Available online at website : http://journal.uinjkt.ac.id/index.php/arabiyat

Arabiyât : Jurnal Pendidikan Bahasa Arab dan Kebahasaaraban, 3, (2), 2016, 309-331

صورة الممدوح والمذموم في شعر المتنبي

Wafa Said Shahwan

Al-Balqa' Applied University, Jordan

e-mail : wafaa-shahwan@hotmail.com

Naskah diterima: 18 September 2016, direvisi: 12 Oktober 2016, disetujui: 20 Nopember 2016.

Abstract

This study was aimed at illustrating the Arabic language poet (al-Mutanabbi) with the theme of satire: his satire of Kafur who frustrated al-Mutanabbi's hopes. The study also examined the poem psychologically and rhetorically.The comparative study was built upon the comparison of the existence with the other that raises the inferior and lowers the case of the superior. Therefore, al-Mutanabbi compared between Kafur and others and compared fairly between Kafur and Sayf al-Dawleh until it turned the praised character into a rebuked one under the absence of the addressee (the praised figure) and the presence of the rebuked addressee (the one who is satired). In this study, it was examined the justifications of the transformation from praise to satire which became obvious in many of Al- Mutanabbi's poems which he recited in praising Kafur implicitly and explicitly.

Keywords: *praised figure, rebuked figure, poem, al-Mutanabi, Arabic language*

Abstrak

Kajian ini bertujuan untuk mengilustrasikan puisi bahasa Arab (al-Mutanabbi) bertemakan sindiran (jenaka): sindirannya untuk Kafur yang frustasi dengan harapan al-Mutanabbi. Kajian ini juga mengkaji tentang syair secara psikologis dan retoris. Kajian komparasi pun digunakan dalam membandingkan yang satu dengan yang lain (mengangkat yang dibawah dan menurunkan yang superior). Al-Mutanabbi lalu membandingkan secara adil dan tepat antara Kafur dan yang lainnya dan juga antara Kafur dan Sayf al-Dawleh sehingga menjadikan karakter yang terpuji menjadi tercela karenatidak adanya tokoh yang terpuji dan hadirnya tokoh yang tercela. Dalam kajian ini, dapat dipelajari bahwa pembenaran adanya perubahan atau transformasi dari pujian ke dalam sindiran yang meman benar adanya dalam syair al-Mutanabbi yang dibacanya untuk memuji Kafur secara implisit dan eksplisit.

Kata Kunci: *tokoh terpuji, tokoh tercela, syair, al-Mutanabbi, bahasa Arab*

How to Cite *:* Shahwan, Wafa Said. "Shurah al-Mamduh Wa al-Madzmum fi Syi'r al-Mutanabbi" *Arabiyat : Jurnal Pendidikan Bahasa Arab dan Kebahasaaraban* [Online], Volume 3 Number 2 (31 Desember 2016)

Permalink/DOI: *http://dx.doi.org/10.15408/a.v3i2.4039*

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473

مقدمة

أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد الجعفري الكوفي الكندي، أبو الطيب المتنبي[1] (-303 354 هـ = -915 965م) الشاعر الحكيم، وأحد مفاخر الأدب العربي. له الأمثال السائرة والحكم البالغة والمعاني المبتكرة. وفي علماء الأدب من يعده أشعر الإسلاميين. ولد بالكوفة في محلة تسمى "كندة" وإليها نسبته. ونشأ بالشام، ثم تنقل في البادية يطلب الأدب وعلم العربية, وقال الشعر صبياً وتنبأ في بادية السماوة (بين الكوفة والشام) فتبعه كثيرون، وقبل أن يستفحل أمره خرج إليه لؤلؤ (أمير حمص ونائب الإخشيد) فأسره وسجنه حتى تاب ورجع عن دعواه. ووفد على سيف الدولة ابن حمدان (صاحب حلب) سنة 337هـ فمدحه وحظى عنده، ومضى إلى مصر فمدح كافور الإخشيدي وطلب منه أن يوليه، فلم يوله كافور, فغضب أبو الطيب وانصرف يهجوه، وقصد العراق فقرئ عليه ديوانه. وزار بلاد فارس فمر بأرجان ومدح فيها ابن العميد وكانت له معه مساجلات، ورحل إلى شيراز فمدح عضد الدولة ابن بويه الديملى.

وعاد يريد بغداد فالكوفة، فعرض له فاتك ابن أبى جهل الأسدى في الطريق بجماعة من أصحابه ومع المتنبي جماعة أيضاً، فاقتتل الفريقان، فقتل أبو الطيب وابنه محسد وغلامه مفلح، بالنعمانية، بالقرب من دير لعاقول (في الجانب الغربي من سوار بغداد) وفاتك هذا هو خال ضبة بن يزيد الأسدى العيني، الذي هجاه المتنبي بقصيدته البائية المعروفة. وهي من سقطات المتنبي أما "ديوان شعره" فمشروح شروحاً وافية، وقد جمع الصاحب ابن عباد لفخر الدولة نخبة من أمثال المتنبي وحكمه، وتبارى الكتاب قديماً وحديثاً عن الكتابة عنه، فألف الجرجاني "الوساطة بين المتنبي وخصومه" والحاتمي "الرسالة الموضحة في سرقات أبى الطيب وساقط شعره" البديعي " الصبح المنبى عن حيثية المتنبي" والصاحب بن عباد "الكشف عن مساوئ شعر المتنبي" والثعالبي "أبو الطيب المتنبي وما له وما عليه"، والمتيم الإفريقي "الانتصار المنبى عن فضل المتنبي"، وعبد الوهاب عزام "ذكرى أبى الطيب بعد ألف عام"، وشفيق جبري "المتنبي"، وطه حسين " مع المتنبي، جزآن"، ومحمد عبد المجيد "أبو الطيب المتنبي وما له عليه" ومحمد مهدي علام "فلسفة المتنبي في شعره"، ومحمد كمال حلمي "أبو الطيب المتنبي". ومثله لفؤاد البستاني, ولمحمود محمد شاكر.

وإذا كانت الأقاويل قد تضاربت حول المتنبي وأطوار حياته وتقلباتها في خضم الزمان؛ فإن هناك عناصر لم تكن محل كثير خلاف، منها- على سبيل المثال- أن مولده بالكوفة أو بالأحرى في قرية منها هي محلة كندة، وأن تاريخ هذا الميلاد كان سنة ثلاث وثلاثمائة للهجرة 303هـ وعاصر النصف الأول من القرن الرابع الهجري.[2]

[1] ابن خلكان: 1: 163, تاريخ بغداد: 4: 102, والمستشرق بلاشير R. Blachereفي دائرة المعارف الإسلامية 1: 363. الزركلى: الأعلام (مادة أبو الطيب).

[2] Deffi Syahfitri Ritonga, "Kajian Gender pada Novel Karya Nawal El Saadawi dan Sutan Takdir Alisjahbana", *Arabiyat: Jurnal Pendidikan Bahasa Arab dan Kebahasaaraban,* Vol. 3, No. 1, 2016, h. 13-15.

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473

تنقل في بوادي العراق حول الكوفة يعيش فيها بين القبائل يتلقى عن الأعراب، ويشافه أرباب الفصاحة. ولعل هذا هو السر في تمكنه من اللغة وإحاطته بأسرارها وهو في هذه البيئة الأدبية، ويشب على الفصاحة، ويكرع من حياض البلاغة. ومخيله تنطق بما ينتظره من مجد وتبشر بإمامته في دولة البيان.

وقد أقبل منذ طفولته على الدراسة والعلم يلتهمهما التهاماً, وفي مكاتب الكوفة ومساجدها وحلقات العلم فيها, واختلف إلى مجالس الأدب ومكاتب الوراقين, اختلافه إلى أعراب البادية، حتى تم له ما أراد من نضج الثقافة، واكتمال الشاعرية والكوفة. بمساجدها ومكاتبها وحلقات العلم فيها، وفي هذه البيئة واصل أبو الطيب دراسته متصلاً برجالات الكوفة كأبي الفضل الكوفي وسواه.

مناهج البحث

اتصف هذا البحث بأنه بحث نوعي حيث اعتمد على دراسة تحليل المحتوى أو المضمون. وأما مصادرها الأولية فهي من أشعار المتنبي. عينت العينة باستخدام العينة الغرضية أو الهادفة. وأما تحليل البيانات يحتوي على عدة أنشطة من تخفيض البيانات وعرضها، والاستنتاج..

نتائج البحث

المتنبي هو شاعر العربية الأكبر الذي جاء فملأ الدنيا وشغل الناس، إذ لم يحظ شاعر عربية. بمثل ما حظي به المتنبي من دراسات وأبحاث حيث اهتم القدماء بشعره وصنفوا فيه كثيراً من الكتب، كما عنى المحدثون من عرب ومستشرقين بالمتنبي.

ويُشير أيمن محمد ميدان إلى أن الآراء حول المتنبي ثلاثة <<الأولى: تناصره وعلى رأسها ابن جنى وأبو العلاء المعرى, والثانية: تناصبه العداء ويأتي في مقدمتها الحاتمي وابن العميد والثالثة: تقف منه موقف القضاة العدول ويمثلها أصدق تمثيل القاضي على بن عبد العزيز الجرجاني>>[3] الذي قال عنه بلاشير أنه لعب دوراً هاماً في نقل قصائد أبى الطيب المتنبي إلى غرناطة غير أن موضوع انتقال شعر المتنبي إلى المغرب الإسلامي تعددت بصدده الآراء كُل يُدلى بدلوه من منطلق خاص ومن ذلك ابن المعارف حفظ قصائد من شعره على إثر مقامه في مصر وحملها معه إلى الأندلس[4].

هذا هو الهجاء السياسي، وهو على ضعفه وغموض معانيه جدير بالاهتمام، لأنه يصور لنا جانباً معتماً من حياة الأندلسيين طالما اقتضبه المؤرخون والأدباء ثم لأنه يمثل ظاهرة إيجابية جيدة في الشعر الأندلسي, وكذلك ينبه الأذهان إلى موقف الشعراء من السلطة ورجالها وأعوانها فضلاً عما سجله من المعاني السياسية الأخرى.

وعلى الرغم من تعدد المواقف العدائية التي تعرض لها المتنبي فالملاحظة أن ذلك لم يؤثر فيه

[3] أيمن محمد ميدان: الحوار الأدبي بين المشرق والأندلس المتنبي والمعرى, نموذجين, 2004م، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر, الإسكندرية, ص16.

[4] د. ر. بلاشير: أبو الطيب المتنبي- دراسة في التاريخ الأدبي, ترجمة: د. إبراهيم الكيلانى, منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي, دمشق 1975م, ص501.

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473

فلم يسجل أشعاره ردوداً هجائية لهؤلاء أو لغيرهم بل ربما قد تكون هذه المواقف هي الدافع إلى هذا الكم الكبير الذي لقيناه في أشعار الفخر. وإذا تتبعنا النقط الهجائية التي ركز عليها المتنبي نلحظ أنها تتمثل في: الصفات الخِلقية والخُلقية والنسب وقد يكون غرض في بعض قصائد الهجاء دون غيره أو قد يتداخل مع أغراض أخرى.

وقد يكون الهجاء صريحاً أو ضمنياً في ثوبٍ مدحى كهجائية لكافور الإخشيدي. حيث قال يهجوه في يوم عرفة مسيره إلى مصر بيوم واحد سنة خمسين وثلاثمائة:

((عِيدٌ بأيَّةِ حَال عُدْتَ يَا عيدُ

بمَا مَضى أَم بأَمْرٍ فِيكَ تَجْديدُ

أَمَّ الأَحِبَّةُ فَالْبَيْدَاُ دُونَهُمُ

فَلَيْتَ دُونَكَ بيداً دُوَنَها بيدُ))[5]

الهجاء هنا ضمني فهو يشكو بُعده عن أحبته إثر مُقامه في مصر لدى مهجوه كافور، فيخاطب بذلك العيد سائلاً إياه إن كان يحمل إليه الجديد أم أنه عيدٌ كباقي الأعياد.

غير أنه أحياناً يجعل هذا الهجاء صريحاً حيث هجا كافور أثناء وصف طريقه إلى الكوفة سنة (351):

((الأكُلَّ مَاشِيَةِ الْخيزُلَى

فِدى كُلَّ ماشية الهَيْذبَى

ثم يقول:

فَمرَّت بنَخْل وَفي رَكْبِهَا

عَن الْعَالَمِينَ وَعَنْهُ غِنَى

وَأَمْسَتْ تُخَيّرُنا بالنّقا

ب وَادِى المَياهِ وَوَادِى الْقُرَى

وَقُلْنَا لَهَا أَيْنَ أَرْضُ الْعِرَاقِ

فَقَالَت وَنحْنُ بتُرْبَان هَا

وَهَبَّتْ بجِسْمى هُبُوبَ الدَّبُو

رِ مُسْتَقْبلاَتٍ مَهَبَّ الصَّبَا))[6]

يبدو الشاعر رافضاً لمعاني الغزل والتشبب بالنساء لأنه من أهل السفر والتنقل والولع بالخيل فيضفي على نفسه صفات البطولة الراغب عن المكان الذي هو فيه والذي يبعث في جسمه إحساساً كالذي يبعثه هبوب الدبور عكس ما يلقاه لدى سيف الدولة حيث يعد مكاناً لمهب الصَّبا.

والهجاء فن قديم من فنون الشعر العربي، بل لعله كان أول أغراض الشعر جميعها، لأنه ارتباط بنشأة الشعر وما قيل في ذلك من ارتباطه بالسحر والقوى الخفية، ثم بقى هذا الفن في العصر الجاهلي متخذاً سمات خاصة ومدفوعاً بدوافع القبلية، فقد كان هذا الهجاء قبليا قوامه الذود عن القبلية، ومقارعة خصومها, والنيل منهم والتنكيل بهم بكل وجه, وكانت المعاني المترددة في هذا الهجاء تكاد تكون ثابتة لا تحول عنها ولا تحول فيها، ومن ثَمَّ كان الهجاء الجاهلي في معظمه مقطعات بنيت على سلب الفضائل المعنوية من الخصم، مثل الكرم والشجاعة والمروءة والنجدة والعفة والعقل.

ثم تحول الهجاء في الإسلام عن هذه السمات

[5] الديوان, ص427,428./ ديوان المتنبي بشرح العكبري , ج2 , 37 وما بعدها.

[6] الديوان, المتنبي بشرح العكبري ج1, ص50,51.

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473

بعض التحول، وإن كانت الدوافع قد تحولت تحولاً شديداً، فقد زالت عن هذا الهجاء آثار القبلية والتطاحن القبلي والصراعات العنيفة التي تبعت ذلك, وكاد الصراع ينحصر في دائرة الدين الجديد له أو عليه، ولم تكن هذه الدوافع بمعزل عن السمات الفنية؛ لأنها وسمته بالحِرَفية.

ثم جاء العصر الأموي برياح القبلية العاصفة مرة أخرى, يضاف إليها تلك الحركة الأدبية الثرية بدوافعها ومؤثراتها المختلفة، التي كان للبعد السياسي فيها الأثر الأكبر، ولكن ذلك كله لا يعنينا منه في هذا المقام سوى الإشارة إلى مدى التباين في الدوافع لتأثيرها الذي لا يُغفل في معاني الهجاء وسماته الفنية ولعل أشهر ما بقى بين أيدينا من هجاء ذلك العصر يتمثل في النقائض بشعرائها الثلاثة: جرير والفرزدق والأخطل.

وقد أدت الحال بالنقائض إلى أن يكون المراد بالهجاء فيها أقرب إلى الهزل منه إلى الجد, وأنها إلى الترويح والمرح أقرب منها إلى الخصومة العنيفة، وأنها أدخل في شعر التسلية والدعابة الحادة من العدوانية.[7]

أما العصر العباسي فقد كان الهجاء فيه- في معظمه- لا يتجاوز المقطعات التي يراد بها الجد حيناً كما يراد بها الهزل أحياناً، فقد كان كل ما يشغل الشاعر في تلك المقطعات هو البلوغ إلى أقصى درجة من إيلام المهجو، لذلك اتجهوا نحو الأساليب السهلة واللغة القريبة من الشعبية في الهجاء ليضمن ذلك للأبيات الذيوع والانتشار.

ضرورية في مستهل حديثنا عن هجاء المتنبي، وترجع أهميتها إلى ضرورة الوقوف على الدوافع والمؤثرات في الهجاء، لنرى بعد ذلك كيف تحول الهجاء في إحدى قصائد المتنبي إلى لون غريب لم نعهده في الشعر العربي على مر عصوره، لقد كانت الدوافع وراء الهجاء في العصور المختلفة بعيدة بعض الشيء عن ذات الشعراء، وقد كان لهذا البعد أثره في لغة الهجاء وأساليبه، ولا يختلف بشار وابن الرومي عن غيرهما من الشعراء في ذلك، مهما قلت إن دوافع بشار كانت ذاتية, إذ صدر عن نفس ملؤها الشر والتوجس والعدوانية، ومهما قلت عن موقف ابن الرومي النفسي من الناس من الحياة، ونوازع التشاؤم التي ملأت عليه حياته، لأن هذه الدوافع وتلك النوازع لم تبلغ في نفس الشاعرين- كما يبدو ذلك في شعرهما- ما بلغه الانهيار في نفس المتنبي.

لقد خابت آمال المتنبي في مصر، وتحطمت على أعتاب عبدٍ خَصِيّ يملك الأمور ويقود البلاد، ولذلك كان بديهياً "أن يعانى الشاعر أقصى درجات الإحباط والهوان والتناقض المعيب أمام نفسه، فضلاً عن اعتقاده في اهتزاز صورته، بل تهرئها لدى الآخرين لتخليه عن مبادئه أولاً، ولأنه مدح كافوراً بخير شعره وتدنى بكرامته في هذا الشعر ثانياً، ولفشله الذريع على الرغم من تنازلاته المهينة أخيراً، ومن ثم اتجه المتنبي الموتور كالسيل العرم مدفوعاً بتلك العاصفة النارية من المشاعر المكلومة إلى تشويه كافور وتمزيقه

[7] Hanik Mahliatussikah, "Analisis Kisah Nabi Yusuf dalam Al-Qur'an melalui Pendekatan Interdisipliner Psikologi Sastra", *Arabi: Journal of Arabic Studies,* Vol. 1, No. 2, 2016, h. 75-80.

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473

بالهجاء" ([8])، وليست هذه العاصفة إلا صورة من صور الانهيار العنيف الذي حطم الشاعر فيه التقاليد الفنية المؤسسة لسياق شعر الهجاء، يبدو ذلك واضحاً في مقدمه قصيدته:

عيد بأية حال عدت يا عيد

بما مضى أم لأمر فيك تجديد [9]

نجد أنفسنا أمام مقدمة فريدة لقصيدة هجاء، يتجاوز الشاعر فيها العرفي والمستقر؛ لأنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمقطع الهجاء الذي تلاها، الذات الغاضبة التي استحال غضبها إلى هذه اللوحة الفنية، بل تتجاوز ذلك كله لتصبح القصيدة كلها كشفاً عن حياة الشاعر ومواقفه التي أبان عنها التي لم يبن، فإذا كان الشاعر قد كتب قصائده جميعها فإن هذه القصيدة هي التي كتبت الشاعر، ولكننا لن تجد هذا في صرخات الغضب التي أرسلها المتنبي مدوية إثر كافور, بل في وجه الناس جميعاً، ولكننا نقف عليها في تجلى موقفه من الأشياء فيها، وكأن القصيدة بذلك تلخص لنا حياة المتنبي، وإذا كانت قصيدة هجاء تلخص لنا حياة شاعر عظيم كهذا فهي بلا شك تستوجب منا وقفة طويلة متأنية، ولكن كيف تم للقصيدة هذا الكشف والتخليص؟

ويمكننا أن نحدد تلك الكيفية وتلخيصها لحياة المتنبي في كونها (الوجود على الشفا)، ونعنى بذلك الوجود على حدود الشيء دون الانغماس فيه، فإن وجوداً بهذا الشكل لجدير بأن يسلب الحياة مذاقها بل جوهرها, فالمتنبي عاش حياته كلها واقفاً على حدود الذي طمح إليه ولكنه لم يلج عالم هذا المجد، وقد توفرت لديه الأدوات والمقومات من فروسية وفصاحة وشجاعة، وما إلى ذلك، وكان توفر هذه الأشياء حرياً أن يضع أقدامه على حافة المجد، ولكنه خاب دائماً في إدراك ذلك، وربما لو لم تكن تلك الأدوات قد توفرت له لأصبح زاهداً في المجد، يائساً من محاولة إدراكه وولوج عالمه، ولأصبح بذلك موقفه محدداً من الأشياء على المستوى الواقعي، وربما على المستوى الفني أيضاً.

تلك هي الحياة التي عاشها المتنبي، فهو يجد الأشياء ولكنه يجدها مفرغة من جوهرها، يجد الحياة ولكنها مسلوبة من محتواها، يجد المجد ولكنه مسلوب مما يرجوه هو في هذا المجد، بل لا يجد منه سوى ما يبكيه, وذلك لا يعنيه بشيء حتى لو كان مثار غضب الغاضبين وحسد الحاسدين، يجد مقومات اللذة يسيرة مذللة بين يديه ولكنها في الوقت ذاته تفقد مضمونها، وبذلك عاش المتنبي على شفا الأشياء، لا يعطاها فيشفي ذلك العطاء غليله ويقنع، ولا يحرمها حرماناً كاملاً فييأس ويقنع أيضاً، ولكن تلك الأشياء تظل تتلألأ أمام عينيه ببريقها الوهاج وجاذبيتها الأخاذة، ويظل هو واقفاً على شفاها.

ولنستحضر فكرة إسقاط الأدوات التي أشرنا إليها من قبل، والتي أشار إليها د. شكري عياد في الحديث عن قوال المتنبي: [من غير هاد بلا دليل بلا لثام من غير المدام] في قصيدة الحمى التي تعرضنا لها, لأننا سنقف هنا أمام موقف مغاير في رؤية الشاعر للأشياء، فإذا كان هناك قد أسقط

[8] صالح اليظى: المتنبي وأبو العلاء المعرى ص25.

9 ديوان المتنبي (السابق) ص139.

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473

الأدوات مع التصريح بفاعليتها، فستجده هنا يذكر الأدوات ولكنه يسلبها هذه الفاعلية, ولنبدأ بمقدمة القصيدة، يقول فيها:

عيدٌ بأى حالٍ عدتَ يا عيد
بما مضى أمْ لأَمرٍ فيك تجديد
أما الأحبةُ فالبيداءُ دونَهمُ
فليتَ دونَك بيداً دونها بيدُ
لولا العلى لم تجُبْ بى ما أجوبُ
وجناءُ حرفٌ ولا جرداءُ قيدود
بها وكان أطيبَ من سيفي معانقةً
أشباهُ رونقهِ الغيجُ الأماليد
لم يترك الدهرُ من قلبى ولا كبدى
شيئاً تتيمهُ عينٌ ولا جيدُ
يا ساقيَّ أخمر في كؤوسكما
أم في كؤوسكما هَمٌّ وتسهيدُ
أصخرةُ أنا مالى لا تحركُنى
هذى المدامُ ولا هذى الأغاريد
إذا أردتُ كميتَ اللون صافية
وجدتُها وحبيب النفس مفقود
ماذا لقيتُ من الدنيا وأعجبه
أنى بما أنا شاكِ منه محسود

لا شك أننا نقف أمام مقدمة مريرة تشف عن نفس منهارة بلغ بها الانهيار مبلغاً لا حدود له، وأول ما يكشف لنا عن هذا الانهيار هو التركيب الأول في البيت الأول, فقد استهل الشاعر القصيدة بهذا النداء (عيد)، الذي يحمل معاني لا تنفصل عن المقولات البلاغية حول حذف أداة النداء ودلالاته، ولكن القرب الذي قال به البلاغيون يتمثل بين أيدينا شاهداً جديداً على الانهيار؛ لما يحمله القرب هنا من دلالة على التودد والاستعطاف، فهو لا يتلفت إلى العيد هنا بوصفه وجوداً زمنياً فارغاً من المضمون، لكن العيد تحول بدلالة النداء في ذاته, إلى جانب دلالة حذفه، إلى كيان عاقل يشعر ويستمع فينادى ويتحدث إليه، ولا تخفي دلالة المجاز الاستعاري هنا أيضاً، وما توجه الشاعر بهذا النداء سوى مظهر من مظاهري اليأس الذي يعتصر قلبه, كما يستلفت انتباهنا أيضاً إفراغ كلمة (عيد) من دلالتها وسياقتها التي استقرت في العرف، فهو عيد ولكن لا يحس الشاعر تجاه ما ارتبط به من مظاهر إحساس الإنسان بصفة عامة، يؤكد ذلك تلك التراكيب المتعاقبة في البيت والأبيات التالية، ثم تتوالى التراكيب الفاعلة في هذه الدلالة ذاتها، فإذا بنا أمام سؤال لا تقتصر عناصر الخطاب فيه على كونه رسالة بين (مرسل)، (مستقبل)، بل تتعدى ذلك لتشكيل الدلالة فيها متخذة أبعاداً وظلالاً أخرى من التوجه بهذا الخطاب لغير العاقل, ثم نجده يكرر كلمة عيد المفردة المناداة مرة أخرى في الشطر الأول أثناء تركيب السؤال (عيد بأية حال عدت يا عيد), ليؤكد تكرار النداء تلك الشحنة الانفعالية التي وجد الشاعر فيها العيد مفرغاً من مضمونه العرفي والاجتماعي , كما يؤكد أيضاً ما انطوت عليه نفس الشاعر في تلك الحال من التذلل والهوان.

وإذا ذهبنا نسترجع ما قاله البلاغيون في علم المعاني عن الاستفهام وجدنا أن أقوالهم هذه لا

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473

يمكنها بحال أن تفي بذلك المضمون الانفعالي الذي بثه الشاعر في هذا التركيب، فإن التحليل البلاغي يوقفنا عند حدود انتماء الاستفهام إلى الأساليب الإنشائية, وإذا كانوا قد احتذروا في بعض الأساليب الإنشائية الدالة على خبر بزعمهم أن هذا الأسلوب أو ذاك إنشائي لفظاً خبرى معنى، فإن ذلك أيضاً لا نخرج منه بطائل في الوقوف على دلالة السؤال هنا؛ لأن هذا الاستفهام- بزعمهم- أسلوب إنشائي, وهو – عندهم- يفيد طلب الفهم والإيضاح، وما إلى ذلك من معان تدخل كلها في هذه الدائرة ولا تكاد تتجاوزها.

فالسؤال هنا لا ينفصل عن دلالة الشك، فإذا كان هذا الشك فنّي شيء معتاد يروح ويرجع في ظروف وملابسات تكاد تكون واحدة، فإن دلالته لابد أن تمتزج بدلالة التوجس والريبة في أن يعود على تلك الحال نفسها, وما الشك والريب سوى نوع الإبانة، وإن شئت قلت الإخبار عن موقف الشاعر تجاه هذا العيد الذي يعلم الشاعر يقينا بأنه يعود بحال لم يألفها، ولكنها في الوقت نفسه لا يدرى ما هي، ثم يأتي السؤال الثاني بدلالة التخيير التي أفرغت من مضمونها التخييرى، إذ قد تأكد، لا نقول عند الشاعر بل عند المتلقى, أن الشاعر مقبل على واقع جديد لا يمكن أن يكون هو ما مضى من واقع، قبل حياته في مصر أو في أثنائها، ولكن هذه التساؤلات بكثافتها تشير إلى مدى الانهيار الذي سيطر على نفس الشاعر إذ أنعمنا النظر في البعد النفسي للسؤال.

ثم نجد أنفسنا أمام أربعة أبيات يبسط الشاعر فيها حاله ليؤكد أن تلك التساؤلات جميعها جاءت من قبيل قوله في غير هذا الموضع: من الخفيف

وكثير من السؤال اشتياق

وكثير من رده تأويل [10]

فقد أخذ في الإشارة إلى مجموعة من العناصر التي تحولت بالعيد من دلالاته المعهودة لتؤكد- من ناحية أخرى- على وعى الشاعر بهذا التحول، كما تؤكد على ما أسلفنا الإشارة إليه في الحديث عن السؤال، ولكن تلك الإشارات الإخبارية لم تكن خالصة للخبر، فقد غلبت الشاعر نفسه المنهارة في أن يقذف بينها بجملة إنشائية مريرة، فما أن أشار إلى الأحبة والفراق لأن دونهم البيداء، حتى انصرف تماماً عن ذلك واستدار بعنقه نحو العيد مرة أخرى وكأن ذكر البيد قد ولج عليه مستفتحاً لينطق بموقفه من هذا العيد في أسلوب التمني (فلبت دونك بيداً دونها بيد)، وإن كانت دلالة التمني هنا أيضاً لا تنفصل عن مضمونها الخبري الذي يكشف لنا نفس الشاعر مواقفه من الأشياء.

ثم يتوالى حديثه عن العلى ووسائله إليه من ناقة وسيف حتى عاد مصارعاً للدهر الذي يقف حائلاً دون العلى الذي تتطلبه نفس الشاعر وتستحث الخطوات إليه، ولكن باع الدهر أطول ووقعها اعنف، ومن ثم يعلن الشاعر في انهيار واستسلام تأمين أن هذا الدهر لم يترك شيئاً في نفسه يصلح لشيء:

---

[10] ديوان المتنبي ، ج,3 ص153./ ديوان المتنبي بشرح العكبري ,ج3,ص161 والبيت :

وكثير من السؤال اشتياق وكثير من رده تعليل

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473

لم يترك الدهر من قلبى ولا كبدى

شيئاً تتيمه عين ولا جيد

ثم يعود الشاعر إلى الانغماس في تركيب السؤال متلفتاً إلى ساقييه هذه المرة ليبادرهما بالسؤال (أخمر في كؤوسكما أم في كؤوسكما هم وتسهيد؟)، والسؤال كما ترى جاء خالياً من دلالة الإنشاء، فالشاعر- بالتأكيد- لا يطلب فهما ولا يسعى إلى معرفة، لكنه يخبر عن عدم جدوى هذه الخمر في ذلك الاستنكار الذى ضمنه دلالة التخيير، ولا يكتفي الشاعر بالتساؤل عن أشياء خارجه عن ذاته، فيتناول هذه الذات هي الأخرى ويسلبها مضمونها الإنساني في ذلك التساؤل (أصخرة أنا) وكأنه لم يبق أمامه شيء غير مشوه خارج هذه الذات أو دخلها, فهو لا يفرغ ذاته من دلالة الإنسانية فحسب بل يفرغها من دلالة الحس والشعور بل الحياة عندما يضعها موضع ارتياب إن كانت صخرة؟ وبذلك يستشرى الموقف المضاد لقصيدة "ملومكما"، ليقابل إسقاط الأدوات هناك بإثباتها هنا, وإسقاط فاعليتها، أو إفراغها من مضمونها، لئلا يبقى سوى صورة شكلية عديمة الجدوى.

وبذلك يبرز بين أيدينا دال السلب، وإفراغ الأشياء من مضامينها مهيمناً على تلك المقدمة، فقد أفرغ العيد من مضمونه وفصله عن سياقه في البيت الأول, ثم صنع بالخمر الصنيع نفسه، ثم ينعطف على ذاته ليجردها من الحس الذي تفقد معه الأشياء ممارسة التأثير عليها.

ولكن ما تبرير ذلك؟ لا نجد أمامنا تبريراً سوى ما يحمله السؤال أيضاً في آخر أبيات المقدمة التي ينطلق منها انطلاقته الغاضبة ليشرع في الهجاء، حين يضعنا أمام تساؤل عما نال من الدنيا، ولا يتركنا نهب التفكير والتخرص ليخبرنا بعد ذلك مباشرة أن ما ناله من الدنيا هو ما آثار حساده عليه، وهو في الوقت ذاته سبب بكائه وشكواه.

ثم يتوجه التوجه المباشر نحو الجرح الذي التبس بتراكيب عديدة وتوارى في أنات متلاحقة في المقدمة، ليكشف عن الأمور كشفاً ملتهباً حاراً، يبدأ فيه بذكر رجائه الذي سعى إليه، وينهال على مجتمع بأسرة إذ رآه واقفاً دون هذا الطلب، فتجد غضبته عامة صارمة في مستهل أبيات الهجاء في هذه القصيدة:

أمسيتُ أروحَ مثرٍ خازناً ويداً

أنا الغنىُّ وأموالى المواعيد

إنى نزلتُ بكذابين ضيفهمُ

عن القِرى وعن التّرحال محدود

جودُ الرجال من الأيدى وجودُهمُ

من اللسان فلا كانوا ولا الجود

ما يقبضُ الموتُ نفساً من نفوسهمُ

إلا وفي يده من نتنها عود

أكلما اغتال عبدُ السوءِ سيدَه

أو خانَه فله في مصر تمهيد

تحمل هذه البداية ظلال الدلالة المهيمنة على عناصر المقدمة، وهي إفراغ الأشياء من مضامينها، لأنه هنا لا ينفي الغنى ولكنه يفرغه من مضمونه بقوله (أنا الغنى وأموالي المواعيد) لتنفصل دلالة

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473

الثراء والغنى عن دلالتها المعجمية والعرفية التي استقرت في السياقات التاريخية والاجتماعية، وما محدودية الضيف عن القوى وعن الترحال سوى سلب آخر لمضمون الضيافة، لأن الضيافة تقضى الكرم والعطاء.

ولا ينفصل ذلك عن القوم الذين توجه الشاعر إليهم ثم توجه عنهم, وقد جاء الهجاء بسلب الفضائل المعنوية وإلصاق الرذائل بهم، فوصفهم بالكذب والبخل, ولكنك في ذلك أيضاً تجد عند الشاعر بقية من مراوغة تجعله لا ينطق بالسلب بصورة مباشرة في بعض التراكيب، فهو لم ينفذ الجود ولكنه جعل ذلك الجود مفرغاً بأن جعله منهم من اللسان.

وقد بلغ الشاعر مبلغه من العنف في الهجاء بهذا البيت الأخير الذي وصف فيه نفوسهم في يد الموت نتنة تنبعث رائحتها الخبيثة لتشير إلى مقدار السوء الذي سيطر على هذه الأنفس وانطوت عليه.

هكذا مهد المتنبي لغضبته لينال من كافور ما ينال, وكأنه بتلك التمهيدات يتوقع من نفسه العنف في هذا الغضب فيستشير المتلقى ليعيش الواقع العنيف ويحس بالألم الموجع الذي دفع الشارع إلى هذا الهجاء، وبذلك يقدم الشاعر مبررات الهجاء في الإعلان عما اعتراه من يأس وألم، وآثار ذلك على نفسه:

صار الخصُّ إمامَ الآبقين بها
فالحرُّ مستبعدٌ والعبد معبود
نامتْ نواطيرُ مصر عن ثعالبها
فقد بَشِمْنَ وما تفنىّ العناقيد
العبدُ ليس لحُرٍ صالحٍ بأخٍ
لو أنه في ثيابِ الحرِ مولود
لا تشترِ العبدَ إلا والعصا معه
إن العبيدَ لأنجاسٌ مناكيد
ما كنتُ أحسبُنى أحيا إلى زمن
يسيءُ بى فيه عبدٌ وهو محمود
ولا توهمتُ أن الناس قد فُقِدوا
وأن مثلَ أبى البيضاء موجود
وأن ذا الأسود المثقوبَ مشفره
تطيعُهُ ذى العضاريطُ الرعاديد
جوعانُ يأكل من زادى ويُمسكنى
لكى يقال عظيمُ القدر مقصود
وَيْلُمّهَا خطةٌ ويْلَمِ قابلها
لمثلها خلق المهريةُ القود
وعندها لذَّ طعْمِ الموتِ شاربه
إن المنيةَ عند الذل قِنْديد
من علمَّ الأسود المخصتَّ مكرُمةً
أقومُه البيضُ أم آباؤه الصيد
أم أذْنُه في يد النخاس داميةً
أم قدرهُ وهو بالفِلْسَين مردود
أولى اللئامِ كويفيرٌ بمعذرة
في كل لوم وبعضُ العذر تفنيد
وذاك أن الفحولَ البيضَ عاجزةٌ
عن الجَميلِ فكيف الخصيةُ السود

وما أظنه أمام ذلك السيل إلا ساباً للدنيا بأسرها، فكأنه وضع كافوراً أمامه رمزاً ممسوخاً

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473

مشوهاً للدنيا والناس بما فيهم من عداء وحقد وحسد اكتوى الشاعر بناره كثيراً, فوضع كافوراً هدفاً لهذه السهام الملتهبة التي آلم بها فبالغ في الإيلام.

ولا يفوتنا ذلك التحول في الخطاب بين تلك القصيدة وقصيدة الحمى، ففي القصيدة الأولى يتحدث عن الناس بشكل عام لكن المثل الحاضر أمامه منهم هو كافور، حاضر في الواقع الفعلي في حياة الشاعر ولكنه غائب في البناء اللغوي، أو قل ذائب في الكال المذكور (الناس)، فقد حال شيء من المدارة دون التصريح بذكر كافور ومن ثم جعل المتنبي حديثه عاماً, أما في هذه القصيدة- وقد زالت أسباب المدارة ودواعيها- فلا معنى لأن يوارى ذكر كافور, ولكننا- في الوقت ذاته- لا نرى الحديث قاصراً على كافور وحده, لأن هذه الضربات العنيفة التي وجهها الشاعر تستحضر لنا صورة الناس الذين تبرم بهم ورأى منهم التبرم به, من حاسدين وحاقدين وأعداء وحائلين دون وصوله إلى مبتغاه، فالجسد الماثل أمامه هو كافور الذي يتلقى هذه الضربات, ولكن الصورة الحاضرة في ذهنه وأذهان المتلقين هي صورة الأعداء الحاسدين تلك الصفات التي لم يبرأ منها إنسان في حياة المتنبي المفعمة بالعداء والتوجس والترقب والشعور بالاضطهاد.

المدح غلاف للهجاء بين المتنبي وكافور :

فأما أن هذا الهجاء مبعثه انهيار فما في ذلك من شك, ولننظر بداية إلى ما أطلقنا عليه أبيات الهجاء, فسنجدها ليست خالصة للهجاء ولكن الشاعر قد ترك نفسه المنهارة فيها على سجيتها ليقوده الغضب إلى شيء من الفوضى في هذه الأبيات؛ فلم يجعلها وقفاً الهجاء، ولكن تلك الفوضى ليست مذمومة إذا كانت في الخطاب الشعري على وجه الخصوص، لأنها دالة بذاتها, وحسبنا أن نسترجع تلك الفوضى التي وقفنا عليها في قصيدة: من البسيط

واحر قلباه ممن قلبه شبم*

فتلك الفوضى هي التي جعلت القصيدة لا تستقيم في المديح أو الهجاء أو الشكوى أو الفخر، فجمعت بين ذلك كله، ودل هذا الجمع وتلك الفوضى على مدى الانهيار الذي جعل الشاعر بمعزل عن التنميق والتنظيم، فترك نفسه نهب غضبتها وتشتتها، ليستحيل ذلك كله تجربة إنسانية عن مواقف مختلطة أشد الاختلاط ولكنها في الوقت ذاته دالة أبلغ دلالة.

وذلك ينسحب على الهجاء في هذه القصيدة التي بين أيدينا فقد انهال الشاعر فيها على كافرو سباً عنيفاً ولكنه مزج ذلك بأبيات ظاهرها وباطنها الحكمة، نعم إنها حكمة لاذعة المذاق لأنها صبغت بأنفاس الشاعر المحترقة، وتلونت بلون الهجاء، وتستطيع أن تدرك ذلك في تلك الأقوال التي تصلح لأن تكون أمثالاً سائرة، إذ جاءت في عبارات تعقيبية إنا بالخبر: (البعد ليس لحر صالح بأخ لو أنه في ثياب الحر مولود)، أو بالنهي الذي يتحدث فيه عن العبد أيضاً بشكل عام ناصحاً: (لا تشتر العبد إلا والعصا معه إنه العبيد لأنجاس مناكيد).

ولعل من آثار هذه الفوضى وذلك الانهيار أيضاً

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473

أن نجد الشاعر يقحم أشياء لا تتلاءم مع الهجاء، وليس ذلك من قبيل فوضى التنظيم في مقطع الهجاء، ولكنها فوضى النفس وانهيارها, فإن الهجاء بعيد في سياق الشعر العربي عن الشكوى والألم، إذ قد يختلط الهجاء بالمديح, أو يختلط بالفخر، بل غالباً ما يختلط بالفخر لأن الشيء يظهر بضده، وكم رأينا شعراء يمزجون هجاء خصومهم بالفخر بأنفسهم،ولكننا قلماً نجد شاعراً يشكو ويتألم في أثناء هجائه، فالهاجى يجد في نفسه القوة ويجد في نفس خصمه الضعف والهوان، يجد في نفسه الكرم والشجاعة ويجد في نفس خصمه البخل والجبن، وهكذا يوازن الشاعروتستقيم الأمور له، ولكن ذلك يحدث إذا كان الشاعر يتجه توجهاً إرادياً، أو توجها انفعاليا تحكمه الإدارة ويتحكم فيه العقل، أما إذا كان الشاعريوجه من نفس غاضبة تعصف بالأشياء عصفاً فتحيلها إلى فوضى, فإن ذلك لمما يؤكد على الانهيار الذي يسيطرعلى نفس الشاعر.

واسترجع تلك المقدمة لتقف على مقدار ما بها من دلالات على الانهيارثم أضف إليه هذين البيتين:

ما كنتُ أحسبُنى أحيا إلى زمن

يسيءُ بى فيه عبدّ وهو محمود

ولا توهمتُ أن الناسَ قد فُقدوا

وأن مثلَ أبى البيضاءِ موجود

ولا تذهلك عن دلالات الانهيارهنا تلك الشتائم الموجهة إلى كافور، فالشاعر يتحدث عن نفسه وعما أصابه من الزمن الذي حكَّم فيه كافوراً، بل إنه يدفع ذلك عن نفساً دفعاً، ويعلن رفضة إياه حتى لو ترتب على هذا الرفض فقدان الزمن نفسه، فهو يرفض الحياة بكل ما فيها إذا كانت ستصل به إلى هذه النتيجة.

ولعل بقية من تلك النفس الشامخة ما تزال تنبض في أبيات المتنبي وتكشف عن ثورته وإبائه ليجد طعم الموت لذيذاً معسولاً:

ويلمّها خطةٌ ويْلُمّ قابلها

لمثلها خُلقَ المهريةُ القود

وعندها لذَّ طعمُ الموتِ شاربُهُ

إن المنيةَ عندَ الذل قِنديد

وليست هذه الظواهر من سمات هجاء المتنبي بشكل عام، أو هجائه كافوراً على وجه الخصوص، إذ لو أنعمنا النظرفي مقطعات أخرى للمتنبي في هجاء كافور تبينت أن هذه سمة خاصة بهذه القصيدة، وتأكدت لنا دلالتها على الانهيار.

قصيدة "كفي بك داء " وصورة الممدوح والمذموم :

بعد أن ساءت العلاقة بين سيف الدولة والمتنبي, لم يجد المتنبي بُدَّاً من الرحيل فتوجه إلى مصر يحدوه خوف ورجاء، تملأ نفسه الرغبة والرهبة، لم يستطيع- أمام ما تملك جوامع نفسه من الانهيار إثر يأسه وخيبة رجائه بعد فراق سيف الدولة- أن يخفي حزنه في أولى مدائحه التي توجه بها إلى كافور، إذ تتجلى خيبة الرجاء مؤسسة لبنية الانهيارفي مقدمة هذه القصيدة: من الطويل

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473

كَفي بِكَ دَاءَ أَنْ تَرَى ٱلْمَوْتَ شَافِياَ

وَحَسْبُ ٱلْمَنَايَا أَنْ يَكُنَّ أَمَانِياَ

تمنيتها لما تمنيت أن ترى

صَدِيقاً فَأَعْيَا أوعَدُوًّا مُدَاجِيا

إِذَا كُنْتَ تَرْضَى أَنْ تَعِيشَ بِذِلَّةٍ

فَلاَ تَسْتَعِدَّنَّ ٱلحسَامَ ٱلْيَمَانِياَ

وَلاَ تَستطيلَنَّ الرِّمَاحَ لِغَارَةٍ

وَلاَ تَسْتَجِيدَنَّ ٱلْعِتَاقَ ٱلْمَذاكِياَ

فَمَا يَنْفَعُ ٱلْأُسْدَ ٱلْحيَاءُ مِنَ الطَّوى

وَلاَ تُتَّقَى حَتَّى تَكُونَ ضَوَارِياَ

حَبَبْتُك قَلْبِى قَبْلَ حُبّكَ مَنْ نَأَى

وَقَدْ كَانَ غدَّاراً, فَكُنْ أَنْتَ وَافِياَ

وَأَعْلَمُ أَنَّ الْبِيْنَ يُشْكِيكَ بَعْدَهُ

فَلَسْتَ فُؤَادِى إِنْ رَأَيْتُكَ شَاكِيا

فإِنَّ دُمُوعَ الْعَيْنِ غُدْرٌبِرِبّهَاَ

إِذَا كُنَّ إِثْرَ الْغَادِرِينَ جَوَارِياَ

إَذَا ٱلْجودُ لَمْ يُرْزَقْ خَلَاَصاً مِنَ ٱلْأذَى

فَلاَ الْحَمْدُ مَكْسُوباً وَلاَ ٱلْمَالُ بَاَقِياً

وَلِلنَّفْسِ أَخْلاَقٌ تَدُلَّ عَلَى الْفَتَى

أَكَانَ سَخَاءَ ماَ أَتَى أَم تَسَاخِياَ

أَقِلَّ اشْتِيَاقاً أَيُّهَا الْقَلْبُ رُبَّمَا

رَأَيْتُكَ تُصْفِي الْوُدَّ مِنْ لَيْسَ جَازِياً

خُلِقْتُ أَلُوفاً لَوْ رَحَلْتُ إِلَى الصبّاَ

لَفَارَقْتُ شَيْبِى مُوجَعَ الْقَلْبِ باَكِياَ[11]

تلك هي مقدمة القصيدة الأولى التي مدح بها المتنبي كافور, فقد جاء في تقديم هذه القصيدة في ديوانه "وفارق أبو الطيب سيف الدولة ورحل إلى دمشق، وكتابه الأستاذ كافور بالمسير إليه، فلما ورد مصر أخلى له كافور داراً وخلع عليه إليه آلافا من الدراهم, فقال يمدحه وأنشده إياها في جمادى الآخرة سنة ست وأربعين وثلاثمائة" [12].

ربما شعرنا بعد أن نقف على فهم هذه الأبيات وتمثلها, بأن الشاعر قد تزيد فيها بعض الشيء، وربما قلنا: لو حذفت الأبيات والرابع والخامس والتاسع والعاشر لكان ذلك أنقى وأصفي، لأن الأبيات الباقية ستتصل اتصالاً سلسا وتجتمع اجتماعا لا يداخله كدر في إظهار نفس ملؤها الشجن، وربما يكون مرد ذلك أن الأبيات الأخرى قد أضافت في نبرة الذاتية التي تحرك الحس الإنساني وتثير شجونه، وربما يدفعنا إلى ذلك تلك الروعة التي نلمحها في انهيار شخصية عظيمة كتلك التي بين أيدينا، ربما يحدث هذا هاجساً مبدئياً, ولكننا لا نسلم به تمام التسليم لأن قراءة أخرى في تلك الأبيات ربما نخرج منها بنتيجة مغايرة مؤداها:

أن هذه الأبيات من قبيل الحكمة التي لم تنبع عن فكر وعقل وإنما نبعت من تجربة إنسانية، فقد أملتها على الشاعر تلك المصائر العنيفة التي عصفت بنفسه المتعالية، ألا ترى أنها حكمة تحمل من الألم والمرارة أكثر مما تحمل من الألم والمرارة أكثر مما تحمل من الفكر والفلسفة، يتأكد لنا ذلك إذا تأملنا حديثه عن عيش الذل ورفضه، وأن من يرضه فلا

[11] ديوان المتنبي بشرح البرقوق ج,4ص417 وما بعدها./ ديوان المتنبي بشرح العكبري ,ج. 4، ص. 286 .

[12] السابق نفسه ص417.

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473

داعي عنده لوسائل القوة من أمثال الحسام والرماح والجياد وما إلى ذلك، وإذا تأملت أسلوب الشرط وبناءه وتلك المعطوفات على جواب, وهو في هذا كله يخاطب نفسه بضمير المخاطب فينهاها ويكرر النهي، ليضع الحكمة بعد ذلك في صورة تلقائية وكأنها نتيجة محتومة لتلك المقدمات التي مهد الشاعر بها لها:

فما ينفع الأسد الحياء من الطوى

ولا تتقى حتى تكون ضواريا

وإذا تأملنا بيتيّ الحكمة التاسع والعاشر فسنقف على النتيجة ذاتها وإن كنت أكثر قبولاً للأبيات الثلاثة الأولى من هذين البيتين، لأن الحديث عن والجود والكرم والعطاء هنا ليس مناسباً مناسبة الأبيات الأولى التي أشرنا إليها، ولندع ذلك كله لننظر في تلك الأنة الحزينة التي نفثها الشاعر في الأبيات السبعة الأخرى.

توجه الشاعر في مستهل هذه الأبيات بحديث غنائي ذاتي نسى معه أنه يتقدم بأول مدحة لممدوح جديد, فوجه الخطاب إلى ذاته مستخدما في ذلك ضمير المخاطب ولم يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم, وربما كانت هذه عادة عند المتنبي، ولست أعارض في أن كثيرين قد تنبهوا إلى ذلك، وقد أشار ابن الأثير إلى ما يسمى (بالتجريد)، وعرفه بأنه "إخلاص الخطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك لا المخاطب نفسه"[13] واستشهد على ذلك بقول المتنبي: من البسيط

لا خَيْلَ عِنْدَكَ تُهْدِيهَا وَلاَ مَالُ

فَلْيُسْعِدِ النُّطْقُ إِنْ لَمْ تُسْعِدِ الْحَالُ

وَاجْزِ الأَمِيرَ الَّذِى نْعْمَاهُ فَاجِئَةٌ

بِغَيْرِ قَوْلٍ وَنُعْمَى الناسِ أَقوَالُ [14]

فالمتنبي هنا كما هو الحال في الأبيات التي بين أيدينا يوجه الخطاب إلى نفسه بضمير المخاطب الذي تلحظه في (بك ترى تمنيتها تمنيت ترى) وغيرها في أبيات الحكمة التي أشرنا إليها، ولكن هل يفي كلام ابن الأثير باستكناه تلك الأبيات وأثر ذلك الملمح فيها؟ إن أشياء أخرى عديدة ينبغي أن نضعها في اعتبارنا ونحن نتأمل هذه الأبيات، لعل أخطرها هو ذلك البعد النفسي، فموقف الشاعر في مستهل حياته في مصر موقف المتفرد الوحيد الغريب المتوجس من تلك التجربة الجديدة، والذي يلتفت عنقه على الرغم منه إلى تلك الحياة التي ودعها مع رغبة عارمة في البقاء, أمام هذا القدر من الغربة والإحساس بالوحشة لا يجد الشاعر سوى نفسه يحدثها.

وليس الأمر هنا أمر ضمير المخاطب فقط، ولكنه أمر مضمون ذلك الخطاب، فلم يجد الشاعر سوى الحديث عن الداء والموت والمنايا ليستهل بها مدحته، وذلك يؤكد نسيانه أو تناسيه لذلك الممدوح الجديد، فهو لا يقول هنا إلا ما يسيطر على جوامع نفسه ويملؤها غضباً وثورة، فهو يطلقها زفرات حارقة لعلها تصيب أو تذهب هباء، فهذا أمر لا يلقى له بالاً, ولنستحضر في أذهاننا أن هذا المطلع من مطالع المدائح التي لا تتلاءم مع الذوق النقدي الذي تقره

[13] ابن الأثير: المثل السائر ج,1ص423.

[14] ديوان المتنبي ج,3ص394./ *ديوان المتنبي بشرح العكبري* ج,3 ص292,293.

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473

بعض المقولات التنظيرية عند النقاد العرب القدماء, بل ذهبوا في تحذير الشاعر من مثل هذه الابتداءات والمطالع في مدائح الملوك([15])، لأنهم يتلفتون إلى ما يُرضى الذوق الاجتماعي أو يرضى الممدوح، وليس من شك في أن هذا البيت- من هذه الوجهة لا يُرضى هذا الذوق, لأنه يصور نفساً ملؤها الحزن والألم والمرض, وملؤها اليأس والتشاؤم وخيبة الرجاء إذا اتخذنا الشفاء دالاً على الرجاء، فلا ترى هذه النفس شافياً مما اعتراها سوى الموت, وفي الشطر الثاني نجد الإشارة إلى أن المنايا يكفيها- على ألمها- أن تكون أماني .

ثم يقدم الشاعر مبرراته لنفسه كاشفا عن صفحة من صفحاتها, مبينا علة ما ذهب إليه من جفاء وغلظة في البيت الأول، وأن ما قاده إلى هذه الغلظة وذلك الجفاء إنما هو أمر يستوجب ذلك.

وما تزال أقدام الشاعر تيسر نحو قصر كافور، وقلبه معلق ببلاط سيف الدولة، ولا يستطيع أن يخفي عنا هذا على الرغم من وصفه هذا النائي بالغدر, فإن الأبيات بعد ذلك تقطر أسفاً وحسرة, فإذا تأملنا الخطاب الموجه إلى قلبه في قوله "حببتك قلبي ..." وجدنا امتداداً لذلك التفرد وتلك الوحشة التي لا يجد الشاعر فيها من يخاطبه فيتوجه بالخطاب إلى قلبه الذي لا يطاوعه في نسيان من فارقهم، بل نجده يتودد إلى هذا القلب إذ يقدم قبل أن يطلب من الوفاء "فكن أنت وافيا" استرضاء واستعطافا بالخطاب الخبري الذي يؤكد فيه حبه لهذا القلب قبل أن يحب هذا القلبُ من نأى، كما يؤكد له مبررا لنسيان هذا الذي نأى بقوله: "وقد كان غدارا"، وتأمل ما تحمله هذه العبارة من مقابلة بين موقف النائي وما ينبغي أن يكون عليه موقف القلب لتقف على عنصر آخر من عناصر الإقناع لهذا القلب، وكأن النص ينطق بقوله: بأنه قد غدر به من الآخر، فكيفيه ذلك ولا ينبغي أن يواجه بهذا الغدر من قلبه الذي يحمله بين جنبيه، والذي أسرف في حبه قبل حب هذا الغادر، ولعل كثرة هذه العناصر التي يقنع بها الشاعر قلبه تدل- الاستجابة، ولذلك لا يكتفي الشاعر في مخاطبته بهذا البيت, فنراه يفسح الحديث مع قلبه باسطا الأمر كله بالجملة الخبرية التي يستهل بها البيت التالي "وأعلم البين يشكيك بعده"، ولكن مع ذلك يعلن الشاعر التبرؤ إذا استجاب القلب لأسباب الشكوى: "فلست فؤادي إن رأيتك شاكياً"، ليضيف بذلك عنصراً آخر من عناصر التأثير على القلب وهو هنا عنصر التهديد الذي يظهر من الهوان أكثر مما يظهر من الحسم والصرامة.

ولا يكتفي الشاعر بذلك فيضرب لقلبه مثلاً سيئاً لعله لا يقتدي به، فيضع أمامه موقف الدموع التي تذرف إثر الغادرين في محاولة تأثيرية أخرى، على القلب, فنراه يطلق هذا البيت على سبيل العبرة التي يضعها أمام قلبه, ونلاحظ- من ناحية أخرى يشى بها البيت- أن تلك الدموع جرب إثر الغادرين، وكأن الدموع والميل القلبي شيئان منفصلان، فللدموع قد تغلب القلبى، ثم يدل ذلك كله في نهاية الأمر على انفراط نفس الشاعر، فلم يعد قادراً على التحكم في

[15] راجع في ذلك: *ابن طباطبا: عيار الشعر*، ص126.

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473

أفعاله, لنراه يقسر نفسه قسرا على المضى قدماً نحو مدح كافور, كما يحاول إكراهها على نسيان الماضي الذي ضاع بكل ما فيه من دواعي الرضى عن التحقيق المحدود لبعض الرجاء.

وإذا تأملنا هذا البين وجدناه متصلاً اتصالاً وثيقاً بالبيت الذي يلي بيتي الحكمة, فإن الحديث إلى القلب ما يزال موصولاً في هذا البيت الأخير الذي يقول فيه:

أقل اشتِيَاقا أيهَ القلبَ ربما

رأيتُكَ تَصْفي الوُدَ مِنْ لَيْس صَافِيَا

فما تزال دلالة التوسل والتودد بادية في الأمر بالفعل (أقل) الذي استهل به هذا البيت، فالشاعر هنا متودد إلى قلب متعلق بماض ليس إلى الرجوع إليه سبيل, ولا شك أيضاً أن الشاعر يقدر موقف هذا القلب أشد التقدير، ولا ينطلق نهيه وأمره إلا من منطلق الإشفاق على نفسه من الفناء حبا ووفاء، ومن هنا كان ختام هذه الأبيات تبريرا عجيبا لموقفه وموقف قلبه ببيت صار مثلاً سائراً:

خُلقتُ ألوفا لو رجعتُ إلى الصّبى

لفارقتُ شيبى مُوجعَ القَلب بَاكِيا

لا نستطيع أن نقول في تعليقنا على هذه المقدمة إلا أننا أمام لون غريب من الانهيار، نلمحه في كسر الشاعر للتقاليد الفنية, كما نلمحه في عدم التفاته الاجتماعي، ويخترق علينا أنفسنا من خلال تلك المحاورة القلبية التي جاءت من طرف واحد فكانت تودداً واستعطافا أكثر من كونها بين اثنين، إنه نتألم له مع الشاعر في تليك الزفرات النفسية والأنّات الوجدانية، فقد جعل من الانهيار متعة فنية فاجأنا بها وليس علينا إلا أن نترك أنفسنا لمفاجأة النص لتمارس فاعليتها فينا في استسلام فعّال.

إذا كنا لا نوافق الرؤية النقدية القديمة التي تستهجن مثل هذه المقدمة, فإن ذلك لا يعنى أننا نرغم أن هذه مقدمة لائقة في شعر المديح؛ لأننا نوافقهم على عدم مناسبتها للمديح تمام الموافقة، والفرق بين نظرتنا ونظرة القدماء التي أشرنا إليها من قبل أنهم وقفوا عند حدود استهجان هذه المقدمة, وفي النص ما يدعو إلى عدم الوقوف عند هذه الحدود، لأن المتنبي لا تنقصه المعرفة بافتقار هذه المقدمة إلى اللياقة الواجبة مع ممدوح، وذلك أدعى إلى إثارة تساؤل عن سبب استهلال القصيدة بهذه المقدمة؟

إن ما أثار القدماء في هذا النص لدليل واضح على أنه ليس نص مديح, فالمخاطب (الممدوح) غائب, وإن حضر فحضوره خافت متوار، غائب وراء ذات الشاعر كما تنطق بذلك مقدمة القصيدة التي أبانت عن استمرار التعلق القلبي بالعلاقة السالفة في الماضي, خافت متوار خلف ذات المفارق (سيف الدولة) في مقطع المديح، يتجلى لنا ذلك في اعتماد النص على المقارنة التي تكشف عن أمرين:

أولهما: أن المقارنة لا تعنى الحضور بالذات ولكنها حضور بالآخر، فالحضور بالذات حضور مباشر للمخاطب في النص، تتوازى فيه المقارنة فإذا ظهرت كان ظهورها جزئياً في النص, كون المقارنة هنا جاءت سمة غالبة على مقطع المديح فإن ذلك يعنى أن المفارق مازال يحتل الحيز الأكبر

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473

في نفس الشاعر وإن كان المخاطب يحتل واجهة الصورة.

ثانيهما: أن المقارنة التي تعلى من شأن الوضيع- في نظر الشاعر كما ينطق بذلك سياق شعره وبخاصة الجزء المنشطر من النص، كما سنبين- وتضع من شأن الرفيع, تجعل من المديح غضبة على المفارق, المفارق بمعايير الشاعر الخاصة التي ضمنها بيته: من البسيط

إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا

ألا تفارقهم فالراحلون هم

فهي غضبة لما أصابه من ظلم وخيبة رجاء, فهو يود ألا يرحل ومن ثم فهو متعلق القلب والعقل, وبالتالي جاءت المقارنات لتؤكد حضور المفارق (المفارِق) وخفوت الحاضر (المخاطب- الممدوح), وما ذلك إلا بدافع تحقيق التوعد السابق "ليحدثن لمن فارقتهم ندم", فالنص محاولة لإيقاع هذا الندم, ولكنها محاولة موتورة كمحاولة المهزوم المتألم الصارخ الذي يسب ويعلى صوته بالسباب ولكنه لا يملك أن يجعل نفسه منتصراً أو يدفع الهزيمة وأثرها عن نفسه.

ولا تذهلنا عن ذلك عبارات المبالغة في المديح التي حاول الشاعر بها تحقيق هدف نفعي آخر, فلم يكن الشاعر صادقاً فيها، فهو يعلم أنه ليس بصادق, ونحن أيضاً نعلم أنه لم يكن صادقاً، فسياق شعره قبل هذه القصائد وبعدها ينطق بذلك في جلاء، كما ينطق بذلك ويؤكده الجزء المنشطر من النص، كما سنبين.

تحمل آخر أبيات المقدمة إشارة إلى تلك المقارنة وكأنها تمهيد للبنية التي اعتمد عليها نص المديح, ففي البيت العاشر مقارنة بين السخى والمتساخى، وفي الذي يليه مقارنة ضمنية المفارق هو الحاضر فيها "من ليس جازياً", وفي آخر أبيات المقدمة مقارنة بين الصبى والشيب، جاءت بمثابة الاعتذار عن الالتفات عن الممدوح في المقدمة, كما جاءت تمهيداً لمقطع المديح الذي استهله الشاعر بحرف الاستدراك "لكن", وليس عبثاً استهلال المديح بالاستدراك، فهو دال على أن المخاطب (الممدوح) ليس له الحضور اللامع المبهر, بل لعله كان منسيا وحين تذكر جاء ذكره استدراكا في أول أبيات المديح:

ولكن بالفسطاط بحرا أزرته

حياتي ونصحى والهوى والقوافيا

ولم تلبث صورة الممدوح أن تتوارى مرة ثانية وراء الخيل التي عطفها الشاعر على (حياتى) أي أزرته جردا:

وجردا مددنا بين آذانها القنا

فبتن خفافا يتبعن العواليا

فيستقصى في وصف الخيل ويستغرق فيه ستة أبيات تبدأ بعدها المقارنات المتعددة التي أشرنا إليها, فيقول:

قوَاصِدَ كَافُورٍ تَوَارِك غَيْرِهِ

ومَنْ قَصّد البَحْرَاسْتَقَلَّ السَّواقِيا

فَجاءتْ بنا إنْسَانَ عيْنِ زَمَانِهِ

وخَلَّتْ بياضاً خلْفها ومآقيا

نجوزُ عليها المُحسنينَ إلى الذي

نرى عندَهمْ إحسانَه والأياديا

فقارن بين كافور وغيره، واعتمد على التشبيه الضمني في المقارنة بين البحر والسواقي, وبين إنسان عين زمانه والمآقي، ثم نجد المقارنة الصريحة بين كافور وسيف الدولة عندما يذكر في البيت الثالث المحسنين الذين يعد إحسانهم بعض إحسانه.

ثم يقول مقارناً:

يَدِلُّ بِمَعْنى واحد كُلَّ فاخرٍ

وقد جَمَعَ الرَّحْمَنُ فِيكَ المعانيا

إذا كَسب الناس المعالى بالندى

فإنك تعطى في نداك المعاليا

ويقول:

وما كنت ممن أدرك الملك بالمنى

ولكن بأيام أشبن النواصيا

عداك ترها في البلاد مساعيا

وأنت تراها في السماء مراقيا

ويقول:

إذا الهِنْدُ سَوَّتْ بَيْنَ سَيْفي كَرِيهَةٍ

فَسَيْفُكَ في كَفٍّ تُزِيلُ التَّساوِيا

ومِنْ قَوْلِ سَام لوْ رآك لِنَسْلِهِ

فِدَى ابْنَ أخِي نَسْلى ونَفْسِي ومَاليَا

مَدىً بَلَّغَ الأسْتَاذَ أقْصَاهُ رَبُّهُ

ونَفْسٌ لَهُ لَمْ تَرْضَ إلا التَّنَاهِيَا

دَعَتْهُ فَلَبَّاهَا إلى المَجْدِ والعُلا

وقدْ خَالَفَ النَّاسُ النُّفُوسَ الدَّوَاعِيَا

فَأصْبَحَ فَوْقَ العَالَمِينَ يَرَوْنَهُ

وَإنْ كَانَ يُدْنِيهِ التَّكرُّمُ نَائِيا

أضف إلى تلك المقارنات أن النص لم ينته بنهاية القصيدة، نعم انتهت قصيدة المديح التي توجه بها المتنبي إلى كافور إلا أن النص ظل ماضياً في شطره الآخر الذي تحول فيه المخاطب الممدوح إلى المخاطب المهجو، فقد جاء في الديوان بعد القصيدة السابقة:

"ودخل على كافور بعد إنشاده هذه القصيدة، وابتسم إليه الأسود, ونهض فلبس نعلاً فرأى أبو الطبيب شقوقاً برجليه وقبحاً, فقال يهجوه:

أريكَ الرِّضالوْ أخْفَتِ النَّفْسُ خَافيَا

ومَا أنَا عَنْ نَفْسِي ولاَ عَنْكَ رَاضِيا

أميتاً وإخْلاَفاً وغَدْراً وخِسَّةً

وجُبناً أشَخْصاً لحُتَ لِي أمْ مَخَازِيَا

تظُنُّ ابْتِسَامَاتى رَجَاءً وغِبْطَةً

ومَا أنَا إلاَّ ضَاحِكٌ مِنْ رَجَائيَا

وتُعْجِبُنِي رِجْلاَكَ في النَّعْل إنَّنِي

رَأيْتُكَ ذَا نَعْلٍ إذَا كُنْتَ حَافِيَا

وإنَّكَ لاَ تَدْرِى ألوْنُكَ أسْود

مِنَ الجَهْلِ أمْ قَدْ صَارَأبْيَضَ صافِيَا

ويُذْكِرُنى تَخْبِيطُ كَعْبِكَ شَقَّهُ

وَمشْيَكَ في ثَوْبٍ مِنَ الزَّيْتِ عَارِيَا

ولَوْلاَ فُضُولُ النَّاسِ جِئْتُك مَادِحاً

بمَا كُنْتُ في سِرّى بهِ لَكَ هَاجيَا

فأصْبَحْتَ مَسْرُوراً بمَا أنَا مُنْشِدٌ

وإنْ كَانَ بِالإنْشَادِ هَجْوُكَ غاليَا

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473

فإنْ كُنْتَ لاَ خَيْراً أفَدْتَ فإنَّنِي

أفَدْتُ بِلَحْظِي مِشْفَرَيْكَ المَلاَهِيَا

ومِثْلُكَ يُؤتَى مِنْ بِلاَدٍ بَعِيدَةٍ

لِيُضْحِكَ رَبَّاتِ الحِدَادِ البَوَاكِيَا[16]

وليس التقديم لهذا النص بهذه الكلمات هو الدليل الوحيد على اتصاله بقصيدة المديح السابقة- وإن كانت لهذا التقديم أهميته- بل يضاف إلى ذلك استمرار البنية الإيقاعية رابطة بين النصين، كما سيضاف إلى ذلك أيضاً بنية الدلالة في القصيدة السابقة التي توارى فيها المخاطب كما بينا.

ولعل السمة السائدة التي تربط هذه المقطعة بسياق شعر المتنبي في كافور تتمثل في هيمنة كيفية رؤية الأشياء عند المتنبي في هذه الفترة, والتي تدل على الانهيار بتلك الفوضى في رؤية الأسباب والمسببات، وفي رؤية الأدوات وفاعليتها، وفي إفراغ الأشياء من مضامينها.

فلأول وهلة ترى الرضى البادي على الشاعر يفتقد إلى وجوده الواقعي، فهو يصطنع المدارة بأن يُرى ممدوحة الرضى، ولكنه يصرح بسلب الرضي عنه وعن نفسه, ثم يفرغ هذا الممدوح من مضمونه أيضاً, أو قل من مقومات المدح، مستنكراً بالسؤال [أشخصاً لُحت لي أم مخازياً كونه شخصاً، بعد أن سلبه ما يستوجب المدح بذكر تلك الصفات التي لا تستحق سوى الذم والهجاء في تلك التساؤلات التي استهل بها البيت الثاني [أميناً وإخلافاً وغدراً وخسةً وجنباً].

[16] *الديوان*، ج. 4، ص. 432.

ثم يهيمن دال السخرية على البيت الثالث هيمنة تامة, فهو ساخر من ممدوحة، وساخر من رجائه الذي جاء في غير موضعه, وساخر من ذلك الظن الذي يمكن أن يظن بابتساماته فيخالها كافور رجاء وغبطة، وما هذه السخرية المهيمنة على دلالة هذا البيت إلا لأنه إفراغ الابتسامة- بوصفها أداة تدل الرائى على الرجاء والغبطة- من فاعليتها هذه، بل تتحول بها إلى الدلالة المغايرة لتؤكد دلالة خيبة الرجاء بنسخ النص الذي يتجلى في التحولات الآتية:

تحول الممدوح إلى مذموم :

لقد تحول غياب المخاطب (الممدوح) إلى حضور المخاطب المذموم (المهجو)، أما الثقة المطلقة في الرجاء التي أسرف النص في تأكيدها:

فتى ما سرينا في ظهور جدودنا

إلى عصره إلا نرجى التلاقيا

أبا المسك ذا الوجه الذي كنت تائقاً

إليه وذا اليوم الذي كنت راجيا

فقد نقضها النص بالتحول بها إلى سخرية من هذا الرجاء نفسه "وما أنا إلا ضاحك من رجائيا", إن هذا النسخ يقره الشاعر إقراراً بقوله:

فأصبحت مسروراً بما أنا منشد

بما كنت في سرى به لك هاجيا

ليتأكد لنا بذلك امتداد القصيدتين, فإذا قلنا بانشطار النص فلا يعنى ذلك أن القصيدتين تمثلان نصاً واحداً في الواقع، ولكن يعنى حضور الدلالات التي اشتمل عليها النص الثاني في نفس الشاعر, بل

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473

لعلها هي الحاضرة بالفعل في نفسه وأنه كان يجاهد نفسه دون ظهورها.

ثم تتوالى بنية علاقات التضاد من سلب فاعلية الأشياء أو إثبات التأثير المغاير لها، تجد ذلك واضحاً في إشارته إلى عدم التفريق بين سواد لونه وبياضه، كما تجده في ثنائية المدح والهجاء، وفي المقارنة بين ما يُسر به الممدوح من ظاهر المديح وبين ما يبطنه الشاعر من الهجاء اللاذع, ثم نجد ذلك في المفارقة أيضاً بين الخير الذي أصابه الشاعر بقدومه ومدحه كافور وبين سلب دلالة الخير حين يضع الصياغة في قالب السخرية بحصر الفائدة في لحظ مشفرية , ثم يختتم المقطعة بسلب دلالة القصد والإتيان إلى كافور من بلاد بعيدة- التي توهم بالمديح- بجعل هدف هذا الإتيان نابضاً بالسخرية والاستهزاء، فهو لا يقصد لأنه أهل للقصد وبغية للمادحين ولكن لأنه مثار السخرية التي تبعث الحزين المغرق في حزنه على الضحك, فينهي الشاعر بالسخرية ما يمكن أن يكون قد جال بخاطره من رجاء.

ومع ذلك كله "فلحسن حظ المتنبي أن رياحه أتت بما لا تشتهيه سفنه، ولحسن حظ العرب أن هذه السفن جنحت بالمتنبي إلى البر الذي استقر عليه, وإلا فماذا كان يفيدهم أن تصل به إلى سلم العرش أو ساحل الغنى؟ أفكان يضيرهم أن ينقص ملوكهم ملكاً أو يحذف من سجل فرسانهم اسم فارس؟ كلا، ولكن قد كان يضير آدابهم- ولا جدال- أن يسقط من بينها ديوان المتنبي، وأن ينقص من عداد شعرائهم هذا الشاعر العظيم القليل النظير"[17]، ولعل حديث العقاد هذا يفضى بنا إلى جانب آخر من جوانب الانهيار في شعر المتنبي، هو ذلك الجانب الذي يتعلق بطلب الملك والسلطان الذي أخفق فيه عهده مع كافور في مصر.

مبررات التحول من المدح إلى الذم :

لقد بدأ الرجاء واضحاً في العديد من قصائد المتنبي التي قالها في مدح كافور تلميحاً وتصريحاً ولن نقف عند هذه المواضع جميعها، ولكننا سنكتفي بالإشارة إلى بعضها، وأكثر ما يهمنا فيها ما اقترن بالنبرة الغنائية الذاتية التي أبانت عن اقتران غياب الرجاء بانهيار الذات، ومنها على سبيل إشارته في قصيدته التي مطلعها:

أُغَالِب فيكَ الشَّوقُ والشوق أغْلبُ
وأعْجبُ مِنْ ذا الهَجْرِ والوَصْلُ اعجب
أمَا تَغْلطُ الأيَّام فيَّ بِأنْ أرى
بَغِيضاً تُنَائِى أو حَبيباً تُقَرّبُ [18]

فالألمُ واضحٌ في هذا المطلع الذي يشف عن غربة ووحْدة موحشة بحيث لا يرى الشاعر من الأيام سوى كل سوء، ولا يتوقع منها إرضاءه إلا عن طريق الخطأ، فعادتها عناده والسير على غير هواه، ثم أنظر إلى تواضع هذا الطلب، الذي لن يتمكن منه إلا عن طريق خطئها، فهولا يرجو سوى الإحساس بالأنس والألفة دفعاً لتلك الوحشة، وهذا بذلك من طرف خفي على أن كل من حوله بغضاء إلى نفسه، وكل من

[17] عباس محمود العقاد: *مطالعات في الكتب والحياة* ص125.

[18] ديوان المتنبي: ج1, ص301./ *ديوان المتنبي بشرح العكبري* ج1,ص187.

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473

يحبهم بمنأى عنه، ولا معنى للبغيض الدانى سوى كافور نفسه إن كان الحبيبة النائي سيف الدولة أو غيره, لم يكن النص ليبدأ بهذا الاستهلال إلا لأنه نابع من انهياريختفي معه كل تماسك، يتأسس على خيبة الرجاء المتمثلة في معاندة الأيام.

وفي هذه القصيدة يصرح تصريحاً ملحاً برجائه في الملك والسلطان, كما يصرح بالإلحاح على كافور، والإلحاح يكشف عن ضيق نفس وبلغة تتنافى مع عزة نفس المتنبي بغيبة الرجاء المراوغ، وذلك يدل على مدى إعراض كافور عن رجائه, ويقول:

أبا المسك هل في الكأس فضل أناله

فإنى أغنى منذ حين وتشرب

وهبت على مقدار كفي زماننا

ونفسى على مقدار كفيك تطلب

إذا لم تنط بى ضيعة أو ولاية

فجودك يكسونى وشغلك يسلب

فما زال الشاعر يغنى بمدائحه وكافور لا يلقى له بالا, هكذا قال المتنبي، ولكن الحقيقة أن كافور كان يغدق عليه العطايا الوهبات، بيد أن هذه العطايا لم تكن تشفي مطامع المتنبي، ومن هنا جاء تصريحه بأن ما يهبه كافور جاء على مقدار كفي الزمان, أما نفسه فتطمح إلى أبعد من هذا فالكأس التي يعنيها هي ارض مصر، وذلك ما صرح به في البيت الثالث إذ طلب ضيعة أو ولاية من تلك الولايات التي تلبي الطموح والعظمة وحب السلطة، فكان عدم إصغاء كافور لهذا المطلب سببا آخر من أسباب الانهيار التي دفعت الشاعر إلى الانعطاف على ذاته متغنياً بآلامه وأحزانه، فيقول بعد هذه الأبيات:

يضاحك في ذا العيد كل حبيبه

حذائي وابكى من أحب وأندب

أحن إلى أهلى وأهوى لقاءهم

وأين من المشتاق عنقاء مغرب

وأين هم هؤلاء الأهل؟ ليس وراء هذا الحنين المزعوم سوى استشعار الوحدة والتفرد، ثم .. لتأمل ذلك تصريح الواغرد في الأبيات السابقة؛ لنجد أن يدل دلالة واضحة على الانهيار من وجهين: أما الوجه الأول فيتمثل في التصريح في ذاته, لأن النفس الإنسانية كثيراً ما تحتفظ بعوامل الشقاء وتتكتم أسباب الألم الذي يعتصرها, ولا يتسنى لها البوح إلا إذا انتابها شكل من أشكال فقدان التحكم والسيطرة والكتمان, وذلك ينتج غالباً عن الانهيار الذي يجعل النفس البشرية مبسوطة واضحة قد تهتكت حواجز المنع وبين المجتمع الذي تعيش فيه.

أما الوجه الثاني فيتمثل في مضمون البوح نفسه, وقد أعلن الشاعر هنا عن رجائه (مطامعه) وما تخفيه مكنونات نفسه، فظهر ذا مطلب مادى يتمثل في الضيعة أو الولاية، وكأن في ذلك نوعاً من التعويض النفسي، فإن الإنسان إذا ما افتقد المشاعر الإنسانية وافتقر إلى الألاف والخلان، وإذا ما فرت من بين أنامله مشاعر الوفاء والمحبة، فإنه يلجأ إلى نوع من التعويض الذي قد يكون ماديا في أغلب الأحيان, وبذلك يعد التصريح في ذاته إلى جانب مضمونه من أكبر الدلائل على انهيار الشاعر المؤسس على خيبة الرجاء, هكذا كانت حياة الشاعر في مصر،

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473

وقد أدرك منها د. طـه حسين ذلك في قوله:

"... فأما في مصر فنحن نحس أن شيئاً قد انحطم في نفس هذا الشاعر العنيف، فإذا حزنه لا يصطنع لغة الغضب ولا لغة الثورة, وإنما يصطنع لغة الشكوى والأنين, كأنه جريح لا يستطيع أن يقبض على السيف ولا أن يبطش به، ولا يملك إلا أن يئن أنين العاجز الكليل"([19])، ثم يرجع طه حسين ذلك إلى سببين: أحدهما أن شيئاً قد انحطم بالفعل في نفس ذلك الإنسان والشاعر العظيم من اختلاف الأحوال به وتبدل الأحداث عليه، ومفارقة الشباب بما فيه من خصال القوة والجرأة والبأس, فلم يبق له إلا العقل المفكر والقلب الحساس والنفس الجياشة بالمشاعر الإنسانية, ومن هنا كان استسلامه الشجي المتهالك.

والآخر يرجع إلى ما كان فيه الشاعر في مصر من الأسر والحصار الذي ضربه حوله كافور, فلم يكن الشاعر ليمتلك أمره بحيث يقيم إذا أراد الإقامة ويرحل إن دعته دواعي الرحيل, كان مكرها على هذه الحياة كما هو مكره على احتمالها والرضوخ لها.

لأحد هذين السببين أولهما معاً أرجع طه حسين هذا الانهيار والحزن الذي ملأ على الشاعر نفسه وفنه.[20]

تجسدت هذه المشاعر والأحاسيس حتى رأيناها- كما رآها القدماء والمحدثون- كيانا لغويا فريدا في قصيدة "الحمى" التي ذاعت وشاعت في تاريخ الأدب والنقد الأدبي عند العرب, وهذه القصيدة ليست من القصائد التي يصلح معها المرور السريع دون وقفة متأنية، فهي قصيدة " مطبوعة مصنوعة" على حد تعبير عبد العزيز الجرجاني في كتابه الوساطة, وقد قال عنها د. شكري عياد : "... من هنا فهي أقرب إلى الذوق الحديث من معظم الشاعر القديم, ونعنى بالذوق الحديث النموذج الشاعري الذي تمثله المجددون من رواد الرومانسية, ولا تعنى حداثة الجيل الحاضر التي جنحت نحو السريالية" ([21]).

وقد نبه د. طه حسين إلى المشاعر المبثوثة في هذه القصيدة واقفا على مدى ما بها من الألم واليأس بقوله: "وهذه الميمة التي قالها حين أصابته الحمى في مصر سنة وثمان وأربعين وثلاثمائة من أرق الشعر العربي كله, وأعذبه وأرقاه, وأشده استثارة للحزن, وتحريقاً للقلوب الحساسة الشاعرة ... ولكنى حين أحب هذه القصيدة وأكلف بها، لا أكاد أحفل بهذه البراعة الفنية أو أقف عندها، لأن حزن هذا الشاعر العظيم قد تجاوز الفن وصار أعظم منه وأبعد مدى, وأنفذ إلى القلوب والنفوس. فأنا لا أرى شاعراً يصطنع الشعر ليصور ما يجد من لوعة وحسرة ويأس، وإنما أرى اللوعة والحسرة واليأس تتخذ الشعر لها لساناً لتبلغ أسماعنا وتنتهي إلى قلوبنا ... ولكنى لا أشك في أنها لم تكلف الشاعر من الجهد والعناء ما تعود أن يتكلفه في غيرها من قصائده، وإنما فاضت بها نفسه، وانطلق بها لسانه وجرى بها قلمه في غير تكلف ولا عسر" [22].

هكذا رأى كثير من القدماء والمحدثين القصيدة

[19] د. طه حسين: مع المتنبي ص318.

[20] د. طه حسين: مع المتنبي، ص319.

[21] شكري عياد: *اللغة والإبداع*، ص132.

[22] طه حسين *مع المتنبي* ص319.

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473

مطبوعة لا أثر فيها للتكلف، أو حتى جهد الصنعة والتجويد, وقد كان لهذه النظرة أثر سلبي؛ لأنها زهدت بعض النقاد في تحليلها للوقوف على مقاومات الفن فيها, فكما ترى طه حسين لا يكاد يحفل بهذه البراعة الفنية أو يقف عندها, ومبررة في هذا أن حزن الشاعر كان عميقاً فتجاوز الفن وصار أعظم منه وأبعد مدى, وعلى الرغم من أن شكري عياد عمد إلى الوقوف على السمات الأسلوبية في القصيدة, فقد كان من الزهد في التدقيق والتأمل بحيث قال:

"... ولأن ميمة المتنبي أقرب إلى النموذج الأول؛ فيجب ألا نعد أنفسنا لاستقبال الكثير من السمات الأسلوبية البارزة, ولكننا- في مقابل ذلك- نتوقع أن ما نصادفه من هذه السمات لن يكون مجتلباً ولا مستكرهاً, بل أقرب إلى التلقائية" [23].

نظم المتنبي هذه القصيدة بعد أن مضى على مجيئه إلى مصر أكثر من عامين، وقد بدأ القلق يذهب به كل مذهب من موقف كافور الذي ينيلهما يصبو إليه ولا ينجزه وعدا، نظمها عندما أصابته الحمى وحيداً فريداً غريباً في مصر، وقد قصر كافور في حقه , ولم يقدره حق قدره وانتهك كرامة نفسه التي قاد زمامها إليه، ووصف فيها هذه الحال وعرض بالرحيل عن مصر، ولكن إلى أي وجهة؟ فذلك ما لم يقله المتنبي .

المراجع

al-'Aqad, Abbas Mahmud. *Muthâli'ât fî al-Kutub wa al-Hayah,* Kairo: Dâr al-Hilâl, 1962.

Balâsyîr, D. R. *Abu al-Thayyib al-Mutanabbi, Dirâsah fî al-Târîkh al-Adabi*, Mutarjim: Ibrâhîm al-Kaylâni, Damaskus: Mansyûrât Wizârah al-Tsaqâfah wa al-Irsyâd al-Qaumi, 1975.

Husein, Thaha. *Ma'a al-Mutanabbi*, Kairo: Dâr al-Ma'ârif, 1985.

Ibn al-Atsir, *al-Mitsal al-Sâir*, Kairo: Maktabah al-Khanjiy.

Ibn Khalkan, *Wafiyât al-A'yâ*n, Kairo: Maktabah al-Bâbi al-Halabi, 1972.

Ibn Thabâthabâ, *'Iyâd al-Syi'r,* Tunis: Mansyûrât al-Nahdlah, t.t.

'Iyâd, Syukri. *Al-Lughah wa al-Ibdâ*', Kairo: Maktabah al-Madbûli, 1990.

Mahliatussikah, Hanik. "Analisis Kisah Nabi Yusuf dalam Al-Qur'an melalui Pendekatan Interdisipliner Psikologi Sastra", *Arabi: Journal of Arabic Studies,* Vol. 1, No. 2, 2016.

Maydân, Ayman Muhammad. *al-Hiwâr al-Adabi baina al-Masyriq wa al-Andalus al-Mutanabbi wa al-Ma'ra, Namûdzajain,* Dâr al-Wafâ li al-Thabâ'ah wa al-Nasyr, al-Iskandariyah, 2004.

Ritonga, Deffi Syahfitri. "Kajian Gender pada Novel Karya Nawal El Saadawi dan Sutan Takdir Alisjahbana", *Arabiyat: Jurnal Pendidikan Bahasa Arab dan Kebahasaaraban,* Vol. 3, No. 1, 2016.

al-Zarkali, *al-I'lâm (Mâdah Abu al-Thayyib),* Beirut.

[23] شكري عياد: السابق نفسه ص132.

Copyright © 2016, ARABIYAT, ISSN: 2356-153X, E-ISSN: 2442-9473