ظاهـــرة التشخيص
في شعر العباس بن الأحنف

د . ماجد الجعافرة
جامعة اليرموك
اربد - الأردن

يعد " التشخيص personification " من مكونات الصورة الشعرية . و من الطرق و الأساليب التي يلجأ إليها الشاعر للفت المتلقي و إدهاشه و إثارته ، و ذلك عن طريق مفاجأته بخروجه على المألوف في استخدام اللغة ، لأن التشخيص :" هو إضفاء الأوصاف و الخواص الإنسانية على الأشياء أو المفاهيم التجريدية " (1) .

و للتشخيص أهمية كبيرة لأنه " ضرب من التعبير يعد من أقوى أركان الصورة الشعرية و أعمدتها فيه " (2) . و هو من الوسائل الفنية التي عرفها الشعر العالمي و الشعر العربي منذ أقدم العصور ، و هذه الوسيلة تقوم على أساس إضفاء صفات الكائن الحي . و بخاصة الصفات الإنسانية على مظاهر العالم الخارجي ، فيبث الحياة فيها ، و يجلعها تحس و تتألم و تتحرك و تنبض بالحياة ، و يعود ذلك إلى قدرة الشاعر على التفاعل مع تلك المظاهر الخارجية من خلال رؤيته الفنية الخاصة (3) .

و يرى العقاد : أن التشخيص " هو تلك الملكة الخالقة التي تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا أو من دقة الشعور حينا آخر ، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرضين و السموات من الأجسام و المعاني ، فإذا هي حية كلها لأنها جزء من تلك حياة المستوعبة الشاملة ، و الشعور الدقيق هو الذي يتأثر بكل مؤثر ، و يهتز لكل هامة و لامة فيستبعد حد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير ، و توقظه تلك اليقظة ، و هي هامدة جامدة ، صفر من العاطفة خلو من الإرادة " (4) .

و يشير مصطفى ناصف إلى إن التشخيص " صفة تتسرب في كياننا ، عميقة موغلة لأسباب قد تكون بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا في شكل غامض ، و حاجة الإنسان إلى وثاق بالطبيعة " (5) .

و يرى الرباعي أن التشخيص إحياء المواد الحسية الجامدة ، و إكسابها إنسانية الإنسان و أفعاله (6)، و يرى كذلك أن عملية تحويل المعنى إلى جسم ثم منح هذا الجسم حياة و نشاطا و أفكارا كانت عملية تتم على نحو يحتاج إلى مزيد من الصفاء في النفس و الأصالة في الوعي و الخصب في التجربة و السعة في الخيال"(7).

و يبدو أن التشخيص يحتاج إلى سعة من الخيال بل يعتمد على مخيلة عظيمة لدى المبدع ، و من هنا نلاحظ بعض الباحثين يقرن بين هذه السعة في الخيال و إبداع المبدعين ، ،فهذا الأشياء ضيف يعزو ما امتلكه ابن الرومي من قدرة على تشخيص الأشياء و براعته في تصويرها إلى ملكة الخيال ، يقول :" و مهما يكن فقد كان ابن الرومي يكثر من استخدام أداة " التجسيم " في شعره كما كان يكثر من استخدام أداة " التشخيص " و أكبر الظن أنه اندفع إلى ذلك تحت تأثير حساسيته الخاصة ، فمثله ممن يتطير و يتشاءم و يكبر التوافه لا بد أن يلتزم ذلك في تصويره و معانيه ، فهو كثير الخيال و الأحلام ، يتصور الخيال و الحلم حقيقة فينفعل و يعظم انفعاله و يكبر تصوره و يتضخم ، فإذا المعاني و الأشياء تتجسم أمامه و تتشخص ، و إذا لها كل ما للأحياء من خواص و صفات ، فهي تعقل عقلها ، و تحس احساسها ، و هي تشعر شعورها"(8)

و تجلت ظاهرة التشخيص عند العرب و هم يتعاملون مع الطبيعة ، و يتفاعلون معها ، و من هنا نلاحظ أن كثيرا من دراسات المستشرقين للخيال في الشعر الجاهلي كانت تعتمد على التفاعل بين الشاعر و الطبيعة ، فهذا المستشرق الألماني " رود و كناكيس " يدرس الخيال في الشعر الجاهلي مبرزا تفاعل الجاهلي مع الطبيعة مضفيا عليها ثوبا إنسانيا . و مركزا على العلاقة التي

تبرز الجانب الإنساني في إحياء عناصر الطبيعة و أنسنتها و لم يعمد إلى نفي الخيال عن الشعر الجاهلي ، و يستدل على ذلك ببعض الأمثلة التي تتجلى فيها فاعلية الخيال الخلاق في شعر الخنساء (9) .

و حينما تمعن النظر في الأمثلة التي توقف عندها " ردود كناكيس " تجدها تعتمد على التشخيص مما حدا به إلى القول :" إن الميل إلى الأنسنة لا يجوز إنكاره من الطبيعة الإنسانية ، فالخنساء الحزينة التي استبد بها الألم جعلت الأرض تشاركها ألمها"(10) .

إن قدرة الخنساء على إضفاء الطابع الإنساني على الموجودات جعلها تتفاعل معها ، و تسقط عليها مشاعرها و انفعالاتها بل جعلها تتعاطف معها فإذا هي تشاركها آلامها و أحزانها ، و إذا الارض تزلزل زلزالها تضامنا معها في مصابها . و الذي فعل كل هذا هو التشخيص و فاعليته في صنع الخيال الواسع الخصب من مثل قولها (11) .

فخر الشوامخ من مثلـــه و زلزلت الأرض زلزالها
و زال الكواكب من فقده و جللت الشمس أجلالها

و قولها (12) :

و الشمس كاسفة لمهلكه و ما أتسق القمـــر
و الإنس تبكي و لـــها و الجن تسعد من سمر
و الوحش تبكي شجوها لما أتى عنـــه الخبـــر

إن قدرة الخنساء في تحريك الكون و إشراكه في مأتم جلله الحزن جعل مستشرقا آخر مثل فون غرونباوم يقول :" أما الخنساء فقد جعلت قمم الجبال تتدحرج بداعي وفاة أخيها ، و النجوم تهوى،

و الأرض تهتز، و الشمس تظلم ، و الخنساء تنوح على من فقدتهم تعمد بلا عناء ملحوظ إلى إشراك الكون برمته في مأتم جلله الحزن المفرط و اللوعة المسرفة " (13) .

و الحق أن الشاعر العربي راح ينجذب إلى الكون الفسيح ، يشركه معه في فرحه و ترحه ، يتفاعل معه و ينفعل به انفعالا وجدانيا ، فإذا هو ينطق الجماد ، و يجعل الأعجمي فصيحا و المعاني مجسمة و بادية في قدرة عجيبة على التصوير و التخييل، و هذا ما لاحظه الجرجاني و هو يتحدث في أسرار البلاغة عن فاعلية الاستعارة و دورها في إضفاء الطابع الإنساني على الأشياء.

يقول : " إعلم أن الاستعارة في الحقيقة هي هذا الضرب دون الأول ، و هي أمد ميدانا ، و أشد افتتانا و أكبر جريانا و أعجب حسنا ، و أوسع سعة ... فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا ، و الأعجم فصيحا ، و الأجسام الخرس مبينة ، و المعاني الخفية بادية جلية ... و إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون ، و إن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون . " (14) .

و من هنا نتبين أن الجرجاني وعى القدرة الهائلة للتشخيص في تعبير طبائع الأشياء و قلبها من الضد إلى الضد في تشكل عجيب ، لأنه يدرك أن الشعر تصوير و تشخيص و تجسيم يقول :

" كذلك حكم الشعر فيما يصفه من الصور و يشكله من البدع ، و يوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي ، و الموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب ، و المبني المميز ، و المعدوم المفقود في حكم الموجود " (15) .

و يرى يوسف بكار أن العرب عرفوا التشخيص من خلال

حديثهم عن الإستعارة المكنية ، يقول : " يمكن أن يقال ، من واقع ما عرضوا له في الاستعارة المكنية ، أنهم لم يعرفوا " التشخيص " بإصطلاحه العصري هذا ، و أنى لهم ذلك ما دامت هذه اللفظة نفسها غير موجودة في معاجمنا القديمة ، لكنهم التفتوا إلى معناه و داروا حول مضمونه و مفهومه " (16) .

و من هنا يمكننا أن نعد التشخيص منبثقا من رحم الاستعارة ، و لا يمكننا أن نفصله عن المجاز و الاستعارة . يقول بكار :

" ليس ثمة من مبرر لفصله عن المجاز و الاستعارة ؛ لأنه ربما كان لإنبثاق هذا النوع من الصور الشعرية عن الاستعارة و ارتباطه بها ارتباطا أمكن ، هو الذي حفز النقاد إلى ولوج باب الموازنة بين الاستعارة و التشبيه في مجال الأخيلة الشعرية "(17) .

و التشخيص طريقة من طرائق التعبير و أساليبه يستخدمها الشعراء منذ القديم ليعبروا بها عما يدور بأنفسهم مبتعدين عن المباشرة و السطحية ، مضفين من خلال التشخيص الحياة على ما لا يعقل حتى يسقطوا ما بأنفسهم عليه ، مفتعلين معه في مشاركة وجدانية ، على نحو ما نراه من معالجة وجدانية نفسية لامرىء القيس و هو يخاطب ليله الطويل المتمطي المثقل بالهموم و الأحزان و الجاثم فوق صدره ، فلا يجعله يتحرك بحرية ، و ما الليل المطبق في ظلامه المتمطي في قيامه المردف بأعجازه إلا الشاعر نفسه ، يقول (18) :

و ليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلت له لما تمطى بجوزه و أردف أعجازا و ناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح و ما الإصباح فيك بأمثل

فيا لك من ليل كأن نجومه بكل مغار الفتل شدّت بيذبل

و عن طريق التشخيص يبرز الشاعر قدرته على استجلاء عواطفه و وجدانه ، و يتمكن من ايصالها بدقة إلى المتلقي ، بل إن طريقة التشخيص تحطم المستحيل و تجعله ممكنا عند الشاعر المبدع المحلق بخياله ، لأن عملية نقل العواطف و تصوير المشاعر ليست سهلة ، و من هنا يلجأ المبدع إلى جعلها مؤثرة في المتلقي بصورة فاعلة و عميقة عن طريق التشخيص ، فانظر إلى شاعر مثل عنترة الذي حاول أن ينقل إلينا مشاعره بطريقة غير مباشرة ، و بشكل يتجاوز فيه كل مألوف . إذ راح يقيم حوارا مع حصانه الذي راح يشكو إليه ازدحام الضربات في صدره ، و انظر إلى الدموع التي يذرفها الحصان ، و هذه الحمحمة بين الشاعر و حصانه، و هي لغة لا يمكن لنا أن نتصورها إلا عن طريق التشخيص ، الذي يبيح للشاعر أن يساوي حصانه بنفسه و يسقط عليه ما يريد بثه و توصيله ، فيتمكن من الوصول إلى أعماق نفسيته ، يناجيه و يبوح إليه بما في داخله . يقول عنترة (19) :

ما زالت أرميهم بثغ بثغرة نحره و لبانه حتى تسربل بالدم

فازور من وقع القنا بلبانه و شكا إلى بعبرة و تحمحم

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى أو كان يدري ما جواب تكلمي

و لعل الشعراء العذريين من أكثر الشعراء العرب تعبيرا عن عواطفهم و نفسياتهم من خلال أسلوب التشخيص ، فهذا قيس بن الملوح ينجح في رسم صورة للظباء يوحد بينها و بين محبوبته ، يصادق الظباء و يناديها و يتعامل معها على أنها ليلى ، بل يأخذ بثأرها إن هوجمت من قبل الذئاب ، و قد وجد أصحاب اتجاه التفسير النفسي (20) مجالا خصبا في دراستهم لمثل شعر المجنون من خلال أنسنته للظباء و اتخاذها بديلا عن ليلى ، يدافع عنها و

يهاجم من يعتدي عليها ، و كأنه يسرد قصته مع ليلى التي زفت إلى غيره ، و كأنه بقتله للذئب الذي اعتدى على الظبية قتل الزوج الذي اختطفت منه ليلى ، و هذا إسقاط يدل على بعد في الخيال لدى المبدع ، و يسهم في إبراز ما يعتمل في دخيلة الشاعر من مشاعر و عواطف مكبوته ، راح يخرجها عن طريق التشخيص ، بعقده صلة حميمة بينه و بين الظباء ، يقول :

أبى الله أن تبقى لحى بشاشة ... فصبرا على ما شاء الله لي صبرا
رأيت غزالا يرتعي وسط روضة ... فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا
فيا ظبي كل هنيئا و لا تخف ... فإنك لي جار و لا ترهب الدهرا
فعندي لكم حصن حصين و صارم ... حسام إذا أعملته أحسن الهبرا
فما راعني إلا و ذئب قد انتحى ... فأعلق في أحشائه الناب و الظفرا
فقدمت سهمي في كتوم غمزتها ... فخالط سهمي مهجة الذئب و النحرا
فأذهب غيظي قتله و شفى جوى ... بصدري إن الحر قد يدرك الوترا

إنها تمثل نموذجا كاملا للحلم أو للإسقاط ، إذ أن المجنون يبدل ليلى و الغزال أحدهما من الآخر ، و يضع الذئب مكان (ورد) الذي زوجوه ليلى قسرا ، و ما قتله للذئب إلا رغبة مكبوته في أن يقتل غريمه البشري ، وقد وجدت هذه الرغبة تنفيسها المشروع في قتل الذئب الذي افترس الغزال كما افترس ورد ليلى ، فهو يستحق القتل من وجهة نظر المجنون و لكنه لا يستطيع ذلك ، فكان قتل الذئب انتقاما في علقه الباطن . و هذا التفسير منطقي و صحيح ؛ فالمجنون يربط مأساة الغزال بمأساته الشخصية " فصبرا على ما شاء الله لي " و يربط الغزال بليلى بوضوح :" رأيت غزالا ... فقلت أرى ليلى " ، كما أنه يجعل من قتله الذئب إدراكا لثأره :" إن الحر قد يدرك الوترا " (21).

و أدرك الشاعر العربي القديم أهمية المكان الذي يعيش فيه

فراح يحن إليه . و يسلم عليه و يدعو له بالسقيا و يخاطه و يناديه ، و يتعامل معه تعاملا إنسانيا ، كما هو الحال في وقوفه عند الطلل في مقدمات القصائد ، و في هذا تعظيم منه للمكان الذي يترك في نفسه ذكريات ، و يثير فيها عواطف و انفعالات كامنة ، و يذكره بمراحل مهم من شبابه و حياته ، بل قد يذكره بما سيؤول إليه من دمار و فناء و زوال ، لهذا وقف عنده يخاطبه و يكلمه ، على نحو ما نراه عند إمريء القيس في قوله :

إلا عم صباحا أيها الطلل البالي

و هل يعمن من كان في العصر الخالي

و قول عنترة (22) :

طال الثواء على رسوم المنزل بين اللكيك و بين ذات الحرمل

فوقعت في عرصاتها متحيرا أسل الديار كفعل من لم يدهل

و يقول أيضا (23) :

يا دار عبلة بالجواء تكلمي و عمي صباحا دار عبلة و اسلمي

و التشخيص ليس لغة عادية ؛ لأنه يقوم على المجاوزة و كسر ما هو مألوف ؛ لأن الصورة كما يقول " جان كوهن " لون من المجاوزة (24) .و إن المجاوزة هي الخطوة الأولى في بناء الصورة و إن الصورة هي التي تكون الشاعرية (25) .

و إن الشاعرية عرفت من خلال التصويرية ، و الصورة ذاتها تكون سياقا يتشكل في مرحلتين يمكن أن توصف المرحلة الأولى منهما بأنها مجاوزة بالقياس إلى اللغة العادية " (26) .

و حينما تحدث النقاد العرب القدماء عن المجاز و الاستعارة لمحوا فيهما خروجا على ما هو مألوف في اللغة ، و أوردوا مصطلحات كثيرة لذلك كانت تلك الأمثلة تنضوي تحت مفهوم " التشخيص " (27) . و منهم ابن جني في كتاب الخصائص (28) .

و ابن الأثير في المثل السائر (29).

يورد ابن الأثير قوله تعالى :" ثم استوى إلى السماء و هي دخان فقال لها و للأرض ائتيا طوعا أو كرها قالتا أتينا طائعين " يقول :" فنسبة القول إلى السماء و الأرض من باب التوسع لأنهما جماد ، و النطق إنما هو للإنسان لا للجماد ، و لا مشاركة ها هنا بين المنقول و المنقول إليه ، و عليه قول النبي - صلى الله عليه و سلم - فإنه نظر إلى أحد يوما ، فقال :" هذا جبل يحبنا و نحبه " فإضافة المحبة إلى الجبل من باب التوسع إذ لا مشاركة بينه و بين الجبل الذي هو جماد ، و على هذا ورد مخاطبة الطلول و مساءلة الأحجار كقول أبي تمام :

أميدان الهوى من أتاح لك البلى

فأصبحت ميدان الصبا و الجنائب (30)

و لما كان التشخيص من أجمل عناصر الصورة في الغزل ، و ربما كان أقوى إيحاء و دلالة على المعاني من التشبيه " (31)، و لأنه ظاهرة أسلوبية شكلت ملمحا بارزا في شعر العباس بن الأحنف ، و ذلك من خلال تكراره في شعره و كثرة وروده ، فقد أرتأيت أن أكشف من خلال هذه الظاهرة عن قدرة شاعر غزلي عباسي اقتفى أثر الشعراء العذريين في العصر الأموي ، و راح يحرك الطبيعة و يؤنسنها ليجعلها تتعاطف معه فيما يكابد من حب و يعاني من حرقة و ألم و تمزق و شوق ، فإذا الشاعر يضفي طابعا إنسانيا على الموجودات و كأنه بذلك يوسع من دائرة التعاطف معه و مع قضيته . و قد ظهر التشخيص و هو يخاطب ما لا يعقل لافتا النظر إليه و هو يعكس عاطفة الحب العذري العنيف الذي أحياه في هذا العصر عصر اللهو و المجون و الغزل الحسي ، و من هنا تأتي خصوصية غزل العباس بن الأحنف الذي عد

ظهوره في هذه الفترة شذوذا على العصر . و لما كان أسلوب التشخيص يأتي من باب التوسع في خروجه على المألوف و كسره للقاعدة و العرف العام (32) فكأن العباس أراد بهذا النوع من الأسلوب أن يوجه المتلقي إليه ، و أن يبرز من خلاله قدرته في صنع صور جديدة مبتكرة غير مألوفة و لا مأنوسة .

و قد لاحظ مثل هذه المقدرة على التصرف في القول و التوسع فيه الجاحظ ، يقول :" لولا أن العباس بن الأحنف أحدق الناس و أشعرهم و أوسعهم كلاما و خاطرا ما قدر أن يكثر شعره في مذهب واحد لا يتجاوزه ، لأنه لا يهجو و لا يمدح و لا يتكسب و لا يتصرف " (33) .

جوانب التشخيص في شعر العباس بن الأحنف

1 - خطاب أجزاء الجسم و المعنويات

يجعل الشاعر قلبه مستقلا عنه ، و كذك عينه ، و يقوم بخلق عملية حوارية بينهما ، و ينصب من نفسه حكما في قضية هي قضيته الكبرى ، إنها قصته مع " فوز " التي أحب يقول (34) :

اختصم العينان و القلب ... قالا جميعا : ما لنا ذنب
فقلت : نفسي و ذهبت عنوة ... بينكما هذا و ذا لعب
فقال قلبي : مقلتي أبصرت ... لا ذنب لي أيها الصب
فقلت للعين : سمعت الذي ... يحكيه عن ناظرك القلب
فاستعبرت عند مقالتي لها ... و كان من خجلتها السكب

إن الشاعر لا يريد أن يتحدث مباشرة عن الألم الذي سببه الحب له ، و إنما يلجأ إلى طرق تعبيرية تنأى به عن الوقوع في شرك المباشرة ، و لهذا راح ينحرف عن اللغة العادية إلى لغة غير عادية تقوم على التشخيص و الأنسنة ، فراح يتوجه بالخطاب إلى القلب و العين ليجعلها وسيلة يكشف من خلالها عن حالته النفسية

الممزقة و عن موقفه الانفعالي العنيف إزاء ما ألم به من جراء الحب الضمني .

إن استنطاقه للقلب و العين ، و إدخالهما في حوار يلقى من خلاله - كل واحد منهما باللوم على صاحبه ، فيما توصل إليه الشاعر من حالة نفسية ممضة لدليل ناصع على ما كان يكابده الشاعر من حرق و آلام ، يكاد يتحدث و ينطق بها كل جزء من أجزاء جسمه ، إن استخدام مثل هذه اللغة يعد بمثابة إسناد يخلق لغة شعرية غير اللغة العادية ، إنها لغة ذات مفردات ، و تركيب نظمي (SYNTAX) ، و جوازات ، و تحريمات يبررها الإبداع " (35) . يقول جان كوهن :" و لا معقولية الشعر هنا ليست موقفا مسبقا إنها الطريقة الحتمية التي ينبغي للشاعر أن يعبرها ، إذا رغب في جعل اللغة تقول ما لا تقوله بشكلها الطبيعي " (36) .

و إذا كان الانزياح و المفاجأة و توليد اللامنتظر ، و توقع اللامتوقع من علامات الشعرية فإن العباس حقق شيئا من هذا - يبين شخصيته الإبداعية من خلال قدرته على كسر النمط المألوف للغة ، ليكون له لغة جديدة تصدم المتلقي و تحقق المفاجأة لديه .

و هذه لوحة أخرى تبرز الحوار بين العين و القلب ، توجه فيه الذات الشاعرة اللوم إليهما على ما آل إليه ، و يصاب بالحيرة مما يقوله القلب الذي يتهم العين ، و مما تقوله العين التي تتهم القلب ، و لكن النتيجة أن كليهما سبب في أزمته القاتلة ، و يسقط الشاعر ما يكابده و ما يعانيه على القلب و العين ، يقول (37) :

إذا لمت عيني اللتين أضرتا

بجسمي فيكم قالتالي : لُم القلبا

فإن لُمت قلبي قال : عيناك هاجتا

عليك الذي تلقى و لي تجعل الذنبا

و قالت له العينان أنت عشقتها

فقال : نعـم ، أورثنـماني بها عجـبا

فقالت له العينان : فاكفف عن التي

من البخل ما تسقيك من ريقها عذبا

فقال فؤادي : عنك لو ترك القطا

لنام ، و ما بات يخرق السهبا (38) .

يقوم الشاعر بدور العاذلة حينما يلوم عينه مرة و قلبه مرة أخرى ، ليؤكد الدور الذي تلعبه العاذلة في الشعر ، إذ تمتلك وظيفة فنيـة ، فـهي إمـا أن تحـاول أن تعـذل على الإفـراط في الكرم أو الشجاعة أو شرب الخمر (39) . و هنا تعذل العاذلة على الإفراط بما أصاب الشاعر من ضر و أذى بسبب العشق ، و إذا كان الممدوح في القصيدة العربية ينتصر على المحاولات جميعها التي بدلها العواذل لكفـه عن الكرم ؛ لأنه يرى أنه من خـلال الكرم يمكن أن يحـقق ذاته(40) ، فـإن القلب و العين يعـدان بمثـابة المعـاذل الموضـوعي للشاعر ينتصران على محاولة العاذلة كفهما عما ألقاه بالشاعر من أذى بسبب حبه ؛ لأنهما يريان أنهما من خلال الإفراط في ذلك الأذى يحققان للشاعر ذاته ، و عن طريق الحوار أيضا يقوم الشاعر بعملية تبديل للأدوار ، فإذا العين و القلب الملومان يتحولان إلى لائمين ، يقومان بدور العاذلة التي تعذل الشاعر و تلومه على هذا الحب الذي ليس من ورائه من طائل :" فاكفف عن التي من البخل ما تسقيك من ريقها عذبا " .

و يكثر الشاعر من هذه النماذج التشخيصية الحوارية بين القلب و العين ، حتى تصبح طريقة شعرية للتعبير عما يقاسيه من توتر و يعانيه من تمزق يقول (41) :

عجبت لطرفي خاصم القلب في الهوى

و ذو العرش بين القلب و الطرف حاكم

إذا اختصما كان الرسول إليهما

لسان عن الجسم النحيف مراجم

و لو نطقت شكوى الهوى كل شعرة

على جسدي مما تجن الحيازم

لظلت تشكي البث لم تخط كنهه

فقد ملأت صدري البلايا العظائم

إن الشاعر يعبر عما بداخله من جوى و حرقة بشكل تصعيدي تدريجي من خلال أسلوب التشخيص للعين و القلب المتخاصمين في جلب الهوى للشاعر ، فترفع المخاصمة هذه المرة إلى ذي العرش ، و في هذا دلالة على طفح الكيل لدى الشاعر مما يعانيه ، هي معاناة راح يكشف عنها هذا الرسول إلى القلب و العين و هو اللسان الذي بدا مدافعا عن جسم نحيل نحيف ، بل إن الشاعر لا يكتفي بتشخيص القلب و العين و اللسان ليعبر من خلالها عن الانفعالات النفسية و عن المعاناة و التوترات ، حتى يجعلنا نحس أن كل شعرة في جسمه أضحت تنطق بما تجنه حيازيمه من بلاء الحب و لوعة العشق . إنها القدرة الخيالية الفائقة لدى المبدع ، يظهرها عبر إضفاء الجوانب الإنسانية على أجزاء الجسم فتجعل المتلقي يتخيل هذا الصراع المحتدم بين الشاعر و بين أناس كثيرين في داخله ، كلهم يتصارع في شخصه و يلوم و يخاصم و يشكو ، كل هذا يصور عن طريق التشخيص الذي يفجر طاقات تعبيرية مذهلة في نفس المتلقي .

و نلاحظه يخلط التشخيص بالتضاد كي يعمق من حالته التوترية و ينقل إلى المتلقي حيرته و تردده بين اليأس و الأمل ، و

الرجاء و الوصل و ما من شك في أن " ازدياد درجة التضاد ، ثم البلوغ إلى التضاد المطلق ، قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية " يقول (43) :

و قد كنت أهوى صرمكم لو أطقته

و لكن قلبي لم يجد منكم بدا

و حينما يدلف إلى المعنويات نجده يصورها بأثواب إنسانية تثير المتلقي و تدهشه ، و هذا يدلك على قوة الصور و استجابتنا للعاطفة الشعرية " (44) . فالحب يسكن في الفؤاد ، و هو المسؤول عن هذه الاضطرابات النفسية التي تتردد في داخل المحب ، و مما يزيد في طاقة الشاعرية لدى هذه الصور التضاد ، فالحب إنسان يلين للرجاء و يرق و لكنه ذو طبع متغير متقلب سرعان ما يشتد في طور آخر و يلتهب بين الجوانح ، يقول (45) :

ما زال حبك في فؤادي ساكنا و لـــه بزيد تنفسي ترديد

فلين طورا للرجاء و تارة يشتد بين جوانحي و يزيد

و داعي الحب يقول و يسأل و يخاطب الشاعر (46) :

لقد قال داعي الحب هل من مجاوب

فأقبلت أسعى قبل كل مجاوب

و الهوى إنسان يتعمد أذى الآخرين و إذلالهم (47) :

أباح حمى قلبي الهوى فأذلـه

ألا ليت لم أخلق و لم يخلق الحب

و الهوى شخص معاند يقف مع الشاعر على النقيض ، ففي الوقت الذي يجحد الشاعر فيه الهوى ، يقوم الهوى بعملية كشف الوقت الذي يجحد الشاعر فيه الهوى ، يقوم الهوى بعملية كشف و هتك لكل الأقنعة و الأغطية التي يحاولها الشاعر . فإذا كل شيء ينطق و كل شيء يتحدث بكل وضوح يقول (48) :

جحدت الهوى حتى إذا كشف الهوى

غطاء جحودي و استنارت حقائقه

سكت و لم أملك شهادات حبكم

و نمت على وجهي و جسمي نواطقه

و الشوق كائن بشري يلبسه تباريحه ، و يوقد النيران في أحشائه ، فتلتهب دواخله و يصم أذنيه عن اللائمين . يقول (49) :

ألبسه الشوق تباريحه فعنده هم و تعذيب

و أوقد الشوق علي قلبه نارا ففي الأحشاء تلهيب

ليس بسماع لمن لامه إن الذي أبلاه محبوب

و إنما هاج له شوقه طيبة يحظى بها الطيب

و يجعل الشاعر المعنويات أحياء تتصارع ، إنه ينظر إليها نظرة تختلف عن بقية الناس ، نظرة الشاعر العاشق المرهف الإحساس يقول دي سي لويس :" إن الفنان ينظر إلى الأشياء من حوله نظرة تختلف عن غيره من الناس ، إن غير الفنان يتقبل الأشياء على علاتها و يرى تلك الأشياء في ضوء علاقات أكثر نفعية ، و إن حالته الذهنية أشبه بحالة شخص يحب شخصا مألوفا لديه ، و هي تختلف عن ذهنية الشاعر العاشق المرهف الإحساس " (50) يقول :

يا هجر كف عن الهوى ورع الهوى

للعاشقين يطيب يا جهر

مذا تريد من الذين قلوبهم

مرضى و حشو قلوبهم جمر

لولا اعتراض الهجر في طريق الهوى

دخل المحب من الهوي كبر

يخاطب الشاعر الهجر معنفا ، طالبا منه أن يدع الهوى

و شأنه ، لأنه يحس في قرارة نفسه أن الهجر يحرمه ممن يحب ، و بتعنيفه للهجر يعطي المتلقي إحساسا عميقا بالحب الكبير الذي يضمره لمحبوبته ، إذ الهجر بالنسبة للشاعر أمر مرفوض ، لأنه تعزيز لعنصر الحرمان الذي كان الشاعر يشعر به ، و لذلك جاء خطابه له ليكشف عن ضيق و تبرم و شكوى ، لأن الشاعر يرى أن الهجر يمتلك قوة أكبر من قوته " (51) .

و على الرغم من تعنيف الشاعر للهجر فإنه يحس أن فيه جانبا إيجابيا ، و هذا الجانب لا يلمسه إلا الشعراء العشاق الذين امتلكوا إحساسا متميزا عن الناس العاديين كما أشار لويس قبل قليل - و ذلك الجانب الإيجابي في الهجر تمثل له في كبح كبر الهوى و غروره ، لأن الهوى يمنح الإنسان طاقة من الزهو و السمو و التعالي .

و كي يبني الشاعر جسرا من التواصل مع المحبوبة يفزع إلى تشخيص الطيف و الخيال ، فإذا هو يقوم بعملية مناجاة لخيال المحبوبة الذي راح يذرف الدمع و يرق لحال الشاعر ، و يأخذ في الاعتذار إليه ، و كأنه بهذه الطريقة أو هذه الحيلة الأسلوبية يلفت نظر المتلقي إلى تذلل المحبوبة إليه ، و تواصلها معه . و هذا انحراف للغة عن مسارها و هو من الحيل الأسلوبية التي تهدف إلى شد القارىء ، إذ " يميل بعض علماء الأسلوب إلى اعتبار الانحراف أو المجاوزة حيلة مقصودة لجذب انتباه القارىء " (52) يقول (53) :

أما الخيال فإني سوف أعذره عاتبته فأجال الدمع و اعتذرا
و قال لي : لا تلمني لم أزل كلفا حتى أتيتك في الظلماء مستترا

و يأتيه طيفها أحيانا زائرا طروقا ، و لا يخفى على القارىء ما تتضمنه كلمة " طروق " من صيغة مبالغة تدل على كثرة إتيان

الطيف ، ليدلل الشاعر عن طريق إضفاء الأسلوب الانحرافي على إخلاص المحبوبة و على وفائها له . يقول (54) :

زارك بالبستان طيف طروق ألم من فوز فنفسي تتـــوق
لا بأبـي الزور الذي زارنـــا بات رفيقا لي فنعم الرفيق

إن الشاعر بمصالحته للمحبوبة من خلال تشخيص الطيف يزيل عن نفسه توترا عاطفيا عنيفا ، و من هنا تكون الاستعارة - على حد قول لويس - هي اللغة الطبيعية للحالات المتوترة و للإثارة ، لأنها تمكن الإنسان بعنف مركز من التعبير عن الارتفاع في مستوى الموقف الذي تثيره ، و الصور هي كما كانت دوما وسيلة لإزالة التوتر الشديد في الحياة بحيث يمكن أن يعطي هذا لتوتر ضوءا ينير الدرب للإنسان و دفنا لقلبه " (55) .

2 - أنسنة الطبيعة :

يعد شعر الطبيعة بمعناه العام من أقدم فنون الشعر العربي ، فالإنسان بما فطر عليه من الطرب و حب الغناء ، و العربي الذي اندفع في الطبيعة بغير حاجز و لا حجاب أخذ يردد الأصوات ، فيجد في ترديدها متاعا و عونا على تحمل وعثاء السفر" (56) و من هنا كانت ألفة بين العربي و الطبيعة ، على الرغم من قساوتها عليه في أحيان كثيرة . فلا غرابة إذن بأن يأخذ صوره و استعارته و تشبيهاته منها .

الليل:

لقد عمد العباس إلى تشخيص الزمن ممثلا بالليل ليس بساعاته الفيزيائية و إنما بالإحساس به . فقال(57) :

لما رأيت الليل سد طريقه عني و عذبتي الظلام و الراكد
و النجم في كبد السماء كأنه أعمى تحير ما لديه قائد

ناديت من طرد الرقاد بنومه عما أعالج و هو خلو هاجد

تجسد هذه الأبيات التعارض و التناقض القائم بين الشاعر و الليل ، و هو تناقض يوحي بأن الزمن يمارس سلطتـه علي الذات الشاعرة دون أن تستطيع هذه الذات أن تقيم تصالحا معه .

فالليل يمثل الطريق المسدود الذي لا يفضي إلى أمل ، فقد جعل إحساسه لليل طريقا لكنه طريق غير سالك ، و يعمق الشاعر إحساسه بهذا الليل من خلال الصورة التشخيصية عندما جعل ما يدل على الليل " الظلام " عنصر عذاب ، و هذا العذاب المتولد من ركود الزمن " الظلام الراكد " ، و كذلك تتكثف في هذا البيت ثلاث صور تشخيصية تشكل علاقة الشاعر مع الزمن .

و يتنامى الإحساس بالزمن المعاكس لإرادة الشاعر من خلال التشخيص الذي عمد فيه الشاعر إلى إطفاء النجوم ، و وصفها بالعمى محدثا أنسنة لما هو طبيعي ، إذ إن النجم الذي يهتدى به ، " و بالنجم هم يهتدون " (58) ، يصبح النجم بحاجة إلى دليل يقوده و يهديه سواء السبيل .

إن هذه الأنسنة للنجم و الليل ما هي إلا انبثاق عن شعور داخلي يتغلغل في أعماق الشاعر و وجدانه ، إذ أن رؤيته الداخلية قد جعلته يرى الليل و النجم على هذه الشاكلة و ليس بعيدا أن يكون الوضع النفسي المؤزم قد جعل الشاعر يشاكل بين وضعه النفسي الحائر و النجم ، فهو يماثل النجم الذي كان يهدي ، لكن هذا التحول و الحالة الشعورية قد جعلت العباس الحائر و الموزع بين أحاسيس متناقضة يرى صورته في النجم الحائر أيضا ، و يأتي البيت الثالث دليلا على شدة المعاناة التي يعيشها الشاعر ، الذي يصرخ في وجه من لا يجيب إذ تبرز في هذه الأبيات صورتان متناقضتان للشاعر و المحبوب ، فالشاعر معذب حائر ، جفله النوم،

و الآخر بعيد عن كل معاناة .

و يعلق نجيب محمد البهبيتي على أبيات العباس السابقة في كتابه " تاريخ الشعر العربي " قائلا :" و الصورة فيها تجتمع إلى الصورة فيلتقيان و يتعاونان على توضيح المعنى و إصابة الجمال ، و ليس فيما قرأت من الشعر ما يعادل في جماله هذا التصوير الرائع لطول الليل على المؤرق فيه ، و اضطراب النجوم في مهاويها من الظلام الغامر ، يراها كذلك من سبهده الهم ، و ليس في الشعر ما يعادل ذلك جمالا إلا القليل النادر ، و ليس يقف عند هذه الصورة الخالدة لحيرة المحب بأرقه ، و لكنه يجمع بينهما و بين المطابقة (59) .

و تظل صورة امرىء القيس لليله الطويل الفاتر البطيء كالبعير الجاثم الذي لا يريم (60) ، ماثلة في أذهان الشعراء اللاحقين و هم يعبرون عن همومهم ، فالعباس يرى ليله على أنه ركاب من النوق أنيخت من كل جانب ، و حادث نجوم الليل عن موقعها يقول (61) :

كأن هموم الجن و الإنس أسكنت

فؤادي فما تعدو فؤادي و أضلعي

أنيخت ركاب الليل من كل جانب

و حادت نجوم الليل عن كل موقع

الشمس :

ترتبط الشمس في مخيلة الشاعر العربي القديم بدلالات تحمل طابع القداسة ، فهي المعبودة - الأم ، و من هنا نرى امرأ القيس يربط بينهما و بين صاحبته ، و ذلك لأن المرأة في كل الحالات معبودة رمز للشمس الأم (62) . يقول امرؤ القيس (63) .

برهرهة كالشمس في يوم صحوها

تضيء ظلام البيت في ليلة الدجى

فـالشـمس المعـبـودة – الأم تضيء الظلام و تبدده مـهـمـا احلولك(64) . و الشمس في عالم الأساطير لها قوة هائلة و مؤثرة في الآخرين ، فلا بد أن تطاع بما تحمله من نور و إشراق .

يقـول مصطفى ناصف :" إذا لا بد لنا أن نلاحظ أن الشمس ذات شأن كبير في الأساطير القديمة ، و قد اعتبر إله الشمس منقذا يحرز النصر على الموت لا من أجل نفسه وحدها ، و إنما يفعل ذلك من أجل العالم أجمع ، و لذلك يمكن حياة العالم من النهوض و الإشراق . إله الشمس في الأساطير البابلية يؤسس الاستقرار و يقضي على العزلة و الانتهاء و الاعتساف و يوجد مفهوم القانون"(65) .

و من هنا يمكن لنا أن نفهم سر الأمر الذي أصدره الشاعر للشمس لتؤثر على شمسه و تمنعها من قتله ، و تمنعها من صده . يقول العباس (66) .

ألا إن شمس الأرض فيما يقال لي

تمشت على شمس فطوبى لها طوبى

فقولي لها يا شمس عني ما الذي

يسرك في قتلي ، أما لك من بقيا

تصدين عني أن شكوت صبابتي

و لو تفهم الأخرى تحملت الأخرى

إن الشاعر بتشخيصه للشمس ، و مخاطبته لها من خلال أسلوب النداء أتاح له ذلك أن يعبر عن عدم استقراره ، و فقدانه للحياة الهادئة المشرقة .

و ما تشخيص الشمس إلا لجوء من قبل الشاعر إلى القوى

الأسطورية الرهيبة التي يرى فيها مخلصا له مما فيه ، و يرى فيها أملا في أن تفهم هذه القوى المحبوبة لتعود إليه " و لو تفهم الأخرى تحملت الأخرى " .

و يخاطب الشمس قائلا (67) :

يا شمس بغداد إنني دنف إذ مات منك الوداد و اللطف
كلفت بالشمس من رأى رجلا بالشمس يا قوم قلبه كلف

إنه يبث ما به من سقم إلى الشمس ، رمز المرأة ، الشمس ذات القوة و العلو و الإشراق ، ذات التأثير ، الشمس التي تمنح الاستقرار و النهوض ، و باتت تفقد كل هذه المعاني " إذ مات منك الوداد و اللطف " ، و مع ذلك يكلف بها على الرغم من وقوفها منه موقف المعاكس و المعاند .

القمر :

و يلجأ إلى القمر يخاطبه في عليائه ، إنه قمر أزهر و مع ذلك لا يبصر برغم كل هذا الإشراق و النور الذي يبدو منه ، و يدعوه إلى أن يبصر شبيهه في الحسن " المحبوب " ، و يجعل منه وسيطا يبلغه و يبثه ما به و ما يكابده ، و ما يستره عن الآخرين . يقول (68) :

ألا أيها القمر الأزهر تبصر بعينيك هل تبصر ؟
تبصر شهيبك في حسنه لعلك تبلغ أو تخبر
فإني آتيك وحدي به و أفضي إليك بما أستر
زبالة من دونه و الشقوق و التعلبية و الأجفر

إن أسلوب التشخيص و بث الحياة في القمر و مخاطبته من خلال صرخة النداء مكن الشاعر من التعبير عما يحس به من عجز الوصول إلى المحبوب الذي أصبحت المسافات المتباعدة بينه و بين زبالة و الشقوق و الثعلبية و الأجفر تحول دون لقائه . إنه بجعله

القمر يبحث له عن المحبوب على الرغم من بعد الشقة على الشاعر بين تلك الأمكنة - يكون قد بث في المتلقي حجم المعاناة ، و أوصل إليه مقدار ما يكاد و يلاقي بسبب المحبوب الصاد.

إن الشاعر بخلعه شعورا إنسانيا على الشمس و القمر يكون قد جعلهما تشاركانه في أزمته ، و في إقناعه بأنها صور تشارك في انفعالاته و أحاسيسه ، و كأنها تسهم في إخراجه من عزلته و تسهم في مساعدته و معاونته .

و " الطبيعي أنه ليس بإمكان الصور الشعرية أن تصور روح الأشياء و ما يجب أن تفعله هو أن تقنعنا عن طريق قوة نابعة من حيويتها الخاصة ، و من أحاسيسنا الخاصة في الاستجابة للوعي بأن تلك الروح يجب أن تكون ... فيجب أن تقنعنا بأنه يوجد تحت المظهر الخارجي للأشياء حياة لا تفهم صفاتها باتصالنا اليوم بالأشياء ، و لا تقاس بالأجهزة العلمية .. و بالرغم من اختفاء العادات البدائية المتعلقة بأمور الروحانية ، فإن الشعر ما زال يحتفظ بدوافعه حية .. و التشخيص هو بقايا الروحانية ، و لذلك يخلع المشاعر أو الصفات البشرية على الطبيعة الجامدة ، و لكنها أكثر من كونها بقايا أثرية غير فعالة " (69) .

الحيـــوان :

كان للحيوان دور مهم في حياة الإنسان الجاهلي ، و من هنا فلا غرابة في أن نجده يؤنسنه ، و يتحدث إليه ، و يبثه ما عنده من أحزان و هموم (70) . فهذا عامر بن طفيل يحاور حصانه ، على هذا النحو (71) :

إذا ازور من وقع الرماح زجرته

و قلت له ارجع مقبلا غير مدبر

و أنبأته أن الفرار خـزايـة

على المرء ما لم يبل عذرا فيعذر

ألست ترى أرماحهم فيّ شرعا

و أنت حصان ما جد العرق فاصبر

إن حوار يقوم على التحاد بين الشاعر و حصانه ، و المصير المشترك الذي يلقيانه معا ، فالشاعر الفارس يخشى معرة الفرار و الهزيمة ، فالفرار خزي ، لهذا راح يذكر به حصانه و يدعوه للتبصر لأن رماح القوم مشرعة إلى صدره " ألست ترى أرماحهم في شرعا".

و الصورة التشخيصية وحدها التي حملت إلينا انفعال الذات الشاعرة و إسقاطاتها ما يدور في دخيلتها من هموم و أكفار و هواجس أهمها الثبات في المعركة و خشية الفرار و الصبر على المكارم ، و الإقدام و لكنها صفات راح يبنه لها حصانه و يحاوره بها ، و هي في حقيقة الأمر تسيطر على الشاعر و تعتمل في نفسه ، و من هنا يصدق القول :" بأن عظمة الصورة في تكثيفها للدلالات و نشرها مجالا رحبا للخيال ، و المتدبر للصورة لا يقرأ أفكار الشاعر فقط و إنما انفعاله العميق أيضا " (72) .

و رأينا " عنترة " يعبر عن شجاعته و قوة بأسه من خلال مناداة الفرسان له ، و من خلال محاورته لحصانه و الرماح تتناوب على صدره كما تتناوب الدلاء على البئر ، إلى درجة راح الحصان يجأر إلى صاحبه بالشكوى من خلال هذه الحمحمة التي يطلقها . و عنترة حين يكلم الحصان فهو يكلم نفسه لأنهما متحدان في المصير . " فالرماح مشرعة إلى صدره و صدر حصانه ، ، هما في هذا الموقف يكونان جسدا واحدا ، فليس من الغريب أن يخلع عليه شعورا بشريا ، و أن تبدو صورة الفارس و صورة جواده و كأنهما

مختلطتان " (73) . يقول عنترة (74) :

يدعون عنتـــر و الرماح كأنـها أشطـــان بئر في لبان الأدهم
ما زلت أرميهـم بغرة وجـــهـه و لبانـــه حتى تسـربـل بالدم
و لقد شفى نفسي و أبرأ سقمها قيل الفوارس : ويك عنتر أقدم
و ازور من وقع القنـا بلبانـــه و شكا إلي يعبـــرة و تحـــمحم

و هذا العباس بن الأحنف يسقط أدواءه المتفاقمة ، و هيومه الملازمة له ، و أشجانه المتعاظمة على حصانه الأشقر الشهري ، الذي جعله يرق لحاله فراح يبكي لما آل إليه ، و يشغل الشاعر مخاطبته لحصانه ليظهر ما يجنه من هوى قاتل و ما يضمره من هموم و أحزان ممضة ، فيرق له الحصان و يتعاطف معه باكيا محمحما يقول (75) .

بدا من أبي الفضل الهوي المتقادم و كل محـــب داؤه متفاقـم
و لما رآني طال بالباب موقفي أسائل عن شجوي : متى هو قادم
و كنت إذا ما جئت مسح عرفه و صائف أمثال الظباء نـواعـم
تنفس تحتي و استهلت دموعه و حمحم لو تغني هناك حماحـم

إن اللجوء لمخاطبة الحصان و غيره ما هو إلا كشف عن روابط معقدة بين الإنسان و الطبيعة يلجأ إليها الإنسان ليجعلها تتعاطف مع مشاكله .

بل " إن تدفق العاطفة إلى الخارج في عالم الطبيعة و تعمقها في عقل الإنسان هو كشف عن الروابط المعقدة بين الإنسان و الطبيعة و إغناء عام للنموذج الذي يشكله الإثنان " (76) .

و الظبي عند الشعراء - غالبا - ما يرمز إلى من يحبون فهو " رمز المحبوب ، و استشعار له بقوته " (77) . و يخاطب العباس الظبي على أنه المحبوب الذي يقف منه موقف النقيض ، يخاطبه فلا يجيب فهو الداء و الطبيب ، و يستغل ما في الظبي

من جمال لينقله إلى المحبوب .

يقول (78) :

أعياني الشادن الربيب أكتب أشكو و لا يجيب
من أين أبغي دواء ما بي و إنما دائي الطبيب
فكم إلى كم يكون هنا يا أيها الساحر الخلوب
بطرفه تقسم المنايا و دله تمرض القلوب

و يناجي الشاعر الظبية و يمنحها صفات إنسانية ، و ربما وجد فيها ما يسقطه على المحبوبة نفسها من صفات القطيعة و الظلم ، إضافة إلى ما في الظبي من جانب جمالي يذكره بجمال المحبوب فيزداد انفعالا بما يرى ، و ربما أيضا رأى في حضور الظبي شيئا من التعويض عن هذا الحرمان الذي يعانيه و يكابده ، و لا شك أن مناداته للظبي يشكل صرخة في وجه المحبوب ، و يشكل أسلوبا فيه إثارة للمتلقي لأنه تغيير لمفهوم اللغة و تحويل لها عن مهمتها الأصلية و هو التوصيل ، فبمخاطبته ما لا يعقل على هذا النحو ينبه القارىء إلى ما يعانيه بشكل أعمق مما لو قال ذلك بدون تشخيص إذ " إن هذا الخطاب ، بما هو موجه لغير العاقل ، تحويل للمفهوم العادي للغة بما هي وسيلة للاتصال و للتفاهم و التواصل"(79) . يقول العباس (80) :

أيها الشادن الذي رام صبري و أبى للوصال يستداما
قد عرفناك مذ زمان و دهر فعرفناك قاطعا ظلاما

و يقول أيضا (81) :

أشكو إلى الله هوى شادن يمر بي سهتز مثل القضيب
منعم كالبدر في طرفه سحر به يجني ثمار القلوب
أورث قلبي من جوى حبه داء عياء ما له من طبيب

الطير:

يبث العباس شكواه و حزنه إلى القطا ، و يتمنى أن يكون له أجنحة يبلغ بها من يحب ، يقول :

بكيت إلى سرب القطا حين مر بي
فقلت و مثلي بالبكاء جدير

أسرب القطا هل من معير جناحه
لعلي إلى من قد هويت أطير

و لكن الطائر الذي هيج أشجانه ، و ألهب مشاعره و هو ينوح على أيكه هو الحمام ، و نلاحظ أن الحمام على وداعته و أنه يتخذ رمزا للسلام ، راح كثير من الشعراء يتخذ منه مثيرا للشجن و الحزن ، و مرد هذا يرجع إلى أسطورة قديمة تقول :" إن الهديل فرخ من أفراخ الحمام هلك على عهد نوح ، فالحمام تبكي عليه إلى اليوم " فهذا أبو العلاء المعري يورده في معرض الرثاء قائلا (82) :

إنبات الهديل أسعدن أو عدن قليل العزاء بالإسعاد
إيه للـه دركي فأنتن اللواتي يحسن حفظ الوداد
ما نسيتن هالكا في الأوان الـ خالي أودي من قبل هلك إياد

و يسقط العباس معاناته و عذاباته على الحمام الذي أثار مشاعره و حبه و حنينه ، يقول (83) :

رأيت الحمام فهيجنني و فيضن من عبراتي غروبا
نواعم بين غصون الأرا ك صادفن أمنات و خفضا و طيبا
فلما بكيت و أبكيتهن تمنيتكم أن تكونوا قريبا

و ينظر إلى الحمام ينوح فينوح ، و تنهمر دموعه تجاوبا معه يقول (84) :

أهاجك صوت قمري ينوح نعم فالدمع مطرد سفوح

و هكذا نجح الشاعر في إبراز مشاعره و انفعالاته من خلال عملية الإسقاط على الطير لأنه " في الإسقاط تتجلى الحياة البشرية داخل الظاهرة ؛ لأنه يتعاطف و يتجدد مع ما يسقط عليه من نفسه ، ثم إنها النهاية تجسيد و تصوير لآمال الشاعر أو مخاوفه و أحزانه ، تظهر من خلال تصوره لحياة الأشياء كحياته ، فهو بذلك يبث الشعور و الأساس في صوره التي تحمل في النهاية اتحادا بين طرفي الصورة الشعرية " (85) .

فانظر كيف يتحد شخص الشاعر مع هذا الطائر الذي يبكي على فننه غريبا عن أهله ، كلما زاد بكاؤه اصطلحت عليه الأدواء و العلل و الأسقام ، إنه اتحاد مع هذا الطائر الغريب السقيم ، يقيمه الشاعر عن طريق عملية الإسقاط يقول العباس (86) :

يا غريب الدار عن وطنه مفردا يبكي على شجنه

شفه ما شفني فبكى كلنا يبكي على فننه

كلما جد البكاء به دبت الأسقام في بدنه

و من هنا تكون الصورة التشخيصية قادرة على نقل الانفعال و الإحساس لدى المبدع أكثر من غيرها . " و الصورة مظهر حي خارجي شكل ليكون قادرا على التعبير عن عالم من الدوافع و الانفعالات و المعاني لا يحد و لا يحس ، ذلك لأن الفن ليس سوى خلق الصور التي ترمز إلى المشاعر الإنسانية المتلاحمة إنه اتحاد النفس الداخلية بمظاهر الكون و الطبيعة الخارجية، و بذلك تكون القيمة الكبرى للصورة في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعرف للحياة و الوجود"(87) .

أنسنة الجماد : الديار ، الكتاب:

وقف الشاعر العربي القديم طويلا أمام الديار يبكي و يستبكي ، و كان امرؤ القيس إمام الشعراء في هذا الطريق ، و راحوا يخاطبون الطلل حتى غدت مخاطبة الأطلال من سنن ا القصيدة الجاهلية " والطلل هو الماضي الذي ذهب و لن يعود . هو قطعة من الحياة التي تهرم كلما مضى منها جزء . الطلل رمز للماضي الذي لا يستطاع رده كما يقول أبو العلاء " (88) . و " الطلل كان بالأمس دارا عامرة بالبشر و صناع الحياة ، لم يكن هناك ما يعكر صفو الحياة ، و لكن الرحيل يطرأ دواما على موقف الإنسان . الرحلة هي التي نغصت شعور البدوي الفنان بالحياة ، و جعلته يؤمن بأن هذا العنصر المستمر هو الذي يغني الحب و الحياة ، كل شيء يرحل ، الأحبة و الزمن الباقي الذي يعود يوما جزءا من الماضي " (89) .

ظل الشعراء اللاحقون يسيرون على النهج نفسه في مخاطبة الأطلال و وجد الشعراء الغزلون فرصتهم في مخاطبة المكان يسقطون عليه ما يدور في أذهانهم من ذكريات . و هذا العباس يخاطب الديار على هذه الشاكلة " (90) :

أقول للدارس إذ طال الوقوف بها بعد الكلال و ما العين مدرار
يا دار هل تنفقين القول عن أحد أو ليس إن قال يغني عنه إكثار
يا دار أن غزالا فيك برح بي لله درك ما تحوين يا دار
ما زلت أشكو إليها حب ساكنها حتى رأيت بنا الدار ينهار

يخاطب الشاعر الدار و يعي أنها لا تفقه ، و لكنه يتساءل من خلالها عن سكانها ، و يحول أن يبثها ما يعاني منه من جراء حبه لساكنها ، و كأنه يتوسل للدار كي تتوسط له عند المحبوب الذي برح حبه به إلى درجة راح بناء الدار ينهار معها ، و " إن

استعطاف الديار يصبح ملمحا من ماللامح التي تبرز لحظة العجز الإنساني أمام سلسلة الانطفاءات التي يشاهدها في حياته ، و لذلك يسعى الشاعر إلى أن يقف موقفا يعتقد أنه يعوضه عما يشعر به من عجز ، فلا حول له و لا قوة أمام مشاهد التغيير التي تطرأ على أشياء الحياة التي يتعلق بها تعلقا مباشرا " (91) .

و حينما نلاحظ الشاعر يصرخ في وجه الديار من خلال تكراره لأداة النداء التي تستخدم عادة في نداء الإنسان ، ندرك أن النداء على هذا النحو " يشعر بذلك الانفجار الانفعالي الذي يبرز ذروة التأزم في نفسية الشاعر ، لأنه يرى أن جزءا من ذاته بدأ بالخراب " (92) . و ما انهيار الدار الذي تحدث عنه الشاعر إلا انهيار نفسيته الممزقة ، التي أشرفت على الهلاك .

و يخاطب العباس الكتاب قائلا (93) :

يا كتابي اقرأ السلام على من ... لا أسمي و قل له يا كتبي
إن كفا إليكم كتبتني ... لشقي فؤادها في عذاب
فإذا ما قرأ تموني فحنوا ... و ارحموا كاتبي و ردوا جواب

و يقول أيضا (94) :

أتاني كتاب من خلوب و صدره ... عليك سلام ما حلا البرق لامعه
شكا ما به من شوقه في كتابه ... و أكثر منه ما تجن أضالعه
فظل يناجيني الكتاب كأنما ... تحرك لي حرف الكتاب أصابعه
فبت كأني ممسك رأس حية ... يخادعها عن نفسه و تخادعه

فالشاعر يخاطب الكتاب من خلال أداة النداء ، و يأمره أيضا بقراءة السلام ، و تكراره لأسلوب النداء يوحي بأنه في قمة تأزمه و انفعاله ، و واضح أنه يبث الحياة في الكتاب حينما يتخذ من الحوار أسلوبا معها ، و يحمله ما يود قوله للمحبوب .

و حينما يجعل الكتاب يناجيه ، ناقلا إليه أشواق المحبوب

إلى درجة أضحى معها الشاعر و كأن الكتاب تحول بين يديه إلى شخص المحبوب نفسه يقوم بتحريك حروفه ، و هذا تصوير يبين الحالة الصعبة التي وصل إليها الشاعر ، إنها حالة من الهلوسة و فقدان الإتزان ، نقلتها إلينا الصورة التشخيصية للكتاب الذي راح يتعاطف مع الشاعر و ينقل شوق المحبوب ، و يقوم بالتضرع و المناجاة . و ما مناجاة الكتاب إلا مناجاة المحبوب البعيد عن الشاعر ، إلى درجة تصور معها الشاعر أن أصابع المحبوب تعبث بحروف الكتاب و هو يقرؤه . و هذا يتفق مع قول بعض النقاد :" إن الشاعر يستطيع أن يخلق صورة من أي شيء شرط أن تكون استجابته الخيالية لهذا الشيء قوية ، بما فيه الكفاية " (95) .

و هكذا بدا لنا الشاعر عن طريق استخدامه للتشخيص كإحدى طرق التعبير الشعري و كأنه نجح في تحريك الكون من حوله ، و تسخير الطبيعة و أجزاء الجسم و المعنويات للتعبير عن انفعالاته و أحاسيسه و أن هذا الموقف المتأزم الذي كان يعيشه هو الذي فرض عليه أن يقيم علاقات مع أشياء لا يمكن أن تقام معها علاقات و هو موقف قاده إلى أن يسقط ما يحسه و يشعر به من هموم و أوجاع و أسقام على الطبيعة المحيطة به .

أشكر مجلس البحث العلمي في جامعة اليرموك على دعم مشروع هذا البحث .

الهوامش

-shipley ;joseph, t : dictionry of world termp, 1 , ist published , london , 1955 , 305

نقلا عن : كتاب قضايا في النقد و الشعر ، للدكتور يوسف بكار ، دار الأندلس ، للطباعة و النشر و التوزيع ، ص 35.

2 – يوسف بكار ، قضايا في النقد و النشر و التوزيع ، ص 34 .

3 – انظر يوسف أبو العدوس ، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، الأهلية للنشر و التوزيع ، عمان ، 1997 ، ص 236 .

4 – العقاد ، ابن الرومي حياته من شعره ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، الطبعة السابعة ، 1968 ، ص 305 .

5 – مصطفي ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت، ص 136 .

6 – عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، شركة المطابع النموذجية ، الطبعة الأولى ، 1980 ، ص 169 .

7 – المرجع السابق ، ص 171 .

8 – شوقي ضيف ، الفن و مذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف بمصر ، الطبعة السابعة ، بدون تاريخ ، ص 212 .

9 – موسى ربابعة : الاستشراق الألماني المعاصر و الشعر الجاهلي ، مؤسسة حمادة ، أربد الأردن ، 1999 م ، ص 64.

10 – المرجع السابق ، ص 65 .

11 – الخنساء ، ديوان الخنساء ، شرح ثعلب ، تحقيق أنور سويلم ، دار عمار – عمان ، 1988 ، ص 109 .

12 – الخنساء : " ديوان الخنساء " ، بيروت ، دار الأندلس ، 1981 م ، ص 127 .

13 – غوستاف فون غرونباوم ، دراسات في الأدب العربي ، ترجمة إحسان عباس و آخرين بيروت ، دار مكتبة الحياة بيروت ، 1959 م ، ص 165 ، نقلا عن موسى ربابعة الاستشراق الألماني المعاصر و الشعر الجاهلي ، ص 66 .

14 – عبد القاهر ، الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، تحقيق : هـ . ريتر ، مطبعة وزارة المعارف ، استنبول ، 1994 م ، ص 40 – 41 .

15 – المصدر السابق ، ص 317 .

16 – يوسف بكار ، قضايا في النقد و الشعر ، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع ، ص 38 .

17 – انظر المرجع السابق ، ص 36 .

18 – امرؤ القيس : ديوان امريء القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار المعارف ، القاهرة 1994 ، ص 18 – 19 .

19 – عنترة بن شداد ، ديوان عنترة ، تحقيق و دراسة محمد سعيد مولوي ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، 1983 م ، ص ص 217 – 218 .

20 – عزالدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر : قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ص 138 ، دار الكتاب العربي . القاهرة 1967 م ، نقلا عن علي البطل ، الغزل العذري و اضطرابات الواقع ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الثاني ، 1984 ، ص 187 .

21 – المرجع السابق ، ص 187 .

22 – ديوان عنترة ص ص 246 – 247 .

23 – المصدر السابق ص 186 .

24 – جون كوين ، اللغة العليا : النظرية و التطبيق ، ترجمة أحمد درويش ، المجلس الأعلى للثقافة ، الطبعة الثانية ، 1999 ، ص 17 .

25 – المرجع السابق ، ص 29 .

26 – المرجع السابق ، ص 16 .

27 – موسى ربابعة ، جماليات الأسلوب و التلقي ، مؤسسة حمادة ، أربد ، الأردن . 2000 م ، ص 48 ، ص 50 .

28 – انظر ابن جني : الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ج 2 ص 442 ، 444 .

29 – ابن كثير : المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ، تقديم أحمد الحرفي و بدوي طبانة ، دار النهضة بمصر ، ط 2 ، 1977 ، ج 2 ، ص 78 – 82 .

30 – المصدر السابق ، ج 2 ، ص 82 .

31 – يوسف بكار ، اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ، دار المعارف بمصر ، ص 438 .

32 – موسى ربابعة ، جماليات الأسلوب و التلقي ، ص 50 .

33 – أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، دار الكتب ، ج 8 ، ص 254 .

34 – العباس بن الأحنف ، الديوان ، دار صادر ، بيروت ، 1965 ، ص 60 .

35 – بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة ، التأصيل و الإجراء النقدي ، مؤسسة حمادة ، الأردن ، 1998 ، م ص54.

36 – المرجع السابق ، ص 156 .

37 – العبـاس بن الأحنف ، ديوان ، دار صـادر – بيـروت ، 1965 م ، ، ص 63 .

38 – لو ترك القطا ليـلا لنام : مـثل يضـرب لمن حـمل على مكروه من غير إرادته و لمن يستثار للظلم فيظلم .

39 –انظر حسني عبد الجليل ، الغزل في الشعر الجاهلي ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، 1989 م ، ص 87 ، انظر إبراهيم سنجلاوي ، العاذلة في الشعر الجاهلي ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية – الكويت ، 7 (1987) ، ص 35 .

40 – و انظر موسى ربابعة ، قراءة في لامية زهير بن أبي سلمى في مدح حصن بن حذيفة ، مجلة جامعة الملك سعود، مجلد 11 ، 1999 م ، ص 97 .

41– العباس بن الأحنف ، الديوان ، ص 271 – 272 .

42 – كمال أبو ديب ، في الشعرية ، بيروت ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط1 ، ص 47 .

43– العباس بن الأحنف ، الديوان ، ص 111 .

44 – دي لويس ، الصورة الشعرية ، ترجمة د . أحمد نصيف الجنابي و آخرين ، منشورات وزارة الإعلام ، دار الرشيد ، بغداد ، ص 44 .

45 – ديوان العباس بن الأحنف ، ص 131 .

46 – المرجع السابق ، ص 30 .

47 – المرجع السابق ، ص 45 .

48 – المرجع السابق ، ص 226 .

49 – المرجع السابق ، ص 65 .

50– دي لويس ، الصورة الشعرية ، مرجع سابق ، ص 77 .

51 – موسى ربابعة ، جماليات الأسلوب و التلقي ، ص 73.

52 – محمد حماسة عبد اللطيف ، منهج في التحليل النصي للقصيدة بحث في مجلة فصول ، ج 1 ، 1996 م ، ص 111.

53 – ديوان العباس بن الأحنف ، ص 150 .

54 – ديوان العباس بن الأحنف ، ص 220 ، الزور : الزائر .

55 – دي لويس ، الصورة الشعرية ، ص 113 .

56 – سيد نوفل ، شعر الطبيعة في الأدب العربي ، ص 36 .

57 – ديوان العباس بن الأحنف ، ص 102 .

58 – النحل أية 16 .

59 – نجيب محمد البهبيتي ، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجرى ، دار الثقافة ، المغرب ، 1982 ، ص 410 .

60 – مصطفى ناصف ، دراسة الأدب العربي ، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع ، الطبعة الثانية ، 1981 ، ص 250 .

61 – ديوان العباس بن الأحنف ، ص 102.

62 – علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دار الأندلس ، الطبعة الأولى ، 1980 ، ص 58 .

63 – ديوان امرؤ القيس : تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر ، 1969 ، ط 3 ، ص 331 .

64 – الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ص 59 .

65 – مصطفى ناصف ، دراسة الأدب العربي ، ص 291 .
66 – ديوان العباس ، ص 16 .
67 – المصدر السابق ، ص 213 .
68 – المصدر السابق ، ص 164 .
69 – د . لويس ، الصورة الشعرية ، ص 123 .
70 – نصرت عبد الرحمن ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، مكتبة الأقصى ، عمان ، 1976 ، ص 169 .
71 – ديوان عامر بن الطفيل ، دار صادر ، بيروت ، 1963 ، ص 62 .
72 – عبد القادر الرباعي ، الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، الطبعة الثانية ، 1999 م ، جامعة اليرموك ، ص 92 .
73 – علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دار الأندلس ، 1980 ، ص 154 .
74 – ديوان عنترة بن شداد ، تحقيق و دراسة محمد سعيد مولوس ، دار الكتاب الإسلامي ، ص 190 .
75 – ديوان العباس بن الأحنف ، ص 270 .
76 – سي . دي لويس ، الصورة الشعرية ، ترجمة د . أحمد الجنابي و آخرين ، دار الرشيد ، بغداد 1982 ، ص 70 – 71 .
77 – إبراهيم السنجلاوي ، الحب و الموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي ، عمان ، 1985 ، ص 210 .
78 – ديوان العباس ، ص 55 .
79 – ريتا عوض ، بنية القصيدة الجاهلية ، الصورة الشعرية لدى امرىء القيس ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1992 ، ص 210 .

80 - ديوان العباس ، ص 55 .

81 - المصدر السابق ، ص 33 .

82 - أبو العلاء المعري ، شرح سقط الزند ، مصطفى السقا و آخرون ، إشراف د . طه حسين ، مركز تحقيق التراث ، القاهرة ، 1987 م ، ج 3 ، ص 971 .

83 - ديوان العباس ، ص 65 .

84 - ديوان العباس ، ص 91 .

85 - مدحت الجيار ، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية، 1992، ص 7

86 - ديوان العباس ، 311 .

87 - عبد القادر الرباعي ، في تشكل الخطاب النقدي ، الأهلية للنشر و التوزيع ، عمان ، 1998 ، ص 164 ، ، و انظر الصورة الفنية في شعر أبي تمام للمؤلف نفسه ، ص 14 - 15 .

88 - مصطفى ناصف ، دراسة الأدب العربي ، ص 236 .

89 - المرجع السابق ، ص 238 .

90 - ديوان العباس بن الأحنف ، ص 132 .

91 - موسى ربابعة ، تشكيل الخطاب الشعري ، دراسة في الشعر الجاهلي ، مؤسسة حمادة ، أربد - الأردن ، 2000 م، ص 16 .

92 - المرجع السابق ، ص18 .

93 - ديوان العباس ، ص 36 .

94 - المصدر السابق ، ص 36 .

95 - دي سي لويس ، الصورة الشعرية ، ص 103 .