

التصوير الاستعاري في شعر العباس بن الأحنف

محمد صالح محمد الخوالدة، حسام مصطفى اللحام*

ملخص

تتناول هذه الدراسة التصوير الاستعاري في شعر العباس بن الأحنف؛ وهي تسعى من وراء ذلك إلى إبراز القيمة الفنية والجمالية التي تنهض بها الصورة الاستعارية في شعر ابن الأحنف.

وقد أستهل هذا البحث بتوطئة عن الصورة، تحدّثنا فيها عن المنحى الاستعاري التشكيلي الذي تحقّقه الاستعارة من حيث كونها جوهر اللغة الشعرية، ووقفنا على محورين شكّلت منهما الصورة الاستعارية في شعر ابن الأحنف، وهما: الاستعارة التشخيصية، والاستعارة التجسيمية؛ إذ تبلورت خلالهما اللغة الشعرية بطاقتها الفنية والجمالية، وتقنيات التعبير الإبداعي الذي يمزج بين المجرد والمحسوس والواقع والخيال، حيث يتوجّه المبدع إلى الواقع يبيّن فيه الحياة والحركة، وينشئ به وجوداً جديداً مبايناً للواقع المألوف.

الكلمات الدالة: الاستعارة، التصوير، ابن الأحنف، الصورة: التشخيصية، التجسيمية.

المقدمة

عن هذه العلاقات غدا من الموضوعات المهمة التي يعنى بها النقد الحديث⁽²⁾. وتمثّل الصورة اهتمامات الشاعر ووجهة نظره ورغباته ومشاعره، على حين لا تعني اللغة الإشارية سوى ثقافة ومعلومة قد تكون ضحلة أو عميقة؛ لذا عندما يشير الفنان إلى شيء ما يكون في وضع شعري يختلف عنه حين يبدع صورة ما؛ لذلك عدّ النقاد العرب الصورة الشعرية بمختلف أشكالها: التشبيهية، والاستعارية، والكناية أهم ما في الشعر؛ لأنها دليل على التفنّن والابتداع، وإصابتها بمختلف أشكالها ركن أساس من أركان الشعر، أو مقصد من مقاصد الكلام⁽³⁾.

وقد تعدّدت تعريفات البلاغيين والنقاد للاستعارة، وهي تفصح - في مجملها - عن طاقاتها الإبداعية؛ إذ إنّها كيفية لغوية خاصة تستثمر الكامن في روح اللغة من الدلالات فتصوغها بدفق العاطفة والخيال لنستمتع فيها لحديث النفس، وبوح الوجدان، وحوار الكائنات في الملكة الروحية التي تتجلّى فيها عظمة الخلق وروعة الإبداع؛ فهي "حقل كلّ من تنام من الاستجابات المتوالية المتكاملة في إطار الوحدة السياقية لتفاعل منظومة العناصر التي تتعدّل، أو المقومات التي تتكيف توليفاً وتنسيقاً"⁽⁴⁾. فالفاعل يعمل على التحام الإنسان بالعالم الخارجي، عبر محاولته اكتشافه ويدعوه هذا الاكتشاف إلى التأمل، كما يعمل هذا الالتحام على إحالة الإنسان إلى ظاهرة كونية من خلال تأملاته، فيغدو تصوّره وتصويره غاية إبداعه، وتشكّل الاستعارة أولى هذه الغايات؛ ففيها - أي الاستعارة - ما لا يمكن بيانه إلا بعد التدبّر والتبصّر؛ فهي انتقال في الدلالة

يعدّ التصوير الاستعاري جزءاً من الصورة الفنية التي تقوم في كثير من الأحيان على التشبيه والاستعارة؛ بحيث تترك في النفس انطباعاتاً مبهمة أشبه بما يتركه منظر من مناظر الوجود الباهرة في نفس الإنسان. فالشاعر فنان يرسم بريشته صوراً، ويعمّق إحساساً، ويبني انفعالات متعدّدة وغامضة، "وما الصورة في حقيقة الأمر سوى هذا الأثر الذي يعلق بالنفس فيترك فيها نوعاً غامضاً من المتعة التي لا نستطيع تفسيرها أو تحليلها، بل لعنا إذا حاولنا تفسير أثر هذا الجمال ننقص من قيمته، فالجمال في حدّ ذاته مبهم غامض تأتي روعته من غموضه وإبهامه، والصورة مناجاة ومحاكاة للضمير وتأثير في الحواس"⁽¹⁾.

عرف العرب الصورة منذ القدم، وظهرت في أشعارهم ودراساتهم؛ إذ لا يمكن تصوّر شعر خالٍ من الصورة؛ "فالصورة الشعرية وساطة التحام الإنسان مع الكون ليتشكّل نوع من الوجود الإنساني الخاص، ونظراً لأنّ علاقات متشابكة تتدخّل في تركيب الصورة عند الشاعر فإنّ الاهتمام بدراستها للكشف

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الإسراء، عمان، الأردن. تاريخ استلام البحث 2012/9/22، وتاريخ قبوله 2013/4/10.

على التآلف بين الموجودات في هذا الكون؛ إذ تتلاشى الحواجز بين الإنسان وغيره في عالم الاستعارة، فإذا الأشياء تنطق، وتعي، وتعشق، وتبغض؛ ذلك لأنّ التشخيص ظاهرة "تصوّر الحياة فيما لا حياة بها، أو تصوّر شخصية حيّة واعية مريدة للأشياء التي لا حياة بها فضلا عن الوعي والإرادة، مثل الصخور والجبال. وهي ملكة توجد في الأطفال جميعا"، ويلاحظ هذا في ملاعبة الطفل دميته وتحدّثه إليها طائفا أنّها حيّة.⁽¹⁰⁾

ويختصّ التشخيص بإضفاء أوصاف وخواص إنسانية على الأشياء أو المفاهيم التجريدية الجامدة.⁽¹¹⁾ ويقدر تفنّن الشاعر في بثّ الحياة الإنسانية وإلحاق الأعضاء والأفكار والأفعال والصفات بالجمادات أو الكائنات الحيّة غير العاقلة تكمن فنية التشخيص ونجاحه وحركته، وتكون الأفكار والأعضاء والأفعال والسمات الإنسانية قرائن للصورة الاستعارية، ودلائل على انتمائها إلى عالمين، أولهما عالم الإنسان بكلّ ما فيه، والآخر عالم الموجودات التي تحيط بالإنسان وتلازمه، فيبرز دور الاستعارة التشخيصية في صهر هذين العالمين وخلق عالم جديد ينتمي إليهما، لكنّه ذو شكل مختلف. وبمقدار جمال هذا الشكل وروعه يكون تأثير الاستعارة وفعاليتها⁽¹²⁾؛ ولهذا فإنّ الاستعارة التشخيصية "تبرز الفكرة في لوحة بديعة يتّضح على صفحاتها كلّ معالم الإبداع والفنّ، وتخلّق بالسامع في سماء الخيال فتصوّر له الجماد حيّا ناطقا، والزهر باسماء، والأمل عادة حسناء، وأنّه يسمع صوتها العذب، ويذوب شوقا إليها".⁽¹³⁾

تتألف العملية الاستعارية من طرفين هما: المستعار له والمستعار منه، شريطة أن يظهر أحدهما وبغيب الآخر. ولا يعني هذا إسقاطه تماما وعدم النظر إليه، بل يبرز حضوره من خلال غيابه؛ إذ إنّ مقدار الحذف يعني تطورا جديدا في العلاقة القائمة بينهما، عن طريق وحدة الاندماج، التي تظهر من القرائن المحيطة لتشير إلى الطرف الغائب وتربطه بالطرف الحاضر، فتزول الحواجز بين الطرفين في محاولة لاكتشاف تلك الوحدة الكامنة بين الموجودات "حيث تزول الحواجز بين الذات وما حولها".⁽¹⁴⁾ فهي تربط بين الأشياء المتباينة، لتخرج بهيئة مركّب جديد هو الصورة الفنية الناتجة من اندماج العناصر، يضاف إلى ذلك قدرة الاستعارة على تشخيص المعاني المجردة، وبثّ الحياة في الجمادات، فتظهرها صورا لكائنات حيّة متحرّكة نابضة بالحياة. وهذا ما دفع (تشارلتن) إلى القول: "وما هذا التشخيص إلا واحد من مئات طرائق التعبير وأساليبه عند الشعراء، يريدون بها ألا يقتصروا في أداء المعاني على مجرد تقديمها بطريقة مستقيمة مباشرة؛ لأنهم -

والتمثيل، ويقوم هذا الانتقال على علاقة خيالية تصويرية يلتحم فيها طرفا الاستعارة: المستعار له والمستعارة منه؛ لبناء عالم خيالي يعبر عن مكنون الرّوح، ويسمو بها عن الواقع الأرضي. ويثير التركيب الاستعاري انفعالات جمالية تنبثق من صميم الأشياء بعيدا عن صفتها الخارجية التي تظهرها سطحية الصورة، ومن ثمّ فهي تشمل جميع ألوان التعبير الإيحائي، لتنشئ شبكة من العلاقات المعقّدة التي تتطلّب إعمالا قويّا للفكر والحسّ والشّعور لاجتلاب هذا الناتج الفنيّ وإبداعه، وقد نبّه (جان كوهين) على هذا الأمر؛ حين ذهب إلى أنّ هدف الصورة محدّد باستثارة العملية الاستعارية؛ لأنّها تمثل انزياحا محصورا في السياق، بينما تمثل الاستعارة انزياحا تحويليا متكاملا، ولهذا انمازت الاستعارة بأنّها تتحقّق في مستوى فنيّ تعبيريّ مختلف، أعلى من المستوى الذي تتحقّق فيه الصورة غير الاستعارية؛ وذلك لقيامها بعملية ربط وتفاعل وإكمال لكلّ الأنواع الأخرى للصورة⁽⁵⁾؛ إذ "تخترع الاستعارة علاقات أعمق وأخصب وأكثر تشابكا؛ لتخلق وجودا بديلا عن الواقع الذي تحفظه الصورة، وتخترع عالما تشكليا نابضا بالحياة، ومشعا بطاقات الإيحاء ونبض الدلالات لتجسد رؤيا فنية خلّاقة لها عالمها المتميّز".⁽⁶⁾

وقد عدّ بعض النقاد الصورة الحسية ما "ترتّد في موضوعاتها إلى مجالات الحياة الإنسانية والحسية واليومية والطبيعية".⁽⁷⁾ وهي بهذا ترتبط بكلّ ما يحيط بالإنسان، ويمكن إدراكه والإحساس به.

إنّ ارتباط الاستعارة بالحواسّ يكشف عن وجود دعائم أساسية ذات علاقة وطيدة بالاستعارة؛ مثل: التشخيص والتجسيم؛ فالاستعارة لا يمكن أن تتأى عن هذه الدعائم الأساسية، ولا يمكن تصوّرها - في الشعر خاصّة والفنّ عامّة - إلا مقترنة بعواطف الإنسان وإحساسه ومشاعره؛ فالاستعارة "تستخدّم استخداما انفعاليا وجدانيا، فلغتها لغة الانفعال والوجدان وليست لغة الأفكار الخالصة".⁽⁸⁾ وهي تعكس عواطف الشاعر وإحساساته متى صاغها بطريقة حيّة متجدّدة، يتجلّى فيها التآلف والانسجام، بما يحقّقه من قدرة على تجاوز اللغة العادية إلى لغة جديدة ذات بناء مبتكر.

في ضوء ما تقدّم، ستعالج هذه الدراسة الصورة الاستعارية في شعر العباس بن الأحنف⁽⁹⁾، وستركّز في معالجتها على تناولها في محورين؛ يضمّ أولهما الاستعارة التشخيصية، والثاني الاستعارة التّجسيمية.

أولا: الاستعارة التشخيصية

يتشكّل من البنية الاستعارية التشخيصية عالم خاصّ، مبنيّ

المألوف إلى لغة جديدة لتحقق المفاجأة للقارئ "وهنا يعيد الشاعر المبدع صياغة الأشياء من جديد، بل يعيد صياغة الحياة أو جزءا منها حين يعطيها شكلا جديدا أو يمنحها حياة جديدة، وبشكلها بخطوط فنية جديدة" (19) من خلال حوار الشاعر مع الصبر والبكاء، حيث بثّ لهما همومه وما به من حرقة وألم، فردّ البكاء ولم يردّ الصبر، وقد عمل الشاعر بذلك على جعل الصبر والبكاء معادلا موضوعيا يحقّق من خلالهما ذاته، ويقوم الشعر عن طريقهما بعملية تبديل الأدوار؛ فإذا الصبر والبكاء يصيران بالاستعارة أناسي، ويتقمّصان دور الصديق الذي يجيب صديقه عند الحاجة ويلبّي دعاه في الضيق.

ويكثر ابن الأحنف من هذه النماذج التشخيصية الحوارية؛ للتعبير عما يقاسيه من توترٍ ويعانيه من ألم الحبّ ومرارة الحياة، فهو دائم الحزن بفعل صدّ الحبيبة وتلاعبها بمشاعره. وهذا ما يلمسه القارئ في الحوارية التي ينشئها ابن الأحنف بين القلب والعين، في قوله:

عَجِبْتُ لَطَرْفِي خَاصَمَ الْقَلْبَ فِي الْهَوَى

وَذُو الْعَرْشِ بَيْنَ الْقَلْبِ وَالطَّرْفِ حَاكِمٌ

إِذَا اخْتَصَمَا كَانَ الرَّسُولَ إِلَيْهِمَا

لِسَانَ عَنِ الْجِسْمِ النَّحِيفِ مُرَاجِمٌ

وَلَوْ نَطَقْتُ شَكْوَى الْهَوَى كُلَّ شَعْرَةٍ

عَلَى جَسَدِي مِمَّا تُجْنُ الْحَيَاظُ

لَظَلَّتْ تَشْكَى الْبَثَّ لَمْ تُخْطِ كُنْهَهُ

فَقَدْ مَلَأْتُ صَدْرِي الْبَلَايَا الْعِظَائِمُ (20)

ينقل ابن الأحنف في هذه الأبيات ثلاثة عناصر إلى دائرة الاستعارة التشخيصية؛ وهي: العين، والقلب، واللسان؛ ليعبر عما يمور في داخله من الحرقة والألم والمرارة، فكأنّ ثمة خصاما ناشبا بين عينه وقلبه في هوى المحبوبة، ولا يقدر على فضّ هذا الخصام إلا الله الواحد الأحد، وفي ظلّ هذا الخصام وهذه المعاناة التي يعانيتها الشاعر المتألم يكشف اللثام عن الرسول إليهما، وهو اللسان الذي يشخص حال الشاعر الهزيل المتهالك، وقد بدا مدافعا عن جسم مختلّ أصابته البلايا. على هذا النحو يتمكّن الشاعر من تعليل الأشياء وتفسيرها حين يمثلها للقارئ أنماطا تشكيلية بهيئات أشخاص تمكّن من السيطرة عليها وإخضاعها لمشاعره وأحاسيسه، فهو يشخص الاسم في صورة إنسان يحمل خواطر الشاعر وهمومه، ليعبر عن انفعالاته النفسية ومعاناته ومكابدته الحبّ، فكأنّ كلّ عضو في جسمه ناطق معبر عن ويلات الحبّ ولوعة العشق،

إن فعلوا - كانوا يخاطبون العقل، ومهمتهم أن يثيروا بألفاظهم المختارة وصورهم الجيدة، كلّ ما يمكنهم أن يثيروه في نفس القراء من مشاعر وذكريات" (15)

ويشكّل التشخيص سمة أسلوبية بارزة في شعر العباس بن الأحنف، ولعلّ الشعراء العذريين الذين ينتمي إليهم العباس، من أكثر الشعراء استخداما لهذا اللون؛ تعبيراً عن عواطفهم ونفسياتهم، فكان (المجنون) الذي عمد إلى أنسنة الطباء يدافع عنها ويهاجم من يعتدي عليها، كأنه يسرد قصته مع ليلي التي زُقت إلى غيره، وهو إسقاط يدلّ على سعة خيال المبدع، ويسهم في إبراز ما يدور في خلجات نفسه من مشاعر وعواطف مكتوبة. (16)

لقد بدا ابن الأحنف في ديوانه عاشقا ولها يترجم عشقه بالتشخيص، فيجعل القلب ينطق، والعين تتكلم وتبكي وتناجي، وبهذا تقوم الاستعارة التشخيصية بدور تجريدي يستعين بها الشاعر ليجرد من ذاته ذاتا أخرى، ويدير معها الخطاب وكأنّها موجودة ومائلة أمامه. فهو يستحضرها في حزنه، وفرحه، وعذابه، ويبرز ذلك في غير مشهد، ومنها قوله:

إِذَا مَا دَعَوْتُ الصَّبْرَ بَعْدَكَ وَالبُكَى

أَجَابَ البُكَى طَوْعًا وَلَمْ يُجِبِ الصَّبْرُ

فَإِنْ تَقَطَّعِي مِنْكَ الرَّجَاءَ فَإِنَّهُ

سَيَبْقَى عَلَيْكَ الْحُزْنَ مَا بَقِيَ الدَّهْرُ (17)

فها هو ذا لا يريد التحدّث مباشرة عن الألم والعذاب الذي سببه له الحبّ، وإنما يعبر بطرق أخرى، فيلجأ إلى لغة غير مألوقة، وهذا يعني "أنّ الاستعارة تسمح في حالات عدّة بإعطاء اسم للوقائع التي لا تزودها اللغة بلفظة خاصّة" (18)، فشرع يتوجّه إلى الصبر والبكاء، ليجعلها وسيلة يكشف بوساطتهما عن حالته النفسية البائسة، وعن موقفه الانفعالي الحزين إزاء ما ألمّ به جزاء الحب المضني.

يستنطق الشاعر الصبر والبكاء، ويدخلهما في حوار يترجم به علاقة اتصال بين الشاعر الإنسان والصبر الإنسان والبكاء الإنسان أيضا؛ فحالته النفسية المؤلمة التي انتهى إليها أصبحت هي الصبر وهي البكاء، فهو يتحدّث وينطق بكل أجزاء جسمه بألفاظ مستعارة: (دعوت/ بعدك/ أجاب/ لم يجب)، ثم جعل الرجاء - من خلال التّجسيم - حبلا يتصل وينقطع، وهو يؤكّد بذلك الحضور المحقّق للمعشوقة؛ فالصبر الذي لم يُجب، حاصل بفعل أبعدها عنه، والبكاء الذي صار بديلا عن الصبر ساكن في الشاعر وملزم له.

لقد شكّنت لغة الشاعر طريقها إلى اللامتوقّع، وكسرت النمط

إلى التبصّر والنظر إلى شبيهه الأرضي في الحسن والجمال، ويدعوه إلى مخاطبته؛ وهو بهذا يذلف إلى الطبيعة كي تشاركه في البحث عن محبوبته بإنارة الطريق أمامه، فالقمر السماوي وسيط الشاعر في البحث عن قمره الأرضي، وتنتفي الحواجز والحدود في عالم ابن الأحنف؛ إذ يرتقي القمر السماوي إلى مرتبة الإنسان وقيمه عندما يشارك الشاعر محنته، فيحاوره الشاعر ويبث فيه الحياة. وتلك هي وظيفة اللغة الإبداعية، فهي ليست مجرد تقديم نسخ من الإدراكات والإحساسات المباشرة بلحمها ودمها، بل إن دورها يكمن في "أن تعيد بناء الحياة نفسها، وأن تبعث في الإدراك معنى النسق والنظام".⁽²⁵⁾ وفي لوحة أخرى يشخص ابن الأحنف الهجر، فيقول:

يا هَجْرُ كُفَّ عَنِ الْهَوَى وَدَعِ الْهَوَى
لِلْعَاشِقِينَ يَطِيبُ يَا هَجْرُ
ماذا تُرِيدُ مِنَ الَّذِينَ قُلُوبُهُمْ
مَرَضَى وَحَشَوُ قُلُوبُهُمْ جَمْرُ
وَسَوَابِقُ الْعِبْرَاتِ فَوْقَ خُدُودِهِمْ
دُرَّرَ تَفِيضُ كَأَنَّهَا الْقَطْرُ
مُتَغَيِّرِينَ مِنَ الْهَوَى أَلْوَانُهُمْ
مِمَّا تُجِنُّ قُلُوبُهُمْ صَفْرُ
صَرَغَى عَلَى جِسْرِ الْهَوَى لِشِقَاتِهِمْ
يَتَصَبَّرُونَ وَمَا بِهِمْ صَبْرُ
لَمْ يَشْرَبُوا غَيْرَ الْهَوَى فَكَأَنَّهُمْ
بِهِمْ لِشِدَّةِ مَا لَفُوا سَكْرُ
لَوْلَا اغْتِرَاضُ الْهَجْرِ فِي طَرُقِ الْهَوَى
دَخَلَ الْمُحِبُّ مِنَ الْهَوَى كِبْرُ⁽²⁶⁾

يتخذ الشاعر من الهجر شخصا يخاطبه لينقل من خلال التشخيص انفعالاته وأحاسيسه، فيبث ما به من علة الفراق وتوهج الشوق وحرقة الحب، وهو المولد لكل هذا الذي أصاب الشاعر، والمستعار/الهجر، هو السبيل الذي يتخذه الشاعر ليبث همومه وأحزانه؛ (فالمستعار له)/الشاعر، يعاني الكثير من الهموم، وقد اختار الهجر ليكون الشخص الآخر الذي يعبر من خلاله عما يمور في نفسه.

وفي سياق آخر، يشخص ابن الأحنف الهوى ويسبغ عليه صفات إنسانية عدّة؛ وذلك في قوله:

طَافَ الْهَوَى بِعِبَادِ اللَّهِ كُلُّهُمْ
حَتَّى إِذَا مَرَّ بِي مِنْ بَيْنِهِمْ وَقَفَا
إِذَا جَحَدْتُ الْهَوَى يَوْمًا لِأَدْفِنُهُ

فِي الصِّدْرِ نَمَّ عَلَيَّ الدَّمْعُ مُعْتَرِفًا⁽²⁷⁾

يجعل الشاعر المعنويات أحياء تتبادل الحياة، فهو ينظر إليها نظرة مغايرة للمألوف، إنها نظرة العاشق الولهان؛ فالهوى

ويظهر هذا كله من خلال إسباغ السمات الإنسانية على كل شيء مرتبط بالشاعر ليفجر بوساطة التشخيص طاقات تعبيرية عميقة في نفس القارئ.⁽²¹⁾

ويستغرق ابن الأحنف في خطابه الاستعاري مشخصا العين والقلب، كما في قوله:

حَدَّثْتُ قَلْبِي كَاذِبًا عَنُّكُمْ
حَتَّى اسْتَحْتَّ عَيْنَايَ مِنْ قَلْبِي⁽²²⁾

ينقل محور الارتكاز في ذات الشاعر إلى الألم الذي تشخصت فيه هذه الذات فغدا بالتشخيص إنسانا يتحدث ويستحي، فتحول القلب إلى إنسان يحاور العين، وصيرت العين ذاتها إنسانا. وقد أضفى ابن الأحنف في هذا البيت ملحا إنسانيا آخر وهو الحياء، فالشاعر في حديثه للقلب عن المحبوبة كاذب عليها، وقد خجلت العين من قلبه.

يصير الشاعر الأعضاء أحياء تتصارع وتتفاعل فيما بينها عبر علاقة إنسانية متبادلة، وتلك هي نظرة الشاعر العاشق الذي ينظر إلى الأشياء نظرة مغايرة عن نظرة الإنسان العادي، فهو يشخص صورة يراها بعينه وتتعمق وجدانه وإحساسه؛ لأن الصورة لا ترتبط بحياة الشاعر الشخصية بقدر ارتباطها بتلك الأحداث والشعائر الدائرة من حوله.⁽²³⁾

ومما يلفت الانتباه في شعر ابن الأحنف مخاطبته للسماوي؛ لأن المحبوبة عنده ترتقي إلى منزلة رفيعة ومكانة عالية، كما يصورها في هذا المشهد الذي يخاطب فيه القمر:

أَلَا أَيُّهَا الْقَمَرُ الْأَزْهَرُ
تَبَصَّرْ بِعَيْنَيْكَ هَلْ تُبْصِرُ
تَبَصَّرْ شَبِيهَكَ فِي حُسْنِهِ
لَعَلَّكَ تَبْلِغُ أَوْ تُخْبِرُ
فَأَنِّي آتِيكَ وَحْدِي بِهِ
وَأُضِي إِلَيْكَ بِمَا أَسْتُرُ
زُبَالَهُ مِنْ دُونِهِ وَالشَّقْوُ

قُ وَالنَّغْلَبِيَّةُ وَالْأَجْفَرُ⁽²⁴⁾

لجأ ابن الأحنف في مناجاته للقمر إلى استخدام صيغ النداء والاستفهام والأمر؛ وهي قرائن الاستعارة التي بدا القمر بها شخصا حيا ينادى ويسأل ويؤمر، وهي صيغ مجازية توحى بما يتوهج في أعماق الذات الشاعرة؛ من أمني ومطالب ليس في مستطاع الذات تحقيقها في واقعها الأرضي. لقد تمتلأت المحبوبة في مخيلته، وتشكلت في شعوره فتحوّلت إلى قمر سماوي يلحمه ويشعر بوجوده، فغدا رؤيا ظاهرة تعبر عن تجربة الشاعر وأحاسيسه، رامزا بذلك إلى حالة من الإعجاب والتعلق الشديد بشيء يراه الأجمل والأعلى والأغنى.

يبدو القمر في هذا المشهد إنسانا ذا بصر يدعوه الشاعر

الذي بات يتصوّر أنّ أصابع المحبوبة تعبت بحروف الكتاب وهو يقرؤه.

لقد صرف ابن الأحنف أشعاره للحديث عن هذا الحبّ الذي ملأ عليه الدنيا فرحا وسعادة وبؤسا، وهو يستعير من ألفاظ الشعر ما يمكنه من نقل هذه المشاعر؛ ومن ذلك قوله مشحّصا العين والجسم:

بَكَتْ عَيْنِي عَلَى جِسْمِي وَعَيْنِي آفَةُ الْجِسْمِ
وَعَيْنِي لَمْ تَزَلْ تَجْنِي بَلَايَا كُلُّهَا تَنْمِي
وَقَادَتْنِي لِإِنْسَانٍ يَرَى قَتْلِي مِنَ الْعُغْمِ (29)

استعار الشاعر الفعل (بكت) وهو من خصائص الإنسان، وألحق به مباشرة فاعله (عيني) وعدّ العين آفة الجسم، كما استخدم صورة رديفة أخرى محورها الفعل الاستعاري (تجني) المسند إلى الفاعل المستتر الذي يعود على الفاعل المتقدّم (عيني)، ثم تتعدّى بعد ذلك إلى (البلايا) فتكتمل عناصر التصوير الاستعاري التشخيصي، فيكون طرفا الاستعارة الجديدة: (العين) المشبه، و(الإنسان) المشبه به المحذوف؛ إذ يقدم الشاعر من خلالها عملية ذهنية حركية تتمثل في الدلالة الضمنية في (تزل تجني) بما تعود عليه من رزايا، فكما أنّ الإنسان يجني على أخيه الإنسان نتيجة مؤثّر ما يمرّ به، فتبدو تصرفاته مسوغة لجنايته وارتكابه الآثام التي زادت ونمت (تتمي)، كذلك عين الشاعر ترتكب هذه الجناية وتعود بالهم على صاحبها فينمو ويزيد البلاء والألم.

وتستمر الصورة الاستعارية بالتشكّل في هذا النصّ، حيث يعتمد الشّاعر إلى تشخيص (العين) فيجعلها الموجّه والقائد له في ظلام يخيم على روحه، فهو كما يبدو مستسلم لإرادات متعدّدة تتحكّم في حياته ومصيره، فهذه العين صارت هي القائد بدلالة اللفظ الاستعاري (قادتني) وهي خصم يقف في طرف كأنه عدو الشاعر، ويدلّ ذلك كلّ على أنّ تشخيص الشاعر لهذه الحسيّات إنّما هو تعبير عن شعور داخلي يتغلغل في أعماق الشاعر ووجدانه، بحيث أصبحت رؤيته الداخلية ممثّلة على هذا النحو الذي ينظر إلى الأشياء بوصفها أناسي تمتلك المشاعر والإرادة والقيادة. ومن شأن التشخيص أن يمنح الشّاعر القدرة على الجمع بين الأشياء المتباعدة مما يقرب الصورة للمتلقّي.

ومن اللافت كذلك في شعر ابن الأحنف أنّ مخاطبة القلب أو العين أو غيرهما لا تتملّ حوارية بين الشاعر (الإنسان) والمعنوي (القلب) مثلا فحسب، بل قد تأخذ بعدا حواريا آخر يقيمه الشاعر بين الشاعر والإنسان من ذلك المعنوي، فكأنّ الشاعر ينقل لنا حالة هذا المعنوي ويتحدّث عنه بصورة أفعال إنسان، كما يظهر في المشهد الآتي:

يقوم بعملية المرور بكلّ البشر، وليس من أحد إلا يصيبه هذا الهوى (الحب)، غير أنّه قد حطّ رحاله في قلب الشاعر وحده، فكأنّ الهوى شخص مسافر اختار قلب الشاعر ليكون المكان الذي يستقر فيه، ثمّ إنّ دموع الشّاعر تفضحه وهو يحاول إخفاء حبه؛ فهي تكشف سرّه، ولا يستطيع أن يكتمها، وكلّ محاولاته لمواراة الهوى تبوء بالفشل.

لجأ الشاعر في البيتين المتقدّمين إلى البناء الفعلي؛ وذلك لما يتيح من فرصة التعبير السّردي عن الأحداث؛ وذلك عبر زمنين: الماضي (طاف، مرّ، جدد، نمّ)، والمضارع (أدفن)، فهما زمان: ماضٍ استندت إليه عملية الحدث في وقت منصرم، وحاضر تجري فيه الأحداث منطلقة نحو المستقبل. ويشكّل الشاعر من خلال الماضي صورة تشخيصية توجي بالامتعاظ والضيق من فعل الطواف الذي ارتبط بالهوى، حيث استقرّ مقامه في قلب الشاعر وحده. وقد تمّ الطواف في زمن ماضٍ، ممّا مكن الشاعر من القدرة على إخبارنا. ولما كان الشاعر يعاني ما يعاني من ألم الحبّ والبعد والفرق بفعل الهوى وهو يسعى إلى عدم التصريح، أسند ذلك الفعل إلى شيء من متلازمات الإنسان وهو (الطواف / المرور / الجحود / النمّ)؛ ذلك لأنّ الطواف الجسدي الشخصي لم يعد ممكنا للهوى؛ إنّما جاء به ليكون الرديف له والمعبر عن حاله. وقد وظّف الشاعر تجربته النفسية وصاغها في هذا القالب الصوري الجميل الذي يوحي بما في دخيلة نفسه من ألم وحرقة. وفي موضع مختلف، امتدّ ابن الأحنف بألية التشخيص إلى تشخيص الرّسالة، إذ يقول:

أتاني كتابٌ من (خُلُوبٍ) وصدرُهُ
عليك سلامٌ ما حلا البرقَ لامِعُهُ
شكا ما به من شوقه في كتابه
وأكثرُ منه ما تُجسُّ أضالِعُهُ
فَظَلُّ يُنَاجِنِي الكِتَابُ كَأَنَّمَا
تُحَرِّكُ لِي حَرْفَ الكِتَابِ أَصَابِعُهُ
فَبِتُّ كَأَنِّي مُمَسِكٌ رَأْسَ حَيَّةٍ
يُخَادِعُهَا عَنِ نَفْسِهِ وَتُخَادِعُهُ (28)

يشخّص الشاعر الكتاب، وكأنّه تحوّل إلى شخص المحبوب نفسه، فيجرّد من ذاته ذاتا أخرى، ويصوّر من خلالها الحالة المؤلمة التي انتهى إليها، وقد أصابه الجنون والهلوسة؛ إذ صارت حروف هذا الكتاب تتراقص أمام ناظره، كأنّما تحركها أصابع المحبوب.

لقد مثلّ هذا التصوير التشخيصي تعاطف الكتاب مع الشاعر، فصار ينقل شوق المحبوب ويقوم بالتصرّح والمناجاة، فكأنّ مناجاة الكتاب هي مناجاة المحبوب البعيد عن الشاعر

ثانياً: الاستعارة التجسيمية

يقصد بالتجسيم إضفاء الطابع الحسي على الأشياء والمعاني، وهو يعدّ قسيم التشخيص ومعاونه في تحقيق فاعلية الاستعارة وقدرتها في تصوير الأفكار والمفاهيم والمعنويات، ونقلها من عالمها التجريدي إلى عالم المحسوسات، فتصبح قريبة من الأذهان بما يضيفه إليها ممّا يوضحها؛ فالأفكار والمعنويات يصعب الحديث عنها بدقة بعيداً عن المحسوسات.⁽³²⁾

وقد ركّزت أغلب الدراسات التي اهتمت بالتجسيم على إبراز قدرته وفاعليته في استيعاب المعنويات والمجردات، فقد ذهب الزمخشري في "أساس البلاغة" إلى أنّ معنى: تجسّم في عيني كذا: تصوّره، وهو يرى أنّ التجسيم يسعى إلى جعل المعنوي حسياً⁽³³⁾. وهذا ما ذهب إليه عبد القاهر من قبل في حديثه عن الاستعارة التي "إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها جسّمت حتّى رأتها العيون".⁽³⁴⁾ وحين يكون الموضوع حسياً أو معنوياً تصير به الاستعارة إلى جسم ماديّ يتحدّد ويبرز من خلال شكل له أبعاده وسماته وخصائصه التي يمكن رؤيتها وملاحظتها من خلال هذا الشكل الذي حقّق الوجود لذلك الموضوع.⁽³⁵⁾

ويذكر ديوان ابن الأحنف بالصور التجسيمية التي تنقل المعاني إلى عالم الحسّ، فهو يحولها من الحدود المجردة إلى حسيّات تُرى وتُسمع وتُلمس وتُشمّ وتُذاق. كما قد يعمل على تحويل المحسوس إلى محسوس آخر؛ بحيث يكون الطرف الأول (المستعار له) من المحسوسات - الأحياء غير العاقلة والجمادات - ويكون الطرف الآخر (المستعار منه) من المحسوسات الأحياء غير العاقلة والجمادات أيضاً⁽³⁶⁾، وتظهر نتيجة هذا الانصهار بين الطرفين دلالات جديدة مؤلّدة من هذا المزيج، غير أنّ هذا لا يلغي دلالاتها القديمة وإنّما يضيف إليها دلالات جديدة.

وهذا ما يمكن ملاحظته في شعر ابن الأحنف، ومن نماذجه قوله:

فِيَا مَنْ يَشْتَرِي أَرْقًا بِنَوْمٍ

فَيَسْلُبُ عَيْنَهُ ثَوْبَ الرُّقَادِ

تَطَاوَلَ بِي سَهَادُ اللَّيْلِ حَتَّى

رَسَتْ عَيْنَايَ فِي بَحْرِ السُّهَادِ

وَبَاتَتْ تُمَطِّرُ الْعِبْرَاتِ عَيْنِي

وَعَيْنُ الدَّمْعِ تَنْبُعُ مِنْ فُؤَادِي

كَأَنَّ جُفُونَ عَيْنِي قَدْ تَوَاصَتْ

بِأَنَّ لَا تَلْتَقِي حَتَّى التَّنَادِي

فَلَوْ أَنَّ الرُّقَادَ يُبَاعُ بِيَعًا

لَأَغْلَيْتُ الرُّقَادَ عَلَى الْعِبَادِ⁽³⁷⁾

رِيمٌ رَمَى قَاصِدًا قَلْبِي بِمَقْلَتِهِ

أُفْدِيهِ مِنْ قَاصِدِ قَلْبِي وَأَحْمِيهِ

يَا حَبْدًا مَوْطِنِي مَا لَمْ يَكُنْ وَطَنًا

فَالْقَلْبُ مَنِّي رَهِينٌ فِي نَوَاحِيهِ

لَا بَارَكَ اللَّهُ فِي قَلْبِي وَعَدْبُهُ

يَصْنُبُو وَيَهْفُو إِلَى مَنْ لَا يُؤَاتِيهِ

لَا يَقْبَلُ النَّصْحَ إِلَّا فِي مَحَبَّتِهِ

وَقَدْ تَصَابَى فَأَرَادَهُ تَصَابِيهِ⁽³⁰⁾

تنطوي هذه الأبيات على استعارات متعدّدة: (ريم رمى - قلبي بمقلته)، (لا بارك الله في قلبي وعدبه)، (قلبي - يهفو، يصبو)، (لا يقبل النصح - القلب)، (تصابى - القلب - فأراداه تصابيه)، ويبدو في هذا التصوير الاستعاري أنّ الشاعر قد نقل هذه المفردات إلى دائرة الأنسنة والتشخيص، فنجد في الطرف الأول أنّ الغزال/ المحبوبة أصبح فارساً يرمي بنشابة سهام القتل، وهي سهام الحبّ إلى قلب الشاعر فأصابته، فأردته جريحاً، ثمّ نلمح في الطرف الآخر من الاستعارات ملمح المعاندة، فهذا القلب الإنسان، لا يقبل النصح إنّما هو معانده، ولهذا حمل الشاعر في الدعاء عليه حين قال: (لا بارك الله فيه).

إذا نظرنا بلاغياً إلى هذه الاستعارات وجدنا أنّها قائمة على المشبّه في الضمير المستتر في الفعل (رمى) إذ يعود على (الرّيم)، أما المشبّه به فهو (المحبوبة)، ويمثّل (القلب) في الاستعارات الأخرى المشبّه، ويمثّل (الإنسان) الذي لا يقبل النصح) المشبّه به، ويلاحظ من خلال ترامي أنحاء الصورة الاستعارية وتعدّد متعلقاتها التي يرسمها الشاعر أنّ الجامع بين هذه الأشياء كلّها هو ما فعلته المحبوبة بقلب الشاعر الإنسان؛ فقد غدا جريحاً أصابته سهام الحبّ المنطلقة من نظراتها، وقد حدث أنّه جهل يوماً فنال الأذى والضرر القاتلين.

وتتجلّى حركيّة الصورة في بعض أجزائها من خلال استخدام الأفعال: (رمى، يهفو، يصبو) وما يحمله النقي من عدم القدرة على امتلاك الفاعلية في التحكم بذاته (لا بارك/ لا يقبل)؛ فهذا القلب تمادى في فعل الأشياء، وأصبح أسير الحبّ والهوى، فصار قتيلاً يعدّب صاحبه ويجرّه إلى المهالك. ولو أنّه قبل النصح لبارك الله فيه وخلصه من العذاب والألم.

لقد ضاق الشاعر ذرعاً بهذا القلب الذي يعيبه به، فشخصه ليؤبّخه ويدعو عليه ويسخر من أفعاله، وهذا هو جوهر الخيال الشعري؛ إذ يسقط الشاعر ذاته على الموجودات الحسية والمعنوية وسواها مكوّناً صوراً حيّة نامية تحمل السمات الإنسانية المسقط عليها داخل الإنسان.⁽³¹⁾

آخر هو (السُّحْب)؛ لأنَّ الدَّموع منبعها العين والمطر منبعه السُّحْب (فباتت تمطر العبرات عيني)، بيد أنَّ منبع العين هو الفؤاد، وبهذا صيّر الشاعر العين جسماً جديداً آخر وأحال الدموع ماء، فهو يدعوها للنزول والجريان لإطفاء النار المشتعلة في داخله، وما في داخله هو شعور المحبِّ البعيد عن حبيبته والمتعطّش إلى لقائه، فهذا الشوق هو الذي يؤرِّقه ويمنع عنه النوم ويحيل الدموع سحبا لا تتوقّف عن إنزال المطر؛ فهو ينظر إلى الدموع وقد جسّمها بخياله الاستعاري أمطاراً تسيل منهمة على خديّه، فهي هنا قد تجسّمت وصارت مطراً، وأصبحت العيون حباً منابعا الفؤاد. وبهذا فقد تغيّرت بالتجسيم حقيقة الأشياء وموضوعاتها، وانتقلت إلى شكل جديد لم تكن تُعرف به، ويتمّ الوعي بها من خلاله، ولا بدّ من أن تظهر بروح جديدة في زيّ جسمٍ من الأجسام التي تتخلّق للشاعر بوصفه مبدعاً ينشئ الأشياء بصورة مبتكرة جديدة تعيها العقول وتستشعرها النفوس، وهذه الأشياء الجديدة والأفعال المبتكرة، تمثّل رؤيا الشاعر فنياً وجمالياً، فتصبح هي الموضوع المنجز الذي يتحقّق فيه كلّ مظاهر التأمّل والحدس والاستنباط والتأويل، وتتكامل به كلّ عناصر الصورة؛ لأنّ أهمّية الصورة تتبع من طريقتها الخاصّة في تقديم المعنى وتأثيرها في القارئ؛ إذ إنّ تأثير الصورة يتعدّى حدود المتعة الشكلية، إلى إثارة انفعالات القارئ إثارة خاصّة تدفعه إلى موقف أو سلوك بعينه.⁽³⁹⁾

لقد تمكّن ابن الأحنف من إعادة تركيب مكونات الأشياء وإحيائها في صور فنية ارتقت بالمجرد إلى مرتبة الجسم المحسوس، ومما يعضد ذلك قوله:

أَلْبَسَهُ الشُّوقُ تَبَارِيحَهُ فَعِنْدَهُ هَمٌّ وَتَغْيِبُ
وَأَوْقَدَ الشُّوقُ عَلَى قَلْبِهِ نَارًا فِي الأَحْشَاءِ تَلْهِيبُ⁽⁴⁰⁾

ينسج الشاعر في هذه الأبيات صورتين استعاريّتين: الأولى استعارة أحوال (تباريح الشوق/ثوباً)، والثانية استعارة صيرت الشوق نارا تحرق قلبه وتلّسه بالهمّ والحزن (أوقد الشوق/ ناراً)، ويوحى الفعلان المستعاران (ألبس) و(أوقد) بخفة الحركة والتحوّل والانتقال من حال إلى حال، فكلاهما يجسّم المعنويات وينقلها إلى دائرة المحسوس المتعيّن، وهذا التعيّن يقطع على القارئ الدخول في دائرة التخمين والافتراض إلى اتّجاه القطع اليقيني في تحديد كنه الأشياء وحقيقتها. وهو ما يوحى بمأساة الشاعر وهمّه الكبير المنغرس في قلبه لشوقه العظيم لمحبيبته التي تغيب عن ناظره، وهو بذلك "يفصل الأشياء عن هويّتها المحدّدة في عالم المدركات طبقاً للمعايير المرجعية الدارجة في سياقات المعهود والمعروف والمتداول، لتتشكّل في نماذج أخرى لها أنظمتها الخاصّة وسياقاتها الجديدة التي تتغيّر فيها

يتضمّن هذا المشهد أكثر من بؤرة من يؤرّ التصوير الاستعاريّ التجسيمي: (يشترى أرقاً بنوم/ ثوب الرقاد/ رست عينا/ بحر السّهاد / تمطر العبرات/ عين الدمع تتبع/ الرقاد يباع بيعا/ لأغليت الرقاد). وهي كلّها تجسّم حالة نفسية وجدانية يعيشها الشاعر وتضجّ به رؤاه وتشرق به روحه ويصطبغ وجدانه؛ إذ أصبح الأرق سلعة تباع وتشتري، وقد نقله الشاعر من عالم المعنويات المجردة إلى عالم المحسوسات الذي يجعلها تدخل دائرة التداول في البيع والشراء. فالأرق من أمور الحياة العادية المتشابكة، وقد أكسبه الشاعر معاني جديدة في التجربة والخيال حتّى أصبحت دلالاته متماثلة مع الأحياء. وقد جاء الشاعر بلفظة (يشترى) التي انتقلت بالمعنى إلى عالم الحسّ، كما ورد الرقاد في خيال الشاعر بصورة ثوب يلبسه على عينه ويمنعه من النوم، فلا يقدر أن يغمض عينيه.

لقد تمكّن الشاعر-عبر التجسيم- من منح المعاني والأشياء أشكالاً جديدة مستندا إلى أنظمة ومعايير وقوانين طارئة يستحدثها، لبيّث فيها رؤاه ووحى خياله وإدراكه للأشياء فيجعلها أجساماً متعيّنة، نستشعر حضورها بوضوح وبروز كبير.

لقد تحوّلت عين الشاعر - بهذا التجسيم- إلى سفينة، وصار السّهاد بحراً رست فيه السفينة، وهو بهذا ينقل المحسوس المادي (عين الشاعر) إلى محسوس مادي آخر/ السفينة، وصار المعنويّ المجرد (السّهاد) إلى ماديّ محسوس/البحر؛ ففي الأول اتّسعت دائرة التجسيم لتنتقل بالمحسوسات من جسم إلى آخر، ممّا يرفد الصورة الاستعارية المقترنة بجسم واحد، بإيحاءات الجسم الآخر فيكون التأثير مركزاً، إذ أصبحت العين بشكلها الدائريّ البيضاوي المدبّب من المقدّمة والمؤخّرة موازية لشكل السفينة وقريبة منه، فعمل الشاعر على استلهاهم إيحاءات محسوسين يتأزران كي يكوّن من اندماجهما وانصهارهما خلقاً آخر هو نتاج تفاعلها، إلاّ أنّه أنتج حقيقة جديدة ينبثق منها شيء محسوس جديد؛ ذلك أنّ المبدع لم يشأ التعبير عن العين أو السفينة بعينها، إنّما أراد أن ينقل حالة شعورية انفعالية تمثّل حالة العين التي أصابها الأرق فلم تهدأ، وهي موازية للسفينة في البحر التي لا تهدأ ولا تنفكّ عن الحركة، وهذا التناسب بين العالمين يشي بقدرة الشاعر الفنيّة وامتلاكه سمة التفرّد والتميّز في التوغّل في عالم المحسوسات وانتقاء ما يناسب صورته الاستعارية منها، وهذه اللغة هي التي "تجسد قدرة المبدع في استخدام اللغة وتفجير طاقاتها وتوسيع دلالاتها، وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دراجة أو شائعة في الاستعمال".⁽³⁸⁾ كذلك جسّم الشاعر (العين)، فنقلها من دائرة الجسم الإنساني إلى دائرة محسوس

قلب الشاعر إلى أرض/ مزرعة؛ غير أن نباته شوك القتاد، وبهذا تجسّم الهوى استعاريا وصار القلب مزرعة نباتها وعراسها الشوك ذو الإبر المؤلمة في لسعتها، فقلب المرء هو مستقرّ الحب الذي يخزه وخز الأشواك الدامية. لقد كان هذا الزرع ذا أثر مؤلم في قلب الشاعر بما جلبه عليه من الهمّ والغمّ والحزن الذي ما انفكّ يلاحقه ويلتصق به طوال حياته؛ لأنّ المعشوقة لا ترعى العهود والمواثيق، فبعدما حلتّ محبّتها في فؤاده انصرفت عنه متباهية متعالية.

ومن ثمّ تمكّن الشاعر من تحليل الأشياء وتفسيرها؛ حيث مثّلنا لنا أجساما يمكن السيطرة عليها وإخضاعها للحسّ.

ومما يعزّز هذا قوله في السياق نفسه:

ألا يا جاهلاً بالحدِّ ب سألني عندي الخبر
فإنّ مذاقه مرٌّ ومشرب صفوه الكدر⁽⁴⁴⁾

يحلّ التعبير الاستعاري في هذين البيتين محلّ التعبير الحرفي، وتبدو بؤرة الاستعارة في الألفاظ: (مذاقه/ مرّ)، (مشرب/ الكدر)؛ فقد أحلّ مكان الحب، الشراب المرّ أو الماء الراكد المعكّر الكدر، ومن هنا تأتي مهمّة القارئ في فهم الاستعارة ومعناها الذي يشبه إلى حد كبير اللغز، فالشاعر يصف آثار الحبّ في نفسه، وينادي الجاهل بفنونه وآثاره؛ لأنه العارف المتيقّن بها، فانقلب المعنى الظاهر المباشر عن الحب ليتجسّم بصورة استعارية حسية أقرب إلى العقل والإدراك؛ لأنّ الإنسان الذي يمتلك الإدراك الواعي يقيس وجود الأشياء ويتحقّق هذا الوجود من خلال وجوده هو، ووجود الأشياء يتحقّق بوجود مدرك آخر يحسّ بالأشياء مثل إحساسها به، ويعيها مثل وعيها له، فكان المدرك الأول هو الحبّ وهو شيء معنوي يحقّق المعرفة والإدراك بوجوده وأثره العميق في النفس، عبر مدرك آخر جديد يقابله وهو (الشراب المرّ المذاق، والماء الكدر)، فقد أحال الشاعر الحبّ بالأمه وأحزانه وآثاره المؤلمة على النفس شرابا مذاقه مرّ، ومصدر هذا الشراب (الكدر، العكر) فهو لا يصفو؛ أي أنّ هذا الحبّ يحوّل حياة العاشق المحبّ إلى همّ وغمّ ونكد ملازم له طوال مكابדתه لآلام الحبّ وحسراته.

إنّ الحياة وما فيها من الحبّ تتمظهر في ظلّ الاستعارة التجسيمية (مذاقه مرّ) بشراب مرّ المذاق؛ وذلك تعبيرا عن عذابات الشاعر التي اقترنت بحالته الشعورية وقصته مع محبوبته التي أذاقته العذابات الشديدة. ويمنح اللفظان: (المرّ/ الكدر) المستعاران من حاستي الذوق والبصر حركية تنبثق من الامتداد الفضائي للسياق الذي يدلّ على انكسار الشاعر وتجاربه المحبّطة وآلامه ومعاناته بسبب الحب.

تمتدّ دائرة الحواس في الاستعارة لتصبح دائرة في غاية

المقومات الأولى وتتعدّل وتتكيف، فتختفي الهويّة السابقة وراء الشخصية المتخلّقة.⁽⁴¹⁾

ينقل الشاعر الشوق من عالمه المجرد المعنوي إلى عالم المحسوسات مستثمرا تغطية الثوب لمعظم أجزاء الجسم وأثار النار بما تحدّثه من لسعة موجعة مؤثّرة في الجسم، ولا يزول أثرها سريعا، لقد امتلكت هذه المحسوسات سمات كلّ ذلك المجرد (المستعار له) و(المستعار منه) واستثمرها الشاعر للتعبير عن حالة شعورية متأجّجة.

وفي أبيات أخرى، ينقل ابن الأحنف (السرور، والهموم، والوصل، والصدود) إلى دائرة الحسيّ المجسّم، فيقول:

سلبتني من السرور ثيابا

وكستني من الهموم ثيابا

كلّما أغلقت من الوصل بابا

فتحت لي من المنية بابا

عذبيني بكلّ شيء سوى الصّد

دّ فما ذقت كالصدود عذابا⁽⁴²⁾

ترتكز الأبيات المتقدّمة على ألفاظ تعدّ بؤرة الاستعارة كما في: (سلبتني/ كستني) و(أغلقت/ فتحت) و(عذبيني/ ذقت). وثمة تشابه في البيتين: الأول والثاني؛ لأنّ بؤرتيها الاستعارية واحدة وهي: (سلبتني السرور - ثيابا)، (كستني الهموم - ثيابا)، (أغلقت الوصل - بابا)، (فتحت المنية - بابا)، وهي تشي بحالة الشاعر المعنوية، إذ صار بها مجردا من الفرح. لقد جسّمت الصور الاستعارية في هذا السياق شعور الحزن والألم اللذين تجيش بهما نفس الشاعر؛ فقد جسّم السرور والهموم والوصل، فأحال السرور والهموم إلى أجسام ترتدي الهموم وتنتزع عنها، وجعل الوصل والمنية طريقا تفتح وتغلق أبوابها. وصير صدود الحبيبة شرابا مرّا يتذوّقه، ولم يجد في حياته أشدّ منه مرارة.

وتبلغ الصورة الاستعارية التجسيمية أوج بلاغتها في شعر ابن الأحنف في المعاني الشعرية المختلفة التي تتصاعد فيها الشكوى، وترتقي فيها الانفعالات مجسّمة في صور استعارية. ومن ذلك التجاؤه إلى دائرة الزروع والزرّاع؛ لتشكيل صورة المحبوبة الخائنة الغدّارة التي ملأت قلبه بالشوك الذي يجرحه ويؤلمه، فيقول:

ويؤلي على غدّارة

زرعت هواها في الفؤاد

فألقب مزرعة الهوى

ونباته شوك القتاد⁽⁴³⁾

يصوّر الشاعر - بهذه الأبيات - الحضور المحقّق للمعشوقة، ويؤكد هذا الحضور من خلال الأفعال الحركية التي تشي بالقدرة (حلت، رفعت، زرعت) وهو ما جعلها متعيّنة الوجود، ماثلة أمامه، لكنّ هواها تحوّل إلى بذرة، كما تحوّل

والزرقة، ثم ينعكس هذا الفعل ليجلب معه وبفاعليته الدلالية والسياقية لونا آخر وهو اللون الأبيض المستمد من لفظة (تضيء)، وفي كلتا الحالتين تنتشعب الدلالة وتتنوع؛ فالأشواق المشتعلة تجسم مرارة الحب وعذابه؛ إذ جاء الشوق المشتعل ذا قوة تقود إلى النور؛ لأنها تجلب له السعادة، فمعاناة الحب هي التي تحقق اللذة التي يجنيها المحب وهي ما يبحث عنها، فرمز إليها بـ(تضيء الأرض)، فغياب القمر في ليلة مظلمة دفع الشوق الواقع بعد فعل جواب الشرط والمربط بالآلام الواقعة في فعله إلى إنارة الطريق، فصار هذا المسافر في طريق الحب مهتديا إلى مقصده عارفا مسالكة، مما جلب لنفسه السعادة والسرور.

ومن الاستعارات المجسمة عبر حاسة الذوق، قوله:

ولو ذُقت ما ألقى وخامرك الأذى

لسررك أن أهدأ وأن لا أرى كزبا

تحصنت بالهجران حصنا من الهوى

ألا كان ذا من قبل أن تمرضي القلب

أذاقتك طعام الحب ثم تكترت

عليك بوجه لم يكن يعرف القطبا⁽⁴⁷⁾

أحال الشاعر بهذه الصورة ما يلقاه من مرارة الحب وعذابه إلى شراب له طعم، فالشاعر ذاق هذا الألم الذي ألحقه به حبها، وقد نقل بهذا التجسيم المعنى من دائرة التجريد المباشر إلى دائرة الصورة الاستعارية الذوقية (لو ذقت ما ألقى/ أذاقتك طعام الحب)، فالحب طعام يؤكل، وهو ما يحتم أن يكون له مذاق يحسه الإنسان، فقرب الشاعر بهذا بين المتباعدات (الحب/ الطعام) وجمعهما في حلة استعارية ذوقية. لقد رسم ابن الأحنف بريشته صورة الحب وتجلت هذه الصورة بالاستعارة (لو ذقت/ أذاقتك) المتصلة بـ (طعم) تعبيرا عن أحوال الحب ومكابדתه.

وقد صبر الشاعر الهجران في البيت الثاني حصنا منيعا، وأحال الحب إلى عدو يريد أن يخترق هذا الحصن؛ وهو ينقل المعنى مجسما في صور مختلفة؛ إنعاما في الإيضاح، وزيادة في استيفاء المعنى، واستقصاء لكل دقائقه من خلال الألفاظ المستعارة: (تحصنت)، (تمرضي القلب)، وهي كلها تجسيم لما يعتمل في ذات الشاعر.

السعة لتشمل كل مجالات الحياة الإنسانية، فهي تعمل على التقريب بين المجرد المعلوم إلى الموجود الحسي المدرك، ولهذا التقارب دور في ربط الشعور المسيطر على الشاعر ورؤيته الشعرية التي تعمل على نقل تجربته، لذا تعمل الحواس في الاستعارة من خلال دورها المهم في الإيحاء والتأثير عن طريق لون أو صوت أو صورة أو مذاق أو ملمس، بأن تثير تجارب الشاعر وذكرياته وهواجسه وانفعالاته فتؤدي إلى صياغة صورة شعرية معبرة خاصة في ذهن المبدع ومتصلة بالقارئ كذلك؛ لذا فإن الاقتران والارتباط بين المحسوس والمشاعر والأفكار يكسب الصورة الاستعارية الحسية فاعليتها في عالم شعري متكامل، يقوم على قدرة الحواس في خلق جو شعري متميز.

إن معالجة مثل هذا اللون من الصور الاستعارية يقوم على استكشاف شعرية الاستعارة القائمة على عنصر المفاجأة المستمدة من غرابة الجمع بين طرفين متضادين متباعدين، قد يجمع بينهما إحدى الحواس، فتتغلب حاسة على حاسة أخرى، والسياق هو الذي يقرر طبيعة انتماء الصورة الاستعارية إلى إحدى الحواس، وقد يوظف الشاعر في النص الشعري أكثر من حاسة لإثارة وعي القارئ وانفعاله، وتصبح الاستعارة - حينئذ - تراسلية تمتد بين صورة بصرية خالصة وأخرى سمعية أو شمعية، أو لمسية، أو ذوقية، وهذا ما يلمسه القارئ في شعر ابن الأحنف، في كثير من صور الاستعارية التي يغلب عليها تأثير إحدى الحواس الخمس، وقد يراها القارئ صورة بصرية أو سمعية أو ذوقية أو شمعية... أو تجتمع عنده أكثر من حاسة في نفس الصورة من خلال لوازم وسياقات لفظية تنبئ عن حضور حاسة معينة أو أكثر.⁽⁴⁵⁾

فمن نماذج الصورة البصرية في شعر ابن الأحنف قوله إذ يزور محبوبته فلا يهتدي إليها رغم أن الليلة كانت مقمرة:

لو لم يكن قمر إذا ما زرتكم

يهدني إلى نهج الطريق الواضح

لتوقد الشوق المبرم بمهجتي

حتى تضيء الأرض بين جوانحي⁽⁴⁶⁾

يطغى اللونان -الأحمر والأبيض- على تشكيل الصورة الاستعارية التجسيمية من خلال توظيف لفظة (توقد) التي ترمز إلى اشتعال النار ذات اللون الأحمر الذي يخالطه السواد

الهوامش

(2) الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص39.

(3) انظر، عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص376. وانظر: محمد، الصورة الشعرية

(1) نافع، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص79.

- في الخطاب البلاغي والنقدي، ص7. وانظر: الصائغ، الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشه، ص 181.
- (4) قوقزة، التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، ص79.
- (5) انظر: كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص110-113.
- (6) قوقزة، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، ص81.
- (7) الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص178.
- (8) الصّاوي، فن الاستعارة، ص306.
- (9) العباس بن الأحنف: هو العباس بن الأحنف بن الأسود بن طلحة من بني عدي بن حنيفة، عاش في فترة العصر العباسي الأول الممتد بين 132 - 232 هـ، نشأ وترى ببغداد، عاش عيشة مترفة منعمة، وكان شاعرا ظريفا غزلا مطبوعا... ولم يكن يتجاوز الغزل إلى المديح ولا هجاء ولا يتصرّف في شيء من هذه المعاني. انظر: الأصفهاني، الأغاني، ج8، ص366. وانظر: الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، ج1 ص10، 118، 34، 212. وللمزيد، انظر: سعد الدين، العباس بن الأحنف دراسة مقارنة، ص15-33. وانظر: مبارك، العشاق الثلاثة، ص130-139.
- (10) النويهي، ثقافة الناقد الأدبي، ص249.
- (11) انظر: بكار، قضايا في النقد والشعر، ص35.
- (12) انظر: الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص37.
- (13) شيخون، الاستعارة (نشأتها - تطورها - أثرها في الأساليب العربية)، ص100.
- (14) عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص17.
- (15) تشارلتن، فنون الأدب، ص94.
- (16) انظر، إسماعيل، الشعر العربي المعاصر؛ قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص813.
- (17) ابن الأحنف، الديوان، ص205.
- (18) لوغورن، الاستعارة والمجاز المرسل، ص139.
- (19) الجعافرة، قراءات في الشعر العباسي، ص57.
- (20) ابن الأحنف: الديوان، ص322. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: رجم، مراجع: قبيح الكلام. مادة: حزم، الحيازم: الصدر وما فيه من ضلوع.
- (21) الجعافرة، قراءات في الشعر العباسي، ص126.
- (22) ابن الأحنف: الديوان، ص105.
- (23) انظر: صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص128. ابن الأحنف، الديوان، ص207.
- زُبالة والشقوق والتعلبية والأجفر: أسماء مواضع قرب مكّة. انظر: ابن الأحنف، الديوان، ص207.
- (24) انظر: ناصف، الصورة الأدبية، ص138.
- (25) ابن الأحنف، الديوان، ص207.
- (26) نفسه، ص254.
- (27) نفسه، ص249. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: نجو، تناجيني: تسرّي، تتكلم بصوت منخفض.
- (28) نفسه، ص333.
- (29) ابن الأحنف، الديوان، ص376. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: صبو، التصابي: صغر السن ويقصد به اللهو والغزل المقترن في فترة الشباب.
- (30) انظر: الجيّار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ص27.
- (31) انظر: الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص79.
- (32) انظر: الزمخشري، أساس البلاغة، ص94.
- (33) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص41.
- (34) انظر: قوقزة، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، ص261.
- (35) انظر: سعيد، حركية الإبداع، ص53.
- (36) ابن الأحنف، الديوان، ص133. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: أرق، الأرق: السهر وامتناع النوم. مادة: سهد، السهاد: هو نقيض الرقاد، ورجل سهاد أي قليل النوم. مادة: ندّ، التناد: التنافر والتفرق.
- (37) ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص58.
- (38) انظر: عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص313.
- (39) ابن الأحنف، الديوان، ص92. انظر: لسان العرب، مادة: برح، تباريح الشوق: توجهه.
- (40) قوقزة، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، ص282.
- (41) ابن الأحنف، الديوان، ص110.
- (42) نفسه، ص153. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: قتد، القتاد: شجر صلب له شوك الإبر وله جنفة وجناة.
- (43) نفسه، ص217.
- (44) انظر: الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص115.
- (45) ابن الأحنف، الديوان، ص131. والمُبرِّ: الغالب الفاهر، أبرّ عليه: إذا غلبه وقهره، نفسه، ص131.
- (46) نفسه، ص51-52.

المصادر والمراجع

في الأساليب العربية)، دار الطباعة المحمدية، القاهرة.
 الصائغ، وجدان، 1997، الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشه،
 دار مكتبة الحياة، بيروت.
 الصائغ، وجدان، 2003، الصور الاستعارية في الشعر العربي
 الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
 صالح، بشرى موسى، 1994، الصورة الشعرية في النقد العربي
 الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت.
 الصاوي، أحمد عبد السيد، 1979، فن الاستعارة، دار بور سعيد
 للطباعة، الإسكندرية.
 عبد الرحمن، نصرت، 1982، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في
 ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، الأردن، ط2.
 عصفور، جابر، 1974، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي،
 القاهرة، دار الثقافة.
 قوقزة، نواف، 2000، التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، وزارة
 الثقافة، عمان، الأردن.
 كوهن، جان، 1986، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد
 العمري، دار توفال للنشر، الدار البيضاء.
 لوغورن، ميشال، 1988، الاستعارة والمجاز المرسل، ترجمة صلاح
 صليبا، سوشيرس، الدار البيضاء، منشورات عويدات، بيروت.
 مبارك، زكي، العشاق الثلاثة، دار المعارف، مصر.
 ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين المصري، 1999م، لسان
 العرب، تحقيق: أمين عبد الوهاب محمد العبيدي، بيروت، دار
 إحياء التراث العربي، ط3.
 نافع، عبد الفتاح، 1983، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي
 سلمى، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
 النويهي، محمد، 1969، ثقافة الناقد الأدبي، مكتبة الخانجي،
 بيروت، ط2.
 الولي، محمد، 1990، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي
 والنقدي، بيروت، المركز الثقافي العربي.

ابن الأحنف، العباس، الديوان، دار الجيل، 1995، بيروت.
 إسماعيل، عز الدين، 1981، الشعر العربي المعاصر؛ قضاياها
 وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت،
 ط3.
 الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، دار الفكر، بيروت، ط2.
 بكار، يوسف، 1984، قضايا في النقد والشعر، دار الأندلس
 للطباعة والنشر، بيروت.
 تشارلتن، هنري بكلي، فنون الأدب، ترجمة زكي مبارك ونجيب
 محمود، 1959، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط2.
 الجعافرة، ماجد ياسين، 2003، قراءات في الشعر العباسي، مؤسسة
 حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن.
 الجيار، مدحت سعيد، 1984، الصورة الشعرية عند أبي القاسم
 الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس.
 الحصري، أبو إسحاق، إبراهيم بن علي، زهر الآداب وثمر الألباب،
 2001، تحقيق صلاح الدين الهوارى، المكتبة العصرية، صيدا،
 بيروت.
 ربابعة، موسى، 2002، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي
 للنشر والتوزيع، إربد، الأردن.
 الرياعي، عبد القادر، 1999، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، دار
 الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2.
 الرياعي، عبد القادر، 1984، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي
 سلمى، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض.
 الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر، 1979، أساس
 البلاغة، دار صادر، بيروت.
 سعد الدين، ليلي حسن، 1982، العباس بن الأحنف دراسة مقارنة،
 مؤسسة الخافقين ومكنتبتها، دمشق.
 سعيد، خالدة، 1982، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2.
 شيخون، محمد السيد، 1977، الاستعارة (نشأتها - تطورها - أثرها

Metaphorical Imagery in the Poetry of Al-'Abbas Ben Al-Ahnaf

*Muhammad Saleh Al-Khawaldah and Hussam Al-Lahham**

ABSTRACT

This study tackles the metaphorical imagery in the poetry of Al-'Abbas Ben Al-Ahnaf, hoping to highlight the artistic and aesthetic values his poetry teems with.

The study begins with an explicatory note on imagery in which we pointed out structurally formalistic and metaphorical trends successfully demonstrated in the poet's metaphorical language, which is the essence of the poetic language. Here, we tried to fathom the depth of two forms that the metaphorical imagery of Ben Al-Ahnaf's poetry has taken: personification and animation of abstract and concrete images. Through a skillful synthesis of these two forms, Ben Al-Ahnaf's poetry crystallizes his poetic language, with all its artistic and aesthetic connotations.

We also highlighted the poet's creative techniques of expression that skillfully combined the abstract with the concrete, realism with imagination, where the artist skillfully blends the concrete with the abstract and creates a new kind of existence that contrasts with the familiar reality.

Keywords: Metaphor, Imagery, Ben Al-Ahnaf, Personification and Animation.

* AL-Isra University, Amman, Jordan. Received on 22/9/2012 and Accepted for Publication on 10/4/2013.