شعر المتنبي في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري دراسة في التحول الفكري والفني

د. فاطمة بنت عبدالله الشمري

أستاذ الأدب والنقد المساعد، قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب، جامعة حفر الباطن، المملكة العربية السعودية

The Poetry of Al-Mutanabbi in the Latter Half of the Fourth Hijri Century: An Intellectual and Aesthetic Transformation Study

Dr. Fatimah Abdullah al shammry

Assistant Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, College of Arts, University of Hafr Al-Batin, Kingdom of Saudi Arabia

https://orcid.org/8-9-5464-9661

falshammry@uhb.edu.sa

مستخلص

يتناول هذا البحث شعر المتنبي في السنوات الثلاث الأخيرة من حياته (٣٥١-٣٥٤هـ)، لما تمثله هذه الفترة من منعطف جوهري في تجربته الإبداعية، إذ لم تحظَ هذه الفترة بالدراسة المستقلة الكافية، رغم ما تنطوي عليه من ثراء فني وفكري. وينطلق البحث من فرضية أن شعر المتنبي في مرحلته الأخيرة يمثل ذروة النضج الفني والفكري، حيث انتقل من نموذج «شاعر السلطة» إلى «شاعر الذات»، متحررًا من قيود البلاط والطموح السلطوي. ويعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي، ويتكون من مبحثين: الأول يتناول التحول النفسي والفكري، والثاني يركز على التحول الأسلوبي والفني. وقد كشفت النتائج عن تحولات جوهرية تمثلت في انتقاله من البحث عن الاعتراف السياسي إلى الاستقلالية الذاتية، وغياب غرض الفخر من بنيته الموضوعاتية، وتحقيق وعي إيقاعي متقدم يربط العروض بالغرض الشعري والحالة النفسية، فضلًا عن انتقال لغته من الخطابية المباشرة إلى التأملية الفلسفية العميقة. ويخلص البحث إلى أن هذه المرحلة، تكشف عن بعد إنساني وشعري عميق يتجاوز الصورة النمطية للمتنبي كشاعر بلاط، مما يسهم في إثراء الدراسات النقدية ويفتح آفاقًا جديدة للبحث.

الكلمات المفتاحية: المتنبي – التحول الفكري – المرحلة الأخيرة.

Bstract:

This research examines the final three years of al-Mutanabbi's life (351-354 AH) as an exceptional phase representing a fundamental turning point in his creative experience, a period that has not received adequate independent scholarly attention despite its artistic and intellectual richness. The study proceeds from the hypothesis that al-Mutanabbi's poetry in his final phase represents the apex of his artistic and intellectual maturity, wherein he transitioned from the model of "poet of power" to "poet of the self," liberating himself from courtly constraints and political ambition. The research employs a descriptive-analytical methodology and comprises two chapters: the first addresses psychological and intellectual transformation, while the second focuses on stylistic and artistic transformation. The findings reveal fundamental shifts manifested in his transition from seeking political recognition to achieving personal autonomy, the absence of boasting from his thematic structure, the attainment of advanced prosodic awareness linking meter to poetic purpose and psychological state, and the shift of his language from direct rhetoric to profound philosophical contemplation. The research concludes that this phase reveals a deep humanistic and philosophical dimension that transcends the stereotypical image of al-Mutanabbi as a court poet, thereby enriching critical studies and opening new horizons for research.

Keywords: Al-Mutanabbi – Intellectual Shift – Later Period.

مقدمة

يُعدّ أبو الطيب المتنبي (٣٠٣-٣٥٤هـ) أحد أبرز الظواهر الإبداعية في تاريخ الأدب العربي، شاعر استثنائي تجاوزت عبقريته حدود عصره، لتصبح علامة فارقة في الوعي الشعري العربي عبر القرون. وقد حظي شعره باهتمام نقدي واسع منذ عصره حتى اليوم، حيث تناولته الدراسات من زوايا متعددة: لغوية وبلاغية وفنية واجتماعية ونفسية. غير أن معظم هذه الدراسات ركزت على إنتاجه الشعري في مرحلة سيف الدولة الحمداني، أو في مصر الإخشيدية، بوصفهما ذروة عطائه الفني، بينما لم تحظَ السنوات الثلاث الأخيرة من حياته (٣٥١-٣٥٤هـ) بالدراسة المستقلة الكافية، التي تكشف خصوصيتها وتميزها.

وقد جاء هذا الموضوع: (شعر المتنبي في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري دراسة في التحول الفكري والفني)، لما تكتسبه هذه المرحلة من حياة المتنبي (٣٥١-٣٥٤هـ) من أهمية استثنائية في مساره الفكري والشعري، إذ تمثل هذه المرحلة منعطفًا جوهريًا في تجربته الإبداعية، حيث عاد إلى مسقط رأسه الكوفة، بعد رحلة طويلة من التنقل بين البلدان والسلاطين، حاملًا معه حصيلة غنية من التجارب المريرة، والخيبات العميقة، التي أعادت تشكيل وعيه الوجودي، ورؤيته للحياة والشعر والسلطة، لا سيما بعد مغادرته بلاط كافور الإخشيدي هاربًا خائبًا، إثر تبدد آماله في الحصول على ولاية أو إمارة. وتنبع أهمية دراسة هذه المرحلة من كونها تشهد تحولًا نوعيًا في شعرية المتنبي، إذ انتقل من شاعر الطموح السلطوي المتغني بالممدوحين طمعًا في الإمارة والجاه، إلى شاعر الفكر والذات المتأملة، الذي اتخذ من الشعر أداة للتعبير عن نضجه الإنساني وتجربته الوجودية، غير أن هذه المرحلة لم تحظَ بالدراسة المستقلة الكافية مقارنةً بمراحل أخرى من حياته، رغم ما تنطوي عليه من ثراء فني وفكري يستوجب البحث والتحليل، مما يجعل من دراستها ضرورة علمية، وذلك لسد ثغرة بحثية، وإضاءة جوانب محورية من التجربة الشعرية للمتنبي في أواخر حياته.

وتنطلق إشكالية هذا البحث من سؤال جوهري: كيف تجلى التحول النفسي والفني في شعر المتنبي خلال سنواته الأخيرة؟ ينطلق البحث من فرضية مفادها أن شعر المتنبي في مرحلته الأخيرة يمثل ذروة النضج الفني والفكري في تجربته الشعرية، وأنه شهد تحولًا بنيويًا عميقًا في الرؤية والأسلوب، انعكس على المستويات الموضوعاتية واللغوية والإيقاعية.

ويهدف البحث إلى الآتي:

أولًا: رصد التحولات النفسية والفكرية التي طرأت على المتنبي في سنواته الأخيرة وتحليل أسبابها ومظاهرها.

ثانيًا: تحليل العلاقة الجدلية بين التحول الفكري والتحول الفني، وكيفية انعكاس الأول على الثاني، مع إبراز البعد الإنساني والفلسفي في شعر المتنبي الأخير، وتجاوز الصورة النمطية عنه كشاعر بلاط يسعى إلى الجاه والسلطان فحسب.

ثالثًا: تقديم قراءة وصفية لهذه المرحلة تسهم في إثراء الدراسات التي تناولت شعر المتنبي، وتفتح آفاقًا جديدة للدراسات اللاحقة.

ويعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي، الذي يقوم على وصف الظواهر الفنية والفكرية في شعر المتنبي خلال سنواته الأخيرة، ثم تحليلها للكشف عن أبعادها الجمالية والدلالية. فالوصف يُعنى برصد السمات والمظاهر الأسلوبية والموضوعية في النصوص الشعرية، في حين يتجه التحليل إلى تفسير هذه الظواهر وتبيين وظائفها الفنية والفكرية، وعلاقتها بالسياق النفسي والاجتماعي للشاعر.

وقد اقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى مبحثين رئيسين، وخاتمة. ويتناول المبحث الأول التحول النفسي والفكري في شعر المتنبي، مستعرضًا مساره الحياتي والشعري منذ بداياته الشعرية حتى سنواته الأخيرة، ومحللًا التحولات الجوهرية في وعيه الذاتي، وموقفه من السلطة والمجتمع. بينما يتناول المبحث الثاني التحول الفني والأسلوبي، مركزًا على البنى الموضوعاتية والإيقاعية والدلالية والبلاغية، التي ميزت شعره في هذه الحقبة. وقد اعتمد البحث على مصادر أساسية في مقدمتها ديوان المتنبي، إلى جانب كتب التراجم والسير، وشروح الديوان، فضلًا عن الدراسات النقدية المعاصرة التي تناولت شعر المتنبي من زوايا متعددة.

وقد تناولت دراسات عديدة حياة المتنبي وشعره، منها ما اهتم بسيرته الذاتية كدراسة طه حسين «مع المتنبي»، ومنها ما عُني بتحليل شعره من منظور نقدي، كدراسات محمود شاكر، وعبد الوهاب عزام، وشوقي ضيف. غير أن معظم هذه الدراسات، تناولت حياة المتنبي وشعره بشكل شامل دون التركيز على مرحلة بعينها، ومن هذه الدراسات على سبيل المثال لا الحصر:

- عزام، عبدالوهاب، ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام، (٢٠١٤)، القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط٢.

- حسين، طه،مع المتنبي، (٢٠١٦)، ط١٤، القاهرة، دار المعارف.

وقد أفدت من هاتين الدراستين في التتبع التاريخي لرحلات المتنبي ولقاءاته بممدوحيه.

- رمضان عاشور أبو زيد، وصف المتنبي لذاته دراسة بلاغية نقدية، د.ت.

وقد درس في بحثه خصائص شعر المتنبي مع دراسة بلاغية لصفاته التي وصف فيها نفسه في شعره، ويرى أن شعر المتنبي مر بمرحلتين: مرحلة الصبا وهي ما قبل عام ٣٢٣، والمرحلة الثانية هي ما بعد هذا العام، مركزا في دراسته على التجربة الحمدانية والتجربة الإخشيدية وشعر المتنبي في هاتين الفترتين ولم يتطرق للسنوات الأخيرة من عمر المتنبي.

- حسن أبغور، شعرية الأغراض بين المتنبي وابن هانئ الأندلسي، مجلة المعرفة، العدد التاسع عشر، ٢٠٢٤م.

وختامًا، يطمح هذا البحث إلى تقديم قراءة جديدة في مسيرة المتنبي الشعرية في سنواته الأخيرة، تُسهم في إثراء الدراسات النقدية، وتُلقي الضوء على جوانب مهمة من تجربته الشعرية والإنسانية في مرحلة النضج والتأمل.

المبحث الأول: التحول الفكري والنفسي في شعر المتنبي

لا يمكن فهم التحولات النفسية والفكرية، التي طرأت على شعر المتنبي في سنواته الأخيرة، دون استحضار المسار الطويل الذي قطعه منذ مولده في عام ٣٠٣هـ، حتى مقتله سنة ٣٥٤هـ، وقد شهدت الكوفة ميلاده في محلة يقال لها (كندة)، وهي التي نسبوه إليها فظن البعض أن المقصود بها قبيلة كندة العربية، وليس كذلك. ولم يحفل شاعرنا بنسبه، ولم يأت على ذكره في شعره، ولا أتى على ذكرٍ لأبيه أو لقبيلته، وربما كان هذا سببًا لاختلاف الرواة في نسبه، ويمكن الأُنس إلى ما ذكره ابن خلكّان من أنّ اسمه: أبو الطيب أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد الجعفي الكندي الكوفي، (ابن خلكان، د.ت، ١/١٢٠). وفي الكوفة كان صباه وتعليمه الأول، وكان له حظه من مجاورة البادية لعامين أو أكثر، على عادة ما كان يفعل العرب بصبيانهم من إخراجهم إلى البادية لتشتد أعوادهم، وتفصح ألسنتهم، أو ربما كان خروجه إلى البادية فرارا من هجمات القرامطة على بلدته الكوفة آنذاك، وأيا كان سبب خروجه إلى البادية، فإن الشاعر قد عاد من تلك الرحلة فصيح اللسان، قوي البنية والجنان، مكتسبا من فصاحة الأعراب وبلاغتهم، فبكُر في نظم الشعر ربما قبل أن يبلغ العاشرة من عمره، وقد «طلب الأدب وعلم العربية، ونظر في أيام الناس، وتعاطى قول الشعر منذ حداثته حتى بلغ فيه الغاية التي فاق فيها أهل عصره، وعلا شعراء وقته»، (البغدادي، د.ت،٤/١٠٢)، كما «تأثر المتنبي بالثقافة والفكر السائدين في العصر

العباسي، بما في ذلك الأفكار الفلسفية والسياسية والدينية. وقد ساهمت هذه التأثيرات الثقافية في تشكيل رؤيته للعالم وعلاقته بالسلطة»، (المندلاوي، ٢٠٢٤، ١٨).

المرحلة الأولى: شاعر الطموح والتمرد

الطموح السلطوي وإرادة التفوق

«نشأ المتنبي في فترة العصر العباسي، حيث كانت هذه الحقبة مليئة بالصراعات السياسية والاجتماعية، والتغيرات الاقتصادية والثقافية. كانت البيئة الاجتماعية خلال تلك الفترة، مميزة بالظلم والفساد السياسي، وربما تأثر المتنبي بما رآه من ظلم وصراعات، مما دفعه للتمرد على السلطة، ورفض الانكسار لها»، (المندلاوي، ٢٠٢٤، ١٧). واتسمت المرحلة الأولى من حياة المتنبي بطموح جامح لم يكن يقنع بأقل من الإمارة أو الولاية، وهو طموح تجاوز حدود ما كان متاحًا لشاعر في عصره، مهما بلغت منزلته. ولعل هذا الطموح يضاف إلى أسباب التمرد الذي مارسه المتنبي على البنية الاجتماعية السائدة، حيث لم يكن يعتدّ بالأنساب، ولا بالانتماءات القبلية التقليدية، بل كان يرى نفسه مركزًا للفخر والمجد. وقد ظهر ذلك بوضوح في قوله في إحدى قصائد الصبا، (المتنبي، ١٩٨٣، ١٩):

لَا بِقَوْمِي شَرُفْتُ بَلْ شَرُفُوا بِي وَبِنَفْسِي فَخَرْتُ لَا بِجُدُودِي

«وحسبك ما يتملكه هذا المفهوم من دلالات معبرة عن اختلافه عن الآخرين، واتجاه شرفهم وفخرهم، باستخدامه للنفي مع الأداة (بل) التي تؤدي معنى سلب الحكم من المفهوم الذي قبلها وجعله لما بعدها»، (عبدالمجيد، ٢٠٢٢م، ٥٣). إن هذا الموقف يكشف عن وعي مبكر بالذات الفردية، وتأكيد لمبدأ الاستحقاق الشخصي على حساب الموروث الاجتماعي. فالمتنبي لم يكن يرى في النسب قيمة إلا بمقدار ما يضيفه الفرد إلى قبيلته من مجد، وهو ما عبّر عنه أيضًا في رثاء جدته لأمه بقوله، (المتنبي، ١٩٨٣م، ١٧٤):

وَلَوْ لَمْ تَكُونِي بِنْتَ أَكْرَمِ وَالِدٍ لَكَانَ أَبَاكِ الضَّخْمَ كَوْنَكِ لِي أُمَّا

إن هذا الموقف الفكري يكشف عن نزعة فردية متقدمة على عصرها، تتجاوز المفاهيم القبلية السائدة في المجتمع العربي آنذاك، وتؤسس لرؤية حداثية في بناء الهوية الذاتية، قوامها الإصرار على تشييد المجد الذاتي بمعزل عن الاتكاء على أمجاد الآباء والأجداد وموروثاتهم الاجتماعية. لقد كان المتنبي يصنع (الأنا الشعرية الفردية)، وهي الأنا التي كانت عند الشاعر الأول (نحن القبلية)، «والأصل للأنا الشّعرية/الفحوليّة هو نحن القبلية، وهي (النحن) المتضخّمة أصلا والنّافية

للآخر بالضّرورة الوجوديّة»، (الغذامي، ٢٠١٢م، ١٢٠-١٢١). فالمتنبي لم يكن معنيًا بأن يُعرَف إلا بأناه وذاته المتفردة، لا بانتمائه الأسري، أو نسبه القبلي، فهو مَن تفخر به القبيلة وتعتز، لا هو مَن يستمد مجده من الافتخار بها، وفي هذا قلب جذري للمعادلة القبلية التي هيمنت على الوعي الشعري العربي لقرون.

وقد أفضى هذا التفرد الوجودي والفكري، إلى شعور مبكر ومزمن بالغربة عن المجتمع الذي يعيش فيه، غربة لم تكن مكانية فحسب، بل كانت غربة روحية ونفسية عميقة، نابعة من إحساسه بالتمايز عن أبناء عصره، وعدم انسجامه مع قيمهم ومعاييرهم. ومما يعكس هذا الإحساس المبكر بالاغتراب ما قاله في صباه، حين شبّه نفسه بالأنبياء المرفوضين من أقوامهم، (المتنبي، ١٩٨٣، ١٩):

مَا مُقَامِي بِأَرْضِ نَخْلَةَ إِلَّا كَمُقَامِ الْمَسِيحِ بَيْنَ الْيَهُودِ
أَنَا فِي أُمَّةٍ تَدَارَكَهَا اللهُ غَرِيبٌ كَصَالِحٍ فِي ثَمُودِ

ففي هذين البيتين تتجلى رؤية المتنبي لذاته بوصفه كائنًا استثنائيًا مختلفا، «والشعور بالاختلاف يعد أساسيا من أجل وعي الهوية ونموها»، (ميكشيللي، ١٩٩٣، ٨٢)، فهو يعي بأنه يحمل رسالة هي قيمته الشعرية المتفردة التي لا يدركها معاصروه، على غرار الأنبياء الذين لم تعطهم أقوامهم ما يستحقوه من تقدير وتقديس. وهذا الشعور بالتميز المقترن بالرفض من الآخر، سيظل يلازم المتنبي طوال حياته، ويشكل أحد المحاور الجوهرية في شعره. وقدتحدث بمرارة عميقة عن سوء طالعه ومفارقة قدره، رغم توفره على همة عالية، وطموح جارف لا يعرف الحدود، (المتنبي، ١٩٨٣، ١٩):

أَيْنَ فَضْلي إِذا قَنِعتُ مِنَ الدَهـ رِ بِعَيشٍ مُعَجَّلِ التَنكيدِ
ضاقَ صَدري وَطالَ في طَلَبِ الرِز قِ قِيامي وَقَلَّ عَنهُ قُعودي
أَبَداً أَقطَعُ البِلادَ وَنَجمي في نُحوسٍ وَهِمَّتي في سُعودِ

وفي هذه الأبيات يتجلى التناقض المؤلم بين عظمة الذات الداخلية وقسوة الواقع الخارجي، بين علو الهمة وسوء الحظ، وهي ثنائية ظلت تؤرق المتنبي وتشكل مادة خصبة لشعره.

فالشاعر يعيش مفارقة وجودية قاسية: نجمه في نحوس، بينما همته في صعود دائم، وكأن الحظ يتعمد الصدام معه وإحباط طموحاته. وهذا الصراع بين الإرادة الفردية وقسوة الزمن، سيصبح لازمة أساسية في شعر المتنبي، مانحًا إياه بعدًا تراجيديًا عميقًا.

التجربة الحمدانية: ذروة الطموح وبداية الانكسار

صحب «المتنبي سيف الدولة تسع سنين أو ما يقرب من تسع سنين»، (حسين، ٢٠١٦، ١٦٨)، نظم خلالها أعظم مدائحه في ذلك الأمير العربي الرمز، فكانت أولى مدائحه سنة ٣٣٧هـ، وآخرها عام ٣٤٥هـ، (انظر: طه حسين، ٢٠١٦، ١٦٨). وقد طاب له المقام في صحبته. ووجد في بلاط سيف الدولة بيئة خصبة لطموحه، حيث كان الأمير محبًّا للشعر والأدب، محاطًا بالعلماء والشعراء. غير أن هذه الصحبة لم تخلُ من التوترات، فقد دارت الأيام دورتها، وتقلبت به الأحداث، بين وشاة ساءهم ما وصل إليه من حظوة عند الأمير، وبين ما لديه من طموح سياسي أبى الأمير تحقيقه.

لقد كانت علاقة المتنبي بسيف الدولة تجسيدًا لتناقض بنيوي، بين طموح الشاعر الذي كان يرى نفسه ندًّا للأمراء، وبين الواقع السياسي الذي يفرض على الشاعر موقع التابع والمادح. وحين فقد المتنبي الشعور بالأمان في كنف سيف الدولة، اضطر كارهًا مكرها إلى مغادرة أرض مملكة الحمدانيين، تلك الأرض التي شهدت أزهى سنوات حياته الشعرية والإنسانية. وقد وصف ما آلت إليه حاله مع سيف الدولة، وما لقيه من محن وشائعات، ومحاولات لاغتياله جسديا ومعنويًا، في أبيات بليغة قالها وهو في مصر، بعد أن بلغه أن أقوامًا نعوه في مجلس سيف الدولة، فأعلن صموده وقدرته على البعث من جديد، (المتنبي، ١٩٨٣، ٤٧١):

يا مَن نُعيتُ عَلى بُعدٍ بِمَجلِسِهِ كُلٌّ بِما زَعَمَ الناعونَ مُرتَهَنُ
كَم قَد قُتِلتُ وَكَم قَد مُتُّ عِندَكُمُ ثُمَّ اِنتَفَضتُ فَزالَ القَبرُ وَالكَفَنُ

لقد وصل الأمر بخصومه إلى حد نعيه وهو لا يزال حيًا، في محاولة رمزية لإعدامه معنويًا، ومسح وجوده من ذاكرة البلاط الحمداني، فأعلن صموده، وقدرته الفينيقية على الانبعاث من رماد الموت المجازي، الذي حاول خصومه أن يدفنوه فيه، مؤكدًا أنه تعرض لمحاولات قتل واغتيال معنوي متكررة، لكنه في كل مرة كان ينتفض من قبره، وينفض عنه الكفن، رافضًا الاستسلام لمؤامرات الناعين والحاسدين. وهو يخبر أولئك الناعين له، أن قراره الرحيل عن حلب،كان نابعًا من فلسفة أخلاقية راسخة، تقوم على رفض المساومة على الكرامة، فالمتنبي أعلن بوضوح أنه يصاحب الحلم والطموح حين يكونان مقترنين بالكرم والعزة، أما حين يقترنان بالذل والجبن، فإنه يرفضهما رفضًا قاطعًا. وهو لا يرضى بالإقامة في مكان يُذل فيه من أجل المال، ولا يستمتع بنعيم تشوبه إهانة لكرامته، أو دنس لعرضه، فالشرف عنده أثمن من كل متاع الدنيا:

إِنّي أُصاحِبُ حِلمي وَهوَ بي كَرَمٌ وَلا أُصاحِبُ حِلمي وَهوَ بي جُبُنُ

وَلا أُقيمُ عَلى مالٍ أَذِلُّ بِهِ وَلا أَلَذُّ بِما عِرضي بِهِ دَرِنُ

وهذه القيم الأخلاقية تعكس قيمًا رفيعة نبيلة، في زمن بدأت فيه القيم المادية تطغى على المثل العليا، كما تكشف عن وعي المتنبي، بأن ثمن الكرامة قد يكون الترحال والاغتراب، لكنه ثمن يستحق الدفع. ومن حلب الحمدانية، توجه المتنبي إلى دمشق الإخشيدية آنذاك، وهي خطوة كانت بمثابة البداية لسلسلة متتالية من الخيبات المتراكمة، والتجارب المريرة، التي ستعيد تشكيل وعيه الشعري والفلسفي، وتدفعه إلى مراجعة جذرية لرؤيته للحياة والسلطة والمجد والذات.

التجربة الإخشيدية: خيبة الأمل وانكشاف الوهم

«وجعل كافور الإخشيدي يكتب في طلب المتنبي»، (الدمشقي، ١٣٠٨هـ، ٩٢)، فقدم المتنبي إلى مصر في جمادى الآخرة سنة ٣٤٦هـ، وأقام بها أربع سنين ونصف السنة، (انظر الدمشقي، ١٣٠٨هـ، ٩٢ وما بعدها)، حاملًا معه أحلامًا جديدة، بعد أن تحطمت آماله في بلاط سيف الدولة. وفي جوار أبي المسك كافور أطنب المتنبي في مدحه، لكنه على غير عادته في مدائحه السابقة لسيف الدولة، استعجل كثيرًا في التلميح والتصريح بغايته السياسية، فلم يشأ أن يخفيها أو يتدرج في الإفصاح عنها، كما يتضح جليًا في قوله، (المتنبي، ١٩٨٣، ٤٤١):

إِذَا كَسَبَ النَّاسُ الْمَعَالِيَ بِالنَّدَى فَإِنَّكَ تُعْطِي فِي نَدَاكَ الْمَعَالِيَا
وَغَيْرُ كَثِيرٍ أَنْ يَزُورَكَ رَاجِلٌ فَيَرْجِعُ مَلِكًا لِلْعِرَاقَيْنِ وَالِيَا

وربما كانت هذه العجلة غير المعهودة في طلبه، والإلحاح المباشر في المطالبة بالولاية، نابعة من رغبة ملحّة في رد اعتباره أمام سيف الدولة، وجلسائه الشامتين برحيله خائبا، وهو الذي فاخرهم بأنه بعد مغادرته حلب، قد انتقل إلى من هو أكرم وأجود، إلى الهمام الجواد الذي غرقت في جوده القبائل العربية كلها، (المتنبي، ١٩٨٣، ٤٧١):

عِندَ الهُمامِ أَبي المِسكِ الَّذي غَرِقَت في جودِهِ مُضَرُ الحَمراءِ وَاليَمَنُ

وقد وعده كافور بالولاية وحلف له على ذلك، مما رفع سقف توقعات الشاعر وعزز آماله، لكن كافور لم ينجز ما وعد به، وما برّ بقسمه، فوجد المتنبي نفسه في موقف حرج، يجمع بين خيبة الأمل الشخصية، والحرج الاجتماعي أمام حسّاده. وفي محاولة للتماسك وحفظ ماء الوجه، التمس المتنبي العذر لكافور في تأخيره إنجاز الوعد، معلنًا ثقته الظاهرية بوفائه:

وَإِن تَأَخَّرَ عَنّي بَعضُ مَوعِدِهِ فَما تَأَخَّرُ آمالي وَلا تَهِنُ

هُــوَ الــوَفِــيُّ وَلَـكِـنّــي ذَكَــرتُ لَـهُ مَـــوَدَّةً فَـهـوَ يَـبـلـوهـا وَيَـمـتَـحِـنُ

وهذه الأبيات لم ينشدها المتنبي أمام كافور، مما يؤكد أنه ماكان مقتنعًا في قرارة نفسه بهذا العذر الواهي، الذي قدمه لتأخير تنفيذ الوعد، وإنما كان يتجمّل أمام الشامتين به، ويحاول الحفاظ على كبريائه المجروح. فالطموح الصريح والمعلن الذي جاء به من حلب لم يلقَ استجابة حقيقة من كافور، مما جعل المتنبي يشعر بمرارة عميقة وإحباط متزايد، رغم إظهاره الجلَد والصبر أمام حسّاده ومنافسيه.

ومما زاد من عمق خيبته وفداحة الموقف، أن المتأمل في سيرة المتنبي الشعرية، يلحظ بوضوح الصدق الفني والنفسي في منهجه الشعري، وربما كان هذا منهجه في حياته، فقد «قال عنه علي بن حمزة راويته: إنه ما كذب قط»، (عزام، ٢٠١٤، ٢٢٦). ولكنه كان مضطرا لمجاملة كافور في سبيل حاجته، وهو لا يكاد يجامل إلا ما دام مغلوبًا على المجاملة ومضطرًا إليها، إما لحفظ مكانته والمستوى المعيشي الذي يطمح إليه، أو لحفظ دمه الذي ما كان يحابي كثيرًا لأجله في مواقف الخطر.

والذي يظهر جليًا من خلال تتبع علاقة المتنبي بكافور، أن الشاعر ما كان راغبا في صحبة كافور، بل ويلقي باللائمة على سيف الدولة الذي يرى أنه سبب اضطراره لصحبة الإخشيدي، وظهر ذلك في رده على ابن جني بقوله: «هو الذي أعطاني لكافور بسوء تدبيره، وقلة تمييزه»، (الدمشقي، ١٣٠٨هـ، ٩٢)، فما كان الشاعر يرى في كافور الإخشيدي إلا جسرًا عابرًا، يمتطيه للوصول إلى الولاية والسلطان، لا غاية في حد ذاته، حتى أنه تململ من صحبته وضاق ذرعًا بانتظاره، بعد عام وشهرين فقط من وصوله إلى مصر، رأى فيهما مدة طويلة ومملة، مرّت دون حصوله على مبتغاه، وكأنه يقيم على الجمر أو ينتظر المحال. وفي هذه الحالة النفسية المتأزمة، نظم قصيدته الشهيرة التي يأسف فيها بحرقة على مفارقة بني حمدان، متذكرًا أيامه الذهبية في حلب، وهي القصيدة التي يبدأها بقوله، (المتنبي، ١٩٨٣، ٤٦٦):

أُغَـالِـبُ فِيكَ الـشَّـوْقَ وَالـشَّـوْقُ أَغْـلَـبُ وَأَعْـجَـبُ مِـنْ ذَا الْهَجْرِ وَالْوَصْـلُ أَعْجَبُ

وهذه القصيدة تكشف بعمق عن الأزمة النفسية الحادة، والمأزق الوجودي الذي كان يعيشه المتنبي في مصر، حيث وجد نفسه محاصرًا في موقف تراجيدي لا يُحسد عليه، ولا منفذ له منه، فهو من جهة، لا يستطيع العودة إلى سيف الدولة بعد أن فارقه، بل وانتقل إلى عدوه اللدود كافور الإخشيدي، فعودته ستكون إقرارًا بالهزيمة واعترافًا بالخطأ، ومن جهة أخرى، هو لا يجد في كافور ما كان يأمله، ويحلم به من كرم حقيقي، وعطاء سخي، وتحقيق فعلي لطموحه السياسي

في الولاية.

والواضح من خلال التأمل في شخصية المتنبي وكبريائه المتعالي، واعتداده الشديد بامتداده العربي الأصيل، الذي ظهر جليًا في مدائحه الرائعة لسيف الدولة العربي، وما أظهره لاحقًا من احتقار واستعلاء في وصف كافور، عند هجائه المرّ له بعد الفراق، أنه ما كان بحال من الأحوال ليرغب في جوار كافور الحبشي، ولا في مدحه ابتداءً لولا الاضطرار، إلا أن الأرض ضاقت عليه بما رحبت وكانت أرض الإخشيديين هي الأقرب إليه، فقد جاء في الصبح المنبي: «ولما عزم أبو الطيب على الرحيل من حلب وذلك في سنة ست وأربعين وثلاثمائة لم يجد بلدا أقرب إليه من دمشق؛ لأن حمص كانت من بلاد سيف الدولة»، (الدمشقي، ١٣٠٨هـ، ١٠٨/١). وكما غادر المتنبي حلب، فقد غادر مصر خائبًا مكسورًا، لم ينل ما طمح إليه وسعى وراءه من ولاية أو سلطان، عائدًا بخيبة أمل أعمق مما عاشه في حلب، وبجرح نرجسي أشد إيلامًا.

المرحلة الثانية: شاعر الذات والتأمل الوجودي

رحلة العودة إلى حيث البداية: الهروب والانعتاق

في ليلة عيد الأضحى المبارك، العاشر من ذي الحجة لعام ٣٥٠هـ، كان المتنبي ينفذ خطته للهروب من الإقامة الجبرية التي كان قد فرضها عليه كافور الإخشيدي. وتكشف تفاصيل هذا الهروب عن عزم راسخ وإصرار على الانعتاق من قيود البلاط والممدوحين. فقد «أعدّ كل ما يحتاج إليه على مرّ الأيام في لطف ورفق، ولا يعلم به أحد من غلمانه، وهو يظهر الرغبة في المقام، وطال عليهم التحفظ، فخرج ودفن الرماح في الرمل، وحمل الماء على الإبل في الليل من النيل لعشر ليالٍ، وتزود لعشرين»، (الدمشقي، ١٣٠٨هـ، ١٣٧/١). وقد استغرقت رحلته من الفسطاط إلى الكوفة ثلاثة أشهر. ووصل إلى الكوفة مسقط رأسه في شهر ربيع الآخر سنة ٣٥١هـ، بعد أن غاب عنها مدة طويلة تقدر بثلاثين عاما. عاد محمّلًا بخبرات غنية، وتجارب مريرة، وخيبات عميقة، لكنه في الوقت نفسه، كان قد وصل إلى مرحلة من النضج الفكري، والوعي الذاتي، لم يكن قد بلغها من قبل. إن هذه العودة لها دلالة رمزية عميقة، فهي ليست مجرد عودة جغرافية إلى الوطن، بل هي عودة إلى الذات، بعد رحلة طويلة من البحث عن الاعتراف في بلاط السلاطين والأمراء. إنها عودة الشاعر إلى جذوره، بعد أن أدرك أن السلطة التي كان يسعى إليها لن تتحقق، وأن عليه أن يعيد النظر في علاقته بالشعر ووظيفته.

التحوّل الفكري عند المتنبي: من الشاعرية المنتفعة إلى الذات الشاعرة

لقد أدرك المتنبي أن السلطة التي كان يسعى إليها لن تتحقق، وأن الشعر هو سلطته الحقيقية، وأن خلوده لن يكون في ولاية أو إمارة، بل في ما تركه من شعر خالد يعبّر عن تجربته الإنسانية العميقة. «وأحسن قصائد أبي الطيب في سيف الدولة، وتراجع شعره بعد مفارقته، وسئل عن سبب ذلك فقال: قد تجوزت في قولي، وأعفيت طبعي، واغتنمت الراحة منذ فارقت آل حمدان»، (الدمشقي، ١٣٠٨هـ، ٨٧/١). والراحة كانت بداية قراره بأن يكون شاعر ذاته لا شاعر سلطة، فهذا الإدراك حرّره من قيود البحث عن الاعتراف السياسي، وجعله أكثر قدرة على التعبير عن ذاته الحقيقية. ولم يكن هذا التحوّل مجرد تبدّل في الأغراض الشعرية، أو انزياح بسيط في المعجم اللغوي، بل كان تحوّلاً بنيويًا عميقًا في الرؤية الجمالية والفكرية للشاعر. فقد انتقل المتنبي من نموذج (الشاعر المادح)، الذي يوظّف طاقته الإبداعية في خدمة السلطة طمعًا في الحظوة والمكانة، إلى نموذج (شاعر الذات)، الذي يستثمر شعره أداةً للتأمل الوجودي، والتعبير عن الذات المتحررة من إكراهات البلاط وضغوطاته.

وحين عاد إلى فضاء المديح في هذه المرحلة، فإن مديحه قد تجرّد من البُعد النفعي المباشر، وتحوّل إلى فعل شعري خالص ينبع من قناعة داخلية أو إعجاب حقيقي، لا من رغبة في التقرّب أو التكسّب. وبالمثل، فإن رثاءه في هذه الفترة قد تحرّر من الطابع التقليدي المرتبط بالمناسبات السياسية، ليغدو تعبيرًا صادقًا إما عن حب، أوعن حزن وجداني، وتعاطف إنساني أصيل، بعيدًا عن منطق المصلحة والتقرّب من أصحاب النفوذ، كرثائه لأخت سيف الدولة رغم مفارقته له وعتبه عليه، وهو رثاء لا يطلب منه مصلحة أو منفعة.

نضج الوعي وترفّع الذات

في أثناء إقامته في الكوفة، كان المتنبي يتردد على بغداد، حيث كان الحكم فيها لبني بويه، وكان يلي الوزارة الحسن بن محمد المعروف بالوزير المهلبي، وكان أديبًا شاعرًا اجتمع حوله الأدباء. وقد تاقت نفس المهلبي إلى أن يمدحه المتنبي، فزاره شاعرنا مرتين وجالسه. غير أن شاعرًا برزانة المتنبي ووعيه الذي بلغه في تلك المرحلة، ما كان ليمدح وزيرًا عُرف بمجالسته لأصحاب الخلاعة والمجون، حتى وإن كان أديبًا، وحتى وإن كان هو الجسر الذي يوصله إلى الحاكم. وهذا الموقف يعكس تحولًا عميقًا في نفسية المتنبي، فهو لم يعد ذلك الشاعر الذي يبحث عن العطاء والجاه، بل أصبح من مدرسة زهير بن أبي سلمى، لا يمدح الرجل إلا بما فيه، ويختار

ممدوحيه بعناية، ويأبى أن يساوم على قيمه ومبادئه.

وقد كان تجاهل المتنبي للوزير المهلبي، سببًا في إيعاز الوزير إلى بعض شعراء بغداد للنيل من عرض المتنبي وسبّه وهجائه. غير أن المتنبي، بما وصل إليه من وعي ونضج، قد تجاهل كل ذلك وأعرض عن إجابتهم. وهذا الموقف يمثل قمة النضج النفسي والفكري الذي بلغه المتنبي، حيث لم يعد يستفزه ما يقوله الآخرون عنه، ولم يعد يرى ضرورة للدخول في معارك شعرية مع من لا يستحق. لقد تجاوز المتنبي في هذه المرحلة الحاجة إلى إثبات الذات عبر الصراع مع الآخرين، وغدا أكثر ثقة بنفسه وبمكانته الشعرية.

إن إعراض المتنبي عن مدح الوزير المهلبي، يعكس تحولًا في معايير الاختيار لديه. فلم يعد المعيار هو العطاء المادي أو المكانة الاجتماعية، بل أصبح المعيار هو التوافق القيمي والأخلاقي مع الممدوح. وهذا ينمّ عن تحرر من منطق البلاط الذي كان يحكم علاقته بالممدوحين في مراحل سابقة.

كما يمثل موقف المتنبي من الوزير المهلبي، ومن الشعراء الذين هجوه بإيعاز منه، نموذجًا واضحًا على نضج الوعي الذاتي الذي بلغه في سنواته الأخيرة. فقد كان في مراحل سابقة من حياته سريع الاستجابة للهجاء، حادّ الردّ على خصومه، أما في هذه المرحلة فقد آثر السكوت والإعراض، وهو ما يدل على ثقة راسخة بالنفس، وتحرر من الحاجة إلى إثبات الذات عبر الصراع مع الآخرين.

الانخراط في شؤون الوطن: من الطموح الفردي إلى المسؤولية الجماعية

مثّلت ظاهرة الانخراط الفعلي للمتنبي في الدفاع عن الكوفة ضد غارات الأعراب، واحدةً من أبرز التجلّيات الدالّة على عمق التحوّل النفسي والفكري الذي طرأ على الشاعر في سنواته الأخيرة، إذ يكشف هذا الموقف عن انعطافة جوهرية في مسار وعيه الوجودي، تتمثّل في الانتقال من دائرة الطموح الفردي الضيق، المتمحور حول السعي للحصول على ولاية أو إمارة، إلى أفق أرحب وأعمق يتجلّى في الشعور بالمسؤولية الحقيقية تجاه الجماعة والانتماء العضوي إلى الوطن.

وتشير المصادر التاريخية إلى أن أبا الطيب قاد الجيش المدافع عن الكوفة عدة أيام في مواجهة غارة بني كلاب (ذي الحجة ٣٥٣هـ)، مُظهرًا بسالة عسكرية توازي براعته الشعرية. ولما وصل قائد الجيش من بغداد بعد رحيل الغزاة، أهداه ثيابًا نفيسة تقديرًا لجهوده، فأنشده قصيدته الشهيرة على ظهري فرسيهما، (المتنبي، ١٩٨٣، ٥١٨):

كَـدَعْـوَاكَ كُـلٌّ يَـدَّعِـي صِـحَّـةَ الْـعَـقْـلِ وَمَـنْ ذَا الَّـذِي يَـدْرِي بِمَا فِيهِ مِـنْ جَهْلِ

وتكشف هذه الحادثة أن تحوّله نحو شاعرية الذات لم يعنِ انفصالًا عن الواقع، وإنما إعادة تموضع واعية في علاقة أعمق مع مجتمعه، بعيدًا عن منطق البلاط وحساباته الضيقة. وهو يعلن ذلك صراحة حين يصوّر ضحك إبله من خيباته مع الملوك، ويؤكد أن المجد الحقيقي لا يُنال بالقلم وحده، بل بالسيف، في قوله، (المتنبي، ١٩٨٣، ٤٩٥):

مـا زِلـتُ أُضـحِـكُ إِبـلـي كُـلَّـمـا نَـظَـرَت إِلـــى مَـــنِ اِخـتَـضَـبَـت أَخـفـافُـهـا بِـــدَمِ
حَـتّـى رَجَـعـتُ وَأَقلامـــي قَـوائِـلُ لي الـمَـجـدُ لِـلـسَـيـفِ لَـيـسَ الـمَـجـدُ لِـلقَـلَـمِ
مَـنِ اِقـتَـضـى بِـسِـوى الـهِـنـدِيِّ حـاجَـتَـهُ أَجـــابَ كُـــلَّ سُـــؤالٍ عَـــن هَـــلٍ بِـلَـمِ

هذا التحوّل يعكس نضجًا في الوعي السياسي والاجتماعي، إذ أدرك المتنبي أن المشاركة الفاعلة في الحياة العامة، لا تستوجب منصبًا رسميًا، بل تتحقق عبر الفعل المباشر والإسهام في حماية الوطن. وتتجلّى ملامح هذا التحوّل في أربعة محاور متداخلة: أولها: الانتقال الواضح من نموذج الطموح السلطوي الذي هيمن على معظم حياته، إلى نموذج الذات الشاعرة المتحررة من إكراهات السلطة، وثانيها: نضج الوعي الذاتي، والتحرر التدريجي من منطق البلاط وآلياته الاستلزامية، وثالثها: الانخراط الواعي في شؤون الوطن، والشعور العميق بالمسؤولية الأخلاقية تجاه الجماعة ومصيرها، ورابعها: الترفّع الواضح عن معارك الهجاء الصغيرة، والثقة الراسخة بالنفس والاطمئنان إلى القيمة الحقيقية للذات الشاعرة.

الوفاء الممزوج بالإباء: موقف المتنبي من محاولات سيف الدولة لاستعادته

تكشف المراسلات المتبادلة بين سيف الدولة والمتنبي بعد مغادرة الأخير مصر، عن تحول نفسي وفكري عميق طرأ على الشاعر في هذا الطور من حياته. فإنه «لما سمع سيف الدولة بخروج أبي الطيب من مصر مراغمًا كافورا وبلوغه الكوفة كاتبه معرضا برجوعه إلى حلب، وأهدى إليه مرة بعد مرة»، (عزام، ٢٠١٤، ١٧٩)، ولم يقبل الشاعر العودة، دون التصريح بذلك لكنه ألمح له، ولم يكن هذا الرفض مجرد امتناع عابر، بل كان موقفًا واعيًا ينبع من إعادة تقييم جذرية لعلاقته بالسلطة وبيئة البلاط. فالجراح النفسية العميقة التي خلّفتها تجربته مع سيف الدولة، ثم تكرارها مع كافور، أفضت إلى قناعة راسخة، بأن كرامة الشاعر واستقلاله الإبداعي، لا يتحققان في أجواء الحساد والوشاة، حتى وإن كان الأمان مكتوبًا بخط الأمير نفسه، وقد جاء رد المتنبي على كتاب سيف الدولة شعريًا، مضمنًا في قصيدته التي استهلها بقوله، (المتنبي، ١٩٨٣، ٤٣٧):

فَـهِـمـتُ الـكِـتـابَ أَبَـرَّ الـكُـتُـب فَـسَـمـعـاً لِأَمـرِ أَمـيـرِ الـعَـرَب

وفيها يكشف عن السبب الحقيقي لامتناعه عن العودة، وهو خوفه من تكرار ما حدث سابقا من الوشايات والحساد، الذين أفسدوا علاقته الأولى بالأمير:

وَمـا عـاقَـنـي غَـيـرُ خَـوفِ الـوُشـاةِ وَإِنَّ الـوِشـايـاتِ طُـرقُ الـكَـذِب
وَقَـد كـانَ يَـنـصُـرُهُـم سَـمـعُـهُ وَيَـنـصُـرُنـي قَـلـبُـهُ وَالـحَـسَـب

تكشف هذه الأبيات عن إدراك المتنبي لطبيعة الصراع الذي دار في بلاط حلب، حيث كان الحساد يستغلون سمع سيف الدولة لهم، بينما كان القلب والحسب يميلان لصالح الشاعر. ومع ذلك، لم ينقطع الوفاء الشعري للمتنبي تجاه سيف الدولة، فـ«كان على شدة في طبعه، ومرارة في جِدّه، ودودا لأصدقائه وفيًّا لهم، يتبسط معهم ويمازحهم، ويأسى لفراقهم، ويجزع لموتهم. انظر كيف تقسم قلبُه بينه وبين بني حمدان، في أول مدائحه في كافور»، (عزام، ٢٠١٤، ٢٢٧). وقد تجلى هذا الوفاء في استمراره بمدح سيف الدولة، دون انتظار عطاء أو مكافأة، كما في قصيدته التي مطلعها، (المتنبي، ١٩٨٣، ٤٢٩):

مـالَـنـا كُـلُّـنـا جَـوٍ يـا رَسـولُ أَنـا أَهـوى وَقَـلـبُـكَ الـمَـتـبـولُ

وفيها يعرّض بكافور وبني بويه، مؤكدًا تفرد سيف الدولة بالهمة والشرف:

لَـيـسَ إِلّاكَ يـا عَـلِـيُّ هُـمـامٌ سَـيـفُـهُ دونَ عِـرضِـهِ مَـسـلـولُ
كَـيـفَ لا يَأمَـنُ الـعِـراقُ وَمِـصـرٌ وَسَـرايـاكَ دونَـهـا وَالـخُـيـولُ

وحين توفيت أخت سيف الدولة، لم يتردد المتنبي في رثائها، مؤديًا واجب المودة والوفاء في قصيدته، (المتنبي، ١٩٨٣، ٤٣٣):

يـا أُخـتَ خَـيـرِ أَخٍ يـا بِـنـتَ خَـيـرِ أَبٍ كِـنـايَـةً بِـهِـمـا عَـن أَشـرَفِ الـنَـسَـبِ

تؤكد هذه المواقف، أن قرار المتنبي بعدم العودة لم يكن نابعًا من قطيعة عاطفية أو إنكار لفضل سيف الدولة، وإنما كان تعبيرًا عن التحول النفسي والفكري الذي ميّز سنواته الثلاث الأخيرة. لقد انتقل الشاعر من نموذج الطموح السلطوي، الذي هيمن على معظم حياته، إلى نموذج الذات المستقلة التي تختار الوفاء الشعري الحر، على العودة إلى بيئة البلاط بما فيها من حسد ووشاية. هذا الموقف يعكس نضجًا في الوعي الذاتي، ويمثل خيارًا واعيًا للحفاظ على كرامته واستقلاله الإبداعي، حتى لو كلّفه ذلك التخلي عن إغراءات السلطة والقرب من الأمراء.

مع ابن العميد: علاقة ندية بلا مطامع

تمثل علاقة المتنبي بالوزير ابن العميد نموذجًا فريدًا في حياة الشاعر، إذ خلت من المطامع السلطوية والطموحات الإدارية، وهي التي طبعت علاقاته السابقة بالأمراء والحكام. فقد«خرج أبو الطيب من الكوفة إلى العراق (لعله يريد بغداد) فراسله ابن العميد أبو الفضل محمد بن الحسين وزير ركن الدولة من أرجان فسار إليه»، (عزام، ٢٠١٤، ١٨٧)، وذلك في عام ٣٥٤هـ، وقد كان يتجه إلى لقاء ندٍّ أدبي وفكري، وصديق يتبادل معه الود، لا إلى بلاط يطمع في مكاسبه.

تجلى هذا الطابع الأخوي منذ اللحظة الأولى للقاء، حين استقبله أبو الفضل بقوله: «كنت مشتاقا إليك يا أبا الطيب»، (عزام، ٢٠١٤، ١٨٨)، وهو خطاب يكشف عن علاقة إنسانية تتجاوز البروتوكولات الرسمية. وخلال شهري إقامته معه، كان المتنبي يزور ابن العميد كل يوم، ويخبره أنه يزوره اشتياقا لرؤيته ويقول له: «ما أزورك إكبابًا إلا لشهوة النظر إليك، ويؤاكله»، (عزام، ٢٠١٤، ١٨٨)، وهو مشهد يعكس التقدير المتبادل، والمودة الصادقة بين رجلين يتقاسمان الشغف بالأدب والفكر. وقد مدحه المتنبي بثلاث قصائد، منها التي استهلها بقوله، (المتنبي،١٩٨٣، ٥٢٢):

بادٍ هَواكَ صَبَرتَ أَم لَم تَصبِرا وَبُكاكَ إِن لَم يَجرِ دَمعُكَ أَو جَرى

وفي هذا المدح ما يلفت النظر، إذ «لم يتواضع لأحد في شعره كما تواضع له»، (عزام، ٢٠١٤، ١٩٠)، وهو تواضع ينبع من الاحترام الحقيقي والإعجاب الصادق، لا من منطق التملق أو ابتغاء العطايا. فقصائده لابن العميد حملت طابعًا أخويًا واضحًا، كما في رده على كتابه، (المتنبي، ١٩٨٣، ٥٣١):

بِكُتبِ الأَنامِ كِتابٌ وَرَد فَدَت يَدَ كاتِبِهِ كُلُّ يَد

وحين جاء وقت الوداع، لم يكن فراقًا عاديًا، بل ترك أثرًا عاطفيًا عميقًا، عبر عنه الشاعر بقوله، (المتنبي، ١٩٨٣، ٥٣٣):

نَسيتُ وَما أَنسى عِتاباً عَلى الصِدِّ وَلا خَفَراً زادَت بِهِ حُمرَةُ الخَدِّ

تكشف هذه العلاقة عن بعد آخر من أبعاد التحول الذي عاشه المتنبي في سنواته الأخيرة، القدرة على بناء علاقات إنسانية حقيقية خارج إطار الطموح السلطوي. فقد كان لقاؤه بابن العميد لقاء ندين متكافئين، يجمعهما حب الأدب والمعرفة، لا علاقة راعٍ بمحتاج أو أمير بطالب ولاية. وهذا النموذج يعكس نضج الشاعر واكتمال وعيه، بأن القيمة الحقيقية للإنسان لا تُقاس بالمناصب والإمارات، بل بالمودة الصادقة والتقدير المتبادل والمشاركة الفكرية العميقة.

التجربة العضدية: الحرية المستعادة

تمثل تجربة المتنبي مع عضد الدولة ذروة النضج في وعيه بذاته وعلاقته بالسلطة، إذ دخلها وهو حر طليق، غير متطلع إلى منصب أو ولاية، كطائر أُعتق من قفصه بعد سنوات من الأسر في قفصين: قفص البلاط وحساباته الضيقة، وقفص حاجاته ورغباته.

وقد بدأت القصة حين «ودّع أبا الفضل ابن العميد ورد كتاب عضد الدولة يستدعيه فعرّفه ابن العميد، فقال: ما لي وللديلم؟ فقال أبو الفضل: عضد الدولة أفضل مني، ويصلك بأضعاف ما وصلتك به. فأجاب بأني ملَقَّى من هؤلاء الملوك، أقصد الواحد بعد الواحد، وأملكهم شيئًا يبقى ببقاء النيرين، ويعطونني عرضا فانيًا، ولي ضجرات واختيارات فيعوقونني عن مرادي فأحتاج إلى مفارقتهم على أقبح الوجوه»، (عزام، ٢٠١٤، ١٩٢). في هذه الكلمات تتجلى فلسفة المتنبي الجديدة: إدراكه أنه يمنح الملوك الخلود بشعره، بينما يعطونه ما يزول ويفنى. والأهم من ذلك، وعيه بأن البلاط يقيد حريته، ويعوقه عن مراده، مما يضطره للمفارقة المؤلمة. لكن عضد الدولة فهم طبيعة هذا الشاعر، فكتب إليه أنه مملك أمره في الرحيل أو البقاء عنده، وهذا الضمان للحرية هو ما طمأن المتنبي وجعله يقبل الدعوة. وأقام في شيراز عند عضد الدولة قرابة ثلاثة أشهر.

ويذهب هذا البحث إلى ما ذهب إليه طه حسين، من أن الحرية التي نعم بها المتنبي في الطور الأخير من حياته، قد فتقت موهبته الشعرية أكثر من ذي قبل، فيقول عن هذه المرحلة من حياة المتنبي: «لم يكد يتقدم في طريقه إلى شيراز حتى زال عنه الحرج وانحط عنه الثقل، وحطم القيد الذي كان يمسك خياله ويمنعه أن يطير، وإذا هو يبلغ من الشعر طبقة خليقة باسمه، وخليقة بمكانه، وخليقة بما قال من شعره الرائع في سيف الدولة»، (حسين، ٢٠١٦، ٣٦٦). ويرى طه حسين أن النشاط الشعري للمتنبي، كان الأكثر خصوبة في هذا الطور عنه في ما مضى من أطوار حياته، وأنه نوّع في موضوعاته بين المدح والوصف والسياسة والرثاء والطرد، رغم قصر المدة التي قضاها لدى عضد الدولة، (حسين، ٢٠١٦، ٣٦٧).

ورغم هذا النشاط والخصوبة التي تمتع بها الشاعر، إلا أن غربته في شيراز كانت غربة من نوع مختلف، غربة ملامح ولسان وعادات، عبر عنها بصدق لافت، بقوله، (المتنبي، ١٩٨٣، ٥٤١):

مَغاني الشَعبِ طيباً في المَغاني بِمَنزِلَةِ الرَبيعِ مِنَ الزَمانِ
وَلَكِنَّ الفَتى العَرَبِيَّ فيها غَريبُ الوَجهِ وَاليَدِ وَاللِسانِ
مَلاعِبُ جِنَّةٍ لَو سارَ فيها سُلَيمانٌ لَسارَ بِتَرجُمانِ

وهذه الأبيات بعض من قصيدة يمدح بها عضد الدولة، وقد ظهر المتنبي فيها حرًا في التعبير

عن مشاعره الحقيقية، دون خوف من إغضاب الممدوح أو خسارة منصب مرتقب. إنه يقول ما يشعر به بصدق مطلق، فقد أجاد وأبدع في وصف شعب بوّان، وقد أشاد طه حسين بهذا الوصف فقال: «ما أعرف أن المتنبي أتقن وصف الطبيعة في طور من أطوار حياته، كما أتقنه في هذا الطور. فوصفه لشعب بوّان رائع حقا»، (حسين، ٢٠١٦، ٣٦٨). غير أن جمال المكان لا يعوض غربة الروح والهوية. وهذه الحرية في القول هي ما يميز شعره في هذه المرحلة، فهو لم يعد أسير الحاجة أو الطمع، بل شاعر يمتلك زمام نفسه وكلمته.

وحين آن وقت الرحيل، ودّع عضد الدولة بالقصيدة الكافية، وهي آخر شعر قاله المتنبي، (المتنبي، ١٩٨٣، ٥٦٦):

فِـداً لَـكَ مَـن يُـقَـصِّـرُ عَـن مَـداكـا فَلا مَـلِـكٌ إِذَن إِلّا فَـداكـا

إنه الوداع الكريم من شاعر حر، لا يحمل مرارة الخيبة أو ألم الإقصاء، بل يحمل احترام الند للند. يضاف إلى ذلك أن شعر الوداع لدى المتنبي يتفوق دائما على ماسواه من الأغراض، ذلك أنه يخالط روحه وصادق مشاعره، وقد أقر بذلك عند قراءة ابن جني لديوانه عليه، فتوقف ابن جني عند قصيدته الميمية التي ودع بها سيف الدولة، كما جاء في شرح المعري: «قال ابن جني:.. قلت لأبي الطيب وقت قراءتي هذه القصيدة عليه: أنه ليس في جميع شعرك أعلى كلاما من هذه القصيدة، فاعترف بذلك وقال: كانت وداعا». (ابو مرشد المعري، د.ت، ٨٦).

هذه التحولات البنيوية العميقة، انعكست بوضوح جلي على فكر وشعر المتنبي في هذه المرحلة من حياته، سواء على المستوى الموضوعاتي أو الأسلوبي أو الرؤيوي، كما سيتضح في المبحث اللاحق الذي سيتناول بالتحليل التحوّل الأسلوبي والفني في شعر المتنبي خلال سنواته الأخيرة، وتجلّيات هذا التحوّل على مستوى البنية الشعرية والخطاب الجمالي.

المبحث الثاني: التحول الفني في شعر المتنبي

تمهيد

إذا كان المبحث الأول قد انصبّ على استجلاء التغيرات النفسية والفكرية العميقة، التي طرأت على المتنبي في حقبته الأخيرة، فإن هذا المبحث يتوجّه نحو استقصاء الوجه الآخر من هذه التغيرات، ألا وهو البعد الفني في تجربته الشعرية. ذلك أن التحولات الداخلية، سواء كانت نفسية أو فكرية، لا تظل محبوسة في دائرة الوعي الباطني للمبدع، بل تتجاوز حدود الذات لتنعكس بصورة حتمية على منظومته الموضوعية الشعرية، وأسلوبه التعبيري، وبنائه الإيقاعي.

والمتنبي، بوصفه شاعرًا فحلًا يمتلك ناصية اللغة وأدوات الصنعة الفنية بمستوى استثنائي رفيع، قد نجح في أن يُترجم تحولاته الوجودية الداخلية، إلى تحولات فنية ذات ملامح خاصة ومميزة، الأمر الذي جعل إنتاجه الشعري في هذه المرحلة، يتباين عن نتاجه في المراحل السابقة من مسيرته الإبداعية.

ومن هذا المنطلق المعرفي، سيتناول هذا المبحث النماذج الشعرية التي أنتجها المتنبي بعد عودته إلى الكوفة، مع التركيز على محاور أساسية، هي: حصر للموضوعات الشعرية التي طرقها منذ عودته من مصر حتى وفاته، البنية الإيقاعية والصوتية، البنية الدلالية والبلاغية، في محاولة للكشف عن الخصائص المميزة لشعره في مرحلته الأخيرة، وكيف عبّرت عن تحوله الداخلي العميق.

تجلّيات التحوّل: البنية الموضوعاتية والأسلوبية

انعكس التحوّل في الوعي الوجودي عند المتنبي على البنى الفنية لخطابه الشعري، سواء على صعيد المنظومة الموضوعاتية، أو الأسلوب التعبيري والرؤية الجمالية. فقد شهدت هذه المرحلة انزياحًا ملحوظًا نحو الخطاب الحكمي، والتأمل الفلسفي في القضايا الوجودية الكبرى: الحياة والموت، الزمن وتقلّباته، معنى الوجود الإنساني وحدوده، والعلاقة الإشكالية بين الطموح والواقع، بين الأمل والخيبة. وبرزت نزعة متنامية نحو الصدق الوجداني والمصارحة الذاتية، وهي نزعة لم تظهر فجأة بل تطورت تدريجيًا منذ خيبة التجربة الحمدانية، ثم نمت مع التجربة الإخشيدية، حتى نضجت في السنوات الأخيرة، حين تحوّل الشعر إلى مرآة تعكس التجربة الوجودية الخاصة للشاعر، بكامل تعقيداتها وتناقضاتها، متحررًا من الأقنعة البلاطية والمجاملات الاجتماعية.

أولًا: الموضوعات الشعرية

نظم المتنبي في كل الأغراض الشعرية التي عرفها الشعر العربي، «ويتضمن ديوان المتنبي حوالي (٣٢٦) قصيدة ومقطوعة تتوزع على كافة أغراض الشعر العربي»، (الدباغ، ٢٠٢١، ٣٥). وقد نظم في أغلبها في الفترة الأخيرة من حياته (٣٥١-٣٥٤هـ)، وفي الجدول التالي محاولة لحصرها:

	النص	النوع	الموضوع	البحر الشعري	القافية
١	عيدٌ بِأَيَّةِ حالٍ عُدتَ يا عيدُ	قصيدة	هجاء كافور	البسيط	الدال
٢	جَـزى عَـرَبـاً أَمسَـت بِبُلبَيسَ رَبُّها	مقطوعة	مـدح عبـد العـزيز الخزاعي	الطويل	النون
٣	لَئِن تَـكُ طَيِّئٌ كانَت لِئاماً	مقطوعة	هـجـاء وردان بن ربيعة	الوافر	الواو
٤	أَعدَدتُ لِلغادِرينَ أَسيافا	مقطوعة	هجاء غلامه	المنسرح	الفاء
٥	بُسَيطَةُ مَـهلاً سُقيتِ القِطارا	مقطوعة	وصف	المتقارب	الراء
٦	أَلا كُلُّ ماشِيَةِ الخَيزَلى	قصيدة	هجاء كافور	المتقارب	الباء
٧	أُريكَ الرِضا لَو أَخفَتِ النَفسُ خافِيا	قصيدة	هجاء كافور	الطويل	الياء
٨	مِـن أَيَّـةِ الـطُـرقِ يَأتـي نَحوَكَ الكَرَمُ	قصيدة	هجاء كافور	البسيط	الميم
٩	الـحُزنُ يُقلِقُ وَالتَجَمُّلُ يَرُدَعُ	قصيدة	رثاء فاتك	الكامل	العين
١٠	حَـتّـامَ نَـحـنُ نُـساري النَجمَ في الظُلَمِ	قصيدة	رثاء فاتك	البسيط	الميم
١١	يُذَكِّرُني فاتِكاً حِلمُهُ	قصيدة	رثاء فاتك	المتقارب	الميم
١٢	مالَنا كُلُّنا جَوٍ يا رَسولُ	قصيدة	مدح سيف الدولة	الخفيف	اللام
١٣	يا أُختَ خَيرِ أَخٍ يا بِنتَ خَيرِ أَبِ	قصيدة	رثـاء أخـت سيف الدولة	البسيط	الباء

١٤	فهمت الكتاب أبر الكتب	قصيدة	مدح سيف الدولة	المتقارب	الباء
١٥	كَدَعواكِ كُلٌّ يَدَّعي صِحَّةَ العَقلِ	قصيدة	مدح أبي الفوارس دلير	الطويل	اللام
١٦	بادٍ هَواكَ صَبَرتَ أَم لَم تَصبِرا	قصيدة	مدح ابن العميد	الكامل	الراء
١٧	أَحَبُّ اِمرِئٍ حَبَّتِ الأَنفُسُ	مقطوعة	وصف	المتقارب	السين
١٨	جاءَ نَيروزُنا وَأَنتَ مُرادُه	قصيدة	مدح ابن العميد	الخفيف	الدال
١٩	بِكُتبِ الأَنامِ كِتابٌ وَرَد	مقطوعة	مدح ابن العميد	المتقارب	الدال
٢٠	نَسيتُ وَما أَنسى عِتاباً عَلى الصِدِّ	قصيدة	وداع ابن العميد ومدحه	الطويل	الدال
٢١	أَوهِ بَديلٌ مِن قَولَتي واهاً	قصيدة	مدح عضد الدولة	المنسرح	الألف
٢٢	مَغاني الشَعبِ طيباً في المَغاني	قصيدة	مدح عضد الدولة	الوافر	النون
٢٣	إِثلِث ! فَإِنّا أَيُّها الطَلَلُ	قصيدة	مدح عضد الدولة	الكامل	اللام
٢٤	أَزائِرٌ يا خَيالُ أَم عائِد	قصيدة	مدح عضد الدولة	المنسرح	الدال
٢٥	قَد صَدَقَ الوَردُ في الَّذي زَعَما	مقطوعة	مدح عضد الدولة	المنسرح	الميم
٢٦	آخِرُ ما المَلكُ مُعَزّى بِهِ	قصيدة	رثاء عمة عضد الدولة	السريع	الباء
٢٧	ما أَجدَرَ الأَيّامَ وَاللَيالي	قصيدة	وصف رحلة صيد لعضد الدولة ومدحه	السريع	الياء
٢٨	فِداً لَكَ مَن يُقَصِّرُ عَن مَداكا	قصيدة	وداع عضد الدولة ومدحه	الوافر	الكاف

٢٩	لِهَوى النُفوسِ سَريرَةٌ لا تُعلَمُ	قصيدة	هجاء ابن كيغلغ	الكامل	الميم
٣٠	ما أنصف الناس ضبّة	قصيدة	هجاء ضبة الأسدي	المجتث	الباء

يتبين من الجدول السابق:

- انحصار الموضوعات الرئيسة في شعر هذه المرحلة في أربعة أغراض هي: المدح وهو أكثرها، والوصف وهو أقلها، والرثاء، والهجاء الذي لم يكن من الأغراض المرغوبة ولا المحببة لدى المتنبي في مراحل حياته السابقة، وإن كان على قلته في شعره كان السبب في مقتله. مع غياب لغرض الفخر مستقلا، وإن تداخل في موضوعات أخرى. وقد اكتسبت هذه الأغراض الشعرية أبعادًا مختلفة في شعره، تعكس نضجه الفني ووعيه الوجودي الجديد.

- عدد ما نظم المتنبي منذ عودته من مصر حتى وفاته (٢٣) قصيدة و (٧) مقطوعات، موزعة موضوعاتها على النحو التالي:

أولا: المدح:

في هذا الطور نظم المتنبي في غرض المدح ثلاث عشرة قصيدة، ومقطوعتان، كان نصيب سيف الدولة منها قصيدتان، لم يبعثه على نظمهما سوى الحب والحنين لا ثالث لهما، ومدح الكاتب ابن العميد، كما مدح عضد الدولة، الذي وجد لديه كل ما يحتاجه من تقدير وحرية افتقدها في حضرة كافور. وتضمنت قصيدتان من مدحه معاني الوداع، وهما اللتان ودّع بإحديهما ابن العميد، وبالأخرى ودّع عضد الدولة. وسيتم اختيار ثلاث قصائد لممدوحين مختلفين، وذلك لتتبع ماتكشف عنه هذه النصوص من تحولات جوهرية في أسلوب المتنبي المدحي، متأثرة بتغير علاقته بالممدوحين، وما رافقها من التغيرات النفسية والاجتماعية. فمن مدحه لسيف الدولة قصيدته التي مطلعها:

مالَنا كُلُّنا جَوٍ يا رَسولُ أَنا أَهوى وَقَلبُكَ المَتبولُ

ففي هذه القصيدة التي نظمها وهو بعيد عن بلاط ممدوح، غير راغب بما لديه، يظهر أن الدافع هو الحبّ الخالص دون مصلحة مادية، وقد بدأ قصيدتهبالغزل مباشرة دون وقوف على الأطلال، واصلا بين حبل الغزل وحبل ما يحمله لسيف الدولة من حب وحنين، ويستغرق في

الغزل اثني عشر بيتاً، قبل الانتقال إلى وصف الرحلة، ثم إلى المدح، وهو توازن يعكس حالته النفسية المركبة. وتبرز المفارقة بين البعد المكاني واستمرار الولاء العاطفي حين يقول:

الَّـــذي زُلْـــتَ عَـنـهُ شَـرقـاً وَغَـربـاً وَنَـــــداهُ مُـقـابِـلـي مـا يَـــزولُ
وَمَـعـي أَيـنَـمـا سَـلَـكـتُ كَأَنّـــي كُـــلُّ وَجـــهٍ لَـــهُ بِـوَجـهـي كَـفـيـلُ

ويصور سيف الدولة بصفات الفروسية والشجاعة التقليدية، لكنه يعترف صراحة بالبعد والحنين، وتبقى النبرة الاعتزازية حاضرة رغم الفراق.أما في قصيدته التي مدحبها ابن العميد:

بـادٍ هَـواكَ صَـبَـرتَ أَم لَـم تَـصبِـرا وَبُـكـاكَ إِن لَـم يَـجرِ دَمـعُـكَ أَو جَـرى

فكما حدث في القصيدة التي مدح بها سيف الدولة، حدث في هذه القصيدة، من عدم الوقوف على الطلل، والبدء مباشرة بالغزل، ففي هذا النص حدث تحول نوعي في طبيعة العلاقة والمدح معاً. فالعلاقة هنا ندية أخوية كما يتضح من قوله:

أُمّـــي أَبـا الـفَـضـلِ الـمُـبِـرِّ أَلِـيَّـتـي لَأُيَـــمِّـــمَـــنَّ أَجَـــلَّ بَـحـرٍ جَـوهَـرا

فالممدوح ليس بحرا من الندى والكرم يقصده المادح للنيل من عطائه، كالمعتاد من صفات الممدوحين، بل هو بحر من الجوهر، كناية عن صنعته الأدبية ككاتب، ويتحول محور المدح من القيم الحربية إلى الفضائل الأدبية والعقلية، ويصبح الأسلوب فلسفياً تأملياً،فيقارن المتنبي الممدوح بالفلاسفة والحكماء قائلاً:

مَـن مُـبـلِـغُ الأَعـــرابِ أَنّـــي بَـعـدَهـا شـاهَـدتُ رَسـطـالـيـسَ وَالإِسـكَـنـدَرا
وَسَـمِـعـتُ بَـطـلـيـمـوسَ دارِسَ كُـتـبِـهِ مُـتَـمَـلِّـكـاً مُـتَـبَـدِّيـاً مُـتَـحَـضِّـراً

وهو تحول من الاحتفاء بالبذل والقوة إلى تقدير القوة الفكرية. فرحلته لم تكن للحصول على رغائب مادية، بل لرغائب عقلية فكرية. يشعر المتنبي بالمساواة الفكرية مع ممدوحه، ويبلغ ذروة بلاغية جعلت البديعي الدمشقي يعلق على هذه القصيدة بقوله: «ومن تأمل هذه الأبيات علم أن أبا الطيب قد ملك رقاب الكلام، واستعبد كرائمها، واستولد عقائمها، وفي ذلك فليتنافس، وعن مقامه فليتقاعس»، (الدمشقي، ١٣٠٨هـ، ١٩٢/١).

وفي قصيدته التي مدح بها عضد الدولة:

إِثـلِـث فَإِنّـــا أَيُّـهـا الـطَـلَـلُ نَـبـكـي وَتُـــرزِمُ تَـحـتَـنـا الإِبـــلُ

يصل المتنبي إلى مرحلة النضج الفني الكامل، حيث يحقق توازناً محكماً بين الموضوعات التي تضمنتها القصيدة، فخلاف النصين السابقين، هو يبتدئ قصيدته بالوقوف على الأطلال، فهي قصيدة بلاطية تلقى بين يدي السلطان، وفيها يقدم رؤية سياسية للممدوح، بوصفه حاكماً

مثالياً يصلح الدنيا:

حَتّى أَتى الدُنيا اِبنُ بَجدَتِها فَشَكا إِلَيهِ السَهلُ وَالجَبَلُ

ويضفي على مدحه بعداً دينياً حين يقول:

في وَجهِهِ مِن نورِ خالِقِهِ قَدَرٌ هِيَ الآياتُ وَالرُسُلُ

ولا يكتفي بمدح الفرد بل يمجد آل بويه جميعا:

لا يَستَحي أَحَدٌ يُقالُ لَهُ نَضَلوكَ آلُ بُوَيهِ أَو فَضَلوا
قَدَروا عَفَوا وَعَدوا وَفَوا سُئِلوا أَغنَوا عَلَوا أَعلَوا وَلَو عَدَلوا

أي «لا يستحي أحد يقال له: نضلك آل بويه أو نضلوك، وهذا نحو قولهم في صدر الإسلام: ما استحيا فارس انهزم من عبد الله بن خازم السلمي أو من قطري بن الفجاءة المازني.والبيت الذي أوله:"قدروا"، قلّما يوجد مثله في الأشعار لأنه أخبر عن الممدوحين بعشرة أخبار في بيتٍ واحد"، (أبو العلاء المعري، ٢٠٠٨، ١١٠٤). وتتسم هذه القصيدة بالموضوعية في وصف الحدث العسكري وانتصاره على وهشوذان الكردي بدقة تاريخية، فتصبح القصيدة سجلاً للانتصار السياسي أكثر من كونها مجرد تعبير عن إعجاب شخصي.

تمثل هذه القصائد المدحية الثلاث، مساراً متصاعداً من العاطفة إلى الموضوعية، ومن الفروسية إلى الحكمة، ومن الذاتية إلى التاريخية. فمع سيف الدولة كان المدح عاطفياً حنينياً، ومع ابن العميد صار نديا تقديرياً، ومع عضد الدولة أصبح موضوعياً توثيقياً. وتراجعت القيم الحربية التقليدية لصالح القيم الفكرية والإدارية، وبرز التركيز على العدل والإصلاح. كما تحول المدح من تعبير شخصي، إلى تسجيل تاريخي يوثق الأحداث السياسية الكبرى واللحظات الحاسمة في عصره.

وعلى المستوى الفني، تطورت معالجة الغزل من مقدمة طويلة، إلى أقصر فأكثر تكاملاً مع موضوع القصيدة، وأصبح الانتقال بين الأغراض أكثر سلاسة وطبيعية، وتحولت الخاتمة من الدعاء التقليدي إلى التقرير التاريخي. يعكس هذا المسار نضجاً فنياً ووعياً وجودياً متصاعداً، فالمتنبي في طوره الأخير تحرر من قيود التكسب المباشر في قصيدة سيف الدولة، ووجد الحرية الفكرية في قصيدة ابن العميد، وحقق الاستقرار والتقدير في قصيدة عضد الدولة. والتحول الأبرز هو انتقاله من شاعر البلاط الباحث عن الاعتراف، إلى مؤرخ شعري يوثق عصره بوعي موضوعي، محتفظاً ببراعته الفنية التي ملك بها رقاب الكلام.

ثانيا: الهجاء:

عرّف ابن رشيق الهجاء، بقوله:»وأجود مافي الهجاء أن يسلب الإنسان الفضائل النفسية وما تركّب من بعضها مع بعض، فأما ما كان في الخلقة الجسمية من المعايب، فالهجاء به دون ما تقدّم»، (ابن رشيق، ٢٠١٣، ٢/١٧٠). وقد تضمن ديوان المتنبي منذ رحيله من مصر حتى مقتله، ست قصائد ومقطوعتين في غرض الهجاء، وكان مهجووه أربعة هم: غلامه الذي غدر به في طريقه إلى الكوفة، ووردان بن ربيعة، وضبة الأسدي وابن كيغلغ، لكل منهم قصيدة واحدة، أما كافور ففاز بالنصيب الأوفر من هجائه بأربع قصائد، وحتى في مرثياته في هذه الفترة لم يسلم كافور فيها من الهجاء، وهو هجاء سالب لكل المحامد ومثبت لكل ما يذم به إنسان. وعلى سبيل المثال كانت أولى قصائد الشاعر في الكوفة بعد عودته إليها، التي مطلعها:

أَلَا كُلُّ مَاشِيَةِ الْخَيْزَلَى فِدَى كُلِّ مَاشِيَةِ الْهَيْدَبَى

وهذه القصيدة تمثل نموذجًا واضحًا على الحالة النفسية التي كان عليها المتنبي بعد عودته مباشرة، حيث كان لا يزال يحمل في نفسه مرارة التجربة المصرية وخيبة الأمل من كافور، وقد هجا فيها كافورًا هجاءً لاذعًا. وتضمنت القصيدة فخرا بنفسه، غير أن الفخر الذي تضمنته لم يعد فخرًا بالطموح أو ما يملكه من صفات، بل فخر بالذات التي تحررت من قيود البلاط، وفخر بالرحلة التي قطعها عائدًا إلى الجذور. وأفضل ما فعله في هذه القصيدة: «ملاءمة الشاعر بين موضوعها أو موضوعاتها وبين ما اصطنع فيها من الوزن والقافية، فهو قد أراد أن يصف هربا بعيدا ممعنا في السرعة،.. وأن يفخر بنفسه فخرا يجب أن يذيع ويشيع.. وأن يهجو عدوه هجاء لاذعا يجب أن يسير ويطير في أسرع وقت أيضا، فاصطنع لهذا كله هذا البحر الذي يصور السرعة والعدو، وهذه القافية المقصورة التي ينطلق بها حرف اللين إلى غير حد»، (حسين، ٢٠١٦، ٣٤٠).

وفيها يكشف المتنبي عن حقيقة نفسية عميقة، فهو لم يكن راضيًا لا عن نفسه، ولا عن الظروف التي اضطرته إلى مدح من لا يستحق، ولا عن كافور الذي خيّب أمله، فيقول:

أُرِيكَ الرِّضَا لَوْ أَخْفَتِ النَّفْسُ خَافِيَا وَمَا أَنَا عَنْ نَفْسِي وَلَا عَنْكَ رَاضِيَا

وهذا الاعتراف بعدم الرضا عن النفس، يمثل مستوى عاليًا من الصدق الفني والشجاعة الأدبية، فالشاعر هنا لا يكتفي بهجاء المهجو، بل ينتقد ذاته أيضًا.

إن هجاء المتنبي لكافور في هذه المرحلة لم يكن مجرد تنفيس عن غضب شخصي، بل كان تعبيرًا عن خيبة أمل عميقة، وكان أيضًا موقفًا فكريًا واجتماعيًا من واقع سياسي، رآه منحرفًا عن القيم التي يؤمن بها. ومن الملاحظ أن هجاءه لكافور كان أشد وأقسى من هجائه لغيره، وذلك

لأن كافور لم يكن في نظره يستحق أن يكون في موقع الحكم أصلًا، وكذلك لأن كافور كان في موقع قوة، والشاعر في موقع ضعف تحت سلطته، كما أن كافور أمعن في تتبع الشاعر عند هروبه من مصر، وبث العيون وأرسل عماله للبحث عنه وأسره.

ثالثا: الرثاء:

خمس مراثٍ ضمّها ديوانه في هذه الحقبة، كانت إحداها رثاء لأخت سيف الدولة الحمداني، وأخرى رثى بها عمة عضد الدولة. وثلاث منها في رثاء صديقه أبي شجاع فاتك، وقد «رثى صديقه أبا شجاع رثاء صادقًا لم يُمله إلا الوفاء، ولم يكتف بمرثيَّة بل رثاه ثلاث مرات، وكل مراثيه أنشأها بعد خروجه من مصر حين بعد عن فاتك، وما يُذكر به وانقطع كل أمل في الجزاء، وإحدى هذه المراثي قالها بعد وفاة صديقه بسنتين»، (عزام، ٢٠١٤، ٢٢٧)، وهي قصائد تكشف عن عمق التحول الذي طرأ على شعره. أنشأ أُولاها بعد خروجه من مصر، ومطلعها:

الْحُزْنُ يُقْلِقُ وَالتَّجَمُّلُ يَرْدَعُ وَالدَّمْعُ بَيْنَهُمَا عَصِيٌّ طَيِّعُ

وفي هذا المطلع تتجلى براعة المتنبي في التعبير عن التناقض النفسي، بين الحزن الداخلي والتماسك الخارجي، وهو تناقض يعكس صراعًا وجوديًا بين الشعور والإرادة. فالدمع وصفه بأنه «عصي طيّع»، وهو تعبير يحمل مفارقة دلالية عميقة تكشف عن تعقيد الحالة النفسية للشاعر. وأنشأ ثانيتها في الكوفة، وقد دخل عليه صديق وبين يديه تفاحة من الند مكتوب عليها اسم فاتك، فأثارت فيه الذكرى، ومطلعها:

يُذَكِّرُنِي فَاتِكًا حِلْمُهُ وَشَيْءٌ مِنَ النِّدِّ فِيهِ اسْمُهُ

وهنا نلحظ كيف يتحول الشيء المادي البسيط (تفاحة الند)، إلى محفّز للذاكرة والتأمل، وكيف يستطيع الشاعر أن يربط بين الحسي والمعنوي في تجربة شعرية كثيفة. إن هذه القدرة على استدعاء العمق الإنساني من خلال التفاصيل البسيطة، تمثل ملمحًا مهمًا من ملامح النضج الفني عند المتنبي في هذه المرحلة.

والثالثة التي مطلعها:

حَتَّامَ نَحْنُ نُسَارِي النَّجْمَ فِي الظُّلَمِ وَمَا سُرَاهُ عَلَى خُفٍّ وَلَا قَدَمِ

وفي هذا المطلع يتجلى البعد التأملي الفلسفي، حيث يتساءل الشاعر عن جدوى السعي والحركة في عالم لا يخلو من الظلمة، وكأنه يتساءل عن معنى الحياة ذاتها. والمقارنة بين سُرى الإنسان على قدميه أو على مطيته، وسُرى النجم في السماء بلا أرجل ولا حوافر، تحمل دلالة

فلسفية عن اختلاف الطبائع والمصائر.

إن هذه المراثي الثلاث لا تمثل مجرد رثاء لصديق فُقد، بل هي تأمل في معنى الفقد والزوال والموت، وهي تعبير عن الحزن الوجودي الذي يعتري الإنسان حين يواجه حقيقة الفناء. وهو ما لم يفعله مع أمراء وملوك عرفهم، وهذا يكشف عن تحول في القيم، حيث غدا الارتباط الإنساني أهم من الارتباط السياسي.

رابعا: الوصف:

ما يلفت النظر في المرحلة من حياة المتنبي، أن الوصف لم يكن غرضاً مستقلاً يفرد له قصائد كاملة، بل اقتصر على مقطوعتين، إحداهما: (بُسيطة مهلا)، ويخاطب فيها (بُسيطة)وهي أرض قرب الكوفة، وقد وصفها بأسلوب طريف يعلل به غلمانه، الذين حيرتهم هذه البقعة فتوهموا ما يرونه فيها على غير حقيقته، بينما تحول الوصف في بقية إنتاجه إلى عنصر متداخل مع الأغراض الرئيسة للقصائد وخاصة المديح. وقصيدة (مغاني الشعب)، تمثل نموذجاً بارزاً لهذا التحول، إذ افتتحها المتنبي بوصف مطول لشعب بوّان، بدلاً من المقدمة الطللية التقليدية، وهذا خروج واضح على عمود الشعر العربي، الذي ألزم الشعراء بالبكاء على الأطلال والديار. لقد وصف المتنبي المكان بحسية شديدة تستحضر الألوان والأصوات والحركة، من الأغصان التي تنفض على أعراف الخيل كاللؤلؤ، إلى أصوات المياه التي تشبه صليل الحلي، ومن ثمار الأشجار المتدلية كأنها أكواب معلقة، إلى أشعة الشمس المتسللة كالدنانير الذهبية. هذا الوصف لم يكن مقصوداً لذاته، بل كان ممهداً ومؤدياً إلى الغرض الأساسي وهو مدح عضد الدولة، وهنا تبرز ظاهرة الاستطراد في شعره، حيث يتوسع المتنبي في وصف المكان حتى يكاد يستقل بنفسه، قبل أن يعود إلى خط القصيدة الرئيسي بقوله:

فقلت إذا رأيت أبا شجاع سلوت عن العباد وذا المكان

وكأن جمال الطبيعة كله يتضاءل أمام عظمة الممدوح، وهذا الاستطراد الوصفي يكشف عن نضج فني متأخر عند المتنبي، جعله يوظف الوصف كأداة درامية داخل بنية القصيدة بدلاً من أن يكون غرضاً منفصلاً.

ظاهرة الاستطراد في شعره

وقد عرّفأسامة بن منقذ الاستطراد بقوله: «اعلم أن الاستطراد نبَّه عليه أبو تمام والبحتري،

وهو أن تَمدَحَ شيئًا أو تَذُمَّه، ثم تأتي في آخر الكلام بشيءٍ هو غرضك في أوله، وهو في أشعار المتأخرين بالقصد، وفي أشعار المتقدمين بالطبع»، (ابن منقذ، ٢٠٢٢،).وتتجلى هذه الظاهرة واضحة في قصيدة مغاني الشعب، التي افتتحها بوصف شعب بوان خروجاً على عمود الشعر، فبدأ بوصف جمال المكان وطيبه ثم استطرد إلى وصف رحلته وأصحابه، والخيل والطبيعة، في تفصيل واسع امتد لأبيات كثيرة، حتى إذا بلغ ذروة الوصف عاد إلى غرضه الأساسي بقوله: «فقلت إذا رأيت أبا شجاع»، فانتقل من الوصف إلى المديح بعد أن بدا الوصف كأنه الغرض الأساسي للقصيدة.

أما في قصيدة رثاء فاتك فالاستطراد أوضح وأكثر تعقيداً، إذ بدأ بوصف الرحلة والمعاناة في السفر، ثم انتقل إلى وصف الرفاق والإبل، ثم استطرد إلى رثاء فاتك بقوله (لا فاتِكٌ آخَرٌ في مِصرَ نَقصِدُهُ)، لكنه سرعان ما خرج من الرثاء إلى لوم نفسه على قصد الملوك ومدحهم دون جدوى، بقوله:

حَتّى رَجَعتُ وَأَقلامي قَوائِلُ لي المَجدُ لِلسَيفِ لَيسَ المَجدُ لِلقَلَمِ

ثم عاد ليستطرد إلى الحكمة، ثم انتقل إلى التأمل في الزمان والدهر، وكل هذه الاستطرادات مرتبطة بخيط رفيع هو الحزن على فاتك، وخيبة الأمل من الحياة، فالقصيدة تدور في فلك الرثاء لكنها تخرج منه وتعود إليه، في حركة دائرية تكشف عن براعة فنية عالية في النسج والربط بين الموضوعات المتباينة، وقد وصف ابن طباطبا ذلك واستحسنه بقوله: «... يحتاج الشّاعر إلى أن يصل كلامه على تصرّفه في فنونه صلة لطيفة فيتخلّص من الغزل إلى المديح... بألطف تخلّص وأحسن حكاية، فلا انفصال للمعنى الثّاني عمّا قبله، بل يكون متّصلا به ممتزجا معه»، (ابن طباطبا، ٢٠١١، ١٢٦-١٢٧)، كما فضّل القاضي الجرجاني أبا تمّام والمتنبّي على البحتري بالخروج والخاتمة، (ابن رشيق، ١٧٢/٢٠١٣،١)، فلا شاعر يشارك أبا تمام في هذه القدرة الشّعرية إلاّ المتنبي، (الغذامي، ٢٠١٢، ١٨٣).

ثانيا: البنية الإيقاعية

١- البحور العروضية: ذكر الباحث محمد لطفي الدرعمي أن المتنبي استخدم في ديوانه الشعري أحد عشر بحرا، وأن خمسة بحور لم ترد مطلقا في شعره هي: (الهزج، المتدارك، المديد، المضارع، المقتضب)، (الدرعمي، د.ت، ٣). وقد استخدم في الطور الأخير من حياته تسعة بحور (كما في الجدول السابق)، وهي كالتالي:

بحر المتقارب التام: (٦)، واحدة بعروض وضرب صحيحان، وهي: (بُسيطة مهلا سقيت القطارا)، و (٥) بعروض صحيحة وضرب محذوف. بحر البسيط التام: (٤)، واحدة بعروض مخبونة وضرب مقطوع، وهي: (عيد بأية حال عدت)، وثلاث قصائد بعروض وضرب مخبونان. بحر الطويل: (٤)، اثنتان بعروض مقبوضة وضرب صحيح، وهما: (كدعواك كل يدعي صحة العقل) و (نسيت وما أنسى عتابا على الصد)، والأخريان بعروض مقبوضة وضرب مقبوض. بحر الكامل التام: (٤)، واحدة من التام بعروض حذّاء وضرب أحذّ، وهي: (إثلث! فإنا أيها الطلل)، و (٣) بعروض وضرب صحيحين. بحر المنسرح التام: (٤)، واحدة بعروض صحيحة وضرب مطوي، وهي: (قد صدق الورد في الذي زعما)، و (٣) بعروض صحيحة وضرب مقطوع. بحر الخفيف التام: (٢)، بعروض وضرب صحيحان. بحر السريع: (٢)، بعروض وضرب صحيحان. بحر الوافر التام: (٣)، بعروض وضرب مقطوفان. بحر المجتث: (١)، بعروض وضرب صحيحان، ولم يستخدم المتنبي هذا البحر إلا مرة واحدة في ديوانه الشعري، هي هذه القصيدة (لم ينصف الناس ضبة)، وهي أسوأ ما نظم ولا ترتقي لأن تنسب لاسم المتنبي.

وقد جاءت هذه البحور الشعرية موزعة على أغراضه الشعرية: المدح، والرثاء، والهجاء، بنسب متقاربة تقريبا، كما يتضح من الجدول السابق.

٢- القوافي: جاءت القوافي مطلقة في جلّها، وأما حروف الروي فقد جاءت على النحو التالي:

الدال (٥)، الباء (٥)، الميم (٥)، اللام (٣)، النون (٢)، الراء (٢)، الياء (٢)، الواو (١)، الفاء (١)، العين (١)، الألف (١)، الكاف (١).

مطلع القصيدة:

يمثل المطلع عتبة القصيدة الأولى، وبوابتها التي تستقبل المتلقي، ولذلك حظي باهتمام النقاد القدامى، الذين أدركوا أن: «الابتداءات خصّت بالاختيار لأنها أول ما يطرق السمع من الكلام، فإذا كان الابتداء لائقا بالمعنى الوارد بعده توفرت الدواعي على استماعه»، (ابن الأثير، د.ت، ٩٨/٣).والابتداء «إذا كان حسنا بديعا ومليحا رشيقا كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام»، (العسكري، د.ت، ٣٤٧). وقد التزم المتنبي في هذه المرحلة بتصريع مطالع قصائده ومقطوعاته جميعها، باستثناء مقطوعة واحدة، مما يكشف عن وعيه بوظيفة التصريع في تهيئة أذن المتلقي، وإعلان النغم الموسيقي الذي ستسير عليه القصيدة. ولم يقف المتنبي عند حدود التصريع التقليدي في المطلع، بل تجاوزه إلى التصريع الداخلي في بعض قصائده، كما في

قصيدة «أزائر يا خيال أم عائد»، التي أكثر فيها من التصريع، وقد لاحظ طه حسين ذلك فذكر أنه: «لم يصرع الشعراء في القصيدة الواحدة أكثر من مرة، والمتنبي يصرع في القصيدة الواحدة مرة أو مرتين، أما في هذه القصيدة فهو يصطنع التصريع مرات عدة،... كأنما لا يريد الانتقال من معنى إلى معنى دون أن يستأنف التصريع، ليشعر بهذا الانتقال»، (حسين، ٢٠١٦، ٣٧٠). وبهذا يتحول التصريع من مجرد زينة صوتية في المطلع، إلى أداة بنائية تؤشر على المفاصل الدلالية داخل القصيدة، وتمنح كل معنى جديدا استهلالًا موسيقيًا يميزه، ويلفت الانتباه إليه، مما يعكس نضجًا في توظيف الإمكانات الإيقاعية لخدمة البناء الكلي للقصيدة.

انسجام الوزن والقافية مع الغرض الشعري

يكشف تتبع البحور والقوافي في قصائد المتنبي الأخيرة، عن وعي إيقاعي يربط البنية العروضية بالغرض الشعري، وإن لم يكن ذلك على نحو حاسم في كل الحالات. ففي المدح اعتمد المتنبي على بحور متنوعة تجمع بين الفخامة والرصانة، إذ استخدم الطويل في أربع قصائد، وهو بحر يتميز بطول تفعيلاته وفخامة إيقاعه، مما يناسب جلال الممدوح، كما استخدم المنسرح والمتقارب في ثلاث قصائد لكل منهما، والمنسرح بخفته وانسيابه، يتيح حركة رشيقة تلائم التنقل بين معاني المدح، بينما المتقارب بتتابع تفعيلاته السريعة يمنح الإيقاع دفقًا عاطفيًا متصلًا، مع حضور الكامل الذي يجمع بين الفخامة والاكتمال الموسيقي، والخفيف بخفة وزنه ورشاقته، والوافر بامتلائه الصوتي، والسريع بحيويته، وهذا التنويع يعكس طبيعة المدح التي تتطلب جلالًا في الإيقاع دون رتابة،

بينما تنوعت القوافي بين الأصوات المجهورة الرنانة، والأصوات الانفجارية، والأصوات «المجهورة في اللغة العربية كما برهنت التجارب الحديثة هي: ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، م، ن، و، ي، ويضاف إليها كل أصوات اللين بما فيها الواو والياء»، (أنيس، ١٩٨١، ٢٢). بينما الأصوات «الانفجارية العربية... هي: ب، ت، د، ط، ض، ك، ق، همزة القطع»، (السعران، ١٩٩٧، ١٢٨)، وقد استخدم الشاعر في قوافيه الأصوات المجهورة كاللام والنون والراء والميم، التي تمنح الإيقاع امتدادًا صوتيًا يلائم التعظيم، كما استخدم الأصوات الانفجارية: كالباء والدال والكاف، التي تضفي قوة وحسمًا على الختام.

أما في الهجاء فقد هيمنت البحور القصيرة أو المتوسطة، كالمتقارب بسرعته وتلاحقه الذي يناسب الانفعال والهجوم المتتابع، والمجتث بقصره وخفته مما يجعله ملائمًا للسخرية والتهكم،

والمنسرح والبسيط إلى جانب الوافر والكامل، مع تركيز على أصوات انفجارية: كالباء والدال والفاء، وهي أصوات تتسم بالشدة والانقطاع السريع، مما يحاكي نبرة الهجاء الحادة والقاطعة، فالباء والدال بانفجاريتهما توحيان بالضربة الموجعة، والفاء الاحتكاكية «صامت مهموس شفوي - سني احتكاكي»، (السعران، ١٩٩٧، ١٤٤)، تضيف همسًا ساخرًا.

وفي الرثاء استخدم الكامل بفخامته واكتماله الموسيقي، الذي يليق بتعظيم الفقيد، والبسيط بوضوحه وسلاسته، والمتقارب بتدفقه العاطفي، والسريع بحيويته التي تمنع الرثاء من السقوط في الرتابة الحزينة، مع قوافٍ متنوعة، كالعين المجهورة الاحتكاكية، والميم والباء، والعين بصفتها صوتًا حلقيًا عميقًا، يناسب التأوه والحزن، بينما الميم والباء المجهورتان، تمنحان رنينًا يلائم طبيعة الرثاء، الذي يمزج الحزن بالتعظيم.

أما الوصف فاقتصر على المتقارب بسرعة حركته، وتتابع تفعيلاته، مما يناسب التصوير المتدفق، والنقل السريع للمشاهد، مع السين والراء، والسين بهمسها واحتكاكها، توحي بانسياب المشهد وحركته المستمرة، والراء بتكرارها المجهور تضفي حيوية على التصوير.

ويمثل هذا التوافق بين الإيقاع والخصائص الصوتية للقافية والغرض الشعري، امتدادًا لوعي المتنبي الفني الذي جعل من العناصر العروضية والصوتية أدوات تعبيرية، لا مجرد قوالب شكلية، وإن ظل التنويع في المدح أوسع منه في سائر الأغراض، مما يشير إلى مرونة إيقاعية تخدم تعدد مقامات التعظيم ومناسباته. وهذا الانسجام بين البنية الإيقاعية والحالة النفسية، يمثل تطورًا في الوعي الفني للمتنبي، حيث هو يستخدم كل عناصر القصيدة — من وزن وقافية وأصوات — لخدمة التجربة الشعرية الكلية، لا لمجرد تحقيق الشرط الشكلي للشعر.

ثانيًا: البنية الدلالية والبلاغية

تكشف البنية الدلالية والبلاغية في شعر المتنبي الأخير، عن تحول جوهري في النبرة الشعرية، إذ انتقل من الخطابية العالية، التي ميزت قصائد المدح في مرحلة سيف الدولة، إلى نبرة تأملية أكثر هدوءًا وعمقًا، حيث أصبح شعره يتجه إلى الداخل مخاطبًا الذات، ومتأملًا في الوجود، بعد أن كان يتجه إلى الخارج مخاطبًا الممدوح والجمهور. فمطلع مثل: «أَوِهِ بَديلٌ مِن قَولَتي واهاً»، يختلف اختلافًا جوهريًا عن مطلع مثل: «على قدر أهل العزم تأتي العزائم»، إذ يعبر الأول عن حالة نفسية داخلية، بينما يخاطب الثاني الخارج ويعلن عن مبدأ عام.

ومن الملامح الأسلوبية البارزة ميله إلى اختزال العبارة وتكثيف الدلالة، حيث أصبح كل بيت

يحمل حمولة دلالية كثيفة، لا تتكشف إلا بالتأمل العميق، فبيت مثل: «وما أنا عن نفسي ولا عنك راضيا»، يحمل في إيجازه فلسفة كاملة عن الرضا والسخط، وعن العلاقة المعقدة بين الذات والآخر، دون شرح أو تفصيل، تاركًا للمتلقي مساحة واسعة للتأويل.

وهذا التكثيف يشمل أيضًا الصور الشعرية، فصورة مثل قوله:

يَقولُ بِشِعبِ بَوّانٍ حِصاني أَعَن هَذا يُسارُ إِلى الطِعانِ
أبوكُم آدَمٌ سَنَّ المَعاصي وَعَلَّمَكُم مُفارَقَةَ الجِنانِ

هي صورة مكثفة تذهب بذهن المتلقي بين المعاني القريبة والمعاني البعيدة، فشعب بوّان هنا هو فترة الراحة والحرية التي نعم بها الشاعر بصحبة عضد الدولة، والطعان هو ماضيه المؤلم بين حساده وممدوحيه، ولسانه هو الحصان الذي نطق بالحكمة، فهو يلوم نفسه كيف أنه لم ينج من وراثة خطيئة أبيه آدم. وهو يسوق كل هذا في تركيب لغوي محكم، يعبر عن تعقيد الحالة النفسية وتخفّي المعنى خلف غموض اللفظ، إذ «من الخصائص المميزة للّغة الشّعرية أن تكون قادرة على إخفاء المعنى وراء إشارة مضلِّلة، مثلما نخفي الغضب أو الكراهية وراء ابتسامة»، (دي مان، ١٩٩٥، ٣٦-٣٧).

ومن السمات اللغوية البارزة أيضًا، ميله المتزايد إلى الحكمة والتعميم الفلسفي، حيث لم يعد يكتفي بوصف الحالات الخاصة، بل أصبح يستخلص منها مبادئ عامة، وحكمًا إنسانية، كما في مطلع:

كَدَعواكِ كُلٌّ يَدَّعي صِحَّةَ العَقلِ وَمَن ذا الَّذي يَدري بِما فيهِ مِن جَهلِ

الذي يتجاوز سياقه الخاص، ليصبح تأملًا عامًا في حدود العقل البشري، وقدرته على معرفة الحقيقة. وإذا كانت الصورة الشعرية في مراحل سابقة تميل إلى الواقعية والمباشرة، فإنها في مرحلته الأخيرة صارت أكثر ميلًا إلى الرمزية والإيحاء، فصورة «الدمع بينهما عصي طيع» ليست واقعية بل رمزية تعبر عن الصراع النفسي بين الإرادة والعاطفة، مما يعكس انتقالًا من الواقع الخارجي المحسوس، إلى الواقع الداخلي المجرد.

ومن الموضوعات المتكررة في صوره موضوع الاغتراب بأبعاده المختلفة، كما في قوله: «حتام نحن نساري النجم في الظلم»، التي تعبر عن اغتراب وجودي، حيث يصور الإنسان في سعيه الدائم كمن يسابق النجم في الظلام، والظلمة هنا رمز للجهل والحيرة الوجودية. ولعل أكثر ما يميز الصورة الشعرية في هذه المرحلة هو حضور الموت والفناء بشكل طاغٍ، حيث لم يعد مجرد نهاية للحياة بل غدا موضوعًا للتأمل الفلسفي، وقد تجلى ذلك في مراثيه لفاتك، فهو يتأمل معنى الموت

وأثره في الأحياء، والموت يأتي عبر صور رمزية كالظلمة، والسرى الليلي، والرحيل، مما يعطيه بعدًا وجوديًا أعمق. وتتميز هذه المرحلة بالتوازن الدقيق بين الكبرياء والاعتراف بالألم، حيث استطاع أن يكون صادقًا مع نفسه دون أن يفقد احترامه لذاته، وهو ما يمثل قمة النضج النفسي والفني.

وخلاصة القول إن الأسلوب الشعري عند المتنبي، اتجه في أواخر حياته نحو التجريد والعمق والتأمل الفلسفي، فأضاف إلى شعر المناسبات والمدح المباشر، شعر التجربة الذاتية، وانتقل من اللغة الخطابية إلى اللغة التأملية الكثيفة، ومن الصورة الواقعية إلى الصورة الرمزية، ومن الاهتمام بالخارج إلى الاهتمام بالداخل، وهذا التحول كان تجسيدًا فنيًا للتحول النفسي والفكري، حيث يشكل الشكل والمضمون وحدة عضوية متكاملة، تعكس النضج الفني والإبداعي.

خاتمة

كشف هذا البحث أن السنوات الثلاث الأخيرة من حياة المتنبي (٣٥١-٣٥٤هـ)، تمثل مرحلة استثنائية من النضج الفني والإنساني، حيث تحرر الشاعر من قيود البلاط والطموح السلطوي، وانتقل من نموذج «الشاعر المادح» الذي يوظف طاقته الإبداعية في خدمة السلطة، إلى نموذج «شاعر الذات»، مع تغير واضح في علاقته بممدوحيه.

النتائج:

١-انتقل المتنبي من الطموح السلطوي المباشر، إلى إدراك عميق بأن سلطته الحقيقية تكمن في شعره الخالد لا في منصب سياسي زائل، وقد ظهر هذا الوعي في تحرره من منطق المساومة والتكسب، وفي اختياره لممدوحيه.

٢-شهد موقف المتنبي من السلطة تحولًا تدريجيًا بلغ ذروته في مرحلته الأخيرة، إذ رفض العودة إلى سيف الدولة تجنبًا لتكرار تجربة الوشايات المريرة، ورفض مدح الوزير المهلبي لغياب التوافق القيمي بينهما، بينما أقام مع عضد الدولة علاقة متوازنة قوامها الحرية والاحترام المتبادل، وهو ما يكشف عن انتقاله من السعي وراء الاعتراف السياسي إلى تحقيق الاستقلالية الذاتية.

٣-شهدت هذه المرحلة انتقالًا نوعيًا من الفردية ذات الأنا المحضة إلى الشعور بالمسؤولية تجاه الجماعة، تجلى في قيادته الفعلية للدفاع عن الكوفة ضد الغارات، وهو ما يكشف أن تحوله نحو شاعرية الذات لم يعن انفصالًا عن الواقع، بل إعادة تموضع واعية في علاقة أعمق مع مجتمعه بعيدًا عن منطق البلاط وحساباته الضيقة.

٤-كشف البحث عن تحول جوهري في البنية الموضوعاتية لشعر المتنبي في مرحلته الأخيرة، إذ اقتصرت أغراضه الشعرية على أربع موضوعات رئيسة، في ظاهرة لافتة تمثلت في غياب غرض الفخر الذي كان يشكل ركيزة أساسية في مراحله السابقة، مما يعكس تحولًا في وعي الشاعر الذاتي، وانتقاله من مرحلة إثبات الذات والتعالي، إلى مرحلة التأمل الوجودي والنضج الإنساني.

٥-حقق المتنبي وعيًا إيقاعيًا متقدمًا يربط البنية العروضية بالغرض الشعري والحالة النفسية، حيث اختار الأوزان والقوافي والخصائص الصوتية للروي (جهر، همس، انفجارية، احتكاك)، بما

يتناسب مع طبيعة كل غرض، محققًا انسجامًا عضويًا بين الشكل والمضمون، يجعل من العناصر العروضية أدوات تعبيرية، لا قوالب شكلية.

٦- انتقلت اللغة الشعرية من الخطابية العالية والنبرة المباشرة، إلى التأملية الهادئة المكثفة، حيث أصبح البيت الواحد يحمل حمولة دلالية فلسفية عميقة تتطلب جهدًا تأويليًا، مع ميل متزايد نحو الحكمة والتعميم الفلسفي الذي يتجاوز السياقات الخاصة، ليصبح تأملًا في حدود العقل البشري والوجود الإنساني، دون أن يفقد الشعر طابعه الفني أو يتحول إلى خطاب وعظي.

التوصيات:

١- دراسة لغوية أسلوبية تفصيلية لشعر المتنبي الأخير، باستخدام أدوات الأسلوبية الحديثة والإحصاء اللغوي، للكشف عن الخصائص اللغوية المميزة لهذه المرحلة.

٢- دراسة الأبعاد الفلسفية في شعر المتنبي في المرحلة الأخيرة من حياته دراسة مستقلة تستكشف رؤيته للوجود والزمن والموت والحرية، بما يكشف عن تحولات وعيه الفكري ونضجه الوجودي.

المراجع

١. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨١.
٢. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة، دار نهضة مصر، د.ت.
٣. ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار صادر، د.ت.
٤. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد بن علي الجيلاني، القاهرة، المكتبة التوفيقية، ٢٠١٣.
٥. ابن طباطبا، عيار الشّعر، تحقيق وتعليق: محمد زغلول سلاّم، الأسكندرية، منشأة المعارف، ٢٠١١.
٦. أبو العلاء المعري، اللامع العزيزي شرح ديوان المتنبي، تحقيق: محمد سعيد المولوي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ٢٠٠٨.
٧. أبو المرشد المعري، تفسير أبيات المعاني من شعر أبي الطيب المتنبي، تحقيق: مجاهد محمد محمود الصواف ومحسن غياض عجيل، دمشق، دار المأمون للتراث، د.ت.
٨. أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، المكتبة العصرية، د.ت.
٩. أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق: محفوظ أبي بكر بن معتومة، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، ٢٠٢٢.
١٠. أليكس ميكشيللي، الهوية، ترجمة: علي وطفة، دمشق، دار الوسيم للخدمات الطبعية، ١٩٩٣.
١١. بول دي مان، العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النّقد المعاصر، ترجمة: سعيد الغانمي، أبو ظبي، منشورات المجمع الثقافي، ١٩٩٥.
١٢. حنان عبدالوهاب الدباغ، التناص أنماطه وأنواعه في شعر المتنبي، رسالة ماجستير، الأردن، جامعة الإسراء، ٢٠٢١.
١٣. الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، القاهرة، دار الغرب الإسلامي، د.ت.

١٤. طه حسين، مع المتنبي، القاهرة، دار المعارف، ٢٠١٦.
١٥. عبدالله الغذامي، النّقد الثّقافيّ قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، الدار البيضاء، المركز الثّقافيّ العربيّ، ٢٠١٢.
١٦. عبدالوهاب عزام، ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام، القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٤.
١٧. محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، القاهرة، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٩٧.
١٨. المتنبي، ديوان المتنبي، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٣.

الأبحاث

١. يوسف البديعي الدمشقي، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، د.م، المطبعة العامرة الشرفية، ١٣٠٨هـ.
٢. علاء عبدالخالق حسين المندلاوي، «الأنا المتمردة والسلطة في شعر المتنبي: دراسة نفسية»، كلية العلوم الإسلامية، جامعة بغداد، مؤسسة العراقة للثقافة والتنمية، العدد٤، ٢٠٢٤.
٣. محمد لطفي الدرعمي، «العروض في ديوان أبي الطيب المتنبي»، (د.ت)، شبكة الألوكة.
٤. مريم عبدالنبي عبدالمجيد، «تجليات الأنساق الثقافية العربية في شعر المتنبي (إعلاء الأنا نموذجا)»، المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد ٢٩، ٢٠٢٢م، ٤٩- ٦٠.

References:

Ibrāhīm Anīs, Al-Aṣwāt al-Lughawiyya, Cairo, Maktabat al-Nahḍa al-Miṣriyya, 1981.

Ibn al-Athīr, Al-Mathal al-Sāʾir fī Adab al-Kātib wa-l-Shāʿir, ed. Aḥmad al-Ḥūfī and Badawī Ṭabāna, Cairo, Dār Nahḍat Miṣr, n.d.

Ibn Khallikān, Wafayāt al-Aʿyān wa-Anbāʾ Abnāʾ al-Zamān, ed. Iḥsān ʿAbbās, Beirut, Dār Ṣādir, n.d.

Ibn Rashīq, Al-ʿUmda fī Maḥāsin al-Shiʿr wa-Ādābih wa-Naqdih, ed. Muḥammad b. ʿAlī al-Jīlānī, Cairo, al-Maktaba al-Tawfīqiyya, 2013.

Ibn Ṭabāṭabā, ʿIyār al-Shiʿr, ed. and comm. Muḥammad Zaghlūl Sallām, Alexandria, Munshaʾat al-Maʿārif, 2011.

Abū al-ʿAlāʾ al-Maʿarrī, Al-Lāmiʿ al-ʿAzīzī Sharḥ Dīwān al-Mutanabbī, ed. Muḥammad Saʿīd al-Mawlawī, King Faisal Center for Research and Islamic Studies, 2008.

Abū al-Murshid al-Maʿarrī, Tafsīr Abyāt al-Maʿānī min Shiʿr Abī al-Ṭayyib al-Mutanabbī, ed. Mujāhid Muḥammad Maḥmūd al-Ṣawwāf and Muḥsin Ghiyāḍ ʿAjīl, Damascus, Dār al-Maʾmūn lil-Turāth, n.d.

Abū Hilāl al-ʿAskarī, Al-Ṣināʿatayn: al-Kitāba wa-l-Shiʿr, ed. Muḥammad ʿAlī al-Bajāwī and Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, Beirut, al-Maktaba al-ʿAṣriyya, n.d.

Usāma b. Munqidh, Al-Badīʿ fī Naqd al-Shiʿr, ed. Maḥfūẓ Abī Bakr b. Maʿtūma, Cairo, Maktabat al-Thaqāfa al-Dīniyya, 2022.

Alex Michelli, Al-Huwiyya, trans. ʿAlī Waṭfa, Damascus, Dār al-Wasīm lil-Khadamāt al-Ṭibāʿiyya, 1993.

Paul de Man, Al-ʿAmā wa-l-Baṣīra: Maqālāt fī Balāghat al-Naqd al-Muʿāṣir, trans. Saʿīd al-Ghānimī, Abu Dhabi, Cultural Complex Publications, 1995.

Ḥanān ʿAbd al-Wahhāb al-Dabbāgh, Al-Tanāṣṣ: Anmāṭuh wa-Anwāʿuh fī Shiʿr al-Mutanabbī, Master's Thesis, Jordan, al-Isrāʾ University, 2021.

Al-Khaṭīb al-Baghdādī, Tārīkh Baghdād, Cairo, Dār al-Gharb al-Islāmī, n.d.

Ṭāhā Ḥusayn, Maʿa al-Mutanabbī, Cairo, Dār al-Maʿārif, 2016.

ʿAbd Allāh al-Ghadhāmī, Al-Naqd al-Thaqāfī: Qirāʾa fī al-Ansāq al-Thaqāfiyya al-ʿArabiyya, Casablanca, al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, 2012.

ʿAbd al-Wahhāb ʿAzzām, Dhikrā Abī al-Ṭayyib Baʿd Alf ʿĀm, Cairo, Hindawi Foundation for Education and Culture, 2014.

Maḥmūd al-Saʿrān, ʿIlm al-Lugha: Muqaddima lil-Qāriʾ al-ʿArabī, Cairo, Dār al-Fikr al-ʿArabī, 2nd ed., 1997.

Al-Mutanabbī, Dīwān al-Mutanabbī, Beirut, Dār Bayrūt lil-Ṭibāʿa wa-l-Nashr, 1983.