مجلة جامعة التنمية البشرية / المجلد.٣ العدد.٢ حزيران ٢٠١٧: ص ص ٣٥٤-٣٧١
DOI: 10.21928/juhd.20170610.14, e-ISSN: 2411-7757, p-ISSN 2411-7765

سيميائية التجربة العفيفة
في غزل العباس بن الأحنف*

أ.م.د.ناظم حمد خلف السويداوي / ممثلية وزارة التربية في السليمانية – الانبار –

الملخص

يتحدث هذا البحث عن تجربة العباس بن الاحنف العفيفة مع (فوز) وما رافقها من مكابدة وعناء، إذ شكلت (فوز) علامة فارقة في ابداع الشاعر، كونها تمثل علاقة من اشارتين لغويتين مشحونتين بدلالات لغوية تقودنا الى مجموعة من القيم الانسانية، اجتماعية ونفسية.

وبدا واضحاً تمكّن هذا الشاعر من قصيدة الغزل، وبها اشتهر، فهو يكتب قصيدة متكاملة تخرج من البنية التقليدية الى ما هو اعمق، سعياً للوصول الى معشوقته ونيل رضاها، فهي من استمطرت قواه، والحّت على شفتيه ان يرددها كثيراً.

وفي سيميائية هذه التجربة كان لنا وقفة مع محورين في هذا البحث، بسبب تنوّع الدلالات التي تحكم منطق النص الشعري، اذ كان لسيميائية الوجد حضوراً، فضلاً عن سيميائية الصور لما لها من اهمية في بناء النص **وجماليته.**

Abstract

This research addresses the pure experience, suffer and trouble of Abbas Ibn Al-Ahnaf with (Foz). Certainly, Foz was the distinctive feature and the center point of his poem, since she represents the relationship between two linguistic signals integrated in linguistic connotations which guide us to a number of human, social and psychology values. It is obvious that the poet succeeded in the Ghazal poem, and that succeed led him to fame. Ibn Al-Ahnaf was well-known in writing complete poems that differs from the usual structure towards the deepest, for the aim to approach his lover and satisfy her for she is the source of his power and the tone of his lips.

The semiotics of this experience attracted us to consider two axes that covered in this research, due to the diversity of connotations that controls the logic of the poem. Sentiment and image semiotics are other features that participated in designing the poem.

* **قدم هذا البحث في المؤتمر العلمي الدولي الرابع لجامعة التنمية البشرية/نيسان ٢٠١٧**

پوختەی توێژینەوە

ئەم توێژینەوەیە جەخت لە ئەزموونی بێگەردو تەنگوچەڵەمەو ماندوبوونی عەباسی کوری ئەحنەف دەکات بەرامبەر بە (فۆز)، لەو ڕوانگەوە کە فۆز خاڵی بەهێزی کارامەیی شاعیرەکەیە، وە لە هەمان کاتدا پەیوەندی نێوان دوو هێمای زمانەوانی پڕ واتا بەیەك دەگەیەنێت کە لە ڕێگەی ئەم واتانەوە دەتوانین کۆمەڵێك بەهای مرۆیی و کۆمەلایەتی دەروونی بەرچاو بکەین.

ڕوون و ئاشکرایە کە عەباسی کوری ئەحنەف دەستێکی بالای هەبووە لە ڕێکخستنی شیعری غەزەل، و لەوەش زیاتر ناوبانگی لەو جۆرە شیعرەدا بەدەستهێناوە، بۆیە دەتوانێت هۆنراوەیەکی تەواوو جیاواز لە هۆنراوە باوەکان بەرهەم بهێنێت و زیاتر قوڵبێتەوە بەمەبەستی گەیشتن بە خۆشەویستەکەی، چونکە خۆشەویستەکەی سەرچاوەی وزەو ئاوازی سەر لێوەکانێتی.

بۆ تێگەشتن لەم ئەزموونی هێماگەریە، تیشك دەخەینە سەر دوو تەوەری سەرەکی، لەو ڕوانگەوە کە دەقەکان بەندن بە واتای جیاوازەوە، هێماگەری (سیمیۆتیکی) ویژادنی لە شیعرەکانی عەباسی کوری ئەحنەف دا بە هەمان ئەندازەی هێماگەری وێنەیی ڕەنگدەداتەوە، بە تایبەت لەبەر ئەو هۆکارەی گرنگیەکی سەرەکی هەیە لە بونیاتنانی دەقی شیعرو جاونیەکەی.

تقديم

تكمن حقيقة الشعر، عندما يفيض الشاعر في دروب المعرفة الشعرية، فخلفيات المعرفة الروحية وبواطنها، كلها، تأمل وبوح، ولا يضيق الخناق على الشاعر، إلاّ عندما يشعر بدونية التجربة لديه، ولا ينفسح المجال أمامه، إلاّعندما يهيم بما لديه، فيتأمل ويخرج ما عنده طواعية، ليبهرَ المتلقي، ويُظهرَ عوالم تمكّن من قبضها، وضيّق عليها الخناق، حتى اذا ما ذاب فيها اطلقها حُلماً يتهادى في نصّه الشعري.

ولا شك، انّ حقيقة الفيض الابداعي عند الشاعر، تتبع مسارات الرمز وتحولاته – غالباً – وما من نص يتمتع بحقيقة اغرائية للمتلقي من دون الرمز، والسيميائية هي من يستغل لغة التستر والانكشاف في النص الشعري، كونها تمثل علاقة من اشارتين لغويتين مشحونتين بدلالات رمزية تقودنا الى مجموعة من القيم الانسانية، اجتماعية ونفسية.

والواقع يشهد انّ شعر الغزل، باختلاف تنويعاته، له تاثير في النفس والمشاعر الانسانية، حتى انّ المتلقي يستجيب للعفيف منه، كونه اقرب الى ذائقة الانسان العربي، على الرغم من اختلاف الاذواق والطبائع وسرعة التأثير. ويتباين هذا النوع من الغزل عند الشعراء، بحسب مواقعهم والبيئة التي يعيشون فيها، وربما يؤثر هذا على طبيعة التجربة. وهذا الذي يدفع علماء النفس ان يترجموا تداعيات كل شاعر، كظروف النشأة والأحداث والذكريات، وما يتعلق بأغوار النفس الانسانية، فضلاً عن مستويات المعرفة ثقافياً واجتماعياً. وهنا يستغل البعد السيكلوجي هذه المعطيات، ليدخل من خلالها، ويكتشف في تحليلاته ابعاداً تأثيرية نفسية اكثر عمقاً، تتلازم وطبيعة التجربة عند الشاعر.

وبما اننا نبحث في شاعر عباسي هو العباس بن الاحنف، نلحظ بشكل لايقبل الشك مدى براعة هذا الشاعر وتمكنه من قصيدة الغزل وبنائها المحكم، فهو يكتبُ قصيدة متكاملة تخرج من البنية التقليدية التي اعتاد عليها بعض الشعراء، الى البنية الشبكية والاتجاه الدرامي الذي تتفاعل فيه كل العناصر تفاعلاً وظيفياً يركن الى الاسقاط الفني والمعادل الموضوعي.

هكذا هو العباس بن الاحنف، وهو يستقطر الدموع تارة والشوق تارة اخرى لـ(فوز)، هذه المخلوقة التي استمطرت قواه والحّت على شفتيه ان يرددها مرات ومرات، حتى انّ ثلاثة ارباع ديوانه الشعري كان لها وباسمها تغنى. وبما اننا نتعرّض الى سيميائية التجربة العفيفة في نصه الشعري استدعت الحاجة ان نقسّم هذا البحث على محورين اثنين، يتناول المحور الاول سيميائية الوجد، في حين تخصَّص المحور الثاني بسيميائية الصور.

ومهما يكن من امر، فانّ الاختلاف في الدراسات السيميائية من حيث المنهج وادوات التحليل، يجب ان تتساوق مع خصوصية كل نص، ذلك انّ العلاقة فيه تأخذ مجموعة من الدلالات التي تحدد علائق هذا النص. بعبارة اخرى، فانّ النص هو هذه العناصر مجتمعة، وكل عنصر منها له اهميته في بناء النص وتشكيله الجمالي.

سيميائية الوجد

يبدو هذا العنوان مفارقاً في حقل المفهومات الدلالية للسيميائية، والتي تعني العلامات وتبيّن ما هو كامن في كل علامة. لهذا يرتسم الحديث عن سيميائية الوجد وما ينتابها من انفعالات متعددة وغامضة. والعلاقة هنا، هي الاثر الذي يعلق في النفس، ويترك نوعاً غامضاً من المتعة، تأتي روعتها من العلاقات المتشابكة التي تتدخل في تركيب الصورة عند الشاعر بالتحليل والرمز، لأن كل قصيدة هي بالتأكيد، معبأة بالعلامات اللسانية، التي تعطي النص الشعري صلة مميزة وحركية ايقاعية، فضلاً عن حركة الانتظار والتوقف التي يمارسها الشاعر، وكل ذلك مبني على دوافع دلالية جمالية ادت الى تشكيل القصيدة بأنكشاف يتلازم وطبيعة التجربة.

والقارئ (الناقد) وحده الذي يفك مغالق هذه العلامات، ويرسم النقاط المتتابعة التي يحتفظ بها النص. فكل القوى المتعارضة والمتصارعة (الذات / الآخر) هي التي تحدد الهوية، وتعمل على تماسك الذات او زعزعتها من خلال الآخر. مما يجعلها تَتَطبع بخصائص الفَرادة والتميز في كل الاحوال. لذلك فإن الشعور والانفعال والميل والنزوة كلها اهواء، ادت الى ممارسة تلفظية لها علامات استعملها الشاعر بأختلاف مسميّاتها. اذ (تتضمن كل لغة تصورها الخاص أو مَفْهَمَتها الخاصة لعالم الاهواء، وعلى اسمية معينة خاضعة لمؤثرات خارجية وإيحاءات اجتماعية وثقافية)[١]

[١] – سيميائية السرد، بحث في الوجودالسيميائي المتجانس، محمد الداهي، ١١١.

وربما تصاحب هذه الفكرة مجموعة من التغيرات التي تدور حول النص، من مناسبة قول، وفنية معنى، فضلاً عن حالة الوجد الحاضرة دائماً في ذهن الشاعر ورؤيته الجمالية التي تتأتى من خلفيته المعرفية. وهذه كلها تحمل دلالات سيميائية تخدم النص الشعري وتحيط بكل العناصر التي تحويه.

ويبدو ان فهم نصوص العباس بن الاحنف مع (فوز) يقع حين نشرك البصر مع السمع والسمع مع العقل، من دون ذلك لانستطيع ان نفهم ما يدور في خلد الشاعر وهو يخاطب (انثاه) ومن دون ذلك – أيضاً – لا يمكن لنا ان نفهم النص الشعري بجملته، لأن النص – بطبيعة الحال – يعتمد على السائد أو المحتمل، ناهيك عن الخبرات الجمالية المتجلية، والتي يكون فيها الشاعر في حركية مستمرة من التغيّر والاضطراب، فهو يتحرك ويدور ويثور ويتشوق:

أَلَـــمْ تَعلمي يـافوزُ أنّي مُعذّبُ	بـــحبكُم والـــحَينُ للـــمرءِ يُـجلَبُ
وقد كنتُ ابكيكُم بيثربَ مرّةً	وكانت مُني نفسي في الارضِ يثربُ
أؤمِّـــلكم حـــتى اذا مـــارجعتمُ	أتـــاني صدودٌ منـــكم وتَـــجَنُّبُ
فإن ساءَكُم مابي من الضُّرِّ فارحموا	وإن سرَّكم هذا العذابُ فعذّبوا
وقد قالَ لي ناسٌ تحمّلْ دلالَها	فكلُّ صديقٍ سوفَ يرضى ويغضبُ[1]

فـ (فوز) هنا، قدّمت اشارات وعلامات اسلوبية، وادّت دوراً فاعلاً في الوصول الى المغزى، لانها عبرت فضاء المعقول الى فضاء اللامعقول في الكون التخييلي، وهذا التكامل المعنوي هو الذي يعطي الشاعر حرية البوح، وهو يستحضر خلفيته المعرفية بـ (فوز) فتزدحم صوره الشعرية من خلال لغته الترميزية، اذ انه يغاير المألوف ويكسب هويته في سياق خاص، فيتسم بفرادة التعبير، وكلها علامات واشارات تندس في تضاعيف القصيدة. والعلامة هي بحد ذاتها، علاقة او مجموعة من العلاقات التي تحدد مسار القصيدة وقصدية الشاعر في آن. فكل قصيدة (تقوم على الثنائية الاساسية: الايجاب/ السلب المتجلية في حد الدهر. الحياة/ الممات، الطاعة/ المعصية، الغنى/ الفقر، المدح/ الذم)[2].

هكذا ينتهي المشهد الشعري بذكر حالة الشاعر الذي يحاول ان يصل الى مبتغاه، وينغلق كلامه على صمت (فوز) وهو يصورها كـ (قارئة فنجان) فيغدو ذلك طرفاً فاعلاً ومتفاعلاً في عملية نشوء النص. بيدَ انّ الانتقال من حالة الرضا الى حالة السخط يعدُّ تحويلاً مفاجئاً، لانّ العلاقة بين الطرفين محكومة بمنطق التحويل الذي يؤدي دور الوساطة بين بنية الرفض وبنية القبول. لذلك فإنّ امكانية تشكّل اللقاء في هذا الفضاء التوتري تبقى رهينة بتمايز القرب والبعد في هذه العلاقة، وبالخلجات الاولى من الاحساس الذي

[1] – ديوان العباس بن الاحنف، ٥٢.

[2] – تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، ٥ – ٦.

ينتاب الشاعر ويقوده الى استخلاص المعايير القيمية الكامنة في المستوى التوتري للنص (فإنْ ساءكم/فارحموا... وإنْ سرَّكم/ فعذّبوا) ففي اطار التهيئة السيميائية لكل هذه التحويلات، يتأسّس لدينا نوعان من الذات هما: ذات مضمرة وذات متصلة، فالذات المضمرة، هي ذات سلبية تمثلها (فوز) والمسار السيميائي فيها ينطلق من دلالة الغياب التي تتمظهر بشكل جلي يسمح لها بالظهور ضمن الفضاء التوتري الذي يثير الذات الاخرى. وهذا الاحتمال يبدو في سياق مسار الذات، هو النمط الوحيد الذي لا يملك اي تأويل في اكتساب الكفاءة او القيام بالاداء. اما الذات المتصلة فهي التي تتلفظ وتولّد المعنى، لا لتحقيق الفعل فحسب، انما للوصول الى استحضار الاحساس بممارسة تلفظية لها وظيفة اشارية داخل النص، وهذا يدّل على انّ المتكلم يبذل جهداً تلفظياً كبيراً، وينظّم بشكل منسّق ايقاع الكلام والسكوت والمنطوق وغير المنطوق. فالتباعد ولّد ازمة التواصل، اذ بقيت الذات المتصلة في دائرة النصوص المستحيلة التي لم تجد متلقياً ممكناً، يخرجها من هذا الانغلاق الذي فرضته الذات المضمرة.

ان التمييز بين الانظمة العلامية المتفاعلة في جسد النص الشعري، تبدو شبيهة بحركات المد والجزر، وليس هذا النظام البنائي مفتعلاً من الشاعر بقدر ما هو اجراء افتراضي، ونظام بنائي محكم تفتعله بنية ايقاعية متحركة ناتجة عن غياب الاشارات المرجعية والعلامات المتبوعة بين المتكلم والمُخاطب. ففعل التلفظ محكوم بدوائر مغلقة من المعاناة والانطواء على النفس. وهذا الغياب هو الذي يفعل القراءة والتأويل، ويمنح المبررات التعبيرية والتفكيرية والخطابية افقاً قرائياً للذات المتصلة، والذي اسفر عن نيّة اقصائية لها.

إنّ اكثر ما يهدّد النص هو (الآخر) هو تجنبه الاستسلام وعناده على البقاء كما هو امام تجليات ما يقرأ، في محاولة لتجاوز الظاهر بفعل مغاير يبحث عن المتباعد الدلالي، لأن الظاهر يحتاج الى اختراق داخلي ينزع عنه كل الاغلفة التي تغطيه وكأنّ الحقائق ببواطنها لا بظواهرها، وهذا التناوب بين فعل التخفي والتجلي تزداد اهميته في ظل انكفاء الآخر، مما يستدعي الجنوح الى التأويل كوسيلة أخيرة لتخصيب الدلالات المتناثرة في النص.

ولعل الهدف التواصلي الذي ينشده الشاعر ويركز عليه، هو اخضاع الآخر واجباره على الاذعان لنصه، فهو يوجه عنايته الى ضرورة ووعي هذه الميزة التي على اساسها يكون التواصل الذي يسعى اليه، مادامت تجربته الشعرية قد دخلت مملكة (فوز) واتخذت لها وجوداً ملائماً. فلا شك أنّ الذات تتوقع استقبالاً يليق بمنطق البوح، لانّ الاقتراب من طقس المحبوبة ومتاهة اجوائها، كلها امور، لتجسيم المعاناة وخلق حالة خرق لبنية الشعر المألوفة، وادخال الاضطراب على النظام اللساني للقصيدة بمجموعة من الاحداث والتحولات التي تغاير الصورة وتمنحها توزيعا مركباً في انتاج المعنى:

سرى طيفُ فوزٍ آخر الليلِ بالطفّ فنحّى الكرى عنّي وأغفت ولم أُغفِ
وباتَ الهوى لي حاسراً عن ذراعه يُلهَّبُ في الصدر الهمومَ ولا يُطفي
وبتُّ كأني بالثريا مُعلّقٌ أُناشدُ مَن يدري ويعلمُ ما أُخفي
ولو أنصَفَتْني في المودةِ والهوى رضيتُ ويُرضيني أقلُّ من النّصفِ[1]

تؤكّد العلاماتية على المشاركة الفعّالة بين النص والمتلقي بمعنى أنّ النص الادبي لا تكتمل حركته الابداعية الاّ عن طريق القراءة وإعادة انتاجه تحليلاً ورؤية من جديد، وكلّ نصٍ له قطبان: فني وجمالي، فالقطب الفني يتداخل مع النص من خلال البناء اللغوي الذي يخضع لأنظمة الدلالات المضمونية بقصدية ايصال المتلقي الى محمولات النص المعرفية. أما الجمالي فتشترك فيه عملية القراءة الملموسة التي توصلنا الى فهم النص وتأويله. اذ يقوم التأويل بكشف ما وراء النص واستكناه دلالاته المتخيلة والبحث عمّا هو مخفي وظاهر للوصول الى مقصودية الشاعر.

إنَّ (الطيف) هو الاشارة المرجعية والعلامة المحيلة على الآخر، فالصلات الرابطة بين الشاعر وفوز في هذه الابيات التي دار فيها الحدث وفعل التلفظ داخل حيز الطيف بما هو مكان متخيل مرتبط بالمعاناة والانطواء على النفس وحتى جذوة الوجد، انما هو غياب يعقّد حقل القراءة والتأويل،

ورغم الضبابية التي تلفُّ علاقة المحبوب بحبيبته، يمكن أن يعقد القارئ في مجموعة الافعال المتراكمة في هذا النص، فضلاً عن العلامات المرئية المتوترة بين الطرفين، احداهما حاضرٌ يكتب وآخر غائب يقرأ، واذا تجاوزنا هذه الاحتمالية، فأن نقاط التتابع بعد (سرى طيف فوز) تتكلم على جملة امور، وتختزل الكثير من علامات الاخفاء التي تمارسها (فوز) يتعطّل بسببها النطق (أُناشدُ من يدري ويعلمُ ماأخفي) وكلّ ذلك يتحصل من استقراء الجدل بين الصمت والكلام. وتنويع هذه العلامات يُغني التجربة، ويغدو الصمت فاعلاً خطابياً، وطرفاً في بناء نظام سيميائي يتطلب سلوكاً قرائياً مغايراً للمألوف (حيث ينبثق المعنى بوصفه انحرافاً وتوسطاً وغموضاً متعدد الاشكال)[2]. هذه الخاصية التي اكتسبها الشاعر، قد اشكلت الامور على القارئ الذي تعددت سبله للوصول الى ماهية (فوز) بوصفها نسيجاً لغوياً وخطاباً استقرائياً قائماً على اكثر من مستوى تعبيري، فيه ينتقل الشاعر من الظاهر الذي يعدّ رابطاً للنص، وبين الباطن الذي يخفيه الآخر.

[1] – الديوان: ٢٥٥.

[2] – دوائر الهيرمونطيقيا عند بول ريكور، ريتشارد كيرني، ٢٩.

إنَّ علامة (الطيف) التي تتكثّف ثمّ توزع كلاماً حارقاً ومعاناةٍ شديدة، قد اخذت بالاتساع في دوائر القصيدة، ومنحت النص حالات من التوزيع العاطفي الذي تستعيده الذاكرة. وقد توزعت علامات الوجد كثيراً في نص العباس بن الاحنف وغدت تقنية من تقنيات القصيدة، وكل قصيدة باتت تستدعي إنطاقاً وإستنطاقاً لمجريات الحدث، وبدا دور الشاعر الإنطاقي بارزاً، فهو يدفع بالصمت ووظيفة الانتظار أن تنفتح على مسالك التأويل.

وبما أنّ تجربة الاحنف هي تجربة تأمل ذاتي تعتمد على التخيّل تارة واللقاء تارة اخرى، فهو في علاقة تواصل جوهري بين الذات وتحقق الوجود في عالم (فوز). فالشاعر يريد ان يتحرر من علائق المعنى السكوني للحياة في وضعية الظاهر والمألوف معاً وصولاً الى تناغم حيوي حر تصبح فيه (فوز) علامة من علامات الوجود المجلّى بالحقيقة وكوامنها الخفية. ولهذا ارتبط مفهوم التغيّر والتبدل عند الذات بفكرة الخيال المنفصل بوصفه معلوماً قائماً بذاته. فكتابة قصيدة لـ (فوز) يعني الكثير، فهي قصيدة غنية بايحاءاتها متفردة بلغتها الجديدة، ولعل من شأن القصيدة ان تراهن على انفتاح الذاكرة وتقاسمها لابعاد الزمن الثلاثة. وهذا يعني ان الشاعر واعٍ بكيانه، عارف بما يبني من مكنونات اللغة، اذ يفرّع المعنى ويضع الدلالة في سياق القراءة الشعرية المفتوحة على استدعاء الحلم وجعله حقيقة رغم مسحة الحزن التي صارت تكتنفه. يقول ورنوك: (لايمكن التمييز بين الذاكرة والمخيلة الابداعية، انهما ينشطان معاً ليتيحا لنا فهم وتفسير اشكال التجربة وصورها، إلا انّ هناك في الذكرى حساً بالفقدان)[١].

وهذا استدعاء كامل لمنطق اللاوعي الذي يمارسه الشاعر غالباً وهو يكتب نصوصه الشعرية، فطرق باب الطيف والخيال حالة لاسببية تفرزها قواعد الروح الشاعرة القادرة على مواصلة الحياة. وداخل هذا المجال الشعري ثمة تمايز بين نصٍ وآخر، مما يجعلنا نستحضر اثناء القراءة تفاعلات واحداث القصيدة، ونغوص في صورها المركبة تركيباً فنياً يعكس قدرة الشاعر على بناء نصه الشعري بناءً تخيلياً باهراً. فكل خطاب لـ (فوز) ينتج مدلولاً مغايراً للآخر برموزه وايحاءاته المتعددة.

ولعل التصور السيميائي للنص يمكن ان يمدنا بخيط يوصلنا الى مقصدية (فوز) في كل هذا التعارض والتشاكل الذي تبديه للشاعر:

أنْ تَشْقَ عيني بها فقد سعدِتْ عينُ رسولي وفُزتُ بالخبرِ
وكلما جاءني الرسولُ لها رَدَّدتُ عمداً في طرفهِ نظري
تظهر في وجهه محاسنها فقد أثَّرتْ فيه احسنَ الأثرِ

[١] – الذاكرة في الفلسفة والادب، ميري ورنوك:٢١٣.

خذ مُقلتي يارسولُ عاريةً فأنظر بها واحتكم على بصري[1]

يتمتع نص القصيدة – على تمامها – بالوظيفة الاغرائية للمتلقي، لانه – اي النص – يمارسُ لعبة الاستعلاء والانكشاف من قبل (فوز) من خلال علامات التشويق اللغوي الذي ابداه الشاعر. لذلك تقتضي الضرورة مساءلة النص، كي نسترق منه تجليات البوح الكامن في هذا السر المتمظهر في القصيدة. وبناء على ذلك نستطيع الربط بين المسارات القصدية للآخر والتشكيلات الخطابية للذات، لنحصل على نسيج من الترابط النصي يؤطّر كل المعالم اللغوية في القصيدة. على اعتبار ان ما بين الشاعر وحبيبته بمثابة الرأس للجسد، فتصبح الصيغة الاصلية لمفردة (الرسول) شيئاً محسوساً يتميز بخاصية الخيال المطلق. فبالخيال وحده (يتم اطلاق صراح النفس او يتم تحريرها من الحتمي والمنطقي والمحدود)[2]. وهذا التناوب بين الصمت والعبارة يقودنا الى وفرة الصور الفنية التي تميز النص الشعري عن غيره، بأن افرغه من علاقاته السابقة وشحنه بأخرى جديدة من صميم تجربته. وهذا يعد بنية صغرى متواشجة مع البنية الكبرى للنص. وكل ذلك من اجل تحقيق الانسجام والترابط الفكري بين الطرفين.

بمعنى انّ رصد لغة التضاد والتشاكل والتباين في اغلب قصائد الشاعر، والانتقال بها من البنية السطحية الى البنية العميقة، وذلك بغية معرفة طرائق انبثاق المعنى وتوليده والمتمثل بإستكناه الوجدان الاستبطاني واسترجاع الذاكرة زماناً ومكاناً. وبالتالي تتخذ قصيدة العباس بن الاحنف ثوابت موضوعاتية تتمثل في العناصر المحايثة، لعل من ابرزها الذات والآخر، آخذين بنظر الاعتبار انّ رمز الاتصال ورمز الانفصال هما اللذان يقودان الى رمز التحول. ويعني هذا، انّ الشاعر قد يكون سعيداً في موطنٍ ما، لكن سرعان ما تنقلب هذه السعادة الى شقاء بفعل صدود (فوز). ويبقى النموذج التأسيسي لـ (فوز) عبارة عن علاقة تضادية (سعادة وشقاء) وهذا هو الذي يولد دلالة الخطاب الحواري بين طرفين على مستوى التمظهر النصي. والمقاربة السيميائية هنا تبحث عن انبثاق المعنى والدلالة معاً، وتحاول رصد منطق التواصل والابلاغ والكشف عن ماهية النص وقصديته.

وبما انّ القصيدة تستنهض (فوز) من تخوم الصمت الى تخوم الاستجابة، وهذا الذي يقودنا أن نتكشف على السر القابع في ذات الشاعر وهو يكثّف من مادته الشعرية، وتوكيد الرغبة في المجابهة على انها مكنونات الواقع المهيمن للآخر، فتتحقق – عندئذٍ – الحكمة من الشعر في زمن اختلاط المسكوت بالمسكوت عنه والحقيقة بالواقع. فأغلب نصوص العباس بن الاحنف مستمدة من شرعية غزلية، وظّفها واعلى رتبتها في منظومة الحب المشحون بدلالات جديدة ومتفردة.

وتكتسب لغة الشاعر هويتها وانسجامها في سياقها الخاص، فيتحول الى اقاصي معانيه بحثا عما يرضي (فوز). وبما انَّ التصوير الفني يكتنز جمالاً تعبيرياً مولّداً للمعنى في العملية الابداعية، لذا نلحظ انّ استنطاق المعاني من قبل الشاعر والتقاطها بشكل

[1] – الديوان: ٢٢٣.

[2] – القيمة والمعيار مساهمة في نظرية الشعر، يوسف سامي اليوسف: ٣٥.

تصويري واخراجها للواقع المادي في تعبير مميز وايحاء دلالي خاص يقود المتلقي الى الجانب المخفي من المعنى مباشرةً. يقول القرطاجني في هذا الصدد: (فاذا عَبَّرَ الشاعر عن تلك الصور الذهنية الحاصلة من الادراك، اقام اللفظ المعبّر به هيئة لتلك الصورة الذهنية في افهام السامعين واذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الالفاظ)[١].

ومن هنا، تتأرجح القصائد الشعرية في ديوان الشاعر بين توظيف الآخر كمدلول تعبيري هائل، وبين تراكمات الجمل ذات النبرة الحركية الديناميكية بمجموعة من القرارات والايحاءات والمواقف المتنوعة التي اضفاها الشاعر في قصائده التي تغنّت بـ (فوز). ومن ثمّ فالجمل الشعرية كما في اغلب الشواهد التي نتعرّض لها، تنتقل من تراكيب فعلية دالة على الحركية الى سكون مطبق يعيشه الشاعر وهو يتلمّس صدود حبيبته بدلالة تثبيت الاوصاف والاحوال. اذ يقيم الشاعر اغلب قصائده على قانون العلاقات الاستبدالية بين الذات والآخر. وبما ان الشعر (هو حركية تواصلية بين الذات والآخر، فإن الطابع المعرفي للشاعر هو الذي يكشف نوعية النص، والمفاهيم الاجرائية التي توصلنا الى فهمه بالتحليل والاستنطاق، وبالتالي اعطاء دلالة واضحة بالتعرف على تشكيلاته والمكونات التي تحتويه. وهذا النوع من المقاربة بين الشاعر ونصه، يضفي صبغة جمالية واسلوباً للعرض والتأويل في سياق تعبيري معين، وذلك لان النص يتميز بالانفتاح والانغلاق ضمن حدود الرؤية التي تحيل الى علاقات متشابكة ومتنوعة في الاثر والتأثير)[٢].

ولا أحسبْ العباس بن الاحنف سوى انه شاعر شديد الاحساس والحنو على معشوقته، فهو يندفع عاطفياً نحوها كلما رأى صدوداً منها، لتصبح لحظة تماهيه مع النص عبارة عن وثيقة يسجلها في تجربته المليئة بالعاطفة والانصباب الوجداني، غير انه لا يلبث ان يتحفظ بشكل تلقائي على نتائج هذا التعاطف، فنراه يقتصر على فعالية الحس الجمالي عند المتلقي ليزرع بذور القطب الفني عنده:

يقولون لي : واصل سواها لعلّها تغارُ وإلاّ كان في ذاكَ ما يُسلي
ووالله، ما في القلبِ مثقالُ ذَرّة لأخرى سواها إنّ قلبي لفي شغلِ
عجبتُ لأبدانِ المحبّينَ قُوِّيتْ بحملِ الهوى إنّ الهوى أثقلُ الثِّقلِ
حَمَلتُ الهَوى حتى إذا قمتُ بالهَوى خررتُ على وجهي وأثقلني حملي[٣]

[١] – منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني،: ١٩.
[٢] – الرؤية والتشكيل في الشعر العربي، قراءة في جدلية الذات والآخر، د. ناظم حمد السويداوي:١٥.
[٣] – الديوان: ٢٨٨.

نلمس في مستهل الابيات صورة دقيقة لتسجيل وقائع وانطباعات الآخرين، بما معناه أنّ القصة لم تكن في الخفاء عن اعين الرقباء، بل صار لها من الذيوع والشهرة ما يكفي، وهذه كلها تمظهرات طبيعية توحي بجمالية الموقف، وأكثر من ذلك فأنّ التنقلَ من حالٍ الى حال من قبل الشاعر، سببه الرفض المقنع من قبل (فوز) والذي يبدو انه كان مبرراً في مثل هذه المواقف، فتارة ينتقل الشاعر من الكتمان الى فضاء البوح، وفي هذه العلامة تصوّر عميق لحال المحب لاستدراج حبيبته وارضائها بالطريقة التي يرغب هو بها لا هي. انها جدلية الحضور والغياب التي اغنت التجربة الشعرية وأثّرت على إخراجات تدور في فلك غامض يقتصر على الغياب دون الحضور، ويقتضي منّا تجريب هذه الفرضية، والتي تغرينا حتى اللحظة ان نستشعر حال الشاعر لتبيان مرجعيته التي يتحصن خلفها، وهو ينشد الانتماء لـ(فوز) وحضورية ذاته. (وهذا يتطلب قدرات متنوعة التأثير، تبرز، وبشكل واضح، انقسام الشاعر على ذاته، كونه يتكشّف على مجموعة علاقات جوهرية تندرج تحت مسميات متعددة يخضع فيها للحدث والانعكاس المشاكل للحياة)[1].

- **سيميائية الصور**

مَن يقرأ قصائد العباس بن الاحنف يدرك ذلك التنوّع والتحول في النص، حتى كأننا نقرأ نصا معاصراً يمتزج بروح التوازن والانسجام مع الذائقة المعاصرة، الذي اتقنه الشاعر وتفنن به، ولا اريد هنا، ان أُحدث مقارنة بين النص القديم والمعاصر، ظناً منّي ان النص القديم يتفوق كثيراً بالادوات والتعابير، ويَختزن الكثير من الصور، لتكوّن قوة سحرية هائلة تقودنا الى الخيال. وهذه القوة في المعنى لا يملكها الآ القليل من الشعراء، فتوازن الصفات واشاعة الانسجام هو ما يشي قصائد ابن الاحنف.

ويبقى التنسيق الفائق والعاطفة الجياشة هما مصدر اللفظ الذي يستجيب للجذب عند المتلقي، فالنظام الفائق وحده الكفيل الذي يتقن الصورة ويصنعها بأبهى منظر لتذكي مشاعرنا ونحن ننعم النظر في كلمات استعملت فقط، ولا تكاد تهدف الاّ الى الايقاع. غير انني – كباحث – ادرك ان الشاعر كان يهدف الى هذا، فالكلام موجه الى اغلى مخلوقة في حياته، لذا جاءت القصيدة بأكثر من مجرد الايقاعات، وان لم تكن هذه المسألة نتيجة لفعل الايقاع وحده، بل للمعاني نصيب اوفر فيها، أي انّ بناء المعاني يتدخل في هذا التأثير لينتج صوراً خلاّقة لعمل خلاّق. وهذا يتطلب تفحصات فلسفية جديدة، ونظريات جمالية تقود الى فهم الصورة وتحليلها، غير ان الباحث يشعر انّ جمالية الصور في القصيدة يدل على نبض الشعور اكثر مما يتهجاه العقل. وتبقى حركية التواصل مع النص هي عملية تناوبية بين الشاعر والآخر. بمعنى (ان الكتابة عمل تحريضي، تحريض الذات ضد الآخر، وهو في الوقت ذاته، تحريض للآخر ضد الذات)[2]. وهذا يتطلب من الشاعر ان لا يبذل جهداً في خلق المعاني التي يراها تشكّل ردة فعل عند الآخر، وذلك بسبب معرفته الكاملة بـ (فوز) اذ يتجلى الموقف من خلال الصور التي تدور في مخيلته:

[1] – حركية الصراع في القصيدة العباسية، د. ناظم حمد السويداوي: ١٢٦.

[2] – الكتابة ضد الكتابة، عبد الله الغذامي: ٧.

جرى السّيل فاستبكاني السيل إذ جرى وفاضت له من مقلتيّ سَروب
وما ذاك إلاّ أن ايقنت أنه يمرّ بوادٍ أنت منه قـــــــــريبُ
يكون أُجاجا دونكم فإذا انتهى إليكم تلقّى طيبكم فيطـــيبُ
أيا ساكني شرقيّ دجلة كلكم إلى القلب من أجل الحبيب حبيبُ[1]

بسهولة يجد القارئ هذا الشئ المألوف الذي يعرفهُ الشاعر عن الآخر، وما بين الوصال والانقطاع تكمن مشكلة الذات، ولا يمكن لنا ان نفك هذه المدركات بالعقل، بل بالعاطفة القادرة على ادراك هذه الارتباطات، فالعاطفة هي من ينتج الصور، فيصبح – عندئذ – الشوق المشبوب الذي يبثّه الشاعر الى (فوز) يصبح ضرباً من دوران الارض وتغيّر الفصول، وهو شيء ملموس ومحسوس، فالتجربة نفسها، هي الصور المتزاوجة التي تُنقل الى القلب بالعاطفة. ونلمس كذلك، حساً ذا معنى ورائحة في هذه الصور المتتابعة في القصيدة. فحقيقة الشعر تكمن في ادراك الشاعر بوجود علاقة مخفية بين الظاهر والباطن، لذا يكون خياله اشدّ المواهب نقاءً، لانه وحده الذي يعلم ما يدور في الطرف الآخر.

وهذا يعني – كما نرى – انّ التنافر الحاصل بين طرفين، هو ما يكون ذا معنى في الشعر، فالهجر والصدود والتمنع من قبل الحبيبة، كلها امور تغذّي القصيدة بفلسفة من التحويل الذي يظهر التجربة على انها غنية بالمفردات والصور، اذ يبدو ان العباس بن الاحنف كان مضطراً الى ان يكون قريباً من هذا السيل الذي يتحدث (يمرّ بوادٍ انت منه قريب) وهذا التبادل فيه شيء من الدهشة، لانّ المجازفة هي الخيار الاخير امام الذات، اذ لم يعد امامها الاّ ان تخترع نوعاً من التناقض الذي يثير الآخر ويحرّك مشاعره. فتزاوج الصور وتنوعها هو الذي يمثل علاقة الاشياء التي لا علاقة بينها بالفعل والحقيقة، والشاعر هنا قادر على الابتكار والخلق مادام الذي يخاطبه هو طرف فعّال وذو تأثير على الذات.

ويتسع هذا الرأي كلما قرأنا المزيد للشاعر، فالتحكم بالكلمات. ومداورتها ليس وحده الذي يحدث ذلك التكثيف في المعنى الذي تكتبه القصيدة، فمعاني الصور موجودة ايضاً، وهي من تلعب دوراً في القصيدة لان الشاعر لا يقبل ولا يسمح الآ بمعانٍ معينة في محيط النص، فالشاعر لم يصنع قصيدته من الافكار التي تحوم في الذاكرة، بل صنعها من الاشياء التي تختبئ في المحبوبة، والشاعر يكتب ليكتشف انهُ يُرضي (الآخر) وصوره هنا، ليست زينة يزين بها القصيدة، بل هي معاناة راسخة في الذات، وهذا جزء من عناصر الشعر المؤثّر في بنائه، ولنا ان نقرأه بهذا المفهوم. فالصور تعيش ضمن علاقات يخترقها الشاعر في الوعي واللاوعي. ولتوكيد هذه الحالة، لنا ان ننظر في طبيعة الشاعر وهو يركن الى هذا المكان المليء بالتناقضات، اذ ليس من المناسب ان لا ينشطر

[1] – الديوان: ٧١ – ٧٢.

فيه، فهو الذي يتوقف ويتشوّق ويتمنى. وهذه الرؤية من شأنها ان تفترض عدة احتمالات، لعل من ابرزها هو كيفية تحويلها الى مرجعيات لارضاء (فوز) وهو ما يمنحها بُعداً سيكلوجياً يمكّن الذات ان توظّف كل شيء على انه رمز يخضع لمقاسات وتأملات الشاعر.

إنَّ قصيدة الشاعر عباس بن الاحنف، هي محاولة لملئ فراغ خلقته (فوز)، أعني بهذا، الفراغ غير المكتوب الذي بات عليه ملؤه ليشعرها بأهتمامه، كما انّ شعره محاولة للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه الاّ بالشعر، وكما رأينا فأن اغلب قصائده محاولة لتحقيق المستحيل عندما نرقب في تصحيحه على ارضاء محبوبته، لالغاء ذلك الصدود الذي يلاقيه، من اجل خلق عالم جديد وتحويل كل ما هو لامرئي الى مرئي.

ولم تعد حيلة الشاعر عندما يكتب، الاّ ان يكون حاله كحال الطير، الذي يريد اعلى علو ممكن، كذلك يفعل العاشق، لكنه يصطدم – غالباً – بصدود من يحب، ذلك الصدود الذي لا يمكن ملؤه الاّ بشق الانفس وشحذ ما هو جميل سعياً للارضاء. هذا الذي يكون من واجب العباس بن الاحنف فعله بمنتهى الصعوبة:

إنّي طَرِبتُ إلى شمسٍ إذا طلَعَتْ كانَتْ مشارقُها جوفَ المقاصيرِ
شَمسٌ مُمَثَّلَة ٌ في خَلْقِ جاريةٍ كأنّما كَشحُها طيُّ الطِّوامِيرِ
ليسَتْ من الإنسِ إلا في مناسبة ولا منَ الجِنّ إلا في التّصاويرِ
فالجسمُ من لؤلؤٍ والشّعرُ من ظُلَمٍ والنَّشرُ من مِسكة ٍ والوَجهُ من نورِ
إنّ الجَمالَ حَبَا فَوْزاً بخِلعتِه حذواً بحَذوٍ وأصْفَاها بتحويرِ
كأنّها حينَ تَمشي في وصائفِها تخطو على البَيْض أو خُضْرِ القواريرِ
طُوبَى لعينٍ رأتْ فوْزاً إذا اغتمضَتْ وقرّتِ العَينُ مِنها كلَّ تَقريرِ[1]

يبدو ان عفوية الابداع بائنة في هذا النص، فكل التوصيفات التي تخيرّها الشاعر لـ (فوز) كان يعتقد انها تملك القدرة دون غيرها على اداء المعنى المقصود، فالصورة الذوقية كانت حاضرة، وهذا يمكّن القارئ ان يرى تسلسل الالفاظ وهي تخرج من سلطة الشاعر وهو في براءة مطلقة تعكس عفوية الابداع. والذي يعنينا هو ما يشكّل صورة شعرية ذوقية، نحسُّ مرارتها وهي تكتنز الكثير

١ – الديوان: ١٧٨ – ١٧٩.

من صبر الشاعر الذي اسنده الى الخيال الذي يمثل دوره (في اخضاع ادوات العقل اللغوية له عندما يمزجها بالحالة فثمة، مزيج من الواقع واللاواقع يولد صورة تخييلية خارج اطار الممكن وهنا يبدأ الفن ويأخذ اشكاله)[١] وهذا الذي يجعل العباس بن الاحنف يغمض عينيه ليرى الحبيبة (طوبي لعين رأت فوزاً اذا اغتمضت) وهو يتبع الدلالة الايحائية لعلامات النص، وينتج الاتساع انطلاقاً من مفردات اللغة التي يستعملها.

وبما ان الصورة في الشعر لا تكمن في تبيان المعاني والافكار واسقاط المشاعر والاحاسيس على واجهة النص، انما تكمن في فنية القول والاسلوب الممتع الذي يقودنا الى المضمون، لذا نلحظ على الشاعر انه ينتقل من لغة واقعية مفهومة، الى غموض يكتنف اسطره الشعرية، والسبب هو التوسع في نقل الالفاظ من المألوف الى الفاظ اخرى مبتكرة تعتمد على وصف المدركات عن طريق الحواس، وهذه احدى وسائل تشكيل الصورة الشعرية. وهذا يساعدنا على نقل الاثر النفسي للشاعر كما هو، فالشاعر يريد للتناقضات ان تتحطّم، فهو الذي يقبل الصور الغريبة المتخيلة، ويتآلف معها، كما لو انها واقعية، ولا يتّم ذلك، الاّ عن طريق الخيال، مع علمنا انّ (فوز) قريبة جداً منه، فهو يراها رأي العين، لكنها تتمنع غالباً، مما تخلق لديه نزعة فنية تتميز في خلق الدلالة المبتكرة والمتميزة.

إنَّ توافر الصور في نص الشاعر، كلها علامات تستمد عناصرها عن طريق الحواس، وربما تتداخل هذه الصور فيما بينها، فتكون بصرية سمعية ذوقية في الوقت نفسه، ليكون – عندئذ – تأثيرها في النفس اقوى واجمل، فكلما رأى الشاعر حبيبته[٢] كلما اثمر ذلك صورة فنية بصرية، فيجيء تأثير القصيدة تأثيراً متجمعاً في النفس، مما نلمس تكثيفاً لمعانيها العالقة في الذات، او بتعبير ادق، لمدلول معانيها.

ومن ذلك تخضع عملية الخلق الفني عند العباس بن الاحنف لقصدية متميزة، ودلالة متغيرة في المعاني فكيان القصيدة عنده، يتجَسدُ في حركات متنوعة، تحددها وترسم ملامحها (فوز) بالاعتماد على التشكيل الحيّ للصور والمواقف والاحوال، اذ تتحول الرؤية الى طاقة خيالية موظفة لأكتناه الصور الجميلة حين اللقاء بإيقاع متميز وفريد، يتجسد برهافة تقنية روحها جمالية النظم، حتى ليبدو الطابع الحسي لمفردات القصيدة عبارة عن ديناميكية مستمرة لمعطيات التشكيل النصي لدى الشاعر. وتبقى مناوشات الذاكرة المفعمة باللقاء مرهونة بشهوة التحقق:

١ – من الصورة الى الفضاء الشعري، ديزيرة سقال: ٤٢.

يا زينَ من رأت العيونُ إذا بدتْ وسْطَ النساء ولفّهن المجمعُ
الحسنُ منكِ سجيةٌ مطبوعة ومن النساء تخلّقٌ وتصنّعُ
يومَ الجنازة لو شهدتُ تمتعتْ عيني بها ولّقلّما تتمتعُ
خَرَجَتْ ولم اشعر بذاك فليتني كنتُ الجنازةَ وهي فيمن يتبعُ[1]

تكتنز هذا النص صورة بصرية ذوقية تتنوع بتتابع سردي ووصفي من خلال العلامات الاشارية لمفردات البناء التصويري للموقف. ومثل هذه الحالة النفسية (لايتآتى التعبير عنها بالاسلوب المألوف، فلا يعدو امام المبدع – عندها – الا سبيل الصورة الرمزية التي تثير في نفس المتلقي حالة مشابهة، عند تفاعله مع تلك الصور بشكل مناسب)[2]. والشاعر هنا، يقدّم تجربته بكل تعقيداتها، فهو لا يتردد في تصوير احساسه بكل صراحة، فالحالة الوجدانية انما تهجم عليه بانبثاق مباشر وسرعة متقاربة، فلا يستطيع – عندئذٍ – ان يميز بين المألوف واللامألوف، لينتج لحظة من الاشراقة الخلاّقة، وربما نعتقد في هذه الحالة، ان افكار الشاعر تتقمص وضعاً مجازياً يصف فيه حالة فكرية خالصة. فالصور اقدر على التمييز والتأثير من الكلمات المجردة التي تتداخل بين الفكر والعاطفة، وهذا الذي يقود الى خلق الاثر الفني في نفس القارئ، بالتركيز على القيمة الانفعالية والايحائية للكلمة، لانّ الشاعر يريد ان يؤكد على بعض المعاني بذاتها، وهذه هي النقطة الحساسّة التي يريد التأكيد عليها، وهي نفسها الشعور المتقن لارادته في الحياة.

ويبقى الطابع الحسي لمفردات البناء التصويري في شعر العباس بن الاحنف مبنيا على البداهة الواضحة في تحديد المسافة بينه وبين (فوز) للولوج الى الفضاء الخارجي في حركية متجددة بين الباطن والظاهر، لذا تبقى بنية العلاقة الشعرية المهيمنة على نصوصه تتمثل في صلابة معطيات التجربة لديه، وهذا التشكيل هو الذي يؤدي الى الجملة الشعرية بثقلها الدلالي وكثافة المجاز، مما يجعلها تستقر في الذاكرة لدى القارئ وهو يتمعّن في الشاعر والى مكنونات القول لديه حين يتحرك الوجود بعلامات الوجد والتأوه في النص. والابداع الفني هنا، نوع من الجمال الذي يمتّع انظارنا واذواقنا عبر منطقة فاصلة بين الحلم والواقع.

ولعل من ابرز ميزات العباس بن الاحنف، انه يملك ادوات تصويرية هائلة لتقنيته التعبيرية، فهو يستطيع ان يخلق اشكالاً فنية جديدة يرضي بها (فوز) ويستجلب انتباهها، كونها مظهراً جلياً لفوران ما لديه من طاقة هائلة يوظّفها للهدف التعبيري لديه وايثاره لعمليات التواصل الذي يشبع القارئ بمختلف إدراكاته الحسية والذوقية. وحسبنا ان نشير الى ان اغلب قصائد الشاعر التي تتعدد فيها الاصوات والطبقات، كلها عبارة عن مشاهد لوعةٍ حين الغياب، ومشاهد ألفة حين اللقاء، فتعدد الوان الخطاب بشعرية

---

١ – الديوان: ٢٤٦.

٢ – الرمز القناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك الملائكة) محمد على كندي، ٣٢.

رهيفة وقواسم شعورية تلفت عناية القارئ وهو يلحظ المسافة الجمالية بين طرفين يريدان ان يلتقيا، وهذا دليل على التحوّل الخلاّق بمواقع متفاوتة تخضع بطبيعة التجربة. الامر الذي يقودنا الى نزعة طاغية من الاحساس بكل مفردات التجربة عبر مجموعة من التحولات والانتقالات التي تتعدد بسياقات مختلفة ونحن نرقب علاقة الشاعر بمن يحب.

وهذا يعني انّ العباس ابن الاحنف عميق الوعي بدور الآخر في فهم نصوصه الشعرية طبقاً لخبرته وابداعه في التذوق، فهو يتواصل مع (فوز) جمالياً، حتى وان بدت بعض عباراته موهمة للقارئ، لكنه يدرك ان (فوز) تفهمها، وهذه اللغة الاشارية هي التي تحكم دلالة التعبير وتراوغ في الدلالة وتغيّر من مقاصدها. وكأن الشاعر يحررّ اللغة من اوضاعها القديمة، ويقترح لها مجازات جديدة تتساوق مع طبيعة التجربة، وتجعلها قادرة على فك رموز الوعي عند الآخر وتحرير وجدانه وتنشيط خياله بأشارات متقنة. بمعنى (ان الشاعر حين يستخدم خياله لايهرب من الحقيقة، بل يلتمس الحقيقة كذلك في الخيال. فالخيال والواقع كلاهما وسيلة لنقل ذلك الصراع الداخلي الذي يعاني منه الفنان)[١]

وبما ان الشاعر يقدّم وظيفة ايحائية في بعض نصوصه، فضلاً عن الصور المتعددة، فهو يعتمد على التلميح بدل التصريح، ويعني ذلك انّ الايحاء هو الطاقة المعنوية المتولدة في صوره الشعرية، لأنها تعمل على توسيع رقعة التأويل في القصيدة. وهذه كلها، عوالم متخيلة تضاهي حقيقة ما يمر به الشاعر وهو يسعى الى اكتشاف جماليات الآخر، ليضمن له مساحة مليئة بالابداع الفني:

يامن رأت عيناه فيما خلا احلى ولا أحسنً من أمسِ
غضضتُ طرفي دونها إذ بدتْ والعينُ لا تقوى على الشمسِ
يا حسنُ لو تمَّ لنا يومُنا لكان أُنساً أيَّما أُنسِ[٢]

ندرك انّ الشاعر هنا، واعٍ باختيار الفاظه ومفرداته، ويتم ذلك بطريقة متزامنة على المستوى الاستبدالي (المعنوي) لا سيما في النتاج الادبي، فالصور تكون احياناً تجسيداً للفكرة. اذ (ترمي الى التعبيرعما يعتذر التعبير عنه، وحتى الى كشف عمّا تتعذر معرفته، فهي وسيلة من الوسائل المتعمدة التي يتصرف بها المتكلم، لنقل رسالته وتجسيدها)[٣] والشاعر في هذا الاطار يرسل معنى محدداً الى السامع عن طريق تعبير لغوي يوصل ذلك المعنى، وهنا يأتي الدور الجوهري الذي تخلقه الصور في الرسالة المراد التعبير عنها، والشاعر يأخذ بعين الاعتبار الطرف الثاني في العملية الابلاغية وهو (فوز) لذا قام بتوزيع المفردات الى مستوى ارفع او اعمق مما هو

١ – التفسير النفسي للادب، د. عز الدين اسماعيل: ٤٤.
٢ – الديوان: ٢٢٩ – ٢٣٠.
٣ – الاستعارة في النقد الادبي الحديث–الابعاد المعرفية والجمالية– د. يوسف ابو العدوس: ٢٧.

عليه، مراعياً حاله وحال الذي يخاطبه، لكي يتأثر به ويفهمه، فهو يخلق لغة خاصة به تميزه عن الآخرين سعياً للاقناع، متأثراً بموقفه الانفعالي الذي يحدث كل هذا التغاير الذي هيأته له (فوز) بلحظة يقظة يعاين فيها تجربته الشعرية في مساحات الدلالة في الالفاظ. وهذه هي الوظيفة التأثيرية وهي (أولى وظائف الصورة، اذ انها تساعد على توضيح شخصية الكاتب، اي المرسل)[1] بمعنى ان الذات هنا، تعي المسافة الفاصلة بينها وبين الآخر، فهي لم تكتسب الهوية العلائقية، الاّ اذا توافرت لها استراتيجية الاقناع، وهنا يكمن القصد. وبهذا تكون القصيدة هي الوسيط التداولي بينهما، وهي كذلك وسيط حامل لابلاغات وحوارات، مما يفتح المعنى على مجال التأويل. وهكذا تكون القراءة لنصوص العباس عبارة عن تأمل وتوقف واستعادة.

هذا يعني ان قصيدة الشاعر باتت محل انتاج في الوسط الانساني، كما انها شكلت وثيقة اجتماعية لأواصر التلازم الايدلوجي في الغزل، اذ بات على المتلقي ان يرسم علاقات رمزية وعلامات يحدد من خلالها الاحوال التعبيرية بين الاخلاقي والانشادي. وهذا ما جعل نص العباس بن الاحنف شفافّاً في التذوق والحكم بموجبات تقتضيها الضرورة الاجتماعية" لان الشاعر رهين مواضعات تتبع الضرورات التي اوجبها الموقف الذي ينشد التفاضل الشديد" لكونه يستند الى شروط المنافسة والتقرب من المحبوبة، حتى باتت القصيدة عالماً في حد ذاتها، ما ادخلها في التعدد والتنوع والمغايرة من باب التميز الفردي الذي يحسب للشاعر، فهو الذي بنى علاقات مفتوحة ومطلوبة مع الزمن، قائمة على التجدد والتفرد، وفيها شرط لازم لجمالية السماع. وهو الذي يحافظ بدقة بالغة على جمالية الصورة عبر حركات خطابه الشعري" ليتحول – عندئذ – من عاشقٍ لمحبوبته متماهٍ معها الى صوت آخر، يهمس لها باللوم والعتاب، وهي المبرأة من كل الذنوب والعيوب. ويقيناً (ان استجلاء مثل هذا المعنى الكامن خلف المعنى في النص يستدعي إذن علاقة خاصة بالعلامات التي تؤلفه، ويتم التعامل مع هذه العلامات باعتبارها رموزاً لواقع مغاير... بعبارة اوضح، بصفتها تعالي او ازاء محايثة النص)[2].

١ – الاستعارة في النقد الادبي الحديث، د. يوسف ابو العدوس: ٢٧.

٢ – النقد الادبي، جيروم روجي: ٢٢.

الخاتمة

اما وقد بلغ البحث نهايته، فكانت النتائج كالآتي:

- **ادركنا انّ حقيقة الفيض الابداعي عند العباس بن الاحنف تنبع من مؤشر خارجي، فكانت (فوز) هي العلامة الفارقة في ابداع هذا الشاعر.**
- **إن اكثر ما يهدد النص هو (الآخر) بكل مسمياته، وهذا يستدعي الجنوح – احياناً – الى التأويل، كوسيلة اخيرة لتخصيب الدلالات المتناثرة في النص.**
- **بدت قصائد العباس بن الاحنف، عبارة عن ديناميكية مستمرة لمعطيات النص الشعري، وهذا الذي اعطى تفاؤلاً لدى المتلقي ان يتذوق نص الشاعر وجماليته بحركات متنوعة ومتغيرة في آن.**
- **كمتلقٍ، ركزتُ على الحالة الانفعالية والايحائية للبيت الشعري الواحد، ناهيكعن القصيدة بأكملها، لان الشاعر يؤكد على المعاني بذاتها، لاثبات وجوده امام (فوز).**
- **لاحظت انّ العباس بن الاحنف يملك ادوات تصويرية هائلة، تمكّن من خلالها من الوصول الى معشوقته، فكانت اغلب قصائدة عبارة عن مشاهد لوعة حين الغياب، ومشاهد أُلفةٍ حين اللقاء.**

المصادر والمراجع

١- الاستعارة في النقد الادبي الحديث، الابعاد المعرفية والجمالية، د. يوسف ابو العدوس، منشورات الاهلية، عمان، الاردن، ط١، ١٩٩٧.

٢- تحليل الخطاب الشعري، محمد فتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢.

٣- التفسير النفسي للادب، د. عز الدين اسماعيل، دار الصور ودار الثقافة، بيروت.

٤- حركية الصراع في القصيدة العباسية، د. ناظم حمد السويداوي، دار العرب للدراسات والنشر والترجمة، سوريا، دمشق، ٢٠١٢

٥- دوائر الهرمونطيقيا عند بول ريكو، ريتشارد كيرني، ترجمة سمير مندي، ازمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٩.

٦- ديوان العباس بن الاحنف، شرح انطوان نعيم، دار الجبل، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

٧- الذاكرة في الفلسفة والادب، ميري ورنوك، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة، بنغازي، ط١، ٢٠٠٧.

٨- الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك الملائكة)، محمد على كندي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط١، ٢٠٠٣.

٩- الرؤية والتشكيل في الشعر العربي، قراءة في جدلية الذات والآخر، د. ناظم حمد السويداوي، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٦.

١٠- سيميائية السرد، بحث في الوجود السيميائي المتجانس، محمد الداهي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧.

١١- القيمة والمعيار مساهمة في نظرية الشعر، يوسف سامي اليوسف، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م.

١٢- الكتابة ضد الكتابة، الخذامي، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩١.

١٣- من الصور الى الفضاء الشعري، ديزيرة سقال، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩٣.

١٤- منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت لبنان، ط٨، ١٩٨١.

١٥- النقد الادبي، جيروم روجي، ترجمة وتقديم شكر نصر الدين، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٣.