جامعة جرش

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

التشخيص والإسقاط في شعر الطبيعة عند أبي تمام

Personification and projecation in the nature poetry of abi Tammam

إعداد الطالب

عدنان عبدو المناجره

إشراف الدكتورة

نجود عطا الله الحوامدة

قُدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

جامعة جرش

كانون الأول، 2014

التفويض

أنا عدنان عبدو المناجره، أفوض جامعة جرش بتزويد نسخة من رسالتي المعنونة بـ **(التشخيص والإسقاط في شعر الطبيعة عند أبي تمام)**، للمكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص عند طلبهم، حسب التعليمات النافذة في الجامعة.

التوقيع: .....

التاريخ: **2014/12/29**

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة والمعنونة بـ(التشخيص والإسقاط في شعر الطبيعة عند أبي تمام)، وأجيزت بتاريخ2014/12/29

أعضاء لجنة المناقشة:		التوقيـــــــــع
الدكتور: نجود الحوامدة	مشرفاً رئيساً	.....
الأستاذ الدكتور: محمد ربيع	عضواً	.....
الأستاذ الدكتور: قاسم المومني	عضواً	.....
الدكتور: علي المومني	عضواً	.....

الإهـــــداء

إلى يدٍ رعت طفولتي . . . .

إلى قَبسٍ أنار بالرضا دربي . . . .إلى روح فارقت روحي وتركتني أجذف منفرداً في بحر الحياة . . . . .

إلى التي كنت أتمنى يوم مناقشتي أن أنحني مقبّلاً قدميها الطاهرتين . . . إلى أمي (رحمها الله)

إلى من زرع فيّ الإباء والكفاح . . . .

إلى ذلك المجاهد العظيم والأب الحنون . . . . .

إلى الذي كان ومازال وسيبقى مثلي الذي أطمح الوصول إليه . . .إلى والدي (بارك الله بقاءك)

إلى من أقسم أن يعوضني حنان الأم بعد الفقد . . .إلى البسمة المشرقة دوماً . . . . .

إلى زوجة والدي الحنونة (أدام الله سعادتك)

إلى أجنحتي وقلبي ونبضي . . . .إلى إخوتي وأخواتي الذين لا سعادة بدونهم . . . . . .

إلى صحب كرام . . . . . .

إلى أهل عظام . . . . . .

إلى الوطن سوريا . . . . . .(فرّج الله همّك عاجلاً)

إلى كل أولئك أهدي رسالتي

شكر وتقدير

بسم الله والحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وصحبه ومن والاه...

وبعد:

يطيب لي أن أتقدم بوافر الشكر، وجزيل العرفان لجامعة جرش، وأخص بالذكر كلية الآداب، ممثلة بعميدها الأستاذ الدكتور محمد أحمد ربيع، وأعضاء هيئة التدريس فيها.

والحقيقة أن هذا البحث لم يكن ليبرز بهذا الشكل، لولا إرشاد أستاذتي الكريمة، الدكتورة: نجود الحوامدة، التي لم تدَّخر جهداً في مساعدتي وتوجيهي في معظم أقسام هذا البحث، فإليها أقدم خالص شكري وتقديري.

كما أتقدم بالشكر الجزيل لكل أعضاء لجنة المناقشة، الذين تفضلوا بقبول مناقشة هذه الرسالة، وتحملوا عناء قراءتها وتقويمها وإثرائها، فلهم مني عظيم الامتنان.

والخير كل الخير في أولئك الأصدقاء الذين هم في داخل سوريا أو خارجها أقدم لهم عظيم شكري وخالص امتناني.

وَآخِرِ دَعْوَانَا أَنْ الْحَمْد لِلَّهِ رَبّ الْعَالَمِينَ

الباحث

عدنان عبدو المناجره

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
الإهـــداء	ج
شكر و تقدير	د
قائمة المحتويات	هـ
الملخص باللغة العربية	و
المقدمة	1
الفصل الأول: مقتربات من عالم الشاعر(حبيب بن أوس الطائي)	7
الفصل الثاني: الدراسات الأدبية في التشخيص	34
الفصل الثالث: التشخيص والإسقاط على الطبيعة، ومظاهرها في شعر أبي تمام (دراسة تحليليَّة)	74
الخاتمة	147
المصادر والمراجع	149
الملخص باللغة الإنجليزية	161

الملخص

حاولت الدراسة أن توضح تجليات ظاهرتي التشخيص والإسقاط على الطبيعة في شعر أبي تمام دراسةً وتحليلاً، وبذلك حملت عنوان **(التشخيص والإسقاط في شعر الطبيعة عند أبي تمام)**.

عمد الباحث إلى تقسيمها في مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، فقدمها على الشكل الآتي:

الفصل الأول: جاء بعنوان **(مقتربات من عالم الشاعر "حبيب بن أوس الطائي)**، حاول الباحث من خلاله التعريف بأبي تمام من خلال ثقافته، ثم تحوَّل إلى الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية في عصر الشاعر وما أثرت فيه، ثم تطرق إلى التجديد عنده وآراء بعض النقاد فيه.

الفصل الثاني: عرضت الدراسة في هذا الفصل **(الدراسات الأدبية في التشخيص)**، حاول الباحث من خلاله تقصي أساس مفهوم التشخيص عند النقاد العرب والغرب القدامى منهم والمحدثين.

وفي الفصل الثالث: تناولت الدراسة تحليل الأبيات الشعرية التي تمثل فيها **(تشخيص الطبيعة والإسقاط على مظاهرها)**، اعتمد الباحث على ديوان الشاعر وذلك من خلال رصد أبيات الشعر التي تخص التشخيص والإسقاط على الطبيعة ودراستها دراسة تحليلية.

المقدمة

تمثّل الطبيعة بمظاهرها ومباهيها الساحرة مجالاً للشعراء لوصفها والهيام بها، ومن هؤلاء الشعراء **(حبيب بن أوس الطائي)** الذي تأثر بالطبيعة وأجوائها نظراً لمعايشتِه لها في أجمل بقاعها أثناء تنقلاته في البلاد والأمصار التي وصلت إليها الدولة العباسية، فقد أتاحت له الطبيعة الخلابة أن يصفها، ويتغنى بها، بسمائها وورودها وزهورها ورياضها وكرومها، وحيواناتها وطيورها، ونداها وغمامها ورياحها ومطرها وغيثها. فالطبيعة بكل مشاهدها ومظاهرها كانت أثيرة عند أبي تمام، توسل بها مدخلاً لكثير من أغراضه الشعرية من مديح ورثاء وفخر وغزل.

والشعر بخاصة هو نتاج عوامل أهمها تأثر الشاعر بالبيئة، وخير مثال على ذلك ما كان في شعر أبي تمام في وصفه للطبيعة بكل مظاهرها على هيئة جُمل شعرية، تتضافر معاً لتبدع قصيدة أو مقطوعة، مادة هذه الصور الشعرية الطبيعة ومظاهرها، وليس بغريب على أبي تمام الشاعر الوصّاف الذي ألف الطبيعة بكل مباهيها أن يتماهى معها، فنجد في تصويره الشعري مزيجاً من الوصف لها وصورة الشخص المعني، بحيث يستوقف الشاعر المتلقي لينعم النظر في تعيين المعني فيه، من طرفي الصورة بالوصف، أو بالذكر أو بالتلميح إليه.

وإذ تكون الطبيعة ومظاهرها متجلية في شعر أبي تمام على نحو مباشر أو غير مباشر، فلا عجب أن نجدها ماثلة في ديوانه، مبثوثة في أغراضه الشعرية، فكل ما يرد من ذكر للطبيعة بمظاهرها المتنوعة إنما يقصد به إلى تجلية صفات شخص: الممدوح أو المرثي أو المهجو، وينحو بذلك مسار النزعة الإنسانية التي ساقها التشخيص والإسقاط من خلال الصور الفنية التي رسمها الشاعر.

أما أهمية الدراسة، فعلى الرغم مما دفع الدراسات السابقة للبحث في ديوان أبي تمام، وإعداد الدراسات المتنوعة، إلا أنه تبقى فسحة للنظر والتمحيص في شعر هذا الشاعر تستحق الدراسة والمتابعة في الظواهر الفنية والشعرية، وبذا تبرز أهمية موضوعي الذي آثرت دراسته، الموسوم ب(**التشخيص والإسقاط في شعر الطبيعة عند أبي تمام**)، فأثر الطبيعة تجلى بوضوح على إحساس الشاعر، واتجاهه النفسي والعاطفي، وبدت انفعالاته صادقة فيما تولَّد عن لغة وصف الطبيعة، واستدراج مظاهرها لتكون منطلقاً وباعثاً لتوليد التشخيص بكل مظاهره، وتشكلاته في الصور الشعرية في هذا المجال، ومن رحم التشخيص تولَّدت ظاهرة الإسقاط في جدتها وطرافة صورها ضمن النزعة الإنسانية في إظهار المشاعر والانفعالات الآدمية.

عُرفت ظاهرة التشخيص في النقد العربي القديم، لكن القدامى لم يسموها باسمها الاصطلاحي الحديث، إنما ذكروها في معرض حديثهم عن غريب الاستعارة وبعيدها.

فالتشخيص ظاهرة تقوم بإسباغ الحياة الإنسانية على ما لا حياة له، كالأشياء الجامدة والكائنات المادية غير الحيّة. والتشخيص هو المصدر الأول لحيوية الشعر وبث الحياة فيه، أما المصدر الثاني ما وجدته الدراسة من إسقاط مشاعر الشاعر وانفعالاته العاطفية على الطبيعة ومظاهرها، ما يُعرَف بالإسقاط، بعد أن يبث الشاعر روح التشخيص وحيويته ويمنحها الصفات الآدمية، ويبث فيها الحياة والحركة والقدرة على الإحساس، والمشاعر الإنسانية، ويتجلى ذلك دليلاً على مصداقية تأثر الشاعر بالطبيعة وتماهيه معها بعواطفه وشعره.

ومن خلال هذه الرؤية فقد تناول الباحث هاتين الظاهرتين، وقدرت الدراسة أن محاولة البحث عن التشخيص والإسقاط، ينبغي أن يكون في خروج الشاعر إلى أحضان الطبيعة، وتعلقه بمظاهرها، وافتتانه بها وامتزاج الطبيعة بحالته الانفعالية فيتماهى الشاعر معها في كل الصور

الشعرية، التي يقدمها في ديوانه، حيث إن الطبيعة شاركته في كل أغراضه الشعرية: من مدح ورثاء وفخر وغزل ووصف، وقد تسنَّى للبحث استجلاء مظاهر الصور التشخيصية. وكان لولع أبي تمام بالإبداع الجديد، أن دفعه التشخيص تحميل الطبيعة المشاعر الإنسانية النبيلة كالحنين والبكاء والفرح، والشعور بالسعادة والتمني والاشتهاء، وهذا هو الإسقاط في المعاني الشعورية، وسيتجلى الإسقاط في متن الدراسة في المطلب المخصص له.

ومن هنا تكون دراسة شاعر عظيم من شعراء الأدب العربي عامة، والشعر العباسي بخاصة، له إبداعاته وفنونه وتجلياته الشعرية إسهاماً في البحث عن الجديد عند أبي تمام.

ونظراً لندرة الدراسات التطبيقية والنظرية التي أتت على هاتين الظاهرتين رأى الباحث أن يجمع ما استطاع من إيجاد هذه الدراسات ويستفيد منها ويعرضها، ولا أعلم أحداً من الدارسين من تناوله على نحوٍ مباشر في صلب موضوع البحث، وإن كانت هذه الدراسة قد أفادت مما سبق من المعلومات العامة التي وردت في الرسائل والمراجع الخاصة بالأدب العباسي عامة، وعند أبي تمام خاصة، وكان من مجموع ما أفادت منه الدراسة على النحو الآتي:

1_ كتاب: **الموازنة للآمدي**، استفاد منه الباحث من خلال اطلاعه على جزء منه جاء تحت مسمى "ما جاء في شعر أبي تمام من قبيح الاستعارات" وبينها صاحب الكتاب وما كان من الباحث إلا أن استشهد بها ضمن دراسته.

2_ كتاب: **أبو تمام بين أشعاره وحماسته، لمؤلفه محمد بركات أبو علي**، استفاد منه الباحث في معالجته لآراء النقاد في أبي تمام، واختلاف شعره في مراحله التاريخية مع الزمان والمكان واطلعت على أثر الحياة السياسية والثقافات المتنوعة وما أثرت في شعره.

3_ كتاب: **الصورة الفنية عند أبي تمام، للدكتور عبد القادر الرباعي،** تحدث فيه المؤلف عن أنواع الصورة وأنماطها، وتطرق بشكل عابر إلى التشخيص والتجسيم والتجسيد عند أبي تمام، فلم يغفل الباحث عن ذلك واستفاد منه في دراسته.

4_ **التشخيص في شعر العذريين الأمويين "نماذج تطبيقية"، رسالة ماجستير، لـ علي محمود الطوالبة،** لم حيث تحدث الباحث حول نشأة مصطلح التشخيص باختصار عند النقاد والبلاغيين قدماء ومحدثين.

5_ كتاب: **التشخيص في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دراسة نقدية، للدكتور ثائر الشمّري،** استفادت منه الدراسة من خلال الأبيات الشعرية الواردة فيه والتي تناولت التشخيص عند أبي تمام، سواء أكانت نقداً أو تحليلاً، ولم تتجاوز بضعة أبيات، لأن المؤلف تحدث حول التشخيص عند الشعراء العباسيين بشكل عام وكان لشاعرنا نصيب من ذلك.

اعتمدت الدراسة المنهج التاريخي في فصلها الأول، وذلك في جمع المعلومات عن حياة الشاعر وتنقلاته، وثقافته العربية والإسلامية، وتأثره بالثقافات غير العربية كالفارسية واليونانية وغيرها.

أما في الفصل الثاني فقد اعتمدت الدراسة المنهج الاستقرائي في جمع أدبيات التشخيص، وجمع الآراء حول هذا المفهوم عند النقاد العرب والنقاد الغربيين قدامى ومحدثين.

لجأت الدراسة إلى المنهج الوصفي في فصلها الثالث، وذلك في تعيين النماذج الخاصة بوصف الطبيعة ومظاهرها في شعر أبي تمام، أما المنهج التحليلي فقد استعانت به الدراسة

لتحليل الأبيات المختارة في مضمون مظاهر الطبيعة وشرحها والاستدلال على جماليات التشخيص والإسقاط في مضامينها.

وإذا أرادت الدراسة أن تطمئن إلى نجاح بحثها عن التشخيص والإسقاط، فمن الجدير ذكره، بأن الباحث استقرأ ديوان الشاعر قبل الشروع في المعالجة لموضوعات الدراسة، وتبين رُجحان فرضية الدراسة، فكل ما تجلى في شعر أبي تمام من إبداعات ومعايير دقيقة في سياقها الدلالي، وخيال الشاعر المحلق في بناء الصور الشعرية، وافتنانه في رشاقة المعاني وقوة الألفاظ وجرسها، فكل هذه القيم الفنية أوحت بأن هذه الإبداعات تحقق تأثير الطبيعة ومظاهرها وفعلها في التشخيص والإسقاط، وما كان على الدراسة إلا واجب الكشف عن هذه المظاهر.

ولتحقيق الكشف عن الطبيعة ومظاهرها في التشخيص والإسقاط، اعتمدت الدراسة على خطة انتظمت في مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، فقد كُرِّس الفصل الأول للمقتربات من عالم الشاعر (حبيب بن أوس الطائي) حيث تناول الباحث عصر أبي تمام وثقافته والحياة السياسية والاجتماعية والثقافية في ذلك العصر بغية البحث عن جديد الشاعر.

في حين انصب الفصل الثاني على الدراسات الأدبية في مفهوم التشخيص، تناول الباحث فيه مصطلح التشخيص لغةً واصطلاحاً، ثم تطرق إلى مفهوم التشخيص عند العرب القدامى وعند الغرب وعند النقاد العرب المحدثين، وبيّن الباحث آراء بعضهم فيما يخص هذه الظاهرة، وآراء بعضهم في استعارات أبي تمام.

أما الفصل الثالث فقد نهدت الدراسة لتحليل النماذج المختارة من وصف الطبيعة في شعر أبي تمام خاصة، مع تطرق الدراسة إلى بعض الوصف من غير الطبيعة في شعر الشاعر، وكان وصف الطبيعة الحية والصامتة مدخلاً تمهيدياً لدراسة تخصصية للنماذج الخاصة

بالحس الإنساني، وأعني التشخيص وإضفاء الصفة الإنسانية على الطبيعة ومظاهرها متمثلة بالفعل الإنساني.

أما المصدر الآخر للحس الإنساني في شعر أبي تمام، فهو ما انصب عليه جهد الدراسة في تحليل الأبيات التي تجلى فيها إسقاط مشاعر الشاعر وعواطفه وانفعالاته على المظاهر الطبيعية بعد أن منحها حس التشخيص والفعل الآدمي، وبث الحياة والحيوية فيها، وهذا ما يدل على مصداقية افتراض أن الشاعر كان متأثراً منفعلاً بمظاهر الطبيعة شعورياً وعاطفياً، صاغها بأسلوب فني، لمسته الدراسة في جماليات الاستعارة وصور التشخيص.

الفصل الأول

مقتربات من عالم الشاعر (حبيب بن أوس الطائي)

1-أبو تمام الطائي.

2-ثقافة أبي تمام.

3-الحياة السياسية.

4-الحياة الاجتماعية.

5-الحياة الفكرية والثقافية.

6-أبو تمام شعره وتجديده.

أبو تمام الطائي:

هو أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، شاعر شامي الأصل[1] كانت ولادته سنة تسعين ومائة، وقيل سنة ثمان وثمانين ومائة، وقيل سنة اثنين وسبعين ومائة بجاسم، وهي قرية من بلد الجيدور من أعمال دمشق بين طبرية ودمشق، ونشأ بمصر، قيل إنَّه كان يسقي الناس بماء الجرَّة في جامع مصر، وقيل كان يخدم حائكا ويعمل عنده، وكان أسمر طويلاً فصيحاً حلو الكلام فيه تمتمة يسيرة، ثم اشتغل وتنقل في العديد من البلدان العربية إلى أن صار منه ما صار، وتوفي بالموصل في سنة إحدى وثلاثين ومائتين، وقيل إنه توفي في ذي القعدة، وقيل في جمادى الأولى سنة ثمان وعشرين ومائتين، وقيل سنة تسع وعشرين ومائتين، وقيل سنة اثنتين وثلاثين ومائتين[2] أما نسبه فقد ذكره ابن خلكان والبغدادي[3].

كان أوحد عصره في ديباجة لفظه ونصاعة شعره وحسن أسلوبه، وله كتاب (الحماسة) التي دلت على غزارة فضله وإتقان معرفته بحسن اختياره، وله مجموع آخر سمَّاه (فحول الشعراء) جمع فيه بين طائفة من شعراء الجاهلية والمخضرمين والإسلاميين، وله كتاب (الاختيارات من شعر الشعراء) [4].

([1]) يُنظر: البغدادي: الحافظ أبو بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي، **تاريخ بغداد أو مدينة السلام**، دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط1، 1997، ج8، ص242، 243.

([2]) يُنظر: ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، حققه إحسان عباس، دار صادر بيروت، (د.ت)، ج2، ص17.

([3]) يُنظر: المصدر نفسه، ج2، ص11.

_ يُنظر: البغدادي، **تاريخ بغداد أو مدينة السلام**، مصدر سابق، ج8، ص243.

([4]) يُنظر: ابن خلكان، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، مصدر سابق، ج2، ص11.

ثقافة أبي تمام:

كان أبو تمام بمصر في حداثته، وكان فَهماً يحب الشعر، ولم يزل يعاينه حتى قال شعره، فأجاد، وشاع ذكره، وسار شعره فبلغ المعتصم خبره، وحمله إليه وهو يومئذٍ بسرَّ مَن رأى، فنظم أبو تمام فيه قصائد عدّة، وأجازه المعتصم وقدَّمه على شعراء عصره[1]، يقول البحتري فيه: "لو رأيت أبا تمام الطائي لرأيت أكمل الناس عقلاً وأدباً وعلمت أنَّ أقلَّ شيء فيه شعره"[2].

كان له من المحفوظ ما لا يلحقه فيه غيره، إذ قيل إنه كان يحفظ أربعة عشر ألف أرجوزة للعرب، غير القصائد والمقطعات، ومدح الخلفاء وأخذ جوائزهم، ولم يزل شعره غير مرتب حتى جمعه (أبو بكر الصولي)، ورتبه على الحروف، ثم جمعه (علي بن حمزة الأصبهاني)، ولم يرتبه على الحروف بل على الأنواع[3].

ولم تكن الترجمات التي ازدهرت في عصره ببعيدة عن متناول يده، ولا سيّما حين قرَّبه المعتصم منه، بعد أن مدحه أبو تمام فاستقدمه إلى مركز الخلافة في بغداد التي كانت مركز الحضارة العلمية في ذلك العصر[4]، كل ذلك جعل منه رجلاً مثقفاً عالماً متصلاً بالعلم والمعرفة بكل فروعها ومجالاتها، خاصة في الدين الإسلامي والفقه والحديث الشريف وأحكام القرآن، وظهر ظلاله واضحاً في شعره.

([1]) يُنظر: البغدادي، **تاريخ بغداد أو مدينة السلام**، مصدر سابق، ج8، ص242.

([2]) الصولي: أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، **أخبار أبي تمام**، حققه: خليل محمود وعساكر، محمد عبده عزام، نظير الإسلام الهندي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، (د.ت)، ص171-172.

([3]) يُنظر: ابن خلكان، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، مصدر سابق، ج2، ص12،17.

([4]) يُنظر: المصدر نفسه، ج2، ص11 وما بعدها.

ويلتمس القارئ لشعر أبي تمام تأثير القرآن الكريم وتناصاته في شعره بوضوح، إذ ينقل البهبيتي عن ابن رشيق قوله: "لا أعرف شاعراً من شعراء العربية تأثَّر بالقرآن تأثُّر أبي تمام به، فإن القارئ لا يكاد يمضي في الديوان حتى يعثر بين خطوة وأخرى بشاعر كأنما كان يضع نصب عينيه النقل من القرآن الكريم[1]".

وتورد الدراسة مثلاً من قصيدة له يمدح بها (خالد بي يزيد بن مزيد الشَّيباني)، يقول أبو تمام[2]:

راحَــت غَــوَانِي الحــيِّ عنــكَ غوانِيــاً يَلبَســـنَ نأيَـــاً تـــارةً وصُـــدُودا

فـــي كـــلِّ ســـابغَةِ الشَّـــبابِ إذا بَـــدتْ تركَـــتْ عَميـــدَ القَـــريَتَين عَمِيـــدَا

يقول التبريزي: وإنما بنى الطائي هذا الكلام على الآية وهي قول عز وجل: ﴿**وَقَالُوا لَوْلَا نُزِّلَ هَذَا الْقُرْآنُ عَلَى رَجُلٍ مِنَ الْقَرْيَتَيْنِ عَظِيمٍ**﴾[3].

ويقول في وصف المطر[4]:

هديَّـــــةٌ مِـــــن صَـــــمَدٍ جَـــــوَادِ لَـــــــــيسَ بمَولُـــــــــودٍ وَلَا ولَّادِ

ولما أن تمكَّن من علوم الدين بدأ يستفيد منها في أشعاره وكثر ذلك في شعره، فمن قوله في مدح (موسى بن إبراهيم)[1]:

([1]) نقلاً عن: البهبيتي، نجيب محمد، **أبو تمام حياته وحياة شعره**، الشركة الجديدة، دار الثقافة، الدار البيضاء(المغرب)، 1982، ص67.

([2]) أبو تمام، **ديوان أبي تمام**، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر،4 مجلدات، مج1، سنة1970، ص409،408.

([3]) سورة الزخرف، **الآية (31)**.

([4]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص514.

لَـــم تُزجَـــرِ العِـــيسُ فـــي قَـــرَاهُ مُـــذْ عَصـــرِ نُـــوحٍ وعَصـــرِ شِـــيثِ

يَطلـــبْنَ مـــن عقـــدِ وَعـــدِ موسَـــى غَيـــرَ سَـــــحيل ولا نكِيـــــثِ[2]

بَنَـــــانُ موسَـــــى إذا اســـــتَهَلَّتْ للنَـــاسِ نابَـــتْ عـــن الغُيُـــوثِ

وتتبدى ثقافة أبي تمام الإسلامية والعربية وثأره إلى الدين الإسلامي ودفاعه عن العقيدة في قوله[3]:

كانَـــت شَـــمَاتَةُ شـــامتٍ عَـــارَاً فَقَـــد صـــارَتْ بِـــه تَنضُـــو ثِيَـــابَ العـــارِ

فـــإذا ابـــنُ كـــافرةٍ يُسَـــرَّ بكُفـــرِه وجـــداً كوَجـــدِ فـــرَزدَقٍ بنـــوارِ

إلى أن يطلب من المعتصم قتل مَن تبقى من (آل كاوس) فيقول[4]:

يَـــا قابِضَـــاً يَـــدَ آلَ كـــاوسَ عـــادِلاً أتبـــعْ يمينَـــاً مـــنهم بيَســـارِ

لَـــو لَـــم يكـــدْ للسَّـــامريِّ قبيلُـــهُ مـــا خـــارَ عجلُهُـــمُ بغَيـــرِ خُـــوَارِ

ويزخر ديوان شاعرنا بقصائد تعبر عن نفسيته وروحه العربية الإسلامية الطائية، انتشرت في ثناياها الروح الدينية، فيذكر رسول الأمة الإسلامية –صلى الله عليه وسلم– والهاشمية والأنبياء، والأحكام الشرعية، ويرفض الخرافات و الخزعبلات وأقوال المنجمين.

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج1، ص325،324.

([2]) **السَّحيل:** ضد المبرَم، **النَّكيث:** المنكوث.

([3]) أبو تمام، **ديوانه**، مج2، ص205.

([4]) المصدر نفسه، مج2، ص206.

وقد أكد في الكثير من قصائده على الروح والمعاني الدينية، وهذه المظاهر كانت جليَّة في نفسه كما هي جليَّة في العصر العباسي وذلك لرغبة الخلفاء في مقاومة الإلحاد والزندقة وكأن أبا تمام له استشعار بما يريده الخلفاء فيؤكد عليه في شعره.

ومن أجمل أبيات الشاعر، ما يؤكد فيه على الحس الديني لديه، وغيرته لإعلاء كلمة الإسلام لما انهزم الروم وانتصر الإسلام حينما خرج المأمون سنة ست عشرة ومائتين إلى بلاد الروم فسار إليهم ودخل أرضهم فقال أبو تمام[1]:

ولمَّـــا رَأيـــتَ الـــدِّين يخفُـــقُ قلبُـــهُ والكُفـــرُ فِيـــه تغطـــرُسٌ وعُـــرَامُ

أوريـــتَ زَنـــدَ عَـــزائمٍ تَحـــتَ الـــدُّجى أســـرَجنَ فكـــرَكَ والـــبلادُ ظـــلامُ

فنَهَضـــتَ تَســـحَبُ ذَيـــلَ جَـــيشٍ سَـــاقَه حُســـنُ اليَقِـــين وقـــادَهُ الإقـــدَامُ

ولم يقتصر تأثره على القرآن وعلوم الدين فقط، بل استفاد أبو تمام من الحوادث التاريخية القديمة التي عاصرها، وهو يذكر في شعره تعليقاته على الحوادث التاريخية يجريها مجرى الأمثال السائرة ولاسيّما أنه كثير التمثُّل بأحداث التاريخ، ومن ذلك تصوير الحروب وذكر الأشخاص، يقول[2]:

لا تُنكِـــرَنْ أنْ يَشـــتَكِي ثِقْـــلَ الهَـــوَى بَـــدَني فمَـــا أنـــا مِـــن بقيَّـــةِ عـــادِ

كَـــم وقعـــةٍ لِـــي فـــي الهَـــوى مشـــهورةٍ مـــا كُنـــتُ فيهـــا إلا الحـــارِثَ بـــن عُبَـــادِ

يقول التبريزي: يعني أن الحارث بن عباد اعتزل حرب بكر وتغلب حتى قتل ابن أخيه (بجير). وحديثه مشهور، كأنه يقول: صُليت بحرِّها ولم أعتزل عنها.

([1]) أبو تمام، **ديوانه** مج3، ص154،155.

([2]) المصدر نفسه، مج2، ص126.

ومما قاله فيما كان بين النبي –صلى الله عليه وسلم–وسعد بن أبي سرح في شأن الوحي[1]:

هــذا النَبِــيُّ وكَــانَ صَــفوَةَ ربِّــهِ مِــن بَــينِ بَــادٍ فــي الأنَــامِ وقــارِ

قــد خَــصَّ فــي أهــلِ النِفَــاقِ عِصــابةً وهُــمُ أشــدُّ أذَىً مِــن الكفَّــارِ

واختــارَ مِــن سَــعدٍ لعــين بنــي أبــي سَــرحٍ لــوَحِي الله غيــر خيــارِ

حتَّــى استَضَــاءَ بشُــعلةٍ السُّــورِ التــي رفَعَــتْ لَــه سَــجفاً عــن الأســرَار

وتأثره بالحياة العقلية السائدة في عصره، من ترجمات عن الفلسفات المختلفة كاليونانية والفارسية وكثرة الملل والنحل بادٍ في شعره، وفي شعره إشارات واضحة إلى بعض المذاهب الفلسفيَّة المتَّصلة بالدين والسياسة، ومن المصطلحات الشائعة عند الفلاسفة وأهل المنطق (العرض والجوهر)، ويطلق الجوهر ويقصد به عدة معانٍ: منها الموجود بنفسه حادثاً كان أو قديماً، ويقابله العرض بمعنى ما ليس كذلك، ومنها الحقيقة والذات، وبهذا المعنى يقال: أي شيء هو جوهره، أي ذاته وحقيقته[2].

وقد استخدم أبو تمام المصطلحين، لينقل بهما معنىً عميقاً، ويرسم بهما صورة مبدعة في وصفه أشياء أخرى خارجة عن حقيقتها الفلسفية[3]، يقول في وصف الخمر[4]:

جَهمِيَّــــةُ الأوصَــــــاف إلَّا أنَّهُــــــم قَــــد لقَّبُوهَــــا جَــــوهَرَ الأَشــــياءِ

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، ، مج2، ص201،200.

([2]) نقلاً عن: الدعيس، عزيز صالح، ود.الحلبوني، خالد، **مصطلحات الفنون في شعر أبي تمام**، مجلة جامعة البعث، المجلد31، العدد8، 2009، ص 134، 135.

([3]) المرجع نفسه، ص135.

([4]) أبو تمام، **ديوانه**، مج1، ص30.

وقد جمع في هذا البيت المقول في سياق وصفه للخمر مقولة اعتقادية كلامية ومصطلحاً فلسفياً، أما المقولة فهي (جهميّة الأوصاف)، ليشير هنا إلى معتقدات إحدى الفرق الكلامية وهي (الجهمية) والتي تنسب إلى (الجهم بن صفوان)، ويعتقد أن التسمية تطلق على المحدثات فقط، فاستعار أبو تمام ذلك واستخدمه في وصف الخمر، فهي قد مزجت حتى تكاد تخرج من أن تكون شيئاً له عرض وجوهر لرقتها وخفتها، وهي لقوة فعلها وشدَّة تأثيرها في شاربها لقبت بجوهر الأشياء، والتي تعد الدرجة العليا لهذا الشيء وأوضحه وحقيقته وماهيته المؤثرة مفهومياً، ليثبت فيها الضدية في عملية مزاوجة بين المحسوس والمجرَّد لتعطي ذلك الوصف معنى شعرياً عميقاً[1]. وهذا إن دلَّ على شيء فإنما يدل على ذكاء الشاعر اللماح من خلال استخدامه هكذا مصطلحات.

وأيضا يورد ألفاظ المتكلمين في شعره كالجوهر والعرض، فيقول: [2]

صَـاغَهُم ذو الجَـلالِ مِـن جَـوهَرِ المَجـ ـدِ وصَـاغَ الأنَـامَ مِـن عَرَضِـهِ

وقد استخدم أبو تمام في هذا البيت لفظي (الجوهر والعرض)، وهما مصطلحان فلسفيان يتعلقان بالشيء ماهية ذاتية وصورة خارجية والأهمية للجوهر، ولكن أبا تمام نقلهما هنا إلى معان شعرية تتعلق بالمدح، فأضافهما إلى (المجد) ذي الدلالة المجردة المعنوية، ليرفع من شأن ممدوحيه ويعمل على تجسيدها حسياً باعتماده على الفعل (صاغ) وإدخاله في عملية موازنة بين الممدوحين وسواهم من الأنام[3].

([1]) الدعيس، عزيز صالح، ود.الحلبوني، خالد، **مصطلحات الفنون في شعر أبي تمام**، مرجع سابق، ص135.

([2]) أبو تمام، **ديوانه**، مج2، ص317.

([3]) يُنظر: الدعيس، عزيز صالح، و د.الحلبوني، خالد، **مصطلحات الفنون في شعر أبي تمام**، مرجع سابق، ص136.

أما إلحاح أبي تمام على المنجمين في عصره بالتهكم والسخرية، وفيه ما يأنس الدارس لشعره نظرته لاتجاهاتهم، فقد برز في شعره، كقوله عند فتح عموريَّة[1]:

السـيفُ أصـدقُ أنبـاءً مـن الكُتـبِ فـي حَـدِّه الحَـدُّ بَـينَ الجَـدِّ واللَّعِـبِ

بِـيضُ الصَّـفائِحِ لا سُـودُ الصَّـحائِفِ فـي مُتـونِهِنَّ جَـلاءُ الشَـكِّ والرِّيَـبِ

أما الحكمة والمثل فقد حرصت عليهما العرب ومالت إليهما، لأنهما يمثلان منطق الحياة البسيطة وفلسفتها الفطرية، بهما يحللون الواقع، ويفسرون طريقة الفهم والاستيعاب ويعللون منهج التفكير والإبداع، ويصورون الحياة في شتى مناحيها، والحكمة تصدر عن خبرة طويلة، وتجربة عميقة، وهذه الصفات ليست بغريبة عن أبي تمام إذ إنه شاعر الحكمة في عصره بلا منازع، فقد سُئِلَ المتنبي عن نفسه وعن أبي تمَّام والبحتري، فقال: "أنا وأبو تمام حكيمان والشاعر البحتري"[2]، وقد علّق ابن الأثير على هذا بقوله: "ولعمري إن المتنبي أنصف في حكمه، وأعرب بقوله هذا عن متانة علمه".

ومن قصائده في الحكمة تلك التي يقول في مطلعها[3]:

أَللِّعُمـرِ فـي الـدُّنيا تُجِـدُّ وتَعمُـرُ وأنـتَ غَـدَاً فيهـا تَمُـوتُ وتُقبَـرُ

وهـذا صـباحُ اليـومِ ينعَـاكَ ضَـوؤُهُ ولَيلتُـهُ تَنعَـاكَ إنْ كُنـتَ تَشـعرُ

تَحُـومُ علـى إدرَاكِ مَـا قَـد كُفيتَـهُ وتُقبِـلُ بالآمَـالِ فِيـهِ وتُـدبرُ

ورزقُـكَ لا يعـدُوكَ إمَّـا مُعجَّـلٌ علـى حالَـةٍ يومـاً وإمَّـا مُـؤخَّرُ

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج1، ص40.

([2]) ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، حققه وعلق عليه: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، 1960، ج3، ص227.

([3]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص594، 595.

ولا حَــولُ مُحتــالٍ ولا وَجــهُ مــذْهَبٍ ولا قَــــدَرٌ يُزجِيــــهِ إلَّا المُقَــــدِّرُ

فــلا تَــأمنِ الــدُّنيا إذا هِــيَ أقبَلَــت عَلَيــكَ فَمَــا زَالَــت تَخُــونُ وتُــدبِرُ

نلاحظ في هذه المقطوعة الشعرية أن هذه الحكم تتوالى دون انقطاع كالسيل المنهمر، وهي تلامس الذهن بطريقة متواصلة سلسة عذبة، فتتوالى على الذهن بيسر وسهولة، وخاصة أن الشاعر يتكئ على المعاني الدينية من خلال ثقافته الإسلامية الواسعة وحفظه القرآن، فهو بهذا التأثر يدغدغ عواطف المتلقين، ويمتعهم بحكمٍ تنساب انسياباً بشكل جميل رائع.

وكم من موقف في الحَسَد و الحُسَّاد ذكرنا بقول أبي تمام، وهو مشهور محفوظ[1]:

وإذا أرَادَ اللهُ نَشْــرَ فَضِــيلةٍ طُوِيَــتْ أَتَــاحَ لَهَــا لِسَــانَ حَسُــودِ

لَــولَا اشــتِعالُ النَّــارِ فِيمَــا جَــاورَتْ مــا كــانَ يُعـرَفُ طِيـبُ عَـرْفِ العُـودِ

وهذا يرشدنا إلى أن الشاعر قد استفاد من علوم عصره جميعها في شعره، وأدخلها فيه، كما سيظهر ذلك أيضاً فيما بعد.

قال أبو تمام الشعر في أغلب موضوعاته في المدح والغزل والهجاء وغير ذلك، وكان حافظاً لأشعار غيره، راوياً لها، وديوانه الحماسة يدلّنا على شدَّة حفظه وسعة علمه، ويؤكد ذلك ما جاء في كتاب الصولي "سمعت محمد بن يزيد الأزدي قال: سمعت الحسن بن رجاء يقول: ما رأيت أحداً قط أعلم بجيّد الشعر قديمه وحديثه من أبي تمام"[2].

وربَّما أسعفته ذاكرته الصقيلة، وشدَّة نباهته، واطّلاعه على أشعار من سبقه.

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج1، ص397

([2]) الصولي، **أخبار أبي تمام**، مصدر سابق، ص118.

وقد روى أبو تمام عن كثير ذكرهم الصولي في كتابه (أخبار أبي تمام) ولا يلزم في روايته أن يكون اتصل بمن روى عنهم فقد روى عن الحطيئة مثلاً، وممن روى عنهم (كرامة بن أبان العدوي)، و(سلامة ابن جابر النَّهدي) و(قلابة الجرفي) و(محمد بن خالد الشيباني)[1].

وهذا برأي الدراسة دليل واضح على اهتمام أبي تمام بالشعر القديم ومحاولته الحفاظ على التراث الأصيل، وهذا له علاقة كبيرة بما ستبينه الدراسة لاحقاً في مسألة التجديد عنده.

(1) البهبيتي، نجيب محمد، **أبو تمام حياته وحياة شعره**، مرجع سابق، ص73.

الحياة السياسية:

الأمور السياسية والاقتصادية من المظاهر المحسوسة التي يؤمن بها الإنسان بواقعها ويقرر مظاهرها وأبعادها بزمن قصير، ويقدر أسبابها وبواعثها بشواهد عينيّة، والحديث عن الناحية السياسيّة في العصر العباسي الأوّل الذي عاش فيه شاعرنا يدعو الدارس إلى التحدث عن فترة سبقته، حتى يتسنَّى له نضج البحث تدريجيًّاً، ويكون للمنطق فيه نصيب.[1]

الدولة الأموية عاشت صورة قاسية في تاريخ الدولة الإسلامية، إذا انتزعت سلطانها بالدهاء وأقامته على أمور مادية محسوسة بإغداق المال، وتأليف الأحزاب السياسيّة، وبثّ التفرقة بين يمني وقيسي، وإظهار العصبية القبلية العربيّة ومقت الموالي الذين ظنوا أن الأمويين سيعاملونهم بالمثل[2]. لما في شريعة القرآن ويمتثلون لقوله تعالى: ﴿**إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ**﴾[3] واضطهادهم للشيعة ومعاملتهم القاسية للهاشميين والتنكيل بهم وهدر دمهم سرّاً.

إن السياسة الأموية السابقة كانت تبدو للموالي والشيعة والمناوئين للأمويين سياسة دنيويَّة ماديَّة، لهذا ترتب أن تكون سياسة العباسيين سياسة إقناع المجتمع العربي بأنها سياسة دينية، وأكدوا اهتمامهم بالحركة الشيعية التي كانت تمثل غضب جماعة من المجتمع على الأمويين، وهجوماً على سياستهم وكذلك الموالي الذين أنهكتهم الصراعات[4].

([1]) أبو علي، محمد بركات حمدي، **أبو تمام بين أشعاره وحماسته**، منشورات مؤسسة الخافقين ومكتبتها، محمد مفيد الخيمي، دمشق، ط1، 1982. ص26.

([2]) يُنظر: المرجع نفسه.

([3]) سورة الحجرات، **الآية(2)**.

([4]) يُنظر: أبو علي، محمد بركات، **أبو تمام بين أشعاره وحماسته**، مرجع سابق، ص26 وما بعدها.

ومن هذا المنطلق اعتمد العباسيون على الموالي في نشر دعوتهم وإشاعتها، فنرى (أبا مسلم الخراساني) داعية للعباسيين، ينجح في جمع شمل الموالي وتنظيمهم في الكوفة إلى خراسان، وسار العباسيون بنهج سرِّي في إشاعتهم الدعوة لهم ضد الأمويين وسياستهم الدنيويَّة، فقاد جيوش العباسيين في خراسان، ولم يجد صعوبة في تأجيج نيران الخصومات بين القبائل العربية وزعمائها، وبذلك أمكنه أن يتغلب عليهم جميعاً، وأن يجعلهم يفنون أنفسهم بأيديهم، حتى لم يستطع أقوى زعماء العرب في هذه البلاد الوقوف أمام الخراسانيين الذين زحفوا على العراق والشام[1]، فقامت الثورة العباسيَّة على الشعور الديني حتى استطاعوا القضاء على حكم بني أميّة، وبعد انتصار دولة بني العباس قويت شوكة الموالي وانبعثت آمالهم في تحقيق ما يريدون ظنّاً منهم أنَّ الدولة العباسيَّة قامت على كواهلهم، وانتصرت بسواعدهم، مما هيَّأ لهم الافتخار بجنسهم الأعجمي، وظهرت الشعوبيَّة التي تمجد الفرس وتعليهم على العرب لأنهم أكثر حضارة من العرب أهل الصحراء.

ومن هنا فالحديث عن الحالة السياسية يتلوَّن بألوان ثلاثة كما حدَّدها (محمد بركات أبو علي):

1. فترة قوّة الدولة العباسية من بدايتها زمن السفاح والمنصور، كان ذلك دافعاً للشعراء أن يكثروا من أشعارهم حيث لاقت رواجاً وشيوعاً.

2. في عهد الرشيد هدأت الحالة السياسية فنضج الشعر وجدد الشعراء في أغراضهم، تمشيّاً مع تدرُّج الحضارة والحياة.

([1]) أبو ليل، أمين، وربيع، محمد، **العصر العباسي الأول**، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2009م، ص7.

3. ومن فترة حكم المأمون إلى نهاية حكم الواثق، تفتحت وازدهرت حركة الترجمة التي لوَّنت فنون أبي تمام الشعرية من فلسفة وبديع وحكم وصناعة وزخرف[1]،

والدراسة تستخلص من هذا الرأي، بوضوح أن من نتائج الهدوء والاستقرار في الحياة السياسية الذي تبعه الاستقرار في الحياة العامة، تفرُّغَ الأدباء والعلماء والشعراء لإبداعاتهم وانعكست الحياة السياسية إيجابياً على شاعرنا، وعلى إبداعاته الفنية في دولة الشعر.

(1) يُنظر: أبو علي، محمد بركات، **أبو تمام بين أشعاره وحماسته**، مرجع سابق، ص32،33.

الحياة الاجتماعية:

الحياة الاجتماعية المستقرة هي التي تضمن للفرد عيشاً متمشيًّاً مع البيئة، وهذا التمشِّي يتأتَّى بأسباب منها التمازج مع الشعوب والأقوام التي تكوَّن منها المجتمع العباسي، وهذا التمازج قد يكون ماديًّاً كالتعامل بالتجارة والتجاور السكني، ومعنويًّاً كالامتزاج الفكري والثقافي وتبادل العادات والتقاليد والمعلومات والمهارات إلى غير ذلك.

ولما كانت بغداد عاصمة الخلافة والدولة في هذه المرحلة، كان من الطبيعي أن تتدفق إليها أموال الأقاليم الأخرى الخاضعة للسلطة العباسية، وكان الخلفاء في صدر الدولة العباسية مطلقي التصرف بالأموال والأرواح، تجبى إليهم الأموال الطائلة، فينفقونها في رجالهم وحاشيتهم وملاهيهم، ويختزنون منها ما يرون لحين الحاجة[1]

خرج العرب من جزيرتهم فاتحين في بادئ الأمر، وبعد أن ركزت قوائمهم في البلاد المفتوحة وبدأ الرخاء يشيع في الدولة العباسيَّة التي انتقلت فيها حاضنة الخلافة من الشام إلى العراق، وبدأت الاقتصاديات والمعيشة تحلو بفنونها المختلفة من ملبس ومأكل ومسامرة ومنادمة وتسلية وغير ذلك، بعدها تشجَّع قسم كبير من عرب الجزيرة للهجرة إلى بغداد، ووجدوا أمامهم حياة تختلف عمَّا ألفوا في جزيرتهم، فاكتسبوا عادات وتقاليد المجتمعات التي عاشوا فيها وانصهروا في بوتقتها، فقد اجتمع العرب بالفرس والهنود وغيرهم من الأجناس الأخرى، ولعل أهم هؤلاء هم الفرس الخراسانيون الذين ساهموا في نجاح الدعوة، والثورات العباسيَّة، وقيام الدولة

([1]) مقدسي، أنيس، **أمراء الشعر العباسي**، ط13، دار العلم للملايين، بيروت، 1980، ص45.

ومشاركتهم الفعلية العرب في إدارة شؤون الدولة، ساهم ذلك كله في انتقال كل ما في الحضارة الفارسية إلى العرب، وظهر تأثير الحضارة الفارسية بارزاً للعيان.

ويتجلى غلبة الطابع الفارسي واضحا في بناء بغداد، إذ أقامها المنصور مستديرة على شاكلة (طيفسون) المعروفة باسم (المدائن) حاضرة الساسانيين، ابتنى فيها قصره المعروف بقصر الذهب على طراز قصورهم ذات الأواوين الفخمة[1].

وهذا الامتزاج لم يقف عند العمران فقط فلقد شجَّع على وجود عقائد مختلفة ومتباينة كالفرق المتعددة بين المسلمين، والقبائل التي تختلف في اللغة والعادات والتقاليد والأخلاق والأمزجة بحكم الرخاء الاقتصادي الذي ساد الحياة العباسيَّة، وانتشرت الكثير من العادات السيِّئة بين الناس، ومع هذا وذاك كانت هناك نزعة معارضة للتهتك والميوعة والمجاهرة بالموبقات والخمر والمجون المفضوح، وهي نزعة الزهد التي تزعَّمها أبو العتاهية[2].

ويلخص (أحمد أمين) مظاهر هذا الامتزاج بقوله: "فالفارسي يحمل عقلاً فارسيًّاً ثم يعتنق الإسلام، ويتعلم اللغة العربية، فينشأ مزيجٌ من العقلين تتولد منه أفكار جديدة ومعانٍ جديدة، واليوناني النصراني أو الرومي النصراني أو العراقي اليهودي يخالطه العربي المسلم، ويتبادلان الرأي والقصص، فينشأ من ذلك فكر جديد"[3].

كل ذلك أثر بشاعرنا وظهر في إبداعه وتجديده.

([1]) ضيف، شوقي، **العصر العباسي الأول**، ط6، دار المعارف، مصر، القاهرة، (د.ت) ص44.

([2]) يُنظر: أبو علي، محمد، **أبو تمام بين أشعاره وحماسته**، مرجع سابق، ص34،33.

([3]) أمين، أحمد، **ضحى الإسلام**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، القاهرة، 2012، ج1، ص26.

الحياة الفكرية والثقافية:

كانت العلوم والمعارف من أقوى عوامل النهضة في العصر العباسي، إذ أخذ الخلفاء يشجعون الحركة العلمية والثقافية والفكرية في مختلف نواحيها، فقد بالغوا في إكرام العلماء والأدباء (فالمأمون–198هـ) مثلاً "كان يخلو بالعلماء ويأنس بمناظراتهم، ويلتذ بمذكراتهم، علماً بأن أهل العلم هم صفوة الله من خلقه، ونخبته من عباده"[1]، وكان جلّ اهتمام الخليفة (المأمون) بالترجمة فقد أولاها عنايته الكبرى وتمَّ في ولايته ترجمة كتب (آرسطو) و(أفلاطون) و(جالينوس) و(إقليدس) و(أفلوطين الاسكندراني)، وكان قد أنشأ (دار الحكمة) وغذَّاها بالمؤلفين والمترجمين، من كل جنس ودين فترجموا عن اليونانية والفارسية والسريانية والنبطية، ومن أشهر مترجمي هذه الحقبة (حنين بن إسحاق)، و(إسحاق بن حنين)، و(يحيى بن عدي)، و(قسطا بس لوقا البعلبكي)، وتنتهي هذه الحقبة من العصر الذهبي للترجمة بنهاية القرن الثالث الهجري[2]، فقد شهد العصر العباسي أكبر نهضة ثقافية في تاريخ الحضارة الإسلامية بتأثير العكوف على الثقافات المختلفة (فارسية، هندية، ويونانية) وترجمتها وانصهارها مع الثقافات العربية في بوتقة الإسلام، الذي أصبح حضارة جديدة لتلك الثقافات، ولا سيَّما أن في هذا العصر عاش أئمة العلم والأدب والفكر، يؤدون رسالتهم ويبنون لأمتهم مكانها الرفيع في عالم الفكر الإنساني بتشجيع من الخلفاء والأمراء ورغبتهم بالاطلاع على تراث الأمم السابقة.

وقد استنتجت الدراسة أن أسباب الاهتمام بالترجمة كثيرة منها: حاجتهم إلى بناء دولة تعتمد على تجارب الأمم الأخرى، وحاجتهم إلى الانفتاح على علوم الآخرين وثقافتهم، وحاجتهم

([1]) لوبون، غوستاف، **حضارة العرب**، ترجمة: عادل زعيتر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1969 ص174

([2]) يُنظر: شلق، علي، **نقاط التطور في الأدب العربي**، دار الأدب، بيروت، 1975، ص636،635.

إلى علوم الطب والهندسة وعلم الدواء، كما شاع الجدل الديني حول قضايا مهمة متشابهة في الدين الإسلامي فردَّ العرب محاولين درء التهم، وممتنين عقيدتهم خدمةً للدين ودفاعاً عن الإسلام، فضلاً عن الجدل السياسي حول العروبة والشعوبية، وما أدى إليه من تفاخر وتنافس بين العرب والفرس.

وهذا الامتزاج لوَّن الثقافة العربيّة بألوان فارسيّة ويونانيّة وهنديّة، لكن قوة الدولة العباسية السياسية صهرت كل الأجناس وثقافاتهم في بوتقة واحدة هي الحضارة العربية الإسلامية.

كل ذلك أثر بالشاعر أبي تمام ولاسيّما تنقله وترحاله وامتزاج ثقافته العربية بالثقافات الأخرى، حتى اتُّهم بأصالته وعروبته وهناك من طعن بعروبته، ومنهم من انتصر له، ولعلَّ (نجيب البهبيتي) بيّن ذلك في مؤلَّفِه (أبو تمام حياته وحياة شعره) مستنداً إلى أقوال العلماء السابقين، الذين منهم من اتهم أبا تمام في عروبته، ومنهم من انتصر له إذ يقول: "أما كتب الأدب فمجمعة على أنه طائي، حتى إنهم ليقولون أحياناً الطائي ويسكتون، ففيهم أنهم يقصدون أبا تمام"[1].

وينقل (الجاحظ) في كتابه المحاسن والأضداد عن (الطائي)، ويقول (المبرد) عنه (الطائي)، وكذلك (ابن عبدربَّه)، و(ابن رشيق) و(السمعاني)، ويلقبه (الطبري) و(ابن الأثير) بالطائي وكل ما يحيط بأبي تمام لا يدع مجالاً للشك في أنه من طيء.

وتظهر طائية أبي تمام في أجلى صورها وأحلاها، فيقول، لمن يُقال المديح من بعدهم؟[2]:

([1]) للتوسع ينظر: البهبيتي، نجيب محمد، **أبو تمام حياته وحياة شعره**، مرجع سابق، حديث مفصل حول عروبة أبي تمام، ص28 وما بعدها.

([2]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص332.

أتُبغِــضُ جَـــــوهَرَ العَـــرَبِ المُــصَّفَى ولَـــمْ يُبغِضْـــهُم مَـــولَىً صَـــرِيحُ؟

ومـــــــالكَ حِيـــلَةٌ فيهـــم فتُـــــجدِي عليـــك بَلَـــى تَمُـــوتُ فَتَســـتَرِيحُ

ويقصد بهذين البيتين أن الطائيين جوهر العرب الخالص الذي لا تشوبه شائبة، ولا تحوم حوله غبار.

ومن هنا كان من نتائج الاستقرار الاجتماعي والسياسي والرخاء الاقتصادي أن عمَّ الاستقرار، وساد في جميع نواحي الحياة في مرافقها، فاهتم أهل الصناعة بصناعتهم وأهل التجارة بتجارتهم وأهل الشعر بشعرهم، وأهل العلم بعلمهم، وساهم الانفتاح الحضاري والثقافي وترجمة العلوم والمعارف التي نقلت من الفارسيّة واليونانيّة والهنديّة والنبطية والعبريّة في رفع مستوى الثقافة العربية في العصر العباسي، وهذا يجعلنا نؤكد مرونة الحضارة العربية وسعتها لغيرها من المعارف والعلوم والثقافات.

تلك الثقافة العربيّة المتنوعة بتنوع الثقافات والمتأثرة بغيرها في العصر العباسي تثقف بها شاعرنا واصطبغ بها شعره، حتى بلغ في عصره الإبداع وأثار حوله جدلاً ونقداً ما لم يحققه غيره من الشعراء وهذا ما ستبينه الدراسة–أيضا–في مسألة التجديد.

أبو تمام شعره وتجديده:

تطور الحكم النقدي بتطور الحياة، فلم تكن التغيرات التي أصابت روح الشعر العربي الإسلامي في مستوى التغييرات التي اعترت الحياة العربية بانتقالها من البوادي إلى القرى والحواضر، فاتسعت موضوعات الشعر، ورقَّت ألفاظه وعذبت، ولكن هذا لم يكن كافياً لتغيير كُنَه الشعر الذي بقيت رسومه كما خطَّها الجاهليون، حتى ورثه المحدثون من طلائع القرن الثاني الهجري حتى إذا ورثه المحدثون في طلائع القرن الثاني الهجري ورثوه صحيحاً قويّ العبارة واضحها، جزل التراكيب، متماسكَها، لا تزال فيه روح البداوة القديمة في المنهج والصياغة والخيال والمعنى[1].

وظلّت الحال على ما هي عليه حتى جاء بشار بن برد الذي يعدّ "ساقة الشعراء وطليعة عصر التحضر، ثم تبعه مسلم بن الوليد وأبو نواس ثم كان أبو تمام الشاعر الفذ ذو الصناعة الشعريّة الفريدة، وصاحب الاستعارات الغريبة المبتدعة"[2].

ونجد هذه الصعوبة في الاستعارات والمعاني من خلال مطالعة ديوانه، إذ نقف حائرين أمام طلاسمه وغموض معانيه ولكن إذا راضت لنا بالدرس والتفكير رأينا فيها ما يلذنا من صور جميلة ومعانٍ رشيقة[3].

ولعلّ لطبيعة العصر أثراً حاسماً في نزوع الروح الشعريّة إلى التأنق في العبارات، والتدقيق في المعاني، وهذا أيضاً متصل بامتزاج الحضارات التي حملت إلى الحضارة العربية ألواناً جديدة ألفتها في خضم الحضارة العباسيّة الناشئة، فتأثر بهذه الجماليات كل من عايش هذه

([1]) يُنظر: إبراهيم، طه أحمد، تاريخ **النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري**، دار الحكمة، دمشق، 1972، ص92،91.

([2]) المرجع السابق نفسه، ص98.

([3]) مقدسي، أنيس، **أمراء الشعر العربي في العصر العباسي**، مرجع سابق، ص207.

الحضارة الفنية وتأثر بها أفراد المجتمع، ولم تكن روح الشعراء ببعيدة عن جماليات ما حولهم حتى غدت قصائدهم مزدانة بالفنون والرسوم المحيطة بهم، وما كان شاعرنا إلا واحداً منهم، فجاء شعره مرصعاً بأشكال الجناس والطباق والأشكال المتنافرة المتآلفة، فقد كان التنميق سمة بارزة في ظواهر الحياة كلها، بما في ذلك الأشعار ولا سيّما شعر أبي تمام الذي انعكست فيه معالم الحضارة والازدهار بكل مناحيها، وقد وصف (إيليا حاوي) شعر أبي تمام بقوله: "لهذا يخيل إلينا أن قصيدة أبي تمام كانت قصيدة العصر العباسي ولجت إليه روحه الترصيعية والزخرفية"[1].

وفي هذه المرحلة من مراحل الرخاء الاجتماعي والسياسي والثقافي ازدهر علم الكلام والفلسفة الذهنية ازدهاراً كبيراً في ذلك العصر، وطبَعا الذهنية العربية بطابعهما الخاص فهذه المرحلة تركت أثراً بعيد الغور في الإبداع الشعري والتأليف النقدي والبلاغي.

كل ذلك كان له أثره الواضح على شعراء هذا العصر الذين تفننوا بأساليب القول، فأطلعوا النقاد على مذهب جديد في قول الشعر وهو مذهب البديع الذي تكلفه مسلم بن الوليد وفتقه بشار وأفرط فيه أبو تمام حتى صار فيه صاحب منهج خاص[2]، فأثار خصومة نقديّة انعكست على النقد الأدبي عند العرب، إذ شُغل النقاد بإبداعه وتفننه وصنَّفوا كتبهم في بديعه وإغرابه، وارتبط اسم أبي تمام بحركة التجديد ارتباطاً وثيقاً، ورغم ما وُجِّه إليه من آراء ناقدة كان لا يأبه لأصحابها، إذ قيل له مرَّة: لِمَ تقول ما لا يُفهم؟ فأجاب أبو تمام: ولِمَ لا تفهم ما يقال.

([1]) يُنظر: حاوي، إيليا، **أبو تمام فنه ونفسيته من خلال شعره**، دار الثقافة، بيروت، (د.ت)، ص35.

([2]) البهبيتي، نجيب محمد، **تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري**، مطبعة دار الكتب المصريّة، القاهرة، 1950، ص467.

فقد كان شعر شاعرنا نمطاً جديداً في الشعر العربي وعبَّر عنه (إحسان عباس) بقوله: "كانت الظاهرة التي يمثلها أبو تمام في الشعر قد شغلت النقاد والمتذوقين في القرن الثالث"[1].

اختلفت نظرة النقاد القدامى إلى تجديد أبي تمام وتباينت بين فريق استحسن شعره واستجاده، وفريق استهجنه، وانتصر له (الصولي) وكان يرى أن الأزمة مفتعلة حول شاعرية الشاعر، فأبو تمام في رأيه مؤسس مذهب سلكه كل محسن بعده فعائبه يكشف عن جهله، فيقول الصولي: "وقد كان الشعراء قبل أبي تمام يبدعون في البيت والبيتين من القصيدة ، فيعتد بذلك لهم من أجلِّ الإحسان، وأبو تمام أخذ على نفسه وسام طبعه أن يبدع في أكثر شعره، فلعمري لقد فعل وأحسن، ولو قصر في قليل –وما قصر– لغرق ذلك في بحور إحسانه، ومن الكامل في شيء حتى لا يجوز عليه خطأ فيه، إلا ويتوهمه من لا عقل له"[2]

والجديد في مفهوم (ابن رشيق القيرواني): "كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه، بالإضافة إلى من كان قبله"[3]. فمعيار الجديد يكمن في الإبداع وبهذا تنصرف دلالة التجديد في الشعر إلى طاقة تغيير شاملة يقوم بها الفنان الشاعر ممارساً إياه بالنظر ما قبله وبعده.

ويأخذ (ابن رشيق) في تصنيف الشعراء من حيث الطبع والصنعة فيقول: "فأما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ، وما يملأ الأسماع منه فيأتي للأشياء من بعد ويطلبها بكل فخر،

([1]) عباس، إحسان، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري**، دار الثقافة، بيروت، ط3 ،1981، ص147.

([2]) نقلاً عن المرجع السابق، ص151.

([3]) القيراوني، أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل للطبع والنشر، بيروت، لبنان، ط5، 1401هـ، 1981م، ج1، ص90.

ويأخذها بقوة، وأما البحتري فكان أملح صنعة وأحسن مذهبا في الكلام لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة، وأما مسلم فهو أول من تكلف البديع من المولدين وأخذ نفسه بالصنعة وأكثر منها"[1]

ويرى (الجرجاني-392هـ) أن الكتب التي صنفت في مذهب أبي تمام ظلت تتناقل جملة من الآراء النقدية تتصل باستعاراته وإلحاحه في طلب المجانس والمطابق، ومعاظلته في تركيب الكلام، وتأليف العبارات، وإغراقه في التجريد وتشخيص المعنويات، بالإضافة إلى إلحاحه على غريب اللغة[2]، ويقول في أبي تمام:"قبلة أصحاب المعاني، وقدوة أهل البديع"[3].

أما المحدثون ومنهم (أدونيس) فقد حدد واستدل على معنى الجديد أنه ذو معنى زمني "وهو في ذلك آخر ما استجد وفني، أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله، أما الحديث فذو دلالة زمنية، ويعني كل ما لم يصبح عتيقاً، كلّ جديد بهذا المعنى حديث، لكن ليس كل حديث جديداً"[4].

وأشار (طه حسين) إلى المعاني الجديدة التي ابتدعها أبو تمام إذ قال: "وكثير من الشعراء يمرون بالأرض سراعاً، ولكنهم لا يتركون فيها آثاراً باقية طويلة البقاء، ومنهم من يطبع جيله بطابعه الخاص، ومنهم من ينشئ مذهباً في الشعر يبقى ما بقي الشعر، ولا يتأثر باختلاف الظروف، وتباعد العهد، وتتابع الأيام، وكان أبو تمام من هؤلاء الشعراء، مرّ بالأرض سريعاً كما يمرُّ السحاب، ولكنه غرس في الأرض حدائق لن يجد الذواء والذبول إليها سبيلا"[5].

([1]) القيرواني، ابن رشيق، **العمدة**، ج1، ص130.

([2]) يُنظر: الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز (392هـ)، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت)، ص67 وما بعدها.

([3]) المصدر نفسه، ص20.

([4]) أدونيس، علي أحمد سعيد، **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص99.

([5]) حسين، طه، **حديث الأربعاء**، دار المعارف، مصر، ط2، ج2، (د.ت)، ص178.

أما (محمود الربداوي) فيرى أن هذا التغيير الذي جاء به أبو تمام في شعره أثار حركة نقدية عدَّها النقد الحديث حركة منهجية منظمة، لأسباب منها أنها لم تنتهِ بوفاة صاحبها، كما شملت فئات واسعة من علماء العربية والكتاب والمصنفين والشعراء[1].

ويرى (عبد الكريم اليافي) أنّ العديد من الباحثين الحديثين في الأدب العربي، لم يدركوا حركة التجديد العميقة التي حمل رايتها هذا الشاعر، وإنما نسبوا التجديد إلى أبي نواس، الذي أراد أن يعالج بعض الأفكار الجديدة الخارجة على العرف والعادات، ولكنه كان اتباعاً كلاسيكياً في شعره، بخلاف أبي تمام"[2]، فهو يرى أن ممَّن اختلط عليه أمر التجديد في ذلك العصر فيجب عليه أن يأتي بأدلته، إذ إنّ أبا تمام هو فارس التجديد فيه.

والحقيقة أن شعريَّة أبي تمام، هي نتيجة موهبته، وقدرته على الابتكار وخصوصية العصر، فموهبة الشاعر كانت فائقة، لأنها استندت إلى ثقافة واطّلاع واسعين فضلاً عن دقة نظره، ووعيه لخصائص اللغة العربية وأن الاحتفاء باللفظ كان يرمي أولاً الى إدراك دلالته المعنوية بدقة متناهية، مستفيداً من مباحث الفقه والفلسفة القائمين على التحسين والتقبيح"[3].

لأن المعنى في شعر أبي تمام لا يبقى فكرة محضة ثابتة، وإنما يقلب الحقائق إلى أخيلة ليجعلنا أمام تجربة واحدة لا فصل فيها بين ما ندركه وما نشعر به وما نتلقاه صياغة، أي إن القوالب الشعرية عنده لم تعد قوالب جاهزة، بل كانت من فيض الحياة، ومن فيض النفس التي تعيش وقع الحياة، والفكر الذي يتجاوز حدود الأشياء إلى نقاطها الحاسمة، فالشاعر كان يبدع نتيجة حالة

([1]) يُنظر: الربداوي، محمود، **الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، تاريخها وتطورها وأثرها في النقد العربي**، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت)، ص5.

([2]) اليافي، عبد الكريم، **دراسات فنية في الأدب العربي**، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، ط1، 1963، ص107.

([3]) يُنظر: عبده، بدوي، **أبو تمام وقضية التجديد في الشعر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص10.

من التوحد الطريف بين المحسوس والمعقول وبين القلب والعقل، فكما يقول (عبد العزيز سيد الأهل): "مذهب أبي تمام نظرية جديدة في اللغة قائمة على تملكها تملكاً مطلقاً بحقيقتها ومجازها"[1].

جميع آراء هؤلاء النقاد والبلاغيين قدماء كانوا أو محدثين تجعلنا على يقين أن هذا الشاعر الفذ لم يكن كغيره من شعراء عصره، إنما كان أبدعهم وأنجبهم، وهذا لم يأتِ من فراغ إنما جاء من خلال تنقلاته وثقافته المتنوعة.

وتخلص الدراسة إلى أن جميع المؤثرات التي مرَّ بها المجتمع العباسي ساهمت في صهر جميع الشعوب التي انضوت تحت لواء الدولة العباسية، ووحدت بين نزعاتهم واستوعبت أفكارهم، فانصهروا في بوتقة الدولة العربية العباسية، والدين الإسلامي كل هذه العوامل ساهمت في ارتقاء المجتمع العربي حضارياً، وأعطت تجديداً للمجتمع العباسي، وعاش العرب في ظل هذا التلون الحضاري في جميع جوانبه، وتفاعلوا معه، اجتماعياً وفكرياً وثقافياً، وهذا التمازج سيكون له أثره على الشعراء ومنهم شاعرنا فهل تأثر بهذا التطور والتجديد؟.

لقد تأثر العصر العباسي بالاستقرار والازدهار والترف والطمأنينة حيث عمد المطلعون إلى ملء آفاق عصرهم بنقل تراث الأمم، وقُدِّمت العلوم والآداب المترجمة للجميع، العلماء والأدباء والشعراء والمتثاقفين، وساهمت في هذا التمازج العلمي والفكري والأدبي.

ولمن أنكروا على أبي تمام روحه الإسلامية وأعادوه إلى نصرانيته واتهامهم له بذلك فلا أوضح ولا أجلى من تضمينه لشعره معاني من سور القرآن الكريم وهذه النفحة الإسلامية وغيرته

([1]) سيد الأهل، عبد العزيز، **عبقرية أبي تمام**، مكتبة القاهرة، (د.ت)، ص80.

على الدين وحديثه عن كل انتصار وتخليده في نفوس العامة والخلفاء والأمراء وقادتهم ضد الروم أثبت دليل وأبرزه ليثبت لأبي تمام عروبته وإسلاميته، وطائيته واضحة في إكثاره من قصائد المديح في الخلفاء والقادة العرب كما تبدو جليًّا ثقافته في معرفة قبائل العرب وتاريخهم.

وفي ديوان الشاعر ما يجلي عروبته ويبعد عنه نصرانيته ورروميته، أما ثقافته المتنوعة فما هو عائد إلى ما كان من ازدهار ونشاط عربي خالص الثقافة العربية في أساسها ولما تحصل عليه من ثقافة في القرآن الكريم والعلوم العربية ومجالسته لعلماء الدين في مساجد مصر، وما تلقفه من علوم اللغة وبلاغتها ونقدها، وكان لاطلاعه على الترجمات من علوم وثقافة ومنطق وفلسفة وأدب الأمم الأخرى، أثره الواضح في بروزه وتألقه في الإبداع الشعري وقصائده تنسب إلى الأصالة الفنية، في مراعاته لألفاظها ومعانيها ونحوها وصرفها، وموسيقى الألفاظ وتناسق الأفكار ووحدتها، واستطاع شاعرنا من خلال شعره مخاطبة وجدان الخلفاء والأمراء والقادة وأصحاب الشأن، وبشعره راعى نفسية العامة ودغدغ عواطفهم في شعر الانتصارات وجذبهم إليه، وفي شعره وثقافته العربية والإسلامية ما يجعله عالماً بأحوال مجتمعه ملتزماً بقضاياه.

أما جديد (حبيب بن أوس الطائي) فقد كان في ألوان البديع والجناس والطباق، والصور الشعرية والفنية المبدعة التي طرزها بفلسفته وثقافته الواسعة، واطلاعه على علوم الآخرين، واتصاله بالأمم أثناء تطوافه وارتحاله في بلاد العرب والمسلمين، شرقاً وغرباً، مما دعا إلى ثورة النقاد والأدباء عليه، ومنهم من تعصب له أو تعصب ضده، والمتعصب ضده وخطأه لا يكون إلا من وجة نظر مقاييسهم النقدية، لأنه غاص في المعاني، وحلق في خياله وألفاظه المزوَّقة، وبديعه الذي تعلمه على يدي أستاذه مسلم بن الوليد.

لقد كان (حبيب الشاعر) حاذقاً في شعره عارفاً لأسرار صنعته، هذبتها ثقافته التي اكتسبها من عصره، وصورتها عقليته، فكان مرآة عصره منفتحاً وحضارياً.

وإذ تكون هذه الحياة التي عاشها أبو تمام وما خالطها من كل هذه المؤثرات نعمة أنعمت على شاعرنا بطبيعة خاصة فيه، وبفنه الشعري، وأن نلحظ الرؤية التجديدية في شعره، فلا عجب أن يتجلى في شعره الخيال والإبداع والفن، فكانت قصائده مجالاً للتجديد، الذي كان في صور الطبيعة وهيامه بها، ومشاركتها له في مدحه ورثائه وغزله، وبدت الصور الفنية التشخيصية على الطبيعة واضحة بكل مظاهرها، طوَّعها الشاعر بتجديده في بناء جمله الشعرية، وصوره التشخيصية، مسقطاً مشاعره على هذه الطبيعة، فشاركته النزعة الإنسانية.

الفصل الثاني

الدراسات الأدبية في التشخيص

1-التشخيص لغةً واصطلاحاً.

2-التشخيص عند العرب القدماء(البلاغيين).

3-التشخيص في النقد الغربي.

4-التشخيص في النقد العربي الحديث.

التشخيص (لغة واصطلاحاً):

- التشخيص لغةً:

تدل مادة (شَخَصَ) –وما اشتق منها– على الارتفاعِ والظهورِ، فالشَّخصُ كلُّ جسمٍ لَهُ ارتفاعٌ وظهور، وهو: سوادُ الإنسانِ وغيره تراه من بعيد، والشَّخيصُ: العظيمُ الشَّخصِ، وشَخَصَ (بالفتح) شخوصاً: ارتفعَ، والشُّخُوصُ ضِدُّ الهُبوط، وشَخَصَ السهمُ: عَلَا الهدفَ، والشُّخُوصُ: خروجُ المسافرِ من بيته والسّيرُ من بَلدٍ إلى بَلدٍ، وشَخَصَ بَصرُ فلانٍ فهو شاخِصٌ إذا فَتَحَ عَينَيْه وجَعَلَ لا يَطرِف، وشُخوصُ البَصرِ: ارتفاعُ الأجفانِ، وشخَصَت الكلمةُ في الفمِ تَشْخَصُ إذا لم يقدِرْ على خَفْضِ صَوتِهِ بِهَا[1].

وكلّ شيءٍ رأيت جُسْمَانَهُ فقد شخصته، وجمعه: الشُّخُوصُ والأَشخاصُ. والشُّخوصُ: السَّيرُ من بَلدٍ إلى بَلدٍ، وقد شَخَصَ يَشخَصُ شخوصاً، وأشخَصتُه أنا، وشَخُصَ الجُرْحُ: وَرِمَ، وشَخَصَ ببصرِهِ إلى السماءِ: ارتفع.[2]، وأشخَصْتُ له في المَنطقِ: إذا تَجَهَّمته، ومنطِقٌ شخيصٌ: فيه تَجَهُّم"[3].

- التشخيص اصطلاحاً:

التشخيص: هو "إسباغ الحياة الإنسانية على ما لا حياة له، كالأشياء الجامدة والكائنات المادية غير الحية"[4]. وعدَّ بعض النقاد العرب (التشخيص) مقابلاً للمصطلح الأجنبي

([1]) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، مادة (شخص)، دار صادر، بيروت، (د.ت)، مج7، ص45،46.

([2]) الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **كتاب العين**، ترتيب وتحقيق: الدكتور عبد الحميد هنداوي، منشورات دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، (د.ت)، ص314.

([3]) الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمرو، **أساس البلاغة**، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ج1، ص498.

([4]) عبد النور، جبور، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص67.

(Personification). وعرف أيضاً بأنه: "تشخيص الجمادات وبث الحياة فيها ومنها الحركة بشتى مظاهرها[1].ويرى الدكتور (صالح أبو اصبع) أن التشخيص هو الذي يتم بخلع الصفات الإنسانية على كل من المحسوسات والماديات، أي بخلع صفات الأشخاص عليها"[2].

وتركز التعريفات هنا على الجماد، فتكسبه صفة الحياة والحركة دون التطرق إلى شيء آخر سواه.

وأشار (الفراء–207هـ) إلى هذا النوع من التصوير في أثناء تعليقه على قوله تعالى: ﴿**وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ**﴾[3]، فقال: فعبّر عن الأسماء بلفظ العقلاء، إذ استعمل الضمير[4]. وقد سماه (أبو عبيدة–210هـ): (مجاز ما جاء من لفظ خبر الحيوان والموت على لفظ خبر الناس) [5] ، قال تعالى: " ﴿**إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِين**﴾[6]" .

إن الكثير من الصورة الفنية القرآنية قائمة على التشخيص، وهو يُعد أسلوباً من أساليب الإعجاز البياني، وقد عرض القرآن الكريم صوراً بيانية حية ومتحركة وناطقة، وتتدفق بالحياة والتجدد، وخاصة ما يتصل بتشخيص عناصر الطبيعة وظواهرها، والصور كانت صوراً حسية

([1]) مطلوب، أحمد، والبصير، كامل حسن، **البلاغة والتطبيق**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ط1، بغداد، 1982م، ص356.

([2]) أبو إصبع، صالح، **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 حتى 1975، دراسة نقدية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1979م، ص44.

([3]) سورة البقرة، **الآية (31)**.

([4]) الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد، **معاني القرآن**، تحقيق: أحمد يوسف نجاتي، ومحمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، ط1، 1937، 32/1.

([5]) ابن المثنى(210هـ)، أبو عبيدة معمر، **مجاز القرآن**، تحقيق: محمد فؤاد سزكين، مطبعة الخانجي، مصر، ط2، 1970، 10/1.

([6]) سورة يوسف، **الآية(4)**.

بصرية أكثر منها عقلية في التعبير القرآني، ومن ثم تأتي الصور التشخيصية النفسية، تحمل الناس على الإيمان بالله عز وجل.

وعد الشيخ (الطوسي–460هـ) أن هذه الظاهرة الفنية تعدُّ أسلوباً من أساليب التجوّز بالكلام، وأشار إلى شيوعها في العربية العامة والشعر العربي خاصة[1]، وجاء بقول جرير[2]:

لَمَّـا أَتَـى خَبَـرُ الزُّبَيـرِ تَوَاضَـعَت سُـورُ المَدِينَـةَ والجِبَـالُ الخُشَّـعُ

وقام (الطوسي) بتشخيص السور والجبال، إذ نسب إليها (التواضع) الذي يعدُّ صفة من الصفات الإنسانية العقلية، وجاء على وصف (الجبال) بأنها (خُشَّعُ)، والخشوع من الصفات الإنسانية النفسية، في حين أن السور والجبال من الكائنات الجامدة، ويعد هذا النوع من التصوير الفني وبعض الأغراض الشعرية تتناسب معه كالنسيب والرثاء وكل ما يوجب حزناً ووجداً.

ولعلَّ شاعرنا ويشاركه البحتري من أكثر شعراء العربية ولعاً بالصور التشخيصية وخاصة الصور التي وصفا بها عناصر الطبيعة ومظاهرها، ومنها قول أبي تمام [3]:

ويـا شَـائِماً بَرقَـاً خَـدُوعاً وسَـامعاً لِرَاعِـدةٍ دَجَّالَـةٍ فـي الرَّوَاعِـدِ

فالتشخيص يعد ركيزة أساسية تعبر وتصور تناسق وتخييل الشاعر، أي تناسق فني. وأشار (سيد قطب) أن التشخيص يعد لوناً من ألوان التخييل والذي يتمثل في إضفاء الحياة والحركة إلى الجمادات، والمعنويات، والطبيعة، والحيوانات، لتصبح ذات صبغة إنسانية تشع منها الحياة، وتكتسب عواطف آدمية بوساطة التشخيص، تشارك به الآدميين، وتأخذ منهم وتعطي،

([1]) الطوسي، أبو جعفر محمد الحسن، **التبيان في تفسير القرآن**، تحقيق وتصحيح: أحمد حبيب قصير، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، 1963، 204/1.

([2]) جرير، **شرح ديوان جرير**، شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992، 913/2.

([3]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص67.

وتتبدى لهم في شتى الملابسات، وتجعلهم يحسون الحياة في كل شيء تقع عليه العين، أو يتلبس به الحس[1]. فتشخيص الحالة الشعورية والنفسية وكافة أحوالها يستوجب إضفاء الشعور الإنساني على غير العاقل، أي تصوير المعاني المجردة بالمحسوسات وتضفي عليها صفة الآدمية.

وهناك الكثير من الأمثال عند الشعراء العرب من تناول التشخيص بأنواعه، وجسدوا صوره بأجمل الصور، ويكفي أن تكون أمثلة على المعنى الاصطلاحي للتشخيص وما تجسده هذه التشخيصات في الشعر العربي، ولابدَّ من الذكر أيضاً أن ظاهرة التشخيص وردت في كثير من آيات القرآن الكريم، وشكلت لمحة أسلوبية من أساليبه الإعجازية التي لا تحصى، ولا تقتصر حدود الظاهرة التشخيصية في القرآن الكريم على هذه الآيات، وإنما تعدّتها إلى أكثر من ذلك[2]، وفي هذه الآيات التي تحتوي على التشخيص بيان للطواعية التي يتم بها الحدث تلقائياً أو على وجه التسخير.

إذاً التشخيص سمة الحياة، فنجد في واحد منها إضفاء الصفات الإنسانية إلى الجمادات، وفي آخر المعنويات، وفي آخر إلى الطبيعة، والحيوان، وفي ذلك كان إحاطة شاملة لجوانب التشخيص المتعددة، وغير المحدودة.

([1]) قطب، سيد، **التصوير الفني في القرآن**، بيروت، (د.ت)، ص57.

([2]) يُنظر على سبيل المثال: **الأعراف الآية (154)، ومحمد الآية (4)، والتكوير الآية(18)**.

التشخيص عند العرب القدماء (البلاغيين):

إن الرؤى القديمة لم تكن تسمي ظاهرة بث الحياة في المحسوسات، أو المعنويات مصطلح التشخيص، إنما كانت في أحاديثهم التي تعبر عن المجاز، أو الاستعارة، أو التشبيه، وتحدث القدماء عن تلك الظاهرة بمسميات مختلفة، وتباينوا في رؤاهم حولها، ومن خلال الاطلاع والبحث يظهر أن هذا التباين تعود أسبابه إلى اختلاف المصطلحات التي تحدث عنها أصحاب تلك الرؤى، وقد تكون البيئة عاملاً كبيراً يؤدي إلى اختلاف وجهات النظر، وعلى وجه الخصوص قدماء المسلمين بحكم ما يشيع فيها من جو ديني يؤكد تنزيل القرآن الكريم من الخيال، وكان له أثر كبير في تحديد مواقف نقدية فيما يتعلق بالمجاز والذي يعتبر منه التشخيص، ويعد الزمان عاملاً مؤثراً في التباين لما يصيب العملية النقدية من تطور في تقدمه، واختلاف الثقافة من ناقد إلى آخر عن طريق الترجمة التي ساهمت في بناء نقد عربي متطور عما كان عليه من قبل واشتمال المصطلحات الغربية والأخذ بها[1].

نشأة ظاهرة التشخيص –وهو فن بحد ذاته– تعود إلى العقائد القديمة في قديم الزمان والتي كانت تعتنقها القبائل البدائية من (صنم، وقمر، وشمس، وكواكب)، ويتقربون لها بالقرابين، ويتطيرون معتقدين أن الطيور تعقل، وأن في داخلها قوة خفية تستطيع أن تتنبأ، وتتمثل من وجهة نظرهم أن الحياة كانت تعم معبوداتهم وجميع الظواهر الطبيعية، وكانت تحس كما يحس الإنسان، وتعقل كما يعقل، ومن معتقداتهم أن الليل يقبل بأقدام وأجنحة، والريح تموت، وهذا ما تؤكده أساطير الأقدمين، وكانوا يعتقدون أن النباتات والحيوانات ليست حية فقط، ولكنها عاقلة

([1]) يُنظر: الشمري، ثائر، **التشخيص في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري: دراسة نقدية**، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2012، ص40.

أيضاً، تفرح كما يفرحون، وهذه العقيدة مازالت باقية في أذهان الناس بصورة غير شعورية، وتتناقلها بشكل عفوي[1].

وكان يطلق على التشخيص عند العرب القدماء (التشبيه، المجاز، الاستعارة)، ولم يقدموه على أنه مصطلحٌ بلاغيٌّ أو نقديٌّ، إنما اكتفوا بالحديث عن دلالته الفنية، والتي تتحدث عن فاعلية الاستعارة وتقديم الصور، ووظيفتها في المبالغة، وإثبات دلالتها[2]. إن التشخيص موجود في بلاغتنا العربية القديمة من قبل أن يعرفه الغرب باسمه الاصطلاحي، وبما أن البلاغة العربية تناولت التشخيص من غير تأطيره اصطلاحاً، فذلك يعني أنه موجود في الشعر العربي القديم، الذي سبق الشعر في العصر الأموي والعباسي، ويتمثل ببعض الشواهد الشعرية التي تناولها العديد من النقاد، وأبرزوا فيها الصور التشخيصية بمسمياتها التي كانت تطلق عليها كالتشبيه والمجاز والاستعارة.

وأشار (مصطفى ناصف) في تفسير هذه الظاهرة التشخيصية على أنها صفة عميقة تدخل إلى كيان الإنسان تتوغل لأسباب قد يكون بينها بقايا الاعتقادات القديمة ما زالت في نفس الإنسان في شكل غامض، وحاجته إلى وثاق يربطه بالطبيعة[3].

وأشار المستشرق الألماني (رودوكناكيس) أن الشعراء العرب في العصر الجاهلي كانوا يتعاملون مع الطبيعة تعاملاً يتسم بالبرود، وفي أغلب الأحيان موضوعياً، وكانوا يتعاملون معها تعاملاً سطحياً ولم يسقطوا مشاعرهم الذاتية عليها، وقد درس الخيال في الشعر الجاهلي وركز

([1]) يُنظر: الشابي، أبو القاسم، **الخيال الشعري عند العرب**، الشركة القومية للنشر والتوزيع، تونس، 1961، ص18 وما بعدها.

([2]) التميمي، فاضل عبود، **التجسيد في الدرس البلاغي والنقدي عند العرب**، مجلة الفتح، العدد التاسع والعشرون، جامعة ديالى، العراق، 2007، ص1.

([3]) ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1983، ص136.

على العلاقة التي تبرز الجانب الإنساني أي التفاعل بين الشاعر والطبيعة[1]، ويستدل على خطأ هذا الاعتقاد، وأن الشعراء العرب لم يتعاملوا مع الطبيعة تعاملاً بارداً، بقول الخنساء الذي يمثل الجانب الإنساني في عناصر الطبيعة، حيث تقول[2]:

والشَّـــمسُ كاسِـــفَةٌ لمهلكِـــهِ ومَـــا اتَّسَـــقَ القمَـــر
والإنـــسُ تَبكِـــي وُلّهـــا والجِـــنُّ تُسِـــعدُ مَـــن سَـــمَر
والـــوحشُ تَبكِـــي شُـــجونها لمَّـــا أتَـــى عَنـــهُ الخَبَـــر

وهنا تتحدث الخنساء عن مقتل أخيها صخر، وكان مصاباً جللاً، جعلت الشمس والإنس والوحش يشاركونها حزنها وألمها، فالشمس تكسف لوفاة أخيها، والإنس والوحش يبكيان[3].

إن الشعر الجاهلي اتَّسم بالتشخيص وكان الشعر يزخر بكثرة الصور التشخيصية من صنع خيالهم، وقد دل على ذلك دراسات النقاد والأدباء لتلك الفترة، وتتجلى الصورة التشخيصية بالمعاني الرمزية والدلالات التي تستتر وراء كل لوحة من لوحات القصائد في العصر الجاهلي، ويمكن أن نستدل على نزعة تشخيصية من خيال امرئ القيس، حيث يقول فيها[4]:

ولَيـلٍ كمَـوج البَحـرِ أرخَـى سُـدولَه علـيَّ بـأنواعِ الهُمـوم لِيبتلـي
فقلـتُ لَـه لمَّـا تمطَّـى بصُـلبِه وأردَفَ أَعجـازاً ونّـاءَ بكَلكَـل
ألا أيُّهـا اللَّيـلُ الطَوِيـلُ ألا انجلـي بِصُـبحٍ ومَـا الإصـبَاحُ عنـكَ بأمثَـلِ
فيَـا لـكَ مِـن لَيـلٍ كَـأنَّ نجومَـهُ بكُـلِّ مغـارِ الفتـلِ شُـدَّت بيـذبلِ

([1]) ربابعة، موسى، **الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي**، مؤسسة حمادة، إربد، 1999، ص 64.

([2]) الخنساء، تماضر بنت عمرو، **ديوان الخنساء**، دار الأندلس، بيروت، ط7، 1978، ص 68.

([3]) الطوالبة، علي محمود، **التشخيص في شعر العذريين الأمويين "نماذج تطبيقية"**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، كلية الآداب، إربد، 2008، ص9.

([4]) امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1984، ص 18،19.

إن الشاعر استخدم الظاهرة التشخيصية حتى يعبر عن مشاعره التي تبحر بالآلام والآهات في ذلك الليل الطويل الثقيل ثقل أحزانه، وقد استوحى الشاعر هذه الصورة من خياله المبدع وتفاعله مع أوجاعه، والروح الشاعرية المبتكرة التي جسدت ذلك الليل بصورة الموج العالي المثقل بالأتربة والحجارة، أو بصورة الجواد المتمطي وأضفت عليه صفات إنسانية، فقد خاطبه الشاعر مخاطبة العاقل وأمره (بألا انجلي)[1]، ويظهر هنا أن التشخيص عملية نفسية تربط بين الشعور والحقائق النفسية والذهنية التي يريد تصويرها الشاعر والتي تمثلت بعمق العاطفة وسعة الخيال لدى الشاعر، وهذا ما تميز به شعراء الجاهلية بتشخيص الصورة الفنية المستوحاه من الخيال والتي تمثل شعوره وما يختلج بذهنه تجسيداً لنفسيته.

ولا يمكن إهمال ظاهرة تطور الصورة في الشعر الجاهلي وما حققته، وتعتمد الصورة الشعرية على التشبيه والاستعارة، فمن خلالهما تصبح الصورة الشعرية أكثر تعقيداً ورقياً وجمالاً، فهي تحتاج إلى حسٍّ عالٍ وعاطفة وفكر عميقين، وتعتمد على المقارنات بين الأشياء المتضادة والمتنافرة أيضاً بالإضافة إلى الأشياء المتشابهة[2].

إن النقاد العرب القدماء اهتموا بشكل كبير بظاهرة التشخيص، لما لها من قدرة تصويرية تتجسد فيها المعاني المجردة والتي تحس وتلمس، ويعتمل الخيال في الصورة الشعرية المجازية والاستعارية والتشبيهية النابعة من خيال الشاعر، وقد جاء (آرسطو) في كتابه المعروف (فن الشعر) على هذه الظاهرة، حيث يرى (آرسطو) أن الشاعر يأخذ مادته الشعرية المتخيلة من عبقريته، وأن لغته ليست اللغة التي يستخدمها الناس في التفكير، وأعطى الحق للشاعر في

([1]) يُنظر: الطوالبة، علي محمود، **التشخيص في شعر العذريين الأمويين "نماذج تطبيقية"**، مرجع سابق، ص11.

([2]) يُنظر: الرباعي، عبد القادر، **مقالات في الشعر ونقده**، مؤسسة الشرق للعلاقات العامة والنشر والترجمة، عمان، ط1، 1986، ص 14.

استخدام لغة خاصة مليئة بالمجاز، مبتعدة عن لغة الحياة التي يتعامل بها سائر الناس، من خلال تفعيل خيال الشاعر الواسع[1].

والخيال بالنسبة للعرب القدامى هو نتاج تشخيص صور حسية مع التركيز على الصورة البصرية، واستعملوا الاستعارة والتشبيه استعمالاً لم يقترن بنشاط خيالي واسع، وركزوا على صدق العاطفة ووضوح الفكرة، وابتعدوا عن الرمزية والتجريد والإغراق في الخيالات والأوهام، فبالغ بعضهم بإلباس الأشياء صور المحسوسات لإخراجها من الخفاء إلى الجلاء ومن الغموض إلى الوضوح[2].

ويعد (الجاحظ–255هـ) من أوائل النقاد العرب الذين تنبهوا على أهمية البيان العربي بوصفه اسماً جامعاً لكل شيء، وقدرته على الكشف عن "الوضعية التي تكون عليها الأجسام، والتي بفضلها يتوصل الإنسان إلى استخراج المعنى الذي يكون فيها.. فالجماد الأبكم، الأخرس من هذا الوجه قد شارك في بيان الإنسان الحي الناطق"[3]. تحدث (الجاحظ) في (البيان والتبين) عن دلالة (النّصبة)، التي استطاع من خلالها استنطاق الصامت والجامد، والنامي عن طريق الدلالة الكامنة وراء هذه اللفظة التي تبين من تعريفه لها أنها "الحال الناطقة بغير اللفظ، والمشير بغير اليد، وذلك ظاهر في خلق السماوات، والأرض، وفي كل صامت، وناطق، وجامد، ونامٍ،

([1]) طاليس، آرسطو، **فن الشعر**، ترجمه وشرحه: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973، ص17.

([2]) عباس، إحسان، **فن الشعر**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955، ص87.

([3]) بناني، محمد الصغير، **النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين**، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1986ص 78، 79.

ومقيم وظاعن، وزائد وناقص، فالدلالة التي في الموات الجامد، كالدلالة التي في الحيوان الناطق، فالصامت ناطق من جهة الدلالة، والعجماء معربة من جهة البرهان."[1].

وقد أظهر (الجاحظ) القدرة التشخيصية للاستعارة الكنائية موضحاً فيها (النّصبة) للعديد من الأمثلة وبيان ماهيتها، وبالدليل يرجح صحة الربط والرؤية في الموضوع، حيث اشتملت أمثلته من النثر والشعر العربي على حسٍّ استعاري بث الحياة في أشياء جامدة، ومعاني عقلية، وأخرى غير عاقلة، كقول (الراعي النميري):

إنَّ الســـماءَ وإنَّ الـــريحَ شـــاهدةٌ والأرضُ تشـــهدُ والأيـــامُ والبلـــدُ

وقد توصل (الجاحظ) كمفكر كبير بمحض فكره إلى أن الدلالة التي في الأشياء الجامدة كالتي في الأشياء الحية[2]. وقد اطلع النقاد الذين جاؤوا من بعده على نصبته، وجعلوا من أفكارهم متناً معرفياً شمل الدلالة ليكون في جوهر المجاز، وكان أول هؤلاء النقاد (ابن قتيبة– 276هـ) الذي اطلع على نصبة (الجاحظ) فهو يرى أن المجاز موجود في القرآن الكريم "وفي نطق جهنم، ونطق السماء، والأرض من العجب، والله تبارك وتعالى ينطق الجلود، والأيدي والأرجل، ويسخر الجبال، والطير بالتسبيح"[3]، ويرى أنه" لو كان المجاز كذباً، وكل فعل ينسب إلى غير الحيوان باطلاً لكان أكثر كلامنا فاسداً"[4].

([1]) الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر بن محبوب بن فزارة الليثي الكناني البصري، **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط5، 1985، ج1، ص81.

([2]) الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر بن محبوب بن فزارة الليثي الكناني البصري، **الحيوان**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط2، 1965، ج1، ص33.

([3]) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، **تأويل مشكل القرآن**، شرح وتحقيق: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1954، ص83.

([4]) المصدر نفسه، ص99.

ويؤكد (يوسف بكار) "أن العرب قد عرفوا فن التشخيص من خلال حديثهم عن الاستعارة المكنية، دون معرفة الاصطلاح العصري الحديث، أنى لهم ذلك ما دامت اللفظة نفسها غير موجودة في معاجمنا القديمة، لكن النقاد التفتوا إلى معناه وداروا حول مضمونه"[1].

وبرزت هذه الظاهرة عند القدماء ومنهم (ابن قتيبة) الذي عبر عن ظاهرة بث الحياة في المحسوسات أو المعنويات ورأى بأنه جائزوحسن، إذ يقول: "وكان بعض أهل اللغة يأخذ على الشعراء أشياء من هذا الفن وينسبها إلى الإفراط، وتجاوز المقدار، وما أرى ذلك إلا جائزاً حسناً"[2].

إن إنطاق ما لا ينطق في الشعر يعد من التشخيص. وهذا النقد صدر عن شخص يحسب على الشعراء، وبسبب موقفه الرافض اتُّهم بأنه شديد الجناية على النقد[3].

ويرى (ابن جني–392هـ) أن المجاز يقع في اللغة لمعان ثلاثة، هي (الاتساع، والتوكيد، والتشبيه)، وفي حديثه عن التوكيد فقد أشار (ابن جني) بقوله: " وأما التوكيد فإنه أخبر عن العرض بما يخبر له عن الجوهر. وهذا تعال بالعرض، وتفخيم منه، إذ صيَّر–مفهوم صيّر يومئ إلى مدلول الفعل الإبداعي والإرادة الحرة في صياغة التشكيلات التي تجسد المعاني والمفاهيم، وما مبادئ التحول والتطور والتنامي والتشخيص وائتلاف العناصر الاستعارية لإقامة تشكيل ينبض بالغرابة والجدة والإعجاب إلا خصائص استعارية تؤدي دورها الفاعل في تحقيق الاستجابة والفهم والذوق[4]– إلى حيز ما يشاهد ويلمس ويعاين، ألا ترى إلى قول بعضهم في الترغيب في الجميل: ولو رأيتم المعروف رجلاً لرأيتموه حسناً جميلاً، وإنما يرغب فيه بأن ينبه عليه، ويعظم

([1]) بكار، يوسف، **قضايا في النقد والشعر**، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، 1984، ص38.

([2]) ابن قتيبة، **تأويل مشكل القرآن**، مصدر سابق، ص131.

([3]) عصفور، جابر، **مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي**، المركز العربي للثقافة والعلوم، طباعة ونشر وتوزيع، 1982، ص106.

([4]) قوقزة، نواف، **نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد مع دراسة تطبيقية في شعر عمر النص**، وزارة الثقافة، عمان، 2000م، ص89.

من قدره بأن يصوره في النفوس على أشرف أحواله، وأنوه صفاته. وذلك بأن يتخيل شخصاً متجسماً لا عرضاً متوهماً"[1]. ويأتي –مما سبق– أن الظاهرة عند (ابن جني) لا تأتي إلا لتوكيد المعنى.

والمجاز عند (ابن الأثير) يأتي في باب (التوسع في الكلام)، وقد تمثل بأبيات شعرية وآيات قرآنية تحتوي بث الحياة سواء أكانت في المحسوسات أم في المعنويات، وقد جعل التوسع على ضربين، أحدهما يرد على وجه الإضافة، واستعماله قبيح، لبعد المضاف والمضاف إليه. وعلى حد قول (ابن الأثير) بعد أن قبح هذا النوع من التوسع في الكلام "لا يستعمل هذا الضرب من التوسع إلا جاهل بأسرار الفصاحة والبلاغة، أو ساهٍ غافل يذهب به خاطره إلى استعمال ما لا يجوز ولا يحسن". وتمثل ببعض الأبيات الشعرية التي تحتوي ظاهرة بث الحياة لما لا حياة له، كبيت أبي نواس، والذي جعل للمال صوتاً[2]:

بُـــحَّ صَـــوتُ المَـــالِ مِمّـــا مِنـــكَ يبكـــي ويصـــيح

وينظر (ابن الأثير) لقول الشاعر (بُحَّ صَوتُ المالِ) أنه "من الكلام النازل بالمرَّة"، على الرغم من إشارته لحسن المعنى، إلا أنه يعتقد أن التعبير عنه قبيح. وقد كان هذا الضرب الأول من ضربي (التوسع في الكلام) لـ (ابن الأثير)، أما الضرب الثاني منه، ويرد على غير وجه الإضافة، ويرى (ابن الأثير) حَسَنٌ لاعيب فيه، ويكون راضياً عن هذه الظاهرة[3].

وتحدث (الآمدي–370هـ) عن هذه الظاهرة وعن بعيد الاستعارة أو غريبها أو قبيحها، ويبدو أنه لم يستسغ هذا الفن ولذلك جاء بهذه التسمية[4]، وهو لا يناسب ما وضعه للاستعارة،

([1]) ابن جني، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، مطبعة دار الكتب المصرية، 1957، ج2، ص444.

([2]) ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، مصدر سابق، ج2، ص79.

([3]) المصدر نفسه، ج2، ص81.

([4]) بكار، يوسف، **اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري**، دار الأندلس، بيروت، 1981، ص404.

حيث قال: "وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له، إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه"[1]. ويبين الاستعارات الجيدة بقول الطفيل الغنوي[2]:

وجَعَلتُ كَورِي فَوقَ ناجيةٍ يقتَاتُ شَحمَ سَنامِها الرَّحلُ

وكان تعليقه على هذا البيت بقوله "لما كان شحم السنام من الأشياء التي تقتات، وكان الرحل أبداً يتخونه، وينتقص منه ويذيبه، كان جَعْله إياه قوتاً للرحل من أحسن الاستعارات وأليقها بالمعنى". واستحسن صورة الليل عند امرئ القيس المثقلة بالهموم وقد أعزى السبب بأن هذا هو مجرى الاستعارات في كلام العرب[3]. وقد استقبح استعارات، واستحسن أخرى، ومن بين الاستعارات التي استقبحها في قول أبي تمام[4]:

يا دهرُ قوّم من أخدَعيكَ فقد أضجَجتَ هذا الأنامَ من خُرقِكَ

وعلى حد قول (الآمدي) في سبب استقباحه لهذا البيت قوله: "فأي ضرورة دعته إلى الأخدعين؟ وقد كان يمكنه أن يقول: قوّم من اعوجاجك أو قوّم معوجَّ صنعك أو يا دهر أحسن بنا الصنيع، لأن الأخرق هو الذي لا يحسن العمل وضده الصَّنَعُ"[5]. وقد علق على العديد من أبيات أبي تمام ويبدو أنَّ تحامل (الآمدي) واستقباحه وذمه استعارات أبي تمام تأتي من باب

([1]) الآمدي، أبو القاسم، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1972، ص266.

([2]) الطفيل الغنوي، **ديوان الطفيل الغنوي**، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 1968، ص10.

([3]) الآمدي، أبو القاسم، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، مصدر سابق، ص267، 266، 269.

([4]) أبو تمام، **ديوانه**، مج2، ص405.

([5]) الآمدي، أبو القاسم، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، مصدر سابق، ص271.

انتصاره للبحتري [1]، حيث إنه وافق عمود الشعر في نظمه، وخالف أبو تمام طريقة العرب، واستخدم اصطلاحات أعجمية.

وقد شهد لأبي تمام العديد من الناقدين والكثير منهم أشادوا بجانب الخيال في شعره، وجمال صوره وتألقها وبث الحياة فيها. حتى إن (الآمدي) نفسه استساغ له استعارات بعيدة وقبلها لأبي تمام، وهي ضمن إطارها الفني بحجج بلاغية ساقها بصراحة وشخصها بصورة دقيقة النظر، ومنها استعارة البيت[2]:

فضربتُ الشتاءَ في أخدعيه ضربةٌ غادَرَتهُ عوداً ركوبا

وقد استساغها (الآمدي) لأن على حد قوله "العود المسن من الإبل يضرب على صفحتي عنقه فيذل، فقربت الاستعارة هنا من الصواب قليلاً"[3]، وهناك العديد من الاستعارات التي استقبحها (الآمدي) لأبي تمام[4]، ومنها قول الشاعر[5]:

تَرُوحُ عَلَينَا كُلُّ يَومٍ وتَغتَدِي خُطُوبٌ كَأنَّ الدَّهرَ مِنهنَّ يُصرعُ

وقوله أيضاً[6]:

إذاً للبِستُم عَارَ دَهرٍ كَأنَّمَا لَيالِيه مِن بَينِ اللَّيَالي عَوارِكُ

أما (قدامة بن جعفر–337هـ) فقد أعطى العذر لأصحاب الاستعارة وأشار إليها من باب التشبيه، وقد قال بذلك "قد استعمل كثير من الشعراء الفحول المجيدين أشياء من الاستعارة ليس

([1]) الطوالبة، علي محمود، **التشخيص في شعر العذريين الأمويين "نماذج تطبيقية"**، مرجع سابق، ص17.

([2]) أبو تمام، **ديوانه**، مج1، ص166.

([3]) الآمدي، أبو القاسم، **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، مصدر سابق، ص271.

([4]) يُنظر: المصدر نفسه، ص261.

([5]) أبو تمام، **ديوانه**، مج3، ص324.

([6]) المصدر نفسه، مج3، ص464.

فيها شناعة... وفيها لهم معاذير، إذ كان مخرجها مخرج التشبيه"[1]، ومن هذه الأبيات التي استدل بها قول امرئ القيس يصف الليل:

فَقُلْتُ لَهُ لمَّا تمطَّى بصُلبِه وأردفَ أَعجازاً ونَاءَ بكَلكَلِ

ويرى (قدامة بن جعفر) أن الشاعر أراد بهذا التشبيه أن الليل في تطاوله كالذي يتمطى بصلبه، وليس أن له صلباً[2]. وقد تمثل الناقد بعدد من الأبيات التي تحتوي الظاهرة، إلا أنه أخرجها كلها مخرج التشبيه.

واهتم القدماء بموضوع التشبيه، وبضرورة ابتعاد المعنى عن الغموض، ويرى (المرزباني) "فينبغي للشاعر أن يتجنب الإشارة البعيدة، والحكايات المغلقة، والإيحاء المشكل، ويعتمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبتعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها"[3]. أي أنه ليس مع التشخيص والمبالغات في التشخيص.

وانحاز (الجرجاني-392) إلى الاستعارات البعيدة، أي أنه أكد الجمال المكنون فيها رغم اختلاف النقاد في قضية البعد، وشروطه، وجرى حوار بينه وبين ناقد آخر كشف فيه عن قضية الاختلاف في البعد الاستعاري، واختلاف النقاد العرب في استساغته وقبوله لها قال ((كان بعض أصحابنا يجاريني أبياتاً أبعد أبو الطيب فيها الاستعارة، وخرج عن حد الاستعمال والعادة فكان مما عدد منها قوله:

مَسَرّةٌ في قلوبِ الطيبِ مَفرقُها وحَسْرةٌ في قلوبِ البيضِ واليَلَبِ

([1]) ابن جعفر، قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي، **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى ومحمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مطابع القاهرة، عابدين، ط3، 1978، ص177.

([2]) المصدر نفسه، ص178.

([3]) المرزباني، محمد بن عمران بن موسى، **الموشح مآخذ العلماء على الشعراء**، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1965، 143.

وقوله:

تجمّعَـــتْ فـــي فـــؤادِه هِمَـــمٌ مـــلءُ فـــؤادِ الزمـــانِ إحـــدَاها

فقال (الجرجاني): جعل للطيب والبيض، واليلب، قلوبا، وللزمان فؤاداً وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب، ولا بعيد، وإنما تصح الاستعارة، وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من الشبه، والمقابلة، فقلت له ابن أحمر يقول:

ولِهَـــتْ عليـــه كـــلّ مُعصـــفةٍ هوجـــاءُ لـــيس للبّهـــا زَبـــرُ

فما الفصل بين من جعل للريح لبا، ومن جعل للطيب، والبيض قلباً، وهذا أبو رميلة يقول:

هـمُ سـاعِدُ الـدهر الَّـذي يُتَّقَـى بِـهِ ومَـا خَيـرُ كَـفّ لا تَنُـوءُ بِسـاعدِ

وهذا الكميت يقول:

ولمـــا رأيـــتُ الـــدَّهرَ يَقلِـــبُ ظَهـــرَه علـــى بطنِـــهِ فِعـــلَ المُمعِّـــكِ بالرَّمـــلِ

فهؤلاء قد جعلوا الدهر شخصاً متكامل الأعضاء، تام الجوارح، فكيف أنكرت على أبي الطيب أن جعل له فؤادا؟ فلم يجرِ جواباً، غير أن قال: أنا استبرتُ، ووجدت بين استعارة ابن أحمد للريح لبّا، واستعارة أبي الطيب للطيب قلباً بوناً بعيداً، وأصبت بين استعمال ساعد الدهر في بيت ابن رميلة، واستعمال فؤاد للزمان في بيت أبي الطيب فصلاً جلياً، وربما قصّر اللسان عن مجاراة الخاطر. ولم يبلغ الكلام مبلغ الهاجس)) [1]. وهذا يعني استساغة (القاضي الجرجاني) للحالة التي هو فيها، حيث استحسن هذه الاستعارات التشخيصية إلى الذوق، وتحولات الزمن، ومجاراة الخاطر.

([1]) الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، مصدر سابق، ص429.

أما عن موقف (أبي هلال العسكري–395هـ) فقد اتَّسم من ظاهرة التشخيص بشيء من التناقض، رغم أنه اطلع على نصبة الجاحظ[1]، وإقراره ورود كثير من الصيغ اللغوية عند العرب بنفس تجسيدي كما في أقوالهم "هذا رأس الأمر، ووجهه، وهذا الأمر في جنب غيره يسير..، ويقول: هذا جناح الحرب، وقلبها، وهؤلاء رؤوس القوم، وجماجمهم، وعيونهم، وهذا أنف الجبل وبطن الوادي"[2]. وقد سخر (ابن عسكر) لاستعارة العديد من الأبيات، وكأنه يرغب في أن يقيم الشعر على محاكاة الأشياء المحسة، والقريبة، وهذا ليس بصحيح لأن الشعر إبحار في المعاني المجهولة، وصياغات متواصلة في أسرار الروح[3]. وأنشد قول (الفراء) الذي استحسنه، إلا أنه استهجنها بسبب بعدها، وتشخيصها، ومن المستغرب استهجان هذه الاستعارة:

إنّ دَهـــــرَاً وَعـــــرَاً ســـــبيله لِزمَـــــانٍ يَهـــــم بالإحســـــانِ

أما (ابن حزم الأندلسي–595هـ) فقد دافع عن بث الحياة في المحسوسات والمعنويات، وأشار أن الظاهرة موجودة في الكلام المألوف، كالمطر ينزل، والفلك يتحرك، والثلج يبرد، وأكد وجودها في القرآن الكريم، وفي اللغات الأخرى أيضاً، ويرى أن للجمادات قوى يظهر بها ما خلق الله فيها من الأفعال، وفيها طاقة[4].

أما (القزويني–739هـ) فقد انحاز لموقف (قدامة بن جعفر) في إخراجه الأبيات الشعرية التي تحتوي على بث الحياة في المحسوسات والمعنويات مخرج التشبيه[5]. وقد مدح الشعراء

([1]) العسكري، أبو هلال، **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1952، ص14.

([2]) المصدر نفسه، ص276،275.

([3]) التميمي، فاضل عبود، **التجسيد في الدرس البلاغي والنقدي عند العرب**، مرجع سابق، ص7.

([4]) الأندلسي، أبي محمد بن حزم، **الفصل في الملل والأهواء والنحل**، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، (د.ت)، ص80،79.

([5]) القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، **التلخيص في علوم البلاغة**، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط2، 1932، ص324–328.

الذين يأتون بها في مضمون أشعارهم، وأبدى إعجابه بالظاهرة. ويلاحظ أن (القزويني) بعد أن أبدى رأيه فيما تحتوي الظاهرة من الشعر العربي القديم، والشعر العباسي، قد أخرج بعضها مخرج التشبيه، وقد تحدث فيه عن قدرة التخيل في بعضها الآخر.

توصلت الدراسة إلى أن النقاد العرب القدماء قد تباينت مواقفهم مابين الرفض والقبول لظاهرة التشخيص، فمنهم من رأى أن مسوغات تحد من نشاط التشخيص في الصورة الشعرية، وأن الأسباب تتعلق بطبيعة اللغة المجازية، ومنهم تخوف من المجاز في تفسير آيات المصحف الشريف حرصاً على الإيمان، ومنهم من يتحفظ على الامتيازات الظاهرة ولكنهم من جهة أخرى كانوا على درجة عالية من الحس الأدبي الذي يتقبل الظاهرة، ويعدها بعداً بلاغياً لا يمكن إنكاره.

وكما اطلعت الدراسة على أثر ثقافة أبي تمام الواسعة وانقياده للأدلة العقلية متأثراً بالفلسفة اليونانية، فازداد شعره إغراقاً في الإبهام والتعقيد، وظهرت ملامح الحكمة اليونانية في أمثاله وحكمه.

ومن خلال ذلك فقد ساق هذا النوع من التشخيص المعقد العديد من الشعراء من العصر الجاهلي مروراً بالإسلام والخلفاء الراشدين والعصر الأموي والعباسي وما بعدها مروراً بالأندلس، وكان شعراؤهم يرسمون ويشخصون أجمل الصور الفنية التي تتصف بالغرابة أحياناً والمعقدة.

التشخيص في النقد الغربي:

حظي نقد الأدب العربي القديم باهتمام النقاد الغربيين قدماء ومحدثين، ومن الملاحظ أن المفاهيم العربية القديمة تكاد تخلو من الحديث عن هذا المصطلح، والذي يعتبر غربي النشأة، ويسمى اصطلاحاً (Animism) ويقصد به الأرواحية أو مذهب حيوية المادة، أي أن لكل ما في الكون حتى الكون نفسه روحاً أو نفساً أما مصطلح (Animation) يقصد به الإحياء والإنعاش والحيوية[1].

والنقاد الغربيون فرقوا بين (Personification و Animation) ، فيقصد بالأول أي التشخيص: "إضفاء الأوصاف والخواص الإنسانية على الأشياء أو المفاهيم التجريدية"[2]. أما المصطلح الآخر فهو: "منح المجردات أو الإسباغ عليها، درجات من الوعي والقوة أعظم بكثير مما يعزى إليها عادة، فهو يعدها تعبيراً مجازياً إلى حد ما"[3]. ونستخلص من هذين المصطلحين الغربيين أنهما يُوصِلان إلى معنى واحد، مفاده أن التشخيص عبارة عن إضفاء صفات وأفعال الإنسان على الأشياء المجردة لتدب فيها الحياة والشعور.

ويقول (تشارلتن) عندما يتحدث عن التشخيص: "وما هذا التشخيص إلا واحداً من مئات طرائق التعبير وأساليبه عند الشعراء، يريدون بها ألا يقتصروا في أداء المعاني على مجرد سرده وبسطه بطريقة مستقيمة مباشرة، لأنهم إن فعلوا كانوا يخاطبون العقل، ومهمتهم أن يثيروا

([1]) البعلبكي، منير، **المورد** Personification، دار العلم للملايين، بيروت، 1997. نقلاً عن: طوالبة، علي محمود، التشخيص في شعر العذريين الأمويين، المرجع السابق، ص4.

([2]) بكار، يوسف، **قضايا النقد والشعر**، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، 1984، ص 35، نقلاً عن Shiply, Joseph, T: Dictionary of world literary Terms, P350, 1st published, London, 19855.

([3]) يُنظر: بكار، يوسف، **المرجع نفسه**، ص35، نقلاً عن Robert, Scholes: Elements of poetry, Printing, USA, 1970, P48.

بألفاظهم المختارة، وصورهم الجيدة، كل ما يمكنهم أن يثيروه في نفس القرّاء من مشاعر وذكريات"[1]، وقد ألمح (شورر) إلى قيام هذه الظاهرة على التشكيل الحسي للأشياء في قوله الذي نقله (عز الدين إسماعيل): " إن الإيمان العقلي تشكيل فكري لتصور حسي يبدعه الخيال أي: تشكيل حسي للأشياء في هيئات متخيلة تدركها الحواس"[2] .

وكان للنقاد الغربيين نظرة في الشعر العربي، فالشاعر عندهم لا يكون شاعراً قبل أن تتشكل رؤاه الداخلية ورؤيته الخارجية في تشكيل لغوي مبدع مصوغ على نحو شعري، تتجسد به كما قال (جان كوهن): "عبقرية الشاعر في خلق استعارة أصلية تتخلق من خلال الكلمات التي يكمن فيها سر الإبداع الشعري"[3]، ولهم موقف يشيدون فيه كما أشاد (فون غرونباوم) بموقف (الخنساء) من الطبيعة، ورغم استحسانه إلا أنه يرى أن الشاعر العربي تعامل مع الطبيعة تعاملاً لم يكن حيوياً في كثير من الأحيان[4]، وقال معلقاً على أبيات (الخنساء): "أما الخنساء فقد جعلت قمم الجبال تتدحرج بداعي وفاة أخيها، والنجوم تهوي، والأرض تهتز، والشمس تظلم، و(الخنساء) تنوح على من فقدتهم، تعمد بلا عناء ملحوظ إلى إشراك الكون برمته في مأتم جلله الحزن المفرط واللوعة المسرفة، ولئن كان أسلوبها هذا قد حظي بالإعجاب والتقدير فإنه لم يخرج

([1]) تشارلتن، هنري بكلي، **فنون الأدب**، ترجمة: زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط2، 1959، ص94.

([2]) إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة ودار الثقافة، ط3، بيروت، 1981، ص227.

([3]) كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص44.

([4]) ربابعة، موسى، **الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي**، مرجع سابق، ص66.

مثالاً يحتذى، وذلك لأن الإحساس بالطبيعة اتَّخذ في تطوره وجهة أخرى مختلفة عن هذه كل الاختلاف"[1]. وأبيات الخنساء هي:

والشَّـــمسُ كَاسِـــفَةٌ لمهلكـــه ومَـــا اتَّسَـــقَ القَمَـــر
والإنـــسُ تَبكـــي وُلّهـــا والجِـــنُّ تُسِـــعدُ مَـــن سَـــمَر
والـــوحشُ تَبكِـــي شُـــجُونها لمّـــا أتَـــى عنـــهُ الخَبَـــر

إن هذا الناقد الغربي اعتبر هذه الأبيات مثالاً نادراً قلَّما يشيع في الشعر العربي القديم، حيث إن الشعراء لا يوظفون خيارهم في عناصر الطبيعة توظيفاً رمزياً وحياً في قصائدهم، إنما يتعاملون تعاملاً بارداً حسب ما يرى هذا الناقد[2]، إن هذا الحكم يعتبر إجحافاً على الشعر القديم وجوراً للشعر الجاهلي وما بعده من الشعر القديم، وقد تمثلت الصورة الشعرية بعناصرها تشخيصاً فاق الخيال، وقد برع فيه الشعراء القدماء.

وتعد ظاهرة التشخيص ظاهرة بارزة عند الشعراء الرومانسيين الغربيين، وقد يعود السبب إلى بروز العاطفة الصادقة لديهم، وهروبهم إلى الطبيعة حيث يمتزجون بها هرباً من فساد المجتمع وظلمه، وتتمثل لديهم بالأمّ الرؤوم التي تشاركهم عواطفهم الخاصة، ويسقطون عليها أحاسيسهم، ويبدؤون بتشخيص مظاهرها المختلفة[3].

لذلك فإن الدراسة ترى أن هؤلاء الشعراء يهربون من واقعهم بإيجاد ما يعوضهم عن آلامهم المحيطة بهم، ويعملون خيالهم ملاذاً للتعبير غير المباشر عن أحزانهم، وذلك بإقامة علاقات بين مآسيهم وأحزانهم ومظاهر الوجود من خلال ظاهرة التشخيص.

([1]) غرونباوم، غوستاف فون، **دراسات في الأدب العربي**، ترجمة: إحسان عباس وآخرون، مكتبة الحياة، بيروت، 1959، ص136،137.

([2]) طوالبة، علي محمود، **التشخيص في شعر العذريين الأمويين**، مرجع سابق، ص10.

([3]) بدوي، محمد مصطفى، **كولردج**، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1988، ص59،61.

ويرى (علي طوالبة) أن هذه الظاهرة تشبه طبيعة أشعار العذريين بالإضافة إلى طبيعة حياتهم، فالعذريون يحتضنون الطبيعة هرباً من الظلم الاجتماعي وواقعهم، أما الرومانسيين فإنهم يميلون إلى الحياة الطبيعية البسيطة ويرتبطون بالأرض هرباً من فساد المجتمع، ويصفون ما حولهم من مظاهر وموضوعات من خلال ذاتهم، ويمزجون مشاعرهم بمناظر الطبيعة(1).

وترى الدراسة أن الشاعر الرومانسي ذاتيٌ في صوره، ويعمل على وصف المظاهر التي حوله خلال ذاته، حيث يمزج مشاعره بمناظر الطبيعة، فهي المرآة لما يرونه، ويشخصها بالكثير من الصور وأنسنتها، واللغة عنده تتبع من إحساساته وتكشف عنها بالمواقف والمشاعر الذاتية.

والخيال من وجهة نظر (كولردج) يستطيع أن يعثر على كل صور الأفكار في الطبيعة فيحاكيها في عمله، وله وظيفة أساسية في تشكيل الصور التشخيصية، وتبرز أصالة الشاعر من قوة خياله، فالخيال عملية خلاقة في الشعر، ولا يعد الخيال عملية رئيسية في عمليات الإدراك في الشعر إنما ثانوي فني يحلل ويجزئ من أجل أن يخلق من جديد، والخيال تجربة ناقصة شكلاً منسجماً موحداً يمنحها حيوية تضمن بقاءها وتأثيرها، فمن خلال خياله يمزج الشاعر بين إحساسه وعناصر الطبيعة ليخلق بينها علاقات توحي ما في داخله وذاته[2]، ويرى" أن تنسيق استعمالات المجاز هو تنسيق المخيلة الشعرية"[3]، ويؤكد هذا ما قاله هو نفسه" لأن الشعر من غير مجاز يصبح كتلة جامدة"[4].

([1]) يُنظر: طوالبة، علي محمود، **التشخيص في شعر العذريين الأمويين**، مرجع سابق، ص26.

([2]) يُنظر: بدوي، محمد مصطفى، **كولردج**، مرجع سابق، ص59 وما بعدها.

([3]) وارين، أوستن، وويلك، رينيه، **نظرية الأدب**، ترجمة: محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972، ص249.

([4]) المرجع نفسه.

ويمكن بيان هذا الوصف للرومانسيين في أبيات (أبي القاسم الشابي) الذي يصور حيرته وضياعه وما يصيب نفسيته اليائسة بقوله[1]:

سَـألتُ الـدَّياجِي عـن أمَـاني شَـبِيبَتي فقالَــت: ترامَتهَــا الرِّيــاحُ الجوائِــبُ

ولمــا ســألتُ الــرِّيحَ عَنهَــا أجــابَتني تلقَّفَهَــا سَــيلُ القَضَــا والنَّوائِــبُ

ويستخدم الشعراء الاستعارة في كلامهم الذي ينمُّ عن التشخيص إذ يوضح (جورج ليكوف) ذلك بقوله: "ثمة أنواع من الاستعارات التي تعمل لرسم صورة ذهنية عرفية"[2]، حيث عوَّل (ليكوف) على الاستعارة في فهم تشكل الصورة والكشف عن آلية هذا الشكل[3]، ودأب النقاد الغربيون في البحث بأليات عمل الاستعارة على تشكيل الصورة، فهي تعتبر أقدر عناصر الإبداع وأكثرها طواعية على تجسيد خيال الشاعر، حيث يعبر عن مشاعره ورؤاه.

([1]) الشابي، أبو القاسم، **أغاني الحياة**، تحقيق: نور الدين صمود، دار المغرب العربي، تونس، ط1، 1994، ص30.

([2]) يُنظر: ليكوف، جورج، **النظرية المعاصرة للاستعارة**، ترجمة: طارق النعمان، مجلة إبداع، العدد 13، 2010، ص5.

([3]) نقلاً عن: الحوامدة، د. نجود عطا الله، **تشخيص الطبيعة والإسقاط في شعر ابن خفاجة**، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 2014، ص5.

التشخيص في النقد العربي الحديث:

يعتبر التشخيص في النقد العربي الحديث عند المحدثين العرب من دعائم الصور الفنية في الشعر، واعتبروه من أهم الوسائل الفنية، وعدوه أهم المرتكزات التي يرتكز عليها لإيصال معانيه وأفكاره بصورة فنية تشعُر وتحسّ، وتسمع وتتكلم، حيث تبث الحياة في ما لا حياة له.

ويرى (مصطفى ناصف) " في التشخيص قدرة على التكثيف والاقتصاد والإيجاز"[1]. ويعد الاهتمام وتفضيل التشخيص من لدن النقاد المحدثين، حيث ينبثق بالأصل من طبيعة العملية المجازية، والتي هيأتها خصوصية اللغة العربية، وأشار (عباس محمود العقاد) إلى أن المجاز"هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعري"[2].

ويرى (مهدي السامرائي) أن التشخيص كان جزءاً يسيراً من أجزاء الأساليب المجازية فهي "تعبر عن سرٍّ عميق في النفس الإنسانية، والأساليب المجازية تعتبر أساليب غير صريحة، وبمعنى أدق فإنها لا تعبر بصورة مباشرة عن الموضوع، وتعمل هذه الأساليب على توفر عنصر الإثارة في النفس"[3].

ويرى (نواف قوقزة) أن المجاز هو الذي يحقق للغة مهاراتها الفنية والإبداعية التي تتمكن بها من التوغُّل في الأعماق المستعصية في حاضر قائم هنا (الآن)، وفي غياب قائم هناك (فيما كان، وفيما سيكون)، وهو بذلك يمتلك قدرة خلَّاقة على إنشاء الأنماط اللغوية والأطر الدلالية التي يهدف الشاعر (من خلالها) إلى تشكيل رؤاه ومواقفه فيها بكيفية متميزة تجسِّد بؤرة الموضوع وتركِّز عليها، وتبرزها من بين المعطيات والتفصيلات الأخرى. وبذا تكون فنية المجاز طاقة

([1]) ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية**، مرجع سابق، ص136.

(2) العقاد، عباس محمود، **اللغة الشاعرة، مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية**، ملتزم الطبع والنشر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة مخيمر، 1960، ص37.

([3]) السامرائي، مهدي صالح، **المجاز في البلاغة العربية**، ساعدت جامعة بغداد على نشره، دار الدعوة، حماة سوريا، 1974، ص3.

شعرية تمنح الشاعر القدرة على إقامة موضوعه في تشكيل لغوي إدراكي معبر وجمالي مؤثر يستحضر المعنى الذي يبتغيه متفرداً وطريفاً يشكل فيه شغفة الإبداعي، ويثير استجابة المتلقين، ويسهم في تشكيل تجربتهم الخاصة والعامة[1].

ولذلك يستطيع المجاز أن يُخرج الواقع من سياقه الأليف، ويُغيّر معناه، مُقيماً علاقات جديدة بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمة والواقع، مُغيراً صورة الكلام وصورة الواقع معاً[2].

ومن خلال المجاز يمكن الدخول إلى مجموعة كبيرة من الفنون، وكان من الضروري إبراز أهمية فنٍّ واحد من فنونه وهو الاستعارة، حيث يمثل أثراً خطيراً في العملية التشخيصية، فللاستعارة الفضل في إضفاء الحياة إلى ما لا حياة له، فهي التي تشخّص المجرّدات، والمعنويات "حتى تصبح شاخصة أمام العين"[3]. لذا فإن الاهتمام بها والحديث عنها يعد اهتماماً بالتشخيص.

وللاستعارة أثر كبير في عملية الإبداع الشعري وقد اهتم النقاد المحدثون كثيراً بها، وانكبوا على دراستها على مر العصور، كما أشار الناقد (إحسان عباس) " أن الاهتمام بالاستعارة يعني من بعض جوانبه الاهتمام بقوة الخلق عند الشاعر"[4].

([1]) قوقزة، نواف، **نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد مع دراسة تطبيقية في شعر عمر النص**، مرجع سابق، ص175.

([2]) أدونيس، **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص75.

([3]) السيد، شفيع، **التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية**، مكتبة الشباب، مطبعة الاستقلال الكبرى، 1977، ص133.

([4]) عباس، إحسان، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري**، مرجع سابق، ص208.

وأوضح (عبد الله الغذامي) أهمية الاستعارة وأثرها في عملية الإبداع الشعري الذي: "لا يمكن أن يتأسس على المطابقة والمشاكلة، ولو شاكل النص واقعه الخارجي لتحوَّل إلى وثيقة وصفية وصار خطاباً علمياً أو تاريخياً"[1].

ولا يمكن أن نعبر في الاستعارة عن شيء يمكن التعبير عنه من دونها، ولا نستطيع أيضاً أن نقول إن الشاعر عدّل من الحقيقة أو المعنى الحرفي دونها.

ويرى (مصطفى ناصف) "أن الاستعارة "تُحدث نوعاً من الدهشة والمفاجأة الممتعة"[2]، وبحسب رأي (عبد العزيز الأهواني) عن الاستعارة فهي "لمحة موحية تدخل في تكوين أدبي أوسع منها. ومن هنا كانت الاستعارة أقرب إلى الفهم الحقيقي للشعر وأبعد عن التكلف"[3].

ويتبين للدراسة أن الاستعارة رُكن من أركان الأسلوب التصويري، وكما أوضح (أحمد الصاوي) "أن بواسطة الاستعارة يصل الشاعر إلى تثبيت العلاقات التي تصل بين الأشياء والفكر"[4]، وتمثل تنويعاً للغة العربية ووسيلة تجديد تكتسب الكلمات بها طاقة إيحائية جديدة، وهي كذلك كما قال (صلاح فضل): تحقق"عامل الاقتصاد اللغوي بما تُتيح من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى"[5].

([1]) الغذامي، عبد الله محمد، **المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص7.

([2]) ناصف، مصطفى، **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1981، ص85.

([3]) الأهواني، عبد العزيز، **ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، دار الجيل، الفجالة، القاهرة، 1962، ص92.

([4]) الصاوي، أحمد عبد السيد، **فن الاستعارة**، دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية، 1979، ص432.

([5]) فضل، صلاح، **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، ط1، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985، ص257.

ويتضح للدراسة –مما سبق– بروز الدور الأساسي الذي تلعبه الاستعارة في إنماء العملية الإبداعية، حيث يتمكن الشاعر من التنسيق والربط بين الصور التي لا يمكن الربط بينها إلا بوجود هذا النوع من البيان، كذلك يتيح له أن يجنح بخياله كما يشاء، ويسبغ الصفات والأفعال الحية على ما لا حياة له، وذلك ما يمكن لنا أن نسميه التشخيص.

وعليه فقد استدلت الدراسة على أن يأتي التشخيص من الاستعارة، فهي أساس العملية التشخيصية والمنطلق الذي من خلاله نالت حظوة كبيرة من النقاد وهذا ما يظهر سبب اهتمامهم بها. وقد لاحظ الباحث أن أكثر النقاد المحدثين العرب يؤيد التشخيص، ويأتي تأييدهم من منطلق النصوص الشعرية التي تحتوي التشخيص، بغض النظر عن العصور الأدبية لشعراء تلك النصوص، ومن الملاحظ أن أكثر تلك النصوص كانت لشعراء عباسيين.

ولعلَّ النقاد المحدثين شعروا بطبيعة اللغة الشعرية، التي أدت هذه المواقف المؤيدة للظاهرة، والداعية إلى دراستها والاهتمام بها، يقول (أحمد مطلوب) "فاللفظة لا تظل أسيرة المعجم وإنما هي طاقة تتفجر معاني وصوراً جديدة، وبذلك كان الشعر الأصيل أو الشعرية المتميزة تحطيماً لا بمعنى الهدم وتركها ركاماً وإنما ليعيد بناءها على مستوى أعلى"[1].

تحدث (حنا الفاخوري) عن الوصف في شعر أبي تمام، ورأى أنه "يمتاز فيه الشاعر بخيال واسع، خصب الإبداع لا ينطق إلاّ بالصورة، تعضده ملاحظة دقيقة نافذة، ومقدرة عجيبة على بثّ الحياة"[2]. وبرز رأي (الفاخوري) المعجب بهذه الظاهرة في شعر أبي تمام والذي يعد شاعراً فذاً ناعتاً ظاهرة التشخيص في شعره بالمقدرة العجيبة.

وقد أثار شعر شاعرنا جدلاً كبيراً بلا منازع، ورُفض من بعض النقاد القدامى، كـ (الآمدي) الذي قد يعود السبب في ذلك إلى تحيزه للبحتري، وبدا واضحاً إعجاب النقاد المحدثين

([1]) مطلوب، أحمد، **في المصطلح النقدي**، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي، 2002، ص167.
([2]) الفاخوري، حنا، **تاريخ الأدب العربي**، ط6، المطبعة البوليسية، بيروت، لبنان، د.ت، ص492.

وأشادوا بروعة الصور الفنية في قصائده، وكانت من وجهة نظرهم أنه شخّص المعنويات وأضفى إليها صفات غير مألوفة[1]، ومن يقرأ شعره يشعر بأنه كان يشقى في بنائه واستنباط معانيه، وقد حلل الدكتور (شوقي ضيف) مجموعة من قصائده ووصف الشاعر بالروعة، ويأتي ذلك تعبيراً منه عن إعجابه وضرورة الاهتمام بها. وكان (شوقي ضيف) من المعجبين بالتشخيص في الصورة الشعرية لأبي تمام [2].

ووصف الدكتور (أحمد بدوي) قصيدة البحتري في وصف الربيع، التي مطلعها قوله:[3]

أتــاك الربيــعُ الطلــقُ يختــال ضــاحكاً مــن الحُســنِ حتــى كــادَ أن يتكلَّمــا

ووصفها بالجودة، من خلال قوله: "وقد أجاد الشاعر في عرض صوره عندما رسم لنا الربيع ضاحكاً يكاد يتكلم، وكأنما الربيع ينّبه الورد في غلس الدجى، كي يستيقظ من الصباح الباكر، ليرى جمال الحياة من أول النهار، ولا يفوته منها وقت وإن قصر، وعندما نشر الوشي المنمنم على الأشجار، وعندما أثار فينا الشعور بلذّة أنفاس الحبيب، لندرك جمال أنسام الربيع"[4]، وهنا تلاحظ الدراسة بأن التفسير جاء بجودة الشعر، ووصف (أحمد بدوي) مفهوم التشخيص بصوره الواردة في النص دون أن يقول عنه التشخيص.

لقد أشار بعض النقاد إلى التشخيص عند الشعراء العباسيين في دراساتهم واهتموا بهذه الظاهرة على وجه الخصوص[5]، فضلاً عن الشعراء السابقين كـ (ابن الرومي، وابن المعتز،

([1]) الحائي، ناصر، **النقد الأدبي وأثره في الشعر العباسي**، مطبعة بغداد، بغداد، 1955، ص75،76.

([2]) ضيف، شوقي، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، دار المعارف، القاهرة، مزيدة وموسعة، 1960، ص266.

([3]) البحتري، **ديوان البحتري**، شرح وتحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط2، (د.ت)، مج4، ص2090.

([4]) بدوي، أحمد أحمد، **من النقد والأدب**، مكتبة نهضة مصر بالفجالة للطباعة، د.ت، ص4، 55.

([5]) ينظر: الفاخوري، حنا، **تاريخ الأدب**، مرجع سابق، ص517-520.

والصنوبري، والمتنبي). ويلاحظ أنه ما عدا ذلك فُضِّلَ التشخيص لدى مجموعة من الشعراء الآخرين من مختلف عصور الشعر العربي[1].

ونتيجة لما سبق فقد تبين للدراسة اهتمام النقاد المحدثين بظاهرة التشخيص، على عكس ما تم استطلاعه في نقد القدامى الذين لم تتوحد رؤاهم إزاء الظاهرة، وقد يعزى هذا الأمر إلى تحرر الناقد الحديث من مشكلة الصراع بين القديم والجديد.

ولقد استوعب النقد الحديث الظاهرة، واطلع عليها في الآداب الأخرى، فميّز أهميتها، ومكانتها، وما تضفيه إلى الشعر من الروعة، فلهذا كله اتسمت مواقف المحدثين بالتأييد لها، من دون أي استثناء. إن ميل الإنسان إلى التشخيص منذ القدم، كان من الأسباب التي دفعت الشعراء إلى الإكثار منه في قصائدهم، وكذلك كان أحد الدوافع التي حثت النقاد المحدثين إلى تقبله، والإشادة به، وكان يستعمل الإنسان الأول الخيال في جمله وتراكيبه بكل ثقة دون أن يساوره الشك في أنه قال كلاماً حقيقياً، وقد سبق وأن جاء في الدراسة حقيقة ما يعتقد من قديم الزمن، فعندما يقول مثلاً: (ماتت الريح) أو (أقبل الليل) لم يكن يعني منه معنى مجازياً، وإنما وبتيقن كان يعتقد أن الريح قد ماتت حقاً، وأن الليل قد أقبل حقاً، ودليل ذلك ما في أساطير الأقدمين فكانوا على سبيل المثال، يؤمنون بأن الريح والليل إلهان من الآلهة الأقوياء، وكانت هذه النظرة موجودة في سنة القدماء في ما حولهم من مظاهر الطبيعة، وينفخون فيها من روح الحياة على ما يوافق مشارب الإنسان وطبيعة تلك المظاهر وهي من مشاهد الوجود، وتشاركهم أفراحهم وأتراحهم وبأس الدهور ونعمائها، فما إذا استفادت (أنّس الحياة) وهذا ما تفننوا في تشخيص الصورة الشعرية لديهم[2].

([1]) الهاشمي، أحمد، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان البديع**، مرجع سابق، ص303،302.

([2]) يُنظر: الشابي، أبو القاسم، **الخيال الشعري عند العرب**، مرجع سابق، ص24،23،19.

وتستنتج الدراسة أن الإنسان مُشخِّصٌ بطبيعته، وهو مضطر إلى الخيال والإمعان فيه لحاجته النفسية والعقلية والروحية، وهذا ما أكده (أبو القاسم الشابي) بقوله: "محتاج إليه بغريزته لأنه من غذاء روحه وقلبه ولسانه وعقله، وأن اضطراره إليه جعله في نظره الأول حقيقة لا خيالاً، وما أصبح يعرف الخيال من الحقيقة إلاّ بعد أن تطورت نظرته إلى هذه الحياة وأصبح يعرف أن الليل والنهار والعواصف والبحار ليست أرواحاً ولا آلهة، وإنما هي مظاهر لهذا النظام الإلهي العتيد الذي يسخّر كل شيء"[1].

والإنسان بطبيعته يميل إلى التشخيص بشكل تلقائي، ويلجأ إلى طريقة الإسناد، ومن المعروف أنها طريقة جديدة ولم يعد يعتقد بإسناد كل لفظ إلى ما وضع له، وقد شخص وصوّر الإنسان العديد من الصور كأن للإبريق أذناً، وللنهر فماً، وهي من الإسنادات التي تسمى بـ(المجاز) [2].

ويعد هذا الوجه الأول من وجوه قبول التشخيص في الشعر لدى النقاد والباحثين المحدثين، ويعني ذلك قبول التشخيص من خلال النصوص الشعرية التي تتضمن الظاهرة لدى الشعراء من مختلف العصور الأدبية، وهذا يعكس مدى إعجابهم بهذه الظاهرة لدى الشعراء.

أما بالنسبة للوجه الثاني من وجوه العملية النقدية الحديثة تجاه ظاهرة التشخيص، فلا يقتصر على قبولها لدى الشعراء من خلال قصائدهم فقط، بل إن النقاد المحدثين يُدخلون أنفسهم في نقاش مع النقاد القدامى، محاولين إثبات خطئهم في رفض التشخيص عند بعض الشعراء، ومنهم الدكتور (شوقي ضيف) الذي أُعجب بأبيات أبي تمام التي تحتوي على التشخيص، فرَّد على (الآمدي) في رفضه أكثر تلك الاستعارات لدى الشاعر، فيقول عنه الدكتور (شوقي

([1]) الشابي، أبو القاسم، **الخيال الشعري عند العرب**، مرجع سابق، ص24.

([2]) يُنظر: شرف، حنفي محمد، **الصور البيانية بين النظرية والتطبيق**، ط1، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، مصر، 1965.

ضيف): "وهنا يظهر التحكم في الفن والفنانين"[1]، ويتضح عدم قبوله رفض (الآمدي) تلك الاستعارات، وقد قال عن الاستعارات التي رفضها (الآمدي) في نهاية نقاشه معه"والحق أن هذه الصور جميعاً التي وقف عندها الآمدي ليست قبيحة"[2]، ومن خلال ذلك يرى (شوقي ضيف) أن صور أبي تمام دلالة على أنه كان يُعجب إعجاباً شديداً بأدواته الفنية الجديدة التي كان يتخذها في حرفته، ناهيك عن اتهامه للآمدي وتخطيئه في القاعدة التي وضعها للاستعارة عند العرب.

ومن النقاد الذين اتهموا القدامى بالخطأ في فهم الاستعارة الدكتور (عبد الفتاح صالح نافع)، ويأتي ذلك لاهتماهم بالوضوح وجعله مهمة الاستعارة، "ولم يدر بخلدهم أن جمال الاستعارة في خفائها ودقتها، ومدى ما تقدمه من خدمة ضمن السياق الذي ترد فيه، ومقدار ما تبعثه في النفس من لذة وقوة تخيل وتصور"[3].

ويلفت نظر الدراسة (عبد الفتاح نافع) من خلال موقفه الرافض لرؤى القدامى حول التشخيص، هو إدراكه قيمة الخيال في العمل الفني، لأنَّ: "أهم ما يميز الشاعر عن غيره هو القدرة التخييلية، التي تجعله قادراً على الجمع بين الأشياء المتباينة والعناصر المتباعدة، في علاقات متناسبة، تزيل التباين والتباعد وتخلق الانسجام والوحدة"[4]، وهذا سبب موقفه وعدم رضاه عن موقف القدامى من التشخيص.

ويرى الدكتور (إحسان عباس) خطورة طريقة العرب وما يُصيب الاستعارة من هذه التدخلات في التشخيص والقدرة الخيالية لدى الشاعر، وقد سلك (إحسان عباس) مسلك (شوقي ضيف) في اتهامه لـ (الآمدي) ونقدَهُ بالخطأ، وذلك لأنه"حال دون تكثير الطبقة التي تتذوق الجدّة

([1]) ضيف، شوقي، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، مرجع سابق، ص235.

([2]) المرجع نفسه، ص238.

([3]) نافع، عبد الفتاح صالح، **الصورة في شعر بشار بن برد**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983، ص61.

([4]) عصفور، جابر أحمد، **مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي**، مرجع سابق، ص436.

في الاستعارة، وتقبل على ما يكمن في طبيعة الخيال الخلاّق من إبراز الحياة في صور جديدة"، واتهم أيضاً (قدامة بن جعفر)، الذي أنكر طبيعة الاستعارة وقيمة ما فيها من تشخيص، بأنه أراد أن يتخلص منها تخلص المستثقل[1].

فقد كان الدكتور (إحسان عباس) من النقاد الذين وقفوا مواقف جريئة في وجه القدامى وتصدى لآرائهم التي حاولت إنكار التشخيص والتقليل من شأنه في العملية النقدية وتجاهله، وقد أدرك بوضوح تام طبيعة اللغة الشعرية، وهذا ما لم يدركه القدامى وخاصة بالمعنى الخاص للشعر، فلم يحاولوا أن يجهدوا أنفسهم قليلاً في الحديث عنها، وعمدوا إلى الاكتفاء بالبحث عن قرب التشبيه في الاستعارة، وفاتهم أن اللغة الشعرية انحراف عن قوانين الكلام[2] كماعبَّر عن ذلك الدكتور (أحمد مطلوب).

وقد كان (مصطفى ناصف) أشدّ جرأة من سابقيه في الرد على القدامى، وقد رأى من وجهة نظره أنهم "نصَّبُوا أنفسهم حراساً على الشعر العربي القديم، مع أنهم غير جديرين بحراسته وفهمه"[3]، ويؤكد ذلك بقوله أيضاً أن"المشابهة الموضوعية لا وجود لها في الاستعارة غالباً"[4]،

وقد وصف (مصطفى ناصف) (الآمدي) والنقاد القدامى بعدم الجدارة والفهم نتيجة لتعصبهم على شعر (أبي تمام) الذي يحتوي التشخيص، فقد وصفوا بيت الشاعر[5]:

يـــا دهـــرُ قـــوِّم أخـــدعيكَ فقـــد أضـجْتَ هـذا الأنـامَ مـن خُرُقِـكْ

([1]) يُنظر: عباس، إحسان، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري**، مرجع سابق، ص168، 170، 207.

([2]) يُنظر: مطلوب، أحمد، **في المصطلح النقدي**، مرجع سابق، ص167.

([3]) ناصف، مصطفى، **نظرية المعنى في النقد العربي**، مرجع سابق، ص110.

([4]) ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية**، مرجع سابق، ص140.

([5]) أبو تمام، **ديوانه**، مج2، ص405.

بالحماقة، وسوء الفهم، وتعددت تساؤلاتهم في هذا البيت وكان منها عمَّا إذا كان للدهر أخدعان، في الوقت نفسه رأى الناقد (مصطفى ناصف) في هذا البيت صورة رمزية، فمن وجهة نظره أن الجمل حيوان، صابر، متكبر، عنيد، طويل العمر، إذا ما هاج على العربي لم يستطع الأخير أن يتقيه، واتخاذ أبي تمام من الجمل رمزاً لذلك الدهر نتيجة لمفهوم الدهر بالنازلة التي حلّت بالإنسان[1]. تعددت وجهات النظر، فالصورة الشعرية فن بحد ذاته يقوم الشاعر بتشخيص الصورة بما يتناسب مع لوحته الخيالية التي تجول في نفسه والطبيعة من حوله والبيئة، ولا يمكن أن نحكم على وجهات النظر للنقاد بأنها عين الصواب، فكلٌ منهم له دوافعه ورؤيته المنبثقة عن أسباب تعود لهم.

ومن وجهة نظر (العقاد) أنه قد يكون ما ذهب إليه هذا الناقد حول بيت أبي تمام، صحيحاً، وعبر عن ذلك في إمكانية تصور الشاعر الجمل بصورة الدهر من جانب نفسي، وبناء على ذلك اتخذه رمزاً له في جبروته وظلمه، فالتعبير بالرموز "عادة قديمة في تعبير الإنسان، بل عادة قديمة في بديهة الإنسان"[2]. وما يتخذونه من رموز في أشعارهم لا يخفى عن أحد نتيجة للطبيعة التي يعيشون فيها والنفسية التي تعتري الشاعر وإتقانه في رسم الصورة الشعرية وتشخيصها.

وارتأت الدراسة في رؤية الدكتور (مهدي صالح السامرائي) انتباهه إلى قضية مهمة في التشخيص لم ينتبه إليها النقاد القدامى، والمتمثلة بمشاعر الشاعر الخاصة تجاه الموضوعات التي يُضفي عليها الحياة، فهو يرفض البحث عن العلاقة بين المنقول والمنقول إليه، والتي دعا إليها النقاد القدمى، ويرى "أن مسألة إرجاع جمال المجاز وقبحه إلى ظهور المناسبة أو خفائها

([1]) ناصف، مصطفى، **نظرية المعنى في النقد العربي**، مرجع سابق، ص109،110.

([2]) العقاد، عباس محمود، **آراء في الآداب والفنون**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، بيروت، (د.ت)، ص187.

يبعث على المناقشة فالمناسبة تعني- هنا- العلاقة بين المنقول والمنقول إليه من المواضيع"، ومن وجهة نظره أيضاً أن "العلاقات الخارجية لا يعتد بها في الأساليب المجازية. الشيء الذي يعتدّ به في هذه الأساليب هو مشاعرنا الخاصة تجاه المواضيع الخارجية"[1]، ويرى (السامرائي) أن الموضوعات الجامدة تكتسب صفات الكائن الحي عن طريق هذه المشاعر، وعليه، يصبح بمقدورنا أن نحمل كل الأبيات التي رفضها رجال البلاغة العربية بحجة عدم وضوح المناسبة على هذا النوع من المجاز[2].

وتستخلص الدراسة أن الشاعر يعكس مشاعره الداخلية على العالم الخارجي وموضوعاته حين يشخص الأشياء ويمنحها الصفة الآدمية، حيث يبثُ فيها من روحه، فعلاقته بالأشياء ليست وقفية أو عشوائية على المحسوسات والجماد، إنما هي نابعة من رؤى شعرية حضارية وفلسفية محددة في الحياة، ويرى (عز الدين اسماعيل) "أن مشاعر الشاعر وأحاسيسه تنعكس حين يندمج في الأشياء"[3].

لقد وقف النقاد المحدثون وقفة دفاع عن الظاهرة التشخيصية في الشعر العربي، وعلى وجه الخصوص موقفهم من شعر أبي تمام، وعبروا عن رفضهم من مواقف واستدلالات النقاد القدماء من مواقفهم، ورفض الدكتور (محمد حسن عبدالله) مواقف القدامى من الظاهرة في شعر أبي تمام، ورميهم له بالتكلف، وأرجع السبب في ذلك إلى "العجز عن فهمه، مع تلك السلفية

([1]) يُنظر: العقاد، عباس محمود، **ابن الرومي، حياته من شعره**، ط7، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1968، ص306.

([2]) السامرائي، مهدي صالح، **المجاز في البلاغة العربية**، مرجع سابق، ص240.

([3]) إسماعيل، عز الدين، **التفسير النفسي للأدب**، مطابع دار المعارف، القاهرة، 1963، ص65.

الجامدة"[1]. ويرى (محمد رضا مبارك) أن السبب في ذلك الاتهام لأبي تمام هو "تركيزه على عملية التخييل واستخدام الإمكانات الشعورية والنفسية التي تقدمها الاستعارة"[2].

وأشار (سمير حجازي) إلى تلازم الحالة النفسية للشاعر أثناء إبداعه قصيدته ، وتكون ذات تأثير كبير في توجيه استعاراته، والشاعر عندما يعالج موضوعاً من الموضوعات، إنما يمارس بشكل فعلي نمطاً معيناً من التوتر النفسي المصاحب لمجموعة من الصور والتخيلات التي ينظمها في شعره[3]، فالشاعر: "يقوم باستعادة الصور الحسية المختزنة وربما المعاني المدركة من تلك الصور أيضاً، ثم يعيد تشكيلها من جديد على نحو قد يخالف الواقع أو يشابهه، إذ لا يشترط في هذا الناتج الجديد ما يفترض من تصديقه أو تكذيبه، المهم أن يحقق الاستجابة النفسية المطلوب تحقيقها"[4].

والتفتت الرؤى النقدية التي مدحت الظاهرة إلى التشخيص نفسه، ورأت مزايا فنية فيه جديرة بالاهتمام والدراسة، وينظر فيه من صنعة أو أناقة، فالتشخيص يتعمق ببناء اللغة، وضمائرها وأفعالها، وصفاتها التي ترد علينا وروداً طبيعياً، بالإضافة إلى أنه "صفة تتسرب لنا في كياننا عميقة موغلة لأسباب قد يكون من بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا، في شكل غامض، وحاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة"[5].

([1]) عبدالله، محمد حسن، **الصورة والبناء الشعري**، مطابع دار المعارف، القاهرة، 1981، ص145.

([2]) مبارك، محمد رضا، **اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي**، تلازم التراث والمعاصرة، ط1، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون العامة، بغداد، 1993، ص170.

([3]) حجازي، سمير سعد، **نظريات معاصرة في تفسير الأدب، النظرية والتطبيق**، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2001، ص114.

([4]) الروبي، ألفت كمال، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)**، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص64.

([5]) ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية**، مرجع سابق، ص136،135.

وقد أوضح (أحمد الهاشمي) الظاهرة التشخيصية على حد قوله: "أشد وقعاً في نفس المخاطب، لأنه كلما كانت داعية إلى التحليق في سماء الخيال، كان وقعها في النفس أشد، ومنزلتها في البلاغة أعلى"[1]. وأشار (علي الجندي) "أن روعة التصوير وسره، وفتنة الخيال وسحره، مردها إلى البراعة في التشخيص، وبث الحياة في التعبير، وإلهاب العواطف، واستفزاز المشاعر"[2]، ويدل التشخيص على عالم الشاعر ورؤيته الخاصة، ويجب على الشاعر أن يحافظ على استخدامه لأنه فن أصيل ومقياس للجودة[3].

وقد عبر (عدنان خالد عبد الله) عن ظاهرة التشخيص بأنها "أسلوب تعبيري رائع، الذي يرى أن إضفاء صفة بشرية على اسم جامد يباغت القارئ ويمتعه، ويوسع اللغة وعلى حدّ قوله "ويبعد عنها النمطية"[4]. أما (فاضل عبود التميمي) فالتشخيص لديه على حد قوله "وعي جمالي، وفكري يقود الصورة الشعرية إلى مزيد من الإبداع اللغوي–الجمالي في إطار أسلوبية مغايرة موسومة بالإدهاش، والطرافة وبثّ الحياة في الجماد، والمعاني، والحيوات غير العاقلة"[5].

وظهر للدراسة تعدد الرؤى النقدية الحديثة للتشخيص ونظرت إليه في ذاته، وأظهرت عن أثره في المتلقين من عدة نواحٍ، ومن وجوه مختلفة.

ولما كان للحالة النفسية أثر كبير في عملية الإبداع الشعري، وفي عملية التشخيص بشكل خاص، هناك الكثير من النقاد أكدوا دورها ذلك في بحوثهم ودراساتهم عن المجاز في اللغة العربية. ومن المعروف أن التشخيص من مزايا شعر المبدعين، فهم وحدهم القادرون على

([1]) الهاشمي، أحمد، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان البديع**، مرجع سابق، ص302.

([2]) الجندي، علي، **البلاغة الغنية**، مكتبة الأنجلو المصرية، المطبعة الفنية الحديثة، ط2، 1966، ص101.

([3]) الصاوي، أحمد عبدالسيد، **فن الاستعارة**، مرجع سابق، ص400، 534.

([4]) عبد الله، عدنان خالد، **النقد التطبيقي التحليلي**، ط1، بغداد، 1986، ص31.

([5]) التميمي، فاضل عبود خميس، **الاستعارة في التراث البلاغي النقدي عند العرب**، رسالة دكتوراه مطبوعة بالآلة الكاتبة، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، 1995، ص120.

خلق علاقات جديدة غير مألوفة، لذلك أدرك النقاد المحدثون أن العلاقات الجديدة للألفاظ التي لدى الشاعر الكبير أو الكاتب الكبير هي موضع الجودة والأصالة ومن ثم كان خروج الفنان سواء أكان كاتباً أم شاعراً على ما شاع للألفاظ من ارتباطات عامة، ومن مدلولات حرفية أمراً ضرورياً لازماً. فالأصالة والابتكار الفنيان لا يتحققان إلاّ إذا أدهشنا الكاتب أو الشاعر بعلاقات لغوية جديدة غير متوقعة أو مألوفة.

وأكد (عبد الفتاح نافع) على الحالة النفسية التي يمرّ بها الشعراء من خلال شعرهم بقوله: فالشعر الرائع يتميز بأن لكل عبارة ولكل استعارة وتشخيص ما يسوّغها من العاطفة، سواء أكانت هذه العاطفة عاطفة الشاعر ذاته أم عاطفة الشخصية التي يرسمها[1].

وترى الدراسة أن العملية التشخيصية كانت بسبب العاطفة القوية، والإثارة الوجدانية، فهذه العاطفة هي تجربة الشاعر الشعرية التي تتشبع فيها نفسه بحالة شعورية يتأثر بها، وتدفعهُ إلى إفراغ ما في نفسه عن طريق تشخيصه الأشياء.

إن هناك رؤية نقدية تدعو إلى فصل (التشخيص) عن (الاستعارة) من النقاد المحدثين، وانفرد بهذه الرؤية الدكتور (شوقي ضيف)، ويبدو أن سبب تلك الرؤية هو رفض النقاد القدامى هذه الظاهرة عند أبي تمام تحديداً، فذلك واضح من خلال تعبير الدكتور (شوقي ضيف) نفسه، الذي يقول فيه: "وإنه ليحسن أن نفصل هذا الصبغ من التصوير عن الاستعارة ونصنع صنيع أصحاب البلاغة من الغربيين إذ سموه باسم (التشخيص)، وفصلوه عن المجاز، وكان ارسطو طاليس يسميه قوة وضع الأشياء تحت العين، إذن كنا لا نقع في عيب أبي تمام ولومه على أساس تصور العرب ونقادهم لهذا الجانب[2].

([1]) نافع، عبد الفتاح صالح، **الصورة في شعر بشار بن برد**، مرجع سابق، ص82.

([2]) ضيف، شوقي، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، المرجع السابق، ص236.

ويُحمّل (شوقي ضيف) (الجاحظ) مسؤولية إدخال التشخيص في باب الاستعارة، وكانت وجهة نظره أنه يَحْسُن به لو أفرده عنها، لأن الشاعر حين يجعل السحابة تبكي–مثلاً–لا يشبه ولا يستعير، وإنما يُشخِّص ويبث الحياة والمشاعر في عنصر من عناصر الطبيعة[1]، ولذلك يرى (ضيف) أن التشخيص لا يقوم على التشبيه، وإنما يقوم على بث الحياة والحركة في المشبه لغرض المبالغة[2].

وينتقد (أحمد الصاوي) (شوقي ضيف) الذي لم يكن موفقاً في رؤيته هذه، لأن الشاعر حين يمارس عملية إضفاء الحياة إلى ما لا حياة له، فمعنى ذلك أنه استعار تلك الصفة ممن يتميز بها، أي أنه استعارها من الكائن الحي، وقام بمنحها لغير الحي سواء أكان شيئاً جامداً، أم أمراً معنوياً، فكيف نفصل (التشخيص) عن (الاستعارة)، مع قيامه عليها بالدرجة الأساس؟ وقد قام بتخطئة هذا الرأي أحد الباحثين في قوله: "هل يُفصَل اللفظ عن معناه والشكل عن مضمونه"[3].

وفي ختام مسرد هذه الآراء النقدية يرى الباحث تباين الموقف بين النقاد المحدثين، مع تأييد كبير بينهم لظاهرة التشخيص، ومنهم من له رؤية خاصة عن الاستعارة في تشخيص الصور الفنية للشعراء، فالخيال يرتبط بالعاطفة، وهذا الارتباط كان دافعاً من الدوافع التي أدّت بالشعراء إلى بثّ الحياة في الجمادات، والمعنويات، بل ربما يكون أبرز الدوافع لذلك، ولا جدال فيه أن العلاقة التي تنشئها الاستعارة بين طرفيها، ليست علاقة منطقية بقدر ما هي علاقة من صنع الخيال الذي يحاول أن يحدث التأثير في المواقف والدوافع عن طريق إذابة هذه العناصر

([1]) يُنظر: ضيف، شوقي، **البلاغة تطور وتاريخ**، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1965، ص130،55،54.

([2]) المرجع نفسه، ص194.

([3]) نقلاً عن: الصاوي، أحمد عبد السيد، **فن الاستعارة**، مرجع سابق، ص403.

وخلق الجديد منها، ولم يكن استخدام المجاز –والتشخيص جزء منه في الشعر– بسبب ضيق في اللغة العربية، وعدم قدرتها على البوح عمّا في خواطر الشعراء من التداعيات والمعاني.

فالحالة النفسية هي التي تتزامن مع نظم الشاعر لما يدور بداخله من الخواطر والأحاسيس في عمله الفني، وكذلك الانفعال الشديد الذي يضطره إلى أن يكون مشخِّصاً، ولابد من ذكر أن الارتباط بالطبيعة هو من الأسباب التي ترتبط بطبيعة اللغة المستخدمة في الشعر، فاستخدام الكلمات فيه بأوضاعها اللفظية لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وتصبح بذلك اللغة في الشعر خلقاً فنياً تتحول فيه إلى رموز تصور حالة الشاعر الباطنية، وتعبر عن تجربته، وأيضا قدرته هي التي تعطي اللغة قيمة فنية للوصول إلى شعرية متميزة.

بعد كل ما تقدم من طروحات لمفهوم التشخيص، لابدَّ من محاورة هذه الظاهرة في شعر أبي تمام الذي أثار الكثير من الجدل من خلال استخدامه الاستعارات البعيدة، والبحث عن تجليات التشخيص وما تولَّد عنه من إسقاط في شعره ودراسته دراسة تحليلية.

الفصل الثالث

التشخيص والإسقاط على الطبيعة، ومظاهرها في شعر أبي تمام (دراسة تحليليةٌ)

مهاد.

وصف الطبيعة في شعر أبي تمام.

تشخيص الطبيعة في شعر أبي تمام.

أولاً: الطبيعة الصامتة:

1-الطبيعة الأرضية:

أ-الربيع والرياض.

ب-الصحراء والأطلال.

2-الطبيعة السماوية:

أ-المطر.

ب-السحاب (الغمام).

ج-الرياح.

د-البرق والرعد.

3-الكواكب:

أ-الشمـــس.

ب-القمـــر.

4-الظواهر الكونية:

أ-الليل.

ب-النهار (الصبح).

ثانياً: الطبيعة المتحركة:

1-الحيوانات:

أ-الخيل.

ب-الغزال.

ج-الضبع.

2-الطيور:

الإسقاط على مظاهر الطبيعة

مهاد:

الإحساس المرهف والشاعرية والنظرة الجزئية للموجودات، هي من أهم السمات التي يمتلكها الشعراء عامة وإن تفاوتت بين شاعر وآخر، فنظرة الشاعر مختلفة لما حوله من موجودات عما هي عليه عند إنسان آخر، فالطبيعة مثلا كان لها شأن كبير عند الشعراء لدرجة أنها أثّرت في مفرداتهم وأحاسيسهم، فلقد تغنى الشعراء بالطبيعة منذ نشأة الشعر، إلا أن ذكرها يختلف كمّا ونوعا من عصر لآخر، فقد لازم الشاعر البدوي الناقة، وألف الحصان، واطمأن إلى جمال الظباء وطائر القطا.

فالشعر المشرقي في مختلف عصوره حافل بالمشاهد الطبيعية بكل مظاهرها وموجوداتها، غير أننا قلّما نجد اهتماماً خاصاً من الشاعر المشرقي ينصرف فيه إلى موضوع من موضوعاتها لذاته، وإنما يتطرّق إليه عرضاً مراعاة للسياق الشعري في الغزل أو المديح أو الفخر، أو حتى الرثاء والهجاء، وفي أثناء عرض لوحة الرحلة في القصيدة العربية منذ العصر الجاهلي وفيما بعده.

ولمّا كانت مقدمة القصيدة تبدأ في وصف الأطلال والديار المقفرة، ولوحة وصف الصيد، ومقارنة الطريدة بحالة الناقة التي يركبها الشاعر، من غير أن تكون الطبيعة بمظاهرها معنيّة بالوصف واهتمام الشاعر إلا ما جاء من وصف لها في المقطعات القصيرة، أو استكمالا لصورة شعريّة معيّنة.

فبعد أن كانت الصحراء بقساوتها وشدّتها وحيواناتها تطغى على الشعر الجاهلي، نقرأ في الشعر العربي هيمنة الرياض وتنوع الأزهار والأشجار في العصور التي تلته، لتنوع الأمصار والبيئات ولا سيّما العصر العباسي.

وإذا ما اتجهنا شمالاً باتجاه الأندلس، نرى نوعاً آخر من الطبيعة الخلابة بسحرها البهي وروعة مظاهرها عموماً من الأشجار والحدائق الغناء، والتي كان لها أثر كبير على الشاعر في استخدام مفردات شعرية جديدة.

وقد أكد (إبراهيم سلامة) على أن الاتجاه العاطفي الرمزي المتعلّق بالطبيعة والذي اتّجه إليه الأدب الأوربي في القرن التاسع عشر، كان معروفاً لدى العرب من يوم أن عرفوا الشعر، وبخاصة لمّا شاهدوه رائعاً وجميلاً في الأندلس[1].

ومن هنا يتبين لنا التلاعب بمفردات الشاعر، وصوره فيبدو لنا جلياً هذا الأثر عندما نقرأ قصائد شعر الطبيعة، فنشعر فيها رقّة الألفاظ وعذوبة التراكيب ودفق الصور الفنيّة، حتّى كأنّ الشاعر يكاد يذوب رقّة وبساطة منصهراً بما حوله من جمال فتّان.

وإذا كان الشاعر العباسي قد تأثر بالطبيعة الجميلة في البلاد والأمصار التي امتدت إليها الدولة العباسية، وتأثر بأجوائها وطبيعتها وتنوع الأراضي، فقد اكتسب الشعر العباسي خصائصه الفنيّة والموضوعيّة وتميّز في بعض حفوله بوصف الطبيعة وعناية الشاعر بصورها ومشاهدها.

وأنعم الشعراء النظر بكل ما تحتويه الطبيعة من ظواهر متخذين منها موضوعات جديدة لقصائدهم، حتى إن بعضهم أفرد قصائد كاملة في الوصف أو التغني بالطبيعة وبإحدى مظاهرها، بينما اكتفى بعضهم الآخر في إدراج بعض الأبيات المنفردة. ومن خلال إلمامي بقصائد أحد أبرز شعراء العصر العباسي الأول (أبو تمام) وجدت أن هذا الشاعر لم يكن بمنأى

([1]) سلامة، إبراهيم، **تيارات أدبية**، القاهرة، 1951، ص252.

عن هذا التأثير الساحر للطبيعة، فنراه وصفها وهام بها وأفرط بمشاعره نحوها وافتتن برياضها وربيعها وزهورها ومطرها وبرقها وسحابها وليلها، فتماهى معها، وبوعي أو دون وعي خاطبها كإنسان يقابله، بل أضفى عليها الصفات الإنسانية من جمال ورقة، وحملها كل ما يصدر عن الإنسان من حركة وقول وفعل وردود أفعال، فرسم لنا من خلالها مشاهد مليئة بالحياة.

فقد تميز شاعرنا عن أهل عصره في شعر الطبيعة، وتوسّع في موضوعات وصفها، ففاق كل اعتبار كما كان فيه أكثر براعةً وابتكاراً وتجديداً ودقّةً في التصوير، وأشرك الطبيعة وشخَّصها ومنحها الصفات الآدمية بالشكل والإحساس وأسقط مشاعره عليها، فابتكر وأبدع في شعره، واستطاع أن يأتي بصور مخالفة للمعهود في الإبداع الفني في الشعر، وارتبط الإبداع بالابتكار والإتيان بالجديد الذي شكل تفوق الشاعر، ويقول (ابن رشيق القيرواني): "وإنما سمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة بما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقةً، ولم يكن له إلا فضل الوزن"[1]، ومع تقدم الزمن والتأثر بالطبيعة الأندلسية الخلابة حفل الشعر الأندلسي أيضاً بجمال هذه الطبيعة وانعكست على الشاعر الأندلسي فنّاً وموضوعاً فتميّز الشاعر الأندلسي بشعر الطبيعة والافتنان بالتعبير عنها، وولع الشعراء بوصف أرضها وسمائها وكل ما فيها[2].

([1]) القيرواني، ابن رشيق، **العمدة**، مصدر سابق، ج1، ص116.

([2]) عتيق، عبد العزيز، **الأدب العربي في الأندلس**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1976، ص291.

الطبيعة في شعر أبي تمام

تصنف المظاهر الطبيعية في ديوان (أبي تمام) إلى طبيعة صامتة وطبيعة حية، ويقصد بهذا الأرض وما عليها: من رياض وبحور وأنهار وجبال ووهاد وأودية، وما يرتفع في سمائها من نجوم وكواكب، وما نتج عنهما من حركات طبيعية مثل: الخسوف والكسوف والإشراق والغروب، وتعاقبية الليل والنهار ومن حر وبرد وسحاب ورعد وبرق ومطر وندى وعواصف ورياح، وكل ما يزيّن الأرض من أزهار، ويطعم ويسقي أهلها من أشجار وثمار، وما يطير في سمائها من طيور، وما يدب على الأرض من حيوانات مختلفة ضارية وأليفة[1]، واهتم بالأرض الخصبة وقابلها بالأرض القاحلة، وجعل من الأرض الخصبة موضوعاً لكثير من شعره.

ومن المعروف بأن الأدب عموماً، وبخاصّة الشعر منه هو نتاج عوامل متضافرة أهمها أثر الطبيعة في الشعر، بل إنّ من الشعر ما هو من صنع البيئة وتأثيراتها، ويتضح هذا في شعر الطبيعة على وجه الخصوص، وانعكاساتها مباشرة على الجمل الشعرية ومفردات المعجم الطبيعي المألوف تتضافر لتصنع القصيدة.

وإذ تكون المظاهر الطبيعية التي لاحت في أفق ديوان أبي تمام بتنوعها في شعره معروضة ببهائها أو مبثوثة في ثنايا جمله الشعرية قد أضفى عليها من تعبيراته البيانية وصوره وتشبيهاته ومجازاته واستعاراته وصوره التشخيصية وإسقاط مشاعره وعواطفه على الطبيعة بكل مظاهرها، فقد كانت هذه المفردات الطبيعية أداة لينة أوحت له فنية الصورة وروعة الأداء الشعري.

([1]) نوفل، سيد، **شعر الطبيعة في الأدب العربي**، ط2، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص24.

ويمكن القول، إنّ للطبيعة حظّاً وافراً في شعر أبي تمام وصفاً وتشبيهاً ومقارنةً ليصير الممدوح أو المهجو أو المتغزل بها متمازجاً مع الطبيعة فيتماهى فيها، أو تتماهى الطبيعة فيه.

ومن اللطيف أنْ تورد هذه الدراسة بعض جوانب الطبيعة التي تجلّت في وصف أبي تمام لها، وإبداعه في وصفها عموماً، ولا بأس من الحديث عن هذه الطبيعة المتنوعة كما وردت في ديوان الشاعر.

اشتهر أبو تمام بأنّه شاعر وصّاف، وصف كل ما وقعت عليه عيناه من أشخاص وطبيعة وحوادث دهر وبيئة، وتعرّض في وصفه لوصف المحسوسات والمعنويّات، فوصفها وشخّصها وجسّدها وجسّمها بإبداعه ورسمها لفظاً وصورةً، وإذا تعرض أبو تمام لوصف كل ما حوله، فلنعرف قدرة الوصف عنده حينما نتعرف على آراء النقاد القدماء في الوصف ومعاييره، فيقول (قدامة بن جعفر):"باب نعت الوصف إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات، ولمّا كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم وصفاً، من أتى في شعره أكثر المعاني التي الموصوف فيها مركب فيها، ثم بأظهره فيه، وأولاها به، حتى يحكيه ويمثّله، للحس بنعته"[1].

وكما قال أبو تمام في وصف الأرض وتشوقها للغيث والخيرات التي ستحلّ بها من جرائه وانتعاشها وتفجرها بالأزهار حتى أنها ارتدت حلّة قشيبة بهيّة الألوان، فالأرض مشتاقة توّاقة لنوال الغيث تشوّق المريض لزيارة الطبيب، وفرحة الأديب في لقاء الأديب، أما الرعد فقام

([1]) ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، مصدر سابق، باب نعت الوصف.

بصوته الجهوري كالخطيب يصدح في بيانه، والشمس احتجبت خجلى وتوارت لينزل الغيث الذي تطلبه الأرض، يقول[1]:

ولمَّـــا بَـــدْت لِـــلأَرضِ مِـــن قَريـــبِ تَشَـــــوَّفَت لِوبلِهـــــا السَّـــــكُوبِ

تَشَـــــوُّفَ المَـــــرِيضِ للطَبيـــــبِ وطَـــــرَبَ المُحِـــــبِّ للحَبِيـــــبِ

وفَرحَـــــــةَ الأَدِيـــــــبِ بالأَدِيـــــــبِ وخيَّمَـــــت صَـــــادِقَةَ الشُّـــــؤبُوبِ

فَقَـــــامَ فِيهَـــــا الرَّعـــــدُ كالخَطِيـــــبِ وحَنَّـــتِ الـــرِّيحُ حَنِـــينَ النِّيـــبِ[2]

والشَّـــــمسُ ذاتُ حاجِـــــبٍ مَحجُـــــوبِ قَـــد غرَبـــتْ مـــن غيـــرِ مَـــا غُـــرُوبِ

والأرضُ فـــــي رِدَائِهَـــــا القَشِـــــيبِ فـــي زاهِـــرٍ مِـــن نَبتِهـــا رَطيـــبِ

وبذا يتضح جمال الوصف، ودقة أبي تمام في استعمال مفردات المطر، فقد ميّز في معانيه وحالاته فالمطر والغيث والوابل والشؤبوب والعارض والمزن والغمام والشتاء والقطر والسيب والأنواء والديمة وغيرها من المعاني قد وردت في معاني المطر عنده، ولا تتأتى هذه الصورة الفنية الرائعة إلا لشاعر وصّاف مثل شاعرنا، له من دقيق النظر في وصف مشاهد الطبيعة وما يجريه الغيث على الأرض، ويقول في المطر أيضا[3]:

أَلَا تَـــرَى مَـــا أصـــدَقَ الأنـــوَاءَ قَـــدْ أفنَـــتِ الحَجـــرَةَ والَّـــلأوَاءَ؟[4]

فلَـــو عَصَـــرتَ الصَّـــخرَ صـــارَ مـــاءَ مِـــن لَيلَـــةٍ بِتنَـــا بِهَـــا لَـــيلَاءَ

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص502.

([2]) **النِّيب**: جمع ناب، المُسنّ من الإبل.

([3]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص500.

([4]) **الحَجرة**: السنة الشديدة، **اللأواء**: الشدة.

أما (ابن رشيق القيرواني) فقد أجاد في رأيه حول مفهوم الوصف في الشعر عموماً فقال: "الشعر إلا أقلّه راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه، وأحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عيانا للسامع"[1].

ويصف أبو تمام بدقة ملاحظته الغيوم في أثناء سريانها في الصباح والعشي وسوادها كناية عن الغيمة الصادقة والمحملة بالمياه، فشبّه صورة هطول المطر على الرياض واستقبال النوّار له بضحكات الفرح حيث جعل أصحابه يبكون من كثرة الفرح في انحدار الدموع من عيونهم، وفي ثنائية ضديّة جميلة كوّن الشاعر صورة متضادة للضاحك المتباكي، وبذا يكون قد كوّن صوراً مركّبة، صورة بصورة، وصورة مستدعاة متلازمة مع صدق الغيوم المثقلة بحملها من الأمطار فيقول أبو تمام في هذه الصورة[2]:

الغـيمُ مـن بَـينِ مَغبُـوقٍ ومُصـطَبَحِ مِـن رِيـقِ مُكـتفَلاتٍ بـالثَّرَى دُلَـحِ

دُهـمٍ إذا ضَـحِكَت فـي رَوضَـةٍ طفِقَـتْ عُيُونُ نـــوَّارها تَبـــكِي مِن الفَرَحِ

وهنا يعمد أبو تمام إلى الاستعارات المكنية، يصف ويشخص ويسقي المظاهر الطبيعية من ماء الحياة لتدب فيها الآدمية، فأبكى عيون النوار فرحاً لا حزناً، وأضحك الرياض، وهكذا فإن الشاعر هنا يصوغ الأشياء على نحو تشكيلي كيف لا؟ وهو من أصحاب البديع كما جاء في رأي (عبد القادر الرباعي) عن الشعراء:"لم يغيروا ألفاظا بألفاظ، ولكنّهم أعادوا تشكيل القديم بتغيير العلاقات المألوفة بين الألفاظ إلى علاقات جديدة غير مألوفة"[3].

([1]) القيرواني، ابن رشيق، **العمدة**، مصدر سابق، ج2، ص294.

([2]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص507.

([3]) الرباعي، عبد القادر، **البديع الشعري بين الصنعة والخيال**، مجلة أبحاث اليرموك، مج3، عدد2، 1985، ص27.

وفي وصفه (للبرق) الذي سيأتي من بعده المطر يقول[1]:

يَـــا سَـــهمُ البَـــرقِ الـــذي اســـتَطارا بَـــاتَ علـــى رغْـــمِ الـــدُّجَى نَهَـــارَا

حتَّـــى إذا مَـــا أنجَـــدَ الأبصَـــارِا وبـــلاً جَهـــاراً ونَـــدىً سِـــرَارَا

آضَ لنَـــا مَـــاءً وكَـــانَ نَـــارَا أرضَـــى الثَّـــرَى وأســـخَطَ الغُبَـــارَا

وفي هذا الوصف ينحو الشاعر إلى أسلوب النداء، ويتعامل مع الثنائيات الضديّة (الدجى والنهار) (جهارا وسرارا) ويولّد من هذه الثنائيات صورا جميلة، مفعمة بالصورة الحركية واللونية والبصرية المتولدة من العلاقات الناجمة عن كل منها.

وفي وصفه للسحابة السارية ليلاً، ولم تكتحل عيناها بالنوم أو الهدوء، فبقيت مؤرقة يلتمع حولها البرق ليلاً، وهي تنهمر وتتدفق من فيض خيرها على الأرض، فتنبت النبات بأنواعه وتزهر الأرض، وكأنما أدّت بفعلها الإنساني حق الوفاء إلى الأرض لما مرت عليها، يقول[2]:

سَـــارِيةٌ لَـــمْ تَكتَحِـــلْ بِغمـــضِ كَـــدراءُ ذاتُ هَطَـــلانٍ مَحـــضِ

مُـــوقَرَةٌ مِـــنْ خُلَّـــةٍ وحَمـــضِ تَمضِـــي وتُبقِـــي نِعَمَـــاً لا تَمضِـــي

قضَتْ بها السَّماء حقَّ الأرضِ

وفي وصفه للبرق فقد شبهه (بضمائر الأغماد) وأجفانها وصوّر البرق داءً للسّحاب فقال[3]:

ســـيقَتْ ببـــرقٍ ضـــرمِ الزِّنـــادِ كأنَّـــه ضَـــمائرُ الأغمَـــادِ

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص515.

([2]) المصدر نفسه، مج4، ص518.

([3]) المصدر نفسه، مج4، ص513.

وفي هذا، فقد شبّه الشاعر (الضمائر) عن وعي مباشر وندرك من صوره الوصفيّة بأنّه يأتي بالمعاني والمدلولات في تصوّره ما لا يدرك بصفة تقريريّة مباشرة، وإنّما يتأتى إدراكه من خلال تشكيلاته التشبيهيّة الضروريّة للتعبير، والتي تستلزم المعرفة الواعية ودواعي الفن والجمال.

فهذه الصور الوصفيّة أراد بها الشاعر لتكون جديدة غريبة في إعادة تنظيمها وتوليفها على وفق نمط من العلاقات برؤية جديدة تترابط معاً وتنسجم لصياغة نموذج شعري يتّسم بالجدّة والغرابة فالأصل في جماليات النص هو تحقيق الدهشة والاغتباط.

وفي ذكره الثمار يستذكر العنب الذي تصنع منه الخمرة، وهو في معرض عنها وفعلها في عقول الشعراء، فيقول واصفاً[1]:

عنَّبيَّـــــةٌ ذَهبيَّـــــةٌ سَـــــبَكَت لنـــــا ذَهَـــبَ المعَـــانِي صَـــاغةُ الشُّـــعراءِ

خرقَـــاءُ يلعَـــبُ بـــالعُقولِ حبابُهـــا كَتَلَعُّـــبِ الأفعَـــالِ بالأَســـمَاءِ

قال (ابن رشيق) عن الاستعارة، وامتزاج اللفظ بالمعنى: "لأن الشيء إذا أعطى وصف نفسه لم يسمَّ استعارة، فإذا وصف غيره سمي استعارة.... إلا أنّه لا يجب للشاعر أن يبعد في الاستعارة جداً حتى ينافر، ولا أن يقربها حتى يحقق" [2].

ويذكر أبو تمام في شعره الأوقات من مسيرة اليوم جامعاً التضاد معاً في معنى (الصبح والمغرب) وجاء (بالضحى والصبح) و (الدجى والضحى) حيث تمكّن من جمع هذه المعاني الزمنيّة وجاءت في هذا البيت جميعها، كما استدرج الألوان من عتمة إشراق ما بين الدجى والصبح والضحى فيقول[3]:

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج1، ص29.

([2]) القيرواني، ابن رشيق، **العمدة**، مصدر سابق، ج1، ص271.

([3]) أبو تمام، **ديوانه**، مج1، ص130

مَتَعَتْ كمَا مَتَعَ الضُّحَى فِي حَادِثٍ دَاجٍ كَأنَّ الصُّبحَ فِيهِ مَغرِبُ

إنها حقا صورة لونيّة رائعة تأتي على صيرورة يوم كامل.

وهناك الكثير من أوصاف الطبيعة ومظاهرها في ديوان شاعرنا، الشاعر الوصاف، فقد أجاد الوصف في شتى المجالات التي حاكها في شعره، ونسجها في صوره الفنيّة الرائعة، والقارئ لديوان الشاعر يستقرئ الفن الرفيع والشاعرية الفذة التي وصل إليها أبو تمام في إحكام شعره وصنعته، وقوة الشكل والمضمون في بناء قصائده، فقد ارتفع بصنعته، فيما انفعل بتجاربه، فوصف بقصائده البرد والليل والمطر والدجى، ووصف المعارك وتضمينها المظاهر الطبيعية مخالطة لصورها الفنيّة .

ومن قصائده ما كانت خالصة وقفت على وصف الطبيعة، وما تفيضه من المسلتزمات الكونية فوصف البرد في خراسان والليل والدجى والصبح والمطر والغيم والبرق والرعد، والأرض التي تجلّت بأبهى حليها وأزهى ألوانها من زهور وورود ورياض وأيكٍ، وحلّق بوصفه في السماء، فصوَّر نجومها وبريقها ولمعانها فيقول[1]:

لَمْ يَبقَ للصَّيفِ لا رَسمٌ ولا طَلَلُ ولا قَشِيبٌ فيُستَكسَى ولا سَمَلَ

عَدلٌ مِن الدَّمعِ أن يَبكِي المَصِيفَ كَما يُبكَى الشَّبابُ ويُبكَى اللَّهوُ والغَزَلُ

يُمنَى الزَّمَانِ طَوَت مَعروفَهَا وَغَدَت يُسرَاهُ وهي لَنَا مِن بَعدِهَا بَدلُ

ما للشتاءِ وما للصَّيفِ مِن مَثَلٍ يَرضَى بِه السَّمعُ إلاَّ الجودُ والبُخلُ

أمَا تَرَى الأرضَ غضبَى والحَصَى قَلِقٌ والأفْقَ بالحَرجَفِ النَّكباءِ يَقتَتِلُ

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص526،527.

مَـن يَـزعمُ الصَّـيفَ لـمْ تَـذهَبْ بشَاشَـتُهُ فغَيـرُ ذَلِـكَ أمسَـى يَـزعمُ الجَبَـلُ

غَـدَا لَـهُ مِغفَـرٌ فـي رأسِـه يَقَـقُ لا تَهتِـكُ البِـيضُ فَوديـهِ ولا الأَسَـلُ

إذا خُراسِـانُ عـن صـنَّبرِها كَشَـرَتْ كانَـتْ قَتَـاداً لَنَـا أنيابُهَـا العُصُـلُ

ولم ينسَ أبو تمام الحيوانات، فوصف ناقته وهو في طريقه للحج ميمماً إلى بيت الله الحرام، كما وصف الطريق التي مر بها على ناقته التي أذاب سنامها قطع الفيافي، كناية عن طول المسافة وتعب الناقة، وفي انفعال شاعرنا صدق في تجربته، ويرسم لنا لوحةً فنيةً متكاملة الوصف والصورة، وأقتطع من هذه القصيدة صورة وصف الناقة إذ يقول[1]:

لَعلَّـكَ ذاكِـرَ الطَّلَـلِ القَـدِيمِ ومُـوفٍ بـالعُهودِ علـى الرُّسـومِ

وواصِـفَ ناقَـةٍ تَـذَرُ المَهَـارَى موكَّلَـةً بوَخـدٍ أو رَسِـيمِ

وقَـد أمَّمـتَ بيْـتَ اللهِ نُضـواً علـى عَيرانـةٍ حَـرفٍ سَـعُومِ

أتَيـتَ القَادِسِـيَّةَ وهِـيَ تَرنُـو إلـيَّ بِعَـينِ شَـيطانٍ رَجِـيمِ

فَمَـا بَلغَـتْ بِنَـا عُسْـفانَ حَتَّـى رَنَـت بلحـاظِ لُقمَـانِ الحَكِـيمِ

وبـدَّلها السُّـرَى بالجَهـلِ حِلمَـاً وقَـدَّ أدِيمَهـا قَـدَّ الأدِيـمِ

أذابَ سَـنامَها قَطْـعُ الفَيَـافِي ومَـزَّق جِلـدَها نَضـجُ العَصِـيمِ[2]

طَوَاهَـا طَيُّهَـا المَومَـاةَ وَخْـداً إلـى أجْبَـالِ مَكَّـةَ والحَطِـيمِ

رَمَـت خُطواتِهـا بِبَنِـي خَطَايَـا مُوَاشِـكَةً إلـى رَبٍّ كَـرِيمِ

بِكُـلِّ بَعِيـدَةِ الأرجَـاءِ تيـهٍ كـأنَّ أوارَهـا وهـجُ الجَحـيمِ

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، ج4، ص533،534.

([2]) **العصيم**: بقية عرف الإبل إذا جفَّ، ويجوز أن يعنى بها ها هنا العرق، إن لم يجف.

هذه الناقة التي سارت به سيراً وخداً سريعة في خطواتها، تضرب الأرض مشياً وسرعةً، لأنها من العير الأصيلة، وصلبة العمود ضامرة سعوم، مهيأة للمسير الطويل، وما زال عن ناقته حتى ترافقه تحادثه ويحادثها، وهو يشعر بتعبها وألمها، لكنها وفيَّة له حتى أوصلته إلى بيت الله الحرام، فيقول فيها محادثاً إياها[1]:

أَقُـــولُ لَهَـــا وَقَـــد أوحَـــتْ بِعَـــينٍ إلـــيَّ تَشـــكِّي الـــدَّنِفِ السَّـــقيمِ

ثم تجيبه الناقة بالإشارة موحية إليه بتعبها وضعفها.

ونستذكر ما أراده (الجاحظ) في رؤيته وحديثه عن الشعر، واستعمال ألفاظ الصورة بمعنى الشكل فقال: "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أُفرغ إفراغاً واحداً وسُبك سبكاً واحداً"[2].

لذلك فالشعر عند أبي تمام تآلف بعناصره، وتماسك عضوياً في قوام مُشكّل، يُحقّق الوحدة والانسجام فيبدو وكأنه قد أُفرغ إفراغاً، وتمّت صياغته بنمط متناسق لغرض مقصود متناسق التركيب الصوتي والحركي وتواشيح اللفظ، بما يجاوره من ارتباط معانيه بألفاظه.

وفي النظرة الحديثة للشعر وتكوينات رؤاه في داخل الشاعر بحسب رأي (اليزابيث درو):"الشاعر إنسان يمتلك رؤية خاصة وتطلعاً إلى تشكيل هذه الرؤية في إنجازه الفنّي، وكأنّه يقول ضمنا هذه لحظة من لحظات العيش أو نظرة إلى الحياة هكذا رأيتها وشكلتها فتعال واشعر

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص534.

([2]) يُنظر: الجاحظ، **البيان والتبيين**، مصدر سابق، ص14، 67، 138.

بها من خلال حواسي وعواطفي وانطباعاتي، ولحظة الشاعر تتشكل بحركة تتنامى في نمط فكري يتّسم بالكليّة والشمول ونسق شعوري يتصف بتنامي الإثارة للصور وانسجامها معاً"[1].

أما بالنسبة للمتلقي، فقد أشار (عبدالله الغذامي) إلى حالات التلقي فجعلها في ثلاث مراتب، إحداها، حالة (الانفعال العقلي) وهذا يضمن للنص شرط تحقق الجمال فيه، والانفعال ليس انفعالاً عاطفياً، وإنما هو انفعال عقلي فيقول في ذلك:"فالنص قام إبداعا على علاقات جديدة، ولابدّ للقراءة أن تقوم على مستويات جديدة تستجيب لغايات النص الجديد"[2].

لذلك لابدّ لأن يُقرأ النص الشعري بقراءات جديدة ورؤية نقدية تستنطق النص وجمالياته والتفاعل مع المبدع ومشاركته تجربته.

ولا يقف أبو تمام في شعره عند وصف الطبيعة فقط، بل وصف الشيب وكيف اشتعل في مفرق رأسه، وما سببه له من قهر استودعه في صميم الفؤاد حزينا كأنه فقد عزيزا من أبنائه، فأثارت الهموم الساكنة وتأججت غيرها بتصاعد مستثار فيقول[3]:

شُـــعلَةٌ فـــي المَفَـــارِقِ اســـتَودَعَتنِي فِـــي صَـــمِيمِ الفُـــؤادِ ثُكـــلَاً صَـــمِيمَا

تَســـتَثِيرُ الهمُـــومُ مَـــا اكـــتَنَّ مِنهـــا صُـــعُداً وهـــي تَســـتَثِيرُ الهُمُومَـــا

ومن أوصاف أبي تمام الجميلة للأشياء من حوله، قال في وصف قلم (ابن الزيات) وتشبيهه بالنصال التي تصيب القضايا المهمة، مثلما تصاب الكلى والمفاصل، ولولا (قلم وكتابات ابن الزيات وفصاحته وإدارته) ما انتظمت إدارة الحكم ويشبه فعل القلم وتأثيره كفعل سم

([1]) درو، اليزابيث، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقهُ**، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت،1961، ص189.

([2]) الغذامي، عبد الله، **تشريح النص**، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987، ص38،34.

([3]) أبو تمام، **ديوانه**، مج3، ص223.

الأفاعي في فريستها، وآثار هذا القلم أيضاً كأثر المطر والطل على الأرض، وبذا نلحظ بأن الشاعر يمازج في وصفه بين الطبيعة بمظاهرها (الأفاعي والمطر)، وبين الأشياء (القلم)، ويستطرد الشاعر في استنطاق الصورة التي تتقابل مع الموصوف ليتم بها وصفه فيقول بالقلم وفعله[1]:

لَــكَ القَلَــمُ الأعلَــى الــذي بِشَــبَاتِهِ تُصَابُ مِـنَ الأمـرِ الكُلَـى والمفاصِـلُ

لـــه الخَلَـــواتُ الَّـــلاء لَـــولا نجيُّهـــا لمـــا احتفَلَـتْ للمُلـكِ تلـك المحافـلُ

لعـــابُ الأفـــاعِي القَـــاتلاتِ لعابُـــهُ وأريُ الجَنَـــى اشـــتَارَتهُ أَيـــدٍ عَوَاسِـــلُ

والأمثلة عديدة ومتنوعة في هذا القبيل، ولكن ما تريد أن ترمي إليه الدراسة بأن الشاعر لم يقتصر وصفه على الطبيعة ومظاهرها فقط، بل تلمس وصف كل الموجودات من حوله وتحسباً لنسق الدراسة اقتصرت على الطبيعة ومظاهرها الخلابة وروائع وصفها في شعر أبي تمام.

تبين للدراسة بأن شاعرنا قد لاحظ المحسوسات والمعنويات في الوجود، فعمل على وصفها وأنسنتها، فصوّرها أبدع تصوير وإذا وصفها، وصفها وصف الملاحظ في غاية الدقّة، ومما ساعده على براعته في وصف الطبيعة و مظاهرها كثرة تنقلاته وترحالاته في الأرض بين الصحارى و الريف و البادية والأقاليم الجميلة الرائعة فقد عاش في مصر والشام، وزار سواد العراق وبقاع فارس ومناطق الروم وصحارى العرب وتجول في خراسان كل ذلك جعل منه شاعراً وصافاً تمتع برؤية هذه الأجواء وعايشها في حله وترحاله والتطواف، لأن في الارتحال إشارة إلى الحيوية، والتطلع إلى الجديد دائما ينشأ عنها رؤية فلسفية أبعد من حقيقة الموجودات من حوله،

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج3، ص122، 123.

بل تنشأ في سرائرهم بحكم التكوين الحيوي والنفسي والمعرفي الذي جعل من أبي تمام شاعراً مبدعاً، اخترق آفاق الشعر وصولاً إلى جوهر مظاهر الطبيعة، فحرّكها وشخّصها، فغدت إنساناً هزته الرياح، والبرق جواداً يجود بعطائه على الأرض وإلى ما هنالك من صور التشخيص.

وفي كل ذلك، وما جاء في وصف أبي تمام لا ينبو أن يكون سعة أفق في خيال الشاعر الفنان، فاستعان بالعناصر الحسية، لأن في الخيال نزعة روحية، تحقق ما يصبو إليه الشاعر المبدع الّذي يحرص على التحرر والانعتاق من إسار الرتابة إلى عالم يمور بالحركة والحيوية ، فتخطّى أبو تمام تكرار الوصف التقليدي وتواتره، إلى التجديد والمزاوجة بين المتنافرات والتناغم بالانفعالات، وطرقات النفس وهي مفعمة بالتجربة الفعلية في الإفصاح عن موضوعات الطبيعة ووصفها بمعان مجردة تكدّ الذهن، ولم تكن صورا جامدة يملّها إحساس القارئ، فكان في وصفه يؤنس الحس ويمتع الوجدان ويوقظ الفكر.

وهذا ما سيتضح في المبحث التالي الذي سيعرض لإبداعات الشاعر في رؤيته للطبيعة ومظاهرها وكيف بثّ الحيويّة فيها وشخصها، وتعامل معها بالروح الإنسانية يتبادلان معاً في إسقاط شعوري انفعالي في بعض شعره بحيث تبدو النزعة الإنسانية جلية في تضاعيف شعره.

تشخيص الطبيعة في شعر أبي تمام

قامت الدراسة بتوزيع الموضوعات على مطلبين، فقد مهدت بدايةً لوصف الطبيعة في شعر أبي تمّام، فالتشخيص ثم الإسقاط، ذلك أن شهرة الشاعر بالوصف عظيمة، وكيف لا وهو الذي عاش بين أحضان طبيعة جميلة في بلاد الشام ومصر، وسواد العراق وارتحل إلى خراسان وغيرها من البلدان، فكانت إقامته بين حلٍّ وارتحال، مما وسَّع مداركه ومعايشته للطبيعة وأجوائها الساحرة حسب كل بيئة يحلُّ بها.

امتزجت مشاعر الإعجاب بالطبيعة ومظاهرها والتفاعل معها حتى امتزجت لغة الشاعر وصوره بالموصوفات. ونتج عن هذا أن توجَّهت لغة المدح أو الرثاء أو الهجاء أو الغزل من لغة وصور الشاعر إلى الطبيعة، تعبيراً عن حبِّه لها، ولا يمكن أن يتمَّ ذلك من غير أن تكون مخاطبة المقابل الذي يعنيه (الشاعر أبو تمّام) من دون مخاطبة الطبيعة، وهذا يعسر من دون الاستعانة بنزعة إنسانية تضفي وتجمع المعاني الحيوية، لفظاً ومعنى إلا عن طريق التشخيص، وحين اعتمد أبو تمّام التشخيص في صوره الشعرية فقد اكتسبت الطبيعة ومظاهرها صورة الموصوف وحلّت بهما الآدمية، وبذا فقد هيَّأ التشخيص لأبي تمام المجال واسعاً لإضفاء مشاعره وعواطفه على الطبيعة بعد أنسنتها، وكان الإسقاط في بعض شعره وتفنن فيه.

أولاً: الطبيعة الصامتة

1-الطبيعة الأرضية:

أ-الربيع والرياض:

يفضل أبو تمام وصف الطبيعة والانغماس في جمالها، حتى بدت الطبيعة متمازجة مع الممدوح وصفاته، فهو لا يكاد يلحظ جانباً منها إلا وأطلق لسجيته العنان في وصفها، فقد وصف الربيع والرياض وأسبغ عليهما صفات وأفعال البشر فشخّصهما أروع تشخيص، ولعلّ قصيدته الشهيرة في وصف الربيع، هي أصلاً في مدح المعتصم وتقع في حوالي اثنين وثلاثين بيتاً، منها واحد وعشرون في وصف الطبيعة، والأحد عشر الأخرى في مدح الخليفة (المعتصم)[1]، وهذه القصيدة تتوزع على ثلاثة محاور متنوعة، لكنها متآلفة ومتَّحدة على تشكيل بنية متكاملة للنص[2].

استطاع أبو تمام أن يربط بين الفصول جميعها وخاصَّةً الرَّبيع في ازدهاره وجماله، وبين عصر خلافة المعتصم، الذي يزهو في نظر الشَّاعر على كل العصور العبَّاسيَّة، وإذا استعرضنا أبيات القصيدة، فإننا نشعر بالحركة والصوت يترددان في جنباتها، وكأنَّنا بصدد صورة حيَّة لطبيعة متحرِّكة، ولكنها في الواقع حركة من صنع الشاعر أعمل فيها فكره، وكدَّ ذهنه، ليهيِّئ لسامعه مشاهدة لوحة طبيعيَّة مرسومة باللَّفظ والمعنى تضجُّ بالحركة والحياة[3]، فيقول[4]:

رقَّــتْ حَوَاشِــي الــدَّهرِ فَهــيَ تَمَرمَــرُ وغَــدَا الثَّــرى فــي حَلَيــهِ يَتَكَسَّــرُ

([1]) الغيث، نسيمة راشد، **التجديد في وصف الطبيعة بين أبي تمام والمتنبي**، ط1، 1988، ص88.

([2]) الرباعي، عبد القادر، **طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة الربيع لأبي تمام دراسة نصية**، مجلة النقد الأدبي، فصول، ص108.

([3]) الغيث، نسيمة راشد، **التجديد في وصف الطبيعة بين أبي تمام والمتنبي**، مرجع سابق، ص88، 89.

([4]) أبو تمام، **ديوانه**، مج2، ص191.

هذا البيت من فرائد شعر أبي تمام في وصف الرَّبيع، وهو يمثِّل الدهر في تلك الحواشي المشرقة التي يتكسَّر فيها الثَّرى، وكأنَّه عروس تتثنى في حليها وتتكسَّر في زينتها[1]، وبذلك يكون الشاعر "قد بنى صورة الدَّهر على أساس تشخيصي انتقل بوساطته من المجرَّد إلى المحسوس، فالدَّهر أصبحت له حاشية وضَعَتْه في صورة بصريَّة، ثم أضيفت إلى هذه الحاشية صفة الرِّقة فجلبت إلى الصورة البصريَّة حاسَّة أخرى هي حاسَّة اللَّمس، ليتحقَّق باجتماع الحاسَّتين ما يُسمَّى (بتراسل الحواس) وفي هذا تكثيف يُعمِّق المعنى ويغني الإحساس"[2] والشعر من الفنون التي تُسخِّر الحواس لبعضها في التعامل مع معطيات الصورة، حيث يكون تركيز الشاعر على حواسه التي تتشكَّل لحظة الإبداع، وحين نرجع إلى قول (ابن رشيق القيرواني) نجده يقول:"أبلغ الوَّصف ما قلب السمع بصراً"ا[3] أما عن بقيَّة الحواس فمن السهولة على الشَّاعر اتِّساع ألوان الاستجابة لها، فتتشكَّل بحسب رؤيته النفسيَّة، وتعكس انفعاله بمعطيات العناصر المكيفة، محولاً إياها إلى صور تراسليَّة تتجاوز فيها لغة الشعر حقيقة الأشياء المطابقة وموضوعيَّتها المعهودة، ولابدّ أنَّ حسَّ الشَّاعر الدرامي هو الذي هداه إلى الاستعانة بظاهرة التراسل بين الحواس، والانتقاء والتوليف بينها.

وهنا فقد اجتلب فيه الشاعر التشخيص برقَّة وسلاسة، فحواشي الدَّهر (رقيقة) والرِّقَّة لا تكون إلا للإنسان، فيوصف بالرِّقَّة، وغدا الثَّرى في حليه يتكسَّر ويتمايل كتمايل الحسناء في حليها.

([1]) الشمري، ثائر، **التشخيص في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري**، مرجع سابق، ص117.

([2]) الربَّاعي، عبد القادر، **طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة الربيع لأبي تمام**، مرجع سابق، ص109.

([3]) القيرواني، ابن رشيق، **العمدة**، مصدر سابق، ج2، ص295.

ثم يتابع الشاعر قصيدته بقوله[1]:

نزلَـــتْ مقدِّمَـــةُ المَصِـــيفِ حَمِيـــدةً ويَـــدُ الشِّـــتاءِ جديـــدةٌ لا تكفـــرُ

"تستوقفنا في هذا البيت صورتان أساسيَّتان هما: صورة (الصَّيف) وصورة (الشِّتاء) أما العلاقة بينهما فهي علاقة الفعل (الصَّيف) بالفاعل (الشِّتاء) أو السبب بالمسبِّب، ولعلَّ كلمة (يد) استعارها الشِّتاء من الإنسان (يد الشِّتاء) تحفِّزنا لأن نصنع العلاقة في وضع آخر أكثر قرباً من الإيحاء فنجعلها علاقة الناتج (الصَّيف) بالعامل المنتج (الشِّتاء)"[2].

ومن خلال هذا نرى الشَّاعر يصوِّر الشِّتاء إنساناً نقيَّاً، وكذلك بقوله (مقدِّمة المصيف حميدة) فهنا أطلق على الربيع صفة الحمد، وهي مما نستخدمه في وصف الإنسان، وبذلك يكون قد رسم أجمل الصور في تشخيص الشِّتاء والرَّبيع.

ثم يكمل ويشبِّه الشِّتاء بإنسان يغرس بيده، فيكون بذلك أعطى أجمل تعبير لهطول المطر فيقول[3]:

لـــولا الَّـــذِي غَـــرَسَ الشِّـــتَاءُ بكفِّـــهِ لاقَـــى المَصِـــيفُ هَشَـــائِماً لا تُثْمِـــرُ

فهذا الشِّتاء يغرس الثمار في الأرض بيديه كالفلَّاح، وكأنَّ للرَّبيع بجماله وروعته مكانته عند أبي تمام، فتبعث جماليَّة الطَّبيعة في هذا الفصل روحاً للشاعر، فتناول الشاعر هذا الفصل باعثاً فيه الروح، لأنَّ فصل الشِّتاء كان كريماً ولم يبخل عليه بأمطاره وخيراته. فاللَّفظة التي تقع بها الاستعارات لابدَّ لها من التحريك داخل السياق، ومنحها الحيويَّة والحركة على باقي

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج2، ص191.

([2]) الرباعي، عبد القادر، **طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة الربيع لأبي تمام**، مرجع سابق، ص112.

([3]) أبو تمام، **ديوانه**، مج2، ص191.

السياقات، ويرتقي بها الشاعر عن مستوى اللفظ العادي والمألوف، وحينما منحها الصفات الآدميَّة نقلها من عالم الجماد إلى عالم الإنسان، ليستطيع إبراز الصورة وتقريبها.

ويكمل الشاعر قصيدته إلى أن يصل إلى قوله[1]:

ونَــدَىً إذا ادَّهَنَــت بِــهِ لِمَــمُ الثَّــرَى خِلْــتَ السَّــحابَ أتَــاهُ وهــوَ مُعَــذَّرُ

إذا سقط النَّدى بالليل ورأيت تلك القطرات بالنهار، حسبتها قد مرَّ عليها السحاب مقيماً لعذره عنده بهذا المطر القليل، فالمظهران الطبيعيان في هذا البيت هما (الثَّرى والسَّحاب) والشاعر استعار لهما من صفات البشر، حيث استعار الادِّهان للثرى والاعتذار للسَّحاب، أي استعار الشاعر من الرجل الذي يدهن لحيته ويطيبها، فعلاً بشريَّاً آدميَّاً مماثلاً يقوم الثرى بمثله فيدهن لممه، واستكمل التشخيص، في حركة السحاب الذي أتى إلى الثرى معتذراً، وهنا أنطق السحاب وجعله يعتذر عن قلَّة المطر وهذا هو سلوك، وبذلك يكون التشخيص واضحاً جليَّاً في هذه الصورة المبتكرة في معانيها وتشخيصها.

ثم يقول[2]:

أَرَبيعَنَــا فــي تِسْــعِ عَشــرةِ حِجَّــةً حَقَّــاً لَهِنَّــكَ للرَّبيــعُ الأَزهَــرُ

مــا كَانــتِ الأيَّــامُ تُســلَبُ بَهجَــةً لَــو أنَّ حُســنَ الــرَّوضِ كَــانَ يُعَمِّــرُ

فالشَّاعر في البيت الذي يقول فيه (ما كانت الأيَّام تسلب...) يلقي صفة انفعاليَّة على الطبيعة وفعلاً إنسانياً، هما (السلب للأيَّام) و(البهجة للرَّوض)، فكان التَّشخيص، ثم يتابع وصفه للشِّتاء والرَّبيع حتَّى يصل إلى قوله[3]:

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج2، ص192.

([2]) المصدر نفسه، مج2، ص194،193.

([3]) المصدر نفسه، مج2، ص195.

مِـــن كُـــلِّ زَاهِـــرةٍ تَرَقْـــرَقُ بالنَّـــدَى فكأنَّهَـــا عَـــيْنٌ عَلَيْـــهِ تَحَـــدَّرُ

تَبَـــدُو ويَحجُبُهـــا الجَمِـــيمُ كَأنَّهَـــا عَـــذرَاءُ تَبَـــدُو تَـــارةً وتَخَفَّـــرُ[1]

حَتَّـــى غَـــدَتْ وَهَـــدَاتُها ونِجادُهـــا فِئتـــينِ فِـــي خِلَـــعِ الرَّبيـــعِ تبخْتَـــرُ[2]

إذا ما عدنا إلى مفردة (زاهرة) فقد اختارها الشاعر بدلاً من كلمة (زهرة) وهو اختيار موفق لأنَّ (زاهرة) اسم فاعل مؤنَّث يحوي الزَّهرة وينقل تأثيراً في قلوب الناس وهذا فعل ذو وظيفة مزدوجة، حرص الشَّاعر على إيجادها في مجموعة من مفرداته التي جمعت بين مظاهر الطبيعة والإنسان في آنٍ واحد ومنحت الطبيعة الآدميَّة، أما كلمة (ترقرق) فإنَّ حروفها تمنح بترددها بين الراء والقاف إيقاعاً يوحي بتردُّد قطرة النَّدى بين الثَّبات والسقوط وهي أيضاً تتوازى معنى ووزناً مع كلمة (تحدَّرُ) فكلتاهما تجتمعان على تفعيلة واحدة (متفعلن) وكل واحد منهما تشكِّل أساس المعنى في صورتها: (التَّرقرق للنَّدى في الزَّهرة، والتحدُّر للرَّبيع في العين)[3].

ومن هنا نلاحظ جماليَّة الصورة الإنسانيَّة بعد أنْ شخَّص الأزهار، وهي تحمل حبَّات النَّدى، واستعار من الإنسان عيناً لها، فكان التشبيه اللطيف، الإنسان الذي يذرف الدموع، وهذا تشبيه معقول جداً وجميل وقريب من الغرض، حتى إذا ما سمعناه رحنا نتخيَّل ذلك الموقف، وشعرنا حينها بمدى الإحساس المرهف والعالي لدى أبي تمام، وجمالية التَّشخيص جاءت من التَّشبيه.

([1]) "**الجميم**"، ما تكاثف من النبات، وأكثر من النبت.

([2]) "**الوهدة**" ما انخفض من الأرض.

([3]) يُنظر: الربَّاعي، عبد القادر، **طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة الربيع لأبي تمام**، مرجع سابق، ص124.

"أما الصُّورة الثانية، فصورة (الزَّاهرة يحجبها الجميم) في طرفها الأول و(العذارء تبدو تارة وتخفر) في طرفها الثاني، وهي صورة أخرى من اشتراك الجمال الطبيعي بالجمال الأنثوي لإدخال المسرَّة إلى قلب الإنسان المتلقِّي لهما، ولكن الجمال المتلَّقى هنا ليس جمالاً ماديَّاً فقط، وإنما هو جمال الخلق والروح أيضاً كما عند الإنسان"[1]، وبذلك يكون قد شخَّص هذه الزَّاهرة أروع تشخيص، فإن كان حجبها الجميم مرَّة، فقد كانت عذراء تظهر وتختفي كما الفتاة في الأخرى، من خلال إحداث مشابهة بين (الزَّاهرة) والعذارء مبنيَّاً على أساس أنَّ كلاً من العنصر الطبيعي والعنصر البشري يمثل قمَّة الجمال في جنسه، ويشتركان في سلوكيات أخلاقيَّة يجمعهما الحياء.

وبعد ذلك نلاحظ تمازج النَّبات في (وحدات الأرض ونجادها) قد تملَّك خيال الشاعر وانفعاله، وأثار لديه صورة انفعاليَّة لفعل إنساني اجتماعي، المؤلف من (فئتين في خلع الرَّبيع) قاسم مشترك بين طرفي الصورة، وهي حقيقة في الأوَّل، ومجازية توحي بألوان الثياب الموشاة في الثانية.

"وفي صورة (الوهدات، والنجاد) ثنائية متضادة تصلح للتعبير عن التنافر بين الأشياء والصراع بين الأحياء، لكن الشاعر نظر إلى طرفيها في الصورة على أنَّهما يؤلفان منظراً واحداً، متصالحاً ومتآلفاً، يذكِّر بجو الألفة الاجتماعية الذي تتسامى فيه العواطف وتنسجم الأرواح، إن الصورة–بهذا–تصدر عن رؤية عالية للمجتمع النموذج الذي تتحول فيه مثيرات التباغض إلى

([1]) الربَّاعي، عبدالقادر، **طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة الربيع لأبي تمام**، مرجع سابق ،124 وما بعدها.

أسباب للصفاء والتكافل"[1]، فغدت الوهاد والنجاد تتبختر كشخص يتباهى في حلية الربيع فتزهو بجمال الأرض.

وكل ذلك وظَّفه الشاعر في تشخيص عمل فصل (الربيع) وأزهاره الجميلة فكأن الربيع كالإنسان يرتدي عباءة من الأزهار، وهذه الأزهار كانت مزهوّة بنفسها، متفاخرة بمشيتها كما تفعل الفتاة الجميلة.

ويكمل الشاعر قصيدته مستطرداً في وصف الربيع حتى يصل إلى مقطع مدح الخليفة الذي يقول في بدايته[2]:

خُلــــقٌ أَطَــــلَّ مـــــن الرَّبِيـــــعِ كَأَنَّـــــه خُلـــقُ الإِمَـــامِ وهديـــهُ المتيَّســـرُ

عندما كان الربيع عند الشاعر دلالة على كل شيء جميل، فلا عجبَ إن رأيناه يضيف إليه الخلق الحسن، ومن ذلك قوله: (خلق أطلَّ من الربيع) وفي عجز البيت يشبّه خلق الربيع بخلق الإمام النقي الهادئ، فيكون بذلك قد وصف الربيع وأسبغ عليه صفة من صفات البشر وتستنتج الدراسة من هذا التشكيل الربيعي، والائتلاف والمزج من خلق الدهشة من حيث كونها (تشخيص الخلق) في صورة فنيَّة معبرة، وبهذا المفهوم التشخيصي ينهض بوظيفة حيوية تعنى باحتواء المعنى الذهني المجرَّد وتحويله إلى صورة حسيَّة وتصويرية مبدعة في إضافة الفعل (أطل) فكان للخلق وجوده الحسِّي و التأثير التمثيلي، وكان خلق الربيع بعض من خلق الإمام، وفي ذلك انسجام في هيئات المجرَّد والحسِّي وقد أشار إلى ذلك(الجرجاني) بقوله: "وإذا كان هذا ثابتاً موجوداً، ومعلوماً معهوداً، من حال الأشكال المؤلفة، فاعلم أنها القضية في التمثيل حتى

([1]) يُنظر: الربَّاعي، عبدالقادر، **طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة الربيع لأبي تمام**، مرجع سابق، ص124 وما بعدها.

([2]) أبو تمام، **ديوانه**، مج2، ص196.

يكون هذا شخصاً يملأ المكان، وذاك معنى لا يتعدى الأفهام والأذهان، وحتى إن هذا إنسان يعقل، وذاك جماد أو موات"[1]

وبعيداً عن قصيدة مدح المعتصم، بقي أبو تمام في جوّ الربيع فرقَّت ألفاظه مستلهماً معانيه ومفرداته مما ألهمه إياه الربيع، وطبيعته الهادئة، يقول من قصيدة له يمدح فيه الثغري[2]:

إذا غَــازَلَ الــرَّوضُ الغَزَالَــةَ نُشِّــرتْ زَرابــــيُّ أَكنَــــافِهِم ودَرَانِــــكُ

شخَّص الروض وجعله يغازل الشتاء في أحاديثهن اللطيفة، فجعل الروضَ عاشقاً هائماً يلاطف غزالة، وهو فعل إنساني يقوم به الإنسان فقط، وإن كان قد جعل الروض عاشقاً، فقد جعله عاقلاً أيضاً يفرح بقدوم المطر، فيطلُّ برأسه، منتظراً قدوم المطر، ويُسرُّ عندما يجيء، فيقول مُشخّصاً في مدحية له قالها بـ(محمد بن شبانة)[3]:

كشَــفَ الــرَّوضُ رأسَــهُ واستسَــرّ المَحــلُّ كمــا استَسَــرَّ المُرِيــبُ

يظهر الروض طلقاً لما استقبل الغيث، وبالغ الشاعر في إظهار هذه الصفة (الفرح) حين أسبغها على الروض، عندما استقبل المطر.

وتظهر خصوبة تجربة أبي تمام وسعة خياله وقراراته الفكريّة العالية في تشخيصه الربيع، فالربيع لا يهجر الربوع، فهو على علاقة بها ودائم التواصل معها، و(الجفاء) من صفات الانفصال استعارها أبو تمام وأسبغها على الربيع ليصوِّر لنا مشهداً يمتلئ بالحياة والحركة كما عوَّدنا كثيراً مع عناصر الطبيعة، يقول[4]:

([1]) الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، هـ.ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استنبول، 1954، ص136،137.
([2]) أبو تمام، **ديوانه**، مج2، ص458.
([3]) المصدر نفسه، مج1، ص291.
([4]) المصدر نفسه، مج3، ص113.

دَوَارِسُ لَـــمْ يَجـــفُ الرَّبيـــعُ رُبُوعَهـــا ولا مَـــرَّ فـــي أغفَالِهـــا وهـــوَ غافِـــلُ

وتظهر الحركة باستخدامه الفعل (مرَّ) ويزداد التشخيص بقوله (وهو غافل) فهذه–أيضاً– صفة إنسانية أرادها شاعرنا للربيع.

الغزل هو أحد الموضوعات البارزة في شعرنا العربي، حتى إنّنا لا نكاد نقرأ ديوان شاعر إلا وجدنا له أبياتاً في الغزل، وكذلك هو حال شاعرنا الذي استخدم في غزله مظاهر الطبيعة، فكان الورد أجملها وأرقَّها، فشخَّصه، وأضفى عليه صفات وأفعال الإنسان، ونجد أن الورد عنده يُقسِم أيماناً كما الإنسان، يقول متغزلاً[1]:

وأقسَـــمَ الـــوَردُ أَيمانـــاً مُغَلَّظـــةً ألاَّ تفـــارِقَ خدَّيـــهِ عجائِبُـــه

فالورد الذي يمتاز بأنه رمزٌ للجمال والرقة نراه يمتلئ بالحياة، ولسان حاله يقسم بأنَّه لن يفارق خدي محبوبته، فهذه الصورة التي نقلها إلينا شاعرنا في تشخيصه للورد، كانت من أجمل الصور، فهزَّت الأسماع، وأدهشت النفوس وانتشت، حيث يكون المعنى المعبِّر عن نفسه هو اللغة من دون انحراف، وحيث تتحوَّل رؤية المبدع من ملكات حسِّه إلى ملكة لغته بوصفها معنى واعياً حساساً، ومن ثمَّ إلى ملكة اللغة في موضعها بوصفها تجربة حياة، حينها لا يكون المدلول العادي والمألوف، بل يكون منتجاً جمالياً تصنعه صيرورة الصور التشخيصيَّة، في لحظة إبداع شعريَّة يمتلكها الشاعر، ويحسن توظيف مستوياتها الأدائيَّة المتَّسقة مع رؤيته الفنيَّة.

وفي قصيدة أخرى يمدح بها (محمد بن حسَّان الضبي) وكان مدح بهذه القصيدة (يحيى بن ثابت) يشبِّه الربيع بالشخص الذي يعتني ويتأنق في التربية، يقول[2]:

عُنِـــيَ الرَّبيـــعُ برَوضِـــهِ فكَأنَّمـــا أهـدَى إليـــه الوَشـــيَ مِـــنْ صَـــنعاءِ

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص159.

([2]) المصدر نفسه، مج1، ص25.

شبّه ألوان الزهر بوشي صنعاء فكأنّ الربيع تأنَّق في تربيته، وكانت صنعاء معروفة بعمل الوشي، وشبَّه الربيع بإنسان يربِّي ويتأنق في التربية وهنا يكمن التشخيص.

ونستشعر أيضاً المشاعر الآدمية التي بثَّها أبو تمام في عناصر طبيعية أخرى، يقول واصفاً البرد في خراسان ومشخِّصاً الأرض[1]:

أمـا تَـرَى الأرضَ غَضـبَى والحَصَـى قَلِـقٌ والأفــقُ بــالحَرجَفِ النَّكبــاءِ يَقتَتِــلُ

تبدو الصورة واضحة جليّة بهذه المشاعر، فلم نعهد أنَّ الأرض تغضب إلا في تشخيص أبي تمام، وكذلك حال الحصى فهو قلق، أما الأفق فقد شخَّصه واستعار له الاقتتال، وهذه جميعها حركات انفعالية، إنسانية وظَّفها لنا شاعرنا بصورة مفعمة بالحياة والحركة من خلال خياله الواسع وخصوبة أفكارِه في عرض صورة مركبة، حتى رسمت لوحة متآلفة من المشاهد فتؤدي صورة حركيَّة منسجمة في تدافعها.

لقد عبر أبو تمام عن تشخيصه للطبيعة بأدق التعابير والألفاظ فمنح اللفظة طاقة متجددة فضلاً عن معناها المعجمي فأتلفت الألفاظ في تراكيب صورية جمالية ذات طاقة انفعالية، أوحت ما أوحته بصور التشخيص، ويقول (عبد القاهر الجرجاني) في الاستعارة: "حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدَّة من الدرر وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر، وتريك الجماد حيَّاً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينةً، وتريك المعاني اللطيفة هي التي من خبايا العقل كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وتلطف الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنال إلا الظنون"[2]

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، ج4، ص526

([2]) الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، مصدر سابق، ص136.

ب-الصحراء والأطلال:

أما الصحراء ذلك المكان القاسي بظروفه الطبيعية، فقد شخَّصها أبو تمام ونسب إليها أفعالاً إنسانية، فنراه واصفاً لها بقوله[1]:

فأَضــحَى الفَــلَا قَــدْ جَــدَّ بَــري نَحضِــهِ وكـــانَ زمانـــاً قبـــلَ ذاك يُلاعِبُـــه

فاستعار أبو تمام الفعل (برى) وهو فعل يقوم به الإنسان، وأعطاه للصحراء فبعث فيها الحركة، وجعل منها المسؤولة عن إذابة جسد المركوب، فأصبح هزيلاً ضعيفاً.

وإذا ما عدنا قليلاً إلى الألفاظ الجاهلية سنراها قد وردت في تشخيص أبي تمام بشكل لا يكاد يذكر إلا في القليل النادر، وقد قلنا سابقاً إنَّ أبا تمام نقل مشاعر الحزن من الإنسان ليرقي بها الريح التي حزنت والتهبت جواها لفقد مرثيه حتى الحمائم أخذت بالبكاء، وليس هذا فقط، بل إن مشهد البكاء نراه أيضاً على الأطلال، ونحن نعرف الأطلال وظاهرة البكاء عليها فهي سمة بارزة في شعر الجاهليين ولكن أبا تمّام جعل منها باكيةً، وذلك من قصيدة له يمدح بها (الزيَّات) ويعاتبه، يقول[2]:

تُطِلُّ الطُّلُــولُ الدَمْـــعَ في كلِّ موقفٍ وتَــمثُلُ بالصَّـــبرِ الدِّيارُ المَواثلُ

فالدمع ينهمر من الأطلال، بينما بدت الديار أكثر تجلُّداً، فهي تتظاهر بالصبر، والتظاهر بالصبر هو من صفات الإنسان وكذلك البكاء، لا من صفات الديار، ولا تعرفه الرياح، إنما عرفته وتجلَّت به عند شاعرنا بتشخيصه الباهر لها.

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج1، ص222.

([2]) المصدر نفسه، مج3، ص113.

2-الطبيعة السماوية:

يقول تعالى في محكم كتابه الكريم ﴿**أَوْ كَصَيِّبٍ مِّنَ السَّمَاء فِيهِ ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِم مِّنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ واللّهُ مُحِيطٌ بِالْكافِرِينَ**﴾[1].

ويقول أيضاً ﴿**وَهُوَ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ بُشْرًا بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ حَتَّى إِذَا أَقَلَّتْ سَحَابًا ثِقَالاً سُقْنَاهُ لِبَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَنزَلْنَا بِهِ الْمَاء فَأَخْرَجْنَا بِهِ مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ كَذَلِكَ نُخْرِجُ الْمَوْتَى لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ**﴾[2].

من خلال هذه الشواهد القرآنية، نجد أن البرق والرعد والرياح والسحاب ذكرت في القرآن الكريم؛ لتوصيل فكرة ورسالة معينة، ولعلَّها من أبرز الظواهر الطبيعية ذات القدرات الهائلة، لما تحدثه من مشهد لصور صوتية ولونيّة وأخرى ضوئيَّة مذهلة، وكان لهذه الظواهر نصيب وافر من وصف وتأمل الشعراء، فقد شقَّ البرق مخيلاتهم فأطلقوا له العنان، وأخذ كل شاعر يستلهم وخياله روعة هذا المشهد الذي يأتي سابقاً أو متزامناً مع هطول المطر، فكثر وصف الليالي المطيرة، ومشهد صورة دوي الرعود ولمعان البروق، ثم هطول المطر، وأصوات الرياح، سواء ليلاً أو نهاراً، وكل شاعر جاء بصوره لما استلهمه، فمنهم من وصف البرق بانفتاح أبواب السماء، ومنهم من رآه سيفاً يُستَّل من غمده، وآخر رأى فيه ناراً تشبُّ حيناً وتخمد مرة أخرى، وابن زيدون حمَّله رسالة حب وحنين وسقيا ودعوة بالرخاء لولادة وموطنها، لقاء ما كانت تستقيه من المودة والهوى، ومن الشعراء من كان ينتقل بعد وصف هذا المشهد المليء بالصور الحركيّة إلى وصف هطول المطر واستقبال الأرض له، وعلى الرغم من الهيبة الكبيرة والمشهد المرعب لأصوات الرياح ولمعان البروق ودوي الرعود، إلاّ أنه كان وما يزال مدعاة للتفاؤل، فما أن تبرق

([1]) سورة البقرة، **الآية(19)**.

([2]) سورة الأعراف، **الآية(57)**.

السماء حتى تتهلل الوجوه مستبشرة لاستقبال الخير من الأمطار، وما سيعمُّ من رخاء على الأرض بما ستجود عليهم.

أما شاعرنا أبو تمام، فقد تناول هذه الظواهر السماويّة بوصف الرياح والبروق والرعود، فلم ينهج كغيره من الشعراء منهج الوصف فقط، بل رأى بهذه الصورة لقطة فنية ورؤية حيويّة لتشخيصه، فمرَّة يجعل الريح أسيرة مقيدة، وأخرى يجعل الرعد بهيئة الخطيب بصوته الجهوري، ثم نرى البرق يسري صامتاً كما هو حال الإنسان، وفي موضع آخر يصف البرق بالخدوع مُسبغاً عليه صفات البشر، وكذلك الرعد فقد ألبسه ثوب الدجل وهذا ما سنراه في الأبيات تباعاً.

ولأبي تمّام غاية من هذا التشخيص، فهو لم يرد الوصف فقط، وإنما أراد الاستفادة من ميزات هذه الظواهر، فشخَّصها، ولعلّه من خلال هذا التشخيص كان يريد الإشارة إلى أحد ممدوحيه، أو ليذمَّ أحدهم ومهما تكن غايته، فإننا نرى صوراً مليئة بالحركة، ومفعمة بالحياة تنطق بالإنسانية.

أ-الغيث ومسمياته:

تبرز عبقريّة أبي تمام واضحة جليَّة في تشخيصه للمطر حيث تغنَّى بالمطر ليوظفه في شعره، وإذا ما قرأنا الأبيات التي صوَّر بها المطر سنجده استخدم لفظة الغيث، فنحن نعلم أن القرآن الكريم -هو أساس اللغة العربية، والركيزة الأساسية لها- استخدم لفظة المطر في الآيات التي كان فيها وعيد وتهديد كقوله تعالى: ﴿ وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِم مَّطَرًا فَسَاء مَطَرُ الْمُنذَرِينَ﴾[1].

ولعلَّ أبا تمام كان يعي هذه المعاني لثقافتة العربية الواسعة، وثقافته المتعمِّقة بالقرآن الكريم، فجاء استخدام (الغيث) واستخدمه مشخَّصاً فنشاهده تارة ينسج الأرض كالحائك الماهر،

([1]) سورة النمل، **الآية(58)**.

ويصفه تارة بالكرم، وهذه صفات إنسانية بحتة، ويناديه أحياناً أيها الغيث، على سبيل الاستعارة التصريحيّة، وكل ما ذكره جاء بلفظ الغيث مُشخَّصاً مسبغاً عليه صفات البشر، وهذا دليل آخر على براعة شاعرنا في اختيار ألفاظه ومعانيه.

وفي البيت التالي جماليات الإحساس، وروعة الشجو وهو يخاطب فيه الغيث، ويرحب به غاية الترحيب عند انهماره في الصباح وعند هطوله في الليل وعند إيابه في المساء، فنراه يخاطبه وكأنه إنسان يسمع ويفعل، فيناديه بحرف النداء (أي) ثم يأمره مستخدماً الفعل (حيّ) فيقول في (مدح محمد بن الهيثم بين شبانة)[1]:

أيُّهـــا الغَيـــثُ حَـــيَّ أهـــلاً بِمغـــدَا كَ وعِنـــدَ السُّـــرَى وحِـــينَ تـــؤوبُ

فالتشخيص واضح من خلال المخاطبة والنداء بحرف النداء للعاقل، فصيَّر من الغيث إنساناً عاقلاً يستوعب الأمر في قوله (حيَّ أهلاً) للغمام وقت غدوتك ووقت السُّرى ليلاً، وحال عودتك، وعلى هذا فهي حركة دائمة على هذه الأرض وأهلها، وإذا كانت التحيّة فعلاً إنسانياً يقوم بها في كل الظروف، فإن تحيَّة الغيث لأهل الأرض المقصودة أن يشبعها بالأمطار من غدوه حتى إيابه، ليحلَّ بها الخصب والخير.

ويتوالى إبداع أبي تمام في تصويره للغيث، فيقول مادحاً (أبا سعيد محمد يوسف الثغري) ويذكر (المالكيين من بني تغلب) في هذه القصيدة[2]:

إذا الغَيـــثُ سَـــدَّ نَســـجَهُ خِلْـــتَ أنَّـــهُ مَضَـتْ حِقبَـةٌ حَـرسٌ وهـو حَائِـكُ[3]

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج1، ص292.

([2]) المصدرة نفسه، مج2، ص459.

([3]) روى الخارزنجي، إذا الغيث غادى نسجه.

هذا الإبداع يظهر في تصوير الشاعر منظر الأرض، وهي مفترشة بالأزهار والأعشاب، ولكن من المسؤول عن هذه القطعة الفنيّة؟ إنه الغيث هو الصانع المبدع فقد أضفى على الغيث صفات الإنسان الذي يُحيك الملابس، فنجم عن تشخيصه هذا أجمل وصف لصنعة الغيث بالأرض، ألا وهي أن المطر هو من يحوك ويطرِّز الأرض بالأزهار الملونة كما يفعل الإنسان بالملابس، واستخدم أبو تمام حقبة كدلالة زمنية، فالمطر يمضي وقتاً في رسم صورة الأزهار.

ويتابع أبو تمام وصفهُ وتشخيصه الغيث وإسباغ صفة الكرم عليه إذ يقول في مدح (محمد بن الهيثم بن شُبانة) [1]:

غَيــثٌ حَــوَى كَــرَمَ الطَبَــائِعِ دَهــرُه والغَيــثُ يُكــرِمُ مَــرَّةً ويَلُــومُ

يشخص الشاعر الغيث ويسبغ عليه صفات البشر (كرم الطبائع) وصفة اللوم التي هي أيضاً تخصُّ البشر، ولعلَّ من أجمل صوره في التشخيص، تلك التي قالها في مدح (نوح بن عمر والسَّكسَكيَّ)، يقول[2]:

ذَكَــرَتكُمُ الأنــوَاءُ ذِكــرَ بَعضِــكُم فَبَكَــتْ عَلــيكُم بُكــرَةً وأصِــيلا

يحول الشاعر الغيث إلى شخص امتلأ بالحياة والنشاط والمشاعر، فأسبغ عليه صفة التذكر في الشطر الأول، ومنحه الإحساس في الشطر الثاني وكلاهما مما يخص الإنسان، وهنا مكمن التشخيص، وهذا يدل على خيال الشاعر وقدرته العالية على التصوير.

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج3، ص291.

([2]) المصدر نفسه، مج3، ص67.

ب-السحاب (الغمام):

وكان للغمام نصيب من تشخيص أبي تمام فقد استطاع أن يُشخِّصَ السحب في السماء، ويرسلها على هيئة إنسان بصفاته الجسدية، فيقول معتذراً إلى (إبراهيم والفضل كاتبي عبدالله بن طاهر)، من تأخره عن زيارتهما بسبب المطر، وكانا من أهله من طيء، ويمدحهما بقوله[1]:

قُـــولَا لإبـــرَاهيمَ والفَضْـــلِ الَّـــذِي سَـــكَنَتْ مُوَدَّتُـــهُ جُنُـــوبَ شَـــغَافي

مَنَـــعَ الزِيـــارةَ والوِصَـــالَ سَـــحَائبٌ شُـــمَّ الغَـــوَاربِ جَأبَـــةَ الأكتَـــافِ

وإذا ما ربطنا هذا البيت الثاني بموضوع القصيدة التي قيل فيها، سنجد أنَّ القصيدة في الاعتذار، وأراد الشاعر أن يعتذر ويقول أنّ الذي منعه من الزيارة والتواصل أمر جلل، وهذا بسبب السحائب السكاب، التي عطَّلته، ومنعته من التواصل، فكان للسحاب قدرة إنسانية تمكنت من منع الشاعر من الحركة والتنقل، فقد شخَّص الشاعر السحاب، ومنحها فعلاً إنسانياً، وشكلاً إنسانياً أيضاً، فهي سحابة مرتفعة شمَّاء عالية الهمَّة، وجأبة(غليظة) الأكتاف وهذه صورة مكتملة لوجه التشخيص.

ويمضي في وصف السحاب فهي عنده لها معنى آخر، وهي بنظره كالإنسان الذي يجود ويعطي المحتاج، وليس فقط جعل لها صفات الكرم والجود، بل عمَّق تشخيصه فأنسنها وجعل لها عيوناً، إذ من المعروف بأن لعيون البشر ماء وهو البكاء، وللمزن عيون، لكنَّها تجود بمياه الأمطار، لتسقي الأرض، ولتنبت النبات، يقول في مدح (السليل بن المسيب أبي قدامة الكلابي)[2]:

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج2، ص389.

([2]) المصدر نفسه، مج3، ص285.

جادَتْـكَ عنِّـي عُيُـونُ المُـزنِ والـدِّيمِ وزَالَ عيشُـكَ موصُـولاً بِـهِ الـنِّعَمُ[1]

ويقول بنفس المعنى[2]:

فلـــربَّ سَـــارِيَةٍ عليـــكَ مَطِيـــرةٍ قَـد جَـادَ عارضُـهَا وَمَـا يتهلَّـلُ

ويظهر الغيم مرَّة أخرى عند أبي تمام ولكن بصورة مختلفة تماماً، وهذا ما يصوِّر تفنُّنه وإبداعه، فالغيم سكرانٌ، فقد شخَّصهُ بعد أن جعل منه عربيداً يسكر صباحاً ومساءً، ولكن خمرته كانت مختلفة، فقد كان يسكر من ريق الفتيات الجميلات، فلشدَّة جمال تلك الفتيات جعل الغيم يسكر من ريقهُنَّ، فيقول في هذا المعنى واصفاً الغيم والمطر[3]:

الغـــيمُ بـــينَ مغبـــوقٍ ومُصْـــطَبَحِ مـــن ريـــقِ مُكـــتَفِلاتٍ بـــالثَّرَى دُلُـــحِ

ومرَّة أخرى يرسم لنا صورة انفعالية حركيَّة رائعة، فشخَّص أبو تمام المطر كعادته، وشبَّهَهُ بالإنسان الذي يضحك، وجعل الأزهار تبكي من شدَّة فرحها بهذا المطر، فنلاحظ جماليَّة الصورة التي اختارها بعناية واستخدم الثنائيَّة الضديَّة في(ضحكت وبكت)، مما أضفى على الصورة روعةً وجمالاً إذ يقول[4]:

دُهـمٌ إذا ضَـحِكَتْ فـي رَوضَـةٍ طَفِقَـتْ عُيُـونُ نوَّارِهـا تَبكِـي مـن الفَـرَحِ

نلاحظ من الأبيات السابقه ورود لفظة (عيون) متكررة بمعان متعددة فقد جاءت مرة بـ(عيون النوار) و(عيون المزن)، وغيرها في مواضع أخرى، وما هذا إلا من اتساع الكلام عند

([1]) يريد: لا زال عشيك.

([2]) أبو تمام، **ديوانه**، مج3، ص58.

([3]) المصدر نفسه، مج4، ص507.

([4]) المصدر نفسه، مج4، ص507.

العرب، وتعدد دلالاته، ومن جميل القول عند(ابن رشيق) ما جاء في هذا المجال: [1]"لأن ألفاظ العرب أكثر من معانيهم وليس في لغة أحد من الأمم غيرهم، فإنما استعاروا مجازاً واتساعاً، ألا ترى أنَّ للشيء عندهم أسماء كثيرة، وهم يستعيرون له مع ذلك؟ على أننا نجد أيضاً في اللفظة الواحدة يُعبر بها عن معان كثيرة نحو العين التي تكون جارحة وتكون الماء وتكون الميزان، وتكون المطر الدائم الغزير وليس هذا من ضيق اللفظ عليهم ولكنه من الرغبة في الاختصار، والثقة بفهم بعضهم عن بعض ألا ترى أن كل واحدة من هذه التي ذكرنا اسم غير العين أو أسماء كثيرة".

ويصف أبو تمام (الديمة) دائمة الدر والهطول، تروِّي الثرى الذي يبدو وكأنَّه يستغيث بها، ويشكو لها كربه من الجفاف، يقول من قصيدة يمدح بها (محمد بن الهيثم بن شُبانة) [2]:

دِيمَـــةٌ سَـــمْحَةُ القِيَـــادِ سَـــكُوبُ مُســـتَغِيثٌ بِهَـــا الثَّـــرَى المَكـــرُوبُ

فعندما نقرأ هذا البيت نرى صورة حيّة في حركة السحاب، وصورة سمعيَّة في صوت الثرى المستغيث، استطاع أبو تمام من خلال الصورتين بث الروح في السحابة وجعلها سهلة القياد، تستنجد بها الأرض كما أنطق التراب المكروب، ومنحه فعل الإنسان الذي يستغيث، وبهذه الصورة حرَّك أبو تمام الديمة وبثَّ فيها حيوية الحركة، كما بثَّ الروعة والجمال في نفوسنا، وبذلك فإن صورة استغاثة الثرى المُتعطّش للمطر هي من أجمل الصور في وصف حاجة الثرى للماء.

([1]) القيرواني، ابن رشيق، **العمدة**، مصدر سابق، ج1، ص274.

([2]) أبو تمام، **ديوانه**، مج1، ص291.

ثم يتابع الصورة في البيت الثاني من القصيدة، ويجعل الأرض تشعر بجميل صنع الديمة وفضلها على الأرض(البقعة) المجدبة، فلو كان للأرض أن تسعى للشكر على نعمة أسديت لسعت إليها الأمكنة المجدبة عرفاناً بفضل هذه الديمة، إذ يقول في هذا: [1]

لـو سَــعَـتْ بقْــعَـةٌ لإعـظـامِ نُعمَـى لسَــعَى نَحوَهَــا المكَــانُ الجَــدِيبُ

والصورة التشخيصية جميلة هنا، جعل الشاعر للأرض الشعور الإنساني والإحساس بالجميل والفضل بنعمة المطر (الديمة السمحة) ولو قُدِّر لبقعة أرض أن تعظّم النعم، الأولى لهذه الأرض المجدبة أن تتصرف كإنسان يشكر ويعترف بالفضل.

ج-الرياح

وتبرز عبقريّة أبي تمام-أيضاً-واضحةً جليّة في تشخيصه للرياح، هذا المظهر الطبيعي غير المرئي، فاستفاد من هذه الصفة (اللامرئية) ليشخِّص لنا الرياح ويجعلنا نتخيلها كما أرادها هو، فجعلها أسيرة مقيدة بالسلاسل، تحاول الفرار بعد أن ضاقت ذرعاً بهذه القيود، فيقول من قصيدة له يمدح فيها (محمد بن يوسف الطائي) [2]:

فَمَــرَّ لَــو يُجَــارِي الــرِّيحَ خِيْلَــتْ لدَيــهِ الــرِّيحُ تَرْسُــفُ فــي القُيُــودِ

فيظهر التشخيص واضحاً جليّاً في هذه الصورة التي جعل فيها الرياح مغلولة مقيدة، كإنسان أسيرٍ لا حولَ له ولا قوّة للمقاومة.

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج1، ص291

([2]) المصدر نفسه، مج2، ص37.

ويقول في موضع آخر من نفس القصيدة[1]:

ولَـــــولَا أنَّ رِيحَـــــكَ دَرَّبَـــــتهُم لأَحجَمَــتِ الكِــلَابُ عَــن الأُسُــودِ

يجعل الريح إنساناً يدرّب، ولكن ليست أيّ ريحٍ، إنما هي ريح خاصّة بالممدوح (محمد بن يوسف الطائي) فهذه الريح القادرة على أن تدرَّب تأتمر بإمرته، وتلتزم بالفعل الإنساني بفعل التدريب وإطاعة أوامر الممدوح.

وفي موضع آخر يستعير أبو تمام صفة التحريش الذي يكون من الصفات الآدمية للريح، ويقول من قصيدة له يمدح بها (محمد بن عبد الملك بن صالح الهاشمي) [2]:

وحرَشَـــــتْهُ الـــــدَّبُورِ واجتَنَبَـــــتْ رِيــحُ القَبُــول الهُبُــوبَ مــن رَهَبــهِ

والقبول هي ريح الصَّبا والدبور تقابلها، وحرشته الدبور: أي أغرته بالمطر ولم تهبَّ القبول لتقشعَهُ، والتشخيص في الشطر الثاني أوضح، وذلك بإسباغ صفة الرهبة على الرياح، والرهبة من الانفعالات التي يختص بها الإنسان وتبدو على سلوكه.

أما الحزن فهو تعبير عاطفي، يعبِّر به الإنسان عن مصيبة ألمَّت به، أو لفقد عزيز لا يعوَّض، ولكن هل للرياح أن تحزن؟! نعم، هذا ما وجدناه في صورة من الصور الشعرية بقول أبي تمَّام في قصيدة له يمدح بها (مالك بن طوق)، ويعزِّيه بوفاة أخيه (القاسم بن طوق) [3]:

شَــجَا الــرِّيحُ فــازدَادَتْ حَنِينَــاً لفَقــدِهِ وأَحــدَثَ شَــجعَاً فــي بُكَــاءِ الحَمَــائِمِ

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج2، ص40.

([2]) المصدر نفسه، مج1، ص268.

([3]) المصدر نفسه، مج3، ص258.

فنقل أبو تمام مشاعر الحزن من الإنسان ليسبغها على الريح التي حزنت والتهبت عواطفها حنيناً لفقد القاسم بن طوق، فالريح تأنسنت واستشعرت إحساس الفقد، وليس فقط الريح، وإنما الحمام فقد أخذت بالبكاء، وهذا تشخيص آخر يظهر جلياً، والمراد من نقل وإسباغ مشاعر الحزن والبكاء للريح والحمائم ناجم عن هول الفاجعة التي بكت لأجلها الرياح والحمائم بأنها ليست مبالغة، بل تدل على المشاركة الوجدانية والانفعالية، فكل ما حوله شاركه عظيم المصاب، فمكانة الفقيد عظيمة، اهتزت لفقده بعض مظاهر الطبيعة، وشاركت بالحزن والألم والحنين لفقد القاسم، وبذا تكون فنيّة الاستعارة طاقة شعريّة، تمنح الشاعر القدرة على إقامة صوره في تشكيل لغوي معبّر وجمالي مؤثر يستحضر المعنى الإنساني الذي يبتغيه، فيشكل شغفه الإبداعي، ويثير استجابة المتلقي.

ويمضي أبو تمام في تشخيص الرياح، ويقول من قصيدة له يمدح بها (عبد الحميد بن غالب)، (والفضل بن محمد بن منصور) (وإبراهيم بن وهب الكاتب) [1]:

تَغـــدُو الرِّيَـــاحُ ســـوافياً وعَوَافِيَـــاً فَتَضِـــيمُ مَغنَاهَـــا ولَـــيسَ يُضـــيمُها

فالشاعر يقصد أن الريح تتحيِّف وتبتلي الأرض وتغيِّر معالمها، ولكن الأرض لا تستطيع أن تفعل بالريح ما يفعل بها.

د-البرق والرعد

ومن عناصر الطبيعة التي شخصها أبو تمام وأسبغ عليها صفات وأفعال البشر (البرق) فهو كغيره من مظاهر الطبيعة السماويّة، فها هو يشخصه لنا سارياً صامتاً كما هو الإنسان، يقول من قصيدة له يمدح فيها (محمد بن يوسف الثغري) [2]:

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج3، ص273.

([2]) المصدر نفسه، مج3، ص224.

مَـــنْ رَأى بارِقـــاً سَـــرَى صَـــامِتِيَّاً جَـــادَ نَجـــدَاً سُـــهُولَها والحُزُومَـــا؟

أسبغ الشاعر على البرق (السرى والصمت)، وهما صفتان تطلقان على الإنسان، ويرسم لنا لحظة لمعان البرق في السماء، وانهمار المطر بعده بصورة تخطف الأبصار، واصفاً لمعان البرق، هذا هو الفعل الطبيعي للبروق، لكن أين الروح الآدمية، وكيف تجلَّت في (البرق) فقد أحيا (أبو تمام) البرق وأعطاه من الروح الإنسانية، بحيث جعله (سارياً وصامتاً) (كالإنسان الصامت) الذي تمتلئ جعبته بخبايا عميقة، ولم يكن صمت البرق وسراه ليلاً إلا ليجود على الأرض، والجود أيضاً من الصفات الإنسانية، فشخَّص البرق ثانية وأعطاه صفة إنسانية بجوده على الأرض بنجادها وسهولها وبالاستعارة غدت صورة البرق كائناً واعياً مستقلاً يسري ويصمت ويجود بما يتبعه من مطر وخير على الأرض، إذ يصور أبو تمام لحظة لمعان البرق بقوله[1]:

يـــا سَـــهمُ للبَـــرقِ الَّـــذِي اســـتَطارَا بَـــاتَ علـــى رَغـــمِ الـــدُّجَى نَهَـــارَا

فالبرق شقَّ حلكة الليل وجعل من الظلام الشديد نهاراً، والتشخيص يتضح في استعارة الشاعر فعلاً إنسانياً (رغم)، وهو فعل يدل على القوّة والاقتحام لنيل المبتغى، فما كان من البرق إلا أن اقتحم حلكة الليل، وبفعل إجباري أرغم الدجى فحوَّله بإضاءته ونوره الساطع إلى نهار، إن هذه الصورة الاستعاريّة الحركية، خلقت ألواناً متضادة بين العتمة والنور، كما خلقت حالة من الحيويّة والتكثيف الذهني لحركة البرق الفوريّة التي تصاعدت مع حركة الصيرورة التشكيلية لإحالة الدجى إرغاماً إلى نهار مشرق.

وإذا تعتمد الاستعارة الخيال قوّة تحقق به الصورة التشخيصية، وخضوع الدجى مرغماً لاستحالة إلى نهار، فإن الصورة الناجمة عن ذلك تخضع لمبدأ التناسق والانسجام المحقق في نظام

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص515.

الوجود الكوني، فليس من أحد يشكُّ بفعل البرق في السماء الحالكة، لكن أن يصوّرها الشاعر في هذه الصورة الفنيَّة، ويتعامل مع الفعل (رغم) بهذه الطواعية فإنه استيقاظ لمخيلة الشاعر الإبداعية.

وبعد ذلك يصف لحظة سقوط المطر بصورة حركية مشخِّصاً فيها المطر جاعلاً منه مُنجداً، ومتعجِّباً من تحوله إلى ماء يغيث الكائنات الحيّة بعد أن كان ناراً مُهلكة، وبفعله هذا فرحت الأرض ورضيت عنه، فعند قراءة الأبيات نجد التشخيص واضحاً، ونلاحظ الحركة التي كانت نتيجة لهذا التشخيص الذي يتجلى فعله بكونه منحة آدمية، في الأفعال التي يقوم بها الإنسان، وهي: (أنجد، آض، أسخط) وذلك بقوله[1]:

حَتَّـــى إذا مَـــا أنْجَـــدَ الأبصَـــارَا وَبـــلاً جهـــاراً ونَـــدىً سِـــرَارَا

آضَ لَنَـــا مَـــاءً وَكَـــانَ نَـــارَا أرضَـــى الثَّـــرَى وأسْـــخَطَ الغُبَـــارَا[2]

فهذه الأفعال (أنجد، آض، أسخط) لا تقوم بعملها إلا مع فاعل إنساني، فالإنسان الذي ينجد غيره، والإنسان هو الذي يرضي غيره بأفعاله، وآض أي أرجع الماء الزلال إلى الأرض بعد جفافها، إنها سلسلة أفعال يضبطها أبو تمام ويوجهها وينميها في الحركة والفعل الإنساني، ويشخص من قام بفعلها، ويخصبها بأفعال التشخيص الخاصة بالإنسان، فمنح البرق كياناً آدمياً ناطقاً بالحس والحياة البشريّة وأفعال البشر.

والبرق كغيره من الظواهر الطبيعية، ولكنه عند شاعرنا اكتسب صفات وأفعال البشر، فصوّره أبو تمام مُشخَّصاً، فقد ألبسه صفة الخداع بقوله[3]:

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص515.

([2]) **آض**، يئيض، أيضاً، سار وعاد، آض إلى أهله: رجع إليهم.

([3]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص67.

ويَــا شَــائِماً بَرقَــاً خَــدُوعَاً وسَــامِعَاً لِرَاعِــدَةٍ دَّجالــةٍ فــي الرَّوَاعِــدِ

أما الغيمة فقد استعار لها صفة (الدجل) بقوله (راعدة دجَّالة) فقد شخَّصها، فالناس إذا وصفوا الكذاب بالمبالغة قالوا (فلان كذابٌ) أو (فلان دّجالٌ) و(الدجال) الذي يغطي الحق بكذبه، والشاعر جعل من هذه الراعدة دجّالة تنشرُ الأخبار الكاذبة، توهم بالبرق وبسماع صوت الرعد وهذا ما استدللنا عليه بقوله (سامعاً).

وبذلك يكون أبو تمام قد استعار من خلق الإنسان الدجل والخداع، ويضفيهما على الراعدة التي تدوي بصوتها الجهوري، ويسمعها من يسمعها راجياً خيرها، وهذا أن الخلقين لا يكونان إلا في الإنسان، وبالتالي فقد شخص الراعدة وجعل لها هذا الخلق، فإذا كان الإنسان يعاب عليه هذا الخلق فكيف بالراعدة التي تُسمع صوتاً ويُستبشر به ولا تنزل مطراً؟ وبالتشخيص لفعل الراعدة الدجالة جعلها شخصاً قادراً على المراوغة والاحتيال، وإلى جانب الصفات التي أسبغها على الراعدة، نراه أضاف صفة جديدة ألا وهي الصوت الذي يدوي في السماء، ويسمع في الأرض، ولبراعة خيال الشاعر فقد جعل الرعد شخصاً جهوري الصوت، واختار الخطيب المتميز بصوته الجهوري ليؤدي فعله في الأسماع، وفضلاً عن اكتساب الرعد للصوت الجهوري، كذلك اكتسبت الريح فعلاً إنسانياً آخر فأسقط عليها المشاعر بالفعل الذي يفيض بها، فالريح حنونة على الأرض والسماء بمرافقتها للبرق والرعد، وهذا الحنان اكتسبته ليس من الإنسان فقط، وإنما بحنانها لا تبتعد عن الناقة الأم المبعدة عن ولدها، فهنا تشاركت كل من الريح والناقة بشعور الحنين وما شاع في شطري البيت من صور التشبيه، وتعابير استعاريّة أفضت إلى التشخيص.

وبذلك تكون صورة صوتية حركية تجسد العبقرية المذهلة التي يمتلكها أبو تمام فلننظر إلى روعة الصورة التشخيصية والإسقاطية، وسعة الخيال[1]:

فَقَـــامَ فيهـــا الرَّعـــدُ كَالخَطِيـــبِ وحَنَّـــتِ الـــرِّيحُ حَنـــينَ النّيـــبِ

3-الكواكب:

كانت الطبيعة الموطن الأساسي، والملهم الوحيد لخيال الشعراء بشكل عام، فمنذ نشأت الخليقة أخذ الإنسان يتفكر في كل ما حوله. ولعلّ السماء كانت من أوليات إدراكه وانبهاره بعظمتها، فمرَّ الإنسان بمرحلة عبادة هذه الكواكب كالشمس والقمر بعد أن ظنَّ أنَّ لهذه الكواكب دوراً في وجوده، ومع قدوم الإسلام والوعي الفكري الذي رافقه، خسرت هذه الكواكب تلك المكانة التي كانت تصل لدرجة القداسة، وأصبحت مجرَّد آيات من خلق الله، فورد ذكر الشمس والقمر في القرآن الكريم، وأصبح الناس يعرفون ماهيَّة هذه الكواكب، أما الشعراء فقد وجدوا في هذه الكواكب صوراً ضمنوها شعرهم فكثر ذكر الشمس والقمر في الشعر العربي وأُخذ القمر على أنَّه رمزٌ من رموز الجمال، فكثر ذكره في شعر الغزل كقرين مشابه للمحبوب، وكان لأبي تمام أسلوبه الخاص به في توظيف الشمس والقمر في شعره، وإذ تفتح الاستعارة شعريّة الصورة، استطاع أن يُشخص هذين الكوكبين، وأن يسبغ عليهما الصفات والأفعال البشريَّة وهذا ما سنجده لاحقاً في الأبيات التي ستعرضها وتحللها الدراسة.

أما القمر فقد كان ظهوره أكثر في شعر أبي تمام، والسبب في ذلك يرجع إلى مكانة جمال القمر في نفوس الشعراء جميعهم، كما أنه الأنيس الدائم لهم في وحدتهم ومسيرهم الليلي، فهو ضيف خفيف الظل لا يسبب الأذى لهم كما هو حال شمس الصحراء الملتهبة، فضلاً عن أنه رمز الجمال

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص502.

بنوره الوهّاج المستمد من الظلمة المحيطة به، فكلَّما ازداد الظلام حوله ازداد ضياءً وبهاءً، وازداد إبهاراً لمخيلة الشعراء الذين تغنّوا بهذه الصورة، أما الاستخدام الشعري للفظة (القمر) في شعر أبي تمام، جاءت بجميع المراحل التي يمر بها (القمر، البدر، الهلال) وجميعها تستخدم في معرض الوصف والغزل.

أما الجديد الذي أضفاه شاعرنا على القمر هو التشخيص، فلم يعد القمر عنده مرآة تعكس صورة المحبوبة، بل تعدَّى إلى أكثر من ذلك، إذ بثَّ فيه الحركة والحياة، فنرى القمر عنده مبتسماً حيناً ويُسأل حيناً آخر، ونرى الهلال يُوارى التراب في موضع آخر، وإذا ما أعدنا النظر في المواطن التي استخدم فيها أبو تمام لفظة البدر، والمواطن التي استخدم فيها لفظة الهلال، نلاحظ بأن لفظة البدر تفوقت على غيرها في أبيات الغزل والوصف، وذلك لأن القمر يكون بأزهى حالة عند اكتماله.

أما في الرثاء فقد استخدم لفظة الهلال، ولعل هذا الاستخدام كان دلالة على حزنه وانكسار نفسه ألماً وجزعاً على الفقيد، وهذا الاستخدام الرهيب يُحسب لهذا الشاعر الفذ، فالبدر والهلال وجهان لعملة واحدة، إلا أن أبا تمام بذكائِه استخدم كل لفظة في موضع وهذا ما يدلنا بأن الشاعر لديه فلسفة ورؤية شعريّة تميّز بها، وهذا ما ستبينه الدراسة تباعاً.

أ-الشمس:

أما الشمس فنراه يفتن في رسم صورها، ويبدع في تشخيصها، ويولد صوراً استعارية تنسج حكايات إبداع وشعريّة في جماليات التشخيص، فتسمو الصور الإنسانية في منطق شاعريّة شاعرنا الفذة

على التشبيهات المألوفة، فمرَّة يصوّر هذا الكوكب فتاة ترتدي الكسوف كحجاب، فيرسم لنا صورة هذه الشمس الخجلى المجلّلة بالكسوف، فبدت لنا كالفتاة التي ترتدي حجاباً تتزين به، فاستعار أبو تمام لفظة (جلّلها) وأسبغها على الشمس مشخّصا لها، وجاعلاً لنا الصورة قريبة من الذهن، ولم يغفل الشاعر عن أن الشمس مؤنثة تأنيثاً مجازيّاً فأحسن في تشخيصه، واختار أن يُشبهها بالفتاة على عكس عادات العرب الذين اعتادوا أن يشبهوا الفتاة بالقمر، ليطابق بينهما بصفة الأنوثة، يقول من قصيدة له يمدح بها (أبا عبدالله أحمد بن أبي داود) [1]:

كـــأنَّ الشَّـــمسَ جلَّلهـــا كُسُـــوفُ أو اســـتَتَرتْ برجْـــلٍ مِـــن جَـــرادِ

فالصورة التشخيصية في الفعل (جلَّل) و(استترت) فالستر للفتاة ومن بديع الوصف عند أبي تمام ما يأتي من التشبيه، وينسب إلى الشمس خروجها منكسفة، تطلع بخجل أمام حضرة الممدوح وعظمته، فهي لا تقوى على الظهور أمامه بتمامها، وكأن الشمس تملك هذا التصرف الآدمي، وتتصرف بإرادتها، (وليس هو فعل رباني كوني)، ثم يزاوج بصورة التشبيه الثانية (أو استترت برجل من جراد)، فإنه يستدرك الصورة فيقلل من نسبة الكسوف بمقدار صغر حجم رجل الجرادة، فهل تؤثر رجل الجرادة على مقدار كسوف الشمس المتوقع طبيعيّاً؟، ومن الواضح أن التشخيص قد بان أكثر في الشطر الأول من الثاني، لكن الفعل (استترت) هو ما حرَّك التشبيه إلى فعل إنساني قاد الصورة الحركية إلى تشخيص فعل الشمس.

وقال في موضع آخر مادحاً (الثغري) [2]:

فَـــرُدَت علينَـــا الشَّـــمسُ واللَّيـــلُ رَاغِـــمٌ بِشَمسٍ لَهُم مِن جَانِبِ الخِدرِ تطلُعُ[3]

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج1، ص375.

([2]) المصدر نفسه، مج2، ص320.

([3]) ويُروى والليل مظلم.

نَضَـا ضُـووُها صِـبْغَ الدُّجَنَّــةِ فـانطَوى لِبهجتِهـا ثَـوبُ السَّـمَاءِ المُجَـزَّعُ[1]

وإذا كان من دواعي حب الشاعر للطبيعة والافتتان بسحرها وجمالها وتعدد صورها، أن جعل الشمس كالإنسان يروح ويرجع فالشمس تشرق وتغرب، وأرغم الليل في الشطر الأوّل بقوله (فردت الشمس)، و(الليل راغم) هذه صورة تشخيصيّة بالغة الروعة، تشابك فيها الفعل الكوني، فمن الطبيعي أن يتعاقب الليل والنهار بحركة دؤوبة ماشاء لهما الليل، لكن أن يجعل الشاعر منها فعلاً إنسانيًّاً إراديًّاً في محاورة مع من يرقبها بقوله (علينا)، فهذا تشخيص رائع مع تواصل الليل الذي أرغمته الشمس وأجبرته بقوتها على أن يزول ويتنحَّى لينزاح عن وقته، ليس هذا وحسب، بل طلعت شمس (لهم) لم يرقبها وينتظر استمرارية الفعل الإنساني فيتفتح التشخيص أكثر في قوله (شمس من جانب الخدر تطلع)، فالمرأة الحسناء هي التي تطلع من الخدر، وفي استعماله الظرف المكاني (جانب) دلالة مرتبطة بفعل الحياء والوجل للمرأة الحسناء التي تطلُّ من الخدر، وهذا يوضح لنا أنَّ الشاعر شخَّص الشمس بالفتاة لما رأى التي تطلُّ من الخدر، ولم يقل من فوق أو خلف الخدر وشبهها بالفتاة لما رأى بينهما من صفة الأنوثة، وخالف الشعراء في استعمال هذا الفعل الذي كوَّن صورة حركيَّة، لا يقوم بفعلها إلا الإنسان.

ب-القمـــــر:

من المعروف أن العرب إذا أرادوا الغزل استعانوا بالقمر، وتشبيه جمال المحبوبة بالقمر، فالقمر عند أبي تمام صورة أخرى، فقد اقتطع من القمر الجميل مرحلة (الهلال)، لأنَّه انقسم حزناً وألماً لوفاة (امرأة محمد) فالقمر اجتزئ منه (الهلال) الحزين، فهذه مشاعر إنسانية اصطبغ بها الهلال بل شخَّصه أكثر من ذلك بأنه يرتدي ثوباً نُسج من التراب، صورة تشخيصيَّة رائعة، فهل يُعقَل أن ترى العين الهلال لابساً ثوباً ترابياً إلا في تشخيص شاعرنا؟، إن المراد بـ(الهلال) الفقيدة

([1]) **الدُّجَنَّةُ:** ظلمة الليل.

(امرأة محمد)، ولبس الثياب من لوازم الإنسان الضرورية، ولم يشأ الشاعر أن يصور الكفن، لذا أبدع صورة تشخيصية رائعة فالفقيدة هي (الهلال) لبست ثوباً من أديم التراب حينما دفنت، وضمَّها تراب القبر، يقول في رثاء هذه المرأة (امرأة محمد بن سهل) وهي أخت (مهران بن يحيى) [1].

وألبَسَنِي ثَوبَاً مِنَ الحُزنِ والأَسَى هِلالٌ عليه نَسْجُ ثَوبٍ مِنَ التُربِ

فقد استعار أبو تمام (الهلال) كدلالة يقصد به أمرأة (محمد بن سهل) فيشبهها بالهلال، بل شخَّص الهلال وجعل منه إنساناً يقوم بفعلٍ (يُلبس)، فهذا الهلال قد ألبسه أبو تمام ثوباً ليس ككل الأثواب، إنه ثوب الحزن والأسى، وهذا من التجديد في الصور.

ولم يكتفِ أبو تمام باستخدام القمر في معرض الرثاء، بل أورده في معرض الغزل، فيقول متغزلاً[2]:

قَمَرٌ تَبَسَّمَ عَن جُمَانٍ نابتِ فظَلِلتُ أرمُقُهُ بِعَينِ البَاهِتِ[3]

استعار شاعرنا القمر وشخَّصه، ونسب إليه الفعل (تبسَّم)، وهو فعل إنساني إرادي، فالتبسُّم فعل فرحٍ نجم عنه أن تظهر أسنان المحبوبة ناصعة البياض كالجمان في رصفها، وهو بصدد عرض صورة لونيّة دالة على بياض أسنان الحبيبة يعرض لجمالها فضلاً عن جمال بسمة القمر والمتأمل لهذه الصورة التي أتت من المجاز في لفظة (القمر) بينما أراد قمره هو (الموصوفة)، فمن جميل الأنسنة أن يشخص القمر مبتسماً، فتبدو الأسنان الناصعة الجميلة، وهذه من وسائل أبي تمام الفنيَّة في رسم صورة أنسنة مفردات الطبيعة.

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص53.

([2]) المصدر نفسه، مج4، ص177

([3]) **الجمانة:** صياغة من ذهب أو فضة على مقدار اللؤلؤة، ثم كثر ذلك حتى سمّوا اللؤلؤة، جمانة، وذلك معروف من كلامهم.

ويقول معاتباً محمَّداً[1]:

فَـــدَيتُ مُحَمَّـــداً مِـــن كُـــلِّ سُـــوءٍ يُحـــاذِرُ فِـــي رَوَاحٍ أو غُـــدوِّ

أيَـــا قَمَـــرَ السَّـــمَاءِ سُـــفِلتَ حَتَّـــى كأنَّـــكَ ضَـــجِرتَ مِـــن العُلـــوِّ

رَأيتُـــكَ مِـــن مُحِبِّـــكَ ذَا بِعَـــادٍ ومِمَّـــن لا يُحِبُّـــكُ ذَا دُنُـــوِّ

والبيت الثاني كالبيت السابق إذ استعار الشاعر للقمر الفعل (سفلت) وهو فعل حركة يقصد به الإنسان، فشخَّص القمر بعملية نزوله إلى الأسفل مستعيناً بالنداء (أيا) ولم يفسح للقمر مجالاً للإجابة، بل أكمل الشاعر الجواب عن القمر وقرر له المزيد من الانفعال الإنساني والبشري، فشخصه بإنسان ملَّ مكانه (ضجرت) وتحرَّك من عليائه في السماء نازلاً إلى الأرض، وهذا الفعل (ضجرت) من الأفعال الانفعالية التي يختص بها الإنسان وتبدو في سلوكه.

ويقول من قصيدة له يمدح بها (أبا سعيد محمد بن يوسف) ويذكر وقعته (بالخرميّة)[2] مُشخِّصاً بدر الدجى:

فلـــو أنَّ فعلَـــك أَمسَـــى صُـــورَةً لثَـــوَى بَـــدرُ الـــدُّجَى مِـــن حُســـنِها سَـــمِجَا[3]

قرأنا في الشعر العربي الكثير من أقوال الشعراء في وصف بدر الدجى واستخدموه لمقارنة أو تشبيه ممدوحيهم–وغالباً المرأة الجميلة أو الحبيبة– بهذا القمر الذي يكون بأحلى صورة عندما يكون مكتملاً ومحاطاً بالظلام الدامس، إلا أنَّ أبا تمام لم يستخدم بدر الدجى لوصف ممدوحه، وإنما شخَّصه باستخدام الفعل (ثوى) فهذا القمر الجميل لطالما تغنَّى به الشعراء لمكانته وجماله، وتحولات

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص282.

([2]) المصدر نفسه، مج1، ص339.

([3]) وروى المرزوقي: **من نورها سَبَجَا**، وروى الخارزنجي: **لو أنَّ فعلك أمسى صورة ليرى**.

مظهره، سينزل ويستقر ويتهالك عندما يرى أفعال (أبي سعيد بن يوسف)، فمدح الشاعر (أبا سعيد) ولكن ليس بتشبيهه بالبدر، إنما بصورة مغايرة عمَّا نهجه غيره من الشعراء حينما شخَّص (بدر الدجى) ومنحه الصفة الآدميّة، وقدرة الإنسان لأن يعمل فعلاً ظاهراً للعيان وملموساً، فتجلَّت روعة التشخيص في الفعل (ثوى)، وأتبعها بصورة التجسيم لأفعال الممدوح الحسنة.

4-**الظواهر الكونية:**

لقد كانت السماء هي المفر الوحيد للشعراء إذا ضاقت بهم الأرض، فكثيراً ما نقرأ في شعرنا العربي أبياتاً ذكر فيها الليل والنهار، حيث لا نقرأ ديوان شاعر من الشعراء إلا وأورد الليل أو النهار أو كليهما.

فالليل والنهار مرتبطان ببعضهما، وسبب هذا الترابط كونهما نتيجة لسبب واحد وهو دوران الأرض حول الشمس، إلا أن لكل منهما دلالته الخاصة وتأثيره في نفس الشاعر.

وكان ذكر الليل هو الأكثر بروزاً، وذلك لما له من خاصة، ففي ظلمته ملجأٌ للهارب وفي سكونه ملاذٌ للعاشق، وفي وحدته أنيسٌ للغريب، إلا أن هذه الميزات قد تختلف دلالتها حسب نفسيَّة الشاعر، فإذا كان الشاعر هارباً نجده يُحِبُّ الظلمة كملاذ له، وإذا كان خائفاً فقد تكون الظلمة شبحاً يكره لقاءه، وكذلك السكون الذي قد يكون ملهماً للشاعر العاشق، وصمتاً مرعباً لآخر.

وتقصَّت الدراسة ورود هذين المظهرين من مظاهر الطبيعة عند أبي تمام، والتي من خلالها سنرى وبشكل واضح ذكر الليل أكثر من النهار ضمن الأبيات التي ورد فيها التشخيص، حيث إنه

لم يذكر النهار بهذه العموميّة سوى مرات قليلة، أما الاستخدام الأكثر فكان أوّل فترة النهار، ألا وهي الصبح، وفي ذلك أمثلة عديدة سأمرُّ عليها تباعاً، لما فيها من جمالية في تشخيصه لهذا المظهر.

أ-الليل:

أما الليل فيعتبر من مظاهر الطبيعة الصامتة التي يخلو بها الإنسان للعبادة أو الاتصال بالذات، إلا أنَّ (الليل) في شعر أبي تمام تجلَّى لنا مليئاً بالحركة مفعماً بالنشاط، فيبدو أنَّ الليل كان له الأثر الأكبر في نفس شاعرنا، فكثر ذكره بصيغة المفرد والجمع باستخدامه صيغة الليل، ليؤطره بإطار زمني، وإذا أراده مجرَّداً من الزمن استخدمه بصيغ الجمع (الليالي) [1].

ولم يكتفِ أبو تمام بوصف الليل والنهار، بل تجاوز ذلك إلى تشخيصهما فشخَّصَ الليل وأسبغ عليه بعض الأفعال والصفات الإنسانيّة مخترقاً بذلك سكونه وراسماً في ذهننا صورة جديدة للَّيل خارجة عن المألوف، فما أن غابت الشمس وجاء الليل حتى استقبله شاعرنا بفكره وخياله الفني، فيصفه لنا بقالب جديد، فلم يعد الليل عنده مجرَّد فترة زمنية يكسوها الظلام، وإنما حرَّكه في ذهن المتلقي، "كما قلنا سابقاً" ومن ذلك يصفه كأنه رجلٌ شابت مقدمة شعره من الأهوال والمصائب يقول من قصيدة له يمدح بها (المعتصم) [2]:

فـــي عَهـــدِ إســـكَندَرٍ أو قَبـــلَ ذَلـــكَ قَـــدْ شَـــابَتْ نَواصِـــي الليـــالي وهِـــيَ لَـــمْ تَشِـــبِ

([1]) يُنظر: الغيث، نسيمة راشد، **التجديد في وصف الطبيعة بين أبي تمام والمتنبي**، مرجع سابق، ص49.

([2]) أبو تمام، **ديوانه**، مج1، ص48.

فبتشخيصه الليالي استطاع أن يوضح لنا المراد من قوله (شابت نواصي الليالي) فلا يستغرب المتلقي غرابة الصورة لأنها أدَّت المعنى المراد منها، ولم يلبثْ الشاعر أن استدرك مشيب الليالي وإسباغ صفة إنسانيَّة بحتة لا تتحقق إلا إلى الإنسان فقط، والشاعر بين حالتين، بين الوهم والحقيقة، فهل تشيب الليالي؟ ثم يتبع استفهامه بجملة تقريرية فيقول (وهي لم تشب) إنها ملامح صورة إنسانية تشخيصية سرعان ما ينفيها الشاعر بتقريرية البصر والذهن معاً.

والشعر لا يتصل بالناحية العقليَّة والعاطفيَّة فقط، بل يتصل كذلك بالنواحي الحسيَّة من حيث إن أفكار الشاعر وعواطفه يجب أن تؤطر في إطار من العالم الخارجي، وأن يعبر عنها بألفاظ حسيَّة ملموسة، فالمحسوسات هي المادة الشعريَّة التي يكوِّن منها الشاعر صوره الحسيَّة الموحية، وبموازاة الصور الحسيَّة، يناقش النقاد العرب الاستعارة والتشبيه، وهذا من معايير الذهن والفطنة.

وبعد أن جعل الليالي إنساناً يشيب، لم يكن من الصعب عليه أن يضيف ما شاء له من الصفات الإنسانية على الليل، فيجعل من الليالي ناكثة للعهد كما يفعل الإنسان، ثم تنتقل وتتقلب وتعود إلى عهدها بعد ما نكثته، فيقول من قصيدة له يمدح بها (أبا العباس نصر بن منصور بن بسَّام) [1]:

لَـــهُ خُلُـــقٌ سَـــهلٌ ونَفـــسٌ طِباعُهـــا لَيَـــانٌ ولكِـــن عِرضُـــهُ مِـــن صـــفاً صَـــلْدِ

رأيـــتُ اللَّيـــالِي قَـــد تغيَّـــرَ عَهـــدُهَا فَلَمَّـــا تَـــرَاءَى لِـــي رجَعْـــنَ إلـــى العَهـــدِ

وكأن الشاعر يشبِّه الليالي بالإنسان المتحايل والمتذبذب في رأيه الذي ما يعاهد عهداً إلا ينكثه ثم يعود إلى الوفاء به، وهذا من شيم وخلق بعض بني البشر، لقد أضفى على الليالي صفة

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج2، ص65،66.

إنسانية فكأنها الإنسان الذي يغيّر تصرفاته وعهوده فضلاً عن هذه الليالي المشخصة، أنسنها وتملكت فعلاً إنسانياً آخر هو مقدرتها على الرجوع إلى العهد السابق.

وإذا أراد أن يهجو شخصاً ويسبّه فهو يصيب مراده، يقول من قصيدة لهُ يمدح بها (أبا سعيد ويذكر المالكيين من بني تغلب) [1]:

إذاً للبســـتُم عَـــارَ دَهـــرٍ كأنَّمَـــا لياليـــهِ مِـــن بَـــينِ اللَّيـــالِي عَـــوارِكُ[2]

ويقصد في معنى البيت يقول: "صرتم في عارٍ كأن أوقاتكم أوقات حيض النساء نجسة فاسدة"، وبهذا يكون قد وصف الليالي وشخَّصها واستعار لها صفةُ (الحُيَّض: جمع حائض) أي أن هذه الليالي نساء حيَّض دلالة على النجس والفساد والألم في مسيرة الأيام والليالي التي مرَّت به.

وبناءً على ما تقدم من الأبيات فقد كان للَّيل نصيب في تشخيص أبي تمام، ولكنَّه لم يتردد في استخدام فترات زمنيَّة تقع ما بين الليل والنهار، فنراه استخدم (الدجى) وهي (الظلمة)، فيقول من قصيدة له يمدح بها (أبا سعيد) [3]:

وكـمْ سَـرَقَ الـدُّجَى مِـن حُسْـنِ صَـبْرٍ وغَطَّـى مِـن جِـلادِ فَتَـىً جَليـدِ!

السرقة في معناها ومفهومها السلوكي من الأفعال المشينة لخلق الإنسان ويعاب عليها، بل يعاقب شرعاً في الدنيا والآخرة، وهو من ذميم الأفعال، فهل يحمده الشاعر هنا أم يذمه؟ فالسارق هو (الدجى)، والمسروق (حسن الصبر) الذي تصبَّره الشخص المقصود، وبذلك نرى الشاعر قد أنسن (الدجى) وأضاف إليه فعلاً إنسانياً فعل التغطية وغطَّى من تجلُّد وتصبُّر الفتى الذي تجلَّد وتصبَّر

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج2، ص464.

([2]) **عوارك:** حُيَّض.

([3]) أبو تمام، **ديوانه**، مج2، ص39.

على ما حلَّ به، فالدجى له ملمح زمني ووقت من مواقيت اليوم، لكن تبدَّى أنَّه استغلَّ الوقت وانشغل بسرقة جميل الصبر من الفتى المتصبِّر على المآسي، وهذا من صميم التشخيص ومنح الدجى الحياة الآدميّة.

وحينما يذكر (أبو تمام) الليل بصيغة الجمع، فذلك لمرادٍ في نفسه يقول من قصيدة له يمدح بها (محمد بن حسَّان الضبِّي) [1]:

صَـــالَحَتْنِي اللَّيـــالِي بَعـــدَمَا رَجَحَـــت علـى سُـرُورِي غُمُـومِي أيَّ رُجحَـانِ

شخص الشاعر الليالي ومنحها الصفة البشريّة، إذ قامت الليالي بفعل إنساني آدمي فصالحته، بعد المخاصمة والغم والهم الذي أصابه، وهو بذلك يكنِّي بها عن الممدوح، فلم يشأ الإفصاح عمَّا حلَّ به من جفاء ممدوحه حيث بات لياليه مغموماً مهموماً، حتى شعرَ بأن كفَّة هذه الهموم والقطيعة قد رجحت على كفّة ليالي المسرات والوصال، وهذه صورة تشخيصية رائعة أتى بها الشاعر من الكناية، فلا الليالي تصالح ولا الليالي تخاصم، واستفاد الشاعر من جمع الليالي للتكثير والمبالغة على ما أصابه من هموم القطيعة والجفاء.

ومرة أخرى يصوِّر أبو تمام (الدجى) فكان كغيره من المظاهر الجامدة التي حرَّكها في تشخيصه وبثَّ فيها الروح، فقد جعلها عالمة بالأخبار فإذا أردت أن تسأل عن أحوال أبي تمام، فلتسأل الدجى فهو العالم بأحواله، وهو من سيعطيك الخبر اليقين الذي حلَّ به، فيقول[2]:

فأُقسِـــمُ لَـــو سَـــأَلتِ دَجَـــاهُ عَنِّـــي لَقَـــد أنبـــاكِ عَـــنْ وَجـــدٍ عَظِـــيمِ[3]

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج3، ص313.

([2]) المصدر نفسه، مج3، ص161.

([3]) ويروى: **ولكن لو سألت**.

فالدجى يظهر لنا كإنسان عالم بجميع أحوال الشاعر لا يبث أحزانه إلا له، وهذا تشخيص أراده الشاعر للدجى الذي اتخذه صديقاً يشكو إليه حاله، فحمَّل الدجى من الإنسانيَّة مُهمَّةَ استقبال السؤال والاستفسار عن حاله، كما أضاف إليه مسؤولية الإخبار عن وجده واشتياقه.

فالصورة المتمثلة في شعر أبي تمام وفي صوره التشخيصية يجب أن تفهم لا على أنها آلية بل حيَّة تدور فيها الحيويَّة، فالصورة الحيَّة هي هدف بعث الحركة في الصورة الشعرية، يجعله سهل التذكر ممتعا ويكون فنَّاً راقياً في تجويده للصورة وما تمنحه من جماليات المعنى.

ومن قصيدة أخرى يهجو بها (الجُلُوديّ) حين انهزم من النويرة يقول[1]:

فاشـــكُرْ أَيَـــادِيَ لَيلَـــةٍ سَـــمحَتْ لَـــكَ بالبَقَـــاءِ وركبَهَـــا ركْبَـــا

يظهر التشخيص هنا بذكر (أيادي ليلة) فقد جعل للَّيل (أيادي) كالإنسان واستخدمها هنا في معرض الاستهجان، فيستغرب ويستهجن ويهجو، وأراد بالمعنى هنا أنَّ عليك أن تشكر وتذكر النعيم الذي أنعمته عليك يد الليل.

وأيضاً جاء الليل مشخّصاً بقوله الذي يهجو به (عبدالله الكاتب) [2]:

حَكَمَـــتْ لأنفُسِـــنَا اللَّيـــالِي أنَّهَـــا أَبَـــداً تفرِّقُنَـــا ولا تَتَفَـــرَّقُ

فالليالي لا تحكم ولا تفرِّق أحداً، إنما بإسباغ هذه الأفعال الإنسانية عليها وتشخيصه إياها جعل منها المسؤولة عن الحكم بالفراق الحاصل، بينما هي لا تتفرَّق ولا تأبه للفراق وتبقى مجتمعة.

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص323.

([2]) المصدر نفسه، مج4، ص394.

ب-النهار(الصبح):

من الليل إلى الصبح الذي يسبغ عليه أبو تمام الفعل (شرَّد) أي (طرد) فبدا لنا الصبح وكأنه إنسان يطرد، فكانت عملية تتابع الليل والنهار كمطاردة، فما أن يجيءَ الصبح حتى يطرد الليل، فيقول مبيّناً هذه الصورة الحركيَّة، وذلك من قصيدة له قالها (لأبي دُلف القاسم بن عيسى)، يهنيه بسلامته من (الأفشين) ومن علَّة لحقته[1]:

وقَـد شَـرَّدَ الصُّبحُ هـذا اللَّيـلَ عَـن أُفقِـه وسَوَّغَ الدَّهرُ مَا قَد كَانَ من شَرَقَه[2]

أما إطلالة الصبح البهيّة فقد كان لها صورة رائعة في خيال شاعرنا، فظهور الصبح بين الظلام الدامس تجلَّى بحلاوته لنا عندما شخّصه في قصيدة خصَّصها لمدح (أبي سعيد، محمد بن يوسف) [3].

أَنْسَـــى ابتســـامَك والألـــوَانُ كاسِـــفَةٌ تَبَسُّمَ الصُّبحِ فـي داجٍ مـن الظُّلـمِ[4]

فبالغ أبو تمام في تصويره ابتسامة أبي سعيد فلا شيء يضاهيها، حتى ابتسامة الصبح لا يقارن بها، فابتسامة الصبح تُنْسَى لمجرَّد أن يبتسم (أبو سعيد) فصنع لنا الشاعر صورة حركيَّة انفعاليَّة بغاية الجمال، وذلك من رؤيته لجمال تبسُّم الممدوح، حتى بدت للشاعر كابتسامة الصبح، في وقت الدجى، وفي ذلك ثنائيَّة ضديَّة بين الضوء والعتمة في قوله الصبح والدجى فحينما ينفلج

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج2، ص402.

([2]) **الشَّرق**: اسم عام يستعمل في الماء وغيره، وقوله (من شرقه): يحتمل وجهين أحدهما أن يكون جعل الدهر هو الشرق، أي الذي قد أصابته محنة شكاة هذا الرجل، والآخر أن يكون "الشرق" مضافاً إلى الدهر على معنى السعة، أي من الشرَق الذي يحدثه في الناس.

([3]) أبو تمام، **ديوانه**، مج3، ص218.

([4]) أي: **لا أنسى**، فحذف (لا)، ومثله كثير.

الدجى عن وقت الصباح يتداخل لون العتمة وبداية الضوء الساطع، ويكون هذا اللون أجمل من الألوان التي انكسفت أمام هذا التشكيل اللوني الجميل، أما الصورة التشخيصية التي استدرجها الشاعر من الاستعارة فكانت في (تبسُّم الصبح) الجميل، وبذلك يكون قد أسبغ فعلاً تشخيصيَّاً على الصبح حيث جعله يبتسم تعبيراً عن حالة شعورية بالفرح والرضى.

وفي الرثاء قال[1]:

هــذا صَــبَاحُ ينعَــاكَ اليَــومَ ضــوؤُهُ وليلتُــهُ تَنْعَــاكَ إنْ كنــتَ تَشــعرِ

جاء معناها سابقاً أنَّ أبا تمام حمَّل مظاهر الطبيعة المشاعر والعوطف الإنسانية ومنها مشاعر الحزن في هذه الصورة، فآزرت مشاعر الشاعر وأحسَّت بمصابه، وفي هذه الصورة التشخيصيَّة جعل ضوء الصباح ينعو المرثي، بل ولم يكتفِ بإسباغه هذا الفعل الإنساني على ضوء الصباح، إنما أسبغه على الليل أيضاً، وكان ضوء الصباح قد كلَّف نفسه بالإعلان والإخبار عن وفاة المرثي، وتابع اليوم كلَّه حتى مجيء الليل، فنعته الليلة أيضاً ألماً وتفجعاً، ويعود الشاعر متسائلاً مخاطباً المرثي فهل تشعر بمصاب الجميع؟.

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص594.

ثانياً: الطبيعة المتحركة:

1-الحيوانات:

لقد كانت الطبيعة هي الملهم الرئيس للشعراء بكل ما تحتويه، فلا عجب إذا رأينا من خلال تقصينا لمسيرة الشعر العربي ذكر بعض الحيوانات والطيور في أشعار العرب، فنحن نعلم البيئة الصحراوية في شبه جزيرة العرب وما تحتويه هذه المنطقة من حيوانات وطيور.

فمنذ نشأة الخليقة كان وجود الحيوانات والطيور مرافقاً لوجود الإنسان يقتات على بعضها، فإذا ما قرأنا شعر الجاهليين، سنرى بوضوح ذكر الخيل والإبل وغيرها، حتى إنّ وصف هذه الحيوانات كان شائعاً، واتُّخذ كنهج لشكل القصيدة العربيَّة في ذلك العصر، فكان الشاعر يبدأ قصيدته بمقدمة طلليَّة أو غزليَّة، ثم ينتقل بعدها لوصف راحلته، وبعدها لموضوع قصيدته، ولكن ما نلحظه بشكل واضح هو الوصف لهذه الحيوانات بكثرة، وهذا يختلف عن العصور اللاحقة التي تلت العصر الجاهلي، مثلاً إذا قرأنا شعر أبي تمام سنجد ظهور بعض هذه الحيوانات والطيور في شعره، وإن كان قد اتبَّعهم تارة (الجاهليين)، فإن هذه الحيوانات ظهرت بشعره تارة أخرى بأسلوب مختلف، وطريقة مغايرة عمَّا عهده الجاهليون، حيث إنه شخَّصها وجعل منها ما يوازي الإنسان بأفعاله وسلوكه.

أ-الخيل:

بعد أن لاحظنا براعة أبي تمام في تشخيصه مظاهر الطبيعة الصامتة كالربيع والليل والشمس والسحب وغيرها، نجده يطلق العنان إلى التشخيص ليأخذ دوره الإنساني في الحيوانات والطيور، فجعل من الخيل عاقلاً يعي كل يحيط به، فيقول مادحاً (محمد بن المستهل) [1]:

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج2، ص146.

إِنْ سَـــابَقَتْهُ الخَيـــلُ فـــي مَيـــدَانِهَا قَـــذَفَت إِلِيـــهِ الخَيـــلُ بالإقليـــدِ[1]

لما جعل الخيل يعطي كما يعطي الإنسان نسب إليه فعل الإنسان، من خلال العطاء وفسح المجال، وكأن الخيل كالإنسان تملك عقلاً استطاعت من خلاله أن تُعبِّر عن فعل قيادي وفسح المجال.

والشاعر لم يقِف عند هذه الصورة فقط، بل استفاد من هذا الحيوان في تحريك صوره ونقلها للمستمع حيَّة متحركة، يقول[2]:

وافتـــكَ خَيـــلٌ لَـــو صَـــبَرتَ لهـــا لنَهَـــبْنَ رُوحَـــكَ فـــي الوغَـــا نَهْبَـــا

فعندما نقرأ هذا البيت نشعر بعقلانيَّة الخيل وذلك بقوله (وافتك) أي جاءت ملبيَّة للموعد، والتشخيص يظهر بشكل أكثر وضوحاً بقوله (لنهبن روحكَ) فالخيل لا تسرق ولا تنهب إنما شخصها وأسبغ عليها هذا الفعل الإنساني.

ويتابع شاعرنا في تشخيصه للخيل ويقول[3]:

فَسَـتَذْكُر الخَيـلُ انصِـلاتَك فِـي السُّـرَى والقَفْـرُ معـرُوفُ الـرَّدَى مَجهُـولُ

فالخيل لا تتذكر، والتذكر فعل إنساني، لأن الحيوان يتدرَّب على الشيء ولا يتذكره، فشخص الشاعر الخيل باستخدام الفعل (ستذكر) وذلك لمعنى أراده أبو تمام، فأفعال الممدوح في المعارك لا تنسى حتى إن الخيول تتذكرها، وهو يقصد "أن الخيل ستذكر ركوبك بها القفار سارياً ليلاً والهلاك بها موجود والطريق بها مجهول"[4].

([1]) أي: **سلّمت السبْقَ له، وأقرَّت به له.** وقولهم "**قذفتُ بالإقليد إليه**" يُضرب مثلاً في تسليم الشيء بأصله.

([2]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص322.

([3]) المصدر نفسه، مج4، ص103.

([4]) المصدر نفسه، ص103.

وفي موضع آخر جعل الخيل عابسة وهذه صورة أرادها شاعرنا كدليل على شجاعة (يحيى بن عمران القُمِّي) فيقول من قصيدة له يرثيه بها مذكرًاً نفسه وقومه بمآثره[1]:

يَغشَــى الــوَّغَى بالقَنــا والخَيــلُ عابِسَــةٌ والخَيــلُ لا عــاجِزٌ فِيهَــا ولا وَكــلُ

فاستعار (عابسة) وهي اسم فاعل من الفعل (عبس) وهو فعل يدلُّ على الانفعال وشعور يختص به الإنسان دون غيره من الكائنات، ويبدو على ملامح الإنسان في حالة الغضب وضيق النفس.

ب-الغزال:

ولم يغفل أبو تمام عن ذكر الغزال، فذكره وشخَّصه حين قال قصيدة في هجاء (عبدالله)، إذ يقول[2]:

أغَــــزالُ قُـــــولِي للغَـــــزالِ الأحـــــوَرِ أضـمَرتَ غَـدراً لـيسَ عَنـكَ بِمُضـمَرِ

فالغزال الأوَّل يقصد به الشمس، والغزال الثانية يقصد به الضبي فقد جمع ملمحاً ماديًّاً مع سلوك الحيوان، نتج عنه الفعل البشري، وتمثلت بالفعل (أضمرت الغدر) الذي هو من أفعال الإنسان.

ج-الضبع:

من الحيوانات التي أسبغ عليها الشاعر صفات وأفعال البشر (الضبع) حين استخدمه بمشهد يدل على السخرية التي حلَّت بالأعداء بفعل هذا الممدوح، فنراه يمدح (إسحاق) ويسخر من

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص125.

([2]) المصدر نفسه، مج4، ص371.

أعدائه، فالضباع تضحك عليهم بسبب ما حلَّ بهم، بعد أن حلَّ عليهم سخط (إسحاق)، فشخَّص الضباع وجعلها تضحك كالإنسان، يقول من قصيدة له يمدح بها (إسحاق بن إبراهيم) [1]:

أضحكتَ منهُم ضباعَ القاعِ ضاحيةً بعدَ العُبُوسِ وأبكيتَ العيون دَمَا[2]

واستخدم أبو تمَّام الطباق المذهل بشكل فني رائع، فالضباع ضحكت من أعداء إسحاق، كما أن عيونهم بكت من هول ما حلَّ بهم، فجاء استخدامه للتضاد (أضحكت وأبكيت) مفيداً للمعنى المراد، فنراه يسخر ويمدح ببيت واحد، وهذا ما يزيد البيت روعة، ويجعلنا نُسلِّم بأن أبا تمام قادر على توليد الصور الشعريَّة والثنائيات الضديَّة (ضحك وعبوس) واعتمد على صورة انفعاليَّة بصريَّة (العيون تبكي) وصورة صوتيَّة (صوت الضحك).

2-الطيور:

وليس بعيداً عن هذه الحيوانات وجد شاعرنا في تغريد الطيور غناءً واضحاً والتشخيص لنا صريحاً دالاً على نفسه، فرسَمَ صورةً حيَّة استقصاها من الإنسان، فغنَّت الطيور، ورقصت الغصون كالفتيات، يقول في فاتحة قصيدة له يمدح بها (داود بن محمَّد)، ولعلَّها من أشهر قصائده[3]:

غَنَّـــى فَشَـــاقَكَ طَـــائِرٌ غِرِّيـــدُ لمَّـــا تـــرنَّمَ والغُصُـــونُ تَمِيـــدُ

سَـــاقٌ علـــى سَـــاقٍ دَعَـــا قُمْرِيَّـــةً فَـدَعَت تُقاسِـمه الهَـوى وتَصـيدُ[4]

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج3، ص169.

([2]) س: "**ضباع الجو**".

م، س: "**السيوف**".

([3]) أبو تمام، **ديوانه**، مج2، ص148.

([4]) "**ساق**": يعني ذكر الحمام، "**على ساق**" على ساق شجر، أي يحبه كما يحبها، "وتصيد، أي تصيده".

– **قُمْرِيَّةً**: جمع قُماريّ، وهي الحمامة البريَّة

فالتشخص واضح بشكل جليٍّ بقوله (غنَّى): فعل إنساني، و(شاقك) فعل إنساني، الغصون تميد: أي ترقص وتهتز كذلك فعل إنساني، ودعا: الإنسان هو من يدعو، أبو تمام يقصد أنَّ هذا الطائر بغنائهِ جذَب قمريَّة ولكنَّ أبا تمام استخدم (دعا) لأنه شخَّص الطائر فلا بدَّ أن يتابع صورته مضيفاً ما شاء من أفعال إنسانيَّة، تصلح لقصيدته عندما قال(تقاسمه) فهذه القمريَّة حلَّت معه وشاركته بفعل إنساني تقاسمه الهوى والمحبَّة.

ولمَّا كان النص الشعري عملاً حسيَّاً ، فقد انصرف النقد إلى الشكل وجمال الشكل، ذلك الجمال الملموس بالحواس فتلتَّذ منه ، و يكفيه أن يؤدي إلى قارئه لذَّة، فالمعاني مطروحة للشاعر، وهي تحتاج إلى لغة (مادة) التي تحتاج إلى صورة فنيَّة تتوافر فيها شروط الجمال الشكلي ويقول (د.عز الدين إسماعيل) [1]:"إنَّ الإنسان يقف متردداً إذا ما ذكر أنَّ أبا تمام كان قمة من قمم الصنعه البديعية، وكان مع ذلك يعد في معسكر أصحاب المعاني، والواقع أن مفهوم أصحاب المعاني ليس واحداً، فأبو تمام من أصحاب المعاني، بمعنى أنه كان من أصحاب الصنعة المعنويَّة، و هي تقابل الصناعة اللفظية، فمذهبه كان يأخذ بالصناعتين".

إن الصور التشخيصية التي مرَّت في ثنايا الأبيات الشعرية قد اعتمدت على أنسنة الطبيعة، واستعار من مفرداتها ما يوشي بها صوره، ويقدم التشكيلات الاستعارية التي يؤنسن بها صوره في كل ما قدم من نبات وأزهار وأشجار وأغصان وطيور وحيوانات وليل ونهار ونجوم وشمس وقمر وغمائم وسحائب وأمطار وإلى جانب اعتماد الشاعر على الطبيعة ومظاهرها وتوسل بصوره إلى الليل والنهار والدجى والصبح ليقدم من دوالهم صورة لونية صريحة أو لتوحي باللون، تشعر بالأنسنة، ويقول (عبد القادر الرباعي): "لقد اهتدى أبو تمام لكل هذا لأنه كان يملك الموهبة الفنية المقتدرة، و الإدارة الواعية التي لم تجعله حبيس آراء نقدية تتعارض وذوقه"[2]

([1]) إسماعيل، عز الدين، **الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط3، 1986، ص156.

([2]) الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، منشورات جامعة اليرموك، إربد، 1980، ص209.

وأبو تمام مصوِّر ماهر يفتن في إبراز المعاني في حلة مهيبة تثير إعجاب قارئه وهو يستعين على صوره بشتى الضروب البلاغية ومنها التشخيص والتجسيم والتجسيد (في مواقعها).

الإسقاط على مظاهر الطبيعة

يقول عالم النفس سيغموند فرويد مؤسس التحليل النفسي: يشير الإسقاط أولاً إلى حيلة لا شعورية من حيل دفاع الأنا، بمقتضاها ينسب الشخص إلى غيره ميولاً وأفكاراً مستمدة من خبرته الذاتية يرفض الاعتراف بها لما تسببه من ألم، وما تثيره من مشاعر الذنب، فالإسقاط بهذه المثابة وسيلة للكبت، أي أسلوب لاستبعاد العناصر النفسية المؤلمة عن حيز الشعور، ويضيف "فرويد" أن العناصر التي يتناولها الإسقاط يدركها الشخص ثانية بوصفها موضوعات خارجية منقطعة الصلة بالخبرة الذاتية الصادرة عنها أصلاً، فالإدراك الداخلي يلغى ويصل مضمونه إلى الشعور عوضاً عنه في شكل إدراك صادر عن الخارج بعد أن يكون قد لحقه بعض التشويه[1].

إذاً الإسقاط (Projection) آلية نفسية شائعة يعزو الشخص بوساطتها أو عن طريقها للآخرين أحاسيس وعواطف ومشاعر يكون قد كبتها بداخله. ونلاحظ أن هناك العديد من الأمثلة في حياتنا اليومية نعايشها وندرك من خلالها سلوك الاخرين، ومن أمثلة ذلك أن الرجل الذي يخون زوجته كثيراً ما يتَّهم زوجته بالخيانة ويشك فيها كثيراً أو الزوجة الخائنة التي دأبت على كبت ميولها إلى اقتراف الزنا، تصبح على درجة مبالغ فيها من الغيرة بحيث تتهم زوجها بالخيانة ويمكن أن تحدث أوهام الاضطهاد من خلال الشعور بالذنب الذي يحمل الشخص على تخيل الآخرين وكأنهم يتكلمون عنه ويلقون بالاتهامات عليه. وهناك العديد من الأمثلة في حياتنا اليومية[2].

([1]) يُنظر: الآلوسي، جمال الدين، **الصحة النفسية**، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، (د.ت)، ص97،98.

([2]) يُنظر: الصفطي، مصطفى محمد، ومكاري، نبيلة ميخائيل، والدمنهوري، ناجي محمد قاسم، **الصحة النفسية وعلم النفس الاجتماعي والتربية الصحية**، دار المعرفة الجامعية، 2000، ص83،84.

لقد أدت ألفة شاعرنا للطبيعة الجميلة التي كانت تحيط به، واقتران هذه الطبيعة بعلاقاته مع مَن حوله، وما كانت تثيره من إيحاءات وانسجام بينه وبين جميع مظاهرها، إلى تبادل المشاعر بينهما، فتوجه أبو تمام إليها وبدأ يسبغ عليها الصفات البشريّة فمنحها الآدمية في أفعال الإنسان ومشاعره، فظهرت الصور التشخيصية في شعره بأمتع صورها وأشكالها، والظاهر أنَّ حبَّهُ للطبيعة والتشخيص لمظاهرها أهَّلا الشاعر لأن يسبغ على الطبيعة مشاعره وأحاسيسه، بحيث شعرَ أنَّ للطبيعة حسَّاً تآلف معه، والطبيعة بكل مظاهرها تجلَّت في تعطافها معه، فحنَّت إليه وبادلته المشاعر حزناً وألماً وشوقاً وفرحاً وافتخاراً، فالمطر سار معه، وانسكبت عيون السحاب، وغرَّدت الطيور حنيناً وألماً لمشاعره والأغصان تمايلت طرباً، والنسيم رقَّ له، والرياح تحنو لحنوه وتأسّيه، وعيون الأزهار تبكي فرحاً أو حزناً له، وكذلك الأنواء ترق له وتبكي لحاله مشاركة له انفعالاته.

ومن ثم فإن كل هذه الصور التشخيصية إلى جانب الصور الانفعالية الشعوريّة في الإسقاط، شكَّلت رافداً من روافد الإبداع في شاعريّة أبي تمام، وذلك ما جعل الآمدي يعترف بأن (أبا تمام شاعر يُحسن الغوص في المعاني ومع ذلك لم يفرد في كتابه فصلاً لبيان بدائعه) [1]

وإنعام النظر في شعر أبي تمام يكشف للمتأمل أنه اعتمد الإسقاط في بعض أبياته للتعبير عن مواجده ومشاعر الحزن والفرح، مصوّراً الحالة التي مرَّ بها فأبدع في صوره فكان الإسقاط تعبيراً مهماً، ووسيلة من وسائل رسم الصورة في شعره، فضلاً عن كونه وسيلة تفريغ للمشاعر المفرطة.

([1]) يُنظر: عباس، إحسان، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري**، مرجع سابق، ص164، 165م.

ولا شكَّ أن الإسقاط يستلزم قدرة وذكاء من المبدع، فضلاً عن توافر العاطفة المفرطة والصادقة بحيث يرى ويستشعر من يشاركه مشاعره فعمليّة الإسقاط تتطلب من الشاعر النفاذ إلى ما وراء المحسوس من الطبيعة، وتلمس ما فيها من نبض الحياة للتواصل معها، ومن ثم وعي ما يحصل بينها وبين مشاعر الإنسان الشاعر من امتزاج، والتوحد معه فتعبر عن مشاعره صوراً وأخيلة ورؤى تحاكي حالته بكل ما يحفها من مشاعر فرح أو ترح، وهذا ما تجليه الصور الشعريّة في أبيات من قصائد أبي تمام، التي أبدع فيها عندما ترنَّم بصوت الطائر الغرِّيد، واستمع إلى صوت القمريّة الشجي، فاهتاج طرباً، وتأججت مشاعره شوقاً، فتشارك في الإنفعالات الوجدانية الشاعر والطائر الغريد والغصون في الطرب والترنم، وفي هذا صورة من التوحد والتفاعل مع الأجناس والمخلوقات من نبات وطيور وإنسان.

وزاد الحنو والتفاعل لما دعا القمري قمريته وهو على الغصن فتشاركه الهوى والمحبة والتآلف واتخذا من الغصون مستقراً لهما يتبادلان الهوى والحب والعقود بينهما، إنها صورة إنسانية حساسة فيها ملامح التشخيص واضحة، والفعل الإنساني غير خافٍ على المتلقي المتذوق لهذه الصورة، التي قدَّمها الشاعر في مشهد يستطيع القارئ تصوره، وزيادة في الإيهام بواقعية المشهد يناديهما بحرف النداء (يا) ليوحي بتمام التفاعل الإنساني مقدماً النصح والدعوة لهما في الاستمتاع بوقتيهما، وألّا يخشيا نظراته فهو مجهدٌ ومتشاغلٌ عنهما بأمر آخر، هو بُعده عن ممدوحه.

ويشكو الشاعر لوعته وحسرته بالبعد عن (داود بن محمد) فهذا البعد هو أعظم في نفسه من مراقبة القمرية في تغازلها لأليفها فهو يشير إلى مشاعر التواد والعلاقات بين جميع الكائنات، ويعود للتأكد بأن بُعدَ المحب عن حبيبه شديد وقاسٍ، فالبعد عن (داود بن محمد) آلم الشاعر حتى أبكاه، لكنَّ السماء أضاءتها البروق، وهنا صورة لونية انعكست بالضوء والإثارة الصادرة عن

البروق تبعتها صورة سمعيّة حينما تعالت الرعود في السماء من جميع أقطارها، ودلالة على استعداد السماء للأمطار، وما سيحل على الأرض من عطاء وخير، وها هو الربيع يظهر بأحلى حليه وريعان الشباب مرحلة الخصوبة والفتوة، وبداية الأيام الخصبة المعطاءة، فأشرقت له الأرض من القرى والبيداء، دلالة على أن عهد الممدوح عهد الخيرات والسخاء والرخاء بعد هذه الصور المتنوعة في قصيدة أبي تمام نلحظ جمال التصوير عنده في استجلاب المعاني، فصورة التشخيص قد بدت واضحة تلاها الإسقاط الذي بدا في الترنُّم والمشاركة في المشاعر فالغصون مادَتْ وتراقصت طربةً متجاوبةً بأحاسيسها للغناء والترنُّم، فقال أبو تمام في مدح (داود بن محمد): [1]

غَنَّـــى فشَـــاقَكَ طَـــائِرٌ غرِّيـــدُ لمَّـــا تَـــرَنَّم والغُصُـــونُ تَميْـــدُ

سَـــاقٌ علـــى سَـــاقٍ دَعَـــا قُمريَّـــةً فـــدعَتْ تقاسِـــمُه الهَـــوى وتَصِـــيدُ

إلفـــانِ فـــي ظِـــلِّ الغُصُـــونِ تألَّفَـــا والتَـــفَّ بينَهُمـــا هَـــوَىً مَعقُـــودُ

ياطَـــــائِرانِ تَمَتَّعَـــــا هُنِّيتُمَـــــا وعِمَـــا الصَّـــباحَ فـــإنَّنِي مَجهُـــودُ

آهٍ لوَقـــعِ البَـــيْنِ يـــا بـــنَ محَمَّـــدٍ بَـيْنُ المُحـبِّ علـى المُحِـبِّ شَـدِيدُ

أبكِـــي وقَـــد سَـــمَتِ البـــروقُ مضـــيئةً مـــن كـــلِّ أقطـــارِ السَّـــماءِ رُعـــودُ

واهتَـــزَّ ريعَـــانُ الشَّـــبابِ فأشـــرَقَتْ لتَهلُّـــلِ الشَّـــجرِ القُـــرَى والبيـــدُ

ومضَـــت طـــواويسُ العِـــراقِ فأشـــرَقَت أذنَـــابُ مُشـــرقةٍ وهـــنَّ حُفُـــودُ

وفي قصيدة أخرى قالها أبو تمام في (نوح بن عمر السكسكي) مشيراً إلى طول يوم فراقه، مبدياً فيه حزنه وألمه لفقدانه، حيث إن هذا اليوم لم يُبقِ له صبراً وتجلداً في النفس، وأبو تمام هنا

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج2، ص148.

يبدي نظرته للموت وفلسفته، وإيمانه المطلق بأن الموت حق على كل نفس، إلا أنَّ الصبر أجمل الاعتبارات في الحياة، ويتوقف الشاعر عند تساؤل كبير فيقول: أتظنني أتخاذل عن الإسراع في طلب الحمام؟، فالموت مصير كل نفس ونهايتها، فاسترداد صعاب الأمور وما جمع منها أسهل المطالب الحياتية وأسهل من رد القضاء المحتوم.

ويلتفت أبو تمام لمخاطبة الممدوح بضمير المخاطب معزيِّاً نفسه بسبب البعد والفراق عن ممدوحه، فشاعرنا يخاطب ممدوحه كأنه بين يديه فيقول (ذكرتكم الأنواء) وفي هذا تشخيص واضح، فالأنواء قادرة على القيام بفعل إنساني وأن تذكر الممدوح، وذكر مآثره ومحامده، وبهذا الفعل شخَّص الأنواء، فالتشخيص هنا هو الخطوة الأولى لبث الحياة في مظاهر الطبيعة (الأنواء) بجملتها، ويهيئ الأنواء للتفاعل والمشاركة الوجدانية في المشاعر لاستقبال إسقاطات مشاعر الشاعر وعواطفه ومواجده، فالإسقاط شمل الأنواء فأمطرت بكاء المحزون على فراق الممدوح، واستمرَّ بكاء (مطر) الأنواء بكرة وأصيلا، أي طوال اليوم، وهنا نستذكر كلام الله سبحانه وتعالى:(**واذْكُرِ اسْمَ رَبِّكَ بُكْرَةًوَأَصِيلا مِنَ اللَّيْلِ فَاسْجُدْ لَهُ وَسَبِّحْهُ لَيْلا طَوِيلا**) [1]

وهذا من التناص الذي يلجأ إليه أبو تمام في شعره، يقول أبو تمام في مدح (نوح بن عمرو السكسكي): [2]

يـــومَ الفـــراقِ لقـــدْ خُلِقـــتَ طَـــوِيلا لَـــم تُبـــقِ لـــي جِلـــداً ولا معقُـــولا

لـــو حَـــارَ مُرتـــادُ المنيَّـــةِ لَـــم يُـــرِدْ إلا الفِـــرَاق علـــى النُّفـــوسِ دَلـــيلا

قـــالوا الرَّحيـــلُ فمَـــا شَـــكَكتُ بأنَّهـــا نَفسِـــي عَـــن الـــدُّنيا تُريـــدُ رَحِـــيلا

الصَّـــبرُ أجمَـــلُ غيـــرَ أنَّ تلـــدُّداً فـــي الحـــبِّ أحـــرَى أن يكـــونَ جمـــيلاً

([1]) الإنسان، **الآية (25)، (26)**.

([2]) أبو تمام، **ديوانه**، مج3، ص66،67.

أتظُنُّنـــي أجِـــدُ السَّـــبيلَ إلـــى العَـــزَا وَجَـــدَ الحِمَـــام إذاً إلـــيَّ سَـــبيلا!

ردُّ الجَمُـــوحِ الصَّـــعبِ أســـهَلُ مَطلبَـــاً مـــن رَدِّ دَفـــعٍ قَـــد أصَـــابَ مَسِـــيلا

ذكـــرتكُمُ الأَنـــوَاءُ ذِكـــرى بعضِـــكُم فبَكَـــتْ علـــيكُم بُكـــرَةً وأَصِـــيلَا

وبِنَفسِـــي القَمَـــرُ الَّـــذي بمُحجَّـــرٍ أَمسَـــى مَصُـــوناً للنَّـــوَى مَبـــذُولا

إنِّـــي تأَملـــتُ النُّـــوى فوجـــدتُها سَـــيفاً علـــيَّ مـــع الهَـــوَى مَســـلُولا

وتظهر فلسفة أبي تمام حتى نهاية القصيدة ترزخ تحت تفاني النفس واستذكار الموت، وضعف النفس البشرية أمام القدر المحتوم وتطرقه إلى ذكر مآثر الممدوح، وفي هذا تصوير للحالة النفسية التي خالجت عواطف الشاعر، وهذه الانفعالات بادية في حكمة وفلسفة الشاعر، والاعتبار من الموت.

وهكذا تكون الطبيعة قد شاركت الشاعر مشاعره وعواطفه عن طريق الإسقاط.

ويغلب على شعر أبي تمام إسقاط مشاعره على مظاهر الطبيعة حين تتجلى انفعالاته فرحاً أو حزناً، ومن حالات أفراحه ما قاله بوصف الغيث، وتشوق الأرض للمطر، فهذه السحابة المحملة بالأمطار ستمحو جدب الأرض، مثلما يمحي الركن ذنوب التائب حالة استلامه للذنوب وهنا صورة نفي الحالة الماضية، وصورة مشرقة عن استقبال الحياة الجديدة والخلاص من الماضي.

وحينما بدت السحابة متشوقة لهذه الأمطار التي ستغني الأرض، وتخصِّبها فهذا الشوق كأنه انتظار المريض المتشوق للطبيب، وشوق المحب للحبيب، وفرحة الأديب بلقاء الأديب، وما كان من السحابة إلا أن أرخت بحملها وسكبت ما فيها من أمطار فصدقت وعدها، وتضافرت جميع المظاهر الطبيعية الأخرى فهيأت الأجواء، إنذاراً بالمطر، فزمجر الرعد وعلا صوته معلناً وصول الأمطار، فكان صوته يجلجل في أعنان الفضاء، كصوت الخطيب الجهوري، أما الريح

فحنَّت، وتمثلت مشاعرها بالحنين والمحبة حنين النيب (الإبل المسنَّة)، أما الشمس فلم يكن فعلها بأقل من المظاهر الطبيعية السابقة فاحتجبت وغربت في غير موعدها.

وساق الشاعر الصور التشخيصية التي توارت في أبيات القصيدة بدءاً من البيت الذي أشار فيه (تشوف الأرض) إلى (وبل السكوب) وكذلك في تشخيص الرعد بهذا الصوت العالي الجهوري يخطب فيمن حوله، وهو فعل لا يمكن إلا أن يقوم به الإنسان، وقادر على أدائه، وحتى تكتمل النزعة الإنسانية وتكتمل عناصر الأنسنة، في منح الشاعر الريح والمشاعر والعواطف فأسقط مشاعر الحنان على الرياح التي حنَّت حنو الإبل المسنَّة على صغارها، فالمشاعر الدافئة الحنونة لا تكون إلا في الإنسان والحيوان وبذا يكون الإسقاط ومشاركة المشاعر.

وعند قراءة هذه الأبيات، تلوح لنا مظاهر الطبيعة مشخصة ماثلة بالفعل الإنسان، والمشاعر التي أسقطها الشاعر على الطبيعة، يقول الشاعر في وصف الغيث: [1]

لـــم أرَ عيـــراً جَمَّـــةَ الـــدُّؤُوب تُواصِـــلُ التَّهجِيـــرَ بالتَّأويـــبِ

أبعَـــدَ مِـــن أَيـــنٍ ومِـــن لَغُـــوبِ مِنهـــا غَـــدَاةَ الشَّـــارِقِ المَهضُـــوبِ

نَجَائِبَـــاً ولَـــيسَ مِـــن نَجِيـــبٍ شـــبَّابةً الأعنـــاقِ بـــالعُجُوبِ

كالشـــيعة التفَّـــت علـــى النَّقيـــبِ آخِـــذَةً بطاعـــةِ الجَنُـــوبِ

ناقضـــةً لمِـــرَرِ الخُطـــوبِ تكُـــفُّ غَـــربَ الـــزَّمنِ العَصـــيبِ

محَّـــاءَةً للأَزمـــةِ الَّلـــزُوبِ مَحـــوَ اســـتلام الـــرُّكن للـــذُّنوبِ

لمـــا بَـــدَت لـــلأرضِ مِـــن قرِيـــبٍ تَشَـــوَّفَتْ لوبلِهـــا السُّـــكُوبِ

تَشـــوَّفَ المَـــريضِ للطبيـــبِ وطَـــرَبَ المُحـــبِّ للحَبيـــبِ

وفرحَـــةَ الأدِيـــبِ بالأدِيـــبِ وخيَّمَـــت صَـــادِقَةُ الشُّـــؤوبِ

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص501، 502.

فَقَـــامَ فيهـــا الرَّعـــدُ كالخَطِيـــبِ وحنَّـــتِ الـــرِّيحُ حَنِـــينَ النِّيـــبِ

والشـــمسُ ذاتُ حَاجِـــبٍ مَحجُـــوبِ قـــد غرَّبـــتْ مِـــن غيـــرِ مَـــا غُـــرُوبِ

وغالباً ما يفزع الشاعر إلى الطبيعة يستعير من مظاهرها ما يعينه على تشخيص صوره ومشاركته المشاعر والعواطف المكتنزة داخله، فنجده يأتي بصور لتحكي عن حاله، وتشاركه مأساته، يقول من قصيدة يرثي بها (محمد بن حميد الطائي): [1]

تُوفِّيَـــتِ الآمـــالُ بَعـــدَ مُحمَّـــدٍ وأصبَحَ فـي شُـغلٍ عَـن السَّـفرِ السَّـفرُ

ومـــا كـــانَ إلَّا مـــالَ مَـــنْ قَـــلَّ مالُـــهُ وذُخـراً لمَـن أَمسَـى ولـيسَ لَـه ذخـرُ

تـــردَّى ثيـــابَ المَـــوتِ حُمـــراً فمَـــا أتَـــى لـها اللَّيـلُ إلا وهـيَ مِـن سُـندُسٍ خُضـرُ

مَضَـى طَـاهرُ الأثـوَابِ لَـمْ تبَـقَ روضَـةٌ غـــدَاة غَـــدَا إلَّا اشـــتَهَت أنَّهَـــا قبـــرُ

يمتلك أبو تمام انفعالاً قويا، وقدرة فنية أصيلة استطاع بهما أن ينفذ إلى عمق الشعر، وأن يحوّل كل لفظة يأتي بها إلى مثالية متكاملة في تركيبها، وتجلت مقدرته الفنية في الصور الخيالية التي تمكن من استجلابها، ولعل هذه القصيدة من أجمل قصائده في الرثاء حيث يصوِّر فيها مآثر مرثية أجمل تصوير، فيطلب من الجميع البكاء لهذا الأمر الجلل، لأن وفاة هذا الشخص عظيم الشأن لا تبقي الأعذار لعدم فيضان الدموع، فمحمد كان سبيل من لا سبيل له، وعون من لا عون له، ومقصد من لا حيلة له، ثم يصل الشاعر في تصويره إلى الرثاء فيقول: بعد أن كانت ثيابه المضرَّجة بالدماء نهاراً، فقد أمسى في الجنة يرتدي ثياب أهلها ثم يطيل في ذكر مآثره، إلى أن يصل إلى البيت الذي يقول فيه (مضى طاهر) فهو يصور لنا الأرض برياض وتملكها المشاعر والأحاسيس الإنسانية بقوله (لم تبق روضة ... أنها قبر) وتشتهي أن

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص80، 81، 84.

تكون قبراً لمرثية، حيث إنه أنطق الرياض الغناء فغدت كل واحدة تتمنى لأن تكون قبراً وتضم بين طياتها رفات (محمد بن حميد)، إنَّه فعلاً إسقاط لطيف، لقد أطلق العنان للرياض والمشاعر الجيَّاشة ومشاركة الإنسان مصابه، وإحساس الرياض بقدر هذا المتوفى العظيم، كما أسبغ عليها الشعور النبيل والعاطفة القلبيَّة لأنها (تشتهي) فتعبِّر عن رغبتها بأن تضم هذا الرجل فتنال شرف ضمِّه بعد موته.

إنها بدائع شاعرنا الرائعة في رسم صوره الإسقاطية وبثها عبر دفتي ديوانه الشعري، فهذه وسيلته الفنيَّة في إثارة الخيال، ودفع قارئه إلى تخيُّل هذه الصور الخيالية الجميلة، وهو بذلك يحقق الشاعريَّة في القصيدة ويحقق هدف الشعر الخالد ومهمته، وهذا ما قاله (تشارلتن):"ومهمة الشعر الأولى–بل والوحيدة–هي أن يخاطب في الإنسان خياله، الشعر لا يخاطب القوة العاقلة بل يتجه فنيَّاً إلى الملكة التي تتقبل الفكر والشعور في آنٍ معاً ملكة الخيال"[1]

وفي ذلك دلالة على انفصال الشاعر، ومبالغته في الرثاء، تلك المبالغة التي أدَّت إلى أن يتوّهم أن الرياض الجميلة تشتهي أن تكون قبوراً لصاحبه، فبذلك يكون الشاعر قد أسقط عليها فعل التمني والتشهي ومنها حس المشاركة الوجدانية وهي من المشاعر التي تخص الإنسان وهنا مكمن الإسقاط، فالشاعر أسقط مشاعره لفقد المرثي على ظاهر الأرض فلم يجد إلا الروضة الغناء المزدانة بأحلى الحلل مثوى هذا الشهيد الذي اكتسى حلّة سندسيّة من حلل أهل الجنة.

وفي قصيدة للشاعر قالها يمدح (محمد بن سعيد الثغري)، ويهوّن عليه مصابه، بعد عزله من منصبه مستذكراً فضله، فهو باني المكارم، وغازي أرض الأعداء، وصانع الانتصارات، وله

([1]) تشارلتن، هنري بكلي، **فنون الأدب**، مرجع سابق، ص51،52.

من المآثر الحميدة، فجاء بعده ليهدم ما بناه، وهو بذلك يعرّض بغيره ممن تولى الثغور بعده وقد خسرها، يقول[1]:

أطلَلُهُـــم سَـــلبَت دُمَاهَـــا الهِيفَـــا واســـتَبدَلَت وَحشـــاً بِهـــنَّ عُكوفَـــا

يَـــا منـــزِلاً أعطَـــى الحَـــوادثَ حُكمَهـــا لا مَطـــلَ فـــي عِـــدَةٍ ولا تَســـوِيفَا

أرسَـــى بنادِيـــك النَّـــدَى وتنفَّسَـــتْ نَفَسَـــاً بعقوتِـــكَ الرِّيـــاحُ ضَـــعيفَا[2]

شُـــعِفَ الغَمـــامُ بعرصَـــتَيكَ وربَّمـــا رَوَّت رُبَـــاكَ الهَـــائمَ المَشـــعُوفا[3]

ولـــئن ثَـــوَى بـــكَ مُلقيـــاً أجرَامـــه ضيفُ الخُطوبِ لقَد أصَابَ مُضِيفَا

يجد الشاعر في الطبيعة والأماكن والأطلال عوناً له لتشاركه هذه الصورة، فيذكر الديار الخالية، التي آلت إلى أطلال خاوية عكفت فيها الوحوش والأوابد، وتوجه الشاعر إلى مخاطبة المنزل (الأراضي) التي كانت تنعم بالاستقرار وتحمل المسؤوليات، لكنه يقصد بذلك صاحب المنزل الذي كان بحنكته وإرادته يتعامل مع الحوادث دون مماطلة أو تسويف، وبذلك يشخص من المنزل شخصاً يوجه الخطاب له ليغلف الصورة بالآدمية ويسبغ عليه الفعل الإنساني الذي له المقدرة على الفعل وإدارة الأمور والتفاعل مع الأحداث وحسن التصرف لمجريات الدفاع عن الثغور.

ويتابع الشاعر الصورة متوسلاً بالطبيعة وبمظهر آخر من مظاهرها، فالندى قد غلف الأرض وما عليها، والرياح تنفست بالأمكنة، وفي ذلك أنسنة للرياح في جعلها إنساناً يتنفس لكن نفسه جاء ضعيفاً بلا أذىً ليضر بالموجودات.

([1]) أبو تمام، **ديوانه**، مج4، ص376،377،378

([2]) بعقوتك: قيل **بعرصتيك**، وقال الصولي: ويروى "**بناديك**".

([3]) شُعِفَ: أي **شُغِفَ**

واستكمالاً لطقس الخير والعطاء، جاء دور الغمام ليبشر بالخيرات فهذه الغيوم محملة بالأمطار، ثريَّة بحملها، جاءت لتشارك الثغري حبه للثغور ومشاعره، فجعل للغمام قدرة على الحب والكلف والوله بالأمكنة كما هو حال الثغري، لكن الشاعر في شك من قدرة الغمام المشغوف في أن يروّي الرُّبا الهائم المشغوف التوَّاق (للثغري)، وبذا نلمس هذه المشاعر الجيَّاشة التي أسبغها الشاعر على الغمام والمستمدّة من مشاعر وعواطف(الثغري) فتشارك الغمام معه ليروي الروابي حباً وهياماً.

وبذا تمازجت محبة الثغري والغمام، وتوحدا بالمشاعر في حب الروابي والأمكنة. وغالباً ما يفزع الشاعر إلى الطبيعة ليستعير من مظاهرها ما ينوب عنه في التعبير عن إضفاء المشاعر والأحاسيس، وإسباغ صفة الإنسانية محملة بالمشاعر ليسقطها على هذه المظاهر فتتشارك مع الإنسان بالصفات الآدمية.

إن هذا التواصل الحميم مع الطبيعة والتماهي معها هو الذي هيأ للشاعر أن يعزو كل ما يخالجه من حالات شعوريّة محزنة أو مفرحة، إلى فعل الطبيعة، فالطبيعة شاركته مشاعره وكانت وراء صوره البديعة من الإسقاط الذي يكشف تماهي الشاعر مع مظاهر الطبيعة فالشاعر يستعطف بعض المظاهر الطبيعية، لأن يمرّ بالأرض لتنعم بالخصب والرخاء، ويتأمل في الفضاء حال استعدادها للأمطار، ويتأمل الشمس في احتجابها وغروبها في غير موعدها، وبذا فقد مكن أبو تمام الطبيعة بمظاهرها من أن تنهض بالمهمات الإنسانية، وتسعفه وتشاركه، متوسلاً في ذلك إلى أنسنة هذه المظاهر ليسقط عليها الشاعر، ويسبغ عليها الأحاسيس التي تشي بالتماهي مع الطبيعة والتوحد معها، فتوالت الصور الجميلة مؤطّرة بالتشخيص وجمالياته التي دفعت بمظاهر الطبيعة لأن تكمل حسَّها الإنساني بإسقاط المشاعر عليها.

الخاتمة

كشف البحث الذي جرى في فصول هذه الرسالة عن **التشخيص والإسقاط في شعر الطبيعة عند أبي تمام.**

وانطلقت الدراسة من فرضيات أن ظواهر الإبداع والتجديد عند أبي تمام تعتمد مظاهر التشخيص والإبداع في الطبيعة ومظاهرها.

وأول كشف للبحث كما لا يخفى على القارئ والمستمتع بشعر أبي تمام هو شغفه بوصف الطبيعة، وتغلغل الطبيعة في جميع أغراضه الشعرية بلا استثناء.

ولمست الدراسة ظاهرة افتتان الشاعر بالطبيعة وتماهيه معها، وامتزاج لغته بلغة وصف الطبيعة وتشخيص مظاهرها ومنحها الصفات الآدمية في الفعل والحركة.

وتوصلت الدراسة إلى أن وَلَعَ الشاعر بالطبيعة كان أهم عوامل الإبداع لدى الشاعر في رسم الصور الشعرية. فاستعمل المفردات الطبيعية (من طبيعة حية وصامتة) في رسم الصورة التشخيصية وتجليات الإسقاط فيها، وأنسنتها فعلاً وانفعالاً.

واستنتجت الدراسة أيضا أنه بسبب ولع الشاعر بالطبيعة ومظاهرها وتماهيه فيها، وإحساسه أنها تشاطره خلجات نفسه من حزن وفرح ووصف ورثاء وهجاء وفخر، فبسبب كل ذلك حمّل الشاعر الطبيعة ومظاهرها مشاعره وأحاسيسه، فحملت الصور التشخيصية فضلاً عن تشكلها على منحى الهيئة البشرية الآدمية، مشاعر التعاطف مع الشاعر أو مع الممدوح أو المهجو والحنو عليه بالبكاء لأحزانه والفرح والحب لحبه والرضى لرضاه، فهذه ظاهرة الإسقاط بتجليات معانيها الشعورية والنفسية والانفعالية، فهذه الصور تجليات حبه لحب الطبيعة والتأثر

البالغ بها وهذا ما أكسب شعر الشاعر الحيوية والتأثير بالمتلقي، وميزه بالتجديد في الصور الشعرية والمعاني.

ومما خلصت إليه الدراسة البنود الآتية:

1_ شاع مصطلح التشخيص في النقد العربي القديم منه والحديث، أما القدماء فلم يعرفوه باصطلاحه الحالي، فأُطلق عليه قديماً عدة مسميات منها، فاحش الاستعارة وبعيدها وغريبها، ومنهم من استساغه ومنهم من استهجنه وذمه.

أما المحدثون فقد عرفوا التشخيص بمصطلحه العصري الحديث، وأسهبوا بالحديث عنه، وبذلوا ما استطاعوا محاولين تفسير هذه الظاهرة، وأصولها الأولى في الثقافة العربية، وردّوا على مَن ذمّ هذا المصطلح من النقاد القدامى.

2_ وجدت الدراسة أن أبا تمام يمتلك من الحس المبدع والمقدرة الفنية والخيال المحلق ما لا يملكه غيره من الشعراء، كيف لا؟ وهو رائد التجديد في عصره بلا منازع، هذا ما جعله يتفنن في صياغة صوره والتنويع في بنائها، وكل ذلك انعكس على شعر الطبيعة لديه.

3_ توصلت الدراسة إلى أن أبا تمام عمل على توظيف الصور التشخيصية والإسقاطية في قصائده، فكانت تخدم أغراض القصيدة وتتماهى مع الشاعر، من خلال خياله المحلق، وكان بعضها أساساً لبعض قصائده، لا يمكن الاستغناء عنه.

المصادر والمراجع

1. **القرآن الكريم.**
2. إبراهيم، طه أحمد، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري**، دار الحكمة، دمشق، 1972.
3. ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، مقدمة وحققه وعلق عليه: احمد الحوفي، وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، 1960.
4. أدونيس، **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.
5. أدونيس، علي أحمد سعيد، **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
6. إسماعيل، عز الدين، **الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط3، 1986.
7. إسماعيل، عز الدين، **التفسير النفسي للأدب**، مطابع دار المعارف، القاهرة، 1963.
8. إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة ودار الثقافة، ط3، بيروت، 1981.
9. أبو إصبع، صالح، **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 حتى 1975، دراسة نقدية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1979م.
10. الآلوسي، جمال الدين، **الصحة النفسية**، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، (د.ت).
11. الآمدي، أبو القاسم، **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1972.

12. امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1984.

13. أمين، أحمد، **ضحى الإسلام**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، القاهرة، 2012.

14. الأندلسي، أبي محمد بن حزم، **الفصل في الملل والأهواء والنحل**، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، (د.ت).

15. الأهواني، عبدالعزيز، **ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، دار الجيل، الفجالة، القاهرة 1962.

16. البحتري، **ديوان البحتري**، شرح وتحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط2، (د.ت)، م4، ص2090.

17. بدوي، أحمد أحمد، **من النقد والأدب**، مكتبة نهضة مصر بالفجالة للطباعة، (د.ت).

18. بدوي، محمد مصطفى، **كولردج**، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1988.

19. البعلبكي، منير، **المورد**، دار العلم للملايين، بيروت، 1997.

20. البغدادي، الحافظ أبو بكر أحمد بن علي الخطيب البغدادي، **تاريخ بغداد أو مدينة السلام**، دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلميه بيروت لبنان، ط1، 1997.

21. بكار، يوسف، **اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري**، دار الأندلس، بيروت، 1981.

22. بكار، يوسف، **قضايا في النقد والشعر**، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، 1984.

23. بناني، محمد الصغير، **النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ من خلال البيان والتبيين**، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1986.

24. البهبيتي، نجيب محمد، **أبو تمام حياته وحياة شعره**، الشركة الجديدة، دار الثقافة، الدار البيضاء(المغرب)، 1982.

25. البهبيتي، نجيب محمد، **تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري**، مطبعة دار الكتب المصريّة، القاهرة، 1950.

26. تشارلتن، هنري بكلي، **فنون الأدب**، ترجمة: زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط2، 1959.

27. أبو تمام، **ديوان أبي تمام**، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، 4 مجلدات، سنة1970.

28. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب بن فزارة الليثي الكناني البصري، **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط5، 1985.

29. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب بن فزارة الليثي الكناني البصري، **الحيوان**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط2، 1965.

30. الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، هـ.ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استنبول، 1954.

31. الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت).

32. جرير، **شرح ديوان جرير**، شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992.

33. الجندي، علي، **البلاغة الغنية**، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، المطبعة الفنية الحديثة، 1966.

34. ابن جني، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، مطبعة دار الكتب المصرية، 1957.

35. الحائي، ناصر، **النقد الأدبي وأثره في الشعر العباسي**، مطبعة بغداد، بغداد، 1955.

36. حاوي، إيليا، **أبو تمام فنه ونفسيته من خلال شعره**، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).

37. حجازي، سمير سعد، **نظريات معاصرة في تفسير الأدب**، النظرية والتطبيق، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2001.

38. حسين، طه، **حديث الأربعاء**، دار المعارف، مصر، ط2، (د.ت).

39. ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، حققه إحسان عباس، دار صادر بيروت، (د.ت).

40. الخنساء، **تماضر بنت عمرو**، ديوان الخنساء، دار الأندلس، بيروت، ط7، 1978.

41. وارين، أوستن، وويلك، رينيه، **نظرية الأدب**، ترجمة: محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972.

42. درو، اليزابيث، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقهُ**، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت،1961.

43. ربابعة، موسى، **الاستشراق الألماني المعاصر والشعر الجاهلي**، مؤسسة حمادة، إربد، 1999.

44. الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، منشورات جامعة اليرموك، إربد، 1980.

45. الرباعي، عبد القادر، **مقالات في الشعر ونقده**، مؤسسة الشرق للعلاقات العامة والنشر والترجمة، عمان، ط1، 1986.

46. الربداوي، محمود، **الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، تاريخها وتطورها وأثرها في النقد العربي**، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت).

47. الروبي، ألفت كمال، **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)**، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983.

48. الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمرو، **أساس البلاغة**، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

49. السامرائي، مهدي صالح، **المجاز في البلاغة العربية**، ساعدت جامعة بغداد على نشره، دار الدعوة، حماة سوريا، 1974.

50. سلامة، إبراهيم، **تيارات أدبية**، القاهرة، 1951.

51. سيد الأهل، عبدالعزيز، **عبقرية أبي تمام**، مكتبة القاهرة، (د.ت).

52. السيد، شفيع، **التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية**، مكتبة الشباب، مطبعة الاستقلال الكبرى، 1977.

53. الشابي، أبو القاسم، **أغاني الحياة**، تحقيق: نور الدين صمود، دار المغرب العربي، تونس، ط1، 1994.

54. الشابي، أبو القاسم، **الخيال الشعري عند العرب**، الشركة القومية للنشر والتوزيع، تونس، 1961.

55. شرف، حنفي محمد، **الصور البيانية بين النظرية والتطبيق**، ط1، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، مصر، 1965.

56. شلق، علي، **نقاط التطور في الأدب العربي**، دار الأدب، بيروت، 1975.

57. الشمري، ثائر، **التشخيص في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، "دراسة نقدية"**، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2012.

58. الصاوي، أحمد عبد السيد، **فن الاستعارة، دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية، 1979.

59. الصفطي، مصطفى محمد، ومكاري، نبيلة ميخائيل، والدمنهوري، ناجي محمد قاسم، **الصحة النفسية وعلم النفس الاجتماعي والتربية الصحية**، دار المعرفة الجامعية، 2000.

60. الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، **أخبار أبي تمام**، حققه: خليل محمود وعساكر، محمد عبده عزام، نظير الإسلام الهندي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، (د.ت).

61. ضيف، شوقي، **البلاغة تطور وتاريخ**، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1965.

62. ضيف، شوقي، **العصر العباسي الأول**، ط6، دار المعارف، مصر، القاهرة، (د.ت).

63. ضيف، شوقي، **الفن ومذاهبه**، دار المعارف، القاهرة، مزيدة وموسعة، 1960.

64. طاليس، آرسطو، **فن الشعر**، ترجمه وشرحه: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1973.

65. الطفيل الغنوي، **ديوان الطفيل الغنوي**، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 1968.

66. الطوسي، أبو جعفر محمد الحسن، **التبيان في تفسير القرآن**، تحقيق وتصحيح: أحمد حبيب قصير، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، 1963.

67. عباس، إحسان، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، ط3 ،1981.

68. عباس، إحسان، **فن الشعر**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955.

69. عبدالله، عدنان خالد، **النقد التطبيقي التحليلي**، ط1، بغداد، 1986.

70. عبدالله، محمد حسن، **الصورة والبناء الشعري**، مطابع دار المعارف، القاهرة، 1981.

71. عبد النور، جبور، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.

72. عبده، بدوي، **أبو تمام وقضية التجديد في الشعر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1985.

73. عتيق، عبد العزيز، **الأدب العربي في الأندلس**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1976.

74. العسكري، أبو هلال، **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1952.

75. عصفور، جابر أحمد، **مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي**، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982

76. العقاد، عباس محمود، **ابن الرومي، حياته من شعره**، ط7، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1968.

77. العقاد، عباس محمود، **آراء في الآداب والفنون**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، بيروت، (د.ت).

78. العقاد، عباس محمود، **اللغة الشاعرة، مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية**، ملتزم الطبع والنشر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة مخيمر، 1960.

79. أبو علي، محمد بركات حمدي، **أبو تمام بين أشعاره وحماسته**، منشورات مؤسسة الخافقين ومكتبتها، محمد مفيد الخيمي، دمشق ط1، 1982.

80. عليان، مصطفى، **منهج المرزوقي في الخصومة النقدية حول أبي تمام**، دار القلم، دمشق، 1986.

81. الغذامي، عبدالله محمد، **تشريح النص**، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987.

82. الغّذامي، عبدالله محمد، **المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

83. غرونباوم، غرستاف فون، **دراسات في الأدب العربي**، ترجمة: إحسان عباس وآخرون، مكتبة الحياة، بيروت، 1959.

84. الغيث، نسيمة راشد، **التجديد في وصف الطبيعة بين أبي تمام والمتنبي**، ط1، 1988.

85. الفاخوري، حنا، **تاريخ الأدب العربي**، ط6، المطبعة البوليسية، بيروت، لبنان، د.ت.

86. الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد، **معاني القرآن**، تحقيق: أحمد يوسف نجاتي، ومحمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، ط1، 1937.

87. الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **كتاب العين**، ترتيب وتحقيق: الدكتور عبد الحميد هنداوي، منشورات دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، (د.ت).

88. فضل، صلاح، **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، ط1، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985.

89. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، **تأويل مشكل القرآن**، شرح وتحقيق: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1954.

90. القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، **التلخيص في علوم البلاغة**، ضبطه وشرحه: عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط2، 1932.

91. قطب، سيد، **التصوير الفني في القرآن**، بيروت، (د.ت).

92. قوقزة، نواف، **نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد مع دراسة تطبيقية في شعر عمر النص**، وزارة الثقافة، عمان، 2000م.

93. القيراوني، أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل للطبع والنشر، بيروت، لبنان، ط5، 1401هـ، 1981م.

94. كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء،1986.

95. لوبون، غوستاف، **حضارة العرب**، ترجمة: عادل زعيتر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1969.

96. أبو ليل، أمين، وربيع، محمد، **العصر العباسي الأول**، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2009م.

97. مبارك، محمد رضا، اللغة **الشعرية في الخطاب النقدي العربي، تلازم التراث والمعاصرة**، ط1، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون العامة، بغداد، 1993.

98. ابن المثنى، معمر أبو عبيدة، **مجاز القرآن**، تحقيق: محمد فؤاد سزكين، مطبعة الخانجي، مصر، ط2، 1970.

99. المرزباني، محمد بن عمران بن موسى، **الموشح مآخذ العلماء على الشعراء**، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1965.

100. مطلوب، أحمد، **في المصطلح النقدي**، منشورات المجمع العلمي، مطبعة المجمع العلمي، 2002.

101. مطلوب، أحمد، والبصير، كامل حسن، **البلاغة والتطبيق**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ط1، بغداد، 1982م.100.

102. مقدسي، أنيس، **أمراء الشعر العباسي**، ط13، دار العلم للملايين، بيروت، 1980.

103. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، مادة (شخص)، دار صادر، بيروت، (د.ت).

104. ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1983.

105. ناصف، مصطفى، **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1981.

106. نافع، عبد الفتاح صالح، **الصورة في شعر بشار بن برد**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983.

107. نوفل، سيد، **شعر الطبيعة في الأدب العربي**، ط2، دار المعارف، مصر، (د.ت).

108. اليافي، عبد الكريم، **دراسات فنية في الأدب العربي**، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، ط1، 1963.

المجلات والدوريات

1. التميمي، فاضل عبود، **التجسيد في الدرس البلاغي والنقدي عند العرب**، مجلة الفتح، العدد التاسع والعشرون، جامعة ديالى، العراق، 2007.
2. الحوامدة، د. نجود عطا الله، **تشخيص الطبيعة والإسقاط في شعر ابن خفاجة**، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 2014.
3. الحوامدة، د. نجود عطا الله، **تشكل الصورة التشخيصية واللون في فصل حديث الحرير (رواية دفاتر الطوفان) للروائية الأردنية سميحة خريس**، مجلة جرش للبحوث والدراسات، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، 2012.
4. الدعيس، عزيز صالح، و د. الحلبوني، خالد، **مصطلحات الفنون في شعر أبي تمام**، مجلة جامعة البعث، المجلد31، العدد8، 2009.
5. الرباعي، عبد القادر، **البديع الشعري بين الصنعة والخيال**، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد3، عدد2، 1985.
6. الرباعي، عبد القادر، **طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة الربيع لأبي تمام دراسة نصية**، مجلة النقد الأدبي، فصول.
7. ليكوف، جورج، **النظرية المعاصرة للاستعارة**، ترجمة: طارق النعمان، مجلة إبداع، العدد 13، 2010.

رسائل جامعية

1. التميمي، فاضل عبود خميس، **الاستعارة في التراث البلاغي النقدي عند العرب**، رسالة دكتوراه مطبوعة بالآلة الكاتبة، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، 1995.
2. الطوالبة، علي محمود، **التشخيص في شعر العذريين الأمويين "نماذج تطبيقية"**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، كلية الآداب، إربد، 2008.

Abstract

The study aimed to investigate the personification and projection in the nature poetry of abi Tammam.

The researcher depends to divide the study into an introduction and three chapters and a conclusion, the researcher introduce his searcher as the following:

The first chapter came in the title (Approaches from the world of the poet, "Habib ibn Aws al-Tai), the researcher tried to define abi Tammam through his culture, then his transforming to political, social and cultural life in the era of poet and what effected him, then the researcher tries to identify renewal at abi Tammam and opinions of some critics on his poetry.

Second chapter: the study showed in this chapter (literature view in personification), the researcher tries from it to investigate the concept of personification among ancient Arabs then foreign critics then in contemporary Arabic critic.

In the third chapter, the researcher dealt with analysis of poetry that represented in (personification and projection on its aspects), the researcher depend on Diwan of the poet through clarify the verses that include the personification and projection on nature and study them in analytical study.