حُمَّى الروّح والجَسَد

قراءةٌ في قصيدِة (مَلومُكُما...) للمُتَنَبّي

أ.د. علي حداد(*)

الملخص:

قوام هذا البحث مجادلة قرائية في قصيدة (الحمى)ـ طبقا لاساس موضوعتها ـ او (واحر قلبــاه) ـ طبقا لمطلعها المتداول ـ وهي واحــدة من قصائد (ابي الطيب المتنبي) التي نضمها اواخر مدة اقامته في بلاط سيف الدولة الحمداني بحلب ، ونالت شهرة وحضورا قرائيا طيبا . اعتمدنا في معاينة القصيدة على منهجية قرائية ســبق لنا ان تداولناها في استنطاق عدد كبير من النصوص الشــعرية والنثرية في كتابين صدرا لنا قبلا، وتقوم على تقصي مايقع في النص من ســياقات (التعليق) التي هي عندنا فاعلية من تراتب مضامينه وبناه عبر ما يحصل لها من انتقالات او تبدلات على مستوى المعنى / الدلالة، او على مستوى التشكيل، لصالح معنى اخر يتواصل من خلاله تمثل ســياق النص ومســاره التعبيري ـ لغــة وصورة وايقاعا ـ الذي تتبدى فيه تلك المعاني والدلالات .

لقد تواضعت الدراســات التي تناولت هذه القصيدة على ان موضوعتها هي (عتاب) ســيف الدولــة، حتــى امسى ذلك توجيها نســقيا مســبقا لقراءتها غــير قابل للمجادلــة عند معظم الدارسين، وهو الامر الذي لم تسلم به قراءتنا هذه التي اعدنا فيها تامل هذا النص وتفكيكه وعــادة تركيبه ورصده، لنكتشــف فيــه جملة من التوصــلات القرائية المضافــة، وبما يمكن لنــا ان نعده رصيــدا طيبا لوجهة قرائيــة تخيرناها، لهــا منطلقاتها النظرية التي تتأســس عليها،وادواتها التي تجعلها مجسات لما ترصده وتخبر به .

(*)رئيس مؤسسة إيشان لدراسات الثقافة الشعبية .

الكلمـات المفتاحيـة: المتنبي، قصيـدة الحمى، التعليق، مستويات النص.

***ما قبل القراءة... الشاعر والقصيدة[١] :**

(١)

غادر المتنبي بلاط سـيف الدولة الحمداني بعد تسع سـنين من الصلة الودود بين الأمير وشاعره، وهي المدة التي عدت :«مـن أخصب أعوام المتنبي مـن حيـث كثرة الشـعر ومـن حيث تنوعـه»[٢]، فقـد كان لـه فيها ثمـان وثلاثين قصيدة سـوى المقطوعات الشـعرية التي حفزت عليها مناسـبة ما رآها المتنبي جديرة بالتوثيق الشـعري، وكانت معظـم تلـك القصائد ذات تعلـق بالأمير ووصف بطولاتـه والحـروب التي خاضهـا وبعض وقائع سياسته في إمارته[٣].

ويبـدو أن دوافع عـدّة هي التي انتهت بالمتنبي أن يتخذ قراره الخطير هذا، لعل في مقدمتها شيئاً من الجفاء والصدود بات يلمحه في مواقف سـيف الدولـة معـه ، بعد أن تعـدد القالـون للمتنبي في بلاطه، حتى أوغروا صدره عليه.

فمـن جهة كان هنـاك الأمراء والقادة من أقارب الأمـير- وأبوفـراس الحمداني أبرزهـم الذين ما كانوا يطيقون كبرياء المتنبي وتعاليه ، فمما ينقله اليازجـي أن أبا فـراس الحمداني خاطب سـيف الدولة بشأن المتنبي قائلاً: «إن هذا المتشدق يعني المتنبـي كثير الإدلال عليك وأنت تعطيه كل سـنة ثلاثـة آلاف دينار عـن ثلاث قصائـد. ويمكن أن تفرق مائتين دينار على عشرين شـاعرا يأتون على ما هو خير من شـعره»[٤]. ومن جهة أخرى فإن الحضور الشـعري الطاغي للمتنبي كان (حرباً) على سـواه من الشـعراء الذين توافر عليهم بلاط سـيف الدولـة، وقيل أنهم كانوا أكثـر من أربعين شاعراً، غضّ المتنبي من مكانتهم وأحال معظمهم عـلى أهمية شـاعريتهم إلى شـعراء مـن الدرجة الثانيـة[٥].وكان المتنبـي قد أشـار اليهم في احدى قصائده ساخراً (٦٥):

---

(١) اعتمدنـا شرح الشـيخ (ناصيـف اليازجـي) لديوان المتنبـي (ص٥٢٠ ومابعدهـا) أساسـاً لتخـيّر القصيدة، مـع مقابلتـه بالـشروح الأخـرى، في حـال وجـود تباين بين مفـردات الأبيات. وقـد وردت مناسـبة القصيدة عند اليازجـي على النحو الآتي: «نالت أبا الطيّب بمصر(حمى) فقـال يصفها ، ويعـرّض بالرحيل ، وذلـك في ذي الحجة سنة ثمان وأربعين وثلاثمائة :

(٢) جورج غريّب ،المتنبي دراسة عامة ، ص ٧٠.

(٣) بلغـت قصائد المتنبي في سـيف الدولة ثماني وثلاثين قصيدة ، وثلاث عشرة مقطوعة، ليصل مجموع أبيات ذلك كلـه إلى (١٥٢٣بيتاً) انضوت تحت مـا أطلق عليه النقاد القدامى وصف (السيفيات) ، نسبة إلى لقب الأمير الحمداني.

(٤) ديـوان المتنبي (بشرح اليازجـي) ، ص٣٤٦ . ويقول البديعـي (الصبـح المنبـي ، ص٨٨) «وحـضر أبو فراس وجماعة من الشعراء فبالغوا في الوقيعة بحق المتنبي».

(٥) يبدو أن المتنبي كان يخشى أن يأتي اليوم الذي يغادر فيه أميره ، ولأجله كان كثيراً ما خاطب سـيف الدولة بمثل قوله :

أزل حسد الحساد عني بكبتهم
فأنت الذي صيرتهم لي حسدا
أخا الجود أعط الناس ما انت مالك
ولا تعـطين الناس ما انا قائل

أرى المتشاعرين غروا بذمي

ومن ذا يمدح الداء العضالا

وهكـذا تضافـرت مسـاعي تلـك الأطـراف حتى تمكنت من أن يجافى الأمير شاعره ، فينتاب الصلة بينهمـا الفتـور، ثم التـأزم ، فالقطيعـة، ليغادر المتنبي (حلـب) سراً، وهو ينوء بمقادير كبيرة من الأسى الذي تراكم في نفسه، وسوف يستعيده لاحقاً في أكثر من قصيدة[٦].

ويبـدو أن المتنبـي كان في غايـة الحـرد ممـا ألمّ بـه، فقد غادر الإمارة الحمدانية سـنة سـت وأربعـين وثلاثمائـة للهجـرة إلى حيث خصومها (الإخشـيديين)، ليسـتقر به المقـام في مصر التي كان يتـولى أمـر حكمهـا (كافور) الذي سـيكون المتنبي قريباً منه مدة سـنوات أربع لاحقة، كانت خسائره الإنسانية والأدبية فيها كثيرة، فقد تنازل عن سطوة شـخصيته وتعاظمها ، والاعتداد الذي كان طاغيـاً في سـلوكه، حتـى أنه لم يعـد مهتماً للهيأة التي يقول القصيدة فيها فأمسى يذل نفسه بالوقـوف بين يدي كافور، وصـار كافور هو من يطلب الشعرمنه ويأمره بقوله، بعد أن لم يكن له مثل ذلك مع سـيف الدولة[٧]. وغير ذلك فقد راح يهرق كبرياءه بمقاصـد آنية ألحف في طلبها من كافور، كقوله [٨]:

أبا المسك هل في الكأس فضل أنا له

فاني أغـني منذ حـين وتشـرب

وهبت على مـقدار كـفي زماننا

ونفسي على مقدار كفيك تطـلب

لقد نظم المتنبي في مديح كافور ثماني قصائد، كان من الطريـف أنها سـتكون مطابقة بعددها للقصائد التي سيهجوه بها لاحقاً[٩].

ولم تكن قصائد مديحه كافوراً لتصدر من مشاعر وسـجية متوائمين مـع ما كان يعتمـل في دواخله ومقاصـد التعبـير التـي انتهجهـا نحـو تحقيق طماحـه تلـك التـي غذتها وعـود كافور لـه[١٠]، الأمر الذي أخذت فيـه رغبة المتنبي مادحاً كافوراً مسـاراً متماهياً مع مـا أمّله من وعـوده، فكانت أكثـر مدائحه فيه خلال السـنة الأولى والثانية من قدومه إلى مصر. غير أنها مالبثت أن تباعدت حتى

---

(٦) وعـن ذلك قال المتنبي (الديـوان ، ص ٤٩٣ ، ٥٢٤) لاحقاً:

وفارقـت الحبيب بـــلا وداع

وودعـت البـلاد بـلا ســـلام

رحلت فكم باك بأجفان شادن

عليّ وكم باك بأجفان ضيغم

فلوكان مابي من حبيب مقنع

عذرت ولكن من حبيب معمم

كما استعاد تذكّر واقعة رحيله من حلب حين غادر كافور مغاضباً (الديوان،ص٦٤٩):

وفارقت خير الناس قاصد شرهم

وأكرمهـم طـرا لألأمهم طـرا

فعاقبني المخصي بالغدر جازياً

لأن رحيلي كان عن حلب غدرا

(٧) ينظر: الديوان ، ص٤٧٢.

(٨) الديوان ، ص٥٠٥.

(٩) وكأن المتنبـي وبسـلوك غـير مدرك أراد أن ينسـخ مدائحه لكافور بما يقابلها في العدد من القصائد الهاجية!.

(١٠) ينظر: طه حسين ، مع المتنبي، ص٣٨٢ وما بعدها. و: بلاشير، أبو الطيب المتنبي، ص٢٢٥ وما بعدها.

توقفت في السنتين اللاحقتين ، إذ ليس في ديوانه من مدائح كافور سنة تسع وأربعين وثلاثمائة إلا قصيدة واحدة [١١]. أما سنة خمسين وثلاثمائة فخلت من ذلك تماماً، مع أنه لم يترك مصر إلا في ذي الحجة من تلك السنة[١٢]. وتبرير ذلك على ما يورده (طه حسين) أن المتنبي «انتهى بعد طوال انتظار إلى اليأس من كافور وخيبة الأمل فيه. وإذا صدق الديوان فقد أقام سنة كاملة في مصر لايرى كافوراً ولاينشده. وإذا صدق ما يقوله بعض الرواة فقد كان يظهر في القصر ويسير في المواكب، ولكنه لايمدح الأمير طوال سنة خمسين وثلثمائة. وأكبر الظن أنه كان يعيش عيشة المغضوب عليه الذي أخذت عليه طرق الفرار، فهو حرّ في ظاهر الأمر سجين في حقيقته»[١٣].وكان الدكتور (طه حسين) قد أبدى في صفحة سابقة من كتابه شكه في الأمر، فتساءل قائلاً: «أفيمكن أن يكون المتنبي قد أعرض عن مدح الأمير هذا الإعراض نحو سنتين كاملتين، ولم يتهمه الأمير، ولم ينكر سكوته الطويل... أشك فيه كل الشك، وأكاد أقطع بأن المتنبي قد مضى في مدح كافور سنة تسع وأربعين وسنة خمسين، كعهده في السنتين السابقتين، ولكنه أسقط هذا الشعر من ديوانه، أو أسقط هذا الشعر من الديوان بعد المتنبي، ولم يصل إلينا»[١٤].

(١١) هي قصيدته البائية التي مطلعها:

منى كنّ لي أن البياض خضاب

فيخفى بتبييض القرون شباب

و«هي آخر ما أنشده ، ولم يلقه بعدها « ينظر: الديوان، ص٥١٥.

(١٢) ينظر : طه حسين، ص٣٠٧.

(١٣) المصدر نفسه، ص٣٢٧.

(١٤) المصدر نفسه ، ص٣٠٧.

ولاشك في أن فكرة اسقاط تلك القصائد من الديوان بقصد من الشاعر أو من سواه أمر غير وارد فقد كان شعر المتنبي أشهر من أن يناله ذلك، لكثرة رواته ومدونيه، وليس هناك من مبرر للشاعر أن يبعد تلك المدائح ويبقي ماقبلها إلا إذا كانت دونها في الصنعة، وذلك ما لايرد مع المتنبي، ولاسيما مع قصائد المديح عنده.

وما نراه أنه تقصّد ألا يمدح كافوراً خلال تلك المدة، مستبدلاً إياه بالأمير الإخشيدي أبو شجاع (فاتك الرومي) الذي مدحه ثم رثاه خلال تلك المدة[١٥]. وهكذا يكون المتنبي قد تخلى عن مديح كافور نهائياً حين وجد آلا نفاذ لما وعده به .

ويبدو أن إرهاصات تلك الحالة من اللاثقة بوعود كافور بدأت تنتاب المتنبي منذ السنة الثالثة لوجوده في مصر، أي في سنة ٣٤٨هـ التي شهد شهر ذي الحجة منها نظمه واحدة من أشهر قصائد تلك السنة وهي تلك التي يشارإلى أنها في وصف الحمى.

(٢)

لم تنل (قصيدة الحمى) من لدن الدارسين القدامى كالذي تهيأ لقصائد أخرى عند المتنبي. وكانت أول إشارة مهمة للقصيدة ولعلها الأخيرة هي تلك التي أوردها القاضي الجرجاني(٣٦٦هـ) صاحب كتاب (الوساطة بين المتنبي وخصومه) الذي قال أن «هذه القصيدة كلها مختارة، لايعلم لأحد في معناها مثلها، والأبيات التي وصف فيها الحمى أفراد، قد اخترع أكثر معانيها ، وسهل في ألفاظها، فجاءت مطبوعة مصنوعة ، وهذا القسم من الشعر هو المطمع المؤيس»[١٦]. وسوى ذلك

(١٥) ينظر : الديوان ، ص٥٢٥ ومابعدها. وينظر أيضاً: بلاشير، ص٢٣٩ ومما بعدها.

(١٦) الجرجاني ، ص١٢١. وكان اشار لقصيدة مماثلة وصفت فيها الحمى للشاعرالعباسي (عبد الصمد بن المعذل) . ورأى أن «أبا الطيب قصد تنكب معانيه فلم يلم بشيء منها».

فما ورد عنها مجرد إشارات عابرة أو ذكر لبعض أبياتها.

ولـم يكن نصيب القصيدة في مسـتهل العصر الحديـث مختلفاً كثيراً عما مرّ ذكـره، فمع العدد الكبـير من القـراءات المنجـزة عن شـعر المتنبي وأخبـاره لم يطـل الوقوف عندها معظـم الأدباء والنقاد البارزين، نسـتثني مـن ذلك الدكتور(طه حسـين) الذي كان صريحاً قي موقفه من المتنبي وشـعره حين قـال عنه: «وليـس المتنبـي ... من أحـب الشـعراء إليّ وآثرهـم عنـدي، ولعلـه بعيد كل البعـد عـن أن يبلغ من نفـسي منزلة الحب أو الإيثـار»[١٧]. ولكـن ذلـك لم يمنعـه أن يقول عن هـذه القصيدة أنها « من أرق الشـعر العربي كله وأعذبه وأرقاه وأشـده اسـتثارة للحزن، وتحريقاً للقلوب الحساسـة الشـاعرة. وقد أعجب القدماء بهذه القصيدة لأن الشـاعر قد برع فيها حين أراد وصـف الحمـى، وليس في هذا شـك. ولكني حين أحب هذه القصيدة وأكلف بها لا أكاد أحفل بهذه البراعة الفنية أو أقف عندها، لأن حزن هذا الشاعر العظيـم قد تجاوز وصار أعظـم منه وأبعد مدى، وأنفـذ إلى القلـوب والنفوس. فأنا لا أرى شـاعراً يصطنع الشـعر ليصورما يجـد من لوعة وحسرة ويـأس ، وإنمـا أرى اللوعـة والحـسرة واليـأس تتخذ الشعر لها لسـاناً لتبلغ أسماعنا وتنتهي إلى قلوبنا. وما أشـك أن لهذه القصيدة قيمتها الفنية الخالصة، ولكني لا أشـك في أنها لم تكلف الشاعر من الجهد والعناء ما تعوّد أن يتكلفه في غيرها من قصائـده، وإنمـا فاضت بها نفسـه ، وانطلق بها لسانه ، وجرى بها قلمه في غير تكلف ولاعسر»[١٨].

واستوقفت القصيدة اهتمام المستشرق الفرنسي (ريجيس بلاشـير) الذي كان له عـن المتنبي أكثر من دراسـة ، فلاحق مضامـين أبياتها بالشرح في تقص متتابع[١٩]، لينتهي إلى القول أنها: «تعكس دون ريـب العواطف المختلفـة التي كانت تتنازع أبا الطيـب في الشـهورالأخيرة من سـنة ٣٤٩هـ ، بيـد أنها لاتخـبر عن حدّة تلـك العواطف، وهي لاتشعرنا بخاصة بحنق الشاعر على كافور ، وهذا ما ينبغي البحـث عنه في قصائد الهجاء التي دأب على نظمها سراً»[٢٠].

ويبدو أن القصيدة قد حظيـت في العقود الزمنية الأخيرة باهتمام قرائي لافت ، ولاسـيما من بعض الباحثـين الأكاديمين الذي اسـتعادوا قراءتها على وفق رؤى ومنهجيات حديثة[٢١].

---

(١٧) طه حسين، ص٩.

(١٨) المصدر نفسه ، ص٣١٩.

(١٩) ينظر: بلاشير،ص٢٤١ .

(٢٠) المصدر نفسه ، ص٢٤٢.

(٢١) من تلك القراءات:

ـ سـيد البحـراوي ، قراءة في قصيدة (الحمـى) للمتنبي ، مجلـة البيـان، العـدد ٢٠١، الكويت،١ ديسـمبر١٩٨٢م

خالـد محمـد صالـح وحسـن حميـد محسـن، الظواهر الأسـلوبية ودالالتهـا في (قصيـدة) الحمـى) للمتنبـي، مجلـة أبحاث ميسـان ، المجلد العـاشر ، العدد العشرون، السنة٢٠١٤ م ، كلية التربية – جامعة ميسان.

كمـا تهيـأ لنا الاطلاع على شـبكة الانترنت على دراسـات أخـرى توقفـت عنـد القصيـدة كدراسـتي (أحمد فضل شـبلول): الحمَّـى بـين المتنبـي وباكثـير ، و: الحمَّى بين المتنبـي والقصيبـي. وقـراءة: بومحمـد جمـال الديـن، المتنبـي و الحُمّى . ود.جمال عبد الناصر، المتنبي بين الإباء والاستسلام، قراءة في قصيدة الحمى للمتنبي.

***مقاربات في متون القصيدة:**

(١)

يتبدى في الشعر العربي نمط خاص من (العنونة) فرضته الممارسة التواصلية في إطارها الشفاهي التي تأسس عليها ذلك الشعر، حين كان (يقال) من قبل الشاعر و(يرويه) آخرون بعده، ليتأطر ذلك سياقاً أدائياً له، حددت فيه خصوصيات للعنونة قدّر لها أن تواصل حضورها في العصور المختلفة ، وحتى وقت مبكر من العصر الحديث، مع أن كثيراً من تلك المراحل كانت قد تبنت (الكتابة) وسيلة أولى لإنجاز التجربة الشعرية وصقلها وتهذيبها ، ومن ثم تقديمها إلى المتلقي[٢٢].

لقد احتمى الشعر العربي بخصائصه الإيقاعية والصوتية من استهلال لفظي وقافية ـ ليصنع منها عنونته، سواء حين ينتسب النص إلى شاعره، فيقال مثلاً : (دالية النابغة) أو(نونية جرير)، أو حين يشار إلى مكانة النص، فيقال: (لامية العرب). وربما خرجت بعض النصوص الشعرية على ذلك فقيدت بمناسبة أو ظرف خاص بها، كما هو الأمر مع (المعلقات) أو (الحوليات) وسواها. وهو نمط أسس للعنونة المرتبطة بفاعلية ارتهن فيها النص لواقعة خارجية.

وفضلاً عن ذلك فهناك العنونة المؤسسة على طبيعة الغرض المركزي الذي يشتغل عليه النص، ليأتي متنه مسبوقاً بقولهم: قال يمدح، أو قال يتغزل، أو قال يهجو، وما إلى ذلك.

ويبدو أن النسق الأكثر حضوراً الذي تمسكت به عصور طويلة من الشعرية العربية كان ذاك الذي تكيّف فيه استحضار المفردات الأولى من البيت الشعري الأول في النص، ليجري تبنيها عنواناً للنص، فيقال: (قفا نبك) عن معلقة امريء القيس، و (بانت سعاد) عن قصيدة كعب بن زهير ، و(السيف أصدق إنباء) عن قصيدة أبي تمام، وليتواتر الأمر على هذا المنوال. ولعل في ذلك ما يقف بنا عند إدراك قيمة البيت الأول في النص ، بوصفه منطلق التأسيس، والأب التعبيري الذي تناسلت من تكويناته الإيقاعية أبيات النص اللاحقة [٢٣].

تنتمي عنونة قصيدة (الحمى) إلى النوع المتصل بمقاصد النص وغرضه، فقد استهلت القصيدة في معظم نسخ ديوان المتنبي والغالب على شروحه بالعبارة الآتية : «وقال يذكر حمى كانت تغشاه بمصر ويعرض بالرحيل». ولاشك في أن هذه العبارة لاتدرج القصيدة في أي من أغراض الشعر العربي المعهودة، بل هي تذهب لتؤشر بعضاً من الاشتغالات (الموضوعاتية) التي تضمنتها من بين مضامين أخرى يمكن أن يضيفها من يتأمل القصيدة، وهو ما تغادر القصيدة فيه واحدية (الغرض) الذي تمثلته، ويحيله إلى تعددية المضامين.

وحين تفحّص علاقة العنونة بالمتن النصي التالي لها سيتبين أن القصيدة غادرت السياق التقليدي المتبع في هذا النمط من التسمية ونعني اعتماد

(٢٢) ينظر: د. علي حداد ، عشبة آزال ، ص١١٠.

(٢٣) ينظر: د. علي حداد ، ظلال يانعة قراءات في التراث العلمي والثقافي العربي ، ص٨٧ وما بعدها.

الشـطر الأول مـن أول أبياتهـا كي يسـتمد منه عنوانهـا فقد جرى تجاوز الأبيات العشرين الأولى منهـا، ليقـف التخيّرعنـد أول مفردة مـن البيت الحادي والعشريـن (وزائرتي) واعتمـاده عنواناً للقصيـدة لدى بعـض الدارسـين، في إصرار بيّن منهم على القول أنها في موضوعة الحمى، وتجاوز ما سـواها من الانشـغالات الأخرى التي تضمنتها القصيـدة. وكأنهم شـغلوا بما في هـذه الموضوعة مـن جديد التنـاول وعمقـه الذي أنشـأه المتنبي، متجاوزيـن ماحملته القصيدة مـن أفكار ورؤى طالما اشتغلت عليها شاعريته، وهي تصنع فضاء تعبيرها الشعوري المهيمن.

(٢)

يعد (المسـتوى المعجمي) الأسـاس الذي يبني عليـه النص، إذ أن «لكل نص أدبي رصيداً لغوياً محدداً ينماز به ويخبر من خلاله عن خصوصياته الأدائية.

فالمعجـم هنا هو محتوى النص اللغوي بما فيه من مفردات لها سماتها الدلالية وما تستقر عليه من تردد بيّن فيه ، وتعالقها الصرفي مع نسـق من الاشتراك اللفظي أو الدلالي، والكيفيات التي تتواتر عليها أنساقه وتشكلاته»[٢٤].

نظم المتنبي قصيدة (الحمى) بمعجمية بدت مفرداتهـا واضحة الدلالة قريبة التناول، حتى أن التلقـي الراهن لايكاد يحتاج القامـوس لفهمها ، نستثني من ذلك بضعة مفردات من مثل: (بغام/ رازحـة / الذمـام/ القُضـم/ الكهـام/ اللغام/ الفدام) التي يمكن العودة إليها في شروح الديوان ولعل أول ما يؤشره تلقي القصيدة هو اسـتعادة حضـور عـدد مـن المفـردات في البيت الشـعري الواحـد، سـواء أكانت المفـردة بدلالتها الاسـمية ذاتها، كقوله:

(عُيونُ) رَواحِلي إن حُرتُ (عَيني)
وَكُـلُّ (بُغامٍ) رازِحَـةٍ (بُغامي)
أ(بِنتَ) الدَهرِ عِنـدي كُـلُّ(بِنـتٍ)
فَكَـيفَ وَصَلتِ أَنتِ مِنَ الزِحام
تَعَـوَّدَ أَن يُغَـبِّـرَ فـي السَرايـا
وَيَدخُـلَ مِـن (قَـتامٍ) في (قَـتام)
وَإِن(أَسلَم) فَما أَبقـى وَلَكِـن
(سَلِمتُ) مِنَ (الحِمامِ) إِلى (الحِمام)
فَإِنَّ لِثالِـثِ الحالَينِ (مَعـنـىً)
سِـوى (مَعنى) اِنتِباهِـكَ وَالمَنام
أم في تكرارها من خلال الفعل و ومصدره:
(يُحِبُّ) العاقِلونَ عَلى التَصافي
وَ(حُبُّ) الجاهِليـنَ عَلى الوَسام
عَجِـبـتُ لِمَن لَـهُ قَـدٌّ وَحَـدٌّ
وَ(يَنبو)(نَبـوَةَ) القَضِمِ الكَـهام
(أُراقِبُ) وَقتَها مِن غَيرِ شَوقٍ
(مُـراقَبَةَ) المَشـوقِ المُستَـهـام
و(يَصدُقُ) وَعدُها وَ(الصِدقُ) شَـرٌّ
إِذا أَلقـاكَ في الكُـرَبِ العِظـام
(جَـرَحتِ) (مُجَـرَّحًا) لَم يَبقَ فيهِ
مَكـانٌ لِلسُيـوفِ وَلا السِـهامِ
وَضاقَت خُطَّةٌ فَـ (خَلَصتُ) مِنها
(خَلاصَ) الخَمرِ مِن نَسجِ الفِدام

(٢٤) د. عـلي حـداد، النـص وأسراره إنتـاج قرائـي في نصوص يمنية حديثة، ص٢٩.

وَفارَقتُ الحَبيبَ بِلا(وَداعٍ)
وَ(وَدَّعتُ) البِلادَ بِلا سَلامِ
فَإن (أَمرَض) فَما (مَرِضَ) اِصطِباري
وَإن (أُحمَمْ) فَما (حُمَّ)اِعتِزامي
وَإن (أَسلَم) فَما أَبقى وَلَكِن
(سَلِمتُ) مِنَ (الحِمامِ) إلى (الحِمام)

وحين ندلف القصيدة بحثاً عن مظاهر(التعليق) في المتن المعجمي فإن ما نطلبه سيتبدى لنا في جملة من المفردات والتراكيب التي صنعت لهذه القصيدة بنية دلالية خاصة. وربما كانت أبدى صور ذلك التمثل أن المتنبي (يعلق) فيها وجوده (المديني) في مصر لصالح وجود بدوي(صحراي) طالما تأمله وانشد إليه، وهاهو يصنع له في هذه القصيدة معجميته من خلال المفردات: (الفلاة/ الدليل/ الهجير/ اللثام / الرازحة/ برق الغمام/ الزمام الرواحل/النعام/ المطي/السنام/الخبب/ العنان / الزمام/الراقصات/المقاود اللغام/ القتام)، وهي تتأطر في سياق تمثل دلالي تنجزه.

ولعل فضاء (التعليق) الذي عايشته معجمية القصيدة سيكون أكثر تجلياً حين نقف عند ما قامت عليه من حقول دلالية متعددة ترسمت المفردات مسعاها التعبيري وأثثت له، بدءاً من أبياتها الاستهلالية ومروراً بنزوع الشاعر المعبر عن ذاتية متعالية وأخرى حكيمة ، ثم الوقوف المتأمل لـ (حمّاه) وما أودت به إليه ، وانتهاء عند ترديده لحكمته التي اعتادتها قصائده. وسنقف عند ذلك في مساق لاحق من تأملنا القصيدة. ولكننا نجد ضرورة أن نستل هنا بعضاً من تلك التشكلات الدلالية على نحو عام، لنشير إلى ما يبرز جانباً من تلك الممارسة المعجمية، كالذي تتوطد صورته عبر مجموعة من المفردات التي تصنع سياقاً دلالياً يجري فيه (تعليق) دلالة الشطر الأول من البيت (نهائياً) لصالح الشطر الثاني، ليتحقق من خلاله (تعليق) المعنى الأول لكثير من المفردات لصالح المعنى الآخر المتداول ، ومن أمثلته:

ـ أن عيون رواحله تصبح عينه وبغامها بغامه.
ـ وبنت الدهر تعلق كل بنت سبقتها عنده.
ـ وهو يدخل مِن (قَتامِ) في (قَتام) آخر.
ـ وسلامته من الحمى هي غير سلامته من الموت في حمام الحرب.
ـ ولاشك في أن المعنى الذي يفرضه (ثالث الحالين) أي (الموت) هوغير(اِنتِباهِكَ وَالمَنام) .

وعدا ذلك فقد عايشت القصيدة فاعلية (التعليق) في معجمها من خلال سياق (التضاد) الدلالي بين عدد من المفردات، كالذي نجده بين: (استريح) و(أتعب)، (العاقلون) و(الجاهلون)،(الأجداد) و(الأولاد)، (النقص)و(التمام)، (ورائي) و(أمامي)، (قليل عائدي) و(كثر حاسدي)، (سُهادِ) و(رُقادٍ)، (اِنتِباهِكَ) وَ(المَنام).

(٣)

يذهب (المستوى التركيبي) لاستقراء جملة النص بمكوناتها الفعلية والاسمية والحرفية والإبانة عن العلاقات النحوية القائمة بينها ، إذ أن لكل كلمة فكي النص وظيفتها النحوية المحددة التي يمكن من خلالها طبقاً لما رآه (جومسكي) إدراك معنى الجملة وفهمه وتفسيره تفسيراً دلالياً صحيحاً[٢٥]، وبما يحقق اندراجه الوثيق في وجهة

(٢٥) ينظر : المصدر نفسه ، ص٣٠.

النص الدلالية وتمثلها.

لقد أبان المستوى التركيبي (النحوي) للقصيدة التي بين أيدينا عن خصب كنا ننتظره في الإدلال على فاعلية (التعليق) وكشوفاته فيها ، بحكم القيم التي تترسمها جمل النص وتبنى عليها.

كان تصورمعظم القراءات التي تناولت هذه القصيدة يتبنى القول بأن الموضوعة المركزية فيها هي (الحمى) ، وذلك ما يستدعي على وفق مانراه أن تذهب تراكيب القصيدة في وجهة اشتغالها نحو ترسم فضاء من التأمل والسكينة، واستعادة الماضي وذكرياته ، وذلك كله يناسبه من التشكل التركيبي الجمل الاسمية. ولكن القصيدة (تعلق) هذه الوجهة ، لتبادهنا بهيمنة مطلقة للجملة الفعلية التي ابتدأ بها تسعة وعشرون من أبيات القصيدة ، فضلاً عن ستة أخرى استهلت بأفعال ناقصة أو بحروف مشبهة بالفعل. وهذا في عرف التلقي يعلي سمة الانفعال والاحتدام الشعوري التي استبد بالقصيدة ومسارات تشكلها موضوعة وبناء[٢٦].

وكانت واحدة من مستلزمات التعبيرعبر الجملة الفعلية في القصيدة أن الأفعال لم تكن محكمة الانغلاق على زمانيتها القارة فيها، فقد جرى (تعليق) ذلك في أكثر من فعل منها، لتنزاح زمانيته إلى حيث مقاصد التعبير المبتغاة ، فلايمكن مثلاً أن نتصور أن الشاعر يخاطب لائميه بـ (ذراني) في لحظة المخاطبة الراهنة، فلاشك في أن ما يريده من دعوته هذه أن تذهب إلى الزمن القادم بعد الشفاء. وسيكون ذلك السياق من الإنجاز الزماني ما يتوافرعليه الفعلان (أستريح) و(أتعب) . ولن يكون الفعل (يذم) في البيت:

يُذِمُّ لِمُهجَتي رَبّي وَسَيفي

إذا اِحتاجَ الوَحيدُ إلى الذِمام

مقتصراً على زمانية حاضرة. كما لن تقف الأفعال (صرت) و(أشك) و(آنف) في الأبيات اللاحقة عند مرامى دلالتها الماضية ، فالمضامين القيمية لهذه الأفعال كلها مما يكرسه الشاعر(سجايا) يخبر أن أزمنة وجوده كلها قد تمثلتها. وعلى هذا المنوال من تعددية زمانية تتحرك فيها جملة النص ستترى كثير من الأفعال المتداولة في القصيدة.

لعل هذه القصيدة من بين أبرز قصائد المتنبي ارتهاناً إلى ذاتيته و(تعليقاً) لأي وجود آخر خارجها، وذلك ماتمثلته فاعلية الإسناد التي ذهبت بمعظم أفعال النص نحو الشاعر دون سواه: (أستريح / أتعب / جزيت / عجبت / صرت / أشك / أصطفيه / آنف / أرد / أمسي / أعزى / أجده / أقمت / بذلت / أراقب / أرمي / شفيت / فارقت / ودعت / خلصت / أمرض أحمم / أسلم / أبقى / سلمت). ومثلها عائدية الضمير المتصل بمعظم الأشياء المسماة في القصيدة التي تملّكها الشاعر دون سواه : رواحلي / عيني / بغامي / عدي / مهجتي / ربي / سيفي / أخي / أبي / أمي / علمي / ورائي / أمامي / جنبي / عائدي / فؤادي / حاسدي / مرامي / عظامي / عندي / هواي / صدري / اصطياري / اعتزامي.

وحين يتداول التركيب أفعالاً مسندة إلى غائب، كالأفعال: (ينبو / يجد / لايذر) فإن عائديتها

(٢٦) ينظر : المصدر نفسه ، ص٣١.

تخـبر عن (أنا) الشـاعر ذاته ومثلهـا فعلا الأمر: (تمتع/ تأمل) المتجهان إلى الآخر الذي ينتزعه من ذاته ، ويخاطبه قبل أي شخص آخر.

وحتـى حين ترد بعض تلـك التراكيب بعائديته تذهب إلى سواه فإنه يدخل طرفاً في ذلك الانتساب: (ملومكمـا /ذراني/ملني/تخـب بي/زائرتي/ فارقتني/غسلتني/عاكفان)

بدا أن القصيدة تكاد (تعلق) سـياق التركيب الاسـمي من جملهـا، إذ لم تتجـاوز الأبيات التي ابتدأت بالاسمية الخمسة فقط ، هي:

مَلومُكُمـا يَجِـلُّ عَـنِ الـمَـلامِ
وَوَقعُ فَعالِـهِ فَـوقَ الـكَـلامِ
عُيونُ رَواحِلي إن حُرتُ عَينـي
وَكُـلُّ بُغـامِ رازِحَـةٍ بُغامـي
قَليـلٌ عائِـدي سَقِـمٌ فُـؤادي
كثيرٌ حاسِدي صَعبٌ مَرامـي
عَليـلُ الجِسمِ مُمتَنِـعُ القِيامِ
شَديدُ السُكرِ مِن غَيـرِ المُدامِ
وزائِرَتـي كَـأَنَّ بِهـا حَيـاءً
فَلَيـسَ تَـزورُ إِلّا في الظَـلامِ

وقد (علقت) دلالة التنكير فيما ابتدأت به هذه الجمل من أسـماء من خلال الإضافة التي أسندت محتواها الدلالي إلى ذات الشـاعر نفسـه ، لتعيدنا إلى مطلق هيمنة وجوده في النص التي أشرنا إليها قبلاً.

وسـنلاحظ ونحـن بصدد دلالـة التركيب أن القصيدة (تعلق) في أبياتها كلها ذكر مفردة الحمى (نهاثياً)، إذ لم ترد الإشـارة إليها سوى بالضمير المؤنـث الغائب (هـي): (وزائرتي، تـزور، عافت، باتـت، عنها، يطردها ، وقتها، وعدها)، أو بضمير المخاطـب (أنـتِ): (وصلتِ،جرحـتِ)، وكأن من مقاصد السياق أن يغيّبها تماماً رغبة في الخلاص الجسـدي والتعبيري منها. ولعل أمر تغييبها كان منسـجماً مع سـياق (النفي) الـذي (علقت) من خلال كثير من مضامين جمل القصيدة ، من مثل:

ذَراني وَالفَلاةَ بِلا دَليلٍ ... بِلا لِثام
أَرِدُ المِيـــاهَ بِغَيـــرِ هـــــادٍ
لا أُمسي لِأَهـلِ البُخـلِ ضَيفًـــا
لَيسَ قِرىً سِـوى مُـخِّ النِعـام
مـــا لَـم أَجِـدهُ مِـــنَ الكِـرام
لَستُ بِقانِـعٍ مِـــن كُـلِّ فَضـلٍ
لا يَـــذَرُ المَطِـيَّ بِـــلا سَنـــام
لَـم أَرَ في عُيوبِ النـاسِ شَيئًـا
لا وَرائي تَخُبُّ بِيَ المَطِيُّ وَلا أَمامي
لَيـسَ تَـــزورُ إِلّا فـي الظَـلامِ
أُراقِبُ وَقتَها مِـن غَيـرِ شَـوقٍ
لَم يَبـقَ فيهِ مَكانٌ لِلسُيوفِ وَلا السِهامِ
وَفـارَقتُ الحَبيـبَ بِـــلا وَداعٍ
وَدَّعـــتُ البِـلادَ بِـــلا سَـــلامِ
مـــا فـــي طِبِّـهِ أَنّـــي جَـوادٌ
لا يُطـــالُ لَـــهُ فَـــيَرعـــى
لا هُـوَ في العَليـقِ وَلا اللِجـام
ما مَرِضَ اِصطِباري، ما حُمَّ اِعتِزامي
وَإِن أَسـلَـــم فَمـــا أَبقـــى
لا تَأمُل كَـــرًى تَحتَ الرِجـــام
سِوى مَعنى اِنتِباهِـكَ وَالمَنـــام

وسـنرى أن مسـار التعبـير المنفي هـذا يجيء

لتأكيد القناعات التي تخيّرها الشاعر نسقاً قيمياً سلوكياً يتمثله ولايريد أن يحيد عنه.

(٤)

تنتظم الظواهر(الصوتية) و(الموسيقية) في كنف ما نسميه (التشكل الإيقاعي للنص) الشعر الذي يستحيل واحدة من أبرز سماته، كون (الإيقاع) سمة قارة في الكيان الإبداعي المقروء، تنضوي في كنفها جملة مكونات تنغيمية، تبتدئ من (أصواتية) الحرف ، مروراً بالكلمة، وانتهاء عند نسق العبارة، وتتماهى مع التكيف (الموسيقي) المستجلب من خلال الوزن والتقفية. وعلى هذا فإن تفحص المستوى (الإيقاعي) إنما يقوم على ملاحقة البنية الصوتية والموسيقية للنص في مسار تتناغم صياغاتها وتكريسها لقيم خاصة فيه[٢٧].

لقد انسجم (المستوى الإيقاعي) ببعديه الصوتي والموسيقي مع نزوع القصيدة التعبيري، فعايش استجابات يمكن تلمس قيمها في ذلكما البعدين، حيث التناغم الذي يمكن إدراك أبعاده عبرالقراءة (الصائتة) التي تكاشف التلقي بما تحقق له في القصيدة .

ولكن ذلك التناغم لم يكن له أن يباعد حركيته من معايشة أنماط من (التعليق) وإن بحدود مبتسرة . ومن ذلك ما كان يحصل من ترداد متكرر لأصواتية حرف ما في أبيات متقاربة، ثم ما تلبث الأبيات اللاحقة أن (تعلقه) نحو أصواتية حرف آخر، كالذي نجده في البيتين الاستهلالين من القصيدة اللذين هيمنت عليهما أصواتية حرف (اللام) بتكراره عشر مرات:

مَلومُكُما يَجِلُّ عَنِ المَلامِ
وَوَقعُ فَعالِهِ فَوقَ الكَلامِ
ذَراني وَالفَلاةَ بِلا دَليلٍ
وَوَجهي وَالهَجيرَ بِلا لِثامِ

ولكن الأبيات اللاحقة مالبثت أن تمسكت بتردد أصواتية حرف آخر كـ (الراء) في الأبيات:

عُيونُ رَواحِلي إِن حُرتُ عَيني
وَكُلُّ بُغامِ رازِحَةٍ بُغامي
فَقَد أَرِدُ المِياهَ بِغَيرِ هادٍ
سِوى عَدّي لَها بَرقَ الغَمامِ

لـ (يعلق) حضورها لصالح حرف آخر، كـ (السين) هنا:

وَلا أُمسي لِأَهلِ البُخلِ ضَيفًا
وَلَيسَ قِرىً سِوى مُخِّ النِعام
وَلَمّا صارَ وُدُّ الناسِ خِبًّا
جَزَيتُ عَلى اِبتِسامٍ بِاِبتِسام

أو (الميم) في البيتين:

فَإِن أَمرَض فَما مَرِضَ اِصطِباري
وَإِن أُحمَمْ فَما حُمَّ اِعتِزامي
وَإِن أَسلَم فَما أَبقى وَلَكِن
سَلِمتُ مِنَ الحِمامِ إِلى الحِمام

وقد بدت لهذا الحرف في أبيات القصيدة هيمنة تكرار مطلقة بلغت (١٢٩) مرة ، تحققت له كونه (الروي) الذي بنيت عليه القصيدة كلها. ولكنه مقابل ذلك عايش (تعليقاً متكرراً) مع حروف

(٢٧) ينظر : المصدر نفسه ، ص ٣٢.

أخـرى في البنيـة الصوتيـة داخل الأبيـات ، لعل أبرزهـا ما تحقـق لأصواتية حرف العلـة (الواو) الذي يعرب حرف عطف أو بحسـب ماقبله حيث توارد حضوره في ما يقارب ثلثي أبيات القصيدة:

وَوَقـعُ فَعالِـهِ فَـوقَ الـكَـلامِ
وَوَجهـي وَالهَجيـرَ بِـلا لِثـام
وَأَتعَـبُ بِالإِنـاخَـةِ وَالمُـقـام
وَكُـلُّ بُغـامِ رازِحَـةٍ بُغـامـي
وَلا أُمسي لِأَهـلِ البُخـلِ ضَيفًـا
وَلَيسَ قِرىً سِـوى مُـخِّ النِعام
وَلَمّـا صـارَ وُدُّ النـاسِ خِـبًّـا
وَصِرتُ أَشُـكُّ فيمَـن أَصطَفيـهِ
وَحُبُّ الجاهِليـنَ عَلـى الوَسـام
وَآنَـفُ مِـن أَخـي لِأَبـي وَأُمّـي
وَلَستُ بِقانِـعٍ مِـن كُـلِّ فَضـلٍ
وَيَنبـو نَبـوَةَ القَضِـمِ الكَـهـام
وَمَن يَجِدُ الطَريقَ إِلـى المَعالـي
وَلَم أَرَ في عُيوبِ النـاسِ شَيئًـا
وَمَلَّنِيَ الفِـراشُ وَكـانَ جَنبـي
وَيَصدُقُ وَعدُها وَالصِـدقُ شَـرٌّ
وَهَل أَرمـي هَـوايَ بِراقِصـاتٍ
وَضاقَت خُطَّةٌ فَخَلَصـتُ مِنهـا
وَفـارَقـتُ الحَـبيـبَ بِـلا وَداعٍ
وَوَدَّعـتُ البِـلادَ بِـلا سَـلامِ
وَداؤُكَ فـي شَرابِـكَ وَالطَعـامِ
وَمـا فـي طِبِّـهِ أَنّـي جَـوادٌ
وَيَدخُـلَ مِـن قَـتـامٍ في قَـتـام
وَلا هُوَ في العَليـقِ وَلا اللِجـام
وَإِن أُحمَمْ فَمـا حُـمَّ اِعتِزامـي
وَإِن أَسلَـم فَمـا أَبقـى وَلَكِـن
وَلا تَأمُل كَـرًى تَحـتَ الرِجام

التزمت القصيدة في بنيتها العروضية بتفعيلة بحر(الوافر) التامة. وهذا البحر « يصلح لكل أمر من شـأنه اسـتثارة السامع أو كسـبه، أو إغراقه في الحزن حتى الفجيعة ، لذلك كثر اسـتعماله في الفخـر والرثاء»[٢٨]، وهو ما تكيفت هذه القصيدة للتعبـير عنـه. وإذ تمسـكت في وزنهـا بالقالب التقليـدي لبحرهـا ، فلعـل مسـاحة مـن فاعلية (التعليق) سـنجدها في طبيعة نظام التقفية التي قامت عليها.

تتأطـر القافيـة طبقاً لتحديد الخليل في جملة صوتية قائمة بذاتها ، مساحتها من آخر حرف في البيت إلى أول سـاكن قبله مع المتحرك الذي يسبق ذلك السـاكن. وعلى ذلك فهي تتحدد في مصراعي البيـت الأول من هـذه القصيدة في عبـارة (لامي) مكـرورة في كل منهمـا. أما حرف (الـروي) فهو (الميم) وجاء منتهياً بالكسرة التي تسـتحيل (ياء) حين إشـباعها ، وقد سـبقه الألف بوصفه حرف (الـردف) الـذي يعدّ واحـداً من حـروف القافية الملزمة في مثل هكذا تقفية.

يوصـف (الميم) بكونـه صوتاً (مجهوراً) بين الشـدة والرخاوة . وهو صوت شفوي تنطبق فيه الشـفتان انطباقاً تاماً، فيندفع الهواء بسبب ذلك

(٢٨) عبـد الرضـا علي، موسـيقى الشـعر العربي قديمه وحديثه، ص١١٢.

الانطباق إلى التجويف الأنفـي محدثاً الغنة، وهذا ما يثير فينا إحساساً بالإغلاق والاختناق[٢٩].

وإلى جانـب هذا التشـكل الفيزيـاوي فإن هذا الحـرف يتخلـق في نوع مـن (الهمهمـة) المتأتية من ذلك الانطباق في الشـفتين، وهـو ما يتخلق في مساحة من التعبير الانفعالي المكبوت الذي يسعى إلى الخروج على شكل زفرات متتالية»[٣٠].

وعندنـا فـإن هذه الخاصيـة فيه (علقت) على «نحـو ما» في هـذه القصيدة حين أشـبعت حركة الكـسرة الموضوعـة تحتـه، فأحالته مسـاحة من الأصواتية المنسابة الشجى والتأسي.

وأخيراً فربما استوقفتنا فاعلية (التعليق) لننظر من خلالهـا إلى الأصواتية التي غلبت على كل بيت من أبيات القصيدة في مبتدأه ومنتهاه. لقد استهلت معظم أبيات القصيدة بـصوت (الواو) الذي حرك بالفتـح (وَ)، وختم كل بيت منهـا بالروي (الميم) المكسـور(مِ)، وذلك ما أسس لأصواتية بدت أقرب مع الأولى إلى (التأوه) الذي سينتهي وهو أقرب إلى (التحـسر) مع الثانية. وهكـذا واصلت الحركتان انتاج فاعلية من (التعليق المستعاد) لكل منهما.

(٥)

تذهب مستويات النص مارة الذكر متعاضدة لإنتاج (المستوى الدلالي) الذي هو حصيلة القراءة ومبتغاها، بما يتراكم فيه من قيم أداء نبتغيها كي تفصـح عن طبائـع (التعليق) وحضـور أنماطه وفاعليتها في القصيدة.

اسـتهل (المتنبـي) القصيدة ببيتين اسـتحضر فيهمـا تقليداً شـعرياً عربياً، يقوم الشـاعر فيه ـ وهو يقـف على آثار أحبته باسـتدعاء شـخصين اثنـين، يشـاركانه حضـور ذلك الموقـف ويوجه إليهما خطابه الشعري[٣١]. ولكن مرام المتنبي من استدعائهما لايأتي ليكونا شاهدين على وقوفه عند الطلل متذكـراً وباكياً، كما أمسى الأمر معتادا عند كثير من الشـعراء قبله. فهـو (يعلق) ذلك نهائياً، ويذهـب بالأمر إلى وجهـة أخرى مغايـرة تماماً، إذ يحـضر الشـخصان هنا ليلوماه عـلى رغبته في الرحيل عـن المـكان ومغادرته . جاعـلاً من ذلك تلميحـاً لرغبته في مغادرة مصر، بعد أن يئس من وعود كافور وما أملّه به. ولكن تلك الرغبة بالرحيل عن مصر اللاجة شعورياً ستظل (معلقة) التنفيذ حتى سنتين لاحقتين.

ويبـدو أن المتنبي (علّق) الطـرق المعتادة التي يمكن له أن يسلكها في رحلته، لأنه كان يدرك أنها سـتكون مغامرة تحفّها الأخطـار وعيون كافور، ولذلك أرادها أن تكون باتجاه الصحراء التي طالما شـعر بانتمائه إليها واطمأن لوجوده فيها، مخبراً بذلك عن نزوع بدوي في شخصه وشاعريته[٣٢].

(٢٩) ينظـر: د. عـلي حـداد ، النـص وأسراره ، ص٦٠. وينظر مصدره .

(٣٠) المصدر نفسه.

(٣١) يبـدو أن ذلك أمسى نهجاً متبعـاً منذ أن قال (امرؤ القيس) استهلاله:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

(٣٢) شخّص كثير من الدارسين طغيان النزعة البدوية في شخصية المتنبي ، وعللوا بها جانباً من أخلاقه وتصرفاته. وقـد عزاها بعضهم إلى تأثير المدة التـي قضاها في البادية صغيراً (ينظـر :عثمان ، ص١٢٤ ومـا بعدها). ونضيف إليهـا نزعته العروبيـة الضاجة، وتأثـير العوامل الثقافية التي أرسى عليها شـاعريته وسعى إلى تمثلها في ممارساته الإنسانية.

وقد جسد هذه النزعة في أبيات القصيدة التي تحدّث فيها عن تماهي بعض سلوكياته مع (رواحله) في تلك الصحراء. وهي مظاهر سلوكية طالما ترددت عند الشعراء البداة قبله الذين أعلنوا عن انتمائهم إلى عالم الصحراء ومخلوقاتها[٣٣].

ولكن المتنبي منطلقاً من نزوع ذاتي يقوم (بتعليق) ذلك السياق التعبيري المتبع، فيجعل رواحله هي التي تنتمي إليه:

عيون رواحلي إن تهت عيني

وكل بغام رازحة بغامي

وإذ يدلف عبر حلم يقظته فضاء صحرائه، ويشبع نزعة انتمائه إليها وخبرته في عوالمها[٣٤] يقوم بـ (تعليق) ذلك نهائياً ، مطمئناً إلى تكريس الأبيات اللاحقة لتخيرات قيمية طالما أعلى شأنها في قصائده. غير أنه لايستعيدها هنا إلا ليبدي شيئاً من محاسبة الذات ذاته وتأنيبها على مابدر منها من تفريط وإذعان سلوكي يناقضها، وترفضه قيمه وقناعاته:

وَلَمّا صارَ وُدُّ الناسِ خِبًّا

جَزَيتُ عَلى اِبتِسامٍ بِابتِسام

وَصِرتُ أَشُكُّ فيمَن أَصطَفيهِ

لِعِلمي أَنَّهُ بَعضُ الأَنام

لقد أصبح الآن يقول طه حسين «يجزي على ابتسام بابتسام ويلقى نفاقاً بنفاق، لأنه عرف الناس واعترف بأن الجماعة أقوى من الفرد، وأن الحوادث أقوى من الإنسان»[٣٥].

ولكنه مايلبث أن (يعلق) ذلك ويزيحه جانباً، ذاهباً إلى النيل من (كافور) الذي يعده السبب وراء ماوصلت إليه مكابداته، ليصبّ عليه هجاءه، ولكن بطريقة غير مباشرة، إذ لم يحن أوان ذلك بعد.

ويبدو أن ما واجهه المتنبي من كافور كانت عنده أكثر قسوة من الحمى ، لأن معاناته منها جسدية وعرض زائل ، أما مع كافور فكانت نفسية وجسدية معاً، وذات آثار لاتمحى. ولعل ذلك ما دعاه إلى أن (يعلق) أمرها مؤقتاً، فيورد قبلها ما مر ذكره ، منتهياً عند مكابداته في مصر:

أَقَمتُ بِأَرضِ مِصرَ فَلا وَرائي

تَخُبُّ بِيَ المَطِيُّ وَلا أَمامي

ليقوم ابتداء من البيت الحادي والعشرين من القصيدة بـ (تعليق) مسار انشغالها السابق بأفكاره ومعجمه وتراكيبه كي يصنع

---

(٣٣) كالذي عبّر عنه الشنفرى بقوله :

ولي دونكم أهلون سيد عملس

وأرقط زهلول وعراء جيأل

(٣٤) لعلها تشخصت في قوله:

ذَراني وَالفَلاةَ بِلا دَليلٍ

وَوَجهي وَالهَجيرَ بِلا لِثام

فَقَد أَرِدُ المِياهَ بِغَيرِ هادٍ

سِوى عَدّي لَها بَرقَ الغَمام

وقد أشار في البيت الثاني إلى تقليد عربي بدوي لمعرفة المطر. ينظر: البرقوقي شرح ديوان المتنبي، ٤/ ٢٧٣.

(٣٥) طه حسين، ص٣٢٠.

مشــهد (الحمى) التي أمست هي عنوان القصيدة ومضمونهــا المتميــز لــدى معظــم من ســعوا إلى قراءتها.

هكــذا ســيقع الســجال الشــعوري والتعبيري بــين (هي/ الحمــى) و(أنا / الشــاعر)، فــتكون الغلبة للحمى التي (تعلّق) مؤقتاً كثيراً من قدراته ورغائبه، وتفرض ســطوتها وتحكمها في جســده ومشاعره.

مــن المشــخّص طبياً أن تأثــير (الحمى) يزداد ليــلاً أكثر مــن أي وقت آخر، ولكــن المتنبي يقوم بــالعــدول عن هذه الحقيقــة و(تعليقها)، جاعلاً مــن حمّــاه (أنثــى) حييــة لاتــزور إلا في الظلام، مجســداً ذلك عبر تمثل تصويري (علّق) فيه ذكر (الحمى) بالمسمى صراحة، فلم ترد مفردتها في أي من تلك الأبيات التي خصها بها تلك التي يترســم فيهــا وقائــع إلمامها بجســده ، وبمواعيد صادقة، تستبد فيها بكيانه ، لتثير تساؤلاته وأساه.

وبعد أن يكمل المتنبي رسم مشهد حمّاه منتقلاً بســياق التعبير من ضمير (الغيبــة) الذي وردت عليه الأبيات الســبعة الأولى إلى ضمير (المخاطبة) الذي يهتف من خلاله:

أَبِنتَ الدَهــرِ عِنــدي كُــلُّ بِنــتٍ

فَكَيفَ وَصَلتِ أَنتِ مِنَ الزِحام

جَرَحــتِ مُجَرَّحًا لَم يَبقَ فيــهِ

مَكانٌ لِلسُــيوفِ وَلا السِــهامِ

يقــوم بـــ (تعليقه)، ليدسّ اشــتغاله التعبيري في موضوعة جديدة. فمن تراكمات مكابداته التي لــن تكون تلــك الحمى إلا أهونهــا (يعلق) زمانية حديثــه الراهنــة، ليذهب إلى عهد مــضى ومازالت ذكــراه طريــة الحضور في نفســه حيــث (حلب) و(ســيف الدولة)، وما كانت لــه هناك من مواقف ووقائــع وأحبة ، فاجأهم برحيله من دون ســلام أو توديع[٣٦]، حتى ليمكن القول مع (طه حسين) بــأن «مــن الخطأ أن يظــن أن المتنبــي قد خص كافــور بهذه المدائــح، وإنما الصــواب أنه جعلها قســمة بين ثلاثة أشــخاص: الأول المتنبي نفسه، حين كان يتغنى بآلامه وأحزانه ... والثاني: سيف الدولة حين كان يعيبه حيناً ويعاتبه حيناً، ويظهر الندم على فراقه، ويعرض بالعودة إليه. والشخص الثالث والأخير هو كافور»[٣٧].

يعاود المتنبي (تعليق) مسار اشتغاله التعبيري مرة أخرى حين تســتعيده موضوعــة علته ثانية، ولكن من خلال الإشــارة إلى مــا أخبره به الطبيب من تشخيص:

يَقولُ لي الطَبيبُ أَكَلتَ شَيئًا

وَداؤُكَ في شَرابِكَ وَالطَعامِ

ذلك التشــخيص الــذي لايرتضيه المتنبي، فهو يدرك أن علته المرضيــة الحقيقية رتابة ما يعيش فيــه، وما أمسى ما يكابده مــن تضيق كافورعليه،

(٣٦) يقول في احدى قصائده اللاحقة:

وفــارقت خــير الناس قاصد شــرهم

وأكــرمهم طــرا لألأمهــم طــرا

فعاقبني المخصي بالغدر جازياً

لأن رحيلي كان عن حلب غدرا

(٣٧) طه حسين ، مع المتنبي، ص٢٩٨.

وعيونه التــي ترصد تحركاته، ليســتحيل وضعه وهنا (يعلق) المتنبي حديثه عن نفسه، آخذاً وجهة التعبــير نحو(التشــبيه التمثيــلي) كمــا (الجواد) الأصيل الــذي كان (قتام) المعــارك فضاء وجوده الأرحب:

تَعَــوَّدَ أَن يُغَبِّــرَ في السَرايا

وَيَدخُــلَ مِن قَــتامٍ في قَــتام

ولكنه الآن مكبلاً بقيده:

فَأُمسِكَ لا يُطالُ لَهُ فَيَرعى

وَلا هُوَ في العَليقِ وَلا اللِجام

أمــا المرض الذي ينتابــه الآن فهو حالة عابرة، سرعان مــا (تعلق) نهائياً، ويعود الشــاعر إلى ما كان لهــم مــن أمر قصيدتــه في أبياتهــا الطافحة برفضه وكبريائه :

فَإِن أَمرَض فَما مَرِضَ اِصطِباري

وَإِن أُحمَمْ فَما حُمَّ اِعتِزامي

ولأن ذات المتنبي لايكاد يشــبعها التعبير المباشر عــن (أناها) وحده فإنها تحشّــد معه (أنت) الذي لايخــرج عن أن يكون (هو) ذاته، فتهتف في ختام القصيدة:

تَمَتَّــع مِن سُهادِ أَو رُقــادٍ

وَلا تَأمُل كَــرًى تَحتَ الرِجام

فَــإِنَّ لِثالِثِ الحالَينِ مَعنىً

سِوى مَعنى اِنتِباهِكَ وَالمَنــام

وهي الأبيات التي رأى (طه حسين) أن المتنبي يبلــغ فيها قدراً عاليــاً من الفلســفة، (يعلق) فيه مشــاغل وجــوده المبــاشرة «ويرتفع عن نفســه وســجنه ومرضه، وما يحيط به مــن الأحداث إلى التفكير في طبيعة الموت وما يكون وراء القبر»[٣٨].

***في الختام:**

يقــرر الدكتــور (جلال الخيــاط) أن «المتنبي كظاهرة لايماثله أحد بتفرده وتميزه. يتحد شعره وتاريــخ حياتــه بشــكل غريب يصعــب أن ترى قريناً له...لتصح لديــه الحقيقة النقدية بضرورة دراســة الشعر من خلال حياة الشاعر ومواقفه في عصره»[٣٩].

لقــد كانــت موجهات الســلوك الإنســاني عند المتنبــي هي ذاتهــا التي أطّرت تجربته الشــعرية وأعلنت عن نفســها فيهــا ، فهذا النــزوع المتمرد الــذي يلتهــب أوراه في قصائــده، والكبريــاء التي ناءت بتجســيدها هي بعض طبائع شــخصيته في مؤداها المتميز.

حــين غــادر المتنبــي حلــب وأميرهــا، منتزعاً وجــوده من ذلــك الاطمئنــان الحياتــي والنفسي اللذين توافر عليهما هنــاك ، فقد كان ذلك مدعاة لأن يعايش حالة من التوزع والانكســار، وذلك ما انعكس في ممارســاته الإنســانية اللاحقة، وتمثله شــعره في مصر حــين لم يعد بالتدفق الشــعوري والأريحيــة التعبيرية التي كانت له، وهو ما أدركه المتنبــي نفســه، فــبرره بالقول : «قــد تجوزت في قولي، وأعفيت طبعي، واغتنمت الراحة مذ فارقت آل حمدان»[٤٠]. ولكنها الراحة التي أمست طبقاً

(٣٨) المصدر نفسه ، ص٣٢١.

(٣٩) الخياط ، المثال والتحول ، ص٥ .

(٤٠) البديعي ، ص ٩٨ .

لـرأي الدكتور (طه حسـين) حالة مـن «البطالة التي فرضـت عليه»[٤١]. وذاك ما لا يمكن للمتنبي أن يسـتكين إليـه طويلاً، وهو يعايـش المكابدات والاحتدامـات التـي أمعنـت قسـوتها في الـروح وكبرياء الذات وتعاليها، ثم امتدت لتصيب الجسد الـذي لم يعـد يحتمل ذلك كلـه. فكانت (الحمى) التـي لم تكن عارضاً مرضياً، وحمى جسـد بقدر ما كانت حمى قلب ملتهب لاهف، ذهب بمكابداته إلى حيث شـاعريته الفياضة كي توثـق هذا الذي يعانيه كله. وعلى هذا فليسـت (الحمى) إلا سـبباً في نظم القصيـدة، ما يلبث (المتنبـي) أن (يعلق) موضوعتها لينـدس في موضوعته الأثيرة: (الذات) وقيمهـا المتعالية التي صار يشـعر بأنه قد تنازل عن كثير من مضامينها بين يدي كافور وسلطانه. وأن عليه أن ينقذ ماتبقى مشـتجراً منها في نفسه وضميره مـن خلال الرحيل عن مـصر على الرغم مـن خطـورة الأمـر، ومـا يسـتوجبه مـن حذر، وتحيّن الفرصة المناسبة. ولكن مشاعره المحتدمة وصداحها الضاج لايمكن لها أن تنتظر حتى ذلك الحـين ، فراحت تعبر عن مـا يعتمل فيها، لتجيء هـذه القصيـدة متجـاوزة كتمان المسـعى الذي عايشته ممارساته خلال تلك السنة ومابعدها[٤٢]، ومخبرة عن بعض تفصيلاته في (منولوج) طويل تحتـدم خلاله تفوهـات الذات بكثـير من الأفكار التي تشغلها، والتي جاءت في سياقات من التعبير المتواتـر الـذي تتواصـل فيـه أنمـاط (التعليق) التي اسـتوعبت مسـتوياته المعجميـة والتركيبية والدلالية، وأخبرت عن القيم التي احتكمت إليها.

وغـير ذلـك فلعل ممـا ينبغي توثيقـه هنا أن القصيـدة تحيلنا إلى اسـتعادة جملـة (تعليقات) أخـرى خارج نصها، ولكنها كانت على تماس بيّن مع مضامينها.

لقد أشرنا إلى خصوصية اسـتهلال القصيدة في أبياتها الأولى الذي استعاد به المتنبي تقليداً شعرياً متوارثاً يسـتدعي فيه الشاعر شخصين يجعلهما شـاهدين على تقولاته، وتأملنا كيف (علّق) المعتاد في ذلك السـياق، حين أحال أمر الوقوف نقيض ما تدواله سواه من الشعراء. وعندنا فإن ذلك يندرج في (تعليق) أكبر عايشـته قصائده حين تخلى فيها عـن المقدمـة التقليدية، مخـبراً عن تلـك القناعة بقوله[٤٣]:

إذا كان مدحاً فالنسيب المقدم

أكل فصيح قال شعـراً متيم

حملت القصيدة في عدد من أبياتها إشارات قيمية مركزية طالما رددها المتنبي في قصائد سـواها عن الشـجاعة والإقدام وكراهة البخل والسخرية ممن تخلقـوا به. ولكن بعـض دارسي حياته وشـعره سـعوا إلى (تعليق) ذلك في شـخصيته، فشـككوا بشـجاعته، متجاهلين أنه شـهد مع سيف الدولة كثـيراً من معاركـه ضد الروم، وإن هـذا الكبر في

(٤١) طه حسين، ص٣٢٠.

(٤٢) ينظر : البديعي ، ص ١٢٥. و: يلاشير،ص٢٤٢.

(٤٣) الديوان ، ص٣٠٨.

الموقـف والتعبـير لايمكن له أن يتأتى لشـخصية خائرة الفعل.

وكانوا أشاروا إلى بخله، وإذ قلنا بشجاعته فإن الشجاعة والبخل سـجيتان لاتجتمعان، إذ البخل من أنماط السـلوك الجبـان ، فكيف يكون المتنبي بخيـلاً، وهو الذي خلّف في (حلـب) كل ماكان قد وهبه له سيف الدولة من الضياع والأموال، وغادره مغاضباً ؟. وأنى لبخيل أن يرفض دعوة تأتيه من أحدهم ليقاسـمه ثروته كلها بمجرد أن يقدم إليه ويمدحه ، كالذي كان من أمر(الصاحب ابن عباد) الذي طمـع بزيارة المتنبي له حين كان بأصبهان، «فكتب يلاطفه في استدعائه، ويضمن له مشاطرته جميع ماله، فلم يقم المتنبي له وزناً»[٤٤].

توزعـت مرتكـزات المنجز الشـعري الأسـاس التي تجري مقاربة شـاعرية المتنبـي من خلالها غالبـاً بين قصائده في (سـيف الدولة) والأخرى في (كافور)، حدّ أن صار لكل قصائد منها مصطلحه الذي يشار به إليها، فيقال:(السيفيات) عن الأولى و(الكافوريـات) عـن الأخرى. وعندنـا فبين هذه وتلك منـاط من فاعلية (التعليـق) يمكن التوقف عندها.

لقد تأصلت في ذات المتنبي المؤثرات الشـعورية المنشـدّة إلى (سـيف الدولة) ومـا كان له معه من صلـة ومواقف وذكريات ، لدرجة أنه لم يسـتطع أن يغيّـب حضورهـا في سـلوكه وقصائـده التي قالها بعـد مغادرته (حلب) وحتـى وفاته ، الأمر الذي نسـتعيد فيه القول مع الدكتور طه حسـين من أن المتنبي «فارق شـخص سـيف الدولة ولم يفـارق ذكره، بل لم يسـتطع أن يفارق ذكره إلى أن مـات»[٤٥]. أما كافور فلعله فارقه (شـعورياً) منذ أن امتلأت نفسه غيضاً منه، حين أدرك أنه قد تلاعب بمشـاعره وطماحه . وهكذا كان (تعليق) المتنبي لحضور (سيف الدولة) في نفسه وشاعريته (تعليقـاً مؤقتـاً)، مايلبـث فيه أن يسـتعيد ذلك الحضـور ويكرره، في حين صنـع لكافور(تعليقاً نهائياً) أوصده عليه.

* * *

(٤٤) البديعـي ، ص ١٤٦. والصاحـب بن عباد هو ذاته الـذي ذهـب إليه (أبـو حيـان التوحيدي) حـين كان في (أصبهـان) وأقـام هناك مـدة ثلاث سـنوات آملا لقائه وعطائه فلم ينل منه شيئاً .

(٤٥) طه حسين، مع المتنبي ، ص٢٧٩.