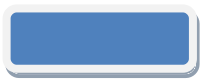
تِقْنِيَاتُ التعبير الاستعاريّ في شعر ابنِ حَمْدِيس

المدرس الدكتور
ستار جبر حسين
جامعة الكوفة – كلية التربية الأساسية

المدرس الدكتور
أحمد كاظم جواد
جامعة الكوفة – كلية الآداب



تِقْنِيَاتُ التعبير الاستعاريّ في شعر ابنِ حَمْدِيس

المدرس الدكتور
ستار جبر حسين
جامعة الكوفة – كلية التربية الأساسية

المدرس الدكتور
أحمد كاظم جواد
جامعة الكوفة – كلية الآداب

ملخص البحث

تناول البحث توظيف الشاعر ابن حمديس الاستعارة في شعره بوصفها أداة لتشخيص الأشياء التي لا حياة لها عن طريق وصفها بما يوصف به الأشخاص أو إسناد أفعال الأشخاص لها أو حركاتهم أو مشاعرهم، أو بوصفها أداة لتجسيم الأشياء التي لا تدرك بالحواس عن طريق تصويرها بالتعبير الاستعاري على أنها أشياء مجسمة (أي لها جسم كائن حي أو بعض أجزائه)، أو بوصفها أداة لتجسيد غير المحسوس عن طريق معاملته معاملة الأشياء المادية الحسية، وجاء هذا التوظيف منسجماً مع بواعث الشاعر وانفعالاته من دون الإغراق في الغموض والتعقيد، فقد كان الربط بين ركني الاستعارة مستنداً إلى المخزون في ذهن المتلقي من ثقافة ووعي بالصور الاستعارية الموروثة.

المقدّمة

تتيح الدراسةُ المتابعةُ للنصوص الأدبية، وحتى غيرها، استقصاء مجموعة من الظواهر التي تشكل بمجموعها نسقاً له مساحته فيها، ونظراً لاتساع المنظومة المتابعة لدراسة النصوص الأدبية في إجراءاتها، فقد أخذت البحوث تسلط الضوء بتركيز كاشف عن جزئية محددة في تلك النصوص لاستجلاء أثر تلك الجزئية بما ينهض بها دراسة مستقلة بعد استيفاء تعالقها مع غيرها من ركائز بناء تلك النصوص واستدعائها على حسب قوة التعالق والارتباط مع تلك الجزئية المدروسة، ومثل هذا يصدق على متابعة الأداء البياني فيها، إذ تتكفل إجراءاته بقاعدة واسعة لنهوض دراسة عن تلك النصوص، ويمكن استقلال كل جزء من علم البيان بدراسة منفردة عن أقسامه الأخرى، واختار البحث دراسة الاستعارة لمساحتها الكبيرة في التصوير الفني، وإعطائها النص غضارة وحيوية عبر إجراءاتها

المانحة قدرةَ تغيير ماهية الأشياء وكينونتها على غيرها، والخروج بها من أصلها الصوري نحو مغايرة جديدة معطية للنص ارتقاءه عبر الإبداع عن المعنى عن طريق ذلك الاشتغال، وجاء اختيار الشاعر ابن حمديس تطبيقاً لتلك المتابعة لغزارة شعره، وتنوع تجاربه الحياتية، ولقلة الدراسات عنه، فجاء البحث في أربعة مفاصل رئيسة هي:

أولاً: ابن حمديس وشعره.

ثانياً: التشخيص.

ثالثاً: التجسيم.

رابعاً: التجسيد.

ثم تلت ذلك خاتمة متضمنة أهم النتائج.

أولاً : ابن حمديس وشعره.

وُلد عبد الجبار بن أبي بكر بن محمد بن حمديس المكنى بأبي بكر في مدينة سرقوسة في جزيرة صقلية عام ٤٤٧هـ -١٠٥٥م، ويتصل نسبه بقبيلة الأزد الكهلانية، لكنه لم يفتخر بنسبه هذا في شعره مثلما افتخر بأنه من بني الثغر، فهو قد اعتز بوطنه أكثر من اعتزازه بقبيلته[١].

وقد نشأ هذا الشاعر في أسرة عربية محافظة كان لها الأثر الكبير في ثقافته الدينية والأدبية، وعلى الرغم من نشأته الملتزمة هذه إلّا أنه قضى شطراً من شبابه منجذباً إلى حياة المتعة واللهو في الأندية والحانات والشغف بالقيان والجواري، وشرب الخمر حتى أنَّ المطلع في حياته وأشعاره يظن أنَّ حظه من حياة اللهو والحب كان أكثر من حظه من العلم وتحصيله[٢].

رحل ابن حمديس عن موطنه صقلية بعد أن قضى فيها طفولته وعاش فيها ريعان شبابه، وكان لها تأثير كبير في وحيه وإلهامه ليصل منها إلى أفريقية، لكنّه لم يألف حياته في الصحراء القاسية، فلم يَطُل به المقام فيها فحمل أمتعته وتوجه صوب الأندلس ليستقر به المقام في إشبيلية ويعيش في كنف صاحبها المعتمد بن عباد[٣] ما يقرب من ثلاثة عشر عاماً إلى أن استولى عليها المرابطون[٤]، واقتيد ابن عباد أسيراً إلى أغمات[٥] بمراكش، فعزّ على ابن حمديس أن يترك صاحبه في محنته فلازمه في منفاه إلى أن توفي ابن عباد، فعاد ابن حمديس إلى التنقل والتشرد، فعانى من متاعب الغربة، وبقي متنقلاً بين المدن الإفريقية حاملاً بين جنبيه وطنه الحبيب صقلية، حتى وافاه الأجل بعيداً عنها في جزيرة ميورقة عام ٥٠٧هـ[٦]، وقد غلب عليه اليأس[٧].

وامتاز شعره بالغزارة، لكنه خلا نهائيا من الموشحات، وقد صُنّفت أشعاره على أربعة أصناف هي الصقلّيّات، والمطولات، والوصفيات، والحكميات[٨]، ويرى البحث أن كل فرع منها يمكن أن يستقل بدراسة منفردة.

ثانياً: التشخيص.

عندما يستعمل المتكلم اللفظ في غير أصله في الوضع اللغوي الذي اختص به، وينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية يسمى استعارة بحسب مفهوم الجرجاني[٩]، وهي بحسب ما تشير إليه متعددة الوجوه من مكنية وتصريحية وتخيلية وغيرها[١٠]، وحددها السكاكي (ت٦٢٦هـ) بأنها ذِكرُ أحد طرفي التشبيه وإرادة الطرف الآخر بادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به بدلالة إثبات للمشبه ما يخص المشبه به[١١] غير أن البحث سينأى بنفسه عن هذه الوجوه، ليلتزم بمتابعتها عن طريق ما تؤديه بعلاقاتها من نقل تصويري يتسيّده اعتماد نمط علائقي تبرز فيه سمات محددة أكثر من غيرها في الرسم الصوري فما تسمح به الاستعارة هو تشخيص الأشياء الذي يُعَرَّفُ بأنه إضفاء الحياة على الجماد، والظواهر الطبيعية، والانفعالات، وجعلها تمتلك عواطف آدمية، ومشاعر إنسانية، تتشارك بها مع الناس فتنبض بالحياة والحركة والشعور [١٢]، وبهذا فإن التشخيص يمتلك قدرة كبيرة في شدّ انتباه المتلقي، والتأثير فيه، بوساطة بثّ الحياة في أشياء لم يعهدها فيها من قبل، هذا التشخيص للأشياء يسعى الشاعر فيه إلى عرض معانٍ وصفات مخصوصة تكون معالمها هي الأبرز في الصورة المحتوية لها[١٣].

إنَّ استعمال هذه التقنية الاستعارية يتيح إسباغ السمات الانفعالية الإنسانية على الجمادات والمعنويات، وهذا الإجراء التشخيصي لها يعمل على تعميق مساحة الإدهاش، وكسر المتوقع عند المتلقي، وصولاً إلى تأثير أكبر للخطاب الشعري فيه، فالتحول عن التعبير المألوف المعتاد باتجاه المغايرة يكون عن طريق ربط الألفاظ الخاضعة في اختيارها لانثيال مشاعر الشاعر الباحث عن آلية يضمن فيها لتعبيره الابتعاد عن المباشرة باتجاه الإيحاء، ليستكنّ في بحثه الدؤوب والمغامر في دروب اللغة عند إجراء مؤداه إسباغ المشاعر الإنسانية على الموجودات، ليجد في هذا الاجراء منفذا يؤدي بمكنونه الانفعالي والشعوري إلى المثول الجمالي الصوري المؤثر في كثير من الأحيان فنجد هذا التشخيص حاضراً عند ابن حمديس في قوله:[من الطويل]

نظرتُ إلى حُسنِ الرياضِ وغيمُها
جرى دمعُه منهنَّ في أعيُنِ الزَّهرِ
فلم ترَ عيني بينها كشقائقٍ
تُبَلْبِلُها الأرواحُ في القضُبِ الخُضْرِ
كما مَشَطَتْ غيدُ القيانِ شُعُورَها
وقامتْ لرقصٍ في غلائِلِها الحُمْرِ[١٤]

يخضع رسم الشاعر صوره للحظات انفعاله، وهو في كل ذلك يغترف من معين بيئته، فهو

ينقاد في رسم صوره واعتماد تشبيهاته إلى مفرداتها وجزئياتها في تلازم استقدامٍ قد يجري بوعي واضح حيناً او غير واضح حيناً آخر في تأثر مساحته خاضعة لمديات التموجات الانفعالية والوجدانية عنده(١٥)، ومن هذا الارتباط مع البيئة التي أمدت الشاعر بمقومات رسمه بما تحفل به من مفردات متعددة كان اختيار الشاعر للـ(غيم) فقد أضفى عليه صفات الإنسان في (جرى دمعه) في تكوينٍ يُخرج كل التعبير الاستعاري إلى الكناية عن (المطر)، ونلحظ الترادف الآخر في استعمال الاستعارة في إضفاء السمة الإنسانية الأخرى هذه المرة على (الزَّهْر) عن طريق الـ(أعْيُن) لتكون هذه الإضافة الجسمية عاملاً على تعزيز خط التشخيص للرسم الصوري للشاعر، فالتتابع التصويري في اعتماد الاستعارة في نوعيها التشخيصي والتجسيمي يشير إلى رجحان الانفعال، وثقل زخم العاطفة والشعور عند الشاعر الذي تكفل اجراؤه هذا في حمل ذلك الثقل دالاً بهذا على عدم قدرة الصورة المفردة على استيفاء تلك المشاعر، وليكون جريان هذا المطر (دمع الغيم) متواصلاً في (أعين الزهر) في استمرارٍ لانسكاب الماء من الجو إلى (الزهر)، ومن الزهر إلى الرياض، وكانت ريشة الشاعر الفنان حاضرة في رهافة لرسم رقة (الشقائق) المنتقاة من (زهر الروض) لتشخيصها من خلال صفة الخوف التي وُسِمَتْ بها في (تبلبلها الأرواح) في تشخيصٍ استعاريّ ثانٍ، وبهذا قامت الاستعارة هنا بحمل الثقل الانفعالي كاملاً متجاوزة كونها إجراءً يتم فيه احداث تغاير في المعنى فقط، إلى انتقال به من مستواه المستقر المفهوم إلى مستوى فيه ملابسته للشعور، والانفعال، والعاطفة(١٦).

ونجد تقنية استعمال الاستعارة المؤدية إلى التشخيص في قول ابن حمديس أيضاً: [من الطويل]

وساقيةٍ تَسْقي النّدامى بمدِّها
كؤوساً من الصَّهباء طاغيةَ السُكرِ(١٧)

يُلحظُ أن التكثيف الاستعاري التشخيصي له مساحة وحضور في هذا البيت، فالاستعارة قد شخصّت الساقية، فأضفت عليها فعلاً انسانياً (السقي) و(المدّ)، وهذا الفعل في تشخيص (الساقية) هو من صميم الموقف الشعري المصور لجلسةِ ندماءَ يرتشفون الخمر وساقيةٍ بينهم؛ الأمر الذي جعل من طبيعة التجربة الخمرية إملاءً في إسباغ نوع الصفة التشخيصية لجزئيات الموقف بما يلائمها باتساق تام، وكان الحضور الاستعاري موجوداً ثانيةً عن طريق وسم (كؤوس الصهباء) بـ(طاغية السكر)، فاستحال الجماد على ضوء فنية الاستعارة إلى رسم فني فيه أبعاد إنسانية حاضرة عن طريق ما

يظهر من سلوكٍ جراء كثرة الشرب في (طغيان السكر) على تلك الكؤوس، فعن طريق هذا التحوير في استعمال اللغة الذي أتاحته الاستعارة حقق الشاعر موقفاً في إثراء فعله الكاشف المُغَيِّر للأشياء مغادراً عبر هذا الفعل موقفه الواصف في مجرد الإخبار و الرسم لما هو كائن أو متحقق في الواقع(١٨).

وثمة أنموذج آخر في استعمال الشاعر الاستعارة وسيلة للتشخيص في قوله:[من الكامل]

يا ظبيةً إن مَرّضتْ نظراً
فلكلّ قسورةٍ به قَسْرُ
كربٌ هواكِ ما له فرجٌ
ومتى يُفارِقُ لَذعَهُ الجمرُ
حتى الأراكةُ منك ظالمةٌ
درّاً بفيكِ، أيُظلَمُ الدّرُّ؟(١٩)

يملي موضوع الغزل في أحد اتجاهاته عرض مفاتن المحبوبة وصفاتها وآثار محبتها وفراقها على الشاعر، وهذا التأسيس نجده في المقدمة الغزلية منذ العصر الجاهلي(٢٠)، وما يعنينا من هذا المقطع الشعري التشخيص الذي أورده الشاعر في نسبة فعل (الظلم) لشجرة (الأراكة) في مجاز عقلي إذ ذكر الكل (الأراكة) وأراد منها الجزء الملامس للأسنان في فعل السواك، وهذا الظلم من هذه الشجرة للمحبوبة كان بدافع الغيرة من جمال أسنان هذه المحبوبة، الذي كنّى عنه بـ(درّاً بفيك)، ولأن نتيجة المقارنة تكون لمصلحة الأعلى والأرجح من الصفات (الدر = الأسنان) للمحبوبة، فلذلك جاء الاستفهام متعجباً من وقوع الظلم عليها في (أيظلم الدر؟).

إن هذه الأنسنة لـ(الأراكة) وهي مدرك بصري مستل من واقع الطبيعة العربية جعلتها عنصراً فعالاً في بناء الصورة التي تخدم الموضوع الغزلي كاملاً، وبهذا كان (العالم الداخلي المصور في الصورة الشعرية يوحّد بين بريق النفس وبنية الواقع المقصود لاستكشاف عالم الشعور القائم على رؤية جديدة للمدركات)(٢١).

وقد كان التشخيص الاستعاري حاضراً في مختلف موضوعات الشاعر ابن حمديس فنراه مثلاً في موضع آخر يقول راثياً أحد قادة الجيش الذي استشهد في معركة كفاح ضد الإفرنجة: [من الخفيف]

سهمُ غَربٍ أصاب ضيغمَ حربٍ
خاضَ في العيش منه نصلٌ قَتُولُ
هابَكَ الموتُ إذ رآك مِسَحّاً
بطلاً، لا يصولُ حيثُ تَصولُ
لو بدا صورةً إليك لأضحى
في ثرى القبرِ، وهو منكَ بديلُ(٢٢)

إنّ الشاعر هنا في معرض مدح قائدٍ لشجاعته وبطولته، وهو يوثّق إصابته بـ(سَهم غَرْبٍ) ونلحظ الحراك المعنوي الذي تجلى في معنى المضاف إليه (غربٍ) الذي أعطى تعريفاً لنوع

السهم الذي أصاب القائد المرثي كونه غير معروف الرامي[٢٣]، ولولا هذه القَدَرِيَّة في رسم نهايته لكانت الحياة هي استحقاقه لبطولته التي يُنهي بها حياة مواجهيه من أعدائه وكان من مستلزمات ارتفاع مدِّ المشاعر عند الشاعر في الإشادة بصلابة هذا القائد، هو استحضار الموت مُحدِثاً التقابل الحتمي الوقوع في المواجهة بين الإنسان – القائد الشجاع – والموت، فلوحة الرسم التصويري تدفع باتجاه ترجيح كفة البطل على الموت، فالموت هو الذي يهاب البطل لذلك تراجع عن فعله الأبدي عندما تزاحم فعله المتشابه مع فعل البطل، فهو ـ أي الموت ـ لا يصول حيث يصول البطل.

إن تشخيص الموت جاء في إسناد الفعل (هاب) إليه، والضمير (الكاف) المفعول به عائد على القائد البطل، وتكملة هيمنة الهيبة على (الموت) أنه (لا يصول) حيث يصول ذلك القائد الشجاع، وهذا أدى إلى تعضيد المنحنى الاستعاري التشخيصي للموت مرتين، وفي كليهما كان الانسياق للموضوع حاضراً في تحديد نوع الصفة الإنسانية المستعارة للمعنوي، مع عدم إهمال اختيار الشاعر للكلمة الساندة للصفة التشخيصية الثانية للموت (لا يصول) ففي بنائها الصوتي المحتوي على حرف الروي (اللام) الذي كان عماد بناء القصيدة موسيقياً، جنبة فاعلة فضلاً عن مؤداها المعنوي المتسق تماماً مع الموضوع.

يكون الحشد التشخيصي مؤثراً في رسم الصورة إذا اقترن بفيض مشاعر الشاعر وانفعالاته، للتعبير عن البعد الموضوعي في اتساق بينهم لا يؤدي إلى انفلات يحيل إلى عدم ترابط قد يؤدي إلى غموض أو إبهام، ونجد مثل هذا النجاح في التكثيف التشخيصي مع الحفاظ على أبعاد الصورة المرسومة في قول ابن حمديس: [من الخفيف]

كان يومَ السرورِ منكَ رَكوبٌ
أرْحَلَ الهمَّ عن قلوبِ الأنامِ
إذ شكا من شِكاتِك الناسُ والبا
سُ، وطعنُ القنا وضربُ الحسامِ
ثم ضجّوا لمّا رأوْكَ صحيحاً
والعُلى منك ثغرُهُ ذو ابتسامِ[٢٤]

يمدح الشاعر هنا شخصاً مهنئاً بشفائه من مرضٍ ألمّ به، فالتهنئة بالإبلال من العارض الصحي ومديحه للشخص كان لهما الأثر في كم التشخيص الاستعاري ليكون التكثيف التشخيصي موازناً لكفة اجتماع الموضوعين المراد التعبير عنهما مرة واحدة، فركوب الممدوح وسلامته (أرحَلَ الهمَّ) عن قلوب الناس، لتحيل هذه الصورة تلقائياً إلى تشخيص كلٍّ منهما بامتلاك الأول (رَكوب الممدوح) القوة في إمرة الثاني (الهمّ) بالرحيل الذي ينصاع له بانقياد إجباري. يربط الشاعر دائماً بين الممدوح الفرد، والمجموع رغبة منه في خلق مساحةِ توحّدٍ له مع الناس في

مسعى لتأكيد مقبوليته عندهم، وارتباطهم به، وهذا ما نجده في (شكا من شكاتك الناس) ولأن هذا الاقتصار يكون غير وافٍ في ضوء إحساس الشاعر ـ فيما يظهر للبحث ـ فإنه يعمد لزيادة عدد المرتبطين بتوحدٍ معه، في استجلاب للمعنوي (الباس، وطعن القنا، وضرب الحسام) في حرصٍ على تأكيد عنوان الشجاعة عند الممدوح، لتكون هذه المجردات مع الناس تشارك الممدوح في الشكوى عند شكايته، ثم عمد الشاعر إلى زيادة مستوى التشخيص الحاضرة عند الناس، والغائبة عن المعنويات في (ضجوا) ممهداً لمجيء صورة أخرى في تجسيم (العلى) وجَعلِ ثغره ذا ابتسامٍ لهذه المناسبة السعيدة في شفاء الممدوح، وبهذا كان الشاعر قد اعتمد (اللحظة النفسية القادرة على جمع الأطراف المتباعدة في ظواهرها المتقاربة وجدانياً في جواهرها)[٢٥].

وقد ورد مثل هذا الحشد التشخيصي أيضاً في قول ابن حمديس: [من الطويل]

كتابُك راق الوَشْيُ من خطِّ كاتِبِهْ
أم الروضُ فيه راضياً عن سحائِبِهْ
أم الفَلَكُ الأعلى وفيه دليلُهُ
نَقلْتَ إلى الأسطار زُهرَ كواكِبِهْ[٢٦]

إنَّ الحشد التشخيصي في التصوير قد يتعمده الشاعر لارتباطه بالزخم المعنوي المهيمن لموضوع واحد يراد التعبير عنه أو أكثر من موضوع، أو قد يلجأ إليه الشاعر خضوعاً لزخم انفعاله العالي بالموضوع حتى لو كان ذلك الموضوع جزئية بسيطة، فدرجة التفنن التصويري خاضعة لإحساس الشاعر الذي يدفعه إلى رؤية هذا الموضوع ببصيرة نافذة تصل إلى أبعد نقطة فيه[٢٧]، فجمال خطٍّ مزخرفٍ في رسالة وردت إلى الشاعر دفعه إلى البحث عن معادل صوري يتناسب وجمال خط الكتاب الذي لكماله قد (راق) للـ(وَشْي) في تشخيص أول بنسبة هذا الفعل إليه، فقاده خياله إلى صورة السحائب والروض، فعمد إلى تشخيص كليهما في قوله (الروض فيه راضياً عن سحائبه) لتصوير حال الإعجاب التي تطبع الذهن للانسجام والتناسق الموجود بين جمال خط الكاتب وزخرفة خط الرسالة فكان التشخيص الاستعاري هو ركيزة التقاط صورة التناسق في الجمال في جزئية أخرى وعن طريق استجلاب مظهر آخر فيه هذا الاتساق عن طريق (أم) المعادلة فكان (الفَلَك الأعلى) وهو سائر على هُدى دليله في معادل صوري يعزز الصورة التشخيصية الأولى في التعبير عن الموضوع الشعري الذي عنوانه

الأبرز هو الاتساق الجمالي لخط كاتب الرسالة التي وردت للشاعر مع زخرفتها الحافة بها.

إن مقدرة الشاعر في استعمال التشخيص بترادف يجعله بؤرة تصوير العمل الشعري نجده أيضًا في قول الشاعر: [من السريع]

أبكاهُ شيبُ الرأسِ لمّا ابتسمْ
وعادَهُ في السّقمِ طيفٌ ألَمْ
مِنْ غادةٍ في وصلِ هِجرانِها
يقنعُ منها بوصالِ الحُلُمْ
صوّرَ منها شوقُهُ صورةً
في فكرةٍ ساهرةٍ لم تَنَمْ[٢٨]

يتحدث الشاعر هنا عن غائب، ولعله يتحدث عن تجربته هو، واتخذ هذا الأسلوب السردي إجراءً تنويعياً لشد المتلقي، والابتداء كان بالتألم في أعلى درجاته، البكاء لرحيل ربيع العمر في حلول الشيب بشعر الرأس الذي يُذكِّر بالموت، فيذهب بريق الابتسامة من على الشفاه، ونرى التشخيص في الشطر الثاني في إعارة (الطيف) وهو المجرد المعنوي صفات الإنسان وجعَلَهُ شخصاً يزور الشخصَ صاحب السقم المتحدث عليه في مرضه (السَقَم)، وهذا السقم مرده هجران (غادة)، وهذا الهجران ممتد وطويل يدعو لليأس منها، والقناعة بالحد الأدنى وهو (وصالُ الحُلُم) لاستحالة حصول الوصال الحقيقي، ونتيجة لهذا اليأس واستكمالاً لمسار استحضار المحبوبة (الغادة) في (الطَّيف والحُلُم) فإن شوق المحب الولهان يصور عوضاً عنها صورةً ليأسه منها، فاعتمد الشاعر التشخيص من خلال إسباغ الفعل الإنساني في قابلية التصوير والتخيل للمجرد (الشوق) لرسم صورة المحبوبة التي مكانها في (فكرة) وهذه بدورها مشخصة بالوصف (ساهرةٍ لم تَنَم)، في إضفاء للفعل الإنساني عليها، وبهذا انتقل الشاعر من المجرد إلى المجرد في هذا الرسم بتكثيف في إحداث تشخيص داخل تشخيص عن طريق الاستعارة المكنية المركبة التي سمحت بهذا الرسم مؤدية إلى تكوين صورة ذهنية وذلك (بخرق نظام اللغة محدثة تشويهاً في المعنى المعياري...إن استعمال الاستعارة المركبة من شأنه أن يسهم في ذهنية الصورة وفي تجريديتها العالية)[٢٩] فعلى الرغم من سهولة الألفاظ، ووضوح التراكيب فإن استقصاء المعنى لا يتم بالسهولة التي توحي بها تلك الركيزتان، فاعتماد علائق الربط بين المجردات الخاضعة لانفعال الشاعر في استحضارها أحدث تداخلاً أملى عند محاولة

تحديد المعنى تلبثاً ضروريا لاستكناهه، فالانتقال من المجرد إلى المجرد في الرسم الاستعاري يُعلي من حاجز عدم الفهم المباشر ليقود نحو التأمل الالزامي بوقت كافٍ سعته تكبر كلما اعتمد الانتقال في الرسم على المجرد (المعنوي) بمساحة أكبر، أو غابت الصورة المرسومة بملابسات الشعور من غير حرص على رسمها بمهارة كافية واستيفاء تام يحيل إلى فهمٍ بعد تلبث يكفل للشعر إيحاءه الجاذب والمؤثر.

ثالثاً: التجسيم.

يتمثّل التجسيم في منح المعنويات والماديات غير العاقلة ملامح الإنسان أو الحيوان أو أعضائهما؛ لأن الجسم هو جماعة البدن والأعضاء من الناس والإبل والدواب[٣٠]، واستعمال التجسيم يُمَكِّنُنا من لمح الاسقاطات النفسية الشاعر والإسهام في تحديد الدلالات التي توخاها من تلك الصور التي خضعت في تكوينها لباعث نفسي ناجم عن تجربته الخاصة، ومن خلال تلك الصور تتضح قدرته على إيصال المعنى الذي أراده[٣١]، فاختيار ملامح بعض أجزاء جسم الإنسان أو الحيوان يكون مرتبطاً بانفعال الشاعر ورغبته التصويرية التي ستسلط مفعولها في نوع الاختيار ليحدث الاتساق بين الرسم التجسيمي في اختيار جزئية الجسم الملائمة للموضوع من غير تعارض أو تنافر يؤدي إلى خلخلة أو تشويه الصورة المرسومة، وهذا النوع من الصور المنفذة عن طريق هذا الإجراء في استعمال الاستعارة نجده في قول ابن حمديس: [من المنسرح]

أصبحتُ جَذلانَ طَيِّبَ العَرَبَهْ
والكأسُ تُهدي إلى الفتى طَرَبَهْ
وذي دَلالٍ كأنَّ وَجنَتَهُ
من خَجَلِ بالشَّقِيقِ مُنْتَقِبَهْ
في حِجرِهِ أجوفٌ لهُ عُنقٌ
نِيْطَتْ بِظَهْرٍ تَخَالُهُ حَدَبَهْ
يَمُدُّ كفّاً إليه ضاربةً
أعناقَ أحْزَانِنِا إذَا ضَرَبَهْ[٣٢]

إن موضوع الشاعر هو الخمر، ووصفها الذي سيلحقه وصف أدواتها وتأثيرها، وكذلك وصف مجلس شرابها، وذكر ندماء الشاعر، ووصف الساقي في التفات إلى معظم تفصيلات مجلس الشرب في الغالب، والشاعر يبدأ الحديث في البيت الأول عن نفسه وأثر الخمر فيها، في جعله فرحاً (جذلان) واستكمال فرحه بطيب (نفسه) التي حملتها دلالة كلمة العربة[٣٣] التي اختارها الشاعر من دهاليز المخبوء من ألفاظ اللغة وعمل على توظيفها ناجحاً في استثمار بعدها المعنوي فضلاً عن مساحتها الصوتية الموسيقية المتساوقة مع لفظة (طَرَبَهْ)، وكان التشخيص الاستعاري حاضراً لأداة الشرب (الكأس) في اسناد الفعل (تُهدي) إليها، أتبعها

الشاعر باستعارة أخرى أحدث فيها تجسيداً للمعنوي (الطَرَب) في كونه تلك الهدية في ترادف استعاري في استعارتين مختلفتي النمط، ثم انتقل الشاعر في البيت الثاني إلى وصف أحد أركان مجلس الشرب وهو عازف الموسيقى، الذي لا يتيح الوصف في هذا البيت تحديده بل إنَّ ذلك يتقرر من تضافر المعنى في البيتين اللذين يأتيان بعده، فقد كنى الشاعر عنه بـ(ذي دَلالٍ) في إشارة إلى ترفه ونعومته، وكأن الكناية لم تسعفه في استيفاء صفاته ليختار (وَجْنَتَه) تعزيزاً منه لصفة النعومة والترف عنده فهي وعن طريق التشبيه بالأداة (كأن) من حمرة الخجل منتقبة بالورد الأحمر، وعاد الشاعر إلى الاستعارة بعد الكناية والتشبيه إذ جعل من خلالها الورد الأحمر (الشقيق) قابلاً للارتداء مثل النقاب على الوجه في تغيير لماهية (الشقيق) و كينونته لينسجم تكوينه الجديد مع إرادة الشاعر في رسمه لصور موضوعه الشعري فـ(ليس من مطلب الفن أن يصور الأشياء كما هي، إنما المطلوب تشكيل الخارج حسبما تنسقه رؤاه الدخلية، ويزودنا بصورة حدسية تعيننا على رؤية غير منسوخة للواقع، وإنما تصبح كأنها ترينا الأشياء لأول مرة، ويكون هذا كشفاً لميلاد جديد تختلف فيه صورة غير مكررة لإيقاع الكون)[٣٤]. بعدها وصف الشاعر أداة العازف الموسيقية وحدد مكانها في حِجْرِ العازف وأعطاه سمة التذكير (أجوف) ثم وصف هذه الأداة إذ ترادفت الألفاظ الدالة على الجسم في وصفها (عُنُق، ظَهْر، حَدَبَة) لتكوِّن بمجموعها صورة الآلة الوترية (العُود) وقد تكفلت الاستعارة التجسيمية بالإيحاء بصورتها بفنٍّ أبعدها من دائرة التقريرية. وعاد الشاعر إلى الاستعارة التجسيمية باعتماد إضفاء (الأعناق) للـ(الأحزان) المعنوي، إذ يؤدي ضرب كف العازف على أوتار هذه الآلة وصدور الموسيقى بذلك الفعل إلى وقع الضرب على (أعناق الأحزان) في إنهاءٍ تام لتلك الأحزان وفنائها، وقد كان الشاعر موفقاً في التقاط الجزئيات الجسمية الواصفة لأداة العازف الموسيقية، وكذلك جزئية الجسم المضافة للـ(الأحزان) تصويراً لنهايتها بفاعلية شرب الخمر وتأثيرها المترافق مع موسيقى عازف مجلس الشرب.

وقد ورد التجسيم أيضاً في قول ابن حمديس: [من الكامل]

وفدتْ عليك سُعودُ عامٍ مقبلٍ
فتلقَّهُ بسعودِ عزٍّ مُقبلِ
أهدى التحيةَ واستعارَ لنُطْقِهِ

من كلِّ مُمتَدَحٍ فصاحةَ مِقْوَلِ
وسعى بأرضِك واضعاً فمهُ على
تُرْبٍ بأفواهِ المُلوكِ مُقَبَّلِ(٣٥)

يسترسل الشاعر في التعبير عن انفعاله في خطابه الشعري ولا بد له من الموائمة بين أجزاء القصيدة لتكون كلا مترابطاً في تنامي الأحداث وتسلسلها وانتقال أغراضها، وهذا التوجه في التنظير إلى الاتساق والانسجام الذي يصل تأثيره في النص من وحدات بنائه الصغيرة متمثلاً باختيار المفردة الواحدة، ثم بناء الجملة، وصولاً إلى النص عامته، لتؤدي هذه التوافقات في الانتقالات الموضوعية والفنية إلى تميُّز المبدعين، وتكون مظهراً لإحساسهم المتفوق في التعامل مع اللغة عن غيرهم، ومؤشراً لقياس مديات التفاوت الإبداعي بينهم، ومثل هذا الإجراء يمكن أن يسري على التوظيف الجزئي في تتبع اللغة على الصعد كافة، ومنها البلاغي الذي يتابع البحث جزئية تطبيقه في تحديد أنماط الاستعارة عند ابن حمديس، إذ نجد الشاعر في هذه الأبيات قد عمد إلى التهيئة لحضور النمط الاستعاري التجسيمي عبر مرحلة المرور بالتشخيص الاستعاري الذي كان متوافراً لمرتين، وفي كليهما كان تكوينهما بنائياً هو نتاج إضافة المجرد (سُعُود) إلى المجرد (عامٍ) لتنشأ الاستعارة التشخيصية الأولى، على حين كانت الثانية هي نتاج الإضافة إلى المجرد (عزٍّ)، وقد اعتمد الشاعر في إسباغ صفات التشخيص للمستعار لهما على إيراد الفعل الذي كان في الأولى ماضياً مسنداً إلى تاء التأنيث الساكنة (وَفَدَتْ) على حين كان الفعل في الاستعارة الثانية أمراً (فَتَلَقَّهُ) والفاعل فيه ضمير مستتر يعود على الممدوح، أما الركيزة الأخيرة المُنشِئةُ للتشخيص فكانت عبر الوصف الموحد لكليهما بـ(مُقْبِلٍ)، وتتسع مساحة الاستعارة التشخيصية إذ يستمر وجودها – انقياداً للموضوع – في البيت الثاني، فقد عمل الشاعر على اسناد فعل التحية والتأدية النطقية الأفصح التي تُسْتَقْدَمُ من السابق من القول في مجال المدح ليؤديها فاعلها (سُعُودُ عامٍ مُقْبِلٍ) وفاءً لمكانة الممدوح واستحقاقه، واستمر زخم التشخيص حاضراً وصولاً إلى الشطر الأول من البيت الثالث، إذ تحقق بتوظيف الجملة الفعلية (سعى بأرضك) المسندة إلى الفاعل نفسه؛ ليتحقق بعدها حضور التجسيم تبعاً لتلك التهيئة الاستعارية التشخيصية المتعددة السابقة، ليملي الموضوع بانتقالاته ورسم الشاعر لصوره إلزاماً في اختيار جزئية (الفم) في نسبته إلى المستعار له المشخص، وبذلك نهضت الصورة المستكملة له معتمدة التجسيم في هدف موضوعي عنوانه تأدية فرض الاحترام والخضوع، والطاعة للممدوح، وهي وإن حملت ملامح الصورة الموروثة في تقبيل الأرض بين أيدي ذوي السلطان، أو ذوي الجاه والرفعة غير

أن ألـوان الرسـم التصـويري الاسـتعاري فـي التشخيص والتجسيم تكفلت بإحداث حراكٍ أكسب الصورة نضارة وبريقاً.

ولننظر إلى جزئية الاختيار المؤدية إلى التجسيم المتناسب مع موضوع الشاعر في قول ابن حمديس: [من البسيط]

أذاع منه لسانُ الدمعِ ما كتما
لم يبكِ حتى رأى شيباً له ابتسما
لله بالعيد بيضُ الغيدِ نافرةٌ
أهي الحمائم شامت أشهباً قَرِما[٣٦]

إن الأسـى والحـزن علـى العمـر الفائـت جـراء ظهور الشيب عادة ما يكون موضوعاً شعرياً مثاراً بمصاحبة ذكر إعراض النساء عمن ظهر عليه الشيب في الغالب، وصورة ابتسام الشيب التي تدعو الشاعر إلى البكاء حسرة على شبابه رأيناها سابقاً عند الشاعر في مبحث التشخيص، ويبدو أن هذا الموضوع قد شغل حيزاً في فكر الشاعر وذهنه نظراً لترديده له عن طريق التركيز على الصورة المرسومة نفسها الأمر الذي يجعل من موضوعها – لتكرار الشاعر إياه – مهيمناً وله الأولوية في أرجحية تراتبية موضوعات الشاعر المرتبطة بتكراره ألفاظاً تنتمي إلى الحقل الدلالي الذي يحيل إلى الموضوع نفسه[٣٧]، فالشاعر في هذا المثال قد عمل على الإتيان بـ(الدمع) مجسماً عن طريق إضافة (اللسان) إلى (الدمع)، وهذا (الدمع) لَحِقَهُ لفظ يعزز من مساحته في الصورة في (لم يبك)، وإن كان فعل البكاء هذا مسنداً إلى فاعل محذوف يقدر بضمير مستتر يعود على شخص الشاعر، وقد كان التشخيص واقعاً بعد التجسيم بنسبة (الابتسام) إلى (الشيب) وخرج التركيب الاستعاري نحو الكناية عن الظهور والانتشار للشيب.

ونلحظ التجسيم قائماً من خلال الاستعارة في قول ابن حمديس مادحاً: [من الكامل]

ووجدتُ علمَ الشعر أخفى من هوًى
لم تفْشِهِ عينٌ لعينِ رقيبِ
ومدائحُ الحسنِ المُبَخَّرَةُ التي
فَغَمَتْ بطيب الفخرِ أنفَ الطِّيْبِ[٣٨]

شاهد التركيب الاستعاري وما فيه من تكثيف رسمٍ فـ(المدائح) المعنوية المجردة أضيفت إلى (الحُسْن) المعنوي، ووُصِفَ المبتدأ المتكوِّن من (المضاف والمضاف إليه) بأنها (مبخرة) لتتولى الاستعارة المكنية حدوث التشخيص لـ(مدائح الحسن)، ثم يعلو المد الشعوري الواصف فيتراكم الأداء البياني في إضافة (الطَّيْب) المدرك الشمي إلى المعنوي (الفَخْر) فينشأ تركيب فني في (طِيْبِ الفَخْرِ) في استعارة ثانية تجسِّد الفَخْرَ وتُوطِّئ لمجيء التجسيم للـ(طيب) من خلال (الأنف) المضاف إليه الذي يمتلئ بـ(طِيْبِ الفَخْرِ) ولأن الصورة ترتكز على فعالية العطر

وحاسة الشم لذا جرى تجسيم (الطِّيب) عن طريق الحاسة المرتبطة بهذا الفعل تحديداً وهو (الأنف)، فالتشكيل بالصورة الحسية (من صميم فنية الاستعارة ودورها في الإيحاء والتأثير لأن من شأن لون معين أو صوت أو عطر أو ملمس أو مذاق أن يستثير ذكريات وتجارب تؤدي إلى صياغة شعورية خاصة في ذهن المبدع والمتلقي على حد سواء)[٣٩].

فيا جبلاً هدّ الزمانُ هضابَهُ
قُصِرْتَ ولمَّا تَقْضِ حاجتَكَ التي
أما كنتَ بالتمكينِ في العزِّ راسيا
جرى الدهرُ فيها راجلاً لك حافيا[٤٠]

وجاء التجسيم في قوله مخاطباً المعتمد بن عباد بعد خلعه من الحكم وسجنه في أغمات: [من الطويل]

يصور الشاعر إقصاء المعتمد وهو ما يزال قادراً على إدارة دفة الحكم عن طريق عنوان كبير في مصيره هذا هو (الدهر) الذي عمل على الإطاحة به، في سعي دؤوب منه لذلك جَسَّمَ (الدهر) عن طريق إعطائه (رجلين) وهما وإن كانتا مضمرتي التصريح، لكن وجودهما مدركٌ في الحالين (راجلاً، وحافياً) ليتحقق إيحاء السرعة والقصد فيما صار إليه أمر المعتمد الذي كان نتيجة تخطيط قوة أعلى منه في مصيره (الدهر).

ووظف الشاعر التجسيم في رسمه صورة له في مرضه وقد تقدم في العمر، فيقول: [من الكامل]

الدمعُ ينطقُ واللسانُ صموتُ
ما زال يظهر كلَّ يومٍ بي ضنًى
فانظر إلى الحركاتِ كيف تموتُ
فلذاك عن عين الحِمامِ خَفِيْتُ[٤١]

يستند الشاعر إلى الإجراء الأسلوبي نفسه في تعاقب الاستعارات وتعالقها في نصوصه معتمداً التشخيص لقدرته في وصول نصِّه إلى مستوى التعبير الدرامي في اكساب غير الانسان مقومات إنسانية تتيح له المشاركة في الحدث مع غيره، أو أن يعيشه هو بنفسه بصورة مستقلة[٤٢]، فالتشخيص جرى لـ(الدمع) ولـ(السان) كمقدمة موحية لما سيأتي لاحقاً في النص، فنُطْقُ (الدمع) جراء آلام الشاعر ومع ذلك فإن لسانه صموت عن التشكي في صبر جميل له على أمراضه ونتيجة لوهن بدنه فإن حركاته تموت في تشخيص استعاري ثالث، وعلى هذا التسلسل في إيراد ما حل بالشاعر من ضعف ليؤدي ذلك إلى تخطي الموت له، وقد جرى تجسيم الموت من خلال إضافة (العين) له لكنها لم تلحظ الشاعر في الرؤية البصرية لضموره ووهنه جراء أمراضه المتتالية (كل يوم بي ضنًى) فقد أحاله الضمور

والوهن إلى تكوين رقيق جداً لذلك خفي عن عين الموت.

رابعاً: التجسيد.

يمثل التجسيد منحًى استعارياً يُقدَّمُ فيه المعنى – عن طريق الاستعارة – في جسدٍ شَيْئِيٍّ أو يُنقَلُ المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية[٤٣] فالطاقة الإيحائية اللغوية المستنفرة جراء انفعال الشاعر وارتفاع مديات عاطفته تدفع به إلى لمح ارتباطات قارة في إمكانات اللغة يُفعِّلها ناقلاً ماهية بعض التكوينات المعنوية المجردة إلى أشكال مجسدة محسوسة يمكن رؤيتها أو سماعها أو تذوقها أو شمها أو لمسها[٤٤]، وهذا اللون من الاستعارة يستثمر ما يثيره العنصر الحسي وإيحاءاته في رسم صوره، فالشاعر إذ يستعمل الكلمات الحسية بشتى أصنافها لا يقصد أن يمثل بها صورة لمجموع معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تصوراً ذهنياً معيناً له دلالته وقيمته الشعورية وكل ما لتلك الألفاظ في ذاتها من قيمة هو أنها وسيلة إلى تفعيل الحواس سبيلاً لحصول إدراك النص لأن الشعر إذا كان تقريرياً خالصاً أو عقلياً محضاً كان مدعاة للرتابة المؤدية للضجر والملل[٤٥].

ونجد هذا النوع من الاستعارة في قول ابن حمديس: [من الطويل]

أبادَ حياتي الموتُ إنْ كنتُ ساليا
وأنت مُقيمٌ في قيودِك عانيا
وإنْ لم أبارِ المُزْنَ قطراً بأدمُعٍ
عليكَ فلا سُقّيتُ منها الغواديا[٤٦]

يُبيِّنَ الشاعر هنا وقع مصيبة المعتمد بن عباد على نفسه هو، وعمل على أن يكون هناك تعادل في صدق وقعها على الحاكم المخلوع السجين، وعليه هو الطليق في رحاب الأرض في وفاء كبير له، والشاعر في ضغط الإحساس بالتساوي في وقع المصاب عليه فإنه يعمد إلى الأثمن في وجوده (حياة الشاعر) إذ يظهر عليها هذا الأمر الجلل الذي لحق بالحاكم في تعرضها لما ينهيها (الموت)، ونلحظ كيف أن المفهومين المعنويين (حياة الشاعر، والموت) قد انتقلا من المجرد إلى التجسد عن طريق الفعل (أباد) الذي أُسنِدَ للموت فجعله ينتقل إلى مفهوم مادي شيئي يؤثر في (الحياة) ويعمل على إنهائها ونلمح التدرج في الامتداد الزمني لحصول فعل الإبادة من الموت لحياة الشاعر الأمر الذي يرجح تحقق التصور الذهني للحياة بشيء مادي قابل للإبادة الحادثة تدريجياً في استغراق زمني بدايته من بداية حصول المصيبة للمعتمد وامتداده مدة استطالة بقائها.

وظهر التجسيد أيضاً في قوله: [من الطويل]

تدرَّعْتُ صبري جُنَّةً للنوائبِ

فإنْ لم تُسالمْ يا زمانُ فحاربِ
عجمتَ حصاةً لا تلينُ لعاجمِ
ورُضتَ شَمُوساً لا يَذِلُّ لراكبِ(٤٧)

إن الشاعر في حديثه عن ذاته المستعدة لتحمل نوائب الزمن وصعابه قد تهيأ استباقاً لما يأتي به الزمن، المتهيّئ هو أيضاً لاعتراض طريق الشاعر ومسار حياته، والشاعر هنا يستشرف استعداد الزمان له، فلذلك هو يتسلح بالسلاح الوحيد الفعال المتوافر له وهو (الصبر) فجسده الشاعر عندما نقل (الصبر) من المفهوم المعنوي المجرد نحو الحسي المدرك عن طريق (تَدرّعتُ) فأحاله إلى مادي يقي ويمنع عن الشاعر مصائب الزمان ونوائبه، ولذلك وعلى ضوء هذا الاستعداد المتدرع بالصبر للزمان، فإن الشاعر يطلب منه إذ لم يسالمه فليحاربه لأنه أكمل استعداده، وهو بهذا يشخص الزمان في مرافقة استعارية للتجسيد بالتشخيص، فالاستعارة هي هنا (ثمرة حركة في النفس حيث تستطيع بناء مشابهة ذاتية وليس انتاج مشابهة موضوعية، فتكشف عن ممتلكات خبيئة، أو تخلق من كل الأجزاء علاقات جديدة)(٤٨).

وإذا كان التتابع الاستعاري في التشخيص والتجسيم يردان مترادفين لإكمال صور الشاعر في التعبير عن موضوعاته فإن التجسيد قد يأتي متكرراً كما في قوله:

وكيف يَصْفُو لنا دهرٌ مشاربُهُ
يخوضُها كلَّ حينٍ جَحْفلُ النُّوَبِ
إن الزمانَ بما قاسيتُ شيَّبَني
ولم أشِيِّبْهُ، هذا والزمانُ أبي(٤٩)

يعمد الشاعر – في ظل استفهامه الكبير وإنكاره أن يصفو له الدهر – إلى نقل (الدهر) من المفهوم المجرد المعنوي إلى ضفة الماديات بتجسيده بمكان له مشارب، وهذا يقود إلى وضع حدود لهذه الرقعة المكانية، مع وجود مواطن للشرب من مائها الذي لا يصفو لأنه يخاض من (جحافل النوب) وقد كان استعمال صيغة الجمع مظهراً لرغبة الشاعر التصويرية في فداحة ما يواجهه، وهذا الأمر قاده إلى تشخيص (النوب) عن طريق إضافة (الجحافل) إليها، وعلى هذا فإن التجسيد كان حاضراً قبل التشخيص بترافق حددت أولويةَ مجيء أي منهما أولاً ضروراتُ البعد التصويري، المنقاد إلى انفعال الشاعر وأحاسيسه من غير أن تفقد الصورة تسلسلها البنائي ولمسات وجود الفن فيها، فجمال النص يرسم ملامحه أداءٌ بياني تتجبه اللحظات الانفعالية في نفس المبدع لأن التشكيل البلاغي المعتَمَد يجب أن ينجح في تصوير الخلجات النفسية من أبسطها وتيرة وصولاً إلى أشدها تقاطعاً من شدة الاضطراب في المشاعر عنده(٥٠).

ورسم الشاعر ابن حمديس صورة أخرى مستعيناً بالاستعارة المُجسِّدة في قوله: [من السريع]

قمْ هاتِها منْ كفِّ ذاتِ الوِشاحْ
فقدْ نعى الليلَ بشيرُ الصَّباحْ
واحلُلْ عُرى نَومِك عن مُقلةٍ
تَمْقُلُ أحداقاً مِراضاً صِحَاحْ[٥١]

هذه المقدمة الخمرية فيها كناية عن المرأة (ذات الوشاح) التي تكون هي الساقي للخمر، والإجراء الكنائي تبعه رسم تشخيصي (الليل والصباح) في إشارة لزمن تعاطي الخمر الممتد إلى مجيء الآخر بعد مضي الأول (الليل)، وهذا الرسم الصوري متناولٌ وقريب على الإدراك، إلا أن الارتقاء في إيحاء الصورة كان عن طريق تجسيد الشاعر لنوم رفيق الشراب، ومطالبة الشاعر له بالاستيقاظ بعد أن نالت منه الخمر في كميتها المشروبة إلى طلوع الصباح، فعمد إلى (النوم) المعنوي (مُشيِّئاً) إياه في كيان مادي يوحي به الفعل (احلُل) و(عُرى) ليكون الكيان المادي المجسِّد لنوم الرفيق هو (الثوب) والمفارقة في أن اللابس له هو (مقلة الرفيق) التي شخّصها الشاعر من كل عناصر الاستعارة التركيبية المجسدة الأولى، وبهذا التكثيف في تتابع التجسيد والتشخيص ارتفعت القيمة الفنية لصورة الشاعر نحو ذرا الإيحاء المؤثر.

وجاء التجسيد في قول الشاعر واصفاً بركة ماء: [من الطويل]

وزرقاءَ في لونِ السماءِ تَنَبَّهتْ
لتَحبِيكِها ريحٌ تهُبُّ معَ الفَجْرِ[٥٢]

اعتمدت الصورة في هذا البيت التأسيس اللوني (الأزرق) لتحيل عبر الارتباط المألوف للون بموصوفات معينة إلى (البحيرة) لأن الحامل اللوني الآخر الذي ينصرف إليه الذهن بفعل قوة إشارة اللون وارتباطه بها (السماء) مذكور في النص، وهذه الظاهرة في تجاهل حامل الدالة اللونية أو إغفاله هي من موروثات التوظيف الشعري قديماً وبقيت فاعلة في المتن الشعري لاحقاً[٥٣]، ولكن الانتقال في رسم الصورة وقع في الشطر الثاني من خلال إسباغ التشخيص على (الريح) في الفعل (تَنَبَّهتْ) الأمر الذي حرك الصورة خطوة أولى نحو ميدان الإيحاء المؤثر في الوصف.

وقد حدد الشاعر (التنبه) زمنياً في (مع الفجر) ليكون هذا الرسم التشخيصي للريح تأسيساً ناجحاً للخطوة الثانية لتعزيز تقدم الصورة نحو الإيحاء الفاعل، ففعل (التحبيك) الذي تقوم به هذه الريح لمياه البركة التي لونها أزرق بلون السماء يدفع عن طريق الاستعارة إلى إحالة إلى تجسيد لتكوين مادي لها قوامه الصوري تكوينها الجديد الذي يستجيب لهذا الفعل (التحبيك) وهي في ماهيتها الجديدة تنفتح على كل ما له صلة بهذا

الفعل وينجح في الاتساق مع التصوير التجسيدي لها.

خاتمة

خلص البحث إلى النتائج الآتية:

• أدت تقنيات استعمال التعبير الاستعاري في التشخيص، والتجسيم، والتجسيد إلى رسم صور الشاعر باستقلال لكل نوع في الرسم أحياناً، أو في احتشاد أكثر من نوع منها في ضوء البواعث الموضوعية والانفعالية عند الشاعر ابن حمديس.

• كانت تراتبية ورود أنواع الاستعارة في التشخيص والتجسيم والتجسيد خاضعة لرؤية الشاعر وللاتساق التصويري الفارض لتقديم أحد هذه الأنواع أو تأخيره.

• لم يجد البحث اجتماعاً للأنواع الثلاثة في مدى نصي قدره بيت واحد إلا قليلاً، على حين كان لوجود نوعين من هذه الأنواع الاستعارية الثلاثة حضور في هذا التحديد الكمي الشعري.

• لجأ الشاعر ابن حمديس في مقدرة تؤكد إمكاناته الشعرية إلى تشخيص التشخيص مع حفاظ على توصيل المعنى من غير تغريب أو غموض في رسم الصور الشعرية.

• كان اختيار الجزئية المؤدية إلى التجسيم واحدة في الغالب، وعلى ضوء أبعاد الموضوع المتناول في سعي لضمان الاتساق معه دائماً، حتى عند اختيار التعدد للجزئيات المؤدية للتجسيم التي لم يتحقق حضورها إلا نادراً.

• كان حدوث الانتقال في رسم المعنوي المجرد عن طريق إضافته للحسي بانسيابية لا تستدعي كدِّ الذهن من غير غموض مبهم في الرمزية والتأويل، وهذا الأمر حصل حتى في الرسم التصويري الذي تم فيه الانتقال من المجرد إلى المجرد الذي تستلزم صوره تلبثّاً لإدراكها.

• تكفلت الاستعارة بأنواعها الثلاثة في رسم الصورة الشعرية في شعر الشاعر ابن حمديس من غير مؤازرة راكزة وعاضدة من فنون البيان الأخرى التي كان استدعاؤها مع الاستعارة قليلاً ومن غير تداخل نوعي وكمي ممتد معها.

• حافظ الشاعر على عدم تخطي مسارات الربط بين جزأي الاستعارة بما يجعلها لا تزعزع المستقر، والمقبول، والمخزون في وعي المتلقي وذاكرته عن مدركاته للأشياء في وسطية ضمنت حراك المعنى تصويرياً نحو الإبداع محافظاً على أهمية ملحظ تكوين الصورة المرجع.

هوامش البحث:

(١) ينظر: وفيات الأعيان:٢/٣٨١.

(٢) ينظر: الشعر العربي في صقلية: ٣٧٠.

(٣) محمد بن عباد بن محمد بن إسماعيل اللخمي، أبو القاسم، المعتمد على الله، صاحب إشبيلية وقرطبة وما حولهما، ولد في باجة (بالأندلس) وولي إشبيلية بعد وفاة أبيه (سنة ٤٦١ هـ) وامتلك قرطبة وكثيرا من المملكة الأندلسية، وأصبح محط الرحال، يقصده العلماء والشعراء والأمراء، وكان فصيحا شاعرا وكاتبا مترسلا، بديع التوقيع، له ديوان شعر. ينظر: الأعلام، خير الدين الزركلي: ٦ /١٨١.

(٤) من أقوى الدول التي حكمت بلاد المغرب وتمكنت من فرض سيطرتها على افريقيا وامتدت إلى جزء كبير من بلاد الأندلس بعد أن نجحت في صد زحف الجيوش القشتالية النصرانية، ويعود سبب التسمية إلى أن مؤسسيها كانوا مع رجالهم يرابطون على الثغور الإسلامية لحمايتها من الأعداء فعرفوا بهذا الاسم. ينظر: الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب ومدينة فاس، ابن أبي زرع: ٢/٧٤ وما بعدها.

(٥) أغمات: ناحية في بلاد البربر من أرض المغرب قرب مراكش، وهي مدينتان متقابلتان كثيرة الخير، ومن ورائها إلى جهة البحر المحيط السوس الأقصى بأربع مراحل، ومن سجلماسة ثماني مراحل نحو المغرب. ينظر: معجم البلدان، ياقوت الحموي: ١/٢٢٥.

(٦) ينظر : المصدر نفسه: ٣٨٠-٣٨٢. ميروقة: (بالفتح ثم الضم وسكون الواو والراء يلتقي فيها ساكنان وقاف) هي جزيرة شرق الأندلس فتحها المسلمون سنة ٢٩٠هـ ينظر: معجم البلدان: ٥/٢٤٦.

(٧) من قضايا الإنسان في الشعر الأندلسي:١٥٧.

(٨) ينظر: ديوان ابن حمديس (التوطئة): ١٧-٢٠.

(٩) ينظر: أسرار البلاغة: ٢٩.

(١٠) ينظر: أسلوبية البيان العربي من أفق القواعد المعيارية إلى آفاق النص الإبداعي، د. رحمن غركان: ١٦٧-١٧٨.

(١١) ينظر: مفتاح العلوم: ١٩٦.

(١٢) ينظر: المعجم الأدبي: ٦٧، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: ٢٣٦، التصوير الفني في القرآن الكريم: ٦٤.٦٣، الطبيعة في القرآن الكريم: ٤٦.

(١٣) ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: ١٧٧.

(١٤) ديوان ابن حمديس: ١٩٢.

(١٥) ينظر: فن الوصف وتطوره: ١٤١.

(١٦) ينظر: بنية اللغة الشعرية: ٢٠٥.

(١٧) ديوان ابن حمديس: ١٩٣.

(١٨) ينظر: حركية الإبداع دراسة في الأدب العربي الحديث: ٨١.

(١٩) ديوان ابن حمديس: ٢٠٠.

(٢٠) ينظر: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي: ١٩٣.

(٢١) الاتجاه النفسي في نقد الشعر: ٣٧٣.

(٢٢) ديوان ابن حمديس: ٤٠٠.

(٢٣) ينظر معجم الصحاح : ٧٦٩.

(٢٤) ديوان ابن حمديس: ٤٦٧.

(٢٥) رماد الشعر: ٢٩٦.

(٢٦) ديوان ابن حمديس: ٢٧.

(٢٧) ينظر: جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل:١٦.

(٢٨) ديوان ابن حمديس: ٤٧٣.

(٢٩) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل: ١١٢.

(٣٠) ينظر: لسان العرب، مادة (جسم):٢/٥٢٠.
(٣١) ينظر: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام: ٣٠١.
(٣٢) ديوان ابن حمديس: ٢٠.
(٣٣) ينظر: لسان العرب، مادة (عرب): مج١٠ :٦٩.
(٣٤) لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث: ٩٩.
(٣٥) ديوان ابن حمديس: ٣٨٦.
(٣٦) المصدر نفسه: ٤٧٠.
(٣٧) ينظر: مدخل إلى علم الأسلوب: ٤٦.
(٣٨) ديوان ابن حمديس: ٥٩.
(٣٩) الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث: ١١٤.
(٤٠) ديوان ابن حمديس: ٥٣١.
(٤١) المصدر نفسه: ٧٢.
(٤٢) ينظر: الشعر العربي المعاصر ظواهره وقضاياه الفنية والمعنوية: ٢٨٧.
(٤٣) ينظر: التصوير الشعري، التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية:١١٥، الصورة الفنية في شعر أبي تمام: ١٨٦.
(٤٤) ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: ٢٦٢.
(٤٥) ينظر: التفسير النفسي للأدب: ٧٠.
(٤٦) ديوان ابن حمديس: ٥٣٠.
(٤٧) المصدر نفسه: ٢٣.
(٤٨) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل: ١٢٠.
(٤٩) ديوان ابن حمديس: ١٧.
(٥٠) البلاغة عرض وتوجيه وتفسير: ١٣٧.
(٥١) ديوان ابن حمديس: ٨٩.
(٥٢) المصدر نفسه: ١٨٧.
(٥٣) ينظر: اللون في الشعر العربي قبل الإسلام قراءة ميثولوجية: ٧٨.

المصادر والمراجع

- الاتجاه النفسي في نقد الشعر، عبد القادر فيدوح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٩٢م.
- الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، د. يوسف أبو العدوس، عمان، ط١، ١٩٩٧م.
- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعة للنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط١، ١٤٠٤هـ –١٩٨٤م.
- أسلوبية البيان العربي من أفق القواعد المعيارية إلى آفاق النص الإبداعي، د. رحمن غركان، دار الراي، دمشق، ط١، ٢٠٠٨م.
- أسرار البلاغة، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني (ت٤٧١هـ أو٧٤٧هـ)، علق عليه: رشيد محمد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٨٨م.
- الأعلام، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، الزركلي الدمشقي (المتوفى: ١٣٩٦هـ) دار العلم للملايين، ط١٥، ٢٠٠٢ م.
- الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب ومدينة فاس، ابن أبي زرع أبو الحسن علي بن عبد الله (ت٧٢٦هـ –١٣٢٥م) تح: كارل يوحنا أوبستانا، دار المنصور للطباعة، الرباط، ١٩٧١م.
- البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٤م.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال–المغرب، ١٩٨٦م.

- البلاغة عرض وتوجيه وتفسير، د. محمد بركات حمدي أبو علي، مكتبة الدراسات البلاغية، دار الفكر والنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٨٧م.
- التصوير الشعري، التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية، عدنان حسين قاسم، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، ليبيا، ط١، ١٩٨٠م.
- التصوير الفني في القرآن الكريم، سيد قطب، دار المعارف للطباعة والنشر، ط٢، (د،ت).
- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.
- جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل، د. عبد القادر الرباعي، دار الكتاب اللبناني، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٩٩م.
- حركية الإبداع دراسة في الأدب العربي الحديث، د. خالدة سعيد، دار العودة، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٨٢م.
- ديوان ابن حمديس، صححه وقدم له الدكتور إحسان عباس، دار صادر– بيروت.
- رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد– العراق، ١٩٩٨م.
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٧٨م.
- الشعر العربي في صقلية، عيسى فوزي سعد، منشورات المعارف، الإسكندرية، ط١، (د، ت).
- الشعر العربي المعاصر ظواهره وقضاياه الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م.
- الشعر والتجربة، ارشيبالدمكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار الكتاب اللبناني، ط٢، ١٩٩٠م.
- الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، د. وجدان صايغ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٩٩م.
- الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، د. صاحب خليل إبراهيم، دمشق،ط١، ١٤٢٤هـ – ١٩٨٠م.
- الطبيعة في القرآن الكريم، د. كاصد ياسر الزيدي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر والتوزيع، الجمهورية العراقية، ١٩٨٠م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ط٤، ١٩٧٢م.
- فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، إيليا حاوي، منشورات دار الكتاب اللبناني، ط٢، ١٩٨٧م.
- لسان العرب، جمال الدين بن محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري (ت٧١١هـ)، حققه وعلق عليه ووضع حواشيه عامر حمد حيدر، راجعه عبد المنعم جليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط٢، ١٤٣٠هـ – ٢٠٠٩م.
- لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط١، ١٩٨٥م.
- اللون في الشعر العربي قبل الإسلام قراءة ميثولوجية، إبراهيم محمد علي، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط١، ٢٠٠١م.
- مدخل إلى علم الأسلوب، د. شكري محمد عياد، دار العلوم، الرياض، السعودية، ط١، ١٩٨٢م.

• المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
• معجم البلدان، للشيخ الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي، دار صادر، بيروت ١٩٧٧م.
• مفتاح العلوم ، السكاكي، المطبعة الأدبية، القاهرة، ١٣١٧هـ.
• مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي، د. حسين عطوان، دار الجيل، بيروت– لبنان، ط٢، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.
• من قضايا الإنسان في الشعر الأندلسي، د. محمد عويس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٨٦م.
• نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م.
• وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان، ابن خلكان أبو العباس أحمد بن محمد بن أبي بكر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة السعادة، ١٩٤٨م.
• وهج العنقاء دراسة فنية في شعر خليل الخوري، ثامر خلف السوداني، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١م.

Abstract

This study examines the use of the poet Ibn Hamdis metaphor in his poetry as a tool to diagnose things that have no life by describing what is described by people, or attribution of the actions, movements or feelings of people. Or as a tool for embodiment of objects that are not perceived by the senses by portraying them as metaphorical objects (that is, having an organism or some of its parts). Or as a tool for the embodiment of the imperceptible by treating it as the treatment of physical sensory things. This use was consistent with the poet's motives and emotions without immersing in ambiguity and complexity. The connection between the two parts of the metaphor was based on the stock in the recipient's mind of culture and awareness of inherited metaphors.