قراءة في بائية المتنبي: تحولات الصورة الفنية

*حسين البطوش**

ملخص

ينهض هذا البحث بقراءة بائية أبي الطيّب المتنبي "مُنىً" قصيدةٍ غنائية، تميّزت بمستوييها الفنّي والموضوعي، فضلاً عن جماليات تحولات الصورة الفنية من شكل لآخر على مستوى الأنا والآخر إلى جانب دوافعها ودلالاتها التي تُعدُّ مظهراً جلياً لافتاً، يستثير المتلقي نحو عمق التجربة الإنسانية من قبيل التوجّد واليأس علاوة على الفرح والأمل التي اتخذت من هذه التحولاتِ موقفاً خاصاً، بعث على سموّ الأنا بالآخر بالرغم من تفشّي اليأس في همتها وقنوطها من تحقيق بغيتها التي ما زالت تسعى تمدح من أجلها الآخر - وإن بدا في ظاهر الأمر غير ذلك - هذا الذي لم يتوافق تماماً ورؤاها فضلاً عن زيف مواعيده لها.

وانتهت الدراسة إلى أن لتحولات الصورة أثراً واضحاً في إثراء النصّ الغنائي على المستوى الدلالي والجمالي؛ ما عكسَ تحولات صورة الأنا إثر التحوّل المكاني القائم على التغيّر القيمي للقيادة من حلب)العرب/ سيف الدولة/ الممائل للأنا (إلى مصر) العجم/ كافور الإخشيدي/ المفارق للأنا.

الكلمات الدالة: الصورة، تحولات، الأنا، الآخر.

تمهيد

لقد كان لازدهار الحياة الفكرية والنضج الحضاري إلى جانب التصدّع السياسي في العصر العباسي – أبعدُ الأثر في وصول النتاج الأدبي إلى ذروة التطوّر والتجديد في ظلّ تأثير بالحركات الثقافية التي واكبت امتداد الحاضرة العربية الإسلامية، فضلاً عن اهتمام أصحاب النفوذ إلى جانب مَن يضطلعون بتسيير شؤون الدولة – بقرض الشعر وتنويع المعارف وإنشاء المكتبات في ظلّ انحسار التيارات الحزبية وانقباض العصبية القبلية إلا من الفخر والمدح الذي تعزَّز بميل هؤلاء إلى الشعراء، لاسيّما ذوي الأخيلة الخلاقة والعقول الخصبة التي تعبّر عن مواقفهم من القضايا اللافتة إلى الحدِّ الذي ملأ بعضُهم به الدنيا وشغل الناس، ليكون من أبرزهم على الإطلاق أبو الطيّب المتنبي؛ ما جعل هذا سبباً رئيساً لاختيار هذه الكافورية أُنموذجاً وشاهداً على ملامح تطوّر الشعر العربي بمستوييه الفنّي والموضوعي من قبيل دراسة الصورة الفنية وتحوّلاتها التي جعلت منها الكفايةَ على مواكبة عمق الثقافة العباسية التي عمّقت من التجربة الإنسانية، ونخصّ منها تلك التي فاضت بمظاهر اليأس إلى جانب الأمل على صعيد الفرد الذي عرّته من قوقعة التستر وهمس التوحّد؛ ليتخذ من مجتمعه الصعيد الثاني موقفاً خاصاً، تأطّر بالكافوريات ومكانية ذات ميسم خاص، تجلّى بتحوّلات صوره الفنية التي بعثت على طمسِ إيجابيته؛ لتستبدل بقيمه المُثلى المثالب التي قامت على تحقير الآخر، وإن بدا في ظاهر الأمر غير ذلك.

وثمَّة دراسات كثيرة، تناولت الكافوريات بشكل عام وقصيدة "مُنىً" بشكل خاص، بيد أن دراسة واحدة – في حدود اطلاعنا – لم تسبق دراستنا أو تقترب من طريقة عرضها ومعالجتها؛ لهذا جاءت في ظلّ إيماننا العميق بأن "الأدب هو الصورة" (وليم، 1987)، تضيّق المسافة بين الكافوريات التي تُعد مظهراً بارزاً لنقطة تحوّل لافتة لدى المتنبي والمتلقي الذي يُعد جزءاً من بناء النصّ، وفي الحقّ؛ فإنه ليشقّ علينا هذا ما لم نتخذ منها أُنموذجاً، يقف شاهداً على تحوّلات الصورة في هذه القصيدة بوصفها خطاباً وجدانياً، عكس ملامح الزمكانية المصرية على سبيل الوصف والتحليل وفق أنساق بنيوية ودلالية تأويلية، فضلاً عن الاستنارة بآراء النقّاد الأدبيين والنفسيين من أجل استخلاص الأحكام والنتائج إلى جانب كشف عناصر الإبداع والتجديد لدى التعددية الفردية الذاتية القادرة على عصف أذهاننا بفاعلية الصورة التي تأطّرت بالدلالة السيكولوجية ضمن خطابات شعرية حسية. وعليه؛ فإنّ أي تحويم حول هذا، كان من أجل المساعدة على ذلك.

وينبغي التنويه بأنَّ الصورة الفنية ليست غايتنا بحدّ ذاتها، بل انعكاساتها ودلالات تحوّلاتها من خلال صورتيّ الأنا (Ego)

---

* جامعة مؤتة، الأردن. تاريخ استلام البحث 2019/9/5، وتاريخ قبوله 2020/1/7.

 ©2020 عمادة البحث العلمي/ الجامعة الأردنية. جميع الحقوق محفوظة.

والآخر (Athor) ترجمة خلّاقة قامت على إيصال مواقف المتنبي الذاتية إلى المتلقي، تُطلعه على واقعه لما يوافق رؤاه أو يخالفها بفيض مشاعر، ما انفكت تشغله حتى غدت بؤرة ارتكاز أدائه الفني الذي تميّز به. فمن أجل هذا سعى إلى تشكيل صور مميزة، تقدّم تركيبة عقلية عاطفية في لحظة من الزمن (إسماعيل، 1981)، كان فيها مُلهَماً؛ ما حقق له غايته بكلّ ما أُتيح له من قوة البيان إلى جانب موهبته التصويرية التي اضطلعت بعرض همومه ورؤاه؛ أليس الشعر صورة، ويكمن مقياس جودتها في قدرتها على الإشعاع، وما تزخر به من طاقات إيحائية، ترتفع قيمتها الشعرية مقدار ثرائها بالطاقات الإيحائية (زايد، 2008)؟ بلى، إنه الأمر الذي يتيح لنا سبر أبعاد النصّ الدلالية الرمزية لما تعكس دواخل المبدع.

وعليه؛ فإننا لا نغلو إذا ما أشرنا إلى أن تجسيد المعاني هو غاية الصورة الفنية في ظلّ قدرتنا على التفريق بين وظيفة القصيدة التقليدية المتمثلة بالشكلية ذات الملامح الحسية والجمالية، فضلاً عن العَرضية والوصفية ذات الملامح التقريريّة والمباشرة والتعميم (اليافي، 2008) – وغايتها التي يكون في مبتغاها عصف ذهن القارئ؛ ليستنهض من ذاته الوعيَ، ويستدعي من فكره التأملَ، وينتزع من مشاعره الانفعال، ما يُفضي إلى حقيقة إبداع وقدرته الجمالية والسياقية على التعبير الموائم لما يوافق فيض خاطره باعتبار الشعر "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة" (لويس، 1982)؛ لهذا؛ يَحسن بنا ألا نُفقِد هذا اللوحة محتواها من حيث وقوفنا عليها بمنهجية وشمولية، جعلت من فنّه جزءاً كبيراً من حياته؛ "فديوانه ترجمة باطنية لنفسه" (العقّاد، 1969).

ولقد جاء تعدد الدراسات النقدية للصورة الفنيّة شاهداً على أهميتها؛ فهي معيار نقدي فاعل في تقيّم النتاج الأدبي القائم على تفسير الظواهر الفنية التي تحيط بالمبدع أو بنتاجه أو بكليهما معاً؛ ما يقرّب فكره من المتلقي الذي يُعدُّ "أداة متخيلة لإنتاج قارئه المثالي"(إكوا، 1996)، وإلا فأنّى لكارولين سبورجن – على سبيل المثال لا التفرّد – أن تطلعنا على مقدرة شكسبير في توظيف هذه العناصر وفقاً لما تقتضيه معانيه في قالب مميز يؤطّر أفكاره وعواطفه(Spurgeon، 1935)؟ فمن البدهيّ أن يهتمّ الشعراء بالمصادر الحسية وغيرهم بالذهنية ومنهم مَن يمازج بينهما، ونرى مزيجاً من هذه وتلك، كما أشار لهذا (صموئيل، 1995)، في ظلّ تقديرنا بأنّ الدرامية لا تشكل مصدراً ثالثاً مستقلاً، وبأن للصورة الفنية جانبين يدلان عليها؛ "الجانب الحسيّ ويكون في الشكل والنوع، والجانب الذهني ويكون في استحضار صورة الشيء في الذهن دون التصرف فيه" (يوسف، 2008)؛ لهذا اهتمّ صاحبنا بالرافد الإنساني والثقافي والحيواني إلى جانب الحياة اليومية والطبيعة فضلاً عن الزمن وفق تحوّلات دارت بينهما بشكل يطّرد وانفعالاتِه النفسية.

ولم يقلّ شأن أنماط الصورة عن روافدها؛ فهي تبلّر المعاني المجرّدة في شكلها الحسي؛ لما يستدعي مدركاتنا إلى لوحةٍ تعبيرية، تترجم حياته إثر سياقات ذات دلالات سيميولوجية، تشفُّ عن:"إعادة صياغة في العقل لإحساس ناتج عن إدراك مادي" (عوض، 1992)، كما عرّفها (فريدمان) لكن، دونما إغفال لارتباطها الوثيق بالمدركات الحسيّة التي تفوق متانة اللُحمة التي توثّق الصورة بالمعاني المجردة بوضوح متمايز في شعرية النصّ وفق تحوّلات نمطية للصورة بفاعلية التغيرات الخطابية المفاجئة بإتلافها التصويري المدهش في كونه انزياحاً عرضياً عن حقيقة واقعه إلى واقعٍ تخيّليٍ أفاض عليه نتاجَها النفسي والانفعالي؛ فهو في نهاية الأمر "لا يحقق شيئاً من العدم" (المازني، د.ت)؛ لنقف إلى مرجعية الدلالات النفسية والأسلوبية لتحولات هذه الأنماط التي لم تأتِ سِمة شعرية عبثية، إنما فيضٌ لما ألحّ عليه بهذا التنقل المفاجئ على مستوى مدركاته بوصفها: "النافذة التي يستقبل بها الذهن رياح الحياة"(الصائغ، 1987)، وبعداً مهماً من أبعاد التكنيك الإبداعي؛ فهي "منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء" (ناصف، 1981)، التي تحمل في طياتها إرساليات خاصة، تنهض بخمول الذهن إلى عالم التيّقظ بخطاب غير عادي، نروم استقصاءه بما لا يترك للتحويم فيه مجالاً للذاتية؛ فهي خلق دلالي، يتجدد كلَّما وقفنا عليها من جديد بفاعلية التأثير البنائي والنفسي لتباين التحولات النمطية للتصوير الاستعاري والتشبيهي والإشاري.

وفي الحقّ؛ فإنه ما كان شعر المتنبي إلا انعكاساً لحياته التي تأزّمت بالنشأة والنسب إلى جانب البيئة والعصر، انظر: (الطبري، د.ت؛ ابن الأنباري، 1985؛ البغدادي، د.ت؛ ابن الأثير، 1987؛ الحموي، 2004؛ الزهيري، 1949؛ عبود، 1977)؛ ما كوّن لديه حضوراً لافتاً للإنسان عندما جعله "ماثلاً أمامه يخاطبه من خلال المواد التي ينتزعها منه، وذلك بعد إحيائها أو إنطاقها أو تحريكها"(الرباعي، 1999)، وفق صراع جدلي يقوم على طرفيّ التقابل المتناغم بين تعدد الأنا وتضاد الآخر؛ ولا غرو في ذلك؛ فما شعره إلا لكسبه الباعث إلى تصويرها ببعدها الأنموذج وظلها النرجسي الذي بلغ من اهتمامه مبلغاً، كاد يتجلّى في جلّ أشعاره، فمن فضلة القول أن نلفت النظر إلى تلك الأنا المغتربة التي غالباً ما تُدرس من زاوية صراعها مع الآخر، انظر:(الحناشي، يوسف؛ أمين، 2000؛ الحويطات، 2008)، وما هذا شأننا، إنما رصد تحوّلات صورتها المحمومة بسُقم العظمة

القائم على مظاهر السموّ والرفعة والمثالية نزعةً شعرية، ترتقي بها على الآخر في دائرة انتمائها الفردي التي لم تتسع لغيرها كما قال في مقامات عديدة (المتنبي، 1944):

أَنَـــا تِـــرْبُ النَّـــدَىْ، وَرَبُّ القَـــوَافِي وَسِـــمَامُ العِـــدَىْ، وَغَـــيْظُ الحَسُـــوْدِ
أَنَـــا فِـــيْ أُمَّـــةٍ، تَـــدَارَكَهَا اللَّـــ ـــــهُ، غَرِيْـــبٌ كَصَـــالِحٍ فِـــي ثَمُـــوْدِ
أَنَـــأ ابْـــنُ اللَّقَـــاءِ، أَنَـــا ابْـــنُ السَّـــخَاءِ أَنَـــأ ابْـــنُ الضِّـــرَابِ، أَنَـــا ابْـــنُ الطِّعَـــانِ
أَنَـــأ ابْـــنُ الفَيَـــافِي، أَنَـــا ابْـــنُ القَـــوَافِي أَنَـــا ابْـــنُ السُّـــرُوجِ، أَنَـــا ابْـــنُ الرِّعَـــانِ
أَنَـــا الَّـــذِيْ نَظَـــرَ الأَعْمَـــى إِلَـــى أَدَبِـــي وَأَسْـــمَعَتْ كَلِمَـــاتِي مَـــنْ بِـــهِ صَـــمَمُ

وإذا ما كانت هذه حال الأنا، أما الآخر؛ فمناهض لها وإن كان على أقلّ تقدير مِن أُولئك الذين تحاكيهم، وقد تتسامى عليهم؛ وهذا ديدن المتنبي الذي تمذّهب؛ فقد ترفّع عن الشعراء، وتدرّج بمماثلة الملوك (الثعالبي، 1956)، لهذا؛ كان التلاقي والأخرَ حتميّاً؛ ليكون الصِدام تبعاً؛ فقد كان: "ظاهر الكِبر والأنفة" (القيرواني، 1963)، وإن توافق مُسبَّقاً وسيفَ الدولة وغيره، وتضادّ مع الآخر: كافور بنزعةٍ فردية ما كانت تحتويها أرض "ولا تحدّها سماء، ولا يلجمها عقل"(سلطان، 2007)، عن تحقيره، كما وصفه بقوله (المتنبي، 1944):

أَيَّ مَحَـــــــــلٍّ أَرْتَقِـــــــــي أَيَّ عَظِـــــــــيْمٍ أَتَّقِـــــــــي؟
وَكُـــلُّ مَـــا قَـــدْ خَلَـــقَ اللَّـــ ـــــهُ وَمَـــا لَـــمْ يَخْلُـــقِ
مُحْتَقَـــــرٌ فِـــــيْ هِمَّتِـــــي كَشَـــــعْرَةٍ فِـــــي مَفْرِقِـــــي

وفي الحقّ، فقد جيء بأنا على محمل الغناء والفخر، أما الآخر، فمن قبيل المدح والهجاء؛ ما يجتمع له الضدان في تشكيل فنيٍّ خاص، أخلّ توازن العلاقة بينهما في خضمّ سقوط الأنا في زيف مواعيد الآخر الذي وعى تماماً لما يقيّض عليه دولته؛ فمن الأجدى ألاّ ينصاع لرغبتها، ولكن يتكلّف الرضا خشيةَ خطاباته الشعرية التي قد تعيث لاحقاً بما ما لم يدع لأمجاده وبطولاته مجالاً للشفاعة، وقد كان. وإننا لنؤكد بأنّه ليس من همّنا الوقوف على شرح هذه القصيدة؛ وكانت تناولتها دراسات نقدية من جوانب مختلفة؛ إنما الوقوف على انتظام بنائها في وحدة شعورية صادقة وفكرية واعية، لم تنفصل عن الظروف المعيشية التي أسهمت في بعث خلقها المؤذِن ببداية النهاية في أرض الكنانة، فضلاً عن تمثّلها لرؤيتنا الموضوعية التي ألفيناها من أصدق ما أنشدت به ذاتها إلى جانب عرضها لمرحلة مفصلية من حياتها على مستوى الصعيد النفسي؛ ما كان له دور مؤثر في تشكيل الصعيد الثاني للمستوى الأسلوبي القائم في تراكيبه على الجانب الفني والموضوعي لتحولات الصورة؛ لهذا كله لم يأتِ اختيارنا لهذه الكافورية عبثاً أو حذلقة.

التطبيق

لقد أنشدت الأنا الملكَ كافور في آخر لقاء كان جمعهما سنة ثلاثمائة وتسع أربعين للهجرة – قصيدةَ (منىً) محطةً مدحية أخيرة، اتسمت بلغة شجية على الطويل الذي يستوعب ما لا يستوعبه غيره من المعاني، لاسيّما الفخر والحماسة ووصف الحال (يموت، 1992)؛ ما أمكنه من احتواء تضادها في مشاعرها وانقساماتها، وبثّ انفعالاتها الصاعدة أحياناً والهابطة في أحايين كثيرة بفضل مرونة التغيّر الحركي الموجيّ، انظر(إبراهيم، 1952؛ علي، 1997)، ضمن دائرة تفعيلاته لثلاثة وأربعين بيتاً، تأطرت بثلاث مجموعات: الأولى؛ فمن البيت الأول حتى الثامن عشر على سبيل تجلّي الأنا وخفاء الآخر. وأما الثانية؛ فمن البيت التاسع عشر حتى البيت السابع والعشرين على نحو خفاء الأنا وتجلّي الآخر. وأما الأخيرة؛ فمن البيت الثامن والعشرين حتى البيت الأخير من قبيل الموازنة بين الخفاء والتجلّي لكليهما. وإذا ما قيستْ بنهج القصيدة العربية، فإنا لنراها تنحصر في المقدمة التي تجلّت في البيت الأول حتى البيت الثامن عشر، والغرض الذي تمثّل في البيت التاسع عشر حتى البيت الأخير. وإننا لنطمئن إلى أن نتناولها بُنيةً حيّة نامية (ضيف، 1962)، طيّعة في وحدةٍ عضوية، تحقق بناؤها النابض بالحياة من تعالق معانيها على المستوى الوجداني والعقلي، ويتآلف بعضها بعضاً وفق أنساق لغوية، جاءت على قدر غير يسير من التركيب والتعقيد بتعدد أدواته الفنية التعبيرية التي تمخّضت عنها رؤى الأنا الخاصة في تلك الحقبة الزمنية التي بعثت على خلق هذه القصيدة التي نروم استنطاقها من خلال شروحات (اليازجي، د.ت):

مُنَـــىً كُـــنَّ لِـــيْ أَنَّ البَيَـــاضَ خِضَـــابُ ... فَيَخْفَـــى بِتَبْيِـــيضِ القُـــرُونِ شَـــبَابُ
لَيَـــالِيَ عِنْـــدَ البِـــيضِ فَـــوْدَايَ فِتْـــنَةٌ ... وَفَخْـــرٌ، وَذَاكَ الفَخْـــرُ عِنْـــدِيَ عَـــابُ
فَكَيْـــفَ أَذُمُّ اليَـــوْمَ مَـــا كُنْـــتُ أَشْـــتَهِي ... وَأَدْعُـــوْ بِمَـــا أَشْـــكُوهُ حِـــيْنَ أُجَـــابُ؟
جَـــلا اللّـــوْنُ عَـــنْ لَـــوْنٍ هَـــدَى كُـــلَّ مَسْلَـــكٍ ... كَمَـــا انْجَـــابَ عَـــنْ ضُـــوءِ النّهَـــارِ ضَـــبَابُ
وَفِـــي الجِسْـــمِ نَفْـــسٌ لا تَشِـــيبُ لِشَـــيْبِهِ ... وَلَـــوْ أَنَّ مَـــا فِـــي الوَجْـــهِ مِنْـــهُ حِـــرَابُ
لَهَـــا ظُفُـــرٌ إِنْ كَـــلَّ ظُفْـــرٌ أَعِـــدُّهُ ... وَنَـــابٌ إِذَا لَـــمْ يَبْـــقَ فِـــي الفَـــمِ نَـــابُ
يُغَيِّـــرُ مِنِّـــي الـــدَّهْرُ مَـــا شَـــاءَ غَيرَهَـــا وَإِنِّـــي ... وَأَبْلُـــغُ أَقْصَـــى العُمْـــرِ وَهْـــيَ كَعَـــابُ
وَإِنِّـــي لَـــنَجْمٌ تَهْتَـــدِي صُـــحْبَتِي بِـــهِ ... إِذَا حَـــالَ مِـــنْ دُونِ النُّجُـــومِ سَـــحَابُ
غَنِـــيٌّ عَـــنِ الأَوْطَـــانِ؛ لا يَسْـــتَخِفُّنِي ... إِلَـــى بَلَـــدٍ سَـــافَرْتُ عَنْـــهُ إِيَـــابُ
وَعَـــنْ ذَمَـــلانِ العِـــيسِ؛ إِنْ سَـــامَحَتْ بِـــهِ ... وَإِلا فَفِـــي أَكْـــوَارِهِنَّ عُقَـــابُ
وَأَصْـــدَى فَـــلا أُبْـــدِي إِلَـــى المَـــاءِ حَاجَـــةً ... وَلِلشَّـــمْسِ فَـــوْقَ الـــيَعْمُلاتِ لُعَـــابُ
وَلِلسِّـــرِ مِنِّـــي مَوْضِـــعٌ لا يَنَالُـــهُ ... نَـــدِيمٌ وَلا يُفْضِـــي إِلَيْـــهِ شَـــرَابُ
وَلِلخَـــوْدِ مِنِّـــي سَـــاعَةٌ ثُـــمَّ بَيْنَنَـــا ... فَـــلاةٌ إِلَـــى غَيْـــرِ اللِّقَـــاءِ تُجَـــابُ
وَمَـــا العِشْـــقُ إِلا غِـــرَّةٌ وَطَمَاعَـــةٌ ... يُعَـــرِّضُ قَلْـــبٌ نَفْسَـــهُ فَيُصَـــابُ
وَغَيْـــرُ فُـــؤَادِي لِلغَـــوَانِي رَمِيَّـــةٌ ... وَغَيْـــرُ بَنَـــانِي لِلزُّجَـــاجِ رِكَـــابُ
لأَطْـــرَافِ القَنَـــا كُـــلَّ شَـــهْوَةٍ ... فَلَـــيْسَ لَنَـــا إِلا بِهِـــنَّ لِعَـــابُ
نُصَـــرِّفُهُ لِلطَّعْـــنِ فَـــوْقَ حَـــوَاذِرٍ ... قَـــدْ انْقَصَـــفَتْ فِـــيْهِنَّ مِنْـــهُ كِعَـــابُ
أَعَـــزُّ مَكَـــانٍ فِـــي الـــدُّنَى سَـــرْجُ سَـــابِحٍ ... وَخَيْـــرُ جَلِـــيْسٍ فِـــي الزَّمَـــانِ كِتَـــابُ
وَبَحْـــرٌ، أَبُـــو المِسْـــكِ الخِضِـــمُ الـــذِي لَـــهُ ... عَلَـــى كُـــلِّ بَحْـــرٍ زَخْـــرَةٌ وَعُبَـــابُ
تَجَـــاوَزَ قَـــدْرَ المَـــدْحِ حَتَّـــى كَأَنَّـــهُ ... بِأَحْسَـــنَ مَـــا يُثْنَـــى عَلَيْـــهِ يُعَـــابُ
وَغَالَبَـــهُ الأَعْـــدَاءُ ثُـــمَّ عَنَـــوْا لَـــهُ ... كَمَـــا غَالَبَـــتْ بِـــيضَ السُّـــيُوفِ رِقَـــابُ
وَأَكْثَـــرُ مَـــا تَلْقَـــى أَبَـــا المِسْـــكِ بِذْلَـــةً ... إِذا لَـــمْ يَصُـــنْ إِلا الحَدِيـــدَ ثِيَـــابُ
وَأَوْسَـــعُ مَـــا تَلْقَـــاهُ صَـــدْراً وَخَلْفَـــهُ ... دِمَـــاءٌ وَطَعْـــنٌ وَالأَمَـــامَ ضِـــرَابُ
وَأَنْفَـــذُ مَـــا تَلْقَـــاهُ حُكْمَـــاً إِذَا قَضَـــى ... قَضَـــاءً مُلُـــوكُ الأَرْضِ مِنْـــهُ غِضَـــابُ
إِلَيْـــهِ طَاعَـــةَ النَّـــاسِ فَضْـــلُهُ ... وَإِنْ لَـــمْ يَقُـــدْهَا نَائِـــلٌ وَعِقَـــابُ
أَيَـــا أَسَـــدَاً فِـــي جِسْـــمِهِ رُوحُ ضَـــيْغَمٍ ... وَكَـــمْ أُسُـــدٍ أَرْوَاحُهُـــنَّ كِـــلابُ
وَيَـــا آخِـــذَاً مِـــنْ دَهْـــرِهِ حَـــقَّ نِفْسِـــهِ ... وَمِثْلُـــكَ يُعْطَـــى حَقَّـــهُ وَيُهَـــابُ
لَنَـــا عِنْـــدَ هَـــذَا الـــدَّهْرِ حَـــقٌّ يَلُطُّـــهُ ... وَقَـــدْ قَـــلَّ إِعْتَـــابٌ وَطَـــالَ عِتَـــابُ
وَقَـــدْ تُحْـــدِثُ الأَيَّـــامُ عِنْـــدَكَ شِـــيْمَةً ... وَتَتْعَمِـــرُ الأَوْقَـــاتُ، وَهْـــيَ يَبَـــابُ
وَلا مُلْـــكَ إِلا أَنْـــتَ، وَالمُلْـــكُ فَضْـــلَةٌ ... كَأَنَّـــكَ نَصْـــلٌ فِيْـــهِ، وَهْـــوَ قِـــرَابُ
أَرَى لِـــي بِقُرْبِـــي مِنْـــكَ عَيْنَـــاً قَرِيْـــرَةً ... وَإِنْ كَـــانَ قُرْبَـــاً بِالبِعَـــادِ يُشَـــابُ
وَهَـــلْ نَـــافِعِي أَنْ تُزْفَـــعَ الحُجْـــبُ بَيْنَنَـــا ... وَدُونُ الَّـــذِي أُمِّلْـــتُ مِنْـــكَ حِجَـــابُ؟
أُقِـــلُّ سَـــلامِي حُـــبَّ مَـــا خَـــفَّ عَـــنْكُمُ ... وَأَسْـــكُتُ كَيْمَـــا لا يَكُـــونَ جَـــوَابُ
وَفِـــي الـــنَّفْسِ حَاجَـــاتٌ وَفِيـــكَ فَطَانَـــةٌ ... سُـــكُوتِيْ بَيَـــانٌ عِنْـــدَهَا وَخِطَـــابُ
وَمَـــا أَنَـــا بِالبَـــاغِي عَلَـــى الحُـــبِّ رِشْـــوَةً ... ضَـــعِيْفُ هَـــوَىً يُبْغِـــي عَلَيْـــهِ ثَـــوَابُ
وَمَـــا شِـــئْتُ إِلا أَنْ أَذُلَّ عَوَاذِلِـــي ... عَلَـــى أَنَّ رَأْيِـــي فِـــي هَـــوَاكَ صَـــوَابُ
وَأُعْلِـــمَ قَوْمَـــاً خَـــالَفُونِي فَشَرَّقُـــوْا ... وَغَرَّبْـــتُ أَنِّـــي قَـــدْ ظَفِـــرْتُ وَخَـــابُوا
جَـــرَى الخُلْـــفُ إِلا فِيـــكَ أَنَّـــكَ وَاحِـــدٌ ... وَأَنَّـــكَ لَيْـــثٌ وَالمُلُـــوكُ ذِئَـــابُ
وَأَنَّـــكَ إِنْ قُوْبِسْـــتَ صَـــحَّفَ قَـــارِئٌ ... ذِئَابَـــاً وَلَـــمْ يُخْطِـــئْ فَقَـــالَ ذُبَـــابُ
وَأَنَّ مَـــدِيْحَ النَّـــاسِ حَـــقٌّ وَبَاطِـــلٌ ... وَمَـــدْحُكَ حَـــقٌّ لَـــيْسَ فِيـــهِ كِـــذَابُ

إذا نِلْـــتُ مِنْـــكَ الـــوُدَّ فَالمَـــالُ هَـــيِّنٌ وَكُـــلُّ الَّـــذِيْ فَـــوْقَ التُّـــرَابِ تُـــرَابُ
وَمَـــا كُنْـــتُ لَـــوْلا أَنْـــتَ إلا مُهَـــاجِرَاً لَـــهُ كُـــلَّ يَـــوْمٍ بَلْـــدَةٌ وَصِحَـــابُ
وَلَكِنَّـــكَ الـــدُّنْيَا إِلَـــيَّ حَبِـــيْبَةٌ فَمَـــا عَنْـــكَ لِـــي إلا إِلَيْـــكَ ذَهَـــابُ

وإنه لمن البدهي أن نبدأ بهذا الاستهلال البارع لهذه المقدمة التي جاءت غايةً لا وسيلةً، جعلت من الأنا مجالاً رئيساً للصورة الفنية التي استرفدت لها ثنائية (الوقار والنزق) مظهراً حيوياً للإنسان، وكان بمقدورها أن تقنع كلا المبدع والمتلقي وفق إدراكهما النمطي للصورة البصرية اللونية "البَيَاضَ خِضَابُ، بِتَبْييضِ" ما يؤكد إيثار الأنا للشيب، البياض، سيف الدولة، الوقار، العرب، الكرم؛ على أنها الماضوية التي تتجذر بها على (الشباب، السّواد، كافور، النّزق، العُجم، البخل)؛ وأنها الحاضر بواقعه المرفوض الذي ينتهي إلى تلك الرؤية التي تبدو في وصفها باعثاً مؤسسياً لهذا التشاؤم المنوط بعبثية الحياة[1]، ما يوافق تشكيل الصورة الاستعارية التي بمقدورها ملامسة أعماقنا بعصف التجسيد والتشخيص بها وفق عنصر التخيّل القائم على تقابل المعنى الذهني بذهني آخر، أو الحسيّ بحسي آخر؛ "فَيَخْفَىْ، شَبَابُ" إلى جانب تحوّل المعنى الذهني "منىً" إلى المعني الحسي "القُرُونِ"، صورة إشارية مركبة، تجلّت إيحاءاتها بثبات الصورة إلى المَطلع؛ نقطة ارتكاز القصيدة؛ فهو العلامة والأثر، كما رأى (Leo.H.Hoek)، ونرى دوره الفاعل في إضاءة التأويل والقراءة المنهجية للنصّ بأكمله، انظر:(ذاكر، 1998)، وفق تصورنا للمُنى.

وتظهر الأنا مجالاً رئيساً "لَيَالِيَ، فَوْدَايَ، عِنْدِي"، ومصدراً بارزاً من خلال الإنسان "البِيضِ" الذي تجلّى نمطية تصويرية بصرية لونية "فَوْدَايَ"، تعاقبت على وفاق النمطية المعنوية "فِتْنَةٌ، وَفَخْرٌ، عَابُ"، والحسيّة "البِيْضِ، فَوْدَايَ، عِنْدِي" – بما أسهم كثيراً في بثّ مساعي النصّ إلى الطمأنينة والسكينة التي افتقدتها في زمكانية كافور إلى المتلقي قناعة، تؤثر فيه على صعيد الفكر والسلوك تأثيراً أيدولوجياً.

وتبعاً لما سبق، فقد هيّأت الأنا تحولات صورتها لما يعينها على هذا البثّ التنويري الرائد عندما توافق مع موازاة صدر البيت لعجزه في المعنى ذاته الذي تتأكد به رغبتها في التحوّل من سلسلة القلق والاضطراب على اعتبار أنها دفقاتٍ شعورية غير منتظمة بتشظّي الأنا – إلى كلمات فسيفسائية منتظمة في وحدتها البنائية المتراصة التي تضاعفت بحضور الأسماء مبعثِ السكينة في ثلاث عشرة مرة؛ استنطقت بها الهدوء خلافاً للأفعال الباعثة على القلق والاضطراب التي جاءت في مرة واحدة فقط، تناست بفقدها الألم؛ إثر أحداث واقعه المرفوض بفرديته التي جنَّدت له الأنا على سبيل الجمع (منىً/ أماني) أمنية وحيدة تمثّلت بالشيب؛ لكن يبدو اكتسبت بتكرارها صفة الجمع التي أثرتها بدلالة سياقية ترفض (الآخر، الواقع، الطبيعة) تفريغاً لذاتها من عناء الغربة والصَغار من جهة خاصة، كانت نأت بهذه القصيدة عن أن تكون مجرد تكرار لسابقاتها؛ فهي الأقدر على مزج العلاقات الحسية المتنافرة في الواقع المحسوس مع العلاقات المتضادة بين تيه المبدع/ المتنبي والأنا الشاعرة والأنا المثالية وتلك العظيمة، ويصف في أول بيتين:

مُنَـىً كُـنَّ لِـيْ أَنَّ البَيَـاضَ خِضَـابُ فَيَخْفَـى بِتَبْيِـيضِ الفُـرُونِ شَـبَابُ[2]
لَيَـالِيَ عِنْـدَ البِـيضِ فَـوْدَايَ فِتْـنَةٌ وَفَخْـرٌ، وَذَاكَ الفَخْـرُ عِنْـدِيَ عَـابُ[3]

ويأتي لتحوّل دلالة الصورة ارتباطاً وثيقاً لتحوّل الخطاب الحكائي التناوبي إلى الحوار الداخلي الأُحادي فردية تتخذه أسلوباً تكنيكياً[4]، ويقدم محتوى النفس بأبعد غور وبأعمق دلالة في ظلّ مستويات مختلفة من فَقْدِ الانضباط الواعي قبل تشكلها للتعبير

---

(1) أليس المتنبي مَن قال: "وَالمَرْءُ يَأْمَلُ وَالحَيَاةُ شَهِيَّةٌ والشَّيْبُ أَوْقَرُ وَالشَّبِيبَةُ أَنْزَقُ".

(1) مُنىً: خبر مقدم على المصدر المؤول، وكنَّ نعت منىً، القرون: ضفائر الشَّعر. وما دلالة جمع المنى إلا على تكرار ذلك مرة بعد مرة حتى غدت كل مرة مُنية بحد ذاتها.

(2) لياليَ: صلة كنَّ والأصل (لياليَ فَوذَايَ) لكن فصل بينهما بالظرف، الفَوْدان: جانبا الرأس.
العَاب: العيب. فكان يتمنى الشيب في صباه عندما كان حسن شعر رأسه فتنة عند النساء
وفخراً لكن هذا الفخر في معتقده عيب لأنه خلاف للعفة والمِثال.

(3) التكنيك: الأسلوب الصحيح لتفعيل ميكانيكيةٍ ما، لعملٍ ما، وهو جزء من المهارة الفنية.

عنها بالكلام على نحو مقصود (همفري، 1975)، ما يجعل الأنا تتغنى من شدة حزنها الذي أشعرها بحاجته الماسّة لهذا الحوار الذي ألفى في "الباء" قافية تفسّر تناقض (المتحدث/ المُحاوِر/ المخاطِب) مع (السامع/ المتلقي/ المخاطَب) ذاته المضطربة حرفاً انفجارياً (Boo)، يتنفس به (/o = بُو) الساكن في إيقاعه (//o/o = مفاعلْ)، الصاخب بالتّحدي والتمرد ثمّ الرفض، ما يجعل من الحوار الداخلي عنصراً فاعلاً وخلاقاً في تفخيم شخصها إلى محور رئيسٍ، تتأزّم من حوله الأحداث وتتكاثر. فمن هنا سعت الأنا إلى جوّ تقديمي، يُعرض حالتها بدوام الصورة الذهنية ليستمر الخطاب ويمتدّ "فَكَيْفَ أَذُمُّ اليَوْمَ" بما يشي بثبات "الأنا" في تحاورها مع ذاتها "أَذُمُّ، كُنْتُ، أَشْتَهِي، أَدْعُو، أَشْكُوهُ، أُجَابُ" في ظلّ تداعي تحولات أنماط الصورة التي تجاوزت البصرية إلى السمعية "أذمُّ"، ثم الذوقية "أَشْتَهِي"، فالسمعية "أَدْعُو، أَشْكُوهُ، أُجَابُ" – لما يعرض تحولات هذه الصور دلالات موحية مشهدية تصويرية بمدركاته الحسية ليدرك المتلقي من خلالها فنتازية استبدالها الشيب بالشباب وفق تحوّل تشكيلها الفني إلى صورة استعارية "أُجَابُ" شخصت المعنى الذهني "مُنَىً" إنساناً عندما أجابت الأنا بالرغم من انشغالها بشكاية الشباب/ النزق/ القوة/ الحياة/ البداية، وتدعو الشيب/ الوقار/ الضعف/ اللاحياة/ النهاية.

ولا يخفى على قارئنا الكريم هذه المفارقة التصويرية بثنائيتها التقابلية: الماضي (لَيَالِيَ/ الفَخْرُ/ أَشْتَهِي/ أَدْعُوْ) بالحاضر (اليَوْمَ/ عَابُ/ أَذُمُّ/ أَشْكُوهُ)، وما يواكبها من ثبات الرافد الإنساني؛ فلعله الأقرب لفكر المتلقي وهواه؛ ما يضمن مشاركته الإيجابية وإن اعتراه تحوّل جزئي من الرأس إلى العين على نحوّ التفاتة ابن الرومي[5]، بيد أن الأنا تسعى للتجدد والتغيير؛ فكادت أن تجرّد البيت تماماً من (الأسماء/ الثابت)، لتدلف عليه من (الأفعال/ المتحول) لمؤدى مفارقة (السواد/ الرفض/ زمكانية العجم/ النزق) إلى (البياض/ القبول/ زمكانية العرب/ الوقار)[6]، كما يصف البيت الثالث:

فَكَيْـــفَ أَذُمُّ اليَـــوْمَ مَـــاْ كُنْـــتُ أَشْـــتَهِي وَأَدْعُـــوْ بِمَـــا أَشْـــكُوهُ حِـــينَ أُجَـــابُ؟

وتأتي الأنا بما يفسر إنكارها لذمّ رغبتها الحسية الذهنية الشيب/ الرشد "هَدَى كُلَّ مَسْلَكٍ"، بلْ ذمّ الشباب/ السواد/ الظلال التي انساقت إلى تحوّل صوري تشبيهي على صعيد التشكيل "كَمَا انجَابَ" القائم على العنصر الوحدوي في رافده الإنساني، ثم على مظهرين لافتين من مظاهر الرافد الطبيعي "ضُوءِ النّهَارِ ضَبَابُ"؛ ما يستثير المتلقي بأقصى طاقته التخيلية، فهي الأوثق والأرسخ بجانب تكثيف الأنماط الحسية السابقة في الصورة البصرية اللونية الساكنة "اللّوْنُ عَنْ لَوْنٍ، النّهَارِ ضَبَابُ"، بالرغم من استناد القصيدة إلى الأنا مجالاً رئيساً في وحدتها الموضوعية والعضوية بمؤدى ثنائية الزوال "جَلَا اللّوْنُ" معادلاً مناسباً لـ (الشيب/ البياض) والثبات "عَنْ لَوْنٍ" معادلاً مناسباً لـ (الشباب/ السواد) لهذا؛ فقد جاء التحوّل موازياً للتحوّل التصويري البلاغي "جَلاْ اللّوْنُ، عَنْ لَوْنٍ" إلى "انْجَابَ ضَبَابُ، ضُوءِ النّهَارِ" كما يصف لنا البيت الرابع:

جَـــلا اللـــوْنُ عَـــنْ لَـــوْنٍ هَـــدَى كُـــلَّ مَسْلَـــكٍ كَمَـــا انْجَـــابَ عَـــنْ ضُـــوءِ النّهَـــارِ ضَـــبَابُ[7]

ولعلَّ لتحوّل الأنا من المونولوج الإفرادي إلى الخطاب المباشر (Dialogue) ما يأتي بقناعة المتلقي لما ينفي إيحاءات رغبتها إذا ما أدركت حقيقة ما تدعوه: الشيب/ العجز، بأنه سبيل اللاحياة. وفي الحقّ، ما هذه بغيةَ الأنا ولا ديدنَها؛ لهذا وظّفت معاني القوة والعزم محوراً رئيساً؛ فشَعر الوجه حِراب! تشكيلاً فنياً، قام على تشخيص نفسه/ الداخل إنساناً "لاْ تَشِيبُ لِشَيْبِهِ" فاستعار مادتها من الحروب/الحياة اليومية "حِرَابُ" بنمطية حسية بصرية لونية "لِشَيْبِهِ، حِرَابُ"، أمكنتنا من رؤية الوجه/ الخارج سيرةً ذاتية، عكست تحوّلاتها انعطافات حياة الأنا التي سادها التوتر النوعي الدائم إلى جانب القلق المستمر الذي خلخل الجسد/ الجسم، وكذلك الروح/ النفس، وفق دينامية التحوّل من الأول إلى الثاني في هذه الثنائية التي لم تقف عند حدّ المألوف والمُبتَذَل، بل تخطَّته إلى ثنائية (الجسم/ الفناء، والروح/ اللافناء) وهو ما يعدل ثنائية (اللاحياة والخلود)؛ ما يرسخ معتقدها في إطار "تغليب قيمة النفس على قيمة الزمن" (أحمد، 1983)، أليس الزمن هو الدهر ذاته الذي تتحداه في التغيُّر دونما النفس التي ستبقى كعاباً على الدوام كما سيأتي لاحقاً؟ ما ينسجم في هذا المقام تماماً لما يصف البيت الخامس:

---

(1) "هِيَ الأَعْيُنُ النُّجلُ التي كُنْتَ تَشْتَكِي مَواقِعَهَا فِي القَلْبِ والرَّأْسُ أَسْوَدُ.
فَمَـــا لَـــكَ تَـــأْسَـــى الآنَ لمَّا رَأَيْتَـهَـا وَقَدْ جَعَلَتْ مَرْمَى سِوَاكَ تَعَمَّـدُ".

(2) أو ليس هو القائل: "وَمَا الحَدَاثَةُ عَنْ حِلْمٍ بِمَانِعَةٍ قَدْ يُوْجَدُ الحِلْمُ فِيْ الشُّبَّانِ وَالشَّيْبِ".

(1) جلا: ذهب وزال. إنجاب: انكشف. أراد باللون الأول السوادَ وباللون الثاني البياض.

وَفِـــي الجِسْـــمِ نَفْـــسٌ لا تَشِـــيبُ لِشَـــيْبِهِ وَلَـــوْ أَنَّ مَـــا فِـــي الوَجْـــهِ مِنْـــهُ جِـــرَابُ

وتجتزئ من نفسها الأنا مجالاً لهذه الصورة، تسعى من خلالها إلى تأكيد عزمها وفتوّتها التي تهفو بها إلى الخلود، ما حتّم عليها إحالة عنصر التشخيص إلى التجسيد من خلال استبدال الرافد الحيواني بالرافد الإنساني، فهذه من أجزائه "لَهَا ظُفُرٌ، كَلَّ ظُفْرٌ، وَنَابٌ" ومن مظاهر الشراسة لديه والافتراس القائمة على القوة والعزم والفتوة. فمن الطبيعي أن يستدعي الإدراك البصري اللوني الحركي "ظفر، نابُ، في الفمّ" ما للأنا من قوة باقية في ذاتها؛ فهي كَعاب تطغى على شهوات النفس ورغباتها، وإن افترس شبابَها الشيبُ، بيد أنه يخلق فيها التحدي المنبث من تداول عنصري التشخيص والتجسيد للدهر والنفس "يُغَيِّرُ مِنِّي الدَّهْرُ، كَعَابُ"؛ فهُمَا العنصران الأكثر نفاذاً لمأسسة كُنه المجاز البصري في كونهما "يصلان بأطراف الصورة إلى درجة قصوى من التمرئي"(موافي، 2006)، صورةً استعارية في تشكليها، بصرية حركية في نمطيتها المصدرية الإنسانية من قبيل التشكيل الفني التشبيهي "وَهْيَ كَعَابُ" إثرَ تحوّل دلالي لسياقات سابقة، تجلّت بتمنّي الشيب بجانب عنفوان النفس وشبابها في إطار توازي ثنائية – تبدو لنا غير متطابقة – تمثّلت بين الفعل "يُغَيِّرُ" والاسم "كَعَابُ" على سبيل التحوّل التصويري المضطرب مؤداه لحد العبث بالتركيب! ألا ترى بأن الاسم (كَعَابُ = لا يُغَيِّرُ)؛ إنه رفض الفناء، لكنه بزيّ التماهي: لغة التحدّي؛ لأن الغاية هي الشباب المتجدد بذاته (وَهْيَ كَعَابُ)، كما في البيتين السادس والسابع:

لَهَـــا ظُفُـــرٌ إِنْ كَـــلَّ ظُفْـــرٌ أَعِـــدُّهُ وَنَـــابٌ إِذَا لَـــمْ يَبْـــقَ فِـــي الفَـــمِ نَـــابُ[8]

يُغَيِّـــرُ مِنِّـــي الـــدَّهْرُ مَـــا شَـــاءَ غَيرَهَـــا وَأَبْلُـــغُ أَقْصَـــى العُمْـــرِ وَهْـــيَ كَعَـــابُ[9]

وإذا ما سعت الأنا جاهدة في ضوء التشبيه الذي يُعد أداة طيّعة فاعلة لتنفيذ رؤاها (ضيف، 1977)، – تستدرك ذاتها في مهاوي ما تمنَّت من الشيب/ الضعف، فإنه ينبغي عليها أن تقف عند هذا الحدّ الغنائي الذي سيطر بأحزانه على ذاتها بإحكام، لا يسمح بحال من الأحوال لتغيير موقفها ومشاعرها التي توارت بقناع الفخر غرضاً تحوّلياً، يسرد إيجابيات مجال الصورة التي تقوم على رفد الطبيعة "النُّجُومِ، سَحَاب" لوحة تشبيهية "وَإِنِّي لَنَجْمٌ"، يستدعي تشكيلُها الفني تباينَ أنماط البصرية اللونية والحركة معاً؛ لتسكن ضوء النجوم بثبات وتتحرك بسكينة السحاب وسرعته لما يفضي بسموّها الذي يتفيأ معاني العزّة بالعزلة/ اللامواطنة "غَنِيٌّ، لا يَستَخِفُّني" في زمكانية إنتاج هذا النصّ المشبع بألوان الحزن.

فهل يا تُرى – في ضوء ما تقدّم – من تناءٍ للعالم/الوجود في ظلّ اهتمام الأنا الشعري بالوجود عالياً ما دام الصراع قائما بينها والوجود؟ (سبندر، 2000)، إن الأمر ليستظهر من تلك الذاكرة المعتَّقة بجميل الذكريات تحوّلاً انتقالياً بين تعدد مستويات الزمن انعكاساً فسيولوجياً إلى تشكيلٍ تصويري لها يقوم على التوازي (غَنِيٌّ، لا يَستَخِفُّني) (سَافَرْتُ، إِيَابُ) (النُّجُومِ، سَحَابُ) الموحي بحركة إيقاعية، تشي بعزمها على الرحيل في ظلّ عزة نفسها "عَنْ ذَمَلانِ العِيسِ، الأَوْطَانِ، بَلَدٍ" إشارة، تحتاج منا لإدراك حسّي بصري حركي للمعاني النفسية والذهنية لما يسوّغ لها بناء تشكيل فني استعاري "عُقَابُ" إلى جانب "العِيسِ" رفداً حيوانياً؛ يجسد لها القوة والبأس فضلاً عن سرعته.

ويبدو أن مثل هذه التحوّلات الصورية المتعاقبة ما كانت إلا تأثيراً قصرياً بهذه الطاقة اللغوية التعبيرية التي جاءت تغيّب المكان وتختزل أبعاده من خلال هذه التحوّلات البنائية التركيبية على مستوى الجملة؛ فقد شغلت الجملة الاسمية مساحة واسعة من تلك الخبرية التقريرية التي تعزز بصدقها حقيقة الأنا، وكذلك الفعلية الواشية بالأحداث النصّية المنوطة بفضاء الزمن الباعث على التغيير والتجديد/ الرحلة في مختلف مستوياتها الدلالية وفق هذه النظرة الإحصائية للجمل وتلك التحوّلات الوصفية أحادية الدلالة إلى المتنوعة في دلالاتها وفقاً لتنوع التشكيل الفنّي للصورة، وما ينجم عنه ما يُتاح من بثّ إيحاءاتها، كما تصف الأبيات التالية تبعاً لما سبق:

---

(1) الظُفُرٌ: والظُفْرٌ لغتان: فالتثقيل لغة أسد وأما التخفيف فلغة تميم.

(2) غَيرَهَا: يجوز فيها الاستثناء أو الحال. الكعاب: الجارية التي بدا ثديُها للنهود.

وَإِنِّـــي لَـــنَجْمٌ تَهْتَـــدِي صُـــحْبَتِي بِـــهِ إِذَا حَـــالَ مِـــنْ دُونِ النُّجُـــومِ سَـــحَابُ
غَنِـــيٌّ عَـــنِ الأَوْطَـــانِ؛ لا يَسْـــتَخِفُّنِي إِلَـــى بَلَـــدٍ سَـــافَرْتُ عَنْـــهُ إِيَـــابُ
وَعَـــنْ ذَمَـــلانِ العِـــيسِ؛ إِنْ سَـــامَحَتْ بِـــهِ وَإِلا فَفِـــي أَكْـــوَارِهِنَّ عُقَـــابُ[10]

ونتيجة لإدراك الأنا ما للصبر من معانٍ سامية، فقد تكلفته في تصوير لحظات الظمأ الشديد سمةً، تنساق ومظاهرَ الفروسية بشكل عام وفروسية الأنا العربي التي تستقلّ عن فروسية الآخر بشكل خاص، بل لا تقرّ بها، الأمر الذي يجعل من تحوّل صورتها الاستعارية برفدها الحيواني إلى الصورة الإشارية "وَأَصْدَى فَلا أُبْدِي" – أمراً مُلحاً وضرورياً في ظلّ إدراك الأنا عدم تكافؤ المقارنة التصويرية؛ فمن الصعوبة بمكان إذا ما أريد لها أن تصف تصبّرها على العطش مقارنة بصبر العقاب والعيس! فمن طبيعتهما ما يحاكيهما على ذلك لمدة تطول وتمتدّ (الناقة والماء) يعدلان (الإقدام والظمأ) بفاعلية تراسل الرافد السابق بالطبيعة "المَاءِ، للشَّمْسِ" ثمَّ بالحيوان؛ إنه الأقدر على وصف "اليَعْمُلاتِ" بديلاً مناسباً، يتحمل الظمأ أيضاً!

إذن هي قناع الأنا إذا ما أدركنا هذا التصوير بتذوق "المَاءِ" الذي ينساق بتحوّل متوازٍ مع الرافد والنمطَ البصري الحركي "فَوْقَ اليَعْمَلاتِ لُعَابُ"، هذا الذي يتتبع سيرها والإبلَ في الهجير بظهير المدرك اللمسي معياراً حسياً، يجتسّ أشعة الشمس مخالفاً للصورة الاستعارية "لُعَابُ" – تمازج من خلاله الأنا بين المعنوي والحسي في هذا التحوّل الذي أكسبها معنىً لعله الدالّ الأنسب هنا بالرّغم من أنه لم يأتِ بكراً؛ إذا ما قدرنا التفاتة عين الأنا إلى المخضرم أبي أيوب، الكميت بن معروف الفقعسي[11]، وبالعين الأخرى إلى المعنى الذي أردف له أبو تمام على الوافر[12]؛ تستند إلى أشعار الآخرين حالَ كثير من الشعراء للإفادة منها في "صياغة أفكارهم وخواطرهم، بل وفي البناء الشكّلي ذاته في بعض الأحيان" (إسكندر، د.ت)، في ظلّ عجزهم من شدة قلقهم واضطرابهم عندما يجدوا لأصواتهم صدىً، يتآلف وأصواتَ من يحاكيهم في دلالات تجاربهم الإنسانية الماضوية التي بمقدورها أن تحتوي تجربته الإنسانية بأبعاد الحاضر ومظاهره... ويصف البيت الحادي عشر:

وَأَصْـدَى فَـلا أُبْـدِي إِلَـى المَـاءِ حَاجَـةً وَلِلشَّـــمْسِ فَـــوْقَ الـــيَعْمُلاتِ لُعَـــابُ

وتمضي الصورة الفنية في هذه التحوّلات من أجل رأب صدع الأنا "مُنِّي"، كلما تشكلت صورتها من خلال تجسيد المعاني الذهنية "وَللسِّرِ" استعارةً "مَوْضِعٌ لا يَنَالُهُ"، تخبرنا بوفاء الأنا بإدراكٍ نمطيّ سمعي " وَللسِّرِ مِنِّي، لا يُفْضِي" وذوقي "شَرَابُ" تحوّلاً نهضوياً، يوازي التحوّل الأسلوبي التركيبي الذي فصل الفاعل عن فعله، وقدّم شبه الجملة التي حلّت مكان المفعول به حينما تجحد عليه شرابه: تلك الحياة التي بعثت على خلخلة كيانها، ما أثّر في إبراز المعنى إثر هذه التحوّلات المنساقة تبعاً من أجل خلق مادتها النبيلة.

وأما النساء "وللخَوْدِ" فتعاضدت في رفدهن الطبيعة بالإنسان "فَلَاْةٌ"؛ ليتجانس التصوير من خلال الشخوص (للخَوْدِ = المرأة، والأنا = منِّي) والمكانَ "فَلاةٌ"، والزمن "سَاعَةٌ"... ما يفضي إلى عفّة الأنا، إلا من قليل وقت اللقاء "سَاعَةٌ، إِلَى غَيْرِ الِّلقَاءِ" أسلوباً تركيبياً تحولياً، يشي بقطع الأنا الفلاة إلى غير ذات حسناء واحدة، بل تتعدد بتعدد تحولات تشكيل صورهن وفق مدركها البصري الحركي "مِنِّي سَاعَةٌ ثمَّ بَيْنَنَا" والسمعي "تُجَابُ"؛ في تعليل برهاني، تمثل بانقلاب الصورة الحسية إلى الذهنية "العِشْقُ، غِرَّةٌ وَطَمَاعَةٌ" من أجل بقاء الحياة اليومية رافداً مقنعاً ومؤثراً بمعاضدة الإنسان "قلبٌ، نَفْسَهُ"؛ "فَيُصَابُ" قلبه المثقل بمشاعر الإباء والعفّة إلى الحدّ الذي يندهش من أجله المتلقي بفيض إحساساته. وهل أصيبت الأنا بغير فعل هذا القلب الذي لم يكن شفاؤه يوماً إلا الموت؟ وهل كانت تأمره أن يقلّ اشتياقاً إلا لهذا وذاك؟ إنها جدلية الوصل/ ساعة بيننا، والهجر/ إلى غير اللقاء، كما تصف الأبيات التالية تبعاً للسابقة:

---

(1) الذملان: ضرب من السير السريع. العيس: الإبل. الأكوار: جمع كور وهو الرحل.

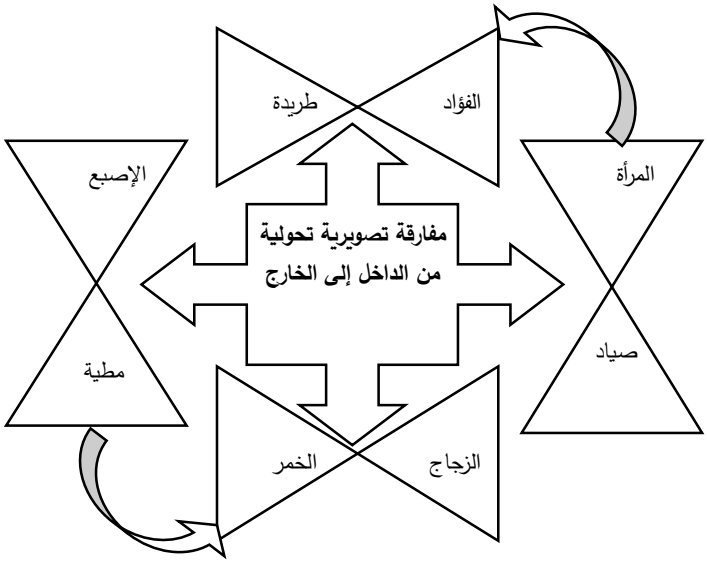
(1) قصيدته "أَرَىْ العَيْنَ": "يُصَافِحْنَ حَدَّ الشَّمْسِ كُلَّ ظَهِيرَةٍ إِذَاْ الشَّمْسُ فَوْقَ البِيْدِ ذَاب لُعَابَهَا"

(2) قصيدته "سَقَىْ عَهْدُ الحِمَىْ":

"وَلَوْ كَشَّفْتَنِي لَبَلَوْتَ خَرْقاً يُصَافِي الأَكْرَمِيْنَ وَلا يُصَادِيْ
جَدِيراً أَنْ يُكَرَّ الطَّرْفَ شَزْرَا إِلَى بَعْضِ المَوَارِدِ وَهْوَ صَادِيْ"

وَلِلسِّـــرِ مِنِّـــي مَوْضِـــعٌ لا يَنَالُـــهُ نَـــدِيمٌ وَلا يُفْضِـــي إِلَيْـــهِ شَـــرَابُ
وَلِلخَـــوْدِ مِنِّـــي سَـــاعَةٌ ثُـــمَّ بَيْنَنَـــا فَـــلاةٌ إِلَـــى غَيْـــرِ الِّلقَـــاءِ تُجَـــابُ[13]
وَمَـــا العِشْـــقُ إلا غِـــرَّةٌ وَطَمَاعَـــةٌ يُعَـــرِّضُ قَلْـــبٌ نَفْسَـــهُ فَيُصَـــابُ

ولا يختلف اثنان في ضوء ما تقدم على تشظّي الأنا من اللقاء الأول "كَفَى بِكَ دَاءً"، فكيف لها أن تكون في اللقاء الأخير المحموم بسقم اليأس والبؤس؟ ألا يتحول هذا التشظّي في داخل الأنا إلى الخارج بواقع هذا التجرّد من أشلائها البنائية؟ لعلّ الإجابة تكمن في هذا الرسم التوضيحي:



فمن هنا صار لمثل هذا التحوّل أن يسترفد جُلَّ المصادر التصويرية؛ لينساق في تشكيله إلى تشخيص بعض أشلاء الإنسان "فُؤَادِي، بَنَانِي"، والحيوان "رَمِيَّةٌ، رِكَابُ"، والحياة اليومية "للزجاج" صوراً استعارية نمطية حسية بصرية حركية، أسهمت عميقاً في تجسيد معاني التعفّف المطلق عن النساء، والتنزّه عن الخمر في هذه المفارقة التصويرية التحولية (الفؤاد = طريدة، والمرأة = صياد، والإصبع = مطية، والزجاج = الخمر) في ظلّ انعكاس تحوّلات الداخل إلى الخارج بسبب هذا التشظّي، كما يصف البيت الخامس عشر:

وَغَيْـــرُ فُـــؤَادِي لِلغَـــوَانِي رَمِيَّـــةٌ وَغَيْـــرُ بَنَـــانِي لِلزُّجَـــاجِ رِكَـــابُ

وينعدم لدى الأنا كما يبدو اكتمال بنائها مجالاً رئيساً؛ ما يحثها على ممازجة الحسي "تَرَكْنَا لأَطْرَافِ القَنَا" بالمعنوي "شَهْوَةٍ" تجسيداً لتشييد ذاتها من أدوات الحروب التي اعتادت في زمكانية (سيف الدولة) لهواً تستعيض به عمّا تفتقد من جهة، وتواكب حياتها بمصرَ التي راجت بالسكون "لأَطْرَافِ القَنَا، لِعَابُ" صورة استعارية من جهة أخرى، تجلّت في ثنائية تحولية من (المرأة = شَهْوَةٍ) إلى (القَنَا = لِعَابُ)، تنسجم فيها وتحولَ الخطاب من المخاطِب المفرد "مِنِّي، فُؤَادِي، بَنَانِي" إلى المخاطِب الجمع "تَرَكْنَا، لَنَا، نُصَرِّفُهُ" نمطيّة بصرية حركية "تَرَكْنَا، لِعَابُ"، تتواءم وأنماطَ الحسّ الإدراكي، إذا ما قدرنا تجسيد "شَهْوَةٍ" جلَّ المحسوسات التي تشتهيها النّفس، كما يصف البيت السادس عشر:

تَرَكْنَـــا لأَطْـــرَافِ القَنَـــا كُـــلَّ شَـــهْوَةٍ فَلَـــيْسَ لَنَـــا إلا بِهِـــنَّ لِعَـــابُ[14]

---

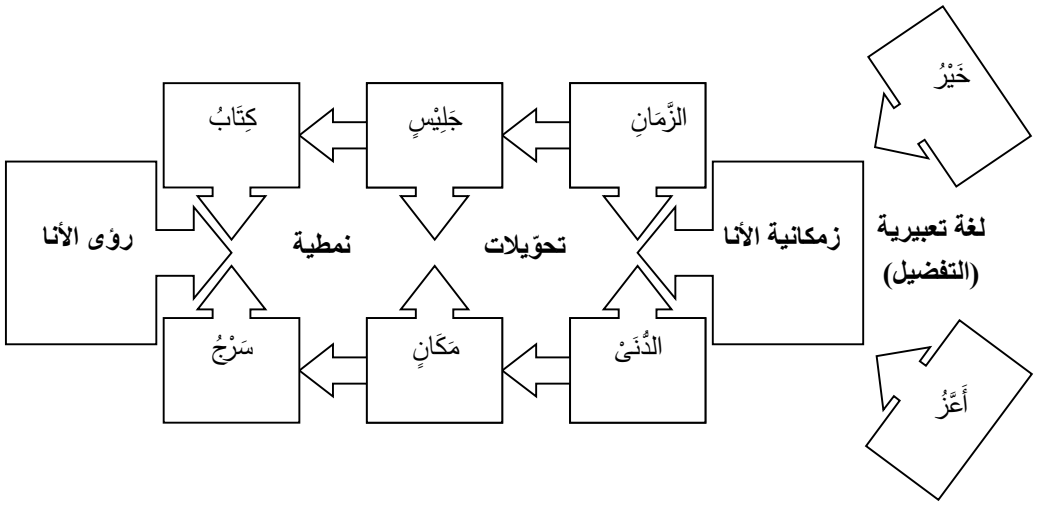
[1] الخَوْدُ: المرأة الناعمة. تُجاب: تُقطع.

[1] القنا: الرماح. لِعاب: الملاعبة.

ويبدو ثمّة شكّ، يساور الأنا في مصداقيتها التي تروم لها قبول المتلقي؛ لتنأى عن التصوير الذهني إلى الدرامي القائم على تصوير الخيل "حَوَاذِرٍ" الأقدر على مسرحة الفكرة من خلال الأنماط السمعية والبصرية الحركية واللونية، "تُصَرِّفُهُ للطَّعْنِ، انْقَصَفَتْ فِيْهِنَّ مِنْهُ كِعَابُ" إشارة مركبة، يأتي تشكيلها ترجمة لمدى حزن الأنا وسقوطها في ظلّ محاولات نقل صراعات الباطن/ الداخل إلى الظاهر/ الخارج صراعات هامشية في ساحات الوغى، كما يصف البيت السابع عشر:

نُصَـــرِّفُهُ للطَّعْـــنِ فَـــوْقَ حَـــوَاذِرٍ قَـدْ انْقَصَـفَتْ فِـيْهِنَّ مِنْـهُ كِعَـابُ[15]

وما كان نتيجة هذا الغيظ، إلا تحوّل المجال إلى معاني الحكمة البالغة في عمقها التصويري الرؤيوي للأنا أهلِ الشقاء في هذا التحوّل البرزخي بين المقدمة القائمة على الفخر، وكانت كثفت رؤاها من خلال اللون البلاغي الاستعاري الإشاري من أجل خلق جو انفعالي، انبرى له صوتها التعبيري بمعطيات بيانه التخيلي الذي حمل عبء رسالتها المدحية التي استبدلت الأخر بالأنا مجالاً للصورة، بيد أنها تروم النأيَ عنه في ظلّ التفاتتها إلى الرافد الحيواني والحياة اليومية "سَابِحٍ، كِتَابُ" في ثنائية زمكانية (الدُّنَى، الزَّمَانِ)، يدركها القارئ الكريم معنا صورةً بصرية حركية "سَرْجُ سَابِحٍ" مرة، وفي أخرى ساكنةً "جَلِيسٍ، كِتَابُ"، وفي ثالثة لونيةً "كِتَابُ". صورة ينغمس لها المداد بالقرطاس واشياً بعزلتها واغترابها في زمكانية بائسة، وشعوراً يسبق لما يسوّغ تحوّل مجال الصورة في هذا البيت الذي جاء إرهاصاً، يؤمن انتقال الخطاب الحكائي في المقدمة/ الفخر بالأنا بمناخ شعري ذاتي إلى الغرض الرئيسي/ مدح الآخر في إطار هذه التقابلات التي نراها تحولية موضوعية فنية في ترادفها (أَعَزُ = خَيْرُ، والدُّنَى = الزَّمَانِ)، الباعث على مثل هذه التحوّلات (مَكَانٍ = جَلِيْسٍ، وسَرْجُ = كِتَابُ) كما يوضحها الشكل الآتي:



ولقد تجلّت هذه التحوّلات في جوّ، تعلو فيه النبرة التحسرية للبثِّ الذاتي الصريح الذي يبلّر نظرة الأنا إلى الواقع على هيئة "العدو الفريد ومنبع كل ألمّ، وبما أنه يجعل الحياة مستحيلة، فإنه يتحتّم قطع كل صلة به" (فرويد، 1979)؛ لهذا جاءت الصور مبتورة عن بعضها، كما يصف بيت الفصل: البيت الثامن عشر:

أَعَـزُ مَكَـانٍ فِـي الـدُّنَى سَـرْجُ سَـابِحٍ وَخَيْـرُ جَلِـيْسٍ فِـي الزَّمَـانِ كِتَـابُ

وتتداعى طاقات اللغة التعبيرية للأنا وفق تحوّلات تصويرية، تجسّد رؤاها من خلال حضور الجملة الفعلية المميز، والذي تجلّى في تسعة أفعال ماضوية، بعثت على تفشي السَّواد/ الرفض، وعشرين فعلاً مضارعاً، بثَّت البياض/ القبول، ما يُبرئ الأنا من الفخر بذاتها موجة غنائية، تقوم على رحلة الشيب لديها ما يسهم كثيراً في بلوغها بغيتها/الأنا المثالية، ويبدو لم تصل بعد؛ لهذا يأتي التحوّل إلى المساعد الثانوي مفاجئاً وسريعاً/ الآخر مجالاً رئيساً وغرضاً شعرياً ليس بمعزل عن إطاره الشكلي الذي يستدعي تحولات أركان الصورة... فمن الرافد الحيواني/ الوسيلة إلى الرافد الطبيعي/ الغاية "وَبَحْرٌ، كُلّ بَحْرٍ" ما يتوافق لها الخيال وصورَ

(2) حواذر: متيقظة، وتُروى: حَوادِر: خيل سِمان. تروى: خوادر: أصابها الخدر من تعب.

الأفكار التي ينظمها في وحدة متكاملة، تفوق ذلك الذي تناثر في الطبيعة، كما رأى (كولردج، د.ت) وشايعه بذلك غُنيمي(هلال، 2005)؛ فمن المنطق بمكان ما يحتفي بتحوّل نمطي إلى البصرية الحركية واللونية والسمعية "وَبَحْرٌ، زَخْرَةٌ وَعُبَابُ" بشيء من التكلف والتطبّع الموائم لتحوّل الصورة التشبيهية المفردة في تشكيلها الفني "وَبَحْرٌ أَبُو المِسْكِ".

وتُبقي الصورة على مجالها الرئيس، بيد أنها تتحوّل من الحسية القائمة على الطبيعة "بَحْرٌ" ليس له ساحل في حجم عطائه، لأنه "الخِضِمّ" الذي يتوازى مدلوله السياقي بمدلوله المعجمي "زَخْرَةٌ وَعُبَابُ" وشاية صريحة بالغضب الذي ينساق وتكلفَ الكرم/ التكرّم من جهة، وتطبع السخاء/ التساخي من جهة أخرى؛ لهذا جاء تحوّل الحسية إلى الذهنية "المَدْحِ" قائماً في مؤداه على النمطية السمعية "يُثْنَى، يُعَابُ" صورة تشبيهية مكرورة "قَدْرَ المَدْحِ حَتَّى كَأَنَّهُ" في إطار حضورها التحولي المنسجم مرة والمنبعثة من الجهة ذاتها مرة أخرى من أجل خلق الثنائية الضدية: فالخضم، لا يأتي إلا من الغضب، مُؤدى "زَخْرَةٌ وَعُبَابُ" والتساخي، يأتي على غير حقيقة الكرم، مُؤدى "قَدْرَ المَدْحِ". فالنتيجة منطقية – في رأينا – بهذا التحوّل ليكون (بِأَحْسَنَ مَا يُثْنَى/ المدح = التطبع/ يُعَابُ/ الهجاء). وكان أشار إلى هذا (بولاند) في معرض حديثه عن المبالغة في المدح؛ وكان أشار إلى أن لبعض عبارات الاستحسان مؤدىً خاصاً، يكون من أجل الإشارة لبعض العيوب (بولاند، 1979)، التي نلتمسها من البيتين التاليين لما سبق تبعاً:

وَبَحْـرٌ، أَبُـو المِسْـكِ الخِضِـمُّ الـذِي لَـهُ عَلَـى كُـلِّ بَحْـرٍ زَخْـرَةٌ وَعُبَـابُ[16]

تَجَـاوَزَ قَـدْرَ المَـدْحِ حَتَّـى كَأَنَّـهُ بِأَحْسَـنَ مَـا يُثْنَـى عَلَيْـهِ يُعَـابُ[17]

وما كان يستحق الآخر هذا المدح/الهجاء = السخاء/ التساخي، إلا لشدة بأسه في غضبه (الخِضِمّ/ التساخي) غير المقبول تماماً، بل المرفوض من قبل (أعدائه/ الأنا)؛ فلا يكون من المنطق في شيء، إلا أن يأتي بالرفض/ التمرد إثر التحوّل الذهني "المَدْحِ" إلى الحسي (غَالَبَهُ/ عَنَوْا لَهُ)؛ أي كل من تمثّل بصورة "الأَعْدَاءُ، السُّيوفِ، رِقَابُ" صوراً تشبيهية "كَمَا غَالَبَتْ"، تفسر من جهة حالة ما "عَنَوْا لَهُ" ومن أخرى، تُسهم في بثّ المعنى الحقيقي لإحساس الأنا وانفعالاته النفسية الذهنية بأبعادها الدلالية الواسعة ولغتها التعبيرية التي "تغذي النسق العام للأبيات، وترسم إيقاعات فنية متلاحقة لمواجد الشاعر، وهي ذات إيحاءات جميلة تتجاوز رتابة التفصيلات المملة، وتعتمد التشخيص والتجسيد والحركة والألوان" (الرقب، 2009)، في ظلّ رفادة الحروب؛ فهي المظهر الأبرز لسالف حياته اليومية "وَغَالَبَهُ، غَالَبَتْ، بِيضَ السُّيوفِ" صورة بصرية وسمعية مفعمتين بفاعلية الحركة واللون، ويصف البيت الحادي والعشرون:

وَغَالَبَـهُ الأَعْـدَاءُ ثُـمّ عَنَـوْا لَـهُ كَمَـا غَالَبَـتْ بِـيضَ السُّـيُوفِ رِقَـابُ

وتشرع الأنا تقرّب الآخر "أَبَا المِسْكِ" صورة حسية، لكن بمنظور ذهني "بِذُلَّةً" وإشارة إيحائية "أَكْثَرُ، بِذُلَّةً، أَوْسَعُ مَا تَلْقَاهُ صَدْرَاً"، تُفضي بشجاعة الأخر وبأسه المستمد من بعض أدوات الحروب "الحَدِيدَ"، ليتقي به الضرب والطعان درعاً، يستدعي إدراكه الخاصّ نمطيّة لمسية، فضلاً عن البصرية اللونية "دِمَاءٌ"، ما يُثري دراما حربية "دِمَاءٌ وَطَعْنٌ وَالأَمَامُ ضِرَابُ" تلذُّ بها عين الأنا عندما تتكلفت بناء الآخر الملك؛ فمن البدهي أن تتوخى سجية العدل فيه رفداً إنسانياً "تَلْقَاهُ، مُلُوكُ"، يلتصق بحياته اليومية "قَضَى قَضَاءً" بفاعلية الصورة الإشارية؛ فهي الأبرز في ظلّ ما يمتحُ منها الشاعر حيله الكثيرة التي تُحقق له بغيته (الرباعي، 1999)، الرؤيوية الإيحائية التي ترتكز في مؤداها/ العدل على توأمة النمطيّة البصرية الحركية "تَلْقَاهُ" للنمطية السمعية "قضى". وعليه؛ فإننا في أمسّ الحاجة للقول: ما تبلّرت تحوّلات الصورة في جلّ أركانها، إلا وفاقاً واتساقاً بين مؤدى تحوّل القصيدة في البيت الذي قام على دلالة اسم التفضيل "أَعَزّ، خَيْرُ"؛ هذا الذي عنى به نفسه – ومؤدى تحوّل الصورة في الأبيات التي ارتكزت على دلالات اسم التفضيل المنوط بالآخر المماثل للأنا "أَكْثَرُ/ الشجاعة، وأَوْسَعُ/ الفروسية، وأَنْفَذُ/ السياسة". ولا غرو في هذا؛ فهي ترى لسانها من الشعراء، بيد أن قلبها من الملوك... إذن توظيف موفق لهذه التحوّلات التي أدلفتها الأنا في ثنائية الخفاء والتجلّي: أما التجلّي ففي المدح الظاهري للآخر/ الخفاء الدلالي، أما الخفاء ففي المدح الباطني للأنا/ التجلّي الدلالي، كما تصف الأبيات التالية تبعاً لما سبق:

---

(1) الخِضِمُّ: الكثير الماء. زَخَر البحرُ: طمى وامتدَّ. العُباب: كثرة الموج وارتفاعه.

(2) يلتفت إلى قصيدته "بكيتُ": "وَعُظْمُ قَدْرِكَ فِي الآفَاقِ أَوْهَمَنِي أَنِّي بِقِلّةِ مَا أَثْنَيْتُ أَهْجُوكَا".

وَأَكْثَـــرُ مَـــا تَلْقَـــى أَبَـــا المِسْـــكِ بِذْلَـــةً إِذا لَـــمْ يَصُـــنْ إِلا الحَدِيـــدَ ثِيَـــابُ[18]
وَأَوْسَـــعُ مَـــا تَلْقَـــاهُ صَـــدْراً وَخَلْقَـــهُ دِمَـــاءٌ وَطَعْـــنٌ وَالأَمَـــامَ ضِـــرَابُ
وَأَنْفَـــذُ مَـــا تَلْقَـــاهُ حُكْمَـــاً إِذَا قَضَـــى قَضَـــاءَ مُلُـــوكُ الأَرْضِ مِنْـــهُ غِضَـــابُ

وتستمر الأنا في تشييد صورة الآخر بتوازٍ لما سبق من صور ذهنية، تأطرت بمعاني السموّ، فضلاً عن سمتي الكرم والمهابة على سبيل الاستعارة "طَاعَةَ، فَضْلُهُ، نَائِلٌ، عِقَابُ" التي استطاعت أن تنقل توتر الأنا وحركتها الداخلية إلى داخل النصّ بفاعلية التشخيص الذي بمقدوره أيضاً أن يفضي بمكانة الآخر عندما بدت أهميته منسجمة ودلالةَ تقديم كلمة "طَاعَةَ" على "فَضْلُهُ" محبةً من قبل أن تكون رغبة/رهبة من لدن أولئك الذين يحتويهم "النّاس" برفد إنساني نمطي بصري حركي متضاد في معناها "يَقُودُ، لَمْ يَقُدْهَا". ولعلّ ابتعاد الآخر عن قيم الأنا، حتّم عليها دعوة البعيد "أَيَا أَسَدَاً" في جسمه/ عالي الهمّة، وضيغماً في روحه/ طيب النفس تشبيها صريحاً "أَسَدَاً، أُسُدٍ أَرْوَاحُهُنَّ كِلَابُ" يشير إلى التحوّل القسري الذي يتفق وتحوّلَ خطاب الغائب "يَقُودُ إِلَيْهِ، لَمْ يَقُدْهَا" إلى خطاب المُنادى "أَيَا أَسَدَاً"، ما جاء باستبدال الرفد الحيواني "أَسَدَاً، ضَيْغَمٍ، أُسُدٍ، كِلَابُ" بالإنسان باستقطاب بصري سمعي، يميز الأسد/ الضيغم من الكلاب تعريضاً ببقية الملوك؛ كما فيما يلي تبعاً للأبيات السابقة:

يَقُـــودُ إِلَيْـــهِ طَاعَـــةَ النّـــاس فَضْـــلُهُ وَإِنْ لَـــمْ يَقُـــدْهَا نَائِـــلٌ وَعِقَـــابُ[19]
أَيَـــا أَسَـــدَاً فِـــي جِسْـــمِهِ رُوحُ ضَـــيْغَمٍ وَكَـــمْ أُسُـــدٍ أَرْوَاحُهُـــنَّ كِـــلَابُ

وتمضي الأنا تروم غايتها لدى الآخر من خلال تكلّفها لمعاني المدح الذي لا يخلو من صدق الإحساس الموشّى بالتنكير والإفراد والبناء للمجهول (أَسَدَاً، آخِذَاً، وَمِثْلُكَ، يُعْطَى) لا لأنه أهلٌ للمدح، بل الطمع في بعض أملاكه فقد كان "يركبه بالدعابة ويرى نفسه أجلّ، وأخطر شأناً من أن يمدحه" (المازني، د.ت)؛ لما أفقده الدهر ما يستحق، وهو المُستَحق خلافاً للآخر/ السارق الذي أناطه بضمير الملكية صورة ذهنية "دَهْرِهِ، حَقَّ نَفْسِهِ" واستعارية "آخِذَاً مِنْ دَهْرِهِ" أدركها صورة حركية، تواكب حركة سطوة الآخر/ العبد على أهل المُلك من الأحرار في مفارقة، تجيء بشدة إيلام، يسوّغ تحوّل النمطية الساكنة/ حال الأنا بالآخر من دون الوقائع والحروب/ الثبات إلى إدراك سمعي "آخِذَاً، يُعْطَى، يُهَابُ" يشي بدلالة إعلامية إذا ما قدرنا بأن الشعر وسيلة للمعرفة (جبرا، 1996)، تحقق للمتلقي متعة عميقة في الوقوف على كل الأحداث كتلك التي تسبر ذاته بتلك النشوة/ الرؤية التي هزّت وجدان الشاعر من قبلُ، كما يشير البيت السابع والعشرون:

وَيَـــا آخِـــذَاً مِـــنْ دَهْـــرِهِ حَـــقَّ نِفْسِـــهِ وَمِثْلُـــكَ يُعْطَـــى حَقَّـــهُ وَيُهَـــابُ

ونرى بأن ثمّة إرهاصات، تتأزم من أجل خلق تحوّل غير مفاجئ في موضوع القصيدة الرئيسي/ المدح إلى الكدية التي تستدعي في إطار الاستعطاف لوناً من ألوان الغناء الشعري/ المضي إلى التحسر الذي يحتّم على الصورة تحوّلاً مفاجئاً على مستوى مجالها/الآخر إلى الأنا في مفارقة تصويرية، تقوم على الضدية في ظلّ ممايزة الدهر في مكايلتهما. وتمضي الأنا تنتصر لذاتها بطاقتها التعبيرية التي وظفتها لما يقدّمها بلغة التعظيم "لَنَا"، والتجرّد من الدهر "عِنْدَ هَذَا الدَّهْرِ" للرافد الذهني ذاته، وبذات الاستعارة التي تمثّلت باختراق لغوي لافت "حَقّ يَلُطُّهُ" استطاع أن يشخص الدهر إطاراً واقعياً حسياً ودرامياً تعبيرياً تجريبياً، يكوّر اغترابها الذي تتوحّد به عالماً مثالياً، وعقدة زمنية لا تنحلّ؛ ما نأى بها عن كلّ شأن بمقدوره أن يجمعها ومجتمعَها الذي تعيش بالنمطية السمعية "إِعْتَابٌ، وَطَالَ عِتَابُ"؛ ففي رؤيتنا لها فاعلية أكثر في أداء الوظيفة الفنية للصورة "باعتبارها أداة أساسية من أدوات الشاعر في تشكيل رؤيته الشعرية تشكيلاً فنياً، والإيحاء بالأبعاد الفنية لهذه الرؤية" (زايد، 2008)، التي تعزّزت بثبات من خلال حركات الصورة البصرية وألوانها، بل وسكناتها، كما يصف البيت الثامن والعشرون:

---

(1) أي أكثر لقياك به مُهملاً نفسه من تحصينها بالدرع وقت الحروب حين لا تصون الثياب الأبدانَ، بل الحديد.

(2) النائل: العطاء.

لَنَـــا عِنْـــدَ هَـــذَا الـــدَّهْرِ حَـــقٌّ يَلُطُّـــهُ وَقَـــدْ قَـــلَّ إِعْتَـــابٌ وَطَـــالَ عِتَـــابُ[20]

ولا تنفك الأنا تراوح بين إيحاءات الشعور/ المدح، ومظاهر اللاشعور/ الهجاء بتجدد الأمل الذي تهفو لفيضه بفيض عطايا الآخر الذي تهابه الأيام وتخشاه؛ فتصنع الفضل/ حقاً، تعيده لما يحيل الآخر مجالاً للصورة؛ فإذا ما قضت بهذا الفضل من الدهر وطرَها، تحتّم عليها الإبقاء على مادة صورتها الإنسانية تشكيلاً فنياً، تشخّص بعناصر الزمن "تُحْدِثُ الأَيَّامُ، شِيْمَةً، وَتَتْعَمِرُ الأَوْقَاتُ، يَبَابُ" في هذا التركيب الاستعاري "الأَيَّامُ، الأَوْقَاتُ" في إطار نمطي حسي مع إسقاط متعمد للنمطية السمعية؛ فالبصرية أجدى نفعاً في مثل هذا التصوير الذي يتواءم فيه مع التحوّل الموضوعي المتمثل بالتكسّب على نحو المقابلة (الآخر/ السَّيف والمُلك/ الغمد) إزاء "كَأَنَّكَ"، رافداً حيًّا من حياته اليومية "نَصْلٌ، قِرَابُ" التي يبتني من خلالها صورة حسية مميزة، تعكس رؤاها لما يمكّن المتلقي من إدراكها بأيسر السبل وأقصرها عندما يسهل التحكم في التقاطها بما توافقت له دلالة الفعل "تُحْدِثُ" صفة غير دائمة، بل زائفة بتداول الأيام وفعلها، لا من فعل الآخر في تجذّرها؛ لتخالف على أقلّ تقدير زيفَ كافور، وتغدو دائمة! إنها الموارِبة في المدح...، كما نلحظ في البيتين التاليين تبعاً لما سبق:

وَقَدْ تُحْدِثُ الأَيَّامُ عِنْدَكَ شِيْمَةً وَتَتْعَمِرُ الأَوْقَاتُ، وَهْيَ يَبَابُ
وَلا مُلْكَ إلا أَنْتَ، وَالمُلْكُ فَضْلَةٌ كَأَنَّكَ نَصْلٌ فِيْهِ، وَهْوَ قِرَابُ

ولم تأتِ النمطية الحسية البصرية في الصورة السابقة عبثاً، وإنما انسجاماً "أَرَى"، توافق وتحوّل مجالها الأحادي (الآخر) إلى الثنائي (الأنا والآخر) "لِيْ، مِنْكَ" إشارة بألفاظها الدّالة لتتحد مع المعنى معادلاً معنوياً ذهنياً، يسهم كثيراً في بلورة تحولات التشكيل الفني لصورتي الأنا والآخر(البطوش، 2011)، كما في هذه الثنائية الضدية (بقربي/ بالبعاد، وعيناً قريرةً/ بالبعاد يشابُ) على سبيل تواري معاني البعد بالتضاد الذي جاء في حقيقته مخالفة فاعلة في خروجه على سياقات النصّ وكسر رتابته وجموده، لا لغاية تُرتجى، سوى إثارة حساسية المتلقي بما يصدمه من مفردات وتراكيب غير متوقعة؛ فتقوم علاقة جدلية بينه والنصّ (ربابعة، 2000)، لتشركه همّها وتشغله بقضيتها! وحقيق بنا أن نتساءل بحال من يجهل أمرها في هذا المقام – أهو البعد من الآخر خلافاً لقوله "بِقُرْبِي مِنْكَ"، أم تجسيداً لما سيأتي في البيتين التاليين؟ أم هو البعد من الأحبة الذين دونهم بيداء دونها بيد؟ فأياً ما تكون الإجابة فلعله بمقدورهما احتواء إطار هذه اللوحة، بل إخبارنا بحال مثل هذا القرب الذي نراه مرحلة ثانية لمخاض القصيدة/ الكُدية بيت القصيد الذي تقنعت بالسؤال الذي سيأتي في لاحق البيت الحادي والثلاثين:

أَرَى لِـــي بِقُرْبِـــي مِنْـــكَ عَيْنَـــاً قَرِيْـــرَةً وَإِنْ كَانَ قُرْبَاً بِالبِعَادِ يُشَابُ

وتستمر الأنا في مشاطرة الآخر مجال الصورة "نَافِعِي، بَيْنَنَا، أُمِّلْتُ مِنْكَ" من قبيل استثارة المتلقي في سؤالها المدهش "وَهَلْ"؛ لتصل برؤيتها التنويرية له بوساطة هذا السؤال الباعث في مضمونه على خلق انفعالات، تتأزم به دواخلنا؛ الأمر الذي ينقلنا إلى زمكانيتها التي تسترفد مادة أولية لصورتها "الحُجْبُ" مظهراً سياسياً من مظاهر الحياة اليومية على سبيل الإشارة "وَهَلْ نَافِعِي، أُمِّلْتُ، حِجَابُ" التي تتأكد بمعانيها "بيت القصيد" صورة بصرية حركية "تُرْفَعَ الحُجْبُ"؛ فيكون في هذا التحول ما يبرر تباطؤ الأنا عن زيارة الآخر من جهة، وتحذر به الآخر على سبيل التهديد في هذا الخطاب المقترن بحديّ الوصل (التكسب = الوصل/ القرب = البقاء/ المدح)، والهجر (المماطلة = الهجر/ البعد = الرحيل/ الهجاء) من جهة أخرى، كما سيأتي في هذا الرسم التوضيحي:

ويبدو أن للحدّ الأخير حضوراً لافتاً في هذه الفترة الزمنية الحرجة، ما اقتضى تبرير الأنا من خلال مظهر الحياة اليومية الاجتماعي "سلامي/ زياراتي" بوصف الأقرب بدلالاته السياقية التي يتشكل من خلالها بناء صورة إشارية "حُبَّ مَا خَفَّ، لاْ يَكُونَ جَوَابُ"، لا تكفُّ عن التنامي النّوعي الدالّ على تعددية المعاني عندما تنحرف في مثل هذا المقام عن المعتاد القياسي في حياتنا الذهنية "أُقِلُّ، وَأَسْكُتُ"، ولا بدّ أن يكون لها انحراف لغوي مرافق عن الاستعمال العادي (ويليك ورينيه، 1987)، "حُبَّ مَا، كَيْمَا لا يَكُونَ" ما يوحي هنا بفقد أملها من جهة، وتنكر الآخر لوعوده من جهة أخرى لم تجد منه فيها إلا سراباً "لا يروي من ظمأ، ولا يشفي من أرام" (حسين، 1974)؛ ما جاء بتحوّل نمطية الصورة لما ينسجم مع الصورة السمعية "سَلامِي، جَوَابُ" إثر دلالتها المعجمية المتوافقة بمعيارية النسق الغزلي الذي بدا تحوّلاً ملتوياً من النسق المادح والصورة البصرية الساكنة "أَسْكُتُ"، يشي

[1] يلطّه: يجحده. الإعتاب: الإرضاء.

بتصالح الأنا مع ذاتها التي أصابها القنوط من هذه الوعود؛ فانحازت لها بهذا السلب اللاإرادي لصوتها، كما يصف البيتان التاليان لما سبق:

وَهَـلْ نَـافِعِي أَنْ تُرْفَـعَ الحُجْـبُ بَيْنَنَـا وَدُونُ الَّـذِي أُمِّلْـتُ مِنْـكَ حِجَـابُ؟
أُقِـلُّ سَـلامِي حُـبَّ مَـا خَـفَّ عَـنْكُمُ وَأَسْـكُتُ كَيْمَـا لا يَكُـونَ جَـوَابُ

وما أن ترغب الأنا عن الدلالة المعجمية للسكوت/ الثبات ملتفتة إلى زيارات الآخر حتى تتحول بها إلى الدلالة السياقية "بَيَانٌ وَخِطَابُ" من جهة الذهنية التي تجعل من التوتر فرصة، يعي الآخر بها ما تستبطن الأنا له في ظلّ ثباتها مجالاً للصورة "النَّفْسِ، فِيكَ"؛ لما يتفق وأسلوبَ الكدية الذي يتناغم في مواربته الإشارية "حَاجَاتٌ، فَطَانَةٌ" على سبيل التهديد الذي استدعى تحوّل هذا التشكيل إلى التشبيهي "سُكُوتِي بَيَانٌ، خِطَابُ" نمطيّة سمعية؛ تمثّل سلطة إعلامية (Informative) آنذاك، تقضي بتحوّل الرافد إلى ما هو ألصق بها كالمصدر الثقافي "بَيَانٌ، خِطَابُ"؛ أعجز تاريخَ الآخر الحافلَ بالأمجاد والبطولات من شفاعته له! فهل كان في الآخر فطانة لهذا؟ لا نعتقد، إذا ما ألتفتنا لما يؤكد عزم الأنا على التمرد القاضي بسلب السلب اللاإرادي لصوتها يوماً على هيئة العظماء الذين تستشعر شعورهم لتقلدهم بمقاييسهم الخاصة فتلزم ذاتها الجِدّ في سكناتهم وحركاتهم فتسايرهم حتى في طريقة بثّ مطامعهم (العقّاد، 1966)، كما يشي البيت الرابع والثلاثون:

وَفِي النَّفْسِ حَاجَاتٌ وَفِيكَ فَطَانَةٌ سُكُوتِيْ بَيَانٌ عِنْدَهَا وَخِطَابُ

وفي الحقّ، إنّا لنرى الأنا أهلاً للفطنة من دون الآخر عندما تستدرك بسؤالها بأن ليس ثمّة مقابل لمثل هذا الحبّ أو ثمّة مكان لضعفٍ في هوى الآخر، كما تزعم في ظلّ إياب مجال الصورة إلى وحدويتها وتفرّدها "أَنَا بِالبَاغِي" عندما تلتفت من قبيل الدفاع عن النفس إلى مظهر الرشوة والتزلّف في حياتها اليومية "رِشْوَةً، هوىً، ثوابُ" رفداً فاعلاً، ينساق وتحوّلَ النمطية السمعية إلى البصرية "رِشْوَةً، ثَوَابُ" من أجل إقناع الآخر والمتلقي على حدّ السواء بزيف ما قد وُصفَ به "وَمَا أَنَا، ضَعِيفُ هوىً، يَبْغِي علَيْهِ ثَوَابُ" على سبيل الصور التشبيهية التي تبدو في أحايين كثيرة مجرد محاكاة، تقلل من قيمة عطائها الفني بحرفية مدلولاتها المباشرة؛ فمن أجل ألا يكون هذا لدى صاحبنا؛ يتحول إلى الصورة الإشارية "أَدُلَّ عَوَاذِلِي، رَأْيِي فِي هَوَاكَ صَوَابُ"، لأن السبب الحقيقي – كما تزعم – لسؤالها تمثّل بما جاءت به إيحاءات هذه الصور التي تكاملت بتحوّل أركان الصورة وفق استغلالها للآخرين جداراً، تتوارى خلفه أطماعها في ظلّ تحوّل الأخر إلى أولئك الذين يمثلون بعذلهم مظهراً لافتاً على الصعيد الاجتماعي للحياة اليومية التي أدهشتنا بمؤداها التصويري النمطي البصري الذي يرينا رؤية عطايا الآخر بأمّ أعيننا؛ لنتثبّت بإيماننا الراسخ من حكمة الأنا التي تمخّضت عن اقتفاء بوصلة الرحيل صوب الآخر، ويصف البيتان: الخامس والثلاثون والسادس والثلاثون:

وَمَـا أَنَـا بِالبَـاغِي عَلَـى الحُـبِّ رِشْـوَةً ضَـعِيْفُ هَـوَىً يُبْغِـي علَيْـهِ ثَـوَابُ
وَمَـا شِـئْتُ إلا أَنْ أَدُلَّ عَوَاذِلِـي عَلَـى أَنَّ رَأْيِـي فِـي هَـوَاكَ صَـوَابُ

ولا تخفى فردية الأنا مجالاً رئيساً التفت "وَأُعْلِمَ، خَالَفُونِي، غَرَّبْتُ، أَنِّي، ظَفِرْتُ" من خلالها إلى صور البحتري[21]؛ لما يمكّنها من وصف عواذلها رافداً إنسانياً "قَوْماً" إشارياً "خَالَفُونِي، ظَفِرْتُ وَخَابُوا"، يحكي قصة اختيار العيس لمصر وجهة لها بمؤدى هذا المشهد الدرامي حينما بدأ ينساق تصويره بفاعلية سمعية "خَالَفُونِي" ثمّ بصرية حركية "فَشَرَّقُوْا، وَغَرَّبْتُ، ظَفِرْتُ وَخَابُوا" دؤوبة في طبيعة البشر القائمة على الجدل والخلاف، سوى الآخر المختلف باختلاف دلالة هذه الصورة التشبيهية "وَأَنَّكَ لَيْثٌ وَالمُلُوكُ ذِئَابُ" عن تلك الإشارية؛ ما جعل هذا التحوّل أنجع بمزامنة تحوّل الأنا إلى الآخر "فِيكَ أَنَّكَ وَاحِدٌ، وَأَنَّكَ" توظيفاً ذكياً، جاء على سبيل حسن التخلّص من سطوة الأنا إلى استجداء الآخر رفداً إنساناً تآزر برفد حيواني "لَيْثٌ، ذِئَابُ" تكاتفت له النمطية السمعية والبصرية الحركية واللونية "جَرَى الخُلْفُ"، كما يصف البيتان التاليان تبعاً لما سبقهما:

وَأُعْلِـمَ قَوْمَـاً خَـالَفُونِي فَشَرَّقُـوُا وَغَرَّبْـتُ أَنِّـي قَـدْ ظَفِـرْتُ وَخَـابُوا
جَـرَى الخُلْـفُ إلا فِيـكَ أَنَّـكَ وَاحِـدٌ وَأَنَّـكَ لَيْـثٌ وَالمُلُـوكُ ذِئَـابُ

---

(1) إلى قصيدته "ضِلالاً لَهَا": "فَأَشْهَدُ أَنِّي فِي اخْتِيَارِكِ دُونَهَمُ مُؤَدَّىً إِلَى حَظِّي وَمُتَّبِعٌ رُشْدِي".

وتعمد الأنا من أجل بناء صورتها الجميلة إلى ثقافتها "صَحَّفَ قَارِئٌ" والعود تبعاً إلى الرفد الحيواني "ذِئَابَاً، ذُبَابُ" إشارةً، تمكّنها من التسامي بالآخر من جهة، ومن قدح بقية الملوك " وَلَمْ يُخْطِئ فَقَالَ" من جهة أخرى؛ ليكتمل بهذا وذاك الوصف الحقيقي لهالة الآخر مقايسة بالملوك مفارقة تصويرية (ذِئَابَاً/ ذُبَابُ)، يدركها الممدوحون بأنماط حسية، تستثمرها الأنا في ثبات مجال الآخر؛ ما يلفت الأنا إلى ظاهرة المديح عنصراً ثرّاً ومظهراً حيوياً من مظاهر الحياة التي توظفها ثنائيةً ضديةً في الحق والباطل/ التماهي قيمةً مرفوضةً للناس/ المجتمع لمخالفتها لقيمهم على سبيل التأنيب الذي يُسهم في نهضة مثل هذا المجتمع إلى الحدّ الذي يدنو من قبولها؛ فمدحها حقّ/ الأصالة، قضية الأنا التي شغلتها طويلاً؛ فأطلقتها بفاعلية المدرك السماعي الإعلامي الواسع، فما الشعر بمؤدى الصورة الفنية إلا "وسيلة من وسائل الإيحاء بالأبعاد المختلفة لرؤية الشاعر، فهي أداة إيحائية وليست تقريرية، أي أنها توحي بالمشاعر والأحاسيس والأفكار دون أن تسميها، أو تصفها وصفاً مباشراً" (زايد، 2008)، وعليه؛ انبثق تحوّل الصورة، كما في البيتين التاسع والثلاثين والأربعين:

وَأَنَّـــكَ إِنْ قُوْبِسْـــتَ صَـــحَّفَ قَـــارِئٌ ذِئَابَـــاً وَلَـــمْ يُخْطِـــئْ فَقَـــالَ ذُبَـــابُ
وَأَنَّ مَـــدِيْحَ النَّـــاسِ حَـــقٌّ وَبَاطِـــلٌ وَمَـــدْحُكَ حَـــقٌّ لَـــيْسَ فِيـــهِ كِـــذَابُ

ولعلّ لتباطؤ الآخر وتنكره للأنا دوراً بارزاً في انقسام مجال الصورة "تِلْتُ مِنْكَ" بينها والآخر في ظلّ تحوّل غايتها الحسية المادية/ ضيعة/ مالاً إلى غاية ذهنية/ الودّ الذي تتوارى خلفه أمانيها وطموحاتُها في آخر عهدها مع الآمال التي ما انفكت تبرحها "إذا نِلْتُ مِنْكَ الوُدَّ" إشارة ذهنية في مؤداها "الوُدّ"، وحسية "فَالمَالُ" يرفدها من حياتها اليومية التي تضيّق على آمالها؛ ما جعلها تستند في مآل رفدها إلى الطبيعة "التُّرَابِ تُرَابُ" القاضية بفناء الطالب والمطلوب – لما يؤكد شرعية الرفض والتمرد، فما ثمّة ودّ تروم الأنا، كانت قضت من أجله بمصر طويلاً؛ فخليقاً بها أن تبطن السؤال لانشغالها بتحوّل الأسلوب الشعري المادح إلى الصوفي الرتيب القاضي بإهمال النمط السمعي والاحتفاء بالبصري لرؤية حقيقة مآل الأنا والآخر على نحو ما سيكون الذي فوق التراب، فإنه "تُرَابُ"، كما يصف البيت الحادي والأربعون:

إِذا نِلْتُ مِنْكَ الوُدَّ فَالمَالُ هَيِّنٌ وَكُلُّ الَّذِيْ فَوْقَ التُّرَابِ تُرَابُ

ويبدو أسرفت كثيراً الأنا في بثّ خيبة أملها لفرط إحباطها، بيد أنه ما زال للأمل ركب يحدوها في مهمة خاصة، تتقنع بوجه السندباد على سبيل التماهي القائم على موازبة بيانية لما تروم من خلاص، يستدعي ثنائية (الأنا والآخر) مجالاً عُمدة للصورة "وَمَا كُنْتُ لَوْلا أَنْتَ" حتى لغدو الآخر سببية وجودها رفداً إنسانياً "مُهَاجِرَاً، وَصِحَابُ" في "بَلْدَةٌ"، تستدعي صورة إشارية، تؤكد حبّ الأنا المزعوم للآخر بأهله ومكانه! ولا تخفى على قارئنا الكريم المفارقة التصويرية في ارتكازها على المدرك البصري الحركي ذاته بين البيت التاسع والبيت الثاني والأربعين تالياً:

وَمَا كُنْتُ لَوْلا أَنْتَ إِلا مُهَاجِرَاً لَهُ كُلَّ يَوْمٍ بَلْدَةٌ وَصِحَابُ

وليس ثمّة من ينكر تمرّد الأنا على عمود الشعر حاله حال صاحبيه: بشار وأبي تمام، لكن أولت الأنا خاتمة القصيدة اهتماماً مميزاً، تجلّى بانتقائها للفظ السارّ المستعذب (القرطاجني، 1966)، "بَلْدَةٌ وَصِحَابُ، الدُّنْيَا، حَبِيْبَةٌ، فَمَا عَنْكَ لِي إِلا إِلَيْكَ"؛ لإدراكها الحقيقي بأن أجود بيت في عين ممدوحه هو الختام من جهة، ومن أخرى، تتلاشى المسافة تماما بين النصّ والمتلقي إلى الحدّ الذي تختزل فيه عاملاً أساسياً من عوامل الأزمة بينهما؛ ما يأتي بدور المتلقي محصوراً بإكساب النصّ معناه الحقيقي. وكان الشاعر الفرنسي (بول فاليري) في ذات السياق وكان أشار لأشعاره بأنها "تحمل المعنى الذي يضيفه القارئ عليها، أما ما أعطيه أنا لها من معنى، فلا تنطبق على غيري، ولا يمكن أن يُحتجّ به على أحد" الإحالة: (زايد، 2008). وفي الحقّ، فإننا لنراه أشدّ انطباقاً على شعر صاحبنا التي تماهت به في مدح الآخر في آخر محاولة، تروم من خلالها رأب الصدع فيما بينهما؛ فلا مفرّ من استعباد الصورة التشبيهية "وَلَكِنَّكَ الدُّنْيَا" من الآخر، تحوّلاً يمكّنها من طمأنته ببقائها تدور في زمكانيته/ الدنيا في معناها السياقي "فَمَا عَنْكَ لِي إِلا إِلَيْكَ" التي تتقصّد له تكاتف العطاء المكاني بالإنساني "الدُّنْيَا، حَبِيْبَةٌ، عَنْكَ لِي، إِلَيْكَ" جسر عبور، يصلها بالآخر صورة بصرية حركية "ذَهَابُ"، إنه الموئل الموثوق بالمَرَس القصير الذي أضرّ بجسم الأنا/ الجواد عندما طال به الجمامُ.

وفي حقيقة الأمر؛ فإننا لنرى انتهاء توتر الأنا وقلقها في آخر بيت للقصيدة على وجه الخصوص، وكان أشار لهذا مصطفى

سويف عندما رأى على وجه العموم بأن التوتر أساس في القصيدة؛ فهو الذي يحرك الشاعر فتنتهي القصيدة بانتهائه (سويف، 1951)، فلعل كلمة "ذَهَابُ" النتيجة الحتمية التي أعدّت لها الأنا العدّة في كونها الخلاص من القيد الذي أدمى معصميها عقداً من الزمن، كما يصف آخر أبيات القصيدة:

وَلَكِنَّكَ الدُّنْيَا إِلَـيَّ حَبِيْبَةٌ فَمَا عَنْكَ لِي إلا إِلَيْكَ ذَهَابُ

ولا نعلم هل غدا الآخر الدنيا الحبيبة بوصفها الزمن الذي جاء بكل ما تكره الأنا على سبيل التحوّل الدراماتيكي العاطفي؟ أم هل جاء الآخر بما تهفو إليه الأنا وتروم على سبيل التحوّل القيميّ؟ ولربَّما أجابنا التاريخ: بـ كلا"! إجابة توافق ما تمخّضت عنه تحولات الصورة في تشييد نهاية القصيدة بما يكسر أفق التوقع الذي ساير التدفق الشعوري لنا عندما ألفينا عداء الأنا للآخر بغيضاً في جلّ كافورياته دونما حاجة منا إلى قلبها كما فعل بعض المؤلفين.

الخاتمة

لقد جاءت هذه القصيدة محطةً مدحية أخيرة على بحر الطويل؛ لتستوعب معاني الفخر والحماسة بلغة شجية ألفت القافية حرفاً انفجارياً صاخباً بالتّحدي الذي فخّم الأنا مجالاً ورافداً إنسانياً أسهم كثيراً في بثّ مساعي النصّ إلى الطمأنينة التي افتقدت لدى الآخر بأسلوب تكنيكي فضح فردية الأنا بأعمق دلالة، تأزّمت بتحوّل الصورة مظهراً دلالياً لواقع الحال، وسبباً وثيقاً لتحوّل الخطاب التناوبي إلى حوار داخلي أُحادي، ضجَّ بالأحداث وفق جوّ استهلالي تقديمي بارع، قام على تجاهل الأسماء/ الثابت من دون الأفعال/ المتحوِّل بمؤدى ثنائية السواد/ الرفض للنزق زمكانية العجم إلى البياض/ القبول لوقار زمكانية العرب – مفارقة، وتجسّدت ببُنية عضوية طيّعة، حققت بناءً نابضاً بالحياة إثر تعالق معانيها الوجدانية والعقلية، وفق أنساق لغوية جاءت على قدر عالٍ من التركيب والتعقيد بتعدد أدواتها الفنية التعبيرية لتلك الزمكانية التي أثّرت فينا تأثيراً أيدولوجياً كبيراً.

ولقد بدت تحولات أنماط الصورة دلالات موحية بالشيب بالرغم من انشغال الأنا بشكاية الشباب: النزق، القوة، الحياة/ البداية عندما جاءت بالشيب: الوقار، الضعف، اللاحياة/ النهاية مفارقة تصويرية تقابلية، جمعت الماضي بالحاضر رافداً إنسانياً في كونه الأقرب لفكر المتلقي المشارك الإيجابي للتجديد والتغيير بغية الأنا. كما وظّفت الأنا طاقتها اللغوية التعبيرية وفق تحوّلات تصويرية لتبثّ رؤاها بالتفات مفاجئ إلى الآخر غرضاً شعرياً، استدعى بإطاره الشكلي تحولات أركان الصورة تحوّلاً درامتيكياً برزخيّاً مفعماً بمعاني الحكمة الرؤيوية بين المقدمة/ الفخر، والعرض/ المدح في تقابلات تحوليّة موضوعية فنيّة في ترادفها ضمن نبرة ذاتية تحسرية صريحة للواقع/ العدوّ في إطار صور جاء بعضها مبتوراً عن بعض خالقةً جوّاً انفعالياً بصوت تعبيري تخيلي، يحمل لنا عبء رسالة مدحية، استبدلت الآخر بالأنا من شدة فرط إحساسها باغتراب سوّغ لنا هذا التحوّل في الخطاب الحكائي.

ولقد راوحت الأنا بين الخفاء والتجلّي تحوّلاتٍ تنويريةً بدفقات شعورية غير منتظمة في وحدة بنائية، تداعت لها الأسماء مبعثِ السكينة بتجنيد الشيب منىً وأماني بصيغة الجمع الرافض بدلالته السياقية لتفريغ الذات من عناء الغربة التي امتزجت لها العلاقات الحسية المتنافرة في الواقع المحسوس مع العلاقات المتضادة بين تيه الشاعر والأنا المثالية وتلك العظيمة؛ ليبدو التجلّي في المدح الظاهري للآخر/ الخفاء الدلالي والخفاء في المدح الباطني للأنا/ التجلّي الدلالي تحوّلاً نمطياً لصورة الأنا وانقسامها إلى غاية ذهنية/ الودّ لتتوارى أمانيها من خلفه وطموحاتُها في آخر عهد لها مع الآمال الحسيّة القائمة على شرعيّة الرفض وفق تحوّل الشعر المادح إلى الصوفي الباعث إلى تصالح الأنا مع ذاتها بسبب زيف وعود الآخر؛ لتنحاز لها بهذا السلب اللاإرادي لصوتها.

ولقد جاء تغليب قيمة النفس على قيمة الزمن وفق تحوّل المونولوج إلى الديلوج لتستر إيحاءات رغبتها في سبيل اللاحياة من خلال معاني القوة والعزم محوراً رئيساً، تخطَّته إلى ثنائية الجسم/ الفناء والروح/ اللافناء بلغة التحدّي المقنّع بالتوجّد الغنائي لمعاني العزّة بالعزلة/ اللامواطنة الساعية إلي تناهي العالم/ الوجود في ظلّ تأثير طاقتها اللغوية إلى جانب تحوّلاتها التصورية تأثيراً قصرياً اختزال المكان وفق تحوّلات بنائية تركيبية؛ كالجمل الاسمية الخبرية التقريرية التي عزّزت بصدقها حقيقة الأنا، وكذلك الفعلية الواشية بالأحداث النصّية المنوطة بفضاء الزمن الباعث على التجديد/ الرحلة في مختلف مستوياتها الدلالية؛ لهذا نأت الأنا عن التصوير الذهني إلى الدرامي/ مسرحة الفكرة التي ترجمت سقوطها في صراعات الباطن/الداخل إلى الظاهر/ الخارج صراعاتٍ هامشية بين إيحاءات الشعور بالمدح وبواعث اللاشعور بالهجاء/التهديد المقترن بحديّ الوصل/ القرب لما يفضي بالبقاء/ المدح، – والهجر بسبب المماطلة/ البعد الباعث إلى الرحيل/ الهجاء؛ لهذا فقد رغبت الأنا عن الدلالة المعجمية للسكوت/ الثبات إلى الدلالة السياقية الذهنية الواشية بتحوّل التشكيل الفنّي سلطة إعلامية، تُعجز تاريخَ الآخر الحافلَ بالأمجاد من شفاعته له؛ وكان.

ولقد رواح الأنا الأملُ بالرغم من إسرافها في بثّ خيبتها في الآخر الذي ارتدت له قناع السندباد في مهمة خاصة، تأطّرت بمواربات بيانية، وأسهمت كثيراً في بناء صورتها المشرقة السامية على الآخر وصفاً حقيقياً وفق أنماط حسية، اتكأت به إلى المديح عنصراً ثرّياً ومظهراً حيوياً لثنائية ضدية، تماهت لها قيمةً مرفوضةً للمجتمع على سبيل التأنيب الباعث على نهضتهم؛ فالأصالة، قضيتها التي شغلتها وأطلقتها بفاعلية الإعلام الواسع؛ لهذا فقد أولى المتنبي خاتمة القصيدة اهتماماً مميزاً، تجلّى باللفظ السارّ المستعذب الذي أثرى النصّ معناه الحقيقي نتيجة حتمية للخلاص من قيد الآخر الذي أدمى معصميها عقداً من الزمن الذي جاء بكل ما تكره على سبيل التحوّل الدراماتيكي العاطفي والتحوّل القيميّ وفق ما تمخّضت عنه تحولات الصورة في تشييد نهاية القصيدة التي كسرت أفق التوقع الشعوري بعد أن ألفينا عداء الآخر للأنا بغيضاً في قصائد أُخر من الكافوريات.

وإننا لنؤكد بأن ثمّة نتائج فرعية لا يأتينا شكّ بعجز بصيرة المتلقي عن استنباطها؛ فلا ندَّعي لأنفسنا الإحاطة التامة وكلمة الفصل وإغلاق هذه القراءة؛ وليس هذا بمقدورنا مهما قويت دربتنا وزادت ملكتنا لأدوات البحث؛ ما يجعل الحوار حولها مثمراً بالقدر الذي يفتح فيه المجال أمام دراسات أخرى، تقف عمّا غفلنا عنه وتُتمِم ما لم نكمله لتحقق ما لم نتمكن من تحقيقه، وتنجز من ما لم نقوَ على إنجازه.

المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية:

إبراهيم، أ.، 1952، موسيقا الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص59.

ابن الأثير، ع. الدين، 1987، الكامل في التاريخ، تحقيق: أبو الفداء عبد الله القاضي، ط1، دار الكتب العلمية، ج8، ص 52.

أحمد، م.، 1983، شعر المتنبّي قراءة أخرى، دار المعارف، القاهرة، ص 99.

اسكندر، ف.، د.ت، النقد النفسي عند أ.أ.ريتشاردز، مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة، ص 235.

إسماعيل، ع.الدين، 1981، التفسير النفسي للأدب، ط4، دار العودة، بيروت، ص 63.

إكوا، ا.، 1996، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص 105.

أمين، ب.، 2000، المتنبّي وصراعاته دراسة نفسية أسلوبية، ط1، الدار السعودية للنشر والتوزيع، السعودية.

ابن الأنباري، ك. الدين، 1985، نزهة الألباب في طبقات الأدباء، ط3، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ص221 – 223.

البطوش، ح.، 2011، الصورة الفنية في شعر فتيان الشاغوري، رسالة ماجستير منشورة، جامعة مؤتة، الأردن، ص 168.

البغدادي، ح.، د.ت، تاريخ بغداد، دار الكتب العلمية، بيروت، ج4، ص103.

بولاند، أ.، 1979، موسوعة المصطلح النقدي: الهجاء، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص 33.

الثعالبي، م.، 1956، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، ط2، مطبعة السعادة، القاهرة،ج1، ص207.

جبرا، ج.، 1996، الحداثة في الشعر والجمهور: جدلية القطيعة والتواصل، فصول، م15، ع2، ص 11.

حسين، ط.، 1974، من تاريخ الأدب العربي – مع المتنبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، ص 282.

الحموي، ت.الدين، 2004، خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال ودار البحار، بيروت، ج1، ص 382.

الحناشي، ي.، 1984، الرفض ومعانيه في شعر المتنبّي، الدار العربية للكتاب، تونس.

الحويطات، م.، 2008، تجلّيات الصراع في شعر المتنبّي دراسة في الرؤيا والتشكيل، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة مؤتة، مؤتة، الأردن.

ذاكر، ع.، 1998، عتبات الكتابة، ط1، دار وليلي للطباعة والنشر، مراكش، ص 12 وما بعدها.

ربابعة، م.، 2000، جماليات الأسلوب والتلقي: دراسة تطبيقية، ط1، مؤسسة حمّاد للدراسات الجماعية والنشر والتوزيع، إربد، ص 129.

الرباعي، ع.، 1999، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ص 32. ص 190.

الرّقب، ش.، 2009، كتاب شعراء شاميّون في العصر الأيوبي، ط1، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ص 28.

زايد، ع.، 2008، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط5، مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 91. ص 96. ص 107.

الزهيري، م.، 1949، الأدب في ظلّ بني بويه، مطبعة الأمانة، الفُجالة، مصر، ص 122.

السّامر، ف.، 1970، الدولة الحمدانية في الموصل وحلب، ط1، مطبعة الإيمان، بغداد، ج2، ص 252.

سبندر، س.، 2000، الحياة والشاعر، ترجمة محمد مصطفى بدوي ومراجعة سهير القلماوي، مكتبة الأسرة، القاهرة، ص 186.

سلطان، م.، 2007، الصورة الفنية في شعر المتنبّي– التشبيه، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 218.

سويف، م.، 1951، الأسس النفسية للإبداع الفني – في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، 216 – 256.

الصائغ، ع.، 1987، الصورة الفنيّة معياراً ونقداً– منحنى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، ص 406.
صموئيل، ر.، 1995، مقالة: هل الصورة اللفظية صورة ذهنية؟، ترجمة: خالد التوزاني،
مجلة علامات، العدد3، ربيع السنة الأولى، ص 68.
ضيف، ش.، 1977، العصر الجاهلي، ط8، دار المعارف، مصر، ص190 وما بعدها.
ضيف، ش.، 1962، في النقد الأدبي، ط2، دار المعارف، القاهرة، ص 153.
الطبري، ج.، د.ت، تاريخ الأمم والملوك، اعتنى به أبو صهيب الكرمي، بيت الأفكار الدولية، الأردن والسعودية، ج4، ص 192.
عبود، ج.، 1977، التطلع القومي عند المتنبّي، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ص75 وما بعدها.
العقّاد، ع.، 1969، ابن الرومي – حياته من شعره، سلسلة كتاب الهلال، دار الهلال، ع214، كانون ثاني، القاهرة، ص 8 – 9.
العقاد، ع.، 1966، مطالعات في الكتب والحياة، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت، ص 185.
علي، ع.، 1997، موسيقا الشعر العربي قديمه وحديثه: دراسة وتطبيق في شعر الشطرين
والشعر الحر، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص 160 وما بعدها.
عوض، ر.، 1992، بُنية القصيدة الجاهلية، ط1، دار الأدب، بيروت، ص 41.
فرويد، س.، 1979، قلق في الحضارة، ترجمة: جورج طرابيشي، ط2، دار الطليعة، بيروت، ص 26.
القرطاجني، ح.، 1966، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ص 306.
لويس، س.، 1982، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد، الجمهورية العراقية، ص 21.
المازني، إ.، د.ت، حصاد الهشيم، ط3، دار الشروق، بيروت، ص 237. ص 164.
المتنبّي، ط.، 1944، ديوانه، تحقيق: عبد الوهاب عزّام، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ص 16، ص 26، ص 323.
موافي، ع.، 2006، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 206 – 207.
ناصف، م.، 1981، الصورة الأدبية، ط2، دار الأندلس، بيروت، ص 8.
همفري، ر.، 1975، تيّار الوعي الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ص 44.
وليم، ر.، 1987، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، ط1، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ص217.
ويليك ورينيه، و.، 1987، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. ص 189.
اليافي، ن.، 2008، تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، تقديم: محمد جمال طحّان، ط1، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ص 22 – 29.
يموت، غ.، 1992، بحور الشعر العربي عروض الخليل، ط2، دار الفكر اللبناني، لبنان، بيروت، ص 36.

المراجع باللغة الإنجليزية:

Caroline Spurgeon,1935, Shakespeare s imagery and what it tell us, (Cambridge University).
Coleridge: On poesy Art now, in Biographia: Lateraia: II 282.

References in Arabic:

Ibrahim, A., 1952, Music of Poetry, 2nd edition, Anglo-Egyptian Library, Cairo, p. 59.
Ibn Al-Atheer, p. Religion, 1987, complete in history, the realization of Abu al-Fida Abdullah Al-Qadi, i 1, House of scientific books, c 8, p. 52.
Ahmad, M., 1983, Al-Mutanabbi Poetry Another Reading, Dar Al-Maarif, Cairo, p. 99.
Iskandar, F., D.T., Psychological Criticism at A. Richards, Anglo-Egyptian Library, Cairo, p. 235.
Ismael, A.D., 1981, Psychological Interpretation of Literature, 4th Edition, Dar Al-Awda, Beirut, p. 63.
AQUA, A., 1996, Interpretation and Excessive Interpretation, Translated by Nasser Al-Halawani, General AssemblyCultural Palaces, Cairo, p. 105.
Amin, B., 2000, The Mutanabi and its Conflicts Stylistic Psychological Study, i 1, Dar Saudi Publishing & Distribution, Saudi Arabia.
Ibn al-Anbari, K. religion, 1985, stroll nubs in the layers of literary, i 3, Library Al-Manar, Zarqa, Jordan, pp. 221-223.
Al-Battoush, H., 2011, Artistic Portrait in Shaghouri Boys' Poetry, Master Thesis Published, Mu'tah University, Jordan, p. 168.

Al-Baghdadi, H, D, History of Baghdad, Scientific Books House, Beirut, vol. 4, p. 103.

Bolland, A., 1979, Encyclopedia of Critical Terminology: Satire, Translated by Abdul Wahid Loaloah, Ministry of Culture and Information, Baghdad, p. 33.

Al-Tha'alabi, M., 1956, The Orphan of the Age in the Beauties of the People of the Age,Achieved by Mohammed Mohiuddin Abdul Hamid, 2nd edition, Al-Saada Press, Cairo, Vol. 1, p. 207.

Jabra, J., 1996, Modernity in Poetry and the Public: Dialectical Disconnection and Communication, Chapters, M 15, p. 2, p. 11.

Hussein, I., 1974, from the history of Arabic literature - with Mutanabbi, i 1, Dar al-Elm for millions, Beirut, p. 282.

Al-Hamwi, T. El-Din, 2004, Treasury of Literature and the End of the Lord, Achievement of Essam Shito, Dar Al Hilal and Dar Al-Bahar Library, Beirut, vol. 1, p. 382.

El-Hannachi, Y., 1984, Rejection and Its Meanings in the Poetry of Mutanabi, Arab Book House, Tunis.

Al-Hwaitat, M., 2008, Manifestations of Conflict in the Poet of Mutanabi: A Study in Vision and Formation, Unpublished PhD Thesis, Mu'tah University, Mu'tah, Jordan.

Zakir, A., 1998, Thresholds of Writing, 1st Edition, Dar and Leila for Printing and Publishing, Marrakech, p. 12 et seq.

Rababah, M., 2000, Aesthetics of style and reception: an applied study, I 1, Hammad Foundation for Collective Studies, Publishing and Distribution, Irbid, p. 129.

Al-Rubai'i, A., 1999, The artistic image in the poetry of Abu Tammam, 2nd edition, Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut, p. 32. p 190.

Al-Raqab, S., 2009, Book of Shami poets in the Ayyubid period, i 1, Jaffa Scientific Publishing and Distribution, Amman, p. 28.

Zayed, p., 2008, on the construction of the modern Arabic poem, 5th floor, Arts Library for printing, publishing and distribution, Cairo, p. 91. p 96. p 107.

Al-Zuhairi, M., 1949, Literature in the Shadow of Bani Buwayh, Al-Amana Press, Al-Fagala, Egypt, p. 122.

Al-Samer, F., 1970, Al-Hamdaniya State in Mosul and Aleppo, 1st Floor, Al-Iman Press, Baghdad, Vol. 2, p. 252.

Spender, S., 2000, Life and Poet, Translated by Muhammad Mustafa Badawi and a review of Suhair Qalmawi, Family Library, Cairo, p. 186.

Sultan, M., 2007, Artistic Portrait in Mutanabi Poetry-Simile, Al-Ma'arif Establishment, Alexandria, Egypt.P. 218.

Suef, M., 1951, The psychological foundations of artistic creation - in poetry in particular, Dar Al-Maarif, Egypt, 216-256.

Al-Sayegh, A., 1987, Artistic Criteria and Critique - An Applied Curve on Great Ashy Hair, P. 406.

Samuel, R., 1995. Article: Is the verbal image a mental image? Journal of Signs, Issue 3, Spring of the First Year, p. 68.

Deif, S., 1977, Al-Jahli era, i 8, Dar Al-Ma'arif, Egypt, p. 190 et seq.

Deif, S., 1962, in Literary Criticism, 2nd Floor, Dar Al-Maarif, Cairo, p. 153.

Tabari, J., D.T., History of Nations and Kings, Cared for by Abu Suhaib Al-Karmi, House of International Ideas, Jordan and Saudi Arabia, c. 4, p. 192.

Abboud, J., 1977, The National Look at Mutanabi, Ministry of Information Publications, Baghdad, p. 75 et seq.

Akkad, p., 1969, Ibn Rumi - his life of his poetry, the book series Crescent, Dar Crescent, p. 214, January, Cairo, pp.8-9.

Akkad, A., 1966, Reading in Books and Life, 3rd Edition, Dar al-Kitab al-Arabi, Beirut, p. 185.

Ali, A., 1997, Music of Ancient and Modern Arabic Poetry: A Study and Application in Two Poetry.The free poetry, i 1, Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution, Amman, Jordan, p. 160 et seq.

Awad, R., 1992, The Structure of the Pre-Islamic Poem, 1st Floor, Dar Al-Adab, Beirut, p. 41.

Freud, S., 1979, Concern in Civilization, Translated by George Tarabichi, 2nd edition, Dar Al-Talia, Beirut,P. 26.

Al-Qartajni, H., 1966, The Platform of Prostitution and Siraj Al-Adaba, Achievement: Muhammad Al-Habib Ibn Al-

Khoja, DarOriental Books, Tunisia, p. 306.

Lewis, S., 1982, Poetic Image, Translated by Ahmed Nassif Al-Janabi and Others, Dar Al-Rasheed, The Iraqi Republic, p. 21.

Al-Mazni, E., D.T., Hasad Al-Hashim, 3rd Floor, Dar Al-Shorouk, Beirut, p.

Al-Mutanabi, I., 1944, Diwan, Achievement of Abdul Wahab Azzam, Press Committee of authoring, translation and publishing, Cairo, p. 16, p. 26, p. 323.

Muwafi, A., 2006, The Prose Poem from Inception to Reference, Egyptian Public Authority The Book, Cairo, pp. 206-207.

Nassef, M., 1981, Literary Image, 2nd edition, Dar Al-Andalus, Beirut, p. 8.

Humphrey, R., 1975, Stream of Consciousness Modern Novel, Translation: Mahmoud al-Rubaie, Dar al-Maarif, Cairo, p. 44.

William, R., 1987, The Literary Meaning of Phenomenology to Deconstruction, Translated by Yoel Joseph Aziz, i 1Dar Al-Ma'moun for Translation and Publishing, Baghdad, p. 217.

Wilek and Renee, W., 1987, Theory of Literature, translated by Mohiuddin Subhi, Arab Institute for StudiesAnd Publishing, Beirut. P. 189.

Al-Yafi, N., 2008, Evolution of the Artistic Image in Modern Arabic Poetry, by Mohamed Gamal Tahan, I 1, pages for studies and publishing, Damascus, pp. 22-29.

Die, G., 1992, Bahour Arabic poetry Hebron Presentations, 2nd Floor, Dar Al-Fikr Al-Lebnani, Lebanon, Beirut, p. 36.

References in English: Caroline Spurgeon, 1935, Shakespeare s imagery and what it tell us, (Cambridge University).

"Reading in the Mutanabi Epidemic: Technical Image Shifts

Hussain Al-Btoush *

ABSTRACT

"Reading in the Mutanabi Epidemic: Technical Image Shifts"This research is carried out by the reading of Abi Attayeb Al-Mutanabi's "Mona", a lyrical poem characterized by its artistic and objective levels, as well as the aesthetics of the transformations of the artistic image from one form to another on the level of the ego and the other and its motivations and implications which are a clear and striking manifestation that inspires the recipient to the depth of human experience. The hope that these transformations have taken place is a special one that has been sent to the Supreme Highness despite the outbreak of despair in its concern and the quagmire of the achievement of its vengeance, which continues to seek praise for the other - though it appears to be otherwise - that which did not fully correspond to its vision as well as false appointments.

The study concluded that the transformations of the image have a clear effect on the richness of the lyrical and aesthetic text, reflecting the transformations of the image of the ego following the spatial transformation based on the value change of the leadership from Aleppo (the Arabs/ Saif al-Dawla/similar to the ego) to Egypt (Foreigners/Kafoor al-Ikhchidi/anti-ego).

Keywords: Image; transformations; ego, the other.

* Muta University, Jordan. Received on 5/9/2019 and Accepted for Publication on 7/1/2020.