الدلالي والتداولي في شعر مروان بن أبي حفصة

د / عـبير عـــليوه إبراهـــيم

أستاذ مساعد قسم اللغة العربية

كليـــة الآداب – جامعـــة الزقازيق

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمـــة

تعددت طرق تحليل الخطاب تبعاً لتغير الرؤى وظهور تيارات ثقافية وفكرية مختلفة أدت إلى بزوغ مناهج حديثة أسهمت في تطور الدرس البلاغي، وانفتاحه على مختلف المعـارف والعلـوم الإنسـانية والثقافية، وفي الوقت الذي اتجه فيه محللو الخطاب إلى تحليل الخطابات بالاقتصار على معناها اللغوي، باستخدام مناهج مثل الأسلوبية أو البنيوية، فقد تشكلت نظريات نقدية اهتمت بعلاقة اللغـة بمسـتعمليها، مثل: التداولية، وعلم النص، والبلاغة الجديدة/الحجاجية، واتجهت تلك النظريات نحو دراسـة الخطـاب وتحليله وتأويله بوصفه فعلاً تواصلياً، تحكمه مجموعة من العناصر غير اللسانية مثل ظـروف إنتـاج القول، ومقاصد المتكلم، وسياقات الاستعمال.

في ضوء ما سبق يسعى هذا البحث إلى تحليل النص الشعري من حيـث ارتبـاط بنيتـه بالسـياق الثقافي، أي بظروف إنتاج النص وتلقيه وتأويله، وذلك بالاستناد إلى ركنين أساسيين؛ أولهمـا: الـنص نفسه، وثانيهما: ما يصاحبه من أخبار سردية سوف يتم تناولها بوصفها بنية أدبية تسهم فـي التعـرف على المظاهر غير اللسانية للنص مما يؤدي إلـى استكشـاف خصائصـه، واسـتراتيجياته البلاغيـة، ووظيفته، وآثاره، سعيًا نحو تحليل نصي تكاملي يتم النظر من خلاله إلى المعنى بوصفه نتاج التفاعـل بين المظاهر اللسانية/الجمل والعبارات، والمظاهر غير اللسانية/السياق، وهو ما يعني أيضـاً الاهتمـام بالجانب الأدائي الذي يتجاوز به النص الشعري محض كونه استجابة عاطفية، ووصفاً للمشـاعر، إلـى اعتباره قولاً بليغاً ومؤثراً ينتج عنه تغييرات اجتماعية وسياسية.

يتناول البحث قصيدتين للشاعر مروان بن أبي حفصة في الرثاء والمدح – ورد ذكرهما في سـياق أدبي أضفى بعدًا دراميًا على علاقة الشاعر بالسلطة الحاكمة، فقد عرض أبو الفـرج الأصـفهاني فـي كتاب "الأغاني" قصائد مروان في مدح الخلفاء العباسيين من خلال تشكيل سردي درامي، متخـذاً مـن ثنائية الذنب والعفو أساسًا ينبني عليه السرد، كما يلقي الضوء على الأحـوال السياسـية والاجتماعيـة والثقافية لعصر عرف صراعات السلطة، والسعي إلى تملكها، والاستحواذ عليها، ومن المثير للتأمل أن يستدعي النص الخبري في سياق عرضه لمدائح مروان بن أبي حفصة لخلفاء بنـي العبـاس قصـيدة الشاعر في رثاء معن بن زائدة، من خلال ذكر بعض أبياتها، ويتخذها سببًا رئيسًـا ومباشـراً لتجنـب مروان واستبعاده، وإهانته إهانة بالغة من قِبل الخليفة المهدي، وكذلك الخليفة هارون الرشيد من بعـده،

ثم تأتي قصائد المدح بعد ذلك لتجعل مروان بن أبي حفصة شاعر البلاط العباسي الذي نال من أمـوال الخلفاء العباسيين ما لم ينله أحد من معاصريه، ويمكن تفسير ذلك بأن قصيدة المدح في العصر العباسي كانت تستخدم فكريًا للتعبير عن مفهوم الشرعية السياسية، حيث تضمن دورها الوظيفي فكـرة إرسـاء مفهوم الولاء للحاكم، فهي تعد بمثابة اعتراف بالمكانة السياسية للممدوح، وبمثابة تأكيد لمجمـوع القـيم التي تعبر عنها، وذلك باعتمادها على الجوانب الجمالية والأدائية التي تمثل قيمتها الأدبية.

تشكل الأخبار السردية التي صاحبت قصائد الشعراء سياقاً ثقافياً أدبياً لتلك القصائد، وقد حفلت كتب التراث الأدبي العربي بالتفاعل المتحقق بين الشعر وما يصاحبه من أخبار عن الشعراء أنفسهم، وعـن سياقات إنشاء قصائدهم، وكذلك عن الآثار المباشرة للإبداع الشعري، مما يحيل في بعض الأحيان إلـى مكونات النص نفسه، وغالباً ما ترتبط تلك الأخبار بحالات الإنشاد، على اعتبار أن كثيراً من النصوص الشعرية – وخصوصاً في العصرين الأموي والعباسي – قد تم إنشادها في بـلاط الخلفـاء، أي أمـام الخليفة نفسه، وأمام حشد من الناس يمنح تواجدهم سياقاً تداولياً للنص.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يأتي في مقدمة، وتمهيد يستعرض أهم النظريات الحديثة التي تعـددت أدواتها وإجراءاتها في تحليل الأعمال الأدبية، وثلاثة مباحث:

المبحث الأول: النص الشعري وسياقه الثقافي.

المبحث الثاني: بنية الفقد / قصيدة الرثاء.

المبحث الثالث: بنية الاستعادة / قصيدة المدح.

ثم خاتمة تعرض أهم النتائج التي سوف يتوصل إليها البحث.

التمهيـــــد

تبنت نظريات التحليل التداولي للخطاب منهج التعامل مع اللغة (كظـاهرة خطابيـة، وتواصـلية، واجتماعية معاً)[١]، دون أن يلغي أنصار هذا الاتجاه علاقة التداولية بالبلاغة، إذ يـرون أن (البلاغـة والتداولية البرجماتية تتفقان في اعتمادهما على اللغة كأداة لممارسة الفعل على المتلقي، على أسـاس أن النص اللغوي في جملته إنما هو "نص في موقف"، مما يرتبط لا بالتعديلات التـي يفرضـها أشـخاص المرسل والمتلقي وموقعهما على معناه فحسب – وإنما بالنظر إلى تلك التعـديلات التـي تحـدث فـي سلوكهما أيضاً)[٢].

تأسيساً على ذلك ليست التداولية بديلاً عن البلاغة أو عن اللسانيات الشكلية، فهي في نطاق اهتمامها بالعلاقة الحوارية بين المتكلم والمتلقي تولي اهتماماً أكيداً بالبنيات الشكلية للعمل الأدبي لأنه (لا يمكـن للتداولية أن تذهب بعيدًا من دون اعتبارها للبنيات الشكلية التي عليها أن تبحث لها عن علائق تداوليـة، وعلائق العلامات بالموضوعات، تلك العلائق التي تفسرها عبر مفاهيم العـادة والاسـتعمال)[٣]، فهـي

تعمل على دراسة وتفسير البنيات الشكلية، مستعينة في ذلك بمعطيات تداولية، أي أنها تقرن بين القـول والفعل، وبين المعنى والسياق.

مما تجدر الإشارة إليه أن (النظرية التداولية لها ثلاثة مفاهيم رئيسة: السياق، والقصد، والاسـتدلال. وغني عن الذكر أن هذه المفاهيم استخدمتها مناهج لغوية أخرى)[٤]، ففي إطار هذه الرؤية التي تتنـاول النصوص في ضوء سياقها أولت نظريات "علم النص" اهتمامًا بالسياق الذي يمثل ما يحيط بإنشاء النص من ظروف واعتبارات وعناصر غير لسانية، فالمقصود من تحليل النصوص هـو (تحديـد العلاقـات الموجودة بين النص "بنية النص" والسياق)[٥]، وسعيًا نحو مقاربة متكاملة للنصوص فقـد ميّـز "علـم النص" بين ضروب مختلفة من السياقات، فكان هناك تمييز بين (سياق تداولي، وسياق نفسي (إدراكـي وعاطفي) وسياق اجتماعي – ثقافي، حيث تأخذ السياقات التاريخية والسياقات الاجتماعيـة الاقتصـادية مكانها)[٦].

لقد كان اهتمام علم النص بالسياق إلى الحد الذي أدى إلى تنوع التحليل النصي بناء على التفرقة بين عدة أنواع من السياقات التي تشكل النص، وبناء على ذلك تتمثل وظيفة علم النص في (وصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة، وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصـل واسـتخدام اللغة)[٧]، واستناداً إلى هذا التعدد وهذه الرحابة في النظر إلى السياق، لا يصبح النص مكوناً ثقافيًـا فحسـب، وإنما أيضًا (ظاهرة ثقافية يمكن للمرء أن يستخلص انطلاقًا منها بعض الاستنتاجات حول البنية الاجتماعيـة للجماعات الثقافية... وباختصار فإن التحليل النصي يعد منهجًا ذا قدرة كبيرة في إطار تحليل عام للثقافـة)[٨]، إذ يُنظر إلى النص بوصفه نتاجًا لتفاعل أمور متعددة، تحدد معاييرها أنساق ثقافية، فيكون النص مـن حيـث بنيته ذا صلة وثيقة بتلك الأنساق، كما أنه في الوقت نفسه يصبح مؤثراً وفعالاً في إكساب المواقف والأحداث قيمتها التاريخية.

تتضمن الغاية التي يؤول إليها النص إذن التأثير في "عالم الواقع"، وبناء عليه فـإن وجـود الـنص يرتهن بكونه "وحدة تواصلية" كما ورد في تعريف ماري سشايفر للنص (بوصفه "سلسلة لسانية محكيـة أو مكتوبة وتشكل وحدة تواصلية")[٩]، وكذلك عرّف روبرت ديبوجراند النص بأنه (تشكيلة لغويـة ذات معنى تستهدف الاتصال)[١٠]، وبذلك تشكل المعرفة بسياق النص مكوناً لازمًا للتحليل النصي، ولا يخفى ما يرتبط بهذا السياق من عوامل اجتماعية ونفسية وثقافية...إلخ، من شأنها أن توجه المتلقي نحو فهـم النص وتأويله وتفسيره، وذلك مما يؤدي إلى تحليل النص بطريقة منهجية تتجاوز إطار البنية المنغلقـة على ذاتها إلى بنية منفتحة على ما سواها، يسهم في الكشف عنها ومقاربتها ما توصلت إليه الدراسـات الإنسانية والعلوم المختلفة.

من بين المفاهيم المحورية التي يوليها "علم النص" أهمية: "القصدية" و"القبول" إذ (يعد كل نص بنية قصدية. وهو بوصفه كذلك يخضع لمعايير من القبول. ولقد درست الاستدلالية القصدية أيضاً في إطـار نظرية أفعال اللسان (أوستان، وسيرل): إن الأفعال القولية، خلافًا للعبارات التي تستخدم في تحقيقها، لا تمثل وقائع لسانية ولكن تداولية، وهي بهذا تدخل في حقل التحليل النصي)[١١]، فتكسبه إجراءات أخرى

بانفتاحه على مناهج تتعمق في البعد التواصلي للخطاب، وإذ تتمثل أفعال اللسان في تعبيـرات المـتكلم باستخدامه جملة أو أكثر يهدف من خلالها إلى تحقيق فعل ما في سياق محدد فإن ڤان ديك يرى أنه (بما أن النصوص هي، بالإضافة إلى أشياء أخرى، تتابعات من الجمل، فيمكننـا أن نحللهـا أيضـاً علـى المستوى التداولي بوصفها "تتابعات من أفعال اللسان")[١٢]، ومن ثم فإنه من المنظـور التـداولي تأخـذ اعتبارات إنشاء النص وظروف تلقيه أهمية في المناهج الحديثة.

بناء على ذلك اهتمت الدراسات النقدية للقصائد العربية القديمة بظروف إنشاء القصائد، وبسـياقات إلقائها وتداولها، وبالجانب الأدائي لموضوعاتها الكبرى كالمدح والهجاء والفخـر، وأسـهمت الأخبـار النثرية التي صاحبت بعض القصائد في كتب التراث الأدبي في تأويل القصائد، والكشف عن وظائفهـا بوصفها جزءًا من البنية الثقافية للمجتمع، وعلى الرغم من الشك في الصحة التاريخية لتلك الأخبار، فإن أهميتها لمثل هذه الدراسات تتمثل في أنها (تشرح لنا كيف استقبلت القصيدة في بيئتها التقليديـة وكيـف فسرت)[١٣]، وذلك من خلال عرض الأحوال السياسية والاجتماعية وقت إنشاء النص، وعند تحليل تلك القصائد يمكن القول إنه (ما كان ممكناً أن يكون للخطاب معنى لولا الإلمام بسياقه)[١٤].

المبحث الأول

النص الشعري وسياقه الثقافي

يعد كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني واحدًا من الكتب التي اشتملت على العديد من المقطوعات الشعرية والقصائد التي شكلت جزءًا مهمًا من تكوين محتوى النصوص الخبرية، وقـد كانـت (أبـرز الوظائف التي قدمها الشعر في أخبار الأغاني مساندته وتعزيزه لهـا فـي تأصـيل بعـض اللحظـات الجوهرية، إذ تنوعت طرق إيراده بتنوع الهدف المتوخى، وأسهم في إثبات وقوع عديد من الأحـداث، حيث كثف السارد من التركيز عليه وعيًا منه بقدرته على تحقيق الإقناع والإيهام بصحة الأحـداث)[١٥]، أي أنه ضمن نسيج النص الخبري يحتل الشعر مكانة مهمة بوصفه مكوناً رئيسًا ينهض بوظيفة تأثيرية، فالشعر بصفة عامة هو (عنوان بنية ثقافية لها مراسمها المخصوصة في إنتاج القول وتلقيه، ولها أيضًـا تصورها لوظيفة النص والكيفيات التي تتحقق بها تلك الوظائف)[١٦]، ولم يكـن السـياق الثقـافي فـي العصرين الأموي والعباسي بعيدًا عن فكرة تأسيس شرعية السلطة الحاكمة، فاهتمـام التقليـد الأدبـي العربي بقصائد مدح الخلفاء والولاة يعد أحد تجليات هذه البنية الثقافية.

إن الأخبار التي صاحبت شعر مروان بن أبي حفصة في الرثاء وما تلاه من قصائد مـدح تكتسـب أهميتها من حيث إنها تصنع سياقاً ثقافياً لهذا الشعر، وقد ورد الخبر في كتاب الأغـاني علـى النحـو التالي: (أخبرني حبيب بن نصر قال حدثنا عبد الله بن أبي سعد قال حدثني عبد الله بن محمد بن موسى قال أخبرني محمد بن موسى بن حمزة قال أخبرني الفضل بن الربيع قال: رأيت مروان بن أبي حفصة وقد دخل على المهدي بعد وفاة معن بن زائدة في جماعة من الشعراء فيهم سلْم الخاسر وغيره فأنشـده

مديحًا فيه، فقال له: ومن أنت؟ قال: شاعرك يا أمير المؤمنين وعبدك مروان بن أبي حفصة. فقال لـه المهدي: ألست القائل:

أَقَمنا بِاليَمامَـــةِ إِذ يَئِسنا مُقامـــــاً لا نُريـــــــدُ لَـــــــــهُ زِيالا

وَقُلنا أَينَ نَرحَلُ بَعدَ مَعنٍ وَقَد ذَهَبَ النـــــــــوالُ فَلا نَـــــــوالا

قد ذهب النوال فيما زعمت، فلم جئت تطلب نوالنا؟ لا شيء لك عندنا، جروا برجله؛ فجروا برجلـه حتى أخرج. قال: فلما كان من العام المقبل تلطف حتى دخل مع الشعراء – وإنما كانت الشعراء تـدخل على الخلفاء في كل عام مرة – فمثل بين يديه وأنشده بعد رابع أو بعد خامس من الشعراء:

طَرَقَتكَ زائـــــــرَةً فَحَيِّ خَيالَها بَيضـــــــــــــاءُ تَخلِطُ بِالحَياءِ دَلالَها

قادَت فُؤادَكَ فَاستَقادَ وَمِثلُها قادَ القُلوبَ إِلى الصِبا فَأَمالَـــــــــــها

قال: فأنصت الناس لها حتى بلغ إلى قوله:

هَل تَطمِسونُ مِنَ السَماءِ نُجومَها بِأَكُفِّكُم أَم تَستُرونُ هِلالَها

أَم تَجحَـــدونَ مَقالَـــةً عَن رَبِّكُـــــم جبريلُ بَلَّغَها النَبِيَّ فَقالَـــــــــها

شَهِـــدَت مِنَ الأَنفـــالِ آخِـــرُ آيَـــةٍ بِتُراثِهِـم فَأَرَدتُمُ إِبطالَهـــا

قال: فرأيت المهدي قد زحف من صدر مُصلاه حتى صار على البساط إعجاباً بما سمع، ثم قال: كم هي؟ قال: مائة بيت. فأمر له بمائة ألف درهم. فكانت أول مائة ألف درهم أعطيها شاعر في أيام بنـي العباس.

قال: ومضت الأيام وولىَ هارون الرشيد الخلافة، فدخل إليه مروان، فرأيته واقفًا مع الشـعراء ثـم أنشده قصيدة امتدحه بها. فقال له: من أنت؟ قال: شاعرك وعبدك يا أمير المؤمنين مـروان بـن أبـي حفصة.

قال له: ألست القائل في معن بن زائدة وأنشده البيتين اللذين أنشده إياهما المهدي، ثم قال: خذوا بيده فأخرجوه، لا شيء لك عندنا، فأخرج. فلما كان بعد ذلك بأيام تلطف حتى دخل، فأنشده قصـيدته التـي يقول فيها:

لَعَمرُكَ لا أَنسى غَداةَ المُحَصَّبِ إِشارَةَ سَلمـــــــــى بِالبَنانِ المُخَضَّبِ

وَقَد صَدَرَ الحُجّاجُ إِلّا أَقَلَّهُـــــم مَصادِرَ شَتّى مَوكِباً بَعـــــدَ مَوكِبِ

قال: فأعجبته، فقال: كم قصيدتك من بيت؟ فقال: ستون أو سبعون. فأمر له بعدد أبياتها ألوفا. فكان ذلك رسم مروان عندهم حتى مات)[١٧].

عرض الخبر قسوة تعامل خلفاء بني العباس مع مروان بن أبي حفصة عند بداية وفوده على كل من الخليفة المهدي والخليفة هارون الرشيد، وهي قسوة تمثلت في إذلال الشاعر على المستويين الجسدي والمعنوي، فالخليفة المهدي يضع مروان وقصيدته الرثائية موضع السخرية والإهانة بقوله لمروان: (قد ذهب النوال فيما زعمت، فلم جئت تطلب نوالنا؟ لا شيء لك عندنا، جروا برجله، فجروا برجله حتى أخرج)، وكذلك فعل الخليفة هارون الرشيد عندما قال لمروان: (ألست القائل في معن بن زائدة! وأنشده البيتين اللذين أنشده إياهما المهدي، ثم قال: خذوا بيده فأخرجوه، لا شيء لك عندنا، فأخرج)، هذا التكرار للحدث ذاته وأن أسهم في استبعاد الصحة التاريخية للأحداث فإنه في الوقت نفسه يدل على أمرين مهمين؛ أولهما: تأكيد التقليد الأدبي على القوة البلاغية لقصيدة الرثاء إلى الحد الذي جعلها محورًا مفصليًا تدور حوله حياة الشاعر قربًا وبعدًا من محيط السلطة السياسية، وثانيهما: أن خطابات المدح التي أنشدها مروان بن أبي حفصة فيما بعد قد تم إنتاجها من أجل حل مشكلة العلاقة بين الشاعر والسلطة، ومن أجل استعادة هيبة ومكانة الخليفة العباسي، أي أن بنية الفقد في شعر مروان لم تشكلها قصيدة الرثاء وحدها، ولم يشكلها النص الخبري وحده، وإنما تم تشكيلها بامتزاجهما معًا في إطار سياق ثقافي يسعى إلى تأسيس شرعية السلطة الحاكمة.

لكنه مما يستدعي الاهتمام أن سياق تلقي القصيدة يثير التساؤلات حول مقصدها البلاغي، فعندما أبدع مروان بن أبي حفصة مرثيته اللامية في معن بن زائدة بدا أنها قد أدت لفظيًا وظيفة مهمة لها علاقة وثيقة بفقده الدعم المادي والمكانة اللذين كان يحظى بهما في وجود معن، وما يدعم هذا الافتراض أن جعفر بن يحيى البرمكي كافأ مروان و(وصله على مرثيته في معن بن زائدة الشيباني)[١٨]، أي أنه على حين أجاب جعفر بن يحيى البرمكي على التساؤل البلاغي الوارد على لسان مروان بن أبي حفصة في القصيدة: (وقلنا أين نرحل بعد معن) بالعطاء المادي، فقد كان تلقي سلطة الخلافة العباسية لمعنى التساؤل تلقيًا مختلفاً أخرج المعنى من دائرة المطالب إلى دائرة الإهانة البالغة للخليفة العباسي ومقامه، لأنه – أي التساؤل البلاغي – يتعدى كونه تعبيراً عن فقد ممدوح كريم، والمطالبة بعطاء يماثل عطاءه، إلى كونه وقاحة لفظية تحمل إنكارًا ضمنيًا لكرم الخليفة العباسي.

إن تباين ردود الأفعال تجاه قصيدة الرثاء يستدعي الأخذ في الاعتبار أن تحليل النصوص الشعرية لا ينفصل عن السياق الثقافي الذي صاحب إنتاجها ووجّه أفق تلقيها توجيهاً يتفق والرؤية الفكرية التي تحدد الاستجابات نحو العمل الأدبي، وما تتناوله دراسة باربرا بايسكر عن ارتباط النص ودلالاته بمقام استقباله يعد من الدراسات البلاغية المعاصرة التي لها وجاهتها في هذا الصدد (ولتلخيص ما تطرحه بايسكر Biesecker يمكن القول إنه – وعبر مفهوم الاختلاف التفكيكي – يصبح القارئ والكاتب كلاهما منتجًا لمعنى الخطاب، فالمعنى هنا ليس واحدًا، وإنما يختلف من شخص إلى آخر، ومن سياق إلى سياق. ويقوم هذا التصور بعزل النص عن ظروف إنتاجه، وربطه بمقام استقباله، بحيث يؤدي ارتباط النص بهوية متلقيه حال الاستقبال إلى إنتاج المعطى الدلالي)[١٩]، وبناء عليه تحيط الدراسة ببعض التساؤلات حول قصيدة الرثاء، وذلك من قبيل: هل يمكن قراءة قصيدة الرثاء بوصفها نصًا

جماليًا ذا فعالية أدائية؟ كيف تتجلى الاستراتيجية الإقناعية التي اعتمدها الشاعر في تشكيل بنية قصيدته؟ ما هي الصلة الرابطة بين محتوى الرسالة المتضمنة في القصيدة/ سياقها الشعري، والأثر الذي أسهمت في إيجاده/ سياقها الاجتماعي والسياسي؟

تفترض الدراسة أن مروان بن أبي حفصة لم يقصد بإبداعه قصيدته الرثائية أن يعبر عن مشاعره الحزينة فحسب، وإنما اختار غرض الرثاء بوصفه بنية بلاغية تهدف إلى التذكير بالمعاناة التي يمر بها بعد وفاة معن بن زائدة، وذلك من أجل تحقيق مطالب مادية تسهم في تجاوزه المحنة التي يمر بها، ولقد كان غرض الإقناع بصدق العاطفة من أهم المقاصد التي توسل مروان لبلوغها بوسائل لغوية وبلاغية مؤثرة على مدار النص كله، ومن ثم تفترض هذه القراءة أن قصيدة رثاء معن بن زائدة يمكن النظر إليها بوصفها مناورة شعرية لتحقيق أهداف محددة، وأنه بدلاً من التوجه بالمطالب إلى ممدوح آخر، فقد اختار مروان أن تكون مطالبه مستترة عبر بنية بلاغية تهدف إلى التأثير في المتلقي وإقناعه بمدى المعاناة التي يحياها الشاعر على المستويين المادي والعاطفي، وبالتالي أحقيته في عطاء يستعيد به مكانته المجتمعية، ومما يعزز الافتراض السابق هو ما تبع عطاء جعفر بن يحيى البرمكي لمروان بن أبي حفصة، فقد أنشد مروان مقطوعة شعرية يمدح فيها جعفر بن يحيى على عطائه، قال:[٢٠] (من الوافر)

١- نَفَحْتَ مُكافِئاً عَنْ قَبْرِ مَعْنٍ لَنَا مِمَّا تَجُودُ بِهِ سِجَالاَ

٢- فَعَجَّلْتَ العَطِيَّة يا ابْنَ يَحْيَى بِتَأْدِيَةٍ وَلَمْ تُرْدِ المِطَالاَ

٣- فَكَافَأَ عَنْ صَدَى مَعْنٍ جوادٌ بأجودِ رَاحَةٍ بَذَلَتْ نَوَالاَ

٤- بَنَى لَكَ خَالِدٌ وأَبُوكَ يَحْيَى بِنَاءً في المَكارِمِ لَنْ يُنَالاَ

٥- كأنَّ البَرْمَكِيَّ بِكُلِّ مَالٍ تَجُودُ بِهِ يَداهُ يُفِيدُ مَالاَ

إن عبارات مثل: "نفحت مكافئًا" البيت ١، (فعجلت العطية)، (لم ترد المطالا) البيت ٢، "فكافأ... جواد" البيت ٣، تؤكد أن الخطاب الرثائي لم يكن تمجيدًا لعظمة المرثي، والبوح بعاطفة الحزن لفقده فحسب، وإنما أيضًا يؤدي لفظيًا شكلاً من أشكال المطالب من خلال وصف المعاناة المادية والمعاناة العاطفية للشاعر، بهدف إقناع المتلقي وتحفيز ردود أفعاله، وفي حالة القصيدة الراهنة نجح الإقناع بصدق المشاعر في تحقيق استجابة فعلية/مادية من قِبل جعفر بن يحي البرمكي.

ليس من المستغرب إذن أن تتشابه القصيدة الرثائية والمقطوعة الشعرية في الوزن الشعري/ بحر الوافر، وفي القافية/ اللامية، ذلك لأنه (كلما تشابهت البنية اللغوية فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة منسجمة تهدف إلى تبليغ الرسالة عن طريق التكرار والإعادة)[٢١]، أي أن تشابه الوزن الموسيقي بين

القصيدة والمقطوعة مما يفضي إلى استشعار وجود وحدة ما بينهما على الرغم من اختلاف الغـرض/ الموضوع، وهذا البعد الموسيقي الذي جمع بينهما مما يزيد قوة الربط بين النصين، نص الرثاء ونـص الشكر، ويؤدي إلى تعميق الأثر الناتج عنهما، ويدل على أن النص الرثائي قد تحول من كونه محـض إعلام بما يعتري الشاعر من حزن وأسى إلى كونه أيضًا فعلاً كلاميًا له سلطته وآثاره، وبناء عليه يمكن الآن تناول النص الشعري نفسه.

المبحث الثاني

بنية الفقد / قصيدة الرثاء

من المناسب قبل قراءة النص الرثائي الإشارة إلى أنه على الرغم من أن غـرض الرثـاء يشـغل موضوع القصيدة بكاملها، فإن هناك تغيرًا ملموسًا في التشكيل الأسلوبي داخل هـذه البنيـة الرثائيـة، وبحسب هذا التشكيل يمكن تقسيم القصيدة إلى جزءين: الجزء الأول تشغله الأبيات ١ : ٢٣، وينفرد هذا الجزء بالأسلوب الخبري حيث يعد الحديث عن معن حديثًا عن غائب، أما الجزء الثاني وتشغله الأبيات ٢٤ : ٥٤ فقد غلب عليه الأسلوب الخطابي، حيث الخطاب الموجه إلى الذات، ثم إلى العاذلة، ثـم إلـى المرثى نفسه، وما يتميز به هذا الأسلوب أنه يعرض موقف الشاعر أثناء التخاطب مما يكسب الأبيـات بعدًا آنيًا، وهذا الاختيار الأسلوبي في قصيدة رثاء حيث التوجه بخطاب إلى المرثي في عشرين بيتاً مما يثير الاستغراب ويدعو إلى تناول النص بالتحليل تناولاً متعدد الأبعاد، إذ [ليس المقصود فقط هو فهـم النص وتحليله لذاته، ولكن المقصود قبل كل شيء هو فهم مختلف وظائف النص (أفعال، مؤثرات، إلى آخره])[٢٢]، والنظر إليها في ضوء سياقها الثقافي.

قال مروان بن أبي حفصة يرثي معن بن زائدة الشيباني:[٢٣] من (الوافر)

١- مَضى لِسَبيلِهِ مَعنٌ وَأَبقـــــــــــى * مَكـــــــارِمَ لَن تَبيـــــــــدَ وَلَن تُنالا
٢- كَأَنَّ الشَمسَ يَومَ أُصيبَ مَعنٌ * مِنَ الإِظـــــــــــــلامِ مُلبَسَةٌ جِلالا
٣- هُوَ الجَبَلُ الَّذي كانَـــــت نِـــزارٌ * تَهدُّ مِنَ العَـــــــــــدُوِّ بِهِ الجِبالا
٤- وَعُطِّلَتِ الثُغورُ لِفَقـــــــدِ مَعـــــنٍ * وَقَد يُروي بِها الأَسَلَ النِـــــــــهالا
٥- وَأَظلَمَتِ العِـــــراقُ وَأَورَثَتـــــــها * مُصيبَتُهُ المُجَلِّلَـــــةُ اِختِـــــــــــــلالا
٦- وَظَلَّ الشامُ يَرجِـــــــــــفُ جانِباهُ * لِرُكنِ العِزِّ حينَ وَهـــــــيَ فَمالا
٧- وَكادَت مِن تِهامَـــــــةَ كُلُّ أَرضٍ * وَمِن نَجدٍ تَزولُ غَـــــــــداةَ زالا
٨- فَإِن يَعلُ البِلادَ لَهُ خُشـــــــــــوعٌ * فَقَد كانَت تَطولُ بِهِ اختِـــيالا
٩- أَصابَ المَوتُ يَومَ أَصابَ مَعناً * مِنَ الأَحيـــاءِ أَكرَمَهُـــــــــم فَعالا
١٠- وَكانَ الناسُ كُلُّهُـــــمُ لِمَعـــــنٍ * إِلى أَن زارَ حُفرَتَـــــــــــــهُ عِيالا

١١- وَلَم يَكُ طالِبٌ لِلعُرفِ يَنـــوي * إِلى غَيرِ اِبنِ زائِدَةَ ارتِحالا

١٢- مَضى مَن كانَ يَحمِلُ كُلَّ ثِقلٍ * وَيَسبِقُ فَضلُ نائِلِهِ السُؤالا

١٣- وَما عَمَدَ الوُفودُ لِمِثلِ مَعنٍ * وَلا حَطّوا بِساحَتِـــــــــــهِ الرِحالا

١٤- وَلا بَلَغَت أَكُفُّ ذَوي العَطايا * يَميناً مِن يَديـــــــــــهِ وَلا شِمالا

١٥- وَما كانَت تَجِفُّ لَهُ حِياضٌ * مِنَ المَعروفِ مُترَعَةٌ سِجالا

١٦- لِأَبيَضَ لا يَعُدُّ المالَ حَتّى * يَعُمَّ بِهِ بُغـــــــــــاةَ الخَيـــــرِ مالا

١٧- فَلَيتَ الشامِتينَ بِهِ فَـــــــدَوهُ * وَلَيتَ العُمـــــــــــرَ مُدَّ لَهُ فَطالا

١٨- وَلَم يَكُ كَنزُهُ ذَهَبـــــــــاً وَلَكِن * سُيوفَ الهِندِ وَالحَلَقَ المُذالا

١٩- وَذابِلَةً مِنَ الخَطّـــــيِّ سُمراً * تَرى فيهِـــــنَّ لينـــــــــاً واعتِدالا

٢٠- وَذُخراً مِن مَحامِدَ باقِيـــاتٍ * وَفَضلَ تُقى بِهِ التَفضيلَ نالا

٢١- لَئِن أَمسَت رُوَيداً قَد أُذيلَت * جِيـــــاداً كانَ يَكـــــــــرَهُ أَن تُذالا

٢٢- لَقَد كانَت تُصابُ بِهِ وَيَسمو * بِها عَقباً وَيُرجِعهـــــــــــا حَبالا

٢٣- وَقَد حَوَتِ النِهابَ فَأَحرَزَتهُ * وَقَد غَشيَت مِنَ المَوتِ الطِلالا

٢٤- مَضى لِسَبيلِهِ مَن كُنتَ تَرجو * بِهِ عَثَراتُ دَهـــــــــــرِكَ أَن تُقالا

٢٥- فَلَستَ بِمالِكٍ عَبَـــــــرات عَينٍ * أَبَت بِدُموعِهـــــــــا إِلّا انهِمـــالا

٢٦- وَفي الأَحشاءِ مِنكَ غَليلُ حُزنٍ * كَحَـــــــــرِّ النارِ يَشتَعِلُ اشتِعالا

٢٧- كَأَنَّ اللَيلَ واصَلَ بَعـــدَ مَعـــنٍ * لَيالِـــــيَ قَد قُـــــــــرِنَّ بِهِ فَطالا

٢٨- لَقَد أَورَثتَنـــــــي وَبَنـــــيَّ هَمّاً * وَأَحزاناً نُطيـــــــــــلُ بِها اشتِغالا

٢٩- وَقائِلَةٍ رَأَت جِسمـــــــي وَلَوني * مَعاً عَن عَهدِها قُلِبا فَحـــــالا

٣٠- رَأَت رَجُلاً بَراهُ الحُـــــزنُ حَتّى * أَضَـــــــرَّ بِهِ وَأَورَثَهُ خَبـــــــــالا

٣١- أَرى مَروانَ عادَ كَذي نُحولٍ * مِنَ الهِندِيِّ قَد فَقَدَ الصِقالا

٣٢- فَقُلتُ لَها الَّذي أَنكَرتِ مِنّي * لِفَجعِ مُصيبَةٍ أَنكـــــــى وَعالا

٣٣- وَأَيّامُ المَنونِ لَها صُـــــــروفٌ

٣٤- يَرانا الناسُ بَعدَكَ فل دَهـــــرٍ

٣٥- فَنَحنُ كَأَسهُمٍ لَم يُبقِ ريشاً

٣٦- وَقَد كُنّا بِحَوضِكَ ذاكَ نَروي * تَقَلَّبُ بِالفَتى حالاً فَحـــــــــالا

٣٧- فَلَهفُ أَبي عَلَيكَ إِذا العَطايـــــا * أَبي لِجُدودِنـــــــــــا إِلّا اغتيالا

٣٨- وَلَهفُ أَبي عَلَيكَ إِذا الأَسارى * لَها رَيبُ الزَمانِ وَلا نصالا

٣٩- وَلَهفُ أَبي عَلَيكَ إِذا اليَتامى * وَلا نَردُ المُصَرَّدَةَ السِحـــــالا

٤٠- وَلَهفُ أَبي عَلَيكَ إِذا المَواشي * جُعِلنَ مُنى كَواذِبَ وَاعتِلالا

٤١- وَلَهفُ أَبي عَلَيكَ لِكُلِّ هَيجا * شَكَوا حَلَقاً بِأَسوُقِهِـــــم ثِقالا

٤٢- وَلَهفُ أَبي عَلَيكَ إِذا القَوافي * غَدَوا شُعثاً كَأَنَّ بِهِم سُلالا

٤٣- وَلَهفُ أَبي عَلَيكَ لِكُـــــلِّ أَمرٍ * قَرَت جَدباً تُماتُ بِهـــــــــِ هُزالا

٤٤- أَقَمنا بِاليَمامَةِ إِذ يَئِسنـــــــــــا * لَها تُلقى حَوامِلُها السِّخالا

٤٥- وَقُلنا أَينَ نَرحَلُ بَعدَ مَعـــــنٍ * لِمُمتَدَحٍ بِها ذَهَبَـــت ضَلالا

٤٦- فَإِن تَذهَب فَرُبَّ رِعالِ خَيلٍ * يَقولُ لَهُ النَجِيُّ أَلا اِحتِيالا

٤٧- وَقَومٍ قَد جُعِلتَ لَهُم رَبيعاً * مُقاماً لا نُريـــــــــــــــدُ لَهُ زِيالا

٤٨- فَما شَهِدَ الوَقائِعَ مِنكَ أَمضى * وَقَد ذَهَبَ النَوالُ فَلا نَوالا

٤٩- سَيَذكُرُكَ الخَليفَةُ غَيرَ قالٍ * عَوابِسَ قَد كَفَفتَ بِها رِعالا

٥٠- وَلا يَنسى وَقائِعَكَ اللَواتي * وَقَومٍ قَد جُعِلتَ لَهُم نَكـــــالا

٥١- وَمُعتَرَكاً شَهِدتَ بِهِ حِفاظاً * وَأَكرَمُ محتَداً وَأَشَـــــــــــــــدُّ بالا

٥٢- حَباكَ أَخو أُمَيَّةَ بِالمَراثي * إِذا هُوَ بِالأُمورِ بَلا الرِجالا

٥٣- أَقامَ وَكانَ نَحوَكَ كُلَّ عامٍ * عَلى أَعدائِـــــــــــهِ جُعِلَت وَبالا

٥٤- وَأَلقى رَحلَهُ أَسَفـــــــــاً وَآلى * وَقَد كَرِهَت فَوارِسُـــــــــــهُ النِزالا

مَعَ المِدَحِ اللَواتي كانَ قالا

يُطيلُ بواسِطِ الرَحلِ اعتِقالا

يَميناً لا يَشُـــــــــــدُّ لَهُ حِبـــالا

الجزء الأول: الأبيات ١ – ٢٣

إن الأمر الذي يدعو إلى التأمل والاهتمام، هو تكرار اسم "معن" خمس مرات في هذا الجزء، وخصوصاً أن تكراره بهذا الشكل المتواتر قد حقق تغيًرا دلاليًا ملحوظاً بدت الأبيات من خلاله بوصفها مجموعة من المشاهد المتتالية التي ما إن ينتهي أحدها حتى يبدأ آخر، ويدرك المتلقي عندما يذكر اسم "معن" أن مشهدًا جديدًا يبدأ الآن، وبناء عليه أصبح اسم معن جذرًا أصيلاً في تشكيل البنية الشكلية والدلالية للجزء الأول من النص، فالمشهد الأول (الأبيات ١-٣) يدور حول التغير الكوني ومحوره الزمان، والمشهد الثاني (الأبيات ٤ – ٨) يدور حول أثر فقد معن على الأمكنة، ويستقل البيت التاسع بالمشهد الثالث وهو تصوير أثر الموت على الأحياء، والمشهد الرابع (الأبيات ١٠-١٢) يدور حول أثر فقد معن على الناس، وينتهي هذا الجزء بالمشهد الخامس (الأبيات ١٣-٢٣) الذي يضيف بعدًا جديدًا يختص بفضائل معن حيث كرمه اللامحدود، وقوته العسكرية التي لا تضاهى، وهذه المشاهد كلها تبدأ بذكر اسم معن، ومن ناحية الوظيفة البلاغية لهذا التكرار فإنه يهدف إلى تكثيف مشاعر الحزن، والدخول بالمتلقي إلى عالم الشاعر النفسي.

المشهد الأول: (الأبيات ١-٣). يفتتح مروان هذا المشهد الذي يمثل بداية القصيدة بالفعل "مضى"، وهو الفعل الذي سوف يتم توظيفه مرتين بعد ذلك، إحداهما في البيت الثاني عشر، والثانية في البيت الرابع والعشرين الذي يؤذن ببداية الجزء الثاني من القصيدة، أما التأثير البلاغي لهذا الاستخدام المتكرر للفعل "مضى" فهو استثارة عاطفة المتلقي، وتثبيت معنى الفقد عبر دائرة من الأسى يتم من خلالها تكرار اللفظ ليشكل الأساس الدلالي لهذه البنية، كذلك يعرض الشاعر في البيت نفسه تقابلاً بين الفعلين "مضى" و"أبقى"، ليجعل من هذا التقابل محورًا يؤسس البنية البلاغية للقصيدة بكاملها عبر جدلية من التفاعل بين الأفعال الدالة على الفقد، والأفعال الدالة على استمرارية الحياة.

هذه المراوحة بين النقيضين تجسدها في البيت ٢ صورة شعرية لا تخلو من بعد نفسي عميق: "كأنَّ الشمسَ... مُلبَسةٌ جِلاَلاَ"، إذ لم يكن الإظلام وحده بما يرمز إليه من حزن هو ما يسعى الشاعر إلى تجسيده، وإنما كانت معاني الابتعاد والتخفي والانسحاب عن الوجود هي المعاني التي تستدعيها إلى الذهن صورة الغطاء الذي تلبسه الدابة من أجل أن تصان به، ولا تخلو هذه الصورة أيضًا من معاني الخوف والتوجس ومحاولات الاحتماء من الانهيار، تدعم ذلك وتوكده عبارة "يومَ أصيب معنٌ " بما تحمله من دلالة الفجيعة المفاجئة وعدم القدرة على تحملها، وبذلك جمعت هذه الصورة برهافة بلاغية عالية بين الإحساس بالحزن والإحساس بالخوف، وهما معًا يعبران عن السياق النفسي للنص الشعري، حيث الأسى الذي يصحبه الخوف وعدم وضوح الرؤية، إنه الموقف النفسي الذي يعتري الشاعر لفقدانه من كان له في الحياة دعم وسند، ولذا يختتم مروان هذا المشهد بصورة شعرية ذات بعد ثقافي تجسد قوة معن باعتبارها جزءاً من تشكيل كوني: "هو الجبل" البيت ٣، حيث [تحتل الجبال مكانة مهيبة في جميع الثقافات والحضارات... إن الجبال في جميع الثقافات هي المكان الذي يتقابل فيه الإلهي، والإنساني، إنها محور العالم حيث تلتقي الأرض بالسماء... إن الجبل هو المكان المقدس بامتياز][٢٤]، واقتران معن بالجبل يضفي عليه تلك المهابة، ويجعل منه مركزًا لقوة الأرض، وسندًا ودعماً للناس جميعًا.

المشهد الثاني: (الأبيات ٤-٨). يسهم هذا المشهد في تشييد مساحة جغرافية للأماكن التي عانت فقد معن بن زائدة، إن مروان يتحرك شعريًا من "الثغور" إلى "العراق" ثم إلى "الشام" ثم إلى "تهامة" ثم إلى "نجد" متقصيًا حالات التغير الذي أصاب البلاد كما لو كان يرسم أثر الغياب من خلال علامات الإقفار والجدب، وقد أدت فكرة المراوحة بين الماضي والحاضر إلى تشكيل الصورة الشعرية في البيت ٤: "وعُطِّلتِ الثغورُ... وقد يُرْوى بها الأسلَ النِّهالا" حيث الربط المجازي بين الرماح المتعطشة للدماء والأرض المتعطشة للري، فالثغور تتغير من حالة الفيض إلى حالة الجفاف، وتثبت عبارة "لفقد معن" في البيت نفسه الدلالة على ماهية التجربة الموجعة والمنتجة لكل مظاهر الإقفار التي تترى عبر الأبيات التالية.

مما يثير الانتباه في الأبيات التالية ٥ – ٨ هو ما تنطوي عليه مظاهر الإقفار من بعد نفسي، هذا البعد الذي يدخل المتلقي إلى عالم الشاعر المعنوي، وفي الوقت نفسه بحسب القراءة الأدائية، فإنه ربما يعني التحذير من ترك تلك البلاد بدون من يحميها، فالعراق تفقد ثباتها واستقرارها، إذ تورثها هذه المصيبة "اختلالا" البيت ٥، والشام "يرجفُ جانباهُ" البيت ٦، وهنا المزج بين حركة المكان من جهة وإحساس الروع الذي يوحي به الفعل "يرجف" من جهة أخرى، ويبدو البيت ٨ ذا أهمية في التأكيد على البعد النفسي عندما توصف البلاد بصفتي الخشوع والاختيال، من خلال المقابلة بين الصفة الأولى المقترنة بالزمن الحالي "يعلُ البلادَ لهُ خشوعٌ " والصفة الثانية التي تنتمي إلى زمن معن "كانتْ تطولُ به اختْيالا" حيث التفاخر الذي ولىّ وانتهى.

المشهد الثالث: (البيت ٩). بناء على أن جميع المشاهد تبدأ بذكر اسم معن، فإنه لا يمكن تجاهل أن هذا البيت يمثل مشهدًا مستقلاً، وفيه يكثف الشاعر معنى الفقد بلاغيًا، حيث تكرار لفظة "أصاب" مرتين في الشطر الأول من البيت: "أصابَ الموتُ... أصابَ معناً" ليكون في إسناد الفعل إلى الموت ثم مجيء اسم معن مفعولاً به ما يؤكد القوة المسندة إلى الفاعل، والضعف والاستسلام واللاحيلة المسندة ضمنيًا إلى المفعول به، وعلى الرغم من أن هذه الصفات تتناقض ظاهريًا مع الصفة الأصيلة التي أثبتها الشطر الثاني لمعن وهي أنه "من الأحياءِ أكرَمهُم" فإن هذه المفارقة هي التي عززت من إحساس الحزن المرير، بالإضافة إلى الدور الوظيفي لصفة الكرم حيث التمهيد للحديث عن معن وسرد فضائله في المشهد التالي، وعندما يكون الكرم هو المحور الذي سوف تدور حوله المعاني في الأبيات التالية، فإن ذلك مما يدفع إلى الانتباه إلى مستوى آخر للرثاء لا ينفصل عن غرض القصيدة الأدائي.

المشهد الرابع: (الأبيات ١٠-١٢). يختص هذا المشهد بعرض ما تمتع به معن من فضائل الأخلاق العربية، وأهم هذه الفضائل فضيلة الكرم، ومن الملاحظ أن الحديث عن الكرم سوف يمتد حتى نهاية المشهد الأخير من هذا الجزء، وقد أتى مروان بعبارة ذات مغزى في البيت ١٠ "وكان الناسُ كلُّهمُ لمعنٍ"، فهي عبارة لا تؤكد على تفرد معن بالعطاء فحسب، وإنما توحي في الوقت نفسه أنه لم يجرؤ أحد أن ينافسه في هذه الفضيلة أو أن يفوقه كرمًا، يدعم ذلك في البيت ١١ التأكيد على نفي نية

الارتحال إلى "غيرِ ابنِ زائدةَ"، كذلك تنطوي العبارتان "يحملُ كلَّ ثِقْلٍ" و"يسبقُ... السُّـوَالا" البيـت ١٢ على معنى النبل والمبادرة إلى تحمل الأعباء.

المشهد الخامس: (الأبيات ١٣-٢٣). تتناغم المعاني في هذا المشهد مع ما ورد من قبـل، حيـث التكثيف البلاغي لصفة الكرم، وهنا إلحاح بشكل آخر على أن ما تمتع به معن من فيض عطاء قـد أدى إلى انتفاء نية الارتحال إلى غيره، وذلك بالاستناد إلى فكرة غياب النظير أو الشبيه، "وما عمدَ الوفـودُ لمثلِ معنٍ" البيت ١٣، "ولا بلغتْ أكفُّ ذَوي العَطايا" البيت ١٤، وقد أبرز الاستخدام اللغوي تميز معـن وتفرده في البيتين ١٣، ١٤ باستخدام أدوات النفي وتكرارها ثلاث مرات: "وما عمدَ"، "ولاحطُّـوا"، "ولا بلغتْ"، ويستمر التأثير البلاغي لأدوات النفي في البيتين ١٥، ١٦ من أجل التأكيد على كرم معن، وذلك برسم صورة للعطاء الوافر غير المنقطع، وهو عطاء يثري الحياة ويحافظ على استمراريتها "وما كانت تجفُّ لهُ حياضٌ" البيت ١٥، لا يعدُّ المالَ حتى يعمَّ به بغاة الخيرِ" البيت ١٦.

من المستغرب في هذا المشهد الانتقال المفاجئ من ذكر فضائل معن إلى رصد حالة من الأسى لا تشغل إلا البيت ١٧ فقط ثم تعاود الأبيات الحديث عن معن مرة أخرى حتى نهاية المشـهد، ولا معنـى لهذا الاختراق من حيث بنية هذا الفن الرثائي إلا أنه محاولة للتذكير بعمق الألم الذي امتـد واسـتطال وغلب على الشاعر أمره، وأنه من الناحية الأدائية فإن هذا البيت يبعث رسالة للشامتين في موت معـن تدفعهم للندم "فليتَ الشامتينَ بهِ فدوْهُ" أي أنهم لو قاموا بفدائه لكان لهم خيرًا وليس خسارة، ومن ثم فإنـه بتكرار أداة التمني "ليت" في بداية كل شطر يتم التأكيد على عظم حدث الفقـد، وعلـى أن الخسـارة لا تطال الشاعر وحده، ولهذا تنتقل الأبيات مرة أخرى إلى الوصف الشعري لفضائل معن من أجل إضافة صفة الجود بالنفس إلى صفة لجود بالمال، والتأكيد على أن كليهما يتصل بعطائه للناس، وبقدرته علـى إثراء الوجود الإنساني.

وردت عبارة "لم يكُ كنزُهُ ذهبًا" في البيت ١٨ لتؤكد على الوجود المتميز لإنسان كان كنزه: "سيوف الهند – الحلق المذالا – ذابلة من الخطى – ذخراً من محامد باقيات – فضل تقـي" الأبيـات ١٨، ١٩، ٢٠، أي أن لكنز معن مكونين رئيسين هما القوة العسكرية والفضائل الأخلاقية، ومن ثم أسـهم البعـد الأخلاقي في تشكيل الصورة الشعرية للجياد التي وضعت عنها أداة الحرب وامتهنـت بالعمـل، حيـث ركزت الأبيات على تأثير وضعية تلك الجياد على نفس معن، وأنه "كان يكره" البيت ٢١ هذه الصـورة السلبية، وفي المقابل نسجت الأبيات صورة مغايرة لها، حيث الإغارات المتتالية للخيل، وهنـا أسـهمت اللغة في تجسيد علاقة مميزة بين معن وخيول الحرب، من خلال الاتصال بين الضمائر العائـدة علـى معن والضمائر العائدة على الخيل: "تصاب به – يسمو بها – يرجعها" البيت ٢٢، مما أحدث امتزاجًـا شعريًا بين معن والخيل، يحاكي الواقع ويحمّله من الدلالات ما يضفي على المرثى صفات القوة والنبـل والفروسية.

يدرك المتأمل للجزء السابق من النص الرثائي أهمية النص الشعري بوصفه سجلاً تاريخيًا، فهـو لا يخلد ذكرى المرثي فحسب، وإنما يسهم في الوقت نفسه في إعلاء ودعم القيم الأخلاقية العربية، باعتبار

أن فضائل المرثي هي جزء من نظام هذه القيم، وعندما تحفظ القصيدة تلك الأسس التي يقوم عليها هـذا البناء السياسي والاجتماعي عند العرب، فإنها تخرج من حيز الرثاء المحدد زمنيًا بعصر من العصـور، إلى الأفق الثقافي الأرحب والمستمر عبر الزمن.

عند هذه النقطة يمكن فهم الأسباب التي أدت إلى حفظ التقليد الأدبي العربي لهـذه القصـيدة التـي تجاوزت ببلاغتها وظيفتها الرثائية إلى كونها علامة ثقافية، يمكن من خلالها التعرف على نسيج البنيـة الاجتماعية ومكوناتها، ومن ثم يبدو السياق العدائي الذي أحاط بهذا النص الرثائي ذا وجهين، فهو مـن ناحية يدفع بالشاعر إلى موضع الاتهام شعريًا، ومن ناحية أخرى يؤكد القيمة الثقافية لنص شعري يمتـد بعظمة أحد الأمراء إلى خارج حدود الزمن، وقد زادت فعاليته البلاغية من قيمته فـي أعـين الخلفـاء العباسيين.

الجزء الثاني: الأبيات ٢٤ – ٥٤

شكل الأسلوب الخطابي نسيج الأبيات التالية حيث خطاب الذات في البيتين ٢٤، ٢٥، ثـم خطـاب معن في الأبيات ٢٦ – ٢٨، ثم خطاب العاذلة في الأبيات ٢٩ – ٣٢، ثم خطاب معن مرة ثانية حتـى نهاية القصيدة في الأبيات ٣٤ – ٥٤، ومن خلال هذا المسار الخطابي تظهر مرة ثانية فكرة الأدائيـة، لأن إحساس الولاء الذي يقابل بالإنكار المجتمعي الذي يدل عليه حوار العاذلة، مما يلمح إلـى عتـاب ورغبة في استنقاذ الشاعر من حالة الحزن، وتعويض خسارته في معن بوصفه الممدوح الذي كان يغدق عليه العطاء.

خطاب الذات: البيتان ٢٤، ٢٥. يثبت مروان شعريًا إحساس الفقد فيصف تـأثيرات الحـزن الـذي استولى عليه عاطفيًا وجسديًا عبر تحاور الذات، حيث يبدو وكأنه يجادل نفسه المهمومة لغياب السـند: "كنت ترجُو – عثراتُ دهرِك – فلست بمالكٍ"، كما أسهمت صورة الذات التي لا تملك أمرها أمام عـين أبت إلا أن تفيض دموعها في تجسيد الضعف، والبيتان بصفة عامة يمثلان لحظة تحول نحـو الـذات، والتوجه إليها بخطاب يعبر أبلغ تعبير عن شعور عميق بالأسى.

خطاب معن: الأبيات ٢٦ – ٢٨. تجسد الصور الشعرية الحالة النفسية للشاعر، إذ يشـبه مـروان الحزن الكامن في نفسه تشبيهًا يحفظ له دوامه وسطوته على الذات، فهو "كحرِّ النارِ يشـتعلُ اشـتعَالا" البيت ٢٦، وتحقق صورة الليل الذي طال كأن "ليَالى قد قُرِنَّ بهِ" البيت ٢٧، بعدًا وظيفياً مهمًا، حيث إن الضعف الذي يعانيه الشاعر قد أصبح مبررًا في وجود قوى ذات سطوة وغلبة، وقد أسهمت الصورتان في تكثيف عاطفة الحزن إلى الحد الذي جعل الشاعر يتوجه بأسلوب الخطاب المباشر إلى المرثى، وهو خطاب لا يخلو من نغمة عتاب "لقد أورثتني وبنيَّ همًا وأحزاناً" البيت ٢٨.

إن هذا الخطاب الموجه إلى معن يمثل تحولاً دراميًا معبرًا عن انشطار الذات، ودالاً علـى حالـة الاضطراب الذي تعانيه مما دفعها إلى إلقاء اللوم على من ترثيه لانسحابه المفاجئ من الحيـاة، ولأنـه استبدل بوجوده الإنساني وما يرتبط به من الفضائل ميراثًا من الحزن والهم.

خطاب العاذلة: الأبيات ٢٩-٣٣. تمتد فكرة اللوم إلى هذه الأبيات حيث حوار العاذلـــة التـــي يعـــد وجودها في القصيدة العربية القديمة تجسيدًا لصورة الآخر/ فردًا أو جماعة، بوصفه الصـــوت المقابـــل لصوت الشاعر، ويدل الحوار الدائر بينهما في القصيدة على رؤيتين متقابلتين يؤدي وجودهما معًا إلـــى إبراز أوجه الصراع الخارجي الذي يعانيه الشاعر في مجتمعه، وقد جاء الحوار في هذه الأبيات بشـــكل مكثف يكشف تنوع المواقف واختلاف الرؤى، ويسمح للذات بالتعبير عن تجربة الفقد المؤلمة والمعقـــدة في الوقت نفسه.

من المثير للتأمل أن الأبيات قد عرضت لوم العاذلة عرضًا مؤيداً بالحجج التي يصعب على الشاعر تكذيبها لأنها تستند إلى الواقع الفعلي حيث الرؤية المباشرة لجسده المتهالك، وقد أسند فعل الرؤية إلـــى العاذلة ثلاث مرات في ثلاثة أبيات متتالية: "رأتْ جِسْمي ولوْني... قُلبا فحالاَ" البيت ٢٩، "رأتْ رجـــلاً براهُ الحزنُ" البيت ٣٠، "أرى مروانَ... كذى نُحُول من الهنديِّ قدْ فَقَـــد الصِّـــقَالا" البيـــت ٣١، وهـــذه الصور البصرية التي تعد ذريعة للوم العاذلة تحمل دلالة الحزن الشـــديد المفضـــي إلـــى هـــذا التغيـــر الجسدي، ومن ثم يبادر الشاعر بطرح مقولته الدالة على أن حزنه يتجاوز الظاهر الذي أنكرته العاذلـــة: "الذي أنكرتِ مِنِّي... أنْكى وعَالاَ" البيت ٣٢، فقد أغمه فجع المصيبة وجار عليه قبل أن تراه العيـــون، كذلك يتخذ البيت ٣٣ شكل الحكمة: "وأيامُ المَنُونِ لَها صروف" "، وثوابتها الدلالية "تقلَّبُ بـــالفتى حـــالاً فحالَا"، لينبئ عن طبيعة الزمان حيث التغير والتقلب وعدم الثبات على حال، وهنا إلماح إلى المحنة التي يعانيها الشاعر.

خطاب معن: الأبيات ٣٤ – ٥٤. تنتقل الأبيات انتقالاً مفاجئًا من خطاب العاذلة إلى خطاب معن بن زائدة/المرثي، وهذا التحول الأسلوبي يوحي بإحساس الشاعر بالعجز، وبالانهيار النفســـي، وبانقطـــاع الصلة مع مجتمع غير قادر على استيعاب الحزن الذي ألم به، إن المجتمع الذي يرى الشـــاعر "كـــذى نُحول من الهنديِّ قد فقد الصِّقالا" البيت ٣١، هو ما أنتج البوح بهذه الشكوى: "يرانا الناسُ بعـــدكَ فـــلَّ دهرٍ" البيت ٣٤، والحقيقة أن صورة السيف المكسور أو الضعيف تجسد حالة التحول في حياة مـــروان وشعره معًا، وهو التحول من القوة إلى الضعف، ومن الثبات إلى الانهيار، ومن علو المكانة إلى هـــوان أمره في أعين الناس، وكذلك يؤدي التشبيه في البيت ٣٥ دورًا بالغ الأهمية لأنه يسهم في تثبيت دلالـــة التحول، فالأسهم التي هي رمز القوة قد سلبها الدهر جوهر تشكيلها ومقومات فعلها "لم يبق ريشًـــا لهـــا ريبُ الزمانِ"، وتسهم الكناية في البيت ٣٦ في تحقيق الغرض ذاته، حيث تشـــكيل مقابلـــة حـــادة بـــين صورتين شعريتين، إحداهما صورة الوفرة التي تجسد عطاء معن وكرمه "قد كنَّا بحوضكَ ذاكَ نَـــرْوَى" والأخرى صورة الجدب/بخل الآخرين "لا نردُ المصردة السحالا".

لا تقتصر تلك الصور الشعرية على مجرد تأكيد المعنى، فقد وردت في هذا الموضع من القصـــيدة كي تدعم فكرة أن التوجه الخيالي نحو المرثى هو نوع من أنواع المناجاة والبـــوح بمشـــاعر الحـــزن العميق، يعزز ذلك التكرار البلاغي لعبارة "لهف أبي عليك" عبر الأبيات السبعة التالية، ومما يكثف من القيمة البلاغية لهذا التكرار أنه لا يمنح القصيدة إيقاعًا صوتيًا فحسب، وإنما يتم توظيفه دلاليًـــا لرصـــد

مظاهر التحول من الخصب والغنى إلى الجدب والفقر، وهنا انتقال من الحديث عن تحول الـذات مـن القوة إلى الضعف، إلى رصد تحولات تمس جوهر الحياة في المجتمع، فالعطايا تتحـول إلـى أمنيـات كاذبة "العطايا جعلن مُنًى كواذبَ" البيت ٣٧، وتتحول الرحمة إلى قسوة حيث معاناة الأسرى من القيـود الثقال "شكوْا حلقاً بأسْوُقِهِمْ ثِقَالَا" البيت ٣٨، وتتغير حالة اليتامى وهيئاتهم بسبب افتقادهم العناية والرعاية "اليتامى غَدْوا شُعثًا" البيت ٣٩، وتضعف المواشي لأنها ترعى في أرض مقفرة لـيس فيهـا إلا بقايـا أعشاب يابسة لا تصلح لغذاء ولا توفر شبعًا وريًا.

"المواشي قرتْ جدْبًا" البيت ٤٠، وتنتج الحرب أولادًا مشوهين لم يكتمل خلقهـم "تُلقـى حواملُهـا السِّخَالا" البيت ٤١، وتصير قصائد المدح بلا جدوى "إذا القوافي لمُمتدحٍ بها ذهبت ضَلَالَا" البيـت ٤٢، وتفقد الآمال في الأمور كلها "لكل أمرٍ يقولُ له النجيُّ ألا احْتيالا" البيت ٤٣، ولعل فقدًا مثل هذا وغربة كتلك هما ما منحا البيتين التاليين أبعادًا ودلالات أفضت إلى تداولهما بوصفهما ذمًا لمن آثـروا البخـل على الكرم، ومن لم تكن ثرواتهم في خدمة أصحاب الحاجات.

٤٤- أَقَمنا بِاليَمامَةِ إِذ يَئِسنـــــــــــــــــــا
مُقامـــــــــــــــــــاً لا نُريدُ لَهُ زِيالا

٤٥- وَقُلنا أَينَ نَرحَلُ بَعدَ مَعنٍ وَقَد ذَهَبَ النَوالُ فَلا نَوالا

إن الحركة المكبلة التي رسمها التكرار باستخدام الفعل "أقمنا" والمفعول المطلق "مُقامًا" فـي البيـت ٤٤ قد كثفت بلاغيًا فكرة عدم القدرة على استيعاب حدث الفقد وما استتبعه من تحولات، يعـزز هـذه الفكرة أيضًا الاستفهام البلاغي في الشطر الأول من البيت ٤٥ "وقلنا أين نرحلُ بعد معـنٍ"، والتكـرار اللفظي لكلمة النوال في الشطر الثاني من البيت نفسه "ذهب النوالُ فلا نوالا"، ووفق السـياق التـداولي لهذين البيتين يمكن القول إن دلالة هذه الجملة الشعرية لا يقتصر على معنى فقد ممدوح كريم فحسـب، وإنما إلى تفرد معن بصفة الكرم دون سواه، ومما هو جدير بالملاحظة أن تكون فكرة التفـرد ملمحًـا رئيسًا لتشكيل الأبيات التالية.

يبدأ البيت ٤٦ بالفاء العاطفة التي تؤكد أن البيتين السابقين يمثلان خطابًا موجهًا إلى معن وقد عـلا فيه صوت الأنا، وكذلك يسهم العزف الصوتي على الجذر اللغوي ذ، هـ، ب في الربط الأسلوبي بـين البيت ٤٥ "وقد ذهب" وهذا البيت "فإن تذهب"، مما يعني استمرارية الأسلوب الخطابي الذي يستحضـر إلى القصيدة ذات معن الغائبة، كما يستحضر أفعاله، وما منحه للوجود من عطاء، ولهذا يشـكل البيـت ٤٧ صياغة أسطورية لشخصية معن بن زائدة، فالدور الذي أسند إليه في الحياة يوازي بلاغيًا ما تقـوم به القوى الكونية من إثراء للحياة "وقومٍ قد جُعِلتَ لهم ربيعًا"، أو تدمير "وقومٍ قد جُعِلتَ لهم نَكالا"، ومن ثم تتبين أهمية استخدام صيغة أفعل التفضيل وتكرارها ثلاث مرات في البيت ٤٨: "أمْضي - أكـرمُ - أشدُّ" من أجل التأكيد على المكانة المتفردة لمعن، تلك المكانة التي لا يضاهيه فيها مثيل أو شبيه.

يظهر في الأبيات التالية ٤٩-٥١ ملمح جدير بالاهتمام، فقد وضع مروان لقوة معن العسكرية إطارًا سياسيًا يحتويها، وحدودًا لا تتجاوزها، حيث جمع بين الإشادة ببطولة معن بن زائدة، والمحافظة في الوقت نفسه على المعايير التي تحدد كيفيات التعامل داخل النظام السياسي، ووفق هذا النظام يعد الخليفة العباسي هو الأعلى رتبة ومكانة، يليه الوزراء والولاة، ومن ثم فلا يقارن معن إلا بنظرائه، ولا تتم الإشادة بقوته العسكرية إلا من ناحية كونها مسخرة لخدمة الخليفة العباسي في معاركه الحربية، وبذلك يتضح الفرق بين معن وغيره، فالخليفة سوف يذكر قوة معن عندما يختبر الآخرين في الأمور العظام "إذا هو في الأمورِ بلا الرِّجَالا" البيت ٤٩، ولن ينسى الوقائع التي أهلك فيها معن أعداء الخليفة "على أعدائهِ جُعلتْ وبَالا" البيت ٥٠، أو المعارك التي دافع فيها عن الحرم "ومُعتركًا شهدتَ بهِ حِفاظًا" البيت ٥١.

مما يثير الاندهاش بعد قراءة هذا المقطع أن السرد الأدبي قد تجاهل – عمدًا أو بغير عمد – إيراد هذه الأبيات التي من شأنها أن تخرج مروان بن أبي حفصة من دائرة الذنب، فلم يذكرها الخليفتان (المهدي والرشيد)، ولم يذكرها مروان مدافعًا عن نفسه، وكأن الهدف المتمثل في الإقناع بقوة الخلافة العباسية كان داعيًا إلى تجاهل هذه الأبيات، وذلك من أجل تعظيم الذنب الشعري، والإعلاء من قيمة قصائد المدح التي سوف تقوم بدور التكفير عن الذنب، واستعادة الهيبة والمكانة العالية للخليفة العباسي.

يستعيد مروان في خاتمة القصيدة الجو الحنيني للرثاء مستبدلاً بالخطاب السياسي خطاباً عاطفيًا يميز خاتمة القصيدة ويتكافئ مع محورها الدلالي في البيتين ٤٤ و ٤٥، إذ يتم هنا في البيتين ٥٣ و ٥٤ التأكيد على معنى اليأس من الرحلة إلى ممدوحين آخرين باستخدام عبارات دالة على إيثار البقاء في المكان ورفض التوجه إلى غير معن: "أقامَ"، "ألقَى رحله"، "لا يشدُّ حِبَالا".

إن قوة البلاغة في هذه القصيدة المثيرة للعواطف كانت داعيًا لمعاقبة مروان بن أبي حفصة من قبل خلفاء بني العباس، ودافعًا لإنشاء قصائد مدحية تعيد تشكيل البنية المجتمعية حسب هرمية سياسية تحفظ للخليفة العباسي سلطته ومهابته، فقد كان من بين دعائم تأسيس البنية الثقافية التي حرص التقليد الأدبي على تأكيدها إثبات الهيمنة السياسية للحاكم، ومن ثم كان اختيار القصائد وتقييمها خاضعين بشكل واضح لهذا المفهوم، وبالنظر إلى الأخبار النثرية التي صاحبت شعر مروان بن أبي حفصة سوف يتبين كيف حرص التقليد الأدبي على تثبيت فكرة التفاوت بين مكانة الخليفة ومكانة من هم دونه من الوزراء والولاة، فقد ورد خبر عن غضب الخليفة المنصور على معن بن زائدة بسبب إحدى قصائد مروان له، ولأنه كافأ مروان على تلك القصيدة المدحية بألف دينار، ورد الخبر في الأغاني على النحو التالي:

[قال مروان: وقدم معن بعقب ذلك فدخل على المنصور فقال له بعد كلام طويل: قد بلغ أمير المؤمنين عنك شيء لولا مكانك عنده ورأيه فيك لغضب عليك. قال: وما ذاك يا أمير المؤمنين؟ فوالله ما تعرضت لك منك، قال: إعطاؤك مروان بن أبي حفصة ألف دينار لقوله فيك:

معنُ بن زائدة الذي زِيْدَت بهِ * شرفاً على شَرفٍ بنو شيبانِ

إن عُدَّ أيّامُ الفَعـــــــال فَإنَّمـــا * يَوماهُ يَومُ نَدىً وَيَومُ طِعانِ

فقال: والله يا أمير المؤمنين ما أعطيته ما بلغك لهذا الشعر، وإنما أعطيته لقوله:

ما زِلتَ يَومَ الهاشِمِيَّةِ مُعلِماً * بِالسَيفِ دونَ خَليفَةِ الرَحمنِ

فَمَنَعتَ حَوزَتَهُ وَكُنتَ وِقاءَهُ * مِن وَقعِ كُلِّ مُهَنَّدٍ وَسِنـــــــانِ

فاستحيا المنصور وقال: إنما أعطيته ما أعطيته لهذا القول؟ قال: نعم يا أمير المؤمنين! والله لـــولا مخافة النقمة عندك لأمكنته من مفاتيح بيوت الأموال وأبحته إياها، فقال لـــه المنصـــور: لله دُرك مـــن أعرابي! ما أهون عليه ما يعز على الرجال وأهل الحزم](٥٢).

يلقى هذا الخبر مزيدًا من الضوء على علاقة مروان بالسلطة الحاكمة، ويحيط سياق تداول مدائحه/ أو مراثيه لمعن بن زائدة بحالة من الغضب، ففي الخبر السابق يغضب الخليفة المنصور على مروان بن أبي حفصة، وعلى معن أيضًا لأنه كافأ مروان بألف دينار، لكنه يتوجه بالعتاب إلى معن الذي اســتطاع استرضاء الخليفة باستدعاء أبيات أخرى من قصيدة مروان تحفظ للخليفة مكانته، ولا تجعل قوة معن إلا أداة حماية له "فمنعت حوزته وكنت وقاءه"، والأمر كذلك في قصيدة الرثاء، فمن الملاحظ أن الأبيـــات التي شكلت الذنب الشعري لما تحمله من فكرة إهانة السلطة الحاكمة قد وردت ضـــمن حبكـــة دراميـــة دمجت شعر الذنب وشعر العفو معًا، وبذلك يفترض أن مدائح مروان بن أبي حفصة لخلفاء بني العباس تعد بمثابة الاعتذار والاسترضاء للخليفة، ومن ثم يمكن قراءة قصيدة مدح مـــروان للخليفـــة المهـــدي بوصفها قصيدة أدائية تبعث برسالة تأكيد الانتماء إلى حكم الخليفة والولاء له، ممـــا يؤســـس شـــرعية السلطة الحاكمة، والشاعر أيضًا.

المبحث الثالث

بنية الاستعادة / قصيدة المدح

حرص التقليد الأدبي على إبراز السياق التداولي لقصيدة مروان بن أبي حفصة في مـــدح الخليفـــة المهدي، حيث كانت هناك ردود أفعال مباشرة عند إنشاد القصيدة، سواء من الخليفة نفسه أو من بعـــض من حضر مجلسه، ولا يخلو الحال في مثل هذه الأشكال من التداول من أحد أمرين؛ إما الانتقاص مـــن قدر الشاعر المنشد، وإما تقدير قصيدته، ولعل أغلب ما تناقله البلاغيون في كتبهم من شـــواهد شـــعرية إنما كان من أجل الاستشهاد بما أوردوه من أبيات على عدم مراعاة مقام المخاطب، إذ كثيرًا ما يكـــون رد فعل الممدوح الغاضب مسوغًا للتقليل من القيمة البلاغية لتلك الشواهد(٢٦)، أما فيما يتعلق بالقصـــيدة الراهنة فقد سجل سياقها التداولي نوعين من الاستجابة، اتصفت إحداهما بالحدة التـــي تـــم اســـتثمارها لإعلاء قيمة الشاعر وشعره، ودلت الأخرى على علو القيمة البلاغية للقصيدة بسبب رضـــا الممـــدوح وإعجابه بما سمع، وقد ورد الخبر في كتاب الأغاني على النحو التالي:

[اجتمع مروان بن أبي حفصة وأبو محمد اليزيدي عند المهدي، فابتدأ مروان ينشد:

طرقتك زائرةً فحيِّ خيالها

فقال اليزيدي: لحن والله وأنا أبو محمد. فقال له مروان:

يا ضعيف الرأي أهذا لي يقال! ثم قال:

بيضاءُ تخلط بالجمال دلالها

فقال له بعض من حضر: يا أمير المؤمنين أيتكنَّى في مجلسك! "يعني اليزيدي" فقال: اعذروا شيخنا فإن له حُرمة][٢٧].

يثير التركيب اللغوي الذي استفتح به مروان بن أبي حفصة قصيدته تساؤلاً مهمًا عن مقصد المتكلم من القول في ضوء ما يرتبط به من مقام، ومن المفيد هنا الاستعانة بما قاله عبد القاهر الجرجاني عن العلاقات النحوية التي يقيم بها المتكلم لقوله نسقًا مخصوصًا يدل على مقاصده، يقول: [وجملة الأمر أنه لا يكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصنعة، إن لم يقدم فيه ما قُدم، ولم يؤخر ما أخّر، وبُدئ بالذي ثُني به، أو ثُني بالذي ثلث به لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصنعة، وإذا كان كذلك فينبغي أن ينظر إلى الذي يقصد واضع الكلام أن يحصل له من الصورة والصنعة، أفي الألفاظ يحصل له ذلك أم في معاني الألفاظ؟ وليس في الإمكان أن يشك عاقل إذا نظر أن ليس ذلك في الألفاظ][٢٨].

بناء عليه يمكن القول إن غاية هذا الاختيار الأسلوبي إضفاء لمحة إبداعية ذات صلة ببناء المعنى، بناء ينقل إلى المتلقي أغراض النص ومقاصده، لأنه عندما يرد مروان على اليزيدي بهذا القول الذي لا يخلو من استعلاء: "يا ضعيف الرأي أهذا لي يقال!" فإن ذلك مما يؤكد على القصد التأثيري، وكأنما يدفع مروان بالخليفة المهدي وبمن حضر مجلسه إلى تقييم شاعريته تقييمًا إيجابيًا يثبت جدارته وكفاءته الشعرية، وقد عمد التقليد الأدبي إلى وضع قصيدة مروان في سياق تداولي يؤكد بلاغتها من خلال إظهار استحسان المتلقين لها، وخصوصًا ما قام به الخليفة المهدي من أفعال دالة على شدة إعجابه بالقصيدة على الرغم من أن الشاعر لم يكن قد انتهى من إنشادها، حيث نقل أبو الفرج الأصفهاني على لسان من رأى ذلك الحدث [قال: فرأيت المهدي قد زحف من صدر مُصلَّاه حتى صار على البساط إعجابًا بما سمع][٢٩]، ويبدو أنه من بين الاستراتيجيات البلاغية التي أدت إلى هذا التقييم الإيجابي استخدام مروان البنية الثلاثية لقصيدة المدح، وذلك لملاءمتها [للتعبير عن تغير في مكانة الشاعر تجاه الممدوح. ومن ثم فإن هذه البنية تعد أكثر الأشكال الشعرية مناسبة للتعبير عن تغير في الولاء، كما نجد عندما يأتي الشاعر إلى بلاط الممدوح للمرة الأولى، أو للتعبير عن إعادة قدوم الشاعر إلى بلاط الممدوح وقد أبعده عنه من قبل][٣٠]، فالقصيدة تبدأ بالنسيب (الأبيات ١-٤)، ثم الرحيل الذي ينقسم أسلوبيًا إلى جزءين: (الأبيات ٥-٧، والأبيات ٨-١٣) ثم المديح (الأبيات ١٤-٣٨).

قال مروان بن أبي حفصة يمدح المهدي:[٣١] من الكامل

١- طَرَقَتكَ زائرَةً فَحَـيِّ خَيالَها * بَيضاءُ تَخلطُ بالحَياءِ دَلالَها
٢- قادَت فُؤادَكَ فَاستَقـادَ وَمِثلُها * قادَ القُلوبَ إِلى الصِبا فَأَمالَها
٣- وَكَأَنَّما طَرَقَت بِنَفحَةِ رَوضَةٍ * سَحَّت بِها ديَمُ الرَبيعِ ظِلالَها
٤- باتَت تُسائِلُ في المَنامِ مُعَرِّساً * بِالبيدِ أَشعَثَ لا يَمَلُّ سُؤالَها
٥- في فِتيَةٍ هَجَعوا غِراراً بَعدَما * سَئِمو مُراعَشَةَ السُرى وَمِطالَها
٦- فَكَأَنَّ حَشوَ ثِيابِهِم هِنديَّةٌ * نَحَلَت وَأَغفَلَتِ العُيونُ صَقالَها
٧- وَضَعوا الخُدودَ لَدى سَواهِمَ جُنَّحٍ * تَشكو كُلومَ صِفاحِها وَكَلالَها
٨- طَلَبَت أَميرَ المُؤمِنينَ فَواصَلَت * بَعدَ السُرى بِغُدُوِّها آصالَها
٩- نَزَعَت إِلَيكَ صَوادِياً فَتَقاذَفَت * تَطوي الفَلاةَ حُزونَها وَرِمالَها
١٠- يَتبَعنَ ناجِيَةً يَهُزُّ مِراحُها * بَعدَ النُحولِ تَليلَها وَقَذالَها
١١- هَوجاءَ تَذَّرِعُ الرُبا وَتَشُقُّها * شَقَّ الشَموسِ إِذا تُراعُ جِلالَها
١٢- تَنجو إِذا رُفِعَ القَطيعُ كَما نَجَت * خَرجاءُ بادَرَتِ الظَلامَ رِئالَها
١٣- كَالقَوسِ ساهِمَةٌ أَتَتكَ وَقَد تُرى * كَالبُرجِ تَملأُ رَحلَها وَحِبالَها
١٤- أَحيا أَميرُ المُؤمِنينَ مُحَمَّدٌ * سُنَنَ النَبِيِّ حَرامَها وَحَلالَها
١٥- مَلِكٌ تَفَرَّعَ نَبعُهُ مِن هاشِمٍ * مَدَّ الإِلهُ عَلى الأَنامِ ظِلالَها
١٦- جَبَلٌ لِأُمَّتِهِ تَلوذُ بِرُكنِهِ * رادى جِبالَ عَدُوِّها فَأَزالَها
١٧- لَم تَغشَها مِمّا تَخافُ عَظيمَةٌ * إِلّا أَجالَ لَها الأُمورَ مَجالَها
١٨- حَتّى يُفَرِّجها أَغَرُّ مُبارَكٌ * أَلفى أَباهُ مُفَرِّجاً أَمثالَها
١٩- ثَبتٌ عَلى زَلَلِ الحَوادِثِ راكِبٌ * مِن صَرفِهِنَّ لِكُلِّ حالٍ حالَها
٢٠- كِلتا يَدَيكَ جَعَلتَ فَضلَ نَوالِها * لِلمُسلِمينَ وَفي العَدُوِّ وَبالَها
٢١- وَقَعَت مَواقِعَها بِعَفوكَ أَنفُسٌ * أَذهَبتَ بَعدَ مَخافَةٍ أَوجالَها
٢٢- أَمَّنتَ غَيرَ مُعاقِبٍ طُرّادَها * وَفَكَكتَ مِن أُسَرائِها أَغلالَها
٢٣- وَنَصَبتَ نَفسَكَ خَيرَ نَفسٍ دونَها * وَجَعَلتَ مالَكَ واقِياً أَموالَها
٢٤- هَل تَعلمونَ خَليفَةً مِن قَبلِهِ * أَجرى لِغايَتِهِ الَّتي أَجرى لَها
٢٥- طَلَعَ الدُروبَ مُشَمِّراً عَن ساقِهِ * بِالخَيلِ مُنصَلِتاً يُجِدُّ نِعالَها
٢٦- قُوداً تُريعُ إِلى أَغَرَّ لِوَجهِهِ * نورٌ يُضيءُ أَمامَها وَخِلالَها
٢٧- قَصُرَت حَمائِلُهُ عَلَيهِ فَقَلَّصَت * وَلَقَد تَحَفَّظَ قَينُها فَأَطالَها
٢٨- حَتّى إِذا وَرَدَت أَوائِلُ خَيلِهِ * جَيحانَ بَثَّ عَلى العَدُوِّ رِعالَها
٢٩- أَحمى بِلادَ المُسلِمينَ عَلَيهِم * وَأَباحَ سَهلَ بِلادِهِم وَجِبالَها
٣٠- أَدمَت دَوابِرَ خَيلِهِ وَشَكيمها * غاراتُهُنَّ وَأَلحَقَت آطالَها

٣١- لَم تُبقِ بَعدَ مَقادِها وَطِرادِها * إِلّا نَحائِرَها وَإِلّا آلَها
٣٢- هَل تَطمِسونُ مِنَ السَماءِ نُجومَها * بِأَكُفِّكُم أَم تَستُرونُ هِلالَها
٣٣- أم تَجحدون مَقالَةً عَن رَبِّكُم * جبريلُ بَلّغَها النَبِيِّ فَقالَها
٣٤- شَهِدَت مِنَ الأَنفالِ آخِرُ آيَةٍ * بِتُراثِهِم فَأَرَدتُمُ إِبطالَها
٣٥- فَذَروا الأُسودَ خَوادِراً في غيلِها * لا تولِغُنَّ دِماءَكُم أَشبالَها
٣٦- رَقَعَ الخَليفَةُ ناظِرَيَّ وَراشَني * بِيَدٍ مُبارَكَةٍ شَكَرتُ نَوالَها
٣٧- وَحُسِدتُ حَتّى قيلَ أَصبَحَ باغِياً * في المَشيِ مُتَرَفَ شيمَةَ مُختالَها
٣٨- وَلَقَد حَذَوتَ لِمَن أَطاعَ وَمَن عَصى * نَعلاً وَرِثتَ عَنِ النَبِيِّ مِثالَها

النسيب: الأبيات ١ – ٤. من المهم التعرف على الوسائل البلاغية التي وظف بها مروان بن أبي حفصة تقاليد النسيب لتصبح جزءًا من تشكيل بنيوي يدعم غرض القصيدة الأدائي، فقد افتتح مروان قصيدته المدحيّة بذكر "الخيال" بوصفه مكونًا بلاغيًا دالاً على وعي الشاعر بالتقاليد الفنية المتضمنة في التراث الشعري السابق عليه، ومعبّرا عن قدرته على تمثل تلك التقاليد بما يحقق أهدافه من إنشاد هذه القصيدة بين يدي الخليفة المهدي، أي أنه عندما تنسج هذه القصيدة أبياتها على منوال التراث الشعري السابق عليها فإنها ترسخ بلاغتها في إطار السياق الثقافي الذي تنتمي إليه، وبالنظر إلى الظروف التي أحاطت بإنشاء النص/السياق الاجتماعي، فإنه يمكن استنتاج أن الخيال الذي يزور الشاعر ويؤرقه هو رمز للدنيا التي ولت عنه بعد فقدانه عطاء معن بن زائدة، ولذا بدت فكرة الإغواء متضمنة في وصف صاحبة الخيال "بيضاءُ تخلطُ بالحياءِ دلالَها" البيت ١، وكذلك تم تشكيل صورتها باستخدام التمثيل البلاغي للإيحاء ببعد المنال "ومثلُها قادَ القلوبَ إلى الصبّا فأمالها" البيت ٢، كما أسند إليها أغلب الأفعال في وحدة النسيب للتأكيد على فعالية مغرياتها "طرقتكَ زائرةً – تخلطُ بالحياءِ دلالها – قادتْ فؤادَكَ – مثلُها قاد القلوبَ... فأمالها– طرقَتْ بنفحة روضةٍ – باتتْ تُسائلُ"، وفي المقابل لم يسند إلى الشاعر إلا ثلاثة أفعال توحي بالتبعية والانقياد، حيث الأمر البلاغي بتحية الخيال "فحيِّ خيالَها" البيت ١، والفعل الماضي الدال على الاتباع "فاستقادَ" البيت ٢، والفعل المضارع المنفي (لا يملُّ) البيت ٤، الذي يعلن الشاعر بواسطته عن رغبته في استمرار وقوعه تحت الشعور بالشوق إلى الخيال الزائر.

يهدف مروان في هذه الأبيات إلى استيعاب صورة الخيال في بنية ذات أصداء رمزية تعزز فكرة الإغراء بالاتباع، ومن ثم تتوازى زيارة الخيال بريح روضة، وبأمطار الربيع "بنفحة روضة سحت بها ديم الربيع" البيت ٣، وهذه الأمطار تميز الخيال بقدرته على الفعل/العطاء، ولهذا يضع الشاعر صورة الخيال بكل ما تحمله من معاني الخصب والثراء والوفرة في مقابلة حادة مع صورة الأرض المقفرة بوصفها المكان الذي يقدم الشاعر نفسه من خلاله "مُعرِّسًا بالبيد أشعث" البيت ٤، وهنا لا يخفى ما تحيل إليه لفظة "مُعَرِّسًا" من تحديد زمني هو آخر الليل، حيث انتهاء الحركة والسعي، وابتداء الحلم بالمستقبل المجهول، والبحث عن صلة مراوغة بخيال يذهب ويعود، وبالتالي سوف تتجلى في جزء الرحلة

محاولات الذات الشاعرة للخروج من أسر السلبية والقبض على الحركة الزمانية بامتداداتها، وذلك من خلال حركة الناقة وسعيها الحثيث للوصول إلى غايتها.

إن قراءة معاني النسيب في ضوء السرد الأدبي المصاحب لنظم القصيدة يدعم تناول صورة الخيال بوصفها مجازًا للدنيا المدبرة عن الشاعر، ويصير الاعتراف بالضعف والعجز أمام مغرياتها تمهيدًا للرحلة التي سوف تكون موجهة إلى الخليفة العباسي، وذلك مما ينبئ عن غرض القصيدة الأدائي وهو العفو عن الشاعر، وتعويضه عن فقد معن بعطاء يحقق طموحاته المادية.

جزء الرحيل: (الأبيات ٥ – ٧) و (الأبيات ٨ – ١٣)

يبدأ قسم الرحيل بداية جاذبة للاهتمام، حيث يدل الاستخدام اللغوي للجار والمجرور في بداية البيت الخامس "في فتيةٍ" على انتهاء جزء النسيب، وبداية الرحيل الذي تكتنفه المخاطر، وإذ يحتمي مروان بالرحيل الجماعي في رحلته، فإن ذلك لا ينفي أنه هو وجماعة الرفقاء يعانون معًا عبور الصحراء المقفرة، وتشغل فكرة المعاناة هذا الجزء من القصيدة من خلال صور شعرية تجسد حالة الإعياء الذي أصاب هذا الجمع من الرفقاء، مثل صورة اضطراب الحركة، فهم يعانون غلبة النعاس الذي أدى إلى تحريك رؤوسهم في السير "سئِمُوا مُراعَشَة السُّرى" البيت ٥، وشبهت أجسادهم تحت الثياب بسيوف تآكلت وغفل أصحابها جلاءها وشحذها "هندية" نحلَتْ" البيت ٦، كما أن نوقهم التي أراحوا خدودهم عليها نوق ضامرة لا تخلو أجسادها من جراح "تشكو كُلوم صِفاحِها وكلالَها" البيت ٧، وبناء عليه يشكل هذا المقطع من قسم الرحيل مؤشرًا دلاليًا يستدل بواسطته على أن ما تنطوي عليه البيداء من معاناة يؤكد شدة الحاجة إلى التوجه نحو الممدوح.

القسم الثاني: الأبيات ٨ – ١٣

تبدو الجملة الافتتاحية لهذا الجزء "طلبتْ أميرَ المؤمنينَ" البيت ٨ ذات وجهين، إذ يمكن قراءتها بوصفها موصولة بالبيت ٧ فيكون المعنى كالتالي: "وضعُوا الخدودَ على سَواهِمَ جُنَّحٍ... طلبتْ أميرَ المؤمنينَ" وبذلك فإنها تعلن نهاية الرحلة ووصول النوق/الشاعر إلى بلاط أمير المؤمنين، لكنه بدلاً من التحول إلى المديح الذي أوحت عبارة "أمير المؤمنين" بالانتقال إليه فإن الشاعر يعود مرة أخرى إلى الرحلة، ومن ثم يؤسس المحور الثاني لها مستحضرًا فكرة الاقتران بين الرحلة ومقصدها، وهنا يبرز استخدام الفاء العاطفة في البيت الثامن "طلبتْ أميرَ المؤمنين فواصلتْ" الحس الصادق بأهمية الرحلة، حيث الثقة بكرم الممدوح وفضله، بالإضافة إلى أن الجملة الشعرية في البيت نفسه "فواصلتْ بعدَ السُّرى بغُدوِّها آصالَها" تقوم بتصوير دقيق للحركة الزمنية بامتداداتها، فالحركة الدائبة من النوقَ نحو الممدوح تشغل الليل كله "السُّرى" والنهار كله، أوله وآخره "بغدوِّها آصالَها"، وذلك مما يوحي بالإرادة القوية، وبالعزم الذي لا يلين، وبالقدرة على احتواء الزمن، فالنوق عندما تعبر الصحراء ليلاً ونهارًا فإنها تسعى إلى الانتقال من مرحلة الحنين اليائس، والأحلام بعيدة المنال، كما جسدتها صورة الخيال إلى مرحلة الطموح المرتبط بالعمل والسعي والسير نحو المستقبل/الممدوح.

تتصل في هذا المقطع الحركة الدائبة للنوق على المستوى الزمني بحركتها الدائبة علـى المسـتوى المكاني، فالنوق "تطوى الفلاة حُزونها ورمَالَها" البيت ٩، وهنا استدعاء وتذكير بالحيز المكـاني الـذي شغله الشاعر في مقطع النسيب "مُعَرِّسًا بالبيد" البيت ٤، من أجل إحداث مقابلـة بـين حالـة الضـعف والاستسلام في النسيب، وحالة القوة التي لازمت نوقاً "صواديًا" تسعى جهدها، وتتخلى عن راحتها مـن أجل استكمال الرحلة والوصول إلى غايتها.

ينتقل الشاعر انتقالاً مفاجئًا إلى وصف ناقته التي من المفترض وجودها ضمنيًا في الأبيات السابقة، لكن الجديد الذي يميز الأبيات التالية هو إسناد صفة القيادة لناقة تتبعها النوق جميعًا "يتبعنَ ناجيةً" البيـت ١٠، وذلك مما يستدعي إلى الأذهان صورة صاحبة الخيال، ويحدث تناظرًا شعريًا بين المحبوبة التـي قادت عبر خيالها فؤاد الشاعر "قادتْ فؤادَكَ" البيت ٢، والناقة التي تقود غيرهـا مـن النـوق لتهـديهم الطريق، وقد اختار الشاعر وصف الناقة بالنَاجية لأن هذه الصفة وإن كانت تعني السرعة فهـي أيضًـا تعني القدرة على النجاة، ومن ثم كان الإلحاح على تكرار الجذر اللغوي ن – ج – ى ثلاث مرات فـي هذا الجزء: "ناجيةً، تنجُو، نجتْ" البيت ١٠، والبيت ١٢، كذلك كان الإلماح إلـى قـدرة الناقـة علـى الخروج من حالة الضعف إلى حالة القوة باستخدام الجملة الظرفية "بعدَ النُّحولِ" البيـت ١٠، وبتشـكيل صورة بصرية لناقة سريعة يهتز رأسها وعنقها لشدة سرعتها ونشاطها في السير "يهُزُّ مِرَاحُها... تليلَها وقَذَالها" البيت ١٠.

من الناحية الدلالية يشير عبور الشاعر الصحراء على ناقة لها صفة القيادة إلى أنـه يمضـي مـن النسيب تاركًا وراءه الإحساس بالتبعية والانقياد ليتجه في جزء الرحلة نحو الإيجابية التي تعينـه علـى اجتياز الطريق الوعر، ولهذا وصف ناقته بكونها "هوجاءَ تدَّرِعُ الرُّبَا وتشُقُّها" البيت ١١، وهي صـفات تؤكد مزايا الناقة الجسدية، ثم يؤازر هذه الصفات في الشطر الثاني من البيت ما يلمـح إلـى العـبء النفسي الذي تتحمله الناقة/الشاعر، فهي تعبر الطريق كما يعبرها الصعب النفور الذي أصـابه الفـزع "وتشقُّها شقَّ الشَّموسِ إذا تُراعُ جِلالَها" البيت ١١.

لعل الإشارة إلى رهافة التشكيل اللغوي لصورة الناقة تصبح أمرًا مهمًا في هـذا السـياق، حيـث ينطوي التضعيف الذي تكرر خمس مرات متتالية في البيت ١١ على معنى تحمل المشقة "تدَّرع الرُّبـا وتشقُّها شقَّ الشَّموس"، ولهذا جات الصورة التشبيهية "تنجو" كما نجت خرجاءُ بادرت الظـلامَ رئالَهـا" البيت ١٢ لتجسيد السعي الحثيث لاستعادة ما تملكه الناقة/الشاعر، فقد شبهت الناقة في سرعتها بنعامـة بدرت الظلام لتسرع إلى أولادها، وهنا تتوازى حركة الناقة وسيرها في الظلام مع حركة الخيال الـذي يأتي الشاعر ليلاً، وبذلك يسعى الشاعر لاحتواء الخيال داخل صورة الناقة التي تسعى جهـدها لبلـوغ غايتها، ومن أجل بلوغ الغاية يكثف البيت ١٣ بلاغيًا مدى الثقة التي يضعها المادح في ممدوحه، وقـوة اليقين بإحسانه وكرمه.

يعلن الشاعر باستخدامه الفعل الماضي "أتتكَ" البيت ١٣ عن نهاية الرحلة، ووصـول النـوق إلـى ساحة قصر الخليفة، ويأتي بصورتين تشبيهيتين تكشفان هدف الرحلة وغايتها، في الصورة الأولى يشبه

مروان ناقته الضامرة بالقوس، وفي الصورة الثانية يشبهها وقد عادت محملة رحالهـا بفـيض عطـاء الممدوح بالبرج، وبين صورة الواقع "كالقوسِ ساهمةٌ" وصورة الأمل "وقد تُرى كالبرجِ" يسعى مـروان إلى التأكيد على كرم الخليفة ومكانته العالية.

المديـــح: الأبيات ١٤ – ٣٨، المقطع الأول: الأبيات ١٤ – ١٩ إن الفكرة التي ينبني عليها هـذا المقطع من المديح هي إثبات قوة الخليفة المستمدة من قوة الإسلام، وذلك من خلال توحيد شعري بـين قوة الخليفة واتباع السنة "أحيا أميرُ المؤمنينَ محمدٌ سُنَنَ النبيِّ" البيت ١٤، مما يبرز دور الخليفة المهدي في إحياء قوة الإسلام، ويستخدم الشاعر هنا اسم الخليفة ليحدث تطابقًا بين اسمه "محمد" واسـم النبـي صلى الله عليه وسلم، من أجل أن تكون هذه الصلة الاسمية تمهيدًا للحديث عن شرعية حكـم الخليفـة المهدي، ولذا كانت أهمية استدعاء فكرة النسب "ملكٌ تفرَّعَ نبعُهُ من هاشِمٍ" البيت ١٥، والتأكيـد علـى مفهوم الاختيار الإلهي في البيت نفسه "مدَّ الإلهُ على الأنامِ ظلالَها"، ويؤكد مروان على مفهـوم القـوة العسكرية حيث يضعه جنبًا إلى جنب مع فكرة النسب ومفهوم الاختيار الإلهي، وذلك من أجـل تأكيـد أهلية المهدي للخلافة، فيقابل صورة الخليفة "جبلٌ لأمتهِ" بصورة أعداء الأمة "جبالَ عدوِّها" البيـت ١٦، مشيدًا بقوة الخليفة وبدوره في حسم هذا الصراع مع أعداء أمته باسـتخدام الفعلـين "رادى" و"أزالهـا" الدالين على إفناء جبال العدو/قوته.

لا تنحصر أهمية الصورة الشعرية "جبلٌ لأمتهِ" في تجسيد القوة فحسب، وإنما أيضًا فيما تبعثه مـن أصداء مجازية، فهي تستدعي إلى الأذهان الصورة الشعرية التي جسدت قوة معن بن زائدة "هو الجبل"، وهكذا يرسل مروان رسالة اعتذار ضمني للخليفة، ويلمح بما هو ليس إلا اسـتعادة للمكانـة السياسـية للخليفة، أي إسناد القوة إلى من يملكها سياسيًا وعسكريًا، ولهذا تسهم فضيلة الحكمة في تحديـد كيفيـة استخدام القوة، واختيار الوقت الملائم لاستخدامها، فالخليفة قادر عند الشدائد على أن يضع الأمور فـي نصابها "أجالَ لها الأمورَ مجالَها" البيت ١٧، وهاتان الفضيلتان معًا – أي القوة العسـكرية والحكمـة – يجعلهما مروان جزءًا أصيلاً من تكوين الخليفة الأسري "ألفى أباهُ مفرِّجًا أمثالَها" البيـت ١٨، ويثبـت فكرة أن الفروسية والشجاعة تستدعيان فضيلة الحكمة التي تمكن صاحبها من الاستخدام الصحيح للقـوة حيث إن "لكلِّ حالٍ حالَها" البيت ١٩، وما إن يؤكد مروان ابن أبي حفصة قوة الخليفة وحكمتـه، حيـث تقييد القوة بحسب كل حال، حتى ينتقل إلى مناشدة لكرم الخليفة وعفوه، وسوف تبين القـراءة الأدائيـة للمقطع التالي أن خطاب المدح قد تمت صياغته بعناية بلاغية من أجل تأكيد الولاء السياسـي للخليفـة، ومن ثم التفاوض حول منزلة الشاعر ومكانته.

المقطع الثاني: الأبيات ٢٠ – ٢٣

يستخدم مروان في هذا المقطع أسلوب الخطاب الذي يمتد عبر أربعة أبيات متتالية مستحضرًا بذلك الخطاب الموجه إلى الخليفة في جزء الرحلة: "نزعت إليك" البيت ٩، و"ساهمة أنتك" البيت ١٣، غير أن الخطاب في هذا المقطع من القصيدة يؤدي دورًا وظيفيًا ذا صلة وثيقة بمأزق مروان ابن أبي حفصة مع خلفاء بني العباس الذين استبعدوه بعد رثائه معن بن زائدة، فالشاعر إذ يتوجه بخطـاب إلـى الخليفـة

المهدي يقر له فيه بكرمه المفرط، فإنه يبدو حريصًا على اختيار لفظة النوال دون غيرها من مترادفات كالعطاء أو الجود أو غيرهما:

٢٠- كِلتا يَدَيكَ جَعَلتَ فَضلَ نَوالِها * لِلمُسلِمينَ وفي العَدُوِّ وَبالَها

فالتساؤل البلاغي الموحي بمرارة الفقد في قصيدة الرثاء:

وَقُلنا أَينَ نذهب بَعدَ مَعنٍ وَقَد ذَهَبَ النَوالُ فَلا نَوالا

الذي وضع الشاعر في موضع الجرم – شعريًا – كان من الضروري التكفير عنه شعريًا في قصيدة يتم إنشادها في بلاط الخليفة، حيث إن "إنشاد قصيدة المدح أمام الحاكم كان يعد علامة أولية على سلطة الحكم"(٣٢)، ومن ثم فإن الحديث عن العفو هنا مما يرسخ الغرض الأدائي للقصيدة "وقعتْ مواقعَها بعفوكَ أنفسٌ" البيت ٢١، ويؤكد على البعد التأثيري للخطاب، وعندما يلتمس مروان بن أبي حفصة كرم الخليفة وعفوه فإنه يستخدم صيغة للجمع تشمل الناس جميعًا ليثبت جدارته بعطاء الخليفة وعفوه لانتسابه ضمنيًا لمن يشملهم إحسان الخليفة، "للمسلمين" البيت ٢٠، و"أنفس" البيت ٢١.

كذلك يبرز دور التشكيل اللغوي في تأكيد فضائل الخليفة حيث يعمد مروان إلى استخدام الفعل الماضي للدلالة على عادات الخليفة ومواقفه السابقة مع رعاياه، وذلك مما يذكر بسماحته: "جعلتَ فضلَ نوالِها للمسلمين" البيت ٢٠، "أمَّنْتَ... طُرَّادها" و"فككتَ أغلالها" البيت ٢٢، "نصبتَ نفسَك دونَها" و"جعلتَ مالَك واقيًا أموالَها" البيت ٢٣، وتأسيسًا على هذه الأبيات التي تمتدح سماحة الخليفة وعفوه عن رعاياه فقد كان من المتوقع أن يلتمس مروان عفوًا يخصه هو، إلا أنه بدلاً من ذلك فقد انتقلت الأبيات انتقالاً مفاجئًا وغير متوقع من خطاب الخليفة إلى مخاطبة أعداء الخليفة.

المقطع الثالث: الأبيات ٢٤ – ٣٥

تتضح في هذا المقطع مهارة الشاعر البلاغية في تجنب وضعية الاسترضاء أو الاعتذار، وذلك باتخاذه موقف الدفاع عن الحاكم وشرعيته، واستنادًا إلى هذه الاستراتيجية البلاغية يبدأ مروان هذا المقطع بتثبيت شعرية صوته المادح، مستعيرًا من التراث الشعري الذي ينتمي إليه مفهوم تفرد الممدوح وتميزه عن كل أحد، فالنابغة الذبياني مدح ملك الحيرة النعمان بن المنذر بقوله:(٣٣)

ولا أرى فاعلاً في الناس يشبهه * ولا أحاشى من الأقوامِ من أحدِ

وكذلك مدح علقمة الفحل الملك الحارث بقوله:(٣٤)

وما مثلُه في الناسِ إلا أسيره * مدان، ولا دانٍ لذاك قريبُ

وإذ يحدث مروان تجانسًا/ تناصًا مع التراث الشعري السابق عليه فإنه يضع زعمه بأن الممدوح ليس مماثلاً للآخرين في صيغة استفهام بلاغي يحمل نبرة التحدي للخصوم:

٢٤- هَل تَعلمونَ خَليفَةً مِن قَبلِهِ * أَجرى لِغايَتِهِ التي أَجرى لَها

لا يؤكد الاستفهام البلاغي في البيت ٢٤ قوة الخليفة فحسب، حيث إن موقعه في القصيدة بعد مقطع خطاب الخليفة يجعل منه مؤشرًا دلاليًا لتغير مكانة الشاعر، وارتقائه إلى منزلة شاعر البلاط، وهي منزلة تسمح له بالدفاع عن شرعية الخليفة ضد خصومه وأعدائه، ويستند مروان في إثبات أحقية المهدي للخلافة إلى دعامتين رئيستين هما: القوة العسكرية، وفكرة الاختيار الإلهي، ولذا يتوسل مروان في الأبيات ٢٥ – ٣١ بمظاهر القوة العسكرية التي يتمتع بها الخليفة وجيشه المحارب كي يصل بذلك إلى تأكيد استحقاقه الحكم والبيعة، فهو يجسد جديته واجتهاده وتهيئه للأمور بقوة وعزم "طلع الدروبَ مشمِّرًا عن ساقِهِ" البيت ٢٥، ويصفه بصفة الأغر "قودًا تُريعُ إلى أغرَّ" البيت ٢٦، مما يعطي معنى البداية لحياة جديدة، وكذلك تمتد دلالات الصفة إلى إسباغ الإشعاع النوراني على وجه الممدوح "لوجهِهِ نورٌ يُضيءُ" البيت ٢٦، ثم تأتي الكناية "قصُرتْ حمائلُهُ عليهِ" البيت ٢٧ لتمتدح الخليفة بطول القامة، وعلى الرغم من نمطية هذه الصورة الكنائية فإن استخدامها في هذا السياق مما يرسخ مهابة القائد العسكري في نفوس أعدائه، ويمهد للحديث عن انتصاراته، ولهذا سوف ينصب الاهتمام في الأبيات التالية على فكرة الغزو، ويختار مروان من بين غزوات الخليفة المتعددة حملته الحربية الناجحة لحماية بلاد المسلمين من الروم، مستعرضًا علامات هذا الانتصار ودلائله: بَثَّ على العدوِّ رِعالَها" البيت ٢٨، "أباحَ سهلَ بلادِهِمْ وجبالَها" البيت ١٩، "أدْمَت دوابرَ خيلِهِ... غاراتهنَّ" البيت ٣٠، "لم تُبقِ... إلا نحائِرهَا" البيت ٣١، وبذلك تتمثل الوظيفة البلاغية لهذا المقطع في الاعتراف بسلطة الخليفة وتثبيت شرعيته، والأهم من ذلك الإقرار بمبايعته، لأن جهاد الخليفة ضد أعداء أمته لا يدل على قوته العسكرية فحسب، وإنما يضمن شرعيته الحاكمة أيضًا.

تتميز الأبيات ٣٢ – ٣٤ بغلبة أسلوب الحجاج من أجل إثبات أحقية العباسيين للخلافة، ويتبين فيها حس الفكاهة والسخرية من خلال التوجه بخطاب إلى أعداء الخليفة، مشبهًا حالهم بحال من يحاول أن يطمس نجوم السماء أو يستر هلالها بالأكف، ويضع مروان هذا المشهد بما يتضمن من سخرية في صيغة استفهام بلاغي:

٣٢– هَل تَطمِسونُ مِنَ السَماءِ نُجومَها * بِأَكُفِّكُم أَم تَستُرونُ هِلالَها

ولهذا الاستفهام البلاغي وظيفة مهمة من الناحية الدلالية حيث الدمج المعنوي بين البيت ٢٤ وما يليه، وهذا البيت وما سوف يتبعه من أبيات، ففي البيت ٢٤ ورد الاستفهام البلاغي "هل تعلمون خليفةً" متبوعًا بصورة الحاكم الغازي المنتصر، وهنا يرد الاستفهام متبوعًا بمفهوم الاختيار الإلهي، وتأثير هذا الدمج هو إحداث تآزر بين قوة الخليفة العسكرية والإرادة الإلهية التي يسعى مروان في الأبيات التالية إلى تقديم الخليفة المهدي بوصفه تحقيقًا لها، فهو يستند في إثبات شرعية الخلافة إلى الوحي الإلهي "جبريلُ بلَّغَها النبيَّ فقالَها" البيت ٣٣، ويستدعي إلى الأذهان آخر آية من سورة الأنفال للتأكيد على مفهوم الإرادة الإلهية "شهدتْ من الأنفالِ آخرُ آيةٍ بُتراثِهِمْ" البيت ٣٤، ثم ينهي هذا المقطع بخطاب يحدد العلاقة بين العباسيين وأدعياء الخلافة من خلال صورة شعرية للأسود في عرينها "فذروا الأسودَ خوادرًا في غيلِها" البيت ٣٥، ومما هو جدير بالملاحظة أن تشكيل الصورة التقليدية للشجاعة بهذه

الصياغة الخطابية قد أضفى بعدًا أسطوريًا للمكانة التي يتمتع بها خلفاء بني العباس، ولـذا كـان مـن الممكن أن يمثل هذا البيت ختامًا دراميًا قويًا للقصيدة، إلا أن مروان آثر أن يختم قصيدته بأبيات ثلاثـة توجز رسالة هذا النص الشعري، وتحدد غرضه الأدائي.

يتحول الأسلوب في الأبيات الأخيرة من الخطاب السياسي الحاد ضد أعداء الخليفة إلى نبرة غنائيـة ذات ثراء في إيحاءاتها وبلاغتها، وكما أعادت أبيات المدح إلى الخليفة العباسي مكانته السياسية، فـإن هذه الأبيات تهدف إلى استعادة مروان بن أبي حفصة مكانته الشعرية، وتتمثل الفعالية البلاغية لاستخدام الأفعال الماضية "رقع – راشني – شكرت" البيت ٣٦ في التأكيد على هذه الاستعادة الناتجة عـن الثقـة المطلقة في أن تحوز القصيدة على إعجاب الخليفة، وبالتالي فإنه سوف يجزل للشاعر العطاء، وكـذلك تمثل عبارة "شكرتُ نوالَها" في البيت نفسه رسالة اعتذار أخرى تتوازى ورسالة الاعتذار المتضمنة في البيت ٢٠: "كلتا يديكَ جعلتَ فضلَ نوالِها للمسلمين"، ولا يخفى أن الأمر هنا يبدو أكثر خصوصية لأنـه يشمل علاقة الشاعر وحده بالخليفة، وأن هذا النوال من قبل الخليفة سوف يقابل من الشـاعر بالشـكر المتمثل في هذه القصيدة المتميزة بجمالها وبلاغتها.

تأسيسًا على الاستعادة التي حازها الشاعر بقصيدته المدحية تتصاعد قوته وتتضاءل قـوة منافسـيه فيحسدونه لمكانته في بلاط الخليفة "وحُسِدْتُ" البيت ٣٧، ويؤدي تصوير التعبيرات الجسـدية للشـاعر الممتن لعطاء الخليفة دورًا مهمًا في تقديم الذات من خلال صورة حركية لا تخلو من الزهو والخـيلاء للدلالة على المنزلة العالية التي يحظى بها الشاعر دون غيره من الشعراء "باغيًا في المشـي"، "متـرفَ شيمة مُختالها" البيت ٣٧.

وهكذا لم يكن مستغربًا أن ينهي مروان قصيدته بخطاب الخليفة مرة أخرى، فهو من سـوف يغفـر للشاعر ذنبه الشعري، ويمنح المكافأة التي تتناسب والقوة البلاغية للقصيدة:

٣٨- ولَقَد حَذَوتَ لِمَن أَطاعَ وَمَن عَصى * نَعلاً وَرِثتَ عَنِ النَبِيِّ مِثالَها

تبرز هنا ثنائية الطاعة والعصيان التي تحرك الخطاب من العام إلى الخاص، وتؤدي دورًا مهمًا في تقييد السلطة المطلقة للحاكم بالشرائع الإسلامية، فالخليفة لا يحكم بما تمليه عليه عاطفته، وإنمـا يحكـم وفق التزامه الديني والأخلاقي اللذين هما من ميراث النبوة، وبذلك يصير واضحًا في نهاية القصيدة أنها لم توظف لتأكيد شرعية الخليفة وسلطته السياسية فحسب، وإنما أيضًا للتقرب لهذه السلطة ونيل عفوهـا وعطائها، وقد استطاع مروان أن ينسج بهذا الخطاب الأخير خيوط رسائله المعبـرة عـن مطالبـه، إذ يتوازى هذا الخطاب مع أبيات أخرى في القصيدة شكلها الأسلوب الخطابي، بوصفها رسائل من الشاعر إلى الخليفة المهدي، وهي الأبيات: ٩، ١٠ في جزء الرحلة، و ٢٠-٢٣ في جزء المديح، ومن ثم يحكم مروان دائرة المطالب إحكامًا معنويًا، ويدمج أدائيًا بين فضائل الخليفة ومطالب الشاعر المادح، وهكـذا فإن المديح في هذه القصيدة ليس تملقًا للخليفة فحسب، وإنما محاولة للتذكير بما يتمتع به الخليفة من قيم أخلاقية وعسكرية وسياسية مما يمهد لمناشدته العفو عن الشاعر، وتلبية مطالبه وأمنياتـه فـي عطـاء الممدوح.

عرض التقليد الأدبي سياق القصيدة التداولي، وقدم تلقى الخليفة المهدي للقصيدة في صـــورة تعبـــر عن تماهيه مع رؤيتها الشعرية، فقد عرضت الأخبار المصاحبة للقصيدة اهتمام الخليفة البالغ بالقصـــيدة المدحية إلى الحد الذي جعله يزحف [من صدر مصلاه حتى صار على البساط إعجابًا بما ســـمع][٣٥]، وذلك مما يعد تقييمًا إيجابيًا للقصيدة، يعززه أيضًا مكافأة الشاعر بسخاء، أي بما يتوازى وعـــدد أبيـــات القصيدة، فالخليفة المهدي يسأل مروان: [كم هي؟ قال: مائة بيت، فأمر له بمائة ألف درهم، فكانت أول مائة ألف درهم أعطيها شاعر في أيام بني العباس][٣٦].

إن القيمة التفسيرية لهذا الأمر الذي أصدره الخليفة المهدي إنما تتمثل في تحقق الغـــرض الأدائـــي للقصيدة، وفي تقييم فعاليتها لدى السلطة الحاكمة تقييمًا إيجابيًا، وذلك مما يعني أن مـــروان ابـــن أبـــي حفصة قد استطاع أن يبدع قصيدة استعاد بها مكانته الشعرية، واستعاد بها هيبة الخليفة في إطار بنيـــة مجتمعية تحفظ للنظام السياسي معاييره وتقاليده، ولذا فإن إلحاح السياق الأدبي على أن يجمع بين قصيدة المدح وقصيدة الرثاء – أو بعض أبيات منها – كان الهدف منه هو إعلاء قيمة قصيدة المدح، لا علـــى المستوى البلاغي فحسب، وإنما أيضًا على المستويين السياسي والاجتماعي.

الخاتمـــة

سعت هذه الدراسة بالاستعانة بالمناهج النقدية الحديثة التي تحققت في مجالات التداولية وعلم النص إلى مقاربة شعر مروان بن أبي حفصة على المستويين الدلالي والتداولي، من خلال قصيدتين للشـــاعر، إحداهما في الرثاء والأخرى في المدح، وذلك في ضوء ما صاحبهما من أخبار حول الظروف السياسية والتاريخية والاجتماعية المتعلقة بمقامات الإنشاء والتداول، فقـــد عـــرض الســـياق الإخبـــاري هـــاتين القصيدتين عرضًا دراميًا في إطار دورهما في تثبيت شرعية حكم الخليفة العباسي، وعلى الرغم من أن شعر الرثاء يصطبغ بشكل عام بالطابع العاطفي أكثر منه بالطابع الوظيفي، ومن ثم فإنه غالبًا ما يكـــون البوح بالحزن والأسى هو موضوع القصيدة أو غرضها، فإن السرد الأدبي المصاحب لقصـــيدة رثـــاء مروان بن أبي حفصة لمعن بن زائدة قد ألمح إلى البعد الوظيفي للقصيدة، حيث نـــال الشـــاعر مكافـــأة مادية عقب إنشاده القصيدة، والأكثر أهمية هنا هو ما تبع هذا العطاء، فقد أنشد مروان قصـــيدة أخـــرى يشكر فيها من وصله وكافأه على قصيدته الرثائية، وجاءت قصيدة الشكر على نفس البحـــر الشـــعري والقافية، وهو ما يدعم النظر إلى قصيدة الرثاء بوصفها فعلاً كلاميًا، وقد كشفت قراءة النص الرثـــائي قراءة أدائية عن مهارة الشاعر البلاغية، ومقدرته على استخدام وسائل لغوية واســـتراتيجيات شـــعرية لبلوغ غرض القصيدة، فالشاعر لم يعلن مقاصده أو يعبر عنها بشكل مباشر، وإنما كانت تلك المقاصـــد كامنة في بنية القصيدة وفي اختيار موضوعها.

من ناحية أخرى عرض السرد الأدبي قصيدة الرثاء بوصفها شكلاً من أشكال الإهانة لمقام الخليفـــة العباسي، وذلك بسبب الدلالة المتضمنة في بعض أبياتها التي تدور حول فكرة الكرم، وإعلان الشـــاعر يأسه من الارتحال إلى غير معن، وقد أظهرت الدراسة أن إلحاح السياق الأدبي علـــى وضـــع قصـــيدة الرثاء في إطار الذنب الشعري كان يهدف إلى إعلاء هيمنة الخلافة العباسية، في ظل فكرة التنافس على

السلطة السياسية، ومن ثم إنشاد قصائد مدح/اعتذار تعمل على استعادة هيبة الخليفة، والتأكيد على علـو مقامه، فيما يسعى الشاعر نفسه ويفاوض من أجل قبول اعتذاره، واستعادة مكانته الشعرية، وتعويضـه بعطاء مادي يكافئ بلاغة قصيدته المدحية، وبحسب السياق التداولي الذي عرضه السرد الأدبي لقصيدة مدح الخليفة المهدي فقد ركزت الدراسة على تناول القصيدة بوصفها فعلاً أدائيًا يلزم المتلقـي بتحقيـق استجابات متوقعة من الشاعر، وأظهر التحليل النصي تنوع مستويات الأداء، ومن أهمها:

١- توظيف تقاليد النسيب من أجل إشراك عواطف المتلقي مع الشاعر الذي يعاني على يـد خيـال مراوغ أضعف عزيمته، وقاده نحو أمنيات لم تتحقق، ومن ناحية الأداء أظهر التحليـل مسـتوى آخـر لصورة الخيال، حيث إنه يرمز إلى الدنيا التي على الرغم من إدبارها فإنها لازالـت تخايـل الشـاعر وتمنيه.

٢- عرض جزء الرحلة بدايات التعبير عن الولاء السياسي للخليفة العباسي، والتخلي عـن الـولاء لغيره، فالذنب الشعري المتمثل في التساؤل البلاغي: "وقلنا أين نرحل بعد معن" يتم تجاوزه من خـلال صورة النوق المتجهة في رحلتها إلى الخليفة "طلبت أمير المؤمنين" طامعة في عطائه الوافر "وقد ترى كالبرج"، وهكذا تم استخدام الرحلة مجازيًا من أجل التعبير عن الولاء للحاكم، وكذلك التمهيـد لعـرض المطالب.

٣- تعددت الرسائل الموجهة إلى الخليفة وتنوعت بين ما هو صريح كما في الأبيـات: ٨، ٩، ١٣، ٣٦، ٣٧، ٣٨، وما هو من المجاز الضمني كما في الأبيات: ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، مما يعد من الأفعـال الكلامية، وكذلك الأمر في أبيات المدح: ١٤ - ١٩، و ٢٤-٣٥، حيث يسعى الشاعر إلى إثبات المكانة العسكرية والسياسية للخليفة، وقد تناولت الدراسة أبيات المدح بوصفها أداء لفظيًا، أي أنها تحمل طلبًـا ضمنيًا بمنح مكافأة للشاعر على قصيدته.

تشير الدراسة إلى أهمية قراءة القصائد العربية في ضوء سياقاتها، لأن ذلك مما يسهم في تفسـيرها بلاغيًا وأدائيًا، ويؤدي إلى تعرف دلالاتها بشكل أكثر دقة، فقد أظهر السياق التـداولي لقصـيدة مـدح مروان بن أبي حفصة للخليفة المهدي مغزى الأبعاد الدلالية التي ضمنها مروان قصيدته، وذلـك حـين عرض السرد الأدبي كيفية تعبير الخليفة المهدي عن إعجابه بالقصيدة، مما يعني أن مروان بـن أبـي حفصة قد استطاع بمهارة بلاغية واضحة إقناع الخليفة المهدي بالعفو عنه، وبإعادة إعطائه المكانة التي يأملها ويستحقها، وأن يتغير حاله من شاعر مستبعد ومهان إلى شاعر معترف به وبمكانته الشعرية، وقد كان من نتائج هذا الاعتراف بالمكانة الشعرية. أن أجزل الخليفة العطاء للشاعر، ولعله ليس مستغربًا أن يوجز مروان تلك المعاني في خاتمة القصيدة، فيعلن أنه حسد من منافسيه، وأن مشيته بعد عطاء الخليفة يغلب عليها الزهو والخيلاء، وبذلك يمكن القول إن سياقات إنشاد القصائد تعد جزءًا مهمًا عنـد قـراءة النص الشعري، فهي تكتسب أهميتها من استيعابها لدلالاته، وتنبيهها المتلقي إلى ملامح النص البلاغية.

الهوامـــــش

١- المقاربة التداولية، فرانسواز أرمينكو، ترجمة: سعيد علوش، (ط مركـز الإنمـاء القـومي، بيروت، ١٩٨٦م)، ص٨.

٢- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، (ط دار عالم المعرفـة، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م)، ص٩٨.

٣- المقاربة التداولية، فرانسواز أرمينكو، ترجمة: سعيد علوش: ص٣٣.

٤- التداولية وتحليل الخطاب، مارغاريدا باسولز بويغ، ترجمة: سناء عبد العزيز، ضمن مجلـة النقد الأدبي فصول، (ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد (١/٢٥) العـدد ٩٧، خريـف ٢٠١٦م)، ص٢٣٠، ص٢٣١.

٥- النص: بنى ووظائف، مدخل أولي إلى علم النص، تون آ. ڤان ديك، ضمن: العلاماتية وعلـم النص، إعداد وترجمة: منذر عياشي، (ط المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٤م)، ص١٣٨.

٦- نفسه، ص١٤٣.

٧- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ص٢٤٧.

٨- النص: بنى ووظائف، مدخل أولي إلى علم النص، تون آ. ڤان ديك، ضمن: العلاماتية وعلـم النص، إعداد وترجمة: منذر عياشي، ص١٨٨.

٩- النص: جان ماري سشايفر، ضمن: العلاماتية وعلم النص، إعداد وترجمة: منـذر عياشـي، ص١١٩.

١٠- مدخل إلى علم لغة النص، تطبيقات لنظرية روبرت ديبوجراند ولفجانج دريسلر، إلهـام أبـو غزالة وعلي خليل حمد، (ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٩م)، ص٩.

١١- النص، جان ماري سشايفر، ضمن: العلاماتية وعلم النص، إعداد وترجمة: منـذر عياشـي، ص١٣٤.

١٢- النص، بنى ووظائف، مدخل أولي إلى علم النص، تون آ. ڤان ديك، ضمن: العلاماتية وعلـم النص، إعداد وترجمة: منذر عياشي، ص١٧٢.

١٣- أدب السياسة وسياسة الأدب، سوزان بينكنى ستيتكيفيتش، ترجمة وتقديم: حسن البنا عز الدين بالاشتراك مع المؤلفة، (ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م)، ص٥٧.

١٤- لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، (ط المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١م)، ص٥٦.

١٥- المكون الحجاجي في الخبر، حنان المدراعي، ضمن: بلاغة النص التراثي – مقاربة بلاغيـة حجاجية، إشراف: محمد مشبال، (ط دار العين للنشر، ط١، ٢٠١٣م)، ص١٧٥.

١٦- في نظرية الأدب عند العرب، حمادي صمود، (ط النادي الأدبي الثقـافي بجـدة، ١٩٩٠م)، ص١١٨.

١٧- كتاب الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، إشراف: محمد أبـو الفضـل إبـراهيم، (ط الهيئـة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٠م)، جـ١٠، ص٨٧، ص٨٨.

١٨- شعر مروان بن أبي حفصة، جمعه وحققه وقدم له: حسين عطوان، (ط دار المعارف، ط٣)، ص٨٤.

١٩- المقام البلاغي بين التراث العربي والدراسات البلاغية المعاصـرة، إبـراهيم بـن منصـور التركي، ضمن: مجلة النقد الأدبي فصول، (ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلـد ٢٦/٤، عدد ١٠٤، صيف وخريف ٢٠١٨م)، ص٢٤٢.

٢٠- شعر مروان بن أبي حفصة، ص٨٤.

٢١- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، (ط المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦م)، ص٣٩.

٢٢- النص: بنى ووظائف، مدخل أولي إلى علم النص، تون آ. ڤان ديك، ضمن: العلاماتية وعلـم النص، إعداد وترجمة: منذر عياشي، ص١٩١.

٢٣- شعر مروان بن أبي حفصة، ص٧٩.

٢٤- القارئ والنص، العلامة والدلالة، سيزا قاسم، (ط المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م)، ص٥٦.

٢٥- الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، جـ١٠، ص٨٦.

٢٦- انظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني، تقـديم وتحقيـق: محمد الحبيب بن الخوجة، (ط دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م)، ص١٤٩، ص١٥٠.

٢٧- الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، جـ١٠، ص٨٠.

٢٨- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، حققه وقدم له: محمد رضوان الدايـة ومحمـد فـايز الداية، (ط مكتبة سعد الدين، دمشق، ط٢، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م)، ص٣٣٧.

٢٩- الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، جـ١٠، ص٨٨.

٣٠- القصيدة والسلطة، الأسطورة، الجنوسة، والمراسم في القصيدة العربيـة الكلاسـيكية تـأليف ومراجعة: سوزان بينكنى ستيتكيفيتش، ترجمة وتقديم: حسن البنا عـز الـدين، (ط المركـز القومي للترجمة، ط١، ٢٠١٠م)، ص١٩٠.

٣١- شعر مروان بن أبي حفصة، ص٩٦.

٣٢- أدب السياسة وسياسة الأدب، سوزان بينكنى ستيتكيفيتش، ترجمة وتقديم: حسن البنا عز الدين بالاشتراك مع المؤلفة، ص١٢٣.

٣٣- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، (ط دار المعارف، ط٢)، ص٢٠.

٣٤- المفضليات، المفضل بن محمد بن يعلي الضبيِّ، تحقيق وشرح: أحمد محمـد شـاكر وعبـد السلام محمد هارون، (ط دار المعارف، ط٧)، ص٣٩٦.

٣٥- الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، جـ١٠، ص٨٨.

٣٦- نفسه، جـ١٠، ص٨٨.

الملخص :

تسعى هذه الدراسة إلى تحليل النص الشعري من حيث ارتباط بنيته بالسياق الثقافي، أي بظروف إنتـاج النص وتلقيه وتأويله، وذلك بالاستناد إلى ركنين أساسيين، أولهما: النص نفسه، وثانيهما: مـا يصـاحبه من أخبار سردية سوف يتم تناولها بوصفها بنية أدبية تسهم في التعرف على المظـاهر غيـر اللسـانية للنص، وتسعى الدراسة مستعينة بالنظريات النقدية الحديثة إلى مقاربة شعر مروان بن أبي حفصة على المستويين الدلالي والتداولي، من خلال قصيدتين للشاعر، إحداهما في الرثاء والأخرى في المدح، وذلك في ضوء ما صاحبهما من أخبار حول الظروف السياسية والتاريخية والاجتماعيـة المتعلقـة بمقامـات الإنشاء والتداول.

الكلمات المفتاحية: النص الشعري – السياق الثقافي – مروان بن أبي حفصة – الدلالي والتداولي.

Semantic and Rhetorical Situation in Marwan Ibn AbiHafsa's Poetry

Abeer Elewa Ibrahim

This study aims at analyzing poetry regarding the correlation of its structure with the cultural context, i.e. the circumstances in which it was written, published, and interpreted. This depends on two major points, The first is the poem itself, and the second is the narrative that accompanies it, which will be discussed as a literary structure that contributes to acknowledging the non-linguistic aspects of the poem.

The study also aims at approaching the poetry of Marwan Ibn AbiHafsa on a deliberative and semantic level with the help of modern critical theories using two of his poems, one poem is lament, and the other is panegyric. This approach is in view of the accompanying political, historical, and social conditions that are related to the rhetorical situation.

Keywords: Poetry, Cultural context, Marwan Ibn AbiHafsa, Semantic and rhetorical situation.