المورد

مجلة تراثية فصلية محكمة

تصدرها وزارة الثقافة - دار الشؤون الثقافية العامة

المجلد الخامس والثلاثون - العدد الرابع - لسنة ٢٠٠٨

WWW.ATTAWEEL.COM

أسطوانة فضية مذهبة

قصيدة الحمى للمتنبي
دراسة تحليلية في خطاب الذات

د: نصيرة أحمد

كثيرة هي الأسئلة التي تراود المتلقي الأول عند شروعه بقراءة نص شعري،وتتكاثر الأسئلة وتتوالد آثر البحث في المكون المدرك الشامل للنص ومبدعه وطريقة الابداع،ولسنا بصدد البحث في مستلزمات القراءة الأولى ذات المستوى الواحد التي تخص نمطا معينا من الناس إذ نطلق عليها((قراءة اللذة)) التي تقوم بالمفترضات الأولى التي من عملية التحسس عند المعاملة مع النصوص الشعرية،هذه القراءة تفترض تحريك مرتكزات الاستجابة في الذهن بعد امتلاك مجال الاحتواء الخاص إذ يستوعب آلية معينة لاجتلاب المحفوظ من التجارب الانسانية التي تؤول بالفرد الى متذوق لمادة الفن ونخص هنا مادة النص الشعري فمن غير الممكن ان تفرض التجاوب الذهني والروحي مع هذا النص على شخص يفتقر الى المكونات الاولى للتعامل مع هذه المادة الفنية من لغة وموسيقى ورغبة عارمة في السماع تخلقها لغة التطابق او التقاطع في الانساق الدلالية،او لذة التتابع والتكرار الذي ينطق بمستويات المعنى المتداعية تباعا،والتراكيب الصورية المتأججة التي يغيب جزء فيها ليتسع المجال الدلالي لجزء آخر يضمه كيانه وفي أحيان أخرى يتقاطع معه ليتم بناء صورة النص الشاملة بالكيفية التي رسمها الشاعر واختطها فكره واحساسه الذي بني تاريخيا بالارتباط والتوالد مع بنيات مركبة أفقيا وتعامديا فكرية نفسية وبيئية وسياسية ودينية وما الى ذلك،والمفترضات التي يحسها الشاعر عبر حياته ويمدها بأسباب الغنى والتكاثر والانثيال عبر نماذج استلها من موروثه الثقافي والفكري والفني الخالص.إن هذه الأسس تشكل المادة الاولى للانطلاق نحو القراءة التي نقصدها وهي(قراءة الممارسة)[1] التي تستدعي وجود مرتكزات أخرى غير التي نوهنا بها وهي الالمام باللغة ومستويات النحو والصوت والموسيقى الشعرية ومفترضات المعنى المكثفة، والقدرة على تركيب وتفكيك النصوص إلى مفرداتها الأولى،و استبدالها واغنائها بنصوص أخرى،وتشفير العلامات المحددة في بنيات النص أو فك شفراتها..واقصد بالمرتكزات الأخرى هنا موهبة((اختبار النصوص)) وذلك يبدأ من مفردات التحكيم الأولى التي أطلقها النقد العربي القديم القائم على السماع والانشاد وتذوق مادة الشعر واستيعابها إذ تكشف عن مفردات تقويم النص نجاحا أم فشلا قدرة أم ضعفا.انسيابا مترتبا لأنساق الأداء أم التباسا ومعاضلة.قد يصفنا متحذلق بالتخلف والانجراف وراء أحكام حدية لا تخضع لها مادة الشعر التي من سماتها الأولى نسبية التخليق والانفلات عن كل قانون ومقياس يضعه النقاد أو اللغويون أو النحاة أو المفكرون،ولكننا بازاء مكون وموقف المفردة الأولى فيه الإعجاب والدهشة والشعور بلذة السماع لشيء نجهله أول وهلة فهو تراكم أدائي يجبر المتلقي المنفعل بمادة الفن أن يدلي برأيه ويقول هذا رائع وذلك رديء وعلى النقد المعاصر أن يبحث في مفردات الروعة واستواء النص على هذا التركيب المتآلف من أجزاء متآلفة ومتناقضة في الصوت والمعنى ومفردات التصوير وانثيال اللغة ومفرداتها بالتضافر الفاعل مع انساق صوتية متعادلة تحقق العذوبة في النغمة المصورة عبر التراكيب المتداخلة المكونة للمنظور العلائقي الشامل للقصيدة كلها،ولا يكون لزاما عليه البحث في مفردات الفشل في نص أجهز عليه صانعه في خطأ او ضعف في إحكام ربط الصور ومعادلتها مع أنساق اللغة،والاخفاق في تركيب بنيات السياق المعنوي والفكري المتهيئ للمثول الفني. هكذا يعود الناقد الى المسلمات الاولى في النقد التي تتضمن مفردات القراءة الاولى التي أطلقنا عليها(قراءة اللذة)، ولا مناص من تضمن هذه المسلمات مرتكزات حكمية تقطع بفرادة النص وتميزه او بإخفاقه وفشله، النص هذا((الموجود الأدبي في مادته التي هي اللغة في عناصره المكونة له، في حركية هذه العناصر في العلاقات التي تولدها الحركة في الدلالات الناهضة في فضاء العلاقات))[2]

.وقد أجمع النقد العربي قديما وحديثا على ان نص الشاعر المتنبي هو النص الشعري الاول الذي اجتمعت فيه صفات الفرادة والتميز والبراعة والقدرة على الاخذ بلباب الشعر ومشاعرهم[1]. وهناك أقوال كثيرة جعلت الشعر العربي يبدأ بامرئ القيس ويختم بالمتنبي، وهذه الأقوال التي رسمت مكانا في الاذواق خاصا يثير الاستفهام حول سر ذلك التميز الذي جعل من ديوان هذا الشاعر المستوى الناضج في تاريخ النتاج العربي، بل إن الشعر العربي لم يزل متتبعا لخطواته متقيلا لمفرداته واساليبه في الوقت الذي خفتت فيه حدة تلقي الشعر وسماعه في عصر الآلة وتسلطها على مدركات الفرد في العالم أجمع، فضلا عن المعضلات الاقتصادية والفكرية والدينية والسياسية وما الى ذلك من مفردات هذا العصر التي تشد الانتباه وتمضي بالفرد بعيدا عن الفطرة والغنائية والعذوبة في التحسس لمفردات العالم الكثيفة، كل ذلك يجعل من الذات الملجأ الآمن الذي نلوذ به مرة ونفر منه اليه، وهذا قد يكون واحدا من الأسباب الرئيسة التي منحت نص المتنبي مادة الخلود والبقاء، أي الحاجة إلى نص يستوعب الظرف ويوازي الحدث ويضم شتى مفردات الحياة بأداء يحمل مقومات الحداثة والنضج (الحداثي) في بنية التعبير ومستويات الخطاب، فضلا عن تنوع هذه المستويات وغناها. ولا نجافي الحقيقة إن قلنا ان للمتنبي قدرة خاصة وأداء عاليا في مستوى التعبير والتأثير في (خطاب الذات)، ونقول من دون الولوج في تفاصيل عملية أن الشاعر خرج عن خصوصية مآسي الفرد ومشكلات التعامل مع مفردات الحياة فكأننا بازاء واعظ خبر الحياة طويلا، او قائد ألهمته التجارب حكما ووصايا لأجيال متتابعة او - وهذا أليق به - فيلسوف يبحث عن مدينته الفاضلة، بل انه يحاول تخليقها وتركيبها بمادة الفن، قوامه الخطاب والمقول الذي تخطى مفردات الصياغة والأساليب الاعتيادية او المتوقعة، ومضى بخطاب لا يحدد شيء، بجدوى أو بلا جدوى، بأمل أو من دونه.

.٣.

وعلى هذا فإن عملية ((اختبار النص)) ستقع على نص يعلو فيه مستوى خطاب الذات المنفعل، بل لا نغالي إذا قلنا انها تغطي النص أكمله. ولم يجئ ذلك عبثا، بل كان لعدة أسباب منها ما يخص بنية النص ومستويات أداء المعنى فيه. ولذلك سنعمد إلى اجراء تحليل مفرداته ومكوناته ومكنة الشاعر في توجيه الخطاب ورفده بكل مقومات النضج والمثول الفني المتحضر، أما السبب المهم فهو يخص (توقيت النص) وذلك مؤثر وظاهر في بنية الأداء الفني والمضموني للنص. والنص الذي نقصده هو قصيدة (الحمى) إذ يحس الشاعر الرائي بالرحيل عن مصر وحاكمها (كافور) بعد أن أحس بثقل البقاء ولا جدواه، وها هو ذا يعرض بكافور الحاكم البخيل، فضلا عن أن الشاعر كان يمر بظروف صحية شقت عليه كثيرا، يقول صاحب الديوان: ((ونالت أبا الطيب بمصر حمى كانت تغشاه إذا اقبل الليل، وتنصرف عنه إذا أقبل النهار بعرق فقال يصف الحمى ويذم الأسود [يعني كافورا] وعرض بالرحيل، فشغف الناس بها بمصر وأنشدت الأسود فساءته))[2]

ويبدو أن هذه القصيدة هي قبل الأخيرة في كافور، والأخيرة هي البائية التي انشدها له ولم يلقه بعد ذلك إنما قال فيه هجاء بمقطعات معروفة، ومطلع البائية هو:

منى كنّ لي أن البياض خضاب
فيخفى بتبييض القرون شباب

ذلك ما عدا القصيدة الدالية المعروفة التي قالها قبل رحيله من مصر بيوم واحد:

عيد بأية حال عدت يا عيدُ
بما مضى أم لأمر فيه تجديد

.٤.

سنعمد إلى استقراء آراء القدامى والمحدثين في هذا النص ونبدأ بالقاضي الجرجاني (٣٦٦هـ) في كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه) إذ يصف القصيدة بقوله: ((وهذه القصيدة كلها مختارة لا يعلم

لأحد في معناها مثلها، والأبيات التي وصف فيها الحمى أفراد، قد اخترع أكثر معانيها، وسهل في ألفاظها فجاءت محلبوعة مصنوعة وهذا القسم من الشعر هو المطمع المؤيس))[3]

وعلى الرغم من إعطاء الجرجاني القصيدة حقها في الوصف إلا أنه يورد قصيدة لشاعر عباسي هو عبد الصمد بن المعذل[4] تتضمن وصفا دقيقا للحمى ولها موسيقى خاصة بنيت على مقطع ساكن (رد)، يقول الجرجاني في وصفها: ((وقد أحسن عبد الصمد بن المعذل في قصيدته الرائية التي وصف فيها الحمى... وكأن أبا الطيب قصد تنكب معانيها فلم يلم بشيء منها))[5]

.ونورد من القصيدة الأبيات الآتية[6]

وبنت المنية تنتابني
هدوا وتطرقني سحره
إذا وردت لم يدع وردها
عن القلب حجب ولا ستره
كأن لها ضرما في الحشى
وفي كل عضو لها جمره
إذا لم ترح أصلا في العشي
فأقصى مواعدها بكره

ونلحظ أن التشابه بين القصيدتين كان في مقطع وصف الحمى الذي بلغ عند المتنبي تسعة أبيات في حين أنه استوعب قصيدة ابن المعذل كلها إذ بلغت أبياتها (١٤) بيتا، ومقطع وصف الحمى في قصيدة المتنبي جزء من عدة مقاطع تضمنتها القصيدة. ويعود الجرجاني إلى التعليق على نص ابن المعذل مع مقارنة بسيطة بين القصيدتين فيقول: ((فأحسن وأجاد وملح واتسع إذا قست أبيات أبي الطيب بها على قصرها وقابلت اللفظ باللفظ والمعنى بالمعنى، وكنت من أهل البصر، وكان لك حظ في النقد تبينت الفاضل من المفضول. فأما أنا فأكره أن أبت حكما او أفصل قضاء، او أدخل بين هذين الفاضلين وكلاهما محسن مصيب))[7]، ويبدو أن الجرجاني مضى على منهجه في هذا الكتاب فلم يخرج عنه في البت برأي حاسم في القصيدتين لئلا ينال من مكانة المتنبي وقدرته الشعرية، ومع هذا نجده يصرح بتفضيل المتنبي خطى ابن المعذل في فكرة القصيدة ومعانيها بقوله: ((وكأن أبا الطيب قصد تنكب معانيه فلم يلم بشيء منها)) إلا أن الجرجاني نأى بنفسه عن الوقوع في مأزق كهذا إذ يخرجه ذلك عن هدفه الذي وضعه في كتابه في الرد على من حاول الاساءة إلى المتنبي والنيل منه. والأمر جدير بالنظر فعلا فالمتنبي تقصد تكرار بعض الدلالات التي طرقها ابن المعذل، ومنها أن الحمى تراوده لي لا فهل يأتي ذلك لتشابه المرض ام لتشابه الدلالة وتكررها؟ كذلك عدها مصيبة من مصائب الدهر (بنت المنية) وقد كررها المتنبي بسياق مؤثر يجتذب الاسماع ويخلب الألباب:

أبنت الدهر عندي كل بنت
فكيف وصلت أنت من الزحام[8]

ولم يكتف المتنبي بالإفادة من نص ابن المعذل، بل إنه يتمثل بيتا لشاعر يورده النيسابوري في شرحه لبيت المتنبي لم يذكره قائله[9]:

أتيت فؤادها أشكو إليه
فلم أخلص إليه من الزحام

والتماثل بين النصين وارد ولاسيما في الشطر الثاني، فضلا عن دلالات أخرى طرقها النصان ومنها جعل الحمى شيئا يتحرك كالروح وما شابهها داخل الجسد:

(كأن لها ضرما في الحشى
وفي كل عضو لها جمره)

وفي هذا يقول المتنبي:

يضيق الجلد عن نفسي وعنها
فتوسعه بأنواع السقام

كذلك قضية التوقيت إذ يطرقها ابن المعذل:

إذا لم ترح أصلا في العشي
فأقصى مواعدها بكره

ويتناول المتنبي قضية التوقيت المتشابه ولكن

بسياق جديد فاعل:

كأن الصبح يطردها فتجري
مدامعها بأربعة سجام

هكذا يكون التماثل المضموني واردا بين النصين وذلك لا يقلل من شأن قصيدة المتنبي فالوارد التي يأتيها الشاعر في هذا النص متماثلة ولكن الشاعر المبدع هو الذي يستطيع النهوض بالأنساق المفردة المتكررة ليقدم لنا نصا يعلو بالسياق ويمضي به لتأويل مختلف وتأثير دقيق في الذهن وفي الإدراك،وذلك ما فعله المتنبي إذ إنه((لم يسر على مذهب معين،ولم يحاك أحدا من الشعراء أو يقلده تقليدا تاما، وإنما اجتمعت في شعره كثير من خصائص الشعر العربي القديم والحديث وكان شعره في ذلك أصداء لحياته ونغمات نفسه))[٢]. ويمضي بعضهم في هذا الرأي ويرى أن الشعر العربي الحديث مازال متعلقا بإنتاج المتنبي الشعري،ولم يستطع الخروج عنه، يقول الدكتور شكري محمد عياد:((وقفت القصيدة العربية التقليدية. فنيا. عند المتنبي فلا نعرف بعده إضافة جديدة لهذا الشكل الفني وإنما نعرف تقليدا ،منه المتقن ومنه الفاخر ،فإن أريد بعث هذا الشكل فلا بد من أن يدخل في طور جديد))[٣]. ونترك الآراء التي تخص قضية التقليد جانبا ونعود إلى قصيدة(الحمى) والآراء التي قيلت فيها ونطرق هنا رأي الدكتور طه حسين فيها،إذ إنه عمد إلى تحليلها في كتابه(مع المتنبي) وفيها يقول:((وهذه الميمية التي قالها حين أصابته الحمى في مصر سنة ثمان واربعين من أرق الشعر العربي وأعذبه وأرقاه وأشده استثارة للحزن،وتحريقا للقلوب الحساسة الشاعرة))[٤]،ويمضي في التعليق على بنائها وقيمتها الفنية:((وما أشك في أنها لم تكلف الشاعر من الجهد والعناء ما تعود أن يتكلفه في غيرها من قصائد وإنما فاضت بها نفسه وانطلق بها لسانه وجرى بها قلمه في غير تكلف ولا عسر))[٥]. والغريب أن الدكتور طه حسين ترك تحليل مقطع الحمى وعلق على ذلك قائلا ،((وأنا أدع وصفه الرائع للمرض والحمى،فقد كثر فيه حديث القدماء))[٦].

وما أظن ذلك عذرا مقنعا يبيح له الترك،فالنص الأصيل يظل باعثا قويا للقول والتحليل مهما تعدد القول وكثر .ويمر الدكتور عبد الوهاب عزام على القصيدة مرورا سريعا في كتابه(ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام)[٧] إذ يعرض لبعض أبياتها بتعليق مجتزأ،وأما النعمان القاضي في كتابه(كافوريات أبي الطيب/دراسة نصية) فيتعرض للقصيدة بدراسة مضمونية، نقتطف منها:((يمضي الشاعر فيصور في مرارة بالغة ما آل إليه حاله في محبسه وما صار يجده حوله من سوء خلق الناس ونفاقهم وريائهم وما يظهرونه من الود الزائف والابتسام الخادع وكيف أصبح يجاريهم فيسلك سلوكهم ويجزيهم ودا زائفا بمثله زائف وخداع بخداع...))[٨]،وأما أنعام الجندي في كتابها(المتنبي والثورة)[٩] فقد ربطت دلالات القصيدة بالثورة كما مضت على كتابها كله.ومن الدراسات العلمية الرصينة التي تناولت شعر المتنبي دراسة الدكتور محمد فتوح أحمد الموسومة(شعر المتنبي قراءة أخرى) وهي دراسة نقدية تحليلية طرقت نصوصا مختارة تبين بعض أنماط الأسلوب لدى المتنبي ،ويتعرض الدكتور محمد فتوح في دراسته هذه لقصيدة الحمى وبالتحديد للمقطع الذي يشبه فيه الشاعر نفسه بالجواد:((وما في طلبه أني جواد...))،إذ يقول:((لأننا...إزاء جواد كسير مضرور ،وقد نذهب فنلتمس تفسيرا لذلك في قسوة الفترة التي قضاها الشاعر في رحاب كافور التي نظم خلالها تلك القصيدة...فهذا الجواد لم يقعد بذاته وإنما قيدته قوة لا قبل له بها، فلا هو في فسحة من رباطه حتى يرعى ولا هو في السفر حتى يختلف مما في مخلاته من زاد،ولا هو في اللجام حتى يتهيأ له الحيل من شؤون...إنك إزاء فارس...أو جواد،فلا فرق،محاصر ،لا هو قانع بما يريده حتى يقيم ولا هو في حل من أمره حتى يرحل))[١٠].

وأما الدكتور علي كاظم أسد فيتعرض لهذه القضية من دون تحليل في دراسته الموسومة(البناء الشعري عند المتنبي)[١١]،وذلك في تقريبه للمقدمات إذ يضعها ضمن القصائد التي افتتحت بذكر العاذلة أو العذل بمعية

قصائد أخرى ويعدها قصيدة ذاتية من دون الولوج في تفاصيل فنية. وتبقى لدينا دراسة أخيرة للدكتور شكري عياد ضمن الدراسة الموسومة (اللغة والإبداع) وهي دراسة تحليلية عمد الشاعر فيها إلى تقسيم القصيدة على ثمانية اقسام بحسب رؤية الشاعر لمعاني القصيدة وسياقاتها الفنية ويكشف لنا الناقد أنه اعتمد في تقسيمه هذا (طريقة الفصول) التي اقتبسها من حازم القرطاجني يقول في بداية تحليله للنص: ((وسنقرؤها على طريقة (الفصول) التي اقتبسناها عن حازم القرطاجني في تعليقه على قصيدة المتنبي ايضا وهي بائيته (اغالب فيك الشوق والشوق أغلب)..))[٣]، وسنورد تقسيمه بذكر اول البيت:

١ـ ملومكما ٢ـ عيون رواحلي ٣ـ ولما صار ود الناس ٤ـ أقمت بأرض مصر ٥ـ وزائرتي ٦ـ ألا ليت شعري ٧ـ يقول لي الطبيب ٨ـ فإن أمرض

وكفعل طه حسين في القصيدة يهمل الناقد تحليل مقطع الحمى ويلجأ إلى وصف عام سريع من دون تحديد للانساق أو لمستويات أداء المعنى يقول في تعليقه على مقطع وصف الحمى: ((نشعر أننا وصلنا إلى قمة القصيدة حتى ولو كنا لم نسمع بها من قبل فبعد راحة الشكوى يأتي تأمل الموقف بشيء من السخرية... وفي هذا الموقف المتأمل المتباعد، الساخر تتشابه الأضداد وتصبح الحمى كالمعشوقة المواظبة ونفضها كرعشة الاتصال الجنسي...))[٤]، وعلى الرغم من قصر هذه الدراسة إلا أن الناقد نفذ إلى أعماقها برؤية دقيقة ولكنها تبقى شخصية في بعض دلالاتها.

هكذا يجتمع في هذا النص: المرض واليأس من كافور، وحسم الأمر بالرحيل عن مصر، والمواقف الثلاثة مثيرات ادراكية تعبث بالذات بل يعلو فيها الإحساس بالذات وتكون هي المنطلق الأول لمستويات المعاني التي يبلغها الشاعر في نصه.

ـ ٥ ـ

النص[٥]

عدد الأبيات:

الروي	الميم المكسورة
البحر:	الوافر
مقطع اللائم:	بيت واحد
مقطع الرحلة:	أربعة أبيات (٢ـ٥)
ذكر الذات:	أربعة أبيات (٦ـ٩)
حكمة:	بيت واحد (العاشر)
ذات:	٣ أبيات (١١ـ١٣)
حكمة:	٣ أبيات (١٤ـ١٦)
ذات مع تقديم لوصف الحمى	أربعة أبيات (١٧ـ٢٠)
وصف الحمى:	تسعة أبيات (٢١ـ٢٩)
ذات:	أربعة أبيات (٣١ـ٣٤)
المرض مع الذات (الخاتمة):	ثمانية أبيات (٣٥ـ٤٢)

ـ ٦ ـ

يلحظ المتلقي أول وهلة أن النص مكون من مقاطع ثلاثة هي:

١ـ اللائم ٢ـ الرحلة ٣ـ الذات.

وهذه هي المقاطع الرئيسة في القصيدة إذ حاول الشاعر تصنيفه المقطعين الأول والثاني من أية دلالات إضافية تدعم المنظور الدلالي العام للمقطع في حين أنه عمد إلى بث دلالات تتضافر مع دلالة المقطع المركزي وهي (ذكر الذات) ونقصد بذلك مقاطع الحكمة ومقطع (وصف الحمى) كذلك التعريض بالرحيل والابتعاد عن مصر أرض كافور. هنالك سؤال يحاول المثول عند تأمل هذه المقاطع المؤلفة لبينة النص هو: لماذا عمد الشاعر إلى افتتاح القصيدة بذكر (اللائم)؟ وقبل هذا لماذا يعمد الشاعر إلى البناء التقليدي الموروث باختيار ثلاثة مقاطع مهمة في تمثيل سياق النص وهي: اللائم والرحلة ووصف الذات؟ في حين أن المتنبي استطاع تقديم نقلة نوعية في بنية القصيدة العربية بعد زمن طويل استوعب خلاله محاولات التغيير والتجديد كافة لبناء نص نموذجي يناسب العصر

ويحتمل شتى مفردات التطور في الصياغة وفي الاسلوب وفي بنية اللغة الشعرية فضلا عن بعض مستويات المعاني وطرق تقديمها.يقول الدكتور علي كاظم اسد:((إن مضمون العاناة الأليم يفتح للشاعر افق الرؤيا الابداعية ليستوحي عالمه الفني انذاك ما لمسناه في نصوص ابي الطيب يدل دلالة واضحة من بعض الوجوه على اثر المعاناة الحقيقية في بناء النص فبدت نصوصه من دون تمهيد لامتلائه بمضمونه القادر على التعبير ثم تراوح اداؤه بين اعتماد الصيغة التقليدية المتضمنة المعروفة والابتداء من دونها بغرضه الرئيس،ولعل اعتماده لصورة الهيكل القديم كان استحضارا لتفصيلات التراث الفني ليعقد مقارنة خفية غير منظورة بين استحضار مستلزمات الموروث القديم ومعاناة من التزمها من الشعراء من جهة، ومعاناته العميقة الرئيسة من جهة اخرى،ليتبين مدى عمق تجربته بالاضافة إلى سعة تجارب الآخرين المقلدين،والامر الذي يولد تضاربا في المعطيات النفسية جراء المقارنة التي تضخم من امر تجربته وتهوين ما عداها ليكفل هذا دخولا قويا في عالم الابداع))[٣] وعن تأثير انتقائه للشكل الفني في المرحلة الفنية التي يبلغها الشاعر بحسب موتورات واقعه وظروفه يقول الدكتور أسد:((تتوارت هذه المراوحة بين مستلزمات التقليد وحالة استحضار ومعاناة الذات لتحل محلها دوافع الشروع للعمل الفني باستحضار واقعه وتفصيلاته كلها أيا كانت بحسب ما استتبت لديه قدرته المعروفة على التعبير لتستقر لديه الصورة النهائية التي تفرد بابتداع مناهجها وهو يعيش في مرحلة حلب وبعدها مرحلة مصر ولاسيما الأخيرة التي توسعت فيها قاعدة الالتزام الصارم بشروطها التي تفرض على النص الالتزام الحاد ببنية الافتتاح الذي يحجم بنية الحدث ليعبر عنها فاتاح الفرصة لتطور مذهب بنائي فرضته خصوصيات المرحلة الواقعية التي عاش فيها))[٤]. وهكذا فإن المقاطع الموروثة التي يفترض الشاعر تقليدها خرجت عن سياقها القديم الى سياقات مغايرة حملت أكثر مما تحتمل فافاضت إلى دلالات رمزية تنوء بالاشكال القديمة وتكسر حدود مضامينه فضلا عن سياقاتها المعبرة.

-٧-

لقد وقع اختيار الشاعر على افتتاح((اللائم)) وهناك من يطلق عليه((العاذل)) او((العاذلة)) بحسب صيغة ورودها في الافتتاح إن كان عذلا او لوما،وذلك يمضي بنا إلى سؤال هو: لماذا يلجأ الشاعر العربي إلى هذا الكون الدلالي الذي نسميه باللائم؟ نقول:إن الشاعر العربي قد يفتتح قصيدته بهذا المقطع او النسق البنائي،وفي أحيان أخرى يلوح به في مقاطع أخرى غير الافتتاح،والحديث مع اللائم او العاذلة يأتي لرد اللائم او منعه عن اختيار مسار او تعيين مسار الرحلة في ممدوح او التعاطي في التعامل بمضمون ما،ومن هنا فان هذا المكون يأتلف بحسب بنيته حيال ثلاثة دلاليات متضادات: بنية الاسلوب وبنية الايجاب الرفض والقبول، والفعل واللافعل،كل سياق يمضي خلاف الآخر،ويبدو ان دلالات هذا المكون قد تحددت في الشعر الجاهلي بصيغ ودلالات معينة تخص موضوع الكرم بصورة خاصة إلا انها تطورت في ما بعد لتأتي إلى موضوعات أخرى ولاسيما مقدمة الحب التي يلتقط منها الشاعر في مقطع التشبيب او انه يشكل القصيدة مثلما ذكر فاويري المرحوم الدكتور محمود عبد الله الجادر ان في القصيدة بواعث نفسية تخص العلاقة بين الرجل والمرأة في الشعر الجاهلي على الاخص،إذ إن الشاعر الجاهلي لا يجد سبيلا إلى البوح بهواجسه هيهنا إلى اسقاطها على رمز العاذلة التي تمثل الصوت المرفوض الذي يعيق نفسه فرصة الرد على توسع القيم المعرفية الموروثة)[٥]. ويواصل الدكتور الجادر الكشف عن جوانب هذا المكون الافتتاحي بقوله:((ولعل اختيار الزوجة بوجه خاص كان يقوم في وعي الشاعر الجاهلي على أساس من رصده لطبيعة ربة الأسرة وحرصها على أن تضمن الحياة المطمئنة لعيالها.وبالتالي رفضها لما يحرص عليه الشاعر من قيم كرم وشجاعة قد تشكل تحديا خطيرا لما تحرص عليه...وكما كانت التضحية بالمال باعث الذي نفوق فيه العاذلة إلى الصمت كذا عن

اللجاجة، كانت التضحية بالنفس باعث حوار في نماذج الفرسان في مثل قول عنترة:

((بكرت تخوفني الحتوف كأنني
أصبحت عن عرض الحتوف بمعزل))[٣٨]

ومهما تعرض هذا المكون الدلالي لمقتضيات التطور الفني في النص العربي فإن سمة الرفض تبدو هي الغالبة بل إن الشاعر يمضي بموقف الرفض إلى فعل سمته التحدي والقوة ويكون هو الاختيار الصحيح والمقنع بحسب رؤية الشاعر.

-٨-

ويبدو أن اختيار المتنبي لمكون (اللائم) أن يكون افتتاحا في هذه القصيدة يأتي لأن المتنبي يعرض فيها بالرحيل عن مصر فيأتي العاذل او اللائم لردعه عن الرحيل، وهكذا يفتتح الشاعر النص به:

١. ملومكما يجل عن الملام
ووقع فعاله فوق الكلام

لقد كان (اللائم) المفتاح السياقي الأول لهذا النص ،بل لمكون اللائم وبصيغة (ملومكما)، وكان بالامكان أن يزيد الشاعر من عدد اللائمين فيقول: (ملومكم) ولكنه آثر ثنائية اللائم فضلا عن تنكير فعل اللوم أي أن فعل اللوم يقوم به اثنان[٣٩] علما أن فعل اللوم إن كان جماعة كان أشد وأقوى في مقابل فعل الشاعر الذي يعمد إلى اظهار قوة فعله فيكون فعل السيطرة أظهر وأوضح، ولاسيما في موقف شبيه بموقف المتنبي في حاله هذه، إلا أنه آثر الثنائية فتمضي الموازاة في السياق الدلالي على المكون الدال على اللائم ويكون صوت الشاعر بين الصوت والصدى محققا كيانا سمته التأرجح بين ثنائية اللائم الذي يقوم فعله على سياق الكلام. فاللوم ملفوظ صوتي ردعي يسير في نسق مضاد لموقف الشاعر الذي يحاول الرد بسياق لفظي صوتي لاسكات الطرف المضاد، كاشفا عن مادة الدليل فماذا يفعل المتنبي بإزاء موقف كهذا؟. لم يكشف المتنبي عن مادة الردع او لماذا يعمد اللائمان للومه بصورة واضحة في البيت الأول! لا أنه يلجأ إلى الرد الحاسم (صوتيا) وبالفظة او المكون الخاص بموقف اللوم (ملومكما) وهذه لا تؤديها الصيغة إن جاءت لمعنى جماعي (ملومكم) مثلا، فكأن مجيء الميم والألف (ما) جاء لرد اللائمين وردعهما بسرعة بأداء صوتي رافض للوم حاسمة حتى قبل أن يفهم المتلقي سبب اللوم، مع تغلغل دلالي واضح لصوت الشاعر في اللفظة ذاتها لاضعاف صوت الردع واللوم وذلك تضعف عن أدائه لفظة (اللائمان) او (أيها اللائمان) بالخطاب التقريري الموجه هكذا فإن الشاعر يسميهما باسمه او بدلالة وجوده ليكون دخوله قويا مفروضا: (ملومكما) فضلا عن الخلاص من موقف التأرجح بين محوري اللائمين فيتسلط برد موحد يؤديه الفعل القوي (يجل) لاسناد النسق الرافض الذي قام به الحرف الرافض (ما) المرتبط سياقيا بفعل الردع (ملوم) الوارد بهيأة اسم واصف لفعل اللوم، أي أن الشاعر عمد إلى تركيز الثنائية في موقف اللوم المتأرجح بفعل واحد فضلا عن دلالة الفعل (يجل) القوية بمضمونها وسياقها المعنوي فالشاعر يجل عن دلالة اللوم: (يجل عن الملام) ولم يستعمل الشاعر الاسم المصدري القوي الدال على اللوم بل عمد إلى لفظة (الملام) وهي أضعف سياقيا عن لفظة (اللوم) المركزة ليستمر في مد دلالات عامل الرفض او الرد المقابل للوم وهكذا يتركز فعل الشاعر في أشياء ثلاثة يستوعبها الشطر الأول:

١. وجود الشاعر وتغلغله في موقف الردع (ملومكما) مع الكشف عن ثنائية مزدوجة في موقف اللوم.

٢. (ما) المرتبطة بكيان الردع او الرفض المتعلقة بذات الشاعر.

٣. دلالة الفعل (يجل) وايراده مباشرة بعد مكون اللوم.

٤. الكشف عن مادة اللوم بصيغة الاسم المؤدية للفعل (الملام) وهذه تضعف من كفة طرف اللائم.

٥. فضلا عن هبوط السياق الدلالي بمادة اللوم إذ تقوم لفظة (الملام) المكسورة نظير قوة الفعل المرفوع (يجل) الخاص بموقف الشاعر، فكأن الشاعر يحسم الأمر دلاليا

وصوتيا في التسلط على موقف اللائمين ومن الشطر الأول.يبقى شيء يختص بالانساق الدلالية الصغرى المرتبطة بالمنظور الشامل للنص،وهو توارد حرف الميم وتسلطه على السياق الدلالي للشطر الأول،فضلا عن الدلالات التي نوهنا بها سابقا في اسناد موقف الشاعر الرافض لعامل الردع واللوم الذي قام به الحرف القاطع(ما):

(م... مُ... ما ـ م... م ...)

هكذا يتكرر صوت(الميم) وبحركات مختلفة خمس مرات:الفتح، والضم، والمد، والفتح، والكسر، وذلك يأتي لاستيعاب المضمون الدلالي الصوتي بأوجهه كافة.ولا ننسى النغمة الصوتية الحزينة المنكسرة لهذا الحرف فكأننا بإزاء بكائية يقدمها الشاعر بهيأة أنين متواصل لا ينقطع، كشف عنها الشاعر في الشطر الأول مع اعطائها بعدا صوتيا ارتكازيا يستند اليه شطرا البيت بسياق التصريع القائم بالميم المكسورة(الملام...الكلام) فكأن الشاعر ـ فضلا عن الدلالات المكثفة الأخرى ـ يلوح بمقطع المرض أي وصف الحمى الذي يتوسط القصيدة إذ يمنحه الشاعر تسعة أبيات بعد تخليصها من الدلالات المتعلقة الأخرى قبلها وبعدها،إذ إن المقطع يبدأ بالبيت(٢١) وينتهي بالبيت(٢٩)، فالمقطع مسبوق بعشرين بيتا،يتبعه اثنا عشر بيتا وذلك يبعث قوة متسلطة لمقطع الحمى بخطابها الحزين الحاد، ولا يتم ذلك إلا بإيراد مادة صوتية يقوم بها النص كله، إذ يقع على كاهل صوت الميم المنكسر وهو صوت أنين المريض بصورة عامة مستمرا على مدى زمن غير معروف،فضلا عن عمومية المكان، فعلى الرغم من اظهار الشاعر لصوت المكابرة والرفض إلا أن ذلك يجيء بصحبة صوت داخلي بهيأة أنين مستمر لا ينقطع على الرغم من دخول دلالة المريض وأنينه واقعا ماديا حقيقيا مفروضا الذي يحتاج لصوت الأنين، فضلا عن إدخال سياق(التصريع) الذي يوازي الدلالة في مرتكزي الشطرين في الجزء الأخير من كل سياق بما يناسب مادة الدلالة التي يقوم بها البيت الاستهلالي فـ(الملام) ملفوظ صوتي مثلما ذكرنا،لابد من أن يقابل برادع صوتي مناسب لئلا تقوى دلالة(اللائم) وتشتد على الشاعر فناظرها بمادة دلالية من جنسها وهي(الكلام) وهذا يضاف إلى عوامل الاضعاف التي يمارسها الشاعر بالتتابع على مكون اللائم فضلا عن دلالة المعنى التقابلية بين اللفظتين(الملام ـ الكلام) يتم إسناد موقف الشاعر بالادلة الصوتية المناسبة وهي(الميم المكسورة) القائمة بالتصريع.وبهذا يتسلط موقف الشاعر ويعلو بالفعل(يجل) وبمعية الانساق السائدة الاخرى التي نوهنا بها،إذ توسط الشطر الاول:

(ملومكما ـ يجل ـ عن الملام).

ولم يفارق الشاعر السياق الصوتي في الشطر الثاني الذي ارتكز على المكون الصوتي(التصريع) المرتبط بمرتكز الشطر الاول وخاتمته(الملام) فلجأ إلى دعم الدلالات المعنوية التي توحي بقوة الصوت والفعل فجاء بالسياق الاول في افتتاح الشطر وهو خاص بموقف الشاعر:(ووقع فعاله)،ولفظة(وقع) توحي بدلالة الصوت التي تمنح موقف الشاعر قوة اضافية تناسب وتناظر القوة الممنوحة له في الشطر الاول:يجل عن... ووقع فعاله ولفظة(وقع) مكتفية دلاليا، فهي توحي بالصوت الهابط بقوة وهي مرتبطة بلفظة(فعاله) التي تكشف عن ذات الشاعر المميزة بصورة عامة،إلا أن الشاعر يردف السياق بظرف مكان يعلي من(وقع الفعال) ويرفعه عن مقول اللام وهو كلام خاو لا يقف أمام وقع الفعال:ووقع فعاله..(فوق)...الكلام.كذلك فإن مقول اللام تدل عليه لفظة الكلام التي ختمت البيت بميمها المكسورة،إذ تسلط عليها الظرف ونهض بفعل الشاعر وموقفه.

.٩.

في البيت الثاني يغلق الشاعر بنية(اللوم) ليتخلص من دون النأي عن الموروث من بنية القصيدة العربية إلى بنية(وصف الرحلة)،وبهذا يكشف الشاعر عن مادة اللوم وسببه وهو الردع عن الرحيل والارتحال إلى الفلاة والمفازة الخالية،وقد كان المفتاح السياقي للولوج إلى هذه البنية فعل متعلق باللائمين هو الفعل(ذر) الموجه اليهما بصيغة المثنى(ذراني) مما يحقق فعلا رادعا قويا

يختم بنية اللوم وبتسلط واضح لموقف الشاعر الردعي المحقق للثنائية بين الضعف الذي تنوء به بنية اللائمين والقوة المسيطرة التي يدل عليها موقف الشاعر،تلك الثنائية التي مازالت واردة في أول الشطر الاول من البيت الثاني،إذ يقطعها الشاعر بالدلالة النهائية القاطعة التي يؤديها الفعل(ذراني) بإسناد مباشر بعد اللفظة الاولى من واو المعية التي تفسح المجال لبث الدلالات السياقية الخاصة ببنية الرحلة،

٢-ذراني والفلاة بلا دليل

ووجهي والهجير بلا لثام

هنا يعمد الشاعر إلى سياق التقسيم الذي يورد الاشياء موردها ويمد النسق الكائن في البيت الاول الخاص بتميز الشاعر وقدرته:(يجل..ووقع فعاله فوق الكلام) بدلالات اضافية.

وها هي ذي فعال الشاعر تتغلغل وتسيطر على سياق المعنى ودلالاته التي يبثها الشاعر بترتيب وتناسب غامض القصد والغاية:

والفلاة ← بلا دليل

ذراني[٢] ياء المتكلم ووجهي ←

والهجير ← بلا لثام

فما دام إشعاع الفعل (ذراني) المتعلق باللوم مازال ماثلا ،مؤديا لسلطته الخاصة بسياق اللوم احتاج السياق إلى بنية ثنائية متساوية سياقيا وصوتيا بالحرف الرافض ونسقه المنكسر ليغطي بنية اللوم بدلالات المعنى واجراءات السياق التي عادل الشاعر اجزاءها بمكونين متعامدين يقفان بوجه ثنائية اللوم التي يطرقها المتلقي في أول البيت:

- ذراني -

الفلاة(بلا دليل) + وجهي والهجير (بلا لثام)

وليعمد الشاعر إلى تقوية كل مكون من ثنائية موقف الشاعر بازاء ثنائية فعل اللوم،ومع تعلق المكونين بعضهما ببعض ،لأن السير في الفلاة معرض لهجيرها، لجأ الشاعر إلى الفصل بين المكونين ب(التقسيم) ليكون كل مكون طرفا قائما بنفسه مكتملا وقادرا على المواجهة. كذلك ليستوعب اطراف البنية الصورية ومتعلقاتها، فالسير في الفلاة يحتاج إلى دليل والشاعر يرفضه،والوجه الذي يواجه الهجير يحتاج إلى لثام والشاعر يرفضه أيضا،إلا أن المتلقي قد يطرق باله الضعف الذي يواجه الشاعر بدلالة الرفض هذه،إن ترك الفلاة وحيدا بلا دليل ومع الهجير القاسي بلا لثام وهنا احتاج الأمر لبيت يتلافى فيه الشاعر دلالة الضعف الجديدة مع المضي في أسلوب التقسيم الذي يعادل بين المواقف ويناظر بين السياقات المتناقضة ليضمها البيت الثالث وحده متكاملة:

٣-فإني أستريح بذي وهذا

وأتعب بالإناخة والمقام

فهذا البيت متعلق بسابقه غير مكتف بذاته قائم بالمقابلة بين بنيتين موزعتين على سياقي الشطرين:بنية التعب وبنية الراحة،فالشطر الأول قائم على سياق التقسيم الثنائي المتعادل المتعلق بالمكونين اللذين حاول الشاعر تخليقهما في البيت السابق ولتحقيق استيعاب شامل لدلالة المكونين لجأ الشاعر إلى اسمي الاشارة(ذي...هذا) ليعادل القوة ويستوعب المكونين بصورة كاملة من دون حاجة إلى اعادة السياق بدلات مضافة:

ذي الفلاة بلا دليل (قوة)

الراحة

هذا وجهي والهجير بلا لثام (قوة)

فالناتج من مواجهة الفلاة بلا دليل ووجهه والهجير بلا لثام، الراحة التي ينشدها الشاعر، التي هي دليل قوة وتسلط ماثلة بوضوح تام، هنا : لا يمكن للشاعر أن يفارق بنية الراحة التي يحسم فيها موقف اللوم ويمضي بمد دلالات القوة الخاصة بالشاعر ،إنما احتاج السياق إلى بنية تقابلية لإثراء المعنى(وكعادة الشاعر العباسي)،وسياق التقابل هذا يتحقق بمزدوج تناقضي يعادل بين شدة الراحة المتمثلة بالشطر الاول وشدة التعب التي يمثلها الشطر الثاني:

التعب الاناخة والمقام

هذا الشطر ذاته استوعب بنية تناقضية بين موقف الراحة وموقف التعب فالراحة تكون بالتعب،هذا في الشطر الاول،لكنها تنقلب فجأة في الشطر الثاني،فيكون التعب بالراحة.

الراحة = السفر في الفلاة بلا دليل + الوجه والهجير بلا لثام(التعب)

التعب = الاناخة والمقام (الراحة)

فكأن الدلالات المتناقضة تتقابل ولكن سياقاتها تصب الواحدة في الاخرى بلا نهاية قاطعة مشروطة،فالراحة تؤدي إلى التعب والتعب يؤدي إلى الراحة وهكذا،ولا يترك الشاعر تقسيم الادوار للمحاور التي ابتنى بها سياقي البيتين الثاني والثالث في الكشف عن البنية الصورية الخاصة بالمقطع لتدخل(الراحلة) رفيقة السفر طرفا جديدا في معادلات الانساق الدلالية التي يتمها الشاعر في البيت الرابع.إن الشاعر العربي يتخلص إلى مقطع الرحلة بإشارة واضحة في الأعم الأغلب إلى قوة راحلته التي تمكنه من قطع المفاوز والفلوات لمواصفاتها الخاصة،إذ يكشف عنها في بداية المقطع،فهذه الأمكنة المقفرة والسفر الطويل يحتاج إلى راحلة قوية تتحمل مشاق السفر المنهك ليتمكن من الوصول إلى ممدوحه،وذلك تعبير عن العناء الذي يتكبده الشاعر وهو في طريقه إلى هذا الممدوح الذي لابد له من أن ينظر باهتمام إلى هذه المشاق،فيكافئ الشاعر بما يستحق...وهكذا يدخل الشاعر (الراحلة) او(الفرس) في مقطع الرحلة للكشف عن مواصفاتها العالية التي تتحمل الاجهاد المستمر.

وكعادة المتنبي في اجراء تغيير سياقي ودلالي شامل على البنى المؤلفة للقصيدة العربية،مضى على ذلك في هذه القصيدة،فلم تقدم(الراحلة) مفردة لتنهض بالمقطع الخاص بها،وبسبب تغلغل خطاب الذات في بنى القصيدة كلها،تضافر السياق الدال على مكون الشاعر مع السياق الدال على مكون الراحلة لبناء هذه الوحدة الخاصة في مقطع الرحلة،وها هو ذا يدمج فعل الراحلة بفعله ومواصفاتها بمواصفاته لانتاج مكون اقوى واشد تأثيرا في تقديم السياق الدال على(الرحيل والنأي) مما لو قدم بالشكل المقلد في الاتيان بالراحلة وبمواصفاتها بمعزل عن أداء الشاعر وفعله معها حتى أن زاد الشاعر في الأبيات الدالة على السمات القوية للراحلة فضلا عن الاتيان بقصة(أتان) أو(ثور الوحش) او(البقرة الوحشية) لبلوغ مستويات أعلى في الكشف عن المواصفات الخاصة للراحلة،كفعل الشاعر الجاهلي في ذلك ومن تقيله من الشعراء المتأخرين.

فعيون الشاعر(المتنبي) لم تكن تعمل مفردة في ارتياد المفاوز والطرق المقفرة،بل دمج فعلها بفعل عيون رواحله ليشتد النظر ويقوى،إذ تسنده عيون هذه الرواحل التي خبرت السفر الطويل والشاق،إن أحس الحيرة في تحديد مساره ووجهته،وجاء بها جمعا(رواحلي) ليكون الفعل جماعيا قادرا على النهوض بالدلالة التي تعلي من موقف الشاعر واختياره الشخصي في الرحيل والسفر بلا رجعة.

بل أن الدمج الاجرائي في مفردات الدلالة بين طرفي المكون:(الشاعر-الرواحل) يصل إلى أقصاه في الشطر الثاني من هذا البيت فيلتبس فعل الرواحل بفعل الشاعر كناية عن وحدة الفعل وقوته فلا يمكن تمييز فعل الشاعر من فعل الرواحل لمستوى الالتباس بين المكونين حتى أن بغام هذه الرواحل وهي ترزح في سفر طويل تحت أحمالها،أصبح بغامه هو ولا تطلق الرواحل أصواتها إلا وهي على جادة الطريق تواصل السير والارتحال الشاق:

عيون رواحلي إن حرت عيني

وبغام كل رازحة[1] بغامي

فليس هناك متسع للراحة او التأني فلا بد من بلوغ المقصد والأمل الذي ينأى عن الأفق ويتطلب بذل الجهد مفردا من دون دليل لخصوصية الهدف وسريته:

عيون رواحلي- إن حرت ← عيني

بغام كل رازحة ← بغامي

هكذا يمضي الشاعر في رباعيته المتناقضة المؤتلفة لتحقيق مكون يصمد أمام طرف ثنائي مقابل:

عيون رواحلي إن حرت عيني

← المفاوز المقفرة+ الفرار من مصر

بغام رازحة بغامي

إن هذا الالتباس يحقق السرية في رحلته التي يبغيها ويخطط لها فضلا عن تحقيق القوة ومع ادلتها في مواجهة الصعاب فيما يخص عملية الارتحال والفرار من عدوه بتقسيم سياقي رباعي يجعل السيطرة لذات الشاعر فقد انتشرت الانساق المعبرة عن ذات الشاعر وموقفه على مدى الشطرين ولاسيما خاتمة الشطرين إذ يرتكز الصوت والمعنى والدلالة النهائية:

(عيون....عيني)-(بغام...بغامي)

رواحلي ← الياء

حرت ← التاء

عيني ← الياء

بغامي ← الياء

أما دليل (الحيرة) الذي بثه الشاعر في الشطر الاول وتوسطه سياقه فهو متعلق بالشاعر وخوفا من توارد دلالات الضعف في موقف الشاعر لم يأت هذا النسق مباشرا قاصدا ذاته إنما ورد بصيغة الشرط الذي يجري على هيأة هذا التوقع والافتعال: (إن حرت) لا على سبيل الحدوث القطعي ومع هذا حوصر هذا الدليل المتأرجح بنسقين متحدين لبث موقف القوة والتسلط الذي تقوم به ذات الشاعر بم تعلقاتها كافة[٣].

(عيون رواحلي)-إن حرت-(عيني)

قوة قوة

↑ ↑

+

-١٠-

بعد أن تخلى الشاعر عن قوى معاضدة تنشد موقفه وذاته التي مضت في اختيارها بالرحيل ومتعلقاته من اختيار موقف رفضي لواقع موبوء يضعف فعل التغيير بإزائه، إلى إعلاء لذات لا يناسبها الموقع الذي وضعت فيه، إلى تحديد طريق البحث بجدوى او بلا جدوى والبدء من جديد... نراه يسلسل القوى الساندة التي تخلى عنها:

- اللائم الذي يلومه ويمنعه عن السفر (يطالبه بالاقامة)
- دليل الرحلة الذي يسنده في رحلته ويكشف له الطريق.
- اللئام الذي يمنع عن وجهه الهجير وأذى الرحلة.
- الاكتفاء بفعل الرواحل في النظر واطلاق الصوت لرد الوحشة ثم السيطرة على فعل الرواحل وتغلل ذاته في فعلها وأدائها.
- التخلي عن الهادي الذي يدله على طريق وجود المياه والغمام في البيت الخامس.

٥- فقد أرد المياه بغير هاد

سوى عدّي لها برق الغمام

فالعرب ((إذا عدو للغمامة مائة برقة لم يشكوا في أنها ماطرة واثقين من أنها سقت، وربما ساروا خلفها عشرا أو اقل أو اكثر)).

فالشاعر لا يحتاج إلى هاد لمعرفة مواقع المياه، بل يعتمد في هذا على بدويته ودرايته بالمفاوز المقفرة وطرق ارتيادها، وبهذه يتخلى الشاعر عن القوى المعاضدة والساندة في رحلته تباعا لبلوغ مقاصده المجهولة، ويتخلص الفعل لأداء الذات المتسلطة المنفردة بخطاب يقوى ويشتد في البيت الانتقالي السادس ليصفو السياق لمفردات قوة المجابهة في فعل الذات بدليلين حاسمين: (ربي سيفي) استبقاهما الشاعر وقطع بهما الخطاب المتأرجح في بنية اللائم وبنية الرحلة ليهيئ السياق لبنية جديدة وهي (خطاب الذات) المباشر في البيت السادس:

٦- يذم لمهجتي ربّي وسيفي

إذا احتاج الوحيد إلى الذمام

هنا يعود الشاعر إلى سياق (الشرط الدال على استثناء الحال) الذي طرقه في البيت الرابع: (إن حرت)، والبيت الخامس الذي جاء استثناء خالصا: (سوى عدي لها برق الغمام)، ويأتي في هذا البيت بالنسق الآتي: (إذا احتاج

الوحيد) ويأتي هنا للكشف عن مفردات القوة في موقف الشاعر على الرغم من اختياره لقوتين ساندتين (ربي، سيفي) إن السامع يظن- إن اكتفى بالشطر الأول- إن الشاعر قطع تنازلاته المتتابعة عن القوى الساندة باختياره قوتين تمثلا اختياره النهائي في رحلته التي تحفها المخاطر: (ربي + سيفي).

ولكنه يفاجئ المتلقي بالسياق ليستكمل به السياق التوالدي المتتابع في التخلي عن القوى الساندة في رحلته: (إذا احتاج الوحيد إلى الذمام).

فالعرب تذمم في السفر فتجعل فلانا في ذمة فلان من الناس[٣٣]، فالشاعر جعل نفسه في ذمة ربه وسيفه إلا أنه يعود ليستثني نفسه فما به حاجة إلى ذلك على الرغم من كونه وحيدا، ويبدو أن هذا الأمر لم ينفعه قط في ارتحاله إذ يقال ((انه لما رجع من عند عضد الدولة وبلغ الأهواز أحضر خفراء العرب وقاطعهم على الخفارة فوقع النزاع بينه وبينهم... سألوه على بذل لهم فلم يجبهم اليه وضرب فرسه وهو ينشد هذا البيت: يذم لمهجتي ربي وسيفي... فقتل عند دير العاقول)).

-١١-

الآن يصفو السياق للكشف عن مفردات الذات بعد أن قطع الشاعر شوطا في ابتناء انساقها بعد تجريدها من متعلقات التقديم، وفي المقطع الذاتي الأول (من البيت السادس حتى البيت التاسع) تصبح ذات الشاعر قادرة على اختيار الخطاب وتوجيه اللوم والانتقاد للواقع الذي تجابهه بمفردها كذلك ينجح الشاعر في بث مواصفات هذه الذات بين الانساق المؤلفة لهذا المقطع الذي بدأ بالبيت السادس، وهي في الأعم الأغلب مواصفات ايجابية تسمو على مفردات الواقع الذي بدا سيئا قاتما في عين الشاعر:

المكون-١-

٦- يذم لمهجتي ربّي وسيفي
إذا احتاج الوحيد إلى الذمام
٧- ولا أمسي لأهل البخل ضيفا
وليس قرى سوى مخ النعام
٨- ولما صار ود الناس خبا
جزيت على ابتسام
بابتسام
٩- وصرت أشك فيمن اصطفيه
لعلمي أنه بعض الأنام

ويتعلق الشاعر بصيغة الاستثناء فيكررها في البيت السابع إلا أنه (استثناء غير متحقق) يعمد اليه الشاعر كثيرا، فهو يرفض أن يحل ضيفا على أهل البخل الذين يمتنعون عن قراه لا لفقرهم بل لأنهم بخلاء إذ حدد صفتهم في الشطر الثاني، ومضى في مد الفكرة بالقوة ومستلزمات الاقناع في الشطر الثاني: فهم لا يملكون قرى سوى (مخ النعام) ولا مخ لها، وذلك السياق يأتي للحط من شأنهم ويأتي أيضا على سبيل الهزء والسخرية من هؤلاء الذين لا يؤدون مقتضى الضيافة.

وبعد توجيه النقد إلى البخل والبخلاء يصفو السياق إلى قضية النفاق والخداع إذ صار جماعيا غطى على سلوك الناس فاضطر الشاعر إلى مواجهته بالمثل، فالقرى أصبح بخلا والود صار خبا وخداعا والنتيجة أنك تواجه النفاق بالنفاق:

القرى ← البخل
الود ← الخب
الابتسام(مصطنع) ← الابتسام(مصطنع)

ويختم الشاعر مقطع الذات الاول ببيت متعلق بسابقه يخص النفاق:

٩- وصرت أشك فيمن اصطفيه
لعلمي أنه بعض الأنام

وهنا يكون بإمكان الشاعر استخلاص سياق حكمي يتوج به دلالات السوء التي غطت على دهره وأناسه في البيت العاشر:

١٠- يحب العاقلون على التصافي
وحب الجاهلين على الوسام

فهو قادر الآن على تحديد موقع الخطأ والسوء إذ تفاقم الخداع والنفاق في علاقات الناس التي اصبحت تبنى على الجهل والخطأ.

يكرر الشاعر المكون ذاته أي المقطع الذاتي الذي

يعقبه مقطع حكمي لكشف مفردات أخرى تغني مستويات الدلالة،وابيات المقطع الذاتي هي(١١، ١٢، ١٣) وأما المقطع الحكمي فهي(١٤، ١٥، ١٦)،وذلك متماش مع السياق التقديمي لدلالات المعنى الذي مضى عليه في مقطع الذات السابق المختوم ببيت حكمي.

المكون ـ ٢ ـ

١١ ـ وآنف من أخي لأبي وأمي
إذا ما لم أجده من الكرام

١٢ ـ أرى الأجداد تغلبها كثيرا
على الأولاد أخلاق اللئام

١٣ ـ ولست بقانع من كل فضل
بأن أعزى إلى جد همام

وهنا يكون السياق الدلالي مهيئا لتقديم مقطع الحكمة الذي استخلصت مفرداته من المقطع الذاتي السابق:

١٤ ـ عجبت لمن له قد وحدّ
وينبو نبوة القضم الكهام

١٥ ـ ومن يجد الطريق إلى المعالي
فلا يذر المطيّ بلا سنام

١٦ ـ ولم أرَ في عيوب الناس شيئا
كنقص القادرين على التمام

وبمقارنة بين دلالات مقطع الحكمة في المكونين السابقين نجد أن الشاعر يحقق تطورا توالديا في استخلاص مفردات المعنى الخاصة بكل مقطع فضلا عن التعادل السياقي بين مقطعي الذات ومقطعي الحكمة،فالشاعر في المكون الاول(ذات ـ حكمة) يبدو رافضا لواقعه كاشفا لمواقع السلب والخطأ في علاقات الافراد وفي سلوكهم الشخصي، معليا من مستوى مواصفاته التي نأت عن الخطأ الوهم والسوء(بحسب ما يراه هو)،أما في المكون الثاني فيبدو أن مفردات المعاني استقرت لديه فضلا عن التنسيق المقصود للسياق الدلالي الخاص بالبنى المقطعية المصغرة والمكبرة،ولذا نجد خطابه في المكون الثاني ينأى عن الرفض والانتقاد السلبي،ويجنح نحو النقد الايجابي لظواهر المواقع التي يختار منها مفردات جديدة تختلف عن الظواهر التي حددها في المكون الاول،وهنا نجده يقدم الحلول والاختيارات الايجابية بمنطق الخبير بمواضعات الواقع وعلاقات اناسه ببعضهم ببعض،وبخطاب ناصح موجه،وذلك في مقطع الحكمة الأخير المكون من أبيات ثلاثة.

ـ ١٢ ـ

هنا ينتهي القسم الاول من النص إذ توحد بين أجزائه وتسم البنى المقطعية بسماتها قوة موقف الشاعر وتسلط(خطاب الذات) وعمق التأثير فيما حولها بالدلالات التي تنبسط عبر سياق النص فقد حاول الشاعر بثها في مقاطع:اللائم والرحلة ومقطعي الذات والحكمة.

في البيت(١٧) وإذ يبدأ القسم الثاني من القصيدة ،يتحول الخطاب إلى مستويات جديدة في المعنى تختلف تماما عن مفردات المعنى في القسم الأول،يصاحبها تغيير شامل في نبرة الخطاب الذاتي،إذ يتحول من موقف القوة والتسلط والرفض ومحاولة التغيير إلى خطاب متداع يطغى عليه سياق الحزن والحسرة والضياع واللاجدوى وذلك يتم بمقطع ذاتي مكون من أربعة أبيات،ينذر فيها بالمقطع الأصيل في النص وهو:(مقطع وصف الحمى)،إذ يستشعر المتأمل لهذه الأبيات الاربعة التقديمية. إن صح التعبير ـ لمقطع الحمى أن(مكون الذات) في طريقه إلى التداعي والانثيال الحزين فضلا عن تقديم مؤشرات تلمح بالمقطع القادم تخص(المرض) والاقامة التي تنتج عن المرض،بل إنها تؤول اليه في حال الشاعر ووضعه .علمنا أن الشاعر في القسم الاول أدخل مقطع الرحلة في السياق البنائي للنص وجاء ثانيا بعد مقطع(اللائم) الذي استغرق بيتا واحدا فقط،وكان الغالب على خطاب مقطع الرحلة(إيثار الرحيل على الاقامة) والحلول والاناخة،وذلك يعد دليلا قاطعا على اختيار الشاعر

الرحيل عن مصر ورفض الاقامة فيها.

وهكذا يكون عامل رفض الاقامة وايثار الرحيل مؤثرا في القسم الاول ولهذا كان موقف الشاعر متسلطا في هذا القسم فضلا عن خطاب القوة والرفض الذي اضطلعت به مفردات تقديم الذات سياقيا في البنى المقطعية لهذا القسم، في حين نجد أن الخضوع للاقامة في أرض مصر تكون نتيجة سلبية في خطاب القسم الثاني المتداعي وموقف الشاعر الذي بدا ضعيفا منهكا،ولهذا يفتتح الشاعر هذا القسم باختيار الضعف وهو(الاقامة) وما آلت اليه ولا بأس في أن يصرح الشاعر بالدلائل والعلامات التي تكشف عن واقعه وعن مساوئ الاقامة فيه:

١٧ـ أقمتُ بأرض مصر فلا ورائي
تخب بي الركاب ولا أمامي

هنا يكون المفتاح الدلالي لبلوغ المعاني الجديدة الفعل(أقمت) وفعل الاقامة يناقض فعل الرحيل الذي ينفيه الشاعر بقوة بحرفين مكررين رافضين:

لا ورائي- لا أمامي

وبذلك تنفى علامات الرحيل فلا هو أول الركب ولا آخره فقد اختار الاقامة في أرض مصر إذ صرح بمكان الاقامة الذي مضى على انتقاده في سياق القصيدة كلها،إذ يكون هو منطلق السوء والغدر والنفاق والبخل والجبن،تلك المفردات السلبية التي يبثها على صعيد النص كله.

ولكن الشاعر لا يفاجئ المتلقي بهذه المفردات التي طرقها بتفصيل دقيق في القسم الاول،إذ لم يسمّ المكان حينها، بل يرجئ قضية المكابرة والترفع عن البوح قليلا وينطلق الى المفردة الرئيسة في هذا النص وهي المرض ولكنه لم يصرح به بعد بل بمتعلقه وهو(الفراش) فالاقامة في مصر أورثت الاقامة الطويلة في الفراش الى الحد الذي يمل الفراش في هذا الجسد الذي أطال الاقامة فيه ،في حين أنه كان يطرقه لماما ،لطغيان داعي الرحيل عن الأمكنة التي لا تستحق أن يقيم بها الشاعر:

١٨ـ وملني الفراش وكان جنبي
يملّ لقاءه في كلّ عام

وماذا ينتج عن تلك الاقامة وهو طريح الفراش والمرض والهموم في هذه الارض التي لم تعطه حقه ومكانته، إذ يتعالى ويعلو عليها:

١٩ـ قليل عاندي سقم فؤادي
كثير حاسدي صعب مرامي

وبتقسيم سياقي لانساق تقوم بها صيغ المبالغة يكشف عن مفردات الجزع وقسوة التعامل التي يفرضها المرض،وذلك في الشطر الأول،إلا انه يستذكر مفردات القوة التي تنوء بها الذات في الشطر الثاني ويلوح بها إيذانا بالثورة على مفردات المرض ومتعلقاته:

كثير حاسدي.... صعب مرامي

إلا انه يرجئ أمر الرفض فمازال البوح في أوله ومازال الكشف عن دليل المرض والضعف في أوله ولهذا يختم هذا المقطع بعودة سريعة إلى الكشف عن سمات حاله المريضة إذ يصرح بعلته وما آلت إليه الحال في أثنائها، من دون التخلي عن التقسيم القائم بالأوصاف المتكررة بزنة(فعيل):

٢٠ـ عليل الجسم ممتنع القيام
شديد السكر من غير المدام

فكأننا بإزاء أنشودة تقديمية تحمل نبرة الحزن والضعف للمقطع الكشفي القادم:

عليل الجسم ← ممتنع القيام← شديد السكر(من غير المدام)

ونلحظ أن الشاعر يعمد إلى التصريع بين الشطرين تحقيقا لمعادل صوتي بين مفردات المعنى والسياق الدلالي وكأننا بإزاء افتتاح جديد لبنية قائمة بذاتها، على الرغم من كونه الأخير في هذا المقطع الذاتي التقديمي، فضلا عن تتبع الشاعر لمفردات سياق المرض وبصورة تتابعية تطورية تبدأ من كون الجسم كله عليلا(عليل الجسم) وذلك يؤول إلى الضعف بل الامتناع عن القيام(ممتنع القيام) وذلك ينتج عن سكرة المرض والنحول الذي يفتك بالجسد فيفقد الإنسان وعيه من دون مدام:

(شديد السكر من غير المدام).

وهذه المفردات لصيقة جدا بالمرض الذي أنهك الشاعر .وأقعده الفراش وهي الحمى التي تراوده في الليل بحسب ما يقول الرواة،ولا أعلم نوع هذه الحمى التي فتكت بالشاعر...أهو مرض تنتج عنه الحمى؟ أم أنها نوع من الحمى الميكروبية اصابته في مصر؟ أم أن الشاعر يعارض بعض الشعراء في وصفهم للحمى بعد أصابته بها ولاسيما الشاعر (عبد الصمد بن المعذل) إذ جعل الحمى تزوره في الليل وقت الرقاد أيضا؟.

- ١٢ -

يمنح الشاعر مقطع وصف الحمى تسعة أبيات بخطاب موجه قاصد تكشف عنه صيغ الأفعال ليتمكن من ملاحظة مستويات المعاني ومفردات الوصف الدقيق لهذا العارض الذي يراوده في أوقات محددة يعلم بها الشاعر.

إن هذا المقطع يتوسط القصيدة(٢١-٢٩) المكونة من اثنين وأربعين بيتا فيكون وقعه في الذهن ثابتا ومؤثرا،وقد سبق بمقطع تقديمي ذاتي(١٧-٢٠) ،وألحق بمقطع ذاتي استخلاصي يستمد مفرداته الدلالية من مقطع وصف الحمى الذي يسبقه.

يعمد الشاعر إلى تقسيم هذه البنية على أقسام ثلاثة، يخص القسم الأول(الشطر الأول من البيت الأول٢٢،٢٦، ٢٢، ٢٤) المكون من شطر وثلاث أبيات بوصف الحمى وتأثيرها بجسده ويختص القسم الثاني(الشطر الثاني من البيت ٢١، ٢٥، ٢٦، ٢٧) المكون من شطر وثلاثة أبيات أيضا لتحديد و قتها أي وقت مراودتها له ،ويختص القسم الثالث(٢٨، ٢٩) المكون من بيتين بخطاب ذاتي متعلق بالحمى إذ كانت الدليل الرئيس لمفرداته الخطابية.

نلحظ أن البيت الاول(٢١) قسم على بنيتين خطابيتين، بنية وصف الحمى وتقديمها ،وبنية توقيت ورودها،إلا أن هذا التقسيم والمنازعة لا تؤثر في وحدة السياق الدلالي التي ينهض بها البيت(٢١):

٢١- وزائرتي(كان بها حياء)

فليس(تزور) إلا في الظلام

إذ يفتتح البيت بمكون يشي بمعنى التوقيت والمراودة(زائرتي) فالزيارة تعني اللقاء والمعاودة في زمن يعلمه الطرفان الزائر والمزار، ولمحو أثر المفاجأة وانعدام التوقيت ألصق الشاعر ياء المتكلم باسم الفاعل فالياء تأتي لمنح الشاعر العلم بالموعد والتوقيت ليس إلا، فضلا عن تحديد القصد والوجهة الخاصة بالزائرة،أي تزوره هو ليس شخصا آخر،اما النسق:(كأن بها حياء) فتشع دلالته للارتباط بالشطر الثاني إذ يكون جزءا من مكون التوقيت فهذه الزائرة التي ألبست لبوس الآدميين وتصرفت تصرفهم(باستعارة مجردة مرشحة) يغلف سلوكها الحياء والخشية من مراقبة العيون في النهار ولهذا استقر الاختيار في توقيت الزيارة أن يكون ليلا إذ يحل الظلام ويغطي الوجود فيتحقق الستر والخفاء من أعين الرقباء للتي تؤثر الحياء في الزيارة واللقاء.

هنا ترتبط البنيتان بأنساق دلالية تخص الطرفين،ولا يفوت الشاعر أن يدخل فعل الزيارة في الشطر الثاني(تزور) ليلتحم المنظور الأداتي لمستويات الدلالة المكونة للبنيتين (بنية الزائرة وبنية التوقيت).

إلا أن الشاعر لا يوغل كثيرا في(التشخيص) الذي منحه لهذه الزائرة،إذ يضع فاصلا بين المكونين بالمفتاح السياقي التقارني(كأن) إذ يتبع لفظة(زائرتي) فتتهيأ الحدود بين صفات الأنساق وصفات الحمى في الشطر الأول، ولا بأس من دمجها في الشطر الثاني:(فليس تزور إلا في الظلام) إلا أن الشاعر يرجئ قضية التوقيت والشروع في مفرداته ومؤثراته إلى البنية المقطعية الثانية، ولا يتخلى الشاعر بذلك عن دقة الترتيب والمعادلة بين أقسام السياقات التي يبتني بها معانيه فضلا عن كسب التأثير في الذهن وسحب هواجس التلقي وامتلاكها شيئا فشيئا بسياقات التقديم المقطعي وتنسيق مراكز البث الدلالي في هذا النص بل في شعره عامة، وهنا يجعل البيت الثاني من هذا المقطع يخص

زائرته (الحمى) ويخص سلوكها ومواصفاتها.

إذ يتخلى عن (التشـــخيص) وآدميتها ويمضي إلى المكون المرضي ولاســـيما في الشـــطر الثاني من هذا البيت(٢٢)

٢٢ ـ بذلت لها المطارف والحشايا
فعافتها وباتت في عظامي

فالشطر الأول مازال متعلقا (دلاليا) بالزائرة المجهولة الخافية عن أعين الناس، المعروفة بالنسبة إلى الشاعر إذ يهيئ لها مكان الســـكن والاستقـــرار من فرش وأغطية هكذا يصدق الشاعر أو يحاول التصديق بأنها امرأة ترغب في مكان ســـكينتها إلا أنها تكذب أمانيه وتعود إلى ماديتها وقـــصدها في الاستقـــرار في عظامه لأنها (حمى) وليســـت شـــيئا آخر. ولمنح أثر وقـــعها في عظامه قوة، يبـني السياق بالفعل (باتت) الذي يشـي بثقـــل الفعل فضلا عن دلالة التوقـــيت، إذ تمضي الليل كله مستقـــرة في عظامه. وتســـتغرق الحمى ماديتها بـتأثيرها المنهك لجسـد الشـاعر إذ يتهيأ المقـام لبـث مواصفاتها وفعلها بتفصيل دقيق من الشاعر في البيت القادم(٢٢).

فبـعد تأثيرها وفعلها في عظامه مستقـــرها الأول يتغلغل فعلها في الجزء الأهم الذي تؤثر فيه بـعد العظام وهو الجلد، وفعل الحمى يرتبط ارتباطا وثيقا بالجلد إذ تظهر للمستكشف السخونة فيه أولا، إلا أنها تكون أشـد وأقوى إن أصابت العظام إذ ينحـل الجسـد عن الحركة ويؤثر الاقامة والمكوث في الفراش:

٢٣ ـ يضيق الجلد عن نفسي(٢٣) وعنها
فتوسعه بأنواع السقام

هنا يهول الشاعر من أمرها إذ تبيت خبيئة الجلد مع نفسه إذ يضيق الجلد الذي يحتوي الجسم بهما، فكأنها استحالت نفسا أخرى تتصارع مع مثيلتها وتكون الغلبة لها إذ تبث أذاها في الجلد الذي يحوطهما فتتسلط وينهك الجسـد بـفعلها الذي تعدى النوع الفرد إلى أنواع كثيرة من السقـام، ويمضي الشـاعر في امتلاك دقـة الوصف في حـال مفارقـتها له بـعد ليل شـهد صراعا طويلا بـين الجسد وهذه الحمى.

ومن الطبـيعي أن يتعرق الجسم بـعد ذهاب الحمى مفارقتها له، ولكنه يعود إلى السياق التقارني في الشطر الثاني بعودة مفاجئة لسياق التشخيص، فالتعرق بـعد مفارقـــة الحمى لا يكون اعتياديا لثقـــلها عليه فكأنه اغتسل بفعل لقاء ساخن بامرأة:

إذا ما فارقتني غسلتني
كأنا عاكفان على حـــرام(٢٤)

ونلحظ أن الشاعر يساوي بين فعلي الحمى والشاعر إذ يتصارع جسـده معها فتغلبـه في الشـطر الثاني ولأن الحمى هي الفاعلة المؤثرة في جسده نأى بنسـق وجوده بارتباطه معها إلى سياق تقارني يقف مقابل الحقيقة ولا يكون الحقيقة ذاتها، (كأنا عاكفان على حرام) ولهذا ولقوة فعلها وتأثيرها تكون الحمى في مستوى التسلط وموقـف التسـلط وموقـف القـوة في مجال التنازع إذ يمنحـها الشـاعر فعل الغســل الذي تقـوم بـه لجسده: (غلستني).

هكذا يعمل الفعل (غسلتني) على سياقـين دلاليين ،ســـياق الأداء المادي الحقيقـــي لفعل الحمى وهو التعرق، وسـياق التشـخيص والاسـتعارة والمكون كله استعاري من بداية المقطع إلا أن الفعل غسـلتني مجاز لأنه نسب الفعل إلى غير فاعله، إذ يمنحه الشـاعر بـعدا اجرائيا في الشـــطر الثاني الذي يقـــوم بالســـياق التقـــارني (كأنا عاكفان....) وذلك يضعف من المكون المجازي الذي يقوم به الفعل (غسلتني).

وهذا السياق التقارني الذي يحاول الشاعر (النأي بـه عن نفسه) يشي بالممارسة الجنسية إذ يلوح بها الشاعر في الأنساق الآتية:

زائري ← الزائـرة امـرأة اعتـادت زيارته
بها حياء ← تخشى من كشف سلوكها
تزور في الظلام ← تؤثر الستر في اللقاء
بذلت لها المطارف والحشايا ← مكان الممارسة
غسلتني ← بعد انقضاء الممارسة
عاعفان على حرام ← فعل الممارسة وصفته

وما دام الشاعر افتتح المقطع (وزائرتي) بهذا المكون

فلا بأس من الايغال به لمد مستويات الدلالة الخاصة بالحمى إلى أقصى حد، فالممارسة الجنسية صراع وهياج وحمى، لكنها لذيذة، ولنفي هذه اللذة وقطعها بصورة حاسمة وجعل ورود الحمى ومفارقتها مؤذية مؤلمة يختم السياق التقارني بتقويم أخلاقي يقطع بالرفض والمنع بسلفظة تختم السياق وتختم القسم الاول كله: (حرام).

وهنا ينفتح السياق ودلالته لقضية التوقيت (في البيت ٢٥) إذ تراوده في الليل وتفارقه في الصبح وقد طرق الشاعر قضية المفارقة في اختتام القسم الاول وها هو ذا يشرع فيمد قضية التوقيت بالدلالات اللازمة والصور السائدة في هذا القسم إذ يوغل في صورة تغلغل نفس أخرى في جسده بصراع منهك مؤذ فيلتبس فعلها بفعل نفسه وتكون الغلبة لفعلها هي، إذ يثير المدامع فتسكب ماءها بغزارة بل إنها استقرت في المدامع بعد العظام والجسد والجلد. والتبست بها فأثارتها بانسكاب ساخن غزير على الرغم من أن الصبح كان دليل الذهاب والمفارقة فضلا عن توقيت المفارقة:

٢٥ـ كأن الصبح يطردها فتجري
مدامعها بأربعة سجام

ولا تفاوت في فعل الصبح وفعل المدامع والمفارقة كامنة في الاثنين فالتعرق والدمع رديف حلول الحمى ورحيلها فكأن الطرد والرفض يؤدي إلى الدمع والبكاء لثقل وقع الفراق ووقع تأثيرها إذ يكون بالطرد.

وهنا يسحب الشاعر دلالة (الصبح)، ودلالة (الطرد) ليعمد إلى بناء سياق يكشف فيه عن توقع التوقيت المقابل بالرفض والكره والمنازعة من الشاعر:

٢٦ـ أراقب وقتها من غير شوق
مراقبة المشوق المستهام

ولكن النسق المعترض يضعف من دلالة الترقب إذ قد توحي باللذة والارتياح فتكسر دلالة السياق على الرغم من صغر النسق المعترض بإزاء دلالة الترقب إلا أنها تقوى بالبيت القادم إذ تتسع لتستغرق احساس الشاعر كله وحاله إذ ينتظر ويتوقع زائرا يفي بوعده دائما إلا أنه زائر ثقيل مكروه يلقي بمضيفه بالمصائب والكرب:

٢٧ـ ويصدق وعدها والصدق شر
إذا ألقاك في الكرب العظام

وهنا يعلو صوت الشاعر ويرتقي سياق الخطاب في محاولة حوارية للخروج من مكون الحمى، الزائرة المفروضة، وبتحول في سياق الخطاب إلى مكونه الذاتي يشرع الشاعر في بناء المقطع الثالث إذ يضمه في كنف مقول الذات وتقويمها لهذه المصيبة التي شأنها شأن المصائب الأخرى التي تعن للشاعر بل تفتك بروحه وجسده معا، ويرتقي الشاعر بخطابه الحمى إذ يبلغ بسياق الاستفهام مستوى دقيقا ومؤثرا ما أظن أن شاعرا بلغه قبله:

٢٨ـ أبنت الدهر عندي كلّ بنت
فكيف وصلت أنت من الزحام؟

وهنا يلوح بقوة موقفه إذ يعلو ويتعالى على مصائب الدهر إذ تحيط به كجيش عرمرم استوت أطرافه فلا مجال لنوائب أخرى من التغلغل، وهنا يساوي بين مصيبة الحمى ومصائب أخرى تعرضت له وذلك يأتي لإضعاف سلطتها في مقابل عزيمة الشاعر وقوته إذ تصمد أمام هذه المصائب.

ولئلا يخرج الشاعر عن سياق التداعي والبوح إذ يغلف مفردات مقطع الحمى فيفاجئ المتلقي برد سريع لا مكان له الآن (إلا أن يمهد له ويهيئ الخطاب لذلك) والشاعر مازال متعلقا بمقطع وصف الحمى إذ نجده يختم القسم الأخير من مقطع وصف الحمى ببيت استسلامي ينم عن قوة فريدة تتكشف بين ثنايا دلالاته على الرغم من أن المنظور النهائي لفكرته يحمل معنى الضعف والاستسلام والتداعي الذي يغلف خطاب الشاعر:

٢٩ـ جرحت مجرحا لم يبق فيه
مكان للسيوف ولا السهام

فلماذا يستهدف شخص مثل هذا (بحسب رؤية الشاعر) إن لم يكن له شأن في الشجاعة الفريدة والبسالة المميزة التي يتسم بها الابطال الاسطوريين؟ مع هذا تكشف انساق البيت عن ضعف وتداع في موقف الشاعر.

وإن قال قائل إن الشاعر لا يقصد معارك حقيقية تعرض لها الشاعر خاضها فاستهدفته السيوف والسهام فملأت جسده بالجراح،إنما هي معارك مع دهره وأناسه،وهذا حق إلا أن الشاعر آثر دلالة الحرب للكشف عن الصراع الذي يخوضه الشاعر مع واقعه المريض فلا مجال إلا للمواجهة والرد بقوة ،ولكن النتيجة تكون سيئة للذي يصارع مفردا من دون سند وأعوان، وعلى الرغم من ذلك فإن سياق القوة الذي يستخلص من تتبع الدلالات النهائية للبيت انتثرت مفرداته لا لتظهر مرة واحدة بل لتشع في فضاء المقاطع القادمة.

-١٤-

لم يغادر الشاعر في المقطع الجديد المكون من خمسة أبيات(٣٤.٣٠) الأجواء التي أثارها مقطع الحمى فليس من السهل مغادرتها او الانقطاع عنها، ولهذا كان هذا المقطع محملا بمفردات خطاب الذات ولكن بدلالات جديدة استغرقه مقطع الحمى إذ ينهك الشاعر المرض ويثقل عليه ويمضي في صراع معه إلى نهاية المقطع السابق،وهنا يكون السياق مهيئا لولوج مكون الأمنيات والأحلام التي تعن للمريض إن طال مرضه .وبعد أن كان المفتاح السياقي للمقطع السابق مفردة الاقامة(أقمت) التي آلت إلى المرض او آل اليها، يكون المفتاح السياقي في هذا المقطع:(ألا ليت).

أي دلالة التمني إذ تشع على فضاء المقطع ،وهنا لا بد للشاعر من خلق مفردة في هذا المفتاح السياقي تناقض المفردة الدلالية التي كانت في المقطع السابق وهي دلالة(الاقامة)،فكان عليه -لعجزه الجسدي عن الفعل والاجراء الحقيقي- أن يأتي بمفردة(الرحيل والسفر) إذ تشكل الأمنية الأولى التي يناقض بها مفردة الاقامة التي هتكت به واحالته إنسانا عاجزا مكبل اليدين عن الفعل،مكبل الجسد عن الحركة فكأنه يكشف للمتلقي بجراة واضحة أن الفعل الاول الذي يفترض القيام به بعد الشفاء وقهر المرض: الحركة والانطلاق عن أرض السوء والضياع والنفاق،وهنا يكشف الشاعر عن قرار الرحيل القاطع عن مصر إذ أورثته الاقامة فيها العجز والضعف وقلة الحيلة وانقطاع الأمنيات وفي هذا يكمن خلاصه الكامن في الارتحال المستمر لبلوغ القصد:

٣٠-ألا ليت شعر يدي أتمسي
تصرّف في عنان أو زمام
٣١-وهل أرمي هواي براقصات
محلاة المقاود باللغام
٣٢-فربتما شفيت غليل صدري
بسير أو قناة او حسام
٣٣-وضاقت خطة فخلصت منها
خلاص الخمر من نسج الفدام

ونلحظ أن دلالات المرض مازالت ماثلة حية في هذا المقطع فالحركة والرفض والانتقال مازالت أمنيات غير متحققة تلوح في الأفق،إلا أن الشاعر يحاول استخلاص الفعل من سياق التمني والمثول المتخيل بجهد وانهاك يكشف القوة في موقفه ومكونه(دلالة الشاعر) التي قطعها مضمونيا وليس أدائيا في البيت الأخير(٢٩) من قطعة الحمى:

جرحت مجرحا....

وذلك يتجلى في البيتين الأخيرين من هذا المقطع:

وضاقت خطة ← فخلصت منها.
وفارقت بلا وداع= وودعت بلا سلام.

-١٥-

وهنا ينطلق الشاعر بقوة للخلاص من دلالات المرض ليتجسد هاجس القوة ويخلص له وحده إذ يختم الشاعر القصيدة بمقطع ينشطر فيه خطاب الذات إلى قسمين متساويين،الأول يعمل فيه الشاعر على الخلاص من دلالات المرض بانساق مكشوفة ويستغرق هذا القسم اربعة ابيات(٣٥-٣٨) والثاني يحاول الشاعر فيه الوقوف بقوة مقابل تسلط المرض بخطاب ردعي يبدو الشاعر فيه وقد غادره المرض حقيقة أم استعارة،ويستغرق هذا القسم ابياتا اربعة ايضا(٣٩.٤٢).هكذا يوحد الشاعر بين دلالتي الخلاص من المرض إذ يتضمنها سياقا المقطعين،ولكن نمط الخطاب يختلف في كلا القسمين بحسب المنظور النهائي

لكل مقطع إذ تتدخل رؤية الشاعر في تحديد أنماط الخطاب بأداء متسلسل ضمن سياق التراكب المقطعي للنص كله.

وهنا يكون افتتاح القسم الاول متعلقا بالمفردة الأخيرة التي لم تثر إلى الآن وهي مفردة(الطبيب) وعلاجه،وتأتي هنا لا لمد سياق البوح والشكوى والوهن بمفردات القوة والثبات،بل تأتي لبلوغ سياق(الرفض والمجابهة) بقوة لأن عهد الشكوى والبوح بالضعف قد مضى والسياق في تحول هنا فلا بد من ترتيب أنساق الخطاب بما يماثل المستوى المتوصل اليه من رؤية الشاعر بعد انتقالات مستمرة تصاعدية في الاحساس والادراك. ونرى أن التوحد في سياق الخطاب يمضي على هذا القسم بتعلق واضح بمفردة المرض إذ ينقض عليها ويحيلها عدما:

٣٥ـ يقول لي الطبيب: أكلت شيئا
وداؤك في شرابك والطعام

٣٦ـ وما في طبه أني جواد
أضر بجسمه طول الجمام

٣٧ـ تعود أن يغبر في السرايا
ويدخل من قتام في قتام

فالشاعر هنا لا يتخلى عن دلالة الحركة والارتحال إذ يكررها ويقدمها بديلا ناجحا من علاج الطبيب الذي إن كان نافعا لعامة الناس إلا أنه لا يكون نافعا للشاعر ،لأن مرضه الحقيقي ليس في جسده،بل في روحه التي ما فتأت تواجه النوائب والخطوب بكبرياء فريد،فالسكون إذ يعبر عنه الشاعر بـ(طول الجمام) سبب المرض والضعف فلا بد من أن يكون الضد هو العلاج،وذاك مرتبط بمفردات مقطع الرحلة(المصطنع) في المقطع الثاني من القصيدة ولكن نسق(طول الجمام) لم يكن كافيا للتعبير عن كنه(السكون والاقامة الطويلة) ،وعلى الرغم من تكرار ورودها في مقاطع القصيدة ،ولكن الشاعر بإزاء موقف المجابهة والرد لقطع سيل التداعي في هذا القسم،فيمضي القسم إلى انشطار ثنائي في خطابه كل خطاب يستغرق بيتا،الاول:

يعمل على الكشف عن سياق المرض والحركة،والثاني:

يعمل على تقوية سياق الحركة والرفض لعامل المرض،ويتقدم المكونين(ما) النافية الرافضة لمكون(الطبيب وعلاجه): (وما في طبه)

↓

←

١ـ جواد يغبر في السرايا + يدخل من قتام في قتام

←

طول اللجمام(المرض والاقامة) أمسك(لا يطال له فيرعى. لا هو في العليق. ولا اللجام)

ونلحظ أن الشاعر هنا يقدم مكونه(الشخصي) بسياق التشبيه او المقارنة بـ(الجواد) وذلك تحول في السياق الذي مضى عليه في القصيدة في تقديم شخصه إذ يغلب عليه التقرير والخطاب المباشر،وتم ذلك في الأبيات الثلاثة من هذا القسم ويأتي لمواجهة مفردة المرض بكل مفردات القوة والمجابهة في مستوى الصراع بين المكونين(المرض/ الشاعر).والجواد مفردة من مفردات الحرب،إذ تبث معنى القوة والمثول الحقيقي الرافض لمكون الشاعر،ويعمل على استغراق هذه المفردة بدلالاتها الايجابية التي تسند موقف الشاعر فلا يتركها لبيت واحد(٣٦):(وما في طبه أني جواد)،بل يمدها إلى بيتين آخرين لاستغراق متعلقاتها كافة بما يوازي مكون الحركة والقوة والرفض القاطع للإقامة والسكون،إذ يتم بمؤد جديد يسند فعل الشاعر وخطابه:

٣٧ـ تعوّد أن يغبّر في السرايا
٣٨ـ فأمسك: لا يطال له فيرعى + ولا هو في العليق + ولا في اللجام.

ونلاحظ القيود التي يكشف عنها الشاعر(بدلالة الجواد) إذ تتولد عن مفردة الامساك التي تعادل الاقامة والمكوث بلا فعل ولا جدوى.

وينقضي هذا القسم بانتهاء صورة الجواد الذي أمسك فلا حركة تمضي به إلى ساحات الوغى او تمنحه مادة الحياة للاستمرار فيها.

وهنا يتمكن الشاعر من امتلاك المفردات والانساق التي تبنى له موقف القوة وتقطع بخطاب حاد مؤثر يقطع به خطاب التداعي والضعف الذي غلب عليه من دون حاجة إلى وسيط،بل يمسك الشاعر بزمام الخطاب يواجه تسلط المرض بمنطقه ورده هو تسنده في هذا أدوات التوكيد والنفي بـ(ما)و(لا) ويحسم الصراع بنتيجة منطقية مادية في البيت الأول وبمواجهة مباشرة مع المرض:

٣٩ـ فإن أمرض فما مرض اصطباري
وإن أحمم فما حمّ اعتزامي
٤٠ـ وإن اسلم فما أبقى ولكن
سلمت من الحمام إلى الحمام

ولكن منطق الذي خبر الدهر وظروفه وحوادثه،يتغلب على خطاب ذات الشاعر،إذ تسلط على المرض ومقوله،وقدم البدائل ومضى عليها،فالحوادث الصعبة تشحذ همة الشاعر وتقوي عزيمته على الاستمرار والتجلد في مواجهة الآتي،فلم ينقص المرض او الحمى شيئا من عزيمته،بل ها هو ذا يستخلص شيئا عظيما ينفع الناس،يديم فيه خطاب الحكمة واستخلاص العبر(بسياق التأني والتواضع)،فما زال متحددا بمواضعات الاقامة في مصر

ع

لى الرغم من تلويحه بمفردات التهديد والوعيد:

٤١ـ تمتع من سهاد أو رقاد
ولا تأمل كرى تحت الرجام
٤٢ـ فإن لثالث الحالين معنى
سوى معنى انتباهك والمنام

ذلك هو نص المتنبي الذي حاول استيعاب خطاب الذات المتطرف،إذ جاء على سجيته من دون جهد وتعب على رأي الدكتور طه حسين،بل فاضت به روحه فتهيأ لها مقوله وتحسب إذ علا على كل خطاب ومقول فظل خالدا يستوعب حوادث الدهر وصروفه وهواجس النفس وانفعالاتها على مر الزمن.

قصيدة الحمى

١ـ ملومكما يجل عن الملام
ووقع فعاله فوق الكلام
٢ـ ذراني والفلاة بلا دليل
ووجهي والهجير بلا لثام
٣ـ فإني استريح بذي وهذا
وأتعب بالإناخة والمقام
٤ـ عيون رواحلي إن حرت عيني
وبغام كل رازحة بغامي
٥ـ فقد أرد المياه بغير هاد
سوى عدّي لها برق الغمام
٦ـ يذم لمهجتي ربّي وسيفي
إذا احتاج الوحيد إلى الذمام
٧ـ ولا أمسي لأهل البخل ضيفا
وليس قرى سوى مسخ النعام
٨ـ ولما صار ود الناس خبا
جريت على ابتسام بابتسام
٩ـ وصرت أشك فيمن اصطفيه
لعلمي أنه بعض الأنام
١١ـ وانف من اخي لأبي وأمي
إذا ما لم أجده من الكرام
١٢ـ أرى الأجداد تغلبها كثيرا
على الأولاد أخلاق اللئام
١٣ـ ولست بقانع من كلّ فضل
بأن أعزى إلى جسد همام
١٤ـ عجبت لمن له قد وحدّ
وينبو نبوة القضم الكهام
١٥ـ ومن يجد الطريق إلى المعالي
فلا يذر المطي بلا سنام
١٦ـ ولم أرَ في عيوب الناس شيئا
كنقص القادرين على التمام
١٧ـ أقمت بأرض مصر فلا وراني
تخب بيَ الركاب ولا أمامي
١٨ـ وملني الفراش وكان جنبي
يملّ لقاءه في كلّ عام
١٩ـ قليل عائدي، سقم فؤادي
كثير حاسدي، صعب مرامي

٢٠ـ عليل الجسم ممتنع القيام
شديد السكر من غيـــــر المدام
٢١ـ وزائرتي كأنّ بها حياء
فليـــس تزور إلا فـــي الظلام
٢٢ـ بذلت لها المطارف والحشايا
فعافتها وباتت فـــي عظامـــي
٢٣ـ يضيق الجلد عن نفسي وعنها
فتوسعه بأنـــواع الســـــقام
٢٤ـ إذا ما فارقتني غسلتني
كأنا عاكفان علـــى حـــرام
٢٥ـ كأن الصبح يطردها فتجري
مدامعها بـــأربعة ســجام
٢٦ـ أراقب وقتها من غير شوق
مراقبـــة المشـــوق المســـتهام
٢٧ـ ويصدق وعدها والصدق شر
إذا ألقـــــاك في الكرب العظام
٢٨ـ أبنت الدهر عندي كل بنت
فكيف وصلت أنت من الزحـــام؟
٢٩ـ جرحت مجرحا لم يبقَ فيه
مكانٌ للسيوف ولا السـهام
٣٠ـ ألا ليت شعر يدي اتمسي
تصرف في عنان او زمـــام
٣١ـ وهل أرمي هواي براقصات
محـــــلأة المقاود باللغام
٣٢ـ فربتما شفيت غليل صدري
بســـــير أو قناة او حسام
٣٣ ـ وضاقت خطة فخلصت منها
خلاص الخمر من نسج الفدام
٣٤ـ وفارقت الحبيب بلا وداع
وودعت البـلاد بـــلا ســـلام

٣٥ـ يقول لي الطبيب: أكلت شيئا
وداؤك في شرابـــك والطعام
٣٦ـ وما في طبه أنـــي جواد
أضر بجســـــمه طول الجمام
٣٧ـ تعود أن يغبر في السرايا
ويدخل من قـــتام في قـــتام
٣٨ـ فأمسك لا يطال له فيرعى
ولا هو في العليق ولا اللجام
٣٩ـ فإن أمرض فما مرض اصطباري
وإن أحـــمم فما حـــمّ اعتزامي
٤٠ـ وإن اسلم فما أبقى ولكن
سلمت من الحمام إلى الحمام
٤١ـ تمتع من سهاد أو رقاد
ولا تأمل كرى تحـــــت الرجام
٤٢ ـ فإن لثالث الحالين معنى
ســـوى معنى انتبـــاهك والمنام

الهوامش

[1] راجع القصيدة الكاملة في آخر البحث.

[2] انظر: الخطاب الشعري، رسالة دكتوراه على الآلة الكاتبة، نصيرة أحمد، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٩٣م.

[3] في معرفة النص: يمنى العيد، منشورات الآفاق الجديدة، ط٢، بيروت، ١٩٨٥، ص٥٩.

[4] وذلك سبب الكلام الذي نوهنا به في مقدمة البحث.

[5] ديوان أبي الطيب المتنبي، تقديم: د. عبد الوهاب عزام، دار الزهراء، بيروت، ١٩٧٨م، ط١، ص٣٧٨.

[6] الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت٣٦٦هـ)، تحقيق وشرح: محمد ابو الفضل ابراهيم، وعلي محمد البجاوي، طبع بمطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ١٩٦٦م، ص١٢.

[7] عبد الصمد بن المعذل من شعراء الدولة العباسية ولد ونشأ في البصرة، توفي نحو (٢٤٠هـ).

[8] م.ن، ص١٢١.

[9] ن، ص١٢٢/١٢١.

[10] م.ن، ص١٢٢.

[11] ديوان المتنبي، شرح أبي الحسن علي بن أحمد الواحدي النيسابوري (ت٤٨٦هـ)، طبع بالاوفسيت مكتبة المثنى بغداد، ص٦٧٩.

[12] قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، د. وليد قصاب، المكتبة الحديثة، العين، ط٢، ١٩٨٥م، ص١٦٤/١٦٣.

[13] جماليات القصيدة التقليدية، د. شكري محمد عياد، مجلة فصول، تصدر عن الهيأة المصرية العامة للكتاب، المجلد السادس، العدد الثاني ١٩٨٦م، آذار، ص٦٩.

[14] مع المتنبي، د. طه حسين، دار المعارف بمصر، ط١١، ١٩٧٦، ص٢١٩.

[15] م.ن، ص٢١٩.

[16] م.ن، ص٢٢٠.

[17] ذكرى ابي الطيب بعد الف عام، د. عبد الوهاب عزام، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٥٤م، ص١٢.

[18] كافوريات ابي الطيب، دراسة نصية، النعمان القاضي، مركز كتب الشرق الأوسط، ١٩٧٥م، ص١٨٧.

[19] المتنبي والثورة، انعام الجندي، دار الفكر اللبناني، ص١٨١/١٨٠.

[20] شعر المتنبي قراءة أخرى، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٨٢، ص٢٦/٢٥.

[21] البناء الشعري عند المتنبي، علي كاظم أسد، رسالة دكتوراه على الآلة الكاتبة، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٩٣م.

[22] اللغة والابداع، د. شكري محمد عياد، ط١، ١٩٨٨م، ص١٣٢.

[23] م.ن، ص١٢٧.

[24] ستعتمد الدراسة ديوان أبي الطيب، تقديم: عبد الوهاب عزام.

[25] كافوريات المتنبي، دراسة تاريخية وفنية، د. علي كاظم أسد، دار الضياء، النجف الاشرف، ٢٠٠٢م، ص١٥٣.

[26] م.ن، ص١٥٤/١٥٣.

[27] دراسات نقدية في الأدب العربي، د. محمود عبد الجادر، مطابع دار الحكمة، بغداد، ١٩٩٠م، ص٢٦.

[28] م.ن، ص٢٥.

[29] ولا ننسى أن صيغة التثنية في الخطاب الموجه شكل موروث في الشعر العربي وترد في خطاب (اللائم) كذلك في خطاب الطلل، وقد وردت في القرآن الكريم أيضا، منها الآية الكريمة: ألقيا في جهنم كل كفار عنيد. ق/٢٤.

[30] ذراني، ((يقال ذر ذا، ودع ذا، ولا يقال، وذرته ولا ودعته، وأما في الغابر فيقال، يذره ويدعه وأصله وذره يذره.. ولا يقال، واذر ولا وادع، ولكن تركته فأنا تارك. وقال الليث: العرب قد أماتت المصدر من يذر والفعل الماضي، فلا يقال: وذره ولا واذر، ولكن تركه فهو تارك، قال: واستعملته في الغابر والأمر وإذا أرادوا المصدر قالوا: ذره تركا، ويقال هو يذره تركا)). لسان العرب، مادة (وذر).

[31] رزح: ((الرازح والمرازح من الإبل، الشديد الهزال الذي لا يتحرك الهالك هزالا... وأصله من رزاح الإبل إذا ضعفت والصقت بالأرض فلم يكن بها نهوض)) لسان العرب، مادة (رزح).