المبحث الخامس

تحوّلات الأسلوب

كتب والتر هيلتون Walter Hilton : « اللغة فى حد ذاتها تشبه الماء، باردة ولا طعم لها »[1]، وهو يعنى بذلك اللغة وهى ما تزال بعدُ مادة غُفلا، لم تنتقل بالممارسة والاستعمال إلى حيث تتشكل فى نسق تعبيرى، ثم إلى حيث يتشكل من هذا النسق ونظائره نظام قوْلى أو أسلوب له وظيفته الخاصة، وله سماته الفارقة فى العمل الأدبى، فحين يتمّ هذا الانتقال يغدو « ما كان باردا ولا طعم له » عامرا بالدفء والحرارة، متميّز اللون والرائحة والمذاق.

والأسلوب فى القصيدة، مثله فى هذا مثل الأسلوب فى أى جنس أدبى، يعتمد مبدأ الاختيار، فأعراف اللغة تضع أمام المبدع جملة من الاحتمالات لقول الشيء نفسه بطريقة صحيحة، وعليه أن ينتقى من بين هذه الاحتمالات أوفرها دقة، وأكثرها مواءمة للسياق ولبنية العمل ككل، وفى هذه المواءمة ما ينتقل باللغة الشعرية من مستوى الصحة الذى تفرضه الأعراف اللغوية، إلى مستوى الجمال الذى يفترضه الأسلوب الأدبى، كما أن فى مبدأ الاختيار الذى تعتمد عليه ما يمنح دارس العمل الشعرى مساحة عريضة يتحرك فيها، لكى يحدثنا عن سرّ هذا الاختيار، وطبيعته، ووظيفته، باختصار، يبقى لدارس الأدب - فى ظل هذا المبدأ - **ما يقوله بعد أن يقول اللغوى كلمته**[2].

والربط بين اختيار الشاعر لأدواته ووظيفة هذه الأدوات فى السياق، يرجع فى الأساس إلى أنّ مجالات استخدام اللغة الشعرية تتنوع بتنوع وظائفها، ومن ثم نجد أنفسنا أمام عدد من « الأساليب الوظيفية » يختلف فيها الشعر التمثيلى عن الشعر الغنائى، كما يختلف فيها شعر الهجاء عن شعر المديح، وكما يختلف هذان بدورهما عن الشعر الغزلى على سبيل المثال، فإذا حدث أن تبدّل الأسلوب أو تحوّل، فإن ذلك لا ينمّ عن اضطراب أدوات الشاعر، بقدر ماينمّ عن تحوير وظيفتها أو ازدواجها بغيرها من الوظائف.

---

(١) G. W. Turner, Stylistics, P. 227.

(٢) انظر المرجع السابق - ص ٢٠-٢٢

فى ضوء هذا التفسير الموجز لطبيعة العلاقة بين الأسلوب ووظيفته، يمكن لقارئ المتنبى أن يفهم سرّ هذه التحوّلات الملحوظة فى عدد من نماذجه، بين مدحة تعلو بها نبرة التشكى والحسرة حتى تئول إلى بث ذاتى صريح، وأخرى تعتمد على ما يدعوه « آرثر بولارد » « عنصر التلميح »[1] فى إدراك أن ثمة معنى ثانيا - هجائيا - يكمن تحت المعنى المدحىّ الواضح، وثالثة تستغل بعض مصطلحات المعجم الغزلى وطائفة من تقاليده الموروثة، للإيحاء بأن موقف الشاعر من نموذجه قد تجاوز ما يشوب المديح من بواعث الطمع والرغبة إلى حيث يتمحض الود وتخلص المشاعر.

١

يستهل المتنبى آخر مدائحه فى كافور[2] بقوله :

مُنًى كُنَّ لى أنّ البياض خِضاب ... فيخْفى بتبييض القُرون شبابُ
ليالىَ عند البيض فَوْداى فِتنة ... وفخر، وذاك الفخر عندىَ عابُ
فكيف أذمّ اليوم ما كنتُ أشْتهى ... وأدعو بما أشكوه حين أُجَابُ
جلا اللونُ عن لون هدى كُلَّ مَسْلَكٍ ... كما انْجاب عن لوْن النهار ضَبَابُ
وفى الجسم نفْس لا تَشيب بِشَيبه ... ولو أنّ ما فى الوجه منه حِرَابُ
لها ظُفُر إنْ كَلَّ ظُفْر أُعِدُّه ... ونَابٌ إذا لم يبْق فى الفم ناب
يغيّر مِنىّ الدهرُ ما شاء غيرَها ... وأبْلُغ أقْصى العمر وهْى كَعَابُ

مقابلة الماضى بالحاضر، التى دلّت عليها لفظتا « الليالى » فى البيت الثانى، و « اليوم » فى البيت الثالث، هذه المقابلة تواكبها وتتجاوب معها مجموعة من المقابلات، بعضها ينتمى إلى الماضى، كالمقابلة بين « الفخر » و « العاب »،

---

(١) انظر : آرثر بولارد : الهجاء - ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة - بغداد سنة ١٩٧٩- ص ٨٢.

(٢) يقدّم جامع الديوان هذه القصيدة بقوله : وقال يمدحه - يعنى كافور - ولم يلقه بعدها. - جـ ١ - ص ١٨٨.

وبعضها ينتمى إلى الحاضر، وإن يكن على سبيل النفى والإنكار، كالمقابلة بين « أذم » و « أشتهى »، ثم بين « أدعو » و « أشكو »، ويتدرج هذا التقابل بين الدلالات اللغوية البسيطة إلى حيث يفصح عن تقابل آخر فى الدلالة التصويرية التى تفضى إليها الأبيات؛ فما كان موضع التمنّى فى الماضى، وهو بياض المشيب، أصبح فى الحاضر يحمل شبهة الذم، وما كان عيبا يستدعى الحرص على إخفائه والهرب منه، وهو سواد القرون، غدا الآن مظنة رغبة.

ولإنكار شبهة الذم فى الأول، ومظنة الرغبة فى الثانى، تتلاحق الصور الشعرية التى تعمل على تزيين ما حدث من تغير، بل ورفض أن يكون هذا التغير تغيرا على الحقيقة، وفى كلتا الحالتين من التزيين والرفض يتّم توليد الصورة على نفس النحو: دلالة تقريرية مباشرة، ثم دلالة تصويرية تنهض بدوْر البرهنة والإقناع بما قررته الدلالة الأولى؛ فسواد الشباب ينجلى عن بياض المشيب، الذى يهدى إلى كل مسلك من الرشد والخير، كما ينجلى الضباب عن ضوء النهار، والنفس فتيّة لا يعروها عجز ولا ينتابها تغيير حتى وإن ابيضّ شعر الوجه وصار كالحراب، وهى « كعاب » لا يفارقها رونق الصبا حتى وإن عبثت أصابع الدهر بما سواها من ملامح الشكل والمظهر.

ولا شك أنه قد استرعى النظر تصوير الشعرات البيضاء فى الوجه « بالحراب »، وهو تصوير اقتضى أن يكون من يواجه هذه الحراب ويتصدى لها - وهوْ النفس - معتدّا بما ينبغى الاعتداد به من « أظفار » و « أنياب »، فكأننا فى الحقيقة أمام مواجهة - توشك أن تكون معركة - بين النفس وعوادى المشيب، أو بين الإنسان والزمن، وكأن كل محاولات التزيين والرفض لم تكن إلا ستاراً لمشاعر التوجّس والخشية من عواقب هذه المواجهة. ومع ذلك دعْنا نصدق الشاعر فيما انتهى إليه من تغليب قيمة النفس على قيمة الزمن، دعنا نصدقه لأن توكيد الذات على هذا النحو يجد ما يسوّغه ويغذّيه فى الأبيات التالية مباشرة:

وإنّى لَنَجم تهتدِى بِىَ صُحبتى ... إذا حَالَ من دون النجوم سحابُ
غنىٌّ عن الأوطان لا يستَفِزّنى ... إلى بلد سافرتُ عنه إيابُ
وعنْ ذَمَلان العِيس إن سامحتْ بِهِ ... وإلّا ففى أكْوارِهِنّ عُقابُ
وأصْدَى فلاَ أُبْدِى إلى الماء حاجة ... وللشمس فوق اليَعْمُلات لُعابُ
وللسرّ منى موضع لا يناله ... نديم ولا يُفْضِى إليه شَرَابُ

توكيد الذات هنا يستمر على مستوى الصياغة وعلى مستوى الصورة؛ فعلى مستوى الصياغة يتصدّر أسلوب التوكيد المقرون بضمير المتكلم : « إنّ »؛ وبعده تتعاقب صيغ التعبير عن الذات، حتى لا يكاد يخلو منها بيت : « لايستفزنى، سافرتُ، أَصْدى، أُبْدى، منّى ».

ولكن المشكلة ليست فى المنحى الذاتى الذى جعله الشاعر إطارا لحديثه، بل فى نوعيّة الصور التى شغل بها فراغ ذلك الإطار، فى اختيار عناصر كالوطن المتروك، ورحلة العقاب، والظمآن والماء، حين كان الحديث فى البداية عن الصحبة والصحاب.

فى البيت الثانى يستوقفنا من مفردات الصورة وصفان لا يخلُوان من إيحاء : **« غنّى عن الأوطان »، « لا يستفزنى »** الأول يومئ إلى إنسان يستعيض بالانتماء إلى نفسه عن الانتماء إلى المكان، والثانى يشى بعوامل الجذب التى تحاول إغراءه بالإياب إلى ما ارتحل عنه من بلاد، ولا تكاد تتوارى هذه الصورة حتى تبرز أمام أنظارنا صورة ذلك « العقاب » الذى يستغنى بسرعته عن سرعة العيس، أو الشاعر الذى يقنع بأن تحمله قدماه إذا لم يجد ما يحمله، ثم ما تكاد تتوارى هذه الصورة أيضا حتى تطالعنا صورة ذلك المسافر الصادى الذى يعلو فوق شهوة الماء وقد توهّجت شمس الظهيرة وتدلّت خيوطها فوق رأسه، وفى الصور الثلاث كان القاسم الدلالى المشترك هو تغليب الاعتداد بالذات على نوازع الشعور والغريزة، والتعالى بقيمة النفس على ما يخالجها من حنين وما يخامرها من حاجة.

ترى هل كان المتنبي يضع عينه على «حلب» وهو يحدثنا عن «الأوطان» التى لا يستفزه الإياب إليها؟ أتراه كان يلمح «بالماء» إلى كنف سيف الدولة، هذا الكنف الذى تدفعه إليها الرغبة، وتقعد به عنه عزة النفس؟ وهل كانت هذه الدلالة التلميحية متاحة لولا تلك التحولات الدقيقة فى بنية الأسلوب الشعرى؟

وتغليب الاعتداد بالذات على نوازع الشعور والغريزة يفضى إلى اختيار جديد، ولكنه اختيار محكوم بذلك التغليب وبتجلياته عبر السياق، فهو لا يسلم قياده إلى امرأة، بل يقنع منها باليسير، وهو لا يرى فى العشق إلا اغترارا وطمعا؛ ومن ثم يأنف أن يجعل من فؤاده هدفا للغوانى، كما يأنف أن يجعل من كفه مطية لكئوس الشراب، فليس فى هذا أو ذاك ما يغذى قيمة التعالى بالنفس عن العاطفة والحاجة معا:

وللخوْد منىّ ساعة ثم بيْننا ... فَلاَة إلى غير اللقاء تُجَابُ
وما العشق إلاّ غِرّة وطَمَاعة ... يعرّضُ قَلب نفْسَه فيُصاب
وغيرُ فؤادى للغوانى رميّة ... وغيرُ بَنَانِى للزُّجاج رِكاب[1]

وكائنا ما كان قدر الصواب فى هذه النظرة إلى العاطفة وقيمتها، فإنها، وبمنطق السياق الذى وردت فيه، ليست غريبة ولا شاذة، فلسنا ننتظر ممن لا تستفزه الأوطان أن تستفزه امرأة، ولسنا نتوقع من غرام «للعقاب» إلا أن يكون غرامه باجتياب الفلوات، صحيح أن هذه النظرة لم تَخْل من جهارة وتصريح حين حسمت القضية بهذه الجملة التقريرية: «وما العشق إلاغرة وطماعة»، غير أن الشاعر لم يترك هذا التقرير دون برهان تصويرى كاف؛ تجلّى هذا مرّة فى قوله: «يعرض قلب نفسه فيصابُ»، فأوْحتْ هذه الصورة بأن العشق اختيار، وبأن شأن العاشق شأن من يتصدّى للهلاك طواعية، ولا يفعل ذلك رشيد، وإذا فعله

---

(١) فى نشرة بيروت لشرح العكبرى على الديوان «وغير بنانى للرماح ركاب» والرماح لا تليق بالسياق، ومن ثم آثرنا عليها ما أثبته البرقوقى فى شرحه للديوان: «وغير بنانى للزجاج ركاب». - انظر: عبد الرحمن البرقوقى - شرح ديوان المتنبى - طبعة المكتبة التجارية سنة ١٩٣٠ - ج١ - ص ١٣٥.

فلا يلومنّ إلا نفسه، كما تجلّى مرة ثانية فى التعبير عن فؤاد المحبّ «بالرميَّة»، بكلّ ما يثيره منظر الطريدة وقد اخترمتْها سهام الرامى من أسى وإشفاق لا يخلُوَان من عزوف ونفور.

وحتى الآن كان توكيد الذات يتجلى عبر ضمير المتكلم الواحد، ولكننا حين نواصل القراءة نفاجأ بتحول محور الحديث من المفرد إلى الجمع :

تركْنا لأطراف القنا كلّ شهوة ... فليس لنا إلاّ بهنّ لِعَابُ
نُصرِّفُهُ للطعن فوق حواذر ... قد انْقَصَفَت فيهنّ منه كِعَابُ
أُعزّ مكانٍ فى الدُّنَى سَرْج سابحٍ ... وخير جليس فى الزمان كتاب

هل نقول ما يتبادر إلى الذهن من أن هذا التحول يشى بتعظيم المتكلم لنفسه، وبخاصة أن المجال الجديد مجال طعن وكرّ وصراع ؟ أم نعيد القراءة لنتبين أن مجال الصورة السابقة لم يكن يخلو أيضا من مثل هذا الصراع، وإن يكن صراعاً مجاله الذات : قلب يعرض نفسه فيصاب، وفؤاد يرمى رمية الطريدة. هو صراع، ولكنه صراع الإنسان مع مشاعره، صراع العاشق مع قلبه، وحين يتحول محور الحديث لا يكون ذلك مقصورا على ما تعنيه الدلالة اللغوية فحسب، بل يكون - إضافة إليه - إيذانا بنقل مجال الحركة من الداخل إلى الخارج، من الذات إلى الموضوع، من القلب والفؤاد ومتعلقاتها إلى أطراف الرماح والخيل التى تجيد توقّى الطعن لكثرة ما تعودت عليه، وكأنّ الشاعر يعادل بين هذه الحركة الخارجية وتلك الحركة الداخلية، أو كأنه حين حرم نفسه - اختيارا - مما عسى أن تنتجه تلك الحركة الداخلية من لذة وإشباع، قد استعاض عنها بما تنتجه حركته مع الخيل والرماح من متعة معنوية فائقة، وليس مصادفة أن يعبر عن هذه الحركة «باللِّعاب»، بكل ما يوحيه هذا التعبير من ترك كل شهوات الحس إلى التلهى بملاعبة الرماح والانشغال بتصريفها.

ونؤْثر أن يكون المقطع التالى من مقاطع القصيدة مقطعا مستأنفا؛ ليس فقط

لأن الاستئناف ينأى بنا عن التكلف فى التماس صلة تركيبية بينه وبين سابقه، بل لأنه - أيضا - ينسجم مع تلك الانتقالة البعيدة التى انتقلها الشاعر من حديث النفس إلى حديث كافور، كما ينسجم مع تحول إطار الحديث من التكلم إلى الغيبة :

ويَحْرٌ أبو المسْك الخِضَمّ الذى له ... على كل بحر زَخْرة وعُبَاب
تجاوَز قدْر المدح حتى كأنهّ ... بأحْسنِ ما يُثْنَىَ عليه يُعاب
وغالَبَهُ الأعداءُ ثمّ عَنَوْا له ... كما غالَبَتْ بِيضَ السيوف رقابُ
وأكثر ما تَلْقَى أبا المسك بِذْلةً ... إذا لم تصُنْ إلا الحديدَ ثيابُ
وأوْسع ما تلقاه صدرا وخَلْفَه ... رماء وطعن والأمَامَ ضِراب
وأنْفذ ماتلقاه حكماإذا قَضَى ... قضاءً ملوكُ الأرض منه غِضَابُ
يقود إليه طاعة الناس فضلُه ... ولو لم يقُدْها نائل وعِقاب

ومنذ بداية هذا التحول نلمح اتكاء الشاعر على محور المبالغة فى تكوين الصورة، قد تكون هذه المبالغة تقليدية مطروقة، كما فى صورة ذلك البحر الذى طما وامتد وارتفعت أمواجه فأزْبى على كل بحر سواه، وقد تقترن ببعض الظواهر الأسلوبية التى ترقق من حواشيها وتكسبها بعض الإقناع، كما نلحظ فى البيتين الثانى والثالث؛ فتجاوز الممدوح قدر المدح وارتفاعه فوق مستوى ما يثنى عليه به، يوضع فى دائرة الدلالة الظنّية التى توحى بها «كأنّ»، وإذعان «الأعداء» له لايتم إلا بعد «مغالبة» تقتضى من جهد المغلوب مثلما تقتضى من جهد الغالب، كما أن انقيادهم له لا يصبح واضحا ومفهوما إلّا فى ضوء «مغالبة» الرقاب للسيوف ثم خضوعها لها، فإذا كانت الرقاب بديلا تصويريا للأعداء، فإن السيوف بديل تصويرى للممدوح.

ومع استمرار الشاعر فى العزف على وتر المبالغة وتشقيق فكرة الشجاعة التى انتهى إليها، تراه فى الأبيات الثلاثة التالية حريصا على جلاء هذه الفكرة من خلال مجموعة من المواقف الحرجة؛ فأكثر ما يكون ممدوحه ابتذالا لنفسه وعزوفا عن التحصّن بالدروع حين لا يحتمى الفرسان بثياب سوى الحديد، وأوسع ما يكون

صدرا إذا حمى الوطيس وأحاط به الأعداء، فكان الرمى والطعن من خلفه والضرب من أمامه، وأنفذ ما يكون أمرا حين يرى ما لا ترضاه ملوك الأرض من رأى، فيكون فى إنفاذ رأيه - والحالة هذه - دليلا على قوة البأس من جانبه، وضرورة الانقياد من جانبهم.

وعلى تنوع دلالات المبالغة بين ابتذال النفس وسعة الصدر ونفاذ الرأى، فإنك تلحظ بنية تكرارية تشترك فيها الصور الثلاث بما لا يخرج عن النسق التالى :

صيغة تفضيل (أكثر، أوسع، أنفذ)
+ جملة يتصدرها فعل مضارع، واحد فى مادته وصيغته (تلقى، تلقاه)
+ جملة شرطية أو حالية تكون قيدا للجملة الأولى ودالة على ظرف صعب تتجلى من خلاله دلالات المبالغة المشار إليها.

ويحتاج قارئ المتنبى إلى بعض الحذر وهو يتلقى صور المبالغة فى شعره، فقد تعلو فيها - أحيانا - نبرة هذه المبالغة إلى حد ربّما أومأ إلى النقيض، ومثل هذا التحول من أسلوب المدح إلى إيماءات الذم ليس غريبا على الصنعة الشعرية بعامة، وليس غريبا بالنسبة إلى المتنبى على وجه الخصوص؛ «فبعض عبارات الاستحسان يمكن تحويرها - كما يقول آرثر بولارد - بشكل رفيق لتشير إلى بعض العيوب[1]»، ولعل أبا الفتح عثمان بن جنّى كان يلمح جانبا من جوانب هذا التحوّل حين علق على هذا البيت :

تجاوز قدر المدح حتّى كأنه بأحسن ما يثنى عليه يُعَابُ

فقال : هذا من المدح الذى كاد أن ينقلب لإفراطه هجوا[2]»، فإذا استمرأنا هذا التفسير، وإذا أضفنا إليه ما يدل عليه البيت الأخير من استحقاق الممدوح للطاعة بمجرد الفضل، لا لرجاء جوده ولا لخوف عقابه، فهل ترانا نبعد إذا

(١) آرثر بولارد : الهجاء - ص ٣٣.
(٢) انظر رأى أبى الفتح فى : شرح العكبرى - ح١ - ص ١٩٤.

تصوّرنا أن الشاعر كان يومئ بهذا إلى حاله مع كافور؟ وألا يحمل هذا الإيماء من بذور التعريض ما يهيئ المقام لتحوّل الأسلوب من المديح إلى العتاب الصريح الذى نطالعه فى هذه الأبيات؟

أيا أسَدًا فى جسمه روح ضَيْغَمٍ ... وكَمْ أُسُدٍ أرواحهن كلابُ
ويا آخذًا من دهره حق نفسه ... ومثلك يُعطى حقَّه ويُهابُ
لنا عند هذا الدهر حقّ يَلُطُّه ... وقد قَلَّ إعتاب وطال عتابُ
وقد تُحْدِث الأيام عندك شيمةً ... وتَنْعمر الأوقات وهْى يَبَابُ
ولا مُلكَ إلاّ أنت، والملك فَضْلةٌ ... كأنّك نَصْل فيه وهْو قِرَابُ

وقد اقترن هذا التحول بتحول آخر تمثّل فى تغيير مجرى الحديث من الغيبة إلى الخطاب، تارة عن طريق النداء: أيا أسداً، ويا آخذاً، وتارة أخرى عن طريق الضمائر: عندك، أنت، كأنك، كما اقترن بنقل مركز الثقل فى الصورة من المبالغة إلى المقابلة التى تجلت فى التوازى - والتوازى يفترض المباينة - بين أسد حقيق بهذه التسمية شكلا وجوهرا، وأسود - أو ملوك - ليس لها من الأسود إلاّ الشكل، ولكن أرواحها من السقوط والتدنّى بحيث لا تعلو عن أرواح الكلاب، ثم فى المقارنة المضمرة بين «آخذ» حقه من الدهر، بكل ما يقتضيه الأخذ من عنوة واقتدار، وممطول يجحده الدهر حقه - أو يلطّه - فلا يجد فى وسعه من حيلة سوى الاسترضاء والمعاتبة، ثم فى التناقض بين طول العتاب من قِبَل الشاعر، وقلة الإعتاب - والإعتاب يعنى إزالة مسبّبات العتاب - من قبل الدهر، أو قُلْ من قبل كافور.

سنلحظ من خلال هذه المقابلات نموّ بذور التعريض التى حملتها الأبيات السابقة، ولن يقتضينا هذا أكثر من أن نعيد النظر فى ذلك الحق الممطول، وذلك العتاب الطويل لمن تقلّ عنده العتبى، ثم ذلك الزمان الخراب الذى لا أمل فى صلاحه إلا بقدر ما تفصح عنه «قد» ـ قد تحدث الأيام، قد تنعمر الأوقات ـ من معانى التوقع والاحتمال... هل يعتب على كافور أم يعتب على الدهر؟ أم تراه

يعتب على الأول من خلال الثانى وتحت شعاره ؟ على أية حال لقد برح الخفاء، ولم يعد ثمة لبس فى موضوع العتاب أو فيمن يوجه إليه :

أَرَى لى بقربى منكَ عينا قريرة ... وإن كان قربا بالبِعاد يُشَابُ
وهل نافعى أن تُرفع الحُجْبُ بيننا ... ودون الذى أمّلت منك حجاب
أُقِلّ سلامى حُبّ ما خفّ عنكمُ ... وأُسكتُ كيما لا يكون جواب
وفى النفس حاجات وفيك فطانة ... سكوتى بيان عندها وخطاب
وما أنا بالباغى على الحب رِشوةً ... ضعيفٌ هوًى يُبْغَى عليه ثوابُ
وما شئتُ إلاّ أن أدُلّ عواذلى ... على أنّ رأْيي فى هواكَ صواب
وأُعْلِمَ قوما خالَفونى فشرّقوا ... وغرّبْتُ، أنى قد ظَفِرْتُ وخابُوا

والقضية الآن لم تعد فى مجرد تشكيل الصورة أو تعدد دلالتها، إنها قضية أسلوب برمّته يستخدم فى غير ما عُهد استخدامه فيه من وظائف، أسلوب يستمدّ من معجم الغزل الموروث بعض مصطلحاته وأدواته ليعيد بناءها بما يكشف بين الحين والآخر عن دلالة من دلالات المدح أو العتاب. وقبل أن نتقدم للبرهنة على هذه الحقيقة، دعنا نتأمل بعض مواد الشاعر فى هذا الموقف ونسبة ترددها :

- مادة القرب، تكررت مرتين.
- الحجاب، مرفوعا ومسدلا، تكرر مرتين، مرة جمعا، ومرة مفردا.
- مادة الحب، تكررت مرتين.
- مادة الهوى، تكررت مرتين.
- البعاد ـ وردت مرة واحدة.
- العواذل ـ وردت مرة واحدة.

يؤلف الشاعر بين هذه المواد ـ وغيرها بالطبع ـ فى نسق غزلى ينهض على دلالتين محوريتين، إحداهما تتولد عبر الأبيات الأربعة الأولى من هذا المقطع، لتجلو

صورة محب يتأرجح موقعه بين الرجاء واليأس، فهو قريب من عين من يحب، ولكنه بعيد عن قلبه، وقد رفعت بينه وبين من يحب تلك الحجب المادية المألوفة، على حين أسدل بينه وبين أمانيه ستار معنوى كثيف، وهو على حال من التحرج تقنع من أعباء المودة بالقليل، حتى لا يكون فى الإكثار مظنة الإثقال؛ فلا سلام حيث تحمل التحية شبهة التذكير بالنفس، ولا كلام حيث يحمل الكلام من التعريض ما يكلف الطرف الآخر ـ نعنى كافور ـ حرج الإجابة، ناهيك عن مشقة الرفض، فبحسبه فطنة من صاحبه تستشعر حاجات النفس دون شرح، وتدرك من حديث الصمت ما تدركه من حديث اللسان.

فى تضاعيف هذه الأبيات الأربعة تنبث هنا وهناك بعض الإشارات التى تكاد تلتوى بهذا السياق الغزلى وتصرفه عن وجهه، ومنها : «ودون الذى أملت منك حجاب، وفى النفس حاجات»، مع ما يفيده الموصول فى الجملة الأولى من إبهام المأمول لدى المتلقى، وإن يكن معروفا لدى المخاطب، ومع ما يفيده تنوين «حاجات» فى الجملة الثانية من شمول وتنوع وكثرة، وفى هذه الإشارات تمهيد رقيق لتلك الرسالة الدلالية الثانية التى يتزايد الإفصاح عنها فى الأبيات الثلاثة الأخيرة من المقطع المذكور؛ فأى حب هذا الذى يكون مظنة «للرشوة» حتى تنفى عنه ؟ وأى هوًى ذلك الذى يكون ابتغاء «الثواب» حتى يبادر إلى تضعيفه، ومن ثمة إلى رفضه ؟ بل أية علاقة وجدانية تلك التى تلتمس من «الثواب» مجرد البرهنة «للعواذل» على صواب «الرأى»، ناهيك عن إعلامهم بخيبة مسعاهم حين اتجهوا شرقا، ونجاح مقصده ـ أى الشاعر ـ حين يمّم وجهه غربا، صوب بلاط كافور ؟ ليس لهذا كله من تفسير سوى تحول أسلوب الغزل فى دقة وإحكام تجاه وظيفة جديدة، هى المدح أو العتاب أو ما إليهما بسبيل، الأمر الذى يفترض ثراء الدلالة وتعدد مستوياتها.

ينصدع ذلك النسق الغزلى حيث تسود الصور المدحية التقليدية، فيبدو وكأنّ العمل الشعرى ينهض بمعادلة دقيقة بين تحويل الأسلوب حين يكون المقام مقام

رصد لعلاقة الشاعر بممدوحه، وتصحيح مساره بأدوات المديح التقليدى حين يكون المقام مقام رصد لهذا الممدوح من حيث هو، ويعنى ذلك أن الصور المدحية المشار إليها إن صدعت ذلك النسق الغزلى، فإنها جرت مجرى مثيلاتها فيما سبق هذا النسق من مواقف :

جَرَى الخُلْف إلاّ فيك أنك واحد وأنّك ليث والملوك ذئاب
وأنّك إنْ قُوبِسْتَ صحّف قارئ ذئابا ـ ولم يُخطئ ـ فقال ذُباب
وإنّ مديح الناس حقّ وباطل ومدحك حق ليس فيه كِذَاب

ولكى نفهم منطق هذه المقايسة المعقودة بين الممدوح ومن عداه من الملوك، ولكى نضعها فى مسارها من القصيدة، علينا أن نتذكر المقابلة الآنفة بين أسد له شكل الأسد وجوهره، وأسود أرواحها أرواح الكلاب، مع استبدال الليث هنا بالأسد، والذئاب بالكلاب، ومع تغذية الصورة بعنصر إضافى يستغل القرب الكتابى بين الذئاب والذباب، فيتخيل الشاعر ـ ترتيبا على هذا القرب ـ نوعا من التصحيف يقرأ فيه القارئ « الذئاب » « ذبابا »، فلا يعدو الصواب فى هذا التصحيف؛ لأن غيره من الملوك كذلك إذا قوبسوا به، ومثلما تحتمل صفاتهم هذا اللون من التحريف، يحتمل مديحهم الحق والباطل، أما مديحه فهو الحق المحض الذى لا باطل فيه.

فى مختتم القصيدة تعود النبرة الغزلية مرة أخرى، ولكنها تعود متّشحة بغلالة صوفية رقيقة، تعود نضّاحة بغير قليل من القناعة والعزوف والتسليم، فحيث يتحقق الودّ يهون المال، بل يهون كل شىء؛ لأن كل ما على وجه الأرض أصله منها، ومصيره إليها :

إذا نِلْتُ منكَ الودّ فالمال هيّنٌ وكل الذى فوق التراب تراب

فالنموذج المَدْحى هنا قطب تتحرك فى مداره ذات الشاعر إيجابا وسلبا، قد تندلح هذه الحركة الذاتية داخل موقف من مواقف العزوف أو التأمل، كما انداحت الدلالة الخاصة للشطرة الأولى داخل الدلالة العامة للشطرة الثانية،

ولكن قطب الحركة لا يفتأ ماثلا أمام بصيرة المبدع، لا يفارقه إلا ليرجع إليه، ولا يهاجر عنه إلا ليهاجر إليه، وليس مصادفة أن يبدأ البيت التالى مباشرة بهذا التصدير : وما كنت لولا أنت. . ، وأن تكون الصورة الاستثنائية التى يمتنع وجودها بوجود الممدوح هى صورة المهاجر الذى تتقاذفه المواطن والبلاد، ويتعاقب عليه فى كل بلد صحاب، مع ما يوحيه مفهوم المخالفة فى هذه الحالة من إثبات النقيض، نعنى وحدة المقام، ووحدة الصاحب :

وما كنتُ لولا أنتَ إلاّ مهاجرا له كلَّ يوم بلدة وصحاب

وحدة المقام كفته مئونة الضياع فى أقطار الأرض، ولولاها كانت هذه الأقطار فى حقه سواء، ووحدة الصاحب كفته استجداء مشاعر الأصدقاء، ولولاها كان جميع الناس فى نظره سواء، وهكذا نفهم فى النهاية لم كان الشاعر منذ البداية « غنيا عن الأوطان »، وهكذا ـ أيضا ـ تتقلص أبعاد المكان وتنكمش حتى يختصرها ملك كافور، أو لنَقُلْ إن هذا الملك يرحب ويتسع حتى يستوعب هذه الأبعاد، وبالمثل تتضامّ أطراف العلاقات الإنسانية وتتوحد حتى تستقطبها علاقة الشاعر بنموذجه، أو قُلْ إن هذه العلاقة تعمق وتمتد حتى تستغرق ما سواها من علاقات :

ولكنّكَ الدّنيا إلىّ حبيبةً فما عنْكَ لى إلاّ إليكَ ذَهَابُ

ومنطوق الجملة الشعرية فى هذا البيت استدراك على منطوق الجملة فى سابقه، ولكنه ـ فى الوقت ذاته ـ تأكيد لما أشرنا إليه من مفهوم المخالفة، تأكيد لذلك الاستغراق الذى يمثله الممدوح مكانا وعلاقة، ولا نغفل فى هذا المقام ما توحى به أداة التعريف فى لفظة « الدنيا » من شمول، ثم ما تفصح عنه التكملة بالحال ـ حبيبةً ـ من تقييد العلاقة وتخصيص ما تفصح عنه من شعور، فكأنّ هذا الممدوح ليس بديلا عن تلك الهجرة اليومية فحسب، بل هو الدنيا بأكملها، بكل اتّساعها وتنوّع ناسها، بكل ما يستشعره الحىّ إزاءها من حب، وما يربطه بها من

ضرورة، فليس عنه ـ فى النهاية ـ من منصرف إلاّ إليه، وليست منه هجرة إلاّ إليه[١].

٢

للأسلوب فى الشعر الهجائى طريقة خاصة فى انتقاء المادة اللغوية ورصفها، ومن يقرأ قصيدة المتنبى فى هجاء ضبّة بين يزيد العتبى لا يجد صعوبة فى اكتشاف هذه الخصوصية وطبيعتها، وهى خصوصية مردها إلى عدم التحرج فى استخدام طبقة بعينها من مفردات المعجم الشعرى، ثم الجهر والمباشرة فى إبراز السمات السلبية التى تتضافر هذه المفردات على تصويرها.

بيْد أن ثمة طريقة أخرى يلجأ إليها الشاعر فى عدد من نماذجه، وهى طريقة لا يشوبها ما يشوب سابقتها من جهارة النبرة الهجائية وطغيانها، فهى تستبدل بهذا نوعا من التقليد الهازل burlesque[٢] أو التعظيم الزائف المنحرف، تعلو فيه الشخصية الممدوحة علوّا خرافيا يذكرنا بأبطال الملاحم أو بنماذج قصص الفرسان فى العصور الوسطى، ومن ثم يحمل هذا التصعيد الملحمى الزائف من إيحاءات السخرية أكثر مما يحمل من مظاهر الثناء والتمجيد، ويتحول ما كان آية من آيات العظمة إلى قرينة تشى بالنقيض، من جهة، وتكشف عن عمق الفجوة بين الشخصية - الأصل والشخصية المدّعاة، من جهة أخرى.

يقول المتنبى، مادحا كافورا، ذاكرا خروج شبيب بن جرير العقيلى عليه[٣]،

---

(١) راجع نصّ القصيدة فى :

ديوان المتنبى تصحيح مصطفى السقا وآخرين ـ جـ ١ ـ ص ١٨٨ - ص ٢٠١.

ديوان المتنبى ـ شرح عبدالرحمن البرقوقى ـ جـ ١ ـ ص ١٣٢-١٤٠.

(٢) انظر فى معنى التقليد الهازل : الهجاء ص ٥٨.

(٣) كان شبيب بن جرير العقيلى واليا على معرة النعمان، واجتمع إليه جماعة من العرب، استعان بهم فى الخروج على كافور، حيث قصد دمشق فحاصرها. فيقال إن امرأة ألقت عليه رحى فصرعته فانهزم من كانوا معه، ويقال إنه حدث به صرع فتركه أصحابه ومضوا، فأخذه أهل دمشق فقتلوه. انظر شرح العكبرى على الديوان - جـ ٤ - ص ٢٤٣.

ومخالفته إياه :

عَـدوُّكَ مـذموم بـكلّ لسـان ولـوْ كان مـن أعـدائك القمـران
ولله سرٌّ فى عُـــلاك، وإنمـــا كلام العِـدَا ضرب مـن الهـذيانِ
أَتَلْتمس الأعداء بعد الـذى رأت قيـامَ دليـل أو وضـوح بيـان
رأتْ كلَّ من يَنْوِى لكَ الغدر يُبتَلىَ بِغَـدْر حيـاة أو بغـدر زمـان

ذات الشاعر لا تفصح عن نفسها مباشرة كما أفصحت فى مستهل بائيته السابقة، لأننا هنا بإزاء علاقة طرفها الإيجابى - فيما يبدو - هو الممدوح، الذى لا يسمى صراحة، بل يكتفى فى الإشارة إليه بضمير المخاطب، أما طرفها السلبى - فيما يبدو أيضا - فهو ذلك « العدو » الذى يتكرر التعبير عنه مفردا ومجموعا، دون تحديد المقصود أو تخصيصه فى حالتى الإفراد والجمع، وقد اقترن عموم الدلالة فى ذلك الطرف بعموم صفة الذم التى يخبر بها عنه : « مذموم بكل لسان »، ثم باستغراق هذه الصفة لكل ما صدقاته مهما بلغت من النفع وارتفاع المنزلة : « ولو كان من أعدائك القمران ».

وفى الجانب الإيجابى من هذه العلاقة - جانب الممدوح - نلتقى بذلك التقرير الذى حاول أن يفسّر سرّ هذه الإيجابية، فلم يزدْها إلا خفاء، لأنه ربطها بمشيئة علوية لا قبل لأحد باكتناهها، بل نوشك أن نقول : إنه التوى بهذا التفسير - عن عمد - ليتحول بالإيجاب الظاهرى إلى سلب خفى، لأنه لم ينسب هذا الإيجاب إلى جهد الذات أو علوّ الهمة، بل نسبه إلى قدر جرى به، ربما عن غير استحقاق.

وفى الجانب السلبى، جانب العدو المذموم، لانعدم أيضا مثل هذا التحول، وإن يكن بطريقة معكوسة؛ لأنه حين أراد التماس الدليل على علوّ صاحبه وسقوط عدوه لم يجد سوى التلازم بين غدر الثانى بالأول من جهة، وغدر الحياة أو الزمان بذلك الغادر من جهة أخرى، مع أن غدر الحياة يكون بالموت، وغدر الزمان يكون بما يحدثه من مصائب، ولا جهد « للممدوح » فى جلب كليهما، كما لا طاقة

«للمذموم» بدفع أىّ منهما، وهكذا نجد أنفسنا أمام مدح بما لا يُمدح به، وهجاء بما لا يُهجى به.

ولنزداد اقتناعا بهذه الحقيقة، دعْنا ننتقل مع الشاعر من التعميم إلى التخصيص، من ذلك الإبهام الذى خلعه على العداوة والأعداء إلى تحديد المقصود منهما:

برغْم شَبِيب فارق السيفَ كفّهُ ... وكانا على العِلّات يَصطحبان
كأنّ رقاب الناس قالت لسيفه ... رفيقُك قَيْسِىّ وأنت يَمَانِى
فإنْ يَكُ إنسانا مضى لسبيله ... فإنّ المَنَايا غاية الحيوان
وما كان إلاّ النارَ فى كلّ موضع ... يُثير غُبارا فى مكان دخان
فَنَال حياة يشتهيها عدوُّه ... وموتا يُشَهِّى الموت كلَّ جَبَانِ

وواضح أن الشاعر إذا كان يريد بمثل هذا التخصيص أن يقنعنا بمقولة الذم التى صدر بها قصيدته، فإن ماذكره - والحق يقال - ليس من الذم فى شىء، اللهم إلا إذا افترضنا أنه كان يصرح بشىء على حين يدير أدواته تجاه الإيحاء بما يخالفه، فليس من الذم فى شىء أن يصطحب الكف والسيف حتى لا يفارق أولهما ثانيهما إلا مضطرا، وكأن الرقاب لما كثر تقطيعها بسيفه، أغرت مابينه وبين سيفه ليفترقا، وليس من الذم فى شىء أن يخضع الإنسان لحكم الموت وهو نهاية كل حى، وليس من الذم كذلك أن يكون نارا على أعدائه يثير من غبار المعارك نظير ما تثيره النار من دخان، وأخيرا، ليس من الذم فى شىء أن تكون حياة الإنسان بحيث يشتهيها عدوه، وليس من عار فى أن يكون موته بحيث يحبّب الموت إلى الجبناء، وإذا كان لهذا كله من دلالة، فهى أن هذا الذم الذى اتخذ صبغة العموم فى بداية القصيدة، لم تتوفر له عوامل الإقناع فيما تلا تلك البداية من تخصيص، بل إنه أخذ فى التحوّل حتى انتهى إلى ما يشبه المدح، إن لم يكن ما انتهى إليه بالفعل مدحا صريحا.

وهل يدعو إلى القدح والزراية، أم يستثير الإشفاق والرثاء، أن يواجه الإنسان الموت سافرا متحديا مستفزّا، فلا يتمكن منه الموت إلا متخفّيا، مراوغا، مباغِتاً ؟

نَفَى وقْعَ أطراف الرماح برمحه ... ولم يَخْشَ وقْع النّجم والدَّبَرَانِ
ولم يدْر أنّ الموت فوق شَوَاته ... مُعَارُ جناح، مُحْسِنِ الطّيران
وقد قَتَل الأقرانَ حتى قَتَلْتَه ... بأضعف قِرْن، فى أذلّ مكان
أَتَتْهُ المنايا فى طريقٍ خَفِيّةٍ ... على كلّ سمْع حوْلَه وعِيَانِ
ولوْ سلكَتْ طُرْقَ السّلاح لردّها ... بِطُول يمين واتّساع جَنَان
تَقَصَّدَهُ المِقْدارُ بين صِحابه ... على ثِقَة من دهره وأمان
وهل ينفع الجيشَ الكثيرَ التفافهُ ... على غير منصور وغير مُعَانِ

يتجلى « شبيب » عبر هذه اللوحة المصوّرة نموذجا للمحارب الذى لم يدّخر من جهده البشرى أو وسائله الموضوعية المتاحة ما يهيئ له البرهنة على حقيقة معدنه القتالى، وقد تآزرت الصور الآتية على تجسيد هذا الجهد الذاتى :

- نفى وقع أطراف الرماح برمحه
- وقد قتل الأقران
- ولو سلكت طرق السلاح لردّها ... بطول يمين واتّساع جنان

ولكن الجهد البشرى - بالغا ما بلغ - مقيَّد بتصاريف القضاء، ومن ثم تتعاقب على الصور المشار إليها مجموعة من المفارقات التى تكاد تبطل مفعول هذا الجهد البشرى وتلغى أثره :

- ولم يخش وقع النجم والدبران
- ولم يدر أن الموت فوق شواته
- قتلته بأضعف قرن فى أذلّ مكان
- أتته المنايا فى طريق خفية

- تقصده المقدار بين صحابه

ويتم التأليف بين صور المجموعة الأولى وصور المجموعة الثانية بطرق صياغية تسهم فى تحقيق ذلك التحول الأسلوبى - الذى أشرنا إليه - من السلب إلى الإيجاب، ومن القدح إلى المدح، فى البداية نرى شبيبا يذود عن نفسه أسنة الرماح، غير مدرك أنه إن استطاع أن يدفع نحوس الأرض فليس بإمكانه أن يدفع نحوس السماء، ممثلة فى « النجم والدبران »[1]، وهما من مناحس النجوم فى زعم المنجمين، كما أنه ليس فى إمكانه أن يذود عن شواته - والشواة جلدة الرأس - طائر الموت، ذلك الذى يعلو عن أطراف الرماح، ويتفوق عليها بسرعة الحركة وإحسان الطيران.

وفى تصوير مقتله نرى عنصر المباغتة أبرز عناصر الدلالة، فهو قد حمل المنية لأقرانه جهارا، ولكن منيته لم تأت من حيث كان يحتسبها، ولم تواجهه مثلما واجهها، بل تدسّست إليه خفية، وقد كان حريا بردّها لو قارعتْه سلاحا بسلاح، ولكنها عمدت إليه قضاء لا مهرب منه، وقدرا يصدع بفجاءته كل بواعث الأمان التى يوفرها التفاف الصحاب والثقة بالزمان؛ ومن ثم يأتى الاستفهام الإنكارى فى نهاية ذلك المقطع بمثابة الإجمال لما سبق تفصيله من مظاهر المباينة بين المتوقع والواقع، فلا جدوى من كثرة العدد وغزارة العدة، وهما مرادف الجهد الذاتى الذى تذرع به شبيب، ما لم يقترنا بالنصرة والعون، أو قُلْ ما لم يقترنا بذلك « السّر العلوى » الذى خلعه الشاعر منذ البداية على صاحبه، مع أنه لا يد له فى امتناحه، وخلعه عن عدوه، مع أنه لا جريرة له فى امتناعه.

يتردد الاستفهام الإنكارى - الذى ختم به المقطع السابق - فى صدر الصورة التالية، وإن يكن بأداة مختلفة، ولوظيفة دلالية تتميز عن سابقتها بإضافة دقيقة، فالإنكار هنا منصبّ على جمع العاقل بين النعمة وكفرانها، وبين الكرامة

---

(١) النجم : الثريا، الدبران : خمسة كواكب من الثور، وهو من منازل القمر.
انظر : شرح العكبرى - ج ٤ - ص ٢٤٤.

والعصيان، ومن ثم يحمل من إيماءات التقريع والتوبيخ فوق ما يحمله من معنى النفى :

أتُمسِكُ ما أوليْتَه يدُ عاقل وتُمسك فى كفرانه بعنان
ويركب ما أرْكَبْتَه من كرامة ويركب للعصيان ظهر حصان ؟!

وقد تآزر على توليد هذه الدلالة التقريعية كلا المستويين؛ التركيبى والتصويرى، فمن حيث المستوى التركيبى نلحظ ظاهرة التكرار فى الصيغ الفعلية : تمسك، يركب، مع اختلاف معمولاتها، بكل ما يترتب على التوازى بين التكرار والاختلاف من مفارقة ينمو أثرها، حتى لنرى كفران النعمة وقد تحوّل - على مستوى الصورة - إلى جواد جموح تقبض يد كافر النعمة على عنانه، ثم يطّرد هذا النمو، وبعناصر من نفس الإطار، لنراه يجمع بين مركوبين لا ائتلاف بين طبيعتيهما، ولا شرف فى الجمع بينهما : كرامة لم يركبها إلا بمبادرة من غيره : «ما أركبته من كرامة»، وحصان يمتطيه فى المعصية من تلقاء نفسه : «يركب للعصيان ظهر حصان»، وفى معصية من بادره بالكرامة على وجه التحديد.

وأيًّا ما كانت الحقيقة التاريخية فى مصرع «شبيب»، وسواء أكان موته بالسمّ أم بالصرع أم برحى ألقيت عليه، فإن ربط هذه الحقيقة بتلك العوامل القدرية التى تفسر علوّ الممدوح وسقوط خصمه هو الذى يعنينا، وهو لا يعنينا إلا من حيث هو أحد التجليات التصويرية التى ألحّ عليها الشاعر، وإن كان قد أضاف إلى هذا التفسير القدرى وترا إنسانيا جديدا يحسب لشبيب بدلا من أن يحسب عليه، فهو لم يسقط لمجرد أنه «غير منصور وغير معان»، بل :

ثَنَى يدَه الإحسانُ حتى كأنها وقد قُبِضتْ كانت بغير بَنَانَ
وعِنْد مَنِ اليومَ الوفاءُ لصاحبٍ شبيب وأوْفَى من تَرَى أخَوانِ

فمشاعر الامتنان والإحساس بسابق الفضل كانت بمثابة قيود غير منظورة، قبضت يد شبيب عن التعدّى وكفّتها عن الإساءة، وحتى على افتراض غدره بتلك

المشاعر فهو لم يخرج عن المعهود فى طبائع البشر من نزعات الهوى وانحرافات النفس، بل إنه فى حجم الوفاء يعادل « أو فى من ترى »؛ على الأقل لأنه كان فى غدره وفيا لطبيعته البشرية، هذا إذا صحّ أنّ فى الغدر وفاء. لكأنّ الشاعر بهذا قد تحوّل بالإنكار والتقريع إلى الترفق فى التماس العلة، فلما وجده لا يكفى، أضاف إليه الترفق فى التماس العذر.

تنتهى القصيدة بمثل ما ابتدأت به من توجيه الخطاب إلى كافور مباشرة، وكأنها بهذا التماثل بين المفتتح والمختتم تريد أن توهمنا بأن « كافورا » مازال محور الاهتمام، برغم أن عدوه قد استأثر بجلّ هذا الاهتمام أوْكاد، بل إنها فى إطار ذلك الخطاب تستغل نفس العناصر المدْحية التى استغلتها أبيات المطلع، ومنها ما دعوناه « بالتصعيد الملحمى »، ثم تعليق هذا التصعيد بحركة ذلك السّر القدرى الذى ينذّ عن فهم الإنسان وجهده معا :

قَضَى الله يـاكافورُ أنـكّ أوّل ... وليس بِقاضٍ أن يُرى لك ثانى
فَمَـالَكَ تختـار القِسِيَّ وإنّمـا ... عن السّعد يَرْمِى دونك الثَّقَلان ؟
ومالك تُعْنَى بـالأسنّة والقَنَـا ... وجَـدُّك طعَّـان بغيـر سِـنَان ؟
ولِمْ تَحملُ السيف الطويلَ نِجَادُه ... وأنـتَ غنِىٌّ عنـه بـالحَدَثَانِ ؟
أَرِدْلى جميلا : جُدْت أولم تَجُدْبِهِ ... فـإنّك مـا أحببـتَ قَّ أتَـانى
لَوِ الفَلَكُ الدوّار أبغضـت سـعيه ... لعـوَّقه شـىءٌ عـن الـدّوران[1]

يتجلّى التصعيد - أولا - فى الزعم بأن كافورا « أول لا ثانى لـه »، كما يتجلى - ثانيا - فى الربط بين مجرد مشيئته والفوريّة فى تحقق موضوع هذه المشيئة : « ماأحببت قّ أتانى »، ويتجلىّ - أخيرا - فى امتداد هذه المشيئة إلى نطاق لا تمتد إليه طاقة البشر :

لو الفلك الدوار أبغضت سعيه ... لعوّقه شىء عن الدوران

(١) انظر نصّ القصيدة فى الجزء الرابع من ديوان المتنبى - طبعة بيروت سنة ١٩٧٨ - ص ٢٤٢ - ٢٤٧.

ترى ماكنه ذلك « الشيء » الذى ينهض عن كافور بما يريد أن ينهض به ؟ وكيف باكتناهه وقد اجتمع عليه من عوامل الإبهام والتعميم تنكير، من ناحية، وتنوين، من ناحية أخرى ؟ هنا نتذكر ذلك « السّر » الذى اتخذ منه الشاعر منذ البداية مناطا لعلوّ نموذجه، فهما : « سر - شيء » مترادفان من حيث تعليق ذلك العلو بهما، ودورانه فى إطارهما، بل إنك تستطيع - دون مجازفة - أن تضع فى دائرة هذا الترادف كلمات أخرى مثل : السعد، الجد، الحدثان، شريطة أن نفهم من هذا ترادف الدلالة الفنية، وليس مجرد الترادف بمعناه اللغوى الضيّق.

بدلالة هذا الترادف الفنى يتعلق تصعيد النموذج؛ فالسعد يرمى عنه، والثقلان - إنْسا وجنّا - يقاتلان دونه، وحظه ينهض عنه بما تنهض به الرماح، وحوادث الدهر تقوم منه مقام السيف، وفى كل هذه الحالات نلمح قلة التعويل على الجهد الذاتى والمسعى البشرى المؤثّر، بل إن الشاعر يكاد يلغى هذا التأثير حين يطرح هذه الاستفهامات المتعاقبة التى تنم عن نفى الحاجة إلى مثل هذا الجهد فى ظل تحقيق « السعد » مرة، « والجد » مرة أخرى و « الحدثان » مرة ثالثة :

فمالك تختار القسىّ ؟
ومالك تعنى بالأسنّة والقنا ؟
ولم تحمل السيف.. ؟

فإذا ضممتَ إلى هذه الأساليب الاستفهامية ذلك الرجاء الذى يجعل جميل الممدوح دائرا فى نطاق الإرادة، على حين يجعل إنجاز هذا الجميل دائرا فى نطاق التسوية والاحتمال : أَرِدْ لى جميلا، جدت أو لم تجدْ به »، أمكنك أن تتساءل مرة أخرى : أترى مثل هذا النسيج الشعرى قد تمحض للدلالة المدحيّة الخالصة، أم تراه أصبح على مشارف النقيض من هذه الدلالة حين قلّ اتّكاؤه على ما به تتحقق بطولة البطل، ومابه تقاس شجاعة الشجاع، أو ما به يكون فضل ذوى الفضل بصفة عامة ؟

٣

حين يتمّ التعبير عن علاقة الشاعر بممدوحه باستعارة بعض وجوه الصياغة الغزلية أو تقاليدها، فإن هذا لايعنى فقط تحوّلا فى طبيعة تلك العلاقة، من حيث إنها قد بلغت من العمق والتنزّه والخلوص إلى حدّ لم تعُد معه محكومة بما كان يحكم المديح التقليدى من بواعث الرغبة والرهبة، بل إنه يضيف إلى ذلك نوعا من الإيحاء بالتكافؤ والندّية بين طرفى تلك العلاقة، وكأن الموقف لم يعُد موقف الأدنى من الأعلى، بل أصبح موقفا وشيجته المشاعر، والمشاعر ليس فيها سيد ومسود، وليست فيها كفة راجحة وأخرى مرجوحة، وكيف يكون ثمة راجح ومرجوح فى ظل ذلك التوازن الدقيق الذى يحكم مسار الرؤية الإبداعية فى شعر المتنبى على امتداده، وفى مدائحه على وجه الخصوص، حيث لا تكتمل صورة الممدوح إلا باكتمال صورة الشاعر، وحيث لا يبدو ظل الأول إلا وقد اقترن به ظل الآخر مُسامِتاً له فى الحجم وطول القامة، ولاوجه للعجب من التكافؤ فى مثل هذه الحالة، فإذا كان ذاك من الملوك فإن «فؤاد هذا من الملوك، وإن كان لسانه يُرى من الشعراء[1]»، بل إنه إن تساوى مع غيره من الشعراء فى ظاهر الصفة، فقد أرى عليهم بنصيبه من جوهر هذه الصفة وحقيقتها؛ لأن شعره «فى الشعر ملك[2]»، ولا غرو أن يتكافأ التميز بالشعر والتميز بالسلطان.

ويترتب على هذا رفض ما كان فى الأصل مقياسا من مقاييس العلاقة المدحيّة، رفض مقياس «الجود» و «العطاء» مادام يتحقق فى ظل زمان «بخيل بالتلاق» و «بعد» يكدّر على صاحبه من صفو العيش بقدر ما يكدّره بعد الحبيب عن الحبيب:

---

(١) ديوانه: جـ ١ - ص ٣٦.

(٢) نفسه - جـ ٢ - ص ٣٧٤.

لستُ أَرضى بأن تكون جوادًا وزمانى بأن أراك بخيلُ
نَغّص البُعْدُ عنك قربَ العطايا مرتعى مُخْصب وجسْمى هزيلُ

وتأويل هذه الظاهرة على ذلك النحو قد يكون مفيدا فى اكتشاف علاقات المبدع بممدوحيه، وفى اجتلاء عالمه الشعرى بصفة عامة، ولكنه هنا - وبالنسبة إلى القصيدة الماثلة على وجه التحديد - يصبح ضروريا لاقتناص إيماءات السياق، وإدراك ما توحى به هذه الإيماءات من هوامش دلالية.

ولقد تعمدنا أن نبدأ مراجعة هذه القصيدة من خواتيمها، أى من تلك الأبيات التى يتجه فيها المتنبى إلى سيف الدولة مباشرة، ودون أقنعة؛ لأن استغلال المعجم الغزلى فى مثل هذه الحالة يكون أكثر استرعاء للنظر، ولكننا لو ارتددْنا من الخوتيم إلى البدايات لوجدنا أن أكثر من خمسة عشر بيتا تتعاقب على الامتياح من هذا المعين الغزلى، دون أن يؤدى ذلك إلى طمس الدلالة المدحيّة أو إغلاقها، إذ تتراءى هذه الدلالة من خلل ذلك النقاب الغزلى الشفيف، فى لمحة هنا، أو إشارة هناك ،أو قرينة بين هذه وتلك يكشف عنها مجمل السياق، فإذا أضفت إلى هذا كله ما ترويه ملابسات القصيدة من أن الشاعر كتب بها إلى سيف الدولة بعد خروجه من مصر ومفارقته كافورا، استطعت أن تدرك سرّ ذلك «الجوَى» الذى يقوم مقام العصب من البنية العميقة للنص، والذى إن وشت به الخواتيم مجرد وشاية، فقد أفصحت عنه البدايات بقدر ما تسمح به طبيعة اللغة الشعرية من التفاف ومواربة :

مالَنَا كُلُّنا جَوٍ يارسولُ أنا أَهْوى وقلبك المتْبُولُ
كلّما عاد من بعثتُ إليها غَارَ منّى وخان فيما يقول
أفْسَدتْ بيننا الأماناتِ عيناها، وخانت قلوبَهُنّ العقولُ
تَشْتكى ما اشتكيتُ من طَرب الشوق إليها، والشّوق حيث النُّحولُ
وإذا خَامَر الهوى قلبَ صبٍّ فَعَلَيْه لكلّ عين دليل
زَوّدينا من حسن وجهكِ مادامَ، فحسن الوجوه حال تَحُول

وصِلينا نصِلْكِ فى هذه الدنيا، فـــإنّ المقـــام فيهـــا قليـــل
من رآها بِعينها شاقه القُطّانُ فيهـــا كمـــا تَشُـــوقُ الحُمُـــول

إنْ تَـرَيْنى أدْمْـتُ بعـد بيـاض فحميـد مـن القنـاة الـذُّبُول
صَـحِبَتْنِى علـى الفَـلاَة فتـاة عـادة اللـون عنـدها التبـديل
سـترتْكِ الحِجَـالُ عنهـا ولـكن بِكِ منهـا مـن اللَّمَـى تقْبيـل
مثلُها أنتِ، لـــوَحتْنى وأَســـقمتِ، وزادت أَبْهـــاكما العُـــطْبُولُ[1]

تطالعنا - لأول وهلة - جملة من المواد اللغوية التى اكتسبت ظلالا خاصة من خلال دورانها فى أنساق ذات طبيعة غزلية، ومن هذه المواد : الجوى، الرسول، أهوى، المتبول، غار، خان، تشتكى، اشتكيت ،الشوق، النحول، الهوى، صب، صلينا، نصلك، الحجال، اللمى، تقبيل ،أسقمت.

بيد أن هذه المواد وسواها لا تتمتع بقيمة شعرية إلاّ داخل علاقات بنائية خاصة، سواء أكانت هذه العلاقات تركيبية أم تصويرية؛ «فالجوى» لا يكون إلا حيث يشترك فى حمله «الرسول» ومن يرسله، فيكون فى إحساس الجميع به مدعاة لتلك الدهشة التى تتصدر البيت الأول : «مالنا كلّنا»، وتفسيرا لتلك القسمة التى تتوزع فيها تجليات الوجد بين مرسل قد استغرقه الهوى، ورسول أسقم الحب قلبه. كذلك لا تتحقق الخيانة فى القول - كواقعة تعبيرية - إلا مقترنة بالغيرة وناشئة عنها، وكلتاهما لا تفصح عن كامل دلالتها إلا فى إطار التكرار الذى تعنيه «كلّما» فى صدر البيت الثانى، ثم فى إطار الإيضاح الذى يحمله البيت الثالث، والذى يجعل عبء هذه الخيانة شركة بين عين أفسدت بسحرها أمانة الرسول، وعقل لم ينهض بما أُلقى عليه من أمانة التوجيه وتسديد القصد، فتغلبت عليه رقة القلب.

ولانقع تحت إغراء التبسيط السهل فنزعم - فى عبارة واحدة - أن الشاعر كان يجلو موقعه من سيف الدولة، حيث كان يصور موقعه من صاحبته أو موقع

(١) العطبول : الطويلة العنق، التامة الجسم.

صاحبته منه، وبالمثل ينبغى ألا نتكلف ردّ كل معادل تصويرى فى تلك الرقعة الغزلية إلى ما يساويه من علاقة الشاعر بصاحبه، فنزعم - مثلا - أن رسله إليها ليسوا إلا عذّاله ومزاحميه فى المكانة لدى سيف الدولة، وأن فساد الأمانات بينهما ليس إلاّ انقطاع حبال المودة انقطاعا انتهى برحيل الشاعر عن حلب، وأن الشمس التى سترتها الحجال وزادت بهاءً على أختها ليست إلاّ رمزاً لسيف الدولة نفسه.

مثل هذا التكلف فى إسقاط لغة الشعر على مدلولات محددة، أو الافتعال فى تحويلها إلى رموز ذات مرموزات واضحة التخوم، يساوى فى خطره خطر التبسيط، إن لم يزد؛ ذلك أن الرمز لا تحمله الكلمة قدر ما يحمله الأسلوب، وإيحاؤه لا يتحقق عبر الدلالة الواضحة المفردة، قدر ما يتحقق عبر العلاقة التصويرية المركبة؛ ومن ثم فإننا إذا افترضنا أن وظيفة هذا السياق الغزلى وظيفة رمزية، فإن علينا أن نقنع بالبحث عن هذه الوظيفة فى مجموعة العلاقات التى يتشكّل منها هذا السياق، وطبيعة ما تكشف عنه هذه العلاقات من دلالة، ومدى شُفوف هذه الدلالة عن المعنى الثانى، أو لنقُلْ عن المعنى الرمزى، الذى يجعل لهذه الصورة الغزلية - أو التى تبدو غزلية - مكانا داخل بنية القصيدة بوجه عام.

ولقد أشرنا إلى نموذج من هذه العلاقات استغرق الأبيات الثلاثة الأولى، وتمثّل مغزاه فى تلك « الخيانة » المشتركة بين رسول ومرسل إليه، والتى كان ضحيّتها فى كل الحالات هو المرسِل، أو الشاعر، ولكنّ هذا النموذج ليس فريدا فى إيمائه إلى سحابات الكدر التى خيمت بظلها على صلات المتنبى بسيف الدولة، والتى أسهم فى خلقها مدّعو الصداقة قبل الصرحاء من الأعداء، فبالإضافة إليه يمكن لمح هذه العلاقات التى نكتفى بإيجاز الحديث عنها، عزوفا عن استرسال لا حاجة إليه :

● النموذج الثانى : (يستغرق البيتين الرابع والخامس) :

العلاقة فيه ثنائية الأطراف : الغائب - الحبيبة، المتكلم - الشاعر، ويشتركان فى تشكّى الشوق أو ادّعائه، ولكن هذا الاشتراك سرعان ما ينتفى، لأن حقيقة

الشوق لا تثبت إلا بالدليل، وهو متوفر فى نحول المتكلم، على حين لا ينهض هـذا الدليل بالنسبة إلى الغائب

● النموذج الثالث : (يستغرق البيتين السادس والسابع) :

علاقته ثنائية كذلك. وجه المخاطب فيـه لا يتجلى للمتـكلم بـالقدر الـذى يشتهى، نعنى بالقدر الذى تسمح به تلك الحقيقـة الجـزئية، وهـى أنـه لا دوام للجمال، وتلك الحقيقة الكلية، وهى أن الدنيا بأسرها إلى زوال.

● النموذج الرابع : (يستغرق الأبيات الثلاثة الأخيرة) :

علاقته ثلاثية الأضلاع : المتكلم، الفتاة - الشـمس، الفتـاة - المخـاطب، وفى التقاء أول هذه الأضلاع بثانيها وثالثها يكمن الباعث الأصلى Motive لهذه العـلاقة، فهو منفعل وكلاهما فاعل، وإن يكن جوهر الفعـل سـلبيًا ومضـنيا فى الحـالتين : «لوّحتْنى وأسقمتِ»، هذا على حين تتشكل من التقاء الضلعين الأخيرين بخاصة : الفتاة - الشمس، الفتاة - المخاطب، علاقة داخلية أو إضافية، تختلف فيها أولاهما عن ثانيتهما فى سفور اللون وتبدّله، وتتميز فيها أخراهما بـالاستتار وازديـاء البهـاء، وإن اجتمعا - بعد - فيما توحيه حقيقة الشمس من سناء وإشراق.

يمكن القول إن هذه العلاقات هى التى تحمل من ظلال الـدلالة مـا يتجـاوز الغلاف الغزلى المجرد، فمن السهل أن نتدرج من حقيقة عدم التسـاوى بـين شـوق صادق وشوق مزعوم إلى حقيقة عدم التساوى فى حجم وطبيعة المشاعر التى تصـل المبدع بصاحبه، ومن السهل أن نقرن بين الحسن الممتنع - بـرغم تحـوّل الحـال - وذلك الزمان «البخيل» برؤية سيف الدولة، وليس مـن الصـعب - كذلك - أن نربط ما بين الانفعال السلبى بما عـادته «تبـديل اللـون» و «الإسـقام» وتلك الوشائج المتوترة الممروضة التى كانت بين الشاعر وممدوحه بعد أن فارق أولهما ثانيهما فراقه المدوّى.

يزداد توجّه السياق الغزلى ناحية الممدوح، ويتكاثر إسقاطه عليه، بذلك التساؤل الذى يُطرح دون ترقب ردّ أو انتظار إجابة ، لأنه تساؤل العارف من جهة، ولأنه تعبير عن فرط اشتياقه من جهة ثانية، ثم لأن غايته - أخيرا - تعليل السائل وهدهدة لهفته وإعانته على طول الطريق، فى غير جهل منه بحقيقة ما يطلبه :

نحن أدْرَى وقد سألنا بنَجْد أقصير طريقُنا أم يَطُول
وكثير من السؤال اشتياق وكثير من ردّه تعليل
كلّما رحّبت بِنَا الرّوض قُلْنا حلَب قصْدنا وأنتِ السَّبِيل
فيكِ مرعى جِيادنا والمطايا وإليها وجِيفُنا والذّميل

وربما كان هذا التساؤل بما يحمله من تجاهل العارف من أدقّ ما عرفته وجوه الصياغة الغزلية، وبخاصة لأنه اقترن ببعض الأسرار التعبيرية التى لا تخلو من دلالة ، فاستخدام الصيغة الاسمية فى الاستفهام عن قصر الطريق (أقصير طريقنا) يوحى بثبات الدلالة، أو لنقل بثبات الصفة،على حين أن استخدام الصيغة الفعلية فى الاستفهام عن طوله (أم يطول) يوحى بتجددها، فكأنه كلما قطع مرحلة من الطريق استجدّت أخرى، أما التكرار (وكثير من السؤال. . . وكثير من رده) فإنه فوق دلالته الصريحة على تطابق الكثير من الرد مع الكثير من السؤال ، يحمل من معنى العموم ما يفضى إلى تكثيف موضوع السؤال والرد، بل وما يفضى إلى إبهام شخصية السائل نوعا من الإبهام، على الرغم من تحدد هذه الشخصية سلفا، فهو - على التحقيق - من يسأل، وهو من يشتاق، وهو من يتعلل بالجواب، ولكنه ينأى عن طرح نفسه على هذا النحو من المباشرة.

ويمثل هذا التعبير الملفوف تمام الموازاة بين « الروض » و« حلب »، فإذا كانت حلب هى القصد والغاية، فإن هذه الرياض - مهما تنوعت وتكرر ترحيبها بالزائر - ليست سوى طريق إلى هذه الغاية، ثم إن كانت هذه الرياض مرعى للمطايا والخيل، فليس لها من قيمة سوى ما تمثله الوسيلة من إعانة على بلوغ الغاية، نعنى إنجاز المسيرة إلى حلب فى سرعة ودون توقف، فإذا استبدلنا بحلب

سيف الدولة، وهو استبدال مشروع فى منطق العلاقات المجازية، فقد لا يكون شططا أن نستبدل بالروض - جمع روضة - أولئك الذين ألّم بهم الشاعر - فى غيبته عن أميره - من ولاة الأمصار الإسلامية ورجالها، فقد كان ينزل بهم وعينه على حلب، وقد كانوا يرحّبون به وقلبه معلق بصاحبه لا يتحوّل ولا يريم :

والمسَمَّوْنَ بالأمير كثير ... والأمير الذى بها المأمولُ
الذى زُلتُ عنه شرقا وغربا ... ونَدَاهُ مُقَابِلى ما يَزُولُ
ومَعى أيْنَمَا سلكْتُ، كأنى ... كلُّ وجْه له بِوَجْهى كَفِيلُ

وإذا كانت «حلب» هى «القصد»، وليس سواها من قصد، فإن أميرها هو الأمل، وليس سواه من أمل، وقد لعب عنصر المفارقة دوره المعهود فى جلاء هذه الدلالة؛ فعلى حين يوجد الكثيرون ممّن لهم من الإمارة شكلها ولقبها، فإن حقيقتها لا تتجلى إلا فى سيف الدولة وحده، وإذا كان قد فارقه فشرّق وغرّب، فإن عطاياه معه حيثما سار، فما يتوجّه وجهةً إلّا كفلت له أن يواجه هذه العطايا.

ومع تحوّل الأسلوب إلى المدح الصريح تجنح وجوه الصياغة إلى الموروث، وتصبح أكثر اتكاء على تقاليد البنية المدحيّة وصورها، وإن لم تخل مع ذلك من خصوصية المتنبى وطريقته الأدائية المتميزة، فحيث يكون المقام «للندى» وما يقترن به من ملامة اللائمين نلحظ استغلال المقابلات - وبخاصة اللفظية منها - بين العذول والمعذول، وبين إحياء مواليه بالنعم وقتل أعدائه بها :

وإذا العذْل فى النّدى زار سمعا ... ففداه العَذُول والمعذول
ومَوالٍ تُحْيِيهِمُ مِنْ يدَيْه ... نِعَمَ غيرُهم بها مقْتول

فإذا تطورت الصورة إلى تفصيل هذه النعم التى تحيى وتقتل، رأينا هذا التفصيل يقترن بتوازى بنيات التركيب :

فَرَس سابق، ورُمح طويل ودِلاصٌ زُغْفٌ[1] وسيف صقيل

ثم إذا كان المجال مجال التصرف فى هذه النعم، نعنى استغلال هذه العدة القتالية فيما يجسّد شجاعة الممدوح إزاء عدوه، وجدنا تجلّيات هذا المعنى تجمع ما بين التقرير والمبالغة، أو ما بين الدلالة الأصلية والدلالة الإضافية :

كلّما صَبّحتْ ديارَ عدوّ قال : تلك الغُيوث، هذى السُّيولُ
دهَمَتْه تُطايِرُ الزَّرَدَ المُحْكَمَ عنْه كما يطير النَّسِيلُ
تَقْنِصُ الخيلَ خيلُهُ قَنَصَ الوحْش ويسْتَأْسِرُ الخميسَ الرعيلُ
وإذا الحرب أَعْرضتْ زَعَم الهولُ لعيْنيه أنّه تَهْويلُ

فغارتهم على العدو صبحا لا تقع إلا حيث يبدأ الوهم فى المبالغة بتصويرهم « غيوثا » مرّة، و« سيولا » مرة أخرى، وتمزيقهم للدروع حتى يتطاير زردها - والزرد حلق الدرع - لا يكمل إلا وقد استدعى صورة الريش حين يتساقط من الطير فيحمله الهواء، أمّا خيله - خيل سيف الدولة - فتتصيّد خيل عدوه تصيّد الوحش، ولا تقنع بهذا حتى تضيف إليه مقدرة الجماعة الصغيرة منها - الرعيل - على أسْر الجيش العظيم.

وإلى هذا الحد كانت تجلّيات الممدوح فى الوسائل أكثر تمّا هى فى الذات، نعنى أن الفعل كان لمواليه وعتاده وخيله، غير أن هذا المقطع لا ينتهى إلّا وقد أضحى الممدوح نفسه محورا للصورة؛ إذ يتحول هول الحرب فى عينيه إلى مجرد تهويل لا تخشى عاقبته، ولا تعلق بالنفس مخافته.

وقد تم هذا التحول فى إطار تعلّق شرطى يفيد التلازم الضرورى بين الشرط والمشروط، وهو نفس الأسلوب الذى سيتبعه الشاعر فى البيتين التاليين للإشارة إلى تلازم مماثل، وإن تكن أطراف هذا التلازم مختلفة فى الحالتين :

وإذا صحّ فالزمان صحيح وإذا اعْتَلّ فالزمان عَلِيلُ

---

(١) الدلاص : الدروع الملساء، الزغف : المحكمة النسج.

وإذا غـاب وجهـهُ عـن مـكانٍ فَبِهِ مِـن ثَنَـاهُ وجـه جميـلُ

نفس علاقة التلازم، ولكن مع اختلاف مكوّناتها، محورها هنا هو النموذج الممدوح، وبه يتعلق « الزمان » صحة واعتلالا، وبه - أيضا - يتعلق « المكان »، سواء أكان حاضرا بشخصه أم بجميل ذكره وطيب الثناء عليه، وكأنّه بمجموع علاقاته بالزمان والمكان على هذا النحو يستقطب حركة الوجود بأسرها، فلا تكاد توجد إلا وهو منها بمثابة القطب، وربما لم ننس بعد أن هذا النمط من التصور قد تردد فى أعمال أخرى للشاعر، وعلى وجه التحديد فى بعض مواقفه تجاه كافور، وبخاصة فى قصيدته الآنف تناولها، مما يشير الى اقتران هذا النمط بالظاهرة المدحية فى شعره بعامة.

يقوم الوجه الإيجابى للممدوح باستدعاء الوجه السلبى لعدوه، فلا نكاد نطالع صورة الأول، إلا وفى مواجهتها، أو على حواشيها، صورة الآخر صريحة أو مضمرة، وتفسير ذلك لا يحتاج إلى كبير عناء، لأن عالم الشاعر كان من الصراع والجيشان والتفجرّ بحيث لا يدع مجالا للحيدة أو الوسطية، فلا مكان عنده للألوان الحائلة، والناس لديه حبيب أو عدو، ومحيط الأول موزع بين الموالى والخصوم، وحتى هؤلاء الخصوم بدورهم ليسوا على شاكلة واحدة، فمنهم من يجاهر بالعداوة ويكاشف بالحقد، ومنهم من يظهر الودّ ويطوى جوانحه على الضغينة، ومن ثم تتنوع وسائل التعبير عن الفريقين، حيث يغلب فى الحالة الأولى استخدام التسميات المباشرة والصفات الصريحة، على حين تسود فى الحالة الثانية نبرة الإيماء والتعريض :

ليس إلاّك يا علىُّ هُمام سيْفه دون عرْضه مسْلولُ
كيف لا يأمن العراق ومصرٌ وسَرَاياك دُونها والخُيول
لوْ تَحَرَّفْتَ عن طريق الأعادى رَبَط السِّدْرُ خيلهُم والنّخيل
ودَرَى مَن أَعَزّهُ الدفعُ عنه فيهما أنّه الحقير الذَّليلُ

فإثبات الهمة وحماية العرض للممدوح يقترن بنفيهما عن غيره على سبيل

الحصر، ودخول العراق ومصر فى نطاق هذه الحماية يرشّح - نوعا من الترشيح - من يتوجه إليه هذا النفى؛ إذ لم يكونا تابعين لسيف الدولة حتى يتحمل تبعة الذود عنهما، وتحقيق الأمن لهما «بالسرايا والخيول»، ومع ذلك، فلولا قيامه دونهما لأوْغل الأعادى - يقصد الروم - فيهما، حتى يربطوا خيلهم بما فيهما من سدر ونخيل، وساعتها يعلم من أعزّه دفع سيف الدولة عنه - يعرّض بكافور وآل بويه - أنه الحقير الذليل بغلبة العدو إياه.

وهكذا نجتلى فى مقابلة النموذج الممدوح نموذجين من المخالفين، أحدهما يندرج فى نطاق الدلالة العامة لمفهوم «الأعادى»، والثانى تتكفل به دلالة التلميح المبثوثة فى تضاعيف السياق، وعلى كل حال فإن الشاعر لا يدع أيّا منهما حتى يزيده تخصيصا، سواء أكان هذا التخصيص بالتسمية المباشرة، كما سيحدث بالنسبة للفريق الأول، أم بالصفة، كما سيحدث بالنسبة للفريق الثانى:

أنْتَ طُولَ الحياة للرّوم غاز ... فَمتَى الوعْد أن يكون القُفُولُ
وسِوَى الروم خلف ظهرك روم ... فَعَلى أىّ جَانِبَيْكَ تَمِيلُ
قَعَد النّاس كُلّهم عَنْ مَسَاعِيكَ ... وقامتْ بِهَا القَنَا والنُّصُولُ
ما الّذى عنده تُدَارُ المَنَايَا ... كالّذى عنده تُدَارُ الشَّمُولُ

وكالعادة، يتدرج النسق التعبيرى من دلالة تقريرية:

أنت طول الحياة للروم غازٍ
وسوى الروم خلف ظهرك روم

إلى دلالة إضافية ينهض بها الأسلوب الاستفهامى فى الحالتين:

فمتى الوعد أن يكون القفول؟
فعلى أىّ جانبيكَ تميل؟

إنها إذن رحلة الغزو ومسيرة الجهاد المستمرة استمرار الحياة نفسها، والتى لا تبدو لها - حتى الآن - من نهاية، وحتى هذه النهاية، على افتراض حدوثها،

لا تزيد عن أن تكون بداية لفصل جديد من فصول ذلك الصراع الذى قدر عليه خوضه، فأمامه الروم، وخلفه مِنْ أمراء المسلمين مَنْ لا يقلّون عن الروم ضراوة فى العداوة، وسوادًا فى السريرة، وبين نارىْ العداوة المعلنة والخفية لا يكون ثمة مجال للتوقف، بل يكون الخيار الوحيد المطروح : بأيهما يبدأ، وعلى أىّ الجانبين يميل.

ذلك الخيط الدقيق الذى يفرق بين أمراء الظاهر وأمير الحقيقة لا تفلته أصابع الشاعر حتى يستغله فى التفرقة بين روم العلانية وروم السريرة، وربما كان ثانى الفريقين أشدّ خطورة فى يقين الشاعر، لأنه لم يقنع فى تحديده بتلك اللمحة السريعة : « خلف ظهرك »، بل مضى فى تغذية هذا الملمح بأكثر من طريقة، تارة بوصفهم بالقصور عن جليل مساعيه : « قعد الناس كلهم عن مساعيك »، وتارة أخرى بتحقير ما ينشغلون به من هموم العيش، فليس سواء من تتعلق همته بأمور الحرب والقتال ، ومن تقعد به عزيمته عند حدود اللهو ومجالس الشراب.

ما الذى عنده تُدار المنايا كالذى عنده تدار الشّمول

وإذا كنّا نذكر أننا قد بدأنا قراءة هذه القصيدة من خواتيمها، فقد نذكر أيضا أن الشاعر فى هذه الخواتيم كان يواجه ممدوحه مباشرة، وبدون أقنعة، نعنى بدون إسقاطات على نماذج غزلية، وبدون مواربة فى الرمز إلى الآخرين، وحتى حينما يستغل بعض الوحدات التى اكتسبت خلال دورانها بعض الظلال والهوامش العاطفية، كالبخل بالرؤية، والبعد، والقرب، نراه يوظفها بما يجلو علاقته بالممدوح جلاء صريحا لا مراوغة فيه :

لستُ أَرْضَى بأنْ تكون جواداً وزمانى بأَنْ أراك بخيلُ
نغّصَ البُعْدُ عنكَ قُرْبَ العطايا مَرْتَعى مُخْصِب وجسْمِى هزيلُ
إنْ تبَوّأتُ غير دنياىَ داراً وأتانى نَيْلٌ فأنْت المُنِيلُ
مِنْ عبيدى إنْ عشْتَ لى أَلْفُ كافورٍ، ولى من نداك رِيف ونيلُ
ما أُبالى إذا اتّقَتْكَ الرّزايا مَنْ دهَتْهُ حُبُولها والخُبُولُ

هكذا تسقط الأقنعة عن كل أطراف العلاقة دفعة واحدة؛ تسقط عن المادح المحب، وعن الممدوح المحبوب، بل وتسقط - وهذا هو الأهم - عن الآخرين، «روم الخلْف»، «القاعدين عن المساعى»، والقانعين بإدارة «الشمول»، تسقط ليبرز من تحتها ألف وجه كوجه كافور، هذا الذى رغب عنه الشاعر واجتوى رحابه، ثم راح وهْمه - كنوع من الاستعاضة الداخلية - يهوّل له أنه أصبح سيدا لألف مثله، بعد أن كان واحدا من جملة رعاياه.

تتوازن هذه الاستعاضة الداخلية، حيث يقوم حلم اليقظة بديلا عن حقيقة الواقع، ووسيلة لتهوين هذا الواقع والانتقام منه، مع الاستعاضة بعطاء الممدوح «ونداه» عن ريف مصر ونيلها، كما تتوازن هذه وتلك مع الاستغناء بسيف الدولة عن كل من عداه، والقناعة بسلامته عن كل من تصيبه «حبول» الدنيا - دواهيها - و «خبولها» - آفاتها - ، فليس فى أى منهما ما يكرثه إذا كان صاحبه بمنجاة من الرزايا.

ولعلنا لا ننسى ونحن نطالع هذه الخواطر، وما تفصح عنه من انعقاد جملة الآمال بالممدوح وحده، وتعلّق الوجود الشعرى به ودورانه حوله، حتى لو اتخذ الشاعر دارا غير داره ودنيا غير دنياه - لعلنا لا ننسى أن هذا القبيل من الخواطر راود الشاعر تجاه ممدوحيه من قبل ومن بعد، بل وراوده إزاء بعض من مدحهم ثم عاد فهجاهم ككافور، فلم تزل فى مسامعنا أصداء قوله فى ذلك الأخير:

ولكنّك الدنيا إلىّ حبيبة فما عنكَ لى إلّا إليك ذهاب

واعتقادنا أن تردد الدوائر التصويرية على هذا النحو، برغم تنوّع النماذج التى نيطت بها هذه الدوائر، واختلاف المواقف التى قيلت فيها، لا يعكس تناقضا فى علاقات الشاعر، أو اضطرابا فى مواقعه من ممدوحيه، بقدر ما ينم عن ديمومة الرؤية الإبداعية وتكامل زواياها، فلم يكن المتنبى يرى فى كافور أو سيف الدولة أو من عداهما إلّا تجسيدا للمثال الأعلى الذى قضى حياته يتطلع إليه ويبحث عنه،

وقد يحبط أمله فى واحد من تجليات هذا المثال فينصرف عنه هاجيا أو شاكيا، ويروح يتعلق بآخر. وبين اليأس والرجاء قد تتغير الأسماء والأشكال والملابسات، ولكن المعنى الكامن وراءها واحد لا يتغير، والقيمة المستوحاة منها ثابتة لا تتبدل، وفى هذا سرّ اتّساق العالم الشعرى وتناغم معطياته الفنية.