



جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

تجليات الصِّراع في شعر المتنبي دراسة في الرؤية والتشكيل

إعداد الطالب
مفلح ضبعان الحويطات

إشراف
الأستاذ الدكتور أنور أبو سويلم

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه
في الأدب والنقد قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2008

بسم الله الرحمن الرحيم



MUTAH UNIVERSITY

Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

(نموذج رقم 14)

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب مفلح ضبعان الحويطات الموسومة بـ:

تجليات الصراع في شعر المتنبي : دراسة في الرؤية والتشكيل
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية.
القسم: اللغة العربية.

التاريخ	التوقيع	
2008/08/13		أ.د. أنور عليان أبوسوليم
2008/08/13		أ.د. سمير محمود الدروبي
2008/08/13		أ.د. ماجد ياسين الجعافرة
2008/08/13		أ.د. فايز عبد النبي القيسي

عميد الدراسات العليا

أ.د. حسام الدين المبيضين



MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail:

<http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm>

dgs@mutah.edu.jo

sedgs@mutah.edu.jo

مؤتة - الكرك - الاردن
الرمز البريدي: 61710
تلفون: 03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الإلكتروني
الصفحة الإلكترونية

الإهداء

إلى

خالد الكركي؛

المسكون بقلق المتنبي الدائم:

على قلقٍ كأنَّ الرِّيحَ تحتي

أوجَّهها جنوباً أو شمالاً

مفلح الحويطات

الشكر والتقدير

يسرني أن أتقدم من أستاذي الكريم الأستاذ الدكتور أنور أبو سويلم بوافر
الشكر والتقدير على تفضله بالإشراف على هذه الدراسة . وتعهده لها ولصاحبها
بحسن الرعاية والاهتمام . فكان لملاحظاته المأحة، ومناقشاته العميقة كبير الأثر في
تقويم كثير مما ورد فيها من مواقف وآراء.

كما يسرني أن أتقدم من أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة : الأستاذ الدكتور ماجد
الجعافرة، والأستاذ الدكتور سمير الدروبي، والأستاذ الدكتور فايز القيسي بخالص
الشكر والامتنان على قبولهم مناقشة هذه الدراسة . شاكرًا لهم عناء ما بذلوا من جهد
في قراءتها، وما قدموا من توجيهات سديدة في مناقشتها.

والشكر لوالديّ الكريمين، ولأشقائي وشقيقتي لقاء حبيبهم الكبير، ورعايتهم
الدائمة. والشكر موصول أخيراً لزوجتي وبناتي اللواتي صبرن عليّ، وتحملن كثيراً
من الأعباء والمسؤوليات مدة انشغالي بأمر هذه الدراسة وغيرها.

مفلح الحويطات

فهرس المحتويات

الصفحة	المحتوى
أ	الإهداء
ب	الشكر والتقدير
ج	فهرس المحتويات
د	الملخص باللغة العربية
هـ	الملخص باللغة الإنجليزية
1	المقدمة
5	مدخل
12	الفصل الأول: صراع الأنا والآخر
12	1.1. مدخل
13	2.1. مركزيّة الأنا/هامشيّة الآخر
26	3.1. الأنا والآخر: علاقة ضديّة وتعارض قائم
38	4.1. الأنا بين الواقع والمثال
45	الفصل الثاني: جدليّة الشّعْر والسلطة
45	1.2. مدخل: مكانة الشاعر وملامح التحوّل
49	2.2. في مواجهة السلطة: بوادر أوليّة
53	3.2. تطوّر آليات المواجهة
59	4.2. سعيًا نحو النديّة في العلاقة والقيمة
74	5.2. من المواربة إلى التصريح
80	6.2. الشاعر والكاتب: علاقة ملتبسة وصراع مكتوم
87	الفصل الثالث: صراع الأنا والزّمن
87	1.3. مدخل
89	2.3. الزّمن واستراتيجيّات المواجهة
95	3.3. الحسنّ المأساوي في مواجهة الزّمن
108	4.3. جدليّة الحبّ والموت

117	الفصل الرَّابِع: صراع الأنا والمكان
117	1.4. مدخل
118	2.4. قيد المكان
125	3.4. غربة المكان
136	4.4. تجاوز المكان
152	الفصل الخامس: الصِّراع في البنية
152	1.5. الصِّراع في بنية القصيدة
173	2.5. بنية التَّضادِّ
183	3.5. بنية المفارقة
195	خاتمة
200	المصادر والمراجع

الملخص
تجليات الصراع في شعر المتنبي
دراسة في الرؤية والتشكيل

مفلح ضبعان الحويطات
جامعة مؤتة، 2008

الصراع ظاهرة مركزية في الوجود والفن معاً؛ إذ لا يستقيم للمرء أن يتصور وجوداً قائماً دون صراع؛ فهو ناموس الطبيعة وقانون الحياة الأزلي الدائم . كما أن الفن العميق يصدر بدوره عن ضروب متنوعة من الصراع؛ فالنقاد يرون أن الأسلوب الشعري في أساسه أسلوب تركيبى، يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات، وفيه تنشأ المبالغة الشعرية بين ما هو منطقي وما هو غير منطقي . وأن بناء أحسن القصائد يقوم على التجاذب والمقاومة والصراع.

وتتجه هذه الدراسة إلى استجلاء هذه الظاهرة في شعر أبي الطيب المتنبي، مستقصية وجوها ومظاهرها المختلفة التي تبدت عليها في شعره . فعرفت في البداية مفهوم الصراع . عارضة أبرز الدراسات السابقة التي تناولت هذا الموضوع أو جوانب منه . محدّدة منهجها والخطوط العريضة التي تروم استقصاءها واختبارها.

ثم تتبعت الدراسة تجليات هذه الظاهرة في شعر المتنبي، فتم استقراء صراعات الأنا مع الآخر والسلطة والزمن والمكان . وهي موضوعات تشكل في مجملها الفضاء الذي تتحرك فيه هذه الأنا وتعيش . وقد سعت الأنا في هذا الجانب إلى تقديم صورة مركزية لنفسها، مستثمرة في هذا الإطار قدراتها وإمكاناتها الشخصية والأدبية في إدارة صراعاتها الواسعة مع واقعها ومحيطها اللذين جاءتا علاقتهما بهما على صور متفاوتة من الشد والجذب.

وتناولت الدراسة تمثيلات الصراع في التشكيل الفني لقصيدة المتنبي، حيث تم تتبع التقنيات والطرائق الأسلوبية التي تجسّد من خلالها هذا الصراع؛ فدرس

الصِّراع في بنية القصيدة وما تضمّنته هذه البنية من عناصر متصارعة متضادة، يحكمها مع ذلك كلّ منطق بنائيّ ونفسيّ يكفل للقصيدة وحدتها التي تتميز في الأصل بهذا البناء المتناقض. ثمّ دُرست الثنائيات الضدّية، فحدّد مفهومها والمحاور التي دارت حولها، ودُرِسَ دورها الوظيفيّ في رؤية النصّ وتشكيله . وتمّ في هذا المحور تناول بنية المفارقة من حيث مفهومها النظريّ وإجراءاتها التّطبيقية في شعر المتنبيّ.

وقد خُتمت الدّراسة بخاتمة عامّة أجملت أبرز الجوانب التي جاءت فيها، والنتائج التي توصّلت إليها.

ABSTRACT
The Manifestations of Conflict in Al-Mutanabbi's Poetry
A Study of Vision and Form

Mufleh D. Hweitat
Mu'tah University, 2008

Conflict is a central phenomenon in both reality and art. On one hand, one cannot imagine life without conflict as conflict is in the essence of nature and is the eternal law of life. On the other hand, good art is the product of variety of conflict. Critics see that the composition of poetry is synthetic in nature as it puts contradiction together and makes meaning of what is rational and irrational. Critics also believe that the best poems are those which employ conflict in their structure.

This study aims at investigating the phenomenon of conflict in Al-Mutanabbi's poetry. The study begins with a definition of the phenomenon of conflict and overviews the most significant literature that tackled this phenomenon.

The study then explores the reflections of the phenomenon of conflict in Al-Mutanabbi's poetry. It uncovers the conflict of the ego with the other, authority, time, and place, all of which form the space where the ego moves and lives. In this respect, the ego proved to be central exploiting its personal and literary capabilities in directing the conflict with its reality and its environment.

The study also investigates the reflections of the conflict in the artistic structure of Al-Mutanabbi's poetry and sheds light on the techniques that are used to embody this conflict. The structure of the poem is emphasized taking into consideration all of the contradictions that it includes and the structural and psychological rational that assures its unity. All binary oppositions are identified and assigned their role in the formation of the vision and structure of the poem. At this point, the study highlights the theory of Irony and its applications on Al-Mutanabbi's poetry.

Finally, the study concludes with an overview of the different aspects that it tackles and the most significant results.

المقدمة

تواجه الدّارس لشعر المتنبي جملةً من الصّعوبات التي يحسن الإشارة إلى بعضها في بداية هذا التّقديم . منها ذلك الكمّ الواسع من الدّراسات التي دارت حول الرّجل وشعره. وهو كمّ كبيرٌ قد لا يكون باستطاعة الباحث الإحاطة به والاطّلاع عليه كلّه. ومنها أنّ المتنبي شاعر إشكاليّ، بمعنى أنّ سيرته وشعره معاً يثيران كثيراً من الغموض والإشكال اللذين ما زالا قائمين برغم كلّ ما كتب عنه وقيل؛ فالروايات التّاريخيّة التي تتناول حياته قليلة ومتناثرة في عدد محدود من المصادر القديمة. وهي روايات لا بدّ مع هذا من النّظر إليها باحتراز ودقّة، باعتبار أنّ جلّها كان ينطلق من موقفين اثنين الأوّل موقف الإعجاب بالشّاعر والافتتان بشعره . والثّاني موقف يقابل الأوّل ويضاده؛ أعني موقف أعداء الشّاعر وخصومه المختلفين. وكلا الموقفين، كما هو واضح، تحدّده اعتبارات وإكراهات متعدّدة تحاول أن تمارس، في الأساس، رغائبها الذاتيّة ومنطلقاتها الشّخصيّة، قبل أن تدرس الشّاعر وشعره بحياد وموضوعيّة مفترضتين.

إزاء مثل هذه الصّعوبات وغيرها، يجد الدّارس أنّ الولوج إلى عالم المتنبي أمر لا يخلو من مخاطرة؛ ففي خضمّ هذا العدد الكبير من الدّراسات المختلّفة عن الشّاعر، قد يخطر للدّارس أنّ البحث عن "موطئ قدم". والاستقلال برأي أو فكرة جديدة عن الشّاعر وشعره غاية بعيدة التّحقّق؛ إذ ربّما وقع الدّارس في مسالك غيره من حيث لا يدري . أو لعلّ ما يقدّمه لا يعدو أن يكون تكراراً لما قدّمه آخرون من زمن لصعوبة إحاطت بكلّ ما كتب عن الشّاعر وشعره . ثمّ إنّ الغموض والاضطراب والتّدخل في الآراء والمواقف حول سيرة الشّاعر التي تكتنفها إشكالات والتباسات كثيرة ما زال الجدل حولها قائماً إلى يومنا هذا، قد يوقع الدّارس في دروب ليس إلى الخلاص منها سبيل.

بيد أنّ إمعان النّظر في هذه القضية قد يدفع الدّارس إلى وجهة أخرى من التّوجّه؛ ذلك أنّ هذه الدّراسات الكثيرة عن الشّاعر جاءت على درجات من النّقاوت والاختلاف؛ فمع وجود بعض الدّراسات الجادّة في هذا المجال، فإنّ ثمة دراسات كثيرة في هذا الموضوع لم تتعدّ قيمتها البعد الاحتفا ليّ بالشّاعر، وهو بعد له إرثه

التاريخي كما تبدى في موقف المعجبين بالمنتبّي من القدماء . وثمة دراسات بدت النزعة التعلّيميّة أو التجاريّة هي الغالبة عليها . وثمة دراسات ذات منحى أيديولوجي، وهي دراسات مسكونة برغائب أصحابها وتوجّهاتهم الفكرية التي تجهّد، إن على مستوى الشعور أو اللاشعور، في إسقاطها على النصّ أو إسقاط النصّ عليها . وربما وجدت مثل هذه الدّراسات في بعض حالات التّردّي التي يشهدها الحاضر ما يغذيها، ويقوّي من حضورها.

ومن هنا فإنّ الدّارس يرى أنّ قراءة نصّ المنتبّي ما زالت ممكنة ومشروعة؛ فالنصوص المبدعة تبقى حيّة على كثرة ما قد تتناولها من أنظار ودراسات؛ ونصّ المنتبّي واحد من هذه النصوص الغنيّة برؤيتها وتشكيلها الجماليّ . وما زال هذا النصّ ينتظر مزيداً من القراءات والدّراسات النقديّة التي تتجاوز في معابنتها له الجوانب المباشرة التي وقف عليها الدّارسون كثيراً، لتنفذ إلى الدّلالات العميقة فيه؛ بغية استكناه ما ينطوي عليه هذا النصّ من مضمرات وأنساق متوارية . وهو أمر يحتاج من الدّارس إلى عدّة معرفيّة تفيد من دراسات القدماء وأنظارهم عن الشّاعر وشعروهم، في الوقت نفسه، على المناهج النقديّة الحديثة، وتوظّف منجزاتها النظرية وإجراءاتها التّطبيقية للوقوف على النصّ وقوفاً مستأنياً دقيقاً، لاستنطاقه وكشف ما يمور به من تجلّيات ورموز.

وعليه فإنّ الدّارس الحالي تخيّر ظاهرة نصيّة وجدها واضحة الحضور في نصّ المنتبّي، وهي ظاهرة الصّراع من حيث هو رؤية جدليّة (ديالكتيكيّة) لها تأثيرها الفاعل في شعر المنتبّي، إن على صعيد الرؤية أو التشكيل . وقد كان موجّه هذه الدّراسة ومصدرها الرّئيس هو النصّ الشعريّ، مع الإفادة من معطيات السّياق الخارجيّ الخاصّ بحياة المنتبّي وعصره لفهم بعض المواقف والرّؤى التي يصدر عنها النصّ الشعريّ . وأفادت الدّراسة من دراسات القدماء عن الشّاعر، وشراح شعره المختلفين. فضلاً عن كثير من الدّراسات النقديّة الحديثة التي أضاءت للدّارس في مواجهته النصّ كثيراً من الآفاق والموجّهات.

وقد جاءت الدّراسة في مدخل وخمسة فصول وخاتمة.

حدّد المدخل مفهوم الصراع كما يتغيّاه الباحث في هذه الدراسة . عارضاً أبرز الدراسات السابقة التي تناولت هذا الموضوع أو ما هو قريب منه في شعر المتنبي . وقدم الدّارس في هذا المدخل بعض الاحترازاات التي يودّ تأكّيدها قبل الشّروع في قراءة فصول الدراسة الرئيسة.

وتناول الفصل الأوّل صراع الأنا مع الآخر . وفيه تمّ استقراء الموقف الذي انطلقت منه الأنا في علاقتها مع الآخر . والصّورة التي تبدّت عليها هذه الأنا، مقابل الصّورة التي صنعتها لذلك الآخر . وكشف هذا الفصل عن صراعات الأنا الداخليّة التي تأتت بـ تأثير من المفارقة الحادّة بين مرمى الطّموح الذي ظلّت تعيشه هذه الأنا، وتعقيدات الواقع الذي لم يستجب دائماً لمبلغ هذا الطّموح المتنامي.

ودرس الفصل الثّاني جدليّة الشعر والسّلطة؛ فقدّم عرضاً موجزاً بسيطاً من خلاله الخلفيّة التّاريخيّة والاجتماعيّة والسياسيّة لهذا الموضوع منذ بداية تشكّل الدولة الإسلاميّة وصولاً إلى عصر المتنبي . وما نتج عن ذلك من تحولات وتطوّرات واسعة تركت أثرها السّلبيّ على مكانة الشّاعر في العصر العبّاسيّ . وحلّل هذا الفصل أنماط العلاقة التي وسمت شعر المتنبيّ مدّة تعامله مع السّلطة الحاكميّة . محاولاً استكناه الدّلالات المضمرّة التي ظلّ ينطوي عليها الخطاب الشعريّ في علاقته المتوتّرة مع أشكال السّلطة على اختلافها في عصره.

وناقش الفصل الثّالث صراع الأنا مع الزّمن، فبيّن موقفها من هذه القضية، والاستراتيجيّات التي كشف عنها النصّ الشعريّ في مواجهة الزّمن ومناجزته . والحسّ المأساويّ الذي ميّز علاقة المتنبيّ مع الزّمن في بعض جوانبها . والقائمة بين الحبّ والموت في شعره.

وتناول الفصل الرّابع صراع الأنا مع المكان، وذلك بنقضيّ الموقف الذي وسم علاقة المتنبيّ بالمكان كما عبّر عنها شعره . وقد تمّ تناول هذا الموضوع ضمن محاور ثلاثة رئيسة، شكّلت في مجملها الرّؤية العريضة التي تبدّت عليها صورة المكان في شعره من هذا الجانب، وهي : قيد المكان، وغربة المكان، والتّجاوز الدائم للمكان.

وبحث الفصل الخامس الصِّراع في البنية، فدرس الأشكال البنائية التي تجسّد من خلالها الصِّراع من ذلك دراسة الصِّراع في بنية القصيدة . وبنية التّضادّ (التّنائيات الضّدية). وبنية المفارقة. وهي جوانب تكشف في مجموعها عن ملامح التّشكيل الفنّي لشعر المتنبي من الزّاوية التي اختارها الدّارس للبحث . وما ينطوي عليه هذا البناء من عنا صر متصارعة، وتنائيات ضّدية، ومفارقات ناطقة بأشكال من التّوتر والصِّراع الواضحين.

وانتهت الدّراسة بخاتمة عرض فيها الباحث أبرز النتائج التي توصل إليها.

مدخل

يشكل الصِّراعُ عنصراً مركزياً في الوجود ؛ فالحياة ذاتها تقوم على فكرة الصِّراع التي تتجسّد في صور وضروب شتى . والناظر في حياة المتنبي وشعره معاً يلحظ تمثلاً لفكرة الصِّراع وتجسّدها في هذين الجانبين (حياته وشعره) بكل وضوح فقد كانت حياته هـ حافلة بصراعات لا تنتهي وجاء شعره، في الوقت ذاته ، غنياً بالدلالات والرؤى المتصارعة التي تتقبّل مزيداً من التأويل والقراءات المتجدّدة. وعلى كثرة الدرسات التي دارت حول المتنبي وشعره ، فإنها لم تفِ هذه الظاهرة حقّها من البحث والتفصيل، فقد ركّزت كثيراً من هذه الدراسات على حياة المتنبي، وواقع عصره التاريخي ، وما أحاط بسيرته من ظروف وملابسات . وما زال "نصّه الشعري" - فيما أرى - قابلاً للدرس والتحليل. وقد وجدت - بعد استقصاء ونظر - أنّ ظاهرة الصِّراع في شعر المتنبي تستحقّ دراسة مستقلة، تستجلي جوانبها ، وتشكلاتها المختلفة بقدر من الإحاطة والتفصيل ، لما لهذه الظاهرة من دور فاعل في رؤية قصيدة المتنبي وتشكيلها معاً.

ولم أعتز - في حدود اطلاعي - على دراسة وافية مخصّصة لاستجلاء هذا الموضوع في شعر المتنبي. ومن الدراسات التي يمكن أن تتلاقى مع موضوع هذه الدراسة من بعض الجوانب ما يأتي:

1. دراسة يوسف الحناشي الرّفص ومعانيه في شعر المتنبي ⁽¹⁾. والكتاب يبحث في ظاهرة الرّفص وتجلياتها في شعر المتنبي . وقد حاول الباحث أن يتتبّع هذه الظاهرة، ويبرز المعاني التي تبدّى عليها هذا الرّفص . وأثر ذلك في رؤية النصّ الشعري وتشكيله.

2. دراسة بكري شيخ أمين ، المتنبي وصراعاته دراسة نفسية أسلوبية ⁽²⁾. وقد تنبّهت هذه الدراسة إلى فكرة الصِّراع، ومحوريّتها في شعر المتنبي ، غير أنّها لم تقصد استجلاء هذه الظاهرة، ودراساتها في تشكلاتها المختلفة، وإنّما أشارت إليها في مجمل الحديث عن المتنبي وحياته مويؤخذ على هذه الدراسة الإغراق في اللغة

⁽¹⁾ الحناشي، يوسف، الرّفص ومعانيه في شعر المتنبي، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984.

⁽²⁾ أمين، بكري شيخ، المتنبي وصراعاته، الدار السعودية، ط1، جدة، 2000.

الانطبائية التي لا تستند في بعض استنتاجاتها إلى دليل تاريخي أو نصي . والتحرُّر من المنهجية العلمية. والإكثار من المقدمات الإنشائية والخطابية، والاستطرادات المتكررة التي كانت كثيراً ما تخرج بالدراسة عن أصل الموضوع.

3. دراسة صالح زامل، **تحول المثال: دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي**⁽¹⁾. وهذه الدراسة مخصّصة، كما يكشف عنوانها الفرعي، لموضوع الاغتراب في شعر المتنبي . وهي تبرز في شعره أنماطاً من الصراع الذي ولّده ذلك الاغتراب غير أنّ هذه الدراسة لا تستهدف فكرة الصراع على نحو مقصود؛ ولا تستقصيها؛ لأنّ الباحث توخّى منذ البدء مجالاً آخر لدراسته حدّده في عنوانها على نحو واضح. وعلى الرغم ما تتسم به هذه الدراسة من أنظار ومقاربات لافتة؛ فإنّه يؤخذ عليها ما تتّصف به من نظرة مثالية مجردة حدّدها الباحث مسبقاً، وراح يستجلي تحقّقاته في شعر المتنبي وفق ما قرّر وحدّد ؛ فهو يتبع هذا الشّعْر تتبّ عاً زمنياً، رابطته بسيرة مبدعه ربطاً يكاد يكون آلياً؛ فيفترض بداية أنّ الشاعر قضى الفترة التي سبقت لقاءه بسيف الدولة في البحث عن المثال . ثم يكون تحقّق المثال في الفترة التي عاشها الشاعر في كنف سيف الدولة وصولاً إلى انكفاء المثال، كما يسميه، في الفترة التي أعقبت فترة سيف الدولة . والأمر، وفق ما يرى الباحث الحالي، أعقد من هذه المقاربة بكثير؛ ذلك أنّ إبداع الشاعر لا يمكن فهمه استناداً على هذا التصنيف الثابت الذي ينطلق من مواقف مثالية، ومتعاليات مفروضة على النصّ مسبقاً، قد يسعف النصّ في تأكيدها بعض الأحيان، وقد لا يسعف في أغلبها.

4. دراسة محمد لطفي اليوسفي، **فتنة المتخيل: الكتابة ونداء الأفاصي**⁽²⁾، الجزء الأول. وهي دراسة لم تخصّص على وجه التحديد لشعر المتنبي؛ فالكتاب يقع في ثلاثة مجلّدات ضخمة، تضمّنت دراسات عميقة لنصوص تراثية وحديثة تفاوتت بين الشّعْر والخبر والرواية التاريخية وغير ذلك . وقد عقد المؤلف في الجزء الأول

(1) زامل، صالح، **تحول المثال: دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2003.

(2) اليوسفي، محمد لطفي، **فتنة المتخيل: الكتابة ونداء الأفاصي** المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 2002.

من دراسته فصلاً معمّاقاً لبحث حالة المتنبي وفرادتها في الشعر العربي، بعدما بلغ هوان الحال بالشاعر العربي مبلغه، مفككاً كثيراً من الأخبار والروايات التاريخية والنقدية التي تناولت سيرة الشاعر وشعره، مستقراً ما وراء ظاهر الكلام وسطحه، ليصل إلى عمقه الذي يتوارى تحت أستار من المعميات والغايات المتضاربة . على أن المؤلف لم يقصد دراسة شعر المتنبي دراسة متخصصة، وإنما انصب اهتمامه عما أحاط بللمشور من أخبار وروايات متعدّدة ضمن زاوية نظر محدّدة ودقيقة . وقد أفاد الباحث الحالي من هذه الدراسة، ولاسيما في موضوع صراع شعر المتنبي مع السلطنة السياسية القائمة في عصره . محاولاً أن يفيد من نقده للروايات والأخبار التي تناولت سيرة الشاعر وحياته، ويتلمّس آثار ذلك في النصّ الشعريّ تحديداً.

5. دراسة يوسف عليّات، **جماليّات التحليل الثقافي: الشعر الجاهليّ نموذجاً⁽¹⁾**. ومع أن هذه الدراسة مخصّصة للشعر الجاهليّ، إلا أن توقّف مؤلّفها عند دراسة مظاهر الصّراع في القصيدة الجاهليّة، واستقراء شعريّة الأضدّ داد التي تجلّت في رؤية الشاعر الجاهليّ وتشكيل قصيدته، وفّق قراءة نصيّة عميقة وكاشفة، كان له أثره في توجّه اختيار الباحث الحالي، واختبار فكرة الصّراع رؤيةً وتشكيلاً في نصّ المتنبي؛ إذ من الواضح أن تولّد فكرة أيّ دراسة وتبلورها لا ينشأ من فراغ، وإنما هو محصّلة قراءات واستجابات متباينة، بعضها يمكن استحضاره والإشارة إليه بتحديد ووضوح. وبعضها يغيب في أغوار الذاكرة واللاشعور، فيبقى عصياً على الاستحضار والتّعين. ومع هذا فإنّه لا بدّ من الإشارة إلى أن لكلّ باحث رؤيته الخاصة ومنهجية في التناول والتّأويل. كما أنّه لا بدّ من تقدير الفارق بين القصيدة الجاهليّة وقصيدة المتنبي من حيث الرؤية التي تصدر عنها كلتا القصيدتين، والتّشكيل الفنّي الذي يسم كلتيهما، ويحدّد لكلّ منهما خصوصيّتها وتفرّدتها القائمين.

وينبغي على الباحث أن يحدّد مفهوم "الصّراع" في هذه الدراسة؛ ذلك أن كلمة صراع قد تحيل إلى موضوع شعر الحرب عند المتنبي، أو ما يعرف "بالروميّات". ومع أن هذا الموضوع يتكشف عند استقراءه عن صور دالّة وواضحة من الصّراع،

(1) عليّات، يوسف، **جماليّات التحليل الثقافي: الشعر الجاهليّ نموذجاً**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004.

إلا أنّ هذا الجانب استثنائي تماماً من هذه الدراسة لسببين : الأول كثرة الدراسات التي تناولته واستقصت مضامينه وتشكلاته على نحو واف من الدرس والبحث ⁽¹⁾ . والثاني أنّ هذا النوع من الصّراع صراع خارجي مباشر لم تقصده هذه الدراسة أو تعنيه . بل ستتجه في المقابل إلى نمط آخر من الصّراع يتحدّد باستجلاء النزعة الجدليّة (الديالكتيك) التي تحكم رؤية قصيدة المتنبي وتشكيلها، وتفحص وجوه الجدل التي ظلّت تميّز علاقة الشاعر بالنّاس والأشياء من حوله . كلّ ذلك لاستكناه الأنساق والمضمرات التي انطوى عليها خطاب المتنبي الشعريّ تجاه ما كان يعرض له من أحداث وإشكاليات، من ثمّ، هذا المنحى في التّشكيل الفنيّ، وبنية القصيدة، وما تتضمنه من عناصر متضادّة ومتصارعة، وثنائيات ضديّة ومفارقات ناطقة بأشكال التوتّر والصّراع.

وينبغي على الباحث أيضاً أن يبيّن أنّ هذه الدراسة هي، في الأساس، دراسة نصيّة، شغلها الأول والأخير النصّ وحده، دون أن يعني ذلك إلاّ تغلق التأمّ عليه؛ إذ يتعيّن الاستعانة بالسياق التاريخيّ والثّقافيّ الذي ولد فيه هذا النصّ لإضاءته وكشف غوامضه. بيد أنّ هذا السياق الخارجيّ لن يكون المرتكز الذي يجعل النصّ تابعاً له، على غرار ما كانت تذهب المناهج الخارجيّة في دراسة الأدب من تاريخيّة واجتماعيّة ونفسيّة وغيرها . فالنصّ بنية لها منطقتها الداخليّ الذي يحتكم إلى أعراف النوع الأدبيّ وخصائصه . وينبغي ألاّ يعامل كوثيقة سياسيّة أو اجتماعيّة أو اقتصاديّة ينظر إليها بتجرّد تامّ لاستخلاص بعض المعلومات والأخبار . لهذا كلّه لن تعنى هذه

(1) من هذه الدراسات انظر على سبيل التمثيل:

- إبراهيم، نبيلة، روميّات المتنبي، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، 1954.
- Ibrahim, Mahmud Ahmad, *Martial Poetry Under the Hamdanids of Aleppo*, Ph.D. Thesis, London University, 1965.
- عبدالرحمن، نصرت، شعر الصراع مع الروم في ضوء التاريخ (العصر العباسي حتى نهاية القرن الرابع)، مكتبة الأقصى، ط1، عمان، 1977.
- نهر، هادي، مع المتنبي في شعره الحربيّ، الجامعة المستنصرية، بغداد، 1979.
- إسماعيل، عز الدين، في الشعر العباسيّ، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، 1994.

الدّراسة ببحث حياة المتنبي أو عصره، فلهذا الجانب مكانه من فيض الدّراسات الكثيرة التي وصلت بهذا الموضوع إلى حدّ التشبّع⁽¹⁾.

وسيعمد الباحث في هذه الدّراسة إلى تخفيف نصّ المتنبي من فائض المحمول الأيديولوجي الذي ظلّ هذا الشعر ينوء تحت كاهله في كثير من الدّراسات الـ حديثة⁽²⁾؛ ممّا أثقل على الشعر روحه، وحجب شاعريّته التي ما يزال مجال القول فيها واسعاً على نحو ما يرى إحسان عباس⁽³⁾. فقد اتّجهت هذه الدّراسات إلى الاهتمام بـ "المتنبي الشّخص"، وتتبع سيرة حياته وعلاقاته الشّخصيّة، معتمدة على عدد من الروايات التّأريخيّة لا يصمد كثيرٌ منها أمام محكّ النقد والتّحقيق⁽⁴⁾. واتّجهت هذه الدّراسات، من ثمّ، إلى شعر المتنبي، محاولة أن تجد فيه ما يؤكّد استنتاجاتها ويعزّزها. وليس قصد الباحث هنا أن يجرد المتنبي من أيّ موقف عقديّ أو توجّه فكريّ ما؛ فشاعر مثل المتنبي يعدّ من أبرز "شعراء المعاني الكبار مثل أبي العلاء وأبي تمام. شعراء الصّوفيّة مثل ابن الفارض"⁽⁵⁾. وهو من أكثر الشعراء الذين استطاعوا أن يجمعوا الفكريّ والأدبيّ بتمكّن واقتدار دون أن يأتي الأوّل على حساب الثاني ويضعفه، وإنما لا بدّ أن يتمّ معاينة هذا الموقف أ و التّوجّه من خلال الرّؤية الشّعريّة التي "لا بدّ أن تستند إلى قضية جوهرية، أو انهماك صميمي يملأ كيان الشّاعر ووجدانه وقصائده . وهذا الشّاغل ليس فكريّاً فحسب، بل جماليّ ونفسيّ

(1) حول الدراسات الواسعة التي تناولت المتنبي وحياته انظر : عواد، كوركيس، وعواد، ميخائيل، رائد الدّراسة عن المتنبي، دار الرشيد للنشر بغداد، 1979. والكتاب صادر منذ ما يقرب من ثلاثة عقود، ومن الواضح أن كمّاً كبيراً من الدراسات الجديدة عن الشّاعر قد ظهر في هذه الفترة.

(2) من هذه الدراسات مثلاً : الملاح، عبدالغني، المتنبي يسترد أباه، مطبعة التّأخي، بغداد، 1974؛ ماسنيون، لويس، المتنبي إمام العصر الإسماعيليّ للإسلام، ترجمة أكرم فاضل، مجلة المورد، المجلد 6، العدد 3، بغداد، 1977: 61-66.

(3) عباس، إحسان، أوراق مبعثرة جمعها وعلق عليها : عباس عبدالحليم عباس، جدارا للكتاب العالمي، عمان، عالم الكتب الحديث، إربد، 2006: 431.

(4) في نقد كثير من هذه الروايات وتفنيدها انظر: اليوسفي، فتنة المتخيّل: 293/1-426.

(5) الخطيب، حسام، الأدب والفكر وما بينهما، مجلة عالم الفكر، المجلد 24، العدد 4، الكويت، 1996: 282.

أيضاً: ينعكس في منهجه الشعريّ، ويختزل صلتَه بالدُّنيا، ويضفي على وجوده الفرديّ معنى شاملاً⁽¹⁾.

وستفيد هذه الدّراسة من مجمل النّظريّات النّقديّة الحديثة، دون أن يكون ثمة التزام دقيق بمنهج بعينه؛ فدراسة النّصّ تتطلّب من الباحث أن يفعل قيمة "القراءة" ويطوّرّها، بحيث تصبّح نشاطاً خلاقاً يشارك فيه القارئ بعملية إنتاج المعنى وتشكيله؛ فالقراءة الشعريّة، كما تتبدّى لدى تودروف، هي "قراءة النّصّ من خلال شيفراته بناء على معطيات سياقه الفنّي". والنّصّ هنا خلية حيّة تتحرّك من داخلها مندفعة بقوة لا تردّ لتكسر كلّ الحواجز بين النّصوص. ولذلك فإنّ القراءة الشاعريّة تسعى إلى كشف ما هو في باطن النّصّ، وتقرأ فيه أبعد ممّا في لفظه الحاضر. وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التّجربة الأدبيّة، وعلى إثراء معطيات اللّغة كاككتساب إنسانيّ حضاريّ قويم⁽²⁾؛ فالقارئ لا بدّ له، في مواجهته النّصّ، أن يكون طرفاً فاعلاً في عمليّة خلق العوالم الممكنة للنّصّ الأديبيّ إلى جوار المؤلّف⁽³⁾. وعليه فسيكون الباحث معنياً باستحضار الدّلالات الغائبة في النّصّ، وكشف المعاني المضمرّة والمتوارية التي ينطوي عليها خطاب المتنبيّ الشعريّ. وستتبدّى مظاهر هذه القراءة من خلال استقراء صراعات الأنا مع الآخر والسلطة والزّمن والمكان؛ إذ سيتبيّن أنّ نصّ المتنبيّ يتضمّن بنية عميقة لا يفصح عنها ظاهر الخطاب وسطحه. وهو أمر يدعو الدّارس إلى تجاوز المستوى المباشر من الخطاب لاستكناه ما وراءه. ومن الواضح أنّ ظاهر الخطاب هذا يشير "إلى عناصر البنية اللغويّة الظاهرة للنّصّ وهي بنية غير مغلقة؛ لأنّها تفتّح على بنية أخرى وتستدعيها، تلك هي (بنية الغياليّ) المسكوت عنه ممّا لم يشأ قائله أن يقولَه صراحة⁽⁴⁾". ومن

(1) العلاق، علي جعفر في حادثة النصّ الشعريّ، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1990: 25.

(2) الغدامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1985: 76.

(3) إبراهيم، عبدالله، التلقي والسياقات الثقافية بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، العدد 93، الرياض، 2001: 9.

(4) قطّوس، بسّام، استراتيجيّات القراءة: التّأصيل والإجراء النّقديّ دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 1998: 58.

الواضح أيضاً أنّ طبيعة الشعر باعتمادها على لغة المجاز والتّرميز، تساعد الدّارس كثيراً على تبني مثل هذا التّوجّه القرائيّ، ذلك أنّ "كلام الشعر هو من أكثر الكلام احتمالاً لفنون التّأويل"⁽¹⁾. أمّا في الجانب المتعلّق بالتشكيل الفنّي في قصيدة المتنبيّ، فستكون الإفادة حاضرة من منجزات النّقد البنيويّ والأسلوبيّ، لما لهذا النّقد من قدرة على تحليل البنية النّصيّة، وفحص مكوناتها الدّلاليّة والأسلوبيّة.

وقد اعتمد الباحث في دراسة شعر المتنبيّ على شرح عبدالرحمن البرقوقي، وذلك لاعتقاده بشموليّة هذا الشّرح وإفادته الواضحة من كلّ الشّروح القديمة . وهو أمر لا يعني على كلّ حال الاستغناء تماماً عن باقي الشّروح؛ فقد كانت الإفادة حاضرة أيضاً من الشّروح الأخرى كشرح الواحدي والعكبري وأبي العلاء في فصول هذه الدّراسة.

⁽¹⁾ حرب، علي، قراءة ما لم يقرأ : نقد القراءة مجلة الفكر العربي المعاصر ، مركز الإنماء القومي، العدد 60-61، بيروت/باريس، 1989: 42.

الفصل الأول صراع الأنا والآخر

1.1. مدخل

تشكّل ثنائية الأنا/الآخر محوراً رئيساً في كثير من الدراسات الاجتماعية التي تعنى بدراسة العلاقة القائمة بين الفرد والجماعة . وإذا كان ثمة من يرى أن لا وجود فعلياً للفرد خارج إطار الجماعة وحياتها، على نحو ما تؤكد ذلك كثير من النظريات الاجتماعية⁽¹⁾، فإنّ ثمة من يحرص، في المقابل، ألاّ تغطي شروط المجتمع وأعرافه على ذاتية الفرد وخصوصيته؛ فقد نادى نيتشه (F.Nietzsche) بفكرة "الإنسان الأعلى" الذي هو "من الأرض كالمعنى من المبنى؛ لذا ينبغي أن تتجه الإرادة لجعل هذا الإنسان المتفوق معنى لهذه الأرض وروحاً لها" ⁽²⁾. وهي دعوة تأخذ، كما نلاحظ، منحىً متطرفاً في تحديد علاقة الفرد بالمجتمع الذي يعيش فيه . وتعبّر، في الوقت ذاته، عن الاستغراق في تعظيم قيمة "الفردية" التي يحرص بعض المبدعين من فلاسفة وأدباء وشعراء وغيرهم على تأكيدها رغبةً في التميّز والاختلاف.

وقد عُيّنت بعض النظريات الاجتماعية مثل نظرية الصراع Theory of Social Conflict بدراسة طبيعة العلاقات بين الأفراد والجماعات التي تتمخض عن أشكال متفاوتة من التنازع والصدام، إذ ترى هذه النظرية أنّ "العالم يشبه بصورة أو بأخرى ساحة معركة مضطربة، فلو نظرنا إلى هذه الساحة من عل، لرأينا جماعات تصارع بعضها البعض، وهذه تتشكّل ثمّ تعيد التشكيل، وتقيم التحالفات ثم تتقضها" ⁽³⁾. وهكذا فإنّ فكرة الصراع تأخذ دائماً حضورها في واقع الحياة، بل إنّ الصراع هو قانون الحياة الأزلي الذي يحكم علاقات الأفراد ويحددها. أمّا فيما يخصّ علاقة الفرد بالمجتمع تحديداً، "فإنّ هناك من يعتقد دون ريب أنّ الفرد والمجتمع يمثلان طرفي صراع، كما أنّ هناك من يثبت أنّ الوضع

(1) إبراهيم، زكريا، مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت: 154.

(2) نيتشه، فريدريك، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فيلكس فارس، دار القلم، بيروت، د.ت: 33.

(3) كريب، إيان النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس ، عالم المعرفة، العدد 244، الكويت، 1999:

الإنسانيّ كلّهُ، لا يتعدّى الصّراع بين الطّبقات في المجتمع الواحد⁽¹⁾. وهذا الرّأي الأخير يورده إحسان عبّاس في معرض بحثه لعلاقة الشّاعر العربيّ المعاصر مع مجتمعه. ومع أنّ الباحث الحالي لا يهدف إلى تطبيق ما يذهب إليه عبّاس في هذا الجانب على ما هو بصد د بحثه في علاقة المتنبيّ بمجتمعه؛ وذلك لخصوصيّة كلّ عصر وطبيعته، فإنّه لا بأس مع ذلك من الاستضاءة بهذا الرّأي الذي يكشف عن طبيعة العلاقة التي تحكم المبدع بمجتمعه، وما قد يصدر عنها من صور التّآفر وعدم الانسجام. ولعلّ التّمثّل بقول الشّاعر ممدوح عدوان الذي يورده عبّاس أيضاً في سياق مناقشته لهذه القضية يبدو مفيداً لكشف أبعاد هذه العلاقة المحتدّة بين الطّرفين، مع النّظر إلى ما بين عصر المتنبيّ الذي يشكّل مجال الدّراسة الحاليّة واهتمامها، وعصر عدوان من تباعد واختلاف . يقول ممدوح عدوان في مقدّمة ديوانه "الظلّ الأخضر": "إنّ الفنان إذ يكتشف صفاءه، يكتشف عكر العالم، وتصطدم صلابة صفائه بصلابة العالم وهذا الاصطدام يولّد الشرارة المضيئة للعالم .. ويصبح هذا الهمّ الذاتيّ جذراً لهموم النّاس جميعاً"⁽²⁾. ومع ما يتّصف به هذا القول من تبسيط للمشكلة، ووضعها في جو شعريّ، ع لى نحو ما يلحظ ذلك إحسان عبّاس نفيل⁽³⁾ أنّه مع ذلك ذو دلالة في كشف موقف الشّاعر من الآخر /المجتمع، وما قد يتبدّى عنه هذا الموقف من مظاهر الغربة والصّراع.

وقد اتّخذت علاقة المتنبيّ بالآخر، وفّق ما يكشف عنها شعره، أبعاداً من المواجهة والصّدّام. الأمر الذي يكشف عن نمط محدّد من العلاقة التي ظلّت تحكم الطّرفين في أغلب الأحيان وأكثرها.

2.1. مركزيّة الأنا /هامشيّة الآخر

تشغل جدليّة الأنا والآخر حيّزاً واسعاً في شعر المتنبيّ، ويلحظ كلّ من يعاين نصّه وضوح هذه الثّنائيّة وبروزها في كثير من قصائده . وإذا كانت العلاقة بين الثّنائيّات تتفاوت، كما يرى كمال أبو ديب، بين النّفي السّلبيّ والتّضادّ المطلق وبين

(1) عبّاس، إحسان، اتّجاهات الشّعر العربيّ المعاصر، دار الشّروق، ط2، عمّان، 1992: 153.

(2) نقلاً عن المصدر نفسه: 154.

(3) المصدر نفسه.

التَّكامل والتَّناغم⁽¹⁾، فإنَّ الغالب على علاقة الأنا والآخر في شعر المتنبي هو علاقة التَّضادَّ والنَّفى السَّلبيّ؛ فالأنا تظهر في حالة النقيض للآخر، وهي تتخذ في علاقتها به جدليّة صراعيّة حادّة . لقد بدت الأنا متضخّمة تضخّماً جعلها تلغي الآخر، ولا تقيم له أدنى اعتبار، يقول الشاعر في صباه⁽²⁾:

أَيَّ مَحَلٍّ أَرْتَقِي	أَيَّ عَظْمٍ أُنْقِي
وَكُلُّ مَا قَدْ خَلَقَ اللَّهُ	لَهُ وَمَا لَمْ يَخْلُقْ
مُحْتَقَرٌّ فِي هِمَّتِي	كَشَعْرَةٍ فِي مَفْرِقِي

وواضح ما تذهب إليه الأنا في هذه الأبيات من تمادٍ بعيد في تمجيد قدرها، مقابل تهوين بالغ في شأن الآخر على إطلاقه . وقد ظلّت هذه النزعة تلازم كثيراً من شعر الصبّا والبدايات، حيث الأنا هي المركز الذي لا يعدو الآخر أن يكون هامشاً ١ قليل الشأن والقيمة أمامه⁽³⁾:

قُضَاعَةٌ تَعْلَمُ أَنِّي الْفَتَى الذِّ	ي ادَّخَرْتُ لِصُرُوفِ الزَّمَانِ
وَمَجْدِي يَدُلُّ بَنِي خَنْدِفٍ	عَلَى أَنْ كُلَّ كَرِيمٍ يَمَانِي
أَنَا ابْنُ اللَّقَاءِ نَلَا ابْنُ السَّخَاءِ	أَنَا ابْنُ الضَّرَابِ نَلَا ابْنُ الطَّعَانِ
أَنَا ابْنُ الْفِيَا فِي نَلَا ابْنُ الْقَوَافِي	أَنَا ابْنُ السَّرُوجِ نَلَا ابْنُ الرَّعَانِ ⁽⁴⁾
طَوِيلُ النِّجَادِ طَوِيلُ الْعِمَادِ	طَوِيلُ الْقَنَاقَةِ طَوِيلُ السَّنَانِ
حَدِيدُ اللَّحَاطِ حَدِيدُ الْحِفَاطِ	حَدِيدُ الْحُسَامِ حَدِيدُ الْجِنَانِ
يُسَابِقُ سَيْفِي مَنَابِيا الْعِبَادِ	إِلَيْهِمْ كَأَنَّهُمَا فِي رَهَانِ

(1) أبو ديب، كمال، جدليّة الخفاء والتَّجَلِّي، دار العلم للملايين، ط3، بيروت، 1984: 9-10.

(2) المتنبي، أحمد بن الحسين (354هـ)، ديوانه، وضعه عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1986: 81/3.

(3) المصدر نفسه: 321/4.

(4) الرّعان جمع رعن، وهو أنف الجبل البارز منه . وقد اعتمدت في تفسير المفردات الغريبة في شعر المتنبي في كلّ فصول هذه الرسالة على شرح البرقوقي وتفسيره لهذه المفردات.

يَرَى حَدُّهُ غَامِضَاتِ الْقُلُوبِ إِذَا كُنْتُ فِي هَبْوَةٍ لَا أَرَانِي⁽¹⁾
سَأَجْعَلُهُ حَكَمًا فِي النُّفُوسِ وَلَوْ نَابَ عَنْهُ لِسَانِي كَفَانِي

تصوّر هذه الأبيات فاعليّة الأنا وحضورها اللافت الذي عبّر عن نفسه بتكرار ضمير المتكلّم "أنا" ثماني مرّات صريحة، فضلاً عن وجود الضمائر الأخرى التي تحيل على المتكلّم كالياءنّلي، مجدي، سيفي، أراني، لساني، كفاني (، والتاء (كنت). وتستجمع الأنا لنفسها مزيداً من الصّفات الحيويّة التي توزّعت بين الجوانب الماديّة بما تعبّر عنه من صلابة وقوّة، والجوانب المعنويّة الهادفة إلى تعزيز قيمة الأنا في مواجهة الآخر ومناجزته . ويلحظ أنّ الأبيات مسكونة بهاجس الثّورة على الآخر، وإلغائه إلغاء تامّاً، على نحو ما يتبدّى في الأبيات الثلاثة الأخيرة، ولعلّ ذلك يعود إلى الرّغبة في التّغيير، وتحقيق غاية الأنا الحالمة في وجود واقع مختلف، وهو أمر قد يكون بتأثير من عاملين : أولهما حالة الحرمان والفقر التي عاشها الشّاعر في مقتبل حياته⁽²⁾. وثانيهما بعض المؤثّرات الإيديولوجيّة في توجّه الشّاعر المبكر وفق ما يرى بعض الدّارسين⁽³⁾. ولعلّ للتّشكيل اللغويّ لعدد من هذه الأبيات المتجسّد في قصر الجمل وتلاحقها الأبيات من الثّالث إلى السّادس (أثراً في التّعبير عن مضاء الموقف وحدّته الذي يهدف الشّاعر إلى تبليغه.

وتظهر الأنا باختلافها عن الآخر وتفوقها الذي يجعل منها عنصراً متميّزاً عن المجموع الذي لا يدرك، حسب الشّاعر، كنه هذا التّميّز والتّفرد، يقول⁽⁴⁾:

(1) هبوة: غبار.

(2) الأصفهاني، أبو القاسم عبدالله بن عبدالرحمن (410هـ) للواضح في مشكلات شعر المتنبي ، تحقيق الطّاهر بن عاشور، الدّار التّونسيّة للنشر، تونس، 1968: 9.

(3) يرى بعض الدّارسين أنّ المتنبيّ تأثّر في بدايات حياته بالفكر القرمطيّ الذي يدعو إلى العنف والثّورة في سبيل تحقيق أهدافه . انظر: بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربيّ نقله إلى العربيّة عبدالح ليم النّجار، دار المعارف، ط5 القاهرة، د.ت: 81/2-82؛ بلاشير، ريجسير، أبو الطّيب المتنبيّ: دراسة في التّاريخ الأدبيّ، ترجمة إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، ط2، دمشق، 1985: 104-105 حسين، طه، مع المتنبيّ دار المعارف، ط12، القاهرة: 44.

(4) المتنبي، ديوانه: 169/4.

جَفَتْنِي كَأَنِّي لَمْ سَتُ أَنْطَقْ قَوْمَهَا
يُحَاذِرُنِي حَتْفِي كَأَنِّي حَتْفُهُ
طِوَالَ الرَّدِيئِيَّاتِ يَقْصِفُهَا دَمِي
بَرْتَنِي السَّرَى بَرِّي الْمُدَى فَرَدَدَنِي
وَأَبْصَرَ مِنْ زَرْقَاءِ جَوْ لَأَنِّي
كَأَنِّي دَحَوْتُ الْأَرْضَ مِنْ خَبْرَتِي بِهَا
وَأَطْعَمَهُمُ وَالشُّهْبُ فِي صُورَةِ الدَّهْمِ⁽¹⁾
وَتَتَكُزْنِي الْأَفْعَى فَيَقْتُلُهَا سُمِّي⁽²⁾
وَبَيِّضُ السَّرِيحِيَّاتِ يَقْطَعُهَا لَحْمِي⁽³⁾
أَخَفُّ عَلَى الْمَرْكُوبِ مِنْ نَفْسِي جَرْمِي
إِذَا نَظَرْتُ عَيْنَايَ سَاوَاهُمَا عِلْمِي
كَأَنِّي بَنَى الْإِسْكَندَرُ السَّدَّ مِنْ عَزْمِي

تقوم هذه الأبيات على عدد من الثنائيات الضدية التي تبرز ما بين أنا والآخر من تعارض وصراع . ويلحظ المتأمل في الأبيات أن الآخر يتشكل فيها وفق صور متباينة يجمعها مناصبة أنا الجفوة والعداء (المحبوبة، الحنف، الأفعى، الرديئيات، السريحيات). غير أن أنا تتوسل مقابل ذلك ببعض الآليات التي يمكن أن تحفظ لها الثبات في هذه المواجهة؛ فالمحبة التي تمارس في مسلكها الجفاء والصد، تواجهها أنا بثقافة الف صاحبة "أنطق قومها"، وفعل الشجاعة "وأطعنهم والشهب في صورة الدهم". وواضح ما لهذين الجانبين من أثر في استمالة المرأة إلى كل من يتحصل عليهما ويتملكهما. وعليه فإن صدور هذه المرأة وجفاءها، مع ما بدت عليه أنا، وفق رؤية النص الشعري، من قوة وامتلاء، أم ر مناقض لمألوف العادة والأشياء، فالآخر/المرأة يتسم إذن بسوء الإدراك وقلة التقدير. والشاعر يتخذ من المحبوبة، فيما يبدو، إشارة رمزية يحملها شيئاً من رؤاه ومواقفه للعلاقة مع المحيط الذي ظلت أنا تحس فيه بمعنى الاغتراب والصراع، ويقومني هذا الـ تأويل تفحص عبارة : "أنطق قومها" التي تؤكد انتساب هذه المحبوبة إلى قوم آخرين، حرصت أنا في علاقتها معهم على تحقيق قيمة التقرُّد الذاتي من خلال استثمار صيغ التفضيل (أنطق، أطعن) التي تكشف ما بين أنا والآخرين من تمايز واختلاف.

(1) الشهب من الخيل: التي في لونها بياض قد غلب على السواد. الدهم: السود.

(2) الحنف: الهلاك. نكزته الحية: لسعته بأنفها.

(3) الرديئيات: نساء، نسبة إلى رديئة، امرأة كانت تقوم الرماح . السريحيات: السيوف، نسبة إلى قين اسمه

وتذهب الأبيات في طريق ا لمواجهة مع الآخر إلى أبعد حدودها، ويتبدى ذلك وفق صور من الثنائيات الضدية التي تتشكل على النحو الآتي:

- 1- الأنا/الحتف(الهلاك) الذي يواجه بضد آخر يلغيه ويبطل فعله.
 - 2- الأنا/الأفعى التي تتخذ قناعاً للآخر بما يضره من عداوة وبُغض، حيث تُقابل بسم الأنا الفعّال الذي لا يبقى لخطرها أثراً.
 - 3- الأنا/الردينيّات(الرّماح) التي تنقصف قبل أن تتمكن من إراقة دم الأنا.
 - 4- الأنا/السريحيّات(السيوف) التي تنقطع قبل أن تصيب الأنا بأيّ أذى.
- ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذه الثنائيات على اختلافها وتتوّعها هي مرموزات للآخر الذي تتعدّد أساليبه وإمكاناته في منازلة الأنا ومواجهتها . وقد بدت هذه الأنا، كما صورتها الأبيات، على قدر من الصلابة والرّسوخ، الأمر الذي مكّنها من إدارة كفة هذا الصّراع على خير وجه واقتدار.

ولا تقف الأنا في مواجهة الآخر عند هذا الحدّ، ولكنها تمنع في إظهار قواها وقدراتها الكامنة بمزيد من الصّور والرموز الدّالة؛ فتستثمر قيمة البطولة والإقدام التي تتمثّل في فكرة سرى الليل واقتحام مجاهله وأخطاره : "برتتي السرى برّي المدعى الأنا هنا تبدو، بالاعتماد على فاعليّة الصّورة الفنيّة، ذات حضور تعزّز زه طاقاتها الخلاقة التي تمدها دائماً بأسباب القوّة والثبات.

واستكمالاً لتقديم صورة الأنا الفاعلة، يلجأ الشاعر إلى استحضار بعض الرموز التاريخيّة ذات التأثير الملموس في واقعها . والغاية من هذا التّناصّ مع تلك الرموز هي رسم صورة متعالية للأنا في إطار ص راعها مع الآخر ومواجهتها له . هكذا تستدعي الأبيات صورة زرقاء اليمامة ⁽¹⁾: "وأبصر من زرقاء جوّ..". وتبدو

(1) زرقاء اليمامة: هي امرأة من جديس .. وكانت تبصر الشّيء من مسيرة ثلاثة أيام، فلما قتلت جديس طسماً، خرج رجل من طسم إلى حسان بن تبع، فاستجاشه ورغبه في الغنائم، فجهر إليهم جيشاً، فلما صاروا من "جو" على مسيرة ثلاث ليال، صعدت الزّرقاء فنظرت إلى الجيش وقد أمروا أن يحمل كلّ رجل منهم شجرة يستتر بها لينبسوا عليها، فقالت يا قوم قد أنتمك الشجر، أو أنتمك حمير، فلم يصدقوها، فقالت على مثال الرّجّز:

أقسم بالله لقد دبّ الشجر أو حمير قد أخذت شيئاً يُجرّ

فلم يصدقوها، فقالت: أكلف بالله لقد أرى رجلاً ينهس كتفاً أو يخصف النعل فلم يصدقوها، ولم يستعدّوا حتّى صبحهم حسان فاجتاحهم، فأخذ زرقاء اليمامة فشقّ عينيها فإذا فيهما عروق سود من الإثمد، وكانت أول من =

الأنا في هذا الاستدعاء متفوّقة على زرقاء في جانبين، الأول : قوّة الإبصار الذي اشتهرت به أصلاً زرقاء اليمامة حتى قالت العرب في أمثالها : "أبصر من زرقاء اليمامة"⁽¹⁾. والثاني: قوّة المعرفة "ساواهما علمي" التي تعدّها الأنا أداة وظيفيّة فاعلة في مواجهة الآخر، وفي اختلافها وتمييزها عنه في الوقت نفسه.

أمّا الرّمز الثاني الذي تمّ استدعاؤه في هذا المقام فهو رمز الإسكندر ⁽²⁾. وتتمثّل الغاية من استدعائه في أمرين أيضاً ، الأول: الإفادة من فكرة طوافه وارتحاله في مشارق الأرض ومغاربها؛ فالأنا تهدف من توظيف هذا المعنى إلى إبراز قدرتها وفعاليتها في الخروج والحركة التي تدلّ على امتلاكها أمر نفسها، وعدم ارتهانها إلى أيّ مكان من شأنه أن يقيّد حريّتها بقيوده المستحكمة . والثاني: الإفادة من فكرة قوّة الإسكندر وعزمه التي تمثّلت في بنائه السدّ . والأنا إذ تستجلب هذه الفكرة فإنّما تهدف إلى توظيفها في بيان مضائها وعزمها في إنجاز الأمور مهما صعبت . وقد عمد الشاعر في توظيفه هذين الرّمزين إلى قلب التشبيه؛ فكان كلّ من زرقاء اليمامة والإسكندر هو المشبّه، وكانت الأنا هي المشبّه به، وهي حيلة بلاغيّة غايتها تعميق المعنى، وشدّ انتباه المتلقّي واهتمامه.

إنّ صراع الذات مع الآخر كثيراً ما كان يدفعها إلى الالتفات إلى نفسها، إذ تبدو هذه الذات حريصة في هذا الصّراع على البحث عن مكامن قواها الحيويّة التي تؤمّن لها إمكانيّة الصّمود والثّبات في وجه الآخر الذي تتباين غاياته وأساليبه في خصومته معها⁽³⁾:

أَنَا ابْنُ مَنْ بَعْضُهُ يَفُوقُ أَبَا الْـ بَاحِثِ وَالنَّجْلُ بَعْضُ مَنْ نَجَلُهُ

لنحتل بالإثمد من العرب "... انظر: الميداني، أحمد بن محمّد (518هـ)، مجمع الأمثال، تحقيق محمّد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت - صيدا، 1992: 114/1.

(1) الميداني، مجمع الأمثال: 114/1.

(2) تختلف الآراء في تحديد شخصيّة الإسكندر هذا، هل هو المقدونيّ أم غيره . وليس من غاية الباحث الخوض في هذا الجاذب التاريخي، وكلّ ما يهدف إليه هو الإشارة إلى التّوظيف الفنّي الذي استثمره الشاعر من خلال استحضار هذا الرّمز التاريخي.

(3) المتنبي، ديوانه: 383/3.

وَأِنَّمَا يَذْكُرُ الْجُدُودَ لَهُمْ مَن نَفَرُوهُ وَأَنْفَدُوا حِيَالَهُ
فَخَرًّا لِعَضْبٍ أَرْوَحُ مُشْتَمَلَهُ وَسَمَهْرِيٍّ أَرْوَحُ مُعْتَقَلَهُ⁽¹⁾
وَلَيْفَخَرِ الْفَخْرُ إِذْ غَدَوْتُ بِهِ مُرْتَدِيًّا خَيْرَهُ وَمُنْتَعَلَهُ
أَنَا الَّذِي بَيَّنَّ إِلَهُ بِهِ الْـ أَقْدَارَ وَالْمَرْءُ حَيْثُمَا جَعَلَهُ
جَوْهَرَةً يَفْرَحُ الْكَرَامُ بِهَا وَغُصَّةً لَا تُسَيِّغُهَا السَّفَلَهُ
إِنَّ الْكَذَابَ الَّذِي أَكَادُ بِهِ أَهْوَنُ عِنْدِي مِنَ الَّذِي نَقَلَهُ
فَلَا مُبَالَ وَلَا مُدَاجٍ وَلَا وَانْ وَلَا عَاجِزٌ وَلَا تُكَلِّهُ
وَدَارِعٍ سِفْتَهُ فَخَرَّ لَقَى فِي الْمُلْتَقَى وَالْعَجَاجِ وَالْعَجَلَهُ⁽²⁾
وَسَامِعٍ رُعْتُهُ بِقَافِيَةٍ يَحَارُ فِيهَا الْمُنْقَحُ الْقَوْلَهُ⁽³⁾

يكشف هذا النصّ عن تأزّم علاقة الأنا بالآخر وشدة صراعها معه . والأبيات إذ تبدأ بلفظة **فإنّما** لتؤكد على مركزية هذه اللفظة، وما يمكن أن تتمتع به من دور فاعل حرص النصّ الشعريّ على إسناده للأنا، مقابل تهميش للآخر وتقليل من شأنه. ويلحظ الدّارس أنّ الأبيات بدأت بداية شابهة قدر من التعقيد والالتباس التعبيريّ الذي انعكس بدوره على دلالتها المتوخّاة : "أنا ابن من بعضه يفوق أبا الباحث، والنّجل بعض من نجله"، وربّما كان مردّد ذلك أنّ الشّاعر يتقصّد مثل هذا الأداء اللغويّ ويتعمّده، رغبة في إرباك فهم الآخر، ودفعه إلى البحث عن المعنى المتخفيّ في كلمات الشّاعر المواربة . وهو أمرٌ يقع في إطار الاستراتيجية التي كانت الأنا تتبّعها في صراعها مع الآخر على إطلاقه واختلاف غاياته . وقد عبّر الشّاعر عن هذا المنحى تعبيريّاً مباشراً في بيته الشعريّ المشهور التّالي، واصفاً قصيدته التي كانت تترك متلقّيها، وتجعله في جدل لا ينتهي⁽⁴⁾:

(1) العضب: السيّف القاطع. السّمهري: الرّمح.

(2) الدّارع: لأبس الدّرع. سفته: ضربته بالسيّف. اللقى: الشّيء المطروح.

(3) القولة: الجيد القول.

(4) المتنبّي، ديوانه: 84/4.

أَنَامُ مِلءَ جُفُونِي عَن شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الْخَلْقُ جَرَّهَا وَيَخْتَصِمُ⁽¹⁾

ولعلَّ إلحاح مسألة النسب على عقل الشاعر كما يتبدى في البيتين الأول والثاني — وهي التهمة التي ظلَّ خصومه يرمونه به — كانت ذات تأثير في خلق هذه الحدة في المواجهة بسبب ما قد تولده هذه القضية من إكراهات مؤلمة للأنا التي تعيش في مجتمع يعتبر صراحة النسب ب قيمة لا يمكن للمرء أن يشرف إلا إذا حظي بها⁽²⁾. ولذا فإنَّ الأنا ظلت تلجأ، نتيجة ذلك، إلى استظهار قواها الذاتية في مسعى لإعلاء قدرها أمام الآخر: فخرًا لعضب أروح مشتمله و/سمهريَّ أروح معتقله ". وهو المعنى الذي كثيرًا ما ألحَّ الشاعر على ذكره في غير موضع م ن ديوانه، من ذلك قوله⁽³⁾:

(4) يقول البرقوق في شرح هذا البيت : "أنام ملء جفوني عن شوارد الشعر، لا أحفل بها لأنني أدركها متى شئت، أما غيري من الشعراء فإنهم يسهرون لأجلها ويتعبون ويختصمون ". انظر: المتنبي، ديوانه: 84/4 (حاشية 1). وقد وافقه في ذلك حديثاً سعد البازعي الذي يرى أنَّ الدارسين المعاصرين يحملون هذا البيت ما لا يحتمله، فيربطونه بنظرية القراءة والتلقي في شكل يعبر عن رغبة حديثة في التماهي بمقولات الغرب ونظرياته النقدية الحديثة، دون التفات للسباق التاريخي الذي جاء فيه هذا الشعر . انظر: البازعي، سعد، أبواب القصيدة: قراءات باتجاه الشعر، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، الدار البيضاء، 2004: 131-134. وما يراه البازعي لا يشكّل على أية حال القراءة الوحيدة لهذا البيت باعترافه نفسه . وليس القصد هنا إقامة صور من المماثلة التامة بين ما يرد في شعر المتنبي وما يظهر في الغرب من نظريات نقدية حديثة، بقدر ما هو في تأكيد حضور فكرة تلقي الشعر واستقباله من الآخرين في ذهن المتنبي . وهو الأمر الذي تجسّد فيما كان يقدمه في شعره من دلالات ملتبسة ومقصودة دفعت كثر يراً من نفاد عصره إلى تقديم آراء متعارضة في فهم شعره وتفسيره؛ فهو القائل في وصف شعره: (ديوانه: 246/4).

ولكن تأخذ الآذان منه على قدر القرائح والعلوم

ولعلَّ في بعض أقوال المتنبي نفسه أيضاً ما يدلّ على وعي واضح بأهمية المتلقي ودوره في إنتاج المعنى في شعره ذلك أنه إذا سئل عن معنى بيت من أبياته كان يقول : اسألوا الشارح-يعني ابن جني - . انظر المتنبي، ديوانه: 9/1 (المقدمة). وانظر في هذا أيضاً: الربيعي، محمود، الاستغراق الشعري: من صور الوصف عند المتنبي، مجلة ألف: مجلة البلاغة المقارنة، العدد 21، الجامعة الأمريكية، القاهرة، 2001: 42؛ الرباعي، عبدالقادر، التأويل: دراسة في آفاق المصطلح، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 2، المجلد 31، أكتوبر - ديسمبر 2002: 175.

(2) اليوسفي، فتنة المتخيل: 302/1.

(3) المتنبي، ديوانه: 46/2.

لَا بِقَوْمِي شَرَفْتُ بَلْ شَرُّوا بِي وَبِنَفْسِي فَخَرْتُ لَا بِجُدُودِي

وتتحوّل الأنا في صراعها مع الآخر بعد هذا المنحى إلى الحرص على استحواذ وجوه من الفاعليّة والحضور؛ فتسند إلى نفسها دوراً يتشابه ودور الرّسول الذي تختار العناية الإلهيّة لتغيير الواقع وإصلاحه : "أنا الذي بيّن الإله به الأقدار..". وكأنّ الأنا هنا تسعى إلى إقامة توازن بين وظيفة النبوة والشّعْر، أو كأنّها على الأقلّ تهدف إلى بيان أثر الكلمة /الشّعْر في الواقع؛ فالأنا تتملّك سلاحاً يمكن أن يعيد لها اعتبارها إذا ما تمّ انتقاصه من خصوم متربّصين، ذلك أنّها قادرة، بهذه الأداة الوظيفيّة المؤثّرة، أن ترفع مقام هذا، وتخفّض شأن ذاك.

لكنّ المتأمّل في هذه الأبيات يلمس مع ذلك ما تعيشه الأنا من قلق وصراع داخليّين بسبب ما كان يحاك لها من مكائد وعداوات : إنّ الكذاب الذي أكاد به .."، ولذا فهي تقدّم جملة من الصّفات الإيجابيّة المطّردة التي تهدف من استجلابها إلى تحصين نفسها، ودفع كثير ممّا يشاع ويقال حولها : "فلا مبال ولا مداج ولا وان ولا عاجز ولا تكلة". وتذهب الأنا أخيراً في صراعها مع الآخر إلى استحضار قوتين فاعلتيفي خضمّ هذه المواجهة المحتدّة، الأولى : قوّة الفعل/العنف التي وجدت فيها الأنا أداة نافعة ومؤثّرة في عالم يقوم في أساسه على منطق القوّة والصّراع؛ فالحياة في المحصّلة تتطلّب القوّة سبيلاً في المواجهة والصّمود : "ودارع سفته فخرّ لقي / في الملتقى والعجاج والعجالة". وقد عبّر الشّاعر عن هذه الفكرة في أبيات أخرى تعبيراً دالاً بقوله⁽¹⁾:

إِنَّمَا أَنْفُسُ الْأَنْبِيَاءِ سِبَاعٌ يَتَفَارَسْنَ جَهْرَةً وَاعْتِيَالاً⁽²⁾
مَنْ أَطَاقَ التَّمَّاسَ شَيْءٌ غَلَبَا وَاعْتَصَابَا لَمْ يَلْتَمِسْهُ سُؤَالَا
كُلُّ غَادٍ لِحَاجَةٍ يَتَمَنَّى أَنْ يَكُونَ الْغَضَبُفَرَّ الرَّئِبَالَا

(1) المتنبّي، ديوانه: 266/3.

(2) أراد بالأنبيس — الذي معناه المؤانس — الأنس، خلاف الوحش.

والثانية: قوّة الشعّر التي وجد فيها الشاعر الوسيلة الأكثر تأثيراً وجدوى في خوض معركته في الحياة : "وسامع رعته بقافية /بحار فيها المنقح القولة ". وهي القوّة التي سبق أن ألمح إليها في هذه الأبيات، وعاد ليؤكدّها ثانياً في إشارة ذات دلالات متعمّدة ومقصودة؛ ذلك أنّ للشعّر سلطةً ونفوذاً مهيمنين بسبب ما يتحصّل عليه من ديمومة تكفل له الخلود حين تبدأ نذر الفناء بتهديد كلّ قوّة وسلطة، فالشعّر هو الأداة الوظيفيّة الفاعلة التي يمكن أن تكفل لصاحبها، في صراعه المتنامي هذا، المقاومة والبقاء. وسيتمّ استجلاء هذه الفكرة تحديداً بمزيد من البحث والاستقصاء في موضع لاحق من هذه الدراسة . ولذا فكثيراً ما تذهب الأنا في صراعها مع الآخر إلى تأكيد القيمة الشعريّة باعتبارها الأداة /القوّة القادرة على تحصين الأنا في مواجهة خصومها المختلفين⁽¹⁾:

أَرَى الْمُتَشَاعِرِينَ غَرَوْا بِذَمِّي وَمَنْ ذَا يَحْمَدُ الدَّاءَ الْعُضَالَا
وَمَنْ يَكُ ذَا فَمُ مَرِّ مَرِيضٍ يَجِدُ مُرّاً بِهِ الْمَاءَ الزُّلَالَا
وَقَالُوا هَلْ يُبَلِّغُكَ الثَّرِيَّا فَقُلْتُ نَعَمْ إِذَا شِئْتُ اسْتِفَالَا

فالأبيات تلجّ على مسألة الأصالة في الإبداع التي تتملّكها الأنا وتستحوذ عليها. وتحرص، في المقابل، على تجريد الآخر منها ونفيها عنه؛ فالآخر يوصف "بالمتشاعر" الذي يدّعي هذه القيمة /الأداة دون أن يتّصف بها على الحقيقة، وفق رؤية الأبيات: "أرى المتشاعرين غروا بذمّي..". وتكشف الأبيات في الوقت ذاته عن مبلغ الصّراع الذي كانت تعانيه الأنا في كثير من البلاطات التي كانت تحلّ فيها، ففي عبارة: "غروا بذمّي"، دلالة على تمادي الآخر وتجاوزه في ممارسة فعل الذمّ، وفيها ما يشي أيضاً باستسهال الآخر مهاجمة الأنا، والنّيل منها دون أن يجد من يردعه أو يمنعه على أقلّ تقدير. وتظهر هذه الأبيات من بين معاني المديح المسترسلة ظهوراً مفاجئاً، وفي هذا ما يدلّ على تمكّن هذا المعنى من عقل الشاعر وملازمته له، وكأنّ الأنا لا تترك فرصة المديح تمضي دون الالتفات إلى داخلها،

(1) المتنبي، ديوانه: 344/3.

والإفصاح عن مشاعرها الجوانية التي تضطرب بأصناف من الأحاسيس المتصارعة. وعلى الرغم مما يحاول الشاعر إسباغه من حظوة واهتمام، كما يتبدى في البيت الثالث، على علاقته بالسلطة (بدر بن عمار) التي كانت تظهر عندها هذه التعدييات، وتجري تحت نظرها، فإن المعنى المضمّر الذي يمكن أن يستخلصه الدّارس من هذه الإشارة بالاستناد إلى الأحداث التاريخية لهذه المرحلة من حياة الشاعر⁽¹⁾ يدلّ على غير ما يقدّمه ظاهر القول. ولعلّ ما يؤدّيه الاستفهام من وظيفة بلاغية في هذا المقام: "وقالوا هل يبلغك الثّريا؟" هو أقرب إلى معنى الرجاء والتمني منه إلى توصيف واقع الحال كما كانت تعيشه الأنا فعلياً في كنف هذه السلطنة السياسية.

وإذا كانت الأبيات السابقة قد قيلت في بلاط بدر بن عمار، فإنّ الشاعر يعود في فترة لاحقة ليكرّر الفكرة ذاتها في بلاط سيف الدولة، يقول⁽²⁾:

أَفِي كُلِّ يَوْمٍ تَحْتَ ضَبْنِي شُوعِرُ	ضَعِيفٌ يُقَالُنِي قَدْ صِرْتُ يُطَاوِلُ ⁽³⁾
لِسَانِي بِنُطْقِي صَامَتْ عَنْهُ عَادِلُ	وَقَلْبِي بِصَمْتِي ضَا حَكُّ مِنْهُ هَازِلُ
وَأَتَعَبُ مَنْ نَادَاكَ مَنْ لَا تُجِيبُهُ	وَأَغِيظُ مَنْ عَادَاكَ مَنْ لَا تُشَاكِلُ
وَمَا التَّيْهُ طَبِي فِيهِمْ غَيْرَ أَنَّنِي	بَغِيضٌ إِلَيَّ الْجَاهِلُ الْمُتَعَاوِلُ ⁽⁴⁾

تقدّم الأنا لنفسها في هذه الأبيات صورة مركزية واضحة مقابل دور هامشيّ غائم للآخر، إذ تبدو هذه الأنا واثقة مطمئنة بما تتملّكه من قدرات وإمكانات، تتمثّل على نحو واضح في التأكيد على التفرد بسلطة القول /المكانة الشعريّة، وهي القيمة التي ظلت الأنا تحرص على إبرازها في وجه خصومها كلّما اشتدّ أوار المواجهة واحتدّ. وإذا كان الآخر "متشاعراً"، كما لاحظنا في الأبيات السابقة التي قالها الشاعر

⁽¹⁾ في ذلك انظر: الشنتناوي، أحمد (مترجم)، وآخرون دائرة المعارف الإسلامية، مدار الفكر، ؟، د. ت: 367/1؛ حسين، مع المتنبي: 133-137.

⁽²⁾ المتنبي، ديوانه: 236/3.

⁽³⁾ الضبن: ما بين الأبط والكشح.

⁽⁴⁾ الطب: العادة والديدن.

في بلاط بدر بن عمّار، فإنّه هنا في إمارة حلب "شويعر". وواضح ما تؤدّيه صيغة التّصغير من دلالات مؤثّرة، ذلك أنّ "التّصغير تغيير مخصوص في بنية الكلمة، وهو من هذه الوجهة تحوّل صرفيّ محض، ولكنّه من وجهة أخرى يعتبر وصفاً في المعنى، ومن هنا تأثيره في الدّلالة الجزئيّة للكلمة، ثمّ في الدّلالة الكلّيّة للنّسق اللّغوي"⁽¹⁾ وتُمنع الأنا في صرا عها مع الآخر في إضافة مزيد من الصّور الشّائهة والمنقوصة؛ فالآخر يتّسم "بالضعف" و"القصر" (بدلالاته المعنويّة) و"الجهل"، وهي صفات سلبية من شأنها أن تزيد من وضاعة الآخر ودونيّته . وإذا كانت هذه الصّفات السّلبية للآخر تأتي على مستوى الحضور، فإنّها في المقابل يمكن أن تستحضر على مستوى الغياب صفات إيجابيّة مضادّة تتمثّل في "القوّة" والطّول" (بدلالاته المعنويّة في المقابل) و"العلم"، وهي الصّفات التي تتحلّى بها الأنا وتتميّز، وفق ما ترغب هذه الأبيات في تأكّيده وتثبيته.

لقد ظلّت مسألة قيمة القول وأصالته "تشكّل ثيمة محوريّة في صراع الأنا مع الآخر الذي يتمثّل، في بعض وجوهه، في الخصوم المنافسين من شعراء ونقّاد، حيث يدور محور الخصومة حول هذه المنطقة التي سعت الأنا إلى الدّفاع عنها، وإثبات أصالته في ظلّ ما كان يثار حولها من إنقاص وتشكيك⁽²⁾:

أَنَا السَّابِقُ الْهَادِ، إِلَى مَا أَقُولُهُ	إِذَا الْقَوْلُ قَبْلَ الْقَائِلِينَ مَقُولُ
وَمَا لِكَلَامِ النَّاسِ فِيمَا يُرِيدُنِي	أُصُولُ وَلَا لِقَائِيهِ أَصُولُ
أَعَادَى عَلَى مَا يُوجِبُ الْحُبَّ لِلْفَتَى	وَأَهْدَأُ وَالْأَفْكَارُ فِي تَجْوُلُ
سِوَى وَجَعِ الْحُسَادِ دَاوٍ فَإِنَّهُ	إِذَا حَلَّ فِي قَلْبٍ فَلَيْسَ يَحْوُلُ
وَلَا تَطْمَعَنْ مِنْ حَاسِدٍ فِي مَوَدَّةٍ	وَإِنْ كُنْتَ تُبْدِيهَا لَهُ وَتُنِيلُ
وَإِنَّا لَنَلْقَى الْحَادِثَاتِ بِأَنْفُسٍ	كَثِيرُ الرِّزَايَا عِنْدَهُنَّ قَلِيلُ

⁽¹⁾ أحمد، محمد فتّوح، شعر المتنبي: قراءة أخرى، دار المعارف، القاهرة، 1983: 41-42؛ وحول اطّراد صيغ التّصغير في شعر المتنبي انظر : العقّاد، عبّاس محمود، مطالعات في الكتب والحياة، منشورات المكتبة العصريّة، صيدا- بيروت، د.ت: 111-112.

⁽²⁾ المتنبي، ديوانه: 230/3.

يَهُونُ عَلَيْنَا أَنْ تُصَابَ جُسُومُنَا وَتَسْلَمَ أَعْرَاضُ لَنَا وَعُقُولُ

تبدأ الأبيات بتأكيد قيمتين، الأولى: بيان مقدرة الأنا على ابتكار المعاني والسبق إليها: "أنا السابق..". وقد كان لإثارة هذه القيمة ارتباط بما تعرض له الشاعر من هجوم خصومه الذين جهدوا في الحطّ من هذه الشعريّة التي سبّبت طاحبها عداوات لا تنتهي . وهو الأمر الذي عبّرت عنه كثرة المؤلّفات التي تناولت ما سمّته بسرقات المتنبي، وسطوه على معاني غيره من الشعراء ⁽¹⁾. أمّا القيمة الثانية التي تهدف الأبيات إلى تأكيدها، فهي ما يمكن استخلاصه من لفظة "الهادي" التي قد تثير في ذهن المتلقّي معنى الهداية / النبوة التي كثيراً ما ذهب الشاعر إلى إسنادها إلى قوله بالتّصريح حيناً، وبالإيماء والإشارة أحياناً أخرى؛ ولعلّ إثارة هذه الفكرة تعود إلى ما يرغب الشاعر في تأكيد من دور وظيفي فاعل للشعر فعلت الظروف والتحوّلات الاجتماعيّة والسياسيّة فعلها في تحجيمه وتغييب دوره الذي كان يتمتع به في زمن سابق ⁽²⁾.

ومع حرص هذه الأبيات على إبراز قوّة الأنا وثباتها إزاء هذا كلّ، إلا أنّها تكشف عند تمعّنها عن صراع داخليّ مكتوم عبّرت عنه إشارتان دالّتان، الأولى قوله: "وأهدأ والأفكار فيّ تجول ؛ فالتّضادّ الذي يحكم منظور هذه العبارة يفصح عن حال الأنا التي تبدو في الظّاهر هادئة غير عابئة بكلّ ما يثار حولها، ولكنّ داخلها يشتغل بالأفكار المتصارعة ويحتدم . وعليه فإنّ هذا التّباين اللافت ما بين الخارج والداخل أو الظّاهر والباطن قد أظهر حجم المعاناة وكشفها . والإشارة الثانية تُستخلص من هذه النّجوى الداخليّة التي تتبدّى في مخاطبة الشاعر لذاته حين يقول :

سوى وجع الحساد داو .."، فهي تكشف عن تمكّن "هذا الوجع" من الأنا التي تعترف لنفسها من خلال هذا البوح الذاتيّ بإمكانية دفع كلّ شيء سوى هذا الحسد الذي

(1) حول ذلك انظر: عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1993: 244-328.

(2) سيّلم مناقشة هذه الفكرة على نحو أكثر تفصيلاً في الفصل الثاني الذي خصّصه الباحث لدراسة وجوه الصّراع القائم بين الشعر والسلطة.

أعياها علاجه ومقاومته. ومع وضوح نغمة الضعف هذه في الأبيات، فإنّ الشاعر يحاول أن يتخطّاها بتوظيف "قيمة المبدأ" التي تدفع الأنا إلى تجاوز العابر والظرفي إلى ما هو أكثر بقاء وديمومة . ولعلّ ما أحدثه الشاعر من تحوّل في حركة الضمائر من المفرد إلى الجمع (إنا لنلقى الحادثاً ت. يهون علينا أن تصاب جسمنا ..) كان ذا أثر في تأكيد هذا المسعى . وهو تحوّل ذو مؤشر دلاليّ على الرّغبة في تعزيز موقف الأنا الفرديّ بقوة الجماعة ونصرتها وعلى الرّغم من أنّ هذا التّأويل لم يجد تجسّده في الواقع الفعليّ، حيث بقي الشاعر منفرداً وحيداً في كلّ أطوار حياته، فإنّه على المستوى النصّيّ بدا شديد الوضوح، وربّما كان في هذا شيء من تعويض يمكن أن يؤدّيّه الفنّ للمبدع على صعيد الرّؤيا أو الحلم . وواضح أنّ الأنا تتعمّد اجتراح مثل هذه اللهجة الوثوقيّة الصّارمة كما تبدّى في البيتين الأخيرين لتظهر أمام الآخر على قدر من الصّلابيّة والثّبات والتّحدّي، في خضمّ حركة صراعها المتنامي معه. وهو الصّراع الذي لم يفارقها مدّة رحلتها في هذه الحياة التي لم تطل.

3.1. الأنا والآخر: علاقة ضديّة وتعارض قائم

تتطوي علاقة الأنا مع الآخر، كما أشير سابقاً، على درجة من التّعارض والانفصام؛ فالعلاقة التي تحكم الجانبين علاقة ضديّة تتكشف بدورها عن وجوه واضحة من الرّفص لقيم الآخر ومسلكه . وقد تشكّل عن ذلك صورة منقوصة ودونيّة للآخر، مقابل ما تجهد الأنا في تقديمه لنفسها من صورة مضادّة ومتمايضة⁽¹⁾:

يَخْلُو مِنْ الهمّ أَخْلَاهُمْ مِنَ الْفِطْنِ	أَفَاضِلُ النَّاسِ أَغْرَاضُ لِلِ الزَّمنِ
شَرٌّ عَلَى الْحُرِّ مِنْ سَقَمٍ عَلَى بَدَنٍ	وَأِنَّمَا نَحْنُ فِي جَيْلٍ سَوَاسِيَةٍ
تُخْطِي إِذَا جُنَّتْ فِي اسْتِفْهَامِهَا بِمَنْ	حَوْلِي بِكُلِّ مَكَانٍ مِنْهُمْ خَلَقَ
وَلَا أَمْرٌ بِخَلْقٍ غَيْرِ مُضْطَغِنٍ ⁽²⁾	لَا أَفْتَرِي بَلَدًا إِلَّا عَلَى غَرَرٍ

(1) المتنبي، ديوانه: 341/4.

(2) أفترى: أخرج من بلد إلى بلد. غرر: من قولهم غرر بنفسه إذا عرضها للهلكة.

وَلَا أَعَاشِرُ مِنْ أَمْلَاكِهِمْ أَحَدًا
 إِنِّي لَأَعْذِرُهُمْ مِمَّا أَعَنَفُهُمْ
 فَقَرُّ الْجَهْلُولِ بِلَا عَقْلِ إِلَى أَدَبٍ
 وَمُدَقِّعِينَ بِسُبُورٍ صَحْبَتُهُمْ
 خُرَابٍ بَادِيَةٍ غَرَثِي بَطُونُهُمْ
 يَسْتَخْبِرُونَ فَلَا أُعْطِيهِمْ خَبْرِي
 وَخَلَّةٍ فِي جَلِيسٍ أَتَقِيهِ بِهَا
 وَكَلِمَةٍ فِي طَرِيقٍ خَفْتُ أَعْرِبُهَا
 قَدْ هَوَّنَ الصَّبْرُ عَلَيَّ كُلَّ نَازِلَةٍ
 كَمْ مَخْلَصٍ وَعَلَا فِي خَوْضٍ مَهْلَكَةٍ
 لَا يُعْجِبُنِي مَضِيماً حُسْنُ بَزْتِهِ
 إِلَّا أَحَقَّ بِضَرْبِ الرَّأْسِ مِنْ وَثْنٍ
 حَتَّى أُعْنَفَ نَفْسِي فِي يَهُمٍ وَأَنِّي⁽¹⁾
 فَقَرُّ الْحِمَارِ بِلَا رَأْسٍ إِلَى رَسَنِ
 عَارِيْنَ مِنْ حُلٍّ كَاسِيْنَ مِنْ دَرَنِ⁽²⁾
 مَكْنُ الضَّبَابِ لَهُمْ زَادٌ بِلَا ثَمَنِ⁽³⁾
 وَمَا يَطِيشُ لَهُمْ سَهْمٌ مِنَ الظَّنِّ
 كَيْمَا يُرَى أَنَا مِثْلَانِ فِي الْوَهَنِ
 فَيَهْتَدِي لِي فَلَمْ أَقْدِرْ عَلَى اللَّحَنِ
 وَلَكِنَّ الْعَزْمَ حَدَّ الْمَرْكَبِ الْخَشَنِ
 وَقَتْلَةَ قُرْنَتٍ بِالذَّمِّ فِي الْجُبْنِ
 وَهَلْ يَرُوقُ دَفِينًا جَدُّ وَدَّةِ الْكَفَنِ

تُظْهِرُ هَذِهِ الْأَبْيَاتُ مِنْذُ مَطْلَعِهَا فَجْوَةٌ حَادَّةٌ بَيْنَ الْأَنَا وَالْآخَرِ، فَتَقِيمُ تَقَابُلًا لافْتِئَالًا بَيْنَ نُمُودَجَيْنِ مِنَ النَّاسِ، أَوَّلُهُمَا مَا تَسْمِيهِ "أَفْضَلُ النَّاسِ"، وَهُوَ النَّمُودَجُ الَّذِي تَنْتَدِرُجُ الْأَنَا فِي نِطَاقِهِ بِالضَّرُورَةِ. وَهَذَا النَّمُودَجُ يَضَعُ ذَاتَهُ عَلَى النَّقِيضِ مِنَ النَّمُودَجِ الثَّانِي الَّذِي تَسْتَطِرِدُ الْأَبْيَاتُ فِي تَقْدِيمِ صُورَتِهِ وَصِفَاتِهِ الْمُنْقُوصَةِ. وَإِذَا بَدَأَ النَّمُودَجُ الْأَوَّلُ، كَمَا يَسْتَخْلَصُ مِنَ الْأَبْيَاتِ، "تَخْبُويًا" يَقْتَصِرُ عَلَى عَدَدٍ مُحَدَّدٍ مِنَ "الْمُتَمَيِّزِينَ" الَّذِينَ يَتِمَتَّعُونَ بِوُجُوهٍ مِنَ "الْفُطْنَةِ" وَ"الْأَفْضَلِيَّةِ" وَغَدَمِ قَبُولِ الضَّيْمِ وَالْجُورِ"، فَإِنَّ النَّمُودَجَ الثَّانِي الَّذِي يَشْمَلُ قِطَاعًا وَاسِعًا مِنَ الْآخَرِينَ: "فِي جَيْلٍ سَوَاسِيَةٍ"، "حَوْلِي بِكُلِّ مَكَانٍ.."، لَا يَفْرُزُ سِوَى كُنْتَلٍ مُتَجَانِسَةٍ تَتَّصِفُ بِعَدَمِ الْفُطْنَةِ وَاللُّؤْمِ وَالْبَهِيمِيَّةِ الَّتِي تَتَحَدَّرُ بِهِمْ عَنْ صِفَةِ الْعَقْلِ وَالْإِنْسَانِيَّةِ. وَوَاضِحٌ أَنَّ الْأَنَا تَصْدُرُ فِي رُؤْيَيْهَا هَذِهِ عَنْ

(1) أَنِّي: أَفْتَرُ.

(2) الْمَدَقُّعُ: الَّذِي لَا شَيْءَ لَهُ. سَبُورَتُ: الْأَرْضُ لَا نَبَاتَ فِيهَا. الدَرَنُ: الْوَسْخُ وَالْقَذَرُ.

(3) خُرَابُجْمَعُ خَارِبٌ، وَهُوَ الَّذِي يَسْرِقُ الْإِبِلَ خَاصَّةً. غَرَثِي جَمْعُ غَرَثَانٍ، وَهُوَ الْجَائِعُ. مَكْنُ الضَّبَابِ: بَيْضُهَا.

موقف ثوريّ محتدّ، انعكس بدوره على تقييمها الذي اتخذ هذا الحكم التعميميّ الواسع الذي لم يقيده أدنى احتباس.

وتتكشّف مواجهة الأنا مع الآخر عن صور من التوجس والحذر : "لا أقتري بلداً إلا على غرر ولا أمرّ بخلق غير مضطغن"، الأمر الذي يدفع الأنا، إن على مستوى الشعور أو اللاشعور، إلى منطق الثورة والعنف في "محاولة لتأسيس شرعية الذات بفعل إفناء الآخر" ⁽¹⁾: "ولا أعاشر من أملاكهم أحداً/إلا أحقّ بضرب الرأس من وثن".

وتستمرّ الأبيات، بدافع هاجس تميّز الأنا وتفرّدها عن الآخر، في تقديم النماذج البشرية المغايرة. والنموذج التالي الذي يُقدّم هنا هو نموذج الصّلابة الذي لا تبدي الأنا تجاهه ما أبدته تجاه النموذج السابق من محاولات المحو والإلغاء والتحقير؛ فاستحضار هذا النموذج ذو غاية وظيفيّة متعمّدة، تتمثّل في إبراز بطولية الأنا الشاعرة الممتلئة بقواها، القادرة دائماً على فعل المغامرة والمخاطرة بالنفس؛ ذلك أنّ مصاحبة هؤلاء الصّعاليك الذين أدمنوا عيش الصّحراء، وتحمل شظفها وقسوتها، تكشف في أساسها عن فاعليّة الأنا وتمرّسها في خوض كثير من التجارب الصّعبة والمؤثّرة. ومع ما لهذه المصاحبة المستحضرة من غايات ومقاصد، فإنّ ذلك لم يمنع الأنا، في المقابل، من إظهار تميّزها واختلافها عن هذا النموذج الأخير . يتبدّى ذلك في ما تحاول الأنا أن تسبغه على نفسها من مركزيّة وشهرة، دفعت هؤلاء القوم في فضول ملحّ لمعرفة خبر الشاعر وقصّته . وعلى ما يبديه الشاعر من ممانعة في الإقرار والاعتراف، إلا أنّ حدس هؤلاء لا يخذلهم في معرفته لانتشار اسمه وذيوع أخباره يستخبرون فلا أعطيهم خبري /وما يظنّ لهم سهم من الظنن . ولا تقف الأنا في إبراز اختلافها عند هذا الحدّ، ولكنها تذهب في هذا الجانب إلى غايته، فتذكر بفصاحتها التي باتت خصلة متمكّنة لا تستطيع الفكاك منها، وإن تقصّدت ذلك وتعمّده.

وأخيراً، فإنّ هذه العلاقة الضدية مع الآخر دفعت الأنا إلى الالتفات إلى نفسها على نحو أكثر تخصيصاً، فقدّمت جملة من الصّفات الفاعلة التي تعزّز جانبها،

(1) عليّات، جماليّات التّحليل الثقافيّ: 105.

وتؤكد تأثيرها وتميزها الدائم، وهي الصفات التي تتمثل في الصبر : "قد هون الصبر عند كل نازلة"، والعزم: "ولئن العزم حدّ المركب الخشن"، والتّضحية في سبيل المبدأكم" مخلص وعلا في خوض مهلكة...". وهي كلّها صفات مفارقة لصفات الآخر الذي جاءت صورته في النصّ فاقدة لكثير من شروطها الإنسانيّة المتوقّعة . ومن الواضح أنّ إيراد هذه الصفات واستحضارها في هذا الموضع أمرٌ من شأنه أن يؤكد تباعد الأنا واختلافها عن الآخر الذي ألحّت الأبيات في إبرازه والتّصريح به. وقد تتنامى هذه العلاقة الضديّة بين الأنا والآخر لتأخذ شكل الثّورة العارمة التي ترى في القوّة الوسيلة المجدية في المواجهة والصّراع⁽¹⁾:

مَا زِلْتُ أَضْحِكُ إِلَيَّ دُلْمًا نَظَرْتُ
أَسِيرُهَا بَيْنَ أَصْنَامٍ أَشَاهِدُهَا
حَتَّى رَجَعْتُ وَأَقْلَامِي قَوَائِلُ لِي
اكَتُبُ بِنَا أَبَدًا بَعْدَ الْكِتَابِ بِهِ
أَسْمَعْتَنِي وَوَائِي مَا أَشَرْتُ بِهِ
مَنْ افْتَضَى بِسُوءِ الْهِنْدِيِّ حَاجَتَهُ
تَوَهُّمَ الْقَوْمِ أَنَّ الْعَجَزَ قَرَّبَنَا
وَلَمْ تَزَلْ قِلَّةُ الْإِنْصَافِ قَاطِعَةً
فَلَا زِيَارَةَ إِلَّا أَنْ تَزُورَهُمْ
مِنْ كُلِّ قَاضِيَةٍ بِالمَوْتِ شَفَرَتُهُ
صُنَا قَوَائِمَهَا عَنْهُمْ فَمَا وَقَعَتْ
هُونٌ عَلَى بَصَرٍ مَا شَقَّ مَنَظَرُهُ
وَلَا تَشَكُّ إِلَى خَلْقٍ فَتُشْمِتُهُ
وَكُنْ عَلَى حَذَرٍ لِلنَّاسِ تَسْتُرُهُ

إِلَى مَنْ اخْتَضَبَتْ أَخْفَافُهَا بِدَمٍ
وَلَا أَشَاهِدُ فِيهَا عَفَّةَ الصَّنَمِ
الْمَجْدُ لِلسَّيْفِ لَيْسَ الْمَجْدُ لِلْقَلَمِ
فَإِنَّمَا نَحْنُ لِلْأَسْيَافِ كَالْخُدَمِ
فَإِنْ غَفَلْتُ فِدَائِي قِلَّةُ الْفَهْمِ
أَجَابَ كُلَّ سُؤَالٍ عَنْ هَلٍ بِلَمْ
وَفِي التَّقَرُّبِ مَا يَدْعُو إِلَى التَّهْمِ
بَيْنَ الرِّجَالِ وَلَوْ كَانُوا ذَوِي رَحِمٍ
أَيَّدِ نَشَانَ مَعَ الْمَصْقُولَةِ الْخُدَمِ⁽²⁾
مَا بَيْنَ مُنْتَقِمٍ مِنْهُ وَمُنْتَقِمٍ
مَوَاقِعَ اللُّؤْمِ فِي الْأَيْدِي وَلَا الْكَزَمِ⁽³⁾
فَإِنَّمَا يَقْطَعُ الْعَيْنُ كَالْحُلُمِ
شَكْوَى الْجَرِيحِ إِلَى الْغَرْبَانِ وَالرَّحِمِ
وَلَا يَغُرُّكَ مِنْهُمْ ثَغْرٌ مُبْتَسِمٍ

(1) المتنبي، ديوانه: 291/4.

(2) الخدم: جمع خدوم، أي القاطع: يعني السيوف.

(3) الكزم: قصر اليد.

غَاضَ الْوَفَاءُ فَمَا تَلَقَّاهُ فِي عَادَةٍ وَأَعْوَزَ الصَّدْقُ فِي الْإِخْبَارِ وَالْقَسَمِ
سُبْحَانَ خَالِقِ نَفْسِي كَيْفَ لَدَتْهَا فِيمَا النُّفُوسُ تَرَاهُ غَايَةَ الْأَلَمِ
الدَّهْرُ يَعْجَبُ مِنْ حَمْلِي نَوَائِبَهُ وَصَبْرِ جِسْمِي عَلَى أَحْدَاثِهِ الْحُطَمِ
وَقْتُ يَضِيعُ وَعُمْرٌ لَيْتَ مَدَّتَهُ فِي غَيْرِ أُمَّتِهِ مِنْ سَالِفِ الْأُمَمِ
أَتَى الزَّمَانُ بَنُوهُ فِي شَبِيبَتِهِ فَسَرَّهُمْ وَأَتَيْتَاهُ عَلَى الْهَرَمِ

تتحرك هذه الأبيات ضمن ثنائية الأنا / الآخر (الشاعر/ الممدوح). والأبيات تكشف عن خيبة المسعى المتحصّل من رحلة المديح إلى الآخر : "ما زلت أضحك إيلي كلّما نظرت إلي من اختضبت أخفافها بدم ". ويتأكّد مثل هذا التّأويل حين يعمد الدّارس إلى ربط النصّ بسياقه الخارجي ؛ فالأبيات من قصيدة قالها الشاعر بعد خروجه من مصر، ذلك الخروج الذي رافقه كثير من الخيبات والآمال المنكسرة (1)، الأمر الذي كان وراء وضوح هذا الموقف الثّوريّ الذي دفع الأنا إلى اعتبار القوة هي الأداة الوظيفيّة الفاعلة في صراعها مع الآخر وقد تجسّدت هذه الفكرة من خلال توظيف ثنائيّة القلم /السيف وذلك في معرض يحتفظ بالتوتر القائم بينهما (2)، ينتهي في محصلّته إلى تسليم القلم بالطّاعة التامّة إلى السيف : "حتى رجعت وأقلامي قوائلي للمجد للسيف ليس المجد للقلم " لكتّب بنا أبداً بعد الكتاب به /فإنّما نحن للأسياف كالخدم". ومع أنّ العلاقة بين الجانبين (القلم والسيف) تعبّر في أساسها عن علاقة الشاعر بالممدوح بما قد تتطوي عليه تنافس وصراع (3)، باعتبار القلم رمزاً للأول، والسيف رمزاً للثاني، فإنّ المتنبيّ، في معرض فخره الدائم بذاته، قد جمع بينهما جمعاً متلازماً في بيته المشهور (4):

فَالْخَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالْبَيْدَاءُ تَعْرِفُنِي وَالسَّيْفُ وَالرُّمْحُ وَالْقِرْطَاسُ وَالْقَلَمُ

(1) للمزيد عن هذا الجانب انظر: حسين، مع المتنبي: 326-341.

(2) عز الدين، حسن البناء، الشّعريّة والثّقافة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2003: 255.

(3) المرجع نفسه: 253.

(4) المتنبيّ، ديوانه: 85/4.

فالأنا تذهب فضلاً عن استحواذ هاتين الأداتين (السيف والقلم) إلى تحصيل أدوات وظيفية مؤثرة أخرى الخيل، الليل، البیداء، الرمح، وهي أدوات من شد أنها أن تسبغ فعل البطولة على الأنا، وتؤكد قوتها وفرديتها الفاعلة في مواجهة الآخر، ومنازلته في إطار حركية الصراع الدائر بين الطرفين.

وتستمر الأبيات في تأكيد ثقافة القوة في إلحاح يتكرر على نحو لافت، وهو أمر يدل على وضوح هذه العلاقة الضدية المتأزمة التي ظلت تحكم علاقة الأنا بالآخر، وفق أكثر وجوها تجسداً وبروزاً. ومع ما تجهد الأبيات في تأكيده من قوة الأنا ومضاء عزيمتها نسباً خالق نفسي كيف لذتها فيها النفوس تراه غاية الألم، فإنها، مع ذلك، لم تستطع أن تخفي ما فيها من معاني الضعف واليأس التي كانت تستبد بالأنا وهي تعبر عن أوج قوتها وبأسها، ويظهر ذلك في عزلة الأنا ووحدها التي لم تجد إلا نفسها تبثها الشكوى والمعاناة في إشارة إلى انعدام الصديق أو النصير: "هون على بصر.."، "ولا تشك إلى خلق.."، "وكن على حذر..". ولعل ما يؤكد هذلق أيضاً هذه الشكوى المريرة التي تنصب على الناس من جهة : غاوض الوفاء فما تلقاه في عدة وأعوز الصديق في الإخبار والقسم ". وعلى الزمان من جهة أخرى وقت يضيع وعمر ليت مدته .."، "أتى الزمان بنوه في شببته/فسرهم وأتيناها على الهرم".

وتأخذ علاقة الأنا بالضدية مع الآخر صفة التعميم الذي يتسع ليشمل أبناء الزمان كلهم، في حدية تعبر عن ضروب من التعارض والتناقض القائم بين الطرفين⁽¹⁾:

أَدُمُّ إِلَى هَذَا الزَّمانِ أَهْيَالَهُ فَأَعْلَمُهُمْ قَدَمٌ وَأَحْزَمُهُمْ وَغَدُ⁽²⁾
وَأَكْرَمُهُمْ كَلْبٌ وَأَبْصَرُهُمْ عَمٍ وَأَسْهَدُهُمْ فَهْدٌ وَأَشْجَعُهُمْ قِرْدُ

(1) المتنبي، ديوانه: 92/2-93.

(2) القدم: العبي في ثقل وقلة فهم. الوغد: الأحمق.

وَمِنْ نَكَدِ الدُّنْيَا عَلَى الْحُرِّ أَنْ يَرَى عَدُوًّا لَهُ مَا مِنْ صَدَاقَتِهِ بُدُّ

فالأبيات تعتمد في تأكيد دلالتها على محددين أسلوبيين، الأول : التّصغير (أهليلج) يرمي، من جملة ما يرمي إليه، إلى تحقير الآخر وتقزيم قدره. والثاني: التقسيم الذي يستغرق أقسام المعنى من خلال انتقاء الشاعر بعض الصفات الإيجابية : العلم، الحزم، الكرم، نفاذ الرؤيا والبصيرة، الشّجاعة ..، ليقابلها بصفات عكسية تقاب إيجابية الدّلالة إلى ما يضادّها تماماً، ليتكشف الموقف كلّ عن مفارقة تثير من وجوه السّخرية والتّحقير ما تثيره . وهي المفارقة التي تزداد حدّتها حين تجد الأنا نفسها مجبرة، بحكم الضّرورة، على إظهار الصّدّاقة والمداهنة للآخر (على ما بدا عليه ذلك الآخر من سلبية و غرابة)، وهي غير راغبة في ذلك.

ويتأكّد مثل هذا المنحى في نماذج أخرى، تسعى كلّها إلى الاستغراق في هذه العلاقة الضّدية التي ظلّت تسم علاقة الأنا مع الآخر في أكثر أطوار حياتها⁽¹⁾:

وَإِذَا أَتَيْتَكَ مَذْمَتِي مِنْ نَاقِصٍ فَهِيَ الشَّهَادَةُ لِي بِأَنِّي كَامِلٌ
مَنْ لِي بِهِمْ أَهْلٌ عَصْرٍ يَدْعِي أَنْ يَحْسُبَ الْهِنْدِيُّ فِيهِمْ بَاقِلٌ⁽²⁾

فالمقابلة هنا حادة بين الأنا التي تستحوذ صفة الكمال، والآخر الذي ينطوي على النقص والدونية، بل إنّ المقابلة تمتدّ لتعبّر عن الانتقاص من فهم أهل العصر جميعاً حتّى كأنّ المواجهة بين الشاعر وأهل عصره جملة ، فباقل، هذا الذي تحوّل بفعل السّخرية إلى حيث أصبح حجة في الحساب والمقدرة الذهنية، هو مثال للفهاهة والعجز والحصر، فإذا كانوا قد ضلّوا في قيمته فكيف تطلب منهم الإصابة في قيمة الشاعر؟ بل كيف يرجى منهم تمييز الجاهل من العالم والناقص من الفاضل؟⁽³⁾

(1) المتنبي، ديوانه: 376/3-377.

(2) باقلهؤ باقل الإيادي، جاهلي يضرب بعيه المثل . انظر: الزركلي، خير الدين، الأعلام، دار العلم للملايين، ط6، بيروت، 1984: 42/2.

(3) فتوح، شعر المتنبي: 43.

وتتشكّل هذه العلاقة الضدّية بين الأنا والآخر، لتتخذ لغة رافضة تبقى الأنا على مسافة بعيدة من الآخر الذي تأبى المصالحة معه، أو إمكانية اللقاء به . هذا ما يتبدّى مثلاً في علاقة الأنا/الآخر (الحاسد) على نحو ما يظهر في الأبيات التالية⁽¹⁾:

فَأَبْلَغُ حَاسِدِيَّ عَلَيْكَ أَنِّي	كَبَا بَرْقٌ يُحَاوِلُ بِي لِحَاقًا
وَهَلْ تُغْنِي الرِّسَائِلُ فِي عَدُوٍّ	إِذَا مَا لَمْ يَكُنْ ظُبًى رِقَاقًا
إِذَا مَا النَّاسُ جَرَّبَهُمْ لِبَيْبٍ	فَإِنِّي قَدْ أَكَلْتُهُمْ وَذَاقًا
فَلَمْ أَرْ وَدَّهِمْ إِلَّا خِدَاعًا	وَلَمْ أَرْ دِينَهِمْ إِلَّا نِفَاقًا

تشكّل هذه الأبيات خاتمة إحدى قصائد الشاعر في مدح سيف الدولة . وفيها تتموضع الأنا في علاقتها مع الآخر ليكونا على طرفي نقيض . وواضح ما تؤدّيه الصورة الرمزية كبا برق يحاول بي لحاقا " من دور في تثبيت هذه الضدّية وترسيخها؛ فإذا كان ال برق، على ما هو عليه من سرعة خارقة، غير قادر على اللحاق بالأنا أو مجاراتها، فكيف سيكون حال الآخر، مهما بلغ شأنه أو عظم، معها؟ وتعمّق هذه الضدّية في الأبيات أيضاً حين تعمد الأنا إلى تفضيل ثقافة القوة (الظبي الرقاق) على ثقافة القول أو الخطاب (الرسائل)؛ لتكون هي الأداة المجدية في تحديد هذه العلاقة وتأطيرها . وتتنامى هذه الضدّية بين الطرفين أخيراً لتفصح عن صور واضحة من الرّفص والإقصاء للآخر الذي يتجاوز التحديد السابق (حاسدي)؛ ليشمل الناس جميعاً إذا ما الناس جرّبهم لبیب .، "حيث يبلغ سوء الظنّ بهم مبلغه، فلا يتميز أحد منهم عن غيره بشيء؛ فالمجموع لا يكشف إلا عن خداع ونفاق بالغين . مما يستلزم من الأنا، وفق قناعتها في تقدير الأمور، أن تشحن موقفها المضادّ من الآخر بمزيد من أسباب القوة رغبة في إنجاح هذه المواجهة التي تتكشف عن صور متباينة من الحدة والصراع⁽²⁾:

(1) المتنبي، ديوانه: 47/3.

(2) المصدر نفسه: 238-237/4.

فَمَا لِي وَلِلدُّنْيَا طِلَابِي نُجُومُهَا وَمَسْعَايَ مِنْهَا فِي شُدُوقِ الْأَرَاقِمِ⁽¹⁾
 مِنَ الْحِلْمِ أَنْ تَسْتَعْمَلَ الْجَهْلَ دُونَهُ إِذَا اتَّسَعَتْ فِي الْحِلْمِ طُرُقُ الْمَظَالِمِ
 وَأَنْ تَرِدَ الْمَاءَ الَّذِي شَطَرُهُ دَمٌ فَتُسْقَى إِذَا لَمْ يُسَقَ مَنْ لَمْ يُزَاحِمِ
 وَمَنْ عَرَفَ الْأَيَّامَ مَعْرِفَتِي بِهَا وَبِالنَّاسِ رَوَى رُوحَهُ غَيْرَ رَاحِمِ
 فَلَيْسَ بِمَرْحُومٍ إِذَا ظَفِرُوا بِهِ وَلَا فِي الرَّدَى الْجَارِي عَلَيْهِمْ بِأَثَمِ

تكشف الأبيات بداية عن مبلغ المفارقة التي تجد الأنا نف سها فيها مع هذه الدنيا؛ فالمطلب (الرغبة) سامياً متعالياً يعبر عن طموح وغاية بعيدين : "فما لي وللدنيا طلابي نجومها"، لكنّ المسعى في هذه الحياة، وما يتمخض عنه واقع الحال فيلها يصل إلى أدنى درجات ذلك المطلب المتسامي : "ومسعاي منها في شقوق الأرقام" قد كان للتفاوت الواضح بين طرفي المفارقة : السماوي المتعالي (النجوم)، والأرضي المتضائل (شقوق الأرقام) دور في تأكيد المعنى وتأثيره، "ذلك أن التوتر الناشئ من المفارقة يزداد حفزاً كلما ازداد التباين بين حديها"⁽²⁾. هكذا تجد الأنا نفسها، إزاء هذه المفارقة اللافتة، مدفوعة إلى موقف ثوريّ حادّ يستند في أساسه إلى استبدال ثقافة القوة بثقافة العقل منّ الحلم أن تستعمل الجهل دونه .."، في معنى يذكر بمنطق عمرو بن كلثوم وحدته المعروفة التي تتجسّد في قوله المشهور⁽³⁾:

أَلَا لَا يَجْهَلُنَّ أَحَدٌ عَلَيْنَا فَجْهَلُ فَوْقَ جَهْلِ الْجَاهِلِينَ

إنّ طموح الأنا المشطّ الذي كثيراً ما كان يصطدم بإحباطات الواقع وقيوده، على نحو ما تبدّى في البيت الأول من الأبيات السابقة، هو الدافع، فيما يبدو، وراء هذه الثورة الحديثة التي وصلت حدّ الرغبة في تدمير الآخر وإلغائه، ف قد "اتسعت في

(1) الأرقام: ذكور الحيات.

(2) الرباعي، عبد القادر، عرار: الرؤيا والفن، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، 2002: 154.

(3) القرشي، محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب، تحقيق علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت،

1986: 194.

الحلم طرق المظالم"، وباتت القوة، وفق رؤية النص الشعري، هي الأداة الفاعلة في رد اعتبار الذات وتحصيل حقها.

وتتجسد هذه العلاقة الضدية بين الأنا والآخر حين يعمد الشاعر إلى إسباغ صفات متسامية على ذاته، تباعد بينها وبين صورة الآخر، على نحو لا يفضي بينهما إلى أي النقاء⁽¹⁾:

لا افْتَخَارُ إِلَّا لِمَنْ لَا يُضَامُ	مُدْرِكٌ أَوْ مُحَارِبٌ لَا يَنَامُ
لَيْسَ عَزَمًا مَا رَضَ الْمَرْءُ فِيهِ	لَيْسَ هَمًّا مَا عَاقَ عَنْهُ الظَّلَامُ
وَاحْتِمَالُ الْأَذَى وَرُؤْيَا جَانِبِ	هَ غِذَاءٌ تَضْوَى بِهِ الْأَجْسَامُ
ذَلَّ مَنْ يَغْبِطُ الذَّلِيلَ بَعِيشٍ	رُبَّ عَيْشٍ أَخَفُّ مِنْهُ الْحَمَامُ
كُلُّ حِلْمٍ أَتَى بِغَيْرِ اقْتِدَارٍ	حُجَّةٌ لَاجِئٍ إِلَيْهَا اللَّئَامُ
مَنْ يَهْنُ يَسْهَلُ الْهَوَانُ عَلَيْهِ	مَا لَجُرْحٍ بِمَيِّتٍ إِيْلَامُ
ضَاقَ ذَرْعًا بِأَنْ أَضِيقَ بِهِ ذَرْ	عَا زَمَانِي وَاسْتَكْرَمَتْنِي الْكِرَامُ

تتجلى صورة الأنا في هذه الأبيات لتعبر عن ذات متعالية تبحث، في رحلتها الحياتية هاته، عن معنى السموّ والمجد الذي يحقق لها غائية الوجود وماهيته؛ فهي ذات تتجاوز كل ما من شأنه أن يوقعها في دائرة الضيم والسلب لمعنى إنسانيتها النزاعة إلى قيمة التحرر والانعقاد من كل قيود الكينونة وأعباء الجسد المعيقة . وتتجسد هذه الرؤية من خلال حرص الأنا على إدراك مطلبها، والمحاربة في سبيله دون أن يعيقها عن غايتها ومسعاها عائق أو سبب : "ليس عزمًا ما مرض المرء فليهل همًا ما عاق عنه الظلام". وعليه فإنه يمكن وصف هذه الأنا الفاعلة، وفق مظهرها في هذه الأبيات، بأنها "الوحدة الدائمة التي تكمن وراء كل تغير، والمركز الذي يتجاوز الزمن، وأنها الشيء الذي لا يمكن تعريفه إلا بحدود نفسه الخاصة"⁽²⁾. وإزاء هذه الصورة الممثلة للأنا، تظهر في المقابل صورة أخرى موازية لها، هي

(1) المتنبي، ديوانه: 215/4.

(2) برديانف، نيقولا، العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982: 91.

صورة الآخر التي تتكشف بدورها عن ملامح من الضعف والخوف وتحمل الأذى والصبر عليه. وبقدر ما تتعالى الأنا في رؤيتها، وتملكها لقيمة الفعل والتأثير، بقدر ما تتصاغر صورة الآخر، فإقادة شروطها الإنسانية التي يمكن أن تكفل لوجودها معنى إيجابياً فاعلاً في هذه الحياة . هكذا قُدمت الأبيات صورتين متضادتين لنموذجين إنسانيين يبدو التباين بينهما لافتاً.

إنّ هذه العلاقة الضدية الواضحة بين الأنا والآخر في شعر المتنبي، قد أوجدت نسقين فكريين متعارضين، لكلٍّ منهما رؤيته القارة التي تصارع الأخرى وتتاقضها في الوقت ذاته⁽¹⁾:

إِذَا غَامَرْتَ فِي شَرَفِ مَرُومٍ	فَلَا تَقْنَعْ بِمَا دُونَ النُّجُومِ
فَطَعْمُ الْمَوْتِ فِي أَمْرٍ صَغِيرٍ	كَطَعْمِ الْمَوْتِ فِي أَمْرٍ عَظِيمٍ
سَتَبْكِي شَجْوَهَا فَرَسِي وَمُهْرِي	صَفَائِحُ دَمْعُهَا مَاءُ الْجُسُومِ
قَرَبِنَ النَّارِ ثُمَّ نَشَأَنَ فِيهَا	كَمَا نَشَأَ الْعَذَارَى فِي النَّعِيمِ
وَفَارَقَنَ الصِّيَاقِلَ مُخْلِصَاتٍ	وَأَيَّدِيهَا كَثِيرَاتُ الْكُلُومِ
يَرَى الْجُبْنَاءُ أَنَّ الْعَجَزَ عَقْلٌ	وَتِلْكَ خَدِيعَةُ الطَّبَعِ اللَّئِيمِ
وَكُلُّ شَجَاعَةٍ فِي الْمَرءِ تُغْنِي	وَلَا مِثْلَ الشَّجَاعَةِ فِي الْحَكِيمِ
وَكَمْ مِنْ عَائِبٍ قَوْلًا صَحِيحًا	وَأَفْتَاهُ مِنَ الْفَهْمِ السَّقِيمِ
وَلَكِنْ تَأْخُذُ الْآذَانَ مِنْهُ	عَلَى قَدَرِ الْقَرَائِحِ وَالْعُلُومِ

يمكن للمتأمل في هذه الأبيات أن يلحظ فيها تعارضاً بين فكرين وموقفين من الحياة وفهمها، الأول يتمثل في موقف الأنا وخطابها الذي يتخذ من فعل المغامرة في سبيل المجد والرفعة: "إذا غامرت في شرف مروم . غاية لا بد أن تبلغ منتهاها"، حتى لو كلف الأمر الأنا حياتها؛ ذلك أن "طعم الموت" يتساوى في عظام الأمور وصغائرها، فلم الخوف والتردد إذن؟ وواضح أن الشاعر يقدم هنا تفسيراً منطقيّاً لماهية الموت، بهدف تحريره فيما يبدو من صورته المفزعة التي تدفع الكثيرين إلى

(1) المتنبي، ديوانه: 245/4 - 246.

إيثار السّلامة، وتجنّب مواجهته والإقدام عليه . ويتحقّق فعل المغامرة رمزياً من خلال الرّغبة في الانتقام لمقتل الفرس التي يجسّد موتها خسارة للذّات على المستوى الواقعيّ والرمزيّ معاً . وتبرز في الأبيات فكرة "التّطهير" مرّة بالدّم /الماء الذي تحدّثه السيّوف في أجساد درنة متجاوزة، قارفت في حقّ الأنا إثماً وتعدّ ياً. ومرّة بالنّار التي تطهّر السيّف من الخبائث والشّوائب؛ لتخرجه أكثر قوّة ومضاء في خوض معركة الحياة التي تتطلّب القوّة وسيلة ونهجاً . ولعلّه ليس من المغالاة أن يرى الدّارس في هذا السيّف المستصفي الصّارم معادلاً موضوعياً لهذه الأنا الصّلبة الماضية بثبات في سبيل مبادئها وغاياتها مهما واجهتها المخاطر والصّعاب.

أمّا الموقف الثّاني الذي تفصح عنه هذه الأبيات فيتمثّل في فكر الآخر وخطابه الذي يعارض سابقه ويخالفه . ويتلخّص هذا الخطاب في تسويغ فكرة العجز والضعف باعتبارها خياراً "عقليّاً" لحفظ الذّات من خطر المغامرة والهلاك . وهو خطاب تسعى الأنا الشّاعرة إلى تفنيده وكشف بطلانه، ذلك أنّه يدلّ، وفق رؤيتها، على خلل في الطّبع وضعف في الهمّة، ويفضح في الوقت ذاته عجز الآخر، وعدم قدرته على الفعل والتّأثير، وافتقاره لقيمة الشّجاعة التي يغتني بها المرء ويتسامى عن الدّم والعار. وهي القيمة التي تتعزّز في "الحكيم" أكثر من غيره، في إشارة لا تخفى إلى الأنا الشّاعرة نفسها التي تلحّ كثيراً في إبراز تباعدها عن الآخر وتمايزها عنه.

وتتبدّى العلاقة الضّديّة في هذه الأبيات أخيراً في جانب آخر، هو كشف التّفاوت الحاصل بين الأنا المبدعة التي تستحوذ سلطة القول الشعريّ وتتملّكها، والآخر/العائب الذي يفتقر القدرة على التّمييز والفرز ، فيعيب القول الصّحيح "وينتقصو" تسعى الأبيات إلى إظهار ما تتميّز بها أداتها القوليّة /شعرها من عمق وثراء يأخذ كلّ متلقٍ منه على قدر إدراكه وفهمه.

4.1. الأنا بين الواقع والمثال

تتكشّف حركة الأنا الشّاعرة في الواقع المعيش عن عدد من الثّنائيات الضّديّة التي تُظهر صراع الأنا مع محيطها الذي كانت ترى فيه عائقاً أمام آمال ممتدّة

ورغبات عريضة، كانت الأنا تمنّي النفس بهما كلّما اشتدّت ضغوط الواقع وإكراهاته؛ فثمة ثنائية اللانهاية والمحدودية، وثمة ثنائية الطّموح الذي لا يعرف غاية ينتهي عندها، والواقع المقيد الذي لا يساير هذا الطّموح ويوازيه⁽¹⁾. وهي ثنائيات تكشف عن مدى التفاوت بين حلم الأنا في هذه الحياة، وإمكانية تحقيقه على مستوى الواقع. هكذا فإنّ حركة الأنا الشّاعرة تبدو مشدودة إلى جدليّتين متعارضتين: جدلية الواقع التي تستند في إحدائياتها إلى أسباب موضوعيّة وملابسات معقّدة لا ترتّهن إلى الرّغبة أو التّمني. وجدلية الحلم/المثال التي تعبّر عن خيال الأنا الواسع ورغبتها في التّحرّر من أسر الواقع الرّاهن. وما بين هاتين الجدليّتين المتضادتين، ظلّت الأنا تعاني صراعاً داخلياً مؤرّقاً، على نحو ما يتبدّى في الأبيات التالية⁽²⁾:

أَوَدُّ مِنَ الْإِيَّامِ مَا لَا تَوَدُّهُ	وَأَشْكُو إِلَيْهَا بَيْنَنَا وَهِيَ جُنْدُهُ
يُبَاعِدُنْ حَبّاً يَجْتَمِعُنْ وَوَصْلُهُ	فَكَيْفَ بِحَبِّ يَجْتَمِعُنْ وَصَدُّهُ ⁽³⁾
أَبَى خُلُقُ الدُّنْيَا حَبِيباً تُدِيمُهُ	فَمَا طَلَبِي مِنْهَا حَبِيباً تَرُدُّهُ
وَأَسْرَعُ مَفْعُولٍ فَعَلْتُ تَغْيِيراً	تَكْلُفُ شَيْءٍ فِي طِبَاعِكَ ضَدُّهُ
رَعَى اللَّهُ عَيْساً فَارَقْتَنَا وَفَوْقَهَا	مَهَا كُلُّهَا يُؤَلَى بِجَفْنَيْهِ خَدُّهُ
بِوَادٍ بِهِ مَا بِالْقُلُوبِ كَأَنَّهُ	وَقَدْ رَحَلُوا جِيْدٌ تَنَازَرُ عَقْدُهُ
إِذَا سَارَتْ الْأَحْدَاجُ فَوْقَ نَبَاتِهِ	تَفَاحَ مِسْكُ الْغَانِيَاتِ وَرَنَدُهُ ⁽⁴⁾
وَحَالَ كَأَحْدَاهُنَّ رُمْتُ بُلُوغَهَا	وَمِنْ دُونِهَا غَوْلُ الطَّرِيقِ وَبَعْدُهُ ⁽⁵⁾
وَأَتَعَبُ خُلُقِ اللَّهِ مَنْ زَادَ هَمُّهُ	وَقَصَرَ عَمَّا تَشْتَهِي الدَّفْسُ وَجْدُهُ
فَلَا يَنْحَلُّ فِي الْمَجْدِ مَالُكَ كُلُّهُ	فَيَنْحَلُّ مَجْدٌ كَانَ بِالْمَالِ عَقْدُهُ
وَدَبَّرَهُ تَدْبِيرَ الَّذِي الْمَجْدُ كَفُّهُ	إِذَا حَارَبَ الْأَعْدَاءَ وَالْمَالُ زَنْدُهُ

(1) أدونيس، ديوان الشّعْر العربيّ، دار الفكر، ط3، بيروت، 1986: 20/2.

(2) المتنبي، ديوانه: 119/2-123.

(3) الحب: المحبوب.

(4) الأحداج: مركب النساء فوق الإبل كالهواذج. الرّند: نبات من شجر البادية طيّب الرائحة.

(5) غول الطريق: ما يغول سالكه، أي ما يهلكه إنضاء.

فَلَا مَجْدَ فِي الدُّنْيَا لِمَنْ قَلَّ مَالُهُ وَلَا مَالَ فِي الدُّنْيَا لِمَنْ قَلَّ مَجْدُهُ
وَفِي النَّاسِ مَنْ يَرْضَى بِمَيْسُورِ عَيْشِهِ وَمَرْكُوبُهُ رَجُلَاهُ وَالثَّوْبُ جِلْدُهُ
وَلَكِنْ قَلْبًا بَيْنَ جَنْبَيْ مَالِهِ مَدَى يَنْتَهِي بِي فِي مُرَادِ أَحَدِهِ
يَرَى جِسْمَهُ يُكْسَى شُفُوفًا تَرْبُهُ فَيَخْتَارُ أَنْ يُكْسَى دُرُوعًا تَهْدُهُ
يُكَلِّفُنِي التَّهْجِيرُ فِي كُلِّ مَهْمَةٍ عَلَيَّ مَرَاغِيهِ وَزَادِي رُبْدُهُ⁽¹⁾

تأتي هذه الأبيات من قصيدة قالها الشاعر في مدح كافور سنة 346هـ. وهي تبدأ بموضوعة الغزل التي تتخذ منها إطاراً رمزياً للتعبير عن كوامن الذات وشواغلها في اللحظة الراهنة من حياتها التي تميزت بازدياد منسوب القلق واليأس، بسبب خيبة المسعى المتحصلة من المراهنة على كافور ووعوده غير المتحققة⁽²⁾. والأبيات تتحرك ضمن ثنائية الواقع /المثال؛ فالأنا تبدو مقيدة بتقل الواقع الذي يعمل على تعطيل آمال الذات وتحديدها. وقد تبدى ذلك رمزياً في هذه المقدمة الغزلية التي تكشف عن دلالات مضمرة ظلت الأنا الشاعرة تبطنها مدة إقامتها عند كافور. وهي دلالات تتمثل في التعبير عن إخفاقات الأنا التي تتجسد في عدم قدرتها على نيل غاياتها ورغباتها المختلفة؛ فالأنا تبدو عاجزة عن التواصل مع من تحب، إذ تقف الأيام/الزمن عائقاً أمام إقامة أي علاقة تواصل أو اقتراب، فهذه المحبوبة تبدو متنائية بعيدة المنال، تسعى الأنا إلى تحصيلها فلا تظفر إلا بالخيبة وخسران المسعى، إذ ترتحل مخلفة في القلب حسرة ولوعة قائمتين. هكذا تبدو هذه المحبوبة تعبيراً عن آمال الذات وأحلامها الضائعة التي لم يسعف واقع الحال في تحقيقها. ويقوي مثل هذا التأويل قول الشاعر الذي يعقب موضوعة الغزل مباشرة: "وحال كإحداهن رمت بلوغها..؛ ففي هذا القول يتكشف المنحى الرمزي ليفصح على نحو مباشر عن مقصد الذات في بلوغ غايتها التي تحول "من دونها غول الطريق وبُعده". وتتوالى الأبيات، من ثم، في تأكيد هذا المعنى، فتعبر عن بُعد الهوة بين مرامي

(1) المهمه: الفلاة الواسعة. الربد: النعام الذي خالط سواده بياض.

(2) حول ذلك انظر: حسين، مع المتنبي: 317-323.

الذات وهمها البعيدة، وقصور الإمكانيات عن تحقيق شيء من ذلك . ولعلّ هذا الإحساس الممضّ الذي كانت تستشعره الذات تجاه هذه الإشكالية القائمة، دفعها إلى مقارنة الأمور من زاوية واقعية عملية، فرأت في المال الوسيلة /الأداة النافعة في تحقيق أيّ مجد أو سموّ مرتجى، إلاّ "مجد في الدنيا لمن قلّ ماله "، تماماً كما "لا مال في الدنيا لمن قلّ مجده "، وعليه فإنّ الدّعوة إلى تدبير المال والمحافظة عليه تبدو أمراً مسوّغاً في منطق الأنأ، أملاً في تحقيق مجد تقف في سبيله كثير من الموانع والمعوقات غير أنّ ما تـ رغب الأنأ في تأكيده، أنّ المال ما هو إلا أداة وظيفيّة لتحقيق غايات وقيم متسامية، من هنا فهي تذهب، في غمرة صراعها المحتدّ بين ضغوط واقعها وقيوده، ورحابة خيالها ورؤاها المتعالية، إلى تقديم نموذجها المضادّ للآخر؛ فإذا كان ثمة من هو ضعيف الهمة، يرضى بما تيسّر له من العيش دون أن يمتدّ طموحه إلى ما يتجاوزه، فإنّ الأنأ تصدر عن طموح ممتدّ ليس له غاية يقف عندها ذات فاعلة تختار مطلبها الصّعب على ما هو قريب وسهل المنال :

ير"ى جسمه يكسى شفوفاً تربّه فيختار أن يكسى دروعاً تهذه ". وهي ذات تسعى دائماً إلى توظيف لفظ البطولة والقوّة مسلماً حياتياً في سبيل مجدها وغاياتها البعيدة :

"يكلّفني التّهجير في كلّ مهمه/عليقي مراعيه وزادي ربه".

وقد كان لهذا التّباين اللافت ما بين واقع الحال القائم، والرّغبة الملحة في تجاوزه وتخطّيه، دورٌ في إبراز صراعات الذات، وكشف تمزقاتها الداخليّة⁽¹⁾:

وَفِي الْجِسْمِ نَفْسٌ لَا تَشِيْبُ بِشَيْبِهِ	وَلَوْ أَنَّ مَا فِي الْوَجْهِ مِنْهُ حَرَابُ
لَهَا ظُفْرٌ إِنْ كُلَّ ظُفْرٍ أَعْدَهُ	وَنَابُ إِذَا لَمْ يَبْقَ فِي الْقَدَمِ نَابُ
يُغَيِّرُ مِنِّي الدَّهْرُ مَا شَاءَ غَيْرَهَا	وَأَبْلُغُ أَقْصَى الْعُمْرِ وَهِيَ كَعَابُ

تظهر ملامح الصّراع واضحة في هذه الأبيات من خلال إثارة جدليّة النفس/الجسد؛ ويتبدّى ذلك في قلق الأنأ التي تعترف بضعف الجسد، ومحدوديّة قدرته التي لا تسعفها في بلوغ غاياتها المترامية . وهو أمر يكشف في حقيقته عن

(1) المتنبي، ديوانه: 316/1.

تمكّن ثنائِيّة الواقع ⁽¹⁾ التي ظلت تشدّ تحرّكات الأنا في كلّ مراحل حياتها . ومع تنامي فكرة القلق، ووضوح وجوه العجز هذه، إلا أنّ الذات الشاعرة لا تستبدّ بها هذه الحال إلى نهايتها، إذ تستحضر، كعادتها في كلّ مواجهة حاصلة مع الآخر، عناصر قوتها وقدراتها الكامنة؛ فإذا كان الجسد خاضعاً لحكم الصيرورة التي تنتقل به من طور القوة والشباب إلى طور الشيخوخة والضعف، ومن ثمّ الفناء، فإنّ النّفس الرّوح التي تسكن هذا الجسد قادرة على قهر حكم الزّمن وسلطته، بفعل عدم خضوعها لهذا التّحوّل الجبريّ في حركيّة الدّهر التي تطوي الآمال وتقتلها : "وفي الجسم نفس لا تشيب بشيئه .." ⁽²⁾ "يغيّر منّي الدّهر ما شاء غيرها ..". إنّ هذه النّفس القويّة، ما هي إلاّ تجسيد لعزم الأنا الماضية في تحقيق أحلامها مهما تباعدت، حتّى بلغت الرّغبة في ذلك تجاوز فعل الزّمن ذاته، وفقاً لما يكشف عنه قول الشّاعر التّالي ⁽¹⁾:

أُرِيدُ مِنْ زَمَنِي ذَا أَنْ يُبْلَغَنِي مَا لَيْسَ يَبْلُغُهُ مِنْ نَفْسِهِ الزَّمَنُ
لَا تَلْقَ دَهْرَكَ إِلَّا غَيْرَ مُكْتَرِثٍ مَا دَامَ يَصْحَبُ فِيهِ رُوحَكَ الْبَدَنُ

ولعلّ ما يلحظه الدّارس من وضوح "الموقف الثّوري" في شعر المتنبي، كما أشير إلى ذلك من قبل، يعود في بعض أسبابه إلى وجود هذه الجدليّة الحاصلة بين الواقع والمثال، وهي الجدليّة التي تجسّدت على نحو واضح في بُعد الشّقة بين مرمى الطّموح وإمكانية تحقيقه. يقول الشّاعر ⁽²⁾:

لَيْسَ التَّعَلُّلُ بِالْأَمَالِ مِنْ أَرَبِي وَلَا الْقَتَاعَةُ بِالْإِقْلَالِ مِنْ شِمِي
وَلَا أَظُنُّ بَنَاتِ الدَّهْرِ تَتْرَكُنِي حَتَّى تَسُدَّ عَلَيْهَا طَرَقَهَا هَمِّي
لَمْ اللَّيَالِي الَّتِي أَخْنَتَ عَلَى جِدَّتِي بَرَقَةَ الْحَالِ وَاعْذُرْنِي وَلَا تَلُمِ ⁽³⁾

(1) المتنبي، ديوانه: 364/4.

(2) المصدر نفسه: 155/4.

(3) أخنى عليه الدّهر: أتى عليه وأهلكه. الجدة: الغنى. رقة الحال: كناية عن الفقر.

أَرَى أَنَسًا وَمَحْصُولِي عَلَى غَنَمٍ وَذَكَرَ جُودَ وَمَحْصُولِي عَلَى الْكَلِمِ
وَرَبَّ مَالٍ فَقِيرًا مِنْ مَرْوَتِهِ لَمْ يَثْرَ مِنْهَا كَمَا أَثَرَى مِنَ الْعَدَمِ
سَيَصْحَبُ النَّصْلُ مِنِّي مِثْلَ مَضْرِبِهِ وَيَنْجَلِي خَبْرِي عَنْ صِمَّةِ الصَّمَمِ⁽¹⁾
لَقَدْ تَصَبَّرْتُ حَتَّى لَا تَ مُصْطَبِرٍ فَالآنَ أَقْحَمُ حَتَّى لَا تَ مُقْتَحَمٍ

إنَّ الحديثَ عن "التعلُّ بالآمال" أو "القناعة بالإقلال" التي ليست من شيم
الذَّاتِ وطباعها، إنّما هو، في جانبه الآخر، تعبيرٌ عن صراعات الذَّاتِ المحتدَّة بين
مبلغ الغاية المتسامية التي تمنّي الذَّاتُ النَّفسَ بها، وقيود الواقع وشروطه المستحكة
التي لا تخضع بالضرورة لمطلب تلك الغاية وحدّها . ومع ما تسعى الأنا إلى تأكّيده
من معاني الفاعليّة والامتلاء، حيث الهمة الرّاسخة التي تسدّ على نوائب الدَّهر
وصروفه الطّرق والأسباب ولا أضنّ بنات الدَّهر تتركني /حتى تسدّ عليها طرقها
هممي" فإنّ مرارة الشكوى من ضيم ذلك الدَّهر /الليالي جاءت في المقابل بادية
الوضوح لم "الليالي التي أحنّت على جدتي ..". وإزاء نعمة الضَّعف المتمكّنة هذه،
تجد الأنا نفسها، في هذه المواجهة، مندفعة إلى تأكيد أمرين، الأوّل : إبراز التّمايز
بين نموذجها المتقرّد ونموذج الآخر المناقض لها تمامًا، ولئن بدت ملامح النّموذج
الأخير صريحة في الأبيات أرى أناسًا ومحصولي على غنم /وذكر جود
ومحصولي على الكلم "وربّ مال فقيرًا من مروتّه /لم يثر منها كما أثرى من
العدم"، فإنّ نموذج الأنا يمكن أن تتحدّد ملامحُه من خلال استحضر هذه القيم
المفقودة في نموذج الآخر. والثّاني: انتهاج ثقافة القوّة /العنف وسيلة في إثبات الذَّاتِ
وتحقيق حضورها: سيصحب النّصل مني .."، وهو معنى يتكرّر على نحو لافت عند
الشّاعر، ويكشف في أبعاده العميقة عن دوافع الذَّاتِ، وما يعتل في داخلها من
رغبات، لم تجد تحقّقها في الواقع على نحو فعليّ، فتمظهرت في هذا الخطاب
الرّمزيّ الذي يهدف إلى توكيد الذَّاتِ، وتعزيز وجودها في مواجهة الآخر، "إذ إنّ

(1) النّصل: نصل السيّف. الصّمّة: الشّجاع.

تكوين الذات يتحرّض ويحصل عبر الصّراع والكفاح لدافع غير واع للاعتداء في الصّراع مع الآخر من أجل تحقيق الذات⁽¹⁾.

وهكذا تبدو الأنا الشاعرة، في ضوء تمكّن في كرة المثال/الواقع من عقلها، مندفعة، في حركة مضادة، إلى استسهال الصّعب وتحديّه في رغبة تجهد، من جهة، في إبراز فاعليّة الذات وقدرتها التي تعمل قوى الواقع على شدّها إلى شروطها ومرتهناتها القائمة. وتسعى، من جهة أخرى، إلى دفع كلّ مظاهر السّكون والسّلبية التي يمكن أن تنفذ للروح في لحظة ما⁽²⁾:

يَهُونُ عَلَى مِثْلِي إِذَا رَامَ حَاجَةً	وُقُوعُ الْعَوَالِي دُونَهَا وَالْقَوَاضِبِ ⁽³⁾
كَثِيرُ حَيَاةِ الْمَرْءِ مِثْلُ قَلِيلِهَا	يَزُولُ وَبَاقِي عَيْشِهِ مِثْلُ ذَاهِبِ
إِلَيْكَ فَإِنِّي لَسْتُ مِمَّنْ إِذَا اتَّقَى	عَضَاضَ الْأَفَاعِي نَامَ فَوْقَ الْعَقَارِبِ
أَتَانِي وَعَيْدُ الْأَدْعِيَاءِ وَأَنَّهُمْ	أَعْدُوا لِي السُّودَانَ فِي كَفَرٍ عَاقِبِ
وَلَوْ صَدَّقُوا فِي جَدِّهِمْ لَحَذَرْتُهُمْ	فَهَلْ فِي وَحْدِي قَوْلُهُمْ غَيْرُ كَاذِبِ
إِلَيَّ لَعَمْرِي قَصْدُ كُلِّ عَجِيْبَةٍ	كَأَنِّي عَجِيْبٌ فِي عِيُونِ الْعَجَائِبِ
بِأَيِّ بِلَادٍ لَمْ أَجُرْ ذُؤَابَتِي	وَأَيُّ مَكَانٍ لَمْ تَطَّأهُ رِكَائِبِي

تضفي الأنا على نفسها في هذه الأبيات صوراً من القدرة والفاعليّة التي تمكّنها من نيل طموحها وغايتها مهما تباعدا : "يَهُونُ عَلَى مِثْلِي إِذَا رَامَ حَاجَةً ...". وتتخذ لفظنا "العوالي" والقواضب" بُعداً إشارياً يمكن أن يرى فيهما الدّارس تعبيراً عن عراقيل الواقع وقيوده المستحكمة التي تسعى الأنا إلى تجاوزها وقهرها، معتمدة في ذلك على منطق الحكمة وصوت العقل، وما يمكن أن يؤدّيها من دور وظيفي في تخطّي حاجز الخوف الذي قد يعيق انطلاق الذات كلّما رامت هدفاً بعيداً؛ فما دامت حياة المرء في محصلّتها إلى انقضاء وزوال، يستوي في ذلك كثيرها وقليلها، فلم

(1) ويتمر، باربرا، الأنماط الثقافية للعنصرية ممدوح يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة، العدد 337،

الكويت، 2007: 140.

(2) المتنبي، ديوانه: 277/1.

(3) العوالي: الرّماح. القواضب: السيوف.

الخنوع للواقع والارتهان إلى أحكامه المتسلطة؟ ولم لا تنتشد الذات وجوه المثل في حياتها، بما يحقق لها الكرامة ويدفع عنها الذل؟ : "إليك فإنني لست ممن إذا اتقى عراض الأفاعي نام فوق العقارب ". إزاء هذه الانطلاقة المتوثبة للذات، وما تحاول أن تضيفه على نفسها من صور البطولة والتأثير، تبدو تدخلات الواقع وموانعه متجسدة هنا في تهديد الآخر ووعيده، أمراً عرضياً غير مؤثر في حركة الذات التي تتشكل وفق صور استعلائية مركزية ترتد إليها كل الوقائع والمسببات :

إليّ لعمرى قصد كل عجيبة كأنني عجيب في عيون العجائب "، متجاوزة سلطة الواقع الراهن إلى آفاق أكثر رحابة وانطلاقاً : بأيّ بلاد لم أجر ذؤابتي /وأيّ مكان لم تطأه ركائبي".

الفصل الثاني جدلية الشعر والسلطة

1.2. مدخل: مكانة الشاعر وملامح التحول

طراً على المكانة الرفيعة التي حظي بها الشاعر العربي في القرون السابقة تغيير كبير أعادها إلى مراتب دنيا في درجات السلم التراتبي لطبقات المجتمع المختلفة بعد أن كانت تتبوأ أعلاها . وقد بدأت ملامح هذا التغيير بالظهور منذ القرن الثاني الهجري، وتجسدت على نحو واضح في القرنين الثالث والرابع الهجريين. ويعود هذا التغيير إلى جملة أسباب لعل أبرزها ما أحدثه التنظيم الاجتماعي الجديد الذي نشأ بعد تأسيس الدولة وقيام المدن، وما أفضى إليه كل ذلك من دفع الشاعر إلى التماس أسباب رزقه ومعيشته لدى بلاطات سلاطين تلك العهود وأمرائها⁽¹⁾. ومن هنا فقد ارتبطت سير كثير من الشعراء المحدثين بالبحث عن ممدوح يؤمن للشاعر مستلزمات الرعاية، ومتطلبات العيش، بعد أن بلغ هوان الحال بمكانة الشعر والشعراء مبلغاً اقترب بها من حدود الكدبة والاستجداء⁽²⁾. وقد صاحب ذلك انقطاع في وظيفة الشعر ذاتها بسبب المكانة التي احتلتها علوم التدوين؛ ففي حين كان الشاعر في القديم محتكراً لسلطة القول، ومتحكماً بفضل النزاعات وإشعالها، بدأت — في هذا الوقت — فئات أخرى بمنافسته، ومحاولة تجريده من هذه السلطة النافذة؛ من مثل المؤرخ والفقيه وعالم الحديث والمفسر وغيرهم⁽³⁾. وأخذت بعض الوظائف كوظيفة كاتب الديوان تحل مكانة متميزة بتأثير من تعقيدات النظام الإداري الجديد للدولة، وما كان يتطلبه من تدبير وتنظيم لشؤون الحكم وأعبائه المتزايدة.

وقد أشار الجاحظ، في وقت مبكر، إلى بؤادر هذا التحول الذي أصاب مكانة الشاعر الذي كان ينال في الماضي، بفضل النظام القبلي، حظوة بالغة نظير ما يقدمه

(1) اليوسفي، فتنة المتخيل: 385/1.

(2) كيليطو، عبدالفتاح، المقامات: السرد والأساق الثقافية، ترجمة عبدالكبير الشراوي، دار توبقال للنشر، ط2،

الدار البيضاء، المغرب، 2001 : 66

(3) المرجع نفسه: 64.

للقبيلة من شعر يخلد مكانتها ويبقي ذكرها حاضراً بين غيرها من القبائل المتنافسة .
ثم بيان ما آلت إليه هذه المكانة من تراجع حين بدأت دواعي تلك الخدمة بالزوال .
يقول الجاحظ وقال أبو عمرو بن العلاء : كان الشاعر في الجاهلية يُقدّم على الخطيب، لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقبّد مآثره م ويفخم شأنهم، ويهول على عدوّهم ومن غزاهم، ويهيّب من فرسانهم ويخوّف من كثرة عددهم، ويهابهم شاعر غيرهم فيراقب شاعرهم . فلما كثر الشعر واتخذوا الشعر مكسبة ورحلوا إلى السوق، وتسرعوا إلى أعراض الناس، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر ⁽¹⁾. فالجاحظ يجسّد هذا التّغيير الذي انتهت إليه مسالك الشعر، ويبين الأثر السلبي الذي سبّبه له عملية التّكسّب والارتزاق، حين اتّجه كثير من الشعراء إلى اتّخاذ شعرهم وسيلة يحصلون بها أسباب رزقهم ومعاشهم، بعد أن دفعتهم الحاجة والضرورة إلى انتهاج هذه السبيل.

وتصوّر مقامات بديع الزّمان الهمذانيّ بعض المفارقات التي حفل بها القرن الرابع الهجري؛ فعلى الرغم ممّا بلغه هذا القرن من انقسام سياسيّ تمثّل في ظهور كثير من الدّول والإمارات المستقلّة عن سلطة الدّولة المركزيّة، فإنّه شهد ازدهاراً فكرياً وثقافياً لافتاً⁽²⁾، لم يمنع بدوره من حدوث ترد واضح في مكانة الأديب/الشاعر. يقول الهمذانيّ في المقامة الحمدانيّة واصفاً ما آلت إليه أحوال بعض الأدباء في هذه الفترة: "رأيت بالأمس رجلاً يطأ الفصاحة بنعليه، وتقف الأبصار عليه، يسأل الناس"⁽³⁾ ومع أنّ المقامة تجنح في نسج بنيتها السردية إلى ممارسة فعل التّخيّل،

(1) الجاحظ، أبو عثمان، عمرو بن بحر (255هـ)، البيان والتبيين تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، ط5، القاهرة، 1985: 241/1.

(2) انظر في ذلك : ميتز، آدم، الحضارة الإسلاميّة في القرن الرابع الهجريّ ، ترجمة محمد عبدالهادي أبو ريده، مطبعة لجنة التّأليف والترجمة والنشر، 1957 في ما يخصّ تطوّر الجانب الفكريّ والفلسفيّ والثقافيّ انظر : السّمر، محمود، القاضي الجرجاني: الأديب الناقد منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، 1969: 23-83؛ أركون، محمدنزعّة الأئمة في الفكر العربيّ ، ترجمة هاشم صالح، دار السّاقى، لندن، 1997.

(3) الهمذاني، بديع الزّمان أحمد بن الحسين (398هـ) شرح مقامات بديع الزّمان الهمذانيّ، تاليف محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الكتب العلميّة، بيروت، د. ت. 207؛ وقد قدّم عبدالفتاح كيليطو تحليلاً وافياً لدلالة هذا التّحوّل في وظيفة الشعر. انظر كتابه: المقامات: السرد والأنساق الثقافيّة: 59-69.

مما يعني عدم الاطمئنان إلى واقعية الخبر الذي تقدّمه، إلا أنها مع ذلك تمثل "علامة ثقافية رمزية دالة على نسق ثقافي (...) تقوم بتمثيله خطابياً"⁽¹⁾. ويستطيع الدارس من خلالها تعرّف كثير من أنماط السلوك و القيم الأخلاقية، وجوانب مختلفة من الحياة الاجتماعية والاقتصادية التي شهدتها القرن الرابع الهجري . ولهذا فإن الوصف السابق الذي يرد على لسان راوي المقامة يدفع القارئ إلى تصوّر ذلك الواقع غير السوي الذي كان يعيشه أديب ذلك العصر حتى وصلت به سوء الحال إلى الاستجداء ومسألة الناس، وهو الأمر الذي دفعت إليه جملة من الموضوعات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي لم يكن باستطاعة الشاعر منعها أو الحدّ من تأثيرها .

ولذا فإنه لابدّ من الاحتراز وتقييد القول عند إصدار كثير من الأحكام الأخلاقية التي تذهب إلى اتّهام شعراء ذلك الزّمن بامتهان أنفسهم، وتسخير شعرهم في غرض المديح تسخيراً مهيناً⁽²⁾، إذ لم يكن هذا الوضع خياراً فردياً على الإطلاق، وإنما هو نتيجة متوقّعة لمجمل التّحوّلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي مرّت بها الدولة الإسلامية في عصورها المتعاقبة⁽³⁾. وقد شخص أبو الطيّب بن علي في رسالته في الدّفاع عن الشّعْر السيّاق الثقافيّ لهذا الواقع بقوله : "ولعلّ المعترض أن يجعل من معاييب الشّعْر وأهله وقوع الاجتداء منهم به والتكسّب بقوله، وما استعمله بعضهم من إفراط في شُكْر وذمّ، وغلوّ في هجاء ومدح، وتطرح له قوم منهم في الطّلب الذي صار كالكدية ومعدوداً في المطالب الدنيّة . وهذا لم يكن منهم إلا لما اضطروا إليه بفساد الزّمان وتغيّر الأحوال ووقوع الاستيثار بالأموال من عهد

(1) إبراهيم، عبدالله، النقد الثقافيّ : مطارحات في النظريّة والمنهج والتّطبيق، مجلّة فصول، العدد 63، القاهرة، شتاء وربيع 2004: 202.

(2) من هذه الأحكام ما يورده عبدالله الغدّامي حين يصف شعر المديح بقوله : "وجاء فنّ المديح ليشكل خلطة ثقافية من البلاغة والكذب (الجميل) وبينهما ماحد وممدوح، وكيس من الذهب، هذا شجاع كريم يعطي وهذا شاعر بليغ يثي .". انظر: كتابه: النقد الثقافيّ قراءة في الأساق الثقافية العربية لمركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، بيروت، 2001: 100.

(3) انظر هذا الجانب وتأثيره في الشّعْر العربيّ : الجندي، درويش، ظاهرة التّكسّب وأثرها في الشّعْر العربيّ ونقده، دار نهضة مصر، القاهرة، 1970: 253-260.

معاوية ومن بعده بني أمية⁽¹⁾. ومع ما قد يكشف عنه قول هذا المؤلف من نزعة شيعية على نحو ما لاحظ ذلك محقق هذه الرسالة⁽²⁾، فإن ما يتمخض عنه هذا الحكم من دلالات له أهميته في تعرف مسار التحوّلات المختلفة التي انعكست آثارها على الشاعر ومكانته. ولا غرابة بعد كل هذا التردّي والانكفاء الذي أصاب منزلة الشاعر، أن نجد من بين النقاد القدامى من يذهب إلى التقليل من قيمة الشعر، وتفضيل النثر عليه، وهو أمر كان نتيجة مؤثرات دينية وسياسية واضحة. يقول أبو هلال العسكري في تأكيد هذا الجانب: "ومما يعرف أيضاً من الخطابة والكتابة أنهما مختصتان بأمر الدين والسلطان، وعليهما مدار الدار، وليس للشعر بهما اختصاص. أما الكتابة فعليها مدار السلطان (...)، والخطابة لها الحظّ الأوفر من أمر الدين (...). لأنّ الخطبة شطر الصلّة التي هي عماد الدين، في الأعياد والجمعات والجماعات، وتشتمل على ذكر المواعظ التي يجب أن يتعهد بها الإمام رعيته، لئلا تدرس من قلوبهم آثار ما أنزل الله عزّ وجلّ من ذلك في كتابه إلى غير ذلك من منافع الخطب (...). ولا يقع الشعر في شيء من هذه الأشياء موقعا"⁽³⁾.

وهكذا يتبين أنّ المكانة المتميّزة التي تمتّع بها الشاعر القديم في العصر الجاهليّ، حين كان يمثل صوت القبيلة وحكيمها المستشار في أحوال سلمها وحربها، أصابها (هذه المكانة) تحول كبير، دفع بها إلى درجات من الهوان والهامشية، فلم يتعدّ دور الشاعر دور المدّاح الذي كان يتنقل بشعره على باب هذا الحاكم أو ذاك، طلباً للتكسّب والارتزاق؛ إذ لم يعد أمام الشاعر والحالة هذه سوى واحد من أمرين⁽⁴⁾: أولهما أن يربو الشاعر بنفسه عن سبل التكسّب والعطاء، ويزهد في متاع الدنيا وحطامها على السواء، فينجو بذلك ممّا ابتلي به شاعر هذا الزمان من صنوف التردّي والهوان. خيار ليس سهلاً على أية حال؛ إذ للحاجة سلطانها الذي لا

(1) الطيب بن علي بن عبد، رسالة الطيب بن علي بن عبد في الدّفاع عن الشعر، تحقيق زياد الزّعبي، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد العاشر، العدد الأول، جامعة اليرموك، إربد، 1992: 79-80.

(2) المصدر نفسه: 52-53. (مقدّمة المحقّق).

(3) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله (395هـ)، كتاب الصّاعتين: الكتابة والشعر، حقّقه وضبط نصّه مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، 1981: 154.

(4) اليوسفي، فتنة المتخيّل: 256/1.

يستنهان بدوره. وثانيهما أن يَرْضَى الشاعر بهذا القدر المتحكّم، ويقبل بمبدأ تحويل شعره إلى سلعة تبادليّة يقدّمها لأصحاب السّلطة لقاء ما يجودون به عليه من مال وعطاء. وكلا الخيارين كما نلاحظ صعب وخطير، وكان له نتائجُه البعيدة التي انعكست على الشعر العربيّ، وتبدّى أثرها على مسيرته منذ بداية العصر الأمويّ، وأخذ بالتزايد مع مرور الزمن.

2.2. في مواجهة السّلطة: بؤادر أوليّة

إنّ القصد من تقديم هذا الخلفيّة المعرفيّة الموجزة عن حال الشعر والشاعر، والتّحوّلات المختلفة التي أصابت مفهومه ووظيفته ومكانته منذ العصر الأمويّ الذي شهد تحولات كبيرة انتقلت ببنية السّلطة من هيكل القبيلة إلى هيكل الدولة، مع ما صاحب ذلك من تغيّرات سياسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة تركت أثرها السلبيّ على المكانة المتميّزة القديمة للنموذج الأصليّ للشاعر⁽¹⁾ ثمّ بيان المكانة المتدنيّة التي وصلت إليها الشاعر إذا ما قورن بمعاصريه من الكتّاب من جهة، أو بسلفه القديم الذي كان يتمتع بأعلى درجات سلّم التّراتب الاجتماعيّ والأدبيّ من جهة أخرى، إنّ القصد هو إضاءة المسار الذي تحرّك فيه شعر المتنبيّ في علاقته بالسّلطة السياسيّة القائمة في عصره وقتذاك، وما تخلّل هذه العلاقة من مظاهر إشكاليّة وصراعيّة. يتّخذ شعر المتنبيّ في صراعه مع السّلطة السياسيّة في عصره شكلين بارزين : جاء الأوّل منهما على صور حادّة ومباشرة من المواجهة والتّعريض . وقد تبدّى هذا الشكل، على الخصوص، في المراحل الأولى من حياة الشاعر، وفيه يلجأ إلى الثورة وسيلة في إدارة هذا الصّراع؛ فالنصوص الشعريّة كثيراً ما تطفح بروح التّمرد الذي يعلن عن نفسه على نحو شديد الوضوح، من ذلك قوله⁽²⁾:

(1) عصفور، جابر، تحوّل النموذج الأصليّ للشاعر، مجلة العربيّ، العدد 431 الكويت، تشرين أ ول/أكتوبر

1994: 73. وانظر أيضاً: اليوسفي، فتنة المتخيّل: 245/1-290.

(2) المتنبي، ديوانه: 191/4.

أَرَانِبُ غَيْرَ أَنَّهُمْ مُلُوكٌ مُفْتَحَةً عَيْنُهُمْ نِيَامٌ
بِأَجْسَامٍ يَحَرُّ الْقَتْلُ فِيهَا وَمَا أَقْرَأُهَا إِلَّا الطَّعَامُ⁽¹⁾

ويكشف المتنبي عن سوء الحال التي بلغها الشاعر في عصره، حين أوصدت في وجهه أبواب السلطنة، ولم يعد يلقى الحظوة التي كان ينالها في زمن غابر، يقول⁽²⁾:

فإِنَّهُمْ قَدْ أَكْثَرُوا الْحُجَابَا وَاسْتَوْقَفُوا لِرِدَّتِنَا الْبَوَابَا

وهو الأمر الذي تجلّى أثره على بضاعة الشاعر التي لم تجد في هذا الزمن المتحوّل الرواج المطلوب؛ فأصبحت كاسدة بعد أن كانت تُقابل بأعلى الأثمان، يقول⁽³⁾:

وَشَغُلُ النَّفْسِ عَنْ طَلَبِ الْمَعَالِي بَيْعُ الشَّعْرِ فِي سُوقِ الْكَسَادِ

ولعلّه بسبب من هذا أو ما يشبهه، نجد الشاعر يصبّ غضبه على نمط من أنماط السلطنة السائدة في زمنه التي لم تكن تعرف قيمة القول، أو تحسن تقديره⁽⁴⁾:

وَإِنَّمَا النَّاسُ بِـ الْمُلُوكِ وَمَا تُفْلِحُ عُرْبٌ مُلُوكُهَا عَجَمٌ
لَا أَدَبٌ عَنْدهُمْ وَلَا حَسَبٌ وَلَا عُهودٌ لَهُمْ وَلَا نِمَمٌ
بِكُلِّ أَرْضٍ وَطَنَتَهَا أُمَمٌ تُرَعَى بِعَبْدٍ كَأَنَّهَا غَنَمٌ
يَسْتَخْشِنُ الْخَزَّ حِينَ يَلْمُسُهُ وَكَانَ يُبْرَى بِظْفَرِهِ الْقَلَمُ

(1) بحر: يشتدّ، من قولهم حرّ يومنا يحرّ حرارة.

(2) المتنبي، ديوانه: 233/1.

(3) المصدر نفسه: 77/2.

(4) المصدر نفسه: 180-179/4.

إنّ تمثّل هذه النّفمة الظّاهرة التي تكشف عنها الأبيات السّابقة، لا يتمّ ما لم يربط الدّارس هذا الشّعْر بالواقع الذي عاشته الذات الشّاعرة في هذه المرحلة المضطّربة من حياتها، حين كانت تعاني الحاجة والمُعين على حدّ سواء . ومع ما يذهب إليه بعض الدّارسين من أنّ هذه القصيدة التي أخذت منها الأبيات السّابقة تعبّر عن مذهب سياسيّ يتمثّل في دعوة الشّاعر إلى أن يعود للعرب ملكهم وسلطانهم الذي آل إلى غيرهم من الأجناس ⁽¹⁾، فإنّ هذا لا يمنع من القول إنّ هذه الثّورة العامرة على هذه السّلطة وأمّثالها هي تجسيدٌ صريحٌ لصراع السّلطة الشّعريّة مع السّلطة السّياسيّة، حين رأت الأولى أنّ الثّانية لم تكن تقدّر لها مكانتها الـ لائقة بها؛ فالسّلطة السّياسيّة التي تتمثّل ههنا بالعنصر الأعجميّ هي سلطة غير قادرة على إدراك قيمة الشّعْر الذي يشكّل عماد السّلطة الشّعريّة وأساس قوّتها؛ لذا فإنّ الذات الشّاعرة تبدو ضجرة وبرمة بأمثال هؤلاء الحكّام الذين يظهرون على غير ما تتوسّمه الذات الشّاعرة فيهم من صورة الحاكم الفصيح الذي يقدر قيمة القول ويجزي عليه الجزاء المستحقّ . ومن هنا يبدو انشداد الشّاعر إلى القادة العرب (بدر بن عمّار، سيف الدّولة..) مفهوماً ومسوّغاً. ولعلّ إمعان النّظر في القصيدة كاملة من شأنه أن يقوّي حجّة الدّارس في تبنّي مثل هذا التّأويل؛ فنّمة إيماءات وإشارات فيها تفصح عن حالة الحرمان والحاجة التي كانت تعيشها الذات الشّاعرة في هذه الفترة الزمانيّة القلقة من حياتها وهي المرحلة التي يجمّلها أبو القاسم الأصفهانيّ بقوله : "ثمّ جئت إلى حديث أبي الطيّب المتنبّي وانتجاعه، ومفارقة ته الكوفة أصلاً، وتطوافه في أطرار ⁽²⁾ الشّام، واستقراره بلاد العرب، ومقاساته للضرّ وسوء الحال ونزارة كسبه، وحقارة ما يوصل به، حتّى إنّهُ أخبرني أبو الحسن الطّرائفيّ ببغداد، وكان لقي المتنبّي دفعات في حال عسره ويسره، أنّ المتنبّي قد مدح بدون العشرة والخمسة م ن الدّراهم ⁽³⁾. وهي حال لا تسمح للشّاعر أن يتبنّى "طروحات مثاليّة" من شاكلة دعوته "إلى إصلاح جذريّ في المجتمع ينسف كلّ ما يحيط به من تعفنّ وفساد ورياء ونفاق

(1) حسين، مع المتنبّي: 87.

(2) أطرار: أطراف.

(3) الأصفهاني، الواضح في مشكلات شعر المتنبّي: 9.

وخداع وكذب، ويقيم مكان هذا المجتمع مجتمع الفضيلة والقيم، مجتمعاً تسود فيه علاقات الحبّ والمودة بين الجميع.. إلخ"⁽¹⁾، وفق ما يجهد أن يلبسه إياه أحد الدارسين المعاصرين. وكى لا يكون هذا التّخريج اعتباطياً، فإنّ الاستعانة ببعض العوامل التي تتحكّم في عمليّة التّأويل هذه تبدو أمراً مفيداً في هذا السّياق، من ذلك الإفادة ممّا يمكن تسميته بأثر لا شعور المبدع في تشكيل نصّه الشعريّ؛ إذ لا يتمكّن المبدع من السيطرة الواعية على مفردات تجربته وعناصرها، ولكنها تتحقّق بسبب عناصر لا شعوريّة ربّما لا يدركها إدراكاً حقيقياً . هذه العناصر تتداعى بتأثير اللاشعور، فتسهم في تشكيل لغة النصّ وصورة وعلاماته "⁽²⁾. فالقصيدة تتضمّن، كما ذكر، بعض الإشارات التي تومئ إلى ما كان يعتمل داخل الذات الشاعرة من تداعيات لا شعوريّة ضاغطة. وأول هذه الإشارات ما يتبدّى في قول الشّاعر من الأبيات السابقة: "يستخشن الخزّ حين يلمسه ..."، فواضح أنّه يكشف عن مدى التّباین الذي يحاول الشّاعر أن يظهره في شخصيّة ذلك الحاكم بين ما كان عليه سابقاً، وما هو عليه الآن. وهو أمر ذو صلة بما تعانيه الذات الشاعرة في لحظتها الآنيّة التي تتسم بضيق الحال وقلة ذات اليد . ويفصح عن نبرة احتجاج غير خافية على سوء تقديرات الزّمن واختياراته وثاني هذه الإشارات يمكن استخلاصه من قول الشّاعر عن نفسه: "أكرم مال ملكته الكرم "⁽³⁾، فهذا القول محاولة واضحة للتّعويض الذي تحاول الذات إسباغه على نفسها مقابل حالة الحرمان الماديّ الذي تعيشه . واللافت للنظر هنا أنّ لفظة "الماليز" حتى في مقام الفخر المعنويّ هذا . وثالث هذه لإشارات قوله في وصف هؤلاء الملوك : "هم لأموالهم ولسن لهم "⁽⁴⁾، وواضح ما في

(1) انظر: نافع، عبدالفتاح، لغة الحبّ في شعر المتنبي، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، عمّان، 1983: 61؛ والباحث كما يبدو يسبغ على الشّاعر صفات المصلح السّياسيّ والاجتماعيّ . وينظر إليه بسموٍ بالغ وفق موقف تبجيليّ لا يتبدّل . وقد جاءت أغلب فصول كتابه على هذا الشّكل من الطّرح المثاليّ المجرّد الذي يتعالى على الواقع وتعقيداته العميقة.

(2) الرواشدة، سامح، إشكاليّة التلقّي والتأويل، منشورات أمانة عمّان الكبرى، ط1، عمّان، 2001: 28؛ وقد أفدت من تطبيقه هذه الفكرة على قصيدة المتنبي "في شعب بوان". انظر المصدر نفسه: 28-31.

(3) المتنبي، ديوانه: 180/4.

(4) المصدر نفسه: 181/4.

هذا القول من إلحاح على مسألة المال الذي لا يبارح أيدي أرباب تلك السلطنة حرصاً عليه وتشبّثاً به . أمّا آخر هذه الإشارات التي يودّ الدّارس الالتفات إليها في هذا المقام، فهو قول الشّاعر مخاطباً ممدوحه⁽¹⁾:

مَنْ طَلَبَ الْمَجْدَ فَلْيَكُنْ كَعَلِيٍّ — يِيْ يَهَبُ الْأَلْفَ وَهُوَ يَبْتَسِمُ

فالمجد يتحقّق لهذا الممدوح، وَفَقَّ الشّاعر، من خلال وهبه الألف من الدنانير عن رضا وطيب خاطر . وهو معنى يفصح عن الغاية بصراحة لا تحتل أيّ قدر من التّستر والخفاء. إنّ كلّ هذه الإشارات مجتمعة تدلّ على ما كانت تعيشه الذات الشّاعرة من صراع مع السلطنة السّيّاسيّة، حين كانت تلك الذات تعاني ألواناً بادية من الفقر والحاجة، الأمر الذي دفع بها إلى محاولة التماس المال وتحصيله من تلك السلطنة بكلّ السّبل؛ بغية تحقيق طموح هذه الذات التي لن تتمكّن منه ما دامت تعيش مثل هذا التردّي والهوان.

3.2. تطوّر آليات المواجهة

مع وضوح المنحى السّابق في شعر المتنبيّ في صراعه مع السلطنة السّيّاسيّة، فإنّ ثمة شكلاً آخر من الصّراع الخفي غير المعلن مع تلك السلطنة تبدّى في كثير من نصوص الشّاعر. وهو شكل يتخفّى بجماليّات القول وبلاغته في قصائد المديح التي تتطوي بدورها على بعض المعاني الغائبة التي يستطيع الدّارس تبيّنها إذا ما عمد إلى تفكيك تلك الجماليّات للوصول إلى محمولاتها المضمرة . ولعلّ الملمح البارز الذي يظهر لكلّ من يستقرئ المتن الشّعريّ للمتنبيّ الذي يمثّل هذا الشّكل، هو وضوح هذا الوعي بمأزق الشّعْر، وبالمآل المتحدّر الذي وصل إليه أمر الشّاعر . وتتسرّب من خلال نصّه ملامح من الرّقض والتّوتر التي تعلن عن نفسها في بعض المواضع مباشرة وتصريحاً، وفي بعضها الآخر إيماءً وتلميحاً لا يخفى أمام النّظرة المدقّقة. إنّ الصّورة البائسة للشّاعر في عصر المتنبيّ، التي تظهره، في الأغلب الأعمّ، مستجدياً يقدّم شعره لقاء ما تهبه له السلطنة من أجر ومعاش، دفعته (المتنبيّ)،

(1) المتنبي، ديوانه: 181/4.

فيما يبدو، إلى التأكيد على فرادة نصّه، وتميّزه عن كثير ممّا يقال من شعر . وفي هذا ما يدلّ على اعتزاز الشّاعر بشعره الذي لا بدّ أن يقابل بالثناء والتّقدير المناسبين. يقول من قصيدة له في مدح والي دمشق علي بن صالح الرّوذباري⁽¹⁾:

مَلِكٌ مُنْشِدُ الْقَرِيبِ لَدَيْهِ وَاضِعُ الثُّوبِ فِي يَدَيِ بَزَّازٍ
وَلَنَا الْقَوْلُ وَهُوَ أَدْرَى بِفَحْوَا هُ وَأَهْدَى فِيهِ إِلَى الْإِعْجَازِ
وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَجُوزُ عَلَيْهِ شُعْرَاءُ كَأَنَّهَا الْخَازِبَازِ⁽²⁾
وَيَرَى أَنَّهُ الْبَصِيرُ بِهَذَا وَهُوَ فِي الْعُمَى ضَائِعُ الْعُكَازِ
كُلُّ شِعْرٍ نَظِيرٌ قَائِلُهُ فِيهِ كَوَعْلُ الْمُجِيزِ عَقْلُ الْمُجَازِ

شكّلت هذه الأبيات خاتمة قصيدة المديح، وكأنّ الشّاعر أرادها أن تكون القفلة التي تَبْقَى دلالتها آخر ما يمكن أن يُعْمَنَ فيه الممدوح نظره وعقله . والأبيات، فيما يتبدّى، مديح لهذا الشّعر، وإكباراً لقدره وقيّمته، قبل أن تكون إطاراً لذائقة الممدوح، وإظهاراً لحسن تمييزه ومعرفته. وفي الأبيات، كما نلاحظ، سعيٌّ لتأكيد حضور الشّعر وفاعليّته أمام السّلطة السّيّاسيّة متمثّلة بالممدوح، ويأتي ذلك من خلال التّدقيق في جملة أمور لافتة؛ ففي قول الشّاعر : "ولنا القول وهو أدري.." تفخيمٌ لا يخفى للذّات الشّاعرة التي تكاد تطغى، بالاعتماد على ضمير الجمع، على شخص الممدوح الذي لم يؤهّله ضمير المفرد أكثر من دور الامتثال لما يمليه عليه الشّاعر . فضلاً عما يمكن أن تحدّثه تحولات الضّمائر من معانٍ مواربة؛ فاتّكاء الذّات الشّاعرة في هذا السّيّاق على ضمير المتكلّم "لنا"؛ بما يمكن أن يفيد من معاني الحضور /الفاعليّة التي يهدف الشّاعر إلى إسباغها على ذاته بفضل ما يوفّره لها هذا الشّعر من قوّة مؤثّرة، مقابل إسناد ضمير الغائب إلى الممدوح "هو"؛ بما يمكن أن يفيد هذا الضّمير في هذا السّيّاق من معاني الغياب عدم الفاعليّة التي يتقصّد الشّاعر إلصاقها بالسّلطة/الممدوح على صعيد الرّؤية والموقف، أمرٌ غايته إقامة مقارنة تكون نتيجتها

(1) المتنبّي، ديوانه: 291/2.

(2) الخازباز: صوت الذّباب.

في صالح السلّطة الشعريّة التي تدير صراعها مع السلّطة السّياسيّة باستثمار جماليّات القول التي تتخفّى بدورها عن معانٍ مضمرة مخاتلة . أمّا قوله: "أهدى فيه إلى الإعجاز" فهو إيماءٌ لعلّه يهدف منه، بصورة واعية أو غير واعية، إلى تقريب الشّعْر من تخوم المقدّس بما يمكن أن يثيره كلّ ذلك من هواجس وإحاعات في ذهن المتلقّي، وهي الصّفة التي سيعمد أبو العلاء المعريّ في زمن تالٍ إلى إطلاقها على شعر المتنبيّ حين سيقوم بشرح ديوانه (المتنبيّ)، ويتخيّر له تسمية لافتة، تثير وجوهاً من الجدل والتّوجّس هي "معجز أحمد"⁽¹⁾. ويذهب الشّاعر في البيتين الثّالث والرّابع إلى التّعريض بجهل بعض الممدوحين من أركان السلّطة ممّن لا يستطيعون التّفريق بين جيّد الشّعْر من رديئه؛ وكأنّه بذلك ينبّه ممدوحه و يحذّره من أن يكون واحداً من هؤلاء.

ويلجأ المتنبيّ في قصيدة أخرى وفي ممدوح آخر، إلى ممارسة الأسلوب السّابق ذاته، ممّا يعني أنّ الأمر لا يأتي عفوَ الخاطر، وإنّما هو يتّخذ صفة التّأكيد المقصود الذي لا يني يذكر بحضور الشّعْر وفاعليّته إزاء حضور السلّطة وهيمنتها؛ فالشّاعر يعمد إلى إنهاء قصيدته بالافتخار بها، وصرف وجهة المديح إليها بطريقة لا تخلو من دلالة⁽²⁾:

نِي نَثَرْتُ عَلَيْكَ دُرّاً فَانْتَقَدْتُ كَثُرَ الْمُدَلِّسُ فَاخْذَرِ التَّدْلِيسَا⁽³⁾
حَبَّبْتُهَا عَنْ أَهْلِ انْطَاكِيَّةٍ وَجَلَوْتُهَا لَكَ فَاجْتَلَيْتَ عَرُوسَا⁽⁴⁾
خَيْرُ الطُّيُورِ عَلَى الْقُصُورِ وَشَرُّهَا يَأْوِي الْخَرَابَ وَيَسْكُنُ النَّاوُوسَا⁽⁵⁾

(1) المعريّ، أبو العلاء، أحمد بن عبدالله (449هـ)، شرح ديوان أبي الطّيب المتنبيّ "معجز أحمد"، تحقيق عبدالمجيد دياب، دار المعارف، القاهرة، 1986-1988؛ وفي دلالة ذلك انظر: اليوسفي، فتنة المتخيّل: 358/1-359؛ ناصف، مصطفى، النّقد العربيّ نحو نظريّة ثنائية، عالم المعرفة، العدد 255، الكويت، آذار/مارس 2000: 83-113، معوض، ريتا، خليل حاوي: شاعر خطّ بدمه قصيدته الأخيرة، مجلة العربي، العدد 597، الكويت، آب/أغسطس 2008: 60.

(2) المتنبيّ، ديوانه: 310/2.

(3) التدليس: إخفاء العيب في السلّعة.

(4) جلا العروس على بعْلِها: عرضها عليه سافرة.

(5) النّاوس والنّاوس: مقبرة النّصارى والمجوس.

فالشَّعْرُ الحقيقيّ، وَفَقَ الشَّاعِرُ، كالدُّرِّ الثَّمِينِ الذي ينبغي ألا يختلط بغيره من الزَّائِفِ والرَّدِيِّ ولا يَخْفَى ما تثيره أفعال الأمر (فانتقد، احذر) في مقام المديح هـ نا من توجيه ظاهر ومكشوف . والشَّاعِرُ يَظْهَرُ، من خلال هذه الأبيات، في صورة الواهب المتفضّل الذي يقدّم للممدوح ما قام بحجبه عن الآخرين ممّن لا يستحقّون مديحه من أهل أنطاكية . ويمكن أن يلحظ الناظر في البيت الأخير ما يُشَبِّه الوعيد المضمّر الذي قد يستشيط شرُّه إذا ما أغضب الشَّاعِرُ، أو تمّ استفرازه بما لا يرغب فيه؛ وذلك حين يقدّم المعنى بالاستناد إلى الصّورة التي تتوسّل بمنظور التّضاد في تقديم دلالتها؛ فالطيور الخيرة النفيسة تختار القصور ومَنْ يسكنها من أفاضل النَّاسِ، وهي هنا تجسيدٌ لشعره الذي خصّ به هذا الممدوح. في حين أنّ طيور الشرّ تأوي إلى الخراب وتسكن المقابر، وهي — في هذا السياق — تجسيدٌ للشَّعْر الذي ضلّ السَّبِيلَ، وتوجّه إلى مدح اللئام والأراذل من النَّاسِ . وما بين هاتين الصّورتين المتضادتين، وما يمكن أن تثيره كلّ منهما من دلالات غائبة ومضمرة، يستطيع الممدوح أن يحدّد موقفه واختياره.

ويمكن للدارس أن يستشفّ من بعض نصوص المتنبيّ سعياً موارباً ورغبة تتراوح بين الوضوح والخفاء في استعادة تلك الهيبة التي كان يملكها الشَّاعِرُ العربيّ في زمن آفل، بعد أن جارت مقتضيات النظام السِّيَاسيّ والاجتماعيّ الجديد على هذه المكانة وأخمدت شأنها . يقول من قصيدة له في مدح أبي العشائر الحمداني⁽¹⁾:

لَيْسَ قَوِيٌّ فِي شَمْسٍ فَعَلَّكَ كَالشَّمْسِ سِ وَلَكِنْ فِي الشَّمْسِ كَالِإِشْرَاقِ
شَاعِرُ الْمَجْدِ خَدْنُهُ شَاعِرُ اللَّفِّ ظِ كَلَانَا رَبُّ الْمَعَاتِي الدَّقَاقِ
لَمْ تَزَلْ تَسْمَعُ الْمَدِيحَ وَلَكِنْ نَصْهِيلَ الْجِيَادِ غَيْرُ النَّهَاقِ

(1) المتنبي، ديوانه: 110/3.

فالأبيات تهدف، فيما يبدو، إلى إقامة ترابطية ومقابلة بين فاعلية القول /قصيدة الشاعر، وفاعلية السلطة /فعل الممدوح ومع أنّ الشاعر يذهب، من قبيل المواردية وعدم التصدي المباشر لإغضاب السلطة، إلى أنّ قليل من قيمة قوله إزاء فعل الممدوح، إلا أنه يعطي هذا القول من خلال الاستدراك وظيفة كاشفة تتمثل في وصفه بالإشراق/النور الذي من شأنه أن ينير أفعال السلطة، ويمنحها فاعليتها النافذة، وهذا يؤدي بالضرورة إلى القول إنّ كلا السلطتين (الشعرية والسياسية) تحتاج إلى الأخرى؛ فالشاعر مضطّر، بحكم الضرورة والوفاء بمتطلبات العيش والحياة، إلى الاتصال بمن يمتلك الثروة والمال، ويتحكم في أمرهما . والسلطة تحتاج، في المقابل، إلى الشعر الذي يستطيع، بما يتّصف به من فاعلية ونفوذ، أن يكفل لها خدمة الترويج، والإشادة بإنجازاتها التي تحتاج إلى من يُخبر عنها، وينشرها في الآفاق. وهو ما يؤكده الشاعر في البيت الثاني حين يقيم علاقة تلازمية لافتة بينه وبين الممدوح على نحو يكاد يلغي ما بينهما من فوارق وامتيازات : "كلنا ربّ المعاني الدّفاق" وهو المعنى الذي سيّد نامى في شعر المتنبي في فترة لاحقة، ويأخذ تشكيلات متفاوتة، حين يتصل الشاعر بسيف الدولة الحمداني . ومع أنّ البيت الأخير يمكن أن يُحمّل في دلّالته المباشرة على سعي الشاعر إلى مهاجمة غيره من الشعراء المنافسين، إلا أنّ سياق القول الذي تتابعت فيه الأبيات، يسمح مع ذلك بالقول إنّ الشاعر يذهب إلى التفريق بين نموذجين من الشعراء : الشاعر الذي يجسّد سلطة الكلمة ويعيد لها الاعتبار الذي فقدته مع توالي الزمن، ومتغيّرات العصر، والشاعر الذي أفقد القول فاعليته فاستكان لشروط المرحلة في ضعف وخنوع . ولعلّ ما يدعو الدّارس إلى تبني مثل هذا التّأويل، مقدار الجرأة العالي الذي ظلّت تتّصف به قصيدة المتنبي، فإذا كان بعض الشعراء قد اختار الإذعان لشروط العلاقة بين المادح والممدوح، تلك العلاقة التي رجّحت كفتها لصالح هذا الأخير مقابل تنازل واضح من قبل الأوّل، فإنّ نصّاً لمتنبي بقي دائماً الالتفات إلى ذاته، وشديد الثقة بفاعليته وتأثيره اللذين لا تؤطرهما موانع أو حدود . وقد كانت هذه الجرأة حاضرة في مراحل سيرته الشعرية على كثرة ما التقى من أمراء وممدوحين . يقول من قصيدة أخرى في

الممدوح السابق نفسه من جملة أبيات تتضمّن فيه ١ صورة الأنا على نحو يتجاوز مقام المديح وقدّر الممدوح معاً⁽¹⁾:

وَسَامِعٍ رُعْتُهُ بِقَافِيَةٍ يَحَارُ فِيهَا الْمُنَقَّحُ الْقَوْلُ

فالخطاب هنا يتّجه إلى (سامع)، أيّ سامع، فهو لا يتّخذ صفة التّحديد أو التّخصيص، وإنّما هو خطاب عامّ يفتح في دلّالته على كلّ من يستمع القول ويعيه، بمن في ذلك الممدوح نفسه الذي تتوجّه إليه القصيدة في الأصل . والشّاعر يختار مفردة (رعته) التي تتراوح دلّالتها بين الإعجاب والترهيب؛ وكأنّه بذلك يهدف إلى تذكير مستمعيه بقوة الشّعْر الذي يملكه، والذي يشكّل أداة فاعلة ومؤثّرة في حماية الذات وتحصينها في وجه الآخر . وهو المعنى الذي نجد ما يناظره في نصوص أخرى للشّاعر، من ذلك قوله في مدح أحمد بن عبد الله الأنطاكي⁽²⁾:

لَا تَجْسُرُ الْفُصْحَاءُ تُنَشِّدُ هَهُنَا بَيْتاً وَلَكِنِّي الْهَزْبَرُ الْبَاسِلُ
مَا نَالَ أَهْلُ الْجَاهِلِيَّةِ كُلُّهُمْ شَيْعٌ وَلَا سَمِعَتْ بِسِحْرِي بَابِلُ

يحاول الشّاعر في هذين البيتين أن يضيف على شعره هالة وقوّة ظاهرتين . ولا بدّ للنّاظر هنا أن يتأمّل في دلالات الألفاظ وإيحاءاتها التي تستحضر معاني غائبة تتجاوز، عند التدقيق، رغبة الشّاعر المباشرة في الافتخار بشعره والـ مباهاة فيه؛ فالقول إنّ "الفصحاء" يجرؤ أيّ منهم أن ينشد الشّعْر (ههنا في حضرة السّلطة) معنى يتعدّى موضوع الفصاحة التي هي المجال المحتمل للمنافسة بين الشّعراء الطّامحين، لينفذ إلى موضوع الجرأة والشّجاعة (تجسر، الهزبر الباسل). ومن الواضح أنّ استحضار هذا المعنى في مقام المديح هنا لا يمكن تسويغه، وتفهم دلالة وروده، إلّا إذا تقبّلنا التّأويل الذي يذهب إلى أنّ الشّاعر يرى في شعره أداة وظيفيّة مؤثّرة تمارس حضورها وفاعليّتها بمثل هذه الثّقة والاعتداد بالنّفس أمام السّلطة

(1) المتنبي، ديوانه: 386/3.

(2) المصدر نفسه: 376/3.

وممثلةً لها، ويتخذ منه سلاحاً شديداً فاعليّة والمضاء، يمكن أن يستثمره الشّاعر استثماراً فاعلاً في مواجهة خصومه من حكام وشعراء وغيرهم . وتؤدي هنا المبالغة (نال أهل الجاهليّة كلّهم شعري) دورها في تعضيد القوّة الفاعلة التي يحاول الشّاعر إسباغها على أهميّة القول الشّعريّ وشدة نفوذه . وهو يتجاوز المراحل الشعريّة السابقة لعصره ليصل إلى منابع القول في ثرائه الأوّل في عهد بلغت فيه الفصاحة غايتها. ويذهب الشّاعر، في تأكيد فاعليّة شعره وتأثيره أيضاً، إلى تشبيهه بالسّحر، وواضح ما لهذا الرّبط ما بين الشّعريّ والسّحر من تعالق واتّصال يعود في أصوله الأولى إلى بعض الأبعاد والمعتقدات الأسطوريّة القديمة التي كانت ترى في الشّعريّ ضرباً من السّحر، وكان موضوع الهجاء في الجاهليّة مثلاً يتّخذ بعض الممارسات الشعائريّة التي تتوسّل بالكلمة لإيقاع الأذى بالخصم وتعطيل قواه، فيلبس الشّاعر الهجاء زياً خاصاً يشبه زيّ الكاهن، ثمّ يقوم بإنشاد شعره في طقوسيّة تأخذ شكل السّحر الرّمزيّ الذي يبعث على الاعتقاد بقدرة الكلمات على إحداث النّوازل في مَنْ تُصبّ عليه شرور الغضب والانتقام ⁽¹⁾. وليس الهدف هنا إقامة تماثل بين مقاصد الشّعريّ الجاهليّ وشعر المتنبيّ في شكل إسقاط قد يبدو متعمّداً ومقصوداً، إلّا أنّ للكلمات، كما يرى رولان بارت، ظلالاً من المعاني تتجاوز الحدود المعجميّة المباشرة لتستحضر دلالاتٍ إضافيّة تكون موضع تأمل ونظر ⁽²⁾؛ فورود لفظة (سحرفي) هذا الموضع من شأنه أن يثير معاني قصيّة، وإحعاءات متباينة، لعلّ أقربها إلى تصوّرنا في هذا المقام رغبة الشّاعر في إسباغ قدرة سحرية خارقة على شعره، تعيد له ألقه ووظيفته المركزيّة التي فقدتها بتأثير من عمق التّحوّلات الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة المختلفة التي شهدتها العصر العبّاسيّ كما أشير إلى ذلك من قبل.

(1) عصفور، جابر، سحر المعلّقة، مجلة العربي، العدد 426، الكويت، أيار/ مايو 1994: 86.

(2) ستروك، جون، رولان بارت، ضمن كتاب: البنيويّة وما بعدها: من ليفي شتراوس إلى دريدا، تحرير: جون ستروك، ترجمة محمّد عصفور، عالم المعرفة، العدد 206، الكويت، شباط/فبراير 1996: 88.

4.2. سعيًا نحو النديّة في العلاقة والقيمة

إنّ استجلاء الإشكالية التي جسدها شعر المتنبي في علاقته بالسلطة السياسية القائمة في عصره، لا يكتمل إلا بتفحص العلاقة التي قامت بين المتنبي وسيف الدولة الحمداني على مدى ما يقارب تسعة أعوام. والمدقق في شعر المتنبي في هذه الفترة يلحظ ملامح من هذا الصراع الخفي الذي يتمظهر بأشكال من المواربة وعدم التصريح تبدى ذلك أكثر ما تبدى في سعي الشاعر وحرصه المتكرر على الإشارة إلى نصّه، والتذكير الملح بحضوره أمام حضور السلطة ووجودها. وقد ظهر هذا الملمف في شعره في هذه الفترة على نحو أكثر وضوحاً وتواتراً منه في مراحل حياته الشعرية الأخرى مجتمعة. ومع أنّ هذا الأمر قد يُردّ، في بعض وجوهه، إلى طبيعة البيئة الحليّة التي ضمت كثيراً من أعلام الأدب واللغة والعلم، وشهدت نهضة علميّة وأدبيّة متميّزة في ذلك العصر⁽¹⁾، ممّا كان يستدعي من الشاعر، بحكم ما كان يشهده بلاط الأمير من منافسة وصراع بين الأدباء والشعراء، إيلاء هذا المعنى اهتمامه وتركيزه؛ إذ "من المؤكّد، في هذه النقطة، وباعتراف المتنبي نفسه فيما بعد، أنّ جوّ حلب ووجود عصابة مناورّة مستعدّة باستمرار للخصام، قد أجبراه على مراقبة ذاته، والتزام دقّة في العمل الفنّي لم يبلغها من قديماً الأمر كان يتعدّى، عند تقليب القضية على وجوهها المختلفة، هذا المستوى، ليحقّق معاني أخرى كان الشاعر يهدف، بشيء من المواربة والخفاء، تضمينها قوله.

يمكن القول إنّ بؤادر علاقة المتنبي بسيف الدولة في هذا الجانب قد تحدّدت ملامحها أولاً على صعيد الموقف، وذلك منذ أن اشترط الشاعر على الأمير ألاّ ينشده الشعر واقفاً، وألاّ يُقبل الأرض بين يديه⁽³⁾، وفي مثل هذا الموقف الذي يتّصف

(1) حول ذلك انظر: الجندي، درويش، الشعر في ظلّ سيف الدولة، مكتبة الأنجلومصرية، ط1، القاهرة، 1959؛ الشكعة، مصطفى، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، عالم الكتب، بيروت، 1981؛ عبد الجابر، سعود محمود، الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1981.

(2) بلاشير، أبو الطيب المتنبي: 265.

(3) الأصفهاني الواضح في مشكلات شعر المتنبي: 10؛ البديعي، يوسف (1063هـ)، الصبح المنبى عن حيثية المتنبي، تحقيق مصطفى السقا ومحمد شتا وعبد زيادة عبده، دار المعارف، القاهرة، د.ت: 71.

بقدر لا يخفى من الشجاعة والاعتزاز بالذات، وفي قبول سيف الدولة، في الوقت ذاته، لهذا الشرط على جرائته وغرابته من شاعر مداح، ما يدل على أن العلاقة بين الشعر والسلطة لم تأخذ في هذه اللحظة صفة التابع بالمتبوع أو المادح بالممدوح على النحو الذي نألفه في كثير من شعر المديح العربي⁽¹⁾. فقد كان المتنبي يدرك أنه يمتلك سلطة قادرة على مواجهة السلطة السياسية ومناجزتها إذا ما اقتضت ضرورة الموقف منه ذلك، تلك هي سلطة الكلمة التي يظل حضورها باقياً حين تبدأ نذر الزوال بتهديد غيرها من صنوف السلطة وأشكالها. يقول المتنبي في تأكيد مثل هذا المعنى في إحدى قصائده في سيف الدولة⁽²⁾:

أَذا الجُودِ أعطِ النَّاسَ ما أَنْتَ مالِكٌ ولا تُعْطِ النَّاسَ ما نَأى قائلُ

إن الوعي بديمومة القول / الكلمة وبقائها أمام ظرفية العطاء/ المال وزواله يتجلى بوضوح في بيت المتنبي هذا، وعليه فإن المعنى العميق الذي يسعى هذا البيت إلى تثبيته، يمكن أن يصاغ وفق الثنائية الضدية التالية التي تكشف ما بين الجانبين (السلطة والشعر) من تمايز واختلاف لا يفضي بينهما إلى شيء من مساواة، وينتهي في النتيجة إلى أفضلية ما يملكه الشعر وينطوي عليه:

ما أنت مالك ≠ ما أنا قائل

وهو الوعي الذي كان المتنبي يؤكد في بعض أقواله ومواقفه المختلفة . من ذلك مثلاً ما ينقله الرواة عنه حين أشار عليه ابن العميد بالذهاب إلى عضد الدولة البويهى عندما ورد من هذا الأخير كتاب يستدعي به المتنبي إلى بلاطه "فأجاب بأنني ملقى من هؤلاء الملوك، أقصد الواحد بعد الواحد، وأملكهم شيئاً يبقى بقاء النيرين ويعطونني عرضاً فانياً . ولي ضجرات واختيارات فيعوقونني عن مرادي، فأحتاج إلى مفارقتهم على أقبح وجه"⁽³⁾. والخبر يكشف — فضلاً عن الغاية التي أوردته من

قدم محمد لطفي اليوسفي تحليلاً دقيقاً لملامح علاقة المتنبي بسيف الدولة من هذا الجانب تحديداً، انظر كتابه :

فتنة المتخيل: 387-386/1، 395-397.

(2) المتنبي، ديوانه: 236/3.

(3) الأصفهاني، الواضح في مشكلات شعر المتنبي: 19-20.

أجلها — جانباً من علاقة المتنبي بالسلطة السياسية التي لم تكن على كل حال ودّاً خالصاً كما يرشح ذلك عن شعره أيضاً . ويكشف، في الوقت ذاته، عن طبيعة المبدع وما تتطلبه من اشتراطات ذاتية في الحركة والاختيار وغير ذلك (ولي ضجرات واختيارات) هي الجوانب التي لم تكن هي الأخرى تلقى التفهم المطلوب من السلطة، أو المجتمع على نحو أعم . وهذه حال تكاد تخصّ كثيراً من المبدعين في كل زمان ومكان.

ويذهب الشاعر إلى تذكير السلطة بقيمة شعره، وما يمكن أن يؤديه من دور وظيفي فاعل، يُشبه — مع بعض التحفظات اللازمة — الدور الذي يقوم به الإعلام في وقتنا الحاضر، مع فارق ينماز به الشعر على كثير من صور الإعلام المعاصر، يتمثل في أنّ هذا الشعر هو في المحصلة إبداع جمالي في مكنّته أن يكفل لمحمّله المضموني إمكانية الخلود والتأثير والإمتاع . يقول من قصيدة له في مدح سيف الدولة⁽¹⁾:

نَلْمُجَدَّكَ فِي شِعْرِي وَقَدْ صَدَرَا يَا غَيْرَ مُنْتَحِلٍ فِي غَيْرِ مُنْتَحِلٍ
بِالشَّرْقِ وَالْغَرْبِ أَقْوَامٌ نَحِبُهُمْ فَطَالِعَاهُمْ وَكُونَا أَبْلَغَ الرُّسُلِ

فالشاعر يسعى، من خلال هذين البيتين، إلى تأكيد فضل شعره ودوره في نشْر شهرة سيف الدولة، وتخليد انتصاراته وبطولاته بين أهل الشرق والغرب . وهو يقيم تلازماً واضحاً بين أمجاد سيف الدولة وهذا الشعر، على نحو يوحي أن لا سبيل إلى فصل أحدهما عن الآخر؛ فكما أن أفعال سيف الدولة حقيقة غير مدعاة، فكذا الأمر في هذا الشعر الذي استطاع أن يعبر عنها، ويقدمها بالصورة البليغة المشرقة التي من شأنها أن تكتب لتلك الأفعال والأمجاد الديمومة والانتشار . وقد كان لاستخدام بعض الصيغ التركيبية المتمثلة في إسناد ألف الاثنين على وجه التحديد إلى عدد من الأفعال في هذين البيتين دوراً واضحاً في تأكيد هذا التلازم وتعميقه بين الجانبين، من خلال تساند البنيتين التركيبية والدلالية معاً (ظدرأ، نحبهم، فطالعاهم، كونا) . ولعلّ

(1) المتنبي، ديوانه: 208/3.

من نافلة القول أن نذكر هنا أنه ما كان لاسم سيف الدولة أو الدور التاريخي الذي قام به في هذا الوقت من تاريخ الدولة الإسلامية⁽¹⁾، على أهمية هذا الاسم وهذا الدور، أن يحظيا بمثل ذلك الذبوع وتلك الشهرة لولا أثر شعر أبي الطيب المتنبي في خدمتهما على هذا النحو من الكفاءة والتميز⁽²⁾.

وإذا كان المتنبي في مواجهته السلطة السياسية في عصره بقي مجرداً من نفوذ لحكم، فإنه كان يدرك أن له أيضاً مملكة الواسعة التي تتمثل في شعره، يقول مخاطباً سيف الدولة⁽³⁾:

إن هذا الشدعر في الشدعر ملك
عدل الرحمن فيه بيننا
سار فهو الشمس والدنيا فلك
فقدى باللفظ لي والمجد لك
فإذا مر بأذني حاسد
صار ممن كان حياً فهلك

إن هذا الثناء على الشعر يضمن عند التدقيق به بعض المعاني المسكوت عنها، والتي يمكن استحضارها إذا ما عمدنا إلى تجاوز المستوى الظاهر من هذه الأبيات لاستكناه مستواها العميق، أو ما يعرف في النقد الحديث بفكرة الحضور والغياب أو البنية السطحية للنص والبنية العميقة له، وهي البنية التي يستطيع الدارس استخلاصها من النص الشعري بعد تجاوز "مستوى المكونات اللغوية الجزئية إلى مستوى الدلالة والإيقاع والتصور والموقف والرؤيا واللهجة"⁽⁴⁾، وما يمكن أن يتولد عن ذلك من احتمالات وإمكانات دلالية لا تنحصر في أحادية المعنى وثباته؛ فالشاعر يصوتوعره بين الشعر بالملك بين الناس . ومع ما تؤدّيه هذه الصورة من

(1) عن هذا الدور انظر: الكيالي، سامي، سيف الدولة وعصر الحمدانيين، دار المعارف، القاهرة، 1959.
من اللازم ألا يغيب عن البال من جهة مقابلة الأثر الذي تركه سيف الدولة وإمارته على شعر المتنبي؛ فالإبداع لا يتولد في الفراغ، وإنما هو حصيلة مؤثرات ومحفزات متباينة ليس هذا محل الحديث عنها . وقد كان للبيئة الحليّة دورها الذي لا ينكر على شعر المتنبي ورفده بكثير من التجارب الحية، والمشاهدات الغنية التي لم يكن بالإمكان توافرها في أمكنة أخرى.

(2) المتنبي، ديوانه: 113/3-114.

(3) أبو ديب، كمال، في الشعرية مؤسسه الأبحاث العربية، ط 1، بيروت، 1987: 58 وانظر في هذا أيضاً : قطوس، استراتيجيات القراءة: 53-61.

غاية وظيفية في تأكيد تميز هذا الشعر وتفرده، إلا أنها تتكشف مع ذلك عن دلالات غير معلنة، تذهب إلى ما هو أبعد من ظاهر القول؛ فإذا كانت حدود مملكة السلطة (سيف الدولة) تشمل حلب وغيرها من مدن وإقطاعات، فإن مملكة هذا الشعر تتسع لتشمل الدنيا قاطبة. ومع أن هذه المقارنة لا تتبدى في هذه الأبيات بصورة صريحة مباشرة، إلا أن ما يدفع الدارس إلى استحضارها في هذا المقام هو هذا التشبيه الذي يقرن الشعر بالملك؛ فمثل هذا التشبيه يضمن شيئاً من نوايا الشاعر (إن على نحو واع أو غير واع) ورغباته المكبوتة التي لا تسمح مقتضيات الواقع وشروطه التصريح بذكرها أو الإعلان المباشر عنها؛ ولعل ما يقوي هذا الاستنتاج الالتفات إلى سيرة المتنبي الشخصية التي تكشف رغبة ملحة في تحصيل المجد السياسي الذي "ظل المتنبي يسعى إليه سعي الظمان خلف السراب، بل سعي سيزيف بصخره إلى تلّ الجبل لا يكاد يدركه حتى يقع الصخر إلى السفح فيعاوده" (1). وبفضل هذا الشعر تمكن المتنبي من ربط اسمه باسم الممدوح على هذا النحو من التقابل والالتقاء. ولا يخفى ما في هذا المعنى من إلماح إلى دور الشعر وأثره في شهرة الممدوح وانتشارها؛ ويؤكد هذا قوله في البيت الأول إن شعره منتشر في بقاع الدنيا الواسعة، فهو يسير في الأرض سير الشمس في السماء، ومن شأن هذا أن يترك أثره على السلطة / سيف الدولة الذي يشكل ثيمة رئيسية في شعر المتنبي في هذه المرحلة من حياته. والشاعر لا يقف في توصيف أهمية شعره عند هذه الحدود، بل يتجاوز ذلك ليقدم في البيت الثالث صورة تثير في نفس المتلقي الرهبة والرعب؛ إذ إن هذا الشعر قد يتحول إلى قوة تدميرية تؤدي بمن يسعى إلى معاداة الشاعر أو إغضابه إلى الهلاك. والشاعر يوجه الخطاب إلى "حاسد"، وهي لفظة نكرة لا تدل على مخصوص، فالتهديد يأتي هكذا على إطلاقه دون تقييد. والمتنبي يهدف، من خلال إضفاء هذه القوة الخارقة على شعره، إلى تفعيل دور هذا الشعر الذي يعدّه قائلاً أداة وظيفية مؤثرة تزوده بالقدرة اللازمة في المواجهة والصمود.

(1) المشدي، عبدالسلام، مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصية في شعر المتنبي، مجلة الآداب،

العدد 11، بيروت، تشرين ثان/نوفمبر، 1977: 48.

ولذا فإنّ الشّاعر يلجأ كثيراً في إدارة محاور هذا الصّراع مع السّلطة السّياسيّة إلى التّأكيد على إبراز مكامن القوّة والفاعليّة في الأداة القوليّة (الشّعْر) التي يملكها في مواجهة السّلطة وأدواتها المختلفة . وهو يمارس هذا الدّور باستثمار جماليّة القول وبلاغته التي تخفي من المعاني المضمرّة بقدر ما تظهر، يقول المتنبي⁽¹⁾:

وَمَا الدَّهْرُ إِلَّا مِنْ رُؤَاةٍ قَلَا نَدِي إِذَا قُلْتُ شِعْراً أَصْبَحَ الدَّهْرُ مُنْشِداً
فَسَارَ بِهِ مَنْ لَا يَسِيرُ مُشَمِّراً وَغَنَى بِهِ مَنْ لَا يُغْنِي مُغَرِّداً
أَجْزَيْي إِذَا أُنْشِدْتَ شِعْراً فَإِنَّمَا بِشِعْرِي أَتَاكَ الْمَادِحُونَ مُرَدِّداً
وَدَعَّ كُلَّ صَوْتٍ غَيْرَ صَوْتِي فَإِنِّي أَنَا الصَّائِحُ الْمَحْكِيُّ وَالْآخِرُ الصَّدَى

تأتي هذه الأبيات من قصيدة في مدح سيف الدولة في إحدى وقائعه مع الرّوم . ومع ما تضمّنته القصيدة من أجواء ملحمة محلقة بتأثير من طبيعة الموضوع الذي تناولته، فإنّها لم تخلُ مع ذلك من مسحة حزن آسية تمثّلت على نحو واضح في القسم الذي خصّصه الشّاعر لنفسه، وشكّل خاتمة القصيدة؛ ولعلّ سبب هذا الحزن الظّاهر يعود إلى ما يمكن تسميته بـ "التّقاطع بين العامّ والخاصّ" في بنية هذه القصيدة؛ فإذا كان الشّاعر قد أخلص المهمة، وقدم للسّلطة نصوصاً كفلت لها مثل هذه الشّهرة والخلود، فإنّ ذات الشّاعر التي أبدعت هذه النّصوص، وأخرجتها بهذا التّميّز والافتدار، بقيت تغالب رغبتها في الاستجابة لنداءات قصيّة تتطلّبها تطلّعات هذه الذات وآمالها الشّخصيّة التي ظلّت ترتعن للهمّ الجماعيّ، وتفي باشتراطاته ومتطلّباته المفروضة، بالقدر الذي فاق اهتمامها بنفسها، والتّعبير عن دواخلها الجوانيّة. ومع أنّ هذا القول لا بدّ أن يقيّد باستدراك لازم باعتبار أن نصوص المتنبي في مدح سيف الدولة كانت تلاقي هوى متمكناً واستجابة ذاتيّة في نفس الشّاعر قبل كلّ شيء، فضلاً عمّا كان يقدّمه الأمير لشاعره من أموال وأعطيات

(1) المتنبي، ديوانه: 14/2.

(2) حول إعجاب المتنبي بسيف الدولة انظر : شاكر، محمود محمد، المتنبي، مطبعة المدني، القاهرة، 1977:

مجزئية شأنها أن ترضي بعض حاجات الذات ورغائبها ⁽¹⁾، إلا أن القضية تتعدى، مع ذلك، حدود هذا التوصيف؛ فالذات الشاعرة، في النتيجة، ذات إنسانية لها مطامعها وأهدافها الشخصية المشروعة . ويزداد الأمر جلاءً إذا ما تعلّق هذا التّشخيص بالمتنبّي الذي لم يُخَفِّ، كما ذكر من قبل، مطامحه وآماله في السّعي نحو السّلطة واستنثارها على مدار سنيّ عمره التي لم تطل؛ لذا فإنّ الإخفاق الذي مُنيت به الذات الشاعرة على هذا الصّعيد جعلها تلتفت إلى "الشّعر": ملاذها الحصين، ورمز قوتها الذي تواجه به تجاهل السّدّ لطة وتسويقها. ويعمد الشّاعر، في سبيل ذلك، إلى تضخيم صورة هذا الشّعر، وإبرازه على شكل تتصاغر أمام حضوره كلّ الموجودات. وقد ساعدت الصّورة الاستعارية في البيت الأوّل على أداء هذه المهمة جيّداً؛ فالدّلالة المتحصّلة من هذا التّصوير تشي بديمومة هذا الشّعر وفاعليّته التي تتجاوز، وفّق هذه الأبيات، الرّاهن والظّرْفِيّ لتمتدّ بامتداد الزّمان غير المتناهي . وهي فاعليّة يؤكّدها الشّاعر أيضاً من خلال حديثه عن انتشار هذا الشّعر الذي يسير في الآفاق حتّى لم يبق من لا يحفظه ويردّده على نحو ما يتبدّى في البيت الثّاني. ومثل هذه الإشارة تتطوي — فيما يقدّر لها الشّاعر — على ضرورة إيلاء هذا الشّعر حقّه وقدره؛ إذ إنّ ما يتمتّع به من حضور وانتشار واسعين، لا تحدّهما حدود، ولا تقف في وجههما موانع، أمرٌ من شأنه أن يثير في النّفس مشاعرَ تتفاوت بين الحذر والخوف إذا ما تحوّل مسار هذا الشّعر، ووُجّه غير وجهة المديح التي يخدم بها الشّاعر السّلطة في اللحظة الآنيّة ⁽²⁾، ولذا فإنّ الشّاعر يوجّه الخطاب في البيتين الثّالث والرّابع إلى السّلطة / سيف الدّولة في نبرة لا تخلو، مع ما يتزيّا به القول من جماليّات لافّة، من إشارات النّصح والتّحذير؛ فالشّاعر يفاخر بشاعريّته التي تتجاوز، وفّق رأيه، ما يقدّمه منافسوه وحاسدوه الذين لا يعدو شعْرهم صفة التّرديد والسّلخ لمعانيه وأشعاروعليه فإنّ الأجدر بالسّلطة أن تمايز الأشياء، وتفرز

(1) المتنبّي، ديوانه: 39/1-40. (المقّمة).

(2) تجسّدت هذه الحالة، كما سيّضح في موضع لاحق من هذه الدّراسة، على نحو واضح في علاقة المتنبّي بكافور الإخشيدِيّ الذي مدحه في بداية علاقتهم، ثمّ كال له أفسى الهجاء بعد أن تبدّدت آمال الشّاعر فيما كان يرجوه من هذا الحاكم.

الأصلن التقليد، والصوت من الصدى؛ لأنّ في ذلك حماية لها من ضلال الرأي وسوء التقدير اللذين قد لا يعودان عليها بالنفع المرتجى؛ وكأنّ الشاعر يلّمح إلى مبلغ الخسارة التي ستمنى بها السلطنة في حال فقدانها صوته المتفرّد الذي حقق لها من مكاسب المجد والشهرة ما ظلّ يثير حفيظة الصديق والعدوّ على حدّ سواء .

ويتبدّى من الأبيات السابقة ما تعيشه الذات الشاعرة من صراع داخليّ بتأثير ممّا كان يدبّ في بلاط السلطنة من صور التّحاسد والاحتراب التي وجّدت ما يغذيها من أجواء مشحونة متصارعة، ويؤكد مثل هذا الرأي على نحو صريح قول الشاعر في بيت سابق من القصيدة ذاتها⁽¹⁾:

أَزَلُّ حَسَدَ الحُسَادِ عَنِّي بِكَبْتِهِمْ فَأَنْتَ الَّذِي صَيَّرْتَهُمْ لِي حُسَدًا

ومع أنّ أحد شراح المتنبيّ يذهب في تفسير هذا البيت ما نصّه : "أنت الذي غمرتني بنعمك حتى صرتُ مُحسداً، ونجمَ لي حَسَادُ يحسدونني، ويقصدونني بالسوء، فاكفني شرهم كيدهم في نحورهم، وإعراضك عنهم"⁽²⁾. ممّا ينفي عن السلطنة جريرة التواطؤ ضد الشاعر، والاستماع لأقوال الوشاة ودسائسهم . وهو تخريج لا أذهب إلى إنكاره أو رفضه على الإطلاق باعتبار أنّ الشعر "حمال أوجه"، ولا يُفَيّد بأحادية النظرة والتأويل، إلّا أنّ صراحة العبارة ومباشرتها في قول الشاعر فأنت الذي صيّرتهم لي حُسداً "، لا تحتل في رأيي مزيداً من الموارد والمداورة؛ فاتّهام السلطنة /سيف الدولة في هذا الموضع (أو لنقل عتابها الممضّ على نحو قد يبدو أكثر تلطّفاً كهريج لا تخطئه النظرة الفاحصة⁽³⁾. ولعلّ في قول الشاعر في بيت لاحق كما لحظنا : "ودع كلّ صوت غير صوتي"، تأكيداً لبواعث هذا الإحساس الذي بدأ المتنبيّ يستشعره من سيف الدولة حين أخذت بواخر الفتور تطل

(1) المتنبي، ديوانه: 13/2.

(2) المصدر نفسه: 13/2. حاشية رقم 1.

(3) يؤكد مثل هذا التفسير ما كان يرشح عن المتنبيّ ذاته من أقوال كانت تتخذ صفة الاتّهام الصريح لسيف الدولة في بعض الأحيان من ذلك قوله : " هو [سيف الدولة] أعطاني لكافور بسوء تدبيره وقلة تمييزه ". انظر: البديعي، الصبح المنبي: 100.

علاقتها الحميمة بتأثير عوامل مختلفة ⁽¹⁾، الأمر الذي تحققت بعد ذلك نتائجه عملياً، وأفضى بين الرجلين إلى فراق لم يعقبه لقاء. ولعلّ ما يؤكد قصديّة الشّاعر وتعمّده في اتّخاذ شعره وسيلة /سلطة يقارع بها نفوذ السّلطة السّياسيّة وهيمنتها، إلحاحه على الحديث عن شعره، والتّفاخر به في القصائد التي اتّسمت بصفة التّوتر والصّدّام المباشر مع السّلطة؛ ففي قصيدته المشهورة "واحرّ قلباه" التي قالها بعد أن احتدّ الموقف بينه وبين سيف الدّولة، ووصلت بينهما الأمور إلى حالة من التّأزّم والتّردّي البالغين، نجد الشّاعر وهو في ذروة غضبه وانفعاله يقول⁽²⁾:

أنا الذي نظَرَ الأعمى إلى أدبي وأسمعتَ كلماتي من به صمم
أنام ملء جفوني عن شوار دها ويسهرُ الخلق جرّاهها ويختصم

ههنا يتنزّل الشّعْر ويتّخذ فاعليّة تتجاوز الممكن والمألوف، ومع أنّ لغة الشّعْر ذاتها، تقوم – في الأساس – على المجاز وكسر العلاقات المألوفة بين الألفاظ كما هو معروف، إلا أنّ الأمر يتعدّى، عند التّدقيق في ذاكرة الكلمات وإيحاءاتها الممكنة، حدود اللغة المجازيّة ليصل إلى معان أبعد غوراً، وأشدّ دهاءً وتأثيراً . وهي معان من شأنها أن تثير في وعي المتلقّي تداعيات متفاوتةً وصادمة؛ فالحديث عن الأعمى الذي بات يرى، أو الأصلح الذي أخذ يتكلّم بتأثير من الكلمة /الشّعْر⁽³⁾، أمرٌ يمكن أن يجد فيه القارئ تعبيراً عن رغبة مكبوتة، تسعى، على نحو موارب، إلى

⁽¹⁾ في ذلك انظر: حسين، مع المتنبي: 258-269؛ ستيكفيش، سوزان ، أدب السّياسة وسياسة الأدب، ترجمة وتقديم حسن البنا عز الدين، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1998: 136.

⁽²⁾ المتنبي، ديوانه: 83/4-84.

⁽³⁾ علّ تأثير الكلمة في النفس والجسد انظر : أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، 1989: 11؛ اليوسفي، فتنة المتخيل: 380/1 حاشية رقم 1 للباحثان يتناولان هذا التأثير من منظور مغاير . وهو أمر يؤكّد على كلّ حال فاعليّة الكلمة وما يمكن أن تحدّثه من تأثير.

اجترح "المعجزة" وسيلةً لإبراز فاعلية هذا الشعر⁽¹⁾ من خلال تشبيه دور الشاعر الذي تردى تردياً لافتاً في زمن المتنبي بتأثير من العوامل التي سبق الإشارة إليها، بدور النبي وما يحدثه في الواقع من تأثيرات نافذة بفعل ما قد يُروّد به من معجزات خارقة. وتتبدى مقصدية "الإعجاف" ذهن الشاعر في أمرين، الأول: أن الإعجاز لا يتضمّن الجانب "الأدبي" فحسب استناداً إلى تركيب اللفظ بالسحر الحلال، ولكنّه الإعجاز في المضمون إذ يشعره يبرئ الأعمى والأصم⁽²⁾. والثاني: أن الشاعر يقصر هذا الإعجاز على نفسه: أدب-ي، كلمات-ي؛ إذ ليس كل "أدب" أو "كلمات" قادرة أن تحدث ما أحدثته كلمات الشاعر وأدبه من خرق لمألوف العادة في الواقع المتعين. وليفي هذا التأويل تزيّد؛ فتخيّر الأعمى والأصم على نحو خاصّ لردّ حاستي البصر والسمع إليهما، معنى يتناص، وإن لم يأخذ الأمر صفة التطابق التام، مع معجزات بعض الأنبياء عليهم السلام⁽³⁾. كما أن الربط بين الشعر والنبوّة معنى ليس جديداً في الثقافة العربية الإسلامية⁽⁴⁾، وتصبح القضية أكثر دلالة إذا ما تعلّق الأمر بأبي الطيّب نفسه الذي لازمته هذه التهمة، وبات لقبه (المتنبي) يشكل

(1) يتكرّر هذا المعنى في الإلحاح على المعجز واستحضاره في شواهد أخرى من شعر المتنبي. من ذلك مثلاً قوله في المغيث بن علي بن بشر العجليّ الذي يضيف على شخصه ملامح خارقة تباعد بينه وبين الصورة المألوفة للإنسان العادي:

لو حلّ خاطره في مقعدٍ لمشي أو جاهلٍ لصحا أو أخرس خطبا
إذا بدا حجب عينيك هيبته وليس يحجبه ستر إذا احتجبا

انظر: المتنبي، ديوانه: 240/1. وفي إطار مثل هذا المعنى في شعر المتنبي دلالة تتجاوز، عند التدقيق، معاني المبالغة والإفراط في القول، كما يذهب بعض الدارسين، لـ تعبّر عن دلالات بعيدة تكشف عن رغبة الذات الشعورية أو اللاشعورية في تجاوز الواقع بمشبطاته المقيّدة إلى آفاق رحبة منطلقة بالاعتماد على روح "المعجزة" التي تملك القدرة النافذة دون أن تحدّها عوائق أو مسببات انظر قريباً من هذا التّصور: عياد، شكري، صيغة التّفضيل في شعر المتنبي، مجلة الآداب، العدد 11، بيروت، تشرين ثان/نوفمبر، 1977: 31-32.

(2) المسدي، مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية في شعر المتنبي: 48.

لاحظ⁽³⁾ ما يمكن أن يثيره هذا المعنى من تصادٍ خفيّ على وجه الخصوص مع معجزة عيسى عليه السلام كما يوردها القرآن الكريم. قال تعالى: ﴿يُرِيءُ الْأَكْمَهَ وَالْأَبْرَصَ وَأُحْيِي الْمَوْتَى بِإِذْنِ اللَّهِ﴾ سورة آل عمران: 49.

انظر⁽⁴⁾ الآيات الكريمة التي تحدّثت عن اتّهام قريش للرّسول عليه السلام بأنّه شاعر: سورة الأنبياء: 5؛ سورة ص: 4؛ سورة يس: 69-70.

علامة سيميولوجية هي الأكثر تميّزاً في التعريف به والإشارة إليه . وليس القصد هنا إثبات دعوى النبوة أو نفيها عن الشاعر، فهذا الحديث سياق آخر يغير ما نحن فيه⁽¹⁾؛ فقد توخّت هذه الدراسة منذ البدء الاشتغال على النصّ في المقام الأوّل، دون الالتفات كثيراً إلى السياق الخارجي لحياة المتنبي وعصره، إلا بما يخدم الدراسة النصّية ويضيء بعض غوامضها . وإنّما القصد استخلاص بعض المعاني الغائبة التي يمكن أن يثيرها هذا اللقب لدى المتلقّي حين يمعن النظر في بعض الإشارات المواربة التي ترد في شعر أبي الطيّب، وما يمكن أن تتطوي عليه من دلالات رمزيّة. ويؤكد الشاعر أوجه التشابه في الدّور بين النّبي والشّاعر حين يذهب في بيتل الثاني إلى أنّ كليهما يتلقّى ما يوحى /يرد إليه وهو في ثقة تامّة بما يصدر عنه: أُنّام ملء جفوني عن شواردها؛ "ليقين كلّ منهما بمركزيّة قوله وفاعليّته . ويبدو التشابه بين الدّورين حاضراً أيضاً على مستوى تلقّي الخطاب، ذلك أنّ ما يصدر عن النّبي /الشّاعر يحدث دائماً صدمة وجدلاً بالغين بين الخلق، حيث تكثّر وجوه التّأويل ومستوياته، ومظاهر القبول وعدمه . وتتخذ كلمة "الخلق"، على هذا الإطلاق، دلالة تعزّز تمكّن دور النّبي وحضوره في ذهن الشّاعر؛ فإذا كانت كلمة النّبي تأتي لتعمّ الخلق كلّّه، فإنّ كلمة الشّاعر في هذا السياق تشمل الخلق كلّّه أيضاً، محدثة فيهم حالات من الجدل والاختلاف بسبب ما تتوافر عليه هذه الكلمات من مراوغة الدّلالة، وانفتاح التّأويل على مقاصد وغايات متباينة . في الوقت الذي يبيت فيه الشّاعر مطمئنّ البال، منتظراً أثر تلك الصّدمة التي يمكن أن تحدثها كلماته/شعره في "أفق توقّع السّلطة ومريديها من شعراء ونقاد . وواضح أنّ الشّاعر يحاول، من هذا كلّّه، أن يسبغ على أداته القوليّة قوّة مؤثّرة قادرة على منازلة السّلطة السّياسيّة ومواجهتها، حين تبدأ بوادر الصّراع بين السّلطتين (الشّعريّة والسّياسيّة) بالظهور .

(1) في تلويّته المتنبي انظر على ما في الآراء من تفاوت واختلاف : بلاشير، أبو الطيّب الم تنبّي: 96-123؛ شاعر، المتنبي: 1 / 76-92 ؛ العقاد، مطالعات في الكتب والحياة: 102-106؛ حسين، مع المتنبي: 99-100؛ هاينريش، وفهارد، لغز المتنبي الكبير، ترجمة حسام الدين محمد، مجلة نزوى، العدد 18، مسقط، إبريل، 1999: 28؛ اليوسفي، فتنة المتخيّل: 349/1-358.

وفي قصيدة أخرى تتخذ طابع العتاب الذي يوجّهه الشاعر إلى السلطنة، بعد إعراض وتكرّر مقصودين قوبل بهما الشاعر منها، يرد قوله⁽¹⁾:

وَعِنْدِي لَكَ الشُّرْدُ السَّائِرَا تُ لَا يَخْتَصِمَنَّ مِنَ الْأَرْضِ دَارَا
قَوَافٍ إِذَا سِرْنَ عَنْ مَقُولِي وَتُبْنَ الْجِبَالَ وَخُضْنَ الْبَحَارَا
وَلِي فِيكَ مَا لَمْ يَقُلْ قَائِلٌ وَمَا لَمْ يَسِرْ قَمَرٌ حَيْثُ سَارَا

وقد ورد في مناسبة القصيدة التي أخذت منها الأبيات السابقة ما نصّه : "كان قد تأخّر مدحه [المنتبّي] عن سيف الدولة، فعاتبه مدّة ثمّ لقيه في الميدان، فرأى منه انحرافاً عنه وأنكر تقصيره فيما كان عودّه من الإقبال إليه والسّلام عليه، فعاد إلى بيته وأرسل إليه هذه الأبيات "⁽²⁾. إنّ حرص السلطنة على تملك قول الشاعر، والاستئثار به، يكشف عن الموقف الذي كانت تتبنّاه تجاه هذا الشّعْر، وهو الموقف الذي لا نستطيع اختزاله بـ القول إنّ الأمر لا يتعدّى علاقة ممدوح بشاعر على نحو ما يذهب أحد دارسي المنتبّي الذي يخلص إلى القول إنّ سيف الدولة لم يكن يرى في المنتبّي إلا شاعر مديح، فإذا ما تأخّر في هذه المهمة، عاقبه الأمير كأَيّ شاعر مدّاح فضيعة تتجاوز هذا الوصف، إذا لو كان الأمر كذلك، لاستبدلت السلطنة بالمنتبّي أيّ شاعر آخر؛ فالمدّاحون كثر، وبمُكنة سيف الدولة أن يستقدم منهم أعداداً غفيرة، على نحو ما كان يرى أبو فراس الحمداني الذي قال لسيف الدولة مرّة في حقّ المنتبّي: "هَذَا الْمَتَشَدِّقُ كَثِيرُ الْإِدْلَالِ عَلَيْكَ، أَنْتَ تَعْطِيهِ كُلَّ سَنَةٍ ثَلَاثَةَ آلَافِ دِينَارٍ عَنْ ثَلَاثِ قَصَائِدٍ، وَيُمْكِنُ أَنْ تَفَرِّقَ مَائَتِي دِينَارٍ عَلَى عَشْرِينَ شَاعِرًا يَأْتُونَ بِمَا هُوَ خَيْرٌ مِنْ شَعْرِهِ "⁽⁴⁾. بيد أنّ ما تراه السلطنة في شعر المنتبّي غير ما كان يراه أبو فراس الذي لا يعدو رأيه باب الغيرة والحسد من شاعر طاف ذكره الآفاق

(1) المنتبّي، ديوانه: 198/2.

(2) المصدر نفسه: 196/2.

(3) زامل، صالح، تحوّل المثال دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المنتبّي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

ط1، بيروت، 2003: 159.

(4) البديعي، الصّبح المنبّي: 87-88.

وتجاوزها. إنّ السّلطة تدرك ما لهذا الشّعْر من قيمة وتأثير منذ أن قبلت بشروط الشّاعر التي سبق الإلماح إليها في لقائهما الأوّل . وعليه فإنّ شدّة الغيظ الذي تستشعره هذه السّلطة من مناكفة الشّاعر، وتمنّعه عن الوفاء بما تتأمّله منه، جعلها تلجأ، في سبيل مكايده الشّاعر وإثارة حنقه، إلى انتهاج كلّ أساليب الأذى التي يمكن أن تلحق به؛ فقد "كان سيف الدّولة إذا تأخّر عنه مدّحه شقّ عليه، وأكثر أذاه، وأحضر من لا خير فيه، وتقدّم إليه بالتّعرّض له في مجلسه بما لا يحبّ، فكان أبو الطّيب لا يجب أحداً عن شيء، فيزيد ذلك في إنكاء سيف الدّولة، ويتّ مادي أبو الطّيب في ترك قول الشّعْر، ويلجّ سيف الدّولة فيما يستعمله من هذا القبيح وأكثر عليه مرّة بعد أخرى" ⁽¹⁾. ولعلّ التّدقيق في هذا الخبر من شأنه أن يثير غير دلالة؛ فهو يكشف، من جهة، عن موقف السّلطة الذي يتّسم، على الرّغم من فضاضته وقسوته، بلامح من الضّعف وعدم الجدوى؛ وهو ما تفضحه هذه الممارسات التي تعبّر عن خواء الموقف، وغياب الرّؤية المسؤولة . والخبر يكشف، من جهة أخرى، عن وعي الشّاعر وإدراكه لقيمة ما يتحصّل عليه من سلطة شعريّة واثقة من نفسها، قادرة على مواجهة سلطة الحكم وتحديّها؛ فها هو الشّاعر، وفّق ما جاء في الخبر، يتّمادى في ترك قول الشّعْر، إمعاناً في التّحدّي، وإصراراً على المواجهة . إزاء كلّ هذه الوقائع والمؤثرات يلجأ الشّاعر، كما يتبدّى في الأبيات السّابقة، إلى تذكير السّلطة بما قدّم لها من مآثر باقية، تمثّلت في تلك القصائد السّائرة التي تطوف أصقاع الأرض، ولا تستقرّ بمكان . ولعلّ في قول الشّاعر: "ولي فيك ما لم يقل قائل... إشارة إلى تميّز ما قدّمه، وتفرّده على كثير ممّا كان يقال في الأمير من مدائح وأشعار. والأبيات تتكشف، بعد كلّ هذا، عن نقد مضمّر يبين عن قدر من الانتهازيّة التي كانت تسلكها السّلطة في التّعامل مع الشّاعر الذي لم يتوان، وفق رؤية النصّ الشّعريّ، عن خدمتها والتّرويج لها، فإذا ما تباطأ أو تأخّر عن ذلك لهذا السّبب أو ذاك، سارعت إلى معاقبته، وتناسي كلّ ما بدر منه.

ويلحظ النّاطر في نصّ المتنبّي ما ينطوي عليه أحياناً من مضمرات وإشارات مواربة يقوم الشّاعر بتمريرها أمام مرّأى السّلطة وسمعها، في أبيات مقتضبة ضمن

(1) المعري، شرح ديوان المتنبّي (معجز أحمد): 247/3.

السِّيَاق العامّ لقصيدة المديح التي تأخذ ذهن المتلقّي بجماليّاتها ومحاورها المتشابهة. ويمكن التّمثيل على هذا الرّأي بالأبيات التّالية المجتزأة من قصيدته المشهورة التي مدح فيها سيف الدّولة بمناسبة معركة الحدث، يقول⁽¹⁾:

لَكَ الْحَمْدُ فِي الدُّرِّ الَّذِي لِي لَفْظُهُ فَأَتَيْكَ مُعْطِيَهُ وَإِنِّي نَاطِمٌ
وَإِنِّي لَتَعْدُو بِي عَطَايَاكَ فِي الْوَعَى فَلَا أَنَا مَذْمُومٌ وَلَا أَنْتَ نَادِمٌ
عَلَى كُلِّ طَيَّارٍ إِلَيْهَا بِرَجْلِهِ إِذَا قَعَتْ فِي مِسْمَعِيهِ الْغَمَاغُ⁽²⁾ مُ

فالأبيات تذهب — وفق ما يمكن للدّارس أن يستنتجَه باستثمار آليّات التّأويل المتحصّلة من استقرار الرّؤية المركزيّة لنصّ المتنبيّ — لمتنرّد، ومواقفه الحيّاتيّة غير المهادنة التي أفضت في النّهاية إلى مقتله — إلى محاولة تجسير هوة المسافة الحاصلة بين الشّاعر والأمير، بفضل ميزة الحكم التي يمتّع بها هذا الأخير مقابل حرمان الشّاعر كما ذكر منها، فبعد أن يتناول الشّاعر المعنى الذي تكرر في الشّواهد السّابقة كما لحظنا، وهو الإشارة إلى التّلازم بين أفعال سيف الدّولة وبطولاته، وشعر المتنبيّ الذي يعود إليه الفضل في تسجيل هذه الأفعال والبطولات وتخليدها، ينتقل — بعد تأكيد هذا المعنى — إلى مجال آخر يقع هذه المرّة في دائرة لوازم سيف الدّولة وعلامات مـ جده الذي تتنافس الشّعراء في ذكرها والوقوف عليها، وهو الفخر بالشّجاعة والفروسيّة؛ وكأنّ باطن القول يضمّر معنىً مخاتلاً يتملّ في سعي الشّاعر ورغبته في مماثلة الممدوح / السّلطة على صعيد الفعل والموقف، بعد أن كفل لنفسه تملّك سلطة القول واحتكارها، ولذا فإنّ صفة ا لفروسيّة هذه ليست حكرًا على الأمير وحده، فهي هو المتنبيّ، وفَقَّ ما تصوّره هذه الأبيات، يمتطي صهوة جواده، ويخوض هو الآخر معترك الوعى بالبسالة والاقتدار ذاتهما اللّذين يظهرهما سيف الدّولة في حروبه . وواضح ما تؤدّيه الصّورة في البيت الثالث حين تتساند فيها مـ وثرّات الحركة والصّوت في تضخيم هذه الشّجاعة التي يتبنّاها الشّاعر،

(1) المتنبي، ديوانه: 107/4.

(2) الغماغم: الأصوات المتداخلة وهي أصوات المتحاربين.

وإبرازها على نحو يكاد يبلغ حدود التّباهي والتّجاوز للممدوح ذاته . ولكنّ الشّاعر يقدّم ذلك بقدر من التّلفّ واللبّاقة حين يذكر أنّ هذا الجواد الذي مارس – وفّق – قوله – من خلاله هذا الفعل البطوليّ كان من جملة عطايا الأمير التي وهبها شاعره المقرّب. بيد أنّ هذه اللّباقة في مخاطبة الممدوح لم تخلُ – مع ذلك – من تفاخر الشّاعر بذاته ومدحها؛ فالشّاعر غير مذموم في أخذ هذه الأعطية لأنّه أحسن استثمارها في هذا الوقت العصيب الذي لا يثبت فيه إلاّ الـ فارس. والأمير غير نادم على ما قدّم لأنّ هذه الأعطية وجّهت إلى من يستحقّها خير استحقاق⁽¹⁾.

5.2. من المواربة إلى التصريح

وفي علاقة شعر المتنبيّ بالسلطة في عصره، يمكن الوقوف عند العلاقة التي جمعه بكافور الإخشيديّ . وقد اتّسمت هذه العلاقة منذ البدء بأجواء من الالتباس وعدم الثّقة بين الاثنين⁽²⁾ ويستطيع الدّارس أن يرصد طورين بارزين شهدهما شعر المتنبيّ في علاقته بسلطة كافور : الأوّل اتّخذ شكل المهادنة والتّودّد من جهة الشّاعر، أملاً منه أن تحقّق له السّلطة ما كان يتوخّاها فيها من مطامح شخصيّة، حدّدها الشّاعر صراحة في لقائه الأوّل بكافور، وفي باكورة مدائحه فيه بقوله⁽³⁾:

إِذَا كَسَبَ النَّاسُ الْمَعَالِيَ بِالنَّدَى فَإِنَّكَ تُعْطِي فِي نَدَاكَ الْمَعَالِيَا
وَعَيْرُ كَثِيرٍ أَنْ يَزُورَكَ رَاجِلٌ فِيرْجِعَ مَلَكًا لِلْعِرَاقِينِ وَالْيَا

⁽¹⁾ يذهب البرقوق في شرح قول المتنبي : " قلّا أنا مذموم ولا أنت نادم " قائلاً: "...فلمستُ مذموماً في أخذها (عطايا الملأنيح) ماكرٌ أياديك ناشر ذكرك، ولست أنت نادماً على ما أعطيتني ، لقيامي بحقّ ما أوليتني ."
انظر: المتنبي، ديوانه: 107/4، حاشية رقم 4. ومع أنّي لا أنكر هذا الشّرح باعتبار أنّ الشّعْر يحتمل مزيداً من وجوه النّظر والتّأويل، وقد كان شعر المتنبيّ ي على وجه الخصوص من أكثر النصوص التي أثارت الجدل والاختلاف حول مراميها ومدلولاتها قديماً وحديثاً، يدل على ذلك كثرة الشّروح التي تناولت شعره . إلا أنّ سياق الأبيات الذي يتناول الخيل وساحة الحرب يجعلني أميل إلى الفهم الذي قدّمته في متن هذه الدّراسة.

⁽²⁾ ضيف، شوقي، الفنّ ومذاهبه في الشّعْر العربيّ، دار المعارف، ط10، القاهرة، دت: 307-308.

⁽³⁾ المتنبي، ديوانه: 427/4.

وهو المطلب الذي ظلّ الشاعر يكرّره ويعاود التذكير به بإلحاح ظاهر في كلّ مدائحه في كافور تقريباً⁽¹⁾. إنّه الرّغبة إذن في الولاية والمجد السّياسي الذي لم يُخفِ الشّاعر رغبته وتوقه إليه كما ذكر من قبل . وقد حمل الشّاعر نصّه في هذا الطّور كثيراً من المعاني المضمرّة التي تتكشف، عند الدّأمل فيها، عن صور من التعريض المقصود بالسلطة التي كانت تنتهج أسلوب التّسويق والمماطلة تجاه إلحاح الشّاعر، واستعجاله في الحصول على ما كان ينتظره منها . ففي قصيدته المشهورة في مدح كافور أغالب فيك الشّوق، يلجأ الشّاعر في مواجهة السلطة، في سبيل دفعها إلى الوفاء بتحقيق أهدافه، إلى تضمين قصيدة المديح بعض الإشارات والإلماحات المختلفة التي تتطوي على بعض المقاصد غير الخفيّة؛ فالمدقّق في محتوى القول وأسلوبه الذي يجري عليه يدرك "أنّ ثمة معنى ثانياً يكمن تحت المعنى الأوّل الواضح"⁽²⁾، يقول⁽³⁾:

أَبَا الْمَسْكِ هَلْ فِي الدَّاسِ فَضْلٌ أَنَالُهُ فَإِنِّي أُغْنِي مِنْذُ حَيْنٍ وَتَشْرَبُ
وَهَبْتَ عَلَى مِقْدَارٍ كَفَى زَمَانِنَا وَنَفْسِي عَلَى مِ قَدَارٍ كَفَيْكَ تَطْلُبُ
إِذَا لَمْ تَنْطُبِ بِضَيْعَةٍ أَوْ وَلايَةٍ فَجُودُكَ يَكْسُونِي وَشُغْلُكَ يَسْلُبُ

تذهب هذه الأبيات إلى تصوير علاقة الشّاعر بالسلطة السّياسية متمثلةً بكافور. وهي علاقة تكشف عند التدقيق عن أشكال متباينة من التوتّر والصراع بين الجانبين. ويسعى الشّاعر في أبياته هذه إلى تجسيد مدى الفارق بين ما قدّمه لتلك السلطة، وما قدّمته هي له . ويستثمر، من أجل كشف هذا الفارق الذي ينبئ عن علاقة غير متكافئة بين الطرفين، صوراً من المقابلة الهادفة إلى فضح الهيمنة الظّالمة لهذه السلطة وفق رؤية النصّ الشعري؛ فالشّاعر يقدّم شعره في خدمة السلطة والتّرويج لها منذ زمن (أغني منذ حين)، وهو لم ينل مع ذلك شيئاً ممّا كان

(1) المتنبي، ديوانه: 159/1، 296، 307، 324، 130/2، 272/4.

(2) بولارد، آرثر، الهجاء، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، ضمن موسوعة المصطلح النقديّ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1977: 379/2-380.

(3) المتنبي، ديوانه: 306/1-307.

يطمح إليه. ولعلّ في تخيّر الشاعر لموضوعه الكأس وما يصاحبها من أجواء الشراب والتّمتّع والمرح في مقام الشّكوى هذه، لعلّ فيه توظيفاً مقصوداً غايته كما يقدّر له الشاعر نقد ممارسات هذه السّلطة الانتهازية التي تتمتع على حساب معاناة الآخر الشاعر دون أن تقيم للأمر بعض اعتبار. وتتوالى في الأبيات الإشارات المضمرّة التي تنقصد نقد سلوك السّلطة، ومماطلتها المتعمّدة . والشاعر يستخدم في البيتين الثاني والثالث أسلوباً موارباً يتمثّل في التّظاهر بتقديم المديح للسّلطة والثّناء على مكارمها وأفضالها، غير أنّه يعقب ذلك مباشرة باستدراك في المعنى يقيّد من فاعلية هذا المديح وإطلاقه؛ فإذا كان عطاء الممدوح /السّلطة واسعاً ممتدّاً بامتداد الزّمان ورحابته، فإنّ ما يسعى الشاعر إلى نبّله منه لا يتجاوز الكثير (مقدار كفيك). وإذا كانت السّلطة تتعمّد صرف أمر الولاية عن الشّاعر بمزيد من الوعود والآمال الخادعة بعد أن رآته يعبر عن رغبته فيها بالإحاح بالغ، فإنّ ما تكسوه به هذه السّلطة من مظاهر الجود والعطاء، إنّما هي تسلبه إيّاه في حقيقة الأمر بمثل هذا الانشغال وهذه المماطلة لا يكتفي الشاعر في هذه القصيدة عند هذه الحدود من الـ نقد والتّعريض، وإنّما نجده يتجاوز ذلك حين يذهب في خاتمتها إلى القول⁽¹⁾:

وَتَعَذِّلْنِي فِيكَ الْقَوَافِي وَهَمَّتِي كَأَنِّي بِمَدْحٍ قَبْلَ مَدْحِكَ مُذْنِبٌ
وَلَكِنَّهُ طَالَ الطَّرِيقُ وَلَمْ أَزَلْ أَفْتَشْ عَنْ هَذَا الْكَلَامِ وَيُنْهَبُ
فَشَرَّقَ حَتَّى لَيْسَ لِلشَّرْقِ مَشْرِقٌ وَغَرَبَ حَتَّى لَيْسَ لِلْغَرْبِ مَغْرِبٌ
إِذَا قُلْتُهُ لَمْ يَمْتَنِعْ عَنْ وُصُولِهِ جِدَارٌ مُعَلَّى أَوْ خِبَاءٌ مُطْنَبٌ

تشكّل الأبيات السابقة التي تتناول في فكرتها العامّة الحديث عن هذا الشّعْر وانتشاره الواسع إذن خاتمة القصيدة: اللازمة التي حرص الشاعر أن ينهي بعض مدائحه بإيرادها في تكرار لا يخلو من مقاصد وغايات متعمّدة، تتمثّل — على نحو ما أُشير إلى هذه الفكرة في موضع سابق من هذه الدّراسة — أكثر ما تتمثّل في التّأكيد الدائم على حضور سلطة الشّعْر أمام سلطة الملك ونفوذها . وإذا كان الشاعر

(1) المتنبي، ديوانه: 312-311/1.

يلجأ — من باب المواربة — لاسترضاء السلّطة وكسب ودّها على نحو ما يظهر في البيت الأوّل حين يقدّم أسفه واعتذاره عن مدح غيرها، إيهاماً منه لها بتقرُّدها وتمييزها عن سواها، فإنّ حديثه في التماس الأسباب التي قد تشفع له في اعتذاره ذلك، يتّجه في الأساس إلى الاحتفاء بالذات الشاعرة وما تتملّكه من سلطة القول المؤثّرة، قبل أن يكون الحديث اعتذاراً بالمعنى المألوف لأسلوب الاعتذار وطبيعته؛ فحديث الشاعر عن طول الطّريق، وما كان يُطالب به خلالها من قول الشّعْر والمديح: أفنّش عن هذا الكلام ويُنهَب "، إنّما هو إشارة تتكشف عند تأملها عن شيء من التّفضّل الذي يظهره الشاعر على السلّطة الآنيّة /سلطة كافور؛ فهذا الشّعْر موضع حفاوة وترحيب عند كثير من أصحاب السلّطة في هذا العصر، وهو مطلوب أينما حلّ صاحبه ونزل، والأوّلَى بهذه السلّطة أن تقدّر مجيء الشاعر إليها، وخصّها بهذا الشّعْر السيّار الذي طاف مشارق الأرض ومغاربها . الأمر الذي لم يكن ليتمّ لولا ما كان يتمتع به من قيمة وتأثير، جعلته أشبه ما يكون بقوة خارقة لا تستطيع أيّة موانع أن تعيق سيرها (وهو المعنى الذي سبق أن ذكره الشاعر عند سيف الدولة). وواضح ما يمكن أن يثيره المعنى الأخير من مرام ملتبسة في ذهن السلّطة وتقديرها، لا سيما أنّ هذه القوّة النافذة يمكن أن يقوم الشاعر باستثمارها في حالتي الإيجاب والسلب على حدّ سواء.

أمّا الطّور الثّاني الذي يمثّل علاقة شعر المتنبي بالسلّطة الكافوريّة، فقد تمّ يّز بالمواجهة الصّريحة والحدّة المكشوفة . وهو ما يتبدّى على نحو واضح في هجائيّات المتنبي في كافور التي قالها حينما أيقن من عبثيّة المسعى الذي كان يحاوله مع هذه السلّطة في تحصيل ما كان يطمح إليه من شأن الولاية والحكم . ولست أقصد هنا أن أتناول هذه الهجائيّات من جوانبها المختلفة، ولكنني سأعتمد، انسجاماً مع توجّه هذه الدّراسة واهتمامها، إلى الوقوف عند بعض الإشارات التي وردت في هذه الهجائيّات، وكانت تدلّ على وعي الشاعر بحضور نصّه /شعره كسلطة مقابلة يُعتدّ بها في مواجهة السلّطة السيّاسيّة ومناجزتها . ومن هذه الإشارات التي تؤكّد هذا المنحى قوله⁽¹⁾:

(1) المتنبي، ديوانه: 434/4.

وَلَوْ لَا فُضُولُ النَّاسِ جُنْتُكَ مَادِحًا بِمَا كُنْتُ فِي سِرِّي بِهِ لَكَ هَاجِيَا
فَأَصْبَحْتَ مَسْرُورًا بِمَا أَنَا مُنْشِدٌ وَإِنْ كَانَ بِالْإِنْشَادِ هَجْوُكَ غَالِيَا

يكشف هذان البيتان عن الاستراتيجية التي كان الشاعرا ينتهجها في مواجهة السلطة/كافور؛ فقد كان يمارس ضدها — حين كان يقوم في الظاهر بتأدية واجبات المديح والولاء لها — ألواناً من الخديعة والدَّهَاءِ . فإذا كانت السلطة قد تعمّدت أن تخادع الشاعر وتماطله في الوفاء بوعودها له، فإنه أيضاً كان يمارس، من جهته، دورمماثلاً في لعبة الخداع هذه . ويتبدّى ذلك في تعمّده أن يجعل قوله ينفّث أحياناً على بعض الدلالات والإيماءات التي قد تتحرف — إذا ما تجاوز المتلقّي ظاهر القول واستحضر معانيه الغائبة — عن مقاصدها المباشرة؛ إذ "إنّ من الخصائص المميزة للغتكلم يرى بول دي مان [أن تكون قادرة على إخفاء المعنى وراء إشارة مضلّلة، مثلما نخفي الغضب أو الكراهية وراء ابتسامة " (1). وهو أمر تنبّه له بعض النقاد القدامى الذين أشاروا إلى أنّ بعض مدائح المتنبي في كافور كانت تتطوي في حقيقتها على هجاء يتخفى بما يمكن أن تتيح له لغة الفنّ من دلالات مراوغة، بفضل توسّلها في تقديم هذه الدلالات بأساليب المجاز والاستعارة والخيال التي لا تُقيّد القول بأحادية المعنى وثباته (2). والشاعر يقرّ هنا بقيامه بهذا الدور الذي انطلى على السلطة كلّ هذا الوقت، وكأنّه بذلك يهدف إلى تجريدها من فضائل الذوق والمعرفة، فهي جاهلة لأنها غير قادرة على التمييز والإدراك الحقيقيين.

(1) دي مان، بول، العمى والبصيرة مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، ط1، أبو ظبي، 1995: 36-37.

(2) من الإشارات الدالة على ذلك ما يروى عن ابن جنيّ حول قول المتنبي في كافور:

وَمَا طَرَبِي لِمَا رَأَيْتُكَ بِدَعَا لَقَدْ كُنْتُ أَرْجُو أَنْ أَرَاكَ فَأَطْرَبُ

"قال ابن جنيّ: لما قرأت على أبي الطيّب هذا البيت قلت له ما زدت على أن جعلت الرجل أبازنة — وهي كنية القرد — فضحك!". انظر: المتنبي: ديوانه: 311/1. حاشية رقم 3؛ وانظر أيضاً: عباس، تاريخ النقد الأدبي :

ويؤكد أيضاً وضوح هذا النهج الذي كان يتقصده الشاعر في التعامل مع السلطة/ كافور قوله بعد خروجه من مصر⁽¹⁾:

وَشِعْرٌ مَدَحْتُ بِهِ الْكَرْكَدَنُ نَ بَيْنَ الْقَرِيضِ وَبَيْنَ الرُّقَى
فَمَا كَانَ ذَلِكَ مَدْحاً لَهُ وَلَكِنَّهُ كَانَ هَجْوَ الْوَرَى

فالشاعر، كما يتضح من هذين البيتين، على وعي تامّ بهذا الدور الوظيفيّ الفعّال الذي كان يؤدّيه شعره في مواجهة تلك السلطة . ويتنزّل هذا الدور، وفّق منطق النصّ الشعريّ، ليتخذ دور الرقيّة الفاعلة التي يمكن أن يستثمرها السّاحر الشّاعر في خداع الآخر /السلطة لتحقيق غايات الذات ومطالبها التي قد لا تُسَعَف مقتضيات الحال في تحقيقها . والشاعر أيضاً يؤكد بوضوح، كما يتبدّى في البيت الثاني، على قضيّة الظاهر والباطن في تقديم دلالة شعره ومعنائه، بقصد إثارة مزيد من الالتباس والتّمويه في فهم الآخر ووعيه . وهو الأمر الذي تميّز به هذا الشّعْر طوال تعامله مع السلطة؛ فهو يقرّر أنّ هذا الشّعْر لم يكن في حقيقته "مديحاً" خالصاً لكافور على نحو ما قد يبدو من النظرة العجلى، وإنّما هو يتكشف، في وجهه العميق، عن "هجو" كان الشّاعر يتعمّده لتوليد مقاصد ملتبسة تعبّر عن مكنونات الذات، وصراعاتها المحتدمة مع السلطة في زمنها ذاك.

وفي خضمّ هذه المواجهة الحادّة التي شهدتها شعر المتنبي مع كافور، نجد الشّاعر يذهب إلى التّشهير بالسلطة، وكشف أساليبها في التعامل معه . يقول من قصيدته التي يهجو فيها كافوراً يوم عيد عرفة إبان هروبه من مصر سنة 350هـ⁽²⁾:

جَوْعَانُ يَأْكُلُ مِنْ زَادِي وَيُمْسِكُنِي لَكِي يُقَالُ عَظِيمُ الْقَدْرِ مَقْصُودُ

(1) المتنبي، ديوانه: 167/1-168.

(2) المصدر نفسه: 145/2.

يصور هذا البيت، كما نلاحظ، رغبة الشاعر في فضح ممارسة السلطة التي تعتاش على شعره، جوعان يأكل من زادي / شعري⁽¹⁾، واستغلاله أفسى استغلال في سبيل الترويج الدّعائي لها لكّي يقال عظيم القدر مقصود "في الوقت الذي تمارس فيه هذه السلطة تضيقاً على الشاعر، وتقييداً لحريته وحركته.

6.2. الشاعر والكاتب: علاقة ملتبسة وصراع مكتوم

يتصل في الحديث عن علاقة شعر المتنبّي بالسلطة، وما نتج عن هذه العلاقة من جدل وصراع، النظر في طبيعة العلاقة التي قامت بين الشاعر والكاتب منذ بداية تشكيل الدولة الإسلامية . وهي العلاقة التي انطوت في بعض جوانبها على قدر من التوتر وعدم الانسجام. وقد ساعد على ذلك المكانة المرموقة التي حظي بها الكاتب بسبب حاجة السلطان إليه في تدبير كثير من الشؤون والجوانب الكتابية التي ظهرت بتأثير من المستجدات التي طرأت على شكل الدولة وتعقيدات أنظمتها الإدارية والاقتصادية والسياسية المختلفة . وهو الأمر الذي قابله انحدار واضح في مكانة الشاعر بتأثير من هذه العوامل ذاتها على نحو ما ذكر في موضع سابق من هذه الدراسة⁽²⁾.

في ضوء هذا التصور يمكن معاينة هذا الجانب من العلاقة التي جمعت المتنبّي بابن العلفي⁽³⁾ برع في الكتابة حتى تقلد الوزارة في عهد البويهيين. ومع أن قصر هذه العلاقة التي جمعت بينهما، لم ينتج عنها إلا عدد قليل من النصوص التي

(1) تفاوتت آراء شراح شعر المتنبّي في تفسير لفظة "زادي" في هذا البيت. انظر: المتنبّي، ديوانه: 145/2-146. حاشية روقي⁴ تفسيرات تغفل في مجملها البعد المجازي الذي تتماز به لغة الشعر على العموم . وقد تنبّه أحد الباحثين المعاصرين لهذا الأمر حين ذهب إلى أن لفظة زادي تعني هنا شعري . وهو معنى واضح لا يحتمل كل هذا الخلا ف. انظر: عارف، عزيز، الاتجاه الباطني في شعر المتنبّي، مجلة المورد، المجلد 6، العدد 3، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، 1977: 99.

(2) للمزيد عن هذه العلاقة بين الكاتب والشاعر من هذا الجانب انظر أيضاً : عصفور، جابر، لك القلم الأعلى، مجلة العربي، العدد 438، الكويت، أيار/مايو 1995: 76-80؛ كيليطو، عبدالفتاح، الأدب والغربة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط3، بيروت، 1997: 45-51.

(3) عن ابن العميد انظر : الثعالبي، عبالملك بن محمد (429هـ)، يتيمة لله في محاسن أهل العصر ، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1979 : 154/3-188؛ أركون، نزعة الأسنه: 152-165.

يمكن استقراؤها لتعرف ملامح هذه العلاقة (ثلاث قصائد ومقطوعتان قصيرتان مرتبطتان)⁽¹⁾. فضلاً عما قد يسود مثل هذه العلاقة القصيرة في الغالب من صور المجاملة ومقتضيات الضيافة التي قام بها ابن العميد في حق المتنبي حين وفد عليه هذا الأخير زائراً، وما يتطلبه الموقف من الشاعر في المقابل من الرد بالكياسة واللباقة المطلوبتين، إلا أن هذا لا يمنع من تلمس آثار هذه العلاقة الملتبسة ما بين الشاعر والكاتب التي تتأكد د إحدائياتها من خلال قراءة الخبر التالي الذي يصور موقف ابن العميد من المتنبي قبل أن يتم بينهما اللقاء، ويرويه أبو الحسن علي بن عيسى الربيعي عن أحد معاصري ابن العميد وخواصه: "قال لي بعض أصحاب ابن العميد دخلت عليه يوماً قبل دخول المتنبي فوجدته و اجماً، وكانت قد ماتت أخته عن قريب، فظننته واجداً لأجلها، فقلت لا يحزن الله الوزير . فما الخبر؟ قال: إنه ليغطني أمر هذا المتنبي، واجتهادي أن أخدم ذكره، وقد ورد عليّ نيف وستون كتاباً في التعزية ما منها إلا وقد صدر بقوله:

طوى الجزيرة حتى جاعني خبرٌ فرغت فيه بآمالي إلى الكذب
حتى إذا لم يدع لي صدقه أملاً شرفت بالدمع حتى كاد يشرق بي

فكيف السبيل إلى إخماد ذكره؟ فقلت : القدر لا يُغالب، والرجل ذو حظ من إشاعة الذكر، واشتهار الاسم، فالأولى ألا تشغل فكر ك بهذا الأمر "⁽²⁾. إن هذا الخبر يكشف، كما نلاحظ، عن صور من الصراع المحتد بين الشاعر والكاتب، وهو الصراع الذي يعدّ في الأساس تجلياً لصورة التنافس المحموم بين الأنواع الأدبية (الكتابة والشعر) في تاريخ الأدب العربي في عصوره المتعاقبة ⁽³⁾؛ فقد كان الشعر،

(1) انظر: المتنبي، ديوانه: 148/2، 159، 161، 264، 314.

(2) البديعي، الصبح المنبي: 146.

(3) أثار قضية المفاضلة بين الشعر والنثر /الكتابة عناية كثير من النقاد العرب القدامى. انظر مثلاً: التوحيدي، أبو حيان، علي بن محمد (414هـ)، الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات المكتبة العصرية، بيروت -صيدا، د.ت: 130/2-147؛ عصفور، جابر، فضائل الكتابة، مجلة العربي، العدد 439، الكويت، حزيران/ يونيو 1995: 96-101.

على نحو ما ذكر في غير موضع من هذه الدراسة، يحتلّ في الماضي مكانة متميزة رفعت شأن صاحبها، وأهّلته منزلة رفيعة في سلم التراتب الاجتماعي، الأمر الذي لم يبقَ على حاله بعد قيام المدينة وإنشاء الدولة؛ إذ احتلت الكتابة مكانة الشعر، وتبوأ الكلب أعلى المناصب وأخطرها . ويبدو أنّ المتنبي يشكّل في مسيرة الشعر العربي، كما يذهب محمد لطفي اليوسفي ⁽¹⁾، علامة فارقة أعادت للشعر بعض هيئته ومكانته التي فقدتها بتوالي الأيام والسنين؛ فأصبح الشاعر كلها مثله المتنبي تحديداً (صاحب مكانة عظيمة، دفعت السلطنة، على غير المؤلف، إلى محاولة استرضائه بغية الفوز بشعره ومديحه. ولعلّ موقف ابن العميد نفسه في استقبال المتنبي يبين عن مثل هذا التوق والرغبة؛ فحين علم بقرب وصول المتنبي من حدود المدينة التي كان يحكمها أمر على الفور حاجبه باستقبال الشاعر "فركب [الحاجب] واستركب من لقيه في الطريق ففصل عن البلد بجمع كثير فتلقّوه وقضوا حاجته وأدخلوه البلد فدخل على أبي الفضل [ابن العميد] فقام له من الدست قياماً مستوياً، وطُرح له كرسيّ عليه مخدة ديباج، وقال أبو الفضل مشتاق إليك يا أبا الطيّب " ⁽²⁾ وواضح ما تفصح عنه حفاوة هذا الاستقبال من حرص ابن العميد على إرضاء الشاعر والقيام بواجب ضيافته على خير حال، بغية أن يظفر بشيء من مدائحه التي كثيراً ما منى بها النفس ورغبها، فقد كان ابن العميد يخشى أن يتجاهله المتنبي، ويترفع عن مدحه على النحو الذي فعله من قبل مع الوزير الملهبي في بغداد ⁽³⁾، وهو الأمر الذي لم يكن بعيداً عما كان يدور في خلد المتنبي في هذا الموقف؛ إذ يروى عنه أنه "لما ورد أرجان [ابن العميد] فلما أشرف عليها وجدها ضيقة البقعة والدور والمساكن، فضرب بيده على صدره وقال تركت ملوك الأرض وهم يتعبدون لي، وقصدت ربّ هذه المدرة فما يكون منه؟" ⁽⁴⁾.

(1) انظر التحليل العميق لهذه القضية في كتابه: فتنة المتخيل: 293/1-426.

(2) الأصفهاني، الواضح في مشكلات شعر المتنبي: 16.

(3) البديعي، الصبح المنبي: 146.

(4) الأصفهاني، الواضح في مشكلات شعر المتنبي: 16.

ومع هذا فإنَّ المكانة الرَّفِيعَةَ التي حَقَّقَهَا الكَاتِبُ فِي عَصْرِهِ، وَتَمَلَّكَهُ عَلَى السَّلْطَةِ التي جعلت كثيراً من الشُّعْرَاءِ يَتَوَجَّهُونَ إِلَيْهِ بِشَعْرِهِمْ طَمَعاً فِي عَطَائِهِ، دَفَعَتْ، فِيمَا يَبْدُو، كَاتِباً مِثْلَ ابْنِ الْعَمِيدِ إِلَى أَنْتِظَارِ الشَّيْءِ ذَاتِهِ مِنْ شَاعِرٍ مِثْلِ الْمُتَنَبِّيِّ عَرَفَ بِكَثْرَةِ مَدَائِحِهِ، وَتَنَقَّلَهُ الدَّائِمُ فِي أَصْقَاعِ الْأَرْضِ بَيْنَ هَذَا الْمَمْدُوحِ وَذَاكَ . وَقَدْ تَحَقَّقَتْ رَغْبَةُ ابْنِ الْعَمِيدِ، كَمَا ذَكَرَ مِنْ قَبْلُ، فَمَدَحَهُ الْمُتَنَبِّيُّ . وَمَعَ مَا تَنَسَّمَ بِهِ هَذِهِ الْمَدَائِحُ مِنَ الْوَفَاءِ بِالْمُضَامِينِ الْعَامَّةِ وَالتَّقْلِيدِيَّةِ لِقَصِيدَةِ الْمَدِيحِ، إِلَّا أَنَّ الدَّارِسَ يُمْكِنُ أَنْ يَلْمَسَ مَعَ ذَلِكَ فِي بَعْضِهَا مُحَاوَلَةَ الشَّاعِرِ إِعَادَةَ الْإِعْتِبَارِ وَالْهَيْبَةِ لِشَعْرِهِ الَّذِي قَبِلَ بِنَقْدِ ابْنِ الْعَمِيدِ الَّذِي لَمْ يُخَفِ عَدَمَ إِعْجَابِهِ وَرِضَاهُ عَنِ الْقَصِيدَةِ الرَّائِيَّةِ الَّتِي مَدَحَ بِهَا الْمُتَنَبِّيَّ وَمَطْلَعَهَا⁽¹⁾:

بَادِ هَوَاكَ صَبْرْتَ أَمْ لَمْ تَصْبِرَا وَبُكَاكِ إِنْ لَمْ يَجِرْ دَمْعُكَ أَوْ جَرَى

إِذْ نَجَدَ الشَّاعِرُ حِينَ يَقُومُ بِمَدَحِهِ بِالْقَصِيدَةِ الدَّالِّيَّةِ الَّتِي يَهْنَأُ فِيهَا بِعِيدِ النَّيْرُوزِ، يَتَوَجَّهَ إِلَى الْمَمْدُوحِ بِالْإِعْتِذَارِ عَنِ التَّقْصِيرِ الَّذِي أَخَذَهُ عَلَيْهِ، مُشِيداً فِي أَبْيَاتٍ مُتتَالِيَةٍ بِسَلَامَةِ ذَوْقِهِ، وَتَمَكُّنُ بَاعِهِ فِي الْكِتَابَةِ وَالْفَصَاحَةِ . غَيْرَ أَنَّ الشَّاعِرَ لَا يَتْرَكَ الْحَدِيثَ يَعْجَلِي مِثْلَ هَذَا الْإِسْتِرْسَالِ دُونَ أَنْ يَشِيرَ إِلَى قِيَمَةِ شَعْرِهِ وَالْإِشَادَةِ بِهِ . وَيَتَبَدَّى هَذَا الْأَمْرُ أَوَّلًا فِي بَيْتٍ وَاحِدٍ يُلَمَّعُ فِيهِ إِلَى أَثَرِ هَذَا الشَّعْرِ، وَفَاعِلِيَّتِهِ الْمُؤَثِّرَةِ عَلَى الْمَمْدُوحِ، وَهُوَ قَوْلُهُ مِنْ جُمْلَةِ أَبْيَاتٍ فِي وَصْفِ سَيْفٍ كَانَ قَدْ أَهْدَاهُ ابْنُ الْعَمِيدِ لِلشَّاعِرِ، إِذْ يَذْهَبُ إِلَى الْجَمْعِ بَيْنَ مِضَاءِ حَدِّ هَذَا السَّيْفِ الْقَاطِعِ، وَبِرَاعَةِ الْمَمْدُوحِ فِي الضَّرْبِ بِهِ، رَابِطاً هَذَا الْمَشْهَدَ بِشَعْرِهِ الَّذِي أَحْسَنَ الْوَصْفَ وَأَجَادَهُ، فَكَانَ هَذَا التَّكَامُلُ بَيْنَ هَذِهِ الْأَطْرَافِ جَمِيعَهَا، يَقُولُ⁽²⁾:

جَمَعَ الدَّهْرُ حَدَّهُ وَيَدَيْهِ وَتَنَائِي فَاسْتَجْمَعَتْ أَحَادُهُ

(1) المتنبّي، ديوانه: 264/1.

(2) المصدر نفسه: 153/2.

إنَّ قيمة الممدوح مهما بلغ من مجد وشجاعة وسؤدد، لا تتحقّق، وفق ما يهدف هذا البيت إلى إبلاغه، دون هذا الشّعْر ودوره، فلو لا هذا (الثناء) لما كُتِبَ لذلك المجد أن يعمّ وينتشر . ومع أنّ هذه الإشارة تظهر على استحياء من بين المعاني المسترسلة التي جاءت في الإشادة بالممدوح وذكر مناقبه ، إلا أنّ القصيدة تنتهي مع ذلك نهاية لافتة بالأبيات الثلاثة التالية⁽¹⁾:

فَبَعَثْنَا بِأَرْبَعِينَ مَهَارًا كُلُّ مَهْرٍ مِيدَانُهُ إِنِّشَادُهُ
عَدَدُ عَشْتِهِ يَرَى الْجِسْمُ فِيهِ أَرَبًا لَا يَرَاهُ فِيمَا يُزَادُهُ
فَارْتَبَطُهَا فَإِنَّ قَلْبًا نَمَاهَا مَرَبُطٌ تَسْبِقُ الْجِيَادَ جِيَادُهُ

فالشاعر يختم قصيدته بالفخر بها، والتّباهي بقيمتها . ولنا أن نتأمّل في دلالة هذا التشبيه الذي يقرن الشّعْر بالمُهْر القويّ المندفع الذي يثبت تفوّقه واقتداره في الميدان، حاله كحال هذا الشّعْر الذي يتبدّى قَدْرُهُ وقيمتُهُ حين ينشده قائلُهُ. وواضح ما يتمخض عن وصف هذا المهر من معاني القوة والفتوة والأصالة، وهي الصفّات التي يقصد الشاعر إسباغها على شعره . ولعلّ من شأن ذكر العدد "أربعين" أن يثير بعض الإيحاءات والإشارات المضمرّة التي يتعمّد الشاعر تبليغها للسلطنة /ابن العميد وهو في مقامها . ويمكن أن يتمّ ذلك إذا ما عمد الدّارس إلى ربط النّصّ بسياقه الخاصّ الذي جاء فيه؛ فالشاعر يحدّد عدد أبيات قصيدته بأربعين بيتاً، وهو تحديد يأتي، فيما يبدو، عن وعي وقصد مسبقين : فَبَعَثْنَا بِأَرْبَعِينَ مَهَارًا /كُلُّ مَهْرٍ مِيدَانُهُ إِنِّشَادُهُ". والشّاعوقيب ذكر هذا العدد أيضاً بتفسير إيضاحيّ لافت : "عدد عَشْتِهِ يرى الجسم فيه/رباً لا يراه فيما يزاده "، "والأربعون وفق تعبير ابن جني - إذا تجاوزها الإنسان نقص عمّا يعهد من أحواله في جسمه وتصرفه"⁽²⁾. ويتنامى حسّ المتلقّي بقيمة العدد أربعين وما يعقبه من سنين، إذا ما علم أنّ ابن العميد كان، وهو

(1) المتنبّي، ديوانه: 158/2.

(2) المصدر نفسه: 158/2. حاشية رقم 2.

يستمتع لشعر المتنبي، قد جاوز السبعين وناهر الثمانين⁽¹⁾، وأنّ امتعاضه وعدم رضاه والحالة هذه عن القصيدة الرائية التي مدحه الشاعر بها كما سبق القول، يغدو أمراً غير ذي قيمة وهو على ما هو عليه في هذه السنّ المتقدّمة التي يتّردى فيها الإنسان في جسمه وعقله . وتتأكّد مثل هذه الإشارة المواربة إذا ما عرفنا أنّ القصيدة التي اجتزئت منها الأبيات السابقة جاءت تاليةً للقصيدة الرائية من حيث الترتيب الزماني⁽²⁾. وعليه فإنّ نصيحة الشاعر للممدوح حين يطلب منه أن يرتبط هذه الجياد الأربعين يعني قصيدته التي بلغت أربعين بيتاً كما أشير - ويحسن تقديرها، ولا يفرط بها أبداً، تبدو (هذه النصيحة) ذات دلالة، تؤدّي على الأقل هدفين اثنين، أولهما: أنّ هذا الشعر الذي لم يرق لابن العميد بعضه، شعرٌ أصيلٌ يفوق غيره ويتعدّاه. وتتعمّق هذه الدلالة خلال تخيير الشاعر للفظه نماها (من نماء النسب) التي تعني ارتفاع نسب هذه الأبيات إلى قائلها صراحةً وثبوتاً، شأنها شأن الجياد الأصلية التي كان من عادة العرب حفظ أنسابها والحرص عليه . وثانيهما: أنّ الأولى بابن العميد أن يقدر ما قدّمه له المتنبي ويتمسك به: "فارتبطها". ومع أنّ هذا الاستنتاج لا يتأكّد صراحة في هذه الأبيات، إلا أنّ استقرار السياق العام لعلاقة الشاعر ببعض الوزراء الكتاب في عصره تؤكّد هذا الأمر وتدعمه؛ فقد سبق للشاعر أن ترفع عن مدح ممّن هم بمثل مكانة ابن العميد السياسيّة، كما هو الحال مع الوزيرين المهلبيّ والصاحب بن عباد اللذين لم يجبهما المتنبي بما رغبا فيه، ممّا أثار حفيظتهما فهاجماه أشدّ هجوم وأعنفه⁽³⁾ كأنّ الشاعر بذلك يبغي من كلّ هذا، تقديم ردّ مبطن على نقد ابن العميد؛ فالأبيات تأتي بمثابة استدراك يهدف إلى تصويب الحكم البقّي الذي أطلقه هذا الممدوح على تلك القصيدة . وهذه الأبيات بموقعها هذا الذي يشكّل خاتمة القصيدة، تؤدّي دوراً وظيفياً مقصوداً، يتمثّل في حرص الشاعر على إنهاء قصيدته بهذا المعنى تحديداً، بقصد التأكيد على قيمة هذا

(1) الواحدي، علي بن أحمد (468هـ)، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، تحقيق فريدريخ ديتريشي، برلين، 1861: 749/2.

(2) المتنبي، ديوانه: 148/2؛ حسين، مع المتنبي: 363.

(3) النعالي، بتيمة الدهر: 120/1، 122؛ البديعي، الصبح المنبي: 146.

الشَّعْرُ الذي تعرّض لبعض الانتقاص في مقام هذا ه السلطنة. ومن الواضح أنّ ما تعرّض له الشّاعر من نقد بعدما بلغت شهرته الآفاق وتعدّتها، أمر له وقعه النفسيّ والاعتباريّ على شاعر مسكون بهاجس ترسيخ هذه القيمة الشعريّة وتثبيتها، وكأنّ ما تضمّنّه هذه الأبيات الثلاثة من معنى سيجب بالضرورة ما قبله من معانٍ فرضتها أعرافُ المجاملة وشروط المديح، باعتبار أنّ هذا المعنى سيبقى آخر ما يعلق في ذهن المستمع حين يفرّغ الشّاعر من إنهاء قصيدته . وعليه فإنّ هذا التّفاخر الالفت بهذا الشّعر يدلّ على وعي متأصلّ في عقل الشّاعر ظلّ يكرّره ويتقصد تأكيده في كلّ مكان كان يـ حلّ فيه، إدراكاً منه بنفاسة ما يتملّكه من قدرة وسلطة، تتمثّل في هذا الشّعر الذي يستطيع أن يواجه به، ومن خلاله، أركان السلطنة في عصره على اختلاف مواقعهم وأقدارهم.

الفصل الثالث

صراع الأنا والزمن

1.3. مدخل

تُعَدُّ قضية الزمن من أكثر القضايا إلحاحًا على العقل الإنساني؛ فقد أرقت هذه القضية الإنسان، ودفعته إلى التفكير بها، ومحاولة تعرّف كُنْهها وغائيتها . ويُلاحظ أن هذه القضية نالت اهتمام كثير من الدارسين على اختلاف توجهاتهم الفكرية؛ فقد اهتم بدراساتها الفلاسفة والأدباء والمتخصصون في العلوم الطبيعية والتطبيقية وغيرهم . ويعود هذا الاهتمام إلى اتصال هذه القضية بكل هذه الجوانب، إذ يمكن أن يقاربها كل من هؤلاء المتخصصين وفق زاوية نظره واختصاصه، دون أن يعني هذا انفصالاً بين هذه المقاربات التي قد تتداخل فيما بينها، ويفيد كل فيها من الآخر، إذ إن مسألة الزمن تتصل على نحو مباشر بكل مناحي الوجود، ويظهر أثرها فيما تحدثه من تحولات وتغيرات في حياة الإنسان الذي يلمس آثارها في كل ما يحيط به : في جسده، وروحه، وعلاقاته بالآخرين...إلخ.

وليست غاييتي هنا استقصاء الحديث في موضوع الزمن، ودراسته من جوانبه المختلفة، فهذا أمرٌ يقصر عنه طموح هذه الدراسة التي لا يتعدى همُّها استجلاء هذا الموضوع في حقل الأدب تحديداً، وفي شعر شاعر بعينه هو أبو الطيّب المتنبّي، ضمن زاوية نظر محدّدة، هي إبراز تجليات الصراع وصوره التي جسدها شعر هذا الشاعر في موقفه من هذه القضية.

ويقودنا هذا الموضوع إلى القول إنّ علاقة الشاعر العربي بالزمن اتّسمت منذ العصر الجاهليّ — في شكلها الأعمّ — بالتوتر والصدام؛ إذ رأى هذا الشاعر في الزمن خصماً لدوداً يعكّر وداده وأيام صفائه بتقلّباته وتحولاته الدائمة، ووجد فيه قوةً مهيمنةً تفرض حكمها وإرادتها عليه، دون أن يمتلك في نفسه القدرة الكافية على مناجزتها أو الوقوف في وجهها . فهو يحسّ ما تحدثه هذه القوة في دورتها المتحرّكة من تغيّرات تمسّ في البدن جسده، وما يصيبه من ضعف وشيخوخة من شأنهما أن يُقيّدا الذات، و يصرفاها عمّا اعتادت عليه من حيويّة ونشاط، ثمّ فيما يستشعره

الإنسان — بفعل حركة الزّمن المندفعة دائماً إلى الأمام — من رهبة وخوف، مصدرهما إحساسه الواثق من دنوّ النّهاية المحتومة المتجسّدة في حدث الموت الذي سيطفئ جذوة الحياة، ويحيلها إلى عدَم وخواء . ولذا جاءت الصّورة العامّة للزّمن/الدهر عند العرب صورةً مفزعةً؛ فقد ورد في لسان العرب " أنّ العرب كان شأنها أنّ تدمّ الدهر وتسبّه عند الحوادث والنّوازل تنزل بهم من موت أو هَرَم، فيقولون: أصابتهُم قوارعُ الدهر وحوادثه، وأبادهم الدهر، فيجعلون الدهر هو الذي يفعل ذلك فيذمّونه ..."⁽¹⁾. وتتّضح هذه الرّؤية على نحو أكثر جلاءً في الشّعْر الذي بدا الزّمن/الدهر فيه قوّة جبارة تفرّق الشّمل، وتقف عائناً أمام آمال الإنسان وأهدافه المختلفة. وهي الصّورة التي نجد ما يشابهها في الآداب العالميّة الأخرى؛ فالأساطير اليونانيّة — مثلاً — تروي أنّ (كرونوس) إله الزّمن هو ابن السّماء الذي يلبّتهم أبناءه⁽²⁾، وقد صوّر (بودلير) ذلك في الأسطورة القديمة حين قال: "إنّ الزّمن يلبّتهم حياتنا، والعدوّ المظلم الذي يعرفنا يبدو أنّه يسمن على دماء قلوبنا ويزداد نموّاً"⁽³⁾.

وكان للزّمن بما يميّز به من تعقيد وغموض أثرٌ في زيادة حيّرة الإنسان/الشّاعر في فكّ طلسمه وسرّه؛ إذ مهما تعدّدت الرّؤى والتّفسيرات في تحديد موقف أو رأي في كُنْهه وماهيّته، فإنّه لا يمكن إدراك الزّمان إلا في تعقّده وتركيبه . فهو مهما يكن فقيراً، إنّما يطرح نفسه على الأقلّ من خلال تعارضه مع الحدود والتّخوم، وليس لنا الحقّ في تناوله كأنّه معطىّ وحيدُ الشّكل وبسيط⁽⁴⁾. وقد دفعت هذه الحيّرة الشّاعر القديم إلى دروب مضنية من التأمّل والنّظر؛ فأرقّه هاجسُ الخلود الذي ظلّ رغبةً تتجدّد في نفسه كلّما راودته فكرة الموت والفناء، لـ كنه أدرك أنّ هذا المطلوب ليس في الإمكان نيّله وتحقيقه؛ فراح يقاوم هذا الهاجس ببعض الوسائل التي وجد فيها تعويذة شافية، ولو إلى حين، في مقاومة سلطة الزّمن /الموت، والتّخفيف

(1) ابن منظور، محمد بن مكرم (711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت: مادة (دهر).

(2) محمد، علي عبد المعطي، قضايا الفلسفة العامّة ومباحثها، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، 1983: 123.

(3) ميرهوف، هانز، الزّمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1972: 81.

(4) باشلار، غاستون، جدليّة الزّمن، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1982: 52.

من آثاره القاسية على النفس . ويمكن رصد موقفين لافتين في صراع الإنسان/الشاعر مع الزمن في هذا السياق⁽¹⁾:

1. موقف رأى أصحابه أن نيل الخلود يمكن أن يتحقق عبر الذكر الحسن أو السيرة المحموده، ويتأتى ذلك بتوظيف بعض القيم الثقافية التي تحفظ للذات حضورها وفاعليتها في الذاكرة كالشجاعة والكرم.

2. موقف تمثّل في الاستغراق بالحياة، واغتنام أوقات اللذة الطارئة بقصد استثمار سني العمر القصيرة بمزيد من لحظات المتعة والسعادة قبل أن يطويها الزمن بكرهه اللامتناهي.

ويمكن القول، بشيء من التجوّر، إن هذين الموقفين يشكّلان الإطار العريض الذي اندرجت تحته رؤى كثير من الشعراء في موقفه م من قضية الزمن، ومنهم أبو الطيّب المتنبي الذي انحازت رؤيته، في بعض تجلياتها من قضية الزمن، إلى الموقف الأول انحيازاً واضحاً، ولم يظهر الموقف الثاني في شعره إلا بصورة عرضية، كما سيتّضح ذلك في الفقرات التالية.

2.3. الزمن واستراتيجيات المواجهة

تتسم علاقة المتنبي مع الزمن، كما بدا من شعره، في كثير من وجوها بالتوتر والقلق، وقد تجلّى ذلك في صور مختلفة، لعلّ أبرزها ما يتمثّل في تلك المواجهة الحادة التي أبداها الشاعر في موقفه من فكرة الزمن المؤرّقة، فهو لا يتردّد في إظهار قوّته ونديته لمقارعة هذا الخصم المعاند الذي يرى فيه مانعاً شديداً الوطأة في تحجيم الذات، وتكبيّلها عن تحقيق آمالها وطموحاتها العريضة؛ لذا فهو يتخذ، في سبيل إنجاح هذه المواجهة، وسائل مختلفة لتأكيد قدرته، وصلاية موقفه غير المهادن، من ذلك مواجهة الزمن بالشجاعة والإقدام، ففيهما، وفق ما يقدر الشاعر، إعلاء للذات، ورفع لقدرها في الحياة والممات معاً، يقول⁽²⁾:

(1) عبيدالله، محمد، الزمن في الثقافة العربية قبل الإسلام : منظور ميثولوجي، مجلة أفكار، العدد 213، وزارة

الثقافة الأردنية، عمّان، تموز 2006: 40.

(2) المتنبي، ديوانه: 2/ 46.

عَشْ عَزِيزاً أَوْ مُتْ وَأَنْتَ كَرِيمٌ بَيْنَ طَعْنِ الْقَتَا وَخَفَقِ الْبُؤُودِ
فَرُؤُوسُ الرِّمَاحِ أَذْهَبُ لِلْغَيْهِ ظِ وَأَشْفَى لَغَلٍّ صَدْرِ الْحُقُودِ
لَا كَمَا قَدْ حَيَّيْتَ غَيْرَ حَمِيدٍ وَإِذَا مُتَّ مُتَّ غَيْرَ فَاقِيدٍ
فَاطْلُبِ الْعِزَّ فِي لَظَى وَذَرِ الذُّلَّ لَ وَلَوْ كَانَ فِي جَنَانِ الْخُلُودِ
يُقْتَلُ الْعَاجِزُ الْجَبَانُ وَقَدْ يَعُ جِزُّ عَنْ قَطْعِ بُخْنِ الْمَوْلُودِ
وَيُوقَى الْفَتَى الْمَخْشُ وَقَدْ خَوَّ ضَ فِي مَاءِ لَبَّةِ الصَّنْدِيدِ

إنَّ شرط الحياة، فيما تذهب هذه الأبيات، هو العيش بعزّة، أو الموت بكرامة، إذ لا خيار غيرهما لديه . ويلجأ الشاعر، تأكيداً لهذه الرؤية، إلى أسلوب المقابلة الذي يتبدّى واضحاً في البيت الرابع، ويعضد ذلك أيضاً، كما هو شأنه في كثير من شعره، ببعض الأقوال التي تسري بين الناس مسرى الأمثال الجامعة على نحو ما يظهر في البيتين الأخيرين.

لقد كانت فلسفة القوة فكرةً مهيمنةً في صراع المتنبي مع الزمن⁽¹⁾، والباحث يلمسها بوضوح في شعره ولاسيما في سنيّ عمره الأولى؛ ولعلّ ذلك كان بتأثير من نزوع مذهبيّ مسيطر، على نحو ما ذكر في موضع سابق من هذه الدراسة، فسره بعض الباحثين بتأثر المتنبي بالفكر القرمطيّ الذي يدعو إلى انتهاج القوة سبيلاً لتحقيق الهدف⁽²⁾، ولعلّ أيضاً لسنّ الشباب، بما تتصف به عادةً من اندفاع وحماسة، أثراً في شيوع هذه النغمة المـ تواترة في شعر الصبّا على نحو خاصّ. يقول من قصيدة له في رثاء جدّته⁽³⁾:

(1) انظر عدد من الدارسين إلى وضوح فلسفة القوة في شعر المتنبي، انظر مثلاً : أمين، أحمد، فيض خاطر، مكتبة النهضة المصرية، ط6، القاهرة، 1974: 98/4؛ العقاد، مطالعات في الكتب والحياة: 126.

(2) انظر مثلاً: بروكلمان، تاريخ الأدب العربيّ: 81/2-82؛ بلاشير، أبو الطيّب المتنبي: 104-105؛ حسين،

مع المتنبي: 44.

(3) المتنبي، ديوانه: 235/4 .

وَإِنِّي لَمِنْ قَوْمٍ كَانَ نَفُوسَنَا بِهَا أَنْفٌ أَنْ تَسْكُنَ اللَّحْمَ وَالْعَظْمَا
كَذَا أَنَا يَا دُيْنَا إِذَا شِئْتَ فَادْهَبِي وَيَا نَفْسُ زِدِي فِي كِرَائِهِ هَا قُدَمَا
فَلَا عَبَرْتُ بِي سَاعَةً لَا تُعْزِّنِي وَلَا صَحِبْتَنِي مُهْجَةً تَقْبَلُ الظُّلْمَا

فالشاعر، كما يبدو من هذه الأبيات، مسكونٌ بهاجس القوة التي تحقق للمرء
"معنى وجوده"، وتمييزه عن غيره من المخلوقات؛ لذا فإن الاستبسال والإقدام في
ساحة الوغى يبدو مطلباً عزيز المنال لمن يبغي ذكراً عابقاً بقيم لا تفنى⁽¹⁾:

وِيَدِ حِيَاضِ الرَّدَى يَا نَفْسُ وَاتِّ رِكِّي حِيَاضَ خَوْفِ الرَّدَى لِلشَّاءِ وَالنَّعَمِ
إِنْ لَمْ أَدْرِكْ عَلَى الْأَرْمَاحِ سَائِلَةً فَلَا دُعَيْتُ ابْنَ أُمِّ الْمَجْدِ وَالْكَرَمِ

ويذهب المتنبي في صراعه مع الزمن إلى ترسيخ قيمة "الفتوة" التي تشكل في
الوجدان الجماعي العربي حضوراً لافتاً، فهي "القيمة التي تدفع بالمرء إلى تخطي
هشاشة الكائن. وهي التي تدفع به إلى التّجاوز الدائم للضعف البشري فيصبح مجسداً
لما في صميم الكائن، على هشاشته، من عظمة"⁽²⁾، تمكنه من تحقيق ذاته التي لا
ينتهي ذكرها بالموت⁽³⁾:

أَطَاعَنْ خَيْلاً مِنْ فَوَارِسِهَا الدَّهْرُ
وَأَشْجَعُ مِنِّي كُلِّ يَوْمٍ سَلَامَتِي
تَمَرَّسْتُ بِالْآفَاتِ حَتَّى تَرَكَتُهَا
وَأَقْدَمْتُ إِقْدَامَ الْآتِي كَانَ لِي
ذَرِ النَّفْسِ تَأْخُذُ وَسَعَهَا قَبْلَ بَيْتِهَا
وَلَا تَحْسَبَنَّ الْمَجْدَ زَقّاً وَقَيْنَةً
وَحِيداً وَمَا قَوْلِي كَذَا وَمَعِيَ الصَّبْرُ
وَمَا ثَبَّتْتُ إِلَّا وَفِي ذَفْسِهَا أَمْرُ
تَقُولُ أَمَاتَ الْمَوْتُ أَمْ دُعِرَ الدُّعْرُ
سِوَى مُهْجَتِي أَوْ كَانَ لِي عِنْدَهَا وَتْرُ
فَمُفْتَرِقُ جَارَانِ دَارُهُمَا الْعُمُرُ
فَمَا الْمَجْدُ إِلَّا السَّيْفُ وَالْفَتَكَةُ الْبِكْرُ

(1) المتنبي، ديوانه: 160/4.

(2) اليوسفي، فتنة المتخيل: 367/1.

(3) المتنبي، ديوانه: 253-252/2.

إنَّ صورة الفتى الذي يقحم الأهوال غيرَ وَجَلٍ أو متردّد واضحةً في هذه الأبيات. وهي صورة تتصادى، وإن لم يبدُ ذلك مباشراً، مع صورة الفروسيّة كما رسمها المتخيّل العربيّ في صفائها الأوّل؛ فمناجزة الدّهر ومقارنته بهذا الاندفاع، وتضخيم الذات وتقديمها بهذه القوّة والامتلاء صورةً تذكّرنا بالشّاعر الجاهليّ الذي كان " يكبر القوّة ويجلّها، ولا يرى قيمة أخرى تنافسها أو تضارعها"⁽¹⁾.

لذلك فإنّ الذات تبدو مندفعّة غير هيّابة من دخول المخاطرة التي تبدو ثيمةً متكرّرةً في كثير من نصوص المتنبيّ على نحو ما يتمثّل في الأبيات التّالية التي يفاخر فيها بمناجزة النّكبات وتحديّها . وفيها يعمد إلى محاولة قتل الزّمان بعد أن شخّصه بصورة ملموسة، إشباعاً، ربّما، لرغبة اللاشعور في تحديّ الزّمان وقهره، يقول⁽²⁾:

أَمْثَلِي تَأْخُذُ النَّكَبَاتُ مِنْهُ	وَيَجْزَعُ مِنْ مُلَاقَاةِ الْحِمَامِ
وَلَوْ بَيَزَ الزَّمَانُ إِلَيَّ شَخْصاً	لَخَضَّبَ شَعْرَ مَفْرِقِهِ حُسَامِي
وَمَا بَلَغَتْ مَشِيئَتَهَا اللَّيَالِي	وَلَا سَارَتْ وَفِي يَدِهَا زِمَامِي
إِذَا امْتَلَأَتْ عُيُونُ الْخَيْلِ مِنِّْي	فَوَيْلٌ فِي التَّيَقُّظِ وَالْمَنَامِ

ومن السّبل التي يراها المتنبيّ قادرة على مواجهة الزّمن ومغالبتها، ما يمكن أن يتركه الإنسان من ذكر حسن وسيرة محمودّة، ويتمثّل ذلك في التّأكيد على قيمتين مركزيّتين في النّقافة العربيّة هما : قيمة الشّجاعة والكرم؛ فبهما يمكن أن يحقّق الإنسان عُمرًا ثانيًا، يكفل له حضوراً حيّاً بعد الموت⁽³⁾:

لَوْلَا الْمَشَقَّةُ سَادَ النَّاسُ كُلُّهُمْ الْجُودُ يُفْقِرُ وَالْإِقْدَامُ قَتْلُ

(1) رومية، وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، العدد 207، الكويت، آذار/مارس 1996: 248.

(2) المتنبيّ، ديوانه: 163/4.

(3) المصدر نفسه: 406/3-407.

وإنَّما يَبْلُغُ الإنسانُ طاقَتَهُ ما كُلُّ ماشيةٍ بالرحلِ شِمْلَلُ
 إِنَّا فِي زَمَنِ تَرْكِ القَبِيحِ بِهِ مِنْ أَكْثَرِ النَّاسِ إِحْسَانُ وإِجْمَالُ
 ذَكَرُ الْفَتَى عُمُرُهُ الثَّانِي وَحَاجَتُهُ ما قَاتَهُ وَفُضُولُ الْعَيْشِ أَشْغَالُ

وقد تتخذ مواجهة المتنبي لحركة الزمن طابعاً تأملياً، يستقرئ فيه الشاعر علاقة الزمن بالإنسان، وما يشوبها من كدر وتوتر، يقول⁽¹⁾:

صَحِبَ النَّاسُ قَبْلَنَا ذَا الزَّمانَا وَتَوَلَّوْا بِغُصَّةٍ كُلُّهُمْ مِنْ—
 رَبِّمَا تُحْسِنُ الصَّنِيعَ لِيَالِي— وَكَأَنَّا لَمْ يَرْضَ فِينَا بِرَيْبِ الدُّ
 كَلِّمَا أَنْبَتَ الزَّمَانُ قَنَاةً وَمُرَادُ النُّفُوسِ أَصْغَرُ مِنْ أَنْ
 غَيْرَ أَنْ الْفَتَى يُلاقِي المَنايَا وَلَوْ أَنَّ الْحَيَاةَ تَبْقَى لِحَيٍّ
 وَإِذَا لَمْ يَكُنْ مِنَ المَوْتِ بُدٌّ كُلُّ مَا لَمْ يَكُنْ مِنَ الصَّعْبِ فِي الْأَنْ—
 وَعَنَاهُمْ مِنْ شَأْنِهِ مَا عَنَانَا هُـ وَإِنْ سَرَّ بَعْضُهُمْ أَحْيَانَا
 هُـ وَلَكِنْ تُكَدِّرُ الإِحْسَانَا دَهْرٍ حَتَّى أَعَانَهُ مَنْ أَعَانَا
 رَكَّبَ المَرءُ فِي القَنَاةِ سِنَانَا نَتَعَادَى فِيهِ وَأَنْ نَتَفَانِي
 كَالْحِاتِ وَلَا يُلاقِي الهَوَانَا لَعَدَدْنَا أَضَلَّانَا الشُّجْعَانَا
 فَمَنْ العَجْزِ أَنْ تَكُونَ جَبَانَا فَسَهْلٌ فِيهَا إِذَا هُـ وَكَانَا

تدور هذه الأبيات التي تشكل في ديوان الشاعر وحدة موضوعاتية مستقلة حول ثلاثة محاور:

الأول: يكشف عن علاقة الزمن الطويلة بالإنسان، وهي علاقة تميّزت، على الإجمال، بهيمنة الزمن، وسلبه أفراح الإنسان ومسرّاته؛ فأكثر الناس يغادر هذه الحياة، ونفسه ملأى بالحسرة والمرارة ولا يغيّر من الأمر شيئاً ما قد يُؤثر به

(1) المتنبي، ديوانه: 370/4-372.

الزَّمنُ بعضَ النَّاسِ من سرور، أو ما يكون في بعض أوقاته من صفاء وإحسان، فإنَّ ذلك هو الاستثناء لا القاعدة التي تحكم علاقة الزَّمن بالإنسان.

الثاني: يتناول دور الإنسان السلبي في إثارة بذور الصِّراع ضد أخيه الإنسان، وكأنَّه يمارس بذلك دوراً مسانداً لوظيفة الزَّمن التي تبدَّت واضحة في المحور الأول.

الثالث: يتمثَّل في الاستراتيجية المضادة التي يمكن أن ينتهجها الإنسان في مقاومة فاعليَّة الزَّمن ونفوذه الطَّاعي . ويتبدَّى ذلك في إقدام الذات ومواجهتها الموت في سبيل كرامتها وعزَّتها ويذهب الشَّاعر، في محاولة تأكيد هذا المنحى وترغيبه إلى النَّفس، إلى جملة من المواقف الواعية التي تستند إلى مقاربة عقليَّة لأصل المشكلة؛ فما دامت الحياة ستفضي في النهاية إلى الموت، والموت هو القدر الذي لا بدَّ منه، يستوي في ذلك الشَّجاع الذي يقدم في المعترك غير وَّجَلٍ أو متردِّد، والجبان الذي يداري النَّفس بكثير من الحيطة والحذر، فلم لا يواجه المرء مصيره بما يحقق له الرِّفعة في حياته وفي موته؟!

ومن هذه السُّبل التي يقدِّمها المتنبِّي في مواجهة الزَّمن الاستغراق في الحياة، واستثمار وقت القوَّة والشَّباب في اغتنام لحظات اللذة والسَّعادة، وهي فلسفة ليست بالجديدة في صراع الإنسان مع الزَّمن؛ فقد دعا إليها بعض الفلاسفة، وانتهجها شعراء آخرون من قبله، ولعلَّ طرفة بن العبد وأبا نواس، على سبيل المثال، نموذجان دالَّان في تجسيد هذا المنحى . غير أنَّ ما يجب ملاحظته هنا أنَّ الفروق واضحة بين المتنبِّي وهذين الشَّاعرين ؛ فإذا كانت هذه الرُّؤية قد أخذت نصيبها على نحو واسع عند طرفة وأبي نواس، وتجسَّدت في مسلكهما وشعرهما على نحو واضح وملموس، فإنَّها لا تبدو كذلك لدى المتنبِّي الذي لم يُعرَف عنه سوى الجِدِّ والصَّرامة مسلَكاً⁽¹⁾ وإبداهاً لست هنا بصدد المفاضلة بين هذين الموقفين في معاناة الوجود وممارسته، فحسبي أنني أُميِّز بين موقفين لا أكثر . ولا بأس، مع هذا،

يقوي⁽¹⁾ هذا الحكم ما يورده البديعي عن علي بن حمزة البصري الذي يقول :نبلوت من أبي الطَّيِّب ثلاث خلا ل محمود؛ وتلك أنه ما كذب ولا زنى ولا لاط...". انظر: البديعي، الصبح المنبى: 94.

من إيراد أبيات المتنبي في هذا السياق، فهي تشكل رؤية لم تأخذ حظها من الوضوح والتحقق في شعره⁽¹⁾:

إِنَّمْ وَلَدٌ فَلِلْأُمُورِ أَوَّخِرُ أَبَدًا إِذَا كَانَتْ لَهُنَّ أَوَائِلُ
هَلُمْتَ مِنْ أَرْبِ الْحَسَنِ فَإِنَّمَا رَوْقُ الشَّبَابِ عَلَيْكَ ظِلُّ زَائِلُ
لِلَّهِوَ أَوْنَةٌ تَمُرُّ كَأَنَّهَا قُبُلُ يُزَوِّدُهَا حَبِيبُ رَاحِلُ
جَمَحَ الزَّمَانُ فَلَا لَذِيذُ خَالِصٍ مِمَّا يَشُوبُ وَلَا سُرُورُ كَامِلُ

3.3. الحسّ المأساوي في مواجهة الزمن

لئن بدا موقف المتنبي، كما لاحظنا من شعره في الوقفة السابقة، على مثل تلك القوة والصلابة في مواجهة الزمن ومقارعته؛ فإنّ هذا الموقف بدأ، من جانب آخر، على درجة واضحة من الهشاشة والضعف، وهو أمرٌ يلحظه كلٌّ من يقرأ شعره ويُنعم النظر فيه . وليس في هذا الأمر وجهٌ للغرابة؛ فالموقف الإنساني الواحد قد يجمع، في حالات كثيرة، النقيضين معاً، والنفس الإنسانية بقدر ما تستجمع من مظاهر القوة والتحدّي والصلابة، تستشعر -في الوقت ذاته - صوراً من الضعف والخواء وعدم القدرة والصمود ثمّ إنّ المواجهة بين الزّمن من والكائن الإنساني بل والكائنات عموماً، تبدو مواجهةً محسومة النتيجة لصالح هذه القوة المهيمنة التي أعيت الإنسان، وأتعبت فكره منذ أن سعى جُلجامش في الملحمة السومرية الشهيرة بحثاً عن سرّ الخلود، دون أن يكون لمسعاها جدوى في نيْل هذا المطلب العزيز . ألم يقل المتنبي نفسه، في اعتراف ناطق الدلالة، وأعيا دواء الموت كلّ طبيب⁽²⁾، والموت هو الصورة الأكثر تجسيدا لقوة الزمن التدميرية.

يتبدّى الحسّ المأساوي بالزمن في شعر المتنبي على نحو واضح في كثير من نصوصه على ما بينها من تنوّع في الرؤى والمقاربات. وقد جاء هذا الحسّ، في حالات كثيرة، في صور من الانهزاميّة والضعف تجاه خطوب الزمن ونوائبه

(1) المتنبي، ديوانه: 370/3.

(2) المصدر نفسه: 175/1.

الشديدة التي لم يجد الشاعر في نفسه القدرة على مواجهتها، والصمود أمامها،
يقول⁽¹⁾:

كَيْفَ الرَّجَاءُ مِنَ الْخُطُوبِ تَخْلُصاً مِنْ بَعْدِ مَا أَنْشَبَنَ فِي مَخَالِبَا
أَوْحَدَنِي وَوَجَدَنَ حُزْناً وَاحِداً مُتَناهياً فَجَعَلَنِي لِي صَادِبا
وَنَصَبَنِي غَرَضَ الرِّمَاءِ تُصِيبُنِي مَحَنٌ أَشَدُّ مِنَ السُّيُوفِ مَضَارِبا
أُظْمِتَنِي الدُّنْيَا فَلَمَّا جَنَّتْهَا مُسْتَسْقِيًّا مَطَرَتْ عَلَيَّ مَصَائِبَا

تتضح في هذه الأبيات صورة الزمن /الخطوب الضارية التي تكشف عن
هشاشة الشاعر وضعفه في مقاومتها . وهو يرسم لها في البيت الأول صورة مؤثرة
تتناص على نحو واضح مع صورة أبي ذؤيب الهذلي المشهورة في وصف المنية،
حين يقول⁽²⁾:

وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا قَلَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ

وتزداد دلالة الربط تأثيراً في النفس إذا ما تذكرنا مأساة أبي ذؤيب الذي جسد
في قصيدته تلك سطوة الزمن، وتغلغل الموت في حياة الكائنات الحية جميعها⁽³⁾. وقد
كفل الشاعر لهذه الأبيات وسائل عدة كان لها أثرٌ بَيِّنٌ في تعميق الدلالة وتأكيدِها؛
فهو يصور نفسه منفرداً (أوحدني) إزاء نوائب الزمن التي جاءت مجتمعةً
(الخطوب). وهو يستثمر أيضاً المفارقة في البيت الأخير؛ فالدنيا حين أظمته طويلاً
كافأته بأن أمطرت عليه وإبلاً من المصائب ! وقد كان للصور التشخيصية التي
حفلت بها الأبيات (أنشبن في مخالباً ، ونصبني غرض الرِّمَاءِ، مَحَنٌ أَشَدُّ مِنْ

(1) المتنبي، ديوانه: 251/1-252.

(2) المفضل الضبي، المفضل للقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط 10،
القاهرة، 1992: 422.

(3) حول قصيدة أبي ذؤيب الهذلي انظر : أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر
الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986: 207-225 ؛ علمات، جماليات التحليل الثقافي:
200-210.

السَّيُوفِ مُضَارِباً..) أَثَرُهَا الْوَاضِحُ فِي تَعْمِيقِ مَأْسَاوِيَةِ الْمَشْهَدِ، وَشِدَّةِ تَأْثِيرِهِ فِي النَّفْسِ.

ويرى الشاعر الزَّمنَ قوَّةَ مطاردة تحول بينه وبين مطامحه وأهدافه البعيدة⁽¹⁾:

أَهْمُ بِشْيءٍ وَاللَّيَالِي كَأَنَّهَا تُطَارِدُنِي عَنْ كَوْنِهِ وَأُطَارِدُ
وَحِيدٌ مِنَ الْخُلَافِي كُلِّ بَدَلَةٍ إِذَا عَظُمَ الْمَطْلُوبُ قَلَّ الْمُسَاعِدُ

فالصِّراع قائم في هذه الأبيات بين الشاعر والزَّمن /الليالي، وهو يقدِّم ذلك في صورة مناجزة بين خصمين يصارع كلُّ منهما الآخر؛ فالليالي تَسْعَى جاهدة للحيلولة بينه وبين ما يريد، وهو، من جانبه، يَجِدُّ في تحصيل ما يرغب فيه . إنَّ فكرة "الوحدة" في مواجهة الزَّمن تكررَّت في هذه الأبيات كما في سابقتها، وفي هذا التَّكرار ما يدلُّ على الشَّعور بتأزُّم الذات، وإحساسها بالغربة.

ويمكن تلمُّس هذا الحسِّ المأساويِّ في مواجهة الزَّمن في قصائد الرِّثاء التي قالها المتنبي؛ فهي تعكس موقفه من قضايا الوجود، ورؤيته للزَّمن وتحولاته المفاجئة، ولعلَّ الموت هو الوجه الأكثر تجسيدا لهذه التَّحوُّلات؛ فقد أقلقَتْ فكرة الموت الإنسان ودفعته إلى التَّفكير الدَّائم بها، وأقضت مضجعه، وأتعبت باله، وكانت تلاحقه في حلِّه وترحاله، "حتَّى إِنَّ ضَمِيرَهُ لِيَخْفِقُ دَائِمًا بِتِلْكَ الْقَشْعِرِيرَةِ الْأَلِيْمَةِ الَّتِي يَسْبِبُهَا لَهُ سِرُّ الْمَوْتِ، وَمَا قَدْ يَجِيءُ بَعْدَهُ"⁽²⁾. ومن النَّمَاذِجِ الَّتِي يُمْكِنُ تَقْدِيمُهَا لِإِيضَاحِ رُؤْيَا الْمُنْتَبِي فِي هَذَا السِّيَاقِ قَوْلُهُ⁽³⁾:

نَعْدُ الْمَشْرِفِيَّةَ وَالْعَوَالِي وَتَقْتُلُنَا الْمُنُونُ بِلَا قِتَالِ
وَنَرْتَبِطُ السَّوَابِقَ مُقَرَّبَاتِ وَمَا يُنْجِينُ مِنْ خَبَبِ اللَّيَالِي
وَمَنْ لَمْ يَعْشَقِ الدُّنْيَا قَدِيمًا وَلَكِنْ لَا سَبِيلَ إِلَى الْوَصَالِ

(1) المتنبي، ديوانه: 392/1-393.

(2) إبراهيم، زكريا، مشكلة الحياة، دار مصر للطباعة، ط1، القاهرة، 1971: 197.

(3) المتنبي، ديوانه: 140/3.

نَصِيْبُكَ فِي حَيَاتِكَ مِنْ حَبِيبٍ نَصِيْبُكَ فِي مَنَامِكَ مِنْ خِيَالٍ
رَمَانِي الدَّهْرُ بِالْأَرْزَاءِ حَتَّى فُؤَادِي فِي غِشَاءٍ مِنْ نِبَالٍ
فَصِرْتُ إِذَا أَصَابْتَنِي سِيْهَامٌ تَكَسَّرَتْ النَّصَالُ عَلَى النَّصَالِ
وَهَانَ فَمَا أَبَالِي بِالرَّزَايَا لِأَنِّي مَا انْتَفَعْتُ بِأَنْ أَبَالِي

تكشف الأبيات عن الإعداد الصريح للمواجهة مع الموت، لكنَّ هـ في المحصلة إعدادٌ غير مُجدِّ:

نَعُدُّ المَشْرِفِيَّةَ والعَوَالِي ← تَقْتُلْنَا المَنُونُ بِلَا قِتَالٍ
نَرْتَبِطُ السَّوَابِقَ مَقْرَبَاتٍ ← وَمَا يُنْجِينُ مِنْ خَبَابِ اللَّيَالِي
والمتنبِّي يجسِّد في أبياته هذه تَوَقُّ الإنسان العارم إلى التَّشَبُّث بالحياة والتَّعَلُّق بها، لكنَّه تشبَّث الواهم الذي لا سبيل له بما يتمنَّى، وهو يقدِّم ذلك بصورة عشق متبادل بين الإنسان وهذه الدُّنْيَا التي لا تبادله مع ذلك الوصال بوصال، "فحظَّ الإنسان من وصال حبيبه في حياته كحظِّه من وصال خياله في منامه، فإنَّ ذلك الوصال ينقطع عن قريب بال موت"⁽¹⁾. وقد كان من المناسب، بعد إثارة هذا القدر من الأسى، أن يلتفت المتنبِّي إلى ذاته، كما هو شأنه في كثير من قصائده، فيصور مبلغ ما أصابه من خطوب وأرزاء، وهو ملمحٌ يكاد ينتشر في كثير من نصوص المتنبِّي التي تنطوي على وجع وحزن بالغين.

وتتبدَّى مثل هذه الرُّؤية من خلال قراءة الأبيات التالية التي قالها المتنبِّي من قصيدة في صباه⁽²⁾:

أَبْنِي أَبِينَا نَحْنُ أَهْلُ مَنَازِلٍ أَبَدًا غُرَابُ الْبَيْنِ فِيهَا يَنْعِقُ
نَبِيَّ عَلَى الدُّنْيَا وَ مَلَمِنْ مَعَشَرٍ جَمَعَتْهُمْ الدُّنْيَا فَلَمْ يَتَفَرَّقُوا
أَيَّنَ الْأَكَاسِرَةَ الْجَبَابِرَةُ الْأَلَى كَنَزُوا الْكُنُوزَ فَمَا بَقِيْنَ وَلَا بَقُوا

(1) المتنبِّي، ديوانه: 140/4. حاشية رقم 2.

(2) المصدر نفسه: 75/3-76.

مِنْ كُلِّ مَنْ ضَاقَ الْفَضَاءُ بِجَيْشِهِ حَتَّى ثَوَى فَحَوَاهِ لَحْدٌ ضَيِّقُ
 خُرْسٌ إِذَا نُودُوا كَأَنْ لَمْ يَعْلَمُوا أَنَّ الْكَلَامَ لَهُمْ حَالٌ مُطْلَقُ
 وَالْمَوْتُ آتٍ وَالنَّفْسُ نَفَائِسُ وَالْمُسْتَعْرِ بِمَا لَدَيْهِ الْأَحْمَقُ
 وَالْمَرْءُ يَأْمَلُ وَالْحَيَاةُ شَهِيَّةٌ وَالشَّيْبُ أَوْقَرُ وَالشَّبِيبةُ أَنْزَقُ
 وَلَقَدْ بَكَيْتُ عَلَى الشَّبَابِ وَلِمَتِّي مُسَوِّدَةٌ وَلِمَاءِ وَجْهِ رَوْنَقُ
 حَذَرًا عَلَيْهِ قَبْلَ يَوْمِ فِرَاقِهِ حَتَّى لَكِدْتُ بِمَاءِ جَفْنِي أَشْرَقُ

يتوجّه الخطاب إلى الناس جميعاً (بني أمينا: بني آدم) باعتبار ما سيرد أمراً لا يخصّ أحداً منهم دون غيره، وتستحضر الأبيات صورة غراب البين الذي يثير في الذاكرة الجمعية للعرب هواجس الشؤم والتطير؛ إذ إنّ مصير أبناء هذه الدنيا بلا استثناء هو الفراق الذي لا عودة بعده . والشاعر يعمد، كي يظهر سلطة الموت القاهرة، إلى اختيار نماذج تتصف بالجبروت والقوة (الجبابرة، الأكاسرة، من كل من ضاق الفضاء بجيشه . ليبيّن فعل الموت فيهم، وتمكّنه منهم . ومع ما في هذه الأبيات من رؤية مأسويّة مؤثّرة، إلا أنّها تكشف، في مقابل ذلك، عن طبع متأصل في النفس البشريّة التي تعشق الحياة، وتتمسك بها ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً؛ فالأمل يجعل الحياة شهية مع ما قد يكرّرها من منغصات . ومرحلة الشباب، على ما فيها من خفة وطيش، تبقى أثيرة على النفس التي تدفع في طلب الرّغبة والتمتّع . وهكذا فإنّ هذه المقابلة ما بين الرّؤية المأساويّة التي تصدرت الأبيات، والأمل في الإقبال على الحياة والتعلّق بها في القسم الثاني منها، قد خففت من حدة الموت وسلطته، وأبقت للحياة بعض حضورها.

ويصوّر المتنبي ضعف الإنسان وحيرته أمام قوّة الزمن/الموت بقوله⁽¹⁾:

فَلَا تَنَلْكَ اللَّيَالِي إِنْ أَيْدِيهَا إِذَا ضَرَبْنَ كَسْرَنَ النَّبْعِ بِالْغَرْبِ
 وَلَا يُعِنُّ عَدُوًّا أَنْتَ قَاهِرُهُ فَإِنَّهُمْ يَصِدْنَ الصَّقَرِ بِالْخَرْبِ

(1) المتنبي، ديوانه: 224-223/1.

وإن سررنَ بِمَحْبُوبٍ فَجَعَنَ بِهِ وَقَدْ أَتَيْتَكَ فِي الْحَالَيْنِ بِالْعَجَبِ
 وَرَبَّمَا احْتَسَبَ الْإِنْسَانُ غَايَتَهَا وَفَاجَأَتْهُ بِأَمْرٍ غَيْرِ مُحْتَسَبٍ
 وَمَا قَضَى أَحَدٌ مِنْهَا لُبَاتَتَهُ وَلَا انْتَهَى رَبُّ إِلَّا إِلَى رَبِّ
 تَخَالَفَ النَّاسُ تَحَى لَا اتِّفَاقَ لَهُمْ إِلَّا عَلَى شَجَبٍ وَالْخَلْفُ فِي الشَّجَبِ
 فَقِيلَ تَخَلَّصْ نَفْسُ الْمَرءِ سَالِمَةً وَقِيلَ تَشْرِكُ جِسْمَ الْمَرءِ فِي الْعَطَبِ
 وَمَنْ تَفَكَّرَ فِي الدُّنْيَا وَمُهْجَتِهِ أَقَامَهُ الْفَكْرُ بَيْنَ الْعَجْزِ وَالتَّعَبِ

جاءت هذه الأبيات من قصيدة قالها المتنبي في رثاء أخت سيف الدولة حـ
 وصله خبر وفاتها وهو بالكوفة سنة 352هـ. والشاعر يتوجّه إلى سيف الدولة بداية
 بالدُّعاء بأن لا تصيبه الليالي بأيّ سوء . وتتبدّى من هذه الأبيات صورة
 الزّمن/الليالي المهولة التي لا يستطيع الإنسان لها دفعا مهما بلغ من مجد وقوّة، فهي
 قادرة على قلب الأوضاع و تغييرها، إذ بِمُكْنَتِهَا أن تغلب القويّ بالضعيف إذا ما
 تقصّدت ذلك. ويبدو عنصر المفاجأة من صفاتها الملازمة؛ تارة حين تقجع المرء
 بموت حبيب أو قريب، وتارة أخرى حين تأخذه على حين غرّة من أمره دون أن
 يعدّ للموقف ما يتطلّبه من استعداد أو مواجهة. وتخلص الأبيات إلى هواجس وجوديّة
 واضحة، لعلّها تتصل بصورة أو بأخرى بما يدور من جدل مؤرّق حول كثير من
 قضايا الوجود التي بقيت مستعصية على العقل البشري منذ القدم؛ فمع أنّ الهلاك هو
 مصير كلّ حيٍّ (هذه حقيقة لا يجادل بها أحد)، فإنّ ثمة أسئلة بقيت، وفّق الشاعر،
 وبني أن تجد إجابتها بعد : فهل تسلم الرّوح من الهلاك، أم أنّه مصيرها المنتظر،
 حالها في ذلك حال الجسد؟ إنّ هذه الرّؤية التي تُجسّد حيّرة المتنبي وقلقه من النّهاية
 المحتومة يمكن تمثّلها في أبيات أخرى من قصيدته المشهورة في وصف الحمى،
 وذلك إذ يقول⁽¹⁾:

تَنَعُّ مِنْ سُهَادٍ أَوْ رُقَادٍ وَلَا تَأْمَلْ كَرَى تَحْتَ الرَّجَامِ

(1) المتنبي، ديوانه: 280/4.

فإنَّ لثالثِ الحالينِ معنىً سِوى معنى انتباهك والمنام

ففي هذين البيتين والأبيات التي سبقتهما تتبدى صورة واضحة من القلق الوجودي الذي يثير من الأسئلة الحائرة أكثر مما يقدم من الإجابات المطمئنة. وقد تسلم مثل هذه الرؤية الشاعر إلى درجة بعيدة من الإحساس بالخواء وعدم الجدوى من ممارسة فعل الوجود ذاته، في نبذة تشف عن قدر بالغ من الحزن الذي يعبر عن رؤية عدمية منكسرة⁽¹⁾:

نُبَكِّي لِمَوْتَانَا عَلَى غَيْرِ رَ غَبَةٍ تَفُوتُ مِنَ الدُّنْيَا وَلَا مَوْهَبَ جَزَلٍ
إِذَا مَا تَأَمَّلْتَ الزَّمَانَ وَصَرَفَهُ تَيَقَّنْتَ أَنَّ الْمَوْتَ ضَرَبَ مِنَ الْقَتْلِ
هَلِ الْوَلَدُ الْمَحْبُوبُ إِلَّا تَعْلَةً وَهَلْ خُلُوةُ الْحَسَنَاءِ إِلَّا أَدَى الْبَعْلِ
وَقَدْ ذُقْتَ حَلَوَاءَ الْبَيْنِ عَلَى الصَّبَا فَلَا تَحْسَبَنِي قُلْتُ مَا قُلْتُ عَنْ جَهْلٍ
وَمَا تَسْعُ الْأَرْمَانُ عِلْمِي بِأَمْرِهَا وَلَا تُحَسِّنُ الْأَيَّامُ تَكْتُبُ مَا أُمْلِي
وَمَا الدَّهْرُ أَهْلٌ أَنْ تُؤَمَّلَ عِنْدَهُ حَيَاوُ أَنْ تَشْتَاقَ فِيهِ إِلَى النَّسْلِ

تكشف الأبيات، بعد نظرة مدققة، عن رؤية متضاربة، لعلها انعكاسٌ لنفسية الشاعر القلقة التي تبدى إحساسها بمشكلة الزمن واضحاً؛ فالشاعر يبيّن بداية أن البكاء على الموتى، والأسف على فراقهم ليس بذي جدوى؛ لأنهم بفراق هذه الدنيا لن يخسروا شيئاً كبيراً، فمبلغ الأضرار المجتلبة من ممارسة العيش هو أكبر، وفق الشاعر، من المكاسب المتحصلة. ثم إن صروف الزمان ونوائبه ستفضي بالإنسان إلى المولت⁽²⁾ هو في النتيجة نوع آخر من القتل (ويبلغ التشاؤم بالشاعر حدّه حين يعلن أن فرح الإنسان بالولد الذي يحبه ما هو إلا تعلُّ عابر بشيء لا يدوم، وينهى، في دعوة غريبة، عن الاختلاء بالمرأة لكي لا تلد ولداً يجلب معه من الغم أكثر من الفرح. غير أن الشاعر ينتقل فجأة إلى دلالة مغايرة للجو النفسي الذي سكن

(1) المتنبي، ديوانه: 179-177/3.

هذه الأبيات، فيعلن، في انتفاضة عارمة ظلت من علامات شعره الفارقة، أنه أقوى من ملائز التي يتجاوزها بعلمه ومعرفته، وهو يستخدم صيغة الجمع (الأزمان) ليؤكد شمولية هذا العلم واتساعه . ويثير، من جانب آخر، جدلية الزمن والفن، ذلك أن شعره قادرٌ على مقاومة صيرورة الزمن وتحولاته الدائمة : "ولا تحسن الأيام تكتب ما أُملي". ليعود ويختتم أبياته بالنبرة العدمية ذاتها التي بدأت بها. وقد بقيت مشكلة الموت تلحّ على عقل المتنبي، فعبر "عما في وجودنا من تناء وعرضية، وقابلية مستمرة للتصدّع"⁽¹⁾، فالموت هو الحقيقة الصادمة التي أعيت الناس جميعهم، يقول⁽²⁾:

وَقَدْ فَارَقَ النَّاسُ الْأَحِبَّةَ قَبْلَنَا وَأَعْيَا دَوَاءُ الْمَوْتِ كُلَّ طَبِيبٍ
سُبِقْنَا إِلَى الدُّنْيَا فَلَوْ عَاشَ أَهْلُهَا مُنْعَا بِهَا مِنْ جِيئَةٍ وَذُحُوبٍ
تَمَلَّكَهَا الْآتِي تَمَلُّكَ سَالِبٍ وَفَارَقَهَا الْمَاضِي فِرَاقَ سَلِيبٍ
وَلَا فَضْلَ فِيهَا لِلشَّجَاعَةِ وَالنَّدَى وَصَبَرَ الْفَتَى لَوْلَا لِقَاءُ شُعُوبٍ
وَأَوْفَى حَيَاةِ الْغَابِرِينَ لِصَاحِبٍ حَيَاةَ أَمْرٍ خَاتَمَهُ بَعْدَ مَشِيبٍ

فالشاعر يعبر عن شدة إحساسه بالفقد (فقد الأحبة)، وهو لا يجد إزاء قوة الموت وسيلة ناجعة للمقاومة والخلّاص؛ لذا يلجأ، تخفيفاً فيما يبدو من وقع المصيبة وتعليلاً للنفس الحائرة، إلى تسويق منطق الموت ذاته، حين يعدّه ضرورة للحياة التي لا تستقيم إلا به، دون أن يمنعه ذلك من الإقرار بحبّ النفس للحياة، والتعلّق بها . ويذهب، في سبيل تسويق فكرة الموت وتقبّلها، إلى جعله (الموت) يشكّل قيمةً مثلى؛ لأنّه هو الذي يعطي للحياة معناها السامي، وبه ينماز الناس عن بعضهم بعضاً؛ إذ يستطيع الإنسان أن يمنح وجوده معنىً متفرداً إنْ هو قابل سطوة الموت ونفوذه ببعض القيم التي تحفظ له ذكراً وحضوراً دائمين، كالشجاعة والكرم والصبر . ويلحظ المدقق في الأبيات السابقة أنّ دلالته تسير وفق حركتين متجاذبتين؛ فثمّة

(1) إبراهيم، مشكلة الإنسان: 122.

(2) المتنبي، ديوانه: 175/1.

شعوران يتخللّانها على نحو واضح، فالشاعر يعبر، من جهة، عن شدة وقع الموت على النفس الإنسانية، وعن هشاشتها وضعفها أمامه، مع ما يسكنها من تعلق أصيل بالحياة والتشبّث بها: "تملّكها الآتي تملّك سالب وفارقها الماضي فراق سليب"، ويعبر، من جهة أخرى، عن تقبّل فكرة الموت والتخفيف من وطأتها على الكائن الإنساني، بالقول إنّ الموت أمرٌ لا تكون حياة بغيابه : "سبقنا إلى الدنيا فلو عاش أهلها لعنا بها من جيئة وذهوب". ويقرن ذلك بالدعوة إلى ضرورة مواجهة فكرة الفناء بتكريس القيم الإنسانية الخالدة (الشجاعة، الكرم، الصبر) التي يتحقّق بها معنى حياة المرء وحضورها.

إنّ هذا التفاوت في الرؤية ما بين الإحساس بوطأة الموت وقدريته، والاستشعار بمكامن القوة في مقاومته وتحديه، كما بدا في النموذج السابق، لم يمنع الشاعر في بعض اللّحظات من المباشرة في تقرير حقيقة الموت بصراحة لا تقبل مزيداً من الجدل والتّسويغ⁽¹⁾:

إِنِّي لِأَعْلَمُ وَاللَّيْلُ بِخَبِيرٍ أَنَّ الْحَيَاةَ وَإِنْ حَرَصْتَ غُرُورُ
وَرَأَيْتُ كُلًّا مَا يُعْلَلُ نَفْسَهُ بِتَعَلَّةٍ وَإِلَى الْفَنَاءِ يَصِيرُ

ويبدو أنّ قوّة الموت وقوّته دفعته المتنبّي إلى التسليم بحكمه النّافذ، فبدأت رؤيته تنجح، في بعض الأحيان، إلى مقاربته من زاوية التّبصّر والحكمة (التي كانت مع ذلك ثيمة شديدة الوضوح في شعره كلّها)؛ فهو يستنبط من تجاربه وخبرته العميقة بالحياة والأشياء جملةً من الحقائق التي تنبّؤ في مثل قوله⁽²⁾:

لَا بُدَّ لِلْإِنْسَانِ مِنْ ضَجْعَةٍ لَا تَقْلِبُ الْمُضْجَعِ عَنْ جَنْبِهِ
يَنْسَى بِهَا مَلَكَانَ مِنْ عُجْبِهِ وَمَا أَذَاقَ الْمَوْتِ مِنْ كَرْبِهِ
نَحْنُ بَنُو الْمَوْتِ فَمَا بَالُنَا نَعَافُ مَا لَا بُدَّ مِنْ شُرْبِهِ

(1) المتنبّي، ديوانه: 231/2.

(2) المصدر نفسه: 336/1.

تَبَخَّلُ أَيْدِينَا بِأَرْوَاحِنَا عَلَى زَمَانٍ هِيَ مِنْ كَسْبِهِ
فَهَذِهِ الْأَرْوَاحُ مِنْ جَوْهِ وَهَذِهِ الْأَجْسَامُ مِنْ تَرْبِهِ
لَوْ فَكَّرَ الْعَاشِقُ فِي مُنْتَهَى حُسْنِ الَّذِي يُسَبِّحُهُ لَمْ يَسْبِهِ
لَمْ يَرِ قَرْنُ الشَّمْسِ فِي شَرْقِهِ فَشَكَّتِ الْأَنْفُسُ فِي غَرْبِهِ
يَمُوتُ رَاعِي الضَّأْنِ فِي جَهْلِهِ مَوْتَةَ جَالِينُوسَ فِي طَبِّهِ
وَرُبَّمَا زَادَ عَلَى عُمْرِهِ وَزَادَ فِي الْأَمْنِ عَلَى سِرْبِهِ

فهذه الأبيات تسترسل، كما نلاحظ، في خطٍّ متتابع من الدلالات الواعية التي ترصد حقيقة الموت، وتقلّس غائيته وحدثه، ولكنها، مع ما تتضمنه من حقائق وأبصارٍ دالة، تعبّر عن حالة من الانكسار والهزيمة التي اصطبغت بها الرؤية الشعرية لقصيدة المتنبي في أوقات من الضعف والانحيار . ولعلّ هذه الرؤية المتبصرة في معاينة حقيقة الموت، هي، من وجه آخر، إقرارٌ صريحٌ بفاعليته المدمرة التي لم تستطع قوى البشر، مهما عظمت، مقاومتها أو منع حدوثها، ويقوّي هذا الاستنتاج مناسبة هذه القصيدة التي قالها المتنبي في أخريات أيامه؛ فالأبيات في الأصل من قصيدة في رثاء عمّة عضد الدولة "ولا بدّ أنّه كان حينئذ في حالة معنوية متدنية جداً، وأنّه كان يحسّ أنّ دائرة المؤامرات تضيق حوله . ومجيء نهايته المفجعة بعد ذلك بقليل، دليل على أنّ جوّ الموت كان يحيط به من كل جانب .

وأبيات هذه القصيدة مليئةٌ بآفاق الترقّب، والمعادلات ترتدّ فيها جميعاً إلى نتيجة واحدة تستقرّ عند درجة من العدم"⁽¹⁾.

وتتجلّى ملامح الصّراع مع الزّمن عند المتنبي من خلال الإحساس بحركة الزّمن وتحولاته المستمرة، وما يتركه ذلك من تأثير على الذات التي تنتقل من طور الشباب والقوّة إلى طور الشيخوخة والضعف، مع ما يثيره ذلك من إحساس مؤثّر

(1) الربيعي، محمود، مولع بشعر المتنبي، الهلال، السنة 98، القاهرة، نيسان/ إبريل 1991: 29.

فيما سيؤول إليه مصيرُ الكائن الحيّ الذي يقترب، بتوالي الأيّام ودوراتها المتكرّرة، من نهايته المحتومة⁽¹⁾:

سَقَى اللهُ أَيَّامَ الصَّبَا مَا يَسْرُهَا وَيَفْعَلُ فِيهَا فِعْلَ الْبَابِلِيِّ الْمُعْتَقِ
إِذَا مَا لَبَسْتَ الدَّهْرَ مُسْتَمْتِعاً بِهِ تَخَرَّقْتَ وَالْمَلْبُوسُ لَمْ يَتَخَرَّقِ

إنّ الدّعاء لمرحلة الصّبا بال سقيا هو تعبير عن شوق الشّاعر وتشبّثه بهذه المرحلة من العمر التي تتمتع فيها الذات بكامل قواها وحيويّتها، غير أنّ فترة هذه المتعة لا تلبث أن تتقضي سريعاً؛ فالدهر يُبلي حياة الكائنات دون أن يناله شيء من الفناء أو التّغيير.

ويزداد إحساس المتنبّي بوطأة الشّيب، فيعبر عن قدومه بمزيد من الصّور المنفرة التي تعكس موقفاً قلقاً تجاه هذا التّحوّل المفاجئ الذي طرأ على حياة الشّاعر، دون أن يهيئ للأمر ما يتطلّبه من قبول أو رضا⁽²⁾:

ضَيْفٌ أَلَمَ بِرَأْسِي غَيْرَ مُحْتَشِمٍ وَالسِّيفُ أَحْسَنُ فِعْلاً مِنْهُ بِاللَّمَمِ
إِبْعَدْ بَعْدَتْ بَيَاضاً لَا بَيَاضَ لَهُ لَأَنْتَ أَسْوَدُ فِي عَيْنِي مِنَ الظُّلَمِ

ويقدّم الشّاعر رؤيته لجدليّة الشّيب والشّباب بأبيات تكشف في دلالتها الظّاهرة عن موقف عقليّ ينظر لهذا التّغيير الحتميّ في حياة الإنسان بحياد واضح⁽³⁾:

مُشْبِلُذِي يَبْكِي الشَّبَابَ مُشِيبُهُ فَكَيْفَ تَوْقِيهِ وَبَانِيهِ هَادِمُهُ
وَتَكْمِلَةُ الْعَيْشِ الصَّبَا وَعَقِيْبُهُ وَغَائِبُ لَوْنِ الْعَارِضِينَ وَقَادِمُهُ
وَمَا خَضَبَ النَّاسُ الْبَيَاضَ لِأَنَّهُ قَبِيحٌ وَلَكِنْ أَحْسَنُ الشَّعْرِ فَاحِمُهُ

(1) المتنبّي، ديوانه: 51/3.

(2) المصدر نفسه: 150/4.

(3) المصدر نفسه: 51/4.

بيد أنّ الدّلالة المضمرّة لهذه الأبيات تكشف، بعد نظرة فاحصة، عن إحساس بالغ بدورة الزّمن التي لا تترك للمرء الخيار في البقاء عند سنّ الشّباب والتمتّع بمباهجها الأثيرة؛ فالإنسان يبدو عاجزاً عن مقاومة ما هو واقع لا محالة؛ لأنّ الشّباب مرحلة ستتقضي وتُعقبها مرحلة أخرى لها اشتراطاتها وأعباؤها الجديدة . ويلجأ الشّاعر إلى استخدام معاني "البناء" و"الهدم"، ليعمّق الفجوة بين مرحلتين من العمر يبدو التّباين والاختلاف بينهما كبيراً.

ولعلّ خوف الشّاعر وإحساسه التّقليل بهاجس الشّيب، قد يدفعه إلى انتهاز أسلوب المحاجة المنطقيّة التي يحاول بها أن يزيّن من صورة هذا الشّيب، وما يلزمه من محاسن وفوائد قد تغيب عن النّظر بسبب انشداد النّفس واندفاعها الدّائم نحو مرحلة الماضي /الشّباب الذي يحوز، في الغالب، على صفة الأفضليّة إذا ما تمتّ المقارنة بينه وبين الحاضر /الشيخوخة⁽¹⁾:

مَنْى كُنَيْي أَنْ الْبِيَاضَ خَضَ أَبُ	فِيخْفَى بِتَبْيِضِ الْقُرُونِ شَبَابُ
لِيَالِي عِنْدَ الْبَيْضِ فَوْدَايَ فِتْنَةً	وَفَخْرٌ وَذَاكَ الْفَخْرُ عِنْدِي عَابُ
فَكَيْفَ أَذُمُّ الْيَوْمَ مَا كُنْتُ أَشْتَهِي	وَأَدْعُومُ مَا أَشْكُوهُ حِينَ أَجَابُ
جَلَا اللَّوْنُ عَنْ لَوْنٍ هَدَى كُلَّ مَسْلَكٍ	كَمَا انْجَابَ عَنْ ضَوْءِ النَّهَارِ ضَبَابُ

فالأبيات تقوم على مقابلة تتمثّل في إجراء مفاضلة ما بين الماضي الذي كان الشّاعر يتوق فيه إلى الشّيب الذي يعني له، في زمنه ذاك، الوقار والنّضج والحكمة، والحاضر الذي يدفع النّفس، بصورة شعوريّة أو لا شعوريّة، إلى التّحسّر على أيّام الشّباب ونزواته العارمة، حين كان سواد شعره يفتن النساء، ويرغبهنّ في مواصلته والاقتراب منه. وهو يجترح، في سبيل مقاومة هذا التّغيّر القسريّ في مراحل حياته، صوت العقل والمبدأ؛ فيرى أنّه من غير الجميل أن تبدل النّفس موقفها، فتدّم ما كانت تتمناه في الماضي . ويسوق في أبياته "دلالة تصويريّة تهض بدور البرهنة

(1) المتنبي، ديوانه: 313/1.

والإقناع (...). فسواد الشباب ينجلي عن بياض الشيب الذي يهدي إلى كل مسلك من الرشد والخير، كما ينجلي الضباب عن ضوء النهار⁽¹⁾.

ويسود علاقة المتنبي بالزمن شيء من القلق والتوتر بسبب ما يمكن أن أسميه "بالوعي الحاد" الذي يؤرق صاحبه، ويدفعه إلى مناوشة آمال عريضة، ومطامح بعيدة، قد لا تمكنه حركة الزمن المعاكسة من تحقيقها وفق ما يرغب ويتمنى⁽²⁾:

لِحا اللّٰهِي الدُّنْيَا مُنَاخًا لِرَاكِبٍ فَكُلُّ بَعِيدٍ هَمٌّ فِيهَا مُعَذِّبٌ
أَلَا لَيْتَ شَوْيَ هَلْ أَقُولُ قَصِيدَةً فَلَا أَشْتَكِي فِيهَا وَلَا أَتَعَبُ

فالحياة قد تصفو، كما يذهب الشاعر، لامرئ لا يتعب عقله في التفكير في شؤون الدنيا وشجونها التي لا تستقر على حال، ولكنها لا تكون كذلك مع من تورقه هواجس المعرفة، وتنقله أعباء التأمل والنظر⁽³⁾:

تَصْفُو الْحَيَاةُ لِجَاهِلٍ أَوْ غَافِلٍ عَمَّا مَضَى فِيهَا وَمَا يُتَوَقَّعُ
وَلَمَنْ يُغَالِطُ فِي الْحَقَائِقِ نَفْسَهُ وَيَسْؤُمُهَا طَلَبَ الْمُحَالِ فَتَطْمَعُ

وتتبدى ملامح من هذا الوعي الـ مؤرق بماهية الحياة وإشكالياتها في كثير من شعر المتنبي؛ ففي نصوصه تظهر صورة الفتى الذي تجاوز مرحلة الصبا والشباب قبل أوانهما، وبلغ في مدارج الرشد والبصر، ما لم يبلغه ممن هم في مثل سنه⁽⁴⁾:

كَانَ يُمَكِّنُنِي سَفَرْتُ عَنْ الصَّبَا فَالشَّيْبُ مِنْ قَبْلِ الْأَوَانِ تَلْتُمُ
وَلَقَدْ رَأَيْتُ الْحَادِثَاتِ فَلَا أَرَى يَقْقَأُ يُمِيتُ وَلَا سَوَادًا يَعْصِمُ
وَالْهَمُّ يَخْتَرِمُ الْجَسِيمَ نَحَافَةً وَيُشَيِّبُ نَاصِيَةَ الصَّبِيِّ وَيُهْرِمُ

(1) فتوح، شعر المتنبي: 99.

(2) المتنبي، ديوانه: 304/1.

(3) المصدر نفسه: 13/3.

(4) المصدر نفسه: 251/4.

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

فالأبيات تكشف عن ذات قلقة، قدم إليها الشيب مبكراً، وحجب شبابها قبل أوانه، فاكتملت الحكمة، ورصدت تغيرات الزمن وتقلباته التي قد تفاجئ المرء بما لا يتوقع (يموت الشاب الصغير ويعيش الشيخ المسن). وعلى الرغم مما يتسم به قول الشاعر في البيتين الأخيرين من حيادية تجريهما مجرى المثل العام، إلا أن الدارس يلمس فيهما توجيهاً مقصوداً يعبر عن شخص المتنبي ذاته الذي يرى في نفسه، حسب استقرار الرؤية العامة لشعره، حالة تجاوزت عصرها بدرجات.

4.3. جدلية الحب والموت

تبدو العلاقات بين الحب والموت علاقة قديمة تعود أصولها في أدبنا العربي إلى الشعر الجاهلي الذي جسد كثير من شعرائه قيم الحب والفروسيّة (التي تفضي، على نحو أو آخر، إلى الموت أو تتصل به) تجسداً جامعاً؛ فبدت المحبوبة حاضرة في جوّ الحرب وميادين القتال، ولعلّ عنترّة من أشهر هؤلاء الشعراء الذين يمكن تلمس هذه العلاقة في شعرهم على نحو شديد الوضوح. وتأتي أبياته من معلقته الشهيرة في وصف محبوبته عبلة، وهو في ساحة الوغى، مثلاً دالاً في توضيح هذا الارتباط الحاصل بين الحب والموت، وذلك إذ يقول⁽¹⁾:

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالرِّمَاحُ نَوَاحِلُ مَنِي وَبَيْضُ الْهِنْدِ تَقْطُرُ مِنْ دَمِي
فَوَدِدْتُ تَقْبِيلَ السُّيُوفِ لِأَنَّهَا لَمَعَتْ كَبَارِقِ ثَغْرِكَ الْمُتَبَسِّمِ

ففي هذين البيتين تتضح العلاقة الجدلية بين الحب والموت. وتكشف تجليات الصراع الذي يعيشه الشاعر في تلك اللحظات الرهيبة عن دلالة عميقة تصل المرأة بالحياة التي يستعاذ بها في لحظات الخطر التي تدني من الموت، فتصل دماء

(1) عنترّة بن شداد العبسي، ديوانه شرح وتعليق عباس إبراهيم، دار الفكر العربي، ط 1، بيروت، 1994:

الفارس في المعركة بورود الحبّ، وبيض الهند ببيضة الخدر، والسّيوف اللامعة والتّغر المتبسّم، وذلك في اللحظة البينيّة التي يختلط فيها القتل بالشّهوة، والموت بالحياة، ويغدو وجود الحيوان والنّبات وظواهر الطّبيعة ومظاهرها مرآيا لوجود الإنسان الذي (...). يشتهي الحياة في الموت، ويرى في الموت الحياة، ويحلم بلحظة الوصل الكامل التي لا تتحقّق إلاّ بالدّماء، ويبسط حضوره، في ثنايا حلمه، على الأشياء والكائنات التي يحيلها إلى مرآيا له، ومرآة لمن يحب⁽¹⁾.

وتنبّذى هذه العلاقة أيضاً في قصص كثير من الشعراء والعشّاق العرب القدّامى الذين انتهى الأمر بأكثرهم إلى الموت المحقّق⁽²⁾. ويمكن التّدليل على ذلك بتجربة الشعر العذريّ في العصر الأمويّ الذي جسّد هذه العلاقة الجدليّة الحميمة بين الحبّ والموت على نحو يلفت النّظر والاهتمام⁽³⁾. ومع ما تتسم به بعض قصص هؤلاء العذريين من أبعاد أسطوريّة ظاهرة، قام المتخيّل الشعبيّ بنسج كثير من خيوطها وأحداثها المختلفة، إلّا أنّ الدّلالة الستخلصة من هذه القصص تؤكّد وجود هذه العلاقة المتشابكة بين هذين الجانبين وتعزّزها.

ولا بدّ قبل الاسترسال في الحديث عن هذا الجانب في شعر المتنبّي، من التّأكيد على أنّي لا أقصد أنّ أقيم علاقة مشابهة بين تجارب الشعراء الجاهليّين والعذريّين وبين شعر المتنبّي في هذا الخصوص؛ فلكلّ تجربة رؤيتها ومقاربتها الخاصّة لهذا الموضوع، وإنّما هدفت إلى تأكيد علاقة الحبّ والموت التي بدت تجلّياتها واضحة في الشعر العربيّ منذ أقدم عصوره.

وثمة اعتراض قد يخطر لذهن كلّ من يقرأ هذه المقاربة لشعر المتنبّي في هذا المحور تحديداً؛ فالشّائع أنّ أبا الطّيب لم يكن في المقام الأوّل شاعر غزل وحبّ، فأكثر ما قاله في هذا الموضوع اقتصر على مقدّمات قصائده في المديح الذي شكّل المعنى المركزيّ في شعره كلّهُ. ممّا يعني أنّ موضوع الحبّ عنده أمرٌ لا يتعدّى

(1) عصفور، جابر، عالم الشّاعر الجاهليّ، مجلة العربيّ، العدد 429، الكويت، آب/أغسطس 1994: 73.

(2) الشّيخ، خليل، قراءة في ظاهرة الانتحار في التراث العربيّ، المجلة العربيّة للعلوم الإنسانيّة، المجلد 9، العدد 36، الكويت، خريف 1989: 147-155.

(3) لاستجلاء هذا الجانب يمكن النّظر في دراسة: السّنجلويّ، إبراهيم، الحبّ والموت في شعر الشّعراء العذريين في العصر الأمويّ، مكتبة عمّان، عمّان، 1985.

الاستجابة لبعض الاشتراطات الذوقية والنقدية التي كانت ترتئي في هذه المقدمات (من غزلية وطللية..) ضرورة فنية، ونهجاً سارت عليه القصيدة العربية القديمة، ولا بدّ، والحالة هذه، من أن يقوم الشعراء المحدثون بمجاراة هذا النهج الذي ينبغي احترامه واتباعه في الوقت نفسه . ومع أنّ هذا الحكم في مجمله صحيح، إذ إنّ حضور موضوع الحبّ في شعر المتنبّي لم يخرج، بصورة عامّة، عن حدود التّوصيف السّابق، إلا أنّ المتأمل في شعره يجد أنّ للحب، مع ذلك، حضوره وخصوصيته.

وكي تتضح الفرضية التي أنطلق منها في مناقشة هذا الموضوع، لا بدّ من الاتفاق أولاً على ماهية شعر الحبّ الذي أعنيه في هذا الموضوع من الدّراسة، وهي ماهية تتجاوز، وفق تصوّري، المعنى الضيق الذي يُحصّر فيه مفهوم هذا الشعر في كثير من الأحيان، والذي يقتصر على العلاقة بين الرّجل والمرأة بشكلها المباشر، إنّه، فيما أقدر له هنا، أوسع من هذا التّحديد بكثير، فهو، فضلاً عمّا يستكشفه من جوانب هذه العلاقة وتحولاتها المعقّدة بين الذّكر والأنثى، كلّ شعر "ينبع من روح الإنسان، محوّل العلاقة مع الآخر إلى معنى حياة، ومبرّر وجود، وهو في هذا لا بدّ أن يمتزج بالأم وجوديّ حول الزّمن وبالتالي حول الموت" ⁽¹⁾. إنّ شعر المتنبّي ينطوي، لكلّ من يقرأه، على دلائل غنيّة تعبّر عن كينونة الإنسان المركّبة؛ فتصوّر فرحه وحزنه، وسعادته وشقاءه، وبقينه وحيرته أمام إشكالية الوجود المؤرّقة . وليس في مثل هذا التّوصيف أيّ تزبّد، إذ إنّ هذا الشعر ما كان له أن يحقق هذا الحضور اللافت الذي امتدّ من مقتله حتى يوم الناس هذا، لو لم يكن شعراً إنسانياً يتكشف عن أبعاد من التّساؤل والقلق الخلاق الذي يرى أنّ قيمة الإنسان تكمن في "انفتاحه على العالم وسبقه الدائم على نفسه : كينونته هي قدرته على أن يصير، أي إمكانيّته على أن يقوم بفعل من ذاته على ذاته يغيّر به ذاته؛ وحقيقته أن يصنع نفسه كعمل يتخيّل ويبتكر، أي كمشروع يتشكّل باستمرار . والنّظر إلى الإنسان بهذا المنظار معناه أنّ المرء يصنع حقيقته ويستحقّ وجوده بممارسته لذاته على نحو مبدع متفرد، بحيث

(1) الصّفي، بيان، الحب والموت في شعر المتنبّي ، مجلّة المعرفة، السنة 38، العدد 429 دمشق، حزيران ، 1999 : 182.

يخلق دوماً عالمه الخاص الذي يتقلّت من شبكات السّلطة وقوالب المعرفة وحبائل الغواية⁽¹⁾. وقد كان شعر المتنبي تجسيدا لهذه الرّؤى التي تقاطعت مع واقع عصرها، فحاولت، عبّرَ فعَل التّخيّل الإبداعيّ، أن تنتقل إلى أزمنة وأمكنة لا تحدّها ربقة الواقع وقيوده الثّقيلة.

من هنا يمكن مقارنة الرّؤية الشعريّة في نصّ المتنبي الذي يتضمّن، في الوقت ذاته، صفتي التّركيب والجدل؛ بمعنى أنّ الموقف الإنسانيّ الواحد يتركّب من جملة مقابلات تتمخّض بدورها عن أشكال من الجدل والصّراع . ومن هذه المواقف يمكن معاينة ثنائيّة الحبّ/الموت.

يقول المتنبي من قصيدة له بعد أن أنفذ إليه سيف الدّولة ابنه من حلب إلى الكوفة سنة 352هـ، وكان ذلك بعد خروجه من مصر⁽²⁾:

زَوَدِينَا مِنْ حُسْنِ وَجْهِكَ مَا دَا	مَ فَحَسَنُ الْوُجُوهِ حَالٌ تَحُولُ
وَصَلِينَا نَصْلِكَ فِي هَذِهِ الدُّنَا	يَا فَإِنَّ الْمَقَامَ فِيهَا قَلِيلُ
مَنْ رَأَاهَا بَعِيْنَهَا شَاقَهُ الْقُطَا	نُ فِيهَا كَمَا تَشْوُقُ الْحُمُولُ
إِنْ تَرَيْنِي أَدِمْتُ بَعْدَ بَيَاضٍ	فَحَمِيدٌ مِنَ الْقَنَاءَةِ الذُّبُولُ

لقد أشار إحسان عبّاس، في التفاتة دالّة، إلى هذه الأبيات، فذكر، في سياق حديثه عن موقف الشّاعر العربيّ المعاصر من الزّمن، أسبقيّة المتنبي في التعبير عن العلاقة بين الحب والموت، وتجاوزه في هذا الجانب رؤية نقّاد عصره ومن بعدهم⁽³⁾.

تكشف هذه الأبيات عن إحساس بالغ بالتغيّر والصّيرورة التي يخلفها الزّمن الموت في حياة الكائنات . والشّاعر ينفذ إلى مقارنة هذا الهاجس المؤرّق من خلال موضوعة الحبّ التي تشكّل مقدّمة هذه القصيدة التي أخذت منها ا لشرّيحة السّابقة من الأبيات، وهي المقدّمات التي اعتاد كثيرٌ من الشعراء البدء بها كغرض

(1) حرب، علي، الممنوع والممتنع: نقد الذات المفكّرة، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2000: 162.

(2) المتنبي، ديوانه: 268/3.

(3) عبّاس، اتّجاهات الشعر العربيّ المعاصر: 135.

تقديمي تقتضيه، في المقام الأول، متطلبات النقد والعرف . غير أن الأمر ليس على هذه الشاكلة في مقدمة المتنبي هذه التي تعبر عن رؤية عميقة تتجاوز في الحديث عن الحب سطوح الأشياء لتتفد إلى أعماقها، وتذهب إلى إقامة علاقة جدلية قطباها الحب والموت؛ فالموت يسعى، من خلال قانون الحركة والتغير، إلى اخترام حياة الكائن الحي، وطبيها من صفحة الزمن التي لا تعرف السكون والاستقرار، لذا فالذات تبدو شديدة الرغبة في اغتنام أوقات الوصال والمتعة التي تعد قليلة وعابرة في عمر حركة الزمن ودورته المتكررة.

وفي سياق العلاقة بين الحب والموت في شعر المتنبي، يلحظ الدارس أن هذه الثنائية تظهر في كثير من نصوصه التي تربط بين الجانبين على نحو بادي الوضوح. ومن الأمثلة على ذلك قوله⁽¹⁾:

لَا تَعْزِلُ الْمُشْتَقَ فِي أَشْوَاقِهِ حَتَّى يَكُونَ حَشَاكَ فِي أَحْشَائِهِ
إِنَّ الْقَتِيلَ مُضْرَجًا بِدُمُوعِهِ مِثْلُ الْقَتِيلِ مُضْرَجًا بِدِمَائِهِ

وقوله⁽²⁾:

تَفَرَّدَ بِالْأَحْكَامِ فِي أَهْلِهِ الْهُوَ ي
وَإِنِّي لَمَمْنُوعُ الْمَقَاتِلِ فِي الْوَعَى وَإِنْ كُنْتُ مَبْذُولَ الْمَقَاتِلِ فِي الْحُبِّ

وقوله أخيراً⁽³⁾:

وَعَذَلْتُ أَهْلَ الْعِشْقِ حَتَّى ذُقْتُهُ فَعَجِبْتُ كَيْفَ يَمُوتُ مَنْ لَا يَعِشُقُ
وَعَذَرْتُهُمْ وَعَرَفْتُ ذَنْبِي أَنِّي عَيَّرْتُهُمْ فَلَقِيتُ فِيهِ مَا لَقُوا

(1) المتنبي، ديوانه: 132/1.

(2) المصدر نفسه: 173/1.

(3) المصدر نفسه: 74/3.

ففي كل هذه النماذج تتجسّد جدليّة الحب والموت التي تكشف عن حالة من الصّراع الداخليّ الذي تعيشه ذاتُ الشّاعر حين تستحضر صور الموت وأجواءه في لحظات انتشاء الرّوح وفرحها (في لحظات الحب). إنّ حُبّ المتنبي مسكونٌ، في كثير من الأحيان، بحسّ الفاجعة الذي لا يقيم فاصلاً كبيراً بين الحبّ والموت. ويتبدّى مثل هذا الحسّ المأساويّ المؤثّر في مقدّمة قصيدته : "لياليّ بعد الظّاعنين شكول"؛ فالحديث فيها عن الحبّ يختلط بنبرة من الأسى والحسّ الوجوديّ، حين يربط الشّاعر رحيل الحبيب عن حبيبته بالرحيل الذي يحدثه فعلُ الموت الذي لا يكون بعده فرصة للقاء⁽¹⁾:

لِيَالِيَّ بَعْدَ الظَّاعِنِينَ شُكُولُ طَوَالَ وَلَيْلِ الْعَاشِقِينَ طَوِيلُ
يُبْنِي لِي الْبَدْرَ الَّذِي لَا أُرِيدُهُ وَيُخْفِين بَدْرًا مَا إِلَيْهِ سَبِيلُ
وَمَا عَشْتُ مِنْ بَعْدِ الْأَحَبَّةِ سَلْوَةً وَلَكِنِّي لِلنَّائِبَاتِ حَمُولُ
وَأِنْ رَحِيلًا وَاحِدًا حَالِ بَيْنَنَا وَفِي الْمَوْتِ مِنْ بَعْدِ الرَّحِيلِ رَحِيلُ

وقد تتحوّل العلاقة بين الحبّ والموت إلى شكل من الصّراع بين قوتّين؛ فالذّات الشّاعرة تبدو واقعةً تحت تأثير رغبتين متضاربتين، تحاول كلُّ منهما نيّلتها والظفر بها⁽²⁾:

وَالْخَوْدِ مِنِّي سَاعَةً ثُمَّ بَيْنَنَا فَلَاةٌ إِلَى غَيْرِ اللَّقَاءِ تُجَابُ
وَمَا الْعَشْقُ إِلَّا غَرَّةٌ وَطَمَاعَةٌ يُعْرِضُ قَلْبُ نَفْسِهِ فَيُصَابُ
وَغَيْرُ فُؤَادِي لِلْغَوَانِي رَمِيَّةٌ وَغَيْرُ بَنَانِي لِلزُّجَاجِ رِكَابُ
تَرَكَنَا لِأَطْرَافِ الْقَتْلِ كُلِّ شَهْوَةٍ فَلَيْسَ لَنَا إِلَّا بِهِنَ لِعَابُ

فالشّاعر يرغب، من جهة، في الحبّ والوصال، وهو يجد، من جهة أخرى، نفسه مندفعاً إلى غايقةٍ أخرى، هي قيمة الفروسيّة المفضية بدورها إلى الموت .

(1) المتنبي، ديوانه: 217/3.

(2) المصدر نفسه: 317/1.

والمتمائل في هذه الأبيات يمكنه استدحار المعنى الغائب الذي لا يتبدى في دلالتها الظاهرة؛ فذات الشاعر لا ترغب في ترك ما هو جميل ومحَبَّب إلى النفس البشرية (العشق والحب) إلا من أجل تجسيد قيمة سامية أخرى هي قيمة الفروسية والبطولة التي تبدو خياراً أصعب على النفس من سابقتها، بل هي تمثل اختصاراً وتحدياً لا يقدم عليه كثيرون.

وعليه، فإنني أختلف مع عبدالله الغدّامي الذي يذهب في كتابه "النقد الثقافي" إلى أن المتنبي يُعدّ من أفلّ الشعراء اهتماماً بالإنسانيّ وتحقيراً له⁽¹⁾، باعتبار أنه شاعر يهزأ بالحبّ والتشبيب، مستنداً في إقامة هذا الحكم إلى عبارات مجتزأة من نصوص المتنبي الشعرية من مثل قوله: "وللخود مني ساعة ثم أنثني"، "وغير فؤادي للغواني رمية... إلخ. وواضح أن الغدّامي يلجأ إلى اجتزاء العبارة من النصّ الشعريّ للوصول إلى حكم عامّ وقاطع؛ فقول المتنبي السابق: "وللخود مني ساعة..." يدلّ على عكس ما يرى الغدّامي، فهو يكشف، في بعض محمولاته المضمرّة، عن رغبة لا تخفى في الحب واللقاء؛ فالشاعر يتواصل مع الأنثى، وهي تجد طريقها إلى قلبه، وإن بدا هذا اللقاء قصيراً (ساعة)، إلا أنه قائم بالفعل، وليس أدلّ على عشقه، ورغبته في الوصال من قولهم: "لأطراف القنا كلّ شهوة"، فواضح من هذا القول أنه يجبر نفسه على ترك رغائبها، ليكفّها رَوْد كلّ ما هو صعب على الأنفس. وهو المعنى الذي يؤكدّه الشاعر بوضوح لا يحتمل اللبس في قوله التالي من قصيدته المشهورة في العيد⁽²⁾:

لَوْ لَا الْعُلَى لَمْ تَجِبْ بِي مَا أَجُوبُ بِهَا وَجَنَاءُ حَرْفٍ وَلَا جَرْدَاءُ قَيْدُودُ⁽³⁾
وَكَانَ أَطْيَبَ مِنْ سَيْفِي مُضَاجَعَةً أَشْبَاهُ رَوْقِهِ الْغَيْدُ الْأَمَالِيدُ

بيد أن الغدّامي ينتقي من شعر المتنبي ما يوافق أحكامه، ويستثني منه ما يعارضها.

(1) الغدّامي، النقد الثقافي: 168.

(2) المتنبي، ديوانه: 140/2.

(3) الوجناء: الناقة الصلبة الشديدة. الحرف: الضامرة. الجرداء: الفرس القصير الشعر.

ومع ما تعيشه ذات الشاعر من صراع حاد بسبب هاتين الرغبتين، فإن المدقق في الأبيات السابقة يرى فيها أيّ تعارض بين الحب والحرب /الفروسيّة، فهما، كما مرّ في موضع سابق من هذه الدراسة، طرفان يشكّلان ثنائيّة متقابلة، تلتقي إحداهما، في حالات كثيرة، بالأخرى؛ إذ ارتبطت صورة الفارس بالعاشق، على نحو ما مثله كثير من فرسان الجاهليّة وعشاقها من الشعراء . ومن يقف على هذه الأبيات يجد أنّ المتنبي يسعى إلى الجمع بين هاتين القيمتين؛ فهو، كما تظهره هذه الأبيات، شاعر عاشق يجد حظّه مع المرأة التي سرعان ما يتركها إلى ميدان ثان يمارس فيه عشقاً آخر، وهو حينما يترك المرأة يتّجه إلى القتال (=الموت)، وفي هذا تجسيد واضح لهذه الجدليّة القائمة بين الحب والموت التي تمثّلت في شعره على نحو شديد الوضوح.

وتأخذ جدليّة الحبّ والموت في شعر المتنبي بعداً آخر يتمثّل في تصوير رغبة الإنسان وانشداده إلى حبّ الحياة والاستغراق فيها، مقابل قدريّة الموت التي تقوم بتقويض هذا الحب وإنهائه بعد جولة من المنازلة تنتهي دائماً بانتصار الموت . يقول الشاعر من قصيدة رثائيّة يعزّي فيها سيف الدولة بوفاة أخته الصغرى⁽¹⁾:

ولذيذ الحياة أنفس في النّف -	س وأشهى من أن يملّ وأحلى
وإذا الشيخ قال أفّ فما ملّ -	ل حياة وإنما الضعف ملّ
آلة العيش صِحّة وشباب -	فإذا وليا عن المرء ولّى
أبداً تستردّ ما تهبّ الدُني -	ا فيا ليت جوثها ك ان بخلا
فكفت كون فرحة تورث الغم -	م وخل يغادر الوجد خلا
وهي معشوقة على الغدر لا تح -	فظ عهداً ولا تتمّ وصلا
كل دمع يسيل منها عليها -	وبفكّ اليدين عنها تخلى

فالأبيات تعبّر عن رغبة الإنسان العزيزة في حبّ الحياة ولذائها التي لا تُملّ، وهي تصوّر هذا الصّراع الأزليّ بين قطبي الوجود الأساسيين : الحياة والموت؛

(1) المتنبي، ديوانه: 249/3.

فالإِنسان يبدو منشداً إلى التعلّق بالحياة، والنّهل من رغائبها ما استطاع، ويتبدّى ذلك أكثر ما يتبدّى في مرحلة الشّباب التي تمثّل م رحلة القوّة والحيويّة، وفيها يتجسّد قطب الحياة وهو يقابل قطب الموت الذي يتجسّد فعله وأثره في مرحلة الشّيخوخة والضعف حين تبدأ قوى الإنسان بخذلانه دون أن تُضعِف رَغْبَتَهُ وتوقّه إلى حبّ الحياة والتشبّث بهلكنّ دورة الزّمن ستأخذ مسارها الذي لا يقيم أ يّ اعتبار لرغبة الإنسان وآماله في التعلّق بالحياة وأسباب البقاء؛ فالموت هو النّهاية التي تنتظر الأحياء؛ لأنّ الدّنيا ستستردّ، وفَقّ الشّاعر، ما وهبته لهم من حياة في محصّلة المطاف.

الفصل الرابع صراع الأنا والمكان

"خطواتك حُبلى بما لا يطيق المكان"

أدونيس⁽¹⁾

"بأي بلاد لم أجرّ ذؤابتي

وأَيُّ مكان لم تطأه ركائبي"

المنتبّي⁽²⁾

1.4. مدخل

يمكن وصف علاقة المنتبّي بالمكان، في بعض وجوهها، بالعلاقة الملتبسة التي تتكشف عن صور من التوتر وعدم الانسجام . ولعلّ إلقاء نظرة عامة على كثرة ارتحالات الشاعر وتنقلاته للتكرّرة، تؤكد مثل هذا الحكم الأولي . وهي الارتحالات التي شملت أماكن متعدّدة ومتباعدة، ابتدأت من موطنه الأول الكوفة، وانتهت ببلاد فارس، مروراً ببغداد، ومدن الشّام المختلفة، ومصر .

لقد كان هذا التنقل المستمرّ حالة مميزة لحياة الشاعر الذي "كان مشاءً مقيماً في السّقر والترّحال هو يفاخر بذلك في شعره، معتبراً الشّعْر والسّقر صنوين . فمن تسكنه أسئلة الشّعْر لا يمكن أن يقيم في مكان، بل يمعن في التّرحال قلقاً متوتّراً باحثاً عن الجديد والفريد .. وتذكر الكتب التي عنيت بمسيرة المنتبّي أنّ ما ورد في شعره من تمجيد للتّرحال والإقامة في السّقر، إنّما جاء يعبر عن طريقته في المقام تحت الشّمس فالسّقر بالنسبة إليه كان فعل وجود . كان طريقة في المقام على الأرض"⁽³⁾.

هكذا يصبح قلق الإقامة صفة ملازمة للذّات الشّاعرة في كلّ مكان كانت تحلّ فيه. ومع ما يعبر عنه هذا المنحى من طريقة في معاينة الوجود ومعايشته، فإنّه

(1) أدونيس، الكتاب أمس المكان الآن، دار الساقي، ط1، بيروت، 1995: 18/1.

(2) المنتبّي، ديوانه: 279/1.

(3) اليوسفي، فتنة المتخيّل: 332/1-333.

يكشف، في وجهه الآخر، عن حياة غير مستقرّة لم تخل من نزوع لطموح غير مدرك، بقي الشّاعر يحاوله جاهداً دون أن يناله في أغلب الأحيان.

وإذا كان "المكان الذي ينجذب نحوه الخيال كلها يرى غاستون باشلار [لا مكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً، ذا أبعاد هندسيّة فحسب . فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيُّز ⁽¹⁾، بالنّظر إلى ما ينطوي عليه ذلك المكان من أشكال الألفة والانسجام، فإنّ حياة المتنبي القلقة لم تسمح له بالتمتّع بمثل هذه الألفة والهناءة التي يمكن أن يظفر بها الإنسان في علاقته مع أكثر الأماكن حميميّة وقرباً إليه . وقد رأى الدّارس بعد استجلاء موضوعه المكان في شعر المتنبي أنّها تتشكّل، من هذا الجانب، وفقاً للتّحوّلات الرّئيسة التالية:

1- قيد المكان

2- غربة المكان

3- تجاوز المكان

2.4. قيد المكان

يتبيّن كلّ من يقرأ شعر المتنبي إحساسه الواضح بقيود المكان وموانعه الضّاغطة، فثمة في نصوص الشّاعر ضيقٌ بثقل المكان، وشكوى متكرّرة من إكراهاته التي تقيد الذات، وتحدّ من حركتها الدّائمة . وربّما كانت تجربة السّجن التي عاشها الشّاعر في بواكير حياته، أولى الملامح التّعبيريّة التي تؤكّد هذا المنحى، وتوضّحه في شعره. ومما يمثّل ذلك قوله ⁽²⁾:

أَهْوَنُ بِطُولِ النَّثَاءِ وَالتَّلْفِ وَالسَّجْنِ وَالْقَيْدِ يَا أَبَا دَلْفِ ⁽³⁾
غَيْرَ اخْتِيَارٍ قَبْلْتُ بَرَكَ بِي وَالْجُورِ يُرْضِي الْأَسُودَ بِالْجِيفِ
كُنْ أَيُّهَا السَّجْنُ كَيْفَ شِئْتُ فَقَدْ وَطَنْتُ لِلْمَوْتِ نَفْسَ مُعْتَرِفِ

(1) باشلار، غاستون، جماليّات المكان، ترجمة غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ت: 37.

(2) المتنبي، ديوانه: 23/3-24.

(3) أبو دلفرجل يعرف بأبي دلف بن كنداج ، وقد أهدى المتنبي هدية وهو في معتقله، وكان قد بلغه أنّ هذا الرّجل ثلّبه عند الوالي الذي اعتقله. انظر: المصدر نفسه.

لَوْ كَانَ سُكْنَايَ فِيكَ مَنَقَصَةً لَمْ يَكُنِ الدُّرُّ سَاكِنَ الصَّدَفِ

تبدأ الأبيات بمحاولة تهوين ما هي فيه وتجاوزه (هون بطول الثواء : ما أهونه). غير أنها تكشف، عند النظر، عن ذات متهاوية بلغ بها سوء الحال مبلغه؛ فثمة إحساس واضح فيها بقيد المكان /السجن يفصح تهاوي الذات وضعفها أمام هذه التجربة القاسية الذي يدفع الشاعر إلى محاولة التعويض والمكابرة . مرة بالاستماع إلى صوت الحكمة والتأسي بها : "الجوع يرضي الأسود بالجيف، الدر ساكن الصدف". ومرة بتوططين النفس وتقبلها لواقع الأمر بصبر وجلد : "كن أيها السجن كيف شئت فقد/ وطنت للموت نفس معترف".

ويجسد الإحساس بقيد المكان أيضاً أبياته التالية التي قالها من قصيدة بعث بها من السجن بعد طول تحمل وعناء⁽¹⁾:

دَعَوْتُكَ عِنْدَ انْقِطَاعِ الرَّجَا ءِ وَالْمَوْتُ مِنِّي كَحَبْلِ الْوَرِيدِ
دَعَوْتُكَ لَمَّا بَرَّانِي الْبَلَاءُ وَأَوْهَنَ رِجْلِي ثَقْلُ الْحَدِيدِ
وَقَدْ كَانَ مَشْيُهُمَا فِي النَّعَالِ فَقَدْ صَارَ مَشْيُهُمَا فِي الْقِيُودِ
وَكُنْتُ فِي النَّاسِ فِي مَحْفَلٍ فَأَصْبَحْتُ فِي مَحْفَلٍ مِنْ قُرُودِ

إنّ ضغوط المكان وإكراهاته تبدو مؤثرة في هذه الأبيات التي تظهر فيها الذات الشاعرة على درجة بالغة من الضعف وخيبة الأمل، الأمر الذي دفعها أن تتوجه إلى سجانها بتضرع ورجاء منكسرين وتكشف الأبيات عن مدى التحوّل الذي أصاب الذات من خلال استحضار زمانين متباينين يكشفان عمّا كانت عليه الحال، وما آلت إليه الماضي حيث الحرية والتمتع بأنس الجماعة وتقديرها . والحاضر حيث القيود الثقيلة والصحبة غير المؤنسة.

(1) المتنبي، ديوانه: 67/2.

وتشكّل مصالفاً نموذجاً على وضوح قيد المكان في شعر المتنبي .
ولعلّ الدّارس لهذه المرحلة من حياة الشّاعر يتبيّن ما كان لها من تأثير في حياته
وفنه معاً⁽¹⁾. وقد جاء التعبير عن هذا القيد في بعض وجوهه على صور من التّلميح
الذي لا تخفى مقاصده عند النّظر والتّدقيق ومما يمثّل ذلك الأبيات التّالية التي قالها
الشّاعر من قصيدة بعدما بلغه أنّ قوماً نعوه في مجلس سيف الدّولة بحلب وهو
بمصر، يقول⁽²⁾:

وإنّ بليتُ بودٌ مثلٍ ودُّكم فإتني بفراقٍ مثله قمُن⁽³⁾
أبلى الأجلّة مهري عند غيركم وبُدّل العذرُ بالفسطاط والرّسن⁽⁴⁾
عند الهمام أبي المسك الذي غرقت في جوده مضر الحمرأ واليمن
وإنّ تأخرَ عني بعضُ موّعه فما تأخرُ آمالي ولا تهن
هو الوفي ولكنّي ذكرتُ له مودةً فهو يبلّوها ويمتحن

تتحرك هذه الأبيات في أجواء من المشاعر والانفعالات المتضاربة؛ فالشّاعر
لا يخفي، من جهة، غضبه واستياءه من سيف الدّولة وما كان يجري في مجلسه
هناك من أخبار وإشاعات مغرضة، وجدت من يتناقلها بعد ما حدث بين الأمير
وشاعره من نهاية مؤلمة . وهو (الشّاعر) يعبر، من جهة ثانية، عن ضيقه وتبرّمه في
اللحظة الآنيّة من قيد المكان المستحكم، وهذه الإقامة التي طال عمرها عمّا كان يُقدّر
لها بليّ الأجلّة مهري عند غيركم / وبُدّل العذر بالفسطاط والرّسن . وإذا كان
الشّاعر قد لطّف القول ببعض معاني المجاملات عند الهمام أبي المسك الذي غرقت /
هو الوفي فإنّ هذا لم يمنعه من التّصريح عن التّأخير والمماطلة اللذين كان يبيديهما
كافور، كلّما استحثّه الشّاعر على استتجاز ما وعده. فضلاً عمّا يمكن أن يستخلصه

(1) انظر في ذلك: حسين، مع المتنبي: 317-323.

(2) المتنبي، ديوانه: 369/4-370.

(3) قمُن: خليق وجدير.

(4) الأجلّة: ما يتجلّل به الفرس. العذر: ما يوجد على خدّ الفرس من اللجام. الرّسن: الحبل.

الناظر في هذه الأبيات من صور عدم الثقة والتآلف بين الطرفين "مودّة فهو يبلوها ويمتحن".

ويتنامى الإحساس بقيد المكا وموانعه في هذه المرحلة من حياة الشاعر . وإذا كانت الأبيات السابقة قد عبّرت عن مقصدها بشيء من المداورة والإلماح، فإنّ الشاعر لم يتردّد أحياناً في التعبير، عن ضيقه بإكراهات المكان، ومؤثراته المتزايدة على النفس، بلهجة وصلت حدّ التعريض والمواجهة . يقول في أبيات بعدما طلب من كافور الذهاب إلى الرملة لتحصيل مال له، وكان هدفه أن يختبر نوايا مضيفه في أمر حرّيته وانتقاله⁽¹⁾:

أَتَحْلِفُ لَا تَكْلِفْنِي مَسِيرًا إِلَى بَلَدٍ أُحَاوِلُ فِيهِ مَالًا
وَأَنْتَ مُكَلِّفِي أَنْبَى مَكَانًا وَأَبْعَدَ شُقَّةً وَأَشَدَّ حَالًا
إِذَا سَرْنَا عَلَى الْفُسْطَاطِ يَوْمًا فَلَقْنِي الْفَوَارِسَ وَالرَّجَالَ⁽²⁾
لِتَعْلَمَ قَدْرَ مَنْ فَارَقْتَ مِنِّي وَأَنْكَ رُمْتَ مِنْ ضَيْمِي مُحَالًا

تكشف الأبيات زيف نوايا كافور الذي لم يُجدِ "أيمانه" في تغيير ما وقر في النفس عنه. وفيها إقربلوذى المكابدة التي خلفها قيد المكان وثقله . لذا فإنّ الذات الشاعرة تبدو تواقّة إلى الحركة التي لا تسعف مقتضيات الحال على تحقيقها في اللحظة القائمة، فيرد الخطاب وفق أسلوب الشرط "إذا سرنا على الفسطاط يوماً " الذي يُحدّد جوابه باجتراح المواجهة سبيلاً لاسترداد ما لحق الذات في كنف كافور من ضيم وقهر : فَلَقْنِي الْفَوَارِسَ وَالرَّجَالَ " . ولعلّ الأمر، والحالة هذه، لا يعدو الرغبة في التعويض الذي تسعى الذات إلى اجتلابه كلما استبدّت بها دواعي الضيق والضعف.

وتعدّ قصيدة المتنبي في وصف الحمى⁽³⁾ التي قالها في مصر مثلاً دالاً في التعبير عن قيد المكان وثقله الذي ظلّ يؤرّق الذات ويقلقها . والقصيدة تسير وفق

(1) المتنبي، ديوانه: 392/3.

(2) لقني: اجعلهم يلقونني.

(3) المصدر نفسه: 280-272/4.

جدليّتين متلازمتين هما جدليّة الحركة/الثبات، أو الانطلاق/القيد. وقد ظلّت هاتان الجدليّتان تحكمان بناء القصيدة وَفْقَ صور متفاوتة من "الشّدّ والجذب" اللذين يكشفان في الأصل عمّا كانت تعانيه الذات الشاعرة من انقسام وصراع نفسيّ تجلّى بدوره في بناء القصيدة . يبدأ الشاعر قصيدته بالرغبة في الانطلاق والحركة، وبهذه البداية تفصح الذات عن رغبتها المتمكّنة، وخيارها الأثير:

مُلُومُكُمْ لِيَجِلُّ عَنِ الْمَلَامِ	وَوَقَّعُ فَعَالِيهِ فَوْقَ الْكَلَامِ
ذُرَانِي وَالْفَلَاةَ بِلا دَلِيلِ	وَوَجَّهِي وَالْهَجِيرَ بِلا لِثَامِ
فَإِنِّي أَسْتَرِيحُ بِذِي وَهَذَا	وَأَتَعَبُ بِالْإِنَاخَةِ وَالْمُقَامِ
عُيُونُ رَوَاحِلِي إِنْ حَرْتُ عَيْنِي	وَكُلُّ بُغَامٍ رَازِحَةٌ بُغَامِي ⁽¹⁾
فَقَدْ أَرَدُ الْمِيَاهَ بَغِيرَ هَادٍ	سِوَى عَدِّي لَهَا بَرْقَ الْغَمَامِ
يُذِمُّ لِمُهْجَتِي رَبِّي وَسَيْفِي	إِذَا احْتَاجَ الْوَحِيدُ إِلَى الذَّمَامِ ⁽²⁾
وَلَا أُمْسِي لِأَهْلِ الْبُخْلِ ضَيْفًا	وَلَيْسَ قِرَى سِوَى مُخِّ النَّعَامِ

فالشاعر يُعْرِضُ عن لائميهِ اللذين يحاولان صرفه عن تجشّم الأَسْفَارِ، تاركاً لذاته الحرية في ممارسة ما ترغب فيه من انطلاق وتواصل من خلال الصَّحراء التي يقيم معها ومع موجوداتها وشائج وصل متبادلة، تتجسّد في صور من التّكامل والتّوحد؛ فالصَّحراء بهجيرها اللاّفت، ومسالكها المهلكة تصبح مطلباً ورغبةً يفضّلان الراحة والإفلاتين تعيشُهُما الذات الشاعرة في لحظتها الآنيّة ومكانها الحالي . وتتأكّد معاني التّوحد والالتقاء أيضاً حين يعمد الشاعر إلى إقامة مشاركة وجدانيّة بينه وبين راحلته التي يرى بعيونها وينطق بصوتها في صورة من الوجد الخالص الذي يجعل كلّ ما في الصَّحراء محبباً إلى النفس، قريباً منها . وواضحٌ ما تتمتع به الذات في هذه الأبيات من أشكال الحيويّة والفاعليّة والامتلاء (أرد المياها بغير هادٍ، يذمّ لمهجتي ربّي وسيفي، ولا أُمسي لأهل البخل ضيفاً...). وهي فاعليّة تعبّر عن

(1) بغام الناقة ضوت لا تفصح به، وبغمت الناقة تبغم بغماً : قطعت الحنين ولم تمده، ورزحت الناقة: سقطت من الإعياء.

(2) الذّمّ: العهد والخفارة.

شوق الذات وحنينها إلى الانطلاق حيث الحرية الغائبة التي أصبحت مبتغى الذات ومطلبها في تجاوز اللحظة الراهنة المقيّدة.

إزاء استغراق الذات في رغبة الحركة/الانطلاق هذه، تبرز في المقابل جدلية الثبات/القيّد التي تتجلى بوضوح في الأبيات التالية:

تَخْبُّ بِي الْمَطِيِّ وَلَا أَمَامِي	لَأَقْمُبَ أَرْضَ مِصْرَ فَلَا وَرَائِي
يَمَلُّ لِقَاءَهُ فِي كُلِّ عَامٍ	وَمَنْنِي الْفِرَاشُ وَكَانَ جَنْبِي
كَثِيرٌ حَاسِدِي صَعْبٌ مَرَامِي	قَلِيلٌ عَائِدِي سَقَمٌ فُؤَادِي
شَدِيدُ السُّكْرِ مِنْ غَيْرِ الْمُدَامِ	عَيْلُ الْجِسْمِ مُمْتَنِعُ الْقِيَامِ
فَلَيْسَ تَزُورُ إِلَّا فِي الظَّلَامِ	وَزَائِرْتِي كَأَنَّ بِهَا حَيَاءً
فَعَافَتْهَا وَبَاتَتْ فِي عِظَامِي	بَذَلْتُ لَهَا الْمَطَارِفَ وَالْحَشَايَا

تنبّئ في هذه الأبيات صوراً متفاوتة من قيود المكان الثقيلة : الإقامة الجبريّة في أرض مصر، لزوم الفراش على هذا النحو غير المحبّب . آثار الحمى وما تحدثه من قيود فاعلة؛ تنبّئ في ثباتها ا ل دائّم في العظام وعدم مبارحتها إيّاها، وفي ما تمارسه من طقوس مؤثّرة تتجلى نتائجها الفعلية في تكبيل ذات الشاعر، وتقييد حركتها في المكان . وهي قيود بدا تأثيرها بالغاً ، وتجسّدت في عدد من التثانيات الحادة التي تكشف عن صراع الذات وتوترها بين حدود الرّغبة المأمولة، وواقع الحال الممكن: قليل عائدي كثير حاسدي، سقم فؤادي /صعب مرامي. ومع تنامي الإحساس بهذه القيود الثقيلة، وما تتركه من آثار محبطة على الذات، يبدو الحافز شديداً في تجاوز قيد المكان الضّاغط إلى آفاق الرّغبة المتمثّلة في الحركة والحنين إلى زمن الحيويّة والقوّة والانطلاق:

أَلَا يَا لَيْتَ شَعْرَ يَدِي أُتْمِسِي	تَصَرَّفَ فِي عِنَانٍ أَوْ زِمَامٍ
وَهَلْ أُرْمِي هَوَايَ بِرَاقِصَاتٍ	مُحَلَّلَةَ الْمَقَاوِدِ بِاللُّغَامِ ⁽¹⁾

(1) براقصات: أي بإبل تسير الرقص، وهو ضرب من الخبب. اللغام: زبد يخرج من فم البعير.

فَرُبَّمَا شَفَيْتُ غَلِيلَ صَدْرِي بِسَيْرٍ أَوْ قَنَاةٍ أَوْ حُسَامٍ
وَضَاقَتْ خُطَّةٌ فَخَلَصْتُ مِنْهَا خَلَاصَ الْخَمْرِ مِنْ نَسْجِ الْفِدَامِ⁽¹⁾
وَفَارَقْتُ الْحَبِيبَ بِلا وداعٍ وَودَّعْتُ الْبِلَادَ بِلا سَلامٍ

تشكّل عبارة التّمنيّ في الأبيات السابقة : "ألا يا ليت ... " علامة إشاريّة تكشف عن الرّغبة العارمة التي تستبدّ بالشّاعر في العودة ثانية إلى الصّحراء، وأفقها الرّحب الممتدّ بعد أن ضاقت الذات بشروط المكان الآني وإكراهاته . وواضح ما تتمخض عنه هذه الرّغبة من سعي لإيجاد مكان بديل (الصّحراء)؛ تمارس فيه الذات رغبتها المصادرة في ظلّ المكان الحالي (مصر). هذه الرّغبة التي تتمثّل في الانطلاق الحرّ الذي لا يعيقه ما نع أو قيد، مع ما يستتبع ذلك من شوق إلى قيم الفروسيّة وأشكالها المفقودة منذ أن نزل الشّاعر في كنف كافور، وأصبح أسيراً لإرادته وسلطته النّافذة . ويتجسّد هذا الشّوق إلى عالم الفروسيّة من خلال بروز رمز الحصان في القصيدة يقول المتنبي بعد أن يجري حواراً بينه وبين طبيب أخطأ التّقدير في تشخيص حالته وفق ما يرى:

يَقُولُ لِي الطَّبِيبُ أَكَلْتَ شَيْئاً وَدَاوُكَ فِي شَرَابِكَ وَالطَّعَامِ
وَمَا فِي طَبِّهِ أَنِّي جَوَادٌ أَضَرَّ بِجِسْمِهِ طَوْلُ الْجِمَامِ⁽²⁾
تَعُودُ أَنْ يَغْبِرَ فِي السَّرَايَا وَيَدْخُلُ مِنْ قَتَامٍ فِي قَتَامِ
فَأَمْسِكَ لَا يُطَالُ لَهُ فَيْرَعِي وَلَا هُوَ فِي الْعَلِيقِ وَلَا اللَّجَامِ

فالشّاعر يتخذ من الحصان قناعاً يعبر من خلاله عن موقفه من اللحظة القائمة بما يسودها من تضيق وسلب للحرية والإرادة؛ فتبدو الرّغبة كبيرة في تغيير واقع الحال إلى فضاء أكثر سعة وأشدّ رحابة. وعليه فإنّ الذات تسعى جاهدة لتجاوز حالة السّكون الجائمة، فتتحرك "لمفارقة الآخرين، وتتفر من الاتّصال بهم، لتستبدل

(1) الفدام: ما يجعل على فم الإبريق ونحوه ليصفى به ما فيه.

(2) الجمام: الرّاحة.

بحضورها في عالمهم، حضورها في عالم بديل يناقض العالم الأول . فيصبح الحصان، بما يشير إليه من حركة وحيوية، رمزاً للعالم المرتحل إليه، وتغدو الإقامة، بما تشير إليه من سكون ومرض، رمزاً للعالم المرتحل عنه⁽¹⁾. وهكذا يلحظ المدقق في بنية هذه القصيدة أنّ حركتها ظلّت تتراوح بين هاتين الجدليّتين: الحركيّات، في شكل من تبادل الأدوار وتلازمها . وإذا كان الشاعر قد بدأ قصيدته بخيار الحركة التي تُمثّل مبدأ الرغبة الهادفة إلى تجاوز الواقع المفروض، وكسر قيوده المهيمنة، فإنّه عاد ليختمها بإصرار يؤكد ذلك الخيار ويثبتّه، في بيان يتخذ صفة التقرير الحازم الذي لم يخل مع ذلك من إثارة بعض الهواجس الوجوديّة التي تدعو، مع ما يشوبها من معاني الحيرة والقلق، إلى تمجيد قيمة المخاطرة، وتجاوز حدود الضرورة التي تُكبّل الذات، وتحدّ من انطلاقتها المرغوبة، ومغامرتها الشائقة:

فَإِنْ أَمْرَضَ فَمَا مَرَضَ اصْطِبَارِي وَإِنْ أَحْمَمَ فَمَا حُمَّ اعْتِزَامِي
وَأِنْ أَسْلَمَ فَمَا أَبْقَى وَلَكِنْ سَلِمْتُ مِنَ الْحِمَامِ إِلَى الْحِمَامِ
تَمَتَّعَ مِنْ سُهَادٍ أَوْ رُقَادٍ وَلَا تَأْمُلْ كَرِيَّ تَحْتَ الرَّجَامِ⁽²⁾
فَإِنْ لَثَالِثِ الْحَالَيْنِ مَعْنَى سِوَى مَعْنَى انْتِبَاهِكَ وَالْمَنَامِ

3.4. غربة المكان

تتطوي نصوص المتنبي لقارئها على إحساس بالغ بالغربة مع المكان . وهو أمر يكشف عن ذات قلقة تميّزت علاقتها بالمكان في بعض مظاهرها بالتقاطع وعدم الانسجام. يقول الشاعر من قصيدة له في صباه⁽³⁾:

مَا مَقَامِي بِأَرْضِ نَخْلَةٍ إِلَّا كَمَقَامِ الْمَسِيحِ بَيْنَ الْيَهُودِ

(1) الشيخ، خليل، دوائر المقارنة: دراسات نقدية في العلاقة بين الذات والآخر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2000: 189.

(2) الرّجّام: القبور.

(3) المتنبي، ديوانه: 44/2.

مَفْرَشِي صَهْوَةَ الْحَصَانِ وَلَكِنْ ————— مِنْ قَمِيصِي مَسْرُودَةً مِنْ حَدِيدٍ (1)
لَأُمَّةٍ فَاضَّةٍ أَضَاءَ دِلَاصٍ ————— أَحْكَمْتُ نَسْجَهَا يَدَا دَاوُدَ (2)
أَيْنَ فَضْلِي إِذَا قَنَعْتُ مِنَ الدَّهْرِ ————— رِ بَعِيشٍ مُعْجَلِ التَّنْكِيدِ
ضَاقَ صَدْرِي وَطَالَ فِي طَلَبِ الرِّزِّ قِيَامِي وَقَلَّ عَنْهُ قُعُودِي
أَبَدًا أَقْطَعُ الْبِلَادَ وَنَجْمِي فِي نُحُوسٍ وَهَمَّتِي فِي سُعُودِ
.....
أَنَا فِي أُمَّةٍ تَدَارِكُهَا اللَّيْلُ ————— لَهُ غَرِيبٌ كَصَالِحٍ فِي ثُمُودِ

يتبدى الإحساس بالغربة مع المكان أُرطُس نخلة واضحاً في هذه الأبيات .
وأساس هذه الغربة ناتج، في الأصل، عن تقاطع العلاقة واضطرابها مع الآخر الذي
يقيم في ذلك المكان . هذه العلاقة اتّسمت في أكثر حالاتها بالتوتر والصدّام .
وفي محاولة تبدو بمثابة ردّ فعل مضادّ لعلاقة الشاعر غير المنسجمة مع المحيط،
نجدّه يتكئ في هذه الأبيات على رمز المسيح، فيستثمره قناعاً للتعبير من خلاله عن
غربته المتفاقمة بين بعض معاصريه . وواضح ما يحققه هذه القناع من غاية وظيفيّة
تهدف إلى رفع مقام الذات وإنقاص مقام الآخر؛ ذلك أنّ المقارنة بين المسيح وغيره
تنتهي بالضرورة لصالحه بسبب ما يمثّله في الوجدان المؤمن من مبادئ سامية
ورسالة خالدة. ويسعى الشاعر، في الوقت ذاته، إلى انتهاج المواجهة، فيستدعي
صورة الفارس الذي أكمل الاستعداد، وتحصّن بأسباب القوة والعدّة، سعياً لمحاولة
تعزيز قوى الذات وشحنها بموجبات التّحدي والبقاء التي يرى فيها وسيلة نافعة
للعيش في هذا العالم المتصارع أفرادُه وجماعاته . غير أنّ نبرة القوّة هذه لا تلبث أن
تصاب بعد ذلك بانكسار باد، يفضح تلك المكابرة، ويهوّن من شأن ذلك الاستعداد .
ويكشف في بُعد العميق عن مبلغ الغربة والضعف المتنامي الذي ظلّ يستبدّ بالذات
في هذه الفترة المضطربة من حياتها . وواضح أنّ الذات الشاعرة تعيش حالة
تستعجل فيها ما هي فيه من تردّد وهوان (معجّل التنكيد/ ضاق صدري/ طال في طلب

(1) الصّهوة: مقعد الفارس من ظهر الفرس. المسرودة: الدرع المنسوجة من الحديد.

(2) لأمة: درع ملتئمة الصنعة. فاضة: سابغة. الأضاءة: الغدير. الدلاص: البراقة اللينة الملساء.

الرّزق قيامي... إلخ). وفي مثل هذه الإشارات المتعدّدة دلالاتٌ بالغةٌ الوضوح على معاناة الذات التي تنطلق في قطع البلاولجوبها، رغبةً في تحقيق مجد تقف دائماً عواثر الحظّ في سبيل بلوغه وتحصيله، بعد أن تفاقم شعور الذات المتزايد بالغربة مع عصرها، الأمر الذي دفع الشّاعر إلى استحضار رمز نبويّ آخر؛ ليعمّق، من جهة، شعور الغربة هذا . ويوحّد، من جهة أخرى، "بذلك بين غربة النّبي في قومه، وغربة الشّاعر في عصره"⁽¹⁾: "أنا في أمة تداركها الله/ غريب كصالح في ثمود". وهكذا فإنّ العلاقة المضطربة مع الآخر تتسبّب دائماً في خلق حالة من الغربة التي تستشعرها الذات في اتّصالها بالمكان . يقول الشّاعر في التعبير عن مثل هذا المنحى⁽²⁾:

وَلَمْ أَرْ مِثْلَ جِيرَانِي وَمِثْلِي لِمِثْلِي عِنْدَ مِثْلِهِمْ مَقَامُ
بَارِضٍ مَا اشْتَهَيْتَ رَأَيْتَ فِيهَا فَلَيْسَ يَفُوتُهَا إِلَّا الْكَرَامُ
فَهَلَّا كَانَ نَقْصُ الْأَهْلِ فِيهَا وَكَانَ لِأَهْلِهَا مِنْهَا التَّمَامُ

تبدو علاقة الشّاعر بالمكان في هذه الأبيات قلقة وغير منسجمة؛ فالإقامة فيه غير ممكنة، ذلك أنّ الذات تظهر على النقيض مع الآخرين . ومصدر هذا الضيق والتبرّم ليس المكان بذاته، و إنما الآخر الذي يستوطن المكان ويقيم فيه؛ فالمكان إذا ما نُظر إليه على نحو محايد، يبدو محبباً وأثيراً على الذات : "بارض ما اشتهيت لقيت فيها" ولكنه يُكدر بمن فيه : "فليس يفوتها إلا الكرام". وهو ما انعكس أثره على علاقة الذات بالمكان نفسه؛ لأنّ المكان يكون مؤنساً ومقبولاً بأهله وساكنيه . إنّ البحث عن مظاهر الأُنس وأسبابه دفعت الشّاعر إلى التّغاضي عن جماليّات المكان والقبول بشظفه وقسوته، مقابل أن يضاف هذا القدر من الكمال والجمال إلى الإنسان الذي لا يبدو على هذه الصّفات كما تصوّره الأبيات : "فهلاً كان نقص الأهل فيها / وكان لأهلها منها التّمَام". والنّاظر في مجمل القصيدة التي أخذت منها الأبيات

(1) عوض، خليل حاوي: 60.

(2) المتنبّي، ديوانه: 194/4.

السَّابِقَة، يلحظ بروز ثيمة الغربة التي كانت بادية منذ مطلع القصيدة . يقول الشاعر⁽¹⁾:

فُؤَادُ مَا تُسَلِّيهِ الْمُدَامُ وَعُمْرٌ مِثْلُ مَا تَهْبُ اللَّئَامُ
وَدَهْرٌ نَاسُهُ نَاسٌ صِغَارُ وَإِنْ كَانَتْ لَهُمْ جُثْتُ ضَخَامُ
وَمَا أَنَا مِنْهُمْ بِالْعَيْشِ فِيهِمْ وَلَكِنْ مَعْدِنُ الذَّهَبِ الرَّغَامُ⁽²⁾

ومع ما قد يكشف عنه البيت الثالث من نرجسية وسعي إلى التمايز والاختلاف عن الآخرين، فإنَّ الأبيات تصدر عن إحساس مؤثر بالغربة والضيِّاع. وهو ما يدعو الشاعر إلى القطيعة مع الخارج، واللجوء إلى الدَّاخل والتَّحصُّن به، في اعتراف بالغ بقلَّة الصَّدِيق، وضياع الوفاء بين الناس الذين تضاعلت بينهم هذه القيمة، لانعدامها أصلاً في دنياهم ذاتها، على نحو ما تذهب إليه الأبيات التالية⁽³⁾:

خَلِيلُكَ أَنْتَ لَا مَنْ قُلْتَ خَلِي وَإِنْ كَثُرَ التَّجَمُّلُ وَالْكَلامُ
وَلَوْ حِينَزَ الْحِفَاطِ بِغَيْرِ عَقْلٍ تَجَنَّبَ عَنْقَ صَيْقَلِهِ الْحُسَامُ⁽⁴⁾
وَشَبَّهُ الشَّيْءَ مُنْجَذِبٌ إِلَيْهِ وَأَشَبَّهَنَا بِدُنْيَانَا الطَّغَامُ⁽⁵⁾

وهي رؤية تتلبَّس، على كلِّ حال، بنسغ رومانسيٍّ يتكرَّر في كلِّ زمن يحسُّ فيه الإنسان بالضيق والقلق وضياع آمال النفس، كلِّما اصطدمت بصلادة الواقع وتعقيدته.

وتأخذ العلاقة مع المكان أحياناً صوراً من الوصف الجماليِّ المستغرق في العناية بتقديم معالم المكان وجماليَّاته بحياديَّة لا تلبث أن تتأثر بموقف الذات ا لمتقاطع

(1) المتنبي، ديوانه: 190/4.

(2) الرغام: التراب.

(3) المتنبي، ديوانه: 192/4.

(4) الحفاظ: المحافظة على الحقوق ورعي الدَّمام. الصَّيْقَل: الذي يعمل السيوف.

(5) الطَّغام: رذال النَّاس.

مع ساكن هذا المكان . يقول الشاعر من قصيدة له في مدح علي بن إبراهيم التتوخي⁽¹⁾:

لَوْلَاكَ لَمْ أَتْرُكِ الْبُحَيْرَةَ وَالـ	غُورُ دَفِيءٍ وَمَاوِهَا شَبِيمٌ ⁽²⁾
وَالْمَوْجُ مِثْلُ الْفُحُولِ مُزْبِدةً	تَهْدِرُ فِيهَا وَمَا بِهَا قَطْمٌ ⁽³⁾
وَالطَّيْرُ فَوْقَ الْحَبَابِ تَحْسِبُهَا	فُرْسَانٌ بُلُقٍ تَخُونُهَا اللَّجْمُ ⁽⁴⁾
كَأَنَّهَا وَالرَّيَّاحُ تَضْرِبُهَا	جَيْشًا وَغَى هَازِمٌ وَمُنْهَزِمٌ
كَأَنَّهَا فِي نَهَارِهَا قَمَرٌ	حَفَّ بِهِ مِنْ جَنَانِهَا ظَلَمٌ
نَاعِمَةٌ الْجِسْمِ لَا عِظَامَ لَهَا	لَهَا بَنَاتٌ وَمَا لَهَا رَخِمٌ
يُبْقِرُ عَنْهُمْ بَطْنُهَا أَبَدًا	وَمَا تَشْكَى وَلَا يَسِيلُ دَمٌ
تَغْتَبِ الطَّيْرُ فِي جَوَانِبِهَا	وَجَادَتِ الرُّوضِ حَوْلَهَا الدِّيمُ
فَهِيَ كَمَاوِيَّةٌ مُطَوَّقَةٌ	جُرْدَ عَنْهَا غِشَاؤُهَا الْأَدَمُ ⁽⁵⁾
يَشِينُهَا جَرِيْهَا عَلَى بَلَدٍ	تَشِينُهُ الْأَدْعِيَاءُ وَالْقَزَمُ

يتكشف النصّ عن جمال يّات واضحة في وصف المكان؛ فالأبيات ترسم صورة ناطقة لمنظر بحيرة طبرية التي حلت للشاعر الإقامة فيها لولا ما يتطلبه الأمر من وفاء بحق الممدوح . غير أنّ علاقة الذات مع هذا المكان قد شابها، مع ما بدا عليه المكان في صفحة هذا النصّ من جمال، شيء من الغربة وعدم الانسجام، سببه كما يتّضح من البيت الأخير العلاقة مع الآخر التي تمظهرت على غير شكل وصورة في هذه القصيدة التي أخذت منها الشريحة السابقة من الأبيات . والمتأمل في منطوقات الصّور التي شكّلت هذه اللوحة الشعريّة يلحظ أنّ أغلبها قد جاء حافلاً بأجواء الصّراع والمواجهة، وكأنّ هذه العلاقة المحتدّة مع الآخر قد انعكست بدورها

(1) المتنبي، ديوانه: 187/4.

(2) شيم: بارد.

(3) قطم: شهوة الضراب وهياج الفحل.

(4) الحباب: طرائق الماء عند اختلاف الأمواج. البلق: التي فيها سواد وبياض.

(5) الماوية: المرأة. الأدم: الجلد.

على التشكيل الصوري لهذه الأبيات؛ فالموج يبدو مثل الفحول المزبدة التي يتعالى هديرها وصخبها الطير تحاكي الفرسان الذين يمتطون الخيول المندفعة . وهذه الطير تضربها الرياح بدورها فتتبدى كجيشين، أحدهما هازم والآخر منهزم . وحين شُبّهت البحيرة بالقمر المنير لم يلبث أن حَفَّت به أستار الظلام الدامسة. وكذا الأمر في وصفها بناعمة الجسم التي لم تسلم بطنها من معاول البقر والشق . ولعل باقي الصور التي تغطي عليها أجواء الوداعة والسلام : "تغنت الطير في جوانبها / جادت الروض حولها الديم / فهي كماوية.."، لعلها لم تستطع أن تحدث التوازن المطلوب؛ إذ بقيت الكفة راجحة لصالح الصور الناطقة بأشكال الصراع والمواجهة، إن على مستوى الكم، أو على مستوى التأثير الذي يمكن أن يولده تتابع هذه الصور وتدفقها في نفس المتلقي، دون أن تترك له الوقت في الراحة والتقاط الأنفاس . وهكذا فإنّ الشاعر يقدّم ملامح هذه اللوحة الشعريّة في حالة من الحركة والتّصارع، وهو بذلك إنّما يصف، في البعد العميق لاستقراء هذه الصور، عالمه الداخلي وما يمور فيه من توتر وانفعال بالغين⁽¹⁾.

وتتجسّد غربة المكان على نحو واضح في القصائد التي قالها الشاعر في بلاد فارس، ومن ذلك قصيدته : "مغاني الشّعْب"⁽²⁾ التي تُعدّ نموذجاً دالاً في تمثيل هذا المنحى في شعره . يقول الشاعر في القسم الأول من هذه القصيدة الذي خصّصه لوصف جمال طبيعة شِعْب بَوّان:

مَغَانِي الشَّعْبِ طَيْباً فِي الْمَغَانِي بِمَنْزِلَةِ الرَّبِيعِ مِنَ الزَّمَانِ
وَلَكِنَّ الْفَتَى الْعَرَبِيَّ فِيهَا غَرِيبُ الْوَجْهِ وَالْيَدِ وَاللِّسَانِ
مَلَاعِبُ جَنَّةٍ لَوْ سَارَ فِيهَا سُلَيْمَانُ لَسَارَ بِتَرْجُمَانِ⁽³⁾
طَبَتْ فُرْسَاتُنَا وَالْخَيْلَ حَتَّى خَشِيتُ وَإِنْ كَرُمْنَ مِنَ الْحِرَانِ⁽⁴⁾

(1) بدوي، عبده، ظواهر أسلوبية في شعر المتنبي، مجلة فصول، المجلد 4، العدد 2، القاهرة، 1984: 203.

(2) المتنبي، ديوانه: 383/4-396.

(3) الجنة: من الجن

(4) طبت: دعت. الحران: أن تقف الدابة ولا تبرح المكان.

غَدُونَا تَنْفُضُ الْأَغْصَانُ فِيهَا
 فَسَرْتُ وَقَدْ حَجَبْنَ الشَّمْسَ عَنِّي
 وَأَلْقَى الشَّرْقُ مِنْهَا فِي ثِيَابِي
 لَهَا ثَمَرٌ تُشِيرُ إِلَيْكَ مِنْهُ
 وَأَمْوَاهُ تَصِلُ بِهَا حَصَاها
 وَلَوْ كَانَتْ دِمَشْقُ ثَنَى عَنَانِي
 يَلْنَجُوجِي مَا رُفِعَتْ لَضِيفُ
 تَحِلُّ بِهِ عَلَى قَلْبِ شُجَاعِ
 مَنَازِلُ لَمْ يَزَلْ مِنْهَا خِيَالُ
 إِذَا غَنَّى الْحَمَامُ الْوَرُقَ فِيهَا
 وَمَنْ بِالشَّعْبِ أَحْوَجُ مِنْ حَمَامِ
 وَقَدْ يَتَقَارَبُ الْوَصْفَانِ جِدًّا
 يَقُولُ بِشَعْبِ بَوَّانِ حِصَانِي
 أَبُوكُمْ آدَمُ سَنَ الْمَعَاصِي

عَلَى أَعْرَافِهَا مِثْلَ الْجُمَانِ
 وَجِبْنَ مِنَ الضِّيَاءِ بِمَا كَفَانِي
 دَنَانِيرًا تَفَرُّ مِنَ الْبَنَانِ
 بِأَشْرِبَةٍ وَقَفْنَ بِلا أَوَانِ
 صَلِيلُ الْحَلِيِّ فِي أَيْدِي الْغَوَانِي (1)
 لَبِيقُ الثُّرْدِ صَيْتِي الْجَفَانِ (2)
 بِهِ الْيَّرَانُ نَدِي الدُّخَانِ (3)
 وَتَرْحَلُ مِنْهُ عَنْ قَلْبِ جَبَانِ
 يُشَيِّعُنِي إِلَى النُّوبَنْدْجَانِ (4)
 أَجَابَتْهُ أَغْنَانِي الْقِيَانِ
 إِذَا غَنَّى وَنَاحَ إِلَى الْبِيَانِ
 وَمَوْصُوفَاهُمَا مُتَبَاعِدَانِ
 أَعَنْ هَذَا يُسَارُ إِلَى الطَّعَانِ
 وَعَلَّمَكُمْ مُفَارَقَةَ الْجِنَانِ

يحضر المكان في هذه الأبيات ويتخذ جماليات لافتة : فمغاني الشعب تبدو في جمالها كجمال فصل الربيع بين غيره من الفصول . غير أن هذا المفتاح الوصفي القصير سرعان ما يُقطع باستدراك حاد يكشف غربة الذات منذ البداية وسط هذا المكان الجميل. ولكن الفتى العربي فيها .، والشاعر يُعرِّف نفسه بـ "الفتى العربي" الذي فضح الاختلاف غربة وجهه ويده ولسانه . وقد كف التماثل عن ممارسة فعله،

(1) تصل: تحدث صوتاً.

(2) اللبيق: الحاذق. الثرد: جمع ثريد، وهو الخبز يفت ويبل بالمرق. الجفان: جمع جفنة، وهي القصعة.

(3) يلنجوجي نسبة إلى اليلنجوج، وهو العود الذي يتخَّر به . رفعت النار: شَبَّت. نَدَى: نسبة إلى الند، وهو ضرب من الطيب يبخر به.

(4) نوبندجان: بلد بفارس.

وتوارى خلف بروز مفاجئ لاختلاف ثقافي وعرقي⁽¹⁾. ويعمّق الشّاعر منسوب الإحساس بالغربة باستحضار رمز سليمان عليه السّلام الذي سيكون في حاجة إلى من يترجم له لو دخل هذا المكان، مع أنّه العارف بلغات البشر والحيوان معاً. تتواصل الأبيات، من ثمّ، في رسم جماليّات المكان في جملة أبيات متتابعة، تتشارك فيها عناصر اللون والحركة والصّوت في تقديم وصف جماليّ حيّ لهذا المكان؛ فالفرسان (وكذا الخيل) راغبين في الإقامة، كارهين لمغادرة المكان. والنّدى يبدو وقت الصّباح وهو يتساقط من الأغصان كاللّآلئ المشعّة. والأكّصان الوارفة تنشر ظلالها على الماريّن، ولا تسمح لضوء الشّمس بالمرور، إلا بما يكفي المارّ ولا يثير إزعاجه. ويكون هذا الضّوء بدوره كالذّنابير التي تلامس الثّياب دون أن تتمكّن منها الأيدي. ولا يترك الشّاعر وصف هذه الأغصان دون أن يصرّ ثمارها التي تستثير الناظر إليها، وكأنّها أشربة قائمة بنفسها ليس لها أوعية تمسكها. ويقرن ذلك كلّه أخيراً بصوت ا لمياه الذي يشادي صوت الحلي في أيدي الحسانوات من النساء.

مقابل هذا الوصف المميّز لجماليّات الشّعْب، يظهر في الأبيات مكان آخر يوازي المكان السّابق ويقابله. هذا المكان هو دمشق؛ وكأنّ غربة المكان التي عاشها الشّاعر في بلاد فارس،⁽²⁾ وكشف عنها في مفتتح الأبيات، قد استدعت من الذاكرة مكاناً آخر، له في الوجدان حضور مشبع بذكرات عزيزة؛ فالشّاعر يستدعي مكانه المميّز ليواجه به شعور الغربة المتزايد منذ أن حلّ في بلاد فارس. ويلحظ أنّ الشّاعر لا يتوقّف في وصف معالم المكان الجديد كما فعل سابقاً، ولكنّه يُظهر، بالمقابل، انحيازاً للإنسان فيه، فيمنحه دوراً فاعلاً يواجه به ما يتمتّع به شعْب بوان من جمال. وواضح أنّ الشّاعر يهدف إلى إعلاء قيم معيّنة على حساب أخرى؛ فقيمة الكرم تبدو في هذا السّياق عنصراً مؤثّراً يمكن أن تعوّض به دمشق ما قد يتفوق به الشّعْب عليهم سحر طبيعيّ خلاب. فقد سار الشّاعر في هذا الشّعْب دون أن يرى

(1) إبراهيم، عبدالله، المركزية الإسلامية صورة الآخر في المخيال الإسلاميّ خلال القرون الوسطى، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2001: 103.

(2) بلاشير، أبو الطيب المتنبي: 346؛ حسين، مع المتنبي: 366، 369.

فيه أحدًا يقوم بواجب الضيافة والإكرام أمّا لو كان الحال في دمشق، لـ "تنتى عناني لبيق التُّرد صينيّ الجفان"، ولأكرم مقامَ الشّاعر هذا الرجلُ الذي يفرح بلقيا الضيف، ويحزن لفراقه. ويلجأ الشّاعر، مقابل هذا الإعلاء للفعل الإنسانيّ في دمشق، إلى تغييب الإنسان وتحجيم دوره في شعب بوان، وهو إن أظهره، فيكون ذلك على صورة هامشيّة تبرز السّلبيّ منه لا غير : العجمة، وعدم القدرة على الإفصاح⁽¹⁾: "ومن بالشّعب أحوج...". إلى ذلك فإنّ حضور دمشق يبقى ماثلاً في النّفس لا يبارحها . ويؤكد هذا ما يورده الواحديّ في شرح قول الشّاعر "منازل لم يزل بها ..."، إذ يقول في ذلك : "يريد أنّه يرى دمشق في النّوم وهو بفارس، وخيال منازل دمشق يتّبع المعنى أنّه يحبّ دمشق، ويكثر من ذكرها ويحلم بها"⁽²⁾. وهكذا فإنّه يمكن القول إنّهُ مكانين يتصارعان في ذات الشّاعر : شعب بوان الذي يمثّل في اللحظة الآنيّة الواقع المعيش بكلّ اغترابه وثقله . ودمشق التي تمثّل الرّؤيا والحلم العابق بذكرى الأمس المنطوية في صفحة الزّمان الذي لا يعود.

وينتهي الشّاعر هذا القسم الوصفيّ من قصيدته بتوظيف قناع الحصان في البيتين الأخيرين؛ ليقدم من خلاله رؤية إنسانيّة عميقة تجسّد حقيقة الاغتراب البشريّ في تناسّ مع المعصية الأولى /خروج آدم من الجنّة، وفصول التّغرب الإنسانيّ الباكر حين فارق مكانه الأثير /الجنّة، ليسقط في مسالك التّردّي و صنوف العذاب التي لا تنتهي. وعليه فقد كان هذا التّناصّ مفيداً في تأكيد عمق غربة الشّاعر التي لم يُجد أمامها جمال المكان وسحره الأخاذ.

وإذا كانت قصيدة "شعب بوان" قد احتفت بالمكان الفارسيّ، وتغنّت بمعالمه كما لحظنا، فإنّ قصيدة الشّاعر الثانية في مدح عضد الدّولة قد غيّت هذا المكان، واستبدلت به أماكن عربيّة بعينها . ويلفت النّظر في هذه القصيدة مقدّماتها التي تجري على النّحو التالي⁽³⁾:

(1) انظر إشارة طه حسين المبكّرة إلى ما هو قريب من هذه الفكرة: مع المتنبي: 369.

(2) الواحدي، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: 768/2.

(3) المتنبي، ديوانه: 404/4.

هَ بَدِيلٌ عَنْ قَوْلَتِي وَاهَاً
أَوْهَ لِمَنْ لَا أَرَى مُحَاسِنَهَا
شَامِيَّةٌ طَالَمَا خَلَوْتُ بِهَا
فَقَبَّلْتُ نَاطِرِي تَغَالِطُنِي
فَلَيْتَ هَا لَا تَزَالُ أَوِيَّةً
كُلُّ جَرِيحٍ تُرْجَى سَلَامَتُهُ
تَبْلُ خَدَيَّ كُلَّمَا ابْتَسَمْتُ
مَا نَفَضْتُ فِي يَدِي غَدَائِرَهَا
فِي بَلَدٍ تُضْرَبُ الْحَبَالُ بِهِ
لَقَيْنَنَا وَالْحُمُولُ سَاتِرَةٌ
كُلُّ مَهَاةٍ كَأَنَّ مُقْلَتَهَا
فِيهِنَّ مَنْ تَقَطَّرُ السُّيُوفُ دَمًا
أَحَبُّ حَمَصًا إِلَى خَنَاصِرَةٍ
حَيْثُ التَّقَى خَدُّهَا وَتَفَاحُ لُبِّ
وَصِفْتُ فِيهَا مَصِيفَ بَادِيَةٍ
إِنْ أَعَشَبْتُ رَوْضَةً رَعِيْنَاهَا
أَوْ عَرَضْتُ عَانَةً مُقَرَّعَةً

سَنَ نَأَتْ وَالْبَدِيلُ ذَكَرَاهَا
وَأَصْلُ وَاهَاً وَأَوْهَ مَرَاهَا
تُبْصِرُ فِي نَاطِرِي مُحِيَاهَا
وَأِنَّمَا قَبَّلْتُ بِهِ فَاهَا
وَلَيْتَهُ لَا يَزَالُ مَأْوَاهَا
إِلَّا فُؤَادًا دَهْتَهُ عَيْنَاهَا
مَنْ مَطَرَ بَرْقُهُ ثَنَائِيهَا
جَعَلْتَهُ فِي الْمُدَامِ أَفْوَاهَا (1)
عَلَى حِسَانٍ وَلَسَنْ أَشْبَاهَا (2)
وَهُنَّ دُرٌّ فَذُبْنَ أَمْوَاهَا (3)
تَقُولُ إِيَّاكُمْ وَإِيَّاهَا
إِذَا لِسَانُ الْمُحِبِّ سَمَّاهَا
وَكُلُّ نَفْسٍ تُحِبُّ مُحِيَاهَا (4)
سَنَانٌ وَتَغْرِي عَلَى حَمِيَاهَا (5)
شَتَوْتُ بِالصَّخْصَحَانِ مَشْتَاهَا (6)
أَوْ ذَكَرْتُ حَلَّةً غَزَوْنَاهَا
صِدْنَا بِأُخْرَى الْجِيَادِ أَوْلَاهَا (7)

(1) الغدائر: الضفائر، وهي الذوائب من الشعر. الأفواه: أخلاط الطيب.

(2) الحبال: جمع حبل، بيت كالقبة يزين بالثياب والأسرة والستور.

(3) الحمول: الإبل عليها الهودج أكان فيها نساء أم لم يكن.

(4) خناصر: من أعمال حلب تحاذي قنشرين نحو البادية. انظر للحموي، ياقوت بن عبدالله (626هـ)،

معجم البلدان، دار صادر، دار بيروت، بيروت، 1979: 390/2.

(5) الحميا: الخمر أو سورتها.

(6) صفت: أقمت الصيف. الصصحان: الأرض المستوية الواسعة، أو موضع.

(7) العانة: القطيع من حمر الوحش. مقرعة: خفيفة مفرقة كالقرع، وهي قطع السحاب.

(8) الجمرة: القطعة من الإبل من أربعين فما فوق. وكاس البعير يكوس: إذا مشى على ثلاث قوائم.

أَوْ عَبَرَتْ هَجْمَةً بِنَا تَرَكْتَ تَكُوسُ بَيْنَ الشُّرُوبِ عَقْرَاهَا⁽⁸⁾
وَالْخَيْلُ طَارِدَةٌ وَمَطْرُودَةٌ تَجُرُّ طُولَى الْقَتَا وَقَصْرَاهَا
يُعْجِبُهَا قَتْلُهَا الْكُمَاةَ وَلَا يُنْظَرُهَا الدَّهْرُ بَعْدَ قَتْلَاهَا

تتضمن هذه الأبيات على مستوى الحضور محورين رئيسيين، أولهما هذه المقدمة الغزلية التي أصبحت تقليداً فنياً لكثير من قصائد المديح في الشعر العربي . والمدقق في هذه المقدمة يجدها تؤدي دوراً وظيفياً مقصوداً، وتقدم إشارات ودلالات تنقل هواجس الذات الشاعرة ومشاعلها الحاضرة . وأول ما يلفت الانتباه في هذه المقدمة هو التغزل بامرأة شاميّة، ولعلّ في تخيير كلمة (شاميّة) على وجه الخصوص أبعاداً إشاريّة لابدّ أن تستوقف الدارس وتلفت نظره . لاسيما إذا ما ربط هذه القصيدة بالسياق الذي قيلت فيه، وهو مدح عضد الدولة البويهية، فقد بدا في القصيدة السابقة التي قالها الشاعر أيضاً في مدح هذا الحاكم مبلغ الغربة التي تكشف عنها مقدمة تلك القصيدة. والأمر لا يبعد كثيراً في القصيدة الحالية عن سابقتها؛ فواضح أنّ الإحساس بالغربة ظلّ أمراً يلزم الشاعر طيلة إقامته في بلاد فارس، وهو ما جعل ذكر الشام وإنسانها حاضراً في النفس لا يفارقها.

أما المحور الثاني الذي تضمنته هذه المقدمة فهو التّشوّق إلى أماكن شاميّة محدّدة (حمص، خناصر، لبنان) . ومثل هذا التّغني بهذه الأماكن ينطوي على حنين نوستالوجي مستبدّ بالذات الشاعرة التي شكّلت الغربة ثيمة مركزيّة في شعرها الحالي. ولعلّ في عبارة "وكلّ نفس تحبّ محياها" ما يؤكّد هذا الحنين الواضح لتلك الأماكن. ويتضمّن هذا المحور أيضاً بوحاً ذاتيّاً، ونقلاً لذكرات ماضيّة عن الصّحراء وأجوائها. ومن الثّابت أنّ الصّحراء تُعدّ إحدى مرجعيّات المتنبّي وشعره⁽¹⁾، وكأنّه في استحضاره لهذه الأماكن والذكرات يحاول مقاومة ما هو فيه من اغتراب المكان وتأثيره.

(1) إبراهيم، المركزية الإسلامية: 103؛ وانظر أيضاً: مايكل، أندريه، المتنبّي شاعر عربيّ، ترجمة خليل الخوري، مجلة الأقاليم، العدد 4، السنة 13، بغداد، كانون الثاني، 1978: 63.

إنّ التدقيق في عناصر الحضور هذه من شأنه أن يدفع الدّارس إلى استحضار العناصر الغائبة (المسكوت عنها) في الأبيات السابقة وفي سبيل هذه الغاية يحسن أن يُربط هذا النصّ بنصّ "شُعْب بَوّان" السابق؛ فمثل هذا الرّبط سيساعد على استخلاص الرّؤية المهيمنة التي ظلّت تتحرّك فيها نصوص الشّاعر في هذه المرحلة الأخيرة من حياته، إذ يلحظ أنّ حضور "الشّام" كان واضحاً في كلا النصّين، وهو استحضار لابدّ أن يعبر عن شواغل الذات الشّاعرة واهتمامها في لحظتها الحاضرة . ثمّ إنّ تكرار اسم الشّام لا يخلو من دلالة، "ذلك أنّ النصّ يعمل في غالب الأحيان على تأكيد حضور أي وحدة أسلوبية ودلالية من أجل إعطائها طابع الاستمرارية في النصّ، وكذلك من أجل إبرازها أمام انتباه القارئ وتحديد الدور الذي تقوم به بين مجموع الوحدات الأخرى"⁽¹⁾. فهذا الحنين المتكرّر لتلك الأماكن هو أحد تجلّيات الغربة التي استبدّت بالذّات منذ وصلت بلاد فارس . وواضح أنّ الحنين يشتدّ كلّما اشتدّت غربة الذات وتفاقمّت. إنّ الذات الشّاعرة هنا تحاول أن تملأ وجوهها بتلك الأماكن التي بعدّ العهد بها، لكنّ طيفها وذكرياتها ما يزالان حاضرين داخل هذه الذات لا يبارحانها.

4.4. تجاوز المكان

إذا كانت قيود المكان قد استحكمت بالذّات، وضيّقت عليها منافذ الحركة والانطلاق كانت غربة المكان قد أوجدت بين الذات والمكان صوراً من عدم التّآلف والانسجام. فإنّ الذات الشّاعرة كانت، نتيجة ذلك وبسببه، في صراع دائم مع المكان، تمثّل على نحو واضح في محاولة تخطّي هذا المكان وتجاوزه . وقد تجسّد هذا الأمر قبل كلّ شيء في المسلك الحياتي للشّاعر الذي عُرف بكثرة ترحاله وتقلّعه. يقول النّبيّ في توصيف حال أبي الطيّب من هذا الجانب : "وكان كثيراً ما يتجشّم أسفاراً بعيدة أبعد من آماله، ويمشي في مناكب الأرض، ويطوي المناهل والمراحل، ولا زاد إلا من ضرب الحراب، على صفحة المحراب، ولا مطيّة إلا

(1) لحمداني، حميد، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 2003: 117.

الخفّ والنعل"⁽¹⁾ مع أنّ هذا التّوصيف ينقل رأي الثّعالب ي في قصور مساعي الشاعر عمّا كان يرغب فيه من آمال ممتدّة . فضلاً عمّا يقدّمه من تصوير بؤس حال استبدّ بالشاعر في مقتبل أيامه . فإنّ ما يهمّ الباحث منه في هذا السياق هو التّوقّف عند فكرة الحركة والتّقلّ التي وسمت حياة الشاعر في أطوارها المتعاقبة، ووجدت، من ثمّ، تجلّياتها الواضحة في شعره.

إنّ الذات تبدو، كما تصوّرّها النّصوص الشعريّة، توافقة إلى الحركة، وتخطّي المكان الرّاهن، فهي لا تطمئنّ إلى الاستقرار والإقامة في مكان بعينه؛ لأنّ في هذا، كما تقدّر، انعتاقاً من أسر المكان وقيوده المستحكمة⁽²⁾:

أَوَانَا فِي بُيُوتِ الْبَدْوِ رَحْلِي وَأَوْنَةً عَلَى قَتَدِ الْبَعِيرِ
أَعْرَضَ لِلرَّمَاكِ الصَّمِّ نَحْرِي وَأَنْصَبُ حُرّاً وَجْهِي لِلْهَجِيرِ
وَأَسْرِي فِي ظَلَامِ اللَّيْلِ وَحْدِي كَأَنِّي مِنْهُ فِي قَمَرٍ مُنِيرِ

يذكر البرقوقي في شرح البيت الأوّل ما نصّه : "يصف [المتنبّي] طول ارتحاله وقلة مقامه، ومن ثمّ قال في النّزول : أَوَانَا، وفي الارتحال : أَوْنَةً"⁽³⁾. ومع هذا، فإنّ تخيّر هذا المكان للإقامة يؤكّد معنى الحركة ويعزّزها؛ ذلك أنّ بيوت البدو، كما هو معروف، هي دائماً مرتحلة، لا تستقرّ بمكان حتى تغادره . وتتأكّد أيضاً معاني التّجاوز والتّخطّي من خلال ما يضيفه الشاعر على ذاته من صور القوّة والصلابة :

التّعرّض للرّمّاح الصّلبة ، تحملّ شدة الحرّ وقت الهاجرة، السّير المطمئنّ في ظلام الليل الدّامس. وواضح أنّ هذه الصّور مجتمعة تقدّم ذاتاً متعاظمة تسعى إلى تجاوز كلّ مظاهر الضّعف والاستكانة التي قد يسبّبها الارتهان إلى حال محدّدة بزمان ومكان مقيدين.

(1) بلاشير، أبو الطيب المتنبّي: 346؛ حسين، مع المتنبّي: 366، 369.

(2) المتنبّي، ديوانه: 246/2.

(3) المصدر نفسه. حاشية رقم 1.

وهكذا فإنّ هاجس الحركة والسّفر يمثّل فكرة محوريّة تجد تجسّدها في كثير من نصوص الشّاعر التي تظهره شديد النّزوع إلى الرّحيل الموعّل في المكان والزّمان معاً. يقول⁽¹⁾:

وَكَمْ مِنْ جِبَالٍ تَشْهَدُ أَنِّي أَلْـ
وَحَرْقٍ مَكَانُ الْعَيْسِ مِنْهُ مَكَاتُنَا
جِبَالٌ وَبَحْرٌ شَاهِدٌ أَنِّي الْبَحْرُ
يَخْدُنُ بِنَا فِي جَوْزِهِ وَكَأَنَّنَا
مِنَ الْعَيْسِ فِيهِ وَاسِطُ الْكُورِ وَالظَّهْرُ
وَيَوْمٍ وَصَلْنَاهُ بَلِيلٍ كَأَنَّمَا
عَلَى كُرَّةٍ أَوْ أَرْضُهُ مَقَامُ فَرْ⁽²⁾
عَلَى أَفْقِهِ مِنْ بَرْقِهِ حُلٌّ حُمْرُ
وَلَيْلٍ وَصَلْنَاهُ بِيَوْمٍ كَأَنَّمَا
عَلَى مَتْنِهِ مِنْ دَجْنِهِ حُلٌّ خَضِرُ⁽³⁾

تكشف الأبيات عن ذات تعيش في حركة دائمة لا تستقرّ بها على حال . وهي تستمدّ من صلابة المكان ورحابته ما تعزّز به قواها وتشحذها: "أنني الجبال/أنني البحر". وتتوالى في الأبيات الصّور التي تبرز حضور المكان وتنوّعه (جبال، بحر، خرق). وهو تنوّع غايته، في ما يتبدّى، إبراز فاعليّة الذات وحيويّتها التي تكشف عن تمرّس بالمكان، ومعرفة بمجاهله الغامضة . وهذه الحركة غير المتوقّفة في المكان، يقابلها حركة موازية لها في الزّمان؛ فالسّير يستغرق النّهار كلّه ليتّصل بليل يشبه النّهار بما يشهده من برق يبدّد أستار الظّلام ويبعدها . والليل يتّصل بدوره بنهار يشبه اللّيل في دجنته ورهبته وهكذا تتواصل رحلة الذات في مكانها وزمانها دون توقّف أو استقرار . وهو المعنى الذي يجد حضوره في كثير من نصوص الشّاعر. يقول⁽⁴⁾:

(1) المصدر نفسه: 256/2.

(2) يخذن: يسرن سيراً سريعاً. جوزه: وسطه.

(3) متنه: ظهره. الدّجن: الظّلمة.

(4) المتنبي، ديوانه: 341/3.

أَلَفْتُ تَرَحُّلِي وَجَعَلْتُ أَرْضِي قُتُودِي وَالْغُرَيْرِي الْجَلَالاً⁽¹⁾
فَمَا حَاوَلْتُ فِي أَرْضٍ مُقَاماً وَلَا أَزْمَعْتُ عَنْ أَرْضٍ زَوَالاً
عَلَى قَلْقٍ كَأَنَّ الرِّيحَ تَحْتِي أُوْجِّهَهَا جَنُوباً أَوْ شَمَالاً

إنَّ الرِّحِيلَ وتجاوز المكان يصبح هو القاعدة . والإقامة في المكان والركون إليه تصبح هي الاستثناء وفق رؤية هذه الأبيات . وفي هذا خرقٌ لمألوف العادة التي تسم حياة كثير من الناس ممَّن تشكَّل الإقامة قاعدة حياتهم، والرَّحِيلُ الاستثناء فيها. فالذَّاتُ الشَّاعرة هنا تفارق الآخرين وتتباعدهم، فهي مسكونة بقلق لا يدعها تأنس إلى مكان بعينه؛ لأنَّها على سفر ورحيل دائمين، حتَّى لكانَّها في ركوب دائم للرَّيح التي لا تعرف وطناً، ولا تستقرَّ بمكان.

إنَّ هاجس تخطِّي الم كان وتجاوزه يظلُّ معنى لازماً يتكرَّر في نصِّ المتنبي على نحو يلفت الانتباه . ومثل هذا التكرار يشي بخيارات الذات وشواغلها التي كثيراً ما تصطدم بواقع الحال/المكان وقيده. يقول⁽²⁾:

كَمْ مَهْمَةٍ قَذَفَ قَلْبُ الدَّلِيلِ بِهِ قَلْبُ الْمُحِبِّ قَضَائِي بَعْدَ مَا مَطَّلَا⁽³⁾
عَقَدْتُ بِالنَّجْمِ طَرْفِي فِي مَفَاوِزِهِ وَحُرَّ وَجْهِي بِحَرِّ الشَّمْسِ إِذْ أَفْلَا⁽⁴⁾
أَنْكَحْتُ صُمَّ حَصَلَهَا خُفَّ يِعْمَلَةٍ تَغَشَّمَتْ بِي إِلَيْكَ السَّهْلُ وَالْجَبَلَا⁽⁵⁾
لَوْ كُنْتُ حَشَوُ قَمِيصِي فَوْقَ نَمْرُقِهَا سَمِعْتُ لِلْجَنِّ فِي غِيْطَانِهَا زَجَلَا⁽⁶⁾

(1) قنودى جمع قنود، وهو خشب الرِّحْل . الغريري: نسبة إلى غرير، فحل من الإبل كان في الجاهليَّة تنسب إليه كرام الإبل. الجلال: كالجليل-أي العظيم-كما يقال: طوال وطويل.

(2) المتنبي، ديوانه: 289/3.

(3) مهمه: فلاة واسعة. قذف: بعيد.

(4) المفاوز: الفلوات. حُرَّ الوجه: أشرف موضع فيه أو ما بدا منه.

(5) الصَّم: الصَّلاب الشَّداد من كلِّ شيء. يعملة: ناقة قويَّة. تغشمرت: تعسفت وركضت على غير قصد.

(6) النمرق وسادة يعتمد عليها الرَّاكِب . الغيط الخنع غائط، وهو ما اطمأنَّ من الأرض وانخفض . الزجل: الصياح والضجيج.

تتطلق الذات في تخطي المكان قويّة واثقة . وهي تتخذ من موضوعة المديح وسيلة لتحقيق غايتها التي تقف أمامها عوائق وصعوبات . وواضح أنّ هذا التخطي المندفع في سبيل هذه الغاية يتطلب ذاتاً صلبة قادرة على المناجزة وخوض الصعاب. وهو ما يفصح عنه مكنون هذه الأبيات التي تصوّر الذات وهي تتحدّى المكان وتجتازه، على ما يتّصف به من اتّساع ودروب مضيّعة، بثبات وعزم، مع ثقة ومعرفة بمسالكه التي يضيع فيها الدليل المجرب . ويلحظ الدّارس أنّ هذا التخطي المنطلق جاء، وفق بنية القصيدة، بعد مطّلع تداخلت فيه موضوعة الحبّ مع الشكوى، وظهرت فيه الذات على درجة بالغة من الضّعف والانكسار : "البين جار على ضعفي وما عدلا "للصّبر ينحل في جسمي كما نحلا "، "إلا يشب فلقد شابت له وقد أخذ هذا المعنى يتنامى حتّى كاد يغلق على الذات منافذ الحركة والأمل . وعليه فقد كان توظيف فكرة الرّحلة إلى الممدوح بمثل هذه الانطلاقة الواثقة ذا دلالة في تأكيد معنى التّجاوز، وتخطي الحالة الرّاهنة التي عبّرت عنها مقدّمة القصيدة بوضوح.

وتظهر صورة الذات في تخطي المكان وتجاوزه على قدر من القوّة والشدّة التي تعبّر عن رغبة في تحصيل صورة الكمال المنشود الذي يتعالى على الواقع المقيّد. وهو أمرٌ تحقّقه الذات على مستوى الفنّ الذي يخلّق بها في آفاق سامقة تباعد بينها وبين عالمها الأرضي . ولعلّه قد تبدّى مثل هذا المعنى في بعض النّماذج الشعريّة السابقة، ويتبدّى مثله أيضاً في قول الشاعر⁽¹⁾:

وَمَهْمَه جُبْتُهُ عَلَى قَدَمِي	تَعَجَّزُ عَنْهُ الْعَرَامِسُ الذَّلُّ ⁽²⁾
بِصَارِمِي مُرْتَدِّ بِمُخْبِرَتِي	مُجْتَزِيٌّ، بِالْظَّلَامِ مُشْتَمِلٌ
إِذَا صَدِيقٌ نَكَرْتُ جَانِبَهُ	لَمْ تُعِينِي فِي فِرَاقِهِ الْحِيلُ
فِي سَعَةِ الْخَافِقِينَ مُضْطَرَبٌ	وَفِي بِلَادٍ مِنْ أُخْتِهَا بَدَلٌ

(1) المتنبي، ديوانه: 326/3.

(2) العرامس: النّوق الصّلاب الشّديدة. الذلّ: المذلّة بالعمل المروضة بالسّير.

تبدأ الأبيات بواو ربّ . وربّ كلمة "ترفع اليقين وتثبت الاحتمال وتنفي بالتالي كون الصورة محاكاة للواقع أو وصفاً مباشراً له" ⁽¹⁾. وعليه فإنه يتعيّن على الدّارس أن يتجاوز الفهم المباشر لهذه الأبيات، فليس القصد هنا تقديم م وصف حقيقيّ لهذه الفلاة الواسعة التي يجوبها الشّاعر على قدميه في الوقت الذي تعجز عن جوبها فيه الإبل القويّة الشّديدة؛ إذ إنّ الاحتكام المنطقيّ لهذا المعنى ينفيه الواقع، ويكشف بطلانه؛ فقوّة الإنسان مهما بلغت لا يمكنها أن تقارن بقوّة الإبل التي تعرف بصلابتهوشدّتها في تحمّل المصاعب والأسفار . ولذا فإنّ النّظر لهذه الأبيات من بُعد رمزيّ يكون أقرب لمنطق الفنّ الذي لا يتوخّى نقل الواقع نقلاً حرفياً مباشراً؛ فالشّاعر يهدف في هذا السّياق إلى تقديم صورة مثاليّة للذّات يتجاوز بها قيود المكان الآنيّ وإكراهاته، ويتسامى على الواقع وثقله . ويتوسّل في سبيل هذا التّجاوز بالعدّة التي تلزم الذّات في رحلتها هاته : القوّة والمعرفة " بصارمي مرتد، بمخبرتي مجتزئ، بالظلام مشتمل ". وتتّضح الغاية من فعل التّجاوز هذا حين تكشف الذّات عن ضيقها بتغيّر الصّديق وتقلّب مودّته . ولذا فإنّ الانطلاق غير المقيد في الأرض الواسعة يبدو خياراً أثيراً للذّات في تجاوز هذه المعاناة.

وتبدو صورة الذّات وهي تقتحم حدود المكان وموانعه واثقةً منطلقةً في رغبة تحرّكها دوافع التحرّر من قيد الكينونة القائم واضحة في قول الشّاعر ⁽²⁾:

وَمَا زِلْتُ طَوْدًا لَا تَزُولُ مَنَاجِي	إِلَى أَنْ بَدَتْ لِلضَّيْمِ فِي زَلَالٍ ⁽³⁾
فَقَلَقْتُ بِالْهَمِّ الَّذِي قَلَقَ الْحَشَا	قَلَاقِلَ عَيْسٍ كُلُّهُنَّ قَلَاقِلَ ⁽⁴⁾
إِذَا اللَّيْلُ وَارَانَا أَرْتَنَا خَفَافُهَا	بِقَدْحِ الْحَصَى ط لَا تُرِيَا الْمَشَاعِلَ ⁽⁵⁾
كَأَنِّي مِنَ الْوَجْنَاءِ فِي ظَهْرِ مَوْجَةٍ	رَمَتْ بِي بِحَارًا مَا لَهَا سَوَاحِلُ

(1) عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهليّة: الصّورة الشعريّة لدى امرئ القيس، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1992: 313.

(2) المتنبي، ديوانه: 293/3.

(3) الطّود: الجبل العظيم.

(4) القلقلة: التحريك. القلاقل الأولى: جمع قلقل، وهي النّاقة الخفيفة، والقلاقل الثانية: جمع قلقلة، وهي الحركة.

(5) واراننا: سترنا. المشاعل: النّار الموقدة.

يُخَيَّلُ لِي أَنَّ الْبِلَادَ مَسَامِعِي وَإِنِّي فِيهَا مَا تَقُولُ الْعَوَازِلُ

تستمدّ الذات في هذه الأبيات، بالاتكاء على التشبيه، من المكان /الطود قوتها وصلابتها؛ فهي كالجبل الشامخ الذي لا يحركه شيء. وواضح أنّ التشبيه بالجبل يوحي بمعاني الثبات والرسوخ التي تحرص الذات على التحلّي بها أمام الآخرين وحضورهم. لكن فكرة الثبات هذه لا تلبث أن تتحوّل في البيت الثاني إلى معنى الحركة والاندفاع؛ فالذات تبدو منطلقة، راغبة في تخطّي المكان الرّاهـ ن بعدما أحسّت بالضيم والظلم . ومثل هذه الحركة لا تنفي معنى الثبات وتلغيه، بقدر ما تدلّ على تحولات الذات التي تتجاوب وفق ما يمليه عليها واقع الحال من تحديات . وقد أخذ بعض النقاد القدماء على هذا البيت ما جاء فيه من تكرار لافـت لحرف القاف، وذلك على نحو ما يتبدّى في قول الصّاحب بن عبّاد : "ماله [المنتبّي] قلقل الله أحشاه وهذه القافات الباردة ؟" (1). وتكشف عبارة قلقل الله أحشاه " عما يضمـره الصّاحب للـمنتبّي من ضغينة يبدو أنّها كانت الدّافع وراء هذا النّقد الذي صنّف من أجله كتابه الكشف عن مساوئ المنتبّي " (2). وربّما كان هذا النّقد أيضاً بتأثير من فهم معين للشعر ومواصفاته. وهو الفهم الذي لم يجد قبولاً عند نقاد آخرين، ومنهم الواحدي الذي يردّ على الصّاحب بقوله : "ولا يلزمه في هذا عيب فقد جرت عادة الشعراء بمثلهم" (3) أي من أمر، فإنّ الدّارس الحالي يرى أنّ تكرار حرف القاف على هذا النحو الواضح، مع تكرار بعض الصيغ اللغويّة الأخرى (قلقل، قلاقل) جاء في خدمة الدلالة وتعزيدها؛ فمثل هذا التتابع المطرّد لهذا الحرف وهذه الصيغ، يوحي للقارئ بحركة ضاحجة متصاعدة، " فقلقلت بالهمّ الذي قلقل الحشا/ قلاقل عيس ما لهنّ قلاقل" وهو إحياء يؤكّد المعنـ للذي يفصح عنه هذا البيت بوضوح . وتتواصل، من

(1) المنتبّي، ديوانه: 293/3، حاشية رقم 3.

(2) الصّاحب بن عبّاد (385هـ)، الكشف عن مساوئ المنتبّي رسالة ملحقة بكتاب : العميدي، محمد بن أحمد (433هـ)، الإبانة عن سرقات المنتبّي، تحقيق إبراهيم الدسوقي، دار المعارف، القاهرة، 1961 وانظر أيضاً :

عبّاس، تاريخ النقد الأدبي: 264-269.

(3) المنتبّي، ديوانه: 293/3، حاشية رقم 3.

ثم، حركة الذات في المكان . ويُلاحظ أنّ الناقّة هي وسيلة التّخطّي الفاعلة في كلّ هذا الحروال. أمر قد تبدّى واضحاً في النّماذج الشعريّة السّابقة أيضاً . فهذه النّاقّة تبدو أداة الشّاعر ووسيلته في التّغيير، وقهر سلطة الزّمان والمكان المهيمنتين؛ فهي تتحدّى الزّمّلل الذي يسعى إلى بسط نفوذه على الذات : إذا الليل واراننا " من خلال إشاعة النّور الذي يبدّد عتمة الليل ويمزّقها : "أرتنا خفافها بقدر الحصى ما لا ترينا المشاعل". والشّاعر يوظّفنا رمز النّار للدّلالة على معاني الكشف والإبانة . وهي (الناقّة) تتحدّى أيضاً المكان الذي يشدّها إلى قيوده؛ فتبدو الذات، بالانكفاء على اللّقاء، كالموجة التي تندفع في بحور لا سواحل لها . وهكذا فإنّ الذات تبدو، كما تصوّرها هذه الأبيات، عصيّة على قيود المكان وإقصاءاته التي تعمل على الحدّ من حركتها الوانقة؛ لأنّها ذات دائمة التّقلّ والارتحال، ما إن تستقرّ بمكان حتّى تتجاوزه إلى غيره.

ويجد الوعي بدور الإبل وتأثيرها في تعزيز وجود الذات وتأكيد فاعليّتها حضوره في كثير من نصوص الشّاعر وهو وعي يُعلن عنه بق صديّة واضحة في مثل قوله⁽¹⁾:

لَا أَبْغِضُ الْعِيسَ لَكِنِّي وَقَيْتُ بِهَا	قَلْبِي مِنَ الْحُزْنِ أَوْ جِسْمِي مِنَ السَّقَمِ
طَرَدْتُ مِنْ مِصْرَ أَيْدِيهَا بِأَرْجُلِهَا	حَتَّى مَرَقَنْ بِنَا مِنْ جَوْشٍ وَالْعَلَمِ ⁽²⁾
تَبْرِي لَهْنٍ نَعَامِ الدَّوِّ مُسْرَجَةً	تُعَارِضُ الْجُدْلَ الْمُرَخَاةَ بِالْجُمِ ⁽³⁾

تأتي هذه الأبيات في تجسيد مرحلة حرجة من حياة الذات في مصر ولحظة الخروج منها بعد أن اشتدّت قيود المكان في التّضييق على حركة الذات وحرّيّتها؛ فالإبل تظهر ههنا أداة فاعلة في الانتصار على المكان وتجاوزه إلى أفق أكثر رحابة وألفة؛ ذلك أنّها تمثّل وقاية نافعة تحمي بها الذات نفسها من أحزان النّفس، وعلل الجسم كلّما تزايدت إكراهات المكان واشتراطاته المقيّدة.

(1) المصدر نفسه: 286/4.

(2) مرقن: خرجن، من مرق السّهم من الرمية: إذا خرج من الجانب الآخر. جوش والعلم: موضعان.

(3) تبري: تعارض. الدّوّ: الفلاة؛ ويقصد بنعام الدّوّ: الخيل.

ويظهر رمز الناقة كأداة للتجاوز والانتصار على اللحظة الراهنة المحتكمة إلى مكان ما، في الأبيات التالية ١ لتي ترد من قصيدة في مدح ابن العميد حين عزم الشاعر على فراقه. يقول^(١):

وَلَا خَفَرًا زَادَتْ بِهِ حُمْرَةُ الْخَدِّ ^(٢)	نَسِيتُ وَمَا أَنْسَى كَلْبًا عَلَى الصَّدِّ
أَطَالَتْ يَدِي فِي جِيدِهَا صُحْبَةُ الْعَقْدِ ^(٣)	وَلَا لَيْلَةً قَصَرْتُهَا بِقَصُورَةٍ
قَرُبْتُ بِهِ عِنْدَ الْوَدَاعِ مِنَ الْبُعْدِ	وَمَنْ لِي بِيَوْمٍ مِثْلَ يَوْمِ كَرِهْتُهُ
فَقَدْتُ فَلَمْ أَفْقِدْ دُمُوعِي وَلَا وَجْدِي	وَأَنْ لَا يَخْصُ الْفَقْدُ شَيْئًا فَإِنِّي
وَإِنْ كَانَ لَا يُغْنِي فَتِيلًا وَلَا يُجْدِي	تَمَنِّي يَلْدُ الْمُسْتَهَامُ بِمِثْلِهِ
وَلَكِنَّهُ غَيْظُ الْأَسِيرِ عَلَى الْقَدِّ ^(٤)	وَعَيْظُ عَلَى الْأَيَّامِ كَالنَّارِ فِي الْحَشَا
فَأَفَقْتُ غَمْدِي فِي دُلُوقِي وَفِي حَدِّي ^(٥)	فَأَمَّا تَرِينِي لَا أَقِيمُ بِبَلَدَةٍ
فَأَحْرَمُهُ عَرْضِيهِ أَطْعَمُهُ جِلْدِي ^(٦)	يَحُلُّ الْقَتْلُ يَوْمَ الطَّعَانِ بِعَقُوتِي
نَجَائِبُ لَا يُفَكِّرُنَ فِي النَّحْسِ وَالسَّعْدِ	تُبَدِّلُ أَيَّامِي وَعَيْشِي وَمَنْزِلِي
عَلَيْهِنَّ لَا خَوْفًا مِنَ الْحَرِّ وَالْبَرْدِ	وَأَوْجُهُ فَتِيَانِ حَيَاءً تَلْتَمُّوا
وَلَكِنَّهُ مِنْ شَيْمَةِ الْأَسَدِ الْوَرْدِ	وَلَيْسَ حَيَاءُ الْوَجْهِ فِي الذُّبِّ شَيْمَةٌ
أَجَارَ الْقَتَا وَالْخَوْفُ خَيْرٌ مِنَ الْوُدِّ	إِذَا لَمْ تُجْزِهِمْ دَارَ قَوْمٍ مَوَدَّةً

يتعيّن على دارس هذه الأبيات أن يتوقّف فيها على أمرين في أقلّ تقدير:
 أولهما المقدّمة الغزليّة التي مع ما تتضمنه من مشاعر الشّوق والـ تعلق
 بالمحبوبة المفارقة، فإنّها (المقدّمة) لا تخلو، مع ذلك، من معاني الفقد والانكسار

(١) المتنبي، ديوانه: 161/2.

(٢) الخفر: الحياء.

(٣) القصورة والقصيرة: المحبوسة في خدرها، الممنوعة من التصرف.

(٤) القدّ: سير يشدّ به الأسير.

(٥) الدلوق: سرعة انسلال السيّف وخروجه من غمده.

(٦) العقوة: السّاحة.

التي يعبر عنها مشهد الوداع الذي فقدت فيه الذات من تحب، ولم تفقد بكاءها وحزنها الملازمين.

ثانيهما السياق الذي قيلت فيه هذه القصيدة . وهو سياق يكشف عن حالة من الاغتراب، وعدم الانسجام مع المكان (بلاد فارس) على نحو ما تبدى في موضع سابق من هذه الدراسة.

إن بروز ملامح الضعف هذه التي كشفت عنها مقدمة القصيدة، وتمثلت في الحديث عن التمني الذي لا يغير حالاً : "ثم يلدّ المستهام بمثله / وإن كان لا يغني فتيلاً ولا يجد في الغيظ المتقد الذي لا يتسم مع ذلك بالفاعلية : "وغيظ على الأيام كالنار في الحشا ولكنه غيظ الأسير على القدّ ". دفعت الذات إلى استحضار فكرة تخطي المكان الحالي في رغبة للتسامي على ما هي فيه من هم مؤرق . وقد جاءت فكرة التخطي هذه في صور ثلاث لافتة:

أولها: حضور الذات المتعاضمة التي لا تطمن إلى الإقامة في بلد بعينه، مؤثرة طريق المجد والسمو، بما يمكن أن يحققه لها من وجود يعزّز انتصارها على مظاهر السلبية والخوف.

ثانيها: بروز صورة الإبل / النجائب التي تسعف الذات في عملية التخطي تلك بثقة وتصميم.

ثالثها: استحضار فكرة "الفتوة" التي يجسدها هؤلاء الفتيان الذين ألفوا السفر غير مبالين بالحرّ والبرد، متوسلين في سبيل تحقيق غايتهم بأسباب من القوة والصلابة الظاهرتين. ووضح أنّ الحديث عن فكرة الفتوة، وتقديمها على هذا الشكل الجماعي (فتيان) أمر غايته تعزيز صورة الذات في مواجهة الآخر.

وهكذا فقد كان لحالة الإحباط واليأس التي عبرت عنها مقدمة القصيدة رمزياً بموضوعة الغزل المشوب بالشكوى دوراً في استثارة الذات، وتحفيزها على تجاوز تلك الحالة، والتحرر منها بتوظيف فعل الحركة، وإطلاق قوى الذات الكامنة التي أمدتها الرؤية الشعرية بفيوض من الطاقة لا تنفد.

إنّ إلحاح فكرة التّجاوز والتّخطّي على عقل الشّاعر، كما تتبدّى في كثير من نصوصه، دفع الذات إلى الرّغبة الدّائمة في الحركة والارتحال غير المقيّدين بمكان محدّد. يقول الشّاعر⁽¹⁾:

غَنِيٌّ عَنِ الْأَوْطَانِ لَا يَسْتَفْرِزُنِي إِلَى بَلَدٍ سَافَرْتُ عَنْهُ إِيَابُ
وَعَنْ ذِمْلَانَ الْعَيْسِ إِنْ سَامَحْتَ بِهِ وَإِلَّا فَفِي أَكْوَارِهِنَّ عَقَابُ⁽²⁾
وَأَصْدَى فَلَا أَبْدِي إِلَى الْمَاءِ حَاجَةً وَلِلشَّمْسِ فَوْقَ الْيَعْمَلَاتِ لُعَابُ⁽³⁾
وَلِلسَّرِّ مَنِّي مَوْضِعٌ لَا يَنَالُهُ نَدِيمٌ وَلَا يُفْضِي إِلَيْهِ شَرَابُ

...

أَعَزُّ مَكَانٍ فِي الدُّنَا سَرَجٌ سَابِحٌ وَخَيْرُ جَلِيسٍ فِي الزَّمَانِ كِتَابُ

تتبدّى في هذه الأبيات حركة الذات في المكان، وهي حركة دائبة تكشف، في الأصل، عن حالة من الصّراع المحتدّ بين الذات والآخر، وهو صراع تجلّت نتائجه في هذه الحركة الدّائمة التي لم تدع الذات تأنس إلى مكان بعينه أو تقيم فيه؛ فالمكان (الأوطال) يبدو مغرياً إذا ما دعت الضّرورة إلى مغادرته . وفي مواجهة هذا كلّ، تذهب الأبيات، بالاعتماد على ما توفره الصّورة الشعريّة من قدرة خلاقة في تجاوز الواقع، إلى رسم ذات ممثّلة قويّة تسعى إلى الاستحواذ على صورة وافية من الكمال المعنويّ والجسديّ الذي يمكنها من الانفلات من أسر المكان وقيده : "وإلا ففي أكوارهنّ عقاب" وأصدي فلا أبدي إلى الماء حاجة وللشّمس فوق اليعملات لعاب"، "وللسرّ منّي موضع لا يناله ..". وحين يدعو الأمر إلى تفضيل مكان ما، فإنّ الشّوق يكون إلى مكان متحرّك (سرج سابح)، وفي هذا تعبير لا يخفى عن طموح الذات الذي يدفعها دائماً إلى فكرة التّخطّي أملاً في تحقيق مجد منشود لا تمكّن منه الإقامة والركون إلى الواقع لقائم. بل إنّ خيار الإقامة (خير جليس) لا يكون إلا مع كتاب،

(1) المتنبي، ديوانه: 316/1.

(2) الذمّان: ضرب من السيّر. الأكوار: جمع كور، وهو الرّحل.

(3) اليعملات: النّياق النّجيبة المطبوعة على العمل.

وفي هذه الرغبة تعبير آخر عن حنين دائم إلى السفر والرحيل؛ لأنّ في الكتاب ذاته ارتحالاً وطوافاً في عوالم مختلفة وأزمان متباعدة. وقد تتسبب الأزمة التي تتعرّض لها الذات في إحداث القطيعة مع المكان ، فتسعى إلى تجاوزه برغبة وعزم دائبين ولعل قصيدة المتنبي في رثاء جدته ⁽¹⁾ تُعدّ مثالاً واضحاً في توكيد هذا المنحى . والقارئ لهذه القصيدة يلحظ ما كانت تعانيه الذات من ضيق ومرارة تجاوزا الحديث عن موت إنسان إلى تصوير أزمة الذات المحتدة مع محيطها ذاته ⁽²⁾. يقول الشاعر:

وَمَا أُنْسَدَتِ الدُّنْيَا عَلَيَّ لِضَيْقِهَا وَلَكِنْ طَرْفًا لَا أَرَاكَ بِهِ أَعْمَى
فَوَا أَسَفًا أَنْ لَا أَكْبَّ مُقْبَلًا لِرَأْسِكَ وَالصَّدْرِ الَّذِي مُلِّئَا حَزْمًا
وَأَنْ لَا أَلْقِي رُوحَكَ الطَّيِّبَ الَّذِي كَانَ ذِكِّي الْمِسْكِ كَانَ لَهُ جِسْمًا

فالأبيات تكشف عن ذات متهاوية، بلغ بها الضعف مبلغه . غير أنّ الشاعر لا يستسلم لضعفه إلى نهايته، فيحاول أن يتخطاه إلى ما يغيّره تماماً:

لَنْ لَدَى يَوْمِ الشَّامَتِينَ بِيَوْمِهَا فَقَدْ وَلَدَتْ مِنِّي لِأَنْفِهِمْ رَغْمًا
تَغَرَّبَ لَا مُسْتَعْظَمًا غَيْرَ نَفْسِهِ وَلَا قَابِلًا إِلَّا لِخَالِقِهِ حُكْمًا
وَلَا سَالِكًا إِلَّا فُؤَادَ عَجَاجَةٍ وَلَا وَاجِدًا إِلَّا لِمَكْرُمَةٍ طَعْمًا
يَقُولُونَ لِي مَا أَنْتَ فِي كُلِّ بَلَدَةٍ وَمَا تَبْتَغِي مَا أَبْتَغِي جَلَّ أَنْ يُسَمَّى

فالذات في هذه الأبيات هي غيرها في الأبيات السابقة، وكأنّ الشاعر قد "استحضر الالتفات هنا ليخيّل إلينا أنّ هذا الشخص الذي ضعف وغلبته العاطفة، لم يكن هو المتنبي القديم الذي يتحدّث عنه بصيغة الغائب ⁽³⁾". ويذهب الشاعر، في سبيل ذلك، إلى تقديم ذات فاعلة تتمتع بالحضور والامتلاء في الزمان والمكان معاً؛

(1) المتنبي، ديوانه: 226/4-235.

(2) حول ذلك انظر: حسين، مع المتنبي: 24-25.

(3) عباس، إحسان، فنّ الشعر، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمّان، 1996: 217.

فيصبح "التَّغْرُبُ" وتجاوز المكان الرَّاهن وسيلة لردِّ اعتبار الذات الذي فقدته في مكانها ذاك. ويكون طريق الحرب والمكارم الطَّرِيق الذي تعزم الذات على مسلكه والمضيَّ فيبدو أخيراً خيار الحركة والتنقّل من بلد إلى آخر الغاية المناسبة في تحقيق طموح الذات ومجدها المرجو.

وتبدو فكرة تجاوز المكان والانقطاع عنه ضرورة ملحّة إذا ما أحست الذات بتمادي سلطة ذلك المكان وإكراهاته . ولعلّ تجربة الرّحيل عن حلب تعدّ مثلاً واضحاً في تمثيل هذا الاتجاه، يقول الشّاعر في التعبير عن هذه التّجربة من إحدى قصائده في مدح كافور⁽¹⁾:

وَلِلّهِ سَيْرِي مَا أَقَلَّ تَنْيَةً
عَشِيَّةً أَحْفَى النَّاسِ بِي مَنْ جَفَوْتُهُ
وَكَمْ لِظْلَامِ اللَّيْلِ عِنْدَكَ مِنْ يَدٍ
وَقَاكَ رَدَى الْأَعْدَاءِ تَسْرِي إِلَيْهِمْ
وَيَوْمٍ كَلِيلِ الْعَاشِقِينَ كَمَنْتُهُ
وَعَيْنِي إِلَى أَدْنَى أَغْرَ كَانَهُ
لَهُ فَضْلَةٌ عَنْ جِسْمِهِ فِي إِهَابِهِ
شَقَقْتُ بِهِ الظُّلُمَاءِ أَدْنَى عَنَانِهِ
وَأَصْرَعُ أَيَّ الْوَحْشِ فَقَيْتُهُ بِهِ
وَمَا الْخَيْلُ إِلَّا كَالصَّدِيقِ قَلِيلَةً
إِذَا لَمْ تُشَاهِدْ غَيْرَ حُسْنِ شَيَاتِهَا
لَحَا اللَّهُ نِي الدُّنْيَا مُنَاخاً لِرَاكِبٍ
أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَقُولُ قَصِيدَةً
وَبِي مَا يَذُودُ الشَّعْرَ إِلَّا أَقْلَهُ

عَشِيَّةً شَرْقِيَّ الْحَدَالِيَّ وَغُرْبَ⁽²⁾
وَأَهْدَى الطَّرِيقَيْنِ الَّتِي أَتَجَنَّبُ
تُخَبِّرُ أَنَّ الْمَانَوِيَّةَ تَكْذِبُ
وَزَارَكَ فِيهِ ذُو الدَّلَالِ الْمُحْجَبُ
أَرَأَيْتَ فِيهِ الشَّمْسُ أَيَّانَ تَغْرُبُ
مِنَ اللَّيْلِ بَاقٍ بَيْنَ عَيْنَيْهِ كَوَكَبُ
تَجِيءُ عَلَى صَدْرِ رَحِيبٍ وَتَذْهَبُ
فَيَطْغَى وَأَرْخِيهِ مَرَاراً فَيَلْعَبُ
وَأَنْزِلُ عَنْهُ مِثْلَهُ حِينَ أَرْكَبُ
وَأِنْ كَثُرَتْ فِي عَيْنٍ مِنْ لَا يَجْرُبُ
وَأَعْضَائُهَا فَالْحُسْنُ عَنْكَ مُغَيَّبُ⁽³⁾
فَكُلُّ بَعِيدٍ هَلُمَّ فِيهَا مُعَذَّبُ
فَلَا أَشْتَكِي فِيهَا وَلَا أَتَعَبُ
وَلَكِنْ قَلْبِي يَا أَبَا نَةَ الْقَوْمِ قَلْبُ

(1) المتنبي، ديوانه: 302/1.

(2) التّنية: التّلبّث والتّمكّث. الحداليّ وغُرْب: موضعان.

(3) الشّيات: الألوان.

تسعى الذات الشاعرة في هذه الأبيات إلى الانفصام عن المكان الراهن، فتبدو مسرعة في سيرها لا يثنىها عنه عائق ولله سيري ما أقل تنبئة ..". ويبدو الخيار في الرحيل أمراً لا رجعة عنه بحسبة أحفى الناس بي من جفوته /وأهدى الطريقين التي أتجنبون تظهر الذات، في رحلة التجاوز هذه، على قدر من الفاعلية والمضاء، إذ تجتاز الظلام غير عابئة بمخاطره وأهواله . وتبرز الخيل عنصراً وظيفياً ناجعاً في فعل التجاوز هذا . ويتخذ الحديث عنها منحى وجدانياً تتوحد فيه الذات مع هذه الفرس التي تتجسد في صور من القوة والمهابة التي تتوازي مع قوة الذات وتتقا بل: شققت به الظلماء .."وأصرع أي الوحش قفيتها به ..". إن هذه الفرس التي يستغرق الحديث عنها حيزاً بارزاً في هذه الأبيات تصبح هي الأداة الوظيفية القادرة على إنجاز فعل الانتقال من المكان المرتحل عنه إلى المكان المرتحل إليه بكفاءة ونجاح، ولذا فلا غرابة أن تكون هذه الخيل كالصديق الوفي الذي لا يجود به الزمن في كل وقت، وأن تتجاوز العلاقة بها المظهر الخارجي لتنفذ إلى أعماق داخلية حميمة : "إذا لم تشاهد غير حسن شياتها وأعضائها فالحسن عنك مغيب ". ومع مضي الذات في تأكيد هذا الألق المتوهج من بطولتها، وما تحرص على التحلي به في مواجهتها هذه من أسباب القوة والإصرار، إلا أن الأبيات الثلاثة الأخيرة تشف عن نغمة من الحزن بادية، وهو أمر يمكن تلمسه أيضاً في الرؤية العامة التي تصدر عنها القصيدة، مما يسمح بالقول الإحباط في الحب، داخل القصيدة، يتجاوب مع الإحباط في علاقة المتنبي بسيف الدولة، وأن كليهما يتجاوب مع الليل والظلام والأعداء والرقبة، وأن هذا التجاوب يشكل مهاداً يقودنا، عبر الفرس، إلى عالم جديد، هو عالم كافور الذي قد يمنح الأمل في ولاية أو ضيعة . ولكن هذا العالم الجديد يبدو محاطاً بالريب ومنطوياً على فساد لا يريم، يتخلل اليأس فيه الأمل، فتجاوب الإشارة إلى الدنيا المعذبة والمشاعر المتقلبة والحنين إلى الأهل والماضي الأثير مع سيوف كافور وقدراته والطرب المخادع لرؤيته، ليصنع التجاوب قصيدة متحدة تتوازي عناصرها وتتلاقى، لتؤكد لنا أن الـ طريق ما زال طويلاً، وأن الشوق إلى الراحة شوق عنقاء مغرب"⁽¹⁾.

(1) عصفور، جابر، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005: 378.

وهكذا فإن فكرة "التجاوز والتخطي" ظلت تجد حضورها لدى الشاعر كلما وجدت الذات نفسها في أزمة متفاقمة مع المكان الحالي، وأحسّت بشدّة قيوده وإكراهاته. ففي قصيدته المشهورة "واحرّ قلباه" التي كانت العلامة الدالة على فراق سيف الدولة فراقاً نهائياً، وطّي من ثمّ هذه المرحلة من حياة الشاعر لاستقبال غيرها، نقرأ قوله⁽¹⁾:

أَرَى النَّوَى تَقْتَضِيْنِي كُلَّ مَرْحَلَةٍ لَا تَسْتَقِلُّ بِهَا الْوَحَاةُ الرَّسْمُ⁽²⁾
لَنْ تَرْكُنَ ضَمِيرًا عَنْ مِيَامِنَا لِيَحْدُثَنَّ لِمَنْ وَدَعْتَهُمْ نَدَمُ⁽³⁾
إِذَا تَرَحَّلْتَ عَنْ قَوْمٍ وَقَدْ قَدَرُوا أَنْ لَا تُفَارِقَهُمْ فَالرَّاحِلُونَ هُمْ
شَرُّ الْبِلَادِ مَكَانٌ لَا صَدِيقَ بِهِ وَشَرُّ مَا يَكْسِبُ الْإِنْسَانُ مَا يَصِمُ⁽⁴⁾

تكشف هذه الأبيات عن عزم الذّات على الرّحيل، ومفارقتها المكان الآنيّ بعد أن تازّمت علاقتها بالآخر /سيف الدولة على نحو ما يتّضح من القراءة الكليّة للنصّ الذي أخذت منه الشّريحة السّابقة من الأبيات⁽⁵⁾. ومع أنّ الشاعر يسعى إلى أن يسبغ على ذاته قوّة تتجاوز قوّة ناقته الصّلبة السّريعة : "أرى النّوى تقتضيّني كلّ مرحلة لا تستقلّ بها الوحّادة الرّسم"، إلا أنّ هذه النّاقّة تكون، مع ذلك، هي الأداة الوظيفيّة القادرة على إنجاز هذا الارتحال على الشّكل الذي يرغبه الشّاعر ويتمنّاه، ويؤكد ذلك قوله: "لنّ تركز ضميرًا عن ميامننا /ليحدثنّ لمن فارقتهم ندم؛" فالحديث هنا يعتمد على أسلوبيّ الشرط والقسم معًا للتأكيد على أنّ ركابه قادرة على مباشرة

(1) المتنبي، ديوانه: 88/4-89.

(2) النوى: البعد. الوحّادة: الإبل التي تسير سيراً سريعاً. الرّسم: جمع رسوم، وهي النّاقّة التي تؤثر في الأرض بأخفافها لسيرها الشّدّيد.

(3) ضمير: موضع قرب من دمشق. انظر: الحموي، ياقوت بن عبد الله (626هـ)، معجم البلدان، تحقيق فريد عبد الغني الجندي، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، 1990: 526/3.

(4) يصم: يعيب.

(5) هذه القصيدة وما تكشف عنه من جوانب متباينة من علاقة الشّاعر بسيف الدولة انظر : علام، محمّد مهدي، المتنبي بين نفسيّته وشاعريّته، مجلة مجمع اللغة العربيّة، الجزء 15، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، القاهرة، 1962: 15-33.

المسير الفعليّ، وتجاوز أماكن كثيرة واستقبال أخرى غيرها، إذا ما دعت الضرورة إلى ذلك وتقطّعت أسباب الإقامة بالمكان الراهن . ومن اللافت هنا أن يأتي اسم هذا المكان (ضمير) متّققاً وحالة الشاعر النفسية، وكأنّه جاء تعبيراً عن معنى "المضمر والمخبوء"⁽¹⁾ الذي أخذت الذات تستشعره في رحلتها المستقبلية هذه، وما بدأت تعيشه من صراع داخليّ ولده ضربان من الشّعور مختلفان، الأوّل : الإحساس بضرورة الانتصار للكرامة التي أهدرت في مجلّس سيف الدولة، وما تبع ذلك من إصرار على الرّحيل، وعزم أكيد عليه . والثاني: الشكّ في جدوى هذا الرّحيل إلى كافور الذي كان اللّجوء إليه خياراً دُفعت إليه الذات دفعاً، ولم يكن بحال من الأحوال أمراً مرغوباً. غير أنّ الذات تستقوي، إزاء هذا التّردّد القائم، "بالمبدأ" الذي لا يقبل المهادنة إذاً ترحّلت عن قوم وقد قدروا أن لا تفارقهم فالرحّلون هم ؛ فمن ترحل عنه وهو قادر على إرضائك حتّى لا تضطرّ إلى مفارقتك، فهو، في واقع الحال، من اختار فراقك. وفي حال كهذه، ليس أمام الذات من خيار سوى الرّحيل الذي لا بدّ منه. ويعبّر الشاعر في البيت الأخير عن قيمة "الصّدّاقة المفقودة" التي ظلت معنى يتكرّر في كلّ مرّة كانت تعيش فيها الذات أزمتها وعزلتها عن الآخرين؛ فالمكان يكون مقبولا للإقامة إذا ما وجدت فيه الذات الصّدّيق المؤنس الذي تنفتح عليه، وتقضي إليه ببوحها الوجدانيّ الحميم، وإلاّ فإنّ الرّحيل هو الغاية المطلوبة والملحّة معاً.

⁽¹⁾ في هذه الدّلالة المحتملة للفظ (ضمير) انظر: الغدّامي، عبدالله تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدّار البيضاء، 1999: 173.

الفصل الخامس

الصراع في البنية

1.5. الصراع في بنية القصيدة

يرى بعض النقاد أنّ بناء القصيدة بناءً تركيبياً "يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات، وأنّ المعاني الشعريّة تنشأ من الصراع ع بين ما هو منطقيّ وما هو غير منطقيّ، وهم يرون الوحدة في القصيدة وحدة عضويّة أو وحدة مغزى يستكشفه الناقد أثناء تحليله للنزعة الغالبة في القصيدة" ⁽¹⁾. وهو المعنى الذي عبّر عنه بروكس (Brooks, C.) حين رأى "أنّ بناء أحسن القصائد هو بناء تناقض؛ لأنّ موادّ القصيدة يقوم بينها التجاذب والمقاومة والصراع، وأحسن بناء ما بلغ بهذه الموادّ المتنافرة المتصارعة درجة التوازن" ⁽²⁾؛ ذلك أنّ الشاعر قادر على تنظيم تجاربه، والتوفيق بين العناصر المتصارعة لإقامة حالة من التوازن والثبات ⁽³⁾. ولا بدّ بعد هذا كلّه أن تُكشف وحدة بلّية في النصّ عن مضمون يندرج - بدوره - في جدل وتوتر مع مدلولاته اللغويّة المحضة .. كلّ ذلك ينخرط في إطار من التوتر المتبادل ليخلق في جملة القيمة اللامتكرّة للنصّ الشعريّ ⁽⁴⁾.

ويقوم بناء كثير من قصائد المتنبيّ على فكرة الصراع؛ إذ تتضمّن قصيدته مومجة من العناصر والموضوعات التي تشكّل في مجموعها بنية القصيدة . ويمكن للدارس أن يلتبس بين هذه الموضوعات والعناصر رابطاً نفسياً وبنائياً يكفل للقصيدة في المحصلة شيئاً من الوحدة التي تعتمد في أساسها "بناء التناقض" وليس "بناء التّكامل" كما أشار إلى ذلك بروكس. ومن الأمثلة المعبرة عن هذه البنية قصيدة

(1) عبّاس، فنّ الشعر: 177.

(2) المرجع نفسه.

(3) ريتشاردز. أ.أ. مبادئ النّقد الأدبيّ ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة لوليس عوض، المؤسسة المصريّة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ت: 313 .

(4) لوتمان، يوري، تحليل النصّ الشعريّ: بنية القصيدة، ترجمة محمّد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة،

1995: 167.

الشاعر المشهورة ليالي بعد الظاعنين ..⁽¹⁾ التي يمدح بها سيف الدولة في بعض وقائعه مع الروم . والقصيدة تتشكل، وفق ما يبدو للباحث، من أربع شرائح، تتخذ أولاها من موضوعة الحب إطاراً رمزياً للتعبير عن شوا غل الذات الشاعرة ومكنوناتها. يقول:

طَوَالَ وَلَيْلُ الْعَاشِقِينَ طَوِيلٌ ⁽²⁾	لَيْالِي بَعْدَ الظَّاعِنِينَ شُكُولُ
وَيُخْفِينَ بَدْرًا مَا إِلَيْهِ سَبِيلُ	يُبْنِي لِي الْبَدْرَ الَّذِي لَا أُرِيدُهُ
وَلَكِنِّي لِلنَّائِبَاتِ حُمُولُ	وَمَا عَشْتُ مِنْ بَعْدِ الْأَحِبَّةِ سَلْوَةٌ
وَفِي الْمَوْتِ مِنْ بَعْدِ الرَّحِيلِ رَحِيلُ	وَإِنْ رَحِيلًا وَاحِدًا حَالٌ بَيْنَنَا
فَلَا بَرَحَتِي رَوْضَةٌ وَقَبُولُ ⁽³⁾	إِذَا كَانَ شَمُّ الرُّوحِ أَدْنَى إِلَيْكُمْ
لَمَاءٌ بِهِ أَهْلُ الْحَبِيبِ نُزُولُ	وَمَا شَرَقِي بِالمَاءِ إِلَّا تَذَكُّرًا
فَلَيْسَ لِظْمَانٍ إِلَيْهِ وَصُولُ	يُحَرِّمُهُ لَمَعُ الْأَسْنَةِ فَوْقَهُ
لَعَيْنِي عَلَى ضَوْءِ الصَّبَاحِ دَلِيلُ	أَمَّا فِي النُّجُومِ السَّائِرَاتِ وَغَيْرِهَا
فَتَظْهَرُ فِيهِ رِقَّةٌ وَنُحُولُ	أَلَمْ يَرَهُذَا الدَّيْلُ عَيْنِيكَ رُؤْيِي
شَفَتْ كَمَدِي وَاللَّيْلُ فِيهِ قَتِيلُ ⁽⁴⁾	لَقَيْتُ بِدَرْبِ الْقَلَّةِ الْفَجْرَ لَقِيَّةً
بَعَثَتْ بِهَا وَالشَّمْسُ مِنْكَ رَسُولُ	وَيَوْمًا كَأَنَّ الْحُسْنَ فِيهِ عِلَامَةٌ

فهذه الوحدة النصية من الأبيات تعبر عما تعيشه الذات الشاعرة من مظاهر المعاناة والفقد حيث الليالي المتشابهة في رتابتها وطولها، والحبیب الذي تتوق النفس إليه فلا تجد في. الأبيات تعبير عن حس وجودي يكشف عن حيرة الذات وقلقها :
وفي الموت من بعد الرحيل رحيل . وتبدو الذات عاجزة عن تحقيق بعض الآمال التي تقف دونها موانع ومعوقات يحرمه لمع الأسنة دونه /فليس لظمان إليه وصول تبلغ أزمة الذات غايتها حين تجهد في تجاوز هذه الحال : "أما في النجوم

(1) المتنبي، ديوانه: 231-217/3.

(2) شكول: جمع شكل، أي شبيه.

(3) الروح: نسيم الريح الشرقية. القبول: ریح الصبا.

(4) درب القلة: موضع وراء الفرات.

السَّائِرَاتِ وَغَيْرِهَا لِيُنِي عَلَى ضَوْءِ الصَّبَاحِ دَلِيلٌ . " الأَمْرُ الَّذِي يَجِدُ تَجَسُّدَهُ نَصِيًّا فِي مُحَاوَلَةِ قَتْلِ اللَّيْلِ لِاسْتِقْبَالِ الْفَجْرِ الْمَخْلُصِ . وَهُوَ مَعْنَى يَفْضِي إِلَى مَوْضُوعَةِ الْمَدِيحِ، وَتَصْوِيرِ فَاعِلِيَّةِ النِّحْنِ الْجَمَاعِيَّةِ فِي تَسْجِيلِ النَّصْرِ وَالتَّفَوُّقِ عَلَى الْآخَرِ /الرُّومِ، حَيْثُ تَنْتَشِكُ الشَّرِيحَةُ الثَّانِيَّةُ مِنَ الْأَبْيَاتِ، وَمِنْهَا قَوْلُهُ:

وَمَا قَبْلَ سَيْفِ الدَّوْلَةِ أَثَارَ عَاشِقٍ	وَلَا طُلُبْتَ عِنْدَ الظَّلَامِ ذُحُولُ ⁽¹⁾
وَلَكِنَّهُ يَأْتِي بِكُلِّ غَرِيبَةٍ	تَرُوقُ عَلَى اسْتِغْرَابِهَا وَتَهُوُلُ
رَمَى الدَّرْبَ بِالْجُرْدِ الْجِيَادِ إِلَى الْعِدَا	وَمَا عَلِمُوا أَنَّ السَّهَامَ خِيُولُ
شَوَائِلَ تَشْوَالِ الْعَقَارِبِ بِالْقَنَا	لَهَا مَرَحٌ مِنْ تَحْتِهِ وَصَهِيلُ
وَمَا هِيَ إِلَّا خَطَرَةٌ عَرَضَتْ لَهُ	بِحَرَّانٍ لَبَّتْهَا قَنًا وَنُصُولُ
هُمَامٌ إِذَا مَا هَمَّ أَمْضَى هُمُومَهُ	بِأَرْعَنَ وَطْءُ الْمَوْتِ فِيهِ ثَقِيلُ
وَخَيْلٍ بَرَاهَا الرِّكْضُ فِي كُلِّ بَلَدَةٍ	إِذَا عَرَسَتْ فِيهَا فَلَيْسَ ثَقِيلُ

...

سَحَابٌ يُمْطِرُنَ الْحَدِيدَ عَلَيْهِمْ	فَكُلُّ مَكَانٍ بِالسِّيُوفِ غَسِيلُ
وَأَمْسَى السَّبَايَا يَنْتَحِبْنَ بِعِرْقَةٍ	كَأَنَّ جُيُوبَ الثَّأَكِلَاتِ ذُيُولُ

...إِلخ

وهكذا تتواصل أبيات هذه الشريحة من القصيدة في تقديم مظاهر الفاعلية والمضاء وتحقيق الإنجاز المستند إلى قيمة القوة والفعل، وهي مضامين تتصادم مع مظاهر الضعف واليأس التي تبدت في القسم الأول من القصيدة . وتأخذ صورة البطل/سيف الدولة دورها الوظيفي الفاعل في هذا الجانب الحيوي من النص، الأمر الذي لعله وراء التفات الذات الشاعرة إلى نفسها، بعد أن وفّت باشتراطات الحال ومتطلبات المقام، لتقدّم الشريحة الثالثة من القصيدة:

أَنَا السَّابِقُ الْهَادِي إِلَى مَا أَقُولُهُ	إِذَا الْقَوْلُ قَبْلَ الْقَائِلِينَ مَقُولُ
--	--

(1) الذُّحُولُ: جمع ذُحُل، وهو الثَّأَرُ والعداوة والحقْد.

وَمَا لِكَلَامِ النَّاسِ فِيمَا يُرِيدُنِي
أَعَادَى عَلَى مَا يُوجِبُ الْحُبَّ لِلْفَتَى
سِوَى وَجَعِ الْحُسَّادِ دَاوِ فَإِنَّهُ
وَلَا تَطْمَعَنَّ مِنْ حَاسِدٍ فِي مَوَدَّةٍ
وَأَنَا نَلْقَى الْحَادِثَاتِ بِأَنْفُسٍ
يَهُونَ عَلَيْنَا أَنْ تُصَابَ جُسُومُنَا
أَصُولٌ وَلَا لِقَائِيهِ أَصُولُ
وَأَهْدَأُ وَالْأَفْكَارُ فِي تَجْوُلُ
إِذَا حَلَّ فِي قَلْبٍ فَلَيْسَ يَحْوُلُ
وَإِنْ كُنْتَ تُبْدِيهَا لَهُ وَتُنِيلُ
كَثِيرُ الرِّزَايَا عِنْدَهُنَّ قَلِيلُ
وَتَسْلَمُ أَعْرَاضُنَا وَعُقُولُ

وقد سبق تحليل هذه الأبيات في سياق سابق من هذه الدراسة، وتبين أن في الأبيات ما تستجلبه الأنا الشاعرة من مظاهر القوة والمواجهة - نعمة من الحزن والضعف تبدت في هذه الشكوى من عداوة الحساد وكيدهم . وهي معانٍ تتصل بسبب أو بآخر بالمقدمة اليائسة التي صدرت عنها القصيدة.

أما الشريحة الرابعة والأخيرة من القصيدة فتتناول شخصية الممدوح /سيف الدولة، وهو معنى يؤكد ما سبق أن تناوله الشاعر في الشد راحة الثانية من القصيدة، وإن كان الحديث هنا متجهاً إلى شخص الممدوح وقبيلته على نحو خاص، بعد أن عزف الشاعر عن المدح المباشر في أغلب أبيات الشريحة الثانية⁽¹⁾. وهو أمر يقتضيه المقام؛ فالقصيدة في الأساس قصيدة مديح، غرضها الإشادة بمنجز النصر وقائده:

فَتِيهَاً وَفَخْرًا تَغْلِبَ ابْنَةُ وَائِلٍ
يَعْمُ عَلَيَّا أَنْ يَمُوتَ عَدُوهُ
شَرِيكَ الْمَنَايَا وَالنَّفُوسِ غَنِيمَةً
فَإِنْ تَكُنِ الدَّوْلَاتُ قِسْمًا فَإِنَّهَا
لِمَنْ هَوْنَ الدُّنْيَا عَلَى النَّفْسِ سَاعَةً
فَأَنْتِ لَخَيْرِ الْفَاخِرِينَ قَبِيلُ
إِذَا لَمْ تَغْلُهُ بِالْأَسِنَّةِ غُولُ
فَكُلُّ مَمَاتٍ لَمْ يُمْتَهُ غُلُولُ
لِمَنْ وَرَدَ الْمَوْتُ الزُّوَامَ تَدُولُ
وَالْبَيْضُ فِي هَامِ الْكُمَاةِ صَلِيلُ

(1) عباس، فن الشعر: 178.

إنّ المدقّق في هذه القصيدة يلحظ أنّها تتّخذ من الصّراع أساساً في بنائها، "وموالطّيرّاع في هذه القصيدة أنّ المتنبّي يعلن بأسه الذاتيّ - المتراجع المتخاذل - في أولّها، ثمّ يصرّ الانتصار - المتقدّم الجريء - الذي أحرزه سيف الدولة، فكأنّ العوامل النفسيّة الدّخيلة تتصارع بين إحساس باليأس الفرديّ، وشعور بالنّصر الجماعيّ، ثمّ هو يمدح سيف الدولة حتى يفني فيه وجوده الذاتيّ، وفجأة نراه يستفيق ويتنبّه إلى نفسه، فيفخر بها ليقرّر وجوده إزاء وجود سيف الدولة" (1). وهو أمر يعود، كما أشير إلى ذلك من قبل، إلى التقاطع بين العامّ والخاصّ لدى الشّاعر الذي ظلّ يفني باشتراطات المجموع ومتطلّباته، وبقيت ذاته تعاني تغييب مطامحها وأهدافها الفرديّة.

هكذا يتبدّى الصّراع على مستوى البنية الكلّيّة في القصيدة، أمّا على مستوى النّيمة/المضمون فإنّ فكرة الصّراع في القصيدة تبدو كذلك بالغة الوضوح، ويأتي ذلك على صور وأشكال متباينة؛ فثمّة صراع بين الفجر (الضياء)/الليل (العتمة)، وبين الشّاعر/أهل الحبيبة، والنحن (المسلمون)/الهمّ(الروم) وسيف الدولة /الدمستق، والأنا(الشّاعر)/الآخر(الحساد).. إلخ. ومن هنا نجد القصيدة قد قامت، بنية ومعنى، على فكرة الصّراع التي عمّقت البعد الدّراميّ فيها، فاكتملت بذلك تنوعاً في المواقف والرّؤى فجاءت "هذه القصيدة مركّبة وناضجة، تتعدّد فيها الأصوات، وتزدحم الأحاسيس والأهواء" (2).

ويمكن التّمثيل على وضوح هذا المنحى في بنية قصيدة المتنبّي بنصّ آخر هو قصيدته في مدح كافور : فراق ومن فارقت ... (3). وتشكّل بنية هذه القصيدة من حركتين، تتناول أولاهملا بسات الرّحيل عن سيف الدولة . وتتناول ثانيتهما مدح كافور ويبدو الصّراع واضحاً في : 1- كلّ حركة من حركتي القصيدة. 2- في تقابل حركتي القصيدة معاً؛ ففي الحركة الأولى تجد الأنا الشّاعرة نفسها موزّعة بين

(1) عبّاس، فنّ الشّعر: 178.

(2) العلاق، علي جعفر، مملكة الغجر: دراسات نقدية، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1981:

39.

(3) المتنبّي، ديوانه: 263/4-272.

طرفين متجاذبين فزاق سيف الدولة بما يثيره في النفس من مواقف وأحاسيس متعارضة، والتوجه إلى كافور بما ينطوي عليه من مخاطرة وغموض. يقول:

فِرَاقٌ وَمَنْ فَارَقْتُ غَيْرُ مُذَمَّمٍ	وَأَمُّ وَمَنْ يَمَّمْتُ خَيْرُ مُيَمَّمٍ
وَمَا مَنْزِلُ اللَّذَاتِ عِنْدِي بِمَنْزِلِ	إِذَا لَمْ أُبَجِّلْ عِنْدَهُ وَأَكْرَمِ
سَجِيَّةُ نَفْسٍ مَا تَزَالُ مُلِيحَةً	مِنَ الضَّيِّمِ مَرْمِيًّا بِهَا كُلُّ مَخْرَمِ ⁽¹⁾
رَحَلْتُ فَكَمْ بَاكِ بِأَجْفَانِ شَادِنِ	عَلَيَّ وَكَمْ بَاكِ بِأَجْفَانِ ضَيِّغِ
وَمَا رَبَّةُ الْقُرْطِ الْمَلِيحِ مَكَانُهُ	بِأَجْزَعِ مَنْ رَبِّ الْحُسَامِ الْمُصَمِّمِ
فَلَوْ كَانَ مَا بِي مِنْ حَبِيبٍ مُقْتَعِ	عَذَرْتُ وَلَكِنْ مِنْ حَبِيبٍ مُعَمِّمِ

... إلخ.

ومن الواضح أنّ موقف الفراق هو الذي استحوذ على المشهد في هذه الأبيات، وجاء الحديث عن قصد كافور في إشارة مقتضبة سيتكفل لها الشاعر بمزيد من التفصيل في القسم الثاني من القصيدة الذي خصص لموضوعه المديح. ومن الواضح أيضاً أنّ فراق سيف الدولة قد جسّد انقسام الذات في علاقتها به؛ فهي، من جانب، لا تزال تستبقي شيئاً من الوفاء له "فراق ومن فارقت غير مذمم". وهي، من جانب آخر، تتهمه وتأخذ عليه سوء تقديره للأمور، حتى آلت الحال إلى ما هي عليه:

رَمَى وَاتَّقَى رَمِيٍّ وَمِنْ دُونِ مَا اتَّقَى	هَوَى كَاسِرٍ كَفَى وَقَوَّسِي وَأَسْهَمِي
إِذَا سَاءَ فِعْلُ الْمَرْءِ سَاءَتْ ظُنُونُهُ	وَصَدَقَ مَا يَعْتَادُهُ مِنْ تَوَهُمِ
وَعَادَى مُحِبِّهِ بِقَوْلِ عِدَاتِهِ	وَأَصْبَحَ فِي لَيْلٍ مِنَ الشَّكِّ مُظْلِمِ

إزاء هذا الانقسام القائم داخل الذات، يسعى الشاعر إلى تجاوز الحالة الراهنة بتفعيل قيمتين:

1. المبدأ/الكرامة وما منزل اللذات عندي بمنزل إذا لم أبجل عنده وأكرم".
- "سجية نفس ما تزال مليحة/من الضييم مرمياً بها كل مخرم".

(1) المخرم: الطريق في الجبل.

2. خلق نموذج إنساني بديل قادر على فعل التّجاوز والخروج إذا ما أحسّت الذات بالضّيم والإكراه . وما هذا النّموذج عند التّدقيق سوى الصّورة المبتغاة التي ترغب الذات في التّماهي بها في صراعها الدائم مع الآخر:

وَأَهْوَى مِنْ الْفَتِيَانِ كُلِّ سَمِيذَعٍ	نَجِيبٍ كَصَدْرِ السَّمْهَرِيِّ الْمُقْوَمِ ⁽¹⁾
خَطَّتْ تَحْتَهُ الْعَيْسُ الْفَلَاةَ وَخَالَطَتْ	بِهِ الْخَيْلُ كَبَاتِ الْخَمَيْسِ الْعَرْمَرَمِ ⁽²⁾
وَلَا عَفَّةً فِي سَيْفِهِ وَسِنَانِهِ	وَلَكِنَّهَا فِي الْكَفِّ وَالْفَرْجِ وَالْفَمِ
وَمَا كُلُّ هَآوٍ لِلْجَمِيلِ بِفَاعِلٍ	وَلَا كُلُّ فَعَالٍ لَهُ بِمُتَمِّمٍ

أمّا الحركة الثانية من القصيدة فتبدأ من قوله:

فَدَى لِأَبِي الْمِسْكِ الْكَرَامُ فَإِنَّهَا	سَوَابِقُ خَيْلٍ يَهْتَدِينَ بِأَدْهَمِ
أَغْرَ بِمَجْدٍ قَدْ شَخَصْنَ وَرَاءَهُ	إِلَى خُلُقٍ رَحْبٍ وَخَلَقٍ مُطَهَّمِ
إِذَا مَنَعَتْ مِنْكَ السِّيَاسَةُ نَفْسَهَا	فَقِفْ وَقَفَّةً قُدَّامَهُ تَتَعَلَّمِ

... إلخ.

ومع أنّ هذه الحركة مخصّصة، ظاهرياً، للمديح، فإنّ الصّراع يتبدّى فيها حين يكتشف القارئ المدقّق أنّ ثمة خطاباً آخر يتوارى خلف خطاب المديح، هو خطاب الذات المنشغلة بأمرها، والسّاعية إلى تحقيق غايتها . وما خطاب المديح هنا إلا إطارٌ شكليّ يفضي، كما يأمل الشّاعر، إلى المعنى الحقيقيّ الذي سيق المديح من أجله. وهو المعنى الذي يتجسّد بمثل هذه المباشرة الواضحة:

أَبَا الْمِسْكِ أَرْجُو مِنْكَ نَصْرًا عَلَى الْعَدَا	وَأَمْلُ عِزًّا يَخْضِبُ الْبَيْضَ بِالْدَمِ
وَيَوْمًا يَغِيظُ الْحَاسِدِينَ وَحَالَةً	أَقِيمُ الشَّقَا فِيهَا مَقَامَ التَّنْعَمِ
وَلَمْ أَرْجُ إِلَّا أَهْلَ ذَاكَ وَمَنْ يُرِدْ	مَوَاطِرَ مِنْ غَيْرِ السَّحَائِبِ يَظْلِمِ

(1) السّميذع: السيّد الكريم. السّمهري: الرّمح القوي الصّلب.

(2) كَبَات: جمع كَبَة، وهي الحملة في الحرب. العرمرم: الكثير.

فَلَوْ لَمْ تَكُنْ فِي مِصْرَ مَا سِرْتُ نَحْوَهَا بِقَلْبِ الْمَشُوقِ الْمُسْتَهَامِ الْمُتَمِّمِ

وتتبدى عرضية المديح في هذه الحركة من القصيدة من خلال بعض الإشارات الدالة التي تكشف عما يحتدم في الذات الشاعرة من صراع بين الوفاء بمعاني المديح، والتعبير عن رغبة الذات وغايتها الملحة في تدقيق مجد تغليظ به من فارقت (سيف الدولة)، وتؤكد سلامة خيارها الذي مضت فيه حين عازمت على أمر الرحيل. ويتضح هذا المنحى إذا ما توقف الدارس على قول الشاعر:

قَدْ اخْتَرْتُكَ الْأَمْلَاقَ فَاخْتَرْتُ لَهُمْ بِنَا حَدِيثًا وَقَدْ حَكَمْتُ رَأْيَكَ فَاحْكُمِ
فَأَحْسَنُ وَجْهِهِ فِي الْوَرَى وَجْهُ مُحْسِنٍ وَأَيَّمَنُ كَفًّا فِيهِمْ كَفًّا مُنْعِمِ
وَأَشْرَفُهُمْ مَنْ كَانَ أَشْرَفُ هِمَّةً وَأَكْبَرُ إِقْدَامًا عَلَى كُلِّ مُعْظَمِ

فالمديح يتوارى هنا أمام حضور الذات التي تذكر ممدوحها أنها اختارته من بين ملوك الأر ض. ولهذا الاختيار دلالاته التي يحسن بالممدوح أن يقدرها، ويفيها حقها، بعد أن بلغت شهرة الشاعر مبلغاً دفع كثيراً من الملوك والحكام إلى محاولة استقدامه للحظوة بشعره ومديحه . وعليه فإن الأمر يقتضي أن يجزل كافور مكافأة الشاعر، ولا يخيب مسعاه ويجعله مثلاً للشماتة والتشهير. وهو معنى موارب، فإذا ما اختار كافور الطريق الثاني، فكأنه بذلك يؤكد ما هو مشهور عنه وفق ما يلمح الشاعر إليه. وهو إحياء تنبّه له الواحدي من قبل، يقول في شرح البيت الثاني من الأبيات السابقة "البيت يوري عن هجائه له بقبح الصورة، وأنه لا منقبة له يمدح بها، غير أنه إذا أحسن بالإعطاء فوجهه أحسن الوجوه بالإحسان، ويده أيمن الأيدي بالإنعام"⁽¹⁾ ويضيف في شرح البيت الثالث: "يريد أنه خال مما يمدح به الملوك من حسب أو نسب أو شرف تليد، فإن لم يستحدث لنفسه شرفاً بعلو همة، أو إقدام يكن له خصلة يمدح بها"⁽²⁾. وهكذا فإن مقصدية المديح وفاعليته في هذه

(1) الواحدي، شرح ديوان المتنبي: 653/2.

(2) المصدر نفسه: 653/2.

الوحدة النصّية من القصيدة لم تكونا واضحتين ومؤثرتين؛ فالعناصر التعبيرية فيها (المديح/حديث الذات) تبدو في حالة من الصراع المحتدم الذي يكشف في الأصل عما يَمُور داخل الذات من توتّر وتناقض قائمين . وعليه، فليس غريباً أن ينهي الشاعر قصيدته بالتأكيد على مطلب الذات الذي يستعجل الآخر الممدوح استتجازه دون تباطؤ وتأخير:

وَلَكِنْ مَا يَمْضِي مِنَ الْعُمْرِ فَأَيْتُ فَجَدُّ لِي بِحَظِّ الْبَادِرِ الْمُتَغَنَّمِ
رَضِيْتُ بِمَا تَرْضَى بِهِ لِي مَحَبَّةً وَقُدْتُ إِلَيْكَ النَّفْسَ قَوْدَ الْمُسْلَمِ
وَمِثْلَكَ مَنْ كَانَ الْوَسِيطَ فُؤَادُهُ فَكَلَّمَهُ عَنِّي وَلَمْ أَتَكَلَّمِ

أما الصراع بين حركتي القصيدة فيتمثل في مقابلة هاتين الحركتين معاً، وما تقدّمه كلُّ منهما من رؤى ومواقف؛ فإذا جاءت الحركة الأولى في توصيف موقف الفراق، وما أثاره من مظاهر انكسار الذات وهي تعاني أزمتها تلك، فإنّ الشاعر يستثمر، في الحركة الثانية، موضوعة المديح ويتخذها أداة وظيفية فاعلة للتغلب على صور اليأس المستحكمة بالذات كما تبدّى في الحركة الأولى . وهو يجترح في سبيل ذلك كلّ مظاهر القوة والحركة ومحفّزات التفاؤل والأمل التي يواجه بها مظاهر الضعف والسكون وانعدام الفاعلية والتأثير . والقصيدة بعد كلّ هذا تسعى إلى إيجاد قدر من التكافؤ بين حالتين قائمتين؛ رغبةً في الخروج بشيء من التوازن والانسجام بين ماضٍ انقضى بكلّ خساراته ومراراته، ومستقبلٍ قادم لا تعلم الذات من أمره شيئاً.

وتكشف بنية قصيدة المتنبي عما يمكن أن أسميه بـ "صراع الذوات"؛ ذلك أنّ القصيدة تكون، في أغلب نماذجها، مجالاً رحباً للصراع بين ذاتين : الذات الشعاعية والذات الممدوحة. فالشاعر يحرص على أن تكون ذاته واضحة الحضور مقابل ذات الممدوح الذي تتوجّه إليه القصيدة في الأصل . ولعلّ هذا المنحى الأسلوبى كان انعكاساً لحالات الصراع والمنافسة التي تعيشها الذات الشعاعية على مستوى واقعها الحياتي؛ إذ من الواضح أنّ هذا التركيب الثنائي في بناء شعر المتنبي كان بتأثير من

التركيب الصراعي في المضامين المعاشة خارج الشعر والمضمّنة إياه ⁽¹⁾. فشعور الذات المتنامي بنفسها كان يدفعها دائماً إلى محاولة إثبات وجودها وحضورها أمام الآخر/الممدوح، الأمر الذي تبدّى على المستوى النصّي في هذا الشكل البنائي الذي ميّز قصيدة المديح عند المتنبي عن غيرها من قصائد المديح في الشعر العربي؛ فكانت القصيدة عنده مكاناً قابلاً لاحتواء ذاتين، على ما قد يشكّله حضورهما معاً من تنافس وصراع، يسعى الشاعر، بطريقة أو أخرى، إلى جعله في صالح ذاته التي غالباً ما يكون حضورها على حساب الآخر /الممدوح. ويمكن التمثيل على ذلك بالقصيدة التي قالها الشاعر في مدح أبي العشائر الحمداني، حيث يخصّص لذاته الشريحة التالية من الأبيات التي تستحوذ على حيز ملموس من حجم القصيدة الكلية، يقول ⁽²⁾:

أَنَا ابْنُ مَنْ بَعْضُهُ يَفُوقُ أَبَا الْـ	بَاحِثٍ وَالنَّجْلُ بَعْضُ مَنْ نَجَلَهُ
وَأِنَّمَا يَذْكُرُ الْجُدُودَ لَهُمْ	مَنْ نَفَرُوهُ وَأَنْفَدُوا حِيلَهُ
فَخَرًّا لِعَضْبِ أَرْوَحٍ مُشْتَمَلَةٍ	وَسَمَّهَرِيَّ أَرْوَحٍ مُعْتَقَلَةٍ
وَلِيَفْخَرَ الْفَخْرُ إِذْ غَدَوْتُ بِهِ	مُرْتَدِيًا خَيْرَهُ وَمُنْتَعِلَهُ
أَنَا الَّذِي بَيْنَ الْإِلَهِ بِهِ الْـ	أَقْدَارَ وَالْمَرْءِ حَيْثُمَا جَعَلَهُ
جَوْهَرَةٌ يَفْرَحُ الْكَرَامُ بِهَا	وَعُصَّةٌ لَا تُسَيِّغُهَا السَّفَلَةُ
إِنَّ الْكَذَابَ الَّذِي أَكَادُ بِهِ	أَهْوَنُ عِنْدِي مِنَ الَّذِي نَقَلَهُ
فَلَا مَبَالَ وَلَا مُدَاجٍ وَلَا	وَأَنْ وَلَا عَاجِزٍ وَلَا تَكَلَّهُ
وَدَارِعٍ سِفْتُهُ فَخَّرَ لَقَى	فِي الْمُتَقَى وَالْعَجَاجِ وَالْعَجَلَةِ
وَسَامِعٍ رُعْتُهُ بِقَافِيَةٍ	يَحَارُ فِيهَا الْمُنَقِّحُ الْقَوْلَةَ
وَرُبَّمَا أَشْهَدُ الطَّعَامَ مَعِي	مَنْ لَا يُسَاوِي الْخُبْزَ الَّذِي أَكَلَهُ
وَيُظْهِرُ الْجَهْلَ بِي وَأَعْرِفُهُ	وَالدُّرُّ دُرٌّ بِرَغْمٍ مَنْ جَهَلَهُ

(1) المسدي، مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية في شعر المتنبي: 53.

(2) المتنبي، ديوانه: 383/3.

وقد سبق الوقوف عند هذه الأبيات في سياق استقراء صراع الأنا مع الآخر . وما يهم الدارس هنا هو إبراز حضور الأنا الشاعرة في بنية القصيدة، وهو حضور يوازي حضور الممدوح ويقابله؛ فالشاعر يبدأ قصيدته، بعد مقدّمة غزليّة قصيرة، بالحديث عن الذات التي تتخذ، ضمن بناء القصيدة العام، صورة مركزية واضحة . ولا بدّ أن يلحظ القارئ أنّ هذا الخطاب الذي يزهو بهذه الذات، ويرتفع بها إلى آفاق سامقة من الفخر والم باهاة، في قصيدة تتخذ من المديح موضوعاً لها في الأساس، يكشف عن صور من التوتّر الذي يسم علاقة الشاعر بكثير من ممدوحيه، فهو هنا لا يتوجّه إلى ذلك الممدوح ويقدم له ما يتطلبه المقام من اشتراطات معروفة بين المادح والممدوح، إلّا بعد أن يفِي ذاته حقّها من العناية والحضور .

وقد يتضخّم حضور الذات الشاعرة في القصيدة أمام حضور الممدوح، حتّى يبدو الحديث أحياناً مستغرباً في أعراف المديح من جهة، وصادماً لمتلقّي هذا المديح من جهة أخرى . ومما يمثل هذا المنحى قصيدة الشاعر التي يمدح بها الحسن بن عبيد الله بن طغج بالرّملة، إذ يرد في مفتتحها قوله⁽¹⁾:

مِنَ الْحِلْمِ أَنْ تَسْتَعْمَلَ الْجَهْلَ دُونَهُ إِنَّا نَسَعَتْ فِي الْحِلْمِ طُرُقَ الْمَظَالِمِ
وَأَنْ تَرَدَّ الْمَاءَ الَّذِي شَطَرُهُ دَمٌ فَتُسْقَى إِذَا لَمْ يُسَقَ مَنْ لَمْ يُزَاحِمِ
وَمَنْ عَرَفَ الْأَيَّامَ مَعْرِفَتِي بِهَا وَبِالنَّاسِ رَوَى رُمَحَهُ غَيْرَ رَاحِمِ
فَلَيْسَ بِمَرْحُومٍ إِذَا ظَفِرُوا بِهِ وَلَا فِي الرَّدَى الْجَارِي عَلَيْهِمْ بَأَثِمِ
إِذَا صُلْتُ لَمْ أَتْرُكْ مَصَالاً لِصَائِلٍ وَإِنْ قُلْتُ لَمْ أَتْرُكْ مَقَالاً لِعَالِمِ

فهذا التوجّه المتوتّر الذي تبتّاه الذات الشاعرة في رؤيتها للآخر وموقفها منه . مع ما يستتبع ذلك من إحياءات متفاوتة قد يشكلها متلقّي الخطاب لصورة هذه الذات الحديّة، أمرٌ من شأنه أن يولد أنماطاً من الصّراع الخفيّ بين الذات الشاعرة التي يتنامى نزوعها الذاتي ويتضخّم، والذات الممدوحة التي ستجد نفسها محرّجة وحائرة تجاه هذا الخطاب الذي يطفح بمعاني الثّورة والقتل والدّم.

(1) المتنبي، ديوانه: 238/4.

ويتبدى "صراع الذوات" هذا على نحو أكثر وضوحاً في قصائد الشاعر التي اتخذت سبيل المواجهة مع الآخر؛ ففي قصيدته "واحرّ قلباه" التي قالها "يعاتب سيف الدولة، وأنشدها في محفل من العرب، وكان سيف الدولة إذا تأخر عنه مدحه شقّ عليه وأحضر من لا خير فيه، وتقدّم إليه بالتعرّض له في مجلسه بما لا يحبّ" (1)، يلحظ القارئ تقاطع العلاقة بين الذات الشاعرة والذات الممدوحة، فتبدو مظاهر الصراع بينهما واضحة على مدى مساحة النصّ . وهو الأمر الذي تمثّل في الحيّز الذي شغلته كلا الذاتين من حجم القصيدة من جهة، وفي الصفات النوعيّة التي أسبغت على كلّ منهما من جهة أخرى . فعلى مستوى الحيّز لم تشغل الذات الممدوحة إلا الشريحة التالية من الأبيات التي أملتّها، فيما يبدو، مقتضيات المقام . يقول (2):

قَدْ زُرْتُهُ وَسَيُوفُ الْهِنْدِ مُغْمَدَةٌ	وَقَدْ نَظَرْتُ إِلَيْهِ وَالسَّيُوفُ دَمٌ
فَكَانَ أَحْسَنَ خَلْقِ اللَّهِ كُلِّهِمْ	وَكَانَ أَحْسَنَ مَا فِي الْأَحْسَنِ الشَّيْءُ
فَوْتُ الْعَدُوِّ الَّذِي يَمُمُّهُ ظَفَرٌ	فِي طَيْهِ أَسْفَافٍ فِي طَيْهِ نَعَمٌ
قَدْ نَابَ عَنْكَ شَدِيدُ الْخَوْفِ وَاصْطَنَعَتْ	لَكَ الْمَهَابَةُ مَا لَا تَصْنَعُ الْبُهْمُ (3)
الزَّمَتْ نَفْسَكَ شَيْئاً لَا يَسَّ يَلْزَمُهَا	أَنْ لَا يُوَارِيَهُمْ أَرْضٌ وَلَا عَلَمٌ
أَكَلَمَا رُمْتَ جَيْشاً فَاثْنَى هَرْباً	تَصَرَّفَتْ بِكَ فِي آثَارِهِ الْهَمَمُ
عَلَيْكَ هَزْمُهُمْ فِي كُلِّ مُعْتَرِكٍ	وَمَا عَلَيْكَ بِهِمْ عَارٌ إِذَا انْهَزَمُوا
أَمَا تَرَى ظَفَرًا حَلَوْا سِوَى ظَفَرٍ	تَصَافَحَتْ فِيهِ بِيضُ الْهِنْدِ وَاللَّمَمُ (4)

في حين تشغل الذات الشاعرة مساحة أكبر من مجمل أبيات القصيدة. يقول (5):

(1) المتنبي، ديوانه: 80/4.

(2) المصدر نفسه: 82-81/4.

(3) البهم: جمع بهمة وهو الشجاع.

(4) اللمم: جمع لمة، وهي الشعر إذا ألم بالمنكب.

(5) المصدر نفسه: 88-83/4.

أَنَا الَّذِي نَظَرَ الْأَعْمَى إِلَى أَدَبِي
 أَنَامُ مِلءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا
 وَجَاهِلُ مَدَّةً فِي جَهْلِهِ ضَحِكِي
 إِذَا نَظَرْتُ نُيُوبَ اللَّيْثِ بَارِزَةً
 وَمُهْجَةً مُهْجَتِي مَنْ هُمْ صَاحِبُهَا
 رِجْلَاهُ فِي الرِّكْضِ رِجْلٌ وَالْيَدَانِ يَدٌ
 وَمُرْهَفٌ سِرْتُ بَيْنَ الْجَحْفَلَيْنِ بِهِ
 فَالْخَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالْبَيْدَاءُ تَعْرِفْنِي
 صَحْبْتُ فِي الْفُلُوتِ الْوَحْشَ مُنْفَرِدًا

وَأَسْمَعْتُ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمٌ
 وَيَسْهَرُ الْخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ
 حَتَّى أَتَتْهُ يَدُ فَرَّاسَةٍ وَقَمٌ
 فَلَا تَظُنُّنَّ أَنَّ اللَّيْثَ يَبْتَسِمُ
 أَذْرَكَتْهَا بِجَوَادِ ظَهْرِهِ حَرَمٌ⁽¹⁾
 وَفَعَلَهُ مَا تُرِيدُ الْكَفُّ وَالْقَدَمُ
 حَتَّى ضَرَبْتُ وَمَوْجُ الْمَوْتِ يَلْتَطِمُ
 وَالسَّيْفُ وَالرَّمْحُ وَالْقِرْطَاسُ وَالْقَلَمُ
 حَتَّى تَعَجَّبَ مِنِّي الْقَوْرُ وَالْأَكَمُ⁽²⁾

مَا أَبْعَدَ الْعَيْبَ وَالنَّقْصَانَ عَنْ شَرْفِي أَنَا الثَّرِيَا وَذَانِ الشَّيْبِ وَالْهَرَمِ

أما في مجال الصفات النوعية، فعلى تميز ما تحصلت عليه ذات الممدوح من وصف دالٍّ ومعبرٍ، فإنَّ الفارق في هذا الجانب يبقى، مع ذلك، واضحاً؛ فإذا كانت صفات الممدوح قد تمحورت في مجملها حول صفة الشجاعة والفروسيّة، كما بدا من الأبيات السابقة التي خصّصها الشاعر لسيف الدولة، فإنَّ صفات الذات الشاعرة قد توزّعت بدورها على عدد من المجالات المميّزة والفاعلة، كال فصاحة والشاعريّة :

أنا "الذي نظر الأعْمَى إلى أدبي .. والقِرطاس والقلم". والشجاعة والفروسيّة: "حتى أتته يد فرّاسة ومرهف سرت بين الجحفلين به . للخيّل والليّل والبيداء تعرفني / والسيف والرمح .. إلخ". والشرف وصفاء المحتدّ : "ما أبعد العيب والنقصان عن شرفي / أنا الثريا وذان الشيب والهزم".

وهكذا فإنّ بنية هذه القصيدة قامت، في أساسها، على فكرة الصّراع بين هاتين الذاتين، وقد تجلّى ذلك ضمن تحولات مختلفة تجسّدت في جملة من المواقف

(1) الحرم: ما لا يحلّ انتهاكه.

(2) القور: جمع قارة، وهي الأرض ذات الحجارة السوداء. الأكَم: جمع أكمة، وهي الجبل الصّغير.

المتضادة التي صورت الموقف ونقيضه، فجاءت القصيدة على هذا المستوى البنائي المركب الذي يعد انعكاساً لتجربة غنية ومؤثرة عاشها الشاعر فعبّر عنها فنياً بهذه القصيدة.

وقد يأخذ صراع الذوات في قصيدة المديح شكلاً آخر يتمثل في وجود ذات أخرى غير ذات الشاعر في القصيدة . يظهر الشاعر تعاطفه معها على نحو موارب، فتتبدى على صورة تنافس صورة الممدوح وتطولها، و لعل القصيدة التي قيلت في مدح كافور حين تمكن من قتل شبيب العقيلي في دمشق سنة 348هـ⁽¹⁾، تعدّ مثلاً واضحاً في تمثيل هذا الاتجاه؛ فالقصيدة، في ظاهرها، مدح لكافور، وانتقاص من قدر خصمه، ولكنها تتكشف، في المقابل، عن معانٍ مخالطة استطاع الشاعر أن يمررها بفضل ما تتيحه له لغة الشعر المراوغة من رحابة وإمكانات، يقول⁽²⁾:

عَدُوُّكَ مَذْمُومٌ بِكُلِّ لِسَانٍ	وَلَوْ كَانَ مِنْ أَعْدَائِكَ الْقَمَرَانِ
وَلِلَّهِ سِرٌّ فِي عِلَاكَ وَإِنَّمَا	كَلَامُ الْعِلَاضِ رَبٌّ مِنَ الْهَذْيَانِ
أَتَلْتَمِسُ الْأَعْدَاءَ بَعْدَ الَّذِي رَأَتْ	قِيَامَ دَلِيلٍ أَوْ وُضُوحَ بَيَانِ
رَأَتْ كُلَّ مَنْ يَنْوِي لَكَ الْغَدْرَ يُبْتَلَى	بِغَدْرِ حَيَاةٍ أَوْ بِغَدْرِ زَمَانِ

فصورة الممدوح/كافور تتكشف، وإن بدت في الظاهر على قدر من الإيجابية والمضاء، عن بعض المعاني المواربة؛ ذلك أن الشاعر حينما "حاول أن يفسّر سرّ هذه الإيجابية، لم يزدّها إلا خفاء؛ لأنّه ربطها بمشيئة علوية لا قبل لأحد باكتناهاها، بل نوشك أن نقول إنّهُ التوى بهذا التفسير - عن عمد - ليتحوّل بالإيجاب الظاهري

⁽¹⁾ وشبيب هذا هو ابن جرير العقيلي من قوم كانوا من القرامطة، وكانوا مع سيف الدولة، وولى شبيب معرة النعمان دهرًا طويلاً، واجتمع إليه جماعة من العرب فوق عشرة آلاف، وأراد أن يخرج على كافور، وقصد دمشق فحاصرها. فيقال إنّ امرأة ألقّت عليه رحي فصرعته، فانهزم من كان معه لما مات . ويقال إنّهُ حدث به صرع من شرب الخمر، فحدثت له الساعة صرغاً، فتركه أصحابه ومضوا، فأخذهُ أهل دمشق فقتلوه . " انظر: العكبري، أبو البقاء عبدالله (616هـ) ديوان أبي الطيّب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى التبيان في شرح الديوان، تحقيق مصطفى السقا، وإبراهيم الإبياري، وعبدالحافظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، د.ت: 243/4.

⁽²⁾ المتنبي، ديوانه: 373/4.

إلى سلب خفيّ، لأنّه لم ينسب هذا الإيجاب إلى جهد الذات أو علوّ الهمة، بل نسبه إلى قدر جرى به، ربّما عن غير استحقاق⁽¹⁾. وهو الأمر الذي تنبّه إليه بعض القدماء من شراح المتنبيّ؛ فابن جنيّ يقول في التعليق على البيت الأوّل: "هذا المدح ينعكس هجاء. يقول: أنت رذل ساقط، والساقط لا يضاهيه إلا مثله، وإذا كان معاديك مثلك ففهموم بكلّ لسان، كما أنّك كذلك ولو عاداك القمران⁽²⁾". والواحد يقول أيضاً في تفسير البيت الثاني: "وهذا إلى الهجاء أقرب؛ لأنّه نسب علوّه على النّاس إلى قدر جرى به من غير استحقاق. والقدر قد يوافق بعض النّاس فيعلو ويرتفع على الأقران، وإن كان ساقطاً باتفاق القضاء"⁽³⁾. إنّ هذه الصّورة التي يقدّمها الشّاعر للذات الممدوحة في مستهل القصيدة تزداد التباساً إذا ما قارناها القارئ بالصّورة المفارقة التّالية للذات الأخرى/شبيب⁽⁴⁾:

وَكَاَنَا عَلَى الْعِلَاتِ يَصْطَحِبَانِ رَفِيقُكَ قَيْسِيٌّ وَأَنْتَ يَمَانِ فَإِنَّ الْمَنَايَا غَايَةَ الْحَيَوَانِ تُثِيرُ غُبَاراً فِي مَكَانِ دُخَانِ وَمَوْتاً يُشْهِي الْمَوْتَ كُلَّ جَبَانِ وَلَمْ يَخْشَ وَقَعَ النَجْمِ وَالِدَبْرَانِ مُعَارُ جَنَاحِ مُحْسِنِ الطَّيْرَانِ⁽⁵⁾ بِأَضْعَفِ قَرْنٍ فِي أَدْلٍ مَكَانِ عَلَى كُلِّ سَمْعٍ حَوْلَهُ وَعَيَانِ	بِرَغْمِ شَبِيبٍ فَارَقَ السَّيْفُ كَفَّهُ كَأَنَّ رِقَابَ النَّاسِ قَالَتْ لِسَيْفِهِ فَإِنَّ يَكُ إِنْسَاناً مَضَى لِسَبِيلِهِ وَمَا كَانَ إِلَّا النَّارَ فِي كُلِّ مَوْضِعِ فَنَالَ حَيَاةً يَشْتَهِيهَا عَدُوُّهُ نَفَى وَقَعَ أَطْرَافِ الرِّمَاحِ بِرُمُحِهِ وَلَمْ يَدْرِ أَنَّ الْمَوْتَ فَوْقَ شَوَاتِهِ وَقَدْ قَتَلَ الْأَقْرَانَ حَتَّى قَتَلْتَهُ أَتَتْهُ الْمَنَايَا فِي طَرِيقِ خَفِيَّةِ
--	---

(1) فتوح، شعر المتنبي: 111.

(2) المتنبي، ديوانه: 373/4. حاشية رقم 1.

(3) الواحدي، شرح ديوان المتنبي: 668/2؛ ويلاحظ أنّ محمّد فتوح أحمد لم يشر إلى الواحدي في استخلاص هذه الفكرة مع أنّ إفادته منه واضحة. وهو أمر لا ينفي مع ذلك تميّز قراءته لهذه القصيدة. انظر كتابه: شعر

المتنبي: 111-117.

(4) المتنبي، ديوانه: 373-376.

(5) الشّوّا: جلدّة الرّأس.

وَلَوْ سَلَكَ طَرِيقَ السَّلَاحِ لَرَدَّهَا بِطُولِ يَمِينٍ وَاتَّسَاعِ جَنَانٍ

فالمتأمل لهذه الأبيات يلحظ أنها أقرب إلى الإعجاب والمديح منها إلى الذم والتشهير، ويتبدى ذلك من مجمل الصفات التي يسبغها الشاعر على شبيب الذي فارق السيِّف كفه مرغماً على ما بينهما من ألفة وصحبة . وشبيب إن كان قد قضى لاستماتته في معترك اللقاء، فلا عار عليه في ذلك؛ لأنَّ الموت هو النهاية الحتمية التي تنتظر كلَّ حيٍّ وهو كالنَّار في شدة فتكه بأعدائه وخصومه ⁽¹⁾. بل إنه ل يبدو مثلاً محتذى في حياته وموته معاً؛ فإذا كان قد عاش حياة عزيزة يتمناها عدوه قبل صديقه، فإنَّ في طريقة موته ما حبَّب الموت إلى نفوس الجبناء . وشبيب قدَّم صورة نادرة في الشجاعة والإقدام تفيَّ وقع أطراف الرِّمَّاح برمحہ "، ولم يخش في الوقت ذاته وقع النجم والدبران ". وهو إن كان قد شفى غلته بقتل من يماثلونه في القوة والمنزلة، فإنَّه قد قُتل بأضعف قرن في أدلَّ مكان " ! وهذه مفارقة لافتة تثير من وجوه الإعجاب والتقدير أكثر من الإدانة والتحقير. والشاعر يلحَّ على هذه المفارقة حين يذكر أنَّ الموت قد أتاه خفية ومخاتلة أُنْتَه المِنايا عن طريق خفيَّة "، وكأنَّ الموت ذاته لم يواجهه مباشرة، وبالشجاعة نفسها التي يتحلَّى بها شبيب، إذ لو أتاه الموت من طريق السِّلَاح لَرَدَّه وهزمه "بطول يمين واتَّساع جنان".

وهكذا فإنَّ الصِّراع بين هاتين الذاتين : كافور/شبيب بدا واضحاً في القصيدة؛ فالشاعر يمضي في تقديم صورة شبيب على هذا النحو حتَّى ل يبدو هو الذات الفاعلة في النصِّ، مقابل ما يسنده من دور حرج وملتبس لكافور . وإذا كان هذا الصِّراع قد انتهى فعلياً بمقتل شبيب، فإنَّه أسفر على المستوى النصِّي عن انتصاره وتخليد ذكره بما استأثر عليه من صور البطولة والإقدام التي لم ينلَّ خصمه، في المقابل، منها شيئاً.

⁽¹⁾ يشرح عبدالرحمن البرقوقي قول المتنبي "وما كان إلا النَّار في كلِّ موضع ...". بقوله: "كان شبيب في كلِّ موطن يلمَّ به كالنَّار في إيقاد الفتنة والشر ..". انظر: المتنبي، ديوانه: 374/4. حاشية رقم 3؛ وهو تأويل بعيد لا ينسجم وسياق الأبيات؛ إذ كيف يكون كالنَّار في إيقاد الفتنة والشر، وينال في الوقت نفسه حياة يشتهيها عدوه، وموتاً يتمناه كلُّ جبان، على نحو ما يرد في البيت التالي.

وإلى جانب صراع الذوات في بنية قصيدة المتنبي يظهر صراع في الثيمة / الموضوع؛ فالقصيدة تكون منشطرة بين موضوعين متجاذبين، يعمل كل منهما على مزاحمة الآخر ومقاومته. ولعل قصيدة الشاعر في رثاء جدته⁽¹⁾ تعدّ مثالا في توضيح هذا الاتجاه . فهي موزّعة بين موضوع الإحساس بالحزن والضعف نتيجة تأثر الشاعر بوفاة جدته من جهة . وموضوع قوة الذات وصمودها أمام الآخرين/الشامتين من جهة أخرى.

وتتبدى مظاهر الحزن والضعف في القصيدة حين يعلن الشاعر منذ البداية، كما يشير إحسان عباس، عن تسليمه بدورة الحياة، وتوقفه عن شكر أو ذمّ الأشياء المسخرة التي لا تملك الإرادة ليحملها الإنسان مسؤولية ما يحدث⁽²⁾. وفي مثل هذا الابتداء ما يكشف عن إقرار الشاعر، وتقبله ما يجري برضا واستسلام:

لَا لَا أَرِي الْأَحْدَاثَ حَمْدًا وَلَا ذَمًّا فَمَا بَطَشُهَا جَهْلًا وَلَا كَفْهًا حِلْمًا
إِلَى مِثْلِ مَا كَانَ الْفَتَى مَرْجِعُ الْفَتَى يَعُودُ كَمَا أَبْدَى وَيُكْرِي كَمَا أُرْمَى⁽³⁾

وتتوالى في القصيدة، من ثمّ، معاني الحزن والتأثر، وهو أمر فرضته على الشاعر المناسبة المؤثرة، فيعتمد إلى الحديث عن جدته، وعلاقته الحميمة بها، وما يضمّره كلاهما للآخر من وجوه الودّ والوفاء. يقول:

لَكَ اللَّهُ مِنْ مَفْجُوعَةٍ بِحَبِيبِهَا قَتِيلَةَ شَوْقٍ غَيْرِ مُلْحِقَا وَصَمَا
أَحْنُ إِلَى الْكَاسِ الَّتِي شَرِبْتُ بِهَا وَأَهْوَى لِمَتَوَاهَا التُّرَابَ وَمَا ضَمَا
بَكَيْتُ عَلَيْهَا خِيفَةً فِي حَيَاتِهَا وَذَاقَ كَلَانَا تَكُلَ صَاحِبِهِ قَدَمَا
وَلَوْ قَتَلَ الْهَجْرُ الْمُحِبِّينَ كُلَّهُم مَضَى بَلَدٌ بَاقٍ أَجَدْتُ لَهُ صَرَمًا
عَرَفْتُ اللَّيَالِي قَبْلَ مَا صَنَعْتُ بِنَا فَلَمَّا دَهَنِي لَمْ تَزِدْنِي بِهَا عِلْمًا

(1) المتنبي، ديوانه: 226/4-235.

(2) عباس، فنّ الشعر: 216.

(3) أبدي: هي أبدي: أي أبدأه الله. أكرى الشيء: نقص. أرمى: أربى وزاد.

...

أَتَاهَا كِتَابِي بَعْدَ يَأْسٍ وَتَرْحَةٍ
حَرَامٌ عَلَى قَلْبِي السُّرُورُ فَإِنِّي
إِلخ. ...

وتمضي القصيدة على هذا الشكل من توارد معاني الضعف والانكسار، غير أنها لا تلبث أن تتحول لهذا الشكل إلى ما يضاده من معاني القوة والثبات . ويظهر هذا التحول حين تلتفت الأنا الشاعرة إلى نفسها، وكأذ ما كان مضيها في هذا الشوط البعيد من التعبير عن مشاعرها المنكسرة بسبب حالة الفقد هذه، قد أيقظ فيها، من جهة مقابلة، ضرورة اجتلاب القوة والتحدي، دفعا لما قد يتوهم الآخر أن مظاهر الخنوع والاستسلام أصابت الذات وتمكنت منها:

لَئِنْ لَدَّ يَوْمَ الشَّامَتَيْنِ بِيَوْمِهَا
تَغَرَّبَ لَا مُسْتَعْظَمًا غَيْرَ نَفْسِهِ
وَلَا سَالِكًا إِلَّا فُؤَادَ عَجَاجَةٍ
يَقُولُونَ لِي مَا أَنْتَ فِي كُلِّ بَلَدَةٍ
كَأَنَّ بَنِيهِمْ عَالِمُونَ بِأَنَّنِي
وَمَا الْجَمْعُ بَيْنَ الْمَاءِ وَالنَّارِ فِي يَدِي
وَلَكِنَّنِي مُسْتَنْصِرٌ بِذُبَابِهِ
وَجَاعَلُهُ يَوْمَ اللَّقَاءِ تَحِيَّتِي
إِذَا فَلَّ عَزْمِي عَنْ مَدَى خَوْفٍ بَعْدِهِ
وَإِنِّي لَمِنْ قَوْمٍ كَأَنَّ نَفُوسَنَا
كَذَانَا يَا ثِيَا إِذَا شِئْتَ فَاذْهَبِي
فَلَا عَبَرْتُ بِي سَاعَةً لَا تُعْزِنِي
فَقَدْ وَلَدَتْ مِنِّي لِأَنفِهِمْ رَغْمًا
وَلَا قَابِلًا إِلَّا لِخَالْقِهِ حُكْمًا
وَلَا وَاجِدًا إِلَّا لِمَكْرُمَةِ طَعْمًا
وَمَا تَبْتَغِي مَا أَبْتَغِي جَلَّ أَنْ يُسَمَّى
جُلُوبٌ إِلَيْهِمْ مِنْ مَعَادِنِهِ الْيُتَمَّا
بِأَصْعَبَ مِنْ أَنْ أَجْمَعَ الْجَدَّ وَالْفَهْمَا
وَمُرْتَكِبٌ فِي كُلِّ حَالٍ بِهِ الْغَشْمَا⁽¹⁾
وَالَا فَلَسْتُ السَّيِّدَ الْبَطْلَ الْقَرْمَا⁽²⁾
فَأَبْعُدُ شَيْءَ مُمَكِّنٍ لَمْ يَجِدْ عَزْمًا
بِهَا أَنْفٌ أَنْ تَسْكُنَ اللَّحْمَ وَالْعَظْمَا
وَيَا نَفْسُ زِيْدِي فِي كَرَائِهِيَ قَدْ دَمَا
وَلَا صَحِبْتَنِي مُهْجَةً تَقْبَلُ الظُّلْمَا

(1) ذباب السيف: حدّه. الغشم: الظلم.

(2) القرم: في الأصل البعير الذي لا يحمل عليه، وهو هنا السيد.

وهكذا فإنَّ الصِّراع في بنية هذه القصيدة بدا واضحاً من صراع الموضوعات فيها موضوع الحزن واليأس الذي غلب على القصيدة في قسمها الأول . وفيه بدت الذات على درجة بالغة من الضَّعف والانكسار والارتهان لمأساوية الحدث . وموضوع القوَّة والعنفوان الذي جهدت الذات في استجلابه والتَّحلي به أمام الآخرين، بعد أن بلغ بها الضَّعف مبلغه؛ فبدت على صورة هي النقيض من صورتها السابقة . وقد شغل هذا الموضوع القسم الثاني من القصيدة . وعند إمعان النظر في القصيدة نجد أنَّ بنيتها جاءت من تأثير عاملين : الأول موت جدة المتنبي الذي أثار في نفسه كلَّ هذه المشاعر من الأسى والحزن . والثاني تركيبة الشاعر النفسيَّة التي اتَّسمت في عمومها بالعنفوان والمواجهة حتى وهي تعيش أشدَّ المواقف وأصعب الأزمات ⁽¹⁾ . وقد انعكس كلَّ ذلك على بنية هذه القصيدة؛ فإذا كانت مشاعر الحزن والضعف قد انتشرت في القسم الأول من القصيدة كما لحظنا بسبب مناسبتها المؤثرة، فإنَّ الشاعر لم يستكن لهذا المشاعر إلى النهاية، فتحول في رؤية النصِّ إلى الطَّرف المضادَّ تماماً. "أمَّا أنَّ المتنبي قد أحيا القصيدة واستخرجها من هوَّة اليأس فذلك حقٌّ لا ريب فيه، وأمَّا أنَّه بالغ في إظهار ذاته حتى كاد يعصف بالعواطف الحزينة فذلك حقٌّ أيضاً. وفي الناحية الثانية يرجع الدَّارس إلى تقدير الأمور التَّاريخية، ويربط بين فقدانه لجَدَّته وبين استشعاره مطلق الوحدة والضَّياع بعدها، ويحكم من ذلك إن كان للمتنبِّي عذر في تلك المغالاة إنَّ إنساناً عادياً لا يخطر على باله ذكر الثَّار والشَّامتين، في رثاء جدِّته، ولكنَّ المتنبي كان يحسُّ أنَّ فقدان جدِّته لم يكن موت امرأة كانت تحبُّه فقط، بل أحسَّ أنَّ هذا الموت قد زاد في مسؤوليَّاته الاجتماعيَّة، وعقدَّ الحياة دون عينيهِ" ⁽²⁾ .

ويندرج في إطار صراع الموضوعات في القصيدة "الكيفيَّة التي تعامل بها المتنبي مع الأغراض التي عليها جريان الشَّعر العربيّ، ونلاحظ في يسر أنَّه عصف

⁽¹⁾ في ذلك انظر : اليوسف، يوسف، لماذا صمد المتنبي؟ مجلة المعرفة، السنة 17، العدد 199، دمشق،

آب 1978: 71-72.

⁽²⁾ عبَّاس، فنَّ الشَّعر: 217.

بمقررات هذه النظرية. ثمّة بعثرة للأقسام التي ضبطها النقاد واعتبروها من علامات الجودة حتى يلتزم بها الشعراء. ثمّة محو للمسافات الفاصلة بين المدح والرتاء، وتلك التي ترسم الحدود بين المدح والغزل ثمّة مزج بين المدح والرتاء والهجاء. ثمّة تماء ينشأ في لحظة الكتابة بين المدح والفخر أيضاً⁽¹⁾؛ ومثل هذا المنحى البنائي يكشف عن صور من الجدل والصراع الذي ظلّ يحكم قصيدة المتنبي، مع ما يدلّ عليه ذلك من تعقيد في بنية هذه القصيدة وتركيبها. ويمكن التمثيل على هذا الجانب بقصيدة الشاعر: أرق على أرق..⁽²⁾، ففيها يلمس الدارس ما يشير إليه اليوسفي من بعثرة للأغراض الشعرية، ومحو للمسافات الفاصلة بينها. والقصيدة تتكوّن من الوحدات النصّية التالية:

1. وحدة الحب/الغزل: وتضمّ الأبيات من (1-6).

2. وحدة الحياة/الموت: وتضمّ الأبيات من (7-15).

3. وحدة المديح: وتضمّ الأبيات من (16-25).

ويجري الصراع بدايةً في كلّ وحدة من هذه الوحدات؛ ففي الوحدة النصّية الأوتليو الذات في حالة من الأرق الممض المتتابع: "أرق على أرق". وهو أرق يكشف عن ذات تعيش حالة من الصراع المحتدّ بينها وبين عواطفها الجياشة. ومع ذلك فإنّ هذا الأرق لا يخلو من أثر إيجابي؛ فهو قادر أن يحرك الذات بمثل هذه الحالة من الصبابة البالغة التي تجعلها تتفاعل مع لمعان البرق وترنم الطائر، فتندفع لممارسة ثقافة العشق بوله واستغراق. يقول:

أَرْقُ عَلَى أَرْقٍ وَمِثْلِي يَأْرُقُ وَجَوَى يَزِيدُ وَعَبْرَةٌ تَتَرَفَّرُقُ
جَهْدُ الصَّبَابَةِ أَنْ تَكُونَ كَمَا أَرَى عَيْنٌ مُسَهَّدَةٌ وَقَلْبٌ يَخْفِقُ
مَا لَاحَ بَرْقٌ أَوْ تَرْنَمَ طَائِرُ إِلَّا انْتَنَيْتُ وَلِي فُؤَادٌ شَقِيقُ
جَرَبْتُ مِنْ نَارِ الْهَوَى مَا تَنْطَفِي نَارُ الْهَوَى وَتَكُلُّ عَمَّا تُحْرِقُ
وَعَذَلْتُ أَهْلَ الْعِشْقِ حَتَّى ذُقْتُهُ فَعَجِبْتُ كَيْفَ يَمُوتُ مَنْ لَا يَعِشُقُ

(1) اليوسفي، فتنة المتخيل: 404/1.

(2) المتنبي، ديوانه: 81-73/3.

وَعَذَرْتُهُمْ وَعَرَفْتُ ذَنْبِي أَنَّنِي عَيَّرْتُهُمْ فَلَقِيتُ فِيهِ مَا لَقُوا

وتأتي الوحدة النصّية الثانية تعبيراً عن رثاء النفس البشريّة الماضية دائماً إلى الفناء. وتكمن معاني الصّراع فيها من خلال المقابلة بين قوّة الموت المدمّرة، وفاعليّة الحياة المقاومة لفعل الموت وأثره، فيبدو التشبُّث بحبّ الحياة، والتعلّق بمباهجها رغبة عزيزة لا تمكّن منها حركيّة الدّهر وتحولاته الدائمة:

أَبَدًا غَرَابُ الْبَيْنِ فِيهَا يَنْعَقُ	أَبْنِي أَبِينَا نَحْنُ أَهْلُ مَنَازِلِ
جَمَعَتْهُمْ الدُّنْيَا فَلَمْ يَنْفَرُقُوا	نَبْكِي عَلَى الدُّنْيَا وَمَا مِنْ مَعَشَرٍ
كَنَزُوا الْكُنُوفَ مَا بَقِينَ وَلَا بَقُوا	أَيَّنَ الْأَكَاسِرَةَ الْجَبَابِرَةُ الْأَلَى
حَتَّى ثَوَى فَحَوَاهِ لَحْدٌ ضَيِّقٌ	مَنْ كُلٌّ مَنْ ضَاقَ الْفَضَاءُ بِجَيْشِهِ
أَنَّ الْكَلَامَ لَهُمْ حَالٌ مُطْلَقٌ	خَرُسٌ إِذَا نُودُوا كَأَن لَمْ يَعْلَمْ
وَالْمُسْتَعْرِ بِمَا لَدَيْهِ الْأَحْمَقُ	وَالْمَوْتُ آتٍ وَالنُّفُوسُ نَفَائِسُ
وَالشَّيْبُ أَوْقَرُ وَالشَّبِيبَةُ أَنْزَقُ	وَالْمَرءُ يَأْمَلُ وَالْحَيَاةُ شَهِيَّةٌ
مُسَوَّدَةٌ وَلِمَاءٍ وَجْهِي رَوْنَقُ	وَلَقَدْ بَكَيْتُ عَلَى الشَّبَابِ وَلِمَتِّي
حَذَرًا عَلَيْهِ قَبْلَ يَوْمِ فِرَاقِهِ	حَتَّى لَكِدْتُ بِمَاءِ جَفْنِي أَشْرَ رَقُ

ومع أنّ وحدة المديح تبدو أكثر هذه الوحدات هدوءاً، إلا أنّ تعمّد الشّاعر مقابلة المجموعين "أوس، كبرت حول ديارهم، بدت منها الشّمس، أكفّهم..."، مع المفرد: "أمريد مثل محمّد، لم يخلق الرّحمن مثل محمّد.."، أمر من شأنه أن يثير بعض وجوه الصّدّام والا لتباس، ولعلّ وجود أكثر من شمس واحدة في القبيلة كما يذهب الشّاعر تكبّرت حول ديارهم لما بدت ملها الشّمس وليس فيها المشرق"، كفيل أن يخلق بينها أشكالاً من الصّراع المحتدم الذي لن ينتهي إلا بوجود شمس واحدة تكون لها السيّادة دون غيرها فضلاً عما يمكن أن تتّ يره عبارة: "كذب ابن فاعلة.." في البيت الأخير من القصيدة من إحياء صادم ومخرج في مقام المديح هنا.

وممكن الصّراع في بنية هذه القصيدة يتبدّى في تهميش فكرة الغرض الشعريّ/المديح؛ إذ من الواضح أنّ الحيز الذي شغلته وحدة المديح في النصّ (10 أبيات من أصل 25 بيخّل قليل بالقياس إلى عدد أبيات القصيدة الكليّ . وهو حيز جعله الشاعر يتوارى إلى خلفيّة المشهد، وكأنّه، كما لاحظ ذلك طه حسين، قد نسي أمر الممدوح بعد أن قدّم رؤيته في قضايا الحبّ والوجود، فجاء التّخلّص إلى موضوعه المديح مقصوداً ومباشراً بوساطة "أما"⁽¹⁾. وواضح أنّ مثل هذا التّخلّص يدلّ على هامشيّة فكرة المدح في اهتمام الشاعر وتقديره من جهة . وعمّا أحدثه من تغيير في الأسس القارّة لبنية قصيدة المديح كما حدّدها النّقاد واستقرّ عليها العرف القائم من جهة أخرى والشاعر بهذا كلّّه يقدّم قصيدة تتكئ في بنديتها على الصّراع، "والصّراع في القصيدة الحيّة طبيعيّ، لأنّه صراع من أجل النّمو، ومن أجل استمراريّة الحياة حتى تكتمل القصيدة فيتمّ وجودها"⁽²⁾.

2.5. بنية التّضادّ

التّضادّ -لغة- هوالجمع بين الضّدين أو المعنيين المتقابلين في الجملة "⁽³⁾. وقد اتخذ فينقل العربيّ القديم عدداً من المسميات من مثل : الطّباق والمطابقة والمقابلة والتّكافؤ"⁽⁴⁾ وإذا كان مفهوم التّضادّ /الطّباق قد اقتصر في النّقد القديم على "الجمع بين الشّيء وضده في جزء من أجزاء الرّسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين البياض والسّواد.والليل والنّهار والحرّ والبرد ..."⁽⁵⁾، فإنّ النّقد

(1) حسين، مع المتنبي: 74.

(2) فهمي، ماهر، بين التّحليل الجماليّ والتّحليل النّفسيّ: 98. نقلاً عن : الصّبح، سّفاح، الرّؤية البلاغيّة في شعر أبي نواس ، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنيّة، عمّان، 2001: 130. ولم يشر الباحث إلى أيّة معلومات توثيقية للكتاب الذي أخذ عنه.

(3) وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان، بيروت، 1984: 232.

(4) القزويني، الخطيب جلال الدين (739هـ) الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح : محمّد عبدالمعنى خفاجي، المكتبة الأزهرية للتّراث، ط 3، المجلد الثّاني، الجزء الخامس، 1993: 6-7؛ العلوي، يحيى ابن حمزة (749هـ)، كتاب الطّراز المتضمّن أسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1980: 377/2.

(5) العسكري، كتاب الصّناعتين: 339.

الحديث قد توسّع في هذا المفهوم ليشمل "جميع أشكال المغايرة والتّمايز بين الأشياء في اللغة وفي الوجود"⁽¹⁾.

وأشار بعض النّقاد القدماء إلى فاعلية التّضاد والقيمة الوظيفيّة التي يمكن أن يكسبها النصّ يقول عبدالقاهر الجرجانيّ في ذلك : "وهل تشكّ في أنّه يعمل عمل السّحر في تأليف المتباينين حتّى يختصر لك ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشتم والمعرق ...، ويريك التّنام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنّار مجتمعين، كما يقال في الممدّوح هو حياة لأوليائه، موت لأعدائه، ويجعل الشّيء من جهة ماءً، ومن أخرى ناراً"⁽²⁾. ويتعمّق هذا البعد الوظيفيّ من خلال بروز الأثر النفسيّ الذي يحدثه التّضادّ في عمليّة الإبداع، وهو أثر "يعود في حقيقته إلى تأثيرات متضادّة متزامنة، ويعود هذا أيضاً إلى شعورين غريزيين مختلفين يوقظان الإحساس، وواحد من هذين الشعورين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي، والثّاني يظلّ في اللاوعي"⁽³⁾.

وللتّضاد فضلاً عن ذلك دورٌ في الكشف عن العناصر المتصارعة في بنية القصيدة⁽⁴⁾. ويمكن من خلاله إبراز تلك الحركة التي تموج بها المعاني داخل النصّ كلّ عندما يصبح التّقابل مرتكزاً بنيائياً يتكئ عليه النصّ في مكوّناته وعلاقاته⁽⁵⁾. والناظر في نصّ المتنبيّ يلحظ بوضوح وجود هذا المنحى البنائيّ واطّراده في كثير من قصائده⁽⁶⁾. وهو أمر يكشف في الأساس غنى هذه النّصوص وحيويتها؛ فقد رأى بعض النّقاد أنّ النّصوص الشعريّة المتميّزة هي في حقيقتها "بنى من

(1) أبو ديب، في الشّعريّة: 45.

(2) الجرجاني، عبدالقاهر (471هـ)، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جّدّة، 1991: 32.

(3) كوين، جون، اللغة العليا: النظريّة الشعريّة ترجمة وتقديم وتعليق : أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995: 187.

(4) الصّانغ، وجدان، الصور الاستعارية في الشعر العربيّ الحديث، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، عمّان، 2003: 157.

(5) أبو الرّضا، سعد، في البنية والدلالة: رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربيّة، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت: 41-42.

(6) بلاشير، أبو الطيب المتنبيّ: 268؛ حسين، مع المتنبيّ: 73.

المتناقضات⁽¹⁾؛ وأنّ مقياس الشعريّة، وفقاً لهؤلاء النقاد، هو التّضاد لا المشابهة، ذلك "أنّ ازدياد درجة التّضادّ، ثمّ البلوغ إلى التّضادّ المطلق، قادر على توليد طاقة أكبر من الشعريّة .. وبهذه النتيجة السليمة فإنّ من الواضح أنّ مولّد الشعريّة في الصّورة، وفي اللّغة، هو التّضادّ لا المشابهة"⁽²⁾.

وقد تبين من مجمل فصول هذه الدّراسة وضوح فكرة التّضاد /التناقضات الضديّة التي توزعت في نصوص الشّاعر على جوانب مختلفة تحدّدت من خلالها رؤيته للحياة وموقفه من الأشياء والآخرين؛ ذلك أنّ موضوع الصّراع هو في جوهره تجسيد لهذه التناقضات المتصارعة، وقد تبدّى ذلك في ثنائيّة الأنا /الآخر، والشعر/السلطة، والأنا/الزمن، والأنا/المكان .. إلخ. وسيذهب الباحث في هذا القسم من الدّراسة إلى استجلاء هذه الظّاهرة للإشارة إليها على نحو قد يبدو أكثر تخصيصاً وتحديداً. يقول المتنبيّ في مقدّمة أولى مدائحه في كافور⁽³⁾:

وَحَسْبُ الْمَنِيَا أَنْ يَكُنَّ أَمَانِيَا	كَفَى بِكَ دَاءٌ أَنْ تَرَى الْمَوْتَ شَافِيَا
صَدِيقًا فَأَعْيَا أَوْ عَدُوًّا مُدَاجِيَا	تَمَنِّيْتُهَا لِمَا تَمَنِّيْتَ أَنْ تَرَى
فَلَا تَسْتَعِدَّنَ الْحُسَامَ الْيَمَانِيَا	إِذَا كُنْتَ تَرْضَى أَنْ تَعِيشَ بِذَلَّةٍ
وَلَا تَسْتَجِدَنَّ الْعِتَاقَ الْمَذَاكِيَا	وَلَا تَسْتَطِيلَنَّ الرِّمَاحَ لِعِغَارَةٍ
وَلَا تَتَّقَى حَتَّى تَكُونَ ضَوَارِيَا	فَمَا يَنْفَعُ الْأُسْدَ الْحَيَاءُ مِنَ الطَّوَى
وَقَدْ كَانَ غَدَارًا فَكُنْ أَنْتَ وَافِيَا	حَبِيبُكَ قَلْبِي قَبْلَ حُبِّكَ مَنْ نَأَى
فَلَسْتُ فُؤَادِي إِنْ رَأَيْتُكَ شَاكِيَا	وَأَعْلَمُ أَنَّ الْبَيْنَ يُشْكِيكَ بَعْدَهُ
إِذَا كُنَّ إِثْرَ الْغَادِرِينَ جَوَارِيَا	فَإِنَّ دُمُوعَ الْعَيْنِ غُذْرٌ بِرَبِّهَا
فَلَا الْحَمْدُ مَكْنُوبًا وَلَا الْمَالُ بَاقِيَا	إِذَا الْجُودُ لَمْ يُرْزَقْ خَلَاصًا مِنَ الْأَدَى
أَكَانَ سَخَاءً مَا أَتَى أَمْ تَسَاخِيَا	وَلِلنَّفْسِ أَخْلَاقٌ تَدُلُّ عَلَى الْفَتَى
رَأَيْتُكَ تُصْفِي الْوُدَّ مَنْ لَيْسَ جَازِيَا	أَقِلَّ اسْتِيفَا أَهْلَهَا الْقَلْبُ رَبِّمَا

(1) ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد 110، الكويت، 1987: 475.

(2) أبو ديب، في الشعريّة: 47.

(3) المتنبي، ديوانه: 417/4 - 421.

خُلِقْتُ أَوْفًا لَوْ رَحَلْتُ إِلَى الصَّبَا لَفَارَقْتُ شَيْبِي مُوجِعَ الْقَلْبِ بِأَكْبَا

تتحرك هذه الأبيات في فضاء من الثنائيات الضدية التي تكشف في الأساس عن صراعات الذات ومشاعرها المتضاربة في هذه اللحظة الأنثوية من حياتها . وتتبدى هذه الثنائيات أولاً في كثرة ورود الألفاظ المفردة المتضادة، مرة من خلال ألفاظ صريحة في تضادها : صديقاً/عدواً، غداراً/والياً، سخاءً/تساخياً، الصبا/شيبى. ومرة أخرى من خلال ألفاظ يثير الجمع بينها صوراً من التّضاد اللافت : الموت/شافياً، المانيا/ألمان، تصفي الودّ / من ليس جازياً. وتتبدى هذه الثنائيات ثانياً في حركة المعاني المتضادة التي تضمّنتها هذه الأبيات؛ فالموت يكون مطلباً لشفاء الذات، والمانيا تصبح أمانى مرغوبة نتيجة أزمة الذات التي أعوزها "أن ترى صديقاً فأعيا أو عدواً مداجياً "وهو معنى يكشف عن ضعف الذات وإن كسارها بسبب شدة الأزمة وتأثيرها . بيد أن هذا المعنى لا يبقى على إطلاقه؛ إذ سرعان ما يعمد الشاعر إلى تقديم معنى مضادّ يضمّنه الأبيات الثلاثة اللاحقة التي تستجلب منطق القوة لقناعة الذات بجدواها في رحلة الحياة التي تتطلب ذاتاً صلبة قادرة دائماً على المواجهة والبقاء. وثمة مظهر آخر للتضاد في هذه الأبيات يتجسّد في ما يلمسه القارئ فيها من تعارض بين صوت العقل والعاطفة؛ فالذات الشاعرة تبدو موزّعة بين لحظتين: اللحظة الراهنة التي يتعالى فيها صوت العقل . وفيها تبدو الذات حريصة على تجاوز أزمتها بكثير من الصبر والتجلّد. واللحظة الماضية التي ما زالت تتملّك الشّعور وتستحوذ عليه . ويتمثّل ذلك في هذا الصّراع المحتدم بين الشاعرة/صوت العقل، وقلبه /صوت العاطفة/حبّك قلبي قبل حبّك من نأى /وقد كان غداراً فكأن أنت وافيًا. وإذا كان الشاعر يمثّل صوت العقل الواعي الذي يدعو إلى تجاوز الموقف، ومعاملة الآخر /سيف الدولة بمثل ما بدر منه، فإنّ قلب الشاعر ظلّ مع ذلك شديد التعلّق والحنين لتلك الفترة التي تركت أثراً متمكناً في الشّعور واللاشعور معاً. لقد بقيت الذات الشاعرة موزّعة بين جدل هاتين اللحظتين اللتين لازمتاهما إقامة في مصر . وهو الأمر الذي كان يفصح عنه مضمون خطاب

الشاعر في كثير من قصائده المدحية في كافور . وهكذا فقد كشفت بنية التضاد التي اتسمت بها مقدمة هذه القصيدة عن صراعات الذات، وما كان يعتمل في داخلها من مشاعر متضاربة قلقية، وهي تودّع فترة زمنية انقضت من عمرها، وتستقبل فترة زمنية أخرى يشوبها كثير من الغموض والحيرة.

وقد تفصح بنية التضاد عن رؤية الشاعر في الكشف عن الأنساق المتضادة التي تحدّد موقفه من قضايا الحياة والوجود. يقول⁽¹⁾:

مَنْ الْجَاذِرُ فِي زِيِّ الْأَعَارِبِ حُمْرَ الْحُلَى وَالْمَطَايَا وَالْجَلَابِيبِ
 إِنْ كُنْتَ تَسْأَلُ شَكًّا فِي مَعَارِفِهَا فَمَنْ بَلَكَ بِتَسْهِيدٍ وَتَغْذِيبِ
 لَا تَجْزِي بِضَنَى بِي بَعْدَهَا بَقْرٌ تَجْزِي دُمُوعِي مَسْكُوبًا بِمَسْكُوبِ
 سَوَائِرُ رَبِّمَا سَارَتْ هَوَادِجُهَا مَنِيْعَةً بَيْنَ مَطْعُونٍ وَمَضْرُوبِ
 وَرَبَّمَا وَخَدَتْ أَيْدِي الْمَطِيِّ بِهَا عَلَى نَجِيعٍ مِنَ الْفُرْسَانِ مَصْبُوبِ
 كَمْ زُورَةٌ لَكَ فِي الْأَعْرَابِ خَافِيَةٌ أَدْمَى وَقَدْ رَفَقُوا مِنْ زُورَةِ الذِّيبِ
 أَرْوَرُهُمْ وَسَوَادُ اللَّيْلِ يَشْفَعُ لِي وَأَنْثَنِي وَبَيَاضُ الصُّبْحِ يُغْري بِي
 قَدْ وَافَقُوا الْوَحْشَ فِي سَكْنَى مَرَاتِعِهَا وَخَالَفُوهَا بِتَقْوِيضٍ وَتَطْنِيبِ
 جِيرَانُهَا وَهُمْ شَرُّ الْجَوَارِ لَهَا وَصَحْبُهَا وَهُمْ شَرُّ الْأَصَاحِبِ
 فَوَادُ كُلِّ مُحِبٍّ فِي بُيُوتِهِمْ وَمَالُ كُلِّ أَخِيذِ الْمَالِ مَحْرُوبِ
 مَا أَوْجُهُ الْحَضَرَ الْمُسْتَحْسَنَاتِ بِهِ كَأَوْجِهِ الْبَدَوِيَّاتِ الرَّعَابِيبِ
 حُسْنُ الْحَضَارَةِ مَجْلُوبٌ بِتَطْرِيقَةٍ وَفِي الْبَدَاوَةِ حُسْنٌ غَيْرُ مَجْلُوبِ
 أَيْنَ الْمَعِيزُ مِنَ الْأَرَامِ نَاطِرَةٌ وَغَيْرُ نَاطِرَةٍ فِي الْحُسْنِ وَالطَّيِّبِ
 أَفْدي ظِبَاءَ فَلَاةٍ مَا عَرَفْنَ بِهَا مَضْغَ الْكَلَامِ وَلَا صَبْغَ الْحَوَاجِيبِ
 وَلَا بَرَزْنَ مِنَ الْحَمَامِ مَائِلَةً أَوْ رَاكُهُنَّ صَقِيلَاتِ الْعَرَاقِيبِ
 وَمِنْ هَوَى كُلِّ مَنْ لَيْسَتْ مُمَوَّهَةً تَرَكْتُ لَوْنٍ مَشِيْبِي غَيْرَ مَخْضُوبِ
 وَمِنْ هَوَى الصِّدْقِ فِي قَوْلِي وَعَادَتِهِ رَغِبْتُ عَنْ شَعْرِ فِي الْوَجْهِ مَكْذُوبِ

(1) المتنبي، ديوانه: 293-288/1.

تتصدّر هذه الأبيات إحدى مدائح المتنبي في كافور . وفيها يقابل الشاعر بين صورتين يبدو التّعارض بينهما واضحاً : صورة البدويّات التي تتداخل مع صورة الجاذر والآرام الزّاهية. وهي صورة يسبغ عليها الشاعر مزيداً من الأوصاف الإيجابية التي تظهره شديد الميل إليها والتّعلّق بها : "فمن بلاك بتسهيّد وتعذيب؟"، أفدي ظباء فلاة ..". وصورة الحضريّات التي تتسم بتكلف الجمال واصطناع الزينة وافتعال الكلام. ومن الواضح أنّ هذه المقدّمة تتخذ بعداً رمزيّاً قد يختلف الدارسون في تأويله وتفسيره ولكنّ المنحى الرّمزيّ مع ذلك يبقى في هذه المقدّمة قائماً . فهذه المقابلة وما تحمله من تضادّ بين نسقين متعارضين : نسق البداوة الذي يعبرّ هنا عن صفاء الموقف ووضوحه، وقد يتّسع في إحياءاته ليصبح "دالاً على معاني التّأبّد والعفويّة، موحياً بسذاجة الفطرة، وعذريّة الطّبيعة، وأصالة الخلقة والخلق" (2). وقد ظلّ هذا النّسق أحد عناصر قصيدة المتنبي المميّزة والأثيرة (3). ونسق التّحضّر وما يمكن أن يثيره في هذا السّياق من دلالات هي على النقيض تماماً مما أثّرا ره نسق البداوة. إنّ ما تكشف عنه بنية التّضادّ في هذه الأبيات يتجاوز مدلولات الصّور المباشرة (المقابلة بين حسن البدويّات والحضريّات) ليعبرّ عن قيمتين متعارضتين : قيمة الأصالة والصّدق : "وفي البداوة حسن غير مجلوب، ما عرفن مضغ الكلام ولا صبغ الحواجيب، كلّ من لي ست مموّهة"، وقيمة الزّيف والخداع والتّمويه : "حسن الحضارة مجلوب بتطرية، مضغ الكلام، صبغ الحواجيب..". إنّ الشّاعر يهدف من كلّ هذا في النّهاية إلى استحضار "قضيّة الأصالة المنشودة في كلّ شيء، وبلا حدود، قضيّة الصّدق مع النّفس حتّى لو ابتعثت صراحة هذا الصّدق من المראה ما تبتعثه صراحة المشيب:

نُ هوى كلّ من ليست مموّهة بُت لون مشيبي غير مخصوب

(1) في مثل هذه التّأويلات انظر: خليف، يوسف، مطالع الكافوريّات، وكيف تصوّر نفسيّة المتنبي، مجلّة المجلّة، العدد 16، السنة 2، القاهرة، إبريل، 1958: 88-89؛ فتوح، شعر المتنبي: 76-79؛ الجعافرة، ماجد، التّناص والتّلقّي: دراسات في الشّعر العباسيّ، دار الكندي، إربد، 2003: 64-74.

(2) فتوح، شعر المتنبي: 78.

(3) بلاشير، أبو الطّيب المتنبي: 475.

ومنْ هوى الصّدقِ في قولِي وعادته رغبْتُ عن شعرٍ في الوجهِ مكذوبِ

أترانا-بعد هذا الكشف - بإزاء موقف من هذا الوجود الذي تتقنّع حقائقه بمظاهر التّلبّيس والتّمويّفد ما تفتقد من معاني النّقاء والبرّارة ؟⁽¹⁾. وقد تبدو هذه المعاني ذات صلة بعلاقة الشّاعر بكافور الذي بقي يخادع المتنبّي مدّة إقامته عنده، ويصرفه دائماً بمعسول الكلام وجميله، دون أن يتمخّض عن ذلك موقف يؤكّد هذا القول بقيمة الفعل الحقيقيّ.

وتستطيع بنية التّضادّ باستثمارها تقنية الطّباق الكشف عن مكنونات الذات النّفسية، ومشاعرها الجوانية المتصارعة وهي تعيش حالة من القلق المتمكّن في صراعها مع الزّمن. يقول الشّاعر⁽²⁾:

إِلَى كَمْ ذَا التَّخَلُّفِ وَالتَّوَانِي	وَكَمْ هَذَا التَّمَايِي فِي التَّمَادِي
وَشُغْلُ النَّفْسِ عَنْ طَلَبِ الْمَعَالِي	بِبَيْعِ الشَّعْرِ فِي سُوقِ الْكَسَادِ
وَمَا مَاضِي الشَّبَابِ بِمُسْتَرْدٍّ	وَلَا يَوْمٌ يَمُرُّ بِمُسْتَعَادٍ
مَتَى لَحِظْتُ بَيَاضَ الشَّيْبِ عَيْنِي	فَقَدْ وَجَدْتُهُ مِنْهَا فِي السَّوَادِ
مَتَى مَا أَزْدَدْتُ مِنْ بُعْدِ التَّنَاهِي	فَقَدْ وَقَعَ انْتِقَاصِي فِي أَزْدِيَادِي

تكشف هذه الأبيات، باعتمادها أسلوب التّضادّ، عن علاقة الشّاعر المتوتّرة بالزّمن؛ فالذّات تشكو ما هي فيه من "تخلّف وتوان"، لإحساسها بمظاهر العجز التي تقصّر بها عمّا تطلبه من مجد وسمو، شاكية جور الزّمن المعاند الذي شغلها "عن طلب المعالي ببيع الشعر في سوق الكساد". وتظهر الأبيات "ما بين الزّمان والإنسان من حوار لا ينقطع؛ فالزّمان يطوينا ونطويه، ونمزقه ويمزقنا بإدنائنا من مشارف

(1) فتوح، شعر المتنبّي: 79.

(2) المتنبّي، ديوانه: 77/2-78.

النهاية؛ إنه علّة الكون والفساد، وهو الذي به وفيه ننضج وتتفتح أكامنا، ونـ صوَح
ونذوي وندبّ إلى الختام الذي يضع النّهاية لما عانينا من كبد وعناء⁽¹⁾.
وتشكّل موضوعة الحياة والموت ثيمة مهمّة من ثيمات بنية التّضادّ التي يحفل
بها شعر المتنبي . ولعلّ هذا يعود إلى ما توفّره هذه البنية من قدرة على كشف
الأضداد المتنافرة التي تحكم هذه ا لجدليّة القائمة: الحياة/الموت. وتفسير، من ثمّ،
ماهية الوجود وثنائياته المتلازمة. ومما يمثّل ذلك قول الشاعر⁽²⁾:

نَحْنُ بَنُو الْمَوْتِ فَمَا بَالُنَا	نَعَافُ مَا لَا بُدَّ مِنْ شُرْبِهِ
تَبَخَّلْ أَيْدِينَا بِأَرْوَاحِنَا	عَلَى زَمَانٍ هِيَ مِنْ كَسْبِهِ
فَهَذِهِ الْأَرْوَاحُ مِنْ جَوْهِ	وَهَذِهِ الْأَجْسَامُ مِنْ تُرْبِهِ
لَوْ فَكَّرَ الْعَاشِقُ فِي مُنْتَهَى	حُسْنِ الَّذِي يُسْبِيهِ لَمْ يَسْبِهِ
يَوْمَ قَرْنُ الشَّمْسِ فِي شَرْقِهِ	فَشَكَّتِ الْأَفْسُ فِي غَرْبِهِ
يَمُوتُ رَاعِي الضَّأْنِ فِي جَهْلِهِ	مَوْتَةً جَالِينُوسَ فِي طَبِّهِ
وَرُبَّمَا زَادَ عَلَى عُمُرِهِ	وَزَادَ فِي الْأَمْنِ عَلَى سِرْبِهِ

تتضمّن هذه الأبيات عدداً من الثنائيات الضديّة التي تقدّم الموقف ونقيضه؛
فالنّاس يدركون حقيقة مصيرهم الذي ينتهي بحدث الموت، ولكنهم يكرهون تقبّل هذه
الحقيقة: "نعاف ما لا بدّ من شربه". والزّمن هو الذي يجود بالأنفس على النّاس،
ولكنهم يبخلون في ردّ أعطيته ساعة استحقاقها . والروح عنصر أثريّ يقابلها الجسد
الترابيّ، وهي مقابلة من شأنها أن تحدث التّوازن المطلوب في الحياة الإنسانيّة .
وجمال المحبوبة الذي يفتن العاشق ويثبته يصير إلى البلى والفناء . وتؤدّي حركة
قرن الشّمس التي تبدأ بالشرق لتنتهي بالمغرب دلالة مقصودة، تتمثّل في تذكير
الإنسان بحقيقة نهايته المحتومة . وتبدو غاية الشاعر من تقبّل أمر الموت واضحة
من خلال ما يسوقه من مقابلة بين حال راعي الضّأن والطّبيب جالينوس اللّـ

⁽¹⁾ نصر، عاطف جوده، البديع في تراثنا الشعريّ : دراسة تحليليّة، مجلّة فصول، المجلد 4 العدد 2، القاهرة،
1984: 89.

⁽²⁾ المتنبي، ديوانه: 336/1-337.

سيواجهان، على ما بينهما من اختلاف، مصيراً متشابهاً، ذلك "أنّ الموت حتم على رقاب العباد لا ينجو منه إنسان أكان شريفاً أم وضيعاً، عاقلاً أم جاهلاً . فيموت الرّاعي الجاهل كما يموت الطّبيب الحاذق ⁽¹⁾. ومن الواضح أنّ الشّاعر يسوق كلّ هذه المتقابلات ليعبر عن حيرة الكائن الإنسانيّ وقلقه أمام هذه القضايا الوجوديّة المؤرّقة التي تتبدّى في صراع الإنسان الدائم مع الزّمن /الموت. وهو يقدّم ذلك برؤى ومقاربات عقليّة من شأنها أن تدفع الإنسان إلى تقبّل حقيقة الموت على صعوبتها وقسوتها.

غير أنّ مثل هذا النّظر لم يمنع الـ شاعر، من جهة مقابلة، من التعبير، باستثمار فاعليّة التّضادّ، عن موقفه من إشكاليّة المصير التي تتحوّل في الأبيات التالية "إلى ضرب من الحيرة والشكّ والتّساؤل عمّا إذا كانت النّفس ترجع بعد الموت إلى معدنها وتندرج في أصلها، أو أنّها تفنى بفناء الجسم وتندثر باندثاره" ⁽²⁾. يقول ⁽³⁾:

تَخَالَفَ النَّاسُ حَتَّى لَا اتَّفَاقَ لَهُمْ إِلَّا عَلَى شَجَبٍ وَالْخُفِّ فِي الشَّجَبِ
فَقِيلَ تَخْلُصُ نَفْسُ الْمَرْءِ سَالِمَةً وَقِيلَ تَشْرُكُ جِسْمَ الْمَرْءِ فِي الْعَطَبِ
وَمَنْ تَفَكَّرَ فِي الدُّنْيَا وَمُهْجَتِهِ أَقَامَهُ الْفِكْرُ بَيْنَ الْعَجْزِ وَالتَّعَبِ

ويحضر اللون بفاعليّة في بنية التّضادّ؛ فحين يلحّ المنتبّي في مدائحه لكافور على استحضر اللون على نحو قوله ⁽⁴⁾:

تَفْضَحُ الشَّمْسُ كُلَّما ذَرَّتِ الشَّمْـ سُبُ بِشَمْسٍ مُنِيرَةٍ سَوْدَاءِ
إِنَّمَا الْجِلْدُ مَلْبَسٌ وَابْيَضَاضُ النَّـ نَفْسٍ خَيْرٌ مِنْ ابْيَضَاضِ الْقَبَاءِ
مَنْ لَبِيضِ الْمُلوِكِ أَنْ تُبْدَلَ اللُّو نَ بِلَوْنِ الْأُسْتَاذِ وَالسَّحْنَاءِ

(1) المصدر نفسه: 337/1. حاشية رقم 4.

(2) نصر، البديع في تراثنا الشعري: 88.

(3) المنتبّي، ديوانه: 224/1.

(4) المصدر نفسه: 158/1-159.

وقوله⁽¹⁾:

فَجَادَتْ بِنَا إِنْسَانَ عَيْنِ زَمَانِهِ وَخَلَّتْ بَيَاضاً خَلْفَهَا وَمَاقِيَا

فإنّ تقابل اللونين : الأبيض والأسود يثير في هذا المقام بعض التّدايعات الغائبة؛ ذلك أنّ إلحاح الشّاعر على هذه المسألة في سياق مديحه هذا، يدفع المتلقّي إلى التنبّه إلى هذا الجانب من شخصيّة كافور، وهو جانب قد يكون غائباً في اللحظة القائمة عن بال المستمع /المتلقّي واهتمامه وقد كان بمُكنة الـ شاعر أن يتجاوزَه لو كان موقفه من ممدوحه موقفاً طبيعياً مثل موقفه من كثير من ممدوحيه الآخرين . ولكنّ الإلحاح على هذا الجانب تحديداً يتضمّن، وإن جاء الحديث في سياق تفخيميّ، تعريضاً خفياً غايته إبرازُ نواقص كافور ودونيّته . وهو أمر له دلالتُه التي قد تكون في أساسها متعمّدة ومقصودة . أو قد تكون من رواسب اللاوعي المتمكّنة التي تكشف عن مضمرات الشّاعر ومقاصده الخفيّة التي يمنع سياق الحال من التّصريح بها مباشرة. الأمر الذي وجد تحقّقه الفعليّ والمقصود في هجاء الشّاعر لكافور، حين انقلبت الصّورة وتبدّل الموقف بموقف؛ إذ عمد الشّاعر إلى توظيف اللّون توظيفاً فعّالاً لإهانة كافور والغضّ من قدره. وذلك على نحو ما يتبدّى في الأمثلة التالية:

مِنَ الْجَهْلِ أَمْ قَدْ صَارَ أَبْيَضَ صَافِيَا ⁽²⁾	- وَإِنَّكَ لَا تَدْرِي أَلْوَنُكَ أَسْوَدٌ
غُرَابٌ حَوْلَهُ رَخَمٌ وَبُومٌ ⁽³⁾	- كَأَنَّ الْأَسْوَدَ اللَّابِيَّ فِيهِمْ
يُقَالُ لَهُ أَنْتَ بَذْرُ الدُّجَى ⁽⁴⁾	- وَأَسْوَدٌ مَشْفَرُهُ نَصْفُهُ
أَقْوَمُهُ الْبَيْضُ أَمْ أَبَاؤُهُ الصَّيْدُ	- مِنْ عِلْمِ الْأَسْوَدِ الْمَخْصِيِّ مَكْرُمَةً
عَنِ الْجَمِيلِ فَكَيْفَ الْخَصِيَّةُ السُّودُ ⁽⁵⁾	- وَذَلِكَ أَنَّ الْفُحُولَ الْبَيْضَ عَاجِزَةً

(1) المتنبي، ديوانه: 424/4.

(2) المصدر نفسه: 433/4.

(3) المصدر نفسه: 282/4.

(4) المصدر نفسه: 167/1.

(5) المصدر نفسه: 148-147/2.

فاللون الأسود يتخذ في هذه الأمثلة جميعها دلالة سلبية تؤكد وجوه النقص ولوازمه فيمن يتصف به وفق الرؤية الجمعية التي يتبناها الشاعر ويصدر عنها العرب جميعاً في موقفهم من اللون الأسود، وما يثيره في نفوسهم من إيداءات سلبية قاتمة، على خلاف اللون الأبيض الذي يعدّ النموذج المبتغى والمرغوب : "أم قد صار أبيض صافياً؟!"، "يقال له: أنت بدر الدجى!"، "من علم الأسود مكرمة، أقومه البيض..! التحول البيض عاجزة عن الجميل فكيف الخصية السود؟!" والشاعر يعبر هنا عن صراحة لا ينقصها الوضوح، بخلاف موقفه مادحاً حين كان يضمن القول كثيراً من الدلالات المضمرة والغائبة.

3.5. بنية المفارقة

نالت المفارقة Irony اهتماماً كبيراً في النقد الأدبي الحديث . وبدأ كثير من النقاد يتنبّهون إلى قيمة هذه التقنية الفنية في معاينة الإبداع وكشف ما يتقرّد به من تميّز⁽¹⁾. ولعلّ ما يفسّر هذا الاهتمام هو تمكّن المفارقة وبروزها في كثير من الأشكال الأدبية. بل إنّ الحياة ذاتها مبنية على صور متفاوتة من المفارقات؛ فثمة مفارقة في هذا الوجود بين أشياء كثيرة كالنسبي والمطلق، والمحدود واللامحدود...إلخ.

وقد أشار كثير من الفلاسفة والنقاد إلى أهميّة المفارقة، وكشفوا عن فاعليّتها في النقد الحديث. يقول توماس مان : "إنّ المفارقة هي ذرّة الملح التي تجعل الطّعام مقبول المذاق"⁽²⁾. ويقول أناتول فرانس : "إنّ عالماً بلا مفارقة يشبه غابة بلا طيور"⁽³⁾. وعلى الرّغم من مجازيّة التعبير في هذين القولين، إلا أنّهما يكشفان ما

(1) انظر مسيوأبرار الدراسات النقدية التي تناولت المفارقة في : سليمان، خالد، المفارقة والأدب: دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق، عمان، 1999: 103-120.

(2) ميويك، د. سي، المفارقة وصفاتها لعلامة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، ط 2، بغداد، 1987: 18.

(3) سليمان، المفارقة والأدب: 34.

للمفارقة من حضور واضح في مجالات الإبداع والحياة معاً . وربما تأكد لها مثل هذا الحضور لأنها "تمنحنا فرصة التأمل فيما تقع عليه أعيننا، أو يتنبه إليه إدراكنا ممّا يحيط بنا من مظاهر التناقض والتغاير، فيدفعنا للتبصّر به، والبحث عن العلاقات التي تجمع عناصر المتشكّل أماناً، وما بينهما من اتّساق أو تنافر"⁽¹⁾.

ويتسم مفهوم المفارقة بالغموض وعدم الاستقرار، فهي، كما يرى ميويك، لا تعني اليوم ما كانت تعنيه في عصور سلفت . كما أنّ تعريفها قد يختلف من قطر إلى قطر، ومن باحث إلى آخر، وهو بذلك يقدّم لها خمسة عشر تعريفاً⁽²⁾. ويمكن تعريف المفارقة في أبسط مفاهيمها بأنها لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين : صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدّم فيه صانع المفارقة النصّ بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفيّ الذي غالباً ما يكون المعنى الضدّ"⁽³⁾.

غير أنّ هذا التعريف الذي يرى أنّ المفارقة تقوم على التناقض الظاهر الذي تحمله العبارة بين المعنى الحرفي والمعنى المتخفيّ الذي غالباً ما يكون هو المقصود لم يعد كافياً، فقد اتّسع المفهوم وأصبحت المفارقة قولاً قابلاً لسلسلة من التفسيرات المتغايرة⁽⁴⁾. وقد أكد ذلك نورثروب فراي الذي يرى أنّ المفارقة فنّ القول الذي يحوي ألفاظاً قليلة وما أمكن من معان كثيرة؛ فالمفارقة، كما يرى، نموذج من الكلمات يرفض القول المباشر والمعنى الواضح⁽⁵⁾.

وثمة من يرى أنّ المفارقة "هي الصّراع بين النسبيّ والكليّ، والوعي بتزامن من المحال والضروريّ، واللامحدود المجهول والمحدود المعلوم . وليست المفارقة مجرد تسجيل لهذه الأحوال، بل هي الوعي الشّديد بالتناقض داخل الذات بقدر ما هي

(1) الرواشدة، سامح، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر، إربد، 1999: 14.

(2) ميويك، المفارقة وصفاتها: 19-25.

(3) إبراهيم، نبيلة، المفارقة، مجلة فصول، المجلد 7، العدد 3+4، القاهرة، 1987: 132.

(4) ميويك، المفارقة وصفاتها: 43.

(5) Frye, Northrop , Anatomy of Criticism, Princeton University Press, 1973: 40.

نقلًا عن الرباعي، عرار: الرؤيا والفن: 144.

الوعي الشّدِيد بالتّناقض خارجها ⁽¹⁾. فضلاً عن أنّ المفارقة قد تكون سلاحاً للهجوم السّاحر، وقد تكون أشبه بستار رقيق يشفّ عمّا وراءه من هزيمة الإنسان . وربّما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعيّ وقلّبت رأساً على عقب . وربّما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان لنرى ما فيه من متناقضات وتضاربات تنثير الضّحك ⁽²⁾.

ويحسن الإشارة أيضاً إلى تلك الوظيفة التّأثيريّة الانفعاليّة التي تحدثها المفارقة من حيث كونها تقنية بارعة يوظّفها المؤلّف /صانع المفارقة لخلق عوالم متصارعة متضادّة يهدف من خلالها إلى رؤية العالم والوجود بثقافة أو رؤية جديّة مغايرة ⁽³⁾. ذلك أنّ "تجربة الشّاعر أساساً مختلطة متناقضة، وقمين بالشّاعر أن يبقى على قدر من عروق تلك التّجربة بما فيها من اختلاف وتناقض" ⁽⁴⁾.

وقد تبدّت المفارقة جليّة في نصّ المتنبّي، وتمكّن بوساطتها من تقديم رؤيته، والكشف عن تناقضاته وصراعاته الدّاخليّة والخارجيّة التي كانت تستبدّ به أينما حلّ ونزل. ولعلّ قصيدته الشهيرة في العيد تعدّ مثلاً دالاً على وضوح بنية المفارقة في نصّه. ولا بأس من إثبات القصيدة كاملة، ومناقشة، من ثمّ، ما فيها من وجوه المفارقة وأشكالها. يقول ⁽⁵⁾:

عَيْدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتُ يَا عَيْدُ	بِمَا مَضَى أَمْ لِأَمْرٍ فِيكَ تَجْدِيدُ
أَمَّا الْأَحْبَبَةُ فَالْبَيْدَاءُ دُونَهُمْ	فَلَيْتَ دُونَكَ بَيْدًا دُونَهَا بَيْدُ
لَوْلَا الْعُلَى لَمْ تَجِبْ بِي مَا أَجُوبُ بِهَا	وَجَنَاءُ حَرْفٍ وَلَا جَرْدَاءُ قَيْدُودُ
وَكَانَ أَطْيَبَ مِنْ سَيْفِي مُضَاجَعَةٌ	أَشْبَاهُ رَوْقِهِ الْغَيْدُ الْأَمَالِيدُ
لَمْ يَتْرُكِ الدَّهْرُ مِنْ قَلْبِي وَلَا كَبْدي	شَيْئًا تَتَيَّمُهُ عَيْنٌ وَلَا جِيدُ
يَا سَاقِيَّ أَخْمَرُ فِي كُؤُوسِكُمَا	أَمْ فِي كُؤُوسِكُمَا هَمٌّ وَتَسْهِيدُ

(1) إبراهيم، المفارقة: 134.

(2) المصدر نفسه: 132.

(3) عليّات، جماليات التّحليل الثّقافي: 275.

(4) عبدالرحمن، نصرت، في النّقد الحديث، مكتبة الأقصى، ط1، عمّان، 1979: 62.

(5) المتنبّي، ديوانه: 139/2-148.

أَصْحَرَةُ أَنَا؟ مَا لِي لَا تُحَرِّكُنِي
 إِذَا أَرَدْتُ كُمَيْتَ اللَّوْنِ صَافِيَةً
 مَاذَا لَقَيْتُ مِنَ الدُّنْيَا وَأَعْجَبُهُ
 أَمْسَيْتُ أَرْوَحُ مَثْرَ خَازِنًا وَيَدًا
 إِنِّي نَزَلْتُ بِكَذَّابِينَ ضَافِيَهُمْ
 جُودُ الرِّجَالِ مِنَ الْأَيْدِي وَجُودُهُمْ
 مَا يَقْبِضُ الْمَوْتَ نَفْسًا مِنْ نَفُوسِهِمْ
 مَنْ كُلُّ رَخْوٍ وَكَاءِ الْبَطْنِ مُنْفَتِقٍ
 أَكَلَمَا اغْتَالَ عَبْدُ السُّوءِ سَيِّدُهُ
 صَارَ الْخَصِيُّ إِمَامَ الْآبِقِينَ بِهَا
 نَامَتْ نَوَاطِيرُ مِصْرَ عَنْ تَعَالِيهَا
 الْعَبْدُ لَيْسَ لِحُرٍّ صَالِحٍ بَأَخٍ
 لَا تَشْتَرِ الْعَبْدَ إِلَّا وَالْعَصَا مَعَهُ
 مَا كُنْتُ أَحْسَبُنِي أَحْيَا إِلَى زَمَنِ
 وَلَا تَوَهَّمْتُ أَنَّ النَّاسَ قَدْ فُقِدُوا
 وَأَنَّ ذَا الْأَسْوَدِ الْمُتَّقُوبَ مِشْفَرُهُ
 جَوْعَانُ يَأْكُلُ مِنْ زَادِي وَيُمَسْكُنِي
 إِنَّ أَمْرًا أَمَةً حُبْلَى تُدْبِرُهُ
 وَيَلْمُهَا خُطَّةً وَيُلْمُ قَابِلَهَا
 وَعِنْدَهُ لَذَّةُ طَعْمِ الْمَوْتِ شَارِبُهُ

هَذِي الْمُدَامُ وَلَا هَذِي الْأَغَارِيدُ
 وَجَدْتُهَا وَحْيِبُ النَّفْسِ مَفْقُودُ
 أَنِّي بِمَا أَنَا بِكَ مِنْهُ مَحْسُودُ
 أَنَا الْغَنِيُّ وَأَمْوَالِي الْمَوَاعِيدُ
 عَنِ الْقَرَى وَعَنِ التَّرْحَالِ مَحْدُودُ
 مِنَ اللِّسَانِ فَلَا كَانُوا وَلَا الْجُودُ
 إِلَّا وَفِي يَدِهِ مِنْ نَتْنِهَا عُودُ
 لَا فِي الرِّجَالِ وَلَا النَّسْوَانِ مَعْدُودُ
 أَوْ خَانَهُ فَلَهُ فِي مِصْرَ تَمْهِيدُ
 فَالْحُرُّ مُسْتَعْبِدٌ وَالْعَبْدُ مَعْبُودُ
 فَقَدْ بَشِمَنْ وَمَا تَفَى الْعَنَاقِيدُ⁽¹⁾
 لَوْ أَنَّهُ فِي ثِيَابِ الْحُرِّ مَوْلُودُ
 إِنَّ الْعَبِيدَ لَأَنْجَاسٌ مَنَاقِيدُ
 يُسَيِّئُ بِي فِيهِ كَلْبٌ وَهُوَ مَحْمُودُ
 وَأَنَّ مِثْلَ أَبِي الْبَيْضَاءِ مَوْجُودُ
 تُطِيعُهُ ذِي الْعَضَارِي طُ الرِّعَادِيدُ⁽²⁾
 لَكِي يُقَالُ عَظِيمُ الْقَدْرِ مَقْصُودُ
 لِمُسْتَظَامٍ سَخِينُ الْعَيْنِ مَفْقُودُ
 لِمِثْلِهَا خُلِقَ الْمَهْرِيَّةُ الْقُودُ⁽³⁾
 إِنَّ الْمَنِيَّةَ عِنْدَ الذَّلِّ قِنْدِيدُ⁽⁴⁾

(1) النَوَاطِيرُ: جمع ناطور، وهو في الأصل حافظ الزرع والتَّمَر والكرم.

(2) العَضَارِيطُ: جمع عضروط، وهو الذي يخدم الناس بطعام بطنه. الرِّعَادِيدُ: الجبان.

(3) وَيَلْمُهَا: كلمة تقال عند التعجب، وأصلها: وي لأَمَّهَا. المَهْرِيَّةُ القود: الإبل الطَّوَالِ الظُّهُور والأَعْنَاق.

(4) الْقِنْدِيدُ: قصب السكر إذا جمد والخمر. وقيل: القنديد: عصير عنب يطبخ ويجعل فيه أفواه من الطَّيِّب.

مَنْ عَلَّمَ الْأَسْوَدَ الْمَخْصِيَّ مَكْرَمَةً أَقْوَمُهُ الْبَيْضُ أَمْ آبَاؤُهُ الصَّيْدُ
أَمْ أَذْنُهُ فِي يَدِي النَّخَّاسِ دَامِيَةً أَمْ قَدْرُهُ وَهُوَ بِالْفَلْسَيْنِ مَرْدُودُ
أَوْلَى اللَّئَامِ كُؤَيْفِيرٌ بِمَعْذَرَةٍ فِي كُلِّ لُؤْمٍ وَبَعْضِ الْعُذْرِ تَفْنِيدُ
وَذَاكَ أَنَّ الْفُحُولَ الْبَيْضَ عَاجِزَةً عَنِ الْجَمِيلِ فَكَيْفَ الْخَصِيَّةُ السُّودُ

تقوم بنية هذا النصّ على المفارقة التي تبدو متمثلة فيه على نحو واضح .
ولعلّ في مناسبة القصيدة بدايةً ما يثير الوجه الأول للمفارقة؛ فالعيد، وهو وقت
للفرحة والبهجة واجتماع الشّمل، يأتي الشّاعر وهو على ما هـ و فيه من حالة مفارقة
من الحزن والوحدة : عيد بأيّة حال عدت يا عيد /لما مضى أم لأمر فيك تجديد ".
وتتوالى المفارقات في النصّ من ثمّ تباعاً؛ فالأحبة، وهم من بحضورهم يكتمل معنى
العيد ويتحقّق، بعيدون عن الشّاعر الذي تحول بينه وبينهم صحارٍ ممتدّة، ولذا فلا
بغفراً! يشيح الشّاعر بوجهه عن العيد غير راغب في استقباله والاستمتاع به :
"فليت دونك بيداً دونها بيد".

وتثير علاقة الشّاعر بالدّهر /الزّمن صوراً من المفارقات اللافتة التي تبلغ
حدّتها حين تصل الذات الشّاعرة الممتلئة في الأصل بطاقة من العاطفة المتأجّجة
والتّوَلّحاد إلى درجة بعيدة من الإحساس بالتشويّ وعدم التّجاوب : "أصخرة أنا؟ ما
لي لا تحرّكني لهذي المدام ولا هذي الأغاريد "وتؤدّي الصّيغ الإنشائيّة، النّداء في :
يا"ساقبيّ أخمرٌ في كؤوسكما ..". والاستفهام في: "أصخرة أنا؟" دوراً وظيفيّاً في
تعميق حدّة المفارقة وتأثيرها.

وإذ تجد الذات في نفسها الرّغبة في التّمتع والإقبال على الحياة ومباهاجها : "إذا
أردت كميّت اللّون صافية تكون" المفارقة في أنّ هذه الرّغبة تظلّ منقوصة :
و"جدتها وحبّيب النّفس مفقود !". هكذا يعمّق الشّاعر حالة الفقد بغياب "حبّيب النّفس"
الذي لا تكتمل وجوه الفرحة والحبور إلا بحضوره.

وتبدو المفارقة واضحة حين يذهب الشّاعر إلى أنّ أعجب ما لقيه في هذه الدّنيا
حسد الآخرين له وهو على ما هو فيه من بؤس حال ومرارة : "أنّي بما أنا باكٍ منه

موسى"معنى سبق أن ألمح الشاعر إلى ما هو قريب منه منذ زمن بعيد :
محسّد الفضل مكذوب على أثري ⁽¹⁾. وتتوضّح بعض ملامح حزن الشاعر وبؤسه
حين يبدو للآخرين وكأنّه من الأغنياء ذوي الترف والثراء، ولكنّ المفارقة تكون
حين يكتشف الملّقيّ تمّلع أنّ هذا الغنى ما هو إلا محض مواعيد لا أكثر :
"أمسيت أروح مثر خازناً ويدا/أنا الغنيّ وأموالي المواعيد".

وتكشف صورة الآخر /كافور في هذه القصيدة عن عدد من المفارقات الدالّة؛
من ذلك المفارقة التي تنشأ بفعل ظهور صورتين متباينتين لكافور؛ الصورة التي
يدّعيها كافور ويحاول أن يكون عليها أمام الآخرين : الكرم والقيام بواجب الضيافة
على أصولها. والصورة التي يقدّمها الشاعر له، وهي صورة على النقيض من
سابقته: إنّني نزلت بكذابين ضيفهم على القرى وعن الترحال محدود ". "جود الرجال
من الأيدي وجودهم/من اللسان فلا كانوا ولا الجود".

وتتحقّق المفارقة في القصيدة على مستوى الحدث؛ فكافور يمارس، وفق ر وئية
النصّ الشعريّ، أسوأ الأعمال وأقبحها أكلمًا اغتال عبد السوء سيّده أو خانّه ..".
ولكنّه مع ذلك يكافأ بالملك والسيادة .فله في مصر تمهيد ". وواضح ما تتضمّنه هذه
الإشارة من تحريض لأهل مصر واستثارة لحيّتهم للتأليب على كافور . وهو معنى
سيعاود الشاعرتأكيد عليه في بيت لاحق حين يذكر قصّة النواطير /أشراف مصر
وسادتها الذين غفلوا عن الثعالب /الأراذل والعبيد، فعاثوا فيها فساداً حتّى تجاوزوا
الحدّ في السرقة والنهب نامت نواطير مصر عن ثعالبها /فقد بشمن وما تقنى
العناقيد".

وتثير عبارة "إمام الأبقين"، لدى المتلقّي مفارقة صادمة، وهي مفارقة تتأتّى من
خلال الانزياح الذي يولّده اجتماع المضاف والمضاف إليه؛ فكلمة "إمام" ذات
إحياءات دينيّة مهيبّة، ولكنها حين تضاف إلى كلمة "الأبقين"، على ما تثيره في
المقابل من إحياءات مضادّة للكلمة السابقة، فإنّها تحدث في أفق توقّع "مستقبل
الخطاب مفارقة لافتة . ويتمخض عن هذه "الإمامة المريبّةنتيجة لها هي الآخر ي

(1) المتنبي، ديوانه: 354/4.

حظّها الوافر من المفارقة؛ فالحرّ يصبح مستعبداً، والعبد يصبح في المقابل معبوداً . وفي هذا قلب لمألوف العادة ومنطق الأشياء وفق ما يرى الشاعر ويقرّر. ويصعد الشاعر حسّ المفارقة في النصّ حينما يقدّم أنماطاً من السّخرية التي تتكشف بدورها عن عدد من المفارقات، ومن ذلك:

1المفارقة التي يثيرها استخدام عبارة : كلب وهو محمود ؛ فكافور على اتّصافه بهذه الصّفة الخسيسة التي يلصقها الشاعر به، يلقي مع ذلك الحمد والتّكريم، ويكون مبدلاً من الآخرين منهم المتنبّي نفسه الذي مدحه مكرهاً . وفي هذا تعبير عن عدم رضا الذات الشاعرة عن مفاجآت الزّمن وتحوّلاته الصّادمة التي تدفع المرء أحياناً إلى ما لا يرغب فيه ويريده . "ما كنت أحسبني أحيا إلى زمن / يسبئ بي فيه كلب وهو محمود".

2. المفارقة المتأّتية من عبارة : "أبي البيضاء"؛ فالمعروف عن كافور سواده، ولكنّ الشاعر يوظّف هذا اللّقب السّاخر لصنع هذه المفارقة المضحكة إمعاناً في تحقيره والسّخرية منه.

3مع ما يتّصف به كافور وفق النصّ الشعريّ، من دونيّة ونقص : "الأسود المتقوب مشفره"، فإنّ الذين من حوله لا يخرجون عن طوع أمره وإرادته. والمفارقة تتلخّص في أنّ ما يجري هو من سوء تقديرات الزّمن وتقلّباته التي تتمثّل في تحكّم الوضيع الأدنى بمصائر النّاس وأقدارهم.

4. يتّخذ الشاعر من المفارقة وسيلة للتّعبير عن التّناقض الذي يمارسه كافور في معاملة المتدبّي؛ فهو (كافور)، في الباطن، يستغلّ الشاعر إلى أبعد حدّ، ويعمد إلى التّضييق عليه والحدّ من حريّته، مستفيداً من شعره في التّرويج لسلطته وحكمه : "جوّعان يأكل من زادي ويمسكني". وهو، في الظّاهر، يبدو أمام النّاس عظيم القدر والشّأن يقصده المادحون . لكنّ يقال عظيم ال قدر مقصود". وهي ممارسة تكشف، وفقّ ما يقدّر لها الشاعر، عن حالة من التّباين الفاضح في السلوك، قصد الشاعر فضحها وتعرية حقيقتها أمام الآخرين.

5. يوظّف الشاعر الاستفهام الإنكاريّ في توليد مزيد من المفارقات السّاخرة الهادفة إلى تحقير كافور، والغضّ من قدره. يقول:

مَنْ عَلَّمَ الْأَسْوَدَ الْمَخْصِيَّ مَكْرَمَةً أَقْوَمُهُ الْبَيْضُ أَمْ أَبَاؤُهُ الصَّيِّدُ
أَمْ أَذُنُهُ فِي يَدِي النَّخَّاسِ دَامِيَةً أَمْ قَدْرُهُ وَهُوَ بِالْفَلَّسَيْنِ مَرْدُودُ

فالاستفهام الإنكاريّ في هذين البيتين يهدف إلى السّخرية من كافور الذي قصر، حسب الشاعر، عن نيل أيّ مجد أو مكرمة لافتقاره المقومات اللازمة لمثل هذا الأمر؛ فالشاعر يعرّض بوضاعة نسب كافور وماضيه في العبوديّة والرقّ .
وواضح ما تتخضّ عنه هذه السّخرية من مفارقة تتمثّل في بُعد البون بين إمكانات كافور التي كشف الشّاعر عن تواضعها وقصورها، وبين سموّ الغاية وبعدها التي يرمي كافور الوصول إليها والتّحلّي بها . ولذا فإنّ الشّاعر يختتم القصيدة بتأكيد هذا المعنى الذي يجسّد هذه المفارقة بمثل هذا الوضوح السّافر:

وَذَاكَ أَنَّ الْفُحُولَ الْبَيْضَ عَاجِزَةً عَنِ الْجَمِيلِ فَكَيْفَ الْخَصِيَّةُ السُّودُ ؟!

وتبدو المفارقة في الموقف واضحة في قول الشاعر التّالي⁽¹⁾:

لَيْسَ إِلَّاكَ يَا عَلِيُّ هُمَامٌ سَيفُهُ دُونَ عَرَضِهِ مَسْلُودٌ
كَيْفَ لَا يَأْمَنُ الْعِرَاقُ وَمِصْرُ وَسَرِيَاكَ دُونَهَا وَالْخَيْوَلُ
لَوْ تَحَرَّفْتَ عَنْ طَرِيقِ الْأَعَادِي رَبَطَ السِّدْرُ خَيْلَهُمُ وَالنَّخِيلُ
وَدَرَى مَنْ أَعَزَّهُ الدَّفْعُ عَنْهُ فِيهِمَا أَنََّّهُ الْحَقِيرُ الذَّلِيلُ
أَنْتَ طُولَ الْحَيَاةِ لِلرُّومِ غَازٍ فَمَتَى الْوَعْدُ أَنْ يَكُونَ الْقُقُولُ
وَسِوَى الرُّومِ خَلْفَ ظَهْرِكَ رُومٌ فَعَلَى أَيِّ جَانِبَيْكَ تَمِيلُ
قَعَدَ النَّاسُ كُلُّهُمْ عَنْ مَسَاعِي كَ وَقَامَتْ دُونَهَا الْقَنَلُ وَالنَّصُولُ
مَا الَّذِي عِنْدَهُ تُدَارُ الْمَنَايَا كَالَّذِي عِنْدَهُ تُدَارُ الشَّمُولُ

(1) المتنبي، ديوانه: 276/3-278.

تتبدى المفارقة في هذه الأبيات من خلال المقارنة بين موقفين : موقف سيف الدولة الذي يقف في وجه الروم دافعاً خطرهم عن بلاد الإسلام ومنها العراق ومهملهم أن ذكر هذين البلدين بالاسم ينطوي على تعريض بحكامهما)؛ إذ لو مال عن طريق الروم لتمكنوا من دخول هذه البلاد والسيطرة عليها، دون أن يجدوا من يقف في وجههم حتى يربطوا خيولهم بأشجار السدر والنخيل التي في العراق ومصر. وموقف القادة الآخرين الذين قصروا عن القيام بأيّ مسعى أو عمل يشابه أعمال سيف الدولة ويوازيها، بل لقد وصلت مواقف هؤلاء، وفق الشاعر، إلى حدّ العداوة والتآمر على سيف الدولة وتوسى الروم خلف ظهره روم / فعلى أيّ جانبك تميل". وتتجلى المفارقة في الأبيات من خلال توظيف كلمة (قعد) في هذا السياق : قعد الناس كلهم عن مساعيك .." بما تثيره من مفارقة ساخرة تتكشف عن نقد حادّ يفضح مدى التفاوت والاختلاف بين سموّ همة سيف الدولة ومواقفه، وضعف همم أولئك القادة ومواقفهم؛ لاختلاف الاهتمام بينه وبينهم بعيد للغاية : "ما الذي عنده تدار المنايا/كالذي عنده تدار الشمول".

ومن المفارقات التي تصوّر صراع الأنا مع الدنيا/الزمن قوله⁽¹⁾:

كَيْفَ الرَّجَاءُ مِنَ الْخُطُوبِ تَخْلُصاً مِنْ بَعْدِ مَا أَنْشَبَنَ فِي مَخَالِبَا
أَوْحَدَنِي وَوَجَدَنَ حُزْناً وَاحِداً مُتَآهِياً فَجَعَلَنِي لِي صَاحِبَا
وَنَصِيْبِي غَرَضَ الرُّمَاءِ تُصِيبُنِي مَحَنٌ أَشَدُّ مِنَ السُّيُوفِ مَضَارِبَا
أُظْمِتَنِي الدُّنْيَا فَلَمَّا جَنَّتْهَا مُسْتَسْقِيّاً مَطَرَتْ عَلَيَّ مَصَائِبَا
وَحَبِيتُ مِنْ خُوصِ الرِّكَابِ بِأَسْوَدٍ مِنْ دَارِشٍ فَعَدَوْتُ أَمْشِي رَاكِبَا

تصوّر هذه الأبيات مبلغ المعاناة التي تعيشها الأنا . والشاعر يجعل من ذاته ضحية للمفارقة؛ ذلك أنّ المفارقة تقوم في الغالب على وجود ضحية⁽²⁾. فالأنا تبدو في هذه الأبيات عاجزة عن التخلّص من وطأة الخطوب و هيمنتها، وتساعد الصورة

(1) المتنبي، ديوانه: 251/1-252.

(2) إبراهيم، المفارقة: 133.

الاستعارية: أُنشِبَ فيّ مخالبا " على تأكيد معاناة الأنا وضعفها في هذه المنازلة التي تتعمق خسارتها حين تستجمع هذه الخطوب قواها، فتواجه الأنا وهي وحيدة عزلاء؛ لتمارس عليها مزيداً من ضروب الأذى والتعذيب . وتتجلى المفارقة بوضوح حين يتوقع المتلقي أن الدنيا ستكافئ الشاعر بعد هذه المعاناة الدائمة بحال غير هذه الحال، ولكن مثل هذا التوقع سرعان ما يخيبه قول الشاعر : "مطرت عليّ مصائباً"، فبعد كل هذا الظمأ في انتظار الماء والسقياء، تكون النتيجة وإبلاً من المصائب الجديدة التي تضاف إلى سابقتها. وتتأكد حدة المفارقة حين يظهر أن الشاعر كان في السابق يمتطي الإبل في تنقله وحركته، فإذا به الآن لا يملك إلا خفاً أسود . وهكذا فقد تمكن الشاعر من استثمار تقنية المفارقة في تصوير صراعه غير المتكافئ مع الزمن، وتجسيد ما أصابه من تحولات سلبية تركت أثرها القاسي على نفسه وحياته.

ومن المفارقات القائمة على السخرية قول الشاعر في كافور⁽¹⁾:

وَقَدْ نَامَ قَبْلَ عَمَى لَا كَرَى	وَنَامَ الْخُوَيْدُ عَنْ لَيْنَا
مَهَامُهُ مِنْ جَهْلِهِ وَالْعَمَى	وَكَانَ عَلَى قُرْبِنَا بَيْنَا
يَ أَنْ الرُّؤُوسَ مَقَرُّ النُّهَى	لَقَدْ كُنْتُ أَحْسَبُ قَبْلَ الْخَصِي
رَأَيْتُ النُّهَى كُلَّهَا فِي الْخُصَى	فَلَمَّا نَظَرْتُ إِلَى عَقْلِهِ
وَلَكِنَّهُ ضَحَكَ كَالْبُكََا	وَمَازَا بِمِصْرٍ مِنَ الْمُضْحَكَاتِ
يُدرِّسُ أَنْسَابَ أَهْلِ الْفَلا	بِهَذَا نَبْطِيٍّ مِنْ أَهْلِ السَّوَادِ
يُقَالُ لَهُ أَنْتَ بَدْرُ الدُّجَى	وَأَسْوَدُ مِشْفَرُهُ نِصْفُهُ

تجد المفارقة في فنّ الهجاء فاعليتها وتأثيرها؛ فالهجاء يُعدّ فناً مرشحاً لاستيعاب أنماط متعددة من المفارقات، ذلك أن هذا الفنّ كثيراً ما يتقارب مع المفارقة في الحدود والمفاهيم⁽²⁾.

(1) المتنبي، ديوانه: 166/1-167.

(2) ميويك، المفارقة وصفاتها: 56.

تتبدى المفارقة أولاً في نوم كافور في الليل الذي خرج فيه المتنبي هارباً من مصر، مع أنه كان ينبغي أن يكون يقظاً لمنعه من ذلك . وإذا كان الآخرون ينامون النوم المعروف عن كرى ونعاس، فإنّ المفارقة في نوم كافور أنه نوم غفلة وعمى على تغاير واضح مع الآخرين. ومع أن المتنبي كان مدّة إقامته في مصر قريباً من كافور مكانياً، إلا أن بينهما في المكانة الاعتبارية، كما يذهب الشاعر، صحرَاوت من الجهل والعمى الشاعر هنا يقيم مدى واسعاً من التّفاوت بينه وبين الآخر . وتبلغ المفارقة حدّها حينما تتبادل الأعضاء ـ مواقعها (النهي/الخصي) في حالة كافور . والمفارقة هنا تعتمد في بنائها على اقتران زوجين متفافرين لإحداث تأثيرها المطلوب ⁽¹⁾ كشف إقامة الشاعر في مصر عن عدد من المفارقات اللافتة، منها : ما يقوم به ذلك النبطي — والنبط قوم من العجم ⁽²⁾ — من تدريس أنساب أهل البادية من العربي في هذا مفارقة لا يقرّها، في تقدير الشاعر، عرف أو ذوق : "نبطي يدرس أنساب أهل الفلا !". ومن الواضح أن هذه المفارقة تتطوي على أنساق مضمرّة تتمثّل في تلك النزعة الاستعلائية التي ظلّت تميّز موقف المتنبي من الآخر على وجه العموم ⁽³⁾ . ومنها: ذلك الأسود (يقصد كافوراً) الذي يتبدى في النصّ على صورة كاريكاتورية مضحكة (فته تبلغ نصف حجمه)، ومع ذلك يجد في مصر من يشبّهه ببدر الدّجى . ولعلّه غاب عن المتنبي أنه كان ممّن مارس مثل هذا الدّور في كثير من مدائحه لكافور .

وهكذا فقد وظّف الشاعر المفارقة في هذا النصّ في إدارة صراعه مع الآخر؛ ذلك أن المفارقة تُعدّ سلاحاً للهجوم السّاخر الذي يوقع بضحيّته ليكشف ما فيها من تناقضات تنثير السّخرية والضّحك ⁽⁴⁾ .

(1) الرباعي، عرار: الرؤيا والفن: 144.

(2) المتنبي، ديوانه: 167/1. حاشية رقم 2.

(3) لمعانيّة هذه الظّاهرة في شعر المتنبي بقدر من التفصيل انظر : إسماعيل، سميح محمود، النزعة السيّادية عند المتنبي، مجلّة دراسات، المجلد 29، العدد 1، الجامعة الأردنية، 2001: 71-98.

(4) إبراهيم، المفارقة: 132؛ وانظر: قاسم، سيزا، المفارقة في القصّ العربيّ المعاصر، مجلّة فصول، العدد 68، القاهرة، 2006: 106.

وقد يكون لإحباط الذات وخبرتها القاسية في الحياة دور في نشوء بعض المفارقات التي تدفع هذه الذات إلى تبني رؤية مضادة للخط العام الذي يصدر عنه الناس ويتفقون. ومما يمثل ذلك قول الشاعر⁽¹⁾:

فَمَا لِي وَلِلدُّنْيَا طِلَابِي نُجُومُهَا وَمَسْعَايَ مِنْهَا فِي شُدُوقِ الْأَرَاقِمِ
مِنَ الْحِلْمِ أَنْ تَسْتَعْمَلَ الْجَهْلَ دُونَهُ إِذَا اتَّسَعَتْ فِي الْحِلْمِ طُرُقُ الْمَظَالِمِ
وَأَنْ تَرِدَ الْمَاءَ الَّذِي شَطْرُهُ دَمٌ فَتُسْقَى إِذَا لَمْ يُسَقَ مَنْ لَمْ يُزَاحِمِ
وَمَنْ عَرَفَ الْأَيَّامَ مَعْرِفَتِي بِهَا وَبِالنَّاسِ رَوَى رُوحَهُ غَيْرَ رَاحِمِ
فَلَيْسَ بِمَرْحُومٍ إِذَا ظَفَرُوا بِهِ وَلَا فِي الرَّدَى الْجَارِي عَلَيْهِمْ بَآثِمِ

تتمثل المفارقة في هذه الأبيات في اتساع الفجوة بين طموح الذات ورغبتها، ومحدودية المسعى وما يتحصّل عنه من نتائج ملموسة في الواقع العملي: "فما لي وللدنيا طلابي نجومها ومسعاي منها في شقوق الأرقام". وهي مفارقة حادة دفعت الذات، في سبيل تحقيق طموحها المرتهن دائماً لإكراهات الواقع وتعقيداته، إلى التطرّف واتخاذ موقف مفارق يتمثّل في توظيف "ثقافة الجهل" بديلاً عن "ثقافة الحلم" حين تكون هذه الأخيرة سبباً في ظلم الذات وتقويت فرصتها وحققها. ويتخذ هذا الموقف تجسّده الرّمزيّ في صورة ورود لثماء الذي شطره دم؛ إذ من الحلم، وفق هذه الرؤية المضادة، أن يرد المرء الماء الذي كثر عليه القتل حتى امتزج بدماء المقتولين من شدة التزاحم والاندفاع. وهي صورة رمزيّة تكشف عن تسويغ الوسيلة مهما صعبت، في سبيل تحقيق الغاية التي قد لا تتنازل إلا بالقوّة وإثبات الذات. وينعكس هذا الموقف المفارق بالتّالي على علاقة الذات بالناس جميعاً. وهو موقف ضديّ يتخذ القوّة والصّرامة أساساً في تحديد هذه العلاقة وتأطيرها. إنّ حدة الإخفاق التي وجدت الذات نفسها عليها على نحو ما تبدّى في البيت الأوّل، هي الدافع، فيما يبدو، وراء ظهور هذه المفارقة الحديثة في الموقف والرؤية من الآخرين على اختلافهم وتعدّد صورهم.

(1) المتنبي، ديوانه: 237/4-238.

الخاتمة

تناولت هذه الدراسة ظاهرة الصِّراع في شعر المتنبي من حيث الرؤية والتَّشكيل. فبحثت علاقة الذات الشاعرة بالآخر كما جسَّدها شعر المتنبي، حيث اتَّضح أنَّ هذه العلاقة قد اتَّسمت في عمومها بالمواجهة والصِّراع؛ فالذَّات الشاعرة تظهر على حالة هي النقيض من الآخر، إذ بدت هذه الذَّات على درجة من التَّضخم والامتلاء التي يقابلها درجة مضادَّة من الهامشيَّة والتَّضائل في صورة الآخر وحضوره وكشفت الدِّراسة في هذا الجانب ما كانت الذَّات الشاعرة تجد نفسها فيه من تباين لافت بين مرمى الطَّموح المتنامي الذي يسيِّرها ويحكم حركتها، وتعييد الواقع وملابساته المركَّبة التي لم تكن تسير هذا الطَّموح دائماً وترتهن لرغائبه . الأمر الذي زاد من أزمة هذه الذَّات، وتجلَّت آثاره في هذه العلاقة المحتدمَّة مع الآخر على تباين مواقفه واختلاف مواقعه.

وأظهرت الدِّراسة العلاقة التي وسمت شعر المتنبي بالسلطة السياسيَّة القائمة في عصره. وقد تبين أنَّ هذه العلاقة كانت تتكشف، على الرِّغم من تمكُّن موضوعه المديح من هذا الشَّعر، عن صور متفاوتة من التَّصادم والصِّراع. وهو أمر دفعنا إليه جملة من العوامل السياسيَّة والاقتصاديَّة والاجتماعيَّة التي شهدها العصر العباسي، وأدَّت إلى تراجع مكانة الشَّاعر المتميِّزة التي حظي بها في السَّابق، ليصبح دوره مقتصرًا على الوفاء بمتطلَّبات المديح التي يتوجَّب عليه القيام بها لهذا الأُمير . أو ذاك، لقاء ما وجود به هذا الأخير عليه من هبات وعطايا.

وقد تميَّزت علاقة هذا الشَّعر مع السلطة بالحدَّة والمواجهة الصَّريحة في المراحل الأولى من حياة الشَّاعر؛ ولعلَّ ذلك بسبب ما كان يتَّصف به الشَّاعر في مرحلة الشَّباب من تمرُّد وعنفوان فضلاً عما كان يعيشه من حاجة وحرمان في هذه الفترة المضطربة من حياته.

بيد أنَّ هذه الحدَّة في العلاقة لم تلبث أن تطوَّرت إلى شكل آخر من الصِّراع الخفيِّ غير المعلن الذي كان يتخفَّى بين ثنايا قصيدة المديح، ليعلن الشَّاعر من خلاله عن حضور نصِّه وفاعليَّته اللتين توازيان حضور السلطنة و فاعليَّتها. وقد تجسَّد هذا المنحى في الفترة الشَّاميَّة من حياة الشَّاعر، ووجد حضوره الواضح في فترة سيف

الدولة؛ فمع ما اتّسمت به هذه العلاقة في وجهها الظاهر من تميّز بين الرّجلين، إلّا أنّ الشاعر كان كثيراً ما يضمّن مدائحَه إشاراتٍ مواربةً تدلّ على أهميّة ما لا يتملّكه من طاقة شعريّة يعود لها الدور الرّئيس في شهرة الأمير وذيوع صيته وانتصاراته. وكأنّه بذلك يعدّ هذا الشعر السّلطة الحقيقيّة الباقية تحت الشّمس حين تبدأ نذر الزّوال والنّسيان بتهديد غيرها من أشكال السّلطة والحكم . وفي ذلك ما يكشف عن وجوه من الصّواع الموارب الذي كان يشكّل الوجه الآخر غير المعلن من علاقة الشاعر بالأمير.

وفي الوقوف على علاقة شعر المتنبيّ بسلطة كافور، تبين أنّ هذه العلاقة مرّت بطورين واضحين، اتّخذ الأوّل منهما شكل المهادنة والتّودّد، رغبةً من الشاعر في أن يحقّق له كافور ما كان يطمح إليه من شأن الولاية والحكم . وقد تضمّن هذا الطّور مع ذلك ملامح من الصّراع الذي كان يتبدّى من خلال بعض المعاني الشعريّة المضمرة التي تتكشف عند تأملها عن صور من النّقد والتّعريض . واتّخذ الثاني منهما شكل المواجهة الصّريحة والحدّة المكشوفة، وهو ما تجسّد في هجائيّات المتنبيّ لكافور حينما أيقن بعبثيّة المسعى الذي كان يحاوله معه . وقد بدا الشعر في هذا الطّور سلّطة نديّة يعتدّ بها في مواجهة السّلطة السّياسيّة ومحاربتها.

وتّم في هذا الجانب أخيراً دراسة العلاقة القائمة بين الشّاعر والكاتب في العصر العبّاسيّ. وقد انطوت هذه العلاقة في بعض جوانبها على أشكال من التّنافس والصّراع المكتوم. وهو أمر يعود إلى ما كان يتمتّع به الكاتب من مكانة سياسيّة واجتماعيّة مرموقة بسبب حاجة السّلطان إليه في تدبير شؤون الدولة وأعباء الحكم، مقابل ما شهدته مكانة الشّاعر من تردّد وانحدار بتأثير من العوامل ذاتها التي رفعت قدر الكاتب ومكانته . وقد اختبر الباحث، في ضوء هذا المعطى، العلاقة التي جمعت المتنبيّ الشّاعر بابن العميد /الكاتب، حيث تبين عند استقراء نصوص الشّاعر في هذه الفترة من حياته وجود هذه المنافسة المحمومة بينهما . وهو ما تبدّى في بعض الروايات التاريخيّة التي أكّدت أمر هذه المنافسة وثبوتها.

وتناولت الدّراسة استجلاء الرّؤية الشعريّة في الصّراع مع الزّمن كما تبدّت في شعر المتنبيّ. وقد تبين أنّ هذه الرّؤية اتّخذت محاور متباينة، كانت انعكاساً لموقف

الذات القلقة من هلاقيّة المؤرقة التي أجهدت عقل الإنسان منذ القدم وما زالت .

وقد بدا أنّ رؤية المتنبّي لهذه المسألة اتّسمت في جانب منها بطابع المواجهة والصّدام؛ فظهر الشّاعر في صورة النّدّ القويّ الذي يواجه نوازل الدّهر ونوائبه بروح الخصم الذي لا يعرف المهادنة . وقد اتّخذت هذه الرّؤية صوراً متباينة تمثّل بعضها في انتهاج مسلك المواجهة الحديّة؛ إذ بدا الزّمن، وفق هذا التّصور، عدوّاً غاشماً يقتضي الموقف محاربته ومجابهته بمزيد من الصّرامة والعزم، فكانت الدّعوة إلى مواجهة الزّمن /الموت بطلب الموت ذاته، من خلال تفعيل قيمة الفروسيّة والحرب التي يمكن للذّات أن تسجّل بهما حضوراً يكفل لها ديمومة الذّكر والبقاء .

وتمثّلت بعض وسائل هذه المواجهة في التّأكيد على قيمة أخرى شكّلت مع قيمة الشّجاعة متلازمة دائمة الحضور في منظومة القيم التي لاقت تقديرًا واحتفاءً في العُرف العربيّ، هي قيمة الكرم بما تتضمّنه من صور البذل والعطاء التي تدلّ على فاعليّة الذات وقدرتها على تحديّ قوّة الزّمن بما يمكن أن تُكسبه الإنسان من ذِكرٍ عابقٍ بالحمْد والثّناء . وتمثّلت آخرُ هذه الوسائل في مواجهة الزّمن ضمن هذه الرّؤية بالدّعوة إلى فلسفة اللّذة من خلال مغافلة الزّمن، واقتناص لحظات المتعة واستثمارها قبل أن يستغرقها تيّار الزّمن الجاري . غير أنّ هذه الرّؤية بدت في شعر المتنبّي على استحياء، ولم تأخذ قدرها الكافي من الوضوح والتّمثّل في شعره.

ويقابل هذه الرّؤية التي ميّزت موقف المتنبّي في صراعه مع الزّمن، كما تبدّى من شعره، رؤية أخرى تمثّلت في وضوح الحسّ المأساويّ، والنّزعة الحزينة في مواجهة الزّمن؛ فبدت الذات ضعيفةً منكسرةً في مواجهة قوّة الزّمن المهيمنة، وكان التعبير عن الموت، وتغلّغه في تفاصيل حياة الكائن الإنسانيّ، هو المعنى الأكثر بروزاً في تجسيد هذا الاتّجاه؛ فالموت هو الحقيقة المطلقة التي ستطوي في النّهاية حياة كلّ حيّ . ولم تخلُ هذه الرّؤية من بعض الهواجس الوجوديّة التي كشفت عن صور من القلق والحيرة في مساءلة قضايا الوجود والمصير . وبلغت هذه الرّؤية، في بعض الأحيان، درجة واضحة من الإحساس بالخواء واللاجدوى من ممارسة فعل الوجود ذاته، فبدت الذات مُغرقةً في سوداويّتها التي توارت إزاءها كلّ بارقة أمل.

وكانت ثنائِيَّة الحبِّ والموت هي المحور الأخير الذي تَمَّ تَتَبُّعُهُ في معايِنَة موقف المتنبِّي من قضِيَّة الزَمَن /الموت/ وقد ظهر أنَّ فكرة الموت كانت تمارس حضوراً لافتاً عند حديث المتنبِّي عن الحبِّ . وهو أمرٌ يكشف، من جهة، عن ذات قلقة تسكنها مشاعرُ الموت والفَقْد في الوقت الذي كانت تعبّر فيه عن فرحتها وانتشائها في لحظات الوصل والحبِّ . ويكشف، من جهة أخرى، عن رؤية عميقة تتلخّص في الجمع بين هذه الثنايَّات المتقابلة (حب/موت) التي تفسّر كثيراً من ظواهر الوجود الغامضة؛ فالموت هو الوجه الذي يقابل الحياة، وبه يتحدّد قانونُها الأزليّ الذي لا يستقيم أمر الوجود دونه.

وفي موضوع الصِّراع مع المكان، بيّنت الدِّراسة أنَّ علاقة المتنبِّي بالمكان، كما جسّدتها نصوصه، تتسم، في بعض وجوهها، بالتوتّر وعدم الانسجام . وهو ما يعزّزه كثرة الأماكن التي توزّعت عليها رحلته في هذه الحياة؛ ففي مثل هذا التقلّب المستمرّ ما يشي، في بعض معانيه، بعلاقة ملتبسة قلقة . وقد وجد الباحث، بعد استقراء شعر المتنبِّي من هذا الجانب، أنَّ علاقته بالمكان تضمّنت محاور رئيسية ثلاثة:

أولها قيد المكان، وفيه تتبدّى أثقال هذا المكان وقيوده التي كانت تكبّل الذات وتحدّ من انطلاقها الرّحية، وربّما كانت نصوص الشاعر التي عبّرت عن تجربة سجنه أوضح ما يعبّر عن هذا المحور فضلاً عن نصوصه مدّة إقامته في مصر، ولا سيما قصيدته المشهورة في وصف الحمى.

وثانيها غربة المكان، وفيه انطوت علاقة الشاعر بالمكان، وفَقَّ ما كشفت عنه نصوصه الشّعريّة، على إحساس بالغ بالغربة مع المكان، وهو ما عبّرت عنه بعض نصوص مرحلة الصِّبا والمرحلة الشّاميّة، ووجد تحقّقه الواضح في نصوص الفترة الفارسيّة.

وثالثها تجاوز المكان، وفيه تظهر الذات الشاعرة في حركيّة دائمة لا تستقرّ بها في مكان بعينه؛ فهي ذات مسكونة بهاجس التّجاوز والتّخطّي الدائمين . وهو أمر يقدّم على أقلّ تقدير دالّتين بارزتين أوّلاهما أنَّ فكرة التّجاوز والتّخطّي هذه كانت بسبب من أزمات الذات المتكرّرة مع الآخر، الأمر الذي كان يُحدِثُ قطيعةً مع

المكان الآني، وتطلُّعاً إلى مكان غيره، أملاً في تحقيق راحة لا يوجد بها واقع الحال الحاضر. وثانيتها أنَّ هذه الحركة الدائمة في المكان ما هي إلا تعبير عن طموح الذات المشطّ الذي يدفعها إلى السّفر، رغبة في تحصيل ملامح مجد غير مدرك.

وبحثت الدّراسة ملامح الصّراع ووجوهه في البنية؛ فتبيّن أنّ قصيدة المتنبي تتضمّن مجموعة من العناصر المتصارعة والموضوعات المتضادّة التي تشكّل في مجموعها بنية القصيدة . وهي عناصر يجمعها، على ما قد يبدو بينها في الظّاهر من تنافر وتضادّ، رابط نفسيّ وبنائيّ يكفل للقصيدة وحدتها التي تقوم في أساسها على "بناء التناقض" كما يسميه بعض النّقّاد؛ وهو البناء الذي يميّز القصيدة المركّبة التي تتعدّد فيها الأصوات وتتعمّق التجربة . وجاءت بنية التّضادّ في قصيدة المتنبي لتكشف عن العناصر المتضادّة في هذه القصيدة، وتبرز حركة المعاني والذّوات المتعارضة والمتصادمة فيها . فضلاً عن بنية المفارقة التي أبانت عن موقف الأنا وقدرتها في رصد التّباينات القائمة بين الواقع والمثال والموقف ونقيضه، مستثمرة هذه التّقنية في إدارة صراعاتها المتكرّرة في الواقع والحياة.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- إبراهيم، زكريا. (د.ت). مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة.
- إبراهيم، زكريا. (1971). مشكلة الحياة، دار مصر للطباعة، ط1، القاهرة.
- إبراهيم، عبدالله. (2001). التلقي والسياقات الثقافية: بحث في تأويل الظاهر الأدبي، كتاب الرياض، مؤسسة الإمامة الصحفية، العدد 93، الرياض.
- إبراهيم، عبدالله. (2001). المركزية الإسلامية: صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت.
- إبراهيم، عبدالله. (2004). النقد الثقافي: مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، مجلة فصول، العدد 63، القاهرة. ص ص 188-207.
- إبراهيم، نبيلة. (1987). المفارقة، مجلة فصول، المجلد 7، العدد 3+4، القاهرة. ص ص 131-141.
- أحمد، محمد فتوح. (1983). شعر المتنبي: قراءة أخرى، دار المعارف، القاهرة.
- أدونيس، علي أحمد سعيد. (1986). ديوان الشعر العربي، دار الفكر، ط3، بيروت.
- أدونيس. (1989). كلام البدايات، دار الآداب، بيروت.
- أدونيس. (1995). الكتاب أمس المكان الآن، دار الساقي، ط1، بيروت.
- أركون، محمد. (1997). نزعة الأسنة في الفكر العربي، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، لندن.
- إسماعيل، سميح محمود. (2001). النزعة السيادية عند المتنبي، مجلة دراسات، المجلد 29، العدد 1، الجامعة الأردنية، عمان. ص ص 71-98.
- الأصفهاني، أبو القاسم عبدالله بن عبدالرحمن. (ت410هـ). (1968). الواضح في مشكلات شعر المتنبي، تحقيق الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس.
- أمين، أحمد. (1974). فيض الخاطر: مكتبة النهضة المصرية، ط6، القاهرة.

- البازعي، سعد.(2004). **أبواب القصيدة: قراءات باتجاه الشعر**، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء.
- باشلار، غاستون.(1982). **جدلية الزمن** ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت.
- باشلار، غاستون.(د.ت). **جماليات المكان** ترجمة غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.
- بدوي، عبده.(1984). **ظواهر أسلوبية في شعر المتنبي، مجلة فصول، المجلد 4، العدد 2، القاهرة. ص ص 195-205.**
- البديعي، يوسف.(ت1063هـ). (د.ت) **الصبح المنبي عن حيثية المتنبي** ، تحقيق مصطفى السقا ومحمد شتا وعبده زيادة عبده، دار المعارف، القاهرة.
- برديائف، نيقولاى.(1982). **العزلة والمجتمع** ترجمة فؤاد كامل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- بروكلمان، كارل.(د.ت). **تاريخ الأدب العربي** نقله إلى العربية عبدالحليم النجار، ط5، دار المعارف، القاهرة.
- بلاشير، ريجسير.(1985). **أبو الطيب المتنبي: دراسة في التاريخ الأدبي**، ترجمة إبراهيم الكيلاني، ط2، دار الفكر، دمشق.
- بولارد، آرثر.(1977). **الهجاء**، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، ضمن: **موسوعة المصطلح النقدي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت.
- التوحيدى أبو حيان، علي بن محمد .(ت414هـ). (د.ت). **الإمتاع والمؤانسة** ، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات المكتبة العصرية، بيروت/صيدا.
- الغلابي، عبدالملك بن محمد .(ت429هـ). (1979). **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت.
- الجاحظ أبو عثمان، عمرو بن بحر .(ت255هـ). (1985). **البيان والتبيين**، تحقيق عبدالسلام هارون، ط5، مكتبة الخانجي، القاهرة.

- الجرجاني، عبد القاهر. (ت471هـ). (1991). أسرار البلاغة تحقيق محمود محمد د شاکر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدّة.
- الجعافرة، ماجد. (2003). التناسّ والتلقّي دراسات في الشّعر العباسيّ، دار الكندي، إربد.
- الجندي، درويش. (1959). الشّعر في ظلّ سيف الدّولة، مكتبة الأنجلو مصريّة، ط1، القاهرة.
- الجندي، درويش. (1970). ظاهرة كالتّب وأثرها في الشّعر العربيّ ونقده ، دار نهضة مصر، القاهرة.
- حرب، علي. (1989) قراءة ما لم يقرأ : نقد القراءة، مجلّة الفكر العربيّ المعاصر، مركز الإنماء القوميّ، العدد 60-61، بيروت/باريس. ص ص 41-52.
- حرب، علي. (2000). الممنوع والممتنع نقد الذات المفكّرة ، المركز الثقافيّ العربيّ، ط2، بيروت.
- حسين، طه. (د.ت). مع المتنبيّ، دار المعارف، ط12، القاهرة.
- الحمويّ ياقوت بن عبد الله . (ت626هـ). (1990). معجم البلدان ، تحقيق فريد عبدالغني الجندي، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت.
- الخطيب، حسام. (1996). الأدب والفكر وما بينهما، مجلّة عالم الفكر ، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب المجلّد 24، العدد4 الكويت . ص ص 273-299.
- خليف، يوسف. (1958). مطالع الكافوريّات، وكيف تصوّر نفسيّة المتنبيّ، مجلّة المجلّة، العدد16، السّنة2، القاهرة. ص ص 85-96.
- أبو ديب، كمال. (1984). جدليّة الخفاء والتّجليّ، دار العلم للملايين، ط3، بيروت.
- أبو ديب، كمال. (1986). الرّؤى المقتنّعة: نحو منهج بنيويّ في دراسة الشّعر الجاهليّ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة.
- أبو ديب، كمال. (1987). في الشّعريّة، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، ط1، بيروت.
- دي مان، بول. (1995). العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النّقد المعاصر، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، منشورات المجمع الثقافيّ، أبو ظبي.

الرباعي، عبد القادر.(2002). **عرار: الرؤيا والفن**، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان.
الرباعي، عبد القادر.(2002). **التأويل: دراسة في آفاق المصطلح**، مجلة عالم الفكر،
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، المجلد 31، العدد 2، الكويت. ص ص
151-182.

الربيعي، محمود.(1991) **مولع بشعر المتنبي**، الهلال، السنة 98، نيسان/ إبريل،
القاهرة. ص ص 22-29.

الربيعي، محمود.(2001). **الاستغراق الشعريّ من صور الوصف عند المتنبي**،
مجلة ألف: مجلة البلاغة المقارنة ، العدد 21 الجامعة الأمريكية، القاهرة . ص
37-51.

أبو الرضا، سعد .(د.ت). **في البنية والدلالة: رؤية لنظام العلاقات في البلاغة
العربية**، منشأة المعارف، الإسكندرية.

الرواشدة، سامح.(1999). **فضاءات الشعرية**، المركز القومي للنشر، إربد.
الرواشدة، سامح.(2001). **إشكالية التلقي والتأويل**، منشورات أمانة عمان الكبرى،
ط1، عمّان.

رومية، وهب.(1996) **شعرنا القديم والنقد الجديد** ، عالم المعرفة، العدد 207،
الكويت.

ريتشاردز .أ.أ.(د.ت). **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة
لويس عوض، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر.

زامل، صالح.(2003). **تحول المثال دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي** ،
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت.

الزركلي، خير الدين.(1984). **الأعلام**، دار العلم للملايين، ط6، بيروت.

ستروك، جون.(1996) **رولان بارت**، ضمن كتاب **:البنوية وما بعدها : من ليفي
شتراس إلى دريد** تحرير جون ستروك، ترجمة محمد عصفور ، عالم
المعرفة، العدد 206، الكويت.

ستيتكيفيتش، سوزان.(1998). **أدب السياسة وسياسة الأدب** ، ترجمة وتدقديم حسن
البنّا عز الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- السّمرّة، محمود.(1969). القاضي الجرجانيّ: الأديب النّاقّد، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، بيروت.
- السّنجلاويّ، إبراهيم.(1985). الحب والموت في شعر الشعراء العذريّين في العصر الأمويّ، مكتبة عمّان، عمّان.
- سليمان، خالد.(1999). المفارقة والأدب: دراسات في النّظريّة والتّطبيق، دار الشّروق، عمّان.
- شاكّر، محمود محمّد.(1977). المتنبّي، مطبعة المدني، القاهرة.
- الشّكعة، مصطفى.(1981) فنون الشّعْر في مجتمع الحمدانيّين ، عالم الكتب، بيروت، 1981.
- الشّنتاوي، أحمد، وآخرون.(د.ت). دائرة المعارف الإسلاميّة، دار الفكر، د.م.
- الشيخ، خليل.(1989) قراءة في ظاهرة الانتحار في التّراث العربيّ، المجلّة العربيّة للعلوم الإنسانيّة، المجلد 9، العدد 36، الكويت. ص ص 140-163.
- الشيخ، خليل.(2000). دوائر المقارنات: دراسات نقدية في العلاقة بين الدّات والآخر، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، ط1، بيروت.
- الصّائغ، وجدان.(2003). الصّور الاستعارية في الشّعر العربيّ الحديث ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، عمّان.
- الصّبح، سفّاح.(2001). الرّؤية البلاغيّة في شعر أبي نواس رسالة دكتوراه غير منشورة، الجامعة الأردنيّة، عمّان.
- الصّفدي، بيان.(1999) الحب والموت في شعر المتنبّي، مجلّة المعرفة، السنة 38، العدد 429، دمشق. ص ص 181-197.
- ضيف، شوقي.(د.ت) الفنّ ومذاهبه في الشّعْر العربيّ، دار المعارف، ط10، القاهرة.
- الطّيب بن علي بن عبد.(1992) بحالة الطّيب بن علي بن عبد في الدّفاع عن الشّعْر، تحقيق زياد الزّعبي، مجلّة أبحاث اليرموك، المجلد العاشر، العدد الأوّل، جامعة اليرموك، إربد. ص ص 39-97.

- عارف، عزيز. (1977). الاتجاه الباطني في شعر المتنبي، مجلة المورد، المجلد 6، العدد 3، وزارة الإعلام العراقية، بغداد. ص ص 97-107.
- عبّاس، إحسان. (1992). اتجاهات الشّعر العربيّ المعاصر ، دار الشّروق ، ط 2، عمّان.
- عبّاس، إحسان. (1993). تاريخ النّقد الأدبيّ عند العرب، دار الشّروق، ط 1، عمّان.
- عبّاس، إحسان. (1996). فنّ الشّعْر، دار صادر، بيروت، دار الشّروق، عمّان.
- عبد الجابر، سعود محمود . (1981) الشّعْر في رحاب سيف الدولة الحمدانيّ ، مؤسّسة الرّسالة، بيروت.
- عبيدالله، محمّد. (2006). الزّمن في النّقافة العربيّة قبل الإسلام : منظور ميثولوجيّ، مجلة أفكار، العدد 213، وزارة الثقافة الأردنيّة، عمّان. ص ص 33-43.
- عزّالدين، حسن البنا . (2003). الشّعريّة والثّقافة لمركز الثّقافيّ العربيّ، ط 1، بيروت.
- العسكريّ، وأبدهلال الحسن بن عبدالله . (ت395هـ). (1981). كتاب الصّناعتين : الكتابة والشّعْر حقّه وضبط نصّه مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة، ط 1، بيروت.
- عصفور، جابر. (1994). سحر المعلّقة، مجلة العربيّ العدد 426 أيار /مايو، الكويت. ص ص 85-89.
- عصفور، جابر. (1994). عالم الشّاعر الجاهليّ، مجلة العربيّ، العدد 429، آب/أغسطس، الكويت. ص ص 69-73.
- عصفور، جابر. (1994). تحوّل النّموزج الأصليّ للشّاعر، مجلة العربيّ، العدد 431، تشرين أول/أكتوبر، الكويت. ص ص 73-77.
- عصفور، جابر. (1995). لك القلم الأعلى، مجلة العربيّ، العدد 438، أيار/مايو، الكويت. ص ص 76-80.
- عصفور، جابر. (1995). فضائل الكتابة، مجلة العربيّ، العدد 439، حزيران/يونيو، الكويت. ص ص 96-101.

عصفور، جابر. (2005). مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، مكتبة الأسرة، القاهرة.

العقاد، عباس محمود. (د.ت.) مطالعات في الكتب والحياة ، منشورات المكتبة العصرية، صيدا/ بيروت.

العكوي، أبو البقاء عبدالله. (ت616هـ). (د.ت.) ديوان أبي الطيّب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى للبيان في شرح الديوان، تحقيق مصطفى السدّاق، وإبراهيم الإبياري، وعبدالحافظ شلبي، دار المعرفة، بيروت.

العلاق، علي جعفر. (1981). مملكة الغجر: دراسات نقدية، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

العلاق، علي جعفر. (1990). في حادثة الذّصّ الشعريّ دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

علام، محمد مهدي. (1962). المتنبي بين نفسيّته وشاعريّته، مجلة مجمع اللغة العربيّة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، الجزء 15، القاهرة. ص ص 33-15.

العلوي، يحيى بن حمزة. (ت749هـ). (1980). كتاب الطّراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلميّة، بيروت.

عليّات، يوسف. (2004). جماليّات التحليل الثقافيّ الشعر الجاهليّ نموذجاً ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، بيروت.

العميدي، محمد بن أحمد. (ت433هـ). (1961). الإبانة عن سرقات المتنبي، تحقيق إبراهيم الدسوقي، دار المعارف، القاهرة.

عنّرة بن شدّاد العبسيّ. (1994). ديوانه شرح وتعليق : عباس إبراهيم، دار الفكر العربي، ط1، بيروت.

عوض، ريتا. (1992). بنية القصيدة الجاهليّة: الصّورة الشعريّة لدى امرئ القيس، دار الآداب، ط1، بيروت.

عوض، ريتا. (2008). خليل حاوي: شاعر خطّ بدمه قصيدته الأخيرة، مجلة العربي، العدد 597، آب/أغسطس، الكويت. ص ص 56-61.

- عيّاد، شكري.(1977). صيغة القّضيل في شعر المتنّبّي، مجلّة الآداب، العدد 11، تشرين ثان/نوفمبر، بيروت. ص ص 29-32.
- الغذّامي، عبدالله.(1985). الخطيئة والتّكفير، النادي الأدبيّ الثقافي، ط1، جدة.
- الغذّامي، عبدالله.(1999)تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافيّ العربيّ، ط1، بيروت، الدار البيضاء.
- الغذّامي، عبدالله.(2001). النّقد الثقافيّ قراءة في الأنساق النّثاقفيّة العربيّة، المركز الثقافيّ العربيّ، ط2، الدّار البيضاء، بيروت.
- قاسم، سيزا.(2006). المفارقة في القص العربيّ المعاصر، مجلّة فصول، العدد 68، القاهرة. ص ص 105-120.
- القرشي، محمّد بن أبي الخطّاب .(1986)جمهرة أشعار العرب ، تحقيق علي فاعور، دار الكتب العلميّة، بيروت.
- القزويني، الخطيب جلال الدّين.(ت739هـ). (1993). الإيضاح في علوم البلاغة ، شرح وتعليق وتفتح محمد عبد المنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، ط3، المجلد الثاني، الجزء الخامس.
- قطّوس، بسّام.(1998). استراتيجيّات القراءة: التّأصيل والإجراء النّقديّ ، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن.
- كريب، إيان.(1999). النّظرية الاجتماعيّة بارسونز إلى هابرماس ، عالم المعرفة، العدد 244، الكويت.
- كوين، جون.(1995). اللّغة العليا: النّظرية الشّعريّة ترجمة وتقديم وتعليق : أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- الكيالي، سامي.(1959). سيف الدّولة وعصر الحمدانيين، دار المعارف، القاهرة.
- كيليطو، عبدالفتاح.(1997). الأدب والغربة دار لطليعة للطباعة والنشر، ط 3، بيروت.
- كيليطو، عبدالفتاح.(2001). المقامات: السرد والأنساق النّثاقفيّة، ترجمة عبدالكبير الشّرقاوي، دار توبقال للنشر، ط2، الدّار البيضاء، المغرب.

- لحمداني، حميد.(2003). **القراءة وتوليد الدلالة** المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء.
- لوتمان، يوري.(1995). **تحليل النص الشعري: بنية القصيدة** ترجمة محمد د فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة.
- مايكل، أندريه.(1978). **المنتبي شاعر عربي**، ترجمة خليل الخوري، **مجلة الأعلام**، السنة 13، العدد 4، كانون الثاني، بغداد. ص ص 60-66.
- المنتبي، أحمد بن الحسين .(ت354هـ). **ديوانه**، وضعه عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت.
- محمّد علي عبد المعطي .(1983). **قضايا الفلسفة العامة ومباحثها**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.
- المسدي، عبدالسلام.(1977). **مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصية في شعر المنتبي**، **مجلة الآداب**، العدد 11 تشرين ثان /نوفمبر، بيروت. ص ص 46-53.
- المعريّ، أبو العلاء أحمد بن عبدالله .(ت449هـ). (1986-1988). **شرح ديوان أبي الطيّب المتنبي "معجز أحمد"** تحقيق عبدالمجيد دياب ، دار المعارف، القاهرة.
- المفضل الضبي.(1992). **المفضليات**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف، ط10، القاهرة.
- ابن منظور، محمد بن مكرم .(ت711هـ). (د.ت). **لسان العرب** ، دار صادر، بيروت.
- ميتز، آدم.(1957) **للحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري** ترجمة محمد د عبدالهادي أبو ريده، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.
- الميداني، أحمد بن محمد .(ت518هـ). (1992). **مجمع الأمثال** تحقيق محمد د محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت/صيدا.
- ميرهوف، هانز.(1972). **الزمن في الأدب** ، ترجمة أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة.

- ميويك، د. سي.(1987). **المفارقة وصفاتها**، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، ط2، بغداد.
- ناصر، مصطفى.(2000). **النقد العربيّ نحو نظرية ثانية** ، عالم المعرفة، العدد 255، الكويت.
- نافع، عبدالفتاح.(1983). **لغز الحبّ في شعر المتنبي** ، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، عمان.
- نيتشه، فريدريك.(د.ت). **هكذا تكلم زرادشت**، ترجمة فيلكس فارس، دار القلم، بيروت.
- نصر، عاطف جوده .(1984) **للبدیع في تراثنا الشّعريّ: دراسة تحليليّة**، **مجلة فصول**، المجلد4، العدد2، القاهرة. ص ص73-91.
- هاينريش، ولفهارد.(1999). **لغز المتنبي الكبير**، ترجمة حسام الدين محمد، **مجلة نزوى**، العدد18، إبريل، مسقط. ص ص28-38.
- الهمذاني، بديع الزمان أحمد بن الحسين .(ت398هـ-). **شرح مقامات بديع الزمان الهمذانيّ** تأليف محمد مدني الدين عبد الحميد، دار الكتب العلميّة، بيروت.
- الواحدي، علي بن أحمد .(ت468هـ-). (1861) **شرح ديوان أبي الطيّب المتنبي**، تحقيق فريدريخ ديتريشي، برلين.
- وهبة، مجدي، والمهندس، كامل .(1984). **معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت.
- ويتمر، باربرا.(2007). **الأنماط الثقافيّة للعنف** ترجمة ممدوح يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة، العدد337، الكويت.
- ويليك، رينيه.(1987). **مفاهيم نقدية**، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد110، الكويت.
- اليوسف، يوسف.(1978) **لماذا صمد المتنبي؟ مجلة المعرفة** ، السّنة17، العدد199، دمشق. ص ص67-93.

اليوسفي، محمد لطفي. (2002). فتنة المتخيّل: الكتابة ونداء الأفاصي ، ط1،
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

سيرة ذاتية

الاسم: مفلح ضبعان الحويطات.

الكلية: الآداب.

القسم: اللغة العربية وآدابها .

السنة الدراسية: 2008/2007.

المؤهلات العلمية:

أ- بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها/الدراسات الإسلامية، الجامعة الأردنية، الأردن، 1990. التقدير: جيد جداً.

ب- ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، 1999. التقدير: ممتاز.

ج- دبلوم عام في التربية، جامعة مؤتة، الأردن، 2001. التقدير: جيد جداً.

الخبرات العملية:

أ- 1992-2001 ، معلّم لغة عربيّة، المرحلة الأساسية والثانوية، وزارة التربية والتعليم، الأردن.

ب- 2001-2004، معلم لغة عربيّة، المرحلة الأساسية والثانوية، وزارة التربية والتعليم، دولة قطر.

ج- المشاركة في تصحيح المقالات، التقويم الشامل لدولة قطر، المجلس الأعلى للتعليم بالاشتراك مع مؤسسة امديست AMIDEAST، الدوحة، إبريل 2004.

د- 2004-2005، معلم لغة عربيّة، المرحلة الأساسية والثانوية، وزارة التربية والتعليم، الأردن.

هـ- 2005-2007، عضو متفرّغ في لجان تأليف الكتب المدرسيّة لمبحث اللغة العربيّة للمرحلة الثانويّة، إدارة المناهج والكتب المدرسيّة، وزارة التربية والتعليم، الأردن.

و- 2007 لتاريخه، معلم لغة عربيّة، المرحلة الأساسية والثانويّة، وزارة التربية والتعليم، الأردن.

الكتب المدرسيّة التي شاركت في تأليفها:

- أ - كتاب قضايا أدبيّة المرحلة الثانويّة، المستويان الأول والثاني، وزارة ا لتربية والتعليم، الأردن، 2006.
 - ب - دليل المعلمّ لكتاب قضايا أدبيّة، المرحلة الثانويّة، المستويان الأول والثاني، وزارة التربية والتعليم، الأردن، 2006.
 - ج - كتاب قضايا أدبيّة، المرحلة الثانويّة، المستويان الثالث والرابع، وزارة التربية والتعليم، الأردن، 2007.
 - د - دليل المعلمّ لكتاب قضايا أدبيّة، المرحلة الثانويّة، المستويان الثالث والرابع، وزارة التربية والتعليم، الأردن، 2007.
- العنوان البريدي: الأردن - معان - الهاشمية.
- البريد الالكتروني: mufleh67@hotmail.com
- رقم الهاتف: (+ 962777529600)