الاستعارة في شعر عبد الله عصبة

حليمة أحمد محمد صلاح*

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز صورة بلاغية هي (الاستعارة) في مجموعات شاعر يمني هو الشاعر عبد الله عصبة الذي كان موفّقًا في رسم الاستعارة بنوعيها: (التشخيصية والتجسيمية)، ولعل هذا ما يجعل دواوينه متعة حقيقية للقارئ لشعره، وقد توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية: غلبت الاستعارة التشخيصية في شعر عبد الله عصبة، إذ بثَّ الحياة في المعنويات، وتعامل معها على أنها شخوصٌ زاخرة بالحياة، راسمًا من خلال ذلك لوحات فنية عكست رؤاه إزاء (الزمن، والحلم، والقصيدة، والحب، والحزن)، كما نقل أيضًا المحسوسات الجامدة وغير العاقلة من دائرتها إلى دائرة الإنسان؛ كي يبدع لوحات فنية أخرى (للصباح، والطيور، والريح)، فبدت هذه (المعنويات والمحسوسات) في ظل التشخيص الاستعاري لوحات استعارية كبرى، ترفدها صور استعارية جزئية توضح خطوطها، وتجلي دور الأفعال المستعارة من خلال إضفائها الحركة والحيوية على هذه اللوحات، أما الأسماء، فإنها تمنح اللوحات الاستعارية طابعها الشخصي باستعارته الأعضاء الإنسانية للأفكار والجمادات.

الكلمات المفتاحية: الاستعارة؛ الشعر؛ البلاغة؛ الصورة؛ نقد.

* طالبة دكتوراه - كلية اللغات - جامعة صنعاء - الجمهورية اليمنية.

الآداب | مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
للدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508

The Metaphor in Abdullah Asbah Poetry

Halima Salah

Abstract:

The present study aims to highlight a rhetorical image (i.e., metaphor) in a collection of creative poetry works for a Yemeni poet Abdullah Asbah who successfully portrayed the metaphor of both types *personification* and *stereoscopic*. This may make his collections of poetry a real pleasure for a reader. The study has reached the following results. First, the personification metaphor prevailed in the poetry of Abdullah Asbah, as he gives life to concretes, and he deals with it as if they are living beings, illustrating through these artistic paintings that have reflected his visions of time, dream, poem, love and sadness. Second, he portrayed the static and inanimate tangible from their sphere to the human sphere as to create other artistic paintings such as morning, birds, and wind. These intangible and tangible illustrations have appeared in the light of metaphor as major metaphor paintings supported by partial metaphors illustrating their lines. Third, as for the borrowed action verbs, they added up movement and liveliness to these paintings. Forth, the nouns, they have granted the metaphor their personal character through giving human traits to the thoughts and inanimate.

Key Words: Metaphor, Poetry, Rhetoric, Image, Criticism.

مدخل:

حاولت في هذا البحث أن أتناول الاستعارة في مجموعات شاعر يمني من شعراء الجيل التسعيني هو الشاعر (عبدالله علي عصبة) المولود بمدينة ذمار، واخترت الاستعارة لما لها من أهمية كبيرة في العمل الأدبي عامة، والشعري على وجه الخصوص؛ لأن بقية

الصور البيانية من تشبيه وكناية تكون نتاجًا للاستعارة التي احتلت مكانة مرموقة بين قيم البلاغة العربية.

وقبل الدخول في تحليل الاستعارة في شعر عبد الله عصبة سأتناول بشكل موجز مفهوم الاستعارة، فقد حاول البلاغيون دراسة دلالاتها سعيًا منهم لإيجاد تعريف واحد لها، إلا أنهم اختلفوا في صياغة هذا التعريف، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أنهم لم ينظروا إليها بوصفها عنصرًا دلاليًا مستقلًا بذاته، بل درسوها من زاوية التشبيه، ويتضح ذلك من التعريفات التي أوردوها للاستعارة، إذ لوحظ أنهم لا يكادون يصلون إليها بمعزل عن التشبيه، فالرازي يعرفها بأنها: "ذِكر الشيء باسم غيره، وإثبات ما لغيره له لأجل المبالغة في التشبيه"[2]، ومثله العلوي إذ يهيمن التشبيه على تعريفه للاستعارة فيرى أنها: "تصييرك الشيء الشيء، وليس به، وجعلك الشيء الشيء، وليس له، بحيث لا يلحظ فيه معنى التشبيه صورة، ولا حكمًا"، ويعرفها المقري بقوله: "الاستعارة هي أن تذكر من أحد رُكني التشبيه المشبه كأنك تريد التشبيه، ثم تقتصر على ذلك فتعيرها المشبه به"[3]، وينص الجرجاني على أن الاستعارة: "أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه، وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه"[4]، أما السكاكي فيعرف الاستعارة بأنها: "استعارة اللفظ، وتطويعه من خلال وضعه في إطار جديد"[5]، وهذا هو أدق التعريفات تحديدًا وأحسنها ضبطًا؛ لأنه حصر الاستعارتين (التشخيصية والتجسيمية) في تعريف واحد[6].

مما سبق يمكن القول إن القدماء من البلاغيين العرب رأوا أن الصورة الاستعارية امتداد للتشبيه، تعمل على نقله إلى الاستعارة بحكم أن الصورة التشبيهية قد اعتمدت على وجود طرفين، والاستعارة تعتمد على هذين الطرفين، وهذه ثنائية افتراضية تتصل

بحركة الذهن وإدراكه لكيفية التجاوز من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي[7]، ولا أتفق مع ما ذهبوا إليه من أن التشبيه أساس الاستعارة، أو أنها فرع أصله التشبيه كما يقول الجرجاني من "أن التشبيه كالأصل في الاستعارة، وهي شبيهة بالفرع"[8]؛ بل إن الاستعارة فن يمتلك كيانًا مستقلًا، له حدوده، وسماته؛ مما يتيح لهذه الدراسة أن ترى الاستعارة أصلًا له خصوصيته، وملامحه المتفردة باعتبارها علما دلاليا مكتفيا بذاته، مستقلا بنفسه.

أما عن التأثير الدلالي للاستعارة فقد حرص البلاغيون القدماء على تحديده بدقة، وذهبوا إلى أن تأثيرها لا يكون في المعنى نفسه فحسب؛ بل في الحكم به، فدلالة الاستعارة تأتي من خلال المعقول لا الملفوظ[9]، فهي في واقع الأمر استعارة للأفكار وتكوين علاقات جديدة بينها، بل إن الفكر استعاري بالفطرة يعمل من خلال المقارنة و الاستعارات في اللغة تنبثق من طبيعة هذا الفكر[10]، ومما يعزز هذا الرأي ما أورده (جون مدلتون مري) إذ رأى "أن الاستعارة تبدو نشاطًا غريزيًا، وضروريًا من أنشطة العقل في محاولته اكتشاف الواقع، وتنظيم التجربة الإنسانية"[11].

وتتضح أهمية الاستعارة في الشعر في أنها تعد من الأدوات الفنية المهمة لدى الشاعر، فهي ليست جزءًا يمكن الاستغناء عنه، بل إنها من صميم العمل الشعري، وورودها في القصيدة دون افتعال أو تصنُّع يُحسب ميزة للشاعر، ولأهمية الاستعارة - بوصفها أداة فنية يعبر بها الشاعر- فقد تحمَّس أحد الباحثين وفضلها على أنواع البيان الأخرى، ورأى أن الاستعارة في الشعر الحديث لها الغلبة على التشبيه [12]، وعدَّها باحث آخر أرقى فنيًا من التشبيه؛ لأنها تتجاوز المعادلة الواضحة التي تقارن بين المشبه والمشبه به[13]، وهناك من وصفها بأنها الأفق الأعلى للبلاغة، وأنها سِمة العبقرية[14].

المبحث الأول: الاستعارة التشخيصية:

من سمات الاستعارة أنها تتجاوز الحد الفاصل بين الإنسان والأشياء في الوجود، فهي تُضفي على الأشياء المادية، والمعنوية، والكائنات الحية سمات إنسانية، وهو ما أطلق عليه ابن الأثير (التوسع بالكلام)، وأطلق عليه البلاغيون مصطلح (التشخيص)[15]، والمراد بالتشخيص: اقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصية بشرية، والأخرى إلى جماد حي أو مجرد[16]، وهناك من عرَّف التشخيص "بأنه نسبة صفات البشر إلى أفكار مجرَّدة، أو إلى أشياء لا توصف بالحياة، ومثاله مخاطبتها كأنها شخص، تسمع وتستجيب في الشعر والأساطير"[17]، ويصف أحد الباحثين التشخيص بأنه عملية نفسية وظيفته التأثير في نفس المتلقي، وإثارة انفعاله المناسب من خلال تشخيص المعاني المجرَّدة في صورة حسية يُخيل للمتلقي أنها متحدة بها متمثلة فيها[18].

وما وُجِد عند المحدثين من البلاغيين العرب في تعريف التشخيص وُجِد أيضًا عند البلاغيين القدماء، إذ تنبه بعضهم إلى ما يتضمن تشخيص المعاني الذهنية المجرّدة في صورة حسية من تأثير إبلاغي، ومنهم ابن الزملكان الذي رأى أن التخيل في الصورة الشعرية سبيل إلى جعل المعنى المجرَّد الموجود في الذهن يتشخص في شيء حسِّي ومشاهد[19]، وكان ابن رشيق قد تقدم خطوة في رؤيته للتشخيص، فالأمر عنده ليس موقوفًا على تشخيص الصورة الذهنية في صورة حسية، بل ذهب إلى أبعد من ذلك، إذ رأى أن الابتكار يمكن أن يؤدي إلى تشخيص المعنى الذهني في صورة ذهنية لا نراها، وإنما نتخيلها بأذهاننا، وأيد رأيه بقول امرئ القيس:

أيقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوالِ[20]

فعلى الرغم من أن أحدًا لم يرَ أنياب الأغوال إلا أنَّ امرأ القيس يشبه نصال النبل (مسنونة زرق) بأنياب الغيلان، وهي أنياب نتخيَّلها فقط في أذهاننا، ولم يسبق لأحد منا أن شاهدها في صورة حسية[21]، و بذلك كشف ابن رشيق قيمة جمالية بلاغية تتعلق بالاستعارة من خلال معنى في الذهن بصورة من الذهن، ولا علاقة لها بالواقع المعاين، والمحسوس.

يتضح مما سبق أنه لم يكن ثمة اختلاف كبير بين رؤية النقاد والبلاغيين العرب القدامى، ورؤية النقاد المحدثين، فكلهم رأوا أن (التكتيك) الذي يستعمله الشاعر من خلال الانتقال بالمعنى الذهني المجرَّد وتشخيصه في صورة تنبض بالحياة مستمدة من الواقع المحسوس؛ كونه وسيلة لإلهاب مشاعر المتلقي، وإحداث التأثير النفسي المطلوب عنده.

أما الوظيفة الأساسية للتشخيص فيرى مدحت سعد أنها تتمثل في إعانة الشاعر على ما حوله من مظاهر الطبيعة؛ فالشاعر ينطلق من ذاته، وينتقي مما حوله ما يُعزز ذاته، ويؤكد إحساساته؛ وبذلك يكون التشخيص الاستعاري صورة لآمال الشاعر، ومخاوفه، وأحزانه منعكسة على الأشياء، والأحياء من حوله[22]، إذ يزيل الحواجز بينه وبينها؛ فإذا كل شيء ينطق، ويعي ذاته[23]، وهذا ما يلاحظه القارئ في مجموعات الشاعر عبد الله عصبة الذي رسم من خلال التشخيص لوحات استعارية تنتظم دواوينه، يقع قسم منها في إطار المعنويات (الزمان، الحلم، القصيدة، الحب، الحزن)، ويندرج القسم الآخر في إطار المحسوسات (الصباح، الطير، الريح)، يؤسسها بأسلوب التشخيص الاستعاري، وسيتضح ذلك من خلال هذه الدراسة.

المطلب الأول: تشخيص المعنوِيات

أولًا: لوحة الزمان

الزمان هو الكائن السحري الذي يخترق مباهج الإنسان ويتخلله، فيكون مادة الحياة وعدوها في آن واحد، وقد شغل خيال المبدع منذ أن خطت أنامله ومضات الإبداع الأولى، والزمن لا يخرج عن متوالياته المألوفة في معظم النتاج الفكري المبكر فعند التأمل في ملحمة (جلجامش) يلاحظ أن الزمن سيظهر هاجسًا مهيمنًا إزاء خلود أتونا بشتم، وهو في ملحميّ الإلياذة والأوديسة زمن نوئي يتحرك السرد الملحمي في خضمه[24]، ويتسلل هذا التأثير السحري للزمن إلى النص الإبداعي على اختلاف العصور، فالشاعر الجاهلي الخائف من سلطة الزمن يظهر من خلال البكائيات التي أطلقها على أطلال زمنٍ غابر، بيد أنه يستحيل إلى نشوة متجددة يحدث بها الشاعر الصوفي المتعبد في محراب الذات الإلهية، ولا يتسع المقام هنا لاستعراض تجليات الزمان في النص الإبداعي العربي، ولكن سيتم الوقوف عند حضوره في بنية القصيدة المعاصرة بوصفها مرايا تعكس رغبة الأنا الشاعرة في أن تجتاز حاجز الراهن، باتجاه أزمنة طريفة يمكن أن تحرك أفق التلقي صوب استرجاع الماضي تارة، أو استباق المستقبل تارة أخرى، وقد اعتبر بعض الفلاسفة الزمن أهم من المكان؛ "لأنه يُخاطب العالم الداخلي للإنسان"[25].

وتتجلى هذه الرؤية عندما تغنى الشاعر الرومانتيكي بالزمن معبرًا عن انفلاته من بين يديه دون أن يحقق شيئًا من مآربه[26]؛ وبذلك يمكن القول إنَّ الزمن عنصر مهم من عناصر العمل الشعري في قصيدة الشاعر العبقري؛ لأنه يتعامل مع مفردة الزمن على أنها قطعة واحدة؛ مما يُقرِّب مهمته كثيرًا من التنبؤ، وتصير عبقريته الشعرية نبيئًا بصورة المستقبل، مركزًا على التطلع؛ مما يكسب العبقرية من قرائها مزيدًا من الإعجاب بها،

والإيمان بحاملها[27]، وهذا ما لوحظ في قصائد الشاعر عبد الله عصبة، إذ يعد الزمان أحد مكونات الصورة الاستعارية فيها؛ بل صار جزءًا ضروريًا من عناصر الصورة ويتضح ذلك في قوله:

تمدد...

فوق قامتنا الزمان القزم في صلف

وأوحى أن تفجر حمقها الساعات[28].

إن هذه الصورة الاستعارية في مواجهة سطوة (الزمان) التي تُهشم بجبروتها أجمل الآمال أظهرت (الزمان) في صورة متربص؛ بإسباغ السمات الإنسانية عليه بقرينة (القزم). فاستثمر الشاعر فيها الأفعال الاستعارية (تمدد، تفجر) التي يظهر من خلالها حركة (الزمان) الدائبة؛ إيحاء بتمكن المراوغة وسيطرتها (الزمان)،كما أن استعمال الفعل الماضي (أوحى) يشير إلى امتداد الحركة الأولى، وسكونها برهة، ثم استيقاظها على حاضر مُدمِّر أطاح بكل السعادة من خلال الأفعال (تفجر الساعات)، وهذه الاستعارة التشخيصية أوحت بالزمن المعادي للإنسان المحطِّم لآماله، وطموحاته.

وعندما يتصاعد إحساس الشاعر، حد التأزم من سطوة الزمن، فإنه يُحضر "المرأة" التي يتلاشى بحضورها الزمن وقسوته، إذ يقول:

وكنت وحدي بينكم أبحث في أنقاضها

عن لحظة هاربة من سطوة الزمن

تخرج لي من بين أنقاض السنين

امرأة من بينهم يقودها الحنين

مدت يديها نحونا، كادت من اللهفة

أن تصرخ بي: نحن هنا... نحن هنا[29].

فالشاعر هنا يجعل لملامح التراث، وهي النقوش الأثرية ملامح أنثوية خالدة احتفاءً بها وتفاعلًا معها، في سياق الاستعارة التشخيصية الأولى التي شخَّص من خلالها الزمان المتمثل في (لحظة) إنسانًا ظالمًا تهرب منه الذكريات الجميلة بقرينة (سطوة، وهاربة)، وهو بذلك يستند إلى مهاد تراثي يراه حيًّا، نابضًا، متفاعلًا، مستحضرًا شخصية من أعماق التراث، ولعله يرمز بها لـ (بلقيس اليمن) في قوله: (امرأة جميلة من عصر أقيال اليمن)؛ ليقرنها بالزمان في قوله: (تخرج من بين أنقاض السنين)؛ لتستجيب لآماله، وندائه، فتبدو في إطار النص الإبداعي بسمات إنسانية من خلال التشخيص الاستعاري الذي جعل (الحنين) إنسانًا بقرينة الفعل (يقودها)، لتنبثق صورة كنائية أخرى في قوله: (مدت يدها نحونا)، و(كادت من اللهفة أن تصرخ بي)؛ فتوحي الأولى بمحاولة إنقاذه، وتحريره من سطوة الزمان الراهن، المعتم، وتوحي الثانية بالشوق الشديد من التخلص من الواقع المظلم، وتهميشه، ويشير التكرار (نحن هنا، نحن هنا) إلى سرعة استجابة الأمكنة باجتياز عتمة الزمن الراهن البائس والانفلات صوب زمن آخر متجه إلى مرافئ النور والخلاص من قبضة زمن راهن، جائر، ولعل الشاعر هنا أراد الترميز إلى حال المثقف اليمني الذي يُعاني من قيود المكان المتمثل في (المجتمع)، وقيود الزمان (الحاضر المعتم)، وذلك عندما عمد إلى شخصية من التراث ووظفها من خلال التشخيص الاستعاري كأداة للهروب، ووسيلة يُسقط عليها عاطفته وانفعاله، وسخطه من سطوة

الزمن وقيوده للطموحات والآمال وإفنائه لها، وغدره ومماطلته بتحقيقها، فاستدعاؤه للتراث هنا بشخصية من الماضي كان ترميزًا لواقع بديل أراده الشاعر بوصفه معادلًا لمعاناته، ومحاولة منه لتغيير واقع يعيشه بعقله، وروحه، وكل جوارحه، وهذا الإيماء التراثي الرامز كما يرى -د. صبري مسلم-: "يمنح الشاعر فرصة التعبير الفني الخاص لا سيما في العمل الشعري"[30].

ويظهر الزمان بهيئة إنسانية متحركة (هاربًا)، والشاعر يتبعه في إطار لوحة الزمان في قوله:

سأظل أطارد أيامي

في الزمن الهارب بالزمنِ[31].

فالشاعر من خلال الاستعارة التشخيصية يُظهِر (الزمان) المستعار له عدوًا غادرًا لايستكين، ولا يرحم؛ بل يراوغ، ويتربص، ويستل أجمل أيام العمر في مقابل سهوة الإنسان، وغفلته، وقد لا تستمر العدائية بين الشاعر الزمان، حيث يتناسى الشاعر وهو منسجم مع عالمه الشعري مُعاداة الزمان له، ويتخذه رفيقًا له يحاوره قائلًا:

أيُّها الزمان المشرد حول سور الكون

عند ثقوبك السوداء

أشبع من جوع العمر[32].

فالشاعر هنا يُحضِّر (الزمان) مستعارًا له في نسيج لوحته الاستعارية التشخيصية؛ ليجعله تارة (مشردًا) حول سور الكون، وتارة أخرى يطلب منه أن يعيره من وقته

المصلوب، مستثمرًا أداة فنية هي حرف النداء (أيُّها)؛ كي يخلق جوًا من الألفة بينه وبين الزمان، مؤكدًا على صلة الهموم المشتركة، والأحلام، والآمال الموحدة بينهما المحصورة، والمقيدة في (الوقت المصلوب)؛ إيحاءً بأن الزمان قرين للشاعر في موهبته الفذة التي كبَّلتها القيود، وأعاقتها قسوة الظروف.

وفي أبيات أخرى يتكثف اللاوعي الملبد بالانكسار، والهزيمة، والضيق من زمنٍ يهمش الإنسانية في قول الشاعر:

هذا (زمان بلا نوعية) فمتى

يأتي زمانٌ يغني وهو يختتنُ[33].

إذ يوحي الاستفهام (فمتى) المقترن بالفعل المضارع (يأتي) بعجز الذات المستفهمة، وضعفها في البحث عن زمان ينسجم مع كينونتها من خلال الاستعارة التشخيصية التي شخَّص فيها (الزمان) إنسانًا، بدلالة (يُغني)؛ إشارة إلى الانشداد الروحي في اللحظة الراهنة التي يرغب الشاعر فيها اجتياز زمنه البائس، والاتجاه إلى زمان آخر توخاه، يشيع البهجة في ذاته، مترعًا بالحركة المستمرة من خلال حاسة السمع (يُغني) المتجهة صوب أفق مُستقبل رحيب؛ ليتلاشى زمن معتم بلا نوعية رتيب، ملبد بالسكون والجمود.

ويمضي الشاعر في تقصي ما أحدثته الأعوام من غدر ووعود كاذبة، وتلصص، وجروح، وآلام في ظل الاستعارة التشخيصية إذ يقول:

فالعام الماضي فرَّ وما

أوفى ما كان يواعدني

وتلصص من خرم شبابي

وجراحي نازفة الشجنِ[34].

فالشاعر هنا جعل الزمان إنسانًا هاربًا، غادرًا، متربصًا؛ بدلالة الأفعال (فر، يواعد، أوفى، تلصص)، وكلُّها إيحاءات معبرة عن مماطلة (العام) وبطشه؛ لتنبثق استعارة تشخيصية أخرى جعل فيها (العام) حاملًا خنجرًا، طاعنًا بها أحلام الشاعر؛ بدلالة (جراحي، ونازفة) إشارة إلى الألم الشديد، والأسى من الأثر الذي تركه ذاك العام المعتم، الشاحب، المعادي لآمال الشاعر وطموحه.

وتكتمل خطوط اللوحة الاستعارية التي أراد الشاعر أن يُعبِّر بها عن الأعوام المماطلة، الغادرة على الرغم من الجهود التي يبذلها لتحقيق آماله في قوله:

وأنا أعلم رغم جهودي

أن الأعوام تماطلني

تتجاهل شعري وشعوري

وحنين فؤادي للسكنِ[35].

فالشاعر ينسج استعارة تشخيصية في قوله: (الأعوام تماطلني) جعل فيها الأعوام إنسانًا غادرًا مماطلًا، في ظل صورة كنائية تُعبر عن زخم الطموحات الكامنة في ذات الشاعر التي أحالت الأعوام بينه وبينها، وتضاعف إحساس الشاعر بهذا الغدر، في ظل استعارة تشخيصية أخرى، وفي قوله: (تتجاهل شعري) إشارة إلى تناسي السنوات لموهبته، وأحاسيسه، ومشاعره لتشع منها صورة كنائية حزينة توحي بتكرار المأساة، ورتابة المصير

الإنساني، ولعل الشاعر يشير بذلك إلى الخلاصة المركزة عن حصيلة الجهد البشري الذي تفنيه السنوات، وقد عبَّر عنها شاعر عربي هو عُمر أبو ريشة بقوله:

نحن نسج الثرى فما لأمانينا على كل كوكبٍ تتفانى[36]

إذ توحي الصورة الاستعارية هنا بأن الأماني ستفنى بفناء الإنسان حيث تعمل الأعوام جاهدة على إفناء أمانيه، وآماله على مر الأجيال، وهذا المعنى هو الذي أراده عبد الله عصبة في الأبيات السابقة.

ويستمر الشاعر في منح الزمان الصورة الاستعارية التشخيصية، متوددًا إليه كي يطعم جوع العمر، فيقول:

هب لي كسرة من وقتك المصلوب
أشبع منك جوع العمر
تعلم أنه لا شيء يشبع جوع هذا العمر
إلا مادة من عنصر العمر المضيَّع[37]

إذ جعل العمر في ظل الاستعارة التشخيصية (إنسانًا) جائعًا، يتهيأ الشاعر لإطعامه، ولا يجد أفضل من (عنصر العمر المضيَّع) لإشباع جوع العمر؛ إشارة إلى استمرارية عدائية الزمان، وجبروته في محو الأشياء، وفنائها.

ويستمر الشاعر في رحلته مع (العمر) على طاولة الوقت الساهي يطارد الأماني والآمال في ضوء الاستعارة التشخيصية فيقول:

كُنت على طاولة الوقت الساهي
استجوب آمالي

حتى أوشك عمري

أن يشرد مني[38].

إذ شخَّصَ (العمر) إنسانًا يحاول الفرار، والإفلات، والشرود؛ بقرينه (يشرد)، وهذا يوحي بمكابدة الشاعر في سعيه لتحقيق أمانيه، واستمرار العمر في محاولة بعثرتها وتشتيتها.

ثانيا: لوحة الحلم

الحلم كما يرى علماء النفس مؤلف من صور في الذاكرة لا يمكن فهمه إلا من خلال العودة إلى حياة الحالم تحت مسمى (آلية الحلم)[39]. والشاعر كما يقول تشارلز لام: "يحلم وهو يقضان، فلا يتسلط عليه الموضوع، وإنما يسيطر هو عليه، أي: يتحكم الشاعر في خياله"[40]، وهو بذلك يسجل انطباعاته، وتجاربه، وأفكاره، وخيالاته، وهذا هو السر في التقنية الشعرية، إذ تبين من خلال الدراسات أن هناك تشابها بين تقنية الشعر، وتقنية الحلم[41]، فالشاعر يشكل أخيلته، ويجعل لها شكلًا اجتماعيًا يستطيع أن ينقلها للنوع البشري[42]، إذ لا يمكن أن تكون هناك مشاعر وأخيلة في الشعر دون أن تلتحم برموز الواقع الخارجي؛ لأن الشاعر العبقري مستديم الانغماس في أحلامه اليقظة الواعية في صورتها العامة الممتزجة بهموم الآخرين؛ لأن الإبداع بمعناه الحقيقي لا يكتمل دون أن تكون له رسالة اجتماعية[43]، يؤكد ذلك (هانز ساكس) إذ رأى أن هناك علاقة بين الفنان والعمل الفني، وأكد أن القصيدة التي ينظمها الشاعر ما هي إلا حلم يقظة اجتماعي[44]، وكل ما يمكن للشاعر فعله أن يعيش حياته العاطفية اجتماعيًا؛ حيث تنفجر عنده تناقضات الحلم متحولة إلى انفعالات جماعية يسعى الشاعر من خلالها إلى إسقاط

صورته في الخارج، وهو ما يسمى بالعمل الفني الذي يمتاز بأن الناس يستطيعون أن يشاركوه فيه، وهذا ما وجدَ عند الشاعر عبد الله عصبة، فهو قبل كل شيء إنسان حساس تجاه كافة التداعيات، والدرجات العاطفية (الشخصية والاجتماعية)، يتضح ذلك في قوله:

يقطر الحلم في بلادي شجونًا

والأماني يضمها التشريد[45].

إذ عبَّرت هذه الصورة الاستعارية عن اكتفاء العاجز بتحقيق ما يصبو إليه من آمال وأحلام عظيمة من خلال (الحلم)، وأي حلم، إنه حلم أي إنسان مبدع، عاجز نتيجة معاناته من الانكسار والإحباط؛ لأنه لا يجد تجاوبًا مع آماله، وأمانيه التي أصبحت شاردة منه في إطار الاستعارة التشخيصية الثانية المتمثلة في قوله: (والأماني يضمها التشريد)؛ إذ جاءت (الأماني) بصيغة الجمع لتوحي بالتعبير عن موقف غير مشابه لموقفه؛ لأن مشاركة الآخرين له في الحلم الجماعي المتبادل حضور واقعي لهم، وهو ما أكده أنطوني، إذ رأى أن أي عمل فني لا يُعد كاملًا ما لم يُشارك فيه الآخرون همومهم ومعاناتهم، وهذا ما يسمى (وحدة الشعور مع الآخرين)[46].

ويظل الشاعر متواصلًا مع لوحة الحلم في ظل البعد الاجتماعي، فيجعل من الحب ضياءً تتحقق من خلاله الأحلام في قوله:

فبالحب تصبح أحلامنا ممكنة

ونفلت من سطوة الأزمنة

ويخرج من بين أضلعنا كل هذا الضياء[47].

إذ يلاحظ غلبة ضمير الجمع في قول الشاعر: (أحلامنا، نفلت، أضلعنا) الذي يوحي بانفعالات الشاعر الاجتماعية من خلال الحب المثالي الذي تتحقق به الأحلام المشتركة إيحاءً بالتوحد، والتواشج مع الآخرين، والالتحام بهم، فالأحلام شيء يتشابه به كل الناس، فمن حق أي فرد أن يحلم، ويسرح بخياله؛ لأن الحلم "لذة يستمتع بها أكثر من شخص"[48]، وهو ما أراده عبد الله عصبة حين عبَّر بصيغة الجمع؛ لأن الشاعر "يُضحي بكثير من سماته الشخصية ليصور ما هو مشترك لدى أفراد المجتمع جميعًا، وليس أكثر من اللاشعور (الأحلام) انتشارًا لدى أفراد البشر جميعًا، ومهمة الشاعر أن يبرز ذلك في صورة فردية وعامة (جماعية) في آن واحد"[49].

أما العالم الشخصي للشاعر الذي يعكس أناه الواعية يُلاحَظ أنه تعبير عن أمل مكبوت في الشعور، انتقل بسبب الكبت إلى اللاشعور[50]؛ لأن الشاعر مر بتجربة حياتية مؤلمة، تمثلت بحرمانه من غريزةٍ طبيعية هي العطف، والحنان، والحب بعد وفاة والدته من ناحية، وقسوة الواقع المؤلم من ناحية أخرى، فكان (الحلم) لوحة يتسامى بها؛ بل يجعل نفسه وليدًا للحنين القادم من وهج (الحلم) فيقول:

أنـــا وليـــــد حنيـــــن وأنـــتِ مـــن ولـــدتني
إذ جئـــت مـــن وهـــج حلـــمٍ ومـــن نبـــوغ التمنـي(51).

إذ صاغ استعارة تشخصية جعل فيها (الحلم) امرأة أنجبته، بدلالة الألفاظ (جئت، وهج حلم) لتظهر معاناة الشاعر، ومكابداته للآلام والأحزان؛ نتيجة الحرمان من حنان الأم في سياق الاستعارة التي قرن فيها مجيئه ووجوده إلى (الحنين) بدلالة (وليد)، وإلى (وهج الحلم) بدلالة (جئت)؛ وبذلك كان وظيفة الاستعارة هنا إقناع القارئ بالعلاقة الحيَّة بينه وبين (الحنين والحلم)؛ لأن من شأن التشخيص أن يهب للأشياء عواطف

إنسانية، تُشارك بها الآخرين، وتأخذ منهم، وتعطي، وتجعلهم يحسون بالحياة في كل شيء، ويأنسون بهذا الوجود[52].

ويتسلق الشاعر في عالم الأحلام؛ علّه يجد فيها مخرجًا لآهاته، وأوجاعه فيقول:

بالدمع حروفي تتسكّع

ما بين اللفظة والمقطع

وأنا ما بين تسكعها

أتسلق حلمًا يترفع[53].

فالشاعر يفصح في البيت الأخير عن مدى معاناته التي جعلته يصور (الحلم) جبلًا يتسلقه، ثم يظهر الحلم في ظل الاستعارة التشخيصية (إنسانًا يترفع)؛ كناية عن حاجة الشاعر إلى من يبادله إحساسه بالحب، فلا يجد سوى الحلم الذي تلاشى، وأفل، وترفّع ليتركه وحيدًا يترصده شبح الفوضى الذي عبَّر عنه بقوله :

يترصدني شبح الفوضى

والفوضى بالفوضى تخضع[54].

إذ تبدو (الفوضى) في ظل الاستعارة التشخيصية (إنسانًا) يترصد الشاعر، ويلاحقه ليحول ما بينه وبين حلمه إلى إحساس منه بالعجز عن تحقيق الأماني، أو حتى مجرد الحلم فقط بتحقيقها.

ويبدو الحلم إنسانًا محتضرًا تعبيرا عن تنبؤ الشاعر بموت أمانيه في ظل الاستعارة التشخيصية في قوله:

وزُفّ احتضار الحلم

وارسم في رؤانا

للمآسي صورًا شعرية[55].

فالشاعر هنا جعل (الحلم) في هيئة إنسان يموت بدلالة (احتضار)؛ كناية عن موت الأحلام لحظة عرسها بقرينة (زُفّ)؛ ليظهر (الحلم) بملامحه البائسة ملاذًا بائسًا للشاعر التي اتصلت حياته بالحزن المستمر، المستمد من واقعه المرير، وحاضره المحترق في سياق الاستعارة التشخيصية الأخرى التي أشارت إلى هيمنة الحزن، بقرينة (ارسم للمآسي)، كناية عن استمرار الجراحات المتوغلة في أعماقه التي ألحقت به الأذى، فطبعت أجواءه بطابعها المعتم.

ويستمر الشاعر في إسباغ السمات الإنسانية على الأحلام فيقول:

كيف تظل أحلامي تغني

وأحلامي بها الأوهام تزني![56].

إذ يشير الاستفهام الإنكاري إلى حالة البؤس التي حولت الأحلام أوهاما في سياق الاستعارة التشخيصية التي شخَّص فيها (الأحلام) إنسانًا، بقرينة (تُغني) ليعكس إحساسه بالمرارة إزاء جهد المبدع، ومكابداته، والمصير الذي انتهى إليه، وقد أفصح الفعل الاستعاري (تُغني) عن تأثير موهبته في موهبة من حوله، والإشادة بها، إلا أن الظروف القاسية تقلل من شأن هذه الموهبة التي لجأ إلى تبجيلها بالترميز والتلميح بعبارة أبسط هي (غناء الأحلام)، إشارة إلى شاعريته الأصلية، ومعاناته من تلك القيود والعوائق التي تكبل انطلاقه، وتعوق مسيرته؛ عندئذٍ يتوقف غناء الأحلام.

وللشاعر عبد الله عصبة لوحة أخرى جميلة رسم فيها (الحلم) بعيدًا عن كآبات الحزن، والألم في قصيدته التي سمَّاها (حلم) التي يقول في مطلعها:

جاءتْ كإطراق وحيٍ من خلف ظهر التخفّي

تهشّ أطيافها لي وتشتهي وصل طيفي

تخيطُ لي ثوب أمنٍ من جلد أشباح خوفي[57].

فالشاعر هنا يشكل استعارة تشخيصية جعل فيها (القصيدة امرأة) بقرينة الأفعال الاستعارية التي منحت لوحة (الحلم) صورة حركية وهي (جاءت، تهش، تشتهي، تخيط)، ثم تأتي الألفاظ (وحي، أطيافها، طيفي) لتوحي بالإشراق والبهجة لأحلامه التي ارتقى بها، فهو يراها وحيًا ينشط روحه، ويهش أطيافه، ويحميه من أشباح الخوف والوهم، وهذا يؤيد ما ذكره بعض علماء النفس من أن الشاعر يتسامى بأحلامه فتُنزل عليه الوحي والإلهام منطلقًا في ساعة اليقظة الكاملة والتجلي، المعروفة بالساعة التي ينسى فيها هموم الإرادة، فتتكشف له الأسرار الباهرة التي سُمّيَت عند الشعوب القديمة بالإلهام؛ بينما يُسمِّيها علماء النفس المحدثون: اللاوعي[58].

ثالثًا: لوحة القصيدة

القصيدة هي صورة الشعر العليا، تطلعنا على روح الشاعر، ومواقفه النضالية والروحية، والفكرية، والاجتماعية؛ لأنه يُعبر في القصيدة عن أعلى حالاته، فهي قبسة انفعال تتواشج فيها لحظات شعرية وأخرى تاريخية لها منطق خاص لا يمكن ضبط مفاتيحه إلا بفك رموزه وصيغه، والقصيدة أيضا كالحياة تصوغ نفسها صياغات متجددة

لها دلالاتها على الدوام، وتنطوي على التأثير، والجذب، وتحريك الدوافع[59]، وقد عايش عبد الله عصبة القصيدة، وسهر معها، وناجاها، وشهد أيام هنائها وأحزانها، وأجرى نسق الحياة فيها، وتجلى ذلك من خلال دواوينه التي أظهر القصيدة فيها بملامح بشرية بألفاظ مستعارة مختلفة، أبرزها الأعضاء الإنسانية التي بدت القصيدة من خلالها ذات عين[60]، وثغر[61]، ويدين[62]، وشفتين[63]، ووجه[64]، وشرايين[65]، فها هو في أجواء رحيبة مترعة بالطهر والنور والبركات تسمو روحه فيها لتغادر مكانها، وتحلق بعيدًا عن مسار الهموم ليشد رحاله، ويحطَّها عند الحبيبة (القصيدة) قائلا:

إليكِ أشد رحالي
وعند هواكِ أحط رحالي
وأدخل في عالم الطهر والبركات
وأتلو من الوجد شيئًا على مقلتيكِ[66].

فهو يظهر (القصيدة) في ظل التشخيص الاستعاري بإهاب إنساني بدلائل الألفاظ (إليكِ، هواكِ، مقلتيكِ)؛ ليرسم الأجواء الجميلة لحلم الشاعر وهو يسمو بروحه صوب رفيقةٍ يأنس بها هي (قصيدته) تلك الفاتنة التي تلازمه في يقظته، وأحلامه، وتغمره بالحب والدفء.

وتتسم رؤيته للقصيدة في أبيات أخرى بقدر من التقديس والإجلال، وقصيدته (سدرة الوجد) تمثل تلك الرؤية إذ يقول فيها:

سألتُ فمي
هل رحيل الكلام

يعطي الحقيقة

شكل القصيدة؟![67].

فالشاعر يمهد لصورته الاستعارية باستفهام (سألت فمي، هل رحيل الكلام) ليعبر عن حيرته من خلال الاستعارة التشخيصية الأولى التي صيَّر فيها (الفم) إنسانًا يخاطبه ويسأله، وتأتي الاستعارة الثانية التي تشخِّص (الكلام) إنسانًا بقرينة (رحيل، ويعطي الحقيقة) إيحاء بقداسة القصيدة وسموها.

ويظل الشاعر في أجواء عالم (القصيدة)، ينتقي منها ما يناسب صوره الاستعارية ليبث فيها إيحاءاتها، فتضفي على الصورة الاستعارية رونقًا، وبريقًا، كما في قوله:

فيا قبلة الروح إنّي عليكِ
أراهن بالبشريات..
بممتلكاتي..
بنصف حياتي[68].

فالشاعر هنا يخاطب القصيدة في ظل استعارة تشخيصية فلا يجد (مستعارًا لها) أنسب من (قبلة الروح)، يتوجه إليها، ويراهن بما يملك، مؤكدًا أنسنة القصيدة، ومعززًا أجواء الألفة والحب بينه وبينها؛ ليبرز عمق الصلة الروحية المصيرية التي تربطه بها؛ لتظهر في صورة أخرى وحيًا على نبضات قلبه، ووليمة فكره، وباب شعره في قوله:

فأنتِ الوصي على نبض قلبي
وأنتِ وليمة فكري
وباب مدينة شعري[69].

إذ يفصح الشاعر هنا عن علاقته الوثيقة بالقصيدة في ظل ثلاث استعارات تشخيصية؛ ليجعلها تارةً (وحيًا على نبضات قلبه) إيذانًا بإسباغ الحياة فيها، وتارةً أخرى (وليمة فكره) يجد فيها غذاء لعقله، وتارةً ثالثة (باب مدينة شعره) ليتصورها مفتاحا لخياله وشعره، ويستمر الشاعر في تعميق صلته بالقصيدة مستعملا في ذلك أعضاء إنسانية في تشكيل استعاراته، وهو يخاطبها إمعانًا في أنسنتها فيقول:

ومن دون وجهكِ لا شعر لي

ولا نور لي غير عينيكِ أنتِ

ولا وطن لي سوى ساعديكِ[70].

فهو يخاطب (القصيدة) في ظل الاستعارة التشخيصية، فلا يجد مُستعارًا لها أنسب من (المرأة) بقرينة (عينيكِ، وجهكِ، ساعديكِ) لتحمل الاستعارة في طيَّاتها رموزًا هي (الشعر، النور، الوطن)، وهي رموز يعيها الشاعر، ويقصد استحضارها؛ ليرسم لوحته الاستعارية بقصد تعميق الصلة المشتركة بينه وبين القصيدة.

ويتكئ الشاعر في نسيج صورته الاستعارية الأساس (تشخيص القصيدة) على لوازم الإنسان ليسندها إلى القصيدة مؤنسنًا إيَّاها، إذ يواصل إكمال لوحة القصيدة من خلالها في قوله:

تناولني من لذة الفجر ضحكةً

ومن بين أحداق الصلاة صفاها

تُشكل وجداني تعابير وجهها

وبالرقةِ الأشهى تبوح يداها[71].

فالشاعر هنا يستثمر المستعار له المحذوف (القصيدة)، فتكون مستعارًا منه حاضرًا تحل (المرأة) في كيانها في سياق الاستعارة التشخيصية من خلال قوله : (تناولني ضحكة، تشكل وجداني، بالرقة الأشهى، تبوح يداها) إيحاءً بالجانب الإنساني الرقيق المتمثل في المرأة، فتبرز الصورة الاستعارية جمال (القصيدة) ورقتها، وحركتها في أجواء مفعمة بالرقة، والعذوبة، والبهجة.

وفي أبيات أخرى يبرز الشاعر سمو (القصيدة)، منتقيًا ألفاظًا يُعبر من خلالها عن عتمة حاضره، فيقول:

وعند هواكِ أحط رحالي

وأدخل فيه إلى عالم الطهر والبركات

وأتلو من الوجد شيئًا على مقلتيكِ

وأتلو من الشوق شيئًا على شفتيكِ[72]

إذ يلاحظ أن الاستعارات التشخيصية تآزرت لتُظهر (القصيدة) بسماتها الإنسانية من خلال الألفاظ (هواكِ، مقلتيكِ، شفتيكِ) كاشفة ملامحها، وجمالها، وإشراقها، وطبيعتها الحركية من خلال الأفعال المستعارة (أحط، أدخل، أتلو) لتأكيد طُهر القصيدة، وسموها، وجميعها استعارات متلاحمة تدل على ابتهاج الشاعر بانتمائه إلى ذلك العالم السامي الذي وصل إليه من خلال القصيدة.

ويظل الشاعر محلِّقًا مع القصيدة في عالمها مؤنسنًا إيّاها في قوله:

تذوب على صدري ضياءً ورحمةً

وتشرب روحي طهرها وسناها[73].

فالشاعر يغوص في عالم (القصيدة) لينتقي منها ما يناسب صوره الاستعارية لتبرز بملامح بشرية من خلال الأفعال الاستعارية (تذوب، تشرب) وهي توحي بالحركة، والتجدد بوصفها معينًا ثريًا بالعذوبة، والنشوة، والصفاء؛ رغبة منه بالتوحد معها، فضلًا عن إضفاء أجواء الارتواء الذي أوحى به الفعل (تشرب) ممعنًا بتركيز اللون الأبيض من خلال لوازمه (ضياءً، رحمة، طهرها، سناها) إشارة إلى النقاء، والإشراق، والانتشاء الروحي الذي يعيشه الشاعر مع القصيدة، وبذلك كانت القصيدة عند عبد الله عصبة، تحيا بقلبه، وتُشغل بذاكرته، وتثير تأمله وتتنفس ثقافته وهمومه وأحلامه، وكانت الملاذ الروحي له، فهي عالم سامٍ، مقدس، طاهر، وصورة أخرى لحياة يتصورها، ويحس بمعالمها، ويغوص في نورها وجلالها، إنها عالمه الخاص، تحمل ملامحه، وصوته وبصمته، وتجسد معاناة شاعر يخوض من خلالها صراعًا بين ثنائيات الأنا والآخر[74].

رابعًا: لوحة الحب

الحب ينبوع دفَّاق صافٍ، وأنشودة سماوية، يُرى بنقاوة الطهر، ويتحدث بمعنى النبل والجلال، يتغذى بالإحساس المرهف، فيعبر عن أجلِّ المشاعر الإنسانية، وأرقَّ الإحساسات البشرية؛ لترسم صوره لوحات فنية رائعة بريشة الشعراء، لا سيما الرومانسيين منهم الذين يمجدون الحب، و يمنحونه قدسية؛ ذلك لأن الرومانسية تفضِّل القلب مصدر الضمير على العقل النفعي[75]، وتجعل المحب عابدا جنته وأنسه وخياله، يبني منه ويأخذ عنه، ويستضيء بنوره، ووفق مفهوم الحب الذي لا يخضع للعقل، وإنما للقلب رسم الشاعر عبد الله عصبة الحب بأنواعه في لوحات فنية رائعة أبرزته بسمات بشرية لتكسو الحب (نبلًا، وسموًا، وقداسة) يطيب به العيش، وتسمو به الروح، ويتضح ذلك في قوله:

أذَّن الحب بقلبي فاهتدى

وسمت روحي به والعيش طاب[76].

فالشاعر هنا يتوحد مع (الحب) في ظل الاستعارة التشخيصية مسبغًا عليه السمات الإنسانية بقرينة (أذَّن، واهتدى)، وهما فعلان استعاريان مستمدان من معنى العبادة والتقديس، منحا الاستعارة طابعًا صوتيًا يعكس أجواء السعادة، والانتشاء، والبهجة، تعبيرًا عن هذا الحب الذي يملأ الحياة سحرًا، فلا تسكن النفس إلا به، ولا يطيب العيش إلا بالتنعم بجنانه، وأفنانه.

ويصل التعبير عن تقديس الحب عند عبد الله عصبة إلى استعمال ألفاظ مستمدة من العبادة كما في قوله:

أحبُ

وحين أحب أحس أني أقدس ذاتي

وأن فؤادي يؤدي به أقدس الصلوات[77].

فالشاعر يتصور (الحب) إنسانًا حيًّا يمارس به شعائر العبادة، ويبدو ذلك من خلال الألفاظ المستعارة (أقدس، الصلوات) إذ يرى الحب من خلالها شكلًا من عبادة الله، عاكسًا عليها إحساسات روحه السامية، التواقة، الحالمة؛ إشارة إلى السكينة والاطمئنان، والسعادة، والأمن، ولعله في ذلك متأثر بغيره من الشعراء الرومانسيين لاسيما الأوروبيين الذين وصفهم (فانتيغم) بقوله :"إنَّ مثالية العديد من الرومانسيين كانت تكسو الحب نبلًا، وسموًا، وترى فيه شكلًا من عبادة الله"[78].

ويستمر الشاعر عصبة في التغني بالحب؛ لأنه يربطه بالحياة والسعادة إذ يقول:

حتى إذا انتصرت أشواقنا

طلعت قداسة الحب

هالات على الجسد[79].

فهو يرسم هنا استعارتين تشخيصيتين، الأولى جعل فيها (الأشواق) إنسانًا بدلالة الفعل الاستعاري (انتصرت)، والثانية صوَّر فيها (قداسة الحب) هالات على الجسد؛ إشارة إلى تجدد هذا الحب وانتصاره على الواقع المعتم بماديته في عصر القلق الروحي، فهو يستحضر الحب بقوة بدلالة انتصاره ليكتسب بالزمن والخلود معاني جديدة تتناسب مع ما أراد الشاعر التعبير عنه، وهو تصوير حُب دافئ، زاخر بالروحانية، والصفاء، والنور، حب مثالي، يجعله محلقًا بأحلامه، وطموحاته في أجواء الانتشاء والبهجة.

خامسًا: لوحة الحُزْن

من منا لا يحيا بأحزانه السامية ليشعر بغربته، وبوحدته في عالم ما عاد يعبأ بالمثل والقيم،والجمال،والأخلاق، ولعل هذه الرؤية تميز معظم نتاج شعرائنا إن لم تميز نتاج العالم أجمع في الفكر والأدب، ولأن الشاعر يعتبر نفسه متميزًا بأحاسيسه الجياشة وإبداعه الفني، ويحس نفسه وحيدًا في عالمٍ مليءٍ بالشر لا يُعرف قدر مشاعره، وفنه وحكمته، فإنه يشكو همومه، وأحزانه، وكآبته، وخيبة آماله، بل قد يذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك، فيبث شعره، وأحزانه، ويغمرها بدموعه، وهذا ما وضحه (موسيه) إذ قال :"أجمل الألحان أشدَّها يأسًا "[80]، واتفق معه (شيلي) فقال :"أعذب أغانينا هي التي تُعبِّر عن أحزان أفكارنا"[81].

والمتأمل في صورة الشاعر العربي عمومًا والشاعر اليمني على وجه الخصوص يجد أن الغالب عليها الصورة الحزينة التي يعد الشاعر نفسه فيها شقيًا في واقعه، فيجعل من الشعر وسيلة للشكوى والبكاء، وهما ما يُعبَّر بهما عن أحزانه ليستدر عطف متلقيه[82]، وهذا ما لوحظ في شعر عبد الله عصبة، إذ يُهيمن الحزن في مجموعاته الشعرية، ويتضح ذلك في قوله:

لست أدري وغُربتي تتنامى
كيف قامت بيني وبيني الحدود
إنني أثقب الحروف وأنسى
ما الذي منك يا حروف أريد[83].

فاللوحة الاستعارية تعكس تراجيديا الإنسان المعاصر المحاصر بالحرمان، وفجيعة التهميش في ظل استعارة تشخيصية أسبغ فيها السمات الإنسانية على (الغربة) بقرينة (تتنامى)؛ إيحاء بالاغتراب النفسي الذي يعيشه الشاعر، وقد قامت بينه وبين نفسه الحواجز والحدود، فيلجأ إلى الشعر لعلّه يجد فيه مُتنفسًا لتلك الغربة، لكنه يظل حائرًا أمام الحروف، ناسيًا ماذا يريد منها، ومخاطبًا تلك الحروف، ومشخِّصًا إيَّاها في نسيج صورة استعارية أخرى (ما الذي منك يا حروف أريد؟) لتنبثق منها صورة كنائية معبرة عن حيرته التي تنم عن حزنٍ عميق جعله يواصل التعبير عن إحساساته المريرة ليرصد حاضره البائس في أبيات أخرى يقول فيها:

إلى أين أمضي؟

تشردت بين الحروف وبيني

بمخدر المغريات

تكسرت مثل الجدار

رأيت بعيني الخراب داخلي[84].

فالشاعر هنا يستهل بالاستفهام الإنكاري (إلى أين أمضي؟) ليوضح حالة الغربة التي يعيشها في نسيج الاستعارة التشخيصية التي أسبغت السمات الإنسانية على (الحروف) بدلالة الفعل الاستعاري (تشردت) الذي يوحي بالألم، والبؤس، وتأتي الاستعارة الثانية التي جسَّمت أعماق الشاعر (جدارًا مُكسَّرًا) إيحاءً بحالة الإحباط إزاء ثورته النفسية التي حولت أعماقه إلى خراب نتيجة ما لاقاه الشاعر من محاربة الأيام، وقهر الظروف التي حطمت رغباته، وخيبت آماله؛ مما يشي بالكآبة، وانهزام نفسيته الطامحة إلى العلى والمجد فحولتها الأيام القاسية إلى آمال متناثرة.

ويصف الشاعر حالة الغربة النفسية في خاتمة قصيدته (مكعبات وجدانية) بقوله:

يدفن رمل الحرمان

جبيني

وذخائر أشعاري

وثلاثة أرباع يقيني[85].

فهو يعبر هنا عن إحساساته المريرة إزاء واقعه ليشكل استعارة تشخيصية ترصد حاضره البائس، المقترن بالاغتراب النفسي، مسبغًا السمات الإنسانية على (الحرمان) بدلالة الفعل الاستعاري (يدفن) الذي يوحي بالعتمة، والعزلة، وعذابات الشاعر، ومكابداته ليتسلل هذا الدفن (ذاته، وأشعاره، وثلاثة أرباع يقينه)، وتعبير عبد الله عصبة

عن هذه الوحدة الحزينة هو ما أطلق عليه (كولردج) العزلة الرومانسية[86]، ووصفها (بول فانتيغم) "بالعيش الروحي على هامش المجتمع الذي يعيش فيه الشاعر"[87].

ويستمر الشاعر في المضي صوب ضفاف اليأس المعتمة قائلًا:

أجلس
والشعر على قارعة الظن
أُبجِّر أحلامي
رماد الصمت[88].

إذ استطاعت البنية الاستعارية التي صيَّرت (الشعر) إنسانًا يرافق الشاعر الذي لم يعد له حيلة غير الأحلام المبعثرة برماد الصمت، ليجعل اللوحة قاتمة أكثر فيكون الإحساس بالحزن والألم مضاعفًا، متجها إلى الذات المنهزمة المنكسرة، اليائسة التي يحاول أن يصل بها إلى الملاذ والخلاص في قوله:

وظلي مرتقبٌ
أن تطلع
ذات أخرى
كامنة من ذاتي[89].

فالشاعر هنا يحاول أن يستحضر (ذاته) في هذا النسق الذي يعتمد على لحظة التنوير التي تضيء حركة النص من عتمة الحزن إلى ضوء الخلاص في سياق الاستعارة التشخيصية التي أسبغ فيها السمات الإنسانية على (الظل، والذات) بدلالة (مرتقب، تطلع)؛ لينفض عن كاهل الذات المتكلمة رماد الحزن، والخيبة، واليأس[90].

المطلب الثاني: تشخيص المحسوسات

أولًا: لوحة الصباح

يبدو صباح الشاعر عبد الله عصبة لوحة استعارية مبثوثة في دواوينه مؤكدًا أنسنة الصباح التي أبرزها من خلال دلائل متعددة، ويتضح ذلك في قوله:

ولمَّا مضى الليل

واستفتح الصباح

أشواقه باللقاء[91].

إذ أفصح الشاعر من خلال الفعل الاستعاري (استفتح) عن طبيعة علاقته بالصباح مؤنسنًا ظهوره بصورة إنسان، بقرينة (أشواقه) تعبيرًا عن أجواء السعادة، والابتهاج بقدوم هذا الصباح الملونة خيوطه بالأضواء، المبشرة بربيع يوم جديد بعد عتمة الليل التي انجلت بإشراقة صبح أزاح هذه العتمة بعد ليلٍ طويلٍ ممل، فالصباح إذن ربيع متجدد وابتهاج يبعث الأمل.

ويستمر الشاعر عبد الله عصبة في أنسنة الصباح مسبغًا عليه السمات الإنسانية كي يحمله مشاعره، وأحاسيسه إذ يقول :

لو تضم الندى زجاجة خمر

كيف يا صبح تستحمّ الورود؟[92].

فالشاعر هنا يحاور الصبح تحت ظلال الاستعارة التشخيصية، وينادبه (يا صبح) مؤكدًا أجواء الألفة، والصداقة بينهما، ويشير الاستفهام التعجبي المتصدر البيت الثاني إلى

حيرة الشاعر، واستغرابه من واقعٍ مؤلمٍ في ظل الاستعارة التصريحية (الورود) التي أظهرها في صورة إنسانية بقرينة (تستحم)، وهو فعل استعاري مستمد من حاسة اللمس يوحي بالمعاناة، والحياة القاسية التي يعيشها الإنسان العبقري في ظل سعي الحُساد إلى تهشيم موهبته، وتحطيمها، وقد ساق الشاعر هذا البيت فيما يشبه الحكمة المنطقية للتعبير عن شاعر سجين همومه، وانكساراته، واحباطاته في ظل ظروفٍ قاسية تحد من الإبداع.

ويستمر الشاعر مع لوحة الصباح مؤنسنًا إياه فيقول:

صباحك كان لي وردًا، وأنسامًا

يوقظ داخلي الأضواء...

ينقلني إلى دنيا من الآمال، والألحان، والطرب[93].

إذ يصوغ الشاعر هنا استعارتين تشخيصيتين تبثان الحياة في (الصباح) بدلالة الفعلين (يوقظ، ينقلني)اللذين منحا اللوحة الاستعارية أجواء البهجة، والإشراق، والأمل؛ إشارة إلى طموح الشاعر، وأمله في أن يبدأ من جديد، مستفيدًا من حركة الزمن الطبيعية التي تُحتِّم مجيء الصباح المضيء المستمد من إيحاءات لوازم اللون الأبيض (الأضواء) الذي عبَّر من خلاله عن التجدد للآمال، والأحلام ليبرز أهمية الصباح الذي جسَّمه (وردًا، وأنسامًا)كما شخَّصه إنسانًا في تأثيره المشرق في حياته ليبدد ملكة ذاته، ويوقظ داخله الجمال، والابتهاج، وينقله إلى عالمٍ زاخرة أجواؤه بالسعادة، والألحان، والطرب.

ثانيًا: لوحة الطير

اتخذ الشعراء من الكائنات الحية في الطبيعة أصدقاء لا سيما الطيور، يبثونها الأشجان، ويشكون إليها واقعهم، وآلامهم...إلخ، ومحادثة الطيور ليست ظاهرة جديدة، فقد سبق إليها شعراء كثيرون في التراث العربي، إلا أن الشعراء المعاصرين لا سيما الرومانسيين منهم أعطوا هذا الجانب اهتمامًا أكثر؛ لأنهم وجدوا في الطير الجميل المغرد صديقًا وديعًا يلجؤون إليه مفضلين إيَّاه على البشر(94)، وهذا ما لوحظ عند الشاعر عبدالله عصبة الذي توغل في تفاصيل عالم الطير، واستثمر إيحاءه الدال على الغناء، والطرب، والتغريد؛ ليجعل العصفورة تشاركه الفرحة، والابتهاج بلقاء الحبيبة، فيقول :

وانتظرتك...

حيث تعرش أول عصفورة غرّدت لهوانا(95).

فالشاعر هنا يصور من خلال الاستعارة التشخيصية العصفورة العاشقة، المتلهفة لقدوم الحبيبة وهي تغرد معبرة عن (هواه)، وآيات حبه؛ علَّ الحبيبة تستجيب لمشاعر (العصفورة)، وأحاسيسها التي صبتها غناءً وتغريدًا، إيحاءً باحتفاء الطبيعة المتمثلة في العصفورة، ويضفي الفعل المستعار (غرَّدت) على العصفورة إيحاء بالبهجة والسعادة.

وحين يعبر الشاعر عن بؤسه، وأنينه، وحزنه، فإنه لا يتورع عن جعل هذه الأحزان والآلام تتموسق في فم عصفور على سبيل الاستعارة التشخيصية فيقول:

وحروفي ستظل شظايا
من جذر أنيني تتفرع
تتموسق في فم عصفورٍ

وتدوي في فوهة مدفع[96].

فهو يرسم لوحة الطير مضفيًا عليها موهبته الشعرية التي جعلها شظايا ليشير إلى ألمه وحزنه، وتصل لوحة الطائر الاستعارية إلى خاتمتها، إذ تقع تلك الموهبة (في فم عصفور)، إشارة إلى غياب البهجة والسعادة، وفي البيت الأخير يفصح عن الحرية، والانطلاق لموهبة الشاعر الفذَّة حين تسارع إلى الانطلاق تحت أفق الاستعارة التشخيصية الأخرى (تدوي، فوهة) تعبيرًا عن الحرية، والانطلاق لتلك الموهبة التي كانت تكبل انطلاقها، وتعوق مسيرتها قسوة الظروف، ومحاربة الأقدار؛ لترفض هذه الموهبة القيد، وتعشق الحرية.

ثالثًا: لوحة الريح

ينسج عبد الله عصبة لوحة استعارية محسوسة (للريح) مؤنسنًا إيّاها كما في قوله:

وخارطة الروح
ترسمها الرياح، والأوصياء
إلى أين أمضي؟ تشردت بين الحروف وبيني[97].

إذ شخص (الرياح) هنا إنسانًا بدلالة الفعل الاستعاري (ترسم) ليصور إحساساته بالغربة الذاتية، والانكسار، والألم؛ إشارة إلى القسوة، وتوغل الضيم في ذاته. وينتقل الضيم من دائرة العالم الخارجي إلى دائرة أعماقه، وإحساساته من خلال (الرياح) التي رمز بها هنا إلى ملامح الزمن العدائية، ناسبًا إلى الزمن كل الظلم، والقهر، ويشير تساؤله (إلى أين أمضي؟) بعتمة حاضره، وإحساسه بالغربة النفسية إزاء الحاضر المعتم الموحي بالجمود، والسكون.

ويستمر الشاعر في أنسنة الريح، وتشخيصها فيقول مستفهمًا:

هل الريح تستعطف السفح كي

يفتش فيه لها عن مهب[98].

فحالة الشاعر هنا مستندة إلى اغترابه النفسي إزاء واقعه المرير الذي يقترن بالقهر في ظل استعارة تشخيصية أسبغت السمات الإنسانية على (الريح) بدلالة الفعل الاستعاري (تستعطف)، ويأتي الاستفهام التعجبي ليحتضن دلالة الاستغراب من الواقع المتجاهل الذي لا يرتضيه، فالريح هنا رمز من رموز الألم، والمعاناة، وقد أنسنها الشاعر، وهو يقصد بذلك نفسه من خلال معادلة تشكلت في ذهنه، يجعل فيها (الإنسان) مستعارًا له، وتشكل المحسوسات غير العاقلة والجمادات مستعارًا منها على الدوام[99].

المبحث الثاني: الاستعارة التجسيمية

التجسيم في اصطلاح البلاغيين هو إضفاء الطابع الحسي على المعنويات، وهذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن وظيفة الاستعارة إذ قال: "إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون"[100]، وهذا المعنى يُلمَح أيضًا عند الزمخشري، إذ يرى أن التجسيم يسعى إلى جعل المعنوي حسِّيًا[101]، وتركز معظم الدراسات التي اهتمت بالتجسيم على قدرته، وفاعليته في استيعاب (المعنويات، والمجردات)، وإضفاء الطابع الحسي عليها، فإذا هي ذات كيان يشبه ما في هذه الحياة من أشياء، وهو ما يسمى التجسيم[102]، ووفق رأي البلاغيين يمكن القول إنَّ النفس تأنس بالشيء الحسِّي أكثر مما تأنس بالشيء المعنوي؛ حتى أن بعض البلاغيين العرب استعانوا بآيات من القرآن الكريم في تنظيرهم لإظهار المعنى المجرَّد في صورة حسِّية

ماثلة أمامنا كما في قوله تعالى: ﴿وَٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَعۡمَٰلُهُمۡ كَسَرَابِۭ بِقِيعَةٖ يَحۡسَبُهُ ٱلظَّمۡـَٔانُ مَآءً حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَهُۥ لَمۡ يَجِدۡهُ شَيۡـٔٗا وَوَجَدَ ٱللَّهَ عِندَهُۥ فَوَفَّىٰهُ حِسَابَهُۥۗ وَٱللَّهُ سَرِيعُ ٱلۡحِسَابِ ٣٩﴾ (النور:39)، ويعلّق الرماني على هذه الآية بقوله: "وهذا بيان قد أخرج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، حيث ربطت بين (سراب بقيعة)، وهو سراب يشاهده الظمآن في الصحراء فيظنه ماء، والسراب لا تطوله ولا تقع عليه الحواس، وبين الماء، وهو شيء تقع عليه الحواس"[103].

إذن فالتجسيم قسيم التشخيص وشريكه في تحقيق فاعلية الاستعارة في النقل الفني (للأفكار، والمفاهيم، والمعنويات) من عالمها المتّسم بالتجريد إلى عالم المحسوسات، فتتجلى في كيان حسّي يقربها إلى الأذهان، ويضيف إليها ما يوضحها، بل لا يمكن الحديث عن المعنويات، والأفكار بدقة ما لم تقترن بالمحسوسات، ومثل هذا الاقتران يبرز المعنويات، ويوسع مدلولاتها؛ فالتجسيم يُعبر عن شوق الإنسان إلى ما هو غائب، والقبض على عوالم، ورؤى تعذب خياله، فيحاول أن يقتنصها، ويودعها أقفاص المادة المحسوسة[104]، وهذا ما لوحظ في شعر عبد الله عصبة، فالقصيدة عنده غيث تنبت به الأزهار، وهي كذلك دمعة وإعصار، والأمنية كفن، والغيظ نافورة نار، والحنين أبعاد، واللغة دمع، والأحاسيس برق، وسيتضح ذلك من خلال هذه الدراسة.

المطلب الأول: تجسيمُ المعنويات

يحدد الشاعر عبد الله عصبة للأفكار المجردة والمعنويات أجسامًا شتى مستمدة من عالم المحسوسات، أولها الطبيعة بما فيها من نبات، وحيوان، وماء، ومظاهر طبيعية أخرى، كما في قوله:

وترسل النور نهرًا ما بين عيني وشغفي

فانساب في سهل روحي أنسٌ وجدول ظرف[105].

فالشاعر هنا يجسِّم (القصيدة) نورًا، وهذا النور يغدو نهرًا ينساب كي يرفد المستعار له (القصيدة) بسماتٍ جديدة توحي بغزارة العطاء؛ رغبةٌ منه في التواصل والتوحد معها، يؤكد ذلك قوله: (فانساب في سهل روحي)، إشارة إلى الامتزاج بينه وبين القصيدة، وإضفاء أجواء الارتواء على لوحته الاستعارية من خلال الألفاظ (نهرًا، انساب، سهل، جدول) التي وظفها الشاعر ليوحي بأنه شاعر مبدع، يستمد قصائده من الطبيعية وسحرها.

ويظل عبد الله عصبة في إطار الطبيعة، ينتقي منها لوحاته الاستعارية فيقول:

وبذاك تنهمل القصيدة سلسلًا

بين السطور فتنبت الأزهار[106]

ففي هذه الأبيات يرسم الشاعر لوحة من الطبيعة في نسيج الاستعارة التجسيمية التي جسّم فيها (القصيدة) غيثًا ينهمل فينبت به الأزهار؛ إيحاءً بنتاجه الحي الذي يُغذيه بإبداعه، وعبقريته، وفي ذلك إثارة لخيال القارئ، ودعوة لمشاركة المبدع في أفكاره ومشاعره، ودلالة مجسمة محسوسة على النمو والعطاء المتواصلين من خلال الفعل المستعار (تنبت) الذي عكس صفة (الحركة، والتجدد، والنماء).

وفي أبيات أخرى تطالعنا (القصيدة) مجسمة (وهجًا)، في نسيج استعارة تجسيمية يكون صداها (البرق والأمطار)، إذ يقول:

هي رعشةٌ في الروح يسري وهجها

فإذا صداها البرق والأمطار[107].

فالقصيدة (المستعار له) هي (وهج) يسري في إهاب الروح؛ إشارة إلى الالتحام الشديد بين الشاعر والقصيدة، لتظهر في نسيج استعارة أخرى جسَّمت القصيدة (دمعة وإعصار) في قوله:

هي تارةً في روض قلبي دمعة

تهمي وحينًا في دمي إعصار[108].

فهذه الصورة الاستعارية جاءت في سياق شعري يوحي بالأسى والمرارة المستمدين من واقع الشاعر الحزين، إذ يرى الشاعر في (القصيدة) دمعة تهمي في ظل استعارة تجسيمية تجلَّت من خلالها فاعلية التجسيم أكثر، وقد جعلها (إعصار) (مستعارًا منه)، إشارة إلى أعماقه التي تعج بالحركة والثورة المستمدتين من لازمة حاسة السمع (إعصار) الموحية بالصخب والهيجان في أعماقه وكيانه.

وعندما يعجز الشاعر عن تحقيق أمنيته في واقع الحياة، فإنه لا يجد أنسب من الكفن ليعبر به عن تلك الأماني، والآمال التي زواها الزمن في قوله:

لسنينٍ بسطت سطوتها ما بين اليقظة والوسنِ

ظلّت تتشكل أمنيتي حتى أخذت شكل الكفن[109].

إذ تشيع في الأبيات أجواء الحزن التي جسَّم الشاعر فيها الأمنية (كفنًا) في قوله: (ظلت تتشكل أمنيتي... حتى أخذت شكل الكفنِ)؛ لتنبثق صورة كنائية تشي بموت الأماني وتلاشيها، وبخيبة الأمل؛ ليجد الشاعر نفسه يائسًا، حزينًا، يتساءل عن تكرار خيبة آماله الذي حوّل غيظه نارًا، وأحزانه خريطة يُقاس الجرح بها فيقول:

غيظي نافورة نار

وخريطة حزني

مقياس الجرح بها

لا أدري

كيف تراودني الخيبة

كيف يكعب أوجاعي

مرّ اللحظات![110].

فالشاعر يبدو في هذه اللوحة الاستعارية حزينًا، مهمومًا، خائب الأمل، محطَّما، في ظل الاستعارة التجسيمية الأولى التي جسَّم فيها غيظه (نافورة نار) ليوحي بمدى الحرقة في قلبه التي انصهرت في ذاته، فتلاشت طموحاته، وتبددت جهوده وآماله وتجسَّمت جراحه وأحزانه خريطةً مملوءة خطوطها بالجراحات، فكيف له أن يتفاءل، وخيبة آماله تراوده بين الآونة والأخرى، وقد كعَّبت أوجاعه (اللحظات) المريرة لتجعله أكثر تهشمًا، وتشاؤمًا؟! معتبرًا ما انقضى من سنوات هذا (العمر) في الشقاء والحزن، وهذه الظاهرة ـ أي الحديث عن الأوجاع والجراحات ـ كما يرى د. عبد الرحمن العمراني تطرَّق إليها أكثر الشعراء اليمنيين الرومانسيين، لا سيما عندما يُعبر بعضهم عن حسرته على ما فات من سنين عمره، ولم تتحقق فيها آماله وطموحاته[111].

وحين يبحث عبد الله عصبة عن وسيلة يبث من خلالها حزنه فإنه يعبر عن ذلك بقوله:

كي أرسم أبعاد حنيني

أحتاج إلى لغةٍ سائلةٍ كالدمعِ

ملونةٍ كشجوني

أعصرها من برق أحاسيسي[112].

ففي هذه الأبيات يتضاعف إحساس الشاعر باليأس والحزن في ظل الاستعارة التجسيمية التي جسَّم فيها الحنين (أبعادًا)؛ إيحاءً بتمدد الأحزان في أعماقه، وجسَّم (اللغة) دمعًا تسبح فيها أحزانه الممتدة في خلجاته لعله يجد في هذه اللغة يدًا حانية وبلسمًا نافعًا يُفرغ من خلالهما مكنونات ذاته، وجراحاته، ثم تأتي الاستعارة التجسيمية الثالثة التي جسَّم فيها أحاسيسه (برقًا)، يعصر فيها (اللغة) كناية عن الإحساس العميق بالحزن الذي يحاول الشاعر تفريغه من خلال القصيدة.

أما حين توقد في النفس إحساسات الانكسار، والاستسلام في أجواء مغلقة بالسكونية، فإن الشاعر يتلبث مع خيوط الوهم ليسوق إليه السرور، فيقول:

وبين التشرد حول المنى

أكفٌّ تشاغب كفّ الشغب

إلى مبسم الوهم سُقنا السرور

فمال إلى ضحكة من كرب[113].

ففي هذه الأبيات يتجه التجسيم اتجاهًا آخر، إذ يلمح فيه أن حياة الشاعر الحزينة لا تتناسب مع جهده، وعنائه مع غول الزمن الشاخص الذي حد من طموحه

وآماله فيجعل للوهم (مبسمًا) يسوق إليه أفراحه وأتراحه، وتحضر الحواس متجلية من خلال لوازم حاسة السمع (ضحكة) الموحية بالأسى ورتابة الحياة البليدة التي يخسر فيها الإنسان وهج الأمنيات، ثم يأتي الاستفهام في قوله:(فمالي؟) ليكشف عن حيرة الشاعر إزاء غياب اللحظات الجميلة التي خلَّفت العتمة، وقد رمز لها بـ(الكرب)، وما زال هاجس الاغتراب الروحي هو المهيمن على هذه الاستهلالية في قوله: (وبين التشرد حول المنى)، كناية عن مشاعر اليأس المهيمنة على وعي الشاعر أحاسيسه المرهفة، المفتقدة لمشاعر الحنان الغائبة، وكأننا أمام بوح متصل، يستبطن إحساسات الشاعر إزاء الانكسار، والانهزام، في ظل حاضر يجثم بقتامته، وأجوائه الكابوسية المهيمنة على ذات الشاعر.

المطلب الثاني: تجسيم المحسوسات

تتسع دائرة المحسوسات لتشمل تحول المحسوسات من جسمٍ إلى آخر لضرورة فنية في ظل الاستعارة؛ مما يرفد الاستعارة المقترنة بجسم واحد بإيحاءات الجسم الآخر، فيكون التأثير مُركزًا، إذ إن الاستعارة تتعزز بما يرفدها من المحسوسات[114]، فلا تكتفي بإحساسات محسوس واحد ولوازمه، بل تستلهم إيحاءات محسوسين يتآزران كي يكوّنا من اندماجهما وانصهارهما إبداعًا هو نتاج تفاعلهما[115]، والمتأمل في شعر عبد الله عصبة يلاحظ أنه يندمج عنده محسوسان من عالم الطبيعة كما في قوله مخاطبًا القصيدة:

صباحك كان لي ورودًا، وأنسامًا

مساؤك كان لي أنسًا، وأنغامًا[116].

إذ تزخر اللوحة الاستعارية القائمة على تجسيم الصباح (ورودًا وأنسامًا) إشارة إلى الجمال، وأجواء الابتهاج، والانتشاء بحياةٍ واعدة جديدة، فضلًا عن دلالاتٍ أخرى انبثقت

في سياق الاستعارة التجسيمية الثانية التي جسَّم فيها المساء (أنغامًا)؛ ليشير إلى أن حبيبته (القصيدة) وعالمها منهل عذب، ينقل الشاعر إلى أجواء يشيع في أرجائها التجدد، والحيوية؛ مما يثير إحساسات الغبطة المستمدة من حيوية القصيدة في ظل التجسيم الذي بدا أكثر فاعلية بحضور حاسة الشم من خلال لوازمها (الورد، والأنسام) المرتبطة بعطر الطبيعة الفوّاح، وقدرته على أن يصوغ الأجواء العطرة المقدسة التي سكبتها القصيدة، وبدا تأثيرها السحري عميقًا في ذاته.

وتظل القصيدة معينًا لإيحاءات متجددة تمد خيال الشاعر عبد الله عصبة بالمعنى الطريف، والتعبير المؤثر، وقد استثمر دلالاتهما معًا، ووحّد بينهما في ظل مناجاة روحية تقترب من التصوف والوجد بتلك القصيدة المقدسة الجميلة، ويتضح ذلك في قوله:

تلك التي سكنت شواطئ مقلتي
وضفاف أحلامي ونصَّ شبابي[117].

إذ تزخر اللوحة الاستعارية بعناصرٍ تبدو متباعدة، بيد أن مخيلة الشاعر جمعتها وصهرتها بحيث تدرجت الصورة الاستعارية بدءًا بالمحسوسات ذات الأصداء، وقد جاءت في سياق استعارة تجسيمية جسَّم الشاعر فيها (المقلة) بحرًا له (شواطئ) تسكن فيها القصيدة؛ إيحاءً بمكانتها السامية عند الشاعر، ومرورًا بالمعنويات (الأحلام، الشباب) اللذين جسَّمهما في سياق استعارة أخرى (ضفافًا) في أجواءٍ مفعمة بالنشوة والغبطة، والبهجة، ويوحي الفعل الماضي الاستعاري (سكنت) بالديمومة الثابتة التي تومئ إلى مكانة القصيدة في أعماقه، وحواسه كلها.

وبعد الرحلة في هذه الدراسة يمكن القول إنَّ الشاعر عبد الله عصبة استعمل الاستعارة في قصائده أكثر من أي صورة بلاغية أخرى؛ نظرًا لوعيه بدورها، إذ تعد عنصرا

مهما من عناصر العمل الشعري، وقد أفاد الشاعر من فاعلية الاستعارة بنوعيها (التشخيصية والتجسيمية) في استحضار المعنويات، ومنحها كيان المحسوسات من الكائنات غير العاقلة والجمادات؛ ليتحول من دائرة محسوس إلى دائرة محسوس آخر يندمج به كي يتوحد معه، وكذلك نقل الإنسان من دائرته إلى دائرة المحسوسات الأخرى (الجامدة وغير العاقلة).

الهوامش والإحالات:

(1) فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، دار الجيل، بيروت، 1992، ط1، ص 162.

(2) أبو بكر المقري الزبيدي، الفريدة الجامعة للمعاني الرائعة، تحقيق عبد الرحمن الحضرمي، وزارة الإعلام والثقافة، 1992، ط1، ص 162.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، علق عليه السيد محمد رشيد رضا، المكتبة التوفيقية، القاهرة، د.ت.، د.ط، ص 60.

(4) أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، 1982م، ص 599.

(5) أحمد مطلوب، فنون البلاغة، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، الكويت، 1975، د. ط، ص 126.

(6) طارق سعد شلبي، بلاغة الصورة القرآنية- الجماليات والتجليات، دار البرق، القاهرة، د.ط، ص 1.

(7) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 48.

(8) طارق سعد شلبي، بلاغة الصورة القرآنية، ص 53.

(9) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، مكتبة الأقصى، عمان، 1974، د.ط، ص 242.

(10) جون مدلتون مري، الاستعارة، ترجمة د. عبد الوهاب المسيو، مجلة المجلة، العدد 173، أبريل، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص 172.

(11) ينظر: مدحت سعد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1984، د.ط، ص 44.

(12) إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، 1980، د. ط، ص 135.

(13) ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982، د.ط، ص 70.

(14) وجدان الصائغ، الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة، منشورات دار مكتبة الحياة، مؤسسة الخليل التجارية، بيروت، 1997، ط1، ص57.

(15) ينظر: سعد مصلوح، في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة، مجلة الفكر، السنة الثلاثون، العدد الثاني، نوفمبر، تونس، 1984، ص: 57.

(16) مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص: 398.

(17) ينظر: محمد عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1974، د.ط، ص 398.

(18) ينظر: أبو المكارم بن الزملكان، التبيان في علم البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مكتبة المعاني، بغداد، 1964، د.ط، ص 178.

(19) امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1969، ص33.

(20) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاس الشعر وآدابه ونقده، تحقيق د. صلاح الدين الهواري، وهدى عودة، دار مكتبة الهلالن 2002، د.ط، ص 458.

(21) يُنظر مدحت سعد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ص 157.

(22) وجدان الصائغ، الصورة الاستعارية، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، ط1، 2003، ص 37.

(23) وجدان الصائغ، العرش والهدهد، مؤسسة العفيف الثقافية، صنعاء، ط1، 2003، ص 283.

(24) نفسه، ص 283.

(25) عبد القوي صالح العُفيري، رسم الشخصية في أدب محمد الشرفي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة ذمار، 2004، ص 230.

(26) ريكان إبراهيم، نقد الشعر في المنظور النفسي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989م، ص 167.

(27) مقابلة شخصية مع الشاعر عبد الله عصبة بتاريخ 2020/2/13م.

(28) عبد الله عصبة، سدرة الوجد، مؤسسة الثورة للطباعة والنشر، الأمانة العامة لجوائز رئيس الجمهورية للشباب، صنعاء، 2001، د.ط، ص 23.

(29) صبري مسلم حمَّادي، النقد الأسطوري والأنساق السردية والمسرحية، دار الكتب، صنعاء، 2004، د.ط، ص 113.

(30) عبد الله عصبة، قراءة في كف القصيدة، صنعاء، 2001، ص 32.

(31) مقابلة شخصية مع الشاعر عبد الله عصبة بتاريخ 2020/2/13م.

(32) عبد الله عصبة، قراءة في كف القصيدة، ص 60.

(33) ينظر: المرجع نفسه: ص 31.

(34) نفسه: ص 31.

(35) عمر أبو ريشة، ديوانه، دار العودة، بيروت، 1970، ص 468.

(36) مقابلة شخصية مع الشاعر عبد الله عصبة بتاريخ 2020/2/13م.

(37) ينظر: المرجع نفسه: ص 2.

(38) ينظر: كريستوفر كودويل، الوهم والواقع، دراسة في منابع الشعر، ترجمة توفيق الأسدي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1982، ص 203.

(39) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1963، ص 31.

(40) كريستوفر كودويل، الوهم والواقع، ص 213.

(41) سامي منير عامر، مدخل أمين الخولي إلى الدراسة الجمالية البلاغية، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ط، 1989، ص 30.

(42) مصطفى سويف، دراسات نفسية في الإبداع والتلقي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ط1، 2000، ص105.

(43) ينظر المرجع نفسه: ص 27.

(44) عبد الله عصبة، قراءة في كف القصيدة، ص 68.

(45) شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، دار قباء، القاهرة 1997، د. ط، ص 201.

(46) عبد الله عصبة، سدرة الوجد، ص 24.

(47) مصطفى سويف، دراسات نفسية في الإبداع والتلقي، الهيئة المصرية للكتاب، 1986، د.ط، ص 29.

(48) ينظر: المرجع نفسه: ص 30 وما بعدها.

(49) ينظر: عبد العزيز شريف، الأسس الفنية للإبداع الأدبي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1993، ص 70.

(50) مقابلة شخصية مع الشاعر عبد الله عصبة بتاريخ 2020/2/13م.

(51) سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط18، 2006م، ص: 63.

(52) عبد الله عصبة، قراءة في كف القصيدة، ص 71.

(53) ينظر: المرجع نفسه: ص 72.

(54) عبد الله عصبة، سدرة الوجد، ص 14.

(55) عبد الله عصبة، قراءة في كف القصيدة، ص 68.

(56) مقابلة شخصية مع الشاعر عبد الله عصبة بتاريخ 2020/2/13م.

(57) ينظر: عبد العزيز شريف، الأسس النفسية للإبداع الأدبي، ص 71.

(58) دريد يحيى الخواجة، القصيدة لا الشعر، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ط1، 2000، ص 15.

(59) عبد الله عصبة، قراءة في كف القصيدة، ص38.

(60) عبد الله عصبة، سدرة الوجد، ص 13.

(61) ينظر: المرجع نفسه: ص 12.

(62) عبد الله عصبة، قراءة في كف القصيدة، ص 20.

(63) ينظر: المرجع نفسه، ص 23.

(64) ينظر: المرجع نفسه، ص 24.

(65) عبد الله عصبة، سدرة الوجد، ص 19.

(66) ينظر: المرجع نفسه، ص 9.

(67) ينظر: المرجع نفسه، ص 20.

(68) ينظر: المرجع نفسه: ص 20.

(69) نفسه: ص 20.

(70) عبد الله عصبة، قراءة في كف القصيدة، ص 16.

(71) عبد الله عصبة، سدرة الوجد، ص 20.

(72) عبد الله عصبة، قراءة في كف القصيدة، ص 17.

(73) ينظر: محمد عصبة، من جمالية الصورة في قصيدة (مكعبات وجدانية) للشاعر عبد الله عصبة، صحيفة الثورة، الملحق الثقافي، العدد 12266، سبتمبر 2001، ص 12.

(74) عبد الرحمن العمراني، الاتجاه الرومانسي في الشعر اليمني، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، 2002، ط1، ص 97.

(75) عبد الله عصبة، قراءة في كف القصيدة، ص 39.

(76) عبد الله عصبة، سدرة الوجد، ص 24.

(77) فيلب فانتيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1956، د.ط، ص 187.

(78) عبد الله عصبة، قراءة في كف القصيدة، ص 33.

(79) بول فانتيغم، الرومانسية في الأدب الأوروبي، ترجمة صباح الجهم، وزارة الثقافة، دمشق، 1981، د.ط، ص 9.

(80) ينظر: المرجع نفسه، ص 188.

(81) ينظر: عبد الرحمن العمراني، الاتجاه الرومانسي في الشعر اليمني، ص98.

(82) عبد الله عصبة، قراءة في كف القصيدة، ص 70.

(83) عبد الله عصبة، سدرة الوجد، ص 9.

(84) عبد الله عصبة، قراءة في كف القصيدة، ص 49.

(85) ينظر: روبرت جلنكر، جيرالد تسكو، الرومانتيكية مالها وما عليها، ترجمة حمد محمود، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1983، ص 223.

(86) بول فانتيغم، الرومانسية الأوروبية، ص 19، 57.

(87) عبد الله عصبة، قراءة في كف القصيدة، ص 49.

(88) ينظر: المرجع نفسه، ص 50.

(89) ينظر: وجدان الصائغ، وردة الجمر (تشكيلات الحزن في القصيدة المعاصرة)، مركز عبادي للنشر، ط1، 2006، ص 112.

(90) مقابلة شخصية مع الشاعر عبد الله عصبة بتاريخ 2020/2/13م.

(91) عبد الله عصبة، قراءة في كف القصيدة، ص 69.

(92) مقابلة شخصية مع الشاعر عبد الله عصبة بتاريخ 2020/2/13م.

(93) ينظر: عبد الرحمن العمراني، الاتجاه الرومانسي في الشعر اليمني، ص 158.

(94) مقابلة شخصية مع الشاعر عبد الله عصبة بتاريخ 2020/2/13م.

(95) عبد الله عصبة، قراءة في كف القصيدة، ص 75.

(96) عبد الله عصبة، سدرة الوجد، ص 9.

(97) عبد الله عصبة، قراءة في كف القصيدة، ص 65.

(98) ينظر: وجدان الصائغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 102.

(99) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق ريتر، مكتبة المثنى، بغداد، ط2، 1979م، ص41.

(100) ينظر: الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1979م، ص94.

(101) ينظر: وجدان الصائغ، الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة، ص 58.

(102) أبو الحسن بن عيسى الرماني، النكت في إعجاز القرآن الكريم، تحقيق محمد خلف الله، دار المعارف، القاهرة، 1968، د.ط، ص 82.

(103) ينظر: وجدان الصائغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 79.

(104) مقابلة شخصية مع الشاعر عبد الله عصبة بتاريخ 2020/2/13م.

(105) عبد الله عصبة، قراءة في كف القصيدة، ص 23.

(106) نفسه، ص 23.

(107) نفسه، ص 23.

(108) عبد الله عصبة، قراءة في كف القصيدة، ص32.

(109) ينظر: المرجع نفسه، ص 40.

(110) ينظر: عبد الرحمن العمراني، الاتجاه الرومانسي في الشعر اليمني، ص 92.

(111) عبد الله عصبة، سدرة الوجد، ص14.

(112) ينظر: عبد الله عصبة، قراءة في كف القصيدة، ص63.

(113) ينظر: وجدان الصائغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 97.

(114) نفسه، ص97.

(115) مقابلة شخصية مع الشاعر بتاريخ 2020/2/13م.

(116) عبد الله عصبة، سدرة الوجد، ص12.

قائمة المصادر والمراجع:

1. أبو الحسن بن عيسى الرماني، النكت في إعجاز القرآن الكريم، تحقيق محمد خلف الله، دار المعارف، القاهرة، 1968، د. ط.
2. أبو المكارم بن الزملكان، التبيان في علم البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مكتبة المعاني، بغداد، 1964، د. ط.
3. أبو بكر المقري الزبيدي، الفريدة الجامعة للمعاني الرائعة، تحقيق عبد الرحمن الحضرمي، وزارة الإعلام والثقافة، 1992، ط1..
4. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاس الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: صلاح الدين الهواري، وهدى عودة، دار مكتبة الهلال، 2002، د. ط.
5. أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، 1982م، د. ط.
6. أحمد مطلوب، فنون البلاغة، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، الكويت، 1975، د. ط.
7. امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1969، د. ط.
8. إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، 1980، د. ط.
9. بول فانتيغم، الرومانسية في الأدب الأوروبي، ترجمة صباح الجهم، وزارة الثقافة، دمشق، 1981، د.ط.
10. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، مكتبة الأقصى، عمان، 1974، د.ط.

11. جون مدلتون مري، الاستعارة، ترجمة د. عبد الوهاب المسيو، مجلة المجلة، العدد 173، أبريل، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.

12. دريد يحيى الخواجة، القصيدة لا الشعر، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ط1، 2000.

13. ريكان إبراهيم، نقد الشعر في المنظور النفسي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989م، د. ط.

14. الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1979م.

15. ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982، د. ط.

16. سامي منير عامر، مدخل أمين الخولي إلى الدراسة الجمالية البلاغية، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ط، 1989.

17. سعد مصلوح، في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة، مجلة الفكر، السنة الثلاثون، العدد الثاني، نوفمبر، تونس، 1984.

18. سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط18، 2006م.

19. شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، دار قباء، القاهرة 1997، د. ط.

20. صبري مسلم حمَّادي، النقد الأسطوري والأنساق السردية والمسرحية، دار الكتب، صنعاء، 2004، د. ط.

21. طارق سعد شلبي، بلاغة الصورة القرآنية- الجماليات والتجليات، دار البرق، القاهرة، د. ط.

22. عبد الرحمن العمراني، الاتجاه الرومانسي في الشعر اليمني، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، 2002، ط1
23. عبد العزيز شريف، الأسس الفنية للإبداع الأدبي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1993.
24. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق ريتر، مكتبة المثنى، بغداد، ط2، 1979م.
25. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، علق عليه السيد محمد رشيد رضا، المكتبة التوفيقية، القاهرة، د.ت.، د.ط.
26. عبد القوي صالح العُفيري، رسم الشخصية في أدب محمد الشرفي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة ذمار، 2004، د. ط.
27. عبد الله عصبة، سدرة الوجد، مؤسسة الثورة للطباعة والنشر، الأمانة العامة لجوائز رئيس الجمهورية للشباب، صنعاء، 2001، د.ط.
28. عبد الله عصبة، قراءة في كف القصيدة، صنعاء، 2001.
29. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1963.
30. عمر أبو ريشة، ديوانه، دار العودة، بيروت، 1970، ص 468.
31. فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، دار الجيل، بيروت، 1992، ط1.
32. فيلب فانتيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1956، د.ط.
33. كريستوفر كودويل، الوهم والواقع، دراسة في منابع الشعر، ترجمة توفيق الأسدي، دار الفارابي، بيروت، 1982، ط1.
34. مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، د. ط.

35. محمد عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1974، د. ط.

36. محمد عصبة، من جمالية الصورة في قصيدة (مكعبات وجدانية) للشاعر عبد الله عصبة، صحيفة الثورة، الملحق الثقافي، العدد 12266، سبتمبر 2001.

37. مدحت سعد الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1984، د. ط.

38. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الإبداع والتلقي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ط1، 2000.

39. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الإبداع والتلقي، الهيئة المصرية للكتاب، 1986، د. ط.

40. وبرت جلنكر، جيرالد تسكو، الرومانتيكية مالها وما عليها، ترجمة حمد محمود، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1983.

41. وجدان الصائغ، الصورة الاستعارية، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، ط1، 2003.

42. وجدان الصائغ، الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة، منشورات دار مكتبة الحياة، مؤسسة الخليل التجارية، بيروت، 1997، ط1.

43. وجدان الصائغ، العرش والهدهد، مؤسسة العفيف الثقافية، صنعاء، ط1، 2003.

44. وجدان الصائغ، وردة الجمر (تشكيلات الحزن في القصيدة المعاصرة)، مركز عبادي للنشر، ط1، 2006.