مجلة العلوم العربية والإنسانية
Journal of Arabic Sciences & Humanities
مجلة دورية علمية محكمة ربع سنوية
إدارة الجمعيات والمجلات العلمية
Administration of Scientific Journals & Associations
E-ISSN: 1658-9602
www.jahs.qu.edu.sa

19، (2)، ربيع الثاني، 1447
October, 2025

مزاحمة المقدس: علاقات القوة وتحولات الشكل الفني بين صور المانحين والمولديات السلطانية

Overshadowing the Sacred: Power Relations and Artistic Transformation in Donor Portraits and Sultanic Mawlidiyyāt

علي بن عبد الرحمن النهابي
قسم الأدب والبلاغة والنقد، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، السعودية

الملخص

يتناول هذا البحث دور علاقات القوة في تشكيل الفضاء المقدس ومفاعيله الرمزية عبر المقارنة بين جنسين فنيين متمايزين في الوسيط والسياق: صور المانحين في العصور الوسطى وعصر النهضة، والمولديات السلطانية في المغرب والأندلس. يجمع الجنسان بين الأبعاد التعبدية والجمالية والسياسية، ويكشفان عن تحولات متشابهة في تمثيلات الراعي وعلاقات الرعاية. يجادل البحث أن تصاعد تموضع الراعي—بصريًا في الصور، ونصيًا في المولديات—ليس تطورًا جماليًا فحسب، بل استجابة لرهانات الشرعية وتطلعات التميز التي نقلت الرعاة من الهامش نحو مزاحمة المقدس في مركز العمل. تقارب المولدية هنا بوصفها خطابًا احتفاليًا مغلقًا، ومضادا للمدائح النبوية؛ يهدف إلى احتواء انفتاحها البنيوي واستعادة شكل المديح الكلاسيكي. ونظريًا، يعتمد البحث على التاريخانية الجديدة، ومفهوم فوكو لاستراتيجيات تموضع السلطة فيما يبدو خطابا محايدا، ومفاهيم أخرى مثل، عدوى القداسة لدوركايم، ومفهوم Morgan للنظرة المقدسة، وكذلك Connerton لكوريغرافيا السلطة. ويحلّل نماذج مختارة مستفيدًا من أعمال Panofsky، Pope-Hennessy، Franses، زلاقي، الهروط، Weinrich، ستتكيفتش إلخ.

الكلمات المفتاحية: صور المانحين، مولدية سلطانية، مدائح نبوية، تاريخانية جديدة، علاقات القوة.

Abstract:

This paper examines how power relations reshape sacred space and symbolic hierarchies by comparing two distinct artistic genres: medieval and Renaissance donor portraits, and sultanic mawlidiyyāt in al-Maghreb and al-Andalus. Both genres intertwine devotional, aesthetic, and political dimensions, and reflect parallel shifts in representing patrons and patronage. The study argues that the patron's growing prominence—visually in images and textually in mawlidiyyāt—was not merely aesthetic, but a response to legitimacy pressures and social distinction that propelled patrons to overshadow Holy figures. The mawlidiyya is approached here as a closed ceremonial discourse, meant to control prophetic praise and reproduce the classical tripartite structure. The analysis draws on New Historicism, Foucault's discourse theory, and other concepts like Durkheim's "sacred contagion," Morgan's "sacred gaze," and Connerton's "choreography of power" while engaging Panofsky, Pope-Hennessy, Franses, Zallāqī, al-Ḥarūṭ, Weinrich, Stetkevych etc.

Keywords: Donor Portraits, sultanic Mawlidiya, Prophetic Panegyric, New Historicism, power relations

الإحالة APA Citation:

النهابي، علي. (2025). مزاحمة المقدس: علاقات القوة وتحولات الشكل الفني بين صور المانحين والمولديات السلطانية. *مجلة العلوم العربية والإنسانية*، *19*، (2)، 42-79.

اسـتُلم في: 06-02-1447/ قُبل في 09-03-1447/نُشر في 28-04-1447

Received on: 31-07-2025/**Accepted on:** 01-09-2025/**Published on:** 20-10-2025

1. المقدمة

لا يختزل الدين في أنساق فردية، بل تتجاوز مفاعيله الذات نحو بناء هوية الجماعة، وإعادة إنتاج روابطها ومخيالها الرمزي. وفي هذا السياق، نظر دوركايم (2019) إلى الدين بوصفه ظاهرة اجتماعية تُوحِّد الأفراد وتُرسِّخ انتماءهم عبر طقوس وواجبات روحية متبادلة. وبهذا المعنى، لا ينفصل المقدّس عن البُنى الاجتماعية التي تُنتجه، بل يتجلّى من خلالها؛ إذ تتقاطع المفاهيم الدينية مع آليات السلطة والرعاية والتعبير الفني، مُحوِّلةً المقدّس باستمرار إلى ساحة تفاوض حول المكانة والشرعية.

وعلى امتداد الحضارات، شكّل التفاعل بين الدين والرعاية والشكل الفني عاملًا حاسمًا في بلورة التقاليد الثقافية والفنية والأدبية. وتُمثّل قصائد **المولديّات** في البلاطات الإسلامية بالمغرب القديم والأندلس، **وصور المانحين** Donor Portraits في الفن المسيحي الوسيط وعصر النهضة، أنموذجين لتداخل التعبير الروحي بعلاقات الرعاية والتمثيل السلطوي، حيث يُستثمر المقدّس بوصفه وسيطًا لإعادة ترسيم المواقع والمراتب داخل المجال الاجتماعي. وانطلاقًا من ذلك، يسعى هذا البحث إلى تحليل مظاهر هذا التداخل عبر مقارنة بين جنسين فنيين متباينين في الوسيط، لكنهما يشتركان في وظيفة رمزية تكشف تحوّلات في دلالات الرعاية داخل الفضاء المقدّس، مع مراعاة خصوصياتهما الفنية، بما يوسّع فهم العلاقة بين السلطة والتمثيل في سياقات دينية متباينة.

ومع تعدّد الدراسات التي تناولت صور المانحين في الفن المسيحي، والمولديّات في الشعر العربي، فإن هذا البحث، في حدود علم الباحث، هو أول محاولة لمقارنتهما ضمن إطار مشترك يربط الشكل الفني بعلاقات القوة، ويحلّل كيف تُعيد هذه الوسائط الفنية تشكيل العلاقة بين الديني والدنيوي، بوصفها فضاءً تفاوضيًا على الشرعية والمركزية. كما يُولي هذا البحث عناية خاصّة بالمولديّة، مسائلًا تصنيفها وعلاقتها بالمدائح التقليدية، وارتباطها بالبلاطات السلطانية.

وتنهض **فرضية البحث** على أن المولدية، كما تبلورت في البلاطات المغاربية والأندلسية، لم تكن ممارسة تعبدية محضة، بل شكلاً أدبيًا موجَّهًا لإعادة ترسيم الفضاء الرمزي للمقدس وتطويعه خدمة للسلطة الزمنية. ويتواشج هذا الدور – من وجهة نظر الباحث – مع صور المانحين، وما تنطوي عليه من تفاوض على المكانة والشرعية أسهم في إعادة تشكيل بنيتها الفنية. وتتعزّز وجاهة المقارنة بما تكشفه من تقاطعات بنيوية بين الجنسين؛ سواء في توظيف المقدّس بوصفه وسيطًا لترسيخ الهيمنة، أو في التحوّلات التاريخية والشكلية التي أعادت صياغة **تمثيلات الراعي وعلاقات الرعاية** داخل العمل الفني. ففي صور المانحين ارتقى المانح، استجابةً لديناميات الشرعية ورهانات التميز، من الهامش إلى مركز العمل الفني مزاحمًا الحضور المكرس للمقدّس، وفي المولدية – التي تُقرأ هنا بوصفها تحوّلًا شكليًا لغرض المديح النبوي – أُقحم السلطان في صميم النص الشعري بعد أن كان حضوره هامشيًا في أخبار المدائح النبوية. وبالتوازي مع ذلك، شهد كلا الجنسين تصاعدًا في حضور الفنان والشاعر داخل اللوحة والقصيدة؛ ما يكشف عن إعادة توزيع السلطة الرمزية وتحول

في بنية الرعاية الفنية. ومن ثم، فإن البحث يتتبّع مسارات هذه التحوّلات الشكلية ومآلاتها، مفترضًا أن ما يبدو تطوّرًا جماليًا محضًا أو تغيّرًا في الشكل الفني للجنسين، سواء على مستوى تمثيل الرعاة أو منظومة الرعاية الفنية، ليس إلا نتاج تداول الطاقة الاجتماعية ومفاوضات علاقات القوة التي تسعى إلى إعادة إنتاج الشرعية والمكانة وترسيخ أنماط الهيمنة داخل المجال الاجتماعي.

وإلى جانب ذلك، يسعى البحث إلى **إعادة تصنيف** المولدية بوصفها جنسًا مدحيًا يتميز ببنية مغلقة وخطاب احتفالي مكتفٍ بذاته، يستعيد النموذج الثلاثي للقصيدة الكلاسيكية. وفي هذا الإطار، يقترح الباحث اعتماد مصطلح **المولدية السلطانية** لتوصيف هذا النمط من القصائد، تمييزًا لها عن المنظومة في سياقات غير سلطانية. وتُقارب المولدية في هذا البحث بوصفها **شكلًا مضادًا** لغرض المدائح النبوية، يسعى إلى احتواء بنيته المنفتحة وما تنطوي عليه من إمكانات تقويضية؛ سعيا لإعادة استعمار المجال الرمزي وتثبيت الراعي في مركز المشهد التعبيري.

وانسجاما مع غايات المقارنة، قسم البحث إلى قسمين رئيسيين: يتناول الأول صور المانحين في مرحلتين، قبل عصر النهضة وبعده، مع التركيز على تحوّلات تمثيل الراعي داخل المشهد المقدّس وتحولات علاقات الرعاية. ثم يتناول القسم الثاني بنفس التركيز المولديّة بوصفها جنسًا مدحيًا بلاطيًا تطور فنيا من رحم المدائح النبوية، مُسبوقًا بسياق تمهيدي يتناول المدائح النبوية وتطوّر احتفالات المولد. ويسبق ذلك مقدمة نظرية تُحدّد الإطار المنهجي، ثم ينتهي البحث بخاتمة تحليلية تُبرز أوجه التوازي والاختلاف بين النموذجين ومآلاتهما التاريخية.

وعلى المستوى النظري، يستند البحث إلى منهج **التاريخانية الجديدة** التي "تتعامل مع النصوص الأدبية بوصفها فضاءً تُجعل فيه علاقات السلطة مرئية" (Brannigan, 1998, p. 6). ويركز هذا المنهج – كما يشير الناقد Barry (2009) – على قضايا السلطة والدولة والبنى الأبوية وتمثّلات الهيمنة الاجتماعية داخل الأعمال الفنية. ويُعد Greenblatt المؤسِّس الأبرز لهذا الاتجاه؛ حيث طرح في كتابه المؤسس (1980) مفهوم تشكيل الذات (self-fashioning) في إنجلترا عصر النهضة، مؤكدًا أن الذات الإنسانية – ناهيك عن الأشكال الفنية – ليست نتاج اختيار حر، بل تُصاغ داخل علاقات القوة والأنظمة الأيديولوجية. وفي عمل لاحق (1982)، رفض الاستعارة المرآوية للأدب، مبينًا أن النصوص لا تُفهم إلا بوصفها ممارسات تعيد إنتاج الواقع وتشكيله، مشددًا على استحالة الفصل بين الأدبي والسياسي أو الجمالي والاجتماعي. كما نفى Greenblatt صراحة وجود عبقريات فردية خالصة أو تطورات جمالية بريئة، مؤكدًا أن الأعمال الفنية إنما تتشكّل ضمن شبكة معقّدة من التفاوض مع البُنى الاجتماعية والسياسية، فلا "وجود لتحفٍ مستقلة... ولا فن بلا طاقة اجتماعية" (1988, p. 12). ومن ثم، فإن البُنى الجماعية – كما يوضح (1982) – هي من تحدد مجال الإمكانات الجمالية للأشكال الفنية وتضبط مساراتها الممكنة. ويستند جوهر هذا الفهم بطبيعة

الحال إلى مفهوم **الخطاب** لدى فوكو (1984، 2017)، وتحديدًا مقاربته لاستراتيجيات تموضع السلطة داخل الخطابات التي تبدو محايدة – مثل الدين هنا – بما يعيد تشكيل الذوات وتنظيم المجال الرمزي.

وتستلهم المقاربة أيضا – جزئيًا وبحذر منهجي –مفهوم **استعمار العالم المعيش** كما طوّره هابرماس (2015) في قراءته لبنية الحداثة، وتُستكمل ملامحه النظرية في تحليله المبكر لتحوّلات الفضاء العمومي (Habermas,1991)[1]، حيث تُستخدم الأشكال الثقافية لإخضاع المجال العام وإعادة إنتاج الهيمنة. كما يُستفاد من مفاهيم أخرى لفهم تمثيلات الراعي وديناميكيات الرؤية، مثل مفهوم **عدوى القداسة** "contagion of the sacred" لدى دوركايم (2019)، الذي يُحيل إلى قابلية المقدّس للانتقال بالتماس أو المجاورة، **والنظرة المقدسة** "Sacred Gaze " لدى Morgan (2005)، حيث تُحلَّل بوصفها فعلًا بصريًا يُشفّر القيم والمعايير ضمن حقل رمزي مشحون، يُعيد تشكيل العلاقة بين المقدّس والمشاهِد، ومفهوم **كوريغرافيا السلطة** "choreography of power" لدى Connerton (1989)، الذي يبرز البُعد الأدائي والمنظَّم لحضور السلطة داخل المشهد، من خلال توزيع الأجساد، والحركات، وخطوط النظر، بما يُنتج سلطة تُمارَس عبر الجسد والمشهد لا بالكلمة فقط.

وفي سياق صور المانحين، تعتمد الدراسة على أعمال باحثين تناولوا تحوّلات تمثيل الراعي داخل العمل الفني وما تنطوي عليه من أبعاد رمزية، من أمثال Panofsky (1953)، Pope-Hennessy (1966)، غومبرتش (2016)، Franses (2018)، وأيضا Roberts (2020). كذلك تستفيد من الإطار الثقافي الأوسع الذي صاغه بوكهارت (2005) لفردانية عصر النهضة، بالإضافة إلى هويزنغا (2025) في تشريحه لرمزية الطقوس وانحسار النظام الرمزي الوسيط، بما يُضيء الخلفية الذهنية التي أعادت تعريف موقع الفرد داخل المشهد المقدّس.

أما في سياق المولديات العربي، فقد تناول باحثون أمثال الجراري (1982)، الهروط (2012)، زلاقي (2016)، والعلوي (2016)، هذا النمط الشعري بوصفه جزءًا من الثقافة الرسمية المغربية، مركّزين على سياقاته الاحتفالية وبنيته الأسلوبية. كذلك قدّمت Weinrich (2022) قراءة أولية في خصائصه النوعية، فيما أبرزت ستتكيفتش (2010) وظيفة القصيدة الاحتفالية في إنتاج الشرعية الرمزية، انطلاقًا من مقاربتها للشعر العربي الكلاسيكي، كما حللت في عمل آخر خصائص معارضات المدحة النبوية (Stetkevych, 2010). ومع أهمية هذه الدراسات، إلا أنها لم تُقارب المولدية السلطانية بوصفها تمثيلًا أدبيًا للراعي في حضرة المقدّس، ولم تضعها في سياق مقارن مع نماذج فنية موازية من ثقافات أخرى. ويسعى هذا البحث إلى سدّ هذه الفجوة بتحليل تمثيلات الرعاية فيها وما تحمله من دلالات طقسية وسياسية متشابكة.

وقد اعتمدت الدراسة في قسم المولديات السلطانية على المدونات الأصلية التي حفظت سياقات القصائد وطقوسها الاحتفالية في المغرب والأندلس، بالإضافة إلى بعض الدواوين الشعرية التي مثّلت شواهد مباشرة على بنيتها الفنية

ووظائفها التمثيلية.[2] ومن خلال هذين المصدرين، سعى البحث إلى تحليل الكيفية التي أعادت السلطة من خلالها صياغة حضورها داخل العمل الأدبي، متتبّعًا انعكاس ذلك على أبعاده الشكلية والجمالية؛ بما يتيح مقاربة هذا الجنس في ضوء ظروفه التاريخية والرمزية.

وقبل عرض البحث، لا يفوت الباحث أن يتقدم بوافر الشكر والتقدير لبرنامج رافد (المنحة رقم 01/2025) التابع للجمعية السعودية للأدب المقارن على دعمه لهذا البحث.

2. صور المانحين

2. 1. صور المانحين في العصور الوسطى

تُجسّد **صورة المانح** الفرد الذي موّل أو رعى العمل الفني، وتُظهره ضمن المشهد المقدّس، بمحاذاة الرموز الدينية، في هيئة متواضعة وخاشعة—راكعًا أو رافعًا يديه بالدعاء—وبحجم أصغر أو في موضع جانبي يعكس التراتب الرمزي بينه وبين الشخصيات المصوّرة (Panofsky, 1953, Chilvers and Osborne, 1997, Roberts, 2020). ويُعد هذا النمط من التصوير شائعًا في لوحات المذابح المسيحية Christian altarpieces، مع جذورٍ تعود إلى الفنون اليونانية والرومانية، بل وحتى حضارات الشرق القديم (Franses, 2018). ويُستخدم المصطلح أحيانًا في دراسات العصور الوسطى بالتبادل مع **الصورة النذرية** votive portrait، لكن مع ملاحظة أن الأولى تُبرز الراعي في هيئة احتفالية، بينما تؤدي الثانية وظيفة روحية بالدرجة الأولى (Roberts, 2020). ولا يقتصر هذا الجنس على اللوحات، بل يشمل – نظرًا لتعدّد سياقاته الثقافية وتاريخه الطويل – طيفًا واسعًا من التعبيرات البصرية، من بينها المنحوتات، والفسيفساء، والنقوش الجدارية، والترميمات. ومع ذلك، يركّز هذا البحث على اللوحات والرسومات، بوصفها الشكل الأبرز والأكثر تمثيلًا لهذا التقليد في السياق المدروس.

وقد حدا اتساع الجنس ببعض الباحثين إلى اقتراح أن فعل التبرّع أو الإهداء الديني، المرتبط عادةً بظهور صورة المانح، يمكن أن يُتّخذ معيارًا لتصنيف أنواعه المتباينة. لكن Franses (2018) يقترح مصطلح **الصورة التواصلية** "contact portrait" للتمييز بين نوعين: صور يُقيم فيها المانح صلة بصرية أو جسدية مع الشخصية المقدسة، وأخرى تخلو من ذلك. فالنوع الأول، ومنه صور المانحين، يتبنّى سردية الخضوع والتقرّب، ويتّجه فيه المشهد بحركة تصاعدية من المتوسّل نحو المقدّس، مجسِّدًا التواضع والتقوى. أما الثاني—كما في صور التتويج **الأيقونية** " coronation portraits" (انظر شكل1) —فيعكس اتجاهًا مغايرا ينطلق من المقدّس نحو المتفرّج، مبرزًا السلطة الإلهية والهيبة. ويشكّل هذا التفريق مدخلًا نقديًا مهما لفهم الأنماط التعبيرية داخل هذا الجنس، وإن لم يحظ بعد بانتشار واسع.

وقد أدّت صور المانحين في التقليد المسيحي الوسيط دورًا محوريًا في تجسيد القيم الروحية وترسيخ الهرمية الاجتماعية، إذ أسهمت في تعزيز سلطة الكنيسة والنخبة الراعية، وفي نشر الأيديولوجيا الكنسية بين العوام، لا سيما

بعد مبدأ البابا غريغوري (ت. 604م) القاضي باستثمار الصور في التعليم (غومبرتش، 2016،2001 ,Sekules). وقد ارتبط تطوّر هذا الجنس بالهيمنة الدينية التي فرضت مفاعيلها على البنية الفنية، وعلاقات الرعاية، وأطر التلقّي العام. وباستثناء فترتين قصيرتين من حركات تحطيم الأيقونات "Iconoclasm"[3] في الإمبراطورية البيزنطية— بين سنوات 726 و787م، وسنوات 814 و843م—والتي شهدت تراجعًا في استخدام الصور الدينية، بما فيها صور المانحين، نتيجة الجدل اللاهوتي حول مشروعية تمثيل المقدّس؛ فقد واصلت هذه الصور ازدهارها وتطوّرها على المستويين الشكلي والوظيفي حتى عصر النهضة (Franses, 2018, Roberts, 2020).

وقد قدّم Franses (2018)[4] قراءة مهمة لصور المانحين بوصفها أدوات للتفاوض الرمزي مع السلطة والمصير، مستندًا في ذلك إلى مفاهيم Bourdieu ومارسيل موس. ووفقا لقراءته، تنطوي رعاية الصور على منطق **تبادل الهدايا** "gift exchange"؛ حيث تُقدَّم ضمن سياق ديني ظاهره التقوى، لكنه يُخفي علاقات قوة غير متكافئة، على نحو يتقاطع مع ما يُعرف **بسوء الاعتراف الاجتماعي** "social misrecognition".[5] وبهذا، لا تُفهم الرعاية على أنها ورع خالص، وإنما بوصفها وسيلة لضمان التذكّر، والقبول الأخروي، والسعي إلى الخلود الرمزي. فمن جانب الفرد، تعبّر عن قلق المصير ورجاء النجاة – في دلالة قريبة من مفهوم الشفاعة في التصوّر الإسلامي. ومن جانب الجماعة، تمنح اعترافًا بالمكانة والنسب، لا سيما أن كثيرًا من لوحات المذابح –كما يقول باحث آخر –كانت تدشن ضمن طقوس درامية واحتفالية (Sekules, 2001).

وقد أسهمت علاقات القوة في العصور الوسطى في صياغة الشكل الفني لهذا الجنس، محدِّدةً موقع المانح داخل العمل، وحجمه، وهيئته. ولما كانت صورة المانح مطالبة بالانسجام مع القيم الأخلاقية المسيحية، لا سيما ما يتعلّق بالغرور والتفاخر المصنّفين ضمن الخطايا الكبرى؛ فقد صُوِّر بحجمٍ أصغر من الشخصيات المقدّسة، غالبًا في موضع جانبي أو سُفلي، وبملامح أقل وضوحًا، تماشيًا مع منطق **التراتب السماوي** "Celestial Hierarchy " كما صاغه Dionysius the Areopagite (ت. ق. 6م)،[6] حيث تتدرّج الكائنات في قربها من الإلهي ضمن تراتب صارم يفصل الأرضي عن السماوي (ينظر: Rorem، 2015). وقد انعكس هذا التصوّر في التكوينات البصرية للفن المسيحي، إذ رُسمت الشخصيات المقدسة في المركز وبحجم أكبر، بينما أُقصي المانح إلى الهامش، دون السماح له بالاقتراب من المقدّس إلا عبر وساطة. وهكذا، لم يكن هدف صور المانحين تحقيق تمثيل واقعي للمانح، بل مجرد "ربط الهدية باسم الشخص الذي قدّمها" (Pope-Hennessy, 1966, p.257). ضمن رمزية تعكس تراتب المقامات لا ملامح الأشخاص. وباستثناء الصور الملكية (انظر شكل 2) – حيث فرضت السلطة منطقا بصريا مغايرا (Franses, 2018) – ظل تمثيل المانح محكوما بحدود الهامش. ومن ثم، بدت صورته—وفقًا لغومبرتش (2016) —"كأنها قُصَّت من صحيفة ولُصِقَت على اللوحة" (ص. 275)؛ إذ غاب عنها البعد الواقعي، وجسّد حجمها الصغير وهيئتها الخاضعة

تمييزًا بصريًا يعكس تراتبية لاهوتية صارمة. ومن أمثلة ذلك شكل 3 وشكل 4، وهما من أعمال الفن البيزنطي المتأخر، حيث يظهر المانحون بأحجام مصغّرة جدًا وفي وضعيات خضوع، في أسفل اللوحة أو على أطرافها. ويُلاحظ أيضًا تفاوتٌ واضح في الهيئة، لا سيما في فخامة الملابس ووضوح الملامح، إذ يُمنح المقدس حضورًا مهيبًا يعزّز مركزيته الرمزية.[7]

ولم تقتصر تجليات علاقات القوة على التمثيل البصري للمانح داخل العمل الفني، بل امتدت أيضًا إلى بنية الرعاية الفنية بما تنطوي عليه من تبعية وهيمنة بين الراعي والفنان. إذ غالبًا ما كان العمل يُنسب إلى الراعي دون الفنان، الذي بقي في ظلّه، معتمدًا عليه، محتفظًا بمكانة اجتماعية متدنية. ولم يُنظر إليه بوصفه خالقا مستقلا، وإنما مجرد حرفي ينفّذ رؤية الراعي. ويؤكّد هذا الوضع ضياع أسماء كثير من الفنانين الذين نفّذوا تلك الأعمال، فضلًا عن الجهل بتفاصيل تكاليف عقودهم (Sekules, 2001, Roberts, 2020). ومن ثم، غدا العمل الفني—كما في صور المانحين—إعلانًا رمزيًا عن كرم الراعي، ورغبته في ترسيخ مكانته في الفضاء الطقسي، وتطلّعه للخلود.[8]

ومع محافظة الجنس على حضوره طوال العصور الوسطى، إلا أنه شهد ازدهارًا لافتًا في أواخر القرن الثالث عشر الرابع عشر، مدفوعًا بعوامل سياسية ودينية، مثل تصاعد الاهتمام بالخلاص الشخصي، والحملات الصليبية، والتهديد العثماني لأوروبا، وتصوّرات ورؤى نهاية العالم "apocalyptic vision"، ووباء الطاعون الأسود.[9] وقد ولّدت هذه الظروف قلقًا روحيًا عامًا، دفع النخب إلى إظهار إعلان تقواهم وتكريس ثرواتهم للأعمال الخيرية؛ أملاً في النجاة الأخروية وتعزيز مكانتهم الرمزية (موري، 2003، Sekules, 2001, Franses, 2018). وقد لاحظ هويزنغا (2025) أن الثقافة الدينية أواخر العصور الوسطى أضحت مهووسة بتحويل كل فكرة إيمانية إلى شكل مصوّر محسوس، حتى طال ذلك تفاصيل الحياة اليومية، مدفوعًا بالتكاثر الآلي للأعراف الدينية وبقايا القديسين؛ ما قاد إلى التباس خطير بين المقدّس والدنيوي.

2. 2. صور المانحين في عصر النهضة

مع مطالع عصر النهضة وربما قبله بقليل، شهدت صور المانحين تحوّلًا لافتًا في الغرب، بخلاف الفن البيزنطي الذي حافظ على أنماطه التقليدية (Franses, 2018)[10]. وقد أسهمت في هذا التحوّل عوامل متداخلة أبرزها: تراجع سلطة الكنيسة، والإصلاح الديني، واستقلال المدن، والصراعات الطبقية، وتراجع مركزية النسب النبيل. وقد أدى هذا المناخ الجديد—المدفوع بنزعة إنسانوية تركّز على الوعي الذاتي للفرد وظهور شخصيته المستقلة—إلى إعادة تشكيل العلاقة بين الفنان والراعي، وكذلك بين المقدّس والدنيوي. كما أسهمت التطورات التقنية في الرسم، مثل المنظور والواقعية وتحسّن أدوات التصوير، في ازدهار سوق الفن وارتفاع مكانة الفنان، وتوسيع نطاق الطبقات القادرة على طلب الأعمال الفنية. ومن ثم، لم تعد الرعاية حكرًا على النخب الدينية والسياسية، بل انخرطت فيها نساء وأفراد من الطبقات الصاعدة، بوصفها وسيلة لبناء السمعة والتعبير عن الذات (موري، 2003بوكهارت، 2005، غومبرتش، 2016،

Pope-Hennessy, 1966, Baxandall, 1988, Franses, 2018, Roberts, 2020, Kilroy-Ewbank & Graham, 2020).

وقد انعكست هذه التحوّلات الاجتماعية والفنية بوضوح على الطريقة التي صُوِّر بها المتبرعون داخل الأعمال الفنية. ومن أبرز مظاهر ذلك: ازدياد حجم صور المانحين، وتقدّم موقعهم داخل التكوين، بما يعكس تحوّلًا في تمثيل الذات ضمن الفضاء الشعائري. وتُعد جدارية *The Holy Trinity* للفنان الإيطالي ماساتشيو Masaccio (ت. 1428) من أبرز النماذج المبكرة لهذا التحول؛ فمع ظهور المانحين فيها بمستوى أدنى، إلا أن حضورهما المتوازن، بحجمهما المتناسب ومعالجتهما الواقعية، منحهما بعدًا رمزيًا واجتماعيًا (انظر شكل 5). وقد ركّز Pope-Hennessy (1966) على أن المتبرع وزوجته ليسا خارج التكوين، بل جزءا من المشهد الكنسي؛ ما يبرز مكانتهما المتعاظمة. كذلك أشار غومبرتش (2016) إلى أن الجدارية مثّلت إنجازًا بصريًا غير مسبوق؛ إذ أدهشت معاصريها ببنائها المعماري المقنع، وتوظيفها المبتكر للمنظور الخطي لخلق فضاء متّسق يجمع بين الشخصيات البشرية والدينية.

ولم يقتصر التحوّل على تغيّر الحجم أو الموقع، بل شمل أيضا الأزياء الفاخرة والرموز السلطوية، والوضوح البصري؛ ما أعاد صياغة موقع المانح بشكل مغاير لما كان عليه في فنون العصور الوسطى، حين اتّسمت صوره بالتقشّف والخفوت البصري. وقد لاحظ Baxandall (1988) أن هذه الظواهر لم تكن معزولة عن السياق الاجتماعي، بل عكست تنامي دور الراعي بوصفه رمزًا لموقع طبقي صاعد، الأمر الذي دفع الفنانين إلى تطوير أساليب تدمجه في التكوين بطريقة تُوازن بين التبجيل الشخصي والطابع الشعائري. وجدير بالذكر أن كثيرًا من هذه الأعمال، كانت تُعرض في فضاءات عامة، ومن ثم كانت بيانًا اجتماعيًا وسياسيًا عن ثروة ونخبوية الراعي وروابطه بالأسر الحاكمة وتنافسه على المناصب (Roberts, 2020).

ومع ذلك، يشير Pope-Hennessy (1966) إلى أن عصر النهضة، مع تحوّلاته الجذرية، حافظ في بداياته على الفصل البصري بين المانح والشخصية المقدسة، تأكيدا للتراتبية الرمزية، كما في لوحة *Portinari Altarpiece* للفنان الفلمنكي هوجو فان در غوس Hugo van der Goes (ت. 1482م)، حيث يظهر المانح مع عائلته على طرفي اللوحة، بملابس فاخرة، مفصولين بإطارات جانبية عن الشخصيات الدينية في الوسط، (انظر شكل 6).

بيد أن هذا الفصل قد تآكل تدريجيًا في أعمال لاحقة، ليُستبدل بحضور أكثر اندماجًا وجرأة للمانحين. وقد تجلى ذلك في أعمال فنانين من تقاليد مختلفة، مثل الإيطالي أندريا مانتينيا Andrea Mantegna (ت. 1506)، وفنان البندقية تيشيان Titian (ت. 1576). ففي لوحة مانتينيا *Madonna della Vittoria* (انظر شكل 7)، تحتفي الصورة بانتصار الماركيز فرانشيسكو غونزاغا Francesco II Gonzaga (ت. 1519) على الملك الفرنسي شارل الثامن Charles VIII (ت. 1498). وقد أشار Pope-Hennessy (1966) إلى أن الشكل الراكع

للماركيز هو مركز المشهد؛ إذ تباركه العذراء، ويمنحه الطفل الحماية الإلهية، بينما تحيط به الملائكة بنظرات حارسة، مما يُضفي هالة من القداسة على موقعه السياسي.

وتُبرِز لوحة تيشيان *Pesaro Madonna* تحوّلًا أكثر جرأة؛ إذ يظهر النبيل جاكوبو بيسارو Jacopo Pesaro (ت. 1537) راكعًا مع عائلته على يسار المشهد، ضمن تكوين قطري نُقلت فيه العذراء من المركز إلى الطرف العلوي (انظر شكل 8). وقد لاحظ غومبرتش (2016) أن المشهد يبدأ من الأسفل، أي من المانح وعائلته، لا من المقدس، في قلبٍ للتسلسل البصري التقليدي وارتقاءٍ رمزي لموقع الراعي داخل التكوين، معتبرًا ذلك تجديدًا ثوريا في قواعد تمثيل المانحين، وانقلابا تركيبيا عن النموذج الكلاسيكي. ويلاحظ في أسفل اللوحة أسير مسلم، في إشارة إلى انتصارات المانح على الأتراك؛ ما يعزّز تموضعه السياسي داخل الفضاء المقدس.

ويبلغ التداخل بين الرمزي والسياسي ذروته في لوحة *Darmstadt Madonna* التي رسمها الألماني هانس هولباين الابن Hans Holbein (ت. 1543)، وتظهر العمدة الألماني ياكوب ماير Jakob Meyer (ت. 1531) بجانب العذراء مع أسرته، في بنية هرمية محكمة (انظر شكل 9). ومع احتفاظه بمظهر تعبدي، إلا إن وضوح حضوره البصري، وموقعه المتقدم، والأناقة الرسمية لمظهره، تؤكد مكانته بوصفه ممثلا للسلطة المدنية. وقد كان ماير من أبرز معارضي حركة الإصلاح الديني في بازل؛ لذا تقرأ هذه اللوحة بوصفها وسيلة لتثبيت هويته الكاثوليكية وتعزيز مكانته السياسية وسط الانقسام اللاهوتي (Pope-Hennessy, 1966).

ومع بلوغ التحولات في تمثيل المانحين ذروتها في أعمال القرن 16م، إلا إن جذورها المفاهيمية يمكن أن تُلمَح في أعمال سابقة ظهرت قبل أوانها بكثير. ومن أمثلة ذلك لوحة *The Virgin and Child with Chancellor Rolin* للفنان الفلمنكي يان فان إيك Jan van Eyck (ت. 1441)، حيث يظهر المستشار نيكولا رولين (ت. 1462م) جالسًا في وضع تعبّدي مقابل العذراء، على مستوى بصري متكافئ، وداخل قاعة فخمة لا تفصل بينه وبين الشخصيات المقدسة وساطة رمزية (انظر شكل 10). وقد وصف Panofsky (1953) هذا التمثيل بأنه "دخول إلى قاعة العرش السامية دون وساطة قديس"(1/139)؛ ما يكشف عن جرأة استثنائية في تموضع المانح، ستغدو فيما بعد سمة بارزة في الفن الديني الغربي. ويستدعي هذا التكوين مفهوم Morgan (2005) عن **النظرة المقدسة** التي تُشفّر القيم الاجتماعية وتُسهم في موضعة المشاهِد "داخل حقل من المعاني غالبًا ما يكون هرميًا وتقييميًا" (p. 15). ومن ثم، لا تكتفي اللوحة بإعادة تنظيم العلاقة بين المقدّس والراعي، بل تُقحم المشاهِد في بنية رمزية تُحاكي الفضاء الشعائري، فيتحول حضور المستشار إلى تمثيل بصري لموقع وهيبة السلطة، لا في التكوين فحسب، بل في عين من يتأمل اللوحة.

ومع تصاعد مكانة المانحين في العمل الفني، انتقل بعضهم من الحضور السلبي إلى المشاركة الفاعلة في الحدث المقدّس. ففي لوحة *Adoration of the Magi with a Donor*، المنسوبة إلى الرسام الإيطالي فينتشينسو دا بافيا Vincenzo da Pavia (ت. 1557م)، يظهر المانح بجوار المجوس، مشاركًا طقس الميلاد، في تموضع يُبرز اندماجه الرمزي داخل الحدث، ويكشف عن توظيف الطقس لإضفاء شرعية على حضوره، ضمن منطق بصري يُعيد رسم العلاقة بين التقديس والسلطة، ويُدرج المشاهد في تراتبية رمزية (انظر شكل 11).

وفي السياق ذاته، شارك الفنانون أنفسهم في المنافسة الرمزية داخل الحقل البصري، فأدرجوا صورهم في المشاهد الدينية، تأكيدا لمكانتهم الرمزية في المجتمع. ويُروى أن الفنان الإيطالي تينتوريتو Tintoretto (ت. 1594م) كان شديد الحرص على تضمين صوره في أعماله الدينية الكبرى بالبندقية (Pope-Hennessy, 1966). ويدل ذلك على تحول في علاقات الرعاية الفنية؛ حيث أشار Baxandall (1988) إلى أن مكانة الرسامين تحسّنت في القرن الخامس عشر وواصلت الصعود، فلم يعودوا خاضعين لتعليمات الراعي التفصيلية، بل باتوا قادرين على فرض رؤيتهم، وغالبًا ما كان الرعاة مستعدين لقبول تصور الفنان للموضوع، وأحيانًا يُلزمون بذلك. وقد أسهم هذا الصعود المتوازي في مكانة الاثنين في إعادة تشكيل الحقل الفني، بما في ذلك طرائق تمثيل المانحين، إذ ستتجاوز صورهم طابعها التعبّدي نحو تمثيل يبرز خصوصية الفرد، وانتمائه الجماعي.

وقد تجلى التحوّل السالف تدريجيا، في أواخر القرن 16م، مع اتجاه صور المانحين نحو الطابع الجماعي، فلم تعد مقتصرة على تمثيل الفرد أو عائلته بحضرة المقدس، بل أدرجت ضمن مشاهد تضم رموزًا من النخب المحلية، في تركيب بصري يزاوج بين التعبير الديني واستعراض المكانة (انظر شكل 12). ويصف Pope-Hennessy (1966) هذا الأمر بقوله: "لقد أصبحت المكانة الاجتماعية والصورة الشخصية متداخلتين على نحو لا انفصام فيه، ولم يعد ثمة شيء تقريبًا لم يكن المتبرعون على استعداد لفعله كي يفرضوا أنفسهم داخل اللوحات؛ كانوا يرجمون المرأة الزانية، وينظفون الجراح بعد استشهاد القديسين..." وتبلغ المفارقة ذروتها، كما يلاحظ، في " أن الشيء الوحيد الذي لم يدُر بخلد المتبرعين هو ما حدث فعلاً: أن تبقى وجوههم خالدة في الصور، بينما تضيع أسماؤهم" (pp. 22 – 23). في إشارة إلى عجز لاحق في تحديد هويات العديد من الوجوه المحلية داخل تلك الأعمال! وقد رأى المؤلف السابق أيضا في هذا التحوّل نحو الجماعية تمهيدا لنشوء فن البورتريه الشخصي، بوصفه امتدادًا لتلك الصور؛ إذ انتقل التركيز من المشهد الديني الجمعي إلى تمثيل الفرد، في دلالة على تراجع مركزية المقدّس لصالح حضور الذات. ومن ثم، لم يعد التمثيل البصري مشروطًا بأيقونية دينية – بعد أن كان متعذرا تخيّل مانحٍ في العصور الوسطى دون ذلك (Panofsky, 1953) – بل بدأ الفرد يستحوذ تدريجيًا على فضاءٍ كان حكرًا على المقدّس، حتى غدا مركزًا للتكوين، لا بوصفه متلقيًا للتجلي، بل موضوعًا للرؤية ومصدرًا للمعنى.

وعلى ضوء ما تقدّم، يمكن النظر إلى صورة المانح بوصفها حيّزًا بصريًا انتقاليًا وفضاءً تفاوضيًا، تقاطعت فيه نوايا التعبّد مع رهانات الهوية والمكانة السياسية والاجتماعية. وقد عبّرت هذه التحوّلات لا عن تغيّر في المحتوى وحده، بل عن إعادة تشكّل في البنية البصرية استجابةً لتحوّلات في علاقات القوة ومراكز النفوذ. فلم يكن الشكل معزولا عن الشبكة الخطابية التي أنتجته، بل عكس تحول مواقع الهيبة والتمثيل. وليس مفاجئا أن يتحقّق ذلك عبر وسيط ديني؛ فكما يلاحظ فوكو (1984، 2017)، كثيرًا ما تتموضع السلطة داخل أنساق تبدو محايدة وبريئة من التحيزات، فتُمرَّر عبرها آليات الهيمنة، دون أن تصرح عن نفسها.

3. المولديات السلطانية

3. 1. المدائح النبوية

تتفق غالبية الدراسات على أن شعر المديح النبوي بدأ يكتسب ملامحه بوصفه غرضًا أدبيًا متميّزًا منذ القرن 11م. ومع أن بعض الباحثين يردّ تباشيره إلى حياة النبي ﷺ، أو عقيب وفاته، أو يربطه بمراثي آل البيت الأموية مع ما تنطوي عليه من حمولة السياسية؛ فإن الشكل الفني المكتمل لهذا الغرض لم يبلغ ذروته إلا في القرن 13م مع ازدهار التصوف في العالم الإسلامي (مبارك، 1997، مكي، 1991، ابن حسين، 1986، محمد، 1996). وقد بلغ الغرض من النضج والانتشار حدًّا جعله، في نظر الطيّب (2004) —في معرض ردّه على جمود الشعر في عصر الانحطاط—يمثّل الطور الرابع من أطوار القصيدة العربية، حيث انتقلت الفحولة الشعرية من شؤون الدنيا إلى قضايا الدين. وتقليديا، يُعدّ المديح النبوي ممارسة تعبّدية وابتهالًا روحيًا، لطلب بركة النبي ﷺ، والاقتداء بسيرته، ونيل شفاعته. ومع مرور الزمن، اتخذ هذا اللون من الشعر أشكالًا متنوّعة، من أبرزها البديعيات، والقصائد الموجّهة إلى الحجرة النبوية، وتلك التي تمجّد نعلي النبي ﷺ في الأندلس (ينظر عن البديعيات: أبو زيد، 1983؛ وعن رسائل الحجرة: ابن الخطيب، ت. 1374م، ط. 1973، 4/ 526– 560؛ وعن النعليات: المقري، ت. 1631م، ط. 1939،3/ 225 – 282).

ولم يكن تنامي التصوّف عامل الازدهار الوحيد؛ بل اقترن ظهوره بسياقات سياسية واجتماعية كان أبرزها: استبداد الطبقة السياسية، وتفاقم الاضطرابات الداخلية، وغياب شخصية قيادية جامعة، فضلًا عن تصاعد المخاوف من تحالف المغول والصليبيين في المشرق. أمّا في الأندلس، فقد أسهم سقوط المدن الإسلامية، وتقدّم الاسترداد المسيحي "Reconquista"، إلى جانب النزاعات المحلية، في دفع الشعراء للالتجاء إلى النبي ﷺ طلبًا للسلوى والخلاص، واستدعاءً للتدخّل الإلهي. (مكي، 1991، محمد، 1996، ضيف، 2009، العلوي، 2016، Stetkevych, 2010).

ولا يهدف هذا البحث إلى تأريخ غرض المدائح النبوية، بل يركّز على بنيته المعنوية، وما تنطوي عليه من إمكانات سياسية مهدّت، من وجهة نظر الباحث، لظهور جنس المولديّات. أما البنية المعنوية، فخلافًا لما يذهب إليه بعض

الباحثين من أنها ثلاثية الثيمات (تبدأ بنسيب أو موعظة، ثم رحلة، يليها مديح نبوي وتوسل)، على غرار بنية القصيدة الكلاسيكية (Stetkevych, 2010)[11]؛ فإن التحليل النصي يكشف عن انتظام أوضح في بنية ثنائية: مقدمة وعظية أو نسيبية تتضمّن ذكر الديار الحجازية ووصف الرحلة إليها – وقد يُستغنى عن ذلك كله – يعقبها المديح النبوي. وقد أكد محمد (1996) هذا الانتظام بتقسيمه مضمون المدائح النبوية إلى مقدمة متعددة الموضوعات ثم مديح. ومن وجهة نظر الباحث، لا تنهض ثيمة "الرحلة" بوصفها بنية مستقلة، كما هو الحال في القصائد الجاهلية حينما تؤذن بتحوّل بنيوي في مسار القصيدة يعكس مشاعر الخطر والقلق وتحدّي الذات. بل تتخذ هنا طابعًا وجدانيًا، مفعمًا بنبرة الشوق والمحبة تمتد إلى الرواحل نفسها، كما في قول عمر الحريري (ت. 1311م) في إحدى مدائحه (في: الأدفوي، 1966، ص. 446):

مال مطايانا تميل مالها ... أظن رمل رامة بدا لها
لا تحسبن ميلها عن ملل ... وإنما سكر الهوى أمالها
وربما كلت ولكن شوقها ... يمنعها أن تشتكي كلالها
وكل صعب في سراها هين ... لاسيما إن بلغت آمالها
تبدي نشاطا عندما يطلقها ... حابسها بحله عقالها
تجد وجدا في الحزون كلما ... تذكرت من يثرب أطلالها
وإن حدا الحادي بذكر طيبة ... هيج ذكر طيبة بلبالها
فشوقها يسوقها حتى ترى ... آمالها هناك أو آجالها

وبالتالي، فإن تلبس الرحلة بأنساق التوجد والحنين ينزع عنها طابع الاستقلال ويجعلها امتدادًا لثيمات المقدمة، لا تحوّلًا بنيويًا قائمًا بذاته.

أما القسم الثاني، فينصرف إلى مديح النبي، مبرزًا خصاله وفضائله ومعجزاته—أحيانًا من مصادر مشكوك فيها، كما هو حال كثير من مشاهد صور المانحين (مبارك، 1997، مكي، 1991، موري،2003) — ثم يتبعه تضرّع بالشفاعة ودعاء بالبركة. وكثيرا ما يختتم الشاعر قصيدته بتوسل يتضمّن أحيانًا شكوى مبطّنة من تدهور الأوضاع أو تعريضا بالحكام لا سيما في الأزمنة المتأخرة. فمثلا، أنهى الشاعر الصرصري (ت. 1258م) بعض مدائحه باستشفاع بالرسول لدرء خطر التتار (الديوان، 1989، ص. 99):

وسل لعموم الأمة النصر عاجلا ... على تترٍ للناس بالشر صرحوا
عساهم بقهر الله أن يصبحوا وهم ... جريح ومقتول وآخر مُقمح
فقد عم أطراف القرى الرعب منهم ... فأضحت وما فيها فؤاد مروح

كما عرض شرف الدين الأنصاري (ت. 1264م) بظلم وفساد الحكام (الديوان، 1968، ص. 562):

زحزحت عن طرق المظالم عادلا فينا ومن للعدل إن لم تعدل
وقرنت بالشرس الليان فأتربت كف المحق وخاب سعي المبطل
تلك النبوة لا سيادة مالك أمر الأنام بمشرب أو مأكل
ولطالما ملك البسيطة معشر خملوا وذكرك نابه لم يخمل

وكذلك فعل أبو حيّان الأندلسي (ت. 1344م) – وإن بطرفٍ خفي – في ختام معارضته لـ"بانت سعاد" (الديوان، 1969، ص. 471):

هذي المفاخر لا تحظى الملوك بها الملك منقطع والوحي موصول

والأمثلة على ذلك مبثوثة في المدونات الشعرية، غير أن المهم هنا هو ما يكشفه هذا الختام المفتوح للغرض—إن جاز التعبير—من قابلية لتجاوز الغاية التعبدية نحو الإيماء السياسي؛ إذ تظل بنية القصيدة غير مغلقة – خلافًا لقصيدة المديح التقليدية التي تختم بالخضوع للحاكم – بل تستمر هنا قابلة للإضافة والتوسّع، ما يمنحها مرونة تسمح بإدراج مضامين أو رسائل راهنة دون الإخلال بإطارها العام. وقد لاحظ محمد (1996) أن كثيرًا من المدائح النبوية تضمّنت إشارات إلى الأوضاع السياسية، وأن الشعراء استثمروا التداخل بين المشاعر الدينية والسياسية لتمرير هذه الرسائل في قالب تعبدي يصعب الاعتراض عليه أو معاقبة قائله. ومن هنا، غدت بنية المدائح—بما تنطوي عليه من انفتاح وقابلية للتوسّع—أرضًا خصبة للتوظيف الرمزي والإيماء السياسي. ولعلّ هذه الإمكانات التأويلية هي ما دفع بعض الباحثين مثل Stetkevych (2010)، إلى قراءة بعض هذه المدائح بوصفها هجاءً غير مباشر، وتوبيخًا للحكام المعاصرين، كما في تحليلها لقصيدة *نهج البردة*. الأمر الذي يفتح المجال لاحقا أمام تحليل جنس المولدية بوصفه تطويرًا بنيويًا ووظيفيًا لشكل المدائح النبوية في سياقات أكثر مؤسساتية وشعائرية.

3. 2. المولد النبوي

رافق ازدهار المديح النبوي تنامي الاهتمام بالاحتفال بمولد النبي ﷺ، لا سيما في المشرق. ويُرجع بعض الباحثين—مثل متز (1947) —بداية هذا التقليد إلى القرن 9م، بيد أنه لم يكتسب زخمًا إلا في العصر الفاطمي حين أُدمِج ضمن الاحتفالات الشعبية، كما يروي المقريزي (ت. 1441م، ط. 1995). وقد استمر هذا التقليد مزدهرا خلال عهد صلاح الدين الأيوبي (ح. 1174– 1193م) وعماله، وأبرزهم صهره مظفّر الدين كوكبوري (ت. 1232م)، الذي اشتهر برعاية المتصوفة وتنظيم احتفالات مولد ضخمة تمتد من محرم حتى أوائل ربيع الأول، تشمل الولائم الباذخة، والطبول، والسماعات، والشموع الموكبية، والقباب الخشبية (ابن خلكان، ت. 1282م، ط. 1971؛ وينظر: السندوبي، 1948). ويشير بعض الباحثين إلى أن صلاح الدين—الذي ألغى جميع الأعياد الفاطمية—اختار الإبقاء على احتفال

المولد النبوي بسبب تأثير التصوف العميق من جهة، ولتعزيز الهوية الإسلامية لأغراض دفاعية من جهة أخرى (مكي، 1991، فروخ، 1992).

وأيًا يكن الأمر، فلا شك أن استمالة الرأي العام، كانت دافعًا محوريًا وراء إقامة هذه الاحتفالات؛ إذ سعى الحكام، منذ أيام الفاطميين، إلى إظهار تدينهم وولائهم للنبي ﷺ، أمام العامة تعزيزا لشرعية حكمهم ووجاهته (فروخ، 1992، الهروط، 2012). غير أن ما يلفت النظر، لا سيما في السياق المشرقي، هو **غياب مديح الرعاة** عن المتن الشعري للمولديات، مع بروز دورهم في تنظيم الاحتفال. فصهر صلاح الدين الذي سبق ذكره، أو السلطان برقوق (ح. 1382–1389م، ثم 1390–1399م)، مثلا، لا يُشاد بهم داخل النصوص الشعرية، وإنما يذكرون فقط في الأخبار الأدبية المصاحبة (ينظر مثلا:السخاوي ت. 1497، ط. 1896). وباستثناء إشارات محدودة إلى رعايتهم للاحتفال في بعض قصائد المديح السياسي، وليس داخل قصائد المناسبة (ينظر مثلا مديح قانصوه الغوري ت. 1516م في: الغزي، ت. 1651م، ط. 1997)، ظل الراعي في المشرق غائبا عن مركز القصيدة، حاضرا في كواليس الطقس.

وربما يُفسَّر هذا الغياب بمقاصد الاحتفال؛ ففي المشرق، حيث واجهت الدول الموحدة كالأيوبية والمملوكية تهديدات خارجية، غلب الطابع الجمعي على الخطاب، مع التركيز على توحيد الأمة في مواجهة العدو. أما في المغرب، فإلى جانب التهديدات الخارجية، كانت الصراعات الداخلية تؤثر بعمق أكبر في المشهد السياسي، فاستُثمر المولد لإبراز الراعي وتعزيز موقعه ضمن خطاب ديني يستدعي خطرا خارجيا حقيقيا، لكنه في جوهره يخدم بشكل أكبر رهانات الداخل في ظل ما يذكره الباحثون من تنافس محموم على الشرعية (زلاقي، 2016). وهكذا، اختلف المشهد في الأندلس والمغرب عن المشرق في حجم الاحتفال، ودور الحكّام في دعمه، وحتى في حضورهم داخل النصوص الشعرية.

ويُعدّ أبو العباس العزفي (ت. 1236م)، قاضي سبتة، من أوائل المغاربة الذين نظّروا للاحتفال بالمولد النبوي وذلك في كتابه الشهير *الدر المنظم في مولد النبي المعظم*. وقد اقترح العزفي هذا الاحتفال بوصفه بديلاً رمزيًا يعزّز الهوية الإسلامية في مواجهة التأثيرات المسيحية المتزايدة، لا سيما بعد انتشار طقوس عيدَي الميلاد والعنصرة بين بعض المسلمين (العزفي)، ثم سار ابنه أبو القاسم (ت. 1277م) على سنته في رعاية الاحتفال وإكمال تأليف كتابه (المقري، 1939، ابن عذاري ت. ح. 1312م، ط. 2013). ولاحقًا قامت الدولة المرينية—التي لم يكن لها دعوة أيديولوجية خاصة—برفعه إلى مستوى العيد الرسمي (الناصري، ت. 1897م، ط. 1997)، في خطوة رأى فيها بعض الباحثين، مثل Brown (2014)، استجابةً لحزمة من الدوافع أبرزها: البحث عن الشرعية السياسية، واستمالة العامة، ومواجهة التحدي المسيحي في المتوسط، واسترضاء الفاعلين الدينيين من متصوفة وفقهاء مالكية.

وقد سارت على النهج ذاته السلالات المتنافسة الأخرى، مثل الزيانيين في تلمسان، حيث دعا السلطان أبو حمّو موسى الثاني (ح. 1359– 1389م) ابنه إلى اقتفاء نهجه في إحياء المولد في كتابه *واسطة السلوك* (ط. 2013).

وتبنى كذلك بنو الأحمر (ح. 1230 – 1492م) في الأندلس هذا العرف الذي استلهموه وفقا لابن خلدون (ت. 1406م، ط. 2004) من المغاربة. ولم يغب الوطاسيون (ح. 1472 – 1554م) أيضا عن الأمر، حيث وثق الحسن الوزان (ت. بعد 1550م، ط. 1983) شيئا من احتفالات المولد الشعبية في فاس. كذلك استمرت هذه الاحتفالات بدعم من الأشراف في العهد السعدي (ح. 1510 – 1659م) كما يروي الفشتالي (ت. 1549م، ط. د.ت)، ثم في العهد العلوي (زيدان، 1961؛ الجراري، 1982).

وقد سجّل مؤرخو البلاط، مثل ابن الخطيب (1985، 1989) وابن مرزوق (ت. 1379م، ط. 1981) لدى المرينيين وبني الأحمر، وأبو زكريا ابن خلدون (ت. 1386م، ط.2007) في بلاط الزيانيين، والفيشتالي (د.ت) في العهد السعدي، وزيدان (1961) في العصر العلوي، أوصافًا دقيقة ومطوّلة لاحتفالات المولد، وزخرت رواياتهم بتفاصيل الزينة الفاخرة، والولائم الضخمة، وأوصاف المنجانة، وتاج العمّة، والمباخر، وماء الورد، والمواكب المصحوبة بالدفوف، ومسيرات الشموع، وتبادل الحلوى، وتلاوة القصائد على ألسنة العلماء والقضاة والمنشدين، فضلًا عن الابتهالات، والسماع الصوفي، والشعر "الحميني"، والمسابقات، وتوزيع الجوائز والصدقات... إلخ. ويمكن قراءة دور هؤلاء المؤرخين ضمن ما يسميه ألتوسير (1986) **أجهزة الدولة الأيديولوجية**، حيث تعمل المؤسسات غير القمعية—كالأدب والتاريخ—على إنتاج المعنى وترسيخ النظام القائم. وبالتالي يمكن فهم اشتغال هذه المؤسسات بوصفه إعادة إنتاج رمزية تضفي الشرعية على النظام، عبر سرديات تبدو محايدة، لكنها في جوهرها تُعيد موضعة السلطة داخل المخيال الجمعي.

ويتجلّى هذا البعد بوضوح في تركيز تلك المرويات على السلطان وموقعه داخل الحدث، مبرزةً انتظاره واستعداده للمولد، وترتيب الحضور وفقًا للهرمية الرسمية. ويقدّم الفشتالي (د.ت) وصفًا دقيقًا لتمظهرات السلطة ضمن هذا السياق، كاشفًا عن تراتبية تبدأ بقاضي الجماعة ثم تنحدر إلى سائر رجالات الدولة، بما ينسجم مع مواقعهم ووظائفهم التي "عينها الاختصاص"، بحسب تعبير أبي زكريا بن خلدون (2007) في مناسبة أخرى (101/2). ويُحيل هذا الترتيب إلى ما يسميه Connerton (1989) **كوريغرافيا السلطة** "choreography of power"؛ أي التنظيم المحكم للحركات، والمواقع، ومواضع الجلوس، حيث تتحول الأجساد والأشياء إلى عناصر مرئية في عرض رمزي تستعرض فيه السلطة وهي تشاهد وتمارس مما يُعيد إنتاجها في الفضاء العام. ومن ثم، لا يظهر السلطان هنا راعيًا للاحتفال فحسب، بل محورًا طقوسيًا يدور حوله النظام الاجتماعي وشرعية الحكم. ووفقًا لستيتكيفتش (2010)، فإن الأداءات الشعرية المحايثة في أمثال هذه السياقات لا تُؤدّى بوصفها مجرد خلفية جمالية، بل على أنها **إعلانٌ قولي أدائيٌ للشرعية** ضمن طقوس استعراضها المادي.

ومن المهم في هذا الإطار، الاستفادة من قراءة Kuhrt (1987) لعناية الأسر الحاكمة البابلية بالمناسبات الاحتفالية الدورية، بوصفها لا تعبّر عن الفرح الجماعي بقدر ما تعكس التوترات الكامنة وقلق السلطة على مستقبلها السياسي. ومن هذا المنظور، يمكن قراءة التنافس على رعاية المولد النبوي والاحتفال الدوري به منذ زمن المرينيين بوصفه أيضا استجابة لهشاشة السلطة، وتعبيرًا عن القلق الذي يكتنف تلك السلالات على المصير مع حدة المنافسة السياسية.

ولا يقتصر قلق السلطة على ذلك فحسب، بل يشمل أيضا مخاوفها من المنافسة الرمزية التي شكّلها التصوف، وهو عاملٌ أسهم، من وجهة نظري، في نشوء المولدِيَّات. ففي دراسته عن التصوف في العصر الموحدي، أشار الشريف (2002) إلى توتر حادّ صاغ العلاقة بين السلطة والمتصوفة منذ العصر المرابطي الذي أُحرقت فيه كتب الغزالي (ت. 1111م) علنا (ينظر: ابن عذاري، 2013). وقد استمر التوتر أيضا في العهد الموحدي، وتحديدًا في عهد عبد المؤمن بن علي (ح. 1133–1163م)، حيث مثّل المتصوفة **سلطة رمزية بديلة** دعمت حتى حركات التمرّد. وفي المقابل، لجأت الدولة إلى مراقبة زعمائهم، بل واغتيال بعضهم أحيانًا. ومع تحسن العلاقة في عهد المنصور، مدفوعةً بمحاولة احتواء هذا النفوذ، وازدياد التقارب في عهد المرتضى، إلا أن المتصوفة ظلّوا عنصرًا فاعلًا في موازين القوى، وأسهم نفوذهم في إضعاف الموحدين وتمهيد الطريق لصعود المرينيين. وتجسد الزاوية الدلائية – كما تؤكد دراسة حجي (1988) – النمط الأبرز لهذه المقاومة، إذ تحدّت سلطة السعديين ثم قاومت الأسبان والعلويين على التوالي. ومن هنا يمكن فهم العبارة الشهيرة التي تصرح بأن "تاريخ المغرب الأقصى هو نفسه تاريخ الزوايا" (أحمدي، 2023، ص. 104)، بسبب الدور السياسي الكبير الذي اضطلع به التصوف في تشكيل مسار السلطة.

ولابد من التنويه أيضًا بعامل حاسم آخر في تعاظم نفوذ المتصوفة، وهو التحالف الذي نشأ بينهم وبين القبائل. فعندما ألغى الموحدون العصبية القبلية—التي شكلت أساس الولاء السياسي—واستبدلوها بالوحدة الدينية، وتدخلوا لمنع قمع النفوذ العربي، شعرت القبائل البربرية بالتهميش، فسعت إلى استعادة نفوذها من خلال التحالف مع الزوايا الصوفية. وقد أفرز هذا التحالف ما يُعرف بطبقة الشرفاء المتحدرين من نسل النبي ﷺ، حيث استعادوا حضورهم السياسي، بعد تراجع الموحدين وضعف المرينيين. ومن هذا السياق برز أول حاكم سعدي من رحم الطريقة الجزولية، ليغدو التصوف بوابة عبور القبائل نحو السلطة (أحمدي، 2023).

وأيا يكن الأمر، ففي سياق هذه الديناميات المعقّدة لعلاقات القوة بين الدولة والزوايا، حرصت السلالات التي أعقبت الموحدين على الحفاظ على روابط وثيقة مع مؤسسات التصوف لضمان ولائها واستقرار سلطتها، وأصبح تكريم التقاليد الصوفية والمناسبات الدينية—وعلى رأسها الاحتفال بالمولد—وسيلة لمغازلة هذه الزوايا.[12] بيد أن ذلك لم يكن دائمًا أمرًا ميسورًا، نظرا لوجود قوى دينية أخرى—مثل طبقة الفقهاء—تمتعت بنفوذ كبير. وتُعد محاكمة ابن الخطيب

واغتياله مثالًا صارخًا على تعقد العلاقة بين البلاط ومختلف الفاعلين الدينيين؛ إذ حُوكم بتهم صوفية الطابع، استُثمرت لإقصائه سياسيًا (ينظر عن ملابساتها: المقري، 1968).

3. 3. المولديات السلطانية

أفضى تطوّر احتفالات المولد النبوي في بلاطات المغرب والأندلس، وما صاحبه من رعاية رسمية، إلى نشوء جنس جديد أطلق عليه الباحثون اسم المولديّة.[13] وقد ازدهر هذا الجنس بعد القرن السابع حتى عده العلوي (2016) طورا خامسا من أطوار القصيدة العربية قبل الإحياء، متابعا تقسيم الطيب السابق، مع محدودية انتشار الجنس جغرافيا. ويُلاحظ أن مصطلح مولديّة—وأحيانًا ميلاديّة—ورد حصرا بالمصادر الأدبية في الغرب الإسلامي دون تعريف. ومع ذلك، فقد استعمل للإشارة إلى القصائد المغربية والأندلسية التي كانت تُنشد في حضرة السلاطين خلال الاحتفال بالمولد النبوي. وكما تشير Weinrich (2022)، لا تختلف تلك القصائد عن المدائح النبوية التقليدية في بنيتها الشكلية، بل في سياقها وثيماتها ووظيفتها الاحتفالية. وبحسب الهرُّوط (2012)، تتألف البنية النموذجية للمولديّة من: افتتاحية، انتقال، مديح للنبي، انتقال ثان، مديح للسلطان وختام.

وبناء عليه، يمكن القول إن الفارق الجوهري بين المولدِيّات وسائر المدائح النبوية لا يكمن بالتنويه بليلة الميلاد فحسب، بل في إدراج قسم لمديح السلطان داخل بنية القصيدة. غير أن هذا التمييز يغدو إشكاليًا عند النظر إلى القصائد التي نظمت بمناسبة المولد، دون مدح سلطانيٍ، مثل قصائد الملك أبي حمو موسى الثاني[14](ينظر مثلا: أبو زكريا بن خلدون، 2007، 2/100– 110، 151 – 155)، وما نقلته رحلة ابن عمّار (ت. 1790م، ط. 1903) وسمته مولديات (ينظر مثلا: ص. 27 – 35)، فضلا عن قصائد الصرصري في المشرق (ينظر مثلا: الديوان، ص. 203 – 204، 207 – 209)، وقصائد شهيرة أخرى مثل "كيف ترقى" للبوصيري (ت. 1295م، الديوان، ط. 1955، ص. 1 – 29)، ومعارضتها عند شوقي (الشوقيات، ط. د.ت، 1/ 34 – 41). ولضبط هذا الإشكال، أقترح استعمال مصطلح **المولدِيّات السلطانية** للدلالة على هذا النمط الذي يزاوج بين موضوع المولد ومدح السلطان. ويُعزّز هذا المقترح تداول عبارة "**المولد السلطاني**" في أدبيات العصر المملوكي، للإشارة إلى الاحتفال بالمولد النبوي الذي يُقام برعاية السلطان أو يُنسب إلى تدبيره (ينظر مثلا: العسقلاني، ت. 1449م، ط. 1969، 2/ 21، 3/ 241، 300، 325، 541)، مما يمنح المصطلح جذورًا خطابية داخل سياق المرحلة. وينسجم هذا التصنيف أيضًا مع أعراف أندلسية ومغاربية درجت على تسمية القصائد بحسب مناسبتها ووظيفتها، مثل **السلطانيات، الصبوحيات، العيديات** و**الإعذاريات** (ابن الخطيب، 1983، ص. 154، 208، 280؛ المقري، 1939، 2/ 55، 93، 189). وهكذا؛ يحدد المصطلح المقترح بدقة أكبر الطابع الهجين لهذا الجنس حيث يتقاطع البعد التعبدي مع الطابع السياسي.

ولا شك أن ترسيخ المولدية، قد ارتبط بدعم ورعاية السلطة لاسيما عبر جهود كتّاب البلاط—الآنف ذكرهم—الذين وثقوا هذه الاحتفالات ضمن خطاب يخدم شرعية السلالات الحاكمة (Weinrich, 2022)، ويخدم أيضًا حاجات التعبئة الجهادية؛ ما يُفسّر اهتمام الشعراء بإبراز السيرة الحربية للسلطان (زلاقي، 2016). وقد تجاوز هذا الدعم حدود مجرد الرعاية ليتخذا شكل تدخل منهجي لضبط هذا الجنس والارتقاء به داخل الفضاء الرسمي. ويبدو هذا جليًّا فيما يرويه المقري (1939) عن طلب الوزير ابن زمرك (ت. 1391م) من الشعراء نسخًا من مولدياتهم لأغراض توثيقية؛ في دلالة على وجود إرادة رسمية لتقنين الإنتاج وتثبيته ضمن سجل البلاط. وتدلّ مبادرات توزيع الجوائز، ووجود لجان تحكيم يتبارى فيها الشعراء "تباري الجياد يوم الرهان" (الفشتالي، د.ت، ص. 238) وملاحظات ابن الخطيب وغيره النقدية على ما دوّنوه من قصائد (ينظر مثلا، ابن الخطيب، 1989، 3/ 301، 315، 319، 327؛ المقري، 1983، ص. 171 – 172)، ورفض السلطان السعدي المنصور(ح. 1578 – 1603م) قبول النصوص الضعيفة – بعد تساهل الخلفاء السابقين في استماع "الغث الذي يلهج به من ذلك العوام المتشاعرون" (الفشتالي، د.ت، ص. 237) – فضلًا عن ظاهرة المعارضة الشعرية داخل الجنس، كما في معارضة أبي زكريا بن خلدون لابن الخطيب، (ينظر: المقري، 1939، 1/ 237 - 242) أو ابن عبد المنان الخزرجي (ت. 1390م) لابن خميس الحجري(ت. 1308م) عند ابن الأحمر (ت. 1404م، ط. 1987، ص. 315 - 327)؛ على رغبة السلطة وأجهزتها الرمزية في الارتقاء بالمعايير النقدية، وتطوير هذا اللون بوصفه قالبا معترفا به في الثقافة العامة. وليس مصادفة أن يكون معظم ناظمي المولديّات السلطانية من حاشية السلطان وخاصّته؛ إذ يُفهم ذلك لا على أنه حراك نخبوي أو تلقائي، بل استجابة من الدائرة القريبة من البلاط لرغبة السلطة في رعاية هذا اللون وتثبيته.

وأيا يكن الأمر، فإن السلطة لم تكن مجرّد راعٍ خارجي للجنس، بل كانت فاعلًا أساسيًا في توجيه خطابه وتشكيل بنيته الفنية. وقد تجلّت مفاعيل هذا التشكيل في ملمحين رئيسين؛ أولهما: **إدراج قسم لمدح السلطان داخل القصيدة**؛ مما يعيد إحياء البنية الكلاسيكية لقصيدة المديح العربية ثلاثية الثيمات. وفي تقديري، يخطئ كثير من الباحثين في الافتراض أن جوهر قصيدة المولد السلطانية هو مديح النبي ﷺ، وأن مديح السلطان مجرد عنصر ثانوي مسوّغ بنسبه الشريف (زلاقي، 2016). ولا يبدو ذلك دقيقا؛ سيما أن سلالات حاكمة ممن رعت هذا اللون كالمرينيين والزيانيين لم تنتسب أصلا إلى بيت النبوة!

وفضلًا عن ذلك، تفيد تقاليد القصيدة العربية الكلاسيكية بأن الغرض يُحدَّد بما تنتهي إليه، لا بما تبدأ به أو تمرّ عليه. فالقصيدة الجاهلية، وإن استهلت بالغزل، تُعد قصيدة مديح إن انتهت به. وعلى هذا الأساس، تصنف قصيدة المولد السلطانية—وفق منطقها الختامي—ضمن المديح السياسي لا الديني. وتكتسب ملاحظة Sperl (1977) حول بنية قصيدة المديح العباسي أهمية هنا؛ إذ يرى فيها انعكاسا لهرمية اجتماعية ثنائية بين حاكم ومحكوم متوارثة عن

الشرق القديم، يتحرّك فيها النص من **حالة نقص أو حرمان**، تظهر في ثيمات النسيب والرحيل، إلى **حالة الاكتمال** عند الخضوع للممدوح وقطف ثمرات حكمه. وهذا حاضر في المولديّات السلطانية، إذ تتحوّل لحظة الخضوع الختامية، التي تُوجَّه في المدائح النبوية إلى النبي ﷺ، إلى خضوع للسلطان، تتحقّق فيه رغبة الشاعر، وتُعوَّض فيه ثيمات النقص السابقة. وفي المقابل، تستمر ثيمات الحاجة وعدم الاكتمال حاضرة في ختام المدائح النبوية، تعبيرًا عن علاقة رجائية مفتوحة تنتظر التحقق.

ويجد هذا المنطق الرمزي صداه في **موكب الشموع** السعدي، الذي يُقام احتفاءً بالمولد النبوي، لكنه ينتهي عند قبر جدّ السعديين (المقري، 1983)، ومع أنه من آل البيت، فإن ختام المسيرة عنده يُعيد توجيه الذروة الطقوسية من مقام النبوة إلى راهنية السياسة. وهكذا، تنتهي القصيدة والمسيرة عند مركز سلطوي، لا بوصفه خاتمة شعائرية، بل آلية تعيد تنظيم الفضاء الاجتماعي؛ ما يعكس منطقًا مشتركا يُعيد إنتاج العلاقة بين المقدس والسياسي ضمن ممارسات احتفالية مقننة.

ولعل أبرز دليل على الطبيعة المدحية لهذه القصائد هو النسبة العالية التي يشغل بنيتها مديح السلطان. فمع أن كثيرًا منها لم يصل كاملًا، إلا إنني أجريتُ مسحًا لأكثر من 64 قصيدة كاملة من مصادر متنوعة، بلغ مجموع أبياتها أكثر من 4000.[15] وقد تبيّن أن نحو 35٪ منها مخصص لمدح السلطان—أي أكثر من الثلث—وهي نسبة أكدها أيضا باحث آخر (زلاقي، 2016). وما تبقّى لا يُكرَّس كله لمدح النبي ﷺ، بل يشمل مقدمات متنوعة، ويكون المديح النبوي، في مواضع كثيرة، أقل عددًا من السلطاني الذي بلغت نسبته 50٪ في بعض القصائد (ينظر مثلا قصائد "الخزرجي"، "القرشي"، "القيسي" و"الفشتالي" على التوالي في: ابن الأحمر، 1987، ص. 317 – 327؛ ابن الخطيب، 1989، 3/ 308 – 310؛ أبو زكريا بن خلدون،2007، 110/2 –117 ، المقري، 1983، ص. 7 – 9). وهذا يخالف ما ذهب إليه بعضهم من أن المديح النبوي يستأثر بالنصيب الأكبر (الهروط، 2012). ولا ينبغي الانخداع بحادثة رفض السلطان مبالغة ابن زمرك في مديحه والاكتفاء بمديح النبي بهذه المناسبة (المقري، 1939)، خاصة أن ابن زمرك يعد من أكثر الشعراء إطالةً في مدح السلطان بهذا السياق.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن المنتخبات الشعرية التي جمعها أمثال ابن الخطيب تميل إلى اختصار أو حذف أجزاء واسعة من المديح النبوي (ينظر مثلا: ابن الخطيب، 1989، 3/ 295 – 297، 313 - 314)، ما يكشف عن تراجع مركزية هذا البعد حتى في سياق الانتقاء الأدبي. ويؤكّد هذا التراجع أيضا قصائد قُدّمت في مناسبات مزدوجة كقصيدة لعبد العزيز الملزوزي (ت. 1298م) نُظمت في يوم بيعةٍ وافق المولد، لكنها اقتصرت على المديح السلطاني وغاب عنها المولد (ينظر: ابن الخطيب، 1973، 23/4 – 25)؛ ممايدل على طغيان السياسي على الشعائري.

كما تتجلّى هذه المحورية السلطانية في بنية بعض القصائد مثل قصيدة القاضي أبي الحسن (ت. ق. 14م)، التي تستهل بمديح السلطان منذ البيت السادس (في: ابن الخطيب، 1989، 299/3 – 300):

ثناء أمير المسلمين محمد إذا رفلت قصاده في المواهب

ثم تنتقل إلى مدح النبي ﷺ:

محمد المبعوث للخلق رحمة تعم الورى منها كرام الرغائب

ثم تعود لتختم بمديح السلطان:

أمولاي ما أعلى مقاصدك التي مذاهبها في الجود خير مذاهب

في بنية دائرية تُعيد مركز الخطاب إلى السياسي، وتُبرزه بوصفه الإطار الذي يبدأ به النص وينتهي إليه.

وتأتي موشحة التلالسي (ت. بعد 1362م) بنبرة غير متوقّعة، إذ يدعو فيها الشاعر كل من أقلقه طول رحلة الحج إلى العدول عنها، والتوجّه إلى "كعبة المكارم"، في إشارة رمزية إلى السلطان الممدوح، أبو حمو، الذي لا ينتسب إلى بيت النبوة (في: أبو زكريا بن خلدون، 2007، 2/ 313):

يا من على الحج كان عازم وراعـه دربه البعـــــيـد اعــدل إلى كعبة المكارم

كف الإمام الرضا السعيد موسى الذي شاع بالأقالم تنسى به دولة الرشيد

ويكشف هذا الانزياح عن منافسة رمزية ظاهرة بين السلطان والمركزَ المقدّس، وهو ما يجد صداه أيضا في أبيات وصف ساعات ليلة المولد عند ابن الخطيب (1989، 291/3 – 294) وأبي زكريا ابن خلدون (2007، 413/2 – 420)، إذ بينما يقسّم الأول مديحه بين السلطان والنبي ﷺ؛ يقصره الثاني على السلطان؛ ما يبرز أولويته في هذا السياق.

وغني عن القول ما تنطوي عنه المولديات السلطانية من **بُعدٍ مادي** خلافًا للمديح النبوي الذي ميّزه مبارك (1997) بأنه خالص للتقرّب إلى الله. وعلى النقيض من ذلك، ترد في كثير من المولديات صيغ صريحة لطلب المكافأة ومفاوضة السلطان على الجزاء عبر الثناء على القصائد كما في قول ابن خلدون (2004، ص. 88):

وهاك منها قواف طيها حكم مثل الأزاهر في طي الرياحين

تلوح إن جليت درا وإن تليت تثني عليك بأنفاس البساتين

عانيت منها بجهدي كل شاردة لولا سعودك ما كانت تواتيني

يمانع الفكر منها ما تقسمه من كل حزن بطي الصدر مكنون

وكذلك قول أحمد بن زرقولة (ت. ق. 14م) في ختام مولديته (في: ابن الخطيب،1989، 325/3):

وإذا قطعت مهامها ومفاوزا أرجو الوصول لكفه تقبيلا
فإذا بلغت مناي من تقبيله قبلتـــه تكبـيرا أو تهلـيلا
وسألت منه أن يمن بمطلب أحظى به وأنال منه السولا

ومن النماذج الصريحة أيضا قول عزيز بن يشت[16] (ت. ق. 14م) مفاوضا السلطان على استعادة وظيفته (في: ابن الخطيب،1989، 326/3):

لا تقطعوا عني الذي عددتم فالعبد من قطع العوائد مشفق
لا تحرموني مطلبي فمحبتي تقضي لسعيي أنه لا يخفق
فانعم بردي في بساطك كاتبا وأعد لما قد كنت فهو الأليق

وتُظهر هذه الشواهد تنامي موقع الشاعر بوصفه مفاوضا واعيا بمكانته وقيمة إنتاجه، خلافا للمدائح النبوية التي يُصرّح فيها غالبًا بعجزه عن الإحاطة بمقام النبي ﷺ.

وأخيرا، فإن ختام هذه القصائد بالمديح السلطاني يوفّر غلقًا محكمًا يضمن نهاية آمنة سياسيًا، بخلاف الختام المفتوح في المدائح النبوية، الذي سبقت الإشارة إلى فرصة انزلاقه أحيانًا نحو الانتقاد المبطَّن. وعند اختتام القصيدة بثيمة الخضوع للسلطان، يتحكم النص في التأويل ويقدّم إيماءة ولاء تُقفل المعنى على نحو يُصعّب تأويله خارج إطار الطاعة. ومن هذا المنظور، يمكن فهم دعم السلطة لشكل المولد السلطاني على حساب المدائح النبوية بوصفه تجلّيًا لما يفهم لدى Greenblatt (1982) عن **القيود الممكنة**، حيث تحدد البُنى الاجتماعية حدود و"مجال الإمكانات الجمالية" (p. 6). فالسلطة لا تخنق أو تقمع الشكل الفني من الخارج، بل تضبط أفقه من الداخل، وتتيح له الظهور ضمن نطاق رمزي مأمون. وبهذا يتحول الشكل الشعري إلى أداة لضبط المعنى وترسيخ الشرعية، بدلًا من أن يُتيح هامشًا للانزياح أو التملّص.

أما الملمح الثاني في تشكيل السلطة للبنية الخطابية فيتمثّل في **لغة القصائد**، التي تتّسم بالوضوح وخلوها من التعقيد المعنوي (الهروط، 2012). وكما يوضح بارت (2018) في سياق تحليله للغة الكلاسيكية في القرن 17م، فإن الوضوح ليس كيفًا لغويًا بريئًا، بل محمول بلاغي يخدم الغايات الإقناعية لخطاب البلاط المتقنع بالبراءة. ومن هنا، تنسجم لغة المولديات السلطانية مع حاجة السلطة إلى توسيع التلقي وتعميم هذا الشكل الشعري في المجال العام. ولا غرابة في ذلك، فالوضوح من القيم الأسلوبية المفضّلة لدى نقّاد العرب القدماء في خطاب المديح (القيرواني، ت. 1064م، ط. 1981)؛ انسجاما مع غايته الدعائية.

ويتجلّى الأمر بشكل أوضح عند مقارنة لغة هذه القصائد **بالبديعيات**، الشكل الغالب للمديح النبوي حينها؛ إذ مالت الأخيرة لبعدها البيداغوجي، إلى التكلّف البلاغي والتعقيد الأسلوبي (مبارك، 1997) خلافا لسهولة لغة المولديات. واللافت أن أغلب الباحثين ينفون كون البديعيات مدائح نبوية، ويعدّونها تعليمية بالأساس؛ لكنهم يتجاهلون الغرض الأدائي الواضح للمولدِيّات، مع أن كثيرًا من المصادر تنص صراحة على وظيفتها المدحية، كما في عبارات من قبيل: " أنشدني لنفسه **يمدح** أمير المسلمين أبا فارس..."، " فمن قوله **يمدح** ملك المغرب...وهي مولدية" (ابن الأحمر،1987، ص. 121، 236)، أو "ومن قصيدة **يمدح** السلطان أبي العباس ملك المغرب رحمه الله وقد حضر بسلا ليلة المولد" (يوسف الثالث ت. 1417م، في: ديوان ابن زمرك المعتمد على *البقية والمدرك*، 1997، ص. 158)، أو "ومن ذلك قوله رحمه الله في الميلاد النبوي على صاحبه الصلاة والسلام **يمدح** مخدومه أبا عبدالله المخلوع"(المقري، 1939، 237/1). بل إن القصيدة قد تكون مولدية المناسبة، ومع ذلك يكتفي المؤلف بعبارة: "قصيدة فريدة **مدح** بها وليّ عهد المسلمين"(المقري، 1983، ص. 224)؛ ما يؤكد أن مديح السلطان كان غايتها الأساس.

وأيا يكن الأمر، فإن كون القصيدة مدحا سلطانيا لا يُلغي بعدها الديني، إذ يصعب فصل الديني عن السياسي في السياق القديم. فقصائد المولد السلطاني، شأنها شأن مدائح الخلفاء، تبني علاقة رمزية بين النبي والسلطان، تُستثمر لتعزيز شرعية الأخير. وبشكل عام، تسعى قصائد المديح السياسي الكلاسيكي — خصوصا التي تحتفي بالطابع الجهادي لدى الممدوح كالمولديات السلطانية –إلى بناء **أسطورة شعرية**، وفقا لستيتكيفتش (2010)، تُضفي على سلطة الحاكم طابعًا مقدسًا، بوصفها امتدادًا لحكم إلهي مقدّر بالانتصار.

وفي هذا السياق، يمكن قراءة دمج مديح السلطان ضمن مديح النبي في هذه القصائد بوصفه محاولة لإنتاج ما سمّاه دوركايم (2019) **عدوى القداسة**—وهو المفهوم الذي تُرجم أحيانًا إلى "سراية القداسة"— أي انتقال الطابع المقدّس من شخص أو رمز إلى آخر عبر المجاورة أو التماس. وأدائيا، تتجلّى مفاعيل هذه العدوى في انتقال الشعور بالتقديس من النبي إلى الحاكم، الذي يُذكر اسمه بعده في القصيدة؛ ما يُعزّز شرعيته السياسية ويُضفي عليها هالة رمزية. ويذكر هذا الأثر بما مر سابقا عن مفاعيل **النظرة المقدسة** لدى Morgan (2005) في صور المانحين، حيث تُسهِم المجاورة البصرية في إضفاء الشرعية الرمزية على الراعي بقربه من المقدّس. ففي الحالتين، تُوظَّف المجاورة — سمعية أو بصرية — لإنتاج سلطة مشبعة بالتعالي في وعي المتلقي.

ولا تستهدف هذه الشرعية السياسية تعزيز موقع الحاكم فحسب، بل تُوظَّف أيضا لاختراق الفضاء الصوفي والتأثير فيه من خلال مشاركة البلاط في احتفالات المولد، ومزاحمة الطقوس الصوفية المحلية. ويسعى البلاط من خلال هذا الحضور إلى فرض شكل جمالي واحتفالي جديد على المناسبة، فيما يمكن تسميته – بتصرّف اصطلاحي واستدعاء حذر لمفهوم هابرماس (1991، 2015) – **إعادة استعمار المجال العام**؛ بما يضمن إعادة توجيه الولاءات الرمزية

للجماعة الدينية الأوسع. وتتّضح حدة هذا التنافس من خلال مشاركة بعض الزوايا الصوفية في بناء رمزية المولد، حتى على المستوى الشعري. فمثلًا، تُختتم مولدية الشاعر الصوفي أحمد الدغدوغي (ت. ق. 17م) بمديح شيخه أبي بكر الدلائي (ت. 1612م)، بدلا من السلطان، إذ اعتاد الشيخ على مكافأة الشعراء بهذه المناسبة (في: حجي، 1988، ص. 304):

وأدم لوارث سرك السر الذي أوثته أبدا يزيد وخول
محيي شرائعك الزكية حافظ السنن السنية ذو العطاء الأجزل
نعم الإمام سميك العلم الذي يسمو السماء سناؤه بك قد حلي

كذلك يذكر علي أبو زيد (1983)، في سياق حديثه عن البديعيات، أن ثمة بديعية للشاعر محمد الهاملي الديسي (ت. 1921م)، تُكرَّس لمدح شيخ الطريقة بدلًا من النبي ﷺ. ويكشف هذا التوجّه عن منافسة رمزية داخل الفضاء الشعائري، حيث يتنازع الشيخ الصوفي والسلطان موقع تمثيل القداسة. ومع انتماء النموذجين إلى فترات متأخرة، إلا أنهما يُمثّلان، على الأرجح، امتدادًا لتحولات أسبق، تعبّر عن التوتر ذاته: أي سعي بعض الفاعلين الصوفيين إلى منافسة الخطاب السلطاني في تمثيل المناسبة وإعادة توجيه رمزيتها بما يُعزّز مركزية الشيخ بوصفه قطبًا بديلًا ومنافسا للسلطة. وتشكل هذه المنافسة وفقا لمنظور فوكو (2017) تجليا **لشبكة علاقات القوة** التي تتخلل النسيج الاجتماعي والديني، حيث لا تُمارَس السلطة من الأعلى فحسب، بل تُعاد هندستها وتوزيعها من "نقاط لا عد لها ولا حصر، وضمن لعبة علاقات لا متساوية ومتحركة" (ص. 123) داخل الجسم الاجتماعي. ويعني ذلك أن المجال الديني لم يكن فضاء خاضعا للسلطة وحدها، بل ميدان تنازع قوى متعددة. وبالتالي، يُفهم تدخل السلطة هنا بوصفه سعيًا لإعادة استعمار الفضاء الشعائري وفرض تمثيل رسمي عليه وسط تنافس محموم.

وهكذا، أعادت السلطة، كما نظمت المجال الشعائري للتصوف، تشكيل امتداده الفني من خلال المولدية السلطانية، ساعيةً إلى استعمار رمزي لفضاء المدائح النبوية، لا لمحو بُعدها التعبّدي، بل لتطويعه ضمن منطق الولاء ومراسم الهيمنة. وقد مثّل إدخال السلطان إلى صميم النص الشعري للمولدية – بعد أن كان حضوره هامشيًا في المدائح النبوية – تحوّلًا نوعيًا في تمثيل الراعي وإعادة صياغة للشكل الفني للجنس، مقرونًا بإعادة صياغة علاقات الرعاية التي تنامي فيها حضور صوت الشاعر داخل النص. ومع أن هذه القصائد تقنّعت بعبارات التوسل والابتهال، إلا أنها خضعت لبنية مدحية تُعيد موضعة السلطة السياسية على رأس الهرم الاجتماعي وتُرسّخ حضورها في صراع رمزي على تمثيل المقدّس.

3. الخاتمة

وعلى ضوء ما تقدم، أظهرت الدراسة أن المولديّات السلطانية وصور المانحين، مع اختلاف السياق والوسيط، وتحت وطأة مفاعيل السياسة والاجتماع، عكستا تشابها لافتًا في تحوّلات تمثيل الراعي من هامشية الفضاء الفني إلى مركز التكوين. فلم تعد صورة الراعي عنصرًا ثانويًا في محيط المقدّس كما كان في العصور الوسطى، بل تصاعد حضورها تدريجيًا حتى شغلت مركز المشهد. كذلك انتقل الراعي في المولديّات السلطانية من موقع "الخبر" الهامشي في سياق المدائح النبوية إلى شخصية مركزية داخل النص، تنافس المقدس على المديح. ومع هذا التحوّل المتوازي، أعيد ترتيب علاقات الرعاية الفنية؛ وتنامى الحضور الرمزي للشاعر والفنان؛ وبدأ رسام عصر النهضة يفرض رؤيته على العمل الفني، بعد خضوعه الطويل لإملاءات الراعي القديم، كما برز صوت الشاعر في المولديّات السلطانية مفاوضًا على المكافأة، ومادحًا قصيدته، بعد أن كان يقر بعجزه عن الإحاطة بالمقام النبوي.

وقد كشفت الدراسة أن هذه التحوّلات لم تكن ثمرة تطوّر إبداعي حرّ، بل نتاج تفاوض مع بنى السلطة، التي لا تُمارس هيمنتها من الخارج فحسب، بل تُعيد تشكيل الخطاب الجمالي من داخله وتضبط شكله الفني وشروط ظهوره. وهو ما يتسق مع تأكيد Greenblatt (1988) أن "الأعمال الفنية – مهما وسمتها عبقرية الأفراد واهتماماتهم الخاصة – هي نتاج تفاوض وتبادل جماعي" (p. vii)؛ أي أنها ليست منجزات مستقلة، بل حصيلة تقاطع بين الإبداع الفردي والبُنى الاجتماعية والسياسية. وهكذا، تكشف المقارنة بين صور المانحين والمولديات السلطانية أن ما يبدو حضورًا تعبديًا أو خاضعًا للمقدّس إنما هو في جوهره ترتيب رمزي دقيق يعيد تموضع الراعي في مركز المشهد، ويخدم توازنًا هشًّا بين التعبير الفني ومقتضيات الشرعية والمكانة، ويُظهر كيف تتسرب علاقات القوة إلى الخطابات التي تبدو محايدة فتعيد إنتاج السلطة وتنظيم الذوات.

بيد أن هذا التشابه البنيوي لا يلبث أن يتفكك عند تتبع المسار التاريخي للجنسين؛ فبينما أفضى المسار الغربي، بدءًا من عصر النهضة، إلى علمنة تدريجية أزاحت المقدّس عن المركز لصالح البورتريه الشخصي، لم يعرف المسار الإسلامي قطيعة مماثلة، بل ظلّ لفترة طويلة، محكومًا بتشابك بين الديني والدنيوي، بلغ ذروته في المولديّة السلطانية التي استثمرت سياسيا في قضايا مثل الصحراء الكبرى وفلسطين (ينظر نماذج في: الجراري، 1982، ص. 166 – 167).

ومع ذلك، فإن هذا هو الاستثناءً لا القاعدة؛ إذ عاد فن المولديّات، في أغلب سياقاته، إلى غايته التعبّدية، متحرّرًا من المديح السلطاني كما يؤكد أحد الباحثين (زمري، 2016). وتدل شكوى مؤرخ الدولة العلوية ابن القاضي (ت. 1616م، ط. 1986) من ضياع كثير من قصائد هذا الجنس على تراجع عام في الاهتمام برعاية هذا الفن وتدوينه. واللافت أن هذا التحرّر بدأ مبكرًا مع ابن الخطيب، الذي – بعد خلافه مع الغني بالله – انقلب على الخطاب من الداخل، فحذف مقاطع المديح السلطاني من مولدياته التي جاءت قليلة على غير العادة في *الكتيبة الكامنة* (1983)

—وهو من أواخر مؤلفاته—مخالفًا بذلك ديدنه السابق، ولم يُبقِ منها إلا مقطعا واحدا لم يُصرّح فيه باسم السلطان، وكأنه أراد أن يُعيد هذا الفن إلى مداره الروحي الخالص.[17]

ومع تفككٍ المسارين، إلا أن المقارنة تكشف عن تشابه أخير؛ فقد أفسح انحسار الحضور السلطاني في المولديّات الحديثة، وتراجع المركزية الدينية في صور المانحين، لبروز صوت الفنان والشاعر. فمثلما تقدّم موقع الفنان بعد أفول الهيمنة اللاهوتية، كذلك تمدّد الشاعر في المولديّة الحديثة، كما لاحظ ذلك زمري (2016)، بعد أفول المديح السلطاني، مستعيدًا حريته، ومُوجها الرمزية نحو مقاصد روحية أو نضالية، لا تقل كثافة رمزية عن السلطة التي أزاحها.

وأيًّا يكن الأمر، فإن الحاجة لا تزال ملحّة إلى إغناء المكتبة العربية بالدراسات الأكاديمية المقارنة، وتوسيع دائرة البحث في تمثيلات السلطة داخل النصوص الشعائرية. وتُشكل الفجوة الواضحة في هذا المجال دافعًا إضافيًا لتناول أنماط فنية متقاربة مثل مدائح الأولياء والقديسين، وموالد أئمة الشيعة، والأشعار اللِتورجية liturgical poetry، والتمثيلات الدينية في الغرب القروسطي؛ بغية استجلاء التداخل بين المقدّس والسياسي في تشكيل جماليات ما قبل الحداثة. ومن هنا، فإن توجيه الجهد البحثي نحو أمثال المقارنات العابرة للثقافات ليس ترفًا معرفيًا، بل ضرورة لفهم أشمل لديناميات الهيمنة الرمزية في تاريخ الفكر والفن.

الهوامش

[1] أستعمل هذه المصطلحات بحذر وتصرّف اصطلاحي، مستلهمًا من تحليل Habermas (1991) لمفهوم ***public sphere***، بوصفه فضاءً نقديًا برز في السياق البرجوازي ثم تآكلت استقلاليته بعد تدخل الدولة والسوق. كما يستند إلى مفهومه اللاحق عن **استعمار العالم المعيش** ***colonization of the lifeworld*** (هابرماس، 2015) حيث يتغوّل النظام على البنى الرمزية والقيمية للحياة اليومية. وفي هذا البحث، يفهم المجال العام والمعيش مجازا بوصفه فضاء شعائريا، تعمل السلطة على إعادة تشكيل رموزه وطقوسه بما يخدم تمركزها الرمزي.

[2] اعتمد البحث على أبرز المصادر التي حفظت قصائد المولديات مثل: مؤلفات ابن الخطيب (1973، 1983، 1985، 1989)، أبي زكريا ابن خلدون (2007)، ابن الأحمر (1987)، عبد الرحمن ابن خلدون (2004)، التنسي (ت. 1494م، ط. 2011)، الفشتالي (د.ت)، ابن القاضي (1986)، والمقري (1939، 1968، 1983)، وغيرهم ممن جرى التنويه عليه في مواضعه، إلى جانب دواوين بعض الشعراء، كابن زمرك (1997)، الذي يعد أبرز ممثلي هذا الغرض.

[3] ينظر: (Brubaker, Leslie. and John Haldon, 2011) للمزيد عن حرب الأيقونات البيزنطية. ومن اللافت، في سياق الحديث عنها، ما أشار إليه المستشرق قاسيليف (2017) من صلة محتملة بين هذه الحركة وبين التأثير العقلي للمعتزلة العباسيين على رجالات الدين البيزنطيين، من خلال الرسائل والمجادلات اللاهوتية المتبادلة.

[4] مع الإقرار بعمق تحليلات Franses (2018) لصور المانحين، إلا إن مطاردته للتفاصيل غالبًا ما حالت بينه وبين بناء فرضية تفسيرية متماسكة. ومن أمثلة ذلك محاولته تفسير فعل التبرع بوصفه لحظة التقاء بين العالم الطبيعي وما فوق الطبيعي، لينتهي، بعد محاولات عدة، إلى وصف الهدية بأنها بمنزلة **صندوق سحري!** (pp. 221 – 222)، دون تقديم إطار مفاهيمي يوضّح هذا التوصيف. مع أنه كان يستطيع، مثلًا، الاستعانة بمفهوم "الأضحية" عند الأنثروبولوجيين بوصفها آلية عبور طقسية بين العالمين.

[5] يرى موس (2011) أن تبادل الهدايا في المجتمعات البدائية لا يُختزل في الجانب الاقتصادي، بل يُنتج شبكة من الالتزامات الرمزية تُبقي الجماعة في توازن دقيق، حيث تنطوي الهدية على واجب الإعطاء والردّ. أما Bourdieu (1984)، فيُبرز من خلال مفهوم سوء الاعتراف الاجتماعي كيف تُمارَس السلطة الرمزية حين تُدرَك العلاقات الاجتماعية المسيطِرة على أنها طبيعية أو محايدة، لا كعلاقات قهر، ما يسهم في إعادة إنتاج الهيمنة دون وعي بها.

[6] يشير مفهوم "التراتبية السماوية" لدى ديونيسيوس الأريوباغي (ينظر: Rorem ،2015) إلى نظام هرمي صارم تتدرج فيه الكائنات الروحية في ثلاث مراتب تتفرع إلى تسع رُتب، بحسب قربها من النور الإلهي وفاعليتها الرمزية. شكّلت هذه الرؤية إحدى دعائم تصوّر العالم في الفكر الوسيط، وأسهمت في تنظيم العلاقة بين الغيب والظاهر، وقد تبنّاها توما الأكويني (ت. 1274م) ودمجها في لاهوته. وقد انعكس هذا التصوّر على الفن المسيحي الوسيط، حيث رتّبت الشخصيات بصريًا وفق هذا النظام: الإله في الأعلى، ثم الملائكة والقديسون، وأدنى الهرم يظهر المانح أو المتلقي، في موضع يعبّر عن تدرّجه الروحي وموقعه ضمن نظام الخلاص.

[7] تجدر الإشارة إلى أن ضآلة حجم المتبرع في الشكلين (3، 4) لا تمثّل نمطًا شاملًا، إذ ظهرت أعمال بحجم أكبر، لكنها لم تقترب قطّ من حجم الشخصيات المقدسة. وقد أشار Pope-Hennessy (1966) إلى أن تفاوت الحجم كان الوسيلة الرئيسة لتمييز المتبرع، بوصف ذلك انعكاسًا للقيم الروحية، وهو تقليد استمر حتى ق. 14م.

[8] يقول غومبرتش (2016): "وما يدرينا إن لم يكن المتبرع قد أشعره بالطمأنينة في هذه الحياة القاسية المضطربة التي لم يكن دوره فيها متصفا بالورع على الدوام أن يعلم أن شيئا منه موجود في كنيسة أو مصلى وهو شبهه الذي ثبتته هناك مهارة الفنان وبقي في صحبة القديسين والملائكة دائم الصلاة؟" (ص. 218 – 215).

[9] كانت ثيمة *Maria della Misericordia* أي "العذراء الرحيمة"، شائعة في صور المانحين خلال عصر الطاعون، حيث تُصوَّر العذراء، باسطة عباءتها لتحتضن الناذرين تحتها، في مشهد يرمز إلى الحماية والنعمة، ويجسّد التفاني والالتجاء الروحي (Roberts, 2020).

[10] لا تنطبق موجة تكبير صور المانحين وتصغير القديسين التي شاعت فيما بعد في الغرب على أغلب الفن البيزنطي كما يقول Franses (2018) باستثناء السياق الامبراطوري في صربيا ومقدونيا.

[11] ترى ستيتكيفتش في "بانت سعاد" مثالًا على بنية ثلاثية مستمدّة من القصيدة الجاهلية أُعيد إدماجها في السياق الإسلامي، وترى أن ثيمة الرحلة فيها وفي القصائد الجاهلية عموما – اعتمادا على أنموذج فان جنيب – تؤدّي دورًا انتقاليًا فاصلاً بين النسيب والمديح، وتظل فاعلة – وإن خفيًا – حتى في القصائد التي اتخذت لاحقًا بنية ثنائية، إذ يمكن الإحساس فيها ببقايا الرحلة بوصفها لحظة تحوّل تكشف مشاعر الخطر وتحدي الذات. غير أن هذا البحث يخالفها على وجه التحديد فيما يتعلّق بالمديح النبوي، حيث لا يرى الرحلة فيه تحوّلًا بنيويًا، بل امتدادًا وجدانيًا لثيمات النسيب. انظر تحليلها لطقوس القصيدة الكلاسيكية (1985) وتحليلها لقصيدة كعب بن زهير (2010) وتحليلها لبردة البوصيري المنشور بالإنجليزية (Stetkevych, 2010).

[12] يُلاحظ حتى أن نابليون بونابرت (ح. 1821)، كما يذكر الجبرتي (1998)، حرص بعد احتلاله مصر عام 1798 على إحياء احتفالات المولد النبوي ورعايتها، في مسعى لاستمالة علماء الأزهر لضمان شرعية رمزية وتخفيف مقاومة النخبة الدينية.

[13] تشير Weinrich (2022) إلى أن الباحث أحمد السالمي هو أول باحث حديث أولى موضوع المولدية اهتماما أكاديميا.

[14] بطبيعة الحال، ليس من المقبول أن يمدح نفسه في قصائده ومع ذلك يظل إشكال المصطلح قائما.

[15] اطلعت على نحو مائة وعشر قصائد مولدية غير مكررة، تجاوزت أبياتها الخمسة آلاف بيت. لكن نظرا لورود كثير منها ناقصا في المصادر؛ اقتصر الإحصاء على التام منها فقط.

[16] يبدو أن في اسمه تصحيف، إذ ورد في الكتيبة الكامنة (1983، ص. 293) باسم "عبد العزيز بن أحمد بن برشيت".

[17] قارن مثلا بين قصيدة "البرحي" (في الإحاطة، 1973: 2/ 295– 299)، وقصيدة "عزيز يشت" في (نفاضة الجراب، 1989: 3/ 325 – 327)، مع نفس القصيدتين في (الكتيبة الكامنة، 1983: ص. 252 – 254، 294 – 295)؛ وانظر أيضا موضعا آخر حذف منه المديح السلطاني في نفس الكتاب: 153، وموضعا وحيدا لم يحذف منه: 303 – 304.

مراجع البحث

أبو زيد، علي. (1983). *البديعيات في الأدب العربي: نشأتها – تطورها – أثرها*. عالم الكتب، بيروت.

أحمدي، ليلا خان. (2023). دور الطرق الصوفية في إحياء سلطة الشرفاء في المغرب الإسلامي في القرن العاشر الهجري. *آفاق الحضارة الإسلامية*، *26*، (1)، 89 – 113. https://doi.org/10.30465/AFG.2022.7799

ابن الأحمر، إسماعيل. (ت. 1404م، ط. 1987). *نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان* (ط2) (عبد الوهاب الداية، تحقيق.). مؤسسة الرسالة، بيروت.

الأدفوي، كمال الدين. (ت. 1344م، ط. 1966). *الطالع السعيد الجامع أسماء نجباء الصعيد* (سعد محمد حسين، تحقيق.). الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة.

ألتوسير، لويس. (1986). "الأيديولوجية وأجهزة الدولة الأيديولوجية (عايدة لطفي، ترجمة.). *أدب ونقد*، *3*، (23)، 66–92. https://search.mandumah.com/Record/303157

(24)، 22– 32. https://search.mandumah.com/Record/303342

(25)، 49–62. https://search.mandumah.com/Record/304885

الأندلسي، أبو حيان. (1969). *ديوان أبي حيان الأندلسي* (أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، تحقيق.). مطبعة العاني، بغداد.

الأنصاري، شرف الدين. (1968). *ديوان الصاحب شرف الدين الأنصاري* (عمر موسى باشا، تحقيق.). مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق.

بارت، رولان. (2018). *الدرجة الصفر للكتابة يليه مقالات نقديه جديدة* (سلمى العونلي وعبد الدائم السلامي، ترجمة.). منشورات الجمل، بيروت (العمل الأصلي نشر1953).

البوصيري، محمد. (1955). *ديوان البوصيري* (محمد سعيد كيلاني، تحقيق.). مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة.

بوكهارت، ياكوب. (2006). *حضارة عصر النهضة في إيطاليا* (محمد بدران، ترجمة.). المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة. (العمل الأصلي نشر 1958).

التلمساني محمد بن مرزوق. (ت. 1379م، ط. 1981). *المسند الصحيح الحسن في مآثر ومحاسن مولانا أبي الحسن* (ماريا خيسوس بيغيرا، تحقيق.). الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

التنسي، محمد بن عبد الله. (ت. 1494م، ط. 2011). *تاريخ بني زيان ملوك تلمسان: مقتطف من نظم الدر والعقيان في بيان شرف بني زيان* (محمود آغا بو عياد، تحقيق). موفم للنشر، الجزائر.

الجبرتي، عبد الرحمن. (ت.1825م، ط. 1998). *مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيس* (عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، تحقيق.). مطبعة دار الكتب المصرية. القاهرة.

الجراري، عباس. (1982). *الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه* (ط2). مكتبة المعارف، الرباط.

حجي، محمد. (1988). *الزاوية الدلائية ودورها الديني والعلمي والسياسي* (ط2). مطبعة النجاح الجديدة، الرباط.

ابن حسين، محمد سعد. (1986). *المدائح النبوية بين المعتدلين والغلاة*. طبع على نفقة المؤلف، الرياض.

ابن الخطيب، لسان الدين. ت. 1374م:

(1973). *الإحاطة في أخبار غرناطة* (ط2) (محمد عبد الله عنان، تحقيق.). مكتبة الخانجي، القاهرة.

(1985). *نفاضة الجراب في علالة الاغتراب* (ج2، أحمد مختار العبادي، تحقيق.). دار النشر المغربية، الدار البيضاء.

(1989). *نفاضة الجراب في علالة الاغتراب* (ج3، السعدية فاغية، تحقيق.). مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء.

(1983). *الكتيبة الكامنة في من لقيناه بالأندلس من شعراء المائة الثامنة* (إحسان عباس، تحقيق.). دار الثقافة، بيروت.

ابن خلدون، عبد الرحمن. (ت. 1406م، ط. 2004). *التعريف بابن خلدون ورحلته شرقا وغربًا* (محمد بن تاويت الطنجي، تحقيق.). دار الكتب العلمية، بيروت.

ابن خلدون، أبو زكريا يحيى. (ت. 1386م، ط. 2007) *بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد* (بو زياني الدراجي، تحقيق.). دار الأمل للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر.

ابن خلكان، شمس الدين. (ت. 1282م، ط. 1971) *وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان* (إحسان عباس، تحقيق.). دار صادر، بيروت.

دوركايم، إميل. (2019). *الأشكال الأولية للحياة الدينية: المنظومة الطوطمية في أستراليا* (رندة بعث، ترجمة). المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت. (العمل الأصلي نشر 1968).

زلاقي، محمد. (2016). *بناء القصيدة المولدية في الغرب الإسلامي*. وزارة الثقافة، الرباط.

ابن زمرك، محمد بن يوسف. (1997). *ديوان ابن زمرك* (محمد توفيق النيفر، تحقيق.). دار الغرب الإسلامي، بيروت.

زمري، محمد. (2016) المولديات بين المنزع الاجتماعي والتفرد الفني. *الفضاء المغاربي*، (1)، 17 – 27. https://search.mandumah.com/Record/1093195

الزياني، الملك أبو حمو موسى الثاني. (ت. 1389م، ط. 2013). *واسطة السلوك في سياسة الملوك*. (محمود بوترعة، تحقيق.). دار النعمان للطباعة والنشر، الجزائر.

زيدان، عبد الرحمن. (1961). *العز والصولة في معالم نظم الدولة*. المطبعة الملكية، الرباط.

ستتكيفتش، سوزان.

(2010). *القصيدة والسلطة: الأسطورة، الجنوسة، والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية* (حسن البنا عز الدين، ترجمة.). المركز القومي للترجمة، القاهرة. (العمل الأصلي نشر 2002).

(1985). القصيدة العربية وطقوس العبور: دراسة في البنية النموذجية. *مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق*، *60*، (ربيع الثاني/كانون الثاني)، 55 – 85. https://arabacademy-sy.org/uploads/magazine/mag60/mag60-1-4.pdf

السخاوي. (ت. 1497م، ط. 1896). *التبر المسبوك في ذيل السلوك*. المطبعة الأميرية، بولاق.

السندوبي، حسن. (1948). *تاريخ الاحتفال بالمولد النبوي من عصر الإسلام الأول إلى عصر فاروق الأول*. مطبعة الاستقامة، القاهرة.

شوقي، أحمد. (د.ت) *الشوقيات*. دار الكتاب العربي، بيروت.

الصرصري، جمال الدين. (1989). *ديوان الصرصري* (مخيمر صالح، تحقيق.). منشورات جامعة اليرموك، إربد.

ضيف، شوقي. (2009). *تاريخ الأدب العربي، عصر الدول والإمارات: الأندلس* (ط5). دار المعارف، القاهرة.

الطيب، عبد الله. (2004). *القصيدة المادحة ومقالات أخر* (ط2). دار الأصالة للصحافة والنشر والإنتاج الإعلامي، الخرطوم.

ابن عذاري، أبو العباس. (ت. 1312م، ط. 2013). *البيان المغرب في اختصار ملوك الأندلس والمغرب* (بشار ومحمد عواد معروف، تحقيق.). دار الغرب الإسلامي، تونس.

العزفي، أبو القاسم. (ت. 1236م، مخطوط.). *الدر المنظم في مولد النبي المعظم*. مجموعة Yenicami بمكتبة السليمانية، إسطنبول، رقم 851.

العسقلاني، ابن حجر. (ت. 1449م، ط. 1969). *إنباء الغمر بأنباء العمر* (حسين حبشي، تحقيق.). وزارة الأوقاف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة.

العلوي، عبد الله بنصر. (2012). *في المدحة النبوية المغربية: أبحاث وأوراق*. منشورات المركز الأكاديمي للثقافة المغاربية والشرق أوسطية والخليجية، فاس.

ابن عمار، أبو العباس أحمد. (1903). *نبذة من الكتاب المسمى: نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب*. مطبعة فونتانة، الجزائر.

الغزي، نجم الدين. (ت. 1651م، ط. 1997). *الكواكب السائرة بأعيان المائة العاشرة*. دار الكتب العلمية، بيروت.

غومبرتش، إرنست. (2016). *قصة الفن* (زينات بيطار، ترجمة.). هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة. (العمل الأصلي نشر 1995).

الفاسي، أبو عبد الله محمد بن عبد الكريم التميمي. (ت. 1207م، ط. 2002). *المستفاد في مناقب العباد في مدينة فاس وما يليها من البلاد*. (محمد الشريف، تحقيق.). منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان.

قاسيليف. (2017). *العرب والروم* (محمد عبد الهادي شعيرة، تحقيق.). دار الوراق للنشر، لندن. (العمل الأصلي نشر 1902).

فروخ، عمر. (1992). *تاريخ الأدب العربي* (ط2). دار العلم للملايين، بيروت.

الفشتالي، عبد العزيز. (ت. 1549م، ط. د.ت). *مناهل الصفا في مآثر موالينا الشرفا* (عبد الكريم كريم، تحقيق.). مطبوعات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية والثقافة، الرباط.

فوكو، ميشيل.

(1984). *نظام الخطاب* (محمد سبيلا، ترجمة.). دار التنوير، بيروت. (العمل الأصلي نشر 1971).

(2017). *تاريخ الجنسانية: إرادة المعرفة* (سلمان خروش، ترجمة.). دار التنوير، بيروت. (العمل الأصلي نشر 1976).

ابن القاضي، أحمد. (ت. 1616م، ط. 1986). *المنتقى المقصور على مآثر الخليفة المنصور* (محمد رزوق، تحقيق.). مكتبة المعارف، الرباط.

القيرواني، ابن رشيق. (ت. 1064م، ط. 1981). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده* (ط5) (محمد محيي الدين عبد الحميد، تحقيق.). دار الجيل، بيروت.

مبارك، زكي. (1997). *المدائح النبوية ومديح أهل البيت في الأدب العربي* (ط2). مكتبة الشرق الجديد، دمشق.

متز، آدم. (1947). *الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري أو عصر النهضة في الإسلام* (ط2) (محمد عبد الهادي أبو ريده، ترجمة.). دار الكتاب العربي، بيروت. (العمل الأصلي نشر 1922).

محمد، محمود سالم. (1996). *المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي*. دار الفكر، دمشق.

المقري، شهاب الدين أحمد. ت. 1631م:

(1939). *أزهار الرياض في أخبار عياض* (مصطفى السقا وآخرون، تحقيق.). مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة.

(1968). *نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب* (إحسان عباس، تحقيق.). دار صادر، بيروت.

(1983). *روضة الآس العاطرة الأنفاس في ذكر من لقيته من أعلام الحضرتين مراكش وفاس*. المطبعة الملكية، الرباط.

المقريزي، تقي الدين. (ت. 1441م، ط. 1995). *المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار* (أيمن فؤاد سيد، تحقيق.). مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، لندن.

مكي، محمود على. (1991). *المدائح النبوية*. الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الجيزة.

موس، مارسيل. (2011). *بحث في الهبة: شكل التبادل وعلّته في المجتمعات القديمة* (المولدي الأحمر، تحقيق.). المنظمة العربية للترجمة، بيروت. (العمل الأصلي نشر 1924).

موري، بيتر وليندا. (2003). *فن عصر النهضة* (فخري خليل، ترجمة.). المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. (العمل الأصلي نشر 1966).

الناصري، أبو العباس. (ت. 1897م، ط. 1997). *الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى* (جعفر ومحمد الناصري، تحقيق.). دار الكتاب، الدار البيضاء.

هابرماس، يورغن. (2015). *نظرية الفعل التواصلي* (فتحي المسكيني، ترجمة.). المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الظعاين. (العمل الأصلي نشر 1981).

الهروط، عبد الحليم. (2012). بنية قصيدة المولد النبوي في الأندلس والمغرب حتى القرن التاسع الهجري. *مجمع اللغة العربية الأردني*، *36*، (82)، 179–259. https://search.mandumah.com/Record/195000

هويزنغا، يوهان. (2025). *خريف العصور الوسطى: المجتمع، الثقافة والدين* (لجنة الإشراف والترجمة، مراجعة: منذر الحايك، ترجمة.). صفحات للدراسات والنشر، دمشق. (العمل الأصلي نشر 1924).

الوزان، الحسن المعروف بليون الأفريقي. (ت. بعد 1550م، ط. 1983). *وصف أفريقيا* (ط2)(محمد حجي ومحمد الأخضر، ترجمة.). دار الغرب الإسلامي، بيروت. (العمل الأصلي نشر 1945).

Abū Zayd, ʿAli. (1983). *Al-Badīʿiyyāt fī al-adab al-ʿArabī: Nashʾatuhā – tatawwuruhā – atharuhā*. ʿĀlam al-Kutub, Beirut.

Aḥmadī, L. Khān. (2023). *Dawr al-ṭuruq al-ṣūfiyya fī iḥyāʾ sulṭat al-shurafāʾ fī al-Maghrib al-Islāmī fī al-qarn al-ʿāshir al-hijrī*. *Āfāq al-Ḥaḍāra al-Islāmiyya*, *26* (1), 89–113. https://doi.org/10.30465/AFG.2022.7799

al-Adfawī, Kamāl al-Dīn. (d. 1344, pub. 1966). *Al-Ṭāliʿ al-saʿīd al-jāmiʿ asmāʾ nujabāʾ al-Ṣaʿīd* (Saʿd Muḥammad Ḥusayn, taḥqīq.). al-Dār al-Miṣriyya lil-Taʾlīf wa-al-Tarjama, Cairo.

Ibn al-Aḥmar, Ismāʿīl. *Nathīr al-jumān fī shiʿr man naẓamnī wa-iyyāh al-zamān* (ed. 2) (ʿAbd al-Wahhāb al-Dāya, taḥqīq.). Muʾassasat al-Risāla, Beirut.

al-ʿAlawī, ʿAbd Allāh bin Naṣr. (2012). *Fī al-madīḥa al-nabawiyya al-Maghribiyya: Abḥāth wa-awrāq*. Manshūrāt al-Markaz al-Akādīmī lil-Thaqāfa al-Maghāribiyya wa-al-Sharq Awsāṭiyya wa-al-Khalījiyya, Fes.

Althusser, Louis. (1986). Al-idiyūlūjiyya wa-ajhizat al-dawla al-idiyūlūjiyya (ʿĀʾida Luṭfī, trns.). *Adab wa-Naqd, 3*,
(23), 66–92. https://search.mandumah.com/Record/303157
(24), 22–32. https://search.mandumah.com/Record/303342
(25), 49–62. https://search.mandumah.com/Record/304885

Ibn ʿAmmār, Abū al-ʿAbbās Aḥmad. (1903). *Nubdha min al-kitāb al-musammā: Naḥlat al-labīb bi-akhbār al-riḥla ilā al-ḥabīb*. Maṭbaʿat Fūntāna, Algiers.

al-Andalusī, Abū Ḥayyān. (1969). *Dīwān Abī Ḥayyān al-Andalusī* (Aḥmad Maṭlūb & Khadīja al-Ḥadīthī, taḥqīq). Maṭbaʿat al-ʿĀnī, Baghdad.

al-Anṣārī, Sharaf al-Dīn. (1968). *Dīwān al-Ṣāḥib Sharaf al-Dīn al-Anṣārī* (ʿUmar Mūsā Bāshā, taḥqīq). Maṭbūʿāt Majmaʿ al-Lugha al-ʿArabiyya, Damascus.

al-ʿAsqalānī, Ibn Ḥajar. (d. 1449 CE, pub. 1969). *Inbāʾ al-ghumr bi-anbāʾ al-ʿumr* (Ḥusayn Ḥubshī, taḥqīq). Wizārat al-Awqāf, Lajnat Iḥyāʾ al-Turāth al-Islāmī, Cairo.

al-ʿAzfī, Abū al-Qāsim. (d. 1236 CE, manuscript.). *Al-Durr al-munaẓẓam fī mawlid al-nabī al-muʿaẓẓam*. Yenicami Collection, Süleymaniye Library, Istanbul, MS no. 851.

Barry, Peter. (2009). Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory (3rd ed.).: Manchester University Press, Manchester.

Barthes, Roland. (2018). *Al-daraja al-ṣifr lil-kitāba yalīh maqālāt naqdiyya jadīda* (Salmā al-ʿAwnilī & ʿAbd al-Dāʾim al-Salāmī, trns.). Manshūrāt al-Jamal, Beirut.

Baxandall, M. (1988). *Painting and experience in fifteenth-century Italy: A primer in the social history of pictorial style* (2nd ed.). Oxford University Press, Oxford.

Bourdieu, Pierre. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Richard Nice, trans.). Harvard University Press, Cambridge, MA (original work published 1979).

Brannigan, John. (1998). *New Historicism and Cultural Materialism*. Macmillan, London.

Brown, James A. O. C. (2014). ʿAzafid Ceuta, Mawlid al-Nabī and the Development of Marīnid Strategies of Legitimation', **in** Amira K. Bennison (ed.), *The Articulation of Power in Medieval Iberia and the Maghrib*. (pp.127 – 151). Oxford University Press, Oxford.

Brubaker, Leslie and John Haldon. (2011). *Byzantium in the Iconoclast Era, c. 680–850: A History*. Cambridge University Press, Cambridge.

Burckhardt, Jacob. (2006). *Ḥaḍārat ʿaṣr al-Rināns fī Īṭāliyā* (Muḥammad Badrān, trns.). al-Majlis al-Aʿlā lil-Thaqāfa, Cairo.

al-Būṣīrī, Muḥammad. (1955). *Dīwān al-Būṣīrī* (Muḥammad Saʿīd Kīlānī, taḥqīq). Maktabat wa-Maṭbaʿat Muṣṭafā al-Bābī al-Ḥalabī wa-Awlāduh, Cairo.

Chilvers, Ian, and Harold Osborne. (Eds.). (1997). *The Oxford Dictionary of Art* (2ed.). Oxford University Press, Oxford.

Connerton, Paul. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge University Press, Cambridge.

Ḍayf, Shawqī. (2009). *Tārīkh al-adab al-ʿArabī: ʿAṣr al-duwal wa-al-imārāt: al-Andalus* (ed. 5). Dār al-Maʿārif, Cairo.

Durkheim, Émile. (2019). *Al-ashkāl al-awwaliyya lil-ḥayāt al-dīniyya: al-manẓūma al-ṭuṭimiyya fī Āstrāliyā* (Randa Baʿth, trns.). al-Markaz al-ʿArabī lil-Abḥāth wa-Dirāsat al-Siyāsāt, Beirut.

al-Fāsī, Abū ʿAbd Allāh Muḥammad ibn ʿAbd al-Karīm al-Tamīmī. (d. 1207, pub. 2002). *Al-Mustafād fī manāqib al-ʿibād fī madīnat Fās wa-mā yalīhā min al-bilād* (Muḥammad al-Sharīf, taḥqīq.). Manshūrāt Kulliyyat al-Ādāb wa-al-ʿUlūm al-Insāniyya, Tétouan.

al-Fishtālī, ʿAbd al-ʿAzīz. (d. 1549, n.d.). *Manāhil al-ṣafā fī maʾāthir mawālinā al-shurafāʾ* (ʿAbd al-Karīm Karīm, taḥqīq.). Maṭbūʿāt Wizārat al-Awqāf wa-al-Shuʾūn al-Islāmiyya wa-al-Thaqāfa, Rabat.

Franses, Rico. (2018). *Donor Portraits in Byzantine Art: On the Vicissitudes of Contact between Human and Divine*. Cambridge University Press, Cambridge.

Foucault, Michel.

(1984). *Niẓām al-khiṭāb* (Muḥammad Sabila, trns.). Dār al-Tanwīr, Beirut.

(2017). *Tārīkh al-jinsāniyya: Irādat al-maʿrifa* (Salmān Khurūsh, trns.). Dār al-Tanwīr, Beirut.

Furūkh, ʿUmar. (1992). *Tārīkh al-adab al-ʿArabī* (ed. 2). Dār al-ʿIlm lil-Malāyīn, Beirut.

al-Ghazzī, Najm al-Dīn. (d. 1651, pub. 1997). *Al-Kawākib al-sāʾira bi-aʿyān al-miʾa al-ʿāshira*. Dār al-Kutub al-ʿIlmiyya, Beirut.

Gombrich, Ernst. (2016). Qiṣṣat al-fann (Zīnāt Bayṭār, trns.). Hayʾat al-Baḥrayn lil-Thaqāfa wa-al-Āthār, Manama.

Greenblatt, Stephen.

(1980). *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. University of Chicago Press, Chicago.

(1982). *The power of forms in the English Renaissance*. University of Oklahoma Press. Nprman, OK.

(1988). *Shakespearean negotiations: The circulation of social energy in Renaissance England*. University of California Press. Berkeley, LA.

Habermas, Jürgen.

(1989). *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (Thomas Burger, trans.). MIT Press, Cambridge, MA. (original work published 1962).

(2015). *Naẓariyyat al-fiʿl al-tawāṣulī* (Fatḥī al-Miskīnī, trns.). al-Markaz al-ʿArabī lil-Abḥāth wa-Dirāsat al-Siyāsāt, Ẓuʿāyīn. (Original work published 1981).

Ḥajjī, Muḥammad. (1988). *Al-Zāwiya al-Dalāʾiyya wa-dawruhā al-dīnī wa-al-ʿilmī wa-al-siyāsī* (ed. 2). Maṭbaʿat al-Najāḥ al-Jadīda, Rabat.

al-Harūṭ, ʿAbd al-Ḥalīm. (2012). Buniyyat qaṣīdat al-mawlid al-nabawī fī al-Andalus wa-al-Maghrib ḥattā al-qarn al-tāsiʿ al-hijrī. *Majmaʿ al-Lugha al-ʿArabiyya al-Urdunī*, *36* (82), 179–259. https://search.mandumah.com/Record/195000

Huizinga, Johan. (2025). *Kharīf al-ʿuṣūr al-wusṭā: al-mujtamaʿ, al-thaqāfa wa-al-dīn* (Lajnat al-ishrāf wa-al-tarjama, trans.). Ṣafḥāt lil-Dirāsāt wa-al-Nashr, Damascus.

Ibn Ḥusayn, Muḥammad Saʿd. (1986). *Al-Madāʾiḥ al-nabawiyya bayn al-muʿtadilin wa-al-ghulāt*. Privately published, Riyadh.

Ibn ʿIdhārī, Abū al-ʿAbbās. (d. 1312, pub. 1998). *Al-Bayān al-Mughrib fī ikhtiṣār mulūk al-Andalus wa-al-Maghrib* (Bashshār & Muḥammad ʿAwwād Maʿrūf, taḥqīq.). Dār al-Gharb al-Islāmī, Tunis.

al-Jabartī, ʿAbd al-Raḥmān (d. 1825, pub. 1998). *Maẓhar al-taqdīs bi-zawāl dawlat al-Faransīs* (ʿAbd al-Raḥīm ʿAbd al-Raḥīm, taḥqīq). Maṭbaʿat Dār al-Kutub al-Miṣriyya, Cairo.

al-Jarrārī, ʿAbbās. (1982). *Al-Adab al-Maghribī min khilāl ẓawāhirih wa-qaḍāyāh* (ed. 2). Maktabat al-Maʿārif, Rabat.

Ibn Khaldūn, ʿAbd al-Raḥmān. (d. 1406, pub. 2004). *Al-Taʿrīf bi-Ibn Khaldūn wa-riḥlatihi sharqan wa-gharbān* (Muḥammad ibn Tāwīt al-Ṭanjī, taḥqīq.). Dār al-Kutub al-ʿIlmiyya, Beirut.

Ibn Khaldūn, Abū Zakariyyā Yaḥyā. (d. 1386, pub. 2007). *Bughyat al-ruwwād fī dhikr al-mulūk min Banī ʿAbd al-Wād* (Būziyānī al-Darājī, taḥqīq.). Dār al-Amal lil-Dirāsāt wa-al-Nashr wa-al-Tawzīʿ, Algiers.

Ibn Khallikān, Shams al-Dīn. (d. 1282, pub. 1971). *Wafayāt al-aʿyān wa-anbāʾ abnāʾ al-zamān* (Iḥsān ʿAbbās, taḥqīq.). Dār Ṣādir, Beirut.

Ibn al-Khaṭīb, Lisān al-Dīn. (d. 1374):
(1973). *Al-Iḥāṭa fī akhbār Gharnāṭa* (ed. 2) (Muḥammad ʿAbd Allāh ʿInān, taḥqīq.). Maktabat al-Khānajī, Cairo.
(1985). *Nafāḍat al-jarāb fī ʿalālat al-ightirāb* (vol. 2, Aḥmad Mukhtār al-ʿAbbādī, taḥqīq.). Dār al-Nashr al-Maghribiyya, Casablanca.
(1989). *Nafāḍat al-jarāb fī ʿalālat al-ightirāb* (vol. 3, al-Saʿdiyya Fāghiyya, taḥqīq.). Maṭbaʿat al-Najāḥ al-Jadīda, Casablanca.
(1983). *Al-Kutayba al-kāmīna fī man laqīnāhu bi-al-Andalus min shuʿarāʾ al-miʾa al-thāmina* (Iḥsān ʿAbbās, taḥqīq.). Dār al-Thaqāfa, Beirut.
Kilroy-Ewbank, L., & Graham, H. (2020, July 16). *Why commission artwork during the Renaissance?* Smarthistory. https://smarthistory.org/renaissance-patrons/.
Kuhrt, Amélie. (1987). Usurpation, Conquest and Ceremonial: From Babylon to Persia', **in** David Cannadine and Simon Price (Eds.), *Rituals of Royalty: Power and Ceremonial in Traditional Societies*. (pp.20 – 55). Cambridge University Press, Cambridge.
Makkī, Maḥmūd ʿAlī. (1991). *Al-Madāʾiḥ al-nabawiyya*. al-Sharikah al-Miṣriyya al-ʿĀlamiyya lil-Nashr – Longman, Giza.
al-Maqrīzī, Taqī al-Dīn. (d. 1441, pub. 1995). *Al-Mawāʿiẓ wa-al-iʿtibār fī dhikr al-khiṭaṭ wa-al-āthār* (Ayman Fuʾād Sayyid, taḥqīq.). Muʾassasat al-Furqān lil-Turāth al-Islāmī, London.
al-Maqqarī, Shihāb al-Dīn Aḥmad. (d. 1631):
(1939). *Azhār al-Riyāḍ fī akhbār ʿIyāḍ* (Muṣṭafā al-Saqqā et al., taḥqīq.). Maṭbaʿat Lajnat al-Taʾlīf wa-al-Tarjama wa-al-Nashr, Cairo.
(1968). *Nafḥ al-ṭīb min ghuṣn al-Andalus al-raṭīb* (Iḥsān ʿAbbās, taḥqīq.). Dār Ṣādir, Beirut.
(1983). *Rawḍat al-ās al-ʿāṭirat al-anfās fī dhikr man laqītuhu min aʿlām al-ḥaḍratayn Marrākush wa-Fās*. al-Maṭbaʿa al-Malakiyya, Rabat.
Mauss, Marcel. (2011). *Baḥth fī al-hiba: shakl al-tabādul wa-ʿillatuh fī al-mujtamaʿāt al-qadīma* (al-Mūldī al-Aḥmar, trns.). al-Munazzama al-ʿArabiyya lil-Tarjama, Beirut.
Mez, Adam. (1947). *Al-Ḥaḍāra al-Islāmiyya fī al-qarn al-rābiʿ al-hijrī aw ʿaṣr al-rināns fī al-Islām* (ed. 2) (Muḥammad ʿAbd al-Hādī Abū Rīdah, trns.). Dār al-Kitāb al-ʿArabī, Beirut.
Morgan, David. (2005). *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*. University of California Press, London.
Mubārak, Zakī. (1997). Al-Madāʾiḥ al-nabawiyya wa-madīḥ Ahl al-Bayt fī al-adab al-ʿArabī (ed. 2). Maktabat al-Sharq al-Jadīd, Damascus.
Muḥammad, Maḥmūd Sālim. (1996). *Al-Madāʾiḥ al-nabawiyya ḥattā nihāyat al-ʿaṣr al-Mamlūkī*. Dār al-Fikr, Damascus.
Murray, Peter, & Murray, Linda. (2003). Fann ʿaṣr al-rināns (Fakhrī Khalīl, trns.). al-Muʾassasa al-ʿArabiyya lil-Dirāsāt wa-al-Nashr, Beirut.
al-Nāṣirī, Abū al-ʿAbbās. (d. 1897, pub. 1997). *Al-Istiqṣā li-akhbār duwal al-Maghrib al-Aqṣā* (Jaʿfar & Muḥammad al-Nāṣirī, taḥqīq.). Dār al-Kitāb, Casablanca.
Panofsky, Erwin. (1953). *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*. Harvard University Press, Cambridge.
Pope-Hennessy, John. (1966). *The Portrait in the Renaissance*. Princeton University Press, Princeton.
Ibn al-Qāḍī, Aḥmad. (d. 1616, pub. 1986). *Al-Muntaqā al-maqṣūr ʿalā maʾāthir al-khalīfa al-manṣūr* (Muḥammad Razūq, taḥqīq.). Maktabat al-Maʿārif, Rabat.
al-Qayrawānī, Ibn Rashīq. (d. 1064, pub. 1981). *Al-ʿUmda fī maḥāsin al-shiʿr wa-ādābihi wa-naqdih* (ed. 5) (Muḥammad Muḥyī al-Dīn ʿAbd al-Ḥamīd, taḥqīq.). Dār al-Jīl, Beirut.

Roberts, Angela Marisol. (2020). *Donor Portraits in Late Medieval Venice*. Cambridge University Press, Cambridge.

Rorem, Paul. (2015). *The Dionysian Mystical Theology*. Fortress Press, Minneapolis.

al-Sakhāwī. (d. 1497, pub. 1896). *Al-Tibr al-masbūk fī dhayl al-sulūk*. al-Maṭbaʿa al-Amīriyya, Bulaq.

al-Sandūbī, Ḥasan. (1948). *Tārīkh al-iḥtifāl bi-al-mawlid al-nabawī min ʿaṣr al-Islām al-awwal ilā ʿaṣr Fārūq al-Awwal.* Maṭbaʿat al-Istiqāma, Cairo.

al-Ṣarṣarī, Jamāl al-Dīn. (1989). *Dīwān al-Ṣarṣarī* (Mukhaymar Ṣāliḥ, taḥqīq.). Manshūrāt Jāmiʿat al-Yarmūk, Irbid.

Sekules, Veronica. (2001). *Medieval Art*. Oxford University Press, Oxford.

Shawqī, Aḥmad. (n.d.). *Al-Shawqiyyāt*. Dār al-Kitāb al-ʿArabī, Beirut.

Sperl, Stefan. (1977). Islamic Kingship and Arabic Panegyric Poetry in the Early 9th century. *Journal of Arabic Literature*, *vol. 8*, (January), 20 – 35. https://www.jstor.org/stable/4182977

Stetkevych, Suzanne.

(1985). Al-Qaṣīda al-ʿArabiyya wa-ṭuqūs al-ʿubūr: dirāsa fī al-buniyya al-namūdhajiyya. *Majallat Majmaʿ al-Lugha al-ʿArabiyya bi-Dimashq*, *60* (Rabīʿ al-Thānī/Kānūn al-Thānī), 55–85. https://arabacademy-sy.org/uploads/magazine/mag60/mag60-1-4.pdf

(2010). *Al-Qaṣīda wa-al-sulṭa: al-usṭūra, al-jinūsa, wa-al-marāsim fī al-qaṣīda al-ʿArabiyya al-klāsīkiyya* (Ḥasan al-Bannā ʿIzz al-Dīn, trns.). al-Markaz al-Qawmī lil-Tarjama, Cairo. (original work published 2002).

(2010). *The Mantle Odes: Arabic Praise Poems to the Prophet Muhammad*. Indiana University Press, Bloomington.

al-Tanasī, Muḥammad ibn ʿAbd Allāh. (d. 1494, pub. 2011). *Tārīkh Banī Ziyān mulūk Tilimsān: Muqtaṭaf min Naẓm al-durr wa-al-ʿaqyān fī bayān sharaf Banī Ziyān* (Maḥmūd Āghā Bū ʿIyād, taḥqīq.). Mūfam lil-Nashr, Algiers.

al-Ṭayyib, ʿAbd Allāh. (2004). *Al-Qaṣīda al-mādiḥa wa-maqālāt ukhrā* (ed. 2). Dār al-Aṣāla lil-Ṣiḥāfa wa-al-Nashr wa-al-Intāj al-Iʿlāmī, Khartoum.

al-Tilimsānī, Muḥammad ibn Marzūq. (d. 1379, pub. 1981). *Al-Musnad al-ṣaḥīḥ al-ḥasan fī maʾāthir wa-maḥāsin mawlānā Abī al-Ḥasan* (María Jesús Viguera, taḥqīq.). al-Sharika al-Waṭaniyya lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ, Algiers.

Vasiliev. (2017). *Al-ʿArab wa-al-Rūm* (Muḥammad ʿAbd al-Hādī Shaʿīra, trns.). Dār al-Warrāq lil-Nashr, London.

al-Wazzān, al-Ḥasan (known as Leo Africanus). (d. after 1550 CE, pub. 1983). *Waṣf Ifrīqiyā* (ed. 2) (Muḥammad Ḥajjī & Muḥammad al-Akhḍar, trns.). Dār al-Gharb al-Islāmī, Beirut.

Weinrich, I. (2022). Mawlidiyya. In K. Fleet, G. Krämer, D. Matringe, J. Nawas, & E. Rowson (Eds.), *Encyclopaedia of Islam, THREE* (pp. 90–94). Leiden, Brill.

Zallāqī, Muḥammad. (2016). *Bināʾ al-qaṣīda al-mawlidiyya fī al-gharb al-Islāmī*. Wizārat al-Thaqāfa, Rabat.

Zamrī, Muḥammad. (2016). Al-Mawlidiyyāt bayn al-manzaʿ al-ijtimāʿī wa-al-tafarrud al-fannī. *Al-Faḍāʾ al-Maghārbī*, (1), 17–27. https://search.mandumah.com/Record/1093195

Zaydān, ʿAbd al-Raḥmān. (1961). *Al-ʿizz wa-al-ṣawla fī maʿālim niẓām al-dawla*. al-Maṭbaʿa al-Malakiyya, Rabat.

al-Zayyānī, al-Malik Abū Ḥammū Mūsā al-Thānī. (d. 1389, pub. 2013). *Wāsiṭat al-sulūk fī siyāsat al-mulūk* (Maḥmūd Būtraʿa, taḥqīq). Dār al-Nuʿmān lil-Ṭibāʿa wa-al-Nashr, Algiers.

Ibn Zumruk, Muḥammad ibn Yūsuf. (1997). *Dīwān Ibn Zumruk* (Muḥammad Tawfīq al-Nayfar, taḥqīq). Dār al-Gharb al-Islāmī, Beirut.

معلومات عن الباحث

علي بن عبد الرحمن النهابي، أستاذ مساعد في (الأدب العربي والمقارن) في (قسم الأدب والبلاغة والنقد) (بكلية اللغة العربية) في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية (في الرياض). حاصل على درجة الدكتوراه في فلسفة لغات وثقافات الشرق الأدنى من جامعة إنديانا/بلومنجتون عام 2016. تدور اهتماماته البحثية حول الأدب العربي والمقارن ونظرية الأدب والأداء الفني.

Biographical Statement

Ali Alnahhabi is an Assistant Professor of Arabic and comparative literature in the Department of Literature, Rhetoric and Criticism, College of Arabic Language, Imam Muhammad bin Saud Islamic University. Dr. Alnahhabi received his PhD degree in in Near Eastern Languages and Cultures (2016) from Indiana/Bloomington University. His research interests include Arabic and comparative literature and theory and artistic performance.

Email: Alnahhabi@gmail.com

الملحق البصري

شكل 1

Coronation of Emperor Alexios 1

شكل 2

Wilton Diptych

النوع: منمنمة على رق.
الوصف: تتويج الإمبراطور ألكسيوس الأول (1081–1118م) مع زوجته وابنه بمباركة دينية.
المصدر: مزامير باربريني، مكتبة الفاتيكان.

شكل 3

Virgin and Child with Donor Vulciano Belgarzone

النوع: تمبرا على لوح خشبي
الوصف: المانح بحجم صغير في الأسفل وعلى يمين الشخصيات الدينية.
المصدر: نيكولو دي بيترو، 1394م، البندقية.

شكل 5

The Holy Trinity

النوع: تمبرا على لوحين خشبيين.
الوصف: الملك ريتشارد الثاني راكعًا أمام شخصيات دينية، يتقدمه ثلاثة شفعاء.
المصدر: المعرض الوطني، لندن، حوالي 1399م

شكل 4

Virgin and Child with Saints and Confraternity Members

النوع: تمبرا على لوح خشبي
الوصف: أعضاء أخوية دينية بأحجام صغيرة عند أقدام الشخصيات الدينية
المصدر: ماركو دي مارتينو، حوالي 1370م، ميلانو.

شكل 6

Portinari Altarpiece

النوع: جدارية (فريسكو)
الوصف: مشهد وفق العقيدة المسيحية وفي الأسفل متبرعان راكعان وهيكل عظمي مذكرا بالموت.
المصدر: ماساتشيو، ح. 1427م، فلورنسا.

شكل 7
Madonna della Vittoria

النوع: تمبرا على قماش
الوصف: الماركيز غونزاغا محاطا بقديسين يظهر راكعًا في يسار اللوحة احتفاءً بالنصر العسكري.
المصدر: مانتينيا، 1496م، متحف اللوفر، باريس.

النوع: زيت على لوح خشبي (ثلاثية)
الوصف: المانح مع أبنائه في الجناح الأيسر، وزوجته مع ابنتها في الأيمن، مفصولين بصريا عن المركز.
المصدر: هوجو فان در غوس،1476م، فلورنسا.

شكل 8
Pesaro Madonna

النوع: زيت على قماش
الوصف: مشهد للمانح بيسارو بمناسبة انتصاره على العثمانيين بين عائلته وقديسين وأسير التركي.
المصدر: تيشيان، ح. 1526م، كنيسة فراري، البندقية

شكل 9
Darmstadt Madonna

شكل 10
The Virgin and Child with Chancellor Rolin

النوع: زيت على لوح
الوصف: العمدة ياكوب ماير مع عائلته في وضع هرمي على جانبي الشخصيات المقدسة.
المصدر: هانس هولباين الابن، 1526–1528م.

شكل 11

Adoration of the Magi with a Donor

النوع: زيت وتمبرا على لوح
الوصف: المجوس يقدمون الهدايا بمناسبة الميلاد، بينما يشاركهم المانح (في الزاوية)
المصدر: منسوبة إلى فينتشينسو دا بافيا، ح. 1550م.

النوع: زيت على لوح خشبي
الوصف: المستشار رولين في نفس مستوى الشخصيات المقدسة في فضاء فاخر.
المصدر: يان فان إيك، 1435م، متحف اللوفر، باريس.

شكل 12

Supper at Emmaus

النوع: زيت على قماش
الوصف: الشخصية المقدسة على المائدة مع تلميذي عمواس، محاطًة بعدد كبير من الشخصيات المعاصرة للفنان.
المصدر: باولو فيرونيزي، ح. 1559م، متحف اللوفر.