الخروج من متاهات الحيرة: قراءة في نسق الخطاب الشعري وتحولات الذات في قصيدة المتنبي: واحرّ قَلْباهُ

عدنان محمود عبيدات*
محمود محمد عبيدات**

* أستاذ مشارك
** محاضر غير متفرغ
قسم العلوم الإنسانية، كلية العلوم والآداب
جامعة العلوم والتكنولوجيا، الأردن

الملخص

تتناول هذه الدراسة بالنقد والتحليل قصيدة المتنبي "واحرّ قلباه"، وكانت هذه القصيدة من المواقف المفصليّة مع سيف الدولة أمير حلب الحمداني، إذ وقف الشاعر ينشدها أمام حشد من الناس معاتباً حيناً ومادحاً حيناً ومفتخراً أحياناً أخرى، وفي القصيدة نفسها هجوم لا هوادة فيه على من سمّاهم الوشاة والحاسدين؛ فَهُم الذين جعلوا سيف الدولة ينقلب على شاعره الأول، فأشاح بوجهه عنه، وبدأت العلاقة بينهما تسوء.

تقوم الدراسة على القراءة التأويليّة للنّص معتمدةً على نظريّة التّلقي؛ لأن القصيدة نص مفتوح مشاكس ومتجدد، لا يقف عند زمن، يحرّض الناقد على القراءة، ولهذا اختلف النقاد في شرحها.

قُسّم البحث إلى: عتبة النص، وفيه قراءة لآراء بعض النقاد القدماء والمحدثين في القصيدة، إذ استفادت الدراسة من دراسات السابقين. أما الجزء الثاني فكان في الوقوف على تحولات الذات المأزومة عند الشاعر، وقسم إلى أكثر من قسم.

وفي الجزء الثالث وقف البحث عند بناء القصيدة، إذ انتقل الشاعر بسبب نفسيته القلقة المضطربة من وصف حالته التي وصل إليها من مُقَرّب للممدوح إلى مرفوض لا يريده، إلى المدح بالشجاعة إلى الافتخار إلى الحديث عن الوشاية والواشين؛ جاعلاً منهم السبب في الوصول إلى هذه الحالة من القطيعة، فهو الصائح الباكي، المفتخر الرافض، يتعذّب ويضطرب ويغترب، يحاول تبرئة نفسه، يواجه الممدوح وحسّاده بشخصية قوية فريدة، لا تقبل الذل، تتأزم وتحاول استرجاع الذات المحطّمة التي يحاول استعادتها من خلال إشاراته المختلفة إلى ذات فاعلة في أبيات الفخر.

1 – على عتبات النص

هذه الدراسة قراءة جديدة تختلف عن الدراسات السابقة، لا تدّعي الكمال أو التميّز أو الأفضليّة، وإنّما هي – على تواضعها – تعي أنّ عليها الاجتهاد في محاولة تلمّس ما يُحيط بجوانب التشكيل الفنّي لا إحاطة المدقِّق بكلِّ صغيرة وكبيرة، وإنما هي محاولة مَن يطمح إلى البحث في بنية متكاملة، تُراعي تحوّلات النسق، وما يُنتجه من حَراك فنّي جمالي، تتوالد معه الأفكار، وتتعالق الصور، وتتوحّد الأنساق وصولاً إلى الوحدة الموضوعيّة التي يقوم عليها البناء النصي.

وتكشف الدراسة عن قراءة تأويليّة، تقوم على نظرية التلقي التي تُعَدّ "تطبيقاً للمقولة الرئيسة لعلم التأويل التي تذهب إلى أنّه لا يكفي لفهم النص أن ينظر المرءُ إلى النّص وحده، . . . . . ، ففهم النص يتوقف على ما ينطوي عليه ذلك النص من دلالات، بل يتوقف أيضاً على ما يدور في الذات الفاهِمَة، فإذا لم نأخذْ هذه الحقيقة في الحسبان فإننا لا نستطيع أن نفسّر ذلك التعدّد والتنوّع والاختلاف في فهم النصوص، ولماذا كانت هذه التفسيرات الكثيرة للنص الواحد، إن الاختلاف في فهم النص عينه هو أمر لا يمكن تفسيره إلا بإرجاعه إلى اختلاف توقعات المتلقين"[1]. وتتدخل الذات في التأويل، وتقوم على توجيه التفسير، وقد تختلف أو تتفق مع الوجهات المطروحة أو المحتمَلة، وذلك لتعدد الذات[2]، "فالنّصوص بطبيعتها تتيح سلسلة من القراءات الممكنة"[3]، فالقراءة التأويلية "معادَلة يتحكم فيها طرفان متفاعلان: موضوع يرجع إلى أفق النص، وينطلق منه في الوقت نفسه، وانطباعي ذاتي يعود إلى أفق القارئ وينطلق منه في الوقت نفسه"[4].

إن المتأمّل في قصيدة المتنبي "**واحرَّ قلباه**" يرى أنها نص مفتوح على أيّ تأويل، "والنّص المفتوح نصّ إشكالي مُشاكِس، ويُثير أسئلة أكثر مما يقدّم أجوبة. . . . . ولذلك كانت هناك قراءتان: قراءة تجعل النص مُغلقاً على زمن محدد، وقراءة تفتح النص لقراءات وتأويلات لا متناهية"[5]، وقصيدة المتنبي نصّ متجدّد لا يقف عند زمن، ولا تحدّهُ حدودٌ، وكلَّما أنعمْتَ النظر فيه

وجدتَه يتوهج معاني وصوراً، وأفكاراً لا تتوقعها، وتتجدَّد معها رؤيتُك لها ولمعانيها ولصورها الفنية الجميلة والجديدة والمحيِّرة، فالنّص الجيد " نص إشكالي يُحَرِّض الذِّهن ويتحدَّاه، ويدفعه إلى التأمل، ويثير فيه الرغبة في الكشف عمَّا خَفِيَ واستتر في ظلال المعاني ودلالاتها "[6]، ولهذا اختلف النقاد في شرحها والنظر إليها، فابن رشيق وضعها في باب العتاب، وقال عنها : "وأما أبو الطيب فكان في طبعه غِلْظَةٌ، وفي عِتابِه شِدّة، وكان كثير التَّحامل، ظاهر الكِبْر والأنفة، وما ظنّك بمن يقول لسيف الدولة :

يا أَعْدَلَ النَّاسِ إلّا في مُعامَلَتِي فيكَ الخِصامُ وأنتَ الخَصْمُ والحَكَمُ

إلخ "[7]، وقال أيضاً: "وقد أتَى المتنبي في هذه القصيدة بكلّ عجيبة من القول في الكبرياء والحبّ لسيف الدولة والوعيد له "[8]، ثم قال: "وليس هذا عتاباً، لكنه سِباب، وبسبب هذه القصيدة كاد يُقتَل عند انصرافه من مجلس إنشادها" ، والعتاب كما ظهر في قول ابن رشيق : "باب من أبواب الخديعة، يُسرع إلى الهجاء، وسببٌ وَكيدٌ من أسباب القطيعةِ والجَفاءِ "[9]، وقال محمد التونجي: "وتعتبر قصيدته التي مطلعها:

واحَرَّ قَلْباهُ مِمَّنْ قلبُه شَبِمُ ومَنْ بِجِسْمي وحَالِي عِنْدَهُ سَقَمُ

من أعمق قصائده النفسية، فقد قالها منفعلاً، معبّراً بتلميحات واضحة عن قلقه لمستقبل هذه الصداقة التي آذنت بالانهزام، ولهذا ضمَّنها العتابَ والحيرةَ وحرب الحسّاد والتلميح بالسفر والفراق والفخر الصادق "[10]، أمّا عبد الله الغذامي فيرى "أنّ في هذا النص أربع دلالات نسقيّة:

أ - التعريض المتضَمّن للاستهزاء.

ب - اعتداد الذات بذاتها.

ج - اعتماد أسلوب التحريض والإرهاب البلاغي.

د - تحقير الآخر واعتباره دائماً بمثابة خصم لا بد من سحقه "[11].

وقد فسّر الغذامي هذه الدلالات الأربع، وقرر أن الشاعر نَظَر إلى ممدوحه بازدراء، وأنّ جُمَل المتنبي في هذه القصيدة كانت مغلّفة بالجمال

الشعري الخدّاع[12]، ورفض مصطفى عبد الواحد تفسير الغذامي لهذه القصيدة، وقال: "وهذه القصيدة..... تُعَدّ من قصائد المدح المخلوط بالعتاب، ولا يمكن أن تكون تعريضاً متضمناً للاستهزاء..... وكيف يقبل سيف الدولة أن يستهزئ به شاعر أو يعرّض به ثم يجيزه ويكافئه"[13]، وقال قحطان رشيد صالح: " وبلغ في عتابه حدّ الذم والتهديد فنجده ساخطاً أبعد السّخط من الأمير وحاشيته من شعراء وغير شعراء، فهو يقول بعد فَخْر مُتَعاظم:

إذا تَرَحَّلْتَ عَنْ قَوْمٍ وقَدْ قَـدَرُوا ... أَنْ لا تُفَارقَهُم فالرَّاحَلُونَ هُـمُ
شَرّ البِلادِ بِلادٌ لاَ صَدِيقَ بِهَا ... وشَرّ مَا يَكْسِبُ الإنسانُ ما يِصِمُ
وَشرُّ ما قَنَصَتْه راحتي قَنَصٌ ... شُهْبُ البزاةِ سَواءٌ فيهِ والرَّخَمُ
بِأيِّ لَفْظٍ تَقُولُ الشِّعرَ زِعْنفَةٌ ... تجوزُ عندَكَ لا عُربٌ ولا عَجَم"[14]

وذكر غير واحد من القدماء، أن سيف الدولة كان إذا تأخّر عنه مدحُ المتنبي "أَكْثَرَ أَذَاهُ، وأَحْضَرَ مَن لا خير فيه، وتقدّم إليه بالتعرّض له في مجلسه بما لا يُحب، فكان أبو الطيب لا يجيب أحداً عن شيء، فيزيد ذلك في إنكاء سيف الدولة، ويتمادى أبو الطيب في ترك قول الشعر، ويلح عليه سيف الدولة فيما يستعمله من هذا القبيح، وأكثر عليه مرة بعد مرة، فقال أبو الطيب هذه القصيدة، وأنشده إياها في محفل من العرب والعجم"[15]، وقد كان أبو فراس الحمداني من أكثر الناس الذين حملوا على المتنبي، نُقِل عنه قوله لسيف الدولة: "إن هذا المُتشدِّق كثير الإدلال عليك، وأنت تعطيه كل سنة ثلاثة آلاف دينار على ثلاث قصائد، ويمكن أن تفرِّق مئتي دينار على عشرين شاعراً يأتون بما هو خير من شعره، فتأثر سيف الدولة من هذا الكلام، وعمل فيه"[16].

لقد كرهت حاشية الأمير - شعراء وأدباء - المتنبي، وضاقت به أشد الضيق، بل كرهته؛ لأنه أصبح المقدَّم الوحيد عند الأمير[17]، " ولما أنشد القصيدة الميميّة وانصرف، وَقَف له رجال في طريقه، فلمّا رآهم أمكن يده من قائم سيفه، وحمل فاخترقهم، ولم يصنعوا شيئاً، وأن أبا العشائر أرسل جماعة من غلمانه، فوقفوا له في طريقه، فلما مرّ بهم ضرب واحد منهم بيده إلى عنان فرسه، فَسَلّ أبو الطيب سيفه فخلّاه الرجل "[18].

وكثيراً ما كان حال سيف الدولة يتغيّر على المتنبي، يقول[19]:

أَلَا مَا لِسَـيْفِ الدَّولةِ اليومَ عاتِباً فَداهُ الوَرَى أَمْضَى السُّيوفِ مَضَارِبا

ويقول[20]:

وَمَا لِي إِذا مَا اشْتَقْتُ أَبْصَرْتُ دُونَهُ تَنَـائِفَ لا أَشْـتاقُها وسَباسِبَا

وكان سيف الدولة يستمع كثيراً لأقوال الحساد والواشين من حاشيته، وكان يتغيّر على المتنبي ويصدّ عنه، يقول[21]:

وقدْ كانَ يَنْصُرُهُمْ سَمْعُهُ ويَنْصُرُنِي قلبُه والحسَبْ

وقد همّ السامريّ أن يقتل المتنبي و كان سيف الدولة يعلم، ووافقه على فعلته، و ذكر المتنبي بشعره ذلك الموقف، يقول[22]:

أَسَامِرِيُّ ضُحْكَةُ كلِّ راءِ فَطِنْتُ وأنتَ أغْبَى الأغْبِياءِ

لقد أفادت هذه الدراسة من غيرها من الدراسات التي حاولت اكتناه هذا النص، غير أن ما يجدر الإشارة إليه أن هذه الدراسات – على نفعها وعمقها – ظلت عاجزة عن جمع شتاته، أو هي على الأرجح أخذت جانباً منه، وأهملت جوانب فزادته غموضاً؛ ذلك أن همها في الغالب انصبّ على توجيه النص أو تصنيفه تحت غرض شعري دون غيره، ومن ثم رأيناها تميل إلى محاولة خَلْق حالة من الانسجام مع الفكرة التي وجد فيها الدارس مدخله للوقوف على غرض هذه القصيدة، وهي فكرة – كما أظن – لم تكن نتاجاً نصيًّا فحسب، وإنما كانت حصيلة فضاء دلالي مغيّب أحاط بشخصية المتنبي وعلاقته بسيف الدولة، ففرضته الذّاكرة على الدارس حين أقدم على قراءة النص، ومن ثّم بدت الدراسات في معظمها نتاجاً لمخزون فكري أو رواسب جرى تفعيلها في ضوء التركيز على جانب من جوانب التشكيل الفني، وإخضاع الجوانب الأخرى لعملية انتقاء بهدف تسخيرها لخدمة هذا الجانب، وأحياناً تغييبها كلياً لصعوبة ممارسة الفكرة لسلطتها عليها، ومن ثم أنتجت هذه الدراسات قراءة مبتورة لم تف النص حقه، وإنما أشبعت الرغبة الكامنة في ذهن ممارِس القراءة.

يظهر في قصيدة "**واحرّ قلباه**" أن الشاعر يصور حالته النفسية، ويشير إلى

حالة الانعزال التي عاشها في ظل المنافسة مع الآخرين لاستملاك قلب الممدوح، ويبدو أنه ارتقى في خطابه للممدوح خارج حدود إمكاناته العملية، فوصل إلى حال لم يستطع أن يخلص نفسه منه، لقد انفجر أبو الطيب في وجه سيف الدولة، لا معاتباً حسب، وإنما رافضاً للواقع الذي شعر أنه أُهين فيه، فصاح وضجّ وزمْجر بصوتٍ غير معهود تجاه ممدوحه، وهذا الصوت "لا يعرف المهادنة والمراوغة، ويعلي من شأن كبريائه، ويحل العنف الشعري مكان اللوم والعتاب، لعلّ فيه خلاصاً، ويطلع على سيف الدولة بقصيدته الخالدة التي تفصح عن سمات الشاعر ودواخله النفسية أكثر من أية قصيدة أخرى"[23]، فلقد "كثرت الأقاويل وترددت الشائعات عن بوادر خلاف بين الأمير وشاعره، ثم يلقاه فجأة فيرى فيه انحرافاً وازوراراً فيتأثَّر تأثُّر المُحب الذي يَعِد محبوبَه، فيعتب عليه"[24]. من هذا المنظور ستحاول هذه الدراسة الدخول إلى عالم النص، وستعنى – في بحثها عن جمالياته – بالتحولات التي فرضتها التجربة الشعرية على الذات المأزومة. ويمكن الكشف عن هذه التحولات في ضوء قراءة متكاملة؛ قوامها البحث عن ديناميكية النص، وقدرته على خلق حراك فني قادر على تجسيد التجربة، ويمكن قراءة النص وفق هذه التحولات على النحو الآتي:

2 – صدمة الذات (الذات المغيَّبة)

من البدهي القول إنّ المتنبي يمتلك شخصية فريدة من نوعها، وأكثر ما يميِّز هذه الفرادة أنها لا تقبل الذل أو الخضوع أو الاستسلام، ولا بد من الاعتراف أن هذه الشخصية تبلور وجودها في يوم ما في أحضان علاقة شكّلها التقارب الفكري بين الشاعر وسيف الدولة، وأن هذه العلاقة مهما بلغت من الرقي بين الرجلين فإنها في نهاية المطاف محكومة بتغير المواقف، وبالشعور الوجداني الذي يحتفظ به المتنبي تجاه سيف الدولة، ومن هذا المنظور لا بدّ أن يتأثّر بمواقف سلوكيّة وليدة حدث ما، وبالنتيجة فإن خضوع هذه العلاقة للمتغيرات هو المؤسس الحقيقي لهذه التجربة الشعرية وبخاصة عند شاعر كالمتنبي، لا يقبل المساومة على قيم ومبادئ يهتز باهتزازها وجدانه، فيترجم

ذلك تجربة شعرية قلقة مأخوذة بحيرة الصدمة من علاقة بلغت من النضج ما يحفظها من الانهيار المفاجئ على أقل تقدير، وبحدوث هذا الانهيار تحدث الصدمة؛ مما يؤدي إلى انشطار الذات بين الأنا المصدومة بهول المفاجأة؛ والراغبة باستمرار هذه العلاقة وبين الأنا الطامحة للحفاظ على الذات بكل كبريائها، ومن ثم تصبح صلة الشاعر بسيف الدولة على المحك، ويصبح الخروج من النفق المظلم مطلباً لا حيدة عنه للخروج من أزمة العلاقة والتخلص من متاهات الحيرة. وانطلاقاً من ذلك ستجتهد الدراسة لتبحث في تجليات التجربة الشعرية، وسيكون مدخلها حيرة الذات وما أفرزته من اهتزازات وجدانية، أنتجها السلوك المتغيّر، مما أحدث تحوّلاً حتميّاً في نسق الخطاب الشعري، فـ "في هذه الميميّة صراع داخلي متوتر وقلق، وما أشبهه بذلك الصراع الذي يعانيه مُحِب على وشك أن يفقد محبوبته، في هذه القصيدة تتغلف الأبيات بمشاعر الحزن والألم والمرارة، لانصراف سيف الدولة عنه، وبرود عاطفته نحوه، وكأنه موقف محب، أحسّ الفتور في علاقة حبيبه به، . . . . . فاشتعل ناراً تجسدت في معاناة سقم ونحول جسد وذبول"[25]، وخرج المتنبي من عند سيف الدولة محبطاً غاضباً.

يخضع الخطاب الشعري في هذا النص للذات وتحولاتها، وذلك في ضوء حالة القلق الناتجة من تأزم العلاقة التي تربط الشاعر بسيف الدولة، وما يمكن الإشارة إليه أن حدوث خرق في هذه العلاقة من قبل سيف الدولة كان في حكم المستحيل، ومن ثم فإن حدوث هذا الخرق أدى إلى صدمة أدخلت الشاعر في حيرة بين الأنا الطامحة لترميم هذه العلاقة والأنا الرافضة لكل مظاهر الخضوع والاستكانة؛ ممّا ولّد حراكاً في النسق الشعري، استهدف احتواء حركة الذات المتأرجحة بين الحفاظ على هذه العلاقة وبين الرفض أو المساومة أو التنازل من أجل ذلك.

يبدأ نسق الخطاب الشعري بكثافة وجدانية تبوح بانهيار، يبدأ بندبة موجهة لمتوجع منه، غرضه الإعلام عن عظمة الممدوح / المندوب، وإظهار أهميَّته أو شدّته، ولعل هذا ما يبرر افتتاح الشاعر للنص بقوله: " واحرّ قلباه "، رافق

ذلك نسق لغوي خاص مُجَرّد من الزمن، مما يعني تدخل الوعي الباطن، للهروب بالذات المحطمة من واقع مأزوم، يقول:

واحَرّقَلْباهُ مِمّنْ قَلبُهُ شَبِمُ ومَنْ بِجِسْمِي وحالِي عندَهُ سَقَمُ

إن الاضطراب الوجداني الذي يشهده هذا البيت وإن استدعى تغييب ذات الشاعر المأزومة على مستوى الزمن؛ فإنّ أفقه الدلالي ظل يكرّس النسق الخطابي الذي يجسد واقع التجربة، ومن ثم فإن التركيب "**واحرّ قلباه**" يؤشر على الذات المقهورة؛ بسبب برود مشاعر الآخر في وقت يتحول فيه الشعور الوجداني لدى المتنبي من القلب إلى الجسد؛ مما يعني فيضاناً شعوريّاً حادّاً من ناحية، ويؤكد من ناحية أخرى التجاهل المتعمَّد من سيف الدولة تجاه مشاعر صادقة أدت إلى استنزاف الذات، ولعل إثبات هذا التجاهل المتعمد اقتضى من المتنبي تحفيز الذات، للتحوّل بهذه المشاعر من الباطن إلى الظاهر ومحاولة الانضمام إلى شعور جمعي مزيَّف، يقول:

مَا لِي أُكَتّمُ حُبّاً قَدْ بَرَى جَسَدِي وَتدّعِي حُبَّ سَيْفِ الدّوْلَة الأمَمُ
إنْ كانَ يجْمَعُنَا حُبٌّ لِغرّتِهِ فَلَيْتَ أنّا بِقَدْرِ الحُبِّ نَقْتَسِمُ

فالشاعر يتقصد تأنيب الذات، حين يكشف عن تساؤل مغلوط لا يرتضيه، وإنما تقتضيه التجربة الشعرية بهدف الالتقاء مع شعور جمعي يرفضه رفضاً قاطعاً، ومن ثمّ نراه يضعه ضمن دائرة الشك حين يقول: "إنْ كان يجمعُنا"، وبالنتيجة فإن هذا الإغراق في إثبات الشعور الوجداني لدى المتنبي عند التحول به من المضمَر إلى الظّاهر يرمي إلى الكشف عن حقيقة موقف سيف الدولة من العلاقة التي تحكمه بالشاعر؛ والتي لا تظهر على شكل برود وجداني فحسب، وإنما تتحوّل إلى ظُلم على المستوى المادي "فليت أنّا بقدْر الحُبّ نقتسِمُ"، وإذا كان المتلقي قد التمس عذراً لسلوك سيف الدولة أمام مشاعر المتنبي المضمرة فإن هذا العذر لم يَعُدْ قائماً في ضوء تحوّل هذه المشاعر، ومن ثم فإن ما يترتب على عملية الاقتسام من ظلم في ضوء التباين الواضح بين مشاعر المتنبي الصادقة ومشاعر الآخرين المزيَّفة، لا تدع مجالاً للشَّكِّ بأن سلوك سيف

الدولة تجاه الشاعر يضع عدالته على المحك، ويشي بتعمد واضح للإضرار بعلاقة ممتدة اتسمت بالاستقرار والثبات.

ولعل ما هو لافت للانتباه في البيتين الثاني والثالث هذا التكرار المتوالي للفظة " **الحُبّ** "، وهو تكرار يعكس حالة الفيض الشعوري على مستوى اللغة، إذ إن المتلقي عندما يقرأ البيتين يشعر بلفظة الحب تداهمه باستمرار، فلا تكاد تسلوها العين حتى ينطق بها اللسان، كما أن مثل هذا التكرار يقوّي التساؤل بتحول هذا الحب من المضمر المغيب إلى الظاهر المشاهد؛ بهدف توليد معادلة يصبح معها الحب قابلاً للمقايسة، وبخاصة عندما يختتم التكرار بالقول " . . . . . **بِقَدْرِ الحُبِّ نَقْتَسِمُ** "، حيث تحاصَر كلمة الحب بلفظتين، توحي كل منهما بتحول الحب من الهيولى إلى الصورة المادية؛ مما يعني أن عملية الاقتسام لا تكرّس رغبة نفعية بمقدار ما تحاول تشكيل الحب على صورة كيان مادي قابل للتقدير والقياس، وعندها يصبح هامش الخطأ في تقدير سيف الدولة لمشاعر المتنبي الفيّاضة مقارنة مع مشاعر الآخرين النفعية معدوماً تماماً، وهذا يقودنا إلى استنتاجين يشير أولهما إلى أنّ ما تفرزه عملية الاقتسام من ظلم جاء مقصوداً في ضوء هذه المعادلة، أما الاستنتاج الآخر فيشكل إرهاصاً لنقد خفي، يوجّه لسيف الدولة الذي يأخذ الأشياء بظواهرها، حين لا يمتلك من الفراسة ما يمكنه من التمييز بين النقيضين.

أحسّ المتنبي في قصيدة " **واحرّ قلباه** " بتوهّج الذات، فكانت إيجابية مفتخرة متعالية حيناً، ومتوسّلة صغيرة تتضاءل أمام الآخرين حيناً آخر، ولمسنا فيها فلسفة القوة وفلسفة الضعف في آن معاً، وشعرنا أن الشاعر مضطرب بين الحب والكره والعتاب / والقبول والرفض/ ، والحزن والاكتئاب / ، والرضا والفشل/ ، حيرة يغذيها موقف المهزوم المكابر الذي يقبل الهزيمة حيناً ويرفضها حيناً آخر. لقد استهان المتنبي بالناس فكرهوه، وكان لهم الحق في ذلك، فكيف لا يكرهونه شعراء وممدوحين، وهو الذي يقول[26]:

لم تَزَلْ تَسْمَع المديحَ ولكـــ ـــنَّ صَهيلَ الجِيادِ غيرُ النُّهاقِ

فالممدوح – كسيف الدولة – لا يرضى أن يرى لصيقه بهذه العنجهية

والنرجسية والفوقية واحتقار الآخر، وهو يصنع هذه الثنائية المثيرة، فهو جواد يصهل بالقول، تقبله الأذن، وتعجب به النفس، وتشرئب له الأعناق، وشعر غيره من الشعراء نهاق الحمير، وصوتهم أكره الأصوات، يستحضر الشياطين، لم يفرّق الشاعر في خطابه بين كبير وصغير، وبين حاكم ومحكوم، ولم يراع آداب الخطاب في حضرة سيف الدولة، وتجاوز في ذلك لما يقتضيه الموقف، وأشار إلى بعض مَن كانوا حول سيف الدولة من شعراء لم تكن لهم أصول يُعتد بها عربية أو أعجميّة، يقول:

بِأيّ لَفْظٍ تَقُولُ الشِّعْرَ زِعْنِفَةٌ تَجْوزُ عِنْدَكَ لا عُرْبٌ ولا عَجَمُ

لقد رفض كل الناس إلا نفسَه، وتمرّد على المكان والزمان اللذين كانا معشوقيْن له، وبدأ يرفض حلب؛ لأنه لا يحب المنافسة، ويريد أن يظل المقدم الأول والوحيد عند سيف الدولة بشعره ومدحه ومجلسه، يقول[27]:

ولا تُبالِ بشِعْرٍ بعْدَ شاعِرِهِ قد أُفْسِدَ القولُ حتَّى أُحْمِدَ الصَّمَمُ

3 - استرجاع الذات

في ضوء حالة التأزّم - التي بلغت أوجَها نتيجة تصدّع العلاقة - بدأ الشاعر بمحاولةٍ لاسترجاع الذات المحطَّمة، فوجد في الماضي ما يمكنه من استيعاب الصدمة، ويمنحه فرصة المناورة لمعالجة وضعه المأزوم دون تسرع أو اندفاع، ومن ثم نراه يلجأ إلى ماضي هذه العلاقة بوصفه يمثل مرحلة أساسية لا بد من التعاطي معها؛ للتحوّل التدريجي بالذّات المغيبة إلى ذات حاضرة وقادرة على تجاوز المحنة، يقول:

قد زرتُهُ وسيوفُ الهندِ مغمَدَةٌ وقد نَظَرْتُ إليْهِ والسُّيوفُ دمُ
فكانَ أحسَنَ خَلْقِ اللّهْ كلِّهِم وكانَ أَحْسَنَ مَا في الأحْسَنِ الشِّيَمُ
فَوْتُ العَدُو الَّذي يَمَّمْتَهُ ظَفَرٌ في طَيِّهِ أَسَفٌ في طَيِّهِ نِعَمُ
قدْ نابَ عَنكَ شَديدُ الخوفِ واصطنعت لكَ المَهابةُ ما لا تَصْنَعُ البُهَمُ
أَلْزَمْتَ نَفْسَكَ شَيْئاً لَيْسَ يلْزمُها أنْ لا يُوارِيَهُم أرضٌ ولا عَلَمُ

أَكُلَّما رُمْتَ جَيْشاً فانْثَنى هَرَباً تَصَرَّفَتْ بِكَ في آثارِهِ الهِمَمُ
عَليْكَ هَزْمُهُمُ في كُلِّ مُعْتَرَكٍ وما عليكَ بِهِمْ عارٌ إذا انْهزَمُوا
أما تَرى ظَفَراً حلْواً سوى ظَفَرٍ تصافَحَتْ فيه بِيضُ الهِنْدِ واللِّمَم

إن هذه الكثافة لأفعال مرتبطة بالزمن الماضي "**زرتُه، نَظَرْتُ، فكانَ أَحْسَنَ، يَمَّمَ، نابَ، اصطَنَعَتْ، ألزمتَ، رُمْتَ، انْثَنَى، تصرَّفتْ، انهزموا، تصافَحتْ**" تؤكد استغلال الحراك الزمني للتخلص من لحظة تأزم راهنة، غير أن هذه اللحظة ظلت تلاحق ذهنية الشاعر، فهو وإن جعل من نسق التصوير مؤشراً على الجانب المشرق لسيف الدولة عندما استرسل في وصف فضائله والتركيز على شجاعته، بدأ الماضي باسترجاع لذاته الفاعلة "**قَدْ زُرْتُهُ**"، "**وقَدْ نَظَرْتُ إِلَيْهِ**"، وحركة الاسترجاع هذه لم تأتِ من فراغ، وإنّما وُظِّفت لتأكيد حقيقة موقف الشاعر من سيف الدولة الذي التقاه في وقت عمّ فيه الأمن والسِّلم، إلا أنه لازمَه وقت الحرب أيضاً، وهنا ينبغي الكشف عن التباين بين الفعلين في ضوء هذا الاستخدام، فقد ربط الشاعر حدث "الزيارة" بحالة السلم، والزيارة لا تعدو إقامة مؤقتة، بينما ربط النظر – الذي يعني الحرص والمشاهدة؛ أي التلازم – بحالة الحرب؛ مما يؤكد أن علاقة الشاعر بسيف الدولة لا تحكمها المنفعة، فتنتهي بانتهائها، وإنما هي حصيلة انسجام وتوافق فكري، جعل الزيارة تتحول إلى إقامة دائمة وممتدة، فكان فِعْل النظر إلى سيف الدولة في حالة الحرب وفق ما يؤسّس عليه من دلالات نتاجاً لعلاقة متوازنة وصادقة ومستقرة، وهكذا يصبح حرص الشاعر على ملازمة سيف الدولة في المعركة جزءاً لا يتجزأ من حرصه على هذه العلاقة السامية التي لا تخضع للمصالح أو التجاذبات على هذا المستوى، ومن ثم فإن التمهيد الظاهري للكشف عن بطولة سيف الدولة لم يمنع الشاعر من افتتاح صورة البطولة، بما يدلل على شعور باطن، ظلّ فيه التصدع الذي ألمّ بهذه العلاقة يمثّل حركة خفيّة في هذه الصورة، وعلى صعيد آخر نراه يقابل هذا البعد الإيجابي الذي نسبه إلى ذاته ببعد سلبي ينسبه إلى سيف الدولة فيما يمكن أن نسميه "نقداً مبطناً"، إذ يكشف الشاعر في الأبيات المتبقية عن سلوك دموي يتّبعه سيف الدولة عند لقاء العدو؛ ذلك أن معاركه معه

لا تهدف إلى النصر فحسب، وإنما تهدف إلى إشباع رغبة تقوم على القتل والدمار، ومن ثم نراه يرغب عن نصر يتحصّل عليه دون قتال، مما يشي بسلوك غير مسؤول يصدر عن سيف الدولة،وهو سلوك يجافي المنطق، فسيف الدولة لا يكترث بما يترتب على لقاء العدو من ضرر على جيشه بمقدار ما يسعى إلى تحقيق رغبته وإشباعها، ولعل الشاعر – بمثل هذا التوصيف – يكشف عن خرق يحدثه سيف الدولة في علاقة أكثر سموّاً من العلاقة التي تربطه بالشاعر، علاقة يتجلى فيها الشعور الوجداني الأسمى تجاه الذات الإلهية؛ التي تحتّم على سيف الدولة الابتعاد عن أي سلوك عبثي من شأنه أن يُحدِث خرقاً يتنافى مع الدين.

إن الرغبة التدميرية المتأصّلة في سيف الدولة هي ما يؤشّر على هذا الخرق، ومن ثم فإن ما يتصل بهذا السلوك لا يكشف عن خرق في علاقة سيف الدولة مع الدين فحسب، وإنما يؤسس لرغبة مناقضة تماماً للفكر الديني الذي وجد في النّصر المتحقّق دون قتال ميزة تفرد بها الرسول –عليه الصلاة والسلام– حين قال: "أُعطِيتُ خمساً لم يعطهن أحد قبلي، نصرت بالرعب مسيرة شهر. . . "[28]، وفي القرآن الكريم ما يؤسس لهذا الفكر العقائدي، قال تعالى: ﴿. . . . وَكَفَى ٱللَّهُ ٱلْمُؤْمِنِينَ ٱلْقِتَالَ وَكَانَ ٱللَّهُ قَوِيًّا عَزِيزًا﴾[29]، فهذه الآية تؤكد فضيلة النصر الذي يقي المؤمنين شر القتال وسفك الدماء، وهكذا نجد أن الشاعر يلمح بشكل غير مباشر إلى سلوك غير قويم، يصدر عن سيف الدولة تجاه الدين.

وإذا كانت إرهاصات الكشف في العلاقة المأزومة قد ظهرت في بداية النص على مستوى المشاعر التي بلغت حدّ التناقض، فقد جسّد ذلك عنواناً عريضاً لعمق المأساة التي استنزفت معها ذات الشاعر، كما مثل الدائرة الأوسع للتوترات التي سادت هذه العلاقة، ومن ثم فإن محاولة الانفلات من هذه الدائرة والدخول في دوائر ضيقة، يكشف عن ديناميكية في محاولة الشاعر لامتصاص الصدمة واختراق حالة التشظي التي فرضتها التجربة على الذات، مما استدعى نوعاً من التفريغ بشعور باطن عبر اللغة، حين كرّر الشاعر كلمة " حُب "، لينتهي به المطاف إلى انفراج في التعبير عن الشعور بالظلم، " **فليتَ أنّا بِقَدْر**

الحب نقتسمُ "، لكن هذا الشعور كشف عن حالة من الاحتقان لدى الشاعر، فكان خطابه الشعري انفتاحاً على المضمَر بذات القدر الذي عبّر فيه ظاهرياً عن استمالته لسيف الدولة لاحتواء التصدع بين الطرفين، ولهذا فإن الدعوة الإرشادية التي صدرت عن الشاعر تجاه سيف الدولة: "عليك هزمهم.." لا تتصل بالرغبة التدميريّة لسيف الدولة في أثناء المعركة حسب، وإنما تتّصل أيضاً بهذه الرغبة تجاه العلاقة التي تربطه بالمتنبي، وهكذا تفرض العلاقة المأزومة وجودها بين الحين والآخر، لتؤكّد من ناحية أن تصدع العلاقة هو المحرك لفضاء التشكيل الفني، كما أنّها من ناحية أخرى تؤكد أن التأزم في العلاقة كان سببه سلوك سيف الدولة المتهور الذي يفتقر إلى الرويّة أو التعقّل والمنطق، ومن ثمّ فإن قوله:

يا أعدلَ النَّاسِ إلَّا في مُعامَلَتِي ... فيكَ الخِصامُ وأنْتَ الخَصْمُ والحَكَمُ
أُعِيذُها نَظَراتٍ مِنْكَ صادقَة ... أنْ تَحْسبَ الشَّحْمَ فيمنْ شَحْمُهُ وَرَمُ
وما انْتِفاعُ أخِي الدُّنيا بِناظِرِهِ ... إذا اسْتَوَتْ عندَهُ الأنْوارُ والظُّلَمُ

يأتي في سياق النقد لهذا السلوك، وتبدو فيه المكاشفة واضحة؛ ذلك أن إثبات صفة العدل لسيف الدولة وفق هذا الاستثناء يشي بالنقيض؛ لأن عدم الشعور بالعدالة من صاحب الوصف مسوغ كاف لنفي العدالة عن الموصوف، ولعل ما تؤسس له هذه الأبيات من نقد لاذع يغني فيه التلميح أحياناً، وتؤكد موقف الشاعر الرافض للنظرة القاصرة والمتسرعة من قبل سيف الدولة، وهي نظرة أقل ما يمكن أن يقال فيها إنها غير قادرة على التمييز أو هي على الأصح عاجزة عن التفريق حتى بين المتناقضات. يقول تاج الدين الكندي في تعليقه على البيت: وما انتفاع أخي الدنيا بناظره..... "وهذا البيت مُمِضٌّ إذا تأملتَه"[30]. وقال عن الأبيات الثلاثة السابقة الذكر "أغْلَظَ في التوبيخ"[31]، فشعر المتنبي لا يقارَن بأشعار الآخرين، إذ إن التباين بينهما بيّن واضح، ولا يحتاج إلى كثير تأمل، ومهما كانت النظرة سطحية لهما فإنها قادرة على إدراك الحقيقة، فشتّان ما بين الثرى والثريّا، وعَجْز الشّخص عن التمييز بين

شعر المتنبي وشعر غيره يعني استلاب كل ما لديه من إدراكات، ذلك أن عدم الانتفاع بها يجعل من وجودها وانعدامها سواءين.

لقد استبدّ الكبرياء بالمتنبي، وظهرت لغة الاعتزاز في هذه القصيدة، حيث أحال المديح عتاباً مرّاً عنيفاً، فكأنه كان يحاسِب مثيلَه في هذا الموقف الدرامي المثير، يقول: "**أنَا الَّذي نَظَرَ الأعْمَى إلى أدَبِي**"، ويقول: "**وأسمعتْ كلِماتي مَن به صَمَمُ**"، ويقول: "**فالخيلُ واللَّيل والبيداءُ تعرفُني**..." ويقول: "**ما أبعدَ العيبَ والنقصانَ عن شرفي!**"، ويقول: "**أنا الثريّا**"[32]. وانطلق المتنبي في تعامله مع الآخر – في ضوء غربته زماناً ومكاناً – لقناعته كما يقول: "**إن النفيسَ غريبٌ حيثما كانَا**"[33]، "وقد يكون اعتداده بنفسه وإحساسه بقيمته واعتقاده بأنه شيء نفيس من جملة العوامل التي ساعدت على ذلك – يقصد إحساسه بالغربة"[34]، لهذا هدَّد بالرّحيل، لأنه واثق بنفسه ثقة مطلقة، وسيترك فراغاً، وسيندم المستفيدون منه ومن مدائحه، يقصد بذلك سيف الدولة. لقد شعر المتنبي بتميّزه وتفرّده، فتضخّمت عنده الأنا الشاعرة والأنا الإنسان، وشعرنا أن هناك علاقة متردِّية بين الذات "الأنا" من جهة والآخر الحساد والممدوح من جهة أخرى، فكانت العلاقة مع الطرف الأول "الحساد" ممتدة متراخية في طولها وفي صراعها، أما الممدوح فانقلب حاله، بعد أن كان لا يسمع لأحد، ولا يكترث إلا للمتنبي، فتماهت شخصية المتنبي في نفسه، فأكثر من الفخر بها وتمجيدها، وكانت "الأنا الثائرة الرافضة تتردّد كثيراً في شعره"[35]، ظهرت واضحة في هذا النص موضوع الدراسة ؛ قصيدة "**واحرّ قلباهُ**".

وإذا صحّ القول إن نسق الخطاب المضمر بدأ بالتكشف في ضوء هذا الخطاب الناقد، فإن حركة التنازع على مستوى المشاعر شكلت منطلقاً أولياً لهذا الخطاب في ضوء المقاربة التي تحتملها العلاقات والأنساق التي تضمنها التشكيل، فالشعور بالظلم نتيجة النظرة القاصرة لسيف الدولة والتي عجزت عن التفريق بين الحب الصادق المضمر من جهة والحب الجمعي الظاهر والمزيف من جهة أخرى، هي ذاتها التي دفعت الشاعر للتظلم مرة أخرى " **يا أعدلَ النَّاسَ**

إلّا في مُعَامَلَتِي "، ومن ثم فإن هذا الشعور استدعى العودة لتأكيد هذا التصور أو التلميح بأن سلوك سيف الدولة تجاه الشاعر لا ينم على بُعد نظَر؛ لأنه يحكم على الأشياء بظواهرها، فلا يميّز بين الشحم والورم، لتصبح المعادلة قائمة على رغبة متعمدة في الحكم المغلوط، لأنه من البدهي القول: إن المبصر لا بدّ أن يميز بين الظلمة والنور.

وفي ضوء هذه المعطيات يمكن القول: إن التجربة الشعرية بدأت بالتكشف التدريجي؛ ذلك أن المضمَر في هذه الأبيات - أو ما يكشف عنه الفضاء المغيّب - يشير إلى أن شعر المتنبي لا يقارَن بأشعار الآخرين، فالتباين بينهما واضح كل الوضوح.

4 - الذات الفاعلة (القادرة)

إن مثل هذا النقد اللاذع لسيف الدولة هو مؤشر حقيقي على عودة الذات، وهي ذات فاعلة لا يقوى الحدث على تدميرها بمقدار ما يجعلها تشكل وجودها بعيداً عن الشعور بالخيبة والانهزام، وتؤسس لكيانها بما تمتلك من فاعلية، ولعل الحركة الانسيابية في بناء التصوير وفق ما تكشف عنه الأبيات الآتية تؤكد التلاحم والانسجام الذي يسود النص، وبخاصة عندما يتخذ الشاعر من الناحية الذوقية محوراً لهذه الأبيات، مما يؤكد الفضاء المغيّب الذي أفصحنا عنه سابقاً، يقول المتنبي:

أنا الَّذي نَظَرَ الأعْمى إلى أدَبِي وأسْمَعَتْ كَلِماتِي مَنْ بِهِ صَمَـمُ
أَنامُ مِلءَ جُفُونِي عَـنْ شَوارِدِها ويَسْهَرُ الخَلْقُ جَرَّاها ويخْتَصِمُ

يكشف هذان البيتان عن حركة استبدال تشهدها العملية الذوقيّة، فإذا كان الشعر عموماً يتطلب وجود ذائقة فنية لدى المتلقي لتتكشف جمالياته، فإن شعر المتنبي يفرض على المتلقي هذه الذائقة، لتكون المعادلة قائمة باتجاه معاكس، فهو يؤسس لهذه الذائقة عند جمهور المتلقين، فيصبح الإحساس المغيَّب حاضراً، حيث يتحول الأعمى إلى مبصر، وفاقد السمع يعود إليه سمعه، مما يعني أن شعر المتنبي يفرض وجوده على المتلقي حين يحدث أثراً تسترجع معه

الذائقة المغيبة، فغموض شعره يثير كمّاً من التساؤلات التي تنفتح معها الأذواق على فضاءات لا متناهية، ومن ثم فإن العودة إلى استرجاع الذات في نسق الخطاب الشعري لا يقف عند مسألة الحضور والغياب حسب، وإنما يتعدى ذلك إلى ذات تفرض وجودها المؤثر على مختلف المستويات؛ مما يعني أن عدم تفاعل سيف الدولة مع المتنبي جاء عن تعمّد وإصرار، وهدف إلى إحداث تصدع في العلاقة التي تربطه بالشاعر، لقد حرص المتنبي من خلال هذا البناء الفني الموحي على إبراز الأنا بصورة متعالية، وذلك من خلال قطع النسق بعناصر غير متوقعة، تفاجئ المتلقي وتراوغ خبرته ومعرفته في قوله: "**نَظَرَ الأعْمى**"، "**وأسْمَعَتْ كلِماتي مَنْ به صَمَمُ**"، ويحاول الشاعر بهذا التعبير مشاركة المتلقي وإثارته، وذلك بخرق معارفه وتجاوز الحقيقة بالتلاعب بالكلام والتعجب بقدراته، إذ كيف للأعمى فاقد البصر أن ينظر إلى أدب الشاعر؟ وكيف للأصم فاقد السمع أن يسمعه؟ أسئلة محيرة تطرح نفسها أمام هذا الانتهاك الصريح للحقائق العلمية" [36]

لقد كرر الشاعر ضمير "الأنا" في القصيدة، ويعود سبب ذلك إلى شدة إحساسه بنفسه، وأنه يرى أنه أفضل الناس، وأنه موهوب موهبة استثنائية عالية التردد، ولا يتحمل أن يسمع كلمة تثيره[37]". فهذه الأنا تظهر جامحة – في قصيدة واحر قلباه – مُشْعِرة بأثرها وتأثيرها، وهذا كله في مقابل سلطة الآخر السياسية ومعادلاته، حين بدأت الأمور تسوء بين المتنبي وسيف الدولة" [38].

وإذا كان المتنبي قد حقَّق غايته في إثبات ذاته الشعرية وفق ما يجب أن تكون عليه من استحقاق أمام شخصية يتهمها بالقصور؛ فإنه في الأبيات التالية بدأ بالتأسيس للذات القادرة على مواجهة التجربة، يقول:

وجاهِلٍ مَدَّهُ في جَهْلِهِ ضَحِكِي ... حتَّى أَتَتْهُ يَدٌ فَرَّاسَةٌ وَ فَمُ
إذا نَظَرْتَ نُيُوبَ اللَّيْث بارِزَةً ... فلا تَظُنَّنَّ أنَّ اللَّيْثَ مُبْتَسِمُ
وَمُهْجَةٍ مُهْجَتِي مِنْ هَمِّ صَاحِبِها ... أَدْرَكْتُهَا بِجَوادٍ ظَهْرُهُ حَرَمُ
رِجْلاهُ في الرَّكْضِ رِجْلٌ واليَدانِ يَدٌ ... وفِعْلُهُ ما تُريدُ الكَفُّ والقَدَمُ

وَمُرْهَفٍ سِرْتُ بينَ الجَحْفَلينِ بِهِ حتَّى ضَرَبْتُ وموجُ الموتِ يَلْتَطِمُ
فالخَيْلُ واللَّيلُ والبيداءُ تعرفُنِي والضَّربُ والطَّعنُ والقِرطاسُ والقلمُ
صَحِبْتُ في الفَلَواتِ الوحْشَ مُنْفَرِدَاً حتَّى تَعَجَّبَ منِّي القُورُ والأَكَمُ

إن اتّباع المتنبي للثنائية بهدف إثبات قدرة الذات على المواجهة والتحدي يشي بشكل أو بآخر أن المبادرة لا تعني بالضرورة ضعف الطرف غير المبادر أو انهزامه، وإنما تكشف عن روية وتعقل أمام جهل وتسرع، ينقلب على صاحبه،ولعل في ذلك إشارة مبطنة إلى القطيعة التي بادر بها سيف الدولة، والتي لا تعني بالضرورة انتصاراً له بقدر ما تعني إدانة لهذا السلوك المتسرع الذي سينقلب على صاحبه حتماً، فربّ جاهل قاده جهله إلى حتفه، وربَّ طالب نفس جنى على نفسه، وكأن الشاعر يفرض حصاراً على سيف الدولة، ليكشف عن ذاته التي ترفض الخضوع أو الاستكانة أمام تبرّم الآخر، فهي قادرة على أن تكون نداً قوياً، ولذا نرى الشاعر يضخّم هذه الذَّات لإثبات قدرتها على المواجهة حين يقول: "**فالخَيْل والليل والبيداء تعرفني**. . . . . "، وإذا كان سيف الدولة قد تعامل مع المتنبي بوصفه شاعراً تعاملاً ينم على قصور في ذائقته الفنيّة فإنه أيضاً افتقر إلى الفراسة في الكشف عن شخصية المتنبي بوصفه فارساً، يقول: "**وجاهلٍ مدّهُ**. . . . . ". ومن ثم فإن المتنبي في استحضاره لذاته على المستويين الفني والشخصي، لا يهدف إلى استعراض حقيقة الذات بمقدار ما يحاول خلق مواءمة وانسجام في الحراك الفني القائم على إحداث تحولات في محاولة الكشف عن الذات من ناحية والتأسيس لصورة غير قابلة للضبابية أو التعتيم أمام سيف الدولة من ناحية أخرى، إذ تصبح عملية المكاشفة وسيلة للحفاظ على العلاقة بمقدار ما هي وسيلة تساعد الذات القادرة على خلق كيانها بعيداً عن الآخر المتبرِّم لها، يقول: "**صحبت في الفلوات الوحش منفرداً**"، "ولم تزل أنا الشاعر تعلن عن نفسها جهراً أمام الأمير. . . . . ولكنّه هذه المرة يقف في وجه الأمير، ويعلن أمامَه فروسيّتَه"[39].

ففرادة الذات على هذا المستوى تؤسس لحالتين متناقضتين، فهي وإن كانت مؤشراً على قدرة الشاعر على الخروج من وِزْر علاقة تحكمه بسيف الدولة

الإنسان، فإنها أيضاً تكشف لا شعورياً عن ثورة على العلاقات الإنسانية عموماً خارج إطار هذه العلاقة، إذ يبدو الأثر الوجداني لانفصام هذه العلاقة إيذاناً بثورة على العلاقات الإنسانية، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على سمو العلاقة التي تربط بين الرجلين غير أن كبرياء الذات، تحتّم على الشاعر محاولة الانفلات من الأزمة ولو ظاهرياً. وهكذا تصبح الحيرة في ضوء هذا الحراك الفني نتاج موقف شعوري لتأرجح الذات بين الأنا الراغبة بالحفاظ على العلاقة والأنا الجامحة نحو كبريائها، "لقد قدم شعر أبي الطيب صور ذاته، ورصد مختلف أحوال هذه الذات وتحولاتها في صورة جدل دائم ومستمر مع الآخر، صورة تكرس نزوع الأنا إلى التعالي والتسامي من خلال تضخيم الشاعر لذاته – شعرياً – وإسبال صفة العظمة عليها" (40).

5 – الذات الحائرة

يمتد نسق الخطاب الشعري في الأبيات التالية ليترجم حيرة الموقف التي بدأت تسيطر على الشاعر، إذ بدأت ملامح الحيرة بالتكشف في قوله: "**صحبت في الفلوات الوحش منفرداً**" في ضوء التحول في العلاقة من الجنس البشري إلى الجنس الحيواني / الوحش؛ مما يعني أن انقطاع علاقة الشاعر بسيف الدولة إيذاناً بانتفائها كلياً على المستوى الإنساني بدأ بالتكشف والوضوح في قول الشاعر:

يا مَنْ يَعِزُّ علينا أنْ نُفارِقَهُمْ وجدانُنا كُلَّ شيءٍ بعْدكُم عَدَمُ

إن التحول في العلاقة على مستوى الجنس يوازي تغييب الشعور في هذا البيت؛ ذلك أن تحول الشعور في ضوء تصدّع هذه العلاقة من الوجود إلى انعدامه على المستوى الإنساني يضعنا في صورة انعدام الشعور الذي سيحكم المتنبي في علاقته مع الوحش، فالشعور يظل ملازماً للعلاقات على المستوى الإنساني فحسب، ومن هذا المنظور يؤكد الشاعر انعكاس التصدع في العلاقة على شعوره مما يؤشر على رغبة محمومة تدفعه لترميم هذه العلاقة للحفاظ على كيانه كإنسان، لكن هذه الرغبة تظل رهناً بتدفق وجداني مشترك، يصدر عن

تفاعل بين طرفي المعادلة: "**ما كانَ أخلَقنا مِنْكُم بِتَكْرمَةٍ**" "**إنْ كانَ سَرَّكُم ما قالَ حاسدُنا**" "**وبيْنَنا لوْ رعَيْتُمْ ذاك معرفَةٌ**"، فالشاعر يحفز الطرف الآخر على التفاعل مع موقفه الشعوري فيكشف عن شعور فياض يؤثر فيه الآخر على نفسه إلى درجة يختفي معها الألم، وبهذا تبلغ الرغبة في الحفاظ على العلاقة أوجها، لكن هذا السلوك يبقى منوطاً بسلوك مماثل أو على أقل تقدير علاقة ينتفي معها الظلم، ولا يبدي فيه الآخر رغبة مناقضة تماماً لرغبة المتنبي؛ لأن العلاقات الإنسانية السوية تقوم على مشاعر صادقة ومتبادلة في آن، أما أن تكون على طرفي نقيض فهذا من المحال، يقول:

كَمْ تَطْلبونَ لَنا عَيْباً فَيُعْجِزَكُمْ ويكرَهُ اللهُ مَا تَأْتُونَ والْكَرَمُ؟
ما أبْعَدَ العيبَ والنُّقصانَ عن شَرفِي أنا الثُّريَّا وذانِ الشَّيْبُ والهَرَمُ
لَيْتَ الغَمامَ الَّذي عِنْدِي صَواعِقُهُ يزيلهن إلى من عنده الدِّيَمُ

إن بقاء الحال بين طرفي المعادلة على هذه الصورة من التناقض، لا يفضي إلى حَلّ منتظَر، ولا يحقق طموح الشاعر برأب الصدع، فدوام الحال من المحال، وعندئذ يصبح ملاذ الشاعر الوحيد للخروج من متاهات الحيرة هو المبادرة بإعلان قرب الرحيل بوصفه المخرج الأخير لتخليص الذات من التيه والاستلاب، يقول:

أرَى النَّوى تَقْتَضيني كلَّ مَرْحَلَةٍ لا تَسْتَقِلُّ بِها الوَخَّادَةُ الرُّسُمُ

وإذا كان الشاعر قد نأى بنفسه سابقاً عن أية مبادرة من شأنها أن تسهم في إحداث التصدع في هذه العلاقة في مسعى لإثبات أن هذا التصدع منوط بسلوك الآخر، فإنه يؤكد هذا الواقع حين يربط علّة الرحيل بسلوك الآخر وتغيير هذا السلوك يعني انتفاء هذه العلة، يقول:

إذا تَرَحَّلْتَ عنْ قَوْمٍ وقدْ قَدَرُوا أنْ لا تُفارِقَهُمْ فالرَّاحِلونَ هُمُ

فالشاعر إذن لا يظهر أي سلوك من شأنه أن يحدث التصدع في علاقته مع سيف الدولة، بل نراه يدأب في محاولة يائسة لمعالجة التوتر، ولكن دون استلاب للذات، ومن ثم نراه فيما يشبه التهديد المبطن يميل نحو الخيار

السلبي، ليكشف عن نتاجات سلبية، تترتب على هذا الخيار، وهي نتاجات وإن لم تكن مرغوبة لدى الشاعر فإن نتائجها تطول الآخر الذي سَيُبدي ندماً حين يدرك أنه الخاسر الأكبر:

لَئِنْ تَرَكْنَ ضُمَيْرَاً[41] عنْ مَيامِنِنا لَيَحْدُثَنَّ لِمَنْ وَدَّعْتُهُم نَدَمُ

فالشاعر يحاول أن يجعل من وجهة الرحيل مصدر قلق لسيف الدولة؛ حين يؤكد أن هذا الرحيل - إذا ما حدث - سيكون بمنزلة قطيعة لا يمكن إصلاحها، فعلى مستوى المكان يؤشر على عمق هذه القطيعة بقوله: "**لا تستقلّ بها الوخّادة الرّسمُ**"، وثمة بعد آخر يكرس هذه الرؤية من القطيعة، يتمثل بوجهة الرحيل، وهي - فيما أظن - تقوّي صورة القطيعة، فالشاعر في رحيله يقصد التوجه إلى شخصية على عداء مستحكم مع سيف الدولة، ومن ثم فإن هذا الرحيل مؤشر على تحول العلاقة إلى النقيض؛ مما يعني حتماً تحولاً في الخطاب الشعري الموجه لسيف الدولة من المديح إلى الهجاء، ولعل الندم الذي تحدث عنه المتنبي منوط بمثل هذه التحولات.

وإذا كان المتنبي قد اجتهد في تحفيز الآخر على إحداث رغبة حقيقية بالتواصل فإن جنوح الآخر نحو السلبية دفعه للانتقال بهذا التحفيز إلى الذات، ليكرس الفارق بين الرغبة بالتواصل والنأي بهذه الذات عن الابتذال، يقول: "**شَرُّ البِلاد بلادٌ لا صَديق بِها**" و "**وشَرُّ ما قَنَصتْهُ راحتِي قَنَصٌ**"، فالتشاكل اللفظي في قوله: "**شرّ البلاد، وشرّ ما قنصتهُ**" يؤسّس لذات محمّلة بالكبرياء، ذات ترغب عن مكان سَلَبَها كيانها ووجودها، ولذا نرى التجربة الشعرية تنتهي إلى المباشرة في الإفصاح عن السبب المباشر الذي أحدث التصدع، وهو سبب يتعلق بالذائقة الفنية لسيف الدولة التي انتقلت من النقيض إلى النقيض، فلم تعد تقوى على التمييز، بل نراها تقرب من لا يستحق وتغيب من يستحق، يقول:

بِأيِّ لفْظٍ تقُولُ الشِّعرَ زِعْنِفةٌ تَجُوزُ عِنْدَك لا عُرْبٌ ولا عَجَمُ

وينتهي النص إلى ما يدعم حالة الانشطار التي شهدتها الذات الحائرة بين

الأنا الراغبة بالتواصل والأنا الطامحة للحفاظ على كرامتها، بعيداً عن الابتذال، ومن ثم فإن انغلاق النص على قول الشاعر:

هـذا عِـتـابُـكَ إلَّا أنَّـهُ مِـقَـةٌ قدْ ضُـمِّـنَ الـدُّرَّ إلَّا أنَّـه كَـلِـمُ

يترك الباب مفتوحاً على مصراعيه، حين ينسدل الستار على تحولات تتكشف دلالاتها التأويلية عبر الفضاء المغيب، فظاهريّاً يظهر تحولان: يقوّي الأول الرغبة بالتواصل في ضوء تحول العتاب إلى حب، أما التحول الآخر فهو وإن بدا ظاهريّاً مؤشر على لغة مجازيّة تتحول معها الكلمات إلى درر إلا أن انعكاس التركيب اللغوي في الخطاب الشعري في ضوء الإقرار بأن هذه الدرر لا تعدو كلاماً حسب، "**قد ضُمِّنَ الدُّر إلا أنَّه كَلِمُ**"، مما يعني إمكانية التحول بهذه الكلمات في سياق لغة المجاز، فهي كعجينة تستطيع أن تشكلها كيف شئت، ومن ثم فإن تضمينها على شكل درر في بعض جوانب هذا النص، لا يعني فقدانها في إطار هذا التحول لخواصها الأصلية التي يستطيع الشاعر أن يشكلها انطلاقاً من موقفه الشعوري بحسب الوجهة التي يريد، ولعل الفضاء المغيب لهذا التحول يشي بتهديد مُبطَّن يتحول معه الكلم من صورة المدح إلى صورة الهجاء، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على بقاء الباب مفتوحاً أمام سيف الدولة للتفكير مليّاً بمصير هذه العلاقة وما يترتب عليه من نتائج".

إنّ القراءة المتأنية للقصيدة تؤكد أن الصورة السلبية لسيف الدولة طغت على صورته الإيجابية، خصوصاً إذا أدخلنا في عين الاعتبار عاملاً مهماً، وهو أن الممدوح في القصيدة ذو قيمة دلالية وفنية باهتة بالمقارنة مع بنيتي الفخر والعتاب، ولو كان المتنبي مخيَّراً لألغاه، ولكن الطقوس الرسمية والسلطوية تفرض عليه التطرق إلى المدح، وهكذا تصبح بنية المدح باردة الانفعال، محدودة الصدق؛ لأن الشاعر يعيد معاني متكررة، لا جِدّة فيها سواء على المستوى الشكلي أو المضموني، ومما يؤكد هذه الفكرة أن القصيدة تبتدئ بالعتاب، وتنتهي به ولا تبتدئ بالمدح أو النسيب"[42]، وإنك لترى في هذه القصيدة صراعاً كبيراً بين ثنائيات لا نكاد نحصيها، بين أنا الشاعر وأنت الممدوح سيف الدولة، فيها حُبٌّ وكُره، ورضاً وغضب، وبقاء ورحيل،

وأصدقاء وأعداء، وشاعر ومتشاعرين كما يرى المتنبي، وبين عمالقة وأقزام[43]، لقد استطاع الشاعر أن يصف باقتدار ما كان يعتور نفسه من اضطرابات تغلي، وتنفجر وتدمر، "ويزداد سيف الدولة إمعاناً بالإهانة إلى أن انفجر الشاعر بهذه القصيدة واحرّ قلباه، وفيها نفث كل ما كان في مرجله النفسي، وكان فيها إيذان وإشعار بدنو أجل هذه العلاقة التي بدأت كأن هي علاقة بين بطلين أو عملاقين بين سيف وقلم"[44].

6 – بناء القصيدة

لقد أحسن المتنبي "استغلال مطالع قصائده في خدمة موضوعه الأهم الذي شغله كثيراً، مما دفعه إلى أن يتحدث عنه طويلاً"[45] أما في هذه القصيدة فلخّص قضيّته في أول خمسة أبيات منها، يقول :

واحرّقلباهُ ممَّنْ قلبُهُ شَبِمُ ومَنْ بِجِسْمِي وحَالِي عندَهُ سَقَمُ
مَا لِي أُكَتِّمُ حُبّاً قَدْ بَرَى جَسَدِي وَتَدّعِي حُبَّ سَيْف الدَّوْلَةِ الأُمَمُ
إنْ كانَ يَجْمَعُنَا حُبٌّ لِغرَّتِهِ فَلَيْتَ أنّا بِقَدْرِ الحُبِّ نَقْتَسِمُ
قد زُرْتُهُ وسُيوفُ الهندِ مغمَدَةٌ وقد نَظَرْتُ إليْه والسيوفُ دمُ
فكانَ أحسنَ خَلْقِ اللّه كلهم وكانَ أحسَن ما في الأحسَنِ الشِّيَمُ

فعبّر عن نفسيته بدوافع استثارته بأسلوب النداء الممتزج بالندبة "واحرّ قلباه"؛ التي تُظهِر تأثير غضب الممدوح عليه نفسياً وجسدياً، مستخدماً في هذه المقدمة أساليب الإنشاء المختلفة من مثل: النداء والندبة، والاستفهام الإنكاري، والشرط، والتمني، والتوكيد، ثم فسّر موضوعه الذي بدأه في المقدمة في متن القصيدة حتى نهايتها. لقد افتتح المتنبي قصيدته بموضوعه مباشرة، وهذا "نهج في القول الشعري جديد، يفصح عن نضج فني، ويحيل على وعي حاد بضرورة تجديد نهج المديح، وقد عمد الشاعر إلى هذا المذهب في القول الشعري في رحلة الإيجاد الفني"[46]، وكان المتنبي أشار في شعره إلى مسألة ابتداء المدح بالغزل، وأراد من الشاعر أن يكون حديثه عن ممدوحه بما أهو أجمل من الغزل، يقول[47]:

إذا كانَ مَدْحٌ فالنَّسيبُ المُقَدَّمُ أكُلُّ فصيحٍ قالَ شِعْراً مُتَيَّمُ ؟

لقد كان المتنبي يجهد نفسه وهو يكتب مطلع قصيدته، "وبأدق ما تتألق به ذخيرته من لغة، وبأرق ما تحتفظ به مخيلته من تصوير، ويبدو في ذلك وكأنه ملزَم أمام نفسه قبل غيرها أن يعصر ذاته في المطلع، وأن يكون كله في المطلع "[48].

أما الخاتمة فجاءت في خمسة أبيات أيضاً، وهي:

إذا تَرَحَّلْتَ عَنْ قَوْمٍ وقَدْ قَدَرُوا ألّا تُفَارِقَهُمْ فالرَّاحِلُونَ هُمُ
شَرُّ البِلادِ بِلادٌ لا صديقَ بِها وشَرُّ ما يَكْسِبُ الإنسانُ ما يَصِمُ
وشَرُّ مَا قَنَصَتْهُ راحَتِي قَنَصٌ شُهْبُ البُزاةِ سَواءٌ فيهِ والرَّخَمُ
بِأيِّ لَفْظٍ تَقُولُ الشِّعْرَ زِعْنِفَةٌ تجُوزُ عندكَ لا عُرْبٌ ولا عَجَمُ
هَـذا عِـتَـابُـكَ إلّا أنَّـهُ مِـقَـةٌ قَدْ ضُمِّنَ الدُّرَّ إلّا أنَّهُ كَلِمُ

وقد صَنَّف قحطان رشيد صالح خاتمة هذه القصيدة بالخاتمة التعريضية، ومعناها "أن نطلق الكلام ونشير به إلى معنى آخر يُفهم من السِّياق"[49]. وفي هذه الخاتمة إشارة إلى عتاب الشاعر لسيف الدولة، ونقرأ فيه وصوله حد الذم والتهديد، فكان يسخط على سيّده، وعلى مَن هُم حوله من شعراء وغيرهم، وعلى عموم الحاشية التي استطاعت أن توجّه علاقة سيف الدولة بالمتنبي نحو الانحدار والانهيار التي تنذر بالقطيعة[50]، وخاتمة القصيدة هي نتيجة ما توصل إليه الشاعر، وتلخيص لما قرره من رحيل، وأن (حلباً) لا صديق بها، وأنه تَساوى في كل شيء بينه وبين أراذل الناس كما يقول، ثم قال: هذا عتابُ محبّة.

وقد قسّم تاج الدين الكندي هذه القصيدة بحسب أفكارها[51]، فبعد أن ترك الأبيات الستة الأولى، قال: "ثم ثنّى بالمدح والتسلية عما فاته من لقاء العرب" يقصد البيت السابع "**قد ناب....**" والبيت الثامن "**ألزَمْتَ نفسَكَ.....**"، ثم قال: "ثم ثلّث بالعتاب وأغلظ في التوبيخ"، يقصد الأبيات الثالث عشر "**أعيذها.....**" والرابع عشر "**وما انتفاع.....**" والخامس عشر "**أنا الذي نظر.....**"، ثم قال: " ثم

ربّع بالافتخار والتوعد والصّلف والدعوى"، يقصد الأبيات من السادس عشر حتى التاسع عشر، ثم قال عن الأبيات من الخامس والعشرين إلى التاسع والعشرين: "ثم خمّس بملاطفة الخطاب في الشكوى والعتاب"، وعلق على الأبيات من الثلاثين حتى السادس والثلاثين: "ثم سدّس بمراجعة الفخر في ضمن العتب"، ثم قال: "ثم تسّع بهجو أعدائه من شعرائه".

إن القارئ المتأني لقصيدة المتنبي يلحظ أنه قد أقحم المديح فيها إقحاماً في الأبيات من السادس حتى الحادي عشر، ولم نلحظ تخلّصاً من المقدمة إلى المديح المذكور، والمتنبي في المديح لم يتطرق لذكر فروسية الممدوح في قتاله الروم، وإنما تذكّر موقف الممدوح من قبائل العرب التي خافته فانهزمت منه دون أن تقاتله، كما ذكر الكندي في قوله: "ثم ثنّى بالمدح والتسلية عما فاته من لقاء العرب الذين عزم على قتالهم فهربوا قبل اللقاء"[52]، والمديح في هذه القصيدة لم يزد على خمسة أبيات، والباقي كان في العتاب وفي الحديث عن الوشاة والحاسدين الذين أحاطوا بسيف الدولة، وأثاروه ضد شاعره المفضّل، وإشارةُ الكِندي في فَوْتِهِ لقاءَ العَرَب هنا تثير الانتباه، فلماذا ذكّر المتنبي ممدوحه بالعرب ولم يذكّره بغيرهم، فكأنه يريد أن يقول: إنه سيف على العرب، لا يهادنهم، وهم يهابونه، ويخافونه، ومن ثم ينهزمون منه، كما هي حاله هو، الذي سينهزم دون أن يُراق دمه.

ومثّل الشاعر المعاني بألفاظ حسية، وهناك منحنى يصعد حيناً إلى الأعلى ثم يهبط سريعاً إلى الأسفل في معاني الخطاب للممدوح / المعاتَب / المهجو، وهذا التحول يدل على اضطراب نفسية الشاعر، وعدم تماسكه، وعدم انسجامه مع نفسه، وهروبه وانهزامه أمام الآخر المفرد والمجموع، فالصور الشعرية عند المتنبي في هذه القصيدة "إيحائية ترتبط بالموقف النفسي وتموج بالحياة والحركة، وتتدافع نامية متطورة لتبعث الحياة والدفء في كل ما يتناوله الشاعر من معنى، محققة بذلك بناء عضوياً متفرّداً وأصيلاً"[53].

وفي هذه القصيدة مشهد تمثيلي، لحظاته التمثيلية متغيرة قلقة مضطربة، يحاول الشاعر فيها أن يُقَدِّم حجته، لكنه يفشل في ذلك، وفيها قصة مريرة تمثَّل

على مسرح محدود المكان، بطلها الرئيس الشاعر نفسه، يشعر بالاكتئاب، وهو الصائح الباكي، المفتخر الرافض القابل، يتعذب، ويضطرب، ويغترب، محاولاً تبرئة نفسه، ويوغل في تعرية الآخرين، يواجه ممدوحه وحساده، يستعطف بلين حيناً، ويثور ويفرغ توتره بحذر حيناً ومن دون حذر أحياناً أخرى، فيتجاوز الخطوط الحمر، ومن أبطال هذه المسرحية الجادة المخاطَب المفرد / الممدوح / المهجو / المعاتَب سيف الدولة، يحاول المنشد الأول أن يستقطبه، لكنه هذه المرة خارج تفكير الشاعر، وخارج اللعبة، فأصبح منظره يثير الشفقة، وهو يثور غاضباً لماض تولى، وحاضر مخزٍ، إذ تُرك وحيداً. وعلى زاوية المسرح من جهة الممدوح يقف المنشدون / الكومبارس، ومن صفاتهم - كما يرى المنشد الأول - أنهم يكذبون، ينافقون، لا يعرفون فن القول، ولا فن التعامل مع الملوك، هم وشاة وحاسدون، لكنهم - هذه المرة - المقربون من اللاعب الرئيس سيف الدولة؛ البطل الثاني في هذه المسرحية الذي بيده صولجان السلطة، وله الصولة والجولة، والعزة والجاه، وهو الذي يقرّب ويبعد، وهو الآمر الناهي، والفارس القائد، وهو في هذا الموقف صامت.. لا يرى ولا يسمع ولا يتكلم، كما يصوره الشاعر، لكنه الفاعل المؤثر. واتّحد الزمان والمكان في هذه اللحظة، وصار الهدف واحداً، فالمنشد الأول مرفوض من المكان، وهو في اللحظة الحاضرة خارج حدود الزمن الحالي، ولا بد أن يغادر المكان، وأن يترك في ذهن الممدوح ذكرى جميلة ومزعجة في آن معاً، لكنها مزعجة فقط لباقي المنشدين؛ لأنهم يريدون الخلاص منه ومن نرجسيته التي أتعبتهم وأبعدتهم عن مركز السلطان، حيث الجاه والمال.

لقد قدّمت لنا قصائد المتنبي "الشيء ونقيضه" قدّمت النرجسيّة وضدّها ومُحطّها: التردّي في ممارسة السؤال والتسوّل. وحين تتحقق النرجسية..... تُنْسيه نرجسيّتُه حقيقة الأشياء، وتُبعدُهُ عن الواقعية في الرؤية الشعرية، فيكتب شعره بذات مرهونة بدواخل واهمة، لا ترى الحقيقة لصيغة المقارنة لكل ما يمكن أن يقوم بين الأشياء والظواهر من علاقات... فبعد أن يقول الشاعر لممدوحه:

يَا أَعْدَلَ النَّاس إلّا في مُعامَلَتِي فيكَ الخِصامُ وأنتَ الخَصْمُ والحَكَمُ

ينسى مثل هذا التشخيص الذي قدمه ليقول له في الموقف نفسه :

فَلْيَعْلم الجَمْعُ ممَّنْ ضمَّ مجلِسُنا بأنَّني خيرُ مَنْ تسعى بهْ قَدَمُ

هكذا من دون استثناء، فالمجلس يضم ممدوحاً أيضاً، ولكنها الصورة المطلقة في النرجسيّة، فالممدوح أعدل الناس، والعدل صفة من صفات السلوك الإنساني، ولكن الشاعر خير من تسعى به قدم، وفي كل الصفات والسمات والخصائص بما فيها العدل هنا لاحق الشاعر ممدوحه وسلبه الصّفة التي مَنَحَهُ إيّاها ليضيفها إلى نفسه واحدة من احتياجاته النرجسية التي لا يستغني عن واحدة منها "[54].

ويُظهر الشاعر نفسه أنه المتفرّد في كل شيء[55]، مُتفرد في علاقته مع سيف الدولة، ولهذا عاتبه عتاباً وصل حد الإساءة، ويبدو أنه كان يتجرّأ على سيف الدولة؛ لأنه شعر بأهميته وبموقعه المقدَّم عنده، وقد خاطبه في غير مناسبة في غير ما يليق، يقول له عندما انهزم في معركة من معاركه[56]:

غيري بأكثرِ هذا الناسِ ينخدعُ إن قاتلُوا جَبُنُوا أو حدَّثوا شَجُعُوا

فالمقصود بـ "غيري" هنا سيف الدولة على سبيل التجاهل وتقليل الشأن، و"هذا الناس" تحقير لمن هم حول سيف الدولة، وهل يخاطَب صاحب الشأن، وولي نعمة المتنبي بهذا الخطاب، وكيف سكت سيف الدولة عن مثل هذا القول الذي لا يقبله رجل عادي، فما بالك بأمير ترتعد أوصال القريب منه والبعيد؟ فالشاعر في قصيدة "**واحر قلباه**" أظهر أنه متفرد في كل شيء، بحبه: "**واحرّ قلباه**"، "**ما لي أكتّم حبّاً قد برى جسدي**"، "**فليت أنّا بقدر الحب نقتسم**"، وبعتابه: "**يا أعدل الناس إلا في معاملتي**" و "**إذا استوت عنده الأنوار والظلم**"، وبحسد الحساد له، يقول: "**أعيذها نظرات منك صادقة أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم**"، "**وجاهل مدّه في جهله ضحكي**"، وبفروسيته: "**وقد نظرت إليه والسيوف دم**"، "**أدركتها بجواد ظهره حرم**"، "**وفعله ما تريد الكف والقدم**"، "**ومرهف سرت بين الجحفلين به حتى ضربت وموج الموت يلتطم**" و "**الخيل والليل والبيداء تعرفني**. . . . . " وفي شعره : " **أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم**" .

تُظهر كثير من ألفاظ القصيدة صورة العلاقة المتوترة بين الشاعر وممدوحه، من مثل "**واحرّ قلباه** " و "**قلبه شبم**" و"**ومن بجسمي وحالي عنده سقم**" و"**أكتم حباً قد برى جسدي**" و"**تدعي حب سيف الدولة الأمم**" و "**إن كان يجمعنا حب لغرته**" و"**فليت أنا بقدر الحب نقتسم**" ، "**يا أعدل الناس إلا في معاملتي**" و "**أعيذها نظرات منك صادقة** " و" **وما انتفاع أخي الدنيا بناظره**" و"**إذا استوت عنده الأنوار والظلم**" و "**أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي**" و"**أسمعت كلماتي من به صمم**" و "**يا من يعز علينا أن نفارقهم**" و "**وبيننا لو رعيتم ذاك معرفة**" و "**كم تطلبون لنا عيباً فيعجزكم**" و "**ويكره الله ما تأتون والكرم**" و"**ليحدثن لمن ودعتهم ندم**" و "**شر البلاد بلاد لا صديق بها**" و"**فيك الخصام وأنت الخصم والحكم**" .

ويلحظ **المتأمِّل** في القصيدة أنها مليئة بالحركة، تتجلى بتقلبات الحياة ورفض الواقع، فالإنسان هو العنصر الرئيس والفاعل والمؤثر في الحياة؛ سلباً وإيجاباً، ويظهر فيها أن الشاعر متجاوب ومتفاعل مع واقعه، فهو يرفض مرة، ويقبل أخرى، وهو يبكي أطلال الماضي، ويستذكر تلك الأيام الحلوة الجميلة، والحظوة التي يُحسَد عليها عند ممدوحه سيف الدولة، لكن تلك الأيام التي كانت سعادة وقوة وبأساً وفروسية وعشقاً ومحبة، تتحول اليوم أمام ممدوحه إلى شقاء وبؤس ورجاء وتودد، فلقد انقلب الزمن، وأصبح الماضي حلماً جميلاً، والحاضر كابوساً لا يُطاق، والمستقبل مجهولاً، لا يعرف صاحبه نهايته وأين مداه، لهذا رفض المكان " حلباً " ، فقد كانت ماضياً مشرقاً، وأصبحت حاضراً مقلقاً.

وظهر الزمن في القصيدة بلحظات ثلاث: الماضي – كنا، فقد كانت العلاقة في الماضي بين الشاعر والممدوح علاقة انسجام وتوافق، وبين الشاعر والآخرين علاقة توتر. أما الحاضر / نحن / الآن، فقد أصبحت العلاقة بين الشاعر والممدوح علاقة توتر واغتراب. وبين الشاعر والآخرين / الحاسدين علاقة توتر واغتراب. والعلاقة المستقبلية هي فراق وتهديد بالرحيل من حلب إلى مصر. والنتيجة أن علاقة التوتر ظلّت تكبُر وتتمدّد حتى تحقق الانفجار، فوصلت الفرقة أو التهديد بها حدود اللارجعة، وتحققت الغربة النفسية، وبدأ التفكير بالغربة الجسدية المتمثلة بالرحيل عن حلب دون ندم.

ويلحظ القارئ أن التكرار ينتشر على مساحة النص كله، وهو هنا فاعل في فضاءاته، وأكثر الشاعر من الخطاب المباشر، ومن أسلوب الإنشاء فانتقل من أسلوب إلى آخر، من نداء وندبة إلى استفهام إلى تعجب، ومن خلال تعدد الأساليب تولدت "موسيقى خفية في النفس، فهي أولاً ناجمة عن انفعالات نفسية غير مستقرة، وثانيها لأنها تولد في نفس السامع مع خيبة الظن أو عدم التوقع بإثارتها أشياء لا يتوقعها السامع"(57).

وبعد، فيمكن القول إن نظام التشكيل الفني في نص المتنبي يكشف عن نسق لغوي متميز، استطاع معه الشاعر احتواء حركة الذات وتقلباتها في ضوء ما شهدته من انفعالات واضطرابات نفسية نتيجة التأزم الذي شاب علاقته بسيف الدولة.

ويبدو أن ديناميكية الخطاب الشعري في تشكيل فضاءات المعنى أسهم إلى حد بعيد في خلق مجموعة من العلاقات المتنامية التي أفضت بدورها إلى بناء شعري تسوده اللحمة والانسجام.

وفي ضوء الفكرة المحورية التي قامت عليها تجربة الشاعر توصلت القراءة إلى وجود نسق مضمر ظل يرافق الخطاب الشعري، ويقوي حالة التنازع أو الصراع بين الأنا الراغبة بالحفاظ على العلاقة التي تربط الشاعر بسيف الدولة، والأنا الرافضة للتنازل أو الخضوع لتحقيق هذا الهدف، ولعل استخدام – الشاعر على المستوى اللغوي – لمجموعة من الثنائيات جسّد قلق الذات في هذا الإطار، إذ تبدو هذه الاستراتيجية مؤشراً على حيرة وضعت الشاعر بين مدّ وجزر، فالشاعر يحاول الخروج من الحيرة والتنازع لتحقيق علاقة سوية تنأى به عن الاستلاب، ولكنه يواجه بموقف سيف الدولة الذي أقسم باللامبالاة، ولعل هذه التجاذبات الممتدة، جعلت نسق الخطاب يسبح في فضاء لا متناه من الدلالات، ومن ثم ظل النص مفتوحاً على الإشكالية التي أفرزتها التجربة الشعرية، وظل التنازع داخل الذات يدعم حالة الانشطار التي سيطرت على الشاعر.

الهوامش والمراجع

(1) عبود، عبده: الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، **مجلة عالم الفكر**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد الأول، م 28، يوليو 1999، ص 293.

(2) إبراهيم، نوال مصطفى: **المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي؛ مقاربة نصية في ضوء نظرية التأويل**، ط1، الأردن، عمان: دار جرير للنشر والتوزيع، 2008، ص24.

(3) عصفور، جابر: **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998، ص 171.

(4) القعود، عبد الرحمن محمد: **الإبهام في شعر الحداثة**، مجلة عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 279، السنة 2002، ص 319.

(5) موسى، خليل: **جماليات النص المفتوح في قصيدة المتنبي**، دمشق: مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب، ع105، السنة السابعة والعشرون، 2007.

(6) إبراهيم، عبد المنعم: **بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي**، ط1، ج2، القاهرة: مكتبة الآداب، 2008، ص108.

(7) القيرواني، ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر ونقده (باب العتاب 78)**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، بيروت: دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، 1981، ص160.

(8) العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج2، ص160.

(9) العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج2، ص 160.

(10) التونجي، محمد: **المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس**. عالم الكتب، بنغازي: بلا دار نشر، 1975، ص 104.

(11) الغذامي، عبد الله: **النقد الثقافي؛ قراءة في الأنساق الثقافية**، ط3، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2005، ص 172.

(12) النقد الثقافي؛ قراءة في الأنساق الثقافية، ص 173.

(13) عبد الواحد، مصطفى: **حقيقة النقد الثقافي**، ط1، مكة المكرمة: بلا دار نشر، 2002، ص143.

(14) صالح، قحطان رشيد: **الخاتمة في شعر المتنبي**. بغداد: وزارة الثقافة العراقية، مجلة المورد، العدد الأول، مجلد31، 2004، ص25.

(15) المعري، أبو العلاء: **شرح ديوان أبي الطيب المتنبي "معجز أحمد"!** منسوب لأبي العلاء المعري. تحقيق: عبد المجيد دياب، ج3، القاهرة: دار المعارف (ذخائر العرب)، 247. ،1986 وانظر: التبريزي، أبا زكريا يحيى بن علي: **الموضح في شرح شعر أبي الطيب المتنبي**، تحقيق: خلف رشيد نعمان، ط1، ج4، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 2004، 510.

وانظر: الكندي، أبا اليمن تاج الدين زيد بن الحسن بن زيد: **شرح ديوان المتنبي**. تحقيق: عبدالله بن صالح بن عبد الله الفلاح، ج2، المدينة المنورة: الجامعة الإسلامية، كلية اللغة العربية، 1415هـ، ص519.

(16) البديعي، يوسف: **الصبح المنبي عن حيثية المتنبي**، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، مصر: دار المعارف، ذخائر العرب 36، 1963، ص 88.

(17) حسين، طه: **مع المتنبي**، ط12، مصر: دار المعارف، دون تاريخ، ص 55.

(18) عزام، عبد الوهاب: **ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام**، ط3، مصر: دار المعارف، دون تاريخ، ص 95.

(19) العكبري، أبو البقاء: **ديوان المتنبي، المسمى بالتبيان في شرح الديوان**، منسوب لأبي البقاء العكبري، تحقيق: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري وعبدالحفيظ الشلبي، ج1، بيروت: دار الفكر، بلا تاريخ، ص7.

(20) ديوان المتنبي، المسمى بالتبيان في شرح الديوان، 1/ 70، التنائف: جمع تنوفة، وهي المفازة، السباسب: جمع سبسب، وهي الأرض البعيدة القفر.

(21) ديوان المتنبي، المسمى بالتبيان في شرح الديوان، 1/ 97، والمعنى: أنه كان يصغي إليهم بإذنه، ولا يصدقهم بقلبه، لكرم حسبه.

(22) ديوان المتنبي، المسمى بالتبيان في شرح الديوان، 1/ 45، وفيه: أسامري: منادى منسوب إلى "سرّ من رأى"، يقول شارح الديوان: "إن المتنبي لما أنشد سيف الدولة قوله: "واحرقلباه" قال هذا السامري: وقد خرج أبو الطيب، ألحقُه فآخذ رأسه؟ يخاطب سيف الدولة بعد خروج المتنبي، فقال المتنبي هذا يهجوه.

(23) الخياط، جلال: **المثال والتحول في شعر المتنبي وحياته**، ط2، بيروت: دار الرائد العربي، 1987، ص 26.

(24) العشماوي، أيمن: **قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني**، ط1، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1983، ص 138، وانظر: زاهد، زهير: "أبو الطيب المتنبي وظواهر التمرد في شعره" جامعة البصرة: مجلة كلية الآداب، ملحق العدد 15، 1979، ص23. وانظر: طالب، عمر محمد: **قصيدة واحر قلباه، تحليل بنيوي سيميائي**، بحث ضمن كتاب "عزف على وتر النص الشعري"، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 155. وانظر: علي، محمد تقي جون: **المتنبي مؤرخاً**، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2007، ص 72.

(25) قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني، ص 140.

(26) ديوان المتنبي؛ المسمى بالتبيان في شرح الديوان، 2/ 371. الصُّهال والصهيل: واحد. كالنّهيق والنُّهاق.

(27) ديوان المتنبي؛ المسمى بالتبيان في شرح الديوان، 4/ 26.

(28) البخاري، محمد بن إسماعيل: **صحيح البخاري**، تحقيق: مصطفى ديب البغا، ط3، ج1، بيروت: دار ابن كثير، 1987، ص 128.

(29) سورة الأحزاب: الآية 25.

(30) الكندي، أبو اليمن تاج الدين زيد بن الحسن : **شرح ديوان المتنبي**، تحقيق: عبد الله بن صالح بن عبد الله الفلاح، ج2، رسالة دكتوراه لم تنشر، المدينة المنورة: كلية اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، 1415هـ، ص520

(31) شرح ديوان المتنبي، ج2، ص520.

(32) الحديدي، عبد اللطيف: **بين الأنا والآخر في مدحيات المتنبي؛ رؤية تحليلية نقدية موازنة**، ط1، القاهرة: دار السعادة للطباعة، 1998، ص30.

(33) ديوان المتنبي؛ المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ج4، ص223، وصدر البيت: " وهكذا كنت في أهلي وفي وطني ".

(34) شرارة، محمد: **المتنبي بين البطولة والاغتراب**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981، ص36. وانظر: عثمان، سهيل: **المحصول الفكري للمتنبي**، ط1، بيروت: دار الإرشاد، 1969، ص 13.

(35) بين الأنا والآخر في مدحيات المتنبي؛ رؤية تحليلية نقدية موازنة، ص65.

(36) إبراهيم، نوال مصطفى: **المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي؛ مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل**، ط1، عمّان: دار جرير للنشر والتوزيع2008، ، ص 55.

(37) عوض، إبراهيم: **لغة المتنبي**، القاهرة: مطبعة الشباب الحر ومكتبتها، 1987، ص55.

(38) إبراهيم، منى موسى إبراهيم: **مقدمة القصيدة في شعر المتنبي**، رسالة ماجستير غير منشورة، الأردن، الزرقاء: كلية الدراسات العليا، الجامعة الهاشمية، 2007، ص 37.

(39) الشيخ، حفيظة صالح ناصر: **معنى المعنى عند أبي الطيب المتنبي بين السيفيات والكافوريات**، رسالة ماجستيرغير منشورة، الأردن: قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، 1996، ص199.

(40) المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي؛ مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل، ص49. قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني، ص51.

(41) ضُمير: مدينة شمالي شرقي دمشق. انظر: الحموي، ياقوت: **معجم البلدان**،ج3، بيروت: دار الفكر، ودار صادر، بلا، ص463.

(42) طالب، عمر محمد: **قصيدة واحر قلباه، تحليل بنيوي سيميائي. بحث ضمن كتاب " عزف على وتر النص الشعري "**، ص 153.

(43) شيخ أمين، بكري: **المتنبي وصراعاته؛ دراسة نفسية أسلوبية**، ط1،جدة: الدار السعودية للنشر والتوزيع، 2000، ص 93.

(44) المتنبي وصراعاته؛ دراسة نفسية أسلوبية، ص 93.

(45) الخطيب، نائلة أحمد عيسى: «صورة الحاكم في شعر المتنبي»، **رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الدراسات العليا**، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن، 2006، ص195.

(46) البوغانمي، الشاذلي، و قريرة، توفيق: **فن القول عند المتنبي البنية والصورة**، تونس، سوسة: مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر، بلا، ص 82.

(47) ديوان المتنبي؛ المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ج 3، ص350.

(48) إبراهيم، ريكان: **نقد الشعر من المنظور النفسي**، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1989، ص 76.

(49) صالح، قحطان رشيد: الخاتمة في شعر المتنبي، ص 40.

(50) الخاتمة في شعر المتنبي، ص 42.

(51) شرح ديوان المتنبي، ج2، ص520.

(52) شرح ديوان المتنبي ج 2، ص520.

(53) قصيدة المديح عند المتنبي وتطورها الفني، ص187.

(54) نقد الشعر من المنظور النفسي، ص125.

(55) أشار إلى هذا عمر محمد طالب: قصيدة واحرقلباه؛ تحليل بنيوي سيميائي، ص153.

(56) ديوان المتنبي، المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ج2، ص221. قالها عام 339هـ، وفيها انهزم جيش سيف الدولة.

(57) نافع، عبد الفتاح: **لغة الحب في شعر المتنبي**، عمّان: دار الفكر، 1987. ص 324.

* * *