

## مداخل لتحليل النص الأدبي

إشراف: عز الدين إسماعيل

- الطبعة الأولى سنة ١٩٩٩

- طبع في مطابع المنار العربي  
١ ش العامل الأول - إمبابة - الجيزة

رقم الإيداع

٩٩/٧٢١٦

التقييم الدولي

977-19 -8742 -9

- جميع حقوق النشر محفوظة

تصميم الغلاف

نجلاء فتحي

الإخراج الفني

رحاب نافع - شادية سالم

النقد الأدبي في منعطف القرن (٣)

# مداخل لتحليل النص الأدبي

المشرف على التحرير

عز الدين إسماعيل

لجنة التحرير

سعيد الوكيل

محمد غيث

إيهاب محمود

أحمد مجاهد

شارك في التحرير

عبد الله أبو هشبة

عادل عناني

منى طلبة

أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي (القاهرة - أكتوبر ١٩٩٧)

## قصيدة المدح ومراسم الابتهاال فاعلية النص الأدبي عبر التاريخ

### سوزان استيتكفيتش

فى هذه الدراسة ، سأتابع الاتجاهين الرئيسين اللذين استكشفتهما فى مؤلفاتى السابقة عن الشعر العربى القديم : أولهما الكشف عن أبعاد القصيدة الطقوسية والشعائرية حيث قمت بتحليل بناء القصيدة ومعانيها إزاء نماذج طقوسية مختلفة، منها طقوس العبور (rite of passage) كما وصفها ، فان جنپ (Van Gennep) وغيره من علماء الأنثروبولوجيا ، وطقوس التضحية عند ماوس وهوبرت (Hubert, Mauss)، والنموذج الموسمى (seasonal Pattern) عند جاستر (Gaster)، وطقوس تبادل الهدايا عند ماوس (Mauss). ولم أجد تناقضاً بين هذه النماذج الطقوسية، وإنما اكتشفت أن كلاً منها يوضّح ويفسّر ويلقى الضوء على بُعدٍ أو وجه معين للقصيدة . ولا شك أن القصيدة العربية هى نوع أدبى غنى نو مستويات متعددة من المعنى وقابل لتفسيرات مختلفة . ولم أقصد بتطبيق هذه التركيبات النظرية على القصيدة العربية حصر القصيدة فى إطار طقوسى للشعر ، وإنما حاولت أن أفهم هيكل القصيدة الثلاثى (أى المقدمة والرحلة والمدح أو الفخر) ومعناه والطرق التعبيرية - وأيضاً القوة التعبيرية - الكامنة فى هذا الهيكل ، كما تمنيت أن أستكشف طُرُق التعبير غير القصصية فى القصيدة ، أى التعبير من خلال الرمز والاستعارة والتعديلات فى البنية الطقوسية . وباختصار يبدو لي أن الطرق التعبيرية فى القصيدة أقرب إلى التعبير الطقوسى منها إلى التعبير النثرى القصصى . أما الاتجاه الثانى فهو استقراء وظائف القصيدة المتعددة وأدوارها المختلفة فى المجتمع العربى طوال القرون، أى فاعلية القصيدة فى سياسة القبيلة والبلاط والدولة، وفى مجالات متنوعة مثل السياسة والدين والاقتصاد والأخلاق والثقافة والحالة النفسية والجماليات الشعرية . ويبدو أن لهذه الفاعلية وجهين : الأول هو الوظيفة المحددة للقصيدة فى بيئتها المباشرة طبقاً لظروفها المعاصرة : فلنأخذ هنا على سبيل المثال اعتذار «النابغة الذبياني» للنعمان فى داليتة المشهورة . أما الوجه الآخر فهو دور القصيدة فى إبقاء ذكر المدح وما فوق ذلك من . لحافظة على القيم القَبَلِيَّة ونشرها . ومعنى ذلك أن للقصيدة دوراً رئيساً فى تثقيف العرب والمسلمين من حيث السياسة والدين والأخلاق والعواطف . . الخ . و خلاصة القول أن تناول قصيدة المدح فى ضوء طقوس الابتهاال أو مراسمها سيجرى فى نطاق استيعاب القصيدة بوصفها أداة تؤدي أدواراً متعددة ووظائف متنوعة .

ومرجعى الأساس فى سياق أفكارى عن مراسم الابتهاال هو كتاب كيفين كروتى (Crotty) بعنوان : « شعريات الابتهاال فى الالايذة والأوديسة لهوميروس »

### الجزء الاول : قصيدة الابتهاال فى العصر الجاهلى .

سنناقش أولاً فكرة مراسم الابتهاال عبر بعض الأمثلة من الشعر الجاهلى . وهذه الأمثلة تأتى من بائية «علقمة» المفضلية التى طلب الشاعر عن طريقها إطلاق «الحارث الغسانى» لسراح إخوة الشاعر الأسرى ، و دالية «النابعة الذيبانى» التى اعتذر بها الشاعر إلى «النعمان بن المنذر» ، وأخيراً لامية «كعب بن زهير» « بانث سعاد » التى استسلم عن طريقها الشاعر لمحمد رسول الله ﷺ وأسلم .

ونستطيع أن نستنبط من جملة هذه القصائد بعض الملامح النموذجية البارزة والمشتركة هى الآتية :

١ - للشاعر المبتهل مكانة « هامشية » بحسب مراحل طقوس العبور . وهذا المصطلح يشير إلى كون الشاعر فى « منزلة بين المنزلتين » من الناحية الاجتماعية . وهنا تصبح مكانة الشاعر الاجتماعية ملتبسة ومثيرة للشبهات . لقد كان النابعة ، على سبيل المثال ، من شعراء النعمان ، ولكنه بعد سوء ما قاله الوشاة فيه أصبح خليعاً مطارداً لا مكان له فى البلاط الملكى . وحالة علقمة مبهمة أيضاً ، فقد كان هو ورهطه (قبيلته) من حلفاء اللخمين المنهزمين ، فها هو ذا يدخل بين يدى الملك المنتصر الحارث الغسانى؛ ليس له مكانة لدى الملك المنهزم (يل القتل) المنذر ، ولا لدى الحارث الملك المنتصر . أما كعب بن زهير فكانت ظروفه خطيرة للغاية : فقد كان طريد بنى مزينة وكان دمه مباحاً للمسلمين ! إن الشاعر المبتهل فى هذه الأمثلة طريد ضعيف ليس لديه من يدافع عنه . ومع ذلك ، كما نعرف من طقوس العبور . فإن الشخص الهامشى بوصفه غريباً «لائداً» لمجتمع ما ، نخيلاً على نظامه ، قد يشكل خطراً أو تحدياً لذلك المجتمع فهل هو عدو أم لاجئ ؟

٢ - لذلك على الشاعر المبتهل ، لى يثبت حسن نيته وعدم العداوة ، أن يقف موقف الخضوع أمام الممدوح وليست كلمات الخضوع من جهة الشاعر المبتهل إلا تعبيراً شعرياً أو لفظياً عن الخضوع أو الابتهاال الجسدى التقليدى ، أى أن المبتهل يمسك بركبتي المبتهل إليه ( انظر كروتى ص ١٨ ، وانظر كونرتون Connerton فى موضوع المواقف الجسدية ص ٧٢ - ١٠٤ ) . وكما فسر كونرتون مثل هذه الحركات أو المواقف الجسدية بأنها تعبر عن المكانة أو المرتبة الاجتماعية النسبية فيوسعنا نحن أن نفسر هذا الخضوع المعبر عنه شعراً بوصفه تعبيراً عن ضعف الشاعر المبتهل وعن

سلطة الممدوح المبتهل إليه ومعنى ذلك أن قصيدة الابتهاال هي عبارة عن طقوس الاعتراف بسلطة الممدوح ، ولذلك نجد في كل هذه الأمثلة مقابلة أو مواجهة درامية خطيرة بين الشاعر والممدوح . فمن أين للشاعر المبتهل الضعيف حق السؤال والطلب أمام الممدوح القوى ؟ وما الذى يلزم الممدوح القوى الماسك أعنة السلطة أن يستجيب لسؤال الشاعر اللاجئ الضعيف و أن يلبي طلبه ؟ - وبخاصة فى تلك الظروف التى قد تسمح للممدوح بقتل الشاعر المبتهل فضلاً عن رفض طلباته ، كما هى الحال فى القصائد الثلاث المشار إليها لعقمة والنايغة وكعب .

٣- وإجابةً عن هذا السؤال ، نلاحظ أن ضعف الشاعر اللاجئ المبتهل ليس ضعفاً صرفاً ، كما أن الممدوح وسلطته هى الأخرى ليست بمطلقة ، وذلك أن موقف الشاعر اللاجئ الضعيف فى المجتمع العربى القبلى شأنه شأن مثيله فى المجتمع الملحمى اليونانى ، أى أن قانون إكرام الضيف والجار واللاجئ قانون وارد وقائم فى كل من هذين المجتمعين . فاللاجئ وهو يستدعى هذا القانون ، مهما كان ضعيفاً ، وحتى لو كان فى ما سبق عدواً أو مجرباً أو قاتلاً .. إلخ ، له حق على الملك أو الحاكم القوى . ويرجع ذلك إلى أن اعتراف الشاعر المبتهل بخضوعه لسلطة الحاكم أو الملك لا يعنى اعترافه بأحقية الممدوح فى الحكم أو بشرعية هذه السلطة . فإن القوة الصرف ليست إلا الظلم والاستبداد . فلا بد للقوة - لكى تعتبر شرعية - من الاستجابة لحكم المبادئ الأخلاقية العليا التى أولها فى أطر تقاليد المجتمع العربى مبدأ الحلم والجود . وهكذا نرى الشاعر فى تعبيره الشعري عن خضوعه للممدوح يثبت قوة الممدوح كما أننا نرى الممدوح باستجابته لسؤال الشاعر وطلبه يؤكد مؤهلاته الأخلاقية للحكم ، أى شرعية حكمه وأحقية فيه . وهنا نكتشف فى القصيدة العربية ما سماه كروتى فى الملحمة اليونانية القديمة : « قوة المبتهل التناقضية » أى القوة الناشئة عن الضعف ( انظر كروتى ص ١٢-١٤ )

وقد لاحظ كروتى أن الابتهاال ينقصه جو التحدى ( أى المواجهة ) الذى يسيطر على علاقات الخصمين فى الملحمة اليونانية (كروتى ص ٨٩). ولكن ما نلاحظه فى قصيدة الابتهاال العربية هو أن الشاعر يتحدى الممدوح أن يثبت أحقيته وشرعية سلطته . وفى رأى أن شيئاً من ذلك حدث فى الشعر اليونانى الملحمى كذلك ( انظر فيما يأتى ، النقطتين ١٢.١١ )

٤ - ومعنى ذلك أن فى مراسم الابتهاال ، بل فى قصيدة الابتهاال ، تعاملاً ذا أبعاد وأوجه متعددة، منها الاعتراف بشرعية حكم الممدوح وأحقية فيه مقابل الاستجابة لسؤال

الشاعر وطلبه . وهكذا نرى فى مراسم الابتهاال هذه، التى تؤدى فيها القصيدة دوراً رئيساً ، تمثيلاً حيا للحكم الشرعى أو قل المجتمع المثالى الفاضل . ويخدم هذا التمثيل مصلحة المدوح إزاء الرعية كما يصبح من حيث المجتمع مستودعاً للقيم الثقافية والأخلاقية . ومن هنا تصبح القصيدة نفسها تعبيراً عن المثل الأعلى للحكم العربى والإسلامى - أى أنها تغدو المعين والمذيع له .

٥ - ونرى أيضاً أن من أوجه هذه القصيدة / المراسيم تحولا فى مكانة الشاعر الذى دخل بين يدي المدوح مبتهلاً طريداً هامشياً ، إلا أنه خرج بعد تأدية طقوس التبادل والبيعة حائزاً على رتبة معينة / رفيعة فى المجتمع . فإن التفتنا إلى القصائد الأمثلة السابق ذكرها، رأينا علقمة وقد تحول من كونه عدواً للغساسنة وحليفاً للخميين إلى حليف للغساسنة يعترف بحق الحارث عليه ويعلم ولاءه له . والنابغة أيضاً قد تحولت من طريد مهدد مغضوب عليه من جهة المنذر إلى شاعر مرحب به ومحترم فى بلاطه . أما كعب بن زهير فيتم تحوله من طريد مباح دمه لا مكان له فى قبيلته ( بنى مزينة ) أو عند المسلمين إلى مسلم شهد برسالة محمد (ص) ، وإلى شاعر تابع للرسول . فنستطيع إذاً أن نستخرج من هذه الأمثلة كلها نموذج الانتماء إلى المجتمع الممثل بالمدوح .

٦ - وهناك نقطة مهمة ، هى أن المسلم به أو المفروض فى مثل هذا التفسير لقصيدة الابتهاال بوصفها جزءاً رئيساً من المراسم البلاطية أن يستجيب المدوح لطلب الشاعر و أن ينضم الشاعر إلى رجال بلاط المدوح وحاشيته .

٧ - فكل صفقة ليست إلا نوعاً من التبادل ؛ وفى هذا الصدد علينا أن نلتفت إلى نظرية ماوس عن تبادل الهدايا ، حيث يثبت أن من أهم نتائج التبادل تأسيس الروابط والعلاقات الاجتماعية بين الطرفين . وبذلك ، يكون إثبات الواجبات المتبادلة بطبيعة الحال أمراً مشاراً إليه ضمناً . ويمكننا أن نضيف إلى ذلك أن التأدية المتكاملة لهذه المراسم ، أى تقديم قصيدة المدح وقبولها ، تشير إلى تحقق المجتمع السليم والحكم الشرعى - والعكس بالعكس .

٨ - إذا التفتنا الآن إلى بناء قصيدة المدح وعناصرها الرئيسية من المقدمة والرحيل والمدح استطعنا أن نكتشف لكل منها دوراً معيناً فى مراسم الابتهاال، وكذلك كيفية اندماج هذه العناصر فى بناء القصيدة لتشكّل عملاً فنياً فعالاً .

٩ - نجد فى المقدمة ، أى فى ذكر الأطلال والنسيب والشباب والشيب ، تعبيراً عن الماضى المفقود أو انقطاع الشاعر عن حالته السابقة . ولا أحد ينكر جاذبية مقدمة القصيدة

العاطفية والجمالية . وقد ينبهنا البناء الأوسع للقصيدة فيما يخص الابتهاال إلى أن هناك بُعداً آخر للنسيب . فقد لاحظ «كروتى» فى مناقشته لرواية «أوديسيوس» ولما جربه من الأحزان والصعوبات أن لهذه الرواية - أسلوبياً وموضوعاً - أكثر من دور (ص ١٧٢) . فتلذذ المرء فى وقت سروره بذكر الأحزان التى مضت له دور جمالى بارز، كذلك فإن إثارة الإشفاق على الشاعر المبتهل فى نفس الممدوح لها أيضاً دور عاطفى فعّال . بل علاوة على ذلك قد لاحظ «كروتى» أن ثمة دوراً آخر هو الدور الأخلاقى ، حين ينبه وصف الشاعر للممدوح إلى غير الزمان وصروف الدهر . فمهما كان اليون بين مكانة الشاعر ومكانة الممدوح شاسعاً فإن السبب فى تلك التفرقة - ثابتة كانت أو مؤقتة - هى غير الزمان وصروف الدهر . ومع تقلب الأيام قد ينتهى الممدوح إلى مكان الشاعر المبتهل . هكذا فإن بعث الشاعر عواطف النعمة المفقودة يثير الإشفاق فى نفس الممدوح؛ ومن جهة أخرى فهو ينبه الممدوح إلى العلاقة الإنسانية بينه وبين الشاعر المبتهل؛ أى أنه ليس ثمة فرق بينهما إلا فى الظروف . والجدير بالذكر فى هذا الصدد أن الشاعر لا يقدم نفسه بأنه من أصل فقير ذليل مهين، وإنما هو - على العكس من ذلك - من طبقة السادة أو النبلاء ( الأرستقراطية العسكرية القبلية ) وممن يشترك فى قيم هذه الطبقة وأخلاقها وثقافتها مهما اشتدت ظروفه .

١٠- أما الرحلة فلها فى هذا النوع من القصيدة دور بارز واضح . تعبر الرحلة ، التى يجرب الشاعر خلالها كل أنواع الصعوبات، ويواجه فيها كل ضروب الخطر ، عن عزمه على الانقطاع الحاسم عن الماضى المفقود، كما أنها تعبر عن توجهه إلى قبة الممدوح أو بلاطه . وسبق لى تحليل الرحيل فى قصيدة المدح ومعانيه فى ضوء كل من طقوس العبور والنموذج الموسمى، حيث لاحظت أن الرحيل فى بنية القصيدة هو التعبير عن حالة الانتقال من مكانة الشاعر السابقة إلى المكانة القادمة . فالرحيل تعبير عن الحالة الهامشية فى طقوس العبور ، فيرى الشاعر نفسه فى «منزلة بين المنزلتين» ، أى بدون أى مكانة اجتماعية محددة . فقد خرج عن حالته الماضيه ولم يدخل بعد فى المجتمع الجديد (بلاط الممدوح) . فهو ، إذن ، يواجه الخطر . أما بالنسبة للنموذج الموسمى ، فيمثل الرحيل فترة الابتلاء والتطهير التى تتبع موسم الجذب والموت وفشل الخصوية، وتنتهى إلى الولادة الجديدة ، وإلى دائرة الخصب الجديدة . وفى رأى أن صعوبات الرحيل وخطورته تعبير أيضاً عن التضحية بالنفس : أى أن الشاعر سيخاطر بحياته لكى يدخل أمام الممدوح ، مما يعبر عن معنى الفداء .

وكثيراً ما يعبر الرحيل عن هذه الشئون بأسلوب غير مباشر ، أى عن طريق التشبيه والاستعارة واللغة الرمزية المجازية بصفة عامة . فمهما يكن وصف الناقاة والبادية بتشبيهاته الناقاة بالمها والثور الوحشى والحمار الوحشى يبدو على السطح طبيعياً فإنها تعبر عن انتقال الشاعر على مستويات عدة : عاطفية ونفسية واجتماعية وسياسية واقتصادية وأخلاقية... إلخ (انظر ستيكفيش ١٩٨٥ ، ١٩٩٢ الفصل الأول ، استيكفيش / الرحيل ١٩٨٣ / ١٩٩٥ )

١١- فما هو إذن معنى المديح ودوره فى هذا السياق الطقوسى المراسمى ؟ وكيف ندافع عن فن القصيدة إزاء من يزعم بأن المديح ليس إلا مداهنةً وتملقاً ؟ يبدو لى أن للمديح أكثر من دور . فتمة تكامل بين الطرفين المتقابلين : الشاعر المبتهل المحروم والمدحوق القوى الجواد . فإن خضع الشاعر النبيل المظلوم للممدوح فبطبيعة الحال يجب أن يكون الممدوح مستحقاً لهذا الخضوع . فإن رجعنا إلى النقطة الرابعة عن الضعف النسبى (أو القوة التناقضية ) للشاعر المبتهل نستطيع أن نكرر بهذه المناسبة فكرة سلطة الممدوح النسبية . فإن اعترف الشاعر المبتهل عن طريق خضوعه الشعرى بعزة الممدوح فإنه يقدم فى المديح بقيمته الرئيسيتين - القوة والكرم ( انظر رومية ص ١٦٢ ) - صورة مثالية للحاكم الفاضل . وقد لاحظ بعض النقاد الذين تناولوا مشكل المديح فى الشرق وفى الغرب ( انظر على سبيل المثال إراسموس [Erasmus] وانظر غارسون [Garrison] ص ٢١ ) أن المديح يتجاوز حدود التملق والمداهنة ليقدّم للحاكم أو الملك صورة مثالية للحاكم أو الملك ، لعلها تهذبه تهذيباً أخلاقياً ، وتشجعه على السلوك والسياسة السليمين . ومع أننى لا أنكر هذا البعد من المديح فإننى أريد أن أضيف إليه ، خصوصاً فى سياق سياسة مراسم الابتهاال ، بُعداً آخر هو التحدى . وأعنى بذلك أن الشاعر يقدم للممدوح صورة مثالية للحاكم العربى ، متحدياً إياه حتى يحقق هذه الصورة فيثبت شرعية حكمه . فالسؤال إذن هو كيف يحقق الممدوح هذه الصورة المثالية ؟

١٢- إن الإجابة ليست سهلة؛ فقد أتاح الشاعر للممدوح فرصة جاهزة فيما يخص هذه المناسبة : ليس على الممدوح إلا أن ينجز مطلب الشاعر الذى هو ، على العموم ، موجود فى نهاية القصيدة بعد المديح بمفهومه الاصطلاحى الأذق . وفى هذا السياق يمكننا الإدراك بأن القصيدة بوصفها نصاً أدبياً ليست قائمة بنفسها ، وإنما هى أداء للدور الرئيسى فى مراسم أو طقوس ؛ هذه المراسم التى لا تتم ولا تتحقق إلا بإنجاز

الممدوح طلبات الشاعر . وقد نميز في تأدية مراسم (أو طقوس) الابتهاال التي تتكون من دخول الشاعر بين يدي الممدوح طقساً مادياً بعينه ؛ فإنشاد قصيدة المدح، وإعطاء الجائزة من قبل الممدوح أو تلييته للطلبات، ثم خروج الشاعر من عند الممدوح، يعطينا تمثيلاً جسدياً حياً لسلطنة الحاكم وشرعية تلك السلطة .

١٢- وقد نميز أيضاً في هذه المراسم تبادلاً طقوسياً بين الشاعر والممدوح . ففي الوقت الذي يقدم فيه الشاعر للممدوح عملاً فنياً ذا أبعاد دلالية وجمالية وأخلاقية وسياسية، ويضمن به بقاء ذكر الممدوح طوال القرون ، يقوم الممدوح بالاستجابة إلى طلبات الشاعر .

١٤ - وكما قرر «ماوس» أن الغرض الأساسي من تبادل الهدايا الطقوسى هو إثبات العلاقات (الاجتماعية .. إلخ ) بين الطرفين المعنيين ، فإننا نرى فى هذه القصائد وفى مراسم إنشادها علاقة متينة بين الشاعر والممدوح : فهكذا أصبح «علقمة» من حلفاء الغساسنة ، وانضم «النابغة» من جديد إلى رجال بلاط النعمان ، أى إلى حاشيته ، أما «كعب» فأسلم وأصبح شاعراً من شعراء الرسول . فعلى هذا الأساس كثيراً ما نجد عبارة عن الفداء والمبايعة فى قصيدة المدح العربية (انظر استيتيكيفيتش ١٩٩٤ ، ١٩٩٦ أ ، وب) .

١٥ - وأخيراً ، أريد أن أُلح على ازدواجية دور القصيدة : فلكل قصيدة دور مباشر فى مناسبة إنشادها الأصلية ، كما أن للقصيدة الناجحة مكاناً دائماً أدياً فى ديوان العرب، حيث تسجل اسم كل من الشاعر والممدوح، وحيث تحافظ على المثل العليا للسلطة العربية (والإسلامية) الشعرية ، أو - بعبارة أدق- حيث تمثل العلاقة بين الشاعر والممدوح العلاقة المثالية بين كل محكوم وحاكم فى المجتمع العربى الإسلامى . وبعد فإن هذه النقاط الخمس عشرة التى ذكرتها حتى الآن للعناصر البارزة المشتركة لقصيدة المدح / الابتهاال ليست قائمة كاملة ؛ فالقصيدة العربية نوع شعري مُركَّب ومعقد، وذو أبعاد متعددة ووظائف متنوعة . ولكن هذه النقاط ستكفى منطلقاً لمناقشة قصيدة «عفا واسط» للأخطل .

### الجزء الثانى: « عفا واسط » للأخطل

وبناء على هذه النقاط ، سأتناقش الآن قصيدة الأخطل «عفا واسط» بوصفها قصيدة نموذجية إلى حد بعيد . ولا أقصد بذلك استنباط هذه النقاط نقطة نقطة من قصيدة الأخطل، وإنما سأأخذها خلفية للمناقشة ، أما ظروف إنشاد الأخطل لهذه

القصيدة فهى معروفة مسجلة فى المراجع التاريخية والأدبية :

هذا يوم الرحوب ويوم مخاشن ويوم البشر واحد كان للجحاف، وكان سبب هذا اليوم أنه لما كان سنة ثلاث وسبعين وقتل عبد الله بن الزبير، هدأت الفتنة، واجتمع الناس على عبد الملك، وتكافت قيس وتغلب عن المغازى بالشام والجزيرة، وظن كل واحد من الفريقين أن عنده فضلاً لصاحبه، وتكلم عبد الملك فى ذلك ولم يحكم الصلح فى ذلك. فبينما هم على تلك الحالة وأنشد الأخطل عبد الملك وعنده وجوه قيس قوله :

ألا سائل الجحاف هل هو تائر      بقتلى أصيبت من سليم وعامر

حتى أتى على آخرها فنهض الجحاف بن حكيم السلمى يجر مطرفه حتى خرج من عند عبد الملك ، ثم شخص من دمشق حتى أتى منزله بياجروان بأرض البليخ ، والبليخ نهر إلى الرقة والفرات فى قبلة البليخ، زيين باجروان وبين شط الفرات ليلة. ثم جمع قومه بها وقال: إن أمير المؤمنين استعملنى على صدقات تغلب فانطلقوا معى. فارتحلوا معه ولا يعلمهم ما يريد، وجعلت امرأته عيلة تبكى حين ودعته. ثم أتى بهم شط الفرات منازل بنى عامر بن كلاب فقال لهم مثل ذلك وجمعهم، ثم ارتحلوا معه فقطع بهم الفرات، حتى إذا كانوا بالرصافة قال لهم إنما هى النار والعار، فمن صبر فليقدم، ومن كره فليرجع. قالوا ما بأنفسنا رغبة عن نفسك . فأخبرهم بما يريد فقالوا نحن معك فيما كنت فيه من خير أو شر. فارتحلوا فطرقوا صهين بعد رؤية من الليل وهى فى قبلة الرصافة، وبينهما ميل. ثم صبحوا عاجنة الرحوب وهى فى قبلة صهين. والبشر واد لبنى تغلب، وإنما سمي البشر برجل من بنى النمر بن قاسط عم بكر وتغلب ابنى وائل بن قاسط كان يخفر السابلة به، كان يقال له بشر، يقطعه من يريد الشام من أرض العراق بين مهب الديور والصبيا، معترض بينهما تفرع سيوله فى عاجنة الرحوب، وبينهما فرسخ، وبين عاجنة الرحوب وبين الرصافة ثلاثة فراسخ. والبشر فى قبلة عاجنة الرحوب ودمشق فى قبلة البشر ثم أغاروا على بنى تغلب بما لهم بين البشر والشام فقتلوهم ويقروا النساء وقتلوهن؛ من كانت حاملاً بقروها، ومن كانت غير حامل قتلوها؛ فهو يوم البشر، ويوم عاجنة الرحوب، ويوم مخاشن، وهو جبل إلى جنب البشر، وشر يوم مرج السلوطح لأنه بالرحوب. حكى عن مسلم بن ربيعة أبى [أبو] إسحاق بن مسلم العقيلي قال دخلت بيتاً من بيوت بنى تغلب ولا أرى شيئاً من الظلمة فلمست بيدي فى نواحي البيت أطلب أن تقع يدي على رجل. فبينما أنا ألمس إذ وقعت يدي على شعر إنسان فأخذت به، فقال إنى أعود بالله منك الليلة؛ فقلت ما أعاذك الله؛ فأخرجته فإذا امرأة، فقتلتها، وقتل أبو الأخطل فى تلك الليلة؛ فهو قول جرير :

شربت الخمر بعد أبي غياث فلا نعمت لك النشوات بالآ  
وهرب «الجحاف» بعد فعله فتبعه عبيدة بن همام التغلبي فلحقه دون الدرب وهو  
يريد الروم فكر عليه فهزمه، وهزم أصحابه فقتلهم الجحاف فمكث الجحاف زمناً في الروم  
حتى سكن غضب عبد الملك، وكلمته القيسية ولان، وكلمته في أن يؤمنه فتلكاً، فقيل إننا  
والله ما نأمنه على المسلمين أن يأتي بالروم، فأمنه، وقد كان عامة أصحابه تسللوا إلى  
منازلتهم فأقبل فيمن بقي من أصحابه، فلما قدم على عبد الملك لقيه الأخطل فأنشد  
الجحاف :

أيا مالك هل لمتني مذ حضضتني      على القتل أم هل لامني لك لائم  
فزعموا أن الأخطل قال بالله شيخ سوء، ورأى عبد الملك أنه إن تركهم على حالهم  
لم يحكم الأمر، فأمر الوليد بن عبد الملك فحمل الدماء التي كانت قبل ذلك بين قيس و تغلب  
وضمن الجحاف قتلى البشر وألزمها إياه عقوبة له، فقال الأخطل في تصدق ذلك :  
لقد أوقع الجحاف بالبشر وقعة      إلى الله منها المشتكى والمعول  
فأدى الوليد الحملات، ولم يكن عند الجحاف ما حمل، فلحق بالحجاج بالعراق يسأله لأنه  
من هوازن، فسأل الإذن على الحجاج فمنعه، فلقى أسماء بن خارقة الفزاري فعصب  
حاجته به، فقال إنني لا أقدر على منفعة لك قد علم الأمير بمكانك وأبي أن يأتني لك، فقال لا  
والله لا لزمها غيرك، أنجحت أم تكذت. فلما بلغ ذلك الحجاج قال ماله عندي شيء فأبلغه  
ذلك. فقال وما عليك أن تكون أنت الذي تؤيسه فإنه قد أبي، فأذن له، فلما راه قال أعهدتني  
خائناً لا أبا لك، قال أنت سيد هوازن وابدأنا بك وعمالتك خمسمائة ألف في كل سنة، وما  
بك بعدها حاجة إلى خيانة. قال أشهد أن الله وفقك، وأنت تطرف بنور الله، صدقت فلك  
نصفها العام، فأعطاه وأدوا البقية، ثم استأذن الجحاف في الحج فآذن له، فخرج في تلك  
الليلة من الشيوخ التي شهدت الواقعة، وفعلا الأفاعيل فخرجوا قد أبروا أنفسهم، يمشون  
من الشام مُحْرَمِينَ يلبون. فلما قدموا المدينة خرج آل المدينة يتعجبون منهم، فلما قدموا  
مكة تعلقوا بأستار الكعبة وقالوا اللهم اغفر لنا وما نراك تفعل. قال فقال ابن عمر: لئأسكم  
من قبول التوبة أشد عليكم من ذنوبكم فقيل له هذا الجحاف وأصحابه فسكت، وتم الصلح  
(صالحاني، النقائض، ص ٢٢٨ - ٢٣٠).

ومما يثير الاهتمام من أول وهلة هو تورط الشاعر في السياسة، بل في الحرب؛  
فالشاعر في هذا الصدد يتجاوز الحد بين العداوة الشعرية اللفظية - أي القصيدة  
والعداوة الحقيقية، أي الحرب والغزوة. ومن هنا نستطيع أن نستنتج أن الأخطل بعد

وقبيلة يوم البشر يجد نفسه بعد مذابح أهل قبيلته بصفة دقيقة فى مكانة هامشية (نقطة ١)؛ وذلك أنه وقبيلته بنى تغلب من جهة لا يزالون من رعية وجيران (بل ذمى) الخلافة الأموية، إلا أنهم من جهة أخرى أصبحوا كأنما دماؤهم مباحة لرعايا بنى أمية الآخرين، شأنهم فى ذلك شأن أعداء الخلافة الأموية. فهم (بنو تغلب) رعايا مظلومون، بل ضحايا فظائع يوم البشر، لم يمنعهم بنو أمية عنها وما جازوهم بها. فمن حيث السياسة الأموية صارت مكانة الأخطل وبنى تغلب ملتبسة مبهمة. ومما يدل على ذلك أن الممدوح فى هذه القصيدة ليس الخليفة عبد الملك بن مروان نفسه، وإنما يحل محله فيها قريبه خالد بن الأسد. وذلك على عكس ما نراه فى قصيدة الأخطل المشهورة «خف القطين»، التى أنشدها الشاعر أمام الخليفة نفسه احتفالاً بانتصار بنى أمية ودور بنى تغلب الحاسم فى ذلك الانتصار (انظر استيتيكيفتش ١٩٩٧). ونرى فى اختيار خالد بن أسيد ممدوحاً فى «عفا واسط» نوعاً من عدم المباشرة فى الخطاب؛ لأن المقصود حقاً فى هذه القصيدة هو الخليفة نفسه. والجدير بالذكر أن هذه القصيدة ذات بناء مثالى وجمال رائع. ويبدو لى أن هذا هو سبب مكانتها فى صدر رواية السكرى لديوان الأخطل، كما أنها على رأس قائمة أبى عبيدة لأفضل قصائد الأخطل (انظر الأغانى ٨ : ٢٨ ، ٢). وفوق ذلك كله فلنأخذ فى الحسبان أن الأخطل هو «الناطق الرسمى» (أو بعبارة شوقى ضيف (ص ١٢٦) «سفير») لبنى تغلب، وأنه بفضل موقعه هذا يقوم بهذه المفاوضات الحساسة والخطيرة للغاية، عن طريق مراسم الابتهاال الشعرية التقليدية، أى القصيدة. وفى هذا الصدد ينبغى أن نعترف بفعالية القصيدة الطقوسية. وذلك أن الشاعر عند ما يبدأ بإنشاد القصيدة يورط الممدوح كذلك فى مواقع طقوسية من ناحيته، حتى ينهض للاستجابة بالمثل. فكما يؤدى الأخطل دور النابغة وعلقمة وكعب وغيرهم من شعراء المدح المبتهلين، فكذلك لا مفر لممدوحه من تأدية دور النعمان والحارث ومحمد الرسول.... إلخ. حتى يضطر إلى تلبية طلبات الشاعر - أى ماسماه كونرتون «الموافقة الأسطورية» (mythic concordance) (انظر كونرتون ص ٤٢). ونجد فى قصيدة الأخطل هذه نموذج الخضوع بعينه كما استتبطناه من القصائد النموذجية السابقة: أى أن الشاعر يصف للممدوح ضياعه وأحزانه فى قالب المقدمة ومعانيها من الأطلال (١ - ٢) فالظعائن (٣ - ٤) ثم شرب الخمر (٥ - ٢٠) والعاذلة، والتخلص إلى الرحيل حيث يصف الشاعر اليادية (٢٥ - ٢٢) بخطرورها والصعوبات التى تعاني منها مطيته، الناقصة (والتوق) (٢٣ - ٤٢) حتى تمت طقوس الخضوع فيما بين البيتين ٤٢ و ٤٤.

المقدمة (١ - ٢٢) : (قباوة، شعر الأخطل، م ا ص ١٢ - ٣٦):

فَمُجْتَمِعُ الحُرَيْنِ، فالصَّبْرُ أَجْمَلُ.  
لَهُمْ شَبْحٌ إِلا سَلامٌ، وَحَرَمٌ لُ  
بَهْنُ ابْنِ خَلاسِ طُفيلٌ وَعَزْهُلُ  
بِضْرِيَّةِ عُنُقٍ، أَوْ غَوِيٌّ مُعَذَّلُ  
لِيَحْيَا وَقَد مَاتَتْ عِظامٌ وَمَفْصِلُ  
وما كادَ إِلا بِالْحُشاشَةِ يَعْقِلُ  
وأخِرٌ، مِمَّا نالَ مِنْها، مُخَبَّلُ  
قِطارٌ تَرَوِيٌّ مِنَ فِلسطِينِ مُتَّقِلُ  
مَمْلَأَةٌ يعلَى بِها، وَتُوقَدُ  
وما وَضَعُوا الأثقالَ إِلا لِيَفْعَلُوا  
رِجالٌ مِنَ السُّودانِ لِمَ يَتَسَرَّبُوا  
يَعْلُ بِها الساقِي - أَلذُّ وَأَسْهَلُ  
وَتَوْضَعُ بِـ «اللَّهُمَّ حَيٌّ» وَتَحْمَلُ  
غِناءٌ مَغْنٌ، أَوْ شِواءٌ مَرعِبِلُ  
وَرِاجَعُنِي مِنْها مِراحٌ وَأَخيلُ  
تَوابعُها، مِمَّا نَعَلُ وَنَهْلُ  
دَبِيبٌ نِمالٌ، فَي نَقَّا يَتَهَيَّلُ  
وَأَطيبٌ بِها مَقْتولَةٌ، حِينَ تُقْتَلُ  
يَظَلُّ عَلَي مَسحاتِهِ يَتَرَكَلُ  
أَدبٌ إِليها جَبُولًا يَتَسلسَلُ  
أَدْعَكَ وَأَعْمَدُ لِلذِي كُنْتَ أَفْعَلُ  
لِنا، مِنَ لِيالينا العِوارِمِ، أَوَّلُ

١ - عفا واسطُ من آلِ رِضوى، فَنَبيلُ  
٢ - قَرابِيَّةُ السُّكرانِ قَفْرٌ، فَمِما بِها  
٣ - صِحا القِلبُ إِلا مِنَ ضِعائِنِ، فانتى  
٤ - كَأَتى غَداءَ انصَعَنَ اللَّبِيبِ مِسامُ  
٥ - صَرِيعُ مُدَامٍ يَرْفَعُ الشَّرْبُ رَأْسَهُ  
٦ - نُهادِيهِ أَحياناً، وَحِياناً نَجْرُهُ  
٧ - إِذا رَفَعُوا عَظْماً تَحامَلَ صَدْرُهُ  
٨ - شَرِيتُ وِلاقانِي لِحْلُ أَلِيَّتِي  
٩ - عَلِيهِ مِنَ المَعزى مُسوكِ رُويَّةُ  
١٠ - فَقَلْتُ: اصْبِحُونِي لا أَبا لأبيكم  
١١ - أَناخُوا، فَجَرُوا شاصِياتِ كائِها  
١٢ - وَجاوُوا بِيَسانِيَّةً مِى بَعْدِما  
١٣ - تَمَرُّ بِها الأيدى سَنِحاً وَيارحاً  
١٤ - فَتَوَقَّفُ أَحياناً فِيفِصِلِ بِيانِنا  
١٥ - فَلَذَّتْ لِمُرْتاحِ وَطابِتِ لِشارِبِ  
١٦ - فَمِا لَبَيْتُننا نَشِوَةٌ لِحَقَّتْ بِنِنا  
١٧ - تَدِبُ دَبِيباً فِى العِظامِ كائِهُ  
١٨ - فَقَلْتُ: اِقْتلِوها عَنكم بِمِراجِها  
١٩ - رَبَّتْ وَربا فِى حِجرِها ابْنُ مَدِينَةِ  
٢٠ - إِذا خافَ مِنَ نِجمِ عَلِيها ظَماءَةٌ  
٢١ - أَعانِلِ، إِلا تُقْصِرِى عَنِ مَلامَتِي  
٢٢ - وَأَهْجِرْكَ هِجْراناً جَمِيلاً وَينتَحى

فلننظر هذه الأبيات بدقة، آخذين فى الحسبان ظروف القصيدة التاريخية السياسية. ففي هذا الضوء نرى فى الأطلال والظعائن تعبيراً عن انتصار الجحاف وبنى سليم على بنى تغلب. وبتذكر مذبحه بنى تغلب فى بيوتهم وكان ظعن النساء - كما فسره حسن البنا عز الدين - يعبر عن الخروج من الديار بالإكراه نتيجة لخطر الحرب (انظر عز

الدين- قصيدة الطعائن ) . ومما يلفت النظر فى هذه القصيدة الوصف المطول لشرب الخمر والسكر . ويدخل الشاعر فى هذا المعنى بطريقة شعرية غير مباشرة ، وذلك بأنه يشبه صدمة يوم البشر بصدمة السكران والعازلة تصب عليه اللوم . ومن هنا ينتقل الشاعر إلى وصف شربه هو ( ٨ - ٢٠ ) ، ويقدم صورة حيوية تميل إلى الظرف من أول وهلة، وإنما لتساعل ما إذا كان مثل هذه الصورة مناسبة لظروف الشاعر بعد يوم البشر ؛ أى أنه من الصعب أن نتصور الأخطل وهو ينشد خالد بن أسيد هذه الأبيات بعد وقوع قبيلته بنى تغلب ضحايا فظائع يوم البشر . ولكن إذا نظرنا فى الموضوع نظرة أعمق، وبصفة خاصة إذا تذكرنا معنى شرب الخمر فى طقوس الجاهلية وتقاليدها وما يدل عليه البيت (٨) من أن الثائر يقسم ألا يشرب الخمر حتى يأخذ بثأره فيثبت عند ذاك تحله من اليمين بشرب الخمر ، ففى سياق هذه الطقوس العربية الأصيلة يرمز هذا الوصف المطول المفصل للخمر وما يتعلق بها - يرمز أو يلمح إلى حالة الشاعر وموقفه عندما أنشد الجحاف بيت الاستفزاز الحاسم :

ألا سائل الجحاف هل هو تائر      بقتلى أصيبت من سليم وعامر

فها هو ذا الأخطل وقد انقلبت الظروف حتى إنه يجد نفسه وهو ينشد قصيدة «عفا واسط» وحاله حال الجحاف السابقة ! ومعنى ذلك فى آخر الأمر أن وصف شرب الخمر هذا شأنه شأن العناصر الأخرى المكونة لمقدمة القصيدة يعبر عن نعيم الشاعر المفقود . وفى هذا الصدد أيضاً علينا أن نرجع إلى ما أفادتنا به دراسات حسن البنا عز الدين بخصوص دور الطعائن المعنوى والبنائى فى القصيدة العربية القديمة والعلاقة بين هذا المعنى والحرب (انظر عز الدين - قصيدة الطعائن ) .

ويتخلص الشاعر من المقدمة عن طريق موتيفة العازلة التى يهجرها (أو يعدها بذلك)، وفى الوقت نفسه موتيفة انجلاء صبابة العاشق حتى تبدو له حاجته الحقيقية (٢٣) . وأنا فى هذا الصدد مع صالحانى الذى يقول عن البيت (٢٤) : والأليق بهذا البيت أن يوضع بعد قوله وأهجرك ، فيكون المعنى أهجرك إلى حبيب من آل ظمياء لم يزل يدور فى خلدى (صالحانى ، شعر الأخطل ص ٥) . وفى هذه الحالة فإن البيت ٢٣ يعبر عن مغادرة الشاعر عواطف الصبابة الدسبانية إلى مهام الرجولة الناضجة وحاجاتها . وحتى إذا قرأنا هذه الأبيات بحسب نظام رواية القصيدة المعروفة وجب علينا أن نفهم البيت ٢٤ فهما مجازياً يدل على التفات الشاعر إلى أمور أكثر جدية وخطورة .

الرحلة ١ (٢٢ - ٢١) :

بدا لى من حاجاتى المتأمل  
أتى نونها باب بصيرين مقفل  
بأرجائها القصوى ، أباغر همل  
رجال، تعرى تارة وتسربل  
ولا عين هاديا من الخوف تغفل  
بعرقان أعلام ، وما فيه منهل  
إذا اطردت فيه الرياح ، مغربل  
مصل يمان أو أسير مكبل  
مسانيف تعروى فلاة تغول

٢٢ - فلما انجلت عنى صباية عاشق  
٢٤ - إلى هاجس من آل ظمياء والتى  
٢٥ - ويبدأ ممحال كأن نعامها  
٢٦ - ترى لامعات الال فيها ، كأنها  
٢٧ - وجوز فلاة ما يغمض ركبها  
٢٨ - بكل بعيد القول لا يهتدى له  
٢٩ - ملاعب جنان كأن ترابها  
٣٠ - أجزت إذا الحرباء أوفى كأنه  
٣١ - إلى ابن أسيد خالد أرقلت بنا

يمتد الرحيل فى هذه القصيدة من البيت ٢٢ إلى البيت ٤٣ . ولكننا نستطيع أن نميز جزأين: فثمة رحلة قد تكون من حيث البناء رحلة كاملة فيما بين البيتين ٢٢ و ٣١ . ونجد بعد ذلك - بدلاً من الدخول فى المديح - أن الشاعر يستأنف الرحلة وكأنه يريد بذلك أن يؤكد عناء الرحلة ويعمق وصف الصعوبات والأخطار التى يواجهها الشاعر وقد اعتزم الدخول بين يدي المدوح، أو قد نقول إن البيت ٣١ ليس إلا علما أو إشارة فى وسط بادية الرحيل يوجه المتلقى فى اتجاه المدوح أو يذكره به .

مهما يكن الأمر ، فلنبتدىء بالجزء الأول . من أبرز عناصر هذا الجزء من الرحيل المقابلة بين اهتمام الشاعر الحتمى فى اتجاه المدوح والإحساس بتشابه الصحراء وغموضها . ومن الملاحظ العلاقة المعنوية بين البيتين ٢٢ و ٣١ (حاجتى ... إلى أسيد بن خالد ..) ، وفوق ذلك استخدام الشاعر فى البيت ٢٢ بعض المفردات مما قد نسميه «معجم الابتهاال» ، أى كلمتى «حاجتى» و «المتأمل» . وأعنى بـ «معجم الابتهاال» تلك المجموعة من المفردات التى تتكرر فى قصيدة بعد أخرى حتى تصبح إشارات للابتهاال أو علامات له وللوجه الابتهاالى للقصيدة .

الرحلة ٢ ( ٢٢ - ٤٣ ) :

٢٢ تَرَى التُّعْلَبَ الحَوْلَى فِيهَا كَأَنَّهُ إِذَا مَا عَلَانَشْرَأُ ، حِصَانٌ مَجْلَلٌ  
 ٢٣ تَرَى العَرْمِيسَ الوَجْنَاءَ يَضْرِبُ حَاذَهَا ضَيْلٌ كَفَرُوجِ الدَّجَاجَةِ مُعْجَلٌ  
 ٣٤ يَشُقُّ سَمَاحِقَ السَّلَا عَن جَنِينِهَا أَخُو قَفْرَةٍ بِأَدَى السَّغَابَةِ أَطْحَلٌ  
 ٣٥ فَمَا زَالَ عَنْهَا السَّيْرُ حَتَّى تَوَاضَعَتْ عَرَائِكُهَا مِمَّا تُحَلُّ ، وَتَرْحَلُ  
 ٣٦ وَتَكْلِيفُنَاهَا كُلَّ نَازِحَةِ الصَّوَى شَطْطُونَ تَرَى حِرْيَاءَهَا يَتَمَلَّمَلُ  
 ٣٧ وَقد ضَمَرَتْ حَتَّى كَأَنَّ عُيُونَهَا بِقَايَا قَلَاتٍ أَوْ رَكِيٍّ مُمَكَّلُ  
 ٣٨ وَغَارَتْ عُيُونُ العَيْسِ وَالتَّقَتْ العَرِي فَهَنْ مِنَ الضَّرَاءِ وَالجَهْدِ نُحَلُّ  
 ٣٩ وَصَارَتْ بِقَايَاهَا إِلَى كُلِّ حُرَّةٍ لَهَا ، بَعْدَ إِسَادِ ، مِرَاحٍ وَأَفْكَلُ  
 ٤٠ وَقَعْنَ وَقُوعَ الطَّيْرِ فِيهَا وَمَا بِهَا سَوَى جِرَّةٍ يَرْجِعُنَهَا مَتَعَلَّلُ  
 ٤١ وَالْأَمْبَالُ ، أَجْنُ فِي مَنَازِحِهَا وَمَضْطَمِرَاتٍ كَالْفَلَاقِلِ ذُبُلُ  
 ٤٢ حَوَامِلُ حَاجَاتٍ تُثْقَلُ تَرْدُهَا إِلَى حَالِدٍ حَتَّى أَنْخَنَ بِخَالِدٍ  
 ٤٣ فَتَعَمُّ الفَتَى يَرْجِي وَيَعَمُّ المَوْمِلُ

وبعد الإشارة في البيت ٢١ إلى غاية الرحيل ، أي الممدوح ، نرى الشاعر كأنه ينغمس في رحيل القصيدة حتى يصل إلى عمق هذا الجزء منها ، أي وصف الناقة . ومن مميزات شعر الأخطل ، ومثله في ذلك مثل ذي الرمة ، استخدام موتيف جنين الناقة الجهيض (انظر رومية ، ص ٢٩٧) . ونجد في هذه القصيدة أيضاً ما تتميز به القصيدة الأموية عن القصيدة الجاهلية من وصف الشاعر للنوق أو لقاطلة من النوق التي تجيء بالشاعر إلى الممدوح دون الاقتصار على ناقة الشاعر وحدها (انظر رومية ، ص ٢٩٧) . وفي البيتين ٤٢ و ٤٣ يتخلص الشاعر من الرحيل إلى المديح . ومن الملاحظ في هذا الصدد استخدام الشاعر مرة أخرى مفردات من معجم الابتهاال هي : «حوامل حاجات ثقال» في البيت ٤٢ ، و «يرجي» و «المؤمل» في البيت ٤٣ ، وبين لنا البيت ٤٢ أن وصف الناقة والنوق ليس إلا عبارة استعارية عن حال الشاعر نفسه . هذا من جهة ، أما من جهة أخرى فسنرى فيما يلي من أبيات القصيدة تكرار مفردات مشتقة من جذرى كلمتى «حمل» و «ثقل» في أكثر من سياق ، وكأنهما تلوحان لنا بمهمة الشاعر وغرض القصيدة : أى طلب الحمالة (أى الدية) الثقيلة لقتلى يوم البشر(انظر: الأبيات ٤٨ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٦٨) ، فيؤدى هذان البيتان المشحونان بالحاجة والأمل إلى غايتها من إيفاء حاجاته وتحقيق أماله في البيت ٤٣ . وهذا البيت (٤٣) ذو وجهين : فإنه من ناحية يختم الرحلة ، ومن ناحية أخرى فهو يفتح جزء المديح .

المديح (٤٤ - ٦٠) :

- ٤٤ - أَخَالِدُ مَاوَأَكُمُ لِمَنْ حَلَّ وَاسِعُ  
 ٤٥ - هُوَ الْقَائِدُ الْمَيْمُونُ ، وَالْمَبْتَغَى بِهِ  
 ٤٦ - أَبِي عُوْدُكَ الْمَعْجُومُ إِلَّا صِلَابِيَّةُ  
 ٤٧ - أَلَا أَيُّهَا السَّاعِي لِيَدْرِكَ خَالِدًا  
 ٤٨ - فَهَلْ أَنْتَ إِنْ مَدَّ الْمَدَى لَكَ خَالِدُ  
 ٤٩ - أَيُّ لَكَ أَنْ تَسْطِيعَهُ أَوْ تَنَالَهُ  
 ٥٠ - أُمِيَّةٌ وَالْعَاصِي وَإِنْ يَدَعُ خَالِدُ  
 ٥١ - أَوْلَيْكَ عَيْنُ الْمَاءِ فِيهِمْ ، وَعِنْدَهُمْ  
 ٥٢ - سَقَى اللَّهُ أَرْضًا ، خَالِدٌ خَيْرُ أَهْلِهَا  
 ٥٣ - إِذَا طَعَنْتُ رِيحُ الصَّبَا فِي فَرْوَجِهِ  
 ٥٤ - إِذَا زَعَزَعْتَهُ الرِّيحُ جَرَّ ذِيولُهُ  
 ٥٥ - مُلْحٌ ، كَأَنَّ الْبَرْقَ فِي حَجْرَاتِهِ  
 ٥٦ - فَلَمَّا انْتَحَى نَحْوَ الْيَمَامَةِ قَاصِدًا  
 ٥٧ - سَقَى لَعْلَعًا ، وَالْقُرْنَتَيْنِ ، فَلَمْ يَكُنْ  
 ٥٨ - وَغَادِرُ أَكْمُ الْحَزْنِ تَطْفُو ، كَأَنَّهَا  
 ٥٩ - وَشَرَّقَ لِلدَّهْنِ مِلْتُ ، كَأَنَّهُ  
 ٦٠ - وَيَا الْعَرَسَانِيَّاتِ حَلِّ وَأَرْزَمْتِ
- وَكَفَّكَ غَيْثُ اللُّصْعَالِيكَ مُرْسَلُ  
 ثِبَاتُ رَحَى كَانَتْ قَدِيمًا تَزَلُّزُ  
 وَكَفَّكَ إِلَّا نَائِلًا ، حِينَ تُسْأَلُ  
 تَنَاهَ وَأَقْصِرُ بَعْضَ مَا أَنْتَ تَفْعَلُ  
 مُوَارِنُهُ ، أَوْ حَامِلُ مَا يُحْمَلُ  
 حَدِيثُ شَاكَ الْقَوْمِ فِيهِ ، وَأَوَّلُ  
 يُجِبُهُ هَشَامُ لِلْفِعَالِ وَتَوْفَلُ  
 مِنَ الْخَيْفَةِ الْمَنْجَاةُ ، وَالْمُتَحَوَّلُ  
 بِمُسْتَفْرِغٍ ، بَاتَتْ عِزَالِيهِ تَسْحَلُ  
 تَحْمَبُ رِيَانُ الْأَسَافِلِ ، أَنْجَلُ  
 كَمَا زَحَفَتْ عُوْدُ ثِقَالُ ، تُطْفَلُ  
 مَصَابِيحُ ، أَوْ أَقْرَابُ بَلَقُ تَجَقَّلُ  
 دَعَتْهُ الْجَنُوبُ فَاثْنَتِي يَتَخَزَلُ  
 بِأَثْقَالِهِ عَنِ لَعْلَعِ يَتَحْمَلُ  
 بِمَا احْتَفَلَتْ مِنْهُ ، رَوَاجِنُ قُفْلُ  
 مُحْمَلُ بَزٍ ، نَوْ جَلَّاجِلُ ، مُثْقَلُ  
 بَرُوضِ الْقَطَا ، مِنْهُ ، مَطَافِلُ حُفْلُ

الجدير بالذكر في هذا الصدد - أي الانتقال من الرحلة الى المديح - أن الأخطل لا يخضع لخالد بن أسيد، ولا يستدعى حق المبتهل الجار اللاجئ، ولا يقدم له طلبه بالطريقة المباشرة التي رأيناها في القصائد الأمثلة (أي باستخدام ضمير المتكلم)، وإنما يشير إلى حاجته هو وما يتوقعه من عند الممدوح في هذا البيت (٤٤) الذي ليس في الوهلة الأولى إلا مديحاً مباشراً لكرم الممدوح. وفي الحقيقة فإن البيت ٤٤ يؤدي أيضاً إلى المديح التقليدي الصرف فيما بين البيتين ٤٥ و ٥١. وعن طريق هذه الأبيات يوسع الشاعر المديح حتى يشمل بنى أمية بصفة عامة؛ وفي ذلك أيضاً ما يناسب حالة الأخطل بعد يوم البشر، أي أن بنى أمية ملجأ من الخوف.

أما الجزء الثاني من المديح فيتكون من وصف رائع للأمطار الغزيرة . وقد نقارن بين وصف المطر هذا وأوصاف الأخطل الأخرى للمطر التي توجد في مقدمات قصائده (رومية ص ٢٣٢) . وقد نقارن بينه وبين وصف امرئ القيس المشهور للعاصفة في آخر معلقته . ولكن في هذه المناسبة أيضاً لنتأمل هذه الأبيات في سياق هذه القصيدة بعينها ، وفي سياق ظروفها السياسية التاريخية . ففي سياق ظروف الأخطل وقبيلته من بني تغلب ما يهتم به الشاعر أساساً هو التعويض عن قتلى يوم البشر . ولو كانت المسألة بين بني سليم وبني تغلب فحسب لأخذوا بثأرهم . ولكن القبيلتين قد انضمتا إلى بني مروان ، فقد أصبحوا هم المسئولين إما عن تحميل سليم بالدية ، أو أن يحملوها هم أنفسهم ( انظر فيما بعد مناقشة الجزء النهائي للقصيدة) . ومعنى ذلك كله أن القصيدة أنشئت في ظروف البحث عن الجزاء ، دية كان أم تاراً . وسبقت لنا ملاحظة أن وصف شرب الخمر في مقدمة القصيدة يشير إلى هذه الظروف ( أو بعبارة أدق : إلى الظروف المقابلة وقد تم تأثر الشاعر) ( انظر استيتيكيفيتش ١٩٩٢ ص ٧١ - ٧٢ ، ٢٤٥ ) ، كما ذكرنا أيضاً البعد الاستعاري لوصف الناقة والنوق في الرحيل ، حيث يعبر عن الشاعر وهو يحمل حاجاته إلى المدوح . فالجدير بالذكر في هذا الصدد أن المطر (أو العاصفة ) - شأنه شأن شرب الخمر - يرمز إلى الأخذ بالتأثر ( انظر استيتيكيفيتش ١٩٩٢ ص ٢٧٩ - ٢٨٠ ) . فخلاصة القول أننا نستطيع أن نستخرج من وصف الأمطار ما يعبر عن الوفاء بحاجات الشاعر وتحقيق آماله . وإذا تأملنا في وصف المطر هذا وجدنا فيه تسيجاً استعارياً غنياً ، حيث يبدأ الشاعر بالدعاء أو الاستسقاء في البيت ٥٢ مستخدماً كلمات مرتبطة بصب الماء من الزادة . ونجد بصفة خاصة في الأبيات ٥٢ و ٥٤ و ٦٠ عبارات استعارية عن خصب الحيوان والحليب ... والإناث المطفلات ، مما نستوعب منه أن رحلة السحاب والأمطار تقابل رحلة النوق في رحيل القصيدة . فإذا تحملت النوق بحاجات فإن المزن هنا محملة بما يوفى هذه الحاجات . ويشير الشاعر إلى ذلك بوصف المزن الغزيرة المطر بأنها نوق محملة أحمالاً ثقيلة ، حتى إننا نسمع في البيتين ٥٧ و ٥٩ صدى البيت ٤٢ : « بأتقاله » « يتحمل » (٥٧) « محمل » « مثقل » . (٥٩) وفي ذلك ، مرة أخرى ، ما يدل على أن المزن / النوق في المديح محملة بما يوفى الحاجات التي حملت بها نوق الرحيل . وبهذا الدعاء يختم الشاعر باب المديح .

خاتمة القصيدة (٦١ - ٧٠) :

إلى الله منها المشتكى والمَعُولُ  
وحبلٍ ضعيفٍ لا يزالُ يُوَصَّلُ  
بأشعثٍ لا يُفلى ، ولا هُوَ يُعْسَلُ  
بجيرانِكُمْ وَسَطَ البيوتِ تُقْتَلُ  
به عاقلُ الأروى أتنكُم تَنزَلُ  
يكنُ عن قُريشٍ مُستَمازٌ ومَزحَلُ  
ونحيا كراماً أو يموتُ ، فنُقْتَلُ  
وإنْ تُقَلَّتْ إلا دمُ القومِ أثْقَلُ  
عن الحقِّ عُمياناً بل الحقُّ نَسألُ  
بنا البأسُ واليومُ الأغرُّ الحَجَلُ

٦١ - لقد أوقع الجحافُ بالبشرِ وقعة  
٦٢ - فسائلُ بنى مروانَ : ما بالُ ذمّةِ  
٦٣ - بنزوةٍ لصٍ بعد ما مرُّ مصعبِ  
٦٤ - أذاك به الجحافُ ، ثم أمرتهُ  
٦٥ - لقد كانَ للجيرانِ ما لو دعوتُمُ  
٦٦ - فإلا تُغيّرُها قريشُ بملكها  
٦٧ - ونعزُّرُ أناساً عرّةً يكرهونها  
٦٨ - وإن تحملوا عنهم فما من حمالةِ  
٦٩ - وإن تعرّضوا فيها لنا الحقُّ لا نكن  
٧٠ - وقد ننزلُ الثغرَ المخوفَ ويثقى

وفى الجزء الأخير من القصيدة يرفع الأخطل قضيةته . فهو يشكو من فطائع يوم البشر، ويقدم طلباته أمام المدوح ، يرفع دعواه على الجحاف . ومن الملاحظ من النظرة الأولى كف الشاعر عن اللغة الشعرية الغنية الموشاة بالاستعارة، والتجاؤه إلى أسلوب مباشر (انظر مناقشتي لهذا الظاهرة في استيتكيفيتش ١٩٩٤ ص ١٢-١٣ ، ٢٤). وإذا رمزت صورة المزن - النوق الثقيلة المحملة بالمطر - إلى الوفاء بحاجات الشاعر البتهل ، ففي هذه الأبيات الأخيرة صرح تصريحاً مبيناً بما يحتاج إليه بل بما يطلبه . فما نراه فى هذا الجزء من القصيدة هو مفاوضات بين بنى تغلب والخليفة . ولهذا المفاوضات أجزاء أو خطوات من رفع القضية والعتاب وتوجيه الاتهام والحجة والتحدى وعرض الصفقة .

ويبتدئ الشاعر بوصف وقعة يوم البشر بأنها جريمة بشعة وفظيعة، استغاث منها الناس بالله (البيت ٦١) ؛ فلم تكن هذه الغزوة حرب أبطال أو قتال بين رجال القوم فى ميدان الحرب، وإنما كانت مذبحه للأبرياء فى بيوتهم (البيت ٦٤) تشبه «نزوة لص» (البيت ٦٢) .

ولكن الجحاف ليس المذنب الوحيد ؛ فالأخطل يوجه اتهامه أيضاً إلى بنى مروان بصفة عامة (البيت ٦٢)، وهو ما ينتهى بصفة خاصة الى الخليفة عبد الملك بن مروان . يستدعى الشاعر قانون حماية الجار أو حرمة الجار يتساءل أو يتساءل عن جدوى صلة الجار أو الذمة التى لا تحمى الجيران من مثل فطائع يوم البشر ولا تجزيهم عنها،

كما يسأل أو يتساعل عما إذا كان الجحاف هو الذى قتل مصعب بن الزبير وأتى عبد الملك برأسه حتى بأمره أو يسمح له بمذبحة بنى تغلب . وطبعاً الإجابة عن هذا السؤال / التساؤل هى بالنفى؛ فعلى العكس من ذلك كانت بنو سليم (قبيلة الجحاف) من أتباع مصعب ولم ينضموا إلى عبد الملك وبنى أمية إلا بعد موته يوم دير جاتليق . ومعنى ذلك أن ما يكمن وراء هذه الأسئلة هو عتاب الخليفة على قطع أصرة الجوار ، أو قد نقول اتهام الخليفة أو بنى مروان بخيانة جيرانهم ، وإخلاف العهد بين بنى مروان وبنى تغلب .. فيطابق الشاعر بين خيانة بنى مروان لعهدهم ووفاء بنى تغلب بهذا العهد (فى البيتين ٥٦٦٢ ) . ومعنى ذلك أن الأخطل وإن كان يعترف بسلطة بنى مروان إلا أنه يتحدى شرعية هذه السلطة أو أحقية بنى مروان بها . وتبلغ هذه المواجهة الدرامية المتوترة بين الشاعر (المبتهل) الجار المظلوم وبين بنى مروان ذروته فى تهديد الأخطل الجرىء بقطع الصلة بين بنى أمية وبنى تغلب قطعاً حاسماً ، محافظة على عرض التغلبيين . ولا يقدم الأخطل تهديده بطريقة مباشرة تماماً ، وإنما عن طريق الجملة الشرطية وضمير الغائب (تغيرها قريش) فى الشطر الثانى . والجدير بالذكر فى هذا الصدد أن الأخطل يقدم هذه القصيدة إلى خالد بن أسيد وليس إلى الخليفة عبد الملك نفسه . ومما ينبهنا إلى خطورة ما يقول الأخطل ، بل جرأته (انظر شرح الحاوى ص ٢٧٢) :

وقيل إن عبد الملك إذ سمع الأخطل يقول هذا البيت سأله : إلى أين ترحل يا ابن النصرانية؟ فقال إلى النار . فتبسم عبد الملك وقال: أولى لك ، لو قلت غير ذلك لقتلتك .  
وقد يفسر لنا البيت ٦٧ ما سميناه (طبقاً لكروتى - انظر ما سبق) «قوة المبتهل التناقضية» : فلا أحد يشك فى سلطة بنى أمية وعزهم فى هذه الفترة بعد قتل مصعب بن الزبير فى يوم دير جاتليق وانهزام عبد الله بن الزبير . ولكن إذا كان لبنى أمية السلطة السياسية والعسكرية فللشاعر المبتهل السلطة الأخلاقية؛ هذه القوة التى تمكن الشاعر المبتهل من أن يفصح القابض على أئنة السلطة والمالك مهما كان قوياً . ولذا نسمع الأخطل فى هذا البيت وهو يتحدى سطوة بنى أمية، ويهددهم بشن وقعة ترد إلى بنى تغلب شرفهم وعرضهم . ولكن فى رأى - وعلى حسب الظروف الراهنة المعروفة - أن هذا التحدى وهذا التهديد بلاغيان أو طقوسيان أكثر منهما حربيان . فمعنى ذلك من جهة أن عدم تلبية بنى أمية طلب الشاعر سيؤدى إلى قطع الصلة بينهم وبين بنى تغلب - أى سيؤدى إلى الحرب . ومن جهة أخرى فإن الشاعر يصرح بأن الكرامة أعلى لبنى تغلب من الحياة ، مما يلوح إلى أن بنى أمية لا يقدرون كرامتهم هذا التقدير . أو بعبارة أخرى ، أن بنى تغلب لا يقرون

من المخاطرة بحياتهم محافظة على كرامتهم، في حين أن بنى أمية يفضلون المال على الكرامة .

ولا يكاد الأخطل يقدم تصريحه الخطير هذا ، الجريء المريع ، حتى يقدم اختياراً آخر . فبدلاً من قطع الصلة الذي يشكل إعلان الحرب بين بنى أمية وبنى تغلب؛ من الممكن أيضاً إعادة العلاقة : فلا نصل إلى البيتين ٦٨ و ٦٩ حتى نجد تصريح الأخطل الحقيقي بطلبه ، ونسمع مرة أخرى المفردات الخاصة بمهمة هذه القصيدة ( مفردات معجم الابتهاال) أى الكلمات المشتقة من الجزيرين : حمل وثقل . وبهذه الكلمات ، يجمع الشاعر فى البيت ٦٨ بين أجزاء القصيدة ( ثقل و حمل فى المقدمة ) ، أى بين هموم الشاعر وحاجاته فى الرحيل ( البيت ٤٢ ) ، وقضاء هذه الحاجات فى المديح ( البيتين ٥٧ و ٥٩ ) . ومن الملاحظ أن الشاعر فى الأبيات السابقة هذه ( ٤٥ ، ٥٧ ، ٥٩ ) يعبر عن حاجاته وقضائها تعبيراً مجازياً استعازياً غير مباشر . أما هنا فى البيت ٦٨ ، فيصرح تصريحاً واضحاً مباشراً بحاجاته وقضائها؛ أى يطلب الدية لقتلى بنى تغلب يوم البشر . ويشير الشاعر إلى أن هذا الطلب لا إفراط فيه، وإنما على العكس من ذلك ، فالدية لا توازن دماء القوم . وفى البيت التالى يصر الأخطل على كلمة «الحق» وفكرة الحق، وأن بنى تغلب لا يظالبون بأكثر من ذلك ، ولن ينكروا الحق .

هكذا يصرح الشاعر بموقفه الحاسم فى المفاوضات بين بنى أمية و بنى تغلب . فيختم القصيدة ببيت من الفخر بسطوة بنى تغلب فى القتال وشهرتهم بها، وكأنه بذلك يؤكد خطورة تهديده، ويثبت جدية موقفه، ويوحى بأن تأكيد الوصل بينى تغلب أجدى لبنى أمية من قطع الوصل عنهم .

وسأختم المناقشة بملاحظتين : أولاهما أن ما قد سميناه «قصيدة الابتهاال» ليس تعبيراً عن الخضوع للذليل المهين المطلق، وإنما هو عمل شعري يؤدي دوراً أساسياً وحاسماً فى مراسم البلاط أو الحكم أو الملك ، ومن ثم فهذه المراسم ليست زينة تافهة لبلاط الممدوح وإنما هى محل لنشاطات اجتماعية متعددة، سياسية وأخلاقية ودينية واقتصادية وثقافية وجمالية . وإذا كانت المفاوضات بين بنى تغلب وبنى أمية العنصر الأبرز فى زمن إنشاد القصيدة فى عصر خلافة عبد الملك بن مروان ، فإنه مع مضي الزمن برزت أوجه أخرى ..

أما الملاحظة الثانية فهى أن الحقائق التاريخية تشهد على وظيفة هذه القصيدة ونجاحها فى هذه الوظيفة ؛ أى أن القصيدة ليست عملاً جمالياً خيالياً صرفاً، منعزلاً عن

حياة الدنيا، وإنما هى على العكس من ذلك، جزء لا يتجزأ من نسيج الحياة العربية-الإسلامية .

وقبل أن ننتهى من المناقشة علينا أن نستنبط من ظروف القصيدة قيمتها بوصفها عملاً فنياً . ويبدو لى أن قيمة القصيدة الفنية ترجع فى أول الأمر إلى دورها فى التبادل بين الشاعر والممدوح . وذلك بأن الشاعر يقدم للممدوح قصيدة ستخذ عن طريق جمالها الرائع ذكر الممدوح . ( فالمسلم به هو أن القصيدة لا ترتفع إلى مستوى كاف من الجمال ما لم يحافظ عليها فتتخذ مكانها فى ديوان العرب وتتخذ ذكر الممدوح ) . فما يقدمه الأخطل لبني أمية هو الذكر الأبدى مقابل دية قتلى يوم البشر . ومعنى ذلك أن تلبية بنى أمية لطلب الأخطل تكون إتمام عقد الصفقة ، وفى الوقت نفسه إثبات حقيقة المدح ، بل تحقيق المديح .

## المراجع العربية

- أبو الفرج الأصبهاني ، كتاب الأغاني ، تحقيق إبراهيم الإبياري ، دار الشعب ، القاهرة ، ١٩٦٩ .
- أبو تمام ، نقائض جرير والأخطل ، تعليق أنطون صالحاني اليسوعي ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٧٠ .
- الأخطل ، شعر الأخطل ج ١ ، تحقيق فخر الدين قباوة ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٧٩ .
- الأخطل ، شرح ديوان الأخطل التغلي ، تحقيق إيليا سليم حاوي ، دار الثقافة ، بيروت (د.ت) .
- الأخطل شعر الأخطل ، رواية السكري . ط ٢ ، تحقيق أنطوان صالحاني . المطبعة الكاثوليكية . بيروت ، ١٩٢٢ .
- حسن البنا عز الدين : قصيدة الطعائن في الشعر الجاهلي ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، القاهرة ١٩٩٢ .
- الضبي ، ديوان المفضليات ج ١ ، بشرح الأنباري ، تحقيق لایل ، مطبعة الآباء اليسوعيين ، بيروت ، ١٩٢٠ .
- ضيف شوقي . التطور والتجديد في الشعر الأموي . دار المعارف ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٥٩ .
- كعب بن زهير ، شرح دوان كعب بن زهير للسكري ، دار القومية ، القاهرة ، ١٩٦٥ .
- استيتكفيتش ، سوزان . « القصيدة العربية وطقوس العبور » ، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، ١/٦٠ ( ١٩٨٥ : ص ٥٥ - ٨٥ ) .
- استيتكفيتش ، سوزان (ترجمة سعود بن دخيل الرحيلي ) .
- « القراءة النبوية في الشعر الجاهلي : نقد وتوجيهات جديدة » علامات في النقد ١٨ ع ٥ (١٩٩٥) : ص ٩٥ - ١٥١ .
- النابغة الذبياني ، ديوان النابغة ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٠ .
- وهب رومية ، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد . وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٨١ .

### المراجع الأجنبية

- Connerton, Paul. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989 .
- Crotty, Kevin . *The Poetics of Supplication : Homer S, Iliad and Odyssey* Ithaca, New York: Cornell University Press, 1994 .
- Garrison, James D. *Dryden and the Tradition of Panegyric*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975 .
- Gaster, Theodor H. *Thespis ; Ritual, Myth, and Drama in the Ancient Near East* . New York : Norton Co., 1977 .
- Van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. Trans . Vizedom Caffee. Chicago: University of Chicago Press, 1960 .
- Hubert, Henri, and Marcel Mauss. *Sacrifice : Its Nature and Function*. Trans. Halls. Chicago; University of Chicago Press, 1981.
- Mauss, Marcel. *The Gift ; The Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. Trans. Cunnison . New York; Norton, 1970.
- Stetkevych, Suzanne Pinckney .*The Mute Immortals Speak: Pre - Islamic Poetry and the Poetics of Ritual* . Ithaca, New York: Cornell University Press 1993.
- Pre - Islamic Panegyric and the Poetics of Redemption : Mufaddaliyyah* 119 of Alqamah and Banat Su ad of Kab ibn Zuhayr. In S. Stetkevych , ed . *Reorientations / Arabic and Persian Poetry*. Bloomington and Indianapolis, Indiana: 1994 . pp. 1- 56.
- Abbasid Panegyric and the Poetics of Political Allegiance : Two Poems of al -Mutanabbi on Kafur*. In Stefan Sperl and Christopher Shackle, eds. *Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa* . Leiden: E.J. Brill, 1996. Vol. I, pp. 35-53; Vol. II, PP. 92- 105 .
- The Qasida and the Poetics of Ceremony : Three Panegyrics to the Cordoban Caliphate*. In Ross Brann, ed . *Languages of Power in Islamic Spain*. Occasional Papers of the Department of Near Eastern Studies and Program of Jewish Studies, Cornell University, Maryland: CDL Press, 1997. pp. 1-48.
- Umayyad Panegyric and the Poetics of Islamic Hegemony: al - Akhtals Khaffa al - Qatinu (Those that dwell you have left in haste )* . *Journal of Arabic Literature* 28, no . 2 (1997): 89 - 122 .