ISSN: 1812-0512 (Print) 2790-346X (online)

Wasit Journal for Human Sciences

Available online at: https://wjfh.uowasit.edu.iq

OPEN ACCESS

Original article

The Duality of Youth and Old Age in Al- Buttery, s Poetry: An Obijective and Artistic Study

Nawras Hashim Jabr Al-Quraishi
Wasit Universit, College of Arts

ABSTRACT

This study examines the manifestations of carnivality and the mechanisms of political parody in the satirical poetry of Di'bil al-Khuzai, viewing them as interconnected critical modes that reshape the relationship between poetic discourse and political authority. It argues that Di'bil's political satire transcends personal invective, developing an aesthetic strategy that undermines the symbolic legitimacy of Abbasid authority through the process of "decrowning." The study demonstrates how this strategy inverts established socio-political hierarchies and constructs a mocking double that deconstructs official authority. It also shows that parody functions by imitating authoritarian discourse in ways that strip it of its aura of sanctity and power. Through stylistic devices such as irony, distortion, and hyperbole, the poet creates an aesthetic shock that reshapes the audience's perception of authority. The study concludes that the convergence of carnivality and parody produces a dense discourse of resistance, in which aesthetic form and critical function jointly dismantle institutional authority from within its own linguistic and structural framework.

***Correspondence author*:**
Nawrash149@uowasit.edu.iq

Received: 07May 2026
Accepted: 08 **June** 2026
Published: 01 **August** 2026

***DOI*:**
https://doi.org/10.31185/wjfh.Vol22.Iss3/Pt1.1954

1812-0512 /© 2026 The Author(s). Published by Wasit Journal for Humanities Sciences, Wasit University. This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

***Cite*:**
Al-Quraishi, N. H. J. (2026). The Duality of Youth and Old Age in Al- Buhturi,s Poetry: An Obijective and Artistic Study . Wasit Journal for Human Sciences, 22(3/Pt1).
https://doi.org/10.31185/wjfh.Vol22.Iss3/Pt1.1954

Keywords: Carnivality, Political Parody, Di'bil al-Khuzai, Discourse Demolition

الكَرْنَفَالِيَّةُ وَالبَارُودِيَا السِّيَاسِيَّةُ فِي هِجَائِيَّاتِ دِعْبِلِ الخُزَاعِيِّ

م.د. نورس هاشم جبر القريشي
جامعة واسط، كلية الآداب

المُستخلص

تتناول هذه الدراسة تمثلات الكرنفالية وآليات الباروديا السياسية في هجائيات دعبل الخزاعي بوصفهما مسارين متداخلين يعيدان تشكيل العلاقة بين الخطاب الشعري والسلطة. وتنطلق الدراسة من فرضية منهجية مفادها أن الهجاء السياسي عند دعبل يتجاوز وظيفة القدح الشخصي المألوف إلى بناء استراتيجية نقدية جمالية متكاملة تفكك رمزية السلطة العباسية عبر إزالة التتويج، وتعيد ترتيب النسق القيمي السائد من خلال قلب التراتبية القائمة وإنتاج قرين ساخر يضاعف الصوت ويزعزع المرجعيات الرسمية. كما تكشف الدراسة عن اشتغال المحاكاة الساخرة (الباروديا) في محاكاة خطاب السلطة وإعادة إنتاجه بصورة تُفرغه من هيبته وقداسته المصطنعة، مستندة إلى تقنيات أسلوبية دقيقة مثل المفارقة، التحويل، التضخيم، والتقزيم، بما يفضي إلى إحداث صدمة جمالية وإدراكية تعيد تشكيل وعي المتلقي. وتخلص الدراسة إلى أن تضافر البعدين الكرنفالي والبارودي ينتج خطاباً مقاوماً عالي الكثافة، تتكامل فيه الأدوات الجمالية مع الوظيفة النقدية لتفكيك النسق السلطوي من داخل بنيته اللغوية الفنية.

الكلمات المفتاحية: الكرنفالية، الباروديا السياسية، دعبل الخزاعي، تفكيك الخطاب

المقدمة:

يُعد شعر الهجاء في التراث العربي مجالاً خصباً لتجلّي آليات الصراع الرمزي بين الشاعر والسلطة؛ إذ لا يقتصر في كونه تعبيراً عن موقف ذاتي فحسب، بل يتجاوز ذلك ليغدو خطاباً نقدياً يتفاعل مع البنى التحتية السياسية والثقافية السائدة. وفي هذا السياق، يبرز شعر دعبل الخزاعي بوصفه صوتاً معارضاً اتخذ من الشعر أداة لمساءلة السلطة العباسية وتقويض هيبتها، مستثمراً في ذلك طاقات أسلوبية وجمالية تتصل بما يُعرف في النقد الحديث بمفهومي الكرنفالية والباروديا السياسية. وتنبثق أهمية هذا البحث من سعيه إلى مقاربة هجائيات دعبل الخزاعي في ضوء هذين المفهومين، للكشف عن الكيفية التي تتحول بها اللغة الشعرية إلى فضاء لإعادة تفكيك آليات السلطة، عبر تمثلات كرنفالية تُسقط الجدية الرسمية، وآليات بارودية تُعيد إنتاج الخطاب السياسي بصورة ساخرة تقوض بنيته من الداخل. كما يهدف البحث إلى بيان الدور الذي تؤديه هذه التقنيات في إعادة تشكيل وعي المتلقي، ونقله من موقع التلقي المنفعل إلى أفق الإدراك النقدي.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة أن تنتظم في تمهيدٍ ومبحثين رئيسين وخاتمة، واعتمدت الدراسة خطة بحثيةً انتظمت على النحو الآتي:

التمهيد: وجاء بعنوان (المرجعيات التاريخية والمفاهيمية للدراسة)، وقُسم على محورين؛ تناول المحور الأول سيرة الشاعر دعبل الخزاعي وسياقه التاريخي والسياسي، في حين أصل المحور الثاني للمفهوم الإجرائي للنقد الكرنفالي والباروديا وارتباطهما بالفضاء الشعري العباسي.

المبحث الأول: وحمل عنوان (تمثلات الكرنفالية في تقويض السلطة)، وينطوي تحت سياقه ثلاثة مطالب:

المطلب الأول: تشكل الصوت المعارض في ظل السلطة.

المطلب الثاني: إزالة التتويج وتفكيك رمزية الخليفة.

المطلب الثالث: القرين الساخر وقلب التراتبية القيمية، وآليات الباروديا السياسية.

المبحث الثاني: وجاء بعنوان (آليات الباروديا السياسية ووظائفها في هجائيات دعبل الخزاعي)، وتوزعت مادته على مطلبين:

المطلب الأول: التقنيات الباروديا في الفضاء الهجائي.

المطلب الثاني: أثر الباروديا في تقويض الوعي بالسلطة، ثم خُتم البحث بخاتمة تضمنت أبرز النتائج التي توصل إليها، دون إغفال خصوصية التراثية.

التمهيد: المرجعيات التاريخية والمفاهيمية للدراسة

أولاً: دعبل الخزاعي (السيرة والسياق التاريخي والسياسي)

هو دعبل بن علي بن رزين بن سليمان بن تميم بن نهشل بن خداش بن خالد بن عبد بن دعبل بن أنس، ويكنى أبا عليٍّ (الأصفهاني،1923، ص. 59). خُزاعي بالولاء، وجده "مولى عبد الله بن خلف الخزاعي" والد طلحة الطلحات. وقيل بأنه خزاعي بالنسب على قول إنَّه من ولد

"بديل بن ورقاء الصحابي" (الأمين، 1403، ص. 402). وأكدت المصادر التاريخية المختلفة أن خزاعة تفتخر بانتماء دعبل لها، فيروي محمد بن خلف قال: حدثنا الحسين بن علي قال: قلت لأبن الكلبي: "إن دعبلاً قطعي، فلو أخبرت الناس بأنه ليس من خزاعة، فقال لي: يا فاعل، مثل دعبل تنفيه خزاعة؟! والله لو كان من غيرها لرغبت فيه حتى تدعيه" إن دعبلاً هو فخر خزاعة كلها وفصاحتها (الأصفهاني ،1923، ص. 88). أما عن سبب كنيته بدعبل، والذي لم يكن يُعرف بغيره، هو الرواية المنسوبة إلى إسماعيل بن علي الخزاعي عن الجارية التي لقبته بذلك وليست بشيءٍ آخر (الأمين، 1403، ص. 401).

وُلِد في الكوفة سنة (148هـ) الموافق (765م) (ابن خلكان، 1969، ص. 270)، ونشا فيها وقيل إنَّه عاصر تسعة من الخلفاء العباسيين وهم كل من: المنصور، والمهدي، والهادي، والرشيد، والأمين، والمأمون، والمعتصم، والواثق، والمتوكل، والذي انتهت خلافته في سنة (247هـ)، وينحدر دعبل من أسرة (آل رزين) وهي من بيوتات العرب المعروفة والمتميزة بالعلم والأدب والفضل، وكان لها الأثر الكبير في تقويم شخصيته؛ وقد عُرف أكثر أفراد أسرته بنظم وقول الشعر (القيرواني،1907، ص.307). فكان أبوه ينظم الشعر وينشده ويحدث الناس وفي المجالس عن أخباره (ابن النديم، 2009م، ص. 183). وكان ابن عمه أبا محيا يقول الشعر أيضاً، وروي عن الحسن بن علي الخفاف قال: حدثني محمد بن الأقصم قال حَدثني أبي قال: أخبرني دعبل بن علي قال: قال لي أبي علي بن رزين: ما قلت شيئاً من الشعر قط إلا وهذه الأبيات. (الأصفهاني، 1923، ص. 307)

خَليليَّ ماذَا أرتَجي من غَذِ امرئٍ طَوى الكَشحَ عنِّي اليَومَ وهو مَكينُ

وإنَّ امرأً قد ضَنَّ مِنهُ بـــــمَنطقٍ يَسدُ بـــــــهِ فَقرَ أمرئٍ لَضَنيــنُ

نشأ شاعرنا على حب الأدب وتذوق الشعر والفن، وشبَّ على مجالسة العلماء والأدباء وفي وفود ومختلف المجالس في الكوفة، الحافلة بالأفكار والخصومات والمنزلقات والمنازعات والتيارات الحزبية، وتعد مرجعاً للشيعة ومركزاً للدعاة، فكان يتصل

بالشاعر "مسلم بن الوليد الأنصاري"، صريع الغواني (ت 209هـ)، فكان له الأثر الكبير في صقل موهبته والروح الشعرية فشجعه على قول الشعر وقال له بعض أبياته والتي أشتهر بها وسمعها الرشيد فقربه إليه: (أذهب الآن وأظهر شعرك كيفما شئت ولمن شئت) (الاصفهاني، 1923، ص. 157). وكان دعبل من العلماء ومن حملة الأدب والتاريخ والمتكلمين، والعارفين بأيام العرب والواقفين على اللغة والفصحاء، له ديوان شعر يزيدُ عن ألفِ بيتٍ، وهناك عدة عوامل ساعدت لوصول ديوانه الينا وأهمها (الدجيلي، 1972، ص. 9)، كان يكتب شعره بنفسه، وشيعة آل البيت والناقمون على سلطة العباسيين، كما نقله عنه الشيعة اليمنية والمتعصبين النزارية، ووَلَدُهُ "الحسين بن علي بن دعبل الدعبلي".

أختلف المؤرخون في تاريخ وفاته وسببها، فقيل سنة (246 هـ) (ابن عساكر،1415، ص. 277)، وهنالك أكثر من رواية عن وفاته؛ فقيل: إنه هجا مالك بن طوق التغلبي، وطلبة مالك، وهرب الشاعر إلى البصرة، وروى أصحابُ السير والمعاجم أن "تهالك دعبل في ولائِهِ لأهل البيت وعترتهم الطاهرة وتجاهر الشاعر بولايتهم والوقيعة والسخرية في مناوِئِيهم، لذلك لم يُقلهُ مأمنُ ولم يظله سقف ولم تزل تتجاذبه أجوازُ الفلا هناك وهنا وكانت تطارده شرطة خلفاء السلطة العباسية كل الوقت إلى أن أستُشْهِد ظلماً وعدواناً وهو شيخ كبير السن" (الصدر، 1373 ، ص.194)، ويتضح من خلال ما سبق أن الشاعر دعبل الخزاعي نتيجة لطيب مولده، وعَراقةِ أصلهِ والبيئة التي نشأ وترعرع فيها جعلت منه نموذجاً يحتذى به ويشار إليه بالبراعة في الأدب والشجاعة والثبات على مبدأه وموقفه ورفضه للواقع الذي يعيش فيه والسلطة العباسية الظالمة، فوظف كل إمكاناته الأدبية ممتزجة بروح العصر بأسلوبٍ أدبيّ قريبةٍ من المتلقي رفيع المستوى بعيد عن الزخرف اللفظي والصنعة فَبقيَ الشاعرُ خالداً إلى يومنا هذا، فكان شاعراً أديباً وباحثاً ومؤرخاً عاش من أهدافه السامية وكرس كل حياته للدفاع عن (آلِ الرسولِ) في كل المحافل حتى وإنْ كانَ الثمنُ دَفع حياتِهِ فهو يعلنها جهراً برخصها من أجل بلوغه غايته السامية.

ثانياً: المرجعية المفاهيمية (الكرنفالية والباروديا في الفضاء النقدي)

لكي تستقيم المقاربة المنهجية المعتمدة في فصول هذا البحث ومباحثه، لابد من تأسيس أفق نظري يحدد المصطلحات الموجهة للقراءة الشعرية، وفي مقدمتها مفهوم الكرنفالية الذي صاغة الفيلسوف والناقد الروسي ميخائيل باختين؛ إذ تُحيل الكرنفالية في أصلها المعرفي إلى ثقافة الضحك الشعبي التي كانت تتشكل خارج الأطر الرسمية الصارمة. حيث يُلغى التراتيب الطبقي، وتُقلب الأدوار، ويتحول "المقدس والمهيب" إلى موضوع للسخرية والمحاكاة التهكمية عبر لغة تقويضية لا تعترف بالثبات (باختين،1984م، ص.21). ويشير تودوروف في قراءته للحوارية الباختينية إلى أن الكرنفال ليس مجرد طقس عابر، بل هو رؤية للعالم تكسر أحادية الخطاب المهيمن وتمنح الأصوات الهامشية فرصة التعبير عن ذاتها ومنهجها (تودوروف، 1996م، ص. 84). وتلتقي "الباروديا" أو المحاكاة الساخرة بالكرنفالية في كونها آلية أسلوبية ونحتاً نصياً يعتمد على إعادة إنتاج الخطاب الرسمي (سواء أكان سياسياً، أم دينياً، أم أدبياً) وتفريغه من وقاره وجديته المدّعاة، من خلال إدخال "صوت ثانٍ" تهكمي يفكك البنية النصية الأصلية ويسلبها سلطتها المعنوية(Hutcheon,1985,p32) فالباروديا بهذا المعنى لا تقف عند حدود المحاكاة السطحية، بل تصبح استراتيجية نصية واعية لتعرية الأنساق الفكرية والسياسية المفروضة (فضل، 1992م، ص. 115). إن نقل هذين المفهومين إلى مدونة دعبل الخزاعي الشعرية ليس إسقاطاً مصطلحياً، بل ضرورة تفرضها طبيعة النسق التهكمي في هجائه؛ فشعر دعبل يمثل فضاءً كرنفالياً بامتياز، تداخلت فيه السخرية السياسية بالباروديا النصية عبر قلب تراتبية السلطة

العباسية، وجعل الخليفة موضعاً للتهكم الشعبي المباح (باختين، 1986م، ص. 142). وبذلك تتحول القصيدة عنده من مجرد أداة للشتم الشخصي إلى خطاب تقويضي، اعٍ يعيد تشكيل وعي المتلقي وينقله إلى أفق الرفض والنقد.

المبحث الأول: تمثلات الكرنفالية في تقويض السلطة في هجائيات دعبل الخزاعي

يُعد مفهوم الكرنفالية من المفاهيم النقدية الحديثة التي أَسهمت في إعادة تفكيك آليات اشتغال الخطاب الأدبي، بوصفه حيزاً تتداخل فيه الأصوات وتتقوّض عبره البنى المهيمنة إذ يقوم على مبدأ قلب الهرميات وإزاحة المركز وتقدم الأطراف، وتقويض أَنساقِ الهيبة عبر السخرية والتهكم (باختين، 1914، ص.124). وإذا ما استُحضر هذا الإطار النظري في قراءة الشعر العباسي، فإن هجائيات دعبل الخزاعي تبرز بوصفها ممارسة خطابية ذات طابع كرنفالي، تتأسس على تعرية بنية الحكم وفضح تناقضاتها، ومن خلال توظيف المفارقة اللاذعة واللغة الانتهاكية التي تستهدف الرموز العليا وتعيد إنتاجها في صورة ساخرة. وعلى هذا النحو، لا يغدو الهجاء مجرد تعبير إنفعالي، بل يتحول إلى أداةٍ جمالية ذات بعد تقويضي، تُسهم في زعزعة البنية الحاكمة، وتعيد توزيع الفاعلية داخل الحقل الرمزي بما يمنح الصوت المعارض شرعية تداولية داخل النص، وهو ما يتقاطع مع ما أشار إليه الدارسون في تحليلهم لوظيفة الهجاء في الشعر العباسي بوصفه أداةَ نقد اجتماعي وسياسي (ضيف، 2006، ص. 233). إن من ينظر إلى ديوان الشاعر الخزاعي يجد في قصيدتهُ قضية تكمن في محورين، أحدهما يمثل حبّه لآل البيت، والأخر بغضه وعداوته لخصومه، فكان أغلب شعره في هذين الجانبين (ضيف، 2006، ص. 501). فكان الشاعر يعيش صراع نفسي بين الماضي والواقع المرير، بين ما كان عليه من يحبهم وبين واقع يحكمه بنو العباس، والذين صادروا ثورات آل البيت، والتي كان لها الدور الكبير في تقويض حكم الأمويين، وانحرافهم عن مسار تلك الثورات، بعد أن كانوا راكبين أمواجها رافعين شعار آل البيت، فبعد أن تم القضاء على الحكم الأموي، حتى استأثروا وحدهم بالسلطة دون بني عمومهم من أبناء أبي طالب وأزاحوهم من وجههم، حتى إن الأعداء نفسهم لم يجدوا بداً من السير معهم (شاكر، 1421، ص. 5). ففي نظر دعبل هم غاصبي حكم آل البيت؛ ومن هنا كان (الخلفاء العباسيون) في مرمى سهامه وهجائه، كما في قوله:(الدجيلي ،197، ص. 196-197)

يا أَمَّةَ السُّوءِ ما جازَيتِ أَحمَدَ عَن ... حُسنِ البَلاءِ عَلى التَنزيلِ والسُّورِ
خَـلَفتُموهُ عَلى الأَبناءِ حينَ مَضى ... خِـــلافَةَ الذِئبِ في أَبقارِ ذي بَقَرِ
وَلَـــــيسَ حَيّ مِنَ الأَحياءِ نَعلَمُهُ ... مِن ذي يَمَانٍ وَمِن بَكرٍ وَمِن مُضرِ
إلا وَهُم شُرَكاءً فـــــــي دِمائِهِمُ ... كَمـــــا تَشارَكَ أَيسارُ عَلى جَزَرِ
قَتـــــلاً وأَسراً وَتَـــحريقاً وَمَنبهَثَةً ... فِعلُ الغُزاةِ بأَرضِ الـــــرومِ وَالخَزَرِ
أرى أمية مَـــعذورين إن قتلوا ... ولا أَرى لـــبني العَباس من عذرِ

يتحرك الفضاء الدلالي والبنيوي لهذه الهجائيات في إطار ما يُعرف بنقد الأنساق المضمرة، متوسلاً بآليات "العكس المفارق" لخلخلة الأطروحات الأيديولوجية السائدة. يفتتح الشاعر ملفّه الهجائي بالاستهلال التناقضي (يا أمة السوء)، وهو ما يُمثل انزياحاً أسلوبياً حاداً عن المتخيل الجمعي المستقر حول ماهية (الأمة المرحومة/ أمة الخير)، حيث يضع الشاعر المجموع الثقافي في صدمة التلقي عبر استدعاء المرجعية النصية الكبرى (التنزيل والسور)، ليتخذ من النص المقدس معياراً يقيس به حجم التشظي والانحراف في الممارسة السلطوية. وتتشكل بؤرة الارتكاز المركزية في النص عبر "المحاكاة الساخرة" (الباروديا) في تجليها

الصوري بالبيت الثاني: (خلافة الذئب في أبقار ذي بقر)؛ إذ يعمد الشاعر هنا إلى نزع القداسة الميتافيزيقية والرمزية الروحية عن مفهوم "الخلافة" بوصفها نيابة دينية، ليقذف بها في سياق غريزي مادي قائم على ثنائية (الافتراس/ الضحية). هذا التشكيل الأسلوبي يحقق مفهوم "إزالة التتويج وإسقاط الجلال" عبر فك الارتباط بين السلطة والشرعية الأخلاقية، مبرزاً خللاً نسقياً يُعيد تعريف الخليفة بوصفه قوة بطش غريزية لا راعياً للأمة. وتكتسب البنية الجمالية للنص عمقاً إضافياً عبر التناص الاجتماعي والقاموسي في البيتين الثالث والرابع؛ حيث يستعير الشاعر معجم الميسر القبلي الجاهلي (الأيسار على جَزر) مقترناً بالتوزيع العرقي (ذي يمان، بكر، مضر)، ليُعيد صياغة مشهد الحكم العباسي كآلية مشاعة لاقتسام المغانم وسفك دماء الرعية. هذا الارتقاء بالصورة البيانية يتجاوز رصد صراع سياسي عابر، لينتقل بالمركز الحاكم – عبر المفارقة الأسلوبية – من موقع "حامي الثغور وبيض البيضة" إلى فضاء التماثل الكلي مع (فعل الغزاة بأرض الروم والخزر)، وهو انسلاخ نسقي يُحيل السلطة الوطنية إلى قوة استعمار خارجي مستبيح. وتصل المقاربة النقدية إلى ذروة جدارتها التفكيكية في البيت الأخير: (أرى أمية معذورين إن قتلوا... ولا أرى لبني العباس من عذر)، والذي يُمثل البنية العميقة للازدواجية الصوتية في النص. لقد ارتكز الخطاب الرسمي العباسي تاريخياً على شرعية " المظلومية والثأر لآل البيت" لتبرير وصوله السدّة الحاكمة، وهنا يقود دعبل الخزاعي " القلب النسقي الساخر" إلى مداه الأقصى؛ حيث يمنح الصك الأخلاقي للخصم التاريخي المغصوب (بني أمية)، ليسلب في المقابل أي مسوغ أو مشروعية (تاريخية أو دينية) عن السلطة القائمة (بني العباس) (ضيف، 2006، ص. 13). إن هذه التقابلية المعجمية بين (معذورين/ لا أرى من عذر) تُعري خطاب السلطة وتفرغه من أيديولوجيته الروحانية، محولة المنقذ المفترض إلى مستبدٍ يفوق سلفه وحشية، وهو ما يرفع عن السلطة آخر غطاء لشرعيتها الرمزية، ويحقق الوظيفة العليا للنص الهجائي المعارض بوصفه أداة لتعرية الأنساق ونقد السلطة أمام وعي المتلقي. لهذا (تخصص في هجاء ملوك بني العباس) (الشكعة، 1986، ص. 327). وفي سياق متصل، لا تنفصل الاستراتيجية النصية لدعبل الخزاعي عن تشكيل مصفوفة قيمية بديلة تتخذ من الذاكرة العقائدية فضاءً حوارياً لمجابهة الخطاب الرسمي. ويأتي اختيارنا للشواهد الآتية مسوغاً برصدها لآليتين مركزيتين في النقد الكرنفالي: الأولى هي التشظي الذاتي والانتماء للمقصى الرمزي كأداة لخلخلة المركز الحاكم، والثانية هي التعرية اللغوية المباشرة التي تسلب السلطة رداءها الديني وتحيلها إلى حالة من العبث الإجرائي؛ حيث يطرح الشاعر تساؤله الاستنكاري الاستقصائي قائلاً (الدجيلي،1972، ص.196).

لَولا تَشاغُلُ نَفسي بِالأُلى سَلَفوا مِن أَهلِ بَيتِ رَسولِ اللهِ لَم أَقُرِ

وَفــي مَواليكَ لِلمَحزونِ مَشغَلَةٌ مِن أَن تَبيتَ لِمَفقودٍ عَلـى أَثَرِ

يشتغل النص هنا على بنية الازدواجية الصوتية المفارقة عبر تقنية التشاغل والتعويض الرمزي؛ فالشاعر يؤسس لانزياح قيمي يُخرج فيه نفسه من فضاء التلقي المذعن لقرارات السلطة العباسية، عابراً بها نحو المركز الروحي المتمثل في (أهل بيت رسول الله). إن نقطة الإرتكاز المنهجية في هذا المقطع تتجلى في تفكيك علاقة الولاء الرسمي (السياسي القائم) وإحلال ولاء عقائدي بديل (مواليك)؛ حيث تتحول المشغلة الروحية والمظلومية التاريخية لآل البيت إلى أداة لإنتاج طاقة حركية رافضة تأبى الاستقرار أو الخضوع الرمزي للمركز الحاكم (لم أقر). هذا الإجراء الأسلوبي يقع في صلب المقاربة الكرنفالية التي تعمد إلى كسر أحادية الخطاب المهيمن، من خلال جعل الهامش المضطهد هو المرجعية العليا والمعيار الحقيقي والميزان الذي تُقاس به شرعية الوجود

السياسي للدولة، مفرغاً بذلك خطابات السلطة من قدرتها على الجذب أو الاحتواء الرمزي. وتنتقل أدوات التعرية الأسلوبية من التلميح العقائدي إلى الصدمة المعجمية المباشرة التي تهز وقار البنية الحاكمة، تماشياً مع الطرح الباختيني حول إسقاط الهيبة الرسمية عبر المعجم المكشوف؛ إذ يقول في موضع آخر (الدجيلي، 1972، ص. 289).

وَعاثَت بَنو العَبّاسِ في الدينَ عيثَةً تـــَـــحَكَّمَ فيهِ ظالِمٌ وَظَنَيـــنُ

يكشف هذا البيت عن عملية تفكيك نقدية بالغة الكثافة لأيديولوجيا الدولة؛ فالشاعر يستهدف الجدار الاستنادي الأول الذي بنى عليه بنو العباس نهجهم السياسي وهو حراسة الدين وإقامة العدل. وتتحقق القيمة الجمالية والنقدية هنا عبر المفارقة المعجمية الحادة الناتجة عن إسناد الفعل(عاثت) إلى صيغة الجمع الحاكمة (بنو العباس) مقترنة بمتعلقها (في الدين). إن فعل العبث المادي والفساد الهيكلي يُسقط صراحة صفة الأمانة والنيابة ليعوضها بصيغة التعدي والاستباحة. ويتعمق هذا النسق التفكيكي في الشطر الثاني عبر ثنائية (ظالم وظنين)؛ حيث يدمج الشاعر بين الجور العملي الحركي (ظالم) والشك والريبة في الأهلية الفكرية والدينية (ظنين). هذه الباروديا السياسية لا تقف عند حدود القدح الهجائي العابر، بل تُنجر ما يُعرف بالانسلاخ المفهومي؛ إذ يتحول "الخليفة/ الإمام" المفترض فيه صون الشريعة واليقين، إلى مكمن للظلم والظن والارتياب، مما يرفع عن السلطة آخر قناع لشرعيتها الأخلاقية والدينية، ويحقق الفاعلية التقويضية العليا للخطاب الهجائي المعارض، يجعل الرموز الرسمية مجرد تمثلات عارية خارجة عن السياق الشرعي للأمة.

تُظهر الكرنفالية في هجائيات دعبل الخزاعي قدرة الشعر على قلب أنساق الهيبة الرسمية، عبر السخرية والتعرية وكشف تناقضات السلطة. وقد تحول الهجاء عنده من مجرد قدح شخصي إلى أداة احتجاج ثقافي تُعيد ترتيب القيم من منظور شعبي ناقد. ومن ثم غدا شعر دعبل نموذج مبكر لفاعلية الخطاب الأدبي في مقاومة الاستبداد وتفكك رموزه.

1- تَشَكُلُ الصوت المعارض في ظل السلطة.

تجلى تشكل الصوت المعارض في شعر "دعبل الخزاعي" بوصفه استجابة واعية لواقعٍ سياسيٍّ اتسم بتشدد السلطة واضطراب البنية الاجتماعية. فقد اتخذ الشاعر من القول الهجائي والسخرية اللاذعة وسيلة للتعبير عن موقف رافض ومقاوم لهيمنة الحكام. من ثم أَصبح شعره وثيقة أدبية تجسد حضور الكلمة المعارضة في مواجهة القمع السياسي، والهوية السياسية لدى دعبل الخزاعي التي تشكلت بموجب نظرته للسلطة العباسية، واتخاذه موضع معارض منها والذي يمثل أحد طرفي المعادلة "الذات والأخر" واتضحت من خلال قصائده التي مثلت الوجه الأخر المغاير للسلطة حينها، فإذا كان دعبل قد مثل وجهة النظر المغايرة فإنَّ ذلك يعني أَنَّ السياسةَ قد لعبت دورها في تلكَ الميول (ادونيس، 2009، ص. 24). فالهوية أَصبحتْ بمفهومها العام تعبير عن التفاعل الاجتماعي مع المحيط وكذلك علاقة الشاعر بالظواهر والمتغيرات الاجتماعية والسياسية والتفاعل معها، ولا يوجد تعريف شامل " للهوية السياسية " على اعتبار أَنها من الظواهر غيرِ الثابتة والمتغيرة (البستاني، 1993، ص. 27). ومن الملاحظ أَنّ الشعر السياسي طغى على الكثير من أَشعارهِ والذي انبرى عنها وبدافع ديني إلى اتخاذه جانبَ الآخرِ المعارض للسلطة وسياستها في الحكم إبانَ العصر العباسي، متمثلةً بخلفاء بني العباس، وإعلان الشاعر صراحته وتأييده لأهل البيت "عليهم السلام"، مُدافعاً عن حقوقهم في الخلافة وأَحقيتهم وإدارة شؤون بلاد المسلمين، فتجسدت هذه المواقف المدافعة في معظم أغراضه الشعرية التي كتب فيها باستثناء غرض: (الغزل)، أما الهجاء، والمديح، وحتى الرثاء أَخذت طابعاً سِياسياً كما لاحظت

ومن خلال دراستي لديوانه، ومِنْ منطلق آخر فَإِنَّ (من يعرف مكانة أُويس كان يفتخر به فهذا شاعر أهل البيت دعبل الخزاعي يرثي أويس القرني في قصيدته التي يفتخر بها على نزار وينتقض على الكميت بن زياد قصيدته التي يقول فيها) (الدوغاني ، 2025، ص. 365).

ألا حييت فينا يا رديناء فقال دعبل الخزاعي:

أُويس ذو الشفاعة كان منا فيوم البعث نحن الشافعونا

(الراوندي، 1989، ص. 200)

فَالشاعرُ دِعبل الخزاعي الذي أَخذت مِنهُ السياسةُ مَأخذاً عَظيماً حَتى أَوْدَتْ بحياتهِ نَراه لا يخشى ولا يأْبى أحداً في الحق ومن ذلك نماذج لشعره وتمرده السياسي ليس على السلطة فقط في وقته وإنما على كل الذين استلوا الحق من أهله في عهد الخلفاء بعد النبي الأكرم محمد (صلى الله عليه وأله وسلم) فيقول: (الدجيلي، 1972، ص. 250).

يا خالَ وَجـنَتها المُخَلَّدَ في لَظى مَا خِلتُ قَبلكِ فِي الجَحيمِ يُخلَّدُ

إلا الَّذي جَحَدَ الوَصِيَّ وَمَن حَكى فـــــي فَضلِهِ يَومَ الغَديرِ مُحَمَّدُ

وَغَدا سَليلُ " أَبِي قُحافَةَ " سَيِّداً لَـــــهُمُ وَلَم يَكُ قَبلَ ذلِكَ سَيِّدا

يَا لَلـــــــرِّجَالِ لأمةٍ مَـلعونَةٍ سادَت عَلى الساداتِ فيها الأَعبُدُ

يكشف الفحص البنيوي والدلالي لهذا النص عن بلوغ استراتيجية العكس المفارق مداها الأقصى؛ حيث يتحول النص من مجرد هجاء سياسي عابر إلى ممارسة نقدية تفكيكية تعيد هندسة المتخيل التاريخي عبر صدمة أسلوبية مكثفة. يشتغل البيت الأول والثاني على "بنية المفارقة الأخروية"؛ حيث يعمد الشاعر إلى زحزحة المفهوم الجمالي الغزلي التقليدي (يا خال وجنتها) ونقله صدمةً إلى فضاء غيبي عقابي(المخلد في لظى). هذا الانزياح الأسلوبي الصادم يعمل كممهد بلاغي لبؤرة الارتكاز العقائدية في البيت الثاني المتمثلة في ثنائية (الوصي/جحد) والارتكاز على التناص التاريخي مع حادثة (يوم الغدير). إن التوظيف المنهجي للنص الديني الغديري لا يهدف للتوثيق التاريخي، بل يتخذه النص معياراً قيمياً ثابتاً يدمغ به الفضاء السياسي السائد بصفه الجحود، مما يترتب عليه نزع الأهلية الأخلاقية والروحية عن الأطراف التاريخية المؤسسة للنسق لدى السلطة العباسية. وتتكامل القيمة الجمالية والنقدية في البيتين الثالث والرابع عبر تفعيل آلية إسقاط القداسة والقلب الكرنفالي للمراتب؛ فالشاعر يمارس تعرية اسمية لافتة للرمز التاريخي عبر تجريده من ألقابه الرسمية الموقرة وإعادته إلى نسبة المجرد (سليل أبي قحافة)، مستتبعاً ذلك بمفارقة تراتبية حادة (غدا سيداً... ولم يك قبل ذلك سيدا). هذا التشكيل الأسلوبي يلتقي مباشرة مع نظرية ميخائيل باختين حول الكرنفال بوصفه فضاء لقلب الأدوار وإلغاء الهياكل الرسمية؛ حيث يعاد تعريف مراكز القوة التاريخية بوصفها نتاجاً لطفرة سياسية طارئة لا امتداد لاستحقاق ذاتي أو روحي.

وتصل ذروة التعرية الأسلوبية في البيت الأخير عبر استدعاء معجم اللعن والتهجين (يا للرجال لأمة ملعونة). تليها المقابلة البنيوية التفكيكية الحادة⊗سادت على السادات فيها الأعبدُ). إن هذه الثنائية الضدية (السادات/الأعبد) تُنجز انسلاخاً مفهومياً كلياً؛ حيث يقلب الشاعر هرم السلطة مستخدماً التسميات الطبقية لتعرية الأنساق الحاكمة وتجريدها من الهيبة والشرعية الرمزية. فلم يعد الحاكم في هذا الفضاء الكرنفالي يمثل "ظل الله أو حامي الأمة"، بل أحيل –عبر استبدال المعجم الوقور بمعجم تهكمي

_ إلى صيغة (الأعبد) التي اغتصبت موقع (السادات). وبناءً على تحليلنا، يتجاوز شعر دعبل في هذا الموضع الصنعة اللفظية السطحية والقدح الشخصي، ليتحول إلى أداة نقدية راديكالية تهز أركان الشرعية التاريخية والسياسية، وتصنع وعياً مضاداً يرفع الغطاء الرمزي والأيديولوجي عن السلطة بأكملها، واضعاً إياها في موجهة التعرية أمام المتلقي.

وعندما بويع بالخلافة "إبراهيم بن المهدي" بعد مقتل الأمين فَقلَّ عنده المال فشغب وتمرد عليه جنده قال فيه دعبل أبيات وبشكل ساخر منه بقوله: (الدجيلي، 1972، ص. 137)

يا مَعشَرَ الأَجنادِ لا تَقنَطوا	**خُذُوا عَطاياكُم وَلا تَسخَطوا**
فَســـوفَ يُعطيكُم حُنَينيَّةً	**يَـــلْتَذّهَا الأَمَردُ والأَشمَطُ**
وَهَـــــكذا يُرزَقُ أَصحابُهُ	**خَليفَةً مُصحَفُهُ البَربـــطُ**
بَيعَةُ اِبراهيمَ مَشؤومَـــــةً	**تُقتلُ فيها الخلَقُ أَوْ تُقْحِطُ**

نُظمت هذه الأبيات إبان مبايعة "إبراهيم بن المهدي" (ابن شكلة) في بغداد بعد مقتل الأمين. يكشف لنا تحليل الأبيات في أسلوبها وبنيتها عن تفعيل دقيق لآليات الباروديا السياسية القائمة على التهجين المعجمي والإيقاعي؛ فالشاعر يختار بحر (الرجز) ذو التفعيلات المتلاحقة والقصيرة، وهو اختيار مقصود يزحزح النص عن وقار البحور الطويلة الفخمة (كالطويل والكامل) المعتادة في مدح الملوك وهجائهم، متبنياً إيقاعياً لاهياً يتناسب بنيوياً مع الطبيعة الفنية للخليقة القرين. يفتتح الشاعر المقطوعة بالخطاب المفارق الموجه للأجناد (يا معشر الأجناد لا تقنطوا). وهو تناص بارودي ساخر يحاكي خطابات السلاطين والحكام عند الأزمات المالية لتسكين الجند، لكن الشاعر يفرغ هذا الخطاب السلطوي الحازم من محتواه عبر الارتكاز على العكس المفارق للتعويض المادي في البيت الثاني؛ فالعطاء المأمول عند السلطة (المال والاقطاعات) يتم استبداله في الفضاء الكرنفالي بعطاء فني أهوائي (حنينية) وهو صوت غنائي منسوب للمغني "حنين" يلتذ به المجتمع الكرنفالي بأطيافه المتناقضة (الأمرد والأشمط).

وتصل القيمة الجمالية والتقويضية ذروتها في البيت الثالث عبر المعادلة البنيوية التفكيكية الحادة:(خليفة مصحفه البربط). هنا يمارس دعبل الخزاعي هتكاً صريحاً للأنساق الرمزية للدولة؛ فالمصحف (الرمز الأعلى للشرعية الدينية والروحية للخلافة) يوضع في تقابل تماثلي صارم مع "البربط" (وهو آلة العود الوترية، رمز اللهو والمجون). هذا الجمع والمقارنة بين المقدس والمدنس في جملة اسمية واحدة هو جوهر الظاهرة الكرنفالية عند باختين، حيث تُسلب من الخليفة المزيف كل مظاهر الوقار ويُعاد إنتاجه كمهرج يرزق أصحابه بالملاهي لا بالحقوق والمكارم.

وينتهي النص بالبيت الرابع الذي يمثل الإدانة الوجودية والتاريخية لهذا النسق الهابط: (بيعة إبراهيم مشؤومة... تقتل فيها الخلق أو تقحط). إن المقابلة بين (البيعة) التي تقتضي في العُرف السياسي النماء والاستقرار، وبين نتائجها الكارثية (القتل والقحط) تُنجز سخرية لخطاب السلطة وتكشف عن تناقضاته البنيوية. بناءً على ذلك، فإن الشاعر لم يقف عند حدود القدح الشخصي لإبراهيم بن المهدي، بل اتخذ من سيرة الأخير الفنية فرصة للسخرية من منظومة الحكم العباسي برمتها، مبيناً أن الخلافة عندما تتحول إلى طقس مسرحي تضيع معها مقدرات الأمة، ومحققاً بذلك الوظيفة العليا للنقد الثقافي في كشف الأنساق المزيفة وتحريك وعي المتلقي نحو رفض الاستخفاف الرمزي بالسلطة.

2- إزالة التتويج وتفكيك رمزية الخليفة

يُمثل شعر دعبل الخزاعي ظاهرة أدبية بارزة في تجليات الخطاب المعارض داخل العصر العباسي، إذ اتخذَ من الهجاء وسيلة لمواجهة السلطة وكشف اختلالاتها. وقد سعى الشاعر إلى إزالة التتويج الرمزي عن صورة الخليفة، عبر تعريته من هالة القداسة السياسية التي أحيطت بها شخصيته. فعمل على تفكيك رمزية السلطة بإبراز تناقضاتها ومظاهر فسادها، جاعلاً من الشعر أداةً للمساءلة والاحتجاج. وفي ديوان الشاعر دعبل الخزاعي نجد السخرية الممزوجة بالسياسة وهي إحدى الفنون التي وظفها في سبيل الوصول للهدف المعهود من إحقاقه للحق فسلط شعره على أَعدائهِ من أَجلِ فضحهم والتنكيل بهم بشتى الطرائق ومنها الهزلية الجميلة المحبوبة عند الناس، فضلاً عن أَنهُ من ضرورات الحضارة التي دخلت في "العصر العباسي" استوجبت إيجاد بدائل غير الفنون التقليدية المعروفة أَلا وهيَ: "السخرية"، وهذا ما دفع الشعراء تلك المدة للتعبير عن آرائِهِمْ وتوجهاتهم بطرق ساخرة، فخرجت نابضة تعبر عن موقف رافض ومتمرد وتنم عن مشكلات "نفسية واجتماعية" فتناولت العديد من القضايا، والهجاء الممزوج بالسخرية كان يستهدف إضحاك الناس على المهجو وسخرية الناس منه (عطوان ، 1970، ص. 433)، ويعد الشعراء السخرية سلاح أوتي لهم فمنهم من شهره بوجه الظلم والقهر والجبروت وعدوه مظهراً من مظاهر المقاومة الشخصية والتمرد على الظلم ورفضه، ودعبل بطبيعة الحال بوصفه رائداً لشعر التمرد لم يختلف في أسلوبه الشعري في توظيف هذا السلاح بل نجده بلغ في شعره شَأناً كبيراً مميز وترك بأسلوبه الساخر وتمرده على السُلطةِ وَسُلطانِها، وَكانَ لَنقدِهِ المُميز آثر بارز في الأدب ولا نبالغ اذا قلنا انه اصبح في مقدمة رواد هذا الفن ففي ديوانه نجده سخر من سلطة بني العباس وعلى رأسهم هارون العباسي: (الدجيلي ، 1972، ص. 191)

وَسِمَّوْا رَشِيداً لَيسَ فيـــــهم لِرُشدِه ... وَها ذاكَ مأمونُ وَذَاكَ أَمينُ

فَـــــمَا قَبلَت بالرُشدِ مِنهُم رِعايَةُ ... وَلا لِوَلِيّ بالأَمانَةِ دـــــينُ

رَشيدُهُم غاوٍ، وَطِفلاهُ بـــَــــعدَهُ ... لِهَذا رَزايا دونَ ذَلكَ مَجونُ

في الأبيات أسلوب متقن على بنية المفارقة التسموية وسخرية وخلخلة المطابقة بين الاسم والمسمى؛ فالشاعر يفتتح البيت الأول برصد طقس التسمية للسلطة الرسمية (وسموا رشيداً)، ليعقبه فوراً بالنفي الاستغراقي التقويضي (ليس فيهم لرشده)، عاطفاً على ذلك بقية السلسلة للألقاب الحاكمة في استعراض أفقي مكثف (وها ذاك مأمون وذاك أمين). هذا التشكيل الأسلوبي يُحدث فجوة دلالية حادة بين المتخيل اللفظي الوقور الذي تروج له أجهزة الدولة، وبين الواقع المادي الفعلي المعيش للرعية. وتتكامل جمالية النص في البيت الثاني عبر تفعيل آلية التفكيك والسخرية لثنائية (الرعاية/ الولاية)؛ فالشاعر يُسقط فكرة الأمانة عبر تفكيك الممارسات الإجرائية للسلطة (فما قبلت بالرشد منهم رعاية)، مبيناً أن هذه الألقاب لا رصيد لها في واقع التدبير السياسي والأخلاقي (ولا لولي بالأمانة دين). وتتحرك بنية النص هنا في ضوء منظور باختين الكرنفالي الذي يعمد إلى تعرية الأقنعة؛ فاللقب الرسمي هنا يشتغل بوصفه (قناعاً أيديولوجياً زائفاً) يستعمله النص المعارض ليعيد إنتاجه بارودياً، كاشفاً أن وراء هذه الألقاب الفخمة فراغاً قيمياً كلياً. وتصل ذروة السخرية في البيت الثالث عبر التقابل الضدي الحاد والتهجين المعجمي: (رشيدهم غاوٍ، وطفلاه بعده). إن المقارنة الصادمة بين صفة الرشد ونقيضها العقائدي والأخلاقي المستهجن (غاوٍ) يُنجز قلباً جذرياً للمراتب؛ حيث يتحول الخليفة من موقع هادي الأمة ومرشدها إلى موقع الظلال والغي. ولا يقف النص عند الشخص، بل يمتد لتفكيك بنية الوراثة السياسية برمتها عبر وصف ورثة العرش ب(طفلاه)، وهو تصغير وتحجيم وسخرية يسلب الخلفاء المعنيين

(الأمين والمأمون) نضجهم السياسي وأهليتهم الشرعية، واصفاً ممارساتهم بالمجون والعبث (لهذا رزايا ذلك مجون). يتجاوز التحليل النقدي لهذا النص فكرة القدح اللاذع العابر، ليؤكد أ، شعر دعبل كان يُمثل أداة نقد ثقافي وسخرية تضرب مرتكزات الشرعية اللفظية للدولة العباسية. فالشاعر هدم المطابقة الرمزية بين السلطة والدين من خلال الألقاب، محولاً إياها في وعي الناس من أدوات القداسة إلى شواهد على الزيف والتناقض لدى السلطة الحاكمة، وهو ما يرفع عن كشف الحكم وفضحه آخر غطاء لشرعيتها الاسمية والرمزية. ولهُ أَبياتٌ في التمرد من قصيدة طويلة يصف فيها مظالم آلِ محمدٍ (عليهم السلام) حيث يقول: (الدجيلي، 1972، ص. 258)

لَا أَضحَكَ اللهُ سِنَّ الدَهرِ إِن ضَحِكَت وَآلُ أَحمَدَ مَظلومونَ قَد قُهِروا

مُشَرَّدُونَ نُفوا عَن عُقرِ دارِهِـــــــمُ كَأَنَّهُم جَنَوا ما لَيسَ يـُـغفَرُ

في النص نلاحظ بما يسمى الاعتراض الكوني في أسلوب الشاعر وقلبي التراتبية لبهجة العصر؛ فالشاعر يفتتح البيت الأول بأسلوب الدعاء الاستنكاري القائم على صدمة التلقي (لا أضحك الله سن الدهر)، وهو ما يمثل انزياحاً كلياً لإنتاج قيمية بديلة تتجاوز البلاغة الاستعارية السطحية لأنسنه الدهر. إن الشاعر يربط بين شرط مسرة الزمن (إن ضحكت) وبين النفي الأخلاقي والوجودي الحاد في الشطر الثاني المتمثل في الجملة الحالية: (وآل أحمد مظلومون قد قهروا). إن هذه المقابلة البنيوية بين (ضحك الدهر/ قهر آل البيت) تُنجز ما يعرف في النقد الثقافي بكشف وفضح وتعرية الفضاء السياسي الحاكم؛ فالبهجة الرسمية للدولة العباسية، والرخاء المادي والعمراني الظاهري لعواصم الخلافة، يُعاد إنتاجهما في وعي النص بوصفهما عاراً تاريخياً وجريمة أنطولوجية ما دامت الشرعية الروحية للأمة مقهورة ومستلبة.

ويتكامل هذا التشكيل في البيت الثاني عبر ثنائية الحصار والانسلاخ المكاني: (مشردون نفوا عن عقر دارهم). يعمد الشاعر هنا إلى تفكيك مفهوم المواطنة والشرعية المكانية؛ فـ"آل أحمد"

الذين يمثلون المركز الروحي والمشروعية التاريخية الكبرى للامتداد الإسلامي، يتم إقصاؤهم ونفيهم وتشريدهم إلى الهامش الجغرافي. هذا النفي يُحدث فجوة دلالية صادمة مع جملة التشبيه البارودي في الشطر الثاني: (كأنهم جنوا ما ليس يغفر). إن استخدام أداة التشبيه (كأن) المتلوة ب (جنوا ما ليس يغفر) يعكس ذروة المحاكاة الساخرة للأحكام القضائية والسياسية للسلطة؛ حيث يكشف لنا النص عن عبثية المعايير العباسية السائدة التي ترفع الغاصب وتجعل من صاحب الحق الرمزي طريداً مذنباً بجريمة مفترضة لا غفران لها.

دعبل هنا استخدم الأسلوب القصصي البسيط والتفسير الاستعاري التقريري لأسنان الدهر وفمه، ليؤكد أن المطلع عن الشاعر كان يشتغل كأداة نقد وسخرية. لقد نجح الشاعر في نزع الشرعية عن الحقبة العباسية محولاً عصرهم في وعي وفهم الناس من عصر ذهبي إلى عصر فاجعة وظلم نسقي مستمر، ومحققاً الوظيفة العليا للنص المعارض بجعل السلطة القائمة عارية تماماً من أي تسويغ أخلاقي أو ديني يبرر بقاءها في السلطة والحكم. فترسخت أَشعارهُ وأصبحتْ نموذجاً أَدبياً يجمع بين الجرأة الفنية والموقف السياسي المعارض والمتمرد والرافض للظلم.

3- القرين الساخر وقلب التراتبية القيمية

يمثل شعر "دعبل الخزاعي" نُموذجاً فَريداً للتمرد الأدبي والسياسي في العصر العباسي، حيث استخدم أُسلوبَ السخرية كأداة هدم لتراتبية القيم السائدة حينها، مُكرساً ما يمكن تسميته " بالقرين الساخر" أي التلازم بين (الجدَّ، أو المدح والذم والهزل)، لقلب كل الموازين التي وضعها السلطان. فبرزت ظاهرة الهجاء في شعره بشكل طَغى فيهِ على بقية أغراضه الأُخرى من خلال أبيات شعره، فكان شعره مكرساً لهجاء الخلفاء وحاشيتهم في العصر العباسي، وبيانه للرأي العام وتوعية الناس والمجتمع العباسي. وحاولت بعض المصادر الأدبية تشويه صورة دعبل هذا الشاعر الكَبيرِ ، وجعل أصحاب تلك المصادر ما نقله صاحب " الأغاني " ذريعة للتهجم عليه ووصفة بما ليس فيهِ، وحاول أبو الفرج أن يجمع أخباراً وهميةً وكاذبةً ومضطربة حتى يرسم له صورة مجرم شرير ورجل خطيرٍ، لذلك وصفه (هجاءً خبيث اللسان، لم يسلم منه أحد من الخلفاء ولا وزرائهم)، (الأصفهاني ، 1923 ، ص. 131) فكان دعبل الخزاعي يهجو الخلفاء بطابع السخرية في ميدان السياسة بما تملكه من تأثير وقدرة على لفت الأنظار وجذب الانتباه نحو الظواهر البارزة في نظم الحكم أو أخلاق بعض الخلفاء وُوزرائِهِمْ وانحرافهم. فيرى ابن رشيق أن للسخرية تأثير شديد، إذ يردد أن التعريض أهجى من التصريح ويعلل ذلك باتساع الظن في التَّعريض، وشدة تلقي النفوس به، والبحث عن معرفته وطلب الحقيقة، فان كان الهجاء تصريح أحاطت به النفس علماً. وقبلته يقيناً في أول وهلة، فكان كل يوم في نقصان لنسيان أو ملل. (القيرواني، 1907، ص. 172). فالسخرية تعد من أبرز ملامح التحول في الموقف الشعري عند بعض الشعراء في العصر العباسي فالصدام بين هؤلاء الشعراء ومجتمعهم وتقاليدهم ونمط الحياة في عصرهم وصل حَدَّ الإنكار والرفض والثورة بعض الأحيان

(عطوان، 1970، ص. 32). فالشاعر دعبل كما يرى بعض الباحثين يلجأ للسخرية عندما لا يكون قادر على إبراز غضبه فتكون السخرية ملاذاً نفسياً يحقق انفعالاته ويستوعب حدته وثورته وكما يرى الحوفي فيقولُ: (إن الشعراء قد يلجؤون إلى استخدامهم للأسلوب الساخر نتيجة لعدة عوامل كثيرة، ولعل أَهمها الخوفُ من السلطانِ الحاكم). (الحوفي، 1967، ص. 15) وتجدر الإَشارة إلى أنَ خلفاء بني العباس كانوا يحاولون بصورة دائمة لجذب الأدباء والشعراء لدعمهم ومساندتهم في التمجيد بحكمهم وتأييد نظريتهم الوراثية في الخلافة من جانب، وليكونوا أيضاً بمنأى عن خصومهم في الخلافة من جانبٍ آخرَ، فكان هارون الرشيد في طليعةِ أُولئك، ولكن دعبل فطن لخطة الرشيد وسرعان ما انقلب وكشف حقيقة خطته. ويستمر دعبل بهجائه متمسكاً بمبادئه فيهجو المأمون ومصراً على الإطاحة لتنطلق ثورة الشعر أجيجاً لتنبثق صيحة في وجه المأمون رافضة لحكومته: (الدجيلي، 1972، ص. 175)

أَيَسُومُنِي المَأْمُونُ خُطَّةَ عَاجِزٍ أَوْ مَا رَأى بِالأَمْسِ رَأسَ مُحمدِ

تُوفِيَّ عَلى هَامِ الخَلَائِقِ مِثلَمَا تُــوفَي الـــــجِبَالُ رُؤُوسَ قِردِ

يفتتح الشاعر البيت الأول بالاستفهام الإنكاري الاستعلائي: (أيسومني المأمون خطة عاجزٍ)، وهو انزياح حاد يقلب موازين القوى بين الذات الشاعرة المطاردة وبين الخليفة الملك؛ فالشاعر هنا يرفض التموقع في خانة العجز التي تحاول أجهزة السلطة فرضها عليه، بل يقلب المعادلة ليجعل من المأمون نفسه محاصراً بذاكرته الدموية وعجزه الأخلاقي عبر جملة الاعتراض الاستنكاري في الشطر الثاني: (أو ما رأى بالأمس رأس محمد). إن استدعاء مشهد (رأس محمد) – وهو الخليفة المقتول الأمين شقيق المأمون– يمثل بؤرة ارتكاز تفكيكية بالغة الأثر؛ فالشاعر هنا لا يرصد مجرد حادثة تاريخية، بل يستخدم "الرأس المقطوع

للخليفة السابق" كأداة بصرية تذكر الخليفة الحالي بهشاشة سلطته المادية، نافياً عنه أي قداسة أو حصانة إلهية، ومبيناً أن كرسي الخلافة قائم على بحر من دماء القرابة والاستباحة.

وتصل القيمة الجمالية ذروتها الكرنفالية في البيت الثاني عبر تفعيل الشاعر آلية التهجين الحيواني الساخر والتحطيم الصوري للجلالة؛ (تُوفي على هام الخلائق... توفي الجبال رؤوس قرد). يشتغل الشاعر هنا على تفكيك واستهزاء وسخرية مشهد التتويج والرفعة؛ فبعد أن كان الخليفة يتربع فوق (هام الخلائق) في إشارة إلى الهيمنة المطلقة والسيادة الكونية، يقذف به الشاعر عبر تشبيه بارودي مكشوف وصادم ليجعله في تماثل كلي مع (رؤوس قرد) تتوفى وتتساقط في أسفل المنحدرات (الجبال).

إن إقحام معجم المسخ والحيوانية (قرد) في مقام هجاء الملوك هو تجلٍ أصيل لمنظور ميخائيل باختين حول الحط من القيمة والإنزال إلى أسفل درجات المادة . فالنص هنا يسلب الموت الملكي جلاله ووقاره الطقسي، ليحيله إلى موت غريزي مبتذل يتساوى فيه الخليفة مع الكائنات الدنيا، وهو ما يؤدي إلى تجريد السلطة من مهابتها المصنوعة، وكسر حاجز الخوف النفسي والرمزي لدى المتلقي. وبذلك أَصبح قلب التراتبية القيمية أداة فنية أعادت توزيع المكانة الرمزية داخل النص. (التكريتي، 1986، ص. 27)

المبحث الثاني: آليات الباروديا السياسية ووظائفها في هجائيات دعبل الخزاعي

تنهض الباروديا السياسية في هجائيات دعبل الخزاعي بوصفها نسقاً تعبيرياً يشتغل على محاكاة الخطاب الرسمي ثم إعادة تشكيله بصورة ساخرة تكشف هشاشته وتناقضاته الداخلية. وقد وظف الشاعر هذا النمط من السخرية والهجاء الفني في تقويض رمزية السلطة، (الأهواني، 1965، ص. 97) وإزاحة هالة السلطة والتقديس عَنها، عبرَ التهكم والمفارقة وقلب المعاني المتداولة. لذلك نرى في أَشعارهِ اكتسابه للبعد الاحتجاجي وهذا جعل من شعره أداة للمقاومة الرمزية والنقد السياسي، إن العلاقة بين "السلطة والشاعر" تقوم على تنظيم الشكل الكِتابيَّ، فالشعر يعد مِن أَهم تجليات الكتابة، إذ أَن الخطاب النقدي للسلطة في عامل الشعر هو أقرب الخطابات للراي الجمعي، فقد حمل الشعر في المنظور النقدي أهمية كبيرة لتغيير توجهات الراي العام والعقل تجاه السلطة. (الصكر، 1986، ص. 50) وإن معظم كتب تاريخ الأدب العربي أكدت على أَن الشاعر دعبل من الشعراء الهجاءين، وهو من مناصري المذهب الشيعي، وقد أخذ على عاتقه هجاء الآخر والذي تمثل بخلفاء بني العباس والذين يمثلون زعماء المنظومة السياسية والتي اتسمت بروح الاستئثار بالسلطة على حساب الأحقية الروحية في الحكم والتي كان في الحقيقة وباعتقاد الكثيرين ومن ضمنهم دعبل الخزاعي بأنها لأهل بيت النبوة (عليهم السلام). (الأميني، 1965، ص. 513) ومن يقرأ ديوان الشاعر بصورة دقيقة وخصوصاً الشعر السياسي يجد فيه إنه وضف آلياته في تقويض السلطة ولم يحد يوم عن التشيع وعن أتباعه لأهل بيت النبوة، فهو لم يتخلى عن هجاءه وذمه للسلطة العباسية الحاكمة معتمد رؤية فنية ميزت شعره، وخصوصاً تلك الصور المدعومة بالاقتباسات من الحديث النبوي والقرآن الكريم وغيرها من النصوص الدينية (الموسوي، 2018، ص. 17) فيقول في ذلك: (الدجيلي، 1972، ص. 307).

بِأَبِي وَأَمَي سَبْعَةٌ أَحْبَبتُهمْ للهِ لَا لِعَطيَّةٍ أَعْـطَاهَا

بــِأَبِي النَّبِيُّ مُحَمَّدٌ وَوَصِيهُ وَالطَيبَانِ وبِنْتهُ وَابْنَاهَا

يفتتح الشاعر المقطع بصيغة الفداء التراثية الكبرى ذات الحمولات العاطفية والروحية المكثفة (بأبي وأمي)، مسنداً إياها إلى صيغة إجمالية عددية (سبعة أحببتهم). وتتحقق بؤرة الارتكاز التقويضية في الشطر الثاني عبر المفارقة التجريدية الحادة: (لله لا لعطية أعطاها). يمثل هذا النفي (لا لعطية) انسلاخاً نسقياً عن ثقافة شعر البلاط العباسي القائم على آلية المدح النفعي المتبادل والجوائز المالية. إن الشاعر يعيد صياغة مفهوم الولاء ليخرجه من إطار المادية السياسية المعاصرة، مبيناً أن ارتباطه بالمركز الروحي البديل هو ارتباط متحمض للقداسة الإلهية (لله)، وهو ما يحمل تهكماً مضمراً بالرعاة الذين يشترون الولاء بالمال والعطايا الزائلة (كما رأينا في نص ابراهيم بن المهدي سابقاً). وانتماءه الروحي لآل النبي (أصحاب الكساء) فعددهم (النبي ووصيه وفاطمة وابناها الحسن والحُسين) وهو حديث قدسي متواتر بين السنة والشيعة (الدجيلي، 1972، ص. 102). ويتكامل هذا البناء في البيت الثاني عبر تفصيل التركيب الإجمالي، مستخدماً آلية التسمية التشريفية المتلاحقة: (بأبي النبي محمد ووصيه... والطيبان وبنته وابناها). يعمل النص هنا على تفكيك وازاحة التراتبية السياسية القائمة من خلال تفعيل التناص المفهومي (لأصحاب الكساء)، وابرازهم ككتلة روحية متلاحمة تبتدئ برأس النبوة وتتمدد عبر (الوصي وفاطمة وابناءها الطيبين الأطهار). إن هذا الحشد اللفظي للأعلام المقدسة لا يقف عند حدود التعداد التاريخي، بل يُحدث إزاحة كبيرة؛ حيث يسحب النص صفة السيادة والأحقية من الخلفاء المعاصرين ليحصرها في هذا العقد الروحي المصطفى.

منظور التفكيك الثقافي يتجلى هنا في كون الشاعر يصنع حصانة رمزية لنفسه ولقصيدته؛ فبقدر ما يحط من شأن خلفاء بني العباس ويسلبهم مشروعيتهم، فإنه يرفع من شأن ممدوحيه الحقيقيين، محولاً الخطاب الشعري من فضاء الهجاء الشخصي الضيق إلى فضاء المجابهة الوجودية بين الحق الروحي المطلق والباطل السياسي المؤقت.

وتصل استراتيجية السخرية الأسلوبية والباروديا السياسية عند دعبل الخزاعي ذروتها التقويضية الأكثر تعقيداً عندما تشتبك البنية الشعرية مع النص الديني المقدس اشتباكاً تحليلياً يعيد هندسة المراتب؛ ويتجلى ذلك بوضوح في هجائه الصادم للخليفة المعتصم بالله بعد توليه السلطة ثامناً لسلسلة خلفاء بني العباس (الدجيلي، 1972، ص. 102) يقول دعبل:

وَقـامَ إمامٌ لَم يَكُن ذا هِدايـــــــةٍ ... فَلَيسَ لــَهُ ديــنٌ وَلَيسَ لَهُ لُبُّ

وَمــا كانَتِ الأَنباءُ تَأتي بِــــمثلِهِ ... يَملكُ يَوماً أَو تــَــدينُ لَهُ العَرَبُ

وَلَـــكِن كَما قالَ الذينَ تَتابَعوا مِنَ ... السَلَفِ المَاضي الذي ضَمهُ التُربُ

مُلوك بَني العَباس في الكُتب سَبعةٌ ... وَلـــَم تأَتِنا عَن ثامِنٍ لـَهمُ كُتبُ

كَذلكَ أَهلُ الكَهفِ في الكَهفِ سَبعَةٌ ... خـــِــيارٌ إذا عُدّوا وَثامنُهم كَلبُ

وَإِني لَأعلي كَلبَهُم عَنكَ رِفْـــعةً ... لأَنك ذو ذَنبٍ وَلَيْس لـــَــهُ ذَنبُ

يُمثل هذا الشاهد ذروة الاشتغال البارودي التقويضي في ديوان دعبل الخزاعي؛ يفتتح الشاعر المقطع في البيتين الأول والثاني بآلية التجريد المفهومي للأهلية؛ حيث يسند فعل القيام السياسي (وقام إمام) إلى سلسلة من النفي المتلاحق المستغرق لصفات الأهلية الحكمية: (لم يكن ذا هداية، ليس له دين، ليس له لب). هذا الانفصال البنيوي بين مقام الإمامة المفترض والخلو القيمي المعرفي والديني للذات الحاكمة، يتصاعد في البيت الثاني عبر المفارقة الاستنكارية التاريخية التي تنفي أهليته لحكم

المجموع (وما كانت الأنباء تأتي بمثله... أو تدين له العرب)، معيداً تعريف وجوده السياسي بوصفه طفره عبثية خارجة عن سياق المنطق التاريخي.

وتتحول البنية الجمالية في الأبيات (الثالث، والرابع، والخامس) إلى أداء سخرية وهجاء وتفكيك عبر التناص العددي والقرين الساخر؛ فالشاعر يمهد للمفارقة بالاستناد إلى مأثور المتخيل الجمعي (ولكن كما قال الذين تتابعوا) ليحصر الشرعية العددية لملوك بني العباس في الرقم "سبعة" (ملوك بني العباس في الكتب سبعة)؛ نافياً أي امتداد شرعي أو نصي للخليفة الثامن (ولم تأتنا عن ثامن لهم كتب).

هذا التقديم ذي الطابع الحسابي المجرد يقود صدمة التلقي مباشرة إلى بؤرة الارتكاز المركزية في البيت الخامس عبر التناص الهيكلي مع النص القرآني (سورة الكهف، الآية 22): (كذلك أهل الكهف في الكهف سبعة... خيار إذا عدوا وثامنهم كلب). إن إحلال التماثل العددي البنيوي بين ملوك بني العباس وأهل الكهف (7+1) يُنجز ما يُعرف بالقلب الكرنفالي للمقدس؛ حيث تقع ذات الخليفة الثامن (المعتصم) موقع الكلب تلقائياً بفعل الصياغة الرياضية التناصية المشتركة، ممارساً بذلك خطأ صوري وجسدي لا مثيل له لرموز السلطة المهيمنة.

وتصل المقاربة النقدية إلى قمة السخرية في البيت الأخير عبر المفاضلة العكسية: (وإني لأعلي كلبهم عنك رفعة... لأنك ذو ذنب وليس له ذنب). يمارس دعبل هنا قلباً لمعايير الشرف والقيمة؛ فالكلب (الذي يمثل القاع التراتبية الحية) يغدو أرفع مقاماً وأطهر جوهراً من الخليفة الجالس على سدة العرش الإمبراطوري. وتتحقق الجمالية النقدية عبر الجناس لكلمة (ذنب)؛ حيث يحملها الشاعر دلالتين: الأولى مادية حيوانية تعود على الكلب كجزء تشريحي، والثانية أخلاقية جرمية تعود على الخليفة بوصفه مرتكباً للخطايا والآثام (ذو ذنب).

وعليه تتبدى الباروديا السياسية في شعر دعبل الخزاعي بآلية فنية واعية تجاوزت حدود الهجاء التقليدي إلى تفكيك بنية الخطاب وحكم السلطان من الداخل فكانت نصوصه تعبر عن فكر ومساحة مارس فيها السخرية بفعلها النقدي من أجل إعادة الوعي إزاء السلطة والمجتمع.

1- التقنيات البارودية في البِناءِ الهجائي

تتأسس الباروديا في البناء الهجائي عند الشاعر دعبل الخزاعي على آليةٍ مزدوجةٍ تقوم على محاكاة الخطاب الرسمي وتقويضه من الداخل، إذ يبدأ الشاعر بالرثاء أو المديح ذي الطابع الجاد، ثم يعيد توجيهها ضمن سياق تهكمي يفضي إلى نقيضها الدلالي، وبذلك تتحقق المفارقة بوصفها جوهر الاشتغال البارودي. ولا تقف هذه التقنية عند حدود السخرية المباشرة، بل تتجاوزها إلى قلب التراتبية القيمية عبر تعميم الإدانة وإلباسها صيغة خطاب جمعي يوحي بالوعظ، في حين يُضمر نقداً لاذعاً للواقع والسلطة. وإلى جانب "المدح والهجاء" فإنَ الشاعرَ أعتمد ثقافة الندب والنواح ووظفها بأسلوبه لتشكيل بكاء سياسي على ما آلتْ إليه الأُمور في قضية الانحراف بالسلطة السياسية فيتجلى قول دعبل في ذلك (الدجيلي، 1972، ص. 125)

عَلَى العَرصَاتِ الخَالِيَاتِ مِنَ المَهَا سَلامُ شَجٍ صَبَّ عَلَى العَرَصَاتِ

فَـــــعَهْدي بِهَا خُضرَ المَعاهِدِ وَبـــالرُكْنِ وَالتَّعرِيفِ وَالجَمَرَاتِ

في النص يتبين الأسلوب المتقن على بنية المحاكاة الساخرة المقلوبة لافتتاحية القصيدة العربية؛ فالشاعر يستعير المعجم الطللي المستقر (العرصات الخاليات، المها)، ولكنه يُحدث صدمة تلقٍ عبر توجيه تحية السلام الصادرة من ذات متفجعة (سلام شجٍ صب) نحو فضاء مكاني مشحون بالرموز العقائدية الكبرى. وتتحقق آلية الارتكاز المنهجية في البيت الثاني عبر تقنية العمل الجغرافي المقدس؛ حيث ينتقل الشاعر بالخيال الطللي مباشرة عبر آلية المقارنة والتلازم من (خُضر المعاهد) إلى فضاء المناسك والشعائر الدينية الصرفة (وبالركن والتعريف والجمرات). إن هذا التشكيل الأسلوبي يدمج بين بقايا الديار المادية وبين بقايا الحق الروحي للامة، واضعاً المتلقي أمام الإشعاع الأمامي والهداية قد أُحيلت بفعل بطش الأنساق الحاكمة وتشريد أهلها إلى (عرصات خاليات). ويتجلى منظور التفكيك الثقافي في السخرية للسلطة الحاكمة عبر إبراز عجزها عن صيانة هذه المعالم الكبرى، وبتحويل الطلل من موضوع للتباكي الذاتي العابر إلى وثيقة احتجاج جمعي تدين العصر وحكامه. فالشاعر تطرق لهم بالذكر لفظاً ومعنى، وهو تأكيد على موقفه السياسي الرافض فيقول في ذلك:

هُمُ نَقَضُوا عَهْدَ الكِتَابِ وَفَرضَهُ وَمَـحْكَمَهُ بِالزُّورِ وَالشُّبُهَاتِ

وَلَـــــم تَكُ إلا مِحنَةً كَشَفَتهُمُ بِدَعوى ضَلالٍ مِن هَن وَهَناتِ

رَزايا أَرِثنا خُضرةَ الأُفقِ حُمـرةً وَرَدتُ أُجاجاً طَـعمَ كُلَّ فُراتِ

ينسلخ الشاعر سريعاً من أجواء الطلل ليدخل مباشرة في جو المواجهة النقدية اللاذعة للحكام؛ فالخراب الذي حل بهذه المعالم المقدسة ليس نتاج عوامل الطبيعة والزمن، بل سببه المباشر هو ممارسات الحكام السياسية السيئة الذين (نقضوا عهد الكتاب وفرضه) بالمحاكمة الصورية القائمة على (الزور والشبهات). تتكامل الجمالية هنا لتتحول القصيدة من رثاء طللي تباكي إلى إدانة سياسية تفكك شرعية القمع من الداخل ومن المكونات الخاصة للسخرية في الأدب ما نجده من ظاهرة الزخرفة والجناس ولجوء الشعراء إلى استخدام المحسنات اللفظية كالإغراق في التشبيه والاستعارة وخصوصاً التهكمية منها والتضاد والتمثيل والرمز والتلويح، وهي أَدوات يستخدمها الشعراء من أَجل وصولهم إلى الذروة في السخرية والهجاء وهذا ما عمل به معظم الشعراء قديماً وحديثاً. (الجنديل، 1983، ص. 3) ومن أَبرزِ سمات هذه السخرية أَن تكون خالية من العقد النفسية والدوافع الشخصية، ومن جهة أُخرى يجب أن تكون بعيدة كل البعد عن القباحة في التعبير، بل تقوم على أساس فكري وسياسي قويم وصحيح. فالشاعر دعبل وظف السخرية في شعره كبقية الشعراء في عصره، انفرد بصراحته وصرامته دون خوف أو رهبة، وقد أَوضح "عبد الصاحب عمران الدجيلي" ذلك بقوله: بأَن دعبل يستخدم ملكته الشعرية في مواجهة ساسة العصر العباسي. (الدجيلي، 1972، ص. 67) قيل إن الدولة العباسية في " القرن الثالث الهجري" أخرجت شاعرين هجاءين، وهما أَشهر الهجائيين في أدب العصور الإسلامية عامة: (ابن الرُّومي ودعبل الخزاعي) والذي كان أَغلب ديوانه مخصصاً لهجاء الأمراء والوزراء وخلفاء بني العباس وفي الغابرِ من العصور لم يظهر شاعر يضارعهما في قوة الهجاء، وهذا ما أكده " أبو العلاء المعري" في لزومياته حيث جعل من ذلك مضرباً للأمثالِ (المعري، 1422، ص. 171). وقال فيهما:

لو نطق الدهر هجا أهله كأنه الرومي أو دعبل

وهو لعمري شاعر مغرز بالفعل لكن لفظه مجبل

في الحقيقة إن شهادة "أبي العلاء" لدعبل الخزاعي بالهجاء وَضربَ المَثلِ بهِ ما كان إلا دليل قوي على شعرته وذيوع صيته واشتهاره، فكان صاحب صور فنية متعددة ويرى النقاد أَنه في موقع الصدارة لما يمتلكه من لمسات جديدة وصور وبصمات إبداعية قل نظيرها مفعمة بطاقات إيحائية حتى عدت الصور عنده بالحركة النابضة والحياة، وأَن طبيعة الصناعة والنظم عند دعبل وصوره الرائعة التي اخترعها، فقد كان يأتي بمعنى جديد أو صياغة طريفة تشيع بسرعة بين الناس (الشكعة ، 1986 ، ص. 335)، فنراه في إحدى الصور الساخرة والتي رسمها لجارية تدعى " برهان " حيث قال فيها: (الدجيلي ، 1972، ص. 151)

بُرهانُ لا تُطربُ جُلّاسَها حَتّى تُرِيْكَ الصَّدْرَ مَكشُوفاً

شَبَّهتُها لَمّا تَغَنَّتْ لَهُمْ بِـنعْجِةٍ قَدْ مَضَغَت صُوْفاً

يفتتح الشاعر البيت الأول بتقنية النفي الاستباقي للأهلية الإبداعية (برهان لا تطرب جلاسها)، معيداً تعريف الوظيفة الأساسية للمغنية بناءً على الفشل والقصور. وتتحقق صورة الجمال والسخرية الصادمة في الشطر الثاني عبر السخرية الجسدية المادية الفاضحة المتمثلة في الجملة الشرطية الغائبة: (حتى تريك الصدر مكشوفاً)؛ وهي إزاحة أسلوبية حادة تنقل المتلقي من حقل الاستماع السمعي الفني المتسامي إلى حقل الابتذال الجسدي البصري. إن الشاعر يكشف هنا عن آلية التزييف الثقافي؛ حيث يغدو كشف الجسد تعويضاً عن رداءة الصوت وعجز الأداء، وهو تعريض غير مباشر بالذوق العام للنخبة المستهلكة لهذا الفن الهابط.

وتصل الفاعلية الكرنفالية قمتها وسخريتها في البيت الثاني عبر تفعيل تقنية التخفيض من خلال التشبيه البارودي المباشر: (شبهتها لما تغنت لهم... بنعجة قد مضغت صوفاً). يمارس دعبل هنا قلباً بنيوياً ساخراً لعملية الغناء؛ فتحريك الفكين لإخراج النغمات الموسيقية يُحال عبر التناظر الصوري والسمعي الحاد إلى آلية غريزية مجترة ومبتذلة (مضغ الصوف)، مستدعياً معجماً حيوانياً شديد الغثاثة (النعجة). إن هذا الإحلال الحيواني يقع في عمق أطروحات ميخائيل باختين حول تدمير الأقنعة الجمالية المصنوعة؛ فالخطاب الفني الرسمي للجارية الذي يحاول التعالي والتميز، يتم هدمه وإنزاله إلى أسفل درجات المادة العضوية (صوف، مضغ، حيوان). ولم يعد التشويه هنا مقصوراً على الصورة المرئية بل يتجاوزها لتشويه الأثر السمعي المتخيل؛ حيث يتحول الغناء في وعي الناس من صوت طربي إلى صوت حشرجة واجترار مقزز.

ووضح لنا بعض الظواهر الاجتماعية والثقافية في عصره (الشكعة، 1986، ص. 337)، وفي هذا المبحث نستخلص أن البارودیا في هجائيات الشاعر "دعبل الخزاعي" ليست مجرد أداة للتهكم العاب، بل مثلت استراتيجية فنية واعية تُعيد تشكيل الخطاب من داخله عبر آليات المحاكاة الساخرة والمفارقة وقلب التراتبية القيمية. وبذلك يكون الهجاء عند دعبل بناءً درامياً تقويضي يكشف زيف السلطة وظلمها وبطشها، فجاءت نصوصه بنسق اجتماعي ولغة مزدوجة تجمع بين الجدية الظاهرة والسخرية المضمرة. ومن ثم يكتسب النص في شعره طاقة تأثير فمن هذا التواتر والدلالة التي تجعل البارودیا أداة نقدية فاعلة تتجاوز حدود العقل الشعري إلى مساءلة البنية الثقافية في عمقها فالشاعر كان دقيقاً في اختيار أَلفاظه وصوره الشعرية وتوضيح كل ما يتطرق إليه في نصوصه الواضحة في قصائد الديوان في العصر العباسي.

2- أثر الباروديا في تقويض الوعي بالسلطة

تتجلى الباروديا في هجائيات الشاعر دعبل بوصفها أداةً تفكيكية تستهدف زعزعة الوعي المهيمن بالسلطة من خلال إعادة إنتاج خطابها ضمن بنية تهكمية تُفقده تماسكه الرمزي. فالشاعر يتوسل بالمفارقة والمحاكاة الساخرة ليُظهر التناقض بين الصورة المثالية التي تروجها السلطة عن ذاتها، وواقعها القائم على الظلم والجور والاختلال، وبذلك تتحول اللغة من وسيلة تثبيت إلى أداة ساخرة. كما يسهم "التناص التحويلي" في هذا السياق في إعادة توجيه الدلالات التراثية نحو غاية نقدية. تُسقط الهيبة وتعيد بناء وعي الناس والمجتمع ومعالجة الظواهر الجديدة الغير لائقة في المجتمع العباسي على مبدأ الشك والمساءلة. ويتجلى ذلك في قول الشاعر دعبل الخزاعي: (الدجيلي ،1972، ص. 108)

إِنِّي مِنَ القَومِ الذِينَ سُيُوفُهُمْ قَتَلَتْ أَخَاكَ وَشَرفَتَك بِمَقْعِدِ

يفتتح الشاعر البيت بصيغة التأكيد والاعتزاز التراثي (إني من القوم الذين سُيوفهم)، محولاً أداة البطش العسكري إلى عنوان هوية وفخر. وتتحقق المفارقة الصادمة في الشطر الثاني عبر الربط السببي المنسلخ أخلاقياً بين فعلين متناقضين قيمياً: (قتلت أخاك) و(شرفتك بمقعد). هنا يتبين تفكيك شرعية السلطة بالتهجين الباروديا: يعمد النص إلى السخرية وتعرية المقعد لدى الحاكم (الخلافة)؛ فبدلاً من أن يتأسس العرش العباسي على البيعة أو الحق الإلهي، أو الوراثة الشرعية، يعيد دعبل الخزاعي هندسته بنيوياً بوصفه نتاجاً مباشراً لجريمة قتل الأقارب(الأخ). وبهذا تتحول الباروديا إلى آلية نقدية تعيد أسس العلاقة بين الحاكم والمحكوم، وتسهم في تفكيك الوعي الذي يقوم على التسليم بشرعية القوة. وفي السياق العام فقد شهد زمن دعبل الخزاعي تيارات متعددة وأَفكارٍ ومذاهب سياسية مختلفة وكثيرة، فأحزاب الدولة الأموية ومن بعد ذلك ظهور العباسيين وَدولتهم وانحرافهم عن نهج وروح الإسلام كُلها كرست في ذهنية وعقل الشاعر بأن هناك أَخطار قادمة ومحدقة بالهوية الإسلامية ويجب مواجهتها لذلك جاءت قصائد دعبل باتجاه الحث على تمسك الناس بهويتهم ودينهم الإسلامي ومعايرها باعتبارها المنقذ من الجهل والتردي والظلم. (مبروك، 1985، ص. 151)

ويقول دعبل في ذلك: (الدجيلي، 1972، ص. 172)

أَعْنِي الَّذِي كَشَفَ الكُرُوبَ وَلَمْ يَكُنْ فِي الحَرْبِ عِنْدَ لِقائِهَا رِعْدِيدَا

أَعْنِي المُوَحَّدَ قَبْلَ كُلَّ مُوحِّدٍ لَا عَابِداً وَثَناً وَلَا جَلمُـــودَا

يفتتح الشاعر كلا البيتين بطريقة التعيين اللفظي المباشر عبر فعل القصد (أعني)؛ وهو اشتغال أسلوبي فائق الدقة يُحدث قطيعة دلالية مع سياقات المدح التقليدي؛ فالشاعر هنا لا يستجدي ممدوحاً حاضراً في البلاط لطلب النوال، بل يمارس فعلاً تفسيرياً استرجاعياً لمعايير الإمامة الحقة. يسند النص في البيت الأول صفة الشجاعة الميدانية المطلقة عبر الثنائية الضدية (كشف الكروب/ ولم يكن... رعديدا)، حيث يُخرج الذات الممدوحة من احتمالية التراجع أو الضعف (رعديدا) في لحظات المواجهة الوجودية الكبرى (في الحرب عند لقائها)، وهو ما يحمل في طياته تعريضاً أيديولوجياً مبطناً بالخلفاء المعاصرين له الذين آثروا حياة القصور وحواضر الترف على خوض غمار القيادة والجهاد الفعلي. وتتكامل الفاعلية التفكيكية للخطاب في البيت الثاني عبر تفعيل الأسبقية للتوحيد: (أعني الموحد قبل كل موحد)؛ حيث يؤسس النص لمرجعية زمنية وعقائدية مطلقة الصدارة، لا تُجارى ولا تُنازع. وتتحقق الجمالية في الشطر الثاني عبر النفي الاستغراقي (لتاريخ الوثنية لا عابداً وثناً ولا جلمودا)؛ وهي إزاحة

أسلوبية بالغة الخطورة تحاكم الماضي العقائدي لرموز المجتمع التاريخي. إن تنزيه الإمام عن تلوث الممارسة الوثنية في الجاهلية (وثناً، جلمودا) وربطه بالتوحيد الفطري المتقدم، يُنتج صياغة لهوية إسلامية من طراز خاص وطاهر بالكامل، وهو طرح يُكشف بالضرورة التفرغات والأنساق السياسية التي استندت لاحقاً إلى موروثات القرابة القبلية أو التراتبيات الجاهلية المقلوبة. دعبل هجا هارون الرشيد علانية، وذلك من خلال تمييز قبر الإمام الرضا (عليه السلام) وأَختهُ عن قبر هارون الرشيد الذي أَقحمهما على الخروج والنزوح بخراسان، فجمع الشاعر هجاء الميت والحي في آن واحد، عاملاً مقارنة منطقية بين منزلتي الضدين المتنازعين فكرياً وعقائدياً، بما ينسجم مع توجهاته الروحية وقصيدته التي تمثل شخصية التشيع عنده (الدهلوي، 1968، ص. 1337) يقول دعبل الخزاعي: (الدجيلي، 1972، ص. 310)

قربان في طوس خير الناس كلهم وقبر شرهم هذا من العبرِ

استخدم دعبل الخزاعي أسلوب التقليل من شأن المخالف ولم يكن يوظف شعره للتهكم والسخرية من الآخر في التعبير عن موقفه السياسي فهجا المأمون بعد قيامه بإيذاء الناس وآل البيت بشكل واضح وجلي للعيان. ولم يكن دعبل في هجاءه مختزلاً فقط على السلطة السياسية فقط الخلفاء، بل شمل كل من في حكم بني العباس، فهو حين هجا " أبو عباد ثابت بن يحيى بن يسار" حيث كان كاتباً لِلمأمُونِ ومن بعدها أَصبح وزيراً له، (الدجيلي ،1972، ص. 181) فكان يريد أَن يوسع فضاء الهجاء ليشمع كل اركان السلطة والداعمين لها في قصائد وتعابير واضحة عن موقفه السياسي الراهن حينها فقال فيه: (الدجيلي، 1972، ص. 181)

أولى الأمور بضيعةٍ وفساد أمر يـــــدبره أبو عـــباد
خـرق على جُلساته فكأنهم حضروا لملحمة ويوم جلاد
يسطو على كتابه بـــدواته فمضمخ بدم ونضح مـداد

فدعبل يسند صفات في المهجو من شأنها أَنْ تُشوه صورته في ذهن المتلقي عندما يصفه بصفات كالضيعة، والفساد، بمعنى أَنْ من يتصدى لأمر إدارة شؤون الناس وولايتهم وهو غير مؤهل وضائع وتائه في غيه وفساده لابد من توضيح أَمره للناس ليكونوا على بصيرة، فيعد دعبل من الشعراء الرائعين الذين برعوا في عملية توظيف شعر السخرية حتى غير موضعه والتي يعتبرها الآخرون أَن قصدها السخرية من النوائب التي تقتضي الحزن وتستدعي الأَسى والتباكي لموت خليفة وتنصيب آخر، ومن يطالع ديوان دعبل في بعض قصائده فلا يمكن أَن يصفها ويصنفها على أَنها قصيدة أَراد بها الهجاء والسخرية فهو يسخر من الخليفتين "المعتصم والواثق" فيقول لا الأَول يصلح للخلافة لما فيه عيوب تضعه في مقام السخرية، ولا الجديد المنصب الذي خلفه من منظور الشاعر يصلح أَيضاً فيقول (الدجيلي ،1972 ، ص. 168) في مستهل قصيدته:

الحمد لله لا صبر ولا جلد ولا عزاء إذا أهل البلا رقدوا
خليفة مات لم يحزن له أحد وآخر قام لم يفرح به أحد
فمر هذا ومر الشؤم يتبعه وقام هذا فقام الشؤم والنكد

ومن ذلك نستخلص أَن الشاعر " دعبل الخزاعي " قد وظف السخرية والهجاء في العصر العباسي باعتبارها نمط اسلوبي مؤثر في المتلقي للوصول إلى الخلفاء والسياسة وهذا عهده المقصود، ولم يعتمد السخرية بقصد الضحك والاستهزاء، بل لنقد

الحكم العباسي بطريقة قوية تقود إلى الدهشة وكانت السخرية في ديوان الشاعر في مَواضيعَ كثرةٍ ليترك لنا بصمته القوية والمؤثرة في نفوس المُتلقيّن وإعادة تشكيل إدراك إذ تحولت السلطة من كيان مُسلم به إلى موضوعاً للنقد والمساءلة.

الخاتمة:

كشفت هذه الدراسة أن هجائيات "دعبل الخزاعي" تتجاوز حدود القول الشعري المباشر لتشكل خطاباً نقدياً تعويضياً تتفاعل فيه " الكرنفالية" بآلياتها وتقنياتها البارودية الساخرة لتفكيك بنية السلطة العباسية وإنتاج فضاء تأويلي مفتوح. وبناءً على ما تقدم، يمكن إجمال النتائج التفسيرية والارتكازية للبحث على النحو الآتي:

1- استراتيجية القدح وبناء الهوية البديلة: يتبين أن الهجاء عند دعبل يتجاوز وظيفة الشتم الشخصي إلى بناء استراتيجية جمالية مركبة تعيد تعريف علاقة الشاعر بالسلطة؛ إذ تحوّل الهجاء لديه إلى أداة لتقويض المشروعية السياسية للخليفة، وتأسيس هوية عقائدية موازية ترتكز على إعلان التبعية المطلقة لأهل البيت (عليهم السلام) كمرجعية شرعية بديلة.

2- الباروديا وتفكيك الرمزية النخبوية: في النص لدعبل أداة بنيوية رمزية الخليفة، وذلك عبر نزع "إزالة التتويج" تُشكل آلية محل التوقير للسلطة؛ مما أدى إلى زعزعة الهيبة " التمثيل الساخر" الهالة القدسية وإحلال الرمزية للسلطة وتحويل مركزيتها السياسية إلى مادة قابلة للنقد والمساءلة الجماهيرية.

3- ثنائية (القرين الساخر) والمسافة التهكمية: بدور بنيوي في مضاعفة الصوت داخل النص، مما أتاح للشاعر خلق "القرين الساخر" يضطلع مسافة تهكمية تُربك المرجعية أي السلطة؛ حيث يعمل هذا التضافر على إعادة توزيع القيم التاريخية، بما يُسقط ثبات القيم الرسمية ويكشف عن الانحطاط والعلو والجمالية السياسية بين هشاشتها البنيوية.

4- محاكاة الخطاب واختراق المشروعية: تكشف التقنيات البارودية والكرنفالية عن قدرة النص على محاكاة خطاب السلطة السائد وإعادة إنتاجه بصورة ساخرة تُفرغه من مشروعيته التداولية؛ حيث تجلت المقاربة الكرنفالية (عبر تقنيات الهجاء، والتخريج الساخر، والتضخيم، والتقزيم) كأدوات دلالية لزعزعة المعنى المهيمن وصناعة مفارقات فكرية تُعمق انزياح النص عن السائد.

5- فاعلية الاشتغال اللغوي وتوليد الصدمة: يبرهن شعر دعبل الخزاعي على فاعلية الاشتغال من داخل بنية اللغة السلطوية ذاتها لتفكيكها، حيث جمع بين لغته الشعرية الرشيقة وألفاظه الواضحة المشحونة بالدلالات السياسية لدى المتلقي، مما ساهم "بأثر جمالي وروحي، مستعيناً بالبساطة غير السطحية التي تُحدث في إعادة تشكيل وعيه، ووجه بوصلة الهجاء نحو قضايا الأمة وقيمها العقائدية بدلاً من الانكفاء على الذات.

المصادر والمراجع

1. القران الكريم.

2. أدونيس، علي أحمد أدونيس. (2009 م)، الهوية الثقافية، ط/1 بيروت، مطبعة النواب.

3. الأصـفهاني، أبي الفرج محمد بن أحمد. (1923 م)، الأغاني / تحقيق إحسـان عباس ود. إبراهيم السـعافين /ط2 بيروت، دار الكتب العلمية.

4. الأمين، الإمام السـيد محسـن الأمين. (1403ه)، أعيان الشـيعة، تحقيق / حسـن الأمين، بيروت، لبنان، دار التعارف للمطبوعات / المجل د6.

5. الأهواني، عبد العزيز الأهواني. (1965م)، دعبل الخزاعي – شاعر السخط والنقمة، دار المعارف، القاهرة.

6. إيغلتون، تيري إيغلتون. (2014م)، مقدمة في النظرية الأدبية، ترجمة: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر.

7. باختين، ميخائيل باختين. (1984م)، أدب الكرنفال، المشروع القومي للترجمة، دمشق.

8. باختين، ميخائيل باختين. (1986م)، أدب فرانسوا رابلية والثقافة الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة، ترجمة / د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

9. باختين، ميخائيل باختين.(2014م)، أشكال الزمان والمكان في الرواية(الرواية الكرنفالية)، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.

10. البستاني، محمود البستاني. (1993م)، تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي، مجمع البحوث الإسلامية، قم، إيران، ط1.

11. الحمداني، حميد الحمداني. (2000م)، بنية الخطاب الروائي: دراسة سيمائية تحليلية، المركز الثقافي العربين الدار البيضاء، المغرب.

12. الحوفي، أحمد محمد الحوفي. (1967م)، الفكاهة في الأدب العربي وبعض دلالاتها، صنعة جامعة ام درمان.

13. ابن خلكان، أحمد بن محمد بن ابي بكر بن خلكان. (1969م)، وفيات الاعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق / إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان.

14. الدجيلي، عبد الصاحب عمران الدجيلي. (197م)، ديوان دعبل الخزاعي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط/2.

15. الدوغاني، رحيم عبد جفجير فادي. (202م)، التابعي أُويس القرني (رضوان الله عليه)، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، 21، (3) 365.

https://doi.org/10.31185/wjfh.Vol21.Iss3.1030

16. الجنديل، محمد عبد الرحمن الجنديل. (1983م)، الفكاهة والسخرية في أدب مارون عبود، دار الفرقان للنشر والتوزيع.

17. شاكر، محمود شاكر. (2000م) التاريخ الإسلامي، المكتب الاعلامي، بيروت، ط/6.

18. الشكعة، د. مصطفى الشكعة. (1986م)، الشعر والشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط/6.

19. شوقي، ضيف شوقي. (1975م) تاريخ العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ط/8.

20. الصدر، حسين الصدر. (1373ه)، تأسيس الشيعة لعلوم الإسلام، شركة النشر والطباعة العراقية المحدودة، العراق، ط/1.

21. الصكر، حاتم الصكر. (1986م)، الأسلوبية الشعرية – قراءة في شعر الحداثة العربية، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

22. ابن عساكر، أبي القاسم علي بن الحسن أبن هبة الله بن عبد الله الشافعي المعروف بأبن عساكر (ت 571ه). (1415ه)، تاريخ مدينة دمشق، تحقيق / محي الدين أبي سعد عمر بن غلامة العمري، دار الفكر للطباعة والنشر، ج/17.

23. عطوان، حسين عطوان. (1970م)، شعراء الشعب في العصر العباسي الأول، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، الأردن.

24. فضل، د. صلاح فضل. (1992م)، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة (ال عدد164)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

25. القيرواني، الحسن بن رشيق القيرواني. (1907م)، العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.

26. المعري، أبو العلاء المعري. (1422 ه)، اللزوميات، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج/2.

27.. الموسوي، نجم الموسوي. (2018م)، آثر التشيع في هجاء دعبل بن علي الخزاعي

https: llalhikmeh.org.

28. ابن النديم، أبو الفرج محمد بن ابي يعقوب إسحاق المعروف بالوراق النديم. (2013م)، تحقيق/ رضا تجدد، دار المعرفة، بيروت.

29. النجفي، عبد الحسين أحمد الامين النجفي. (1965م)، الغدير في الكتاب والسنة والأدب (ت1952م)، تحقيق / مركز الغدير للدراسات الإسلامية في إيران.