء الكامل، الذي لا تشوبه شائبة، للملك الحارث. فما بين جدلية ثنائية الخلود والفناء، يكون الخلود للولاء الجديد، ويكون الفناء لكل ولاء قديم.

إن ما ذكرناه من أن فشل الشاعر في بناء علاقة بليلى هو في حقيقة الأمر يرمز إلى فشله في محاولات الانتماء البلاطية التي حاول بناءها مع ولاة سابقين، وكذلك ما سنذكره من أن الرحلة على ظهر الناقة هي في الحقيقة رحلة يجريها الشاعر في عقله لا بجسده، إن كل هذا نتاج طبيعي للغات الشفاهية التي درسها والتر أونج (Walter Ong) في كتابه

الشهير (Orality and Literacy)؛ فقد ذكر أن من الملامح الأساسية للغات والثقافات الشفاهية أنها "بشكل حتميّ لا تدرك المعرفة ولا تعبر عنها إلا من خلال الإشارة من قريب أو من بعيد إلى عالم الكائنات النابضة بالحياة [التي ترتبط] بالإنسان، إنها تفهم العالم الموضوعي المجرد والغريب من خلال ربطه بالعالم البشري المألوف والقريب منها"[28].
ومن ثم، فإن إيصال الشاعر علقمة فكرة مجردة (مثل فكرة محاولته البحث عن ولي وفشل تلك المحاولات) إلى ذهن الملك الحارث وأذهان كل من يستمع للقصيدة لن يتم إلا من خلال إعادة تمثيلها بما هو أقرب إلى الإنسان وأكثر ألفة، ولا يتم هذا القرب وهذه الألفة إلا عن طريق توظيف ما قد اعتاد عليه الإنسان، مثل علاقة الرجل مع المرأة؛ فهي علاقة بشرية يعرفها كل إنسان بمختلف الأزمنة والأمكنة.

القسم الثاني: البحث عن ولي جديد

كما بدأ الشاعر قسمه السابق بكلمة شديدة الوضوح "طحا"، فإن الشاعر هنا يبدأ قسمه الثاني بكلمة صريحة في إعلان البراء الكامل الذي لا عودة فيه ولا تردد: "فدعْها"، أي اتركْ ذِكْرَ ليلى/ كل ولي سابق. وإنَّ تَرْكَ الذكر ما هو إلا دعوة لنسيانها ومحوها من الذاكرة. وهو أمر جوهري في المجتمعات الشفاهية كالتي ينتمي إليها الشاعر علقمة. فإن "المجتمعات الشفاهية"، كما يرى والتر، "تعيش بشكل كبير في الحاضر، وهو الأمر الذي يعني أن [الفرد] يحافظ على اللحظة الحاضرة بأن يمحو كل ذكرى لم تعد لها صلة بالحاضر"[29]. ويهمنا هنا قول والتر "يمحو كل ذكرى لم تعد لها صلة بالحاضر"، فإن الشاعر علقمة، وهو لا يختلف عن نظرائه في المجتمعات الشفاهية الأخرى، يصرح بمحو الذكرى السابقة (ذكرى ليلى/ كل ولي سابق)؛ لأنه يعلن البراء من تلك العلاقة؛ إذ أدرك أنها علاقة خاطئة لا جدوى منها، وليس لها صلة بحاضره، فهي غير جديرة بأن يُكتَبَ لها الخلود في قصيدته/ هديته التي يقدمها للملك الحارث لكي تكون خالدة إلى الأبد.

إن استخدام الفعل بصيغة الأمر "دَعْها" له وظيفة فارقة للفصل بين القسمين؛ إذ إن الكلمة الأولى من القسم الأول كانت بصيغة الماضي "طحا"، أما هذا القسم؛ فإنه يبدأ في أول كلمة فيه بصيغة الأمر. كما أن استخدام صيغة الأمر يدل على القرار، وهو

هنا قرار الشاعر، وذلك على عكس ما كان في القسم السابق، فإن القرار فيه كان من الآخر. على سبيل المثال، إن الآخر هو من قد قرر أن لا يقدر الشاعرَ حق قدره فساوى بينه وبين غيره من الناس، وإن الآخر هو من قرر أن يسلك عدم الوفاء مسلكاً له. وهكذا فإن كل ما حدث في القسم السابق كان بقرارات يملكها الآخرون. أما في هذا القسم، وفي بدايته، فالقرار يتخذه الشاعر ويملك زمامه، إنه يقرر بكل إرادةٍ وعزيمةٍ نسيانَ السابقين. وهو قرار لا يقتصر فيه الشاعر على إبرازه لفظياً، وإنما يصوره لنا عملياً. ينهض الشاعر ليترك السابقين/ ليترك الماضي ويركب على جسرته: "فدَعْها وسَلِّ الهمَّ عنكَ بجَسْرةٍ"، والجسرة هي ليست أي ناقة، وإنما هي الناقة "القوية... الماضية" في السير والسفر[30]. يمتطي ظهر ناقته متجهاً إلى المستقبل كما أن الناقة تتجه إلى الأمام، تاركاً الماضي كما أن الناقة لا تتحرك إلى الخلف. إن الشاعر يملأ هذا القسم بالحيوية والحركة الجسدية. إنه قرار وتنفيذ.

إن تفحص الكلمات التي انتقاها الشاعر لوصف ناقته المختارة للرحلة تفحصاً معجمياً، يجعلنا ندرك أنه مقبل على رحلة تحفها المخاطر من كل جهة. هي ليست أية ناقة، وإنما "جسرة؛" أي قوية البنية تجيد السير والسفر، وهي "ناجية"؛ أي أنها ناقة سريعة "تنجو بمن ركبها" ولا سيما في الصحراء ليلاً، وهي "عَنْس"؛ أي أنها صلبة كصلابة الحجر؛ إذ إن العنس من أسماء الحجر كذلك[31]. إن الشاعر يختار في قصيدته/ هديته ناقة كاملة المواصفات نادرة المثال غالية الثمن، ليخاطر بها من أجل القيام بهذه الرحلة المفصلية في حياته للوصول إلى بلاط الولي الجديد/ الملك الحارث.

ويجدر بنا الوقوف عند تشبيه الناقة بالبقرة الوحشية في البيتين الرابع عشر والخامس عشر. إن تشبيه الناقة بالبقر الوحشي ظاهرة شائعة في القصيدة الجاهلية. وقد لاحظ شيوعها الجاحظ في كتابه الحيوان فقال: "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش. وإذا كان الشعر مديحاً وقال "كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا"، أن تكون الكلاب هي المقتولة. ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها"[32]. وقد نالت هذه الظاهرة في الدرس النقدي الحديث قسطاً جيداً من الدراسة، من أهمها دراسة ياروسلاف ستيتكيفيتش (Jaroslav Setkevych)[33]، الذي يرى أن

الشخصية المحورية في هذه التشبيهات هي البقرة الوحشية، وأن متلقي القصيدة يعيرها انتباهه كله لما تؤديه من وظيفة رمزية؛ إذ إن نجاتها من أيدي الصيادين وأنياب الكلاب يدل على نجاح الشاعر في رحلته ونجاته من ماضيه، أما وقوع البقرة الوحشية فريسة للصيادين أو الكلاب؛ فدليل على الإخفاق أو خيبة الأمل أو غلبة الدهر، وهو ما نجد في قصائد الرثاء. كما يمكننا أن ندعم أطروحة ستيتكيفيتش باستحضار ما توصل إليه والتر أونج وذكرناه آنفاً من أن عقل الإنسان في الثقافة الشفاهية لا يدرك المعرفة، ولا سيما المجردة منها، إلا من خلال إعادة تشكيلها بشيء مألوف قريب من عالمه المحسوس[34]. وإن الجاحظ، وهو الأقرب زمنياً إلى ثقافة الشاعر الشفاهية من والتر أونج، يشير إلى الفكرة نفسها عندما ختم حديثه عن تشبيه الشعراء الناقة بالبقرة الوحشية قائلاً: "ليس على أن ذلك [التشبيه] حكاية قصة بعينها"[35]. إذا رجعنا إلى البيتين الرابع عشر والخامس عشر من القصيدة محل الدراسة، نجد أن الشاعر علقمة قد شبه ناقته ببقرة وحشية تربّص بها الصيادون مع كلابهم، ولما رأوها أطلقوا عليها أسهم النبال والكلاب، غير أنها نجت من الموت، فكان الظفر من نصيبها، والخيبة من نصيب الصيادين وكلابهم. إن الشاعر علقمة لم يذكر في قصيدته/ هديته هذا التشبيه/ هذه القصة القصيرة إلا ليبين لمتلقي القصيدة/ الهدية أنه قد نجح في عملية البحث عن ولي جديد، وهي عملية بحث ذهنية جرت في عقل الشاعر، غير أنه يعيد تشكيلها للمتلقي على أنها رحلة بحث جسدية على ظهر ناقة، ويعيد تشكيل نجاحه في عملية البحث على أنه نجاح البقرة الوحشية في النجاة من الصيادين والكلاب.

القسم الثالث: إعلان الولاء والتوسل

بعد الإعلان عن النجاح في الأبيات الأخيرة من القسم السابق، يأتي مباشرة البيت الأول من القسم الثالث ليقول فيه الشاعر: "إلى الحارثِ الوهّابِ أعملتُ ناقتي". فعلى مستوى بنية القصيدة يوظف الشاعر البيت الأول للإعلان عن انتهاء القسم السابق بنجاح وللإعلان عن بدء قسم جديد. وعلى المستوى الأدائي الشعائري فإن الشاعر/ معطي الهدية يصرح في أول كلمات هذا القسم باسم الولي الجديد الذي ما قاسى ما قاساه في رحلته المحفوفة بالمخاطر إلا لأجل الوقوف في بلاطه والدخول في ولائه.

ونجد في هذا القسم صفتين يكثف الشاعر حضورهما ويضفيهما على الملك في قصيدة التوسل، وهما: الكرم والشجاعة. وهما صفتان تختلفان عن الصفات التي يركز عليها الشاعر في قصائد الاعتذار، فيرى السويدي في دراسته لقصائد الاعتذار أن قصيدة الاعتذار تحتوي على "تركيز لصفتي العدل والوفاء"[36]. أما في قصائد التوسل؛ فإن التركيز على صفتين مختلفتين، كما ذكرنا. أما الكرم؛ فإن الشاعر في أول بيت من هذا القسم يعقب اسم "الحارث" بصفة "الوهاب"، و"الوهاب"؛ هو كثير الهبات. والهبة "العطية الخالية عن الأعواض والأغراض"[37]. إن مقدم الهدية/ القصيدة يختار أهم صفة يريد تحققها في متلقي هديته/ قصيدته وهي صفة العطاء من دون مقابل ولا سبب، ويصرح بها في أول بيت ويقرن اسم متلقي الهدية/ القصيدة بها: "الحارث الوهاب"؛ لأن الهدية/ القصيدة كما علمنا من سياقها قدمها معطيها لمتلقيها آملاً أن يمنحه هدية مقابلة وهي العفو عن أخيه شأس. والعفو هو هبةٌ يهبها الملك الحارث. وعندما ننظر إلى استعمال هذه الكلمة في السياقات اللغوية القريبة من عصر القصيدة، فإننا نلحظ أنها تستعمل مع الرزق بالمولود، كقوله تعالى في سورة الشورى: ﴿يَهَبُ لِمَن يَشَآءُ إِنَٰثًا وَيَهَبُ لِمَن يَشَآءُ ٱلذُّكُورَ﴾، وفي الدعاء المأثور عند التهنئة بالولد: "بورك لك في الموهوب، وشكرت الواهب"، وفي لسان العرب: "الموهوب: الولد"[38]. فهذا الاستعمال المرتبط بالمولود يجعلنا ندرك أن الشاعر يشعر متلقي القصيدة بأن إطلاق سراح أخيه هو نوع من كتابة حياة جديدة لأخيه، إطلاق سراح أخيه هو ولادة جديدة له يخرج فيها من رحم السجن المظلم إلى نور الدنيا الفسيحة. كما أن استعماله لـ "الوهاب" يؤكد ما ذكره نايدين من أن المتوسل يضفي على المتوسل إليه "صفة دينية سماوية"[39]. ويرسخ الشاعر علقمة صفة العطاء في متلقي الهدية/ القصيدة في البيت التالي، غير أنه يستخدم مفردة معجمية أخرى وهي "الندى" بما تحمله من دلالات، منها أن الندى هو قطرات المطر ومنها أن الندى هو المعروف الذي يقدمه إنسان لآخر، ومنها أن الندى هو السخاء[40]. والشاعر قد يكون قاصداً لكل هذه المعاني مفردة أو مجموعة ليصف بها الملك الحارث. أما الصفة الأخرى السائدة في هذا القسم فهي صفة الشجاعة، كقوله في البيت التاسع والعشرين: "فجالدتهم حتى اتقوك بكبشهم"، وهو هنا يصف انتصاره ضد أعدائه في معاركه وما

يتحلى به من شجاعة ورباطة جأش؛ إذ إن انتصاراته المتتالية ما زالت تؤلم أعداءه كما في البيت الخامس والثلاثين: "وأنت الذي آثارُهُ في عدوِّهِ".

يكثف الشاعر علقمة حضور هاتين الصفتين في هديته/ قصيدته؛ لأنهما صفتان مهمتان في سبيل نجاح التوسل في الظفر بالمطلوب، وهو إطلاق سراح أخيه شأس. إن ترسيخ الشاعر صفة الكرم، ولا سيما الكرم الذي يكون من دون مقابل أو سبب (الهبة)، وتأكيده صفة الشجاعة في الملك الحارث، هما في الحقيقة بمثابة تأطير يرسمه الشاعر بذكاء حول الملك، فيظهر الشاعرُ الملكَ بأنه أكرم الكرماء وأشجع الشجعان. وبعبارة أخرى، إذا كان إطلاق سراح عدو من الأعداء (مثل شأس) أشهر سلاحه أمام الملك وقاتله أمراً عسيراً على الكرماء، فإن ذلك ينبغي أن لا يكون عسيراً على أكرم الكرماء (مثل الملك الحارث). وإذا كان الإبقاء على أسرى الحروب (مثل شأس) محبوسين في السجون دليلاً يذكر من ينظر إليهم بشجاعة الملك وانتصاره في الحرب، فإن هذه الهدية/ القصيدة تخلد شجاعة الملك إلى الأبد.

نريد هنا أن نسلط الضوء أكثر على ما يحتويه هذا القسم من توسل. يؤكد الشاعر علقمة الفحل وقوفه بين يدي "الحارث الوهاب" وأنه إليه "أعْمَلَ ناقتَهُ" واتخذ قرار التوجه إليه بكامل إرادته ليعلن عن ولائه له طالباً قبول انتمائه لبلاطه. لكن الشاعر علقمة/ معطي الهدية لا يمكن أن يكتفي في قصيدته/ هديته بصفات المديح، كتلك التي أضفاها على الملك وتطرقنا إليها آنفاً؛ وذلك لأنه يدرك جيداً أنه يتكلم بلسانه عن أخيه، ويعلم أن أخاه مذنب وأنه هو الأضعف، فهو الملقى خلف قضبان السجن. ومن ثم، فإن الاكتفاء بالمديح لن يجدي. ولا بد من التوسل. ويمكننا أن نرصد مظاهر التوسل من خلال رصد أشار إليه كيفين كروتي (Kevin Crotty) في كتابه (the Poetics of Supplication) [41]، وهو ما أطلقت عليه سوزان ستيتكيفتش مصطلح (supplication lexicon) [42]، ويمكننا ترجمته بـ "معجم التوسل". من ذلك التحية التي حيا بها الشاعر علقمة الحارثَ الغساني بقوله: "أبيتَ اللعن"، وهي جملة "كانت العرب تحيي بها ملوكها في الجاهلية" [43]. فيوظف الشاعر التحية الخاصة بالملوك ليعترف بشرعية الملك الحارث وخضوعه لسلطانه. كما أن معنى هذه التحية "أبيت اللعن" على الصعيد المعجمي "أبيتَ أيها الملك أن تأتي ما تُلعَنُ

عليه "[44]. فكأن الشاعر علقمة يقول بعبارة أخرى إنك ملكٌ معصوم عن الخطأ سواء فيما قمتَ به سابقاً أو فيما ستقوم به مستقبلاً. وفي هذا إقرار من الشاعر بأنه يقبل بما قام به الملك الحارث من رمي أخيه شأس أسيراً خلف القضبان، وأنه غير معترض على ذلك. والشاعر كذلك يقر بأنه يقبل كل ما سيقوم به الملك الحارث بعد تلقيه للقصيدة/ للهدية. والإقرار سمة من سمات قصائد التوسل، تجعلها مختلفة عن قصائد الاعتذار التي من سماتها التبرؤ من الذنب. كذلك مما ندرجه ضمن هذا معجم التوسل قوله في البيت العشرين: "هداني إليك الفرقدان"، والفرقدان نجمان في السماء. والشاعر بهذا يريد أن يربط وجود الملك على الأرض بمباركة السماء. وإذا كانت الأرض ومن عليها خاضعة للسماء سواء لمعتقدات دينية أو اعتبارات مكانية لكون السماء فوق الأرض، فإن الأرض ومن عليها خاضعون كذلك لمن أصبح ملكاً بمباركة السماء وتأييدها. وهي الفكرة نفسها التي يعيد الشاعر علقمة تأكيدها بأسلوب آخر في البيت الثاني والثلاثين فيقول للملك الحارث: "ولستَ بإنسيٍّ ولكنَّ مَألكاً تنزَّلَ من جَوِّ السماء"، فينسبه إلى السماء مصدر القوة والشرعية؛ مما يمكن إدراجه ضمن معجم التوسل كذلك ألفاظ الخوف، مثل الرعب والتشرد والضياع، وألفاظ الأمان، مثل الاطمئنان والراحة. وهي مفردات تصادفنا مراراً في أبيات هذا القسم، يقول – على سبيل المثال – في البيت الرابع والعشرين: "وأنت امرؤٌ أفضَتْ إليه أمانتي"، والأمانة هي الأمان. فإن الشاعر وهو يقدم طقوس التوسل يبين أنه لا أمان إلا في الولاء للملك الحارث؛ والانتماء إليه. ويؤكد هذا المعنى في الشطر الثاني من البيت نفسه: "وقبلك ربَّتني فضعتُ ربوبُ"، إنه يقر بأنه كان مع ولاة سابقين (ربوب) في الماضي إلا أنه كان يشعر بالضياع. أما اليوم وبعد أن اهتدى إلى الولي الجديد/ الملك الحارث؛ فإنه ينعم أخيراً بالأمان. ألفاظ التفضل أيضاً تندرج ضمن معجم التوسل. لنأخذ ما جاء في البيت السادس والعشرين مثلاً على ذلك: "فواللهِ لولا فارسُ الجَوْن. . . لآبوا خزايا". يتحدث الشاعر علقمة عن الحرب التي جرت بين قومه والملك الحارث، ويصف قومه بعد هزيمتهم على يد فارس الجَون (الملك الحارث) بأن أرواحهم كادت تُزهَق لولا تفضل الملك الحارث بأن اكتفى بعودتهم منهزمين إلى ديارهم؛ إذ كان بإمكانه أن يلحق بهم ليبيدهم عن وجه الأرض. ونأخذ مثالاً آخر قوله في البيت الحادي

والأربعين: "وفي كل حيٍّ قد خبطتَ بنعمةٍ"، فإن تفضل الملك لا يقتصر على فئة معينة، وإنما يمتد، كما يقول الشاعر علقمة، إلى أن يشمل كل قبيلة، فإنه ملكٌ قد "خبط" كل قبيلة بخيره. والخبط هو "الضرب الشديد... والوطء الشديد" بالأيدي والأرجل[45]. والشاعر يختار هذا اللفظ بعناية لما يحمله من معنى التفضل وليس الفضل فحسب، فالملك إذ "يخبط" كل قبيلة بخيره، فإنه يعلو منزلةً عليها ويبقيها مدينةً له ولتفضله.

إن شيوع معجم التوسل بمفرداته وتعابيره أمر متوقع في القصيدة؛ وذلك لأن التوسل نوع من المديح. يقول كروتي: "التوسل... شكل من أشكال المديح، غير أنه مديح ينطلق من منظور [الطرف] الخاسر وهو مخفق ومستبعد"[46]. والشاعر علقمة من المخفقين المنهزمين في القصيدة محل الدراسة، أو على أفضل تقدير، إنه يتحدث بلسانه نيابةً عن إنسان آخر، وهو أخوه شأس المنهزم المذنب.

إن القسم الثالث يشتمل على تصريح واضح بالهدية المقابلة المطلوبة، ومرجع ذلك التصريح يعود إلى أهمية ما يرغب الشاعر في الحصول عليه؛ فهو يصرح بما يريد حتى لا يُهدَى هدية مقابلة يختارها متلقي الهدية/ القصيدة باجتهاده الشخصي. عندما ننظر في القصيدة محل الدراسة، نجد ذلك يتمثل في الأبيات الأخيرة منها. البيت الحادي والأربعون يضم ذكراً لاسم "شأس" مع تصريح بالمطلوب: "فحُقَّ لشَأْسٍ من نَداكَ ذَنوبُ"، والذَّنوب (بفتح الذال) هو الدلو المليء بالماء[47]. فيصرح الشاعر بأنَّ أخاه شأساً يستحق أن ينال من كرم الملك الشيءَ الكبير، وهو العفو وإطلاق السراح. ولا نجد في هذا القسم خاصة ولا في القصيدة بشكل عام محاولة الشاعر تبرئة أخيه شأس من الذنب، وإنما نجد الإقرار والاعتراف بالذنب. والبيت الثالث والأربعون (البيت الأخير) فيه تأكيد وتذكير بأنه لا يطمح للحصول على أية هدية مقابلة تختلف عن الهدية التي صرح بها، فيقول: "فلا تحرمني نائلاً عن جنابة"؛ فيذكره بأنه يقف بين يديه غريباً عن دياره لأجل الحصول على نائل (عطاء) محدد.

إن الشاعر ينشئ قصيدته/ يصنع هديته ويقدمها لمتلقيها؛ لكي يعطي ويأخذ، لا لكي يعطي فحسب. إن حب الخلود، أو بعبارة أدق حب خلود الذكر، مغروس في طبيعة

الإنسان. وهو أمر مشاهد إلى يومنا هذا؛ فنجد من يدفع الأموال الطائلة لبناء مدينة سكنية لكي تُسمّى باسمه فيخلد ذكره، أو لإنشاء قاعة دراسية في جامعة لكي تُسمّى باسمه فيخلد ذكره، وما زلنا نرى النصب التذكارية لشخصيات تاريخية قد ماتت منذ مئات السنين، إلا أن ذكرها خالد بخلود هذه النصب. وإذا كان خلود الذكر أمراً محبباً إلى النفس الإنسانية، فإن الشاعر يعزف على هذا الوتر ويسعى أن يقدم لمتلقي قصيدته/ هديته هذا الخلود، غير أنه يأخذ هدية مقابلة. وإذا كانت الهدية المقابلة في كثير من الأحيان مكافآت مالية، فإن الشاعر أحياناً، كما في قصيدتنا محل الدراسة، يريد هدية مقابلة معينة محددة، تختلف عن المكافأة المالية المعهودة. إنها، إذن، مسألة "تبادل هدايا"، كما سماها مارسيل ماوس. فيكثف الشاعر في قصيدته من ذكر الصفات التي تهمه في الوصول إلى الهدية المقابلة المبتغاة، أو إذا استعرنا عبارة سوزان ستيتكيفتش، إن الشاعر "ينصب لمتلقي القصيدة نوعاً من الفخاخ تجعل متلقي القصيدة يفقد ماء وجهه أو يخسر مكانته الاجتماعية إن لم يتقبل القصيدة ويكافئ صاحبها بمكافأة ذات قيمة"[48]. فثمة خسارة يتكبدها المتلقي/ المتوسل إليه. ونحن باتفاقنا مع ستيتكيفتش نكون مختلفين مع ما ذكره نايدين الذي يرى أن رفض المتوسل إليه تلبية التماس المتوسل لا يترتب عليه أية تبعات تضر بالمتوسل إليه[49]. وذلك لأن ما حكم به نايدين يشعر بأن متلقي الهدية/ المتوسل إليه يملك الحق المطلق في الرفض. وهو الحكم الذي نتحفظ عليه؛ إذ إن هناك دلائل كثيرة، كقصة الخليفة المتوكل مع علي بن الجهم التي ذكرناها في بدايات هذه الدراسة، تبين أن متلقي القصيدة يملك حق الرفض المبرر لا المطلق.

لنا أن نقول إن الشاعر يختار الصفات التي يسعى إلى تخليدها في قصيدته، ومتلقي القصيدة سوف يسعى إلى إثباتها في الواقع أمام الملأ. يذكر الشاعر -على سبيل المثال- صفة الكرم وأن متلقي القصيدة أكرم الناس يداً، فلا يملك المتلقي إلا أن يثبت للشاعر وللملأ أنه أهل لهذه الصفة، فيجزل العطاء للشاعر. أما عدم إثبات متلقي القصيدة للصفات التي أضفاها عليه الشاعر يجعل المديح ينقلب هجاء، بل إنه هجاء لاذع قاس وإن لم يكن بالكلمات؛ لأنه بالأفعال. فعندما يمدح الشاعر الملك بأنه أكرم الناس، ثم لا يجزل الملك عطاءه للشاعر، فهذا يدل على أنه ليس أهلاً لوصفه بالكرم، وأن فعله

بامتناعه عن العطاء يدل على أنه بخيل .

وقد بين نايدين في كتابه المهم حول التوسل في المجتمعات والحضارات القديمة العتيقة بشكل عام، والرومانية والإغريقية بشكل خاص، أن عملية التوسل تتكون من أربع خطوات : الأولى أن يتوجه المتوسل إلى المتوسل إليه، الثانية أن يؤدي المتوسل طقوس التوسل كالانحناء بين يديه أو تقبيل كفه، الثالثة تقديم الالتماس والطلب المرجو كالعفو عن الذنب أو إطلاق السراح، أما الخطوة الرابعة والأخيرة فهي إجابة المتوسل إليه[50] . وإن ما ذكره في كتابه حول المجتمعات القديمة الرومانية والإغريقية يمكننا رؤية تحققه على التوسل في المجتمع العربي القديم . وقصيدة التوسل خير مثال على ذلك، فإن الخطوة الأولى هي أن يتوجه الشاعر المتوسل إلى الملك المتوسل إليه، وإما وهذا أمر متحقق إما حقيقةً بأن يتوجه الشاعر في رحلة على ناقته إلى المتوسل إليه أو رمزاً من خلال قسم الرحيل الذي تحتويه القصيدة . والخطوة الثانية أن يؤدي الشاعر المتوسل طقوس التوسل، وإن القصيدة هنا هي طقس التوسل ؛ الذي يقدمه الشاعر إلى المتوسل إليه، وقد ذكر نايدين أن الكلمات قد تحل محل الطقوس الجسدية عند التوسل[51] . أما الخطوة الثالثة وهي تقديم الالتماس والطلب المرجو ؛ فإن الشاعر قدم التماسه بالعفو عن أخيه شأس بعبارة صريحة وواضحة في أكثر من موضع في قصيدته : " فحُقَّ لشأسٍ من نداكَ ذَنوب " ، " لا تحرمنّي نائلاً " . أما الخطوة الأخيرة في عملية التوسل ؛ فهي استجابة المتوسل إليه، فقد أطلق الملك الحارث الغساني سراح شأس بل أطلق سراح كل الأسرى من قوم علقمة .

الخاتمة

لقد توصلنا من خلال جزئيات البحث إلى عدد من النتائج، يجدر بنا أن نذكر مجملها هنا . منها أن الاطلاع على العلوم الإنسانية الأخرى مثل علم الإنسان (anthropology) يساعدنا حتماً في فهم الظواهر التي يلفت نظرنا شيوعها في التراث العربي، ولا سيما في العصر الجاهلي، مثل ظاهرة القصيدة وما تستوجبها من هدية مقابلة، وهي التي وجدنا أن أطروحة تبادل الهدايا لمارسيل ماوس تنطبق عليها : إن القصيدة هي هدية من معطيها/ شاعرها إلى متلقيها/ الممدوح . وهي هدية تتطلب في ذلك العصر هدية مقابلة لا تقل

قيمتها وأهميتها عن القصيدة نفسها. ومن تلك الظواهر التي تساعدنا العلوم الإنسانية الأخرى على فهمها ظاهرة الأقسام الثلاثة في القصيدة العربية، فقد رأينا أن دراسة الثقافة الشفاهية ومعرفة خصائصها مفتاح مهم لفهم هذه الظاهرة الشائعة في الشعر الجاهلي، بل إن ذلك يوسع آفاق القراءة والفهم للوصول إلى قراءة جديدة للشعر الجاهلي، وقد تجلى لنا ذلك حينما أعدنا النظر في المحسوسات مثل الأطلال والناقة والمحبوبة نظرة مختلفة باعتبار أن من خصائص الثقافة الشفاهية التعبير عن المجرد بالمحسوس، كما أثبت والتر أونج. كما ساعدنا الاطلاع على خصائص الثقافات الشفاهية بشكل عام في معرفة وظيفة لم تكن متناولة كثيراً في الخطاب النقدي العربي، وهي وظيفة التخليد، وهي غاية يطمح الملوك بشكل خاص، والإنسان بشكل عام، إليها، غير أن اللغات الشفاهية، والقصيدة محل الدراسة تنتمي إليها، من خصائصها الراسخة في أذهان مستخدميها التي أثبتها إريك هافلوك أنها تتلاشى ولا تدوم إلا بعض النصوص من بينها القصائد. يدعو البحث الدارسين العرب ويمهد الطريق أمامهم للتفريق بين قصائد الاعتذار التي نالت قسطاً كبيراً من الدراسة لدى الدارسين العرب وقصائد التوسل التي نضجت بشكل جيد في الدراسات النقدية الأجنبية.

الهوامش والمراجع

(1) Naiden, F. S: **Ancient Supplication**, Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 7-8

(2) قدم فؤاد فياض شتيات تعريفاً جيداً لأبرز الدراسات السابقة حول قصائد الاعتذار. شتيات، فؤاد فياض: "بنية النص الاعتذاري الجاهلي بين الفكر الديني والتشكيل الفني: دراسة نصية في اعتذار عدي بن زيد العبادي والنابغة"، **مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية**، العدد 10، 2016، 501-504.

(3) السويدي، سلامة عبدالله: "صور الخوف في اعتذاريات النابغة الذبياني"، **حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية**، الحولية 26، 2005، ص 24.

(4) "بنية النص الاعتذاري الجاهلي بين الفكر الديني والتشكيل الفني"، ص 521.

(5) "بنية النص الاعتذاري الجاهلي بين الفكر الديني والتشكيل الفني"، ص 521.

(6) "بنية النص الاعتذاري الجاهلي بين الفكر الديني والتشكيل الفني"، ص 521.

(7) "بنية النص الاعتذاري الجاهلي بين الفكر الديني والتشكيل الفني"، ص 540.

(8) "صور الخوف في اعتذاريات النابغة الذبياني"، ص 25.

(9) "صور الخوف في اعتذاريات النابغة الذبياني"، ص 27.

(10) إبراهيم، سليمان، وعلي، فائزة: "شعر الاعتذار في حقبة ملوك الطوائف بالأندلس"، **المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية**، العدد السابع، ديسمبر 2018.

(11) Clark, Matthew: "Chryses' Supplication: Speech Act and Mythological Allusion", **Classical Antiquity**, vol. 17, No. 1, April, 1998, p. 10.

(12) Gould, John: "Hiketeia," **Journal of Hellenic Studies**, 93, 1973, p. 74-103.

(13) Crotty, Kevin: **The Poetics of Supplication: Homer's Iliad and Odyssey**, Ithaca: Cornell University Press, 1994.

(14) .Ancient Supplication

(15) صقر، السيد أحمد: **شرح ديوان علقمة**، القاهرة: المكتبة المحمودية، 1935، ص 40.

(16) Stetkevych, Suzanne Pinckney: **The Poetics of Islamic Legitimacy**, Bloomington: .Indiana University Press, 2002, 18

(17) .Mauss, Marcel: **The Gift**, translated by Ian Cunnison, New York: Norton, 1967, 41

النص بلغته الأصلية:

You [the recipient] do so [accepting the gift] to take up the challenge and prove that you are not unworthy.

(18) .The Gift, p. 41

النص بلغته الأصلية:

The obligation of worthy return is imperative.

(19) .The Gift, p. 41

النص بلغته الأصلية:

Face is lost forever if it is not made.

(20) ابن عربي، محيي الدين: **محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار**، ج2، ط1، القاهرة: دار اليقظة العربية، 1968، ص 8.

(21) هوميروس: **الإلياذة**، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة: دار التنوير، 2014، ص 65.

(22) Redfield, James M: **Nature and Culture in the Iliad: the Tragedy of Hector**, Chicago: .University of Chicago Press, 1975

(23) ابن منظور: **لسان العرب**، تحقيق: عبدالله علي الكبير وآخرين، القاهرة: دار المعارف، 1981، مادة طحو.

(24) لسان العرب، مادة كلف.

(25) شرح ديوان علقمة، ص 9.

(26) لسان العرب، مادة شطط.

(27) Havelock, Eric A: **The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present**, New Haven: Yale University Press, 1986, p. 66.

النص بلغته الأصلية:

Orality does not fossilize... when it ceases to be what it originally was.

(28) Ong, Walter J: **Orality and Literacy: the Technologizing of the Word**, New York: Routledge, 1982, p. 42.

النص في لغته الأصلية:

Oral cultures must conceptualize and verbalize all their knowledge with more or less close reference to the human lifeworld, assimilating the alien, objective world to the more immediate, familiar interaction of human beings.

(29) Orality and Literacy, p. 46.

النص في لغته الأصلية:

Oral societies live very much in a present which keeps itself in equilibrium or homeostasis by sloughing off memories which no longer have present relevance.

(30) لسان العرب، مادة جسر.

(31) لسان العرب، مادة جسر، عنس، نجا.

(32) الجاحظ، عمرو بن بحر: **البيان والتبيين**، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، ج2، ط7، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1998، ص 20.

(33) Stetkevych, Jaroslav: "the Hunt in the Arabic Qasidah: Antecedents of the Tardiyya," in **Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature**, Sussex: Curzon Press, 1996, p. 102-118.

(34) Orality and Literacy, p. 42.

(35) الحيوان، ج2، ص 20.

(36) "صور الخوف في اعتذاريات النابغة الذبياني"، ص 38.

(37) لسان العرب، مادة وهب.

(38) لسان العرب، مادة وهب.

(39) Ancient Supplication, p. 35.

النص بلغته الأصلية:

Supplicandus is divine.

وهذه الكلمة (supplicandus) مصطلح أطلقه نايدين على الإنسان مانح العفو والمتوسل إليه.

(40) لسان العرب، مادة ندي.

(41) .The Poetics of Supplication, p. 88

(42) .The Poetics of Islamic Legitimacy, p. 117

(43) لسان العرب، مادة لعن.

(44) لسان العرب، مادة لعن.

(45) لسان العرب، مادة خبط.

(46) .The Poetics of Supplication, p. 90

النص بلغته الأصلية:

Supplication... is a form of praise, but it is praise from the distinctive and troubling perspective of the loser.

(47) لسان العرب، مادة ذنب.

(48) .The Poetics of Islamic Legitimacy, p. 115

النص بلغته الأصلية:

It entails a form of entrapment: the recipient loses face or status if he does not accept the gift and repay it with interest.

(49) Ancient Supplication, p. 146.

(50) Ancient Supplication, p. 146.

(51) Ancient Supplication, p. 55.

المراجع بالحروف اللاتينية

References in Roman Script

(1) ʾIbrāhīm, Sulaymān, wa Fāʾizah ʿAlī: "Shiʿr al-ʾiʿtiḏār fī Ḥuqbat Mulūk al-Ṭawāʾif bil-ʾAndalus", Mağallah ad-Dawliyyah lil-ʿulūm al-ʾinsāniyyah wa al-ʾiğtimāʿiyyah, issue 7, December, 2018.

(2) Al-Ğāḥiẓ, ʾAmr ibn Baḥr: al-Bayān at-Tabyīn, Taḥqīq: ʿAbdussalām Muḥammad Hārūn, vol. 2, ed. 7, Cariro: Maktabat al-Ḫānjī, 1998.

(3) As-Suwaidī, Salāmah ʿAbdullāh: "Ṣuwar al-Ḫawf fī ʾlʿtiḏāriyyāt an- an-Nābiġah al-Ḏubyānī", Ḥawliyyāt al-ʾādāb wa al-ʿulūm al-ʾinsāniyyah wa al-ʿulūm al-ʾiğtimāʿiyyah, issue 26, 2005.

(4) Shatyāt, Fuʾād Fayyāḍ: "Binyat al-naṣṣ al-ʾiʿtiḏārī al-Jāhilī bayn al-Fikr ad-Dīnī wa at-Taškīl al-Fannī: Dirāsah Naṣṣiyyah fī ʾiʿtiḏār ʿUdayy ibn al-ʿAbādī wa an-Nābiġah", Mağallat Ğāmiʿat Ṭaybah lil-ʾādāb wa al-ʿulūm al-ʾinsāniyyah, issue 10, 2016.

(5) Ṣaqr, as-Sayyid ʾAḥmad: Sharḥ Dīwān ʿAlqama, Cairo: al-Maktabah al-Maḥmūdiyyah, 1935.

(6) Ibn ʿArabī, Muḥyī ad-Dīn: Muḥāḍarat al-ʾAbrār wa Musāmarat al-ʾAḫyār, vol. 2, ed. 1, Cairo: Dār al-

Yaqẓah al-ʿArabiyyah, 1968.

(7) Ibn Manẓūr: Lisān al-ʿArab, Taḥqīq: ʿAbdullāh ʿAlī and others, Cairo: Dār al-Mʿārif, 1981.

(8) Humīrūs, al-ʾIlyāḏah, translated by Danīnī Ḫashabah, Cairo: Dār al-Tanwīr, 2014.