

دراسات أدبية



مطلع القصيدة العربية
ودلالاته النفسية

مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية

د. عبد الحليم حفي



الإخراج الفني
سهر معطي شودة

بسم الله الرحمن الرحيم

بين يدي البحث

هذا التقديم يصلح أن يكون تمهيداً ، وأن يكون خاتمة ، فأما أنه تمهيد فإن الهدف منه أن تكون لدى قارئ هذا الكتاب فكرة عامة عن موضوعه تعينه على استيعاب ما يستقبله من تفاصيل ، وهو من هذه الوجهة يشبه الخطة التي تنصدر البحوث عادة ، وأما أنه يصلح أن يكون خاتمة فلأنه يتضمن نوعاً من الإيجاز والتلخيص يشبه الخواتم التي يختم بها كثير من البحوث متضمنة إيجازاً لكل ما تضمنته البحث ، ولكني أثرت جعله في صدر الكتاب ليكون أيضاً عوناً لمن يريد قراءة هذا الكتاب على أن يكون لديه تصور عام للموضوع وفكرته ، وهذا قد يعينه على سرعة استيعاب أى فصل من فصوله .

وأما عناصر هذا التمهيد فأبجأها كما يلي :

أولاً : المطلع أول ما يواجه السامع من القصيدة ، وهو بهذا الاعتبار يحتل الأهمية الأولى من عناصرها ، ولا بد أن الشاعر يراعى ذلك ، فهو بمثابة العنوان للقصيدة أو المدخل إليها ، ولذلك نلاحظ أنه يحاول أن يحشد فيه أجود ما لديه من معان وحسن صياغة .

ثانياً : لهذا نجد أن مطلع القصيدة نال اهتماماً واضحاً من علماء الأدب وناقديه سواء في القديم والحديث ، فاما في القديم فنجد اهتمامهم بالمطلع لذاته ملحوظاً ، فإن تقدمهم للمطلع جوده ورديته كان من أقدم ما وصل إلينا من تقدمهم للشعر ، وكان اهتمامهم به أوضح من اهتمامهم بالعناصر الأخرى في القصيدة ، وقد عقدوا فصولاً خاصة للموازنة بين ابتداءات الشعراء ومطالعهم ، كما فعل الأمدى في موازنته بين مطالع أبي تمام والبحتري ، وأما في الحديث فإن مطلع القصيدة التقليدية شغل الباحثين والنقاد شغلاً واضحاً ، سواء من المستشرقين والدارسين العرب ، حتى دفع بعضهم إلى مناهات من التفكير والتخمين ، كان في بعضها كثير من التجنى على الشعر القديم ، كدعوى فقدان الوحدة العضوية في القصيدة القديمة ، نتيجة لتوهمهم أن مطلع القصيدة وما يتبعه من مقلتها منفصل في موضوعه عن موضوع القصيدة ومخالف له ، وكدعوى أن مقلدات القصائد الجاهلية تنبئ عن حيرة دينية ، أو اضطرابات معيشية تنبع من تقاليد البيئة وطبيعتها .

ثالثاً : ليس من اليسير أن أحدد بدء فكرة هذا الكتاب وموضوعه في نفسى ، ولكنى أذكر أن من أول ما استوقفتني من المطالع مطلع قصيدة كعب بن زهير المشهورة (بانت سعاد) التي أنشدها بين يدي النبي - صلى الله عليه وسلم - مادحاً ومعتزلاً ، وكان أهم ما استوقفتني في هذا المطلع ليس كونه غزلاً أمام النبي ، وإنما الأوصاف الخلقية التي وصف بها كعب محبوبته المزعومة سعاداً ، فمع حديث كعب عن حبه لسعادته وعن جمالها ، إلا أنه يفيض عليها أوصافاً خلقية بالغة السوء ، من خيانة العهد ، ومن التلون والخسر ، مما ينبىء عن سخط عارم في نفس كعب ، فلم هذا السخط وعلى من ؟ ومن الذي يحمل هذه الصفات السيئة التي جعل سعاداً موضعاً لها ؟ وكيف يبدى كعب هذا السخط وهذه النقمة في موقف لا تنتظر فيه إلا معافى المدح والاستعطاف من الشاعر للممدوح ؟ وحين عرضت لتحليل هذا المطلع في بعض ما كتبت^(١) لم يكن الأمر في حاجة إلى كبير تأمل ليتبين أن هذه المعافى والاعتفالات من الشاعر لم تكن إلا صدى لنفسيته إزاء المجتمع الذي كان يحسب أنه حافل بالأصدقاء والأعوان ، وبالدّين يتسابقون إلى حمايته من أى وعيد ، ولو كان وعيد النبي الجديد ، فإذا هو يفاجأ بتخل كل الأصدقاء والأعوان والمعارف ، وهو لم ينشئ القصيدة أمام النبي ، وإنما أنشأها وأعدّها قبل ذلك في هذه المعاناة التي عاناها من شعوره بتخل كل

الأصدقاء والمعارف عنه ، وقد أثمرت هذه المعاناة سخطاً ونقمة صلبها على سعاد ، لأنه لم يكن في القصيدة من يستطيع أن يصيبها عليه سواها ، فهي الرمز الذي صنعه خياله ، والذي يستطيع أن يصب فيه وعليه كل ما في نفسه من مشاعر وخواطر وانفعالات وقد صرح بهذا السخط في قوله : (وقال كل خليل ...) وقد عرضت هذا التحليل بصورة بسيطة عادية لأنني لم أر في الوصول إليه ميزة أو شيئاً غير عادي ، ولكنني فوجئت (فيما بلغتني) عن أستاذ فاضل أنه حين قرأ هذا التحليل لشاع عنه فيما أشاع ثناء وتقديراً كبيرين ، ومع أن هذا لم يغير من رأيي في أن مثل هذا التحليل لا يحمل ميزة أو أي شيء غير عادي ، إلا أنه كان من دوافعي إلى متابعة هذا الاتجاه ، وهو أن مطلع القصيدة يحمل نفسية الشاعر ، ويكون صدى لمشاعره وانفعاله إزاء موضوع القصيدة . وأن الشاعر سواء قصد أو لم يقصد ، فإنه يصب ما في نفسه من مشاعر ، ومن انفعالات إزاء موضوع القصيدة وملابساتها ، كما فعل كعب بن زهير .

وقد ظللت في بضع السنوات السابقة أتمتع الفرصة للكوف على هذا الموضوع ، ومع أن الفرصة لم تكن إلا أن متابعتي لمطالع القصائد وتأملها طوال هذه الآونة زادنتي اقتناعاً بصدق هذه الوجهة ، وصحة استنتاجها وواقعية تطبيقها ، بشرط أن يكون لدينا علم بمناسبة القصيدة وملابساتها وحال الشاعر حينئذ .

رابعاً : لا أظن أن شيئاً من التفسيرات السابقة لمطالع القصائد سواء في القديم والحديث قد وصل بنا إلى فهم واضح لحقيقة المطلع ، أو إلى حل غير معوج لما أثير حول مطلع القصيدة التقليدية من غبار ، ذلك لأن كل التفسيرات السابقة تحاشت أحياناً عن غير قصد ، وأحياناً عن قصد واضح ، كما في اتجاه معظم العلماء والدارسين العرب من القدماء والحديثين ، وأحياناً عن هوى في نفوس بعض المستشرقين جار بهم عن الغاية الصحيحة ، رغم أن بعضهم بدأ تفكيره في فهم المطلع بداية سليمة ، أقول كل هذه التفسيرات تحاشت النقطة الجوهرية في فهم مطلع القصيدة العربية ، وهي نفسية الشاعر وأحاسيسه وانفعالاته نحو موضوع القصيدة وملابساتها .

ولكننا حين نبدأ من النقطة الجوهرية ، وهي نفسية الشاعر نحو موضوع قصيدته بالذات ، نجد حلاً وتفسيراً واضحاً لكثير من المشاكل التي نحن في حاجة إلى حلها وفهم رموزها وإشاراتها فيما يتعلق بمطلع القصيدة ، ومن ذلك .

(أ) حل المشكلة التي أثارها المستشرقون وتابعهم فيها كثير من الدارسين العرب فيما يتعلق بالوحدة العضوية في القصيدة ، فإن اتجاه المطلع وما يتبعه من مقدمة القصيدة في أغلب الأحيان اتجاهها يخالف في ظاهره موضوع القصيدة دفع الكثيرين إلى اتهام القصيدة التقليدية بالتفكك وتعدد الموضوعات داخلها حيث يحملون موضوع القصيدة مثلاً في المدح ، ومع ذلك يحملون العناصر التي تبدأ بها القصيدة مختلفة ، فيها أحياناً غزل ، وفيها وصف لرحلة ، وفيها وصف لثاقفة ، وفيها معان أخرى أحياناً ، وكل هذا يروونه أشتاتاً مختلفة متباعدة عن موضوع القصيدة ، مما دفعهم إلى اتهام القصيدة القديمة بفقدان الوحدة . ولكننا حين ننظر إلى القصيدة في ضوء نفسية الشاعر التي كان المطلع صدى لها يختلف الوضع اختلافاً كبيراً ، حيث نجد حينئذ أن المطلع ليس خروجاً ولا بعداً عن موضوع القصيدة بل وليس مجرد تقليد للترمة الشعراء القدماء ، وإنما هو منتج فني يتيح للشاعر أن يبرز لنا من خلاله خواطره ومشاعره نحو موضوع القصيدة ، وكأن الشاعر بهذا يحتفظ لنفسه بالحق في أن يبدي رأيه أو مشاعره الحقيقية نحو موضوع القصيدة ، ولا يرضى بأن يكون محض أداة إذا دعه المناسبة أو الظروف إلى ذلك ، ومثال هذا أن تدعوه الظروف إلى مدح شخص ، فإن هذا الشخص بطبيعة الحال صورة معينة في نفسه ، وله أيضاً مشاعر معينة نحوه ، قد تكون مشاعر رضا وقد تكون مشاعر سخط أو ازدراء ، ولكن موضوع القصيدة يفرض عليه البناء ، ويفرض عليه عدم إبداء ما قد يكون في نفسه من مشاعر السخط نحو هذا الممدوح ، وهنا تبدو قيمة أبيات المطلع وأهميتها ، فإن الشاعر بأسلوبه ومقدرته الفنية يستغل أبيات المطلع حينئذ ليصب فيها عادة مشاعره وانفعالاته الحقيقية نحو موضوع القصيدة ، وعلى سبيل المثال إذا كانت أبيات المطلع غزلاً فإن الشاعر عادة يشير إلى مشاعره الحقيقية نحو الممدوح من خلال أوصافه مخبوءة أو نوع علاقته بها راضياً أو سائطاً ، وهكذا ، وحينئذ لا نستطيع بأي مقياس أن نتهم القصيدة بفقدان الوحدة ، لأن هذا الغزل لا علاقة له قط بالغزل من الناحية الموضوعية ، وإنما هو حديث الشاعر عن الممدوح نفسه بأسلوب فني معين ، وكأن الشاعر لا يعدو أن يقول إن التقليد يفرض على القصيدة طابعاً معيناً هو معاني المدح المألوفة ، ولكن مشاعري الحقيقية نحو الممدوح تستطيعون إذا تأملتم أن تستشفوها من خلال المطلع .

(ب) ومن المشاكل الأدبية التي يثير جوانبها فهمنا للمطلع في ضوء نفسية الشاعر ومشاعره تلك الأحكام التي أطلقها علماء الأدب ونقادهم منذ القديم على بعض المطالع دون أن يبينوا لنا في أغلب الأحيان لماذا بلغ رضاهم عن مطلع معين عنان السماء ؟ ولماذا بلغوا بسخطهم عن مطلع آخر حضيض الأرض ؟ ولكن فهمنا لهذه المطالع في ضوء نفسية الشاعر إذا أتبع لنا أن تعرف الملائكات المحيطة بالقصيدة وبالشاعر حين قالمها قد يقلب الوضع في أحيان غير قليلة ، فإذا المطلع الذي رضوا عنه لا يستحق هذا الرضا ، وإذا المطلع الذي سخطوا عليه يكون بالغ الدقة والتعبير عما في نفس الشاعر ، وعلى أسير الفروض نستطيع أن نفهم : لماذا كان هذا المطلع حسناً . ولماذا كان الآخر رديئاً ؟ كما سنرى في بعض ما يعرض من مطالع .

(ج) ومن الأمور التي يعبثنا على وضوحها التحليل النفسي للمطلع متأهب الشعراء الذين عرفوا بأن لهم منهجاً معيناً في مطالعهم كالحزن والحنين ، حيث عرفت الحزناء على مر التاريخ والأجيال بأنها عنوان للحزن الدائم ، وأن حزنها كله منصب على فقد أعينها صخر بالذات ، فأما حزنها الدائم فليس موضع النزاع ، أما موضع النزاع كله فهو أن هذا الحزن الدائم العامر كله كان على صخر ، وذلك لسبب يسير لا تلتوى أي دراسة لعلم النفس في توضيحه ، وهو أننا لو رجعنا إلى ديوان الحزناء نجد أن الغالبية الكبرى من قصائده التي ترقى صخراً تبدأ بمعنى ثابت لا يكاد يختلف من قصيدة إلى أخرى ، وهو أنها تطلب من عينها البكاء والدموع والحزن ، وتلج عليها في طلب الدموع ، فيمكن أن يقال إن كل مطالع الحزناء إلحاح في طلب الحزن والبكاء على صخر مثل (أعينى جوداً ولا تجمداً) وما هو معروف في علم النفس أن التكلف أو المبالغة في شيء ما دليل على الشعور بالنقص في وجود هذا الشيء ، فالذي يبالغ في إثبات شجاعته أو جرده إنما يدل على شعوره بالنقص فيما يبالغ في إثباته ، وبمقدار المبالغة والتكلف يكون الشعور بالنقص ، ولو كانت الحزناء تحمل كل هذا الحزن على صخر ما كانت في حاجة إلى هذه المبالغة الشديدة في إثباته ، وفي ادعاء أن فجيعتها في صخر أصابت عينها بالجمود ، وهو عدم القدرة على البكاء من هول المفاجعة في بداية الشعور بها ، ولكن الحزناء ظلت عشرات

السنين من عمرها بعد صخر ، وهي تطلب من عينها البكاء عليه ، وتعانيها على عدم البكاء يمثل قولها (ألا تبيكان لصخر الندى ؟) ولو كانت الحنساء تشعر حقاً بكل هذا الحزن على صخر لكان المتظر أن تطلب من عينها ومن نفسها التخفف من هذا الحزن كما طلبته حيناً فجعلت بموت بنينا الأربعة في يوم واحد وكما فعل أبو ذؤيب في مطلع قصيدته المشهورة في رثاء بنه الحنسة ، وكما فعل كل الشعراء الذين عبروا بشعرهم عن فواجع وأحزان حقيقية ، فهم عادة يدعون التجلد والصبر ، وهو ما يتفق والنظرية النفسية المشار إليها ، فإنهم من شدة شعورهم بالحزن يحاولون إثبات العكس ، وهو عدم الحزن أو ما يدور في هذا المحيط .

ولكننا لو رجعنا إلى حياة الحنساء تعلم أن حزنها كانت له عوامل كثيرة ، قد يكون في مقدمتها حطها العاثر في حياتها الزوجية ، وزعزعة المجد العريق الشامخ لبيتها بموت أخيها صخر ، وتكوينها النفسي المهيأ للحزن ، وغير ذلك من عوامل كان صخر عنصراً فيها وليس أساساً فيها كما توحى النظرة السطحية إلى مطالعها وأشعارها .

وأما المتنبي الذي تدور كثرة من مطالعته حول معينين ، هما التماهي الشديد على كل الناس ، والسخط الشديد على كل شيء ، فلو رجعنا إلى واقع حياته لاستطعنا أن نقول في إيماز إن منهجه في المطالع يوحى بالشعور بالنقص ، وذلك لأن واقع حياته يدعو إلى الشعور بالنقص من ناحيتين ، ناحية المنبت ، وناحية كيانه في المجتمع ، فأما منته في بيت أب كان سقاء في الكوفة ، فقد جعله يتوارى عن أى مفاخرة بالنسب في بيئة يعتمد أفرادها وشعراؤها على مفاخرة النسب والمنبت ، وأما كيانه في المجتمع فقد ظل حتى مات وهو يشعر بأن ما أتبع له من شاعرية وشخصية ومواهب ينبغي أن يرفعه فوق الجميع ، ولكنه لم يبلغ هذه القمة التي يتطلع إليها ، ولم يقرب منها بل ولم يوجد لديه من الظروف ما يجعله يؤمل أملاً جاداً في بلوغها ، فكان شعور التماهي في مطالعته تعبيراً عن شعوره بالنقص في النسب والمنبت ، وكان شعور السخط تعبيراً عن عدم بلوغه ما يرى أنه حق له .

(د) ومما نستفيد من هذا المنهج النفسى فى دراسة المطالع ، فهم نوعيات المطالع من نواح كثيرة ، فإننا نلاحظ على سبيل المثال أن القصائد التى يتخاطب بها الملوك وأصحاب السلطان يشيع فى مطالعها الحديث عن الوشاة وعن الدسائس وعن الظلم ، وعن أشياء معينة تتوافر عادة فى خلق أصحاب السلطان والمحيطين بهم والمتنافسين على التقرب منهم وكأن الشاعر قبل أن يدخل فى موضوع القصيدة يقدم لنا فى مطلعها مشاعره وأحاسيسه نحو هذا المحيط الذى يصوغ فيه قصيدته ، ولكنه بأسلوبه الفنى يوجه هذا نحو خلق محبوبة أو عذالها ، أو فى صورة شكوى من الزمان وأطواره أو غير ذلك .

ولكن المنهج النفسى فى تحليل المطالع يحتاج إلى أساس يكون هو البنية لأى تحليل نفسى ، وهو المعرفة الواقعية المناسبة للقصيدة ، وللظروف والملايسات التى كانت محيطة بالشاعر حين أنشأ قصيدته ، فإن هذه العوامل من شأنها أن تعيننا على فهم نفسية الشاعر ، ومعرفة ما يدور فى دميته من مشاعر وأحاسيس وانفعالات ، ثم تكون الخطوة التالية أن نحاول فهم ما يهدف إليه الشاعر من خلال رموزه وإشارات ودقة تعبيره .

فإذا توافر لنا هذان العاملان حلت مشاكل كثيرة فى الأدب القديم ، واستطعنا أن نفهمه بصورة أدق ، وعلى وجه أوضح ، ولست أشك فى أن الأدب القديم حيثئذ سيزداد علواً فوق علوه ، وروعة فوق روعته وفى كل حال أسأل الله جل علمه التوفيق .

د . عبد الحليم حنفى

اختلاف التسمية

عند القدماء :

من الواضح أن النقاد القدماء لم يتفقوا على تسمية معينة للبدء الذي تبدأ به القصيدة ، بل يتضح اختلافهم في هذا ، وابن رشيق يسوق بعض ذلك ، فيروى أن أهل المعرفة بالشعر ونقله يخلفون في مدلول المطلع ، فبعضهم يرى أنه ليس البيت الأول ، بل ولا البيت الكامل ، وإنما هو أول البيت فقط ، بل لم يحدد ابن رشيق هل رغم أهمية العنصر أو الجزء الذي يبدأ به الشاعر القصيدة ، ورغم أن القدماء والمحدثين من الباحثين والنقاد وقفوا طويلاً عنده ، إلا أنهم لم يتفقوا على تسمية محددة له ، ورغم أنهم عتوا عناية واضحة بوضع الاصطلاحات والأسماء لكل ما طرأ من فروع البحث ، حتى أصبح لكل مبحث اصطلاح يعرف به فلا تخلف حوله الأسماء ، ولا يداخله ليس في الدلالة ، إلا أن هذا الجزء الذي تبدأ به القصيدة لم يحظ بهذه الأهمية ، وبالتالي لم ينحصر في دلالة مميزة محددة ، ويستوى في هذا القدماء والمحدثون .

يعتبر بذلك أول البيت الأول من القصيدة أم أول كل بيت منها ، وبعضهم يرى أن

المطلع لا يراد به أول البيت ، وإنما يراد به أول كلام مبنى على كلام سابق ومرتبطة به ، فنهاية الكلام السابق تسمى فصلاً ، وبداية الكلام اللاحق والمبنى عليه تسمى مطلعاً ، كما أن الكلام اللاحق نفسه يسمى وصلاً^(٣) . وبعض آخر يرى أن المطلع هو البيت الأول من القصيدة ، ويشير ابن رشيق إلى أن بعض قولهم لا يتكلم من غموض .

والذي أحدث هذا اللبس والاضطراب لدى ابن رشيق كما يصرح هو بذلك أن علماء النقد من سابقه لم يحددوا هذا المدلول ، ويعبر ابن رشيق عن ذلك في باب المقاطع فيقول (اختلف أهل المعرفة في المقاطع والمطالع ، فقال بعضهم : هي الفصول والوصلات بعينها ، فالمقاطع : أواخر الفصول ، والمطالع أوائل الوصول ، وهذا القول هو الظاهر من فحوى الكلام ، والفصل : آخر جزء من القسم الأول وهي العروض ، والوصل أول جزء يليه من القسم الثاني . وقال غيرهم : المقاطع منقطع الأبيات ، وهي القوافي ، والمطالع أوائل الأبيات ومن الناس من يزعم أن المطلع والمقطع أول القصيدة وآخرها ، وليس ذلك بشيء . لأننا نجد في كلام جهابذة النقاد إذا وصفوا قصيدة قالوا : حسنة المقاطع ، جيدة المطالع ، ولا يقولون المقطع والمطلع ، وفي هذا دليل واضح ، لأن القصيدة إنما لها أول واحد ، وآخر واحد ، ولا يكون لها أوائل وأواخر ، إلا على ما قدمت من ذكر الأبيات والأقسام وانتهائها ، وسألت الشيخ أبا عبد الله محمد بن إبراهيم بن السمين عن هذا فقال : للمقاطع أواخر الأبيات ، والمطالع أوائلها ، قال ومعنى قولهم (حسن المقاطع جيد المطالع) أن يكون مقطع البيت وهو القافية متمكناً غير قلق ولا متعلق بغيره ، فهذا حسنة ، والمطلع وهو أول البيت جودته أن يكون دالاً على ما بعده كالتصدير وما شاكله^(٤) . ومن هذا نتبين أن ابن رشيق ينتهي إلى الأنحد بأن أول كل بيت في القصيدة يسمى مطلعاً ، لالسبب معين يقتضيه به ، ولا لرأى له وجاهة فنية ، وإنما لمجرد أن جهابذة النقاد يصفون القصيدة الواحدة بأن لها مطلع ومقاطع .

ولكن هذا لم يذهب عن ابن رشيق شكه وتورده ، ولم يصل به إلى اصطلاح محدد للمطلع ، وهو ما يعيننا حديثه ، بل نراه يشير شكاً آخر ، وهو أن ضبط لفظ المطلع في النطق غير متفق عليه ، بل يجوز أن ينطق بفتح اللام إذا قصد به المصدر ، وأن ينطق بكسر اللام إذا قصد به المكان^(٥) .

وإذن فكلمة المطلع ، وهي أشهر ما يتردد من أسماء أجزاء القصيدة ليست لها دلالة محددة ، ولم تصل إلى أن تكون لدى القدماء اصطلاحاً متفقاً عليه في الدلالة على شيء معين ، وعلى الأخص في الدلالة على البيت الأول من القصيدة ، وهو ما يشيع استعمالها في الدلالة عليه .

وكما أنهم لم يتفقوا في دلالة كلمة المطلع على بدء القصيدة ، كذلك لم يتفقوا على لفظ آخر سواه ، بل نرى كثيراً من العلماء والنقاد القدماء كالحافظ والجرجاني وابن قتيبة والآمدني وابن رشيق يتداولون كثيراً عدة أسماء يريدون بها الدلالة على أول القصيدة ، منها الابتداء ، والاقتتاح ، والاستهلال ، والمطلع ، والبسط^(*) ومن الواضح أيضاً أنها ليست اصطلاحات أو أسماء ذات دلالات علمية متفق عليها كالمصطلحات التي اتفقوا عليها في مختلف العلوم ، وإنما هي تعبيرات فردية تنبئ من خلال مادتها واشتقاقها عن المقصود بها ، فالابتداء والاستهلال والاقتتاح . مقصود بها دلالة الأفعال الأصلية لها ، وكلها يدل على البدء في شيء ، وأما البسطُ فلأخوذ من الدلالة العرفية له ، من قولهم بسط الأمر أمامه أو بين يديه ، ولذلك نلاحظ أن تعبير البسط لا تقصد به غالباً الدلالة على البيت الأول من القصيدة كالألفاظ الأخرى ، وإنما تقصد به الدلالة على كل ما ييسطه الشاعر من عناصر أو معان قبل عرضه الغرض الأصلي للقصيدة ، ومن المعروف أن الشاعر في القصيدة القديمة كان يسط بين يدي موضوعه أكثر من عنصر في أغلب الأحوال ، فقد يتغزل أو يشكو الزمان ، ويخبر إلى شيء أصبح محروماً منه ، ثم يصف ناقة أو رحلة أو مشاهد في رحلته ، أو نحو ذلك قبل أن يدخل في موضوع القصيدة كالملاح مثلاً ، فكل هذا الذي سبق الموضوع يدخل في مدلول البسط .

عند المحدثين :

أما موقف الباحثين المحدثين من هذه الأسماء فيكاد ينحصر أبرزه في جانبين :
١- أحدهما أن هذه الأسماء والمصطلحات أوشكت أن تكون دراسة تاريخية لا يستهدف الباحث من وراء بحثها عادة أبعد من محاولة الحكم على تراث ماثور ، أو واقع موروث ، دون أن يبلو في بحه أو نقده طابع التوجيه والإرشاد الذي

يبدو في كلامه عند النقد الحديث ، فإنه في موقفه من النقد الحديث يبدو طابع التوجيه ، بمعنى أن الملحوظات والأحكام النقدية التي يقرها الباحث أو الناقد للأدب الحديث يراعى فيها عادة أنها توجيه للدارسين ، أو إبراز لرأى أو وجهة يمكن أن يستفاد بها سواء في النقد أو النتاج الأدبي ، أما حينما يتحدث عن المصطلحات القديمة كالمطلع والابتداء وغير ذلك ، فإنه لا يبدو أنه يتجاوز الكلام عن واقع تاريخي لاصلة واضحة بينه وبين الواقع ، أو كأنه لا يستفاد به في النتاج الأدبي الحديث .

٢- والجانب الثاني أنه حينما بدأت بعض الدراسات الأدبية في الاهتمام باقتراحات القصائد القديمة كان أول كتاب فيها أعلم ظهر مطبوعاً في هذا المحيط سنة ١٩٧٠م وهو (مقالة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي)^(١) ولم يفرق فيه المؤلف بوضوح بين المطلع والمقدمة ، وكأنه يعمدهما شيئاً واحداً ، ولذلك كأنه تجاهل المطلع ، وصب حديثه كله ضمناً على أن كل ما يسبق موضوع القصيدة من العناصر والمعاني فهو مقدمة ، ولذلك كان حديثه كله يدور حول المقدمة بهذا المفهوم .

ثم ظهر كتاب آخر هو (بناء القصيدة العربية) ١٩٧٩م ومؤلفه يوسف بكار ، وهو دراسة لا تقتصر على مقدمة القصيدة ، وإنما يعنى بكل أجزاء القصيدة ، والذي يعنينا منه الآن أنه فرق بين المطلع والمقدمة ضمناً ، فهو وإن لم يصرح بالتفريق بينهما ، أو بتحديد مفهوم كل منهما ، إلا أن دراسته سارت على أساس أن المطلع هو البيت الأول من القصيدة ، وأن المقدمة هي كل التمهيد الذي يسوقه الشاعر قبل الدخول في موضوعه ، وهو المفهوم الذي سار عليه حسين عطوان في كتاب مقدمة القصيدة العربية .

وأما الدراسات النقدية الحديثة فظلت يقلب عليها استخدام مصطلحات اختراع القصيدة كما تداولها النقاد القدماء .

ولكن الذي يلتفت النظر أن تعبير (المقدمة) يعد اصطلاحاً جديداً ، حيث لا أعلم أن أحداً من النقاد القدماء استخدمه بهذا المدلول ، وإنما استخدموا مثل تعبير ابن رشيق بالبسط ، للدلالة على ما يسوقه الشاعر بين يدي موضوع القصيدة ، يمهّد به للدخول في الموضوع ، أو تعبير ابن قتيبة بالبده ، للدلالة على هذا الذي يبسطه الشاعر

من العناصر والمعاني قبل الدخول في موضوع القصيدة الأصل ، فالبدء والبسط ونحوهما أصبح يقابله لفظ (المقدمة) في الدراسات الأدبية الحديثة .

ونخلص من هذا إلى أن الدارسين المحدثين ، وإن كانوا لم يتعرضوا صراحة للتفريق بين المطلع والمقدمة أو غيرهما ، ولم يحددوا مفهوم هذه الألفاظ في استخدامهم إياها ، إلا أن أسلوب استخدامهم إياها يوحى بأنه أصبح في حكم الواضح لديهم ، أو المتعارف عليه بينهم ، أن المطلع تقصد به الدلالة على البيت الأول من القصيدة ، وأن المقدمة تقصد بها الدلالة على كل العناصر السابقة للموضوع .

دلالة العنوان :

وأما عنوان هذا الكتاب وهو (مطلع القصيدة العربية) فالهدف في دلالته فيما نعينه محدد ، وهو المصير الأول من القصيدة ، فلا المراد به البيت الأول من القصيدة ، ولا المراد به التمهيد والبسط الذي يسبق موضوع القصيدة .

وقد يقال : فإن المطلع غلب استعماله في القديم والحديث للبيت الأول من القصيدة ، فما سبب العدول عن هذا العرف والتوسع في دلالته ؟ والجواب أن البيت الأول ليس في العادة إلا جزءاً من عنصر ، والحكم على أي جزء دون مراعاة للكل المكمل له حكم ميتور ناقص ، فإذا كان بدء القصيدة غزلاً ، فإن البيت الأول ليس إلا جزءاً من هذا الغزل ، ولا يمكن أن نفهم موقف الشاعر ولا مشاعره في هذا الغزل مكتملة إلا إذا راعينا بقية حديثه في الغزل ، بل إن التركيز على البيت الأول وإغفال النظر إلى ما يليه قد يفسد المعنى أو يعكسه ، بل قد نرى هذا في القرآن الكريم ، حين تكون آيتان تكملان معنى واحداً ، كقوله تعالى (فويل للمصلين ، الذين هم عن صلاتهم ساهون) فلا يصلح المعنى إلا بمرعاة الآيتين معاً .

وقد يقال أيضاً : فلماذا لم تدخل بقية عناصر التمهيد في هذا المدلول ، من حيث إن كل ما يسبق موضوع القصيدة يمثل جانباً واحداً ؟ بمعنى أنه يمكن أن ينظر إلى القصيدة على أنها قسمان ، قسم يمثل موضوع القصيدة ، وقسم يمثل التمهيد له ، فما معنى الاختصار على عنصر واحد من التمهيد ؟ والجواب أنني لا أبحث القصيدة من هذه الزاوية ، وإنما أحاول بحث جانب معين رأيت شائعاً وواضحاً في القصائد

القديمة ، وهو وضوح نفسية الشاعر في بدء القصيدة بحيث لو تأملنا المعاني التي يبدأ بها القصيدة نجد أنها تمثل نفسه وعواطفه التي يحملها في أعقله حيثئذ سواء قصد أو لم يقصد .

وهذا الوضع لا يسترسل به الشاعر عادة في كل القصيدة ، ولا في كل التمهيد وإنما ينطلق غالباً في أول القصيدة ، وخصوصاً في البيت الأول ، ولكن البيت الأول لكونه مرتبطاً بمنصره الذي هو جزء منه ، لا تتضح دلالاته الحقيقية إلا ببقية المنصر .

وأما تقييد القصيدة في العنوان بوصف العربية ، فليس المقصود به التفريق بينها وبين غير العربية ، وإنما المقصود به القصيدة التقليدية ، لأنها هي التي نسج العرب على منوالها شعرهم ، وكل ما نسج على هذا المنوال من قصائد الشعراء المحدثين الذين يلتزمون الروح العربية الأصيلة نستطيع أن نلاحظ فيه ، أو في كثير منه هذا الطابع ، وهو انطباع نفسية الشاعر في مطلعه ، ومثال ذلك سينية شوق التي أنشأها وهو منفي في أسيان ، متشلاً روح العرب الأقدمين الذين يطويهم ثرى الأندلس ، ومصرحاً بأنه متأثر بسينية البحترى ، لأن كلتا القصيدتين تنمى مجداً صريحاً ، ورغم أن الموضوع في القصيدتين واحد ، إحداهما تنمى المجد الفارسي في العراق ، والأخرى تنمى المجد العربي في الأندلس ، ورغم أن المطلع في كليهما واحد من حيث دلالة كل منهما على نفسية الشاعر ، إلا أنها تختلفان في التعبير عن نفسية الشاعر ، لأن الموقف والمهدف الشخصي لكل من الشاعرين كان مختلفاً ، فالبحترى كان حيثئذ يعاني آثار انعكاس اجتماعية ومعيشية جعلته يشعر بشيء من الهوان ، وباضطراب حياته المعيشية ، وأصبح في صراع نفسي بين طلب العيش في ظل حياة غير كريمة ، وبين المحافظة على مروءته وكرامته ، فراحل مختاراً إلى هذا المجد الفارسي المنهار ليعزى به نفسه ، ولكن كل ما في نفسه ومشاعره حيثئذ يتضمنه مطلع القصيدة :

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جيس
وتماسكت حين زعزعني الدهر التماساً منه لتمسى ونكسى

ثم بقية هذا العنصر كذلك ، ففي بضعة الأبيات التي بدأ بها القصيدة نجد تضمناً لكل إحساسه بواقعه وأحداث حياته حينئذ .

ولكن شوق لم يكن في دخيلة نفسه يشعر حينئذ بحاجة معيشية ، ولا يهوان اجتماعي لشخصه ، وإن كان يحتل شعوراً يهوان سياسي لوطنه ، وأبرز ما كان يسيطر على نفسه ومشاعره حينئذ الإحساس بالغربة ، وإرغامه على البعد عن موطنه وذكراته ، ولذلك نجد في بضعة الأبيات الأولى أيضاً صدى كاملاً لكل هذه المشاعر حيث يقول :

اختلاف النهار والليل ينسى اذكرا لي الصبا وأيام أنسى
وصفا لي ملاوة من شباب صُورَت من تصورات وَمَسَّ

ثم بقية أبيات هذا العنصر ، وقد نعود إلى شيء من تفصيل لهذا الحديث .

المطلع والوحدة الأدبية

وحيث كان موضوع البحث عنصراً واحداً من عناصر القصيدة القديمة ، هو عنصر المطلع ، وهو جزء من القصيدة ، فإنه ينبغي أن نلم بتصور فيه شيء من وضوح عما بعد جزءاً وما بعد كلاً ، أعني الوحدة الأدبية وأجزائها في الشعر القديم ، وقد اختلف القدماء والمحدثون في تقديمهم وآرائهم حول القصيدة التقليدية اختلافاً وصل إلى حد التناقض في بعض الأحيان ، فكيف كان خلافهم ؟ وما دوافع هذا الخلاف ؟ وهل أدى خلافهم إلى نتيجة عملية ؟ ذلك ونحوه مما يدعونا إلى إلقاء نظرة على أبرز هذه الوجهات .

نظرة النقاد القدماء (ابن قتيبة) :

لم يتفق القدماء فيما بينهم على رأي أو موقف في نظرهم إلى الوحدة الأدبية ، هل هي القصيدة كلها ، أم البيت المفرد ؟ بمعنى أنهم لم يتفقوا على أن يعدوا البيت وحدة مستقلة ، أو يعدوا القصيدة هي الوحدة والبيت مجرد جزء منها ، فيضهم من كلام ابن

قتية أن القصيدة هي التي تعد وحدة مستقلة ، حيث يذكر أن كل ما يسوقه الشاعر من عناصر سابقة لموضوع القصيدة الأصل إنما هو تمهيد مقصود يتخذ منه الشاعر وسائل ومؤثرات نفسية تساعد في الوصول إلى أقصى ما يستطيع من تحقيق الغرض الأصل^(٧) وإذن فالشاعر لا يهدف إلى سوق أبيات مفردة ، بل ولا إلى عناصر مستقلة ، وإنما يجعل القصيدة قسمين لا يكتمل أحدهما إلا بالآخر ، قسم في حكم المقدمة ، وقسم في حكم النتيجة ، فالقصيدة إذن مقدمة ونتيجة ، ولا يتصور الفصل بينهما باستثناء إحداها عن الأخرى ، أو استقلالها عنها ، ونص كلام ابن قتيبة الذي ينقله عن غيره (قال أبو محمد وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتداء فيها بذكر الديار والدمع والثمار ، فيكي وشكا وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ، ليكمل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين عنها ، إذ كان نازلة العمد في الخطل والظلم على خلاف ما عليه نازلة المدر^(٨) لانتقامهم من ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلأ ، وتنبههم مساقط الغيث حيث كان ، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا الوجد ، وألم الفراق ، وفرط الصباية والشوق ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعي إصغاء الأصماع ، لأن التشبيب قريب من النفوس لا تخط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من حبة الغزل ، وإلف النساء ، فليس يكاد يحلو أحد من أن يكون متعلقاً منه بسبب وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام ، فإذا استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهو ، وسرى الليل وحر الهجير ، وانتضاء الراحلة والبعير ، فإذا علم أنه أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكارة في السير بدأ في المديح ، فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر ، ولم يطل فيها بمل السامعين ، ولم يقطع وبالنفس ظمناً إلى المزيد^(٩) .

وقد أولى النقاد المحدثون هذه الكلمة التي نقلها ابن قتيبة اهتماماً فوق ما ينبغي ، وحملوها ما لم تحمل ، فعظمهم يعقب عليها على أنها رأى ابن قتيبة أو أنها تمثل موقفه ، وأنها تمثل موقف النقد القديم كله ، وأنها تمثل نقد القصائد القديمة كلها ، وليس هذا كله متصفاً ولا صحيحاً لأكثر من سبب ، فمن ذلك أنه من الواضح أن ابن قتيبة كان في نقله هذا يمثل الأمانة العلمية في نسبة الآراء إلى أصحابها ، ويمثل الدقة

العلمية في أنه لم يزل صاحب هذا الرأي ، ولم يصفه بأنه من العلماء بالأدب ، أو من الذين يعتد بأرائهم اعتداداً خاصاً ، وإنما وصفه بقوله (سمعت بعض أهل الأدب) وكأنه لا يبلغ درجة أن يكون من الذين تعرف أسمائهم أو تذكر ، وليس معنى ذلك التقليل من اهتمام ابن قتيبة بهذا الرأي ، وإنما معناه أن ابن قتيبة لا ينقله على أنه يمثل رأى النقاد القدماء ، ولا رأيه هو ، وكأنه يقول إنه رأى يستحق التأمل أو يستحق أن يوضع في الاعتبار .

ومن هذه الأسباب أن معظم النقاد المحدثين يسوق كلام ابن قتيبة على أنه دعوة إلى التمسك بهذه المقدمات أو العناصر التي تسبق موضوع القصيدة ، مع أنه من الواضح أنه إنما يسوق هذا كله ليجرد التعليل لتقليد وعرف شائع بين الشعراء القدماء ، لأنه يطلب من الشعراء أن يسيروا على هذا المثال ، ولذلك كان تعبيره (سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن ... الخ) بل إن بعض المحدثين يتحدث عن هذه العناصر التي أشار ابن قتيبة إلى أنها مجرد مقدمات للوصول إلى غرض القصيدة وهو المدح ، فيصف هذه العناصر بأنها أغراض ، وكأنها مقصودة لذاتها ، فيقول (... قصيدة المدح كما صورها ابن قتيبة تدور في خمسة أغراض وهي صورة غير دقيقة إذا لم نصف إليها أنه لم يكن فرضاً عبثاً على كل شاعر أن يتحدث عن هذه الأغراض جميعاً ...)^(١٠) ثم يتحدث عن مخالفته الشديدة لابن قتيبة فيما توهمه^(١١) .

كما أن بعض النقاد في تعقيبه على رواية ابن قتيبة السابقة يصف نظرات ابن قتيبة النقدية بالعبث الواضح ، فيقول (والعبث الواضح في نظرات ابن قتيبة يرجع إلى منهجه العقلي ، فهو تقريري النزعة في كل شيء ، وهو أخذٌ تحكيمياً منه إحساساً أدبياً يقول سمعت أهل الأدب يذكرون أن مقصد القصيد إنما ابتدأ بذكر الديار والدمن والآثار فبكي وشكا ... الخ)^(١٢) ومن الغريب أن كل ما يعيبه على ابن قتيبة أنه يسوق أحكاماً عامة أو تقليدية دون مناقشة أو تحليل^(١٣) فإذا هو يسلك الطريقة التي يعيبها على ابن قتيبة ، فيحكم على كلام ابن قتيبة ونظراته النقدية بضعف الحس الأدبي مستشهداً برواية ابن قتيبة التي تدور حولها هذه التعقيبات ، ولم يبين لنا أين ضعف الحس الأدبي لدى ابن قتيبة في عرضه لهذا النص ؟

مع أن اليسير من التأمل في موقف ابن قتيبة من هذا النص يبرز لنا أنه يقف عند أمور يعد الوقوف عندها سبقاً واضحاً في النقد الأدبي والبحث العلمي ، فن ذلك إبرازه باهتمام التفرقة بين شعر البادية (نازلة العمد) وبين شعر الحضر ، معللاً لشيوخ الحديث عن الناقة والرحلة وظعن الأحبة ، وما يتبعه من حديث الفراق بأن هذه طبيعة البدو الرحل الذين تضطربهم ظروف البيئة إلى تتبع الماء والكأ ، فيضطربون إلى الرحلة والتفرق ، ولذلك يشيع في شعرهم وصف الرحلة والفراق^(١٤) أفيقال لكل هذه النظرة إنها تنحصر من قوة الحس الأدبي مع أن تأثير البيئة وملابسها في الأدب ، بل وفي كل ما يصدر عن الإنسان وما يتصف به أصبح من أهم وأحدث ما يعنى به الباحثون والدارسون ؟

وكذلك كان من نظرات ابن قتيبة النقدية ، أو من النظرات التي استوقفتها الحديث عن العدل بين العناصر في القصيدة ، بمعنى ضرورة التنسيق بين حجم العناصر في القصيدة ، فلا يجوز أن يطغى عنصر على عنصر ، أو أن يعطى عنصر فوق أو دون ما يستحق ، ويستشهد لذلك بهذه القصة التي يبدو أن النقاد اللاحقين له كانين وشيق نقلوها عنه^(١٥) ومؤداها أن بعض الرجاز مدح نصر بن سيار^(١٦) بقصيدة جعل تمهيد الغزل فيها مائة بيت والموضوع وهو للده عشرة أبيات ، فقال نصر : والله ما أبقيت في كلمة عذبة ، ولا معنى لطيفاً إلا وقد شغلته عن مدحى بتشبيك ، فإن أردت مدحى فاقصد في النسيب ، فأتاء فأنشده قصيدة أخرى ، لم يكن تمهيداً إلا شطرة واحدة ، حيث كان مطلماً :

هل تعرف الدار لأم الغمر دع ذا وحبر يدحة في نصر

فقال نصر : لا ذلك ولا هذا ، ولكن بين الأمرين^(١٧) .

ومهما يكن الرأي في هذه العناصر التي تسبق الموضوع فإن ابن قتيبة لا يناقش ذلك في تعقيبه هذا ، وإنما يدعو الشاعر إلى أن يتحلل بحاسة لاغنى لأى أديب أو فنان عنها ، وهي حاسة التنسيق بين الأجزاء التي يتكون منها العمل الأدبي والفنى ، ومن المعروف أن عبد القاهر الجرجاني وهو من أبرز ألمة النقد يرجع أهم أسباب جودة

الأسلوب إلى حسن التنسيق بين الكلمات ، أو ما يعرف بالنظم ، فحسن التنسيق بين الأجزاء ، سواء في الأدب بين الكلمات ، أو في أي عمل فني آخر بالتنسيق بين أجزائه كالرسم والنحت هو من أبرز أسباب الجودة ، وهو ما يدعو إليه ابن قتيبة مستشهداً بقصة مدح نصر بن سيار .

على أن النقاد المحدثين يعملون رواية ابن قتيبة ما لم تحمل من أكثر من وجه ، ومن أوضح هذه الوجوه أن ابن قتيبة إنما يتحدث عن غرض واحد من أغراض الشعر ، وهو المدح مصرحاً بذلك في وضوح ، ولكن النقاد المحدثين يسمحون هذا على كل أغراض الشعر مع أنه من الواضح أن المدح هو الذي يحتاج إلى هذا التدرج في العناصر حتى يصل الشاعر إلى تبيين نفس الممدوح لكثرة المعطاء بالصورة التي ساقها ابن قتيبة ، ولكن الأغراض الأخرى كالتمجيد أو الوصف أو الرثاء ليست بطبيعتها في حاجة إلى هذا التدرج والتسلسل ، ولكن النقاد المحدثين لا يكادون يفرقون بين ذلك في حديثهم عن القصيدة القديمة ، ولا في حديثهم وتعقيباتهم على كلام ابن قتيبة السابق (١٨)

وهناك كلمة لابن قتيبة يتخذ منها بعض النقاد المحدثين سبيلاً لهجوم غير متدولا منصف عليه ، وهي قوله (وليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، أو يركب عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي ، أو يرحل على حمار أو بغل ، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير....) حيث يرون في مثل هذا دعوة إلى الجمود ، وقيدا على الحرية والحركة الأدبية (١٩) مع أنه من الواضح أن ابن قتيبة لم يقصد إلى شيء من ذلك ، ولا كان كلامه مؤدياً أيضاً إلى شيء من ذلك ، فهو يقيد حديثه بأنه محصور في الكلام عن (هذه الأقسام) التي نقلها عن منجز الشعراء في قصيدة المدح خاصة ، دون قصد إلى أن يوجه الشعراء إلى اتخاذ هذا منهجاً في كل ما يقولون من أغراض ، وليس في كلامه ما يدل على غير هذا ، بل الأعجب من هذا أن يتهم ابن قتيبة بالدعوة إلى الجمود وهو الذي كان يمثل في عصره الدعوة إلى التجديد ، وقد جعلته هذه الدعوة يصطدم بكبار علماء الأدب . والنقد في عصره ، وقد هاجم المشيئين بالقديم في غير بصيرة نقدية هجوماً عنيفاً ، مصرحاً بأسماء بعضهم ، ملمحاً إلى بعض آخر ، وأغلب

الظن أنه لاقى من هذا الهجوم وهذا الصراع شراً غير يسير كشأن كل داعية إلى شيء جديد ، بل يذكر ابن قتيبة في مطلع كتابه (الشعر والشعراء) أن هذه الدعوة إلى التجديد هي التي دفعته إلى تأليف هذا الكتاب ، حيث يقول ساخراً ساخرة مرة من المشيئين بالتقديم مجرد أنه قديم (فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ، ويضعه في مُتَخَيِّره ، ويرذل الشعر الرصين ، ولا عيب فيه إلا أنه قيل في زمانه ، أو أنه رأى قائله)^(٢٠) ثم يشيد بالشعر الجديد بالقياس إلى عصره ، منها بأعلامه كجرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم ، وينكر على أبي عمرو بن العلاء وهو من أبرز أعلام عصره أن يمجّد القديم مجرد أنه قديم ، وأن يعرض عن الحديث مجرد أنه حديث ، فيقول (كان أبو عمرو بن العلاء يقول : لقد كثرت هذا المحدث وحسن حتى هممت بروايته)^(٢١) .

على أنه من الواضح الشديد الوضوح في كلام ابن قتيبة أنه لا يطلب من الشعراء المحدثين أن يلتزموا القديم مجرد أنه قديم ، أو أن يشبهوا بكل ما سلكه القدماء ، وإنما يطلب من المحدثين أن يلتزموا من منهج القدماء ما يرتضيه النقد الصحيح ، والمنطق السليم ، لأن المحدثين إن خالفوا هذا سينتورطون فيها يرفضه النقد والمنطق ، وضرب ابن قتيبة أمثلة واضحة الدلالة في أن هذا هو ما يعنيه ، حيث يضرب أمثلة بالكاء على الأبنية المشيدة العامرة ، والرحلة على حمار أو بغل ، فهل المنكرون على ابن قتيبة يرون أن الكاء على منزل مشيد عامر ، أو وصف رحلة في صحراء شاسعة عريضة على حمار أمر مقبول ؟ وهل قال ابن قتيبة في حديثه هذا غير ذلك ؟ بل هل تجاوز ابن قتيبة ما يفعله النقاد المحدثون أنفسهم ؟ من حيث إنهم يحتدون في وضع أو تجديد مناهج ومذاهب للأدب شعره ونثره ، ثم يطالبون الأدباء أن يلتزموا حدودها ، ثم يحاسبونهم على تجاوزها حساباً قد يبلغ أحياناً درجة الشطط ، كما فعل أصحاب مدرسة الديوان (العقاد وشكري والمازني) في محاسبتهم الشعراء على الوحدة العضوية ، ولكن ابن قتيبة في قوله هذا لم يخترع مذهبا ، ولم يحدد منهجا ، وإنما طلب من الشاعر المحدث ألا يتردى فيها ترفضه أدنى درجات النقد والذوق ، بل المنطق والإدراك السليم ، كالكاء على دار ليس فيها ما يدعو إلى الحزن والكاء ، والرحلة في بيئة الصحراء على وسيلة لا تصلح للارتحال بها كالبغل والحمار .

وتعود إلى بدء الحديث عن ابن قتيبة فنقول إنه يمثل منحى الاهتمام بالقصيدة بوصفها كلا ، فكل ما سقناه من كلامه وآرائه يدور حول القصيدة ، وليس البيت المفرد ، وكذلك حين نستعرض ما كتبه عن الشعر نجد أنه لا يكاد يقف عند الأبيات المفردة ، ولا يحيطها مقياسا أو حكما على الشعراء ، أو وسيلة للمفاضلة بينهم ، وهو وإن لم يتم بسوق القصائد كاملة ، إلا أنه أيضا لا يستشهد عادة بالأبيات المفردة ، وإنما بالمقطوعات ، أو الأبيات العديدة من القصيدة ، بحيث تصلح هذه الأبيات غالبا بأن توصف بأنها قصيدة^(٢٢) .

وإذن فوقف ابن قتيبة فيما تناولناه يتلخص في أمرين :

- ١ - أنه يعد من المهتمين بوحدة القصيدة ، وليس بوحدة البيت .
- ٢ - أن تصوره لوحدة القصيدة يتمثل في أنه يرى أن القصيدة قد تشمل على عدة عناصر إذا كان موضوعها يستدعي ذلك كالمدمج ، وحينئذ ينبغي أن تكون هذه العناصر منسقة تنسيقا جيدا شكلا وموضوعا ، أما الشكل فأن يكون بعدم طغيان عنصر على حجم عنصر آخر ، وأما الموضوع فأن تكون العناصر جميعا هادفة إلى الموضوع الأصلي ، ومناسبة له ، وتقوية لتحقيق ما يتنظر منه .

وحيث توصل نظرنا إلى موقف القدماء من الوحدة الأدبية نجد أن معظمهم يتفق مع منحى ابن قتيبة في اهتمامه بوحدة القصيدة ، وليس بوحدة البيت ، ومن هؤلاء الجرجاني والآمدي^(٢٣) وهم بطبيعة الحال لا يتحدثون عادة عن هذه الوحدة ولا عن منهجها صراحة ، وإنما يفهم هذا من كلامهم وتقديرهم ضمنا ، فالآمدي مثلا في موازنته بين شعري أقي تمام والبحترى لا يوازن بين شعرهما بوصفه قصائد كاملة ، ولا بوصفه أبياتا مفردة ، وإنما يوازن بين العناصر التي يوردها كل منها في شعره ، فيوازن مثلا بين ما قاله كل منها في شكوى الزمان ، أو وصف البخل ، أو الغزل وهكذا سواء كثرت الأبيات التي قيلت في هذا العنصر أو قلت ، والاتجاه إلى العناصر أقرب إلى هيكل القصيدة منه إلى البيت المفرد ، لأن العناصر أجزاء للقصيدة ، فكأنه ينقد القصيدة عنصرا عنصرا ، ولا يقف الآمدي عند الأبيات المفردة إلا إذا كان للبيت وضع خاص وأهمية خاصة في القصيدة كالمطلع فإنه بمثابة العنوان للقصيدة ، وكالبيت الذي ينتقل به الشاعر من عنصر إلى عنصر في القصيدة ، فإن هذا الانتقال يحتاج إلى

مهارة وبراعة حتى لا تحدث فجوة بين العناصر تحمل بحسن التسلسل والترايط بينها ، ولذلك نجد الأمدى يكاد يلتزم في موازنته هذه بين الشاعرين أن يسوق ما قاله كل منها في بقية العنصر مجتمعا ، والاهتمام بالأليات ذات الوضع الخالص في القصيدة لا يعنى الاهتمام بالبيت المفرد لذاته ، ولا يعنى الاتجاه إلى وحدة البيت .

ولكننا لا نعدم في كلام القدماء ما يفهم منه الاعتداد بالبيت المفرد ، والاتجاه إلى عَدْلِهِ وحدة أدبية مستقلة ، ومن ذلك قول ابن رشيق (والبيت من الشعر كاليات من الأبنية ، قراره الطيع ، وسحكه الرواية ، ودعائه العلم ، وبابه الثرية ، وساكته المعنى ، ولاخير في بيت غير مسكون)^(٢٤) ومع أننا نجد كلاما آخر لابن رشيق يكاد يناقض هذا أو يعارضه ، إلا أن هذا الكلام لذاته يدعونا إلى الإثبات بموقف ابن رشيق من الوحدة .

ابن رشيق والوحدة العضوية :

ولكننا مع حديث ابن رشيق عن أهمية وحدة البيت ، وأنه يشبه بيت الشعر بالبيت المبنى للسكن في حاجته إلى أن يكون مكتملا ككناله^(٢٥) . إلا أن ابن رشيق لا يقصر نظره على حدود البيت المفرد ، وإنما نلاحظ أن اتجاهه منصب على هيكل القصيدة ووحدةها .

بل إن ابن رشيق يعد أشهر من دعا إلى الوحدة العضوية التي قد يظن كثيرون أنها من مبتكرات النقد الحديث ، فزاه بهتم بها ويدعو إليها بهذا الوصف نفسه فيقول (وقال الخاتمي : من حكم النسيب الذي يفتح به الشاعر كلامه أن يكون مزوجا بما بعده من مدح أو ذم ، متصلا به ، غير منفصل منه ، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فتي انفصل واحد عن الآخر وبأينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تشوه بحاسته ، وتغني معالم جماله ، ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون من مثل هذه الحال احتراسا يحميهم من شوائب النقصان ، ويقف بهم على ميحجة الإحسان)^(٢٦) .

فن الواضح أنه يتحدث عن الوحدة العضوية للقصيدة بالصورة التي يتحدث بها النقاد المحدثون نفسها من حيث إن القصيدة يجب أن تكون كالجسد الحى ، وأن يكون كل عنصر فيها مرتبطا ومتصلا بها اتصال الأعضاء بالجسم .

ولكن الذى يلفت النظر أن هذه الدعوة إلى الوحدة العضوية بهذه الصورة الكاملة لم تكن وليدة فكر ابن رشيق ، ولم تكن منحى شخص معين ، أو شعراء معينين ، وإنما هى طابع كان معروفا لدى النقاد القدماء ، وما كان الحائى الذى نقل عنه ابن رشيق هذا التعبير إلا واحدا من النقاد ، ولذلك لم ينقل ابن رشيق عنه على أنه مبتكر أو منفرد بهذا المنهج ، وإنما على أنه مبتكر لهذا التعبير عن هذا المنهج ، فتعبير الحائى فيما يبدو هو الذى أعجب ابن رشيق فنقله . ولكن السياق يوحى بأن المنهج نفسه ، وهو منحى الوحدة العضوية لم يكن جديدا ولا مبتكرا ، بل كان معروفا وملتزما لدى كل الشعراء الذين يحرصون على جودة شعرهم ، وهذا ما يصرح به ابن رشيق فى قوله (ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون من مثل هذه الحال - يعنى تفكك عناصر القصيدة - احتراسا يحميهم من شوائب نقصان ...) .

وقد يقال : فكيف يحدث عن وحدة البيت ، وعن أنه يجب أن يكون مكتملا اكتمال البيت المبنى ؟ والجواب أنه لا تعارض بين كلام ابن رشيق فى حديثه عن الاهتمام ببناء البيت ، والاهتمام بوحدة القصيدة العضوية ، لأن القصيدة هى الكل ، والأبيات والعناصر أجزاء فيها ، والاهتمام بالكل لا يعنى عدم الاهتمام بالأجزاء ، بل العكس هو الصحيح ، فإن الكل لا يكون سليما إلا إذا كانت أجزاؤه سليمة ، وإذا فسدت الأجزاء أو ضعفت فلا بد أن يكون الكل فاسدا أو ضعيفا ، ومن هنا نفهم حديث ابن رشيق عن البيت المفرد ، فإن القصيدة الجيدة هى التى تكون أبياتها جيدة ، لأن القصيدة ليست إلا مجموع الأبيات ، ولذلك يجب على الشاعر أن يهتم بكل بيت فى قصيدته .

على أن تشبيه بيت الشعر ببيت البناء لا يعنى استقلاله ، فنحن نشاهد اليوم أن البناءة تشتمل على عدة بيوت ، كل بيت منها لابد أن يكون مكتمل المرافق ، ولكنه جزء من البناءة ، وحتى البناءة نفسها ما هى إلا جزء من حى ، وهكذا فكل جزء يكون له عادة وضع نسبي ، إذا نظرنا إليه لذاته فهو كيان محدد متميز ، وإذا نظرنا إليه باعتبار صلته بالكل فما هو إلا جزء من هذا الكل الذى لا يكمل إلا به ، وكل عمل جيد لابد أن يراعى فيه الاهتمام بالتأحيين ، فالرسم مثلا حينما يرسم شجرة ، فإن اللوحة فى مجموعها وحدة فنية واحدة هى صورة الشجرة ، ولكن الرسم حين يرسم ورقة فى فرع

من فروع هذه الشجرة لا بد أنه يتصور أن هذه الورقة كأنها كيان محدد ومستقل ، ويظل هذا التصور ماثلاً في نفسه حتى يتم رسم الورقة ، ثم يتمثل أنها جزء من الشجرة ، وكذلك حين يرسم صورة إنسان ، فإن اللوحة كلها وحدة فنية ، ولكنه أثناء رسم الوجه مثلاً لا بد أن يركز تخيله كأن الوجه وحدة متميزة محددة ، بل أثناء رسمه العين مثلاً لا بد أن يتمثل أنها كيان محدد ، وهكذا في كل شيء له أجزاء ، فالبيت نفسه الذي هو موضوع التشبيه ، هو كل شيء وحدة كاملة ، ولكنه يخفى بالضرورة على أجزاء ، فكل لينة في هذا البيت جزء منه ، ولكن صانع اللينة راعى وهو يصنعها أنها كيان محدد مع علمه بأنها ستكون جزءاً من كل هو البناء ، والباب في هذا البيت جزء منه ، ولكن صانع البيت راعى وهو يصنعه أنه كيان متميز محدد ، رغم علمه بأنه لا بد أنه سيكون جزءاً من كل ، بل المسبار في هذا الباب جزء منه ، ولكن صانع المسبار وهو يصنعه لا بد أن يراعى أنه يصنع كياناً محددًا ، مع علمه بأنه لا فائدة من هذا الكيان إلا إذا أصبح جزءاً من كل .

وكذلك البيت من الشعر لا بد للشاعر الجيد أن يراعى في أثناء إنشائه أن هذا البيت كيان محدد ، رغم مراعاته أنه جزء من كل هو القصيدة ، ومراعاته أن البيت كيان محدد يقتضى منه الاهتمام بأجاده فيه . وهنا ما عناه ابن رشيق في دعوته إلى الاهتمام بالأمرين معا ، بالبيت المفرد طالبا أن ينظر إليه الشاعر على أنه كيان محدد متميز ، وبالقصيدة طالبا أن ينظر إليها الشاعر على أنها الكيان الكلي الذي تتألف وتتجانس فيه كل الأجزاء ، فليس في كلام ابن رشيق اذن تعارض ، بل إن دعوته تمثل الوضع الأمثل في كل عمل فيه مجال للمهارة والبراعة ، ولو كان صناعة من الصناعات ، أى في كل عمل فني ، فليس الفن في حقيقته إلا كل عمل يكون فيه مجال للتفاوت في المهارة والبراعة ، ولذلك لم يكن من الخطأ أن يوصف التجار الماهر ، أو للمهندس الماهر ، أو للطباخ الماهر ، أو غيرهم من ذوي المهارات بأنه فنان ، بمعنى أنه يؤدي عملاً فيه مجال لإبراز قدرة فنية خاصة لديه ، والفن في حقيقته ليس له مجال محدد ، بل هو استعداد جمالي في تكوين الإنسان ، يستطيع بهذا الاستعداد أن يبدع شيئاً يبدو فيه هذا الجمال ، أيًا كان هذا الشيء ، ولكن الفرد عادة يحكم تكوينه ، أو يحكم نشأته وبيئته ، أو يحكمها معا ينتجه إلى مجال خاص يفرغ فيه هذه النزعة الجمالية التي هي جزء من تكوينه واستعداده ، فبعضهم ينتجه إلى مجال صناعات كعمال التجارة

وهندسة البناء أو غيرها ، فيستطيع أن يبرز نزعة القنية فيها ، وبعضهم يتجه إلى مجال يدوى كالرسم أو النحت أو حتى النسيج ، فيستطيع أن يبرز نزعة الفنية في مجال ما يتجه ، وبعضهم يتجه إلى مجال كلامي كالأدب بما يشتمل عليه من شعر أو نثر أو خطابة ، فيستطيع أن يبرز نزعة الفنية أيضا في مجال ما يصوغه من كلام ، وهكذا .

وإذن فالاهتمام بالبيت المفرد ، أو النظر إليه على أنه وحدة أدبية محددة الكيان ليس مذهبا ولا اتجاها سواء في القديم والحديث ، ولا يتعارض مع وحدة القصيدة ، بل الأصل أن يراعى الشاعر الجيد وحدة البيت ووحدة القصيدة معا ، فإذا أغفل بذلك كان إخلالا بالجودة الأدبية نفسها ، ولذلك لم يكن دقيقا ولا متفقا مع الواقع الأدبي أن يوصف أى شاعر أو أى عصر دون غيره بأن له فضل الاهتمام بوحدة البيت بالإضافة إلى وحدة القصيدة ، كما وصف بعضهم المنهجي بقوله (كان أول شاعر عربي رأى أن يجمع بين تحقيق معنى الوحدة تركيزا في البيت المفرد ، وتحقيق معنى سياقها بنائيا في القصيدة كلها ...) (٣٧) .

ومن ذلك أيضا تبيين أن ولوع بعض النقاد المحدثين بأن يبرزوا أن من عيوب الشعر القديم الاهتمام بالبيت المفرد ، أو جعله ذات قيمة ، بل إن هذا السياق يكشف لنا أن ما يعدونه عيبا هو في حقيقة الأمر ميزة من أهم الميزات التي ينبغي أن تتوافر في أى عمل أدبي أو فني ، ولا بد في أى شعر جيد أن يكون البيت المفرد له قيمة أدبية ، بحيث يمثل معنى أو صورة لما في ذاتها قيمة أدبية ، بالإضافة إلى قيمتها بصفتها جزءا من كل هو القصيدة ، والجانب الأخير وهو كون البيت جزءا من قصيدة تتحقق الجودة فيه بحسن الملاممة بين الأجزاء بحيث تتكون منها وحدة متألقة لا تتأفر ولا تفجوة في ترابطها ، وهذا مبحث لم يغفله القدماء ، بل كان من أهم وأوضح بحوثهم وعلمهم النقدية كما سنلمح إلى ذلك .

وأما زعم بعض المحدثين أن وحدة البيت في الشعر القديم تجعل بالإمكان نقل أى بيت من موضعه إلى موضع آخر في القصيدة دون إخلال في القصيدة ، فمن الواضح أنها نظرة جزئية ، قد تصدق في شعر الحكمة ، ولكنها لا تصدق في الأغراض الأخرى ، وورود الحكمة في الشعر ليس وقفا على القدماء ، بل في كل عصر ، ولكنه لا يبلغ هذا المستوى عادة إلا أفذاذ الشعراء .

الجرجاني والملاحظ :

وإذا كان ابن قتيبة وابن رشيق يميلان إلى أن أهم ما يحقق الوحدة في القصيدة هو حسن التنسيق والترابط بين عناصرها على اختلاف بينها في عرض الرأي وأسلوب التعبير عنه ، فإن الجرجاني والملاحظ يميلان أيضا إلى أن حسن التنسيق والترابط والتألف هو أهم عوامل تحقيق الوحدة والجودة الأدبية ، ولكنها كذلك يختلفان في أسلوب التعبير عن الرأي وعرضه .

فأما الجرجاني فإنه يعرض رأيه هذا من خلال بحثه الرائدة في علم البلاغة ، فيقرر بتوضيح وتركيز شديد أن من أهم عوامل الجودة في الأسلوب ، ومن أبرز دعائمها حسن التنسيق والتألف بين الكلمات والمعاني ، وغالبا ما يعبر عن هذا بالنظم تشبيها لترتيب الكلمات بنظم حبات العقد ، من حيث إن ترتيب حبات العقد يحتاج إلى ذوق حتى يخرج العقد منسجا متآلف الحبات في منظر يريح القوس ويشدها إليه ، والجرجاني يعبر عن الصلة بين الكلمات والمعاني المتجاورة بأنها كالصلة بين الأرحام ، وأن الصلة بين الكلمتين أو المعنيين للتناسيب كالحلف الجاري مجرى النسب ، وأن المعنى أو الكلمة غير المناسبة لما حولها كالشخص الزنيم الدخيل النسب ، يلصق بالقوم في نسبه إصاقا ، ولكنهم لا يقبلونه (٢٨)

ويوضح الجرجاني أن الألفاظ لذاتها ليست لها الأهمية الأولى ، وكذلك المعاني ، وإنما تتركز الأهمية الأولى في حسن تنسيقها وترتيبها ونظم بعضها في جوار بعض بتألف وتناسب ، ويضرب مثلا لذلك بيت للفرزدق يتفق علماء البلاغة والتقدماء على قله وسوء صياغته ، ثم يعقب على هذا البيت بقوله (فانظر أتصور أن يكون ذلك للفظه من حيث إنك أنكرت شيئا من حروفه أو صادفت وحشيا غريبا أو سوقيا ضعيفا ؟ أم ليس إلا لأنه لم يرتب الألفاظ في الذكر على موجب ترتيب المعاني في الفكر ثم أسرف في إبطال النظام وإبعاد المرام وصار كمن رمى بأجزاء تتألف منها صورة ...) (٢٩)

وإذا كان الجرجاني لم يتحدث عن الوحدة أو الجانب الكل صراحة ، فإن اتجاهه هذا يمثل في مضمونه أقوى دعوة إلى الوحدة والاتجاه الكلي ، لأنه يصرح بأن

الأجزاء لذاتها ليست هي أساس الجودة ، سواء أكانت الألفاظ أم المعاني ، وإنما أساس الجودة ترابط بعضها ببعض ، وحسن التنسيق بينها .

وإذا فالجودة في رأي تتركز في مجموع الأجزاء ، وليس في الأجزاء نفسها ، وهو وإن لم يتحدث في هذا عن الأبيات والقصائد ، إلا أننا لو طبقنا هذا على الشعر ، يمكن أن يقال إن الجودة أيضا في رأيه ليس أساسها البيت المفرد ، وإنما حسن ترابط الأبيات وتألفها حتى تتكون من مجموعها قصيدة متألقة الأجزاء تألف أعضاء الجسد الحى كما عبر ابن رشيق . والذي يعني أن الجرجاني يصرح بأن الأهمية ليست للأجزاء ، وإنما للمجموع في حسن تنسيق أجزائه وتألفها ، والمجموع هو معنى الوحدة .

وكما ضرب الجرجاني مثلا لرداعة الشعر أو الكلام حين يفقد دعائم من أهمها حسن الترتيب ، كذلك ضرب مثلا للجودة ، ثم يعقب بأنك لو تأملت أجود ما يهر الناس من رائع الشعر والكلام فستجد أن مصدر هذه الجودة وهذه الروعة ينحصر في عوامل في مقدمتها أسلوب الاستعارة ، وحسن الترتيب (٣٠) .

وقد حاول الجرجاني بتكيز واضح أن يبرز أهمية المجموع ، وأن جودة الأسلوب لاتأتى من الأجزاء وإنما من المجموع المنسق المرتب ، وقد ساق لذلك مثلا كان بالغ الدقة والتعبير عما يريد ، ولكن الغريب أنه حيناً أراد أن يستتبع من هذا المثال كأنه أصابه شيء من ارتباك أو التباس ، فلم يوفق في إبراز ما يريد بوضوح ، وذلك أنه مثل الكلام الجيد في مجموعه بالعقد الشمين ، وأن اللفظ الجيد كقطعة في هذا العقد أى كحبة من حياته ، فإن الجمال حينئذ في العقد بصفته عقدا كاملا ، وأما حياته فيها كانت ثمينة أو جيدة فإنها تستمد جمالها من كونها جزءا في العقد ، فإذا انفرط هذا العقد ، فإن حياته المتناثرة مها بلغت قيمتها لا توصف بأنها عقد ، وبالتالي تفقد أهم أسباب جمالها وهو كونها جزءا في هذا العقد ، لأن أصل المثال أن الجمال في العقد وليس في حياته وأجزائه ، ولكن الجرجاني حيناً وصل في هذا المثال إلى النتيجة وهى الحديث عن القطعة المفردة التى تنفرط من عقد كأنه التيس عليه التعبير ، وإنما جاءه اللبس من أنه تخيل موازنة بين جمال العقد الذى يريد تركيز حديثه عليه ، وبين أن هذه القطعة المنفرطة من العقد ثمينة ، وكأنه رأى أنه لو قال ان هذه القطعة حين تخرج من العقد تفقد قيمتها أو جمالها فلن يكون كلامه مقنعا ، لأن المقروض ان هذه القطعة جيدة

ثمينة ، فلن تفقد قيمتها بانفراطها من العقد ، ولذلك يقول إن هذا قد يراه بعض النقاد ، ولكنه هو لا يوافق على ذلك إلا في بعض المعاني التي لا تحتاج إلى ترابط مع ما حوفا كالحكمة والتشبيه ، فيقول (... كلا ليس هذا بقياس الشعر الموصوف بحسن القفظ وإن كان لا يبعد أن يتخيله من لا ينعم النظر ولا يتم التدبر بل حق هذا المثل أن يوضع في نصرة بعض المعاني الحكيمية والتشبيبية ...) (٣١) .

هذا مع أن المخرج من هذا كله متابعة نظرة الجرجاني مجمعة ، ونظرته حينئذ تنحصر في أنه يريد أن يقول إن جمال العقد قد يتألف من أكثر من عنصر ، كجودة المعدن الذي تتكون منه قطع العقد ، أو لون هذه القطع أو شكلها ، ولكن أهم العناصر في هذا الجمال حسن تنسيق هذه القطع وترتيبها في العقد ، فإذا انفرد العقد ، وانفردت هذه القطع ، فقد تبقى عناصر من هذا الجمال ، ولكنه ولاشك سيضيع أهم عنصر ، وهو التنسيق والترتيب ، لأن انفراط العقد سيضيع معه هذا العنصر ، بل ستضيع الصفة الأصلية للعقد ، لأنه إذا انفرد لا يصبح عقدا .

ولكننا نخرج من هذا كله بأن الجرجاني لا يحد بالأجزاء سواء أكانت ألفاظا أم معاني ، وإنما يحد بالمجموع ، والمجموع هو ما يعبر عنه في النقد الحديث بالوحدة ، وأنه يشترط لجودة هذا المجموع أو هذه الوحدة حسن التنسيق والترتيب والربط ، بحيث تصبح الأجزاء متآلفة ، وهذا ما يعبر عنه في النقد الحديث وفي النقد القديم أيضا كما عند ابن رشيق بالوحدة العضوية .

وإذن فالجرجاني يحد من دعاء الوحدة ضمنا ، ولم تكن دعوته هذه عرضا أو استطرادا ، وإنما هي صلب رأيه ونقده .

وأما الجاحظ فإن رأيه في النتيجة لا يختلف عن رأى الجرجاني في الاعتداد بالمجموع ، وإن اختلف أسلوبهما في التعبير عن الرأي ، نتيجة لاختلاف منهج كل منهما عن الآخر ، فإن الجرجاني سلك منهج تعميم القواعد العلمية ، وهذا يدعو إلى تحديد آرائه ووضعها في قوالب وصيغ علمية محددة ، أما الجاحظ فإن منهجه إبداء آرائه من خلال سوق الأمثلة والطرائف والتعقيب عليها ، ويمكن تلخيص رأى الجاحظ فيما يتعلق بالموضوع في نقطتين ، إحداهما تتمثل في التعبير المشهور عنه ، وهو أن المعاني مطروحة في الطريق يتناولها العربي والأعجمي ، وإنما يتفاوتون بحسن الصوغ وجودة

السبك ، ومعنى هذا أنه يميل إلى أن صياغة الألفاظ هي أساس الجودة الأدبية ، وليس المعاني ، ولكنه يشير بوضوح إلى أنه لا يعنى الألفاظ لمعناها ، وإنما يعنى صياغتها ونظمها وترتيبها وهذا ما يقرره الجرجاني ، ولكن الجرجاني يعبر عن ذلك بأسلوب التقرير والقواعد ، والجاحظ يعبر عن ذلك بالصوغ والسبك ، ثم بالتعقيب على الأمثلة ، وأما النقطة الثانية في آراء الجاحظ فهي أنه يبدي اهتماما واضحا بالتلازم والربط بين الآيات في القصيدة ، ولا يبدي اعتداده بالبيت المفرد ، وإنما بالتجانس والتآلف بين الآيات ، وهو يكرر هنا كثيرا من خلال الأمثلة والطرائف ، ومثال ذلك ما يرويه من أن بعض الشعراء قال لصاحبه : أنا أشعر منك ، قال : ولم ؟ قال لأني أقول البيت وأنعاه ، وأنت تقول البيت وابن عمه^(٣٢)

ومع بساطة هذا التشبيه إلا أنه يمثل غاية الدقة والوضوح معا في التعبير عما يريد ، فهو يريد أن يقول إن مقياس التفاوت والتفاضل في الجودة الأدبية هو مدى التجانس والترايب بين الآيات ، وهو معنى الوحدة العضوية ، والمثال الذي ساقه الجاحظ يتضمن أن التجانس أو الوحدة في القصيدة وأهمية ذلك معروفة سواء لدى الشعراء ، كموازنة الشاعر بين شعره وشعر صاحبه بهذا المقياس ، أو لدى العلماء والنقاد كالجاحظ نفسه في نقله هذا المثال .

ويكرر الجاحظ هذا الرأي في أكثر من موضع بأسلوب آخر ومن ذلك ما يرويه بقوله (قال نوفل بن سالم لرؤبة بن المعجاج : يا أبا الجحاف مت إن شئت ، قال : وكيف ذاك ، قال : رأيت عقبة بن رؤبة ينشد رجزا أعجبنى ، قال إنه يقول ، لو كان لقوله قران^(٣٣) فرؤية لا ينكر أن ابنه يقول رجزا ، ولا ينكر أن يكون هذا الرجز مصدر إعجاب بعض من يسمعه كمحدثه هنا ولكنه يصفته تحييرا في هذا الفن ، وفي جودة الكلام ، يدرك أن كلام ابنه يفقد ميزة أساسية هي التجانس والتلازم واقتزان بعضه ببعض ، وهنا أيضا هو جوهر الوحدة العضوية .

الموقف التطبيقي للقديماء :

ومع هذه النماذج التي سبقت من كلام النقاد القدماء ، ومع مراعاة أنها ليست إلا أمثلة لحديثهم ولنظرتهم في مجال الوحدة ، وأنه لا يكاد يخلو كلام أحد من مشهورى

النقاد القدماء من مثل هذه العبارات التي توحى بأنهم يدركون الوحدة وأهميتها في القصيدة ، إلا أنه من الواضح الذي لا ينبغي أن تغفل إبرازه أن تقديم للوحدة في القصيدة بالصورة المباشرة لم يكن واضحاً ، بل لانكاد نعث عليه في تقديم ، فكثيراً ما نقدوا شعراً وقصائد لشعراء عديدين في عصور مختلفة ، وفي موضوعات مختلفة أيضاً ، ولكنهم لا يتحدثون في تقديمهم عن القصيدة بجمعة ، وإنما عن الأبيات أو العناصر ، بمعنى أنهم كثيراً ما ينقدون أو يوازنون بين شعراء ، كما فعل الأمدى في موازنته بين شعري أبي تمام والبحتري ، وكان مقتضى إدراكهم للوحدة في القصيدة أن يعنوا ولو في جانب من جوانب تقديمهم بالموازنة بين قصيدتين مثلاً في موضوع واحد ، ثم يتناولون كلا من القصيدتين بالنقد من جوانبها المختلفة ، فيوازنون بين المطلعين فيها مثلاً ، ثم في عرض كل منها لعناصرها وموضوعها ، ثم في ألقاظها ومعانيها ، وهكذا ومن بين هذا النقد نظرة إيجابية إلى كل من القصيدتين بصفة كل منها قصيدة ، وهذه هي النتيجة التطبيقية لإدراكهم لوحدة القصيدة ، ولكنه من الغريب أننا لا نجد هذه النتيجة التطبيقية في تقديمهم ، وحتى الذين تحدثوا عن الوحدة العضوية بوضوح من القدماء ، كان المقروض أن يطبقوا هذا في تقديمهم ، ولكنهم على كثرة حديثهم في النقد ، وعلى دقة كثير منه ، لم يطبقوا هذا في تقديمهم ، ومن أشهر هؤلاء الجاني ، الذي نقل عنه ابن رشيق حديثه السابق عن الوحدة العضوية في القصيدة^(٣٤) ونقله الحصري أيضاً^(٣٥) فإن تقديمهم لم ينتج إلى القصيدة كاملة ، وإنما انصب غالباً على الأبيات المتردة ، وقليلاً على العناصر ، كمقابلة عنصر المنزل عند شاعر بمثيله عند شاعر آخر .

وقد يقال فإن نقد العناصر قريب من نقد القصائد كاملة ، أو هو نوع منه ، فإن نقد القصيدة يتضمن نقد عناصرها وخطواتها ، خطوة خطوة ، وعناصرها عناصرها ، والجواب أن هذا وإن كان حقاً في جانب منه ، إلا أنه لا ينبغي عن النظرة الكلية للقصيدة من الناحية الموضوعية ، وهم في تقديمهم للقصيدة لم يكونوا يتجاوزون الناحية الشكلية لها ، فيصفونها بأنها من المطلولات ، أو من القطوعات ، أو أنها مصرعة أو خالية من التصريح أو أن الانتقال بين عناصرها جيد أو رديء وهكذا ، وأقصى ما كان يناله النقد الموضوعي للقصيدة كاملة هو الأحكام العامة كالوصف بالحسن أو عكسه ، أو التأثير أو عدمه أو نحو ذلك .

ومع أننا لا نستطيع أن ننكر أن مثل هذا النوع من النقد هو نقد القصيدة بجمعة ، سواء أكان نقداً في الشكل أو الموضوع ، ولكنه نقد لا يتخلو من قصور من ناحية النقد الفني . فهم أحياناً يتقدون قصائد كاملة كما فعل البخداي كثيراً في خزانته^(٣٦) ولكن نقده لا يكاد يتجاوز الناحية اللغوية في الشرح اللغوي للألفاظ وإعرابها ، أما النظرة الكلية للقصيدة بوصفها عملاً أدبياً متكاملًا فإذا أردنا الدقة والإنصاف لا نستطيع أن نقول إنهم كانوا يجهلون ، بل لا نستطيع أن نقول إنهم أهملوها ، وإنما يمكن أن نلخص موقفهم النقدي في مجموعه قياً إلى :

١- كان اهتمامهم الأول ، وفي أغلب الأحيان ينصب على البيت المفرد ، باعتباره اللبنة أو الوحدة التي يتكون من مجموعها بناء القصيدة ، أو العنصر بوصفه كياناً معبراً .

٢- لم يغفلوا نقد القصيدة بوصفها هيكلًا متكاملًا ، ولكن نقدهم لياها في غالب الأمر كان ينحصر في الجانب اللغوي كشرح غريب الألفاظ ، أو موقعها من الإعراب ، وكان ذلك نتيجة لأن علوم اللغة كانت قد استقرت معارفها وقواعدها ، ونقاد الشعر كانوا أصلاً من أرباب هذه العلوم في أغلب الأحيان ، بينما النقد وإن كان الجرجاني والسكاكي استطاعا أن يضعاه له قواعد علم البلاغة ، إلا أن هذه القواعد لم تستطع أن تبرز الجمال الأدبي الذي يريد السامع العربي أن يتذوقه من الشعر ، فإن هذه القواعد تستطيع أن تقول مثلاً إن في هذا الكلام استعارة أو كناية أو مجازاً عقلياً ، ولكن هذا لا يكفي لإبراز الجمال الأدبي الذي يحتوي عليه الكلام ، ولا توصيله إلى ذوق السامع العربي ، بل إن انصراف وعيه إلى التفكير في هذه القواعد قد يفسد عليه استمتاعه بتذوق جمال التعبير .

٣- نتيجة لأن النقد التحليلي لم يأخذ طابع المنتج العلمي عندهم ، من حيث إبراز الجوهر الأدبي بق طابع النقد الأدبي عندهم للقصيدة الكاملة يغلب عليه الاقتصاد على الذوق والحس الأدبي ، فيقتصرون على وصف القصيدة بالحسن أو الروعة أو نحوهما ، أو عكس ذلك إن لم تكن القصيدة جيدة^(٣٧) .

وهذا ابن سلام يجعل الذوق هو القبول الأول في الحكم على الشعر ، ولكنه يشترط أن يكون الذوق مرتبطا بالخبرة والعلم والمران ، ولذلك ينص على الذين يزاولون النقد أو الرواية دون أن يتمتعوا بما يؤهلهم لذلك (٣٨) وقد حمل حملة شديدة على ابن اسحاق صاحب سيرة النبي ، لأن جهل ابن اسحاق بالشعر جعله كحاطب ليل يخطئ بين الصحيح وغير الصحيح في الرواية ، ومثل هذه الحملة حملها الأمدى على الذين يدعون علم الشعر بغير حق ، لأنهم يفتقدون اللق في نقد الشعر (٣٩) ويضرب البغدادى مثالا هؤلاء الدخلاء على النقد الأدبي السليم بمروان بن أبي حفصة الذي كان يقول عن كل شاعر يسمعه : هذا أشعر الناس (٤٠) ويشرح ابن سلام لنا تصويره للنقاد الأدبي ، ولطبيعة النقد نفسه ، موضحا أن النقد ليس إلا ذوقا ، ولكنه لا بد أن يكون ذوق الخبير الذي اكتسب ذوقه من طول المران حتى أصبح النقد حرفة له ، ومعنى هذا أنه يجمع بين الذوق في طبعه واستعداده ، وبين المران والخبرة ، ويضرب ابن سلام لهذا أكثر من مثال ، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن ، دون المعانة من البصير ، وكذلك الدينار والدرهم لا تعرف جودتها بلون ولا لمس ولا طراز ولا حس ولا صفة ، ويعرفها الناقد عند المعانة ... ويضرب أيضا مثالا بالجارية ذات أوصاف كثيرة من الجمال والمزايا ، فيكون ثمنها مائتي دينار ، وأخرى قد لا يجد واصفها مزيدا من الوصف عن الأولى ، ولكن ثمنها يكون ألف دينار ... (٤١) وكل هذه الأمثلة تدور حول الذوق ، وأنه المرجع الأصلي في النقد وفي الحكم بالجودة أو الرداءة ، حيث يركز ابن سلام على أن الشئيين يكونان أحيانا بصفة واحدة في ظاهر أمرهما ، وفي الصفات المحسوسة لكل منهما ، فلا توجد فوارق مادية أو محسوسة للمفاضلة بينهما ، ومع ذلك فإن الناقد الخبير بمجرد ذوقه النقدي يكشف أن بينهما فرقا كبيرا وجوهريا ، ويستشهد ابن سلام على ذلك بقول قائل لخلف الأحمر وهو من أبرز أعلام الشعر والنقد في عصره : إذا أعجبني شعر واستحسنته فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك ، قال خلف : إذا أخذت درهما فاستحسنته فقال لك الصراف إنه ردىء ، هل ينفعك استحسانك ؟

والواقع أننا حين نتبع اتجاه القدماء في النقد نجد أنهم يتفقون صراحة أو ضمنا على أن الذوق هو المقياس الأصلي والأهم في النقد ، ولذلك كانت أحكامهم على الشعر ونقده قائمة في مجموعها على الذوق ولذلك يسخر ابن الأثير من ذوق ابن جني في شرحه لبعض أبيات المتنبي (٤٢)

ويمكن أن نستخلص من هذا التلخيص أن القدماء كانوا ولا ريب يدركون الوحدة في القصيدة وأهميتها ، كما يبدو من مضمون كلامهم أو صريحه ، ولكنهم لم يطبقوها في تقديمهم بصورة ملتزمة أو محددة لأسباب أهمها :

١- أن النقد الأدبي لم يصبح لديهم علما ذا منهج أو أسس محددة كما هو الحال في العصر الحديث ، ولا نستطيع أن نقول إن هذا كان عجزا منهم ، فإنهم وضعوا من العلوم والمناهج ما هو أصعب وأدق ، ولكننا لو ألقينا نظرة كلية على العلوم التي اهتموا بها نجد أنها تدور في مجالين ، مجال ديني كعلم الفقه وعلم الكلام ، ومجال لغوي كعلم النحو والاشتقاق وعلم المعاجم ، وعلم البلاغة ، وهذا المجال أيضا كان الدافع إليه هو محاولة فهم القرآن والمحافظة على سلامة النطق به ، وتدقيق إعجازها ، وهكذا نجد معظم العلوم لديهم نبتت من اهتمام ديني ، وظلت تدور في فلك ديني وجهود فردية محددة جدا في مجال البحث العلمي وتعميد القواعد والمناهج هي التي نبتت من الاهتمام بالشعر لذاته ، كجهود الخليل بن أحمد في وضع علم العروض ، وهو نوع من النقد الموسيقي للشعر ، وكجهود السكري في جمع أشعار بعض القبائل ، كشعر الغنليين^(١٣) أو بعض الطوائف كشعر اللصوص في كتب مستقلة ، وإن كان كتابه عن شعر اللصوص قد ضاع في متاهات العصور ولم يصل إلينا ، وإذن فالاهتمام العلمي العام كان يدور حول الناحية الدينية ، أما الشعر فكان من الناحية العلمية مجالا فرديا خاصا ، أى من ناحية البحث العلمي وتحديد المناهج والقواعد .

٢- يمكن تحليل عدم متابعة الجهود العلمية الفردية في الشعر بأنهم فيها يبدو كانوا يرون أن الشعر محض موهبة أو استعداد طبيعي لدى الشاعر ، وليس للتعليم أو النقد فائدة ذات قيمة في توجيهه توجيهاً أساسياً كبقية العلوم ، فعلم النحو مثلاً يستفاد به في عرض كل الكلام على قواعده ، وعلم الفقه يستفاد به في عرض كل مناحي الحياة والسلوك على أحكامه ، وليست للنقد هذه الأهمية في نظرهم ، فإن الشاعر يقول الشعر من خلال طبيعته واستعداده ، فإذا جانبه الصواب فإن لدى كثير من السامعين فضلا عن العلماء والنقاد القدرة على إدراك خطئه أو عدم دقته . ونتيجة لذلك بقي النقد عندهم محصورا في محيط الذوق الفردي ، ولم يحاولوا أن

يضعوا لنقد الشعر قواعد يدعى ناشئة الشعراء إلى تعلمها أو التزامها كتقواعد العلوم الأخرى ، وكانت توجيهاتهم للناشئين من الشعراء عامة لا تحمل طابع المنهج العلمي .

ومن هذا نستطيع أن نفهم التناقض أو الاختلاف بين نظرات المحدثين إلى موقف النقاد القدماء من وحدة القصيدة ، فالذين راعوا الموقف النظري للقدماء من الوحدة وظهرها في كلامهم غلب عليهم الانحياز إلى الرأي القائل بأن القدماء لم يميلوا وحدة القصيدة ، والذين راعوا أن القدماء في شرحهم وتحليلهم للقصائد لم يطبقوا كلامهم عن الوحدة بصورة واضحة غلب عليهم الانحياز إلى الرأي القائل بأن القدماء لم يعرفوا الوحدة أو لم يهتموا بها .

الشعراء القدماء والوحدة :

وإذا كان ما سبق يمثل موقف النقاد القدماء من وحدة القصيدة ، فإنه في حقيقة الأمر لا يوضح لنا موقف الشعراء أنفسهم ، أو بمعنى أوضح لم يكن معبرا عن حقيقة القصائد القديمة في مجموعها ، فإن أحكام النقاد القدماء ونظراتهم النقدية كان معظمها يدور حول نوع واحد من القصائد ، هو قصائد المدح ، وتركيز تقديمهم حول نوع واحد أضفى شيئا من غموض أو تشويش على نقد بقية الألوان والأغراض .

ولست أدري ما الذي يجعل المحدثين يركزون كل حديثهم عن موقف القدماء من الوحدة على تقديمهم لقصيدة المدح ، أعني نقد النقاد القدماء لقصيدة المدح ، ولعل كلام ابن قتيبة عن العناصر التي يسلكها الشاعر حتى يصل إلى موضوع القصيدة كان هو الأساس أو المحور الذي دار حوله كل كلام المحدثين عن موقف القدماء ، مع أنه من الواضح أن ابن قتيبة إنما يتكلم عن قصيدة المدح بالذات ، ومن الدهي أن المدح ليس إلا غرضا واحدا من أغراض الشعر القديم ، فكيف يجعلونه مقياسا لكل الأغراض ، مع أنه غير خاف على المحدثين أن النقاد القدماء يفرقون في وضوح بين أغراض الشعر ، وما يتطلبه كل غرض من نسج ومعان ، كما يتحدث ابن رشيق كثيرا عن أن لكل مقام من الأغراض مقالا مناسباً من الشعر^(١١) وأن لكل بيئة نسجا ومعاني في الشعر تختلف عن البيئة الأخرى^(١٢)

ومن هذا نصل إلى ما نريد توضيحه ، وهو أن معظم ما دار حوله النقد والجدل سواء في القديم والحديث عن وحدة القصيدة لا يعبر عن حقيقة الشعر القديم ، وإنما قد يعبر عن غرض واحد هو المدح ، وليس من الانصاف ، ولا من الدقة العلمية أن نلزم المجموع حكماً على شيء واحد .

ومع كثرة الأغراض وتعددتها في الشعر القديم إلا أننا يمكن أن نلخص معظمها في الاتجاهات الآتية :

١- قصائد هادئة إلى منفعة شخصية للشاعر وتكاد تنحصر في غرض واحد هو المدح ، لأن الشاعر في واقع أمره إنما يهدف من وراءها إلى الحصول على رضا الممدوح وعطائه .

٢- قصائد اجتماعية ، يعبر فيها الشاعر عن مشاعره في موقف ذي طابع اجتماعي . كالفخر والثناء ووصف الحرب ، وغير ذلك من الأغراض التي تعبر عن صلة اجتماعية كرتاء شخص لا تربطه بالشاعر عاطفة خاصة ، وإنما تربطه به صلة في المجتمع ، أو موقف قد يهم الشاعر ، ولكن ليس بصفة خاصة ، وإنما بصفته أحد الذين يهمهم هذا الموقف ، كالفخر بالقبيلة أو الجيش ونحو ذلك .

٣- قصائد ذاتية ، يعبر فيها الشاعر عن خواطر أو مشاعر تعنيه هو بصفة خاصة ، كالغزل الحقيقي ، ورتاء شخص تربطه بالشاعر عاطفة خاصة ، وكالشعر الذي يعبر فيه الشاعر أو يصف موقفاً خاصاً مر به ، أو عانى منه .

ولم يكن الشاعر القديم في حاجة إلى توجيه أو تعليم ليعبر عما في نفسه في أي موقف يعرض له من هذه المواقف ، أو ليعرف الأسلوب الذي يعبر به عما يريد ، ويمكن أن تلق نظرة إيجابية على أسلوب الشعراء القدماء ومنهجهم التلقائي في هذه الأنواع من اتجاهات الأغراض كما يلي :

١- في القصيدة الهادئة إلى منفعة شخصية للشاعر ، وهي في أغلب الأحوال المدح الذي لا ينبع من عاطفة خاصة ، وإنما يهدف إلى مجرد كسب رضا الممدوح وعطائه ، وحيث نجد الشاعر القديم يخطط القصيدة ويصوغها عادة في عدة

طرق تلتق جميعا في محاولة التأثير في عاطفة الرضا لدى الممدوح حتى يجود بأكثر قدر من الرضا ومن العطاء ، فالغزل في المطلع يرمز به الشاعر إلى حالته وما تستدعيه هذه الحالة من عون ، ووصف الرحلة لبيان أنه عانى في الوصول إلى الممدوح ما يستدعي أكبر قدر ممكن من العطاء ، ووصف الناقة لبيان أن هذه الرحلة لا تتحملها إلا ناقة من طراز خاص ، وهكذا نجد أن كل العناصر مهما تعددت ، ومهما بدت في ظاهرها مختلفة أو متباينة ، إلا أنها في الحقيقة شديدة الترابط ، لأنها جميعا تسير في اتجاه واحد وهدف واحد ، وهنا ما يقوله ابن قتيبة وغيره من النقاد القدماء بوضوح لا يحتاج إلى مزيد من البسط ، اللهم إلا أن نقول إن الشاعر القديم إنما لجأ إلى تعدد العناصر في قصيدة المدح بالذات ، لأنها القصيدة الوحيدة التي يوليها أكبر اهتمام في التخطيط والتفنن والإعداد ، لأنه يتنظر من ورائها نفعاً شخصياً ومباشراً دون غيرها من الأغراض ، فيسلك فيها ما لا يسلكه في غيرها ، وليس معنى ذلك أن تكون بالضرورة أجود شعره ، فإن هذا الإعداد والتخطيط قد يفيدها قدراً من الإجابة ، ولكنه في الوقت نفسه قد يفقدها قدراً من الصدق في المآثر ، إذا لم يكن الشاعر يحمل في نفسه للممدوح مشاعر صادقة ، ومن هنا نفهم لماذا كان شعر المتنبي في مدح سيف الدولة أجود شعره ، لأنه لم يكن مجرد مدح هادف إلى عطاء ، وإنما كان يحمل روح الإعجاب بسيف الدولة وصدق الشاعر في صلة المتنبي به ، فهذا الشعر يعد في جانب منه مدحاً هادفاً ، ولكنه في جانب آخر يحمل روح الشعر الذاتي المعبر عن الشاعر الذاتية للشاعر ، فيجمع بين جودة الاهتمام في الإعداد ، وبين صدق الشاعر .

٢- وأما الشعر الاجتماعي كشعر الفخر بالقبيلة والهجاء والتهديد ووصف الحرب ونحو ذلك فيقلب عليه عدم تعدد العناصر كشعر المدح ، وإنما يسبق الموضوع عادة عنصر واحد ، هو عنصر المطلع ، فإذا كان المطلع أو الابتداء غزلاً انتهى منه غالباً إلى الدخول في الموضوع مباشرة ، وكذلك إذا كان الابتداء بكاءً دياراً أو شكوى زمان ، فإنه غالباً يقتصر عليه ثم يدخل في الموضوع ، وهذا العنصر الذي يفتح به الشاعر القصيدة هو ما سميناه مطلقاً ، أما العناصر المتعددة في قصيدة المدح قبل الموضوع فالباحثون المحدثون يتحدثون عنها باسم (المقدمة)^(١٤) .

٣- وأما الشعر الذاتي الذي يعبر به الشاعر عن انفعالات أو عواطف ذاتية خاصة به ، أو عن مشاعره نحو أحداث مرت به وانفعل بها ، كالتعبير عن عاطفة حب حقيقى ، أو حزن حقيقى ، أو سعادة أو ألم حقيقيين فى أى موقف ، فإن الملحوظ فى قصائد هذا النوع من الشعر أنها غالباً ما تخلو من المقدمات بل ومن المطالع ، بحيث يدخل الشاعر فى موضوع القصيدة من أولها ، ويمكن أن تضرب لذلك أكثر من مثال واضح الدلالة ، ومن هذه الأمثلة شعر الحنساء ، فإننا لو ألقينا نظرة على شعرها كله ، نجد أنه يكاد يخلو من المقدمات والمطالع ، وأن القصائد تبدأ من أولها بالبكاء والدموع ، لأن الحنساء تريد أن تعبر عن رغبتها فى البكاء ، ومن الأمثلة شعر عمر بن أبى ربيعة ، فإنه وإن كنا لا نستطيع أن نتبين مدى الصدق والواقعية فى التعبير عن العاطفة فى كل قصيدة إلا أننا من خلال مجموع شعره ، ومن خلال ما هو معروف عنه فى حياته نستطيع أن ننظر إلى شعره فى مجموعته على أنه شعر ذاتى يعبر به عن عواطف ومشاعر حقيقية ، بصرف النظر عن صدق الأشخاص والأحداث التى يسوقها فى شعره ، ولذلك نلاحظ أنه لا يهتم بالمقدمات والمطالع ، وإنما يغلب عليه الدخول فى موضوع القصيدة مباشرة ، وهذا الطابع هو أول ما يلتفت النظر فى شعره كله ، ومن الأمثلة شعر الصعاليك ، وهم الطائفة الذين يعرفهم المجمع العربى القديم باللصوصية وقطع الطريق ، وقد كانت حياتهم ذات طابع خاص من حيث التعرض للمخاطر ، وإلف البيئة الوحشية بما فيها من مشاهد وحيوان ومتاعب معيشة وغير ذلك ، وشعرهم يتميز بأنه صورة صادقة للتعبير عن حياتهم وما فيها من خصائص ومعاناة ، ولذلك يوصف منهجهم فى الشعر بأنه منهج (المذكرات الشخصية) التى يدون فيها صاحب المذكرات جانباً أو جوانب من حياته ، وقد تبدو الأحداث التى يسردها متباعدة لا رباط بينها ، ولكن كونها مرتبطة بشخصه يجعلها وحدة متسلسلة لا تباعد ولا انفصال بينها^(١٧) فقد يحكى لنا فى مذكراته عن رحلة بالطائرة إلى إحدى المدن ، فيصف الطائرة ، وقد يتحدث عن ركابها أو مضيفاتها أو غير ذلك ، وقد يصف المطار الذى طار منه أو هبط إليه ، مياحه أو أناته أو موقعه أو معروضاته أو غير ذلك ، وقد يحدثنا عن معلم دخله فى هذه المدينة واصفاً كثيراً من محتوياته ، وقد يحدثنا عن حادث شاهده فى هذه المدينة ، وهكذا فى أحداث

ومشاهد لا رابطة قط بينها لذاتها ، بل بينها أحيانا أشد اقتباعد ، ولكن لكونها مرتبطة بصاحب المذكرات ، وتدور حول شخصه ، فإننا نجدها متأسكة مترابطة وكأنها شيء واحد ، ولذلك نشدنا عادة إليها في متابعة أحداثها ، ولو كانت متباعدة أو غير مترابطة لما كانت كذلك .

ولكن الذى يعنينا هنا أن القصيدة الذاتية في الشعر القديم فضلا عن كونها وحدة مترابطة فإنها غالبا ما تكون عنصراً واحداً هو الموضوع ، دون مقدمة أو مطلع .

وقد تبدو بعض قصائد هذا النوع ذات مطلع كثير الأبيات ، ولكننا حين نتأمل هذا المطلع كما سنرى في مواضع أخرى نجد أنه ليس عنصراً مستقلاً ، وإنما هو موضوع القصيدة نفسه مرموزاً به في صورة أخرى ، فقد يبدو للمطلع حينئذ غزلاً ، ولكننا نجد أن معانيه ليست من المعاني المألوفة قط في الغزل ، وإنما هي معاني الموضوع نفسه ، ألبسها الشاعر ثوب الغزل .

المحدثون والوحدة :

منذ أواخر القرن الماضي بدأ الاهتمام بوحدة القصيدة بالصورة التي يتنادى بها كثير من الباحثين المحدثين ، ويختلف الدارسون في تحديد من الذى بدأ هذه الدعوة ؟ هل هو الشيخ حسين المرصفي في نقده وتعقيبه على إحدى قصائد البارودي في كتابه الذى طبع سنة ١٨٦٩م باسم الوسيلة الأدبية^(١٨) أم هو خليل مطران الذى تحدث بوضوح عن رأيه في أهمية الوحدة في القصيدة كما جاء في مقدمة ديوانه الذى طبع سنة ١٨٩٠م^(١٩) .

ومهما يكن فإن موضوع وحدة القصيدة أخذ منذ أوائل هذا القرن طابعا من الأهمية جعله من أبرز مسائل النقد التى يدور حولها البحث والحديث ، ولقى لا يكاد يثبت نقدي يتلو من تركيز عليها ، وخصوصا عندما تزعم العقاد هذه الحملة على الطابع التقليدى للقصيدة ، والذى يرى فيه تفككا وتباعداً معيбаً بين معانيها وأبياتها وعناصرها كما فصل ذلك في نقده لبعض شعر أحمد شوقي ، وقد صاحب العقاد في هذه الدعوة المازني وعبد الرحمن شكرى . ثم انتشر الحديث عن الوحدة في القصيدة حتى أصبح

من أهم موضوعات النقد الحديث ، وتفاوتت هجرات الباحثين المحدثين حولها من حيث التطرف والاعتدال ، ويمكن أن نلم بثلاثة آراء من مواقف المحدثين حول وحدة القصيدة ، هذه الثلاثة تمثل كل الآراء التي دارت في فلك حديث الوحدة من حيث نوعية الاتجاه ومدى اعتداله أو وحدته في النظرة إلى الحكم على القصيدة القديمة ، هل تمثل فيها الوحدة أم لا ؟ وكيف تحكم عليها بوضعها الذي وصلنا به .

وأحد هذه الاتجاهات موقف طه حسين من الوحدة في القصيدة القديمة ، فإنه يدافع عن وحدة القصيدة في الشعر القديم دفاعاً حاراً ، مؤكداً أنها كاملة الوحدة ، فهو يعرض في كتابه حديث الأربعاء من خلال تحليله ونقله لقصيدة لبيد رأى السحاملين على الشعر القديم فيقول على لسان محدثه (فأنت تعلم ما يقوله الناس من أن أقيح عيب يمكن أن تؤخذ به القصيدة العربية في الشعر القديم خاصة ، هو أنها ليست ملتزمة الأجزاء ، وإنما تأتيها الوحدة من الفافية ومن الوزن فأجبتني ما صنع الله بوحدة القصيدة عند شعرائك القدماء ؟ قلت صنع الله بها خير ما يصنع بآثاره فأوجدتها وأتقنها وأتمها إتماماً لاشك فيه ولا غبار عليه وما سمعت من خصوم الشعر القديم حديثهم عن وحدة القصيدة عند المحدثين وتكسكها عند القدماء إلا ضحككت ، وأغرقت في الضحك)^(٥٠) وهو بهذا يمثل تحيزاً كاملاً للقصيدة القديمة في أنها لا تنقص فيها قط من حيث الوحدة ، ورغم أن كلامه يأتي خلال نقد قصيدة معينة من الشعر القديم ، إلا أن عباراته فيها تعميم واضح نحو الشعر القديم كله ، واصفاً إياه بأنه يحل من أي عيب ينطق بالوحدة .

ويقابل هذا الاتجاه المتحمس للدفاع عن القصيدة القديمة ، اتجاه آخر متحمس لنقد الخماس للهجوم عليها ، ومن الذين يمثلون هذا الاتجاه محمد النورسي الذي يصف القصيدة القديمة بالخلو من الوحدة العضوية ، ويصف تقليد القصيدة القديمة بأنه جريمة وشناعة وغير ذلك كقوله (فإن كنا نسامح القدماء على خلل انتاجهم من الوحدة العضوية فإننا لانسامح شعراء المقلدين فيها يجترمون من شذاعات التبدد والتشتيت ...)^(٥١) ويؤكد سوء الشكل القديم في الشعر بعبارات كثيرة ينقصها الاعتدال والدقة كقوله (إننا نؤكد بكل هدوء وثقة أن الشكل القديم لم يعد صالحاً بالمرّة لأداء المعاني الجديدة والصور الجديدة مما يكن الشاعر عبقرياً أصيلاً ...)^(٥٢)

ومما يؤسف له أن مثل هذا الاتجاه لا يعتمد على نقد أو موضوعية ، وإنما يعتمد على مجرد العداوة للتقديم بحد أنه قديم ، وكأنه لا خير قط ، ولا ميزة قط ، ولا جودة قط في أي شعر قديم ، وأدهى من ذلك أنه حينما يعرض لنقد شاعر من الذين يمثلون الشعر الجديد ، ويصلحون أن يكونوا عنوانا له ، فإنه يجافى كل موضوعية أيضا في الحماس له ، وكأنه يقول إن كل ما يصدر عن هذا الشاعر لا يعقل أن يكون فيه خلل أو ضعف أو أدنى شائبة تسيء إليه ، بل لابد أن يكون مفخرة للأدب ، وبحسن أن نورد مثالا لذلك حتى لا يكون كلامنا تحاملا دون دليل أو نقد ، فنقع فيما نعيه على غيرنا ، فالتوبيخ يعيب على بعض الشعراء الجدد في عدم فهمهم للوحدة العضوية ، قائلا إن القصيدة قد تعدد فيها التجارب الشعرية والعواطف ومع ذلك تكون قبة في الوحدة ، ويضرب مثالا لذلك بإحدى قصائد صلاح عبد الصبور من الشعر الجديد ، فيعرض هذه الصور .

في الفجر يا صديقي تولد نفسي من جديد
كل صباح أحتفى بعيدها السعيد
مازلت حيا ، فرحتي ! ما زلت والكلام والسباب والسعال
وشاطئ البحر ما يزال يقلت بالأصداف والآل
والسحب ما تزال
تسبح ، والمخاض يلجئ النساء للوساد
ويلعب الأطفال فوق أسطح البيوت
لعبة العريس والعروس ، والنبات والنبات
والورد في خد البنات
وعند شط النهر عاشقان سارحان ...

وليس الحديث هنا حكما على شاعرية صلاح عبد الصبور أو على نتاجه الأدبي عامة ، فها كان خلافا مع صلاح عبد الصبور حول النسخ والطابع فلا شك أنه يحمل شاعرية أصيلة ، وينتم كثير من نتاجه بحودة أدبية تفرض نفسها ، وأحسب أن أفرادا قليلين جدا على مستوى الأمة العربية ممن زاولوا هذا الشعر الجديد ، وكان في مقدمتهم صلاح عبد الصبور ، لولاهم لم يكن لهذا الشعر الجديد أن يسترعى انتباه أحد ، وإذا لم

يختلف هؤلاء الأفراد آخرون في مستواهم، أو أجود منهم فلا أظن أن هذا الشعر الجديد سبق له كيان أو وضع في رحاب الأدب العربي .

وأعود فأقول إننا حين نريد مناقشة المثال الأدبي السابق فلا نعتى من ذلك الحكم على الشاعر نفسه ، وإنما على هذا المثال بالذات ، فالواقع أن التوبيخ لم يحسن اختيار المثال الذي يريد الاستشهاد به ، بل أساء إلى الوحدة العضوية في المفهوم الحديث حين اقتطع أبياتاً أو عبارات لا تربط بينها رابطة قط في أي عرف ، فقد عدد متناثرات من الكون ليست بينها رابطة أو صلة ، سحاب في السماء يسقط مطراً ، ونساء يعانين المحاض على وسائلهن ، وأطفال يلعبون فوق سطح ، وهناك نهر ، وقيل ذلك بحار وشواطئ ، وكلام بنىء من السباب ومعه سعال ، وهكذا .

ويمكن أن نحصر التعقيب هنا في نقطتين :

١- من الواضح أنه لاصلة ولا ترابط قط بين هذه الأشياء لذاتها ، ولا يستطيع أحد أن يدعي غير هذا ، ولا أظن أن في هذا خفاء .

٢- يمكن أن توجد صلة تربط بين هذه الأشياء على تباعدها ، وبين أي أشياء أخرى ، أعني بين أي أشياء مهما كان تباعدها ، سواء أكانت هذه الأشياء أم غيرها ، كما إذا افترضنا شخصاً يتأمل في الكون ، فإنه يمكن أن توجد رابطة بين الأشياء التي يتأمل فيها مهما تباعدت بشرط أن يكون هناك هدف ينتهي إليه هذا التأمل ، فالتأمل الصوفي مثلاً يستطيع أن يربط بين كل الأشياء بأنها من مصدر واحد هو الخالق ، وأن تباعد الأشياء أو تناقضها قد يكون أشد ارتباطاً إذا انتهى بها إلى مصدر واحد هو الخالق ، وحتى الفيلسوف غير الصوفي يمكن في تأملاته بين هذه الأشياء أن يوجد أي تصور مقنع يربط بينها ، كهذا الشاعر المعاصر الذي تتبع تأملاته من مصدر أن كل شيء في الكون لا يتخلو من جلال ، وأن الشاعر يستطيع أن يلمح هذا الجلال في كل شيء ، ولو بدا في ظاهره قبيحاً ، فهو يرى الجلال في كل ما يتأمل فيه (ولو كان قرداً على حجر) فالقرود الواقفة على حجر يبدو قبيحاً في مظهره ، ولكن الفنان أو الشاعر يرى في هذا المظهر جلالاً يستوقفه ، وقد يدعوه إلى وصفه وتسجيله ، ولذلك قد نرى مصوراً يصور وجهها غير حسن في شكله ، أو هو طاعن في الشيوخوخة أو ذو كآبة أو نجاعيد ، ومع ذلك فقد

يقال إنها صورة بالغة الجمال والدقة ، لالحسن تقاطيعها أو غير ذلك ، وإنما لأن تصويرها أو رسمها كان دقيقاً ، ولذلك لا نجد غرابة في أن نرى عمل تصوير يعرض في واجهته صوراً من هذا القبيل للإعلان عن براعته ومهارته .

وإذاً يمكن إيجاد الصلة التي تربط بين الأشياء المتباعدة أو المتناقضة بشرط أن تقع السامع بهذه الرابطة ، كما يفعل الشعراء الصعاليك حين يعرض الواحد منهم أحياناً في قصيدة واحدة مثل لامية العرب للشنفرى كل صور حياته وأحداثها ومشاهدها وآلامها ، ومع التباعد الشديد بين هذه الأشياء لذاتها إلا أننا حين نقرأها نشعر كأنها شيء واحد أو موقف واحد ، لأننا نشعر كأننا نقرأ مذكرات شخصية تركها لنا شخص حفلت حياته بالأحداث والغرائب .

ولكن التوبى يعرض تعقيبه على هذه التناثرات المتباعدة دون أن يوضح لنا الرابطة التي تربطها ، إلا قوله إن الشاعر (وضع إصبه بدقة وثقة على عرق الحياة النابض ...) وكأن الشاعر طبيب يبحث في جسد مريضه عن شريان أو عرق غائر ليتبين درجة نبضه ، وأخيراً اهتدى الطبيب إلى هذا العرق بعد جهد ، وكأن كل ما في الحياة مما ذكره الشاعر من مشاهد كان غائراً أو غامماً أو خفياً ، ولم يوفق أحد إلى رؤية البحار أو المخاض أو تسطح البيوت إلا الشاعر ، ولينه ربط هذه الأبيات أو هذه العبارات بفقرات أخرى أو بتسوية يصل إليها ، ولكنه يجعلها لذاتها مثلاً باهراً رائعاً ، ولينه كان مقتصداً في الثناء عليها ، ولكنه يطلق هدير الثناء بمثل قوله (لو لم يكن لصلاح عبد الصبور إلا هذه الأبيات لكفت دليلاً على صدق شاعريته ... هذا العالم فزاعر للماتج يقتنصه الشاعر في تركيز عظيم ، وتغيم كبير التنوع ..) (٤٣) .

ومع كل ذلك نستطيع أن نفترض بحارة المؤلف فيما يراه من الوحدة بين أشياء شديدة التباعد وليس بينها رباط ، ولكننا حينئذ نسأل : فكيف جازت الوحدة بين متفرقات الشعر الجديد ، ثم امتنعت بين متفرقات الشعر القديم ؟ وهل البحار والشواطئ والصحراء وخدود البنات في الشعر القديم غيرها في الشعر الجديد ؟ وما دام مجرد كون الشاعر حياً يكفي للربط بين المتباعدات ، فهل الشعراء الجدد أحياء والشعراء القدماء كانوا موتى حينئذ قالوا شعرهم ؟ .

ولكننا إذا أنصفنا المؤلف نستطيع أن نقول إنه لم يكن قط ناقداً ، وإنما هو مصدر لأحكام سابقة يجب أن تخضع الأبيات والقصائد وفكلماتها ، فهو يحكم مقدماً بأن كل شعر قديم لابد أن يكون مبعثراً ومتناثراً وكأنه أسكواً قامة ، لا لشيء قط إلا لأنه قديم ، وكأن هذا أمر بلعي لا يحتاج حتى إلى مثال ، أما الشعر الجديد فهو الذي يستحق أن يلفت النظر ، وأن يتفقد .

وهناك اتجاه يحاول مجرد محاولة أن يتلمس سبيلاً وسطاً بين الاتجاهين المحسمين ، ولكنه ينتهي إلى ما انتهى إليه الاتجاه المتحامل على القصيدة القديمة ، ويصبح الفارق بينهما يكاد يكون شكلياً . ويمثل هذا الاتجاه غنيمى هلال الذى يرى أن الرباط الذى يربط معانى القصيدة القديمة هو مجرد خيال الشاعر وحالته النفسية ، وهو بهذا يثبت أن فى القصيدة القديمة رباطاً يربطها ، ولكنه يعود فيصف هذا الرباط بالوهن وأن فيها نوعاً من الوحدة ، ولكنها وحدة خارجية ، أى شكلية وليست فى الموضوع ، أما من الناحية الموضوعية فيقول (فليست للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية فى شكل من الأشكال ، لأنه لا صلة فكرية بين أجزائها ...)^(*) ومن كتاب هذا الاتجاه محمد زكى عشاوى^(**) .

هوامش

فصل اختلاف التسمية

- (١) في كتاب نصوص أدبية من العصر الإسلامي .
- (٢) اشارة إلى ما يعرف في علم البلاغة بمبحث الفصل والوصل .
- (٣) العملة لابن رشيق ٢١٥/١ - ٢١٦ .
- (٤) المصدر السابق ٢١٧/١ ويعني بهذا المصدر المسمى واسم المكان .
- (٥) انظر للمثال الشعر والشعراء لابن قتيبة ١٢/١ والبيان والتبيين للجاحظ ١٠٦/١ والعمدة لابن رشيق .
- (٦) ظهر قبل هذا التاريخ مقال للدكتور عز الدين اسماعيل بعنوان (التسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في مجلة الشعر عدد فبراير سنة ١٩٦٤ وثلاث مقالات للدكتور يوسف خليل عن مقدمة القصيدة الجاهلية في مجلة المجلة الأعداد ٩٨ ، ١٠٠ ، ١٠٤ سنة ١٩٦٥ انظر مراجع كتاب بناء القصيدة العربية د . يوسف بكار ولكنني أظن أن كتاب مقدمة القصيدة العربية سابق لهذه المقالات الأخيرة ولكنه نشر بعدها .
- (٧) الشعر والشعراء لابن قتيبة ٢٠/١ .
- (٨) نازلة العمدة يعني يوم يبدو النازلين في خيام لأنها تقام على أعمدة . ونازلة المدر هم الحضر .
- (٩) الشعر والشعراء لابن قتيبة ٢٠/١ .
- (١٠) قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي د . وهب رومية ص ٨٣ .
- (١١) المصدر السابق ص ٨٢ .
- (١٢) النقد المتهجى عند العرب د . محمد منتور ص ٣١ .
- (١٣) المصدر السابق ص ٣١ .
- (١٤) الشعر والشعراء ٢٠/١ والعمدة ٢٢٥/١ .
- (١٥) العملة في محاسن الشعر وتقدمه ١٢٣/٢ .
- (١٦) كان والياً لقب أمية على عرمان سنة ١٢٥ هـ ويقى حتى قيام الدولة العباسية .
- (١٧) الشعر والشعراء ٢٠/١ والعمدة لابن رشيق ١٢٣/٢ .
- (١٨) بناء القصيدة العربية د . يوسف حسين بكار ص ٣٧ .

- (١٩) المصدر السابق ص ٣٨ وما قبلها .
- (٢٠) الشعر والشعراء لابن قتيبة ١٠/١ .
- (٢١) المصدر السابق ١١/١ .
- (٢٢) انظر للمثال المصدر السابق .
- (٢٣) انظر الوساطة بين الحني ومقصومه للجرجاني والموازنة بين أي تمام والبحتري للأندلس .
- (٢٤) العدد لابن رشيق ١٢١/١ .
- (٢٥) العدد ١٢١/١ .
- (٢٦) المصدر السابق ١١٧/٢ .
- (٢٧) فن الحني بعد ألف عام ابراهيم العريض ١١٣ .
- (٢٨) أسرار البلاغة في علم البيان عبد القاهر الجرجاني ص ١٩ .
- (٢٩) المصدر السابق ص ٣٦ والمراد بالنظم النظم .
- (٣٠) أسرار البلاغة للجرجاني ٢٧ - ٢٨ .
- (٣١) المصدر السابق ٣٠ .
- (٣٢) البيان والبيان للنحافظ ٢٢٨/١ .
- (٣٣) البيان والبيان للنحافظ ٦٨/١ - ٢٢٨/١ وكان رؤية من أشهر رجاء العرب فيقول له توغل إن ابك عتبة سيخلفك ، ومعنى كلام رؤية أن عتبة سقا يقول رجاء ولكنه لا يجيد الربط والتنسيق بين الأبيات .
- (٣٤) المصنف ١١٧/٢ والحاشي سنة ٣٨٨ هـ وابن رشيق سنة ٤٥٦ هـ .
- (٣٥) انظر زهر الآداب ٢٩٧/٢ .
- (٣٦) انظر عزارة الأدب للبغدادي .
- (٣٧) انظر للمثال الأمثال للقي ١٥٥/١ والأدق للأصفهاني ٣٧/١١ .
- (٣٨) طبقات فحول الشعراء ص ٣ المقدمة والشعر والشعراء لابن قتيبة ١٠/١ .
- (٣٩) الموازنة للأندلس ٣٤٤/١ .
- (٤٠) انظر عزارة الأدب للبغدادي ١٠/١ .
- (٤١) انظر طبقات فحول الشعراء لابن سلام ٣ - ٤ .
- (٤٢) الخلل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير ١٠٨/٢ - ١٠٩ .
- (٤٣) انظر شرح ديوان الخليلي للسكيتي .
- (٤٤) انظر العدد ١٩٩/١ .

- (٤٥) النظر المصدر السابق ١/ ٢٢٥ - ٢/ ١١٣ .
- (٤٦) النظر بناء القصيدة العربية يوسف بكار ٢٨٠ ومقدمة القصيدة العربية حسين عطوان .
- (٤٧) النظر كتاب شعر الصعاليك منحه وخصائصه للمؤلف طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- (٤٨) النظر بناء القصيدة العربية د . يوسف بكار ٣٧٩ .
- (٤٩) النظر النقد الأدبي الحديث د . غنيمى هلال ٣٨١ .
- (٥٠) حديث الأرباء د . طه حسين ٣٠ .
- (٥١) قضية الشعر الجديد د . محمد التوبى ١٠٨ - ١٠٩ .
- (٥٢) المصدر السابق ٩٣ .
- (٥٣) قضية الشعر الجديد د . محمد التوبى ١٠٨ - ١٠٩ .
- (٥٤) النقد الأدبي الحديث د . غنيمى هلال ٣٧٣ .
- (٥٥) النظر قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث د . محمد زكى الشياوى ١٢٤ - ١٢٤ .

المطلع واتجاهات الباحثين

لم يخلف القدماء والمحدثون على أن المطلع من أهم أجزاء القصيدة ، ولكنهم اختلفوا في تعبيرهم عن هذه الأهمية ، وفي تعبيرهم عن سبب هذه الأهمية ، ويمكن إيجاز ذلك في أن القدماء والمحدثين يتفقون على أهمية المطلع ، وأنه ينبغي أن ينال عناية واهتماماً خاصاً من الشاعر ، ولكنهم يختلفون في سبب هذه الأهمية ، فالأجماه الغالب سواء لدى القدماء والمحدثين أن أهمية المطلع تنحصر في أنه بمقدار جودة المطلع يكون تأثيره أو تأثير القصيدة في النفوس ، فأهميته في الأجماه السائد موجهة إلى السامعين ، وهناك اتجاه ظهر في السنوات القريبة إلى أن المطلع أو بمعنى أدق المقدمة كلها بما فيها المطلع هي تعبير عن وجدان الشاعر ونفسيته وموقفه إزاء الكون والحياة ، وهو اتجاه يريد أن ينحو بالمقدمة منحى فلسفياً ينتهي إلى موقف ديني عام ، ولكن هذا البحث الذي نزاوله يقتصر على الاهتمام بالمطلع فقط ، ويتجه إلى أن دلالة ليست موجهة إلى السامعين ، ولا إلى إبراز موقف الشاعر فكراً أو دينياً ، وإنما هي إشارة لنفسية الشاعر إزاء موضوع القصيدة أو مناسبتها .

وهذا الإيجاز يضطرنا إلى شيء من تفصيل كما يلي :

الأهمية :

من السمات البارزة في نقد القصيدة القديمة في كل العصور الاهتمام بالمطلع ، ومن آثار اهتمام القدماء به محاولتهم تتبع تاريخ المطلع ، وتحديد رواده الأولين ، ومحاولة إبراز القوارق بين المطالع في مدى جودتها .

وهذا ابن رشيق يتحدث كثيراً عن أهمية المطلع بقوله (الشعر قتل أوله مفتاحه ، وينبغي للشاعر أن يهود ابتداء شعره ، فإنه أول ما يقرع السمع ، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة)^(١) فهو يرى أن الابتداء في القصيدة يشبه القفل الذي يتحكم في مدخل المكان ، إن فتح أمكن الدخول ، وهذا تقابله جودة الابتداء ، وإن لم يفتح لم يمكن الدخول ، وهذا تقابله رداءة المطلع ، ومعنى هذا أن المطلع الرديء في رأيه يصرف السامع عن انفعاله بالقصيدة مهما كانت جودتها ، وكذلك يقول ابن رشيق (حسن الاقتتاح داعية الانشراح ، ومطية النجاح)^(٢) ولعله من هذا القبيل كان اصطلاحهم على تسميته التصريع في البيت الأول من القصيدة ، حيث شبهوا البيت الأول بالباب ، وكل شطرة منه بمصراع من مصراعي الباب .

ولذلك عتوا بمحاولة تحديد الشاعر الذي استن سنة المطالع في القصائد ، وتراهم يكادون يتفقون على أن أول أو أهم من أرسى لأساس هذا التقليد في الشعر العربي هو امرؤ القيس ، ويجعلون هذه الجزرة من أبرز المزايا التي جعلته يحل مرتبة السيادة والريادة للشعر^(٣) .

وكذلك فعل المحدثون في بسطة القول عن أهمية المطلع^(٤) .

الاتجاه السادس :

والإتجاه السادس لدى النقاد والباحثين قدماء ومحدثين هو أن المطلع مع أهميته الكبيرة في القصيدة إلا أنه لا يخرج عن نطاق غرض القصيدة ومضمونها ، ليس من

ناحية الموضوع ، وإنما من ناحية الدلالة النفسية ، فالشاعر الذي يمدح يكون هدفه الواضح كسب رضا الممدوح وما يترتب على هذا الرضا ، فالمطلع داخل في هذا الإطار ، بمعنى أن الشاعر إنما يهدف به إلى فتح شهية الممدوح لسماع القصيدة والاتفعال بها ، وكذلك إذا كان الموضوع فخراً ، فإن الشاعر في وجهة نظر هذا الاتجاه إنما يقصد بالمطلع ، وبطريقة صياغته إياه إلى تهيئة نفوس السامعين إلى الانفعال بمغاني القصيدة ، وكذلك سائر الأغراض لا يقصد بالمطلع فيها في رأي هذا الاتجاه التعبير عن ذاتية الشاعر ، أو عن نفسه ، وإنما يقصد بالمطلع التأثير في نفسية السامع ، وقد رأينا ابن رشيق يتحدث كثيراً في تفصيل وإطناب عن هذا الاتجاه ، من قوله إن حسن الاقتراح داعية الانشراح ، ومن أن الاقتراح كالقفل بالقياس إلى القصيدة ، وهو يرى أنه مما اختلفت أساليب الشعراء في اقتراح القصيدة ، فإن الهدف هو التأثير في نفس السامع ، فأهل البادية يختلفون عن أهل الحاضرة في بدء القصائد ، حيث تظهر البيئة والحياة المعيشية في مطالعهم ، فيبدأون بذكر الرحيل والتنقل والحديث عن الفراق ، ووصف الطلول ، وأحوال المتأخر من تقلب أو حال عارض من مطر أو برق أو سحاب ، وغير ذلك من أحوال المعيشة في البادية ، ومشاهدها ، لأنها الحياة التي يعيش في أكتافها ، والتي تسيطر على فكره ، وتنطبع بها نفسه ، فهو يتخذ من وصفها وحديثها وسيلة إلى نفسية السامع ، وأما أهل الحاضرة فإن قصائد غزلهم تبدأ عادة بالحديث عن الصدود والهجر والوشاية والعدال والحذر من الخراس والرقباء ، ووصف الشراب والورود ، والحديث عن الكتب والأقلام وغير ذلك من حياة الحضر ، لأن حياتهم تقوم على هذه الألوان والصور التي تختلف عن حياة البادية ، وكذلك يطلب على بدئهم للقصائد التعبير عن صورة من صور حياتهم الحضرية ، كما هو الحال بالقياس إلى البدوي من حيث إنه إنما يعبر عن صورة من حياته البدوية ، ولكن المهم أنه مهما يكن من خلاف بينهم في الأسلوب ، وفي صورة الحياة والتعبير عنها ، فإن الهدف واحد ، وهو التأثير في نفس السامع ، ولذلك يقول ابن رشيق (وللشعراء مذاهب في اقتراح القصائد بالنسب ، لما فيه من عطف القلوب ، واستدعاء القبول بحسب ما في الطبع من حب الغزل ، والميل إلى اللهو والنساء ، وإن ذلك استدراج إلى ما بعده ..) ثم يسوق حديثه عن وجوه الاختلاف بين اقتراح قصائد البدو ، وقصائد الحضر(*) .

وفي هذا الإطار يدور الانجاء السائد سواء في القديم والحديث ، من حيث إن المطلع في القصيدة يسير أيضاً مع القصيدة في هدفها وهو الانجاء إلى نفسية المخاطب أو السامع دون مراعاة نفسية الشاعر ، بل إنهم يصرحون بأن هذا هو المنهج الذي ينبغي على الشاعر أن يسلكه ، وإن كانت نفسيته تختلف عما يقول ، فهذا ابن رشيق يقول ، ولم ينكر عليه أو يعارضه أحد فيما يقول (والفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشاكلها ، وينظر في أحوال المخاطبين ، فيقصد محابهم^(١) ، ويميل إلى شهواتهم ، وإن خالفت شهوته ، ويتفقد ما يكرهون سماعه فيجتنب ذكره ...^(٢)).

وكذلك كان تمييز ابن قتيبة في النص السابق ذكره ، من حيث حصر كل الهدف في الانجاء إلى نفسية المخاطب كقوله (... مقصد القصيد إنما ابتداءً بذكر الديار والدمن والآثار ليعمل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعي إصغاء الأسماع فإذا استوتق من الإصغاء إليه والإستماع له عقب بإيجاب الحقوق فإذا علم أنه أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وذمامة التأميل ، وقرر عنده ما ناله من المكارة في المسير بدأ في المديح ...^(٣)) . فليس للشاعر ، ذاتية ونفسية في كل هذه المراحل مكان أو اعتبار ، وإنما الهدف كله هو المخاطب ونفسية .

وكل الصفات التي يطلبها القدماء في المطلع ، والتي ينصحون الشعراء بتحقيقها إنما تهدف إلى غاية واحدة ، هي الانجاء إلى نفسية المخاطب ومحاولة التأثير فيها .

وهذا الانجاء لا يعد سائداً في القديم فحسب ، وإنما أيضاً لدى المحدثين ، فبحوثهم حول المطلع ومقدمة القصيدة تدور في هذا الفلك ، لأن الغالبية العظمى منها تدور في فلك النظرة القديمة للمطلع والمقدمة ولكن من الملحوظ أن هذا الانجاء لا يرتبط بعلم النفس ، ولا يتحدث أصحابه عن المجالات النفسية ، وإنما يجعلون موقف الشاعر وقصده مجرد هدف يهدف إليه ، بمعنى أن الشاعر التي تسيطر على الشاعر خلال انشاء شعره فيما يتعلق بالمقدمة أو المطلع هي استهداف المخاطب ، ومحاولة التأثير فيه .

الانجاء النفسي :

بدأ منذ أوائل القرن العشرين ، أو أواخر الجبل السابق انجاء واضح إلى ربط الأدب بالدراسات النفسية ، وبالمجال النفسي عامة تأثراً بشيوع هذا الانجاء في النقد

الأدبي الأوروبي ، وكانت النواة الأولى لهذا الاتجاه هي إنشاء مادة في كلية الآداب بالقاهرة موضوعها (صلة علم النفس بالأدب) لتدرس لطلاب الدراسات العليا الأدبية ، وعهد بتدريسها إلى أحمد أمين ومحمد خلف الله أحمد ، وكان ذلك سنة ثمان وثلاثين وتسعمائة وألف ، ولكن هذا يتضمن أنه سبقت هذا محاولات أو أفكار في هذا الموضوع هي التي دعت إلى إنشاء هذه المادة ، ويتحدث محمد خلف الله عن أنه بدأ بحوثه في هذا الميدان سنة الثنتين وأربعين وتسعمائة وألف ، ثم ظهر أول كتاب يتخذ من الدراسة النفسية المخلدة ضوءاً تعرض عليه الدراسات الأدبية ، وهو كتاب (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) الذي طبع سنة سبع وأربعين وتسعمائة وألف ، وهو من تأليف محمد خلف الله ويعد دراسة علمية جادة عن الاتجاه العالمي والعرفي القديم للوجهة النفسية في نقد الأدب وتذوقه ، وقد وقف طويلاً عند منهج عبد القاهر الجرجاني في كتاب أسرار البلاغة ، ثم عند منهج بعض معاصريه وعلى الأخص طه حسين في منهج دراسته النفسية خلال تحليله وآرائه النقدية ، وقد كان يمكن أن يكون لمثل دراسة محمد خلف الله أثر فعال في حيوية الاتجاه النفسي في دراسة الأدب وتطبيقه عملياً ، ولكن الجهود في هذا المجال ظلت قاصرة وفردية غير شاملة ولا مؤثرة ، بمعنى أنها لم تستطع أن تحدث اتجاهاً عملياً محدداً في ربط الأدب بالدراسات النفسية بصورة تنير الطريق للدارسين والناشئين ، وقد يكون من صعوبة المجال النفسي ، أو من عدم الإقبال الواضح على الدراسات الأدبية في ضوءه أنه لا يعتمد على قواعد محددة ، أو نظريات تشبه النظريات المحددة في العلوم الأخرى ، وإنما يعتمد على دقة الملاحظة ، وعلى الذوق ، وعلى حسن الربط والاستنتاج ، وكل ذلك ليست له قواعد محددة ، وإنما يقوم أساسه على القدرات الخاصة والمهارة الفردية ، ولكن تضاعف المهارات الفردية يمكن أن يوجد من هذا المجال علماء محدداً يسلكه الدارسون في اطمئنان وأمن من المزالق .

وأما عن النقد التطبيقي أو التحليل في ربط الأدب بالمجال النفسي فلعل من أوضحه لمحات حسن كامل الصيرفي في تقديمه لديوان البيهقي الذي طبع بتحقيقه وشرحه سنة ثلاث وستين وتسعمائة وألف حيث نجده يحاول أن يربط بين شعر البيهقي ونفسه من خلال أحداث حياته ويحاول إبراز الدلالة النفسية من نواح عدة ، كاختيار الوزن ، واختيار حروف القافية ، فضلاً عن الصياغة والمعاني ، وعن إهتمام البيهقي

بمطالع قصائده وديباجاتها التي يقول الصيرفي عن موقف النقاد القدماء منها (وقف عندها الأقدمون معجبين أو ناقدين ، ولم يتعمقوا الصور ليسيروا الانفعالات النفسية التي كان البيهتري ينفضها على الورق بين لفظ عذب وصياغة متأهة^(١١)) ولكن تحليله النفسي وإن كان واضحاً في المقدمة من خلال ضرب بعض الأمثلة من شعر البيهتري كقصيدته السينية في وصف إيوان كسرى ، إلا أننا لا نجد هذه النزعة في ربط شعر البيهتري بنفسية واضحة خلال شرح الديوان أو التعقيب على مطالعته مع أن فيها مجالاً واسعاً لذلك .

وكذلك كان من الدراسات الأدبية التي تهتم بالتحليل النفسي ولو بطريق غير مباشر منيع طه حسين في تحليل نفسيات الشعراء الذين يتعرض لدراسة أدبيهم ، ثم ربط هذا التحليل بشعرهم كما فعل في تحليل نفسيية الخطيئة وأبي العلاء والمتنبى وغيرهم ، حيث يربط هذا بما يصدر عنهم من معان وأغراض ونزعات تميزهم عن غيرهم^(١٢) .

ويرى بعضهم أن الدراسات النفسية بدأت منذ منتصف العقد الثاني لهذا القرن ومن روادها عبد الرحمن شكري^(١٣) ولكن هذا كله لا يعدو أن يكون جهوداً فردية في أقل الأحيان ، ونظرات عفوية في أغلب الأحيان ، بمعنى أنه قلما يقصد ناقد أو باحث أن يتخذ من تحليله لأدب شاعر منهجاً نفسياً يسير عليه في التحليل ، أما في غالب الأحيان فإن هذا التحليل يصدر بصورة عفوية أو عرضية ، كأنها مجرد غمات عارضة خلال كلام الناقد أو الباحث .

أما ما نعينه من الحديث عن الاتجاه النفسي فهو أبعد من ذلك ، وأكبر من كل المحاولات والجهود السابقة ، وهو أن يكون المجال النفسي في دراسة الأدب علماً إن لم تكن له قواعد محددة مفصلة ، فعل الأقل له أسس وحدود وسبل إيجابية يمكن أن توصف بأنها علم مستقل يستطيع الدارس أن يفهمها وأن يستوعبها ثم أن يطبقها في دراسته للأدب ، ولا أظن أن جهداً فردياً مهما يبلغ يستطيع أن يحدد هذه الأسس وهذه السبل في صورتها العلمية بالصورة التي تتخيلها أو نتمناها ، وإنما يمكن أن نتوصل إلى هذه الصورة بتضافر جهود علمية جادة تقوم على التعاون بين علم التاريخ ، وعلم النفس ، وعلم الأدب ، فهذه الميادين الثلاثة إذا صدق التعاون بينها يمكن أن تحقق الصورة التي نتمناها ، أو بمعنى أوضح ، على من يريد أن يسلك الاتجاه النفسي

في دراسة الأدب ، أن يجمع في ثقافته على الأقل بين هذه العلوم ولكنه إذا وفق إلى ذلك ثم أحسن تطبيقه في دراسته الأدبية فإنه سوف يستطيع أن يرى الأدب في صورته الحقيقية الكاملة التي تعبر عن حقيقة الأديب ، وحقيقة مشاعره ، وحقيقة ما يهدف إليه ، لأنه حينئذ ينظر إلى الأدب بالمنظار الذي يشبه المجهر أو المكبر الذي يكشف عمالاً تكشفه العين المجردة ، فالمنظار المكبر لا يضيف إلى الحقيقة أو الواقع شيئاً ، ولكنه يبرز لنا ما لا تستطيع العين العادية أن تكتشفه ، وإذا وفق الباحثون في الأدب إلى أن يجعلوا للدراسة النفسية هذه الأهمية فإن النتائج التي سيكتشفونها في دراسة الأدب تبين عليهم أي جهد بذلوه ، ثم يعلمون بعد ذلك أن أي دراسة للأدب بدون الاستعانة بالمجال النفسي أشبه بمحاولة تحليل مادة عضوية بدون مجهر أو منظار مكبر.

ولم تعد أهمية الدراسة النفسية في الأدب خافية في البحوث العالمية ، فأصبح هناك شبه إجماع لدى الباحثين والنقاد في العالم على أن أقرب الحلول وأوضحها لمشاكل الأدب ومجامله هو الدراسة النفسية ، فكثير مما يعلمه الباحثون والنقاد مشاكل أدبية كاختلاف المطلع عن الموضوع في القصيدة القديمة ، وتباين العناصر وتباعدها ، وكالرمزية في الأدب قديمه وحديثه لا يستقيم فهمها إلا بإحضارها للمجال النفسي ، وهذه الحقيقة يقرها الباحثون ، كقولهم : (الواقع أن ميدان التحليل النفسي من أخصب ميادين علم النفس ، من وجهة علاقاته الأدبية ، فإن تنقيبه في أعماق النفس الخفية يقفه وجهاً لوجه أمام طائفة من المضللات التي شغلت باحثي الأدب قروناً طوالاً ، ولا تزال تشغلهم ، .. مثل ظاهرة الرمزية ...)^(١٢).

وكذلك مما يلحظ أن الشاعر مثلاً قد يسوق معاني في مطلع القصيدة أو مقدمتها تبدو لنا غريبة على السياق ، وعلى المناسبة ، وقد لا يجد لها وجهاً أو معنى مقبولاً ، بل لو سأل الشاعر نفسه فقد لا يجد لديه جواباً لتفسيرها ، كما أثر كثيراً نقد المطالع لم يستطيع أصحابها أن يفسروها على وجه يقنع الناقدين ، ومن ذلك مطلع أبي تمام (من عوادي يوسف وصواحيه ...) حيث عابه كثير من معاصريه ، وقيل له ذات مرة استكراً لهذا المطلع : لم تقول ما لا نفهم ؟ فكان كل جوابه : ولم لا يفهم ما يقال ؟ فهو لا يجد تفسيراً محدداً لمطلعه ، ولكنه يعلم أن له معنى وهذا كان ينبغي أن يفهمه السامعون ، وهذا الجانب الذي يمثل إيجابية أي عمل فني ومنه الأدب في نفس منشئه بحيث لا يدرك الفنان أو الأديب أحياناً تفاصيل أهداف أو مصادر عمله وإن كان يدرك

يجمل ذلك أو هيكله العام أمر معروف لدى الباحثين الغربيين ، الذين يرون أن العمل الفني بصفة عامة ليس إلا صورة إبداعية مبتكرة يشعر منشئها حين تكتمل في خياله برغبة ملحة في إيرادها إلى الوجود ، دون أن يعرف مصدر هذه الصورة أو أهدافها بصورة محددة أو مفصلة ويشيرون إلى ذلك بمثل قول (سرل بيرت) الذي يتزعم جانباً من الدراسات النفسية البريطانية (إن منشئ الفن لا يعلم في معظم الأحيان مصدر إلهامه ...)^(١٣) ويسوق لذلك أمثلة كثيرة من واقع أعمال كثير من الأدباء وأقوالهم تأييداً لما يتجه إليه ، حتى إن كثيراً من الأدباء المشهورين الذين يشهد بعلامتهم يزعمون أن ما يصدر عنهم من أعمال أدبية لا يكادون يدركون مصدره ، بل أحياناً لا يحسون كل الوعي كيف صدر عنهم ، لأنه يصدر عنهم وهم في حالة استغراق يشبه استغراق الإنسان في النوم وهو يمشي أو يتحرك . ولكنه في كل الحالات لابد أن يكون هذا العمل مرتبطاً بنفسيته ومشاعره ، ومثل هذا يعيننا غاية بالغة في دراسة مطلع القصيدة العربية الذي ظل حتى اليوم لا يخلو من حيرة لدى النقاد والباحثين في فهمه من حيث ارتباطه بالمناسبة ، وبموضوع القصيدة ، فإننا حين نعرض مطلع أى قصيدة على نفسية الشاعر إذا أتبع لنا معرفة نفسه من خلال حياته وأحداثها - سنجد أن المطلع ليس إلا صدى لنفسية الشاعر وأفعاله ، كما يقول بعض الباحثين الغربيين (من المتفق عليه على وجه العموم أن الفنان يبرز خياله في عمله ، وبعبارة أخرى أن العمل الفني هو التعبير الرمزي عن الأحاسيس الداخلية العميقة للفنان ... وهكذا يصبح كل عمل فني نوعاً من الإذاعة الذاتية عن الفنان يمكن أن يقرأها أولئك الذين يدركون المغزى الرمزي)^(١٤) ومن الواضح أن الأدب نوع أصيل من الفن ، كما أن مطلع القصيدة التقليدية نوع أصيل أيضاً من الرمز .

وفي ضوء الدراسات النفسية الحديثة استطاع الباحثون الغربيون أن يفرقوا أيضاً بين ألوان كثيرة من الأنشطة والمجالات الفكرية ، التي قد تبدو في ظاهرها متجانسة أو مختلطة ، فيفرون بين الفن وما يدور في فلكه ، وبين العلم وما يدور في فلكه ، بمثل قولهم (.. الناس في الحقيقة رجلان ، رجل اتجه إلى داخله ، وانطوى على نفسه ، واتخذ من طيات هذه النفس وأحلامها ورموزها وميراثها اللاشعوري الحصب مادة لخلق وتفكيره ، ورجل اتجه إلى خارجه ورمى ببصره إلى ما حوله فسلط عليه حسه وملاحظته وتفكيره ، أما الأول فقد كان منه الفنان على العموم وكان من الثاني

العالم والمشرع ... (١٥)

على أنه مما ينبغي أن يلاحظ أن إنشاء مادة (صلة علم النفس بالأدب) التي أنشئت بكلية آداب القاهرة كان إنشائها متأثراً بالدراسات الغربية المشار إليها ، بل إنه في العام الذي أنشئت فيه هذه الدراسة نشر (هريوت ريد) مقالات في النقد الأدبي تناقش النزعة النفسية وأثرها في الأدب ، ويبيان الحد الذي يصلح أن يبلغه الناقد في الاعتماد على علم النفس ، وفي هذه المقالات يقرر أمراً ذا أهمية كبيرة في دراسة الأدب ونقده حيث يقول (... تأكدت أن علم النفس ، ولا سيما طريق التحليل النفسي ، يستطيع أن يمدنا دائماً بشروح لكثير من المضطربات المرتبطة بشخصية الشاعر وفن الشعر ، وتذوق القصيدة) (١٦) ، وكانت هناك بحوث قبل هذه المقالات تدور في هذا الإطار ، ومن ذلك محاضرة الناقد الإنجليزي (ت . س . إليوت) التي ألقاها سنة تسع وعشرين وتسعة وألف بعنوان (التجربة في النقد) يوازن فيها بين النقد في القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، ومن أهم ما جاء فيها التركيز على ضرورة احتياج الناقد الأدبي إلى معارف وعلوم أخرى غير الأدب ، وأهمها علم النفس التحليلي ، حيث يقول (هنالك فروع أخرى من المعرفة نفترض العلم بها بالضرورة فيمن تستخدمه ناقداً أدبياً ، ومن ألزم هذه بالطبع علم النفس ، وعلم النفس التحليلي على وجه الخصوص ، كل هذه الدراسات وغيرها تلمس جوانب النقد وتعالج بعض مضاميه ، فعل الناقد إذن أن يعرف شيئاً عنها ، والناقد الحديث إلى جانب إلمامه بالتصورات الجارية التي يشاركه فيها المعلمون وأنصاف المعلمين يضم معرفة ما مجموعة من العلوم ، وهو يعرفها لايؤدي عملها ، وإنما ليتعاون وإياها) (١٧) ثم يضرب مثلاً بأحد النقاد المحدثين الذين يقول عن سبب رضاه عنهم (... كان رجالاً كثير العناية باستطلاع أحوال الحياة والجماعة والمدنية وكل المضطربات التي تشهدها دراسة التاريخ ... كان مؤرخاً وعالم اجتماع وأخلاقي ، فهو مثال الناقد الحديث ...) (١٨) .

ثم في هذه الحقيقة تظهر آثار لبعض الباحثين العرب يبدو أيضاً أنها كانت متأثرة بهذه الدراسات التي أخذت تزدهر في أوروبا فيما يتعلق بالاهتمام بالجمال النفسي ، والدراسة للتاريخ والبيئة لربطها بالنقد الأدبي في محاولة توضيح نفسية الشاعر ، وفهم شعره بصورة أدق وأعمق ، ومن ذلك دراسات العقاد الأدبية النقدية التي تبدى

اهتماماً ببعض الجوانب التي شاع الاهتمام بها في الدراسات الأجنبية ، كقوله (معرفة البيئة ضرورية في نقد كل شعر ، في كل أمة ، وفي كل جيل ...)^(١٨) وعن الترابط بين شعر الشاعر ونفسه ويثته يقول في دراسته عن ابن الرومي (الطبيعة الفنية هي تلك الطبيعة التي تجعل فن الشاعر جزءاً من حياته أي كانت هذه الحياة من الكبر أو الصغر ، ومن الثروة أو الفاقة ، ومن اللذة أو الشذوذ ، وتنام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشاعر وفنه شيئاً واحداً ، لا ينفصل فيه الإنسان الحى من الإنسان الناظم وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره ، وموضوع شعره هو موضوع حياته ، فديوانه هو ترجمة باطنية لنفسه يخفى فيها ذكر الأماكن والأزمان ، ولا يخفى فيها ذكر خالجه ولا هاجسته مما تتألف منه حياة الإنسان ، ودون ذلك مراتب يكثر فيها الاتفاق أو يقل بين حياة الشاعر وفنه)^(١٩) .

وهذه الدراسات كلها تستهدف في المقام الأول جعل الدراسة النفسية بعواملها ومؤثراتها دراسة منهجية علمية لربط الشعر بنفسية الشاعر ، بحيث يصبح هذا منهجاً علمياً لا يستطيع الناقد أن يتجاهله في نقده لشعر أى شاعر ، ولا يترك هذا الربط لمجرد الذوق أو اللمحات العابرة التي يجدها في النقد القديم في محاولة لربط الشعر بنفسية الشاعر ، ولكن ليس بصورة عامة ولا ملتزمة ، ولا تسير على منحنى محدد ، وإنما تأتي كالمصادفة في بعض المواضع أو المناسبات ، ولكن الاتجاه السائد والأصل كان هو نقد الشعر لذاته دون ارتباط بنفسية الشاعر وأحواله وأحداث حياته التي صيغت منها نفسه التي ظلت بدون حلول مقنعة ، مثل مقدمة القصيدة التقليدية ومطلعها ، وما دار حولها من اتهامات ودفاع أو حيرة وغموض ، فإن تركيز النقد القديم على الشعر دون ربطه بنفسية الشاعر كان هو الأساس في هذا الإشكال ، ومن الغريب أن النقد القديم مع أنه كان في بعض الأحيان يلحظ نفسية الشاعر بوضوح ، إلا أنه يتجاوز ذلك سريعاً ، ولا يحاول الربط بينها وبين شعره ، حتى قد تصبح إشارتهم إلى نفسية الشاعر كأنها غير مقصودة ومن ذلك قول ابن رشيق (عابوا على أبي الطيب قوله لكافور أول لقاءه مبتدئاً ، وإن كان إنما يخاطب نفسه لا كافوراً) :

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً وحسب المنايا أن يكن أمانياً
فالعيب من باب التأدب للملوك ...)^(٢٠) فهم يعرفون بوضوح أن مثل هذا

المطلع تعبير عن نفسية الشاعر كما هو ظاهر ، ومع ذلك يتجاوزون ذلك سريعاً إلى التركيز على المخاطب ، وكأنهم يربطون الشعر بالمخاطب ونفسية وما يناسبه وما يرضيه ، وليس بمنشئ هذا الشعر ، وهذه طريقتهم الواضحة فعلاً في تقديم شعر الملح بالذات ، حيث يتجاهلون نفسية الشاعر وماله فيه ، ويركزون على المخاطب وهو المملوح ، بحيث يطلبون أن يكون هذا الشعر مناسباً للملوح ولا ينظرون إلى نفسية الشاعر ومشاعره في هذا الشعر ، وهذه هي النقطة الجوهرية في الخلاف بين النقد القديم ، أو النقد بصفة عامة ، وبين النقد النفسى الذى هو موضوع الحديث ، من حيث إن هذا الاتجاه في النقد النفسى يرى أنه لا يمكن الفصل بين شعر الشاعر ونفسية ، ولا يستقيم فهم أى شعر بدون النظر إلى نفسية الشاعر ، وهذا ما يعنى هذا الكتاب بصفة أصلية .

ولكننا نستطيع أن نقول إن هذه الدراسة النفسية أحلشت تحولاً جوهرياً في النقد الأدبى ، وخصوصاً فيما يتعلق بموضوعنا وهو مطلع القصيدة في ناحية معينة ، هي الانتقال من التركيز على المخاطب إلى التركيز على الشاعر نفسه ، بمعنى أن النقد بعد أن كان يراعى أن الشعر ومنه المطلع لابد أن يكون مناسباً للمخاطب وحسب ، أصبح ينظر أولاً إلى مدى علاقته بنفسية الشاعر وتعبيره عنها .

ولكن مما يؤسف له أن هذا الاتجاه لم تتحدد معالنه بعد ، ولم يستطع وضع قدمه على الطريق الذى أظن أنه الطريق الصحيح ، ولذلك نجد بعض هذه الدراسات يسير في اتجاه الدراسة النفسية ، ولكنها في نهاية المطاف تعود إلى الاتجاه القديم في التركيز على المخاطب وليس على نفسية الشاعر ، كتقديم مطلع ذى الرمة المشهور (ما بال عينك منها الماء ينسكب) فيقولون إن القدماء عابوه من حيث قبح التعبير ، ومن ناحية مخاطبة الخليفة به ، وفى دفاعهم عن ذى الرمة^(٢٢) من حيث إن ذى الرمة لم يكن بهذا إلا معبراً عن نفسه التى انطليعت بطابع البيئة ، ولكنه ينتهى إلى مثل ما بدأ وأنهى به القدماء فيقول (وإنما الغالب أنه جاء وفى نفسه أن الخليفة سيقضى له حاجته ، وسيغلق عليه من عطايه ، لقد نقد ماء حياته في جوف الصحراء ونضب ماء قلبه في صحراء الحب ، وليس إلا أن ينقله الخليفة ، وقد أنه شاكياً ضياع زاده فهو إذن شكوى مرة تلك التى أراد الشاعر التعبير عنها وليست تهجماً على الخليفة أو فساد ذوق^(٢٣) فهو إذن جاء إلى المملوح يشكو حاجته طالباً عطاءه ، وهو عين ما ينتهى

إليه القدماء ، أما التفسير النفسى فى ربط انسكاب الماء من عين الشاعر بقصة حقيقية انسكب فيها مائه فى الصحراء أو نحو ذلك فلا أظن أنه يصلح تفسيراً نفسياً مقنعاً ، وإلا لكانا فى حاجة إلى قصة أو حدث حقيقى وراء كل مطلع من مطالع الشعر القديم ، وهذا ما لا يستقيم فى التصور ، وما دام غير مستقيم فلن يبقى فى ميزان النقد ، وإنما يبقى أنه انتهى إلى ما انتهى إليه القدماء .

وقد ظهرت فى النصف الأول من الستينيات مجموعة مقالات لعدد من الباحثين ، كانت فى مجموعها من أوضح الأسس التى تمثل هذا الاتجاه الحديث فى الدراسة النفسية لمقدمة القصيدة القديمة ، وهذه المقالات تمثل اتجاهين ، أحدهما يرى أن مقدمات القصائد الجاهلية سواء أكانت غزلاً أم بكاء أطلال أم شكوى زمان ، تمثل نفسية الشاعر بصفة عامة من الناحية الروحية أو الفكرية الدينية ، وقد بدأت هذه المقالات بمقال لسهير القللاوى يتضمن أن الشاعر الجاهلى فى حيرته الدينية وإحساسه بالموت وغرائب الكون وتقلبات الحياة دون أن يبتدى إلى التعليل المقنع لكل ما يحس به إنما يعبر فى مقدماته وشعره عن هذه الحيرة ، وبصفة خاصة عن إحساسه بالقضاء دون غاية ينتهى إليها من ثواب أو عقاب أو جنة أو نار لأنه لم يكن قد اهتمش إلى عقيدة تربحه ، فكل المقدمات فى هذا الرأى تعبر عن يأس الجاهلى وقلقه النفسى .

ثم جاء مقال للمستشرق الألمانى (فالتر براون) وكان قد ألقاه محاضرة فى نادى الثقافة الألمانى بالقاهرة يعتمد أيضاً على أن المقدمات الجاهلية بالذات هى تعبير عن نفسية الشاعر أيضاً كما يرى المقال السابق من الناحية الفلسفية الدينية ، وقد دار حول هذا المقال كلام كثير ، من حيث إنه يهاجم نقد ابن قتيبة السابق مخالفاً إياه ، متجهاً إلى وجهة وجودية يهلف منها إلى إثبات الوجودية فى الجاهلية العربية ، فالشاعر الجاهلى يشعر بواقع القضاء فيرمز بما يتحدث عنه من صور الغزل والأطلال والشكوى إلى هذا الإحساس ، متسائلاً عن مصيره . متخوفاً من نهايته ، ولكن المستشرق يتخذ من هذا قضية عامة فى البشرية ، وليست فى حياة الجاهلى ، قضية القضاء بغير غاية أو نتيجة ينتهى إليها الإنسان بعد الموت فى رأيه (٢٤) .

وبما يؤسف له أن اتجاه (فالتر براون) هو الاتجاه الغالب على معظم المستشرقين ، فمع الجهود الكبيرة التى بذلوها فى الدراسات العربية ، ومع الفوائد الضخمة التى أضفوها على مناهج البحث ، وتوجيه الدراسة ، إلا أن معظمهم كان يقلب عليه عدم

الحياة العلمي ، وبجافة الأمانة والإخلاص فيما يتعلق بالدراسات الإسلامية والعربية ، ولعل من أقربهم إلى الموضوعية كارل بروكلمان صاحب كتاب تاريخ الأدب العربي ، ولكن الغالبية العظمى منهم لم يستطيعوا أن يتجردوا من تعصبهم الديني في تعاملهم على الإسلام ، ولا من تعصبهم العنصري في تعاملهم على العرب ، على تفاوت بينهم فيما يقتربون من هذا التحامل ، وكذلك يفعل المتأثرون بهم ، والمتضامون معهم ممن يعيشون على الأرض الإسلامية والعربية ، وهو مجال واسع حافل ليس هذا مكان حديثه ، ولكننا نقول إنه على سبيل المثال ، إذا كان (غالتربراوت) يحاول أن يثبت أن الشعراء العرب كانوا يدينون بالوجودية متخذاً من ذلك سبيلاً إلى الدعوة للوجودية ، فإن من المستشرقين والذين يسيئون فلكنهم من يحاول أن يثبت أن الشعراء العرب كانوا يدينون بالنصرانية ، في مثل كتاب شعراء النصرانية للأب لويس شيخو^(٢٢) .

ثم جاء مقال عز الدين إسماعيل الذي دار في فلك مقال (غالتربراوت) وإن اختلف عنه في النتيجة الدينية^(٢٣) وكذلك اتهم بالتأثر بمقال المستشرق ، من حيث إن كلا منهما يحاول تفسير مقدمة القصيدة الجاهلية بأنها تعبير عن الحيرة الدينية ، والشعور المسيطر بظاهرة الفناء ، والصراع النفسي بين الإحساس بالفناء والرغبة في الحياة ونحو هذا^(٢٤) .

فالمقالات السابقة تمثل في مجموعها اتجاهات واحداً هو محاولة تفسير المقدمات الجاهلية في القصائد تفسيراً فكرياً يدور حول نفسية الشاعر من حيث أفكاره وأحاسيسه العامة نحو الكون والوجود والفناء ونحو ذلك ، وقد تختلف النتيجة في دراسة الباحث المستشرق أو غير المسلم عنها في دراسة الباحث المسلم ، فغير المسلم يرى أو يحاول أن يرى هذه الشاعر أو هذه الحيرة من خلال معتقده هو ، والمسلم يحاول أحياناً أن يرى في هذا القلق النفسي تمهيداً أو إعداداً للإسلام ، ولكن المنهج واحد في مجموع هذه البحوث .

وأما الاتجاه الآخر في هذه المقالات فكان يمثل يوسف خليل الذي يحاول أن يفسر مقدمات القصائد الجاهلية بأنها تدور في فلكين ، فلك يتعلق بالشاعر ، وهو أن الشاعر يعبر بالمقدمة عن مظاهر حياته واهتمامه بواقعه ، ومن أمثلة ذلك الفراغ الذي يمثل أكبر مظاهر حياة الصحراء ، وأن حديثه عن الحب والخمر والصيد ليس إلا شغلاً لهذا الفراغ ليس بمجرد القول ، وإنما هو يزاول في واقعه هذا السلوك ليملاً به

فراغ حياته ، ثم يصفه مفتتحاً به قصائده ، والفلك الآخر الذى تدور فيه المقدمات هو الشعر نفسه ، فإن المقدمات فى رأيه بدأت بسيطة تكاد تكون عفوية ، ثم تدرجت فى التجويد والصناعة الفنية حتى بلغت طور الاكتئال فى الجاهلية ، ثم أصبحت تقليداً (٢٨) .

وهكذا نجد هذا الاتجاه أيضاً يعد من محيط الدراسات النفسية الحديثة فى تفسير مقدمة القصيدة القديمة إلا أنه إنجاه عام يحاول تلمس الجوانب التى قد يشترك فيها بعض الشعراء ، دون تركيز النظر فى الجانب الذى يخص الشاعر نفسه ، أو يعبر عن نفسه ومشاعره فى هذا الموقف ، فإن المقدمة قد تحمل أكثر من دلالة ، فقد تكون من دلالاتها صورة يشترك فيها كثير من الشعراء كالغزل ، فكثير من المقدمات توصف بأنها غزل ، وهذا الوصف يشترك فيه كثير من الشعراء ، ولكن معانى هذا الغزل تختلف من شاعر إلى شاعر ، وكل شاعر يصوغ عادة مشاعره وأحاسيسه ونفسه فى المعانى التى يصوغ منها هذا الغزل التقليدى ، وهذا الجانب وهو صياغة المعانى الخاصة بالشاعر ، يمثل حاله هو ، مع أن جانب البدء بالغزل من حيث هو يشترك فيه مع كثير من الشعراء ، وإذن فمقدمة الغزل على سبيل المثال تحمل جانباً يشترك فيه كثير من القصائد ، وجانباً يمثل نفسية الشاعر وحاله ، والاتجاه الذى ناقشه يركز على الجانب العام الذى يشترك فيه كثير من الشعراء ، وحتى فى محاولته إبراز الواقع الذى تعبر عنه هذه المقدمات فإنه يشير إلى الواقع العام الذى يشترك فيه كثير من الشعراء ، ويل وأبناء البيئة بصفة عامة من مظاهر الحياة والبيئة والمعيشة .

ثم ظهرت كتب تهتم بدراسة مقدمة القصيدة القديمة ومحاولة تفسيرها ، ومن أهمها دراسة حسين عطوان (٢٩) وهو دراسة عن المقدمات فى نشأتها واتجاهاتها وطبيعتها الفنية ، ثم عرض لأراء القدماء والمحدثين فى تقديمها وتفسيرها وكذلك دراسة يوسف بكار (٣٠) التى تهتم بدراسة القصيدة العربية القديمة من جميع جوانبها ، والتى تضمنت حديثاً عن مطلع القصيدة ومقدمتها ، يعرض فيه بإسهاب آراء القدماء والمحدثين وما صدر من اجتهادات فى تفسيرها .

ومن الواضح أن دراسة مثل هذه الكتب تعتمد على تسجيل آراء السابقين ، قدماء ومحدثين ، دون اجتهاد أصلى ، أو إضافة رأى جوهري ، أو إنجاه خاص ، لأنها تعد دراسة تاريخية وليست نقدية أو تحليلية تفسيرية .

وإذا أردنا تلخيص هذا الاتجاه الحديث الذي نحن بصدد نقول إنه في مجموعه يمثل إنتقالاً ونحولاً جوهرياً في نقد المقدمات القديمة وتفسيرها ، فإن القدماء كانوا يبتون تقدمهم وتفسيرهم للمقدمة على أساس أنها موجهة إلى المخاطب فحسب ، أما في هذا الاتجاه الحديث بتوجيه السابقين فإن النظرة إلى المقدمة تقوم على أساس أنها تعبير عن ذات الشاعر وأفكاره وواقعه .

وهو اتجاه حقيق جاد ، ورغم ما فيه من قصور كبير فلا أشك في أنه سيكون بداية لمحاولات وجهود كثيرة مثمرة . ولعل أوضح الشراح اهتماماً بليراز نفسية الشاعر من خلال شعره حسن كامل الصيرفي في مقدمة تحقيقه ديوان اليعتري^(٣١) كما سيأتي ، ولكن تحليله كان عاماً غير قاصر على المطلع أو المقدمة .

نقد الآراء السابقة :

انتهينا فيما سبق إلى أن نظرات القدماء والمحدثين إلى المقدمة تكاد تنحصر في ثلاث نقاط :

- ١- نظرة القدماء وتقوم على أساس أن المقدمة إنما هي حديث موجه من الشاعر إلى المخاطب ، يصرف النظر عن أنها معبرة عن ذات الشاعر أو غير معبرة ، وتقدم إياها ينحصر في نظرته إليها من هذه الزاوية .
- ٢- أحد اتجاهات الدراسات الحديثة يرى أن المقدمة في حقيقتها تعبير عن ذات الشاعر من الناحية الفكرية العامة ، أي من ناحية تفكيره في الكون ومظاهره من الفناء والحياة وسائر ما يحسه من الأوضاع الطبيعية في الكون ، فيودع حيرته أو قلقه أو فهمه لبعض هذه المظاهر في مقدمات قصائده .
- ٣- والاتجاه الآخر يرى أن المقدمة أيضاً تعبير عن ذات الشاعر ولكن من الناحية الواقعية ، وليس من الناحية الفكرية الفلسفية ، فالشاعر يعبر في مقدمته عن انطباع الواقع الذي يعيشه في نفسه ، فما يزاوله أو يعانيه في حياته وفي بيئته من ترحل وتنقل وما ينجم عن ذلك من فراق وأشجان يعبر عنه في مقدمة كمقدمة الأطلال والهجر ، ولغفته في السعي وراء العواطف التي يمسح بها عن روحه جفاف الحياة وقسوتها ، وفي السعي وراء المرأة ليجد في حنانها ما يداوى به وحشة الحياة وحرمانها ، كل ذلك ونحوه يعبر عنه في مقدمة الغزل وهكذا .

ولكننا إذ ألقينا نظرة متأملة إلى هذه الآراء فإننا نستطيع أن نقول إن هناك مأخذاً عاماً عليها قبل أن ندخل في تفاصيلها ، وهو أنها يغلب عليها تصميم الأحكام حتى دون محاولة إبراز الاستثناء أو الإشارة إلى أن هذا الحكم يصديق على نسبة من المقدمات ، أو على غالبيتها أو غير ذلك ، مع أنه من الواضح حتى من خلال بحوث أصحاب هذه الآراء أنفسهم أن الشعر الجاهلي أو القديم عامة لم يلتزم طريقة واحدة ، ولا غرضاً واحداً ، ولا طابعاً واحداً ، بل هناك أغراض عديدة بمقدار تعدد شئون حياتهم ، ولكن الأحكام المغالية في هذه الآراء إنما تنظر إلى غرض واحد كالمذبح ، أو إلى عدد محدود جداً من الأغراض لا يمثل الأغلبية في الأغراض ، وإنما يمثل أقليتها ، أما بقية الأغراض فلا تنطبق عليها هذه الأحكام ، ومن الغريب أننا نلاحظ أن معظم نقد الحديثين وأحكامهم على مقدمة القصيدة مبنى على كلام ابن قتيبة السابق عن تعليل لجوء الشاعر إلى عدة عناصر في مقدمة القصيدة قبل الدخول في موضوعها ، ومع أن ابن قتيبة يوضح أنه إنما يتحدث عن قصيدة المدح ، وهو غرض واحد من أغراض عديدة ، إلا أن معظم النقد والأحكام على القصيدة الجاهلية تكاد تنصب على هذا الغرض ، معرضة عن الأغراض الأخرى التي لا يسلك الشاعر فيها هذه المراحل أو العناصر التي يسلكها في قصيدة المدح ، وكذلك عند الاستشهاد بالشعر الجاهلي في الحديث عن المقدمات نلاحظ أنهم يراعون عدداً محدوداً من القصائد كالمعلقة أو بعض القصائد المشهورة ، مع أن هذه القصائد لا تمثل بداهة إلا الأقلية في الشعر الجاهلي ، كما أن أصحابها أيضاً لا يمثلون من حيث العدد إلا الأقلية ، وأما قيمتهم الأدبية المتفوقة فليس لها اعتبار كبير في هذا البحث ، لأنه البحث حول المقدمات لا يدور أساساً حول جودتها أو عدم جودتها ، وإنما يدور حول تعليل وتفسير منهجها ودلائلها ليس من حيث الألفاظ أو الأسلوب ، وإنما بصفة خاصة من حيث الدلالة الرمزية ، أي من حيث محاولة تبين ماذا يقصد الشاعر؟ أو علام تدل هذه المعاني أو الصور التي ساقها الشاعر في مقلته؟ وهذه الدلالة الرمزية غير دلالة التعبير الأدبي ، بمعنى أن الشاعر حينما يجعل مقدمة قصيدته حديثاً عن الأطلال أو الغزل ، فليس مدار الحديث في هذه الآراء حول جودة أو رداءة التعبير أو المعاني ، وإنما حول دلالة صفة الأطلال والغزل ، وهذه الدلالة توجد في كل مقدمة بصرف النظر عن مستواها الأدبي .

وإذن فكل المقدمات في الشعر الجاهل ذات دلالة ، ولكن هذه الآراء تغلب عليها مراعاة قلة قليلة من القصائد ، ولا أعلم بحثاً حاول أن يتبع كثرة غالبية من المقدمات ، بل ولأن يتبع حتى نماذج وأمثلة لكثرة غالبية من الأغراض أو من الشعراء ، ليكون حكمه على المقدمات مثلاً للغالبية من القصائد أو الشعراء ، أو على الأقل لتطمئن من خلال تعدد الأمثلة إلى أن هذه الأحكام تمثل ظاهرة شائعة أو واضحة في الشعر القديم .

على أن هذا التعميم في الأحكام جعلهم في أغلب الأحيان ينظرون نظرة كلية يتكون من خلالها أحكاماً توحى بأنها تنطبق على كل قصيدة من أفراد هذا الكل أو المجموع ، مع أن الحكم على الكل كما سبقت الإشارة إلى ذلك كثيراً ما يختلف عن الحكم على أجزاء هذا الكل ، فنحن نقول إن هذه الزهرة جميلة ، ولكن إذا فصلنا أجزائها بعضها عن بعض لا نستطيع أن نصف كل جزء منها بالجمال الذي وصفنا به الكل وهو الزهرة ، ونقول هذا القصر جميل ، أو هذا الثوب جميل ، ولكننا إذا فصلنا أجزائه بعضها عن بعض ، أو نظرنا إلى كل جزء منفصلاً عن الآخر ، لا نستطيع أن نصف كل جزء بالجمال الذي وصفنا به الكل ، وهذا المعنى هو ما أراد الجرجاني فيما سبق حديثه من أننا نصف العقد بالجمال ، ولكن إذا فصلنا حباته بعضها عن بعض لا نستطيع أن نصف كل قطعة أو حبة بالجمال الذي وصفنا به الكل وهو العقد ، وهذا ما عناه من نظرية النظم التي تتضمن أن من أهم أسس جمال التعبير هو مجرد إجادة نظم الكلام أو تنسيقه حتى يتكون من ألفاظه المفردة مجموع يوصف بأنه جميل .

وإذا أردنا مثلاً على أن النظرة الكلية أو نظرة التعميم الذي اعتمدت عليها الآراء السابقة حالت دون التأمل في المطالع أو المقدمات بوصفها فرادى ، فهو المطلع المشهور للناطقة الذبياني ، والذي تكاد تتفق الآراء على أنه أجود المطالع :

كسبني همٌ يا أميمة ناصب وليل أفاسيه بغيء الكواكب
ومع ذلك إذا عرضناه على كل هذه الآراء والاتجاهات المعنية بالمطلع والمقدمة سواء في القديم والحديث نجد لا يستقيم مع واحد منها ، لسبب يسير ، وهو أنهم جميعاً يعدونه من مطالع الغزل فجرد أن الشاعر يخاطب به امرأة ، والواقع أنه ليس من

الغزل في شيء ، لأن الغزل لا بد أن يكون تابعاً من عاطفة حب وشوق ولو تخيلها الشاعر تخيلاً ، سواء أكان الموقف موقف صلة أم موقف فراق ، ولكن في كلا الحالتين ينبغي أن يكون هناك حب ، والحب بداهة يدعو إلى الرغبة في اللقاء والصلة ، ولكن النابغة هنا لا يتحدث عن حب ، ولا عن رغبة في صلة ، بل يتحدث صراحة عن رغبته الواضحة في أن تبعد عنه هذه المرأة ، متوسلاً إليها أن تتركه لهوموم وأحزانه ، فلم تترك له الهوموم رغبة في عاطفة أو متعة ، فكيف تسمى هذا غزلاً ، وكيف تطبقه على ما يتفق عليه القدماء ، من أن الغزل في المطلع يشرح نفوس السامعين ويبثها لباقي القصيدة ؟ وهل طرد الشاعر لهذه المرأة تلطف في أسلوب طردها بعد غزلاً أو مدعاة لشرح نفوس المخاطبين ؟ وهكذا نجد أن مثل هذا المطلع لا يستقيم ولا يصلح للإستشهاد به على الصورة التي ساقوه بها ، سواء في القديم والحديث ، وإنما جاء هذا الخلط من تعميم الأحكام دون دراسة أو مراعاة للاختلاف بين شاعر وآخر ، فقد حكوا بأن مطلع أو مقدمة الغزل تدل على كذا أو كذا حسب الاختلاف بين القدماء والمحدثين ، ثم أخذوا يصنفون المطالع والمقدمات ثم يحشدونها حشداً ، فكل مطلع تذكريه المرأة فهو غزل ، وليس مهماً أن نرى ماذا يريد أن يقول الشاعر من خلال معاني هذا الغزل ، مع أن هذا ينبغي أن يكون مفتاح دراستنا للمطالع والمقدمات كما سنرى ، ولو أنهم حاولوا أن يدرسوا كل مطلع لذاته لكانت دراستهم أقرب إلى كشف نفسية الشاعر ، ثم يمكن بعد ذلك أن توضع أحكام للمطالع أو الشعراء الذين يوجد بينهم اتفاق أو تقارب .

وإذا أردنا نماذج من الرد المباشر على الآراء السابقة قول :

١- إن نقد القدماء للمقدمات على أساس أنها موجهة إلى المخاطب ، متجاهلين شخصية الشاعر مع علمهم بأن كثيراً من المطالع والمقدمات إنما يقصد بها الشاعر التعبير عن حاله لا يستقيم مع الواقع ، ولا يصلح طريقاً للوصول إلى جوهر سليم في النقد ، فقضية المدح التي يدور حولها معظم حديثهم ونقدهم إنما يخاطب الشاعر المدحوق فيها بمغاني المدح ، أما المقدمة فالقدماء أنفسهم يعرفون أن الشاعر إنما يعبر بمغانيها عن أحواله هو كمشفقة الرحلة التي رحلها إلى المدحوق ، وقوة النافذة التي استطاعت أن تتحمل معه مشقة هذه الرحلة وهكذا ، ولكن الذي يعيننا كما قلنا

أنهم يتبنون تقديمهم على أساس أن هذه المبادئ يخاطب بها المدعو ، وعلى الشاعر في رأيهم أن يراعى هذا فقط ، مع أنه كان ينبغي على الأقل أن يضعوا في اعتبار تقديمهم أن هذه المبادئ ما دامت تعبيراً عن حال الشاعر ، فيجب أن تتقدم أيضاً من ناحية مدى دلائلها على حال الشاعر ونفسه ، وهذا ما لا نراه واضحاً في نقد القدماء .

٢- إن نقد الاتجاه الحديث الذي يرى أن المقدمة الجاهلية تعبير عن حيرة أو فكر فلسفي وجداني روحي ، أو ديني أو وجودي ، نتيجة لعدم اطمئنانه إلى وضع عقل أو ديني تستقر معه نفسه مما سبق حديثه ، هذا الاتجاه يرد عليه بأن هذا التقليد في المقدمات استمر أيضاً في الإسلام ، والمفروض أن هذا الشاعر في الإسلام اعتنى ديناً اطمأنت إليه نفسه ، واستراح إليه عقله ، فلم يعد هناك داع لحيرته أو قلقه ، فكيف تكون مقدمة قصائده تعبيراً عن حيرة أو قلق أو فكر مخالف لما يعتقد في دينه ؟ ولا نستطيع حينئذ أن نقول إنه مجرد تقليد ، إذ معنى هذا أن نتقدم المقدمة دلائلها ، أي أن الشاعر لا يقصد بها ما يريد أصحاب هذا الاتجاه أن يشتهروا ، وليس من المعقول أن تتصور أي مقدمة أو أي كلام بدون دلالة أو معنى ، ولو افترضنا جديلاً أنها فقدت الدلالة فلأنها تكون حينئذ غير المقدمات التي يتحلثون عنها ، لأنهم يتحلثون عن مقدمات ذات دلالة ، وإذن فكل الوجه نجد أن تفسير هذا الاتجاه للمقدمة القصيدة غير ملائم لواقعها .

٣- وكذلك نجد أن الاتجاه الحديث الآخر في تفسير مقدمة القصيدة مع أنه أقرب إلى الحقيقة إلا أنه غير مطابق لواقع المقدمة أو القصيدة منطقياً ، فالمفروض أن كل قصيدة مرتبطة بمناسبة معينة أو غرض خاص ، والمفروض أيضاً أن تكون المقدمة ذات علاقة ولو نفسية بموضوع القصيدة ومناسبتها ، ومؤيدو هذا الاتجاه لا ينكرون ذلك ، ولكن تفسيرهم للمقدمة بأنها تعبير عن الواقع العام الذي يعيشه الشاعر بالصورة التي عرضوا بها وجهة نظرهم لا يتفق مع هذا المفروض ، لأن عموم الواقع لا يعبر ولا يتفق في كل الأحيان مع خصوص الموضوع والمناسبة ، فإدماوا يسلّمون بأن القصيدة ذات موضوع ومناسبة ، وأن المقدمة غير منفصلة عنها ، فلا بد أن يفسروا المقدمة في ضوء ارتباطها بالموضوع ، أما تفسيرها

في ضوء ارتباط الشاعر بالبيئة أو بالأحداث العامة فيها ، أو غير ذلك من نواحي التعميم فهو فصل وإبعاد للشاعر ونفسه عن موضوع القصيدة ، وما دما سلكنا طريق التحليل النفسي فن البديهي أن أول ما ينبغي أن نوجه إليه اهتمامنا هو البحث عن الربط بين نفسية الشاعر وموضوع القصيدة أولاً ، ثم يمكن أن نتجه إلى أي مبحث ثانوي آخر في العلاقة ، ولكن هذا التفسير للمقدمة يدل أن يتجه بنفسية الشاعر فيها إلى موضوع القصيدة الذي هو الأصل اتجه إلى البيئة أو الأحداث والصور العامة في حياة الشاعر ، وهو وضع جانبي إذا قيس بالارتباط بين نفسية الشاعر في المقدمة وموضوع القصيدة .

وإذن فهنا التفسير للمقدمة رغم أنه تقدم عن سابقه خطوة أو خطوات إلى الحقيقة إلا أنه لم يصل إليها ، بل سلك طريقاً قد تكون في بدايتها قريبة من الحقيقة ، ولكن متابعتها تجعلها تزداد بعداً عن الحقيقة .

إنجاء البحث :

وأما الحديث عن منهج هذا البحث واتجاهه فقد يكون مكانه حسب التقليد في المقدمة والتمهيد ، لبيان منهج البحث ونخطته ، ولكن سياق الحديث اقتضاه هنا اقتضاء ، من حيث إن استعراض أهم الآراء التي عنت بتفسير المطلع أو المقدمة يقتضي أن أوضح موقف هذا البحث بين هذه الآراء ، وإذا أردنا تحديد التصور لاتجاه البحث يمكن أن نسوقه في النقاط الآتية :

١- هذا البحث يعد امتداداً لمحاولات الدراسات النفسية لفهم المطلع والمقدمة في القصيدة العربية القديمة وتفسيرهما ، ولا أعنى الدراسات النفسية القائمة على علم النفس بنظرياته ونحوه العلمية المقتنة ، وإنما أعنى الاتجاه بتفسير المطلع والمقدمة إلى نفسية الشاعر ، لتفسيرهما في ضوءها .

٢- ليس الهدف من هذا البحث استيفاء كل ما يتعلق بالموضوع ، ولا كشف كل جوانبه ، ولا أزعج أن هذا في استطاعة هذا البحث ، أو في أي بحث مفرد ، لأن للمطلع والمقدمة أكثر من جانب وارتباط كما قد نرى في بعض ما نستقبل من البحث ، وإنما يهدف البحث إلى محاولة تحديد الطريق الموصل إلى الحقيقة ، والحقيقة المنشودة في كل هذه الدراسات الحديثة هي تفسير المطلع والمقدمات

تفسيراً صحيحاً مقنعاً ، فليس الهدف كشف هذه الحقيقة كاملة ، بمعنى فهمنا لكل مقدمة أو مطلع ، وإنما الهدف كما قلت هو تحديد الطريق الموصل إلى هذه الحقيقة ، ومادنا في الطريق الصحيح ، فالوصول إلى الغاية والهدف عادة ليس بالأمر العسير ، سواء احتاج إلى جهد فرد ، أو إلى تضافر جهود ، ذلك لأنى أرى أن كل الجهود السابقة التى بلغ مضمونها علمى لم تحدد الطريق الصحيح للوصول إلى الحقيقة ، وأقصى ما بلغته فى رأى هو محاولة الفهم النظرى العام لمنهج بعض الشعراء القدماء أو بعض القصائد القديمة فى المطلع والمقدمة ، وقد سبقت الإشارة إلى توضيح أن الحكم على الكل لا يصلح حكماً دقيقاً على البعض أو الجزء ، ومن أمثلة الفجوة الكبيرة بين الجانب النظرى والجانب الواقعى فى المقدمة ، أننا مع كل الدراسات والبحوث الحديثة المشار إليها لم نصل بعد إلى استطاعتنا أن نحكم على منهج شاعر من الشعراء القدماء مهما كانت شهرته ، فلا نستطيع أن نحكم على شاعر معين بأن منهجه فى المقدمات أو المطالع كان كذا ، لأن هذه الدراسات اتجهت إلى الحكم العام على الشعر القديم أو الجاهلى كله دون تطبيق هذا على واقع الشعر والشعراء ، وليس من المعقول أن يكون الشعراء جميعاً صورة واحدة مكررة ، ولأن تكون دلالة المقدمات أيضاً صورة واحدة مكررة فى كل القصائد ، ولهذا لو افترضنا تحديد منهج لكل شاعر فى مطالعه ومقدماته فلن يتجاوز أن يكون تقريبياً ، ولكنه لن يكون حكماً أو تفسيراً علمياً دقيقاً ، بمعنى أننا حين نقول إن هذا الشاعر المعين يهدف بمقدمات الغزل فى قصائده إلى كذا ، أو أن مطالع الأطلال فى قصائده تدل على كذا ، فإن هذا لن يكون حكماً دقيقاً ، لأن معناه أن الشاعر شئ جامد ثابت فى كل المواقف والمراحل ، مع أنه من الواضح أن أى كلام لا يسمى شعراً إلا إذا كان من سجنائه أنه يحمل مشاعر وخصائص تميزه عن الكلام العادى ، أو عن غيره من الكلام ، كما يقول ابن رشيق (وإنما سمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره ، فإذا لم يكن للشاعر توليد معنى ولا اختراعه كان اسم الشاعر عليه مجازاً لاحقيقة)^(٣٢) ومعنى هذا أن أى شعر لا يحمل شاعرية مميزة له لا يصبح أن يسمى شعراً ، فكيف يستقيم أن نفهم أن كل المقدمات التى نتحدث عن الغزل مثلاً لها دلالة واحدة ثابتة مهما تعددت المقدمات ؟

٣- في ضوء ما سبق نستطيع أن نقول إن الطريق الذي يمكن أن يوصلنا إلى الحقيقة في فهم المطلع والمقدمة وتفسيرهما هو أن نحاول الربط بين نفسية الشاعر حين أنشأ القصيدة وبين المطلع بالذات ، وذلك بمحاولة تقصي الظروف والملابسات التي أحاطت بالشاعر عند إنشاء القصيدة ، فإن التأمل في مطالع القصائد القديمة يلحظ بوضوح أن الشاعر يودع نفسه فيها مهما كان موضوع القصيدة ، ولكن نوعية المطلع أحياناً تخدع النظرة العابرة إليه ، فقد يكون المطلع غزلاً في ظاهره ، وهو بهذا الظاهر يتخدد غير التأمل فيظن أن الشاعر يقصد الغزل حقيقة أو تخيلاً ، مع أننا نلاحظ أن الشاعر حينئذ إنما يجعل من هذا الغزل رمزاً إلى نفسه ومشاعره نحو موضوع القصيدة أو الموقف الذي قال فيه هذه القصيدة ، وقد رأينا كيف أن النايغة الذياني جعل مطلعته المشهور غزلاً في الظاهر ، ولكنه في الحقيقة ليس غزلاً ، وإنما هو تعبير عما يملأ نفسه حينئذ من هموم وأحزان ، فجعل الغزل ستاراً لهذه الهموم ، ولكنه ستار شفاف لا يخفى ما وراءه ، وذلك لأننا استطعنا أن نعرف أن الشاعر قال هذه القصيدة وهو يعانى حقيقة من هموم وأحزان ثقيلة على نفسه ، ولشد منه وضوحاً مطلع المتنبي المشهور :

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً وحسب النايبا أن يمكن أمانياً

فإذا رجعنا إلى الظروف والملابسات النفسية التي أحاطت بالشاعر حينئذ نعلم أن هذا المطلع ليس تقليدياً في شكوى الزمان كما تنظر إلى مثله الدرامات التي تحاول تفسير مقدمة القصيدة القديمة حين تجعل مثله من المطالع مجرد لون تقليدي شائع في المطالع القديمة يعبر عن حيرة أو قلق أو شكوى من الحياة والزمان ، وإنما هو تعبير عن نفسية الشاعر بصفة خاصة حينئذ ، وذلك لأننا نعرف من ظروف وملابسات هذا المطلع أن الشاعر كان حينئذ شديد الضيق والتبرم بالحياة التي أنزلته من علواء مجده عند سيف الدولة ، وتقلبت به حتى اضطرتته مع ما يحمل من عزة مبالغ فيها إلى أن يقيض في مدح شخص هو كافور الذي لا يحمل له إلا كل ازدراء ، وليس الهدف هنا دراسة مطالع ، وإنما هو مجرد تمثيل تبين منه أن مفتاح فهمنا لأي مطلع لذاته هو معرفتنا للظروف المحيطة بالشاعر عند إنشاء هذا المطلع ، فإن هذه الظروف من شأنها أن تشير لنا إلى نفسية الشاعر حينئذ ، وبالتالي سنجد معاني المطلع وإشاراته مطابقة لنفسية الشاعر .

ومن هنا تبين أهمية دراسة تاريخ الأدب بصفة تفصيلية وتطبيقية معاً ، فن الغريب أن هذا الاتجاه القوي في دراسة تاريخ الأدب في العصر الحديث ، رغم تعدد دراساته ومؤلفاته إلا أنه ظل محققاً في الأفق النظري دون أن يحاول النزول إلى واقع الأدب ، فاعتمد واقتصر معاً على دراسة التعميم ، كالتعميم الذي اعتمدت عليه دراسات مقدمة القصيدة فيما أشرنا إليه ، فأحياناً يفيض في دراسة الحالة السياسية لعصر ما وكأنه تاريخ سياسي ، ولكن تطبيقه لهذه الحالة لا يكاد يتجاوز التمثيل في أغلب الأحيان ، وقلما نجد هذا مطبقاً على شعر شاعر ، بل ولا على دراسة قصيدة كاملة لشاعر ، وأحياناً يلجأ إلى تصنيف الشعراء إلى طوائف أو مذاهب سياسية أو دينية أو عصرية ، دون أن نجد في مثل هذه الدراسة تطبيقاً على شعر شاعر أو على قصيدة كاملة ، اللهم إلا مجرد التمثيل إن وجد .

وقد يقال فإن محاولة دراسة الظروف والملابسات لن تستطيع أن تكشف لنا عن كل الأحوال المحيطة بالشعراء عند إنشاء قصائدهم فضلاً عن نفسياتهم وهو قول لا ريب في صدقه ، ولكننا نقول إن هذه الدراسة لن تعود بتجني حنين ، بل لن يطلب منها أن تعود بمعرفة كل الملابسات في كل القصائد ، وإنما يكفي أن تستطيع معرفة عدد كبير من الأمثلة ، فيه طابع الشمول للمواقف والأغراض والنواحي المختلفة ، بحيث تصلح بداية للدراسة العلمية جادة ، وحينئذ نستطيع أن نتصور نتيجة هذه الدراسة كما يلي :

(أ) يكون لدينا نوع أو جانب من المطالع نستطيع معه أن نحكم على نفسية الشاعر وافعاله أو نعرفها من خلال معرفتنا للظروف المحيطة به حينئذ ، وعندئذ سنجد نفسية الشاعر متضمنة في المطلع وواضحة في معانيه ، وهو ما انتهت إليه دراسة هذا البحث ، والمقصود بنفسية الشاعر هنا مشاعره وافعاله الوقتية عند إنشاء المطلع ، وليست نفسيته نحو الحياة بصفة عامة كما تنجيه الدراسات الحديثة التي أشرنا إليها .

وحيث نطمئن إلى هذه النتيجة وصحة تطبيقها يكون لدينا منبج أو مقياس نقدي تحليلي نستطيع معه أن نقول إن عنصر المطلع في القصيدة يمثل نفسية الشاعر ومشاعره نحو موضوع القصيدة أو الموقف الذي قال فيه القصيدة .

(ب) يكون أيضاً لدينا نوع أو جانب من المطالع لم نستطع أن نعرف الظروف والملايسات المحيطة بالشاعر عند إنشائه ، ولكن مادامنا قد اقتنعنا بالنتيج والمقياس في النوع السابق الذي كانت نسبة الشاعر فيه سبيلاً إلى فهم معانيه ، فإنه يمكن أن نطبق هذا المقياس بصورة عكسية ، بمعنى أن نجعل معاني المطالع سبيلاً إلى معرفتنا نسبة الشاعر ، فحين ندرس معاني المطالع وإيماءاته يمكن أن نقول إننا نتوقع أو نرجح إن لم نقطع بأن نسبة الشاعر حينئذ ومشاعره كانت كذا وكذا ، وعلى سبيل المثال حينما نجد قصيدتين لشاعر واحد يمدح بكل منهما شخصاً معيناً ، وكلتا القصيدتين تبدأ بالغزل ، فحين ندرس المطلعين دراسة التأمل والتحليل قد نجد بين معاني المطلعين اختلافاً جوهرياً ، فقد تكون المعاني في أحد المطلعين مثلاً لمعاداة الشاعر بحب هذه المرأة ورضاه عن خلقها وطباعها ، بينما تكون المعاني في المطلع الآخر عكس ذلك ، فلم هذا الاختلاف الجوهري مع أن المطلعين يوصفان بأنها غزل ؟ فأغلب الظن أننا سنجد هذا الاختلاف نابعاً من اختلاف مشاعر الشاعر وعواطفه نحو كل من الممدوحين ، ولن نعدم في معاني القصيدة ما يؤكد هذا ، فإن فيها يبدو من إشارات الشاعر غير المقصودة خلال المدح من جهة ، وفي الموازنة بين المعاني التي مدح بها كلا الشخصين من جهة أخرى ، في كل ذلك سنجد ما يزيدنا اطمئناناً إلى دلالة المطالع على نسبة الشاعر ومشاعره .

وهكذا نجد أن فهمنا للمطلع في ضوء نسبة الشاعر يكشف لنا في أغلب الأحيان في المطالع عمقاً لا يكشف عنه ظاهر التعبير ، وفي ضوء هذه الدلالة تزداد معاني المقدمة ومعاني القصيدة كلها وضوحاً .

٤- لا ينبغي أن يفهم من هذا السياق أن الشاعر يقصد التعبير عن نفسه في المطالع قصداً بالصورة التي يكشف عنها هذا التحليل ، وإنما التصور المعقول أن الشاعر قبل أن يبدأ في إنشاء القصيدة تكون قد تجمعت في نفسه كل المشاعر والانفعالات المرتبطة بالموضوع ، وحين يبدأ في الانشاء قد يخار تقليداً معيناً كالأغزل أو الشكوى ، ليجعله تمهيداً للدخول في الموضوع ، ولكن هذا التمهيد لا يعقل أن يتفصل عن مشاعره كل الانفصال ، وإنما نجد مشاعره عادة متينة خلال هذا

التهيد قصد أو لم يقصد ، ونقول مشاعره لأنها عادة هي التي نحسها خلال المطلع ، وليس المعاني التفصيلية ، فالمشاعر المجملّة كالرضا أو السخط أو الخوف أو الحزن هي التي نجدّها عادة واضحة في المطلع ، وكأنّها عنوان للقصيدة ، وهي عادة أصدق من معاني القصيدة ، لأنها تعبر عن المشاعر الواقعية الموجود في نفس الشاعر ، أما المعاني فإن شأنها أن يغلب عليها التكلف ، وفي كثير من الأحيان تكون المعاني مخالفة للمشاعر التي يحملها الشاعر في نفسه تجاه موضوع القصيدة ، كما رأينا في القصيدة التي يمدح بها الشنّي كافورا ، فإن معانيها تحمل قّة الرضا عن كافور ، ولكن المطلع يتضمن قّة السخط على كافور وعلى الحياة كلّها .

كما أنه لا ينبغي أن يفهم من هذا السياق أننا إذا عرفنا الملابس المهيطة بالشاعر عند إنشاء قصيدته ، وتوقعنا الحالة النفسية للشاعر حينئذ ، فلا بد بالضرورة أن نجد ما توقعناه موجوداً في المطلع ، فمن الواضح أن الأحكام الكلية لا يتظر منها الانطباق على كل الأجزاء والأفراد ، بل يكفي لصحة أي حكم أن يصدق على الأغلبية ، فضلاً عن أن توقعنا أحياناً قد يكون غير صحيح لوجود عوامل أخرى أثرت في نفسية الشاعر لم يتح لنا الاطلاع عليها ، وقد يكون من الأسباب عدم أصالة الشاعر في شاعريته ، أو عدم تمييز شاعريته عند الإنشاء بدرجة كافية .

٥- إذا تسامنا عن كيفية تطبيق اتجاه هذا البحث واقعياً ، نقول إن أقرب التصورات في الإجابة عن ذلك أن نبدأ بدراسة مطالع دواوين الشعراء الذين أتتحت لنا معرفة كافية بحياتهم ديواناً ديواناً ، ثم نستخلص من كل ديوان النتائج التي نطمئن إليها في الحكم على صاحب الديوان ، ثم يمكن بعد ذلك أن نستخلص من مجموع دواوين كل عصر أو طائفة النتائج التي نطمئن إليها في الحكم على شعراء ذلك العصر أو تلك الطائفة .

هوامش

فصل المطلع والتجارات الباحثين

- (١) المصنفه لآين وشيق ٢١٨/١ .
- (٢) المصدر السابق ٢١٧/١ .
- (٣) انظر طلاقات فحول الشراء لآين سلام ١٧ والشعر والشراء لآين قتيبة المقدمة والمصنفه لآين وشيق ٩٤/١ .
- (٤) انظر أسس النقد الأدبي عند العرب د . أحمد أحمد بدوي ٢٩٧ ومقدمة القصيدة العربية ٢١٩ د . حسين عطوان وبناء القصيدة العربية ٢٦٧ د . يوسف بكار والبيئة الأدبية وأثرها د . سعد شلي ٦٧ .
- (٥) المصنفه لآين وشيق ٢٢٥/١ .
- (٦) محاسن: أي موضع حبيب أو الأشياء التي يهوى.
- (٧) المصنفه لآين وشيق ٢٢٣/١ .
- (٨) الشعر والشراء لآين قتيبة ٢٠/١ .
- (٩) ديوان البحري (المقدمة) ص ١٨ تحقيق الصبيح .
- (١٠) انظر كتب تجديد ذكرى أي العلامة وحديث الأرياء ومع القتي لطف حسين .
- (١١) تطور النقد الأدبي الحديث في مصر د . عبد العزيز الدسوقي ٤٠٧ .
- (١٢) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقد محمد خلف الله أحمد ٩١ .
- (١٣) المصدر السابق ص ٩١ - ٩٢ .
- (١٤) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقد محمد خلف الله أحمد ص ٩١ .
- (١٥) المصدر السابق ص ٩١ - ٩٢ .
- (١٦) المصدر السابق ص ٩٦ وهذه الملاحظات نشرت سنة ١٩٣٨ م .
- (١٧) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقد محمد خلف الله أحمد ص ٩٥ - ٩٦ .
- (١٨) المصدر السابق ص ٩٦ نقلاً عن مصادر أجنبية .
- (١٩) شعراء مصر وبيئاتهم في الجبل الماضي عباس محمود العقاد ص ٣ .
- (٢٠) ابن الرومي حياته من شعراء عباس محمود العقاد ص ٤ - ٥ - ٩ .

- (٢١) العمدة لأبن رشيق ٢٢٢/١ .
- (٢٢) التفسير النقي للأدب د . عز الدين اسماعيل ٩٢ - ٩٤ .
- (٢٣) تراثا القديم في أضواء حديثة مجلة الكاتب المصري مايو سنة ١٩٦١ انظر بناء القصيدة العربية ٨٦ .
- (٢٤) (الوجودية في الجاهلية) عنوان مقال طائريرتونه في مجلة المعرفة السورية العدد الرابع السنة الثانية حزيران سنة ١٩٦٣ . انظر مقدمة القصيدة العربية ٢١٦ والشعر الجاهلي د . محمد النوبهي ١٥٣/١ وانظر حول الموضوع الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة مصطفي سوييف ٢٨٦ - ٣٢٠ ط دار المعارف سنة ١٩٥١
- (٢٥) انظر طبع مكتبة الآداب بالقاهرة سنة ١٩٨١ .
- (٢٦) مقال السيب في مقدمة القصيدة الجاهلية د . عز الدين اسماعيل في مجلة الشعر العدد الثاني فبراير سنة ١٩٦٤ نقلا عن مقدمة القصيدة العربية ٢١٩ .
- (٢٧) انظر الشعر الجاهلي د . محمد النوبهي ١٥٣/١ وما بعدها ط الدار القومية للطبع والنشر وفيه رد على مقال قصي علوان الذي ينكر كل التفسيرات السابقة دون أن يذكر بدلا لها ١٥٥/١ .
- (٢٨) ثلاث مقالات للدكتور يوسف خليل في مجلة المجلة . وكلها صدرت سنة ١٩٦٥ في الأعداد رقم ٩٨ ص ١٦ - ٢٢ ورقم ١٠٠ ص ٣٥ - ٤٤ ورقم ١٠٤ ص ٤ - ١٥ بتأويل مقاربة نقلا عن مقدمة القصيدة العربية ٢٢٤ وبناء القصيدة العربية ٢٨٦ .
- (٢٩) كتاب مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي طبع سنة ١٩٧٠ .
- (٣٠) بناء القصيدة العربية طبع سنة ١٩٧٩ .
- (٣١) انظر مقدمة تحقيق ديوان البحترى حسن كامل الصبيح طبع دار المعارف المصرية سنة ١٩٦٥ .
- (٣٢) العمدة ١١٦/١ .

المطالع المشهورة

من المعروف عن النقد العربي القديم اعتماده على النوق في إبراز المحاسن أو المساويء ، بمعنى أن النقاد القدماء كثيرا ما تعرضوا لنقد الشعر ، قصائده وأبياته ومطالعه ، ولكن نقدهم كان يخلب عليه بصفة تكاد تكون ملتزمة بمجرد الحكم دون إبداء السبب ، فيقولون هذا شعر أو بيت جيد ، أو العكس ، ولا يحتاجون إلى تعليل لحكمهم بالجودة أو الرداءة ، ومن الغريب أن السامعين كانوا في أغلب الأحيان ، بل بصورة تكاد تكون ملتزمة يوافقون على هذه الأحكام دون سؤال عن بيان السبب ، بل إن الشعراء أنفسهم كانوا في أغلب الأحيان حين يسمعون نقداً لشعرهم لا يتكبرون ذلك ، بل يوافقون ، دون سؤال عن السبب ، كذلك المحاورة بين الحائمي والمنتبي ، حين ذهب الحائمي إلى المنتبي متحديا إياه ، وأخذ يعرض عليه أبياتا مما قاله المنتبي في مواقف وأغراض مختلفة ، متها إياه فيها بالرداءة وسوء التعبير ، وفي معظمها لم يبين وجه الضعف والرداءة ، كقوله للمنتبي مستكبرا : أخبرني عن قولك :

أرقُ على أرق وممثل بأرق وجوى يزيد وعبرة تشترق

أهكذا تكون الافتتاحات ؟ ولم يزد في تعقيبه على هذا ، ومع ذلك فلم يزد المنتبي حسب رواية الحائمي على أن قال : فأين أنت من قولي كذا وكذا وأخذ يعرض أبياتا

جيدة له ، ثم قال المتنبي للحائمي : أما يلهمك إحساني في هذه عن إسائي في تلك ؟^(١) وهكذا كان شأن النقد القديم سواء في الحكمم بزايا أو مساويء يعتمد على ذوق الناقد ، وكأن السامع يدرك بذوقه أيضا ما يعنيه الناقد ، فقلما يراجع أو ينكر عليه ، وقد تكون البحوث التي ألفت للهجوم على بعض الشعراء ، أو لنقد هذا الهجوم أقرب إلى إبراز شيء من الأسباب والتعليل للأحكام النقدية التي يصدرتها كما في كتابي العميد^(٢) والجرجاني^(٣) في هذا المجال .

وما تعرضوا كثيرا لنقده المطلع ، ولكنهم في كل تقدير يكادون لا يتجاوزون حكمهم بأن هذا الابتداء أو المطلع جيد أو أجود ، وقبيح أو أقيح ، دون أن نعرف مصدر الجودة أو القبح الذي أحسوه وحكوا به ، ومن أمثلة ذلك نقد الأملد في كتابه الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، فإنه ساق موازنة بينها في كل ما تعرضا له من أغراض أصلية ، والتزم أن يوازن مطالعها وابتداءاتها في كل غرض من هذه الأغراض ، ولكنه يسوق ذلك دون إيلاء علة أو سبب للحكم ، اعتيادا أيضا على النوق ، سواء ذوقه هو ، أو ذوق الغاططين .

وستعرض فيما يلي لبعض نماذج مختلفة من المطالع ، ثم نحاول عرضها على نفسية الشاعر من الناحية التي أشرنا إلى أنها تمثل اتجاه هذا البحث ، لنرى هل تصل من ذلك إلى نتيجة مقنعة بأن الشاعر الجيد يضمن عادة نفسه ومشارعه في المطلع أم لا ؟

١ - (مطلع امرئ القيس) :

إذا بدأنا حديث هذه النماذج من المطالع منذ الجاهلية ، نجد أن أشهر مطلع وأقدمه معا هو مطلع امرئ القيس في معلقته المشهورة :

فما نبتك من ذكرى حبيب ومترل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وإعجاب القدماء بهذا المطلع يأتي من مصدرين ، أحدهما من نظرتهم إلى امرئ القيس الذي يكاد لا يتنافس أحد في زعامة الشعر الجاهلي منافسة جادة ، فإن الآراء التي تنسب إلى نقاد يفضلون شعراء آخرين كالأصمعي فيها يرويه من أن أجود الشعراء

في الجاهلية زهير إذا رغب ، والنابعة إذا رهب ، والأعشى إذا طرب ، لا تهدف إلى التقليل من قدر امرئ القيس ، وإنما تعبر عن إعجاب الناقد بشاعر معين ، أو عن إبراز معنى نقدي معين ، كتأثير انفعالات الرضا والسخط في جودة الشعر ، ولكن اتجاه النقد العربي قديمة وحديثة يكاد لا يفضل شاعرا جاهليا على امرئ القيس ، وينسب القدماء إلى عمر بن الخطاب رضي الله عنه وصفه لامرئ القيس بأنه سابق الشعراء ، بل إلى النبي صلى الله عليه وسلم وصفه لامرئ القيس بأنه قائد الشعراء إلى النار ، ويعتبرهم في نقد الشعر أنه قائد وأمير للشعراء^(١٤) .

والمصدر الآخر لإعجابهم بمطلع امرئ القيس المذكور هو صياغة المطلع نفسه ، فكما يقول ابن رشيق عنه (وهو عندهم أفضل ابتداء صنعه شاعر ؛ لأنه وقف واستوقف ويكي واستيكي وذكر الحبيب والمنزل في مصراع واحد)^(١٥)

ومع أن مثل هذا النقد وهذا التفضيل لذلك المطلع لم يعارض فيه أحد لا من القدماء ولا من المحدثين إلا أن أيسر التأمل يظهر لنا أن تفضيلهم لهذا المطلع بهذه الصورة لا يعد من النقد في شيء ، فأما أن قائله امرؤ القيس أو غيره فإن ذلك لا يصلح مقياسا له في الحكم بالجودة أو القبح ، لأن الجودة أو الرداءة إنما تأتي للشيء من ذاته ، والشاعر الجيد لا يلزم أن يكون كل شعره جيدا والعكس ، وأما عن تقديم الموضوعي له ، وقولهم ان مصدر جودته الأسباب التي قالها ابن رشيق ، فهذا أبعد ما يكون عن نقد الشعر ، فقد يصلح هذا أن يكون نقدا في النثر ، من حيث إن كل ما عُدوه من مزايا هذا المطلع لا يتجاوز وصفه بالإيجاز ، وهذا واضح من قولهم (وقف واستوقف ويكي واستيكي وذكر الحبيب والمنزل في مصراع واحد) لأن ذكر هذه الأشياء لذاتها لا يقتضي الحكم بجودة أي كلام لا في الشعر ولا في النثر ، ولكن حشد هذه المعاني في مصراع واحد هو صورة من صور الإيجاز ، وهذا قد يعطى الكلام صفة الجودة ، ولكن الإيجاز ليس قاصرا على الشعر ، ولا هو من خصائصه ، بل هو غالبا ما يتداول في مجال نقد النثر ، فحينئذ يقال هذا كلام موجز فإنه ينصرف إلى النثر عادة ، أما خصائص الشعر التي حددها ابن رشيق نفسه في أن الشاعر إذا لم يتميز بحاسة شاعرية في شعره ، وأن الشعر إذا لم يتميز باختراع معنى أو توليده فلا يعد شعرا^(١٦) هذا المقياس الذي حصرفه الشعر والشاعرية ، ونفى عما سواه الشاعرية والشعر لم يطبق شيئا منه قط على مطلع امرئ القيس في حكمه عليه بأنه أجود ابتداء صنعه شاعر ، بل لو

تابعتنا كلام ابن رشيق في الأسباب التي دفعته إلى تفضيل مطلع امرئ القيس أو الموافقة على تفضيله لاختلط الخليل بالثابل في نقد الشعر ، ولأصبح كل كلام موجز في الشعر أجوده مهما كان ساذجاً أو سطحياً ، ولانتفض المقياس الذي وضعه هو ليستحق الشاعر به أن يكون شاعراً انتقاصاً شديداً .

وأما الباحثون والنقاد المحدثون فإنما كانت مواهبهم الضمنية على تفضيله بسبب أن نقدهم كما سبق اعتمد على التعميم وإصدار الأحكام على الشعر الجاهل أو القديم كله ، دون محاولة النقد التطبيقي ، بتطبيق أحكامهم النقدية على واقع الشعر قصيدة قصيدة ، فهم لم يحاولوا نقد هذا المطلع أو غيره لذاته ، وإنما يعملونه ضمن الأحكام العامة التي يصدرونها . وحتى إذا نقدوه ليصدروا عليه حكماً لذاته فلن يستقيم لهم الحكم بمجوده في أي اتجاه من اتجاهات الدراسة الحديثة التي أشرنا إليها ، لأنه في واقع الأمر لا يتضمن معنى خاصاً يمكن أن يرمز به إلى شيء معين ، أو يعبر به عن حالة معينة ، بل ولا يتضمن طابعاً شاعرياً ، لا في خيال ولا في مشاعر وانفعالات ، لأنه لم يزد على أن صور كونه مسافراً أو ماضٍ في طريق ، فمن له فجأة تذكر حبيب كان في هذا المكان ، أو عرضت له فجأة هذه الدار التي كان فيها حبيب ، فرغب في أن يتوقف عن المضي حتى يركب هذا الحبيب وهذه الدار ، وليس في هذا شيء متميز يستوقف التأمل الفكري للبحث عن رمز ، ولا الذوق الأدبي للبحث عن معنى شاعري ، ولو أنه صور لنا أثر هذه الذكرى في مشاعره وانفعاله مثلاً كما قال كعب بن زهير (بانت سعاد قلبي اليوم متبول) ^(٧) لدعانا إلى تأمل ما تركته هذه الذكرى في قلبه ومشاعره . ولكن الموقف كله أصبح في نفسه مجرد ذكرى (ذكرى حبيب ومزل) خالية من أي أثر في قلبه ومشاعره فليس إذن في مطلع امرئ القيس من الوجوه التي ننظر إليه من خلالها القدماء والمحدثون ما يوحى بجودة أو ميزة شعرية ، فضلاً عن وصفه بالتفوق .

ولكننا إذا نظرنا إليه من خلال الوجهة التي يتجه إليها هذا البحث ، وهي نفسية الشاعر إزاء الموقف وموضوع القصيدة بصفة خاصة بخلاف الوضع اختلافاً غير يسير ، ويكفي أننا لن نستطيع حينئذ أن ننق عنه الجودة التي انتضت في النظرات السابقة ، بل قد نجد في أدائه للغرض الذي قصده الشاعر حينئذ جودة نحاول أن نتيبها أو نتيبين مقدارها في ضوء عرضه على نفسية الشاعر بصورة مباشرة ، وحين ننظر إليه من خلال اتجاه هذا البحث نقول :

• مع مراعاة أن الشعر القديم كله قبل عصر التدوين ، وخصوصا الشعر الجاهل لم يسلم في أغلب الأحيان من تحريف أو تزيد أو نقص أو اختلاف في الرواية إلا أننا نقول إنه مع افتراض أن معلقة امرئ القيس وصلت إلينا كما قالها امرؤ القيس أو قريبا من ذلك ، فإننا نجد أن المطلع يعبر تعبيرا وافيا ودقيقا عن نفسية الشاعر الحقيقية والواقعية حين قالها ، وذلك أننا مع تجاوز كل التفاصيل والخلافات في تاريخ امرئ القيس نعرف أنه نشأ متروفا في بيت ملك ، ثم قتل أبوه الملك فظل دهرًا في صراع الأخذ بآثره واستعادة ملكه ، ولكن حياته انتهت بالفشل واليأس وفقدان كل شيء حتى مات .

فأحداث حياة امرئ القيس من الجانب المثقف عليه بين كل روايات التاريخ تنحصر في ثلاثة أطوار ، طور الترف في حياة أبيه الملك ، وطور الصراع مع الواقع أو مع الأعداء لاستعادة ملك أبيه ، وطور الفشل واليأس والضياع .

وإذا نظرنا إلى قصيدته المعلقة نظرة كلية نجد أنها مطابقة كل المطابقة لهذه الأطوار الثلاثة لأنها لا تكاد تخرج في مجموع معانيها عن هذه الأطوار الثلاثة ، وذلك بأن تصور أنه قال هذه المعلقة في أواخر حياته ، لأنه لا تستقيم النظرة إلى القصيدة فنيا ولا موضوعيا إلا بهذا ، أما فنيا فلأن استحقاقها أن توصف بأنها من المعلقات ، وهذا مما لا نزاع حوله معناه أنها أجود شعره ، وأجود ما ينتجه المرء لا يكون في بدء حياته ، وإنما يكون في اكتئال نضجه ونجاريه ، وأما موضوعيا فلأن القصيدة ينضح فيها فعلاً تصوير أطوار حياته الثلاثة ، ومعنى هذا أنه قالها في الطور الثالث والأخير من أطوار حياته ، وهو طور الفشل واليأس وفقدان كل شيء ، وكأنه حين سيطر عليه اليأس والشعور بالفشل وضياع كل شيء جلس يسترجع ذكريات حياته كلها ، فكانت هذه القصيدة كأنها شريط ذكريات لكل أطوار حياته ، ولذلك يمكن رد جميع معاني القصيدة باستثناء المطلع إلى ثلاثة عناصر تمثل أطوار حياته الثلاثة ، وأقصى ما قد يحتاجه ذلك هو إعادة ترتيب بعض الأبيات التي يرجح أن اضطراب الرواية كان سببا في التسديم أو التأخير فيما بينها ، ولهذا نجد أبيات القصيدة الواحد والثلاثين تنحصر في العناصر الآتية :

(١) عنصر المطلع ، وينحصر في ستة أبيات ، اقتتحها بالبيت الأول الذي يغلب في العرف تسميته المطلع ، وفي هذا البيت نجد نفسية امرئ القيس واضحة

شديدة الوضوح ، لأن القروض كما سبق أنه قلنا في مرحلة الشعور باليأس وفقدان كل شيء ، وأن القصيدة تمثل استعادة للذكريات حياته ، وهذا ما يبدو بوضوح في البيت الأول ، لأنه لا يتحدث عن حب مائل في قلبه ، وإنما عن ذكريات ، وقد عبر بدقة عن ذلك بلفظ الذكرى ، وعن شعوره بفقدان كل شيء ، فقدان الأهل والأصدقاء والأشياء يعبر عنه بلفظ (حبيب) وعن شعوره بفقدان الملك والأرض والديار يعبر بلفظ (منزل) فالغزل العادي يشكو عادة فقدان الحبيب إذا فقد ، لأنه هو وحده المهدف من الشكوى ، ولكن امرأ القيس لا يجعل في نفسه حزنًا شوقًا وهيامًا يشكوه ، وإنما يحمل شعورًا بالفقدان الكامل ، لذلك احتاج إلى الرمزين الجامعين ، الحبيب والمنزل ، وفي شعوره باليأس يحس بأن معيه إلى استعادة ما ضاع لا فائدة منه ، أو أن هذا السعى لم يعد ممكنًا ، ولذلك يبنى أن يستكين ، وأن يتوقف عن هذا السعى ، واستسلامه لليأس والضيق أن يريح نفسه ، بل يملؤها أمسى وحزنًا ، وليس أبلغ من البكاء في التعبير عن الحزن ، وقد عبر عن ذلك أيضًا بدقة في لفظ (نيكى) فكانت هذه الألفاظ القليلة في شطر واحد معبرة عن كل ما في نفس امرئ القيس حينئذ (قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل) ، وليس معنى ذلك أن الشاعر يقصد هذه الدلالات قصدًا محددًا أو مفصلاً ، وإنما هي عادة الشعر الجيد أن تنطبع نفسية الشاعر حينئذ في مطلع قصيدته قصد أو لم يقصد .

وإذن فهذا البيت جيد واضح الجودة ، ولكن جودته ليست من أى وجه من الوجوه التي فسرها الباحثون والنقاد مطالع الشعر الجاهل ومقدماته ، ولأن الأسباب التي نقلها ابن رشيق أو آراء الحكم على جودته ، وإنما من ناحية تعبيره الواضح عن نفس الشاعر ووجدانه ، ولا شك أن النقاد القدماء قد أحسوا هذه الجودة حين فضلوها على غيره ، ولكنه كان إحساس الذوق الذي يعتمد عليه النقد القديم كله كما سبق . وما يؤيد تعبير المطلع عن نفسية امرئ القيس حينئذ ، أن أبيات المطلع كلها متضافرة في التأكيد على دلالة واحدة ، وهدف محدد ، لا يخرج عن دائرة الشطر الأول من البيت الأول . فإن أبيات المطلع وهو ما يعيننا أساساً هي :

قفا نيك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل^(٨)
فتوضح فالمقراة لم يحف رسمها لما نسجت من جنوب وشمال^(٩)
تري يعبر الآرام فسي عرصاتها وقبعاتها كأنه حب فلفل^(١٠)

ففي البيت الثاني يتحدث عن أماكن تسقى فيها الرياح شتالاً وجنوباً وهي مقفرة ، ولذلك نلاحظ أنه أثبت البقاء ليس للأماكن نفسها وإنما لأثارها ورسومها في قوله (لم يعرف رسمها) فالأماكن نفسها اندثرت ، ولكن أثارها بقيت ولم تعف ، ثم يكمل المعنى ويؤكد بالبيت الثاني معبراً عن أن هذه الأماكن أصبحت قفراً لا يرتادها إنس ، وإنما ترتادها الحيوانات الوحشية كالظباء ، وحتى هذه الحيوانات لم تعد الآن ظاهرة فيها ، وإنما نحس أثرها وهو البحر الذي يشبه في لونه وشكله حبات الفلفل ، ومضمون البيتين مطابق لفنية امرئ القيس حينذاك في إحساسه بفقدان كل شيء ، وأن حياته أقفرت من كل شيء ، ولم تبق لديه إلا الذكريات التي لا تجدى والتي تشبه رسوم الديار ، وآثار الحيوان كالبحر .

ثم يتقل من الماضى وآثاره وذكرياته إلى أثر هذه الذكريات في نفسه ، وإلى وصف حالته النفسية بعد فقدان ما فقد في قوله :

كأنى غداة البين يوم تحملوا لدى سمرات الحى ناقض حنظل^(١١)

فقد أوجز لنا وصف مرارة الحياة حيث بدأنا تشبه الحنظل الذي من صفاته أيضاً إسالة دموع قاطفه . ثم يتقل إلى صورة الصراع النفسى بين الأمل واليأس ، فإن شدة الأسى تدفعه إلى اليأس والهلاك ، ولكن هناك من يحاول شدة إلى الأمل ، ويدعوه إلى مصارعة اليأس ومغالته فيقول :

وقوفا بها صبحى على مطيم يقولون لا تهلك أسى وتجمل^(١٢)

وهذا المعنى يمثل عنصراً من عناصر القصيدة وهو الصراع ، وبهذا نجد كأن المطلع إيجازاً للشاعر الشاعر ونفسه ، ثم يعود في القصيدة إلى تفصيل هذا الإيجاز .

ثم ينتم عنصر المطلع بيت يمثل طوراً كاملاً من أطوار حياته ، هو طور اليأس والضياع في نهاية حياته ، فهو في هذا الطور الذي فقد فيه كل شيء حتى الأمل ، لم يعد لديه إلا الألم والحسرة والحزن ، ولكن شيئاً من ذلك ليس بنافع ، ولا ينجي عنه شيئاً ، وقد عبر عن هذين المعنيين ، الحزن ، وعدم جدوى الحزن بقوله :

وإن شفى عيرة مهراقه فهل عند رسم دارس من معول^(١٣) ؟

فالشطر الأول معناه أنه لم يعد يملك شيئا لمواساة أحزانه إلا الدموع ، والشطر الثاني يتضمن سخرية حزينة من انتظار قائمة للدموع أو للرجاء عند مكان مقفر ليس به من مبيع أو مجيب ، وهو يعنى التساؤل الحزين ، عن قائمة البكاء على شيء لا أمل في رجوعه .

وأحسب أن دلالة المطلع بهذه الصورة على تقسية الشاعر واضحة لا غموض فيها ولا التواء ، ولا تكلف في عرضها ومطابقتها على واقع الشاعر ونفسه . ولكن قائلا قد يقول : فإن كثيرا من الشعراء القدماء تحدثوا في مطالعهم عن الأطلال كما تحدث امرؤ القيس ، فهل يقال إن حياتهم جميعا تشبه حياة امرؤ القيس ؟ والجواب أننا لو افترضنا هذا القول واقعا ، فإن هذا اللبس إنما يحدث من التعميم في الأحكام التي تصدرها على الأدب القديم ، وكأن هذا الأدب نماذج مكررة لا اختلاف ولا تفاوت بينها ، ولكن الحقيقة التي لا ريب فيها ، والتي أمل أن تبدو واضحة من خلال النماذج التي سنعرض لها أن الشعراء القدماء قد يتفوقون حقا في تقليد معين شكلا ، كأن تكون كثير من مطالعهم غزلا أو بكاء أطلال في ظاهرها ، ولكن في جوهرها نجد لكل شاعر معانيه وإشارات الخاصة التي تعبر عن حالته ونفسه هو ، فقد نجد كثيرا من الشعراء يكون أطلالا كما بكى امرؤ القيس ، ولكن كلا منهم يعبر بأسلوبه وصياغته عن حالته هو .

وحين نلم ببقية عناصر القصيدة فإننا يدعونا إلى ذلك ارتباط المطلع بها ، لأن المطلع كما قلنا ليس إلا رمزا لنفسية الشاعر إزاء الموقف الذي قال فيه القصيدة ، بما في ذلك موضوع القصيدة ، فنريد أن نرى هل هذا واقع فعلا أم لا ؟ وقد قلنا إن موضوع القصيدة الواضح من معانيها وعناصرها هو استرجاع الشاعر ذكريات حياته ، وأن القصيدة تمثل أطوار حياته الثلاثة كما يلي :

١- طور اللهو والترف ، وكان ذلك بطبيعة الحال في حياة أبيه الملك ، وإذا كانت القصيدة واحدا وممانين بيتا شغل المطلع منها ستة أبيات ، وتبقى بعد ذلك خمسة وسبعون بيتا ، فإن الأبيات المعبرة عن طور اللهو والترف في حياته شغلت نحو نصف القصيدة ، وهذا أمر متوقع ، فإن الإنسان بطبيعته يميل إلى الاسترخاء في ذكرياته السارة والتسلل بها أكثر من الذكريات غير السارة ، فكانت كل هذه الأبيات

تدور حول الغزل بالنساء والفتيات ، وإنما يدل بوضوح على أنه لا يقصد الغزل أو التعبير عن الحب ، وإنما مجرد استعراض ذكريات ، واسترجاع أحداث ، أنه لم يتحدث عن امرأة واحدة ، وإنما عن عديدات ، عن أم الحويث ، وأم الرباب ، وعنيزة ، وفاطمة ، بل إن عبثه تجاوز القرادى إلى الجماعات ، فهو يحكى لنا قصة معايشه جماعة من العذارى فيهن عنيزة ، ولكن أسلوب مغالته إياهن ، وما يروى من حمله إياهن على أن يخرجن إليه من الماء عرايا ، وأيضا أسلوب مغالته عنيزة ابنة عمه يدل على أنه لا يحمل لإحداهن ولا لغيرهن حيا ، وإنما هو أسلوب الفنى المألوف بجاه أبيه في غير حياء ، وهو لا يخفى هذا المحزن وإنما يصرح به أحيانا في مثل قوله :

فذلك حبل قد طرقت ومرضع فألميتها عن ذى تمام مُحَيَّوْل^(١٤)

فهو يعترف لها بأنه لا يريد حبا ولا عواطف ومشاعر ، وإنما يريد مجونا من مثل ما يصف ، وفي تسلله إلى امرأة أخرى يقول :

فجئت وقد نَقَصْتُ لنوم ثيابها لدى السر إلا لبسة المتفضل^(١٥)

ولسنا نهدف من هنا إلى الحديث عن سلوك امرئ القيس لذاته ، ولا إلى معاني أبياته لذاتها ، وإنما نعى أنه إذا كان الغزل هو حديث الحب ، أو حديث العلاقة بأمرأة معينة ، فإن حديث امرئ القيس لا يعد غزلا في أى صورة من الصور ، وإنما يعد مجرد عرض للذكريات وصور من ترفه وطموه ومجونه ، وهذا ما يعنيه الشاعر ، ولا يستقيم لنا فهم القصيدة بدون هذا التصور .

فهذا العنصر إذن يمثل الطور الأول من حياته المترفة العابة اللاهية في ظل سلطان أبيه تصويرا صادقا أميناً ، وكذلك لا نحس خللاً في ترتيب أبيات هذا العنصر ، لأن الشاعر لم يقصد فيه إلى ترتيب ، وإنما قصد مجرد استرجاع ذكرياته في محيط الترف واللهو .

٢- طور الصراع مع الحياة ، ومع الأحداث والمتاعب ، ويمثله العنصر الثاني من القصيدة ، ويشغل ستة وعشرين بيتاً ، ولما كان هذا العنصر مرتبطاً من قريب أو بعيد بواقع معين ، وأحداث محددة في حياة الشاعر ، فإن المرجح أن يتعرض هذا العنصر لعدم الدقة في الرواية ، لأن هذه الأحداث عادة إما فيها مساس بآرائها ، أو لاتعنى آخرين ، لهذا يمكن أن نتصور أنه حدث سقط في بعض أبياتها ، أو اضطراب في سرد بعض آخر ، ولستأ نعنى أن الشاعر قصد سرد أحداث أو وقائع محددة ، وإنما نعنى أن مجرد إشارته إلى صراع في موقف معين ، أو إلى حالة نفسية نتيجة لهذا الصراع قد يكون مما تختلف نظرات بعض الرواة ومشاعرهم نحوه ، ومع ذلك فإن الأبيات التي وصلت إلينا من هذا العنصر لو افترضنا أنها نقلت إلينا كما قالها الشاعر لكان فيها تصوير صادق لهذا الطور من حياته من الناحية النفسية التي تعنيها ، فإن هذا الطور كان انتقالاً بالشاعر من حياة اللهو الذي لاتنغصه مسئولية أو تبعه ، إلى وضع آخر مفاجيء ، كله متاعب وهموم وأعباء ثقيلة بالغة الثقل ، وذلك حين قتل أبوه ، وأصبح مسئولاً عن استعادة هذا الملك الذي تألبت كل الظروف على تحطيمه ، وقد كان انتقال الشاعر من عنصر الغزل فجأة إلى عنصر المتاعب المتدافعة نحوه من كل وجه صورة صادقة لانتقاله من حياة اللهو فجأة إلى حمل أعباء باهظة الثقل ، وقد بدأ هذا العنصر بأبياته الرائعة المشهورة في وصف همومه :

وليل كموج البحر أرغى سدوله على بأنواع الهموم ليبتل^(١٦)
فقلت له لما تغطي بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلل^(١٧)
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح وما الإصباح منك بأمل^(١٨)
فيا لك من ليل كأن نجومه بكل مغار القتل شدت يذبل^(١٩)

ففي البيت الأول يشبه تدافع الهموم نحوه وتلاحقها بأموال البحر وكأنه في صراع معها لأنها تبلوه وتمتحنه . وفي البيت الثاني يدعى دعوى ويقم عليها دليلاً من الواقع ، يدعى أن ليله أطول من ليالي الناس ، وهو ادعاء غير مسلم به لأن الليل واحد لدى الجميع ، ولكن الشاعر يقول إن الحيوان كالفرس مثلاً أحياناً يتمشى فيزداد جسمه

طولا حيثئذ عن طوله العادى ، مع أنه هو هو لم يتغير ، ولكننا نجد عند التمعلي يبعد بين عجزه وصدره بأكثر من طوله العادى ، وفى البيت الثالث يتمنى الشاعر من ثقل الليل وهمومه عليه أن يتجلى الليل ليظهر الصباح ، مع أنه موقن بأن الصباح ليس خيرا من الليل ، بل لعل هموم النهار واعبائه بالقياس إليه أكبر من الليل ، ولكن المره يطبعه يريد التخلص مما هو فيه من ضيق بصرف النظر عما سيصير إليه ، وفى البيت الرابع نجد أن الشاعر لم يتحقق له أمنية انقضاء الليل ، بل استمر الليل فى طوله ، لا يمضى ولا يتحرك ، وكان نجومه ثابتة لا تتحرك إلى المغرب كأنها مشدودة بحبال قوية إلى هذا الجبل

وهذه الصورة القائمة الحزينة تختلف اختلافا أساسيا عن صورة المرح والبهجة والعبث فى العصر السابق ، لأنها تمثل طورا فى حياته يختلف أيضا اختلافا أساسيا عن الطور السابق ، ومن الطبيعى أن يكون هذا الطور كله هموما ، ولكننا هموم مقرونة بشيء من أمل فى استرداد شيء مما ضاع من الجاه والمال والملك ، وهو يصارع الواقع المرير الفقر والتدهور ، ومن الطبيعى أيضا لمن فقد ملكه وماله أن يقع فى ضوابط الفقر ، خصوصا مع تعدد التبعات وجبهات الإغراق لمن فى مثل وضعه من محاولة استعادة ملك ، كما تروى الروايات أنه زاول الصعلكة فعلا فى بعض هذه الحقبة من حياته ، والصعلكة فى عرفهم هى اللصوصية بغاراتها المعروفة وكذلك قطع الطريق ، ومهما يكن من شيء فلا شك أن الفقر فى هذه الحقبة قد مسه مساً شديداً ، ولنا أن تصور كيف يفرج إنسان من حصار الفقر فى مثل هذه البيئة الشحيحة الموارد ، ولذلك نجد امرأ القيس يحصر هذا العصر كله فى ثلاثة معان تدور حولها أبيات العصر ، هى المهوم النفسية التى عبر عنها فى الأبيات السابقة ، ثم أسلوب معيشته ، ثم الحديث عما تبقى له بين مظاهر القوة التى يغالب بها الأحداث ويصارعها ، فأما أسلوب معيشته فقد جعله أشبه بأسلوب الصعاليك فى التكسب والرزق ، ووصفه فى أربعة أبيات ، عقب عليها النقاد القدماء فعلا بأنها أشبه بكلام الصعلوك ، لا كلام طالب الملك (٢٠) وهم يعنون بذلك الشك فى نسبتها إلى امرئ القيس ، والإشارة إلى ترجيح أنها من شعر الصعاليك ، ثم أدخلت فى قصيدة امرئ القيس ، ولكننا لو رجعنا إلى واقع حياة امرئ القيس فى هذه الحقبة من حياته ، فضلا عما وصل إلينا من روايات لعلمنا أن حياته حيثئذ لم تكن خيرا من حياة الصعاليك فى اعتادهم على أسلوب الغارات

الحافظة وقطع الطريق ، بل لعل امرأ القيس كان يعتمد عليهم وعلى قوتهم وأسلوبهم في صراعه مع أعدائه ، وبالتالي فلا سبيل له إلا أن يسلك مسلكهم ، ومن هذا التصور نجد أن حديث امرئ القيس عن مزاوَلته الصعلكة من مثل قوله :

وقرية أقوام جعلت عصامها على كاهل مني ذلول مرثل

وكذلك الأبيات الثلاثة التالية له ، أمر واقعي . وأن هذا ليس إلا صورة من صور ذكريات حياته التي يسترجعها بكل أطوارها وتجلياتها .

وأما حديث امرئ القيس عما تبقى له من قوة مع هذا البصيص من الأمل في استعادة شيء مما ضاع ، فقد تمثل في وصفه لفرسه الذي استغرق أحد عشر بيتا كانت من أجود ما في القصيدة ، لأن هذا الفرس حينئذ كان رمزا لخير ما في حياته كلها ، وفي صباه وشبابه هو رمز الفتوة والزهو والخيلاء ، وفي صراعه هو رمز القوة والأمل ، وفي أسوأ حالاته وأطواره هو رمز لذكرياته ولحياته كلها ، فإذ من مرحلة من مراحل حياته إلا وكان فرسه من أبرز مظاهرها ووسائلها ، ولذلك لم يكن غريبا أن يصب في وصفه أجود ما تجود به شاعريته .

٣- وأما الطور الثالث من أطوار حياة امرئ القيس ، وهو طور الدمار وفقدان كل شيء فقد عبر عنه العنصر الأخير الذي شغل اثني عشر بيتا .

وإذا نظرنا إلى تنابع المعاني وتجانس العناصر من الناحية الظاهرية في القصيدة نجد تباعدا كبيرا بين هذا العنصر وما سبقه ، لأنه انتقل فجأة من وصف فرسه في العنصر السابق إلى وصف البرق والسحاب المتدافع المتراكم في السماء ، ولعل مثل هذا التباعد في المعاني والعناصر هو ما دفع كثيرا من المستشرقين ومن تابع نزعتهم من النقاد المحدثين إلى اتهام القصائد القديمة بالتفكك والتعدد في عناصرها وموضوعاتها ، ولكننا حين نعرض هذا العنصر في ضوء تقسية الشاعر واسترجاعه ذكريات حياته التي انتهت بضياع كل شيء لديه . نجد هذا العنصر في هيكله الرمزي صورة كاملة للتطابق لنفسيته وواقع حياته حينئذ ، لأنه بدأ هذا العنصر بوصف سحاب متدافع متراكم يلمع خلاله برق ، حيث يقول :

أصاح ترى برقاً أريك وميضه كلمع البدين في حَبِيٍّ مُكَلَّلٍ^(٢١)

وأظن أنه من الواضح بمكان أن تراكم الأحداث وتدافعها نحو امرئ القيس ، وأن ما ينبعث في نفسه من أمل وسط هذه الأحداث المتراكمة حوله أشبه بالبرق الذي يلعب بين تراكم السحاب ، ولكن هذه الصورة لذاتها لم تكن هي الخاتمة ، وإنما كانت بداية الخاتمة ، أو بداية النهاية كما يقولون ، وليس هذا البيت وحده هو الذي كان دقيق الرمز إلى واقع امرئ القيس ، ولكن أبيات العنصر كلها كانت كذلك ، فلتنظر إلى هذا التسلسل في قصة نهاية امرئ القيس ، أحداث جسم تراكمت فجأة حوله ، بدأ يصارعها مؤملاً في صراعه خيراً ، ولكنه سرعان ما فوجئ بأن الأحداث أعق وأقبح مما كان يحسب ، وإذا هذه الأحداث تدمر كل شيء ، بل وكل أمل ، هذا ملخص نهاية حياة امرئ القيس ، وهو نفسه ملخص العنصر الأخير من القصيدة بصورة تكاد تكون حرفية ، فإن هذا السحاب الذي رجا منه هو وأصحابه خيراً وخصباً ، أمطر فعلاً ، ولكنه لم يكن مطر خير وخصب ، وإنما كان مطر الذعر والدمار ، فقد عم سهول ضارج والمذيب وأماكن أخرى ، وسيطر على رؤوس جبال الشم والستار ويذبل ، وإذا هو ليس مطراً ، وإنما هو سيل منهمر متدفق ، يدمر أمامه وتحت كل شيء ، فيكب الأشجار الضخمة على أذقانها كما يقول ، وتذعر منه الأوعال العصم فتبوى من منازلها في جبل القنان ، ويضرب لنا الشاعر مثلاً للدمار بقربة تيماء التي لم يترك بها هذا السيل جذع نخلة ولا بيتاً ولا حصناً إلا ما كان من صم الصخر :

وتيماء لم يترك بها جذع نخلة ولا أطمًا إلا قشيدًا يجندل^(٢٢)

بل إن هذا الدمار طغى حتى على السباع التي يفترض أنها تحصن نفسها ضد عوامل البيئة من المطر والسيول والحر والبرد لأنها ولادة هذه البيئة ورببيتها ، ولكن هذا السيل طغى عليها بما يجعل من طين ورمال فكاد يدفنها ، ولم يظهر منها إلا ما يبرز من الأرض بروزاً ، وكأنها حيثد رموس بصل مغروسة في الأرض ، ولا يبدو منها فوق الأرض إلا أعناقها :

كنان السباع فيه غرق عشية بأرجائه القصوى أنايش عصل^(٢٣)

وإذن فهو دمار كامل لكل صور الحياة ، من الأشجار والتخيل والحيوان حتى السباع ، وبهذا الدمار أنهى امرؤ القيس قصيدته ، كما انتهت بمثل هذا الدمار حياته وآماله .

ثم أفلا نسأل أنفسنا كيف تصور أن شاعرا غانا يبلغ من جودة إبداعه وفنه أن يفرض فنه وشعره على الأجيال والعصور حتى يصل إلينا محتفظا بروعته وإبداع فنه ، ثم يكون مشتمل الفكر ، مبعثر العناصر ، غير مرتب الحديث ؟ إن مثل هذا أو دون هذا يعاب على الإنسان العادى الذى لا يحمل شيئا من ميزة أو تفوق فكيف تصور أن يصدر من شاعر لا زال شعره يتحدى الشعراء ، ولا زال فنه يتصدر الفن ؟

ولكن الحقيقة أبعد ما تكون عن ذلك ، فلا قصيدته مفككة ، ولا عناصره مبعثرة ولا تعدد في موضوع قصيدته ، ولا شيء مما يدعيه المحاملون على الشعر القديم والمتهمون إياه بخلوه من الوحدة والتجانس والترابط ، غاية الأمر أنهم لم يحسنوا تأمله ، ولم ينظروا إليه من الزاوية التى ينبغى أن ينظروا إليه منها . وكذلك بطبيعة الحال سائر القصائد القديمة .

وقد رأينا كيف أن مجرد اتجاهنا إلى نفسية الشاعر الذى جعل مطلع القصيدة كأنه مفتاح رمزى لباقي القصيدة جعلنا حين استخدمنا هذا المفتاح استخداما صحيحا ندخل إلى جو القصيدة الحقيقى ، فنراها كما قصد الشاعر أن يقولها ، وأن نفهمها عنه ، وما أدق تعبير ابن رشيق (الشعر قفل أوله مفتاحه)^(٢١) .

وإذن فالمطلع مفتاح القصيدة إذا أحسننا أو استطعنا أن نربطه بنفسية الشاعر ، وحينئذ سيحقق لنا أمران ، أحدهما فهم معانى القصيدة فهما أعمق وأوضح ، والآخر وضوح وحدة القصيدة وترابط عناصرها .

٢ - مطلع النابغة الذبياني :

ومن أشهر المطالع التي أثارت إعجاب القدماء مطلع النابغة الذبياني في مدح عمرو بن الحارث الأصغر الغساني :

كلنى همَّ يا أميمة ناصب ولبلى ألقاسيه بطىء الكواكب

فهم لا يختلفون في إعجابهم بهذا المطلع ، وفي أنه من صفوة المطالع ، كما ينقل ذلك ابن رشتي^(٢٥) بل يتحدث عنه ابن كتيبة بقوله (لم يبتدىء أحد من المتقدمين بأحسن منه ولا أغرب)^(٢٦) ، ولكنهم لم يحاولوا قط أن يقولوا لماذا كان بهذه الجودة ؟ أو ما الذي دعاهم إلى هذا الإعجاب به والحكم عليه ؟ ولئن كانوا قد حاولوا في تحليل جودة مطلع امرئ القيس السابق محاولة غير موفقة فإنهم في مطلع التابعة لم يحاولوا مجرد محاولة ، ومن الواضح أنهم اعتمدوا في ذلك على ذوقهم وذوق مخاطبيهم ، ولكن ذلك لا يكفي ، بل ولا يصلح ، لأن الذوق نسبي ، وإذا لم يكن الذوق سليماً صحيحاً فإنه سيؤدي إلى فهم غير سليم ولا صحيح ، كما فعلوا في تحليلهم جودة مطلع امرئ القيس .

وقد سبقت الإشارة إلى شيء من السوء في فهم التقديم لوعية هذا المطلع للتابعة ، من حيث إنهم عدوه ضمن مطالع الغزل ، مع أنهم لا يجهلون طبيعة شعر الغزل ، ولا يجهلون الدلالة المباشرة لهذا البيت في بعده عن الغزل ، وإنما أتى سوء فهمهم له من جهتين ، إحداهما الركون إلى التقليد ، بمعنى أنهم يعدون كل مطلع فيه حديث عن المرأة غزلاً ، مهما كان نوع هذا الحديث ، وكل حديث عن الآثار والفراق بكاء أطلال مهما كان نوع الحديث أيضاً ، وليس هذا من الدقة في شيء ، والجهة الأخرى أنهم يتفوقون الشعر ويفهمونه ويتقدونه لذاته دون ارتباط بنفسي الشاعر وأحداث حياته وواقعه ، وهذا أهم ما أبعد نقدهم أو تذوقهم عن الطريق السليم للوصول إلى قصد الشاعر وهدفه ، فسواء عرفوا حياة الشاعر أو لم يعرفوها فإن ذلك عندهم ليس ذا أهمية في تذوقهم أو حكمهم على الشعر ، فن الواضح أنهم يعدون الكلام قائماً بذاته ، وكأنه كيان مستقل لا يحتاج إلى ربطه بغيره ، وحتى إن تحدث بعضهم نظرياً عن الترابط أو الوحدة ، فإن شرحهم أو نقدهم لم يتجاوز النظرة الجزئية أو الموضوعية ، باعتبار البيت كياناً مستقلاً غير مرتبط بباقي القصيدة ، واعتبار القصيدة كياناً مستقلاً غير مرتبط بحياة الشاعر أو نفسه ، ولهذا فإنهم على الرغم من حديثهم كثيراً عن التفرقة بين شعراء البدو ، وشعراء الحضر ، وشعراء القبائل أو الطوائف إلا أنهم لم يطبقوا هذا عملياً في نقدهم للشعر بصورة واضحة ، اللهم إلا في نحو التفرقة بين المطالع ، من حيث إن شعراء البدو تختلف ابتداءاتهم عن شعراء الحضر^(٢٧) .

ومن هنا نصل إلى بداية الطريق الصحيح لفهم القصيدة التقليدية أو العمودية ، وقد سبق القول بأن بداية الطريق محاولة معرفة الظروف والملابسات المحيطة بالشاعر ، لنحاول أيضا أن نعرف كيف كانت نفسية الشاعر حين قال القصيدة ، فإذا وفقنا في ذلك فسنجد نفسية الشاعر واضحة في عنصر المطلع ، وسنجد هذا كله منبثاً خلال القصيدة إما تصريحاً وإما تلميحاً .

وحين نطبق هذه الخطوات على مطلع النابتة وقصيدته نقول :

فأما عن حياة النابتة فيما عتينا فإنه يعد صنعة النعمان بن المنذر ملك الحيرة بالعراق ، ولاتعتنا حياته قبل النعمان ، ولا كيف بدأت علاقته بالنعمان ، وإنما عتينا أن نجد النابتة الأدبي ، ومجده المادي لم يظهر ولم يترعرع إلا في كنف النعمان ، وأن صلته بالنعمان لم تكن مجرد صلة عابرة أو وقفية كصلة شاعر بملك ، وإنما تجاوزت ذلك إلى نوع من الصداقة والإلف النفسى المتبادل بينهما ، ويمكن أن يقال إن كلا منهما كان يعد الآخر كسبا لا غنى عنه ولا بديل له ، فالنعمان يرى في النابتة كسباً أدبياً وسياسياً لا يعرضه شاعر آخر ، والنابتة يرى في النعمان كسباً أدبياً ومعيشياً لا يعرضه ملك آخر ، وهذا كما يتضح من كل الروايات حق ، ولكننا نعتقد أن الصلة بينهما نشأت بعاطفة نفسية أعمق من مجرد الصلة الفعمية المتبادلة ، وهذا ما توجبه الروايات أيضا ، ولعل صلة النابتة بالنعمان أشبه ما تكون بصلة المتنبي بسيف الدولة ، من حيث إن كلا منهما لم يكن ينظر إلى الممدوح على أنه مجرد ملك أو أمير يرجو عطاؤه ، وإنما يحمل له عاطفة صداقة الود أو الإعجاب أو الحب ، ولذلك لم يكن تحليل عمرو بن العلاء مقنعا ، حين علل جودة مدائح النابتة للنعمان بأنها لم تكن خوفاً من النعمان ، وإنما طمعا في عطايه وعصافيره^(٢٨) ، فلو كان كل هم النابتة العطايا لكان له منها بعد شهرته ومجده الكثير ، ولكنه من الواضح أنه كان يحمل للنعمان عاطفة صداقة متميزة ، ولذلك كانت مدائحهم إياه أيضاً متميزة عن سائر مدحه ، كما أن مدح المتنبي لسيف الدولة كان متميزاً عن مدحه للآخرين .

ثم حدث ما حدث بين النابتة والنعمان من قصة حادة يصيبها النعمان على النابتة ، لعل أوضح أسبابها اجتراء النابتة على حمى النعمان وعرضه في غزله القاضح بالمتجرده زوج النعمان ، فامتلاً النابتة خوفاً وحزناً وهما ، وهرب ومعه كل هذه المشاعر ، وظلت

معه هذه المشاعر حتى وهو في أشد حالاته أمتاً في حمى الفساسة بالشام ، وهذا ما يدعو إلى التأمل في قضية التابغة حيثذ ، وهو الجانب الذي يعنينا من الموقف كله ، فإنه لو كان كل هم الحرص على عطاء النعمان ، لكان له بديل في عطاء الفساسة ، وحتى إن افترضنا أن عطاءهم أقل ، فإن الفارق بين العطاءين لا يدعو التابغة إلى هذا الحزن الشديد ، ولو كان كل هم الخوف من النعمان والتماس الأمن من سطوته وبطشه ، فإن في كنف ملوك الفساسة ما يوفر له كل الأمن ، وإذن فهناك عامل أقوى في نفس التابغة من هذه العوامل جميعاً ، وأغلب الظن أن هذا العامل كان إحساس التابغة بالذنب من جهتين ، إحداهما أنه كان هو المتسبب في فقدان صله بأحب المدحوحين إلى نفسه ومن كان كنفه ورحابه سبباً في كل ما وصل إليه التابغة من مجد وشهرة وثراء ، والجهة الأخرى إحساسه بأنه أخطأ خطأ فاحشاً حين آذى النعمان في عرضه إيذاء تتناقله القبايل والأقطار ، وهو وإن لم يعترف بهذا الخطأ صراحة في شعره إلا أن معانيه وخصوصاً في الخوف والرهبة من الوعيد مع أنه في الواقع آمن من هذا الوعيد توحى بأن المصدر الحقيقي أو الأهم لخوفه وحزنه كان إحساسه بالذنب والخطأ ، وخطورة هذا الإحساس ، وعمق تأثيره في النفس أصبح موضوع دراسات علمية معروفة .

ومهما يكن من شيء فالذي يعنينا أن التابغة كان حيثذ حزينا شديدا الحزن والهم ، وأن حزنه وضيقه كان نابعا من أعماق نفسه متغلغلا فيها ، وليس مصطنعا أو متكلفا ، وأن وده للنعمان كان صادقا عميقا وليس تجملا أو مصانعة ، ويعنينا هذا لأنه الضوء الذي يكشف لنا حقيقة المطلع .

وإذن فحين يتحدث التابغة عن همومه في المطلع ، فهو ليس نوعا من الأحاديث التقليدية التي درج الشعراء على أن يبدأوا قصائدهم بنوع أولون منها كما يفهم القدماء ، وليس رمزا إلى حيرة في الكون والموت والحياة والمجاهد كما يقال في بعض اتجاهات الدراسات النفسية الحديثة ، وليس أيضاً تعبيراً عن حياة البيئة وظروفها ودوايقها كما يقال في بعض آخر من هذه الاتجاهات التي سبق الحديث عنها ، وإنما هو تعبير عن مشاعر واضعالات حقيقية محددة ماثلة في نفس الشاعر حين قال هذه القصيدة ، فقد بدأ مطلعها بأن صب فيه هذا الحشد الهائل العميق من مشاعر الحزن الذي تفيض به نفسه ، ولكننا نلاحظ من خلال دقة تعبيره أكثر من ناحية ، منها :

١- أن الموقف موقف مدح لشخصية ذات أهمية لذاتها لأنها شخصية ملك ، وذات أهمية للشاعر لأن هذا الملك أصبح مصدر أمن ومعيشة له ، فكيف يبدأ حديثه أو مدحه إياه بهذا الهم والحزن ؟ وقد يقال فإنه تقليد ، ولكنه جواب غير مقنع ، لأن التقليد لم يكن محصوراً فيما يوحى بالحزن والهم ، بل كان يشمل ألواناً عديدة تمثل كل المشاعر الحزينة والسعيدة ، وإذن فلجوه الشاعر إلى هذا أمر غير عادي يدعونا إلى الوقوف عنده .

٢- والمألوف أن الذي يعانى هما وضيقاً يلتبس وسيلة للتسلل والترويح عن النفس ، كما يصف البحترى أنه حينما اشتدت عليه هموم تقلب الحياة والمخطوط به رحل إلى إيران كسرى ليجد فيها أصابه من تقلب الزمان عزاء له حيث يقول :

حضرت رحلى الهموم فوجعت إلى أبيض الملائن عسى^(٢٩)
أتل عن المخطوط وأسى غل من آل ساسان درس

وهذا شأن الناس في الهموم عادة ، وغير وسيلة يجد فيها الرجل أنساً لنفسه وترويحاً لضيقه هو المرأة عامة ، فضلاً عن امرأة معينة يهاها ، ولكن النابغة خرج على هذا المألوف ، فهو يحدثنا في مطلعهم عن هموم لاحتودها ، ولكنه مع ذلك يرفض أى وسيلة للترويح عن نفسه وهمه ، ولو كانت هذه الوسيلة امرأة معينة من الواضح أنه يهاها ولو تخيلاً ، فيطلب منها أن تتركه لهمومه وأحزانه (كلى لهم يا أميمة) وإذن فهنا أمر غير مألوف أيضاً يدعونا إلى الوقوف عنده .

٣- والأصل في علاقة المرأة بالرجل أن تكون المرأة مطلوبة لا طالبة ، وهذا هو الوضع الطبيعي المألوف ، والأصل المألوف أيضاً ألا يرفض الرجل تودد المرأة إليه ، وخصوصاً إذا كانت امرأة معينة يهاها ، ولكن النابغة في مطلعهم هذا يخرج على هذين العرفين المألوفين ، فيجعل أميمة ضمنتها هي التي تسعى إلى وده ، ثم هو يرفض هذا التودد طالباً منها أن تتركه لما هو فيه .

وكل ذلك في مطلع النابغة خروج على المألوف ، والخروج على المألوف لا يخرج من غرابة ، ولعل ابن قتيبة لم يذكر لفظ الغرابة في نقده هذا المطلع عفواً حين قال (لم يبتدىء أحد من المتقدمين بأحسن منه ولا أغرب) .

ومن هنا نستطيع أن نلمح الدلالة الحقيقية للمطلع ، وهو أنه تعبير عن نفسية الشاعر حين قال القصيدة ، فلما كانت أحزانه وهمومه حقيقية غير مصطنعة انطبعت في المطلع ، بل كان لابد أن تظهر في المطلع ، لأن هذا هو الأصل في كل شعر أصيل ، أن نجد نفسية الشاعر واضحة في المطلع ، ولهذا يكون اندفاع الشاعر الأصل الشاعر إلى صب نفسه في المطلع أقوى من اعتبارات مراعاة الأحوال المحيطة به ، بل ومراعاة الموضوع نفسه ، كما هو الحال في موقف النابغة نفسه ، فإن موضوع القصيدة مدح ، وقد كان هذا يدعوه إلى أن يفتح قصيدته بصورة تناسب المدح ، ولكن اندفاعه إلى التعبير عن نفسه في المطلع كان أقوى من مراعاة مناسبة المدح .

ومما يؤكد هذا بساطة التعبير التي توحى بالصدق الواضح في أن المطلع لا يهدف إلا إلى مجرد التعبير عن نفسية الشاعر ، فهو لم يهدف إلى استغراق في تجويد الصياغة ، ولا إلى خيال في التصوير كما فعل امرؤ القيس في تشبيه ليله الحزين بأمواج البحر المتدافعة نحوه . وفي مبالغته بأن الزمن توقف لأن النجوم لا تستطيع التحرك نحو المغرب لأنها مشدودة بحبال قوية إلى جبل يذبل ، ولكن النابغة لم يتجاوز أبسط التعبير وأصدق . لأنه لا يهدف إلا إلى التعبير عما في نفسه ، ولذلك كان كل وصفه لعمه بأنه ناصب بمعنى متعب ، وكان كل وصفه لليل بأنه قاس ، وأنه يطفئ الكواكب ، وليس في شيء من ذلك مبالغة أو تخيل ، بل ليس هناك ما هو أبسط من ذلك في التعبير عنها ، فكل ما ادعاه هو بطله الكواكب ، وليس توقعها ، وهذا أبسط تعبير أدبى عن هذا المعنى ، ولو أن امرؤ القيس جعل حديث الليل مطلقاً فأغلب الظن أنه كان سيفعل كما فعل النابغة في التركيز على تضمين نفسه ومشاعره للمطلع ، وليس التخيل والمبالغة .

وإذا فصدر جودة مطلع النابغة ليس في التخيل أو التفنن في الصياغة ، وإنما في وضوح نفسية الشاعر ومشاعره من خلال وضوح التعبير وصدق المعاني ، وهذه البساطة غير الوصف الذي ينقله ابن سلام في وصف شعر النابغة بقوله (كان شعره كلام ليس فيه تكلف) ^(٣٠) فهذه ميزة عامة في شعر النابغة ، وكذلك نجد أنها أيضاً في شعر المتنبي ، بمعنى أن كلا منهما بلغت جودة شعره إلا أننا نشعر كأنه يتحدث حديثاً عادياً مسترسلاً متتابعاً لا تكلف فيه ، أما ما نعينه من بساطة المطلع فهو أننا نشعر كأنه

لا يهتم حتى بجودة الصياغة كباقي شعره ، وإنما يعتمد على الدلالة المباشرة المجردة دون لجوء إلى أساليب المجاز والاستعارة والكناية .

وقد كان عنصر المطلع قصيرا ينحصر في ثلاثة أبيات تكمل معنى واحداً ، هي :

كسيفي لهم يا أميمة ناصب وليل أنفاسيه بطني الكواكب
تطاول حتى قلت ليس بمنقضى وليس الذي يرعى النجوم بآتب
وصدر أراح الليل عازب همه تضاعف فيه الحزن من كل جانب

فالبيت الثاني بمثابة شرح للشطر الثاني من البيت الأول ، والبيت الثالث بمثابة شرح أيضا للشطر الأول من البيت الأول .

فواقع الأحداث يؤيد أن مضمون البيت الأول وهو المصوم والأحزان هو حقيقة ما في نفس الشاعر وما يعانيه ، وبقيّة أبيات المطلع أيضا تؤيد هذا ، وإذن فليس هذا تقليداً سلكه الشاعر كما يسلكه غيره من الشعراء ، وإنما هو تعبير عما في نفسه حقيقة من الحزن على فقدانه صلته بالنعمان بن المنذر فضلا عن العوامل الأخرى .

ولذلك ففاجأ بأن أبيات القصيدة كلها تأكيد لهذه الحقيقة ، فالقصيدة مدح لأحد ملوك الغساسنة ، ولاشك أن النعمان سيفيق بمدح النابغة لأبي أحد غيره ، فضلا عن أن يكون المدح من منافسيه الغساسنة ، وما دام النابغة لا زال يحمل للنعمان كل هذه المشاعر التي تدل على أن النعمان هو الشخص الذي يملأ عواطفه ومشاعره ، سواء أكانت مشاعر الحب والرغبة ، أم مشاعر الحزن والرهبة ، فقد كان ينبغي ألا يمدح النابغة من يضيّق النعمان بمدحهم ، وقد كان هذا ما فعله النابغة ضمناً ، فإننا لو تأملنا كل أبيات القصيدة لا نجد فيها قط مدحا لشخص الملك الغساني المدح ، عمرو بن الحارث الأصغر ، وإنما هو مدح لجيش الغساسنة ، وإشادة بما تكلل به من النصر ، وهو مدح عام لا يرفع شخصاً ، ولا يشيد بفرد معين مما يعد مساساً ضمناً بالنعمان ، ولذلك أجاد في هذا الوصف أو المدح العام ، من مثل هذا التعبير البالغ الروعة في وصف اشتداد وطأة الحرب في قوله (فهم يتساقون المنية بينهم) ومن مثل هذا البيت المشهور :

ولا عيب فيهم غير أن سيفهم بهن فلول من قراع الكتاب

أما حين مدح أو أراد أن يمدح الملك الغساني فإنه لم يقل شيئاً ، بل لم يخاطبه في القصيدة قط ، وإنما كأنه يخاطب النعمان بن المنذر معتذراً إليه عن هذا المدح ، بأنه ليس في الحقيقة مدحاً ، وإنما هو وفاء دين أو نعمة أنعم عليه بها فهو يردّها شعراً ، ومن الغريب أنه يبدأ المدح ويختمه بهذا الاعتذار ، فقد بدأ المدح بقوله :

على لعمرو نعمة بعد نعمة لوالده ، ليست بذات عقارب^(٣١)

ثم ختمه وختم القصيدة كلها فيها وصل إلينا بقوله :

حبوت بها غسان إذ كنت لاحقاً بقومي ، وإذا أعيت على مذهب^(٣٢)

ففي البيت الذي بدأ به المدح يكاد يعلن اعتذاره ، بأن هذا ليس مدحاً لعمرو ، وإنما هو وفاء يوجبه الخلق لدين ليس للملك وحده ، وإنما من قبله لأبيه ، وفي البيت الأخير يكاد أيضاً يعلن اعتذاره بأن مدحه لقبيلة غسان ليس حبا في الإشادة بهم ، وإنما هو وفاء أيضا لحمايتهم إياه حين ضاقت عليه السبل ، وسدت في وجهه كل مذاهب الأرض ومساكنها ، فلم يجد غيرهم مأوى يأوي إليه ، ويلجأ إلى حماه .

ولو أننا لم نعرف نفسية الشاعر من خلال المطلع لحدث ليس أو غموض في فهمنا للقصيدة ، أو لكثير من معانيها ، ولحدث خلط أو سوء تقدير في نقدنا للقصيدة أو لبعض معانيها ، فلولا معرفتنا لنفسية النابغة من خلال المطلع لكان يمكن أن يقال إنه مضطرب الجردة أو المستوى في شعره ، فهو يرتفع في الغرض الواحد ويهبط ، فيرتفع في مدح الملوك إلى مثل قوله في مدح النعمان :

كسأتك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

ويهبط في الغرض نفسه إلى درجة أننا لا نجد في القصيدة كلها من مدح للملك عمرو إلا قوله :

على لعمر نعمة بعد نعمة لوالده ، ليست بذات عقارب

ولكن معرفتنا بنفسية النابعة في مطلع القصيدة جعلتنا نعلم أن هذا التفاوت في مستوى المدح لم يكن اضطراباً في شاعريته ، وإنما ارتفع حين ارتفع لأنه كان راغباً في المدح ، واجداً في نفسه الدافع إليه ، وانخفض حين انخفض لأنه لم يكن راغباً في أن يرضع ، ولأنه لم يكن يجد في نفسه حيثاً ما يدفعه إلى المدح ، بل كان يشعر بأن الأحداث ترغمه على ذلك إرغاماً .

ومعرفتنا لنفسية الشاعر من خلال المطلع جعلتنا نعلم أن القصيدة وحدة كاملة الترابط والتجانس ، ليس فيها تعدد عناصر ، أو تباعد معان ، فلم يزد الشاعر على أن بدأها بما يشبه الاعتذار بأن تحسبته غير مهيأة للمدح حيث أنه ما سبقوله ينبغي أن يظهم أو يتقد على هذا الأساس ثم ساق باقي القصيدة في غرض واحد ، ونسق واحد لم يجد عنه .

ومن هذا يتضح مدى أهمية فهمنا لنفسية الشاعر من خلال المطلع ، أو فهمنا للمطلع في ضوء نفسية الشاعر ، وأن المطلع فعلاً مفتاح القصيدة كما يقول ابن رشيق ، وأن العمل الفني كما يقول (هربرت) نوع من الإذاعة الذاتية عن الفنان ، وتعبير رمزي عن أحاسيسه النفسية العميقة وأن معرفتنا بنفسية تحمل لنا كثيراً من المضلات الأدبية (٣٣) .

٣- مطلع كعب بن زهير :

ومن أشهر المطالع التي حظيت بشهرة تاريخية مطلع كعب بن زهير ، في قصيدته المشهورة :

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول متيم إثرها لم يُقَدِّ مكبول
ولم يكن مصدر شهرة هذا المطلع الجودة أو الإعجاب به لذاته كالمطلعين السابقين ، وإنما لارتباطه بموقف تاريخي مشهور في حياة كعب بن زهير ، وهذا الوضع يتفق مع طبيعة هذا البحث ، من حيث إنه لاتعني جودة المطلع لذاتها ، وإنما يعنينا

مدى دلالة النفسية من زاوية واحدة أساساً ، وهي هل نجده مضمناً نفسية الشاعر حين قال القصيدة أم لا ؟ ثم ما قد يتبع ذلك ، من مدى تطابق هذا مع معاني القصيدة ، وأهم ما نستفيد منه فيما يتعلق بهذا المطلع ، هو أننا نعرف للابسات والأحداث المحيطة به ، والتي دفعت الشاعر إلى إنشاء هذه القصيدة ، مما يوضح لنا كيف كانت نفسيته حينئذ ، وقد سبق تكرار القول بأن هذه المرحلة هي أساس هذا البحث ، فالأساس أن نعرف كيف كانت نفسيته الشاعر من خلال معرفتنا للأحداث المحيطة به حينئذ ، ثم نحاول أن نعرف هل للمطلع يعبر عن نفسيته الشاعر حينئذ أم لا ؟ وهذه هي الخطوة الثانية أو النتيجة بالقياس إلى هذا البحث ، وبناء على ذلك نلقي نظرة على هاتين الخطوتين مع مراعاة أن المقصود بالمطلع في هذه الدراسة هو العنصر الأول وليس البيت الأول ؛ فنقول :

١- فأما عن نفسيته الشاعر كما توحى الأحداث المحيطة به فن البدهي أن نتوقع أنها كانت مفعمة بأمرين لعلها لم يبلغا في حياته كلها من الشدة والقسوة عليه ما بلغاه حينئذ ، وهما الخوف ، والسخط على صلة الذين لهم به صلة ، فأما عن الخوف فن المعروف الذي تتفق عليه كل الروايات أنه كان قد قال شعراً يعرض فيه بما يشبه الهجاء للإسلام ولشخص النبي صلى الله عليه وسلم ، ولخطورة تأثير الشعر في المجتمع حينئذ ، كان يمكن أن يكون شعر شخص مثل كعب من العقبات الصعبة أمام انتشار الإسلام ، لذلك نحشى توقع النبي إياه بالقتل كما توقع غيره ، ومعنى هذا أنه يكون على كل مسلم يلقي كعباً في أي قبيلة وفي أي مكان أن يقتله ، وموجز هذه القصة المشهورة أن كعباً كان له أخ شاعر يسمى بجبراً أسلم وأثر الإقامة بجوار النبي في المدينة ، فضاق بذلك كعب ، وأرسل إلى جبر رسالة شعرية يقول فيها :

ألا أبلغا عنى بجبراً رسالة فهل لك فيما قلت بالخيف هل لك^(٣٤)
شريت مع الأمون كساروية فأنتلك الأمون منها وعَلَّك^(٣٥)
وخالفت أسباب الهدى وتبعته على أي شئ ويب غيرك ذلكا^(٣٦)
على خلق لم تُلغوا أما ولا أبأ عليه ولم تدرك عليه أنا لك

فرد عليه أخوه بجبر رسالة شعرية أيضاً يقول فيها :

من يبلغ كعباً فهل لك في التي تلوم عليها باطلاً وهي أحزم إلى الله لا العزى ولا اللات وحده فتنجوا إذا كان النجاء وسلم لدى يوم لا ينجو وليس بمفقت من النار إلا طاهر القلب مسلم فدين زهير وهو لاشئ دينه ودين أبي سلمى على محرم

ولكن الخطورة على كعب فيها تروى الروايات بدأت بعد أن فرغ النبي صلى الله عليه وسلم من إخضاع العرب للإسلام بعد موقعة حنين بالطفائف ، ولم يبق حينئذ من خطر إلا ألسنة الشعراء الذين لم يسلموا ، فقد اتجه إلى قتلهم لإزالة آخر عقبة ضد الإسلام ومنهم بطبيعة الحال كعب بن زهير ، وقد كتب إليه أخوه يمجيد بذلك طالباً منه إما أن يقدم على النبي مسلماً ، وإما أن يهرب كما هرب شعراء قريش . حينئذ ضاقت الأرض على كعب بما رجيت ، وما زاد في خطورة موقف كعب أن الناس في كل القبائل بدأوا حينئذ يدخلون في دين الله أفواجا ، فكل قبيلة يفكر في اللجوء إليها يجد أن الإسلام انتشر فيها ، وكل مسلم متقد أمر الرسول ورغبته ، فإما أن يقتله أو يسلمه إلى النبي (٣٧) .

ومن الواضح حينئذ أن تتوقع أنه لم يبلغ الخوف والقلق من نفسه في حياته كلها ما بلغه في هذا الموقف .

وأما الأمر الثاني الذي لا بد أن نفسه أقيمت به حينئذ فهو السخط على خلق الذين تربطهم به صلة من وجهة نظره إلى الحلق أو الصلة في هذا الوقت ، فذلك أن شخصا شاعرا أبوه زهير بن أبي سلمى ، وهو من أبرز فحول الشعر في عصره ، بل يعده الخطيئة ثافي اثنين ، حيث يقول له لم يبق من القحول غيرة وغيرك ، ولم ينكر عليه أحد ذلك ، شخص بهذه الميزة كان الناس عادة يتنافسون في التودد إليه ، وإلى كسب رضاه بأي وسيلة ، ولكنه ينظر فإذا هم لا يسعون إلى وده ، بل يغترون منه تقورا ، ويتحاشونه تحاشياً إن لم يفعلوا ما هو أشد وطأة على نفسه ، حين أصبح في موقف الخوف من النبي الجديد ، بل إن القور والتحاشي لم يقابجا به من الناس العاديين فحسب ، وإنما فوجئ به من الأصدقاء الذين كان يرجيهم للشدائد ، كما يصرح بذلك في القصيدة من قوله :

وقال كل خليل كنت آمله لا أهيك إلى عنك مشغول (٣٨)

ولا بد أن هذا التخلّي عنه لم يصدر من الذين دخلوا الإسلام فحسب ، بل حتى الذين لم يدخلوا الإسلام حيثشذ لم يكن أحد منهم يستطيع أن يجير على النبي الجديد ، أو يحسب أحدا منه ، فلم تعد هناك قوة تستطيع أن تتحداه ، ولأن تصمد في وجهه ، فإذا كان للذين اعتنقوا الإسلام حجة في تحلّيم عن كعب ، فإن الآخرين ليس لديهم في نظر كعب حجة ، وإذن فخلقهم ليس خلق الأصدقاء ، ولا خلق الوفاء وإنما خلق التلون والحديعة ، والحق والغدر ، وإذن فهو حري بأن تمتلئ نفسه عليهم سخطاً وإنكاراً .

وبعينا أن نخرج من الخطوة الأولى في البحث ، وهي خطوة دراسة نفسية الشاعر من خلال الأحداث المحيطة بها بأن نفسية كعب لا بد وأن تكون حيثشذ مفعمة بالخوف وبالسخط على خلق الذين يعرفهم في تحلّيم عنه .

٢ - وأما الخطوة الثانية وهي تضمن المطلع النفسية الشاعر ، فإننا إذا ألقينا نظرة على المطلع من خلال هيكل القصيدة مجتمعا نقول إن القصيدة تبلغ ثلاثة وخمسين بيتاً^(٣٩) شغل عنصر المطلع منها ثلاثة عشر بيتاً ، ثم انتقل إلى عنصر الرحلة ووصف الناقة فاستغرق ثمانية عشر بيتاً ، ثم عنصر حالة الشاعر النفسية وما تضمنته من إعتذار فبلغ ثمانية أبيات ، ثم العنصر الأخير وهو مدح النبي صلى الله عليه وسلم فبلغ أربعة عشر بيتاً .

والعنصر الذي يعنيها هو المطلع ، من حيث إننا نريد أن نتبين هل يتضمن نفسية الشاعر أم لا ؟ فإذا تأملنا هذا العنصر بأبياته الثلاثة عشر نجد أنه يتضمن معنيين اثنين ، أحدهما اللهفة الشديدة على سعاد ذات الجلال البارع ، والثاني السخط الشديد على خلق سعاد السي للتلون .

وهنا ينبغي أن نتوقف لتساءل : إذا كان المعنى الأول وهو اللهفة على سعاد أو وصف جلالها أمراً مألوفاً في مطلع القصائد ، فما الهدف من المعنى الثاني وهو السخط الشديد على طبيعتها وخلقها ؟ وهو أمر بطبيعة الحال غير مألوف ، بل ولا يتفق مع طبيعة الغزل ، فإن الغزل يعتمد على إبراز المحاسن بل تضخيمها ، وليس على إبراز المساوي ، وما الهدف من ذكر هذه المساوي في موقف يتعلق به مصير الشاعر ؟ وأمام

شخص بيده هذا المصير وهو شخص النبي صلى الله عليه وسلم ؟ فلا ذكر مساوي للمرأة
للتغزل بها مألوف على الإطلاق ، ولا ذكر هذا أيام الممدوح وخصوصا إذا كان في
مثل وضع النبي مألوف أيضا ، والخروج على المؤلف دائما يدعو إلى التأمل ، وهذا
ما يدعونا إلى تأمل موقف كعب في سرد هذه المساوي الكثيرة لسعاد أمام النبي

وأحسب أن الإجابة حينئذ قريبة واضحة ، وهي أن المعنيين المتمثلين في اللهفة
على سعاد من جهة ، وعدم الرضا عن خلقها من جهة أخرى يقابلان تماما نفسية كعب
حينئذ ، لأن نفسيته حينئذ تكاد تنحصر في شيئين ، أحدهما اللهفة على أمنية معينة هي
التي تكبد من أجلها ما تكبد من رحلة بلغت من معاناته ومعاناة ناقتة فيها ما جعلها
تستغرق أكبر أبيات القصيدة عدداً إذا قيست بالعناصر الأخرى ، وأجودها فثا وإبداعاً
أيضا لأنها تمثل المعاناة الحقيقية والصدق الفني العميق ، كل هذا على أمل أن يحقق
الأمنية المنشودة التي تنحصر في عفو الرسول ورضاه عنه ، ومن الواضح أن هذه الأمنية
تقابلها في المطلع شخصية سعاد في جانبها الحسن أو صورتها الحسة ، والشئ الآخر
الواضح في نفسية كعب من خلال الموقف هو مسخلة الشديد على أصدقائه ومعارفه
الكثيرين الذين فوجئ بتكرهم له وتخليهم عنه والذين لو وجد لديهم ما أمله فيهم من
وفاء وحماية ما اضطر إلى هذا الموقف الذي عاناه في محاولة الحرب والتخفي ، والذي
ترتد منه الأكيال كما يصف في القصيدة ، وهذا الجانب يقابله في المطلع عدم رضاه
عن خلق سعاد الكذوب المتلوة بألوان خادعة زائفة .

فكل مشاعر كعب وانفعالاته بالأحداث والموقف ضمنا عنصر المطلع ، سواء
قصداً أو لم يقصد ، فكما سبق نلاحظ أن كل شاعر أصيل الشاعرية يضمن نفسيته بما فيها
من انفعالات ومشاعر في المطلع ، وهذا ما نجده في مطلع كعب في هذه القصيدة
واضحاً بينا ، حيث إن هذا المنطق في تفسير المطلع هو المقبول المناسب للواقع
والأحداث ، بينا لو حملناه على أي عمل آخر لا نجد هذا التناسب والتناسق بين
الواقع النفسي ومعاني المطلع .

على أن دلالة هذه المعاني على نفسية الشاعر هي تأكيد لصحة النتائج التي توصل
إليها علماء النقد والدراسات النفسية التي أشرنا إلى بعضها فيما سبق ، من أن العمل

الفن عامة يعد في حقيقته تعبيراً عن نفسية منشئه^(١٠) ، ولكننا نلاحظ أن تركيز التضمين النفسي في القصيدة التقليدية يكون عادة في المطلع .

وإذا تابعنا الاستنتاج نجد ما هو أشد روعة في دقة تعبير المطلع عن نفسية الشاعر ، فإننا نلاحظ أنه مع دلالة المطلع على نفسية الشاعر إلا أن البيت الأول من المطلع يتضمن عادة كل هذه الدلالة ، بحيث يكون البيت الأول كأنه إجمال لنفسية الشاعر ، ثم تكون بقية أبيات عنصر المطلع كأنها تفصيل لمعاني البيت الأول ، فإذا تأملنا على سبيل المثال البيت الأول من مطلع كعب بن زهير :

بانت سعاد فقلبي اليوم مثبول متمم إثرها لم يُفد مكبول^(١١)

نجد فيه الصورة العامة المجعلة لنفسية كعب في هذا الموقف ، لأن الصورة العامة لنفسية أنه يسعى إلى أمنية عزيزة لا يجد الأمن أو الراحة بدونها وهي ما يطلبه بهذه القصيدة ، وهذه الصورة نجد رمزها في تعبير (بانت سعاد) بمعنى انفصلت وما يوحيه من بعد الأمنية وصعوبة تيلها ، وأيضاً في تعبير (متمم إثرها) وما يفيد من معنيين يرمز إلى أحدهما بلفظ (متمم) وما يعنيه من الشوق واللهفة إلى تحقق الأمنية ، ويرمز إلى الآخر بلفظ (إثرها) وما يدل عليه من الإصرار على ملاحقة هذه الأمنية مهما بعدت ، وهذا كله في محيط أحد الأمرين المائلين بالحاح في نفسية كعب حيثد ، وهو اللهفة على تحقيق أمنيته بالحصول على عفو الرسول ورضاه ، والأمر الثاني من الصورة العامة للمائلة في نفس كعب ، يشير إليه تعبير (فقلبي اليوم مثبول) بمعنى تغلغل في آثار الحب ، وأيضاً تعبير (لم يفد مكبول) بمعنى أنه كالأسير المقيد الذي لم يجد من أحد فداء ، وبمجموعها يفيد الحزن والعجز عن معالجة الموقف ، وهو المعنى الثاني المائل في نفس كعب بالحاح ، والذي تحدث عنه بوضوح في القصيدة ، من حزنه لتخلي الناس عنه ، وهذا التخلي دفعه إلى ما يشبه الاستسلام الذي هو فيه الآن ، لأنه مقيد لا يستطيع أن يفعل شيئاً .

وهكذا نجد أن لجوءنا إلى تحليل نفسية الشاعر ، وإلى معرفة الملايسات والظروف التاريخية المحيطة بالقصيدة يكشف لنا كما يقول الباحثون الغربيون معضلات أدبية حيرت

النقد القديم والحديث معا^(١٢) حيث تعرف من مثل ما سبق أن المطلع أو المقدمة في القصيدة القديمة ليس مجرد تقليد لفتح شبيهة المخاطب كما يقول القدماء ، وليس رمزاً للحياة الدينية في الجاهلية كما يقول المستشرق الألماني (فالتر براون) ومن تابعه ، وليس رمزاً لثعاب الحياة والبيئة كما يقول الباحثون المعاصرون ، وإنما هو صورة رمزية لنفسية الشاعر بكل ما فيها من انفعالات ومشاعر ، وهاهي ذى أبيات المطلع :

بانت سعاد فقلبي اليوم مثبؤ	مُتَبِّمٍ إثرها لم يُفدَ مَكْبُؤ
وماسعاد غداة البين إذ رحلوا	إلا أغرَّ غَضِيضُ الطرف مكحول ^(١٣)
تجلو عوارض ذى ظلمٍ إذا أبسمنت	كأنه مُشْهَلٌ بالريح مثلول ^(١٤)
شجَّتْ يَدَي شِمْ من ماء مَحَبَّةٍ	صَافٍ بأبطح أضحى وهو مشمول ^(١٥)
تجلو الرياحُ القذى عنه وأفرطه	من صوب ساريّ بيض تعاليل ^(١٦)
يا ويحها خلة لو أنها صدقت	ما وعدت أو لوان التصح مقبول ^(١٧)
لكنها خلة قد سيط من ذيها	فجع وولع وإخلاص وتبدل ^(١٨)
فما تدوم على حالٍ تكون بها	كما تكون في أثوابها الغول ^(١٩)
ومائسك بالوصل الذي زعمت	إلا كما تمسك الماء الغرايل ^(٢٠)
كانت مواعيد عرقوبٍ لها مثلاً	وما مواعيدها إلا الأباطيل ^(٢١)
أرجو وأمل أن يتجلن في أيدي	وما لهن طوان الدهر تمجيل ^(٢٢)
فلا يقرنك ما شئت وما وعدت	إن الأتاني والأحلام تضليل ^(٢٣)
أمنت سعاد بأرضٍ لا يبللها	إلا العتاق السجيات المراسيل ^(٢٤)

وإذا كان قد أصبح واضحاً من خلال الأحداث والموقف أن نفسية الشاعر كانت حينئذ مفعمة بالشعورين السابق الحديث عنها ، وهما شعور الخوف الذي دفعه إلى معاناة هذه الرحلة وهذا الموقف ، والذي يتضمن أن أعظم أمنية أصبحت لديه هي أن ينال عفو الرسول ورضاه لينجو مما هو فيه ، وشعور السخط على خلق الأصدقاء والمعارف الذين تخلو عنه وأسلموه إلى الحال التي عاناها ، فإنه من الواضح أن أبيات المطلع الثلاثة عشر السابقة تتضمن هذين الشعورين كما يلي :

١- البيت الأول يتضمن صورة عامة لنفسية الشاعر كما قلنا .

٢- الأبيات الأربعة التالية للبيت الأول تتضمن رمزاً لأحد الشعورين المسيطرين على نفسية الشاعر، وهو الالهفة على تحقيق أمنيته الواضحة ليخرج مما هو فيه من معاناة، وهذا الرمز هو شخصية سعاد في جانبها الحسن الم محبوب .

٣- وأما الأبيات الثمانية الباقية فتتضمن رمزاً للشعور الثاني وهو السخط على خلق الذين كان يظن بهم خيراً ويؤمل فيهم خيراً في أزمته، وهذا الرمز هو السخط الشديد على خلق سعاد الذي جعله صورة لخلق هؤلاء الناس .

ثم من الطبيعي أن تساهل عن علاقة المطلع بباقي القصيدة، وعن مدى ظهور نفسية الشاعر في باقي القصيدة كما ظهرت في المطلع، وحيث منجد النسق الفني البالغ الدقة، والذي لم يقدره للتحاملون على الشعر القديم حق قدره، فكما رأينا في قصيدتي امرئ القيس والنايفة أن نفسية الشاعر التي صاغ منها المطلع هي أيضاً التي صاغ منها باقي القصيدة، رغم بعد معانيها في الظاهر عن ذلك، فكذلك نجد قصيدة كعب بن زهير صورة من نفسيته التي وضحت من خلال المطلع، فإن عناصرها بعد المطلع كانت كلها تدور حول الشعورين المسيطرين على نفسيته كما يأتي :

١- عنصر الرحلة، وفيه يصف ناقة بالغة القوة والأصالة، تجتاز مشقات وعقبات لا تقوى ناقة أخرى عليها، وفي هذه للشقات إشارة واضحة إلى معاناة الشاعر، وفي تحملها والإصرار على اجتيازها إشارة واضحة إلى لفته على أمنيته المنشودة التي يتحمل في سبيلها كل هذا العناء .

٢- ثم عنصر الاعتذار، وقد جعله من شقين، أحدهما عن سخطه على خلق الذين كان عدواً فيهم، فأحياناً يصفهم بالوشاة، وأحياناً يصفهم بالثكر أو الغدر، ولذلك لم يستطع أن يمنع نفسه من أن يوجه إليهم ما يشبه السباب في مثل قوله (لا أبالكهم) ولكنه في كل الأحوال يتكلف الصبر والاعتصام بالإيمان بالقدر، ونزعة الإيمان تبدو موروثة عنده، فهي واضحة في شعر أبيه رغم جاهليته، ولكن هذا الشق يشير إلى حال ضعفه وأنه أصبح وحيداً ضعيفاً حيث تحل عنه الجميع وهو نوع من الاستعطاف غير المباشر، وأما الشق الثاني فكان اعتذاراً مباشراً إلى النبي، وأبرز ما فيه أيضاً الحديث عن خوفه ومعاناته، وأنه تحمل ما لو

رآه أو سمعه القليل على ضخامته لظل يرتعد من الخوف حتى يناله عفو الرسول ،
فهذا الشق أيضا تضمن مشاعر الخوف في نفسه ، هذه المشاعر التي تزيد في لفته
على أمانة أن ينال عفو الرسول ، وقد بدأ هذا العنصر بقوله في سياق حديثه عن
ناقته :

يسعى الوشاة ينجيبها وقولهم إنك يابن أبي سلمى لمقتول

٣- ثم العنصر الأخير وهو مدح النبي صلى الله عليه وسلم وأبرز ما فيه أيضا الوصف
بالقوة التي تثير مشاعر الخوف لدى الشاعر من مثل قوله إن شخص الرسول أهيب
عنده من ضيف من أشد الأسود قوة وشراسة ، وكان كل تركيزه في المدح على
صفة القوة التي تثير الرهبة الشديدة في النفوس ، وهو عين ما يشعر به الشاعر
حقيقة إزاء شخص الرسول حيثذ .

وهكذا نجد كل أبيات القصيدة ومعانيها تدور حول الخوف وما يستتبعه من
الاستئانة في الوصول إلى الأمانة المنشودة وهي العفو الذي ينقله مما هو فيه ، وحول
السخط على خلق اللين فوجي يتنكرهم له ، وهذا بالضبط ما تتضمنه أبيات عنصر
المطلع ، ثم أيضا هو ما يتضمنه البيت الأول وهذا ما لمناه في قصيدة امرئ القيس ،
وقصيدة النابغة الذبياني .

فكان البيت الأول إجمال لكل ما في نفسية الشاعر إزاء الموقف ، ثم عنصر المطلع
يتضمن تفصيلا لهذا الإجمال ، ثم باقي القصيدة مها كان موضوعها لانتخلو من إشارة
ودلالة على كل ما في نفس الشاعر .

هوامش

فصل المطالع المشهورة

- (١) انظر الرسالة الخاتمة في الحاشية بين الحاشي والفتي بغداد وهي ضمن كتاب الإبانة عن سرقات الختي للعميد تحقيق ابراهيم الدسوقي الساطي ص ٢٥٦ والحاشي هو محمد بن الحسن الخاتمي تتلمذ على ابن دريد وهو من علماء اللغة والشعر وله مؤلفات في صناعة الشعر ومات سنة ٣٣٨ هـ.
- (٢) الإبانة عن سرقات الختي للعميد .
- (٣) الوساطة بين الختي وعصومته للجرجاني .
- (٤) انظر المصنف لابن رشيق ٩٤/١ .
- (٥) المصدر السابق ٢١٨/١ .
- (٦) انظر المصنف لابن رشيق ١١٦/١ .
- (٧) شرح ديوان كعب بن زهير للسكري ص ٦ .
- (٨) سقط النوى والدخول وحومل أماكن معينة .
- (٩) توضح والقراءة مكانان والجنوب والشمال ربح الجنوب وريح الشمال .
- (١٠) الآرام جمع رثم للظبية البيضاء والعرصة مساحة الدار والقاع المنبسط من الأرض .
- (١١) تحملوا : رحلوا ، وصحرات جمع صحرة بضم الميم شجرة الطلع ، والنقف الذي يقطف ويحني الشجرة يشقها واخراج ما فيها والحظقل شجر يضرب به الخيل في الماراة .
- (١٢) القلي المراكب ومفردها مقلية ووقوفهم عليه أي من أجله خاصة .
- (١٣) العربة دمع العين ومهراقة مسكوبة ودارس مندثر ومعول بفتح الواو مشددة من عول عليه إذا اعتمد عليه أو اعتم به والمراد القائلة يعني نقي العائدة .
- (١٤) الطرق القندوم ليلًا والمحول الذي بلغ المحول وهو العام .
- (١٥) تَقَّتْ ثيابها : خلعتها . ولبسة الخفضيل يعني قميص النوم .
- (١٦) السدول : الأستار جمع سدال بكسر العين . ليتل : ليستحق .
- (١٧) الصليب : الظهر ، والمجر : المؤخرة والكلكل : الصدر .

- (١٨) الأكل الأقل يعني أن الصبح الذي أتمناه ليس غيرا منك .
- (١٩) مفار النمل يحكم القتل صفة الجبل المقتول بإحكام ويبدل جبل .
- (٢٠) انظر عزارة الأدب للبدادى ٥٣/١ والآيات من قوله (وقرية أقوام ...) الخ .
- (٢١) الويفى السمان . والحق السحاب للتراكم المتحرك كأنه يجو ، والككل الذى يبلغ من تراكمه كأنه أكابيل بعضها فوق بعض .
- (٢٢) تيماء قرية والأطم القصر جمعه أطم . والجندل الصخر ومشيده يفتح المم وكسر الشين اسم مفعول .
- (٢٣) عرق جمع غريق والأرجاء التواشي والأناشيد جمع أنبوسة أصبل النبات والعصل : العسل الذى .
- (٢٤) الصدفة لآين رشيق ٢١٨/١ .
- (٢٥) المصدر السابق ٢١٩/١ .
- (٢٦) الشعر والشعراء لآين غنية ١٣/١ .
- (٢٧) الصدفة لآين رشيق ٢٢٥/١ ، ١١٣/٢ = ١١٧ .
- (٢٨) العصفير نوق أصيلة ذات سنانين أشهر النعمان بها وكان يعطى منها النابتة .
- (٢٩) ديوان البحترى قافية السين . وعنى نالقي .
- (٣٠) طبقات فحول الشعراء لآين سلام الجهمى ١٦ .
- (٣١) ليست بذات عقارب يعني نعمة صافية لا يمتكرها المم والأذى .
- (٣٢) بها يعني القصيدة . وأعيت على مداعبي سدت كل الطرق في وجهي .
- (٣٣) من الوجهة النفسية محمد خلف الله ص ١١ . ١٦ .
- (٣٤) الخريف : مكان فيه مسجد الخريف المشهور . وهل لك ؟ بمعنى هل تخبرني عن فائدة ما أقول من هذا الدين ؟ .
- (٣٥) المأمون قلب النبي منذ صغره . وأهلك وعقلت بمعنى سفاك للكأس من أوفى وأخرها حتى تسكرك وسحرك بكلامه .
- (٣٦) ويب يعني ويل ويبدو شيء من الحيرة لدى التراجع في إحصائها إلى غربا لأحق ويملك ولكن العرب تقول ويته وويج أنه ، وويله وويل أنه . فكان الشاعر أراد ويب أنك ، ولكن أم يجز هي أم الشاعر فتخلص من ذلك بقوله ويب غيبك بدل ويب أنك .
- (٣٧) انظر شرح ديوان كعب بن زهير للسكري ١ - ٦ في مضمون القصيدة .
- (٣٨) في رواية بدل لا أنفك لا أنفك : بمعنى لا تجد منك أو لا أنفك .
- (٣٩) حسب رواية السكري وفي المصادر الأخرى اختلاف .
- (٤٠) انظر كتاب من الوجهة النفسية في دراسة الأدب وفقه محمد خلف الله ص ١٠ - ١٦ .

- (٤١) باتت لفصلت وشبول أصابه آثار الحب والكيول الحفيد .
- (٤٢) انظر من الوجهة النفسية في دراسة الأدب محمد خلف الله ١١ - ١٦ .
- (٤٣) الاغن : الذي في صوته غنة وهو وصف يجال الصوت لموصوف محلوفاً كأنه قال : غزال أغن ثم تابع الأوصاف بالتذكير وإلا فالتأنيث غناء والين العراق .
- (٤٤) العوارض : الأستان وعظم يفتح الظاء وسكون اللام ماء الأستان يعني بريق الأستان كما في شرح السكري ويمكن أن يراد أنها تسمى ما يعترضها من الأشياء للقلعة بانسانتها . والنيل أول الشرب والعل ثلث الشرب والراح الحمر وصف لريقها بأنه جمع كل صفات الحمر وآثارها .
- (٤٥) شجت مزجت بالماء كالخمر والشم البارد والمخية ما انحنى من الوادي يعني كالخمر التي مزجت بماء بارد من هذا الوادي والأطلح يعني به سيل الماء والمشمول الذي أصابه ريح الشمال الباردة .
- (٤٦) عنه أي عن الماء وأفرطه ملأه والصبوب الجهة والسارية السحابة المتحركة في الليل واليبس وصف لقطع السحاب وبغاليل جمع بطون وهو القدير واليبس وصف للماء بالصفاء والبيودة .
- (٤٧) الخلة الصداقة يعني ما أحسن صلتها لو اكتمل فيها أمران ينقصانها الصدق وسخا التصح .
- (٤٨) سيط . خلط . والفسج والحسبة الفاجعة والوع : الكذب يقول إن في طبيعتها وق دمها الكذب وإختلاف الوعد وتبدل الحقائق وأن تنجح من يتعلق بها بالألام .
- (٤٩) من أساطير العرب أن الغول وهي حيوان عراقي تظهر في أشكال عديدة وذلك حتى لا يكذب بعضهم بعضاً في اختلاف رواياتهم عنها والشاعر يشبه تلون سعاد وقلها بتلون الغول .
- (٥٠) يقول مع إيداعها الوفاء والصلة إلا أنها كاذبة فتسكها بالصلة كإسك الفربال للماء .
- (٥١) عرقوب شخص يضرب به العرب الخلل في إختلاف الوعد ويشبهها به .
- (٥٢) كأنه يقول هذه طبيعة النساء فإني أن يعجلن الوفاء بالوعد ولو مرة في أبد الدهر ولكن الحقيقة أنهن في طول الدهر هكذا لا يوفين بوعدهن قط . انظر شرح السكري لديوان كعب .

مطالع أخرى

ونعني بهذا العنوان عرض أمثلة لمطالع غير مشهورة لثانها ، سواء أكانت قصائدها مشهورة أم غير مشهورة ، والمراد بشهرة المطالع أن يكون السابقون قد وقفوا عنده بالإعجاب ، أو التقد بأي صورة تكسبه ذيوعا .

١- مطلع عمرو بن كلثوم :

فن هذه المطالع مطلع معلقة عمرو بن كلثوم المشهورة :

ألا هي بصحبك فاصبحينا ولا تبق خمور الأندرينا^(١)
مشعشة كأن الحص فيها إذا ما للاء خالطها سخينا^(٢)
تجور بذى اللبانة عن هواه إذا ما فاقها حتى يلينا^(٣)
تري اللحر الشحيح إذا أمّرت عليه لا له فيها مهينا^(٤)
صدت الكأس عا أم عمرو وكان الكأس يجرها اليمينيا

فرغم أن القصيدة من أشهر المعلقات إلا أن اللطع لذاته لم يحمل في نظر النقاد ما يجعلهم يولونه نظرة خاصة تكسبه شهرة ، بل بلغ الحال ببعض الرواة أن يتجاهلوه

بوصفه عنواناً أو مطلعاً ، كما فعل الأصفهاني في سياق حديثه عن سبب إنشاء عمرو هذه القصيدة ، حيث يقول (وأنشأ قصيدته : فني قبل التفرق يا ظمينا)^(٩) وكأنه يرى أن هذا البيت أصلح للمطلع ، ومعنى ذلك أن مطلع هذه القصيدة (ألا هي بصحنك ..) ليست له أهمية خاصة في نظرهم .

ولو عرضنا هذا للمطلع على المنهج النفسي الذي نحاول إبرازه لوجدناه بالغ الدقة في التعبير عن نفس الشاعر ومشاعره حين قال القصيدة ، ولعلنا أن كونه تقليداً في شكله ، لا يثنى أن الشاعر ضمنه كل مشاعره وانفعالاته إزاء الموقف ، فالشاعر يختار ما يشاء من الأشكال التقليدية ، غزلاً ، أو شكوى ، أو بكاء أطلال ، أو حديث خمر ، أو غير ذلك ، ولكن هذا لا يمنع من أن يصب مشاعره وانفعالاته في هذا الشكل .

وأما قصة هذه القصيدة ، فمن المشهور أن عمرو بن كلثوم التظلي قال هذه القصيدة في موقف مثير ، خلاصة قصته أن عمرو بن هند الملك أخذته نشوة العزة والسيادة ذات يوم ، فقال لجلسائه : هل في العرب امرأة أعز من أمي^(١٠) ؟ فرد عليه بعضهم بأن هناك من هي أعز منها ، ليلي بنت المهلهل ، أبوها من أكبر السادة ، وكذلك عمها كليب ، وكذلك زوجها كلثوم ، وكذلك ابنتها عمرو بن كلثوم ، فبلغ الجحى من عمرو بن هند أن دبر موقفاً لإذلال ليلي بنت المهلهل على يد أمه ، فاستضاف عمرو بن كلثوم وأمّه في وفد من تغلب ، وجعل عمرأ ومن معه من الرجال في مجلسه ، وجعل ليلي في مجلس أمه ، وليس بين مجلسهم ومجلس النساء إلا ستار يجعلهم يسمعون كل ما يدور بين المرأتين ، وكأنه يريد أن يشهد الجميع على أن أمه أعز من سائر النساء ، لأن ابنتها أعز من الجميع ، فقد عمدت أم عمرو بن هند إلى أن تأمر ليلي في لحظة الاستخدام بأن تناولها بعض الأشياء من مكان لعله غير ملاصق لها ، فأفتت ليلي بنت المهلهل من أن يستخدمها أحد ، قائلة : لتقم صاحبة الحاجة إلى حاجتها . فردت أم الملك بما فيه إهانة ليلي ، والرجال بطبيعة الحال يسمعون ، فصاحت ليلي : واأذلاه ، بالتغلب ، فاستشاط عمرو بن كلثوم غضباً ، واتدفع نحو عمرو بن هند فقتله ، ثم قال هذه القصيدة ، ومعظم الروايات وإن اختلفت في تفاصيل القصة إلا أنها لا تختلف في أنها السبب المباشر في إنشاء عمرو هذه القصيدة ، كما يعقب الأصفهاني على هذه

القصة بقوله : (ففي ذلك يقول عمرو بن كلثوم «ألا هي بصحتك غاصبتي») ، ولكن المعقول أن هناك أسباباً وعداوة سابقة .

وحيثذ يهتما جداً أن تتمثل العوامل التي دارت في نفس الشاعر ، والتي كانت مسيطرة على مشاعره عند إنشاء القصيدة التي من الواضح أنه لم يرتجلها في موقف قتله عمرو بن هند ، وإنما قالها بعد ذلك في روية من أمره وفسحة من وقته ، فإن هذه العوامل النفسية هي التي تعنى هذا البحث لتبين هل تضمن المطلع هذه العوامل وأشار إليها أم لا ؟ وأبرز هذه العوامل فيها لا تختلف عليه الروايات أن الشاعر تعرض لموقف شعر فيه بالذل والهوان وكل الملايسات كانت تزيد من شعوره بالهوان ، وتزيد من انفعاله به ، فالأذى الذي حشده الملك عمرو من قومه ومن قوم الشاعر ليشهد هذا الهوان الذي دبره للشاعر ولأنه كان مما يزيد الشاعر إحساساً بالهوان ، وكون هذا الهوان موجهاً نحو أمه كان أيضاً مما يزيد في هذا الإحساس ، وتوجيه هذه الإهانة إليه بين وجوه قومه وهو سيدهم كان مما يزيد في هذا الإحساس ، بالإضافة إلى أنه نشأ في بيت وقبيلة ترهوا بأعبادها ، كل ذلك ضخم ولا شك إحساسه بالهوان تضخيماً شديداً ، وحين تعرض هذا الإحساس على علم النفس نجد أن مثل عمرو بن كلثوم حيثذ يلجأ تلقائياً إلى الشعور للضاد وهو شعور الزهو والاعتزاز ، ليعوض به شعوره بالهوان ، وحيث كان شعور الهوان مضخماً في نفسه ، فإنه يحتاج إلى شعور مضخم من الزهو والعزة ، وكذلك كان رد الفعل قوياً ضخماً ، حيث لجأ إلى الثورة الجماعية التي قلل بها عمرو بن هند ، ثم قال بها هذه القصيدة ، ولذلك أيضاً كان من الواضح أن صور الفخر التي حشدها الشاعر في القصيدة كان فيها طابع التضخيم والمبالغة غير المألوفة ، فما أكثر ما افتخر الشعراء والسادة السابقون والمعاصرون واللاحقون له ، من قومه ومن غيرهم ، ولكن أحداً منهم لم يلجأ إلى هذا الحشد الهائل من الإسراف في تضخيم الفخر والمبالاة فيه من مثل قوله :

ملأنا البر حتى ضاقت عنا وماء البحر غلغله سفينا
إذا بلغ القطم لنا صبي* تحرّ له الجبابر ماجديننا

وذلك لأن الذين يفخرون إنما يفخرون عادة وهم في مشاعر عادية ، أما عمرو

ابن كلثوم فكان حينذاك في موقف بالغ الغرابة بالقياس إليه ، وفي شعور مفاجئ بالهوان بالغ الضخامة والعمق ، يعبر عن شيء منه في القصيدة بقوله :

أَلَا لَا يَعْلَمُ الْأَقْوَامُ أَنَا تَضَعُضَعُنَا وَأَنَا قَدْ وَنِينَا^(٧)
أَلَا لَا يَجْهَلُنْ أَحَدٌ عَلَيْنَا فَتَجْهَلْ فَوْقَ جَهْلِهِ الْجَاهِلِينَا^(٨)
بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمَرُو بَيْنَ هُنْدٍ نَكُونُ لِقَبْلِكُمْ فِيهَا قَطِينَا^(٩)
بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمَرُو بَيْنَ هُنْدٍ تُطْعِمُ بِنَا الْوَشَاةَ وَتُزْذِرُنَا^(١٠)

إذن ففسيّة الشاعر عند إنشاء القصيدة كانت مفعمة بمشاعر العزة المضخمة ، والزهو المبالغ فيه ، لتكون بمثابة رد الفعل والتعويض للشعور المصغّم بالهوان الذي أحس به .

وإذا ألقينا نظرة متأملة إلى أبيات المطلع نجد فيها صدقاً واضحاً لفسيّة الشاعر حينئذ ، بل إذا تابعنا التسلسل الذي تسير عليه المطالع السابقة في تضمينها فسيّة الشاعر بالتدرج ، نجد هذا التدرج مائلاً وواضحاً في هذا المطلع ، فقد تضمن البيت الأول فسيّة الشاعر بجملة ، ثم بسطها في بقية أبيات المطلع ، ثم كان موضوع القصيدة مرتبطاً بما تضمنه المطلع ، فاليّ بيت الأول :

أَلَا هِيَ بِصَحْنِكَ فَاصْبَحِينَا وَلَا تَبْقَى خُمُورُ الْأَنْدَرِينَا

يتضمن معاني تلفت النظر ، من أبرزها :

١- أن أول ما تنطق به هو أسلوب التعلّي غير المألوف ، ممثلاً في (أَلَا هِيَ) فهو يأمرها أمراً بأن تكون مجرد ساقية له أو لتدماثه معه ، فإذا كان ينظر إليها على أنها خادمة فمن غير المألوف أن توجه المطالع إلى مخاطبة الخدم ، وإن كان ينظر إليها على أنها محبوبة فمن غير المألوف أن تخاطب المتغزل بها بهذا الأسلوب الذي يحطّ بها مجرد ساقية ، ولم يكن هذا إلا صدقاً للمشاعر الطارئة غير المألوفة من مشاعر التعلّي والعزة والزهو المضخمة في نفسه

٢- يده الشاعر بنهمه إلى الخمر يمثل مشاعر الزهو غير العادى الذى دفع الشاعر إلى إنشاء القصيدة ، فإن الخمر من شأنها أن تملأ نفس شاربها بمشاعر غير عادية ، تحقق له ما يريد من شعور بالزهو أو المتعالي أو ما يشاء ، لأنه يصبح في حالة غير عادية ، ولذلك لجأ إلى حديث الخمر .

ومن هذا نتيين يوضح أن البيت الأول من أبيات المطلع تضمن صدى بمصلاً لكل ما نفس الشاعر إزاء الموقف الذى دعاه إلى إنشاء القصيدة وفي الأبيات الأربعة التالية تفصيل لهذا الإجمال ، فقد عرفنا أن يحمل ما في نفس الشاعر حيث هو شعور مضخم بالهوان ، ترتبت عليه محاولة إيجاد شعور مضخم بالتعالى والزهو ، من باب التعويض النفسى ، فأما الشعور المضخم بالهوان فقد رمز إليه الشاعر بالبيت الرابع من الأبيات التالية للمطلع وهو :

صددت الكأسَ عنا أمَّ عمرو وكان الكأس مجراها اليمين^(١٣)

فالكأس كان مجراها جهة اليمين ، ولكن أم عمرو غيرت العادة ، وقلبت الوضع ، فأجرتها جهة اليسار ، وهذا الرمز يطابق شعوره النفسى بأن وضعه في الهوان قلب للوضع الصحيح ، حيث كان الوضع الأصلى له هو العزة والمنعة .

٣- الصورة التى يريد أن يشرب بها الخمر كما يعرضها في البيت الأول صورة غير مألوفة فهو لا يريد كأساً عادىة مثل كئوس الشاربين وإنما يريد صحناً كبيراً يشبه الإثاء ليشبع بشره فيه نهمه إلى الخمر حيث ، وهو لا يشعر بشبهة إلى طعام ، ولا إلى شىء سوى الخمر ، ولذلك يبدأ بها يومه منذ الصباح (فأصبحنا) وهو لا يطلب كأساً أو كئوساً معدودة كما يفعل الشاربون ، وإنما يريد أن يفرغ في جوفه كل ما لديها من الخمر^(١٤) ، ولا يرضى بالخمر العادىة مهما بلغت من الجودة ، وإنما يريد خمرأ معينة^(١٥) بالغة الإثارة والتأثير في مشاعره وانفعاله ، وكل هذا التركيز في الخروج على الصورة المألوفة إنما هو صدى للانفعال الطارىء غير العادى الذى اجتاحت نفسية الشاعر ليكون تعويضاً عن الشعور العكسى الذى صدمه فجأة .

وأما محاولة إيجاد شعور مضخم بالتعالى والزهو فإن الشاعر يرمز إليها بالآيات الثلاثة التالية للميت الأول ، فكلها ينصب على إصرار الشاعر على نوع معين من خمر ليست ككل الخمور ، فهي شديدة الحمرة في لونها كأنها زهر نبات الحص ، وطعمها لاذع كأنها مستها النار فأصبحت (سخينا) ثم هذه الخمر تبلغ من تأثيرها في شاربيها أن تتحكم في رغباته وميوله حتى (تجور بذي اللبنة عن هواه إذا ما ذاقها ...) ومعنى هذا أنها تجعله في حال غير حاله الأصلية . ثم تبلغ من تأثيرها فضلاً عن تأثيرها في العواطف والرغبات أن تغير أيضاً حتى في الطباع ، فإن الشخص الذي من طبيعته البخل الشديد (اللحز الشديد) إذا مرت عليه هذه الخمر انقلبت طبيعته حال تأثيرها فبلغ حد الاسراف وإهانة المال فأصبح (لاله فيها مهيناً) .

وهذا الرمز الذي تضمنته هذه الآيات الثلاثة ، يطابق نفسية الشاعر من حيث اتجاهه إلى اللباقة والتضخم الشديدين للخمر والزهو ، والمبالغة والتضخم خروج عن الواقع ، كما أن تأثير هذه الخمر بالصورة التي وصفها الشاعر يجعل شاربيها يخرج من واقعه إلى حال أخرى غير طبيعته وواقعه .

وأما بقية القصيدة فمن الواضح ارتباطها بالمطلع ارتباطاً موضوعياً ، فإن باقي القصيدة لا يخرج عن عنصرى المطلع ، فأما عنصر الشعور بالهوان فيتمثل في لومه عمرو ابن هند على تحقيرهم وما يتفرع عن هذا المعنى من إباء الضيم والأثمة من الهوان ، وأما عنصر التعويض بالفخر المبالغ فيه فقد تمثل في هذا الفخر المبالغ الكثرة ، والبائع التضخم والتضخم فإتنا لو عرضنا القصيدة - على شهرتها ومكانتها الأدبية - على التحليل الأدبي لوجدناها في مجموعها تعتمد على الإثارة للمشاعر أكثر من اعتمادها على التصوير الفني ، فإن كثيراً من أبياتها وخصوصاً في أواخرها لا تحتمل إلا مجرد التعداد والإحصاء لنواحي قوتهم وقهوقهم بأسلوب لا يحمل شيئاً ذا قيمة من طابع التصوير الأدبي الذي يناسب مستوى المعطيات ، وأغلب الظن أن أبياتاً كثيرة في آخر القصيدة ، وبعضاً آخر متيناً خالفاً قد أضيف إلى القصيدة إضافة ممن لهم مصلحة في هذه الإضافة وذلك لسببين لا أريد الإفاضة فيهما لأن هذا ليس من موضوع الكتاب ، أحدهما أن التأمل يلحظ أن نحو عشرين بيتاً في آخر القصيدة ، وأحياناً تشبهها منبهة خلال القصيدة كلها يختلف في صياغته وفي طابعه الفني عن باقي القصيدة ، فإن القسم الأول من

القصيدة في مجموعه يمثل مستوى رفيعاً واضح الجودة والتميز حتى وإن جئنا في كثير من معانيه إلى الاعتماد على مجرد إثارة المشاعر ، أما القسم الأخير مع الأبيات المتفرقة فإن الناقد للتأمل يستطيع أن يستشف بوضوح أن مستواه دون مستوى القسم الأول بصورة غير خفية ، والسبب الثاني أن أبياتاً غير قليلة من القسم الأخير تكاد تكون تكراراً شبه حرفي لأبيات سابقة ، وعلى سبيل المثال نجد في أواخر القصيدة :

وأنا الساركون إذا سخطنا وأنا الآخذون إذا رضىنا
وأنا المعاصمون إذا أطعنا وأنا المعازمون إذا عُصينا

فهذان البيتان شبه تكرار لبيتين سابقين هما :

ونحن الحاكمون إذا أطعنا ونحن المعازمون إذا عُصينا
ونحن الساركون لما سخطنا ونحن الآخذون بما رضىنا

فليس من المعقول أن تنضب شاعرية شاعر من أصحاب اللطائف إلى هذه الدرجة من التكرار شبه الحرفي ، فضلاً عن أن هذه الأبيات جميعاً لا تحمل شيئاً ذا قيمة من الصياغة الأدبية والتصوير الفني بمعناها الصحيح ، ولكن المعقول أن بنى تغلب قوم الشاعر الذين أسكرتهم نشوة الفخر والزهو بأنفسهم في هذه القصيدة أخذوا يضيفون إليها ما استطاعوا ، وفئة بنى تغلب بهذه القصيدة مشهورة ، كما يقول الأصمغاني (وبنو تغلب تعظمها جداً ويرونها صغارهم وكبارهم ، حتى هجوا بذلك ، قال بعض شعراء بكر بن وائل :

ألمى بنى تغلب عن كل مكربة قصيدة قالها عمرو بن كلثوم
يسرونها أبداً مُذْكَران أولهم يا لمرجال لشعر غير مشوم⁽¹⁾

ولذلك جاوزت الأبيات التي وصلت إلينا في هذه القصيدة المائة ، وليس من اليسر أن نتصور أن شاعراً أمياً ينشئ قصيدة تتجاوز المائة بيت ليتناقلها مجتمع أمي ، هذا فضلاً عن أن هذه الكثرة في عدد الأبيات تسر لمن يريد الإضافة إليها خلال التداول الشفهي أن يضيف ما يشاء .

٢- مطلع الحارث بن حلزة :

ومن هذه المطالع مطلع قصيدة الحارث بن حلزة وهي المعلقة المشهورة التي من مطلعها :

آذَنَّا بِبَيْتِهَا أَسْمَاءُ رَبِّ نَاوِ يُمَلُّ مِنْهُ الْوَرَاءُ^(١٤)
بَعْدَ عَهْدٍ لَنَا بِثُرَّةٍ شَمًا ۚ فَنَادَى دِيَارَهَا الْخُلُصَاءُ^(١٥)
فَالْمُحَيَّاةُ فَالضَّفَاعُ فَأَعْنَا قُ فَنَسَاقِ فَعَادِبُ فَالْوَقَاءُ^(١٦)
فَرِيَاضُ الْقَطَا فَأُودِيَةُ الشَّرِّ يُبْرِ فَالشَّعْبَتَانِ فَالْأَيَّامُ^(١٧)
لَا أَرَى مِنْ عَهْدَتُ فِيهَا فَأَبْكِي السَّيُومَ ذَلَمًا وَمَا يُحِيرُ الْبِكَاءُ^(١٨)
وَبِعَيْنِيكَ أَوْقَدْتَ هُنْدُ النَّارَ أَخِيرًا تُلَوَّى بِهَا الْعَلِيَاءُ^(١٩)
فَتَنَوَّزْتُ نَارَهَا مِنْ بَعِيدٍ يَحْزَأُ زِي هَيْبَاتٍ مِنْكَ الْفُضْلَاءُ^(٢٠)

وإذا أردنا أن ننظر إلى نفسية الشاعر حين قال هذه القصيدة لئلا هل يتحقق فيها المنهج الذي نبهت عليه ؟ وهو أن يتضمن المطلع نفسية الشاعر إزاء الموقف ثم ما يتبع ذلك مما سبق حديثه ، فعلينا أن نلم بالملاحظات التي أحاطت بالشاعر عند إنشائها .

وملخص مناسبة هذه القصيدة أن عمرو بن هند الملك ، الذي تصفه الروايات بأنه كان جباراً عظيم الشأن والملك ، حين أراد أن يصلح بين بني بكر وبني تغلب فيما كان بينهما من الحروب الطاحنة المشهورة ، أخذ رهائن من كلا الحيين ، ثم انتخب تغلب عمرو بن كلثوم ، وانتخب بكر النعمان بن هرم ، ليحل كل منهما قومه ويتكلم عنهم ، فلما اجتمعوا عند الملك تلاحى الممثلان ، فأراد عمرو بن كلثوم أن يتطاول على النعمان ، ولكن النعمان رد عليه رداً موجعاً ، فغضب الملك لأنه كان ينحاز إلى بني تغلب ، وانتقل الحوار فأصبح بين الملك والنعمان ، وأراد الملك أن يبين النعمان في بعض ما وجهه إليه ، ولكن رد النعمان عليه كان أشد من رده على عمرو بن كلثوم ، حتى قال الملك للنعمان : أيسرك يا نعمان أن أكون أباك ؟ قال : لا ، ولكن وددت أنك أُمي ، فاشتد غضب الملك حتى هم بقتله ، وكان الحارث بن حلزة شاعر بني بكر حاضراً فلما أحس أن قومه أصبحوا في الوضع الأدنى امتلاً انفعالاً وحمية فارتحل هذه المعلقة

ارتجالاً ، وتصف الروايات أنه كان أحرص ، ومن المفهوم أن من ينشد بين يدي ملك يكون قريباً منه ليسمعه في غير جهد ، وليتحقق مثوله بين يديه ، ولكن ما بالشاعر من عاهة جعلهم يضعون بينه وبين الملك سترًا حتى لا تؤذيه رؤية عاهته ، ولتخذ الحارث ينشد مرتجالاً وللك يعجب بما يسمع ، حتى أمر برفع الستر ، ثم أدناه منه تعبيراً عن إعجابه بشعر الحارث (٢٢) .

ومعنى ذلك أننا نستطيع أن نستخلص من الملاحظات أن ما امتلأت به نفس الشاعر حينئذ هو الشعور باللوم للملك على أنه يريد أن يحط من شأن بني بكر قوم الشاعر ، ليرفع من شأن أعدائهم الأعداء بني تغلب .

وإذا تأملنا القصيدة نجد أنها لا تكاد تخرج عن هذين العنصرين ، اللوم للملك ، والدفاع عن بني بكر ، وإذا كان الشاعر قد صرح بالدفاع عن قومه في طول القصيدة لأنه القرض الأصل ، فإنه رمز إلى لومه للملك رمزاً غير خفي في الطلع ، فقد جعل المرأة التي يواها ، والتي خانت عهوده الكثيرة العديدة معها ، والتي يريد أن يبكي أحر البكاء لفقدائها ، والتي يراها ويرى دفتها قريباً منه ولكنه لا يجد سبيلاً إليه ، جعل الشاعر كل هذا رمزاً غير خفي لشاعره نحو الملك ، فأسماء أعلنت الفراق إعلاناً ، بل آذنته به ، كما أن الملك كأنه أعلن التفور من بني بكر منحازاً إلى بني تغلب (آذنتنا بيننا أسماء) وأسماء تجاهلت عهودها مع الشاعر في أماكن يعدد الشاعر منها ما يربو على العشرة ، فنسبت كل هذا وأعلنت فراقه وواجهته به ، كما أن الملك تجاهل الثقة التي أولاها قوم الشاعر إياه حتى قبلوه حكماً ومصلحاً بينهم وبين أعدائهم ، ولو خالجتهم فيه ريبة ما جعلوه حكماً ، والنتيجة أن هذه الديار خلت ممن يحب ، فهو يبكي بكاء يكاد ينهب بالعقول دون جدوى :

لا أرى من عهدت فيها فأبكي اليـوم ذلها وما يحير البكاء ؟

كما أنه شديد الأسى لظهور الملك بهذا للظهور غير العادل ، ولكن أسفه لا يغير شيئاً لأنه لا يملك سلطاناً على الملك . ثم إن هذه المرأة التي غيرها الشاعر أو غيرها اسمها فجعله هذا كأنها تخدع الشاعر أو تمكر به ، فهي تعلم حاجته إلى الدفء ، كأنه في شتاء

زمرير ، فتلوح له بنار توقدها ، ويتبين الشاعر هذه النار فيحسبها قريبة ، وحين يمين
النظر يفاجأ بأنها بعيدة ، وبأنه لا سبيل له إليها :

فتنورت نارها من بعيد بخزازی هيات منك الصلاة

وكذلك يحس الشاعر بأن حاجة قومه إلى إنصاف الملك وعد له إن لم تكن
معاملة في موقف الخصومة العصيب ، لا تقل عن حاجة المرقور إلى الدفء .

فأبيات المطلع كلها يدور حول هذا المعنى الذي نستشف منه بوضوح أن الشاعر
يرمز إلى اللوم والعتاب للملك ، ومما يؤيد ذلك أن هذا المعنى يصرح به بعد ذلك في
القصيدة في أكثر من موضع ، كقوله :

أيا الناطق الرقش عنا عند عمرو وهل لذلك بقاء ؟^(٢٢)

ثم يكرر هذا المعنى في سياق آخر فيقول :

أيا الناطق البلع عنا عند عمرو وهل لذلك انتهاء ؟

فهو يتصور أن تغير نفسية الملك نحوهم إنما كان بسبب وشايات دست إليه ، وهو
أسلوب مهذب للوم أو العتاب ، كأنه يلتمس له عذراً ، وفي الوقت نفسه يترك باب
الود بينهم وبين الملك مفتوحاً ، لعله أن يعود إليهم .

ثم بقية القصيدة لا تخرج عن إطار المطلع ، مخاطبة مع الملك ، وتركيز شديد
على الدفء عن قومه ، وتبرئة ساحتهم من كل ما يسيء إليهم أو يحط من شأنهم .

وإذا تأملنا البيت الأول من القصيدة نجد أنه يتضمن مجملأ لأهم ما يملأ نفس
الشاعر حينئذ وهو عتاب عمرو بن هند ، ثم بقية أبيات المطلع تفصيل رمزي لهذا
العتاب ، ثم بقية القصيدة في صلب الموضوع ، ولكن بالتصريح وليس بالرمز .

٣- من مطالع الخطبة :

ومن هذه المطالع مطلع قصيدة الخطبة اللامية التي يعتذر فيها إلى عمر بن الخطاب رضي الله عنه عن هجاء الزرقان ، ومن أبيات هذا الطلع :

نَأْتِيكَ أُمَامَةً إِلَّا سُؤَالَ وَأُبْصِرْتَ مِنْهَا .. بِغَيْبِ خِيَالٍ^(٢٤)
خَبَالًا يَرُوعُكَ عِنْدَ الْمَسَامِ وَيَأْتِي مَعَ الصَّيْحِ الْإِرْوَالِ^(٢٥)
كَيْتَابِيَّةً دَارَهَا غَرْبَةٌ تُجِدُّ وَصَالًا وَثُلُكِرَ وَصَالًا^(٢٦)

والقصة التي ترتبط بها هذه القصيدة مشهورة ، وموجزها أن الزرقان بن بدر كان من سادة بني تميم الأجواد ، وكان يتافسه بغيض بن عامر من بني آنف الناقة ، ثم إن الزرقان استضاف الخطبة وأنزله في جواره ، فاحتال بغيض بن عامر حتى جعل الخطبة ينتقل إلى ضيافته ويقع في جواره ، ثم كان من المنتظر أن يرد الخطبة جميل بغيض وقومه بأن يهون في شعره من قدر منافسهم أو خصمهم الزرقان ، وقد فعل ، فشكاه الزرقان إلى عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، فتوعده عمر بقطع لسانه ، ثم حبسه ، ثم أخذ من أعراض المسلمين بقدر من المال حتى لا يهجو أحداً ثم أطلق سراحه ، في القصة المشهورة .

وحين نتاج منبج هذا الكتاب في تلمس نفسية الشاعر من خلال المطلع نجد نفسية الخطبة حيث تدل على الوضوح أن المطلع يكاد يعلن عنها إعلاناً رغم أنها مغلفة في الطلع بالغلاف الرمزي ، وذلك أن لفظاً واحداً معيّن هو الذي أفلتت من الخطبة ، أو قصده الخطبة قصداً فتمّ عن كل ما في نفسه ومشاعره إزاء الموقف ، وهو لفظ (يروعك) فالخطبة جعل مطلعها غزلاً في أمانة التي ملأت نفسه حيرة وعجبا ، فهي نائية بعيدة الدار عنه ، ومع ذلك فهي ماثلة أمامه تسائله ، وماثلة في نفسه بملأ خيالها قلبه فزعا ورعبا في الليل ، حتى كأنها موجودة عنده حقيقة ، ولكنه يفاجأ حين يصبح الصباح بزوال هذا الخيال ، ثم هو لا يعرف لوصولها وجفافها قواعد أو منهجا مألوفاً .

والذي يستوقفنا في هذه الصورة أن العاشق أو الذي يتخيل أنه عاشق لا بد وأن يكون خيال معشوقته عنده شيئا محبوبا مرغوبا فيه ، ولا بد أن يكون تمثل هذا الخيال

واستحضاره مريحاً للنفس ، مروحاً عن القلب ، باعثاً على السعادة والثقة النفسية ، ولكن خيال معشوقة الخطيئة لا يملأ نفسه راحة ، وإنما يملؤها رعباً ، ولا يجلب إلى قلبه السعادة ، وإنما يجلب إليه الفزع والملع ، وذلك لأنه في الحقيقة ليس خيال أمامة ، وإنما خيال عمر بن الخطاب ، فلم يكن اختيار الخطيئة للفظ (يروعك) الذى تعرفه اللغة دالاً على الفزع والملع اعتباراً ، وإنما هو صدى لما في نفس الخطيئة من الفزع من ابن الخطاب ، فلا بد أن يكون هذا الصدى مسموعاً في مطلع القصيدة ، سواء قصد الخطيئة أو لم يقصد . وكل معاني المطلع تساند هذه الرمزية ، وتتضافر في الدلالة على أن المطلع ليس غزلاً تقليدياً كما يشيع في الحديث عن المطالع القديمة ، لأنه ليس من المقبول أن نتصور عاشقاً يقزع من خيال محبوبته ، وليس من اليسير أن نستطيع معاني المطلع إذا اتجهنا بها إلى الغزل ، لأنها غير مناسبة للغزل والعواطف في أى حال من أحوال تقلب العواطف ، وإنما هي مناسبة للمعنى الرمزي ، فأمامة بعيدة ، ولكنها تسأل ، ومع ذلك ليس في السياق ما يدلنا على : أى شئ تسأل ، ووفقاً لمجيب عادة تدور حول العواطف وليس الأسئلة ، فتعبير (تأتلك أمامة إلا سؤالاً) غير مفهوم في الغزل ، ولكنه مفهوم في الرمز ، فالخطيئة قال هذه القصيدة بطبيعة الحال وعمر غير قريب منه ، ولكن مساواة عمر إياه عن التعدي على عرض الزيرقان بهجائه ، ماثلة في نفس الخطيئة مروعة إياه ، فعمر بعيد ولكن سؤاله غير بعيد . وتعبير (أبصرت منها بطيف خيالاً يروعك عند المنام) وإن كان الشق الأول منه قد يناسب الغزل ، إلا أن الشق الأخير يبعده عن الغزل كل البعد ويجعله واضح الدلالة على المعنى الرمزي ، وتعبير الخطيئة عن إحساسه بالخيال المقزع للروع في نفسه كان بالغ الدقة في لفظ (أبصرت) فهو لا يمس بهذا الخيال مجرد إحساس داخل نفسه ، وإنما يبلغ من ترويع هذا الخيال إياه كأنه يبصره أمامه بعينه ، والرغبة من عمر بن الخطاب هي التي تبلغ من سيطرتها على نفسه هذه الدرجة ، وهو يحدد وقت قبيل النوم لبوغ فزعه من هذا الخيال أقصاه ، وهو تحديد واقعي وليس شعرياً ، فقبييل النوم يجتمع عاملان يساعدان عادة على تضخيم المخاوف والأوهام والخيالات ، هما الظلام والاسترخاء ، وعكس ذلك النهار ، ولذلك تزول مع الصبح الصورة المصخمة للخيالات ، والبيت الثالث وهو :

كنانية دارها غرزة تُجِدُّ وصلاً وثبيل وصلاً

هو وصف لها بالأصالة وبعد المثال في الشطر الأول ، وبالتقلب في الشطر الثاني ، وإذا ميزنا هذه الأوصاف بعضها عن بعض فكل منها يصلح لذاته للغزل ولكنها مجتمعة لا تصلح ، لأن الشطر الثاني يكاد ينقض الأول ، فالأول مدح واضح والثاني نوع من الذم الواضح ، كأنها لا هم لها إلا التغيير والتبديل في صلاتها وعشاقها ، فضلاً عن أن السياق كله في الأبيات التالية مدح صريح . فكان الشطر الثاني من البيت السابق غير مستقيم المعنى إذا وجهنا المطلع نحو الغزل ، لأنه غير متلائم لامع الشطر الأول ، ولا مع الأبيات التالية ولكننا حين نوجه نحو المعنى الرمزي يكون واضح الاستقامة ، فالشطر الأول مدح لعمر بن الخطأب بأسلوب رمزي ، وكذلك الشطر الثاني ليس إلا تعبيراً عن عدم اطمئنانه إلى مستقبل صلاته بعمر ، وإلى مصيره بين يديه ، وعن أن طبيعة عمر في صلاته بغيره ليست في إحساس الشاعر ثابتة ولا مستقرة على وضع معين ، وهذا حق ، فإن الملوك والأمراء عادة حيناً يحبون شخصاً أو يقربونه لا يعينهم كثيراً خلقه وسلوكه ، وهذا ما ألفه الخطيب كثيراً فيمن عرف من الملوك والأمراء ، ولكن عمر ليست له صلات ثابتة لذاتها ، وإنما تدور عواطفه وصلاته حول الحق والباطل ، فهو يقرب من كان على الحق أو يحبه ، ويبعد من كان على الباطل ويمقتنه ، وهكذا نجد كل معاني المطلع مستقيمة في المعنى الرمزي ، وغير مستقيمة في غيره .

وأيضاً إذا تابعتنا منهج التدرج الذي أشرنا إلى أنه ملتزم في المطالع السابقة نجد مثلاً في هذه القصيدة ، فكل مشاعر الخطيبه إزاء الموقف تجدها مجملة في البيت الأول ، ومشاعر الخطيبه حينئذ تكاد تنحصر في رعيه الشديد من عمر ، وهذا نجد مجمل في البيت الأول إذا راعينا أن البيتين الأولين يعدان بيتاً واحداً ، لأنها يكملان معنى واحداً ، ثم بقية المطلع الذي يبلغ نحو ثمانية أبيات ليست إلا بسطاً وتفصيلاً للبيت الأول ، ثم بقية القصيدة ليست بعيدة عن معنى المطلع كما يشيع اتهام الشعر القديم بهذا ، حيث يزعمون أن المطلع في وادٍ وموضوع القصيدة في وادٍ آخر ، فقد رأينا مشاعر الخطيبه ونفسه إزاء الموقف واضحة في المطلع رغم أنه صيغ في قالب رمزي هو الغزل ، ويكتفى من وضوحه قوله : (خيالاً يروعك عند المنام) ثم بقية القصيدة هي موضوع هذه المشاعر ، وهو استعطاف عمر والاعتذار إليه لينجو الشاعر من هذا الرعب الذي يثورق نومه ، كقولته في هذه الأبيات المنفرقة خلال القصيدة :

ولسبيل تخطيت أهواله إلى عمر أرغجه إجمالا^(٢٧)
طوبت مَهَامِيَّةٌ مَحْشِيَّةٌ إليك لشكْذِبَةٍ عَنِي^(٢٨) المَقَالَا
إلى ملك عادل حكيم فلما وضعنا لديه الرُّحالا
صَرَى قول من كان ذا إحتق ومن كان يَأْمُلُ غِي^(٢٩) الضلالا
فجشستك معتزلاً راجياً لعفوك أَرَهَبَ منك النكالا^(٣٠)
فلأنك خير من الزسرقسان أشد نكالا وخير نوالا^(٣١)

ويكفى للربط بين المطلع والموضوع أن نجد صلب الموقف وهو الخوف من عمر
مثلاً في المطلع بوضوح في قوله (خيالا يروعك ...) ثم في القصيدة في قوله (أرهَبَ
منك النكالا) غاية الأمر أنه في المطلع بأسلوب رمزي ظاهره الغزل ، وفي القصيدة
بأسلوب صريح .

٤- من مطالع أبي نواس :

ومن هذه المطالع مطلع أبي نواس الحسن بن هانئ في قصيدته المشهورة في
الحنين إلى الخمر ، والتغنى بها :

دَعْ عَنْكَ لَوْمِي فَإِنَّ اللَّوْمَ إِغْرَامٌ وَذَاوِنِي بِأَلْقَى كَانَتْ هِيَ الدَّاءُ^(٣٢)
صَفْرَاءُ لَا تَثْرُلُ الْأَحْزَانُ سَاخَتْهَا لَوْ تَشَبَّهَا حَجَرٌ مَشَتْهُ سَرَّاءُ

ولم يحل دون شهرة هذه القصيدة كونها من مجونيات أبي نواس ، وهذا من
جوانب الموضوعية في النقد العربي ، فإن في معاني القصيدة عروجا على العرف والدين
ليس في الخمر وحدها ، بل في ألوان أخرى من فحش الشذوذ في السلوك ، ومن
العصبية العنصرية التي استفحلت في العصر العباسي فيها عرف بالشعوبية بين العرب
والفرس وسائر الأجناس ذات العصبية ، ومع أن القصيدة تخرج على العرف العربي
حينذاك في السلوك ، وتعلن الانحياز إلى خصوم العرب ، بل والسخرية من العرب ،
ومع ذلك فإن النقاد العرب يجعلونها من غرر القصائد^(٣٣) ، بل من سمحة النقد
الإسلامي ، فمن المشهور أن كثيراً من أئمة العلماء والنقاد العرب كانوا يعدون من أئمة

الإسلام ، ومع ذلك كانوا يلتزمون الموضوعية في نقد الشعر ، فيبدون إعجابهم بالشعر الجيد ولو كان خارجاً عن حدود الإسلام وتعاليمه ، كما كان ابن عباس رضى الله عنه يستمع وينشد في المسجد الحرام الأشتار ، وفي بعضها بحون عمر بن أبي ربيعة في بعض غزله ، بل وأشعار المشركين الجاهليين ، وفي بعضها ما لا يتفق مع الإسلام ، ثم لم يختلف أئمة النقاد في العصور التالية على أن قصيدة أبي نواس هذه من جيد الشعر . وهذا ابن رشيق يعد مطلعها من مختارات المطالع الجيدة للمحدثين^(٣٤) .

ومع أن القصيدة تقتدر إلى شيء ذي أهمية ، هو معرفتنا للمناسبة أو الأحداث التي تخففت عن القصيدة ، وذلك لحاجتنا إلى ذلك في محاولة فهم نفسية الشاعر ومشاعره حينئذ ، إلا أن المطالع مع ذلك يحمل شيئاً غير قليل في الدلالة على نفسية الشاعر .

وذلك أنه من الشائع المشهور أن هذه القصيدة من الشعر الذي يعلن عن حب أبي نواس للخمر ، وولعه بها ، وعكوفه عليها ، وقد يكون هذا حقاً من حيث الدلالة على ميول الشاعر أو عواطفه نحو الخمر ، ولكنه ليس كل الحق في الدلالة على نفسية الشاعر ومشاعره الحقيقية نحو الخمر ، وهذا ما ينشأ عنه المطالع ، فإن المطالع لا يبدى حباً حقيقياً للخمر ، ولا ارتياحاً نفسياً إليها ، وإنما ينحصر في معنيين ، أحدهما الشعور بانكار المجتمع لشربه الخمر ، وهو ما يدل عليه بوضوح تعبير (دع عنك لومي) فإنه لا يتخاطب شخصاً معيناً ينكر عليه ، وإنما يعنى العموم ، والمعنى الآخر إحساسه هو بأن إدمان الخمر مرض ابتلى به ، وأن شربه إياها ليس للمتعة ، وإنما هو مجرد علاج يتداوى به ، وهذا ما يدل عليه بوضوح تعبير (وداؤني بالقي كانت هي الداء) ثم كانت بين المعنيين هذه الحكمة النفسية الدقيقة التعبير عن الواقع ، من حيث إن النصح والتوجيه إذا لم يكتس ثوب الحكمة كان مؤثراً لمن يوجه إليه النصيح ، وهذا مما قد يدفعه إلى العناد وزيادة التمسك وهذه الحكمة ليست خروجاً عن المعنيين ، بل هي تدعيم لها .

فالمطلع لا يدل على حب حقيقى بحمله أبو نواس للخمر كما هو شائع مشهور ، وإنما يدل في دخليته على عكس ذلك ، والنظرة العامة إلى القصيدة تؤيد ذلك ،

فخلاصة معاني القصيدة كأن أبنا نواس يقول : إنني أبغض الخمر ، بل أعدةا داء أصابني ، وأعرف أن المجتمع ينكر على ويلومني ، ولكنني نهم إليها ، لاشهية ومتعة ، وإنما لأنني لم أجد دواء سواها ، أتداوى به ليس من الإدمان فحسب ، بل من أحزان يشاركني فيها فتية دارت بهم الأيام ، وهو يصرح بأن هؤلاء الفتية الذين دار بهم الزمان ليسوا عرباً ، ولعله يعني بهم البرامكة حين حلت بهم النكبة السياسية المشهورة ، وكانوا عنواناً للمجد الفارسي داخل الدولة العربية العباسية ، وقد نكل بهم الرشيد فجأة في النكبة الساحقة لأسباب غير واضحة ، ولكن مما لا ترتب فيه النفس أن العباسيين اكتشفوا فجأة أن هناك شيئاً خفياً خطيراً يدبره الفرس ضدهم بزعمارة البرامكة ، وأن هذا الخطر يوشك أن يكتسح العباسيين ، فلم يكن أمامهم إلا أن يردوا هذا الخطر إلى مصدره ، فيجعلوه يكتسح البرامكة قبل أن يكتسحهم هم ، فأسرع الرشيد إلى جذب كل رموس البرامكة فجأة ، وبما لا ترتب فيه النفس أيضاً أن استدراج أبي جعفر المنصور قبل ذلك لأنني مسلم الخراساني ليقته ، بعد أن كان لأنني مسلم أكبر الجهد في قيام الدولة العباسية إنما كان للسبب نفسه ، فأغلب الظن أنه اكتشف فجأة أن الفرس يدبرون شيئاً خفياً خطيراً بزعمارة أبي مسلم ضد العباسيين ، فلم يكن أمام أبي جعفر إلا أن يتق هذا الخطر الداهم بالتخلص من أبي مسلم ، قبل أن يتخلص الفرس من حكم العباسيين والعرب .

وليس هذا الحديث استطراداً ، وإنما هو من صلب أحزان أبي نواس التي يريد أن يداويها بالخمر ، فإن نكبة البرامكة أصابت الفرس - ومنهم أبو نواس الذي كان جده من الموالي - بالاحباط في آمالهم السياسية حول استعادتهم مجدهم وسلطانهم القديم ، حين فقدوا القيادة التي يلتفون حولها ممثلة في البرامكة ، وكان هذا كافياً لأن يملأ نفوسهم حزناً وأسفاً ، وهذا أبو نواس يعبر عن ذلك في هذه القصيدة بأسلوب يحاول أن يجعل غلافه ساتراً لمعانيه ، ولكنه كان شفافاً لما تحته من البكاء والحزن على فتية من غير العرب ، ومن ذلك قوله :

دَارَتْ عَلَى فَتْيَةٍ دَارَ الزَّمَانُ بِهِمْ فَا يَصْبِيهِمْ إِلَّا بِمَا شَاعُوا
لَشَلَكِ أَبْيَكِي ، وَلَا أَبْيَكِي لَمُتَلَقٍ كَانَتْ تَحُلُّ بِهَا هَنْدٌ وَأَسْمَاءُ (٣٥)

ثم يواصل السخرية من العرب وحياتهم بعد ذلك في القصيدة .

ومما يؤيد أن حديث أبي نواس عن الخمر كان في دلالة النفسية حديث الإحساس بسخط المجتمع عليه ، بل وحديث الإحساس بالذنب والسخط على الخمر ، وليس حديث الميل للنفس والحب الحقيقي لها ، أنه في القصيدة نفسها يتلمس عفو الله ، ويفزعه اليأس من العفو كقوله :

لا تحفظ العفو إن كنتَ امرأً حرجاً فإنَّ حَطَرَكَ في الدين إِرْزَاءٌ (٣٦)

وليس هذا دفاعاً عن أبي نواس ، وإنما هو التزام للمنج الذي يسير عليه هذا الكتاب في محاولة استشفاف نفسية الشاعر ، وليس غريباً أن تحمل نفسية أبي نواس أو من هو أشد منه انحرافاً عن الطريق القويم جذور الخير والإحساس بالذنب ، فإن الأصل في طبيعة كل إنسان أن تحمل الاستعداد للشر وللخير معاً ، ثم يكون الحكم عليه بأنه من الخيرين أو الشريرين بجرّد التغليب ، فإذا كانت نزعة الخير فيه أقوى نسب إلى الخير ، والعكس ، ولكن جذور النزعة الأخرى تظل موجودة ، وتظل قابلة للنمو إذا تمهدها صاحبها ، وهذا أبو نواس الذي اقتrof من الآثام ما اقتrof يقول في بعض ما قال من شعر :

يارب إن عَطَلْتَ ذُنُوبِي كَثْرَةً فَلَقَدْ عَلِمْتُ بِأَنَّ عَفْوَكَ أَعْظَمُ
إِنْ كَانَ لَا يَرْجُوكَ إِلَّا مُخَيَّرٌ قَبِيحٌ يَلُودُ وَيَسْتَجِيرُ الْمَجْرِمُ
أَدْعُوكَ رَبِّ كَمَا أَرَدْتَ تَضَرُّعاً فَإِذَا رَدَدْتَ يَدِي فَمَنْ ذَا يَرْحَمُ
سَالِيَ إِلَيْكَ وَسِبْطَهُ إِلَّا الرَّجَا وَجَمِيلُ عَفْوَكَ ثُمَّ إِنِّي مُسْتَلِمٌ (٣٧)

ونجد نفسية أبي نواس واضحة إذا وازنا بين مطلقه ومطلق عمرو بن كلثوم في الخمر ، فعمرو المثلث على الخمر بكل الرغبة والحب الحقيقي دون استشعار لإنكار أحد أو إحساس بذنب يقول :

أَلَا هُبَيْ بِصَحَّتِكَ فَاصْبَحْنَا وَلَا تُبْقِي خَمُورَ الْأَنْدَرِينَا

أما أبو نواس فإنه يستشعر ويحس بما لم يحس به عمرو حين يقول أبو نواس :

دع عنك لومي فإن اللومَ إغراء وداوئي بالتي كانت هي الداء

وإذا تابعنا أسلوب التدرج المشار إليه نجده متحققاً أيضاً في هذه القصيدة ، فقد حشد الشاعر مشاعره النفسية إزاء الموضوع في البيت الأول جملة ، وعلاصتها أمران ، أحدهما الإحساس بلوم المجتمع وإنكاره ، والآخر الإحساس بالذنب ، وأن الخمر مجرد داء أصيب به لم يجد له دواء إلا في الخمر نفسها ، ثم بقية المطلع تفصيل وتوضيح لذلك ، ثم بقية القصيدة لاتبع من هذا الإطار ، فبعض أبياتها كأنه دفاع ضد لوم المجتمع ، زاعماً أنه إنما يلتمسها علاجاً لأحزانه ، مبيناً سبب أحزانه ، وبعض آخر من أبياتها ، معالجة لإحساسه بالذنب ، معترفاً ضمناً بجرمه ، معللاً نفسه بأن عفو الله مأمول ، وأن الذين يجعلون فلسفتهم في العلم التشدد والتحرج إنما يزرون بأنفسهم ، لأنهم يكشفون عن أنهم لا يعلمون الدين حق العلم ، فقد حفظوا شيئاً وغابت عنهم أشياء كما يقول :

فقل لمن يدعى في العلم فلسفةً حفظت شيئاً وغابت عنك أشياء
لا تحفظ العفو إن كنت امرأةً خرجاً فإن حطركم في الدين إزرار

٥- من مطالع امرئ القيس :

ومن هذه المطالع مطلع قصيدة امرئ القيس المشهورة التي قالها عند توجهه إلى ملك الروم يستعين به على قومه بني أسد ، ليستعيد ملكه ، وهو مطلع طويل يبدأ بقوله :

سَمَّا لَكَ شَوْقٌ بَعْدَ مَا كَانَ أَقْصَرَا وَحَلَّتْ سُلَيْمَى بَطْنَ فَوْ قَرَرَسَا (٣٨)
كَتَائِيَّةً بَاتَتْ فِي الصُّدْرِ وَدُهَا مُجَاوِرَةً غَسَّانَ وَالْحَى يَغْمَرَا (٣٩)

ومناسبة هذه القصيدة معروفة ، وهي أن امرأة القيس بعد أن استنفدت قوته وأعوانه في محاولة استعادته الملك ، بعد أن هلك من أعوانه من هلك وتحل عنه من

تحل ، لجأ إلى ملك الروم ليصره على قومه بني أسد فيستعيد بذلك ملكه .

وإذا حاولنا تبين ما يهدف إليه الكتاب وهو مدى تضمن المطلع لنفسية الشاعر نلاحظ أن امرأ القيس قد استطاع أن يلخص لنا كل ما في نفسه حيثذ في الشطر الأول من القصيدة ، وهو (سالك شوق بعد ما كان أقصر) فمن الواضح أن امرئ القيس لا يلجأ إلى الاستعانة بالروم إلا إذا يش من جدوى أعوانه الباقين من العرب ، ومن الواضح أيضاً أنه لو لم يكن لديه أمل في أن الاستعانة بملك الروم ستعيد إليه الملك ما استعان به ، وإذن فالموقف عند إنشاء هذه القصيدة كان يتمثل بالقياس إلى امرئ القيس في أمل جديد بعد يأس ، وهذا يطابق تماماً هذا المعنى الرمزي (سالك شوق بعد ما كان أقصر) ، وهذا أيضاً يحقق التدرج المشار إليه من أن الشاعر عادة يحمل كل ما في نفسه في البيت الأول من المطلع ، ثم يفصله في بقية أبيات المطلع ، ثم ينساب في موضع القصيدة غير مبعد عن جوهر المطلع ودلالته النفسية مهما تكلف أو حاول إظهار غير ما نحمله نفسيته ومشاعره إزاء الموقف .

وإذا ألقينا نظرة عجي على القصيدة تبين بوضوح أن معانيها في أبياتها التي تبلغ الستين لا تكاد تجاوز مضمون الشطر الأول المشار إليه ، وأنها في مجموعها أشبه بمذكرات شخصية سجل فيها امرؤ القيس خواطره ومشاعره إزاء هذه الرحلة ، ففي أبيات المطلع والمقدمة يفصل مشاعره إزاء اليأس السابق ، والأمل الجديد ، مبدئياً أسفه على هذا الموقف الذي اضطر إليه ضد قومه ، ومبدئياً عدم سعادته بلجونه إلى الروم ، وقد نجد كل خواطر الشاعر مجتمعة في هذه الأبيات :

أَسْمَاءُ أَمْسَى وَدُهَا قَدْ تَغَيَّرَا سَبِيلُ إِنْ أَبْدَلْتِ بِالْوَدِّ آخَرًا^(٩٠)
تَذَكَّرْتُ أَهْلِي الصَّالِحِينَ وَقَدْ أَتَتْ عَلَى حَمَلِي خُوصُ الرُّكَّابِ وَأَوْجَرًا^(٩١)
فَلِمَا بَدَتْ حَوْرَانُ وَالْأَكْلُ دَوْنَهَا نَظَرْتُ فَلَمْ تَنْظُرْ بِعَيْنَيْكَ مَنَظَرًا^(٩٢)
تَقَطَّعَ أَسْبَابُ اللَّبَانَةِ وَالْهَوَى عَشِيَّةَ جَانِزْنَا حَاةَ وَشَيْرَرًا^(٩٣)

ثم نجد أن بقية أبيات القصيدة تضخيم وتفصيل لهذه المعاني ، فأحياناً تأخذ نشوة الأمل الجديد ، فيستعيد ثقته بنفسه ، ويقدرته على الفوز سواء في بلاده من اليمن ، أو من منطلقه إلى الروم فيقول في سياق حديثه عن ناقته :

عليها فني لم تحمل الأرض مثله أَسْرَ بِمِثَاقِي وَأَوْفَى وَأَصْبِرَا
ولو شاء كان الغزو من أرض حثير ولكنه عَمَدًا إِلَى الرُّومِ أَتَغَرَّا

وأحياناً يعبر عن حزن أصحابه من لجوئهم إلى الروم ضد قومهم فيقول :

يكي صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أنا لاحقان بقبضرا
فقلت له : لاتبك عينك إنما نحاول سُلُكًا أَوْ نَمُوتُ فَتُحَدَّرَا

وأحياناً يعبر عن حزنه هو للجوئته إلى قوم يرى نفسه بينهم غريباً منكراً ، ويرى
قومه حينئذ بعيدين عنه ، شاعراً بالقزح لهذا البعد فيقول :

لقد أنكرتني بعلبك وأهلها وَلَا بَيْنَ جَرِيحٍ فِي قُرَى حِمَصٍ أَنْكَرَا^(١١)
له الويلُ إِنْ أَمْسَى وَلَا أُمُّ هَاشِمٍ قَرِيبٌ وَلَا ابْنُ سَامَةَ ابْنُ يَشْكُرَا^(١٢)

وأحياناً يتذكر تخطي الأصدقاء والأعوان عنه مما أُلْجَاهُ إِلَى مَا هُوَ فِيهِ مِنْ هَذِهِ
الرحلة فيقول :

إذا قلت هذا صاحب قد رضىته وَقَرَّتْ بِهِ الْعَيْنَانُ بُدِّلْتُ آخِرَا
كذلك جَدُّى مَا أَصَاحِبُ صَاحِبَا مِنْ النَّاسِ إِلَّا خَائِفَى وَتَغَيَّرَا^(١٣)

وأحياناً يلتمس الخمر ، ولكنه في هذه الآونة لا يشربها حياً فيها ، ولا تمتعا بها ،
وإنما للرغبة في نسيان همومه وأحزانه ، فهو يعتمد أن يشرب هو ومن معه حتى يفقدوا
إدراكهم ، وحتى تخلط عليهم الأشياء والأقوان . فيقول :

ونشرب حتى نحسب الخيل حولنا نَقَادًا وَحَتَّى نَحْسِبَ الْجَوْنَ أَشْقَرَا^(١٤)

وليس من عادة الشاربين أن يشربوا حتى يروا الخيل غنماً ، والأسود أحمر ،
ولكن امرأة القيس كانت تهسه حينئذ تفيض حزناً ، وكانت مشاعره تفيض قلقاً

واضطراباً لأكثر من سبب ، ولكن أحدث جراحه وأشدّها في هذا الحين ألماً هو موقف
الموان الذي يستشعره امرؤ ذو عزة وإباء حين يضطر إلى أن يتخذ من الغرباء طعنة
يوجهها نحو موطنه وأهله ، هذا الشعور الذي تخفل به القصيدة والذي يبلغ قفّة حين
يتلهف على ضوء بارق يضيء له شجر اليمين ليراه فيقول :

تَبَشَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى ضَوْءَ بَارِقٍ يَضِيءُ الدُّجَى بِاللَّيْلِ عَنْ سَرِّ حَمِيرَا^(٤٨)

ومما يدلنا على عمق الحزن الذي يدفع امرأ القيس . إلى أن يتعمد الإسراف في
شرب الخمر حتى يغيب عن الإحساس بواقعه أنه وهو في أقصى ما أوصلته إليه هذه
الرحلة من أمل ، ومن استعادة شيء من ثقته بنفسه ، كان الشعور المسيطر عليه ليس
السعادة أو الرضا أو راحة النفس ، وإنما شعور السخط ، وشعور الألم معاً ولذلك نراه
حيناً دفعه الأمل إلى الفخر بنفسه لم يفخر بشجاعة أو عزة أو قدرة على تحقيق أمل ،
وإنما الفخر بأنه (أبر بجيثاق وأوفى) ومضمون هذا أن هناك من لا يبرون بمواثيقهم ،
وهناك من لا يلتزمون الوفاء ، كالذين نقضوا مواثيقهم ولم يقوا بعهودهم في مؤازرته
ونصره ، وهذا مصدر شعور السخط في نفسه ، كما أنه يعبر ضمناً عن مشاعر الألم بأنه
يحمل قدرة فائقة على الصبر ، والصبر بطبيعته لا يكون إلا على ألم ، ولكنه استطاع أن
يجعل من سخطه وأحزانه فخراً حين يقول :

عليها فتى لم تحمل الأرض مثله أبسر بميثاق وأوفى وأصبرا

هوامش

فصل مطالع أخرى

- (١) الصحن : القدر العظيم جمعه صحنون أصحيتها : أي أسقيتها في الصباح والأندرون : قري بالثام . بأمرها بأن تقدم إليه كل ما لديها من جيد الخمر .
- (٢) شمعة الخمر : مزجها بالماء ، والخص : الورس ، وهو نبات له زهر أحمر يشبه الزعفران . وسقيتها بالسبن والحاء بمعنى سائحة يعني أن اللذعة طعمها كأنها سائحة حارة . يصف هذه الخمر بالجودة وحمرة اللون والإثارة عند تذوقها .
- (٣) الجور : مجاوزة القصد . واللبانة يعني الحانية . ولبن يعني يستسلم والمراد وقوع الثارب تحت سيطرة الخمر .
- (٤) الخمر : الضيق . والشحيح : الشديد البخل . يعني أن هذه الخمر تجعل الشديد البخل يتفق ماله إلى درجة الإحانة له كأنه يبعثه إذا قمت إليه .
- (٥) النظر الألفاني للأصفهاني جـ ١١ ص ٣٨ ط بيروت في ترجمة الحارث بن حنظلة .
- (٦) رواية الأصفهاني : هل تعلمون أحدًا من العرب تأليف أمه من خدمة أبي ١٢ الألفاني ٤٧/١١ ط بيروت والنظر شرح المعلقات السبع للروزني .
- (٧) وتينا : من الوقي وهو الضعف ، يعني لا تريد أن تعلم القبائل أننا بلغنا درجة الضعف والذل بين الناس .
- (٨) الجهل هنا يعني السفه والطيش ومنه في القرآن الكريم (وإذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاماً) .
- (٩) القيل بفتح القاف : الملك والقطيع : الخدم .
- (١٠) الإزدراء : الإحتقار .
- (١١) حيث يقول (ولا تفتق ... الخ) .
- (١٢) هي عشر الأثدرين .
- (١٣) رواية الروزني : صبت بدل صدوت . والعين والصد كلاهما بمعنى الصرف والإبعاد . انظر شرح المعلقات السبع للروزني ١٢٣ ط مكتبة القاهرة سنة ١٩٦٧ .

- (١٤) مستوم : من السأم وهو الملل ، انظر الألفاق للأصفهاني ٤٨/١١ ط بيروت .
- (١٥) الإذنين : الإعلام . والين : الفراق . والنواء : الإقامة .
- (١٦) العهد : الميثاق وقد يعنى مجرد اللقاء وبرقة شماء والخلصاء مكانان وأدنى ديارها يعنى أن دارها هذه ليست بعيدة عا .
- (١٧) ١٨ كلها أماكن معينة .
- (١٩) النكاه : ذهاب العقل يعنى بكاء شديداً بغير عقل ، ونحوه يعنى ترجيع المعنى لم أجدها في هذه الأماكن كلها فيكون بكاء غير عادي مع علمي بأن البكاء لا يرد ذاهباً .
- (٢٠) تلوى : تشتت والطياء القصة العالية يخاطب نفسه قائلاً إن هنذا آوودت هذه النار التي احتاج إليها للدفع ومع ظهورها إلا أنها كانت بعيدة أستطيع بلوغها .
- (٢١) الشئور : النظر إلى النار . عزازى : مكان معين . هيات : أصبح بعيداً ، الفصل والاصطلاح : الاستدعاء بالنار يعنى رأيت نارها ولكني لم أستطع الانتفاع بها انظر شرح للعلاقات السبع للزوزي .
- (٢٢) انظر الألفاق للأصفهاني ٣٧/١١ - ٣٨ .
- (٢٣) رقت الكلام بتشديد القاف : زوقه وزعرقه . يعنى أن حاله من وشى بنا عند الملك بكلام باطل سيكتشف الملك كذبه .
- (٢٤) انظر ديوان الخطيئة . والثأى البعد . بغيب : يعنى وهي غائبة ويروى (بغيث غيالاً) كما يروى (وإلا غيالاً) يوافق غيالاً والرواية المثبتة أنسب للسياق .
- (٢٥) الروح : الفزع والروعة الفزعة .
- (٢٦) غربة : بعيدة . نجد من الجدة عكس القدم ، وتبلى من البلى عكس الجدة ، يعنى لا تيات لها تنشيء صلة لم تكن موجودة وتبطل صلة موجودة .
- (٢٧) الشال بكسر الشاء : الحجاب والكالذ ، يعنى تطلعت الأخوان لا تذكرك .
- (٢٨) المهامه : يعنى الصحارى المرحشة لتكذب وتنق عني ما إتهمت به بأعلا .
- (٢٩) صرى . أبعد وأبطل ، والإحنة : الحقد والعداوة .
- (٣٠) أَرهَب : أخاف . النكال : يريد به العقاب الشديد .
- (٣١) النوال : المعطاء . يعنى عقابك أشد من عقابه ، وعطائك خير من عطائه .
- (٣٢) إن اللوم إغراء : يعنى أن اللوم لا يبعده عن الخسر بل يفره بالتزبد من شرها .

- (٣٣) انظر ديوان أبي نواس ط ١ مكتبة صادر بيروت
- (٣٤) الصفحة لآين ، شيق ٢١٩/١ .
- (٣٥) تعبير (ما يصيبهم إلا بما شاءوا) محاولة لإنشاء هدف الشاعر في البيت الأول . ولكنه في البيت الثاني صرح بهداه الذي يتبرجح أنه نكتة البرازكة في قوله : (فقلت أبكي) ثم يزيد المعنى وضوحاً في بقية البيت الثاني حيث جعل هدناً وأضاه رمزاً للعرب فالتألف أنه يبيكي لنكتة هؤلاء القليلة ولا يبيكي لأحوال العرب . انظر القصيدة في ديوان أبي نواس .
- (٣٦) يعني لا تحظر الطومر بها بلقت من الترحح والتشدد لأن هذا يناق الدبر .
- (٣٧) انظر ديوان أبي نواس ٢٠٢ / ٢٠٣ ط مكتبة صادر بيروت . والبيت الثالث إشارة إلى الآلة الكريهة (ادعوا ربكم تضرعاً وخفية ...) ٥٥ سورة الأعراف .
- (٣٨) انظر ديوان لمريه القيس ٩١ ط دار بيروت سنة ١٩٦٦ وسما : ظهر وارتفع . وأقصير : تراجع وأقلع . ويعطن فو وعمره مكانان وانظر في المقدمة حديث المؤرخين الروم عن هذه الرحلة .
- (٣٩) بالث : بعدت . ولسان : يعني القساسة . وبنو يصرحى . يعني بلاد قروم .
- (٤٠) الشطر الأول يفهم على أنه إشارة إلى نقل الأعمام عنه ، والشطر الثاني يكون إشارة إلى الإشتغاف بالروم بدل العرب وأنه يعلق آماله على هذا قوم الجديد ود الروم .
- (٤١) غميل وأوجر مكانان وغوص الركاب يعني ركبه في السفر تعبير عن أسفه على رحيله عن قومه إلى غميرهم .
- (٤٢) يعني حين ظهرت حوران وقد خلفت أفعلى وراقى نظرت فلم أجدها ما يسرى في هذه الرحلة .
- (٤٣) المعنى قطعت كل أسباب المعوى حين تجاوزنا حمة وشيزر موغلبين في بلاد الشام تأكيد لعدم سروره بهذه الرحلة .
- (٤٤) ابن جريج لعله رمز لكل عربى ، يقول أنا غريب منك في بعلبك ، والعرب أشد غربة في غيرها من بلاد الشام .
- (٤٥) أم هاشم واليسانة رمز بها إلى العرب مبدئاً فزعه من بعلته عن أرض قومه .
- (٤٦) الجذ : الخط .
- (٤٧) النقاد أولاد الغنم ، الحفون : الأسود . الأثقر : الأحمر .
- (٤٨) يصر : انظر . الدجى : الظلام . السرو : شجر .

مطالع عييت خطأ

نحدثنا الروايات عن مطالع عابها النقاد أو السامعون ، في عصور مختلفة ، وظلت المآخذ الموجهة إليها في أغلب الأحيان لاصقة بها يتناقلها القراء والدارسون حتى اليوم ، دون محاولة جادة لنقد هذه المآخذ وبيان وجه الصواب فيها ، ويمكن القول بأن معظم هذه المآخذ مرجعه تميم الأحكام الذي يغلب على النقد القديم ، أو النظرة إلى المطلع بالصورة التقليدية ، كما سبق القول بأن القدماء يعدون كل حديث عن المرأة غزلاً ، وبالتالي حين يجدون المطلع يرتبط من قريب أو بعيد بالمرأة يعدونه من باب الغزل ويبنون حكمهم عليه من هذا الأساس ، غير مراعين لشئتين مهمين ، هما نفسية الشاعر وأحواله الخاصة ، وطبيعة هذا الحديث عن المرأة ، أهو حديث شوق وهيام ورغبة ، أم حديث سخط ونفور أم غير ذلك مما تختلف معه دلالة هذه المعاني .

وستعرض لبعض المطالع التي عابها النقاد ، والتي تتيح لنا أحداث التاريخ والروايات معرفة نفسية الشاعر من خلالها ، ثم تعرض هذه المطالع على نفسية الشاعر لترى هل تفيدنا معرفة نفسية الشاعر شيئاً جديداً في فهمنا لمطلع القصيدة أم لا ؟ ومن هذه المطالع :

١- مطلع لأبي تمام :

وهو مطلع قصيدته التي يمدح بها عبدالله بن طاهر والي خراسان .

هُنَّ عَوَادِي يَوْسُفَ وَصَوَاحِبُهُ قَرْمًا قَعِيدًا أَدْرَكَ السُّوْلُ طَالِبُهُ^(١)

ولهذا المطلع قصة مشهورة في حياة أبي تمام ، حيث رحل إلى والي خراسان بهذه القصيدة مادحاً طالباً العطاء كمعادة الشعراء المادحين ، وكان عبدالله بن طاهر قد جعل على حجابة الأدب وخزائنه أبا سعيد الضريير ، وأبا العميل الأعرجي ، وعلى كل شاعر أن يعرض عليها شعره ، فإن رأياه حسناً أجازا للشاعر أن ينشده بين يدي الأمير ، وإلا أهمله ، وتقدم إليها أبو تمام بقصيدته هذه ، فلما تصفحها فيها تصفحاً من القصائد أنكرها مطلعها ، وكان المطلع صرفها عن أن يقرأ بقية القصيدة فأهملها فيها أهمل من الشعر ، وأبو تمام ينتظر ، فلما طال انتظاره أرسل يستفسر ، ثم سعى إليها يستفسر أيضاً عن سبب إهمال قصيدته ، فإذا هما لم يفهما دلالة مطلع القصيدة ، وإذا هما يسألانه في استنكار واستخفاف : لم لا تقول ما يفهم ؟ فأجابها أبو تمام إجابة الواصل الحازم : ولم لا تفهما ما يقال ؟ ثم أنشدها أبو تمام ، فإذا هي تستحوذ على إعجاب الشعراء وإعجاب الأمير ، حتى أمر الأمير ينثر ألف دينار على أبي تمام الذي أنف أن ينحني ليلقظها وتركها للخدم ، مما ضاق به الأمير ، ولكن أبا تمام كأنه أراد أن ينضم لنفسه من إهمال قصيدته أولاً ، ثم من سلوك الأمير الذي قد يفهم منه محاولة إغراء أبي تمام بهذا السلوك المهين في تتبع الدنانير ولتقاطها من الأرض .

ثم جاء الأمدى الذي اتهمه بعض العلماء والنقاد القدماء بالتحامل على أبي تمام والانحياز إلى الباحثي في كتابه (الموازنة بين شعر أبي تمام والباحثي) ليعيب هذا المطلع عيباً شديداً ، ولكنه لم يقصد مجرد النقد ، وإنما قصد إبراز العديد من العيوب نجده يلجأ على غير المألوف إلى الإفاضة في إيداء أسباب حكمه ونقده ، فإنه وإن كان الأمدى يعد من أكثر النقاد القدماء اهتماماً بإيداء الأسباب ولو في إيجاز شديد ، وخصوصاً عندما يكون نقده في مقام الطعن والمزاخلة ، إلا أننا نلاحظ أنه أبدى اهتماماً خاصاً بتلمس كل ما رآه من عيوب لهذا المطلع ، حتى أفردته بمحدث طويل يكاد يكون

مستقلاً ، ولعل نقد حاجي أمير خراسان هو الذي دفعه إلى التركيز في النقد لهذا المطلع ، حيث نجده يقول (ومن ردىء ابتداعات أبي تمام في هذا الباب قوله : (هن عوادي يوسف ...) وإنما جعله رديئاً قوله (هن) فابتدأ بالكناية عن النساء ، ولم يمر هن ذكر بعد ، ثم قال (عوادي يوسف) ومعناها صوارف ، يقال : عداني عنك كذا أى صرفني ، أراد : هن صوارف يوسف ، وصواحيه ، وصوارف هنا لفظة ليست قائمة بذاتها ، لأنه يحتاج أن يعلم صوارفه عن ماذا ؟ واللفظة القائمة بنفسها أن لو قال : (فواتن يوسف) أو (شواغف يوسف) أو نحو ذلك ، وكأنه أراد صوارف يوسف عن تقاه ، أو عن هناه ، أو عن صحيح عزمه حتى هم بالمصيبة ، وإنما يتم معنى الكلمة بمثل هذه الألفاظ أن لو وصلها بها ، ثم ألحق بيوسف الثنوين ، فجاء بثلاثة ألفاظ متوالية كلها رديئة في موضعها ، ونعم البيت بعجز لا يليق بصدوره ، وهو أردأ معنى من الصدر ، وذلك قوله : (فزما فقدا أدرك النأي طالبه) فتصير جملة معنى البيت (هن صوارف يوسف فاعزم ، فقد بما أدرك البعد طالبه) وهذا كلام لا يلائم بعضه بعضاً ، ولا يتشابه ، وإنما كانت ألفاظه ومعانيه تتشابه لو قال :

هن عوادي يوسف وصواحيه فلا يَعدُونك مطلبُ أنت طالبه

أو (فلا يعدونك العزم فيما تطالبه) أى لا يتجاوزك ، أو فلا تعدلن عن مطلب أنت طالبه ، أى هن صوارف يوسف عن عزمه فلا تنصرف أنت عن عزمك ومطلبك لعدلن ، ومن أجلهن .

ثم ساق الأمدى قصة حاجي عبد الله بن طاهر ، وعقب على موقعها من هذا المطلع بقوله (والرجلان ما عابا إلا معيياً ، وما أنكرا إلا منكراً ، وكانا من أعلم الناس بالشعر ، وبكلام العرب)^(٢٧) ثم تابع القدماء هذا الهجوم على هذا المطلع إلا الخطيب التبريزي في شرحه ديوان أبي تمام ، فإنه قد دافع عن أبي تمام في كثير مما أتهم به الأمدى من رداءة ، حيث يقول مدافعاً عن مطلع أبي تمام : إن تعبير أبي تمام في المطلع يؤدي المعنى الذي يقترح الأمدى أن يكون ، كما أنه يقول إن ذكر الضمير أولاً قبل ذكر المرجع ليس عيباً إذا كان المعنى مفهوماً فلا ابتداء بلفظ (هن) قبل بيان المقصود بالضمير ليس إذن عيباً ، ويستشهد بالحديث الشريف الذي ورد فيه مثل هذا

التعبير (إنكن صويحات يوسف) مخاطباً عائشة ، ويقول التبريزي مدافعاً أيضاً إن إلحاق التثوين بلفظ (يوسف) في الشعر ليس عيباً ، لأن الأصل في الأسماء الصرف وليس المنع ، فتثوين (يوسف) رده إلى الأصل^(٣) .

وهذا الموقف من التبريزي لا يكشف عن انحياز إلى أي تمام ، وإنما عن انصاف وحيدة في النقد ، فهو يكشف عن أمور لا يظن أن الأمدى يجهلها ، لأن معظمها أحكام لغوية ونحوية مسلم بها ، مما يؤيد دعوى الذين يتهمون الأمدى بالتحامل على أي تمام والانحياز إلى خصومه أو منافسيه^(٤) ، بل إننا لو تأملنا نقد الأمدى لهذا المطلع لوجدنا من تحامل الأمدى على أي تمام أكثر مما عدده التبريزي ، فالأمدى يقترح أو يرى أن الأنسب أن يكون التعبير (شواغف يوسف أو فواتن يوسف) بدل تعبير أي تمام (عوادي يوسف) وفهم الأمدى أو رأيه في هذا خطأ من جهتين ، من جهة أنه مخالف لما قصده الشاعر ، ومن جهة أنه مخالف لما ورد في القرآن الكريم ، فإن الشاعر لا يقصد أن النساء شغفن يوسف أو فتنه ، وإنما يقصد أنهن عدو ليوسف بما أوقعته فيه من متاعب ، وما جلبته إليه من آلام ، وكذلك كان رأى الأمدى مخالفًا للقرآن الكريم ، فإن القرآن يصرح بأن يوسف هو الذي شغف النساء ، وليس النساء هن اللاتي شغفن يوسف ، وذلك في الآية الكريمة (وقال نسوة في المدينة امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه قد شغفها حيا إنا لنراها في ضلال مبين)^(٥) والفرق كبير بين ما قصده الأمدى وما يقصده القرآن الكريم ، بل الفرق عكسي ، فلو كان قلب يوسف هو الذي شغفه الحب لكانت النتيجة أن يقال : إنا لنراه في ضلال مبين فيقع الضلال المبين على يوسف ، ولكن الأمر كان بالعكس ، ولذلك كان من دعاء يوسف ربه أن يجمعه من مثل ما يراه الأمدى في قوله (وإلا تصرف عني كيدهن أصب إليهن وأكن من الجاهلين) .

وكذلك كان مما اقترحه الأمدى أو رأى أنه الأنسب أن يكون التعبير (فلا يعدونك مطلب أنت طاليه) أو (فلا تمدنن عن مطلب أنت طاليه) وكلا التعبيرين اللذين يرى الأمدى أنها أنسب يفترق أهم ما يرتكز عليه المعنى كله وهو معنى العزم والإقدام ، أو التقدم بمعنى أنها قاعدة قديمة ملتزمة لا تتخلف ، فالشاعر يبنى معناه على هذا الأساس ، وهو أنه إذا وجد هذا العزم الأصيل تحقق الأمل ، ولكن

تعبير الآمدي يقتصر إلى هذا الأساس ، أو هو يهدم الأساس الذي بنى عليه الشاعر معناه .

ولسنا نريد الخوض في تفاصيل هذه المعركة النقدية ، وإنما نريد السير في منبج هذا الكتاب ، وهو عرض المطلع على نفسية الشاعر ، وحينئذ نقول إن الروايات تتفق على أن هذه القصيدة ليست لها مناسبة معينة ، وليس للشاعر من ورائها هدف خاص إلا في محيط الوضع العادي المألوف ، من أنها شعر أريد به المدح لا لذات المدح ، وإنما طلباً للعطاء ، ونقول لا لذات المدح بمعنى أن الشاعر لم يكن يحمل للممدوح عاطفة معينة كالإعجاب به أو نحو ذلك مما يجعل مدحه تابعاً من عاطفة حقيقية ، وإذن فهو أسلوب تقليدي في المدح ، والمضى يعني أن نفسية الشاعر حينئذ لا تحمل مشاعر خاصة من رضا أو سخط أو غيرها ، وكل ما تحمله هو الرغبة في كسب رضا الممدوح وعطائه ، ومن الواضح حينئذ أن كل معاني الشاعر مهما صيغت في غرض من الأغراض فإنما تهدف إلى استئثار أكبر قدر من رضا الممدوح وعطائه ، ومن البدهي أن تكون الوسيلة الأولى في استئثار هذا العطف من الممدوح أن الشاعر يصور نفسه في حال قاسية صعبة تحتاج إلى العون .

وإذا نظرنا إلى أبيات المطلع الخاتمة نجد أنها جميعاً لا تخرج عن هذا المضمون الذي تحمله نفس الشاعر حينئذ ، وهو أنه في حال يحتاج إلى العون ، وأنه شديد الرغبة في العطاء .

والنسق الفني في هذه الأبيات يسير على الأسلوب الذي وضع في المطالع والقصائد السابقة ، من حيث إن البيت الأول من عنصر المطلع يحمل كل ما في نفس الشاعر بجملاً ، ثم بقية عنصر المطلع بعد تفصيلاً للبيت الأول ، ثم باقي القصيدة يعالج بطريقة الحال غرضاً معيناً هو المدح هنا ، ولكنه مع ذلك لا يخلو من أثر نفسية الشاعر ، فهو في الشطر الأول (من عوادي يوسف وصواحيه) يتحدث عن النساء ، ولكنه من الواضح أنه يرمز إلى الأيام ، وهنا كان موضع الخطأ في فهم المطلع ، فهم يفهمونه على أنه مطلع تقليدي يبدأ بالغزل ، وما دام يتغزل فهو يتحدث عن النساء أو عن امرأة ، وحديثه ومعانيه لا تخرج عن إطار المرأة ، مع أن صورة النساء هنا ليست صورة الحب والود والرغبة ، وإنما صورة العداوة ، وهو ما يقصده الشاعر بوضوح ، لأن ما عاناه

يوسف إنما كان بسبب النساء ، ولم يبادلن حباً أو رغبة ، وقد تركت خطأ القدماء في فهم لفظ (عوادى) حيث أصرروا جميعاً على تفسيرات كلها يبعد عن المعنى اللغوي الأصلي ، فن الواضح في دلالة هذا اللفظ أنه جمع للمؤنث ، ومفرده عادية ومذكره العادى ، وهذه المادة تدور حول العداوة ، ومعاجم اللغة تعرف أن العادى هو العدو ، وأن عدا عليه بمعنى ظلمه وكذلك تعدى عليه ، وعوادى الدهر بمعنى مصائبه ، وعادية فلان بمعنى شره وظلمه ، وهكذا نجد أن لفظ (عوادى) مراد به العداوة ، وهذا واقع تعبير الشاعر ، من أن النساء كن يمثلن العداوة ليوسف من حيث اختلاف وجهته ووجهتهن ، ومن حيث ما أصابه بسببهن ، فهو تشبيه تمثيلي يصور حال يوسف في تكاتف النساء وتحاملهن عليه حتى أصبته بما أصيب به ، وحال الشاعر في تحامل الأيام عليه حتى أصبته بما أصيب به من ضر في معيشته ورزقه .

وكذلك لفظ (صواحب) مع أن ظاهره الصداقة والود ، إلا أنه استخدم في معنى العداوة ، وهو كما أشار التبريزي مقتبس من حديث شريف روته صحاح الأحاديث ، حيث أمر النبي صلى الله عليه وسلم عائشة أن تطلب من أبيها أبي بكر أن يخلف النبي في إمامة الناس حين اشتد على النبي مرض موته ، فأرادت عائشة أن تحمى بالنبي لتبعد أباهما عن هذا الموقف الذي يجعل المسلمين في رأيها يتشاءمون منه ، فطلبت منه أن يستخلف عمر ، مدعية أن أبا بكر كسيف رقيق القلب يغلبه البكاء حينئذ فلا يسمعه الناس ، فأعلمها النبي أنه يفهم مكرها وطلب منها أمر أبي بكر بالصلاة مكانه قائلاً : (إنكن صواحب يوسف) إشارة إلى قوله تعالى في قصة النساء مع يوسف (إن كيدكن عظيم) فلفظ (صواحب) أريد به معنى فيه سحق وعدم رضا ، وهو معنى العداوة ، وهو تأكيد لمعنى (عوادى) . وإذن فالشعر الأول يصور متاعب الشاعر ، ومعاكسة الأيام إياه ، ومكرها به حتى أوصلته إلى ما يدعيه مما هو فيه .

والشعر الثاني من البيت الأول يتضمن بقية ما في نفس الشاعر ، وهو الإصرار على الوصول إلى رضا الممدوح وعطائه بقول : (فغزما فقديماً أدرك السؤل طالبه) وكأنه يطلب من نفسه أن تعزم عزمًا قوياً على تحقيق الهدف ، لأنه من المعروف من قديم أن الطالب المصر على طلبه سينال مغلبته وسؤله ، وبهذا يكمل الموقف المائل في نفس الشاعر ، فالشعر الأول يقول إن الأيام جعلته في حال تستدعي العون ، والشعر الثاني

يقول إنه مصمم على بلوغ رضا الأمير وعطائه ، وهذا كل ما في نفس الشاعر مما يوحيه الموقف .

ومما يؤيد أن البيت الأول يتضمن نفسية الشاعر بالصورة المشار إليها ، أن بقية أبيات عنصر المطلع تدور حول هذا المعنى نفسه ، وكأنها تفصيل وتأكيد له ، فهي إما حديث عن متاعب الزمان كالشطر الأول ، وإما إصرار على تحقيق الهدف مهما تكن الصعاب كالشطر الثاني ، فهو في البيت التالي يتحدث عن الإصرار ، وأن المرء إذا لم يكن حازماً فيما يريد غلكت زمامه وركبته الأحداث فيقول :

إذا المرء لم يستخلص الحزم نفسه فسدروته للحادثات وغاربه^(٦)

ثم في البيت التالي يعود إلى ما يشبه تركيب البيت الأول ، من الجمع بين المعنيين ، متاعب الأيام ، وصلابة الشاعر وإصراره ، فيقول :

أعاذلني ما أتعشن الليل مركبا وأنعشن منه في الملمات راجية^(٧)

فالليل وهو جزء من الزمان رمز لأيام الشاعر ، وهو غشن قاس مرهق ، ولكن الشاعر صلب ، بل هو أصلب وأنعشن من هذا الليل الذي يتعجب من شدة خشونته وفي البيت الذي يليه يواصل المعنى نفسه ، وهو الجمع بين متاعب الزمان ، والإصرار على تحقيق الهدف فيقول :

ذريني وأهوال الزمان أفانيتها فأهوائه العظمى تلبها رغائبه^(٨)

وفي البيت التالي من عنصر المطلع يجمع أيضاً بين متاعب الأيام والإصرار على بلوغ الغاية ، مصوراً قسوة الزمان في صورة السفر في الليل ، وهو لا يكون إلا عند الضرورة القصوى ، لأن الأصل في السفر حينئذ أن يكون في النهار ، وإذا كان المسافر من التصميم والعزم بهذه الدرجة كان جديراً بأن يحقق ما يهدف إليه .

وكذلك في البيت الذي يليه يجمع بين الحالين ، ولكنه يصوغ سوء حاله في صورة أخرى ، هي أن يجعله مساوياً لموته ، فأما أن يبلغ به العزم والتصميم ما يريد ، وإما أن يموت في سبيل تحقيق هذا ، فيقول :

دعيني على أخلاق المصم^{٩٩} التي هي الوفر أو سرب^{١٠٠} ثرن نواده^{١٠١}

ثم يسوق تعليلاً لكل ما سبق من تأكيد أن العزم القوي يحقق صاحبه ما يريد ، وأن تحقيق الهدف مرتبط بوجود هذا العزم ، فيقول :

فإن الحسام الهندواني إنما خشوته ما لم تقلل مضاربه^{١٠٢}

فحالة السيف ومضارؤه هي العزم ، وهو لا يريد أن يترك فرصة لأشئ أن يفل من عزمه ، لأن هذا العزم هو وسيلته إلى تحقيق هدفه .

ثم ينتم عنصر المطلع بهذا البيت الرائع الذي يجمع فيه بين الإشارة إلى الخائب في صورة اضطراب صبر حبيبه وزعزعة ثباتها خوفاً عليه ، وبين الانتقال إلى عنصر الرحلة في القصيدة ، في صورة الحديث عن بعد خراسان التي فيها المدح ، وهذا البعد يحتاج إلى رحلة طويلة شاقة يبدأ بعد ذلك في وصفها ووصف الركب الذي يصحبه إليها ، وهو :

وقلقل^{١٠٣} نأى من خراسان جاشها^{١٠٤} فقلت اطمئن أنضر^{١٠٥} الروض عازبه^{١٠٦}

ويرى أن هذا البيت بلغ قمة الإعجاب لدى الشعراء السامعين ، وكلى الأمير المدح ، لأنه خرج من الرمز إلى التصريح بالأمر وموطنه ، حيث كان والياً على خراسان ، وجمع أيضاً بين الخائب في فقدانها الصبر ، وبين الأمل في نصرة الروض وكذلك نجد نفسية الشاعر التي وضحت خلال المطلع منبهة في كل القصيدة ، فرغم أن الموضوع محدد وهو المدح ، إلا أن التركيز منصب على العطاء ، وهو المعنى الأصلي الذي لم يخل بيت في المطلع من التأكيد عليه ، رغم أن ظاهره غزل تقليدي ، فلم يكند

يخلو بيت في باقي القصيدة من الحديث عن وجود المدحوم إما صراحة وإما ضمناً ، بل إن الصراع الذي بدأ به المطلع منذ البيت الأول بين معنيين متباعين كالصراع بين قسوة الأيام وتصميم الشاعر على مغالبتها بالأمل في وجود المدحوم ، نجده واضحاً خلال القصيدة أيضاً في أي صورة ، كقوله :

إلى سائب الجبار بيضة ملكه وآمله غاد عليه فسالبه

فرغم أن الشراح لم يحسوا فهم هذا البيت ، إلا أننا حين نربطه بنفسية الشاعر التي وضحت في المطلع نجده واضحاً ، حيث يمثل معنيين متباعين ، فهنا الملك المدحوم يبلغ من القوة أن يسلب الملك الجبار أعز ما يملك ، ولكنه في الوقت نفسه لا يحس نفسه ممن يسلبه ما له عن طريق التأمل فيه ، فكل من يؤمله ويطلب منه عطاء يستطيع أن يسلبه ، لأن طبيعته حينئذ يحول بينه وبين الامتناع عن ذلك ما له لمن يريد سلبه عن طريق السخاء الذي تحمله طبيعته ، وهذا الصراع أو التباين بين معنى قوة المدحوم إزاء عدوه ، وضعفه إزاء طالب جوده ، هو صورة غير مباشرة للتباين أو الصراع بين معاني المطلع كما رأينا .

وإذاً فحينما نفهم نفسية الشاعر نجد المطلع واضحاً ، لأنه سيكون مطابقاً لنفسية الشاعر معبراً عنها ، وحينئذ سيتضح لنا باقي القصيدة ، لأنها ستكون أيضاً في إطار المطلع وأهدافه .

وبالتالي نجد تجاهل نفسية الشاعر أفسد فهم المطالع لدى النقاد القدماء والحديثين جميعاً ، حيث دفعهم إلى الاتجاهات ولتاهاات التي سلكوها في تفسير المطالع والمقدمات .

وإذاً أيضاً فليس في مطلع أي تمام هذا عيب ولا غموض ولا التواء ، ولا شيء مما عابه عليه النقاد والشراح ، ولكننا لا نستطيع أن نصل إلى هذه الحقيقة إلا من خلال اتجاهنا إلى نفسية الشاعر

على أنه مما يؤيد أن أبا تمام إنما يقصد بالنساء في البيت الأول الأيام وقسوتها أن هذا المعنى كان واضحاً في قصائد أخرى غير هذه القصيدة ، فهو في قصيدة أخرى

يمدح بها شخصاً آخر يقول في مطلعها :

أما وقد ألحقتني بالمركب ومددت من ضَيْعِي إليك ومنكبي^(١٢)
فلأعرضن عن الخطوب وجورها ولأصغحن عن الزمان المذنب

فأبو تمام هنا يشكر ممدوحه على أن مد إليه يد العون ، وهذا العون جعله يعرض
عن جور الخطوب ويغفر للأيام ذنوبها ، ولكنه في القصيدة الأولى لم يكن قد غفر لها ،
وإنما كان يقاومها بمجرد العزم على تحقيق هدف ، لأنه لم يكن قد نال العطاء بعد .

مطلع للمتنبي :

ومن المطالع التي عابها النقاد المطلع المشهور للمتنبي في مدح كافور :

كفى بك ذا أن ترى الموت شافياً وحسب الشايبا أن يكن أمانيا

حيث ينقل ابن رشيق عنهم قوله (.. عابوا على أبي الطيب قوله لكافور ..) - ثم
ساق البيت - ويعقب ابن رشيق قائلاً : (فالعيب من باب التأدب للملوك ، وحسن
السياسة لازم لأبي الطيب في هذا الابتداء ، لاسمياً وهذا النوع - أعنى جودة
الابتداء - من أجل محاسن أبي الطيب ، وأشرف مآثره إذا ذكر الشعر)^(١٣) ويلفت
النظر في هذا التعقيب أمران ، أحدهما أن عيب هذا المطلع لم يصدر عن ابن رشيق
وحده ، وإنما من نقاد آخرين ، كما هو موجود في مصادر أخرى ، والآخر أن ابن
رشيق يشيد ببراعة المتنبي في المطالع بالذات ، متعجباً من تحلل البراعة عنه في هذا
المطلع الرديء في نظرهم ، وهم لا يجهلون أن المتنبي إنما يعبر بهذا المطلع عن نفسه ،
وإنما جاء عدم الدقة في تقديمهم هذا من جهتين ، إحداهما تجاهل نفسية الشاعر
وموقفه ، والاعتداد بالمخاطب فحسب ، مع أنهم يعرفون كما يقول ابن رشيق نفسه أن
الشاعر إنما سمى شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره^(١٤) ، ومعاني أخرى تؤكد أنهم
يعلمون أن الشعر لا يد أن يكون نابعاً من وجدان الشاعر ، والجهة الأخرى أنهم حينما
يقولون إن الشاعر عنى بهذا المطلع أو هذا المعنى نفسه ، فإنهم لا يعنون نفسية الشاعر

ووجدانه بالصورة التي تتحدث عنها من الناحية التحليلية ، وإنما يعنونه من الناحية التقليدية ، أى من ناحية أن الشاعر أحياناً يتحدث عن حب فيكون غزلاً ، وأحياناً يتحدث عن آلام فيكون شكوى ، وهكذا ، فهذا المطلع عندهم كما يفهم من كلامهم من هذا القبيل ، أى أنه مجرد تعبير تقليدى عن آلام أو ضيق ولو لم يكن الشاعر يعنى هذا حقيقة ، كما أنه أحياناً يتغزل ، ولا يكون هذا الغزل من الحقيقة والواقع فى شئ .

ولكننا لو لجأنا إلى نفسية الشاعر من الناحية التحليلية لكان هذا المطلع مفخرة من مفخر المتنبي ، وليس عيباً من عيوبه ، ولكان تأكيداً لإشادة ابن رشيق ببراعة المتنبي فى مطالعته ، وليس إنحلالاً لهذه البراعة المعهودة فيه ، لأن هذا المطلع على إغراقه فى اليأس كان صورة كاملة الدقة والصدق فى التعبير عن نفسية المتنبي حين قال هذه القصيدة ، فمن حسن الحظ أن المعلومات التاريخية تنبئنا فى فهم نفسية المتنبي حينئذ .

وذلك أنه من المشهور الذى لا يحتاج إلى كثير توضيح أن يجد المتنبي إنما نبت وترعرع فى رحاب سيف الدولة ، بل إن شخصيته بكل مقوماتها الأدبية والاجتماعية والمادية المعروفة إنما وجدت فى هذا الرحاب ، فمن الناحية الاجتماعية نشأ المتنبي نشأة بالغة الحوان الاجتماعى ، حيث كان أبوه يعمل سقاء فى الكوفة ، ولكنه أصبح فى كتف سيف الدولة من ألمع الأسماء التى يرى صداها فى نطاق أوسع بكثير من نطاق إمارة سيف الدولة ، ومن الناحية الأدبية كان أجود شعره على الإطلاق ما ارتبط بسيف الدولة ، إما تودداً إليه فى الحقة التى قضاه عنها ، وإما أسفاً عليه فى الحقة التى قضاه بعد ذلك بعيداً عنه ، لأن شعره فى سيف الدولة لم يكن تكلفاً أو مزاولاً صناعة ، وإنما كان نابعاً من عاطفة حب وإعجاب حقيق بسيف الدولة ، وكذلك من الناحية المعيشية ، لم يشعر المتنبي باستقرار الحياة وقعيش إلا فى جوار سيف الدولة ، فضلاً عما أسبغه عليه سيف الدولة من وافر النعمة ، وترف المعيشة ، ولا شك أن المتنبي كان أكثر الناس إدراكاً لهذه الحقائق فيما بينه وبين نفسه ، ولكن عوامل كثيرة معروفة أضدت ما بينه وبين سيف الدولة ، منها مبالغة المتنبي فى الاعتداد بنفسه مما لا تستسيغه عادة نفوس ذوى السلطان ولا تطيقه طويلاً ، ومنها تأمر حساده ومنافسيه ضده بالكيد والدماسيس مما يشيع دائماً فى محيط المقربين من ذوى السلطان تنافساً فى التقرب إليهم ، فلم يستطع سيف الدولة احتمال بقاء أى الطيب على القمة التى بلغها ليرضى أباً الطيب ،

ولم يستطع أبو الطيب التزول عن هذه القمة ليرضى سيف الدولة ، فكان المخرج الوحيد أن يرحل ، فرحل ، لاراعياً في الرحلة ، ولا طامعاً فيها هو خير مما كان عليه عند سيف الدولة وإنما رحل لأنه لم يكن هناك مخرج غير الرحلة ، ولست أشك في أن كل ما طمع فيه المتنبي بعد ذلك ، وتطلع إليه ، وألح في طلبه عند كافور ، من طلب الولاية أو الاقطاع لم يكن هدفاً لثباته في نفس المتنبي ، وإنما كان أمنية يريد أن يغيظ بها سيف الدولة ، ويجعله يشعر بالندم على تفریطه فيه ، وبأنه وجد عند غيره خيراً مما وجد عنده ، وبأن ما رحل إليه كان خيراً له مما رحل عنه ، فشاعر المتنبي حيث لم تكن عداوة وكراهية لسيف الدولة رغم سوء العلاقة بينها ، وإنما كانت مشاعر العناد والتحدى ، كما يكون بين حبيبين من خصام أو عناد أو تحدى ولكن المتنبي فشل في هذا التحدى ، فلم يجد عند كافور ما يغيظ به سيف الدولة والمحيطين به ، وأحس بغيبة الأمل ، أو ما يسميه علماء النفس الإحباط ، وعلماء النفس يلحظون أن شعور الإحباط من أخطر ما يسيطر على المرء من مشاعر ، فلا حدود للآثار الضارة التي تلحقها سيطرة هذا الشعور على الإنسان ، فقد تصيب صاحبها بأنواع شتى من الأمراض ، أو فقدان الحركة ، أو فقدان الذاكرة ، أو فقدان أى شيء حتى الحياة .

ومن الواضح المشهور أن المتنبي لم يبلغ به الشعور بغيبة الأمل أو بالإحباط ما بلغه في هذه الآونة عند كافور ، ولم يبلغ شعوره من السخط على كل شيء حتى الحياة نفسها ما بلغه في هذه الحقبة ، لأنه كان واقعاً تحت سيطرة الشعور بغيبة الأمل ، وبالفشل في التحدى لسيف الدولة ومن حوله ، وبأن الدعائم التي قام عليها كيان شخصيته الاجتماعية والأدبية عند سيف الدولة بدأت أو أوشكت أن تنهار دون بديل ، فكان من الطبيعي المنتظر أن تنور في نفسه مشاعر الألم والسخط والكراهية لكل شيء حتى الحياة ، والنتيجة البدهية لكراهية الحياة هي التفكير في الموت ، وهذه قمة الشعور باليأس وفقدان الأمل في أى شيء ذي قيمة ، وما زاد المتنبي على أن صاغ نفسه حيث في مطلع القصيدة ، وما كان له ، ولا لأى شاعر أصيل أن يحول بين نفسه وبين ظهورها في المطلع بأى أسلوب ، بل ما كان يستطيع ذلك ، فقد تصور أن المتنبي جعل مطلعها هنا غزلاً ، ولكن حديثه حيث لن يكون حديث شوق ورغبة ، وإنما حديث السخط الصارم على كل شيء ، واليأس الشديد من كل شيء ، فليس المهم

في الأسلوب أو الصورة الشكلية التي يكون عليها المطلع ، من غزل أو شكوى أو حديث أطلال ، وإنما المهم بأن الشاعر النفسية للشاعر لا يد أن يتضمنها المطلع ، أي كانت صورة هذا المطلع ، وقد بلغت سيطرة مشاعر الحزن واليأس على نفس أبي الطيب أنه لم يجد حاجة أو رغبة في أن يصنع لها هيكلًا من الغزل أو غيره ليلبسها إياه ، فصاغها عارية مجردة في قوله :

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً وحسب المنايا أن يكن أمانياً

فكل ألم يحمل إذا كان هناك أمل في شفائه ، ولكن إذا انعدم الأمل ، فهذا هو اليأس ، وعندئذ فقط تكون كراهية الحياة ، ويكون التفكير في الموت ، وهذا معنى الشطر الأول ، والإنسان حينئذ سيكون في أسوأ حال يتصورها ، بل سيكون حاله أسوأ من الموت نفسه ، كما مثل أحد الحكماء : ما شر من الموت ؟ قال : ما يتخفى معه الموت ، وهذا معنى الشطر الثاني .

ولا يغير من هنا كله أن يقال إن هذه القصيدة قالها المتنبي أول عهده بكافور ، أو بعد استقراره في مصر بأمد غير طويل قبل أن يتضح له اليأس من تحقيق آماله عند كافور ، فإن يأس المتنبي كان منذ رحيله عن سيف الدولة وليس هناك أمل في الود بينها ، فرحل أصلاً لا ليحقق آمالا ، وإنما لم يكن لديه حينئذ مخرج مما صار إليه إلا الرحيل ، وكل ما كان يؤمله عند كافور ليس إلا نوعاً من التعزى ، ونوعاً من التحدى لسيف الدولة والمحيطين به ، ليكون انتصاره في هذا التحدى نوعاً من المواساة لجراحه ، والتعويض النفسى عما خيم عليه من مشاعر الحمية واليأس ، ولكنه من الواضح أنه بمجرد حلوله بكافور أحس أنه ليس بدار مقام ، وأن جواره ليس موضع الأمل ، ولذلك يقول في هذه القصيدة التي يروى أنها أول قصيدة مدح بها كافورا :

وغير كثير أن يسزورك راجل فيرجع مسلماً للعراقين ولبياً

فمع أن هذا البيت يمثل أقصى آمال المتنبي ، إلا أنه يوضح أنه لا يفكر في الإقامة عنده ، وإنما يفكر في الرجوع ، طالباً أن يمنحه كافور أقصى ما يعلم به ، وكافور

يستطيع أن يجعله يعود مالكا للعراق كله من كلتا جهتيه .

وعلى النسق الذي رأيناه في المطالع السابقة يسير أيضاً مطلع الخنثى ، من حيث إننا نجد البيت الأول يتضمن مجمل غسية الشاعر ومشاعره ، ثم بقية الأبيات في عنصر المطالع توضيح وتفصيل للبيت الأول ، ثم لا تخلو القصيدة من ظهور مضمون العنصر فيها صراحة أو ضمناً .

فلأن الخنثى بعد أن تحدث عن المايا وتمنيه إياها في البيت الأول ، أخذ في البيت التالي يوضح سبب ذلك ، فيقول في صورة خطاب لشخص :

تمنيتها لما تمنيت أن ترى صديقاً فأعيا أو عدواً مداحياً^(١٤)

فهذا البيت يتضمن شعور الخنثى بفقدان الدعامة الأدبية التي قام عليها مجده الشعري ، لأنه فقد مشاعر الصدقة والإخلاص والصدق التي كان يصوغ بها شعره عند سيف الدولة ، وتحول إلى اضطراره إلى مشاعر المدحجة والتكلف التي يصوغ منها شعره في كافور ، ولاشك أن الفرق بين التوعين لن يكون يسيراً .

وفي البيت التالي يتحدث مشيراً إلى فقدانه الدعامة الاجتماعية التي قام عليها مجده في المجتمع ، فبعد العزة التي كان يجدها عند سيف الدولة ، والتي أوغرت عليه صدور الحساد ولئافسين ، أخذ يتحدث عن الذل ، فيقول :

إذا كنت ترضى أن تعيش بذلة فلا تستعبدن الحسام البهيمانيا^(١٥)

ويتحدث أيضاً بعد ذلك عن الرماح الجيدة ، والحيل الكريمة ، من حيث إن كل ذلك لا قيمة له ، ولا نفع منه مع الرضا بالذل ، وهو أيضاً تصوير لحاله ، ومشاعره نحو واقعه ، فهو الآن يشعر بالذل ، وهو الذي اختاره وسمى إليه ، فلن يسعده ولن يرضيه أى شيء مع هذا الذل ، وإذن فكل ما ينتظره عند كافور ، وكل ما يسديه إليه كافور لن يخرج من مشاعر الحزن والسخط واليأس ، الذي عبر عنه في البيت الأول وهو يواصل تفصيله بعد ذلك ، ففي البيتين السابقين تحليل لشعوره باليأس الذي دفعه إلى تمنى الموت ، حين شعر بفقدان الدعامتين اللتين يقوم عليهما كيانه . وقد

بلغ المتنبي قمة الدقة والصدق في التعبير عن صلته بسيف الدولة ، وعن أثر غرقه في نفسه ، في بيتين من أبيات المطلع ، يخاطب بها قلبه فيقول :

حببتك قلبي قبل حبك من نأى وقد كان غدرا فكن لي وافيًا^(١٧)
وأعلم أن البين يُشكيك بعده فلست فؤادي إن رأيتك شاكياً^(١٨)

فالمتنبي في هذين البيتين يقرر عدة حقائق تطابق ما يوجيه التاريخ عنه وعن أحداث حياته مع سيف الدولة في قربه منه ، وفي بعده عنه ، فمن أهم ما يقرره أن حبه لنفسه مقدم على حبه لمن نأى وهو سيف الدولة ، وهو يطابق ما يعرف عن المتنبي من شدة اعتداده بنفسه ، واعتنايه بأمره هو قبل كل شيء ، فهو يقرر هنا في الشطر الأول ، رغم أن صياغته البارعة تجعله ليس مفاضلة بين حبه لنفسه وحبه لسيف الدولة ، وإنما تجعل حبه لنفسه مجرد سبق زمني قبل لقائه بسيف الدولة ، ثم يقرر في الشطر الثاني أن سيف الدولة هو الذي غدر به طالباً من قلبه ألا ينضم إلى سيف الدولة أيضاً في الغدر به ، والواقع يؤكد أن المتنبي لم يتدخل عن وعائه لسيف الدولة قط ، وأن سيف الدولة هو الذي زهد فيه وتخل عنده ، وفي الشطر الأول من البيت الثاني يعترف بأن فراق سيف الدولة مؤلم له ، ولكنه في الشطر الثاني يحاول التجلد ، وهذا أيضاً واقع أحداث حياة المتنبي حقيقة .

وكل هذه المعاني وغيرها في المطلع ليست إلا بسطاً وتفصيلاً وتعليلًا للبيت الأول الذي تضمن قضية الشاعر كلها بصورة مجملة .

وكذلك باقى القصيدة رغم أنه منصّب على غرض محدد هو مدح كافور ، إلا أنه لا يخلو من آثار نفسية الشاعر التي ضمنها المطلع ، كما رأينا في تحديد الشاعر هدفه ، وهو الحصول على منحة ضخمة من كافور يرجع بها حقيقة إلى العراق ليغيظ بها حساده ولذين لم يعرفوا قدره ، أو يرجع بها اعتباراً حتى لو بقى في مصر ليحقق الغرض نفسه ، وكذلك مدحه كافورا ، ونوعية بعض اللعاني التي مدحه بها ، وما يتخللها من لمحات نفسية ، كل ذلك يجعلنا نزداد اطمئناناً إلى أن القصائد التقليدية تسير على النسق الفني الذي وضع في كل المطالع والقصائد السابقة التي مثلنا بها ، من أن المطلع ما هو إلا صورة صريحة أو ضمنية لنفسية الشاعر ، وأن التسلسل الذي يسير عليه هذا النسق ، أن

البيت الأول صورة بحسبة لنفسية الشاعر بصفة عامة ، ثم بقية أبيات المنصر تفصيل وتوضيح له ، ثم باقى القصيدة رغم أنها عادة تعالج موضوعاً محدداً ، إلا أنها لا تخلو من تضمينها ما يشير إلى نفسية الشاعر ، ولكن ذلك كله لا يتضح إلا من خلال لجوئنا إلى المجال النفسى الذى يحل لنا (كثيراً من المعضلات المرتبطة بشخصية الشاعر ، وفن الشعر ، وتذوق القصيدة...) كما يقول : (هربرت ريد)^(١٩) .

فى مطالع مختلفة :

وما يتردد فى نقد القدماء أنهم يعيرون مطالع معينة ، ومعظم السبب عندهم عدم ملاءمة المطلع لذوق المخاطب وحاله متجاهلين نفسية الشاعر ومشاعره كما رأينا فى تقديم مطلع المتن السابى ، وأحياناً لعدم وضوح دلالة المطلع فى رأيهم كما رأينا فى مطلع أبى تمام ، وأحياناً أخرى لعدم ملاءمة المطلع للمناسبة ، كما فى مطلع قصيدة دريد بن الصمة فى رثاء أخيه عبد الله ، حيث جعل مطلعها غزلاً ، وللاؤلف ألا يكون مطلع الرثاء غزلاً ، كما ينقل ابن رشيق قوله : (وقال ابن الكلبي - وكان علامة - لأعلم مربية أولها نسب إلا قصيدة دريد بن الصمة^(٢٠)) :

أَرَثْتُ جَدِيدُ الحَيْلِ مِنْ أُمِّ مَعْدٍ بِعَاقِبَةٍ وَلُخْلَفَتْ كُلُّ مَوْعِدٍ^(٢١)

فالعب ليس فى المطلع لذاته من حيث الصياغة أو المعنى ، وإنما من حيث عدم ملاءمته للمناسبة فى نظرهم ، فالمناسبة رثاء ، والمطلع غزل ، وهما غير متناسبين ، وخصوصاً فى رثاء أخ لأخيه ، بما يتضمن من حزن حقيقى لا يتناسبه الغزل ، ولذلك يحكون عليه بالعب ، أو بالشذوذ ، وكلاهما هبوط بدرجته . ودون حاجة إلى بسطة فى التوضيح ، نجد أن تقديم هذا غير صحيح ، لأنهم يعدون مثل هذا المطلع غزلاً فحده أنه حديث مع المرأة أو عنها ، مع صرف النظر عن نوعية هذا الحديث ، كما عدوا مطلع النابغة الذبياني الذى سبق حديثه غزلاً ، مع أنه أبعد ما يكون عن الغزل ، وكذلك مطلع دريد بن الصمة لا يربطه بالغزل سبب قريب أو بعيد ، فليس فى معناه مما يكون بين المحبين من رضا أو من عتاب أو من خصام شىء ، وإنما هو تعبير عن نفسية الشاعر فى هذا الموقف ، فنفسية الشاعر يحيم عليها حيث لا تشك إحساس بأن فقد الأخت سيحدث تغيراً سيئاً فى حياته ، وما أشبه هذا التغير بحال حبل كان جديداً

قوياً متيناً يعتمد عليه الشاعر في كل شأن يحتاج إلى حيل ، وما أكثر حاجة البدوي إلى الحيل في شئون حياته ومعيشته ، فضلاً عما يرمز به الحيل إلى الصلة والنسب ، ولكن الشاعر يفاجأ بأن هذا الحيل أصبح رثاً قديماً وأهياً لا يستطيع أن يعتمد عليه ، وإذا هو يشعر بأن رثاه هذا الحيل ووهنه أفقدته شيئاً لا غنى عنه ، وعطلت في حياته ومعيشته أموراً لا تصلح ولا تستقيم بدون هذا الحيل ، وقد كانت جدة هذا الحيل وقوته ومثاقه هي أخوه الفقيد ، وعبر عن ذلك بقوله : (أرت جديدي الحيل من أم معبد بعاقبة) .

ومن جانب آخر لابد أن الشاعر كان يحتم على نفسه حيث شعور عاطفي سيء ، يتمثل في حرمانه من أوثق صلة اجتماعية ، وهي صلة الأخ بأخيه ، فقد انعدمت هذه الصلة إلى الأبد ، لأن أخاه قد مات ، وقد عبر عن ذلك بأنه كان على صلة بأم معبد ، وكانت بينها مواعيد ، وإذا هو يفاجأ بأنها قطعت كل صلة به ، ولخلقت كل موعد معه ، فيقول : (وأخلقت كل موعد) على الإطلاق ، كما انقطعت كل صلته بأخيه فجأة بموته .

وإذن فهذا المطلع ليس غزلاً معبراً عن شوق أو صلة أو عتاب أو شيء مما يوصف بأنه غزل حقيقي ، أو صلة حقيقية ، وإنما هو تعبير رمزي واضح دلالة على نفسية الشاعر يكل ما فيها من مشاعر ، وقد رأينا كيف أن الشاعر حشد في هذا البيت ، وهو أول القصيدة كل ما يجول في نفسه من أحاسيس سواء من ناحية حياته الاجتماعية وما يحدهه فقد أخيه فيها من وهن أو تغيير ، أو من ناحية حياته العاطفية ، وما يصيبه فيها فقد أخيه من اضطراب كامل .

ولو تابعنا النظر إلى بقية عنصر المطلع ، وإلى بقية القصيدة ، لوجدناها تسير أيضاً على النسق الذي رأيناه في اللطالع والقصائد السابقة من حيث إن البيت الأول إجمال لكل ما في نفس الشاعر ، ثم بقية عنصر المطلع تفصيل وتوضيح لهذا الإجمال ، ثم بقية القصيدة لا تخطو من وضوح نفسية الشاعر فيها صراحة أو ضمناً .

ومن أمثلة هذه المطالع ، مطلع البحترى في مدح وعتاب القتح بن خاقان :

لَوْتُ بِالسَّلامِ بِنَاناً خَفِيباً وَلَحْظاً يَشُوقُ الْفَوَادَ الطَّرِيقاً^(٢٢)

فإن الأمدى وقف عنده طويلاً مدافعاً عن البحتى هجوم الذين عابوا عليه التعبير بقوله (كوت) مفضلين أن يكون التعبير (أشارت) ، ويعرض الأمدى نقد سابقه بأن بعضهم عاب هذا ، وبعضهم دافع بأن ضرورة النظم فرضت عليه هذا التعبير ، ثم يسوق دفاعه هو في إفاضة وإطناب ، ومن دفاعه أن بعض الناس يلقى السلام بمد الإصبع ، ويرد السلام أيضاً بمد الإصبع مستقيماً ، وبعضهم يرد بأن يقتل إصبعه ويلويها كالوضع الوقفى المشاهد كما يقول ، ويستمر في دفاعه عن لى البنان ، وعن غضابه أو عدم غضابه أيضاً بنحو هذا الأسلوب (٣٣) .

وهكذا نجد الهجوم أو الدفاع منصفاً على التعبير نفسه ، دون مراعاة لخصية الشاعر ، ولا حتى للمناسبة أو حال المخاطب .

مع أننا لو اتجهنا إلى نفسية الشاعر لوضح لنا كل شيء ، ولأكتفى في حاجة إلى كل هذا العناية في الهجوم أو الدفاع ، فمع أن الروايات لا تهدنا بالكثير عن نفسية الشاعر حيث لا أنه يمكن أن نعلم من عنوان القصيدة كما وردت في الديوان أنها (مدح وعتاب) لى سلطان ، هو التتبع بن حاقان الذى كان يتولى الوزارة وديوان الخراج للمتوكل (٣٤) ، وأنه يتضح من قصائد البحتى التى قاربت الثلاثين قصيدة في مدحه أنه كان على صلة قوية وطويلة به .

وهذا القدر يكفي لتعلم من نفسية الشاعر حيث ما نريد ، فيكتفى أن نعلم أن المدح بهذه الميزة ، وفي هذا الموضع الذى ينتظر معه حرص الشاعر على رضا ، ويتنظر معه أيضاً عدم وجود هذا الحرص بهذه الدرجة لدى المدح ، لعدم تكافؤهما في الميزة ، فالشاعر في حاجة إلى رضا ووده ، وهو أيضاً في حاجة إلى شر الشاعر ، ولكن حاجته دون حاجة الشاعر ، وهذا التفاوت في الميزة وفي حاجة كل منهما إلى الآخر ، ينتظر معها بداهة أن يشعر الشاعر بشيء من غضاظة حين يحس علو المدح أو تعاليه ، وينتهى الموقف بالقياس إلى الشاعر بأن يظل حريصاً على رضا ، وأن يعالج ما يصدر منه مما يضييق به من تعال أو عدم اهتمام أو نحو ذلك ، مرة بالاحتفال ، ومرة بالعتاب ، وهكذا .

وهذا المطلع يعبر عن كل ما في نفس الشاعر مما يوحى الموقف ، وإذا راعينا أن من أغراض القصيدة الأساسية العتاب بالإضافة إلى المدح ، نجد أن كلمة (كوت) التى

عيت على الشاعر هي أربع ما في المطلع من تعبير ، لأنها مع كونها لفظاً واحداً تمثل عنصراً كاملاً في الموقف وهو جانب العتاب ، أو جانب الضيق في نفس الشاعر ، لأن القروض أنه يعاتب الممدوح على شيء لم يكن مرضياً له ، أو كان فيه ما يضيق به ، وهذا أمر واضح ، وما دام يضيق به فهو ينظر إليه على أنه أمر غير مستقيم ولا حسن ، وما دام غير مستقيم ولا حسن ، فهو إذن أمر ملتبس بالقياس إليه ، وليس المراد حرفية معنى الائتواء ، لأن الشاعر لا يصف شيئاً محسوساً أمامه ، وإنما هو معنى رمزي يكمن أن يفهم منه المعنى العام ، وهو أن الائتواء أمر غير مطلوب ولا مرغوب فيه ، وهذا ما يرمز إليه الشاعر من أنه يقدم إلى الممدوح وده وعواطفه في صورة الإخلاص بالصلة أو الشعر ، ولكن هذا الممدوح يرد هذا الود في صورة شيء من الإساءة أو الإيذاء أو أي شيء يضيق به الشاعر ، فوقف الشاعر مستقيم ، ولكن رد الممدوح ملتبس ، وهذا ما عناه الشاعر أو عبر عنه في قوله (لوت بالسلام بنانا ...) ثم يأتي لفظ الخضاب في الشطر الأول ليشكل أيضاً عنصراً كاملاً في الموقف ، لأن الخضاب زينة ، والزيينة في المرأة موضع إغراء ، كما أن منصب الممدوح وجوده وعطاءه كل ذلك موضع إغراء ، فللفظ (خضيباً) في الشطر الأول يمثل جانب حرص الشاعر على رضا الممدوح ووده ، كما أن لفظ (لوت) يمثل جانب العتاب أو الضيق في نفس الشاعر . وحيث نجد أن شطراً واحداً من المطلع وهو :

لوت بالسلام بنانا خضيباً

يعبر عن كل ما في نفس الشاعر من عتاب ومن حرص على رضا الممدوح في آن واحد . فاللي بالسلام هو مصدر الضيق الذي يستدعي العتاب ، والبنان الخضيب بإغرائه هو مصدر الحرص على الرضا الذي يستدعي المدح .

وما يؤيد هذا ويزيده وضوحاً أن هذين المعنيين اللذين تضمنتهما البيت الأول بطريق الرمز نجدهما مفصلين بوضوح أشد في بقية أبيات المطلع ، فجانب الائتواء الذي صدر من الممدوح أو الذي يعاتبه عليه الشاعر ، والذي كان مصدر ضيق الشاعر وألمه يشير إليه البحتري بوضوح في أكثر من بيت في عنصر المطلع ، حيث يقول :

عَسَتْ كَبِدِي قَسْوَةً مِنْكَ مَا تَزَالُ تَجِدُّ فِيهَا نُذُوبًا^(٢٥)
وَحُمَلْتُ عَنْدَكَ ذَنْبَ الْمَشِيبِ حَتَّى كَأَنِّي ابْتَدَعْتُ الْمَشِيبَا^(٢٦)

فالبيت الأول واضح في أن قسوة من يخاطبها قد تغلغل في إحساسه حتى الكبد ، بل إنه يشير إلى أن هذه المرأة ليست الأولى في قسوتها ولا في الجراح التي أصابته بها ، وإنما هي جراح أخرى قديمة في كبده ، وما زالت ندوبها وآثارها موجودة ، فهي الآن تنكأ هذه الجراح ، وتجدد فيها الندوب .

والبيت الثاني يمثل دفاعاً واضحاً ، في أنه لا ذنب له فيما حدث ، ولا جرم له فيما نحاسه عليه ، فتلها في محاسبته على ما لم يجترمه مثل من يحاسب شخصاً على أنه وخطه المشيب .

ولو ربطنا هذين البيتين بالبيت الأول لاتضح لنا لماذا لوت بناتها ، أو لماذا التوت بالسلام ، فهي ساخطة غاضبة مما تهمه به ، وهذا السخط والغضب جعلها تقسو عليه وتعمد إيلاسه ، ولكنه يدافع بأنه لا ذنب له فيما حدث ، وأنها تحاسبه على ما ليس له فيه دخل ، فهذا تفصيل وتوضيح للتعبير (لوت) في البيت الأول .

وأما جانب الحرص على رضا المدح ، وهو المعنى الثاني الذي يضمته البيت الأول ، فنجد توضيحه وتفصيله في آيات المطلع أيضاً ، وقد رمز إليه بشيئين ، أحدهما حسن طيب هذه المرأة ، والآخر تمتعه بها وبهذا الحسن ، وهناك ملحوظة تبدو من خلال المطلع إذا تأملناها ، وهي أنه لم يصف هذه المرأة نفسها بالحسن ، وإنما ركز وصفه على الطيب الذي تعطيه به ، فإنه باستثناء لحظتها الذي يشوق ليس كل الأكتلة ، وإنما فقوادر الطروب ، لا نجد وصفاً من البحترى لحسن فيها ، وإنما كل الحسن في طيبها الذي يملأ البطاح بعيره ، وحلبها ذى الجرس ، بالإضافة إلى الحضاب الذي تحضب به بناتها كما في البيت الأول ، وإذن فالحسن والجمال ليس في شخصها وتكوينها أصلاً ، وإنما في الزينة التي تزين بها ، من الحضاب والحلى والطيب ، ولعل الشاعر في حالة الألم الذي أصابه به المملوح مما يدعوه إلى هذا العتاب ، يشير إلى شيء من التهور من قدر المدح ، وإلى أن كل مزاياء أو أساسها ليس في شخصه وصفاته الأصلية ، وإنما في منصبه وجاهه وما يحيط به ، ومعنى هذا أنه لو تجرد من هذا

لاحتفت النظرة إليه ، وليست هذه طبيعة للدح التابع من إخلاص أو صفاء ، ولكن
نفسية الشاعر فعلاً ليست صافية ولاخالصة الود والدح حيثذ ، ولكنه مع ذلك
حريص على رضا الممدوح ووده ، ولذلك يركز على حسن العبيرالذى يفوح من طيب
هذه المرة التى جعل صلتها رمزاً لصلته بالممدوح ، وعلى كثرة الخلق الذى تتحلّى به ،
كما أن مزجاً للمدح تتركز فى جأهه ومنصبه وليس فى شخصه فيقول :

فكانَ العبيرُ بها ولشياً وجرسُ الحُلِيِّ عليها رقيقاً^(٢٧)

ويركز أيضاً على ذكريات طيبة ممتعة ، يرمز إليها بقوله :

ولم أنس ليلتنا فى العنا ق نَعَفُ الصُّبا بقضير قضيا
وإذن فكل ما فى البيت الأول من معان وإشارات له تفصيل وتوضيح فى بقية
آيات المطلع .

ومما يؤكد ذلك أن باقى القصيدة تجده يكاد لا يخرج عن نطاق هذه الدلالة ،
بل هو أشد وضوحاً من إشارات المطلع ورموزه ، لأنه لجأ حينئذ إلى التصريح وليس
بمجرد التلميح ، فكل الإشارات السابقة لها معان صريحة فى القصيدة ، فالاثواء الذى
لحظه الشاعر وأراهه فى المطلع يصرح به فى القصيدة فيقول :

يسرىنى الشيء تَأْنًى به وأكْبِرُ قدرَكَ أن أسترياً^(٢٨)

بل يزيد موقف الممدوح منه وضوحاً فيقول :

ولو لم تكن ساعطاً لم أكن أذمُّ الزمان ونشكو الخطوباً

بل إن تعبير (لوت) الذى دار حوله هجوم ودفاع القدماء نجد الشاعر يصرح به
خلال القصيدة فى ثوب آخر فيقول :

وإن كان رأبك قد حال فى ولقيتني بعد بشر قطوباً^(٢٩)

فتعير (لقتنى بعد بشر قطوبا) يكاد يكون هو تعير (لوت بالسلام بنانا
عخصيا) فالبيان كان أصلا جميلا بخضابه ، ولكنها لوته ، كما أن الوجه كان باشاً
فستعطب . وعما يقوله في المطلع من أنها تحمله ذنب المشيب الذي لم يرتكبه ، يقول أيضاً
في القصيدة مصرحاً به :

ولو كنت أصرف ذنباً لما تخالفتي الشك في أن أتوسا

وهكذا نجد القصيدة تسير على النسق الذي رأيناه في كل القصائد السابقة ، من
حيث إن البيت الأول يتضمن كل نفسية الشاعر بمجمله ، ثم بقية أبيات المطلع تفصيل
لهذا الإجمال ، ثم باقي القصيدة لا يخلو من وضوح نفسية الشاعر فيه .

ولكن ذلك كله لم يتضح إلا حينما عرضنا القصيدة على نفسية الشاعر ، حيث
كان هذا هو المفتاح لكل مستغلق في القصيدة ، وخصوصاً المطلع الذي بدت حيرة
واضحة من القاد في فهمه أو في تفويجه ، سواء في الدفاع والمجوم ، ولكننا رأينا كيف
أنه في ضوء نفسية الشاعر كان في غاية الوضوح .

ومن أشهر المطلاع التي عيبت على أصحابها مطلع جرير الذي أنشده أمام
عبد الملك بن مروان :

أتصحو أم فؤادك غير صاحٍ عشيةً همَّ صبحك بالرواح

حيث أثار هذا المطلع عبد الملك فغضب ، ورد على جرير قائلاً : (بل فؤادك
يا ابن الفاعلة) فيما تزويه الروايات ، ويعقب ابن رشيقي على رد عبد الملك بقوله (كأنه
استغل هذه المواجهة ، وإلا فقد علم أن الشاعر إنما خاطب نفسه) (٣٠) .

ومن هذه المطلاع أيضاً مطلع ذى الرمة الذي أنشده أمام عبد الملك :

ما بال عينك منها الماء ينسكب كأنه من كلى مفرقٍ سربٍ

وكانت عين عبد الملك دائمة الدمع من مرض فيها ، فاصطدم هذا المطلع بواقع

عبد الملك قاله ، فنضب على الشاعر وأمر بإخراجه ، ويروى أنه قال له (وما سؤالك عن هذا يا جاهل ؟) (٣١) .

ومن هذه المطالع أيضاً مطلع أبي النجم العجل الذي أنشده أمام هشام بن عبد الملك بن مروان :

والشمس قد كادت ولما تفل كأنها في الأفق عين الأحرول

فقد كان هشام أحرول ، فاصطدم مطلع أبي النجم أيضاً بواقعه الذي يضيق به ، ويضيق بالتالي بذكره أمامه ، أو بما يذكره به ، فأمر بإبعاد أبي النجم ، مع أنه كان من خاصته وسجرائه (٣٢) .

ومع أن هذه المطالع قد اشتهر عيها على أصحابها من الشعراء ، ولم تجد دفاعاً جاداً عنها ، إلا أننا لو تأملنا قليلاً لوجدنا أن كل ما قيل حول هذه المطالع لا يتعارض ولا يخل بالنتيجة التي يحاول هذا الكتاب أن يخلص إليها من دراسة المطالع ، وهي أن المطلع في أي شاعرية أصيلة يحمل عادة نفسية الشاعر ، ثم ما يتبع ذلك من تفاصيل تكرر الحديث عنها ، وذلك من جهتين :

١- إحداهما أنه لم يقل أحد ممن عابوا هذه المطالع ، أو ممن تابعهم إن هذه المطالع لا تتضمن نفسية الشاعر ، وهذا أهم ما يعنى هذا الكتاب ، بل يجدهم يصرحون أحياناً بأنها تحمل نفسية الشاعر ، كما سبق في تعقيب ابن رشيق على مطلع جرير .

٢- والجهة الأخرى أن الذين عابوا هذه المطالع وهم أصلاً المخاطبون بها من الممدوحين لم يعيوها لذاتها بوصفها مطلقاً ، فلم يتقدوها تقدراً فنياً ، ولم يدوا رأياً فيها بوصفها شعراً ، وإنما وقعت مصادفة لم تكن في حسابان الشاعر ، وهي أن الرمز الذي ستر به نفسيته في المطلع ، أعنى التعبير الذي جعله رمزاً لنفسيته ، تصادف أنه يعبر عن وصف صريح للمخاطب ، فالشاعر الذي رمز إلى همومه وأنزاته بانسكاب الدمع الدائم من عينيه . لم يكن في حسبانته أن هذا التعبير بالقياس إلى المخاطب تصريح وليس رمزاً ، وكذلك الذي رمز إلى الأحرول في حياته بجمل قرص الشمس كأنها الحول في العين ، لم يكن في حسبانته أن هذا

الحول بالقياس إلى الخطاب تصريح وليس رمزاً ، وكذلك الذى رمز إلى أن هناك أشياء تحتاج إلى أن يتقظ لها ، لم يكن فى حسبان أن الخطاب وهو الخليفة لعل التفكير يلج عليه بأن هناك أشياء خطيرة تحتاج منه إلى بقطة ، وأنه لعله يشعر بأن يقظته لهذه الأشياء أقل مما ينبغى ، فيصبح الرمز الذى رمز به الشاعر إلى وقعه ونفسه تصريحاً بالقياس إلى الخطاب فيبدو حينئذ كأن الشاعر يؤنبه وإذن فهذه المطالع فى حقيقتها تعبير رمزى عن نفسية أصحابها ، فهى تسير فى النسق الذى تسير فيه المطالع التقليدية ، وكل ما وجه إليها من عيب لم يكن للذات ، وإنما لاعتبارات خارجة عنها ، بعيدة عن صياغتها ودلالاتها التى قصدها الشاعر ، وإذن فهى فى الحقيقة مطالع سليمة لا عيب فيها ، ولا مطعن حقيقياً عليها ، ولو أن الروايات أتاحت لنا بسطة من المعرفة بالملايسات التى تحيط بالشاعر وبالموقف حينئذ ، لكأنت هذه المطالع أشد كشافاً وتوضيحاً للشاعر ونفسيات أصحابها من الشعراء إزاء تلك الموقف .

مطالع صريحة

ومما يرشدنا إلى أن الشاعر يميل بفطرته إلى تضمين المطلع نفسه ومشاعره أننا نجد نوعاً بارزاً بين المطالع يعتمد فيه الشاعر بأسلوب مباشر إلى إعلان نفسه وإظهارها في المطلع ، حتى إننا نعرف نسبة الشاعر إزاء الموقف ومناسبة القصيدة بصورة واضحة غير رمزية من خلال المطلع ، بل وأحياناً من خلال البيت الأول .

١- من هذه المطالع مطلع لامية العرب للشعري :

أقيموا بني أمي صدور مطيكم	فلاني إلى قوم سواكم لأميل ^(٣٢)
فقد حمت الحاجات والليل مقيم	وشدت إطباق مطايا وأرحل ^(٣٣)
وفي الأرض متأى للكرم عن الأذى	وفيها لمن خاف القيلى متمزل ^(٣٤)
لعمرك ما في الأرض ضيق على امرئ	سرى راعياً أو زاهياً وهو يعقل ^(٣٥)
ولي دونكم أهلون سيد عمّلس	وأرقط زملول وعرقاء جبال ^(٣٦)
هم الأهل لا مستودع السر ذائع	لديهم ولا الجاني بما جرّ يحذل ^(٣٧)

وملاحظات هذه القصيدة تدور حول حياة الشفري والأحداث التي دفعته إلى الصعلكة^{٢٣٩} وذلك أن الشفري تعرض منذ صباه لحياة بالغة القسوة ، حيث اختطف ضمن من اختطف في إحدى الغارات على قبيلته اليمينية الأصل ، وعاش منذ ذلك حياة العبيد في القبيلة المغيرة بني سلامان ، ولم ينعم حتى بحياة العبيد العادية ، بل قدر له أن يتعرض لأحداث ملأت نفسه نقمة وسخطاً حتى آلى على نفسه أن يقتل من بني سلامان مائة شخص ، ومعنى ذلك أن نفسه بلغت من السخط على الناس أقصاه ، لأن هذه القبيلة التي ينتم إليها أصبحت هي كل الناس في نظره ، ولم يكن أمامه حيلة إلا أسلوب الصعاليك في اللجوء إلى الصحراء واتخاذ اللصوصية وقطع الطريق وسيلة للعيش ، وقد فعل حتى كان من أشهر صعاليك العرب على الإطلاق ، وحتى ضرب به المثل في أكثر من مجال ، ثم في بعض أحقاب حياته في الصعلكة أنشأ هذه القصيدة التي جعلها سجلاً كاملاً وواثقاً لكل أطوار حياته وأسلوب معيشته ، بل ونحوها نفسه ، فكانت أشبه بالمدكرات الشخصية .

ومن هنا تبين علاقة المطلع بنفسية الشفري ، فإن أبرز الشاعر المسيطرة على نفسه هو السخط على المجتمع ، وهذا الشعور نفسه هو ما دفعه إلى حياة الصعلكة ، وهذا كله نجده واضحاً صريحاً في البيت الأول ، فإنه في الشطر الأول (أقيموا بني أمي صدور مطيكم) يعلن استعدادده وثبوته للرحيل ، وفي الشطر الثاني (غافى إلى قوم سواكم لأميل) يصرح بأنه متجه إلى قوم آخرين ليعيش بينهم ، وسيجدنا في الأبيات التالية بأنه يعنى بالقوم الآخرين الوحوش .

ونجد منهج التدرج المشار إليه في القصائد السابقة ماثلاً هنا أيضاً ، ففي البيت الأول يعمل كل مشاعره ونفسيته التي تنحصر حينئذ في سخطه على الناس ، وتفضيله مجتمع الوحش عليهم ، وتصميمه على الرحيل من مجتمع الناس إلى المجتمع الوحشي الجديد ، ثم في بقية أبيات المطلع يفصل هذا الإجمال ، في تتابع منطق من وجهة عرضه لموضوعه ، فكانه تمثيل حواراً يدور حول ما أعلنه في البيت الأول ، وكأن هناك من يحاوره في العدول عن عزمه على هجرة المجتمع الآدمي ، فيرد بأنه أكرم الأمر في روية ، وفي أحسن أوقات التفكير ، في ضوء القمر ، بعيداً عن صخب النهار ووحشة الظلام ، وأصبح العزم ليس مجرد تفكير ، وإنما بدأ فعلاً في التنفيذ ، كشخص شد مطيته ورحله ، وما عليه إلا أن يمضي :

فقد حمت الحاجات والليل مقمر وشدت لطيات مطايا وأرجل

وفي متابعتة تحليل الحوار يرد على من يتساءل عن سبب لجوئه إلى هذا المسلك الغريب بأنه لم يلجأ إليه إلا حين أحس بكل مشاعر الأذى من المجتمع وهو ليس من الذين تطبق نفوسهم الإقامة على الأذى والموان (وفي الأرض منأى للكرام عن الأذى ...) وكأنه يرد على من يريد أن يشمت فيه بأنه حين ينسحب من المجتمع سيصبح مجرد متبوء بأنه لن يكون كذلك ، بل سيكون بين أهل آخرين (ولى دونكم أهلون ...) وكأنه يرد على من يسخر من اتخاذ الوحوش أهلاً بأن هذه السخرية إغراق في الجهل ، فالموازنة بين خلق الآدميين وخلق الوحوش ، تظهر الفضائل التي يتمتع بها الوحوش ، والتي يفتقدها المجتمع الآدمي ويكنى من فضائل الوحوش المفقودة بين الناس فضيلتان ، عدم إفشاء السر ، وعدم خذلان أفراد الفصيلة بعضها بعضاً .

وهكذا نجد بقية أبيات المطلع وللقدمة مجرد تفصيل وتعليل لمضمون البيت الأول ، ثم نجد القصيدة لا تخرج عن إطار المطلع ، فكل معانيها يدور حول وصف حياته في هذا المجتمع الجديد ، مجتمع الوحوش والصلابة .

٢ - مطلع أبي ذؤيب الهذلي :

ومن هذه المطالع مطلع مرثية أبي ذؤيب الهذلي المشهورة في رثاء بنيه ، والتي من أبيات مطلعها :

أبين المنون وريسا تسويعُ ولدهرُ ليس بمُعْتَبِرٍ من يَجَزَعُ ؟
قالت أُميمة ما لـجسمك شاحبا منذ ابتدلت ومثل مالك ينفع
أم ما لجنبك لا يلائم مضجعا إلا أقصُ عليك ذاك المضجعُ ؟
فأجبتها أن ما لجسمي أنه أودى بنى من البلاد وودعوا
أودى بنى وأعقبوني حسرة بعد الرقاد وعثرة لا تُقْلِعُ
ولقد أرى أن البكاء سفاهة وسوف يُولعُ بالبكا من يُفْجِعُ

وموجز مناسبة هذه القصيدة أن أبا ذؤيب فجع في بيتين خمسة ، ماتوا في وباء أصاب جيش المسلمين في فتح مصر إبان خلافة عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، وموت خمسة أبناء في وقت واحد أو على التوالي فاجعة تتركب أي أب هزا عنيقاً قد يؤدي إلى تصدع هذا الكيان ، وقد يؤدي إلى تحطيمه وانهاره ، ولكنه في كل حال لابد أن يحلله هذا الكيان حزناً وأسفاً .

وإذن فنفس أبي ذؤيب لابد أن تكون حيثئذ ملأى بالحزن والأسى ، فهل عبرت القصيدة عن هذا الحزن العميق المتلذذ ؟ والجواب أن القصيدة تحدثت عن الحزن والألم ، ولكنها لم تعبر عن هذه الفاجعة كما ينبغي أن تعبر شاعرية مثل شاعرية أبي ذؤيب الذي لا يكاد النقاد يختلفون على أنه أشعر هذيل ولا يكادون يختلفون أيضاً على أن هذيلاً كانت حيثئذ أشعر قبائل العرب ، هذا مع أن القصيدة كانت بالغة الروعة والشاعرية في عناصر أخرى غير عنصر الحزن المباشر ، أو الحديث الصريح عن الحزن ، وهنا يثور سؤال آخر : كيف ترتفع القصيدة في حديث العناصر غير المباشرة لموضوع القصيدة ، ثم لا ترتفع بهذه الدرجة في العنصر الأصلي المباشر وهو حديث الموت والحزن ؟ والجواب أن كل الملاحظات والعوامل النفسية ، بل ومعاني القصيدة نفسها توحى بأن أبا ذؤيب لم يقل هذه القصيدة ليعبر بها عما في نفسه من حزن ، ولا ليرثي بها بنيه ، وإنما كان الأمر بالعكس ، وجد أبو ذؤيب أن الحزن يكاد يهد كيانه هذا ، وهو في بيئة تتنافس في القوة ، ولا زالت صراعات الجاهلية حول التنافس في القوة الفردية لم تزل كل الزوال ، فلم يكن غريباً أن يشعر أبو ذؤيب أن ضعفه تحت وطأة هذه الكارثة سينزل بقدره في الخضم ، وسيفتح عليه أعين الشامتين وألسنتهم ، فأنشأ هذه القصيدة ليعبر بها عن حزنه ، وإنما ليعبر عن جلده واحتجائه ، ثم ليواسي نفسه بأن الموت لا يصمد أمامه شيء ، فمن الحكمة الرضوخ له ، لأن الانسياق وراء الحزن غير مجد ، بل الأمر بالعكس .

وليس هذا استنتاجاً ، وإنما هو واقع معاني القصيدة ، فإن القصيدة على تبادل معانيها في الظاهر - لا تتجاوز التعبير عن الشعور المسيطر على أبي ذؤيب حين أنشأها ، وهو حرصه على إظهار تجلده وتماسكه ، مستخدماً كل معاني القصيدة لتحقيق هذا الهدف ، وقد سارت القصيدة على منهج التدرج من الإجمال إلى التفصيل كما سبق ، ويمكن إيجاز ذلك كما يلي :

١- حشد الشاعر كل ما يحول في نفسه من مشاعر الحزن على التجلد ، وأسباب هذا الحزن في البيت الأول من أبيات المطلع بصورة مجملّة ، ولكنها واضحة الدلالة النفسية والتركيز في الإجمال ، فهو في الشطر الأول لا ينكر أنه يتألم ، وأن هذا الألم يبلغ من حيلته أن يدفعه إلى الأثين والتوجع ، وأن مصدر هذا الألم وهذا التوجع هو الموت ، ولكنه لا يريد أن يستسلم لهذا الألم ، أو بمعنى أدق ، لا يريد أن يظهر هذا الألم للناس ، ولذلك نراه يعاتب نفسه على التوجع فيقول عاطفياً نفسه (أمن المتون وربيبا تتوجع ؟) ولو استطاع أن يكتم هذا التوجع والأثين ما لام نفسه وعاتبها ، وفي الشطر الثاني يسوق السبب في لوم نفسه ، وهو أن الناس عادة لا يرحمون ولا يعذرون الشخص المجوع ، وهو لا يريد أن يتيح لأحد فرصة الشتائم فيه ، فيقول (والدهر ليس بمحبب من يجرع) (١٠) .

٢- بقية أبيات المطلع بسط وتفصيل لمضمون البيت الأول ، فهو يتحدث عن الحزن المتغلغل المزعج فيقول :

أودى بسنى وأعقبوني حسرة بعد الرقاد وعيرة لا تقلع
وأبفساً :

فالعين بعدهم كأن حذقها حملت بشوك فهي عورٌ تدمع
ويتحدث عن صراعه مع نفسه في مغالبتها الحزن والبكاء ، ومع الموت في قدرته الغالبة لكل شيء فيقول :

ولقد أرى أن البكاء سفاهة ولسوف يولع بالبكا من يفعج
ثم يقول : أيضاً معز يا نفسه :

ولقد حرصت بأن أدافع عنهم فإذا المنية أقبلت لا تدفع
وإذا المنية أنشبت أظفارها كفيت كل نجمة لا تنفع

ويتحدث عن السبب الذي يدفعه إلى مقابلة نفسه وحملها على التجلد ، وهو خوف الشياطين فيه ، فيقول :

وجلسى للشامتين أريهم أنى لريب الدهر لا أنضعف

وهكذا نجد أن كل أبيات المطلع تدور في فلك البيت الأول موضحة ومفصلة المضمونه .

٣- كذلك نجد بقية القصيدة لا تخرج عن دائرة المطلع ، رغم أن النظرة السطحية إليها تكاد توحي ببعدها الشديد عن معاني المطلع ، فإن الشاعر ما إن تجاوز المطلع حتى انطلق إلى الصحراء يتأمل مشاهدتها ، مسترسلاً في وصفه لهذه المشاهد ، فيصف حاراً وحشياً ، ثم ثوراً وحشياً ، ثم مبارزة بين فارسين بأسلين ، ولكننا حين نتأمل هذه المشاهد يتضح لنا أنها ليست إلا أمثلة يعزى بها أبو ذؤيب نفسه ، وهذه الأمثلة من واقع بيئته ، ومن أبلغ الأمثلة في التعزى بالقياس إليه ، فهو بعد أن حاول التعزى بمثل قوله :

وإذا التية أنشبت أظفارها ألغيت كل نجمة لا تنفع

أراد أن يضرب أمثلة لقهر الموت لكل شيء ، وأنه لا تصمد أمامه قوة ، ولا تجدى معه مهارة أو براعة في محاولة النجاة منه ، فضرب مثلاً للحمار الوحشى ، البالغ الإحساس بالخطر ، والسرعة في تجنب الخطر ، ولكن هذا كله لا ينتجيه من برائن الموت ، ويضرب مثلاً بالثور الوحشى البالغ القوة والقدرة على مناصرة مصادر الخطر ولكن ذلك لا ينتجيه أيضاً من برائن الموت ، ثم يضرب مثلاً بفارسين متبارزين ، كلاهما بالغ المهارة والبراعة في القتال وفي تجنب خطر الخصم ، ولكن ذلك كله قد لا ينتجيهما معاً من أن يخلص كل منهما روح الآخر بطعنة قاتلة ، وكأنه يقول : إذا كان الموت في كل هذه الصور هو الغالب المسيطر ، أفستطيع بنى أن يمتنعوا عليه ؟ أو أستطيع أنا أمتنعهم منه ؟^(١١) وهو يصرح بأنه إنما ساق هذه الصور والمشاهد للتعزى ، فيقول في بداية المشهد الأول (والدهر لا يبق على حدائه .. الخ)^(١٢) ثم يكرر هذا في المشهد الثانى للثور .

وإذن فالقصيدة تسير على المنهج الذي لمتناه في القصائد السابقة ، وهو أن الشاعر يصب نفسه ومشاعره بجملة في البيت الأول ، سواء أكانت بصورة رمزية كما في القصائد التي سبق التمثيل بها في الفصول السابقة ، أم بصورة صريحة كمطالع هذا الفصل . ثم ييسط ويفصل مضمون البيت الأول في بقية أبيات المطلع ، ثم بقية القصيدة لا تبعد عن مضمون المطلع ، أولاً تخلو من الارتباط بالمطلع .

٣- مطلع مالك بن الربيع :

ومن هذه المطالع مطلع قصيدة مالك بن الربيع للمازني المشهورة ، التي قلما عند إحسانه بالموت ، ومن أبيات هذا المطلع :

ألا ليت شجرى قلّ أبين ليلةً بحسب الفضا أرحى القلاص النواجيا^(١٧)
فليت الفضا لم يقطع الركب عرضه وليت الفضا ماشى الركاب لياليا^(١٨)
لقد كان في أهل الفضا لودنا الفضا مزار ولكن الفضا ليس ذاتيا^(١٩)
لم تسرى بعت الضلالة سافدي واصبحت في جيش ابن عفان غازيا^(٢٠)
إن الله يرجعني من الغزو لأرى وإن قل مالي طالبا ما ورايا^(٢١)
تقول ابني لما رأيت طول رحلي سيفارك هذا تاركي لأباليا^(٢٢)
وقصة هذه القصيدة أن مالك بن الربيع ، وهو تميمي ، وكان يوصف بأنه من أحسن الناس وجهاً وهدماً ، قد ضاقت به سبل العيش فاحترف الصوصية وقطع الطريق ، حتى كان من أشهر صعاليك عصره ، ومر به ذات يوم سعيد بن عثمان بن عفان وكان من ولادة بني أمية على خراسان ، فأغراه بأن يصحبه إلى خراسان ليستفيد بشجاعته وشدة بأسه في الحرب على أن يتكفل له الوالي بما يحتاج إليه في معيشته وشؤنه ، فرحل معه مالك ، ثم حن إلى أهله وموطنه فارتحل عائداً ، وهو يعني نفسه بالاستقرار في بيته وأهله وموطنه ، ولكن المرض يشتد عليه في بعض الطريق ، وحين تراهي له شبح الموت أنشأ هذه القصيدة مبدئاً حسره على البعد عن أهله ، مسترجعاً صورة شخصيته القوية العنيدة العزيزة ، موازنناً بينها وبين حاله في استقباله الموت وحيداً غريباً خائر القوة متبوء القبر بعد موته ، نادماً على تركه موطنه استجابة لإغراء الغنى المنتظر^(٢٣) .

ومن هذه الملاحظات تبين أن الشاعر النفسية التي لابد كانت مسيطرة على مالك حيث كانت تتمثل أساساً في الإحساس بوحشة الغربة بعيداً عن الأهل والوطن ، وبهوان الموت في هذه الوحدة المحقرة .

ولذلك نجد مطلع القصيدة كان صريحاً في التعبير عما يدور في نفسه حيث ، ولم يكن في حاجة إلى رمز أو تغليف لما في نفسه ، ولا كانت حاله تساعد على أساليب الرمز والتظليل ، وإنما هو في حاجة إلى أن يفرغ كل أحاسيس ومشاعر نفسه حيث في هذا الشعر ، وقد أجمل كل هذه المشاعر في البيت الأول من أبيات المطلع :

ألا ليت شعري هل أبين ليلة يحب الغضا أترعى القلاص التولجيا

فهو يتجاوز الحنين إلى أحبائه ، وإلى أهله وأقربائه ، وإلى الناس بصفة عامة ، إلى الحنين إلى الوطن نفسه ، فصورة للوطن الماثلة في خياله ، هي صورة النوق الجيدة وهي ترعى في شجر الغضا ، ومع أنه لم يكن عمله في هذه الحقبة من حياته الرعي ، إلا أنه لابد قد مر في طور من أطوار حياته وتخصصاً في الصبا بالرعي ، كشأن الناس في البادية ، وذكريات الصبا أحب الذكريات إلى النفس ، وحينما يرغب الإنسان في استعادة ذكريات توتسه ، فإنما يستعيد أحب الذكريات إليه ، فلم يكن غريباً أن يستعيد مالك بن الربيب صورة صباه في وقت هو أحوج ما يكون فيه إلى خيال يونس به وحشة واقعه وحاله ، ولكنه في حقيقة الأمر لا يتخيل عملاً يزاوله كالرعي أو السوق ، وإنما يتخيل شيئاً يوتسه ، ولذلك لم تكن أمنيته يوماً أو نهاراً ، وإنما (ليلة) لأن الليل عادة رمز للأتس ودواعيه ، وهذه الصورة في مجملها تمثل مجرد الإحساس بالغربة لذاتها ، بصرف النظر عن الشوق إلى أحد من الناس ، ولذلك كان التركيز على الشوق إلى الوطن نفسه . ويزيد هذا المعنى تأكيداً البيت التالي له ، وهو :

فليت الغضا لم يقطع الركب عرضه وليت الغضا ماشى الركاب لياليا

فهو في الشطر الأول يبدي حسرتة وتدمه على ترك موطنه الذي أشار إليه بلفظ الغضا ، ولكنه في الشطر الثاني يفتق إلى أن هذا الندم لا تنفع منه لأنه قد فات أوانه ، فليجأ إلى أمنية ليست خيراً من سابقتها ، وهي تمنيه أن لو كان شجر الغضا في موطنه

سار معه عند رحيله أياماً ليودعه ، ولتتروى مشاعره من الغضا يزداد يصحبه في هذه الرحلة ، كما قال شاعر آخر :

تسزود من شميم عرار نجد لما بعد العشي من عرار

وكل هذا يوحى بأن الشعور الأول الذي كان مسيطراً على نفسية الشاعر في هذا الموقف هو الإحساس بالغربة للذات ، وبأنه سيמות بعيداً عن موطنه ، وهذا لا يلقى أحاسيس الشوق إلى أحبائه وأهله ، وقد تحدث عنه في البيت التالي من المطلع :

لقد كان في أهل الغضا لودنا الغضا مزار ولكن الغضا ليس ذاتا

فهو إذن مشوق إلى أهل الغضا ، وهذا من أسس الشاعر التي تحمل بها نفسيته في هذا الموقف ، ولكن النظرة العامة إلى أبيات المطلع وترتيبها توحي بأن شعور الغربة عن موطنه في حاله هذه كان أقوى المشاعر وأسبقها في نفسه ، على أنه لا تمارض ولا اضطراب فيما لو قيل إن الحديث عن الموطن وأهله في النتيجة شيء واحد .

ولكن الذي يعني أن نفسية الشاعر ومشاعره إزاء الموقف كانت واضحة في المطلع بصورة صريحة وليست رمزية ، وما يؤكد أن مضمون المطلع هو مضمون نفسية الشاعر أن كل معاني القصيدة على الإطلاق لا تكاد تخرج عن دائرة مضمون المطلع ، وبصفة خاصة البيت الأول ، وهذا يعني أن القصيدة سلكت سبيل التدرج للشار إليه ، فالبيت الأول إجمال لنفسيته ومشاعره ، وبقية أبيات المطلع تفصيل لهذا ، وبقية القصيدة لا تبعد عن ذلك أو تمارضه ، فإن كل أبيات القصيدة تكاد تنحصر فيما يأتي .

١ - الإحساس بالغربة والبعد عن الوطن ، وما يستتبع ذلك من الندم على ترك موطنه ، والشوق الشديد إلى هذا الوطن حتى يبلغ درجة تمنى أن يرى سهلاً النجم الذي يطلع تجاه موطنه فيقول :

أقول لأصحابي ارقموني فإنه يقرّ بعيني أن سهلاً بدا لي

وعن ندمه على ترك موطنه ورحيله إلى غراسان يقول فيها قال :

فإن أتج من يائي غراسانَ لأُعُدَّ إليها وإن سَنِيْتُموني الأمانيا

٢- الإحساس برحشة فراق أهله وأحبابه ، فهو أحياناً يتذكر ابته ، وحزنها عند رحيله ، وخوفها من اليم بعده ، فيقول :

تقول ابنتي لما رأْتُ طولَ رحلتى سِفَارَكْ هذا تارِكِي لا أُنَالِيَا

وأحياناً يتذكر حرمانه الآن من قلب رقيق يؤنس وحشته ، ويخفف عنه بعض ما يعانى ، بينما فى أهله نسوة لو علمن حاله ليلنن أرواحهن فداء له فيقول :

أَقْلَبُ طرقَ حولِ رَحْلِي فلا أَرَى به من عيون المُنُونات مُراعِيَا
وبالرُّمُلِ منّا نِسْوَةٌ شَهِدَتْنِي بِكَيْنٍ وَقَدَّيْنِ الطَّيِّبِ المَدَاوِيَا^(٢٠)

٣- الإحساس بالحزن لواقع حاله ، وما صار إليه ، وما يستقبله من توقع الموت ، وكان طبيعياً أن يكون هذا الإحساس أشد الشاعر عمقاً فى نفسه ، وتأثيراً فى مشاعره ، وبالتالي كانت معانيه وصوره أجود ما فى القصيدة ، لأنه الإحساس المرتبط بذاته هو مباشرة ، فأحياناً يقول عن إحساسه بدنو أجله :

فيا صاحبي رحلى دنيا الموتَ فانزلا برابسية إلى مقم ليالينا
أقيا على اليوم أو بعض ليلة ولا تمعجلاني قد تبين شانيا

ثم يتابع هذا التصور وما سيصير إليه فى مراحل الموت والكفن وحفر القبر ، ثم يمرّه هذا إلى موازنة حاله فى الاستسلام بعد الموت ، بحاله فى المنعة والإياء فى حياته السابقة فيقول :

عسلى فَجَرَّتْني بشوى إلينا فقد كنتُ قبل اليوم صَحْبًا قِيادِيَا

وأحياناً يذكّر ما استصيبه به هذه الغربة من هوان اجتماعي ، حيث يموت هينا مهملًا لا يحزن لموته أحد ، إلا فرسه وسلاحه الذي لازمه ملازمة الفارس للقاتل لأدوات قتاله ، فكأنها تحزن لفراق من تعودت ملازمته ، فيقول :

تذكرت من يبكي على ظم أجد سوى السيف والرمح الرديني ياكياً
وأشقر محبوبك بحر لجامه إلى لئام لم يترك له الموت ساقياً

ويجمع كل أحاسيه وأحزانه يومئذ حين يقول :

غريب بعيد الدار ثاو بقفرة يد الدهر معروفاً بآلا تدانينا

ومن هنا نتبين أن هذه القصيدة سارت على المنهج الذي سارت عليه كل القصائد فها سبق .

4- مطلع ابن زيدون :

ومن هذه المطالع مطلع قصيدة ابن زيدون المشهورة في ولادة بنت المستكفي ، ومن أبيات هذا المطلع :

أضحى الثاني بديلاً من تدانينا وناب عن طيب لقينانا نجافينا
ألا وقد حان صبح التين صبحنا حين فقام بنا للحنين كاعينا^(٥١)
من مبلع الملبسينا ياتزاجهم حزناً مع الدهر لا يئلي ويئلين^(٥٢)
إن الزمان الذي مازال يضحكنا أنساً بقربهم قد عاد يضحكنا
غيظ العدى من تساقينا الموى قدعوا بأن نقص فقال الدهر آميناً^(٥٣)

وملخص ملابسات هذه القصيدة أن ابن زيدون الذي كان من أبرز شعراء عصره ، وشعراء الأندلس قاطبة قد قلبه الأيام في حلوها ومرها ، وقد خالط الأمراء ، وخاض في السياسة ، فرغته إلى قمة المناصب حتى لقب بذي الوزارتين ، ثم هبطت به حتى استقر في قاع السجن^(٥٤) ، وقد قدر له أن يشهد أواخر دولة بني أمية وسقوطها

سنة اثنتين وعشرين وأربعمائة ، وهو يومئذ في الثامنة والعشرين من عمره ، ثم قدر له أيضاً أن يشهد قيام الدولة التي قامت على أنقاضهم ، وهي دولة بني جهور بقيادة أبي الحزم ، ولمسوا ما في حياة الأمم هاتان الحقيقتان ، حقبة انبهار الدولة حتى تسقط ، وحقبة قيام الدولة حتى تستقر ، فأما حقبة أواخر الدولة فإن السوء فيها يتمثل عادة في شيوخ الفساد والاحتلال ، الذي ينبع غالباً من سيطرة الترف على حياة السادة والحكامين ، ثم يسرى كالداء في بقية طبقات الأمة ، وهو ما يشير إليه القرآن الكريم في قوله تعالى (وإذا أرضنا أن نهلك قرية أمرنا مترفين فسفكوا فيها دماءهم على القول فدمرناها تدميراً) .

ولأما حقبة قيام الدولة وتأسيسها فإن السوء فيها ينبع عادة من حاجة الدولة الناشئة إلى إرساء قواعدها بأي وسيلة ، ولو كانت وسيلة البطش والخروج على كل القيم وللبلادى والقوانين ، وهذا وإن وجه إلى أفراد أو جماعات إلا أن شظاياها تنتشر فتصيب الجميع .

وقد كان من سوء حظ ابن زيدون أن ابتلى بالحقيقتين معاً ، حيث نهل من فساد الحقبة الأولى حتى كان من أسوأ الملاجئين مجوناً ، وما ترك سبيلاً من سبل الجهون حينذاك إلا أوغل فيها ما شاء له الإيغال ، ثم تقلبت به الحقبة الثانية حتى مكته من منصبي النظارة والسفارة ، وكان بهذا أعلى من الوزير شأنًا ، ولكنها تعود فتوى به في قاع السجن دون أمل منظور في الخروج منه .

فهو إذن قد ذاق حلو الحياة ومرها ، وكان مما ذاقه من حلوها صلته بولادة بنت المستكفي (**) التي لم تكن أقل من أيام ابن زيدون ثقلياً ، فلما صعدت الأيام باين زيدون سمعت ولادة إلى تفريره واصطناع حبه ، ولما هبطت به الأيام انسلت ولادة من صلته تشعى إلى ود غريمه العجوز ، الوزير ابن عبدوس ، ثم وصل ابن زيدون إلى أسوأ حالاته في السجن ، يتيم عليه البؤس واليأس معاً فكان خيال ولادة بالقياس إليه حينئذ خيال أيامه الحلوة ، ومجده الذاهب ، وكان ألم فراقها هو ألم فراق النعمة والمجد لحياته ، وكانت غيرته من احتلال ابن عبدوس مكانه في ود ولادة تمثل إحساسه بانتصار أعدائه في كل مجال عليه ، فصلته بولادة في حقيقة أمرها لم تكن حباً عاطفياً نقياً كالحب الذي هام فيه بعض الشعراء ولعمشاق ، وإنما كانت صلته بها صورة من حياته وذكرياته ، ذكرياته الحلوة ، وواقعه البائس اليائس .

ولذلك كانت القصيدة صورة من نفسية ابن زيدون ومشاعره تجاه الحياة ، قبل أن تكون صورة عشق وهيام ، أو لوعة وفراق ، فعانى القصيدة في مجموعها لا تكاد تتجاوز التعبير عن الحزن من تقلب الأحوال ، والألم من شئانة الأعداء ، واليأس من عودة الصفاء ، وهذه الأحاسيس لم تكن تمثل مشاعر ابن زيدون تجاه ولادة وحدها ، وإنما تجاه كل ما في الحياة ، ولو كانت مشاعره إزاء ولادة وحدها لسلك أسلوب الغزل المعبر عن شيء من أمل ، وأبيات المطلع نجد فيها صدى صريحاً لكل ما يصطرع في نفس ابن زيدون من مشاعر ، فهجة صلته بولادة ، وبهجة حياته ومجده ، تحولت إلى جفوة من ولادة ومن الحياة (وناب عن طيب لقيانا نجافينا) وهذا يمثل أقوى المشاعر في نفسه ، وهو الشعور بتقلب الحياة الذي نتج عنه تغير كل شيء إلى سوء ، وأما شعور اليأس فيعبر عنه في المطلع بأن الين الذي كان يحسبه مجرد فراق يربى معه الأمل في اللقاء تحول إلى موت لا أمل معه في شيء (ألا وقد حان صبح الين صبحنا حين) وأما شعور شئانة الأعداء فيعبر عنه في أبيات المطلع بأن الأعداء استكثروا ما نحن فيه من سعادة فتمنوا زوال هذه السعادة أوسعوا إلى إزالتها فتحقق لهم ما أرادوا .

وهكذا نجد القصيدة تتدرج في عرض خواطر الشاعر ، فتبدأ بإجمال أهم المشاعر المسيطرة على نفسه ، وهي مشاعر التقلب وتغير الحال ، فإن كل ما سيذكره إنما هو صورة من هذا التغير أو نتيجة له ، وكان هذا ماثلاً في البيت الأول :

أضحى التناى بديلاً من تدانينا وناب عن طيب لقيانا نجافينا

ثم يعرض في الأبيات التالية تفاصيل وصور هذا التحول الذي نكب به .
ثم في بقية القصيدة لا يكاد يتجاوز هذه المشاعر ، فهو يكرر كثيراً شعوره بألم التحول في حياته من مثل قوله :

حالت لفقدكم أيامنا فغدت سوداً وكانت بكم بيضا ليالينا

ومثل قوله :

ياجنة الخلد أبدلنا بسدرتها والكوثر العذب زقوماً وغليتنا

ومن مثل هذه المعاني تتبين أنه لا يعنى التحول في صلته بولادة وحدها ، وإنما نجد صدى شعوره بألم التحول في حياته كلها .

وأما شعور اليأس فنجدّه عيماً على القصيدة كلها ، بحيث لا نرى بارقة أمل لديه في شيء ، ولا نحس أنه يرى بصيصاً من أمل في استعادة شيء مما فقدّه ، وهو فياض الحديث عن الماضي وبهجه وإشراقه ، ولكنه لا يتحدث قط عن أمل في المستقبل ، وأقصى ما يمتناه هو الذكرى في مثل قوله :

دومي على العهد مادمتنا ، محافظة فالحر من دان إنصافاً كما دينا

ومن مثل قوله :

أبقى وفاء وإن لم تبذل صلة فالطيف يقنعنا والذكر يكفينا

أما استعادة الماضي فليست في حسبانته ، ولذلك يقول :

إن كان قد عز في الدنيا اللقاء فمواقف الحشر نلتقاكم ويكفينا

ولكن يأس ابن زيدون منصب على استعادة الماضي ، أما الذكرى فإن يأسه لم يفلح في إخماد جلوتها ، كما يقول :

كنا نرى اليأس تسلينا عوارضه وقد يشتنا فما لليأس يفرينا ؟
فاليأس في كل حال موجود ، ولكنه كان يحسب أن اليأس ينسيه تذكر الماضي ، فإذا هو يفره بالزبد من الذكرى .

وأما مشاعر الألم من شاة الأعداء ، ومن انتصارهم عليه فإن أبياته وإن لم تكن كثيرة في القصيدة إلا أنها تمثل عنصراً أصلياً فيها بحيث يشعر قارئ القصيدة بأن معاني أخرى كثيرة نابعة من هذا العنصر ، ويكفي أن يتخاطب ولادة هذه البيت :

ما حقنا أن تقروا عين ذي حسد بنا ولا أن تسروا كاشحاً فينا

تشعر بأن كل عتابه لولادة في أبيات كثيرة لا يخلو من الإشارة إلى هذا السبب .

٥- مطلع عمر بن أبي ربيعة :

ومن هذه المطالع مطلع قصيدة عمر بن أبي ربيعة المشهورة :

أَيْنَ آلُو نُعْمٍ أَنْتَ غَادَ قَمْبِكُزُ غَدَاةٍ غَدِ أَمْ رَاتِحٍ قَمْهَجُ^(٥١)

ومما يرتبط بهذه القصيدة القصة المشهورة حين جاء وفد الخوارج بزعامه نافع بن الأزرق إلى مكة ليحاووا ابن عباس في بعض مسائل خلافية من وجهة نظرهم ، فوجدوه في المسجد الحرام يستمع إلى عمر بن أبي ربيعة وهو ينشده هذه القصيدة ، فقالوا : الله الله يا ابن عباس ، نضرب إليك أكباد الأبل من أقصى الأرض ، فإذا أنت تستمع إلى فتى من قريش يقول :

رأت رجلاً أما إذا الشمس عارضت فيبخرى وأما بالعشى فيبخر

قال ابن عباس : ليس كذلك قال ، وإنما قال :

رأت رجلاً أما إذا الشمس عارضت فيضحى وأما بالعشى فيبخر

والذي يعني أنه رغم شهرة هذه القصيدة فإن الروايات لم تنق لنا ملابسة أو مناسبة خاصة بها ، وإنما هي إحدى قصائد ابن ربيعة في غزله الكثير المتنوع .

ولكننا حين تلقى نظرة على القصيدة نجد أنها لا تحتاج إلى روايات أو تحديد ملايسات ، لأن القصيدة نفسها قصة ، وسواء أكانت قصة حقيقية أم خيالية ، فإنها تمثل موقفاً واحداً مر به الشاعر أو تخيله ، فأحداثه ومعانيه كلها مترابطة ترابط القصة الفنية المحددة بعناصرها وأشخاصها .

والقصة كلها تتلخص في إصرار عمر على زيارة عشيقته رغم خوفه من الرقابة الشديدة التي يفرضها عليها أهل ذوو بأس شديد ، وقد زارها وقضى الليل في سعادة

قربها . حتى أنسته هذه السعادة الإحساس بالزمن وبالصبح ، ففوجيء وفوجئت باستيقاظ الحى وحركتهم . فلجأت إلى أحتيا ليخلصها من هذه الورطة ، فأليستاه ثياب امرأة . وخرج الثلاثة وبينهم عمر على أنه امرأة حتى أخرجه من الحى بعد أن أشبعته لوما وتقريعاً .

وإذن فأهم الشاعر المصاحبة لهذه الزيارة . وأقوى العوامل النفسية الماثلة في نفسية الشاعر حيثذ هو الخوف والحذر من أقرباء عشيقته (نعم) ، ولذلك كان مطلع القصيدة صدى واضحاً لنفسية الشاعر إزاء هذا الخوف والحذر ، بل كان أوضح من الغزل نفسه فلم يكن للطلع منصباً على وصف شوقه إلى نعم ، ولا على وصفه إياها ، وإنما على خوفه وحذره من أهلها ، فيصوغ هذا الخوف والحذر في صورة تساؤل مع نفسه : هل أنت بسبب خوفك من آل نعم تتخير لزيارتها الأوقات التى يجمع الناس فيها عادة ولا يتحركون ؟ كالتبكير في الغداة أو قبل الغداة وهى ما بين القجر وطلوع الشمس ، والتبكير في هذا الوقت وهو أول القجر أو ما قبله ليس وقت الزيارة العادية الآمنة . وكذلك التبكير في الرواح وهو ما بين زوال الشمس في منتصف النهار إلى غروبها . فإن أول هذا الوقت الذى يعمده الشاعر بالمهجير وهو شدة الحر ليس أيضاً وقت الزيارة العادية الآمنة ، بل كلا الوقتين أشد أوقات اليوم سكوتاً وهدوء حركة ، ولذلك يختار الشاعر زيارة حبيته فيها خوفاً وحذراً من أهلها قائلاً :

أَمِنْ آلِ نَعْمٍ أَنْتَ غَادٍ فَمُبَكِّرٌ ؟ غَدَاةَ غَدٍ أَمْ رَائِحُ فَمُهْجَرٌ ؟

ثم نجد بقية القصيدة تدور حول هذا المعنى الذى يسيطر على كل عناصرها ، فيتحدث عما يضره له أهلها من شحناء وبغضاء ، وما يظهره له من تمر وتحفز حين يلقونه فيقول :

إِذَا زُرْتُ نَعْمًا لَمْ يَسْرَلْ ذُو قَرَابَةٍ
لَهَا كَلِمًا لَأَقْبِسُهُ يَتَنَمَّرُ
عَزِيزٌ عَلَيْهِ أَنْ أَلِمْ بِسَبِّهَا
يُيِّرُ لِي الشَّحْنَاءَ وَالْبُطْحُنُ مُظْهَرُ

ومن آثار خوفه ما يصفه من الحذر الشديد ، ومراقبة كل شيء حوله ، حتى يطمئن إلى سكون الناس وهجوعهم ، وإلى بسطة الظلام على كل شيء ، وإلى خفة خطواته حتى تكون كحركة الفقايع فوق سطح السائل ، فيقول (٥٧) :

فلما فقلت الصوت منهم وأطفئت
مصاييح شبت في العشاء وأنور
وعاب قَمِير كنت أرجو غُيوبه
ورُوح رعيان ونوم سُـمـر
ونفقت عني النوم ، أقبلت مشيت
الحباب ، وركنت غشيت القوم (زور) (٥٨)

ثم يصف الموقف الرهيب حين فوجئ به هو وحبيبه بأن الحى قد استيقظ وبدأ حركته اليومية ، وما دار بينهما من حوار في محاولة الخروج من هذا المأزق القاتل ، وكيف لجأت نعم إلى أختها ، ثم بعد حوار يبين يصفه الشاعر ومنه :

فقال لها الصغرى : سأعطيه يعرفنى
ودرعى وهذا البرء إن كان يحضر
يقوم فيمشى بيننا مذكراً
فلا سرتنا يفسد ولا هو يظنهم
فكان مَجْنَى دون من كنت ألقى
ثلاث شخصر كاعبان ومُغصِر

ولولا الخوف الشديد ما تنكر في ثياب امرأة ، وما جعل النساء محنة دون (٥٩)
الذين يخشاهم .

والذى يعيننا من هذا كله أن الخوف من أهل حبيته كان هو الشعور المسيطر على
نفسية الشاعر في كل القصيدة ، وأن المطلع كان تعبيراً صريحاً واضحاً عن هذا الشعور .

مطالع نوعية

والمراد بالنوعية أننا لو تأملنا الدلالة النفسية للمطالع لوجدنا أن كل نوع أو غرض من الأغراض تتميز بمطالعه بدلالة معينة أو متقاربة تدور معانيها حول ما يناسب هذا الغرض ، أو بمعنى أدق حول إحساس الشاعر نحو هذا الغرض ، فمطالع الغزل معانيها متقاربة تدور حول الشوق وشكوى الفراق والصدود ، وهذا إذا كان الغزل حقيقياً وليس رمزياً ، لأنها عادة هي المعاني التي يشعر بها العشاق ، وحينئذ تكون هذه المعاني هي أحاسيس الشاعر الحقيقية ، ويكون المطلع صدى لنفسه ومشاعره ، وكذلك غرض الرثاء تدور معانيه في محيط متقارب الجوانب ، فنجد الشعراء يدورون في ذلك محددين فيه ، وحيث كان المطلع صدى لنفسية الشاعر نحو الموقف ، فسنجد المطالع في هذا الغرض ، وفي كل غرض معين تدور في ذلك واحد متقارب . الجوانب والمعاني .

وإذا كنا فيما مضى من المطالع في حاجة أصلية إلى معرفة مناسبة القصيدة وملابساتها لنستطيع تبين نفسية الشاعر من خلال أحداث الموقف ، ثم مدى تعبير المطلع عن نفسية الشاعر ، فإن هذا المبحث ليس في حاجة أصلية إلى معرفة المناسبة والملابسات بالتفصيل ، وإنما يكفي أن نعرف غرض القصيدة وشخصية المعنى

بالقصيدة ، لأن الهدف في هذا الفصل ليس التركيز على نفسية الشاعر بصفة خاصة نحو الموقف ، وإنما بصفة عامة ، بمعنى أننا حين نعرف أن المعاني التي تدور عادة حول غرض ما من الأغراض الشعرية هي كذا وكذا ، فنريد أن نتبين هل هذا الشاعر ، أو هؤلاء الشعراء ساروا على هذا المنهج ؟ وهل نجد صدق هذا المنهج في مطالعهم ؟ وإذا أردنا أن نختار غرضاً من أغراض الشعر ليكون مثلاً لهذا المنهج ، فإن غرض المدح هو أوسع أغراض الشعر القديم وأكثرها حجماً فنياً وصل إلينا من شعر ، من حيث إن المدح كان بمثابة موازنة الشعراء حرفتهم الأصلية وهي الشعر ، ويمثل عادة مورد رزقهم ، أو وسيلتهم في كسب العيش .

ومن الواضح أن الشعراء لا يمدحون عامة الناس ، ولا من هم أعلى من ذلك بكثير ، وإنما يمدحون غالباً أصحاب السلطان ، سواء أكان سلطانهم سياسياً كالحلفاء والأمراء والولاة ، أم سلطاناً اجتماعياً كزعماء القبائل وأصحاب النفوذ الاجتماعي بأموالهم وجاههم ، لأن مثل هؤلاء هم عادة الذين يرجى من ورائهم النفع ، فيسعى الشعراء إلى هذا النفع ، ويلتفتون حوله .

وحيث يصل الشاعر إلى هذا النفع يجد أنه قد سبقه شعراء آخرون إلى هذا النفع ، كما أن الشعراء يمدحون آخرين قد سبقوهم ، بعضهم من طائفي الجاه ، وبعضهم من طائفي المال ، وبعضهم من طائفي المنصب ، وبعضهم ممن طبعت نفوسهم ، وجلبت طبائعهم على أن يشعروا بالرضا وبالشعرة من مجرد إحساسهم بأنهم يركنون إلى قوة ، أو أن يتطلعوا إلى مرتفع ، ولو لم يستفيدوا من هذه القوة ، أو لم يكونوا في حاجة إلى الركون إليها ، أو التطلع إلى قمتها وهؤلاء المتسابقون إلى هذا النفع ، يشعروا الأسبق منهم أن اللاحق مزاحم له ، ثم يفتش أن يحتل هذا المزاحم مكانه ، أو أن يشاركه في موضعه ، فيشعر غموه بالعداء ، ثم يعمل على أن يصدده وأن يعيده عن مكان التزاحم وهو مصدر النفع ، وهو لا يريد أن يظهر دخيلة نفسه للناس ، فيلجأ إلى أساليب الكيد والدهس والوشاية والتفاني ، ولذلك اشتهرت قصور السلاطين في كل العصور ، وكل المجتمعات بهذه الأساليب الملتوية التي تهدف إلى العلن في الظلام ، وقد لا يشعر عامة الناس بهذه الألوان من الخلق المحيط بذوى السلطان ، لأنهم يعيشون عنه ، ولكن الذين يقتربون يرون في هذا الظلام الذي يغلف كهوف هذه القصور الأعاجيب ،

ولكن نصيبهم في أغلب الأحيان لن يكون مجرد الرؤية ، وإنما يكون بعضاً من اللذات والطعناات .

ومع ذلك فهذه مجرد صورة من صور الحياة المحيطة بذوى السلطان ، وهناك صور أخرى عديدة ، منها يطمش السلطان حين يريد أن يطمش بغير حدود ، ومنها أيضاً عاباته حين يريد أن يحايي بغير حدود ، وهكذا .

والشعراء المحترفون لابد أن يكونوا قريين من السلطان أو من المحيطين به وبالتالي لابد أن يشعروا بهذا الجو الخلقى المتميز للسلطان وللمحيطين به ، فهل نجد لهذا الشعور صدق في مطالع قصائدهم التي يتوجهون بها إلى السلطان حيث قد انتبتا في كل ما سبق من المطالع إلى أن الشاعر الأصل لابد أن يضمن المطلع مشاعره ونفسه إزاء موضوع القصيدة بأي أسلوب ، سواء أكان أسلوباً رمزياً كما هو الواقع في أغلب المطالع ، أم كان أسلوباً صريحاً كما هو الحال في قليل من الأحيان ، ولكننا في كل حال نستطيع أن نستشف نفسه من خلال المطلع ، فهل يستطيع الشعراء أن يعبروا عما في نفوسهم في هذا المجال الذي يكونون عادة بالغى الحذر منه ، لأنه المجال الذي ترتبط به حرفتهم بل ويرتبط به مورد رزقهم في أغلب الأحيان ؟

والواقع أنه ليس من اليسر أن نجد إجابة واضحة حاسمة كل الحسم عن هذا السؤال وذلك لوجود نوع من التشعب أحياناً ، ومن التداخل أحياناً في موقف الشاعر من السلطان وما يحيط به ، فقد تكون صلة الشاعر أو نفسه نحو السلطان نفسه طيبة ، ولكنها نحو المحيطين به عكس ذلك ، وقد تكون طيبة نحوهما معاً وقت إنشاء القصيدة ، ولكنها تحس ببعض الجراح من الماضي ، أو بعض المخاوف من المستقبل ، أو نحو ذلك ، لأن أوضح ما في الحياة المحيطة بالسلطة هو القلب في الصلات وفي المعاطف وفي الأوضاع .

هذا فضلاً عن أن إحساس الشاعر نفسه نحو جانب من هذه الجوانب ليس ثابتاً ولا ملازماً ، وإنما يدور حول حاله النفسية من جهة ، وحسن الأحوال أو سوءها بالقياس إليه من جهة أخرى .

ولكن الذي ينبغي أن يكون واضحاً أن هذا الفصل ينتج في اهتمامه الأصل ليس إلى نفسية الشاعر لذاتها ، وإنما إلى محاولة بيان تميز المطالع ، من حيث تميز مطالع

كل غرض شعري يعمان يغلب أن تشيع فيه ، أو تكون على الأقل واضحة متميزة في مجموع مطالعه .

وحيث اخترنا غرض المدح بوصفه مثالا شائعا ، نستطيع أن نبين في مطالعه سمات واضحة ، حتى دون أن نحتاج إلى معرفة تفاصيل مناسبة القصيدة وملابسها فنجد كثيرا من المطالع يشيع فيها الحديث عن الحساد والوشاة والدمايس ، والحياة والغدر ونحو ذلك مما يشيع عادة في المناخ المحيط بالسلطة ، وكذلك الحديث عن الظلم وآثاره ، وعن البطش بخطواته أو درجاته التي قد تبدأ من العتاب واللوم ، وأثار ذلك ، وهكذا مما يحدث أو يتوقع عادة من جانب السلطة .

وبهذا المنهج يستطيع الدارس لشعر شاعر من المحترفين أن يبين ولو بصورة مجملة ولكنها كاشفة عن مشاعر الشاعر ونفسيته إزاء الذين توجه إليهم بشعره من أصحاب السلطة ووجوه القوم والمحيطين بهم ، وبخاصة من خلال مطالع قصائده .

ونستطيع أن نلمح اختلاف المشاعر لدى الشاعر إزاء تلك الوجوه إذا أخذنا مثالا بشاعر واحد لئلا نرى نفسيته حينئذ من خلال المطالع ، حتى دون أن نعرف المناسبة ، أو شخصية المملوح من معلومات خارج القصيدة ، ففي أحد مطالعه يقول البحترى مادحا :

خان عهدى - معاودا خَوَّنَ عهدى - من له خُلُقِي وخالصُ وُدِّي
بات بالحسن وحده لم ينازعه له شريك ، وبِتْ بالبيْ وحدي^(٦٠)

فهو يتنزل بامرأة ، ولكنه يتهمها بخيانة العهد ، وفي مطلع آخر يقول :

بات نديما لي حتى الصباح أَعْيَدُ مجدوُ مكان الوشاح
كأنما يضحك عن لؤلؤ منظمٍ أو بربرٍ أو أقاح^(٦١)

فيبدي سعادته بما تمتع به من وصلها الذي دام حتى الصباح ، وهي تبادل السعادة والضحك ، ولكنه في مطلع آخر يجعل مجرد لقاء حبيته شفاء لغلته ، ومعنى

ذلك أن لقاءها أمل يتلهف على تحقيقه ، ولكنها لا تسمح بتحقيقه عن «رغبة أو عن غير رغبة ، فيقول :

يمثل لقاءها شقي الغليل غداة تزايلت تلك الحمول
بعيدة مطّكب، وجهاً تيل فيها هي ما ثلّال ولا ثيل^(١١)

فكلهن معشوقة للشاعر ، وكلهن مطلوبة له ، ولكن مشاعره ونفسه بل رأيه فيهن مختلف ، وهذا هو الوضع نفسه مع ممدوحيه ، كلهم مطلوب رضا لينا عظامه ، ولكن مشاعره ونفسه ، بل رأيه فيهن مختلف بطبيعة الحال ، فجعل حديث الغزل رمزاً لمشاعره نحو ممدوحيه .

وهذا أبو تمام يحليب نفسه فيقول :

رقت حواشي الدهر فهي تمرمر وغدا الثرى في حلّ يبتخر^(١٢)

فيعشه أصبح ناعماً لينا ، وهو مدلول (تمرمر) حتى إنه يرى الأرض تتبخر في حلّها القشبية ، ولكن أبا تمام لا يبدى هذه السعادة وهذا الرضا حين يقول في مطلع آخر مخاطباً معشوقته وهو يمدح عياش بن لمعة :

تحيّ جَمَحاني لست طَوَّعَ مؤنّي وليس جَنّيتي إن عذلت بِمُصْحِي^(١٣)
فلم تُوفدي سُحُطا إلى مُتَتَصِّلٍ ولم تُنْزلي عَشْباً بِساحِ مُعْتَبِرٍ
رضيتُ الهوى والشوقَ خِدَنًا وصاحباً فإن أنست لم تُرَضِّ بِلُلكِ فَاغْضَبِي

ففي البيت الأول ينذرنا محذراً من غضبه الجامح ، وأن ما تفعله قد يثير غضبه وجموحه ، ولكنه لن يغير من الواقع شيئاً ، لأن الجانب المقابل لا يتحول إلى مصاحب ، فلو أنها وعدّها لا يغير الواقع ، والواقع هو تحسكه بها رغم كل ما يصدر منها ، واللائم المؤنب لي على حي لن يتحول إلى صاحب لي ، لأن ذلك يعني أنني سأزول على رغبته في ترك هذا الحب ، وهو ما لن يكون .

ولكننا نلاحظ أن الشاعر يحاول أن يظف ما يريد الإقصاح عنه ، فالشيء الواضح من مظهره أنه يوعد ويحذر من نفسه ، ولكن موضع التحذير ، أو موضوعه لم يستطع أن يفصح عنها ، أو لم تكن طبيعة المدح تسمح بهما ، بمعنى أن المقام لا يتيح للشاعر أن يفصح عن شخص الذي يريد الشاعر أن يحذره ، ولا عن السبب الذي أثار سخطه ، وإن كان مفهوماً أنه ينتج هذا كله إلى المدح ، أما السبب في حالة السخط الواضحة في نفس الشاعر فإن الروايات لا تقدم إلينا ما ينبغي عنه ، ولكن القصيدة نفسها توحى بشيء من ذلك ، فهو يتحدث صراحة عن سخطه الشديد على حاله وهو يتلمس لنفسه موضعاً أو معيشة في وجوه الأرض كلها فلا يجد إلا عزيمه الذي يصارع به الحادثات فيقول عن نفسه :

شجى في حلق الحادثات مُشْرِقٌ به عزيمٌ في الثُّرُهاتِ مُعْرِبٌ
كَأَنَّ له دينا على كل مُشْرِقٍ من الأرض أو ثأراً لدى كل مُعْرِبٍ
فهو يجوب شرق الأرض وغرباً في بحث جاد كأن له دينا يتقاضاه ، أو ثأراً يريد أن يناله ، وكل ما تثبتنا عنه الروايات أن إحداها تقول إن هذه القصيدة كانت أول ما قاله من شعر^(٦٥) بوصفه شاعراً محترفاً يستطیع أن يتقدم بشعره إلى محافل الملوك ووجوه الناس ، وهذا يفسر لنا حيرته في مثل البيتين السابقين ، وينج عنه موضع أدنى أو معيشة يضع قدمه عليه ، وهذا لذاته قد يدفع الشاعر إلى محاولة إظهار بأس لسانه وتخفيف المدحيين منه . حتى لا يتجاهلوه ، أو لا يضعوه في الموضع اللائق به ، ولكن في المطلع وفي القصيدة ما يوحي بعدم رضاه عن أسلوب هذا المدح معه ، فيتحدث بأسلوب الرمز إلى حبيبته منكراً عليها أن تضع نفسها منه موضع المرشد والمؤدب مما جعل الدنيا تظلم في وجهه ، وحين انجلى هذا الظلام كان انجلاؤه أسوأ من الظلام نفسه ، حيث وجد الشاعر نفسه قد شبيهته هذه المعاناة مع أنه لم يزل أمره فيقول محاطاً بإياها :

أحاولت إرشادي ؟ فعقل مرشدي
أم استمت تأديبي ؟ فدهرى مؤدبي^(٦٦)
ما أظلمت حالى نُمت أجلى
ظلامها عن وجوه أمرد أشيب

وهذا المعنى لا يناسب أى نوع من أنواع الغزل حقيقياً أو رمزياً ، وإنما يناسب أن يشير به إلى شخص يضع نفسه منه موضع المرشد والمؤدب كما قال ، وهو الممدوح ، وبما يرجح ذلك أن مدحه إياه لم يخل من معان يشتم منها هذا ، كقوله :

أخو أزماتر يذّله بذلّ مُحسِن إلينا ولكن عُذره عُذرُ مذنب

وحى إذا حملناه على معنى اعتداه عن عدم الكثرة في العطاء فإن اشتام راحة عدم صفاء النظرة إلى الممدوح موجود .

والبيت الثانى من المطلع تأكيد لمضمون البيت الأول ، فهو يقول لها إنه لن يعينه سخطها ولن يتصل من الأسباب التى أدت إلى هذا السخط ، كما أن عتبا عليه ليس بنى أهمية عنده ، فلن يعتذر ، ولن يزيل أسباب هذا العتب حيث يقول :

فلم توفدى سخطاً إلى متنصل
ولم تنزلى عتياً يساحة معتب

والبيت الثالث أشد إمعاناً في تعديها وتجاهل أهميتها وتأثيرها في نفسه أو ملكه الذى ارتضاه لنفسه ، حيث يقول :

رضيتُ الهوى والشوق خيئاً وصاحباً
فإن أنت لم ترّضى بذلك فاعصى

وهكذا نرى الشاعر الواحد متنوع المشاعر والعواطف والافتعالات فبما يضح من مطالعه وقصائده في الملاح ، ومعنى ذلك أنه لا يلتزم في شعره تقليداً ثابتاً أو منهجاً معيناً في طابع المطاني والمشاعر كما ينتج كثير من دارسى الأدب سواء من القدماء والحديثين في تصورهم أن كل غرض من أغراض الشعر القديم يسير على تقليد ثابت توارثته أجيال الشعراء القدماء ، وإنما يعبر الشاعر عن مشاعره وعواطفه في كل موقف لذاته ، ثم يكون شعره وخصوصاً المطلع صدى لذلك .

وحين نصل إلى الموضوع الأصلي لما نستهدفه من الحديث عن المطالع النوعية ، قول إنا إذا ألقينا نظرة على مطالع المثال الذي اخترناه وهو غرض المدح نجد أنها تحفل بمشاعر الشعراء حول ما يدور في أروقة ذوى السلطان ودهاليز قصورهم ، وما يحوس في نفوسهم ونفوس المحيطين بهم من مختلف النزعات ، وشقى الأخلاق ، فما يشيع حول ذوى السلطان أسلوب الوشاية ، حيث يتصارع المقربون منهم على أن يتفرد كل منهم بالقرب من صاحب السلطة ، أو أن يكون أقرب إليه من غيره ، وأيسر أسلحتهم استخداماً وإن كانت من أنحسها هو أسلوب الوشاية .

ولذلك نجد مطالع قصائد المدح تحفل بالحديث عن الوشاة ، سواء أكانت مطالع غزل أم لا ، والحديث عن الوشاية في غير الغزل قد يكون مقبولاً ، ولكنه في الغزل غير ملائم ، لأن العرف درج على أن الوشاية من الأساليب التي تستخدم في محيط السلطة ، أما الغزل فالمألوف فيه الحديث عن العدل .

وكذلك يشيع في هذا المحيط حديث الشعراء عن الحساد ، ومن الواضح أنه من آثار الصراع والتنافس حول القرب من صاحب السلطة ومن عطايه ، وكذلك الحديث عن الشامتين وأساليبهم ، وأيضاً الحديث عن الغدر والخيانة ونحو ذلك .

وأما مشاعر الشعراء فيما تبديه مطالعهم عن أصحاب السلطة أنفسهم فإنها أشد وضوحاً في أنها موجهة إلى الممدوحين منها أليسها الشعراء من أبواب رمزية ، فإذا تحدث الشاعر مثلاً عن التأنيب أو التهديد أو الإراقة والإرعاد أو التعنيف الموجه إليه ، فإنه من الواضح حينئذ أنه يخاطب الممدوح ، سواء أكان خطاباً صريحاً ، أم كان من وراء ستار كأساليب الرمز بالغزل أو غيره .

فهذا الباحث يرى حين يريد مدح الوالى سليمان بن عبد الله بن طاهر^(٢٧) وأناه ، يجد أول ما يتبادر إلى نفسه الوشاة ، فيسوق حديثهم في أسلوب غزل فيقول :

هُبِّلَ الْوَأَشَى بِهَا أَتَى أَفْكَ
لَجَّ فِى قَوْلِهَا عَلَيْهَا وَحَكَّ

وَيَمْدَحُ الْمُعْتَرِ (٧٨) فَيَجْعَلُ أَوَّلَ مَا يِعَاتِبُ عَلَيْهِ مِنْ يَتَغَزَلُ بِهَا فِي الْمَطْلَعِ . أَنَّهَا
أَصْغَتْ لِلْوَاشِينَ فَيَقُولُ عَاطِبًا إِيَّاهَا :

بَعِينَتِكَ لَوْعَةُ الْقَلْبِ الرَّهْمَيْنِ وَقَسْرُطُ تَتَائِعِ الدَّمْعِ الْهَثُونِ
وَقَدْ أَضْعَفَتِ لِلْوَاشِينَ حَتَّى رَكَّضَتْ إِلَيْهِمْ بَعْضَ الرُّكُونِ

وَإِذَا كَانَ الْيَحْتَرَى يَلْمَحُ فَيَأْخُذُ بِالسُّبْحِ إِلَى الْوَشَاءِ الْمُحِيطِينَ بِالْسلْطَانِ ، فَإِنَّهُ يَلْمَحُ إِلَيْهِمْ
وَإِلَى الْسلْطَانِ نَفْسَهُ حِينَ يَمْدَحُ الْخَلِيفَةَ الْمُتَوَكِّلَ فَيَقُولُ بِأَسْلُوبِ الْغَزْلِ :

لَحَّ هَذَا الْحَبِيبُ فِي هِجْرَانِهِ وَعَدَا وَالصَّدُودُ أَكْبَرُ شَانِهِ
وَالَّذِي صَبَّرَ الْمَلَاخَةَ فِي حَدِّهِ بِهِ وَقَفًّا ، وَالسَّحَرُ فِي أَجْفَائِهِ
لَا أَطْلَعْتُ الْوَشَاءَ فِيهِ وَلَوْ أَشْرَفَ فِي ظُلْمِهِ وَعَدْوَانِهِ (٧٩)

فَالشَّاعِرُ يَتَغَزَلُ تَخَيُّلاً ، وَالْمَعَانِي الَّتِي تَنَاسَبَ الْغَزْلُ كَثِيرَةٌ ، وَالْيَحْتَرَى مِنْ أَعْرَافِ
الشَّعْرَاءِ بِهَا ، وَلَكِنْ لَيْسَ مَا نَوْفًا بَيْنَهَا الظُّلْمُ وَالْعَدْوَانُ ، وَبِالْأَخْصِ الْعَدْوَانُ ، وَالْمَرْأَةُ قَدْ
تُوصَفُ بِالظُّلْمِ ، وَلَكِنْ لَا يَنَاسِبُهَا قَطُّ أَنْ تُوصَفَ بِالْعَدْوَانِ ، وَإِذَنْ فَالشَّاعِرُ لَا يَشِيرُ
بِحَدِيثِ الظُّلْمِ وَالْعَدْوَانِ إِلَى امْرَأَةٍ ، وَإِنَّمَا إِلَى مَنْ يَمْلِكُ أَسْبَابَ الظُّلْمِ وَالْعَدْوَانِ ، وَلَيْسَ
فِي السِّيَاقِ مَنْ يُوْجَّهُ إِلَيْهِ هَذَا سِوَى الْمَمْدُوحِ ، وَهُوَ الْخَلِيفَةُ ، وَظُلْمُهُ وَعَدْوَانُهُ بِالْقِيَاسِ
إِلَى الشَّاعِرِ قَدْ تَكُونُ لَهُ أَكْثَرُ مِنْ صُورَةٍ ، مِنْهَا عَدْوَانُهُ عَلَى حَقِّ الشَّاعِرِ فِي مَنْزِلَتِهِ أَوْ
عِطَانِهِ أَوْ غَيْرِ ذَلِكَ ، وَكَأَنَّ الشَّاعِرَ يَتَخَيَّلُ الْغَزْلَ تَخَيُّلاً ، فَقَدْ يَتَخَيَّلُ ظُلْمَ الْمَمْدُوحِ
وَعَدْوَانَهُ تَخَيُّلاً أَوْ تَوْقِعًا أَوْ تَحْوِيقًا ، وَلَكِنَّا فِي كُلِّ حَالٍ لَا نَجِدُ وَجْهًا مَنَاسِبًا لِحَمْلِهِ عَلَيْهِ إِلَّا
وَجْهًا وَاحِدًا ، هُوَ أَنَّهُ يَلْمَحُ بِهِ إِلَى الْمَمْدُوحِ نَفْسَهُ ، وَهَكَذَا نَجِدُ الشَّاعِرَ يَفْرِغُ فِي الْمَطْلَعِ
مَشَاعِرَهُ وَنَفْسِيَّتَهُ نَحْوَ الْسلْطَانِ وَمَنْ حَوْلَهُ مِنَ الْوَشَاءِ .

وَالْمُنْتَهَى يَمْدَحُ سَيْفَ الدَّوْلَةِ ، فَإِذَا أَوَّلَ مَا يَتَبَادَرُ إِلَى ذَهْنِهِ الْوَشَاءُ فَيَقُولُ (٨٠) :

أَنَا بِالْوَشَاءِ إِذَا ذَكَرْتُكَ أَشْبَهْتُ
تَأَنَّى الشَّدَى وَيُبْدَأُ عَنْكَ فَتَكْرُهُ (٨١)

وليس من اللازم أن يكون الحديث عن الوائين في صورة الشكوى منهم ، وإنما
يعني أنهم مائلون في نفس الشاعر حين يتجه إلى ذوى السلطان ، وأن المطلع من أجل
ذلك كان صدى لهذا الشعور . وكذلك كان الوشاة أول ما يتخطر في بال المتنبي حين أراد
مدح عمر بن سليمان الشرايى وهو من ذوى الولايات :

نرى عظماءً بالبينِ والصّدُ أعظمُ
وتشهمُ الوائينَ والمدحُ يشهمُ^(٧٣)

ولو طوفنا مع شعراء المدح ما وجدنا شاعراً لم يملأ نفسه الإحساس بهذه النماذج
المختلفة من الأخلاق المحيطة بذوى السلطان ، فهذا أبو تمام يمدح أبا الحسين محمد بن
الهيثم بن شبة ، فيكون من أول ما يحسه من خلق المرأة التي تحفلها ليجمع غزله بها
مطلقاً أنها أطاعت الوشاة فترقت لقلوب والديار معا ، فيقول^(٧٤) :

نَوَارٌ فِي صَوَاحِبِهِ نَوَارٌ
كَمَا فَاجَاكَ سِرْبٌ أَوْ صَوَارٌ^(٧٤)
تَكَلَّبَ حَاسِدٌ قَنَأَتْ قُلُوبُ
أَطَاعَتْ وَاشْبَاءٌ وَنَأَتْ دِيَارٌ^(٧٥)

وإذا كان أبو تمام يتحدث في البيت السابق عن حاسد واحد باعد بين القلوب ثم
الديار بوشاياته ، فإنه يتحدث عن حشود من الحاسدين حين يمدح أحمد بن أبي دؤاد
فيقول :^(٧٦)

أَحْمَدُ بْنُ الْحَاسِطِينَ حَشُودُ
وَأَنْ مُصَابَ السُّؤْنِ حَيْثُ تَرِيدُ

ويصف لنا أبو تمام مرارة التعم التي ينالها من ممدوحيه في أفواه الحساد ، فيقول
حين يمدح الحسن بن وهب :

لَمَكَاسِرُ الْحَسَنِ بْنِ وَهْبٍ أَطِيبُ
وَأُتِرُ فِي حَتَكِ الْحَسودِ وَأَعْدَبُ

ومكاسر جمع مكسر بمعنى العطايا ، وأصله من قول العرب : فلان طيب المكسر أو خبيثه بمعنى لين الجانب أو سوء الخلق^(٧٧) فهذه العطايا أطيب وأعذب من كل شيء عند الشاعر ، ولكنها أمر من كل شيء في حنك حاسديه .

والمتنبى يتراعى له الحساد دائماً في كل مكان وكل موقف ، فهم لا يحسدونه على منزلته أو ما يتأله من فيض العطايا فحسب ، وإنما يحسدونه على كل شيء ، فيحسدونه على صلته بهذه المرأة المتميزة بالحال الذي يزينها - وهو يرمز بهذا التميز إلى المدح فيقول في مدح سيف الدولة مستهلاً بغزل متخيل :

عواذل ذاتِ الخيال فيسُ حَوَاسِيْدُ
وإنَّ صَاصِيْعَ الْخَوْدِيْنِيَّ لَمَاجِدُ^(٧٨)

وكثيراً ما نجيش في نفس الشاعر أحاسيس عديدة مجمعة ، وكأنها تيوم أو تشير إلى انطباع عام نحو محيط السلطة بما فيه من أخلاق شتى ، سواء لصاحب السلطان أو المحيطين به أو للشاعر نفسه حين يكون في هذا الإطار فهذا على سبيل المثال مطلع للبحتري يحفل بألوان عديدة من الخلق ، بعضها عن الريبة وعدم الثقة من أحد الطرفين ، ونسيان العهد أو توقع نسيانه من الطرف الآخر كقوله في مدح المعتز^(٧٩) .

أَكْرَاهُ يَظُنُّنِيَّ أَوْ يَسْرَافِي نَاسِيًا عَهْدَهُ الَّذِي اسْتَرْعَانِي

وبعضها عن البلاء الواقع من المحبوب على الشاعر كقوله بعد البيت الأول :

لا ومن مَدُّ غَايِقِي فِي هَوَاهُ وَيَلَانِي مَسْنَهُ بِمَا قَدْ بَلَانِي

وإذا كان الغزل هنا أسلوباً رمزياً فإن المحبوب فيه يقابله في أسلوب الحقيقة المدح ، وهو الذي يناسبه صدور البلاء منه للشاعر ، وليس المرأة التي يتغزل بها ،

وبعض هذه الأخلاق عن الشاعر نفسه ، وما يتالحق فؤاده من التذبذب بين التفكير في الطاعة ، والتفكير في العصيان ، كقوله بعد البيت السابق :

سَكَنُ يَسْكُنُ الفؤَادَ على ما
فيه من طاعةٍ ومن عصيان^(٨٠)

وبعضها عن الوشاة المحيطين بهذا المحبوب وإكثارهم في الدس على الشاعر لدى المحبوب ، وعما يحسه الشاعر من لوم أشخاص أوضيقتهم بحب الشاعر لهذا الممدوح أو مدحه إياه ، كقوله عقب البيت السابق :

شد ما كثر الوشاة ولام الدس في حب ذلك الإنسان

وبعض المعاني إشارة إلى قوة أو سلطة تريد أن تفرض عليه ما ليس في إمكانه ، وليس الذي يعنينا ما يراد للشاعر أن يتركه ، وإنما تعنينا هنا إشارة الشاعر إلى هذه القوة التي تريد أن تفرض عليه ما هو فوق طاقته ، كقوله عقب ذلك :

أَيُّهَا الْكَبِيرُ بترك التصاني رُمْتَ مِنِّي ما ليس في إمكاني^(٨١)

فأسلوب الأمر ليس من أساليب الغزل المألوفة ، وإنما هو من الأساليب المألوفة من جانب السلطة ، وكذلك من مطالع البحتری في مدح الخليفة :^(٨٢)

مَالِي لَا يَتَرَحَّمُنِي مِنْ أَرْحَمُهُ يَظْلِمُ بِالْهَجْرَانِ مَنْ لَا يَظْلِمُهُ
يَخْطِي سَهْمِي وَتُصِيبُ أَسْهُمُهُ وَإِنَّمَا أَسْتَقِم قَلْبِي مُسْتَقِيمَةً
أَسْلَمَهُ لِلزَّعْفَرَانِ مُسْلِمُهُ أَحْسَنُ مِنْ تَحْيِيلِ ثَقَلَاءَ قَدْتُهُ
لَكِنَّهُ يَصْرِمُ مَنْ لَا يَضْرِبُهُ يَهَيِّئُهُ طَوْرًا وَطَوْرًا يُكْرِهُ
وَتَارَةً يَرْزُقُهُ وَيَحْشَرُهُ بَثْرُ بَدَا فَانْجَابَ عَنْهُ ظُلْمُهُ

فهذا المطلع أصرح وأوضح في التعبير عما في نفس الشاعر نحو الممدوح ، فإن الشاعر أراد أن يسلك طريق الغزل ليصل منه إلى ما يريد أن يقول ، ولكنه كأنه لم

يستطع أن يخفي ما في نفسه من مشاعر ، فإذا هو يكاد يعلن هذه المشاعر إعلاناً ، ومع أنه ألبسها ثوب غزل ، إلا أن هذا الثوب كان شفافاً لم يستطع أن يخفي ما في نفسه الشاعر وأحاسيسه نحو الممدوح ، ولا أظن أن الشاعر أراد من الغزل إخفاء مشاعر معينة نحو الممدوح ، فإن الإشارة إلى الممدوح في المطلع أوضح من أن يخفيها شيء ، ولكنه مجرد التقليد ، أن يبدأ المدح عادة بالغزل ، ثم من خلال الغزل يعبر الشاعر عما يريد أن يعبر عنه من نفسه ومشاعره ، كما عبر البحتري عن مشاعره نحو من لا يرحمه ، والذي يظلمه دون ذنب ، والذي لا تكافئ بين سهم الشاعر وسهمه ، والذي يملك أن يهين وأن يكرم والذي تارة يرزق بعطايا ، وتارة يحرم من يريد حرمانه من هذا العطاء ، فالقصد إلى الخليفة بهذه المعاني أوضح من أن يخفيه أسلوب الغزل ، مع أن مثل هذا المطلع يعد في نظر النقاد غزلاً ، بعضهم يراه مجرد تقليد تعودده الشعراء كما يرى النقاد القدماء ، وبعضهم يراه خبيلاً في وحدة القصيدة وتعدد في موضوعها ، من حيث اشتغالها على أكثر من غرض كالمدح والغزل كما يزعم بعض النقاد المحدثين ، وبعضهم يرى في مثل هذا المطلع دلالة أخرى كما سبق ، ولكن ذلك كله أبعد ما يكون عن الواقع ، والواقع غير الخلق هو أن مثل هذا المطلع ليس إلا صدى لنفسية الشاعر ومشاعره نحو الممدوح .

ومن هذا القبيل مطلع البحتري في مدح الفتح بن خاقان :

أكنت معنفي يومَ الرحيل
وقد لَجَّتْ دموعي في الممول ؟
عشبة لا لفراق أقفاء عَزَمِي
إلى ، ولا اللقاء شَقَى غليلي (١٨)

فالتعنيف الذي بدأ به الشاعر غزله لم يكن قط من أساليب الغزل ، مع أن هذا المطلع من المطالعات الطويلة في الغزل ، حيث يبلغ ثلاثة عشر بيتاً معظمها من جيد الغزل ، ولكن التعنيف الذي استل به الشاعر المطلع ، إنما يصدر أو يتوقع من مصدر قوة أو سلطة ، وليس من الأحبة ، لأنه في حقيقة الأمر يخاطب صاحب القوة والسلطة ، وليس الأحبة .

وهذا المعنى نفسه ، وهو التعنيف ، يستل به البحترى مطلع الغزل وهو بمدح
الحليفة المتوكل فيقول :

لولا تَعَلُّفِي لَقُلْتُ : المنزلُ
مَعْنَى تَبَيُّنُهُ ، وَمَعْنَى مُشْكِلُهُ^(٨٤)

ثم يسترسل الشاعر في معاني الغزل ، ولكنه في هذا البيت الذي استل به الغزل
حشد أهم ما يدور في مشاعره ، من الخوف في تعبير (تَعَلُّفِي) ومن الخذر والريبة
والشك فيما يحيط بالمحبوب ظاهراً ، وبالممدوح حقيقة في التعبير بالمنزل المريب ، الذي
يكون أحياناً واضحاً بيتاً ، وأحياناً غامضاً مشكلاً (المنزل ، معنى تبينه ، ومعنى
مشكل) .

وهذه الأمثلة لا تشذ عن نهج التسلسل الذي لسناه في القصول السابقة ، من
حيث إن الشاعر عادةً يحدد كل مشاعره ونفسه بمجمل في البيت الأول من أبيات
المطلع ، ثم يعمل بقية المطلع بمثابة تفصيل وبسط لما أجمل البيت الأول ، ثم ينساب
في موضوع القصيدة في ضوء المعاني والإشارات التي تضمنتها المطلع ، كما رأينا في
الأمثلة السابقة من هذا الفصل ، وفي هذا المثال القريب ، الذي يبتثنا عن نفسية
البحترى إزاء الموقف رغم أننا لا نحيط بالموقف ولا بملايساته علماً غير أنه مدح لذي
سلطان معين ، ولكن المطلع يكاد يخبرنا عن أن البحترى يحمل في نفسه لهذا السلطان
رهبة قبل أن يحمل له حباً ، ويكاد يخبرنا عن أن الشاعر لا يعمل في نفسه ثقة أو
اطمئناناً إلى قصر السلطان بما فيه من حاشية وأعوان .

ولكننا في هذا السياق لسنا في حاجة إلى تطبيق هذا المنهج ، وإنما يعيننا توضيح
أن مطالع كل غرض من الأغراض تتميز بطابع خاص ، وتنوعية معينة من المعاني
والرموز تناسب هذا الغرض كالذي نحن بصدده من المطالع التي تدور حول ذوى الجاه
والسلطان .

ومن هذه المطالع مطلع المتنبي في قصيدة يمدح بها سيف الدولة ، ويشكره على
هدية أهداها إليه :^(٨٥)

ما لنا كُلُّنا جَوِيَّ يا رسولُ؟
 أنا أَهْوَى وقلْبُكَ المَثْبُوثُ^(٨٧)
 كلما عَادَ من بعثتُ إليها
 غَارَ مِنِّي وَخَانَ قِيَمًا يَقُولُ
 أَفَلَنْتَ بَيْنَنَا الأَمَانَاتَ عِينَا
 ها وَخَانَتْ قُلُوبُنَهِنَّ العُقُولُ^(٨٨)

فمع أن مثل هذا المطلع يمكن أن ينظر إليه بالنظرة السطحية التي شاعت في النظر إلى المطالع والخدمات القديمة ، من حيث وصف مثل هذا المطلع بأنه غزل ، إلا أن هذا الغزل الرمزي من الواضح أنه شديد الشفافية والكشف عما في نفس الشاعر ، وعما يريد الشاعر أن يقوله ، حتى ليكاد يكون تصريحاً وليس رمزاً أو تلميحاً ، بل إنه يكاد أن يكون تعبيراً عن كل الأجواء المحيطة بذوى السلطان وليس بسيف الدولة وحده .

فخلاصة الدلالة الحقيقية لهذا المطلع ، أن كل المحيطين بصاحب السلطان يتنافسون على التودد إليه والقرب منه أو كسب عواطفه ، وأن هذا التنافس يفسد ما بينهم من صلات ، ومن ثقة ، ومن خلق ، فيتحول بعضهم حرباً على بعض ، بكل الأساليب المألوفة حول السلطان ، وهي تدور عادة حول الدس والوقيعة والوشاية والحيانة ، فكل منهم يسعى لتحطيم الآخر ، لينفرد هو بالقرب من صاحب السلطة ، وهذا تصوير واقعي للمناخ المحيط بالسلطة ، وهو ما يهدف الشاعر إلى أن يقوله ، ولكنه ألبسه ثوباً شفافاً من الغزل ، في صورة حديث من الشاعر لرسوله إلى محبوبته في البيت الأول ، ولكنه في البيت الثاني كان أوضح حيث عدل من التخصيص إلى التعميم ، فقد كان المنافس الحائن في البيت الأول شخصاً واحداً ، ولكنه في البيت الثاني عدد غير محدد ، بل كل من يتق فيه ، ويجعله وسيلة إليها يتبين أنه منافس حاقده تملأه الغيرة ، وإذا هذه الغيرة تدفعه إلى الحيانة ، فإذا هو يبلغها عن عكس ما حملته إياه ، ليفسد ما بيني وبينها ، ثم في البيت الثالث يكون أشد وضوحاً ، وأقرب إلى الصدق والإصاف ضمناً ، حيث يجعل في التعبير نوعاً من الإطلااق يجعل الحيانة وفساد الخلق وتعطيل العقول ليس مقصوراً على الطرف الآخر المنافس له ، بل هو عام ، لا يمنع أن يكون هو أيضاً مشترك في هذا السوء ، فالفساد واقع بينهما معاً ،

وليس من الطرف الآخر وحده ، ومع أن السياق منصب على الطرف الآخر ، إلا أن التعبير لا يمنع من اشتراك الشاعر في فساد الأمانة ، لأنه طرف في المناقشة .

ولكن الذى يعنينا بصفة خاصة أن مثل هذا المطلع مع أنه غزل في ظاهر الأمر ، إلا أنه تعبير دقيق عما يحيط بالسلطان من خلق فيها يحسه الشاعر وينفعل به داخل نفسه ، وهو في الوقت نفسه تصوير ليس بعيداً كل البعد عن الواقع .

وفى سياق الحديث عن الرمز لا ينبغي أن تغفل معنى قد لا يتلو من أهمية ، وهو أنه إذا كنا قد تحدثنا عن استخدام الشعراء القدماء للرمز ، فإن أسلوبهم في الرمز يختلف عما شاع استخدامه في هذا العصر من أساليب الرمز لدى كثير من الناشئين والدارجين في مدارج الأدب والشعر ، فإن أسلوب القدماء في الرمز كأسلوبهم في الشعر نفسه محكوم بضوابط وأعراف معينة تيسر للمتأمل أن يفهم ما يرمى إليه الشاعر ، فأسلوب الرمز كما رأينا يدور عادة حول صور معينة قد يكون أبرزها الغزل وشكوى الزمان ، حيث يصب الشاعر مشاعره وانفعالاته إزاء الموقف ، سواء أكان رضا أم سخطاً فيها يصف به محبوبته ونوع علاقته بها ، وفيما يتحدث به من رضا أو سخط على زمانه ، ونحو ذلك ، وكل ما يحتاج إليه المتأمل لفهم هدف الشاعر أن يلم بشيء من المعرفة عن الملبسات المحيطة بالشاعر إزاء هذا الموقف ليفهم كل ما يريد أن يشير إليه بأسلوبه الرمزي .

أما معظم الرمز الذى أخذ يشيع هذه الأيام فيكنى في التعقيب على غموضه ، وعلى إيغاله في متاهات الخفاء الدامس ما يردده عنه بعض ناقديه ، جادين أو ساخرين من أن شعراء هذا الرمز أنفسهم لا يفهمون ما تهدف إليه رموزهم ، لأن رموزهم ليس لها هدف أو دلالة ، وذلك لأنهم لم يضعوا لأنفسهم خطوطاً أو مسارات أو معالم يسيرون عليها أو إليها كما يفعل القدماء ، ولذلك لم يقتصر أمر شعراءهم على احتجابه عن نفوس الناس ومشاعرهم فلا يصل إليها لغموضه ، وإنما أتاح لبعض الناس أن ييولوا عليه منصفين أو ظالمين اتهامات شتى ، وسخریات عديدة ، كان بعضها مجالاً للصورة التعبيرية في الصحف (٨٨) .

هوامش
لفصول مطالع حيث خطأ
ومطالع صريحة
ومطالع نوعية

- (١) يعنى بالشطر الثانى إذا وجد الهم مع الإقدام أو منذ القدم أدرك طالب الحاجة حاجته .
- (٢) الموازنة بين شعر أى تمام والبحتى للأشئ ١٧/٢ - ١٩ .
- (٣) شرح ديوان أى تمام للخطيب القيرزى ٢١٦/١ - ٢١٧ .
- (٤) انظر مقدمة شرح ديوان أى تمام تحقيق محمد عبده عزام .
- (٥) الآية ٣٠ سورة يوسف .
- (٦) القدرة فى الإبل السنام ، والغارب ما بين السنام إلى الحق ، يعنى ركبته الأحداث وسيطرت عليه سيطرة الراكب على الدابة .
- (٧) راكب الليل يعنى السافر فى الليل .
- (٨) ألقاها مقابلة من القاء يعنى أصارها فيما تفشى أو ألقاها ، ولكن قوة الفعل قى جانبه هو ، ولو قال ففانى كانت قوة الفعل والغلبة قى جانب الأيام والأحوال والشطر الثانى كأنه من باب (اشتدى أزمة تنفرجى) يعنى كلما عظمت الأحوال قرب الفرج .
- (٩) العزم يعنى القى لا تستمع إلى من يشبط عزمها ، أو هى من صلاتها كالحجارة العزم والوفر القى والسرب يعنى جماعة نساء وتوادب جميع فادية يريد الأثم الذى يقام على موته .
- (١٠) خشوته يعنى حذره ومقاساة ، وتكفل يعنى تالم .
- (١١) النأى البعد والجأش كثبات والصبر ، والغازب البعد . يعنى هذا البعد ألقدها الصبر فقلت لها إن الروض كلما بعد كان أقصر لبعد عن متناول الناس والرمى .

(١٢) الضيق : الضد : يعنى شدتي إليك وألحقتى بك ، والقصيدة في مدح محمد بن عبد الملك الزيات .

(١٣) القصيدة ٢٢٢/١ .

(١٤) المصدر السابق ١١٦/١ .

(١٥) أميا بمعنى صعب وامتنع . والمدامى السائر الحق لعداوته ، والأدق في فهم الحق أن تكون أو بمعنى بل ، يعنى لم نجد الصديق الذى نحبته ، بل وجدت مكانه عدواً يظهر لك الصداقة ، وهذا تصوير لنفسية الخبيث حيث أنه قد الصديق وهو سيف الدولة ، ولم يجد بدلاً منه إلا العدو الذى يعنى كراهيته أو يتصنع الود وهو كافور .

(١٦) الحسام : السيف المقاطع . والبنائى المنسوب في صناعته الحليفة إلى اليمن ، وتستمد بمعنى تتخذ يعنى إذا رغبت بالذل لا حاجتك إلى السيف ؟

(١٧) حبيبتك : وأحبيبتك بمعنى واحد والثأى البعد .

(١٨) التين : القراق . ويشكيك : يهلك شاكياً .

(١٩) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقد محمد خلف الله ص ١٦ .

(٢٠) القصيدة ١٥١/٢ .

(٢١) أرت : يعنى أصبح رثاً بالياً وبطاقة يعنى في النهاية كقولهم عقب كذا .

(٢٢) ديوان البحتى ١٤٩/١ ولبيان طرف الإصبع ، والخضيب المظبب بنى كالخنا واللفظ يعنى العين .

(٢٣) الموازنة بين شعر ألى تمام والبحتى للأشقى ٧٨/٢ - ٧٨ باب (ابتدائه في ذكر المعون) .

(٢٤) ديوان البحتى ١٤٩/١ تحقيق حسن كامل الصيرلى وفيه أن أول صلة البحتى بالفتح كانت سنة ٢٣٣ هـ وأنه قال هذه القصيدة سنة ٢٤٤ هـ وأن مدائحه للفتح بلغت ٢٩ قصيدة ، وأن الفتح قتل مع الخليفة المتوكل بن المعتصم ليلة الخميس الرابع من شوال سنة ٢٤٧ هـ ، وأن الفتح كان مشهوراً بالجود وحسن الخلق والمناشرة .

(٢٥) عنت : أعت . والدوب : آثار الجراح يعنى هذه القسوة التى جددت جراحى القديمة هى شغل وهى الآن .

(٢٦) حملت منى للجهول : يعنى أنك تحاسبينى على ما لا ذنب لى فيه .

(٢٧) الخرس الصوت . يعنى أن وأنتها الذكية دلت عليها ، وصوت حليها كأنه رقيب عليها .

(٢٨) يعنى أنتم بالرية فيما يصدر منك نحوى ، ولكنى أبجل قدرك عن هذه الرية .

- (٢٩) حال : تحول وتغير ولقيتى بتشديد القاف والبشر التباطؤ الوجه من السرور ولتغليب عيوس الوجه .
(٣٠) المدة ٢٢٢/١ .
(٣١) المصدر السابق ٢٢٢/١ .
(٣٢) المدة لآين رشيق ٢٢٢/١ .
(٣٣) إقامة صدور المطايا كناية عن الإستعداد للرحيل . والشطر الثاني يعنى الرحيل إلى مجتمع غير البشر .
(٣٤) حمت بالبناء للمجهول : قدرت وديرت . الطية بالكسر : الحاجة والنية المقبرة . أرحل : جمع رحل ما فيه متاع المسافر . يعنى دبرت أمرى في أنسب الأوقات للتفكير ففكرت الرحيل .
(٣٥) المأى : مكان التأوى وهو البعد . والقل : اليأس والكراهية . منزل : مكان العزلة .
(٣٦) واهياً : يعنى له أمل يرغب في تحقيقه . واهياً : من الزهة والخوف . أى أن الحجرة تحقق للمرء كل ما يريد من رغبة أو تجنب مصدر خوف بشرط أن يستخدم عقله .
(٣٧) سيد علس : ذئب قوى . أرعظ زهلول : نمر أجلس الجلد . جبال عرقاء ضبع طويلة العرف .
(٣٨) يذكر بعض فضائل الوحوش التي تتميز بها عن مجتمع البشر .
(٣٩) انظر لأية العرب للشنفرى وهو مختصر من كتاب شاعر الصعاليك الشنفرى ولأية العرب وكلاهما للمؤلف ط مكتبة الآداب بالقاهرة .
(٤٠) ليس بمعجب : بمعنى لا يقبل عناءاً أو عذراً .
(٤١) انظر في تحليل القصيدة من الأدب القديم للمؤلف ط الستة المهدية بالقاهرة ١٩٨١ .
(٤٢) حدثاته : بمعنى أحداثه .
(٤٣) الغضا : شجر والراد موطن أهله . أريجى : أسوق . القلاص جمع قلوص وهي الناقة .
(٤٤) الشطر الأول معناه : ليت ركبى لم يغادر الغضا . والشطر الثاني يعنى ليت الغضا سار معى مودعاً .
(٤٥) في أهل الغضا مزار : يعنى أتى زيارتهم وهم أهله .
(٤٦) يعنى كنت مطلقاً حيناً انقسمت إلى ركب ابن عفان الوالى وتركيت موطنى متوجهاً معه إلى خراسان .
(٤٧) يعنى لو رجعت سالماً إلى موطنى لأن أرحل مرة أخرى منها بلغ في الفقر ومها كان الإغراء .
(٤٨) يستعيد صورة وداع ابنته وحزنها الرحلة .

- (٤٩) انظر تحليل القصيدة في كتاب من الأدب القديم للمؤلف طه الحسة المهدنية ١٩٨١ بالقاهرة .
- (٥٠) فدين الطبيب : بمعنى قل للطبيب تفديك إن شفيت .
- (٥١) البين : الفراق . الحين يفتح الحاء : الوقت والمعنى عندما حان وقت الفراق دأبنا الموت فقام داعي الموت وهو القادى يعلن موتنا .
- (٥٢) ينى رحيلهم أليسا حزناً يفتينا ويميتنا ولا يموت هو منى الدهر .
- (٥٣) ينى حسنة الأعداء حل حيناً فدعوا علينا بالهبة ، فاستجاب الدهر لدعائهم .
- (٥٤) هو أحمد بن عباد الله الخزومي النسب ، ولد ٣٩٤ هـ بقواسى قرطبة ، انظر ديوانه تحقيق سيد كيلاني ط الحلقى بالقاهرة الطبعة الثانية ١٩٥٦ م .
- (٥٥) أبوها المستكن من أواخر حكام من بني أمية في الأندلس ، تولى الخلافة ٤١٤ هـ في ظروف سياسية واقتصادية بالغة السوء ثم خلع بعد تسعة عشر شهراً وبلغ به الفقر والذل أقصاه ، وكانت ولادة الفقه الخيال والديانة والثقافة الأدبية وكانت أمها جارية حبشية لا تحجب من الناس كشأن الجوارى فنشأت ولادة على غرارها فكانت مجالس الأدياء وذوى الجاه .
- (٥٦) ديوان عمر بن أبي ربيعة . وهذه القصيدة التي كان عباد الله بن عباس يستمع إليها من عمر بن أبي ربيعة في المسجد الحرام حينما جاء إليه وفد الخوارج فاستنكروا منه ذلك ودار بينه وبينهم حوار حاد ، وقد أظهر ابن عباس أنه وصى القصيدة كلها من مجرد سماعه لها مرة واحدة ، والقدر هو الذهاب أول النهار والقروح الرجوع آخره .
- (٥٧) ديوان عمر بن أبي ربيعة ص ١٠٠ ط الشركة الليتانية للكتاب بيروت .
- (٥٨) الأزورار هو الليل والانحراف بمعنى من عشيتهم أقمس في سبى الأركان المزبوة .
- (٥٩) المهن : الترس الذى يتق به القاتل طعنات العدو .
- (٦٠) ديوان البحتى القصيدة ٢٣٥ ص ٥٥٩ وهي في مدح وشكر عباد الله بن الحسين بن سعد حين أهدى إلى البحتى نيزاً .
- (٦١) ديوان البحتى القصيدة ١٧٦ ص ٤٣٥ وهي في مدح أبي نوح عيسى بن إبراهيم .
- (٦٢) ديوان البحتى القصيدة ٦٩٧ ص ١٨٢٢ في مدح أبي عيسى الملا بن صاعد وترايلت بمعنى زالت وبعدت والحصول يقصد المحسولة على راحة أى التي رحلت عنه وجاء في البيت الثانى بمعنى الجمود والصعوبة وتزال مبنى للمجهول .
- (٦٣) ديوان أبي تمام القصيدة ٧٦ ص ١٩١ ج ٢ في مدح المتصم وفى الشطر الثانى رواية أخرى ونحرم مر : لان .

- (٦٤) ديوان أبي تمام القصيدة ١١ ص ١٤٦ ج ١ وقى بمعنى اتق فعل أمر وجمعاً من الجسوع وهو قشط والجلبب الجرب أى الذى يتجنبه والمصحب الذى يجمعه صاحباً والديوان ط دار المعارف ١٩٦٤ بالقاهرة .
- (٦٥) ديوان أبي تمام حاشى ١٤٦/١ تحقيق محمد عيده عزام ط دار المعارف ١٩٦٤ .
- (٦٦) استمت تأديبى أى ثروت تأديبى .
- (٦٧) ديوان البحثى تحقيق الصيرفى ١٥٦٣/٣ وكان المدحج وأياً على طبرستان ٢٥٠ هـ .
- (٦٨) ديوان البحثى ٢٣٦٦/٤ والخز بن الحركل بن المصم بن الرشيد ولد ٢٣١ هـ وبج ٢٥٢ هـ .
- (٦٩) ديوان البحثى تحقيق الصيرفى ٢١٦٩/٤ والحركل بن المصم بن الرشيد ولد ٢٠٦ هـ وقتل ٢٤٧ هـ ومكث في الخلافة خمس عشرة سنة ، وقد شهد البحثى مقتله .
- (٧٠) ديوان المتن ٩١/٢ ط دار المعرفة بيروت .
- (٧١) المعنى حين أنشدت عن وجودك فأنا أشبه بالوشاة في نشر فضائلك مع أنك تفعل الجود فكرو أن يذاع عنك هذا .
- (٧٢) المعنى ترى البين وهو الفراق عظيماً مع أن الصدود أقسى منه لأن البعد يصاحبه الأمل أما الصدود فبدنى من اليأس ، والشطر الثانى يعنى نهم الوشاة مع أن دموعنا وشابة فهى من الوشاة لأنها تكشف ما تخفيه .
- (٧٣) ديوان أبي تمام ١٥٢/٢ ط دار المعارف .
- (٧٤) نوار الأولى امرأة والثانية حقة يعنى تفور والسرب القطيع من الغزلان والصور قطع فخر .
- (٧٥) تكذب فلان يعنى تقول كذباً بتشديد الدال والقاف في تكذب وتقول والحاسد والوئى في البيت شخص واحد .
- (٧٦) ديوان أبي تمام ٤٠٠/١ ط دار المعارف ومصاب المزن مكان نزول المطر .
- (٧٧) ديوان أبي تمام ١٣٧/١ .
- (٧٨) ديوان المتن ٢٦٨/١ والحود يفتح الحاء المرة الجميلة والجمع عود بالهم ويعنى بالفضج نفسه يعنى المصاحب في النوم وكذلك يعنى بالمجاهد نفسه .
- (٧٩) ديوان البحثى ٢٢٧٠/٤ ط دار المعارف .
- (٨٠) سكن بمعنى السكنى وطبائفة النفس ، والبيت مترتب على البيت الأول يعنى أن عهده الذى عاهدته عليه هو ما يربح نفسى رغم ما فيها من التردد بين الطاعة والعصيان .

- (٨١) رام الشيء : طلبة
- (٨٢) ديوان البحثى ٢١٣٧/٤ تحقيق الصديق ط دار المعارف وق شخصية الحقيقة المدوح خلاف ولكن الذى يمتا هنا أنه يمدح صاحب سلطان أيا كانت شخصيته .
- (٨٣) ديوان البحثى ١٧٣٦/٣ تحقيق الصديق .
- (٨٤) المثنى : المثل الذى أقام فيه أصله ثم رجحوا والمشكل : الغامض : وثيقته بمعنى تكشفه ويظهر لك . ديوان البحثى تحقيق الصديق ١٧٥٣/٣ .
- (٨٥) ديوان البحثى ٢٤٨/٢ ط دار المعرفة - بيروت شرح العكبرى .
- (٨٦) الجوى : الذى أصابه الجوى وهو داء فى الجوف . والقبول : الذى أسقمه وأفسده الحب يعنى كلهم مشترك فى حبها ، ولكن هوى الشاعر شريف ، أما هوى رسوله إليها ففساد وخيانة .
- (٨٧) أصل التركيب قصدت عيناها الأمانات بيتا ، وعاشت الطول فلوين أى طوب الطول . والمعنى أن جبال عينها أفسد الصلات والأصلاق لتنافسنا على هذا الجبال . المفروض أن تكون المقول حكماً وعادياً للقلوب ولكن المقول خانت القلوب فجارت عن الصواب الذى كان عليها أن تلتزمه .
- (٨٨) انظر على سبيل المثال أعداد هذا الشهر (ديسمبر ١٩٨٣) من صحيفة الأهرام القاهرية فى صورها للكارينكاتيرية وصحيفة أخبار الخليج البحرينية فى ٨٤/١/١٢ وبطرس رسامى هذه الصور من الألباء .

مطالع الخنساء

وقى هذا الجانب من الحديث تعرض لبعض الشعراء الذين يمكن أن نستخلص من مطالع شعرهم ما يشبه المنهج الغالب على مطالعهم ، أو أوضح فيها . . وذلك بسبب أنهم قد يتيحون للدارس عنهم قدرا من المعرفة بالملابسات عن مكوناتهم الشخصية ، أو عن أحداث حياتهم ، أكبر وأوضح مما يتيح غيرهم . ومن حيث كان هدف الكتاب كله مجرد التثليل ، فإننا نختار أمثلة لهذا النوع من الشعراء ، نبدؤها بالخنساء ، لتلق نظرة عامة على مطالع شعرها ثم نحاول أن تبين هل لهذه المطالع في مجموعها دلالة نقدية ؟ وهل هذه الدلالة تتفق مع ما أتت لنا من معرفة عن الشاعرة ؟

وما دامت دلالة المطالع مرتبطة بالأحداث والملابسات ، فعلينا إذن أن نلم ولو بصورة موجزة عن أهم معالم شخصيتها وحياتها .

نشأتها وشخصيتها :

اسمها تماضر ولقبت بالخنساء لما تميزت به أنفها من خنس أو تكوص وصغر تشبها لها بأنثى الظبية ، وأبوها عمرو بن الشريد ، من سادة بني سليم ، ولأمها معاوية

الشقيق ، وصخر غير الشقيق كانا من أكبر وأشهر فرسان بنى سليم وسادتها ، وكانا من الأسماء التي يتردد ذكرها بين القبائل مصحوباً بالاعجاب والتقدير ، وكان بيت الحنساء من أعظم بيوت بنى سليم ، كما أن قبيلة بنى سليم كانت من قبائل العرب المتدة بالكثرة والقوة ، وكان من مظاهر هذا أنهم كونوا من قبيلتهم ما يشبه الجيش المستقل داخل جيش المسلمين عقب الفتح ، حين تياً هذا الجيش للتوجه إلى قبائل قتيق في غزوة حنين ، حيث بلغ عدد للقائين من بنى سليم قرابة الألف ، وقد عقد لهم النبي صلى الله عليه وسلم لواء خاصاً ، وكان هذا مثار فخر عظيم لهم ، مما جعل شعراءهم يتبنون به على القبائل ، كما نجد في قصائد كثيرة يومئذ للعباس بن مرداس ، وهو ابن الحنساء أو ابن زوجها على اختلاف الرواية ، حيث يته فخرًا بمشيمهم وقوتهم وبأن النبي خصهم بأن عقد لهم لواء ، ويتجاوز هذا إلى ادعاء أنهم أصحاب الفضل في التصريوئذ ، وأن المسلمين لولاهم لكانوا غنيمة للأعداء^(١) ومع أن هذا التجاوز ليس من الحقيقة ، إلا أننا لا نعلم أن أحداً كتبه أورد عليه ، كمادة العرب في قبولهم مبالغة الشعر طاملاً كان مبنياً على أصل من الحقيقة ، وأصل الحقيقة هنا أن قبيلة بنى سليم من القبائل القوية الكبيرة ، وكانت ديارهم حينئذ فيما يلي نجداً من شرق المدينة .

ونحن نسوق هذا التمهيد لنستخلص منه النتائج المطقية التي نحاج إليها في دراسة دلالة المطالع ، والنتيجة المطقية لهذا التسلسل في وضع الحنساء الاجتماعي أنها نشأت منذ فتحت عينها على الحياة ، وهي نجد نفسها مغلقة بأغلفة كثيرة كثيفة من مشاعر العزة التي تحوطها من كل وجه ، والتي تدرج بها في العرقة إلى غير نهاية ، ومما يزيد في عمق هذا الشعور في نفس الحنساء أنها نشأت في الجاهلية ، حيناً كان الاعتزاز بالنسب هو عباد التفانير . وهذه النتيجة تعيننا في دلالة مطالع شعرها ، كما سيأتي .

وأما عن شخصية الحنساء وأحداث حياتها ، فموجزها أن الروايات تتفق على أن الحنساء نشأت وهي متميزة بشخصية قوية ، ذات رأي مستقل ، وكيان لا يذوب أمام كيان آخر ، ولو كان أباهاً أو أخاهاً ، ومن آثار ذلك أن أحداً لم يستطع أن يزوجه أو يعطى وعداً بتزويجها دون الرجوع إليها ، وأنها حين استشيرت في زولجها لم يكن ردّها رد الفتاة الحقول ، وإنما رد الشخص الكامل الصراحة والجرأة في التعبير عن رأيه

كما سئى ، ولروايات تتفق أيضا على تمتعها بحال ملحوظ جعل دريد بن الصمة فارس بنى جشم من تهيف يقن بها حين رآها وهى تنأى بعض إيلها فى الرعى بما كانوا يدهنون به البعير الأجرى ، فأصر على أن يخطبها من أبيها ، ولعله كان يقدر فى نفسه أنه مهما يكن من شيخوخته فما من فتاة إلا وتمتلى زهوا بأن يخطبها فارس بعده قومه أسطورة من أساطير الحرب والبطولة ، وأنه ما من أب لفتاة وإلا ويمتلى فخرا بأن يخطبها إليه دريد بن الصمة ، ولم يحب ظن دريد فى أبيها ، فقد رحب من جانبى بخطبة دريد كل ترحيب ، ولكن ظنه خاب كل الحية فى الخنساء ، وأول هذه الحية أن أباه لم يكن ليقطع فى شأنها أمرا دون الرجوع إليها ، وأن ذلك لم يكن عادة الآباء فى تزويج بناتهم وإنما هو أمر تنفرد به الخنساء ، لما لها من اعتداد بذاتها ورأيا ، ويعبر أبوها عن ذلك بقوله للدريد (مرحبا بك أبا قره ، إنك للكرم لا يظعن فى حسبه ، والسيد لا يرد عن حاجته ، والفحل لا يقرع نفعه ، ولكن لهذه المرأة فى نفسها ما ليس لغيرها . وأنا ذاكرك لها ، وهى فاعلة) يعنى أنه لا يشك فى أنها سترحب بدريد ، ولكن الإشكال أنها هى دون غيرها لا يقطع أحد ولو كان أباه فى أمرها شيئا دون إذنها ، ثم دخل إليها وقال : يا خنساء ، أألك فارس هوازن ، سيد بنى جشم ، دريد بن الصمة يخطبك . وهو من تعلمين... ، وإذا هى ترد قائلة : يا أبت أترانى تاركة بنى عمى مثل عوالى الرماح ، وناكحة شيخ بنى جشم ، هامة اليوم أو غد ؟

وتستنتج من هذا الموقف شيئين واضحين ، كلاهما تعنيا فى دراسة مطالعها إحداهما اعتدادها بنفسها اعتدادا غير مأثوف ، والأخرى اعتدادها أيضا بقومها اعتدادا غير مأثوف بهذه الدرجة لدى الفتاة فى موقف الزواج ، فإن الفتاة عادة تكون فى محبتها صورة معينة لمن تخيله زوجا لها ، وهى صورة شخصية فى خيالها لشخص واحد قد لا يكون معروفا لها ، ولكن صفاته محددة فى خيالها ، أما الخنساء فإنها لا تشير إلى شخص محدد ، ولا إلى صفات معينة ، وإنما هى مفتونة بقومها الذين تعبر عنهم ببني عمها ، ووصف عوالى الرماح لا يجعله صفة ولا شرطا فيمن تريده زوجا . وإنما تسوقه مساق المدح فتيان قومها ، والتعريض بشيخوخة دريد .

وحين نتحدث عن اعتداد أى فتاة بنفسها ، وبخصوصا فى موقف الزواج فلا بد أن يكون شعورها بإجلالها هو لعنصر الأول فى هذا الاعتداد ، وهذا مما لا يشك فى أن

الحنساء كانت تشعر به حيث شد شعورا قويا ، مضافة إليه مشاعر الاعتزاز بأسرتها ، وقومها ، وبنسبها ، وبالجناب الأخرى سواء في شخصيتها ، كالأحاساس بقوة شخصيتها ، وإحساسها بشاعريتها ، أو في حياتها كإحساسها برضاء العيش الذي تنعم به ، وبأنها الفتاة الوحيدة في الأسرة .

وحياة الحنساء بعد ذلك - فيها تبيحه لنا الروايات - ولنا في حاجة إلى التفصيل ، فالذي يعنى هذا الكتاب من تلك الأحداث جانبها النفسى ، الذى نريد أن نتيه ، ثم ننظر هل نجد صداه في مطالعها كما رأينا في الطالع السابقة أم لا ؟ . نقول إنها بعد ذلك تزوجت من قومها أحد بنى عمرو الذين اختارت بهم على دريد . واسمها روضة بن عبد العزى ، وولدت له عبد الله للكنى أبا شجرة السلى . وأنها أصبحت بختية أمل كاملة في زواجها بروضة هذا ، وذلك أن المرأة عادة تسعى في حياتها مع الزوج أمرين ، أحدهما الوفاء النفسى الذى إن لم يبلغ درجة الحب والسمادة . فعل أهون القروض لابد أن يحقق الألفة والراحة النفسية ، والآخر الرضاء في للعيشة الذى إن لم يبلغ درجة الرفه ولتعم فعل أهون القروض لابد أن يحقق الراحة المعيشية التى لا يشوبها الشعور بالحاجة والحرمان ، فإذا تحقق لها الأمران طابت نفسها ، وقرت عينها ، وإذا تحقق أحدهما دون الآخر أمكنها أن تسعى بالجانب الذى تحقق ، معلة نفسها بالأمانى في أن يتحقق لها الجانب الآخر يوما ما .

ولكن غيبة أمل الحنساء كانت كاملة لأنها فقدت الأمرين جميعا ، فأما عن فقدانها لوافق النفسى مع زوجها ، فإننا لو تجاوزنا كل خلاف بين الروايات أو الاستنتاج منها ، فإن مما لا تازع فيه الروايات أننا لا نعلم لها كلمة واحدة شعرا أو نثرا تنبئ عن رضاها عنه ، وأن ديوانها لم يحمل بيتا واحدا من هذا القبيل ، ولو رضيت عنه لكان في إحساسها بالزواج منه ، أو في معيشتها معه ، أو في فراقه إياها ما يدعوها إلى الشعر ، ولكن شيئا من ذلك لم يكن ، ولكن الروايات سواء في صريحها أو مضمونها توحى بما يدفع الحنساء إلى السخط وليس مجرد عدم الرضاء ، وذلك من أكثر من ناحية منها أنه كان مغمورا ، حتى إن الروايات لا تعرف عنه شيئا قبل زواجه بالحنساء ولا بعد انفصاله عنها ، بل ولا تعرف كيفية هذا الانفصال ، أهو بالموت ، أم بالقتل ، أم بالطلاق ، ومن هذه النواحي أنه كان مقامرا متلافا . ثم معدما محتاجا ،

وفي هذه الحياة التي عاشها مع الخنساء ، والتي يرجع أنها كانت قصيرة لا تمتد بضعاً قليلاً من السنين لم يعرف له حدث أو موقف يبعث على رضا ، وإنما عرف عنه ما يبعث على السخط عليه ، والقصور منه .

وأما عن فقدانها الجانب الآخر وهو الراحة المعيشية ، فإن خيبة أملها فيها كانت أشهر من الخيبة الأولى ، فما لا يخلف عليه الروايات أنها بلغت بها الحاجة مع زوجها راحة إلى اللجوء إلى أنحبها صخر مراراً ليواسيها من ماله بما يدفع عنها ضنك المعيشة ، وفي هذا أكثر من جانب في المشقة النفسية التي لا بد أن الخنساء حملت عبئها بسبب زوجها ، فإن احتمال ضيق المعيشة عبئاً نفسياً ثقیلاً ، ولكن الاضطراب إلى اللجوء إلى الغير ولو كان أُنحباً كما لجأت الخنساء إلى صخر كثيراً هو عبء آخر أشدّ ثقلاً ، خصوصاً إذا صاحبه ما يزيد النفس ألماً ، كنفسيّة الخنساء بما فيها من عزة وإباء ، وكذلك الشوائب المؤذية للنفس حين تصاحب العطاء ، من مثل ما تروى الروايات من أن زوج صخر كانت تلومه على كثرة عطائه للخنساء ، ولا نستطيع أن نقول إن مثل هذا لم يكن يؤذي نفس الخنساء إن لم يكن يملؤها مرارة ، كما أننا لا نستطيع أن نقول إن هذا الذي بلغه نحن بعد عشرات الأجيال لم يكن يبلغ أذن الخنساء وهي على بعد خطوات .

وإذا فقد كانت خيبة أمل الخنساء في زواجها كاملة .

ولكن هذه الخيبة على ثقليها في نفس الخنساء لم تكن الحية الوحيدة في حياتها وإنما كانت لها أكثر من شقيقة ، ومن هذه الحيات المرة في حياتها خيبة أملها في مجد أسرتها ، فلما أن تنصورها من خلال الروايات فتاة مطبوعة على العزة والاعتداد بالنفس ، تفتح عينها على الحياة في أسرة لديها كل ما ينسب هذه الطبيعة في نفسها ، ويبعث على ترعرعها ، لديها مجد راسخ الجذور ، تمثل في مجد الأب ، ثم الأسرة ، ثم القبيلة ، حين ترجع بنظرتها إلى الوراء ، وقد أتاحت لها هذه الجذور الراسخة أن تطلق لطيفتها عنان الخيال ، في أن ترى هذه الجذور وقد امتدت منها فروع شامخة في الفضاء ، وقد شاء لها الحظ الحسن ، أو الحظ السيئ بالقياس إليها أن ترى هذه الأمانة في بدء حياتها حقيقة وقمة ، وليس خيالاً وأماناً ، فإن هذه الجذور لم تثبت فرعاً واحداً ، وإنما أنبتت ثلاثة فروع كان يمكن أن تجمل من هذه الشجرة بمنطق البيت أعظم شجرة تثبت في أسرة واحدة ، في طول القبالل العربية وعرضها .

وذلك أن مجد القبائل العربية حينئذ كان يقوم على دعامتين ، يدور حولها التنافس ، وهما الفروسية والشعر ، وهما وإن كانا ينتيان إلى غاية واحدة ، هي القوة بشقها المادى والأدى ، إلا أنها شقان وفرعان متميزان ، أحدهما الفروسية بما تقتضيه من صفات اجتماعية تدعمها ، وبما تحققه للقبيلة من شعور بالعزة ، ومن هبة تحميها وتحمي وسائل عيشها من طمع الطامعين ، والآخر الشعر في صورته الاجتماعية ، من حيث إنه يمثل القوة النفسية والإعلامية التي تهدف إلى ملء نفوس القبيلة بالعزة والفخر ، وملء نفوس القبائل الأخرى بالتوب والخذل من هذه العزة التي يصورها شعر هذه القبيلة .

وفوجه الحسن لحظ الخنساء أنها رأت بعينها هاتين الدعامتين في أكمل صورهما ماثلتين في بيت أبيها عمرو بن الشريد ، متمثلتين في أخويها صخر ومعاوية بوصفها دعامة الفروسية والبطولة ، وفيها هي بوصفها دعامة الشعر ، وقد اكتملت صورة العزة والمجد في معاوية وصخر حينئذ بلغا من المجد والشهرة أن يناد بها أبوها الأسواق والمخاض العامة التي تجمع وفودا من سائر القبائل ، فيمسك بيديها ويقول : أنا أبو عيسى مضر ، فلا ينكر عليه أحد قوله ، وهي أقصى صورة يعلم بها طالب مجد ، وأما الدعامة الأخرى وهي الشعر فقد اكتملت صورتها في الخنساء حين بلغت منذ فجر شبابها في حياة النابغة الذبياني حكم سوق عكاظ أن تسهم بشعرها في هذا السوق الذي كان أكبر محفل عربي في الجاهلية ، وقد بلغت من منزلتها الشعرية حينئذ أن يعلن النابغة الذبياني قوله المشهور للخنساء : لولا أن أبا بصير - يعنى الأعشى - أنشدني قبلك لقلت إنك أشعر العرب ، وإذا كانت الخنساء لم تتنافسها امرأة أخرى في الشعر ، كما يقول ابن الأثير (أجمع أهل العلم بالشعر أنه لم تكن امرأة قبلها ولا بعدها أشعر منها)^(٣) وكذلك حتى اليوم^(٤) فإن النابغة يخرج بها من دائرة النساء إلى التفضيل على الرجال ، ولم ينكر على النابغة في هذا أحد ، بل بما يروى في سياق شهرة الخنساء بهذه المنزلة أن النبي صلى الله عليه وسلم كرمها بهذه المنزلة ، حين وفد عليه عدى بن حاتم الطائي ، ولراد أن يفخر بقبيلته أمام النبي قائلا : فبنا أشعر الناس ، امرؤ القيس ، وفينا أفرس الناس عمرو بن معد يكرب ، وفينا أجود الناس حاتم بن سعد ، ولو سكنت النبي لكان هذا إقراراً منه لقول عدى ، ولكنه قال : ليس كما قلت يا عدى ، ولكن أشعر الناس الخنساء بنت عمرو ، وفارس الناس على بن أبي طالب ، وأجود الناس محمد بن عبد الله .

ومثل شاعرية الخنساء لا يد أن تكون مصاحبة لها ومعروفة منذ نشأتها ،
والروايات لا تختلف في أنهم طلبوا منها أن ترد على هجاء دريد بن الصمة حين رفضت
الخنساء خطبه ، ولكنها قالت : لأجمع عليه بين الرد والهجاء ، ومعنى ذلك أنها لم
تكن حينذاك شاعرة مبتدئة ، وإنما كانت شاعرة قديرة على منافسة الشعراء ، ويترتب
على ذلك أن تكون أحلامها في أن تكون هي الدعامة الأدبية لمجد الأسرة مصاحبة لها
منذ مطلع حياتها ، وهذا يعني أنها أحلام عميقة التغلغل في نفسها .

وبخلاصة هذا أن معاوية وصخرأ أخويها قد بلغا أقصى ما يحلم به طالب مجد في
مجمعها ، وأن الخنساء قد بلغت أقصى ما يحلم به شاعر وأن اجتماع الأمرين في أسرة
واحدة كان أقصى ما تحلم به أسرة عربية حينئذ ، وكان هذا هو الوجه الحسن من حظ
الخنساء .

وأما الوجه الذي كان بالقياس إليها سيئ بالغ السوء من حظها ، فهو أن هذه
الشجرة التي ظلت الخنساء ترقبها مزهورة بنموها وزدهارها حتى بلغت في عينيها عنان
السما تقاجاً بالرياح تعصف بها فرعاً إثر آخر ، فإذا هي حطيم ، ولئن كانت الخنساء
قد أذهلها سقوط أحد فروع الشجرة معاوية شقيقها حين صرعه هاشم بن حرملة
الغطفاني ، فإن آمالها كلها تجمعت في القرع الآخر ، في أخوها غير الشقيق صخر ،
ولكنها ما لبثت أن فجعت فيمن تجمعت فيه كل آمالها حين أصابته طعنة في جنبه ،
فهوت به إلى الفراش ، ليبقى به بين الموت والحياة أكثر من عام ، في حال تصفها زوجها
لبعض عائلته حين سألها : كيف أصبح ؟ فقالت : بشر حال ، لاحي فيرجي ،
ولاميت فينعي ، وقد لقينا منه الأمرين ثم يقضى نحبه ، فنهار كل آمال الخنساء ،
وحيث كانت هي فرعاً في الشجرة التي كانت ترجيها لمجد الأسرة ، فلا أظن أننا نبعد
عن الحقيقة حين نقول إنها بفقد أخويها شعرت أن فرعها هي قد انهار أيضاً ، لكنها لم تر
لشاعريتها هدفاً إلا الإثابة بمجد الأسرة ، ولم تنتج أيضاً شاعريتها شيئاً بلغنا إلا
فيما يتعلق بالأسرة والقبيلة ، أما وقد انهار مجد الأسرة فلم يبق لشاعريتها هدف ولا غاية
تسعى إليها ، فقد سدت كل السبل أمامها ، وهي لم تلمس سبيلاً إلا سبيلاً تؤدي إلى
مجد الأسرة والقبيلة ، وحيث سدت أمامها كل السبل ، فلم يعد لديها إلا أن تعود إلى
الوراء ، وقد عاشت حياتها الطويلة المديدة بعد ذلك وهي تسير إلى الوراء ، في صورة

اجترار ذكريات الجسد ، وخصوصا جسد صخر ، ولم تتقدم خطوة واحدة إلى الأمام في طريق أمل ، أو في سبيل أمنية تتطلع إليها .

ورغم أنها تزوجت بعد زوجها الأول روضة أو الرواحي حسب اختلاف الروايات في اسمه زوجها آخر هو مرداس بن أبي عامر السلمي^(٥) وأنجبت منه أربعة بنين صاروا فيما بعد رجالا شجعانا استشهدوا في القادسية ، وأنجبت منه أيضا بنتا ، بالإضافة إلى ابنتها أبي شجرة من زوجها الأول ، فإن ذلك كله لم يحول وجهها إلى الأمام قط ، ولم يبعث في نفسها شيئا من أمل أو أمنية أو رجاء في شيء ، وإنما ظلت ماضية في رحلتها إلى الوراء ، موهلة في الماضي وحتى حينما جاملت خلق زوجها المرداس الذي كان يلقب بالقيض لجوده ، لم تجمله وهو حي ، وإنما جاملته بقصيدة رثاء ، لتناسب رحلتها إلى الوراء ، وإن كانت الروايات لم تحدد موت مرداس بالقياس إلى موت صخر ، أيها أسبق ، ولكن ذلك لا يعني هنا ، وإنما يعني أن رثاءها لمرداس لم يكن شذوذاً على طريقها في الحياة ، فإن كان رثاؤها إياه قبل موت أنحوبها فهو دمة على شيء فقدته من جسد القبيلة الذي كانت تسمى لتدعيه ، وإن كان بعد أنحوبها فهو دمة مضافة إلى دموع غزار كلها أيضا على جسد مفقود ، غاية الأمر أن هذه الدمة كانت في الحال الأولى والخنساء تحضى إلى أمام ، وفي الحال الثانية كانت وهي تحضى إلى وراء .

وإذن فلم تكن غيبة أمل الخنساء في زواجها هي الغيبة الوحيدة ، وإنما تلتها غيبة الأمل القاصمة التي عصفت بكل آمالها في الحياة ، وهي موت أنحوبها وخصوصا صخر الذي أصبح بعد موت معاوية كل آمالها .

وما أظن أن في هذا التصور مجازاة قط لواقع غيبة الخنساء ، فإن كل ما صدر عنها يؤيد هذا ويؤكد .

وقبل أن نواجه الخنساء بدلالة مطالعها ، يمكن من خلال الروايات القوية والمشهورة أن تصوغ التصور المعقول لشخصيتها ونفسيتها فيما يلي :

١ - ضعف طبيعة الأنثى :

ولو أراد مدح أن يلجأ إلى الإسراف فيتجاوز التعبير بالضعف إلى ادعاء انعدام عواطف الأنثى عند الخنساء لكان من اليسير عليه أن يجد ما يؤيد دعواه ، ولكن من

الصعب على عاقله أن يحدوا ما ينقض هذه الدعوى كل النقض ، وذلك أن طبيعة الأتق من حيث العواطف تمثل عادة في جانبين ، أحدهما اهتمام المرأة بما يتعلق بأنوثتها والآخر تميزها بعاطفة الأمومة بكل ما هو معروف عنها في هذا المجال ، ولكننا إذا نظرنا إلى الحنساء في الجانب الأول نقاباً بأكثر من أمر :

١ - شعرها كله لا يحمل طبيعة المرأة ، والشعر قبل أن يكون مرآة للمجتمع أو لأي شيء فهو مرآة للشاعر ، نرى فيها أعماق وأوغل وجدانه ، وشعر النساء له خصائص تميزه عن شعر الرجال ، وهذه الخصائص لا يجدها واضحة في شعر الحنساء ، ومن أمثلة خصائص تعبير المرأة أنني سمعت ذات مرة إحدى الأدبيات تتحدث عن عقوبة زوج يخون زوجته مع خادمة ، فتقول إنه يستحق أن يوضع في زيت يغلي ، فإن غل الزيت صورة من صور الطهور ، وهو مائل في خيالها وفي مزاولتها لياه في واقع حياتها ، ولكن الرجل لا يحظر بباله عادة مثل هذا المعنى ، ولكن شعر الحنساء لا يحمل طابع تفكير المرأة ، وإنما يحمل طابع تفكير الرجال ، ولذلك لم يكن عفو أن يقول أحد كبار الشعراء بشار حين قال : لم تقل امرأة شعرا إلا وظهر الضعف أو اللين فيه ، فقليل له وكذلك الحنساء ؟ قال : تلك غلبت القهول ، ولولا أن هذا الجانب لا يقتضيه موضوع البحث لكان هنا مجال واسع للحديث فيه .

٢ - وقد نشأت الحنساء وهي تمتع بمجال لا تخلف الروايات على أن أدق ما يوصف به التميز والمفوق على الأثراب وعلى بنات البيعة ، هذا إن لم يوصف بالحنسة كما افترق به دريد بن الصمة من أول نظرة ، ومع ذلك فلم يبد منها قط ما يبدو من فتاة بهذه الصفة من اعتزاز بمجالها أو حتى دليل على الإحساس به ، ورفضها خبطة دريد أو شيخوخته لا يحمل دليلاً على ذلك ، فمن الواضح أن رفضها كان بدافع التعصب لقومها ، ولذلك لم تشترط ولم تتخيل صفات معينة فيمن تريده زوجاً ، والحديث عن شيخوخة دريد لم يكن في أغلب الظن إلا حجة منطقية تغلف بها رفضها ، ولذلك أيضاً لم نخبرنا برواية واحدة فيما أعلم أنها رفضت مخاطباً غير دريد ، أو اشترطت شرطاً فيمن يتقدم لها ، أو كانت بينها وبين أحد عاطفة حب ، ومعنى ذلك أنها قبلت أول مخاطب من قومها دون تردد أو تراخ أو

اختيار ، فكان ما كان من سوء حفظها معه ، أو سوء حفظه معها ، وما أسوأ حياة رجل يتزوج امرأة أقرب إلى الرجال منها إلى النساء .

٣- وإذا تأملنا حديث أبيها عنها إلى دريد بن الصمة حين جاء يخطبها تبين هذا للمعنى السابق بوضوح ، فبعد أن رجب أبوها بخطبة دريد معبرا عن رأيه هو ، قال له (ولكن لهذه المرأة في نفسها ما ليس لغيرها) معبرا عن أنه لا يستطيع أن يبت في أمرها دون أن يستشيرها ، وليس هذا ما يعنينا ، وإنما يعنينا أن لها ما ليس لغيرها ، يعني أنها تتميز عن غيرها من الفتيات ، وبمجرد تميزها عن سائر الفتيات بأي شيء ، معناه أن هذا الشيء يبعدها عن طبيعة الفتيات قليلا أو كثيرا إلى طبيعة أخرى ، والطبيعة الأخرى المقابلة لطبيعة الفتيات ، هي طبيعة افتيان والرجال ، وهو ما يطابق واقعها ، فكل واقعها سواء في الشعر ، وفي شخصيتها ، وفي سلوكها كان أبعد عن طبيعة المرأة ، وأقرب إلى طبيعة الرجل ، ولا أظن أن تركيز بعض الباحثين على أن محور شخصيتها أنها كانت تعشق البطولة^(١) يعبر عن حقيقة شخصيتها ، فلو كانت تعشق البطولة لكانت أنثى كاملة الأنوثة في طبيعة مشاعرها وعواطفها ، فهذا من أنخص صفات الأنوثة ، لأن الأنوثة رقة ، وكما أن الأنوثة غاية الرقة ، كما أن كمال الرجولة هو البطولة ، فكل منها بكل الآخر ، وإذا فبقدر ما تحمل المرأة من رقة الأنوثة تتطلع إلى هذا القدر من الرجولة ليكون تعويضا وتكيلا لها ، ولكن الختساء لم تتطلع إلى البطولة ، بل رفضتها حين جاءت خاشعة لها في صورة قبة البطولة يومئذ ، دريد بن الصمة ولو كانت تعشق البطولة لعشقت بطولة دريد أسطورة الحرب والرأى والشعر في عصره ، ولن تصدها شيخوخته ، كما يقول شوقي في سياق عشق البطولة ولو كانت في إهاب الشيخوخة :

والمجد عند الغانيات رغبة يبغي كما يبغي الجمال ويعشق

ولو كانت تعشق البطولة لبحثت عن بطولة ، أو تريت حتى تتقدم إلى جالها بطولة أو ما يشبه البطولة ، لكنها لم تبحث ، ولم تريت ، ولم تتخير ، ولم ترفض أحدا ، وإنما قبلت أول خاطب ، وكان مغمورا ، وظل مغمورا ، حتى إن الرواة

لم يتفقوا على اسمه ، ولم يعرفوا كيف كانت نهايته مع الخنساء ، أهي موت أم قتل أم طلاق ، فالخنساء لم تعشق أحدا ، ولم تعشق شيئا غير مجد أسرتها وقبيلتها .

وأما عن جانب الأمومة في طبيعتها ، فليس لدينا أيضا دليل على أن أمومتها كانت كسائر أمومة النساء ، فما لا يحتاج إلى إثبات أن غريزة الأمومة في أنثى الحيوان عامة أقوى غرائزها على الإطلاق بعد غريزة الحرص على الحياة بل أحيانا تكون أقوى حتى من حب البقاء ، ولكن الخنساء لم يظهر منها ما يدل على التعبير عن هذه الغريزة طوال حياتها ، وإذا كان بعض الناس يظن أن فقد أحبها صخر ألقاها عن كل شيء حتى بنينا ، فإنه مما لا شك فيه أن بعض بنينا إن لم يكونوا جميعا كان موجودا قبل موت صخر ، كابنها أبي شجرة الذي يروى أنه دافع عن خاله صخر في إحدى المعارك ، ومع ذلك فلم تعبر مرة واحدة وهي الشاعرة القديرة عن فرحتها بوليد ، أو عن ترقيصها لرضيع ، أو عن تخيلها للمستقبل نجيب من أولادها ، كما يفعل سائر الأمهات ، ولم توجه إليهم نصيحة ، ولم تسد إليهم وصية ، اللهم إلا وصيتها المشهورة لبنينا الأربعة في موقعة القادسية ، تحضهم فيها أشد الحفز على الموت ^(١) وكأنها ليست أما لهم ، ولا تربطها بهم صلة ، وإنما هي مجرد واعظة تدعو إلى الشهادة في سبيل الله ، وحين نظر إلى هذا الموقف من الخنساء بالمنظار الديني يأخذنا الإعجاب بأم تكاد تدفع بنينا جميعا دفعا شديدا إلى الموت في سبيل الله ، ولا نرى حافزا لهذه الأم إلى هذه التضحية النادرة إلا قوة الإيمان ، وشدة التثبيت بالإسلام ، ولكننا مهما تمسح الغبار عن هذا المنظار الديني لتزداد الرؤية به وضوحا ، ومهما نقلب طرفنا به في حياة الخنساء في الإسلام ، والتي لا تقل في أهون القروض عن ثلاث عشرة سنة ، فإنها أسلمت مع قومها ، وكانت في وفدهم إلى النبي صلى الله عليه وسلم وكان ذلك في أخريات حياة النبي في السنة الثامنة للهجرة ، ثم عاشت بعد خلافة عمر ، حيث تذكر الروايات أن عمر كان يعطيها أرزاق أولادها الأربعة الذين استشهدوا في القادسية مائتي درهم حتى قبض رضى الله عنه ، ولو كانت قد ماتت في حياته لقالوا كان يعطيها حتى ماتت ، نقول إننا لو قلنا بالمنظار الديني حياتها في الإسلام لم نجد لها موقفا دينيا واحدا يتناسب مع هذا الموقف ، فلو كان الدافع لوصيتها هذه دينيا بجا لكانت حياتها في الإسلام كلها متناسبة مع هذا الموقف أو قريبة منه ، ونحن لا نتحدث عن مجرد موقفها من الإسلام ، فلم تدر شبهة قط حول عقيدتها وإسلامها كما دارت حول شعراء آخرين كالخطبة ،

وكأنها أبنى شجرة ، وإنما تحدث عما هو فوق ذلك ، مما يمكن أن يصاغ في سؤال هو : هل للخنساء في الإسلام موقف آخر ، أو كلمة أخرى تدل على أن تحريض بنتها جميعا على الاستشهاد كان نابعا من مجرد الحساس للدين ؟ ولا أظن أن في الجواب التواء أو خفاء ، فحقا إنها وفدت على النبي ولكن مع الوافدين بصفتها من وجوه بنى سليم ، ووفدت على عائشة ، وظافت بالكعبة ، ولكن ذلك كله كان يفعله المسلم العادى ، والمسلمة العادية ، بل أحيانا من المؤثرة قلوبهم من أى قبيلة عربية ، أما المواقف الخاصة ، أو السلوك الخاص الذى ينبىء عن درجة متميزة من التدين ، فلا نعلم للخنساء من ذلك حظا كبيرا أو صغيرا ولا أظن أن أحدا من الرواة علم من ذلك شيئا ، بل لاشك أنهم علموا عكس ذلك ، فقد أخبرونا بأكثر من موقف يمكن أن ينزل بالخنساء في موقفها من الدين حتى عن الدرجة العادية ، ومن ذلك أن ابنها أبا شجرة ارتد عن الإسلام فبين ارتد من العرب بعد وفاة النبي ، ولم يكن لها موقف لصالح الإسلام ، وقد كان من بنى سليم من ثبت على الإسلام وأنكر على المرتدين ، ولكن الخنساء في كلا الحالتين ، سواء ارتدت مع المرتدين ، أو ثبتت على الإسلام ولم تنكر على ابنها وغيره من المرتدين ، وهى من أشهر أعلام الشعر حيثد ، فهى في درجة دون الإيمان حتى في درجته العادية ، ثم إن ابنها أبا شجرة كان شاعرا ، فلم يكف برده عن الإسلام ، وإنما جعل منها مفخرة يشعر بها في مثل قوله المشهور مفخرا بأنه روى رعه من دعاء المسلمين في جيش خالد وهو يقاتل المرتدين :

ورويت رعى من كشيبة خالد وإني لأرجو بعدها أن أعمرأ

حتى إن عمر بن الخطاب حين جاء أبو شجرة يأخذ العطاء علاه بدرته ففر هاربا ، وأيضا لم يكن للخنساء موقف ينبىء عن غيرتها حيثد على الدين ، وهى الشاعرة القديرة ، فلم ترد على شعر ابنها بشعر ولا بنثر ولا إنكار بأى صورة معروفة ، ومن مواقف الخنساء التى لا يرضى عنها الإسلام التزامها الحداد على أخيها في صورة جاهلية حتى ماتت ، فإن الإسلام لا يبيح للمرأة الحداد على أحد إلا أياما معدودة ، وعلى الزوج أشهر معدودة ، وقد ذكرتها عائشة أم المؤمنين ونبتها عما هى فيه ، ولكنها أصرت على الحداد وليس صدار الشعر الجاهل ، قائلة عن صخر (والله لا أخلف ظنه ، ولا أكذب قوله ما حييت) إشارة إلى قول صخر لزوجته سلمى حين لامته على

مشاطرته الختساء ماله مراراً :

ولو هلكتُ مزقتُ خمصارها واتخذت من شعر صدرها

وكررت الختساء إصرارها على ما هي فيه لعمر بن الخطاب وهو خليفة حين قال لها (إن الذي تصنعين ليس من الإسلام ، وإن الذين تبكين هلكوا في الجاهلية وهم حشو جهنم) قالت : ذلك أدعى لحزني عليهم .

وكل ذلك يدل بوضوح على أن الإسلام لم يكن له في نفس الختساء من القوة ما يدعوها إلى شيء ، أو ينهها عن شيء مما تعودته في الجاهلية فيما يهيمها أن تحرص عليه ، فضلاً عما يدعوها إلى تحريض كل أبنائها على الموت في سبيله ، ثم استقبال خبر موتهم وكأنه شيء عادي ، بل كأنه متوقع ، بل كأنه حقق لها شيئاً من أمل ، أو من راحة نفسية ، فلم تزد على قولها (الحمد لله الذي شرفني بقتلهم ، وأرجو من ربي أن يجمعني بهم في مستقر الرحمة) ولم يكن الإسلام ليعتمدها من رثائهم ، بل كان يمكن أن تتخذ من رثائهم وسيلة لتشجيع المقاتلين في سبيل الله ، وعزاء لذوي الشهداء في سبيل الإسلام ، كما كان يفعل شعراء الإسلام ، من مثل شعر حسان بن ثابت في رثاء بعض شهداء الغزوات ، ولكنها لم تفعل بوصفها شاعرة ، ولا بلسانها ناثرة ، ثم كيف نقول عن هذه الموازنة القرية العجيبة التي لا أظن أن التاريخ يعرف لها مثيلاً ، كيف يسوغ حزنها بغير حدود ، وإفراغ شاعريتها بغير حدود ، على صخر ، وهو أخ غير شقيق ، وجاهلي ، ثم تصر على ذلك إصراراً لا يستطيع شيء قط حتى الدين أن يزحزحها عنه ، ثم تقفن على بنينا جميعاً بدمعة واحدة ، أو ببيت واحد من الشعر ، أو بكلمة واحدة تنبئ عن حزن ، فالدين يأتي هذا ، والأمومة أشد له إياه ، وإذا كانت تشذ على منهج الأمومة ، ولا تلتزم منهج الدين ، فعلى أي منهج تمسير ؟

والختساء لا تحتاج إلى من يجيب عنها ، فهي قدירה على الجواب ، وقد أجابت عمر رضي الله عنه حين سأها عن سبب إصرارها على هذا الحزن الشديد ، بقولها إنها تكي على السادات من مضر ، ففي هذه الإجابة لو تأملنا إجابة على كل تساؤل ، وفي تطبيقها على حال الختساء فهم لكل ما كان يبعث على العجب والخيرة من أمرها فإن صلب حزنها لم يكن على شخص بعينه ، ولا على شيء بعينه ، إلا على معنى السيادة

الممثل في مجد الأميرة والقبيلة ، والذي انهار ركنه الرئيس بموت صخر ، فأحدث في نفسها شعورا مفاجئا بالفشل أو اليأس ، أو ما يسميه علم النفس بالإحباط ، فألزمها هذا الحزن المقيم ، وهي مشاعر جاهلية بجهة ، بلغت في نفسها من العمق والتغلغل صورة لم تستطع أن تتخلص منها ، بل لم تحاول أن تتخلص منها ، لأن طبيعتها في تكوينها مهياة لهذه المشاعر ، وقد زادت أحداث حياتها عمقا وتغلغلا ، ومن أبرز هذه الأحداث غيبة أمها في زواجها .

وإذن فلم يكن منيع الحنساء منيع امرأة ، ولا منيع أم ، ولا منيع مؤمنة ، وإنما كان منيع جاهلية ملكت عليها الجاهلية كل مشاعرها حتى أذهلتها عن كل شيء . ولم تنج للإسلام أن يبلغ من نفسها أبعد من انتقالها من عقيدة الشرك إلى عقيدة الإسلام .

٢- مسوت صخر :

سبق القول بأن دراستنا لمطالع القصائد تحمل لنا كثيرا من المشاكل الأدبية وتوضح لنا كثيرا من الأمور التي لم تكن واضحة ، وذلك إذا عرضنا هذه المطالع في ضوء نفسية الشاعر .

ومن النتائج الواضحة التي نستطيع أن نخرج بها من دراسة المطالع نتائج مطالع الحنساء ، فالإنجاز السائد منذ القديم حتى اليوم ، والذي لا أظن أن أحدا نازع فيه ، أو جعله موضع شك أو بحث أن شعر الحنساء في صخر ، وهو ما عرفت به الحنساء ، يمثل حزنا عارما دقيقا لاحتداد له على فقد صخر ، مجرد فقد بوصفه أخا نبلا أفاض عليها من بره وعطفه وأخوته ، ولكن دراستنا لمطالعها في هذا الشعر تثبت أن هذا التصور أو هذا الفهم ، فيه بعد عن الحقيقة غير يسير .

ولكن هذا يقتضي أن نلقي نظرة ولو عجيلى على أحداث هذا العنصر لئلا نرى موقف الحنساء منه ، ثم نرى مدى مطابقة هذا الموقف لمطالع القصائد التي قالتها حيثثد ، والروايات لا تتوخى لهذه الأحداث ، ولا ترتب قصائدها ، ولكن تعلم من مجمل أحداث حياة الحنساء ، أن أخاها الشقيق معاوية قتل قبل صخر ، وكانت الحنساء حينئذ قد تزلت بفقد زوجها اللذين أنجبت منها أولادها ، وقيل مقتل معاوية لم يكن لها إلا بضعة مقطوعات شعرية في أغراض عامة معظمها يتصل بالقبيلة ، وقصيدة في

رثاء زوجها مرداس ، وبعد موت معاوية رثته ببضع قصائد كانت أطول من مقطوعاتها السابقة ، واحداها بلغت الثلاثين بيتا ، ولكون قصائدها وصلت إلينا غير محددة الموضوع أو التوقيت فقد كان تحديددها مجرد استنتاج من دراسة موضوع القصيدة وما ورد فيها من أسماء أو صفات تشير إلى المعنى بها ، وتتراوح تقديرات الباحثين لقصائدها في معاوية بين أربع وست قصائد ، يرجح أنها قالتها قبل موت صخر ، أما حين مات صخر ، فلا يكاد الرواة يختلفون في أنها قصرت شاعريتها كلها على رثائه ، وآلت على نفسها مسجلة هذا القسم في شعرها ألا تبكى على هالك بعده ، فكأنها عطلت شاعريتها بما عداه ، كما عطلت أنوثتها ومظهرها كليلها ، فلم تبد منها في موقف قط إلا عاطفة الحزن عليه ، حتى عاطفة الأمومة وهي غريزة لم تبد منها في موقف أبدا ولو كان موقف موت كل بنتها كما حدث ، وأما مظهرها فقد التزمت الحداد في أقصى صورة الجاهلية حتى الموت ، حليقة الرأس ، تلبس صداراً من الشعر ، ولستا في حاجة إلى إعادة التعجب من الغرابة الشديدة في الموازنة بين موقفها من موت أخيها الشقيق معاوية ، وأخيها غير الشقيق ، بيتا لا تحدثنا رواية واحدة أن معاوية أو أحدا من بيتها كان عاقلا ، أو ساء الحصلة بها ، أو لم يكن برأكرما معها ، حتى يصبح تحليل حزن الخنساء على صخر بأنه كان برا بها فيكون في أدنى درجة من درجات الاستساعة ، على أن الوفاء لم يؤلف في الناس بهذه الدرجة ، ولا بدونها ، بل ألف الناس نكران الجميل ممن يسدى إليهم الجميل ، ومقابلة الإحسان بالسوء ، حتى اشتهرت هذه الحكمة (اتق شر من أحسنت إليه) ولو فهم العرب أن هذا الصنيع من الخنساء كان وفاة لضرب بها الحلل في الوفاء ، كما ضربوا الحلل بالسموأل بن عاديا ، ولكنهم لم يفعلوا ، بل ولم يتحدثوا بأن صنيع الخنساء كان خلة وفاء فيها .

على أن هناك أمرا لا يخلو من غرابة يقتضى وقفة غير عجل ، وهو أن الروايات تتفق على أن صخرًا عاش بعد طعنته التي مات منها عاما أو أكثر من عام طريح القراش بين الحياة والموت ، أو في حال كانت أسوأ من الموت ، ومعنى ذلك أن الموت كان راحة له مما هو فيه ، والخنساء لم تكن حيثشذ في قبيلة أخرى ، أو في إقليم آخر ، وإنما كانت في الحى نفسه ، ترى أنه الموجه ، وأنه للفرع ، ومع ذلك فلم تحدثنا رواية واحدة فيما أعلم أنها قالت بيتا واحدا من الشعر يعبر عن حاله هذه ، أو عن حزنها ولها لما يعانيه ، ولو تحدثت الروايات بهذا لقلنا إن هذا الشعر سقط في تداول الرواة لشعرها

ولم يصل إلينا ، ولكنه يدل على أن الحزناء تحمل لصخر حقا من الحب أو حتى الرحمة والإشفاق ما يمكن أن يجعله أساسا للمبالغة والتضخيم في حزنها عليه بعد الموت ، ولكنها لم تقل في حالة الموجعة هذه شعرا ولا نثرا ، ولا كلمة واحدة تعبر عن إشفاقها عليه مما هو فيه ، اللهم إلا قولها (كيف وجدتم صدره ؟) وذلك عندما نتأت من الجرح قطعة لحم تشبه الكف في جنبه ، فقطعوها رجاء أن يبرأ بقطعها فسألتم سؤالها ذاك ، وكأنها لا يعينها الله لذاته ، ولذلك لم تسأل عن الله وتوجهه ، وهي تعلم أن كل شيء لا بد أن يتألم لنا شديدا من قطع شيء من جسده ، ولكنها لا يعينها هذا مما يبلغ ، وإنما يعينها أن تظل صورته القديمة بوصفه بطلا لا يزمه شيء حتى الألم ماثلة في نفسها ، فهي تريد أن تطمئن بسؤالها هذا إلى أن هذه الصورة لم تتغير ، وصورة البطولة ، أو أي صورة نحوها لا علاقة لها بالمعاطفة ، بمعنى أنه ليست شجاعة صخر أو بطولته هي الدافع للحزناء إلى حزنها عليه بعد الموت ، فإن الضعف أدعى لاستمرار المعاطفة والرحمة وخصوصا عند ذوي الأرحام ، والأم أعطف وأرحم على الصغير والضعيف من بناتها منها على الكبير والقوى ، فلو كانت الحزناء سوية الطبيعة كسائر ذوات الأرحام من النساء لحزنت على صخر ، أو تأملت لحاله وهو بين الحياة والموت ، ولكان حرصها على هذا المعنى حينذاك أشد من حرصها على الاطمئنان على بقاء صورة شجاعته وبطولته لا يتنصر عليها الألم ، ولأنك أن نفسية صخر كانت في حياته وأله وتوجهه أحوج إلى الرحمة حيثئذ منها إلى الحزن عليه بعد موته ، فإذا كان العلاج أو الزمن لم يفلح في تخفيف آلام جسده ، فلاشك أن شعوره بالرحمة والإشفاق ممن حوله سيخفف عنه بعض ما يجد في نفسه ، ثم لو كانت شجاعة صخر أو منزلته في المجتمع هي الدافع لحزن الحزناء عليه بعد موته ، لكان معاوية مساويا له في هذا ، فإن الروايات لا تختلف في أنها كانا من طراز واحد ، وأنها كانا كما يقولون كركبتي البعير ، وصخر عاش خمسين سنة كما تذكر في قصيدة غائية^(٨) .

وإذن فهنا نقول في موقف الحزناء على وجه من الوجوه ، فلن نجد وجهها واحدا من الوجوه التي تناقلها الروايات أو من التفسيرات يصلح أن يكون تعليلا مقنعا لموقفها المشهور ، من قصر حزنها على صخر بعد موته بهذه الصورة التي لم يعرف لها التاريخ مثيلا .

وإذا حاولنا أن نلتصق وجهاً أقرب إلى قلب النفس له ، فلن يغنيا جانب واحد من موقف الخنساء ، وإنما علينا أن ننظر إلى حياتها مجتمعة ، لنستخلص منها الوجه الذى يمكن أن يكون أقرب إلى العقول ، وحيث سترى أن النتائج التى انتهت إليها فيما سبق من الحديث تكون صورة قد تعينا على فهم ما كان غريباً من أمر الخنساء إذا جمعنا بعض هذه النتائج إلى بعض ، ومن هذه النتائج أن الخنساء خلقت بطبيعة خاصة تختلف عن الطبيعة المألوفة فى المرأة ، سواء من حيث شخصيتها ، ومن حيث عواطفها ، وكان من نتيجة هذه الطبيعة الخاصة أن نشأت وآمالها وعواطفها غير متجهة إلى ذاتها بوصفها أنثى ، ولا إلى ما يرتبط بهذا من اتجاه نفسى إلى الزوج ، وإلى الأولاد ، وإنما كان اتجاهها مركزاً على مجد الأسرة والقبيلة ، وقد وهبت حياتها كلها لهذا الاتجاه ، فضحت بشبابها وجهها وسعادتها الزوجية لجرد أن تبقى فى القبيلة عند أى زوج منها ، ولترى مجد أسرتها وقبيلتها أمام عينها .

ومن هذه النتائج أن موت صخر ومعاوية لم يكن الصدمة الأولى فى نفسها ، وإنما كانت الصدمة الأولى فشلها فى زواجها فشلاً كاملاً للجوانب كما رأينا ، وليس غريباً أن يطغى هذا الفشل نفسها بطابع الكآبة والحزن ، وأن يجعل منظرها قائماً ، ولذلك لم تقع عينها على شيء بعد ذلك يبعث فى نفسها أملاً أو مساعدة قط حتى ولو رزقت أولاداً من خيرة البنين ، فموت أخوتها لم يحدث فى نفسها حزناً جديداً كحل الجدة ، وإنما أضاف إليها مجرد إضافة .

ومن هذه النتائج أن حزنها على صخر لم يكن على فقدده بوصفه أخاً ، أو بوصفه صاحب أفضال وأنعم عليها ، وإنما بوصفه رمزاً لمجد الأسرة والقبيلة ، وقد كانت صداقة التعبير ، دقيقة اللفظ حيناً سألها عمر عما يدعوها إلى كل ما هى فيه من حزن فأجابت : على السادات من مضر ، فهى لا تبتكى ولا تحزن فى حقيقة الأمر على أخ ولا على صاحب فضل ، ولا على فلذات أكباد ، وإنما تبتكى على السادات من مضر ، فهى تبتكى على السيادة التى انتهت دون أن يكون فى الأسرة من يملأ فراغها ، فعين مات صخر لم يكن فى الأسرة من يحمل هذا المجد قبل أن يهوى ، ولو تخيلنا أن شخصاً فى الأسرة حين مات صخر كان يمكن أن يملأ محله فى السيادة والمجد لكان حزنها عليه فى أغلب الظن أيسر بكثير مما كان ، ولكن فى أقصى القروض كحزنها على معاوية

الذى خفف حزننا عليه وجود من يحمل راية مجده وسيادته وهو صخر ، ولكن صخرًا يسقط فسقط معه الراهبة إلى الأبد المنظور في حياتنا ، فيسقط آخر فرع في شجرة الأمل ، وتغلق كل أبواب المستقبل في وجهها ، وحين لم نجد أمامها طريقًا استدارت لكل رحلة حياتها كلها إلى الوراء ، تعزى نفسها بالذكريات ، في صورة رداء صخر . وبالبكاء على الماضي في صورة البكاء على صخر^(٩) .

فالخنساء امرأة ليست ثوب الجاهلية نفسيًا فأحسكتها حول نفسها ونزعها منذ نشأتها ، فلم تستطع أن تتخلص منه ، بل لم تحاول ذلك - باستثناء انتقالها من عقيدة الشرك إلى عقيدة الإسلام - حتى ماتت ، وهنا قد يتراءى لسائل أن يسأل : كيف أن النبي صلى الله عليه وسلم لم ينكر عليها مظهر الجاهلية كمظهر الحداد للشار إليه والجواب أن علينا أن نراعي أن قيامها بالنبي لم يكن بعد إسلامها - وإنما كان في حال انتقالها من الشرك إلى الإسلام ضمن وفد قومها الذين جاءوا ليدخلوا في الإسلام في العام الثامن الهجري ، فكان المفروض أنهم عند لقائهم بالنبي كانوا ما زالوا في الجاهلية بكل مظاهرها ، وأن الهدف من لقاء النبي مجرد قبوله دخولهم الإسلام من حيث العقيدة ، أما ما يترب على ذلك من سلوك أو عمل فإنه معروف في الإسلام ومفروض أن كل مسلم سيلتزمه ، ولو أنها لقيته صلى الله عليه وسلم بعد ذلك وهي مسلمة - لكان من المنتظر في غير شك أن يدعوها إلى خلق الإسلام بأى أسلوب من أساليب الدعوة .

المطالع :

من الواضح أن هذا الحديث لا تعنيه شاعرية الخنساء لذاتها ، ولا ما قبل حولها في القديم والحديث ، وإنما تعنيه بصفة أصلية دلالة مطالعها ، وكل ما عدا ذلك إنما هي جواب تقتضيها محاولة فهمنا لنفسية الشاعرة ، لنرى مدى دلالة مطالعها على نفسياتها .

وأما شاعرية الخنساء فهي أشهر من أن تعرف ، فنذ إشادة النابغة بها في عكاظ في حياتها ، والقاد ودارسو الشعر لا يختلفون في أنه لم تسبقها ولم تلحقها امرأة في منزلتها الشعرية ، ولا يخل بهذا رأى فردى كالأصمعي الذي يفضل ليلي الأحميلية عليها ، وكذلك الحال حتى اليوم ، فلم تدع شاعرة أنها تنافس الخنساء .

وقبل أن نبدأ في الحديث عن مطالعها ينبغي أن يكون واضحاً أن هذا الحديث لا يعني نقداً فنياً لشعرها أو مطالعها ، ولا حكماً عليه ، وإنما يعني مجرد محاولة الوصول إلى الدلالة النفسية الحقيقية لمطالعها ، فإن عرض من الحديث ما يوحى بغير ذلك ، فإنما هو وسيلة للوصول إلى هذه الغاية .

ولكننا مع ذلك إذا استطعنا أن نصل من خلال مطالعها إلى فهم جديد لانجهاها النفسى فلا شك أنه سيكون إضافة جديدة للحكم على شعرها ، وستكون هذه الإضافة خدمة للناقد لشعرها ، ليكون نقده في ضوء أوضح ، وأيضاً ستكون هذه الإضافة في أغلب الأمر لصالح شاعرية الخنساء وليست ضدها ، كما رأينا في المطالع السابقة أن الشاعر كثيراً ما نزلته حين لا نحاول فهم انجهاه النفسى ، فنحمل كلامه على محمل لم يقصده ، بل ولا يتفق أحياناً مع انجهاه النفسى ، كما حملوا كثيراً من المطالع على أنها غزل ، ويترتب على ذلك أن يقدوها ويحكموا على مستواها الأدبى على أنها غزل ، والشاعر لا يقصد بها الغزل ، وإنما جعلها رمزاً لما في نفسه من مشاعر الموضوع ، وقد تكون مشاعر سخط ، فتبتعد معانيه حيث تدعن معاني الغزل الحقيقى ، فيحكم عليه بأنه غزل ردىء ، والشاعر يرى من هذه الرذالة ، لأنه في الواقع لا يقول غزلاً ، وإنما يعبر عن مكنون نفسه .

القصائد والمقطوعات :

إذا ألقينا نظرة إحصائية على ديوان الخنساء صارفين النظر عما قد يثار حول دعاوى الاتهام التي ترددت حول الشعر الجاهلى وحول احتمالات سقوط قليل أو كثير من شعر الخنساء لم يصل إلينا ، وحول مناقشة القصائد أو المقطوعات التي وصلت إلينا بدون مطلع تقليدى ، هل قبلت أصلاً بدون المطلع التقليدى ذى للصراعين ، كالجانب الأقل من القصائد القديمة ، أم كان لها مطلع تقليدى كالأغلبية العظمى من القصائد القديمة ، ولكنه سقط فيها سقط عند تداول الروايات الشفوية للشعر العربى القديم قبل التدوين ، نقول إذا صرفنا النظر عن هذه الجوانب لأنها ليست من مقتضيات هذه الدراسة وألقينا نظرة إحصائية على ما وصل إلينا من شعر الخنساء نقول : إننا نجد في ديوان الخنساء ثلاثاً وتسعين بين قصيدة ومقطوعة ، منها إحدى

وعشرين مقطوعة تتراوح بين البيتين والخمسة أبيات وفي الديوان أربع قصائد يتضح من خلالها أنها قيلت في رثاء معاوية ، وتضيف بنت الشاطئ قصيدتين ترجع إليها أيضا في معاوية ، ونجد قصيدتين تطلب فيها الثأر ، وقصيدة ترفى بها زوجها المرداس ، وقصيدة تشكر بها الجشمي الذي أخذ بثأر معاوية ، وقصيدة تمدح فيها كوز ابن أخيها صخر ، وقصيدة تفخر فيها بقومها بنى سليم على عبس وتعلبة ، وقصيدة تصف فيها مباراة بين أبيها وأخيها صخر ، بالإضافة إلى القصيدة التي تحدثت فيها عن رفضها خبطة دريد بن الصمة إياها ، ومعنى ذلك أن هذه القصائد الاثني عشرة ، أو الأربع عشرة إذا راعينا نظرة بنت الشاطئ أو عددا قليلا جدا آخر إذا محصنا موضوعه ، هذه القصائد هي التي تخرج عن موضوع صخر ، وأما باقي الديوان فيعد في النظرة المألوفة حزنا على صخر ورثاء له .

ومن حيث المطالع نجد في الديوان ثمانيا وثلاثين قصيدة ومقطوعة بدون مطالع ، والباقيات ذوات مطالع تقليدية ، كما أن بعض القصائد تضح فيها روح الإسلام ، مما يدل على أنها قيلت في الإسلام ، كالقصيدة الفائية القصيرة التي تختمها بهذه الأبيات :

أيها الموت لو تجافيت عن صخر لأكفيتته نقيبا عفيفا
عاش خمسين حجة ينكر المنكر فبينا ويبذل المعروف
رحمة الله والسلام عليه وسق قبره الربيع خريفا
وقد كان ينبغي أن يلفت مثل هذا نظر الذين عنوا بمحاولة ترتيب قصائدها زمنيا مثل بنت الشاطئ .

مطالع اليكاه :

هل حقا أن كل حزن الحزناء بهذه الصورة التي عرف بها كان على شخص صخر بوصفه أنحازيا مفقودا كاللهم الشائع ؟ ولحسب أن في النتائج السابقة التي انتينا إليها من ذلك العرض الموجز لحياة الحزناء إجابة عن هذا التساؤل ، من حيث إن كل النتائج توحي بأن حقيقة حزن الحزناء لم تكن على مجرد فقد أنت لأخيها مهما كان خلق

هذا الأخ ، ومهما كانت منزلته ، وأن النظرة الشائعة التي توارثتها القرون والأجيال أن الحنساء قضت بقية عمرها للديد ولمى على فقد أنحبها صخر البر الكرم ، هذه النظرة تحتاج إلى مراجعة جادة ، لأنها موضع شك ليس باليسير ، وإذا كانت النتائج السابقة قد أبرزت هذا الشك ، فإن للطلاع حين تنأملها في ضوء التحليل النفسى تزيد هذا الشك بروزا ووضوحا ، وقد لا يتخلو من عجب أن الشيء الذى استنبط الناس منه حزن الحنساء هو نفسه يحمل الدليل على عكس ما فهم الناس منه ، وهذا الشيء هو تركيز الحنساء الشديد على إظهار حزنها بصورة غير مألوفة ، سواء في مظهرها وحدادها أو في شعرها ، وقد بلغت من الخروج على الألف والعادة في هذا أن قومها فيها تروى الروايات ضاقوا بهذا الحزن ، أو بمعنى أصح ضاقوا بمبالغة الحنساء في إظهار هذا الحزن وإعلانه وإشاعته فيها حوها ، ولو كتمته في نفسها لما كان هناك ما يدعو إلى ضيقهم ، فما أكثر المحزونين في الناس ، ولكنهم ضاقوا بإشاعة الحنساء هذا الحزن ، وإصرارها على نشره في كل وجه ، فشكوها إلى عمر بن الخطاب ، وحاول عمر في حوارها معها أن يشبها عن هذا الحزن فلم يستطع .

وقد نقول في تحليل هذا إن من أسبابه أن نفس الحنساء مطبوعة على الميل إلى الحزن ، ولن يكون هذا بعيدا عن الصواب ، فلولا أن لديها الاستعداد لما أطلقت هذا الحزن ما يربو على ثلاثين سنة بعد موت صخر عاشتها هي ، ولكننا لا نتحدث عن الحزن من حيث هو ، فلو حزن الحنساء حتى ملأت كل أحشائها حزنا ولم تظهر هذا الحزن ، أو أظهرته ولم تحاول نشره على كل من حولها لكانت مثل نساء لا يحصيى العدد ، داهمتين الأحزان من سبل لا يحصيهن أيضا العدد ، فلم ير الناس في حزنهن غرابة ، وإنما تتحدث عن تعمد الحنساء إظهار حزنها ونشره حوها بكل ما تملك من جهد ، وأيضاً بكل ما تملك من وسائل الإظهار والنشر .

وإذن فهذا القدر الزائد عن الحزن المألوف في النساء دون أسباب معقولة تقتضيه كما سبق ، وهذا الإصرار على الإعلان والنشر دون دواع معقولة تقتضيه ، كل ذلك لا محمل له إلا أنه تكلف مصطنع يحاول أن تغطي به شعورها بغيبة الأمل وسواد الحياة أمام آملها ، بعد أن تجمعت آملها في شخص صخر ، ثم إذا الموت يعصف بهذه الآمال في صورة موت صخر فكانت مرارة الطعنة في آملها وليس في قلبها ، ونكرر

القول بأننا لا نتحدث عن الوضع العادي ، وإنما عن الوضع المخالف للإلف والعادة ، وهو ما نعينه في الكلام عن التكلف ، فقد تكون الحزناء - كما هو الواقع - قد حزنت على صخر حزنا صادقا حارا حينما من الدهر ، قد يطول وقد يقصر ، ولكن طوله في صدقه وحرارته لن يبلغ السنين ، فضلا عن عشرات السنين كما ادعت الحزناء ، وقد تتجاوز لها عن سنة أو سنتين أو ثلاث ، ولكننا ينبغي أن نناقشها في باقي القصائد التي قالتها في أكثر من خمس وعشرين سنة بعد ذلك ، وقد لحظ الدارسون ذلك ، ومنهم بنت الشاطيء التي لحظت أن مراثيها في الأتم عقب مصرع صخر تشع منها حرارة الحزن^(١٠) ، وأما مراثيها للتأخرة فلا تظهر فيها حرارة الحزن ، ولا صدق العاطفة ، ولا تظهر فيها إلا صورة سيد العشيبة ، كما تنقل عن بعض الباحثين نحو من هذه الملحوظة^(١١) ، وبنت الشاطيء تشير إلى أن القصائد التي قالتها عقب موت صخر ، والتي يبدو فيها حزن حقيقي لا تكاد تتجاوز سبعا أو ثمانيا قصائد ، وهي لا تقول ذلك عن أي دليل تاريخي ، ولا اعتادا على أي رواية ، وإنما على مجرد الذوق النقدي لشعرها ، وتلمس مدى ما يحمل من حزن وعاطفة ، وإذا سلمنا جدا لهذا العدد ، مع أنني أرى في هذا العدد مبالغة ، فإنه تبقى الغالبية العظمى من قصائدها ومقطوعاتها موضع هذا التساؤل الذي لا يجد نتيجة ينتهي إليها إلا أن هذه الغالبية من شعرها إنما كانت تكلفا واصطناعا للحزن على أخوة صخر وجوده المفقودين مع أنها يريثان من هذا الحزن .

وأوضح الأدلة على أن حزنها على صخر لا يتكوّن من تكلف واصطناع ما توحى به مطالع قصائدها ، فمن المعروف أن غالبية القصائد التي قالتها لثناء صخر تبدأ بالإلحاح في طلب البكاء من عينها ، وباقي تلك القصائد يكاد لا تخلو قصيدة منه من طلب الحزن والبكاء ، أو التمدح بالحزن والبكاء ، والإلحاح في إثباته ووجوده ، بمعنى أن مطالعها إما طلب حزن ، وإما تأكيد لوجود حزن . فما دلالة هذا كله من الناحية النفسية ؟

ويمكن أن نصوغ الإجابة فيما يأتي :

١ - طلب البكاء والحزن :

يحمل الباحثون إلحاح الحزناء على عينها في طلب البكاء على أنه مجرد تكرار ،

وبالتالى يتكون عليه من هذا الجانب ، كما فعلت بنت الشاطئ ، ولكننا حين تلقى على هذا التكرار ضوءاً ولو خافتاً من الناحية النفسية نجد أنه يحمل دلالة ذات أهمية ، وهى أن الحزناء كانت تشعر فيما بينها وبين نفسها بافتقار قلبها إلى الحزن على صخر ، وكثرة التكرار تدل على قوة شعورها بتخلو نفسها من الحزن الذى تحدث عنه ، فهى تطلبه ملحة فى طلبه ، ولو كان هذا الحزن موجوداً فى نفسها لما كانت فى حاجة إلى طلبه ، ولو كانت نفسها مفعمة بالحزن كما تدعى لما كانت فى حاجة ملحة إلى الحزن ، بل كانت تشعر بأن فى نفسها من الحزن ما يدعوها إلى صرفه وإبعاده عنها ، كما يفعل الذين يعبرون عن حزن حقيقى ، ولو وازنا بين رثاء أبى ذؤيب المثلث ، ورثاء الحنساء ، وخصوصاً فى دلالة المطلع ، لرأينا الفرق بينهما وفضحا فى الدلالة النفسية ، فأبو ذؤيب مات له بنتون خمسة فى عام واحد ، ماتوا يوباء الطاعون أثناء اشتراكهم فى فتح مصر ، ولما أن تصور نفسية أبى يجمع فى هذا العدد من بنيه فى عام واحد ، لاشك أن نفسه كانت مفعمة بحزن شديد ، ولذلك حينما رثاهم لم يطلب من عينه بكاء ، ولا من نفسه حزناً كما فعلت الحنساء ، لأنه ليس فى حاجة إلى حزن ، بل فى نفسه من الحزن أثقل مما يحتمل ، ولذلك نراه يعاتب نفسه على الحزن والتوجع ، لا أن يطلبها ، ملتصاك كل وسيلة تنفر نفسه من الحزن ولذلك نجده يستهل رثاءه بقوله :

أمن للنون وريبها تتوجع والدهر ليس بمعتب من يجزع^(١٢)

فهو يلوم نفسه على الحزن ، وعلى التوجع من ريب الحية ، مذكراً إياها بأن الحزن أو الجزع لا يرد ذاهباً ، ولا يجد عند الدهر أذناً صاغية ، ثم نجد أباً ذؤيب لا يطلب البكاء كما تطلبه الحنساء ، فلديه من أسباب البكاء ما تفيض منه العيون ولذلك يقول :

ولقد أرى أن البكاء سفاهة ولسوف يولع بالبكا من يجمع

فهو لا ينكر أنه مضجوع ، وأنه مولع بالبكاء ، ولكنه يزجر نفسه عن هذا البكاء ، بهذا التفسير من البكاء ، وتصويره بأنه سفاهة ، ولنا فى حاجة إلى التفرقة بين أبى ذؤيب بوصفه رجلاً ، والحنساء بوصفها امرأة فيما يتعلق بالبكاء ، لما أكثر ما بكا

أبى ذؤيب ، كمواقف الحب ، وبكاء الأطلال المهجورة من الأحبة ، وهم يلحون حيثئذ في طلب الحزن أو وصف البكاء لأنه ليس ماثلاً في نفوسهم بالصورة التي يصورونها ، أما أبو ذؤيب فهو يشعر في موقفه هذا بأن ما لديه من دواهي البكاء أكثر وأقوى مما يريد ، وما يحتمل ، فهو يحاول إبعاد هذه الدواهي بكل ما يستطيع .

ولو كانت الحزناء تشعر بأن لديها من الحزن ما يصوره شعرها ، وما يتصوره القهيم السائد لكأنه خليقة بأن تلجأ إلى مواساة نفسها ، وإلى محاولة التخفيف من هذا الحزن الثقيل كما فعل أبو ذؤيب ، ولكننا نجد عكس ذلك ، تسرف إسرافاً شديداً في طلب البكاء والحزن ، لأن نفسها في حقيقة الأمر ليست مفجوعة وليس فيها حزن حقيقي ، ولكنها مع ذلك مليئة بمشاعر أخرى غير هذا الحزن ، مليئة بمشاعر التماسه والكآبة وخيبة الأمل ، سواء على المجد الذي انتار بموت صخر ، أو على مصباح شخصيتها وآمالها الذي انطفأ أيضاً بموت صخر ، فلم يكن صخر غاية ، وإنما كان وسيلة ، وكان وسيلة وحيدة لم تجد الحزناء عنها بديلاً ، ولو كان صخر غاية لحزنها لوجدنا تعبيرها عن حزنها يختلف عما كان عليه ، فإن أسير التأمل في رثائها يرينا أنه ليس تصويراً للحزن أو عواطف ومشاعر نحو ذي رحم مفقود كسائر الأحزان التي تعبر عن لوعة ، أو عن ألم نفسي ، أو جرح قلبي وإنما كان رثاؤها كله مما يمكن أن يوصف بأنه فخر معكوس ، بمعنى أننا لو تصورنا صخرًا حياً ، ثم أرادت الحزناء أن تمدحه ، فلن يختلف مدحها إياه في قليل أو كثير عما رثته به بعد موته فكان رثاؤها مجرد مدح لصخر ، أو فخر به ، غاية الأمر أنه فخر معكوس بمعنى أنه فخر بأشياء فقدت بموت صخر ، فبدل أن تقول إنه يتصف بكذا ، أصبحت تقول : إنه كان يتصف بكذا كقوله :

بسا عين جودى بالدموع على السفى القصر الأعسر

وبدل أن تقول إن لنا مجداً شاعراً أقامه هؤلاء الأبطال من مثل صخر ، أصبحت تقول إننا فقدنا مجداً شاعراً يفقد هؤلاء الأبطال ، كقوله :

بكت عيني وعادوت السهودا ويت الليل جانحة عميدا
لذكرى معشر ولوا وخسوا علينا من خلافتهم فقودا

أما الحديث عن حزن حقيقى لفقد عزيز ، أو عن حالها النفسية والمعيشية والاجتماعية من جراء فقد صخر ، وأما الحيرة والولع والجزع الذى يتأب امرأة لفقد شخص عزيز عليها فلا تكاد نجده فى شعر الخنساء ، ونستطيع أن نتيقن الفارق الواضح بين رثاء الخنساء الذى يكاد لا يصدق عليه من الناحية الفنية أنه رثاء ، وإن صدق عليه كما قلنا أنه فخر مقلوب ، وبين رثاء أبى ذؤيب الذى نحس فيه نغمة الحزن العميق ، رغم عذوبة معانيه ، كقولها :

فغيرت بعدهم بعيش ناصب وإخبال أفى لاحق مستنجع^(١٣)
ولقد حرصت بأن أدافع عنهم فإذا المنية أقبلت لا تدفع
وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع^(١٤)
فالعين بعدهم كأن حدقها سملت بشوك فهي عور تدفع^(١٥)

ولكننا لو قلنا شعر الخنساء كله فلن نجد فيه هذه الروح التى تتحدث عن الموت لذاته ولا عن أثر الفراق ، ولا عن هذا الحزن الذى قد تكون بساطة المعنى ، وعدم تعقيد أو إيغاله فى العمق أو انتقاء الأسلوب أدل على الصدق ، وبالتالى أشد تأثيراً فى نفس السامع ، ووصولاً إلى مشاعره من الاعتماد على جودة الصياغة ، وانتقاء للغة ، وخصوصاً لدى المرأة ، فإننا لو تتبعنا منتج المرأة فى الرثاء لوجدنا أنه يقلب عليه الاعتماد على التصوير الواقعى لما يتعلق بالموت بصورة بسيطة موهلة غالباً فى الواقعية ، كالحديث عن الناعى الذى جاء يبلغها خبر الموت ، ووصف حال الميت نفسه عند الموت أو جنازته ، ووصف القبر وحال الميت فيه ، ووصف حال أولاد الميت عند موته ، وكذلك كل ما يتعلق بالموت نفسه دون الاهتمام كثيراً بالآثار الاجتماعية للموت ، وتبين هذا بوضوح فى مرثى شواعر العرب اللاتى جمع لؤيس شيخو عدداً غير قليل من قصائدهن ، وكذلك تبين هذا فى الرثاء الشعبى الذى يعبر به النساء عن حزنهن عند موت عزيز^(١٦) ، ولكن الخنساء عكست الوضع ، فلا نجد فى رثائها طابع الحزن على الميت نفسه ، وإنما نجد الأثر الاجتماعى لفقدته ، وهذا منزع الفخر ، وليس الرثاء ، وحين اضطرت إلى أن تجعل هذا الفخر رثاء كان فخراً مقلوباً أو معكوساً كما قلنا

على أنه من المعروف في علم النفس أن المبالغة في محاولة الانصاف بشيء تجعل دليلاً على الشعور بالنقص في هذا الشيء ، فالشخص الذي يبالغ في ادعاء الشجاعة إنما يدل على شعوره بنقص في الشجاعة ، وهو يجعل هذا الادعاء تمويضاً وتنطية لما يشعر به من نقص ، وكذلك في كل صفة يلجأ شخص ما إلى التكلف والمبالغة في محاولة إثباتها إنما يكون هذا دليلاً على شعوره بنقص في هذه الصفة ، وبالعكس حينما يكون الشخص واثقاً من صفة ما في نفسه فلن يكون في حاجة إلى تكلف أو مبالغة في ادعائها لنفسه ، بل كلما زاد شعوره بالثقة في وجود هذه الصفة لديه كان أقرب إلى محاولة نقيها عن نفسه ، أو التقليل من أهميتها عنده ، فيما يسمى بالتواضع ، ولذلك نلاحظ مثلاً أن الفقير يتحرج من الحديث عن الفقر ، ويحاول أن يتحدث عن الغنى ، ولو في صورة غنى النفس وقناعتها ، بينما الغنى حينما يزداد شعوره بالغنى يحاول عادة تجنب الحديث بالغنى ، بل يحاول التقليل من شأنه أو نقيه عن نفسه .

وكذلك كان شأن الحتساء ، شعرت أن موت صخر قوض دعائم مجدها ومجد أسرتها وخيب آمالها ، وأظلم الدنيا أمام عينيها ظلاماً لا نهاية له ، فهي تريد دعوا تعبر عن هذا كله ، ولكنها لا تجدد ، وتريد حزناً حقيقياً مستمراً على صخر ليكون أداة أو حجة أو ستاراً للتعبير عما في نفسها بصورة مقبولة في المجتمع ، ولكنها لم تجدد ، فأخذت تلح وتكلف في طلب البكاء ، وإذا ألقينا نظرة على هذه اللطالع من قصائدها تبين لنا إلى أي مدى كان هذا الإلحاح ، فهي في قصيدة واحدة مثلاً تعاتب عينا على عدم سكب الدموع ، وتكرر طلب البكاء منها ، فتقول :

يا عين مالك لا تكيين تسكاي إذا راب دهر ، وكان الدهر زياريا
فابكي أخاك لأيتام وأرملة وابكي أخاك إذا جاورت أجنابا^(١٧)
وابكي أخاك لحيل كالقطا غصيا فقدن لما نوى سيبا وأنبابا^(١٨)

وفي مطلع آخر :

يا عين جودي بدمع منك مسكوب كثلؤلؤ جال في الأسماط مثقوب

وأيضاً :

أعين ألا فابكى لصخر يدرة إذا الخيل من طول الوجيف اقشعرت

وفى مطلع آخر :

ألا ياعين فانهمري ، وقلت لمرزاة أصابت بها ثولت
ألا ياعين وعحك أنعمديني فقد عظمت مصيبته وجلت

وتقول :

يا عين جودي باللموع المنهلات السوافح
وابكى لصخر إذ ثوى بين الضريحمة والصفائح

وتقول معاناة عينها :

أعيني جودا ولا تجمدا ألاتيكيان لصخر الندى ؟
ألاتيكيان الجريء الجميل ألاتيكيان الفقى السيدا ؟

وتقول مشيرة إلى حرمانها من الزينة :

يا عين جودي بالدموع فقد جفت عنك المراد
وابكى لصخر إنه شق الفؤاد لما يكابد

وتقول :

عيني جودا بدمع منكأ جودا جودا ولا تندا في اليوم موعودا
يا عين فابكى فقى محضا ضرائبه صعبا مراقبه سهلا إذا ريدا

وأیضا :

ألا یا عین فانهسری یسُدر و فیضی فیضة من غیر نزر^(۱۹)

وتناشد عینها البکاء فی إلحاح واستعطاف :

أعینی هلا تیکیان علی صخر بدمع حیث لا یکیء ولا نزر^(۲۰)
وتستفرغان الدمع أو تذریانه علی ذی الندی والجود والسید الغمر
فالکما عن ذی یمینین فابکیا علیه مع الیأکی الملب من صبر^(۲۱)

وتقول :

یا عین فیضی بدمع منک مغزار و أبکی لصخر بدمع منک مدرار
أبکی فقی الحی نالته منیه وکل نفس إلی وقت ومقدار

وتقول :

عین فابکی لی علی صخر إذا عَلَت الشفرة أثباج الحجر

وتقول فی مطلع آخر :

یا عین جودی یالدموع علی الفی القرم الأخر

وأیضا تقول مشیرة إلی أن بکاءها بسبب دافع اجتماعی وموقف یحتاج إلی
مؤازرة :

عینی جودا بدمع غیر منزور وأعولا إن صخرأ خیر مقبور
لا تغدائی فإنی غیر ناسیة للذکر صخر حلیفر المجد والخیر

وتقول :

يا عين جودي بدمع غير منزور مثل الجبان على الحدين محدود
وابكى أبا كان محمودًا شائله مثل الهلال منيرًا غير مغفور

وأيضًا :

يا عين جودي بالدموع الغزار وابكى على أروع حامى الذمار

وتقول :

يا عين جودي بدمع منك مدرار جهد العويل كماء الجدول الجارى
وابكى أخاك ولا تنسى شائله وابكى أخاك شجاعا غير خوار
وابكى أخاك لأيتام وأرملة وابكى أخاك لحق الضيف والجار

وتقول مخاطبة عينها ، ومخاطبة أيضا المجتمع لبيكى معها :

أعنى جودا بالدموع على صخر على البطل المقدام والسيد القمّر
ليبك عليه من سليم جماعة فقد كان بشاما ومحضر القدر

وتقول :

ألا بكي على صخر وصخر ثمالنا إذا الحرب هزّت واستمر مريرها

وهي تصرح بخروجها من دائرة الحزن إلى الهدف الاجتماعى فتقول :

بنى سليم ألا تبكون فارسكم ؟ خلى عليكم أمورا ذات أمراس

وتقول :

يا عين ابكى فارسا حن الطعان على الفرس

وتقول أيضاً :

ألا يا عين وعك أسعدني لرب الدهر والزمن العضوض
ولا تُبقي دموعاً بعد صخر فقد كَلَّفَتْ دهرَكَ أن تفيض
ففيض بالدموع على كرم رسته الحادثات ولا تفيض

وتحسب أحياناً أنها تلجأ إلى التجلد والتعزى كما فعل أمثال أبي ذؤيب ، ولكنها
تفجؤنا بأنها لا تريد التعزى ، وإنما تريد البكاء فقول :

ألا مالمعينيك لا تهجع ؟ تبكى لو أن البكاء ينفع
فبكى لصخر ولا تندي سواء فإن السقى مضجع

وتقول :

ألا يا أم عمرو ألا تيكن مقلوبة على أخيك وقد أَعْلَى به الناعى
فابكى ولا تسأى نوحاً مُكَلَّبة على أخيك رفيع المم والباع

وكذلك :

يا عين بكى بدمع غير إنزاف وابكى لصخر فلن يكفيكه كاف
وابكى على عارض بالودق محفل إذا تهاونت الأحساب رجاف

وكذلك :

هريق من دموعك أو أفقى وصبرا إن أطلقت ولن تطيق
فبكيه فقد وثى حميدا أصبل الرأى محمود الصديق

وكذلك :

يا عين جودى بدمع مثك تنهال وعبرة بسنحبيب بعدد إغوال
وابكى لصخر طوال الدهر وانتحي حتى تحلى ضرباً بين أجيال^(٢٢)
وابكىه للطارق المنتاب نائله وفي الحقيفة والإعطاء للمال
وابكىه للخيال تحت النقع عابسة كأن أكتافها علّت جريال^(٢٣)

وأيضاً تقول مشيرة إلى سبب حزنها وهو توقع الدل بعد صخر ويبدو أنها من
مراثيها القريبة من موت صخر :

أيا عيني وعكنا استهلا بدمع غير منزور وعلاً
بدمع غير دمعكنا وجوداً فقد أورتنا حزننا وذلاً

وتكرر في القصيدة القصيرة طلب الدموع من عينها . وتكرر الحديث عن الحزن
وأيضاً عن الدل وهو المحور والسبب الأصل كما قلنا في كل أحزان الحنساء ومراثيها ،
بمعنى أنها شعرت أن موت صخر قوض آخر دعامة في مجد الأسرة والقبيلة دون بديل
له ، فهي تشعر أن انهار هذا المجد . نوع من الدل الاجتماعي ، ويدفعها إلى توقع صور
من الدل في مستقبلها ، والذي يدعو إلى ترجيح أن مثل هذه القصيدة قيل قريباً من
موت صخر ، أن معانيها أقرب إلى الصدق ، وأبعد عن التكلف ، في تصوير واقعي
محسوس أشبه بما يدور على ألسنة النساء في المآتم^(٢٤) ثم إنها تصرح بتصوير المآتم وشنق
الجيوب وخمش الوجوه ، وهذا إنما يكون في حرارة المآتم ، وليس بعده ، فهي
تخاطب صفة التي يبدو أنها ابنة صخر ، أو أخته التي كان ابنها تشجع السلمي من رواة
شعر الحنساء^(٢٥) فتقول :

فقومى يا صغية في نساء يحمر الشمس لا يبعين ظلاً^(٢٦)
يُسَقِّقْنَ الجيوب وكلَّ وجو طفيف أن تُصَلِّيَ له وقلاً^(٢٧)

فهذه الصورة من اللآثم لا تكون عادة إلا في الأيام أو الأسابيع الأولى من الحزن والنواح ، وقد نفترض أنها في الأشهر الأولى بعد موت صخر ، ولكننا لا نستطيع أن نتصور تكرارها بعد ذلك ، ومع ذلك فمن الغريب أن بنت الشاطئ في محاولتها ترتيب قصائد الحنساء زمنياً ، لم تذكر هذه القصيدة فيما رأت أنه قبل والناحية قادمة ، ولا فيما قبل بعد انقضاء اللآثم ، مع أن دراسة بنت الشاطئ كانت فيما اعتقد أول محاولة جادة لطرق نفسية الحنساء ، وإن كانت لم تصل في محاولتها إلى نتيجة مقنعة ، لأنها لم تحاول الربط بنظرة شاملة بين شعرها ونفسيتها .

ونواصل مطالع الحنساء التي تلح في الحوض على طلب الحزن واليكاء لئلا نرى دلائلها من الناحية النفسية ، فتراها أيضاً تقول متطلعة إلى المجتمع وخوف الخذلان ، وليس إلى الحزن :

يا عين جردى بالدموع السجول وابكى على صخر بلدمع هبول
لا تحذليني عند جد البكا فليس ذا يا عين وقت الخدول
ابكى أبا حسان واستعبري على الجميل المسضاف المَخِيل

وتقول :

ابكى على البطل الذي جللتم صخرأ ثقالا

وتقول :

أعيتني فيضي ولا تبيخل فإنك للدمع لم تبخل
وجودي بدمعك واستعبري كسح الخليج على الجدول

وتقول :

يا عين بكى على صخر لأشجان وهاجس في ضمير القلب خزان
فايكى أحلك لأيتام أضربهم ريب الزمان ، وكل الضر يغشاني
وابكى المعتم زين القائدين إذا كان الرماح لديهم خلع لشيطان

وليست هذه الأبيات كل الأبيات التي تتضمن طلب الحزن ، والإلحاح في الخوض على البكاء ، وإنما هي المطالع التي تستل القصائد فيها يطلب البكاء ، ثم ما يتبعها في القصيدة من تكرار وتأكيـد لطلب البكاء ، ولكن في حشو القصائد كثيراً جداً من الأبيات التي تطلب البكاء ويحـض عليه ، ولم تعرض لها لأن مطالع قصائدها ليست من هذا النوع .

وحينئذ نستطيع أن نتساءل : علام يدل طلب الحزن والبكاء والإلحاح في طلبها ، بينما هي تدعى أن قلبها يفيض بالحزن ، وأن عينها لا يرقأ لها دمع ؟ والأمران بداهة لا يتفقان ، فلو كان الحزن والبكاء موجودين لكان طلب وجودهما تحصيل حاصل كما يقول علماء المنطق ، وإذن فلما أنها غير جادة ولا صادقة في طلب الحزن والبكاء ، ولما أنها غير حزينة ولا باكية ، ولكن الواقع كما تتفق كل الروايات يدل على أنها جادة وصادقة في طلب الحزن والبكاء ، بل طبقت مظهر الحزن والحداد على نفسها في أقصى صورته حتى ماتت ، وإذن فالأمر الآخر هو المفقود ، وهو الحزن وما يستتبعه من بكاء ، والواقع أيضاً كما تتفق الروايات يدل على أنها امرأة لا تعرف الحزن العاطفي كما يعرفه سائر النساء ، وإلا لكانت فلدات أكبادها أحق بهذا الحزن من صخر ، ولكان أخوها الشقيق معاوية أحق به من صخر غير الشقيق ، ولكان ما عاتاه صخر أكثر من عام وهو بين الحياة والموت أحق بالرحمة والحزن منه بعد موته ، وخصوصاً بعد مضي ستين طويلة على موته ، ولكن الحزناء لا تعرف الحزن العاطفي أو الوجداني ، وإنما تعرف الحزن الاجتماعي المتمثل في اكتئاب النفس لشعورها بخيبة الأمل ، والقفل في تحقيق غايات اجتماعية وصلت إليها فعلاً ، ولكن هذه الغايات اختفت بموت صخر ، فلم تستطع أن تنجي منها نماراً هي المجد ، ولذلك كان رثاؤها فخرًا مقلوباً كما سبق ، وليس حزناً وجدانياً .

وكانت المطالع هي الخيط الذي يصل بنا إلى هذه النتائج .

٢- مفهوم الشك :

مما لا يختلف فيه علماء البلاغة أن أسلوب التأكيد إنما يستخدم في موقف الشك ، فحينما يشك المتكلم في تصديق السامع إياه يلجأ إلى أساليب التأكيد لينق هذا

الشك ، وهذا الشك في حقيقة الأمر لا ينبع من السامع ، وإنما ينبع من المتكلم نفسه ، لأن المتكلم لا يعقل أن يعلم ما في نفس السامع ، ولا يعقل أن يعلم حال السامع أو المخاطب مقدماً قبل أن يتكلم هو ، حتى يقال إنه لجأ إلى التأكيد لأنه يعلم أن المخاطب يشك في كلامه ، ولكن الحقيقة أن الشك قائم في نفس المتكلم ، فلو كان واقعاً من صدق ما يقول لم يكن في حاجة إلى التأكيد ، وحتى إذا راعينا أن المخاطب قد يشك ، وأن المتكلم يتوقع ذلك ، فإنما ينبع هذا عادة من أن المخاطب قد تعود الشك في كلام هذا المتكلم ، ومعنى هذا أنه ليس موضع الثقة ، ففي كل الاحتمالات نجد أن أسلوب التأكيد لا يحتاج إليه المتكلم إلا في موقف يشعر فيه بالشك ، وعدم الثقة فيما يقول .

ومن أساليب التأكيد للمروءة التكرار ، وأوضح ما في شعر الخنساء كله التكرار ، وخصوصاً تكرار الحديث عن حزنها وبكاها ، فتكاد لا تخلو قصيدة أو مقطوعة في شعرها من هذا ، سواء في المطلع وفي حشو القصيدة أو للمقطوعة ، كما رأينا في هذا التكرار الملح في طلب الحزن والبكاء في المطلع ، حيث يتكرر المعنى نفسه في عشرات من المطلع ، بل اللفظ نفسه في أكثر هذه الآيات ، فهذا التكرار تأكيد ، وليس من المعقول أن يشذ كلام الخنساء عن كل القواعد والأنماط المعروفة في كلام العرب ، من حيث إن التأكيد يوحى بالشك في الشيء المؤكد ، ومعنى ذلك أن الخنساء تشعر بالشك في الصورة التي تدعيها من الحزن على فقد أخيها صخر .

ولكن الخنساء لا تتركنا للاستنتاج ، وإنما تصرح بهذا الشك أو بما هو أقوى من الشك تصرحاً ، حين مخاطب الذين يشكون في صدق حزنها على صخر ، بل الذين يعتقدون أنها نسيت ، فتقول في هذا المطلع :

لا تحمل أنني لسقيت رواحيا بعد صخر حتى أثبت نواحيا^(٢٨)
من ضميري بلوعة الحزن حتى نكأ الحزن في فؤادي يقاحا^(٢٩)
لا تخلفني أني نسيت ولا بئس فؤادي ولو شريت القراحيا^(٣٠)

فهى تدفع عن نفسها أكثر من اتهام ، ففي البيت الأول اتهام بأنها وجدت راحة نفسية بعد صخر ، وفي البيت الثاني اتهام بأن جراحها التامت ، ومعناه أن الحزن ذهب

عنها ، وفى البيت الثالث اتهام بما هو أبعد وهو النسيان ، والناس عادة لا يتهمون من فراغ ، وإنما يعتمدون غالبا على وهم ، أو على جذور الواقع ، ولكن الأهم ليس اتهام الناس ولا ظنوتهم ، وإنما إحساس الخنساء نفسها بهذه الريبة من الناس فى صدق حزنها على صخر ، ونحن لانعلم أن أحدا اتهم الخنساء بعدم الحزن ، أو ظن ذلك ، وإنما اتهموها كما تذكر الروايات بالإسراف فى الحزن والغداى فيه حتى شكوها إلى عمر ابن الخطاب .

وإذن فالخنساء نفسها هى التى تستشعر الشك ، وعدم الصدق فيما تدعيه من حزن دائم على صخر ، ولكن مطالع شعرها هى التى كشفت لنا هذا المفهوم .

٣ - النتيجة :

نخرج من حديث الخنساء كله بنتائج محددة ، نستطيع أن نوجز أبرزها فى نقاط أهمها فى التسلسل :

(أ) نجد نفسية الخنساء واضحة فى مطالعها ، فإن مطالعها لا تخرج عن نطاق المنهج الذى لمناه فى كل المطالع السابقة ، من حيث إن المطلع - إذا تأملناه نجده يعمل نفسية الشاعر نحو الموضوع ، ولكن بطريقة ضمنية أو رمزية فى أغلب الأحيان ، ثم نجد موضوع القصيدة لا يبعد عن هذه الدلالة ، أو لا يحكمها ، فإن كان الموضوع مخالفا للمطلع كانت فيه إشارات وارتباط بأى صورة بينه وبين المطلع ، مثل أن يكون الموضوع مدحا والمطلع غزلا ، فستجد الغزل فى معانيه وأوصافه صدى لنفسية الشاعر نحو المدح ، ونجد الموضوع لا يحكمها إشارات صريحة أو خفية إلى مضمون المطلع من زاوية نفسية الشاعر ، وإن كان الموضوع متفقا مع المطلع مثل أن يكون المطلع بكاء أطلال والموضوع رثاء كان الأمر أوضح ، حيث يكون الارتباط بين المطلع والموضوع أوثق .

وكذلك وجدنا مطالع الخنساء حين تعرضها فى ضوء نفسياتها التى تستشعرها من خلال أحداث حياتها ، نجد أنها معبرة كل التعبير عن المشاعر الحقيقية الكامنة فى أعماقها ، وقد رأينا أننا حين نجمع أحداث حياة الخنساء نستخلص منها نتيجة منطقية فستجد أن ما شاع بين الرواة والدارسين لشعر الخنساء فى كل العصور من

أنها ظلت حتى ماتت وهي حزينة على صخر مجرد الحب والوفاء له لم يكن صحيحا ولا منطقيا ولا متفقا مع طبيعة الناس ولا مع طبيعة الخنساء نفسها ، وإنما الصحيح المتفق مع كل ما سبق أنها امرأة نشأت في بيئة خاصة ، وأحاطت بها ملايسات شخصية في تكوينها ، وفي ظروف أسرتها ، كل ذلك جعلها تحصر كل آمالها ومستقبلها في مجد أسرتها وقبيلتها ، وأعانها على ذلك أنها رأت هذا المجد يتزعزع فعلا ، ولكنها فوجئت بانهار هذا المجد ، وكان آخر فرع منه يتهاوى هو صخر ، وكانت قد أصيبت بخيبة أمل كاملة في زواجها وشبابها ، وكل ذلك أحدث في نفسها صدمة عنيفة ، أغلقت أمامها كل سبل المستقبل ، وأصاب عينيها بما يشبه السواد في نظرتها إلى كل شيء ، فلم ترق إلى شيء بعد ذلك أملا أو بهجة ، حتى في فلذات أكبادها ، ولذلك نلاحظ أنها لم تتحدث بعد ذلك عن المستقبل أو عن أي أمل أو هدف تتشده وتسمى إليه ، وإنما لوت عنان حياتها عائدة إلى الوراء ، وعاشت حتى ماتت وهي تسير إلى الخلف ، في صورة اجتراح ذكريات مفقودة ، وآمال منهار ، تلبسها ثوب الرثاء لصخر ، الذي عقدت عليه يوما ما كل آمالها في تحقيق هذه الأمنيات .

(ب) لكون الخنساء استقرت نفسياتها على اليأس وما يستتبعه من حزن واكتئاب ، فإنها التزمت هذا الاستقرار والثبات ، وظلت تجاهد نفسها كل جهاد لتبقى في هذا الوضع ، فكلما دعاها داع أو شيء إلى راحة النفس وسكينتها أسرع إلى عينيها تطلب منها البكاء ، لينصرف هذا الداعي ، وكلما أحست أن الزمن وما فيه من نعمة النسيان ، وما فيه من نعمة الانشغال بهم عن هم آخر يوشك أن ينسيها أحزانها ، ويخرج نفسها من ابتأسها واكتئابها أسرع إلى أحزانها لتوقظها وتدفعها بكل ما تملك إلى الميجان والاشتغال ، فكانت مطالعها وأشعارها هي الوعزات التي تخز بها أحزانها لتستيقظ كلما أدركتها سنة من نوم ، لتعاود ندب آمالها وذكرياتها من جديد .

والذي جعلنا ندرك هذا هو الأسلوب الذي صيغت به المطالع ، وهو أسلوب الأمر وأسلوب الشك كما رأينا ، ولو صاغتها في أسلوب آخر لمر علينا أن نتبين ما تبيناه ، بل ستكون لها دلالة أخرى .

(ج) بما يدل على أن الحزناء لم تكن تنصب أحزانها على صخر حبا ووفاء له فحسب ،
أنا حينما نحاول الربط بين المطلع والموضوع في شعرها حسب فهمنا أن حزنها كان
على مجرد فقد صخر ، لا نجد الرباط واضحا ، فإن مقتضى حزنها وبكائها في
المطلع على فقد صخر ، يقتضى أن يكون الموضوع في صلب القصيدة منصبا
على تصوير أثر فراقه في نفسها ووجدانها ، ولكننا نجد الموضوع إنما ينصب على
تصوير القضايل والأحقاد التي كان يتحلى بها صخر ، والتي من شأنها أن تكسب
العشيبة والقييلة مجدا ، أما الأثر الذي يتركه فقد شخص عزيز أو ذى رحم
فلا تكاد نجد له ظلا ، إلا في قصيدتين أو ثلاث ، لعلها قالتها في أثناء ماتم
صخر ، ومع ذلك نجد هذا الظل باهتا .

(د) في مطالع الحزناء توضيح وتعليل للجوانب والمواقف التي نراها غريبة أو
متناقضة في حياة الحزناء ، كالتناقض بين موقفها من موت صخر غير الشقيق ،
وموت معاوية الشقيق ، وبين هذا وموقفها من موت بنتها دفعة واحدة ، وبين
موقفها من موت صخر الذي كان راحة له مما ظل يعانيه من ألم وشعور بالهوان
حتى على زوجه ، وموقفها من هذا الألم الجسدى والنفسى الذى عاناه صخر
قبل موته ، حيث كان موت صخر وحده دون هذه الأحداث كلها هو الذى هز
نفسها وقلبا وعينيها وشاعريتها ، وفي هذا تناقض وغرابة كانا مصدر حيرة
وعجب لدى الرواة والدارسين في كل العصور .

وكان مصدر هذه الحيرة هو النظرة إلى حزن الحزناء على أنه حزن عاطفى وجدافى
كسائر أحزان النساء على موتاهن ، ولكن مطالع قصائدها تذهب كل حيرة وعجب
حين نخبرنا بأن فهمنا لحزن الحزناء لم يكن صحيحا ، فمطلع الحزناء لم يقل إن الحزناء
حزينة ، وإنما هي تطلب الحزن ملحة في طليه ، وتنشده ملحة في نشدانه ، مكررة
هذا الطلب وهذا الإلحاف في عشرات المطالع فضلا عما في داخل القصائد ، حتى إن
بعض مقطوعاتها تكاد تكون كلها أو معظمها طلبا للبكاء ، كهذه المقطوعة :

يا لطف نفسى على صخر وقد كُهِفَتْ وهل يَرُدُّنْ خيلَ القلب تلهيق
ابكى أُنْحَاك إذا جاورتهم سَحَرًا جودى عليه بدمع غير مَنُزَوِّف

ابكى المهين تلاؤ للالو إن نزلت شهباء تَرْزَحُ بالقوم المثاريف^(٣١)
وابكى أهلك الدهر صار مؤثلاً^(٣٢) ولدهر ويحك ذو فجع ونجليف^(٣٣)

فقد نجد في مثل هذه المقطوعة إيحازة لكل أشعار الخنساء في صخر ، فهي تشكو اللهفة والحزن على صخر ، والشطر الأول من هذه الدعوى وهو الحزن صحيح ، ولكن الشطر الثاني وهو كون الحزن على صخر ليس صحيحاً ، أو هو صحيح ولكن فيه لبساً ، وهذا اللبس هو أن حزنها ليس على صخر لذاته وشخصه ، وإنما لكونه مصدراً ورمزاً لمجد الأسرة والقبيلة ، وقد انهار هذا المجد بموته ، وقد عبرت الخنساء في هذه المقطوعة صراحة وضمتنا في جانبين ، أحدهما المجد المفقود الذي كان عنوانه جود صخر ، كما عبرت عنه في البيت الثالث ، والآخر انيار عزتهم ، وقد ألمحت إليه في البيت الرابع بأن الدهر بعد صخر هبط بهم من عليائهم بهذه المفاجعة التي ساوت وألقت بين الأذلة والأعزة بعد ذهاب عزتهم .

وأما الحزن العاطفي كسائر الأحزان ، وأما البكاء كما تبكى النساء على موتاهن فمجرد فقدنهم وحسرة فراقهم فهو غير موجود ، ولذلك فهي تطلبه ملحة في الطلب ، وظلت تطلبه بقية حياتها ، ومطالعتها تؤكد لنا أنها لم تنجده رغم هذا الطلب وهذا الإلحاح ، لأنها لو وجدتته لكفت عن طلبه ، ولكنها لم تكف حتى ماتت وما كان لها أن تنجده بعد مضي السنين على موت صخر ، وقد عز عليها أن تنجده بعد شهور^(٣٤)

هوامش فصل مطالع الخنساء

- (١-٢) انظر سيرة ابن هشام - فصل غزوة حنين ، وما قيل فيها من أشعار .
- (٣) أسد الغابة في معرفة الصحابة ٨٩/٧ .
- (٤) انظر إحصاء بنت النخعي . لأراء المهديين عن الخنساء في كتاب الخنساء من ٧٩/٧ .
- (٥) بعض الروايات تذكر أنها تزوجت ثلاثة أزواج وليس اثنين .
- (٦) انظر الخنساء شاعرة بني سليم د . محمد جابر الحقيق أعلام العرب ج ٢٥ .
- (٧) انظر أسد الغابة في معرفة الصحابة لابن الأثير ٩٠/٧ .
- (٨) في قولها :
عاش حسين حجة ينكر المكر فينسا وبهليل المبروكا
وهو شعر إسلامي .
- (٩) وقد صاغت هذا في قولها :
ألا يا فحل نفسي بعد عيش لنا يندى السختم والقبيح
وإذا يتحاكم السادات طرا إلى أبياتنا وذوو الحقوق
(١٠) الخنساء بنت النخعي ٩٩ قطعة الكافة دار المعارف .
- (١١) انظر المصدر السابق ٧٨ وأيضاً ٧٤ .
- (١٢) انظر ديوان المهديين للمكزي .
- (١٣) غوث : بقيت . ناصب : من العيب وهو الجهد والشفقة مستبح : يعني مأخوذ بهم .
- (١٤) التهمة : ما يعلق على الأطفال من تطايد يظن أنها تهمي من الحسد والأذى .
- (١٥) الخدعة : مقالة العين . سميت : فطنت . عور : يعني عوراء . يقول إن بكائي ليس كسائر البكاء ، فإحدى يسيل من عيني ليس دمعاً ، وإنما هو ماء العين كأنها قشت فأصبح يسيل ما يندفعها ، وكأن دموعه ليست حزن ، وإنما هي مرض أو جرح لا سلطان له عليه .

- (١٦) انظر المراتب الشعبية (العديد) للمؤلف طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- (١٧) أجناب جمع جنب مثل كتب وهو الغريب .
- (١٨) العصب الجراحات والسلب قطعاء والأشباب الغنائم .
- (١٩) القدر : جمع غدير تعني الثور الصغير والثر : اليسير .
- (٢٠) البكىء : القليل وفي الحديث : كلامنا معشر الأنبياء يكاء يكسر الياء أى قليل .
- (٢١) كان صخر يقب ذا البيتين كأنه يعطى يكلنا يديه أو أنه يعمل ويقاثل يكتسبها والسلب تعني لايس لسواد .
- (٢٢) نعل : تبول تعني نفسها . أجناب جمع جبل والنعل ابكى حق نوق .
- (٢٣) النقع : الغبار . علت : من المل وهو الشرب ثانيا تعني صفت بشدة جريال : صبح أحمر .
- (٢٤) انظر المراتب الشعبية (العديد) للمؤلف طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- (٢٥) انظر الحساء بنت الشاطئ ٨٣ الطبعة الثالثة وهو مخالف لاستنتاج جابر الحنفي في الحساء ٥٦ أن الحساء لم تكن لها نعت .
- (٢٦) تعني إقامة المآثم في حر الشمس وليس في الظل إشارة إلى حرارة المآثم نفسه .
- (٢٧) طفيف : قليل . تصل : المصلى : هو الثاني للسابق في السياق . تعني أن هذه الوجوه تختش لأول مرة على صخر ولا تختش مرة ثانية على أحد .
- (٢٨) الرواح : راحة النفس . آئين : أرجعين تعني الأيام أى لو أحسست بهدوء الحزن مدة فإن الأيام تعيد في فواح مرة أخرى . وليبت التال تكلفه تعني هذا البيت .
- (٢٩) من ضميمى متعلق بالوواج ، وبووعة : أى يسبب لوعة والققاح تريد الجراح .
- (٣٠) القراح : الماء الصافى العذب تعني في قلبها حرقه لا يطفئها الماء .
- (٣١) شهباء : تعني السنة الجديدة . تروح : تثقل عليهم . الفاريف : الذين أترقتم النعم . تعني لم يتعودوا الجوع والفقر فكانوا المجاعة أقل على نفوسهم .
- (٣٢) مؤثف : مساوى بين العزيز والذليل . تجليف : غلظة وعشونة وهي عكس اللطف الذى ذكره في البيت لساير تعني الدهر مساوى بين الأخرى والأذلاء بأن ضيع الأخرى فأذهم .
- (٣٣) من المراجع انظر أسد الغابة في معرفة الصحابة لابن الأثير وديوان الحساء . وأيضا الحساء طبعة ٢٥٤ بنت الشاطئ . والحساء شاعرة بنى سليم محمد جابر الحنفي (اعلام العرب) .

البحتري

ومن أمثلة الشعراء الذين تتيح لنا الأتخيار قدرا وافرا من معرفة أطوار وأحداث حياتهم البحتري ، وهذه المعرفة تتيح لنا مطابقة كثير من مطالعه على واقع حياته لتأمل : هل نجد لنفسيته المتوقعة من خلال الأحداث صدى في مطالعه ؟

فأما عن البحتري فهو أبو عبادة الوليد بن عبد الله الملقب بالبحتري ، والبحتر هو القصير ، وموجز حياته أنه ولد في الشام بجهة منبج شرق حلب من سوريا سنة ست ومائتين من الهجرة ، ونشأ منتقلا بين عدة أحياء من البادية مكسبا بذلك أصالة في اللغة ، وملاقة في اللسان ، ثم اتصل بالعديد من الأمراء والقادة والحلفاء حريصا على التكسب بشعره ، وكان معظم ولائه للخليفة المتوكل ووزيره الفتح بن خاقان ، ولكن قلب الأحداث ينتهي بها إلى أن يقتل سنة سبع وأربعين ومائتين ، في مؤامرة اتهم المتنصر بن المتوكل بالتورط فيها ، وقد عرض البحتري بذلك ، ولذلك ساءت العلاقة بينه وبين المتنصر حين تولى الخلافة ، وكان هذا من أسباب رحيل البحتري إلى العراق ، ثم مات سنة أربع وثمانين ومائتين للهجرة .

وقد عاصر البحتري صخب الأحداث السياسية والشعبية الذي نشأ من تغفل نفوذ الأعاجم ، وسيطرتهم على أهم مقاليد القوة ، والتي كان من صورها سيطرة القادة الأتراك سيطرة أرغمت الخليفة الموكل على ترك العاصمة التي أراد أن يلجأ إليها بما فيها من طابع العروبة ليحتسب بها من قبضة الأعاجم ، وهي دمشق ، ولكنهم أرغموه إلى العودة إلى سامراء بالعراق ، ثم قتلوه ، وكان ذلك على مرأى من شاعره البحتري .

ومن المشهور عن البحتري بوصفه شاعراً أنه من الشعراء للطيريين ، وأنه من الذين التزموا منج الشعر القديم فيما يعرف بعمود الشعر ، وأن فيه طابع البدو الأعراب ، وهو في هذا المنهج من أجود الشعراء شعراً ، ويمتاز بمزايا عديدة يسوقها الأمدى في سياق مولزته بين شعري الطائيين ، أي تمام والبحتري^(١) .

ومن بين المزايا التي لفتت نظر بعض الدارسين ، وبخاصة حسن كامل الصيرفي محقق ديوانه ، وضوح الأحاسيس النفسية ، والانفعالات الوجدانية في شعر البحتري ، حيث يستطيع للتأمل أن يتبين بوضوح نفسيته وانفعالاته من خلال شعره ، كما يبدو هذا من خلال تعبيره ومعانيه ، وكذلك اختياره للجرس الموسيقي ، وللحروف الملائمة لحالته النفسية وللموضوع^(٢) ولكن الذي يعنينا من ذلك هو المطلع ، من جانب دلالة النفسية حيث كان هو موضوع الكتاب .

ويستوقفنا المطلع الأول من قصائد الديوان في ترتيبها حسب الحروف الهجائية ، فإن القصيدة الأولى من ديوان البحتري تحمل عنوان (قال يمدح أبا سعيد محمد ابن يوسف الكوفي الطائي) وكل نسخ الديوان التي ذكرت هذه القصيدة تحمل هذا العنوان للقصيدة ، ما عدا نسخة واحدة ساقطت القصيدة بدون عنوان ، ولكنها أشارت في القصيدة التالية إلى هذا العنوان بقولها (وقال يمدحه)^(٣) ومعنى ذلك أنه لا خلاف بين نسخ الديوان على كثرتها على أن موضوع القصيدة مدح ، وكذلك لم يبد أحد من الشراح أو النقاد أو غيرهم شكاً في ذلك ، ومع هذا إذا نظرنا إلى مطلع هذه القصيدة نجد أنه لا يلائم معاني المدح ، وكذلك كل الأبيات التالية للبيت الأول والتي تعد من محيط المطلع أو ما يسميه بعض الدارسين مقدمة فإنها جميعاً لا توافق معاني المدح ، ولا تناسب غرضه ، فالبيت الأول يتصدره الغراب وهو رمز اليبس والفراق والشؤم في

الشعر العربي ، فيقول :

زعم الخراب مني الأبياء أن الأحبة آذنوا بثناء
وبله البيت الثاني مؤكداً آثار البيت الأول بادئا بالدمع الذي يريد أن يطفىء به
صدرا مغيظا واغرا ملتهب الغيظ والحنق ، فيقول :

فأتلج ببرد الدمع صدرا واغرا وجوانحا مسجورة الرمضاء
وللصائب مها عظمت يلمس معها العزاء عادة بعد زمن يطول أو يقصر ،
ولكن مصاب الشاعر لا يرجى معه العزاء قط ، بعد ما أصاب الشاعر من شريكه
وخلبطه ، فيقول في البيت الثالث :

لاتأمرني بالعزاء وقد ترى أثر الخليط ولات حين عزاء

ويستعمل الشاعر في البيتين الرابع والخامس في حديث اليكاء والفرقة ، حتى
ينتهي المطلع في البيت السادس بقمة التعبير عن السخط واليأس الذي يدفعه إلى
تمنى الموت لعله يستريح مما يعانيه ، فيقول :

فلعلني ألقى الردى فيريحني عما قليل من جوى البرحاء

فهذا كله لا يناسب المدح في قليل ولا كثير ، وإنما هو واضح التعبير عن السخط
والألم واليأس .

والأعجب من ذلك أننا كثيرا ما نجد المطلع في قصائد المدح متضمنا سخطا ،
ولكن المدح نفسه يتصب على الشاء ، ولا يلمح بالسخط إلا تلميحا خفيا ، كما في كثير
من مدح المتنبي لكافور ، فقد يبدأ المتنبي في مدحه بمثل ما انتهى إليه الباحث من تمنى
الموت بوصفه الوسيلة الوحيدة للراحة ، والعلاج الوحيد للحزن ، فيقول المتنبي :

كنى بك دله أن ترى الموت شافيا وحسب الشافيا أن يكن أمانيا

ولكنه حين يبدأ في المدح ينساق في الثناء والإطراء ، ولا يكشف عما في نفسه إلا في تلميح خافت ، أما الباحثى في هذه القصيدة فإنه يكاد يهجو أباسعيد هجاء ، حتى يوشك أن يحملنا على الظن بأن موضوع القصيدة لم يكن مدحا ، ولا حتى عتابا ، وإنما كان هجاء ، أو على أهون الفروض كان رثاء ، وأنه حدث ليس في الرواية أو في تدوين شعره فأثيروا المدح بدل الهجاء أو الرثاء ، أو أنها كانت في الأصل قصيدتين ، إحداهما رثاء والأخرى مدح فاختلطا لكونهما من بحر واحد ولشأن قولہ :

ما للجزيرة والشآم تبديلا بك يا ابن يوسف ظلمة بضياء
نصب القرات وكان بجرا زاعرا وسود وجه الرقة البيضاء
وقوله .

رحل الأمير محمد فترحلت عنها غصارة هذه النعماء
والدهر ذو دول تنقل في الورى أياشهن تَنَقَّلَ الأقياء

ولكننا أمام أمرين رغم أنها غير مستقيمين كل الاستقامة إلا أنها يدعونا إلى القول بأن القصيدة للمدح ، غير مطمئنين إلى هذا القول كل الاطمئنان .

١ - فأما أحد الأمرين فهو أن أحدا لم يشر إلى الشك في عنوان القصيدة وهو كونها مدحا ، ولم يشر إلى مناسبة أو ملائمة أحاطت بهذا المدح ، وأما عدم استقامة هذا الأمر فإنه يبدو بوضوح أن هناك ملائمة يشير إليها الشاعر في غير وضوح ، وقد كان ينبغي أن توضحها الروايات كعدم صفاء الصلة بينه وبين المدوح .

٢ - وأما الأمر الآخر فهو أن القصيدة تشتمل حقا على مدح في أبيات كثيرة وخصوصا في الحديث عن انتصار المدوح على (بابك الحزمى) الذى أعيا الخلفاء دهره ، ولكننا حين نلقى نظرة على هذا المدح نجد مدحا أجوف لا يكاد يشبه أسلوب الباحثى في المدح حين يصدر مدحه عن صدق وإخلاص ، بل يتزل أحيانا إلى درجة تحجل منها شاعرية أى شاعر ، كقوله :

إن الأمير محمداً لمهذب الأفعال فى السراء والضراء

فليس في معناه أو في صياغته ما يتميز به عن أسلوب التخاطب العادي ، وحينما يرتفع إلى أسلوب الشعر في هذا المدح لا يستطيع أن يخفي مشاعر الكآبة والحزن التي حفل بها للطلع ، كقوله في سياق حديثه عن الربيع والغيث الذي يمهّد به للدخول في المدح :

يكت السماء بها رِذَاذَ دموعها فَعَدَّتْ تَيْسَمُ عن نجوم سماء

فمع أنه يريد أن يعبر عن تألّي النجوم بالابتسام ، وعن رِذَاذَ للطر بالدموع إلا أنه لم يستطع أن يتحاشى حديث البكاء والدموع لأنه امتداد لما وصف في المطلع من أحزان وبأس وسخط ، والشئ الذي كان مستقيم المدح في القصيدة هو حديثه عن انتصار جيش ابن يوسف على بابك الحزمي^(٥) ولكننا نلاحظ بوضوح أنه يكاد يتحاشى أن يجعل من هذا النصر مقخرة للقائد والأمير ابن يوسف ، وإنما يجعله مقخرة للجيش وبطولة المقاتلين ، وكان أمرا متوقعا أن يكون البحتري صادق الشاعر في الحديث عن هذا النصر ، لأنه كان نصرا يعنى كل المسلمين على مارق عاث في الأرض فسادا ، وظل عشرين عاما وهو مصدر قلق للمسلمين بما ينشره بابك من فساد ديني وخلق ، ومصدر قلق لجيوش المسلمين بانتصار بابك في كل موقعة طوال عشرين عاما ، وهنا نجد فرقا واضحا في القصيدة بين المدح لشخص ابن يوسف وهو موضوع القصيدة ، حيث نجد المدح الحقيقي يكاد يكون معدوما ، بل لا يكاد البحتري يخفي ما هو عكس المدح ، وبين المدح لجيش ابن يوسف في نصرة على بابك الحزمي ، حيث نجد هذا المدح يحمل روح الصدق والإنصاف .

ومع أننا لا نجد في أخبار صلة البحتري بأي سعيد الثغري ما يشين هذه الصلة أو يدعو إلى الاعتقاد بسوء الصلة بينها ولو في بعض الأحيان^(٦) إلا أن المطلع يكاد يحزم بأن البحتري لم يكن حين قال هذه القصيدة يحمل للممدوح في دخيلة نفسه حبا ولاودا ولارضا ، فقد رأينا في كل ما مر بنا من مطالع كيف أن المطلع يحمل نفسية الشاعر وأعاق أحاسيسه نحو الموضوع ، ولا يوجد سبب يدعونا إلى الاعتقاد بشذوذ هذا المطلع ، خصوصا وأن البحتري من الشعراء المعروفين بوضوح نفسياتهم في شعرهم ،

والتعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم من خلال شعرهم^(٦) وإنا لننتج الفرق واضحاً بين
رضا البحتري عن ممدوحه حين يقول في المطلع مادحا الغلاء بن صاعد :

يمثل لقسائما شقى الخليل غداة تزايلت تلك الحمول^(٧)

وحين يقول في مدح المتوكل مستهلاً بالغزل :

إن رقى لى قلبك مما ألاق من فرط تعذيب وفرط اشتياق
وَجُذْتُ بالوصل على مُعْرَمٍ قَرَوْدِيٍّ مثلك قبل انطلاق^(٨)

وحين يقول في مدح المهتدى بالله أيضاً متزلاً :

سقى دار ليلٍ حيث حَلَّت رسوما عهاد من الوسمى وُطِفَ غيومها^(٩)

ففرق بين مثل هذه المطالع وبين المطلع الذى لدينا :

زعم الغراب مُكْتَبِي الأثياء أن الأحبة آذَنُوا بِتَكْناه

ولكن الذى يستوقفنا في حقيقة الأمر ليس هذا البيت وحده ، فهذا البيت لذاته
لا يحمل دلالة نفسية محددة ، بل كان يمكن أن يتخذ منه الشاعر سبيلاً للمدح صادق لو
أن نفسه كانت تحمل مشاعر ود صادق ، ولكن هذه المشاعر غير واضحة بل غير
موجودة ، ولذلك لم يتخله الشاعر سبيلاً إلى مدح حقيق لشخص الممدوح . على أن
الذى يعنينا في الواقع ليس المدح لذاته بما يحمل من معان أو تصويرٍ منها يكن مستواه ،
وإنما تعنينا في موضوع الكتاب كله نفسية الشاعر بصرف النظر عن المستوى الأدبي
للمدح ، ونفسية الشاعر في المطلع الذى لدينا والذي يبلغ نحو ستة أبيات لا تتم عن
صفاء ود نحو للمدوح ، ولا تكشف عن مشاعر حب أو إعجاب أو إخلاص نحوه ،
رغم أن الممدوح كان في موقف انتصار إن لم يكتسب حب الشاعر اكتسب إعجابه ،
ولكننا لا نحس في المطلع كله ولا في القصيدة كلها شيئاً واضحاً من ذلك ، بينما المطلع

السابقة في المدح تنبئ. منذ البيت الأول ، بل منذ الجملة الأولى عن صفاء نفس واضح ، وعن ود وإخلاص من الشاعر نحو ممدوحه .

وليس من اللقبول أن يقال إن تركيز الشاعر على معاني الفراق كان بسبب رحيل الممدوح في الحرب التي انتصر فيها ، والتي كانت موضوع القصيدة ، فإن مثل هذا الرحيل لا يعد فراقا ، وإنما هو سعى إلى هدف عظيم كان ينبغي أن يجعله الشاعر وسيلة وعنصرا في المدح ، حيث يكون الرحيل نفسه موضع الفخر والمدح ، ولكن الشاعر اتخذ الرحيل والفراق موضوعا وغاية ليستطيع من خلال ذلك أن يصب سخطه وضييقه .

والموقف الظاهر لا يدعو إلى سخط ولا ضيق ، بل يدعو إلى رضا وسعادة ، وهو نصرهم على عدو كان يؤرق مضاجعهم ، هو يابك الحزنى ، وإذن فالضيق ليس في الملابس والأحداث ، وإنما هو نابع من نفس الشاعر ، وإذن أيضا فلا وجهة لهذا الضيق إلا شخص الممدوح ، بمعنى أن الشاعر كان يحس بهذه المشاعر من السخط والضيق نحو الممدوح ، ولكن الظروف تدعوه إلى مدحه ، كما تدعو كثيرا من الشعراء إلى مدح أشخاص يشعرون نحوهم بمثل هذه المشاعر ، فيمدحونهم ، ولكنهم لا يستطيعون إخفاء مشاعرهم الحقيقية ، فيظهرونها عادة كالأشباح من وراء ستار ، في صورة رمزية في أغلب الأحيان كما رأينا فيما مر من مطالع .

ولو أن الشعراء استطاعوا أن يتحدثوا عن مشاعرهم وأحاسيسهم النفسية حين قالوا شعرهم لكفونا مشقة استكشاف هذه الأشياء التي يحركونها خلف الأتعة والأستار ، وإن كان الشعر سيفقد حينئذ عنصرا من أهم عناصر جماله ، فإن المرأة المحجبة أشد إثارة للمشاعر وحب الاستطلاع من المرأة السافرة المكشوفة .

ولو أن الروايات أيضا قرنت كل قصيدة بتوضيح للملابسات المحيطة بها لكان في ذلك عون أكبر على فهمنا لأهداف الشاعر ورموزه ، ولكن الروايات قلما تفعل ذلك بصورة مجدية ، ففي هذه القصيدة لانهل من ملابسها أكثر من أنها مدح لشخص معين ، بينما نلاحظ أن هذا المدح ليس صافيا ، وإنما تشوبه شوائب لم يكن في الروايات ما يعيننا على كشفها .

ولكن معرفتنا بمنهج الشعراء في إبراز مشاعرهم الحقيقية من خلال المطلع جعلنا نستشف مشاعر البحتري من خلال هذا المطلع ، وهذا هو ما يعنينا ، فليس يهنا أن نعرف تفاصيل ما كان بين الشاعر ومدوحه في الصلة بينها ، لأننا لسنا بصدد كتابة تاريخية ، وإنما يهنا أن الشاعر يستطيع من خلال اللوح أن يبرز مشاعر السخط أو الكره أو الضيق أو أى شيء لا يتفق أصلا مع مشاعر المدح ، وهي مقدرة فنية تضاف إلى مقدرة الشاعر على التعبير والتصوير ، حيث يضيف إلى الشيء الظاهر المعروف ، وهو موضوع القصيدة في ظاهرها شيئا آخر غير ظاهر ولا متوقع ، وهو مشاعره وعواطفه التي تكن في أعماق نفسه .

أما حين نتيح لنا الروايات شيئا واضحا عن الملابسات التي تحيط بموضوع القصيدة فإن نفسية الشاعر من خلال مطلعته تكون أقرب إلى الوضوح مما غلفها الشاعر بأغلقته ، ومهما حاول أن يقتنعها بأساليب الرمز .

وعلى سبيل المثال نجد هذه القصيدة للبحتري بمدح بها أبا جعفر بن حميد^(١٠) ولكننا نعرف من أخبار هذه القصيدة أن اللوح فيها إنما كان وسيلة لتحقيق رغبة البحتري في أن يهب له الممدوح غلاما وسبا أصعب البحتري حسنة كما وصفه في القصيدة ، وكان هذا الغلام مملوكا لأبي جعفر^(١١) ، ونعرف أيضا أن عصر البحتري ومجمعه قد شاع فيها هذا الشذوذ في صلته بالغلان ، وفي تغزلهم بهم غزلا قد يفوق لدى بعض الشعراء تغزلهم بالنساء ، وكان من المنفسين في هذا الشذوذ البحتري .

وهذه النزعة مها شاعت فإنها لا تخرج عن نطاق الشذوذ في كل الأعراف والمجتمعات فضلا عن الأديان ، لأنها شذوذ عن الطبيعة السوية في سائر الحيوان فضلا عن الإنسان ، ومعنى ذلك أن البحتري حين يعلن هذا الشذوذ في شعره لابد أن يشعر بهذا الشذوذ ، ويأنه يستبدل بالطبيعة السوية نزعة أخرى شاذة ولكنه لا يركز على معنى الشذوذ من الناحية الاجتماعية ، لأن شيوع هذه النزعة حينذاك قد نزع الحياء من الشعراء في التصريح بها ، فلم يروا في حديثها وفي المدح بها ما يثير الحجل ، ولكننا نجد الإحساس النفسي والديني لدى البحتري واضحا في المطلع ، فهو يشعر في تردد واضح ولكنه بصوغه في أسلوب استنكار وتساؤل عن استبدال دار بدار ، وصلة بصلة وهو رمز لاستبدال الغلان بالنساء ، فيقول :

أبكاء في الدار بعد الدار؟ وسلوا بزئبب عن نوار؟^(١٢)

ثم يصف في البيت الثاني أن (الشغل الجديد) لم يحقق الغناء الذي يشغله عن القديم المهجور، فيقول:

لا هناك الشغل الجديد يحزّو عن رسوم برامتين قصار^(١٣)

ويزيد الحرص على الحب القديم تأكيدا، مستكرا أن يحسه البلى مهادا بينها الزمان، فقد تبلى الديار وتمحى من طول الزمان، ولكن حب من فيها لا يتبى أن يتمحى من صدور العشاق، فيقول:

ما ظننت الأهواء قبلك تمحى من صدور العشاق مح الديار

ولئن أثر الزمان في حرارة هذا الشوق فإن نظرة واحدة كفيلة بأن تعيده إلى الوضع الأصلي، وإلى المجرى العادي، فيقول:

نظرة ردت الهوى الشرق غربا وأمالت نبع الدموع الجوارى^(١٤)

ولكنه ينتقل من الموازنة بين دار ودار وبين شوق وشوق إلى الموازنة الزمنية بين طوري الشباب والشيب، متلهفا على تصيد النعمة قبل حلول الشيب وإدبار الشباب، فيقول:

رب عيش لنا يرامة رطير وليال فيها طول قصار^(١٥)
قبل أن يقبل المشيب وتبدو هفوات الشباب في إدهار^(١٦)

ولئن كان الحس الديني قد بدأ يصحو في البيت السابق بالحديث عن (الهفوات) إلا أنه يستيقظ بقطعة واضحة بعد ذلك، حين يتحدث عن اللئب، ملتصا العذر للشباب، فالشباب قد يجد عذرا، بل كل العذر مهادا كان الذنب في رأيه، ولكن بياض الشيب يعوزه العذر، لأنه لا يجد عذرا مقبولا، فيقول:

كل عذر من كل ذنب ، ولكن أعوز العذر من بياض العذار^(١٧)

وقد استطاع هذا الحس الديني أن يترك عليه صفوه هذه المنة الآتية التي لم ينكر أنها من الذنوب ، وكان من نتيجة هذا التفكير أن انقلبت حلوة هذه المنة مرارة ، بل إن مجرد الإحساس بالإثم والذنب يملأه انفعالا وشعورا بالمرارة حتى قبل مزاولته هذا الفكر ، كمن يسكر من الخمر قبل أن يشربها . فيقول :

كان حلوا هذا الخمر فأراه عاد مرًا ، والشكر قبل الخمار^(١٨)

ورغم شيوع هذه الظاهرة في شعر الشعراء حينئذ فإنه لم يستطع تجاهل إنكار المجتمع ، ولذلك نراه عقب الإحساس الديني بالذنب يتوارد عليه الإحساس بتكر المجتمع حتى الصديق فيه ، ولكنه مع ذلك كله مصر على ما يريد ولو اقتضى ذلك رحيله عن هذا المجتمع رجلا طويلا يحتاج إلى إبل قوية يصفها بعد ذلك فيقول :

وإذا ماتنكُرت لي بلادٌ وعليلٌ فباتني باخيار

ثم يسترسل في حديث الإبل والرحيل عليها .

ثم يسوق الشاعر أوصافا لهذا الغلام الذي يطلبه من أبي جعفر ، منها :

رثاً نخبر القراطق منه عن كتار يضيء تحت الكنار^(١٩)
لك من لغره ماشئت من الأححوان والجلنار^(٢٠)

ومن لفظة البحتى على هذا الغلام يرى حصوله عليه أمرا كبيرا ، فيخاطب سيد الغلام قائلا :

يا أبا جعفر ، وما أنت بالمدعو إلا لـكل أمر كُبار

وهكذا نجد القصيدة تمثل وحدة موضوعية متكاملة متألّفة ، يبدأها الشاعر بأحاسيس ومشاعره نحو الموضوع ، وهو موضوع فيه شذوذ لا يستطيع الشاعر أن يخفى

شعوره به ، فيبدو هذا الشعور في الطلوع ، كاشفاً عن أعماق نفس الشاعر معبرا عن إحساسه بأنه يستبدل طبيعة بطبيعة ، وأن هذا يسلط عليه وغزا من الشعور الديني ، ولشعور الاجتماعي ، كما رأينا .

وبصرف النظر عن طبيعة موضوع القصيدة ، وعن الحكم على مستواها الأدبي ، لأن هذا ليس هدف البحث ، فإن البحث استطلع أن يعبر عن كل مشاعره ونفسيته وأحاسيسه نحو الموضوع ، بأسلوب لم يكن مباشرا ولا صريحا ، ولكنه كان واضحا لكل متأمل ، وخاصة في المطلع ، وهذه من مزايا يعرفها الدارسون والقاد عن البحثي ، فهو معروف منذ أقدم الدراسات عنه بجودة مطالعه ، كما في موازنة الأمدى بينه وبين أبي تمام ، وإن كانوا لم يبرزوا طبيعة هذه الجودة ابرازا واضحا ، كما أن الدراسات الحديثة تعرف له دقة حسه ، وحسن المطابقة بين نفسيته واختياره لمعانيه وأفكاره ، بحيث تكون ألفاظه ملائمة لنفسيته حتى في الجرس الموسيقي للألفاظ والحروف ، كما نجد في تعليقات محقق ديوانه أخيرا حسن كامل الصيرفي .

والشيء الذي لا أحب أن نجاري فيه مثل هذه الدراسات هو دلالة الحروف مفردة فع أننا لا نستطيع أن ننكر العلاقة بين مخارج الحروف والحالة النفسية ، أو بين هذه المخارج والمعنى المراد التعبير عنه ، ومع أن هذه الدراسات قد أخذت تشيع ، إلا أن تلك العلاقة من المستبعد وضعها في قواعد علمية تخضع للدراسات الجادة ، ولا أظن أن محاولات دراساتها تتجاوز ذوق الدارس وإحساسه الشخصي ، ومع أننا لا نستطيع أن نقول إنه إحساس خاطيء إلا أننا أيضاً لا نستطيع أن نقول إنه منهج علمي يمكن إخضاعه لقواعد علمية ، ومن أدلة ذلك أنه يمكن أن تختلف الأذواق والأحاسيس حوله ، فالصيرفي مثلاً يسوق نماذج من شعر البحثي للدلالة على المطابقة بين الحروف التي يختارها البحثي وبين دلالة هذه الحروف على نفسيته من جهة ، وعلى التوافق مع الدلالة والموضوع من جهة أخرى ، كوصف البحثي الأسطول ، في معركة حرية بحرية^(١١) ، قائلا إن تكرار السين يشير إلى سير الأسطول ، والجيم والحاء ومعها الراء في تعبير (ضجيج البحر) توحي بصورة الضجيج والحركة ، والقاف والفاء في تعبير (هارب من زحفهم) يوحيان بالإقدام والاندفاع ، والطاء والميم في تعبير (طلى مقطعة) يوحيان بصورة تطاير الأشلاء والدم المهرق ... وهكذا ، كما يرى أن حرف

السين في قصيدة البحترى السينية في وصف إيوان كسرى تمثل حالته النفسية والسأم واليأس والرغبة في التأسى ، والسمو على هذه الأحداث ، ونكرر القول بأننا لا نستطيع أن نقول إن هذا المبحث خاطيء من حيث الأساس والمبدأ ، وإنما نقول إنه لا ضابط له ، ومعظم الاستنتاج فيه تابع من ذوق الدارس وإحساسه الشخصي الذي يستنبطه غالباً من سياق الكلام ، بحيث لو أخذنا هذه الحروف بكلماتها وفصلناها عن سياقها فإننا لا نجد فيها الإيحاء الذي كان عندما كانت في السياق الذي استنبطنا منه ، كما أننا كثيراً ما نجد الحروف في كلمة تدل على معنى معين ، ونجده في كلمة تدل على عكس هذا المعنى ، فحرف السين كما نجده في السأم واليأس ، نجده أيضاً في السرور والسعادة ، وحرف القاف كما نجده في قعد ، نجده في عكسه وهو وقف ، وحرف النون كما نجده في النعيم والنور ، نجده أيضاً في النار والقمة والنجس ، وحرف الراء كما نجده في هرب ، نجده في مقابله وهو رجيع ، وكما نجده في ربيع ، نجده في مقابله وهو خسر ، وحرف الفاء كما نجده في فتح نجده أيضاً في قفل ، وكما نجده في فرح نجده أيضاً في فشل ، والقاف كما نجدها في القصر نجدها أيضاً في القبر ، وكما نجدها في القمر وفي القبول نجدها أيضاً في القحط وفي القنوط ، وهكذا .

ولهذا أرى أن في هذا المبحث من التكلف أكثر مما فيه من الحقيقة والواقع ، وهذا القدر الذي فيه من الحقيقة لا يعتمد على قواعد ومناهج علمية ، وإنما يعتمد على مجرد الذوق والإحساس الذي يختلف غالباً من شخص إلى شخص .

ولو جاربنا هذه النزعة كان يمكن أن نتلمس دلالة لاختيار البحترى حرف الراء في مطلع هذه القصيدة التي معنا :

أبكاء في الدار بعد الدار ؟ وسُـلُّوا بزينبَ عن نوار ؟

كتلمس دلالة حرف السين في السينية على نفسية البحترى ، فنقول إن حرف الراء يمثل نفسية البحترى حيثئذ ، وهي حيثئذ لا تنزع إلى عاطفة ، وإنما تنزع إلى مجرد شهوة شاذة ، فحرف الراء يمثل أدوات هذه الشهوة وهي أعضاء التناسل التي يختم كثير من أسماها بالراء ، ولكننا لا نرى مثل هذا إلا إسرافاً في التكلف .

السينية :

ومن القصائد اللامعة التي نالت الإعجاب في كل العصور قصيدة البحترى السينية ، التي قالها وهو في حال نفسية سيئة ، حين ضاق به المقام ، وضافت به للعيشة ، وسامت من حوله الصلات ، وسامت حاله هو ، فيرحل إلى مكان يجد فيه العزلة ، هو إيوان كسرى الذي عاكسته الأيام ، فحواله من أحسن حال إلى أسوأها ، ولكنه مع ذلك يحالذ الزمان ، ويقاوم الأحزان ، ووجد البحترى حاله أشبه بهذا الإيوان ، ووجد نفسه في حاجة إلى جلد الإيوان ومقاومته لما صبته عليه الأحداث ، فعبّر عن كل هذه المشاعر في قصيدته هذه .

وإذا ألقينا نظرة على المطلع وهو ما يعني ، نجد أبياته صدى واضحاً لنفسيته ، وقد نجد فيها من الدلائل والإشارات ما ينبتنا عن انفعالات البحترى وخواطره وصراعه النفسي بما لا تخبرنا به الروايات ، فقد تخبرنا الروايات عن سوء الحالة المعيشية للبحترى حيثئذ ، ولكنها لا تخبرنا عن تفكيره فيما يفعل للخروج من هذه الحالة ، ولكن المطلع يكاد يخبرنا في نحو اثني عشر بيتاً بأعماق نفسية البحترى ، وما كان يشعر به من سوء حالته المعيشية ، ومن تنكر الخليفة له ، ومن صراعه النفسي في هذه الحال ، ومن تفكيره في وسيلة للخروج من هذه المحنة النفسية ، وتفهم ضمناً من أبيات المطلع أن البحترى كان عند إنشاء هذه القصيدة قد انتهى إلى قمة الضيق بما هو فيه ، وأنه كان بعد سوء العلاقة بينه وبين الخليفة أمام أمرين ، إما أن يتنازل عن مكانته الاجتماعية ويجده الأدنى ، فيبدأ في التكسب وكأنه شاعر مبتلى مغمور ، يتنافس صغار الشعراء على صغار الأبواب ، محملاً ما يلاق خلال ذلك من وجوه عديدة ، ولعل البحترى قد حاول أن يحرب هذا ، ولكنه وجد أنه من الناحية الواقعية لا يستطيع ، أو أن ما يعاينه في هذه المحاولة فوق ما يطاق ، ولعله فكر أو حاول مسالك من هذا القبيل ، فأنهى إلى هذه النتيجة ، والأمر الآخر الذي كان أمام البحترى هو الرحيل عن هذا المكان الذي لم يعد يحمل الحياة فيه ، فأثر أنصف الضررين وهو الرحيل ، ثم بدأ يعبر عن ذلك بقوله :

صنت نفسي عما يُدنُس نفسي وترفعت عن جدّ كل جئس^(٢٢)

ويصور صراعه النفس بين احتيال آلام الوضع الذي يعانيه مع احتفاظه بكيانه ومروته في المجتمع ، وبين سلوكه سبيلاً تخفف آلامه المعيشية ، ولكنها تقتل كرامته ومزقه الأدبية فيقول :

ونعاسكت حين زعزعنى الدهر إلهاساً منه لتعسى ونكسى^(٢٣)

ثم يصور حاله للمعيشية ومعاناته فيها ، وأنه لا يريد ترفاً ولا نعيماً ، وإنما يريد من العيش ما يحفظ عليه الحياة ، ولكن الأيام لم تترك له هذه البلع التي راض نفسه على الاكتفاء بها ، فيقول :

بُلِّغَ من ضبابه العيش عندي طففتها الأيام تطقيف بَحْس^(٢٤)

ثم يوازن موازنة تحمل السخرية المرة بين حياة الرفاهية والترف وحياة الحرمان والشظف ، وأوضح مثال لذلك لدى السامعين حياة الليل ، حيث يعرفون لها لونين من المعيشة ، أحدهما الحياة العادية التي يتاح فيها للإيل الطعام والشراب حيثما تريد ، فتشرب حتى ترتوى ، وهو ما يسمونه نهلاً ، ثم لها أن تعاود الشرب ثانية ، وهو ما يسمونه عللاً ، واللون الآخر الصوم ، حيث تمتنع الإيل من الطعام أو الشراب أياماً ، ثم تأكل أو تشرب مرة واحدة ، ثم تمتنع ، وهكذا لتدريها على الأسفار الطويلة ، فيقول :

ويسعيد ما يسين وارد رفو عَقَلُ شربه ، ووارد خمس^(٢٥)

فقد أصبحت حياة البحتري في ضيق معيشته كورود الخمس ، بعد أن كانت رفاهية ولين عيش دائمين ، والبون شاسع بين حياة يتاح لصاحبها كل ما يريد وقتها يريد ، وبين حياة الحرمان التي يتلهف صاحبها على رى صدهاء ، فما يكاد يرتوى مرة حتى يعاوده الحرمان من جديد ،

وهذا الانقلاب في حياة البحتري يصوغ منه حكمة من وجهة نظره ، فبرى كثيراً غيره أصحابهم مثل ذلك ، وإذن فالزمان متقلب غير مستقر ، يميل هنا مرة ، وهناك

لنحري ، وكأنه محمول فوق ناقة ، تميل به كما تميل الأحمال فوق الإبل مع خطواتها ، إلى هذا الجانب مع خطوة إحدى الرجلين ، ثم إلى الجانب الآخر مع الخطوة الأخرى ، ثم يستدرك البحترى وكأنه يشعر أنه أخطأ في التشبيه ، أو أن هذا التشبيه يحقق جانباً واحداً مما يريد أن يصف به الزمان ، فالزمان دائم الثقل ، كما أن الحمل فوق الحمل دائم الثقل طوال سير الحمل ، ولكن ثقل الحمل فيه توازن من حيث إن ميله إلى الجهتين متساو ، أما الزمان فليس في ثقله وميله هذا التساوي ، بل هو دائماً متحاز ، يميل عن هوى ورغبة إلى الجانب الخسيس ، وكلما كان الجانب أشد خسة في خلقه كان الزمان أشد ميلاً إليه . فيقول :

وكان الزمان أصبح محمواً لآهواه مع الأخص الأخص

والموطن الأصل للبحترى كان الشام ، وقد أغراه القرب من الحلفاء فترك موطنه إلى العراق ، ولكنه الآن يحض بنان الندم على خسران هذه المصفقة التي باع فيها الشام واشترى بدلاً منها العراق ، فيقول :

واشترى لقمراق خبطة غين بعد بيعي الشام بيعة وكس^(٢٦)

ولا يستطيع البحترى أن يتجاهل شاة الأعداء فيها صار إليه ، فهو يتخيل من جاء بمصنعه ليرى وقع هذه المصائب عليه شامتاً فيه ، فيحاول التماسك والجلد ، محذراً هذا الشامت من أنه لم يلبس تحت وطأة الأحداث ، ولكنه مازال صلباً خشناً ، بل مازال يبلغ من الخشونة أن تنكر الأيدي منه ، فيقول :

لا ترزني مزاو لا احتسباري بعد هذي البلوى فتكر مني^(٢٧)

ويؤكد المعنى السابق بأنه مازال رغم كل ما أصابه قوياً عتيداً مستعصياً على كل ما يريد به هواناً وخضوعاً ، فيقول :

وقديماً عهدتي ذاهنات آيات على الوثنيات شمس^(٢٨)

ولكنه يضطر إلى الاعتراف بالواقع ، وهو أن تنكر الخليفة وجفائه إياه رغم ما بينها من صلة ، بل ومن نسب العروبة التي يذكره بها أنه حين أنشأ هذه القصيدة كان في معقل الفرس القديم ، وهذا جعله يستشعر الريبة والقلق وعدم الاستقرار ، قائلاً :

ولسقد رابئى تُنبئُ ابن عمى بعد ابن من جانيه وأنس^(٢٩)

وقد لا تكون هذه الجفوة هي كل مصدر متاعب البحتري ، فن المعروف أن هذه الحقيقة شهدت صراعاً مراراً بين الطوائف والعصبيات العنصرية بين اتجاهات سياسية وعنصرية ومذهبية مختلفة كان من أبرز مساوئها أن العناصر الرومية استطاعت أن تقبض على زمام الأمور حتى تقلوا الخليفة عنوة وجهاً وليس غيلة ، وكان ذلك بمشهد من البحتري ، وإذن فالعناصر غير العربية هي التي قبضت على ناصية الأمور ، ولن ترعى قبضتها عنها بسهولة ، فإنه وإن تولى السلطة في ظاهر الأمر خليفة عربي إلا أن السلطة الحقيقية في يد غير العرب ، ومن الواضح حينئذ أن شاعراً عربياً كالبحتري لن يطيب له العيش في هذا المناخ ، لأنه لن يجد فيه ما يرضيه ، ولكن الضرورة الأخيرة القاصمة للبحتري أنه فقد العزاء الوحيد الباقي وهو حسن صلته بالقيادة العربية ، فقد وضحت الجفوة والريبة في هذه الصلة كما ظهر في البيت السابق ، فلم يعد له بقاء في مكانه ، ولم يكن أمامه إلا الرحيل ، ولكنه لم يجد أما لا يرحل إليها ليجد فيها ولو بعض العوض عما كان فيه ، كما فعل المتنبي بعد ذلك حين رحل عن سيف الدولة إلى كافور الإخشيدي ، وإنما رحل إلى مكان حاله أشد من البحتري لئلا وأوغل منه يأساً ليتشاكيا أحزانها المشتركة ، رحل إلى إيوان كسرى الذي أصاب البحتري ما أصابه من هوان بعد عزة ، ومن كآبة وحزن بعد بهجة وسعادة ، فيحدثنا البحتري عن بدء التفكير في الرحيل ، بما صاحب ذلك من خوالج نفسية فيقول :

وإذا ما جُفيتُ كنتُ جديراً أن أرى غير مُضج حيثُ أنسى^(٣٠)
 حضرتُ رحليَ الممومُ فوجهه ستُ إلى أبيض المدائن عتسى^(٣١)
 أتسلى عن الخطوب وتسى همل من آل ساسان دَرس^(٣٢)
 أذكر تنبهم الخطوب الثوالى ولقد تُذكرُ الخطوب وتُنسى

وهكذا نجد أبيات المطلع تعبر في ثابا دقة ألقاظها وإشاراتها عن الخواطر النفسية التي تدور في أعماق الشاعر، وهذا الجانب لا نعتي به الأحداث التي يتطوى عليها الموقف، بمعنى أننا لا نقصد أن أبيات المطلع تعبر عن أحداث الموقف الذي قال فيه الشاعر القصيدة، وإنما تعبر عن صدى هذه الأحداث في نفسية الشاعر، فإن الأحداث شيء، والتأثر بهذه الأحداث شيء آخر، بدليل أن الناس يخلفون في تعاملهم وتأثرهم بالموقف الواحد، ففي موقف يستدعي الغضب مثلاً، قد لا يغضب كل الذين يعنيه هذا الموقف، والذين يغضبون لا يكون غضبهم في درجة واحدة، وإنما يتفاوتون في غضبهم، والشخص الواحد قد يختلف انفعاله بشيء في وقت أو حال معين، عنه في وقت أو حال أو مرحلة أخرى من عمره، والذي يعنينا من هذا أن الأحداث شيء، وتأثرها في النفس شيء آخر، وأن الدلالة التي تعنيها هنا هي دلالة أبيات المطلع على مشاعر الشاعر وما يدور في أعماق نفسه من خواطره حين إنشاء القصيدة.

وقد رأينا أن الباحثي حشد كل خواطره ولخصها في البيت الأول من المطلع، فإن خلاصة الموقف أنه وجد نفسه أمام أمرين ليس في الحياة أسوأ من اجتماعها، وهما اللوان والحاجة، ومظهر هذا السوء أن اللوان يدفعه إلى مزاوله ما يزرى بمروته وخلقه، لأنه لا يملك العزة التي تحفظ عليه المروءة والخلق، وأن الحاجة تدفعه إلى استجداء اللثام، لأنه لم يجد وسيلة أخرى، وكانت هذه أصداء الواقع، فالواقع المشاهد قد يعرفه الناس، ولكنهم لا يعرفون صدهاء في النفس، فالشاعر يتحدث عن هذا الصدى، فيحدثنا عن الخواطر النفسية التي يديرها لمعالجة هذا الإحساس بالواقع، وقد دعاه هذا الإحساس إلى رفض الواقع والتمرد عليه، وكل هذه الخواطر والمشاعر استطاع الباحثي أن يحشدتها وأن يبرزها من خلال البيت الأول وهو:

صنت نفسي عما يلدس نفسي وترفعت عن جددا كل جيس

ثم يأخذ في تفصيل هذه الصورة الموجزة الخافقة بالمشاعر، فلما عن الإحساس باللوان الذي أوجزه في الشطر الأول، فيوضح مشاعره نحوه، بأنه لم يستسلم لما أرادته له الأيام من انتكاس وانقلاب وضع، بل ظل يحاول التماسك وعدم السقوط إلى حيث يراد له، فيقول:

ونعاسكت حين زعزعنى الدهر سر النعاساً منه لتعسى ونكسى

وأما عن الحاجة التى تلغىه إلى استجداء اللثام ، فيبدأ فى تفصيل وتوضيح
مشاعره نحوها فيقول :

يُلْغُ من صُباة العيش عندى طَقَقْتُهَا الأيَّامُ تطقيف يحس

ثم نجد فى بقية أبيات المطلع كل خواطر الشاعر نحو الموقف .

وهكذا نجد المنهج الذى لسنه فى القصائد السابقة ماثلاً هنا أيضاً ، من حيث إن
أبيات المطلع تتضمن نفسية الشاعر ، ولكن البيت الأول يتضمن الإيجاز لها ، ثم بقية
هذه الأبيات بمثابة التفصيل والتوضيح ، ثم لا تخلو بقية القصيدة من صدى لنفسية
الشاعر .

ورغم أن موضوع القصيدة حديث عن مجد الأكاسرة من آل ساسان مثلاً فى
عظمة مقر حكمهم المعروف بالإيوان ، ورغم أن هذا يقتضى من الشاعر وصف مبان
ورسوم ومظاهر أو آثار مادية إلا أنه استطاع أن يجعل من هذه الأوصاف فى مجموعها أو
فى جانب منها صدى لحاله هو .

وعلى سبيل المثال لو تأملنا وصفه الإيوان (٣٣) نجد أنه يضيئ على الإيوان مشاعره
ولحاسيسه هو ، وكأنما يتحدث البحتى عن نفسه ، وكأن الشاعر الذى يحسها هو يحس
بها الإيوان فتبدو آثارها عليه ، فهو فى حقيقة الأمر ينظر إلى الإيوان من الداخل وليس
من الخارج ، لأن هدفه من القصيدة كلها التعبير عما فى داخل نفسه ، وقد كان هذا
الفارق فى النظرة مصدر ليس لدى بعض الشراح فى فهمهم لفظ (جوب) فى قوله :

وكان الإيوان من عَجَبِ العند حة جَوْبُ فى جنب أَرْعَنَ جِلَس

فقد نظروا إلى الإيوان من الخارج ، وظنوا أن الشاعر ينظر إليه ويصفه من
الخارج كما ينظرون ، ولكنه كان حيث ينظر إلى الإيوان ، وإلى نفسه من الداخل وليس

من الخارج ، فرأوا أن البحرى يعنى بالجوب فى جنب الجبل تشبيه الايوان بالترس التى
يتى بها المقاتل طعنات العدو بجمع الصلابة والمقاومة ، وحتى الذين رفضوا هذا الفهم
كالصيرفى محقق ديوان البحرى نظروا أيضاً من الخارج ، فهو يريد أن يصحح فهم
السابق ، بأن الجوب ليس المراد به الترس ، وإنما المراد به الخرق فيقول (فالشاعر هنا
يشبه القصر بأنه لضخامته كأنه خرق أو تحت فى الجبل) ورغم أنه يعتمد على أقرب
المعاني اللغوية لفهم الجوب ، إلا أن النظرة إلى القصر من خارجه لا تؤدى شيئاً من
هذه المعاني ، ولكن البحرى ينظر من داخل القصر ، وكأنه واقف فى بهو داخل
القصر ، ونظرة مركوزة على ضخامة القصر ، فكان تجويف البهو الذى يقف فيه بالقياس
إلى القصر ، شبه تحتاً أو تجويفاً فى جنب جبل شاهق .

ولكن المهم أن نظرة البحرى إلى الايوان كانت من الداخل ، وليس من
الخارج ، وإن يستقيم فهم الصورة إلا بهذا الوضع .

والبحرى لا يعنى بالداخل نظرة حسية يصف بها مشهداً فى داخل الايوان ،
وإنما يعنى صراحة أو ضمناً أن يوازن بين حاله وحال الايوان ، وهو فى حديثه عن حاله
يبرز لنا حاله فى داخل نفسه ، كذلك يصور الايوان شخصاً له مثل مشاعره وأحزانه
هو ، لأنه يرى تشابهاً بين حالها ، ولذلك نجده ينقل المعاني والافتعال التى وصف
بها نفسه فى صدر القصيدة ليصف بها الايوان ، فبينما يتحدث فى صدر القصيدة عن
همومه (حضرت رحلى المموم) يتحدث عن كتابة الايوان وأحزانه وهمومه فيقول :

يَنْتَقِلْنِي مِنَ الْكَاتِبَةِ إِذْ يَبْدُو لِعَيْنِي مُصْبِحٌ أَوْ مُمَسَّى
مُرْعَجًا بِالْفِرَاقِ عَنْ أُنْسٍ إِلْفٍ عَرٌّ أَوْ مُرْهَقًا بِتَطْلُقِ عَرْسٍ

وبينما يتحدث عن (الانتكاس) الذى يريده له الدهر (التألم) منه لتعسّى
ونكسّى) يتحدث أيضاً عن معنى مطابق له ، وهو العكس الذى أصابت الليالى به
الايوان فيقول :

عَكَسَتْ حَقَّةُ اللَّيَالِي ، وَبَاتَ الدَّحْشُ شِمَشْرَى فِيهِ وَهُوَ كَوَكَبٌ نَحْسٍ

وبينا يتحدث عن تجلده وتماسكه أمام تحامل الدهر عليه فيقول : (وتماسكت
حين زعزعتي الدهر) يتحدث أيضاً عن تجلد الإيوان تحت وطأة الدهر فيقول :
فهو يُجْدَى تجلداً وعليه كل كل من كلاك الدهر مرمى^(٣٥)

وبينا يتحدث الشاعر عن ترفعه وإبائه نفسه وشموعه فيقول (وترفعت ...)
تجده يعيد هذا الشموع ليصف به الإيوان فيقول :

مُسَخَّرٌ، تعلو له شرفات رُفَعَتْ في رهوس رضوى وقُدس^(٣٦)

كذلك نلاحظ أن العدو المشترك بين البحري والإيوان هو الزمان ، فهو ينسب كل
ما أصابه إلى الزمان ، مرة بهذا اللفظ ، ومرة بلفظ الدهر ، ومرة بلفظ الأيام ،
وينسب ما أصاب الإيوان أيضاً إلى الزمان ، مرة بلفظ الليالي ، وأخرى بلفظ الدهر ،
وكذلك تبدل الحال بصفة عامة ، من النعيم إلى البؤس ، ومن خفقش العيش إلى
رهقه ، كان صفة مشتركة بين البحري والإيوان كما يبدو في كثير من الأبيات . وهكذا
تجد البحري لا يجعل اهتمامه الأول في وصف المشهد من الناحية الحسية ، مع أن فيها
جمالاً ولسعاً لوصف البناء وأجزائه ومكوناته ، وألوانه وهندسته وزخرفته وغير ذلك ،
وإنما يركز أكبر همه في إبراز المشاعر والانفعالات ، لأنها الدافع الأصلي للقصيدة ،
فضلاً عن أنها أبرز الظواهر في شعره بصفة عامة ، حيث يبدو الاهتمام بالمشاعر النفسية
من أبرز ما في شعره .

ولقد أوضح لنا البحري في هذه القصيدة منذ مطلعها أنها ليست إلا مشاعر
وانفعالات مشتركة بينه وبين آثار آل ساسان ، فيقول :

حضرت رحلى المموم فوجَّهتْهُ سَتْ إلى أبيض المدائن عني^(٣٧)
أَتَسَلَّى عن الخطوب وآسى لخل من آل ساسان درس^(٣٨)
أذكر لثيهم الخطوب التوالى ولقد تُذَكِّرُ الخطوبُ وثني^(٣٩)

من مطالع مختلفة :

من أقرب الشعراء إلى وضوح النفسية في شعره وخصوصاً المطلع هو البحترى ، ولذلك نستطيع في غالبية شعره أن نحس انفعاله ، وأن نتبين معالم نفسيته نحو الموضوع من مجرد سماع للمطلع ، فإذا استطعنا أن نعرف شيئاً عن ملاسبات القصيدة والأحوال التي قالها فيها فإننا مستعد حيث نفسية البحترى في المطلع ناطقة معبرة عن ذاتها ، وإذا لم نستطع فإننا على الأقل نشعر بالاتجاه العام لنفسية فنر المطلاع التي نستطيع أن نعرف شيئاً عن ملاسباتها قصائده في إبراهيم بن الحسن بن سهل البرمكي ، وتبلغ عشر قصائد متفرقة في الديوان فلنتظر إلى أحد مطالع هذه القصائد ، حيث يقول :

أخرى الخطوب بأن يكون عطيّا قول الجهور ألا تكون حلياً ؟

فالقصيد موضوعها مدح ظاهر ، وهي تبلغ اثنين وأربعين بيتاً حافلة بألوان من المدح والثناء كقوله :

فلك الفضائل من فنون محاسن بيضاً لإفراط الخلاف وشياً^(٣٩)

بل يظهر الشاعر الامتنان والشكر للممدوح على عطاياء التي رفعتة وميزته عن غيره بعد أن كان خاملاً مغموراً كقوله :

أثنى عليك ثناء من ألفيئة عَطَاءاً فعاد بنعمتي مؤسوماً^(٤٠)
وشكرت منك مواهباً مشهورة لو سِرَ في قللك لَكُنْ نُجُوماً

ولكنه مع الثناء الفياض ، ومع الشكر على هذه العطايا اللامعة كالكواكب نجده يستل القصيدة بلفظ الخطوب ، وهو لفظ لا يلائم المدح ، ومع ذلك يمكن أن يقال إن الشكوى بما تحوى من ألفاظ تدل عليها قد نجدها في مطلع كثير من القصائد ولو كانت مدحاً بوصفها تقليداً ، ولكن الشيء الذي لا يدافع عنه هو (قول الجهور ألا تكون حلياً ؟)^(٤١) لأنه لا يدخل في باب التقليد ، وليس هنا ما يناسبه أو يندرج

فيه ، فالمراد بالجهل السفه ، وبالخلع ذى العقل ، وليس من تقليد الشعراء أن يبدأوا بمثل هذا في أى غرض من الأغراض ، وإذن فهو معنى خاص بالشاعر يهدف به إلى شيء معين ، حيث يتحدث عن شخص سفيه يطلب من غيره أن يكون عاقلاً رزيناً ، فكيف يبدأ الشاعر بهذا المعنى ؟ والإلم يهدف ؟ وهل يعقل أن يقول هذا دون أن يكون في نفسه تفكير في شخص بهذه الصفة ؟ وإذا كان كذلك فمن هذا الشخص ؟ ثم هل يعقل أن يخاطب شخصاً . يمدحه ثم يعنى في المطلع شخصاً آخر ؟ هذا أمر لا وجه لتصوره ، ولكن الوجه الواضح التصور أنه يحمل في أعماق نفسه صورة غير مرضية للممدوح ، تشبه صورة الشخص الذى يتصف بعيب ، ثم يطلب من غيره ألا يحمل هذا العيب ، بل يحمل عكسه ، ويمكن أن نفهم بوضوح أن هذا هو الرأى الحقيقى للشاعر في الممدوح ، وهذه هى مشاعره الحقيقية نحوه ، ويؤيد هذا أنه المنهج الذى لمساته في كل المصطلح السابقة ، حيث يخص الشاعر نفسه بالمطلع يصب فيه مشاعره الحقيقية نحو موضوع القصيدة ، ثم لا ينقض هذا أن يفرض عليه موضوع القصيدة معانى أو اتجاهات يخالف مشاعره الحقيقية ، كما فى المدح الذى يفترض أن تكون ثناء على الممدوح مهما حمل له الشاعر من عواطف البغض أو التفور ، فالبحتى إذن يحمل في قرارة مشاعره ونفسه صورة غير مرضية لهذا الممدوح ، وهو إبراهيم بن الحسن بن سهل ، رغم أنه يمدحه ، وهذه الصورة من قبيل ما يوصف بالسفه ، وأسوأ ما في صورة الممدوح عند البحتى أنه رغم ما فيه من سوء فهو يعيب غيره ، ولا يدري أنه يعيب غيره بعينه هو .

وبما يشير إلى عدم صفاء الود بين الشاعر والممدوح أنه يتحدث في القصيدة عن الوشاة والحساد ، وقد سبق القول بأنه حديث يشيع في محيط ذوى السلطة والجاه ، حيث يتبارى المحبطون بالسلطان ليحاول كل منهم الوقعة بالآخر ، وإفساد ما بينه وبين السلطان ، ليخلو له وجه السلطان ثم يده دون غيره ، فنجد في القصيدة مثل قوله :

وتفيض من حذر الوشاة مدامعى فإذا خلوت أفضتُهُنَّ سَجُوماً (١٢)

ومعنى هذا أن الشاعر يحس بوشايات من حوله ، ولا يتصور توارده هذا المعنى على نفس الشاعر دون أن يكون لديه إحساس به أو تفكير فيه .

وبما يشير إلى سوء رأى الشاعر في المدوح أنه يشير في القصيدة من طرف غنى إلى أن هناك آخرين يقولون عن هذا المدوح كلاما لا يليق ولا يناسب ولو كان مدحا ، وهو يثقل هذه الإشارة بسبب من صدر منه هذا ووصفه بالجهل والسفاهة ، حيث يقول متسائلا :

فَعَلَّامٌ شَبَّهَكَ الْجَهْلُوكَ بِذَا وَذَا بَلْ فِيمَ شَبَّهَكَ الْمَشْبُوءَ فَمَا؟^(١٣)

ولكننا حين نلم بملاحظات القصيدة رغم أن الروايات لا تتيج فيها كثيرا من التفاصيل نجد الأمر أشد وضوحاً ، ونجد أن هذه الملاحظات تؤكد صدق ما يشير إليه المطلع من سوء نفسية البحترى نحو هذا المدوح ، وهو ابراهيم بن الحسن بن سهل البرمكي ، الذي كان أخا ليوران التي تزوجها المأمون ، وكان أبوه وزيراً للمأمون ، ويروى أن ابراهيم كان حاجباً للمتوكل ، وهو منصب يلى منصب الوزير حينذاك ، والقصائد العشر التي قالها البحترى في ابراهيم منها ثلاث تحمل عتابا وتعريضا صريحا يصل بعضه إلى نوع من الهجاء ، وما يتحدث عنه البحترى من تلميح بسوء رأيه فيه في هذه القصيدة نجد في القصائد الأخرى أشد وضوحاً ، فهو مثلاً في إحدى القصائد يتحدث عن أثر صدود ابراهيم وجفوته مما يعرض رسول البحترى لسوء الرد ، ويقم بين البحترى و ابراهيم حواجز تضطره إلى الاستئذان من مسافة ميل كامل ، فيقول :

فَإِنْ أَرَدْتُكَ عَرَّضْتُ الرُّسُولَ لِمَا أَخْشَى مِنَ الرَّدِّ ، وَاسْتَأْذَنْتُ مِنْ مِيلٍ^(١٤)

وفي قصيدة أخرى يعبر البحترى عما وصلت إليه نفسيته نحو ابراهيم بن الحسن من سخط عليه ، ونفور من مدحه ، ومن تحفز للهجوم عليه بتعريض أعلن بعضه ليرتدع ابراهيم ، وهو يدخر بعضاً ليعلنه إذا لم يرتدع ، فيقول :

وَلَيْفَنَ ثِقَاحُ الْخُدُودِ فَلَسْتُ مِنْ تَقْبِيلِهِ غَزْلاً وَلَا مِنْ عَقْبِهِ^(١٥)
وَمُكَابِدِي بِالْمَقْبِيبِ رَمَيْتُهُ بِصَرْعَةٍ كَالنَّجْمِ فِي مُتَقَبِّهِ^(١٦)
فَرَدَدْتُ ظِلْمَةَ يَوْمِهِ فِي أَمْسِهِ وَأَزَيْتُهُ إِسْرَامَهُ فِي نَقْصِهِ^(١٧)
مَضَيْتُ مَا أَمْضَيْتُ فِيهِ وَلَوْ كُنْتُ بِإِشَارَةٍ أَمْضَيْتُ مَا لَمْ أَمْضِهِ

وإذا كان البحرى يتحدث في القصيدة التي معنا عن فيض دمه من حذر الوشاة (وتفيض من حذر الوشاة مداً) فإنه في القصيدة الأخرى يوضح لنا سبب حزنه من هؤلاء الوشاة ، وهو أنهم أثروا في الممدوح فتحول النهار ليلاً ، والليل وعورة ، فإذا نفس هذا الممدوح مليئة بالإحزن التي تثقل كاهل الصباح . حيث يقول :

طاف الوشاة به فأخذت ظلمة في جُوهه ، ووعورة في أرضه
غضبان حُمل إحنة لو حُملت كَبَج الصباح ثقَلت من نهضه^(٤٨)

ووصفه بما هو أبعد من ذلك وأوغل في التعريض به .

ومن هذا نفهم أنه ليس من باب التقليد الذي يسير عليه الشعراء كالفهم الشائع في النظرة إلى المطلاع ، وليس من باب المصادفة أن نجد البحرى يستهل قصيدته بالمطلع الذي بين أيدينا ، وهو :

أخرى الخطوب بأن يكون عظيماً قول الجهور ألا تكون حليماً ؟

بل الحقيقة أنه رغم أن الموقف مدح ، ورغم أن هذا قد اقتضاه أن يسوق فيضاً من معاني الثناء على الممدوح ، إلا أن الشاعر احتفظ لنفسه بالمطلع ليبرز لنا من خلاله مشاعره الحقيقية نحو الممدوح ، وهي مشاعر تكاد تكون عكس موضوع القصيدة .

ونستطيع غالباً أن نتبين نفسية البحرى نحو ممدوحه من خلال المطلع مهما تنوع موضوع المطلع ، بل نستطيع أحياناً أن نتبين مدى الأحداث في نفسه حيث يبتها في المطلع ، فإذا ألقينا نظرة على مطالعة في مدح المهدي بالله مثلاً نستطيع أن نلمح أطوار تأثير الأحداث وصداها في نفسية البحرى ، رغم أن خلافة المهدي لم تكل سنة ، ولكن خلافة كانت أملاً تهفو إليه النفوس ، ثم استطاع بعد توليه الخلافة أن يملأ هذه النفوس حباً له ، والتفافاً حوله ، وثقة في خلقه وسياسته ، وقد كان صدى هذا مائلاً في استهلال البحرى في مدحه في هذه الآونة ، كقوله^(٤٩) :

سقى دار ليلي حيث حَلَّتْ رسومها عيهاً من الوسى وُطِفَتْ غيومها^(٥٠)
فكم ليلتُ أهدت إلى خيالها وسهلُ الفياق دونها وحُرُومها^(٥١)
تطيب بمسراها البلاد إذا سرت فيتم ربابها ويصفو نسيمها

فواضح من هذا المطلع رضاه عن ليلي ، وسعاده بمسلكها وموقفها منه ،
ولذلك يدعو لها بخير ما تعودوا الدعاء به وهو الغيث الكثير ، ثم يسترسل في الإشادة
بجراياها ، وهذه المشاعر هي التي يشعر بها الناس ومنهم البحرى نحو المدوح .

ولكن الأحوال تسوء من حول المهتدى بالله ، ويتألب الطامعون وللتأمرون
عليه ، وينكاليون على سلطته ، وتأخذ قوة حكمه في الوهن ، وتبدأ قبضته في التراجع
عن زمام السلطة ، ويصبح واضحاً أن مدة حكمه التي لم تكن عاماً قد بلغت نهاية
الشيخوخة ، ورمز الشيخوخة الشيب ، وهما ذى نفسية البحرى نجد فيها صدق
هذه الأحداث ، بما تحمل من إحساس بنهاية الوضع التي تشبه الشيب ، ومن ثم
دوام هذا الوضع المريب ، ومن سخط على الدنيا التي لا يدوم فيها عيش ، فيقول
أيضاً في مدح المهتدى بالله :

رأيتُ وَخَطَّ شيب في عذارى فصدتْ ولم تُنْظَرْ في نوى قد أُجِدَّتْ^(٥٢)
تصدُّ على أنَّ الوصال هو الذي وددتُ زماناً أن يدومَ ووَدَّتْ^(٥٣)
هل العيشُ إلا بُلُقَةٌ من دُرِّها أُعيرتْ فزالَ العيشُ حينَ اسْتُرِدَّتْ^(٥٤)

فرغم أن القصيدتين كلتيهما في مدح المهتدى بالله ، وكلتاها خلال عام واحد هو
مدة خلافته ، إلا أن المطلع في كل منهما مختلف الدلالة لاختلاف نفسية الشاعر ،
نتيجة لتغير الأحوال المحيطة به والمؤثرة في نفسه ، وحين تلقى نظرة على أبيات كل
قصيدة نجد أنها مؤيدة لدلالة المطلع كلتيهما الذي رأيناه فيما سبق من قصائد .

ولكننا لو تأملنا مطالع البحرى في مدح الخليفة المعز بالله ، وهو الخليفة السابق
للمهتدى بالله ، والذي ساءت حوله الأحوال من تسلط الترك ، وآمر الفرس ، وتمرّد
الطامعين حتى أفلت من يده زمام الأمور ، ولم يجد مفرّاً من أن يتنازل عن الحكم ،

فخلع نفسه من الخلافة ، وتولى بعده المهتدى بالله وسط هذه القلاقل العاصفة ، نجد أن نفسية الباحثى لم تكن تبدى رضا أو سرورا أو ارتياحا ، وإنما كانت تبدى أسفاً واضحاً ، وكآبة لا تخفى على متأمل . فطالع مدحه المعتز بالله نجد فيها صدقاً واضحاً هذا الأسى وتلك الكآبة ، متحدة عن أسباب عديدة لهذا الحزن ، ولكننا لا نتظر أن تكون هذه الأسباب أو الصور التى يصرح بها الشاعر حقيقية ، وإنما هى أشتار تقليدية ولكنها تشف عما خلفها مما يدور فى نفسية الشاعر من مشاعر لم تكن من قبيل الرضا ، وكان من أسوأ ما تمخض عنه هذا الاضطراب أنه انتهى إلى صورة من الهوان والإذلال للكيان العربى ممثلاً فى شخص الخليفة ، حيث استطاعت الشعوب التى شعرت بإذلال العرب نجدوها العريق ، وخصوصاً الفرس والروم أن تستعيد شيئاً من كيانها بالتدريج حتى بلغ من قنودها أن تتحكم فى الخلافة ، تولى من تشاء ، وتجزل من تشاء ، وتقتل متى تشاء ، والبحثى شاعر عربى ، وهو من أصدق الشعراء بالخلفاء ، فلم يكن غريباً أن تملأ هذه الأحداث نفسه كآبة وحزناً ، والخليفة الذى يبلغ به الهوان والضعف أن يخلع نفسه من الخلافة لمجزة عن مقاومة الضغوط كالمعتز ، لا يتظر أن يحظى من شاعر كالباحثى بإعجاب أو تقدير أو رضا ، ولذلك نجد مطالع مدحه المعتز بالله تحمل صدق هذه المشاعر التى تجول فى نفسه ، فهو أحياناً يتحسر على مجد غابر بين قصور زاهية يبيض يرمز به إلى النعيم والمجد ، وبين آكام شائعة يرمز بها إلى الرقة وعلو الشأن فيقول :

أترى الزمان يُعيدُ لى أبامى بين القصور البيض والآكام ؟^(٥٥)

وأحياناً يتحسر على عهد سابق يرمز إليه بالشباب ، لأنما نفسه على أنه يريد من الأيام أن تحقق له ما لا تسمح به الظروف ، كمن ودع عهد الشباب ولكنه ما يزال مصراً على أنه يصلح للغزل ، ويرجو لطف الود عند الحسان ، وهى صورة أشبه بزوال المجد الذى كان يراه من حوله ، وزوال النعيم الذى كان فيه ، مع ما يراود نفسه من أمل فى عودة المياه إلى مجاريها ، فيقول :

أبعد الشباب المنتضى فى الذوائب أحاول لطف الود عند الكواعب ؟^(٥٦)

وأحياناً يبدو في مطلقه الإحساس بالحزن والألم ، معبراً عنه بلوعة القلب وبالدمع
الغزير ، فيقول مخاطباً نفسه :

يعينتك لوعة القلب الرهين وفرط تتابع الدمع المختون^(٥٧)

وأحياناً يبدو من خلال مطلقه الشك في الخلق ، وفي الوفاء بالعهود والوعود ،
ومن المنتظر أن نجد في الشعر صدى لاضطراب الخلق في المجتمع ، ونقص البيعة
والعهود ، وأن نجد أيضاً صدى للإحساس بالخطر الذي يته إليه البحرى نديمه بعد
ذلك في القصيدة التي يستهلها بقوله :

أتراه يظننى أو يراى ناسيا عهد الذى استرعانى؟^(٥٨)

ولكنه أحياناً يشعر بأن النصح لم يعد مسموعاً ، فأطلقت للأهواء كل الأعنة ،
فيقول :

روبدك إن شأنك غير شائق وقصرك ، لست طاعة من نهائى^(٥٩)

وكثيراً ما يتحد الموضوع ، مثل أن يكون مدحاً ، وتتحد صورة المطلق ، مثل أن
يكون غزلاً ، ولكن اختلاف مشاعر البحرى ونفسيته يجعل من هذه المطالع المتحدة
الصورة مصادر لدلالات محقة باختلاف مشاعره ، فقد رأينا في المطالع السابقة ألواناً
من هذا الاختلاف .

ونضيف إلى ذلك مثلاً آخر ، هو مطلع قصيدة يمدح بها الفتح بن خاقان ،
ويستهلها بالغزل ، وليست هي القصيدة الوحيدة التي يمدح بها هذا المدوح ، وإنما
هي واحدة من سبع وعشرين قصيدة يمدح بها ، وقد تتحد صورة المطلق في كثير
منها ، ولكن نفسية البحرى تجعل من هذا الاتحاد تعدداً في الدلالات ، لأن نفسيته لم
تكن ثابتة في كل القصائد ، إنما لتقلب للمشاعر نفسها ، وإما لاختلاف المناسبة ، فقد
كانت مناسبة القصيدة التي معنا هي العفو عن أهل حمص ، هذا العفو الذي أصدره

الحليفة المتوكل ، وينقذه وزيره وحاجبه الفتح بن عاقان ، وحمص من أشهر مدن الشام ، والشام هو موطن البحتري الأصل ، ولنا أن تصور سعادة البحتري بهذا العفو عن مواطنيه ، سعادة يعبر عنها بالمدح والغزل ، ولكننا لا نستطيع أن نفعل أنه قد لا يعلم أن كل الاطمئنان إلى الصدق في هذا العفو ، أو إلى الإخلاص في الوفاء بعهد العفو ، في عصر يوج بالفتنة والعذر والتأمر ، بين طوائف محقة ، وأجناس شتى ، وسياسة قلق مضطربة ، تتناوشها العواصف من أكثر من وجه ، ولذلك نجد مطلع القصيدة يكاد ينطق بهذه الهواجس والمخاوف والشكوك ، فزاه حافلا بما ينبئ عن ذلك ، من الخلف ، وذكر العهد الذي يخشى عليه البلى ، وعن الشكوى والحزن ، والصدق ، والخوف ، والشااية وغير ذلك ، حيث يستهل القصيدة بقوله :

حلفت لها بالله يوم التفرق وبالوجد من قلبي بها المتعلق^(٩٠)
وبالعهد ، ما البذل القليل بضائع لدى ، ولا العهد القديم يخلق^(٩١)
وأكتسبها شكوى أبانت عن الجوى ودعما مني يشهد بيته يصدق^(٩٢)
وإني لأخشأها على إذا نبت وأعنتى عليها الكاشحين والقي^(٩٣)
وإني وإن صئت على يودها لأرتاح منها للسخيال المؤرق^(٩٤)
يخبر على الواشين لو يعلمونها لبالر لنا نردار فيها ونلقى^(٩٥)

الطابع العام :

وإذا استعرضنا مطلع شعر البحتري لنحاول الخروج منها بانطباع عام عن نفسية البحتري نستطيع أن نقول إن مطالعه توحى بأنه لم يكن راضى النفس ، ولا مطمئن الشاعر ، وإنما يبدى في أغلب الأحيان سخطا على الحياة ، وتبرما وضيقا بما حوله ، وقلقا وخوفا من الأيام ، ولعل هذا الطابع من أبرز ما تنطق به مطالعه ، فهو قلما يبدى تفاؤلا أو رضا ، ولكنه ما أكثر ما تفيض مطالعه بعكس ذلك .

ولنا نعتي بهذا مطلع الهجاء ، فالبحتري قصائد كثيرة في الهجاء ، والهجاء بطبيعته تناسبه معاني السخط والتشاؤم والغضب ، كقوله مستهلا قصيدة هجاء :

نواب دهر أيسهن أنازل يعزى ، أو من أيسهن أوائل^(٩٦)

فصائب الدهر كثيرة ، وكلها هجمت عليه دفعة واحدة ، حتى أصابته بالحيرة والارتباك ، فلم يدر أيها ينزل ؟ ولم يدر أيها يبدأ الصراع ؟ فهذه الصورة تجدها شائعة في مطالع البحترى ، بأساليب مختلفة ، وبدرجات متفاوتة ، ولكننا في حالة الهجاء قد نقول إن المناسبة تستدعي نحو ذلك .

ولكن الذى يلفت النظر ، والذى لا نجد له تعليلاً غير أنه صدى لنفسية البحترى وإحساسه بما حوله ، هو شيوع هذه الصورة الساخطة المشائمة القلقة حتى في مطالع المدح ، كقوله يمدح بعض الخلفاء :

مألى لا يرحمنى من أرحمه ينظلم بالهجران من لا يظلمه ؟
ينظفئ سهمى وتصب أسهمه وإنما أسقم قلبى مُنقِمْه (١٦٥)

فالبحترى يشكو من الظلم الواقع عليه دون جريرة ، بل مع تقديمه كل ما في وسعه من خير ، ثم يشكو في البيت الثانى ضمناً من سوء الحظ ، حيث إن سهامه تخطف الهدف ، بينما السهام الموجهة إليه يحالفها الحظ فتصيبه هو ، ثم نلاحظ اضطراراً بين شطرى البيت الثانى وعدم تلاؤم بين معنييهما ، ولعله من أثر القلق النفسى لدى الشاعر ، من حيث إن المطلع كما عرفنا هو الموضع الذى يبت الشاعر فيه نفسه ومشاغره إزاء موضوع القصيدة ، فإذا كانت نفس الشاعر قلقة ، فلا غرابة في أن يبدو هذا القلق في المطلع بالذات ، بصرف النظر عن مستوى الشاعر ، أو مستوى القصيدة من الناحية الفنية .

ومن الواضح أن أقرب المطالع مناسبة للمدح الغزل ، والبحترى يسير على هذا النهج ، فنجد معظم مدائمه يبدأ بالغزل ، ثم نجد مشاعر الضيق والخوف والتبريم مصوغة في ثانيا هذا الغزل ، أحياناً يصيبها على نفسه ، وأحياناً على محبوبته ، وأحياناً على العذال والوشاة ، ونحو ذلك ، ومن أمثلة ذلك في المطالع قوله :

أكثرت في لوم الهب فأنقلل وأمرت بالصبر الجميل فأجمل
لم يكفيه نأى الأحية باللوى حتى كتبت عليه لوم العذلو (١٦٦)

فضمون البيت الأول شعوره بكثرة اليوم الواقع عليه ، ولينه مع ذلك حقق أملا أو نال شيئا ، وإنما هو حرمان بلغ مبلغ اليأس الذى لا يملك معه إلا الصبر ، والبيت الثانى توضيح وتأكيد لضمون البيت الأول ، وهو أن أحزانه لم تكن نوعا واحدا ، وإنما هى متعددة مختلفة ، وعبر عن هذا التعدد بشيئين ، هما نأى الأحبة ، ولوم العذال .

وفى مطلع آخر يعبر أيضا عن تعدد همومه ، فأحدها الليل الذى يعانى من تطاوله ، ومن امتداده فى الطول عن الوضع المألوف ، ولكن الأخطر من طول الليل وسهده هو الخوف الذى يحمله هذا الليل ، حتى ليخيل إلى الشاعر أن هذا الليل ليس إلا عدوا مقبلا مهاجما يطلب التزال ، فيقول :

لَيْلٌ بِذِي الْأَثَلِ عَنَّا تُطَاوِلُهُ أَرَى بِهِ مُقْبِلًا قُرْنًا أَتَا زِلْهُ (٦٧)

ثم يوضح فى آخر أبيات المطلع بعض ما أشار إليه فى البيت الأول ، فيتحدث عن الريبة فى الصلوات ، حتى بين الأصدقاء ، وحتى أصبح كل شئ مخوفا ، ويصور البحتى هذا الخوف فى هذا التعبير البارع الذى يتضمن أن الشئ أو الشخص الذى كان أملا فى الصباح يصير مصدر خوف فى المساء ، فيقول :

فإن أراب صديق فى الوداد فكم أمسيت أحذر ما أصبحت آمله (٦٨)

ومثل هذه الصورة تكاد تنطق بأنها صدى لما صارت إليه الحالة الاجتماعية والسياسية التى تموج بالفتن والمساس وتصارع بين الأجناس والأحزاب والقيادات .

وأحيانا يراوده شئ من أمل فى أن تتبدل الأحوال إلى خير ، فيقول :

أَكْثَرُ هَذِي الْمَطْلُوبِ أَشْكَالُ وَتُسْقَبُ الْأَصْرَافُ إِقْبَالُ (٦٩)
وَيَسُدُّ بُسْدَ الْأَحْبَابِ قُرْبُهُمْ وَيَسُدُّ شَكْوِ النَّفْسِ إِنْثَالُ

فهو يؤمل رغم كثرة الخطوب وتعدد أشكائها أن تنتهى هذه المساوىء إلى خير ، وأن يصير البعد إلى قرب ، وشكو الغوس إلى إيلال مما ألم بها من سقم .

ولكن الأمور لا تنتهى إلى بخير ، بل يزداد السوء سوءاً ، وأدهى من السوء فقدان الأمل ، فإن أسوأ ما يصيب الإنسان ليس السوء نفسه ، وإنما اليأس من زوال هذا السوء ، لأن الأمل يعين على الاحتمال ، أما فقدان الأمل فإنه يجعل أيسر المتاعب هيبلاً ، واليحترى يصل أحياناً إلى هذا الشعور باليأس ، فلا يجد مهرباً إلا الرحيل الذى يتحدث عنه كثيراً كلما ضاقت به الأحوال كقوله فى السينية :

وإذا ما جُفيتُ كنت حَرَباً أن أرى غير مُصِحٍّ حيثُ أُنسى

ولكن نفسه دائماً تكون فى الاستهلال أوضح ، فهو يقول فى أحد مطالعه عن يأسه من الصديق ، ورحيله النفس عنه ، حتى يبلغ به السخط والغور أن يزهد فى كل شئ تاركاً إياه لهذا الحليل :

يا خليلي ، بل لست لى بخليلٍ جَدَّ عن كلِّ ما عَهِدَتْ رَحِيلِي
قد تركنا لك المُدَامَ وكلَّ الصَّدِّ سَغَبٍ مِن تُحِبِّهِ وَالذَّلُولِ^(٧١)

وأحياناً يحاول اليحترى أن يستخرج من الشر خيراً ، وأن يجنى من الآلام ثمرة ، فيلجأ إلى الحكمة معزياً نفسه بأنه وإن كان الدهر قد غيب آماله ، وصب عليه أنواع الحزن والصروف ، فإنه يستفيد من هذه الصروف أنها ميزت له من هم له ، ومن هم عليه ، فيقول فى مطلع مدح :

لئن ثنى الدهر من سهمى فلم يصل ورد من يدى الطولى فلم تنل
لقد حمدت صروفاً منه عرفنى مذمومها عصبا بمن على^(٧٢)

ولكن اليحترى لا يمل السخط على الزمان ، منها إياه دائماً ليس بمجرد الجور وعدم الإنصاف ، بل أيضاً بالخلل فى الموازنة بين الناس ، فع أنه يفرق بين الكريم والثلثم ، إلا أن هواه وعطاءه أيضاً دائماً للثلثم ، وسخطه وحرمانه دائماً مصبوب على

الكرام ، وكأنّ البحرى قد مل أويش من كثرة النصح للزمان ولم يتصح ، فهو يبحث عن يسدى إلى الزمان نصحا ، فيقول فى أحد مطالع مدحه :

مَنْ قَاتِلٌ لِلزَّمانِ : مَا أَرْبَهُ فى خَلْقٍ مِنْهُ قد خلا عَجَبُهُ (٧٢)
يُسْطَقى امرؤ حَقَّهُ بلا سبب ويُحَرَّمُ الحَقُّ مُخَصَّدٌ سَبَبُهُ (٧٣)

ولكنه ينهى إلى ما يشبه اليأس من استجابة الزمان لأى نصح وإذن فيظل الزمان على هذا الخلق الذى يراه البحرى بالغ الجور والتناقض ، وإذا كان اليأس من صلاح خلق الناس والأخلاء يدفعه إلى الرحيل عنهم ، فإن الرحيل عن الزمان غير ممكن ، ولذلك يكتفى البحرى بإعلان بأسه من الأيام فى الدنيا . محسبا عند الله سبحانه هذا الخير الذى يش منه فى الدنيا منتظرا إياه فى الآخرة . فيقول بعد ذلك :

رَأَيْتُ خَيْرَ الأَيَّامِ قَلَّ فَعَتَّ سَدَ اللّهِ أُخْرَى الأَيَّامِ أُحْتَسِبُهُ

وسخط البحرى على الزمان ليس فى قصيدة أو قصائد معدودة ، وإنما هو سخط شائع فى كثير من شعره ، كقوله فى السنية المشهورة :

وكان الزمان أصبح محمو لا هواه مع الأتخس الأتخس

وكذلك ألمه من شيوخ الخيانة والفدر والوشاية ونحو ذلك من سوء الخلق نجده شائعا فى مطالع البحرى ، وها هو ذا يحدثنا فى أحد مطالعه عن خيانة ليست من شخص عادى ، بل من أخلص له حبه ، وأصفاه وده ، ولم تكن الخيانة مرة أو شيئا عارضا لسبب معين ، وإنما كانت أمرا مألوفاً ، وكأنها خلق ثابت ، فيقول :

خانَ عهدي - معاودًا خَوَّنَ عهدي - من له خَلْقٌ وخالَصُ وُدِّي (٧٤)

ومن صور هذا الخلق الذى تبدو نفسية البحرى ضيقة به ، والذى يتوارد على خاطره فى مطالع المدح البخل ، كقوله فى مطلع مدح :

يَسْتَأْذِنُ أَيْدَى وَجَدًا وَأَكْثَمُ وَجداً لِيُخَيَّلَ مِنَ الْبَحِيلَةِ يُهْدَى^(٧٥)

وقد يقال فإن مثل هذه الأوصاف مأثوف في الغزل فلا داعي لحمله على دلالة خاصة ، والجواب أن الشاعر لا يتغزل حقيقة ، وإنما يمهّد للدخول إلى المدح ، فضلاً عن أنه مع ذلك لم يجعل البخل في سياق غزل كاستناع محبوبته مثلاً ، وإنما هو وصف يبدو فيه مجرد الرغبة في إلصاق صفة البخل بهذه المرأة ، ولو كانت نفسه راضية عنها لوجد الكثير من أوصاف تنبئ عن الرضا ، كقوله مستهلاً أحد المطالع (بمثل لقائنا شق الغليل) ولكن توارد البخل أو سائر الصفات السيئة التي تشيع في مطالعها إنما يدل على شعور مائل في أعماقه بالسخط على ألوان من الخلق تشيع في مجتمعه ، ومن حوله ، فهو يلبسها من يتغزل بها ، أو تبرز في المطالع في أى صورة .

وإذا رجعنا إلى التاريخ لثقي نظرة على حالة المجتمع المعاصر للبحترى وما يروج به من صنوف الفتن ، وشقى الأخلاق ، نستطيع أن نتبين أن مطالع البحتري ليست إلا صدى لما في هذا المجتمع .

ونستطيع أن نجد في مطلع واحد إجمالاً يدور في نفس البحتري من هذه المشاعر الساخطة الحزينة اليائسة التي تبدو صدى واضحاً لما يحسه من خلق الذين من حوله ، وهو يكاد يصرح بهذا ، وذلك في مطلع قصيدة يمدح بها أبا نهشل بن حميد الطوسي الطائي^(٧٦) ، وكان هذا الممدوح ضمن إخوة من عليّة القوم ، ولكنهم يتميزون بأنهم من الشعراء الأديباء ، وهذا جعل البحتري يفضي في حديثه وشعره إليهم بما في نفسه من وضوح ، لأنهم يشاركونه مهته ، ويشاركونه بالتألي أحاسيسه نحو الحياة والمجتمع ، ولذلك نجده في مطلع آخر غير هذا للمطلع الذي نتحدث عنه ، يتحدث عن ظلم الدهر وإساءته إليهم ، كما نتحدث كثيراً عن ظلم الدهر إياه هو ، فيقول :

ظَلَمَ السَّهْرُ فَيَسْكُمُ وَأَسَاءَ فَعَزَاءُ (بني حميد) عزاء^(٧٧)

أما للمطلع الذي نتحدث عنه ، وهو مطلع المدح ، فإنه يستهله بالزهد في الحب وفي المتعة ، رغم أن أسبابها موجودة لديه ، فيقول :

إني تركت الصبا عمداً ولم أكد من غير شبيب ولا عدل ولا نقد^(٧٨)

فقد زهد في أحب للتع لا عن عجز ، ولا عن مانع ، وإنما لأن في نفسه ما لم يحدثنا عنه من المم والضيق ما زهده في كل شيء .

ويؤكد في البيت التالي ما تضمنه البيت الأول ، قائلاً إنه إذا كان هناك من تحرق كبده حبا وشوقا ، فإن كبده هو قد نصبت بالحب ، فيقول :

من كان ذا كبد حرى فقد نصبت حرارة الحب عن قلبي وعن كبدي

بل يبلغ به السخط واليأس أن يفعل ما لا يفعله المجنون ، إلا من بلغ بهم السخط واليأس هذا المبلغ ، وهو أن يعلن إلى محبوبته زهده فيها ، فهو يفعل هذا رغم علمه أنه ليس من رشاد المسلك ، فيقول :

يارية الخدر : إني قد عزمت على الـ سئو عنك ، ولم أعزم على رشد

ثم ينتقل الباحث إلى التصريح بشيء من ألوان الخلق الذميمة ، الذي يعترف بأنه أسهم فيه حين وجد الناس قد سبقوه إليه ، وأذوه به ، وهذا التصوير ليس بعيد عن واقع الباحث ، وواقع مجتمعه ، فقد شاعت في هذا المجتمع الذي يروج بالقن والاضطراب والتناقض بين شتى الأجناس والبيئات والأخلاق والمذاهب ألوان عديدة من ذم الخلق ، ومنكرات الانحراف ، والبحث قد أسهم في بعض هذا الخلق الذميمة مثل شهرته باليخل الشديد ، وفي بعض منكرات الانحراف ، مثل شذوذ الصلة بالغلمان ، وهو هنا لا يحدثنا بطبيعة الحال عن ذلك ، وإنما نجد الصدى والانعكاس العام بارزا من خلال تعبيره ، حيث يقول :

نقضت عهد الهوى إذ خان عهدهم وحللت إذ خال أهل الصد واليغل^(٧٩)

فهو يعترف بسببته ، هي نقض العهد صراحة ، والخيانة ضمنا ، ويعلل هنا بأنه لم يفعل ذلك إلا حينما وجد الآخرين يفعلونه ، وأنه لم يتحول عن الطريق السوي إلى

طريق السوء إلا حينما نحول الآخرون .

وتجتمع أحزان البحثى كلها وتشتاقه كله حتى يصل إلى اليأس من صلاح الذين يتحدث عنهم ، موضحاً أنه لم يدفع إلى اليأس طقرة واحدة ، وإنما بعد أن عجز صبره ، وتقد جلده ، فيقول :

عَثِرْتُ قَسَى يَزِيدُ الْيَأْسَ بَعْضُهُمْ وَمَا تَعَزَّيْتُ مِنْ صَبْرٍ وَلَا جَلَدٍ

وقد يقال : فإن الشكوى من الزمان موجودة في كل عصور وبينة ، وعلى كل لسان من الشعراء وغير الشعراء ، فما ميزة البحثى في ذلك ؟

والجواب أن هذا من حيث العموم حق ، ولكنه من حيث الأفراد ليس كذلك . بمعنى أن شيوع الشكوى بصفة عامة يختلف عن تركيزها في شخص معين ، فقد نجد في كل عصر وكل مجتمع من يشكو من الزمان ، لأنه أصابه في حادث معين ، أو مناسبة خاصة بما يكره .

أما البحثى فلأننا نحس أن سخطه على الزمان لا يرتبط غالباً بحادث معين فقط ، ولا بالنظر إلى حقبة بذاتها ، وإنما يبدو أنه سخط ثابت ، سواء وجدت مناسبة أو لم توجد . ولذلك قلنا نجده راضياً عن الزمان ، أو مادحاً إياه ، وهذا لا يتنى وجود شعراء آخرين سواء في عصره أو غير عصره يحملون نظرتهم إلى الزمان ، ولكنهم سيكونون أيضاً أفراداً متميزين بهذا الطابع الذى يعد من النزعات المميزة أو البارزة .

ونزعة البحثى في السخط على الزمان ليست نابعة من فلسفة أو خبرة مكتسبة ، وإنما هي صدى لنفسيته التى تقلبت عليها أحداث كثيرة غير سارة ، فطبعها بهذا الطابع الساخط الغاضب .

وإذن فالبحثى في كل وجه من وجوه أغراضه يبرز لنا نفسه ومشاعره ، وخصوصاً في مطالعه التى يعيننا حديثها ، وقد لحظ العلماء والنقاد القدماء هذه الميزة في البحثى ، وعلى الأخص اهتمامه بالمطلع ، كما يقول القاضى الجرجاني في سياق حديثه عن موقف الشعراء من الاستهلال والتخلص والخاتمة ، حيث يقول (ولم تكن الأوائل

تخصها بفضل مراعاة ، وقد احتذى البحثى على مثالمه إلا فى الاستهلال ، فإنه عنى به فانفقت له فيه محاسن^(٨٠) ونجد الأمدى فى موازنته بين أى تمام والبحثى يتبع ابتداءات كل منها فى الأفاضل المختلفة ، ولكنه يبدى إعجاباً واضحاً ببراعة البحثى وذوقه فى حسن الابتداء وصياغة المطلع^(٨١) وهذا الإعجاب لا ينبع من عاطفة أو انجياز إلى البحثى ، وإنما من أحكام نقدية كان من الواضح أنه بذل أقصى جهده ليكون فيها بمثابة القاضى الذى يحاول العدل بين خصوم من الشعراء والمتعصبين لهم ، أو المحاملين عليهم ، حتى بلغت به محاولة تحرى الدقة فى الحكم أن يطلق بعض البريق من بعض روائع مطالع البحثى كقوليه فى التعقيب على أحد مطالع البحثى وهو :

هو الظلام فلاصبح ولاشفق هل يُطلَقُ الليلُ عن عيني فأُطلقُ

حيث يقول (عجز هذا البيت فى غاية الصحة والبراعة والحسن والحلاوة ، ولكن قوله - هو الظلام فلاصبح - معنى صحيح لتوقعه الصبح وهو مبطل متأخر ، فما وجه قوله : ولاشفق ؟ لأن من كان فى الليل فلأنما يتوقع الصبح ، ولا يتوقع الشفق ، وأظنه أراد نحن فى ظلام ولستنا فى أول نهار ولا آخره^(٨٢) فالأمدى يبدى إعجابه الواضح بالشطر الأخير واصفاً إياه بأنه بلغ الغاية فى الصفات التى ذكرها من نواحي الجمال ، ثم يتبعه ببيتى من جمال الشطر الأول ، فلا يرى فيه من الجمال ما رأى فى الشطر الثانى ، فيقسم الشطر الأول قسمين ، يرضى عن أولها واصفاً إياه بمجرد الصحة ، وكأنه لا يتضمن جمالا أدبيا ، وهو (فلاصبح) بمعنى فلاصبح قريب ، حيث يقول (لتوقعه الصبح وهو مبطل متأخر) فهو يعمل النقيض فى (فلاصبح) على نقي القرب لاعتلى نقي الصبح نفسه ، وإذن فهو يتوقع الصبح ولكن بعد بطله وتأخير ، لما هو معروف من طول الليل على المخزونين ، وهكذا فهم الأمدى تعبير (فلاصبح) وكأنه يقول إن هذا المعنى رغم خلوه من الجمال الأدبى ، ورغم عدم تناسبه مع روعة الشطر الثانى من البيت ، إلا أنه مقبول ولو فى درجة الصحة ، بمعنى أنه لا يحكم عليه بالخطأ فى المعنى^(٨٣) والقسم الثانى من الشطر الأول يراه الأمدى خطأ وهو (ولاشفق) حيث يقول الأمدى (فما وجه قوله : ولاشفق ؟ لأن من كان فى الليل فلأنما يتوقع الصبح ولا يتوقع الشفق)^(٨٤) فذكر الشفق فى رأيه خطأ مع ذكر الظلام ، لأن التالى

للظلام الصبح وليس الشفق ، والآمدى صاحب ذوق نقدي بالغ الدقة والإحساس بمواضع الجمال والقيح في الشعر ، ولكن تجاهل النقاد القدماء والآمدى منهم لفسيحة الشعراء ومشاعرهم إزاء الموقف والمناسبة فحسب ، دون مراعاة لرأيه أو نفسيته ومشاعره إزاء المناسبة ، هذا جعل بعض أحكامهم غير مطابقة للواقع ، ومن هذه الأحكام حكم الآمدى الذي لدينا على هذا الشطر من مطلع البحترى ، فقد كان على الآمدى ليكون نقله سليما أن يراعى كل جوانب الموضوع ، ولا ينظر إلى القضية من زاوية واحدة ، ومن أهم جوانب الموضوع أن يراعى مناسبة القصيدة ، وأثر هذه المناسبة في نفسية الشاعر ، فإن مناسبة القصيدة تبدو من عنوانها ، وهو هجاء أحمد بن روح الآمدى ، ونص المطلع كما في الديوان :

هو الظلام فلاصبح ولاشفق هل يُطلُّ الليل من طرق فأنتلق
راح ابن روح يسوء القبط يحشمى والغيط يبرق في عينيه والحق^(٨٠)

ولا يعنينا شخص المهجو ، وإنما يكفي أن نعلم أن الموضوع هجاء ، لتوقع الغضب والسخط في نفس الشاعر ، وهذا السخط لا يعقل أن يصوره الشاعر بهجة وضياء ، وإنما يصوره عكس ذلك ، في أى صورة تناسب هذا العكس ، وقد صوره الشاعر في صورة ظلام دامس طغى على الحياة فأحاطها ليلا سرمديا دائما ، وعما منها النهار محوأكاملا ، فلم يعد هناك أى بصيص من ضوء ، حتى بصيص الصبح قبل أن يتضح النهار ، وخطوت الضوء في آخر النهار مع غروب الشمس ، وهو في كل حال لا يعنى صبيحا ولاشفقا ، وإنما يعنى أن الحياة أصبحت سوادا كاملا ليس فيه نهار أو ليل ، وهو ما عبر عنه بقوله (هو الظلام فلاصبح ولاشفق) ومن حق هذا المعنى أن يقال إنه أجود ما في البيت ، لأنه الأصل المبني عليه البيت كله ، فإن الشطر الثاني الذي أفاض الآمدى في الإعجاب به ليس إلا تمة لمعنى الشطر الأول ، فإن الشطر الأخير يعنى أن الظلام الدامس الذي تحدث عنه في الشطر الأول لم يكن في الفضاء كسائر الظلام ، وإنما تحول إلى حجاب مطبق على عينيه يحول بينها وبين رؤية أى شئ ، فلم يعد الإشكال في الليل نفسه ، وإنما في إطباقه على عينيه وهذه الدرجة هي التي تميزه عن غيره في تضرره من الليل ، فالظلام والليل بصفة عامة يحجم على كل

الناس ، ولكنهم ينتظرون صبيحا ، أما هو فلا يصبح لليلة ، ولا ضوء يبدد ظلامه .
وفوق هذا فإن الظلام كأنه تجسد في شيء مادي فأطبق على عينيه ، فلو أزيح عن عينيه
لعزى نفسه عن النهار ، وأمكنه أن يحمل الليل ولو كان دائما ، كما يحمل الناس الليل
حتى يأتي الصباح .

ومن العجيب أن أصل هذا المعنى لم ينب عن الآمدى ، وهو أن الشاعر أراد أنه
في ليل سرمدي لا نهار له ، ولكنه يجعله مجرد ظن واحتمال ، حيث يقول (وأظنه أراد
نحن في ظلام ولستنا في أول نهار ولا آخره) ^(٨٦) .

هوامش

فصل البحثى

- (١) انظر المواتنة للأندلس ٥/١ . ٦ .
- (٢) انظر مقدمة ديوان البحثى للمحقق حسن كامل الصيرفى .
- (٣) انظر تحقيق حسن كامل الصيرفى لديوان البحثى ٥/١ .
- (٤) بابل الخرمى هو ابن برام ترمم طائفة من الباطنية فى بلاد الفرس وتورد على الخلفاء العباسيين - ووجه إليه المأمون جيشا سنة ٢٠١ هـ فهزمه بابل ثم قتل عشيرين عاما فى نجره وانتصاره على كل الحملات التى وجهها إليه العباسيون . حتى كانت حملة أبى سعيد التترى هذا وقد وجهه الحلقة الخصم فانتصر على جيش بابل سنة ٢٢٠ هـ وكان أول نصر للمسلمين على بابل ثم قتل بابل مهزوما سنة ٢٢١ هـ .
- (٥) أبوسعبد هو محمد بن يوسف بن عبد الرحمن التترى - طائى من أهل مرو . كان من نواد حميد الطرسى فى حربه مع بابل الخرمى - وبعد مصرع حميد صار التترى أحد قادة جيش الخصم وقد تحقق له أول نصر على بابل سنة ٢٢٠ هـ . وتوفى التترى فجأة فى عهد المتوكل سنة ٢٣٦ هـ وتولى ابنه يوسف مكانه ، وللبحثى فيه وقى ابنه يوسف عدة مدافع ومرات . انظر فى هذا القامش والقامش السابق تحقيق حسن كامل الصيرفى ديوان البحثى ٥/١ . ٧ .
- (٦) انظر مقدمة ديوان البحثى تحقيق الصيرفى .
- (٧) الديوان ١٨٢٢/٣ وترايلت تحرق وتحمول الخواج .
- (٨) الديوان ١٥١٤/٣ .
- (٩) الديوان ٢٠٢٣/٣ الرسمى أول انظر والوطن القريب .
- (١٠) القصيدة رقم ٣٨٨ ج ٢ ص ٩٨٦ تحقيق الصيرفى ط دار المعارف سنة ١٩٦٤ وفى التحقيق وأن أبى جعفر بن حميد هو أبو نوح نيشل وأبى مسلم اللذين مدعها البحثى ، وقد ذكر الرزائى فى معجم الشعراء (٤٢٧) ثلاثة من أولاد حميد ، هم : أبونيشل محمد ، وأبو نصر محمد ، وأبو عبد الله محمد ، وقال إنهم شعراء أدباء) ونظهم من هذا التحقيق أن البحثى كان ذا صلة وثيقة بالمندوح شيخ له أن يطلب منه مثل هذا الطلب .

(١١) جاء في التحقيق أن البحثى قال (رأيت عند أبي جعفر محمد بن حميد بن عبد الحميد غلاماً أصعجى فصلت إليه شعراً تمثليه منه ، ولشكر أبيه عليها كانوا لي أحرارا ، فأثقله إلى وضع شعري جماعة من الرؤساء فأهدوا إلي عدة غلمان ..) ديوان البحثى ١٩٨٦/٢ القصيرى.

(١٢) نوار اسم امرأة ، وكلا الاستفهامين في الشطر الأول والشطر الثانى للاستكثار .

(١٣) لا هناك : أصلها لا هناك بالهمز فصقلت من الحامدة وهي السعادة ، وحزوى بضم الحاء اسم المرأة ، والزمان ثنية زامة وهما مكانان يعنى أن حب حزوى مع أنه هو المائل الوجود إلا أنه لم يسعده سعادة تنسبه الحب القديم رغم أنه أصبح مجرد ذكرى وأطلال .

(١٤) يحتمل أن يكون الغرب للجهة بمعنى أن نظرة تحول اتجاه الحزوى من جهة إلى جهة وتحمل أن يكون الغرب بمعنى الدلو العظيم بمعنى توجب شوق ولفظ (ردت) يشير إلى العودة إلى الأصل .

(١٥) زامة مفرد (رامتين) السابق وهي موضع على الطريق بين البصرة ومكة ، ورطبى يعنى أين ناعم . وطوال قصار يعنى طوالاً في الزمن ولكنها قصيرة بما فيها من متعة وسعادة .

(١٦) هذا البيت مترتب على البيت السابق بمعنى أن متعة تلك الليالي ينتهى أن تنزول الألوان بحول الشيب .

(١٧) العذار : شعر الشحية الذى يلى الأذنين من جانبي الوجه .

(١٨) الخمار : بضم الخاء يعنى : زائرة شرب الخمر .

(١٩) القراطىق : جمع قراطىق لباس يشبه القباء فارسى مغرب ، والكثار الأول طائر حسن الصوت ريشه بين البياض والصفرة منسوب إلى جزر كثراريا . والكثار الثانى نوع من اللباس ، يعنى جهاز جسده يعنى تحت ملابسه .

(٢٠) الأقحوان والخمار نوعان من الزهور .

(٢١) انظر مقدمة ديوان البحثى تحقيق حسن كامل الصيرفى ص ١٩ .

(٢٢) الجدا : الطاء . الخبس : التيم الخسيس الطبع والقصيدة في الديوان ١١٥٢/٢ .

(٢٣) النقص : النعاسة والشفاء . وفنكس قلب الوضع كأن تكون الرأس إلى أسفل .

(٢٤) البُلع : جمع بلعة بضم الباء ما يبلغ به من العيش وهو أقله . الصباية بضم الصاد . اليقية من الماء ، والتطقيف : عدم العدل في الكيل والوزن بالزيادة أو النقص . ولكن الشاعر يقصد النقص ، ولذلك حدده باللفظ بخس وهو الانتقاص .

(٢٥) الورود : يعنى ورود الماء . وفترقه : الرغاية وطيب المنيشة . والغلل : الثرب مرة ثانية ، الخمس : ورود الماء بعد خمسة أيام من منعتها عنه .

- (٢٦) الدين الظلم أو الغش في البيع والشراء وفوركس . التقصان والحداثة .
- (٢٧) راز الشيء : رفعه ليقدر نقله وحججه أى لا تخفى لآنى ما زلسته قويا عنيلا على عدوى . ولذى يرجع هذا المعنى البيت التالى .
- (٢٨) الحنات أصلها بمعنى الحفوات والأحطاء ولكنها في هذا السياق يراد بها مواقف قوة وشمس جمع بمعنى عبدة والدينيات الأشياء الدينية الحسية
- (٢٩) يرى الصيرق محقق الديوان أنه يعنى الراهب عبادون بن محمد البيهقي مثل الباحثى . ولكن يبعد أن يكون خلافا مع أى شخص غير الخليفة يحدث في الباحثى هذا التأثير وربنى من الرؤية .
- (٣٠) حقيقت : مبنى للمجهول من الحقوة والسطر لثاني يعنى أن الصباح يأنى عليه وقد رحل عن المكان الذى كان فيه بالليل .
- (٣١) أبيض المدائن يعنى عاصمة الفرس القديمة والعنس : الناقة القوية .
- (٣٢) درس الشيء : عفا أثره ويؤسسان هم مؤسسو المملكة الساسانية الفارسية وعن الإيوان يقول ياقوت هو (بالدائن مدائن كبرى زعموا أنه تعاون على بنائه عدة ملوك وهو من أعظم الأئمة وأعلامها) انظرها من الديوان ١٠٧/١ - ١١٥٥/٢ تحقيق الصيرقى .
- (٣٣) الإيوان : القصر الذى كان مقر حكم آل ساسان . وهو بالفارسية كرمازى أو حرمازى كما عبر عنه بهذا الاسم قبل ذلك في القصيدة . انظر هامش الديوان تحقيق الصيرقى ١١٥٥/٢ - ١١٥٩/٢ .
- (٣٤) الأرض : الحبل الشامخ الذى في أعلاه روزكالاتف . والجلس بكسر الجيم : يعنى الجبل الضخم والحروب فسرده بعض الشراح يعنى استعلا لاه اللغةوه وهو الترس . ومراد الشاعر الملائم للسياق أن البهر داخل الإيوان القضاة يشبه فجوة في جنب جبل شامخ . انظر تحقيق الصيرقى بهامش الديوان ١١٥٩/٢
- (٣٥) عليه : بمعنى فوقه . الكلكل : المصدر يشبه الدهر والإيوان يش . جاتم يصدره فوق الإيوان ليقته أو يصدره ، والجمل هو الذى يستخدم صدره إذا أراد أن يصرع أحدا .
- (٣٦) المشمخر : الشامخ المرتفع . ومجوى وقنس : جبلان .
- (٣٧) أبيض المدائن : إيوان كبرى . عنسى : ناقص .
- (٣٨) درس الشيء : عفا وانحس .
- (٣٩) الشيم : جمع شيماء وهى التى بها شامة أى علامة ، والخلاف يعنى الحلف مثل كتف وهو حمل الناقة يريد أن المدحرج مرجو الخير العظيم كما ينتظر الخير من الحمل .
- (٤٠) ألفيته : وجدته . خلفا : مغنورا . موسوما : ظاهرا متميزا .
- (٤١) المجهول : السفينة . الخليم : العاقل .

- (١٢) أنفستين : يعنى جعلت الدموع تفيض بغزارة . ولسجوم : السيلان المستمر للدمع .
- (١٣) يعنى على أى شىء يشبهك هذا الجهور بكنا وكذا وفى أى شىء وظاهر تصوير أنه لا يوجد ما يشبه به جود المدوح ، ولكن المطلع والملايسات تجعل المعنى إشارة إلى سره رأى الشاعر قى المدوح .
- (١٤) ديوان البحثى ١٨٩١/٣ القصيدة ٧١٤ .
- (١٥) ليقن : دعاء عليه بالثناء وإعرافه عن الغزل إشارة إلى كراهيته للمدح . ديوان البحثى ١١٩٥/٢ .
- (١٦) الكايد : مدير الكليدة . الخفيب : الخفاء . الصريفة : العزبة . الخفض : الانخفاض .
- (١٧) الشطر الأول يعنى جعلت نهاره ظلاما . والإبرام التصميم وهو ضد النقص .
- (١٨) الإحثة : الحقد . الكبح : ما بين الكامل إلى الظهور . انظر القصيدة ٤٨٦ لديوان .
- (١٩) الهندى بالله هو محمد بن هارون بن المتصم بن الرشيد ولد سنة ٢١٨ هـ ويومع بالحلافة سنة ٢٥٥ هـ بعد أن خلع الخزايعة نفسه ، ويوصف بأنه آخر الخلفاء الذين كانوا يجلسون للمطامير ، وكان قهبا بأمر المعروف وينهى عن الذكر ، وكان يحرص على أن يؤم المسلمين ويطلب فيهم الجمعة في المسجد الجامع ، وبلغ من حرصه على العدل وإنصاف الظالمين أنه حين يحد شاكيا مظلوما يشعر بالبرد بأمر بأن يبتأ له الدفء والراحة ليحميه على استماع حجة وعرض مظلومته . ولكن الأتراك انتفضوا عليه وطالبوه أن يخلع نفسه فأبى فقيضوا عليه وحملوه سنة ٢٥٦ هـ وكانت خلافته أحد عشر شهراً وبضعة أيام انظر ديوان البحثى تحقيق الصيرفى ٣٦٩/١ ، ٢٠٢٣/٣ .
- (٥٠) الوسى : مطر قول الربيع . وظل قريب من الأرض لحملها الماء الكثير . عهد : يعنى تعود .
- (٥١) الجروم : ما ارتفع من الأرض وهو عكس السهل في البيت .
- (٥٢) العذار ما ينزل من الشعر في جانب الوجه ، تنتظر من الانتظار . النوى : وجهة السفر يريد قبعد ، وأجندت : من الجدة يعنى طرأت .
- (٥٣) يعنى هي تقصد رغم أن الرمال أمتيت وأيضاً أمتيتها .
- (٥٤) البلفة : ما يتلغ به من العيش أى يكتفى به يعنى استعرت قربا من الزمان فعين استرد الدهر عاربه وبعدت عن هذه المرأة زالت كل لغة للعيش .
- (٥٥) ديوان البحثى ٢٠١٩/٣ تحقيق الصيرفى .
- (٥٦) ديوان البحثى ١٠٨/١ ولقدوثب جميع ذؤابة وهي شعر أعلى الرأس . والكواكب جمع كاعب وهي الفتاة حال بروز ثديها .
- (٥٧) ديوان البحثى تحقيق الصيرفى ٢٣٦٦/٤ والرحين : المرهون يعنى عند المحبوبة ، والمخون : الغرير .
- (٥٨) ديوان البحثى تحقيق الصيرفى ٢٢٧٠/٤ .
- (٥٩) المصدر السابق ٢٢٧٥/٤ والشطر الأول معناه نحن مختلفان وقصرك : أى أقصر يعنى كلف وطاعة يعنى مطلع .

- (٦٠) ديوان البحثى ١٥٠٨/٣ وأصل آثر البيت قلبى القطع بها.
- (٦١) الحلق : البالى .
- (٦٢) الكاشح : العدو لكاتم للعدواة . نيت : بعدت يعنى أتعافى على نفسى منها فى الجهد وأتعافى عليها من الأعداء .
- (٦٣) تزدار : من الزيادة يعنى تتزاور .
- (٦٤) ديوان البحثى بتحقيق الصيرى ١٨٦٨/٣ وأوئل يعنى لبدأ أولاً .
- (٦٥) المصدر السابق ٢١٣٧/٤ والشرط الكثير يعنى أسقم قلبى من تمرد أن يكون سبباً فى سقمه وهو من يعنى بهذا الشر .
- (٦٦) ديوان البحثى ١٧٩٩/٣ والقصيدة فى مدح محمد بن صالح الماشى .
- (٦٧) المصدر السابق ١٨٢٨/٣ بمدح نيا بكر المروف بمرادة الكاتب .
- (٦٨) المصدر السابق ١٨٢٩/٣ وأرباب من الرية .
- (٦٩) ديوان البحثى ١٨٢٦/٣ ومدح عبدون بن عتد .
- (٧٠) المصدر السابق ١٨٥٨/٣ وعنوان القصيدة (ينسج من أفى مالك وعدا) .
- (٧١) المصدر السابق ١٨٧٢/٣ والقصيدة فى مدح ابراهيم بن المدر . والعصب الجماعات يعنى الصروف المنسومة عرقى جماعات لى وأخرى على .
- (٧٢) ديوان البحثى ٢٧٧/١ والأرباب : الحاجة . خلا عجيبة : يعنى هذا الملقب العجيب من الزمان قديم من الزمن الحالى .
- (٧٣) يعطى ويكرم ميثاق للجهول ، والسبب فى الشطر الأول يعنى العلة يعنى يدون حق ، وفى الشطر الثانى يعنى الخيل ، والمقصود بفتح الصاد : المحكم القتل يعنى مها وجدت أسباب الاستحقاق .
- (٧٤) ديوان البحثى ٥٥٩/١ والمخلة : الصداقة التى لا يثوبها سوء . والقصيدة فى مدح عبدالله بن الحسين ابن سعد حين أهدى إلى البحثى نبيها .
- (٧٥) المصدر السابق ٥٦٩/١ .
- (٧٦) أبو نيهل من أبناء حميد الطوسى لقائد العربى الذى قتل فى حرب بابلك الخرمى سنة ٢١٤ هـ وكان أبو نيهل وأعواده من الشعراء الأدياء . ديوان البحثى ٣٩/١ .
- (٧٧) هذا البيت مقطع قصيدة يعزى بها نيا نيهل بن حميد المذكور فى مناسبة وفاة أخته له .
- (٧٨) العصيا : يعنى به الحب فيما يرجعه السباق . العذل : القوم . الفند : يريد به العجز يعنى تركت أهم مظاهر فصيا والشباب وهو الحب دون عجز عنه أو لوم فيه . ديوان البحثى ٥٧٣/١ .
- (٧٩) حلت : تحولت . وكذلك حال يعنى تحول وصار إلى حال آخر ، وعان عهدهم يعنى عائلوا هم العهد .
- (٨٠) الوساطة بين الشئى وعصومه للقاضى على بن عبد العزيز الجرجاني من ٤٨ طبع بحسب الحلى .

- (٨١) انظر الموازنة بين أي تمام والبحثى للأندى ق أبواب الاستدادات بالجزءين الأول والثاني .
- (٨٢) الموازنة بين أي تمام والبحثى للأندى ٦٩/٢ طبع دار المعارف .
- (٨٣) التيسر هذا التعبير على معنى كتاب الموازنة (طبعة دار المعارف) فأضاف كلمة (غير) ليصبح التعبير (فإلاصح) معنى غير صحيح ، وكأنه يرى أن المعنى لا يستقيم بدونها .
- (٨٤) الموازنة بين شعر أي تمام والبحثى للأندى ٦٩/٢ طبعة دار المعارف .
- (٨٥) ديوان البحثى تحقيق الصيرف ١٤٦٩/٣ وعثمانى يؤدبى .
- (٨٦) الموازنة بين شعر أي تمام والبحثى للأندى ٦٩/٢ .

المتنبى

تمهيد :

قد يكون في ظاهر هذا الحديث عن المتنبى ما يوحي بعدم مراعاة منزلة الأديبة ، وإبعاداً لهذا اللبس ينبغي ألا ننسى أن هذا البحث يلتزم خطة معينة يحاول ألا يعيد عنها ، وهذه الخطة واضحة من عنوان الكتاب ، فهي تدور حول استيفاح نفسية الشاعر من خلال مطلع القصيدة ، وتطبيق هذه الخطة بالقياس إلى التنبى وغيره يتضح منه أكثر من نقطة :

١- منها أنه ليس من هدف هذا البحث الحكم على شاعرية أى شاعر ، ولا على مستوى شعره من الجودة او عدمها ، وإن كانت منزلة المتنبى الأدبية أكبر من أن تحتاج إلى تنويه ، فهو ولاشك من مفاخر الشعر العربى ، وكل الذين تلمسوا له أخطاء أدبية ، سواء من معاصريه ، ومن الذين جاءوا بعدهم ، وسواء أكانوا صادقين أم متحاملين لم يكن هدفهم الحقيقى أن يخرجوه من محيط الجودة الأدبية ، بل ولأن يتزلوه من قة المجد الأدبى ، وإنما أن يحولوا بينه وبين الافراد بهذه القصة ، ولحسب أن أى نقد منصف منذ حياة المتنبى حتى اليوم لا يتجاوز هذه الدائرة

٢- ومن هذه النقاط الواضحة من البحث أن فهم نفسية الشاعر ومشاعره هو هدف هذا الحديث ، بصرف النظر عن مستوى الشعر نفسه من حيث الجودة .

٣- ومنها أن بعضا من الناس قد يفهم أن الإنسان العظيم في مهنة معينة أو في جانب من الجوانب ، هو عظيم في كل جوانبه وصفاته ، ولذلك يمجدهم يصفون على المشهورين والبارزين في أى مجال حالة من الإعجاب تجعلهم لا يعجبون بالجانب البارز أو المتفوق فيهم فحسب ، وإنما يتوقعون أن كل شئ فيهم يشير الإعجاب والإكبار ، وهذا فهم أبعد ما يكون عن الصواب ، فإن مجالات التفاوت التي ينشأ عنها التفوق عديدة ، ويمكن أن نلم بأبرزها فيما يأتى :

(أ) الجانب الحسى الظاهر ، كالقوة الجسدية بمظاهرها المختلفة التي يتفاوت فيها الناس ، وخصوصا الرجال ، والجمال الجسدى الذى يتفاوتون فيه أيضا ، وخصوصا النساء .
(ب) الجانب المعنوى ، الذى لا يظهر بذاته ، وإنما تظهر آثاره ، ومن أهم مجالاته :

(أ) المجال العقلى ، الذى يتفاوت الناس في درجاته إلى أعلى حتى العبقرية وإلى أسفل حتى اليلاعة أو الجنون .
(ب) المجال الوجدانى الذى تبدو آثاره فيما يتعلق بالقدرات الفنية في ميادينها المختلفة ، كالرسم ، والنحت ، والمهارات المهنية كالنجارة وغيرها ، ومن هذا المجال الملكات الأدبية والشعرية .
(جـ) المجال الخلقى ، كالشجاعة ، والحلم ، والجود .

ولا تلتزم قط بين هذه المجالات ، فالتفوق في أحدها أو في بعضها لا يستلزم التفوق في سائرهما ، بل لو ألقينا نظرة على الواقع لاستطعنا أن نشير بوضوح أنه يكاد يكون من النادر أو ما يشبه الاستحالة أن يجتمع لشخص واحد التفوق الظاهر في هذه المجالات جميعا ، وأنه حين يتحقق هذا التفوق فإنه يكون من قبيل غرق العادة ، ولذلك نلاحظه في بعض الأنبياء ، حين نتبع أخبارهم .

والمتنى كان ولا شك متفوقاً في شاعريته على سائر شعراء عصره ، بحيث لا يستطيع أحدهم أن يدعى إدعاء ذا قيمة بأنه يتفوق على المتنى أو يساويه ولكن تفوقه بهذه الدرجة إنما كان في الشاعرية فحسب ، كما أن هناك شعراء آخرين في عصور أخرى تفوقوا في الشاعرية ، ولكنهم هبطوا في مجالات أخرى هبوطاً مزمياً ، كما تفوق حسان بن ثابت في شاعريته ، ولكنه هبط في مجال آخر كشهرته بالخوف والجبن في مواقف الشدة لدرجة غير عادية ، وكثفوق الخطيئة في الشاعرية ، ولكنه هبط في مجالات أخرى ، كشهرته بالبخل لدرجة غير عادية ، وقصص هذين الشاعرين وغيرها في مجالات القيوب في بعض الجوانب مع التفوق في الملكة الأدبية مشهورة⁽¹⁾ ، وقد يكون المتنى من أقل الشعراء هبوطاً في المجالات الأخرى غير الشاعرية ، فهو على الأقل (مستور الحال) في هذه الجوانب ، وليس (مفضوح الحال) فيها أو في بعضها كثيراً .

ولكن الذى يعنينا من هذا كله أننا حين نستعيد مجال الشاعرية في حديثنا عن المتنى يصبح شخصاً عادياً مهما حمل من مزايا ، وشاعريته هنا لا تعنينا لذاتها ، وإنما للوصول إلى محاولة فهم نفسيته عندما يبدأ في قصيدة ، فما نسميه المطلع .

تعريف :

هو أبو الطيب أحمد بن الحسين ، من أبوين عربيين ، نشأ فقيراً بالكوفة ، وأبوه كان سقاء بها ، وسقى الماء ليس عيباً لذاته ، ولكنه يدل على مبلغ الفقر الذى نشأ فيه أبو الطيب ، وعلى هوان المنزلة الاجتماعية التى ترى فيها ، وهذان العاملان كانا من أهم المؤثرات النفسية التى نشأت عنها معظم السمات المميزة لشعر المتنى كما سياتى .

وتنقل أبو الطيب في صباه بين البادية والشام ليواصل تعلمه اللغة وتكوين اللسان ، ثم استقر أمداً طويلاً في بادية السبابة لدى قبائل بني كلب ، وكان قد نضجت شاعريته ، وظهرت مجالات تفوقه الأدبي والعقلي ، فعظم شأنه بينهم ، حتى يقال إنه ادعى النبوة بينهم ، وأن خلقاً كثيراً منهم اتبعوه ، حتى قبض عليه أمير حمص وسجنه ، ثم استأباه وأطلقه .

ومن هنا لقب بالمتنى ، ومع استمرار تلقيبه بهذا اللقب ، واستمرار كراهيته إياه ، إلا أنه لم يستطع أن يبعده عنه ، ولأن ينشأ السبب الذى من أجله لقب به .

ثم عاش المتنبي في رحاب سيف الدولة الحمداني نحو تسع سنين من سنة ٣٣٧ هـ إلى سنة ٣٤٦ هـ كانت قمة مجده الأدبي والاجتماعي ، ثم تقلبت به الأيام ، وكان أشهر أطوارها رحلته إلى كافور الأختيبي حاكم مصر بعد تركه كنف سيف الدولة ، مؤملاً أن يحقق له كافور الأمانة التي سيطرت عليه طوال حياته ، وهي أن يكون في موضع السيادة والملك ، ولكن كافورا تخوف من أطماع المتنبي على نفسه ، فلما يش المتنبي عاد من مصر سنة ٣٥٠ هـ وظل ينتقل بين مدن العراق ، حتى عدا عليه بعض البدو في الطريق فقتلوه هو وابنه محمداً ، ونهبوا ما كان معه سنة ٣٥٤ هـ .

النتائج النفسية :

كان لإحساس المتنبي بمزاياه في التبوغ الشعري ، وفي قوة الشخصية ، وفي حدة الذكاء آثار نفسية ذات صدى واضح في شعره ، ومن الحق أن يقال إن هذه المزاي لم تكن لذاتها هي المؤثر الأول في نفسه ، وإنما كان اصطدامها بواقعه الاجتماعي هو المؤثر الأكبر ، فلما نشأ المتنبي في نشأة وأسرة تتناسب مع قدراته ومزاياه لكان الوضع في نفسه مختلفاً ، فلو كان في أسرة سيادة ، أو بيت قيادة ، لكانت نظره إلى مزاياه أمراً شبيه عادى ، ولكن الذي حدث أنه نشأ وهو يشعر بأن له من المزاي ما يجعله فوق سائر الأفراد في مجتمعه ، بينما وجد أن نظرة المجتمع إلى فقره ، وإلى هوان منزلة أسرته في المجتمع ، تجعله في وضع أقل بكثير جداً مما يتطلع إليه ، ومما يرى أنه حق له بحكم مزاياه ، فكان من الواضح أن تتوقع من المتنبي أن يحاول جاهداً التركيز على إبراز مزاياه للناس ، والإشادة بها في شعره ، ليحاول بذلك رفع منزلته في أعين المجتمع ، ولكنه وجد أن كل محاولاته لم تحقق له الدرجة التي يتطلع إليها ولا قريباً منها ، نتيجة لسيطرة العادات والتقاليد التي تمجد النسب والأوضاع الاجتماعية . فوجد أن منزلته لم ترتفع بالصورة التي يحلم بها ، فحاول أن يفرضها على المجتمع فرضاً بمحاولته تملك السلطة وتولى أي ولاية ، وقبل ذلك بمحاولته ادعاء النبوة – إن صح أنه ادعاها – لأنها تحقق له السيادة والسلطة الدينية .

وكل هذه المحاولات جعلته يشعر بأنه في حرب مع المجتمع ، ومع الظروف ، وهي حرب كان يشعر بأن الجميع من الناس والزمان يتألبون فيها ضده ، ولذلك نجده يصعب سحقاً عارماً على الناس ، وعلى الزمان .

وإذن فقد كانت التزعة الواضحة في شعر المتنبي إلى الإشادة بمزاياه نابعة من شعوره بأن المجتمع لا يقدره كما ينبغي أن يقدر فهو يريد أن يفرض على المجتمع هذا التقدير فرضاً ، وأن يعلن عن هذه المزايا للذين يجهلون أو يتجاهلونها وهذا ما يعرف في علم النفس بالتعويض عن الشعور بالنقص .

كما أن نزعة المتنبي إلى السخط على الناس وعلى الزمان كانت نابعة من شعوره بأنه لم يتحقق له ما يهدف ويسعى إليه ، من أن يكون في المكانة التي يراها حقاً له في المجتمع ، ولم ينجح في أن يقنعهم أو يحملهم على أن يضعوه فيها ، وهو ما يعرف في علم النفس بالاحباط الذي يتمثل في الشعور بالفشل أو وجود عائق دون بلوغ الشخص الذي يسعى إلى تحقيقه .

وهذان المعنيان وهما التعويض النفسي ، أو الشعور بالاحباط هما السمة الشائعة في كل شعر المتنبي ، فلا تكاد تخلو قصيدة له مما يدور حول هذين المعنيين أو أحدهما ، إما إشادة بمزاياه ، واما سخط على الناس وعلى الزمان .

ومع أن معظم ما يتعلق بهذين المعنيين يكون عادة في داخل القصيدة وليس في مطلعها ، إلا أن امتلاء نفس المتنبي بهما جعله يبرزهما في كثير جداً من مطالعه كما سنرى .

ولئن كانت قد ثارت حول المتنبي خلافات كثيرة ، ودعاوى عديدة ، بعضها يحاول أن ينسب إليه كل ميزة ، وبعضها يحاول أن ينق عنه كل ميزة ، وبعضها بين هذا وذاك مما بسط القاضى الجرجاني كثيراً منه في كتابه المشهور (الوساطة بين المتنبي وخصومه) فإن المعاني التي نتحدث عنها هنا ليست مما يدخل في هذه الخصومات ، ولا مما يثور التنازع حول اثباته للمتنبي أو نفيه عنه ، لأنها ليست اجتهداً أو استنتاجاً ، وإنما هي معان واضحة في شعره ، وليست معاني قليلة أو عابرة ، وإنما هي عناصر أصلية في شعره ، واتجاهات واضحة في الكثرة الغالبة من قصائده مهما كان موضوعها ، فإنه غالباً ما يتحين الفرصة ، أو يوجد الفرصة إيجاداً لينفث شيئاً مما تجيش به نفسه من مشاعر التعويض النفسي النابع من شعوره بالنقص في التكيف والتوافق الاجتماعي بالصورة التي يريد بها ، أو من مشاعر السخط النابع من إحساسه بالفشل في تحقيق المنزلة التي يراها ملائمة له .

وحق لا يكون هناك تكلف أو تعامل في نسبة شيء إلى الشيء ، فأننا نضطر إلى عرض نماذج من شعره سواء أكانت من المطالع أو لم تكن لبيان هل كانت له مطالب محددة لم ينجح في تحقيقها ؟ لأن ثبوت هذا أو عدم ثبوته يؤثر في صدق استنتاج المعاني المشار إليها أو عدم صدقه ، بمعنى أننا حين نقول إن سبب ما يشع في شعر المتنبي من معاني السخط هو عدم نجاحه في تحقيق آماله ، فإن هذا يقتضي أن ثبت أنه كانت له مطالب ، وأن نعرف نوع هذه المطالب لنعرف مدى ارتباطها بنفسه .

مطالب المتنبي وآماله :

وهذه نماذج من آمال المتنبي التي عاش وهو يحلم ويسعى إلى تحقيقها ، فهو أحيانا يلمح تلميحا إلى أن له آمالا كبارا ، وأن بعد همة ، وعظم آماله سبب له المتاعب ، فيقول لآلما الزمان :

لما الله ذى الدنيا مناخا لراكب فكل بعيد أهم فيها معذب^(٢١)

وأحيانا يتحدث عن عظم مطلوبه ، وضخامة الهدف الذي يسعى إليه ، وإذا كان في المعنى السابق يتحدث عن أن عظم آماله قد جعل الزمان عدوا له ، فإنه هنا يقول إن هذا العظم قد جعل الأصدقاء يتخلون عنه فيقول لآلما الناس :

وحيد من الخلان في كل بلدة إذا عظم المطلوب قل المساعد^(٢٢)

وإذا كان الخلان قد انفضوا عنه فحسب ، فإن الليالي لم تكف بذلك ، وإنما أخذت تطارده حتى لا يحقق هذا الأمل ، وكأنه في مباراة مع الليالي فيقول :

أهم بشئ والليالي كأنها تطاردني عن كونه وأما ورد^(٢٣)

وهو يرى أن هذه الآمال حق له ، وأن الدهر حين يلتوى عليه في تحقيقها فأنما يحيد حقه وينكره ، فيقول :

لنا عند هذا الدهر حق يُلْمُهُ وقد قل إعتاب وطال عتاب^(٢٤)

وهو بصور موازنة بين طرفي نقبض من الناس ، أحدهما تبلغ به تفاهة الآمال أن يرضى بيسر العيش ، بل يرضى بأن يتجرد من ضروريات ما يسمى الناس إلى تحقيقه ، كالثوب والركب ، فيرضى أن يتخذ من رجليه مركبا ، وأن يتخذ من جلده ثوبا ، فيعيش راجلا عاريا ، والنوع الآخر نقبض هذا ، فهو بعيد الآمال ، عظيم الغايات ، ولكن النتيجة الغريبة أن النوع الأول يعيش راضيا سعيدا ، بينما النوع الثاني أتعب خلق الله ، لأن آماله تختلف عن واقعه ، فيقول :

وأتعب خلق الله من زاد هم وقصر عما تشتهي النفس وتُجده^(٧)
وفي الناس من يرضى بميسور عيشه ومركوبه رجلاه والثوب جلده^(٨)

ولكن هذا التلميح لم يحقق للمتنبي شيئا مما يهدف إليه ، فأخذ يخاطب كافورا الإخشيدى الذى كان المتنبي يكتنیه أيام رضاه عنه أبا الملسك ، ليحصل من سواد كافورا مدحا بتشبيهه بالملسك ، فيتدرج في الطلب ، لعلمه بأن كافورا يعلم حق العلم ما يطلبه المتنبي وهو الرياسة التى يجعله سيذا مطاعا ولو رغم الأنوف ، فيمضى في هذا التدرج مذكرا كافورا بأنه في موقف تحد مع الأعداء والشامتين ، ومن أظهرهم بطانة سيف الدولة الذين يظهرون شياطينهم فيه ، فهو يريد من كافور أن يمنحه ما ينظلمهم به فيقول :

أبا الملسك أرجو منك نصرا على المدى وآمل عزّا يخفّيبُ البيض بالدم^(٩)

ومرة يبدو عليه شيء من الللل والفضيق ، من طول الانتظار ، فيقول فيما يشبه العتاب على استمتاع كافور بما هو فيه ، وتركه المتنبي مجرد شاعر يردد المدح والثناء :

أيا الملسك هل في الكأس فضل أنا له.. فإني أغنى منذ حين وتشرب

ومرة أخرى يقوى عتاب المتنبي لكافور موضحا فيما يشبه التلميح ، أو ملمحا فيما يشبه التوضيح أن كافورا يخدعه بالعطايا والتودد عن مطلبه الحقيقي الذى يعرفه كافور حق المعرفة ، فيقول :

وهل نأفى أن ترفع الحجب بيننا ودون الذى أملتُ منك حجاب ؟
وفي النفس حاجات وفبك فطانة سكوتى بيان عندها وعطاب^(١٠)

ولكن ذلك كله لم يدفع كافورا إلى تحقيق مطلب المتنبي ، فيضطر المتنبي إلى التصريح بمطلبه ، لئلا يفهم كافورا مطلبه ، فإنه يعلم أن كافورا يفهم ، ولكن لإخراج كافور وتضييق الخناق عليه ، فيقول في تمة بيت ذكر آنفا هو :

أبأسلك هل في الكأس فضل أناله فإني أغنى منذ حين وتشرب؟

ثم يقول في القصيدة نفسها بعد ذلك :

إذا لم تنط في ضيعة أو ولاية فجدودك يكسوف وشغلك يلب

وحينما كان قوى الأمل في الولاية ، حسن الصلة بكافور في بدء حلوله بمصر ، سنة ست وأربعين وثلاثة ، زاه يقول لكافور مصرحاً بأمنيته في الولاية أو القيادة ، فيقول :

وغير كثير أن يسزورك راجل فيرجع مَلَكًا للعراقين واليا^(١١)
فقد تهب الجيش الذي جاء غازيا لسائلك الفرد الذي جاء عافيا^(١٢)

ويكاد المتنبي يشعر باليأس بعد طول الانتظار ، فينابى كافورا بما يشبه الاستعطاف بمكان تبدو فيها كآبة اليأس ، ومحاولة للتشبث بأذيال الأمل ، فيقول :

ولو كنت أدري كم حياق قَسَمَتْها وصيَّرت ثلثها انتظارك فاعلم
ولكن ما يمضي من العمر فأتتْ فَجْدٌ لي بحظِّ البادر المتعم
رضيت بما ترضى به لي محبة وقدت إليك النفس قود المسلم^(١٣)

ولكن كافورا رغم هذا كله لم يستجب لمطلب المتنبي ، فقد أفاض عليه ما أراد وما لم يرد من أسباب العيش والرتاء ، ولكنه ضمن كل الضن أن يمنحه الولاية ، لا يجلبها ، ولا يستصغراً للمتنبي عنها ، وإنما خوفاً من شخصية المتنبي وأطاعه وتعالاه ، ومن المشهور أن كافورا حينما حدثوه في ذلك قال : يا قوم إن من ادعى خلافة

محمد في النبوة لا يبعد عليه أن يدعى خلافة كافور في الملك ، ولم يكن منطق كافور هذا غريبا في بيته وعصره ، فكافور أحد حكام الماليك ، والحكم حيث كانت سيبله القوة الفردية ، لأنهم كانوا جميعا عبيدا مملوكين ، كون منهم الأيوبيون جيشا عسكريا ، فاستطاعوا الاستيلاء على الحكم ، ثم أصبح الأقوى فيهم هو الذي يصل إلى السلطة ، فكان رد كافور يتضمن تصويره أن شخصا مثل المنتبي بلغت به الجرأة وحب القيادة والسيادة أن يدعى النبوة ، وأن يستطيع إيجاد من يصدقه وينقاد له في دعواها رغم وضوح خطئه ، هو أول أن يحاول زرع الملك من كافور ، وأن يدعى أنه صاحب الحق فيه ، وأن يوجد من يصدقه وينقاد له حيثذ ، وهو تصور لم يكن بعيدا كل البعد عن الصواب .

الشكوى :

وإذا كنا في سياق عرض جواب من أسباب سخط المنتبي على الزمان وعلى الناس ، وإذا كنا قد رأينا أمثلة لمطالب وآمال كبار طاملا تحدث عنها المنتبي وسعى إليها جاهدا ، فإنه ينبغي أن نعلم نتيجة ذلك ، ونتيجة ذلك ليست خفية ، فإن طموح المنتبي جعله يستصغر كل ما ناله من مجد ، ومن مال ، ومن بدخ في المعيشة ، ويرى أن هذا كله ، وأكبر من هذا دون ما يستحق ، وحين لم يتحقق له ما كان يراه حقا له من هذه الآمال الكبار بدأ يسيطر عليه الشعور بالاضطهاد ، وأن كل ما في الحياة من الناس ومن الزمان ومن الظروف تألب عليه ، وأصبح عدوا يحاربه ، ويحول بينه وبين آماله ، ولذلك نرى شعره حافلا بشق المعاني التي تعبر عن ذلك ، من حديث عن الأعداء ، وعن الحساد ، وعن اللاميين ونحو ذلك . فمن أمثلة نظراته إلى نفسه مشهور قوله عن شعره :

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلباتي من به صمم

وقوله عن جملة من صفاته :

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

وقوله فيا يراه من تميزه عن سائر عصره :

أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في نسود

وهو يرى أنه ما دلم بهذا التفوق الذي يرفعه فوق الناس جميعا ، فهو جدير بأن ينال فوق ما يناله الناس من السيادة والمناصب وكل ما يحمله فوق الناس .

ولكنه لم يئل هذا ، ولا دون هذا بكثير ، بل رأى الناس بحاربه ، والظروف تماكسه ، فأخذ الضيق والحزن سبيلها إلى نفسه ، وراح يشكو هذا في شعره في صور عديدة ، ولئن كان كثير من الشعراء شكوا همومهم وأحزانهم ، فإنهم عادة يعبرون عن أحزان وقتية ، أو في أطوار خاصة من حياتهم ، أو نجدهم يترددون بين الحديث عن المموم ، والحديث عن بهجة الحياة ، أما المتنبي فلا تكاد نجد لبهجة الحياة صدى في شعره ، ولا للحديث عن الراحة النفسية موضعا في كلامه ، وإنما هو ضيق دائم ، وشكوى متواصلة تجددها منبهة في كل أغراض شعره ومتناباته ، ومن أيسر حديثه عن المموم والشكوى قوله في مطلع مدح :

أرق على أرق ومثل يأرق وجوى يزيد وعبرة تفرق^(١٣)

ثم يتحدث في القصيدة نفسها عن تشاؤمه من المستقبل ، وحنونه من فقدان النعمة وهو في أوج تمكته منها ، وذلك بطبيعة الحال من كثرة ما جرب من أحداث مشابهة لما يتخوف منه ، ويضرب الشباب مثلا لذلك فيقول :

ولقد بكيت على الشباب ولمنى مسودة ولما وجهى روتق^(١٤)
حذراً عليه قبل يوم فراقه حتى لكدت بماء جفنى أشرق

ويقول أيضا في مطلع مدح معبرا عن أحزانه التي ملأت قلبه حتى لم تعد الحمر تؤثر فيه ، وحتى شعر بأن هذه الأحزان ستقصر من عمره ، فتجعله صغيرا غشلا كأنه عطاء البخيل اللثيم :

فؤاد ما تسليه السُدَام وعمرٌ مثل ما تهب اللثام^(١٥)

والعادة في مطالع المدح أن تفتح بما يناسبها ، وهو ما يشرح صدر السامع والمدح ويبحث في النفس الاشرار ، وأنسب ما يكون له الغزل ، والنتي لا يجهل ذلك ، بل يقرر في شعره ، كما يقول في أحد مطالع قصائده :

إذا كان مدح فالتنبيب المقدم أكل فصيح قال شعرا متم؟^(١٧)

فقد كان ينبغي أن تكون مطالع المدح منصبة على الغزل كما يعرف المتنبي ويعرف سائر الشعراء ، ولكن المتنبي لا يتقيد بهذا التقليد ، وإنما يلجأ إلى إبراز ما في نفسه ومشاعره في أى أسلوب ، وأى شكل ، ومع أن الشاعر كما سبق يستطيع أن يبرز مشاعره الحقيقية ولو كانت سخفا أو بغضا من خلال الغزل إلا أن المتنبي في أغلب الأحيان لا يرى نفسه في حاجة إلى هذا التغليف ، وإنما يبرز مشاعره واضحة جلية ، كما في مثل هذا المطلع الذي يفجأنا منه حديثه عن الحزن الذي ملأ قلبه حتى استعصى على أى وسيلة للتسلي والترويح ولو كانت الخمر ، ويمكن أن نفهم أن هذه القدرة على مخالفة التقليد تمثل مبالغة في الثقة بالنفس وبالشاعرية وقد يقال : فأين دلالة هذه المطالع على نفسية الشاعر نحو الممدوحين كما رأينا في الفصول السابقة ؟ والجواب أننا في حديثنا عن الشعراء كالحنساء والبحتري والنتي لا نهدف إلى إبراز دلالة المطلع لذاته ، أو بصفة جزئية ، وإنما نهدف إلى محاولة استنتاج الطابع العام أو الغالب على نفسية الشاعر في نظرائه العامة إلى الحياة ، وذلك من خلال مطالع قصائده ، ولذلك نكتفي في أغلب الأحيان بالبيت الأول من القصيدة ، لأنه يحمل غالبا معالم نفسية الشاعر وانفعاله ، أما حين نريد استيضاح نفسيته نحو موضوع القصيدة بالذات فإننا نحتاج إلى استعراض كل الأبيات المكملة للمطلع أو ما يسمى مقدمة القصيدة .

وما دعنا الآن بصدد محاولة فهم نفسية المتنبي نحو الحياة بكل ما فيها بصفة عامة ، فلست بحاجة إلى الوقوف عند تفاصيل وإشارات كل مطلع ، ولذلك على سبيل المثال يكفينا الشطر الأول من المطلع السابق ، وهو (فؤاد ماتسليه المنام) لأنه يحمل من الدلالة على الطابع العام لنفسية المتنبي ما يغني ، وليس يعني الوقوف عند الشطر الثاني منه ، وهو (وعمر مثل ماتهب اللثام) الذي قد يحمل إشارة إلى نفسية المتنبي ومشاعره نحو الممدوح ، ولو من باب حفزه إلى زيادة العطاء ، وأنه لو كان واقفا من أن لدى

هذا المدح من السخاء في العطاء ما يرضيه لم يكن في حاجة إلى هذا الحفز ، أو هذا التعريض .

وإذن فعلم نجاح المنتهى في تحقيق آماله ترك في نفسه ألما وحزنا يمكن أن يعد من قبيل الإحباط النفسى ، ولذلك نرى لهجة الصدق واضحة في حديثه عن أحزانه ، وخصوصا في الحقبة التي غادر فيها سيف الدولة ، واضطر إلى اللجوء إلى كافور الذى زاده شعورا بالفشل وخيبة الأمل ، كقوله حينئذ :

بسم التعلل ؟ لا أهل ولا وطنٌ ولا تديم ولا كنس ولا سكن^(١٧)

فهو يصور بهذه الكلمات أقصى معانى التشرد والوحدة والإحساس بالفصاع وفقدان الأمل ، ولذلك لم يكن غريبا ولا تكلفا ولا تحيلا ولا ادعاء أن تصل به حاله النفسية هذه إلى أن يتبنى الموت ، وأن تكون هذه الأمنية هى المقصد الوحيد له مما هو فيه ، حيث يقول في هذه الحقبة نفسها :

كنى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا^(١٨)

وفى معنى آخر يصور المنتهى أنه حين يبدو منه الرضا فإن هذا لا يمثل الحقيقة لأن الحقيقة أن نفسه حينئذ لا تحمل إلا السخط على نفسه وعلى غيره ، فيقول :

أريك الرضا لو أخفت النفس خافيا وما أنا عن نفسى ولا عنك راغيا^(١٩)

ولم يكن هذا الحزن وهذا التشاؤم بعد رحيله عن سيف الدولة فحسب ، وإنما يكاد يكون ملازما لنفسية المنتهى طوال حياته ، وإن تفاوتت درجاته حسب أسر الأحوال وشدتها ، فنراه حتى في رحاب سيف الدولة يتحدث كثيرا عن المصوم والتشاؤم والموت ، كقوله في مطلع قصيدة يمدح بها سيف الدولة :

ليالى بعد الظاعنين شكول طوال ولسيل العاشقين طويل
وماعشت من بعد الأحية سلوة ولكنتى للنائبات حمول
وان رحيلا واحدا حال بيننا وفى الموت من بعد الرحيل رحيل^(٢٠)

السخط على الزمان :

لم يكن سخط المتنبي على الزمان عارضا أو موقوتا بزمن أو مرحلة معينة من حياته ، وإنما كان سخطا عاما نائما مما أصبح يشبه العقيدة في نفسه أن الأيام حرب عليه ، وأنها تحول بينه وبين ما يريد ، وما هو حق له ، بل إن المتنبي يرى أن هذا خلق الزمان ، وطبيعته مع كل الناس في كل العصور وكل البيئات ، وأن ما يبدو من الزمان عكس هذا فإنما هو شىء عارض وحقى ثم لا يلبث الزمان أن يعود إلى طبيعته في المعاكسة وبث العقبات ، ومن هذا القبيل قوله في هذا المطلع :

صحب الناس قبلنا ذا الزمان وعناهم من أمره ما عانا^(٢١)
وتولوا بغيرهم من سخطه ، وإن مرهم أحيانا

وأحيانا يصور المتنبي معاكسة الأيام إياه ، وأنها دائما تخالف ما يسعى إليه ، فتحول بينه وبين ما يريد ، وأحيانا يندفع فيها فيحسب صديقا معينا ، فيشكو إليها آلامه ، بينما الحقيقة أنها هي السلاح أو المصدر الذي تأتيه من جهته الطعنات ، كقوله :

أود من الأيام مالا توده وأشكو إليها بيتنا وهي جنده^(٢٢)

وفي معنى آخر يواصل المتنبي حملته وسخطه على الزمان ، ويبلغ به السخط أن يبرون من شأن الزمان ، واصفا إياه بأنه هو نفسه لم يملك أن يحقق لنفسه الوضع الحسن دائما ، فالزمان نفسه ليس دائما طيبا ولا حسنا ، فيقول :

بسم التعلل لأهل ولاوطن ولانديم ولاكس ولاسكن؟
أريد من زمنى ذا أن يبلغنى ما ليس يبلغه في نفسه الزمن
لاتلق دهرى إلا غير مكترث مادام يصحب فيه روكك البدن^(٢٣)

فتجده بعد أن عرض آلامه في البيت الأول ينسب هذه الآلام في البيت الثاني إلى الزمن قائلا إننى أطلب من الزمن أن يحقق لى آمالا ، ثم يدل أن يقول إن الزمن

رفض أن يستجيب لمطالبي إذا هو يتهم الزمن نفسه بالعجز حتى عن أن يحقق لنفسه ما يريد ، فالزمن ليس صفواً ، وليس كله ربيعاً ، بل كما فيه السعادة فيه الشقاء ، وكما فيه الريح فيه أيضاً حر الصيف وزمهرير الشتاء ، وإذا كان الزمن عاجزاً عن إيجاد السعادة لنفسه فكيف يوجد لها في ؟ والمتني لا يعني بذلك اعتذاراً عن الزمن ، وإنما يعني هجاء للزمن واستخفافاً به وبمقدرته ، وهو يصرح بهذا الاستخفاف في البيت الثالث .

وأحياناً يصور المتني حرباً عاتية بينه وبين الأحداث ، وبيننا هو متهمك في مطاعة الخيل وصددها ، وكأنه لم ينظر إلى الفرسان الذين يحيطون هذه الخيل ولم يأبه لهم ، استهانة بهم وحقه في نفسه ، إذا هو يفاجئ بأن من بين هؤلاء الفرسان فارساً غريباً ليس في استطاعة أحد فقط أن يصلوه ، ذلك الفارس هو الزمن نفسه ، وعندئذ فقط شعر المتني بأنه في حاجة إلى معين في الصراع ، ولكنه لم يجد من يقوى أو يجرؤ على أن يشترك معه في منزلة الزمن ، وإذا هو وحيد في هذا الصراع الرهيب غير المتكافئ ، وقد كان ينتظر من المتني ومن أي شخص أن يستسلم لهذا الخصم الذي لا توازن بقوته قوة ، ولعله فكر في أن يعلن استسلامه ، ولكنه استدرك لأنه تذكر أن له معيناً هو الصبر ، وهذه المظاني ونحوها تجدها في هذا المطلع رغم أنه مطلع مدح :

أطاعن خيلاً من فوارسها الدهر وحيداً ، وما قول كذا ومعنى الصبر؟^(٢٤)

وأحياناً يبدى العطف على أفاضل الناس وأشرافهم إشفاقاً عليهم من هذا الزمن وما يفعله بهم ، موازناً بين موقف الزمن من الأفاضل ، وموقفه من البله الأغبياء ، قاتلاً في هذا المطلع ، وهو أيضاً مطلع مدح :

أفاضل الناس أغراض لذا الزمن يخلو من هم أخلاهم من القطن^(٢٥)

ولذلك لم يكن غريباً أن يصب المتني جام سخطه على الأيام في صور ومعان عديدة متنوعة ، كقوله :

لما الله ذى الدنيا مناعاً لراكب فكل بعيد هم فيها معذب^(٢٦)

وكنهه متبها الدهر بالمطل والمراوغة :

لنا عند هذا الدهر حق يُلْطَه وقد قُلَّ إعتابٌ وطال عتابٌ^(٢٧)

وكنهه متبها الدنيا بالنفاق والكذب :

ومن صحب الدنيا طويلا تقلبت على عينه حتى يرى صدقها كذبا^(٢٨)

وإذا نظرنا إلى مثل هذه المعاني من الناحية الدينية ، نقول رغم أنه ورد ما يقيد التنفير من سب الدهر ، لأن الدهر في حقيقته حينئذ هو القضاء والقدر ، إلا أن الأكلة تعودت في كل المصور والبيئات أن تمر عن آلامها في صورة السخط على الأيام مشيرة إلى الأحداث والملايسات ، دون قصد إلى المصدر وهو القدر .

ويبدو صدق الانفعال في نفس المتنبي حين يصور صراعه مع الأيام ، وأنها دائمة المطاردة له ، والترص به ، كلها هم بنيل أمانة وجدها حائل بينه وبين هذه الأمانة ، ولذلك يختار التعبير بالليالي بما يحمل من سواد ووهبة وخلاوف ، كقوله :

أهم بشئ والليل كأنها تطاردني عن كونه وأطارد^(٢٩)

وحق أحسن الأيام بهجة وإثارة لمشاعر البشر بين الناس وهو يوم العيد لم يستطع أن يبعث في نفس المتنبي ما يبعثه في نفوس الناس من بهجة ، بل جاء إلى المتنبي ذات مرة باليأس ، فكان آخر عهده بمصروياماله فيها ، فراح ينمي على هذا العيد ، ثم على الزمان عامة ، فيقول :

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم بأمر فيك تجديد^(٣٠)

ثم يقول في أبيات المطلع عن حاله ، وعما فعله به الدهر من طمس كل منافع السعادة في نفسه ، حتى فقد قلبه الإحساس بأي شئ يثير في النفس شعورا بمحنة أو سعادة ، فحتى العين الساحرة ، والجيد القاتن أصبحا لا يؤثران في قلبه ومشاعره :

لم يترك لدمر من قلبي ولا كبدى شيئا تُشيمه عينٌ ولا جِد^(٣١)

ثم يلجأ المتنبي في أبيات هذا المطلع نفسه إلى التعجب من حاله التي صيرته الدنيا إليها ، فهي حال غريبة ، وأغرب ما فيها ليس الألم الشديد ، والحلم العارم الذي يتدفق عليه حتى يبيكه ، وإنما الغريب العجيب أنه على هذا الألم وهذا الحلم محسود ، فيقول :

ماذا لقيت من الدنيا وأعجيبا أفى بما أنا بالك منه محسود

السخط على الناس :

لعله لا يكون من تجاوز القصد أن يقال إن شعر المتنبي من أوضح الشعر دلالة على نفسية صاحبه ، وقد سبقت الإشارة إلى أنه من أسباب ذلك اعتداد المتنبي بنفسه اعتداداً يجعله ليس في حاجة كبيرة إلى الرمز والمداخلة فيما يريد أن يقول ، بل يجد في نفسه من الثقة بها ، وفي شعره من الثقة به وباصفاء الآذان والعقول له ، ما يجعله يكشف عما يراوده من خواطر ، وحتى حيناً يلجأ إلى الرمز فإنه يجعل رمزه قريب الفهم والمثال ، رقيق الحجب والأمتار .

فحين نتحدث عن نزعة السخط التي سيطرت على نفسه ، ثم كان صداها واضحا وشالما في شعره يغنيها المتنبي عن أن نتلمس أسباب هذه النزعة ، فإذا هو يبرز لنا أهم أسبابها ، وهو زيادة طموحه ، وإطلاق العنان لآماله بحيث لا يرضى بأن تقف إلا في قمة الآمال ونهايتها ، وهذا من شأنه أن يجعله يتصور أن هذه الغاية التي يستهدفها حق له وليست مجرد آمال ، وأن على الناس إن كانوا من الأصدقاء أن يعينوه على بلوغ هذه الغاية ، وإن كانوا من غيرهم أن يفسحوا له الطريق ليلبغها وحده ، فلا يتأزموه أو يتأفكوه ، ولا يعترضوا طريقه ، ولكنه لم يدخل في حسابه أن الناس جميعا سواء أكانوا أصدقاء أم غير أصدقاء هم أيضا مثله ، لكل منهم آماله وأهدافه ومنافعه ، وإن تفاوتوا في ذلك ، وأنهم حين يعينون فإنما يعينون لهلف يستهدفونه وحين يفسحون الطريق لشخص ليلبغ هدفا فيه نفع ، فإنما يفسحون له حين يصبرون عن سبقه أو عن منافسته في الوصول إلى هذا الهدف .

ولم يكن المتنبي في نظر الناس صاحب سلطان أو مال أو جاه يرجى من ورائه
النفع ، أو يخشى منه البأس ، فلم يكن في نظرهم إلا كما يقول هو عن نفسه :

لا خيل عندك تهديا ولا مال فيسعد النطق إن لم يسعد الحال^(٣٣)

فليس لديه ما يمنحه إلا هذا النطق المتمثل في الشعر ، والشعر مها يكن شأنه
ليس غاية من غايات الطامعين ، وإنما هو مجرد وسيلة ومطية معروفة الخلف . فلم يكن
لدى المتنبي ما يطمع الطامعين حتى يعينوه ، ولم يكن لديه ما يجتف الحافظين حتى
يقسحوا له الطريق .

ونستطيع في غير جهد أن نجد العناصر السابقة واضحة بارزة في شعره ، فهو
يتحدث عن أن أول أسباب همومه هو فقدان التوازن بين آماله وواقع حاله ، فآماله
ضخمة بالغة الضخامة ، بينما واقعه الموجود لا يبلغ من هذه الضخامة شيئا ، كقوله :

وأتمب خلق الله من زاد هم وقصر عاتشتي النفس وُجده^(٣٤)

ومن أمثلة حديثه عن ضخامة آماله قوله :

إذا غامرت في شرف مروم فلا تنزع بما دون النجوم^(٣٥)

فهو يتخذ من خواطره وتفسيره حكمة يسديا إلى غيره ، ويدل أن يقول إن آمالي
لا تنف عند حد ، ولا أقتع بما دون النجوم ، يصوغ ذلك في أسلوب حكمة ولكنها
لا تصلح حكمة ، لأن الحكمة ما يجد فيها سائر الناس أو غالبيتهم صدى لبعض ما في
حياتهم ، ولكن حكمة المتنبي هذه لا تناسب إلا فردا في مجتمع ، أو أفرادا لا يصلون إلى
تمثيل أي نسبة في أي مجتمع .

وأما عن تحمل الأصلقاء عنه ، وعن مساعدته في الوصول إلى آماله ، فيقول :

وحيد من الخلالن في كل بلدة إذا عظم المطلوب قل المساعد^(٣٥)

فهو يصور انقراض الأصدقاء عنه ، وبين سبب ذلك وهو ضخامة مطلبه ، وإذا كان السبب الأصل هو ضخامة مطلبه ، فإن موقف الأصدقاء والناس منه يختلف ، فبعضهم تحمل عنه لعجزه عن الإسهام في حمل هذا العبء الضخم ، وبعضهم بطبيعة الحال لم يجد لنفسه مصلحة في حمل هذا العبء ، وبعضهم تحول إلى حاسد أو عدو ، وبعضهم امتلأت نفسه بالغيرة من المتني ، وبعضهم سلك سبيل الرشاية والخيانة ، وبعضهم كان من التفاهة وهوان الشأن بحيث يثير الاشتزاز ، وصنوف شتى من أخلاق الأصدقاء والمعارف وسائر الناس يتحدث عنها المتني ، في مثل قوله عن الخائنين والذين يظنون منه :

كلما عاد من بعثت إليها غار مئى وخان فما يقول^(٣٦)

وكتوله عن الحساد والأعداء :

لأكبت حاسدا وأرى عدوا كأنهما وداعك والرحيل^(٣٧)

وكتوله عن الحساد :

عواذل ذات الحال في حوامد وان ضجيج الخود متى المجد^(٣٨)

وكتوله عن الخلق السائد بين أكثر الناس ، وهو النفاق ، في مخالفة المظهر للواقع حيث يتشلقون بفضائل لا يحملون منها شيئا ، بل يحملون عكسها من الرذائل ، فيقول في مطلع مدح سيف الدولة :

غيرى بأكثر هذا الناس يتخذع إن قاتلوا جيتوا أوحدثوا شجعوا
أهل الحفيظة إلا أن تجربهم وفي التجارب بعد الغى مايزع^(٣٩)

فهم شجعان بالأكسة فحسب ، أما في مواقف الشجاعة فيكشف واقعهم الحقيق وهو أنهم جبناء ، وهم في مظهرهم وحديثهم لايشك الناس في أنهم شجعان

ذو حمية وحفيظة ، وهم كذلك حتى يتعرضوا للتجربة ، فإذا جربتهم انكشفت لك حقيقتهم ، عندئذ تكف هواك وميلك إليهم .

ويتحدث عن هذه الصورة بأسلوب آخر فيقول :

فؤاد ما تسليه المدام / وعسر مثل ما تهب اللثام
ودهر ناسه ناس صغار وإن كانت لهم جثث ضخام
أرانب غير أنهم مملوك مفتوحة عيونهم نيام^(١٠)
بأجسام يحرق القتل فيها وما أقرانها إلا الطعام^(١١)

وهكذا نجد زعة السخط على الناس واضحة شائعة في شعره ، ولنا معنى سخطه على شخص معين ، أو جماعة معينة لسبب خاص يدعو إلى هذا السخط ، فإن في شعره من هذا كثير ، وهي مواقف وقتية أو خاصة ، كقوله في هجاء كافور الإخشيدي :

أريك الرضا لو أخفت النفس خافيا وما أتا عن نفسي ولا عنك راضيا^(١٢)
أسيبنا وإن خلاصا وغدرا وخسة وجبنا ؟ أشخصا لحت لى أم مخازيا ؟^(١٣)
ولكننا نعى حديثه عن الناس بصفة عامة ، ودون سبب محدد يدعو إلى ذلك ، فها يمثل رأيه ونظراته العامة إلى الناس .

ومما يلتفت النظر في هذا المجال أننا كثيرا ما نجد هذا السخط يتلفع من نفس المتنبي في مطالع المدح التي يتناسبها عادة الغزل أو ما يدور حوله ، كما يقول المتنبي نفسه (إذا كان مدح فالتنسيب المقدم) ولكنه كثيرا ما يفتح المدح بالسخط ليس في بيت أو أبيات معدودة ، وإنما في أبيات كثيرة متدفقة متوالية السخط على كل الناس ، ومعنى ذلك أن نفس المتنبي مقعنة بالسخط ، وأن سخطها ليس عارضا ولا سطحيا ، وإنما هو ثابت متغلغل في أعماقه ، ومن أمثلة هذا قوله في مدح القاضي الأنطاكي^(١٤) :

أفاضل الناس أغراض لذا الزمن يخلو من الهم أخلاهم من الفطن
وإنما نحن في جيل سواسية شر على الحر من مقم على بدن

حول بكل مكان منهم خلقٌ مُعطى إذا جئت في استفهامها بمن^(٤٥)
 لا أقسى بلداً إلا على غرر ولا أمر يخلق غير مضطرب
 ولا أعاشر من أملاككم أحداً إلا آحق بضرب الرأس من وثق
 إلى لأعذرهم مما أعثفهم حتى أعثف نفسي فيهم وأنى
 فقر الجهول بلا عقل إلى أدب فقر الحمار بلا رأس إلى رَسَن

وعلى هذا المتوال الساحط ينسج المتن أكثر من عشرين بيتا تفيض بالسخط
 على الناس عامة ، ليكون أكثر من نصف القصيدة سخطا صريحا عارما على الناس ،
 ثم لا يخلو نصفها الآخر من سخط صريح أو مغلف ، مع أن القصيدة في مقام المدح .

النتائج :

من السمات الواضحة في شعر المتنبي ، وق مطالعته بصفة خاصة التعالي .
 والاعتداد الشديد بالنفس ، ولا نغنى بذلك الفخر ، فهو مظهر شائع لدى الشعراء ،
 وإنما نغنى أنه دائما يحاول أن يضع نفسه في منزلة عليا ، وقلا يسمح بأن تملوها منزلة ولو
 كانت منزلة الممدوح ، مها يكن شأن هذا الممدوح ، وقد يكون هذا المعنى من أوضح
 الأمثلة لإبراز نزعة المتنبي في التعالي وتوضيحها ، فقد يلجأ غيره من الشعراء إلى
 التعالي ، وتقصص ثوب الضخامة والارتفاع ، ولكن ذلك إنما يكون عادة في لحظات
 يشعر فيها الشاعر بالرضا عن نفسه ، أو في لحظات تراوده فيها نزعة إلى الفخر لسبب
 نفسي عارض ، ولكننا لا نرى هذه النزعة بعد ذلك في سائر شعره ، وعلى الأخص في
 موقف المدح ، فإن الشاعر عادة يصغر من شأن الناس ولو شمل هذا التصغير نفس
 الشاعر ليرفع بذلك من شأن الممدوح حين يجعله المستثنى من هذا التصغير ، والشاعر
 عادة في موقف المدح يجعل نفسه محتاجا إلى عطف الممدوح وبه ، فيبدو الشاعر أحيانا
 في ثوب الذلة والحاجة ، وهكذا ، ولكن المتنبي يندر أن نرى في شعره شيئا من ذلك ،
 بل من أبرز ما يتسم به مدحه أو مخاطبته لمن يمدحهم أنه لا يسمح بأن يكون في موضع
 الخوان ، ولا بأن يلبس أمامهم ثوب الذل والحاجة ، بل يحرص على ألا تنزل هامته عن
 هاماتهم مها علت تلك الهامات ، كقوله في مطلع قصيدة يمدح بها كافورا ، ويتهنه
 ببناء دار :

إنما التهنيشات للأكفء ولن يَدُنِّي من البعداء^(١٢)
وأنا منك . لا يُهنئ عضوُ بالمرات سائر الأعضاء^(١٣)

فهو في البيت الأول يقرر أن التهنة لا تكون إلا بين شخصين متكافئين . وموقف
المتني موقف تهنة . ومعنى ذلك أنه لا بد أن يكون كفوّاً وتندأ لكافور ولكنه يصوغ هذا
المعنى في غلاف رقيق مهذب . فيجعل البيتين معني واحدا . فكأنه يقول إن التهنة إنما
تكون من شخص إلى شخص آخر . أو لشخص كان بعيداً فترب . ولكن لا أنا
شخص منفصل عنك . ولا أنا بعيد عنك . وإنما أنا عضو وجزء منك . فكيف يهنئ
العضو باقي الأعضاء؟

ولم يقل المتني هذه التهنة أيام سخطه على كافور ، إنما قالها في أوج صفاء الود
بينهما . ولم يقل المتني هذه المعاني ليحط من شأن كافور أو ينزل بقدره . وإنما قالها وهو
يحاول رفعه في هذه القصيدة نفسها إلى عنان السماء ، بل إنه يقول إن كافورا لو بنى
داراً في السماء فضلاً عن الأرض فهو أكبر وأعلى من أن يبنأ بها :

أنت أعلى محلّة أن تُهَنَّى بمكان في الأرض أو في السماء
ولك الناس والبلاد وما بُنِيَ سرح بين الغبراء والحفراء^(١٤)

وبما يلتفت الناظر أن المتني في ختام هذه القصيدة نفسه يبرز لنا أهم ما يسيطر
على نفسه من مشاعر نجد فيها شيئاً وعصراً من أهم أسباب شعوره بالتعالى . وذلك في
قوله في هذين البيتين :

فأرم في ما أردت مني فإني أسد القلب آدمى الرواء^(١٥)
وفؤادى من الملوك وإن كما ن لساني يرى من الشعراء

حيث يحدد في البيت الأول منها هدفه . مشيراً إلى الولاية التي لا بد أن يجعله
من الملوك ، لأن جوهره جوهر ملوك . ولذلك نجده يقلل في هذا السياق من صفته
باعتباره شاعراً ، بل يحاول أن يجعل شاعريته مجرد مظهر خارجي أو سطحي تراه العين
التي لا تتأمل ، أما المتأمل فإنه لا يرى له من الشعر إلا اللسان في نطقه المحسوس .

أما الجوهر والحقيقة فهي أنه يملك صفات الملوك . وهذا مدلول لفظ (لساني) وللفظ (يرى) المبني للمجهول ، يعني أن لسانه فحسب هو الذي يربطه بالشعر . من حيث النطق المحسوس ، فإن السامع يسمع كلاماً موزوناً معدوداً من الشعر ، ولكنه لو تجاوز الرؤية الظاهرية وتأمل هذا الشعر نفسه لوجد أنه لا يحمل نفسية شاعر ، وإنما يعمل نفسية الملوك ، وهذا من مفهوم لفظ (يرى) .

وهكذا كان المتنبي في كل موقف يحاول أن يبرز هامته لتكون أعلى الخامات ، أو لانتخض عن أي هامة أخرى على الأهل .

ولئن كان معروفاً أن المتنبي لم يتمتع ولاءه وحيه وإعجابه لأحد كما منحهم لسيف الدولة ، فإنه لم يتخل أيضاً عن تعاليه في تعامله مع سيف الدولة ، وقد كان هذا التعالي مما زهد فيه سيف الدولة . فإنه لم يكن يصق سيف الدولة بمدح لا يجعل نفسه شريكا فيه . ولم يخاطبه مخاطبة الضعيف للقوى ، ولا مخاطبة المحتاج لمن يتشمس عنده قضاء الحاجات ، وإنما يكاد يلتزم معه مخاطبة الند للند . بل أحيانا يخاطبه مخاطبة المتفضل عليه بمدح لا يملك أحد غير المتنبي أن يقدم مثله .

وحق في أخرج المواقف التي مرت بالمتنبي كان كذلك حين ضاق به المقام عند سيف الدولة . وشعر أن قلبه لم يعد صافياً له ، فراح يعاتبه مؤملاً أن تعود المياه إلى مجاريها . وقد كان المتوقع أن يكون هذا العتاب في هذا الموقف نوعاً من استدرار الود . واستجلاب المعطف ، ولئن يلام شاعر في مثل هذا الموقف أن يستدر عطفاً أو رضاء من شخص ارتبط بمجده الأدبي به ، فمن الأمثلة المشابهة موقف المتنبي بالقياس إلى سيف الدولة موقف النابغة الذبياني بالقياس إلى النعمان بن المنذر . فحين ساءت العلاقة بين النابغة والنعمان ، لم يجد النابغة غضاضة في أن يستعطف النعمان ليستعيد حسن صلته به بحل قوله :

فلا تتركني بالسويد كأتني إلى الناس مطلقاً به اقرار أجرب

وتوليه :

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المتأني عنك واسع

ولكن المنتهى كان أبعد ما يكون عن منهج النابغة ، إنه يبدأ القصيدة حين يعاتب سيف الدولة منذ مطلعها بالموازنة بينه وبين سيف الدولة في صدق الحب ، وحرارة العاطفة ، مشيراً إلى أن موقفه وحاله هو يمثل غير ما ينبغي أن يكون عليه حال الحب الصادق المخلص ، بينما حال سيف الدولة بالعكس ، حيث يقول :

واحسر قلباه من قلبه شم ومن يحسى وحال عنده سقم^(٥٠)

ومع أن المنتهى مدح سيف الدولة في هذه القصيدة بأبيات كثيرة ، إلا أن شعوره بالنعالي ومطأولة كل كبير ولو كان سيف الدولة دفعه إلى أن يعمل في عتابه نيلاً من سيف الدولة ، بعضه بالتعريض ، كقوله :

عبيدها نظرات منك صادقة أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم
وم تتفاج أخى الدنيا بناظه إذا استوت عنده الأوار والظلم

فهو يلصق فيها يشبه التصريح بأن سيف الدولة لا يفرق بين الورم والشحم ، ولا بين النور والظلام . وبعض النبل من سيف الدولة كان طعناً صريحاً رغم أنه في سياق العتاب ، كقوله :

كم تطلبون لنا عيياً فيعجزكم ويكره الله سائناتون والكرم

حيث يتهمه بأنه يحاول التجنى عليه ، وأن بعض ما يفعله من هذا القبيل يخاف الدين وكرم الخلق .

ومع أنه كان شديد الحرص على زوال ما بينه وبين سيف الدولة من جفوة ، وعلى البقاء في كتف سيف الدولة إلا أن شعوره بالنعالي يجعله يتخذ من رحيله عن سيف الدولة تهديداً له ، مصوراً أن هذا الرحيل خسارة لسيف الدولة ، فيقول :

لئن تركن ضميراً عن ميامنا ليحدثن لمن ودعتهم ندم^(٥١)

ولا يستطيع أحد أن يقول إن المتنبي كان يريد بمثل هذه المعاني أن يحط من شأن سيف الدولة ، أو أن يبدى سخطاً عليه ، فإن حنينه إلى سيف الدولة وإعجابه به ، وحرصه على وده لم يفارقه منذ عرفه حتى مات ، ومن أمثلة ذلك قوله في هذه القصيدة نفسها :

يا من يعز عليّ أن تفارقهم وجداننا كل شئ بعدكم عدم
ولكن الدافع النفسي وراء كل هذه المعاني إنما هو شعور المتنبي بأنه لا ينبغي أن يتزل من عليائه ، وأنه لا يوجد شخص ولا موقف يستطيع أن يقهر شموخه أو أن يطأطئ من رأسه .

نظرة عامة :

وإذا كنا في حديثنا عن مطلع القصيدة نحاول أن نستشف نفسية الشاعر نحو موضوع تلك القصيدة ، وفي حينها بالذات ، دون اهتمام بالطابع العام لنفسية الشاعر ، فإننا في حديثنا عن شخصية أي شاعر يكون الأمر بالعكس ، حيث يعيننا حيثئذ أن نستشف الطابع العام لنفسية هذا الشاعر من خلال مطالع قصائده دون اهتمام بمطلع معين ، أو مرحلة معينة .

وإذا نظرنا من هذه الزاوية إلى مطالع المتنبي ، ثم حاولنا أن نستشف نفسيته ، نجد أن أبرز ما يلمس في نفسيته الصراع ، سواء في داخل نفسه ، أو فيما بينه وبين الناس ، ويتلخص هذا الصراع فيما يشبه التناقض بين إحساس المتنبي بأنه يحمل شخصية فذة في جوانب عديدة ليس من شأن هذا البحث الخوض في تفاصيلها ، وإنما يكفي أنه يشعر بتفوقه على كل من حوله ، وبين إحساسه بأن المجتمع لا ينظر إليه النظرة التي تتفق مع تفوقه ، ولا يعطيه الحقوق التي يقتضيها هذا التفوق .

والمتنبي نفسه كثيراً ما يعبر عن إحساسه بهذا التناقض بين واقعه وآماله التي يراها دائماً حقوقاً له وليس مجرد آماني ، كقوله :

وأنتعب خلق الله من زاد همهم وقصر عما تشتهي النفس وجده (٥٢)

وكتوله :

أود من الأيام مالا توده وأشكو إليها بينا وهي جنده^(٥٣)

وكتوله معبراً عن التناقض بين جوهره وقدراته ، وبين واقعہ :

وفؤادى من الملوك وان كان لسانى يرى من الشعراء^(٥٤)

ونشأة المتنبي تلقى ضوءاً قوياً على تفسير هذا التناقض ، فهو من غير شك لم تتح له الظروف أن يحظى في أسرته ومنبهته بأى قدر من المثلة الاجتماعية ويكنى أنه نشأ من أبوين فقيرين معمرين ، وسواء أكان له نسب في قبيلة كندة أم لا ، وسواء أكان أبوه سقاء في الكوفة أم لا ، فإن هذه التفاصيل لا تفيده كثيراً ، ولا تزيد أيضاً في هوان منزلته الاجتماعية كثيراً طالما قد نشأ في هذا الفقر المدقع ، دون أسرة أو سند اجتماعي ، ثم تشاء له المقادير أن يكون استعداداه الفطري هو الشعر ، وفي مجتمع كمنجمعه ، لا ينتظر الناشئ في مثل منبهته أن يحظى غالباً بأكثر من أن يكون ميسور الحال ، أما الزعامة والسيادة التي يراها المتنبي هي الملائمة لتفوقه فإن المجتمع لم يألفها إلا في بيوت وأوضاع معينة ، والدين هو الذي لا ينظر إلى الأوضاع الاجتماعية ، وإنما يجعل مقياس التفاوت بين الناس هو ما ينبع من الذات في إطار محدد ، ولذلك لجأ المتنبي إلى الدين في مطلع حياته ليحقق من خلاله السيادة والزعامة ، ولم يجد وسيلة إلى ذلك إلا إدعاء النبوة الذي نجح فيه واتبعه كما تروى الروايات خلق كثير ، ولم يترعه من هذه الزعامة إلا أحد الولاة حين قبض عليه وأودعه السجن ، وتهمة ادعاء النبوة قد تنفيها بعض الروايات ، ولكن المتنبي نفسه لا تعلم أنه حاول نفيها عن نفسه ، سواء بشعر أو بنثر أو بخبر ، وغاية ما صدر عنه إزاءها أنه كان يكره أن يلقب بالمتنبي ، وهذا لا يفيد نفي التهمة عن نفسه من قريب أو بعيد ، بل قد يفيد نوعاً من الإثبات للتهمة ضمتاً ، فإن كراهيته ونفوره دون نفي صريح معناه أن هذا اللقب يذكره بشئ أو بسلوك يشعر بأنه يسئ إليه ، وحتى إذا افترضنا أنه لم يدع النبوة ، فالمعقول أنه صدر منه مسلك بالغ الغرابة والذكر قريب من ادعاء النبوة أو شبيه به .

ولكن الذى يعنينا من هذا كله أنه بلغ من إحساسه بهذا التناقض بين آماله وواقعه أن تحول هذا الإحساس إلى نوع من الصراع فى نفسه ، عبر عنه كثيرا فى مطالعته وشعره ، ثم تحول هذا الصراع إلى سخط عارم ، أحيانا على نفسه ، حتى يبلغ هذا السخط أن يمتنى الموت ، ولا يرى لنفسه شفاء إلا هو ، كقوله :

كنى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا (٢٠)

وأحيانا يصب هذا السخط على الناس عامة ، كما رأينا فيما سبق من حديثه ، ومن الواضح أن هذا السخط نابع من إحساسه بالفشل فى تحقيق آماله التى بلغت من قوتها أن يتصور كأنها حق له ، كقوله :

لنا عند هذا الدهر حق بلطه وقد قل إعتاب وظال عتاب (٢١)

فهو ساخط على الناس لأنهم يحولون بينه وبين هذا الحق ، وساخط على نفسه لأنها لم تنجح فى امتلاك هذا الحق .

وقد يقال فإن كل إنسان عادة يحمل آمالا يمتنى أو يريد تحقيقها ، وكثيرا أو قليل من الناس حملوا آمالا كيارأ كما حمل المثني ، ولكننا لا نعلم أنهم حملوا نزعته تعالى الواضح المصحح الذى يتم دائما عن التكلف ، ويبلغ فى بعض الأحيان حد المغالاة والشطط كما حمل المثني الذى كان جل متاعبه سواء فى الشام أو فى مصر تابعا من هذا التكلف وهذا الشطط ، والجواب أن النظرة بهذه الصورة مبتورة أو جزئية مشوهة ، فإن العوامل النفسية الاجتماعية لدى المثني تكاد تنحصر فى عاملين مترابطين ، أحدهما إحساسه بتفوقه ، والآخر إحساسه بضعف منشئه وكيانه الاجتماعى ، ولا نستطيع أن نفهم الأثر النفسى فى شعره إلا بالنظرة إليهما معا ، فإن إحساسه بتفوقه وما ترتب على هذا من آمال فشل فى الوصول إليها تولد عنه السخط على نفسه وعلى الناس ، كما أن إحساسه بهوان منشئه ، وضعف كيانه الاجتماعى مع ما لديه من قدرات فائقة ، تولد عنه الإحساس بالنقص ثم محاولة تعويض هذا النقص بتكلف التعالى ومقاولة أصحاب المنازل العليا فى المجتمع .

وكل هذه العوامل النفسية أو الاجتماعية لا علاقة لها بشاعرية المتنبي لذاتها ، فهذه العوامل لا توجد شاعرية غير موجودة ، كما أن انعدامها لا يمحو شاعرية موجودة ، فشاعرية المتنبي في ذاتها وكيانها وعظمتها شئ موجود في تكوين المتنبي واستعداده الفطري ، وكل علاقتها بهذه العوامل أن تكون الشاعرية كالمرآة رى فيها صدى هذه العوامل .

تعقيب وتلخيص

يمكن أن تلقى نظرة عامة على موضوع هذا البحث لتبين أهم معالمه موجزة في النقاط الآتية :

١ - فكرة هذا البحث تدور حول محاولة فهم نفسية الشاعر من خلال مظهر القصيدة ، حيث نلاحظ أن الشاعر عادة وفي أغلب الأحيان ينحصر نفسه بمظهر القصيدة بطريق غير مباشر ، ليرى من خلاله ما يدور في نفسه من مشاعر وانفعالات ، وليس له أسلوب معين ، أو صورة خاصة بصوغ فيها المطلع ليرى نفسه أو يشير إليها ، فقد يكون غزلا ، وقد يكون سحطا . وقد يكون حديثا عن شخص آخر أو إليه ، حسب مقتضيه المناسبة . وما يتلاءم مع مشاعره وانفعالاته .

٢ - ربط الأدب العربي بالدراسات النفسية في صورة بحث علمي . وليس مجرد إشارات عفوية أو خاطفة اتجاه حديث ، ظهر في أواخر الجيل السابق . ولكنه اتجه نحو التعميم لتفسير ظواهر عامة ، كتفسير شيوع ابتداء القصائد بالغزل بأنه تعبير عام لدى الشعراء القدماء عن الإحساس بالحرمان وجذب الحياة وقسوتها مما يجعلهم في حزن دائم إلى الترفيه النفسي الذي يجدونه في الغزل ، وكتفسير شيوع ابتداء القصائد بالشكوى والبكاء بأنه كان في الجاهلية تعبيرا عن الحيرة الدينية وغموض المستقبل ، وخصوصا ما بعد الموت .

ولكن فكرة هذا البحث تختلف اختلافا كاملا عن منهج التعميم . حيث تنحصر في محاولة فهم نفسية الشاعر لذاته . سواء تجاه موضوع القصيدة إذا كنا

بصدد مطلع معين ، أو تجاه حياته وما فيها من أحداث تخصه أو تعنيه إذا كما بصدد محاولة فهم نفسية هذا الشاعر بصفة عامة . وهذا كله من خلال مطلع قصيدة له ، أو من خلال مطالع تشيع في شعره وهي ذات هدف واحد ، فإذا أردنا محاولة فهم نفسيته إزاء موقف معين ، أو مناسبة معينة قال فيها قصيدة يمكن عادة أن نستشف نفسيته حينئذ من مطلع القصيدة . وإذا أردنا محاولة فهم نفسية هذا الشاعر بصفة عامة ، يمكن إذا تتبعنا مطالع قصائده أن نجد غالباً معاني تتكرر كثيراً في مطالعه ، وتكرار معنى معين دليل على أنه يعبر عن شعور ثابت أو نزعة دائمة في نفس هذا الشاعر .

ولا أعلم بحثاً قط سلك هذا المنهج فيما يتعلق بمطلع القصيدة .

٣- هذه الدراسة تكشف عن الحاجة الماسة إلى دراسة تاريخ الأدب . لا من ناحية سرد الواقع بصورة تكاد تكون منفصلة عن الأدب كما هو الحال في الاتجاه السائد على كتب تاريخ الأدب ، وإنما من حيث جعل الأدب هو المحور . والدراسة التاريخية تدور حوله ، وتنطلق منه . بمعنى أننا إذا أردنا أن نستشف نفسية الشاعر من خلال مطلع القصيدة أو أبياتها فلا بد أن نعرف مناسبة القصيدة وملابساتها والعوامل والأوضاع المحيطة بالشاعر حينئذ . وكلما كانت هذه الملابسات أوضح كان استنتاجنا أقرب إلى الدقة والصواب .

٤- لم يكن من هدف هذه الدراسة الاستقصاء . وإنما مجرد التمثيل لأهم الاتجاهات والجوانب التي يمكن أن تنشأ عنها دراسة محددة المعالم ، وأهم أنواع المطالع التي حتى بها البحث يشمل فيما يلي :

أولاً :

المطالع التي نالت شهرة في التاريخ الأدبي . كمطلع معلقة امرئ القيس (قفا نيك ...) الذي استحوذ على إعجاب النقاد في كل العصور دون أن يبينوا سبباً واضحاً أو مقنعاً لهذا الإعجاب ، وكمطلع كعب بن زهير (بانت سعاد ...) الذي نال شهرة في تاريخ الأدب العربي لآلذاته ، وإنما ضمن القصيدة التي أنشدها بين يدي النبي صلى الله عليه وسلم فنثرت بحرى حياة كعب . وأصبح المطلع هو عنوان القصيدة .

والنقاد الذين أبدوا إعجابهم بهذه المطالع سواء في تقديمهم أو شرحهم لهذه القصائد لم يبينوا مصدرا معقولا لهذا الإعجاب مما يوحى بسطحية النقد أو مجرد التحيز العاطفي لهذه المطالع ، ولكننا حين ننظر إلى هذه المطالع في ضوء نفسية الشاعر نجد أن أهم قيمة تحملها هذه المطالع هو الدقة الشديدة في تعبيرها عن نفسية الشاعر ، فضلا عن أن كشفت المطالع عن نفسية الشاعر ، ثم إعادة دراسة المطالع في ضوء هذه النفسية يكشف لنا غالبا عن دقة ومعاني في المطالع لم تكن واضحة قبل ذلك كالمطلعين السابقين لأمري القيس ، وكعب بن زهير وما ورد في البحث من مطالع مشابهة .

ثانيا :

مطالع حكم النقاد منذ القديم بأنها مطالع معيبة ، كمطلع المتنبي (كفى بك داء أن ترى الموت شافيا ...) واستقر هذا الحكم في سائر العصور دون أن يناقش ، ولكننا حين ننظر إلى هذه المطالع في ضوء نفسية الشاعر تتحول هذه المطالع من مطالع معيبة إلى مطالع بالغة الروعة ، وسنجد أن أهم مصادر هذه الروعة حينئذ هو دقة هذه المطالع في التعبير عن نفسية الشاعر .

ثالثا :

ما سميناها بالمطالع النوعية ، ونعني بها المطالع التي تقال في مناسبة واحدة ، أو مجال معين . وإن اختلفت الأزمنة والأمكنة . كالفصائد التي تقال في مدح ذوى السلطان . فإننا حين ننظر إليها في ضوء نفسية الشاعر نجد غالبا أنها شديدة الدقة في التعبير عن إحساس الشاعر ومشاعره نحو طبيعة هذا المجال وما يدور فيه . ولذلك نجد مطالع قصائد مدح ذوى السلطان تشبع فيها معان محددة كالإحساس بالخوف أو الحذر أو الوشاية أو الدسائس والمكائد ، مع أن الشاعر غالبا يسوقها في صورة رمزية فيجعل بعضها أوصافا محبوبة يتغزل بها ، وبعضها أوصافا لأتاس يحسدونه أو يقدرون به أو نحو ذلك ، ولكن نظرنا إلى نفسيته ومشاعره إزاء هذا المجال نجعل لألفاظه وإشاراته دقة أشد ، وتكشف لنا عن معان لم تكن من قبل بهذا الوضوح .

رابعاً :

مطالع لم يكن القصد من دراستها الوصول إلى نتائج جزئية ، وإنما كان المقصد منها محاولة الوصول إلى حكم كل على نفسية الشاعر بصفة عامة ، بمعنى أن المقصد حينئذ لم يكن محاولة فهم نفسية الشاعر حيناً قال قصيدة معينة فحسب كالمهدف في دراسة المطالع السابقة ، وإنما كان الغرض أن تلق نظرة عامة على كل مطالع الشاعر لمحاولة الوصول إلى تصور عام لنفسيته ونظراته إلى الحياة ، وإلى نفسه ، وإلى المجتمع ، وقد كان الهدف أيضاً مجرد التمثيل بشعراء من أزمان وتوحيات مختلفة ، فشملت الدراسة الحنساء والبحتري والبحتي ، وقد يكون من أسباب اختيارهم أنهم من الشعراء الذين كانت أفعالهم التاريخية الأدبي على أحداث حياتهم أسطع منها على غيرهم .

٥ - لم يكن الهدف من هذا الكتاب أن يصل إلى نتائج قاطعة ، ولأن يصل إلى نتائج شاملة ، فهذا وذاك ليس في مستطاع بحث أو بحث محدودة ، وإنما كان الهدف أن يكون بداية لدراسة تلقى ضوءاً على العديد من مشاكل الأدب القديم وتقاليد ورموزه ، ليستطيع هذا الأدب بهذه الدراسة التي تحتاج إلى تضافر في الجهود أن يحل المعضلة ، وأن يثبت أمام الحملات والسهام التي تنوشه من كل وجه . والتي ينبع بعضها من جهل بقيمته ، وينبع بعضها من معرفة بقيمته ، فأما الجاهلون بقيمته فما يؤسف له أن معظمهم من صفوف المثقفين العرب ، الذين أعشى عيونهم بريق الثقافة الأجنبية فحسبوا أو أوحى إليهم من جانب أعداء هذا الأدب أن يحسبوه رمزاً من رموز البداوة والتخلف عن ركب الحضارة ، وأما الذين يحاربونه فيما يحاربون لمعرفتهم بقيمته فمعظمهم من أعداء العروبة ، وأعداء الكيان العربي ، أعداء العروبة تعصباً لأجئاسهم وعناصرهم ، وأعداء الكيان العربي ، خوفاً من أن تنبعث في هذا الكيان حياته وقوته القديمة ، فيقطع عليهم منافعهم ومطامعهم التي يمتصونها من هذا الكيان ، ويقطع عليهم مآرب أخرى . وهم يعلمون أن هذا الأدب فيه جذور المجد العربي ، والحضارة العربية . والتراث العربي ، فبما عبر عنه القدماء بإيجازهم المعروف من أن الشعر هو (ديوان العرب) هذا عن القديم ، وأما عن الحديث فإن أعداء العروبة والكيان العربي يعلمون أن الشعر القديم فيه جذور الشجرة التي تجمع فروع العرب ،

والخيط الذي يتنظمون فيه وهو اللغة العربية . التي تصل بين أطرافهم مهما تباعدت ،
والتي تصل أيضا حاضرتهم بماضيهم ، وفروعهم بجنودها ، والتي تصلهم بما هو أهم
بالقياس إلى هؤلاء الأعداء ، وهو الدين الذي كان مصدر المجد والحضارة العربيين .

هوامش

فصل المتن

- (١) انظر للدلال كتاب الشعراء المضمومون للمؤلف.
- (٢) ديوان المتن ١٨٠/١.
- (٣) ديوان المتن ٢٧٠/١.
- (٤) ديوان المتن ٢٧٠/١.
- (٥) ديوان المتن ١٩٧/١ ولطه : جعله وتكره أو ما طله ، وإجاب بمنى إرضاء ، حتى طال حتى الدهر ، وقل إرضاءه إياي .
- (٦) ديوان المتن ٢٢/٢ ووجهه : بمنى قشء للوجود عنده فهو أقل من آماله .
- (٧) ديوان المتن ٢٣/٢ ولطه يعيش زاجلا بدون مركب ، وعاريا بلا ثوب .
- (٨) ديوان المتن ١٣٨/٤ .
- (٩) ديوان المتن ١٩٨/١ .
- (١٠) ديوان المتن ٢٩٠/٤ وقمرانان ، عراق العرب ، وعراق المجمع وهم القرس .
- (١١) ديوان المتن ٢٩٠/٤ ولطه : السائل الذي يطلب الإحسان .
- (١٢) ديوان المتن ١٤٢/٤ وفي البيت الثاني البادر الخفم : المستجمل الغنية .
- (١٣) ديوان المتن ٣٣٢/٢ وقصيدة في مدح شجاع بن محمد الأزدى .
- (١٤) القصة من الشعر : ما أتم بالملكيب . والثوبنق : الحسن .
- (١٥) ديوان المتن ٦٩/٤ وقصيدة في مدح الخيث بن عل العجل .
- (١٦) ديوان المتن ٣٥٠/٣ .
- (١٧) ديوان المتن ٢٣٣/٤ ومناسبة القصيدة أن بطش الشامتين نعره في مجلس سيف الدولة زاعمين أنه مات وهو حينئذ بمصر .
- (١٨) ديوان المتن ٢٨١/٤ وقصيدة في مدح كافور الأحشدي .
- (١٩) ديوان المتن ٢٩٤/٤ وقصيدة في هجاء كافور الأحشدي .
- (٢٠) ديوان المتن ٩٥/٣ وقافيا المتن قبل رجيله عن سيف الدولة بأربع سنوات ٣٤٢ هـ .

- (٢١) ديوان المتنبي ٢٢٩/٤ والقصيد في كافور الأحمدي .
- (٢٢) ديوان المتنبي ١٩/٢ والين : القراق يعني فراق أخته . والقصيد في مدح كافور .
- (٢٣) ديوان المتنبي ٢٢٣/٤ .
- (٢٤) ديوان المتنبي ١٤٨/٢ . وما نزل كذا يعني كيف أنزل هذا وهو مدح علي بن أحمد الأمطاني .
- (٢٥) ديوان المتنبي ٢٦٩/٤ والقصيد في مدح القاضي الأمطاني .
- (٢٦) ديوان المتنبي ١٨٠/١ .
- (٢٧) ديوان المتنبي ١٩٧/١ .
- (٢٨) ديوان المتنبي ٥٧/١ .
- (٢٩) ديوان المتنبي ٢٧٠/١ والقصيد في مدح سيف الدولة .
- (٣٠) ديوان المتنبي ٣٩/٢ والقصيد في مدح كافور فالحا يوم عرفة قبل رحيله عن مصر يوم واحد .
- (٣١) الخيل : العنق . وتيمم الحب استعدادة وذلك ، يعني لم يبق في قلبي مكان للفرل .
- (٣٢) ديوان المتنبي ٢٧٦/٣ .
- (٣٣) ديوان المتنبي ٢٢/٢ ويريد من همه آماله ووجهه : موجوده .
- (٣٤) ديوان المتنبي ١١٩/٤ .
- (٣٥) ديوان المتنبي ٢٧٠/١ .
- (٣٦) ديوان المتنبي ١٤٨/٣ .
- (٣٧) ديوان المتنبي ٤/٣ يعني أنفضها كما أنفض وداعك ورحيلك .
- (٣٨) ديوان المتنبي ٢٦٨/١ والحد الحسن والمجد يعني به نفسه .
- (٣٩) ديوان المتنبي ٢٢١/١ والخليفة الألف والفرع ويرع : يكف .
- (٤٠) ديوان المتنبي ٧٠/٤ والمراد أنهم ملوك ولكنهم ضعاف كالآرانب ، والشرط الثاني من (تحميم أبقاظا وهم وفود) .
- (٤١) يعني أنهم يموتون بسبب النخلة بهذا الشجاعت يموتون بيد الأقران أما هؤلاء فصراعهم مع الطعام .
- (٤٢) ديوان المتنبي ٢٩٤/٤ يعني لم استطعت إبقاء سخفى عليك أظهرت لك الرضا .
- (٤٣) الدين : الكذب . الإخلاص : خلف الوعد ، والشرط الثاني يعني أنت بصورة عاز بصدة .
- (٤٤) ديوان المتنبي ٢٠٩/٤ .
- (٤٥) يعني أن كلمة من في الاستفهام للعامل وهم ليسوا منهم فالاستفهام عنهم يجب أن يكون بما .
- (٤٦) ديوان المتنبي ٣٢/١ ويذكر على وزن يفتعل من الفتو وهو القرب .
- (٤٧) يعني . مضارع أفتأ يعني هنا أي قدم التينة .

(٤٨) الفجاء الأرض ، والخضراء السماء بمعنى الفزاء وفي الحديث (ما ألفت فجاء ولا أظقت الخضراء أصدق
خبرة من أي شيء) .

(٤٩) الرواء : المطهر .

(٥٠) ديوان المتنبي ٣٦٢/٣ وقسم البرد .

(٥١) خمير : جبل والتون في تركن الرواسل يعني لو رحلت وكان هذا الجبل عن يميني مشيراً إلى مصر سيندم
الذين فارقتهم .

(٥٢) ديوان المتنبي ٢٢٢/٢ .

(٥٣) ديوان المتنبي ١٩/٢ .

(٥٤) ديوان المتنبي ٣٢/١ .

(٥٥) ديوان المتنبي ٢٨١/٤ .

(٥٦) ديوان المتنبي ١٩٧/١ ويلغله : يجمده ويغمله والشطر الثاني يعني طائر عتاف لشدهر . ولكن قلما يستجيب
أو يقبل العتاب .

فهرس

الصفحة	الموضوع
٣	بين يدي البحث
١١	اختلاف التسمية
١١	عند القدماء
١٣	عند المحدثين
١٥	دلالة العنوان
١٧	(المطلع والوحدة الأدبية)
١٧	ابن قتيبة
٢٤	ابن رشيقي
٢٨	المرجاني والملاحظ
٣١	الموقف التطبيقي للقدماء
٣٦	الشعراء القدماء والوحدة
٤٠	المحدثون والوحدة
٤٦	هوامش الفصل السابق
٤٩	(المطلع واتجاهات الباحثين)
٥٠	الاتجاه السائد
٥٢	الاتجاه النفسي
٦٣	نقد الآراء السابقة
٦٨	اتجاه هذا البحث
٧٤	هوامش الفصل السابق

٧٧	(المطالع المشهورة)
٧٨	مطلع امرئ القيس
٩٠	مطلع النابتة الذبياني
٩٨	مطلع كعب بن زهير
١٠٧	هوامش الفصل السابق
١١١	(مطالع أخرى)
١١١	مطلع عمرو بن كلثوم
١١٨	مطلع الحارث بن حنظلة
١٢١	من مطالع الخطيئة
١٢٤	من مطالع أبي نواس
١٢٨	من مطالع امرئ القيس
١٣٢	هوامش الفصل السابق
١٣٥	(مطالع عيب خطأ)
١٣٦	مطلع لأي تمام
١٤٤	مطلع للمتنبي
١٥٠	(في مطالع عتلفة)
١٥٠	لدريد بن الصمة
١٥١	للبحري
١٥٦	لجرير
١٥٧	لأي النجم العجل
١٥٩	(مطالع صريحة)
١٥٩	لامية العرب للشنفرى
١٦١	مرثية أبي ذؤيبه المظلي
١٦٥	مطلع مالك بن الربيع في رثاء نفسه
١٦٩	مطلع ابن زيدون
١٧٣	مطلع عمر بن أبي ربيعة
١٧٧	(مطالع نوعية)
١٩٣	هوامش الفصول الأربعة السابقة
١٩٩	(مطالع الحنساء)
١٩٩	نشأتها وشخصيتها
٢٠٦	ضعف طبيعة الأثري فيها
٢١٢	موت صخر

٢١٦	المطالع
٢١٧	القصاص والمقطوعات
٢١٨	مطالع البكاء
٢٣١	مفهوم الشك
٢٣٣	النتيجة
٢٣٧	هوامش فصل اقتناء
٢٣٩	(مطالع البحثى)
٢٥١	السيئة
٢٥٩	من مطالع مختلفة
٢٦٦	الطابع العام
٢٧٧	هوامش فصل البحثى
٢٨٣	(المتنسى)
٢٨٥	تعريف
٢٨٦	النتائج النفسية
٢٨٨	مطالب المتنسى وآماله
٢٩١	الشكوى
٢٩٥	السخط على الزمان
٢٩٨	السخط على الناس
٣٠٢	التعالي
٣٠٦	نظرة عامة
٣٠٩	(تمقيب وتلخيص)
٣١٤	هوامش فصل المتنسى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٨٧/٤٦٠٦

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ١٤٢٥ - ١