"المتلقي الفعلي" وتأثيره في بنية النص الأدبي

تحليل لرائية جرير في ضوء "شعرية التفاوض"

أستاذ مشارك: مصطفى محمد تقي الله بن مايابا

جامعة الملك عبد العزيز (المملكة العربية السعودية)

كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها

المستخلص:

تهدف الدراسة المقترحة إلى تطبيق مفهوم آيزر عن "المتلقي الفعلي" على القصيدة لتكشف طبيعة التأثير الذي يحدثه المتلقي الفعلي على شكل النص الشعري ومضمونه. وقد اختيرت رائية جرير في مدح عمر بن عبدالعزيز لتكون مثالاً يوضح طبيعة التأثير الذي أحدثه المتلقي الفعلي (عمر بن عبدالعزيز) على شكل ومضمون القصيدة. كما تستخدم الدراسة مفهوم سوزان ستيتكفيتش عن شعرية التفاوض لتوضح الاستراتيجية التي اتبعها المؤلف (جرير) في تفاوضه مع المتلقي (الممدوح) من خلال القصيدة.

Abstract:

The proposed study aims to apply Iser's concept of "the real reader" to the poem in order to reveal the nature of the effect of the actual recipient on the form and content of the poetic text. The *rā'iyya* of Jarīr praising 'Umar b. 'Abd al-Azīz is selected to be an example that illustrates the nature of the impact of the actual recipient ('Umar b. 'Abd al-Azīz) on the form and content of the poem. The study also uses Suzanne Stetkevych's concept of "the poetics of negotiation" to illustrate the strategy followed by the author (Jarīr) in his negotiation with the recipient (the patron) through the poem.

Abstrait:

L'étude proposée a pour objectif d'appliquer au poème le concept de «lecteur réel» d'Iser afin de révéler la nature de l'effet du destinataire réel sur la forme et le contenu du texte poétique. Le rā'iyya de Jarīr louant 'Umar b. 'Abd al-Azīz est choisi pour illustrer la nature de l'impact du destinataire réel ('Omar b. 'Abd al-Azīz) sur la forme et le contenu du poème. L'étude utilise également le concept de «la poétique de la négociation» de Suzanne Stetkevych pour illustrer la stratégie suivie par l'auteur dans ses négociations avec le destinataire à travers le poème.

المقدمة:

سعت كثير من نظريات التلقي إلى الإجابة على عدد من الأسئلة المرتبطة بثنائية المؤلف والمتلقي والعلاقة التي تربطهما من خلال النص الأدبي، وحاول نقاد تلك النظريات من مثل آيزر وياوس أن يكشفوا عن الجوانب الغامضة المرتبطة بعنصر النص فقدموا مفاهيم عدة من مثل المؤلف الضمني implied author والقارئ الضمنيimplied reader وهما مفهومان نصيان يعادلان مفهومي المؤلف الفعلي actual author والقارئ الفعلي actual reader في الواقع، وبخلاف المتلقي الفعلي الموجود في الواقع فإن القارئ الضمني يكتسب وجوده من خلال النص.[1] وتبرز أهمية دراسة القارئ، أو المتلقي، الفعلي لارتباطه بمفهوم "القارئ الضمني"، ولأنه "بدون معتقدات القراء الحقيقية وتصرفاتهم، لن يكون هناك أي اتصال ممكن، لأنه لن يكون هناك شيء للتواصل معه ، حيث سيكون القارئ مساحة فارغة".[2] ومن خلال هذه المفاهيم تتولد القراءة الناجحة للنص، وفيها يراعي المؤلف قارئه كما يراعي نفسه.

وفي القراءة المنتجة يتحول النص إلى وسيلة للتواصل بين المؤلف الفعلي والمتلقي الفعلي الذي "يجلب حتماً إلى النص تجربته الشخصية ومعرفته وتحيزاته."[3] ويتمثل دور المتلقي خلال هذه العملية التواصلية في ملء الفجوات النصية التي – كما يعتقد الناقد الألماني آيزر – "تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات؛ لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج."[4] وهذه الفجوات تجعلنا –كما يلاحظ خوسيه ماريا– "نرى على الأقل الأمور التالية: مقاطع تترابط في تصميم نص ما (الالتحام النصي)، نقاطاً تتطلب تصميماً مع افتراضات أو تأملات من جانب القارئ نفسه ... ثم يخرج بنتيجة فحواها. أن عملية القراءة تدخل في ديناميكية (البحث عن مدلول) من أجل نصية لا يمكن أن توجد بدون هذا البحث الشغوف من جانب القارئ."[5]

وفي عملية التواصل الأدبي يمارس المؤلف حقه في اختيار الألفاظ والعبارات والصور، ويتوقع –كما يلاحظ آيزر– "قارئاً نموذجياً قادراً على المشاركة في التعيين النصي بالطريقة التي اعتقدها المؤلف".[6] وقد يصنع المؤلف في ذهنه قارئاً مثالياً، وفي هذا السياق نصح أرسطو المبدعين "أن يقفوا موقف المتذوقين أثناء قيامهم بالتأليف الفني، لكي يقفوا على حقيقة المشاعر والانفعالات والأفكار والقيم والاتجاهات التي سيتركونها في الجمهور المتلقي."[7]

وقد تأخذ هذه العلاقة الخفية بين المؤلف الفعلي والمتلقي الفعلي من خلال النص منحى مختلفاً وذلك عندما يكون المتلقي الفعلي ذا سلطة سياسية تجعل المؤلف يراعي طبيعة المتلقي ويتنازل عن حريته –بوصفه مؤلفاً– في اختيار الألفاظ والمعاني في سبيل نجاح عملية التواصل الأدبي، وأقرب مثال على هذا الشكل من أشكال التواصل الأدبي الذي يكون فيه تأثير المتلقي الفعلي على النص أقوى من تأثير جميع العناصر الأخرى هو قصيدة المدح في العصر الأموي الذي تحولت فيه القصيدة –كما تلاحظ سوزان ستيتكفيتش[8]– إلى وسيلة للتفاوض بين الشاعر والخليفة.

لقد أدرك أطراف الصراع السياسي في العصر الأموي أهمية الشعر في إثبات ادعاءاتهم السياسية والتشكيك في ادعاءات خصومهم، فلم يكن مستغرباً أن يبرز الشعر السياسي وأن تكون له مكانته في ذلك العصر، فكان لكل فريق شعراء

يرفعون رايته ويدحضون حجج خصومه، وتولى جرير بن عطية بن الخطفي (ت. 728 م) وغيره من الشعراء مهمة الدفاع عن الفريق الأموي الذي استطاع أن يتغلب على خصومه كما استطاع شعراؤه أن يصوروه في صورة الفريق الأحق بالسلطة ديناً ونسباً. فحفظ الحكام الأمويين ذلك الجميل لشعرائهم، وفتحوا لهم أبواب قصر الخلافة، وكانت لأولئك الشعراء مكانة خاصة في البلاط الأموي، وقد بقي هذا ديدناً لخلفاء بني أمية في علاقتهم مع شعرائهم، واستمرت تلك العلاقة الجوهرية بين الخليفة والشاعر على مر عصور الخلافة العربية، فالشاعر (المؤلف الفعلي) يمدح الخليفة ويؤكد على شرعيته السياسية بينما يقدم الخليفة (المتلقي الفعلي) المال والجاه للشاعر، وعلى الرغم من تطور هذه العلاقة مع تعاقب الخلفاء إلا أن هذا التطور "لم يؤد–كما لاحظ جمال الدين بن شيخ– إلى تغير في تجانس النظام السيسيوسياسي (في تلك العلاقة) بل بقي النموذج ذاته."[9] وقد سجل تاريخ الأدب استثناء فريداً لخليفة خلال فترتي حكم بني أمية وبني العباس أغلق أبواب قصره أمام الشعراء هو الخليفة الأموي عمر بن عبد العزيز (ت. 720).

شهدت العلاقة بين شعراء المديح، من جهة، والبلاط في عهد الخليفة عمر بن عبد العزيز، من جهة أخرى، انتكاسة وتحولاً لا نظير له في العصرين الأموي والعباسي، فقد اتجه الخليفة عمر اتجاهاً مغايراً لغيره من خلفاء بني أمية في تقديرهم للشعر والشعراء، فلم يعتقد بأهمية الشعر ولم يؤمن بدور سياسي للشعراء، وعلى العكس من العلاقة التبادلية السائدة في العصر الأموي بين المادح الذي يعطي قصيدته والممدوح الذي يعطي المال في المقابل، فإن العلاقة بين المادح والممدوح في قصيدة جرير تسير في اتجاه واحد من المادح جرير إلى الممدوح الخليفة عمر الذي سار في اتجاه مغاير لأسلافه من خلفاء بني أمية في اعتمادهم على الشعراء لإثبات شرعيتهم السياسية ففضل الاعتماد على العلماء والفقهاء كما نصت رواية دخول جرير لقصر عمر بن عبد العزيز "وذلك أنه لما قدم عمر بن عبدالعزيز نهضت إليه الشعراء من الحجاز والعراق فكان فيمن حضره نصيب وجرير والفرزدق والأحوص وكثير والحجاج القضاعي فمكثوا شهراً لا يؤذن لهم ولم يكن لعمر فيهم رأي ولا أرب، وإنما كان رأيه وبطانته ووزراؤه وأهل أربه القراء والفقهاء ومن وسم عنده بورع، فكان يبعث إليهم حيث كانوا من بلدانهم."[10] وشكلت مواقف الممدوح المعارضة لسياسة أسلافه في شتم خصومهم وفي تقديرهم للشعراء عقبات في طريق جرير الذي كان شاعراً مقرباً من البلاط الأموي قبل عصر عمر بن عبدالعزيز.

والتغيير الأهم في سياق اختلاف عمر بن عبدالعزيز عن أسلافه من الخلفاء الأمويين هو أن نظرته إلى نص قصيدة المدح اختلفت عن نظرة غيره من الخلفاء، ففي ظل علاقة النسب التي تربط العلويين والزبيريين بالنبي صلى الله عليه وسلم وجد الأمويون ضالتهم في قصيدة المدح لتؤكد على شرعيتهم السياسية.[11] وتؤكد سيرة عمر بن عبد العزيز أنه كان يتلقى قصيدة المدح بأسلوب يختلف عن أسلافه الذين احتفوا بها. فقد روي –على سبيل المثال– أن كُثيّر عَزّة (ت. 723 م) قال يمدح عمر بن عبدالعزيز بعد منعه شتم علي في المنابر:

وُليت فلم تشتم علياً ولم تخف برياً ولم تتبع مقالة مجرم

تكلمت بالحق المبين وإنما تبين آيات الهدى بالتكلم

فقال عمر حين أنشده هذا الشعر: أفلحنا إذاً"[12] دون أن يقدم للشاعر جائزة مادية على قصيدته. واتجه اتجاهاً آخر في رده على خالد القسري (ت. 734 م) عندما دخل عليه لما ولي الخلافة، "فقال: يا أمير المؤمنين، من تكون الخلافة قد زانته فأنت قد زنتها، ومن تكون شرفته فأنت قد شرفتها، وأنت كما قال الشاعر:

وَإِذَا الدُّرُّ زَانَ حُسْنَ وُجُوهٍ كَانَ لِلْدُرِّ حُسْنُ وَجْهِكِ زَيْنَا

فقال عمر بن عبد العزيز: أعطي صاحبكم مقولاً ولم يعط معقولاً."[13]

من هنا، كان لزاماً على الشاعر الذي يرغب في مدح الخليفة عمر أن يراعي طبيعة المتلقي ومعاييره كأن يتجنب الغزل الصريح والمبالغة في المديح، وأن يستبعد بعض العناصر الرئيسة في بنية ومضمون قصيدة المدح كما عرفها شعراء البلاط الأموي واستمرت بعدهم في العصر العباسي، ويستحدث عناصر جديدة كي تنجح عملية التفاوض مع الممدوح ويتحقق غرض الشاعر الرئيس من قصيدة المدح وهو الحصول على الجائزة. لذا، وكما سيأتي، فإن تأثير زهد عمر بن عبد العزيز في المدح و قصيدة المدح وشعراء المديح تجاوز الشعراء وعلاقتهم بالقصر ليشمل مضمون وشكل قصيدة المدح نفسها.

إن بنية قصيدة المدح التقليدية بشكلها الثلاثي أو الثنائي ليست عشوائية كما أثبتت سوزان ستيتكفيتش في كتابها *القصيدة والسلطة*، فالشاعر يختار لقصيدته الشكل الذي يناسب السياق، كأن يكون احتفالاً بانتصار عسكري، أو إثباتاً لولاء الشاعر وشرعية الممدوح.[14] وما تضيفه هذه الدراسة هو أن عامل طبيعة الممدوح (المتلقي الفعلي) ومواقفه الدينية والسياسية لا يقل أهمية عن العوامل المؤثرة الأخرى مثل السياقين الأدبي والسياسي في التأثير على شكل ومضمون النص الشعري. و تكمن أهمية الاختلاف بين هذه القصيدة– من جهة– و كثير من قصائد المدح الأموية –من جهة أخرى– في أنه يدلنا إلى أن الشاعر يختار الشكل والمضمون المناسب لطبيعة المتلقي، ما يعني أن المتلقي (الممدوح) يتدخل –بطريقة غير مباشرة– في شكل ومضمون القصيدة.

المناسبة التاريخية:

جاء في حلية الأولياء عن عمارة بن عقيل أنه روى عن جرير بن عطية بن الخطفي قوله:

> لما قدم عمر بن عبدالعزيز نهضت إليه الشعراء من الحجاز والعراق فكان فيمن حضره نصيب وجرير والفرزدق والأحوص وكثير والحجاج القضاعي فمكثوا شهراً لا يؤذن لهم ولم يكن لعمر فيهم رأي ولا أرب، وإنما كان رأيه وبطانته ووزراؤه وأهل أربه القراء والفقهاء ومن وسم عنده بورع، فكان يبعث إليهم حيث كانوا من بلدانهم، فوافق جرير قدوم عون بن عبدالله بن عتبة بن مسعود الهذلي، وكان ورعاً فقيهاً مفوهاً في المنطق نظير الحسن بن أبي الحسن في منطقه، فرآه جرير على باب عمر مشمر الثياب معتماً على لمة لاصقة برأسه قد أرخى صنفيها بين يديه فقال جرير:
>
> يا أيّهَا الرّجُلُ المُرْخي عِمامَتَهُ! هذا زمانُكَ إني قدْ مضى زمني

أبلغْ خليفتَنا إنْ كنتَ لاقيهِ أني لدى البابِ كالمشدودِ في قرنِ

فقال له عون: من أنت، فقال: جرير، فقال: إنه لا يحل لك عرضي، قال: فاذكرني للخليفة، قال: إن رأيت لك موضعاً فعلت. فدخل عون على عمر فسلم عليه ثم حمد الله وذكر بعض كلامه ومواعظه ثم قال: هذا جرير بالباب فاحرز لي عرضي منه، فأذن لجرير فدخل عليه، فقال: يا أمير المؤمنين إني أُخبرت أنك تحب أن توعظ ولا تطرب فأذن لي في الكلام فأذن له.[15]

تتضمن هذه الحادثة إشارات غير نصية قد تساعد في فهم طبيعة التحول الذي أحدثه تولي عمر بن عبدالعزيز على الحياة الأدبية في العصر الأموي، فقد شد الشعراء رحالهم من الحجاز والعراق إلى الشام رغبة في التنافس على رضا الخليفة الجديد كما جرت عادتهم مع الخلفاء، وأقاموا شهراً يترددون على باب قصر الخلافة دون أن يؤذن لهم وقد كانوا قبل ذلك من صفوة حاشية خلفاء بني أمية. وعندما عجز جرير –بوصفه ممثلاً للشعراء– عن دخول القصر توجَّه إلى فقيه ليكون واسطة بينه وبين الخليفة ثم قدَّم لقصيدته بعبارة تدل على تردده وخوفه من رفض الخليفة لقصيدته حين قال: "يا أمير المؤمنين إني أُخبرت أنك تحب أن توعظ ولا تطرب فأذن لي في الكلام." وفي هذه العبارة دلالة على التأثير المباشر للمتلقي الفعلي (عمر بن عبد العزيز) على المؤلف الفعلي (جرير) أثناء كتابته للقصيدة، وهي كذلك إشارة من خارج نص القصيدة إلى أن القصيدة مختلفة عن قصائد المديح السابقة لأن المتلقي الفعلي (عمر بن عبد العزيز) مختلف عن الخلفاء السابقين.

أجزاء القصيدة:

لقد كانت الحاجة إلى الالتزام بالمعيار الشعري في العصر الأموي مشابهة لما ذكره روبرت هولب عن الالتزام بالمعيار الفني في القرون الوسطى، فقد "كانت الحاجة في مجال الإنتاج الفني في العصور الوسطى أكثر تركيزاً على تكرار أبنية معينة منها على تحطيمها."[16] وقد كان المعيار السائد في قصيدة المدح الأموية أن يفتتح الشاعر قصيدته بالبكاء على الطلل قبل أن ينتقل إلى الرحيل ومنه إلى المديح، فجاءت رائية جرير مخالفة لذلك المعيار في الشكل والمضمون، ويمكن تقسيم القصيدة لغرض التحليل إلى ثلاثة أقسام: الرحيل (5–1)، ثم توسل واستغاثة (17–7)، ثم المديح (25–19)، وفُصل بين الأقسام الثلاثة بالبيتين 6 و 18 لغرض التخلص، وجاءت الأبيات (26–29) كخاتمة للقصيدة.

1– قسم الرحيل:

1– لَجَّت أُمامَةُ في لَومي وَما عَلِمَت عَرضَ السَماوَةِ رَوحاتي وَلا بُكري

2– وَلا تَقَعقُعَ أَلحي العيسِ قارِبَةً بَينَ المِراجِ وَرَعنى رِجلَتي بَقَرِ

3– ما هَوَّمَ القَومُ مُذ شَدّوا رِحالَهُمُ إِلّا غِشاشاً لَدى أَعضادِها اليُسُرِ

4- يَضرَحنَ ضَرحاً حَصى المَعزاءَ إذ وَقَدَت شَمسُ النَهارِ وَعادَ الظُلُّ لِلقِصَرِ
5- يَوماً يُصادي المَهارى الخوصَ تَحسِبُها عورَ العُيونِ وَما فيهِنَّ مِن عَوَرِ
6- قَد طالَ قَولي إذا ما قُمتُ مُبتَهِلاً يا رَبِّ أَصلِح قِوامَ الدينِ وَالبَشَرِ

إن المتأمل لمطلع القصيدة الذي يعتبر عنواناً لها، واللحظة الأولى في عملية التلقي سيدرك أن موضوع اللوم والاستعطاف يشكل عنصراً رئيساً في هذا النص، فعلاقة العشق والحنين بين الشاعر ومحبوبته التي تغادر الديار في القصيدة التقليدية تتحول إلى علاقة بين زوجة تلح على زوجها أن يغادر إلى قصر الخلافة، وتلومه في عدم الذهاب إلى الخليفة، وهو يدافع عن موقفه ويصف رحلاته المتكررة إلى قصر الخلافة. فقسم الرحيل يقوم بدور مزدوج: دور شعري، باعتباره محاكاة لقسم الرحيل في القصيدة التقليدية، ودور استعطافي بوصفه تصويرياً واقعياً لمعاناة الشاعر في الوصول إلى الممدوح، فيستخدم الشاعر استراتيجية إثارة الشفقة بوصفها وسيلة من وسائل التفاوض مع المتلقي .

لقد كان قسم الرحيل جزءاً من ما يمكن وصفه بطقوس المديح في القصيدة العربية التقليدية، ولكن المغزى من ذكر الرحيل هنا يختلف –إلى حد ما– عن المغزى من ذكره في القصيدة القديمة باعتبار أن الشاعر –في القصيدة موضوع الدراسة– يسرد رحلته كحجة يحتج بها ضد محبوبته في إلحاحها عليه بأن يذهب إلى الخليفة، فمعنى الرحلة لا يختلف كثيراً عن معنى الرحلة في قصيدة المدح القديمة حيث يعبر الشاعر عن معاناته في طريقه إلى الممدوح وعن ولائه له، ولكن المغزى يختلف. فذكر الرحيل هنا ليس لمجرد الاستعطاف وإنما للوم الممدوح، وقد أشار الشاعر إلى إحباطه من رحلاته الفاشلة إلى الخليفة بقوله في المطلع: "وما علمت عرض السماوة روحاتي ولا بكري." فالمحبوبة تلوم الشاعر، والشاعر –بطريقة غير مباشرة– يلوم الممدوح، وفي هذا السياق تنتقل دلالة صورة النوق المهارى التي تضرح الأرض الصلبة في حر الظهيرة متجهة إلى الخليفة في الأبيات 2–5 من صورة للتعبير عن شدة الولاء والتفاؤل كما جرت عادة الشعراء في تصوير رحلتهم للممدوح[17] إلى صورة مغايرة تعبر عن شدة الإحباط واللوم.

وفي البيت 5، يؤسس الفعل "تحسبها" لثنائية مهمة في عملية التفاوض بين المؤلف والمتلقي وهي ثنائية الظاهر والخفي في النص، فعيون المهارى تبدو –من جَهد العناء– عوراً، ولكنها ليست كذلك. وضمير المخاطب في "تحسبها" يعود في العرف الشعري على الشاعر ولكنه في المستوى اللغوي يشير إلى المخاطب الممدوح. وهنا تأتي أهمية التوقعات وما أطلق عليه آيزر "وجهة النظر الجوالة" التي تعني حدوث شيء غير منتظر ومتوقع يزعزع ثقة المتلقي في توقعاته السابقة، ويدفعه إلى إعادة تشكيل توقعاته بطريقة تناسب هذا النص ليؤلف بين أجزائه. فصورة النوق وهي تبدو للناظر كأن عيونها عور وهي ليست كذلك تحمل–في سياق التفاوض الخفي بين الشاعر والممدوح– رسالة إلى الممدوح تتعلق بقناعاته السابقة، فالشاعر يبدو في صورة المادح الذي يطلب المال كما أن معاناة النوق قد تجعلها في صورة الناقة العوراء التي لا ترى الأمور على حقيقتها،

ولكن الحقيقة التي لا يدركها المتلقي (الممدوح) هي أن عين الناقة ليست عوراء، كما أن الشاعر ليس مجرد مادح كغيره من المداحين.

ولا يخلو الشطر الأول من البيت 6 من الإشارة إلى معنى الإحباط واللوم في قوله "قد طال قولي." و تكمن أهمية التخلص في هذا البيت في أنه لا يمثل مجرد تخلص من الرحيل إلى المديح وإنما هو تخلص من النموذج الجاهلي لقصيدة المدح إلى اتباع نموذج مختلف، فإذا كانت قصيدة المدح الجاهلية التي تؤكد على مبدأ العروبة هي المثال الذي اتبعته قصيدة المدح في عصر بني أمية –كما تثبت ذلك سوزان ستيتكفيتش في كتابها *القصيدة والسلطة*[18]– فإن طبيعة المتلقي وشخصية الخليفة عمر بن عبد العزيز جعلت الشاعر يتبع أنموذجاً أقرب في شكله ومضمونه إلى المديح في عصر صدر الإسلام، وما الدعاء في قوله "يا رب أصلح قوام الدين والبشر" (البيت 6) إلا إعلان صريح بأن موضوع الوعظ والتذكير بهمِّ الأمة الاسلامية يشكل جزءاً جوهرياً في القصيدة، وأنها أقرب إلى عصر النبوة منها إلى العصر الجاهلي.

2– قسم التوسل والاستغاثة:

7–	خَليفَةَ اللَهِ ثُمَّ اللَهُ يَحفَظُهُ	وَاللَهُ يَصحَبُكَ الرَحمَنُ في السَفَرِ
8–	إِنّا لَنَرجو إِذا ما الغَيثُ أَخلَفَنا	مِنَ الخَليفَةِ ما نَرجو مِنَ المَطَرِ
9–	يا رُبَّ سَجلٍ مُغيثٍ قَد نَفَحتَ بِهِ	مِن نائِلٍ غَيرِ مَنزوحٍ وَلا كَدِرِ
10–	أَأَذكُرُ الجَهدَ وَالبَلوى الَّتي نَزَلَت	أَم قَد كَفاني الَّذي بُلِّغتَ مِن خَبَري
11–	ما زِلتُ بَعدَكَ في دارٍ تَعَرَّقُني	قَد عَيَّ بِالحَيِّ إِصعادي وَمُنحَدِري
12–	لا يَنفَعُ الحاضِرُ المَجهودُ بادِيَهُ	وَلا يَعودُ لَنا بادٍ عَلى حَضَرِ
13–	كَم بِالمَواسِمِ مِن شَعثاءَ أَرمَلَةٍ	وَمِن يَتيمٍ ضَعيفِ الصَوتِ وَالنَظَرِ
14–	يَدعوكَ دَعوَةَ مَلهوفٍ كَأَنَّ بِهِ	خَبلاً مِنَ الجِنِّ أَو خَبلاً مِنَ النَشَرِ
15–	مِمَّن يَعُدُّكَ تَكفي فَقدَ والِدِهِ	كَالفَرخِ في العُشِّ لَم يَدرُج وَلَم يَطِرِ
16–	يَرجوكَ مِثلَ رَجاءِ الغَيثِ تَجرُهُمُ	بوِركتَ جابِرَ عَظمٍ هيضَ مُنكَسِرِ
17–	فَإِن تَدَعهُم فَمَن يَرجونَ بَعدَكُمُ	أَو تُنجِ مِنها فَقَد أَنجَيتَ مِن ضَرَرِ
18–	خَليفَةَ اللَهِ ماذا تَنظُرونَ بِنا	لَسنا إِلَيكُم وَلا في دارِ مُنتَظَرِ

يفتتح الشاعر هذا الجزء من القصيدة بوصف الممدوح بـ"خليفة الله" (البيت 7) ويختمه باستخدام الوصف ذاته (البيت 18)، وهذا الوصف المتداول في قصيدة المدح الأموية يدعم ما نقلته ستيتكفيتش عن " باتريشيا كورنه ومارتن هندز بأن الخلافة عند الأمويين كانت تكليفاً من الله مباشرة، وليس عبر النبي محمد".[19] فالشاعر يؤكد شرعية الخليفة من خلال تكراره لوصف "خليفة

الله" كما يؤكد تكراره للفظ الجلالة ولاسم "الرحمن" في البيت 7 أن مؤمن بأن الله يرعى الخليفة. وهذا التأكيد على شرعية الخليفة في سياق التفاوض بين الشاعر والخليفة يتضمن إشارة غير مباشرة إلى المسؤوليات التي تجب على الخليفة تجاه رعيته، وكأن الشاعر يئس من تقدير الممدوح له بوصفه شاعراً فتحول إلى واحد من الرعية يُذكِّر خليفة المسلمين بحقه وحقوق غيره من المحتاجين.

ويثير المقطع من 7–17 ما يمكن وصفه بعلاقة "الشك" بين المادح (المؤلف الفعلي) والممدوح (المتلقي الفعلي) والتي تطغى على النص، فالممدوح لا يؤمن بدور مهم للشعراء في خدمة الخلافة الإسلامية، والشاعر لم يكن يتوقع أن ينجح – بعد شهر من الانتظار– في دخول القصر كما لم يكن متأكداً من إلقائه لنصه، وعندما قبل الخليفة عمر أن يستقبل جريراً في بلاطه كان يشك في صدق جرير، وقد أشارت بعض الروايات إلى أن الخليفة خاطب جريراً قبل إلقاء القصيدة قائلاً: "اتق الله يا جرير، ولا تقل إلا حقاً."[20] وفي المقابل فإن الشاعر لم يكن متيقناً من الحصول على الجائزة مقابل قصيدته وهو ما عبر عنه ضمنياً من خلال صورة الرحلة الفاشلة في القسم السابق (الأبيات 1–6) وأكده في الأبيات 8، 16، 17. وقد كان لما يمكن وصفه بعنصر "الشك" تأثير على مستوى التراكيب، كما أنتج هذا الشك ما يشبه "الفراغات" –عند آيزر[21]– داخل النص من مثل استخدام "رب" (البيت 9) التي تفيد التقليل أو التكثير تبعاً للسياق، ورد فعل الممدوح هو ما يحدد معناها إن كانت للتكثير أم التقليل، كما أن صيغة الاستفهام في البيت 10 تتطلب جواباً أو رد فعل من الممدوح.

ومن الإشارات النصية لاهتزاز ثقة الشاعر في قبول الممدوح للقصيدة ذلك التشبيه غير المكتمل للممدوح بالغيث في البيت 8، فلم يستخدم الشاعر الصيغ البليغة من مثل الاستعارة كأن يقول "جاء الغيث" أو أساليب التشبيه المباشرة في تشبيه الممدوح بالغيث وإنما شبه رجاءه في الحصول على الخير من الخليفة برجائه في الحصول على الخير من المطر وذلك في قوله " إنّا لَنَرجو إذا ما الغَيثُ أَخلَفَنا مِنَ الخَليفَةِ" (البيت 8) وقوله "يرجوك مثل رجاء الغيث" (البيت 16). ويدل هذا الإطناب في التشبيه على حرص الشاعر على إيصال رسالته الاستعطافية بطريقة مباشرة إلى المتلقي الممدوح وعلى عدم ثقته في تأثر الممدوح بتلك الرسالة. وإذا كان الغيث يرمز للإحياء والتطهير وعودة الحياة والأمل فإن هذا الإحياء معلَّق حتى يحصل الشاعر على الجائزة من الخليفة، فإذا استجاب لطلب الشاعر فإن تشبيه الممدوح بالغيث سيكتمل، كما أن "رب" في البيت 9 ستكون للتكثير، والإجابة على الاستفسار في البيت 10 ستكون بالإيجاب، وبذلك تلعب الهدية التي يتلقاها الشاعر من الممدوح دوراً في تشكيل معنى النص، وليست مجرد رد فعل خارجي.

إن طبيعة العلاقة المعقدة بين الشعراء من جهة وعمر بن عبد العزيز من جهة أخرى لم تمنع جريراً في هذا الجزء من القصيدة من الدخول في تفاوض مباشر مع الممدوح، وهو تفاوض يقوم على ثنائية الحاكم والمحكوم أو الراعي والرعية. ويشكل النداء بـ"خليفة الله" بما يتبعه من دعاء للممدوح في البيت 7 منعطفاً جوهرياً في هذا التفاوض الذي يقوم على فكرة الوعظ والتذكير بحق الشاعر بوصفه فرداً من أفراد دولة الإسلام، ثم يكرر البيتان 8 و9 الصورة التقليدية في تشبيه الممدوح بالغيث ولكن بأسلوب توسلي يقوم على الرجاء، فعلى الممدوح كي يتحقق الشبه بينه وبين الغيث أن يجود على الشاعر بالمال

والهبات. ويكشف البيت 10 عن الطبيعة التبليغية لنص جرير، فالشاعر مرسل، والخليفة مستقبل، والرسالة هي أن الشاعر يعاني الجَهد والبلوى نتيجة انقطاع عطايا الخليفة، وما المدح إلا وسيلة للحصول على هذه العطايا.

إن هذا الشكل من أشكال الخطاب المباشر لم يكم مألوفاً في قصيدة المدح الأموية، فقد حمل قسم الرحيل في قصيدة المدح التقليدية معنى الاستجداء والاستعطاف كما أشار إلى ذلك ابن قتيبة في تعليله على بنية القصيدة القديمة وعناصرها،[22] وكأن جريراً شَعَر بأن الخليفة لن يتأثر بالاستعطاف المضمن في قسم الرحيل فأضاف قسماً خاصاً بالاستعطاف الصريح والمباشر، ويتطلب هذا الشكل من أشكال التفاوض القائم على الاستعطاف و التوسل أن يحقِّر المتوسل ذاته كما فعل الأخطل (ت. 710 م) في قصيدته "عفا واسط؛"[23] لأن "فعل تحقير الذات الذي يلزمه المتوسل يعد شكلاً من أشكال الفخ: فمتلقي المدح/التوسل سوف يبذل ماء وجهه أو مكانته إذا هو لم يقبل الهدية ويرد عليها بأحسن منها ... فإن التوسل وما يصحبه من تحقير الذات ليسا من قبيل الأفعال الخسيسة، وإنما يشكلان أحد المكونات في تحد مراسمي معقد."[24]

وفي السياق ذاته يشكل البيت 10 لحظة تحول من الخطاب الشعري القائم على المجاز والتشبيه والتعبير غير المباشر إلى الخطاب النثري المباشر الذي يحمل رسالة استعطافية صريحة. يُضاف إلى ذلك أن ذكر "المواسم" (مكة والمدينة) تستدعي في ذاكرة الخليفة علاقة خاصة مع منطقة الحجاز التي وُلد فيها، وفيها نشأ، وكان والياً للخليفة الوليد بن عبد الملك على الحجاز كلها. وتصوير الأرملة الحجازية الضعيفة وطفلها اليتيم وهم يستغيثون ملهوفين بالخليفة في الأبيات 13–17 هو أسلوب يراد منه إثارة الشفقة، ولعل التساؤل الأهم في هذا السياق يتعلق بغرض الشاعر من استدعاء صورة عاطفية لامرأة وطفلها اليتيم في الحجاز وهو يمدح الخليفة الأموي في دمشق.

في المستوى العميق، تقوم الأبيات 13–17 بدور يختلف عن ظاهر النص. لقد كان عمر بن عبد العزيز يتشبه بجده الخليفة عمر بن الخطاب، وقد دأب معاصروه قبل وبعد خلافته ومؤرخوا سيرته على مقارنته بالخليفة الراشد عمر، وكان يكنى مثل جده بأبي حفص، وفي هذا السياق يمكن القول بأن هذا الجزء من القصيد بشكل عام بما يتضمنه من ذكر للأرامل واليتامى والبيت 15 على وجه الخصوص يتناصان جزئياً مع رائية الحطيئة (ت. 674 م) التي يستعطف فيها الخليفة عمر بن الخطاب (ت. 644 م)، فالصورة العاطفية في الشطر الثاني من البيت 15 تستدعي صورة مشابهة في قول الحطيئة مخاطباً عمر بن الخطاب:

مَاذَا تقول لِأفْراخٍ بذي مَرَخٍ حمرِ الحواصل لا ماءٌ ولا شجرُ

بينما يستدعي ذكر الأب الغائب في الشطر الأول من البيت ذاته صورة مشابهة في قول الحطيئة يستعطف عمر بن الخطاب:

غَيَّبْتَ كَاسِبَهُمْ في قَعْرِ مُظْلِمَةٍ فاغْفِرْ عَلَيْكَ سلامُ اللّه ياعُمَرُ

والشبه بين القصيدتين لا يقف عند حرف الروي (الراء)، والوزن (البسيط)، وإنما يحاكي جرير سلفه الحطيئة في تحميل الخليفة مسؤولية الرعية، ويذكره بأن معاناته ليست شخصية وإنما تشمله وتشمل غيره من رعية الخليفة، والتحدي الذي يقدمه الاستدعاء

غير المباشر لقصة الحطيئة مع عمر في رائية جرير يتعلق باستجابة الخليفة، فكي يكتمل التطابق بين العمرين فعلى عمر بن عبد العزيز أن يستجيب للشاعر ويعينه بالمال.

لقد كان على جرير أن يختار بين نموذجين: الأول، أن يكتب قصيدة مدح تكون العلاقة فيها بين المؤلف الفعلي (المادح) والمتلقي الفعلي (الممدوح) علاقة تبادلية يحتفظ فيها الشاعر بشخصيته، ويوصف فيها المال الذي يتلقاه من الممدوح بالجائزة أو الهدية. أما النموذج الثاني، فهو أن يكتب قصيدة استعطاف مثل قصيدة الحطيئة تكون العلاقة فيها توسلية بين متوسل ضعيف يطلب المال من آخر غني، ويوصف فيها المال الذي يتلقاه المتوسل بالإعانة. لكن جريراً اختار نموذجاً ثالثاً يمزج بين المدح والتوسل، ويترك الخيار للممدوح في أن يقدم جائزة أو إعانة، ويختم الشاعر هذا الجزء الاستعطافي من القصيدة بتكرار صورة تشبيه الممدوح بالغيث في البيت 16 ولكن بتركيب مختلف.

وفي البيت 18 يتحول الخطاب إلى أسلوب تفاوضي يمكن وصفه بالإنكار الاستعطافي أو الاستعطاف الإنكاري مستخدماً صيغة الاستفهام التي تتطلب رد فعل من الخليفة، فالعلاقة متوترة بين الخليفة عمر والشعراء، والخطاب مختلف عن ما اعتاد عليه الشعراء في مخاطبته لخلفاء بني أمية، وثورة الشك تجاه الممدوح واستجابته لقصيدة المدح قد دفعت الشاعر إلى أن يكون صريحاً في عتابه واعتراضه على حاله، ويمكن الجدل بأن ضمير المتكلمين "نا" في قوله الشاعر: "ماذا تنظرون بنا؟!" لا يعود على جرير وحده وإنما على أكثر شعراء البلاط الأموي الذين تحولوا من الغنى والترف في عصري الخليفة عبد الملك بن مروان وابنه سليمان إلى أن أصبحوا أشخاصاً منبوذين في البلاط الأموي ذاته، ويستخدم الشاعر وصف "خليفة الله" لإثبات شرعية الخليفة من جهة ولتذكيره بمسؤوليات الخلافة وحقوق الرعية من جهة أخرى، وتبلغ لحظة التوتر والغضب أوجها في قوله: "لسنا إليكم ولا في دار منتظر." (البيت 18) فالشاعر –كغيره من الشعراء– لم يجد مستقراً لا في قصر الخلافة ولا في مكان آخر، فهو في رحيل دائم إلى الخليفة، وكأنها –في المستوى الشعري– عودة إلى قسم الرحيل، فقسم الاستعطاف يتحد مع قسم الرحيل في القيام بوظيفة إثارة الشفقة.

إن الاستراتيجية التي اتبعها جرير في هذا الجزء الثاني من القصيدة وخاصة في الأبيات 10–18 تشبه ما أطلق عليه آيزر "تحقق التوازن" وذلك عندما يكون "دور الاستراتيجية هو الحد من البدائل حتى يجد القارئ نفسه مدفوعاً إلى القيام باختيار ميسور وواضح."[25] فالشاعر يستخدم في هذا الجزء من القصيدة لغة مباشرة لا تحتمل أي بدائل معنوية وتدفع المتلقي الممدوح لفهم المضمون الاستغاثي للنص قبل أن تخرج لغته عن التوازن من خلال مدح المتلقي في الجزء الثالث من القصيدة.

3– قسم المديح:

19– أَنتَ المُبارَكُ وَالمَهدِيُّ سيرَتُهُ تَعصي الهَوى وَتَقومُ اللَيلَ بِالسُوَرِ

20– أَصبَحتَ لِلمِنبَرِ المَعمورِ مَجلِسُهُ زَيناً وَزَينَ قِبابِ المُلكِ وَالحُجَرِ

21– نالَ الخِلافَةَ إِذ كانَت لَهُ قَدَراً كَما أَتى رَبَّهُ موسى عَلى قَدَرِ

22- فَلَن تَزالَ لِهَذا الدينِ ما عَمِروا مِنكُم عَمارَةُ مُلكٍ واضِحِ الغُرَرِ
23- هُم ما هُمُ القَومُ ما ساروا وَما نَزَلوا إِلّا يَسوسونَ مُلكاً عالِيَ الخَطَرِ
24- ما صاحَ مِن حَيَّةٍ يَنمي إِلى جَبَلٍ إِلّا صَدَعتَ صَفاةَ الحَيَّةِ الذَكَرِ
25- أَخوالُكَ الشُمُّ مِن قَيسٍ إِذا فَزِعوا لا يُعصِمونَ حِذارَ المَوتِ بِالعُذَرِ
26- كَم قَد دَعَوتُكَ مِن دَعوى مُخَلِّلَةٍ لَمّا رَأَيتُ زَمانَ الناسِ في دُبُرِ
27- لَتَنعَشَ اليَومَ ريشي ثُمَّ تُهضَني وَتُنزِلَ اليُسرَ مِنّي مَوضِعَ العُسُرِ
28- فَما وَجَدتُ لَكُم نِدّاً يُعادِلُكُم وَما عَلِمتُ لَكُم في الناسِ مِن خَطَرِ
29- إِنّي سَأَشكُرُ ما أَولَيتَ مِن حَسَنٍ وَخَيرُ مَن نِلتَ مَعروفاً ذَوّ الشُكُرِ[26]

كما تختلف هذه القصيدة في شكلها ومضمونها عن قصيدة المدح الأموية فعناصر المديح تختلف بين القصيدتين ومصدر الاختلاف يتمثل في طبيعة المتلقي الفعلي لقصيدة جرير. فخلافاً لأكثر قصائد المديح السياسي الأموي والعباسي التي يتم فيها التأكيد على أحقية الممدوح بالخلافة نسباً وشجاعة وفتكاً بأعدائه من مثل قول جرير يمدح الخليفة عبدالملك بن مروان (ت. 705 م):

أَلَسْتُمْ خَيرَ مَن رَكِبَ المَطَايا وأندى العالمينَ بطونَ راحِ[27]

فإن جرير يعود في البيتين 19 و20 إلى شعر المديح في عصر النبوة ليصف الخليفة بـ"المبارك" و"المهدي" وليؤكد على شرعية الممدوح بوصفه ملتزماً بالعبادات والسنن من مثل قيام الليل وعصيان الهوى. كما يستدعي في البيت 20 بعض مفردات قول حسان بن ثابت (ت. 674 م) يرثي النبي صلى الله عليه وسلم:

ولا تنمحي الآياتُ من دارِ حرمةٍ بها مِنْبَرُ الهادي الذي كانَ يَصْعَدُ
بها حجراتٌ كانَ ينزلُ وسطها مِنَ الله نورٌ يُسْتَضَاءُ، وَيُوقَدُ[28]

لينقل العلاقة بين الممدوح والمكان من سياق الرثاء في قصيدة حسان إلى سياق المديح. كما يتحول الشاعر في البيت 21 إلى قصة موسى في النص القرآني، وإلى قوله تعالى "ثم جئت على قدر يا موسى." [طه: 40]. وقد استخدم أبو البقاء هذا البيت في شرحه للفظ "قدر" في الآية قائلاً: "وهو متعلق بمحذوف على أنه حال من فاعل جئت أي جئت موافقًا لما قدر لك ... كقوله:

نال الخلافة أو جاءت على قدر كما أتى ربه موسى على قدر"[29]

فعمر بن عبد العزيز لم يكن يخطط للخلافة كما أكد ذلك المؤرخين، وإنما ولي الخلافة بعد وصاية رجاء بن حيوة (ت. 730 م) لسليمان بن عبدالملك (ت. 717 م) بأن يولي الخلافة لرجل صالح،[30] وجاء القدر الإلهي ليختاره كما اختار موسى ليكون كليم الله.

لقد كادت معايير قصيدة المدح عند الخليفة عمر بن عبد العزيز أن تجرد تلك القصيدة من بعدها السياسي المتمثل في إثبات شرعية الحاكم الممدوح ونفي الشرعية عن معارضيه وخصومه السياسيين، ولكن الشاعر يوسع دائرة المديح في البيت 22 لتشمل الأمويين بشكل عام ويحول الخطاب من الضمير "أنت" (البيت 19) إلى "أنتم" (البيت 22) قبل أن ينتقل إلى الضمير "هم" (البيت 23). وقد مهّد استخدام ضمير الجمع الذي يشمل عائلة بني أمية في البيت 23 لما يمكن وصفه بالعودة من نموذج المديح في صدر الإسلام إلى النموذج الأموي في المديح عندما يصف الشاعر سياسة الملك عند الأمويين. وفي البيت 25 يعود الشاعر إلى عنصر رئيس من عناصر المديح الأموي وهو عنصر الولاء القبلي بين القيسيين واليمنيين.

لقد كان حكام بني أمية بدءاً من مروان بن الحكم إلى سليمان بن عبدالملك يميلون لليمنيين على حساب القيسيين حتى جاء عمر بن عبد العزيز فاعتمد مبدأ التسوية بين القبائل اليمنية والقيسية.[31] وفي المقابل، فقد كان جرير يميل إلى بني قيس في تحالفهم مع الزبيريين، وهو ما أغضب عليه الخليفة عبدالملك.[32] من هنا، فإن وظيفة البيت 25 تتجاوز المعنى المباشر للبيت إلى تذكير الممدوح بميول الشاعر القيسية خلافاً لأقرانه كالأخطل والفرزدق اللذين وقفا ضد القيسيين، وقطفا ثمار ميولهما في بلاط الخلفاء السابقين، وقد حان لجرير أن يجني ثمار ميوله القيسية في بلاط عمر بن عبدالعزيز.

وفي الجزء الختامي من القصيدة، يعود شعور الإحباط واللوم مع استخدام الشاعر لـ"كم" الخبرية (البيت 26) التي تفيد التكثير، وهنا تأتي أهمية التوقعات في التأثير على النص، فتجارب الشاعر الفاشلة مع الممدوح تجعله يخفض سقف التوقعات، وشدة إحباطه من تلك التجارب حولت خطابه في البيت 26 من خطاب مديح إلى خطاب لوم وعتاب. ويعود الأمل إلى الشاعر ليستخدم لغة الاستعطاف في البيت 27، ويتحول إلى المديح في البيت 28 قبل أن يعود إلى الشك في البيت الأخير من خلال تذكير الممدوح بأهمية حصول الشاعر على المكافأة وأنه سيشكر الممدوح عليها.

لم يكن جرير يمثل نفسه وهو يلقي القصيدة بين يدي الخليفة وإنما يمثل الشعراء الأمويين بشكل عام. ولعل لحظة إلقائه لقصيدته من اللحظات النادرة التي تمنى فيها الفرزدق النجاح والهدية لعدوه اللدود جرير لأن نجاحه سيؤسس لشكل من أشكال العلاقة بين الخليفة عمر والشعراء قد تؤدي إلى أن تُفتح لهم أبواب القصر في المستقبل. وكما تعددت الروايات التي تصور لحظة إلقاء جرير لقصيدته فقد تعددت في تصويرها لرد فعل الخليفة، والثابت في كل هذه الروايات هو أن الخليفة لم يتفاعل مع القصيدة على أنها قصيدة مدح وإنما تفاعل مع الجانب الاستعطافي في النص، فقيل إنه جهز قافلة إلى فقراء الحجاز من بيت مال المسلمين، وقيل إنه أعطى الشاعر عشرين درهماً، وقيل مائة درهم. وعندما خرج جرير من عند الخليفة سأله الشعراء "ما وراءك؟ قال: ما يسوؤكم، خرجت من عند أمير المؤمنين يعطى الفقراء ويمنع الشعراء، وإني عنه لراض. ثم أنشأ يقول:

رأيت رقى الشيطان لا تستفزه وقد كان شيطاني من الجن راقيا."[33]

وكأن الشاعر يخاطب نظراءه الشعراء في البيت الأخير قائلاً لهم إنه على الرغم من خبرته في استثارة شياطين الممدوحين حتى أن شيطانه يرقي شياطين غيره من الشعراء، فإن هذا المتلقي (عمر بن عبد العزيز) ليس مثل غيره من الخلفاء الذين تستفزهم "رقى الشيطان" من مثل أوصاف الشجاعة والفتك بالعدو والأحقية بالسلطة دون المنافسين وغيرها من أوصاف المديح المتداولة في قصيدة المدح الأموية، وأن عليهم أن يتبعوا استراتيجية مختلفة تراعي طبيعة المتلقي في تأليفهم لقصيدة المدح إن أرادوا أن تنال قصائدهم قبول الخليفة.

الخاتمة:

بعد رصد لأساليب تأليف النص الأدبي التي اتبعها جرير في قصيدته وللاختلافات النصية بين قصيدته وقصيدة المدح التقليدية يمكن استنتاج الآتي:

1- أن عامل طبيعة المتلقي للنص الأدبي لا يقل أهمية عن العوامل الجوهرية الأخرى في التأثير على بنية ومضمون وتفاصيل ذلك النص.
2- أن المؤلف يراعي معايير المتلقي الفعلي عند تأليفه للنص، وتتداخل هذه المعايير في عملية اختيار المؤلف للشكل والمضمون المناسبين لقصيدته.
3- أن قصيدة المدح التي يكتبها الشاعر قديماً أو حديثاً لمتلق فعلي يمكن أن تفسَّر في أحد مستوياتها على أنها شكل من أشكال التفاوض بين المؤلف الفعلي (الشاعر) والمتلقي الفعلي (الممدوح).
4- إن الأساليب التي استخدمها الشاعر في تفاوضه مع الممدوح تجعل من الممدوح جزءاً من القصيدة وليس مجرد مستمع، فهو حاضر في النص ومؤثر في جميع مستوياته.

الهوامش والإحالات

[1] Jerry Palmer, *The act of reading and the reader*, in "The Communication Theory Reader," ed. Paul Cobley, London: Psychology Press, 1996, P. 439.

[2] Jerry Palmer, *The act of reading and the reader*, p. 439.

[3] Neil King and Sarah King, Dictionary of Literature in English, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago: 2001, p. I.

[4] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، عمان: دار الشروق، 1997م، ص.147.

[5] خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، القاهرة: مكتبة غريب، (د.ت)، ص.135.

[6] شويرويجن، فرانك، نظريات التلقي، تحرير: رولان بارت وآخرون، في "نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي"، ترجمة:عبد الرحمن بوعلي، 2003م، ط1، ص–ص. 8–140، اللاذقية: دار الحوار، ص. 156.

[7] محمد حسن غانم، الإبداع وسيكولوجية التلقي: دراسة ميدانية، الإسكندرية: المكتبة المصرية، 2004م، ص. 60.

[8] سوزان ستيتكيفيتش، القصيدة والسلطة: الأسطورة، الجنوسة، والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010م، ص. 153.

[9] Jamel-Eddine Bencheikh, *The Poetic Coterie of the Caliph al-Mutawakkil* (d. 247 H.): A Contribution to the Analysis of Authorities of Socio-Literary Legitimation. Ed. Suzanne Stetkevych, New York: Routledge, 2017. P. 23.

[10] الحافظ أبو نعيم الأصفهاني، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2019، ج. 5، ص. 260.

[11] ستيتكيفيتش، القصيدة والسلطة، ص. 136.

[12] عز الدين بن الأثير، الكامل في التاريخ، بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2009، ج.4 ص.172.

[13] إسماعيل بن المعافى الموصلي، أنس المنقطعين لعبادة رب العالمين، بيروت: دار الكتب العلمية، 1971، ج.1، ص. 266.

[14] ستيتكيفيتش، القصيدة والسلطة.

[15] الأصفهاني، حلية الأولياء، ج. 5، ص. 260.

[16] روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إسماعيل، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 1994م، ص. 110.

[17] ستيتكيفيتش، القصيدة والسلطة، ص. 90.

[18] ستيتكيفيتش، القصيدة والسلطة، ص. 115.

[19] ستيتكيفيتش، القصيدة والسلطة، ص.132.

[20] أحمد بن عبدربه الأندلسي، العقد الفريد، بيروت: دار الكتب العلمية، 2013، ج.1 ص.340.

[21] هولب، نظرية التلقي، ص.148.

[22] يقول ابن قتيبة: "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والأثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها ... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء

إليه، والاستمتاع له، عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحر الهجير وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأمل وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة" (أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء، بيروت: دار الكتب العلمية، 2009، ص. 20).

[23] ستيتكيفيتش، القصيدة والسلطة، ص.163.

[24] ستيتكيفيتش، القصيدة والسلطة، ص.158.

[25] هولب، نظرية التلقي،ص. 142.

[26] جرير بن عطية الكلبي، ديوان جرير، بيروت: دار بيروت، 1986، ص. 210-211.

[27] جرير، ديوان جرير، ص. 76.

[28] حسان بن ثابت، ديوان حسان، بيروت: دار الكتب العلمية، 1971، ص. 60.

[29] أحمد بن محمد القسطلاني، إرشاد الساري لشرح صحيح البخاري، القاهرة: المطبعة الكبرى الأميرية، ج. 7 ص. 238.

[30] محمد بن جرير الطبري، تاريخ الطبري، بيروت: دار الفكر، 2017، ج. 4، ص. 414.

[31] رياض عيسى، النزاع بين أفراد البيت الأموي ودوره في سقوط الخلافة الأموية، عمان: دار حسن للطباعة والنشر، 1985، ص. 162.

[32] ابن عبدربه، العقد الفريد، ج.1 ص.330.

[33] ابن عبدربه، العقد الفريد، ج.1 ص.340.