انزياح الدلالة الشعرية
دراسة في بنية اللغة الشعرية عند إبراهيم بن العباس

سحر محمد الجاد الله * وأحلام واصف مسعد **

تاريخ الاستلام 2022/02/15 DOI:https://doi.org /10.47017/32.1.6 تاريخ القبول 2022/06/02

الملخص

تنهض هذه الدراسة على النظر إلى انزياح الدلالة الشعرية في شعر إبراهيم بن العباس ضمن إطار بنية اللغة الشعرية، من خلال غرابة الدلالات عمّا هو معهود ومتداول في عمود الشعر العربي المتوارث، والمبالغة فيها واتّساعها، وحاجتها أحيانًا إلى إعمال فكر ومزيد تأمّل. فقد استطاع ابن العباس أن يخرق النظام الدلالي المتوارث بملكته التي طوّعت اللغة وجعلتها تلبّي متطلبات نفسه المبدعة، وتراعي في الوقت نفسه إلى حد ما متطلبات دائرة النقد في عصره. فتبحث هذه الدراسة مواطن انزياح الدلالة عند الشاعر في أغراضه الشعرية المتنوعة محاولة قراءتها قراءة إنتاجية جديدة عبر استبطان الدلالة المختفية فيما وراء لغة النص من خلال الوقوف على مواضع اللامتوقع والمفارقة والتضاد التي تغذّي الدلالة وتجعلها فريدة غريبة تكسر أفق توقّع القارئ مولّدة اللذة الجمالية لذة الشعر، وأيّ قراءة، بحقّ، هي مرهونة بذلك القارئ المحكوم بمخزونه وكفاءته في معايشة النص من جديد وسبر عالمه الخاص.

الكلمات المفتاحية: بنية اللغة الشعرية، إبراهيم بن العباس، انزياح الدلالة، عمود الشعر العربي.

المقدمة

لقد تمّ النظر إلى الشعر منذ القديم على أنّه بنية لغويّة مختلفة عمّا هو مألوف ومعتاد، وجلّ التصورات النقدية عند القدماء والمحدثين على السواء تدور حول تفرّد هذا الفن اللفظي بطريقة بنائية تميزه عن نقيضه النثر العلمي. وتقييد النثر هنا بوصف العلمي جاء من باب الاحتراس؛ لأنّ للنثر أنواعًا تختلف في مدى قربها وبعدها عن قطب اللغة العلمية التي تكاد تخلو من المقوّم التأسيسي للشعر وهو الانزياح، كما ذكر ذلك جان كوهن في كتابه بنية اللغة الشعرية، فاللغة العلمية تدنو من درجة الصفر في الكتابة، والفرق بين الشعر والنثر الأدبي "كميّ أكثر ممّا هو نوعيّ. إذ إنما يتمايز هذان النوعان الأدبيان بكثرة الانزياحات" (Cohen, 1986, p.23)، ويقول رومان ياكبسون: "يحتل النثر الأدبي موضعًا وسيطا بين الشعر باعتباره شعراً ولغة التواصل المعتاد والعملي، ...، وعدم الإغفال أبداً عن ألا وجود لنثر أدبي وحيد، وإنما هناك سلسلة من الدرجات التي تقربه إلى أحد الطرفين المذكورين والابتعاد به عن الطرف الآخر" (Jakbson, 1988, pp.108-109).

وليس المهم هنا الإسهاب في الفروق الدقيقة بين الشعر والنثر، إنّما تبيّن الخاصيّة الأساسية التي تقوم عليها اللغة الشعرية، "ذلك لأنّ الشعر فن لفظي، وإذن فهو يستلزم، قبل كل شيء، استعمالًا خاصًا للغة" (Jakbson, 1988, p.77). تلك الخاصية التي تتجلّى في التعبير غير العادي، والأسلوب المختلف عمّا هو مألوف، "أي وجود طريقة واحدة للانزياح بالقياس إلى المعيار" (Cohen, 1986, p.16). لكن الانزياح عن المعيار ليس اعتباطيًا أو عبثيًا، فالانزياح يخضع لقانون وقاعدة، تجعل من الممكن نفيه وإعادة البناء الذي تم هدمه بواسطته من جديد، ليكون معقولًا وجماليًا، فيتميّز النص بوصفه نصًا شعريًا جماليا، وإلّا سيكون الانزياح بغير ذلك ضربًا من الهذيان والتخليط. "الشعر اختراق لنمطية اللغة، فهو انزياح وتفارق عن المعيار في حدود الأدائية، وهذا الانزياح لا يعني انبتاتًا أو خرقًا غير محكوم للقواعد، فإنه إنْ جاوز احتمالات التأويل

© جميع الحقوق محفوظة لمجلة أبحاث اليرموك، "سلسلة العلوم الإنسانية والاجتماعية"، جامعة اليرموك، 2023.

* كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، اربد، الاردن.

** كلية الاداب، قسم المساقات الخدمية الانسانية، جامعة اليرموك، اربد، الاردن.

وقبول الممكن فذلك يعني فقدان ذلك الخيط الخبيء والذي يلعب الشعر على طرفيه الخفيين: تواصل وانزياح وإبهام وتفسير" (Eid, 1998, p.181).

ومصطلح الانزياح الذي نجد له معادلًا بلاغيًا قديمًا – كما يذكر صلاح فضل هو "العدول" قد نال تعدداً في الكلمات التي تشير إليه مثل "تجاوز" و"خطأ" و"انحراف" و"كسر" و"انتهاك"، ويسجل الباحثون لجان كوهن في كتابه "بنية اللغة الشعرية" مزية أنه جعل حصر الانحراف وتصويبه مرحلة في إعادة البناء، تتبع بالضرورة مرحلة تدمير البنية (Fadl, 1992, pp.63-64).

ولكل شاعر طريقة خاصة في حضور الانزياح لديه، تختلف في درجتها وكثرتها، وهنا يتمايز نص على نص، حتى عند الشاعر الواحد، والمقصود هنا بالتأكيد الانزياح الجمالي الذي تتصف به اللغة الشعرية، وهذا الانزياح لا بد له من معيار كما تقدّم، وقد اجْتُهد كثيراً في القديم والحديث في تحديد ذلك المعيار، لكونه الإشكالية الأولى التي تعتري مصطلح الانزياح؛ "فالانحراف يفترض مسبقًا أن هناك معياراً يتم تحديد الانحراف على أساسه، ويبدو أن الباحثين راحوا يفتشون عن العنصر الذي يتم الانحراف عنه. فسمّوه "القاعدة، والمعيار، واللغة العادية، والأسلوب المستعمل، و"اللغة النثرية"، ...، ويبدو أن حديث القدماء عن "الأصل"، و"المعنى الأصلي" و"أصل الوضع" يلتقي مع مفهوم حديث هو ما أطلق عليه رولان بارت "الدرجة الصفر للكتابة" (Rabab'a,1995, pp.150-152). إنّ الشعر نوع من اللغة يخرق نظام اللغة، "فالتراتب اللغوي المعهود يكسر انتظامه، تقديم وتأخير وحذوفات وإضافات، ...، ومن ثم فالشعر كامن في اللغة، ولكنه يبني لغة من لغة حتى جانبها الصوتي"(Eid, 1998, pp.181-182).

وعليه فإنّ مقاربة البنية اللغوية لأيّ نصّ شعري وسيلة آمنة تفضي إلى فهم ذلك النص عبر سبر أعماقه، وتحديد طبيعة علاقة العناصر المتنوعة بعضها ببعض، وارتباطاتها الداخلية والخارجية في مستويات عدة، للوصول إلى مكوّنات الإنتاج الشعري، ومكان الإبداع، وتجليات الشعرية، والكشف عن التصوّرات والأبنية الفكرية والوجدانية لدى منتج النص، كشفًا ليس اعتسافيًا، بل متساوقًا مع مجموع السياقات المحيطة بإنتاج النص والفاعلة فيه.

فطريقة بناء لغة النص الشعري والمعمار الذي تمّت فيه تحيل على دلالة ما، وتترك تأثيراً بشكل ما، وسيختلفان لو اختلفت تلك الطريقة، وذلك المعمار، فلا يمكن بحال أنْ يستقل شكل المحتوى عن مادته في الخطاب الشعري، إنّ "العبارة تعطي المحتوى حينئذٍ شكلاً أو بنية خاصة يعسر أو يستحيل جعله بخلاف ذلك. ولهذا يمكننا أنْ نحتفظ من القصيدة بالمعنى (في مادته)، في حين نضيّع شكله ونضيّع الشعر مرة واحدة" (Cohen, 1986, p.35).

وانطلاقًا من دور البنية اللغوية في إعطاء القصيدة الشعرية شيفرتها الخاصة، وأهميتها في تفجير مكامن الشعرية، وتوليد الطاقة التخييلية لدى المتلقي، كان المعوّل في النظر إلى الشعر وتحليله هو كيف يقول الشاعر، لا ماذا يقول، فربّما تشابهت المضامين والمعاني والأفكار عند كثير من الشعراء، لكن وجه الاختلاف والتمايز يكمن في كيف يقول كل واحد منهم فكرته ويعبّر عنها، دون التقليل بحال من قيمة مادة المحتوى المقدّم، لكن هذه المادة ستتغيّر بطريقة تقديمها. ولذا كان الانطلاق من البنية / المادة / شكل المحتوى / العبارة المصوغة إلى مادة المحتوى، من الدالّ إلى المدلول وليس العكس؛ "لأنّ الشكل هو الذي يحمل الشعر، فيمكن أن نصل بترجمة قصيدة إلى النثر أقصى ما نريد من الدقة دون الاحتفاظ، رغم ذلك، بشيء من الشعر" (Cohen, 1986, p.36). فتشكل اللغة المصدر الأساسي الأوليّ لدى القارئ في قراءة الشعر، وتلمّس رؤاه، وسبر أغواره، واستبطان دلالاته، إنّ النص يتشكّل من أبنية لغوية، "الأمر الذي يقتضي من أية مقاربة علمية له أن تتأسس على اللغة باعتبارها أهمّ متغيّر مناسب لطبيعته" (Fadl, 1992, p.18). ولهذا كانت سيرورة الإبداع ولا نهائيته، فكل شاعر "يقول ما يرغب فيه، وبذلك فهو لا يشبه أحداً، ...، نحن هنا إذن أمام جملة شعرية ليس بفضل مضمونها لكن بفضل بنيتها" (Cohen, 1986, p.145). إنّ الكلمات لا الأفكار هي مناط الإبداع، ومحلّ الشعرية، لأنّه ببساطة من الممكن أن نعبّر عن أفكارنا بطريقة اللغة العادية أو العلمية، ولذا فمفتاح النص الأدبي الفعلي "هو هذه الكلمات نفسها باعتبارها وحدة لا تنفكّ من الدالّ والمدلول" (Fadl, 1987, p.314).

إنّ للغة الشعرية سمتا خاصا مميِّزا يجعلنا نفرّق بينها وبين ما هو غير شعري، وهذا السمت يكمن في أن "القول الشعري يتميز بما هو كذلك – عن القول المعتبر علمياً – بامتزاج الدلالة بالرمز، وباستحالة ترجمته أو تلخيصه أو إنكاره أو تقديم أيّ معادل له مهما كان" (Fadl, 1992, p.64). إلاّ أننا يجب ألّا ننزلق إلى الاعتقاد بأن اللغة الشعرية هي فقط اللغة التي تتسم بالغموض والإبهام والاستغلاق على القارئ؛ كونها تختلف عن المألوف والمعتاد، فالاختلاف عن المألوف والعادي لا يقتضي بالضرورة الصعوبة والغرابة الشديدة والغموض العويص، فقد لا ينطوي الخطاب الشعري على أيّ من ذلك، ويتسم مع ذلك بشعرية أو شاعرية عالية ويكون محمّلًا بالدلالة، ومنتجًا لها بما ينطوي عليه من بنية لغوية خاصّة. فاللغة الشعرية أوسع من تلك الدائرة التي تعني "اللغة العليا الجزلة المفارقة للغة الشائعة المألوفة، إن على مستوى المفردات، وإنْ على مستوى الأنساق اللغوية. وقد تركت هذه الدلالة لدى القراء إحساسًا بأن الشعر مقترن بالإغراب، ...، وقد تجذرت هذه الدلالة في وعي القارئ بفعل استمرارية الحضور الطاغي للشعر العربي القديم" (Al-Zouby, 1996, pp.9-10). وقد عالج المنجز النقدي العربي القديم مصطلح الشعرية في مسميات أخرى، مثل وصف الصناعة، وصناعة الشعر وعمود الشعر، وعيار الشعر، وقد وقفت عليها عائشة المقدم في بحث بعنوان (ماهية الشعرية وتجليات قوانينها في الخطاب النقدي العربي القديم)، وتوصلت الباحثة إلى أن حازما القرطاجني سبق نقاد الغرب في رؤيتهم للشعرية عندما تحدث عن المتلقي والإغراب (Mokaddem, 2020, pp.49-66.).

إنّ اللغة الشعرية هي اللغة القادرة على إحداث الدهشة والمفاجأة والانفعال في نفس القارئ، وإن كانت بلغة مألوفة معتادة، "فالشاعر يتناول المألوف في الحياة موضوعًا ولغة ليعيد بناءه فنيًا في صورة اللامألوف (الفن)" (Al-Zouby, 1996, pp.9-11). إنّ الفارق بين ما هو شعريّ وغير شعريّ يكمن في ذلك الانزياح والتجاوز المتضمّن في بنية اللغة الشعرية لإنتاج الدلالات، وخلق المعنى الشعري، بما يتركه النص من عناصر مثيرة تحفز القارئ وتنشّط ذهنه للتفاعل والإنتاج. "فالشعرنة عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين: الانزياح ونفيه وتكسير البنية وإعادة التبنين. ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولًا ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ"(Cohen, 1986, p.173).

وعليه فإن الشعرية تنهض من ذلك النسيج اللغوي للقصيدة، وما يتبعه من وظيفة منبثقة من طبيعته ومهيمنة، هي الوظيفة الانفعالية، وهي وظيفة تتحدّد بما يحدثه الخطاب الشعري من مفاجآت وعناصر جاذبة للانتباه وغير متوقعة عند القارئ؛ "لأنّ المنبهات الأسلوبية ترتبط بالبعد العاطفي أو المؤثر للغة" (Rabab'a, 1997, p.47). وتتضافر كل عناصر الشعر من عناصر متوقعة ومفاجئة لحفز القارئ على المشاركة والتفاعل معها والنطق بما هو مسكوت عنه في النص أو الغائب الكامن في بنية النص العميقة، وهذا بلا شك مرتبط بمخزون القارئ الثقافيّ، ومرجعيته المعرفية وكفاءته أيضًا في تلقي عناصر النص ومكوناته تلقيًا إنتاجيًا جديداً لا استهلاكيًا يقتصر على دور القارئ السطحيّ الذي يأخذ بظاهر المنطوق من النص، ولا يحاول أن يستبطن الرؤى القابعة تحت البنية اللغوية، وهذا أيضًا مرهون بذلك النص ذي الخصائص والسمات المميزة في بنيته اللغوية التي تسمح بذلك الإنتاج مرة أخرى عند التلقي، وتجعله نصًا مليئًا بالفراغات ينتظر مَنْ يكملها وفق ما تقتضي الأبنية اللغوية وعلاقاتها، مما يفضي بالتأكيد إلى تعددية في القراءات تشير إلى غنى النص وثرائه وجدارته بالمقاربة والتأمل. "فالشعر يستلزم إعادة تقويم شامل للخطاب ولكل مكوناته كيفما كانت" (Jakbson, 1988, p.60). ويذكر ياكبسون قصة، تستوجب الذكر، على أهمية كل عنصر لفظي في تحليل الشعر، يقول: "وفي إفريقيا، لام مُبَشّرٌ رعاياه لكونهم لا يرتدون ثيابا. فقال الأهالي مُشيرين إلى وجهه: "وأنت كذلك، أليس لك عضو عار؟" "طبعًا، لكن هذا وجهي". فردّوا عليه: "أي نعم، إنّ أيّ عضو، عندنا، هو بمثابة وجه". وهذا ينطبق أيضًا على الشعر: "إنّ كل عنصر لفظي يوجد في الشعر محوّلًا إلى صورة للغة الشعرية"(Jakbson, 1988, p.60).

ويمكن استنباط دلالة أخرى من هذه القصة الطريفة، في أن كل عضو في الجسد لا يعملُ بمفرده، ووظيفته لا تتحقق بوجوده خارج الجسد، وكذا العناصر اللفظية في القصيدة لا تؤدي أدوارها، ولا تقوم بوظائفها إلا عبرَ ذلك النسيج الذي يضمّها، ويحدّد علاقات بعضها ببعض، لتبرز في النهاية بنية خاصة لها سماتها التي تميزها عن غيرها في أسلوب تعبيرها، وطريقة تأثيرها، تماماً، كالبشر الذين يتشابهون في أعضائهم التي تؤدي الوظائف نفسها، لكنهم لا يتطابقون البتة، ولا يتكررون،

فلكل حضوره الخاص وانفعاله وكينونته. وما هذا الإنسان الذي نتحدث عنه إلّا منتج النص، فالعلاقة باتت واضحة، الناس لا يتطابقون ولا يتكررون وكذلك إنتاجهم. والأمر ببساطة ينسحبُ أيضًا على ذلك القارئ الذي يتلقّى النص، فيعيشه هو بدوره من جديد منتجًا له إنتاجًا لا يتطابق بالضرورة مع إنتاج المنتج الأول للنص. إنّ "كل جزء من العمل إنما هو في الآن ذاته كل أيضًا. إن هذه الوحدة بين ما هو خاص وما هو عام هي التي نجدها في كل كائن عضوي، ...، وكيفية الدلالة الفنية إنما هي تأويل العام والخاص، مما يحيلنا إلى علاقة الدال والمدلول" (Fadl, 1992, p.56).

وعليه فالانزياح كنه خفيّ أساسي في العمل الشعري وطريقة ما في الخروج عن المألوف والمعتاد، لا يمكن بحال أن تُقَنّن أو توضع لها قواعد معينة يُحظر الخروج عليها، فما قام به النقاد العرب الأوائل واللغويون من وضع القواعد والمقاييس الفنية للشعراء بما أسموه عمود الشعر العربي، يتنافى مع مفهوم الانزياح وطبيعته، فالتجاوز أو الانزياح لا يمكن أن يُحدّ بسقف ما أو شكل ما أو آلية ما، فذلك يصير من باب المفارقة العجيبة؛ لأنّ الانزياح، وهو السمة الجوهرية في اللغة الشعرية، يفترض سلسلة لا نهائية من صور الانزياح الجمالية لا تنفد حدودها. أمّا التزام مذاهب العرب وطريقتهم في ذلك فيعني الاجترار والتكرار والنسخ التقليدي. "إنّ الانزياح الشعري خلق أو رؤيا، وهو من هذه الزاوية لا يقبل أيّ عالم نهائي وألّا ينحصر فيه، بل يفجره ويتخطاه. فالانزياح هو هذا البحث الذي لا نهاية له" (Saloom, 1996, p.110).

وهنا نقف مع ذات أدبية متميزة؛ لكونها زاولَتْ فنين متناقضين الشعر والنثر، وأبدعت في كليهما وهي إبراهيم بن العباس، محلّ نظر هذه الدراسة التي صرفت اهتمامها إلى إبراهيم بن العباس الشاعر غير متوجّهة بحال لموازنته بذاته في فن النثر، رغم قدرته الواضحة على الجمع بين الشعر والنثر الواقعين على طرفي نقيض، ويعزو إحسان عباس هذه القدرة إلى قريحة ابن العباس المرنة التي جعلته قادراً على ذلك (Abbas, 1993, p.230).

ويقول محمد كرد علي في ذلك عن ابن العباس: "فأكذبَ من قالوا إنّه لا إجادة لشاعرٍ في الكتابة، ولا لكاتب في الشعر. فهو إمامٌ في الصناعتين، فرد في الكتابة، وبحقّ دُعي كاتب العراق، وعدّ في زمرة أعاظم الشعراء؛ وهذا من أندر ما وقع لمن عانوا صناعة القلم منذ القديم وإلى اليوم. يقول المسعودي إنه لا يعلم فيمن تقدّم وتأخر من الكتاب أشعر منه، وكان دِعْبلِ يقول: لو تكسّب إبراهيم بالشعر لتركنا في غير شيء" (Kurd Ali, 1969, p.230).

ومهما بلغت درجة الاجتهاد والدقّة في النقد، فالشرائط التاريخية والسياسية والاجتماعية وظروف تكوين تلك الذات الأدبية لا بد أن تسهم في بناء لغتها الشعرية، فكان لزاما قبل قراءة شعر ابن العباس قراءة تستبطن الدلالات، وتبلور الرؤى وتفتح المجال لرؤية الوحدة النفسية والفكرية التي تسري في أوصال ذلك الشعر الذي جاء في مقطّعات وليس قصائد تامّة؛ كان لزاما الإتيان بقبس عنه فيه كفاية وهداية أثناء رحلة القراءة.

إبراهيم بن العباس الصولي

أبو إسحاق الصولي البغدادي الكاتب الشاعر إبراهيم بن العباس بن محمد بن صول تكين الذي نزح من طبرستان التركية إلى جرجان الفارسية ليتملكها هو وأخوه، فنشأت سلالته فيها، وسمّى عاصمة مملكته "صول" فعُرفت به وعُرف بها. وظلّ صُول جدّ إبراهيم على دين الفرس حتى كانت حملة "يزيد بن المهلب بن أبي صفرة" على جرجان وخضوعها له، فاعتنق صول الدين الإسلامي، وأصبح مولى من موالي يزيد، وظل معه حتى قُتلا يوم العقر 102هـ. وعائلة الصولي إحدى العائلات التي أسهمت بنصيب كبير في نشر الدعوة العباسية سراً في فارس، ثم في إسقاط دولة الأمويين، وقد شاركت بمجهود ضخم في خدمة الخلفاء ودواوينهم، وفي خدمة العلم والأدب والمعرفة.

ولد إبراهيم بن العباس على الغالب سنة 176هـ في عهد الرشيد في بغداد، وبها نشأ نشأة علية القوم في بيئة غنية بالعلم والمال، وفي بيت عريق شهد له بالعلم والأدب. فكان أهم ما يميز الرجل ثقافته الواسعة المتنوعة التي وضحت في نتاج فكره وأدبه.

توطّدت علاقة إبراهيم بن العباس وأخيه عبد الله بالوزير الفضل بن سهل، فقد اتّخذهما كُتّابًا له في الدولة، وتدرّجا في الأعمال الرسمية طيلة وزارته وحياته. وحين أحسّ إبراهيم بالمؤامرة تدبّر في الخفاء للنيل من الفضل بن سهل حذّره، فكان مصير ابن العباس التخفي والتشريد والمطاردة حتى عفا عنه المأمون بعد ذلك، فأخذ إبراهيم يتقرّب منه ويمدحه. ولما بويع المعتصم بالله ظلّ إبراهيم في خدمته فكان كاتب الدولة. وفي خلافة الواثق تولّى الخراج بالأهواز، لكنّ الوزير ابن الزيات تنكّر له وتناسى صداقته وعزله، فكتب إليه إبراهيم مرارًا يشكو إليه ويعاتبه حتى وقف الواثق على الأمر وردّ إبراهيم إلى الحضرة مصونًا، وأخذ بهجاء ابن الزيات هجاء مقذعًا. وحين تولّى المتوكّل على الله الخلافة أمر بمصادرة أموال ابن الزيات وإعدامه. وتعتبر فترة حكم المتوكل أزهر فترة في حياة الرجل؛ فقد اتّخذه كاتبا للدولة ثم نديمًا يرفّه عنه، وارتفع نجمه فتولّى ديوان النفقات والضياع بسُرّ مَنْ رأى، وظل في منادمته للمتوكل إلى أنْ انتقل إلى بارئه سنة 243هـ، وهو شيخ قارب السبعين من عمره. آثاره: ديوان شعره، وبعض الرسائل والمكاتبات الرسمية، أمّا كتبه: كتاب الدولة العباسية، وكتاب الطبيخ، وكتاب العِطر، فلم يبقَ منها سوى الاسم أو الإشارة (Al-emari, 1990, pp.77-114; Bakkar, 2016, pp.203-204; Kurd Ali, 1969, pp.230-250).

وأول ما يستوقف القارئ لشعر إبراهيم بن العباس أنّه مقطّعات وليس قصائد تامّة، ما يجعل مقاربته على جانب من الصعوبة والحذر، ففيه كثافة وجدّة وغرابة تحيل على انزياح جمالي حريّ الوقوف عليه وتأمله، وقد تمثّل ذلك عبر أساليب لغوية ظاهرة لديه من أهمها الثنائية الضدية واللامتوقع والمفارقة، ما غذّى النص وجعله محمّلًا بدلالات غريبة تكسر أفق توقع القارئ، كما أنها تنزاح عما هو معهود ومتداول من دلالات متوارثة تقليدية أقرّتها مذاهب العرب وقعّدت لها؛ فكان شعر ابن العباس حريًّا بالوقوف عليه، لكونه من دائرة الشعراء الذين تمرّدوا على ذلك المعهود من الدلالات الشعرية، وقاموا على تغريبها استجابة لوعيهم ماهية الإبداع التي لا يمكن أن تقام لها الحدود وترسم لها القواعد. فيُعدّ ابن العباس من الشعراء الذين لم يتمثلوا مواصفات الشعر العربي التقليدي كما يتوجب، ولم يسيروا على عموده شأنه شأن أبي تمام الذي يندرج "ضمن جمالية مزعجة تتطلب استكناه واستنباط المعنى الذي يعبر عنه، فهذا المعنى يندّ عن التوصيل، كما ينبغي أن يتحقق في القصيدة، إنه يظلّ خالداً فيها، مختفيًا في ثنايا مقوماتها اللغوية. وهو ينكشف عن طريق مفاجآت متعاقبة" (Ibn-Al-Shaikh, 2008, pp.36-37).

ويذكر محمد كرد علي رواية تاريخية تدور في فلك ذلك: "وكان أحمد بن ثعلب يقول: إبراهيم بن العباس أشعر المحدثين، وما روى شعر كاتب غيره، ...، وسُمع إبراهيم بن العباس يقول لأبي تمام الطائي، وقد أنشده شعرًا له في المعتصم: يا أبا تمام أمراء الكلام رعية لإحسانك، فقال له أبو تمام: لأني أستضيءُ بك، وأرِدُ شِرعتك" (Kurd Ali, 1969, pp.230-231).

إلّا أنّ ابن العباس يبقى يحملُ العصا من الوسط، فحينًا تنزاح دلالاته إلى حدّ الغرابة الذي لا يتماشى مع المعهود من الدلالات الشعرية التقليدية، وأحيانًا يحاول التوفيق بين فكره الذي يدفع إلى التجديد وتلك الانزياحات البعيدة غير المألوفة، وارتباطه بدائرة النقد في عصره التي تدفعه إلى النهل من المعجم الشعري الذي توافق عليه النقاد واللغويون، ورأوا أن الخروج عليه هو خروج على مذاهب العرب المألوفة. فيطوّع إبراهيم بن العباس اللغة تطويعًا بديعًا في الجمع بين الانزياح الدلاليّ الجماليّ الملبّي لداعي الإبداع والتجديد والخلق الشعري الذي كان ضرورة أملتها تلك الثقافات والمرجعيات المعرفية المتنوعة في عصره، فتولّدت صور إبداعية جديدة من الانزياحات الجمالية، وبين السير على مناهج العرب القديمة تلبية لمتطلبات دائرة النقد السائدة آنذاك.

ومن هنا استحق شاعرنا أن نوليه اهتمامًا خاصًا، لاسيما وأنه قد حضر في الذاكرة الأدبية حضوراً تطغى عليه صورة ابن العباس الكاتب وليس الشاعر، وعند قراءة شعره بتمعّن ومزيد تأمّل نرى أن شعره ينطوي على طاقة شعرية جديرة بأن ينظر في مكامنها وتجلياتها ومقوماتها اللغوية.

انزياح الدلالة الشعرية عند ابن العباس

يتسم شعرُ ابن العباس بالغرابة والطرافة، ويكتسي طابع اللامتوقع، ففيه بكورة وجدّة، الأمر الذي يفاجئ القارئ ويحمله على الدهشة. وقد كانت سمة الغرابة ترافق شعر كثير من الشعراء زمن إبراهيم بن العباس، سعة وضيقا، لما أصاب الحضارة العباسية من احتكاك قويّ بثقافات الشعوب المتنوعة ومعارفهم، وما تيسّر لهم من اطّلاع واسع على علوم وفلسفات عدة عبر الترجمة، وقد كان من الطبيعي "أن يكون لهذه العلاقات الثقافية الجديدة التي عملت عملًا نافذًا في عقلية العباسيين أثرها الواسع في شعرائهم،...، فقد دعم المنطق تفكيرهم، ووسعت الفلسفة دوائره، فانصبغ عقل الشعراء بأصباغ من العمق والدقة والتحليل وطرافة التقسيم والبعد في الخيال والتجريد فيه"(Dhaif, 1960, p.132-134). لقد انصهرت تلك الثقافات المتعددة في المجتمع العباسي في العراق، ومثّلت "ظاهرة استثنائية في التاريخ، فقد استطاعت من خلال حركة ترجمة علمية امتدت قرونًا أن تكوّنَ بنية ثقافية كونية كبرى، أسهمت في نسيجها ثقافات ولغات وشعوب متعددة متباينة" (Al-Zouby, 2007, p.256).

لقد ساهمت هذه الثقافة في تشكيل بنية لغوية جديدة لدى الشاعر العباسي آنذاك، فاتسمت بالغرابة والبحث عن الجديد في المعاني والأفكار، والبعد عن الدلالات المألوفة في مذاهب العرب المعروفة، لتنطبع بهذا الطابع كضرورة من ضرورات التطور الذي أصاب المجتمع في بنيته الكلية في مختلف المجالات والأبعاد. وهو أمر يُمثّل الاستجابة الطبيعية عند الشعراء للتغيّرات العديدة، فلا يمكن أن يبقى هذا الشاعر الإنسان بمنأى عن الحياة التي يعيشها كل يوم، وهو أكثر من غيره حساسية وشعوراً بجوهر التغيّر والاختلاف. فلا يمكن إنكار أثر هذا التطور والتغيّر، بل إنّ ذلك متطلّب يتساوق وروح الإبداع القائمة على التوليد لا التقليد، والتعْبير المختلف عن المعهود لا المؤتلف مع الموجود، وهذه هي الخاصية الأساسية المرتكزة عليها بنية اللغة الشعرية "الانزياح".

والانزياح خاصية إبداعية جمالية إنْ لم تترافق بقصدية واضحة، وتعمّل واصطناع، فعندها يفتر الانفعال وتخفت الشعرية، فكان الأدباء يختلفون في انزياحاتهم، فأحيانًا تكون جمالية مميّزة، وأحيانًا باهتة فاترة قد أعمل فيها الفكر كثيراً على حساب الانفعال، وأحيانًا تكون الانزياحات في منطقة وسطى فيها جدّة لكنها لا تفقد الوظيفة الشعرية الانفعالية لها. وإبراهيم بن العباس صاحب الجمالية الانزياحية الوسطى التي تبقى توازن بين التغريب في الفكر والانفعالية، ولا عجب في ذلك فمرونته الإبداعية تسمح له بذلك فقد مارس فنيين نقيضين وأبدع في كليهما. فمن السهل على موهبته الإبداعية أن تطوّع اللغة لتكون أداة يجمع فيها جدّة الفكر إلى جانب الانفعال دون أن يطغى أحدهما على الآخر. رغم أنّ فكره أحيانًا يطغى على جانب الانفعال لديه، فقد كان يمارس سلطة انتقائية على شعره، كما تذكر المصادر، "يقول الشعر ثم يختاره، ويُسْقطُ رَذْله، ثم يسقط الوسط، ثم يسقط ما يُسبق إليه، فلا يدع من القصيدة إلّا اليسير، وربّما لم يدعْ فيها إلّا بيتًا أو بيتين" (Al-Asfahany, 1994, p.271).

ولعلّ هذا ما يفسّر لنا شعره الذي جاء مقطّعات وليس قصائد تامّة. إن عملية البحث عن المختلف واللامألوف أو اللامعتاد كانت شغل معظم الشعراء العباسيين في وقته، وهذا يخالف ما يصدر من أحكام من دائرة النقد التي تطالب بالالتزام بعمود الشعر العربي. واللامألوف والمختلف لا يعني بالضرورة كما تقدّم التغريب والغموض، فربّما يكون الخطابُ الشعري سلساً بسيطًا معتاداً لكنه يحمل انزياحًا ما مختلفًا يجعل منه إبداعًا متميّزًا.

ولكي لا يكون الكلام على شعر ابن العباس كمن يرجم بالغيب، لا بدّ من استنطاق نماذج من شعره ومقاربتها في أغراضه الشعرية المتعددة؛ ليتسنّى الاطلاع على انزياح الدلالة لديه وفق آليات المفارقة واللامتوقع والثنائيات الضدية وغير ذلك من صور انزياحية أملتها طبيعة بنية لغته الشعرية.

أولًا- الهجاء

رغم قلة أشعار ابن العباس في هذا الغرض، إلّا أنّ الدراسة آثرت البدء به، لقصيدته الطويلة نسبيًا التي يسرد فيها حكاية بيعه لعبد سيئ كان عنده، يقول:

ولمّا رأيتُكَ لَا فَاسقا تُهَابُ وَلَا أَنْتَ بِالزَّاهِدِ
وَلَيسَ عَدُوّك بِالمتَّقَي وَلَيْسَ صَدِيقُكَ بالحامِدِ
أَتَيْتُ بِكَ السوقَ سوق الرقيق فنادَيْتُ هَلْ فِيكَ مِنْ زَائِد
علَى رَجُلٍ غادرٍ بالصَّدِيقِ كَفُورٍ لنعمائِهِ جَاحِدِ
فما جَاءَنِي رَجُلٌ وَاحِدٌ يزيدُ على دِرْهمٍ وَاحِدِ
سِوَى رَجُلٍ حَانَ مِنْه الشَّقَاءُ وحلَّتْ بِهِ دَعْوَةُ الوالدِ
فبعْتُكَ منه بِلَا شَاهِدٍ مَخَافَةَ رَدِّك بالشَّاهِدِ
وأَبْتُ إِلَى مَنْزِلي سَالِمًا وَحَلَّ البَلَاءُ علَى الناقِدِ
إِنْ كَانَ رِزْقِي إليكَ فارِمِ به فِي ناظِرَيْ حَيَّة على رَصَدِ
لو كُنْتُ حُرًّا كَمَا زعمتَ وقَدْ كَدَدْتَنِي بالمَطَالِ لم أَعُدِ
لكِنَّنِي عُدْتُ ثُمَّ عُدْتَ فإن عدتُ إِلَى مِثْلِها إِذًا فَعُدِ
أَعْتَقَنِي سوءُ ما أتيتَ من الـ ـرقّ فَيَا بَرْدَها على كَبِدي
فَصِرْتُ عَبْدًا للسُّوءِ فِيكَ وما أَحْسَنَ سوءُ قَبْلِي على أَحَدِ(29)

(Ibn Al- Abbas, 1990, p.197).

تنقسم القصيدة لمحاور ستة تمثّل مفاصل هيكلية للحكاية:

المحور الأول- صفات العبد:

* لا فاسقًا يهاب
* لا زاهداً يُرتجى
* عدوّه ليس مُتقّيا
* صديقه ليس بالحامد

نستنتج (لا يخشى جانبه/ ضعيف) نستنتج (لا يحبّ/ غير لطيف المعشر)

* غدور بالعدو غير موثوق به
* غادر بالصديق كفور لنعمائه جاحد

نكّار لا يصون العهد

المحور الثاني- صفات مشتري العبد:

* حان منه الشقاء.

(حان منه الشقاء: تكشف قضاء الله وقدره في هذه المصيبة).

* حلّت به دعوةُ الوالد

(استجابة دعوة الوالد: تعكس لا إرادية المشتري في شرائه).

المحور الثالث- وصف عملية البيع:

* بلا شاهد، والعلة مخافة ردّ العبد بالشاهد.

(العملية فيها تكتّم وإسرار، ورغبة جامحة في التخلص من العبد).

المحور الرابع – الحال بعد عملية البيع:

* البائع/ سالم * المشتري/ حلّ به البلاء

المحور الخامس: مخاطبة العبد وهو غائب بعد بيعه بأسلوب شرطي:

* لو كان الرزق بيد العبد ← الجواب * ارم به في ناظري حيّة على رصد

(حالة افتراضية تشي بالرغبة العارمة في فراق العبد) (يأمره برمي رزقه باتجاه عيون حية مرصودة).

* لو كان السيد حراً كما زعم العبد ← الجواب * لما عاد السيد إلى قبول مطال العبد

(تعكس شعور السيد بالعبودية) (إثبات على أن السيد هو العبد).

* إن عُدْت إلى قبول المطال ← الجواب * عُد إلى ما كنت عليه من المطال

(تُشعر بتحدي الواثق بقراره) (سيكون السيد وقتها يستحق ما يحدث له)

المحور السادس- حقائق مدهشة:

* إعتاق السيد من الرقّ ← بسبب * سوء ما أتى العبد من الرقّ

المفارقة (السيد مبتهج بذلك/ يا بردها على كبدي)

* السيد عبد لسوء العبد * إحسان السوء للسيد

تتزحزح الدلالات وتتنافر في هذه القصيدة بصورة واضحة، وقد راتب الشاعر بنياته اللغوية فيها بطريقة تجلّي الدلالة وتجعلها تتوالد وتتداعى في ذهن القارئ بسلاسة رغم انطوائها على كثير من المفارقة واللامتوقع، ما أبرز جانب الانفعال فيها بلذة كبيرة وشعرية عالية، وهذا يدلّل على ما سلف من أنّ الانزياح لا يعني الإغراق في الغموض واللامفهوم، فقد يكون بلغة بسيطة لكنه يخرق النظام اللغوي بشكل كبير مولّداً لذة عجيبة.

لقد وفّرت المقابلة توازياً لغوياً دلالياً ننفذ من خلاله لمعرفة صفات العبد بأسلوب مكثّف محمّل بالدلالة، كما أن الفراغات التي تركها النص تنشّط الذهن لملئها بسهولة، إذ إنّ هناك "عناصر غائبة من النص ولكنها شديدة الحضور في ذاكرة القراء الجماعية في فترة معينة إلى درجة أنه يمكن اعتبارها عناصر حاضرة"(Fadl, 1987, p. 306). فعندما ذكر العبد بأنه (لا فاسقًا يهاب)، ترك النص لنا فراغاً لنملأه هو (لا زاهداً) (يرتجي)، وهذه حالة من (اللاشيئية) تفضي إلى حالة من الضياع، فلا يُعرف ما هو هذا العبد (لا فاسق ولا زاهد)، إذن يقفز السؤال ما هو؟ وهذا يُحَفّز القارئ للمضي للمعرفة أكثر عنه، عدوه لا يتقيه، فهو ضعيف لا يخشى جانبه، وصديقه ليس بالحامد فهو غير لطيف المعشر ولا يحبّ. وتزداد صورة العبد نفوراً وتشويهًا عند كونه غادراً بالصديق كفوراً لنعمته جاحداً بها، فهذه حاله مع الصديق، فكيف يكون مع العدو! يترك لنا النص الإجابة لنملأها وفق ما تقدّم. وموطن الغرابة في النص أنّ الشاعر لم يُخفِ حقيقة العبد عند بيعه، بل نادى عليه بصفاته، والنتيجة لم يأتهِ مشترٍ واحد يزيد على درهم واحد، فالعبد في مكانة من التنفير حالت دون أخذه عبداً بدرهم، ولهذا دلالة تؤازر بشاعة صفات العبد التي جعلت الآخرين يزهدون في التمتع بخدمته بلا ثمن.

ثم تبدأ عناصر المفاجأة بالظهور عند قول الشاعر (سوى رجل حان منه الشقاء وحَلّت به دعوة الوالد). إنّ المشتري هنا رجل قضى الله له بالشقاء وقدّر عليه المصيبة، واستجاب الله لدعوة والده في ابتلائه. وهذا يشي بلا إراديته، وبمشيئة الله النافذة في شراء العبد. وإلّا فلا عاقل سيرضى بشرائه، وتتم عملية البيع بلا شاهد خوفًا من ردّ العبد للسيد، وهنا تبدأ عملية التحوّل في حال السيد؛ فقد آب إلى منزله سالمًا، في حين حلّ البلاء على الناقد/ المشتري. ثم يصدمنا النص بمخاطبة السيد للعبد وهو غائب كأنه ما زال يشعر بثقل وجوده (إنْ كان رزقي...) فالسيد يتتبع أقصى حالات بُعد الرزق عنه، ويبالغ فيها من خلال أنها بيد العبد، ثمّ إن العبد يرمي الرزق باتجاه عيون حية مرصودة، فلا يُحرّر ذلك الرزق إلّا بكدّ وتعب وفكّ

الرصد، أنه يزهد برزقه مقابل خلاصه من العبد؛ لأنّ الحقيقة الغريبة التي يكشفها السيد والتي تشفّ عن مفارقة كبيرة هي أن السيد الذي يظن نفسه سيّداً وحراً هو في الحقيقة العبد، وعبده هو سيّده، ثم يبرهن على حقيقة عبوديته للعبد بحقيقة واقعية هي أن العبد كان يماطله إلى درجة الكدّ، ويعود الشاعر ويتجاوز عنه، وهذه الحالة المتكررة جعلت من السيد عبداً لدى عبده إلى درجة أن السيد تحدّى نفسه فقال (فإنْ عدت إلى مثلها إذا فَعُدِ)، ثمّ يُصرّح السيّد بحقيقة وضعه مع العبد:

أَعْتَقَني سوءُ ما أتيتَ من الـ رقّ فَيَا بَرْدَهَا على كَبدي

إنّ تلاعب العبد بسيّده جعل السيد عبداً، والمدهش أنّ السيد تخلّص من عبوديته لعبده بفعل سوء رقّ ذلك العبد، وكأنّ العبد تفضّل على سيّده بسوء رقّه فدفعه لبيعه لينعتق منه، ليصير سوءُ الرق برداً وسلاماً على كبد السيد، وهي مفارقة مدهشة غريبة. ويتابع النص إشباع تلك المفارقة وتجليتها في قول السيد:

فَصِرْتُ عَبْداً للسُّوءِ فِيكَ وما أَحْسَنَ سوءُ قَبْلِي على أَحَدِ

إنّ موطن الغرابة يكمن في (عبداً للسوء)، فالسيد ليس عبداً للعبد وإنّما للسوء فيه، وتزداد المفارقة طرافة حين يُفاجئنا النص بـ (وما أحسن سوء قبلي على أحد)، فمن المعهود أن السوء يولّد سوءاً، لكن سوء العبد هنا أحسن إلى السيد وأعتقه، فإسناد الإحسان إلى السوء من باب عكس النسق، وهذا ما ينبغي أن تكون عليه لغة الخطاب الشعري، فـ "الخطاب الشعري يعاكس النسق،...، لغة داخل لغة، لامعقولية الشعر ليست موقفاً مسبقاً، إنها الطريق الحتمية التي ينبغي للشاعر عبورها إذا كان يرغب في جعل اللغة تقول ما لا تقوله اللغة أبداً بشكل طبيعيّ" (Cohen, 1986, p.129). لقد تضافرت في هذه المقطّعة آليات عدّة من مفارقة ومقابلة وتوازٍ وغرابة وكسر أفق التوقع؛ ما جعلها تحفل بزحزحة واضحة في الدلالات ومنافرة متعمّدة أفرزت بنى لغوية إبداعية على جانب كبير من الشعرية. ولا يستبد الفكر فيها على جانب الانفعال، بل هي خير مثال على تساوقهما، فلا يخلو الخطاب الشعري من جدّة الفكر والمعرفة ولذة الانفعال والدهشة والتشوّق. "وحينما يبدو أنّ الناقد الذي يتمتع بالذكاء والحساسية يثني على الصورة التي يراها بعينه الباطنة فالحقيقة هي أنه يثني على قدرة الصورة على التأثير في الفكرِ والانفعال" (Richards, 1961, p.176).

وتشارك البنية الموسيقية للمقطّعة البنية اللغوية في تضادها وانزياحها وانتهاكها لوحدة البحر العروضي، لتمثل خرقًا وانحرافًا متعمّداً يسهم في بناء الدلالة الفكرية والنفسية لدى القارئ؛ فالمقطعة تسير على بحر المتقارب حتى بداية وصول السيد إلى منزله دون العبد (إن كان رزقي إليك...)، فهنا تأخذ الموسيقا بالتغيّر إلى بحر المنسرح، ليعلن السيد من خلال هذا التغيّر بداية عهد حرية جديد يعيش على وقعه بعيداً عن عبده/ سيّده. "إنّ النظم لا يوجد،...، إلّا كعلاقة بين الصوت والمعنى، فهو إذن بنية صوتية – دلالية" (Cohen, 1986, p.52).

ثانياً- الغزل

يحضر هذا الغرض حضوراً لافتًا عند ابن العباس، لطرافة الانزياحات وكمّها، والمغايرة في الدلالات الشعرية المعهودة، ولاتجاه الشاعر نحو الغزل العذري حينًا، والحسّي حينًا آخر، لكنّه يستفزّ المخيلة، ويثير نشاط القارئ في غزله العذري أكثر من الحسّي، يقول:

فَدَعْني راغمًا أشقى بِوَجْدي وخذْ قلبي إليكَ بغير حَمْدِ
سَقامٌ لا ترقُّ عليّ منه ووجْدٌ لا تكافِئُه بودِّ
بنفسي مَنْ إساءته اعتمادٌ ومَنْ إحسانه عَن غير عَمْدِ
ومَنْ أَصفيْتُه في الودِّ جُهْدي فعارضَ في الجفاءِ بمثل جُهدي

(Ibn Al- Abbas, 1990, p.196).

إنّ الذهن ينصرف مباشرة إلى ذلك المعمار الميزاني بين حال الشاعر وحال محبوبته التي خاطبها بصيغة المذكر (فَدَعْني)، ما يثير التساؤل ويعمل بعكس اتجاه المتوقع من كونها أنثى يغلب فيها اللين والعطف على القسْوة والعنف. هذا ما يبدو للوهلة الأولى، وبعد القراءة المتأنية تتضح طبيعة العلاقات الداخلية بين عناصر المقطّعة كالآتي:

الشاعر	حال معاكسة	المحبوب/ ــة
* الشقاء بالوجد راغمًا	⟵	* التنعّم بقلب المحبّ دون تعب وحمد
* سقام ظاهر في الجسد	⟵	* لا يرقّ لسقم المحبّ
* وجد باطن في القلب	⟵	* لا يُكافَأ بودّ
* التفدية بالنفس	⟵	* إساءة متعمّدة
* التفدية بالنفس	⟵	* إحسان غير متعمّد
* بذل الجهد في إصفاء الودّ	⟵	* بذل الجهد في الجفاء

إنّ كمّ المفارقات الواردة في الأبيات التي أتعبت الشاعر، وبثّها عبر هذه التجربة الشعرية تفصح عمّا لدى المحبوبة من سلطة قاهرة، وتحكّم موجع بحال الشاعر، فاختلال المساواة بين طرفي المعادلة، ورجحان كفة المحبوبة بهذا الشكل السافر الجائر لا يُناسبه مخاطبتها بصيغة المؤنث، فما يلاقيه منها يجعله يخاطبها بصيغة (المذكر/ العدو)، وليس (المؤنث/ المحبوبة)؛ فقوله: (راغمًا/ بغير حمد/ لا تكافئه/ الإساءة اعتماد/ الإحسان غير متعمد/ بذل الجهد في الجفاء) لا يحيل على علاقة حبّ، بل علاقة عدائية تناسبها صيغة المذكر العدو المتحرّي إذلال الشاعر المحبّ (راغمًا/ أشقى).

بل إن بنية اللغة في الأبيات تصعّد العلاقة العدائية إلى أقصى درجاتها إلى حدّ (العدو / اللاإنسان)؛ فالشاعر يعطي قلبه غير منتظر حمدًا، في حال أنه يشقى بوجدٍ مُذلّ من المحبوبة التي يطلب منها أن تدعه (فدعني)، ليشير إلى وصوله إلى تلك الحالة من كراهية القرب، لأنّ المزيد من القرب بات مذلا إلى حدّ يطلب معه البعد، ولا ينتظر منها حمدًا على بذله أغلى ما لديه (قلبه)، وهي حالة من اليأس والتعب تكشف لا إنسانية هذا المحبوب.

لا يصرّح نص ابن العباس بما تقدّم من قراءة، لكنّه يحفّز القارئ بما يملك من بنية لغوية على ملء فراغات النص وقول ما لم يقله، "وذلك عن طريق ترك فراغات على نحو متعمد لكي يملأها القارئ، وعادة ما تنجم هذه الفراغات من حيل أسلوبية لا يكتشفها ولا يفهم أبعادها إلّا قارئ متمرس" (Ibrahim, 1984, p.103)**.** ومن الممكن ببساطة أن يأتي قارئ آخر ويملأ النص بطريقة أخرى وفقًا لاستبطانه النص وخبرته، وأفق توقعه ومدى تفاعله مع ما يقدّمه النص له، "فلم يعد دور القارئ مرتبطًا بالاستهلاك وإنّما أصبح دوره دورًا تشاركيًا" (Rabab'a,1997, p.154).

ويتخذ الانزياح في غزل ابن العباس شكلًا آخر يتمثل في إطلاق الدلالة والمبالغة فيها واتّساعها بصورة لافتة، مثال ذلك قوله:

هوىً وغلتْ به الأحشاءُ منْها ... إلى حيثُ استقرّ بهِ مَدَاها
جرى والماءُ في سَنَنٍ فلمّا انْـ ... ـتَهَتْ بالماءِ غايتُهُ طواها
فَحَلَّ بحيثُ لم يبلغْ شرابٌ ... ولم تحلُلْ بِهِ أُنْثى سِواها

(Ibn Al- Abbas, 1990, p.180).

تنطوي هذه الأبيات على غرابةٍ شديدة في الفكرة؛ إذْ يُجري الشاعر سباقًا بين هواه والماء داخل أحشائه، وتكون النتيجة أنّ الماء له غاية تنتهي به داخل الأحشاء، أمّا هواه فيطوي غاية الماء في مدى لا يستطيع أيّ شراب أن يبلغه، والغرابة هنا تأتي من كون الماء سائلًا يتغلغل وينساب ويحلّ في كل خلية في جسد الإنسان، إلّا إن ذلك الهوى تغلغل بعمق أكثر من الماء وسرى إلى حيث لا يمكن لأيّ شراب أن يسري، وكلمة (شراب) فيها إطلاق للدلالة، فقد يكون ذلك الشراب خمرًا، والخمر تعمل في العقل لا في الجسد فقط، أيْ أن فاعلية ذلك الهوى أشدّ من أيّ شراب، ثم يُفاجئنا النص بِـ (ولم تحلل به أنثى سواها) للتأكيد على استثنائية تلك التجربة عن التجارب السابقة، ما يحفّز الذهن للذهاب إلى أبعد من أن تكون تلك الأنثى

إنسانة أحبّها، فمن الممكن أن تكون تلك الأنثى معادلًا وقناعًا لعقيدة يُخَبّئها، أو لانتماءٍ يكتّمه؛ إذْ يؤكّد أحمد جمال العِمَري الذي تولّى جمع أشعار ابن العباس وقدّم لحياته وأدبه، أنّ كل الدلائل تشير إلى أنّ إبراهيم بن العباس كان يميل إلى طائفة الشيعة لاقتناعه بآرائها ومبادئها، وإيمانه بأحقية آل البيت الهاشمي في تولي الخلافة، مستنداً على مصادر الشيعة التي اعتبرته أحد أعلامها الكبار وأعيانها. وقد اتّصل ابن العباس بالفضل بن سهل أحد الوزراء المتشيّعين الكبار وأخيه الحسن، وتنقّل في بلاد فارس والعراق خاصّة الكوفة موطن الشيعة؛ ما ساعد على رسوخ المذهب الشيعي في قلب الرجل، فكان يمجّد أئمتهم وولاتهم وينشر تعاليمهم، لكنه كان معتدلًا في تشيعه بالرغم من صداقته لدِعبل الخزاعي الذي كان يجاهر بعدائه وهجائه للعباسيين. أمّا ابن العباس فقد أخفى حقيقة عقيدته الشيعية مستخدمًا أهمّ أصل من أصول المذهب الشيعي وهو (التقيّة). وهناك روايات، لا مجال لذكرها هنا، تذكر أنه قد أحرق جميع أشعاره في الشيعة؛ لأنّه كان وقتها على ديوان الضياع زمن المتوكل الذي كان يكره الشيعة وينكّل بهم، حتى إنّ ابن العباس غيّر اسمي ولديه أيضًا من الحسن والحسين إلى إسحق وعباس فزعًا وخوفًا من المتوكل (Al- emari, 1990, pp.93-97).

فلا غرابة إذن إنْ كان هذا الهوى المذكور في الأبيات هو انتماءه الشيعي الذي كان يكتّمه ويداريه. وهذا ما قد يفسّر لنا أمر توزّع الشاعر بين الغزل الحسّي حينا والغزل العذري حينًا آخر؛ ففي غزله العذري وجد وحزن وإخلاص يحفّز القارئ على الذهاب إلى أنّ المرأة المخاطبة في الأبيات هي ما يخفيه من عقيدة وانتماء.

ثالثًا- المديح

يحضرُ هذا الغرض عند ابن العباس بمستويين؛ الأول يردّدُ فيه المعاني المتوارثة التقليدية، ولا يخرج كثيراً عن سنن القدماء، والثاني فيه انزياحٌ جماليّ واضح يثير الاهتمام ويدفعُ للتأمل، ومثاله قوله:

أَسَدٌ ضارٍ إذا هَيَجْتَه وأبٌ بَرٌ إذا ما قَدَرا
يعرفُ الأَبْعَد إنْ أثرى ولا يعرفُ الأدنى إذا ما افتقرا

(Ibn Al- Abbas, 1990, p.201).

* أسدٌ ضارٍ / الهيجان	* أبٌ بَرّ / القدرة
(التهييج يكون من سلطة أكبر/ هو المسيطَر عليه)	(هو المسيطِر)
* يعرف الأبعد / الثراء	* لا يعرف الأدنى/ الافتقار
(لا يقتصر خيره على القريب بل يتعداه إلى البعيد بل الأبعد)	(لا يعرف الأدنى بفقره وهذا يستوجب ألّا يعرف بحاله البعيد)

هذان بيتان في المديح ينطويان على مفارقة مدهشة وتقسيم تقابليّ ذي أبعاد دلالية عميقة قد لا تظهر من مجرد النظر السطحي إلى بنية النص، فـ (أسدٌ ضارٍ إذا ما هيجته) المقابِلة لِـ (أبٌ برٌ إذا ما قدرا)، لا يفعلان فعلهما من الإدهاش إلّا إنْ عرفنا أن التهييج لا يكون إلا من سلطة أكبر من هذا الممدوح، وردة الفعل المتوقعة هي الإذعان والخنوع لا مجابهة القوة بالقوة، وصفةُ (الضراوة) اختيار دقيق فاعل يكثّف الدلالة، ويتممها لتتساوق مع (أبٌ بَرٌ)؛ فالضراوة هي الاعتياد على أكل اللحم، وهي صورة تزخر بالافتراس والوحشية، ففي حالة القسر لا يجد مَنْ هَيّج الممدوح إلّا وحشًا لا يرحم، وهي حالة تفاجئ القارئ الذي يتوقع الخنوع والاستسلام. أمّا في حالة القدرة التي تسوّل للنفس اغتنامها وتُغري بالتنكيل بالمقدور عليه، فالممدوح يتحول بأعجوبة من أسد ضارٍ في حالة اللاقدرة على العدو المهيّج، إلى أبٍ برٍ في حالة القدرة. وصفتا (الأبوة / البرّ) تكادان تكونان مجمع الإحسان والرحمة؛ لما تختزنان من دلالات عميقة من الحب والتضحية والعطاء والحماية والمعروف. إنّ ألفاظ الشاعر التي يستدعيها دون غيرها لتعبّر عن أبعاد صورته تكشف عن وعيه "بالمكونات المتشابكة لتجربته، وبالصورة المثلى لإعطاء هذه الأبعاد تعبيراً شعرياً، لكنّ دور الوعي هنا ليس دوراً آلياً، ذهنياً، جافاً، بل دور خلاق يكثف المستوى النفسي للموقف الشعري في الصورة عن طريق خلق بنية تتداخل فيها العلاقات" (Abo Deeb, 2017, p.40).

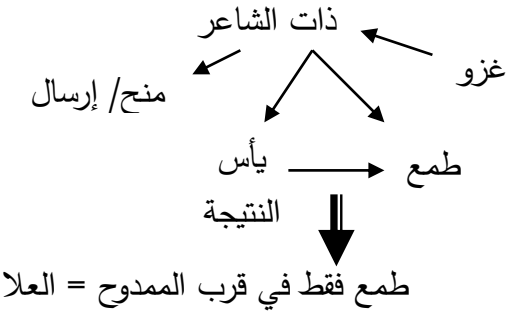
ثمّ يسوق الشاعر حالتين أخريين للممدوح فيهما من الغرابة واللامتوقع ما يجعل القارئ يشتق منهما صفات كثيرة للممدوح. فالموقفان اللذان يخلقهما لنا الشاعر عبر تجربته الشعرية تجعل من هذا القول الشعري على سهولته محمّلًا بشعرية عميقة ومبدعة؛ فالممدوح يعرف الأبعد في حالة ثرائه (خيره وفضله يطال البعيد بل الأبعد)، ومن المؤكّد أنه يطال القريب، وهو لا يعرف الأقرب وليس فقط القريب في حالة افتقاره، ومن المؤكدّ أنه لا يعرف الأبعد والبعيد، إن الممدوح يخفي حاجته ويداري خلته عن الأدنى (أقرب إنسان إليه). وهنا يُنشّط الذهن ليقرأ صفات كثيرة للممدوح من خلال هذين الموقفين، فهو كريم معطاء، وخيره ينال الجميع القريب والبعيد بل الأبعد في حالة ثرائه، والمال العزيز على النفس يفرّقه على الأبعد، فما حاله مع غير المال، وهو يكتّم فقره عن البعيد والداني بل الأدنى لتترى في نفس السامع دلالات كتمان الألم، وعزة النفس، والصبر والاحتمال وعدم الرغبة في قض مضجع أحد بأزمته حبًا ورفقًا. إنّ صفات الممدوح تكاد تكتمل من خلال المواقف التي نقلتها لنا تجربة الشاعر بل تكاد تُشكّل سجلًا حافلًا بكل المفاخر التي يستحسن أن يمدحَ بها عربيّ.

ومن الأمثلة على صور الانزياح الجمالية التي حضرت في المديح قوله:

إذا طمعٌ يومًا غزاني مَنَحْتُه كتائبَ يأسٍ كرّها وطرادها
سوى طمع يُدني إليك فإنّه يُبَلّغُ أسبابَ العُلى مَنْ أرادَها

(Ibn Al- Abbas, 1990, p.195).

يتجلّى الانزياح هنا في غرابة الاستعارة التي جاءت استجابة لغرابة الفكرة التي أرادها الشاعر أن تعبّر عن هدفين، إطراء الممدوح والفخر بذاته في الوقت نفسه، فكانت تجربة الشاعر فيها فرادة وانحراف عن المعهود والمتداول من دلالات، إذ يفاجَأ القارئ بتلك الاستعارة التي ابتدعها الشاعر وارتضاها لتنقل تجربته النفسية والشعرية؛ فالطمع عدو يمارس غزواته على الشاعر الفطن المتيقظ المتدبّر أمره، فيرسل كتائب من اليأس مجهّزة تمارس دورها في إزهاق الخصم وتبديد شمله (كرها وطرادها)، إن الاستعارة هنا موطن الغرابة، فـ "عندما يخلق الشاعر، إذن، استعارة أصيلة فإنّما يخلق الكلمات وليس العلاقة. إنه يجسد شكلًا قديمًا في مادة جديدة، وهنا يكمن إبداعه الشعري" (Cohen, 1986, p.44). ونتأمل كلمة (منحته) التي تعكس حسّ العطاء والحبّ، وكأنّ العلاقة العدائية الظاهرية بين الطمع واليأس في حقيقتها اتصال وتكامل؛ لأنها تصدر من ذات الشاعر وحده، فهو ينطوي على المتضادين، لكنه يعرف كيف يعالج ذاته بذاته، فهو أدرى بما يحتاجه، فكان العلاج بمنح اليأس للطمع لإذابته وإزالته. وتبرز دلالة (اليأس) من خلال تلك الخصومة القائمة بين (الطمع/ اليأس) كدلالة إيجابية ممتدحة، ودلالة (الطمع) كدلالة سلبية مذمومة؛ فالشاعر يؤوس ممّا ليس له، ليس بطمّاع. ثمّ يُفاجئ النص القارئ مرّة أخرى في البيت الثاني بكون الطمع صفة إيجابية لكنها مشروطة بكونها تقرّبُ من الممدوح، فالطمع هنا ليس ماديا خلافًا لما يستثيره الذهن بذكر الطمع من الأسباب المادية، إنّه طمعٌ في القرب، وهو قربٌ يبلّغ العلا لمن أراده. هذه الانزياحات المتتالية لدلالة اليأس والطمع تجعل الذهن يشعر بكسر التوقع، ما يولّد لذة في النفس وشعورًا بانفعال فريد؛ فـ "كلّما واجه القارئ تصادمات وتعارضات مع موقفه ووعيه وذوقه فإن ذلك يخلق لديه إمكانية الانفعال بالنص، ...، ولذلك يستطيع اللامتوقع أو التوقع الخائب أن يشكل لذة التقبل لدى القارئ، وهي لذة تقوده إلى ملازمة النص ومعايشته ومحاولة استبطانه بشكلٍ موحٍ ومؤثر" (Rabab'a,1997, p.49). وهذه الخطاطة توضّح الانزياحات الجمالية في البيتين:



ومن أمثلة الانزياحات الجمالية على مستوى الفكرة قوله:

فَلَو كان للشكر شخصٌ يبين إذا ما تَأمّله الناظرُ
لمثّلْتُهُ لك حتى تراه فتعلمَ أنّي امرؤٌ شاكرُ

(Ibn Al- Abbas, 1990, p.201).

إنّ أول ما يسترعي النظر في هذين البيتين صورة الشكر التي استدعاها الشاعر بأسلوب التعليق الشرطيّ، ليخرج من دائرة المبالغة المستحيلة، فكان الشرط المخرج اللغوي الذي اتّكأ عليه لينفذ من خلاله إلى ما أراد من تصوير مدى شكره للممدوح، وقد استنفر الشاعر كل مفردة لفظية في الجواب لننزلق عبرها لدلالات عديدة؛ فقال: (لمثّلته)، والتمثيل يتعلّق بأمرين في جواب الشرط هما؛ (حتى تراه) و (فتعلم أنّي امرؤ شاكر)، ولذا كان تمثيل الشكر بشخص مهارة كبيرة كان سيأتيها الشاعر لتصل حدّ الإبداع تتواءم مع شكره الكبير للممدوح. فمقدار الشكر يبرز من خلال تمثيل شخص الشكر، إنّ هناك جهداً إبداعياً فنياً نحتياً يليق بمقدار الشكر وكيفه، ليليق بهذا الممدوح المستحق له، وليليق أيضاً بذات الشاعر الأمينة بأداء حق الشكر. ولذا قال (حتى تراه)، فالرؤية هنا تكون ببساطة لا تحتاج إلى تأمّل كما جاء في البيت الأول (إذا ما تأمّله الناظر)، إنه تمثيل ظاهر للعيان بارز يتحصّل به علم الممدوح اليقيني بشكر الشاعر.

ثمّ إنّ قول الشاعر عن ذاته (فتعلم أنّي امرؤ شاكر) فيه اختزال كامل لذات الشاعر وكينونته وحقيقة وجوده بالشكر فقط، فقد حدّد وجوده بالشكر. وبالفعل مثّل النص الشكر تمثيلاً لغوياً شعرياً لا يدع القارئ إلاّ وقد رأى ذلك الشكر بعينه، واقتنع بمصداقية الشاعر في شكره.

رابعًا- الخمر

حضرت الخمر في شعر ابن العباس حضوراً مميّزاً؛ لطرافة وصفها وإصباغ صفات جديدة عليها غير معهودة، وبكونها تتداخل بالغزل حينا والإخوانيات حيناً آخر. ومن الأمثلة على انزياح الدلالة في وصفها قوله:

صفْ مِراحًا إنْ كُنْتَ تَهْوى مِراحًا صفةً تعقبُ الحليمَ مُزاحا
دُرّةٌ حَيثما أديرتْ أضاءتْ وَمَشَمّاً من حيثما شُمّ فاحا
ورداحٌ قال الإله لها كو ني فكانت رُوْحًا وَرَوْحًا وراحًا

(Ibn Al- Abbas, 1990, p.192).

إنّ موطن الانحراف هنا يكمن في تحرّي صفة لـ (مراح/ الخمر) نتيجتها (تعقب الحليم مُزاحا)، أي يتحدّى الشاعر نفسه، إنْ كان يحبّها، بذكر صفة للخمر تجعل الحليم عقب سماعها في حالة مُزاح، فتنقله من النقيض إلى النقيض؛ من حالة الحلم والوقار والسكينة إلى المزاح والضحك، ولن تكون الصفة كذلك ما لم تنطوِ على إدهاش كبير يتساوق مع ذلك الانتقال الضدّي. ويشرع الشاعر في وصف مراح فيقول (درّة حيثما أديرت أَضاءت)، والإضاءة هنا دلالتها متسعة منفتحة؛ فالإضاءة قد تكون في الشكل والفعل، وكل ما يستلزم من أمور ماديّة حسيّة ومعنوية، والطريف هنا قوله (حيثما أديرت)، فهذا يستلزم تقلبها في الأحوال والمواقف والأوقات، وفي كلها تجدها مضيئة. ثمّ أعقب تلك الصفة (ومشمّاً من حيثما شمّ فاحا)، إنّ (حيث) تحيل على حيثيات لتلك الخمر، والخمر في الكاس لها حيثية واحدة، ما ينشّط الذهن لاعتبار تلك الخمر امرأة ذات مشمّ زكيّ ولها حيثيات، ومن أين شممتها فاحت شذى. لقد أسبغ عليها الحياة والكينونة، والبيت الثالث يرسّخ ما لمع من دلالات في البيت الثاني فقال (رداح) أي أنها امرأة عظيمة وافرة الأنوثة متفردة بكينونتها وخلقها، وقد قال لها الإله (كوني)، فأطلق لها مشيئة كينونتها كما تريد، فكانت (رُوْحًا) أي حياة بكل ما تعني الحياة، و(رَوْحا) أي راحة وسروراً ودعة ورحمة، و (رَاحا) أي تذهب الهموم وتنفي التعب وتبدّد المشاق وتُذيق الفرح والمرح، ولذا جاء في البيت الأول (مراحا) أي (لها مراح في الرأس وسورةُ يمرحُ مَنْ يشربها). فتتضافر صفات الخمر (مراح ورداح ورُوح ورَوح وراح) لتصيب وصف هذه الخمر التي تفرّدت في خلقها، وأطلق لها الإله حرية اختيار كينونتها فكانت كما أرادات. وحقّق النص أيضاً تفرّده في إدهاش القارئ والحليم على السواء بدقة ذلك الوصف الذي لا يفطن له أحد، فكان وصفاً موازياً لجعل الحليم في حالة مُزاح.

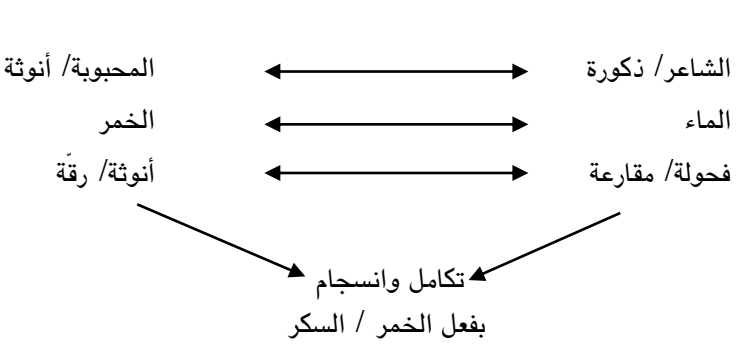
ومن أمثلة انزياحاته الجمالية في الجمع بين الخمر والغزل قوله:

ساعَدَنا الدهرُ فبتنا معًا نحملُ ما نجني على السُكْرِ
فكنتُ كالماءِ له قارعًا وكانَ في الرِّقةِ كالخمرِ

(Ibn Al- Abbas, 1990, p.205).

بيتان شعريان فقط يختزلان عالمًا مفعمًا بالتفاصيل والحياة، ويشيعان فاعلية كبيرة عبر تلك الصورة التي تمور بالجمال والتفرّد، وتعجّ بالحركة الانفعالية خالقة تجاوبًا كبيراً مدهشًا لدى القارئ.

يشكّل البيت الأول مهاداً لسياق اللقاء وظروفه بين الشاعر ومحبوبته، وتوطئة رائعة لخلق انزياح البيت الثاني، ليشكّل البيتان قصيدة تامّة بكل التفاصيل قائمة على تباين واختلاف ينتهي بتمازج وانسجام وتكامل. وتلك الخطاطة توضّح التناقضات والتصادمات التي ستنفى بعد قليل لتكوّن معنًى شعريًا طريفًا.



إنّ مدى الاختلاف الكبير بين فحولة الشاعر، وأنوثة محبوبته يتحول إلى اندغام وانسجام وتماهٍ فيه لذة كبيرة، تماماً كمزج الماء بالخمر، فعلى اختلاف تركيبيهما إلاّ أنهما يتمازجان ويتكاملان؛ إن الخمر وحدها بغير مزج بالماء لا تحقق لذتها رغم أن الماء يكسر حدتها، إلّا إنه كسر من أجل خلق لذة جديدة أكبر، فتعبير (قارعًا) يشي بتلك الفحولة وتلك المضاربة بين ذكورة قوية وأنوثة رقيقة، لتنتهي باستجابة رقيقة كاستجابة الخمر للماء. لقد كان السكر في البيت الأول يشكّل مصدر تلك الجناية، لكنها تحولت إلى جناية غريبة مدهشة، فتحوّل الاختلاف إلى تكامل تام واندغام لذيذ، والجناية لم تعد جناية، فقد نفى النص انزياحه بنفسه ليكوّن معنى شعريًا فريداً.

خامسًا- الإخوانيات/ الصداقة

وتظهر فيها لطائف فكرية جديدة، ودلالات غير معهودة تشدّ الانتباه وتسترعي النظر، وتحتاج لمزيد من التأمّل وإعمال الفكر لفهمها، والوصول للذة الكامنة في ذلك، فلا تسقط الدلالة في نفس القارئ سقوطا مباشراً سهلًا، بل إنّها تراوغ من خلال بنية اللغة التي تجعل القارئ يصمّم على سبر غورها واكتناه دلالتها، لما تضفيه من إغراء يجعل القارئ يستنفر كل وحدة لغوية واردة في الأبيات لتسهم في بناء الدلالة وتشكيلها.

ويأتي شعر ابن العباس عن الصديق من خلال الحكمة أحيانًا، ومن خلال العتاب أحيانًا أخرى. وكله شعر محمّل بدلالات تقع موقع غرابة في نفس القارئ، وتشكّل انزياحًا جماليًا يولّد اللذة المطلوبة لذة الشعر. يقول:

يا صديقي الذي بذلتُ له الوُ دّ وأنزلتُه على أحشائي
إنّ عينًا قذيتُها لتُراعيـ كَ على ما بها من الأقذاءِ
ما بِها حاجةٌ إليكَ ولَكن هي معقودَةٌ بِحَبْلِ الوفاءِ

(Ibn Al- Abbas, 1990, p.179).

إنَّ الأبيات الثلاثة خطاب مباشر لصديق الشاعر الذي تركنا النص لا نعرفُ حقيقة موقفه من صداقة الشاعر، أصانها أم فرّط بها وأضاعها؟ النص يترك لنا ذلك الفراغ لنملأه نحن بعد إتمام القراءة، والفراغ آتٍ بعد عبارة (يا صديقي .....)، تُرى ماذا يكون ذلك الصديق، أيكون وفيًّا أم خائنًا؟ لا نعرف ولا مجيب عن ذلك سوى بنية النص نفسه، إن الأبيات الثلاثة تتحدث عن قوة الصداقة ومراعاة حرمتها لدى الشاعر، وقد عبّر عن ذلك النص ببنى لغوية ذات طاقة تخييلية عالية، وشحنات دلالية عميقة هي:

(إظهار خارجي للودّ)

/ بذلتُ له الودّ / (تعبير مستخدم لكنه ما زال ذا لمعان دلالّي)

(ودّ داخلي مصون متعمّق مُتجذّر)

/ وأنزلتُه على أحشائي/ (تعبير جديد وطريف، (والإنزال) فيه قصدية (الأحشاء) فيها باطن مفتوح، وهنا نشعر ببرد هذا الصديق وسلامه في نفس الشاعر).

(إظهار فعلي للود عبر المراعاة)

/ إنّ عينا قذيتُها لتراعيك/ (موطن الغرابة في إقذاء العين)

/ على ما بها من الأقذاء/ (أي إخراجه منها لمراعاة الصديق، رغم كثرة القذى).

(نفي احتمال وارد في نفس السامع بكون هناك مصلحة تربط الشاعر بصديقه، وترسيخ صفة الوفاء للشاعر)

/ ما بها حاجة إليك/ ولكن هي معقودة بحبل الوفاء/ (عين الشاعر معقودة بحبل الوفاء لا حرية اختيار لها).

إن إسناد المراعاة للعين، وجعل المشاقّ والمسؤوليات قذى في العين، وجعل تحييد المشاق من أجل الاعتناء بالصديق عملية إقذاء للعين، كلها مواطن فيها انزياح واضح أخّاذ، يقع من النفس فاعلًا معجبًا خالقًا دهشة جمالية ونشوة التذاذية، تشهد بفرادة ذلك النص وتميّزه واستحقاقه أن يكون محلّ نظر رغم قصره.

إنّ الاستعارة في (إنّ عينا قذيتها لتراعيك) خلقت مشهداً لا يُنسى؛ فالشاعر يغالب قذى عينيه الكثير ويزيله بيديه من أجل أن يستطيع متابعة صديقه ومراعاته، وكأنّ صديقه يحتاج كل لحظة إلى مراعاة وعناية، فلا يستطيع أن يغمض عينيه عنه أو يغفل، وهذه العين لا خيار لها فهي مدفوعة بوفائها إلى ذلك، ولا تفعله تكلّفا بل طبعًا راسخًا في جبلّتها، وإنْ كان الذي أمامها لا يستحق الوفاء.

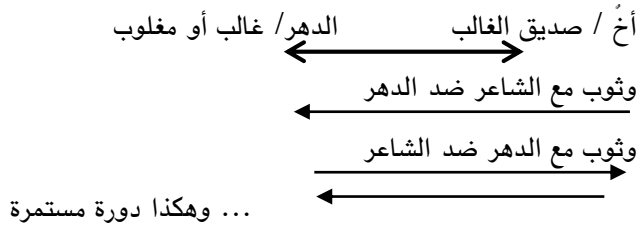
وللإجابة عن الفراغ الذي تركه لنا النص: ما حقيقة صديق الشاعر؟ إنّ الأبيات تذهب بنا للقول بخيانة ذلك الصديق، وإلّا لما اضطر الشاعر الوفيّ إلى تذكيره بما بذله من أجله، رغم أنه لا حاجة له به. إن لغة النص تفور بالدلالات الغنية، وهي لغة مكثّفة مركّزة مشبّعة تحتاج إلى تفتيق واستبطان واستخراج رغم قصر شعر إبراهيم بن العباس، ولعلّ هذا ما يفسّر كونه مُقَطّعات لا قصائد.

ويقول أيضًا:

أخٌ بيني وبين الدّهـ ـرِ صاحبُ أيُنا غلبا
صديقي ما استقام فإنْ نبا دهرٌ عليّ نبا
وثبْتُ على الزمانِ بِهِ فعاد بِهِ وقد وثبا
ولو عاد الزمان لنا لعادَ به أخا حَدِبا

(Ibn Al- Abbas, 1990, p.183).

رغم بساطة التعبير في النص وعدم استغلاقه على الفهم السريع، إلّا أنه يستحوذ على مواضع انزياح طريفة جميلة تستدعي الإشارة لها بهذه الخطاطة التي تقوم على البينية:



إن المفاجأة التي تصنعها بنية اللغة في قوله (وثبت على الزمان به ...) تتأتى من التسريع الذي تلقّاه الشاعر من وثوب الصديق بمعية الدهر عليه، وكأنه لم يلبث أن يستدير وينتهي من الوثوب، حتى تفاجأ بوثوب آخر ضدّه من صديقه الذي وثب به، فيشعر القارئ بتلقي ضربة مفاجأة على رأس الشاعر غير متوقّعة جعلته مصدوماً، كما صدم النص القارئ على بساطته. وموضع الطرافة الآخر في هذا النص بيته الأخير (ولو عاد الزمان ...) إنّ تكرار تغيّر موقف الصديق مع الشاعر مستمر ولا ينتهي، ولا يجد الصديق غضاضة في ذلك أو خجلًا، بل إنّ تلوّنه بات مكشوفًا واضحًا وهو لا يستحي منه بل يكرره كأمر عادي مألوف، فهو في دورة مستمرة بين الشاعر وبين الدهر، يُصاحب الغالب حَدِبا عليه. وهذا موطن مفارقة مدهش في شخصية ذلك الصديق.

إنّ الصورة التي ابتكرها الشاعر للصديق بكونه موزعًا بينه وبين الدهر يركض جهة الغالب قادرة على تخييله لدى القارئ بدلالة وافية بالغة تسدّ الحاجة لعكس حقيقته في النفس بفاعلية عالية على مستوى الفكر والانفعال، فلم يحظَ النص بتصوير بليغ وتعبيرٍ جزيل؛ إلّا أنه على بساطته صوّر صديق الشاعر ونقل تجربته معه بشعرية كبيرة.

ويقول أيضًا:

أخٌ كنتُ آوي منه عند ادّكاره إلى ظِلِّ أفنانٍ من العِزِّ باذِخ
سَعَتْ نُوَبُ الأيام بيني وبينه فأقلَعْن منّا عَنْ ظلومٍ وصارخ
وإنّي وإعْدادي لدهري محمّدًا كمُلتمِسٍ إطفاءَ نارٍ بنافخ

(Ibn Al- Abbas, 1990, p.193).

في هذه المقطعة تنزاح الدلالات عن الاستعمال الدلالي الشعري المعهود بوضوح كبير، فالشعر العربي لم يحفل بذلك النوع من الاستعارات الغريبة، مثل (ظل أفنان من العز باذخ)، فالعزّ شجرة باذخة (مفرطة في الطول والشموخ عظيمة ثابتة)، لها أفنان والأفنان لها ظل، والإيواء كان إلى جزء من ذلك الظل بسبب الجار والمجرور (منه)، للدلالة على عظمها وامتدادها، ومحلّ الإدهاش الثاني في هذه الأبيات يكمن في إسفار سعي الأيام بين الصديقين عن حال فيها تضاد عجيب (فأقلعن منّا عن ظلوم وصارخ)، فلم يكتفِ سعي الدهر بالتفريق بين الصديقين، بل حوّل العلاقة إلى ضدّها؛ فصار الشاعر صارخًا مستنجدًا، وصديقه ظالمًا بل ظلومًا مستبدًا، لينتهي النص بتشبيه تمثيلي فيه مفارقة مضحكة مؤلمة وتضاد آخر مدهش، فحين كان الشاعر يعدّ للدهر العدّة اللازمة وهي صديقه، كان كمن يلتمس إطفاءَ نارٍ بنافخٍ عليها يزيد احتراقها ويؤجّجها ويشعل صاحبها. فلا يملك القارئ بعد قراءة الأبيات إلّا أن يبتسم ابتسامة تعجب تخفي ألمًا وحزنًا.

إنّ الوقوف على مثل هذا الكم من الدلالات المنزاحة ومثل هذا التضاد المحمّل بالمعاني والعجيب بفاعليته، ينمّي الإحساس بفرادة شعر إبراهيم بن العباس لجمعه بين هذه الدقة في الأفكار وغرابة الدلالات، وتلك السلاسة في تلقيها وعدم الشعور بثقلها على النفس، بل يتلقّاها القارئ بمتعة ولذة لاختلافها عن المعهود والعادي،"إن ربط الغريب بما هو عجيب وطريف وبديع يكشف عن الأثر النفسي الذي يتجلى في تجاوز المألوف والعادي، وإن انبهار النفس بما هو غريب يتكشف من خلال قدرة الشاعر على إكساب لغته الذاتية فرادة وتميزًا عن لغة الآخرين" (Rabab'a,1995, p.148).

الخاتمة

بعد محاولات القراءة هذه في الدلالات المنزاحة في شعر ابن العباس عمّا هو معهود في الدلالات الشعرية العربية المتوارثة التقليدية فيما يسمّى بعمود الشعر العربي؛ نجد أن الشاعر كان مدفوعًا إلى ذلك النوع من التجديد في الدلالات عبر التغيير الجمالي المشروع في بنى اللغة الشعرية، استجابة لمتطلبات النفس المبدعة التي تشبّعت في ذلك العصر بدواعي الثقافة والعلوم المتنوعة، بعد أن تشرّبت الأدب العربي القديم بمقاييسه وموازينه وقوانين صياغته وقواعد ممارسته ومعاييرها، فما فتئت تعبّر عن روح عصرها خارجة خروجًا غير مزعجٍ عن معجمها الشعري التقليدي، بل أضافت إليه وأثرته بتلك الدلالات الجديدة الغريبة عبر ما استطاعت أن توظّفه من تجديد في بنية اللغة الشعرية التي كانت المُتّكأ لخرق النظام الدلالي المعهود والمتوارث. فاستطاع الشاعر أن يجد منفذه في تلك اللغة التي تتمتع بشجاعة كبيرة ومرونة جميلة تسعف كل نفس مبدعة وتمدّها بما يلزمها من أسباب الإبداع والتجديد، وعدم الوقوف عند أعتاب القدماء للقول بأنهم لم يتركوا للمحدثين شيئًا.

وقد تمثّل الانزياح الدلالي في شعر ابن العباس، بكون الدلالات غير معهودة ولا مألوفة بل جديدة مبتكرة تفترق عمّا عهدناه من دلالات شعرية تقليدية متوارثة، ثم باتساع هذه الدلالات وانفتاحها، والمبالغة في إطلاقها، وانطوائها أحيانًا على فكر دقيق بحاجة إلى تأمّل وتفكّر، وكلّ ذلك مرهون بالقارئ وكفاءته في تلقي النص وسبر عالمه الخاص، "إنّ القارئ حينما يستقبل النص فإنه يتلقاه حسب معجمه، وقد يمده هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الكاتب حينما أبدع نصه، ومن هنا تتنوع الدلالة وتتضاعف ويتمكن النص من اكتساب قيمٍ جديدة على يد القارئ، وتختلف هذه القيم وتتنوع بين قارئ وآخر، بل عند قارئ واحد في أزمنة متفاوتة، وكل هذه التنوعات هي دلالات النص" (Al-Ghothami, 2006, p.81).

The Deviation of Poetic Significance

A Study of the Structure of Poetic Language According to Ibrahim Ibn Al-Abbas

Sahar Mohammad Al Jadallah

Department of Arabic Language, College of Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Ahlam Wasef Massd

Department of Humanitarian Services Courses, College of Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan.

Abstract

This study proceeds by looking at the deviation of poetic significance in the poetry of Ibrahim ibn al-Abbas within the framework of the structure of poetic language, and that is via the estrangement of the signified from what is customary and accepted in the column of Arabic poetry as inherited from previous generations, and the exaggeration and enlargement of signification sometimes to the extent of necessitating deep thinking and additional contemplation. Al-Abbas was able to break the inherited semantic system with his faculty, which adapted the language and made it meet the requirements of his creative self and at the same time to some extent take into account the requirements of the criticism circle of his time.

This study researches the deviation of signified by the poet in his various poetic purposes, in attempt to offer a new productive reading through reflecting the hidden signified behind the language of the text by standing on the unexpected, the paradoxical and the opposite that nourishes the significance making it unique and strange, thus breaking the horizon of the reader's expectation, and creating the aesthetic pleasure; the pleasure of poetry. Moreover, any true reading of a text depends on the reader, who in turn is governed by his inventory and competence in re-experiencing the text anew and exploring its world.

Keywords: structure of poetic language, Ibrahim Ibn Al-Abbas, deviation of signified, Arabic poetry Column.

المراجع العربية

إبراهيم، نبيلة. (1984)."القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال". **مجلة فصول**، ع1، الصفحات (101-108).

ابن الشيخ، جمال الدين. (2008). **الشعرية العربية**. تر: مبارك حنون ومحمد الوالي ومحمد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، ط (2).

أبو ديب، كمال. (2017). **جدلية الخفاء والتجلي**. دار فضاءات، عمان – الأردن، ط (5).

الأصفهاني، أبو الفرج. (1994). **كتاب الأغاني**. دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ط (1).

بكار، يوسف. (2016). **دراسات ونقود وتراجم**. دار البيروني، عمان- الأردن، ط (1).

الدوريات

ربابعة، موسى. (1995)."الانحراف مصطلحا نقديا". **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، ع4، الصفحات (142-167).

ربابعة، موسى. (1997)."المتوقع واللامتوقع دراسة في جمالية التلقي". **أبحاث اليرموك**، ع2، الصفحات (45-86).

رتشاردز، إ. (1961). **مبادئ النقد الأدبي**. تر: مصطفى بدوي ومراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة.

الزعبي، زياد. (1996)."تبسيط الخطاب الشعري دراسة في بنية اللغة الشعرية ومصادرها عند حيدر محمود". **مجلة أبحاث اليرموك**، ع2، الصفحات (9-39).

الزعبي، زياد. (2007)."من الصفر إلى الشيفرة المثاقفة وتحولات المصطلح النقدي". **مجلة عالم الفكر**، ع1، الصفحات (255-273).

سلوم، تامر. (1996)."الانزياح الدلالي الشعري". **مجلة علامات في النقد**، جدة، ع9، الصفحات (89-122).

ضيف، شوقي. (1960). **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**. دار المعارف، القاهرة – مصر، ط (8).

عباس، إحسان. (1993). **تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري)**. دار الشروق، عمان - الأردن، ط (2).

علي، محمد كرد. (1969). **أمراء البيان**. دار الأمانة، لبنان، ط (3).

العِمَري، أحمد جمال. (1990). **أمير البيان إبراهيم بن العباس حياته وأدبه وديوانه**. دار المعارف، القاهرة- مصر، ط (1).

عيد، رجاء. (1998)."ما وراء النص". **مجلة علامات في النقد**، جدة، ع30، الصفحات (179-194).

الغذامي، عبدالله. (2006). **الخطيئة والتكفير من البنيوية على التشريحية**. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

فضل، صلاح. (1987). **نظرية البنائية في النقد الأدبي**. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد - العراق، ط (3).

فضل، صلاح. (1992). **بلاغة الخطاب وعلم النص**. عالم المعرفة، الكويت.

كوهن، جان. (1986). **بنية اللغة الشعرية**. تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب، ط (1).

مقدم، عائشة. (2020). "ماهية الشعرية وتجليات قوانينها في الخطاب النقدي العربي القديم دراسة كرونولوجية". **مجلة المدونة**، الجزائر، ع1، الصفحات (49-66).

ياكبسون، رومان. (1988). **قضايا الشعرية**. تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، ط (1).

Arabic References in English

Abbas, Ihsan. (1993). *Tareekh Al-Naqd Al-Adaby Ind Al-Arab.(Naqd Al-Sh'er Min Alqarn Al-Thany Hata Al-Qarn Al-Thamin Al-Hijry)*, Dar Al-Shorouq, Amman, Jordan.

Abo Deeb, Kamal. (2017). *Jadaliat Al-Khafa' Wa Al-Tajjali*, Dar Fada'at, Amman, Jordan.

Al-Asfahany, Abo Al-Faraj. (1994). *Ketab Al-Aghany*. Dar Ihy'a Altorath Al-Arabi, Beirut, Lebanon.

Al-emari, Ahmad. (1990). Onthor*: Amir Al-Bayan Ibrahim Bin Al-Abbas*, Cairo, Egypt.

Al-Ghothami, Abdulla. (2006). *Al-Khate'a Wa Al-Tafkir Min Al-Bonyaweya Ela Al-Tashreehia*, Alhai'a Al-Masria Al-Ama Lal Kitab. Cairo, Egypt.

Ali, Mohammad Kord. (1969). *Omara' Al-Bayan*, Dar Al-Amana,Beirut, Lebanon.

Al-Zo'bi, Ziad. (1996). Tabseet Al-Khitab Al-Shi'ry Dirasa Fi Bonyat Allogha Al-Shi'ria Wa Masadirha Ind Haidar Mahmoud, *Abhath Al-Yarmouk* ,14(2), 9-39.

Al-Zo'bi, Ziad. (2007). Min Al-Sifr Ela Al-Shifra, Al-Mothaqafa Wa Tahawol Al-Mostalah Al-Naqdy. *Alam Al-Fikr*, 36(1), 255-273.

Bakkar, Yousef. (2016). *Fi Al-Shi'er Al-Arabi Al-Qadeem, Dirasat Wa Noqoud Wa Tarajim*, Dar Al-Bairouni, Amman, Jordan.

Bin Al-Shaikh, Jamal Al-Deen. (2008). *Al-Shi'ria Al-Arabia*, trans. Mubarak Hanoon, Mohammad Al-wali and Mohammad Oragh, Dar Tobqal, Casablanca, Morocco.

Cohen, J. (1986). *Bonyat Al-Logha Al-Shi'ria*, trans. Mohammad Al-Waly& Mohammad Al-Omari, Dar Tobqal, Casablanca, Morocco.

Daif, Shouqi. (1960). *AlfanWa Mathahibho Fi Al-Sh'er Al-Arabi*, Dar Al-Ma'arif, Cairo, Egypt.

Eid, Raja. (1998). Ma Wara Alnnas.*Alamat Fi Al-Naqd Journal*, 8 (30), 179-194.

Fadl, Salah. (1987). *Nathariet Albena'ia Fi Al-Naqd Al-Adaby*, Dar Al-Sho'oun Al-Thaqafia Al-Amma, Baghadad, Iraq.

Fadl, Salah. (1992). *Balaghat Al-Khitab Wa Elm Al-Nnas*, Alam Al-Ma'refa, Kuwait, Kuwait.

Ibrahim Nabila. (1984). Al-Qare' Fi Al-Nnas, *Majalat Fosoul*, 5(1), 101-108.

Jakobson, Roman. (1988). *Qadaya Al-Shi'rieh*, trans. Mohammad Al-Waly& Mubarak Hanoon, Dar Tobqal, Casablanca, Morocco.

Mokaddem. Aicha. (2020). Maheyat Al-Shi’rieh Wa Tajaliat Qawaneenha Fi Al- Kitab Alnaqdy Al-Araby Al-Qadeem, *Al-Modawaneh*, 7(1),49-66.

Rababa, Mousa. (1995). Alinhiraf Mostalah Naqdy. *Mutah Lal Bohouth Wa Al-Dirasat*, 10(4), 142-167.

Rababa, Mousa. (1997). Al-Motawaqa' Wa Al la Motawaqa', Dirasa Fi Jamaliat Al-Talaqi ,*Abhath Al-Yarmouk*, 15(2), 45-86.

Richards, I.A. (1961). *Mabade' Al-Naqd Al-Adaby*, Trans. Mostafa Badawi, ed.Luis Awad. Almo'saseh Al-Masrieh Al-Ameh. Cairo, Egypt.

Saloom, Tamer. (1996). Al-Inzeyah Al-Dalaly Al-Shi'ri. *Alamat Fi AlNaqd*, jadda, Kingdom of Saudia Arabia, 5(19), 89-122.