مجلة جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (27) العدد (1)2005
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (27) No (1) 2005

الدّلالة الشاردة وفضاء النّص " شعر المتنبي أنموذجاً"

الدكتور أحمد علي محمّد*

(قبل للنشر في 2005/3/1)

□ الملخّص □

لم يكن من بين الأهداف التي رسمها البحث الموسوم بـ "الدلالة الشاردة وفضاء النص . شعر المتنبي أنموذجاً" تأسيس قاعدة لاستقبال شعر المتنبي حديثاً وفق نهج النقد التطبيقي، مع أنّ هذه القضية جديرة بالتناول، غير أنّ العائق الموضوعي لبلوغ مثل هذا الهدف المشروع يتركز أساساً حول إيجاد نظرية نقدية عربية متكاملة تنبثق من خصوصية النّصوص وتعبّر في الوقت نفسه عن روحها، فهذا الأمر ليس متاحاً الآن، ومجرد الاعتراف بهذا التقصير في الحقيقة مؤشر مهم، لأنّ الادعاء الذي يحمل على الظنّ بأنّنا نعالج أدبنا بمنهج أصيل يتفق وفهمنا الصحيح لخاصية النّص العربي والتراثي تحديداً يُفقد الدراسة مصداقيتها، لأنّنا بالفعل لم نَجُزْ بعدُ مرحلة التمثل والاقتباس من الزاد الفكري الغربي، وهذا ليس شراً على أية حال، وإن دلّ على شيء من التقصير، إلا أنّ المشكلة في هذه المسألة أن نبقى في حدود الاقتباس والتمثل أبد الدهر.

لا شك أنّ الهدف الذي تتوخاه هذه الدراسة يشكّل في الواقع منزلقاً؛ ذلك لأنّه يريد أن يثير مزيداً من التساؤلات المشروعة حول صمود نصوص أبي الطيب المتنبي الشعرية، ويريد أيضاً أن يوسع دائرة الجدال حول إمكانية الإفادة من طاقاته الإبداعية للخروج من مأزق الإبداع الفني المعاصر ومن مأزق النقد الحديث في آن واحد.

* أستاذ مساعد . قسم اللغة العربية . كلية الآداب والعلوم الإنسانية . جامعة البعث . حمص سوريا.

مجلة جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (27) العدد (1)2005
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (27) No (1) 2005

Unbounded Significance and the Scope of the Text

Dr. Ahmad Ali Muhammad*

(Accepted 1/3/2005)

□ ABSTRACT □

It is not one of the intentions of the research paper entitled "Unbounded Significance and Scope of the Text: AL Mutanabby's poetry as an Example" to establish the foundation for the modern reception of AL-Mutanabby's poetry according to applied criticism, although it is an important case which is worth discussing, however to achieve this justified intention depends mainly on finding a complete Arabic critical theory resulting from the specificity of the text, and, at the same time, expressing the essence of these texts.

This is not possible at present and this confession of the deficiency is really an important signifier because the false pretence which leads us to think that we are treating our literature through an original method which agrees with our right understanding of the specificity of the Arabic text and the cultural one, in particular, makes this study something incredible, because we really did not cross over the imitative and quotational stage of the western cultural heritage.

*Associate Professor ,Department Of Arabic, Faculty Of Arts, AL-Baath University, Homs Syria

مقدمة:

ثمة سؤالٌ جوهري يحاول هذا المبحث الإجابة عنه فحواه: ما سرُّ تفرّد المتنبي وما السببُ الذي جعله يشغل كُلَّ هذه المساحة في الذاكرة الأدبية ؟

لقد راود ذلك السؤالُ أذهان معظم الباحثين الذين سفحوا مداد أقلامهم في الكتابة عن المتنبي وشعره، فقلَّب نفرٌ منهم النّظر في القضايا المتصلة بشعره وبشخصيته وتاريخه الأدبي ووصف ما نجم عن مذهبه الفني من خُلْفٍ واسع في الوسط الأدبي والنقدي، وكان البحث الجاد في هذا الباب قد تمخض عن أربع دراسات مهمة في العصر الحديث قدمها كلّ من محمود شاكر وطه حسين وعبد الوهاب عزام وبلاشير **(1)**، إلا أنّ تلك الدراسات في الواقع قد التمست طرقاً تتصل بالجانب الدراسي النظري لبلوغ غاياتها كعرض الأخبار وتحليلها، والوقوف عند الظواهر الفنية ووصفها، وسرد الأحداث وبيان مؤداها، لتُرجع جملةَ الأسباب التي غدا المتنبي على أثرها شاعراً مُبْرِزاً إلى تفوقه على أقرانه من الشّعراء بما انطوى عليه شعره من قوةٍ وحسنِ صياغةٍ وجودة ِسبك وتنوعٍ شديدٍ في المواقف، وإحساسٍ لا مثيلَ له بالتفرّد، وجعلت سرّ عظمته يتركز في ثقافته واطلاعه وذكائه وخرقِهِ المعهودَ وتجسّرِهِ على الثوابت التي حكمت الفنّ الشعري في عصره. وفاتها أن تمعن النظر في الجانب التطبيقي، فتحللت من تقديم أمثلة للقارئ تسعف على تمثل سرّ تفرد أبي الطيب.

تريد هذه الدراسة أن تنزع ما علق بنصوص المتنبي من أحكام جانبية، وتخلصه من الحكم النقدي المرتبط بظروفه التاريخية والنفسية، في محاولة لتفسير عبقريته الشعرية من الناحية الأسلوبية والجمالية ليس غير، منطلقة من فكرة واضحة أنّ المتنبي وغيرَهُ من صُنَّاع الفنّ لم يبلغ ما بلغه إلا بوساطة اللّغة، وهنا تكمن شاعريته ويتحدد سبب شهرته، ويتركز صنيعه في عدوله عن الأنساق المألوفة على صعيد الدلالة، وعلى صعيد الصياغة الشعرية، وعلى مستوى استخدام اللّغة فنياً أو مجازياً متحللاً أحياناً من العُرف والقاعدة النحوية وربما من التقييدات البلاغية عامةً، وحتّى لا يحسب القارئ الكريم أنّ التجاوز بحدِّ ذاته مؤشرُ إبداع، والخروجَ على الثوابت في الفن دليلُ شاعرية وتميز، حصرنا محور التجاوز عند المتنبي بحدود التلقي والاستقبال، والسبب في ذلك أنّ التجاوز أو العدول لا قيمة له ما لم يحظَ باعتراف المتلقي، وأعني بالمتلقي الناقد المميز الذي يمتلك ذائقة فنية تمكنه من إدراك آليات التجاوز وقيمتها في تشكيل النّص، من أجل ذلك كان لا بد من معالجة القضايا الآتية: المدار التجاوزي والبيان الإشاري والتوليد الدلالي والمشهدية قبل محاولة الإجابة عن سؤال التفرد الذي تنطوي عليه الرؤية الفنية .

1.المدار التجاوزي:

إنّ الإبداع عامةً محكومٌ بفكرة القصد والإنجاز، فالأديب عادةً يخضع لاعتبارات فنية تستحكم فيما يريد تبلغيه للآخر، وهذه المسألة في الواقع تتصل بوسائل التوصيل اللّغوية بما تنطوي عليه من تقنيات بلاغية تجعل مستَعمِل اللّغة الفنية مضطراً للتعبير عن مقاصده من وراء حجاب، فالمبدع لا يُعاني في الحقيقة حين يصمم أهدافه، ولا يُقهر حين يصوغ رسالته ؛ لأنّ كلّ ذلك يُنجز ذهنياً وهو ما نصطلح عليه بالفكرة التي تتجسد في مادة القول فيما بعد، غير أنّ ذلك لا يمكن أن يتوشح بالقالب الجميل المؤثر الذي يجذب السامع دون قدرة فنية فريدة من شأنها أن تضع القول أو القصد في الإطار المناسب، وربما كان كبار المبدعين يعانون معاناة شديدة وهم يختارون القوالب الفنية لتبلغ بهم الغايات التي يرومون توصيلها إلى المتلقي، ومن شأن الأديب الذي ينزع إلى التفرد في التعبير عن مقاصده مواجهة الإحساس المستمر بأن اللغة لا تستطيع أن تنهض بأهدافه، إنها بمعنى آخر عاجزة عن الوفاء بحاجاته الإبداعية، أو

أن مَنْ تقدمه استنفد العبارات الفنية فلم يبقَ له سهم في السبق والتفرد، إذ هو مسبوق إلى كل صيغة قبل أن يحمّلها أقل معنى، وقد قيل في هذا السياق: لم يترك السابق للمتأخر معنى، فإذا كانت المعاني التي تتوسع بتقدم الأزمنة قد نفدت، فماذا يقال عن الصيغ والمفردات المحدودة، هل يمكن أن تتسع على الدوام لخطرات الوجدان وومضات أفكار المبدعين ؟

إذن الصراع متولد من الإحساس إزاء قصور اللغة عن الوفاء بالحاجات، ومع ذلك لا محيص للأديب إلا أن يقول ما يريد من خلال إمكانيات اللُّغة المحدودة، ثم يتولد صراع آخر وهو المقارنة بين ما يريد الأديب قوله وما قاله بالفعل، وعليه يتضاعف الإحساس بعقم النتاجات الأدبية التي ترضى بكلّ ما هو تقليدي ومعاد على مستوى اللّغة وعلى مستوى الدّلالة، في حين ينزع المتميزون من ذوي المواهب إلى التجاوز والتخطي والتطاول على الأعراف والقواعد في محاولة للتعبير عن خصوصيتهم في مجالات متعددة .

2.البيان الإشاري:

هنالك فرق حدد المهتمون بدراسة الخطاب الأدبي بين علم الدلالة والسيمياء، فقالوا :" علم الدلالة هو الذي يبحث في البناء التركيبي للجملة لبيان مقاصد المتكلم ويكشف عن المعنى الذي ينطوي عليه الكلام "،أما السيمياء "فهي علم دراسة العلامات (الإشارات) دراسة منظمة"(2)، ويشفُّ هذا الفارق عن معرفة عميقة بالنسق المعرفي الناجم عن فهم طبيعة التخاطب نفسه، إذ هنالك خلطٌ واضح بين المفهومين عند كثير ممن يعمل في حقل الدراسات الأدبية واللغوية، خصوصاً حين يعدون اللُّغة ذات طابع إشاري فحسب، فتغدو لذلك موضوعاً للسيمياء، والواقع أنّ اللُّغة بيانية إلى درجة يتعطل فيها الجانب الإشاري إلى أقصى ما يعنيه التعطيل المقصود بالسيمياء أحياناً، فاللّغة التي هي أداة تخاطب رمزي أو صريح لا تقوم بدور إشاري دائماً ؛ لأنّ المنطوق عادة له مؤدى بياني، وغاية المتكلم الإفصاح مهما تعرض الملفوظ إلى إكراهات وضغوطات بلاغية كالاختصار والحذف والتكثيف والترميز لسبب بسيط هو أن الفهم الذي ينجم عن التخاطب اللغوي يستدعي استرجاع المحذوف، وفك الرمز اللغوي، وإرجاع المختصر إلى المجمل، واسترداد العناصر الملغاة من المكثف، لتحقيق الفهم، وحتّى الطبيعة الإشارية للّغة التي تحتملها بعض الصيغ اللغوية كالضمائر وأسماء الإشارة والظروف وغيرها مما يختص بالإشارة إلى الحدث لا تقوم بنفسها في عملية الفهم، فإذا سأل سائل أين فلان ؟ قيل له :هناك، فإنَّ المراد بكامل هذه الإشارة شيء واف وإن لم يتمه الملفوظ، وضرورة الفهم تستدعي العبارة بتمامها:" فلان قابع هناك"، إذن هذا مستوى دلالي فحواه الإشارة إلى المعنى مع ما يواكب هذا الصنيع من رموز لغوية مذكورة أو غائبة، في حين أنّ الجانب الإشاري لا يحمل المعنى بوساطة المنطوق دائماً، وإنما قد يعز على المتكلم أحيانا استعمال اللغة لهذه الغاية فيعمد إلى الجانب السيميائي الإشاري بالمعنى الحسي لا المجرد، فتتعطل لغة الكلام لتحل محلها الإشارة عندئذ تخرج اللغة عن كونها موضوعاً للسيمياء لتغدو الإشارة أو الحركة أو السلوك أو اللافتة أو السهم أو أية وسيلة غير اللغة المنطوقة مجالا للتعبير الثري عن موقف من المواقف، ومن الطريف أنّ المتنبي على الصعيد الإشاري كثيراً ما يعطل اللّغة، أو أنها ربما تخذله في التعبير على المستويات كافة فيستغني وهو الشاعر عن بعض الكلام ليقوم الشعر عنده على جانب إشاري سيميائي، ودليلنا على ذلك قوله(3):

1.بأبي الشُّمُوسُ الجانِحَاتُ غَوَارِبَا اللابِسَاتُ مِنَ الحريرِ جَلابِبا

2. المُنْهِبَاتُ قلوبَنَا وعُقُولَنَا وجناتِهِنَّ النَّاهباتِ النّاهِبَا

3. النّاعماتُ القاتلاتُ المُحييا تُ المُبدياتُ من الدّلالِ غرائبا

4. حاولنَ تفديتي وَخِفْنَ مُراقباً فوضعنَ أيديَهُنَّ فوقَ ترائبا

هنا في هذا الشاهد يمكن الفصل بين الإشارة واللّغة، إذ اللّغة هنا اكتفت بالإيحاء إلى الموقف وهنا تتوقف دلالة البيت الأخير من الناحية التي يفيدها الملفوظ، بمعنى أنّ اللّغة وصفت لنا مشهداً محددًا دون أن تصور التفصيلات، وهو أنّ المتنبي كان قد التقى جماعة من الحسان، وتبادل معهن الأحاديث، غير أنّ هنالك من أفسد اللقاء،وهو الرقيب، الذي ظهر فجأة فراع النساء فلم يتمكن من الكلام ، فكانت الإشارة أسرع، فوضعن أيديهن فوق صدورهن، تعبيراً عن المفاجأة والخوف والحرج، وعليه نقل هذه الإشارة البليغة دون حاجة إلى الكلام.

إنّ النظرة الكلية تبين أنّ المتنبي في هذا الشاهد كان يقارع الصيغ اللّغوية ليصوغ خطاباً فريداً ينقل من خلاله كامل ما تضج به نفسه من تفصيلات التجربة، فقبل أن يعمد إلى الإشارة امتحن الصيغ اللّغوية لكنّ اللّغة لم تطعه، ولم تنقدْ له بدليل أنّ الأبيات الثلاثة تخلو من الأفعال، أي من التعبير الاعتيادي الذي يُخرج الكلام في صورة أسماء وأفعال، فمحور الاستبدال لديه في لحظة التوهج الشعري لم يسعفه إلا بالصيغ الاسمية، انظر إلى الأبيات الثلاثة الأولى لا ترى فيها فعلاً واحدًا، والضغط على ذلك المحور أفرز نوعاً مضاداً من الاستجابة لتترى أربعة أفعال متوالية في البيت الأخير، ومع هذا الانقلاب المفاجئ أي الانتقال من الاسمية إلى الفعلية إلا أنّ اللّغة لم تعطه الحرية ليتمَّ صنعيه في توصيل كل ما يستلزمه الموقف. إنّ اللّغة هنا توقفت عن الأداء لتحل محلها الإشارة، وهذا دليل قدرة على التّمام، وقد ظن نفر من النقاد أنّ من شأن المتنبي مقارعة الصيغ اللّغوية فإن أطاعته استعملها وفق القاعدة وإن عصته حطم القواعد وخرج على العرف، وهذا حكم منقوص لأنّ اللّغة قد تكون عصية حتّى على شاعر كالمتنبي.

وهذا الجانب في شعر المتنبي لا يُعَدُّ عدولاً عن النّسق اللّغوي، أو هو من ضروب الانحراف الدّلالي الذي اخترق فيه المعهود فحسب، وإنّما هو انزياح من نوع آخر لأنّه يجوز اللُّغة تماماًُ إلى حيز السيمياء في محاولة لنقل كامل ما ينطوي عليه الموقف من تفصيلات قد لا تستطيع اللّغة نقله، فلهذا عمد إلى الإشارة التي جسدت معنى فائضاً لم يكن بمقدور اللُّغة نقله بهذه الدّقة أو بتلك الخصوصية، أو ربّما بالسرعة التي تتطلبها اللحظة الجمالية وحيثيات الموقف، والمتنبي في هذا الشاهد يعبِّرُ عن إمكانات غير لغوية ينقلها خطابه الأدبي إلى المتلقي ليحمله إلى قلب الحدث، ثم يختطفه بسرعة ليمتزج بالدّلالة دون أن يعطيه فرصة وافية ليسأل عما إذا كان هذا الانصهار بين اللّغة بطبيعتها البيانية والإشارة بطبيعتها الآنية أمراً جائزاً أم لا، وهذا الاختراق المعرفي هو موضع الإبداع الحقيقي، أي ذلك الصنيع الذي لا يمكننا من مجرد القياس بين التجاوز والأصل، لعجزنا عن تحديد الأصل وموضع التجاوز في آن واحد.

3 .الدّلالة الخبيئة:

لا أستطيع القول إنّ الصنيع الذي قدمه المتنبي في الشاهد السابق قائم على قصدية ما، لأنّ هذه الإمكانية متوفرة لكلِّ من يريد أن يرسل معانيه بوسيلة غير لغوية،لكنّه على صعيد الشّعر يمثل ثراء ونزوعاً إلى التميز والتعبير عن الخصوصية لاسيما أنّ المبدعين كما قلنا يصارعون القوالب الشعرية الموروثة للتعبير عن تميزهم، كما يعانون معاناة شديدة لاصطياد المعاني النادرة التي لم يتطرق إليها السابقون، والمتنبي على رأس الشعراء الذين انحازوا إلى الدلالات الخبيئة التي لا تطولها تأملات النقاد الذين أشاروا إلى عيوب المعاني في شعره كما في قوله في رثاء أم سيف الدولة الحمداني **(4)**:

1.وهذا أوَّلُ النَّاعينَ طُـرَّاً لأوّلِ مَيْتةٍ في ذا الجـــلالِ
2.كأنَّ الموتَ لم يفجـعْ بنفسٍ ولم يَخْطُـرْ لمخلوقٍ ببَـالِ
3.صَلاةُ الله خالقنا حَنُــوطٌ على الوَجْهِ المُكَفّنِ بالجَمَـالِ
4.على المدفُونِ قبلَ التُّربِ صَـوناً وقبل اللّحْدِ في كَرَمِ الخِــلال

وما أثار خصوم المتنبي في هذا الكلام قوله " الوجه المكفن بالجمال" فقيل: ماله ولهذه العجوز يصف جمالها، فتبينوا شيئاً من سوء الأدب في ذلك، إضافة إلى أنّ موقف الموت لا يستدعي الإشارة إلى الجمال، والمتنبي بحسب هذا البيت خارج على العرف الذي يستلزم البكاء والتأسف أو الندب والتأبين والوعظ والدعوة إلى التصبر وغير ذلك من المعاني التي جرت في موضوع الرثاء. إذن الشاهد فيه عدول وانحراف عن النسق، وهو من الشعر الرديء بحسب رأي من قاسه بالنماذج التي تتوخى المعاني الجارية في طباع الشعراء إزاء هذا الموضوع، غير أنّ جماعة من النقاد حملوا القول الآنف على جهة الإشارة مثلما ذهب شارح الديوان الذي فهم من البيت أنّ المتنبي أشار إلى أنّ الموت لم يغير جمال المرأة، فكان جمالها بمقام الكفن كما أراد أن يجعل الحنوط وهو الطيب مع الصلاة والرحمة، بمعنى أن تكون الرحمة بمقام الحنوط لأنّ العادة لم تجر على ذكر الطيب أو الحنوط بهذا المعنى، وأعتقد أنّ المتنبي في هذا الشاهد أراد كسر النسق الشعري على الصعيد الدلالي في هذا الموضوع ليس غير، بما فيه قول منصور النمري الذي زعم بعض النقاد كابن وكيع أنّه مأخوذ منه وهو قوله(**5**) :

تحيَّاتٌ ومغفـــرةٌ وَرَوحٌ على تلك المحلَّةِ والحلــول

فعمد إلى استبدال ما هو مألوف بما هو غير مألوف، فالمألوف هو الحنوط والكفن، وغير المألوف أن تكون الصلاة حنوطاً، والجمال كفناً، فإذا كان الحنوط يزول، والكفن يبلى، فإنّ الرّحمة دائمة والجمال سرمدي، والشاعر قد جعل ذلك على الإطلاق من خلال الدلالة الكلية للأبيات، ففي إشارته في البيت الأول إلى الجلال، وفي البيت الأخير إلى " كرم الخلال" نزوع واضح إلى اعتبار المُثل التي كانت تتحلى بها المرثية باقية لا يطولها العدم لهذا كان البيت الأخير قد حمل تصريحاً لما كان مضمراً في الأبيات السابقة، وظهر من خلاله القصد الذي يبلغ حد الوفاء بالقصد، غير أنّ بعض النقاد أقاموا الأحكام النقدية على شواهد مفردة ومعان معزولة عن سياقاتها، من أجل ذلك لم يدرك كثير منهم المعنى الفائض الذي يتركز في ناحية من الشاهد يتقصد المتنبي إقصاءه ليتم به المشهد، ويكفي ناقداً مثل ابن وكيع أن ينتزع مفردة من منظوم أو بيتاً من قطعة حتى يظهر للمتلقي أن المتنبي في هذا الموضع قد تجنب الصواب ووقع في المحظور، بالإضافة إلى إظهاره سارقاً من النمري أو غيره لأنه كشف طرفاً من كلمة المتنبي قد صادفت تشابهاً في كلام السابقين، وفي ذلك جور واضح، والنقد الحديث لا يعنيه أن يقيم الحكم على الشواهد المفردة ما دام يقلّب النّظر في المقاصد والغايات ويسترد على الدوام ما هدر من المعاني الفائضة في النصوص التي كانت مدار تساؤل وخلاف على الدوام.

4. الدلالة المولدة :

إنّ العدول الدلالي في شعر المتنبي باب واسع جداً، ولعلّ في الأمثلة القليلة التي نضربها هنا ما يغني عن

الإحصاء، وهدفنا من الانتقاء تسليط الضوء على ما هو بارز لتأكيد سرّ تفرد المتنبي، من أجل ذلك كانت المعاني المُحدثة في شعره شواهدَ حاضرة على الدوام لتبيان ما انطوى عليه شعره عامة من تميز، فقوله الآتي ينمُّ على مقدرة بالغة في التوليد كما أنّ لديه طاقةً لا تحدّ لتأسيس المعنى الذي وإن وجد شبيهًا عند متقدميه إلا أنّه قد تعلق به وصار من الرسوم الفنية والموضوعية التي أوجدها بالصورة التي نجدها في قوله(6):

1.أَمِنَ ازديارَكِ في الدُّجـــى الرُّقباءُ إذْ حيثُ أنتِ من الظَّلامِ ضِيــاءُ
2.قَلَقُ المليحةِ وهي مِسْكٌ هَتْكُهــا ومسيرُها في اللّيل وهي ذُكــاء
3.أسفي على أسفي الذي دَلَهَّتِنِــي عَنْ عِلْمِهِ فبهِ عليَّ خَفَــاءُ
4.وشكيَّتي فَقْدُ السَّـقامِ لأنّــهُ قد كان لمّا كان لي أعضـــاء
5.مثّلتِ عينَك في حشـايَ جِراحــةً فتشــابها كِلْتاهمـا نَجْـلاءُ

نطّلع من خلال هذا الشاهد على المعنى المُحدث الذي تشي به سائر الدّلالات المتناسقة إلى الدرجة التي تظهر أنّ المتنبي لا يروم الإتيان بمعنى فريد مفرد وإنّما هنالك سياق تتركز فيه جملة من الدلالات التي تشي بالتفرد، والسبيل لبلوغ هذه الغاية واحد عنده وهو المتصل بتجاوز المحدود إلى اللامتناهي، والانتقال من الضيق إلى المتسع، ومن الخاص إلى العام، ثم نلحظ حركة ارتدادية تنبثق من النسق ذاته لتقلب المفاهيم المعروفة لهذا المعنى أو ذاك، وهذه مسألة تخاطبية تريد إيجاد رصيد معنوي لدى المتلقي قبل كلّ شيء، فإذا سألنا عن خصوصية المعنى في الشاهد نجد أنّها تنساق في إطار العام، وإذا أردنا تبيان التوليد جرت بنا الدلالات إلى المتسع، وإذا رمنا الحصر انفلتت منا الدّلالات إلى الشمول، إنّها سلسلة لا تتناهى من الدلالات الخارجة أصلا عن التقييد، من أجل ذلك يصعب أن نصوغ مطلبنا من النّص بسؤال مفرد، فالنّص لا يعترف أصلاً بما نمتلك من أفق توقع إزاء جديد المتنبي، لأنّه في واقع الأمر يجيب على الدوام عن تساؤلاتنا بإجابات ليست متوقعة لهذا لا بد من وضع قناعاتنا إزاء تفرد المتنبي موضع تعديل على الدوام، وهذا بالضبط ما يريد النّص توصيله إلينا، إنّنا بمعنى آخر لا نعرف كيف نصنف العبقرية الفذّة التي تتجلى من خلال شواهده الجميلة، لأنّ كلّ شاهد يعبّر عن لحظة إبداعية مختلفة عن غيرها، ومتميزة عن نظائرها، فالمعنى المفرد عنده لا يستقل بسؤال العبقرية ولا اللّغة ولا الصورة، بل هنالك لمحات نطولها من خلال كلّ ذلك، إنّها لمحات تزفّ إلينا شعوراً بالجمال الرائع وكفى، فلنعد إلى موقف الغزل في الشاهد السابق والذي يمثل انحرافاً واضحاً عن أنساق التعبير في هذا الموضوع، وتبدأ مسافة الانحراف بالتشكل بدءاً بالاستعمال المجازي للّغة في قوله (ضياء) وفعله (ضاءَ ضياء) أي أنّه أراد المصدر لا الفعل، وهذا الاختيار ليس عبثياً خصوصاً حين نعلم أنّ الضياء لا يكون إلا للشمس، لقوله تعالى" هو الذي جعل الشَّمس ضياءً والقمر نوراً "(7) فقال أصحاب النحو إنّ الضياء مصدر، وهنا وافقت القاعدة النواميس لأنّ الشمس مصدر يشحن الكون كله بالضياء، والضياء غير النور، لأنّ النّور ينبعث من شيء مُضاء، لهذا قال تعالى " والقمر نوراً" وكأنّ المتنبي أراد أن يعقد صلة بين الشمس مصدر الضياء والمرأة بوجهٍ شبهٍ يتحدد بالبياض الذي يضيء هو الآخر، فكان بياض الحسناء بمقام ضياء الشمس، تمهيدا للقول الصريح القائم على مبالغة كما يقول النقاد، وهو قوله إنّ المرأة (ذكاء) أي شمس بكل ما تحمله الكلمة من دلالات، وهذا انزياح بالغ لم يتقبله النقاد من النابغة حين قال(8):

كأنَّك شمسٌ والملوكُ كواكب إذا طلعتْ لم يبدُ منهن كوكبُ

ومع أنّ النابغة رعى الفارق الموضوعي بين المشبه الممدوح والمشبه به الشمس بوساطة الأداة (كأن) ليُفهم من ذلك أنّ ثمة تباعداً بين الطرفين، إلا أنّ الاحتجاج ظلّ ذا معنى يؤخذ بالاعتبار حين نتكلم على المبالغة في التعبير. والفارق الجوهري بين شاهد النابغة وشاهد المتنبي هو أنّ المتنبي أسرف في المبالغة (**9**)، حين ساق التشبيه على الجهة التي دعته إلى حذف أداة الشبه فقال: (وهي ذكاء) مستفيداً من الإمكانيات الفنية للبلاغة التي تعد هذا الضرب من التشبيه بليغاً .

وأمر آخر يُبرز الاختلاف بين الشاهدين أنّ النابغة على تقدمه قد شخّص صورة مفردة في سياق لم يصب حظاً من المبالغات المماثلة، مما لفت النظر إلى هذا التشبيه الذي أشبه الخال الذي في الوجه من جهة البروز والوضوح، في حين أنّ المتنبي قد ساق تشبيهه في سيل جارف من المبالغات والتجاوزات على صعد مختلفة دلالية وصوتية، لهذا يلحظ المتلقي أنّ المبالغة هنا لا تأتي إلا عبر المجمل وعبر سلسلة لا تتناهى من التعابير المضخمة أو الجديدة التي تصدم الإحساس بكل ما هو غريب فريد .وما إن يستيقظ ذهن القارئ ليعي مقدار المبالغة في قوله (وهي ذكاء) حتّى يغرق في مسألة أعمق ومعنى أغرب ليجد نفسه في سلسلة من التجاوزات فيستسلم أخيراً مقراً بأنّ ما يقوله النّص حري بالإعجاب والتقدير.

إنّ الحال التي يجسدها النّص في كلّ معنى مفرد تشدّ المتلقي إلى الهدف الذي يرمي في نهاية الأمر إلى أن المتنبي مسكون بالتجاوز، ففي البيت الثالث والرابع تأكيد لهذه الناحية، إذ المتنبي يورد في البيت الثالث أنّه يأسف على الأسف، ففي الأسف الثانية إحالة على ذهاب العقل بدليل قوله دلهتني، والمدله من أذهب العشق عقله، ليغدو المعنى، إنني أسف على ذهاب عقلي، لأنّه غدا عضواً معطلاً، فاستحال عبئاً ثقيلاً على جنبي،لا بل إنّه أصبح يعمل عملاً معاكسًا في حالة العشق، فزاده خفاء وجهلاً، وهو الذي خلق للعلم والمعرفة والشعور.

في البيت الرابع يشتكي المتنبي من انعدام المرض (وشكيتي فقد السّقام) والمرء عادة لا يشتكي من انعدام المرض، وإنما يشتكي منه، وكأن المتنبي يشتاق لعودة السقم فبعودته يرجع له الإحساس.إذن هو في حال أسوأ من حال المريض، إنّه بمعنى آخر فاقد الإحساس بكلّ شيء. ثم تأتي الصورة متوجة كلّ هذه التجاوزات ليغدو الموقف كلّه محكوماً بخرق المعتاد على الصعيد الدّلالي، ليقول في البيت الأخير:

مثلت عينك في حشاي جراحة فتشابها كلتاهما نجــلاء

فقوله (مثلت) جاء بمعنى (صورت . نقشت . رسمت)، وهو فعل سار يبعث على الإحساس بالجمال الممتع لأنّ (مثلت) فعل فني ممتع، ثم يذكر في عجز البيت (نجلاء) وهي صفة جميلة للعين، لأنّها تشي بالسعة وهذا أمر ممتع أيضاً بحكم العُرف، غير أنّ المتنبي وضع ما هو ممتع في إطار مؤلم، فجعل التمثيل أو التصوير في الفؤاد، ثم جعل اتساع الجرح الذي أحدثته الحسناء في قلبه بمقدار اتساع عينيها، فالتصوير وإن كان ممتعاً إلا أنّه هنا اكتسب دلالة موجعة على اعتباره تجسّد في صور جرح في الفؤاد، والعيون الواسعة وإن كانت مستحبة إلا أنّها هنا مؤذية لأنّها وسّعت الجرح في القلب. وفي كلّ ذلك تأكيد على أنّ انزياحات المتنبي على المستوى الدّلالي تمثّل سلسلة متشابكة من العلاقات غير المعهودة التي يدركها المتلقي الناقد، ويحسن تقدير قيمتها في سياقها الصحيح.

إنّ تركيز القول في تجاوزات المتنبي على الصعيد الدّلالي، يستلزم تبصراً واسعاً بأنماط التقبل الشّعري أساساً، فالمتلقي بما يمتلك من أفق توقع إزاء ما يمثّله شعر أبي الطيب لا يتبع قاعدة محددة أو وضعية معينة، وهذه مشكلة برزت في البدء مع الجمهور المتقدم الذي تلقى أشعاره، وفق مقتضيات الوعي بما تنطوي عليه العبارة الشعرية من

تجسيد للحظات الجمالية أو السارة التي تبعث في النفس المتعة المخلوطة في كثير من الأحيان بالإدهاش، وهنا يمكن أن تسقط اعتبارات كثيرة أرجعها النقاد إلى مسائل السرقات الشعرية، فما دام المتنبي قد نجح فعلاً في تقسيم شعره بحسب مستويات مختلفة من جهة الاستقبال معبراً عن ذلك في قوله :

ولكنْ تأخذُ الآذانُ منهُ على قَدْرِ القرائحِ والعُلومِ

فإنّ الوعي بخصائص خطابه المتعدد يقودنا إلى فهم مغاير على الدوام للحالة الشعرية التي يعرضها في كلّ شاهد، والقضية لم تكن متعلقة بالخصوصية الفنية، ولا بالطوابع الذاتية التي يتركها المنشئ على اللّغة، ولا حتّى في تلك الإكراهات المتعمدة التي تجعل من السياق الأدبي مسألة قصدية إلى الحدّ الذي يبعث الشك في النفس، بأنّ الشّعر من عمل اللاوعي، فهذه الاعتبارات هي من تقييدات الدرس النقدي ليس غير، لأنّ الناقد هو الذي يُعنى بالمقارنة والقياس ومن ثم الحكم والتعليل، في حين أن جانب الفطرة والذوق في التقبل خارج عن كلّ تقييد، وقد قيل لا جدال في الأذواق، وهذه الفكرة كانت واضحة لدى المتنبي، وقد فاجأ بها مستقبلي شعره، أو بمعنى آخر نجح في تقسيم شعره بحسب طبقات المستقبلين، ولهذا كان خطابه على غاية من التنوع والثراء، وهو بالطبع ما أشار إليه في الشاهد الآنف، لمّا ذكر أنّ في شعره زاداً للجميع، يأخذ كلّ متقبل منه على قدر ثقافته ووعيه ومعرفته، لا بل فيه مجال واسع للفطرة، والسبب الذي دعاه إلى ذلك إحساسه بأنّ الشعر الحقيقي هو الذي يسبح في فضاء حر، لا تقيده إلا الدلالات التي يصطادها الناس على اختلاف مستوياتهم، من أجل ذلك وخلافاً للمعهود لم يكن المتنبي يعمل على استرضاء المتقبل، ولم يعمد إلى تخصيص خطابه، ولم يكن المتلقي الضمني الذي تخيله النقد حاضراً في ذهنه، وإنّما كان الشعر عنده ظاهرة احتفالية لها رسمها الخاص وطابعها المميز، وأوضاعها المعينة، ولا يملك المتلقي إزاء كلّ ذلك إلا أن يدخل محراب شعره بعد أن يُلقي كلّ أسلحته المعرفية، لأنّ الحالة الشّعرية التي يجسّدها المتنبي لا تسمح بأكثر من أن نطلق الأسئلة المحيرة، ومن ثَمَّ نغرق في بحرٍ من الجدال، وهذا ما عناه بقوله:

أنامُ ملءَ جُفوني عَنْ شواردِهَا ويسهَرُ الخَلْقُ جرَّاها ويختصمُ

لعلّ الدّلالة الشاردة التي يجسّدها شعر المتنبي تكمن وراء كلّ الأسئلة المشروعة إزاء مسألة العبقرية والتفرد التي تشي بها معظم النصوص التي تمثل بالنسبة للنقد الفاحص نماذج معبرة عن الصمود الفني.

5. الاشتباك الدلالي (المشهدية):

إنّ سؤال التفرد لا يني يلح على الذاكرة، كيف استطاع شاعر مثل المتنبي أن يُخرج اللحظات والأوصاف من حساب الأزمنة، ليقنعنا أنّ وصف فرسه وهو يقطع به المهامه والوهاد لا يزال موضع اهتمام، بالفعل هذه اللحظة الجمالية تستحق التأمل، يقول(10):

1.وَجُرداً مَدَدْنَا بينَ آذانها القنا فبتنَ خِفَافاً يَتَّبعنَ العواليا
2. تمَاشَى بأيدٍ كُلَّما وافتِ الصَّفَا نقَشْنَ به صدرَ البُزَاةِ حوافيا
3. وتنظرُ من سُودٍ صَوَادِقَ في الدُّجى يَرَيْنَ بعيداتِ الشُّخُوصِ كما هِيَا
4. وتنصِبُ للجرْسِ الخفيِّ سوامعاً يَخَلْنَ مُنَاجاةَ الضَّميرِ تناديا
5. تجاذبُ فرسانَ الصَّباحِ أعنَّةً كأنَّ على الأعناقِ منها أفاعيا

إنَّ المشهدية الباهرة في هذا النموذج تتصل بكلّ وضوح بالدلالات الشاردة أو المعاني الفائضة التي تنجم عن مجموعة الانفعالات التي تؤسس المعادل الموضوعي للتجربة الموصوفة، فالتجربة انتهت مع الزّمن الذي دعا إلى وصفها، والحاجة التي نجمت عنها، فالمتنبي في لحظة من لحظات دهره قد عبر عن هذا الموضوع، وبفناء المتنبي فنيت تلك الدواعي، لكن شيئاً لم يزل باقياً بعد أن تلاشت مسوغات التجربة وحيثياتها، وهو ذلك المعنى الفائض الذي جاء في سياق التجربة الموصوفة، وهنا نلمح انكساراً على مستوى الدّلالة من الجهة التي تبين الفارق بين الموضوع الذي يدور حول الخيل، ونوع الاستجابة التي تحصل من خلال تلقيه ، والسر في ذلك الاهتمام محكوم برغبة عارضة أصلاً محورها تساؤل طريف ماذا يريد المتنبي أن يقول، أو ماذا يقصد من وراء كل ذلك ؟

وهذا السؤال فيه تقنية لغوية يكشف عنها استعمال الفعل المضارع بدلاً من الماضي، وهذا أمر ينسجم مع مجموعة الأطروحات القائلة بخروج الموضوع في إطاره التاريخي عن الاهتمام، لذا فصيغة المضارع توجه الفهم إلى المقدار المتبقي من الشاهد وهو الجزء الذي لا يزال يحظى بالاهتمام المعاصر، بمعنى آخر المعنى الذي عبر عن صمود النّص، أو الدلالة السابحة خارج إطار الزمن، أو ما عبر عنه النقاد بالشعرية التي تجعل من الأثر المتبقي شعراً دائم الحضور في الذاكرة، وهو الأمر الذي لا يستطيع المتلقي رده، لأنّه داخل في موضوع الفن الذي يعني الإنسان أينما كان موضعه في هذا العالم.

ما بقي من النّص، وهو أمر يستأثر بكامل اهتمام المتلقي، هو ذلك المعنى الذي يلوح خلف وشاح الفنّ، حيث تبدو القضية برمتها أنّ الأبيات السابقة لا تريد أكثر من رسم صورة للخيل، ولا يعنينا تماماً أن نضع تلك الصورة في سياق حدث جرى بالفعل أو حتّى في سياق يمكن أن يحدث، لأننّا لا نريد أن نمتحن صدق هذه التجربة، والذي يعنينا بالدرجة الأولى تبيان الطاقات اللّغوية المشحونة بالانفعال والعاطفة، والتي تحمل إلينا أثراً وكفى، لأنّ ذلك أعلق بقضية الإنسان، أي الحيز الذي استطاع أن يشغله وصف الخيل في اهتمامنا، من خلال المشهدية التي رسمها الشاعر عبر لغة ممزوجة بالإحساس الفائض عن حاجة الموضوع الذي عالجه.

إنّ اللحظة الجمالية متحققة في جزئيات الشاهد، وهو عنصر إضافي تشي به اللّغة الشعرية أولاً، حيث يبدو لنا المشهد على غاية من التداخل، فالخيل في أرض المعركة كما يقول المتنبي موجهة بالرماح، فقد (مددنا بين آذانها القنا) بمعنى أنّه أسند الفعل للخيل، وهذه إمكانية يتيحها المجاز، لأنّ الحقيقة لا تؤيد هذا الاستخدام، ذلك لأنّ الخيل لا تقوم بهذا الفعل حقيقةً، وهذا هو الانحراف عن الأصل، والإضافة الدّلالية في البيت الأول جاءت في العَجُز حين جعل الخيل منقادة للرّماح، فكأنّها مدت الرّماح بين آذانها، لتحدد وجهتها، ومن ثمّ أطاعت العوالي بإرادتها، فصار الفعل كلّه لها، وهنا شاركت بصورة رمزية الفارس، الذي يوجه الخيل والرّماح على حد سواء، ليخلص إلى إثارة ظل من ظلال المعنى يتصل بخصلة الكرم التي تتحلى بها الخيل موضوع الشاهد الآنف، وهو لم يقل هذا تحديداً، وإنّما أطلق ذلك على جهة الإيحاء الذي يمكن أن يجد صدى في نفس المتلقي. وهذا المعنى كما يذكر البرقوقي منتزع من قول ليلى الأخيلية(11):

ولّما أن رأيتَ الخيلَ قُبّلاً تُبَاري بالخدودِ شبا العوالي

غير أنّ مسألة الخصوصية لا تُلغى بمجرد الحكم النقدي بضبط مناحي التقارب بين المعاني الشعرية، لسبب وجيه يتحدد باللّحظة الجمالية التي يجسدها كلّ جزء من أجزاء المعنى، ولنا أن نتصور المعنى الشعري على هيئة

أغشية متوالية، كلّ قراءة يمكن أن تُزيل عنه غشاءً، وبتعدد القراءات، أو باختلاف أوضاع التلقي، نلحظ كيف ينكشف غشاء بعد غشاء (12)، وهكذا ليبقى الفهم معلقاً في سلسلة من الأغشية التي لا تتناهي، ومن هذا المنطلق لا يمكن أن يكون هنالك معنى شعري يعادل معنى آخر، إلا إذا كان مقبوساً بكاملة، لأنّ المعنى لا ينتقل إلينا إلا عبر دلالات تحملها ألفاظ محكومة بسياقات مخصوصة ومرتبطة بطاقات صوتية وانفعالية تمثل جزءاً من مشهدية غير قابلة للعزل، ومن هذه الجهة تكون المبادرة بالحكم على خصوصية المعنى بيد المتلقي.

إنّ معنى المتنبي الآنف ينتمي إلى سياق معين، وهو بحد ذاته نموذج منكسر عن التعبير المألوف لترجيحه الدلالة المجازية للألفاظ على الدلالة الحقيقية، وهو من ثمّ جزء لا يكتسب صفات الكمال والخصوصية إلا من خلال المشهد عامة، من أجل ذلك نجد أنّ المتنبي لم يستوفِ دقائق معناه في بيت مفرد فأحوجه ذلك إلى إشباع المعنى بالأبيات اللاحقة، فذكر في البيت الثاني (تماشى) وقد جرى على الرسم المجازي نفسه الذي يشي به قوله السابق (مددنا) أعنى إسناد الفعل إلى غير فاعله الحقيقي، ليقول: إنّ الخيل تنقش بأيديها على الصخور الصماء لوحات مدهشة، تشخص فيها أشكالاً هي أشبه بصدور البزاة، وفي هذه الناحية وجد النقاد تشابهًا بين معنى المتنبي ومعنى الراجز في قوله(13):

يَرفعن في الرّكض أمامَ السُّبقِ حوافراً كالعنبر المفلَّقِ

ينقشن في الصخرِ صُدور الزُّرقِ

وهنا يمكن أن نتخيل المشكلة التي تنجم عن قياس فرادة المعنى، ونتساءل عن السبل التي تجري فيها المعاني الشعرية بريئة من التشابه .

لقد أوضح الشاهد الآنف أنّ للمتنبي رصيداً في المعاني، حتّى تلك التي أفاد فيها من معاني غيره، لأنّ النص المُنجز كما يوحي ابن رشيق القيرواني لا يستغني عن النظر في معاني المتقدمين، لأنّ انصراف الشاعر عن كلّ معنى سبق إليه دليل غفلة، واعتماده على معاني السابقين بصورة كلية دليل جهل (14).

وفي هذه الكلمة يكون الفصل والقطع، وهي بطبيعتها تحيل على سؤال آخر فحواه هل كلّ معنى يحسن النظر إليه، وهنا قال الأقدمون: إن استعارة المعاني الرديئة لا تدخل في السَّرق لأنّها جارية في الطباع، والذي يدخل فيه المخترع والفريد من المعاني. ونضيف إلى ذلك أنّ أخذ الجيد وجعله في السياق المعبّر عن اللحظات الجمالية التي ينقلها إحساس الشاعر إلى المتلقي، ثم يجسده في زخارف من شأنها أن تعبر زمنها إلى أزمنة لا تتناهى تدخل في حساب التراث الفني الذي يلقي بظلاله كلما دعت الحاجة إليه، من الصنائع الفنية التي تخص تجارب المبدعين المتفردين. وهذا بالضبط ما قام به المتنبي لما صاغ المشهد الذي جسد فيه الخيل وهي تسابق الفرسان إلى النزال، ثم تلا ذلك إضافات كثيرة تقاطعت تارة وانفردت تارة أخرى، معبرة في كلّ ذلك عن المتنبي الشاعر العبقري الذي قد أطلق جملة من الدلالات التي لا تستهدف إلا الخلاف، ولا تدعو إلا إلى التحاور، ومن هذه الجهة جاز لنا أن نحاور القدماء في مسألة استقبالهم شعر المتنبي، لأنّ النّص يشجع على تلك المحاورات، وينحاز إلى إثارة كلّ تلك الخلافات وهنا يتركز الفعل الفريد، وتكمن الشاعرية المدهشة.

وتمضي القضية التي أطلقها الذوق القديم حول المعنى المتشابه عند المتنبي مستمرة، ليقف القدامى متأملين وجوه التوافق بين قول المتنبي في البيت الخامس حين تكلم على نشاط الخيل في الغارة التي تكون في الصباح، وهي تجاذب فرسانها الأعنة لفرط نشاطها، ثم التفت إلى تلك الأعنة الطويلة الملتوية فإذا هي تشبه الحيات، وقد رد بعض

النقاد هذا المعنى إلى قول ذي الرمة (15):

رَجَيْعَةُ أَسْفارٍ كـأنَّ زِمَامِـها شُجَاعٌ لدى يُسْرَى الذِّرَاعَيْنِ مُطرِقُ

وكذا الأمر في البيت الأخير الذي أحاله النقاد على قول أبي تمام (16):

مشتْ قلوبُ أُناس في صدورهم لما رأوكَ تُمَشِّي نحوهم قدما

والنتيجة أنّ هذا النّص بأبياته الستة يكاد يكون من أكثر شواهد شعر المتنبي إحالة على المعاني المتقدمة، إذ لاحظ النقاد أنّه اتبع سابقيه في خمسة أبيات بينوا على وجه التحقق أنّها مشابهة أو مسروقة من معاني غيره، وقد يكون البيت الرابع الذي عجز النقاد والشراح عن إلحاقه بمعنى سابق مأخوذًا هو الآخر من كلام الشعراء الآخرين، ومع هذا نقول: إنّ هذا النّص مع تعرضه لكلّ هذه الاتهامات بقي صامداً متماسكاً دالا على عبقرية المتنبي، وليس ذلك فحسب بل بقي مستأثراً بالاهتمام، وهذا لا يعني أنّ سيرورة الشاهد بسبب شهرة المتنبي، لأنّ المتنبي لا يشكّل محوراً في الاهتمام المعاصر لولا انطواء شعره على ما هو مهم بالنسبة إلينا، وبمعنى آخر إنّ ملاحظات المستقبلين في الأعصر المتقدمة لم تحد من شيوع شعر المتنبي، ولم تنتزع بريقه، وصار بوسعنا اليوم أن نأخذ بملاحظاتهم إزاء معاني المتنبي، ونقول معهم إنّ في شعره بعضاً من شعر امرئ القيس ومن شعر ذي الرمة ومن شعر البحتري وغيرهم، ونحن فعلياً نقرأ كلّ هؤلاء بشعر المتنبي، وعليه تصبح دلالات المتنبي قد بلغت من الاتساع لتستوعب آفاقاً لا تنحصر كانت قد سبحت فيها معاني المتقدمين بعدما استأنس بها المتنبي ليضفي عليها بعض روحه الشعري ثم يعيد إطلاقها في سماء الخلود. وهذا ما صنعه بالضبط، وليس بمستطاعِ صاحب المعنى السابق أن يفعل ما فعله المتنبي، وليس من شأنه أن يفعل، لأنّه قد عبّر عن المعنى بعفوية، بيد أن المتنبي التقطه وبعث فيه حياة مختلفة كُتب لها طابع السيرورة بعدما كانت حبيسة المحدود.

6. التفرد:

المتنبي واحدٌ من الشّعراء القلائل الذين تركوا رصيداً كبيراً في المعاني التي أقرّ النقد بتفردها، وقد أحصى المتقدمون معانيه في هذا الباب فكان أبرزها مخاطبة الممدوح مخاطبة المحبوب، وكان هذا المعنى قد رفعه عن طبقة الشعراء، لأنّ الشّعراء قد تناولوا المدح وَفْق سُنن جرت على أساسها المعاني منحازةً إلى إبراز صورة الممدوح، مشفوعة بالمبالغة قبل كلّ شيء، والشاعر في موضوع المديح لا يُلام فيما يسبغه من عظيم الصفات، وشوارد المعاني، على ممدوحه، ولا يُحاسب مهما أسرف في كلامه عليه، خصوصاً إذا كان خطابه موجهاً إلى الملوك والأمراء، أولئك الذين يمثلون الطبقة الأولى من الممدوحين، وعليه فإنّ الإسراف والغلو والتعظيم من الصفات التي يغلبها الشاعر في مدائحه الخاصة بهذه الطبقة، وإذا أراد متأمل أن ينظر في صيغ المخاطبات في هذا الموضوع يجد أن شخصية المخاطب(الممدوح) هي الغالبة، ومآثره هي البارزة،وسجاياه هي الشاملة لأنحاء القول الشعري كافة، أما القائل فلا يعدو كونه معدداً تلك الصفات، ناظماً مجموعة المُثل التي يتحلى بها المخاطب. إنّ القصائد في هذا الموضوع بكلمة واحدة نشيدٌ لا ينقطع لا يلهج بشيء إلا بسجايا الممدوحين. لقد حدد عمر بن الخطاب (ر) الإطار الموضوعي الذي ينبغي أن تنساق فيه المدائح الجيدة، وذلك في كلمة قالها عن زهير بن أبي سلمى، حين أشار إلى أنه لا يتبع حوشي القول ولا يعاظل في الكلام ولا يمدح الرجل إلا بما فيه(17)، لكنّ الكلمة على بلاغتها لم تكن بحال من الأحوال من ضوابط الموضوع، بل كانت المبالغة هي المجال الذي سارت وفقه معظم المدائح العربية، ومن هنا أدخلت تحت إطار الفن

الذي كان وسيلة الشعراء للحصول على جوائز الممدوحين وهباتهم. ومع أنّ هذه المسألة كانت من بين غايات المتنبي إلا أنّه استطاع أن يغير وجهة المعاني في هذا الموضوع، وصحيح أنّ المتنبي لم يخرج على طريقة العرب في المديح من جهة المبالغة والتضخيم، إلا أنّ شعره المدحي قد شكّل انزياحًا واسعاً حين ارتقى بنفسه إلى رتبة الممدوح لتصبح القصيدة ترسم صورتين بينهما تماثلٌ وتوازٍ: صورة الممدوح الماجد البطل الهمام العاقل الجواد، وصورة الشاعر العبقري المتميز المتفرد الذي يقلد ممدوحه الدرر الفريدة التي لا تقل أهمية عن العطاء .

لقد تسنى للمتنبي أن يتصرف في توجه الخطاب الأدبي في مدائحه على نحو خاص، فلم يعد يخاطب ممدوحه، كما جرت العادة، خطاب الضعيف للقوي، وخطاب ذي الحاجة للثري، وإنما خاطب الممدوح كما يخاطب الصديق صديقه، والمحب حبيبه، والقرين قرينه،إنّه بمعنى آخر قد ألغى المسافة في موضوع المدح بين المخاطِب والمخاطَب، وكان ذلك عند المتقدمين يدخل في باب سوء أدب الشاعر، لكنّ المتنبي قد نجح في حمل الممدوحين على تقبل خطابه الثقيل، فرفع نفسه إلى مكانة لم يستطع بلوغها شاعر قط عند ممدوحه. لقد أصبحت القصيدة المدحية عند المتنبي تصويراً لمآثر الذات بصورة تعدل تصوير مآثر الآخر، وربما بالغ في تضخيم ذاته حتى علا ذكره ذكر الممدوح،وغلبت فضائله صفات المخاطب يقول لكافور(18):

وَما أنا بالباغي على الحُبِّ رِشْوَةً ضَعَيفٌ هوىً يُبْغَى عليهِ ثَوَابُ
إذا نلتُ منْكَ الوُدَّ فالمالُ هيِّنٌ وكُلُّ الّذي فوقَ التُرابِ ترابُ

إنّ هذا الخطاب فيه عدول واضح عن سنن المديح، فلم تجرِ تلك السنن عند سائر الشعراء على هذا النهج، ولم يكن هنالك من كان في حضرة الممدوح(الملك) يتطاول إلى هذا الحد، ولم يكن يطلب شاعر ودّ الممدوح، ويسمي مكافأته رشوة، وأعطياته أمراً هيناً، لهذا كان المعنى في هذا الباب فريداً ومخترعاً كما قال المتقدمون لأن المتنبي قد تدرج فيه إلى مماثلة الملوك(19).

لقد بلغ المتنبي من التجرؤ على ممدوحيه بحيث استرق كلّ أضواء قصيدة المدح، وذلك بإظهار نفسه محباً وامقاً للممدوح، وإن كان قد غلّف خطابه في هذا الأمر بوشاح من المحبة التي لم تكن معهودة إلا في أرفع نماذج الغزل العربي، فإنّ ذلك دعاه إلى تضمين خطاباته في المديح كّل ما كانت تنطوي عليه نفسه من المشاعر والانفعالات، لقد حوّل هذا الموضوع بلغة أخرى إلى جانب ينحاز إلى الكلام على علاقة شخصية مميزة بالممدوح، وصار بوسعه أن يتحرك من خلال ذلك الخطاب بحرية مطلقة، والغريب أنّ ذلك أصبح عنده من دواعي القصيدة المدحية، وفكرة مركزية فيها، ندر أن تختفي في نماذجه المشهورة في هذا الباب، وبهذا استطاع أن يؤسس جملة من المعاني الشعرية في المدح نواتها تلك العلاقة الشخصية التي تربطه بالممدوح، والتي تؤهله بطبيعة الحال إلى لوم المخاطب وعذله وانتقاده أو حتّى الانصراف عنه ومفارقته كما برز بوضوح في بعض قصائده التي قالها في سيف الدولة الحمداني بصورة خاصة حيث قوله(20):

وَاحَرَّ قلبَاهُ مِمّنْ قلبُهُ شَبِمُ وَمَنْ بجسمي وحالي عندَهُ سَقَمُ
مالي أكتِّمُ حُبّاً قد برى جسدي وتدّعي حبَّ سيفِ الدّولةِ الأممُ
إنْ كان يجمعُنا حبّ لغرَّتــهِ فليتَ أنّا بِقَدْرِ الحُبِّ نقتسمُ
وبيننا لو رعيتُمْ ذاك معرفــةٌ إنَّ المعارفَ في أهل الهوى ذِمَمُ
كم تطلبون لنا عيباً فيعجزكم ويكرُهُ اللّهُ ما تأتون والكـرُم

ما أبعدَ العيبَ والنُّقْصَـانَ من شرفي أنا الثُّريا وذان الشّيب والهـرم

يشخص هذا الشاهد من بين شواهده الباقية للدلالة على شخص المتنبي الشاعر الذي استطاع أن يعلو بصفة الشعر جملة من الصفات التي ألبسها الشعراء لممدوحيهم عبر تاريخ الشعر عامة، فالممدوح في القصيدة العربية يجسد الكمال والفضيلة بمعناهما المطلق، ولم يكن مبذولاً للقصيدة عبر ذلك التاريخ الطويل أن تلتفت إلى صانعها لتنهض بتشخيص فضائله وكماله، غير أنّ المتنبي في الشاهد الآنف قد جعل من القصيدة مطية لإبراز الذات وما تنطوي عليه من فضائل دونها كلّ فضل، فهي مكمن الحب الصادق حين تستوطن في صدور المحبين عامة عواطف زائفة، وهي التي تكتم ذلك الود الصافي مع ما يصاحب ذلك الكتمان من سقم ومعاناة، وسائر من يدعي الحب يظهر حبه تزلفاً ومحاباة، ومن ثم ففكرة النّص لا تدور إلا حول الشاعر، وهي وثيقة تنصر موقفه، وبالمقابل تظهر الممدوح مداناً مهزوماً أمام صورة الشاعر الضخمة، وهذا لا يخلو من تفرد وتجاوز .

ومثلما انفرد المتنبي في معاني المديح من جهة التقائها بمعاني الغزل،انفرد بإيجاد مثل ذلك الالتقاء بين معاني الغزل ومعاني البطولة المستعملة في الحرب تلك التي أدرجت تحت إطار لطائف المتنبي في باب الإبداع والاختراع والتوليد، ومن ثم سجل لنفسه انحرافاً عن جملة المعاني المعروفة في ذلك السياق فمن ذلك قوله(21):

شُجَاعٌ كأنَّ الحربَ عاشقةٌ له إذا زارها فَدَّتْهُ بالخيل والرَّجْلِ

وقوله(22):

حمى أطرافَ فارِسَ شَمَّرِيٌّ يَحُضُّ على التّباقي بِالتفاني
بضربٍ هاجَ أطرابَ المنايا سوى ضَرْبِ المثالثِ والمثاني
فلو طُرِحَتْ قلوبُ العِشْقِ فيها لما خافت من الحَدَقِ الحسانِ

ومن شأن هذه الأمثلة تبيان صنيع أبي الطيب في المزاوجة بين الموضوعات، وهذا تجاوز آخر في هذه المسألة، لأن أوصاف الحرب تختلف عن معاني الغزل، وقد استقرت كل طائفة منها بموضوع مستقل، والمتنبي قد أزال الحدود بين موضوعي الحرب والغزل ليستعير بعض ألفاظ الغزل ويضعها في سياق غير سياقها، والدافع إلى ذلك التميز والسبق .

7. الرؤية :

الشعر عند المتنبي واع هادف، ينطوي على غايات ومقاصد،والإبداع عنده نازع لبلوغ جملة الأهداف التي تجعل لوجوده معنى على الدوام، ومن جانب آخر الشعر عنده تعبير عن الذات بما تحمله من مشاعر متضاربة، وهنا يبرز صوت الاغتراب والحيرة والضياع، وليس في ذلك تناقض على الإطلاق لأنّ الشّعر في نهاية الأمر ينطوي على ذلك التناقض العجيب، وضوح الهدف والجهل بالمصير، وعي الذات واختفاء المغزى،الإحساس بالوجود والشعور بالضياع، الظفر بالمطلوب والخيبة من الرجاء، ومن كلّ ذلك تتكون الرؤية إنها تأمل في عالم مترع بالتناقضات، وكما أنّ الصور السابقة قد أظهرت المتنبي يعلو سائر الموجودات بما خص من كرم الطباع وشدة العزم وفرادة الموهبة، آن أن نقف عند نفسه المنكسرة وضعفه الشديد وكآبته وتراجعه وانهزامه لتكتمل لدينا صورة الشاعر الإنسان بكل تناقضاتها، وقد نجد ذلك في آخر قصيدة قالها قبل منصرفه من أرض فارس، تلك التي مدح فيها عضد الدولة البويهي،

وقد تراءت له نهايته كما يقول النقاد فكأنما رثى فيها نفسه، لأنّه قد قتل في الطريق وهو عائد إلى العراق، وقد قيل إن المتنبي " قد أكثر من التشاؤم على نفسه في هذه القصيدة بما لم يقع له في غيرها، وما لم يخطر على قلبه في جميع عزائمه وأشعاره مع كثرتها وتراميها في البلاد، وقد وقع له في أثنائها كلام كأنه ينعى به نفسه وإن لم يقصده، وذلك أنّه بعد ارتحاله من شيراز ومفارقته لأعمال فارس قتل في الطريق وهذا عمرك الله من غريب الاتفاق"(23). يقول فيها:

1.فِداً لَكَ مَنْ يُقَصِّرُ عن مَدَاكا فلا ملكٌ إذنْ إلا فَدَاكـا
2.أرُوحُ وقد ختمتَ على فـؤادي بِحُبِّكَ أن يَحِلَّ بـه سواكا
3.وقد حملّتني شُكراً طويـلاً ثقيلاً لا أُطيـقُ به حِراكا
4. أُحاذرُ أن يشقَّ على المطايـا فلا تمشي بنا إلا سواكـا
5.لعل اللـه يجعله رحيـلاً يعين على الإقامـة في ذُراكـا
6.ولو أني استطعتُ خفضت طـرفي فلم أبصر بـه حتّى أراكا
7.وكيف الصبرُ عنكَ وقد كفاني نداك المستفيضُ وما كفـاكا
8.أتتركني وعينُ الشّمسِ نَغْلِي فتقطعَ مشيتي فيها الشِّرَاكا
9.أرى أسفي وما سرنا شـديداً فكيف إذا غدا السير ابتراكا
10.وهذا الشوقُ قبل البين سيفٌ فها أنا ما ضُربتُ وقد أَحَاكـا
11.وذاك النشرُ عِرضُك كان مسكاً وذاكَ الشِّعرُ فِهْري والمداكـا
12.فلا تحمدهما واحْمُدْ هُماماً إذا لم يُسْمِ حامدُهُ عنـاكا
13.أغرَّ له شـمائلُ من أبيه غداً يلقى بنـوكَ بها أباكا
14.وفي الأحباب مُختصٌّ وجـدٍ وآخرُ يدّعي معه اشـتراكـا
15.إذا اشتبهت دموعٌ في خـدودٍ تبيَّنَ من بكى ممّن تباكـا
16.أذمت مكرماتُ أبي شـجاعٍ لعيني من نواي على أُولاكـا
17.فزلْ يا بُعْدُ عن أيد ركابٍ لها وقـعُ الأسنَّةِ في حشاكـا
18.وأيَّا شئتِ يا طُرقي فكوني أذاةً أو نجـاةً أو هلاكـا
19. فلـو سرنا وفي تشرين خَمْسٌ رأوني قبل أنْ يَرَوُا السِّماكا
20.يشرَّدُ يُمْنُ فُنَّاخُسْرَ عَنّـي قَنَـا الأعداءِ والطّعنَ الدِّراكا
21.وألبسُ من رضاه في طريقـي سلاحاً يَذْعَرُ الأبطالَ شـاكا
22.ومَنْ أعتاضُ عنك إذا افترقنـا وكُلُّ الناس زُورٌ ما عـداكـا
23.وما أنا غير سـهمٍ في هـواءٍ يعـودُ ولم يجد فيه امتساكا
24.حييٌّ من إلهـي أن يرانـي وقد فارقتُ دارَك واصطفاكـا

تختزل هذه القصيدة آخر صفحة من حياة المتنبي الشاعر، وهي قصيدة تختلف عن سائر شعره اختلافاً يشي بأن المتنبي فيها غير المتنبي في شعره الآخر، لقد تراجعت همته هنا، وتضاءل إحساسه بالأنا الذي كان ينوء شعره كله بحمله، فتجرد عن عنفوان الفارس، وعناد الطامح، وأمل الباحث، مستسلماً لحكم الأقدار التي أضاءت في نفسه شبح النهاية، وعليه انطوت القصيدة على أعذب المشاعر وأعز الاعترافات التي تريد أن ترسلها عبر خطاب طافح

بالأحزان. لقد آن للنفس التي صمدت، والآمال التي ملأت السماء، والذات العملاقة التي ترى كلّ ما في الوجود دونها، والشعر الفريد الذي لم يُقَلْ مثله، آن لكلّ ذلك أن يتحرك خلف وشاح العدم، ويقر بأنّ رحلة الكفاح من أجل التميز قد أشرفت على النهاية.

لقد انبثق الوجع في هذه القصيدة لأول مرة في تاريخ المتنبي حين رأى الممدوح أبا شجاع وقد سدت صورته العظيمة الآفاق، والألم الذي قهر المتنبي هنا أنّه لم يبصر لخيالاته معنى بجانب ذلك الممدوح، وهو الذي كان لا يرى إلا نفسه، هذا الانزياح العجيب هنا بدا متجسداً بصورة إحساس يعدل وجود أبي الطيب، ويلح علينا السؤال المهم، ما الذي حدث حتّى أحسَّ المتنبي أنّه سهم طائش في الهواء :

وما أنا غير سهم في هواء يعود ولم يجد فيه امتساكا

ويليه سؤال آخر أكثر أهمية: كيف تلاشى الإحساس بالعنفوان، والشعور بالفروسية، والظنّ بالعظمة، والانبهار بالذات، والادعاء بالنبوة، والإعلان بالتمرد، والتلفظ بالتعالي، والتظاهر بالعبقرية، والتطاول على الأقران، والتحدي للمصير؟ ما الذي حدث حتّى يغير المتنبي موقعه في الوجود، وما معنى أن يكون سهماً طائشاً في الأثير، وصوتاً ضائعاً في الكون، ومخلوقاً تائهاً الأرض؟ هل يريد أنّ نضاله المرير، ورحلاته المتتابعة، وجولاته المختلفة لم تسفر عن تحقيق ما كان يصبو إليه، وهل عجز عن بلوغ مراده، فعكف على سيرته الماضية يسألها كيف تسربت أيامه دون أن يصل إلى هدف ذي معنى، وما مناسبة أن يتكلم على هذه الناحية في حضرة عضد الدولة البويهي؟

لقد تراجعت في هذه القصيدة كلّ القيم الفنية التي كانت موضع اعتزاز الشاعر بكونه مبدعاً متفرداً، فإذا كان في سائر شعره يرى أنّ معانيه لم يستطع أن يأتي شاعر بمثلها، فإنّه هنا لم يجد في شعره معنى إلا ما كان قد ذكر فيه عضد الدولة، لا بل إنّ شعره إطار قد انطوى على فضائل الممدوح، وهذه هي القيمة التي يحملها ليس غير، يقول:

وذاك النشر عِرضك كان مسكا وذاك الشعر فهري والمداكا

يقول الشراح: أراد:" هذا الشعر يُظهر فضائل الممدوح للناس ولا يزيده فضلاً"، فكما أنّ الفهر (الحجر) يسحق الطيب فينشر عبقه في الأثير، كذلك شعره يشيع صفات عضد الدولة الحميدة في الأفاق.وهنا نستدعي بعض معانيه السابقة التي قد تحدث فيها عن هذه الناحية ولكن بصورة مغايرة تماماً حيث يقول أمام سيف الدولة (24):

رُبَّ نَجِيعٍ بسيفِ الدَّولة انسفكا وربَّ قافيةٍ غاظت به ملكا

مَنْ يعرفْ الشّمسَ لا يُنكر مطالعها أو يبصرِ الخيل لا يستكرم الرَّمكا

ونسلط الضوء هنا على قوله " قافية غاظت به ملكا" لندل بها على أنّ القصيدة التي مدح بها سيف الدولة قد غاظت ملكاً غيره فحسده عليها لحسنها. ويقول في ذلك أيضا(25):

إنَّ هـذا الشّعرَ في الدُّنيا مَلَكْ سار فهـو الشمسُ والدنيا فلك

عدل الرحمـن فيه بيننـا فقضى باللفظ لي والحمـد لك

فإذا مرَّ بأذنيْ حاســد صار ممـن كان حياً فهـلك

وفي هذا الشاهد أيضا يتكلم المتنبي على حسن شعره وتفرده، إذ جعله مَلَكاً وشمساً، وكان قد استأثر بفضل صياغته ونظمه فأحس بعدل الرحمن إذ خصه بالموهبة، وقدر له البروز، كما قدر للأمير فضل الإحسان وكرم الطباع،

وليس ذلك فحسب بل إنّه رُزق من قوة الشاعرية وروعة التعبير ما يقتل بهما الحساد الذين صرعهتم قوافيه بمجرد مرورها على آذانهم. فهذا الاعتزاز الباهر بالشّعر قد تراجع كما قلنا في القصيدة التي مدح فيها البويهي، ليصبح الممدوح هو الذي يعطي القصيدة معناها، وللشاعر أهميته لمجرد أنّه أتصل به أو خصه بشيء من شعره. وهنا كما قلنا أيضاً نتبين مقداراً واسعًا من التجاوز؛ لأن المتنبي قد خرق فيه المعهود فتراجع عن المعاني المشهورة له في هذا الباب، ولم يكن هذا التجاوز في الواقع متحققاً لولا أنّ القصيدة هنا قد كشفت عن رؤية كونية تشكل في الحقيقة موقفاً مغايراً لما هو مألوف عن المتنبي من مواقفه إزاء الوجود والإبداع.

إنّ المساحة الضئيلة التي شغلتها شخصية المتنبي في النص، تشكل في الواقع انزياحاً لم نرَ فيه مجرد المطابقة مع الامتداد المرضي للذات الشاعرة في سائر شعره، مما سمح على غير العادة بتضخيم الآخر أعني الممدوح، والعودة السريعة إلى النّص الآنف تدل دلالة واضحة على هيمنة ضمير المخاطب وتراجع ضمير المتكلم.

نحن نعلم أنّ القصيدة عند المتنبي لا تنساق إلا عبر ضمير الأنا، وتفسير ذلك أنّ الشعر عامة وشعر المتنبي خاصة ما هو إلا صيغة من صيغ الاعتداء على الموضوع لتتحكم الذات بتوجيه الدلالات الشعرية. وبمعنى أدق إنّ الأنا في الشّعر هي الموضوع، والموضوع لا ينحل إلا عنها، والمشكلة في شعر المتنبي أنّ الذات ضخمة إلى درجة مرضية، وعليه فإنّ الصورة النمطية لذات المتنبي في شعره هي غاية في الضخامة، ولعلّ ذلك من أسباب تفرده، لأنّه رأى في نفسه الفريد لا المتشابه، فأحكم خطابه على هذا الأساس، والجديد في هذه القصيدة أنَّ مكان الأنا أصبح مشغولاً بصورة الآخر، وهذا الذوبان كما قلنا تراجع عن نسق أكده المتنبي في سائر شعره، وهو أمر وإن عزّ علينا تصنيفه خارج حدود النسق المعروف إلا أنّه بالفعل تحول ذو معنى على صعيد الخطاب وعلى صعيد المعنى .

في الأبيات تنفتح صيغ الخطاب لنقرأ على غير العادة شعراً تذوب فيه شخصية المتنبي في الآخر، ويبرز فيه شيء غير الذات، وقد أحصيت فيه سجايا غير خصال أبي الطيب، إنّه الممدوح الذي ملأ الدنيا وشغل الأنحاء، واستحكم في السبل، إنّه بمعنى آخر العالم الذي لم يرَ المتنبي بداً من أن يتحرك عبر محيطه، وينهل من رحيقه، لا بل إنه السبيل الذي يشعره بالوجود، ونجد كل ذلك في قوله:

أرُوحُ وقد ختمتَ على فـؤادي بحبك أن يحل به سواكـا
وقد حملتني شـكراً طويـلاً ثقيـلاً لا أطيق به حراكـا
أحاذر أن يشـق على المطايا فلا تمشي بنا إلا سواكـا
لعل اللـه يجعله رحيـلاً يعين على الإقامة في ذراكـا

وتعلو نبرة الخطاب لتصل إلى قمة المبالغة في البيت الأخير حين يرى المتنبي أنّه يستحي من الإله إن فارق دار ممدوحه في قوله:

حييٌّ من إلهي أن يراني وقد فارقت دارك واصطفاك

إنّ تركز صيغ الخطاب حول ضمير المخاطب يشي بالوظيفة الإفهامية للّغة، والغاية واضحة هنا لأنّ الضغط على هذا الضمير يدعم صورة الآخر في الموضوع ليكون حاضراً على الدوام في سياق القول مثل حضوره القوي في ذهن منشئ القول، ومن ثمّ تكون الهيمنة الواسعة لكاف الخطاب التي تتوزع في تفصيلات القصيدة عامة ليمسي الموضوع برمته لصالح طرف واحد، أو أنّ الموضوع كلّه للممدوح، ثم نلحظ نسيجاً غير مترابط للذات التي

أنتجت القول ترامت أطرافه هنا وهناك، لنفهم في النهاية أنّ الشاعر ما هو إلا جرم صغير يدور في فلك الممدوح، وهذا بالطبع مؤدى الاعتماد الكلّي على ضمير المخاطب في النّص.

إنّ الغاية التي كان يرمي إليها الخطاب استحكمت في بناء النّص عامة، وربما كان اختيار المتنبي حرف الروي(الكاف) لتعزيز هذه الغاية، فالقافية انحازت بصورة واسعة إلى ترسيخ مبدأ التخاطب، والمتلقي بات ينتظر في نهاية كل بيت انعطاف أعنة الكلام باتجاه الممدوح، ففي قوله في البيت الأول(فداك) توجيه إلى المخاطب بوساطة كاف الخطاب التي شغلت وظيفتين أساسيتين: ضبط الإيقاع، وتوجيه الدلالة في آن واحد. وقد تكرر ذلك في الأبيات اللاحقة. وإذا لاحظنا أنّ ذلك الضمير قد بدأت به القصيدة ثم ختمت به نفهم من ذلك بالفعل أن الضمير بمساره الدائري قد أسهم في رسم صورة كونية للممدوح، هي أشبه بالفلك الذي تدور فيه العناصر المختلفة، والشاعر بطبيعة الحال جزء من تلك العناصر، على اعتبار النّص قد بدأ بضمير الخطاب وانتهى إليه ليرسم في الذهن صورة قريبة من الدائرة التي تبدأ بنقطة ثم تنتهي في النقطة نفسها .والقضية الأخرى التي تحيل عليها مشكلة الخطاب في النّص أنّ القصيدة على غير العادة لم تجرِ وفق الإطار التركيبي الذي جرت فيه معظم قصائد المتنبي وغيره ممن نظم الشعر بحسب منطق التنوع الذي آثر شعر العرب عامة الجريان عليه، أعني أن يجمع الشاعر في قصيدة واحدة جملة من الموضوعات مثل أن يتغزل أو يصف الطلل أو الخمرة أو الطيف أو الشيب ثم يمدح أو يتفاخر أو حتى يهجو.

إنّ المتنبي هنا لم يعمد إلى التنويع بل استقل كلامه في المديح بموضوع واحد لم يجمع إليه موضوعاً آخر، ولسنا بصدد الكلام هنا على وحدة القول التي زعم من زعم أنّ الشعر العربي لا ينتصر لها، لكننا نريد أن نركز على أنّ التجربة قد آزرت الوحدة هنا ليتعذر على المنشئ أن يفكر في غير ما يخص الممدوح، أو يعبر عن غير اللحظة التي عاشها بكلّ جوارحه، وكما أنّ صورة الممدوح الشاملة قد سدت عليه النوافذ فلم يبصر ظلال نفسه وهي ترمي بثقلها على موضوع الفنّ في الغالب، كذلك كانت اللحظة نفسها قد سلبته حرية التفكير في حيثيات الفنّ الذي يستلزم إظهار براعة القائل وهو يقلّب نظره في موضوعات مختلفة ليقدم للسامع زاداً متنوعاً للإمتاع .

وهذا بحد ذاته عدول عن النّسق الفنّي الذي استقرت فيه أشعار المتنبي السابقة كما استقرت فيه النماذج الشعرية الخالدة من ميراث العرب الكلامي.

إنّ لغة القصيدة تؤكد أنّ الدلالة قد انتصرت على المعنى، وتبعا لذلك انتصرت اللحظة الجمالية المتجسدة بمادة القول على أفق توقع المتلقي، إذ المعنى المستقر لدينا لا يدور إلا حول عظمة المتنبي، والعظمة هنا قد تلاشت، لتجسد القصيدة لحظة ضعف المتنبي وخوفه من المصير، لقد بدا ظلاً للممدوح بكلّ ما تحمله هذه العبارة من معنى، وكذا سؤال التميز الذي يستولي على ذهنية المتلقي حين يواجه أي نص للمتنبي يتضاءل على اعتبار القصيدة هنا لم تُذكر على أنّها من روائع المتنبي، ولم يسبق أن قال ناقد إنّها قد انطوت على التفرد، ولكنها من ناحية أخرى احتملت جانباً من الرؤية الفنية التي لم يقدر لشعره الباقي أن يأتي بمثلها، أو بالوضوح الذي امتازت به وهنا رأى النقاد فيها العجب.

لقد عبر الثعالبي وهو من النقاد المنصفين الذين وجدوا عند أبي الطيب ما يحمل على الاستنكار، وما يبعث على الإعجاب في آن واحد، ففي يتيمته خص أبا الطيب بكلام كثير، مستعرضاً فيه هفواته وسيئات معانيه وجنف ألفاظه، ثم أشار إلى ما يوجب الاستحسان في أشعاره، وقد أنهى مقالته بعبارة تشفّ عن إعجاب بالغ بالمتنبي وفنّه فقال:" وقد جمح بي القلم في إشباع هذا الباب وتذييله وتصييره كتاباً برأسه في أخبار أبي الطيب...:"(26). والثعالبي من النقاد القلائل الذين تأملوا القصيدة الآنفة، وقد لفت انتباهه ما تنطوي عليه من رؤية واضحة إزاء النهاية والعدم

فوقف عند قوله:

فزل يا بعد عن أيدي ركاب لها وقع الأسنة في حشاكا

فقال هذه استعارة حسنة لأنه خاطب البعد وجعل له حشا، ثم وقف عند قوله:

وأيا شئت يا طرقي فكوني أذاة أو نجــاة أو هلاكا

فقال: جعل قافية البيت الهلاك فهلك(27). هذه الإشارة موضع اهتمام، فجملة ما يحصله النظر فيها أنّها قرارة القصيدة وأعمق نقطة فيها، لأنّها متولدة أساساً من شعور غامض بالنهاية، لهذا لفتت انتباه الثعالبي، وغيره ممن تجرد عن كلّ حكم سابق على المتنبي وعبقريته، إضافة لذلك فإنّ القصيدة في مجملها لم تكن معرضاً لتتبع سرقات المتنبي، وما لاحظه الشارحون إزاء تشابه بعض معاني القصيدة مع غيرها من معاني الشعراء ملاحظات ليست بذات معنى لسبب وجيه أنّ المتنبي فيها لم يكن قد بالغ في الكلام على نفسه وتفرده وعنفوانه وموهبته، وإنما كانت حديثاً خالصاً لتجسيد لحظة الضعف الإنساني في وقت عجزت فيه الحيلة عن تحقيق المراد، وقصرت الآلة عن الوصول إلى الأهداف. ومن العجيب أن يتمثل المتنبي هذه اللحظات الموجعة في حضرة أمير غير عربي، وهو من جعل من شعره نشيداً للعرب وعن العرب، والذي دعاه إلى ذلك تلك اللحظات التي شعر وكأن الزّمان قد جرده من كلّ شيء، ولم يعد لكلّ ما كان معنى الآن، وقد طوى تاريخه سلسلة من الأحداث، وقطع زمانه كلّ ما كان يحلم به، ولم تبق له بعد الرحلة الطويلة في الحياة إلا أن يقول: لن تصمد في وجه الزمن إلا اللحظات الشعرية التي يمكن أن تخرج وحدها من حساب النصر والهزيمة، والربح والخسارة، والصمود والاندحار، والموت والحياة، بمعنى آخر لا نصر إلا لمن يستطيع أن يخرج عن حدود الأزمنة، وفي هذه الناحية أبصر موقعه في الوجود ليكون ذلك الموقع طريقه إلى الذاكرة.

والسؤال الأخير الذي يمكن أن يستحوذ بكامل الاهتمام أين الرؤية في النّص، وكيف يمكن تصنيفها لصالح المتنبي هنا؟

لقد جرت العادة في الكلام على الرؤية الشعرية النظر إليها من منظار التجربة الفنية عامة، وعندما نقول تجربة فنية أو شعرية ينصرف الوهم إلى التجارب المعاصرة، لأنّ المتكلمين على التجربة أمثال محمد غنيمي هلال في كتابه المهم (النقد الحديث) قد حصر مؤدى كلامه على الشعر الحديث الذي ينقل تجارب نعيها ونهتم بها ونحدد منطلقاتها وغاياتها ومن ثم نتعلم منها ونستقي ما يعمق وعينا بمشكلات عصر نعيش تفصيلاته بكلّ دقة. وأرى أنّ توسيع كلام المتحدثين عن التجارب الشعرية ليشتمل على نتاج عبقري كالمتنبي ليس خطأ جسيماً، لأنّه في واقع الأمر من القلائل الذي خاضوا تجارب فنية لا تزال ضمن دائرة الاهتمام المعاصر .

إنّ التجربة الشعرية تنزع إلى تجسيد رؤية في نهاية المطاف، وليس كلّ مبدع بمقدوره أن يصوغ تجاربه لترتقي إلى حدّ التصديق لأنّ التجربة لها أركان تتمثل بعنصريين أساسيين: الثقافة أوالعقل، والعاطفة أو الانفعال، فإذا كانت الثقافة تسعف على تمثل التجارب بمعزل عن كون المنشئ قد عاش تفصيلاتها بالفعل، إذ الصدق الفني الناجم عنها لا يستلزم أكثر من تصوير الأوضاع تصويراً يشي كما لو أنها حدثت بالفعل، وهذا هو العنصر المقصود بالثقافة التي تغني الأديب عن خوض التجارب بصورة حقيقة، فإنّ العاطفة أو الانفعال يستلزمان الصدق الشعوري بكلّ ما تعنيه كلمة صدق، وعليه تقف كلّ تجربة على أحد ركنين: ركن ثقافي عقلي، وهذا يستلزم صدقاً فنياً يُعنى بتمثيل التجربة كما لو أنّها وقعت بالفعل، والرّكن العاطفي الانفعالي الذي يستلزم نقل التجربة كما عاشها المبدع في الحقيقة، ولا يمنع أن يلتقي الرّكنان في تجربة واحدة، على أن تكون الأهمية في الجانبين تدور حول انبثاق رؤية عميقة تحيل

على حمل الموعظة وإثراء الإحساس، وتفسير الظواهر، وقراءة المستقبل بصور تشي بالدقة والوضوح.

لم يتسنَ لكثير من الشعراء إدخال نتاجاتهم ضمن إطار ما يسمى بالتجربة الفنية، حتى ولو كانوا من المعاصرين، وعيار ذلك إنّما هو المتلقي الذي يحتاج دائماً مزيداً من الإقناع بأنّ ما يقوله الأديب يعنيه تماماً، وما يصوره يلامس حياته بدقة، وما يرمي إليه يقصده دون أقنعة أو رموز. وعليه كم من النتاجات الفنية الزائفة التي تزعم أنّها للمتلقي وليست له، وكم من الآثار التي خطبت ودّه ثم عجزت عن إقناعه فألقيت في زاويان النسيان لتكون زاداً فجاً يغص في ابتلاعه الإهمال.

وخلاصة القول: إنّ تراث أبي الطيب لا يزال يعني المتلقي، وتجربته لا تزال قائمة، ولعل أكثر من تكلم على ذلك دعاة الحداثة في العصر الحديث بصور غير مباشرة، أو حتّى أولئك الذين ناهضوا الحداثة التي تزيت بزي ثقافي غير عربي، فكان أن التقى الجمعان حول إثارة السؤال حول خلود سر شعر المتنبي، ومن ثم تعلم الدروس من فنه للخلاص من رحلة التيه التي دخل فيه الشعر المعاصر، فكان النموذج الأمثل عند الفريقين أن المتنبي وشعره حال فريدة للإبداع لأنّها تجسد تجارب فنية قديمة وحديثة، حداثية وأصيلة، مستحسنة ومرذولة، أو أن الزمن قد التقى في شعر المتنبي بكل تفصيلاته، وتجلت فيه تجربة الإنسان بقوتها وضعفها، وخصوصيتها وعموميتها، وفرادتها وتشابهها، من أجل ذلك كتب لشعره الصمود على هذا النحو المذهل.

إنَّ مدار التجربة ومنطلق الرؤية في القصيدة الآنفة يتمثلان في البيت الذي وقف عنده الثعالبي، إذ أشار إلى أنّ المتنبي قد جعل قافية البيت الثامن والثلاثين الهلاك فهلك، وقد عدَّ البيت لذلك من عجائب أبي الطيب لأنّه اعتقد أنّ المتنبي في أثناء نظم القصيدة كان على أحسن حال فقال:" ارتحل عن شيراز بحسن حال ووفور مال، فلما فارق أعمال فارس حسب أنّ السّلامة تستمر به كاستمرارها في مملكة عضد الدولة، ولم يقبل ما أشير إليه من الاحتياط باستصحاب الخفراء والمبذرقين، فجرى ما هو مشهور من خروج سرية من الأعراب عليه ومحاربتهم إياه، وتكشف الواقعة عن قتله وابنه محسد ونفر من غلمانه وفاز الأعراب بأمواله وذلك في سنة أربع وخمسين وثلثمائة"(28).

وما فهمه الثعالبي من دلالة البيت شيء، وتحليله ما وقع بعد نظم القصيدة شيء آخر تماماً، لأنّ المتنبي عندما اختار الهلاك قافية للبيت كان ذلك من صميم الرؤية التي استشف عبرها النهاية، نهايته هو، وما وقع بعد نظم القصيدة شيء آخر هو في الواقع أمر خارج القصيدة، لأنّ المتنبي توقع الهلاك فيها، وقد صدق ذلك فيما بعد، والمسافة بين قول القصيدة وما حدث بالفعل هو الرؤية بالضبط، وكان من الممكن ألا تصدق لأنّه في البت الآنف توقع ثلاثة أشياء: الأذى أو النجاة أو الهلاك، وهو لا يرجح واحداً مما ذكر، بمعنى أنه لم ينحز عاطفياً إلى أمر منها دون آخر فكلّها تحصيل حاصل مادامت النهاية قد لاحت له عبر الأفق. أعني نهاية التجربة الفنية له، فالمتنبي أدرك أنّ هذه القصيدة هي خاتمة مسيرته الفنية، وعليه لا يعنيه بعد تجسيد تلك اللحظة أن تكون خاتمته الهلاك أو النجاة.

إنّ الرؤية في القصيدة تجسد الإحساس بالنهاية، أو أنّ القصيدة برمتها كانت نهاية الشاعر، مما يدل على أن المتنبي الشاعر مات قبل المتنبي الإنسان، بدليل أنّه لم يقل شعراً وهو يتعرض للسلب أو يواجه الموت، ولكنّ الذي حدث أنّ لسان الشاعر قد عز عليه الشعر بعد تلك القصيدة التي أنشدها في حضرة عضد الدولة فأعلن فيها أنّ شعره قد توقف، غير أنّ حياته امتدت بعد ذلك ليخوض الحدث الأخير في زمانه وهو مواجهة جماعة من الأعراب الذين قطعوا عليه الطريق فقتلوه وسلبوا ماله.

إنّ المتنبي لم يكن ممن يتمسك بالبقاء بعد موت الشاعرية لهذا رفض على حد تعبير الثعالبي المرافقين والحراس، وفي هذه المناسبة لم يقل شيئاً يمكن أن يضاف إلى ما قاله في السابق. ويحدثنا التاريخ عن حادثة تستحق

النظر في هذا السياق وهي الحادثة التي ذكرها ابن خالوية حول مقتل أبي فراس الحمداني الذي تمرد على ابن أخته أبي المعالي مما دعاه إلى توجيه جيش لمحاربته بقيادة قرغويه، والذي حدث أنّ قرغويه تمكن من أسره في مكان قريب من مدينة حمص، ثم أمر بضربه وهو مقيد بدبوس ثم تركه في أرضه يواجه الموت، وقيل إن أبا فراس الشاعر قد قال آخر مقطوعة في شعره في أثناء ذلك زعم النقاد أنها تمثلت في قوله(29):

أبنيتي لا تجزعـــي كلّ الأنام إلى ذَهَـابْ
أبنيتي صبرًا جميـــلا للجليل من المُصـاب
نوحـــي علي بحسرةٍ من خلف سترك والحجـاب
قولـي إذا ناديتـني وعييت عن ردِّ الجــواب
زين الشـــباب أبو فرا س لم يمتـعْ بالشّباب

إذن أبو فراس الشاعر مع أبي فراس الإنسان قد تجسدا في التعبير عن لحظة النهاية وواجها الموت سوية في لحظة انبعاث القصيدة، وسكتا معا عندما أضحت القصيدة في حيز الوجود، لذا فالقصيدة آخر صرخة أطلقها أبو فراس الشاعر الإنسان ليعبر عن لحظة التحول هذه، أما المتنبي فاللحظات التي أفادت مثل هذا التحول كان قد وصفها في زمن سابق لموته، بمعنى أنّه مات شعرياً قبل أن يموت إنساناً. وما يحمل ذكرى الشاعر هو القصيدة، وما يحمل ذكرى الإنسان هو الحادثة التي راح ضحيتها، وكان يقصد أن يموت كما يموت الإنسان لا كما يموت الشاعر، وهنا تتجلى لحظة التأمل وتتركز مناحي الرؤية الفريدة، لقد كان المتنبي وهو يقارع موضوعات الفن شخصاً آخر غير الذي كان يسير ويتحدث ويحلم ويصمم الأهداف ويحدد الغايات لأن ذلك الشخص بالنسبة إلينا قد انتهى بالفعل، والذي بقي هو المتنبي الشاعر المختلف، وهو الذي تهيأ للمتنبي الإنسان أنه قد مات، والواقع أنه لم يمت وإنما شل عن الكلام لحظةً ولكنها كافية لتحملنا على الفهم بوجه من الدقة من هو الذي مات، ومن هو الذي لا يزال حياً خالداً أعني بذلك المتنبي ذا الرؤية الشعرية المحققة ليس في دهره هو بل في دهور لا تتناهى .ونخلص من كل ما تقدم إلى :

1. لم يكن المتنبي وهو يقارع الصيغ اللّغوية يرضى بما هو مألوف على صعيد التعبير الفني، فحاول على الدوام النزوع بالشعر إلى آفاق رحبة، مما دعاه إلى استخدام علامات غير لغوية لتجسيد الدّلالة وهو ما أشرنا إليه بالجانب الإشاري الذي جاز فيه حدود التعبير اللّغوي.
2. أطلق المتنبي اللّغة من عقالها المعجمي، فكانت على يديه حرة، وهذا ما وضحناه حين تكلمنا على التوليد الدلالي في شعره.
3. لقد تعسف نفرٌ من النقاد حين نظروا إلى شواهد مفردة من شعره فعدوها ضرباً من السَّرق، والواقع أنّ المتنبي لم يُعنَ بالمعاني المفردة ؛ لأنه كان مشدوداً إلى المشهدية، فشعره من هذه الناحية أشبه بلوحات متداخلة الألوان والأشكال، وعليه فإن الحكم على المعاني المفردة تنقصه النظرة الكلية .
4. شعر المتنبي عامةً يجسد رؤية فنية عميقة ومنسجمة مع تفصيلات حياته وظروف إبداعه،وهي من ثم تصبّ في صميم قضية الإنسان عامة، وهذا هو السبب الجوهري الذي يقف وراء صمود نصوصه الشعرية.
5. شعر المتنبي في أغلب نماذجه يغني تطلعات القارئ إلى الجمال، ويكسبه مزيداً من الوعي الفني، كما يثري لديه الإحساس بالتميز وفي الوقت نفسه ينزع إلى المشترك من أجل ذلك دخل فنه بصبغته الذاتية في الإطار العام الذي يعني القارئ .

الحواشي:

1.المتنبي رسالة في الطريق إلى ثقافتنا لمحمود شاكر ،وكانت أهم محاور كتابه (نسب المتنبي، وحديثه عن جدته، وعلويته، ونبوته، وحبسه، ...)، مع المتنبي لطه حسين وفيه (نسب المتنبي وعلاقته بأمراء عصره، وعلاقته بسيف الدولة وكافور)،ذكرى المتنبي بعد ألف عام لعبد الوهاب عزام(لم يجز الموضوعات التي ذكرت آنفاً)، أبو الطيب المتنبي لبلاشير وهي دراسة في تاريخه الشعري.

2.ريكور (نظرية التأويل) ص:37.

3.المتنبي (ديوانه) ص:127/1

4.المتنبي (ديوانه) ص:213/3

5.ابن وكيع (المنصف) ص:257.

6. المتنبي(ديوانه) ص:48/1.

7. يونس آية 10.

8.النابغة (ديوانه) ص:36.

9.المبالغة كما يقول القاضي الجرجاني: مذهب عام عند الشعراء المحدثين والقدماء على حد سواء، (الوساطة ص:420). ومن المعروف أن مبالغات المتنبي قد استأثرت باهتمام الخصوم على اعتبارها من رديء الكلام ومن هؤلاء ابن وكيع في حين استحسنها شراح شعره كابن جني، وكذا النقاد كابن المعتز الذي قال :" الإفراط في الصنعة من محاسن الكلام" (البديع ص:65) وقدامة بن جعفر والقاضي الجرجاني.

10.المتنبي (ديوانه بشرح البرقوقي) ص:422/4.

11. انظر (ديوان المتنبي بشرح البرقوقي) ص:421/4 الحاشية (3).

12. الغذامي (الخطيئة والتكفير) ص:.36

13.انظر شرح البيت في الديوان ص: 426.

14.ابن رشيق (العمدة) ص:148/2.

15.المتنبي (ديوانه بشرح البرقوقي) ص: 253/4، والرجيعة من الإبل ما رجعته من سفر إلى سفر.

16.المصدر السابق.

17. ابن رشيق (العمدة) ص:234/2

18.المتنبي(ديوانه بشرح العكبري) ص:135/1.

19.الثعالبي (يتيمة الدهر) ص:133./1

20.المتنبي(ديوانه بشرح العكبري) ص:123./3

21.المتنبي (ديوانه بشرح العكبري) ص:115./3

22.المصدر السابق.

23.الثعالبي (اليتيمة) ص:224/1.

24.المصدر السابق ص:224/1

25. المصدر السابق.

26. الثعالبي (يتميمة الدهر) ص:225/1.

27. المصدر السابق

28. المصدر السابق.

29. أبو فراس (ديوانه) ص:2611

المراجع:

1. ابن **الأثير** (المثل السائر) تحقيق:أحمد الحوفي وبدوي طبانة القاهرة 1356هـ..
2. **الأصفهاني**، أبو الفرج (الأغاني) تحقيق: الأبياري ط دارالشعب القاهرة 1969م.
3. **الألوسي** (الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر) القاهرة المطبعة السلفية 1341هـ
4. **إيكو**، أمبيرتو (التأويل بين السيميائيات والتفكيكية) ترجمة سعيد بنكراد ط1 المركز الثقافي بالمغرب 2000م.
5. **بلاشير** (أبو الطيب المتنبي) ترجمة إبراهيم الكيلاني ط2 دار الفكر .1985
6. **الثعالبي** (يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر) تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ط1 المكتبة العلمية ببيروت 1979م.
8. **الجرجاني**، عبد القاهر(دلائل الإعجاز) تحقيق: محمود شاكر نشر مكتبة الخانجي بمصر.
9. **ابن جعفر**، قدامة (نقد الشعر) تحقيق: كمال مصطفى ط2 مطبعة الخانجي 1963م.
10. **حسين**،طه (مع المتنبي) ط11 دار المعارف بمصر 1976م.
11. **راضي**، عبد الحكيم(نظرية اللغة في النقد العربي القديم) القاهرة مكتبة الخانجي 1980م.
12. **شاكر**، محمود (المتنبي . رسالة في الطريق إلى ثقافتنا) مكتبة الخانجي بمصر 1978م.
13. **عبد** البديع لطفي(التركيب اللغوي للأدب) القاهرة مكتبة النهضة 1953م.
14. **عبد** المطلب، محمد (البلاغة والأسلوبية) ط1 بيروت 1993م.
15. **عبيدات**، عدنان (الاتجاهات النقدية عند شراح ديوان المتنبي) منشورات وزارة الثقافة الأردنية 2003م.
16. **عزام**، عبد الوهاب (ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام) ط3 دار المعارف بمصر.
17. **الغذامي** (الخطيئة والتكفير) النادي الأدبي الثقافي بجدة.
18. **أبو فراس** (ديوانه) تحقيق: سامي الدهان ط المعهد الغربي بدمشق 1945م.
19. **القيرواني**، ابن رشيق (العمدة) تح: محمد قرقزان ط1 دار المعرفة بيروت 1988م
20. **المتنبي** (التبيان في شرح الديوان للعكبري) تح: مصطفى السقا دار المعرفة ببيروت. و(ديوانه بشرح البرقوقي) ط بيروت 1979م.
21. **ناصف**، مصطفى (نظرية المعنى في النقد العربي) القاهرة 1965م.(نظرية التأويل) ط1 النادي الأدبي والثقافي بجدة 2000م.
22. **هدارة**،محمد مصطفى (مشكلة السرقات في النقد العربي) ط3 المكتب الإسلامي بيروت 1981م.
23. **الواد**، حسين (المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب) ط1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر تونس 1991م.
24. ابن **وكيع** (المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي) تحقيق محمد يوسف نجم ط 1 بيروت 1984م.