الممدوح المثالي في شعر المتنبي
"قراءة ثقافية تحليلية"

الدكتور طارق الولقاضي
المغرب

الملخص

تتخذ هذه الدراسة من بعض قصائد المدح عند المتنبي منطلقا لها، راصدة لشخص الممدوح كما بدت في شعره، خاصة تلك النماذج التي كان يرى فيها الشاعر قادرة على أن تكون الممدوح المثالي الذي طالما كان يحلم أن يراه الشاعر. ومستندة قراءة وتحليلا على النقد الثقافي تنقر عن المعنى في النص من خلاله. وتسعى للنفاذ إلى أعماقه، والبحث في أسراره. أكثر مما تجعل من وكدها اتخاذ النص مطية للتطبيق الحرفي لهذا المنهج أو ذاك.

وغير خاف، أن المتنبي يشكل علامة فارقة في سماء الإبداع الشعري في تراثنا الأدبي إبداعا ونقدا، "ملء الدنيا وشغل الناس" بمنجزه الشعري وبشخصه، قديما وحديثا. وهذا مسوغ كاف للدراسة. التي كشفت عن وجود أنساق ثقافية ظاهرة، وأخرى مضمرة اتخذت من العناصر البلاغية والجمالية، ثوبا تتزين به يخفي من تحته نسقه المخاتل ببراعة.

كلمات مفتاحية: المتنبي؛ المدح؛ النقد الثقافي؛ الممدوح المثالي؛ الأنساق الثقافية.

Abstract

Based on some of Almutanabi's panegyric poems, this study is designed to explore special types of characters that Almutanabi considers to be praiseworthy. Drawing on insights from cultural criticism, this contribution primarily seeks to probe into the meaning of the unsaid prevalent in Almutanabi' s writing style.

Knowingly, Almutanabi, who is one of the greatest Arab poets, left an indelible imprint in Arabic literature. This is a sufficient reason behind this study. Finally, the findings of this study reveal both explicit and implicit cultural patterns characterised by aesthetic and rhetorical dimensions.

مقدمة:

إن الدارس لشعر المتنبي يتبين . لا محالة . أن قصائد هذا الشاعر تكتنز طاقات تعبيرية هائلة، قابلة للقراءة في كل زمان ومكان، إنها خطاب متجدد متحول، غير متناه. مفتوحة على دلالات بعيدة ومعاني عميقة قد تصل بنا "إلى مبدأ الدلالة الامتناهية " [1] . إنها . أي قصيدة المتنبي . نص مفتوح على قراءات خصبة، ذات قرائن من داخل النص نفسه، أو من سياقه العام الذي نشأ بسببه. " فمتعة النص ذلك النص الذي يضعك في حالة ضياع، ذلك الذي يتعب. وربما إلى حد نوع من الملل. فإنه يجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية تترنح، ويزعزع كذلك ثبات أذواقه، وقيمه وذكرياته، ويؤزم علاقته باللغة "[2]. إن ما يدعو إلى وقفة متأنية في مدائح المتنبي تلك الصورة المثالية التي ظهر بها ممدوحه، بما تضمره من أبعاد ذات مقاصد معلنة أو مستترة. فهل فعلا خصال ممدوحيه هي ما فتن الشاعر إنسانا ومبدعا، فقرر أن يتخذ منهم قناعا وقرينا في الوقت ذاته؟ مادام أن القناع يسمح بلعبة التورية والكشف أحيانا للأنساق الثقافية، من خلال سلطة استعارية / مجازية تتجاوز المعنى البلاغي الضيق المفهوم. أم أن الأمر لا يعدو أن يكون كسبا للمال والجاه والمنصب وحسب؟ وهو بصنيعه هذا كان "منهمكا في صناعة الأنا الفحولية، وكانت الثقافة من جهة أخرى تقدم خدماتها للشاعر مباركة هذا الفعل التضخيمي للذات"[3]، فكان من عواقبه أنه " أسهم إسهاما فعالا في خلق وتضخيم شخصية الطاغية، وقدم نموذجا ذهنيا ثقافيا عن الصفات اللازمة لنشوء الطاغية وصار بمثابة التبرير الأخلاقي لأي سلوك أناني متجبر ومتعال، لا يقدم اعتبارا للآخر، ووسيلته مع الخصم هي السحق والإلغاء"[4]. أم أن هذا الحكم فيه كثير من التجني. بحيث أن المتنبي في صناعة صورة الشخص المثالي لم يكن سوى ممجدا لقيم المجتمع في شخص واحد يمتلك أعلى مرتبة ويتبوأ مكان القيادة، والسيادة بين قومه. كما أن الظروف الاجتماعية والسياسية في تلك الفترة التاريخية العصيبة تطلبت ممدوحا بتلكم المواصفات قادرا على حماية البلاد والعباد من الهجمات الداخلية والخارجية. تبعا لذلك يصبح نموذج الممدوح المثالي سواء كان ذاتا أو آخر أو هما معا في تزاوجهما تجسيدا لقيم المجموعة وسعيا نحو الارتقاء نحو الأفضل والأبهى والأكمل. وسعي الشاعر إلى ترسيخها من دون أن تكون للسلطة الثقافية دور.

تأسيسا على ما سبق تغذو قصائد المتنبي . ومدائحه على وجه الخصوص . قابلة للحوار والحياة، مفعمة بالمفاجئ و المحتمل و الممكن، والسبيل للكشف عن ذلك اعتماد التأويل الذي من خلاله نستطيع أن نقف على دلالات عميقة تستلزم " رؤيا تأويلية تكرس جملة من العوامل والمعايير و القراءة والعلم والتفسير والفهم الذوقي والعقلي وغيرها من أساليب التحليل " [5] لأن " الكلام إذا كان قويا احتمل لقوته وجوها من التأويل، بحسب ما تحتمل ألفاظه، وعلى مقدار قوى المتكلمين فيه، ولذلك قال الأصمعي : خير الشعر ما أعطاك معناه بعد مطاولة"[6]. كما تتوسل هاته القراءة التحليلية بالممارسة الثقافية التي تهدف إلى مساءلة صورة ممدوح المتنبي كما بدت في قصائده بوصفها حوادث ثقافية، وتحليلها على وفق أدواتها المتشابكة من أجل استنطاقها ثقافيا.

1 . مشروعية القراءة الثقافية

لقد تطورت كلمة "ثقافة" من الدلالة على "الاهتمام بالفنون وبالروح"[7] إلى "العناية الموكلة للحقل وللماشية"[8] لتنتقل إلى " تطوير كفاءة: أي الاشتغال بإنمائها "[9] لتأخذ منحا آخر في عصر النهضة مع فلاسفة الأنوار." تمثلت في دراسات تتناول التربية والابداع"[10] ثم الانفتاح على العلوم الإنسانية والتوسع في المرجعيات والإحالات، إلى جانب بروز التفكيكية والتشريحية. هي المجال الذي نبت فيه النقد الثقافي ونما في سياقه. فكان "نقاد الثقافة يأتون من مجلات مختلفة، ويستخدمون أفكارا ومفاهيم متنوعة، وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد، فضلا، عن التفكير الفلسفي، وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أيضا أن يفسر نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي، والنظرية الماركسية، والنظرية الاجتماعية والأنثروبولوجية "[11].

فالنقد الثقافي يستفيد من تلك النظريات والمعارف في كشف المضمرات في النص، وقد يعمل في الآن ذاته على البحث عنها واستخراجها من داخل العلوم. وهذا ما يميز النقد الثقافي كونه أداة لفحص الأنساق الثقافية المضمرة في الخطابات وفي كل ما تتوارى فيه من إنتاجات ثقافية. يسعفه في ذلك الكشف اللغة باعتبارها أداة فاعلة بيد الناقد الثقافي يتوسل بها لوضع اليد على الدلالات العميقة للنص. وهي تشتغل بوصفها آليات فاعلة في ذهن الناقد الثقافي إنها " نسق من العلامات ولها قيمة ثقافية، لأن المتحدثين يعبرون عن هيويتهم وهوية الآخرين من خلال استخدامهم لها. فهم يرون أن استخدامهم للغتهم رمز لهويتهم الاجتماعية ... (كما) ترمز لواقع ثقافي"[12] .

إن المعنى في النقد الثقافي "لا يكمن في بطن الشاعر كما قال القدماء العرب، ولا في بنية النص كما قال البنيويون الغربيون، ولا عند القارئ كما يقول الحداثيون فحسب، بل يكمن في التفاعل الخلاق بين عناصر الثقافة، والعناصر الأدبية داخل النص، وهي . أي القراءة الثقافية . محددة بأفق تاريخي معين يتعلق بثقافة المؤلف، وثقافة القارئ المحددة . هي الأخرى . بأفق تاريخي مغاير "[13] تتيح للناقد الثقافي استجلاء المسكوت عنه في مكنونات النص الإبداعي خلف الجدارين اللغوي والجمالي، فاتحة المجال له " لإعادة ربط النص بمحيطه الثقافي، كما أنه مفتوح على التأويل وعلى مناهج السيميائيات وتحليل الخطاب ومختلف العلوم الإنسانية المحيطة بالأدب، بل إنه مرتبط بحركات فكرية و ثورية كالحركة النسوية وحركة الزنوج وصراع الحضارات والثقافات، وغير ذلك مما يقع في باب الخطاب المضمر في النص والنسق الضمني المحرك له"[14] فتكون بذلك " استراتيجية القراءة الثقافية لا تتحدد برؤية الناقد للنص في ضوء قواعد محددة سلفا، بل تتضح وتتطبق بوعي الناقد بالثقافة ومضمراتها إذ يتم الكشف أثناء الدراسة النقدية عن أبعاد معرفية ".[15] يتبوأ فيه التأويل مكانة مهمة للكشف عن تلكم الأبعاد المعرفية، بيد أن خاصية التأويل مع النقد الثقافي تتخذ منحى مغايرا لما هو عليه مع التحليل الأدبي، بحيث أصبح التأويل "يتنامى في بعدين:

الاتجاه الأول الظاهر: يقوم بتفكيك أنظمة النصوص الثقافية الظاهرة، ويكشف عن عللها والمتحكمات النسقية فيها، وهو إجراء يقوم على التقويض والإزاحة وإقصاء المركزيات على نحو غير مرتهن بمركزية النص الجمالية أو استقلاليته البنائية.

. البعد الثاني الخفي: يقوم على رؤية ما بعد الحداثة مضافة تعتمد على ما يمكن تسميته بنقد أو تفكيك الامتصاص ويتمركز حول فاعلية الكشف عن السياقات التاريخية التي امتصها النص وأسهمت في إنتاجه "[16]. فوظيفة التأويل أصبحت مزدوجة؛ كشف للظاهر وللباطن داخل النص، باعتماد الثقافة مصدرا لها. في حين كانت في النقد الأدبي ترتبط بما هو جمالي فقط.

جملة القول إن النقد الثقافي قدم خدمة مهمة للباحثين قصد الكشف عن الأنساق المضمرة في الخطابات، وخلف البناء اللغوي ومختلف العلاقات التي تتضمنها، وكذا الربط بين الخطاب وبين الاعتقادات الاجتماعية وكل الممارسات الثقافية التي يمارسها الفرد.

1 . الأنساق الثقافية في صورة الممدوح المثالي

1.1 . نسق القوة:

يشير الغذامي إلى أن الفحولية التي تضمنها شعر المتنبي، قد تحولت مع مرور الزمن إلى نسق ثقافي ترسخ في الوجدان الثقافي للأمة؛ " الذات الثقافية للأمة هذه الذات التي يجوز لها مالا يجوز لغيرها هي ذات فوق القانون والقاعدة وهي مرجع ذاتها مذ كانت هي الحجة نفسها يحتج بها ولا يحتج عليها وباطلها حق إن رأت حق الآخرين باطلا فلها ذلك"[17] يقول الشاعر[18]:

إن حل في فرس ففيها ربهـــــا كسرى تذل له الرقاب وتخضع

أو حل في روم ففيها قيصـــــر أو حل في عرب ففيها تبـــــــــع

إن صفة التعظيم هذه أصبحت طاغية كغيرها من الصفات من غير تماسك يشدها إلى مظهر القوة التي أرادها الشاعر لممدوحه المثالي، وهذا الوضع يتكرر حتى عندما يتحدث الشاعر نفسه في البيت الشعري مصورا شجاعته[19]

سلي عن سيرتي فرسي ورمحي وسيفي والهملعة الدفاقـــــــــا

المأخوذ من قصيدة يمدح بها سيف الدولة ومطلعها[20]

أيدري الربع أي دم أراقـــــــــــا وأي قلوب هذا الركب شاقا

لم تخدم معنى القوة في شخصه؛ لأنها كانت تعدادا لمظاهر القوة التي تؤدي معنى الشجاعة والإقدام عنده، والمرتبطة برموز لها متعددة تتجسم بالسيف والرمح والفرس والناقة الخفيفة القوية، وهي رموز عن صفات غير متآلفة، فالفرس رمز لمواجهة العدو في ساحة الحرب، والسيف والرمح رمزان لصولة البطل في الإقدام على القتل والفتك، والناقة رمز للأسفار، وتجميعها في شخصه من غير مناسبة، دفعت بكل رمز أن يتحدث عن صفة للقوة غير محددة، ولم تهيء ـ بهذا الشكل ـ نموذجا لممدوح أراد الشاعر أن يجرده من نفسه، وذلك برسمه عن طريق ترديد صفات القوة. ومع أن هذا النموذج يأتي بعد مقدمة نسيبية، إلا أن هذا لايعني البتة أنه لا يستطيع أن يوفق في بلورة صفة القوة في شخصه، وكان باستطاعته بعد أن يتحدث عن شخص المحب في صورته إضافة لمعنى القوة لهذا المحب، فتنسجم تقاطيع صورته وتظهر بهيأة طبيعية مكونة امتدادا غير محدد لنموذج القوة ، ومنه يستطيع أن يعكس ذلك في ممدوحيه ومرثييه، إلا أن المتنبي في هذه الحالة شكل واحد متردد بصيغ مختلفة رغم تغاير ممدوحيه وتباين رموز القوة في شخوصهم، بيد أن الثقافة تواطئت مع الشاعر ببراعة لتسريب أنساقها، ففقدت المدائح " لخصوصيتها، فهي قابلة لأن تنطبق على أي ممدوح، لأنها تحوي إلا على صفات خاصة بالممدوح أو مشاعر خاصة بالمادح، فالممدوح دائما كالليث..."[21] وفي ذات القصيدة نموذج متشابه يتردد بهيأة مغايرة[22]

يكون لهم إذا غضبوا حسامـــــا وللهيجاء حين تقوم ساقـــــــا

تتضح نسقية القوة أكثر عندما تلتبس بشكل مجازي بين الشاعر وممدوحه، حيث نشعر بقدرة النسق على التخفي والتستر؛ فاستعمال رمز السيف (حساما) أفاد معنى جلالة الممدوح، وارتفاع أمره، وهو لم يفد أكثر من التحدث عن مفرد صفة في شخص المقصود لم تتركز على ناحية القوة فيه، كي يشتد أسر شخصيته، فتكون نفاذة متكاملة، وإنما تركها لينتقل إلى غيرها من الصفات في أبيات متفرقة، ومختلفة لا تشف عن غير تجميع صفات في الممدوح، فبيته[23]

وقد ضمنت له المهج العوالـــــــــــي وحمل همه الخيل العتاقـــــــــــا

يؤكد على صفة القوة في شخص سيف الدولة بأن جعل الشاعر الرماح تضمن له أرواح الأعداء، وهي مبالغة أكثر ما يصح أن يقال فيها إنها تفريط ومغالاة في تصوير شجاعة الممدوح وقدرته القتالية المقيدة بحدود طاقة الإنسان مهما اختلف تكوينه ونوعيته، والشطر الثاني من البيت أطلق حرية واسعة لفهم القارئ للنص بسبب اتصاله بالبيت التالي له[24]

إذا أنعلن في آثار قـــــــــــوم وإن بعدوا جعلنهم طراقـــــــــــا

ووجه هذه الحرية الواسعة في فهم صفة القوة أن الممدوح إذا أراد أمرا أدركه بخيله؛ إما لسرعتها، أو لأنها مسرجة دوما متأهبة لأن تدرك قصد الممدوح، وتحقق أربه، وهو الغزو استباحة حرمة العدو، وهذا الاتجاه في التعبير عن عنصر القوة لا يحقق للبطولة صورة

إنسانية مهما بلغت محاولات الشاعر من التهويل والمبالغة، فإنها تبقى ضربا من التجدد بالصفة الذاتية الضيقة التي لا تفسح مسارا أرحب لبلورة صورة الممدوح المثال أيا كانت مهمته؛ حربية أم سلمية أم علمية، ومهما بلغ الشاعر من مبالغته من مرتبة فإنه لا يستطيع رسم النموذج الناجح.

والمتنبي في غير بيته هذا[25].

ألم يحذروا مسخ الذي يمسخ العدى ويجعل أيدي الأسد أيدي الخرانق

لم يقدم غير حديث عن صفة تتصل بقوة الممدوح رغم استعانته برمز (الأسد) وكل الذي يستفاد من مضمون أن أعداء الممدوح، وهو سيف الدولة، لم يحذروا سطوته فمسخ أيدي أسودهم (شجعانهم) إلى أيدي أرانب. إشارة إلى إذلالهم. إن رمز (الأسد) يجعلنا نحس بطبيعة عناية الشاعر بالبناء الفوقي في استغلال الأنساق المختلفة التي هي تجارب لغوية أولا، ولها مدلولات إيحائية بعيدة ثانيا، وقد قادت المتنبي إلى هذا البناء أخيلته المتزاحمة بشدة وبشكل غير متآلف، ولذلك فإن مدلول الرمز لم يتبلور بشكل ينبئ بجدارة عن وجوده في النص، وبمكانه بين النماذج الأخرى في التجربة الشعرية؛ إذ أن إضافة (أيدي) إلى (الأسد) لم تزد الصورة تركيزا، ولا حدة، فأيدي إناث الأرانب وهي الخرانق كأيدي الأسد في الشبه والتكوين، ولم ينفع الطول أو القصر الصورة الشعرية بأن تجتاح وجدان القارئ لتوقفه على مدى بلورة صورة ممدوح مثالي له صفة القوة، وليس هذا فحسب، فإن البيت الشعري لم يتمم معاني الأبيات السابقة له أو التالية، خاصة وأنه من قصيدة للمتنبي يمدح فيها سيف الدولة، ويذكر إيقاعه بقبائل العرب ودحرهم سنة 344 هـ ومطلعها[26]

تذكرت ما بين العذيب وبارق مجر عوالينا ومجرى السوابـــــــــــق

وكان تعداد أبياتها سبعة وأربعين بيتا، تحدث فيها الشاعر عن صفات مفردة كثيرة ومتباينة تتصل بذات الممدوح، إلى أن وصل النموذج الأربعين (ألم يحذروا مسخ الذي يمسخ العدا...)، وكان قد تقدمه النموذج الآتي:[27]

ولا شغلوا صم القنا بقلوبهم عن الركز لكن عن قلوب الدماسق

إشارة إلى قتال جيش سيف الدولة الذي لم تكن رماحه مركوزة قبل قتال هؤلاء المنشقين على سيف الدولة من العرب، وإنما كان قتاله لهؤلاء كقتاله للروم، ثم يأتي البيت الأربعون (ألم يحذروا مسخ الذي يمسخ العدا...) فلم يزد عن الدوران في فلك المعنيين ولكن بطريقة ترديد أخرى لم تنفع كثيرا مجمل مضمون القوة التي أرادها الشاعر لممدوحه، وكذا حال الأبيات التي جاءت بعده مع اختلاف في توجيه المعنى في أبيات تتابعت حتى نهاية القصيدة ومنه هذان البيتان[28]

وقد عاينوه في سواهم وربمـا أرى مارقا في الحرب مصرع مارق

تعود أن لا تقضم الحب خيله إذا الهام لم ترفع جنوب العلائق

فالأول يوحي بمضمون التحذير، إذ أن العرب لم تعتبر بما رأته من مصرع العاصي على يد سيف الدولة، ولم تتبصر بما عاينت، وهذا، المعنى يمكن تخريجه بأن يتفق ومعنى البيت السابق له (ألم يحذروا مسخ الذي يمسخ العدا ...) ولكن البيت الثاني والأربعين (تعود أ، لا تقضم الحب خيله...) يضيع قصد الشاعر، ويربك فهم القارئ كثيرا حتى أن البغدادي يذكر أن أبا الفتح عثمان ابن جني سأل المتنبي عن معنى هذا البيت فقال « الفرس إذا علق عليه المخلاة طلب لها موضعا مرتفعا، يجعلها عليه ثم يأكل، فخيل الممدوح إذا أعطيت عليقها، رفعته على هام الرجال القتلى لكثرتهم حولها، فقد تعودت خيله في غزواته ذلك »[29].

ولم يقف الشاعر عند هذا الحد، بل كرس النسق المضمر في شعره وهو ينشد القوة في الممدوح، بشكل تعمية محرجة لقصده، فالبيت الثالث والأربعون[30]

ولا ترد الغدران إلا وماؤهـــــــــا من الدم كالريحان فوق الشقائـق

لم يزد غير إضافة صفة كثرة القتلى بسيوف جيش الممدوح، الأمر الذي لم يدفع بصفة القوة أن تتحدد بشخص الممدوح، بل تخرج عن ذاته فتندفع إلى كل الجهات بحيث يضيع الجهد في تجميع أشلاء صورة في كل متكامل المفروض فيه أن ينصب دائما في نصوص القصيدة التي تكشف فعلا عن تنامي الصورة الشعرية للممدوح المثالي وتطورها نحو الأفضل، ولكن معكوس ما يرجى لها وقد وقع، فشوشها وأربك ملامحها فقد أحدث البيت (تعود أن لا تقضم الحب خيله...) والبيت (ولا ترد الغدران إلا وماؤها...) رغم ما في البيت الأخير من مبالغة وعسر فهم الأمر الذي جعل العكبري يتعكز بأقوال بن جني، وابن فورجة البروجردي في تفسيرهما لهذا البيت. ينقل العكبري عن ابن جني قوله: "لكثرة ما قتل من الأعداء أجرت دماؤهم إلى الغدران فغلبت على خضرة الماء حمرة الدم"[31]. ثم يذكر نقطة الارتكاز في البيت، وهو تشبيه المتنبي " خضرة الماء وحمرة الدم بالريحان تحت الشقائق"[32]، لأن مياه الغدران خضراء من الطحالب، ثم ينقل قول ابن فورجه " لا تشرب خيله الماء إلا وقد حاربت عليه"[33] ويأتي تخريج العكبري له " ويجوز أن يكون أراد أن خيله لا تقرب الغدران واردة، ولا تقتحم مياهها شاربة إلا وتلك المياه تحت ما يسفكه من دماء أعدائه كالريحان في خضرته إذا استبان تحت الشقائق واستولت بحمرتها على جملته"[34] وبالرغم كل هذه التخريجات فإن تساؤلا يمتد عريضا عن عموم تشكل صورة الممدوح بعد قراءة للنموذج، ولا يبقى تساؤلا عديم الجدوى؛ لأن البحث عن العلاقة القائمة بين مفردات النماذج، وبين موضوع القصيدة يدفع إلى تحسس نفع وجود أمثال هذه النماذج في النصوص الشعرية ليس عند المتنبي فحسب، بل عند الشعراء بصورة عامة، وكثرة التخريجات فيها تبين عن ضبابية في تكوين مضمون النص، وتؤدي إلى اضطراب فهمه، وهذا بجملته يدفع الشارح والقارئ معا إلى البحث عن مخرج من هذه المتاهة لتلك التعمية التي تنصب في أغلب أمثال هذه الأحوال في أبيات قصائد المدح. إذ ليس من اليسير علينا أن نتعرض لأمثال هذه النماذج، ونسكت مقتنعين برأي الشارح؛ لأننا نبحث دوما عن صلة النموذج بواقع الشاعر الفني، وعن ارتباط النموذج بغيره، وقدرته على خدمة الصورة الشعرية بإيجابية تساعد في أداء قصد الشاعر بأمانة ويسر، وتؤدي بالتالي إلى إثبات مدى تجاوبنا مع المضامين الجزئية المستقاة من النص الشعري، وبالتالي تقودنا إلى إدراك المضمون الكلي المتنامي مع مفردات الأبيات، وهذا بمجموعه يؤدي إلى إدراك تطور الصورة الشعرية من خلال أكثر التجارب الشعرية نضوجا؛ لأنها في اعتقادنا صادرة عن شاعر جيد كالمتنبي، يستطيع الصياغة الجيدة للمضمون الناجح يجيد لعبة التجلي والخفاء لمعانيه الشعرية.

إن هيأة رمز الأسد عند المتنبي تختلف في نماذجه المفردة، فإنها تشير إلى شخص الممدوح بالضمير تارة، وبالنداء المباشر تارة أخرى، وهذا الأسلوب يتحدد عند المتنبي وفقا لطبيعة الرغبة التي يريد أن يحققها له ممدوحه والتي يضمرها نسق القوة، فقوله:[35]

أيا أسدا في جسمه روح ضيغـــــــم وكم أسد أرواحهن كـــــــــــــــــــــــــــلاب

موجه إلى كافور أيضا من قصيدة يلح المتنبي فيها على ممدوحه أن يحقق أحلامه التي جاء من أجلها، وهو من مطلع قصيدته هاته[36]

منى كن لي أن البياض خضـــــــاب فيخفى بتبييض القرون شبـــــــاب

يحوم حول معنى آماله الكبار ويحاول أن يختصر الطريق إليها بوصف عظمة ذاته مرة، وبالتلميح لآماله مرة أخرى، وبالإشارة الصريحة أيضا لكل توقعاته الآتية مرة ثالثة، وهو في كل حال يجمع مضامينه من امكانيات كثيرة مختلفة المصادر أبرزها التفنن في مدح كافور على أنه محقق آمال الشاعر بصورة أكيدة وقريبة لهذا السبب فيما أرى. فإن مخاوف كثيرة يشمها القارئ وهي تفوح من نصوص المتنبي. فتقتل في نفس الشاعر عنصر الإعجاب بالممدوح، والعنصر الذي يحرك في الشاعر طاقاته الخلاقة المبدعة ويصير مدحه غناء ببطولة الممدوح لا ينقطع نفسها في أغلب نتاجه، وتتجلى النسقية فيها أكثر من غيرها، وقد أوسع المتنبي كافورا مدحا متلاحقا في كل أبيات القصيدة ليقتاده إلى هدفه، ولكن الممدوح أصم لم يستجب ولم يحقق شيئا للشاعر، كما أن الأبيات الصريحة في الطلب من أمثال:[37]

لنا عند هذا الدهر حق يلطـــــــــــــه وقد قل إعتاب وطال عتـــــــــــاب

وقد تحدث الأيام عندك شيمـــــــة وتنعمر الأوقات وهي يبـــــــــــاب

وقوله:[38]

وهل نافعي أن ترفع الحجب بيننا ودون الذي أملت منك حجاب

وقوله:[39]

وفي النفس حاجات وفيك فطانة سكوتي بيان عندها وخطـــــــــاب

وما أنا بالباغي على الحب رشوة ضعيف هوى يبغى عليه ثـــــــــواب

لم تحقق طموح المتنبي لأنها دفعت كافورا إلى الطرف الثاني من الإصرار والمماطلة، لأنها أثارت في نفس كافور المخاوف الكبيرة من طموح المتنبي، والتي لم يحدها مدى، فانعكس في إصرار المقتنع بحرمان الشاعر من أحلامه الكبيرة لذا لم تنفع أمثال هذه الأبيات الشاعر التي قالها يائسا في كافور. وقد ظهرت ملامح اليأس في لغة تركيب النص الشعري المؤكدة لأمثال هذه المعاني، وهي تنبئ أيضا أن المتنبي لم يكن جديا في طموحه إزاء كافور، فليس في هذه القصيدة تظهر هذه النغمة، نغمة التأكيد على أحلام الشاعر بل في أغلب ما قاله من مدح في كافور وكان يستجلب معاني المدح التي تثير في ظنه حفيظة سيف الدولة، ونحن إذا أدخلنا في اعتبارنا محاولة إثارة المتنبي حنق سيف الدولة بسلوكه هذا، فإن هذا لا يبرر أن يبدع المتنبي في وصف مظاهر القوة التي كان يجدها في شخص سيف الدولة برموز مختلفة كالسيف والرمح والأسد، ولذلك فإن دراسة هيأة الأسد على أنها رمز للقوة في شخص كافور لا تنفع عند استقرائها كثيرا من نصوص قصائد الشاعر، وهناك نصوص أخرى حمل المتنبي فيها فنه على إجادة صورة الموصوف في معنى القوة، وقد أراد بذلك أن يستقصي مفردات الصفات في الأسد، ليجد وجه تشابه بينها وبين ممدوحه، ففي قصيدته اللامية التي مطلعها[40]

لا خيل عندك تهديها ولا مـــــــــال فليسعد النطق إن لم تسعد الحال

تحوي بيتا يمدح فيه الشاعر فاتكا أبا شجاع وقد استغل فيه رمز الأسد على غير طريقته المألوفة في تشبيه الممدوح مباشرة بصفات هذا الحيوان وهو[41]

القائد الأسد غذتها براثنـــــــــــــه بمثلها من عداه وهي أشبـــــــــــــال

وقد أعطى صفة القوة من خلال رمز الأسد القائد، ولكنه استغل المجموعة التي يقودها الممدوح في الحرب، وقد رباها منذ كانت أشبالا وقد صارت على يديه، وبفعل سيوفه أسودا تحمل سلاحه الشبيه بالبراثن، ومع حرارة العاطفة في النص الشعري نتيجة قوة اندفاع الشاعر بسبب موقف كافور منه، فإن التشبيه تحدد أيضا بالصفة المفردة التي أجهضت فيه الحركة، وأماتت فيه القدرة على الاجتماع بتفاصيل أخرى لمفهوم القوة عند الشاعر كي تكون جزئيات مهمة تتركب منها هيأة رجل مثالي أراده المتنبي لممدوحه. لقد ورد رمز الأسد في نتاج الشاعر على صورة النموذج المفرد في موضوع المدح، وعلى صورة القصيدة في موضوع الوصف والمدح برغم قلته بهذا الشكل في شعر المتنبي، فإنها وردت في قصيدة المتنبي اللامية والتي مطلعها[42]

في الخد أن عزم الخليط رحيلا مطر تزيد به الخدود محـــــــــولا

أثار واضحة لصفة القوة في الممدوح بدر بن عمار وهي مختلطة بتفاصيل قصة تتحدث عن مظهر القوة في الأسد وطريقة تغلب بدر بن عمار عليه بلغة عسكرية أتقنها كثيرا المتنبي في أغلب نصوص مدح القادة. وإلا فإن الأسد[43]

متخضب بدم الفوارس لا بـــــس في غيله من لبدتيه غيـــــــــــــــلا

لا يجرده من تشخيص أبدا يتوضح في وجه الشبه القائم بين الأسد وبين الممدوح، والحال كذلك في أكثر أبيات مقطوعة الوصف هذه، فالشاعر يدور في موضوع وصف الأسد ولكنه وصف مختلط بصورة الممدوح أبدا، فهو منذ البيت السابع عشر من القصيدة[44]

أمعفر الليث الهزبر بسوطـــــــــــه لمن ادخرت الصارم المصـــقولا

يقرن دائما بين صورة الأسد وصورة الممدوح، وهذا يشعرنا بأن المتنبي تأهب لذكر الممدوح في البيت الذي يسبق البيت السابع عشر[45]

رقت مضاربه فهن كأنمـــــــــــــــا يبدين من عشق الرقاب نحـــولا

وهذا النموذج بالذات إنما هو تأهيل لخوض موضوع وصف الأسد، وبالتالي الخلوص إلى إيجاد مقارنة في إسناد صفة القوة إلى الموصوف الإنسان مستمدة حدودها من عناصر المعاني الشائعة والمعروفة عن الأسد. وقد انتجت هذه المقارنة ازدواجية في ذكر الصفة لموصوفين اضطرت المتنبي أن يخرج كثيرا إلى بلورتها في شخص الممدوح وبأسلوب مباشر كما في قوله:[46]

وقعت على الأردن منه بليـــة نضدت بها هام الرفاق تلـــــولا

ثم يعود الشاعر مسرعا إلى رمزه (الأسد) يستفيد من لونه في ذكر بقية التفاصيل التي لم تفارق هيأة المحارب العربي البته، والتي دفعت بالمتنبي لأن يختار الألوان للحيوان بالصورة التي تتفق وجو الازدواجية الذي أوجده المتنبي في مقارنته بين ممدوحه المثالي والأسد، ففي قوله:[47]

ورد إذا ورد البحيرة شاربـــــــا ورد الفرات زئيره والنيـــــــــــــــلا

والبيت الذي يليه[48]

متخضب بدم الفوارس لابس في غيله من لبدتيه غيـــــــــــــــلا

ثم البيت الثالث الذي له به علاقة في موضوع اللون[49]

ما قوبلت عيناه إلا ظنتـــــــــــــا تحت الدجى نار الفريق حلولا

قد فاد تركيز اللون في هذه النماذج فهي تصور الأسد بأن أضفت عليه تمييزا يتفق ووجه المقارنة بينه وبين الممدوح، وهذا التمييز أوصل الشاعر في محاولته لاستكمال تقنية الصورة الشعرية، إلا أننا نفسر في الوقت نفسه موقف الشاعر الفني من هذا بما خطر له ساعة نظمه القصيدة من أفكار ترددت عند شعراء سابقين كما حصل للنابغة الجعدي وهو يصف فرسا[50]

كأن حواميه مدبـــــــــــــــــرا خضبن وإن كان لم يخضـــــــب

وقول أبي زيد كما رواه أبو علي الفارسي في المسائل الشيرازيات[51]

عود ونهسة حاسدون عليهـــم حلق الحديد مضاعفا يتلهب

في وصف حيوانات كالفرس وغيره، فأراد المتنبي الإفادة منها في موضوع أسده، وفي الحق أن براعة المتنبي وحذقه لفنه ودقة حسه اللغوي دفعه للإفادة من تجارب سابقيه رغم اختلاف الموضوع في استعمال اللون لإضفاء الجو الملائم لصفة القوة في أسده، وليعطي ممدوحه قدرة على الاقتراب من صفات القوة كي يتمكن الشاعر من عقد مقارنة بين ما أضفى على ممدوحه من صور الرعب التي ألجأت المتنبي إلى التركيز على مثل هذه الألوان كي تكتسب صورة الممدوح المثالي عنده سحنة غير داكنة ولكنها مرعبة في نفس اللحظة، وكذا شأن الأبيات الأخرى التي أتت متلاحقة وحملت سمات التفرد والتيه والزمجرة والرعب والافتراس وانتهت إلى أن تصب في شخص الممدوح، وقد كشف المتنبي في قوله:[52]

فتشابه الخلقان في إقدامـــــــه وتخالفا في بذلك المأكـــــولا

عما قصد إليه في تفضيل الممدوح على شبيهه الأسد في الشجاعة فحسب، وهو خير من الأسد في السخاء، ومعنى هذا أنه لم يقتصر على هذه الصفة في ممدوحه بل تعداها إلى التركيب البدني فقارن في قوله:[53]

أسد يرى عضويه فيك كليهما متنا أزل وساعدا مفتـــــــــــولا

بين ساعد الأسد ومتنه وبين عضل الممدوح المفتول وقوته البدنية المشابهة لقوة الأسد والتي تنبئ عن مقارنة في الصفة المشتركة من حيث التكوين الجسمي. إن هذه المشابهة القائمة بين الأسد والممدوح المثالي قد حملت دلالات ثرة على تلك الطاقة المشحونة بالقوة والطاغية في عالم الأنساق الثقافية التي وسعت تفاصيلها بين نسق خفي وآخر مضمر.

لم ينقطع الشاعر عن متابعة معنى القوة اللصيق برمز الأسد، ورمز الأسد في القصيدة يشير دائما إلى هيأة بدر بن عمار التي ذكرها التاريخ بشكل أمير عربي ذي مكانة بين قومه وكان المتنبي قد صاحبه ومدحه بخمس قصائد ومقطعات كثيرة[54]. وكانت قصائده فيه من خير نتاجه، إلا أن شخصية بدر بن عمار لم يكن لها القدرة على النهوض إلى مستوى الصورة التي رسمها المتنبي لها فبقيت ذهنيا خلقه المتنبي في شخصية شعرية ليس لها مقابل في الواقع التاريخي، وإنما كانت نموذجا حلم به المتنبي زمنا طويلا فحققه دون أن يجد له كفؤا أو مماثلا، ولهذا فإن تركيبه اتخذ شكلا قام على غير واقع من شخصية بدر في علمه ولفظه في بيتين للمتنبي متتابعين أيضا[55]

لو كان علمك بالإله مقسمـــــــا في الناس ما بعث الإله رسولا

لو كان لفظك فيهم ما أنزل الـ فرقان والتوراة والإنجيـــــــــــــلا

يحملان مبالغة استقت مادتها من ثقافة الدين الإسلامي، ولكنها بالرغم ذلك بقيت مبالغة حاول المتنبي أن يحققها في شخصية شعرية ظل يحلم بها زمنا طويلا، إلى أن عثر على سيف الدولة وفاتك أبي شجاع بعده، فألصق ما حلم به بهاتين الشخصيتين اللتين لم تكونا كفؤتين بحمل صورة الممدوح المثال الذي كان يندفع المتنبي إلى تشخيصه فيهما في أغلب ما قاله في وصفه لممدوحيه على اختلاف الزمان والمكان. وقد جرد صورة المحارب التي لم تتأثر بالمفاهيم الحضارية المادية المتطورة زمن العباسيين ولأن هذه الصورة جاءت ضمن موضوع المدح فقد أبقاها المتنبي مقتصرة على الأمراء والقادة والحكام، ومعنى هذا أنه حددها بفئة عاشت مستوى فكريا معينا يختلف تماما في تكوينه وجملة أفكاره عن المستوى الشعبي، وقد ظل المتنبي يخدم بأفكاره هذا المستوى الارستقراطي الذي لازمه طيلة حياته الفنية وأجبره على التزام تقاليد خاصة كونت طابع فكرته الفنية التي لم يتخطها أبدا حتى في لغته التي اتخذت مستوى معينا في بنائها للعلاقات اللغوية القائمة في نصه وتحددت هذه اللغة بظروف هذا النوع من أسلوب التفكير، فكان من خصائصها تكرير اللفظ، وترديد الأوصاف المتتالية والتعسف في الاطراد... وهذه هي المآخذ التي ذكرها نقاد المتنبي على أنها سلبيات شكله الشعري، وهذا النطاق اللغوي المحدد لم يترك للمتنبي مجال استيعاب صور الممدوح المثالي على أسس تعبيرية جديدة تلائم طبيعة الحياة الشعبية زمن العباسيين، لذلك فإن علاقة ممدوح المتنبي بالشجاعة وغيرها من صفات البطولة ظلت تمثل في خط سيرها مثل البطولة في الشعر الجاهلي والإسلامي مع اختلاف الهدف، وبقيت العلاقة القائمة بين صورة الممدوح الموسوم بالشجاعة وبين الممدوح في حالة افتراض في نتاج المتنبي رغم أن سيف الدولة وفاتكا أبا شجاع وبدر بن عمار كانوا شجعانا حقا، وكانوا قادة وحكاما كذلك، ولكنهم لم يكونوا كعنترة بن شداد في شعبيته أو المهلهل عدي بن ربيعة في تكوينه الأسطوري وبلائه الشخصي في الحرب وتجرده مما تثقله به السلطة من مسؤوليات، كما لم يكونوا حكماء وهادفين في توجههم ورؤيتهم مثل زهير بن أبي سلمى، ولا هم من شاكلة البطل المنصف ... وهذه العناصر هي التي بنت لهما شخصيتهما الشعبيتين وحددتهما بواقع كون تاريخهما البطولي وعلى أزمان متفاوتة، وقد أوضحت طبيعة كل من الفئتين المتقدمتين ملامح لصورة الممدوح المثال تختلف في تكوينها جملة وتفصيلا ابتداء من استعمال آلات الحرب، كالسيف والرمح ومن حركة كل شخصية في النص، ومدى اتفاق ذلك مع تكوين الشخصية في الواقع التاريخي لها، ولهذا فإن الممدوح المثال ا بقي معزولا عن التفاعل مع عواطف الناس ومخيلتهم لأنه ممدوح لم ينهز للحرب مفردا البتة، وكانت صورته تجيء في نصوص المتنبي عن طريق مقارنته بمن يحيطه من أبطال وجيش يحوي صفات قائده يصوره بصورة مصغرة، ثم تتجمع الصفات في شخص القائد مكبرة، وعلى غير موعد في نماذج كثيرة تكشف عن محاولة الشاعر في تضخيم هيأة الممدوح المثال على غير صورتها الطبيعية[56]

الجيش جيشك غير أنك جيشه في قلبه ويمينه وشمالـــــــــه

ترد الطعان المر عن فرسانـــــــــــه وتنازل الأبطال عن أبطاله

كل يريد رجاله لحياتـــــــــــــــــه يا من يريد حياته لرجالـــــه

وليس أدل على تضخيم صورة سيف الدولة في أول النماذج من جعل الشاعر إياه جيشا يرد الطعان المر، ويسبق إلى منازلة الأبطال.

إن اختلاط صورة جيش الممدوح ببعض جزئيات صفاته، قادت الشاعر إلى ذكر مستلزمات أخرى لمفهوم القوة التي يتدرع بها الممدوح وجيشه في حربهم للإعراب عن صفة الشجاعة والقوة، كالمستلزمات الحربية المختلفة التي تقتضيها حروب القرون الوسطى حتى الظلال المحيطة بالممدوح، والتي يمكن أن تخدم بأي شكل[57]

ولأن ممدوح المتنبي كان قائدا فيه صفات متشعبة تحتهما القيادة، وتحددها أعراف الحرب في القرون الوسطى لذا فإن هذه الصفات قمينة بمخطط لممدوح مصنوع بإتقان لرجل من مرتبة عالية متميزة بمجمل الصفات التي قيلت لأقران الممدوح المثالي المصور المصغرة لشخصه في أبيات:[58]

فيها الكماة التي مفطومها رجل على الجياد التي حوليها جذع

وقوله:[59]

كلما أعجلوا النذير مسيـــــــــــرا أعجلتهم جياده الإعجـــــــــــالا
فأتتهم خوارق الأرض ما تحـــــــ مل إلا الحديد والأبطـــــــــــالا

هي انعكاسات تفريعية للممدوح المثالي عند المتنبي في شموله، لتتمم الصورة المرسومة في الحقيقة له، وليس لهذه الشخصيات الثانوية؛ لأنهم جزئيات صغيرة يستفيد المتنبي من وجودها في النصوص الشعرية للإشارة إلى صفة قوة الممدوح، وقد تكررت هذه الجزئيات بأشكال مختلفة ونماذج متعددة في مادة المدح عند المتنبي، وكان أبرز ما في هذه المادة ترديد الصفات الموجودة في معظم ممدوحي أبي تمام، مع أن المتنبي قد وضع لها قاعدة موسعة شملت كل ممدوحيه، واستغرقت معظم الصفات العامة المترددة عند شعراء العربية، والتي لم تتحدد بصفات معينة في ممدوح ما.

لقد استفاد المتنبي من جميع الامكانيات الثقافية، التي استغلها أبو تمام في تجربته الشعرية، وخاصة لغته الشعرية المتميزة بالميل إلى الأصالة والغوص على المعنى في ألفاظ يندر أن تسمو عنده إلى مستوى الغريب المهجور، وتنحدر إلى السوقي المبتذل. ومن هنا تبلورت ملامح لغة المتنبي فكونت طريقة تعبيره اللغوي.

لقد ولد نموذج الممدوح المثالي عند المتنبي من خلال هذا الشكل، ولكنه ولد خارج نطاق الجزيرة العربية، وبقي مشدودا إلى جميع موروثات نسق البطولة العربية وكل متعارفاتها، فعملت الثقافة على قولبت هيأة نماذج كثيرة لم تصلح لأن تكون مثالا، وفقا لمقتضيات المثالية، بل اتخذت هذه النماذج على تعددها واختلاف أوجهها هيأة واحدة، هي هيأة الممدوح بموجب أنساق ثقافة المدح العربية، أبرزها صفتي الشجاعة، والقوة، وهي صفات تسربت إلى منظومتنا الثقافية. وبهذا فإن الشاعر لم يخضع ألصق ممدوحيه ـ كبدر بن عمار وسيف الدولة وفاتك وأبي شجاع ـ لنموذج ممدوح يمكن أن تدفع به إلى هيأة ممدوح له تشكيل مثالي وفق مواصفات معينة، والمتنبي لم يخضع أحدا من ممدوحيه لمقياس كهذا، بل أخضعهم للقواعد الأخلاقية ظنا منه أنه سيكشف عن وجه إنسان عربي حقيقي الملامح وحسب، ولم يدخل في اعتباره أن الممدوح المثال الذي يأتي بأمثال الخوارق التي هيأها له الشاعر من أجل إنقاذ أمته من مشكلات هددت وجودها كغزو الفرنجة لها، ولم شعثها بعد تبعثر أجزائها على يد حكام متناحرين. لقد قيد المتنبي ممدوحه المثال قوى الخارقة بحدود محلية أفقدها صفة الشمول؛ قيدها بصفة المحارب ذي الفضائل الخلقية الكثيرة، ولم يترك لها مجالا في امتصاص الإمكانيات السياسية القائمة، لتكون قريبة من مواجد الشعب، وقد نتج عن هذا أن ممدوحه لم يمثل الحل لقضايا شعبه الراهنة، فيسخو بعطاء إنساني تذكره المجتمعات العربية. أضف إلى ذلك خضوع هذه الصورة لمقياس غير طبيعي هو التهويل والمبالغة اللذين ضللا علينا ـ باعتبارنا قراء لشعر المتنبي ـ وجداننا في تحسس شامل لأبعاد المثالية في شخصية كل ممدوحي المتنبي على اختلاف مراتبهم، وأضاع علينا بالتالي اللذة الفنية التي انتظرناها طويلا في شعر المتنبي، ووجدنا آثارها في النماذج المفردة المكونة للمضامين الجزئية للنص الشعري عنده، فلم تقدم لنا رسم الإنسان الممدوح المثالي ـ كما تصوره أبو الطيب ـ وإنما أعطانا هيأة مهزوزة في قالب معد. كانت للثقافة دور في تشكيلها. وحين يتعرض البناء الجمالي للخرق، تنكشف مواربة الشاعر.

إن فكرة الممدوح المثالي رغم قولبتها عند المتنبي لم تكن مشرقة؛ لأنها كانت تنطوي تحت نسق مضمر مادي كان يحاوله الشاعر، فباتت المدائح " تقليدا ثقافيا تخلقت فيه شخصية الممدوح، وشخص المداح، وبينهما صفقة متبادلة. فهذا يمدح وهذا يمنح، هذا يبيع وذلك يشتري، وجرى تسليع البلاغة والخيال"[60] ولهذا فإنها لم تشخص القيم الأخلاقية العالية باعتبارها قيما قد تكون نموذجا أعلى للإنسان العربي زمن المتنبي، ولا للشاعر العربي بعد زمن المتنبي، وكل الذي عمله المتنبي أنه ضم قيما أخلاقية معينة إلى نفس ممدوحيه، وإلى ذاته هو في النصوص المتحدثة عن شخصه جزء مفروغ منه، مكمل لهيأة ما يرسم من نماذج شعرية دون تفسير أو بيان لوجود مثل هذه القيم في تكوين ممدوحه، وعلى سبيل المثال لا الحصر ما ذكره الشاعر من صفات الكرم والسماحة وطيب المحتد، تلك الصفات التي تتجاوب لها الثقافة العربية، وتتمثلها في شخص كل النماذج الخيرة فنقرأها سلوكا حتى الساعة في مختلف أقطارها، إضافة إلى الشجاعة والجرأة والإقدام، فلم يترجمها المتنبي سلوكا لحركة الممدوح المثالي في النص الشعري، بل قررها صفة فيه دون مراجعة، ولو أن مثل هذه الصفات كانت قائمة فعلا في شخص الممدوح .كما هي الحال عند حاتم الطائي وغيره لخلقت نموذجا منقطع النظير تجتمع فيه صفات المثل الكامل للممدوح المثالي العربي، ويملك وجها إنسانيا يكون قريبا من ذوق الثقافة العربية، ولو تمت هذه المحاولة مجتمعة مع صفات كثيرة لولدت نموذج الممدوح المثالي المنتظر من المتنبي، ولكن هذا لم يقع، ولم يمثل ما وقع منه شيئا للهيأة الاجتماعية العربية، وعلى هذا الأساس فإن محصل ما يبقى في أيدينا ممدوح قد أقحمت في تكوينه كل الفضائل الإنسانية التي أخرجته من طور الناس العاديين وسلكته في عداد المعجزين، على الرغم من أن المجتمع العربي التزم بمفاهيم خلقية نابعة من مواضعاته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي لو استغلها المتنبي لماثلت بصورة متوازية طبيعة الإنسان العربي في مجتمعه حينذاك، لعكس لنا بإيجاز نموذج ما تحلم به ثقافة الجماعة العربية من ممدوح مثال يكون حلا لأكثر أزماتها تعقيدا، ووفق مواصفات إنسانية مشرقة.

نسق المفارقة:

يشتغل نسق المفارقة . باعتباره نمطا من أنماط الخطاب الثقافي . بشكل واضح في كافوريات المتنبي من خلال ما يعرف ب"محتمل الضدين" [61] بلغة مجازية مفارقة بفعل دلالتها البعيدة التي تخفي ضمنيا المعرفة الثقافية العامة الجامعة بين الباث والمستقبل. ولاشك أن ارتكاز الشاعر على نسق المفارقة في كافورياته ليضمر بمعجزه الشعري وراءه غايات، ف "المفارقة شكل من أشكال القول، يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر غالبا ما يكون مخالفا للمعنى السطحي الظاهر... إنها تشمل على دال واحد ومدلولين اثنين: الأول حرفي ظاهر وجلي، والثاني متعلق بالمغزى وموحى به، خفي"[62]، ولعل مدح الشاعر لسواد كافور يأتي في مقدمة نسق المفارقة لما ينطوي عليه هذا اللون في النسق الثقافي العربي على معاني السخرية والحط من الشأن. علما أن بأن المتنبي "كان يعلم أن ذكر السواد على مسامع كافور أمر من الموت"[63] يقوا الشاعر:[64]

يفضح الشمس كلما ذرت الشمـــ ... س بشمس منيرة ســـــــوداء
إن في ثوبك الذي المجد فيـــــه ... لضياء يزري بكل ضيـــــــاء
من لبيض الملوك أن تبدل اللـــو ... ن بلون الأستاذ والسحناء

إذا عرجنا على أعراف الثقافة واعتقادتها والنسق الثقافي الجمعي نجد أن العرب " أطلقوا عبارة (الكلمة السوداء) على الكلمة القبيحة النابية أو الجارحة، وكان من معاني (السواد) عندهم الوجع الذي يأخذ الكبد، وألقوا الأسود على الخبيث من الحييات ".[65] كما أن السواد " لون قبيح ومشحون بقيم سلبية دائما، فمن كان أسود اللون فذلك قدره وقدره، ومن تغير لونه إلى السواد فذلك بما اقترفته يداه من كبائر الإثم والذنوب"[66] بيد أن الشاعر احتفى بسواد ممدوحه المثالي حينما اقرن سواده بجمال ضياء الشمس، بل أمعن في تقريب الصورة المشرقة بجعل ممدوحه شمسا سوداء ساطعة أغرت الملوك البيض فرغبوا في سواد لونهم. هكذا تكون الثقافة

مؤلفا نسيقا ضمنيا، كما هو الشأن في أي خطاب فهناك "مؤلفين اثنين، أحدهما المؤلف المعهود ... والآخر هو الثقافة "[67] . إن الدلالات النسقية التي يؤسس لها الشاعر في هذا الصدد والتي هي مترسخة في النسق الجمعي العربي خدمة للشاعر والممدوح المثال، قد أدت إلى تحوير القيم، وتطويعها لتتماشى والأنساق التي تصدر عنها المؤسسة الثقافية، فإذا علمنا أن الثقافة العربية " تميل إلى منح عبيدها أسماء أكثر رقة، فيما تدخر لأبناء الصلب الأسماء المشعة بالقوة والخشونة والوحشية أحيانا، درءا للحسد ربما أو ترويعا لآخرين ربما، ذلك أنهم يسمون أبناءهم لأعدائهم، وعبيدهم لأنفسهم"[68]. لكن نسب الممدوح المثالي يفوق كل الأنساب . حسب منطوق النص . شرفا ومحتدا وأرومة. يقول الشاعر:[69]

ويغنيك عما ينسب الناس أنه ... إليك تناهى المكرمات وتنسب
وأي قبيل يستحقك قـــــــدره ... معد بن عدنان فداك ويعـــــرب

إن صورة كافور كانت تعالج بكثير من الوعي المستمد من تطور النظرة الواقعية لدى المتنبي بعد أن قضى أكثر من ثلاثين عاما يمارس المديح ويدقق في تفاصيل الشخصيات التي كان يرى فيها نموذج الممدوح المثالي المتصور عنده لتكون لرؤيته الفنية مادة تؤلف نصا لممدوح مثال يرقى بالفن الشعري إلى فوق مستوى التقليد الذي يستمد نظرته من الموروث لا من واقع الشخصية، فهو ينطلق من مبدأ يسير: هو الانطلاق من واقع هذا الممدوح ومعالجة هذا الواقع بموضوعية أيضا أي يستعمل التفاصيل الواقعية المستمدة من الثقافة نفسها لتكون عناصر للنص الفني، فقد "هبط إلى أعمق أعماق الضمير الثقافي، وتولى صياغة الذات الثقافية، والسلوكية وأنتج نسخا لا تحصى من النماذج المتشعرنة والتي لم نعد نميز من داخلها بين الصواب والخطأ، ولم نعد نرى الداء ولا مصدره"[70]

يتجلى الممدوح المثالي أيضا، بمظهر المعتدى عليه لا المعتدي، وهي وإن كانت صفة مفتعلة جراء التعامل الفني للرؤية الإبداعية، فهي لا تخرج عن كونها مستقاة من الذات الممدوحة استقاء طبيعيا، ولنا في هذا النموذج شاهدا[71]

يبيد عداوات البغاة بلطفـــــــــــــه ... فإن لم تبد منهم أباد الأعاديـــا
فقد تهب الجيش الذي جاء غازيـــــــــا ... لسائلك الفرد الذي جاء عافيا

ولعل هذا التصور يبرز أكثر إذا ما وازنا بين هذه القاعدة التي ينطلق منها مديح المتنبي لكافور والقاعدة التي ينطلق منها في مديحه لسيف الدولة الذي يظهر فيها في موقف المهاجم، لا المدافع وهذا مثال من السيفيات[72]

فوت العدو الذي يممته ظفـــــــــــر ... في طيه أسف في طيه نعـــــــــم
قد ناب عنك شديد الخوف واصطنعت ... لك المهابة ما لا تصنع البهـــم
ألزمت نفسك شيئا ليس يلزمهـــــــــا ... أن لا يواريهم أرض ولا علـــــم
أكلما رمت جيشا فانثنى هربـــــــــا ... تصرفت بك في آثاره الهمـــــم

قد يعترض دارس فيرى أن سيف الدولة يظهر من خلال هذه الموازنة في صورة الممدوح المثال الحقيقي أكثر مما تبدو عليه هيأة كافور الذي يتخذ من موقع الدفاع ماكان يلوذ به، بدل الهجوم؛ لكن هذه الموازنة التي نصدر عنها في هذه الأبيات لا تسوغ هذا الحكم، ذلك أن الممدوح المثالي الذي يهاجم وإن كانت صفة الشجاعة طاغية عنده، قد تعوزه القيمة الخلقية التي ينبغي أن يتحلى بها، فليست القوة وحدها من مقومات الممدوح المثال، إذ ثمة للحلم والمروءة مرتبة مهمة في سلم القيم، ثم إن حيثيات المنصب الذي يعتريه كافور على اعتبار أنه لم يرث الملك عن أبائه الملوك، وإنما سعى إليه بجهده واجتهاده وعزمه وهمته. ولا بد له من موقع الدفاع عن مكانته تحصينا لها.

صحيح أننا لا نجد الاتجاه القائم على نسق المفارقة في نصوص المتنبي المقولة في سيف الدولة، أو في أبي شجاع فاتك، فقد كان الإعجاب مصدرا ملهما للشاعر قائما أبدا ولأسباب كثيرة متفاوتة، وهذا لا يعني أن فكرة المثال في مدح هذين الرجلين كانت تامة قد تقصاها المتنبي من جميع جوانبها، إذ لو حصل ذلك لنصوص المتنبي لظهرت قيم جمالية وثقافية جديدة كانت من الممكن أن يحتضنها نتاج القرن الرابع الهجري، فتؤثر في تركيب نماذجه الأدبية، وقد تتعداها إلى طرق التعبير عن تركيب تلك النماذج بشكل يحسس القارئ بجمالية جديدة للغة أيضا أساسها تطور المفهوم الفني في الشعر بكل قوانينه الخاصة به.

لقد ظلم المتنبي ممدوحه المثال فسلبه ملامحه الإنسانية التي تنمو في قلوب الناس وضمائرهم حبا وإعجابا وبالغ في تكوينه وبشدة، فخلق في نفس قرائه إعجابا وقتيا، سرعان ما يزول ولا يلبث المرء أن ينسى ممدوحي المتنبي وشخوصه، لأنه لا يستطيع أن يتقرى ملامحهم بوضوح بحثا عن الصورة المثالية الإنسان فيهم. والمثال الذي ظل خالدا في نصوص المتنبي الشعرية لصيقا بضمائر قرائه هو المتنبي نفسه مالئ الدنيا وشاغل الناس. فقد مضى سيف الدولة ومضت آثاره، وذهب كافور وانطوت أيامه... ذهب هؤلاء جميعا، وبقي ذكر المتنبي كالصخرة العبوس ينفرج أمامها زحام الأيام، وتنكص دونها صروف الدهر:[73]

وعندي لك الشرد السائرا ... ت لا يختصصن من الأرض دارا[74]

قواف إذا سرن عن مقولي ... وثبن الجبالا وخضن البحـــــــــارا

ولي فيك ما لم يقل قائـل ... وما لم يسر قمر حيث ســـــــــارا

إن القيم التي يتغنى بها الشاعر في مدائحه، وثوب الممدوح المثال الذي ارتداه لكل ممدوحيه إنما هو في الواقع مدح للشاعر نفسه، الذي ظل يحلم أن يكون هو القائد العربي المخلص للأمة. وهو التصور الذي تعضده فخرياته كذلك التي كان يرى فيها شخصا لا يضاهيه أحد. وهو ما برز جليا من خلال " الوظيفة النسقية لشعر المديح التي تشتق التسلط من آلة البلاغة، وتبني قواعد الخضوع للفرد، وصولا إلى عبادته بجعله علة من العلل... ولما كان الشعر يعمق هذه الوظيفة في الثقافة الأدبية، اقتضى أن تفعل فعلها في عقول الأجيال بالدوران والتكرار، وأن تثبت قيمتها في النفوس، وتنشئ على صورتها".[75]

خاتمة

لقد كانت للقصيدة المادحة عند المتني دورا مهما في الكشف عن تمظهرات صورة الممدوح المثالي عبر الثقافة الشعرية، التي جعلت من صورة ذلك الممدوح المثال نسقا ظاهرا، يمرر تحته تضخم سلطتين؛ أو على حد تعبير الغذامي (فحولة) سلطة السياسي وسلطة الأنا التي كانت تثأر لنفسها بمعجزة البيان الشعري. بعبارة آخر، إن سلطة الكلمة تعادل سلطة السياسي وتقلل من جبروته. فكان نسق القوة الذي ظهر في صورته الممدوح المثالي بأشكال مختلفة، تعويضا للقوة التي فقدها الشاعر وتطلعا لما كان يصبو لتحقيقه. وعندما بدت مهزوزة أحيانا فهي تضمر الحالة النفسية للشاعر التي تتجا ذبها ثنائية الأمل واليأس. بينما رجح من نسق المفارقة (ميتانسق) أن شخصية المتنبي مغلفة بثنائيات ضدية عجيبة، قادرة على الإعلاء أو الحط من الشخص، حتى وإن كان كافور موضوعا للمدح في القصيدة فإن الشاعر كثيرا ما كان يتنساه متحدثا عن آماله وطموحاته ورغباته.

الهوامش:

[1] . إيكو أمبرتو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، ط 3، 2013 م.

[2] . رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، ط 1.

[3] . 129 عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية . 130

[4] . نفسه ص 140

[5] . خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص، تعددية الدلالة ولا نهائية التأويل، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو العدد 19 ص 19 . 20

[6] . تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن لابن أبي الأصبع المصري، تحقيق حنفي محمد، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة. ص 455.

[7] . مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط 1، 2007 ص 2030.

[8] . دينيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة منير السعيداني، الطاهر لبيب، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، بيروت، ط1، 2007 ص 17.

[9] . نفسه ص 17.

[10] . دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم، المركز العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا، أمريكا، ط 2، 1994 ص 19.

[11] . حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة . الجزائر، ط 1، 2008، ص 20.

[12] . اللغة والثقافة، كلير كرامش، ترجمة أحمد الشيمي، منشورات وزارة الثقافة والفنون والتراث، إدارة البحوث والدراسات الثقافية، قطر . الدوحة ط 1، 2010، ص 10.

[13] . عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2009 م، ص 14.

[14] . محمد عبد الله، النقد الثقافي والدراسات الثقافية، مجلة الفكر، عدد 07، 2009، ص 27.

[15] . عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى، جامعة عبد المالك سعود، الرياض، عالم الفكر الحديث، ط 2009 م. ص 4 . 5.

[16] . بشرى موسى صالح، بويطقيا الثقافية، نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق ط 2012، ص 8.

[17] . عبد الله الغذ امي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز العربي الثقافي، ط 3، 2005، ص 130.

[18] . ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح العكبري، تحقيق مصطفى السقا ومن معه، دار المعرفة، بيروت 2 / 17

[19] . نفسه 2 / 32

[20] . نفسه 2 / 30

[21] . محمد خباز، عند سدرة المنتهى، نماذج من الشعر القطيفي الديني المعاصر مع دراسات تاريخية ونقدية له، دار المحجة البيضاء، بيروت، 2007 م، ط 1، ص 256.

[22] . نفسه 2 / 33

[23] . نفسه 2 / 33

[24] ، ديوانه 2 / 33

[25] . نفسه 2 / 52

[26] . ديوانه 2 / 44

[27] . نفسه 2 / 52

[28] . نفسه 2 / 52

[29] . التبيان 2 / 33

[30] . ديوانه 2 / 52

[31] . التبيان 2 / 33

[32] . نفسه 2 / 33

[33] . نفسه 2 / 33

[34] . التبيان 2 / 33

[35] . نفسه 1 / 244

[36] . نفسه 1 / 239

[37] . ديوانه 1 / 345

[38] . نفسه 1 / 246

[39] . نفسه 1 / 246

[40] . ديوانه 2 / 279

[41] . نفسه 2 / 282

[42]. نفسه 2 / 247

[43] . نفسه 2 / 251

[44] . ديوانه 2 / 251

[45] . نفسه 2 / 251

[46] . نفسه 2 / 251

[47] . نفسه 2 / 251

[48] . نفسه 2 / 251

[49] . ديوانه 2 / 251

[50] . التبيان 3 / 238

[51] . نفسه 3 / 238

[52] . ديوانه 2 / 253

[53] . ديوانه 2 / 253

[54] . عبد الوهاب عزام، ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام م.، دار المعارف، القاهرة، الطبعة 2، 1956م، ص 65.

[55] . ديوانه 2 / 256

[56] . ديوانه 2 / 136

[57] . نفسه 1 / 548

[58] . نفسه 1 / 528

[59] . نفسه 2 / 183

[60] . عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي، ص 141 .

[61] . عرف عن الشاعر في هذا الباب أنه كان يسوق معانيه في كافورياته بالمدح الذي يراد به الذم. انظر الصبح المنبي 115 . 120، ورسالة في قلب كافوريات المتنبي من المديح إلى الهجاء، لعبد الرحمن حسام زاده الرومي.

[62] . سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد 2، العدد 2، 1982 م. ص 144.

[63] . يوسف البديعي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، دار المعارف، الطبعة 2 ، 115 . .116

[64] . ديوانه 1 / 34 . 35

[65] . مبروك المعاني، شعرية السواد في كافوريات المتنبي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الجزء 3، المجلد 9، 1999م، ص 268.

[66] . نادر كاظم، تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004م، ص 140

[67] . النقد الثقافي ص 75.

[68] . محمد بدوي، أمثولة العبد الآبق، مجلة فصول، المجلد 5، العدد 4، 1997 م. ص 275.

[69] . ديوانه 1 / 34 . 35.

[70] . عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 117.

[71] . ديوانه 2 / 584

[72] . نفسه 2 / 343 344

[73] . ديوانه 1 / 433

[74] . الشرد: ج شرود، يعني القصائد التي تسير في البلاد ولا تستقر بموضع.

[75] . سليطين وفيق، في التعدي النقدي، دار الحوار للنشر، الاذقية، سوريا، 2016 م. ط 1. ص 190 بتصرف.