مكتبة البنين
قسم الدوريات

حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية

العدد الثالث عشر

١٤١١هـ / ١٩٩٠م

بين التحليل الجمالي والتحليل النفسي

دراسة لموقف من شعر المتنبي

ماهر حسن فهمي
أستاذ بقسم اللغة العربية

هل يمكن حقيقة أن نعزل النص عن كل المؤثرات الاجتماعية والنفسية حين نحلله، ثم نكتفي بهذا التحليل مقتنعين أن التحليل الجمالي أو الأسلوبي كاف للدلالة على كل أبعاد النص؟

وإذا كان الجمال[1] في معنى من معانيه هو الانسجام والتناسق والتوازن في العمل الفني الذي يتكون من بناء، ينبغي أن نبحث فيه عن كل ذلك من خلال العلاقات بين أبعاد العمل المختلفة التي يوحي بها النص[2] ، فان بعض الأعمال الفنية الكبيرة ربما احتاجت إلى أن نستفيد من جهود المدارس النقدية المختلفة لكي نحللها أو نحاول فهمها.

وسوف نتوقف عند قصيدة «العيد» للمتنبي، لنرى أن الزمن في القصيدة قد اكتسب معنى المطلق، فليس الحديث عن لحظة معينة إلا انطلاقاً لشحنة من الايحاءات تفجرها الكلمة، لتوحي لكل فرد منا ايحاء خاصا، كلما كانت له آمال، وكلنا ضاعت منه أحلام، ودورة الزمان، تذكرنا بالماضي، بما تحقق وما لم يتحقق، بالمستقبل وما يصاحبه من أمل حينا وقلق حينا آخر، إن ميلاد الأمل في أول القصيدة يظل يصارع الفراق

---

١ – الاحساس بالجمال لجورج سانتيانا ص ١١٩ – ١٣٢.

٢ – في معرفة النص يمني العيد ص ٣٢.

واللقاء، والوجود والفقد، حتى يسعى الأجل إلى الأمل. إن قيمة المقابلة أو الطباق قيمة كبيرة بما تصنعه من هذا التوازن في عالمنا بين الجمال والقبح.

ولكن هل يمكن أن نفهم القصيدة دون إدراك زمانها ومكانها من حياة الشاعر؟ ودون إدراك موقعها من الكافوريات كلها؟ من الممكن أن نقتطعها من الكافوريات، وأن نشير إلى أنها آخر قصيدة قالها المتنبي في مصر لأن الاشارة إلى مصر واردة في القصيدة، ومن الممكن أن يكون تحليلنا لها تحليلا يمكن تطبيقه على الكافوريات كلها باعتبارها تمثل مرحلة زمنية ونفسية ومكانية من حياة الشاعر.

بقيت ظاهرة تحتاج إلى وقفة وإلى تعليل؟ لماذا ظهرت «الأنا» هذا الظهور الواضح في كل شعر المتنبي منذ صباه مرورا بمرحلة السيفيات إلى مرحلة الكافوريات، ثم إلى ما بعدها؟

وهناك ظواهر أخرى إذا وازنا بين السيفيات والكافوريات، هل المعمار واحد؟ إن السيفيات تعتبر من أجمل ملاحم الحرب – بالمعنى العام للكلمة – في الشعر العربي، بينما الكافوريات تعتبر من أرق ما قاله المتنبي على الاطلاق، وهي أشبه بآهات حزينة تخرج من صدر الشاعر، فيحيلها أعمالاً فنية، فهل ما يزال البناء واحداً؟ ربما يكون قد تغير، ويبقى السؤال، فلم تغير؟ اليست البيئة التي غيرته؟ كل هذا لا ينفي أن القصيدة عمل فني جمالي بالدرجة الأولى، ولكن الأعمال الجمالية قد تحتاج إلى اكثر من وجهة نظر لتجلية أبعادها.

بين الشاعر والقصيدة

التناقض سر مسير الحركة ومن الموجب والسالب يتولد التيار. والصراع في الحياة من أجل البقاء صراع أزلي، تطور حتى أصبح صراعا بين الخير والشر والجمال والقبح والحق والباطل.

والصراع في القصيدة الحية طبيعي لأنه صراع من أجل النمو ومن اجل استمرارية الحياة، حتى تكتمل القصيدة فيتم وجودها. ومفتاح هذه القصيدة ما فيها من تناقضات تدفع حركتها إلى الأمام فتنمو من الداخل. فكلمة العيد تستدعي الفرح

والطرب، ولكنها هنا موقف بين الماضي المستقبل (بما مضى؟ أم لأمر فيه تجديد؟) يتحول العيد إلى رمز معاكس، فمادام الأمل بعيدا، فكيف يقترب العيد، أو مادام الأمل بعيدا، فهل يقبل اليأس؟

العيد يذكر الشاعر بعدم قدرته على تحقيق الآمال، ولكن اليأس كلمة ثقيلة، لا يقبلها الشاعر الثائر، فيرتد إلى الأمل مرة أخرى متشبثا به «لولا العلى» ولولا حرف امتناع لوجود، فامتناع الاستقرار يعني الرحلة من أجل الهدف، ومادام الهدف موجودا فالرحلة مستمرة والحياة مستمرة ايضا. وتزداد حدة الصراع بين الموت والحياة كأن النقيض يستدعى نقيضه، فالسيف فيه معنى الحياة والموت، الحياة لحامله والموت للآخرين، ولكنه بصورة عامة صنع لكي يقطر دما، فهو في مدلوله العام يعنى الموت، بينما المرأة تعني استمرارية الحياة، ومن هنا كان الجمع بينهما في بيت واحد، الحياة الوادعة، والحياة المغامرة، وعشق المغامرة من أجل السيادة.

ولكن المغامرة واقتحام الحياة أو صلته إلى ماهو فيه، إلى تحليل مذاق الحياة، فلم يعد يذوق في كأس الحياة شرابا سائغا، وإنما نوب له الزمن الهم والسهاد بدلاً من النشوة، إنه صراع نفسي، يحيله صخرا، ولكن صخر امريء القيس كان يتحرك (كجلمود صخر حطه السيل من عل) أما هذا الصخر فلا يهتز، وأغاريد الدنيا من حوله والعيد يأتيه والنشوة أمامه، لأن الوجود والعدم يصلان بالصراع النفسي إلى القمة، وجود اللذة المادية وفقدان الأمل المحرك لمعنى السعادة ولمعنى الحياة. ويستمر التناقض بين الشكوي من ناحية والحسد من ناحية ثانية، والغنى من ناحية والمواعيد التي لا تتحقق من ناحية ثانية، والحراس موجودون ولكنهم نائمون، والضيوف موجودون ولكنهم لا يكرمون ولا يتركون حتى يرحلوا. ثم تنتهي آلام المخاض بشرب الموت وترك حياة الذل، لان كأس الموت عندما يكون فيه الخلاص، عذبة المذاق وكأس الذل مرة كالعلقم، إن الخلاص هنا هو الحرية، الانعتاق من كل أسر، وميلاد الحرية، قد يعني موت الشاعر من أجل الهدف الأسمي والمبدأ الذي ينبغي أن يعيش ويكبر ويعيه الناس، وكأنما كان يتنبأ بموته مرفوع الرأس، حينما ذكره مولاه بقوله: (الخيل والليل والبيداء تعرفني، والسيف والرمح والقرطاس والقلم) فقاتل حتى قتل.

هذا الخط الذي يخترق القصيدة لابد منه قبل الدخول إلى عالمها، كأنه صراع بين الجمال والقبح، وبين الخير والشر، ومحاربة الشر بالكلمة، بالفن، أو مقاتلته حتى النهاية.

قالها يوم عرفه سنة خمسين وثلاثمائة، قبل مسيرة من مصر بيوم واحد.

المدخـــل :

عيـد بأيـة حـال عـدت ياعيـد؟ بمـا مضى؟ أم لأمـر فيـك تجديـد؟
أمـا الأحبـــة فالبيـــداء دونهـــم فليـت دونـك بيـدا دونهـا بيـد
لولا العلى لم تجب بي ما أجوب بها وجنـاء حـرف ولا جـرداء قيـدود
وكـان أطيـب من سـيفي معانقـة أشـباه رونقـه الغيـد الأماليـد

المفتاح في كلمة «عيد» التي جاءت نكرة، كأنها تماثل بقيةِ أيامه النكرات لدى كافور، والولوج إلى عالم المتنبي النفسي يحتاج إلى هذا المدخل، فإذا كان العيد رمزا للبهجة ونسيان الأشجان، فهو عند المتنبي حجر يلقى في الماء... مثيرا للشجن، كأن العيد وكافور يتبادلان الصور والمكان. وكلمة «عيد»؟ نلمح فيها مدلول الاستفهام الانكاري المصاحب لشيء من الدهشة، لان العيد يأتي مصحوبا بالمسرات التي لايراها، ومن هنا يأتي التساؤل : بأية حال عدت يا عيد؟ بما مضى؟ والعيد من العود لأنه يعود كل عام، لذلك فالتساؤل يشعر بحالة الركود والرتابة التي يحياها الشاعر، و«يشخص العيد» كأنه قد بدأ يعرفه مادام يأتي كل عام بهمومه، ويدير حواراً معه، وبذهنه أطياف بعيدة من أيام خصبة مليئة بالحياة المتدفقة والصراع الخارجي والانتصارات المدوية، ولكن شعاعا من الأمل يخترق هذا اليأس في ختام التساؤلات المتلاحقة» أم لامر فيك تجديد» أتراك جئت بأمر جديد؟ إنه الأمل الذي جعله يبدأ البيت بكلمة «عيد» ويختتمه بكلمة «جديد».

وسوف نلاحظ ثلاث ظواهر :

(أ) <u>الاستفهام</u> : وهو مع التمنى والنداء من الأساليب الانشائية التي تصور الانفعالات والحالات الشعورية لأن الأسلوب الخبري تقريري نثري إلى حد كبر.

(ب) صيغ الجمع : البيد – الغيد – الكؤس – الاغاديد – كذابين – الرجال – الايدي – النواطير – الثعالب – العناقيد –. وهي صيغ تعطي معنى المبالغة أو التكبير.

(جـ) الطباق والمقابلة : أخمر أم هم وتسهيد – الوجود والفقد – الشاكي والمحسود – جوعان ويأكل. وكلها تأكيد لمعنى الصراع.

يعود المتنبي إلى واقعة فكلمة العيد ذكرته بأمرين: كافور الحاضر والمسرات قديما، ذكرته بأحبابه الذين فارقهم، وكلما أتى ذكرهم لذعته الحسرة (أما الاحبة فالبيداء دونهم) ونشعر بالرغبة في الفرار من هذا الحاضر (فليت دونك بيدا دونها بيد)، والرفض لهذا الواقع. وهو احساس كرره مرة ومرات حين قال في قصيدة أخرى، يوازن بين حاله وحال الناس في يوم عيد :

يضاحك في ذا العيد كل حبيبه إزائي وأبكي من أحب وأندب

وهي أبيات تثير قضية المديح التي لهج بها المشتشرقون حين طعنوا في شعر المديح باعتباره شعر استجداء. والواقع أن الذي يقرأ شعر المتنبي يجد الاكبار الصادق من الشاعر لممدوحه القديم حتى بعد ان فارقه، ويجد الفخر بنفسه أمام الممدوح، فأي استجداء؟ الموقف هنا شبيه بموقف الرسامين الغربيين في العصور الوسطى حين رسموا الملوك والأمراء، ممن رسمهم رفائيل أو دافنشي أو مايكل انجلو، فهل يسمى هذا استجداء، لقد كان المديح تسجيلا لقيم عليا، وعرفانا بالجميل لرعاة الفن.

والتمنى ثم صيغة الجمع هنا (فليت دونك بيدا دونها بيد) فيها لذعة الاحساس بالضعف، والرفض القاطع لهذا الموقف.

وتأتي انتفاضة الشاعر، حين يشعر أن كبرياءه قد مست (لولا العلي لم تجب بي ما أجوب بها) فالرحلة الدائبة التي كان يرحلها البدوي من أجل الكلأ أو وراء الحياة. يرحلها الشاعر من أجل الحياة أيضا ولكن بمعناها الأشمل، الذي لا يبحث عن القوت الضروري، بقدر ما يبحث عن الرفعة والمجد، وكأنما أصاب فرسه وناقته عدري الطموح، فهي تجوب به كما يجوب بها (وجناء حرف أي ناقة ضامرة من طول الرحلة، ولا جرداء قيدود : أي فرس طويلة العنق دليل الاصالة والقدرة على التحمل).

والعلاقة الحميمة بين الشاعر وناقته، وبين الشاعر وفرسه، توضح موقفاً إنسانياً يربط الانسان بالحيوان في إطار من الوحدة الكلية للطبيعة، وذلك منذ عنترة في أبياته التي يمسح بها جراح حصانه :

فازور من وقع القنا بلبانه وشكا إلى بعبرة وتحمم
لو كان يدري المحاورة اشتكى ولكان لو علم الكلام مكلمي

بل وأبيات الفرزدق التي يعامل فيها الذئب معاملة الفارس للفارس (وبت أقد الزاد بيني وبينه)، ولذلك فالمتنبي عندما يقول (وما الخيل إلا كالصديق قليلة، وإن كثرت في عين من لايجرب). لا يقصد التشبيه بالصديق من حيث القلة فحسب، ولكن أيضا من حيث التعاطف الموجود بين كليهما. وكذلك الشأن عندما يردد (إني لأضحك إبلي كلما نظرت، إلى من اختضبت أخفافها بدم) فهو يشفق عليها من طول الرحلة في الارض المليئة بالحصى، والتي جعلت أخفافها تسيل دما يخضبها، من أجل الوصول إلى الممدوح، ولكنه في النهاية يشاركها الضحك حين يجد ان الممدوح لم يكن يستحق هذا العناء كله. فأضحكها وأبكاها وشاركها الضحك والبكاء، وهذا العرض التاريخي يسمى بنسب المعنى.

ولكنه هنا يتحدث عن العلى والمجد وبويه والمشقة في سبيله، ولولا كل ذلك، لاستراح من مفاجآت السفر، وعناء الترحال الذي لا يهدأ، وعاش حياة وادعة كما يعيش الناس، مع زوجة جميلة (وكان أطيب من سيفي معانقة) ومعانقة السيف كناية عن توقع الخطر، في حياة الفروسية والمغامرة التي يحياها، (أشباه رونقه، الغيد الاماليد)، لكنه يعود ثانية إلى طبيعته الغلابة، ومجرد الخاطر يرتد عنه مكملا معنى الحيرة بين حياة الدعة ومشقة الطموح وحلم السيادة، «فأشباه رونقه» في البياض والنقاء والبريق الذي يسعد النظر، فالغيد هي التي تشبه السيف في هذه الصفات المحبوبة، السيف هو الاصل والمرأة الظل، لأنه رمز العزة، أليس القائل (والمشرفية لازالت مشرفة، دواء كل كريم أو هي الوجع). إن العلاقة بين الحب والحرب في شعر المتنبي علاقة حميمة، وهي حميمة لدى الشعراء الفرسان منذ عنترة حين كان يردد:

فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المبتسم

ولكن عنترة هنا كان عاشقا، ولذلك فالاصل ثغر محبوبته المبتسم، ولكن المتنبي عكس الصورة لأنه عشق السيف حين عشق المجد، ولا مجد إلا للمقاتلين في عصره، ويصبح السيف رمزاً للقوة وللطموح (تركنا لاطراف القنا كل شهوة).

المشهد : إلى هنا ينتهي المدخل، العيد، الاغتراب بعيداً عن الأحباب، مشقة الرحيل الدائب. ثم ينتقل إلى المشهد في وسط القصيدة، وفيه العرض الدرامي والصراع النفسي الذي يشدنا :

لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي شـــيئا تتيمــه عيـــن ولا جيـــد

الحزن المشبوب بالحنين يطور القصيدة إلى حركة صاعدة. يقال كبد حرى وكبد رطبة في حالي الغضب والهدوء، وتضرب إليه أكباد الابل، وأكباد صادية، فالاحساس هنا مادي. ويقال كبد مقروح وقلب مجروح ، وهي توحي بالمعاناة المادية والمعنوية معا، وهذا ما يشير إليه المتنبي وهو ينشد هذا الغناء الحزين. عيون المها وأجياد الغزلان،هكذا كان يردد الشاعر في لحظات صفائه (وأجياد غزلان كجيدك زرنني) (عيون المها ولا كعيون)، وهو لا يستطيع أن يصف أكثر من هذا لأنه لا يرى أكثر من الوجه والجيد في الفتاة العربية أو البدوية، وإلى الآن لايزال الشاعر العربي في الخليج لا يصف سوى العينين : (عيناك غابتا نخيل ساعة السحر) (عيناك في الصباح والمساء كالالق، كواحتين دونما حدود) ولكنه اليوم يقول: لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي شيئا إلا أصابه بالجراح وبالسهام (فصرت إذا أصابتني سهام، تكسرت النصال على النصال)، ولم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي شيئا حتى أستطيع أن استمتع بما يستمتع به الناس من الجمال في الحياة، والناس دائماً تتحدث عن القلب باعتباره مكمن المشاعر وعن الكبد أيضاً بهذا الاعتبار، وهو صراع مع الدهر ولذلك فالغالب هو الزمان، لأنه يحارب من لايراه (ولو برز الزمان إلى شخصاً، لخضب شعر مفرقه حسامي).

ثم يبلغ الانفعال قمته في هذه الصرخة التي تعقبها استفهامات متلاحقة كأننا أمام أحد أبطال شكسبير، في صراع نفسي يعبر عن الحيرة والمرارة والأمل الضائع :

(ياساقيى أخمر في كؤوسكما؟ أم في كؤوسكما هم وتسهيد؟)

الساقيان هنا لابد أن يكونا النهار والليل، لان أحدهما يذوب له الهم والثاني يسقيه السهاد. أخمر في كؤوسكما؟ إنه لم يشرب الخمر، ولكنها توحى هنا بطيب مذاق الحياة ونسيان الهموم، وتأتي «أم» محولة المعنى إلى النقيض : كلما ازددت شرباً تجرعت هما وعرفت سهاداً.

وتستمر الحيرة في صيغة تساؤل (أصخرة أنا؟)، وتزداد حدة الصراع النفسي ببروز الانا، إن تشبيه الشاعر الحساس بالصخرة دليل خلل في طبيعة الحياة، لان الذي لا يعرف طعم السعادة والاغاريد من حوله والمتعة أمامه، وكل مباهج العيد تصدح، لابد أن تكون أعماقه تقطر أسى، فلا يستطيب طعم الحياة بكل مادياتها، كأن السعادة النفسية هي مفتاح التوافق والمصالحة مع الحياة. فإذا أراد المتعة الحسية وجدها، وعند كلمة الوجود قد نتوقف لأننا نتصور أكثر الناس يسعون وراء المتع الحسية وماديات الحياة، ولكن المفاجآة في القسم الاخير (وحبيب النفس مفقود)، فالسعادة الحقيقية هي الرضى الداخلي، وهو ما يفتقده الشاعر معبراً عنه بحبيب النفس (بالأمل الضائع، أو بالطموح الغلاب).

(يامن يعز علينا أن نفارقهم، وجداننا كل شيء بعدكم عدم) هكذا صرح في قصيدة أخرى فالصراع بين الوجود والعدم يتمثل في وجود من نكره وفراق من نحب، وجود الطرب وافتقاد السعادة النفسية، وجود الأيام الرتيبة وافتقاد الآمال العريضة، الصراع بين الحياة نفسها وبين الموت، لان كل يوم يمضى ينقص من حياتنا (وصلينا نصلك في هذه الدنيا، فإن المقام فيها قليل).

(ماذا لقيت من الدنيا؟) نقمته تتعدى الموقف الخاص إلى الموقف العام، ولكن الموقف الخاص، المناسبة، هي التي فجرت الازمة، فالأثر الخارجي هو الذي حرك العالم الداخلي، وبذلك لم نعد نطرح قضية شعر المناسبات باعتبارها صيغة نهائية للشعر الضعيف، لأن أسلوب التناول هو المهم.

هنا نجد التناقض المدهش، فما يشكو منه الشاعر هو نفسه موضع الحسد، وتظهر

«الأنا» ثلاث مرات في مواقف متشابهة: الدهشة: أصخرة أنا؟ أني بما أنا باك منه محسود، أنا الغني وأموالي المواعيد.(أمسيت أروح مثر خازنا ويدا، أنا الغنى وأموالي المواعيد) وأمسيت فيها ظلال المساء، كأنه في نهاية الامنيات التي ضاعت مع النهار، صار اكثر الاثرياء إحساساً بالراحة «أنا الغنى» ترى هل استراح من الفقر ومعاناته؟ إنه يفجؤنا بقوله : (وأموالي المواعيد) وهكذا ينقلنا من النقيض إلى النقيض، لان أمواله مواعيد كافور، وهي لا تحتاج إلى أن تقبضها يد وتظل تعدها، أو أن يحفظها خازن ويظل قلقا عليها. ولكنه يرفض الدعة، ويرفض الاستسلام لليأس.

الختـــام :

ترك الغناء الحزين والصراع النفسي الذي برزت خلاله «الانا» مغلفة بعذاب التناقضات ومرارة الشكوى، والتفت إلى الآخر، إلى كافور، يهجوه، إلى كل كافور، إلى كل من يحول بين الإنسان وطموحاته. «أني نزلت بكذابين ضيفهم، عن القرى وعن الترحال محدود». لما قال: «وأموالي المواعيد» كان الوصف صاحب المواعيد التي لا تتحقق بالكذب، لكنه يستخدم صيغة المبالغة، وهو في الشطر الثاني يعود إلى المدلول نفسه ولكن بعرض جديد (ضيفهم عن القرى وعن الترحال محدود) وقرى الضيف واجب الكرام، فما بالنا إذا كان الضيف محروما من القرى ممنوعا من الرحيل، إنه ضيف اللئام. وهو المعنى نفسه الذي عبر عنه عندما حم بقوله:

يقول لي الطبيب اكلت شيئا ... وداؤك في شرابك والطعام
وما في طبه أني جواد ... أضد بجسمه الجمام
تعود أن يغبر في السرايا ... ويدخل من قتام في قتام
فأمسك لايطال له فيرعى ... ولا هو في العليق ولا اللجام

ثم يعود مفصلا القول : (جود الرجال من الأيدي، وجودهم من اللسان، فلا كانوا ولا الجود) الجود هنا لا تعنى الكرم فحسب، بل تعنى التقدير بكل معانيه، ومن هنا ندرك قول المتنبي في قصيدة أخرى:

وما رغبتي في عسجد أستزيده ... ولكنها في مفخر استجده

وإذا كان مقابل الجود البخل، فإن الرجال لها ما يقابلها أيضاً، وجود الرجال من الأيدي، كأن الأيدي تتسابق إلى الجود، وهذا هو مدلول صيغة الجموع في الرجال والأيدي، و«جودهم من اللسان» فهي صياغة أخرى لجود المواعيد التي لا تتحقق أبدا، وهو المعنى الذي أشار إليه في مديحه لفاتك:

واجز الأمير الذي نعماه فاجئة بغير قول ونعمي الناس أقوال

ثم يأتي الرفض لهذا الموقف الجارح (فلا كانوا ولا الجود)

نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد بشمن وما تفنى العناقيد

غفل الحراس والقادة والزعماء والسادة، فانطلق الاراذل والجشعون ينهبون حتى أتخموا، وما يكفون عن النهم : الكنايات هنا اشارات بلاغية تؤدي مهمتها الفنية في توصيل الدلالة، فنوم الحراس كناية عن الغفلة، وهي ليست غفلة السوقة، ولكنها غفلة المسئولين، وهي غفلة ثمنها حياة الأمم، لأن الثعالب تعيث فساداً في الأرض وهي آمنة حتى يصيبها البشم، والثعالب كناية أخرى عن نهازي الفرص، عن المفسدين في الارض، عن كافور، والعناقيد كناية ثالثة عن الاموال المتروكة دون حراسة، الدانية القطوف، وهذه إشارات تجرح ولكنها لا تسيل الدماء لأنها ممكنة الحدوث في الواقع.

(جوعان يأكل) أن التناقض نفسه ملفت للنظر، ولكن سر التناقض ينكشف حين يأكل من زاده (معنى التهكم والسخرية) ويمسكه عنده ليمدحه، والسخرية هنا نابعة من هذا العرض فبعد أن كان يمنيه الأماني، إذا به يمد يده ليأكل ما لدى الضيف. وهي صورة تهكمية أراد بها استمطار اللعنات لأنه في الأبيات السابقة يصفه بالثعلب المتخم.

(ويلمها خطة) هنا يعود الانفعال فيبلغ درجة كبيرة، وهو يرفض هذا الموقف الذليل، الذي لانجاة له منه إلا بالرحيل، وهذا التضعيف في ثلاث كلمات متتالية أول البيت أعطى هذا الايحاء الانفعالي، ثم جاء المد في كلمة «قابلها» ليعطي مدلول التحمل الطويل لهذا الموقف، وعندما تأتي الابل «المهرية القود» ويبرق خاطر الرحيل، يهدأ الانفعال، على الرغم من أن الرحلة مجازفة قد تكلفه حياته. (وعندها لذ طعم الموت

شاربه، إن المنية عند الذل قنديد) ولكن مقارنة سريعة بين الموت والذل، تطوف بخاطره فيفضل الموت، بل هو يستلذ طعم الموت، والموت هنا ليس موقفا وحسب إنه متعة الخلاص. وهو قريب من قول قطري بن الفجاءة (فما في تساقي الموت في الحرب سبة، على شاربيه فاسقني منه واشربا).

وشرب الموت هنا فيه معنى البطولة، وهو يوحى بمواقف انسانية عبر تاريخ طويل بداية من سقراط إلى كيلوباتوا حتى هتلر، كلهم أبوا الذل، قد ينضم إلى كوكبتهم شاعرنا، فهو يحيل الموت شراباً محبباً، لا وحشاً كاسراً أو شبحاً مفزعاً.

وإذا كانت القصيدة قد بدأت بالعيد الحزين فقد انتهت برفض الذل، وبحلقه طعم معسول، مزيج من خمر وعسل، وإباء وكبرياء.

وقد رفع مشكلة الموت والحياة عن مستوى العيش، فصعدها إلى مستوى الحياة بمعناها الفاعل، كأن الطموح الانساني هو حلو الحياة ومرها، كي يكون للإنسان قيمة باقية وذكر خالد. إنه ينطق عن خواطرنا، كما كان يقول ابن الأثير.

(أ) يستخدم الشاعر في بنائه حجراً خاصاً في معمار القصيدة – بيت الحكمة – ولكنه حجر أملس، بمعنى أننا لا نشعر وسط المشاهد والصراع بنوعية هذا الحجر، وباقتدار واضح تنمو القصيدة.

(ب) المشهد لا الصورة محور البناء في شعر المتنبي.

(أ) البيت الأول من الحكمة، ونحن مازلنا نتمثل به إلى الآن، فهو حقيقة ينطق عن خواطر الناس، وقد يكون بيت الحكمة تجربة خاصة، ولكنه ربط بينها وبين المعنى العام، وهذا هو الشأن في البيتين الثاني والثالث، تحولهما من تجربة خاصة إلى حكمة عامة. وربما قطر لنا تجربته هذه وكثف بناءها، بحيث أصبحت قضية الانسان في كل زمان ومكان، عندما تحاربه الأيام، وكإنما اتخذ الآسى الشعر لساناً له يعبر به عن خيبة الانسان في صراعه مع الايام، في مثل هذا الغناء الحزين (لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي، شيئا تتيمه عين ولا جيد) وقد يزداد المدلول كثافة فتقع الحكمة في شطر واحد مثل قوله في النهاية : (إن المنية عند

الذل قنديد). والحكمة فلسفة الخاصة ولذلك هي في الاغلب بيت من الشعر، بينما المثل فلسفة العامة ولذلك في الاغلب عبارة نثرية.

(ب) المشهد لا الصورة محور البناء في شعر المتنبي، حتى في الموقف الوجداني الملاحظ في هذه القصيدة. فالمشهد واضح في محاكاة الفعل أو الحركة وعرض الصراع وتجسيم الانفعالات والتركيز على الأسلوب الانشائي. شخص العيد وخاطبه، ثم استمر «المونولوج» بعد ذلك يكشف حدة الصراع النفسي، ونحن نتعاطف مع هذا الإنسان الذي حرم نفسه لذات الحياة من أجل الطموح، ثم نشفق عليه ونحن نرى حزنه الحائر أو حيرته الحزينة ثم ثورته العارمة في النهاية، وربما كرهناً كافوراً باعتباره شريراً يقيد الشاعر ويمنيه الوعود الكاذبة، ويدمره نفسيا.

(جـ) إن الامتداد من البداية الهادئة الحزينة الموجعة للقلب تستمر إلى ذكر الأحباب الذين فارقهم، وتجوال الشاعر الذي لا ينتهي والذي لا يعرف معه الراحة والاستقرار، وفي الاستقرار معنى السكن والزوجة، والقناعة وترك التحديات تغتال الآمال.

ثم يبدأ الخط البياني للانفعال في الصعود حينما تظهر الأنا أو تظهر الأنا حين يبدأ الخط البياني للانفعال في الصعود ، ويستمر التوتر، وتستمر الأنا في الظهور، ثم يهدأ الانفعال حين تبدأ الكناية بالنواطير عن الحماة والسادة، والثعالب عن المستغلين، والتهكم في الطباق حين يردد (جوعان يأكل من زادي)، ولكن الانفعال يعود مرة اخرى إلى الصعود حين تلوح له الناقة رمز التجوال والخلاص، ويستهين بالموت وكأس المنية، يلذ طعمها ولا يتجرع الذل، وتنتهي القصيدة، فيتطهر الشاعر من الاحساس بالهوان.

على أن هناك قضية تستدعى الوقوف عندها، ونحن نتأمل هذه القصيدة، التي تصور الصراع بين الحلم والحقيقة، بين الأمل والواقع، وهي أننا نجد ألفاظ الحب تتردد هنا وهناك، فالشاعر يشكو بعاد الأحباب واقتراب العيد، ويتحدث عن عناق السيوف فيذكر عناق الغيد، ثم يذكر فقد الحبيب مع وجود المتع المادية الأخرى.

وهذه الملاحظة تتسع لتمثل ظاهرة في شعر المتنبي، فقد التفت الثعالبي إلى استعماله ألفاظ الغزل والنسيب في أوصاف الحرب، ورأى ذلك راجعاً إلى جودة التصرف واللعب بالكلمات (والطعن عند محبيهن كالقبل) (قد صبغت خدها الدماء كما، يصبغ خد الخريدة الخجل).

ويعقب عبد الرحمن شعيب على ما قاله الثعالبي في «يتيمة الدهر» بأنه لم يحاول ان يكشف لنا عن منابع هذه الخاصية في نفس المتنبي، ولو حاول لفتح باباً واسعاً للدراسات النفسية والنقدية.

ثم حاول هو أن يفسر هذه الظاهرة فرأى أن الحرب التي كان يخوضها سيف الدولة كانت حرباً مقدسة ولذلك فهي جديرة بأن يعشقها الشاعر[1] .

وهذا التفسير غير مقنع، لان القضية لا تتصل بالحرب وحدها، بل تتسع لتصبح ظاهرة اشمل فهو يستخدم ألفاظ الغزل حين يتحدث عن السيوف دون حرب، وحين يتحدث عنها باعتبارها وسيلة للعلا ونيل الأماني، ويذكر الحب مقرونا بالفقد.

وهذا ينقلنا إلى موقف علم النفس من الابداع الفني، ففكرة التسامي عند فرويد تعني أن الفنان قادر على السمو بالغريزة وإحلال غاية أخرى محلها. «إن الفن يحل لدى الفنان محل ما حرم منه في الواقع، فالحرمان يذكي الخيال، كما أن الارتواء يضعفه.. فهذا الغنى الداخلي، إنما هو نتيجة الفقر الخارجي، ورب فنان ممتاز تأفل ملكاته متى اصبح في يسر ودعة ورخاء، أو متى شفاه التحليل النفسي من اضطرابات روحه وصالحه مع العالم الخارجي..

كذلك يصبح الحب لدى الفنان مركز إبداعه، وكما لا يحتاج الإنسان الحر إلى التغنى بالحرية، كذلك لا يحتاج الإنسان المرتوي إلى التغنى بالحب. إن السعادة والسلام الداخلي لا يتفقان مع الابداع الفني، وكل حلم هو تعبير عن اندفاع ممنوع، وعن فكرة غير قابلة للتحقيق وهو يمثل تسوية في الصراع بين الرغبة والواقع» [2] .

---

١ - المتنبي بين ناقديه ص ١٠٤/١٠٦.

٢ - راجع علم النفس والأدب ص ٢٢٧ - ٢٣٤.

وقد رفضت مدرسة يونج هذا التفسير، إلا أنه يظل التفسير الاقوى، وقد يؤيد هذا التفسير أن المتنبي لم يعرف عنه اهتمامه بالمرأة فقد ترك زوجته عندما توجه إلى مصر، ثم عندما رحل إلى بني بويه، ثم هو القائل:

وللخلـود منى ساعـة ثم بيننـا فـلاة إلى غير اللقـاء تجـاب
تركنا لاطراف القنا كل شهوة فليـس لنـا إلا بهـن لعـاب

هذا الانصراف عن المرأة اتخذ مسارب في الشعر، بمعنى أن التسامي في الغريزة اندفع هنا إلى الفن وإلى المجد الأدبي الذي يتحقق عن طريق الفن، ثم هو يصل إلي التطهير الذي يتحدث عنه النقاد حين نجد هذه التغييرات الدالة على التعويض والابدال.

وإذا كان الإنسان المرتوي لا يحتاج إلى التغنى بالحب، فإن عمر ابن أبي ربيعة يعتبر ظاهرة هو الآخر، وهذا هو سر تفوقه في مجاله الفني، فالحديث عن الفراق مفهوم، أما أن تكون التجربة تجربة تتناول اللقاء فهذا هو سر تفردها، ثم يستمر عمر بن أبي ربيعة في ديوانه كله متحدثا عن تجربة اللقاء، فهي تجربة واحدة مكررة، في صور فنية مختلفة، وإن كان غزلاً معكوساً أقرب إلى النرجسية.

فالحب مركز الابداع لدى الشاعرين أما عمر فتناول الموقف الايجابي منه، وعبر عن إنسان يعيش واقعه ويتعايش معه ويتصالح، ويتناول تجربة اللقاء مرة ومرات. واما المتنبي الشاعر الوقور، فهو لا يستطيع أن يكون مثل عمر، ولكنه يستطيع أن يتسامى بغرائزه، وهذا التسامى الذى تحقق في الفن وحقق به غزواته مع التجارب الفنية، تسربت إليه ألفاظ الحب، في مواقف الحياة المختلفة حتى في الحرب وحتى في أدوات القتال، لتوضح أن هذا الصراع الخارجي صورة لصراع داخلي لا سلام فيه مع النفس، فقد ترك لأطراف القنال كل شهوة، ورأي الطعن كالقبل.

وقد نقبل هذا التفسير أو نرفضه، ولكنه كما قلت يبقى أقوى التفسيرات التي توضح هذه الظاهرة في شعر المتنبي.

بقيت ظاهرة «الأنا» التي تحتاج هي الأخرى إلى تفسير. وهي ظاهرة عامة في شعر المتنبي وواضحة ايضا في هذه القصيدة. يقول فرويد «الأنا هو القوة التي تنكر

وجود اللاشعور، وتفرض عليه الكبت... فنحن نعرف أن كل ما يمكن أن يخبرنا به الانا من شأنه أن يورطنا في الخطأ.... أما الذين لا يكترثون لهذا التحذير فيأخذون ما يقول به الانا على ظاهره»[1] . ولا تكاد تظهر الأنا في شعر المتنبي إلا في مواقف الضعف، تظهر لكي تغطى على هذا الضعف والاحساس بالهوان، تظهر لكي تطفيء الثورة العصبية، تظهر ليرتد إليه التوازن بين اللاشعور والشعور، أو بين إحساسه الدفين بالضعف، ورفضه لهذا الواقع وكبته حتى لا يطغى. (أنا الذى نظر الاعمى إلى أدبي.. وأسمعت كلماتي من به صمم) متى قالها؟ قالها وهو يصرخ في مطلع القصيدة (واحر قلباه ممن قلبه شبم) وهو يرى سيف الدولة يزور عنه، وهو يرى أبا فراس يكيد له، ويهاجمه، وهو يرى مكانته تتراجع، فتظهر الانا كي تكبت الاحساس بالضعة.

وهكذا الشأن في هذه القصيدة، تظهر الأنا بعد أن اجتاحه الآسى (عيد بأية حال عدت يا عيد) وأحس أنه أسير وأنه مداح، وذهبت آماله في الولاية سدى، وضاعت أحلامه في المجد، كان عند سيف الدولة (وما أنا إلا سمهرى حملته.. فزين معروضا وراع مسدداً)، أو هو والأمير سواء (شاعر المجد خدنه شاعر اللفظ كلانا رب المعانى الدقاق) هكذا خاطب أبا العشائر، أما اليوم فهو لم يعد السمهري، فقد وضع السيف في قرابه منذ ترك سيف الدولة، وأصبح مداحا لكافور، وهو ما يشعره بالضعة، ولكنه يكبت هذه الاحاسيس كلما حاولت أن تظهر :

أمسيت أروح مثر خازنا ويدا أنا الغنى وأموالي المواعيد

أعتقد أن هذا التفسير يمكن أن يكون مقبولا، حين نتحدث عن بروز الانا في شعر المتنبي من حين إلى حين. وهكذا يمكن أن تكون المواقف النفسية مفاتيح للعمل الفني، وأن تثرى بالدراسة النقدية مهما طال وقوفنا عند التحليل الجمالي. فالصراع هنا صراع لا قبل لأحد به، فما بالنا بالمتنبي «أني بما أنا باك منه محسود»، فالأنا تظهر لتخفي فشله مع كافور، وفشله من قبل مع سيف الدولة، وفشله قبل ذلك كله في الطريق الذي اتخذ لنفسه.

---

(١) محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي سجمند فرويد ترجمة عزت راجح ص ٤٢٠ - ٤٢١.

حتى رجعت وأقلامي قوائل لي المجد للسيف ليس المجد للقلم

وفلتات اللسان من حين إلى حين يمكن أن تكون هي الأخرى مفتاحاً للنفس، للاشعور الخبيء في أعماق النفس، وهو في هذه القصيدة قد كنى بالفحول البيض عن سيف الدولة وبدلا من أن يذكر فشله في رحاب سيف الدولة، ذكر عجز الفحول البيض عن الجميل، ولكن هذا الموضوع له حديث آخر، لانه يحتاج إلى إشباع.

المراجـع

١ – الاحساس بالجمال لجورج سانتيانا ترجمة محمد مصطفى بدوي، القاهرة – مؤسسة فرانكلين.

٢ – علم النفس والأدب، سامي الدروبي، القاهرة – ١٩٨١.

٣ – في معرفة النص، يمنى العيد، بيروت – ١٩٨٣.

٤ – المتنبي بين ناقديه، عبد الرحمن شعيب، القاهرة – ١٩٦٨.

٥ – محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي فرويد، ترجمة عزت راجح، القاهرة – ١٩٦٧.