جامعــة الخليـــــل

عمادة الدّراسات العليا

برنامج اللغة العربيّة

شعر عليّ بن الجهم

دراسة أسلوبيّة

إعداد الطّالبة:

سماح يوسف حسن أبو رياش

إشراف:

د . حسام التميميّ

أستاذ الأدب العبّاسيّ المشارك

قُدّمت هذه الرّسالة استكمالاً لمتطلبات نيل درجة الماجستير في الأدب العربيّ والنّقد بكليّة الدّراسات العليا / جامعة الخليل

العام الدّراسيّ 2015-2014 م

نوقشت هذه الرسالة يوم الخميس بتاريخ 2014/10/2م، وأجيزت .

لجنة المناقشة :		التوقيع
1. د. حسام التميمي	مشرفاً ورئيساً	
2. عبد الخالق عيسى	ممتحناً خارجياً	
3. أ. د. علي عمرو	ممتحناً داخلياً	

فاتحة كل خير..

وتمام كل نعمة...

الفهرست

الموضوع الصّفحة

الإهـــــــــــــداء.....ح

كلمـــــة شكـــــــــــر.....د

ملخّـــــــص الرّسالة.....ذ

المقـــدّمـــــــــــة.....ز

الفصل الأول: تجليّات الانزياح في شعر عليّ بن الجهم

تـــــــــوطئـــــــة.....٢

أولاً: الانزياح الاستبداليّ.....٣

الاستعـــــــــــارة.....٣

الكنـــــايـــــــــة.....٨

التّـــشبيـــــــــــه.....١٢

ثانياً: الانزيـــاح التّركيبيّ.....١٨

التّقديـــــم والتّـــــأخيـــر.....١٨

تقديم الفاعل الحقيقيّ على فعله.....١٨

تقديـــــــــــم الخبر.....٢١

تقديم المفعول به على الفاعـل.....٢٥

ثانيـــاً: الفصـــــــل.....٢٩

ثالثـــاً: الالتفـــــات.....٣٨

الفصل الثّاني تجليّات التّناص في شعر عليّ بن الجهم

أولاً: التّنـــاص الـــدّيني : توطئة.....٤٧

التّناص مع القرآن الكريـم.....٤٨

التّناص مع الحديث الشّريف.....٦٣

ثانياً: التّنـــــــاص الأدبيّ.....٦٥

استدعـــاء الشّخصيّـات.....٦٥

الاســـم المبـاشـــر.....٦٦

استـدعـــاء القـــول.....٦٨

استدعـــاء المعـــنى.....٧٦

استدعـــاء الحالـــة.....٨١

ثالثا: التّناص مع الموروث الشّعبيّ.....٨٤

التّناص مع المثل الشّعبيّ.....٨٤

الفصل الثّالث : ظواهر أسلوبيّة أخرى في شعر عليّ بن الجهم

أولاً : التّـكـــــــــرار.....٨٨

تكـــــــــرار الحـــرف.....٩٠

تكـــــــــرار الكلمـــــة.....٩٦

تكـــــــــرار العبـــــارة.....١٠٦

ثانياً: الحـــــــــوار.....١٠٩

ثالثاً: حركة الزّمان والمكـــان.....١١٧

رابعاً: البديع والإيقاع الدّاخليّ.....١٢

الثّنائيّـــــــة الضّديّـــــة.....١٢٦

الجنـــــــــــــــاس.....١٣١

ردّ الصّـــدر على العجـــــز (التّرديد).....١٣٦

التّصـــــــــــــــريع.....١٣٩

التّـــدويـــــــــــــر.....١٤٤

الفصل الرّابع: الصّورة الشّعريّة في شعر عليّ بن الجهم

الطّبيعة مصدر للصّورة.....١٥٠

أولاً : الطّبيعة السّاكنة.....١٥٣

ثانياً: الطّبيعة المتحركة.....١٦٠

أنمـــــاط الصّـــورة.....١٦٦

الصّـــــورة البصريّة.....١٦٧

الصّـــــورة السّمعيّـة.....١٧٤

الصّـــورة الشّميّـــة.....١٨١

الصّـــــورة اللمسيّــة.....١٨٧

الصّـــــورة الذّوقيّــة.....١٩٠

الخـــاتمـــــــــــة.....١٩٧

ثبت المصادر والمراجع.....٢٠٥

ملخّص الرّسالة باللغة الإنجليزيّة.....٢٢١

الإهداء

إلى الأرواح الطّاهرة التي روت بدمها تراب الوطن

إلى من ربّياني صغيراً : والديّ حفظهما الله وأطال في عمرهما

إلى وحيدي وفلذة كبدي ... عنان

إلى أشقاء وشقيقات القلب والدم

عمر وزكريا و يحيى ومحمد وحسين

مريم وهبة

إلى شيخي وأستاذي والأب الرّوحيّ

الأستاذ الدّكتور *علي عمرو* ... أطال الله في عمره

إلى أبنائي الذين لم أنجبهم ... طلابي الأعزاء

إلى زملائي في رحلة البحث عن العلم

لكم منّي جميعاً كلّ الحبّ والتّقدير

إهداء خاص

إلى فارس العربيّة الذي ترجّل عن صهوة جواده ورحل...

الأستاذ والأخ

سليمان الزّبارقة (أبو المأمون)

رحمه الله

طواه الرّدى عنّا فأضحى مزاره

بعيداً على قربٍ قريباً على بُعدِ

سماح

كلمة شكر

إلى من علّمني فكان خير معلّم . . . وأدّبني فكان خير مؤدّب . . . إلى منارتي التي اهتديت بسنا ضيائها في حلكة الدّرب . . . إلى أستاذي ، الدّكتور **حسام التّميميّ**

تقف كل كلمات الشّكر عاجزة أن تفيك حقّك . . . لك الشّكر على كلّ ما بذلت من نصح وإرشاد وتوجيه . . . لك الشّكر على رحابة صدرك وحُسن تفهمك . . . لك الشّكر على صبرك الجميل . . . لك الشّكر على علمك الذي أسقيتني من نبعه الرّقراق سلسبيلاً عذباً . . . ولك الشّكر على تلك الابتسامة الحانية التي كنت أراها على وجهك في حواراتنا . . . تلك الابتسامة التي كنت أسمع لحنها في صوتك حتى من خلف المسافات البعيدة . . .

بوركت أستاذي الفاضل ومشرفي الكريم ، جعل الله عملك وعلمك في ميزان حسناتك .

ولن أنسى أنْ أقدّم شكري لأعضاء لجنة المناقشة على ما بذلوه من وقت ثمين .

ولأساتذتي في قسم اللغة العربيّة ، من واكبوا خطواتي ودعموني إلى أن وصلت إلى ما أنا عليه اليوم .

لكم يصلي القلب ويلهج اللسان بجزيل الشّكر والامتنان .

طالبتكم : سماح أبو رياش

ملخص الرّسالة

الأسلوبيّة مدرسة نقديّة تميّزت عن غيرها من المدراس الأخرى بطريقة تناولها للنّصوص الأدبيّة من جميع الجوانب ، إذ أنّها بتغلغلها للبنية العميقة للنّصوص؛ تمكّنت من استكناه مكنونات النّصّ والانحدار إلى أعماقه ، لذلك كانت الأسلوبيّة هي السّبيل الذي سارت عليه الدّراسة ، ولأنّ تراثنا الأدبيّ جزء لا يتجزّأ من حضارتنا ، ولا يمكن للمستقبل أن يكتمل دون الاعتماد على هذا الموروث الثّقافي ؛ جاءت هذه الدّراسة لتشكّل جسراً يربط الماضي بالحاضر ، إذ تناولت الدّراسة اتّجاهاً نقديّاً حديثاً على ديوان شاعر قديم ، فقد ولد عليّ بن الجهم عام مئة وثمانية وثمانين للهجرة ، وتوفي عام مئتين وأربعة وتسعين عاصر مجموعة من الخلفاء العبّاسيين وشهد الكثير من الأحداث المهمّة ، وشكّل شعره وثيقة تاريخيّة إنسانيّة لما لاقاه هذا الشّاعر من ظلم ، كما أنّ شعره اعتمد على العديد من الظّواهر التي شكّلت ملامح أسلوبيّة مميّزة ، كانت تحمل دلالات أبعد من معانيها المعجميّة ، وقد توقّفت الدّراسة عند هذه الظّواهر مبرزة أكثرها جلاء في ديوانه ، إضافة إلى ما حملته هذه الظّواهر من دلالات ، وقد أظهرت الدّراسة أنّ شعره كان كبستان متنوّع الأشجار والثّمار ، فجاءت النّتائج تتناسب مع هذا الشّعر .

وتكوّنت الدّراسة من مقدّمة وأربعة فصول ، تناول الفصل الأول فقد تناول تجليّات الانزياح في شعر ابن الجهم ، فقد جاء في مبحثين الأول الذي تناول الانزياح الاستبداليّ المتمثّل بالاستعارة والتّشبيه والكناية ، هذا الانزياح الذي أخرج الشّعر عن الرّتابة والنّمطيّة ، وخلق في فضاء النّصّ إثارة وتجديداً في المعاني والصّور ، أمّا المبحث الثّاني فتناول الانزياح التّركيبيّ مشتملاً على التقدّيم والتأخير والفصل والالتفات ليحملوا دلالات بعيدة المدى ، فالانزياحات تجاوزت الدوال المعجميّة دلالاتها الأصليّة إلى دلالات أخرى إيحائيّة، بما أحدثته الاستعارة من مفارقة دلاليّة أتاحت للشّاعر أن ينقل صوره وخطابه الشّعريّ من النّمط العاديّ المباشر إلى النّمط الشّعريّ غير المباشر، ممّا أدّى إلى تحويل الأمور المعنويّة إلى أمورٍ حسيّة وتحويل الأمور المجرّدة إلى أمور محسوسة، لأنّ الاستعارة أظهرت صورة للحياة التي كان الشّاعر يعايشها بكلّ ما فيها من قضايا وأمور ، وكشفت بشكل أو بآخر رؤية الشّاعر لأمور معيّنة في الحياة .

أمّا الفصل الثّاني فتناول تجليّات التّناص في شعره ، التّناص الدّينيّ والأدبيّ ، إذ استثمر ابن الجهم الانزياح الدّينيّ كسلاح للرّدّ والرّدع ، لأنّه الأصدق والأقدر على إقناع ؛ فجاء استشهاده بالآيات ، دليلاً دامغاً على صدق قوله ، وإيمانه بقوله وموقفه ولم يتردّد الشّاعر في توظيف أقوال وشخصيّات أدبيّة من جميع العصور التي سبقته ، فكان للجاهلي والإسلاميّ والأمويّ وحتى المعاصرين له نصيب من شعره ، فكان يتناص معهم في كلّ مرّة بأسلوب مختلف ، فجاء استدعاء الاسم أحياناً ، والقول أحياناً أخرى ، على أنّه لم يكتفِ بذلك بل ظهر استدعاؤه للحالة المشابهة لحالته واستدعاؤه للمعنى في أماكن أخرى ؛ الأمر الذي كشف للدّارسة أنّ الشّاعر كان حريصاً أشدّ الحرص على التّنوّع والتّميّز ، ليمنح نفسه خاصيّة لم يصلها غيرها من الشّعراء .

أمّا الفصل الثّالث فتناول مجموعة من الظّواهر الأسلوبيّة الأخرى التي برزت في شعره ، وبحث ما حملته هذه الظّواهر من دلالات معجميّة ودلالات تجاوزت إلى البنية العميقة للمعنى ، فجاء التّكرار ملمحاً بارزاً برزت به العديد من الدّلالات ، فجاء في إشارة للفخر والغضب وإظهار العزّة والصّمود وتأكيد مبادئ الشّاعر ، وأثرى الحوار الدّيوان بالدّراما القصصيّة ، حيثّ شكّل الحوار بنية قصصيّة وإن كانت لم تشتمل إلا على الرّاوي فقط المتمثّل بالشّاعر إلّا أنّها نقلت جانباً قصصيّاً مميّزاً ، ورسم المكان تقاطعاً مع الزّمان فشكّل حركة إيقاعيّة رائعة ، تعانق فيها الحاضر بالماضي فخلق تواصلاً بينهما ، كما أدّى البديع وظيفة إيقاعيّة بارزة بتوظيف ابن الجهم للجناس والتّصريع ، والتّضاد ، والتّدوير ، كما حمل معانيَ معجميّة ودلاليّة مزجت بين المعنى والإيقاع ليكمل أحدهما الآخر ؛ فيؤدّي إلى ميلاد معاني موسيقيّة ، ودلالات إيحائيّة بنكهة إيقاعيّة متميّزة تثير اهتمام المتلقّي وفضوله ؛ فيصيخ السّمع بتركيز ووعي.

وتناول الفصل الرّابع الصّورة الشّعريّة التي شكّلت عموداً مهمّاً من أعمدة النّجاح وركائزه إذ غلب على الصورة عند ابن الجهم تكثيفها وبروزها في شكل مركب كشف عن علاقتها بصورة أو بأخرى بالواقع الذي يعيشه ، وبالمجتمع الذي يحيط به ، كما تميّزت صور بالجهم بأنّها كانت لوحة فنيّة لونيّة ، تعجّ بالحركة والإيقاع ، رسم بها صورة لمجتمعه العبّاسيّ ، وحياة البذخ والتّرف التي كانوا يعيشونها .

المقدمـــــة

الحمد لله ربّ العالمين ، والصّلاة والسّلام على خاتم الأنبياء والمرسلين ، ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدّين وبعد .

فإن الدّراسات اللسانيّة الحديثة تشكّلت على أثرها مناهج جديدة ، اختلفت رؤية كلّ منها للنّصّ الأدبيّ ونظرتها إليه ، الأمر الذي منح النّصّ كثافة وثراء ، وقد كانت اللغة محوراً للدّرس والبحث .

وتعدّ اللغة الوسيلة الأولى للّتواصل والتّعبير بين النّاس ، إضافة إلى كونها الملاذ الّذي يلجأ إليه الشّاعر لينقل بها أهدافه وغاياته ؛ ممّا جعل اللغة الشّعريّة تكتسب تميّزاً وخصوصيّة في الدّراسات الأسلوبية والنّقديّة .

إنّ الأسلوبية بوصفها منهجاً علميّاً تعدّ من المناهج التي اعتمدت التحليل الوصفيّ الّذي ساعد على إبراز ما للنّصّ من جماليات ترقى به ليصل إلى مصاف التّميّز والإبداع والتّفرد ، فالأسلوبيّة منهج يسعى للكشف عن أبعاد أعمق للنّصّ يتعدّى حدود الألفاظ والتّعابير ، على الرّغم من أنّ الدّراسات الأخرى تناولت النّصّ الأدبيّ إلّا أنّها كانت تعاني نقصاً معيّناً ، فمشكلة الدّراسات النّقديّة الحديثة تكمن في تناولها للنّصوص اعتماداً على الشّكل الظّاهريّ في معالجتها، إذ أنّها تعتمد في كثير من الأحيان على تناول جانب واحد في قراءتها للنّص ، ولكنّ الوظّيفة الحقيقيّة للنّقد تتجاوز هذا الأمر بكثير ، فهي لا تعني مجرد شرح للنّص أو وتوضيحٍ لمعناه ؛ لأنّ حدوث هذا الأمر سيهبط بالنّصّ إلى المستوى الذي سيُفقده الكثير من مقوّمات الجمال والتّفرد ، وسبل تعبيره الخاصة به ، وهنا يظهر ما للأسلوبيّة من أهميّة تكمن في تجاوزها لنقد البنية السّطحيّة للنّصوص ، لتتجاوز ذلك إلى بنيته العميقة، حيث تميّزت الدّراسات الأسلوبيّة الحديثة بتناولها العميق والنّاضج للنّصوص ، وقدرتها في الكشف عن مواطن الجمال حيث تتعدّى قراءتها للنّصّ الأدبيّ الجوانب الشّكليّة ، والنّقد البسيط الّذي يقوم على الشّرح والتّفسير ،وهكذا فإنّ دراسة الأسلوبيّة الحديثة تشكّل مفتاحاً مهمّاً من مفاتيح فهم النّصّ الأدبيّ ، واستقصاء جوانبه الجماليّة ومظاهر الإبداع فيه ، حيث تساعد على قراءة أخرى للنّصوص ،

بوساطة توظيف اللغة ودلالاتها في العمل الأدبيّ . إنّ التّعامل مع النّصّ الأدبيّ بخواصه الأسلوبيّة ؛ يظهر مميّزات النّصّ وخواصه الفنيّة ، فالنّصّ إذا ما قُرئ بعدسة الأسلوبيّة تعدّت فيه الدّراسة البنية السّطحيّة للألفاظ والتّعابير إلى البنية العميقة بدلالاتها المتنوعة .

ومن هنا يأتي اختيار الدّراسة للمنهج الأسلوبيّ كوسيلة تستطيع بها التّغلغل والنّفاذ إلى عمق النّصّ ، لما يحمله هذا المنهج من قدرة تمكّن الدّارس من إجراء دراسة تحليليّة عميقة ، يستطيع بها رصد الظّواهر الجماليّة للنّصّ ، والغاية من توظيفها ، من حيث هي منهج تحليليّ يعتمد الغوص في أعماق النّصّ للكشف عن مجاهله ، وذلك لكون انتقاء الشّاعر أو المبدع لمفرداته وتراكيبه يأتي لغاية أو فكرة معيّنة وبهذا يصبح الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على القارئ ، فتؤثّر فيه عن طريق إبراز بعض العناصر دون غيرها .

تقوم هذه الدّراسة على المنهج الوصفيّ التّحليليّ ، القائم على التّحليل ، حيث تقوم الدّراسة على الفكّ والتّركيب ، والتّوفيق بين العناصر الموزّعة في سائر النّصّ ، لتشكّل دلالة واحدة متكاملة ومترابطة ، وكشف مظاهر تكرار هذه الظّواهر ومدى كثافتها على مستوى النّصّ ، وبروزها على مستوى الدّيوان كلّه من جهة أخرى ؛ لتكشف الجانب النّفسيّ ، والّذي قد يشكّل لحظة معينة أو حقبة تاريخيّة محددة ، أو مجرد موقف عارض في حياة الشّاعر .

فالظّاهرة إنْ شكلت بروزاً واضحاً في شعره ، عُدّت سمة أسلوبيّة بارزة ، وظّفها رغبة منه في إيصال فكرة معينة ، أو نأى بها بنفسه عن الرّتابة والتّقليد ، بحثاً عن التّميّز والتّفرّد الإبداعيّ.

المدارس النّقديّة متعدّدة ومتنوّعة ، وتبعاً لذلك فقد تنوّعت مناهجها وطرق تحليلها للنّصوص ، اعتمدت الدّراسة الأسلوبيّة للفهم العميق للنّصّ متجاوزة حدود التّعابير الخارجيّة لتغوص في مجاهل النّصّ ، إذ رأت الدّارسة في العمل الأدبيّ رؤية أشمل وأعمق ، فالأديب أو الشّاعر عندما يوظّف تعابيراً بعينها يهدف منها نقل حالة شعوريّة معيّنة ، وبهذا تكشف الدّراسة عن الرّسالة الّتي سعى الشّاعر لإيصالها للمتلقّي ، حيث تسعى الأسلوبيّة إلى تفسير العلاقة القائمة بين تلك الألفاظ والعلاقة الّتي تربط بينها وبين الحالة النّفسيّة والشّعوريّة للشّاعر ، وقد جاء اختيار الشّاعر عليّ بن الجهم ليكون موطن البحث .

*الدّراسات الّتي تناولت شعر ابن الجهم كانت دراسات جزئيّة تناولت الأولى الوصف في شعر عليّ بن الجهم ، " للطّالبة أمل رجيان معيوف القثامي ، رسالة ماجستير ، جامعة أمّ القرى بمكّة ١٤٢١هـ .

أمّا الدّراسة الثّانية فحملت اسم " عليّ بن الجهم ، حياته وأغراضه الشّعريّة" لحسن محمّد نور الدّين ، منشورات دار الكتب العلميّة .

دراسة للمؤلف عبد الرحمن رأفت الباشا ، عنوانها : (علي بن الجهم حياته وشعره) .

دراسة للدكتور مجاهد مصطفى بهجت ، عنوانها (الرّوح الإسلاميّة في شعر علي ابن الجهم) .

و رسالة ماجستير مُقدّمة من الطالب مالك بن حسين الدسوقي النعيري جامعة الأزهر بمصر ، وهي بحثٌ بلاغيٌ عنوانها : (تشبيهات علي بن الجهم) .

كما أنّ هناك رسالة دكتوراة حملت اسم (الصّورة الفنّيّة في شعر عليّ بن الجهم) ، عبد السّلام أحمد الرّاغب ، جامعة حلب ، ٢٠٠٦م .

إضافة إلى بحث بعنوان (المكان في شعر علي بن الجهم)، صالح علي سليم الشّتيوي ، بحث نشر في مجلّة جامعة دمشق ، ٢٠٠٨م .

كما أنّ اختيار دراسة شعره دراسة أسلوبيّة جاءت لاستيفاء ما أغفلته الدّراسات الأخرى من شعره.

* عليّ بن الجهم شاعر فذ ، صاحب شاعريّة متميّزة ، أضف إلى ذلك ما زخرت به حياته من مواقف تركت بصمة واضحة على شعره ، فتركته يعجّ بتلك الألفاظ والتّعابير الّتي شكّلت أثراً من آثار نفسه وانعكاساً لها ، وما لهذا الشّاعر من علاقة وثيقة ببعض الشّعراء العبّاسيين الّذين الذين دار في عصرهم خلافات وصراعات كثيرة ، انعكست بشكل واضح في شعره ، لذلك جاءت أشعاره متنوّعة الأغراض كثيفة المعاني ، فشعره المتعدّد السّمات والأغراض يشكّل أرضاً خصبة للدّراسة ، لذلك وقع اختيار الدّارسة عليه من بين الشّعراء .

ومن هذا الخليط المتمازج من الأغراض الشّعريّة شكّل ابن الجهم فنّاً معماريّاً متجانساً ، كوّنت تلك الأشعار معادلاً موضوعيّاً اغتنمه الشّاعر ليعبّر به عن تلك الدّفقات الوجدانيّة والشّعريّة الّتي تعتمل داخل نفسه .

أظهرت الدّراسة الأوليّة للدّيوان أنّ شعر ابن الجهم يندرج في مسارين : الأول ظاهر تشكّل فيه البنية السّطحيّة للألفاظ معنى واضحاً ، والمسار الثّاني وهو المسار الرّمزيّ ، حيث حملت فيه الألفاظ دلالات أعمق ، تجاوز بها الشّاعر ضفاف الظّاهر إلى الأعماق ، غير أنّ القارئ يستشعر بوحدة انسيابيّة تربط بين المسارين لا يكاد يلحظها إلّا المتمرّس.

حيث اعتمدت د الدّراسة بيان مواضع التميّز الشّعريّ ، والأدوات اللغويّة الّتي وظّفها الشّاعر لتحقيق أغراضه الفنّيّة والجماليّة والنّفسيّة .

فهذه الدّراسة تعدّ تحليليّة أسلوبيّة لأحد الشّعراء العبّاسيين المتميّزين ، حيث تقوم هذه الدّراسة على تطبيق عدد من المعايير اللغويّة للتميّز في الأداء الشّعريّ وهي المستويات الاساسيّة الثّلاثة : التّركيبيّ ، الإيقاعيّ الدّلاليّ، والصّورة .

تنطلق الدّراسة من اعتماد نظريّة يؤسّس عليها تحليل الدّيوان ، ومحاولة استخدام معطيات الدّرس الأسلوبيّ الحديث ، وتتحدّد الدّراسة في الإجابة عن سؤال البحث الّذي مفاده :

كيف تحقق هذه البنية (اللفظيّة ،الإيقاعيّة والدّلاليّة) وظيفتها الشّعريّة ؟

اعتمدت الدّارسة في بحثها العديد من المراجع التي شكّلت نواة الانطلاق والبحث ، وهي كثيرة لا مجال لحصرها هنا ، ولكن أبرزها كان :

التّكرير بين المثير والتأثير للدّكتور عزّ الدّين السّيّد ، وقضايا الشّعر العربيّ المعاصر لنازك الملائكة ، الأسلوبيّة الرّؤية والتّطبيق ليوسف أبو العدوس ، والانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة والانزياح في التّراث النّقديّ والبلاغيّ لأحمد ويس ، الأسلوبيّة ماهيّتها وتجلّياتها لموسى ربباعة ، فنّ التّشبيه ، بلاغة أدب نقد لعليّ الجنديّ ، والصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ لجابر عصفور ، شعر عمر أبي ريشة دراسة في الأسلوب لشفيق محمود لاشين ، فن التّشكيل اللغويّ للشّعر ، مقاربات في النّظريّة والتّطبيق لعبدو فلفل ، وكان ديوان ابن الجهم لخليل مردم

بيك هو معيني الأول الذي اعتمدت عليه في دراستي ، وغيرها من المصادر التي لا يتّسع المجال لذكرها هنا.

اقتضت المادة العلميّة تقسيم الدّراسة إلى أربعة فصول ومقدّمة وخاتمة ، تناول الفصل الأول تجليّات الانزياح في شعر ابن جهم ، معتمداً على كلّ من الانزياح الاستبداليّ المتمثّل في الاستعارة والكناية والتّشبيه ، والانزياح التّركيبيّ المتمثّل في التّقديم والتّأخير والالتفات والفصل أما الفصل الثّالث فقد تناول مجموعة من الظّواهر الأسلوبيّة الأخرى التي برزت في الدّيوان ، كان أبرزها التّكرار والحوار وحركة الزّمان والمكان ، إضافة إلى البديع وحركة الإيقاع الدّاخليّ ، أمّا الموروث الذي يعدّ أحد أبرز مصادر الصّورة فقد جاء في فصل مستقلّ حمل عنوان " تجلّيّات التّناص في شعر عليّ بن الجهم" ، وذلك لأنّ الموروث شكّل ظاهرة بارزة ومتّسعة ، لذلك ارتأت الدّارسة أن تفرد له فصلاً مستقلّاً، أمّا الفصل الرّابع فقد تحدّث عن مصدر الصّورة وأنماطها ، وفي الختام لخّصت الدّارسة أهمّ النّتائج التي توصّلت إليها في دراستها ، وذيّلت الدّراسة بقائمة المصادر والمراجع .

وإذ تقدّم الدّارسة اعتذارها عن تكرار بعض الشّواهد ، وذلك لأنّ هذه الشّواهد كانت تأتي في مواطن مختلفة ، شكّلت في كلّ مرّة دليلاً على ظاهرة معيّنة ، وهذا الأمر الذي يدلّ على ثراء وغزارة شعره ، فكلّ بيت كان يحوي مجموعة من الأساليب والظّواهر ، حيث وجدت الدّارسة أنّ بعض الأبيات كانت تصلح لأن تكون شاهداً في أكثر من موطن في دراستها ، كما وتعتذر عن طول الفصل الأول إذا ما قورن بالفصول الأخرى وذلك لأنّ الفصل حوى أكثر من ظاهرة أسلوبيّة ، فجاء الفصل أطول من غيره .

وفي الختام لا يسعني إلّا أن أتقدّم بجزيل شكري وامتناني إلى أستاذي المشرف الدّكتور حسام التّميميّ على ما قدّم لي من نصح ومشورة سائلة الله عزّ وجلّ أن يكون في ميزان حسناته والله أسأل أن أكون قد وفّقت في دراستي هذه ، فما كان فيها من فضل فمن الله ، وما كان فيها من زلل أو خطأ أو تقصير فمن نفسي ، والله الموفّق .

الفصل الأول

تجلّيات الانزياح في شعر علـيّ بن الجهم

توطئة :

لعلّ أجمل ما في الشّعر هو خروجه عن النّمطيّة والرّتابة والمألوف ، فالشّعر بخروجه عمّا هو متوقّع صنع لنفسه محراباً من التّفرّد ، فجاء الانزياح ملمحاً أسلوبيّاً مميّزاً ، أخرج به الشّاعر الشّعر من بوتقة الجمود إلى رحابة الخيال ، والانزياح لغة مصدر الفعل "انزاح" بمعنى نُحي وبَعُدَ [1] أمّا المعنى الاصطلاحيّ الذي يمكن أن نعرّفه به : فهو الخروج عن المألوف ، لغرض معيّن قصد إليه المتكلّم ، أو الانتقال المفاجئ للمعنى ، وقد عُرف في الدّراسات النّقديّة أنّ وظيفة الشّعر هي وظيفة إيحائيّة ، تولّد عواطف ومشاعر وأحاسيس ، ولأهميّة الانزياح كظاهرة أسلوبيّة؛ رأى بعض الباحثين أنّ الأسلوب في أيّ نصّ أدبيّ هو انزياح عن نموذج من الكلام [2] والشّعر انزياح إلى اختيار خاص ، ليكسر النّمط الثّابت والنّظام الرّتيب ، وذلك عن طريق استغلال اللغة وطاقاتها الكامنة ، فالانزياح هو أساس الأسلوب الأدبيّ ، ليظهر جماليّة اللغة وفنّيّتها ، ويثير المتلقّي للبحث عن دلالات خفيّة [3]

" إنّ معاينة اتساق البناء الفنّيّ وطريقة تركيبه ، تسهم في بلورة النّصّ لأنّ الشّاعر يعمد إلى تأويل عناصر الصّنيع الأدبيّ من الدّاخل ، للكشف عن مكنوناته ، وتحميلها أبعاداً دلاليّة يستنطقها القارئ من لغته وأنساقه الدّاخليّة فيضفي عليها القارئ شيئاً من عبقريته ، تحوّل ذلك الصّنيع اللغويّ مرة أخرى إلى عمل فنّيّ قائم بذاته ، ويفصح عن أدبيته بشكل متكامل عبر إدراك العمل الأدبيّ من جميع جوانبه داخليّاً وخارجيّاً . وفهم النّصّ يتأتّى من إدراك تراكيبه وأنسجته وما يحمله من طاقات تعبيريّة ، فاللغة التي ينطلق منها الشّاعر تسهم في الكشف عن قدراته على تطويع مفرداته التي يجعلها قادرة على التّعبير عن مكنوناته ، فالمعنى لا ينكشف إلّا عند وضعه في سياقات مختلفة ، تعمل على إبراز دلالته ، وتقديم الألفاظ في الكلام على بعضها أو تأخيرها "[4] من هنا تنوّعت انزياحات ابن الجهم في ديوانه، وتظهر كما يأتي :

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب** ، مادة (زيح) .

[2] ينظر: أبو العدوس ، يوسف مسلّم ، **الأسلوبيّة ، الرّؤية والتّطبيق** ، ١٧٥-١٧٦.

[3] ينظر : الصميدعي ، جاسم محمّد ، **شعر الخوارج ، دراسة أسلوبيّة** ، ٧١-٧٢.

[4] **نفسه** ، ص ٣٧.

الانزياح الاستبداليّ

١- : الاستعارة

هي أكثر أنواع الانزياح التي وظّفها ابن الجهم في ديوانه إذ،" تمثّل الاستعارة عماد هذا النّوع من الانزياح ، ونعني بها الاستعارة المفردة حصراً، التي تقوم على كلمة واحدة "[١] فالاستعارة انزياح استباديّ ، حيث لا يمكن دراستها بمعزل عن السّياق ، لمعرفة ما إذا كانت الصّورة مبتكرة أم لا ، وأنّ النّسق الاستعاريّ ينهض على خرق المألوف في اللغة ويصهرها في كيان واحد؛ فتعمل على استثارة القارئ وإعمال ذهنه ؛ حتّى يتجاوز البنية السّطحيّة إلى البنية العميقة للوصول إلى عدد من القراءات المُنتَجة للأبعاد الإيحائيّة ، وفهم الاستعارة يكسر حاجز اللغة فتتوسّع مخيلة المتلقّي وتجعله يبدع في تخيّل الصّور، إنّ دراسة البنية الاستعاريّة تكشف عن الرّؤية الإبداعيّة للشّاعر ، فالصّورة الشّعريّة تكون كمّاً طاغياً من الانزياحات التي تطال الحروف والكلمات والجمل ؛فتخلق جوّاً من المتعة بخرقها للمألوف، وتعتمد قيمة الاستعارة على الدّال والمدلول اللذين ليس لهما علاقة ثابتة ،بل تتغيّر بصورة مختلفة حتّى على مستوى التّعبير الواحد[٢] ، حيث جاءت الاستعارة في ديوان ابن الجهم تحمل في ذاتها معانيَ متجدّدة في كل مرة ويستطيع القارئ أن يلمس هذا الأمر بوضوح في شعره حين يقول:[٣] **(الوافر)**

تُجَــادِلُ سورَةُ الأَنفْــالِ عَنْــكُم وَفيهــا مَقْنَــعٌ لِذَوِي الخِصــــامِ

واتّخذ ابن الجهم من آيات كتاب الله استعارته ، ليعطي المعنى وقعاً قويّاً في نفس المتلقّي ، فحين يختار سورة من كتاب الله لتجادل و تدافع عن بني العبّاس ، يكون غرضه من ذلك إظهار مكانتهم الكبيرة والمؤيّدة من الله تعالى ، فقد جعل الشّاعر من سورة الأنفال (شخصاً) يحاور ويجادل ، والمجادلة هنا جاءت بغرض الدّفاع عن بني العبّاس ، ولم يتوقّف ابن الجهم عند هذا المعنى ، بل أكّد في نهاية البيت أنّ هذه السّورة فيها حجة ساطعة لذوي الخصام ، ولا أحد يستطيع أن ينكر ذلك .

---

[١] ويس ، أحمد ،**الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة** ، ص ١١١.

[٢] ينظر: الصّميدعي ، جاسم محمّد ، **شعر الخوارج ، دراسة أسلوبيّة** ، ص ٧٣-٧٥.

[٣] **الدّيوان** ، ص ١١.

وتحتلّ الغرابة أهميّة خاصة في استحضارها للمتلقّي ، فهي تثير عنصر النّشوة والهزة، وهذه النّشوة تتشكّل بالأساليب اللغويّة المرواغة التي يعمد إليها المبدع، ليظلّ القول الشّعريّ حيويّاً ومثيراً بمقدار ما يحمل من غرابة لأنّها تفتح مجالات كثيرة للتأويل[1] هذه الغرابة التي أحسّ بها ابن الجهم فقدّمها في حلّة متأنّقة من خيوط العبارات ، إذ يقول :[2] **(مجزوء الرّمل)**

مَـــلِكٌ يَشْقى بِـــهِ المـــــــا لُ ولا يَشْـــــــقَى الجَلـــــــيسُ

وتبدو في هذا البيت استعارة من نوع آخر ، لها مذاق مختلف ، تترك في النّفس والأذن معاً إيقاعاً مميّزاً ، ففي هذا البيت الذي يمدح فيه ابن الجهم الخليفة الواثق ،يصفه بوصف غريب (ملك يشقى به المال)، وهل للمال أن يشقى ، بالتّأكيد: لا ، إنّما المراد هنا من هذه الاستعارة أن يدلّل الشّاعر على كرم الخليفة وسخائه ، صورة جميلة جداً حين شبّه المال بشخص يشقى ، وكأنّه من كثرة توزيعه هنا وهناك كإنسان فارق بيته إلى مكان آخر ، إذا يتفرّق في إيدي النّاس الذين يمنحهم إياه الخليفة .

ولغرض آخر يوظّف الشّاعر الانزياح طمعاً في خلق صورة فنّيّة إبداعيّة جديدة للدّلالة على شجاعة ممدوحه إذ يقول :[3] **(مجزوء الرّمل)**

مَـــلِكٌ تَفـــــزَعُ مِـــنْ صَـــــوْ لَـــــتِه الحَـــرْبُ الضَّـــــــرُوسُ

ويحاول الشّاعر هنا من خلال الصّورة الاستعاريّة منح ممدوحه هالة من التّعظيم والرّهبة ، إذ يوظّف الانزياح هنا توظيفاً ينأى به عن تلك الصّفات المألوفة التي اعتادها الشّعراء ، فيبدع به معنى جديداً ، يُظهر به ممدوحه شجاعاً ليس كأيّ شجاع ، فليست الفرسان هي التي تخشى صولته ، بل الحرب ذاتها هي التي تخشاه ، ولا يتوانى الشّاعر عن أن يمنح هذه الحرب صفة (الضّروس) ليزيد من تكثيف المعنى وتقويته ، ليعطي شجاعة ممدوحه قوة تزيد عن تلك القوة المألوفة التي يُمتَدح بها الممدوح بالشّجاعة ، فجاءت استعارته تحمل قوة المعنى ودقة الصّورة كنوع من الإبداع الذي تميّز به انزياحه اللغويّ.

---

[1] ينظر : ربباعة ، موسى ، **الأسلوبيّة : ماهيتها وتجلّياتها** ،ص ،٧٩.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٣.

[3] **نفسه** ، ص ١٣.

ولا يتوقّف وصف الشّاعر لممدوحه عند تلك الصّفة من الشّجاعة ، بل صنع من نظم الكلمات صورة زاهية ، حملت دلالات خرجت عن رتابة المعنى ونمطيّة العبارات في قوله :[1]

(مجزوء الرّمل)

أَنِــسَ السَّيْــفُ بِـــــــــهِ وَاسـْ تَـــوْحَشَ العِلْــقُ النَّفيـــــــسُ

ففي هذه الاستعارة يعكس الشّاعر الحقائق المألوفة عند البشر ، ليخلق من الغريب لوحة تعبيريّة فنّيّة وظّفها أجمل توظيف ، إذ حمل الانزياح هنا وقعاً مختلفاً على نفس المتلقّي ، لأنّه جعل من السّيف إنساناً له من المشاعر ما يجعله يفهم ويشعر ، فالسّيف الذي كان يرافق الخليفة دوماً ولا يفارقه، أنس به ، وتحوّل إلى رفيق له يصحبه في أكثر الأوقات ، على أنّ الشّاعر لم يكتف بتلك الصّورة ، بل آثر أن يلحقها بصورة يستطيع القارئ أن يرى فيها نوعاً من التّضاد، حين يرى أنّ الحياة الرّغيدة المتمثّلة في قوله (استوحش العلق النفيس) غدت تستوحش من رفقة الممدوح ، على حين أنّ السّيف يأنس به ويتّخذه أنيساً في لياليه ، وفي هذا البيت يرسم الشّاعر لممدوحه صورة الفارس الذي هجر مواطن اللذة والرّفاهية إلى مواطن الحرب والجهاد ، فخرج من حياة القصور الفارهة إلى ساحات الوغى يبتغي نصرة دين الله ، فجاء الانزياح مكثّفاً لدلالة المعنى ، ومقوّياً للفكرة .

ويحاول الشّاعر في إصرار شديد أن يتخيّر من المعاني ما يخرج بها من عالم المحسوسات إلى عالم آخر ينسجه من عالمه الشّعري ، حين يوظّف الاستعارة من بستان الشّعر وركائزه متّخذاً من القوافي وبحور الشّعر صنارته التي يغزل بها معانيه إذ يقول :[2] **(الطّويل)**

أَتَتْنَــا القَــوافِي صارِخــاتٍ لِفَقْــدِهِ مُصَلَّمَــةً [3]أَرْجازُهــا وَ قَصِيدُهـــا

في صورة رثائيّة معبّرة ، يرثي ابن الجهم الخليفة المتوكّل ، حيث نظم الاستعارة في سلك الشّعر فجعل القوافي تهرول صارخة ألماً وحسرة على فقده ، حتّى كأنّها انقطعت عن بحورها، إنّ

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٣.

[2] **نفسه** ، ص ٦٣.

[3] المصلّم : صلم الشيء : قطعه من أصله ، والأصلم من الشّعر ضرب من المديد والسّريع على التّشبيه ، والمصلّم من الشّعر : هو ضرب من السّريع يجوز في قافيته (فعلن فعلن)، ينظر : ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (صلم).

هذا المعنى الغريب والجديد حمّل المعاني إيقاعاً وبعداً جماليّاً ، أضف إلى ذلك شموليّة الشّعور بالحزن ، فليس الإنسان وحده من جزع لموت الخليفة ، فحتى قوافي الشّعر غدت بفقده وكأنّها مبتورة عن أصلها ، لقد أراد الشّاعر من تلك الصّورة الاستعاريّة الغنيّة بالمعنى والطّرافة والجدّة أن يُبكي لفقد المتوكّل كلّ شيء حتى قوافي الشّعر وكلماته .

وفي الغرض نفسه يكمل الشّاعر خطوط لوحته ،لتشابك بعضها ببعض ؛فينتج من تلك الخيوط نسيجاً جديداً من المعاني والدّلالات ، حين يكمل حديثه للقوافي وكأنّها إنسان يعي كلّ ما يُقال فيقول :[1] **(الطّويل)**

فَقُلْتُ ارْجِعِي مَوْفورَةً لا تَمَهَّلي معانِيَ أَعْيا الطّالِبينَ وُجُودُها
ولو شِئْتُ أَشْعَلْتُ القُلوبَ بِشُرَّدٍ مِن الشّعرِ أَفْلاذُ القلوبِ وَقودُها

تألّقت أقوال الشّاعر هنا وابتعدت عن الجمود ، فحتّى استعارته كانت مليئة بحركة داخليّة حرّكت فضاء النّصّ ونفس المتلقّي على حدّ سواء ، حيث ألبس القوافي صفات الإنسان ونصّب نفسه الآمر النّاهي عليها ، إذ يخاطبها مطالباً إياها بالرّجوع ، فلا تترك مكانها ، ولا يتوقّف الشّاعر عند هذه الاستعارة ، بل جعل من القلوب ناراً تشتعل عندما تسمع الشّعر ، ثمّيعود ويوظّفها مرّة أخرى متّخذاً من القلوب وقوداً وحطباً لها.

لقد خرج الشّاعر بانزياحه عن تلك الرّتابة ، ليكشف عن مستوى جماليّ ، وقريحة فذة في اختيار المعاني والألفاظ فـ" الاستعارة موهبة الفكر"[2] تكشف عن تفرّد الشّاعر عن غيره من الشّعراء وتميّزه الإبداعيّ.

في صورة استعاريّة جديدة ، يوظّف فيها الشّاعر غرضاً ومعنىً جديداً في قوله :[3] **(الوافر)**

وأَفْنِيَـــةُ المُلـــوكِ مُحَجَّبـــاتٌ وبـــابُ اللهِ مَبْـــذُولُ الفِنـــــــاءِ

ففي هذه الاستعارة يوظّف الشّاعر تضاد الصّورة لتعكس حالته النّفسيّة التي تسيطر عليه ،إذ إنّ هذه الحالة نشأت من سجنه ؛ فشعر بالظّلم والقسوة ، فجاءت استعارته السّاخرة معبّرة عن الألم الذي يجتاح نفسه ، في صورة ثنائيّة ضديّة من الاستعارة ، حين جعل أفنية قصور الخليفة

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٦٣.

[2] فضل ، صلاح ، **بلاغة الخطاب وعلم النّصّ**، ص ١٣٨.

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٨١.

كالفتيات المحجّبات المصونات، في إشارة إلى حرص الخليفة واحتجابه عن النّاس خلف الأروقة ، غير أنّ باب الله مفتوح لكلّ طالب يطرقه ، هذه المفارقة في المعنى التي أراد منها أن يبيّن البون الشّاسع بين حقيقة الإنسان الظّالمة ، ورحمة الله لعباده ، ولا يخفى في هذا الشّاهد على القارئ التّشخيص البارز فيه ،حين منح الأفنية صفة المرأة المحجّبة " إنّ الوظيفة الأساسيّة للتّشخيص أنّها تعين على أن يُسقط آماله وآلامه على ما حوله من مظاهر الطّبيعة ، فالشّاعر ينطلق من ذاته ، وينتقي ممّا حوله ما يعزّز هذه الذّات ،وما يؤكّد إحساسه؛ ومن هنا يكون التّشخيص صورة لآمال الشّاعر ومخاوفه وأحزانه منعكسة على الأشياء حوله"[1] وفي استعارة أخرى يتقن ابن الجهم توظيفها في قوله :[2] **(الوافر)**

هي الأيّـــامُ تَكْلِمُنـــا وتَـأْسُـــو وتَجْري بالسّعـــادةِ والشَّقـــــاءِ

ففي هذه الاستعارة ينزاح المعنى الحقيقيّ إلى معنى آخر يحمل دلالة مختلفة ، حيث منح الشّاعر الأيام في شعره القدرة على الجرح والأسى ، وجعل أعنّتها تجري بمقادير السّعادة والشّقاء ، تجري كفرس جامح لا يقوى أحد على إيقافه أو التّحكّم به . جاءت هذه الاستعارة لتحمل في طيّاتها إحساساً بالعجز أمام الأيام التي تملك الجرح وفي يديها مقاليد السّعادة والشّقاء وما نحن إلّا آلات تسيّرنا أصابعها .وفي صورة أخرى يجعل الشّاعر من الدهر ناقة يحلبها و للمصائب قدرة كقدرة الإنسان على المشيّ ؛ فيجعلها تمرّ به في قوله :[3]

(الوافر)

حَلَبْنـــا الدّهْرَ أَشْطُـرَهُ ومَـــــرّتْ بِنـــا عُقَبُ الشَّدائِـــدِ وَ الرَّخـــــاءِ

فهو يشبّه الدّهر بالنّاقة التي تُحلب ، ولقد جاء معنى الاستعارة هنا بمعنى " أنّه خبر ضروبه ،أي مرّ به خيره وشرّه ، ورخاؤه وشدّته ،تشبيهاً بحلب جميع أخلاف النّاقة ،ما كان منها حَفِلاً وغير حَفِل، ودارٍ وغير دارّ "[4] ولا يكتفي الشّاعر باستعارة واحدة يدلّل بها على خبرته الطّويلة ومعاركة الحياة ، بل يكمل باستعارة أخرى لتكتمل صورته إذ جعل من المصائب تمرّ عليه كما

---

[1] الجيار ، مدحت ، **الصّورة الشّعريّة عند أبي القاسم الشّابيّ** ، ١٥٧.

[2] **الدّيوان** ، ص ٨٢.

[3] **نفسه** ، ص ٨٢.

[4] ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (شطر) .

الإنسان الذي يمرّك ليزوركَ ، هذه المصائب التي تناوبته في الحياة ، فكانت تمرّه حيناً، ويمرّه الرّخاء حيناً آخر ، في إشارة منه إلى ما مرّ به في الحياة من تقلّب الأحوال ؛ فغدا خبيراً بصروف الدّهر وتقلّباته.

ومن جميل استعارات الشّاعر التي وظّفها ليبوح بما خلّفه فيه البعد، قوله:[1] **(الطّويل)**

وَأَيْنَ الهوى مِنّي وَقَدْ عَضّتِ النـوى على كَبِدِي الحَـرّى بِأَنْيَابِهـا عَضّـا

وفي هذا الشّاهد يتوّج ابن الجهم عصارة شوقه وحنينه باستعارة متميّزة ، انسجمت فيها حرارة الشّوق بحسن التّشبيه ،حيث شبّه الشّاعر البعد بحيوان مفترس عضّ على كبده بأنيابه؛ فخلّف فيها وجعاً وألماً، تماماً كمثل الألم الذي تركه البعد عن مرابع الأهل وديار الأحبّة والخلّان ، حيث جاء بيته هذا في مجموعة من الأبيات التي قالها وهو أسير سجنه، ويستطيع القارئ أن يلتمس حجم الألم الكامن في أعماقه لأنّ " مجرد الخروج من دار إلى دار، أو من بلد إلى بلد ألفه الإنسان مدّة طويلة، مهما كان قريباً والمسافة إليه قصيرة لا بدّ أن يثير في النّفس عواطف التّذكار والحنين، ويبعث في القلب لواعج الحزن والأسى ، فكيف إذا ترك الإنسان بلاده التي ربي فيها وألف ملاعب حداثته ومراتع صباه ،إلى بلاد لا تمتّ إلى بلاده بصلة ، وخاصة إذا خلّف فيها أهلاً أعزاء على نفسه ،وأحباء مقرّبين إلى قلبه، وهو إلى جانب هذا مغادرها مرغماً لا مختاراً، مضطرّاً لا مريداً، لا شكّ أنّ هذه الظّروف مجتمعة؛ تثير من عواطف الحنين أعذبها وأرقّها، ومن لوعج الشّوق أحرّها وأشدّها"[2].

إنّ محاولة الرّبط بين معنيين لا تربطهما أيّة علاقة ، ليمخّض الشّاعر عنهما صورة جديدة كلّ الجدّة ،لهو إشارة واضحة على اقتدار الشّاعر على استجلاب المعاني وتوليدها ، لينقل بها فكرة ملحّة أراد لها أن تسطع بجلاء في ذهن المتلقّي ، وهذا ما فعله ابن الجهم في استعاراته.

٢- الكنايـــــة

حفل شعر ابن الجهم بالمحسّنات البيانيّة على أشكالها المتنوّعة ، ممّا منح أدبه زخماً في المعاني والدّلالات ، خروجاً بها عن التّعابير التّقريريّة المباشرة ، "فحين ندع الكلمات حرّة في

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٤٨.

[2] سرّاج ، نادرة جميل ، **شعراء الرّابطة القلميّة، دراسات في شعر المهجر**، ص ١٨٧.

استقبال أفكارنا تتّسع الكلمات إلى ما لا نهاية ، ولتّتضح الأفكار، وتنفتح على القراءات ؛ فتكون قلوبنا منفعلة بتحرير الكلمات من سجن وظائفها الخاصة ؛ وحينئذٍ قد تأخذ الكلمات بالتّشكّل اللانهائيّ منتجة معاني متنوعة، بمعنى أنّ الأفكار أصبحت معاني فنّيّة ، وهو ما يوحي بلا نهائيّة الكلمات"[1] ومن هنا كانت الكناية توسعاً في المعنى والخروج بالألفاظ من بوتقة المعجم اللغويّ إلى فضاء الانزياح في المعنى ، ليغدو أفق الدّلالة أوسع وأكثر تأثيراً وجماليّة .

لقد أدرك ابن الجهم كغيره من الشّعراء جماليّات البيان فأحسن توظيّفه في أشعاره ، ليفجّر في اللغة طاقات إيحائيّة كثيرة ، ويُلبس الألفاظ حلّة زاهية من المعاني ،وليتأمل القارئ هذا البيت الذي يقول فيه :[2] **(الخفيف)**

نَحْــنُ أَبْنَــاءُ هذه الخِـرَقِ السُّــو دِ وَ أهْــلُ التَّشَيُّــعِ المَحْمــــودِ

ولم يكتف ابن الجهم بمدح الخلفاء، بل تجده يعدّ نفسه واحداً من أنصارهم، وواحداً من أبنائهم فالشّاعر يجاهر هنا صراحة بانتمائه للعبّاسيين ، وقد كنّى عنهم بالخرق السّود ،لأنّ السّواد كان شعارهم ، فجاءت الكناية هنا غطاء جميلاً من زخرف اللون ،لتخرج من قيود العبارات التّقليديّة إلى رحب التّوسع في الدّلالة ، وإضفاء الجمال عبر انتقاء عبارات تحمل طابع التّفرّد والتّميّز .

لقد تنبّه الشّاعر" إلى خصوصيّة المعنى الفنّيّ حتّى في تعبيره عن المألوف من المعاني، حيث أخذت صياغة المعنى عنده تتّخذ أبعاداً ذات تأويلات مدهشة هي أبعد ما تكون عن التّقليد، على قربها من نبض الواقع "[3] ولقد أجاد الشّاعر توظيف جماليّات الكناية للحديث عن الواقع في قوله :[4] **(السّريع)**

العَسَلِيَّــــاتُ التي فَــــــــرَّقَتْ بَيْــنَ ذَوي الرِّشْــــدَةِ وَ الــــغَيِّ

---

[1] رحمن ، غركان ، **إنتاج المعنى الفنّيّ : الذّات ، التّجربة، القراءة**، مجلّة القادسيّة في الآداب والعلوم التّربويّة ، العددان ٣،٤ ، المجلّد الثّامن ، ٢٠٠٨م (٥-٣١) ، ص ٢٢.

[2] **الدّيوان** ، ص ٣٥.

[3] رحمن ، غركان ، **إنتاج المعنى الفنّيّ : الذّات ، التّجربة، القراءة**، مجلّة القادسيّة في الآداب والعلوم التّربويّة ، العددان ٣،٤ ، المجلّد الثّامن ، ٢٠٠٨م ، ص ٢١.

[4] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٩٢.

يُظهر الشّاعر دعمه وتأييده للخليفة المتوكّل ، فعندما أمر الخليفة سنة ٢٥٣هـ بأن يلبس النّصارى وأهل الذّمة جميعاً الطّيالسة العسليّة تمييزاً لهم ،ويشدّوا في أوساطهم الزّنانير وكتب ذلك إلى عمّاله في الآفاق[١] ، لذلك عمد ابن الجهم إلى توظيف هذا الأمر معتمداً الكناية كوسيلة يصف فيها أهل الذّمة من اليهود والنّصارى ؛ فكنّى عنهم بلفظة (العسليّات) نسبة إلى ما فرضه الخليفة عليهم من لباس مخّصص، تلك العسليّات التي فرّقت على حدّ قوله بين أهل الرّشد والغيّ، أي ميّزت بين المسلمين وغيرهم، لقد آذت هذه الأبيات أهل الذّمة ؛ ممّا جعلهم يحقدون عليه، ويوغرون صدورهم ضده، إضافة إلى عداء الشّيعة والمعتزلة له .[٢]

وفي مكان آخر يوظّف ابن الجهم الكناية ليدلّل بها على الحكمة وحسن تدبير الأمور في قوله:[٣] **(الخفيف)**

قَـدْ ضَرَبْتَ الأُمـورَ ظَهْـراً لِبَطْـنٍ[٤] وَ تَصَفّحتَهـــا وَأَنْتَ أَمـــيرُ

ولم يتوانَ الشّاعر عن توظيف الكناية في المدح، ليكون مدحه أبلغ وأعمق ، إذ يظهر هذا في قوله: (قد ضربت الأمور ظهراً لبطن) كناية عن حسن التّدبير و متابعة أمور النّاس صغيرها وكبيرها، ولقد جاءت هذه الكناية لتمنح المعنى بعداً جماليّاً أكثر من المعنى المباشر، ولعلّك تتفق معي عزيزي القارئ في أنّ المزج بين المثل الشّعبيّ- إن جاز لي القول- والكناية ، أو جعل المثل أو القول المشهور ذاته كناية ، إنّما يدلّ على مدى قدرة الأديب على تحوير الدّلالات المتعارف عليها وتغييرها إلى دلالات أكثر بعداً وأعمق أثراً عند السّامع .وللتّعبير عن الجمال يوظّف ابن الجهم الكناية أحسن توظيف في قوله:[٥] **(الطّويل)**

وحتّى رأيْنـا الطّـيرَ في جَنَباتِهـا تكـادُ أَكُفُّ الغانِياتِ تَصيدُهـــا

تنساب الكناية هنا في جماليّة ورونق خاص، حين يصنع الشّاعر من جمال المنظر والصّورة توليفة مترابطة، حيث يعكس جمال حديقة قصر المتوكّل التي كانت مهبطاً للطّير ، في

---

[١] ينظر : شاكر ، محمود ، **الموسوعة التّاريخيّة الإسلاميّة** ، ٢١٤/٥ و ضيف، شوقي ، **تاريخ الأدب العربي ، العصر العبّاسيّ الثّاني**، ص ٢٦٠.

[٢] ينظر : **نفسه** ، ص ١٩٢.

[٣] **الدّيوان** ،ص ٣٦.

[٤] المقصود بهذه العبارة : أنعم تدبير الأمور، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (ظهر) .

[٥] **الدّيوان** ، ص ٥٨.

إشارة بعيدة منه إلى أنّ كرمه قد اتسع حتّى شمل الطّير أيضاً ، حتّى كادت الأيدي أن تمسك بهذه الطّيور، إشارة منه إلى أنّ الطّير قد ألفت البشر ، وليدلّل الشّاعر على كثرة عددها الذي ملأ المكان حتى غدا في متّسع الغانيات المستمتعات بالرّوض أن يصدنه ، وفي هذا الوصف كناية عن الأمان الذي كانت تشعر به هذه الطّيور في كنف المتوّكل ،" فلقد كان الرّجل أعمق نظراً، وأترف حسّاً، وأغنى عقلاً وثقافة من أن يفهم الأدب إلا بمفهومه الثّريّ الخلّاق"[1].

إنّ الدّارس إذا ما عكف على دراسة الكناية في ديوان ابن الجهم؛ تكشّفت له أفق رحبة واسعة ،أظهرت طابع الشّاعر المتجدّد والخلّاق ، حيث وضعت أمام الدّارس صورة لأبرز ملامح الشّاعر الأدبيّة من قدرة على توليد دلالات وصور جديدة من كلمات عادية ، حين غادر بها حظيرة اللفظ المعجمي، إلى فضاء المعاني الواسع، لينهل من معينة ويروينا بعذب التّراكيب والصّور المنزاحة من واقع المألوف إلى أفق التّجدّد والابتكار، ومنه قوله :[2] **(الطّويل)**

فَلَوْ أنَّ مـا بي بالجِبـالِ تَضَعْضَعَتْ وبالماءِ لَمْ يَعْـذَبْ وَ بِالنّجْمِ لانْقَضّا

وتجيش في نفس الشّاعر مشاعر عميقة، رأى أنّ الألفاظ التّقليديّة والعبارات المألوفة لن تنجح في أن تنقل فيض هذه المشاعر المستبدّة بنفسه وروحه؛ لذا تجده يتّخذ من الكناية صهوة يمتطيها ليجمح بتلك المشاعر في حلبة الشّعر فينقلها بدقّة متناهية ، في البيت بأكمله ، حين يرى أنّ ما به من شوق وشعور بالوحدة والضّياع والظّلم الذي يقاسيه في وحشة سجنه شدّة وقسوة لن تحتملها حتّى الجبال رغم ما عُرفت به من صلابة وشموخ ، فهي إذا قاست ما يقاسيه، ستتضعضع من هول ما به ، وإذا ما لاحظ المتلقّي أيضاً كلمة (تضعضعت) من النّاحية الصوتيّة يجد أن تكرار حرفي الضّاد والعين ، وهما من الحروف البارزة النّطق ، فحرف الضّاد يمكن القول : إنّه يعكس حالة الغضب الشّديد الذي يشعر به ابن الجهم ، فهو كمن تصطك أسنانه ألماً وقهراً ، أضف إلى ذلك حرف العين المجهور الذي يشكّل صوت الغضب الشّديد الذي يستولي على نفسه ، فالنّاحية الصّوتيّة لهذه الكلمة زادت المعنى تشبّعاً واكتفاء دلاليّا ، جسّد حالة الشّاعر النّفسيّة ، وما يعتمل فيها من تضعضع ووهن بسبب ما عاناه ، ولا يكتفي الشّاعر بالجبال ليقيس عليها ألمه – على الرّغم ممّا هو معروف عن شدّتها وصلابتها– ولكنّه

---

[1] مروة ، حسين ، **دراسات نقديّة في ضوء المنهج الواقعيّ** ، ص١٣٠.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٤٨.

يضيف أنّ الماء لو ذاق ما ذاقه ابن الجهم من ألم و ظلم لغادر عذوبته وأضحى ملحاً أُجاجاً ، ولهوى النّجم من عليائه لعدم تحمّله هذا العذاب والألم ، تلك الصّورة التي نسجها الشّاعر في ترابط بين الأرض والفضاء، وما تحمله كلّ واحدة منهما من صفة متميّزة قد تفقدها إذا ما تعرّضت للألم نفسه ، لهو إشارة ودليل قوي أراد الشّاعر أن يبيّن به حجم ألمه ، فجاءت الكناية هنا خير معين للشّاعر للتّعبير عمّا يجول بوجدانه من أحاسيس .

وفي موقع آخر يوظّف ابن الجهم حكاية سبأ ، التي جاءت في القرآن الكريم ما لحق أهلها من تشرد وضياع بعد أن خالفوا أوامر الله تعالى ، ولم يشكروا نعمه كما يجب ، فقال:[1]

(السّريع)

وَالـــدَينُ قـــدْ أشْفى وأنْصـــارُهُ أيْدي سَبـــا موعِدُهـــا المَحْـــشَرُ

اتخذ الشّاعر من " أيدي سبا" والمقصود بها هنا " جنود سبأ" كناية عن التّبدّد والتّشتت الذي لا اجتماع بعده ، أي مثل قوم سبأ الذين تفرّقوا في البلاد بعد سيل العرم [2].

٢- التّشبيه

فنّ بلاغيّ يلجأ إليه الأديب رغبة منه في تقليص الفجوة الذهنيّة والفكريّة بين عالم معنويّ لا يمكن تجسيده إلى عالم ماديّ محسوس ، يستطيع العقل به أن يرسم صورة شبيهة بتلك التي أرادها الشّاعر ، وعبّر عنها "التّشبيه في أصله اللغويّ : التّمثيل ولذلك دلالتان : الأولى تفيد التّسوية بين شيئين مختلفين أو متفقين ، والثّانية تفيد تجسيد شيء أو تصويره ، وكلتاهما مشتقة من الشّبه والمِثل ، ومنه شبه من الأمر: مثله ، واستنتاجاً من ذلك فإنّ التّشبيه مساواة بين شيئين عن طريق المقاربة المبنيّة على أساس وجود علاقة بينهما... إنّ التّشبيه منهج لتنمية المعرفة بالأشياء ، يقوم على الرّبط بين الجزئيّات ، ومنحها طابعاً كليّاً"[3] ، لذلك اعتمده الشّعراء وسيلة لنقل الصّور ، ونقل المشاهد الذّهنيّة المستعصية على النّظر ، ليجسدها في صورة حسيّة ، ولكن بصورة جماليّة مميّزة ، حيث تكمن جماليّات التّشبيه في التّشكيل اللغويّ، حين يستلّ الشّاعر من

---

[1] **الدّيوان** ، ص ٧٣.

[2] نفسه ، ينظر: **حاشية الدّيوان** ص ٧٣.

[3] الجهاد ، هلال ، **جماليّات الشّعر العربيّ ، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشّعريّ الجاهليّ**، ص ٢٠٠.

الصّور الذّهنيّة صورة حسيّة بألفاظ بصريّة ، فتشكّل فيما بعد مكمن الجمال " ولعلّ من المفيد أن يُذكر أنّ قيمة التّشبيه لا تُكتسب فقط من طرفيه أو من جهة الشّبه القائم بينهما ، بل الموقف الذي يدلّ عليه السّياق ، ويستدعيه الإحساس الشّعوريّ والموقف التّعبيريّ"[1]، وعليه فإنّ " صفوة القول في التّشبيه أنّه يجمع ثلاث صفات هي البيان والمبالغة والإيجاز"[2].

لقد أدرك ابن الجهم ما للتّشبيه من تأثير على المعنى وعلى نفس المتلقّي؛ فعمد إلى توظيفه بشكل مكثّف ، ولعلّ التّشبيه كان عماد الصّورة الفنّيّة في شعره ، وقد تمّ تناوله بشكل مفصل في فصل الصّورة ، لذا سيقتصر هذا الجزء على إيراد شواهد من التّشبيه تناولت مجالات أخرى ، كان للتّشبيه دور في التأثير على الدّلالة ، وتوسيع لمدارك المتلقّي ، وإضفاء بعد دلاليّ إضافة إلى الوظيفة الأولى له وهي الوظيفة الجماليّة .

وظّف الشّاعر التّشبيه في المدح ، إذ اغتنم مزية هذه الصّورة ليبرز بها المعنى الذي أراده ، فقال:[3] **(الطّويل)**

هَــلِ الشّيْبُ إلّا حِلْيَــةٌ مُسْتَعــــارَةٌ ... وَمُنْــذِرُ جَيْـشٍ جَــاءَنــا مُتَقَدِّمــا
كَــأَنَّ مَكــانَ التَّــاجِ سِلْكٌ مُفَصَّـــلٌ ... بِنَــوْرِ الخُــزامى[4] أَوْ جُمانــاً[5] مُنَظَّما
وَضيءٌ كَنَصْلِ السّيفِ إنْ رَثَّ غِمْـدُهُ ... إذا كــانَ مَصْقولَ الغِرارَيْنِ[6] مِخْذَما[7]

يقدّم الشّاعر في هذا البيت وصفاً طويلاً للشّيب ، إذ يعدّه حلية وزينة ، كعادة ابن الجهم دائماً يحوّل المواقف الصّعبة إلى أمور إيجابيّة ، كما مرّ معنا حين سُجن ، فرأى أنّه أمر طبيعيّ

---

[1] الدّراويش ، حسين ، عرقوب ، مفيد ، **دور أسلوب التّشبيه البليغ في إظهار صورة الشّهداء في شعر الأسرى الفلسطينيّ في السّجون الإسرائيليّة ، دراسة تحليليّة** ، مجلّة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدّراسات ، العدد التّسع والعشرون ، المجلد الثّاني ، ٢٠١٣م ، (٣٤٥- ٣٧٤) ، ص ٣٤٩.

[2] **نفسه** ، ص ٣٥٠.

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٩.

[4] الخُزامى : نبت طيّب الرّائحة ، وهو عشبة طويلة العيدان ، صغيرة الورق ، لها نَوْر كنَوْر البنفسج ، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (خزم) .

[5] الجُمانُ هَنَواتٌ تُتَّخَذُ على أَشكال اللؤلؤ من فضَّة فارسي معرب، **نفسه** ، مادة (جمن).

[6] الغرارين : الغرّ : حدّ السّيف، **نفسه** ، مادة (غرر).

[7] المخذّم : السّريع ، نعت له لازم ، لا يشتقّ منه فعل ، وبه سُمّي السّيف مخذّماً ، أي سرعة القطع ، **نفسه** ، مادة (خذم).

لأنّ السّيف يُغمد لا محالة في وقت من الأوقات ، وغيرها في كثير من المواقف المشابهة ، الأمر الذي إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على تلك النّظرة التّفاؤليّة للشّاعر ، وإلى شموخ نفسه وعزّتها التي تأبى أن تظهر بمظهر الضّعف والوهن .

ويرى الشّاعر في الشّيب نذير جيش جاء يتقدّم قائده ، ويؤكّد أنّ هذا الوصف لم يفه حقّه، فيلجأ إلى الصّورة التّشبيهيّة ، لتشحن قوله وشعوره بالتّالي بطاقات دلاليّة ونفسيّة وشعوريّة تعكس فكر الشّاعر ورؤاه ، حيث يشبّه انتشار الشّيب في مقدّمة الرّأس –مكان وضع التّاج– بالسّلك الذي تنتظم فيه الجواهر في لمعانه ولونه البرّاق ،هذا السّلك الذي نُظمت به زهرات الخُزامى ذات اللون البارز، غير أنّه يجد أنّ هذا التّشبيه عاجز عن الإيفاء بتلك الأحاسيس الجامحة في نفسه؛ فيُلحق التّشبيه الأول بتشبيه ثانٍ بوساطة العطف ، ولكن دون العودة على الجملة كاملة ، بل يختصرها بالعطف ، وكأنّ الشّاعر يؤكّد بهذا الاختصار على قصر الحياة ، فبعد ظهور الشّيب لم يعد هناك متسع ومساحة كبيرة من الوقت في هذه الحياة ، في إلحاح على إبراز الشّيب الذي شبّهه بحبّات اللؤلؤ اللامعة ، أوليس في هذه الصّور نظرة جماليّة أو ربّما تكون مسكِّناً لوجع الحقيقة السّاطعة سطوع الشّمس بأنّ قطار العمر قد سار به مسرعاً فاقتربت النّهاية الحتميّة، وكأنّه أراد أنْ يمنح لنفسه الأمل ، ويؤكّد أنّه غير متخوّف أو قلق لظهوره ؛ فشبّهه بأجمل الأشياء.

ثمّ يعود لينتزع من بيئة الفرسان والحرب صورة تشبيهيّة أخرى ، إذ يرى في لمعان الشّيب وضاءة ونوراً كنصل السّيف ، ولكنّ هذا السّيف غدا قديماً بالياً ، غير أنّه مصقول الحدّ سريع القطع ، فالشّاعر يلحّ في إصرار مميت على التّأكيد أنّ السّيف حتّى وإنْ كان قديماً بالياً إلّا أنّه لا يفقد لمعانه أو قوته في البتر وسرعته ، في دلالة رمزيّة يشير بها إلى نفسه ، ليبيّن قيمته ومكانته ، فالسّيف القديم هو رمز للشّاعر نفسه ، يريد أن يلمّح بهذا التّشبيه إلى حقيقة مفادها أنّه وإنْ كبر وسار به العمر إلّا إنّه ما زال بكامل قوته وقدرته على أخذ حقّه ، والدّفاع عن نفسه.

ويوظّف الشّاعر التّشبيه لينقل به صوراً ومواقف عايشها وعاينها؛ لأنّه يدرك أنّ للتّشبيه مزية في تجسيد المعنويّ من الأمور " خاصة أنّ الأمور العقليّة متأخّرة في الحصول لدى النّفس عن الإدراكات الحسيّة في الزّمن ، لأنّ النّفس في مبدأ الفطرة خالية من العلوم، فلا جرم أنّ إلف

النّفس بالحسّيّات أتمّ من إلفها بالعقليّات ، فإذا ذكرت المعنى العقليّ الجليّ ثمّ أعقبته بالتّمثيل الحسيّ فكأنّك نقلت النّفس من المعنى الغريب إلى المعنى القريب"[1]، لذا كان التّشبيه أقدر الأساليب على نقل الصّورة وتقريبها إلى ذهن المتلقّي .

وعندما تولّى المتوكّل الخلافة بعد الواثق ، سجن عمر الرّخجيّ الذي كان من بطانة الواثق ، وكان يأتي بأخبار المتوكّل إليه ، ثمّ صادر أمواله وممتلكاته ، ولقد قدّم الشّاعر صورة للفساد والفوضى التي كانت في زمنه فقال :[2] **(مجزوء الكامل)**

كَـــــانَتْ غَيــــاهــبُ فِتْنَـــــةٍ وَالنّـــــــاسُ في عَمْيائِهـــــا
مُتَحَيّـــــرينَ كَمـــــا تَحـــــا رُ البَهْـــــمُ بَعْـــــدَ رِعائِهـــــا

يقدّم الشّاعر صورة تلك الفتنة التي عمّت البلاد ، فيصفها بالغياهب ، أي بالظّلمة شديدة السّواد ، هذه الظّلمة التي كان النّاس يتخبّطون فيها مشتّتين بين هذا وذاك ، بين المتوكّل والواثق فيشبّه الشّاعر حالهم هذه وحيرتهم بالأغنام الصّغيرة من الضّأن التي تحار بعد الرّعيّ فلا تدري إلى أين تذهب ، فتجدها تتخبّط هنا وهناك ، وكأنّه يريد أنْ يقول إنّ هؤلاء النّاس من الرّعية كالأغنام التي لا راعي لها ، ولأنّها لا تملك عقلاً سليماً يوجهّها فإنّها تتوه في مجاهل المرعى وتتخبّط به ، تماماً كما هو حال المسلمين في هذه الفتنة ، حين فقدوا العقل الذي يمكن أن يقودهم إلى الطّريق الصّحيح ؛ فضاعوا وتشتّتوا، وهذا " نوع من بيان الحال ، ولكنّه بيان على وجه التّمكين بتوضيح حال المشبّه في ذهن السّامع ، وتقوية شأنها ، وتحقيقها في نفسه ، وتأكيدها في خاطره ، ويتمّ ذلك بإبرازها في صورة أقوى وأظهر وأبهر حين تشبّه المعنويّات المجرّدة بالحسّيّات المشاهدة والمتخيّلة "[3].

وتتجلّى فلسفة الشّاعر وإيمانه في كثير من أشعاره ، ففي كلّ مرّة يقدّم جانباً من فكره مغتنماً الصّور لتكون أداته القويّة لإبراز تلك الفلسفة ، فها هو يقول في المال :[4]

---

[1] الجنديّ ، عليّ ، **فنّ التّشبيه : بلاغة ، أدب ، نقد**، ٢٠٨/١.
[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٤٠.
[3] الجنديّ ، عليّ ، **فنّ التّشبيه : بلاغة ، أدب ، نقد**، ٢٠٨/١.
[4] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٨٧.

(الكامل)

يَدْنُــو وَ يَنْــأى عَنْكَ في رَوَغانِـهِ كَالظّــلِّ لَيْسَ لَـــهُ قــرَارٌ يُوْجَـــدُ

ويرسم الشّاعر صورة للمال متخذاً من التّشبيه ركيزة أوليّة للوصف وبيان الحال الذي يريد نقله للمتلقّي ، ولتكتمل الصّورة التي أراد لها الشّاعر أن تصمّ الأذان وتخترقها ؛ فتصل بتلك القوّة التي تستحقّها ، و زواج بين التّشبيه والثّنائيّة الضّديّة في قوله (يدنو وينأى) ، لقد أراد الشّاعر أن يظهر أنّ المال أمر ليس ثابتاً ، بل هو متقلّب يقترب منك ويبتعد ، مشبّهاً إياه بالظّل الذي ليس له قرار ، فهو متقلّب كل يوم في حال ، ولعلّ في كلمة (روغاته) تأكيد قاطع بأنّ المال غير ثابت ، بل هو مراوغ ، متقلّب .

وفي تشبيه آخر يقول ابن الجهم : [1] **(البسيط)**

كَـــأَنَّه وَوُلاةُ العَهْـــــدِ تَتْبَعُـــهُ بـــدْرُ السَّمــاءِ تَلَتْـهُ الأَنْجُـمُ الزّهُرُ

يشبّه الشّاعر الخليفة المتوكّل وولاة عهده الذين سيخلفونه ببدر السّماء الذي تتلوه وتأتي بعده النّجوم المضيئة ، إذ أراد الشّاعر بهذا التّشبيه أن يظهر مكانة الخليفة وولاة العهد بالبدر والنّجوم ، ليظهرهم بمظهر النّور والضّياء الذي يلقي بخيوط سناه من عليائه ليمنح نوره للأرض وما عليها من كائنات .

وتنوّعت صور التّشبيه في شعر ابن الجهم ، حيث أتى بها لأغراض متنوعة متعدّدة ومتباينة فها هو يستند على الصّورة التّشبيهيّة في الهجاء أيضاً ، فيقول : [2] **(البسيط)**

فَأَصْبَحــتْ كَمُراحِ[3] الشَّــوْلِ[4] حافِلَــةً مِــنْ كُـــلّ لاقِحَــةٍ في بَطْنِهــا دِرَرُ

---

[1] **الدّيوان** ، ص ١٣٥.

[2] **نفسه** ، ص ١٣٤.

[3] المراح : مأوى الإبل ، ابن منظور ، **لسان العرب**، مادة (مرح) .

[4] الشّول من النّوق التي خفّ لبنها ، وارتفع ضرعها ، وأتى عليها سبعة أشهر من يوم نتاجها ، فلم يبق في ضرعها إلا شول من اللبن : أي بقية، **نفسه** ، مادة (شول).

هجا ابن الجهم قوماً ، فعيّرهم بأمّهم ، إذ جعل منها زانية ، تبيع الهوى لكلّ واحد يطلبها من الرّجال ، حتّى أنجبت منهم أولاداً لا تعرف آباءهم ، فلقد أصبحت هذه الأمّ كمأوى الإبل التي حوت في رحمها من كلّ مكان زرعاً .

فالتّشبيه الذي اختاره الشّاعر كان مستمدّاً من البيئة الصّحراويّة ، وقد كان بمقدور الشّاعر أنْ يختلق صورة جديدة بعيدة ، ولكنّه آثر أن تكون من حياة البادية ؛ لأنّه كان على وعي كامل بأنّ هذه الصّور من أكثر الصّور التصاقاً بمعرفة المتلقّي والمهجوّ ، وبذلك فإنّ معناها المراد سيصل حتماً إلى سامعها.

ومن جميل تشبيهاته قوله في مدح المتوكّل:[1] **(الطّويل)**

يُضيء لِأبْصـــارِ الرّجـــــالِ كَأنَّـــهُ صَبـــاحٌ تَجَلَّى يَزْحَـمُ اللَيْـلَ مُقْبِـلُ

حيث يشبّه الشّاعر الخليفة المتوكّل بالصّباح الذي يضيء لتهتدي به الأبصار في طريقها ، هذا الصّباح الذي ظهر يزاحم الليل سواده ليبعده ويحلّ مكانه ، ولقد اختار الشّاعر الفعل (تجلّى) ليكون المعنى أظهر وأقوى " والبراعة هنا ليست في اختيار مشبّه به لمشبّه ما ، ولكن في اختيار مشبّه بعينه دون غيره ، يضفي على المشبّه روعة وجمالاً، ليتمّ نوع من العطاء المتبادل ... فيكوّنان صورة لا هي المشبّه وحده ، ولا المشبّه به وحده ، بل هي شيء جديد ينشأ من ارتباطهما ببعض في هيئة تشبيه"[2].

ويُلاحظ ممّا سبق من شواهد التّشبيه في شعر عليّ بن الجهم، أنّ الأغراض الشّعريّة كالمدح والهجاء والفخر والفلسفة والحكمة ، اعتمدت التّشبيه ركيزة لها، ومردّ ذلك يعود إلى إدراك الشّاعر ما لهذه التّقنيّة من تأثير على النّصّ من الجانب الدّلاليّ والجماليّ على حدّ سواء ، كما أنّه لم يكن مجرد حلية أو زخرفة في القول ، أو إظهار البراعة والتّفوّق ، بقدر ما كان يؤدّي دلالات كثيفة امتنع الشّاعر عن التّصريح بها : إمّا حياء أو تأدّباً أو تعظيماً أو غيره. لذلك لم يكن مستغرباً أن يرتكز عليه الشّاعر في شعره بشكل واضح .

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٦٥.

[2] منير ، سلطان ، **البديع في شعر المتنبّي : التّشبيه والمجاز** ، ص ١١٩.

الانزياح التّركيبيّ

إنّ الوقوف عند لغة القصيدة وتراكيبها، يعدّ الرّكيزة الأساسيّة لإدراك المثيرات الأسلوبيّة ،فقد اجتمعت الدّراسات الأسلوبيّة على قيمة التّركيب كونه عنصراً فاعلاً في عملية الخلق الشّعريّ، وعليه تقوم الصّياغة اللغويّة، وبوساطته يتمّ الكشف عن التّناسق بين المفردات ، ويحقّق التّركيب أدبيته عبر عمليتي الحضور والغياب ، أي أنّ المفردات في الخطاب الشّعريّ تتركّب من [1] " مستويين حضوريّ وغيابيّ ، فهي تتوزّع سياقيّاً على امتداد خطيّ ويكون لتجاورهما تأثير دلاليّ صوتيّ وتركيبيّ ، وتتوزّع غيابيّاً في شكل تداعيات للكلمات المنتمية للجدول الدّلاليّ نفسه؛ فتدخل في علاقة استبداليّة"[2] ، ومن هنا تظهر أهميّة الانزياح التّركيبيّ الذي يعدّ أحد الرّكائز التي يبني عليها الشّاعر عباراته التي تحمل أفكاره في نسق خاص للمتلقّي؛ لهذا جاءت دراسة الانزياح التّركيبيّ جزءاً لا يتجزأ من جماليّات الأسلوب عند ابن الجهم ، وقد شمل الانزياح التّركيبيّ عند ابن الجهم عدّة أنواع منها :

١- التّقديم والتّأخير

أ- تقديم الفاعل الحقيقيّ على فعله :ومنه قوله : [3] (السّريع)

الشَّيْبُ يَنْهَاهُ وَيَزْجُرُهُ والشَّوْقُ يَأمُرُهُ وَ يَعْذِرُهُ

ففي هذا الشّاهد يظهر التّقديم في صدر البيت وعجزه ، حيث يقدّم الشّاعر الفاعل على فعله في كلّ من (الشّيب ، الشّوق) ليجعل كلّا منهما مبتدأً وليس فاعلاً ، حيث أحال بالضّمير المستتر إليهما ، ولكنّ السّؤال الذي يتبادر إلى ذهن المتلقّي : لِمَ قدّم الشّاعر الفاعل على فعله ، ولعلّ في قول عبد القاهر الجرجانيّ جواباً لهذا السّؤال في قوله :"هو باب كثير الفوائد ، جمّ المحاسن واسع التّصرّف ،بعيد الغاية ، لايزال يفترّ لك عن بديعة ،ويفضي بك إلى لطيفة ، ولاتزال ترى شعراً يروقك مسمعه ،ويلطف لديك موقعه ،ثمّ تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف

---

[1] ينظر : الصّميدعي ، جاسم محمّد ، **شعر الخوارج ، دراسة أسلوبيّة** ، ص ٩١.

[2] عبد المطلب ، محمد ، **البلاغة والأسلوبيّة** ، ص ١٧٣.

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٦٧.

عندك أن قُدِّم فيه شيء ، وحُوّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[1] إنّ ذلك التّقديم لم يأت به الشّاعر من محض المصادفة ، إنّما أراد أن يعكس حالة التّخبط النّفسيّ التي فرضتها عليه الحال ، فالشّيب ينهاه عن الهوى ، معيّراً إياه بكبر سنّه ،في حين أن الشّوق الكامن بين جوانحه يأمره به، فلم يكن للشّاعر من مناص التّقديم تبعاً للحالة الشّعوريّة المسيطرة عليه ، فمن غير المنطقيّ أن يقدّم الفعل هنا على الفاعل ،فلو كان الحال كذلك لفقد الكلام قيمته من جانبين : أولهما: ذلك الوقع الخاص في نفس المتلقّي والذي لا يمكن أن تفسره التحليلات المنطقيّة العقلانيّة ، وهو ما أشار إليه قول الجرجانيّ آنف الذّكر ، وثانيهما : ذلك الصراع النّفسيّ الذي خلّفه نزاع القلب والعقل في كيانه ، فكان لزاماً عليه هذا التّقديم .

ويستعين بتقديم الفاعل في الفخر بقوله :[2] **(السّريع)**

فَهـــوَ الـــذي قَلَّـــدَني أَمْـــــرَهُ إِنْ أَنَ لَـــمْ أَشْكُـــرْ فَمَـــنْ يَشْكُـــرُ

لم يجد ابن الجهم ما هو أفضل من تقنية التّقديم للإشادة بالمتوكّل، وما حازه الشّاعر عنده من مكانة عالية – فقد كانت قصيدته هذه هي أولى قصائده التي مدح فيها الخليفة المتوكّل– فجاء تقديم الفاعل الحقيقيّ المتمثّل بضمير الشّأن (هو) في إشارة إلى المتوكّل ليظهر فيها الشّاعر أهميته عنده ، وكأنّه أراد أن يؤكّد للسّامع أنّ الخليفة نفسه دون سواه هو من قلّده الأمر، فالشّاعر إنّما " عمد إلى خلخلة الأنظمة الثّابتة للغة؛ فاختار من المفردات ما يحمل طاقات تأثيريّة واسعة، ومن ثمّ تحميلها دلالات إضافيّة؛ لينجم عن ذلك خلل في العلاقات اللغويّة الرّاسخة، وذلك لأنّ الألفاظ في أثناء ذلك تلبس دلالات جديدة، لتؤصّل علاقات لم تكن مألوفة من قبل، وهذا عمل مقصود يُتوخّى منه زيادة الطّاقات الإيحائيّة للألفاظ وتوسيع حقولها الدّلاليّة؛ لتستوعب دقائق التّجارب التي تعبّر عنها"[3] ولأنّ الشّاعر يدرك حقيقة هذا الأمر، نجده قد زاوج بين تقديمين في شاهد واحد، كان الأول في صدر البيت والأخر في عجزه، فجاء الثّاني مكمّلاً لفكرته التي عمد إلى إيصالها للسّامع، حيث كان تقديم الفاعل الحقيقيّ عن فعله في الضّمير المنفصل (أنا) ليثبت بذلك اعترافه بفضل الخليفة عليه دون سواه من الأفراد ، فهذه الخاصيّة

---

[1] الجرجانيّ، عبد القاهر ، **دلائل الإعجاز**، ص ١٠٦.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٧٤.

[3] أحمد ، عليّ محمّد، **الانحراف الأسلوبيّ (العدول) في شعر أبي مسلم البهلانيّ**، ١٨٦٠–١٩٢٠م ، مجلّة جامعة دمشق ، المجلّد التّاسع عشر ، العددان الثّالث والرّابع ، ٢٠٠٣، (٥١–١٠٥) ص ٦٩–٧٠.

الفنّيّة التي أتى بها الشّاعر إنّما هي دلاليّة جماليّة على حدّ سواء فـ " إنّ أعظم الفنون نبلاً هي التي تؤثّر على العقل والمشاعر أيضاً، فهي مثل السيمفونيّة لا تؤثّر علينا بانسجامها فحسب، بل ببنائها وتطوّرها أيضاً"[1] ومن هنا كان للتّقديم جمالياته التي أضافت للنّصّ رونقاً خاصاً ، فجعلت منه إيقاعاً ينساب كماء الغدير عذوبة إلى المتلقّي .

ومن جميل تقديمه قوله :[2] **(السّريع)**

فَأَمَّـرَ اللهُ إمـامَ الهُـدى وَ اللهُ مَـنْ يَنْصُـرُهُ يَنْصُـرُ

لا يخفى على السّامع هنا أنّ الغرض من تقديم الفاعل (لفظ الجلالة) على فعله، إنّما مرده تعظيم الخالق عزّ وجلّ، لأنّه أحقّ بالتّقديم من أيّ أمر آخر، لما له من عظمة تفوق كلّ شيء فجاء التّقديم هنا متوافقاً ومنسجماً مع تلك المكانة للباري تجلّى في علاه ، كما أكّد فيه أنّ الله ينصر من ينصره وينصر دينه ، فالله وحده القادر على هذا الأمر وبيده مقاليد الأمور يسيّرها كيفما يشاء ، لذا كان في التّقديم تناغم مع هذه الغاية التي أراد ابن الجهم إيصالها للمتلقّي.

ويسعى الشّاعر في مواطن معينة إلى إبراز أنفته وعزته وشموخه على الرّغم من الصّعاب ، فلا يجد أفضل من التّقديم وسيلة ينقل بها ما يجول في نفسه من فكر، وما يعتمل فيها من أفكار فيقول:[3] **(الكامل)**

وَ الحَبْسُ إِنْ لَـمْ تَغْشَـهُ لِـدَنِيَّـةٍ شَنْعـاءَ نِعـمَ المَـنْزِلُ المُتَـوَرَّدُ
بَيْتٌ يُجَـدِّدُ لِلكَـرِيمِ كَرَامَـةً يُزارُ فيـهِ وَ لا يَزُورُ وَ يُحْفَـدُ

وتظهر فلسفة الشّاعر وإيمانه العميق بقدرته على تحويل المواقف التي يمرّ بها من النّقيض إلى النّقيض، حيث يظهر الشّاعر وقد صنع من سجنه بيتاً كأيّ بيت ، لـ" يشير لحالة التّلاحم التّناقضيّ، تلك الحالة التي تعبّر عن قوة رغبة ما"[4] ألا وهي عزّة نفسه التي أراد أنْ يثبتها للآخرين، ليعلم الجميع أنّ السّجن لم يفتّ من عزيمته أو يقلّل من شأنه ومكانته ، فالسّجن يغدو

---

[1] ديورانت، ويل ، **قصّة الفلسفة** ، ص ١١٨.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٧٣.

[3] **نفسه** ، ص ٤٥.

[4] بكر، أيمن ، **انفتاح النّظريّة الأدبيّة ، التّفكيك وقراءة النّصوص القديمة**، مجلّة فصول ، العدد ٦٥،خريف ٢٠٠٤م شتاء ٢٠٠٥م ،ص ٢٠٩.

نعم المنزل إن لم يغشه الإنسان لعمل مشين؛ فجاء تقديم الفاعل على فعله في (بيت) في البيت الثّاني، ليدرك السّامع أنّ الشّاعر يعيش في السّجن كأيّ إنسان يعيش في منزله وبيته لقناعته بأنّ السّجن قد يصبح بيتاً ، ونعم المنزل أيضاً، فمساحات الدّلالة اعتماداً على النّصّ تتخطّى وعي الشّاعر، وتخرج عن حدود الواقع لتقدّم حالة شعريّة لغويّة شعوريّة تنهض بالأساس على تنوّع مفردات اللغة وتبدّل داخل الأبيات، بهدف تعميق الإحساس بحالة التّكدّس والاحتشاد النّفسيّ الذي يشعر به[1]

٢- تقديم الخبر

لا يأتي التّقديم من الشّاعر اعتباطاً بل "يمثّل التّقديم في بناء الجملة ركيزة أساسيّة في بلاغتها وتحقيق مرادها، وإصابة غرض المتكلّم؛ لتحقيق التّواصل بينه وبين المخاطب، لا سيما أنّه يقوم على إعادة ترتيب مكوّنات الجملة ؛ فيقدّم ما حقّه التّأخير في عرف اللغة واصطلاح النّحاة، ويؤخّر ما حقّه التّقديم، ولا يتمّ ذلك إلا لتحقيق أغراض بلاغيّة أسلوبيّة"[2]، ولأنّ ابن الجهم كان من الشّعراء الذين وعوا ما لهذا الأسلوب من أثر على القارئ؛ لم يتوانَ عن توظيفه في أبهى حلّة ، كما في قوله :[3] **(الكامل)**

وَ لِكُـلّ حـالٍ مُعَقِّـبٌ[4] وَ لَرُبَّمـــا أجْـلى لـكَ المكْـروهُ عَمّـا يُحْمَـدُ

ففي هذا البيت يكشف الشّاعر عن فلسفته وإيمانه، بأنّ دوام الحال من المحال ، لذا جاء هذا التّقديم للخبر على المبتدأ متوافقاً ومنسجماً مع تلك الرّؤية، حيث قدّم الذي يرى أهميته، لأنّه يؤمن بأنّ بعد كلّ حال يمرّها الإنسان تنجلي أمامه أمور لم يكن يعلمها، ولكنّها تصبّ في

---

[1] ينظر : بكر، أيمن ، **انفتاح النّظريّة الأدبيّة ، التّفكيك وقراءة النّصوص القديمة**، مجلّة فصول ، العدد ٦٥،خريف ٢٠٠٤م شتاء ٢٠٠٥م ، ص ٢١٣.

[2] حسن ، سامي عطا، **التّقديم والتّأخير في النّظم القرآنيّ : بلاغته ودلالاته**، جامعة آل البيت – المفرق ، دنيا الرّأي ، ٢٠١٣/٤، ص ١-٢ ، (١-١٣).

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ٤٤.

[4] عقبه : أي خلفه وجاء بعده ، ينظر : ابن منظور ، **لسان العرب**، مادة (عقب).

مصلحته، ويتماشى هذا القول لابن الجهم مع قوله تعالى: ﴿ لا تَدْرِي لَعَلَّ اللَّهَ يُحْدِثُ بَعْدَ ذَلِكَ أَمْرًا ﴾[1].

وفي مثال آخر على التّقديم يقول ابن الجهم :[2] **(السّريع)**

وللدّهْرِ إدْبارٌ وإقْبالُ وكلُّ حالٍ بَعْدَها حالُ
وصاحِبُ الأيّامِ في غَفْلَةٍ ولَيْسَ للأيّامِ إغْفالُ

يقدّم الشّاعر في هذا الشّاهد الخبر المتمثل في شبه الجملة على المبتدأ في البيت الأول، إذ يرى أنّ إيقاع الدّهر المتقلّب له عظيم الأثر على الإنسان، ليظهر بهذا التّقديم قوة الدّهر وتأثيره، ويستكمل الشّاعر الصّورة الفكريّة التي تدور في خلده، ليبيّن حقيقة يؤمن بها، ألا وهي حقيقة الدّهر الذي لا يثبت على حال ، ببيان تأثير الأيام علينا ، تلك الأيام التي لا تغفل وإنْ غفل الإنسان نفسه ، فالتّقديم في البيت الثّاني لخبر ليس على اسمها (للأيام) هي استكمال للفكرة التي بدأها الشّاعر في البيت الأول ، فما الأيام إلا جزء لا يتجزأ من الدّهر ، ولقد أضاف هذا التّقديم بعداً جديداً ودلالة أعمق للمعنى في" تغيير التّرتيب العاديّ للكلام ،فكلّ شيء يخالف العادة هو أكثر تأثيراً في الفهم من المألوف "[3] وعليه يمكن القول : إنّ الخروج عن القاعدة المألوفة وكسر النّمطيّة ؛يفجّر عند المتلقّي إحساساً بقوة الكلمة وطاقاتها الإيحائيّة ، كما يفجّر الطّاقات الإبداعيّة عند الشّاعر .

إنّ ما يميّز لغة الشّعر عن اللغة العاديّة هو ذلك الانحراف الذي يعمد إليه المبدع خروجاً عن التّقريريّة والمباشرة في الكلام فـ" إذا كان الكلام إفراداً أو تركيباً، يكاد يخلو من أيّ ميزة جماليّة فإنّ العبارة أو التّركيب في الشّعر قابل لأن يحمل في كلّ علاقة من العلاقات التّركيبيّة قيمة جماليّة ،فالشّعر يعمل دوماً على كسر رتابة اللغة المألوفة"[4] ولقد أدرك ابن الجهم هذه

---

[1] **الطّلاق** ، آية ١.

[2] **الدّيوان** ، ص ٦٨.

[3] عليّ ، فضل الله النّور، **ظاهرة التّقديم والتّأخير في اللغة العربيّة** ، جامعة السّودان للعلوم والتّكنولوجيا، مجلد ١٢، العدد الثّاني ،نوفمبر ٢٠١٢، ص ٢١١. (ص ١٧٩-١٩٣).

[4] آل يونس ، هاني صبري وآخرون ، **الكفاءة اللغويّة وتعيين الانزياح** ، مجلّة التّربية والعلم ، مجلد ١٤، العدد الرّابع، ٢٠٠٧، ص ١٤٨. (١٤٥-١٧٥).

الخاصيّة في تراكيب اللغة فأبدع فيها ،وألبسها حلّة من البهاء تليق بأفكاره وأحاسيسه ، فتراه يقول:[1] **(الطّويل)**

إلى اللهِ فِيمـا نابَنا نَرْفَعُ الشّكْـــوَى فَفي يَدِه كَشْفُ الضّرُورَةِ وَالبَلْـــوَى

في مراعاة وموافقة بين صدر البيت وعجزه ؛يأتي التّقديم في عجز البيت ،حيث قدّم الشّاعر الخبر المتمثّل في شبه الجملة من الجار والمجرور على المبتدأ في علاقة تناسبيّة مع بداية البيت حين يؤمن ابن الجهم بأنّ الشّكوى هي لله وحده ، وكنتيجة لهذا الرّأي جاء العجز متناسباً مع قوله " ففي يديه" لأنّ الله –عزّ وجلّ– هو الذي يملك مقاليد الأمور؛ لذا لم يكن التقديم اعتباطاً ، أو مجرد كلمات اصطفّت في نسق معين، "فقد تقدّمت شبه الجملة (إلى الله)على الفعل (نرفع) ووقع اعتراض بين المتقدّم والمتأخّر (فيما نابنا) والاعتراض هو موضوع الشّكوى التي تتّصف بالعموم ، إذ لا تحديد لقضيّة معيّنة وغياب التّحديد يمنح المتلقّي أفقاً رحباً يتخيّل فيه ما يشاء من معاناة الشّعر : هل يشكو من السّجن بحدّ ذاته؟ أم معاملة السّجّان؟ وهل يشكو الظّلم؟ أسئلة لا حصر لها يمكن أنْ ترد على ذهن المتلقّي، وكلّ سؤال منها جائز لأنّ موضوع الشّكوى مفتوح الاحتمالات التي تنسجم مع سياق السّجن"[2].

" فاللغة في الشّعر تكتسب طابعاً خاصاً ، ومهمّة الشّاعر أنْ يرتفع بها عن عموميّتها ويتحوّل بها إلى صوت شخصيّ ، وأن ينظمها من خلال رؤيته وموهبته في أغنى الأشكال تأثيراً،مستثمراً دلالاتها وأصواتها وعلاقات بنائها وإيقاعها على نحو فريد ،وعليه فبقدر ما يتميّز به الشّاعر في خلق لغته الخاصة يتجلّى إبداعه"[3].

ملك ابن الجهم بصيرة نافذة واقتدار على تطويع المفردات لمعانيه ، فوظّف التّقديم خير توظيف ، ومن جميل قوله :[4] **(الطّويل)**

---

[1] ابن الجهم ،**الدّيوان** ، ص٩٦.

[2] المصري، عبّاس عليّ ، **التّشكيل اللغويّ في شعر السّجن عند أبي فراس الحمدانيّ** ، مجلّة الأقصى، المجلّد الثّالث عشر ، العدد الأول، يناير ٢٠٠٩م، ص ١٠.

[3] العوادي ، عدنان حسين ، **لغة الشّعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالميّة الثّانية** ، ص٩.

[4] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٥٠.

أَلَمَّـتْ وَجُنْـحُ الليلِ مُرْخٍ سُدُولـــَه ولِلسّجْـنِ أحْـراسٌ قليلٌ هُجُودُهـــا

فالليل من الظّواهر الطّبيعيّة التي صوّرها عليّ بن الجهم في شعره ، وفي هذا الشّاهد" يبدأ الموقف بتصوير الزّمان (الليل)، ولليل في الشّعر العربيّ بعدان هما: البعد النّفسيّ والبعد الرّياضيّ، والزّمن في الشّعر إحساس أكثر منه ساعات تعدّ وتحسب، حين يكون هذا الزّمن ليلاً كثيف الظّلمة وقد تصرّمت أوائله؛ فيغدو قريناً وموئلاً للهموم والمواجع والأشواق ، فإذا جاء الليل، ونام الخليّ ، فرغ المحزون من أعباء يومه راح يضمّ أشواقه وهمومه وأحزانه إلى صدره ... في هذا الليل الدّامس الظّلمة والمثقل بالهموم تستعر نار الأشواق في نفسه وتضاعف الحنين؛ فلا يستطيع لهذا الحنين العاصف كزوابع الصّحراء رداً ، و"[1]يأتي طيف المحبوبة ليخفّف ليخفّف من وطأة الليل وسكون الوحدة ، فقد اعتاد الشّعراء القدماء أن يتحدّثوا عن طيف الخيال، طيف المحبوبة الذي يقطع المسافات ويتعدّى الحواجز والسّدود ليصل إلى محبوبه ، يأنسه في وحدته ، "فقد كان الشّاعر العاشق الولهان الذي حالت الظّروف بينه وبين محبوبته؛ يظلّ مشغولاً بها، دائم التّفكير فيها؛ لذلك يراها في النّوم ، ويتحدّث إليها في شعره، فالحديث عن طيف الخيال، هو حديث عن أحلام كلّ شاعر بمحبوبته ، وقد كثر هذا في الشّعر العربيّ"[2]، ولكنّ الشّاعر هنا يقدّم الخبر المتمثّل في شبه الجملة (للسّجن) لما كان يقاسيه من وحشة ظاهرة في كلماته ونفسه ، فبقدر خشيته على طيف المحبوبة من أن تلمحها عين السّجان، قدّم لفظة (السّجن) على الأحراس ، فهو يرى أنّ ظلام الليل الذي يكسو المكان لا يشكّل عائقاً للوصول ، بقدر ما يخشى من السّجن وحرّاسه ، لذلك يمكن للقارئ أن يتفهّم ذلك الشّعور الذي كان يسيطر على الشّاعر في وحدته وسجنه ، حيث سكب حالته النّفسيّة المأسورة خلف جدران السّجن على كلماته ولأنّ وحشة السّجن أثقل وطئاً على النّفس – وعلى المظلوم خاصة– جاء التّقديم حتميّة فرضها واقع الشّاعر الأسير، "فجمال لغة الشّعر يعود إلى نظام المفردات وعلاقتها ببعضها بعضاً ، وهو نظام لا يتحكّم فيه النّحو، بل الانفعال والتّجربة" .[3]

---

[1] روميّة ، وهب ، **شعرنا القديم والنّقد الحديث**، ص ١٨٣-١٨٤.

[2] الشّريف المرتضى ، **طيف الخيال** ، ص ٦.

[3] فلفل، محمّد عبدو ، **في التّشكيل اللغوي للشّعر ،مقاربات في النّظرية والتّطبيق** ، ص ١٤.

لقد ملك ابن الجهم بصيرة نافذة واقتدار على تطويع المفردات لمعانيه ، فوظّف التّقديم خير توظيف ، ومن جميل قوله :[1] (الطويل)

لكَ البَيْتُ ما دامَتْ هداياكَ جَمَّـــةً وَ دُمْتَ مَلِيَّــاً بِالشَّرابِ المُعَسَّـــــلِ

في لفتة متميّزة من الشّاعر جاء التّقديم هنا يحمل دلالة التّعظيم والتّفخيم ، حين خرج الشّاعر عن النّسق النّحويّ المتعارف عليه من ترتيبه المألوف بتقدّم المبتدأ على الخبر ، ليأتي بالخبر الذي نابت عنه شبه الجملة (لك) ليبرز به مكانة الفضل الذي أراد الشّاعر أن يشيد بمكانته عنده ، فاختار أن يقدّمه على أيّ شيء آخر، رفعة وتقديراً له .

٣- تقديم المفعول به على فاعله:

كانت الدّارسة قد ذكرت في معرض حديثها عن التّقديم والتأخير بأنّه انحراف عن معايير لغويّة محدّدة ، لم يكن الشّاعر ليكسر تلك القواعد إلا لغاية معينة " فالتّقديم والتأخير سلوك لغويّ يمارسه المبدع ليعبّر عن فكره في إطار عاطفة ما، ويمارسه اتجاه المتلقّي ليخاطبه بأسلوب لغويّ مختلف عن الأسلوب المعياريّ، فالمبدع يعيد تشكيل وعي المتلقّي وطريقة تفكيره وفق ما يقدّمه ويؤخّره "[2] ففي تقديم المفعول على الفاعل غاية معيّنة يهدف الشّاعر عليها، ومن النّصوص التي تبيّن ذلك وتوضّحه في شعر عليّ بن الجهم قوله:[3]

(الكامل)

صَــبْراً فَإِنّ الصّبْرَ يُعْقِبُ راحَـــــةً وَ يَـدُ الخَليفَــةِ لا تُطاوِلُهــا يَـــدُ

ويقدّم الشّاعر المفعول به المتمثّل في الضّمير المتصل في (تطاولها) لتأكيد قدرة الخليفة وقوته ، ليدرك السّامع أنّ الآخرين مهما بلغوا من قوة ، فلن تضاهي قوتهم قوة الخليفة ويده الطّولى ،"وكان لأسلوب التّقديم والتّأخير سمة التّغلغل والانتشار، حيث استطاع أنْ يخاطب العقل

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص٥٤.

[2] المصري، عبّاس عليّ ، **التّشكيل اللغويّ في شعر السّجن عند أبي فراس الحمدانيّ** ، مجلّة الأقصى، المجلّد الثّالث عشر ، العدد الأول، يناير ٢٠٠٩م، ص ٢.

[3] **الدّيوان** ، ص ٤٥.

والوجدان في آن واحد، وكانت له القدرة على حمل السّامع على المشاركة في تفعيل الموقف"[1] حيث منح السّامع القدرة على استيعاب المراد والمشاركة الفاعلة في ردّة الفعل التي ستكون نتيجة حتميّة لاقتناع السّامع بقوة الخليفة ، وإظهار عجز الآخرين أمامه ، ممّا يضمن تقديم فروض الطّاعة والولاء رغبة ورهبة من الخليفة .

وفي موقع آخر يقدّم ابن الجهم المفعول به على الفاعل خروجاً على القاعدة النّحويّة المتعارف عليها في قوله :[2] **(الوافر)**

لِيَهْنِكَ يا أَبا إِسْحاقَ مُلْكٌ يَجِلُّ عَنِ المُفاخِرِ وَ المُسامي

ففي هذا الشّاهد يمدح ابن الجهم المعتصم حين تولّى الخلافة ، ولأنّ الشّاعر اعتاد أن يلجأ إلى غير المألوف من القول والتّعبير ؛ نجده يعكس الصّورة ليهنئ المُلك والحُكم والخلافة بالمعتصم لا أن يهنئ المعتصم بها ، ومن هنا جاء تقديم المفعول به متساوقاً مع الفكرة التي أرادها الشّاعر عبر التقديم المتمثّل في الضمير المتصل في الفعل(ليهنك) ، كما أنّ تقديم الضمير العائد على المعتصم نفسه يتناسب مع ما للخليفة من مكانة تتقدّم غيرها من الأمور والأشياء ، وعليه كان التّقديم ضرورة فرضها الحال لتتناسب مع المكانة والحدث ، ولم يكن مجرد حادث لغويّ اعتباطيّ أتى به الشّاعر .

وفي وصف ابن الجهم لقبّة قصر المتوكّل يتّخذ التّقديم آليّة يعوّل عليها في نقل الصّورة بكامل أبعادها الرّحبة ، فيقول :[3] **(المتقارب)**

وَإِنْ أُوْقَدَتْ نارُها بِالعِرا قِ ضاءَ الحِجازَ سَنا نارِها

فتلك القبّة بشموخها لو أوقدت فيها النّار من العراق لأضاءت الحجاز فالتّقديم هنا في قوله (الحجاز) على الفاعل (سنا) ، لأنّ ابن الجهم أراد أن يصف عظمة هذه القبّة لا عظمة النّار المشتعلة ، فتلك القبّة لشاهق ارتفاعها ومساحتها العظيمة انعكست على مساحة النار وقوّتها التي أضاءت الحجاز ، لذا كان التقديم من وجهين: أولهما أنّ ابن الجهم أراد بهذا التّقديم التأكيد

---

[1] موسى، محمّد السّيّد عبد الرّازق، **الإعجاز البلاغيّ للتّقديم والتّأخير**، مؤتمر كليّة الشّريعة السّابع : إعجاز القرآن الكريم ، جامعة الزّرقاء، كليّة الشّريعة ، الأردن ، ص ٣٥.

[2] **الدّيوان** ، ص ١١.

[3] **نفسه** ، ص ٢٩.

على عظمة وفخامة هذه القبّة ، التي ما هي إلا جزء صغير من القصر ، وعليه فهي المعنى البعيد لعظمة القصر ورحابته وفخامته ، وثانيهما : أنّ المتلقّي يعي أنّ الحجاز بلد عظيم ، تفصله مسافة كبيرة عن العراق ، وعليه فإنّ هذا الأمر يعود على الأول في كونه وصفاً ولكنه بصري يستطيع السّامع أن يرسم أو يتخيّل ببصره تلك المسافة الكبيرة ؛ فيدرك بعقله كنتيجة لهذا التخيّل حجم هذه القبّة وفخامتها ، لذا يمكن القول :إنّ ابن الجهم اختار تقديم المفعول به (الحجاز) ، لينقل الصّورة في ذهن المتلقّي من البعد التخييليّ إلى البعد الماديّ الملموس ، لتصل الصّورة بشكل واضح وكما أراد لها الشّاعر بحرفيّة دقيقة ، و يعتمد الشّاعر على التّقديم لإيصال رسالة معيّنة للخليفة ، يظهر فيها ما تعرّض له من ظلم عندما سُجن فيقول في ذلك:[1]

(الكامل)

لَـوْ يَجْمَـعُ الخَصْمَيْنِ عِنْـدَكَ مَشْهَـدٌ يَوْمـــاً لَبـــانَ لَكَ الطَّـريقُ الأَقْصَـدُ

يوظّف الشّاعر أسلوب الشّرط في هذا الشّاهد ليتحدّث عن واقع الحال ، وعن الحقيقة التي ضاعت بين غياهب الظّلم والزّور والتّدليس ، إذ يحاول ابن الجهم أن يضع فرضيّة أراد في قرارة نفسه أن يطبّقها الخليفة ، لأنّها ستظهر الحقّ ويسطع نوره ؛ إذ يوجّه حديثه للخليفة معتمداً على أسلوب الشّرط المتمثّل في (لو) وهي كما هو معروف حرف امتناع لامتناع ، فها هو الشّاعر يقدّم للخليفة فرضيّة اجتماع الخصمين – والمراد بهما هنا ابن الجهم وخصومه الذين وشوا به عند الخليفة ظلماً وبهتاناً– في لقاء بين يدي الخليفة ؛ لكانت النّتيجة ظهور الحقّ ، و لاكتشف الخليفة حينها من الصّادق ومن الكاذب ، ومن هذا المنطلق كان تقديم المفعول به (الخصمين) على فاعله (مشهد) أمراً محتّماً فرضه واقع الحال ، فلم يكن الشّاعر يهمّه المشهد والاجتماع ، بقدر ما كان يهمّه حضور الخصمين لأنّهما أقطاب المعادلة المهمّة التي قد تغيّر مجريات الأمور ، فعلى الخصمين ينبني ظهور الحقّ وعودته لصاحبه ، ورفع الظّلم عن المظلوم ؛ وكنتيجة لذلك يمكن القول : إنّ التّقديم هنا جاء وليد الحاجة الملحّة التي أراد لها الشّاعر أن تكون مثار الانتباه ، ويكون وقعها على الأذن أسبق ، كلمحة برق تضيء عتمة الزور فتنير الطريق الأقصد الذي أراد له ابن الجهم أن يُرى ، و كان قد ضاع في عتمة الزَور ، فوجود الخصمين في لقاء مشترك يُظهر حجّة كلّ منهما ، لتظّهر الحجّة القويّة من الضّعيفة.

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٤٧.

وفي موقع آخر يقدّم الشّاعر المفعول به على فاعله في قوله :[1] **(الطّويل)**

وَدَعْ عَنْكَ قَوْلَ النَّاسِ أَتْلَفَ مالَهُ فُلانٌ فَأمْسى مُدْبِراً غَيْرَ مُقْبِلِ

يوجّه الشّاعر هنا نصيحة إذ يطلب ترك أقوال النّاس ، فلا يجعل الإنسان منها إلى نفسه سبيلاً ، فالنّاس يتناقلون الحديث بأنّ فلان ضيّع ماله وأهدره ، فضاع معه ، ورحل إلى غير عودة ، وربّما المراد هنا بالإدبار المعنويّ ، بمعنى أنّه بعد رحيل ماله وضياعه ؛ ضاعت مكانته بين النّاس ، فغدا البعيد وهو مقيم بينهم ، ولأنّ النّاس تعطي للمال أهميّة في بعض الأحيان أكثر من الإنسان نفسه ؛ قدّم ابن الجهم المفعول به (المال) على الفاعل (فلان) ، وكأنّه أراد أن يظهر أنّ المال هو المهمّ في نظر بعض البشر .

وفي مكان آخر يأتي ابن الجهم بالتّقديم رغبة في إظهار المكانة ، في قوله :[2] **(المنسرح)**

قَدَّرَها اللهُ للإمامِ وَمَا قَدَّر فيها عَيْباً لِعائِبِها

واستكمالاً للحديث عن بركة المتوكّل ، يشير ابن الجهم بمكانة تلك البركة ؛ يشير إلى أنّ الله قدّرها للمتوكّل وحباه بها وحده ، لا عيب فيها ولا نقص لمن يبحث عن عيب فيها ، والملاحظ أنّ ابن الجهم قدّم المفعول به المتمثّل في (الضّمير المتّصل) في الفعل (قدّرها) على الفاعل لفظ الجلالة (الله) ، لأنّه أراد إبراز مكانة البركة وقدرها ، فجاء التّقديم موافقاً للموصوف لما له من مكانة رغب الشاعر في وضعها في نصابها المناسب ؛ فكان التّقديم معولاً عبّد به ابن الجهم طريق الوصول لذهن المتلقّي .

وخلاصة القول : إنّ التقديم بعامة وتقديم المفعول به بخاصة جاء ليخدم غرضاً معيّناً من أغراض الشّاعر ، ويقدّم أفكاره في حلّة جديدة غير تقليديّة ولا تقريريّة مباشرة ، إضافة إلى أنّه شكّل انزياحاً جماليّاً أضفى على الشّعر رونق التجديد وروح التألّق .

---

[1] **الدّيوان** ، ص ٥٤.

[2] **نفسه** ، ٣٢.

ثانياً: الفصل

يعدّ الفصل من الأساليب التي لاقت اهتماماً ملحوظاً في دراسة الانزياح الأسلوبيّ ، بوصفه أحد الوسائل التي يلجأ إليها المبدع ، إذ يفصل فيها بين المسند والمسند إليه أو بين متعلّقاتهما ، بحيث يمكن عدّه نوعاً من الزّيادة " وتمثّل الزّيادة لوناً آخر من ألوان تحريك الصّياغة أفقيّاً ، وهي تتشابه مع الاعتراض والاحتراس في أنّها تسمح بإحلال عنصر دخيل على التّركيب؛ يقطع بين عناصره الأساسيّة ، ويحرّكها من موضعها الأصيل إلى موضع جديد تستقرّ فيه؛ فتتلوّن الدّلالة ويتغيّر المعنى من خلال هذا التّحريك"[1] ومن هذا المنطلق يمكن عدّ الفصل ملمحاً من الملامح الأسلوبيّة التي يُفترض أن يتوقّف عندها الدّراس لاستجلاء معانيها ودلالاتها .

وعلى الرّغم من أنّ القواعد النّحويّة ترى" أنّ الوصل بين المتلازمين أمر واجب الحفاظ عليه التزاماً باتّساق الخطاب نحويّاً، ولكنّ الشّعراء لا يهمّهم من اللغة أن تؤدّي ما تؤدّيه لوصفها معياريّة ، وإنّما يهمّهم منها ما تحمل من مكنونات نفوسهم من جهة وأن يحقّق قدراً من الجمال ، يبتعد فيها عن العادي والمألوف إلى لغة الانتهاك والشّرخ من جهة أخرى ، تلك اللغة التي تزيد مسافة التّوتر لدى القارئ ، لتجعله دائم التّواصل معها بحثاً عن تأويل للمشكل منها وغير المؤتلف"[2] ، وقد تمخّضت دراسة شعر ابن الجهم عن الكشف عن مواطن للوصل غدت سمة أسلوبيّة حملت دلالات تجاوزت ضفاف المعنى النحويّ إلى بعد أعمق من حدود النّصّ الظّاهر .

فقد لجأ ابن الجهم إلى أسلوب الفصل لغايات متنوّعة ، ففي كلّ مرّة كان الفصل يشغل معنى دلاليّاً مختلفاً عمّا سبقه ، فجسّد به مشاعر لم تكن لتظهر بتلك القوّة لولا تلك الخاصيّة التي استعان بها ، و من الحالات التي عمد فيها الشّاعر إلى الفصل قوله :[3] **(الكامل)**

لَيْـــلي عَـــلَيَّ بَهْـمٌ طَويـــلٌ سَـــرْمَدُ وَ هَوىً يَغورُ[4] بِهِ الفِراقُ وَيُنْجِدُ[5]

---

[1] عبد المطّلب ، محمّد ، **جدليّة الإفراد والتّركيب في النّقد العربيّ القديم** ، ص ١٦٩.

[2] الزّيود ، عبد الباسط محمّد ، **من دلالات الانزياح التّركيبيّ وجمالياته في قصيدة " الصّقر" لأدونيس** ، مجلّة جامعة دمشق ، المجلد الثّالث والعشرون ، العدد الأول ، ٢٠٠٧م ، (١٥٩-١٨٨) ، ص ١٨١.

[3] **الدّيوان** ، ص ٨٥.

[4] يغور : أغار : ذهب به ، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (غور).

[5] ينجد : يجيب ، **نفسه** ، مادة (نجد).

ويصف الشّاعر في هذا الشّاهد حالة نفسيّة يعيشها ، مليئة بالقلق والإحساس بالوحدة ، فيقدّم صورة لليل الذي يعايشه ، ويمنحه صفات عديدة ، غير أنّ ابن الجهم يخلق مساحة أوسع للتّعبير عن حجم هذا القلق ، وما يقاسيه في هذا الليل الطّويل ؛ فيلجأ إلى الفصل بين المبتدأ (ليلي) وخبره (بهم) بشبه الجملة (عليَّ) ، ليشكّل هذا الفصل فضاء شعوريّاً مزج فيه الشّاعر الإحساس بالكلمات ، فلقد شكّل هذا الفصل دلالة شعوريّة كثّفت ذلك الإحساس بعمق مأساة الشّاعر ووحدته ، إذ إنّ شبه الجملة التي أحالت هذا الليل لذات الشّاعر ، رصدت تلك الصّورة القلقة في ذات الشّاعر وكينونته، لتؤكّد على أنّ هذا الليل يعيشه هو ذاته ، ويقاسيه وحده دون رفيق أو أنيس ، كأنّ شبه الجملة هذه قد كشفت النّقاب عن إحساس الشّاعر القاتل بالوحدة ، ويزيد من إيقاع هذا القلق وهذه الوحدة تلك الصّفات المتتالية التي خلعها الشّاعر على الليل ، (طويل ، سرمد) ؛ لتزيد سواده حدّة على نفس الشّاعر ، ولا يكتفي بتلك الصّورة وحدها ، إنّما يسكب في الشّطر الثّاني من البيت ما تبقّى في نفسه من أنّات مخبوءة ، تكشف للقارئ أنّ تلك الوحدة يعود سببها إلى ذلك العشق الذي رحل به الفراق؛ فاستجاب له ، ومرّة أخرى يلجأ الشّاعر إلى الفصل ، ولكنّه يفصل هذه المرّة بين الفعل وفاعله (يغور الفراق) بشبه الجملة (به) في إصرار عجيب ، بأنّ ذلك الرّحيل كان للهوى وليس لأيّ أمر آخر ، في رغبة منه إلى التّعبير عن تلك الحسرة الكامنة التي خلّفها الفراق في نفسه ، ليختم حديثه بحذف هدم آخر قلاع الصّورة المخفيّة ، إذ حذف الفاعل (الضّمير المستتر هو) في الفعل (ينجد) العائد على (هوى) ، وكأنّ هذا الحذف –الذي يمكن عدّه نوعاً من الاستتار– هو إشارة لذلك الهوى الذي ما عاد قائماً فانحذف هو أيضاً من حياته واختفى ، ولم يعد سوى صورة ذكريات مستترة في عمق الوجدان غير ظاهرة للعيان .

وفي موقع آخر يقدّم فيه ابن الجهم صورة لمعاناته ، يتّخذ من الفصل أداة قويّة يشهرها في وجه اللغة لينقل بها ما خفي في نفسه ، إذ يقول : [1] **(الطّويل)**

وَقَـدْ ضَـاقَتِ الدُّنْيَـا عَلَيَّ بِرُحْبِهَـا فيَـا لَيْتَ مَنْ أَهْـوَى بِـذَاكَ عَلِيْـمُ

إنّ تلك النّبرة المليئة بالضّيق تكشف عنها (قد) التي تلاها الفعل الماضي (ضاقت) ليجعل من هذا الشّعور أمراً محقّقاً ، وتحصيلاً حاصلاً ، حين يصف شعوره بالضّيق ؛ حتّى غدت الدّنيا

[1] **الدّيوان** ، ص ٩٥.

على رحبها الشّاسع ضيّقة الجوانب والأركان ، ولأنّ البركان الثّائر في ذات الشّاعر ووجدانه أكبر من أن تلملمه الحروف ؛ جاء بحرف التّمني (ليت) مسبوقاً بياء النّداء التي حملت في مضمونها معنى الحسرة الممزوجة بالرّجاء ، فالشّاعر يتمنّى لو أنّ محبوبه يشعر بحاله ، وهنا يأتي دور الفصل في تجسيد ذلك المعنى حين فصل الشّاعر بين اسم ليت (مَنْ) وخبرها (عليم) بشبه الجملة (بذاك) في إشارة مرجعيّة إلى حاله التي يقاسيها ، وحتّى لا يعود إلى تكرار العبارة نفسها التي تمثّل الشّطر الأول من البيت بكامله ؛ لجأ إلى إضافة شبه الجملة في رغبة منه لتأكيد صعوبة تلك الحال التي يمرّ بها ، فتمنّى أن يعلم محبوبه بما يقاسيه من ضيق في غيابه وبعده عنه " ولاشكّ أنّ قارئ هذه الصّورة التي قام فيها تركيب الفصل بوظيفة مركزيّة تمثّلت في إضفاء قيمة غنيّة بالدّلالة ، حوّلت الأسلوب تركيبيّاً من مجرد تركيب عاديّ إلى مصدر غنيّ بالشّعريّة ، أحدث تحوّلاً في النّسق على المستوى التّركيبيّ ، وفي الدّلالة على المستوى الشّعريّ"[1] فخلقت صورة مشبّعة بالأحاسيس التي تعاني حرّ الوجد والفراق .

وفي وصف آخر للوفاء يختار الشّاعر الفصل كأداة يجسّد بها صورة هذا الوفاء ، فيقول :[2]

(الوافر)

حَبَوْتُــكَ حُبَّــي مــا دُمــتُ حَيّــاً وَإِنّي بِالوَفــــاءِ بِــهِ قَمـــــينُ[3]

يعبّر الشّاعر في هذا الشّاهد عن ذلك الحبّ الذي منحه لمحبوبه ، مؤكّداً دوامه مادام حيّاً ، ويجسّد هذا التّأكيد بجملة التأكيد في الشّطر الثاني من البيت الذي يبدأه بحرف التّوكيد (إنّ) والمتصل بياء المتكلّم ، للدّلالة على نفسه ، ولكنّه يخالف القاعدة فلا يلحق خبر إنّ باسمها بل يفصل بينهما بشبه الجملة (بالوفاء) ، لأنّ الشّاعر أراد التّأكيد على هذه الخصلة دون سواها ، فلم يقل وأنا قمين بالوفاء ، إذ أراد إبراز تلك الصّفة في نفسه ؛ لذلك حتّمت الضّرورة الدّلاليّة تقديم شبه الجملة الفاصلة بين اسم إنّ وخبرها فـ " الطّاقة التّعبيريّة للانزياحات اللغويّة ضمن النّصّ تتناسب مع الحالة الوجدانيّة في التّجارب الذّاتيّة ، إذ تحمل طاقة من الإيحاء يمكن

---

[1] الزّيود ، عبد الباسط محمّد ، **من دلالات الانزياح التّركيبيّ وجمالياته في قصيدة " الصّقر" لأدونيس** ، مجلّة جامعة دمشق ، المجلد الثّالث والعشرون ، العدد الأول ، ٢٠٠٧م ، ، ص ١٨٥.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٨٣.

[3] قمين : حريّ ، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (قمن).

للمتأمّل الكشف عنها"[1] ، ولا يقال هذا الكلام اعتباطاً ، بل يكشف عن بنية النّصّ واختياراته فالرّغبة في تأكيد وفائه دفعته لتقديم شبه الجملة على خبر إنّ ، ليتساوق المعنى مع ما جاء في الشّطر الأول (ما دمت حيّاً) ، فهذا الأمر يحتاج لتنفيذه وفاء يتجاوز كلّ الحدود ، ليتمكّن من الحفاظ على هذا الحبّ زمناً طويلاً.

ويختار الشّاعر انزياحاً تركيبيّاً آخر للدّلالة على الأهميّة ، لأنّه يعي تماماً أنّ ذلك الانزياح يحمّل التّشكيل الدّلاليّ كثافة وزخماً من المعاني ، فيختاره ليجعل منه قوّة وطاقة تدعم كلامه قائلاً: [2] **(الكامل)**

مَلِكٌ لَــهُ عَنَــتِ الوُجــوهُ تَخَشُّعــاً يَقْضي وَلا يُقضــى عَلَيْــهِ وَ يُعْبَــدُ

ويتوّعد الشّاعر ابن أبي داوود بتذكيره بعاقبة فعاله ، فيذكّره بعقاب الله يوم القيامة ، ويؤكّد بعد ذلك أنّ القوة والعزّة لله جميعاً ، فهو الملك الذي خضعت له كلّ الجباه ، القوي الذي يقضي ولا يُقضى عليه ، وهو المستحقّ للعبادة لا شيء سواه ، ويظهر الفصل جليّاً بين المبتدأ (ملك) وخبره الجملة الفعليّة (عنت) ، إذ فصل بينهما بشبه الجملة (له) ، ولا يخفى على القارئ في هذا الشّاهد أنّ الفصل هنا كان تعظيماً للخالق ، واستهانة بالمخلوق ، إذ أراد ابن الجهم أن يوصل لابن أبي داوود رسالة مفادها : إنّ الإنسان مهما علت مكانته ، وزادت سطوته إلّا أنّه في النّهاية ليس سوى عبد للملك القهّار ، الذي يخضع ويستسلم له البشر جميعهم، لذا يمكن القول : إنّ الفصل هنا حمل دلالتين مختلفتين أولهما التّعظيم لله بما هو أهله ، وثانيهما تحقير ابن أبي داوود الذي لا تعدّ قوته وسطوته شيئاً أمام قدرة الخالق – جلّ وعلا– .

إنّ جماليّة الانزياح تكمن في " استعمال المبدع للّغة –مفردات وتراكيب وصور– استعمالاً يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف ، بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة وجذب وأسر"[3] ولعلّ ابن الجهم أدرك ما لهذه التّقليبات في التّراكيب من قدرة الخلق البنّاء للصّور

---

[1] فيّاض ، ياسر أحمد وآخر ، **البنى الأسلوبيّة في شعر النّابغة الجعديّ** ، مجلّة الأنبار للعلوم الإسلاميّة ، المجلّد الأول ، العدد الرّابع ، ٢٠٠٩م (٣٤٩– ٣٨٤) ، ص ٣٧٣.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٨٨.

[3] ويس ، أحمد ، **الانزياح في التّراث النّقديّ والبلاغيّ** ، ص ٥.

وقدرة هائلة على تكثيف دلالة المعاني ، وتعميق إيحاءاتها ، كما جاء في قوله :[1] **(الطّويل)**

فَلَمّـا نَـأَتْ داري وَمـالَ بِـكَ الهَـوى إلَيْهـا وَلَـمْ يَسْكُـنْ إلَيْـكَ رَشـيدُهـا

في كلمات ممزوجة بالمرار يعاتب ابن الجهم الخليفة المتوكّل على تغيّره معه ، حيث جعل للوشاة طريقاً إليه ؛ فأوغروا صدره ضدّ ابن الجهم ، فقام يعاتبه ، بأنّه حين ابتعد ابن الجهم عن بلاط المتوكّل ، وتغيّر هواه ، فلم يعد رفيقه وخليله ، يبيّن الشّاعر أنّ المتوكّل قد خسر من هم أصحاب العقل الرّشيد والرّأي السّديد في إشارة إلى نفسه .

ولأنّ الشّاعر أراد لتلك الأنّة المحبوسة في صدره أن تصل إلى الخليفة ؛ لجأ إلى الانزياح معولاً يكشف به عن خلجات نفسه ؛ فجاء الفصل في شطريّ البيت ، إذ فصل في الشّطر الأول منه بين الفعل (مال) وفاعله (الهوى) ، بشبه الجملة (بكَ) ، أمّا الشّطر الثّاني فقد فصل فيه الشّاعر بين الفعل (يسكن) وفاعله (رشيدها) بشبه الجملة (إليك) ، ودلالة هذا الفصل يمكن الكشف عنها بوساطة المعنى أو محور الحديث في الشّاهد ، فالفصل بشبه الجملة كان عبارة عن اصبع اتّهام أو لوم يشير به إلى الخليفة ، ليبيّن له أنّ ما آل إليه من حال إنّما كان من صنع يديّ المتوكّل ، فهو الذي سمح لأولئك المغرضين والحاسدين أن يتمادوا في أفعالهم ، فكانت نتيجة هذا الأمر أنّه فقد أهل الصّلاح والرّشاد .

ولا شكّ أنّ الفصل هنا حمل أيضاً دلالة التّكريم والتّعظيم لمكانة الخليفة ، فهو المقدّم على أيّ أمر آخر ، ولكنّه برغم ذلك هو سبب تلك المعاناة التي عايشها الشّاعر .

ومن العتاب إلى المدح ينقل الشّاعر صورة انزياحيّة تركيبيّة جديدة في قوله :[2] **(السّريع)**

لا زِلْـــتَ للنَّـــاسِ حَديثـــاً بِمـــا أسْـدَتْـــهُ أيّامُـكَ مـــا عُمِّـــروا

يقدّم الشّاعر صورة للمتوكّل ، وما قدّمه من خير للنّاس ، حيث أصبحت أفعاله الطّيبة حديثاً يتناقلونه ما عمّروا في هذه الحياة ، ولكي يوضّح الشّاعر للمتلقّي المعنى بتلك الصّورة التي يستحقّها الخليفة ؛ يلجأ للفصل في الشّطر الأول من البيت ؛ فيفصل بين اسم (لا زال) وخبرها (حديثاً) بشبه الجملة (للنّاس) ، ليفيد الشّمول وواسع عطاء الخليفة ، فالشّاعر حين أتى بشبه

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٦٣.

[2] **نفسه** ، ص ٢٧.

الجملة كان يرغب في أن يمنح كرم الخليفة وإحسانه للنّاس صورة تحتلّ مساحة كبيرة ، وحيّزاً وجدانيّاً كبيراً في نفوسهم ، كما أنّها تعبّر عن تلك المكانة العظيمة للخليفة الذي غدا حديث كلّ النّاس ، فإحسانه لم يكن مقصوراً على فئة دون أخرى ، بل شمل طوائف رعيته جميعها ، فكانت النّتيجة ذكر النّاس لبرّه وكرمه وإحسانه .

ومن هنا يمكن أن يدرك المتلقّي ما شكّله هذا الانزياح اللغوي من بعدٍ دلاليٍّ ، اختصر فيه كلاماً كثيراً يمكن أن يقال ، وعليه يظهر للدّارس أنّ الانزياح التّركيبي لم يكن مجرد حلية لغويّة يلجأ إليها الشّاعر للزّخرفة الكلاميّة الشّكليّة ، إنّما هي بناء جديد للمعنى ، وتوليد لدلالات تقبع خلف أستار الانزياح .

ولأنّ الموت أكبر وأصعب من يتقبّله عقل وقلب المحبّ لمحبوبه ؛ فإنّ الشّاعر سيبحث بكلّ تأكيد عن نظّام يختلف عمّا هو مألوف ، ليعبّر به عن حجم الفقد وصعوبته ، وليمنح الفقيد تلك المكانة التي يستحقّها ، فحين مات المتوكّل مقتولاً ؛ رثاه الشّاعر قائلاً :[1] **(الطّويل)**

أَمـا وَالمَنايـا مَـا عَمَـرْنَ بِمِثْلِـهِ الــ قُبـورَ وَما ضُمَّــتْ عَلَيْــهِ لُحـودُهـا

ويتدفّق شلّال الكلمات المفعمة بالأسى ، والمعبّقة برائحة الموت ، فالدّوال التي دار في فلكها الشّاهد رسمت صورة للموت ، وألقت بظلالها على النّصّ ، فالتّتابع لتلك الدّوال (المنايا، القبور، لحودها) كلّها حملت دلالات نفسيّة ، أبرزت تلك الحالة الشّعوريّة التي استبدّت بذات الشّاعر وسكنت خلجات نفسه ، ولا يخفى على الدّارس " أنّ الكلمات العاديّة الباهتة إلى أقصى حدّ قد تكتسب فجأة مضموناً عاطفيّا قوياً مضموناً ينأى عنه في العادة "[2] وعليه يمكن القول إنّ جمال الكلمة أو قبحها يحدّده السّياق ، وهو الذي يحمّلها كثافة الإيحاء وجماليّة المعنى والتّميّز .

ويقوم بناء المعنى في هذا البيت على التّكثيف الشّعوريّ أكثر من أيّ شيء آخر ، إذ يظهر الشّاعر تفجّعه بموت الخليفة ، ولكنّه يغيّر مفهوم الموت والمنيّة ، ويحاول إضفاء نوع من المواساة لنفسه وللمسلمين بتوظيف الفعل (عمرنَ) الذي يفيد معنى الإيجابيّة من بناء و حياة فكانت المفارقة التي خلقت في النّصّ تصميماً هندسياً شعورياً مختلفاً ، حين جعل تلك المنايا

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٦٢.

[2] أولمان ، ستيفن ، **دور الكلمة في اللغة** ، ص ٩٦.

التي طالت المتوكّل نوعاً من الإعمار للقبور ، وكأنّه يريد أن يصل إلى فكرة مفادها أنّ المتوكّل أينما حلّ جلب معه الخير والعمار والخير ، حتّى لتلك القبور.

على أنّ بناء الشّاعر وتصميمه لم يكتمل بعد ، فيحاول أن يحشد طاقات اللغة التّركيبيّة ليخلق منها معولاً يعينه على التّنقيب والكشف عن مشاعره ؛ فيلجأ إلى الفصل بين الفعل المبنيّ للمجهول (ضُمَّتْ) ونائب الفاعل (لحودها) بشبه الجملة (عليه) ، وليس بخفيّ أنّ شبه الجملة هذه تعود على الخليفة المغدور ، في صورة ملحّة من الشّاعر على إظهار مكانته ، وليأمن اللبس فلا يظنّ المتلقّي أنّ المراد في هذا البيت هو شخص آخر ، كما أنّه يمكن القول إنّ شبه الجملة هذه شكلت نوعاً من التّعبير عن الحبّ ، فما أجمل أن يردّد القلب واللسان معاً ذكر المحبوب ، فكان لذلك الفصل مذاق من المرار والحبّ معاً ، يتجسّد الأول في حسرته على موت الخليفة ، وثانيهما إظهار العاطفة التي تجيش في أعماقه نحو هذا الإنسان .

لذا فإنّ " هناك مصدراً آخر من مصادر اللغة التي تثير في النّفس إحساسات خاصة بما تمدّنا به من ألوان وظلال معنويّة إضافيّة ، ويتمثّل هذا المصدر في قوة الكلمات على الاستدعاء فالملاحظ أنّ وقوع الكلمات في نماذج معيّنة من السّياقات يكسبها جوّاً خاصاً ويحيطها بملابسات تعين في الحال على استحضار البيئة التي تنتمي إليها هذه الكلمات"[1].

ولأنّ الإنسان كما ذُكر سابقاً يسعد بذكر من يحبّه ، يعترف الشّاعر بهذا الأمر قائلا: [2]

(الطّويل)

فَإنَّ حَـديثَ اللّهْــوِ لَهْــوٌ وَرُبَّمــا تَسَلَّى بَذِكْرِ الشّيءِ مَـنْ كـانَ مُغْرَمـا

ويعتمد صدر البيت على التّوكيد الذي بدأ به الشّاعر كلامه، عن الأحاديث التي تدور في مجالس اللهو، بأنّها تبقى مجرد لهو لا أكثر، ولكنْ سرعان ما تتغيّر تلك النّبرة الواثقة ليعتريها التّردد حين يختم صدر البيت بالتّشكيك (ربّما) ، فربّما يتسلّى المغرم بذكر الأمور المحبّبة إلى نفسه ، يبدو للوهلة الأولى أنّ البيت فيه من التّناقض ما يجعل صدر البيت مخالفاً لعجزه ، غير أنّ الحقيقة خلاف ذلك ، فالشّاعر قصد بذلك أنّ بعض أحاديث اللهو لا تَعدّ لهواً ،

---

[1] أولمان ستيفن ، **دور الكلمة** ، ص ٩٤.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٩.

بل هي ترديد الإنسان لما هو قريب من نفسه ، ولعلّ في الفصل الذي لجأ إليه الشّاعر ما يؤكّد ذلك ، حين فصل بين الفعل (تسلّى) وفاعله الاسم الموصول (مَنْ) بشبه الجملة (بذكر) لأنّه يدرك تماماً أنّ القريب من القلب هو المقدّم دوماً " فالفصل يستمدّ أهميته من حيث لا يورد المنتظر من الألفاظ ولكنّه يفجّر في ذهن المتلقّي شحنة فكريّة توقظ ذهنه وتجعله يتخيّل ما هو مقصود " [1]، وهو الذي يكون دائماً حاضر ذكره ؛ لذلك فإنّ الفصل هنا شكّل عاملاً مهمّاً لأنّه فصل بالشيء المهمّ لأنّ المغرم يرى أنّ هذه الأشياء المحبّبة إلى نفسه هي أكثر أهميّة من نفسه ذاتها ، لأنّها وبكل بساطة هي التي تمنح نفسه نشوة السّعادة والحياة .

وفي موقع آخر يوظّف الشّاعر الانزياح في قوله :[2] **(الطّويل)**

لَعَلَّ بَني العَبّاسِ يَأسُو[3] كُلومهم[4] فَيَجْبُرَ مِنّي هاشِمٌ ما تَهَشَّما

يبدأ الشّاعر حديثه بالرّجاء (لعلّ) ليتساوق هذا الرّجاء مع المطلب الذي يبغي الوصول إليه فهو يرجو لجراح بني العبّاس أن تُداوى ، ليجبروا جراحه ، وليعيدوا بناء ما تهدّم منه ، إذا ما لاحظ الدّارس أنّ الشّاعر استخدم الفعل (يجبر) والجبر يكون عادة للكسر ، ولكنّ براعة الشّاعر في التّلاعب بالألفاظ خلقت في النّصّ إيقاعاً مميّزاً ، حين استلّ من اسم (هاشم) الفعل (تهشّم) وكأنّه أراد بهذا الأمر أن يؤكّد أنّ ما مرّ به من ظلم وسجن ونفي إنّما هو تحطيم له على أيديهم ، ولكنّ حنكة الشّاعر اللغويّة ، وبراعته في تطويع الأساليب والكلمات لأغراضه جعلته يلجأ إلى الفصل كتقنيّة أراد أن يظهر بوساطتها بأسلوب رقيق لومه وعتابه لهم، ففصل بين الفعل (يجبر) وفاعله (هاشم) بشبه الجملة (مني) بحنكة مدرّبة ، إذ صبّ في هذا الفصل معاناته وشعوره بالظّلم ، لأنّه أكدّ أنّ تلك الجراح التي يرجو لها أن تُداوى إنّما هي من صنع أيديهم .

---

[1] صالح ، لحلوحي ، **الظّواهر الأسلوبية في شعر نزار قبّانيّ** ، كليّة الآداب واللّغات ، جامعة محمّد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، العدد الثّامن ، ص ١١.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص٢١.

[3] يأسو : يداوي ، يعالج ، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (أسا).

[4] الكلم : الجراح ، **نفسه** ، مادة (كلم).

ولعلّ في استعمال الفعل (تهشّما) المضعّف إنّما هو تأكيد شدّة انكساره ، فالتّهشيم يحيل الأشياء فتاتاً صغيرة يصعب جمعها مرّة أخرى ، وكأنّ الشّاعر أراد أن تصل مشاعره وإحاسيسه بالصّورة التي تقدّمها في أدقّ معنى .

ويتخذ الشّاعر من الفصل وسيلة يعبّر بها عن فلسفة الحياة وواقعها ، فيقول :[1] **(الخفيف)**

وَانْقَضى صَبْـرُكَ الجَميـلُ وَمَـا يَبـْ ـقى عَلى الحَادِثـاتِ صَبْــرٌ جَميـلُ

وحين مرض الخليفة المتوكّل كتب ابن الجهم قصيدة يدعو له فيها بالشّفاء، وهذا الشّاهد هو أحد أبياتها التي يوجّه فيه ابن الجهم حديثه إلى الخليفة ، بأنّ صبره قد انقضى ونفد بسبب المرض ، ويستكمل مؤكّداً أنّ لا صبر يبقى على حوادث الدّهر ونوازله ، ومن الملاحظ أنّ الشّاعر قد وظّف في هذا الشّاهد العديد من الأساليب ليصل إلى مبتغاه من المعاني والأفكار ، فكان ردّ الصّدر على العجز أحد هذه الأساليب في (صبرك الجميل) و(صبر جميل) ليمنح النّصّ إيقاعاً يتنامى شيئاً فشيئاً ؛ فيبعث في النّفس جلبة شعوريّة تخرجه بهزة شعوريّة تيقظ فيه الإحساس للاعتراف بواقع الحياة المتغيّر والمتقلّب.

أمّا الأسلوب الآخر فهو الفصل ، إذ فصل الشّاعر بين الفعل (يبقى) وفاعله (صبر) بشبه الجملة (على الحادثات) ، لأنّ الشّاعر أراد بهذا التّقديم على الفاعل أنّ يعطي للحادثات تلك المكانة القويّة التي تناسبها ، فحادثات الدّهر لا يمكن لأيّ إنسان أنّ يتغلّب عليها ، فكان لزاماً لقوّتها وتحكّمها في مصير الإنسان ؛ أنّ تتحكّم أيضاً في تركيب اللغة القواعديّ ليكون لها الحقّ في الصّدارة ، فتفصل بين الفعل وفاعله ، فهي التي تفصل في واقع الحياة بين الإنسان والرّاحة والاستقرار!! كما أنّها تنزع منه كل الشّرعيّة في الاحتفاظ براحته وما يهوى !! إذن : لا عجب أن تأتي هنا لتفصل بين الفعل وفاعله.

وفي ضوء الشّواهد التي سيقت ، وهي ليست سوى غيض من فيض، يمكن الخلوص إلى إنّ توظيف الفصل بوصفه أسلوباً اتّخذه الشّاعر لم يكن لمجرد الزّخرفة اللغويّة ، إنّما لمنح النّصّ جماليّة بلاغيّة ، يستطيع المتلقّي بوساطتها أن يتذوّق جماليات النّصّ ، ويعمل ذهنه للوصول إلى مقصد الشّاعر، وفي العثور على الضّالة بعد كدّ وتعب لهو أمتع وأجمل وأكثر تشويقاً من

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٢٢.

أن تأتيه على طبق من ذهب بسهولة " فالإلحاح على هذا الفصل بين الأشياء المتلازمة إنّما هو تكريس للاضطراب ، وخلق لتشويش معيّن يجتاح البنية التّركيبيّة للغة ، كما يؤسّس للغة أخرى جديدة تطفح بحيويّة دفّاقة ، وتؤسّس قوانينها الخاصة عن طريق إعلان الثّورة على القوانين القديمة"[١].

ثالثاً: الالتفات :

يعدّ الالتفات من الظّواهر الأسلوبيّة التي لاقت اهتماماً بوصفها جزءاً لا يتجزأ من الانزياح التّركيبيّ ، والالتفات من الفعل "لَفَتَ" ويعني صرف وجهه إليه ، وللمعنى المعجميّ علاقة مباشرة بالمعنى الاصطلاحيّ "فهو يعني انتقال الكلام أو الحديث من أسلوب إلى أسلوب آخر، أو من حالة إلى أخرى "[٢].

ولأنّ الانزياح يسعى بالدّرجة الأولى إلى كسر الجمود والتّقليديّة ؛ يمكن أن يُعدّ الالتفات أيضاً مظهراً أسلوبيّاً من "الظّواهر التّعبيريّة التي يُعنى بها علم الأسلوب ، برصدها وتحليلها في لغة الأدب ، والواقع أنّ ميدان هذا العلم النّاشئ في أحضان علم اللغة الحديث يتداخل تداخلاً بيّناً مع ميدان علم البلاغة العربيّة ... وهو تداخل لا يرتدّ إلى علاقة تأثير وتأثّر بين العلمين ، بل تلاقيهما من حيث التّوجّه أو الغاية ، إذ إنّ وظيفة كليهما هي التقاط النتوءات أو التّحوّلات التّعبيريّة في لغة الأدب للكشف عن شحناتها التّأثيريّة أو الدّلاليّة وأكثر ما يكون وروده في الضّمائر والأفعال"[٣].

وكان لهذه الظّاهرة حضور مكثّف في شعر ابن الجهم ، فكان ركيزة من ركائز الإيحاء وصورة من صور التّعبير الرّمزيّة التي جهد أن يجعل منها بقعة ضوء تصل إلى ذهن المتلقّي وقلبه ؛ فيصل بها صوته الصّامت دون أن يبوح بما يجول في خاطره بشكل بجلاء .

ومن جميل الالتفات قول الشّاعر:[٤] **(الوافر)**

---

[١] ناظم ، حسن ، **البنى الأسلوبيّة** ، ص ١٨٤

[٢] طاهر ، عبد الرّحمن ، **الالتفات في البلاغة العربيّة ، نماذج من أسرار بلاغته في القرآن الكريم** ، مجلّة الدّراسات الاجتماعيّة ، العدد التّاسع عشر ٢٠٠٥م ، ص ١٦٩.

[٣] طبل ، حسن ، **أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنيّة** ، ص ٣٣.

[٤] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١١.

فَـأَيَّدْنَـــا بِهـــارونٍ وَإِنَّـــــا لَنَرْجــو أَنْ تُعَمَّــر أَلْــفَ عـــــامِ

فحين تولّى الخليفة الواثق الخلافة كتب ابن الجهم يهنئه بالخلافة ، فيسبغ على الخليفة كعادته هالة من القدسيّة ، إذ يرى أنّ الله –عزّ وجلّ– هو الذي أرسل الواثق وكتب له النّصر ، ويعبّر ابن الجهم عن رضاه لهذا الخليفة ؛ فيرجو هو والمسلمون أن يطول عمره ، ليعمّر هو وخلافته ألف عام ، وليس المقصود العدد هنا لذاته ، إنّما هو كناية عن العمر الطّويل المديد ، ويُلحظ في هذا الشّاهد أسلوب الالتفات الذي كان واضحاً ، تنقّل فيه الشّاعر بين أزمنة الأفعال ، ليصنع حركة دؤوب في النّصّ تعكس تلك الحركة التي تجيش في صدره فرحة بتولي الواثق الخلافة ، ومن الملاحظ أنّ الشّاعر بدأ الحديث بالفعل الماضي " مستغلّاً دلالة الفعل الماضي على ثبات الحدث ، وعدم إمكانيّة التّراجع عنه ، خدمة لأصالة الخصال الحميدة وثباتها... ثمّ أردفه بالفعل المضارع"[1] (لنرجو) مع التّنوّع في الضّمائر أيضاً ما بين ضمير الغائب في الفعل (أيدنا) وضمير المتكلّم في الفعل (لنرجو)، فهذا التّنقّل بين الضّمائر خلق في جوّ النّصّ إيقاعاً حركيّاً ، زاد من التّفاعل بين النّصّ والمتلقّي ، الذي غدا يروح ويأتي بين مدّ وجزر .

كما أنّ الخروج من الفعل الماضي إلى المضارع ، يفيد الاستمراريّة كما هو معروف ، فالرّجاء بطول عمر الخليفة هو أمر مستمّر مع الأيام ، ثمّ يلتفت الشّاعر إلى ضمير المخاطب في الفعل (تُعَمَّر) لتكمل دائرة المعنى ، وكأنّ الشّاعر يستحضر بهذه الضّمائر الثّلاث ثلاث دلالات متنوّعة ، تتعلّق الأولى بتلك المنحة التي أكرم الله بها المسلمين عندما تولّى الواثق الخلافة ، والثّانية ردّ المسلمين على هذه المنحة بالقبول والرّضا والتّمسك بها ، وثالثهما إظهار العظمة والمكانة للخليفة في قلوب المسلمين .

وعليه يمكن الوصول إلى رؤوس المثلث الثّلاثة وما شكّلته كل زاوية فيه من أهميّة لاكتمال صورته .

وبالصّورة نفسها يستند الشّاعر إلى الالتفات ليوجب حقّاً وجب، في إظهار عدل الخليفة قائلا:[2] (المنسرح)

---

[1] حيدر عليّ ، فاطمة ، **الرّسائل الأدبيّة عند التّاكرنّي ، دراسة أسلوبيّة** ، مجلّة كليّة التّربية للبنات ، المجلّد الثّالث والعشرون ، العدد الثّالث ، ٢٠١٢م ، (٥٥٤–٥٧٧) ، ص ٥٥٩.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٥.

اِختـــارَها اللـــهُ للإمـــامِ الـــذي يُنْصِـفُ مِـــنْ نَفْسِـــهِ وَيَنْتَصِـــفُ

ويؤكّد ابن الجهم مرّة أخرى أنّ الله –جلّ تعالى– اختار الواثق وقلّده الخلافة ، ليظهر تأييد الله له وحقّه القدسيّ فيها ، مسبغاً عليه صفة الإمامة؛ لما تحمله هذه الكلمة من مضمون دينيّ وهالة قدسيّة تفوق غيرها من الكلمات في مفاهيم الشّيعة الدّينيّة ، هذا الإمام الذي يقتصّ الحقّ حتّى من نفسه ، وبالمقابل فهو ينتصف لنفسه ممن يستهين به أو يمسّه بسوء ، ولعلّ المتلقّي يلاحظ انتقال الشّاعر من الماضي في الفعل (اختارها) ، لينتقل منه إلى المضارع في قوله (ينصف وينتصف) ، وفي اعتقادي أنّ الالتفات من زمن إلى آخر إنّما هو إشارة أو دلالة بأنّ الخلافة غدت للواثق وانقضى الأمر ولا مجال للفصل فيه مرّة أخرى ، ولأنّ هذه الخلافة جاءت بتفويض من الله تعالى كان لزاماً كنتيجة حتميّة لذلك التّشريف الإلهيّ أن يكون العدل والإنصاف صفة ملازمة لا يحيد عنها ما بقي حيّاً ، فكان انتقال الفعل من الماضي إلى المضارع نتيجة إلزاميّة للمعنى ، وارتباطاً وثيقاً تساوق مع نتيجة الفعل الماضي ، وعليه فإنّ الانتقال بين أزمنة الأفعال " هو عبور يتمّ عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغويّ أول لتكتسبه على مستوى آخر ، وتؤدّي بهذا دلالة ثانية لا يتيسّر أداؤها على المستوى الأول "[1].

وللحنين رواية أخرى يسطرها الالتفات ، فيتنقل بها عبر الزّمن مسترجعاً ذكريات مضت إلى زمن حاضر يقول فيه الشّاعر:[3] **(الطّويل)**

تَذَكَّـرَ مِنْ عَهْـدِ الصِّبا مـا تَصَرَّمـا وَحَـنَّ فَلَـمْ يَتْـرُكْ لِعَيْنَيْـهِ مُسْجَما [2]

يلتقي في هذا الشّاهد الماضي الجميل وما يحمله من ذكريات ، بالحاضر المليء بالوحدة والظّلم والفقد ، فالشّاعر ما إن تذكّر عهد الصّبا وأيامه ، وما رحل منه إلى غير عودة ؛ حتّى حنّ لتلك الليالي الخوالي ، فما كان لتلك اللحظات من الحنين إلّا أنْ فجّرت دموع عينيه ؛ ففاضت دون توقّف .

إنّ المتتبّع لحركة دوران الأفعال في البيت ؛ يجدها تسير بتسلسل شعوريّ منطقيّ مترابط كعقد من اللؤلؤ نُظمت حبّاته بعناية في سلكه ، فالإحساس يبدأ بالتّذكّر لما تصرّم من عهد مضى من

---

[1] فضل ، صلاح ، **نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ** ، ص ٢٤١.

[2] المُسجم : الدّمع المصبوب ، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (سجم) .

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٧.

زمن الصّبا ولن يعود ، فكانت نتيجة هذا التّذكّر أنْ حنّ لتلك العهود ، وكنتيجة لهذا التّذكّر سفحت عيناه الدّموع بغزارة ، وهنا يشغل الالتفات حيّزاً من مساحة الشّعور عند الشّاعر ، الذي ينتقل من زمان مضى ويستمرّ في سلسلة متتالية من الأفعال الماضية ليتنقل بشكل مباغت إلى المضارع ، ولكنّ الحقيقة أنّ هذا الانتقال وإنْ كان مباغتاً للمتلقّي ، إلّا إنّه كان نتيجة حتميّة لتلك الصّيرورة الشّعوريّة التي كانت تتهادى في نفس الشّاعر في تسلسل منطقيّ ، فكان الالتفات هو الخروج من حيّز الماضي الزّمانيّ ، إلى حيّز اللحظة الآنيّة ، وهي الشّعور بتلك الوحشة والتّفرد وما قاسه في حياته ، فجاء الفعل المضارع يعكس واقعاً حاضراً ، ينتزع المتلقّي من بوتقة الماضي إلى فضاء الحاضر .

ولا يمكن المرور عن الشّاهد دون الإشارة إلى أنّ هذا الالتفات قد شكّل نوعاً من الصّدمة عند المتلقّي الذي كان يسير في فكره على وتيرة زمنيّة واحدة ، ليتنقل فجأة إلى زمن آخر دون مقدّمات ، كما شكّل الالتفات أيضاً حركة زمنيّة داخليّة في النّصّ ، ومنحه نوعاً من الإيقاع النّفسيّ الدّاخلي في نفس الشّاعر والمتلقّي على حدّ سواء.

لا يأتي اختيار المبدع للأسلوب الفنّي جزافاً ، "إنّ الأسلوب يتضمّن فكرة اختيار الأنسب من بين طرائق التّعبير الممكنة التي تضعها اللغة بين يديّ الكاتب أو المتكلّم ، وهذا الاختيار هو الذي يظهر مهارة الكاتب أو المتكلّم وقدرته على تناول الظّلال والألوان العاطفيّة والجماليّة لهذا المعنى"[٢] . واتّخذ الشّاعر من الالتفات أسلوباً مميّزاً أسقط عليه ظلال فكره ، ولوّنها بطاقات دلاليّة إيحائيّة مكثّفة ، فها هو يختاره لينقل به شعوره بالرّفض والغضب في قوله :[٣] **(الطّويل)**

وَكـانَ أضـاعَ الحَـزْمَ واتَّبَـعَ الهَـوى وَوَكَّـلَ غِـرَّاً [١]بالجُـيـوشِ يَقودُهـا

وقف الشّاعر بعد موت المتوكّل يلقي باللائمة على من كان السّبب ، إذ يشير بأصابع الاتّهام نحو الخليفة المغدور نفسه ، لأنّه هو الذي تخلّى عن حزمه ، واتّبع هواه وحاد عن الحقّ ، ومن تبعات هذا الأمر أنّه وكّل بالجيوش الشّخص الخطأ غير المناسب ، ذلك القائد الذي يفتقر إلى الفطنة والحنكة والدّربة ، ولأنّ الأمر خرج عن السّيطرة وفقد التّوازن ، وتبدّلت الحال من حال إلى

---

[١] الغِرّ : قليل الفطنة ، ينخدع بسرعة ، ابن منظور، **لسان العرب** ، مادة (غرر).

[٢] أولمان ، ستيفن ، **دور الكلمة في اللغة** ، ص ٩٤.

[٣] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٥٩.

آخر؛ جاء الالتفات ليجسّد هذه الحالة ، فكان تنقّل الشّاعر من الفعل الماضي النّاقص (كان) والفعل التّام (أضاع) ، والفعل (اتّبع) والفعل (وكّل) ، وللفعل النّاقص في اعتقادي دلالة تشير

إلى النّقص في حزمه ، والنّقص في شخصيته ، فسلسلة الأفعال الماضية المتتالية كانت توظيفاً طبيعيّاً ، لأنّ هذه الأمور التي تحدّث عنها قد حدثت وأصبحت من الماضي الذي لا يمكن استرجاعه أو إصلاحه ، على أنّ الشّاعر ينتقل من سلسلة الماضي المتتالية إلى الفعل المضارع الذي ختم به بيته (يقودها) ، ليحمل هذا الفعل دلالة الحاضر الذي غدا واقعاً لا يمكن الفرار من

وللفراق حكاية من الوجع والشّكوى والتّقلّب على جمر من الأشواق ، كان الالتفات خير وسيلة تعبّر عن تلك الحالة في قول الشّاعر: [1] **(المنسرح)**

فـــارقَ أحْبابَــهُ فَمــا انْتَفَعُـــوا بِالعَيْـــشِ مــنْ بَعْــدِهِ وَلا انْتَفَعــا
كــانَ عَزيــزاً بِقُـــرْبِ دارِهِـــمُ حتَّى إذا مـــا تَباعَــدوا خَشَعـــا

وينقل الشّاعر في هذه الأبيات معاناة غربته التي رحل فيها مُبعداً إلى خراسان ، بعيداً عن الدّيار حيث الأهل والأحباب ، فيصف حاله وحالهم بعد الفراق ، ليبيّن للمتلقّي أنّ الطّرفين خسرا من جرّاء هذا البعد ، فقد خسر كلا الطّرفين متعة العيش ولذّته ، ثمّ يشير في شجن واضح إلى تلك المكانة العزيزة التي كان يحظى بها حين كان بقربهم ، ولكنّهم ما إنْ تباعدوا ، وفرقّتهم المسافات ؛ خشع واستسلم للحزن والضّياع .

إنّ القلق النّفسيّ الذي يعيشه الشّاعر ، وإحساسه بالوحدة والغربة ، خلعت على الالتفات الذي لجأ إليه الشّاعر صبغة لظلاله النّفسيّة ، وألقت بتلك الحالة الشّعوريّة للمتلقّي في هيئة تبادل صيغ الأفعال من الجمع إلى المفرد ، كما ظهر في البيت الثّاني ، (تباعدوا ، خشعا) وهو الذي يأتي معاكساً لما جاء في البيت الأول ، إذ انتقل الشّاعر من صيغة الفعل الدّال على الجمع (انتفعوا) ، إلى الفعل الدّال على الإفراد (انتفعا) ، إنّ هذا الانتقال لهو إشارة دلاليّة إلى أنّ أثر البعد انعكس وأثّر على الجميع بنفس المقدار من الوجع ، فهم شعروا بفقده بعد رحيله وغدت الحياة لا رغبة فيها ، وبالمقابل هو الوحيد الذي يعاني الوحدة ، التي أظهرتها صيغة الفعل الدّال على الإفراد ، ولعلّ في القافية المطلقة التي اعتمدها الشّاعر دليلاً آخر على تلك الزّفرة الطّويلة من التأوه والوجع ، واستناداً على ما مرّ من تبادل بين صيغ الأفعال ، تظهر تلك

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ١٥٤.

القيمة التي أدّاها أسلوب الالتفات في التّعبير عن الوحدة والرّحيل ، كما أنّنا " نلمس محاولة لتضليل الدّلالة بإخراج الضّمير على غير ما وُضع له في الحقيقة ، فالشّاعر لا يخاطب شخصاً غريباً، بل هو في الواقع يخاطب ذاته ، أمّا لجوؤه إلى هذا الشّكل من التّعبير فهو مقصود بغرض التباس المعنى من جهة ، ولتحفيز المتلقّي على صنع المعنى واسترجاعه من جهة "[1].

ويعدّ الالتفات في مواقف معيّنة من الأساليب التي تملك القدرة لتصبح معادلاً موضوعيّاً لذات الشّاعر ، ولما يدور في خلده وفي خاطره من أفكار أو أحاسيس ، فذلك التّنقّل ما بين صيغ الأفعال وأزمنتها ، وما بين الضّمائر ، يخلق حركة تنساب من إيقاع الكلمات ممزوجة بما يدور في أعماق الشّاعر ، لتلتقي في النّهاية مع ردّة فعل المتلقّي ؛ لتحدث تلك الإثارة في نفسه ، فيشكّل هذا المثلّث نقطة التقاء بين عناصره الثّلاثة لتكتمل صورة المعنى ، ولعلّ في هذا الشّاهد الآتي ما يوضّح ذلك الأمر في قول الشّاعر: [2] **(الخفيف)**

عِلَّـــةَ البَـــدْرِ راقِـبِي اللـــهَ فيـــهِ ... لا تَضـــرِّي بِجِسْمِـــــهِ وَدَعِيـــــهِ
وَدَعِي سَيِّـــدي وَدونَـــــكِ جِسْـمي ... مَنْـــزِلاً مـــا حَلَلْتِـــهِ فاسْكُنِيـــــهِ
أَنـــا أَقْـــوى على احْتِمـــالِكِ مِنْـــهُ ... حَمّـــلِيني أَضْعـــافَ مـــا يَشْتَكيـهِ

حيث يوجّه الشّاعر في هذا النّصّ حديثه للعلّة التي أصابت جسد الخليفة فأنهكته ، فيأمرها أن تراقب الله فيه ، فتتركه وشأنه ، وأن لا تضرّ بجسده ، ثمّ يطالبها بالرّحيل ولكنّه يعرض عليها بالمقابل أنْ تسكن جسده هو مكانه ، وتتّخذه مسكناً لها ومنزلاً تحلّ فيه ، إذ يرى نفسه أقدر على التّحمل والجلد منه ، ويطالبها بأن يكون ألمه أضعاف ألمه الذي يشتكيه ، هذا الولاء العظيم والحبّ الذي يكنّه ابن الجهم للخليفة ينعكس جليّاً في أقواله ، ولعلّ هذا النّداء الذي وجهه للعلّة لم يكن كافياً ؛ لذلك سعى أنْ يحمّل كلماته قوّة وزخماً أكبر؛ فلجأ إلى الالتفات بالأفعال متنقّلاً بين أزمنتها ، كأنّه أراد بهذا التّنقل أن يعبّر عن تلك الحيرة والنّفس القلقة المشغولة ، التي تغدو وتروح في محاولة منه لإيجاد حلّ لعلّة الخليفة الذي يحبّه ويتلهّف خوفاً عليه ، إنّ تلك الطّاقة الشّعوريّة التي كانت تستوطن قلب الشّاعر ونفسه ؛ انعكست في توظيفه للأفعال التي

---

[1] فيدوح ، عبد القادر ، **شعريّة الالتفات**، جامعة البحرين، موقع الدّكتور عبد القادر فيدوح www.fiduh.com .
[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٩٠.

تنقّلت في إيقاع متناسق حيث بدأ بفعل الأمر (راقبي) وثمّ الفعل المضارع المجزوم (لا تضرّي) الذي يفيد دلالة الأمر أيضاً، ثمّ يعود مرّة أخرى إلى الأمر بالفعل (دعيه).

وبالفعل نفسه الذي ختم به البيت الأول يبدأ بيته الثّاني ، لينتقل بصورة مفاجئة غير متوقّعة إلى الفعل الماضي (حللته) في إشارة منه إلى الحقيقة الثّابتة أنّ هذه العلّة قد استوطنت جسده فعلاً ، ولكنّه يعود في إصرار مميت إلى الأمر (اسكنيه) ، لتنتقل تلك العلّة من الخليفة إليه .

ولكنّ سلسلة الأمر لم تنته بعد ، إذ يعود الشّاعر ليأمرها أنْ تحمّله هو هذه العلّة بالفعل (حمّليني) ، لينتقل مرّة أخرى إلى المضارع في (يشتكيه) ليدلّل به على فعليّة وجود هذه العلّة التي أصابت الخليفة ؛ فغدت مسيطرة عليه ، يأنّ منها ويشتكي .

إنّ ذلك التّنقل السّريع والمفاجئ بين الأفعال خلق جلبة في نفس المتلقّي ، ظهرت على إثر ذلك التدافع السّريع للأفعال، لتخلق توتراً نفسيّاً حبس أنفاس المتلقّي الذي عاش الأجواء النّفسيّة والشّعوريّة عند الشّاعر ، فوجد نفسه متعاطفاً معه دون أن يشعر، وعليه يظهر أنّ الالتفات ولّد في النّصّ حركة نشطة قلقة سكنتها الشّكوى واللهفة والخوف والإيثار .

فالالتفات هنا شكّل ظاهرة جماليّة أيضاً فهو" أسلوب ارتقى بالنّصّ جماليّاً ،إذ لم يعد يسير وفق نمط واحد على مستوى الضّمائر والأفعال، إنّما جعل التّغيّر والتّبدل سمته ، ليظلّ المتلقّي مشدوداً للنّصّ ، وهذا يبعث على حيوية دائمة في إطار من التّواصل بين النّصّ والمتلقّي وارتقى به دلاليّاً "[1].

ويوظّف الشّاعر الالتفات لغرض معين ،يختلف في كلّ مرّة عن التي سبقتها ، فما بين التّنوّع وكسر الجمود ، إلى خلق حركة في النّصّ ، إلى لفت نظر المتلقّي وجذبه ، يتنقّل كنحلة في بستان من زهرة إلى أخرى ، وها هو يوظّف هذه المرّة الالتفات للتّعبير عن التّصغير والاحتقار للمخاطب ، كما جاء في قوله : [2] (الطّويل)

كَـأَنَّهُـمُ لَـمْ يَعْلَمـوا أنَّ بَيْعَـةً أحـاطَتْ بِأعْنـاقِ الرّجـالِ عُقودُها

---

[1] الزّيود ، عبد الباسط محمّد ، **من دلالات الانزياح التّركيبيّ وجمالياته في قصيدة " الصّقر" لأدونيس** ، مجلّة جامعة دمشق ، المجلد الثّالث والعشرون ، العدد الأول ، ٢٠٠٧م ، ص ١٧٩.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٥٩.

ويبدأ الشّاعر حديثه بالتّشكيك في مدى فهم بعض النّاس ورجاحة عقولهم ، هؤلاء الذين أقدموا على قتل الخليفة المتوكّل، ليعلن رفضه لهذا الفعل المنكر ، لأنّ بيعة الخلافة التي أُخذت له تعدّ عقداً وعهداً يجب الوفاء والالتزام به ، لا يكتفي الشّاعر بالوقوف عند إبداء رأيه فقط ، بل يسعى وبطريقة فنيّة مميّزة إلى إظهار حقارة هؤلاء الأشخاص وتصغيرهم ، والأمر يظهر بوساطة الالتفات الذي اعتمده الشّاعر في الشّاهد، حيث جاء الالتفات: في اختلاف الزمن للأفعال والثّانية في صيغة الفعل التي تدلّ على الجمع مرّة وعلى الإفراد مرّة أخرى .

ورتّب الشّاعر الأفعال ترتيباً عكسياً ، مبتدئاً بالمضارع (يعلموا) منتقلاً بعد ذلك إلى الماضي (أحاطت) ، أمّا صيغ الأفعال ، فكان انتقاله فيها من (واو الجماعة ، هم) إلى (هي) ، ولعلّ من الخير أنْ يستبين المتلقّي طريقاً للفهم ، ليستطيع أنْ يعي مراد الشّاعر ، فبكلّ تأكيد فإنّ الشّاعر بدأ بالمضارع وصفاً للحالة الرّاهنة والسّائدة في ذلك الحين ، عائداً إلى الماضي ليذكّرهم بتلك البيعة التي كانت حدثاً لا يمكن التّراجع عنه .

في حين أنّ صيغ الأفعال من حيث العدد شكّلت معنى دلاليّاً آخر ، فـ (واو الجماعة) كانت إشارة منه إلى تلك القوى والجماعات التي اجتمعت للتّكالب عليه ، جهلاً منهم وسفهاً ، ثمّ انتقل بعد ذلك إلى صيغة الفعل المفرد (أحاطت) ليرسم صورة من الوحدة والتّفرّد للخلافة التي غدت دون معين أو مساند .

الفصل الثّاني

تجليّات التّناص في

شعر عليّ بن الجهم .

التّنـــــاص الدّينـيّ

توطئة :

إذا ما حاولنا أنْ نجد لهذا المصطلح تعريفاً جامعاً فإنّه " لا وجود لتعريف جامع مانع للتّناص ولا وجود لاتفاق حول طبيعته وماهيته وأشكاله وتجلّياته ، ولا وجود لإدراك مشترك ما يترتب عليه من نتائج ، سواء أكان ذلك في التّنظير أو التّطبيق ، ومن هنا ذهبنا إلى أنّه مصطلح إشكاليّ خلافيّ ومازال يتشكّل ، يتسع أو يضيق ، إنّ الإجابة عمّا هو تناص وغير تناص يتعلق برأي النّاقد ووجهة نظره إزاء مفهوم المصطلح ودلالاته "[1].

ومصطلح "التناص" أضحى متداولاً بين أوساط النّقّاد والمفكرين ، وكعادتهم مع كلّ جديد فقد انهالت الدّراسات حول تعريفه ،مفهومه ، ونشأته، غير أن هذا الأمر ليس متاحاً للحديث عنه هنا ، ولكنّني سأورد بعض التّعريفات التي قُدمت حوله "فالتناص في اللغة : يعني البلوغ والاكتمال ، أمّا في الأصل اللاتيني للغات الأوروبيّة فهو مشتق من كلمة textus بمعنى النّسج وهو صناعة يضمّ فيها خيوط النّسيج حتى يكتمل الشّكل الذي يراد صنعه وإبداعه[2].

وربما يعدّ تعريف جوليا كرستيفا أبرز التّعريفات ، وقد استندت فيه إلى نظرية باختين ، وهي التي كان لها الفضل في توليد هذا المصطلح الجديد بعد أن كثّرت مسمياته ، حيث تقول في تعريفه :"هو التّقاطع والتّعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة ، ثم عدّت أن كلّ نصّ هو تسرّب وتحويل لنصّ آخر ، ومن هذا المنظور يكون من الواضح أنّه لا يمكن اعتبار المدلول الشّعري نابعاً من سنن محدّدة، إنّه مجال لتقاطع عدة شيفرات على الأقل اثنتين ، تجد نفسها في علاقة متبادلة "[3]، على الرّغم من أنّهم قديماً كانوا يطلقون على هذا الأمر "سرقات أدبيّة" .

---

[1] **أطياف الوجه الواحد** ، ص ٨٥.

[2] السعدني ، محمد، **التناص الشعري ، قراءة أخرى لقضية السرقات**، ص٧٣.منشأة المعارف ، الإسكندرية ١٩٩١م.

[3] جوليا كريستفا ، **علم النّص** ، ص ٧٨-٨٠.

ويمكن القول : إنّ التّناص هو إدراك القارئ العلاقات الموجودة بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت تاليّة عليه ، وعليه فالنّصّ بنية دلاليّة تقع ضمن بنية فرضيّات التّأويل ، وعليه فإنّ العلاقات بين نصوص ونصوص متداخلة معه هي العلاقات الّتي يقوم التّناص عليها ، وهكذا لا يمكن التّقرب من معاني النّصّ إلّا من خلال نصوص أخرى ، بل من خلال تقاليد ثقافيّة وممارسات لغويّة ، فأدب الأمّة يعيش حالة إرجاع بعض النّصوص إلى بعضها الآخر[1].

التّناص في الشّكل أم المضمون ، سؤال طرحه بعض النّقاد ، أم هو في كليهما معاً؟

إنّ الذي يظهر في بداية الأمر أنّ التّناص يكون في المضمون ، لأنّ الشّاعر يقوم بإعادة إنتاج ما عاصره من نصوص ، مكتوبة كانت أم لم تكن مكتوبة على حدّ سواء ، حيث ينتقي منها صورة أو موقفاً تعبيريّاً ذا قوّة رمزيّة ، ولكنّنا نعلم أنّه لا مضمون خارج الشّكل ، بل إنّ الشّكل هو المتحكّم في المتناص ، والموجّه إليه ، وهو هادي المتلقّي لتحديد النّوع الأدبيّ ولإدراك التّناص ، وفهم العمل الأدبيّ تبعا لذلك[2].

ويبحث الأدباء والمبدعون دوماً عن كلّ ما هو متميّز ، وملهم يستطيعون أن يستقوا منه لأعمالهم روافد تمدّهم بما هو متألق وإبداعيّ ، ولم يوظّف الشّعراء والأدباء التّناص إلا لغاية معينة تخدم رؤاهم وأحلامهم ، وتكون الأقدر على حمل إحساسيهم على بساط من الإبداع ، لذلك أدرك ابن الجهم ما للتّناص– وإنْ لم يكن معروفاً باسمه في ذلك الوقت– من أهميّة تضفي على شعره كثافة من المعاني والّدلالات ، فتنوّع التّناص في شعره ، إذ يمكن إجماله:

أولا : التّناص مع القرآن الكريم :

لا شكّ أنّ القرآن الكريم كان وما زال من أهمّ الرّوافد التي استقى منها الشّعراء صورهم ، لما ينطوي عليه من جمال للمعاني ، وصور بيانيّة وبديعيّة جميلة ، ناهيك عن القصص القرآني الذي كان نبعاً نهل منه الشعراء ، موظفينه في أشعارهم ؛ ليخدم دلالاتهم ، وكما كان للشّخصيات القرآنيّة كالأنبياء والصّالحين دور مهمّ في نقل الصّورة التي يسعى المبدع لإيصالها

---

[1] ينظر : لوشن نور الهدى ، **التّناص بين التّراث والمعاصرة** ، مجلة جامعة أمّ القرى ، ج ١٥، ع ٢٦، صفر ١٤٢٤هـ .

[2] ينظر: مفتاح ، محمد ، **تحليل الخطاب الشّعريّ** ، ص١٢٩–١٣٠

وفي أحيان كثيرة كانت الشّخصيّة قناعاً يختفي خلفه المبدع ، لتكون هذه الشّخصيّة هي لسان حاله النّاطق ، أو ربما ارتبطت هذه الشّخصيّة بحادثة أو بموقف فكريّ ، كان نبراساً يهتدي المبدع به ، ويترسّم خطاه.

والتّناص الدّينيّ أكثر أنواع التّناص الموجود في الدّيوان ، ولا يخفى على الدّارس ما كان للحياة الدّينيّة من أثـر على الأدب في ذلك الوقت ، حيث وظـّف ابن الجهـم التّنـاص ليحمّل أشعـاره معاني جـاءت حبلى بالتّعـابير التي تمخضت عن رسـائل وأفكـار أراد ابن الجهـم أن يوصلهـا لسامعه ، ولقد تنوّعت هذه الغايات والأغراض لهذا التوظيف.

" للتّناص القرآني ثراؤه واتساعه ، إذ يجد الشاعر فيه ، كل ما يحتاجه من رموز تعبّر عمّا يريد من قضايا من غير حاجة إلى الشّرح والتّفصيل ، فهو مادة راسخة في الذّاكرة الجمعيّة لعامة المسلمين ، بكل ما تحويه من قصص وعبر ناهيك عن الاقتصاد اللفظي والفنّي والأسلوبيّ الذي يتميّز بهما الخطاب القرآنيّ "[1] ولا يخفى علينا ما للقرآن من تكثيف للمعنى ، ودلالات أعمق وأقوى وأكثر شموليّة .

و يمكن القول : إنّ الشّاعر قد لجأ إلى التوظيف الخفيّ للقرآن الكريم ، التّوظيف البليغ حيث استند ابن الجهم على آي القرآن الكريم دون أن يصرّح بها بكاملها ، وإن كانت واضحة بشكل لا يخفى على أحد ، لذلك وقعت الدّارسة في حيرة إلى أيّ جانب تصنّف هذا التّناص ، لأنّ التّناص الخفيّ كان واضحاً إلى حدّ ما ، وربّما كان الأمر مقصوداً من الشّاعر لأنّه لم يرد للمعنى والمغزى من الآية أن يفسّر غير تفسيره الحقيقيّ ، ولكنّ المتلقّي سيلاحظ التّغيير الطّفيف الذي أجراه الشّاعر على الآية تنزيهاً وترفّعاً بها عن كلام البشر .

ومن جميل ما جاء به قوله :[2]

(الوافر)

مَنـــاظِرُ لا يَـــزالُ الدّينُ مِنْهـــا عَزيـــزَ النّصْـرِ مَمْنـــوعَ المَـــرامِ

وَقَدْ كَـــادَتْ تَزيغُ قُلـوبُ قَـــوْمٍ فَأَبْرَأْتَ القُـــلوبَ مِـــنَ السَّقـــامِ

---

[1] البادي حصة ، **التّناص في الشّعر العربيّ الحديث ، البرغوثي نموذجاً** ، ص ٤١.

[2] ابن الجهم ، عليّ ، **الدّيوان** ، ص ٩.

في هذه الأبيات يمدح ابن الجهم الخليفة المعتصم بالله إثر انتصاره على الرّوم يوم عموريّة ولأنّ المعركة أخذت طابعاً دينيّاً لم يجد ابن الجهم أفضل من القرآن ليعبّر به عن وقع تلك الهزيمة على العدو ، حيث كادت أن تزيغ قلوب قوم وهم العدو كما في قوله تعالى:﴿ مِنْ بَعْدِ مَا كَادَ يَزِيغُ قُلُوبُ فَرِيقٍ مِنْهُمْ ﴾[1] حيث نقل الشّاعر صورة الرّعب والهلع التي عاشها الرّوم أثناء المعركة حتى زاغت قلوبهم خوفاً ورهبة، حتّى شفى هذا الموقف قلوب المسلمين وبرّأها من السّقم، فرحة بما آل إليه حال الأعداء، فوظيفة التّناص الأساسيّة تكمن في الوظيفة التي يقوم بها " ليخدم هدفاً ويقوم بمهمّة سياقيّة ليثري من خلالها النّصّ ، ويمنحه عمقاً ، ويشحنه بطاقة رمزيّة لا حدود لها ، ويكون بؤرة مشعّة ، فالتّداخل والتّحويل أهم عمليات التناص والاندماج في النّصّ ، فيكون الاندماج كاملاً ليؤدي عمله ، ويخلق النّصّ الغائب "[2].

ولا يكتفي الشّاعر بهذا التّناص في قصيدته إذ يكمل قائلاً:[3] **(الوافر)**

وعَموريّــةَ ابْتَــدَرَتْ إليهــا بَــــوَادِرُ مِـنْ عَزيـزٍ ذي انتقــامِ

ففي هذا البيت يتحدّث الشّاعر عن بوادر الهزيمة التي مُنِي بها معقل عموريّة الحصين ، إذ إنّ بوادر الهزيمة هذه كانت من الله العزيز المنتقم ، كما جاء في قوله تعالى :﴿ إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِ اللهِ لَهُمْ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَاللهُ عَزِيزٌ ذُو انْتِقَامٍ﴾ لقد حمل الشّاعر ذات المعنى الذي توعّد فيه الله الكافرين بشديد الوعيد على شعره ليحمّله بعداً دلاليّا أعمق وأكثر كثافة .

فحين وليَ الخليفة المتوكّل الخلافة كتب ابن الجهم قصيدة طويلة يمدحه فيها ، ولأنّ الخلافة منصب دينيّ جاء توظيف الآيات القرآنيّة متناغماً ومتناسباً مع الحدث ، حيث ظهر التّناص القرآنيّ في هذه القصيدة في أكثر من موقع ، كما في قوله :[4] **(السّريع)**

وَفَــوَّضَ الأَمْــرَ إلى رَبِّــــهِ مُسْتَنْصِــراً إذْ لَيْــسَ مُسْتَنْصَــرُ
ونَبَــذَ الشّــورى إلى أهْلِهــا لـــم يَثْنِــهِ خَشْيَــةُ مــا حَـذَّروا

---

[1] **التّوبة** ، ١١٧.

[2] البادي حصة ، **التّناص في الشّعر العربيّ الحديث، البرغوثي نموذجاً** ، ص ٢٣.

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٠.

[4] **نفسه** ، ٧٣.

يكشف الشّاهد الأول عن قوله تعالى :﴿ وَأُفَوِّضُ أَمْرِي إِلَى اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ بَصِيرٌ بِالْعِبَادِ ﴾[1] وإن كان الشّاعر قد حوّر في نص الآية فأتى بها بصيغة الغائب لا المتكلم كما في الآية ، وقد أراد بهذا التّحوير أن يعيد الأمر إلى المتوكّل ليمنحه طابعاً دينيّاً ، ليجعل منه شخصاً يعتمد على الله في كلّ شيء ويفوض كلَ الأمر إليه لأنّه لا ناصر سواه ، وإذا ما أراد القارئ أن يكتشف خبايا ما خلف هذا المعنى يجد أنّ الشّاعر أراد بهذا التفويض لله ، تفويضاً مقابلاً من الله تعالى للمتوكّل بالخلافة وعمارة الأرض كما جاء في الكتاب العزيز " فانكفاء الشّاعر إليه شعريّاً تعني إعطاء مصداقيّة متميّزة المعاني للخطاب الشّعريّ انطلاقاً من مصداقية الخطاب القرآنيّ نفسه"[2] و لا يكتفي الشّاعر بالتفويض ، بل يسبغ على الخليفة صفة العدل والحكمة والشّورى ، فهو الذي يشاورهم في الأمر عملاً بقوله تعالى :﴿ وَشَاوِرْهُمْ فِي الْأَمْرِ ﴾[3] ومشاورة أهل العلم والرّأي ليست بالأمر البسيط فالكثير من أصحاب المناصب كان يتفرّد وحده بالحكم ، ولكنّ ابن الجهم أراد أن يمنح الخليفة صفة العدل ويرفع عنه صفة الاستبداد والتّسلّط ، على الرّغم من أنّ هذا الأمر قد يجرّ عليه مصاعب ومشقّات هو في غنى عنها ، ولكنّ هذا الأمر لم يثنه عن اتّباع الحق والعدل ، و أداء الأمانة الملقاة على عاتقه .

وفي ذات القصيدة تستمرّ تناصات الشّاعر مع آيات الذّكر الحكيم ، موظّفاً إياها في مدح المتوكّل ، فيقول:[4] **(السّريع)**

أَنِّي تَـوَكَّلْـتُ عـلـى اللـــهِ لا ... أُشْـــرِكُ بِـاللهِ ولا أَكْـــفُرُ
لا أَدَّعـي القُـدْرَةَ مِـنْ دُونِـهِ ... بِاللـهِ حَـوْلِي وبِـهِ أَقْـدِرُ
أَشْكُـرُهُ إِنْ كُنْـتُ في نِعْمَـةٍ ... مِنْـهُ وَ إِنْ أَذْنَبْـتُ أَسْتَغْفِـرُ
فَلَيْـسَ تَـوْفِيـقي إِلّا بِـهِ ... يَعْلَـمُ مـا أُخْفي ومـا أُظْهِـرُ
وَ انْفَضَّـتِ الأَعْـداءُ مِنْ حَوْلِهِ ... كَحُمُـرٍ أَنْفَرَهـا قَسْـوَرُ

---

[1] **غافر** ، آية ٤٤.

[2] رواجبة ، أحمد ، **التّناص القرآنيّ في شعر النّقائض الأمويّة** ، مجلّة عالم الفكر الإسلاميّ المجلّد الثّاني ، ٢٠١٢، (ص٩١- ١٠١) ص ٩٢.

[3] **آل عمران** ، آية ١٥٩.

[4] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٧٤.

ففي هذه الأبيات المتتالية يحشد ابن الجهم ما لذّ وطاب من عبارات تختزنها ذاكرته ، أراد بها أن يعطي للخليفة تلك الهالة العظيمة من المكانة ، فتحدّث على لسانه ، ولم يجد خير حديث قد ينقل ويعبرّ عن شخصيّة الخليفة وأخلاقه العالية أفضل من القرآن الكريم ، ففي البيت الأول يتحدّث عن قوة إيمان المتوكّل الذي يوكّل أمره كلّه إلى الله كما في قوله تعالى :﴿إِنِّي تَوَكَّلْتُ عَلَى اللَّهِ رَبِّي وَرَبِّكُمْ﴾[1] فالتّوكّل صفة العبد المؤمن الصّالح ، ولم يكتف الشّاعر بهذا القول بل يوكدّ على ذلك بقوله (لا أشرك بالله ولا أفكر) واستكمالاً للاتكال على الله يعترف الشّاعر على لسان الخليفة أنّ الله وحده صاحب القدرة وخلف هذه العبارة تكمن صفة التّواضع التي أراد ابن الجهم أن يبرزها في المتوكّل ، فهو وإن بلغت قوّته مهما بلغت ، يبقى الله وحده صاحب القدرة ، وفلا يتكبّر ولا يتجبّر على الخلق بقوّة صلاحيّاته، وتستمرّ مسيرة الاعتداد بالقرآن الكريم ليجمع بها الشّاعر مقاليد الصّفات الإيمانيّة كلّها ومنحها للخليفة حيث يظهر الخليفة في الشّاهد الثّالث بصورة العبد الشّكور الذي يشكر الله على وارف نعمه ، وهو العبد الأوّاب الذي يستغفر لذنبه إذا أذنب وأخطأ ، فيتناص ما جاء في الشّاهد بقوله تعالى : وقوله تعالى:{وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾[2] ففي الشّكر زيادة للنّعم والخيرات ، وكأنّ الشّاعر أراد أن يقول بأنّ تلك النعم التي أسبغها الله على خليفته هي نتيجة شكره ، لأنّ الله يزيد العبد الشّكور نعماً فوق نعم ، وقوله تعالى : ﴿وَالَّذِينَ إِذَا فَعَلُوا فَاحِشَةً أَوْ ظَلَمُوا أَنْفُسَهُمْ ذَكَرُوا اللَّهَ فَاسْتَغْفَرُوا لِذُنُوبِهِمْ﴾[3] ففي هذه الآية المتوافقة مع عجز البيت يجعل الشّاعر من الخليفة العبد الأوّاب الذي كلما شعر بذنبه استغفر الله على ذنوبه خوفاً وطمعاً.

ولم تكتمل الصّورة الإيمانيّة بعد ، إذ يمنحها الشّاعر مساحة شاسعة لتصل إلى الاعتقاد الجازم بأنّ التّوفيق من الله وحده ليتناص في الشّاهد الرّابع مع قوله تعالى :{وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ

---

[1] **هود** ، آية ٥٦.

[2] **إبراهيم** ، آية ٧.

[3] **آل عمران** ، آية ١٣٥.

﴿تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ﴾[1] فالله هو الذي يعلم خافية النّفوس ، ليتجلّى تناص آخر مع قوله تعالى :﴿وَاللَّهُ يَعْلَمُ مَا تُسِرُّونَ وَمَا تُعْلِنُونَ﴾[2] ، ويختم ابن الجهم تلك التّناصات المتتالية بالحديث عن قوة الخليفة ، الذي تخشاه الأعداء وتفرّ منه كما تفرّ الحُمر من الأسد ، هذه الصّورة التي رسمها ابن الجهم في الشّاهد الخامس ليبرز بوساطتها هيبة الخليفة وقوته، مستلهماً إياها من قوله تعالى : ﴿كَأَنَّهُمْ حُمُرٌ مُسْتَنْفِرَةٌ * فَرَّتْ مِنْ قَسْوَرَةٍ﴾[3] ، ولا يسع القارئ إلا أنْ يرى " الشّاعر ينغمس في هذا التّناص ،فيحيلنا إلى خطاب قرآنيّ مختزن في الذّاكرة ؛ تتولّد معه شبكة تعالقيّة لحظة توليد النّصّ الشّعريّ ، فيكون منجزه الشّعريّ لوحة فسيفسائيّة"[4] إذ إنّ ابن الجهم صنع من تلك التّناصات المتتالية لوحة فنيّة متناسقة الأركان والزّوايا ، وعلى الرّغم من تتابع التّناص في أبيات متتالية إلا أنّ هذا الأمر لم يخلق نوعاً من الرّتابة أو الملل عند القارئ ، بل كان في كلّ مرة يصنع من هذا التّناص عقداً جديداً من نظم الكلمات والمعاني ، فخلق جواً من الإبداع والتّميّز ، وحافزاً مشوّقاً عند القارئ ، " فالشّاعر يستنير بقبس من الذّكر الحكيم ،ممتصّاً ومحوّراً البنية القرآنيّة بما يتماهى مع رؤيته وموقفه الشّعوريّ ، فالتّحكّم بلغة الشّعر بكلّ ما تتضمّنه من مثيرات لهو دليل على قدرة الشّعر على الإبداع في تشكيل بناء متكامل ، والقرآن جانب من هذا التّشكيل"[5].

وفي موقع آخر يمدح ابن الجهم الخليفة مستعيناً بتناص من القرآن الكريم في قوله :[6]

(الخفيف)

أَنْتَ مِنْ مَـعْشَرٍ لقدْ شَرَعوا العَفْـــ وَ وَ لَـمْ يَمْنَعُوهُ عِنْـدَ اقتـــــــدارِ

---

[1] **هود** ، آية ٨٨.

[2] **النحل** ، آية ١٩.

[3] **المدثّر** : آية ٥٠-٥١.

[4] رواجبة أحمد ، **التّناص القرآنيّ في شعر النّقائض الأمويّة** ، مجلّة عالم الفكر الإسلاميّ المجلّد الثّاني ، ٢٠١٢ ، ص ٩٦.

[5] **نفسه** ، والصّفحة نفسها.

[6] **الدّيوان** ، ص١٥٠.

حين سُجن ابن الجهم كتب للخليفة المتوكّل قصيدة يشيد فيها بعفوه وتسامحه، ولأنّ العفو ليس إلا من شيم الكرام ، ولا يتخلّق به إلا كلّ مقتدر عليه ؛ لم يجد ابن الجهم أفضل من توظيف قول الله تعالى: ﴿خُذِ الْعَفْوَ وَأْمُرْ بِالْعُرْفِ وَأَعْرِضْ عَنِ الْجَاهِلِينَ﴾[1]، كما أنّ هذه العبارة جاءت أيضاً على لسان الخليفة الأمويّ عمر بن عبد العزيز حين قال: **"أفضل القصد عند الجدّة، وأفضل العفو عند المقدرة"**[2]، لأنّ العفو يتطلّب نفساً سخيّة بالتّسامح ، وقدرة على الصّفح والغفران ، وابن الجهم هنا يقرن الخليفة بقومه الذين هم بالتّالي من نسل النّبيّ الكريم الذي كان مضرباً للتّسامح والرّأفة ، وهو الذي شرع للنّاس هذه الخصلة وتميّز بها ، وكأنّي بالشّاعر يريد أن يوجّه الخليفة للعفو عنه، لأنّ العفو شرع في دين محمّد – صلّى الله عليه وسلم–.

ومن قوله في المدح أيضاً :[3] **(الطّويل)**

ومَن قالَ إنَّ البَحْرَ وَ القَطْرَ أشْبَهَا ... نَداهُ فَقَدْ أثْنى على البَحْرِ والقَطْرِ
وَ لَوْ قُرِنَتْ بالبَحْرِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ ... لَما بَلَغَتْ جَدوى أنامِلِهِ العَشْرِ

يمدح ابن الجهم في الأبيات السّابقة جعفر المتوكّل ، ويشيد بنداه وكرمه ، فيقلب التشّبيه في الشّاهد الأول إذ كثيراً ما يُشبّه الإنسان الكريم بالقطر والبحر ، ولكنّ الشّاعر هنا يعكس الصّورة ، إذ يقول إنّ من شبّه الخليفة بالقطر والبحر ؛ فإنّه يثني عليهما لأنّ الخليفة يفوقهما في هذا التّشبيه ، فلو أنّ البحر إذا ما اجتمع معه سبعة أبحر أخرى لما بلغ كرمه كرم أنامل الخليفة ، والذي يقصد به عطاءه ، وهذا القول يتناص مع قوله تعالى : ﴿وَلَوْ أَنَّمَا فِي الْأَرْضِ مِنْ شَجَرَةٍ أَقْلَامٌ وَالْبَحْرُ يَمُدُّهُ مِنْ بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَا نَفِدَتْ كَلِمَاتُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾[4] في الآية الكريمة يدلّل الله – عزّ وجلّ– بهذا الحديث قدرة الله التي لا تنتهي وعظمته ، والشّاعر يستغلّ هذه الصّورة ليرسم على ظلالها صورة لعظمة كرم الخليفة الذي لا يضاهيه شيء .

---

[1] **الأعراف** ، آية ١٩٩.
[2] الذّهبيّ ، **سير أعلام النّبلاء** ، ص ٢٩١٢.
[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٤٧.
[4] **لقمان** ، آية ٢٧.

ولا يتوانى الشّاعر عن توظيف معنى الآية القرآنيّة لتوثيق كلامه ، إذ يقول في إحدى قصائده التي يتحدّث فيها عن محبته وولائه للعبّاسيين حيث يقول :[1] **(الخفيف)**

أَنْتُمُ خَيْرُ سـادةٍ يـا بني العبّـا ... سِ فَابْقَـوْا ونحنُ خَـيْرُ عَبـيـــدِ
نَحْنُ أَشْيـاعُكُمْ مِنْ أَهْلِ خُراسـا ... نَ أُولـو قُـوّةٍ وبَـأْسٍ شَديـــــدِ

يستطيع القارئ أن يلاحظ التّشيّع واضحاً في أشعار ابن الجهم ، ومدى انتمائه وولائه للعبّاسيين ، إذ يرى فيهم خير سادة وعشيرة ، ويجعل من نفسه ومن غيره من أهل خارسان عبيداً مطيعين لهم ، ولكنّه لا يتوّقف عند هذا الحدّ بل يعلن صراحة تشيّعه لهم ، ويسبغ على نفسه وعلى من والاهم من أهل خراسان صفة القوّة والبأس ، والذي يحمل أذهاننا تلقائيّاً إلى قصة بلقيس مع سيدنا سليمان – عليه السّلام – حين استشارت معاونيها في الرّدّ على رسالته في قوله تعالى :﴿ قَالُوا نَحْنُ أُولُو قُوَّةٍ وَأُولُو بَأْسٍ شَدِيدٍ وَالْأَمْرُ إِلَيْكِ فَانْظُرِي مَاذَا تَأْمُرِينَ﴾[2] لقد وظّف ابن الجهم الآية القرآنية ليدلّل بوقعها ومناسبتها على عزيمة أنصار العبّاسيين وقوّة بأسهم، إذ إنّهم رجال وقت الحاجة أشداء لا يتورعون عن الدّفاع والذّود بكل ما أوتوا من قوّة للدّفاع عن أسيادهم، وعلى الرّغم من أنّ الشّاعر لم يختر الآية كاملة إلّا أنّه كان يعي أنّ القارئ أو المتلّقي على علم بباقي الآية التي يعيد فيها المستشارون الأمر لبلقيس ، لأنّها صاحبة السّلطة الأولى ، وكذلك هم العبّاسيون ، هم أصحاب السّلطة والقرار النّافذ الذي لا يملك أحد ردّه .

مرّة أخرى يستند ابن الجهم على الآيات القرآنيّة ليقدّم فروض الولاء والطّاعة ، مستمدّاً مكانة العبّاسيين من القرآن الكريم ، ليظهر للقارئ والسّامع أنّ محبّتهم فرض واجب ،فيقول :[3]

(الطّويل)

أَغَيْرَ كِتـابِ اللهِ تَبْغـونَ شاهِـداً ... لَكُم يـا بَنـي العَبّـاسِ بِالمَجْـدِ والفَخْـرِ
كَفـاكُمْ بِـأَنَّ اللهَ فَـوَّضَ أَمْـرَهُ ... إليـكُم وَ أَوْحَى أَنْ أَطِيعوا أُولِي الأَمرِ

---

[1] **الدّيوان** ، ص٣٤.
[2] **النّمل** ، آية ٣٣.
[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٤٨.

يحتكم الشّاعر في هذه الأبيات إلى كتاب الله تعالى ، ليظهر مرّة أخرى أنّ طاعة بني العبّاس فرض من الله تعالى ، حيث يوظّف قوله تعالى :﴿يَاأَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُوْلِي الْأَمْرِ مِنْكُمْ﴾[1] ، فالقرآن الكريم هو الذي حباهم بهذه المكانة وهذا التّكريم ، لذا يعدّه ابن الجهم شاهداً لهم بالعزّة والرّفعة ، فقد فوّض الله أمره إليهم لأنّهم آل بيت النّبيّ الكريم ، وبناء على ذلك فهم ولاة أمور المسلمين الذين يجب على المسلمين طاعتهم ؛ وذلك لأنّها بتفويض من الله تعالى.

وفي شاهد آخر يقول ابن الجهم مبيّناً محبته وولاءه لبني العبّاس :[2] **(الوافر)**

مَوَدَّتُـكُم تُمَحِّـصُ[3] كُـلَّ ذَنْـبٍ وَ تُقْـرَنُ بِالصَّـلاةِ والصِّيـامِ

يؤكّد الشّاعر في هذا البيت على محبّته لبني العبّاس فمحبتهم تنقّي وتخلّص من الذّنوب ، وفي هذه العبارة إشارة إلى مكانتهم الدّينيّة السّامية التي تمنح الآخرين بقربهم الطّهارة والنّقاء والصّفاء ، ولا يكتفي الشّاعر بهذه القدسيّة التي أسبغها عليهم بل تجده يعلي من شأنهم أكثر ليجعل محبتهم فرض يقترن بالفروض الأخرى كالصّلاة والصّيام ، يمكننا أن نلمح التّناص القرآنيّ هنا وإن لم يكن مباشراً ، فالمفردات وحدها لا يمكن أنْ يُرى فيها صورة واضحة للتّناص " لأنّ المفردة قبل التّركيب لا يختصّ بها أحد دون آخر ، وإنّما تأتي الخصوصيّة من دخول المفردة أولاً في التّركيب وفي السّياق ثانياً" [4]إذ كثيراً ما اقترنت الصّلاة بالصّوم في القرآن الكريم حيث يمكننا " أن نلحظ أنّ هناك مفردات لغويّة اكتسبت سمة خاصة ،حتّى يصحّ لنا القول: إنّها مفردة قرآنيّة حتّى بعد تغيّر السّياق وتغيّر الوظيفة النّحويّة يظلّ لها هذا الطّابع "[5] واستناداً إلى هذا القول فإنّ لفظتي الصّلاة و الصّيام لا يمكن إغفال حقيقة ارتباطهما بآيات قرآنيّة جمعت بين الصّلاة والصّوم في موضع واحد ، إضافة إلى أحاديث نبويّة دارت في هذا الفلك "يتّصل هذا

---

[1] **النّساء** ، آية ٥٩.

[2] **الدّيوان** ، ص ١٢.

[3] يمحّص : بمعنى يخلّص وينقّي ، ابن منظور ، **لسان العرب**، مادة (محص).

[4] عبد المطلب ، محمّد ، **قراءات أسلوبيّة في الشّعر الحديث** ، ص ١٧٠.

[5] **نفسه** ، والصّفحة نفسها.

الشاهد بالمرجع القرآنيّ اتصالاً وثيقاً ويثير التّداعيات نحو آيات عديدة"[1] إضافة إلى أحاديث نبويّة .

وذلك لأنّ " استخدام الرّمز الدّينيّ في الشّعر يكشف لنا آفاقاً عدّة حول كاتبه ،ويفتح الباب كذلك على بيئة هذا النّصّ، والمساحة المكانيّة التي ينطلق منها"[2].

يلمس القارئ على طول الدّيوان بصورة واضحة تلك النّفس الأبيّة الشّامخة التي كان يمتلكها ابن الجهم ، فجاء شعره انعكاساً واضحاً لذلك الشّموخ ، حيث اختار الشّاعر ما فاضت به قريحته من شتّى المجالات لإثبات ذلك ، لذا جاء انكساره وضعفه شموخاً لجأ فيه لله وحده يشكوه همّه وحزنه ، ولم يركن إلى الدّنيا وما فيها من بشر لا يعرفون معنى الإنصاف ، وعليه لم يجد ابن الجهم أفضل من الآيات القرآنيّة ليجعل منها مداداً لفيض مشاعره.

ولا يجد الشّاعر أفضل من آيات القرآن لينقل بوساطتها ما يمرّ به من واقع مؤلم في سجنه ، ليشكو بثّه وحزنه إلى الله تعالى ، فيقول:[3] **(الكامل)**

إنّ المَصـــايبَ مـــا تعـــدَّتْ دِينَهُ نِعَـــمٌ وإنْ صَعُبَـــتْ عَلَيْـــهِ قَليـــــلا
واللهُ لَيْسَ بِغافِـــلٍ عَـــنْ أَمْـــرِهِ وكفى بِرَبِّـــكَ نـــاصِراً وَ وَكيـــــلا

يعبّر الشّاعر هنا عن فلسفته في هذه الحياة ، إذ يرى أنّ كلّ مصائب الإنسان إن لم تمسّه في دينه ، كانت نعم من الله ، وإن كانت صعبة ، فيأتي بعد تلك المقدّمة بالتّناص الذي يكمل الصّورة لتظهر معالمها في صدر البيت الثّاني الذي يذّكرنا بقوله تعالى : ﴿**وَلَا تَحْسَبَنَّ اللَّهَ غَافِلًا عَمَّا يَعْمَلُ الظَّالِمُونَ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الْأَبْصَارُ**﴾[4] على الرّغم من أنّ الآية لم تكن ظاهرة صريحة في الشّاهد إلّا إنّ المتلقّى لا يمكنه إلّا أن يستحضر الآية ، فالشّاعر هنا يوجّه حديثه ، مراهناً على ذكاء السّامع ، ليفهم تلك الرّسالة التي أرادها أن تصل لمن ظلمه وتسبّب في سجنه وتهجيره عن بلاده ظلماً وعدواناً ،ولقد أفلح الشّاعر بهذا التّناص أن يولّد من تلك الثّورة الكامنة

---

[1] سليمان ، عبد المنعم محمّد فارس ، **مظاهر التّناص الدّينيّ في شعر أحمد مطر** ، رسالة ماجستير، ص ٥١.
[2] صالح ، كامل فرحان ، **فاعليّة الرّمز الدّينيّ المقدّس في الشّعر العربيّ**، ص ٨١.
[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٧٣.
[4] **إبراهيم** ، آية ٤٢.

في أعماقه لهباً ينثره على من يحيط به من الظّالمين ليحرقها بهما في هدوء نفسيّ وثبات ، ولم يكتف ابن الجهم بذلك بل يكمل فلسفته في عجز البيت ليردّ على أولئك بأنّ الله كفيل بأن يسترجع حقّ كلّ مظلوم ، لأنّه وكيل وناصر المظلومين ، تماشياً مع قوله تعالى: ﴿ **وَكَفَىٰ بِرَبِّكَ وَكِيلًا** ﴾[1] فالتّناص الدّينيّ " يضفي على نصوصه ثراء ويمنحه القدرة على التّواصل مع القيم الكبرى في تراثنا الدّينيّ ، لأنّ من شأنه أن يساهم في تقوية النّصّ وتصوير أفكاره ، ممّا يزيده قيمة وفاعليّة في وجدان النّاس ورونقاً وبهاء"[2].

وفي موقع آخر يوظّف الشّاعر التّناص القرآنيّ في قوله : [3] **(الكامل)**

ولَتَعْلَمُنَّ إذا القُلُوبُ تَكَشَّفَتْ عَنْها الأَكِنَّةُ مَنْ أَضَلُّ سَبيلا

وفي هذا الشّاهد يستدعي الشّاعر الآية القرآنيّة التي تقول :﴿ **وَسَوْفَ يَعْلَمُونَ حِينَ يَرَوْنَ الْعَذَابَ مَنْ أَضَلُّ سَبِيلًا** ﴾[4] ، يوجّه الشّاعر حديثه هنا إلى الشّامتين والحاسدين ، فلقد كتب أبيات هذه القصيدة عندما نفاه الخليفة المتوكّل إلى خراسان ، وطلب إلى واليها أنْ يصلبه ، فصلبه ليلاً مجرداً ثمّ أُنزل فقالها ، ولأنّ القرآن أقوى حجة فهو كلام الله الذي لا يوازيه أيّ كلام لم يجد ابن الجهم أفضل منه ليحمّله ما يعتمل في نفسه من إصرار وعزيمة وإيمان بموقفه ، إذ جاء القسم في بداية البيت متوافقاً مع الآية القرآنيّة ؛ بأنّ الحقيقة الدّامغة ستظهر عندما تتكشّف حقيقة القلوب الخبيثة حين تزال عنها الأغطية التي تستر حقيقتها، فيعلم الخليفة من هو الضّال والمفسد ومن الوفيّ " لقد أكسبت الإشارة القرآنيّة هنا النّصّ الشّعريّ كثافة تعبيريّة وأعطته تطابقاً بين وظيفة الإشارة وسياق المعنى"[5].

---

[1] **الإسراء**، الآية ٦٥.

[2] سليمان ، عبد المنعم محمّد فارس ، **مظاهر التّناص الدّينيّ في شعر أحمد مطر** ، رسالة ماجستير، ص ١٩.

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٧٤.

[4] الفرقان ، آية ٤٢.

[5] بن عمارة ، محمّد ، **الصّوفيّة في الشّعر العربيّ المعاصر، المفهوم والتّجلّيات** ، ص ١٠.

وفي توظيف آخر للتّناص القرآنيّ يقول ابن الجهم :[1] **(الوافر)**

فَمـا أَرْجُـو سِواهُ لِـكَشْفِ ضُــرّي وَ لَـمْ أَفـزَعْ إلى غَـيْرِ الدُّعـــاءِ
وَ لَــمَ لا أَشْتَــكي بَـثّي وَ حُــزْنِي إلى مَــنْ لا يَصَــمُّ عَـنِ النِّــداءِ

يلمح القارئ في الشّاهد الأول تناصاً مع قوله تعالى : ﴿أَمَّنْ يُجِيبُ الْمُضْطَرَّ إِذَا دَعَاهُ وَيَكْشِفُ السُّوءَ وَيَجْعَلُكُمْ خُلَفَاءَ الْأَرْضِ أَإِلَهٌ مَعَ اللَّهِ قَلِيلًا مَا تَذَكَّرُونَ﴾[2] لينقل بها تلك الحالة الشّعوريّة التي كانت تسيطر عليه ، إذ كان يقبع خلف جدران السّجن ، فلا يجد من يمدّ له يد العون ، ولأنّني وعلى طول دراستي لأشعاره كنت أرى العزّة والشموخ باديين بصورة واضحة ، فبرغم ما عاناه من الظّلم والسّجن إلا أنّ هذا الأمر لم يفقده الشّعور بالأنفة والعزّة ، وها هي تلك العزّة تتضح معالمها ، حين يؤكّد بأنّه لن يطلب العون إلا ممن هو قادر على كشف الضّرّ عنه ألا وهو الله – جلّ وعلى– ويصرّ في إلحاح شديد مؤكّداً أنّه لن يلجأ لأيّ مخلوق ، بل سيفزع للدّعاء لخالقه لأنّه واحد القادر على رفع الظّلم عنه.

ولأنّ الشّاعر ينأى بنفسه عن النّمطيّة في تناصه ، تجده يلجأ إلى التّحوير في النّصّ القرآنيّ ، ويوظّف القصص القرآنيّ ليخدم فكرته وغايته ، حيث يلمح القارئ في الشّاهد الثّاني أنّ ابن الجهم اختار أن يعبّر عن شعوره بالحزن والأسى ناقلاً الكلام الذي جاء على لسان سيدنا يعقوب –عليه السّلام– حين فقد يوسف – عليه السّلام– فجاء في الكتاب العزيز قوله تعالى على لسان سيدنا يعقوب ﴿قَالَ إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي إِلَى اللَّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾[3] ، إنّ المتمعّن لهذا التّوظيف الدّقيق لهذه الآية لهو إشارة واضحة على أنّ ابن الجهم كان يملك تلك النّفس الأبيّة العزيزة ، التي ترفض أن تظهر ضعفها وحاجتها إلى غير الله تعالى ، وعلى الرّغم من أنّ الآية لم تكن كاملة في الشّاهد ، إلا أنّ الشّاعر كان يدرك أنّ استحضارها في نفس المتلقّي سيكون تلقائيّاً ، فوجد في النّصّ المفقود الحاضر في الأذهان عزاء لنفسه ، بأنّه يعلم أنّ الله سينصفه يوماً ما ، " فالنّصّ ينشّط الذّاكرة القرائيّة فيثير فيها صوراً وأحداثاً مرتبطة بالقصص

---

[1] **الدّيوان** ، ص ٨٢.
[2] **النّمل** ، آية ٦٢.
[3] **يوسف** ، آية ٨٦.

القرآنيّ عامة وقصص الأنبياء خاصة "[1]. حيث يؤسّس السّياق القصصيّ لقصّة يعقوب عندما فقد ابنه يوسف فضاء دلاليّاً آخر يمنح المتلقّي حريّة التّقارب والتّناظر لأيّ سياق دلاليّ ينسجم مع قصّة يوسف – عليه السّلام ، على أن يكون السّياق الدّلاليّ الذي يستحضره المتلقّي منسجماً مع الظّلال النّفسيّة للقصيدة[2]ولا شكّ أنّ اختيار شخصيّة يعقوب – عليه السّلام– وما مرّ به من مرارة الفقد لم يأت عبثاً ، فالرّسالة التي أراد ابن الجهم إيصالها كانت أبعد من حدود العبارات الظّاهرة ليصل إلى النّهاية السّعيدة التي اختتمت بها القصّة ، حيث عاد ليعقوب نور بصره وعاد ابنه معزّزاً مكرّماً ، هو بصيص أمل كان يستقر في نفس ابن الجهم ، يدرك به أنّ الخلاص قادم لا محالة ، لأنّه لا ظلم دائم ، بل العكس فإنّه سيعود أفضل حالاً من قبل .

و في سجنه كتب ابن الجهم عن أمله بالله ، القادر على أن ينصفه ، فهو الملك لا ملك سواه ، فيقول:[3] **(الكامل)**

مَـلِكٌ لـَه عَنَتِ الوُجـــوهُ تَخَشُّعـاً يَقْضِي ولا يُقْضـَى عليــه وَ يُعْبَــدُ

في هذا الشّاهد الذي جاء كغيره من الشّواهد ، أظهر ابن الجهم ثقته العالية بالله وحده ، فمهما بلغت مراتب البشر ، يبقى خالقها هو المالك المدبر الذي لا يُخشى سواه ، ويتقاطع شاهده ويتناص مع قوله تعالى: ﴿ **وَعَنَتِ الْوُجُوهُ لِلْحَيِّ الْقَيُّومِ وَقَدْ خَابَ مَنْ حَمَلَ ظُلْمًا** ﴾[4] ، وكعادة ابن الجهم كان بارعاً في توظيف الآيات ، فهو وإن كان يأتي بجزء من الآية ، إلا أنّ الجزء الغائب منها يكمل دائرة الفكرة الحاضرة في أذهان المتلقّي ، فها هي الآية إذا ما تمعّن القارئ بها وجدها تُختتم بقول "و قد خاب من حمل ظلماً" فتلك العبارة التي غيّبها الشّاعر من الآية لهي الرّسالة الحقيقيّة التي أراد أن يوصلها للسّامع ، ليقول للخليفة ومن حرّض على ظلمه : بأنّ الظّلم عاقبته وخيمة ، ولا يكون جزاء صاحبه سوى الخيبة كما جاء في القرآن الكريم فمجيئه بهذه الآية تحديداً لم يكن عفو الخاطر ، بقدر ما كان عن وعي واختيار دقيق ، لقد أراد ابن الجهم في هذا الشّاهد أن يؤكّد في سجنه لمن كان سبب الظّلم الذي تعرّض عليه بأنّ القوة والخضوع لله وحده ، فهو

---

[1] واصل ، عصام حفظ الله ، **التّناص التّراثيّ في الشّعر العربيّ المعاصر** ، ص ٨٥.

[2] ينظر: عتيق ، عمر، **فضاءات التّناص في ديوان مسروق السّماء للشّاعر أحمد فوزي أبو بكر** ، ص ١١.

[3] **الدّيوان** ، ص٨٨.

[4] **طه** ، آية ١١١.

وحده القادر على أن يمنح ويمنع ، وله تخضع كلّ الوجوه "ولعلّه أبرز بذلك تعظيم الذّات وتهميش الآخر ، وهذا يتناسب مع نفسيّة الشّاعر المتعالية ، فقد احتكم إلى الله تعالى"[1].

لا يغفل ابن الجهم حوادث التّاريخ الإسلاميّة التي كان لها عظيم الأثر على الإسلام والمسلمين حيث وظّف حروب الرّدّة ليشيد بعظمة ومكانة العبّاسيين فيقول:[2]

(السّريع)

يـــا أَعْظَـمَ النّـــاسِ على مُسْـلِـــمٍ حَقّـــاً وَ يـــا أَشْـرَفَ مَـنْ يَفْخَـــرُ
الـرِّدَّةُ الأولى ثّـــنى أهْـلَـهـــــا حَـــزْمُ أبي بَكْـــرٍ وَ لَـــمْ يَكْفُـــرُوا

يمدح الشّاعر العبّاسيين بالعظمة وبالشّرف ، فهم أحقّ النّاس بالفخر بنسبهم ، فيحاول ابن الجهم أن يؤصّل لكلّ الأعمال العظيمة في التّاريخ الإسلاميّ ، وينسبها لهم ، فتجده يعيد الفضل فيها لبني العبّاس ، فها هو هنا يشيد بحروب الرّدة التي خاضها أبو بكر ، وأعاد بها المرتدين إلى حظيرة الإسلام ، إذ يرى أنّ أبا بكر يعود إليهم ، فجعل من انتصاره نصراً لهم .

عندما فَلج ابن أبي داوود[3] شمت به ابن الجهم فهجاه قائلاً:[4] **(الكامل)**

إنَّ الأُسـارى في السُّجونِ تَفَرَّجُوا لَمَّـا أَتَتْـكَ مَـواكِبُ الْعُـــــــوّادِ
وغَدا لِمَصْرَعِكَ الطَّبيبُ فَلَـمْ يَـجِدْ لـــدِواءِ دائِكَ حيلَـةَ المُرْتـــــادِ
فَـذُقِ الْهَـوانَ مُعجّلاً ومُؤجَّـلاً واللهُ رَبُّ العـرشِ بالمِرصـــــــادِ

يصف ابن الجهم في هذه الأبيات حال ابن أبي داوود ، وعاقبة ظلمه ، فالأسرى الذين يقبعون في السّجون بسبب ظلمه وقفوا يتفرجون ويشاهدون قوافل الزّائرين الذين جاءوا ليعودوه في مرضه ، ولم يكن وقوفهم هنا حبّاً للاستطلاع ، بل كان شماتة به وبالحال التي آل إليه وكأنّ

---

[1] سليمي ، عليّ وطهماسبي، عبد الصّاحب ، **التّناص القرآنيّ في الشّعر العراقيّ المعاصر ، دراسة ونقد**، مجلّة إضاءات نقديّة ، السّنة الثّانية ، العدد السّادس ، ٢٠١٢، (٨١-٩٥) ، ص ٩٣.

[2] **الدّيوان** ، ص ٧٦.

[3] هو أحمد بن أبي داؤود بن جرير بن مالك الإيادي ، أبو عبد الله (١٦٠هـ- ٢٤٠هـ /٧٧٧م -٨٥٤م)، أحد القضاة المشهورين من المعتزلة ، ورأس فتنة القول بخلق القرآن ، فُلج أول خلافة المتوكّل سنة ٢٣٣هـ ، وتوفي مفلوجاً ببغداد ، الزّركلي ، **الأعلام** ، ١٢٤/١.

[4] **الدّيوان**، ص ١٢٩.

وقفتهم تلك هي حديث صامت ينطق بمليون كلمة " إنّ الله يمهل ولا يهمل" ولا يكتفي ابن الجهم بهذا الوصف ، بل يأتي بصورة الطّبيب الذي فقد الأمل في شفاء ابن أبي داوود فلم يجد له دواء شافياً ، وفي الشّاهد الثّالث يسكب ابن الجهم جام غضبه مستخدماً فعل الأمر (ذق) والذي يستدعي في ذهن السّامع قوله تعالى :﴿ ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ ﴾[1] تلك الآية التي نزلت في أبي جهل عندما لقي الرّسول – صلّى الله عليه وسلم– وقال له متفاخراً : لقد علمت أنّي أمنع أهل البطحاء ، وأنا العزيز الكريم ؛ فقتله الله يوم بدر وأذلّه وعيّره بكلمته ونزل فيه قول الله تعالى السّابق[2]، لا شكّ أنّ ابن الجهم حين جاء بالفعل " ذق" كان يراهن على ذاكرة السّامع وثقافته،لأنّ هذا الفعل يستحضر معه قصّة أبي لهب الذي أخزاه الله وكانت نهايته الذّلّ والهوان ، ولم يشفع له عزّ ولا مكانة ، هذه الصّورة وتلك الفكرة التي أراد ابن الجهم أن يوصلها لابن أبي داوود مشيراً إلى تلك النّهاية المهينة التي سيؤول إليها كما آل إليها أبو جهل ، فلن ينفعه منصب ولا جاه ، وسيدفع ثمن ظلمه وتعنّته وجبروته على الآخرين ، لذا جاء بصورة السّجناء في بداية حديثه ، ليقول له بأنّ نهاية ظلمك ستنتهي لا محالة، ولم تقتصر شماتة ابن الجهم فيه عند هذا الحدّ ، بل إنّه يقرّ بأنّ عقابه سيكون مضاعفاً ، معجلاً في الدّنيا ومؤجّلاً في الآخرة ، ويختتم الشّواهد بتناص آخر يعيد إلى ذهن السّامع قوله تعالى: ﴿ إِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمِرْصَادِ ﴾[3] ، فهي دلالة وعبرة أراد ابن الجهم أن تصل إلى ابن أبي داوود بأنّ الله يمهل ولا يهمل ، وأنّ ربك بالمرصاد لكلّ من ظلم وطغى .

ولا يسعني إلا القول: إنّ القارئ لشعر ابن الجهم يظهر له بوضوح حرص الشّاعر على توظيف التّراث الدّينيّ في شعره ، فالنّصوص القرآنيّة مختزلة والمعاني المستوحاة من القرآن الكريم كثيرة والإيحاءات والأفكار متعدّدة ، ومظاهر التّناص والتّضمين منهج عند الشّاعر، ولعلّ ذلك يعود إلى إيمان الشّاعر واعتقاده بأنّ الاستلهام من القرآن أولاً والتّراث الدّينيّ ثانياً ... هذا الدّين الذي يخاطب في النّاس قلوبها ومشاعرها وأحاسيسها ؛فتطمئن وتلجأ إليه ، وتفتح قلبها له،

---

[1] **الدّخان** ، آية ٤٩.

[2] ينظر: الواحدي ، **أسباب النّزول** ، ص ٣٩٢.

[3] **الفجر** ، آية ١٤.

ولكلّ ما اتصل به بطرف[1] ولا شكّ أنّ ابن الجهم أجاد في توظيف التّناص الدّينيّ واستطاع به أن يصل إلى مبتغاه لينقل رسالته الشّعوريّة والنّفسيّة والفكريّة للمتلقّي .

ثانياً : التّناص مع الحديث الشّريف

للحديث الشّريف نصيب من التّناص الدّينيّ ، وإن لم يكن سوى شواهد قليلة ، ولكنّها جاءت قويّة ، إذ وظّفها ابن الجهم في مواطن الحزم والقوّة ، فجاء قوله:[2] **(البسيط)**

بني مُتَيَّمَ هَلْ تَدْرونَ ما الخَبَرُ وَ كَيْفَ يُسْتَرُ أَمْرٌ ليس يَستَتِرُ
حاجَيْتُكُم مِنْ أَبَويْكُم يا بني عُصَبٍ[3] شَتّى ولكنَّما للعاهِرِ الحَجَرُ

يبدو التّناص واضحاً مع الحديث النّبويّ الشّريف ، **"الولد للفراش وللعاهر الحجر"**[4] ، جاء هذا البيت في قصيدة هجا فيها ابن الجهم قوم من ولد عليّ بن هشام ، حيث تعرّض فيها للتّشكيك بصحة أنسابهم فلم يجد أقوى كلمات تحمل دلالة ما يريد أن يكون وقعه قويّاً على النّفس أكثر من كلام سيّد البشر – عليه الصّلاة والسّلام– فابن الجهم في هذا الشاهد يوجّه حديثه بصورة مباشرة إليهم ، حين يخاطبهم بأسمائهم بوضوح ، ويأتي الحديث على صورة حوار " هل تدرون ما الخبر؟" ليزيد من وقع الكلام عليهم ، يشدّ انتباه السّامع إلى حديثه ، يزداد الأمر إثارة عندما يزيد بعد الوضوح غموضه ، إذ يشحذ فضول السّامع حين يتساءل : كيف يُستر ما لا يُستتر؟ ثمّ تأتي القنبلة التي فجّرت ما خفي من الكلام حين يتّهمهم في أعراضهم ، وبأنّهم يستحقّون الرّجم ، مستشهداً بحديث النّبيّ –عليه الصّلاة والسّلام– .

يوظّف ابن الجهم التّناص هذه المرّة من أقوال النّبيّ –عليه الصّلاة والسّلام– ليظهر حزم الخليفة وقوته إذ يقول :[5] **(الوافر)**

وَقالَ والأَلْسُنُ مَقْبُوضَةٌ لِيُبْلِغِ الغائِبَ مَنْ يَحْضُرُ

---

[1] ينظر: سليمان ، عبد المنعم ، **مظاهر التّناص الدّينيّ في شعر أحمد مطر** ، ص١٨.
[2] **الدّيوان** ، ص ١٣٣.
[3] العُصب : جمع عصابة ، وهي الجماعة ما بين العشرة إلى الأربعين، ابن منظور ، **لسان العرب**، مادة (عصب) .
[4] العسقلانيّ، ابن حجر، **فتح الباري شرح صحيح البخاري** ، ج١٢ ،ص ٣٩ ، حديث رقم ٦٣٦٩ .
[5] **الدّيوان** ، ص ٧٤.

يشير الشّاعر هنا إلى قوة الخليفة المتوكّل ومهابته عند النّاس ، ويظهر ذلك في قوله " والألسن مقبوضة" ففي هذه العبارة إشارة إلى قوّة المتوكّل الذي يصمت النّاس حين يتكلّم ، ولقد جاء توظيف جملة الحال المسبوقة بواو الحال دلالة واضحة وقاطعة على مكانته وهيبته التي تفرض على النّاس الصمت في حضرته ، ولا يتوقّف ابن الجهم عند تلك الصّورة ، بل يمتدّ لعمق أبعد من ذلك حين يأتي بتناص مع قول بنيّنا الكريم في خطبة الوداع :" **"فَلْيُبْلِغِ الشَّاهِدُ الْغَائِبَ"** [1]وكأنّ لا إعفاء لمن غاب ، بل من واجب من حضر منهم أن يبلّغ الغائب ، لقد أظهر ابن الجهم هنا تأسّي الخليفة بسنّة نبيه محمّد، ليسبغ عليه هالة من القدسيّة والمثاليّة .

[1] البخاري ، **صحيح البخاري** ، ٦٠٣/٢.

ثانياً: التّنـــــــاص الأدبيّ

إنّ النّفس الإنسانيّة على اختلاف أزمنتها وأمكنتها ، تبقى كدائرة لها نفس البداية والنّهاية ، تربطها سلسلة من الأحاسيس والمشاعر ، التي تتعدّى حدود الزّمان إلى مساحة أكبر ترتبط فيها بمثيلاتها من النّفوس البشريّة الأخرى ؛ فتلتقى حول نقطة من التّوافق النّفسيّ لتكمل بعضها بعضاً ، ولقد أدرك الشّعراء والمبدعون ما لهذه النّفس من اتصال وثيق بغيرها فكانت نقطة لالتقاء الحضارات والأفكار والمشاعر عند حافة الزّمن ، لتوّصل للقاء جديد يبعثها مرّة أخرى إلى الحياة ، ولكن بحلّة جديدة ، ومن هنا نشأ التّناص الأدبيّ الذي كان مآلاً للماضي ليعود من الغياب إلى زمن الحضور ، فجاء الإبداع الذي " هو تأسيس الشّيء عن الشّيء، أي تأليف شيء جديد من عناصر موجودة سابقاً"[١] .

وظّف ابن الجهم العديد من الشّخصيات الأدبيّة والفنّيّة ، إضافة إلى أماكن اشتهرت بشهرة شعرائها عبر تضمين أبيات لشعراء من عصور مختلفة ، تنوّعت بين الظّهور الواضح والمعنويّ الخفيّ، واستمدّ من بيئات وأزمنة مختلفة أشعاره ، ولا يخفى على الدّارس " أنّ الحياة والأدب توأمان لا ينفصلان ، وأنّ الأدب واسع كالحياة عميق كأسرارها ، ينعكس فيها وتنعكس فيه "[٢]. من هنا لا بدّ من الوقوف عند هذه التّناصات ليكشف الدّارس أهميّة تضمينها والعبر المستقاة منها ، فالتّنقل بين النّصوص في نصّ واحد يتطلّب الكشف " حول وظيفة النّصوص الأخرى الحاضرة في أفق العمل الأدبيّ ، والتي تكشف معنى جديداً لهذا الانتقال"[٣] وهذا ما سيتمّ بحثه إن شاء الله .

استدعاء الشّخصيّات:

توظيف الشّخصيّات الأدبيّة والتّاريخيّة : يعدّ التّناص أو التّضمين الأدبيّ مصدراً مهمّاً من مصادر الإلهام الغنيّة الّتي أفاد منها الشّعراء والأدباء على حدّ سواء ، وقد أثرت تجاربهم الأدبيّة، وكثّفت من دلالاتها ومعانيها ، ولا شكّ أنّ الشّاعر هو الأقدر على أن يصوّر نفسيّة شاعر مثله

---

[١] صليبا، جميل ، **المعجم الفلسفيّ** ، ص ٣١.

[٢] سراج ، نادرة جميل، **دراسات في شعر المهجر**، ص ١١٥.

[٣] فضل ، صلاح ، **بلاغة الخطاب وعلم النّصّ** ، ص ٤٥.

أو أديب آخر ، بقول أو عمل من أعماله ، فاللغة الّتي يطوّعها المبدع تكون قادرة على إضفاء الأبعاد الإنسانيّة الّتي يشعر بها غيره من المبدعين ، ولهذا كان استدعاء الشّخصيّات الأدبيّة وما حملت من معاناة كانت الأقدر على نقل أحاسيسهم وتجاربهم ، ولقد تميزت بعض الشّخصيّات الأدبيّة الّتي حظيت بالعناية من أمثال أبي العلاء المعرّي والمتنبيّ وامرئ القيس وطرفة بن العبد وغيرها من الشخصيّات الّتي شكلت بقعة فلسفيّة معينة على مرّ العصور ، على أنّ الشّعراء وظّفوا هذه الشّخصيّات من خلال آليات معينة يمكن إجمالها في ثلاث آليّات :

١- الاسم المباشر :

كثيراً ما يجد الباحث في دواوين الشّعر شخصيّات معروفة ضمّنها الشّاعر أو الأديب عامة لأعماله ، ولا يخفى على المتبصّر أنّ هذا التّضمين لم يكن مجرد زخرفة لغويّة، واقتدار على اغتنامها ، بل هو مشاركة وجدّانيّة من الدّرجة الأولى ، فخلف هذه الشّخصيّة المستعادة لابدّ من وجود قاسم مشترك سلبيّاً كان أم إيجابيّاً ، وابن الجهم كغيره من الشّعراء الذي أدركوا ما لهذا التّواصل الفكريّ والرّوحيّ من أهميّة تكثّف المعنى والدّلالة وتربط الماضي بالحاضر ، لتصنع حضور الغياب، فيكون الأثر أشدّ وطأً على المتلقّي ، خاصة إذا ما كان لهذه الشخصيّة المستدعاة قصّة تسكن الوجدان والخاطر الإنسانيّ ، فيعلو طيفها إذا ما تبادر إلى السّامع اسمه،حيث " تكون الشّخصيّة التّاريخيّة محصورة في إطارها التّاريخيّ فينفخ فيها الشّاعر روحاً جديدة فتتجاوز حدودها الضّيقة وتكتسب أبعاداً معنويّة جديدة "[١] .

وعلى الرّغم من حياة التّشرّد التي عاشها ابن الجهم بعد تبدّل حاله إثر سجنه وتعذيبه، إلا أنّه تغنّى بالحب، وإن كان ديوانه قليل الأشعار الغزليّة ، وربّما مردّ ذلك إلى تلك الحياة التي عاشها منفيّاً بعيداً عن موطنه بعد سجنه ، ولكنّه هنا يشدو للحبّ أجمل الأشّعار إذ يقول:[٢]

(الطّويل)

خَليليَّ مـا لِلْحُبِّ يَزْدادُ جِـــدَّةً ... على الـدّهْرِ والأيّامُ يَبْلى جَديدُهـــا
ومـا لِعُهـودِ الغانِيـات ذَميمَـــةً ... وَليلى حَــرامٌ أَنْ تُــذمَّ عُهودُهـــا

---

[١] البستانيّ ، صبحي ، **الصّورة الشّعريّة في الكتابة الفنّيّة ، الأصول والفروع** ، ص ١٩٤.

[٢] **الدّيوان** ، ص ٥٠.

ويخاطب ابن الجهم هنا خليليه متسائلاً عن ازدياد وهج الحبّ في قلبه مع الأيام ، على الرّغم من أنّ الجديد يبلى مع الأيام ، هذه الصّورة المتناقضة التي أظهر ابن الجهم فيها فلسفته ، وإنْ كانا قد جاءت على هيئة سؤال ، وكأنّه أراد أنْ يقول كيف للحبّ أنْ يزداد جدّة عل الرّغم من أنّ سنّة الحياة تقتضي بتحوّل كل جديد إلى بالٍ مع الأيام، ولكنّه يقرّ بأنّه ليس للغانيات عهد ولكنّ ليلى حرام أن يُخلّ بعهودها ، وربّما يكون في هذا البيت صورة للمجتمع العبّاسيّ الذي اشتهر بحياة اللهو ، وكثرة الغواني فيه ، وقد يكون اجتلاب شخصيّة ليلى وما حملته هذه الشّخصيّة على مرّ الزّمان من طهر وعفّة متجسّدة في شخصيّة ليلى العامريّة محبوبة قيس والتي ضحّت بنفسها وبسعادتها من أجل حبّها ، حين بقيت عذراء في بيت زوجها وفاء لقيس " تجسّد ليلى أيقونة رمزيّة تختزل حزمة من الدّلالات الوجدانيّة والفكريّة، يستدعيها الشّعراء في دفقاتهم الشّعريّة لأغراض معيّنة ، فهي معادل موضوعيّ يتسع لآفاق مختلفة" [1]هذه الشّخصيّة التي استدعاها ابن الجهم ليظهر لنا واقع الحال الذي آل إليه المجتمع العبّاسيّ من حياة اللهو والمجون هذا الاستدعاء " الذي يتيح تمازجاً، ويخلق تداخلاً بين الحركة الزّمانيّة ، حيث ينسكب الماضي بكلّ إثارته وتحفّزاته وأحداثه على الحاضر بكلّ ما له من طزاجة اللحظة الحاضرة ، فيما يشبه تواكباً تاريخيّاً يومئ الحاضر فيه إلى الماضي ، وكأنّ هذا الاستلهام يمثّل صورة احتجاجيّة على الحاضر، واللحظة الغائرة في سراديب الماضي"[2].

وكما سبق الحديث قبل قليل عن انتشار الغناء والمغنّين في العصر العباسيّ ؛ كان لزاماً على الشّاعر أن يستلهم من شخصيّاتهم صوراً مميّزة ، هذه الشّخصيّات التي عاصرت أو سبقت العصر العبّاسيّ ، كما في قوله :[3] **(الطّويل)**

نَزَلْنا بِبابِ الكَرْخِ أَفْضَلَ مَنْزِلِ ... على مُحْسِناتٍ مِنْ قِيانِ المُفَضَّلِ
فَلِابْنِ سُرَيْجٍ [4]والغَرِيضَ[1] ومَعْبَدٍ[2] ... وَدائِعُ في آذانِنا لم تُبَدَّلِ

---

[1] عتيق ، عمر، **فضاءات التّناص في ديوان مسروق السّماء للشّاعر أحمد فوزي**، ص١٣.

[2] عيد ، رجاء ، **لغة الشّعر**، ص ٢٠١.

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٥٢.

[4] هو عبيد بن سريج، يُكنّى أبا يحيى ، مولى بني نوفل بن عبد مناف، لُقّب " وجه الباب" ،كان أحسن النّاس غناء، غنّى زمن عثمان بن عفّان– رضي الله عنه– ومات في خلافة هشام بن عبد الملك ، ينظر: الأصفهانيّ، أبو فرج ، **الأغاني** ، ١٦٧/١.

يصف الشّاعر في هذه الأبيات منازل السّمر واللهو والغناء في مدينة الكرخ العراقيّة، فيقول إنّه نزل بباب مدينة الكرخ أفضل مكان فيها ، هذا المنزل هو منزل للغناء والطّرب ، فيه من القيان أفضلهم ، ولكنّ الشّاعر رغم وجوده في هذه البيئة إلا أنّه يستدعي شخصيّات ثلاثة من المغنيين المشهورين ، يأتي بهم على التّوالي حسب تسلسلهم الزّمني ، هم ابن سريج والغريض ومعبد، وهم أفضل من عُرفوا بجودة الغناء ، حيث طار صيتهم ووصل إلى أبعد الآفاق ، والملاحظ هنا أنّ ابن الجهم يرحل من زمانه إلى بقعة زمانيّة أخرى ، ليصل بها الماضي بالحاضر عبر وشيجة من التّناغم الوجوديّ والشّعوريّ ، ليؤكّد أنّ الواقع بكلّ ما فيه من جماليّات لا يمكنه أن ينسينا ما للماضي من عراقة ووقع خاص على النّفوس ، يستطيع المتلقّي أن يستشعر تلك الحالة الشّعوريّة التي كانت تسيطر على الشّاعر آنذاك ، إذ يرى أنّ الماضي جزء لا يتجزأ من حاضرنا وواقعنا ، وما الواقع إلّا امتداد لذلك الماضي المتأصّل في النّفوس فـ " هناك إحساس بأنّ الاتكاء على هذا التّراث لا يكفل التّجاوب الأوسع مع ذلك الشّاعر وحسب ، بل يقدّم أيضاً إشارة للاعتزاز بالموروث المشترك ، ويكشف عن خوف دخيل من ضياع رابطة تعدّ قدسيّة حين تتعرّض للانصهار في تيار كبير" [٣] ومن هنا يتجّلى للمتلقّي حرص ابن الجهم على الحفاظ على هذا الموروث ، فلا فضل للاحق إذ لم يعترف بفضل السّابق عليه ، ويظهر ذلك في قوله (ودائع في آذاننا لم تبدّل)، فكلمة (ودائع) هي دليل قاطع على أهميّة هؤلاء وفنّهم ولم يكن اختيار كلمة " ودائع" عبثاً ، فالودائع أمانات من الواجب الحفاظ عليها من الضّياع.

١- استدعاء القول :

ومن الآليات الأخرى الّتي وظّفها الشّعراء هي استدعاء أقوال إحدى الشّخصيّات حيث يضمّن هذا القول شعره لما يحمل من بعد نفسيّ يرى فيه صدى لصوته ، أو همساً لصمته

---

[١] الغريض: هو لقب لُقّب به لأنّه كان طري الوجه نضيراً غضّ الشّباب، حسن المنظر، اسمع عبد الملك ، وكنيته أبو يزيد ، كان مولّدا من مولدي البربر، اخذ الغناء عن ابن سريج لأنّه كان يخدمه ، كثر غناؤه واشتهاه النّاس، كان أحذق أهل زمانه بمكة بالغناء بعد ابن سريج ، ينظر: **نفسه** ، ٢/٢٣٥-٢٣٦.

[٢] معبد: هو معبد بن وهب مولى العاص بن وابصة المخزوميّ، مات أيام الوليد بن يزيد ، كان معبد أحسن النّاس غناء ، أجودهم صنعة ، وأحسنهم خلقاً ، وهو فحل المغنين وإمام أهل المدينة في الغناء، ينظر: الأصفهانيّ، **نفسه** ، ١/٤٦-٤٧.

[٣] عبّاس ، إحسان ، **اتجاهات الشّعر العربيّ المعاصر** ، ص ١١٨.

المحجوب خلف الألم والتّردد ، وقد يكون التّضمين أحياناً قائماً على أخذ جزء من بيت لأحد الشّعراء ، وهو ما يسمّى بالتّضمين الجزئيّ وهو : " أن يقتصر الكاتب على تضمين شطرة واحدة يدرجها في كلامه، ويقيم الأخرى من عنده من أجل مناسبة المعنى الذي يريد التّعبير عنه" [1]

كما ضمّن قول امرئ القيس شعره قائلاً:[2] **(الطّويل)**

مَنازِلُ لَــوْ أَنَّ امْرأَ القيسِ حَلَّهــا ... لأَقْصَرَ عنْ ذِكْرِ الدَّخولِ فَحَوْمَــلِ

إذاً لَرَآني أمْنَــحُ الــــوُدَّ شادِنــاً ... مُشمِّـرَ أذيــالِ القَبــا[3] غَيْرَ مُرْسِــلِ

إذا الليلُ أَدْنى مَضْجَعِي مِنْه لَمْ يَقُلْ ... عَقَرْتَ بَعيري يا امْرَأَ القَيْسِ فانْــزِلِ

يضمّن ابن الجهم في البيت الأول اسمي المكان الذيْن تغنّى بهما امرؤ القيس وهما " الدّخول و حومل في بيته الذي يقول فيه في هذه الأبيات يتناص الشّاعر مع بيتين لامرئ القيس الأول :[4] **(الطّويل)**

قِفــا نَبْكِ مِنْ ذِكرى حَبيبٍ ومَنْزِلِ ... بِسِقْطِ اللَّوى[5] بينَ الدَّخولِ فَحَوْمَـلِ

يتغنّى امرؤ القيس هنا بذكرياته مع أحبّته عند وقوفه على الأطلال، والحنين لا يتولّد إلا لأماكن عزيزة على النّفس والرّوح ، كانت يوماً ما ملتقى الأحبّة واجتماع الخلّان ، وبقدر ما كانت هذه المنازل عزيزة على أهلها ؛ جاء بها ابن الجهم ليرسم صورة للكرخ ، أراد أن يبرز تفوّق جمالها ، فضمّن قصيدته ذكر الدّخول وحومل ، هذان المكانان اللذان كانا يوماً محطّ الإعجاب والاهتمام.

أمّا البيت الثّالث فيتناص فيه مع قول امرئ القيس:[6] **(الطّويل)**

تَقولُ وَ قــدْ مالَ الغَبيطُ[1] بِنا مَعاً ... عَقَرْتَ بِعيري يا امْرَأَ القَيْسِ فانْــزِلِ

---

[1] الدّروبيّ ، محمّد ، **الرّسائل الفنّيّة في العصر العبّاسيّ**، ٥٤٤.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص٥٥-٥٦.

[3] القباء: ثوب يلبس فوق الثّياب ، أو فوق القميص ، ابن منظور ، **لسان العرب**، مادة (قبي).

[4] **الدّيوان** ، ص ٨.

[5] السِّقط : منقطع الرّمل، واللوى، حيث يلتوي ويرقّ وإنّما خصّ منقطع الرّمل ؛لأنّهم كانوا لا ينزلون إلا في صلابة من الأرض، ليكون ذلك أثبت للأوتاد والأبنية وأماكن حفر النّؤي، وإنّما تكون الصّلابة حيث ينقطعا ويلتوي ويرقّ، ينظر **حاشية الدّيوان** ، ص٨.

[6] الدّيوان ، ص ١١.

فقد صدر هذا القول من عنيزة ، بعد أن عقر امرؤ القيس بعيره لهن فركب على بعير عنيزة ، وكان كلما مال الهودج أدخل رأسه وقبّلها، وكانت تتمنّع عنه ، حتى قالت له تلك العبارة (عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل) [٢] ويأتي التّناص من ابن الجهم في سياق حديثه عن بلاده ، التي يفاخر بها ويباهي تلك الأماكن التي تغّنى بها غيره من الشّعراء إضافة إلى ما فيها من نساء جميلات لو رآهن امرؤ القيس لما عقر بعيره من أجل تلك النّسوة ، لأنّ ذلك الشّادن على حدّ وصفه لن يبخل عليه بالوصل كما بخلت عنيزة التي طلبت منه أن ينزل من على ظهر بعيرها ، إذ هو يفاخر بنفسه وببلاده وما بها من جمال طبيعيّ وبشريّ على حدّ سواء. ولم يكن استحضار شخصيّة امرئ القيس إلّا لما عُرف عنه من غزله حتّى ضُرب به المثل " أغزل من امرئ القيس" [٣] وفي قول ابن الجهم إنّما هو يباهي بجمال ذلك الشّادن الذي فاق غزله له غزل امرئ القيس .

في موقع آخر يستدعي الشّاعر شخصيّة أخرى هي حُنيْن الحيريّ [٤] ولا يكتفي بذكره ، بل يأتي بأقواله إذ يقول ابن الجهم :[٥] **(المنسرح)**

مـا نَجَفُ الحـيرَةِ الـذي أَصِـفُ ولا حُنَـيْنٌ ولا الـفَتى القَصِـفُ
إنْ أَوْحَشَ الـرَّبْعُ من حُنَـيْنَ كَمـا أَوْحَشَ مـن بَعْـدِ خُلَّـةٍ سَـرِفُ

وفي هذه الأبيات يمدح ابن الجهم الخليفة الواثق ، ويصف بنيانه ، حيث يعقد مقارنة بين قصر الخليفة وبنيانه الفخم ، وبين نجف الحيرة بلد حُنين الحيريّ، إذ ينفي أن يُقارن بناء الخليفة وما فيه من الأطايب والملذّات بنجف الحيرة ؛ فيصل إلى نتيجة مفادها أنّ: لا نجف الحيرة ولا مغنيها حُنين ، ولا الفتى اللاهي اللاعب، أكثر جمالاً أو تميّزاً من الخليفة وقصره ، عندما يوحش ويخلو المكان من ساكنيه ، أو توحش خلّة سرف .

---

[١] الغبيط : الهودج ، وخُصّ البعير ؛لأنّهم كانوا يحملون النّساء في الهوادج على الذّكور من الإبل لأنّها أقوى وأصبر، امرؤ القيس ، **الدّيوان** ، ص ١١، حاشية رقم ١٣.

[٢] ينظر: **نفسه** ، ص ١٠.

[٣] العسكريّ أبو هلال ، **جمهرة أمثال العرب**، ٧٦/٢.

[٤] هو حُنين بن بلوع الحيريّ من العبّاديين من تميم ، كان شاعراً مغنيّا ، فحلاً من فحول المغنين، وله صنعة فاضلة متقدّمة ، كان يسكن الحيرة ويكري الجمال إلى الشّام وغيرها ، وكان نصرانيّاً. ينظر: الأصفهاني ،أبو فرج ، **الأغاني** ، ٢٢٣/٢.

[٥] **الدّيوان** ، ص١٥.

في هذه الأبيات تناصان: أولهما: التّناص مع قول حنين الحيريّ الذي يفخر ببلده ويقول :[1]

(المنسرح)

أنـا حُنَيْـنُ وَ مَنْـزِلي النّجـف ومـا نَـديمي إلا الفـتى القصـف

في هذا البيت يفاخر الحيريّ بمنزله ، فهو يراه أجمل الأماكن في عينيه ، ويشير إلى نديمه الفتى اللاهي ، حيث يرمز به إلى الحياة السّعيدة التي يعيشها، ولقد أراد ابن الجهم أن يزايد على هذا الوصف، فضمّن أشعاره أقوال حُنين، ليؤكّد أنّ الخليفة يملك ما هو أفضل وأجمل ممّا تغنّى به حُنين، ولعلّه أراد بذلك تعظيم الخليفة ، وتهميش الآخر، وهذا يتناسب مع موضوع القصيدة. وغاية الشّاعر[2] من هذا التّضمين، وفي الشّاهد نفسه تناص آخر مأخوذ من قول نُسب لقيس بن الخطيم [3]وإن لم يكن له :[4] **(المنسرح)**

أوْحَشَ مِـنْ بَعْدِ خُلَّـةٍ سَـرِفُ فـالمُنْحِنى فالـعَقيقُ فالجُـرْفُ[5]

ويقف الشّاعر في هذا البيت على أطلال الأماكن التي كان فيها يوماً ما ، فيصف حالها بعد رحيل ساكنيها ، إذ أوحشت هذه الدّيار ، أي سكنتها الوحوش كناية عن خلوّها من السّكان ، فالوحوش لا تعيش في الأماكن المأهولة ، ثم يكمل سلسلة الأماكن بفاء الاستئناف ، ولقد أراد ابن الجهم بهذا التّضمين أن يؤكّد عمارة بنيان الخليفة وقصره ، فإنْ كانت هذه الأماكن قد أوحشت وخلت من النّاس، فقصر الخليفة المعتصم ما زال عامراً يعجّ بالزّوّار ، ويفيض بالخيرات والنّعم .

وفي موقع آخر يستدعي ابن الجهم قولاً اشتهر به أمير الصّعاليك عروة بن الورد (أقلّي اللوم) ليجسّد بها حالة معينة في قوله :[6]

---

[1] الأصفهاني، أبو الفرج ، ٢٢٣/٢.

[2] يُنظر: رواجبة ، أحمد ، **التّناص القرآنيّ في شعر النقائض الأمويّة** ، ٩٢.

[3] هو قيس بن الخطيم بن عدي بن عمرو ، قُتل أبوه وهو صغير، ولمّا بلغ قتل قاتل أبيه ، ونشبت حروب بين قومه والخزرج كان سببها، ينظر: الأصفهانيّ ، أبو فرج ، **الأغاني** ، ٥/٣.

[4] **نفسه** ، ١٧/٣.

[5] المنحنى والعقيق والجرف هن أسماء أماكن .

[6] **الدّيوان** ، ص٦٤.

(الطّويل)

أقِـلّي فإنَّ اللـومَ أشْكَلَ واضِحُـــهْ وَ كَـم مِنْ نَصيــحٍ لا تُمَلُّ نصائِحُـهْ

ويعود بنا هذا البيت إلى ما مرّ ذكره حول "التّوظيف المعمّى" حين يورد إشارة أو عبارة تحيل إلى القائل بشكل أو بآخر، وفي هذا البيت يظهر إيمانه وفلسفته الفكريّة الخاصة ،إذ يرى أنّ اللوم يخلق اللبس في واضح الأمور ، على الرّغم من وجود نصحاء لا تُملّ نصائحهم، لأنّه يدرك الطّريقة الصّحيحة للحديث والنّصح ، لا توجيه اللوم والعتاب، وهذا يذكّر السّامع بقول عروة بن الورد أمير الصّعاليك لامرأته وهي تعاود إلحاحها لمنعه من الغزو حين قال: [1]

(الطّويل)

أقِلّي عَليَّ اللــوْمَ يــا بِنتَ مُنــذِرِ وَنامِي وَ إنْ لَمْ تَشْتَهِي النَّوْمَ فاسْهَري

ويتناص أيضاً مع قول حاتم الطّائيّ حين لامته ماوية زوجته على كرمه؛ فردّ عليها مجيباً:[2]

(البسيط)

مَهْـلاً نَوارُ أَقِلّي اللّــوْمَ وّ العَـذْلا وَ لا تَقُولِي لِشيءٍ فــاتَ مــا فَعَـلا

ومن المعلوم أنّ الشّاعر لا يستدعي هذه الشّخصيّات أو أقوالها لمجرد الذّكر ، ولكنّ ذلك عائد "لأنّ تلك الشّخصيّات تحمل تداعيّات معقدّة تربطها بقصص تاريخيّة أو أسطوريّة ، وتشير قليلاً أو كثيراً إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزّمان والمكان"[3]. ربّما يكون في استدعاء أقوال هذه الشّخصيّات معادلاً لشخصية ابن الجهم ، فشخصيّة عروة تمثّل رمزاً للبحث عن العدل الاجتماعيّ ، وقد عانى كلاهما من الظّلم والتّشريد ، وفي شخصيّة الطّائيّ معادلاً للظّلم إلى حدّ ما ، إذ من غير العدل أن تتركه زوجته التي قدّم لها كلّ ما استطاعه من وسائل الرّفاهية، ثمّ تتركه لسبب رأته عيباً على الرّغم من أنّه سبب رفعة وجاه " إنّ تقانة التّناص لا تتحقّق بمجرد حشد المتناصات المتآلفة أو المتخالفة ، ومجاورة المسائل والمعارف ورصفها داخل العمل بشكل عشوائيّ" [4]إذ لا بدّ من وجود رابط يجمع بينهما ليولّدا معا بهذا الالتقاء صورة جديدة

---

[1] **ديوان عروة بن الورد** ، ص٧٦.

[2] **ديوان حاتم الطّائيّ** ، ٧٣.

[3] مفتاح ، محمّد ، **تحليل الخطاب الشّعريّ ، استراتيجيّة التّناص** ، ص ٦٥.

[4] حافظ ، صبري، **أفق الخطاب النّقديّ، دراسات نظريّة وقراءات تطبيقيّة** ، ص ٥٣.

يندمج فيها الماضي بالحاضر، فكلٌّ من عروة والطّائيّ جسدا فكراً معيّناً قريباً إلى حدّ ما من فكر ابن الجهم؛ لذلك كان توظيفه لعبارتهما المشهورة استدعاءً غير مباشر لتلك الشّخصيّات ، وما تحمله كلّ منهما من فكر ومرجعيّة .

يمكن القول هنا : إنّ الشّاعر لم يفرض هذه التّراكيب وهذا التّضمين على النّصّ دون مبرر، بل إنّها ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالنّصّ حتّى غدت جزءاً منه ، وركناً قويماً من أركان بنيته " وهذا تنويع جديد على نفس الموقف يؤكّد أنّ العمليّة ليست مطلقاً مجرد عمليّة اقتباس...إنّما عمليّة تفجير لطاقات كامنة في هذا النّصّ يستكشفها شاعر بعد آخر كلّ حسب موقفه الشّعريّ الرّاهن".[1]

وفي موقع آخر يستدعي ابن الجهم شخصيّة قيس العامريّ الشّهير ب" مجنون ليلى" ليكوّن منه معادلاً موضوعيّاً يسقط عليه ذاته ووجعه إذ يقول :[2] **(الطّويل)**

كَما قَالَ قَيْسٌ حينَ ضاقَ من الهَوى فَلَم يَستَطِعْ في الحُبِّ بَسْطاً وَلا قَبْضا
كَـأنَّ بِـلادَ اللـهِ حَلْقَـةُ خـاتَمٍ عَلَيَّ فَمـا تَـزْدادُ طُـولاً وَ لا عَرْضَـا

يزاوج الشّاعر هنا بين تجربته الخاصة وبين تجربة قيس وتشردّه في البلاد بعد فراق ليلى، فيسقط عليها وجعه وإحساسه بالظّلم والقهر، وتشرّده ونفيه عن بلده وموطنه "ومن الطّبيعيّ أنْ تكون شخصيّات الشّعراء من بين الشّخصيّات الأدبيّة هي الألصق بنفوس الشّعراء ووجدانهم لأنّها هي التي عانت التّجربة الشّعريّة ، ومارست التّعبير عن تجربة الشّاعر في كلّ عصر"[3] لذلك صرّح ابن الجهم بالقول وصاحبه ، فيستشهد بقول قيس عندما ضاقت به الدّنيا والحال من فرط الصّبابة والنّوى، فلم يملك حيلة ولا مخرجاً ، فأحسّ بأنّ الدّنيا على وسعها غدت كحلقة الخاتم الصّغيرة ، كناية عن ضيقها عليه، فلا تزيد مساحتها قيد أنملة لا طولاً ولا عرضاً، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه "التّوظيف الكليّ الصّريح، وفيه يورد الكاتب ما يستشهد به مورداً الإشادة بقائله، فشعره جاء شاهداً على الفكرة التي عبّر عنها الكاتب، ومشيداً بحال المخاطب ومعبّراً عنه"[4]

---

[1] إسماعيل ، عزّ الدّين ، **الشّعر العربيّ المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة**، ص ٥.
[2] **الدّيوان** ، ص ٤٩.
[3] زايد ، عليّ عشريّ ، **استدعاء الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر العربيّ المعاصر** ، ص ١٣٨.
[4] الدّروبيّ، محمّد ، **الرّسائل الفنّيّة في العصر العبّاسيّ** ، ص ٥٤١-٥٤٢.

ولاشكّ أنّ إشارة ابن الجهم لبيت قيس جاءت صريحة واضحة، لا لبس فيها ولا غموض، حيث يقول قيس :[1] **(الطّويل)**

كَـأنَّ فِجاجَ الأرْضِ حَلْقَـةُ خـاتَمٍ عَلَيَّ فَمـا تَـزْدادُ طُـولاً وَ لا عَرْضَـا

إنّ المتلقّي إذا ما سمع اسم قيس؛ تبادر إلى ذهنه قصّة حبّه العاصف، الذي انتهى نهاية مأساويّة، هذا التّضمين أو التّناص يمكن أنّ يندرج تحت مسمّى الاجتلاب "وهو أن يورد الشّاعر في شعره بيتاً مشهوراً لغيره للتّمثيل به"[2] وهذا ما قام به ابن الجهم ، حين استشهد ببيت لقيس، ينقل به تلك الحالة الشّعوريّة المماثلة التي عايشها كلاهما.

ولا يضمّن الشّاعر أقولاً لشخصيّات سبقت عصره فقط ، بل ومن عصره أيضاً كما في قوله:[3]

(الوافر)

لأنْتُـــم بَـــني العَبَّـــاسِ أَوْلى بِمـــيـراثِ النَّـبيّ مِـنَ الأَنـــامِ
تُجـادِلُ سُـورةُ الأنْفـالِ عَنْـكُم وفيهـا مَقْنَـعٌ لـذَوي الخِصـامِ

في هذه الأبيات التي يتحدّث فيها ابن الجهم عن مكانة بني العبّاس ، مستشهداً بالآية الأخيرة من سورة الأنفال والتي تقول :﴿ وَأُوْلُواْ الأَرْحَامِ بَعْضُهُمْ أَوْلَى بِبَعْضٍ فِي كِتَابِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾[4] ففي هذه الآية إشارة ودليل- على حدّ قول ابن الجهم – على أنّ بني العبّاس هم أولى النّاس بميراث النبيّ ، وهم أحقّ النّاس بتولي الخلافة من بعده ، وعلى الرّغم من وجود هذا التّناص القرآنيّ والذي سبقت الإشارة إليه ، إلا أنّ الشّاعر قد أخذ هذا القول من قول مروان بن أبي حفصة[5] عندما تولّى المهديّ الخلافة ، حيث قال: [6] **(الكامل)**

---

[1] **الدّيوان** ، ص١٠٤.

[2] الدّاية ،محمّد رضوان ، **تاريخ النّقد الأدبيّ في الأندلس**، ٤٨٣-٤٨٤.

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١١.

[4] **الأنفال** ، آية ٧٥.

[5] هو مروان بن سلمان بن يحيى بن أبي حفصة ،(١٠٥هـ – ١٨٢هـ) كنيته أبو الهيذام أو أبو السّمط ، من الشّعراء المخضرمين الذين عاشوا في الدّولة الأمويّة والدّولة العبّاسيّة ، ينظر : **ديوان مروان بن أبي حفصة** ، ص ٧٨.

[6] **الدّيوان** ، ص ٩٩.

شَهِـدَتْ مِنَ الأنْفـالِ آخِرُ آيَـةٍ بِتُراثِهِـمْ فَـأَرَدْتُم إبْطـالَهـا

ومن هنا يمكن الاستناد على رأي الدّكتور صلاح فضل حين قال عن العمل الفنّيّ بأنّه : " لا يتخلّق ابتداء من رؤية الفنّان ، وإنّما من أعمال أخرى تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التّناص التي تعتمد في الواقع على وجود نظم إشاريّة مستقلّة ، ولكنّها تحمل في طيّاتها عمليّات إعادة بناء نماذج متضمّنة بشكل أو بآخر ، مهما كانت التّحوّلات التي تجري عليها"[1] ، إذ إنّ الصّورة التي رسمها كلا الشّاعرين حملت في طيّاتها نفس المعنى ، فكلاهما يشهد للعبّاسيين بأحقيّة الخلافة لأنّهم أرحام النّبيّ – صلّى الله عليه وسلّم– وعليه جاء هذا التّضمين مناسباً مع تلك الفكرة التي أراد ابن الجهم أن يوصلها للمتلقّي ، فبهذا التّناص يقدّم دليلاً راسخاً بأنّه لم يكن وحده ممن شهد لهم بأحقيّة الخلافة ، بل هناك من يشاركه الرّأي نفسه من زمن قد سبقه فيه .

وقال في مثل هذا التّضمين أيضاً قوله:[2] **(مجزوء الرّمل)**

كُلَّمـــــا غنّى "بَنـــــانٌ"[3] اِسْمَـعي أَوْ خَبِّرينـــــا
أَنْشَـــدَتْ "فَضـــــلٌ"[4] ألا حُيِيَّـــتِ عنّـــا يـــا مَدَينـــا
عارَضَـــــتْ مَعـنىً بِمَعـــنىً وَ النَّـــدامى غَافِلـــونـــا
أَحْسَنَـــتْ إذْ لَـــمْ تُجـــا وبْهُـــمْ دِيـــارُ الظَّاعِنيـنـا
لـــوْ أَجابَتْهُـــمْ لَصِرْنـــا آيـــةً لِلسّائِلينـــا
واسْتَعـــادَ الصَّـــوتَ مـوْلا هـــا وَ حَـــثَّ الشَّارِبينـــا

ويعلّق ابن رشيق على هذه الأبيات وقد أوردها في باب التّضمين بقوله:" ومن التّضمين ما يجمع فيه الشّاعر قسمين من وزنين كقول عليّ بن الجهم يعرّض ب" فضل" الشّاعرة جارية المتوكّل و"بنان" المغنّي، وكانا يتعاشقان، فإذا غنّى بنان: **(مجزوء الرّمل)**

اِسْمَـــعي أَوْ خَبِّرينـــا يـــا دِيـــارَ الظّاعِنينـــا

غنّت هي كالمجاوبة : **(الوافر)**

ألا حَييـــتِ عنّـــا يـــا مدينـــا وَ هـــلْ بأْسٌ بقـــولِ مُسْلِمينـــا"[1]

---

[1] **شيفرات النّصّ** ، ص٢٢٧.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٨٥.

[3] بنان : مغنٍ مشهور زمن المتوكّل، ابن رشيق ، **العمدة** ، ٨٧/٢.

[4] فضل ، جارية المتوكّل، ينظر : **نفسه** والصّفحة نفسها.

في أبيات ابن الجهم السّابقة يتحدّث عن فضل وبنان ، مضّمناً لكلّ واحد منهما شطراً من بيته وعلى الرّغم من أنّ كلّ واحد منها من وزن مختلف إلا أنّ اقتداره على تطويع اللغة مكّنه من ذلك ويذكر ابن الجهم كيف عارضت "فضل" بنان في قوله في غفلة من النّدماء، فهم سكارى لا يعون ما يدور حولهم ، ولكنّه يرى أنّ صمت الدّيار عن الجواب هو خير لهما، لأنّها لو أجابت لفضحت أمرهم ، وأصبح مكشوفاً للنّاس جميعاً، هؤلاء النّدماء الذين لا يؤثّر فيهم إلا صوت سيدها الذي يستحثّها على الغناء ، ويستحثّ النّدماء على الشّراب ،إنّ "تداخل الأصوات المختلفة كان عاملاً لا يمكن إنكار قيمته في تعميق التّفكير الشعريّ ، وإفساح مجال الرّؤية الشّعريّة في الوقت نفسه"[٢].

"هذا الشّاعر قد وجد في أصوات الآخرين تأكيداً لصوته من جهة ، وتأكيداً لوحدة التّجربة الإنسانيّة من جهة أخرى ،فهو حين يضمّن شعره كلاماً لآخرين بنصّه ؛ فإنّه يدلّ بذلك على التّفاعل الأكيد بين أجزاء التّاريخ الرّوحيّ والفكريّ للإنسان"[٣].

وعلى الرّغم من الطّابع الإسلاميّ الذي كان يحفّ الدّولة العبّاسيّة من منطلق ارتباطها بآل بيت الرّسول – عليه الصّلاة والسّلام– إلا أنّ "القيان والمغنيات لعبوا دوراً خطيراً بما أحدثته من تأثير في شعر الغزل في ذلك العصر، في حياة المجتمع"[٤].

٢- استدعاء المعنى :

تقول جوليا كرستيفا: "أحد مميّزات النّصّ الأساسيّة التي تحيل على نصوص أخرى سابقة لها أو معاصرة لها"[٥] ولقد ضمّن ابن الجهم بعض أشعاره معاني لأشعار سبقته وحملت نفس الفكرة كقوله :[٦] **(الرّجز)**

كَـمْ مِـنْ عَليـلٍ قَـدْ تَخطّـاهُ الرَّدى فَنَجـــا ومـــاتَ طَبيبُـــهُ والعُـــوَّدُ

---

[١] ابن رشيق ، **العمدة** ، ٨٧/٢.

[٢] إسماعيل، عزّ الدّين ، **الشّعر العربيّ المعاصر**، ص ٣١٥.

[٣] نفسه، ص ٣١١.

[٤] **نفسه** ، ص ٢٦٠.

[٥] علّوش ، سعيد ، **معجم المصطلحات الأسلوبيّة المعاصرة** ، ص ٢١٥.

[٦] **الدّيوان** ، ص ٤٤.

في هذا الشّاهد يظهر الشّاعر فلسفة الحياة وسنّتها، فكم صحيح مات بغير علّة، وكم من مريض عمّر زمناً طويلاً ، فكم من مريض شُفي وتعافى وتخطّاه الموت متجاوزاً إياه فنجا ، ولكن الزّائر والطّبيب المداوي قد ماتا، وفي هذا القول إشارة إلى عدم الرّكون إلى الحياة ، أو اليأس منها ،فما من شيء في هذه الدّنيا مضمون ، أو باق على حالٍ واحدة ، هذه الفكرة وهذا المعنى يتناص مع نفس المعنى الذي ذكره عدي بن زيد[1] الذي تناول نفس المعنى، في نظرته للحياة والموت ، والتي استقى منها ابن الجهم فكرة البيت السّابق الذّكر، إذ يقول عدي:[2] **(الخفيف)**

وَ صَحيــحٍ أضْحى يَعــودُ مَريضــاً وهــو أدْنى للمَــوْتِ مِمَّــنْ يَعـــودُ

وبنفس المعنى يقول زيد : بأنّ الصّحيح المعافى الذي كان يزور المريض ، قد يكون هو أقرب للموت من المريض الذي يعوده ، وعليه يلتقي المعنيان متخطّيان حدود الزّمان ليؤكّدا " بأنّ ثمّة علاقة دلاليّة تسمّى علاقة حواريّة بين التّعبير الأصليّ وبين التّعبير الوافد ، وذلك ضمن دائرة التّواصل اللفظيّ"[3].

وما مرّ علينا في هذا الشّاهد يمكن أن يُسمّى "التّناص الامتصاصيّ: وهو استلهام نصّ سابق أو مغزاه أو فكرته أو إعادته إلى صياغة جديدة، قد يكون دون ذكر ألفاظ أو مفردات من النّصّ ،بل بشكل امتصاص وتشرّب للفكرة أو المغزى ، وهو من أصعب أنواع التّناص وأعمقها، حيث تظهر من خلاله مقدرة الشّاعر بتلاعبه في اشتقاق المفردات لصنع لغة حديثة بدل اللغة القديمة ، مع خلق مضمون فكريّ جديد"[4] .

ويعود ابن الجهم إلى زمن الحطيئة ليضمّن شعره بعضاً من قوله، فاستمع إليه في قوله:[5]

---

[1] هو عدي بن زيد العبّاديّ ينتمي إلى قبيلة اجتمعت على النّصرانيّة، وهي قبيلة تميم ، من أسرة ذات مركز في المدينة، وكان له أثر فعّل في تنصيب ملوك الحيرة ، ينظر: **الدّيوان عدي بن زيد العبّاديّ** ص ١٠.

[2] **الدّيوان** ، ص ١٢٢.

[3] علّوش ، سعيد ، **معجم المصلحات الاسلوبيّة المعاصرة** ، ص ٢٤٨.

[4] طهماسبي ، عبد الصّاحب، **التّناص القرآنيّ في الشّ عر العراقيّ المعاصر، دراسة ونقد** ، مجلّة إضاءات نقديّة ، السّنة الثّانية العدد السّادس ، ٢٠١٢، (٨١-٩٥) ص ٩٣.

[5] **الدّيوان** ، ص ٨٨.

(الكامل)

فَزَرَعْتَ شَوْكَـــاً عِنْدَهُ فَحَصَدْتَـــهُ وَكَـذا لَعَمْري كُـلُّ زَرْعٍ يُحْصَـــــدُ

والذي يتناص فيه مع معنى بيت الحطيئة القائل:[1] **(البسيط)**

مَنْ يَزْرَعِ الخَيْرَ يَحْصُدْ ما يُسرُّ بِـهِ وَ زارِعُ الشّرّ مَنْكـوسٌ على الـرَّاسِ

تلك هي فلسفة الحياة التي تعطي للإنسان نظير ما قدّمه من خير أو سوء على حدّ سواء، نفس المعنى الذي قاله الحطيئة، على أنّ الحطيئة كان قوله أشمل وأعمّ، إذ أتى بالحالين ، بأنّ من يزرع الخير يكون جزاء زرعه حصاداً يُسرّ به ، ومن يزرع الشّرّ لا يحصد غير الذّل والهوان، وسيعود شرّه عليه وحده ، فعليه وحده سوف تدور الدّوائر نظير عمله.

في هذا التّضمين يمكن للدّارس أن يستنتج وحدة التّجربة الإنسانيّة على اختلاف عصورها، فالصّواب والحق هما ذاتهما في كلّ زمان ومكان، إذ لا يرتبطان أو يكونان حكراً على طائفة دون الأخرى .

وفي استدعاء أخر للمعنى يقول ابن الجهم :[2]

(مخلّع البسيط)

لَلُـبْسُ ثَـــــوْبَيْـنِ بـالِيَيــن وَ طَــيُّ يَـــــوْمٍ ولَيْـــــلَتَيْنِ
أَيْسَـــرُ مِـنْ مِنَّـــةٍ لِقَـــــوْمٍ أَغُـــضُّ مِنْهـــا جُفـــونَ عَيْـني

وكما هو الحال دوماً تطالع القارئ عزّة نفس ابن الجهم في كلّ قصائده ، فهو لا يتوانى عن إظهار هذا الأمر كلّما سنحت له الفرصة لذلك ، فها هو هنا يُظهر هذا الأمر جليّاً ، عندما يرى أنّ لبس الثّياب البالية هو أهون عنده من أنْ يمنّ عليه أحد، هذه المنّة التي تغدو سبباً ليغضّ بصره إحساساً بالنّقص والهوان، وهذه الأفكار تحيل ذاكرة القارئ إلى أبيات ميسون بنت بحدل الكلبيّة حين غادرت البادية لتعيش في القصر بعد زواجها من معاوية بن أبي سفيان ، إذ تحمل

---

[1] **ديوان الحطيئة** ، ص ٨٧.

[2] **الدّيوان** ، ص ١٩٤.

أبياتها معنى قريباً أو مشابهاً ، حين ترى أنّ السّعادة ليست في لبس الشّفوف وعيش القصور بقدر ما هي في راحة البال بين ربوع الوطن والدّيار، إذ تقول :[1]

(الوافر)

لَبَيْـــتٌ تخفِـــقُ الأرواحُ فيـــه أحـــبُّ إليَّ مـــن قصـــرٍ مُنيـــفِ

ولُبْـــسُ عبـــاءةٍ وتقَـــرُّ عيْـني أحـــبُّ إليَّ من لِبـــسِ الشُّفـــوفِ

وترى الشّاعرة هنا أنّ البيت الذي تخفق فيه الرّياح ، أحبّ إليها من القصور الفارهة ، ولبس العباءة البسيطة قريرة العين والنّفس، أفضل عندها وأجمل من لبس الشّفوف ، هي ذات الفكرة وإن اختلفت المعاني والتّجارب ، وإن كان كلاهما يتفق على مبدأ واحد : الشّعور بالرّضا وراحة النّفس وعزّتها مهما كانت الإغراءات .

عمد الشّاعر إلى توظيف تناصات عديدة من مختلف الأزمنة، ربّما تكون رغبة منه أن يجاري في شعره كلّ من عُرف بإجادته الشّعر، فاستحضر من شعراء العصر الجاهليّ والإسلاميّ وحتّى ممن عاصروه أيضاً ، وفي هذا الشّاهد دليل آخر على رغبة الشّاعر في بلوغ ما بلغه عمالقة الشّعر في قوله:[2] **(الوافر)**

وَ عَنَّـتْ[3] كُـلُّ قافِيَـةٍ شَـرودٍ[4] كَلَمْـحِ البَـرْقِ أوْ لَـهَـبِ الضِّـرامِ

هذا الشّاهد بيت من قصيدة يمدح فيها ابن الجهم الخليفة المعتصم بالله ، ويصف في هذا البيت كلّ الأشعار والقوافي التي قيلت فيه ، والتي طار صيتها فبدت واضحة عالية منيرة ، مثل لمعان البرق أو لهب النّيران ، وهذا المعنى قريب من قول بشّار بن برد الذي يصف فيه نفسه قائلاً :[5] **(المنسرح)**

---

[1] يموت ، بشير ، **شاعرات العرب في الجاهليّة والإسلام** ، ص ١٥٧-١٥٨.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص٦.

[3] ظهرت وبدت، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (عنن).

[4] الشّرود : السّائرة في البلاد ، **نفسه** ، مادة (شرد).

[5] **ديوان بشّار بن برد** ، ص ١٨٤/١.

يَخْرُجْــنَ مــنْ فِيهِ لِلنَّديّ[1] كمـا يَخْــرُجُ ضــوءُ السِّـراجِ مِنْ لَـهَبِــهْ
زَوَّرُ مُلــوكٍ عَليـــــهِ أُبَّهَـــةٌ [2] تَعــرَفُ مِنْ شِعْــرِهِ وَ مِنْ خُطَبِــهْ

يصف بشّار في هذه الأبيات نفسه ويفاخر بها ، إذ يصف ما يخرج منه من أشعار ومن أحاديث بالضّوء الذي يخرج النّور والضّياء ، ولا يكتفي بهذا الفخر بل تجده يفتخر بأنّه من الذين يجالسون الملوك " وإنّما يزور الملوك من كان قريباً منها ، وقد كان العرب أهل وفادة على النّعمان وعلى كسرى في كلّ عام ، وهذا شعار السّؤدد"[3] ، يستطيع الدّارس أن يلمح هنا ذلك الاشتراك في المعنى الذي رسمه كلاهما، وهو ما يمكن أن نطلق عليه اسم البؤرة المزدوجة " وتعتبر فكرة البؤرة المزدوجة من أهمّ نتائج مصطلح التّناص في الدّراسة النّقديّة على أساس ازدواج البؤرة هو الذي يلفت اهتمامنا إلى النّصوص الغائبة والمسبقة وإلى التّخلي عن أغلوطة استقلاليّة النّصّ لأنّ أيّ عمل يكتسب في تحقيقه من معنى بقوة ما يُكتب قبله من نصوص ، كما أنّه يدعونا إلى اعتبار هذه النّصوص الغائبة مكوّنات لشعره خاصة، نستطيع بإدراكها فهم النّصّ الذي نتعامل معه، وفضّ مغاليق نظامه الإشاريّ".[4]

ومن تناص آخر مع بشّار بن برد قوله :[5]

(الطّويل)

فَبِتْنا جَميعــــاً لَــوْ تُراقُ زُجاجَــةٌ مَنَ الــرَّاحِ فيمـا بَيْنَنا لَــمْ تَـسَرَّبِ

يصف ابن الجهم هنا مدى قربه من محبوبته ، لدرجة تحول بين تسرب الخمر إذا ما انسكب بينهما ، وفيه إشارة إلى شدّة التصاقهما معاً، هذا المعنى الذي أخذه من قول بشّار بن برد القائل فيه :[6] **(الطّويل)**

خَلَوْتُ بِها لا يَخْلُصُ المـاءُ بَيْنَنــا إلى الصُّبْحِ دوني حاجِبٌ وَسُتــورُ

---

[1] النّديّ : بفتح النّون وكسر الدّال : منتدى القوم يجتمعون به ، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (ندي).
[2] زوّر الملوك : بمعنى الزّائر، والأُبهة: بمعنى العظمة والكبرياء، ابن منظور ، **نفسه**، مادة (زور) ومادة (أبه) .
[3] ابن برد ، بشّار، **الدّيوان** ، الحاشية ١٨٤/١. حاشية رقم ٤.
[4] حافظ ، صبري، **التّناص وإشارات العمل الأدبيّ** ، مجلة ألف ، القاهرة ، ص ٢٣.
[5] ابن الجهم ، عليّ ، الدّيوان ، ص٩٥.
[6] **الدّيوان** ، ٧٨/٤.

وبالصّورة نفسها يصف ابن الجهم نقلاً عن بشّار وصفه لتلك الليلة التي قضاها برفقة محبوبته التي قضى معها ليلته حتّى الصّباح ، وكانا فيها قريبين إلى الدّرجة التي منعت تسرّب الماء بينهما، ولا شكّ أنّ كلّاً منهما يعكس صورة للبيئة التي جاء منها ، أو العصر الذي عايشه، فاختيار بشّار للماء إنّما هو قد يكون نابعاً من قربه من الدّولة الأمويّة التي كانت قريبة إلى حدّ ما من الحياة الإسلاميّة، على خلاف ابن الجهم ، الذي عاصر الدّولة العبّاسية التي اشتهرت بحياة الرّفاهية وانتشار الغناء والقيان والمغنيّات " ففي هذا الشّاهد نحسّ بشاعر يمارس تجربته حقيقيّة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بواقعه"[1].

٣- استدعاء الحالة:

فيما مرّ من شواهد ظهر للقارئ اهتمام أو تأكيد الشّاعر وإلحاحه –إن جاز القول– على توظيف شخصيّات معيّنة، أو تضمين أقوالهم ، غير أنّه أيضاً لجأ إلى تقنيّة أخرى من تقنيّات التّناص ألا وهي استدعاء الحالة ،ومن هنا يمكن القول إنّ " الشّاعر قد يجد ما يلائم تجربته من ملامح الشّخصيّة المستعارة، ليس صفاته المجردة، وإنّما بعض أحداث حياتها، وربّما استعار الشّاعر هذه الأحداث وهذه المواقف للتّعبير عن دلالات تجريديّة ،ولكنّه يستخدم في التّعبير عن هذا الموقف من مواقف الشّخصيّة أو ذاك الحدث من أحداث حياتها"[2].

ويَصْدُقُ هذا القول على ابن الجهم ، إذ إنّه لا يأتي بتلك التّناصات اعتباطاً ، أو من باب إظهار الذّات والقدرة ، ولكنّها كانت تمثل بؤرة مزدوجة لحالات من التّشابه النّفسيّ أو الشّعوريّ ، أو حتّى شكّلت ملتقى في أحداث حياة كلٍّ منهما، فاختيار الأقوال لكلّ شخصيّة وظّفها الشّاعر في شعره كانت تشكّل مرجعيّة فكريّة ، أو امتداداً زمنيّاً تلتقي فيه الرّوح الإنسانيّة ، لتشترك في عذاباتها تعدّ قاعدة مشتركة للجميع على اختلاف الزّمان والمكان والمواقف ، لذلك كانت تقنية التّناص مع مواقف معيّنة إنّما هي مشاركة لتجربة إنسانيّة واحدة ، وربما هذا ما يفسر للقارئ توظيف الشّاعر لقول خبيب بن عدي– رضي الله عنه– الصّحابيّ الجليل الذي قُتل يوم الرّجيع إذ يقول ابن الجهم :[3]

---

[1] إسماعيل ، عزّ الدّين ، **في الأدب العباسيّ، الرّؤية والفنّ**، ص ٣١٢.

[2] زايد ، عليّ عشري، **في الشّعر العربيّ المعاصر** ، ص ١٩٥.

[3] **الدّيوان** ، ص٤٩.

(الطّويل)

إلى اللهِ أشْكُـــــو كُـــربَتي وَتَغرُّبي وما رابَ من صَرْفِ الزّمانِ ومـا مضّا

والتي يستدعي فيها قول خبيب بن عدي الذي قاله حين بلغه أنّ القوم اجتمعوا لصلبه، فقال[1]

(الطّويل)

إلى اللهِ أشْكـــو غُـــربتي وكُربتي وما أرصدَ الأحْزابُ لي عنـــدَ مصْرَعي

لقد حاول ابن الجهم بهذا التّناص " التقاط الموقف الخاص الذي تعرّضت له الشّخصيّة التّراثيّة وإكسابه طابعاً دراميّاً معبّراً عن موقف جديد"[2] ويُستدّل من هذا القول حقيقة التّوظيف التي لجأ إليها الشّاعر ، فإذا ما عدنا إلى قصة خبيب الصحابيّ الذي صُلب ، تجدها قريبة من قصّة ابن الجهم الذي تعرض للصّلب بعد خروجه من السّجن ، ونفيه إلى خراسان[3] وكلاهما يملكان من عزة النّفس التي تأبى الخضوع أو الاستسلام ، ومن دليل عزّة نفسيهما أنّهما لا يشكوان إلا إلى الله ما أصابهم من حيف من ظلم ، لأنّهم يعلمون أنّه الوحيد القادر على رفع الكرب والشّدائد وإزالتها.

وفي موقع آخر يستحضر الشّاعر حالة عروة بن حزام ، الشّاعر العذري، والذي اقترن اسمه باسم محبوبته عفراء، ولكنّ الشّاعر يستجلبها بثوب جديد يناسب حالته ، وإن كانت قاعدة الانطلاق واحدة إذ يقول ابن الجهم :[4]

(الوافر)

تَنَكَّـــرَ حـــالَ عِلَّتيَ الطّبيـــــبُ وقـــالَ أَرى بِجِسْمِـــكَ مـــا يَريـــبُ
جَسَسْتُ العِرْقَ مِنْكَ فَـــدَلَّ جَسَّـــي على ألـــمٍ لَـــهُ خَـــبَرٌ عَجيـــــبُ
فَما هذا الذي بِكَ هـــاتِ قُـــلْ لـــي فكـــانَ جَوابَـــهُ مِنّي النّحيـــــبُ
وقُـــلْتُ أيـــا طَبيـــبُ الهَجْرُ دائي وقلـــبي يـــا طَبيـــبُ هُـــوَ الكَئيـــبُ
فَحَـــرَّك رأسَـــهُ عَجَبـــاً لِقَـــوْلي وقَـــالَ الحُـبُّ لَيْسَ لَـــهُ طَبيـــــبُ

---

[1] ابن اسحاق ، **السّيرة النّبويّة** ، ص ٣٧٥، الجزء الأول والثّاني.

[2] عيد ، رجاء ، **لغة الشّعر** ، ص ٢٣٨.

[3] يُنظر : **الدّيوان** ، ص ١٧١.

[4] **نفسه** ، ص١٠٦-١٠٧.

فَأعْجَبَني الـذي قـد قَـالَ جِـدَّاً وقُلْـتُ بَلى إذا رَضِـيَ الحَبيـبُ
فَقَـالَ هُوَ الشِّفـاءُ فَلا تُقَصِّـرْ فَقُلْـتُ أجَـلْ وَ لَكـنْ لا يُجـيبُ
ألا هَـلْ مُسْعِـدٌ يَبْكي لِشَجـوْي فَـإنِّي هـائمٌ فَـرْدٌ غَريـبُ

في هذه الأبيات يصف الشّاعر حاله الذي آل إليه بسبب الحبّ والهوى، ثم يرسم لنا تلك اللوحة الدّراميّة التي أقرب ما تكون إلى القصّة الشّعريّة، عندما يجسّ الطّبيب عرقه ، ويكتشف الألم الساكن فيه ، حيث يدور بعدها ذلك الحوار بين الطّبيب وابن الجهم ، الحوار الذي يكون جوابه الأول النّحيب والبكاء ، ليسرد بعد ذلك معاناته مع الهجر والحرمان ، مبيّناً له أنّ موقع الألم في قلبه، ولكنّ الطّبيب يشعر بالعجز فلا يملك جواباً إلا أن يحرك رأسه لقوله ، ليخلص في النّهاية إلى جوابه : بأنّ الحبّ ليس له طبيب، ولكن ابن الجهم يرى أن في رضى الحبيب دواء شافياً، حينها لم يجد الطّبيب بدّاً من أن يوافقه الرّأي ، ولكنّ ابن الجهم يؤكّد مرّة أخرى بأنّ الحبيب متمنّع لا يجيبه إلى الوصل ويختم في النّهاية الشّاعر بالشّكوى من الوحدة ، ويستحثّ غيره لمشاركته البكاء رأفة بحاله .

فيما ما مضى تنتعش ذاكرة السّامع ليسترجع ذكريات حوار عروة بن حزام مع عرافيْ حجر واليمامة ، حين لجأ إليهما ليشفياه من حبّ عفراء ، فقال: [1]

(الطّويل)

جَعَلْتُ لِعـرَّافِ اليَمامـةِ حُكْمُـهُ وَ عرَّافِ حِجْـرٍ إنْ هُمـا شَفَيـاني
فقـالا: نَعَـمْ نَشْفي مِنَ الدَّاءِ كُلِّـهِ وَقامـا مَـعَ العُـوّاد يَبْتـدِرانِ
فمـا تَركـا مِنْ رُقْيَةٍ يَعْلَمانِهـا وَ لا شُرْبَـةٍ إلا وَ قَـدْ سَقَيـانِي
فَـما شَفَيـا الدّاءَ الذي بي كُلّـهُ ومـا ادّخَـرا نُصْحـاً ولا ألْـواني
فقـالا: شَفـاكَ اللهُ واللهِ مـا لَنـا مـا ضمنت مِنـكَ الضُلـوعُ يَـدانِ

ولا يبتعد حوار ابن الجهم الدّراميّ الذي اصطنعه لنفسه عن تلك الخلفيّة الدّراميّة التي أسّسها عروة بن حزام في حواره مع العرّاف، ليخلق أرضاً خصبة لمن بعده من الشّعراء في توليد تلك الحركة الإيقاعيّة الشّعوريّة ، وبناء قاعدة للانطلاق فيما بعد ، هذا الحوار الذي جاء بصورة ما يمكن أن يُطلق عليه اسم " الحوار القصصيّ" أو " الدّراما الشّعريّة" يصف فيه عروة حاله

[1] **ديوان عروة** ، ص ٣٩-٤٠.

التي أنهكها طول البعد والهجر وفراق محبوبته ، فلم يجد بدّاً من اللجوء إلى العرّاف علّه يداوي ما عجز عنه الآخرون ، ويباشر العرّاف بممارسة طقوسه، ليخلص في النّهاية إلى النّتيجة التي مفادها أنّهم عاجزون عن مداواته ، فما حملته ضلوعه من تباريح الغرام والنّوى أكبر من أن يجدي فيه علاج أو رقية " فالشّعور بالمأساة هو الذي يشيع هنا ، وفي اختيار التّجارب التي يعبّر عنها تعبيراً رائعاً عن تجربة الحبّ والشّعور بالمأساة والصّراع النّفسيّ، لقد كان الرّجل أعمق نظراً، وأترف حسّاً، وأغنى عقلاً وثقافة من أن يفهم الأدب إلا بمفهومه التّريّ الخلّاق "[1].

ثالثاً : التّناص مع الموروث الشّعبيّ

اختلف الباحثون في تعريف الأدب الشّعبيّ فمنهم من عرّفه "بأنّه الأدب المجهول المؤلف العاميّ، واللغة المتوارثة جيلا بعد جيل بالرّواية الشّفويّة ، ومنهم من عرّفه بأنّه مجموعة من المعارف والخبرات ، وجعلها هادياً له في تنظيم أمور حياته الاجتماعيّة ، ومن وجهة نظر المجتمع على نقلها من جيل إلى الجيل الّذي يليه ، وهذا يعني أنّ الأدب الشّعبيّ جزء من الثّقافة الجماعيّة المستقرّة في وعي الجماعة أو لا وعيّها ، ويشكّل نمط سلوكها وطباعها ومعتقداها " [2].

إنّ بنية الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر ، لا تعني الانقطاع عن التّراث فقد أثّر التّراث في تشكيل هذه البنية ، ولا يزال يؤثر بدرجات متفاوتة من ذلك الأمثال والتّراث الشّعبيّ الّذي يمثل ثروة غنيّة ، وقد استطاع الشّاعر العربيّ المعاصر أن ينطلق من البنية التّراثيّة نفسها ليبدع بديلاً منها[3].

١- **المثل الشّعبيّ** : ومن صور التّوظيف الأخرى للموروث الشّعبيّ توظيف المثل الشّعبيّ، فكثير من الشّعراء من رأى في المثل تمسكاً بالحقّ ، فأمثالنا الشّعبيّة جاءت خلاصة تجارب إنسانيّة عميقة ، صقلتها الحياة ، ولقد استغلّ الشّعراء هذه الأمثال ؛ لما حوته من قيم أخلاقيّة ، ودروس وعبر على مرّ العصور ، على أنّ ابن الجهم لم يكن من أولئك الذي اعتمدوا على الموروث الشّعبيّ إلّا قليلاً جدّاً ، وربّما يكون مردّ ذلك الأمر إلى طبيعة حياته التي كانت بين جدران القصور في بداياتها، ثمّ السّجن والطّرد

---

[1] مروة ، حسين ، **دراسات نقديّة** ، ص ١٣٠.

[2] موسى ، إبراهيم نمر ، **صوت التّراث والهويّة ، دراسة في التّناص الشّعبيّ في شعر توفيق زيّاد** ، ص ١٠٤.

[3] يونس ، محمد عبد الرّحمن ، **مداخل في نظريّة الأسطورة** ، ص ٤-٥.

بعد ذلك ، وربّما كان يرى في نفسه من شعراء الطّبقة الملكيّة التي تترفّع بنفسها عن النّزول إلى كلام العامة وأمثالهم ، ولكنّه يأتي في سياق ديوانه بثلاثة أبيات ضمّنها أمثالاً شعبيّة وهي :[1] **(مجزوء الكامل)**

أيَّـــامَ لَـــمْ تَجْـــرِ النَّـــــوى بينَ العَصـــــــــا وَ لِحائِهـــــــا

في هذه القصيدة يمدح ابن الجهم الخليفة المتوكّل، فيصف الحال في زمانه ، حال الرّخاء والمسرّة ، مستعيناً بالمثل القائل :" لا تدخل بين العصا ولحائها"[2] بمعنى لا تدخل بين العصا وقشرتها ، وهو مثل يضرب لمن يتدخّل فيما لا يخصّه ، ولكن ابن الجهم وظّفه بصورة رائعة جديدة كلّ الجدّة ، إذ وصف حال الرّخاء والنّعيم في عصر المتوكّل بأنّه عصر لم تدخله النّوى أو الشّدائد والصعاب ، وكأنّ هذه الأمور موقعها ليس هنا ، وكأنّ شدائد الدّهر تركتهم ينعمون بالخير والرّخاء ، ولم تدخل بينهم لتفسد عليهم هذا الحال ، وهذه الصّورة من غير شكّ صورة متطوّرة رسمها الشّاعر مستعيناً بهذا القول ، وفي موقع آخر يوظّف المثل الشّعبيّ قائلاً:[3]

(الوافر)

حَلَبْنـــا الـــدَّهْرَ أَشْطُـرَهُ وِ مَـــرَّتْ بِنـــا عُقَـبُ الشَّدائـــدِ وَ الرَّخـــــاءِ

جاء هذا البيت في القصيدة التي قالها ابن الجهم في أول حبسه ، ولأنّه كعادته في كلّ أشعاره يلتمس الدّارس فيها الشّموخ وعزّة النّفس ، يظهر هذا الأمر هنا أيضاً ولكنّه يستعين هذه المرّة بالمثل القائل :"حلب الدّهر أشطره"[4]بمعنى أتت عليه كلّ حال من شدّة ورخاء كأنّه استخرج درّة الدّهر بكل حالاته[5] وهنا تظهر جماليّة هذا التّوظيف ، إذ يرى ابن الجهم أنّ تقلبّات الحياة هي أمر صحيّ وطبيعيّ لاستخراج أفضل ما في الإنسان ، وكشف الكثير من الحقائق التي لم يكن ليعرفها في الحالات العاديّة . وفي سياق المدح وإظهار الأحقيّة بالخلافة ، يعود ابن الجهم إلى قول مشهور معروف حين يسوقه في بيته القائل :[6]

---

[1] **الدّيوان** ، ص٣٨.

[2] البغداديّ، **خزانة الأدب** ، ٤٥٥/٨.

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٨٢.

[4] الضّبيّ ، المفضل ، **الفاخر في الأمثال** ، ص ١٥١.

[5] **نفسه** ، الصّفحة نفسها.

[6] **الدّيوان** ، ص ١٣٧.

(الكامل)

اللـــــهُ أَكْبَــرُ وَ النَّــبِيّ مُحَمَّـــدٌ وَ الحَــقُّ أَبْلَــجُ والخَليفَـــةُ جَعْفـــرُ

يوظّف ابن الجهم هنا القول المشهور: " الحقّ أبلج والباطل لجلج"[1] ليظهر أحقيّة الخليفة جعفر في الخلافة ، لأنّ الحق واضح لا يختلف عليه اثنان .

وفي ختام هذا المبحث يمكن أن يخلص الدّارس إلى " أنّ التّناص غير مقيد بزمان ومكان ، بل يستعلي على حدود الزّمان والمكان ، لأنّ الشّاعر يستحضر من خلالهما فلذات غالية من التّراث معتمداً في ذلك على مخزونه الثّقافيّ والمعرفيّ، ولأنّه يستطيع امتلاكهما من مرحلة قوله تعالى "كن" أي المرحلة الأولى للخلق إلى مرحلة الحاضر الآنيّ"[2].

إذ يمكن القول : إنّ " التّناص يقوم على العلاقة النّصّيّة التي تصل اللاحق بالسّابق، وتردّ علاقات الحضور إلى علاقات الغياب، ويحدث هذا في التّجاوب الدّلاليّ الذي تشير به السّابقة أو تردّد به النّصوص أصداء غيرها الذي يكمّل معناها"[3].

---

[1] الزّمخشريّ ، **المستقصى في أمثال العرب**، ٣٤٢/١.

[2] موسى ، إبراهيم نمر، **صوت التّراث والهويّة ، دراسة في التّناص الشّعبيّ في شعر توفيق زيّاد** ، مجلّة جامعة دمشق ، مجلد ٢٤ ، العددان الأول والثّاني ، ٢٠٠٨، ص ١٠٣.

[3] برويني ، خليل وأخرون ، **التّناص القرآنيّ في رواية " حكايات حارتنا" لنجيب محفوظ** ، مجلّة آفاق الحضارة الإسلاميّة السّنة الثّلاثة عشرة ، العدد الثّاني ، ١٤٣١هـ ، (١٤٥-١٦٢) ص ١٥٢.

الفصل الثّالث

ظواهر أسلوبيّة أخرى

في شعر عليّ بن الجهم

التّكرار:

تناولت الدّراسات على مختلف اتّجاهاتها بحث الأدوات التي وظّفها المبدعون في نصوصهم حيث تناولوا العمل الأدبيّ بالتّمحيص والتّدقيق ، وما اشتمل عليه من أساليب جعلت منه نصّاً متميّزاً عن غيره ، وقد درس النّقّاد حيثياتها وتأثيرها على النّصّ ، ليعلنوا بعد ذلك نتائج القبول والرّضى أو الإنكار والاستهجان . ولم يكن التّكرار ببعيد عن هذه الأبواب ، فقد شكّل محوراً مهمّاً من محاور النّصّ الأدبيّ بأشكاله كافة، فسبغوا عليه صفة الإيجابيّة وحسن التّوظيف مرّة ، والسّلبيّة وسوء الاختيار مرّة أخرى ، إذ إنّ التّكرار لا يأتي هكذا جزافاً دون غرض أو غاية وقد أشار إلى ذلك ابن رشيق القيروانيّ الّذي اشترط وجود غرض لتكرار الكلام على جهة التّشويق و الاستعذاب أو التّنويه أو التّقريع أو التّوبيخ .... [1]، إذ إنّ " التّكرار يضفي ضربات إيقاعيّة مميّزة ، لا تحسّ بها الأذن فقط ، بل ينفعل معها الوجدان كلّه ، ممّا ينفي أن يكون هذا التّكرار ضعفاً في طبع الشّاعر ، أو نقصاً في أدواته الفنّيّة ، فهو نمط أسلوبيّ له ما يسنده في إطار الدّلالة" [2]، وهذا الأمر الذي أكّدته نازك الملائكة في رؤيتها لأسلوب التّكرار ، إذ ترى أنّ التّكرار لا يأتي به الشّاعر من فراغ بل " إنّ التّكرار في حقيقة الحال على جهة مهمّة في العبارة يُعنى بها الشّاعر أكثر من عنايته بسواها ، فالتّكرار يسلّط الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها ، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسيّة قيّمة تفيد النّاقد الأدبيّ الذي يدرس الأثر ، ويحلّل شخصيّة كاتبه"[3].

ومن هذا المنطلق الأوسع والأشمل ؛ جاءت الدّراسات الأسلوبيّة لتكمل طريقها في دراسة النّصوص ، حيث عمدت إلى سبر أغوار النّصّ الأدبيّ بمكوّناته كلّها، دون أن تغفل محوراً من محاور النّصّ الذي قد يشكّل ميزة يتفرّد فيها شاعر أو مبدع دون غيره .

ولأنّ "لغة التّكرار ليست جديدة على الشّعر ، بل من أهمّ خصائص الشّعر العربيّ قديماً وحديثاً ، وهو سمة لا تكاد تفارق عنصراً من عناصره " [4]؛ يأتي هذا المبحث لدراسة هذه الظّاهرة

---

[1] ينظر : **العمدة** ، ٧٤/٢.

[2] داوود ، أماني سلمان ، **الأسلوبيّة والصّوفيّة ، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلّاج** ، ص ٦٧.

[3] **قضايا الشّعر المعاصر** ، ص ٢٤٤.

[4] الكيلاني ، إيمان ، **بدر شاكر السّيّاب ، دراسة أسلوبيّة لشعره** ، ص ٢٨٣.

في تركيبها وصورها الّتي وظّفها الشّاعر داخل نصّه ، ومدى توفيقه في جعلها تقنية أو أداة فاعلة في نصّه ، استطاع أنْ يصل بها إلى مبتغاه ، متخذاً منها إيقاعاً يحرك به فضاء النّصّ ؛ لينقله من حالة الجمود والرّتابة إلى الحركة لتدبّ الحياة في كلماته ، وتمنحها بعدًا إيقاعياً يحملها نحو فضاء التّميز والإبداع ، وإلى أيّ حدّ أثّرت هذه الظّاهرة على المتلقّي من حيث القبول أو الرّفض ، وإلى أيّ درجة نجحت في سلب لب السّامع أو المتلقّي ؛ لتخلق في نفسه نوعاً من التّشوّق والتّشوّف ، رغبة منه في الكشف أكثر فأكثر عن الأسرار التي تنجلي أمامه شيئاً فشيئاً بوساطة هذه التّقنيّة .

"ولأهميّة هذه التّقنيّة الفعّالة في سبك المعنى وحبك الفكرة وتنغيم الإيقاع اهتمّت القصيدة العربيّة به بشكل عام ، وكرّست حضوره ، وعدّته ظاهرة مميّزة فيها لأنّه ساهم كثيراً في تثبيت إيقاعها الدّاخليّ وتسويغ الاتكاء عليه مرتكَزاً صوتيّاً يُشعر الأذن بالانسجام والتّوافق والقبول ، ويتجاوز البعد الإيقاعيّ في التّأثير ، ويتعدّى إلى تشكيل البنية الدّلاليّة للقصيدة من خلال النّظم المختلفة المتباينة التي يمكن أنْ يأتي عليها التّكرار ، فهو يجيء على مستويات عديدة لا يمكن حصرها حصراً كاملاً "[1].

التّكرار لغة : جاء في لسان العرب : الكرّ بمعنى الرّجوع ، والكرّ مصدر كرّ عليه ويكرّ كراً أو تكريراً وكرّ الشّيء وكرّكره : أعاده مرة بعد أخرى ، والكرّ بمعنى الرّجوع على الشّيء .[2]

ولا يختلف تعريف الجرجانيّ للتّكرار، فهو عنده :" الإتيان بالشّيء مرّة بعد أخرى "[3].

ويقرأ الشّعراء المحدثون التّكرار بمساحة أكبر من تلك التي يحملها المعنى الحرفيّ للكلمة إذ إنّ " تلك الصّور الممتدّة من ملامح الأداء التّكراريّ سواء ما كان بإعادة حرف أو كلمة أو جملة أو بتنويعات البنية الإيقاعيّة يؤكّد ضرورة فنّيّة ، حيث تشير التّكرارات إلى أنّ التّوتّر الوجدانيّ الذي يفترش مساحة القصيدة وصل إلى غايته"[4].

---

[1] عبد الرّضا ، عليّ ، **الإيقاع الدّاخليّ في قصيدة الحرب** ، ص ١٢-١٣.

[2] ابن منظور : مادة (كرر).

[3] الجرجانيّ ، عليّ بن محمّد السّيّد الشّريف ، **معجم التّعريفات** ، باب التاء ، ص ٥٩.

[4] عيد ، رجاء ، **لغة الشّعر ، قراءة في الشّعر العربيّ المعاصر** ، ص ١٥١.

أنواع التّكرار في شعر ابن الجهم :

عُرفت النّفس البشريّة بأنّها نفس ملولة ، لا تحبذ التّكرار، أو البقاء على حال واحدة ، وخروجاً على النّمطيّة وكسراً للرّتابة ؛ لجأ المبدعون إلى التّنويع في نصوصهم حتّى تلك الّتي شاع فيها التّكرار ، إذ جعلوا من هذه التّقنيّة عنصراً جماليّاً يضفي على النّصّ رونقاً وبهاءً ؛ ليزيد من إيقاعاته خالقين بتلك الإيقاعيّة حركة فاعلة نشطة تبعث الرضى في نفس المتلقي ، وتشده إلى النّصّ أكثر فأكثر ، ولقد كان ابن الجهم من أولئك الّذين تنبّهوا إلى أهميّة هذا العنصر ؛ فلجأ إلى توظيفه ، حتّى ليستطيع الدّارس أنْ يرى فيه ملمحاً أسلوبيّاً بارزاً في شعره يستحقّ الدّراسة ، للكشف عمّا يحمله في طياته من معانٍ خفيّة ، فقد رأى به الشّاعر سلاحاً يشهره في وجه الملل والنّمطيّة ؛ فجاء التّكرار في إبداعه الشّعريّ يحمل في طيّاته رسائل متعدّدة للقارئ ، يستطيع من خلالها الكشف عن مواطن من حياته ، أو دفقاً من دفقات روحه ونفسه ، فبرز التّنوّع فيه ، حيث جاء على عدّة أشكال منها :

أولاً : تكرار الحرف : الحرف هو أصغر وحدة صوتيّة في تركيب الكلمة ، له مخارجه الخاصة به ، ويرى العقّاد أنّ " جهاز النّطق الإنسانيّ أداة موسيقيّة وافية ، لم تحسن استخدامها على أوفاها أمّة من الأمم القديمة أو الحديثة كما استخدمتها الأمّة العربيّة ، لأنّها انتفعت بجميع المخارج الصّوتيّة في تقسيم حروفها ، ولم تهمل بعضها وتكرّر بعضها الآخر بالتّخفيف تارة والتّثقيل تارة أخرى"[1] ولذلك " ولمّا كانت الحروف التي هي مادة تركيب الكلمة ، والكلام محصور في عدد محدّد لا يصل في لغتنا إلى ثلاثين حرفاً ؛ فإنّ هذه الحروف لا بدّ أن تعود ثمّ تعود في الكلام المؤلّف منها " [2] ، والحديث هنا يدور حول توظيف هذه الحروف في الكلمات نفسها ، فقد نالت دراسة الحروف عناية واهتماماً خاصاً، فبيّنت مخرجه وتأثيره ، وعلاقته بما يجاوره من حروف أخرى في الكلمة ، (التأثير والتأثّر) ، وقد تنبّه الأدباء إلى خاصيّة الحروف هذه؛ فاستغلوها لزيادة الإيقاع والفاعليّة في إبداعاتهم ، فـ " قد يلجأ إليه الشّاعر بدوافع شعوريّة لتعزيز الإيقاع في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله ، وربّما جاء من الشّاعر عفو الخاطر أو

---

[1] **اللغة الشّاعرة** ، ص ١٢.

[2] السّيّد ، عزّ الدّين عليّ ، **التّكرير بين المثير والتأثير** ، ص ٧.

دون وعي منه "[1]ولكنّ الدّارس ليلحظ حرص ابن الجهم على توظيف هذا النّوع من التّكرار ليمنح شعره بُعداً إيقاعيّاً وتكثيفاً في الدّلالة للتّعبير عن دواخل نفسه وما يعتريها من مشاعر بوساطة مثل هذه التّقنيّة ، كقوله : [2] **(الكامل)**

قلتُ: اتَّفَقْنا في الْهَوى، فَزِيارةٌ أَوْ قُبْلَةٌ قَبْلَ الزّيارةِ قَدِّمي

لعلّ حرف القاف من الحروف البارزة ، ذلك الحرف الحلقيّ الّذي يخرج من أقصى الحلق ، ليخرج تلك القلقلة ، التي كشفت في هذا البيت عن حالة التّوتّر الّتي يعيشها الشّاعر ، و على الرّغم من أنّ ديوانه يكاد يخلو من الغزل إلا من شذرات بسيطة متناثرة هنا وهناك ، إلا أنّ غزله هنا جاء صارخاً مليئاً بتلك الرّغبة الجامحة الّتي سيطرت عليه ، و أرّقت نومه ، حيث يذكر الشّاعر الاتّفاق المبرم بينه وبين المحبوبة على الزّيارة ، أو إعطاؤه قبلة قبل زيارتها ، لتعينه على الصّبر وتحمّل البعد ، فجاء تكرار القاف اختياراً موفّقاً من الشّاعر ، وقد يكون توظيف الشّاعر للتّكرار جاء بدوافع شعوريّة هدف من ورائها إلى تعزيز الإيقاع في محاولة منه لملاءمة الحدث الّذي يتحدث عنه [3] ، "ولا يخفى أنّ للتّكرار في هذه المواضع علاقة كبيرة بنفسيّة الشّاعر"[4].

وفي موضع آخر تجد الشّاعر قد وظّف إيقاع حرف آخر برز في بيته الشّعريّ ، كان لوقعه على النّفس تأثير فاعل ، إذ يقول في وصف فتاة سنيّة : [5] **(السّريع)**

واسْمَعْ إلى غَرَّاءَ سُنِّيَّةٍ يَسْطَعُ مِنْها المِسْكُ والعَنْبَرُ

فتكرار حرف السّين في هذا البيت إنّما جاء ليزيد من تلك الصّورة ثراء إيقاعيّاً ، تشعر معه انسياب تلك الرّائحة العطريّة النّفّاثة ، والملاحظ هنا أنّ الشّاعر إنّما عمد إلى اختيار كلمة "يسطع" على الرّغم من أنّها لا تتوافق دلاليّاً مع المسك ، فهي تعني الظّهور والبروز ، في حين

---

[1] النّجار ، مصلح وأفنان عبد الفتّاح ، **الإيقاعات الرّديفة والإيقاعات البديلة في الشّعر العربيّ ،رصد لأحوال التّكرار وتأصيل عناصر الإيقاع الدّاخليّ** ، مجلّة جامعة دمشق ، مجلّد ٢٣، العدد الأول ، ٢٠٠٧م ، (١٢١-١٥٨) ، ص ١٣٧.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٨٠.

[3] ينظر : النّجار ، مصلح عبد الفتّاح وآخرون، **الإيقاعات الرّديفة والإيقاعات البديلة في الشّعر العربيّ ، ورصد أحوال التّكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الدّاخليّ** ، مجلة جامعة دمشق ، المجلد ٢٣، العدد الأول ، ٢٠٠٧م ، ١٢١- ١٥٨، ص ١٢٣.

[4] نازك الملائكة ، **قضايا الشّعر المعاصر** ، ص٢٣٣.

[5] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٧٦.

أنّ هذا الأمر لا ينطبق على المسك ، وقد كان بإمكانه أن يقول مثلاً : "يفوح أو يضوع منها المسك"، ولكنّ توظيفه لها جاء مساعداً في انسيابيّة المعنى وانتشار الرّائحة ،و ساعد على هذا الأمر تكرار حرف السّين المهموس الّذي خلق في النّصّ موسيقا عذبة أقرب ما تكون إلى التّسلل النّاعم لتلك الرّائحة التي تنشرها تلك الفتاة أينما حلّت ، كما أنّ مجاورة السّين لحرف الطّاء الانفجاريّ منح الصّورة حدّة وقوّة ، يشعر المتلقّي من خلالها باندفاع الرّائحة الزّكيّة ، كلّ ذلك يوحي بأنّ جماليّة قول الشّاعر "يسطع " تكمن في الاستخدام غير العادي وغير المألوف المتمثّل بإسناد السّطوع للمسك ، ونحن الذين اعتدنا أن يُنسب للشّمس أو النّور أو الضّياء وما شابهه [1] حيث استطاع الشّاعر أن يخلق تميّزاً في صورته التي أتى بها حين أسند الفعل إلى غير فاعله الحقيقيّ، ثم أكملت كلمت "المسك " الصّورة ، حيث جاء حرف السّين مجاوراً للكاف المضمومة ، حيث زادا من قوة المعنى فجاء وقعها مناسباً تماماً .

وفي موقع آخر يأتي الشّاعر بحرف السّين المهموس في بيتين متتالين ، حمل تكرار الحرف فيها دلالة جديدة إذ يقول : [2] **(الكامل)**

فَـأُلٌ سَرى بسبيلِـــهِ "المتـوكّــلُ" فالسَّرْوُ [3] يَسْـرِي والمَنيَّـــةُ تَنْـــزِلُ

مـــا سُرْبِلَتْ إلّا لِأنَّ إمـــامَنـــــا بالسّـــيفِ من أولادِه مُتَسَرْبِـــــــلُ

ففي هذين البيتين يسرد الشّاعر قصّة كاملة هي قصّة السّرو ، والتّفاؤل بموت المتوكّل على يد أبنائه " فالفأل منه ما يكون صالحاً ومنه وما يكون غير صالح" [4] ولكنّ الشّاعر يوظّف هنا التّفاؤل بمعناه الحقيقيّ ، إذ يرى في موت المتوكّل خبراً ساراً نظراً لما عانوه منه من ظلم وسجن

---

[1] فلفل، محمّد عبدو ، **في التّشكيل اللغويّ للشّعر ، مقاربات في النّظريّة والتّطبيق** ، ص ١٧ ، (بتصرف).

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٦٧.

[3] المراد هنا بالسّرو "سروة بُسْت" الّتي كانت موجودة في قرية كشمير في رستاق بُست نيسابور ، و كانت مشهورة بجمالها وأغصانها حيث ضُرب بها المثل في الجمال إذ كانت أعجوبة في جمالها الخلّاب، وقد ذُكرت أكثر من مرة في مجلس المتوّكلّ ، ولكنّ عدم قدرته للوصول إلى خرسان ؛ دفعت به ليكاتب طاهر بن عبد الله أنْ يقطعها ويحملها على الجمال ويرسلها إليه ، حاول أهل خرسان أن يمنعوه من قطعها ودفع المال له ، وحذّروه ممّا في قطعها من الطّيرة، لكنّه نزل عند أمر الخليفة فقطعها وأرسل بها إليه ، ولكّنّ المتوكّل قُتل على يد ابنه قبل وصول السّروة إليه ، وقد تفاءل ابن الجهم بعمل المتوكل ، وقال البيتين اللذين تنبّأ فيها بمقتل المتوكّل يُنظر: **الثّعالبيّ : ثمار القلوب في المضاف والمنسوب** ، ص ٤٧٣-٤٧٤.

[4] ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (فأل) .

وإلقاء السّمع للواشين والحاسدين على الرّغم من وجود علاقة قويّة كانت تربطهما معاً ، ولكنّه آثر أن يلزم جانب الحاقدين لا جانبه ، الأمر الذي يجعل في موته شفاء لغليل نفسه وأخذاً بثأرها، فجاء اختيار حرف السّين هنا موفّقاً ، فتلك الموسيقا التي تنساب منه تسري في النّفس فتبعث السّكينة ، لذا فإنّها ستكون بمثابة شفاء لنفسه ،كما أنّ السّين هنا وكأنّه يبعث صفير النّشوة واقتراب وقت الحساب ، وربّما يكون في ملازمة حرف الرّاء التّكراريّ لحرف السّين مغزى آخر ينمّي شعور الفأل في نفس الشّاعر إذ إنّ تكرار الرّاء يبعث إيقاعاً داخليّاً وكأنّه احتفال بتلك النّهاية التي سيؤول إليها المتوكّل ، فصوت الرّاء يثير جلبة وحركة ، تحمل معها ما يعتمل في نفسه من مشاعر جيّاشة متدافعة تتحرك نشوى حين تنبّأ صاحبها بمصير المتوكّل المشؤوم .

ويوظّف ابن الجهم في موقع آخر حرف السّين ليمنح النّص هذه المرة إيقاعاً راقصاً يزيد من إيقاعيّة النّصّ في قوله : [1] **(البسيط)**

وَكُلَّما انْسَكَبَتْ في الكَأْسِ آنِيَـــةٌ أقْسَمْتُ أنّ شُعاعَ الشّمسِ يَنْسَكِبُ

يلاحظ القارئ في هذا الشّاهد أنّ التّكرار جاء سلسلة مترابطة من حرفين تكرّرا ، هما السّين والكاف ، حيث جاءت الكاف أربع مرّات : ثلاث مرّات منها جاءت في كلمات متتالية هي (كلما ، انسكبت والكأس) ، و أحدثت في البيت حركة ، وجلبة خلت بها صوت قعقعة الكؤوس حين تدار في ليالي السّمر ،لأنّ " عودة النّقر على الوتر تحدث التّجاوب مع سابقتها؛ فتأنس الأذن بازدواجهما وتآلفهما ، فإنّ عودة الحرف في الكلمة تُكسِب الأذن هذا الأنس ، لو لم يكن لعودته مزيّة أخرى تعود إلى معناه ، فإذا كان ممّا يزيد المعنى شيئاً ؛ أفاد مع الجرس الظّاهر جرساً خفيفاً لا تدركه الأذن ، إنّما يدركه العقل والوجدان وراء صورته"[2] ، ثمّ تكتمل الصّورة بحضور السّين الّذي جاء ليوازي همسه صوت الشّراب حين يُسكب في تلك الآنية ، التي انعكس بريقها وامتزج بلون الكأس الشّفاف، حتّى ليظنّه الرّائي شعاع الشّمس تسلل متدفقاً إلى هذه الآنية فكساها نوراً وتألقاً ، كما أنّ خاصيّة الهمس في الحرف تبعث على الرّاحة والسّكينة النّفسيّة ، ثمّ يعود الشّاعر مرّة أخرى في نهاية البيت ويأتي بحرف الكاف بعد تلك الانسيابية الّتي أضفاها همس السّين على الكلمات ، ولكنّه أتى بالكاف مرة أخرى إصراراً منه على تفريغ تلك الشّحنات

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٠٥.

[2] السّيّد، عزّ الدّين عليّ ، **التّكرير بين المثير والتّأثير** ، ص ١٤.

الّتي تفيض بها نفسه ولعاً وتدفّقاً على أنّ الشّاعر قد عمد إلى المجيء بكلمة (الشّعاع) متضمّنة في طياتها حرف العين مرتين ، ذلك الحرف الحنجريّ الّذي أخرج المتلقّي من هدوء السّين وأجوائه إلى عمق الإثارة والحركة ، فالحركة الّتي تنتج عند لفظ العين كفيلة في كسر الهدوء النّاعم في انسكاب الآنية ، والانتقال بها إلى إيقاعيّة الحركة ، وهنا يظهر تميّز الشّاعر وقدرته على كسر النمطيّة والرّتابة ، وكسر جمود المتوقع من أفكار المتلقّي إلى اللا متوقع منها ، ليخلق جواً من الحركة الدّاخليّة في النّصّ وفي نفس المتلقّي على حدّ سواء.

وفي بيت آخر يوظّف ابن الجهم تكرار الحرف في الوصف ، ليلقي بظلاله التّرنيميّة ، فيعطي الصّورة حركة نشطة تتلاءم والمشار إليه ، فيقول في وصف شرفات قصر المتوكّل ، المعروف بالهارونيّ : [1] **(المتقارب)**

لَهـــا شُرُفـاتٌ كَـــــأنَّ الرَّبيـــعَ كَساهـــا الرّيـــاضَ بِأنْوارِهـــــا

إنّ المتلقّي يستطيع أن يلمس طغيان حرف الرّاء التّكراريّ وهو يتردد أربع مرات في البيت ، تلك المرات كفيلة بإحداث هِزّة داخليّة في النّصّ ، يستشعر بها المتلقّي تراقص الأزهار في أحضان الرّوض في الأجواء الرّبيعيّة ، وتمايلها المتأرجح خلف ترجيع حرف الرّاء الّذي يفيد الاستمراريّة ؛ لأنّ صفته هي "تكرار طرق اللسان للحنك عند النّطق"[2] محدثاً تلك الإيقاعيّة في فضاء النّصّ ، فتلك الشّرفات الّتي أضحت للرّائي كأنها بستان مكسوّ بالزّهر ، يتمايل معها المتلقّي مهتزاً نشواناً من تلك الفسحة الموسيقيّة الّتي بعثها صوت الرّاء في عمق النّصّ ، هي صورة فنّيّة مستوحاة من تلك الطّبيعة الّتي عُرفت بها بلاده ، حيث تفنّن الخلفاء في بناء قصورهم ، وتشكيل حدائقهم ، وهذا الوصف الّذي ورد في هذا الشّاهد هو صورة حاول الشّاعر أن يرسمها واصفاً بها شرفات قصر المتوكل .ولوشوشة حرف الشّين إيقاع مميّز ، إذ يضفي ضربات إيقاعيّة مميّزة ، لا تحسّ بها الأذن فقط بل تصل بها إلى الرّوح والوجدان ، حيث يخال السّامع أنّه يسمع وشوشة الشّكوى التي يبثّها الشّاعر عليّ بن الجهم في قوله:[3]

---

[1] **الدّيوان** ، ٢٩.

[2] أنيس ، إبراهيم ، **الأصوات اللغويّة** ، ص ٥٥.

[3] ابن الجهم ، عليّ ، **الدّيوان** ، ص ١٤٦.

(الطّويل)

على أنّهُ يشكُو ظَلومًــا وبُخْلَهــا عليــهِ بِتَسْليـمِ البَشاشَـةِ والبِشْـرِ

وفي هذا البيت يلاحظ القارئ تكرار حرف الشّين ، وهو" صوت رخو مهموس ، فعند النّطق به يندفع الهواء من الرّئتين مارّاً بالحنجرة ، فلا يحرّك الوترين الصّوتيين ، ثمّ يتّخذ مجراه في الحلق ثمّ الفمّ ...فينطلق الهواء في الفمّ عند النّطق بالشّين أضيق منها عند النّطق بالسّين "[1] فالهمس الموجود في الحرف إضافة إلى تلك الوشوشة التي تنبعث منه تحمل معنى عميقاً في الدّلالة والشّعور على حدّ سواء ، إذ يشكو الشّاعر بخل المحبوبة عليه ، فهي حرمته حتّى من ردّها السّلام عليه ، أو مقابلته بوجه طلق بشوش ، ولم تمنيه ببشائر تسرّه فتُسكِتُ أنين الشّوق في نفسه ، لهذا جاء توظيف الشّين أربع مرّات في البيت ، مناسباً لتلك الشّكوى التي أراد الشّاعر أنْ يبثّها في همس ، حرصاً منه على الحفاظ على هيبته –ربّما– أو حرصاً على كتمان هذا الحبّ في نفسه .

ولحرف اللام نصيب من تكرار الحروف ، في قول الشّاعر:[2] **(الطّويل)**

فـَلَا بَذْلَ إلّا مــا تـَــزَوّدَ نــاظِرٌ ولا وَصْـلَ إلّا بالخَيــالِ الّذي يَسْري

فقد حمل حرف اللام هنا دلالة الحسرة والشّعور بغصّة خفيّة تسترها الكلمات ، غير أنّ ورود حرف (لا) المتمثلة هي أيضاً باقتران حرف اللام بحرف المد مرّتين كشفت دلالة الوجع الممتدّ من أعماق نفس الشّاعر إلى خارجها ؛ ففاضت حروفه متوافقة مع هذه الأحاسيس ، ولا يخفى على الدّارس هنا أنّ توظيفه لـ (لا النّافية للجنس) إشارة واضحة يريد أنْ يؤكّد بها انقطاع الوصل من المحبوبة ، إلا ما جاد به خياله من وصل ، لذا جاء بتلك اللامات التي بلغ تكرارها ثماني مرّات إشارة إلى انعدام الوصل بكافة أشكاله منها ، هذه الصورة الظّاهرة للكلمات ، أمّا الخفيّة فهي صرخة ألم يطلقها الشّاعر متنكّراً خلف الحروف ليعبّر بها عن شوقه ولوعته .

وفي مكان آخر يوظّف الشّاعر تكرار حرف النّون إذ يقول :[1] **(الطّويل)**

---

[1] أنيس ، إبراهيم ، **الأصوات اللغويّة** ، ص ٦٩.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٤٤.

فَلَوْ قَبْلَ أَنْ يَبْدُو المشِيبُ بَدَأْنَنِي بِيأْس مُبِينٍ أوْ جَنَحْنَ إِلى الْغَـــدْرِ

فبحرف النّون الأنفيّ –حرف الغنّة الأول– جاءت المعاني المحمّلة برنّة الحزن والانكسار حيث يعبّر ابن الجهم هنا عن "حسرته على ضياع الشّباب والهوى والأمل المنشود، "[٢]جاء هذا التكّرار مرافقاً لتكرار حرف البّاء الانفجاريّ الذي زاد من قوة تلك الحسرة ، لكأنّني أشعر بتلك الهِزّة العنيفة التي تثور في داخله ، ويزيد من بروز تلك الحسرة ابتداء البيت بحرف التّمني (لو) وهو حرف امتناع لامتناع ، هذا الامتناع الذي زاد من الغصّة السّاكنة في نفسه ، فامتناع شيء يسعدنا وعدم تحقّقه يمنع عنّا الشّعور بالسّعادة ، والشّاعر هنا يتمنّى على تلك العيون –عيون المها– لو أنّها لم تُعِدْ له الشّوق القديم ، لأنّ الشّيب والعمر غدا حائلاً دون تلك المتعة والسّعادة برفقتها ، وهنا يظهر الصّراع بين ما ترغبه نفسه ، وبين واقع لا يملك الهروب منه ، فجاءت كلماته مقرونة بالتّمنّي والحسرة .

وإذا ما أنعم المتلقّي في تفاصيل هذا النّوع من التّكرار الجزئيّ المتمثّل في تكرار الحرف ، وجد خلف ذلك معانيَ كثيرة ، يستطيع بوساطتها الإمساك بتلك المعاني القابعة خلف الكلمات ، وفي ضوء تلك الشّواهد يمكن القول :إنّ الشّاعر لم يأتِ بها مجرد تقنيّة أو وسيلة جماليّة ، بل جاءت تحمل دلالات مختلفة في كلّ مرّة ، حيث غلّفت النّصّ الشّعري بجرس موسيقيّ ، أضف إلى ذلك أنّها كشفت عن دلالات أعمق من تلك الظّاهرة للعين ، والماثلة للعيان ، بل عملت على تكثيف المعنى بصورة نأى فيها الشّاعر عن النّمطيّة ، وارتفع فيها بنفسه عن تسول الاهتمام من المتلقّي ، إذ أجبره بحسن الاختيار أن يغوص معه في بحر كلماته ، ليتصيّد منها لآلئ المعاني من محار الحروف .

ثانياً : تكرار الكلمة :يقول العقّاد عن ميّزات اللغة وخصائصها:" من خصائص هذه اللغة البليغة في تعبيراتها أنّ الكلمة الواحدة تحتفظ بدلالتها الشّعريّة المجازيّة ودلالتها العلميّة الواقعيّة في وقت واحد ، بغير لبس بين التّعبيرين"[٣].

---

[١]ابن الجهم ، **الدّيوان**، ص ١٤٤.

[٢] الملائكة ، نازك ، **قضايا الشعر المعاصر** ، ص ٢٤٢.

[٣] **اللغة الشّاعرة** ، ص ١٤.

لعلّ الشّاعر عليّ بن الجهم قد تنبّه لخصائص الكلمة في اللغة ؛ لذلك اغتنم هذه الميزة ليشكّل منها محوراً من محاور الأسلوب في شعره ، وربّما لهذا السّبب كان هذا النّوع من التّكرار هو أكثر أنواع التّكرار شيوعاً في شعر ابن الجهم ، حتى لا تكاد تخلو منه قصيدة أو حتّى بيت شعر ، على أنّ الملاحظ هنا أنّه كان يعمد إلى تكرار الكلمة ذاتها، وفي أحايين كثيرة كان يلجأ إلى إيراد الفعل واسم الفاعل أو المفعول أو الصفة المشبهة منه، وفي هذا التّنوّع من دون شكّ دلالة واضحة على إصرار الشّاعر على الخروج من نمطيّة المألوف ، والخروج من دائرة التّكرار السّاذج الّذي قد يبعث على الملل في نفس المتلقّي ، لذلك لجأ إلى اختلاق صور لغويّة تكراريّة جديدة في كلّ مرّة مثبتاً فيها قدرته على تطويع اللغة ، وتشكيلها وفق ما يتناسب مع احتياجاته وأفكاره الّتي يسعى إلى إيصالها للمتلقّي بوساطة تلك التّقنيّة، لأنّ " لبعض الأصوات قدرة على التّكيّف والتّوافق مع ظلال المشاعر في أدقّ حالاتها ، وترتبط الظّلال المختلفة للأصوات باتجاه الشّعور ، وهنا تثري اللغة ثراءً لا حدود له ، ولا تترك تلك الظّلال باعتبارها عناصر ذات قيم أسلوبيّة في العمل الفنّيّ اللغويّ تحت حكم الإلقاء ، وإنّما ترتبط ارتباطاً مباشراً بالمضمون الشّعوريّ المتشكّل"[1].

وفي هذا الشّاهد ما يؤكّد أنّ الشّاعر قد استثمر خاصيّة التّكرار بأكثر من صورة في البيت نفسه ، متبعه ببيت آخر عمد فيه إلى التّكرار مستكملاً الصّورة والفكرة فيقول :[2] **(المجتثّ)**

أَزِيـــدَ في اللَّيْـــلِ لَيْـــــلُ ... أَمْ سَـــالَ بالصُّـبْحِ سَيـــْلُ

يـــــا إِخْـــوَتي بِدُجَيـــْلٍ[3] ... وأيـْـــــنَ مِـنِّي دُجَيـــْلُ

حيث يلحّ التّكرار هنا المتزامن مع الاستفهام الإنكاري ؛ليدخل في عمق إحساس الشّاعر بوجع الغربة التي أحالت الليل المعروف بزمنه العاديّ إلى ليل مضاعف كأنّه قد زاد عن طوله المعتاد ، أضف إلى ذلك ما جاء في عجز البيت مستكملاً الصّورة بغياب الصّباح الّذي لم تلُح تباشيره في الأفق وكأنّ سيلاً قد حمله بعيداً عن موطنه ؛ فأخلف موعده في الحضور.

---

[1] العبد ، محمّد ، **إبداع الدّلالة في الشّعر الجاهليّ ، مدخل لغويّ أسلوبيّ** ، ص ١٤ .

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٧٠.

[3] دجيل : اسم نهر في موضعين ، أحدهما من أعلى بغداد بين تكريت والقادسيّة ، ومن دجيل هذا مسكن وإيّاها عنى ابن الجهم في قوله ،وكان قد قدم الشّام فلمّا قرب حلب ،خرجت – عليه جماعة من اللصوص ،وجرّحوه وأخذوا ما معه وتركوه على الطّريق ، ففال هذه الأبيات ، **الحموي ، ياقوت ، معجم البلدان ، ٤٤٣/٢.**

ولم تغلق دائرة القلق النّفسيّ عند هذا الحدّ من التّوجّس في نفسه ، بل ترى قلقه يمتدّ لمساحات شاسعة ينادي بها أخوته في موطنه دجيل ، مختتماً عجز البيت مرّة أخرى باستفهام يحمل أنّات الحسرة والتّوجّع والانكسار ، ولقد علق ذهن الشّاعر بذكر مكان الأهل والأحبّة المتمثّل بدجيل حتّى أصبح هذا التّرديد والتّكرار نشاطاً فنيّاً حرّك وجدانه للتّعبير عن مكنوناته الذّاتيّة [1] لعلّ الحالة التي مرّ بها الشّاعر التي على أثرها جاء بهذه الأبيات هي كفيلة أنْ تفسر ذلك الإحساس الطّاغي بالوحدة والفقد والقلق النّفسيّ فإنّ طبيعة البشر الإنسانيّة لتتلذّذ بذكر ما هو حبيب إلى القلب والرّوح ، فيكون في ذكره عزاء للنّفس المتعبة ، وليس هناك من هو أوسع حضناً يطرح على صدره المرء أثقال نفسه ويبثّه لواعج الشّوق ، محتميّاً في رباه أكثر من الوطن، وهذا ما يلمسه القارئ في هذه الأبيات الّتي صبّ فيها الشّاعر بتكراراته الكثيرة الملازمة للاستفهام في كلّ مرّة جام مشاعره ومخاوف نفسه القلقة المتعبة.

وفي صورة أخرى يتجاوز بها الشّاعر ضفاف المألوف يجده القارئ يعمد إلى استخدام تقنيّة أخرى من تقنيات التّكرار يستطيع الدّارس أنْ يسميه (التّكرار الاستهلاليّ) وهو التّكرار " الّذي يقصد به الشّاعر تكرار كلمة أو عبارة في أول كلّ بيت من القصيدة بغرض التّأكيد والتّنبيه وجلب فكر القارئ ، وجعله يتعايش مع النّصّ بكلّ حواسه "[2] ، ومن براعة التّكرار الاستهلالي تكراره حرف التّنبيه (ألا) في أبيات متتالية في القصيدة في قوله: [3] **(الطّويل)**

ألا حُرْمَةٌ تُرْعَى ألا عَقْــدُ ذِمَّـــــةٍ لِجــارٍ ألا فِعْلٌ لِقَــوْلٍ مُشـــاكِلُ
ألا مُنْصِفٌ إنْ لَمْ نَجِـــدْ مُتَفَضِّلاَ علينا ألا قــاضٍ مِنَ النّاسِ عــادلُ

إذا ما لاحظ الدّارس هذه الأبيات يجد أنّ التّكرار فيها قد جاء أفقياً و رأسياً أيضاً ، حيث كرّر (ألا) في صدر البيت وعجزه ، ثم أكمل توالي السّلسلة ليصلها بصدر البيت الثّاني ، ليخلق بذلك التّسلسل رابطاً متيناً جمع به شمل الفكرة بالشّعور الثّائر في نفسه الّتي أرهقها الظّلم والاستبداد ، حتّى لم يعد فيها مكان لإلٍ ولا ذمّة ، فهذا القول يعكس تلك المعاناة والمؤامرة الّتي

---

[1] ينظر : فيدوح ، عبد القادر ، **الاتجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ** ، ص ٢٤٣.

[2] حني ، عبد اللطيف ، **نسيج التّكرار بين الجماليّة والوظيفة في شعر الشّهداء الجزائريين ، ديوان الشّهيد الرّبيع بوشامة نموذجا** ، مجلّة علوم اللغة العربيّة وآدابها ،جامعة الوادي ، العدد الرّابع ، مارس ٢٠١٢م ، ص ١٠ ، (٧-٢٠).

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٦٧.

تعرّض لها ابن الجهم من الحاسدين الّذين سعوا إلى النّيل منه ، فكانت نتيجة كيدهم أنْ سُجن وخسر كل ما يملك من مال ومكانة ، لذا نجد في تكرار حرف التّنبيه بصيغة الاستفهام حدّة تحمل سخطاً داخليّاً ، جعله يفقد ثقته بكل من حوله ، وجاء في رواية الأغاني أنّه كتب القصيدة الّتي جاء فيها هذان البيتان بعد خروجه من السّجن بعدما سجنه الخليفة المتوكّل ، ثمّ أمر بإطلاق سراحه فيما بعد[1] فغدا وحيداً حتى شوهد يختلف إلى المقابر يجلس فيها ، وهذا الأمر إشارة واضحة إلى تلك الوحدة التي يعيشها ، حين فقد ثقته بمن حوله ، وفي رواية الأغاني[2] أنّ رجلاً من أهل خرسان مرّ بابن الجهم جالساً في المقابر ، فقال له : ويحك ما يجلسك ها هنا فقال:[3] **(البسيط)**

يَشْتـــاقُ كُلُّ غَرِيبٍ عِـنْدَ غُرْبَتِـهِ وَيَذْكُـرُ الأَهْلَ وَالْجِيرانَ وَ الْوَطَنـــا
وَلَيْسَ لِي وَطَنٌ أَمْسَيْـــتُ أَذْكُـــرُهُ إلّا الْمَقـــابِرَ إِذْ صارَتْ لَهمْ وَطَنـــا

وفي هذا الشّاهد قراءة أخرى وظّف فيها ابن الجهم التّكرار ليجعله تتعدّى حدود الحروف والكلمات إلى حالة شعوريّة جسّدتها الألفاظ المكرّرة ، جاءت مترابطة ببعضها بعضاً. وبدأ الشّاعر أبياته بالفعل المضارع (يشتاق) ، مؤكّداً أنّ الإنسان لا يفتأ يذكر الأوطان ويحنّ إليها وتزداد مساحة الحنين في الغربة ، حين يشعر بالوحدة فتستبدّ به لواعج الشّوق والحنين ، ولكن الشّاعر يقرّ منكسراً أنّه غدا بلا وطن ، إذ استحالت المقابر هي الوطن ، ولعلّ في الألفاظ الّتي وردت في البيتين (يشتاق ، غريب ، غربته ، وطن) إشارة إلى حجم الفقد والضّياع الّذي يعيشه والظّروف الصّعبة الّتي يعيشها ، فالتّناقض الّذي أثاره الشّاعر هنا يشكّل مدعاة للتّساؤل : الغريب يشتاق إلى وطنه ، وهذا هو الأمر الطّبيعي والفطريّ ، فيذكرهم ويسترجع معاهد الصّبا والذكريات ، إذا ما لاحظ القارئ أنّ الشّاعر يتحدّث عن الغربة وهو لم يبتعد عن وطنه ، ولكنّه يؤكّد في إصرار أنْ لا وطن له ليذكره ، فالظّلم الّذي تعرّض له جعله يكفر بالوطن ، فالوطن إنْ لم يكن أمّاً رؤوماً تحنو على أبنائها فلا حاجة لوجوده إذن ، وفي هذه الحال تكون النّتيجة الّتي توصّل إليها أنّ المقابر غدت وطنا حين مات الوطن ، فجاء التّكرار هنا يحمل دلالة التّناقض

---

[1] ينظر : **الأصفهاني** ، أبو الفرج ، ١٠/١٦٧.
[2] **نفسه** ، ١٠/١٧٩.
[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٨٤.

المعنوي– إذا جاز القول– ، ذلك التّناقض الّذي عكس الحالة الوجدانيّة الّتي يعيشها الشّاعر وما يتملّكه من تخبّط وضياع ، وإحساس بالوحدة جعلته يستأنس بالأموات.

ويتّخذ الشاعر من تكرار الكلمات وسيلة يظهر بها فلسفته الفكريّة في الحياة فيما يتعلّق بحفظ ماء الوجه والكرامة ، حيث يقول : [1] **(الطّويل)**

لَمَوْتُ الفَتى خَيْرٌ مِنَ البُخْلِ لِلْفَتى وَلَلْبُخْلُ خَيْرٌ من سـؤالِ بَخيـلِ

فيرى الشّاعر أنّ الموت أخفّ وطأً عليه من البخل – والبخل هنا بمعناه السّلبيّ– على أنّه من جهة أخرى يفضّل أنْ يكون بخيلاً على نفسه ، فيمنعها من سؤال الآخرين حرصاً على هيبتها ومكانتها وحفظها من مذلّة السّؤال ، والقارئ يرى كيف نجح الشّاعر في توظيف تكرار (البخل) بمعنيين مختلفين ، أولهما يحمل معناه السّلبيّ ، والآخر يحمل معنى الجلد والصّبر وقوّة التّحمّل ، حتّى لا يحمّل نفسه مذلّة السّؤال ، ولم يكن اختياره كلمة (الفتى) دون غيرها جزافاً واعتباطاً ، بل جاءت تحمل دلالة القوّة والشّجاعة وعنفوان الشّباب ، وكأنّه يريد أنْ يقول بكلمات أخرى : إنّه من العار العظيم أنْ تمدّ يدك سائلاً الآخرين وأنت شاب فتيّ تعجّ بالنّشاط والصّحة فالأفضل للكريم ولعزيز النّفس أنْ يبخل على نفسه من أنْ يسأل الآخرين .

ويقول في موضع آخر موظفاً الكلمة نفسها بمعنيين مختلفين في قوله :[2] **(الكامل)**

مـــا ازْدادَ إلَّا رِفْعَـةً بِنُكولِـــهِ وازْدادَتِ الأَعْـداءُ عَنْـــهُ نُكُـــولا[3]

كرّر الشّاعر كلمة (نكول) مرّتين حملت في كلّ مرّة معنىً مختلفاً أو قلّ متناقضاً إنْ شئت فالكلمة الأولى حملت معنى التّعذيب والتّنكيل به ، إلّا أنّ هذا التّنكيل لم يزده إلا رفعة وشموخًا؛ ممّا دفع بالأعداء أن يجبنوا عنه ، أضف إلى ذلك تكرار كلمة (ازدادت) وما حملته هي أيضاً من تكرار داخليّ متمثّلاً في حرف الدّال هذا الحرف الانفجاريّ الذي تميّز بتفرّده مع قلّة قليلة من الحروف بأنّه يأبى أنْ ترتبط به حروف أخرى ، وكأنّه رمز للاستقلاليّة والتّفرد ، كما أنّ حدّة

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٧٤.

[2] **نفسه** ، ص ١٧٢.

[3] نَكَل الرّجل عن الأمر ، يَنْكُلُ نُكُولا إذا جَبُنَ عنه ، نكلّت بفلان ، جعلته نَكالا وعبرة لغيره ، ويقال : نكّلت بفلان إذا عاقبته في جرم أجرمه . ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (نكل) .

إيقاعه تبعث في النّفس انعكاساً لتلك القوّة والشّموخ اللذين كانا يعتدّ بهما الشّاعر ويؤكّد على صموده وعدم انكساره في أكثر من موقع في قصائده.

تكرار الفعل مقترناً بمصدره :

جاء توظيف الشّاعر للفعل ومصدره ، فقد جاء به حرصاً منه على تأكيد المعنى وتكثيفه، كما جاء في قوله :[1] **(الخفيف)**

طَلَـعَتْ وَهِيَ فِي ثِيـــابِ حِـــدادٍ طَلْعَـةَ البَدْرِ مِنْ خِـلال السّحـــــابِ

هذا الإصرار الّذي يلحّ به الشّاعر على إبراز جمال طلعة هذه المرأة ، على الرّغم من ارتدائها ثياب الحداد السّوداء ، إلا أنّها تشبه طلعة البدر من بين السّحاب حيث شبّه سواد الملابس التي ترتديها كالسّحب التي تملأ السّماء ، غير أنّ طلعتها الّتي تشبه البدر كانت أقوى أثراً من ذلك السّواد ؛ فجاء المصدر هنا لتأكيد تميّزها وجمال إطلالتها ، وبهاء طلعتها التي أكسبت سواد الليل نوراً .

ومن تكرار الفعل ومصدره أيضا قوله :[2] **(البسيط)**

لن يَخْرُجَ المـالُ عَفْوًا مِنْ يَدَيْ عُمَرٍ[3] أَوْ يُغْمِدَ السّيْفَ في فَوْدَيْهِ [4]إغْمـادا

وحمل التّكرار هنا طابع الحدّة والقسوة ، مظهراً غضب ابن الجهم وسخطه ، فقد جاء في الأغاني أنّه قال هذه الأبيات شماتة في عمر الرُّخّجي ، وكان ابن الجهم قد سأله معاونته واسترفده في نكبته ، فلم يعاونه ، ولم يرفده ، ثمّ قُبض عليه بأمر من المتوكّل ، وصودرت أملاكه ، فقال ابن الجهم في ذلك القصيدة التي منها هذا الشّاهد [5]، حيث يطالب فيه ابن الجهم

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١١٧.

[2] **نفسه** ، ص ١٢٤.

[3] هو عمر بن الفرج الرُّخّجيّ ، هو وأبوه من أعيان الكُتّاب في أيام المأمون إلى المتوكّل الّذي نكبه عند توليه الخلافة ، ينظر : الأصفهاني ، أبو فرج ، **الأغاني** ، ١٠/١٧٧، لمعرفة القصة كاملة ينظر : الطّبريّ ، **تاريخ الأمم والممالك** ، **تاريخ الطّبريّ** ، ص١٨٩٣-١٨٩٤.

[4] فوديه : واحدها فود ، وهو معظم شعر اللمة مما يلي الأذن ، والفود ناحية الرأس ، يُقال بدا الشّيب بفوديه ، **لسان العرب** ، ابن منظور ، مادة (فيد) .

[5] ينظر : الأصفاني ، أبو الفرج ، **الأغاني** ، ١٠/١٧٧.

معاقبة عمر، ويؤكّد بأنّه لن يعيد المال ، أو يتنازل عنه إلّا إذا أُغمد السّيف في جانب رأسه ليخترقها إلى الجهة الأخرى ، ولقد جاءت (أو) هنا بمعنى (حتّى) ، ولا شكّ أنّ مجيء (يُغمد إغماداً) لهي دلالة واضحة على حجم الكره الّذي يحمله له في قلبه على أثر خذلان عمر له حين لجأ إليه ، والتّكرار هنا " علاوة على دوره في التأكيد فإنّه يضيف الدّلالة السّاخرة والشّامتة ، التي تنتقد أوضاعاً معينة أو مواقف أو أشخاصاً أو سلوكاً ، ويكون ذا فائدة أسياسيّة في بناء النّصّ نفسه ، أو بناء المشهد الدّاخليّ" [1].

ويقول ابن الجهم في موضع آخر موظّفاً الفعل ومصدره في قوله :[2] **(الطّويل)**

ولا تَسْأَلَنْ مَنْ كـانَ يَسْأَلُ مَـــــرَّةً فَلَلْمَوْتُ خَيْرٌ مِن سُـؤالِ سَؤولِ

وعلى الرّغم من تكرار الفعل (سأل) مرّة للمخاطب، ومرّة للغائب في رغبة ملحّة من الشّاعر على رفض السّؤال ، يستكمل الصّورة الذّهنيّة لدى السّامع حين يُتبِعها بمصدره (سؤال) مؤكّداً فكرته في إصرار مستميت ورفض قاطع ؛ فجاء تكرار الفعل مرّتين مقروناً بمصدره أكبر دليل على ذلك ، ومنه قوله أيضاً :[3] **(الطّويل)**

فجِئْتَ تَخُوضُ الْلّيْلَ خَوْضاً[4] لِنَصْرِهِ وَلَوْلاكَ لَمْ يَدْفَعْ عَنِ السّرْحِ سارِحُهْ[5]

يمدح الشّاعر نفسه هنا مستخدماً ضمير الغائب ، حين يصف نفسه وهو يخوض الليل متخبّطاً في عتمته لا يخشى شيئاً ، ولولاه ما دافع أحد عن الأغنام والمواشي ، جاء تكرار الفعل متبوعاً بمصدره رغبة من الشّاعر في تأكيد شجاعته وفروسيته ، وأنّه الفارس الذي يذود عن الحمى و لا يهاب شيئاً .

تكرار الفعل واسم الفاعل : تميّز ابن الجهم بقدرته على تطويع اللغة لصالح أفكاره ، فجاء عمله واعياً منظماً ، ولكنّه بعيداً عن التّكلّف واعتساف القول وتعمّله ؛ وذلك لأنّه يستند إلى

---

[1] الهمص ، سامي حمّاد ، **شعر بشر بن أبي خازم ، دراسة أسلوبيّة** ، ص ٢٤٥.

[2] **الدّيوان** ، ص ١٧٤.

[3] **نفسه** ، ص ٦٥.

[4] أصل الخوض : المشي في الماء وتحريكه ، ثمّ استعمل في التّلبّس في الأمر ، وخضته بالسّيف إذا وضعت السّيف في أسفل بطنه ثمّ رفعته إلى فوق ، ينظر : ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (خوض).

[5] السّرح : المال السّائم ، المال يسام في المرعى من الأغنام ، ولا يسمّى من المال سرح إلا ما يُغدى به ويُراح، السّارح : اسما للرّاعي أو القوم الذين لهم السّرح . **نفسه** ، مادة (سرح) .

مخزون لغوي هائل ، إضافة إلى قدرته على صياغة قوالب شعريّة مميّزة [1] فكان توظيف المشتقّات أحد هذه القوالب الشّعريّة التي استغلّ فيها الشّاعر الجانب الصّرفيّ للكلمات ليخلق لوحة تعبيريّة جماليّة تفرّد بها دون غيره من الشّعراء بشكل لافت في ديوانه، حيث كان " يدرك أبعاد الكلمة ؛ فيتخيّرها ، ويهبها طاقة جديدة وطعماً هو جزء من كيانه ، وشيئ من إحساسه وبعض نبضه ، وهو في مزجه يمزج بريشته الأطياف النّغميّة والشّعوريّة في ائتلاف وتناسق يكاد يعانق بعضه بعضاً "[2] ويظهر ذلك في توظيفه لتكرار الفعل واسم فاعله كما في قوله :[3]

(الطّويل)

أَشَـاعَ وَزِيرُ السُّوءِ عَنْكَ عَجائِبـًا يُشيدُ بِهـا في كُلِّ أرضٍ مُشِيدُهـا

وفي هذا الشّاهد يستغلّ الشّاعر هذه الخاصيّة الصّرفيّة في حنكة استلزمها المعنى ، حين وجّه خطابه إلى المتوكّل بعد قتله ، واصفاً الحال التي آلت إلى قتله ، كان أحد أسبابها إطلاق الإشاعات المغرضة عن المتوكل ؛ حتّى أوغر عليه الصّدور فكانت النّتيجة هي اغتياله ، وجاء اشتقاق اسم الفاعل هنا من الفعل ضرورة تطلّبها المعنى ، إذ لو قال (يشيد في كل أرض) لغدا المعنى مبتوراً ، تشعر فيه بنقص معين ، أو خلل في الصّورة السّمعيّة ؛ فاستلزم الإتيان باسم الفاعل عن وعي كامل واختيار موفق من الشّاعر، وفي موقع آخر يوظّف هذه الصّيغة الصّرفيّة في قوله :[4] **(الطّويل)**

أَعـاذِلَ لَمْ أَجْرَحْ كَريمًا وَ لَمْ أَلُـمْ لَئيمًا وبعـضُ الشَّرّ يجْمَـحُ جـامِحُهْ

ويبدو التّكرار واضحاً في هذا الشّاهد ، إذ زاوج الشّاعر بين تكرار الحروف وتكرار الفعل واسم فاعله في علاقة مترابطة ، ولّدت إضافة إلى الإيقاع الموسيقيّ معنىً دلاليّاً، فتكرار حرف اللام ستّ مرّات منح النّصّ حركة متتابعة بدأت من توجيه السّؤال للعاذل ، ليبيّن بها إحدى صفاته الأخلاقيّة وهي التّسامح ومروءة النّفس والأخلاق بالتّرفّع عن اللوم والجرح للكريم واللئيم على حدّ سواء ، حيث جاءت الثّنائيّة الضّديّة المتمثّلة في لفظتيّ (الكريم ، اللئيم) لتزيد من

---

[1] ينظر : الوجي ، عبد الرّحمن ، **الإيقاع في الشّعر العربيّ** ، ص ٨١.

[2] الوجي ، عبد الرّحمن ، **الإيقاع في الشّعر العربيّ** ، ص ٨٢.

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٦٤.

[4] **نفسه** ، ص ٦٦.

تماسك أواصر النّصّ ،على أنّ تكرار حرف اللام هنا متنوع الدّلالة كصفته، فهو " حرف متوسط بين الشّدة والرّخاوة ومجهور أيضاً" [1]فالصّورة إذن غدت واضحة المعالم ، فالشّاعر كمن يؤمن بمبدأ :خاطب النّاس على قدر عقولهم ،و لهذا فهو شديد وقت الشّدّة ، ليّن الجانب وقت اللين ، وقاسٍ وقت ما تدعوه الحاجة إلى ذلك ، وهذا ما يتّضح من معنى البيت فهو متسامح ، ولكنّه يجمح ويجنح للشّرّ إنْ لم يكن هناك بدّ ، وتُستكمل الصّورة في حديثه عن الشّرّ الذي يشتعل فتيله أحياناً تبعاً للفاعل ، ولأنّ الفعل لا يمكن أنْ يكون دون فاعل ، كان لزاماً على الشّاعر أنْ يأتي باسم الفاعل ، فجاء المعنى مضاعفاً مؤكَّداً ، فالفاعل النّحويّ هنا كان اسم الفاعل نفسه ، الأمر الذي زاد من تأكيد المعنى وترسيخه في ذهن السّامع ، وكأنّ الشّاعر قد أعاد الفاعل مرّتين ، تمثّلت الأولى في الفاعل الحقيقيّ النّحويّ ، وبين الفاعل المعنويّ–إنْ جاز القول– وهو اسم الفاعل ، وهذا نّما يدلّ على مدى تبصّر الشّاعر واقتداره على المعاني ، فلم يكن التّكرار جزافاً أتى به لمجرد الزّخرفة وإثبات الذّات بقدر ما هو واجب يحتّمه المعنى ، وتبصره ذائقة الشّاعر المتبصّرة بالألفاظ والمعاني.

ولا يتوقّف الشّاعر عند هذه الأبيات فقط ، بل يقول في موقع آخر:[2] **(الطّويل)**

وإلّا يَكُـنْ مــالي كثــيرًا فَــإنَّني كَثـيرٌ إذا مـا صاحَ بالجيشِ صائِحُهْ

ولأنّ شاعرنا الذي لا يتوانى عن توظيف التّكرار بأكثر من صورة في البيت الواحد، ترى الدّارسة في هذا الشّاهد توظيفه لنوعين من التّكرار؛ أولهما تكرار الكلمة عينها(كثير)، والآخر تكرار الفعل واسم فاعله ، ولكنّ المتمعّن في الكلمة يرى تلك الحتميّة التي أوجبت على الشّاعر هذا النّوع من الجمع ، ففي هذا البيت الذي افتخر به الشّاعر بشجاعته وفروسيته ؛ كان لزاماً عليه أنْ يحشد المعاني في أصغر مسافة وأقلّ كلمات ، فلم يكن أفضل من التّكرار لينقل لنا هذه الصّفة عند الشّاعر الذي يرى أنْ عدم امتلاكه للمال الكثير ليس عيباً لأنّه يغدو بنفسه عند الحرب كجيش كامل في القوّة والشّجاعة ، فجاءت كلمة (كثير) في مكانها المناسب ، إذ إنّ افتقاره لكثرة المال تُغني عنها كثرة شجاعته ، وتكتمل الصّورة حين ينطلق مكملًا حديثه ، أنّ كثرة شجاعته تظهر إذا ما صاح صائح الحرب منادياً للقتال وترى الشّاعر يقرن هنا بين الوظيفة

---

[1] أنيس، إبراهيم ، **الأصوات اللغويّة** ، ص ٥٥.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٦٦.

النّحويّة والصّرفيّة – كما في البيت السّابق– ليجعل من شعره شجرة حُبلى بالمعاني المكثّفة القادرة على نقل الصّور والشّعور للقارئ والسّامع معاً.

وفي بيت آخر تجد الشّاعر قد كسر القاعدة الصّرفيّة لغاية في نفسه حين يقول :[1]

(الطّويل)

وكَمْ مِـنْ عَدوٍّ باتَ يَحْرُقُ[2] نـابَهُ عَليَّ كمـا يَسْتَقْدِحُ المَـرْخَ [3]قادِحُهْ[4]

يتحدّث الشّاعر في هذا البيت عن كثرة أعدائه عندما أتى بـ(كم) الخبريّة التي تفيد التّكثير هؤلاء الأعداء الذين يتحرّقون غيظاً منه ، فيسحقون أسنانهم –كناية عن شدة غيظهم منه – وما يؤكّد أنّه يتحدّث عن نفسه في قوله (عليّ) حيث شبّه اشتعال غيظهم وتزايده باشتعال المرخ عندما يشعله صاحبه (المشعل) حيث اقتضى سياق المعنى إضافة اسم الفاعل إلى فعله ، ليبين أنّ هؤلاء الأعداء هم من يحرقون أنفسهم بغيظهم ، ولكنّ الملاحظ هنا أنّ الشّاعر أتى باسم الفاعل للفعل الثّلاثيّ (قدح) لأنّ الفعل (يستقدح) كان يتوجّب أنْ يكون اسم فاعله (مُستقدِحاً) و لكنّ ثقله –ربّما– جعله ينوب عنه باسم الفاعل من الجذر الثّلاثيّ ، على أنّ الدّلالة المعنويّة والشّعوريّة والنّفسيّة عند الشّاعر استجلبت هذه الصّيغة كنوع من التّمرد وعدم الخوف ، فهو ليس ذاك الإنسان الذي يخشى الأعداء أو تربّصهم ، فجاء كسر القاعدة الصّرفيّة نوعاً من إثبات الذّات ، وإظهار مقدرته حتّى في تطويع اللغة وقواعدها لفكره ، دون أن يردعه وازع أو خوف ، وكذلك الأمر بالنّسبة للأعداء ، ويكمل ابن الجهم ذلك الإصرار في تطويع التّكرار الحرفي والصرفيّ لأفكاره فيقول :[5] **(الطّويل)**

تَثـاءبْتُ كَيْ لا يُنْكِرَ الدَّمْعَ مُنْكِـرٌ ولكِنْ قليلًا مَّـــا بَقـاءُ التَّثـــاؤُبِ

ويحشد الشّاعر في هذا الشّاهد طائفة من ألوان التّكرار ؛ ليجعل من بيته لوحة فنيّة تدبّ فيها الحركة والإيقاع ، فتغني السّامع عن أي شرح أو تفسير ، فذلك الإيقاع كفيل بإحداث تلك الهزّة

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٦٥

[2] يَحْرُقُ: حَرَقَ الإنسان وغيره نابه يَحْرُقُهُ ويَحْرِقُهُ ، أي سحقه حتّى سمع له صريف ، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (حرق).

[3] المرخ : من شجر النّار ، شجر كثير الورى سريعه ، **نفسه** ، مادة (مرخ).

٤القادح : من معانيها أيضا : السّواد الذي يظهر في الأسنان ، **نفسه** ، مادة (قدح) .

[5] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٠٩.

الشّعوريّة في نفس المتلقّي ، فتكرار حرف الكاف "الشّديد المهموس"[1]أربع مرّات تعكس تلك النّفسيّة القلقة والحزينة عند الشّاعر ، في محاولة منه لإخفاء دمعه متظاهراً بالتّثاؤب حتّى لا يفضحه دمعه ، ويكشف ما يعتمل في نفسه من حزن وأسى ، فينكر عليه المنكرون هذا الأمر ، والإتيان باسم الفاعل كان ضرورة لإكمال المعنى ؛ لأنّ حذفه سيحدث خللاً أو نقصاً في المعنى ، ويستدرك الشّاعر حديثه ، موظّفاً هذه المرّة المصدر ليلحّ في إصرار بأنّ التّثاؤب لا يستمرّ طويلًا ليخفي دمعه ، ومن هنا يستشعر القارئ أنّ حشد الشّاعر لكل هذا التّكرار لم يكن اعتباطيّاً بقدر ما كان لوحة سكب عليها من مداد شعوره ألواناً أنتجت أجمل صورة ، " فتكرار الوزن الصّرفيّ ، في البيت أو الأبيات يُحدث إيقاعاً صوتيّاً يشارك في موسيقيّته ويجسّد صوره "[2].

تكرار العبـــــــارة :

لقد أدرك الشّاعر عليّ بن الجهم ما للتّكرار من مزيّة إيقاعيّة ودلاليّة على السّامع ، فلم يتوانَ عن توظيفه لوعيه العميق بأثره على الشّعر ، لـ" إيقاع الشّعر هو الأداة الخاصّة التي يستخدمها الشّاعر في السّيطرة على الحسّ وإخضاعه لمشيئته كما يفعل المنوّم المغناطيسيّ ، عندئذ يتكوّن الجوّ الشّعريّ الخاص الذي يلتقي فيه الشّاعر والقارئ ، والذي يكشف فيه الشّاعر عمّا يريد أنْ يقول "[3] ، ولعلّ تكرار العبارة لم يأت مقحمًا في شعر ابن الجهم ، بقدر ما جاء وعياً تاماً لحقيقته وأهميته، ويتجلّى ذلك في قوله:[4] **(الطّويل)**

فهـــا أنـــا مِنْـــهُ حـــاسِرٌ[5] مُتَعَـــمِّمٌ ولم أرَ مِثْـــلي حـــــاسِراً مُتَعَـــمِّمـــاً

وفي هذه الثّنائيّة يتحدّث الشّاعر عن الشّيب الذي غزا رأسه ، ولكن انظر إلى تلك العبارة المكرّرة التي حملت في ذاتها ثنائيّة ضديّة عجيبة عميقة المعنى ، هذه الثّنائيّة التي وظّفها

---

[1] أنيس ، إبراهيم ، **الأصوات اللغويّة** ، ص ٧١.

[2] الضالع ، محمّد صالح ، **الأسلوبيّة الصّوتيّة** ، ص ٣٦.

[3] راغب ، نبيل ، **عناصر البلاغة الأدبيّة** ، ص ١١٠.

[4] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٩.

[5] حاسر : الرّجل الذي لا بيضة على رأسه ، ورجل حاسر ، أي لا عمامة عليه ، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (حسر) .

الشّاعر بأسلوب تكراريّ مميّز ، لينقل بها صورة منتقاه بعناية فائقة ، مرسومة بكلماتٍ هادفة حين يخبر السّامع بأنّه غدا من كثرة الشّيب الذي غزا رأسه ، حيث لم يترك للسّواد فيه مكاناً جعله يبدو كمن هو حاسر الرأس مكشوفها ، وذلك لنصاعة بياض الشّيب وانتشاره ، ويستكمل المشهد الإخباريّ عندما يرى في صورته تفرّداً ، إذ إنّ ذلك الفضاء الأبيض الذي يكسو شعره جعله كالحاسر المكشوف الرأس ، المتعمّم في الوقت ذاته بهذا اللون الأبيض ، "فالشّاعر هنا قد جرّد من نفسه مخاطباً ، فوجّه إليه حديثه ، ولعلّ هذا أبلغ "[1] والقارئ يعلم بأنّ " هذا التّكثيف يشكّل مركز الثّقل في البيت ، إلى جانب كونه اختياراً ممثّلاً للحسّ الانفعاليّ دلالياً ، يجسّد نبرات متوازية لا على صعيد اللغة فحسب؛ وإنّما على صعيد الشّعور أيضاً "[2] .

ويقول في موقع:[3] **(الخفيف)**

وانْقَضى صَبْرُكَ الجَميــلُ وما يَبْ قَى عَلى الحادِثـاتِ صَــبْرٌ جَميــلُ

وقد نظم الشّاعر هذه القصيدة التي أُخذ هذا البيت عندما اعتلّ المتوكّل ، فجاء هذا البيت يصف فيه صبر المتوكّل مؤكّداً على طول صبره ، غير أنّه يستدرك حديثه بأنّ حادثات الدّهر لا تبقي ذاك الصّبر ، وإذا ما بحث القارئ عن دافع هذا التّكرار في بيته أدرك أنّه جاء بغرض توكيد تلك الحقيقة ، ألا وهي أنّ الزمان لا يبقي على صبر مهما صبر الإنسان ، فهذه الصّورة قد خلطت السّاكن بالمتحرّك ، والثّابت بالمتغيّر [4]– وأعني به تقلّب حوادث الزمان– فبعثت الحياة فيها ونقلت المعنى بشكل أعمق وأدقّ.

وإنّ إدراك الشّاعر لذلك التّأثير الذي يتركه تكرار العبارة في نفس السّامع ، ووطأتها ؛ جعله يستغلّ هذه التّقنيّة في الهجاء ، فجاء بتكرار العبارة على وجه التّضاد في صورة تعبيريّة

---

[1] أخذاري ، البكاي ، **قصيدة قذى بعينيك للخنساء ، دراسة أسلوبيّة** ، رسالة ماجستير ، جامعة الجزائر ، ٢٠٠٤–٢٠٠٥م ، الجزائر ،ص ٢٢.

[2] ربابعة ، موسى ، **قراءة النّصّ الشّعريّ الجاهليّ** ، دار كندي ، دط ، الأردن ، ص ١٩٩٨م ، ص ١٣٠.

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٢٢.

[4] ينظر : عبد اللطيف ، محمد حماسة ، **اللغة وبناء الشّعر** ، ص ٨٣.

دقيقة جعلت الهجاء أشدّ وطئاً على المهجوّ ، فقد هجا مروان الأصغر [1] رادّاً على هجائه له حيث قال :[2] **(الوافر)**

يُبيحُـكَ مِنْــهُ عِرْضَــاً لـَمْ يَصُنـْهُ و يَرْتَعُ مِنْـكَ في عِـرْضٍ مَصُــونِ

يطعن ابن الجهم هنا في عرض مروان الذي أباحه للنّاس ولم يصنه ، على خلاف عرض ابن الجهم المصون المحفوظ من التّدنيس ، ففي هذا التّناقض في المشهد المكرّر ، يُستخدم التّكرار لأداء وظيفة فنيّة خاصة هي الإيحاء، إضافة إلى كونها تشكّل الحالة النّفسيّة والشعوريّة عند الشّاعر ، وتعكسها بصورة أكثر عمقاً وكثافة في الشّعور .

وعليه يمكن أن تجمل الدّارسة بالقول : إنّ " التّكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلّطة على الشّاعر ، وهو بذلك أحد الأضواء اللا شعوريّة التي يسلّطها الشّعر على أعماق الشّاعر ؛ فيضيئها ، بحيث نطّلع عليها ، أو إنّه جزء من الهندسة العاطفيّة للعبارة ، يحاول الشّاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفيّاً من نوع ما"[3].

---

[1] هو مروان بن أبي الجنوب بن مروان بن أبي حفصة من فحول الشّعراء في زمانه ، ويُقال له " مروان الأصغر" ، ينظر : الذّهبي ، **سير أعلام النّبلاء** ، ٣٨١٦/٣.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٨٧.

[3] الملائكة ، نازك ، **قضايا الشّعر العربيّ المعاصر** ، ص ٢٤٢-٢٤٣.

الحـــــوار:

يتجلّى الحوار متجليًّا في مجموعة من قصائد ابن الجهم ، وصل بعضها إلى حدّ يمكّنه أنْ يُعدّ شعراً قصصيّاً ، يتخّذ من الحوار ركيزة أساسيّة في بنائه ، والحوار هو : " الأسلوب المروم في خلق التعدّديّة ، عبر تقنية المقابلة والصّراع ، وأدرمة المواقف في براعة وخفة ، ترتفع به إلى درجة الصّورة التّعبيريّة التي تسعى لتطوير الحكي ، وتأزيم الموقف الدرامي وتوتره ، فيخلق من ثمّ تطوراً يتقدّم بالتّشكيل الفنّيّ للفضاء الإبداعيّ لتشكيل النّصّ "[1] وهو أيضاً " أسلوب يقوم أساسًا على ظهور أصوات (أو صوتين على أقلّ تقدير) لأشخاص مختلفين ، و مألوف في الشّعر العربيّ القديم ظهور مثل هذا النّوع من الحوار ، الذي يرويه الشّاعر في قصيدته ، فيحكي به ما دار بينه وبين محبوبته (في الأغلب الأعمّ)"[2] .

ولم يتوانَ الشّاعر عليّ بن الجهم أنْ يوظّف هذه الآليّة المهمّة ، طامحاً إلى إثراء شعره أولاً ، وتكثيف دلالة أشعاره وإيصال مبتغاه إلى السّامع ثانياً ، في حين أنّ هذا المبتغى قد يكون إبرازاً لفكرة معينة ، أو محاولة لنقل حالة شعوريّة عجزت الأساليب الأخرى وقصرت عن أدائها ، فالشّاعر " يؤمن بأنّ في هذا العالم شخوص أخرى لها ذواتها ؛ فليتح لها فرصة التّعبير والكلام ، فقد ثبت له أنّ التّجربة الشّعوريّة ليست إلا ثمرة للتّفاعل بينه وبين العالم الخارجيّ "[3].

ولا يكاد الحوار عند الشّاعر عليّ بن الجهم يخلو من نزعة تفسيريّة ، حيث يطلق في الحوار لمشاعره العنان ؛ ليحتلّ الشّعور والذاتيّة فيها مساحة أكبر ، فتجد انفعالاته العاطفيّة تبدو بصورة تكاد تكون جليّة إلّا بما يمنحها من تعابير بعيدة يحافظ بها على شموخه وعزّة نفسه، فهو يجسّد نفسه في أشد الظّروف قسوة بصورة الفارس الشّجاع الذي لا تهزه عواتي الأحداث والليالي ،ويظهر هذا الأمر في قوله :[4]

---

[1] خليفة ، كمال ، **اللغة القصصيّة وتقنيات البناء القصصيّ** ، ص ١٣٣.

[2] إسماعيل ، عزّ الدّين ، **الشّعر العربي المعاصر** ، ص ٢٩٨.

[3] **نفسه** ، ص ٢٩٩.

[4] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٤١-٤٢.

(الكامل)

قالَتْ: حُبسْتَ فقلْتُ: ليسَ بِضائِرٍ ... حَبسْي وأيُّ مُهَنـــــدٍّ لا يُغْمَـــدُ
أوَ مــا رأيْتِ الليْثَ يأْلَفُ غِيـــلَهُ ... كِبراً وأوْبـاشُ السّبـــاعِ تَـــــرَدَّدُ
والشّمسُ لولا أنَّهـــا مَحْجوبَـــةٌ ... عَنْ ناظِرَيْـــكِ لَمـا أضاءَ الفَرْقَـدُ
والبدْرُ يُدْرِكُـــهُ السّـــرِار فَتَنْجَـلي ... أَيامَـــــــهُ وكَأَنَّـــــه مُتَجَـــدّدُ
والغيثُ يَحْصُرُهُ الغَمامُ فمـــا يُرى ... إلّا وَرَيّقُـــهُ يُـــــــراحُ ويَرْعُـــدُ

وعلى الرّغم من قصر الحوار الذي كان من المحبوبة – إن جاز القول– والمتجسّد في كلمة واحدة (حُبسْتَ) بالمقارنة مع ردّ الشّاعر عليها بتلك العبارات الكثيرة ، لهي تعبير واضح عن تلك الحالة الشّعوريّة ، وذلك البركان الذي يثور في نفسه ، لأنّ هذا (الحبس) لا يقلل من قيمته وشأنه ، بل على العكس تماماً ، نجح الشّاعر في أن يخلق من الأمر السّلبيّ صورة مغايرة تماماً فقلب السّلبيّ إلى إيجابيّ يصبّ في خانة شموخه و عزّته ، وعلوّ مكانته ، حين ضرب أمثلة كثيرة قاس عليها حاله بحالها ، ليخلص في النّهاية إلى أنّ ما تعرّض له لا يهينه ولا يقلّل من شأنه ، فتجده يحلّق بفكره بعيداً ليربط قبوعه في السّجن وغيابه عن الأنظار ، حين ربط بين أغماد السّيف وسجنه ، فالسّيف من الطّبيعيّ أن يُغمد في مرحلة ما ، ولا يكتفي بهذا الوصف ، بل يشبّه نفسه وهو في سجنه بغياب الشّمس التي لولاها ما أضاءت النّجوم في الليل ، إضافة إلى المطر الذي يحبس نزوله الغيم ، فلا يهطل إلا إذا هبّت الرّياح وأرعدت السّماء ، وكذلك الرّجولة الحقيقيّة لا تظهر إلا عند اشتداد المحن .

إنّ التّمعّن في هذه الأقوال وتلك الأمثلة ، إنما يعكس الحالة الشّعورية الثّائرة المتمرّدة ،" وقد يكون الحوار تنبعث منه فلسفة الشّاعر ، وتبرز ملامح قدرته الخلقيّة ، وتتألّق من خلاله ملامح الأمر الذي دفعه إلى هذا السّلوك "[1] فنحن " نراه بهذا الدّفاع الحارّ المستبسل عن إيمانه ، حتّى ليحيط إيمانه هذا بحصن منيع من المعادلات"[2].

[1] القيسيّ ، نوري ، **لمحات من الشّعر القصصيّ في الأدب العربيّ** ، ص ٣٣.
[2] مروة ، حسين ، **دراسات نقديّة في ضوء المنهج الواقعيّ**، ص ١٥١.

يمتدّ الحوار في الشّعر حتّى يصل به الشّاعر عليّ بن الجهم إلى ما يشبه الشّعر القصصيّ حين يتّخذ منه وسيلة لسرد حواريّ ، يحاول فيه إغلاق دائرة القلق النّفسيّ التي تثور في أعماقه ، ففي الحوار مساحة تعبيريّة أوسع ، يستطيع الشّاعر أن يتفيأ ظلال كلماتها ليجعل منها حقلاً واسعاً يغرس فيه بذار مشاعره ؛ فتزهر في ذهن القارئ ووجدانه، ليتفاعل معه متعاطفاً ، كما في قوله :[1] **(الخفيف)**

حَسَـــرَتْ عَنّيَ القِنـاعَ ظَلـومُ ... وَ تَولَّـتْ ودَمْعُهـــا مَسْجـــومُ
أَنْكَرَتْ مـــا رأَتْ بِرأسي فَقالَـتْ ... أَمَشِـيبٌ أمْ لـؤلـؤٌ مَنْظـــومُ
قُلْـتُ شَيْبٌ وليـسَ عَيْبـاً فَأَنَّتْ ... أنَّـــةً يَسْتَـثيرُها المهمـــومُ
واكْتَسَتْ لَـوْنَ مِرْطِها[2] ثمّ قـالَتْ ... هكـذا مـــنْ تَوَسَّدَتْـهُ الهُمـومُ
إنّ أمْراً جنى عليـكَ مَشيبَ الرّأ ... سِ في جُمْعِـهِ لأمْـرٌ عظـيمُ
هُوَ عِنْدي مِنَ الهُمـومِ التي يَحْـ ... سُنُ فيهـا العَـزاءُ والتّسْلـيمُ
شدّ مـا أنْكَرَتْ تَصَـرُّمَ عَهْـدٍ ... لـم يَدُمْ لي وأيُّ حـالٍ تَـدُومُ

ويطرح ابن الجهم في الأبيات السّابقة حواراً يشبه القصّة القصيرة ، ولابن الجهم " أحاديث كثيرة عن الشّيب ، ولكنّ هذه الأبيات من أجمل ما قال، فهي تكوّن قصّة فيها الومضة الذّكيّة، وفيها الحكمة أيضاً التي يحبّ ابن الجهم أن ينهي بها قصصه " [3]، ففي هذه الأبيات التي يسرد فيها الشّاعر حكايته مع الشّيب ، يبدأ حواره بتلك الحركة التي قامت بها المحبوبة (حسرَتْ) في نوع من إثارة السّامع وتركيز انتباه للحديث ، وما يزيد من هذه الإثارة ذلك الغموض الذي اكتنف البيت الأول ، ممّا ولّد حركة نشطة في ذهن السّامع مستحثّاً الشّاعر في لهفة صامتة أن يجلو هذا الغموض ، فما قاله ابن الجهم بأنّ ظلوم بعد أن حسرت ورفعت عنه القناع ؛ تساقطت دموعها ، وتولّت حزينة ، هذا الوصف دون شكّ خلق في نفس السّامع رغبة حثيثة في معرفة السّبب ، وتزداد عناصر التّشويق حين يبدأ بكشف السّتار عن المعاني رويداً رويداً، رغبة من الشّاعر في خلق جوّ قصصيّ مشوّق ، فيبادر السّامع بقول ظلوم حين تساءلت عن ذلك البياض الذي يكسو رأسه ، أهو لؤلؤ منظوم أم أنّ الرّأس اشتعل شيباً ؟ ، فيندفع الشّاعر مدافعاً عن نفسه

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ١٧٦-١٧٧.

[2] المِرط : كساء من خزّ أو صوف أو كتّان ، والمرط : كل ثوب غير مخيط ، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (مرط).

[3] أباظة، ثروت ، **القصّة في الشّعر العربيّ** ، ص ٣٧.

بردّ لا يحمل جواباً على تساؤلها بقدر ما يحمل ثورة جامحة ، ألقت بحمم كلماتها مدافعة ، عندما أجابها بأنّ الشّيب ليس عيباً ، فكان جوابها أنّة حملت معاني الحسرة والألم ، فتغيّر لون وجهها مكتسباً لون سواد ثوبها ، ولكنّها بردّها حاولت أن تخفّف عليه وقع الأمر وشدّته وتواسيه فيه ، فقالت معلّلة : إنّ الذي يمرّ بتلك الظّروف التي مرّ بها لهو أمر طبيعيّ أن يشيب رأسه من كثرة الهموم .

"إنّ صورة المحاكاة المتناسقة التي هيأ لها الشّاعر ، وصورة التّساؤل ، وتراكم الصّور المألوفة في كيفيتها وتوافقها وترابطها ، تضع الشّكل الذي كانت تأخذه هذه الصّياغة الهيكل الفنّيّ المتّبع في توحيد الأجزاء ، التي خطّط لها الشّاعر ابتداء من عبارة (قالت) وما يتعلّق بها من خصائص وأحداث ويلوح من أوضاع وتعاطف حتّى نهاية الجواب الذي احتفظ به الشّاعر لنفسه بعد أن أعدّ له الإعداد الكافي من المظاهر النّفسيّة والمنطقيّة وما يتّصل بها من مظاهر أخرى أسهمت بشكل تقريريّ في تحديد ملامح التسّاؤل"[1] في قوله (أيّ حال تدوم؟) في إشارة منه بأنّ ما أكتسى به من شيب في رأسه إنّما هو نتيجة حتميّة لما مرّ به من هموم وشدائد ، فهذه الدّنيا لا يدوم في حال من نعيم أو شقاء.

وفي بنية حواريّة أخرى قدّم الحوار" أبعاداً قصصيّة واضحة ، تتجلّى من خلالها قدرته ، ويبرز تمكّنه الشّعريّ ، وتتّضح جوانب الصّورة التي أراد لها أن تكون بارزة المعالم "[2] في قوله [3]

(الكامل)

مـــرّتْ فَقلْتُ لَـهـا مَقالـــةَ مُغْـرَمِ ماذا عَليْـكِ مـــنَ السّـلامِ ؟ فَسَلِّمي
قالتْ: لِمَنْ تَعْنى؟ فَطَرْفُكِ شـــاهِدٌ بِنُحُولِ جِسْمِـكَ قُلْتُ : لِلْمُتَكَلّـــــمِ
فَتَبَسَّمَتْ مِنّي وقالـتْ: لا تـــرى فَلَعـلَّ مِثْـلَ هَـــــوَاكَ بالمُتَبَسّـــمِ
قلتُ اتّفَقْنا في الهـوى ،فزيـــارةً أو قُبْـلَةً قبـــل الزّيـــارةِ قَـــدّمي
فَتَضاحَكَتْ مِنّي ، وقالتْ : هكـــذا لَوْ لَمْ أدَعْـكَ تّنـامُ ،بي لَـمْ تَحْـلَـمِ

---

[1] القيسيّ ، نوري ، **لمحات من الشّعر القصصيّ في الأدب العربيّ** ،٥٥.

[2] **نفسه** ، ص ٦٢.

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٨٠.

ويؤّدي الحوار في النّصّ السّابق بنية قصصيّة واضحة المعالم ، برزت فيها عناصر قصصيّة كان الحوار عمادها وركيزتها الأولى ، ولعلّ في تداخل المكان بالحوار بعداً يمنح هذا الشّعر خصوصيّة معينة ، تمثّل المكان في قوله (مرّتْ) ، تلك الكلمة التي أثارت شحنة من الفضول والتّشويق عند القارئ ، وولّدت في نفسه رغبة عارمة في معرفة من هي التي مرّت ، ويستكمل الشّاعر حواره حين بادرها بحديث الصّبّ المشوق طالباً منها أن تلقي السّلام ، فردّت عليه متسائلة عن حديثه لمن يوجّهه ، فيجيبها بأنّ نحول جسده الذي تراه بعينها شاهد ، فيجيبها بكل صراحة ووضوح بأنّ حديثه موجّه إليها ، فكان ردّها عليه تبسّماً من كلامه ملمحّة بقولها (لعلّ) الذي بك من شوق وصبابة بها مثله ، ثمّ يطالبها بعد الاتفاق في الهوى أن تزوره أو تقدّم له قبلة قبل الزّيارة لتخفّف وطأة الشّوق الكامن في أعماقه ، فأثار هذا الكلام ضحكها معلّقة على كلامه بأنّها إن لم تتركه يخلد للنّوم فلن يحلم بها .

وهذا الحوار الطّويل الذي اشتمل على (قلت وقالت) خلق في النّصّ جوّاً قصصيّاً اعتمد الحوار ركيزة له لينطلق منها ، "فهو يروي لك الواقعة دون أن يقصد روايتها ، وكأنّه يسليك بقصّة ، أو كأنّه يعلم أنك تعرف القصّة فهو يعلّق عليها" [1]، ويبثّ من خلالها مشاعر لم تكن لتظهر بتلك الصّورة لو استعمل الشّاعر العبارات الإخباريّة والتّقريريّة، "وهي أقوال توحي بالتّصوّرات التي كانت تدور في نفسه ، وتوحي بما كان يتمنّاه من أحوال ، وما كان يريد أن يتحدّث به مع صاحبته التي كانت حقيقتها في ذهنه واضحة متميّزة ، إرضاء لطموح ينازعه ، وتوثيقاً لصورة يرغب في تحقيقها "[2].

لقد كانت بداية ابن الجهم في الشّعر أبياتاً كتبها لأمّه عندما حبسه أبوه في الكُتّاب يوماً مستغلّاً الحوار أيضاً حين قال :[3] **(السّريع)**

يـــــــا أُمَّتـا أفـديكِ مـــنْ أمٍّ أشكُـو إليـكِ فَظـاظَـةَ "الجَهْـــمِ"
قَـــــدْ سُرّحَ الصّبيـــانُ كُلُّهُـــمُ وبَقِيْـتُ مَحْصـــوراً بِـلا جُـــــــرْمِ

---

[1] أباظة ، ثروت ، **القصّة في الشّعر العربيّ** ، ص ٤١.

[2] القيسيّ ، نوري ، **لمحات من الشّعر القصصيّ في الأدب العربيّ** ، ص ٨٩.

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٨٠.

في هذه الأبيات التي حملت معنى الشّكوى والشّعور بالقهر والظّلم يخاطب ابن الجهم والدته شاكياً لها قسوة والده ، ولم يكن أنسب من الحوار وسيلة لنقل تلك الحالة الشّعوريّة التي يعيشها الشّاعر ، وعلى الرّغم من هذا الحديث يوجّهه لأمّه ، إلا أنّه " حتّى عندما نجد حواراً خارجيّاً فإنّه يأخذ في بعض الأحيان صورة المناجاة ، أي دون ردّ من المخاطب ، وبالتّالي يتماهى مع الحوار الدّاخليّ"[١] ولعلّ هذا الحوار هو أقرب للنّفس من أيّ أسلوب آخر ، لأنّه مبنيّ أساساً على وجود طرف آخر يستمع إليه ، فهو إذن صورة من صور التّعبير عن الذّات، ووسيلة من وسائل البوح التي يرى فيها أقصر الطّرق وأسهلها للتّعبير عن مكنونات النّفس وخوالج الرّوح " لأنّ هذه الطّبيعة تجعله مستوعباً القيمة الشّعوريّة التي تنسجم عن التّوزيع الذي يحسّه الشّاعر وهو يتقاسم مع غيره المشاعر، ويوزّع ما يدور في نفسه على إنسان آخر قد يستريح له وأن يجد فيه جزءاً من نفسه، وهو جانب آخر كان الشّاعر يحاول التّوفيق فيه من أجل التّنسيق الفنّيّ والحسيّ وكأنّه يجد في تبديد الأحاسيس وتوزيع التّساؤل ومشاركة الآخرين في الألم والحيرة التي تنتابه وهو يعاني قوة التّدافع الذاتيّ ، راحة نفسيّة مقبولة ،لا يمكن التّخلي عنها."[٢]

لم يكن الحوار زخرفة لغويّة أو إبرازاً لقدرات الشّاعر، بقدر ما كان حاجة ملحّة فرضتها الظّروف والمواقف ، فهو " في نظر النّقّاد والدّارسين تقنيّة أسلوبيّة تحدث على مستوى النّصّ فتشيع فيه حركة ملحوظة تمتاز بالعذوبة والاستحباب ، وهذا ما يجعله يمتاز بالفنّيّة والجماليّة المطلقة ، ويتجاوز بنيته اللفظيّة إلى إنتاج فوائد ومرامي جديدة داخل آتون العمل الفنّيّ "[٣]، ففي قصيدته المشهورة التي حملت اسم (عيون المها) [٤] والتي كانت أطول قصائده ، اعتمدت الحوار

---

[١] مرعي ، محمّد سعيد حسين ، **الحوار في الشّعر العربي القديم ، شعر امرئ القيس أنموذجا**، مجلّة جامعة تكريت للعلوم الإنسانيّة ، مجلّد ١٤ العدد الثّالث نيسان ٢٠٠٧م (٦٠-١٠٢) ، ص ٦٢.

[٢] القسيميّ ، نوري ، **لمحات من الشّعر القصصيّ في الأدب العربيّ** ، ص ٨٧.

[٣] حني ، عبد اللطيف ، **نسيج التّكرار بين الجماليّة والوظيفة في شعر الشّهداء الجزائريين ، ديوان الشّهيد الرّبيع بوشامة نموذجا** ، مجلّة علوم اللغة العربيّة وآدابها ،جامعة الوادي ، العدد الرّابع ، مارس ٢٠١٢م ، ص ٧ ، (٧-٢٠).

[٤] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ١٤٠.

مزية أساسيّة ، فنزع بها ابن الجهم نحو الشّعر القصّصيّ ، حيث قارب أسلوبه فيها أسلوب عمر ابن أبي ربيعة حين يتحدّث على لسان الفتاة التي تحبّه قائلا:[1] **(الطّويل)**

وما أنْسَ مِ الأَشْياءِ لا أنْسَ قَوْلَهـا ... لِجارَتِهـــا ما أَوْلَـعَ الحُبَّ بالحُـــرِّ
فَقالَتْ لَها الأُخْرى فَمـــا لِصَديقِنـــا ... مُعَنًّى وَهَلْ في قَتْلِهِ لكِ مِنْ عُـــذْرِ
صِليهِ لعلَّ الوَصْلَ يُحْيِيـهِ واعْلَـمي ... بأنَّ أسِيرَ الحُبِّ في أَعْظَـمِ الأَسْـرِ
فقالَتْ أَذُودُ النّاسَ عَنْـــهُ وقَلَّمـا ... يَطِيبُ الهوى إلّا لِمُنْتَهِـكِ السّـتِـرْ
وأَيْقَنَتَـا أَنْ قَـــدْ سَمِـعْتُ فَقَالَتـــا ... مَنِ الطَارقُ المُصْغِي إلَيْنا وَمَا نَدْري
على أنّهُ يشكُو ظَلومًـا وبُخْلَهـــا ... عليـــهِ بِتَسْليـمِ البَشاشَـةِ والبِشْـرِ
فقالتْ هُجينا قُلْتُ قَدْ كانَ بَعْضُ ما ... ذَكَرْتِ لَعَلَّ الشّرَّ يُدْفَـعُ بِالشّـــــرِّ
فقـــالَتْ كَأنّي بالقَـوافِي سَوَائِـــراً ... يَرِدْنَ بِنا مِصْراً وَيَصْدُرْنَ عَنْ مِصْرِ
فَقُلْتُ أسأْتِ الظَّنَّ بي لَسْتُ شاعِـراً ... وإنْ كانَ أحْياناً يَجيشُ بِـــهِ صَدْري
صِلي واسْألي مَنْ شِئْتِ يُخْبِرْكِ أنّني ... على كلِّ حالٍ نِعْمَ مُسْتَوْدَعُ السّـرّ
وما أنا مِمّنْ سار بالشّـعْرِ ذِكْـــرُهُ ... ولكنَّ أشْعاري يُسيّـــــرُها ذِكْـري
وما الشّعْرُ مِمّـــا أسْتَظِلُّ بِظِلِـــهِ ... ولا زادني قَدْراً ولا حَطَّ من قَـــــدْري

عند قراءة هذه الأبيات فإنّ أول ما يتسلل إلى الذهن أسلوب عمر بن أبي ربيعة في قصائده حين كان يتحدّث في أشعاره عن صويحباته ، يسرد حكاية عشقه وشغفهن به ، وها هو ابن الجهم ينحو نحوه ، فيتألق بتلك الحواريّة التي تجلّت فيها النّزعة القصصيّة ،إذ يرى القارئ أنّ الشّاعر رسم في لوحة حواريّة شائقة قصّة على بساطتها، إلّا أنّها جاءت محمّلة بقوافل الكلمات الحبلى بالمشّاعر ،التي امتزج فيها الحبّ والوله والعشق مع الفخر على الرّغم من أنّه وكعادة الشّعراء يستعين بكلمات " قالت وقلت" في نسيج حواري تقليديّ ، إلّا أنّ توظيف ضمائر المتكلم أضفت لمسة من الصّدق على الكلمات ، وأدخلت القارئ في عمق الأحداث ، فقد نجح الشّاعر في أن يتّجه بشعره إلى محراب صنعه لنفسه ، فأجبر القارئ فيه أن يتلو تراتيل الغرام والوله ، في تلك الحوارية التي دارت بين محبوبته وصاحبتها من جهة ، وبينه وبينها من جهة أخرى ناظماً هذا الحوار في عقد قصصيّ جميل ، يختار أن يكلّله في النّهاية بفخره بنفسه في موازنة رائعة بين شعره ومكانته ، ليظهر لأولئك النّسوة أن ذكره الحسن هو من سيّر شعره لا العكس كما جاء في أقواله ، ليثبت لهن أنّ مجده لم يبنه الشّعر ، ولكنّ الشّعر انتشر بفضل تلك المكانة

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٤٥– ١٤٦.

الرّفيعة التي يتميّز بها ، إنّ الأبيات السّابقة يمكن أن يُطلق عليها اسم (القصّة الوصفيّة) " تلك هي القصّة التي تعتمد على تقديم الصّورة الفنّيّة دون كبير عناية بالتّمهيد والعقدة والحل"[1].

لقد كان في هذه الحواريّة القصصيّة مزيج رائع بين عدّة مجالات ، تنوّعت بين حوار الصّديقات ، وشكوى العاشق ، والفخر والاعتزاز بالنّفس .

وفي قصّة سرديّة مفعمة بالشّوق والوله ، ينقل لنا الشّاعر حواره مع الطّبيب ، يرسم ابن الجهم صورة للحال التي آل إليها بأوصاف تشبه تلك التي وظّفها ابن حزام ، فيقول ابن الجهم :[2]

(الوافر)

تَنَكَّـــــرَ حــالَ عِلَّتِيَ الطّبيــبُ ... وقــالَ أَرى بِجِسْمِـكَ مـــا يُريـبُ
جَسَسْتُ العِـرْقَ مِنْكَ فَــدَلَّ جَسّي ... على ألـــمٍ لَـــهُ خَـبَرٌ عَجيـــبُ
فَمــا هـذا الــذي بِكَ هاتِ قُـلْ لي ... فكـــانَ جَـوابَــهُ مِنّي النّحيـــبُ
وقُــلْتُ أيــا طَبيبُ الهجــرُ دائي ... وقَـلْبي يـــا طَبيبُ هُــوَ الكَئيــبُ
فَحَــرَّكَ رأسَــهُ عَجَبــاً لِقَـــوْلي ... وقَــالَ الحُــبُّ لَيــسَ لَـــهُ طَبيبُ
فــأَعْجَبَني الــذي قد قَــالَ جِدًّا ... وقُلْــتُ بَلى إِذا رَضِيَ الحَبيـــــبُ
فَقَــالَ هُــوَ الشِّفــاءُ فَـلا تُقَصّرْ ... فَقُلْــتُ أجَــلْ وَ لَكـــنْ لا يُجيــبُ
ألا هَـــلْ مُسْعِـــدٌ يَبْكي لِشَجْــوي ... فَإِنّي هـــائمٌ فَــرْدٌ غـــــرَيـــبُ

يستغلّ الشّاعر هنا البنية الحواريّة ليجسّد قصّة دراميّة مكثّفة الدّلالة ، يحصر أبطال أحداثها في بطلين ، يدور بينهما حوار شيّق ،يظهر فيه ابن الجهم لوعته وشوقه ، هذا الشّوق الذي أسلمه إلى حال من النّحيب والكآبة المرّة ، حيث ينسج الشّاعر من تلك الأشواق بساطاً من زخارف العبارات ليدرك القارئ في النّهاية أنّ مرضه لم يكن سوى هجر الحبيب له ، فيستكمل الطّبيب العبارة مؤكّداً أنّ الحبّ ليس له دواء ، ولكنّ ابن الجهم يعترض على ذلك ليجعل من وصل المحبوب ورضاه غاية الشّفاء والسّعادة ، فلقد " التقط الشّاعر الموقف المناسب الذي أمكن أن تتطوّر منه الأحداث وتنمو بتشويق وحركة متتالية ... وتتالت الأحداث تحمل بذور المأساة

---

[1] أباظة ، ثروت ، **القصّة في الشّعر العربيّ** ، ص ٢٩.

[2] **الدّيوان** ، ص ١٠٦-١٠٧.

بعد (عدم تمكّن الطّبيب من شفائه) ، فأسرعت النهاية نحو المأساة ، وأخذت طريقها إلى الصّعود إليها منذ هذه اللحظة "[١].

وممّا يتّضح من تلك الشّواهد أنّ الشّاعر اتّخذ الحوار القصصيّ قالباً مهمّاً من ركائز أشعاره وظّفه ليصقل بوساطته أشكاله الحواريّة المتنوّعة التي كثّفت دلالة المعاني ، ونقلت الصّورة الأبعاد المعجميّة والشّعوريّة جميعها.

حركة المكان والزّمان

كثيراً ما تثير الأماكن في نفوسنا شعوراً معيّناً ، أو توقظ فينا مشاعر معيّنة كانت تقبع خلف ستائر الذّكريات ، فكانت مثاراً للحنين وتأجّج لواعج الشّوق ،" ومن هنا كان للمكان في حياة الإنسان قيمته الكبرى ، ومزيّته التي تشدّه إلى الأرض ، ولا غروّ فالمكان يلعب دوراً رئيساً في حياة أيّ إنسان ، فمنذ أنْ يكون نطفة يتّخذ من رحم الأمّ مكاناً يمارس فيه تكوينه البيولوجيّ والحياتيّ ، حتّى إذا حان المخاض خرج الجنين يشمّ أول نسمة للوجود ،فكان المهد المكان الذي تتفتّح فيه مداركه ، وتنمو فيه حواسه ، ثمّ تتبلور الأبعاد المكانيّة للإنسان بصورة أوضح "[٢] .

لا ينفصل الزّمان عن المكان فهما " القالب الذي صُبّ فيه هذا الوجود جملة وتفصيلاً"[٣] ولا يبتعد هيجل في نظرته للمكان والزّمان عمّا ذُكر ، لأنّه يرى " أنّ المكان يتكوّن من حقيقة الزّمان حتّى لو أنّنا حلّلنا فكرة المكان لانتهينا إلى الكشف عن حقيقة الزّمان"[٤].

ولمّا "كان الشّعر العربيّ، شعراً مكانياً في ارتباطه بالبيئة التي أنتجته، والإنسان الذي أبدعه، كان لزاماً على الدّرس الأدبيّ أن يلتفت إلى المكان فيه، نظرة لا تحكمها التّابعيّة، فتحصر هم المكان في بعض المظاهر الثّانويّة، أو تتخطّاه لمجرد ذكره بعبارات اهترأت استعمالاتها، و خوت دلالتها، و صدأت جدّتها. بل التّنقيب في عمق العلاقات التي ينشئها المكان بينه وبين مختلف

---

[١] يوسف ، محمّد بن محمّد بن عبد الفتّاح ، **على هامش الشّعر التّمثيليّ عند أحمد شوقي ، تحليل ودراسة** ، ص ١٥٣.

[٢] قاسم ، سيزا ، يوري ليتمان وأخرون ، **جماليّات المكان** ، ص ٥.

[٣] الخولي ، يمنى طريف ، **الزّمان في الفلسفة والعلم** ، ص ١٣.

[٤] بدوي ، عبد الرّحمن ، **الزّمان الوجوديّ** ، ص ١٨.

المعاني، والعادات القوليّة، والفعليّة، والأخلاق، والسلوك. مادامت الغنائيّة في الشّعر العربيّ إنّما تتأسّس على اهتمام فرديّ في المقام الأول، ثم تنفتح لعديد من العلاقات الأخرى"[1].

لهذا جاءت دراسة المكان معتمدة على المعاني التي يثيرها المكان في نفس الأديب والمتلقّي على حدّ سواء.

ومن هذا المنطلق استحوذ المكان على الشّعراء كغيرهم من البشر ، ولكنّهم صاغوا هذا الشّعور في قوالب شعريّة جسّدت أهميّة المكان وارتباطه بحياته ، ولعلّ في قصيدة لابن الجهم يجسّد هذا المعنى خير تجسيد ، عندما يقول :[2] **(الوافر)**

مَتى عَطِلَتْ[3] رُباكِ مِنَ الخِيامِ ... سُقِيتِ مَعَاهِداً صَوْبَ الغَمامِ
لأَسْرَعَ ما أدالَتْكِ الليالي ... وَأَخْلَتْ عَنْكِ عَائِرَةَ[4] السَّوامِ[5]
وَقَفْتُ بِها عَلى حِلِلٍ بَوالٍ ... تُعَفّيها السَّوافي[6] بالقَتامِ[7]
فَقُلْتُ لِفِتْيَةٍ مِنْ آلِ بَدْرٍ ... كِرامٍ وَالهَوى داءُ الكِرامِ
قِفُوا حَيُّوا الدِّيارَ فَإِنَّ حَقًّا ... عَلَيْنا أَنْ نُحَيّي بِالسَّلامِ
حَرامٌ أَنْ تَخَطّاها المطايا ... وَلَمْ نَذْرِفْ مِنَ الدَّمْعِ السِّجامِ
فَأَسْرَعَ كُلُّ أَرْوَعَ مِنْ قُرَيْشٍ ... نَماهُ أَبٌ إِلى العَلْياءِ نامِ
فَظَلْنا نَنْشُدُ العَرَصاتِ[8] عَهْداً ... تَصَرَّمَ وَالأَمُورُ إِلى انْصِرامِ
نَسْتافُ الثَّرى مِنْ بَطْنِ فَلْجٍ[9] ... وَنَسْتَلِمُ الحِمى أيَّ اسْتِلامِ
إِلى أَنْ غاصَتِ العَبَراتُ إِلا ... بَقايا بَيْنَ أَجْفانٍ دَوامِ

---

[1] مونسي ، حبيب ، **فلسفة المكان في الشّعر العربيّ ، قراءة موضوعاتيّة جماليّة**، ص ٨.

[2] **الدّيوان** ، ص ٣-٥.

[3] عَطِلَت : عطلت المرأة إذا لم يكن عليها حليّ ، والمُعطّل : الموات من الأرض ، وإذا تُرك الثّغر بلا حام يحميه ، والتّعطيل : التّفريغ وعطّل الدّار أخلاها ، ينظر: ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (عطل).

[4] عائرة : الإبل الكثيرة ، وكأنّها من كثرتها تملأ العين حتى تكاد أن تعورها ، ينظر : ، **نفسه** ، مادة (عور) .

[5] السّوام : الإبل الرّاعية ، **نفسه** ، مادة (سوم).

[6] السّوافي : الرّيح التي تسفي التّراب ، أي تذروه ، **نفسه** ، مادة (سوف).

[7] القتام : الغبار الأسود ، **نفسه** ، مادة (قتم) .

[8] العرصات : كلّ مكان واسع لا بناء فيه، **نفسه** ، مادة (عرص).

[9] بطن فلج : فلج واد بين البصرة وحمى ، ضرية من منازل عدي بن جندب بن تميم من طريق مكّة ، وبطن واد يفرّق بين الحزن والصّمان ، يُسلك منه طريق البصرة إلى مكّة ، الحموي ، ياقوت ، **معجم البلدان** ، ٢٧٢/٤.

في هذه الأبيات التي حمّلها الشّاعر فيضاً من الأحاسيس ، بدأها كعادة الشّعراء القدماء بذكر الأطلال ، حين شبّه الدّيار الخالية من الخيام بالمرأة التي نُزعت عنها الحليّ ؛ لأنّ الشّاعر يؤمن أن ساكني المكان هم زينته الحقيقيّة ، ولكنّ ذلك كلّه يأتي بصيغة سؤال يبدأه الشّاعر بـ (متى) ليجيب على تساؤله مبتدئاً إجابته باللام في قوله (لأسرع) للتعجّب ، فما أسرع ما دارت دائرة الأيام فغدت هذه الدّيار خالية من الإبل التي كانت تملأ المكان ، ذلك المكان الذي أجبر الشّاعر على الوقوف على رباه البالية ، خشوعا مشوباً بالحزن ، بعد أنّ مسحت آثارها الرّياح التي تعاورتها على مرور الأيام.

ولا يكتفي الشّاعر بالوقوف في محراب الحنين يسترجع ذكريات هذا المكان ، بل يدعو فتية من قبيلته كانوا يرافقونه للوقوف لإلقاء التّحيّة على المكان ؛لأنّه يرى أنّ هذا واجب مفروض عليه .

والملاحظ أنّ الشّاعر هنا يعامل الدّيار كإنسان فيه من العقل والإدراك ما يجعله يردّ عليها السّلام ، حيث يرى أنّه من المجحف أنْ تمرّها المطايا ولم تُذرف عليها الدّموع السّجام؛ لأنّها كانت يوماً موطن الأهل ومهجع القلب والرّوح ، فيسرع هؤلاء الفتية أصحاب العلياء والعزّة لإلقاء التّحيّة ، ولا يكتفي الشّاعر ورفقته بردّ السّلام ، بل ظلّوا يعاودون زمناً مرّ وارتحل ، ذلك العهد الذي مضى كما يمضي كلّ شيء في هذا الزّمان ، و في هذه الصّورة رسم الشّاعر للطّلل صورة قريبة من النّفس والرّوح " لم يعد الطّلل شارة من حجارة ونؤى وأثافي ، إنّما صار الطّلل في أغوار النّفس شقوقاً وأخاديد يحتفرها سيل الدّهر احتفاراً ، فتنبجس منه الأحاسيس وقد أُترعت حزناً وهمّاً"[1].

إنّ القارئ يدرك تماماً حركة الزّمن وأثرها في المكان ، حيث ولّدت هذه التوليفة العجيبة بين الزّمان والمكان بعداً جديداً يمكننا أنْ نطلق عليه اسم " زمكانيّة" حيث يتحوّل المكان إلى بعد زمانيّ يبدّد معالم المكان في عين الرّائيّ ليحيله إلى حزمة من الذّكريات التي تنسج خيوطها حول القلب ؛ فتصنع شرنقة من حرير الماضي ، لتبني منه بيت المستقبل ، فلقد آمن العربيّ دوماً بالوفاء ، وجسّد هذا الوفاء النّفسيّ في صور التّمسّك بالماضي ، فجاءت الأطلال صورة حيّة

[1] مونسي ، حبيب ، **فلسفة المكان** ، ص ٢٠.

لهذا الشّملة "حيث يكشف المكان عن تواصل زمنيّ معه ، فلا مكان بدون زمان ، في الوقت نفسه الذي تدمّر الصّورة الشّعريّة العلاقة المنطقيّة بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وتتحوّل إلى زمكانيّة وجوديّة خاصة بتكوينها ، قادرة أن تحوّل الزّمان إلى مكان ، والمكان إلى زمان بفضل ما تتميّز به من قدرة على تخطي حواجز الزّمان والمكان وإبدالها في وجود جديد" [١].

إنّ الصّورة الشّعوريّة التي أضفاها الشّاعر على المكان و ما أثاره فيه من الذّكريات؛ حوّل المكان إلى بؤرة من الضّوء الزّمنيّ الذي نقل حركة الزّمن الماضي وأشجان الذّكرى إلى شرنقة الحاضر التي تشابكت فيها ذكريات الأمس بحنين اليوم ، "فالمكان قد يكون في الوقت الحاضر عاديّاً أو مؤلماً ، ولكنّه إذا ما أصبح ذكرى ؛ أصبح كلّ شيء فيه جميل" [٢].

ويمكن القول : إنّ المكان بكلّ دلالاته الحقيقيّة والمعنويّة والشّعوريّة غدت سلكاً نُظمت فيه حبّات الزّمن ، حين تداخل الماضي المكانيّ بالحاضر الوجدّانيّ ، فجاءت حركة الزّمن متناغمة في ثالوث كوّنه المكان والزّمان والحالة الشّعوريّة ، لتتمخّض عن تداعي الصّورة المنطقيّة ، لتحلّ مكانها صورة الماضي بلباس الحاضر .

وفي مكان آخر يلمس القارئ إيقاع الزّمن المتسارع الذي ينتقل من مكان إلى آخر كما في قول الشّاعر :[٣] **(الطّويل)**

سَقى اللهُ بـابَ الكَـرْخِ [٤]مِنْ مُتَنـزَّهٍ ... إلى قَـصْرِ وَضّـاحٍ [٥] فَبِرْكَـةِ زَلْـزَلِ [٦]
مَساحِبُ أذْيالِ القِيـانِ ومَسْـرَحُ الـ ... حِسانِ ومَأْوَى كلِّ خِرْقٍ مُعَـذَّلِ
مَنـازِلُ لا يَسْـتَتْبِعُ الغَيْـثَ أهْلُهـا ... ولا أوْجُـهُ اللذاتِ عَنْهـا بِمَعـزَلِ
مَنـازِلُ لَوْ أنَّ امْـرَأَ القَيْسِ حَلَّـها ... لَأقْصَرَ عَنْ ذِكـرِ الدّخُولِ [١] فَحَوْمَـلِ [٢]

---

[١] سيزا قاسم ، يوري لوتمان ، **جماليات المكان** ، ٢٢.

[٢] باشلار ، غاستون ، **جماليّات المكان** ، ص ٤١.

[٣] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٥٥.

[٤] الكَرخ : بالفتح ثمّ السّكون ، مكان بالعراق ، ينظر : الحموي ، ياقوت ، **معجم البلدان** ، ٤٤٧/٤.

[٥] قصر الوضّاح : قصر بُني للمهديّ قرب رصافة بغداد ، وتولّى النّفقة عليه رجل من أهل الأنبار يُقال له وضّاح ؛ فنُسب إليه ، ينظر ، **نفسه** ، ٣٦٤/٤.

[٦] بركة زلّزل : ببغداد بين الكرخ والسّراة ، وكان زلزال هذا ضرّاباً بالعود ، يُضرب فيه المثل بحسن ضربه ، وكان من الأجواد ، وعندما حفر البركة ؛ وقفها على المسلمين ؛ فنُسبت إليه . ينظر، **نفسه** ، ٤٠٢/١.

ويقول غالب هلسا في تقديمه لكتاب (جماليّات المكان) : " إنّ العمل الأدبيّ حين يفقد المكانيّة يفقد خصوصيته ؛ وبالتّالي أصالته"[٣] فالمكان دون سواه يثير إحساساً بالمواطنة ، وإحساساً آخر بالزّمن ، حتّى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه [٤] فالمكان يحملّ النّصّ شحنات مكثّفة من المشاعر والدّلالة ، فابن الجهم في هذه الأبيات التي يتغنّى فيها بجمال طبيعة بلاده التي عشقها ، واصفاً إياها بأنّها مسرح للسعادة ، ومأوى حوى فيه الكرماء من الرّجال ، ومن جميل وصفه لأهل بلاده أنّهم أصحاب خير ونعم وفيرة ، فهم ليسوا ممن يرتحلون من مكان إلى آخر يتتبعّون القطر والماء، بلاد الخيرات والملذات.

ومن شديد إعجابه بهذا المكان تجده ينصّب نفسه حكماً ؛ ليخرج بحكم أنّ بلاده لا يضاهيها في مكانتها مكان آخر ، إذ لو رأى امرؤ القيس جمالها لتراجع عن ذكر الدّخول وحومل ، لأنّها إذا ما قورنت ببلاده ؛ كانت النّتيجة ليست لصالحهما .

إنّ تلك اللغة وتلك العاطفة العاشقة للمكان ، التي بدأها الشّاعر بالدّعاء بالسّقيا لهذه البلاد ، وما تنعم به من رخاء ، جعلها تأتي محملّة بعبارات أراد الشّاعر أن يقدّم فيها أجمل صورة لبلاده ولكنه لا يكتفي بزمنه الحاضر ، بل نجده ينتقل إلى زمن آخر من الماضي ، حيث يدفع بذلك الفضاء المكانيّ ، ليصل به إلى فضاء ومساحة زمانيّة أكبر ، وكأنّ الشّاعر يرى أنّ مكانه هذا هو أكبر من أن يحتويه زمن حاضر فقط ، بل وتغلّب على الزمن الماضي أيضا تلك الحركة الزّمانيّة التي أعاد الشّاعر بها عقارب الزّمن إلى عصور خلّت ، كانت فيها تلك الأماكن مضرباً للأمثال ، وملتقى للأحبّة ، ولكنّ ابن الجهم أراد أن يخلق من ذلك الاسترجاع الزّمانيّ قدسيّة وهالة من التّميّز لبلاده ، ولا يسعني إلا القول : إنّه حبّ الدّيار والأوطان التي جُبلت عليها فطرة الإنسان .

---

[١] الدّخول : اسم وادٍ من أودية العُلَيّة بأرض اليمامة ، والدّخول بئر نميرة كثيرة الماء ، ينظر : **نفسه** ، ٤٤٥/٢.

[٢] حومل : اسم موضع ما بين إمّرة وأسود العين ، ينظر : نفسه ، ٣٢٥/٢.

[٣] باشلار ، غاستون ، **جماليّات المكان** ، مقدّمة المترجم ص ٦.

[٤] ينظر : النّصير ، ياسين ، **إشكاليّة المكان في النّصّ الأدبيّ** ، ص ٥.

ها هو الألم الذي يستبدّ بالشّاعر يفجّر في أعماقه لوعة الأسى والحنين إلى حضن بلاده ، حين يقول :[1] **(المجتثّ)**

أَزِيـــــــدَ في الْليْـــــلِ لَيْـــــلُ أَمْ سَـــــــــالَ بِالصُّبْـــحِ سَيْـــلُ
يـــــــــا إِخْـــوَتي بِدُجَيْـــلٍ وَأَيْـــــنَ مِـــنِّي دُجَيْـــــــــــلُ

هنا ينزف الشّاعر ألماً ؛ فلا يجد من يلوذ بالفرار إليه سوى مسقط رأسه "دجيل" حيث يتحلّل المكان من صورته الجغرافيّة ليتحوّل إلى ملجأ وملاذ ، هذا المكان الذي خرج من حدود واقعيته ليعكس حالة شعوريّة من الضّياع يحياها الشّاعر ، قد يلتمس القارئ خلف البعد المكانيّ بعداً زمنياً يخرج هو الآخر من حدود الزّمن الميقاتي المعروف إلى ماضٍ كان ينعم ابن الجهم في كنفه بالأمان والطّمأنينة .

هذا الزّمان الذي شكّل حركة تراجعيّة من واقع اللحظة الآنيّة التي يمر بها إلى لحظة ماضية ، حملت في طياتها كلّ معاني السّكينة والرّاحة ، فالأمر لو لم يكن كذلك لما شعر بكلّ تلك الحسرة المتمثّلة في بعده عن الدّيار حين تساءل بدافع الألم والحسرة والشّوق والشّعور بالوحدة قائلا : (أين مني دجيل؟) ، ذلك الاستفهام الذي سبقه استفهام آخر عن طول الليل وتأخّر انبلاج الفجر، الليل الذي لم يعد وقعه على الشّاعر ذلك الوقع العاديّ المتعارف عليه عند البشر في الحالة الطّبيعيّة ، اذ استحال الليل بمعناه المعجميّ وزمانه المعروف إلى حركة دائبة مستمرة لا تهدأ ولا تستكين ؛ فتزيد وجعه وجعاً.

ويوظّف الشّاعر في موقف آخر تبادل الأدوار بين المكان والزّمان ، حيث يغدو المكان بعداً زمانيّاً ، يخرج من حيّزه المكانيّ بجغرافيته المعهودة إلى بنية زمانيّة جديدة ، تعيد المكان من زمنه القائم الحاضر إلى زمن مضى ، حمل بين طيّاته صفحات من الذّكرى فجاء المكان هنا لينقل لنا لحظة ماضية في زمن حاليّ ، الأمر الذي يعدّ نوعاً من إبداع الشّاعر، ويقول في موقع آخر:[2] **(الخفيف)**

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٧٠.

[2] **نفسه** ، ١٨٦.

جاوزتْ نَهْـرَ بينَ[1] والنّهْرَوَانــا[2] أَجَلُـــولا [3] تَـــؤمُّ أمْ حُلْوانـــا[4]

ما أظُنُّ النّــوى تُسَوِّغُهُ القُـــر بَ ولَمْ تَمْخَـضِ المَطيّ البِطانـــا

أوْرَدَتْنـــا حُلْـوانَ ظُهـــراً وقَرْمي سِينَ[5] ليـلاً وصبّـحَتْ هَمَذانـــا[6]

أَنْظَرَتْنـا إذا مَرَرْنـــا بِمَـــرْوٍ[7] وَ وَرَدْنـــا الرَّزِيـقَ[8] والماجانـــا[9]

أَنْ نُحَيّ دِيـارَ " جَهْـمٍ"[10] و"إدْريـ سَ بِخَيْرٍ وَ نَسْـأَلَ الإخْوانـــا

قد يستغرب القارئ أو ليُفاجأ من إيراد كلّ هذه الأمكنة في أبيات معدودة ، ولكن إذا ما كشف الغطاء عمّا تحمله هذه الأماكن من حالة التّشرّد والضّياع الذي عاشه ابن الجهم متنقلاً بين البلدان بعد أن خرج من كنف الخليفة المهدي بعد خروجه من السّجن ، ليدرك أنّ توظيف هذا الكمّ الكبير من أسماء البلدان وتنقّله بينها لم يكن اعتباطاً ، بقدر ما كان حالة شعوريّة عميقة تكتنفها الوحدة والعزلة ، فكلّ تلك البلدان التي مرّها لم تمنع حنينه أنْ يتدفق شوقاً إلى ديار بني جهم ، حين تحدّث عنها من خلال صورة الأب والأخ ، في هذه اللحظة التي يمتزج بها الحاضر المكانيّ بالماضي الزّمانيّ في حركة ارتداديّة ، نقلته عبر بوصلة المكان إلى زمان آخر يملأ مكاناً آخر ، هو ذلك الزّمان الذي كان يعيش فيه في كنف أسرة متماسكة مترابطة ، يجمعها

---

[1] نهرُ بين : هو لغة في الذي قبله ، ينسب إليه أحمد بن محمّد بن جعفر ،أبو العبّاس الأكاف النّهرينيّ ، ينظر : الحموي ، ياقوت ، معجم البلدان ، ٣١٨/٥.

[2] النّهروان : كورة وتسعة بين بغداد وواسط من الجانب الشّرقيّ ، ينظر : **نفسه** ، ٣٢٥/٥.

[3] جلولاء : طسوج من طساسيج السّواد في طريق خراسان ، ينظر : **نفسه** ،٥٦/٢.

[4] حلوان : وهي حلوان العراق ، في آخر حدود السّواد ممّا يلي الجبال من بغداد ، وقيل إنّها سُميت بحلوان بن عمران بن قضاعة ، كان بعض الملوك أقطعه إياها ؛ فسُميت باسمه ، ينظر : **نفسه** ، ١١٢/٥.

[5] قرمسين : بلد معروف بينه وبين همذان وحلوان ثلاثون فرسخاً ، ينظر : **نفسه** ، ٣٣٠/٤.

[6] همذان : اسم موضع في الإقليم الرّابع ، ينظر : الحموي ، ياقوت ، معجم البلدان ، ٤١٠/٥.

[7] مرو: هذه مرو العظمى أشهر مدن خراسان ، وتُسمّى أيضاً " مرو الشّاهجان" ، ينظر : **نفسه** ، ١١٢/٥.

[8] الرَّزيق : نهر بمرو ، ينظر : **نفسه** ، ٤٢/٣.

[9] الماجان: نهر كان يشقّ مدينة مرو ، **نفسه** ، ٣٢/٥.

[10] الجهم : هو والد الشّاعر وإدريس هو أخوه كان من الرؤساء .

دفء المكان والمحبّة ، ولكنّ غياب هذا الزّمن بابتعاد مكانه ، أسر الشّاعر في ربقة التّشرّد والرّحيل ، الذي كان يحمله من مكان إلى آخر باحثاً عن زمان مضى في مكان حاضر ، ولكن هيهات ، فما عاد المكان وساكنوه موجوداً ، وما عاد زمان الوصل العائليّ كما كان ؛ لذلك جاءت حركة التّنقّل بين الأماكن كإيقاع متسارع ، يخدم ويعكس الحالة النّفسيّة للشّاعر .

البديع والإيقاع الدّاخليّ :

إنّ الأمر الذي يميّز الشّعر عمّا سواه من الأعمال الأدبيّة الأخرى موسيقيّته التي تعدّ ركيزة أساسيّة من قوائمه ، وهو ما يمكن أنْ يُسمّى " الإيقاع "، "إنّ صلة الشّعر بالموسيقى صلة مصيريّة ، وغير قابلة للفصل مطلقاً ، وهي صلة قديمة تمتدّ إلى الجذور الأولى لنشأة كلمة شعر بمعناها الأوليّ البسيط ، وتطوّرت هذه الصّلة بتطوّر الفنّ الشّعريّ حتّى أصبح الشّكل الشّعريّ المنظوم محكوماً بهندسة موسيقيّة منتظمة لا تقبل الخلل"[1]. فلا تخلو قصيدة من قصائد الشّعر القديمة والحديثة على حدّ سواء من بنية إيقاعيّة ، هذه البنيّة التي هي " شبكة من التّشكّلات اللغويّة الدّالة والعلاقات اللفظيّة التي تتبلور في مقاطع نغميّة متسقة منتظمة يشكّل مجموعها مكوّنات التّوحّد الكليّ الموسيقيّ للنّصّ الشّعريّ"[2].

يرى الدّكتور منير سلطان الإيقاع هو "أنْ يستخدم الفنّان قدرات أصوات الحروف ونغمات الألفاظ والتّراكيب ، وينسّق بينها بحيث تترجم ما يعتمل في نفسه ، وتجذب المخاطب إلى محيطها ، ليذوب في أجوائها ويظلّ في جنباتها ، ولا ينفكّ عقله مع روحه في تجاوب متصل مع الفنّان وعمله الفنّيّ"[3].

أمّا الدّكتور فؤاد زكريا فإنّه يعرّف الإيقاع بأنّه " الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزّمان ، أي أنّه النّظام الوزنيّ للأنغام في حركتها المتتالية ، ويغلب على الإيقاع عنصر

---

[1] عبيد ، محمّد صابر ، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة** ، ص ٦٠.

[2] العفّ ، عبد الخالق محمّد ، **تشكيل البنية الإيقاعيّة في الشّعر الفلسطينيّ المقاوم** ، مجلّة الجامعة الإسلاميّة ، المجلّد التّاسع ، العدد الثّاني ، ٢٠٠١م ، ص ١.

[3] **البديع : تأصيل وتجديد** ، ص ٢٣.

التّنسيق أو التّنظيم المطّرد ، وذلك لأنّ الإيقاع عبارة عن تكرار ضربة أو مجموعة من الضّربات بشكل منتظم على نحو تتوقّعها معه الأذن كلّما آن أوانها"[١].

إنّ الطّبيعة البشريّة تطرب إلى سماع التّرانيم الإيقاعيّة المختلفة ، وتهتّز لها نشوة وطرباً كلّ حسب حالته النّفسيّة ، ولعلّ أهميّة الإيقاع لا تكمن في ذلك الجرس الموسيقيّ وحده ، بل في ذلك الأثر النّفسيّ الذي تتركه تلك الإيقاعات في النّفس من شجن وطرب وبهجة أو نشوة ... وغيرها من المشاعر الأخرى التي يعايشها الإنسان ؛ فتنعكس تلك الإيقاعات مجسّدة بشكل أو بآخر تلك الحالة ، "والفنون البديعيّة اشتركت في عامل الإيقاع الذي هو التّناغم الذي يقيمه الفنّان بينه وبين المخاطب عن طريق الموضوع ، وهو الموسيقا المنبعثة من داخل الصّياغة ، وهو ليس نغمات مكرّرة فقط ، بل هو تصوير لجوّ معيّن طلباً للتّواصل المستمرّ بين المتكلّم والمخاطب"[٢].

والبديع عنصر مهمّ من عناصر الإيقاع " وهذه يدخل فيها الجناس والطّباق وسائر المحسّنات اللفظيّة مع تركيب الكلام ، وترتيب الكلمات وتخيّرها ، وكلّ ما من شأنه أن يعين على تجويد البنية والرّنين في الشّعر "[٣] وعليه يمكن أن نتوصّل إلى نتيجة مفادها أنّ " في هذا الائتلاف بين كلّ هذه العناصر يجعل الإيقاع الدّاخليّ ذا أهميّة كبيرة تكمن في كونه جزءاً متميّزاً في العنصر الموسيقيّ في القصيدة جزءاً يتولّد في حركة موظّفة دلاليّاً "[٤].

وخلاصة القول : " إنّ البديع هو البلاغة في أسمى درجاتها ، فالأسلوب المتميّز المبتدع هو الذي يؤدّي إلى البلاغة ، وهو الذي يعطيها البديع وبالتّالي تكون الفنون البلاغيّة كلّها فنوناً لتحقيق درجة الإبداع ، فالتّشبيه والمجاز والكناية والفصل والوصل والقصر وغيرها من فنون ، إنّما هي أوعية يحاول الفنّان أنْ يصبّ فيها ابتكاره وإبداعه ونبوغه "[٥].

---

[١] **التّعبير الموسيقيّ** ، ص ٢١.

[٢] سلطان ، منير ، **البديع تأصيل وتجديد** ، ص ٢٣.

[٣] الطّيب ، عبد الله ، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ١٤/٢.

[٤] عبيد ، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة** ، ص ٦١.

[٥] سلطان ، منير ، **البديع تأصيل وتجديد** ، ص ٢٠.

في هذا المبحث سيتمّ تناول أثر البديع على حركة الإيقاع في شعر ابن الجهم ، ستتناول الدّارسة أكثر الظّواهر شيوعاً في الدّيوان ، وما تركته من أثر إيقاعيّ ودلاليّ على المعاني ، وما أدّت إليه من تكثيف للمعنى الشّعوري الدّاخلي في نفس الشّاعر وأثرها على المتلقّي نفسيّاً وإيحائيّاً والتي كان أبرزها :

أولا : الثّنائيّة الضّديّة

عُرفت الثّنائيّة الضّديّة بمسميّات مختلفة : التّضاد ، والطّباق ، والثّنائيّة الضّديّة ، ونالت حظّاً من الاهتمام في الدّراسات الأسلوبيّة ، إذ نُظر إليها على أنّها نوع من الانحراف الأسلوبيّ إذ "شكّل التّضاد شكلاً جوهريّاً من أشكال الانحراف ، ونحن لا نميّز الضّدّ جيداً إلّا في مقابلته مع ضدّه ، وهذا هو الأساس المشترك بين الانحراف والتّضاد ، وبالتّالي فإنّنا ننظر للثّنائيّات الضّديّة بوصفها شكلاً من أشكال الانحراف سواء على مستوى المبنى أم على مستوى المعنى"[1].

ولم يكن اختيار التّضاد أسلوباً له أثره على الدّلالة والإيقاع من فراغ " فالتّضاد كمكوّن استراتيجيّ في القصيدة يغني النّصّ الشّعريّ بالتّوتر والعمق ، بما يعكسه ، فالتّضاد أداة الشّاعر للتّعبير عن حالته النّفسيّة ، ولإظهار أحاسيسه الشّعوريّة الغامضة ، وللكشف عن رؤيته الشّعريّة التي تتعلّق فيها المشاعر المتضادة ، إنّه فعلاً ضرب من الانزياح في مسارات بناء النّصّ بين المعياريّ المألوف ، فهو حين يشحنه بالتّوتّر إنّما يمدّه بالحركة "[2]، أدرك ابن الجهم كغيره من الشّعراء ما للتّضاد من مزية تساعد على إيصال المعنى ، وتكثيف الدّلالة ، كما أنّها كانت انعكاساً ناجحاً لتلك الحال التي عايشها ، وما احتوته من تناقضات متنوّعة ، فهو المقرّب من الخليفة وحظيّه مرّة ، وهو القابع في السّجون المنفيّ إلى بلاد غريبة مرّة أخرى .

---

[1] أبو مراد ، فتحي ، **من مظاهر الانحراف الأسلوبيّ في عينيّة أبي تمّام** ، مجلّة جامعة النّجاح ، المجلّد الخامس والعشرون ، العدد التّاسع ، ٢٠١١م (٢٢٥٧– ٢٢٨٦) ، ص ٢٢٦٤.

[2] شرفي ، لخميس ، **استراتيجيّة التّضاد وعلاقتها بالنّزعة الصّوفيّة في شعر عبد الله العشيّ** ، مجلّة المخبر ، جامعة محمّد خيضر ، بسكرة – الجزائر ، العدد السّابع ، ٢٠١١م (٢٦٧– ٢٧٥) ، ص ٢٦٧–٢٦٨.

ومن الشّواهد التي عكست ذلك التموّج النّفسيّ وعدم الاستقرار على حال قوله :[1] **(السّريع)**

للدَّهـــــرِ إدْبـــــارٌ وَ إقْبـــــالُ وَ كُـــلُّ حـــالٍ بَعْـــدَها حـــــالُ

يظهر للقارئ في هذا الشّاهد تلك الحال التي سبق الحديث عنها ، حال التّقلّب التي عاشها ابن الجهم ، بين الرّخاء والشّدّة ، فالدّهر لا يبقى على حال واحدة ، بل هو متقلّب متغيّر ، يقبل مرّة حاملاً معه المسرّات وطيب العيش ، و يدبر عنك حيناً آخر ، ليحمل تلك المسرّات ويغادر إلى مكان آخر بعيداً عنك ، ولا يكتفي الشّاعر بالحديث عن إقبال الدّهر وإدباره ، بل يعود لينقل نفس المعنى بكلمات أُخر ، فكلّ حال بعدها حال ، فالرّخاء تتبعه الشّدّة ، والعكس .

شكّل التّضاد هنا " استراتيجيّة في تعضيد المعنى وإثرائه وإكسابه فعاليّة العمق التي تدفع المتلقّي إلى تتبّع مسارات هذا التّقابل للوقوف عند حدوده ومقاصده ، ومن هنا يصبح النّصّ الشّعريّ من خلال هذا النّوع من التّقابل رباطاً وثيقاً بين المرسل وهو الشّاعر ، وبين المتلقّي والقارئ "[2]. على أنّ إقبال الدّهر وإدباره لا يفتّ من عضد الإرادة عنده إذا ما سَلِمَ الحبيب من الرّدى ، حين يقول مصرحاً :[3] **(الطّويل)**

إذا سَلِمَـــتْ نَفْسُ الحَبيبِ تَشابَهـــتْ صُـــروفُ الليالي سَهلُها وَ شَديدُها

ويلجأ الشّاعر إلى الشّرط في هذا الشّاهد ، ليؤكّد تلك الحقيقة الدّامغة ، ألا وهي أنّ سلامة الحبيب هي أقصى آماله في هذه الحياة ؛ لأنّ الحياة تتساوى حينها في عينه ، وتتشابه فيها نوب الدّهر وصروف الليالي ، الصّعبة منها والسّهلة ، ولقد شكل التّضاد هنا بعداً روحانيّاً لخفقات القلب العاشق ، الذي يرى أنّ ضيق الحياة وسعتها سيان إذا ما كان الحبيب سالماً معافى ، ينعم بالرّفاهيّة والسّعادة .

ولم يكن تأثير التّضاد على المعنى فقط ، فقد شكّل إيقاعاً موسيقيّاً داخليّاً نفسيّاً " فقيمة الإيقاع التي يحقّقها المحسّن البديعيّ تكمن في كونه جزءاً من المعنى ، وليس كما يُخيّل إلى بعضهم ... وتعمل البنية الصّوتيّة التي تمثّل الإيقاع الدّاخليّ ، وفق قانون التّوازي وما يندرج

---

[1] **الدّيوان** ، ص ٦٨.

[2] شرفي ، لخميس ، **استراتيجيّة التّضاد وعلاقتها بالنّزعة الصّوفيّة في شعر عبد الله العشيّ** ، مجلّة المخبر ، جامعة محمّد خيضر ، بسكرة – الجزائر ، العدد السّابع ، ٢٠١١م ، ص ٢٧٣.

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٥١.

تحته من أشكال بلاغيّة ، أو ما يلتقي مع هذا المفهوم ، ممّا يسهم في تشكيل هندسة البيت الشّعريّ ، أو يُظهر بناء القصيدة ومعماريتها"[1]. وللتّضاد في ديوان ابن الجهم دلالات عدّة ،

فكما صوّر بالتّضاد تقلّب الأحوال معه ، وما ناله من نوائب الدّهر ، اتّخذ من التّضاد أيضاً وسيلة نقل بها حال الولاة المتغيّر تبعاً للظّروف والأحوال ، قال يصف :[2]

(البسيط)

أَمـــا تَرى اليَوْمَ مـــــا أحلى شَمائِلَهُ ... صَحْـــوٌ وَ غَيْـــمٌ وَإبْـــراقٌ وَإرْعـــادُ
كَـــأَنَّـــهُ أَنْتَ يـــا مَـنْ لا شَبيهَ لَـهُ ... وَصْـــلٌ وَ بَحـــرٌ وَ تَقـْرِيبٌ وَ إبْعادُ
كَأَنَّمـا يَوْمُنـــا فِعْـــلُ الحَبيبِ بِنـــا ... بَـــذْلٌ وَ بُخْـــلٌ وَ إيعـــادٌ[3] وَ ميعـــادُ
و لَيْـــسَ يَذْهَبُ عَنِّي كُـــلُّ فِعْلِكُـمُ ... غَيٌّ وَ رُشْـــدٌ وَ إِصْـــلاحٌ وَ إِفْســـادُ

قال ابن الجهم يصف عبد الله بن الطّاهر في يوم كان غاضباً ، وقد كان الجوّ غائماً ، فدخل عليه موجّهاً له الحديث ، بالاستفهام المتبوع بالفعل (ترى) ليلفت انتباهه لجمال الطّقس ، فجاء بالفعل بعد ما التّعجبيّة ليزيد من عنصر التّشويق والإثارة ، وراح بعدها يعدّد مناقب هذا اليوم وميّزاته ، متكئاً على التّضاد ركيزة أساسيّة ، فاليوم الذي جمع بين الصّحو والغيم ، وبين ضياء البرق اللامع ، وهدير الرّعد ، ويكمل الشّاعر الصّورة الوصفيّة المليئة بالإثارة عبر المتناقضات إذ يشبّه الشّاعر ابن الطّاهر به ، فيعلن أنّ هذا الجوّ كأنّه ابن الطّاهر الذي لا شبيه له والذي حمل كلّ المعاني ، من وصل وكرم ، وتقريب للمقربين منه ، وإبعاد لمن تنفر النّفس منهم .

ويمزج الشّاعر بين المظهر الخارجي للجوّ وما يحمله من تقلّبات ، وبين حال الوالي ، ليأتي بركن ثالث جسّد الصّورة الدّاخليّة ، ألا وهو فعل الحبيب الذي يصل محبوبه مرّة ، ويبخل عليه

---

[1] حسّاني ، أحمد ، **الإيقاع وعلاقته بالدّلالة في الشّعر الجاهليّ** ، رسالة دكتوراه ، جامعة الجزائر ، ٢٠٠٥م – ٢٠٠٦م ، ص ١٠٣.

[2] **الدّيوان** ، ص ١٢٢– ١٢٣.

[3] يستعمل الميعاد في الخير والشّر ، أمّا الإيعاد ففي الشّرّ فقط ، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (وعد) ، وبناء على ما ذُكر يمكن القول : إنّ الشّاعر أراد بالميعاد الجانب الخيّر فيه ، وبالإيعاد الشّر والوعيد، ليخلق بذلك تضاداً متكاملاً يحمل المعنى الذي أراده .

مرّة أخرى ، ويعده مرّة باللقاء ، ويخلف الوعد مرّة أخرى ، إنّ هذه المتناقضات المتتابعة التي وظّفها الشّاعر ، إنّما هي وصف لحال حقيقيّة ، تترنّح بين حالين نقيضين ، ولعلّ جماليّة الصورة هنا تكمن في تآزر تلك التّضادات المتتاليّة التي شكّلت بعدين مهمّين : البعد الأول وهو البعد الموسيقي ، الذي جاء بتوالي تلك الثّنائيّات بصورة منسّقة متتابعة ، على وتيرة واحدة تجعل القارئ يمكنه تصوّر المعنى القادم ، والبعد الثّاني ألا وهو البعد الدّلاليّ والذي تفرّع بدوره إلى فرعين : هما الدّلاليّ الذي حمل المعنى المعجمي الظّاهر ، والآخر هو الدّاخليّ الذي شكلّ صورة لحال الإنسان المتقّلب كأحوال الطّقس ، غير أنّ هذه الأحوال تختلف في تفسيرها حسب نفسيّة الرّائي ، فبعضهم يفسّر البرق ناراً تهبّ في كبد السّماء فيخشاها ، والآخر يراها نوراً من قبس الرّحمة تحمل معها الخير والرّخاء ، فالظّواهر الطّبيعيّة واحدة في حالها ، ولكن البشر يفسرونها كلّ حسب وقعها على نفسه ودواخل روحه ووجدانه .

وللتّضاد دلالة الشّموليّة في شعر ابن الجهم ، فها هو يمدح الخليفة قائلاً :[1]

(مخلّع البسيط)

المُـــــلْكُ فيـــهِ وَ في بَنِيـــــهِ مـــا اختَلَـــفَ اللّيْـــلُ والنّهـــارُ
يُـــرْجَى وَ يُخْشى لِكُـــلِّ أمْـــرٍ كـــأَنَّـــهُ جَنَّـــــةٌ وَ نـــــارُ

ففي هذه الأبيات يصوّر الشّاعر حال المُلك في سلالة الخليفة ، هذا المُلك باقٍ فيه وفي بنيه ، ما بقي الليل والنّهار يتعاقبان ، في إشارة واضحة منه إلى الاستمراريّة في أحقيّتهم بالخلافة جيل بعد جيل ، ثم ينتقل الشّاعر من العام إلى الخاص ، ليحصر الصّفات في الخليفة وحده ، هذا الخليفة الذي يخشاه الآخرون ، ويرجون رحمته ، ويطمعون في رضاه ، كأنّ رضاه جنّة ، وغضبه نار، وفي هذا الوصف وصل الشّاعر بوصف الخليفة حدّ الألوهيّة ، مستنداً إلى التّضاد ليرسم له صورة المانح والمانع ، الذي بيده مقاليد الخير والشّر والسّعادة والشّقاء ، وفي اعتقادي : إنّ الشّاعر قد بالغ في هذا الوصف ، على أنّه عُرف عن الخلفاء العبّاسيين أنّهم كثيراً ما وُصفوا بصفات قاربت الصّفات الإلهيّة ، ولم يبدوا أيّ اعتراض أو استنكار .

---

[1] **الدّيوان** ، ص ١٣٦.

إنّ إصرار الشّاعر على حشد هذه الثّنائيّات في تلك المساحة الصّغيرة من الكلمات ، لهو عائد إلى رغبته في تكثيف دلالة المعاني عبر الإيجاز ، أضف إلى ذلك ما منحته هذه الثّنائيّات المتتالية من تكثيف إيقاعيّ عبر تنوّعها ، حين بدأ بثنائيّة ضديّة اسمية (الليل والنّهار) ثمّ انتقل منها إلى الثّنائيّة الضّديّة المكوّنة من الأفعال (يرجى ويخشى) ، ليعود مرّة أخرى إلى الاسميّة (جنّة ونار) ، هذا التّنقل الذي خلق ثورة حركيّة إيقاعيّة خلقت في نفس المتلقّي شعوراً بالعمق وعدم الاستسلام للرّكود التّعبيريّ ، فالأسماء منحت سكينة معينّة ، في حين أنّ تلك السّكينة غادرت لتحلّ محلّها حركة الأفعال التي اختار الشّاعر أنْ تكون مبنيّة للمجهول تعظيماً للخليفة ، فهو من وجهة نظره أكبر من أن يتناقل اسمه على ألسنة من هم دونه من المكانة ، ولعلّ الشّاعر استمدّ ذلك الاختيار من تلك التّفسيرات القرآنيّة حول حذف أو إضمار الفاعل المرتبط بلفظ الجلالة تقديراً وتعظيماً له ، فهو المعرّف الذي لا يحتاج إلى تعريف ، وهو الظّاهر والموجود في كلّ مكان ، وغني عن الإشارة إليه .

وفي مطولته التي تحدّث فيها عن سجنه ، لجأ ابن الجهم إلى التّضاد ليشحن به طاقات من المعاني والدّلالات ، وليمنح النّصّ بعداً إيقاعيّاً يتناسب وذلك الإيقاع المختزن في نفسه ، فيقول:[1] **(الكامل)**

شَهِـــــدوا وَغِبْنـــا فَتَحَكَّمُـــــــوا فينـــا وَلَيْـسَ كَغـائِبٍ مَنْ يَشْهَـدُ
وَاللهُ بالِـــغُ أَمْـــــرِهِ في خَلْقِـــــهِ وَ إِلَيْـــــهِ مَصْـدَرُنا غَـداً وَ المَوْرِدُ

ويتّخذ ابن الجهم وصفاً للحال التي مرّ بها مع خصومه حين كان في السّجن لا يملك الدّفاع عن نفسه ، أو تقديم الأدلة على براءته ، فيجد التّضاد خير متكئاً له ، فيصرّح بحضورهم (الخصوم) وبغيابه ، هذا التّناقض الممتدّ بين الحضور والغياب كانت نتائجه أنْ تحكّموا بمصيره وأشاعوا عنه ما لذّ لهم وما طاب من الأقاويل والشّائعات ، ثمّ يعود الشّاعر في إصرار لتوظيف التّضاد في الشّطر الثّاني من البيت ، مدركاً غايته ليؤكّد للسّامع أنّ الحاضر ليس كالغائب ، لأنّه لا يمكنه أنْ يتحدّث باسم نفسه ، أو يقدّم فروض الطّاعة والولاء ، فحتماً ستكون النّتيجة ليست في صالحه ، ثمّ يعزّي نفسه بأنّ أمر الله –عزّ وجلّ– هو النّافذ في خلقه ، فإليه المحشر والمنشر ، وإنّما يعود الأمر إليه ، ليحكم بين النّاس بالقسط والعدل ، ويعيد لكلّ ذي حقٍ حقّه.

---

[1] **الدّيوان** ، ص ٤٧.

ويمكننا أنْ نعدّ ذلك التّكرار في صيغة التّضاد بين الأفعال والأسماء إنّما حملت نوعاً من الحركة الإيقاعيّة النّفسيّة التي جسّدت تقلّب الحال به .

لقد منحت تلك الثّنائيّات الضّديّة الشواهد كثافة إيقاعيّة ، ورنّة موسيقيّة كانت أقرب ما تكون لإيقاع التّوتر النّفسيّ الذي كان يعيشه الشّاعر ، فجاء تقلّب الثّنائيّات وورودها في صدر البيت وعجزه ليعبّر بها عن وقع الآلام المتداخلة في نفسه ، إضافة إلى تلك الانسيابيّة الحزينة التي نقلتها حروف الكلمات.

ويلجأ الشّاعر إلى التّضاد في مديح نفسه ، التي يشهد لها حتّى الأعداء ، فيقول : [1]

(السّريع)

يَشْهَـــدُ أَعْـــدائِي بِـــأَنِّي فـــتًى قَطّـــــاعُ أسْبـــابٍ وَوَصَّـــــالُ

وفي هذا الشّاهد يقدّم الشّاعر وصفاً لنفسه ، ولكنّ جماليّة المعنى تكمن في تلك الصّورة المدحيّة التي رسمها لنفسه متخذاً من العدوّ شاهداً على بطولته وشجاعته ، فأعداؤه يشهدون بأنّه ذلك الفتي الذي يمنح الوصل لمن يستحقّه ، ويقطع أسباب الوصال .

إنّ المتمعّن في ذلك الوصف يلمس أنّ الشّاعر وظّف التّضاد ليمنح نفسه صورة المتحكّم والحكيم الذي يدرك عاقبة الأمور ، فيصل من يستحقّ الوصل ، ويقطع أسبابه مع مَن لا يستحقّه ، أمّا على مستوى الإيقاع فقد قدّم التّضاد رنّة داخليّة ، خاصة وأنّ الشّاعر قد قدّمه على هيئة صيغة المبالغة ، ممّا أثرى البيت بموسيقى داخليّة وإيقاعٍ حركيّ كان مرتفعاً بفضل المبالغة ، ليجسّد ذلك الشّموخ والعلو الذّاتيّ الذي يشعر به في أعماق نفسه ، لذلك كان للتّضاد مزية إضفاء الحركة الإيقاعيّة المتناغمة والمتناسبة ارتفاعاً مع أنا الشّاعر الواثقة بنفسها عزّة وشموخاً .

وجاءت الثّنائيّات الضّديّة صورة حيّة عكست تلك الحال ، كما أنّها نقلت الإيقاع النّفسيّ المتوتّر عند الشّاعر ، ولذلك يمكن القول : إنّ الثّنائيّة الضّديّة شكّلت بعداً دلاليّاً نفسيّاً عند الشّاعر كما ظهر لنا بعد دراسة الشّواهد .

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٦٨.

ثانيا: الجناس

يعدّ الجناس من المحسّنات البلاغيّة المؤثّرة في إيقاع القصيدة الدّاخليّ ، إذ يضفي على الإيقاع في القصيدة إيقاعاً داخليّاً يزيد من موسيقاه ، ويبعث في أذن السّامع ترنيمة شجيّة تزيد الدّلالة كثافة إيقاعيّة تحمل معها المعاني في جوّ مميّز ، يبعث في نفس المتلقّي مذاقاً من المتعة ويحمله إلى عالم الشّاعر المعيش آنذاك ، " والجناس مقطعان صوتيّان متفقان في الإيقاع ، مختلفان في المدلول ، لفظان متحدان في الشّكل مختلفان في المضمون ، فإذا تماثل الإيقاع فيهما فالجناس تام وإذا اختلف فالجناس ناقص"[١].

إنّ اللغة العربيّة بعامة ، واللغة الشّعريّة بخاصة تمتاز بقدرتها على توليد واشتقاق عدد غير محدود من الكلمات من جذر واحد ، الأمر الذي يكسب اللغة ثراء وقدرة على حمل المعاني وأدائها بالصّورة القريبة والعميقة ، ليصل المتحدّث إلى قلب وذهن سامعه بالشّكل الذي يبغي ، " ومن دلائل مرونة ألفاظ اللغة الشّعريّة قابليتها للاشتقاق والتّكرار والتّرادف ، وإجراء ألوان البديع اللفظيّ عليها ، هذه الأمور وثيقة الصّلة بموسيقى اللفظ ، فهي ليست إلا تفنّناً في طرق ترديد الألفاظ في الكلام حتّى يكون للأصوات موسيقى ونغم ، ويعدّ الجناس من أكثر الألوان البديعيّة موسيقيّة ، وهي تنبع من ترديد الأصوات المتماثلة ، ممّا يقوّي رنين اللفظ ، ويوحّد الجرس الموسيقيّ" [٢].

ولعلّ الجناس يمتاز بمزية جماليّة تكمن في " إيجاد الائتلاف في المختلفات "[٣] فالائتلاف الموجود عبر توافق اللفظ الحرفيّ في حين أنّ المعني يختلف لكليهما ؛ فيشكّل دلالة جماليّة كما أنّه يضفي رنّة وجرساً موسيقيّاً داخليّاً في النّصّ مهما اختلف نوعه .

وبناء على ما سبق ذكره يمكن القول : إنّ ابن الجهم بذائقته الفنّيّة المتميّزة أدرك ما للجناس من تأثير على المعنى والإيقاع معاً ؛ فاستند إليه كدعامة من دعائم شعره .

---

[١] منير ، سلطان ، **البديع في شعر شوقي** ، ص ١٢٥.

[٢] العفّ ، عبد الخالق محمّد ، **تشكيل البنية الإيقاعيّة في الشّعر الفلسطينيّ المقاوم** ، مجلّة الجامعة الإسلاميّة ، المجلّد التّاسع ، العدد الثّاني ، ٢٠٠١م ، ص ١١.

[٣] الجهاد ، هلال ، **جماليّات الشّعر العربيّ ، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشّعريّ** ، ص ٢٠٢.

يقول ابن الجهم في إحدى قصائده مادحاً :[1] **(الطّويل)**

أياديــكَ قَـدْ حَمَّتْ [2]وَ عَمَّتْ مَعـاشِراً مِنَ النَّاسِ يَتْلــوُ بَعْضُهـا أبَداً بَعْضا

في هذا الشّاهد المدحيّ ، يوظّف الشّاعر الجناس النّاقص في قوله (حمّت وعمّت) ، وهما كلمتان حملتا أيضاً معنى التّضاد ، وكأنّ الشّاعر أراد للمعنى والإيقاع أنْ يكونا أكثر أثراً وإيقاعاً وفاعليّة في المعنى والجرس الموسيقيّ ، هاتان الكلمتان اللتان حمّلتا المعنى كثافة واضحة ، فالتّضاد والجناس اللذان اجتمعا في هاتين الكلمتين كانتا كفيلتين بخلق حركة داخليّة ، فالشّاعر وصف ممدوحه بأن عطاياه الخيّرة قد شملت الجميع الخاصة منهم والعامة ، هذه العطايا التي تتوالى ، واحدة تلو الأخرى ، ومن هنا يجد المتلقّي أنّ هذا الجناس خلق جرساً تصاعديّاً ترتفع نغمته الإيقاعيّة مع وجود الحرف المشدّد في كلا الكلمتين ، ليبعث في نفس المتلقّي معنى عميقاً بتصاعد وتزايد كرم الممدوح مع الزّمن ، ليشمل خاصة النّاس وعامتهم .

وفي موقع آخر يوظّف الجناس جرساً ودلالة في قوله :[4] **(الطّويل)**

هُــمُ المَنْكَبُ [3]العالي عَلَى كُلِّ مَنْكَبٍ سُيــوفُهُمُ تُفْني وَ تُغْني وَ تُفْقِــــرُ

ويمدح الشّاعر في هذا البيت العبّاسيين بأنّهم أصحاب الرّفعة والمكانة العالية ، التي يرتفعون ويتميّزون بها عن باقي النّاس ، ثمّ يتطرّق الشّاعر إلى شجاعتهم وكرمهم ، مغتنم صورة السّيف ليجمع بين كلا المعنيين ، فسيوفهم التي تُفني الأعداء وتقضي عليهم ، هي ذاتها التي تُغني المقربين منهم والمؤيّدين لهم ، ولا يكتفي ابن الجهم بهذه الصّفة لسيوفهم ، بل يلجأ إلى التّضاد لتحمل صورته مساحة أكبر من الدّلالة حين أتبع الفعل (تُغني) بفعل آخر (تفقر) ، وبل واستند إلى الأفعال المضارعة في وصفه ، في تدليل منه على أنّ هذه الصّفة ، هي صفة ملازمة لهم من أولهم السّابق إلى حاضرهم ومستقبلهم من الأجيال القادمة .

---

[1] الدّيوان ، ص ، ٥٠.

[2] الحامّة : الخاصة ، حمّت ، بمعنى خصّت ، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (حمم).

[3] منكب : منكب القوم هم العرفاء ، والمنكب المكان المرتفع ، **ابن منظور** ، لسان العرب ، مادة (نكب).

[4] **الدّيوان** ، ص١٣٢.

ولا يخفي على القارئ أن السّيوف هنا لم يكن يقصد بها السّيوف لذاتها ، بل يشير بطرف خفيّ إلى حملة هذه السّيوف ، في علاقة مجازيّة جميلة ، منحت الصّورة بعداً إيحائيّاً بعيداً عن التّقريريّة المباشرة التي تقتل جمال الشّعر وإبداعه .

أمّا الجناس فقد شكّل محوراً موسيقيّاً ، حمّل الإيقاع الدّاخليّ عمقاً ورنيناً ، أدخل المتلقّي في حركة نشطة من الإيقاع ، ولعلّ اعتماد الشّاعر

على الجناس النّاقص دون غيره هنا ، حتّى لا يدخل في باب التّكرار ، الذي قد يبعث الملل في نفس المتلقّي .

ويقول ابن الجهم في شاهد آخر معتمداً فيه على إيقاع الجناس :[1] **(البسيط)**

وَ لَسـْتُ أَرْضاهُ حَتّى تُرسِلينَ بِـــهِ مِمّـا جَـلا الثّغرَ أوْ مـا جالَ في فيكِ

طلب ابن الجهم من إحدى الجواري أن ترسل له هدية ، واشترط أن تكون هديته من المساويك ، ولكنّه زاد على شرطه شرطاً آخر ، وهو أنْ يكون هذا السواك ممّا دخل في فيها ، أو لامس ثغرها ، والشّاعر يعتمد هنا خاصيّة الجناس القلب[2] في توظيف الفعلين (جلا وجال) ، ليخلق في داخل البيت الشّعري حركة إيقاعيّة تتناسب وحركة دوران السواك في الفم ، كما أنّ تتابع الأفعال الشّبيهة اللفظ تخلق عند المتلقّي نوعاً من الفضول ، أو القدرة على توقّع ما سيأتي من معنى أو عبارات .

وقال في موقع آخر يصف فرساً : [3] **(الخفيف)**

فَـوْقَ طِـرْفٍ[4] كَالطَّرْفِ في سُرْعَـةِ الشَّـدّ وكَالقَـلْبِ[5] قَلْبُـهُ في الذّكـاء

---

[1] **الدّيوان** ، ص ١٦٢.

[2] وهو ما اختلف في ترتيب حروف اللفظين ، واتّفقا في النّوع والعدد والهيئة مثل (روعة وعورة) ، ينظر : الميدانيّ ، عبد الرّحمن حسن ، **البلاغة العربيّة : أسسها وعلومها وفنونها ، وصور من تطبيقاتها بهيكل جديد من طريف وتليد** ، ص ٤٩٦.

[3] **الديوان** ، ص ١٠٤.

[4] **الطِّرف** : الكريم من الخيل ، ابن منظور ، لسان العرب، مادة (طرف) .

[5] يعبّر عن العقل بالقلب ، **نفسه** ، مادة (قلب).

يصف الشّاعر الخيل وفارسها ، فالمفهوم من الشّاهد ، تقدير المحذوف (يجلس أو يعتلي) هذا الفارس خيلاً كريمة ، سريعة كطرف العين ، ولمح البصر ، كما أنّ هذه الخيل ذكيّة كمن تملك عقلاً .

إذا ما أردنا التّركيز في الشّاهد لوجدناه يشمل مجموعة من الأساليب التي يشعر المتلقّي معها أنّه أمام بستان متنوّع الورود والأزهار ، يمكن أنْ نفصّلها في عدة نقاط :

- الجناس التّام الذي جاء في صدر البيت وعجزه ، ليمنح النّصّ كثافة وزخماً إيقاعيّاً ودلاليّاً عميقاً في قوله (طِرف وطَرف– قلب وقلب) ، حيث زاد هذا الجناس حركة الصّورة ، فغدت وكأنّها تتراقص جيئة وذهاباً أمام ناظر المتلقّي ، حاملة في طيّاتها إيقاعاً منبعثاً من صوت سنبك الخيل المسرعة ، ليصل صوت قرعها إلى أبعد مدى متنقّلاً بين حركة العين المتسارعة ، وبين حركة الخيل التي تنهب الأرض نهباً.
- التّقديم والتأخير : إذ لجأ الشّاعر إلى تقديم شبه الجملة لأنّه كان حريصاً على إظهار الموصوف (الخيل) فجعل لها حقّ الصّدارة في الحديث .
- التّشبيه : فلقد رسم ابن الجهم لسرعة الخيل صورة تشبيهيّة ، حيث شبّه تلك السّرعة بسرعة البصر ، أو لا يقولون (كلمح البصر) في إشارة إلى السّرعة !!!
- الاستعارة : حيث منح الخيل عقلاً ، وأسبغ عليها صفة الذّكاء ، وهذا إنّما يشير إلى أنّ من يركب هذه الجياد المميّزة هم أيضاً أشخاص مميّزون ، فحُقّ لهم أن يعتلوا ظهور الجياد الأصيلة.

وحرص الشّاعر على هذا التّكثيف ، على أنّه برزت بعض القيم الخلافيّة في تركيب الحروف ، رغبة من الشّاعر وحرصاً على التّخفيف من أثقال الرّتابة النّاتجة عن عمليّة التّرديد الصّوتيّ المتشابه ، وذلك بإحداث مغايرة بين المتجانسين حتّى أنّ صور الجناس التّام تكاد تكون نادرة [1]عند ابن الجهم .

---

[1] ينظر : طاهر ، أحمد ، **المعجم الشّعريّ عند حافظ حسنين** ، مجلّة فصول ، المجلّد الثّالث ، العدد الثّاني ، ١٩٨٣م (٢٩–٤٦) ، ص ٤٩.

ثالثا: ردّ الصّدر على العجز (التّرديد)

للصّوت مكانة مهمّة في خلق الإيقاع والجرس الموسيقيّ لأنّ " القيمة الصّوتيّة هي قيمة جماليّة وهذه القيمة توجد في الألفاظ على درجات ، كما توجد في الألوان في الرّسم ، والألحان في العزف ، يناسب كلّ منها مقامه وسياقه طولاً وقصراً ، بساطة وتركيباً ، تفشيّاً وعمقاً ، وهذا ما تدركه الأذن والوجدان فيما نسمع ، وقد تدركه العين أيضاً فيما نرى ونبصر"[1]

ردّ الصّدر على العجز أسلوب بلاغيّ يحمل معنى مقارباً في مفهومه من التّكرار ، حتّى أنّه يمكن أن يندرج تحت خاصّة التّكرار، غير أنّ له قواعد تحكمه من حيث وقوعه وورده في البيت الشّعريّ " يأتي في النّثر وفي الشّعر ، وهو أن نأتي بلفظين مكرّرين أو متجانسين ، فنجعل أحدهما أول الجملة والآخر في آخرها ، أو أن يكون في الشّطر الأول من الشّعر ، والثّاني في الشّطر الآخر"[2]، والقارئ يشعر للوهلة الأولى أنّ ردّ الصّدر على العجز إنّما هو ضرب من الجناس أو يشبهه ،" وهو قريب من الجناس ، إلّا أنّ هذا جاءت إحدى الكلمتين في أول الجملة والثّانية في آخرها ، ولا يُشترط ذلك في الجناس ، ولا بدّ من اختلاف الكلمتين من حيث المعنى وقد يتّحد المعنى "[3]، إنّ هذا الأسلوب يخلق في النّص حركة إيقاعيّة تنتج من تبادل الأماكن بين كلمات متشابهة ؛ إذ ينتج عن هذا التّبادل في الأمكنة حركة داخليّة يشترك فيها كلٌّ من الصّوت المكرّر والمغايرة في المواقع بين صدر البيت وعجزه ، الأمر الذي يولّد كثافة إيقاعيّة ترتاح لها أذن المتلقّي وتألف حركتها ؛ فتأتي تلك الحركة حاملة معها تبادلات صوتيّة تدفع بالإيقاع إلى البروز أكثر .

أدرك ابن الجهم كغيره من الشّعراء ما لهذا الأسلوب من أثر إيقاعيّ ونفسيّ ودلاليّ على حدّ سواء على نفس المتلقّي ؛ فصيّره أداة ومعولاً يعزق به باطن الكلمات ، لتتولّد المعاني

---

[1] السّيّد ، عزّ الدّين عليّ ، **التّكرير بين المثير والتّأثير** ، ص ٤٥.

[2] عبّاس ، فضل حسن ، **البلاغة العربيّة ، فنونها وأفنانها ، علم البيان والبديع** ، ص ٣٠٩.

[3] **نفسه** ، ص ٣١٠.

والدّلالات فاستعان به ، حيث ارتكز عليه في مواقع ومواقف عدّة أراد أن يبرز فيها شعوراً أو عاطفة ، أو حتّى فكرة معيّنة بالاعتماد على حركة الإيقاع ، ومنه قوله : [1]

(السّريع)

يـــا حَسْـــرَتا أَهْلَكُ وَجْـــداً بِمَـــنْ لا يَعْـــرِفُ السَّلـــوى مِـــنَ الوَجْـــدِ

يلاحظ الدّارس أنّ الشّاعر اعتمد ردّ الصّدر على العجز في لفظة (الوجد) ، التي أراد أنْ يعبّر بها عن شده وجده ، ولعلّ في تكرار هذه الكلمة نوعاً من الحديث الصّامت المتواري خلف قناع الحروف ، أراد التّلويح به بذلك الإحساس المضطّرم في نفسه ، والملاحظ أنّ (وجداً) الأولى جاءت منصوبة فامتدّت نحو مساحة واسعة من فضاء الصّوت ، لتناسب حجم ذلك الوجد الآخذ بالاتّساع والبعد ، إضافة إلى مجاورته لحرف (الدّال) الانفجاريّ الذي خلق في فضاء اللفظة إيقاعاً قويّاً ، كما جاءت كلمة (الوجدِ) في عجز البيت مجرورة بحرف الجرّ لتناسب حالة الانكسار الدّاخلي والوهن اللذين يشعر بهما ، فالدّال المكسورة حملت أنّة الوجع والأنين .

وحتّى يبتعد الشّاعر عن رتابة التّكرار المتماثل يلجأ إلى تنكير اللفظة الأولى (وجداً) على أنّه يمنح الثّانية تعريفاً (الوجد) ؛ لأنّ في التّنكير شموليّة أكبر وأوسع ، فذلك الوجد الذي أهلكه حسرة كانت مساحته أكبر من أن يلملمها القلب ، ولكنه يعرّف الأخيرة ، حين يجعل من المحبوب جاهلاً بأمر الشّوق ، فعرّفه لأنّه أراد أن يؤكّد على أنّ المراد بهذا هو وجده وليس وجد غيره من الأحبّة .

ترك هذا الأسلوب في فضاء البيت الشّعري إيقاعاً نفسيّاً حركيّاً ، نقل معه إحساس الشّاعر باللوعة والأسى ، فتعانق فيه الإيقاع الموسيقيّ النّاتج من التّكرار مع الإيقاع النّفسيّ للشّاعر فكوّنا معاً سيمفونيّة إبداعيّة مزدوجة ، زادت من جمال الإيقاع والدّلالة على حدّ سواء .

وفي موقع آخر من قصيدته الرّصافيّة يقول ابن الجهم :[2] **(الطّويل)**

إذا مـــا أجـــالَ الرّأي أدْرَكَ فِكـــرُهُ غَرائِبَ لـَمْ تَخْطُرْ عَلى بـالٍ ولا فِكْـرِ

---

[1] **الدّيوان** ، ص ١٢٩.

[2] **نفسه** ، ص ١٤٧.

ويمدح ابن الجهم هنا الخليفة الواثق برجاحة العقل ، واختيار الحلول والآراء غير الاعتياديّة ، وهذا إنّما هو دليل على الذّكاء وحسن تدبير الأمور ، والملاحظ هنا أنّ ردّ الصّدر على العجز جاء في كلمة (فكر) التي أُضيفت إلى ضمير الغائب (الهاء) في إشارة مرجعيّة تعود على الخليفة ، على أنّه جرّد الأخيرة في العجز؛ ليمنح المعنى مساحة أكبر ، فحسن تدبير الخليفة وسعة أفق التّفكير عنده لا تخطر على بال أيّ أحد آخر سواه ، كأنّه انفرد بهذه المزيّة وحده .

ولم يكن عبثاً اختيار هذه الكلمة لتكون هي بؤرة التّرديد ، هذه الكلمة التي حملت في طياتها حرف الرّاء التّكراريّ في ذاته ، فزادت من جرس الإيقاع ، وخلقت صوتاً تناغمياً ينساب في شفافيّة تناسب المعنى ، ويزيد من ذلك النّغم تكرار الكلمة نفسها ، التي ولّدت في أثناء القول حركة دائريّة نقلت المتلقّي معها إلى عالم مليء بالحركة ، اشبعت تلك الحركة كثافة ترديد الرّاء في صدر البيت ؛ فجاء متوافقاً مع الكلمة التي اختارها الشّاعر لتكون مركز التّرديد في قوله ، وإنّما يدلّ هذا الأمر على حكمة الشّاعر وحنكته في اختيار الألفاظ التي تناسب الإيقاع والمعنى معاً . ويلجأ الشّاعر إلى هذا الأسلوب حين يتحدّث عن نوائب الدّهر ومصاعبه التي لا تبقي على شيء، فيقول في ذلك : [1] **(الخفيف)**

وَ انْقَضى صَبْـــرُكَ الجَميلُ وما يَبْـ قى عَلى الحادِثـــاتِ صَبْـــرٌ جَميــلُ

وجاء هذا البيت في سياق قصيدة كتبها ابن الجهم في مرض المتوكّل ، يبرز فيها رأيه في مصاعب الدّهر ومصائبه ، واختار أنّ يكون البيت مدوراً ليتوافق من دوران الزّمن وتقلّباته ، إضافة إلى كونه سلسلة لا تنتهي من الحوادث ، يرتبط بعضها ببعض ، كما أنّ تدوير البيت حمل نوعاً من الإيقاع الذي شكلّ حلقة وصل بين صدر البيت وعجزه ، ليُفضي في النّهاية إلى الجمع ما بين الشّطرين ، بوساطة ردّ الصّدر على العجز في قوله (صبر جميل) بنفس التّقنيّة التي انتهجها في الشّواهد السّابقة ، إذ شملت العبارة في الصّدر الإضافة إلى (كاف المخاطب) ليحصر الحديث في المتوكّل ، في حين ترك العجز مجرّداً ، ليتناسب وحال الزّمان القائمة ، فلا أحد يملك أن يعاند الزّمان ، أو أن تتخطّاه نوائبه ، فالصّبر له حدود ، لا تُبقي عليها حوادث الدّهر ونوازله .

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٢٢.

ولا شكّ أنّ ردّ الصّدر على العجز أضفى إيقاعاً ، حمل أنّة الانكسار النّفسيّ التي باتت تشعر فيه النّفس بالضّعف أمام حادثات الدّهر؛ ففقدت قدرتها على الصّبر ، لذلك يمكن القول : إنّ ردّ الصّدر على العجز خلق في فضاء النّص إيقاعاً خافتاً لمس فيه المتلقّي الإحساس بالوهن والضّعف البشريّ أمام قوة الزّمن ونازلاته .

ويستند الشّاعر إلى ردّ الصّدر على العجز في مدح الخليفة ، ليدفع هذا الأسلوب بالإيقاع نحو التّرنّم طرباً بكرمه ، فيقول ابن الجهم :[1] **(الطّويل)**

وَلَوْ جَـــلَّ عَنْ شُكْرِ الصَّنيعَةِ مُنْعِـمٌ لَجَـلَّ أميــرُ المــؤمنينَ عَــنِ الشّكـرِ

في هذا الشّاهد يمدح الشّاعر الخليفة ، ولكنّه لا يعمد إلى ذكر صنائعه بشكل مباشر ، بل يلمّح بها ، هذا الخليفة الذي يُجلّ عن الشّكر ، لأنّ كلّ الشّكر لا يكفي أن يردّ جميل صنيعه ، وهو المنعم على النّاس بكرمه وبعطفه ، وبرّه .

ومن الملاحظ أنّ الشّاعر استند إلى ردّ الصّدر على العجز في موقعين ، هذان الموقعان كانا منفصلين ، إذ لم تجمعهما عبارة واحدة ، حيث وجدناه يأتي بالفعل (جلّ) والمصدر (شكر) في صدر البيت ، ويكرّرهما بنفس التّرتيب في عجزه ، الأمر الذي " زاد انتظام الإيقاع ، اعتمد على تكرار العبارة مع اختلاف بسيط في تركيبها حتّى تتلاءم مع سياق المعنى ، ممّا جعله يبدو ركناً أساسيّاً مكثّفاً للمعنى ، وليس مجرد تكرار زائد ...وممّا حقّق تفاعلاً عضويّاً بين إيقاع القافية الذي يمتدّ عموديّاً في نهايات الأبيات والإيقاع الدّاخليّ في حشو البيت ؛ فشكّل امتداداً أفقيّاً مع الحركة العموديّة ممّا أغنى الإيقاع العام ، وغذّاه ورفع وتيرته حين ولّد ترجيعاً صوتيّاً متجاوباً بين الشّطرين"[2].

رابعاً : التّصريع

يعدّ التّصريع ركناً مهمّاً من أركان القصيدة العربيّة القديمة ، كما أنّه حظي بقسط وافر من الاهتمام ؛ فتداوله النّقاد بالتّعريف وبيان أثره على القصيدة القديمة ، فهو عند قدامة :

---

[1] **نفسه** ، ص ١٤٧.

[2] حمدان ، ابتسام أحمد ، **الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغيّ في العصر العبّاسيّ** ، ص ٣٠٠-٣٠١.

"تصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها "[1] ، ويعرّفه ابن رشيق بأنّه " ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه ، تنقص بنقصه ، وتزيد بزيادته"[2] ، أمّا القرطاجنّيّ فقد تحدّث عن أثر التّصريع على المتلقّي قائلاً : "له في أوائل القصائد طلاوة وموقعاً من النّفس لاستدلالها به على قافية القصيدة"[3].

وعلى الرّغم ممّا قيل عن كون التّصريع أمر شبه متّفق عليه بين الشّعراء ، و النّظر إليه على أنّه ركن لا ينفصل عن القصيدة ، ومعلم مهمّ من معالمها ، إلّا أنّه أيضاً أسلوب من الأساليب التي لها تأثير على حركة الإيقاع الدّاخليّ في القصيدة ، إذ إنّ التوافق الصّوتيّ بين نهاية صدر البيت وعجزه ؛ يخلق موسقة تبعث في نفس المتلقّي شحنة من العاطفة ، هذه العاطفة التي تجعله يتأثّر ويتفاعل مع ما يجول في وجدان الشّاعر حينئذٍ .

وكغيره من الشّعراء الذين جُبلوا على القصيدة العربيّة القديمة ؛ نهج ابن الجهم ما نهجه من سبقه من الشّعراء في تصريع البيت الأول من قصائده ، ولكنّ التّصريع على الرّغم من كونه تقليداً متّبعاً إلّا إنّه حمل إيقاعاً موسيقيّاً داخليّاً أثرى القصيدة والدّلالة المعجميّة والنّفسيّة على حدّ سواء ، فها هو ابن الجهم يصرّع قصيدة يتغنّى بها عندما اعتلى المتوكّل كرسيّ الخلافة قائلاً:[4]

(السّريع)

قَالــوا أَتَــاكَ الأَمَــلُ الأَكْبَــــرُ وَفــــازَ بِالمــُلْكِ الفـتى الأَزْهَــــرُ

ففي هذا الشّاهد يصف الشّاعر وقع الخبر باعتلاء المتوكّل كرسيّ الخلافة ، حيث يبدأ حديثه بقوله (قالوا) ، بصيغة الجميع ، أيْ أنّ الجميع يتحدّثون عن هذا الأمر العظيم ، ولكنّه يمنح هذا الخبر قيمة أكبر من مجرد كونه خبراً عاديّاً ، بل هو الأمل والبشرى ، ولم يكتف الشّاعر بوصفه بالأمل ، ولكنه منحه صفة (الأكبر) ، هذا الأمل العظيم ، الذي أتى به وبنعته معرّفاً ، وكأنّه يقول للمتلقّي بأنّه معروف ، ثمّ يكمل بواو الاستئناف حديثه بالفعل (فاز) وكأنّه بتلك الواو لا يريد أنْ يكون انقطاع في الحديث ، أو انقطاع لتلك السّعادة القادمة بقدوم المتوكّل الذي منحه

---

[1] **نقد الشّعر** ، ص ٨٦.

[2] **العمدة** ، ١٧٣/١.

[3] **منهاج البلغاء** ، ص ٢٨٣.

[4] **الدّيوان** ، ص ٢٦ .

وصف (الفتى الأزهر) والفتى أراد بها الشّاعر الفتيّ صاحب القوّة وروح الشّباب ، ذلك الوضّاء المنير الوجه ، ولكنّ الملاحظ أنّ الشّاعر لم يتوقّف عند هذا التّفصيل من الحديث ، بل اعتمد على التّصريع في مطلع القصيدة ليرتكز في تصريعه على صوت الرّاء المضمومة ، هذا الحرف التّكراريّ ، الذي أثار إيقاعاً وجلبة إيقاعيّة تناسب تلك الجلبة التي تعتمل في القلوب والنّفوس وبين النّاس فرحة بالمتوكّل .

وفي موقع آخر يعتمد الشّاعر التّصريع بصوت الرّاء أيضاً تعبيراً عن المتوكّل في قوله :[1]

(السّريع)

وَقَــائِـلٍ أَيُّهُمـــــــا أَنْـــــــوَرُ الشَّمْـــسُ أَمْ سَيِّدُنـــا جَعْفـــــرُ

ويعقد ابن الجهم هنا مقارنة بين نور الشمس ونور الخليفة المتوكّل ، وعلى الرّغم من أنّ ما قبل (أم) لا يعادل ما بعدها حسب القاعدة البلاغيّة ؛ لأنّ الشمس ليست معادلاً للخليفة ، إلّا أنّ ذلك يمكن عدّه تجاوزاً بلاغيّاً؛ لأنّه يحقّ للشّاعر ما لا يحقّ لغيره ، من الملاحظ أنّ الشّاعر لجأ إلى نفس البحر والقافية ، وصرّع بيتها الأول بالرّاء المضمومة أيضاً ، وهذا إنّما يدلّ على إيمان الشّاعر ومعرفته بما لهذا الحرف من إيقاع ارتجاعيّ تكراريّ ، يعادل ما أراده الشّاعر من عواطف تشعر بالغبطة والسّعادة والفخر .

وعلى الوتيرة نفسها يختار الشّاعر **البحر السّريع** ، و قافية الرّاء المكسورة هذه المرة في قوله:[2]

مَـــنْ سَبَـقَ السَّلْـــوَةَ بِالصَّـــــبْرِ فَـــازَ بِفَضْـــلِ الحَمْـــدِ وَ الأَجْـــرِ

يصف الشّاعر في هذا الشّاهد حال من ابتلي بمصيبة ، فإذا ما سبق جزعه وألمه صبرُه ؛ كان جزاؤه عظيماً ، فقد فاز حينها بفضل الحمد وأجره . والملاحظ هنا أيضاً أنّ الشّاعر لجأ إلى اعتماد الرّاء المكسورة أيضاً في تصريعه وقافيته ، و حقّ عليّ الاعتراف بدقة اختياره وحسنه ، فقد كان اختيار الرّاء متوافقاً تماماً مع الفكرة التي أراد الشّاعر إيصالها ، فمرّة اخرى يعتمد الشّاعر الارتجاع الصّوتيّ لحرف الرّاء ليدلّل بها على ارتجاع الثّواب والأجر للصّابر والمحتسب

---

[1] **نفسه** ، ص ٧١.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٩٧.

إذ إنّ هذا التّكرار يخلق إيقاعاً نفسيّاً داخليّاً يبعث في نفس الإنسان سكينة وطمأنينة حين يسمع ذلك الأجر والثّواب ، أضف إلى ذلك اختيار الكسرة دون سائر الحركات ، لتحمّل الصّوت بعداً من الخشوع والرّجاء ، يتناسب مع حالة النّفس المنكسرة وقت المصيبة والشّدائد .

ويمكن القول : إنّ " للإيقاع الصّوتيّ المؤثّر دلالات بلاغيّة ، لا تقلّ في أهميّتها عن دلالة الألفاظ ، وتزيد أهميّة الإيقاع الصّوتيّ إذا تطابقت دلالاتها مع دلالة الألفاظ أو سعتها أو أكملتها" [1].

إذن : كان غرض التّصريع في هذه الشّواهد التي مرّت غرضه إيقاعيّاً بحتاً ، ولم يكن مجرد تقليد متّبع في قصائد الشّعر .

ومن قافية الرّاء إلى الباء ينتقل ابن الجهم ليجمع من حروف اللغة ما يوافق مبتغاه ، ويصل بفكره وإحساسه للمتلقّي ، فها هو يقول :[3] **(البسيط)**

مَا الجُودُ عَنْ كَثْرَةِ الأَمْوالِ وَالنَّشَبِ[2] وَلا البَلاغَةُ فِي الإِكْثَارِ وَ الخُطَـــبِ

تظهر فلسفة الشّاعر الفكريّة في هذا البيت ، إذ يرى أنّ الجود الحقيقيّ لا يكون مع كثرة الأموال عند الكريم ، حيث ظهرت لنا حكمة الشّاعر وبلاغته عندما لجأ إلى الحذف في هذه الفكرة ، فقوله ليس الكرم أنْ تكرم مع وجود المال الوفير عندك ، مع تقدير محذوف يلمحه المتلقّي النّبيه ، أنّ الجود الحقيقيّ ، هو أنْ تجود على الآخرين على قلّة مالك عملاً بقوله تعالى : ﴿ وَيُؤْثِرُونَ عَلَى أَنفُسِهِمْ وَلَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌ وَمَن يُوقَ شُحَّ نَفْسِهِ فَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ ﴾[4] هذا هو الجود الحقيقيّ ، وليست البلاغة في كثرة الأقوال والخطب ، بل البلاغة الإيجاز ، وهو بهذا يظهر مكنون نفسه ، فيمن يتشدّقون بالخطب والكلام الكثير لينالوا رضى الخليفة ، في حين أنّ قلّة كلامه لا تعني عدم قدرته أو ضعفه في التّعبير ، والملاحظ أنّ ابن الجهم اختار هذه المرّة حرف الباء الانفجاري المكسور ، وإنّما كان اختيار هذا الحرف للتّعبير عن إحساسه بالظّلم ، فما

---

[1] ستيتية ، سمير ، **روافد البلاغة ، بحث في أصول التّفكير البلاغيّ** ، مجلّة علامات في النّقد الأدبيّ الثّقافيّ بجدّة ، العدد السّادس ، رجب ١٤٢٢هـ / سبتمبر ٢٠٠١م ، ص ٢٧٦.

[2] النّشب : المال الأصيل من النّاطق والصّامت ، من أسماء المال ، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (نشب).

[3] **الدّيوان** ، ص ١١٠.

[4] **سورة الحشر** ، آية ٩.

كان حرف الباء إلّا أنْ أحدث وقعاً ودويّاً في داخل النّصّ ، حمل دلالة عميقة ، اختاره الشّاعر ليفجّر به شحنات الغضب والقهر التي كان يشعر بها ، فكان للتّصريع هنا إيقاع عنيف هزّ النّفوس ، وقرع طبول التّمرد والعصيان والثّورة .

ويختار الشّاعر مرّة أخرى في قصيدة أخرى صوت الباء لقافيته مصرّعاً البيت الأول في قصيدته حيث يقول :[1] **(السّريع)**

الدّمْـــعُ يَمْحُـــو وَ يَـــدي تَكْتُـــبُ عَـــزَّ الهَـــوَى وَ امْتَنَـــعَ المَطْلَـــبُ

ففي هذا الشّاهد يصف الشّاعر حاله العاشق ، في مفارقة جميلة ، فالدّمع يمحو ما تخطّه يده ، إلّا أنّ يده تلحّ على الكتابة عمّا يجول فيه نفسه من شوق وحنين ، حين عزّ الهوى وامتنع اللقاء بين الأحبّة ، وإذا ما توقّف المتلقّي عند إيقاع البيت ؛ يجد نفسه تشعر بتلك النّغمة الانسيابيّة المليئة بالشّجن ، وقد لا يدرك المتلقّي مصدر هذا الشّجن الذي غزا نفسه ، غير أنّ وقع صوت الباء الانفجاريّ خفّفت الضّمة من حدّته ، فخرج يحمل لحناً شجيّاً ، وكأنّه زفرة ألم يدفعها القلب إلى الخارج ، بحروف تخطّها اليد وتذرفها الدّموع .

ولا يمكن تجاهل ما تركه التّصريع من أثر إيقاعيّ على القصيدة ، إضافة إلى كونه إشارة للقافية، إلّا أنّه خلق موسيقى عذبة بين ثنايا الحروف والكلمات ؛ فأنتج لحناً خفق مع خفقان الشّوق في القلب لابساً حلّة من الحروف ، التي كان صوت الباء أبرزها ، لما يحمله من صفة الانفجار، وكأنّه شكّل صرخة فجّرت ذلك الشّوق في نفس ابن الجهم .

ومن صوت الباء الانفجاريّ إلى صوت الدّال الانفجاريّ أيضاً ، يقول ابن الجهم :[2]

(السّريع)

أَعْظَـــمُ ذَنْبِي عِنْدَكُـــــــــمْ وُدِّي فَلَيْـــتَ هَـــــذا ذَنْبُكُـــمْ عِنْـــدي

يخاطب الشّاعر المحبوبة مصرّحاً بأنّ أعظم ذنوبه عندها هو حبّه ومودّته ، ولكنّه يكمل متمنيّاً أن يكون ذنبهم نفسه عنده ، في إشارة خفيّة للعتاب ، على تقصيرهم في مودّته ، ومن

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٠٨.

[2] **نفسه** ، ص ١٢٩.

الملاحظ أنّ اختيار الشّاعر لقافية قصيدته المقطع الطّويل (دي) وتصريع البيت به لهو إشارة قاطعة على رغبة الشّاعر في نقل دوي البركان الثّائر في نفسه ، وإحساسه بالظّلم من أحبّته .

وشكّل التّصريع بعداً إيقاعيّاً قويّاً كدويّ انفجار صارخ ، في الصوت (دي) الذي حمل بركاناً من الأحاسيس التي حاولت بالتّصريع والقافية المنتقاة بعناية أن يوصلاها للمتلقّي ، لهذا كان الإيقاع الموسيقيّ الذي أصدره التّصريع ، يوازي في تأثيره ذلك الإيقاع النّفسيّ الذي شعر به المتلقّي عند سماع الشّاهد .

خامساً : التّـــــدوير

عرف القدماء التّدوير في دراستهم للبيت الشّعريّ ، فكان (المدوّر) هو أحد المسميات التي أطلقت على البيت ، أو (المداخل) أيضاً ، ولقد عرّفه ابن رشيق "المداخل من الأبيات ما كان قسيمه متّصلاً بالآخر وغير منفصل منه ، وقد جمعتهما كلمة واحدة ، وهو المدمج أيضاً ، وأكثر ما تقع في عروض الخفيف ، وهو من حيث الأعاريض دليل على القوّة ، إلّا أنّه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين ، وقد يستخفّونه في الأعاريض القصار كالهزج ومربوع الرّمل وما أشبه ذلك "[1]، ولا يختلف تعريف الدّكتور إيميل يعقوب في المعجم المفصّل عن ابن رشيق وقد سمّاه التّسميات نفسها، (البيت المداخل أو المدمج أو المدوّر)" وهو ما فيه كلمة مشتركة بين شطريه (صدره وعجزه) ، ويُسمّى أيضاً موصولاً أو متداخلاً ، وهو يحدث في كلّ البحور لاسيّما الأبيات المجزوءة منها"[2].

وأفاضت نازك الملائكة في الحديث عن التّدوير في الشّعر القديم والحرّ على حدّ سواء ، ربّما بشكل لم يتناوله غيرها من النّقّاد ، وقد أشارت في سياق حديثها أن العروضيين لم يتناولوه من ناحية ذوقيّة ، بل كلّ ما كان منهم أنّهم "نصّوا على جواز وقوعه بين الأشطر دونما إشارة إلى المواضع التي يمتنع فيها ، لأنّ الذّوق لا يستسيغه ، والواقع أنّ كلّ شاعر مرهف الحاسة

---

[1] **العمدة** ، ١/١٧٧-١٧٨.

[2] **المعجم المفصّل في العروض والقافية وفنون الشّعر** ، ص ١٧٣.

ممن مارس النّظم السّليم ، ونما سمعه الشّعريّ ؛ لا بدّ أنْ يدرك بالفطرة أنّ هناك قاعدة خفيّة تتحكّم في التّدوير بحيث يبدو في مواضع ناشزاً يؤذي السّمع"[1].

أمّا عن أثر التّدوير على الإيقاع ، فتخلص نازك الملائكة إلى أنّ " للتّدوير فائدة شعريّة ، وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشّاعر ، ذلك أنّه يسبغ على البيت غنائيّة وليونة لأنّه يمدّه ، ويطيل نغماته" [2].

والحقيقة أنّ الدّارسة على ضوء بحثها وجدت أنّ التّدوير تناوله الدّارسون من ناحية عروضيّة في غمار حديثهم عن البيت الشّعري، على أنّ أثره على الجانب الإيقاعيّ في القصيدة لم يحظ بذلك الاهتمام من الدّراسات ، ولكنّ ورود هذا الأسلوب بشكل لافت في ديوان ابن الجهم ؛ أثار أنظار الدّارسة بأنّ خلف هذا الأسلوب بكلّ تأكيد غاية فنّيّة دلاليّة أدبيّة تتجاوز حدود العروض والقافية وتقسيم البيت ؛ لذلك جاءت دراسة التّدوير في شعر ابن الجهم متّسقة مع رغبة الدّارسة في الكشف عن غاية الشّاعر من توظيفه ، وأثره على الإيقاع والدّلالة .

وفي إحدى القصائد التي مدح فيها ابن الجهم الخليفة ، مظهراً مكانته وأثره على الحياة يقول:[3]

(مجزوء الرّمل)

سَيِّـدي مَـــــا أَبْغّـضَ العـيـــ ـــش إذا فـــــــارَقْتُ قُـرْبَـــــــكْ
أَيُّهَـــــــا الوَاثِـــــقُ بِـالـلـــــ ـــه لَقَـدْ نَـــاصَحْتَ رَبَّـــــــكْ
أَصْبَحـــتْ حُجَّتُـــــكَ العُلْـــــ يَـــا وَ حِـــزْبُ اللهِ حِزْبَـــــــكْ

ففي هذه الأبيات يمدح الشّاعر الخليفة ، موجّهاً حديثه إليه بصورة مباشرة ، مبيّناً له صعوبة العيش بعد فراقه ، وهو الواثق بالله الذي أخلص النّية لله تعالى ؛ فكانت نتيجة ذلك أنْ أصبح صاحب الحجّة الأقوى ، ونصره الله ، فغدا أنصاره أنصار الله ، والملاحظ أنّ الشّاعر اعتمد التّدوير في هذه الأبيات ؛" فأدّى دوراً كبيراً في كسر التّقسيم العروضيّ أو الوزن الموسيقيّ للبيت ، فكانت التّفعيلات مستمرّة متواصلة ، والأصل أن تنتهي التّفعيلة عند نهاية كلمات الشّطر الأول (صدر البيت) لتبدأ التّفعيلات الجديدة في عجز البيت .وفي هذا كسر للحواجز

---

[1] **قضايا الشّعر المعاصر** ، ص ٩٢.

[2] **نفسه** ، ص ٩١ .

[3] **الدّيوان** ، ص ١٦.

الموسيقيّة المعروفة ، وهو يولّد نوعاً من الإيقاع الهادف إلى التّخلص من الرّتابة والانتظام المألوف في القطعة الشّعريّة عبر تنويع الموسيقى"[1].

وفي موقع آخر يدوّر الشّاعر مجموعة من الأبيات في قصيدة واحدة فيقول :[2] **(الخفيف)**

أَيْقَنَـتْ مِـرَّةُ [3]الحَــوادِثِ أنْ لَيْـــــ ... سَ إلى الإنْتِصـــارِ مِنْهَـا سَبيـلُ
فَهِيَ تُبْلـــي وَ تَسْتَجِـــدُّ وَتَسْتَبْـــ ... ـدِلُ مِنّـــا وَ لَيـــسَ مِنْهـا بَديـــلُ
أيُّ خَطْـبٍ أَجَـلُّ مِنْ أَنْ يُرى جِسْـــ ... ـمُكَ قَـدْ مَسَّـــهُ الضّنى وَ النُّحولُ
وَلَهَـتْ أَنْفُسٌ وَكـــادَتْ مِنَ الوَجْـــ ... ـدِ عُيـــونٌ مَـــعَ الدُّمـــوعِ تَسيْـــلُ

فحين اعتلّ الخليفة المتوكّل نظم ابن الجهم هذه القصيدة ، مظهراً أسفه وألمه لمرضه ، ولكنّه كعادته ، يُظهر فلسفته ونظرته للأمور في أشعاره ، فها هو يتحدّث عن تفوّق الحوادث على الإنسان ، ولكنّه يلجأ إلى الاستعارة لينقل بها فكرته ؛ إذ يجعل من الحوادث وشدّتها إنساناً ، يفكر ويفهم ويعي ، وهذه الحوادث والمصاعب كانت على يقين بأنّه لا يمكن للإنسان أن يغلبها أو ينتصر عليها ، فهي التي تملك القدرة على الهلاك والبلى ، تبدّل وتغيّر في الأحوال والظّروف ، ولكنّ الإنسان لا يمكن أن يبدّلها أو يغيّر من أمرها شيئاً ، ولكنّه يتحدثّ بعد ذلك عن مرض الخليفة ، حيث يرى أنّ كلّ المصاعب تهون أمام مرضه ، إذ عدّه الشّاعر خطباً جللاً ، حين يُرى الخليفة هزيلاً مريضاً ، فما كان إلّا أن ولهت النّفس رأفة بحاله ، وكادت أن تبكي العيون شفقة عليه .

ولم يقف الشّاعر عند هذا الحدّ في التّدوير ، بل جاءت أغلب أبيات القصيدة مدوّرة ، وربّما كان اللجوء إليه هنا لحاجة ملحّة تمثّلت في رغبة الشّاعر التّعبير عن ذلك الألم الجيّاش في دواخل نفسه وروحه حسرة على ما آل إليه حال الخليفة ، إذ إنّه حمل بكلّ تأكيد دلالتين : أولهما دلاليّة كثف بها الشّاعر حالة الحزن المخيّمة على نفسه وعلى المسلمين بسبب مرض الخليفة ، وثانيهما إضفاؤه إيقاع داخليّ جاء متناغماً مع الحزن النّفسي ، فارتباط الكلمات بين شطري البيت هو تعبير عن نغمة حزينة متّصلة بذلك الألم الذي لا ينتهي ، متّصلاً بأنّة الوجع التي

---

[1] السّعودي محمّد ، خليفات خالد ، **أسريّات المعتمد بن عبّاد ، (دراسة نقديّة)** ، مجلّة جامعة دمشق ، المجلّد السّابع والعشرون ، العدد الأول والثّاني ، ٢٠١١م ، (١٩٧-٢٢١) ، ص ٢٠١٣.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٢٣-٢٤.

[3] المِرة: القوّة و الشّدّة ، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (مرر).

جاءت على هيئة حروف نقل بها الشّاعر أنين حزنه الذي لا ينفكّ متزايداً كلّما رأى هزال الخليفة ونحول جسده ، ولذا جاء التّدوير إيقاعاً متوافقاً مع حزنه " كما أنّه ترك أثراً في تأكيد المعنى الذي يريده الشّاعر ، فقدّم الشّاعر هذا المعنى على الوحدة الموسيقيّة والنّظام الموسيقيّ في البيت، فأتى التّدوير ليحقّق استمراريّة للتّعبير عن عواطف الشّاعر ومشاعره وأحاسيسه "[1].

وللتّدوير إيقاع مميّز في المدح ، إذ يمدح الشّاعر بني العبّاس قائلاً :[2] **(مجزوء الرّمل)**

لِبَني العَبَّـــــــاسِ أَحْـــــــلا ... مٌ عِظـــــــــامٌ وَوَقـــــــارُ
وَلَهُـــم في الحَـــــرْبِ إقْـــــدا ... مٌ وَ رَأْيٌ وَاصْطِبـــــــــــارُ
وَ لَهُـــــم أَلْسِنَـــــةٌ تَبْـــــ ... ـرِي كَمـــــا تَبْـــرِي الشِّفـــارُ
وَوُجـــــوهٌ كَنُجـــــومِ الـــــ ... ـلَيْـــــلِ تَهْـــدِي مَـــنْ يَحـــارُ

ويسبغ الشّاعر في هذه الأبيات على بني العبّاس صفات كثيرة ، فهم أصحاب العقول الحكيمة والعظيمة ، أصحاب الهيبة والوقار ، تظهر شجاعتهم وإقدامهم في ساحات الوغى ، وهم أصحاب الرّأي الحكيم السّديد ، وفوق ذلك كلّه لهم ألسنة حادة كأنّها الشّفار ، وبعد أن ينهي الشّاعر صفاتهم المعنويّة يصفهم ماديّاً ، فيصف وجوههم النيّرة المضيئة ، مشبّهاً إياها بنجوم الليل التي تهدي بضيائها الحيارى والتّائهين .

إنّ الدّارس إذ ينعم النّظر في التّدوير الذي لجأ إليه الشّاعر يجده جاء ذا بُعد إيقاعيّ منح المعاني متّسعاً من الدّلالة ، فتلك الكلمة التي توزّعت بين شطري البيت جسدت امتداداً لتلك الصّفات التي أسبغها الشّاعر على ممدوحيه ، وشكّلت تواصلاً بين الصّفات وكأنّ هذه الصّفات تكمل إحداهما الأخرى بلا انقطاع بينهما ، كما أنّه أضفى على الأشعار إيقاعاً خلق كسراً للرّتابة المعتادة للبيت الشّعريّ ، وحمل امتداد الصّوت الذي تغنّى به الشّاعر بصفاتهم ، إضافة إلى وجود حرف الرّويّ (الرّاء المضمومة) التي جاءت متناسبة مع تدافع وتلاحق هذه الصفات المتتابعة كطرق صوت الرّاء التّكراريّ .

---

[1] السّعودي محمّد ، خليفات خالد ، **أسريّات المعتمد بن عبّاد ، (دراسة نقديّة)** ، مجلّة جامعة دمشق ، المجلّد السّابع والعشرون ، العدد الأول والثّاني ، ٢٠١١م ، ص ٢١٣.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٣٨.

خلاصة القول: إنّ الشّاعر اعتمد التّدوير في كثير من قصائده حتّى جاءت قصائد كاملة مدوّرة الأبيات ، وهذا لا يعدّ نقصاً في الشّعر بل العكس ، هو إنتاج جديد لدلالات متعدّدة عجز التّقسيم المألوف للبيت أن يصل إليها أو ينقلها .

واكتفت الدّارسة بهذا القدر من الشّواهد حتّى لا تثقل كاهل البحث فيأتي طويلاً ، لذلك فإنّها تحيل القارئ إلى شواهد أخرى في الدّيوان ، يمكن الاستزادة منها .[1]

في ختام هذا المبحث تخلص الدّارسة إلى أنّ البديع شكّل حركة معيّنة للإيقاع في الدّيوان ، فجاء مشبعاً بإيحاءات دلاليّة وإيقاعيّة ونفسيّة حملت أفكار الشّاعر وآرائه وفلسفته ، أضف إلى ذلك ترنيمات كانت تنتفض في خوالج نفسه وروحه ، خدمها البديع بإيقاعيته لتصل للمتلقّي بالصّورة المبتغاة .

[1] للاطّلاع على المزيد من الشّواهد ينظر: **الدّيوان**، ص ١٣ كاملة ، ١٦، ٢٣، ٢٥، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ١٣٨، ١٥٠، ١٧٧، ١٨٣.

الفصل الرّابع

الصّورة الشّعريّة في شعر عليّ بن الجهم

الطّبيعة مصدر للصّورة

تعدّ الصّورة الفنّيّة عنصراً مهمّاً من عناصر الإبداع التي تتجلّى فيها قدرة الشّاعر على التميّز في الأداء، فصوره ابتكارات ينافس بها غيره من المبدعين، "يتردّد مصطلح الصّورة الفنّيّة كثيراً في كتابات الدّارسين والنّقّاد؛ بحيث أصبح من الممكن القول بأنّه لا يوجد باحث يتصدّى لدرس الشّعر ونقده وتمييز جيده من رديئه، والمقارنة بين شاعر وآخر دون أن تكون الصّورة ذروة عمله وسنامه ، وجوهر بحثه ولبابه، فهي الأساس الذي يُعتمد عليه في تقييم موهبة الشّاعر وكشف أصالته، وسبر أغواره الشّعوريّة ، وقدرته على التّوغّل بحسّه الممتدّ في قلب الطّبيعة ، وارتياد عالم الإنسان بكلّ معاناته وطموحاته وأشواقه"[١].

يعرّف الدّكتور عبد القادر القطّ الصّورة الفنّيّة بأنّها:"الشّكل الفنّيّ الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن يضمّنها الشّاعر في سياق بيانيّ خاص، ليعبّر بها عن جانب من جوانب التّجربة الشّعريّة الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكانياتها في االدّلالة والتّركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتّرادف والتّضاد والمقابلة والتّجانس وغيرها من وسائل التّعبير الفنّيّ والألفاظ والعبارات مادّة الشّاعر الأولى يصوغ منها الشّكل الفنّيّ، أو يرسم بها صوره الفنّيّة"[٢].

أمّا الدّكتور علي البطل فيرى الصرة الفنّيّة :"تشكيل لغويّ يكوّنها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدّمتها"[٣].

ولا يبتعد الدّكتور عزّ الدّين إسماعيل كثيراً في تعريفه للصّورة حيث يقول إنّ: الصّورة الشّعريّة قد تنقل إلينا انفعال الشّاعر وتجربته الشّعريّة، ولكنّها كذلك قد تنقل إلينا الفكرة التي انفعل بها الشّاعر ،وما الصّور التي يختارها الشّاعر ما هي إلّا انعكاس لما يدور في خلده من أفكار أو هواجس فهي صور حسيّة مشحونة بالعواطف.[٤]

---

[١] عثمان، عبد الفتّاح محمّد ، **الصّورة الفنّيّة في شعر شوقي الغنائيّ، أنواعها وسماتها و مصادرها** ،مجلّة فصول ، المجلّد الثّالث ، العدد الأول ، ١٩٨٢، ص ١٤٤.

[٢] **الاتجاه الوجدانيّ في الشّعر العربيّ المعاصر** ، ص ٣٩١.

[٣] **الصّورة في الشّعر العربيّ حتّى آخر القرن الثّالث الهجريّ ، دراسة في أصولها وتطوّرها** ، ص ٣٠.

[٤] ينظر: **التّفسير النّفسيّ للأدب** ، ص ٨٤.

وخلاصة القول يمكن أن تُجمل : في أنّ الصّورة شكّلت بشكل أو بآخر انعكاساً لحالة من الشّعور أو اللا شعور عند الشّاعر أراد بها أن يصل بمشاعره إلى مصاف الكمال والوضوح ؛ فتصل إلى سامعه بنفس الإحساس الذي يعيشه أو يقاربه، ولم يكن اللجوء إلى توظيف الصّورة إلّا نتيجة إدراك الشّعراء لأهميتها ،" فالشّاعر إذا ما أعياه التّعبير المباشر عن نقل انفعالاته؛ لجأ إلى الصورة لتسعفه في رسم ملامح تجربته، فالصّورة هي الخيال، فلا يمكن للشّاعر أن يبدع إلّا من خلالها، فهي قطب رحى القصيدة"[١].

تكمن أهميّة الصّورة الشّعريّة "في الطّريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه ، وفي الطّريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثّر به، إنّها لا تشغل الانتباه بذاتها إلّا لأنّها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه وبطريقتها في تقديمه"[٢] ، كما أنّ الشّاعر "يعمد إلى توظيف الصّورة في شعره ليستغلّ الجمال الذي تضفيه على عمله وانجذاب القارئ لهذا الجمال الذي يثير مشاعره وأحاسيسه، ويحرّك خياله ويترك أثراً بالغاً على نفسيته ويستغلّ ذلك كلّه لنقل أفكاره ورؤيته وما يريد إيصاله إلى متلقيه، معتمداً في ذلك كلّه على ثقافته العامة، وملكة الخيال التي يتمتّع بها، وعمق تجاربه في الحياة"[٣].

للشّاعر عالم خاص يرسم حدوده بالكلمات والمشاعر، واللغة هي الأداة التي يوظّفها الشّاعر لينقل بها عالمه، إضافة إلى أنّ "الشّاعر يرى أنّ نقل هذا العالم الخاص لا يتمّ إلّا بالصّور حتّى يدركه النّاس ويفهموه، ولا يخفى علينا أنّ الشّاعر يبذل جهداً كبيراً ليجد هذه الصّور...فالصّور هي وسيلة الشّعراء والأدباء والفنّانين لنقل أفكارهم وعواطفهم ، من العالم الخفيّ إلى الواقع الموجود ... فالصّورة وحدها الكفيلة بالكشف عمّا يدور في أعماق الشّاعر"[٤] .

---

[١] أقدح ، حسناء ، **الصّورة الشّعريّة عند المعتمد بن عبّاد** ، مجلّة جامعة دمشق ، المجلد الثّامن والعشرون ، العدد الثّاني ، ٢٠١٢م (٤١-٧٨) ، ص ٤٢.

[٢] عصفور ، جابر، **الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ** ، ص ٣٦٣.

[٣] محمّد ، شيماء ، **الصّورة الحسيّة في شعر فهد العسكر** ، مجلّة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانيّة ، المجلد السّادس والثلاثون ، العدد الأول ، ٢٠١١م ، (٦٢-٨٨) ، ص ٦٣.

[٤] زرقان ، عزّوز، **الصّورة الفنّيّة في الشّعر الاستصراخيّ الأندلسيّ ، الصّور الاستعاريّة أنموذجاً** ، مجلّة الأثر ، العدد الرّابع عشر، ٢٠١٢/٢/١٤م ، (٧٦-٩٣) ص ٧٧-٧٨.

لا تأتي الصّور الفنّيّة من فراغ ، وبالتّأكيد ليست من عالم وهميّ مفرغ ، بل هي مستمدّة من جذور واقعية اقتربت أو ابتعدت عن تلك الجذور ، ولكنّها بلا شكّ وليدة مزاوجة بين المحسوس واللا محسوس ، بين الواقع والخيال ، بين المدرك واللا مدرك ، ليصنع منها الشّاعر لوحة منسجمة متناسقة ، يستمتع بها المتلقّي، حين يسمعها بأذنه ، فترسمها العين لوحة خلّابة أمام ناظريه.

وعليه لا يمكن أغفال دراسة منابع الصّورة ومصادرها، لنتوّقف عند جماليات الإبداع والتّميّز التي خلقها ابن الجهم في شعره ، ومن أهم هذه المصادر : الطّبيعة

وكانت الطّبيعة عند الشّاعر العربيّ من أهمّ مصادر الإلهام ، يلجأ إليها ؛ ليعبّر بها عمّا يختلج في صدره من خوف أو رجاء أو حزن ، يحاكي مكنونات نفوسه ، وما يشيع فيها من مشاعر ، فقد عمد الشّاعر العربيّ قديماً إلى الطّبيعة ، يبثّها همومه ، ويجسّد في جمالها محبوبته ، فعيناها تشبهان النّرجس ، وأسنانها بلون البرد ، وشعرها يحاكي سواد الليل في شدّة حلكته ، وغيرها من التّشبيهات التي حاول أن يقتنص منها أجمل الصّور ؛ ليرسم للمحبوبة أجمل لوحة قد يتصوّرها القلب وتتوق لها الرّوح ، كما بثّ الشّاعر الطّبيعة أشواقه ، واقتبس من صورها الجميلة لوحات فنية متعدّدة ، كانت تلك الطّبيعة مثار الحنين الذي يهز وجدان الشّاعر كلما فاض به الوجد إلى الأحبّة ، ولم يُبق الشاعر مظهراً من مظاهر الطّبيعة إلا ومزج بينها وبين مشاعره ، أو كانت شاهداً على فيض مشاعره ، ويفتتن بآيات الجمال فيها ثم يصوّرها كما تمثّلتها نفسه ، وربما يعود ذلك إلى طبيعة حياته ، حيث كانت الصحراء ممتدة أمامه يجوبها شرقاً وغرباً ؛ مما جعله يلجأ إلى الطّبيعة يستمدّ من مناظرها التي تراءت له ما يكون انعكاساً لمكنونات نفسه، ولا يختلف العصر العبّاسيّ عن العصور التي سبقته في توظيف الطّبيعة ، بل العكس ، فوجود القصور والبساتين والرّياض الغنّاء كان محفّزاً ودافعاً قويّاً عند الشّاعر ليستلهم منها صوره وزخارفه اللغويّة المحمّلة بألوان الورود الزّاهية ، وصور برك الماء والنّوافير التي تفنّن الخلفاء في تزيين قصورهم بها ، على أنّ الطّبيعة لم تكن تنحصر في هذه الجوانب فقط، بل إنّ الشّعراء اقتنصوا من كلّ جوانبها من مظاهر كونيّة مختلفة كالبرق والرّعد والنّجوم والشّمس والقمر ...إلخ .

لم يختلف ابن الجهم عن بقيّة الشّعراء، فقد سار هو أيضاً على نهجهم في توظيف الطّبيعة في صوره ، وعلى ضوء دراسة شعره قسّمت الطّبيعة إلى قسمين :

أ- الطّبيعة السّاكنة:

الطّلل: كان الطّلل ملمحاً بارزاً من ملامح القصيدة العربيّة القديمة ، أو قل إنْ شئت ركناً أساسيّاً من أركان بنائها، وعلى الرّغم من حالة الاستقرار والدّعة التي عاشها العرب بعد ذلك ، إلّا أنّ الحنين إلى القدم ظلّ كجمر تحت الرّماد كلّما هبّت عليه رياح الذّكرى عادت تشعله من جديد "فالطّلل صورة لبيئة التهمها السّكون ، وغطّاها العفاء، إنّه الأثر المندثر الذي يمثّل الماضي المفقود في الحاضر الموجود"[1]، هي طبيعة العربيّ الذي شهد له الجميع بالوفاء ، ولتستمع إلى قول ابن الجهم :[2] **(الوافر)**

وَفـــــاءً إِنْ نَـــأتْ بالجـــارِ دارٌ وَرَعْيـــاً للمَـــوَدَّةِ والذِّمـــــامِ

تظهر في هذا الشّاهد شملة الوفاء المتأصّلة في العربيّ، إذ لم تستطع الحياة الاجتماعيّة الجديدة أن تنزع تلك الصّفة عنهم ، فها هو ابن الجهم يعلنها صريحة، بأنّ الوفاء باقٍ وإن كان الفراق هو المصير، ونأت بهم الدّار، سيرعى المودّة التي كانت ويرعى العهود والمواثيق ، وسوف يصونها، هذا الوفاء الذي دفع ابن الجهم للوقوف على أطلال الدّيار ليبكيها ويحيّيها قائلاً:[3] **(الوافر)**

قِفُـــوا حَيُّـوا الدِّيـــارَ فـإِنَّ حَقّـاً عَلَيْنـــــا أَنْ نُحَيّي بِالسَّـــــــلامِ
حَـــــرامٌ أَنْ تَخَطّـاهـــا المطايـــا وَلَـــمْ نَـــذْرِفْ مِنَ الدَّمـعِ السِّجـامِ

وفي هذه الأبيات يقف ابن الجهم يبكي الدّيار البائدة، ويأمر رفاقه بالوقوف وإلقاء التّحية عليها، إذ يرى أنّه من الظّلم والتّعسّف أن يتجاهلوها، دون الوقوف عليها وذرف الدّموع .

---

[1] قادرة، غيثاء، **المنهج الأسطوريّ في قراءة الشّعر الجاهليّ**، مجلّة دراسات اللغة العربيّة وآدابها، العدد السّابع ٢٠١٠م .

[2] **الدّيوان** ، ص٥.

[3] **نفسه** ، ص٤.

الرّياض[1]: كان للطّبيعة العبّاسيّة أثر فاعل في شعر الشّعراء، إذ أنتجت قرائحهم الشّعريّة صوراً مستقاة من البساتين والرّياض الغنّاء " إذ إنّ مهمّة الشّاعر الوصّاف لا تعدو أن تكون كمهمّة الرّسّام، إذ يعمد في أغلب حالاته إلى نقل مشاهد مرئيّة من الطّبيعة بلغة ملوّنة ، وإلّا كيف له أن ينقل منظراً ملوّناً ، والطّبيعة جميعها لوحة ملوّنة إلى حيّز الفنّ الشّعريّ ما لم يتّخذ من اللغة الملوّنة أساساً يحاكي به منظر الطّبيعة"[2]، ومن جميل قول ابن الجهم :[3]

(الطّويل)

وَطِئْنَا رياضَ الزّعفرَانِ وَ أَمْسَكَتْ عَلَيْنَا البُزاةُ البِيضُ حُمْرُ الدَّرارِجِ[4]

في هذه اللوحة الفنّية يبدع ابن الجهم صورته الغنيّة بالألوان الزاهية، حتّى ليشعر القارئ أنّه يستحضر لوحة فنّيّة ، يصف فيها ابن الجهم تلك الرّياض التي كانت مليئة بالزعفران، النّبات ذو الرّائحة الطّيبة ، ومن حولهم البزاة ، والدّرارج الملونة، حتّى أنّ الرّسام ليستطيع أن يبدع لوحته إذا ما سمع تلك الأبيات، وفي موقع آخر يقول ابن الجهم:[5] **(البسيط)**

وَاشْرَبْ عَلى الرَّوْضِ إِذْ وَشَّى زخارَفه زَهْرٌ وَنَوْرٌ تَوْراقٌ وَتَوْرادُ[6]

في هذا البيت يستنشق القارئ عبق الأزهار، وتكتحل عيناه بألوان الرّياض الزّاهية ، يلتمسها السّامع في قول (وشّى) والوشي هو الثّوب المزخرف . يدعو الشّاعر السّامع إلى الشّراب ولكن ليس في أيّ وقت ، بل حين تكتسي الرّياض بزخرف الألوان ، فتزهر البراعم ، وتخضّر الأشجار، ويملأ الورد أرجاء البستان، هذه الصّورة التي استمدّها الشّاعر من البيئة العبّاسيّة المترفة ، فـ " الصّورة الفنّيّة التي أبدعها الإنسان خلال رحلة البشريّة تمثّل وعاء للتّجربة

---

[1] للمزيد من الشّواهد التي قيلت في الرّياض ينظر : **الدّيوان** ، ص ٣٢،١١١،١٠٥، ١٢٠، ١٢٣، ١٣٩.

[2] فوّاز ، لؤي ، **الطّبيعة الأندلسيّة وأثرها في استثمار اللون الشّعريّ** ، مجلّة كليّة التّربية الأساسيّة ، العدد الثّالث والسّبعون ، ٢٠١٢م (٢٣١-٢٦٠) ، ص ٢٣٢.

[3] **الدّيوان** ، ص ١٢٠.

[4] الدّرّاج : ضرب من الطّير ، وهو من طير العراق، أرقط أنفط ، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (درج).

[5] **الدّيوان** ، ص١٢٣.

[6] الزّهر: نَوْر كلّ نبات ، أو الأصفر منه ، والنّوْر: الأبيض من الزّهر، توراق: من ودرّق الشّجر، ابن منظور ، **لسان العرب**، مادة (زهر، نور، ورق) توراد: لم أجد لها معنى في معاجم اللغة ، ولكن إذا ما قيست بكلمة "توراق" ف "توراد" هي ورّد الشّجر ، أي أصبح ذا ورد .

الإنسانيّة بكامل أبعادها"[1] وواقعها ، إذ إنّها تستمدّ وجودها من واقع الإنسان ، ومن مخزونه الإنسانيّ والاجتماعيّ والثّقافيّ وكلّ ما يمتّ لعالمه بصلة .

القصور:[2] " فتحت البيئات الحضاريّة الآخذة بالتّمدّن للشّاعر العبّاسيّ آفاقاً جديدة للوصف ، وقد كانت قصور الخلفاء التي تفنّنوا فيها وجعلوها بهجة للعين والنّفس من العناصر التي اجتذبت إليها الشّعراء فأبدعوا في تصويرها كما أبدع أولئك في تشييدها ، وها هو ابن الجهم يصف أحد قصور المتوكّل في سامراء وصفاً تشخيصيّاً حيّاً حين يتحدّث عن قبّة ذلك القصر التي تكلّم النّجوم وتستمع منها إلى أسرارها ، وعن شرفاته التي حُلّيت بالفسيفساء، وتماوجت فيها الأنوار كأنّها فتيات النّصارى يتخطّرن ويرقصن ، ثمّ عن نافورة القصر التي تندفع نحو السّماء في إصرار عجيب كأنّ لديها عندها ثأراً"[3]في صورة جميلة متميّزة ، جديدة في معناها يرسمها ابن الجهم واصفاً بها ساحة قصر المتوكّل المعروف بـ "الهارونيّ" قائلاً:[4] **(المتقارب)**

صُحُــونٌ[5] تُســافِرُ فيهــا العُيــونُ وتَحْسِــرُ[6] عَــنْ بُعــدِ أقطارِهــا

ويظهر أثر البيئة العبّاسيّة بقصورها الفارهة واضحاً في هذا الشّاهد ، الذي يصف فيه ابن الجهم عظمة ساحة القصر ، والتي إن دلّت على شيء فإنّما تدلّ على ضخامته ، فالشّاعر هنا يصف ساحة القصر بل هي ساحات على وجه الدّقة ، تجول فيها العيون وتسافر، ولم يأت اختيار الشّاعر للفعل(تسافر) اعتباطاً بل عن وعي بدلالته، فالسّفر يكون لمسافات بعيدة ، إذ لا تسمّى الأماكن القريبة سفراً ، وإنّما السّفر للبعد والمسافات البعيدة ، هذا الفعل الذي جاء متوافقاً مع ضخامة وعظمة هذه السّاحات ، وما يؤكّد ذلك عجز البيت الذي يبيّن فيه عجز العيون عن إدراكها لنهاية هذه السّاحات ، هذا الأمر الذي جاء متوافقاً مع دلالة الفعل (تسافر) في الشّطر الأول من البيت .

---

[1] الفضلي، سعديّة محسن عايد ، **ثقافة الصّورة ودورها في إثراء التّذوّق الفنّيّ لدى المتلقّي** ، رسالة ماجستير، جامعة أمّ القرى، السّعودية ١٤٣١هـ /٢٠١٠م ، ص٢٠٠.

[2] للمزيد من الشّواهد التي قيلت في القصور ينظر، ٥٥، ٨١، ٨٧.

[3] إسماعيل ، عزّ الدّين ، **في الأدب العبّاسيّ ، الرّؤية والفنّ**، ص ٤٠٥.

[4] **الدّيوان** ، ص ٢٩.

[5] الصّحن : ساحة وسط الدّار، ابن منظور ، **لسان العرب**، مادة (صحن).

[6] تحسر: حسر بصره : أي كلّ وانقطع نظره من طول مدى، **نفسه** ، مادة (حسر).

القباب: عرف العبّاسيّون نتيجة احتكاكهم بالشّعوب الأخرى الفنّ المعماريّ فتجلّى ذلك في قباب قصورهم ، التي كانت آية في الإبداع والفنّ ، وها هو ابن الجهم يصفها في لوحة فنّيّة متميّزة ، تشهد له بالإبداع والتّجديد، في قوله :[1]

(المتقارب)

وَ قُبَّــةُ مُلْكٍ كَـــــأنَّ النّجـــــو م تُفْضـــِي إليهـــــا بِأسْرارِهـــــا

ويصف الشّاعر هذه القبّة بالعلوّ والشّموخ ، فالنّجوم تبوح بأسرارها إليها ، في إشارة رمزيّة من الشّاعر إلى قرب هذه القّبة في علوّها من النجوم ، هو ضرب من المبالغة ، ولكنّها صورة جميلة جديدة ، الإنسان يبوح بأسرارها لمن هو قريب منه ، والقبّة هنا بارتفاعها غدت قريبة من النّجوم فكوّنت علاقة صداقة ، جعلت النّجوم تفضي لها بأسرارها ، أو ربّما لإحساس النّجوم بقوة هذه القبّة وعظمتها وقدرتها على مساعدة الآخرين وفق المنطق البشريّ ، وخلاصة القول : إنّ الشّاعر أجاد في هذا الوصف ، فجاء متميزاً سامياً كسموّ تلك القبّة التي طاولت عنان السّماء.

الشّرفات: ولا يكتمل القصر دون شرفات تزهو به فتحيطه من جهاته الأربع ، لتشكّل إبداعاً فنّيّاً متميّزاً ، ولا يغفل ابن الجهم شرفات القصر فيبدع في وصف ألوانها الزّاهية التي تحاكي ألوان الرّبيع ، فيقول فيها:[2] **(المتقارب)**

لَهـــا شُرُفـــاتٌ كـــأنَّ الرّبيـــــعَ كَساهـــــا الرّيـــاضَ بِأنْوارِهـــــا

يصف الشّاعر هنا ألوان الشّرفات الزّاهية ، حيث يشبّه جمال ألونها وتألّقها وكأنّ الرّبيع قد كساها من ألوان الرّياض البهيّة ، هذا الوصف الذي أراد به أن يصف جمالها، وبريق ألوانها المتناثرة كأزهار الرّياض والبساتين .

النافورة: وكما عرف العرب الفنّ المعماريّ الراقي، عرفوا أيضاً النّوافير التي شكّلت مظهراً جماليّاً من مظاهر التّرف العمرانيّ ، وفي آية شعريّة جميلة يصف ابن الجهم إحدى هذه النّوافير

---

[1] **الدّيوان** ، ص ٢٩.

[2] **نفسه** ، والصّفحة نفسها .

في صورة بهيّة فيقول :[1]

وَ فـــوَّارةٍ ثأرُهـــا في السّمـــــاءِ فليسَـــتْ تُقَصِّـــرُ عَنْ ثارِهـــــا

يأتي ابن الجهم على وصف النّافورة التي أطلق عليها لقب" فوّارة " للتّعبير عن شدّة اندفاعها، كأنّ لها في السّماء ثأراً تسرع نحوه بجدّ ، فصاحب الثّأر تأخذه الحميّة والاندفاع للأخذ بثأره، هذا المعنى الذي جاء متناسباً تناسباً تامّاً مع لفظة "فوّارة" التي أطلقها على النّافورة ، ذلك الاندفاع الذي شبهه الشّاعر بشخص يلاحق ثأره ، ولا يتردّد في طلبه ، ولا يقصّر عنه .

البركة المائيّة :[2] ومن جميل وصفه لبركة القصر التي أنشأها المتوكّل قوله :[3]

(المنسرح)

أَنْشَأْتَهـــا بِرْكَـــةً مُباركَـــةً فَبـــارِكَ اللهُ في عَواقِبِهـــــا
حُفَّتْ بِمـــا تَشْتَهي النُّفـــوسُ لَهـا وَ حـــارَتِ النَّـاسُ في عَجائِبِهـــا
لَمْ يَخْلِـــقِ اللهُ مِثْلَهـا وَطَـــــناً فِي مَشْـرَقِ الأَرْضِ أوْ مَغارِبِهـــا

يصف ابن الجهم البركة التي أنشأها المتوكّل بأنّها مباركة، مستغلاً الاشتقاق اللغوي ، ليمنح الصّورة بعداً إيقاعيّاً موسيقيّاً متجانساً ، تلك البركة التي حُفّت بما تشتهي النّفوس والعيون من مناظر خلّابة من بساتين ونوافير وقباب وشرفات مزركشة ، جعلت من الصّورة لوحة مليئة بالألوان والبدائع ، ويخلص الشّاعر في النّهاية إلى القطع والشّهادة بتفرّدها وتميّزها ، وأنّ الله لم يخلق لها مثيلاً لا في مشارق الأرض ولا في مغاربها ، إذ جاء التّضاد هنا ليمنح البركة جمالاً ومكانة تتعدّى حدودها الجغرافيّة إلى مساحة أعمّ وأشمل ، وليؤكّد للسّامع أنّ الأرض خلت من مثلها ، إذ إنّها كانت الدّرة التي حازتها ساحة القصر ، ولم ينلها أيّ مكان آخر على وجه البسيطة .

المصـــدر المائيّ : وهو كلّ ما يمتّ بعلاقة للحياة المائيّة ، كالبحر والنّهر والغيث ، وغيرها.

---

[1] **الدّيوان** ، ص ٣٠.

[2] للمزيد من الشّواهد التي قيلت في البركة ينظر: **نفسه** ، ص ٣٧، ٥٥.

[3] **نفسه** ، ص ٣٢

البحـــر:[1] كثيراً ما شبّه الشعراء ممدوحيهم بالبحر في إشارة إلى كرمهم وعطائهم، ولكنّ ابن الجهم وظّف البحر في صورة وغاية أخرى في قوله :[2]

(المنسرح)

البَحـرُ والبـــــرُّ في يَـدَيْ مَلِـكٍ تُشْــرِقُ مِنْ نُــورِ وَجْهِـهِ السُّدَفُ[3]

في هذا الشّاهد يوظّف ابن الجهم لفظة (البحر) في شعره للمدح، ولكنّها بدلالة تختلف عن تلك الدّلالة التي اعتاد الشّعراء عليها ألا وهي الجود والكرم ، إنّما كان ابن الجهم هنا مجدّداً للمعنى إذ جاءت هنا كناية عن الشّموليّة وعظمة سطوته التي طالت البحر والبرّ، فابن الجهم يرى أنّ الخليفة الواثق سلطانه ليس فقط على النّاس ، وإنّما على البحر وما أقلّ وما حمل في باطنه من كائنات ، في إشارة منه إلى أنّ حكم الخليفة جاوز كلّ الحدود .

مظاهر كونيّة : "السّماء وما أظلّت".

الشّمس:[4] وفي بيت واحد يجمع الشّاعر الشّمس والرّيح معاً لينسج منهما صورة مشرقة لكرم الخليفة جعفر، فيقول فيه:[5] **(الطّويل)**

فَســـارَ مَسيرَ الشّمْسِ في كـلِّ بَلْدَةٍ وَهبَّ هُبــوبَ الرّيــحِ في البرِّ والبحرِ

يجمع الشّاعر في هذا البيت بين مجموعة من الظّواهر الكونيّة المختلفة، هي الشّمس والرّيح والبحر واليابسة، ليشكل في تعالقهما معاً صورة كاملة لإحسان الخليفة وكرمه ، هذا الإحسان الذي شمل جميع النّاس، فكان له يد بيضاء على كل بيت ، كالشّمس التي لا تغادر بيتاً إلّا وتمرّ فيه بخيوط أشعتها ، ولا تترك بلدة لا تغرقها بنورها وسناها ودفئها، هذا الإحسان الذي هبّ هبوب الرّيح في البرّ والبحر، أي أنّه سرعان ما انتشر ليطال كلّ كائن على هذه البسيطة .

---

[1] للمزيد من الشّواهد التي قيلت في البحر ينظر: **الدّيوان** ، ص ١٢٨، ١٣٦، ١٤٧، ١٦٦.

[2] **نفسه** ، ص ١٤.

[3] السُّدف : الظّلمة ، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (سدف).

[4] للمزيد من الشّواهد التي قيلت في الشّمس ينظر : **الدّيوان** ، ص ٣٤، ٧١، ١٠٥، ١٣٨، ١٤٧.

[5] ابن الجهم ، **نفسه**، ١٤٧.

القمر و البدر:[1] وفي صورة مميّزة يرسمها الشّاعر للخليفة ، يجمع فيها بين البدر والقمر في مكان واحد ، فيقول:[2] **(الكامل)**

يـا بَـدرُ كَيـفَ صَنَعـتَ بالبـدَر وَ فَضَحْتَـهُ مِـنْ حَيْـثُ لا يَـدْري
الدّهـرُ أنْتَ بِأسْـرِهِ قَمـرٌ وَ لِـذاكَ لَيْلَتُـهُ مِـنَ الشّهْـرِ

لم يكن الشّاعر هنا تقليديّاً في صورته التي رسمها ، قد يكون المعنى مسبوقاً إليه ، غير أنّ الصّورة التي جاء بها كانت متميّزة إذ يخاطب في الأبيات بدرين : هما بدر السّماء الحقيقيّ والخليفة ، فيسأله بوساطة سؤال : كيف فضح بدر الأرض(الخليفة) بدر السّماء ، حين طغى نوره فتضاءل أمامه نور بدر السّماء من حيث لم يدرِ، ولا يكتفي الشّاعر بالبدر بل يأتي بلفظ آخر له ألا وهو (القمر) حيث يصل إلى نتيجة مفادها : أنّ القمر والبدر هو ليلة من الشّهر ، ولكن الخليفة هو القمر الذي يضيء دوماً على مرّ الزّمان ، لا يطفئ بريقه شيء.

الهلال:[3] وإن كان ابن الجهم قد ذكر البدر والقمر في شعره ، فهو لم يغفل الهلال أيضاً إذ يقول:[4] **(الطّويل)**

وَ قُلْـنَ لَنـا نَحـنُ الأهلّـةُ إنّمـا تُضيءُ لِمَـنْ يَسْـري بِليلٍ ولا تَقْري[5]

ويأتي هذا الحديث على لسان النّسوة في قصيدته المشهورة" الرّصافيّة" ، حيث تشبه النّسوة أنفسهن بالبدر الذي يضيء لساري الليل، ليهدينه سواء السّبيل في حلكة الليل، على أنّهن لا يتّبعنه ، في إشارة منهن إلى التّرفّع وعزّة النّفس .

---

[1] للمزيد من الشّواهد التي قيلت في القمر والبدر ينظر: **الدّيوان** ، ص ٥٠، ١٠٨، ١١٧، ١٤٧، ١٤٨، ١٦٥، ١٧٣.

[2] **نفسه** ، ص ١٤٨.

[3] للمزيد من الشّواهد التي قيلت في الهلال ينظر: **نفسه** ، ص ١٣٩، ١٤٤.

[4] **نفسه** ، ص١٤٤.

[5] يقروه : أي يتّبعه، ابن منظور ، **لسان العرب**، مادة (قرا).

الكواكب والنّجوم :[1] وفي تشبيه جميل يأتي ابن الجهم بالكواكب ليعبّر بها عن بني العبّاس قائلاً:[2] **(السّريع)**

مـــالي ولِلْغُـــرّ بني هـاشِـــــمٍ ... في كـــلّ دَهْـــرٍ مِنْهُـــم مُنْـــــذِرُ
أكُلّمـــا قلْـــتُ خَبـــا كَوْكَـــــــبٌ ... مِنْهـــم بـــدا لي كَوْكَـــبٌ يَزْهِـــرُ

في هذه الأبيات يشبّه الشّاعر العبّاسيين بالكواكب التي تتناوب في الظّهور، إذا ما خبا منهم كوكب، ظهر غيره يتلألأ في الأفق ، في إشارة إلى الخلفاء، فما إن يرحل خليفة منهم مودّعاً يحلّ محلّه آخر، لا يقلّ عنه مكانة ورفعة ، كالكواكب المنيرة التي إذا ما اختفى أحدها سطع غيره من جديد.

الرّياح :[3] وقال ابن الجهم يصف سحابة:[4] **(الطّويل)**

وَ سارِيَـــةٍ تَرْتـــادُ أرْضَـــاً تَجودُهـــا ... شَغَلْـتُ بِهـا عَيْنـاً قَليلاً هُجُدوُهـا
أتَتْنـا بِهـا رِيـــحُ الصَّبـا وكأنّهـــا ... فَتـــاةٌ تُزَجّيْهـا عَجـــوزٌ تَقودُهـــــا

كثيراً ما تغنّى الشّعراء القدماء بريح الصّبا التي تهبّ من صوب ديار المحبوبة ، فتحمل نسيم أنفاسها معها ، أو تحمل عبقاً من نسيم الدّيار تلطّف حرّ الغربة وقسوتها ، ولكنّ ابن الجهم هنا يرسم صورة إبداعيّة جميلة لرياح الصّبا التي حملت سحابة محملّة بالخير ، هذه السّحابة التي تغدق بخيرها على الأرض التي تمرّ بها، ولكنّها برغم ذلك شغلت عينيه التي لا تعرف طعم النّوم ، لما يشعر به من ظلم وقسوة ، ولأنّ الليل طويل على من يعاني؛ فقد شغل عينه بتتبّع هذه السّحابة ، التي حملتها رياح الصّبا النّاعمة الباردة ، فكانت هذه الرّيح كفتاة تدفع برفق عجوزاً أمامها، وتحثّها على المضي قدماً.

ثانيا: الطّبيعة المتحرّكة

١: الحيوانات

---

[1] للمزيد من الشّواهد التي قيلت في الكواكب والنّجوم ينظر: **الدّيوان** ، ص ٦٣، ٧٥، ٨٦، ٩٥، ١١٣، ١٣٥، ١٣٨.

[2] **نفسه** ، ص ٧٥.

[3] للمزيد من الشّواهد التي قيلت في الرّياح ينظر: **نفسه**، ص ٥٠، ٥٧، ٥٨، ١١٥، ١٢٤، ١٤٧، ١٨٦.

[4] **نفسه** ، ص ٥٦.

" لم تنقطع العلاقة الحميمة بين النّباتات والحيوان والإنسان، أبداً عبر تاريخ الشّعر العربيّ، أخذت أبعاداً كثيرة ومتنوعة، وعملت على إثراء النّصوص الشّعريّة في اللغة والصّور، وأحياناً تعدّى ذلك كلّه إلى الإلهام والرّؤية "[1]وابن الجهم كغيره من الشّعراء وظّف هذه الكائنات في شعره لغايات متنوّعة ، ومن أهمّ الحيوانات التي ذكرها في ديوانه كانت:

الإبل:[2] كانت الخيل وسيلة التّنقّل الأولى عند العرب، وكانت رفيقة الشّاعر في رحلته التي كان يبثّها كل ما تعتري نفسه من أفكار وهواجس، وابن الجهم لم يختلف عمّن سبقه من الشّعراء، إذ وظّف الإبل في شعره ولكنّه بصور مختلفة حملت كلّ مرّة دلالة معيّنة، ومنها قوله:[3] **(الكامل)**

كَم قَـدْ تَجَهَّمَني[4] السُّـرى[5] وأزالَني لَيـلٌ يَنـوءُ بِصـدْرِهِ مُتَطـاوِلُ
وهَزَزْتُ أعْنـاقَ المَطيِّ أسومُهـا[6] قَصْـداً وَ يَحْجِبُها السَّوادُ الشّامِـلُ

يتحدّث الشّاعر هنا عن رحلته الليليّة الطّويلة، ذلك الليل تطاول حتّى غدا بلا نهاية ، فأخرج مطيته إلى المرعى ، أو قد يكون حملها على السّير في الليل؛ فجشّمها عناء ومشقّة، على الرّغم من أنّ سواد الليل يحجب الرّؤية، في تعبير منه عن ضيقه لطول الليل، علّه بسفره يساعد النّهار على الطّلوع ، ويأذن بانقضاء الليل.

الخيل:[7] ارتبط مفهوم الخيل بالأصالة والفروسيّة ، فقد حظيت باهتمام العرب، لأنّها كانت رفيقة الفرسان في معاركهم ، ومن هذا المعنى اختطّ ابن الجهم حكمته التي استلّها من صورة الخيل والجياد قائلاً:[8] **(الطّويل)**

---

[1] البوق، أحمد إبراهيم وآخرون ، **الطّيور في سوق عكاظ وانعكاسها على الشّعر**، ص ٨١، مجلّة "وج" مجلّة ثقافيّة يصدرها نادي الطّائف الثّقافيّ، العدد الخامس، سبتمبر ٢٠١٠م .

[2] للمزيد من الشّواهد التي قيلت في الإبل ينظر: **الدّيوان** ، ص ٣٧، ٩٧، ١٣٣، ١٦٨.

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٦٨.

[4] التّجهم : الاستقبال بوجه كريه ، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (جهم) .

[5] السّرى: سير الليل كلّه ، **نفسه**، مادة (سرا).

[6] السوم: إخراج الماشية إلى المرعى، والسوم ، تجشّم العناء والمشقّة، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (سوم).

[7] للمزيد من الشّواهد التي قيلت في الخيل ينظر: **الدّيوان** ، ص ٧٢، ١٠٤، ١٤٦، ١٤٩، ١٧٥.

[8] **الدّيوان** ، ص١٤٩.

فَمـا كُـلُّ مَنْ قادَ الجيادَ يَسوسُهـا ولا كُـلُّ مـنْ أجْـرى يُقـال لَهُ مُجْري

تظهر حكمة الشّاعر في هذا البيت ، حيث عبّر عن قناعته وفلسفته الحياتيّة، إذ ليس كلّ من قاد الجياد أصبح فارساً، أو يملك القدرة على سياستها والتّعامل معها، في إشارة خفيّة إلى مدح نفسه ، وهو الفارس الذي لا يشقّ له غبار، يقود جياد الفروسيّة ويطوّعها وفق هواه ومراده .

الليث والسّباع:[1] كان الأسد وما زال ذلك الكائن القويّ الذي لا يقهر، وفي مواقع كثيرة شبّه الشّعراء الممدوح بالأسد في قوته وهيبته ، وابن الجهم يلتقط صورة الليث ليفتخر بنفسه في قوله:[2]

(الكامل)

أَوَ مـــا رَأيتِ الليثَ يَأْلَفُ غِيْلَـــهُ كِبـْراً وَ أَوْبـاشُ[3] السِّبـاعِ تـــرَدَّدُ

يوجّه الشّاعر في هذا البيت حديثه لتلك المرأة التي عيّرته بحبسه ، فيردّ عليها الشّاعر بكلّ شموخ وعزّة متخذاً من الليث صورة يرمز بها إلى نفسه، إذ يشبّه نفسه بالليث الذي يستقرّ في غابته ومكانه، وقاراً وهيبة وكبراً ، في حين أنّ غيره يتنقّل من مكان إلى مكان، على أنّ الشّاعر أشار بطرف خفيّ إلى أصله المشرّف الأصيل، في حين أنّ غيره ممن يدّعي القوة هو مولّد من أجناس متنوّعة، إشارة على اختلاط نسبه، وبعده عن الأصول العربيّة الشّامخة .

الكلب: عُرف الكلب على مختلف العصور البشريّة بوفائه وملازمته للإنسان، ولأنّ الكلب كان دوماً رمزاً للوفاء فقد استثمر ابن الجهم هذه الصّفة ليمدح بها الخليفة في قوله :[4] **(الخفيف)**

أَنْـتَ كَالكَلْـبِ في حفاظِـكَ لِلْـــوُدِّ وكالتَّيْـسِ في قِـــــراعِ الخُطــوبِ

وهذه الصّورة التي اقتنصها ابن الجهم من روح البادية البسيطة ، بدت فيها الرّوح العربيّة القديمة، التي كانت تستمدّ شعرها وصورها من قلب الصّحراء، هذه الصّورة التي رسمها ابن الجهم ببساطة البادية للخليفة، مشبّهاً إيّاه بالكلب في وفائه ، وبالتّيس في قوته، وهي الأمور التي عُرفت حقيقة في مجتمعه البدويّ ، إلى أن خالط الحضر فرقّت لغته وألفاظه ، فراح يوظّف

---

[1] للمزيد من الشّواهد التي قيلت في الرّياض ينظر: **الدّيوان** ، ص ٣٨، ٤٢، ٦٣، ٧٤، ٩٧، ١٧٥.

[2] **الدّيوان** ، ص ٤٢.

[3] الوبش، المختلط من الأجناس، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (وبش).

[4] **الدّيوان** ، ص ١١٧، لشواهد أخرى ينظر: **الدّيوان** ، ص ١٣٠.

حيوانات لم يذكرها العرب قديماً في أشعارهم إلّا شذرات قليلة هنا وهناك ، وها هو ابن الجهم يستمدّ من بيئته الجديدة التي اختلط فيها بشعوب أخرى

الفيل: الذي قال فيه:[1] **(الطّويل)**

ضَرْبــاً طِلَحْفــاً[2] لَيْــسَ بالقَليــلِ وَ مَنْجَنيــقٍ مِثْــلَ حَلْــقِ الفيــلِ

يصف الشّاعر صورة من صور معركة فتح أرمينيّة ، حيث قدم إلى المتوكّل مهنئاً ، إذ وصف ما أعمله المسلمون من ضرب وقتل في جيش الأعداء، إذ أوسعوهم ضرباً بالسّيوف وبالمنجنيق، مشبّهاً إيّاه بضربة من خرطوم الفيل على الحلق، أي شدّة الضّربة وقوتها، وقد عُرف الفيل بقوته عند الأمم الأخرى، إذ كانوا يستخدمونه في المعارك، وفي قصة فيل أبرهة الأشرم الذي أقدم على هدم الكعبة دليل على ذلك .

القرود والضّباع : من النّادر أن يجد القارئ في شعر العرب القدماء ذكراً للقرود ، ولكنّ ابن الجهم الذي أراد أن يرتفع بشعره إلى مصاف لم يصله أحد قبله ؛ لجأ إلى تجديد أشياء كثيرة في شعره لم تكن موجودة من قبل ، فها هو يوّظف القرود في قصيدة هجائيّة بصورة جديدة طريفة يقول فيها : [3] **(الكامل)**

وَ إذا تَربَّــعَ في المَجالِــسِ خِلْتَــهُ ضَبُعــاً وَخِلــْتَ بَني أبيــهِ قُــرودا

ويهجو الشّاعر في هذا البيت أحمد بن أبي داوود ، فيصف هيئته إذا ما جلس في المجلس ، إذ يخالها الرائي ضبعاً، ولم يكن اختيار الشّاعر للضّبع تحديداً إلّا لكونها أنثى، وعُرفت بأكل الجيف وما تتركه الحيوانات المفترسة بعدها من بقايا طعام، في إشارة إلى صغره وتحقيره ، فهو كمن يعيش على مخلّفات غيره، ولا يحيا إلا على دماء ولحوم البشر، ولم يكتفِ ابن الجهم بهجاء ابي أبي داوود وحده ، بل تعدّاه ليشمل الهجاء أبناء عائلته كلّهم، الذين شبّههم الشّاعر بالقرود ، لبشاعة منظرهم ، واستخفافاً بأعمالهم وسلوكهم .

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص١٧٥، وللمزيد من الشّواهد ينظر: ص ١٧٦.

[2] طلحفاً : شديداً ، ابن منظور ، **لسان العرب**، مادة (طلفح).

[3] **الدّيوان** ، ص١٢٦، لشواهد أخرى ينظر : ص ٦٣.

٢: الطّيور:[١] في سماء الصّحراء كانت الطّيور من أبرز ما يلوّنها؛ لذلك " كانت الطّيور من ضمن المشاهدات التي فُتن بها و بأشكالها الشّاعر، فتنة حملته على أن يقف أمام ألوانها وقفة وصفيّة دقيقة يكاد يكون الوصف لدقته يطابق الرّسم"[٢] ولم يجاوز ابن الجهم هذا القول ، فلقد وصف في مقطوعة صغيرة الهدهد وصفاً لو استمع لقوله رسّام لأبدع صورة للهدهد تكون صورة طبق الأصل من الواقع، وإنّما هذا الأمر يدلّ على دقّة الشّاعر في الوصف ، وقدرته على الإتيان بكلمات وعبارات تنقل وصفه بشكل دقيق، ويشهد له قوله:[٣] **(البسيط)**

لا تَـأمَنِنَّ عَلى سِـرّي وَ سِرّكُـمُ ... غَـيري وَغَيْـرَكِ أوْ طَيَّ القَراطِيسِ
أوْ طائِـراً سَأُحَلّيـهِ وأَنْعَتُـهُ ... قَـدْ كـانَ صاحِـبَ تَأييدٍ وتَأسيسِ
صُفْـرٌ ترائِبُـهُ[٤] سـودٌ ذوائِبُـهُ[٥] ... حُمـرٌ حَماليقُهُ[٦] في الحُسْنِ مَغْموسِ
قَـدْ كـانَ هـمَّ سليمـانٌ لِيقتُلَـهُ ... لَولا سِعايَتُـهُ في عَـرْشِ بِلْقيـسِ

ويصف ابن الجهم الهدهد على شكل أحجية، إذ يرى فيه مؤتمناً للسرّ ، إذ يطلب من السّامع أنْ لا يأمن على سرّه لأحد إلّا لنفسه أو للأوراق المخبئة ، أو لطائر كان صاحب تأييد ومكانة رفيعة ،ثمّ يصف الشّاعر الطّائر بألوانه الزّاهية، فترائبه الصّفراء كلون الذهب ، أي تلك المنطقة المحيطة بالصّدر، وكأنّها قلادة تزيّن جيده ، مع سواد ريشه ، وباطن أجفانه الحمراء، ولك أن تتخيّل عزيزي القارئ جمال اللون الأسود مع ما يشبه القلادة الصّفراء اللون التي حباه الله بها ، ولا يكتفي الشّاعر بذلك الوصف ، بل يعيد إلى ذهن السّامع قصّته مع سيدنا سليمان

---

[١] للمزيد من الشّواهد التي قيلت في الطّيور ينظر: **الدّيوان** ، ص ٥٨، ٨٩، ٩٧، ١٨٣.

[٢] فوّاز ، لؤي ، **الطّبيعة الأندلسيّة وأثرها في استثمار اللون الشّعريّ** ، مجلّة كليّة التّربية الأساسيّة ، العدد الثّالث والسّبعون ، ٢٠١٢م (٢٣١-٢٦٠) ، ص ٢٤٩.

[٣] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٥١.

[٤] التّرائب : هو موضع القلادة ، وقيل عظام الصّدر، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ترب).

[٥] ذوائب: ضفائر الشّعر، **نفسه** ، مادة (ذوب) . والمقصود هنا ريش الطّائر ، لأنّه يحلّ محلّ الشّعر عند الكائنات الأخرى.

[٦] الحماليق: باطن الأجفان الأحمر ، الذي يسوده الكحل، **نفسه** ، مادة (حملق).

الذي توعّد بقتله كما جاء في قوله تعالى : ﴿ لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُبِينٍ ﴾[1] غير أنّ سيدنا سليمان– عليه السّلام– تراجع عن ذلك حين جاءه من سبأ بنبأ يقين.

هذه الصّورة الوصفيّة الدّقيقة التي جمع بها الشّاعر بين الطّبيعة الخلقيّة للهدهد ، والحكاية الدّينيّة الشهيرة التي ارتبطت به ، كان نتاج ذلك تلاحماً وصفيّاً رائعاً ، بل وحتّى جديداً في اعتقادي على الشّعر العربيّ القديم ، إذا ما عُقدت بينهما مقارنة .

الصّقر: لطالما كان الصّقر عند العرب رمزاً للقوّة والشّموخ ،وكثيراً ما اتّخذوا من صورة الصّقر للمدح مرجعيّة للوصف والثّناء، وابن الجهم يرى في الصّقر ما رآه غيره ، غير أنّه يرفض أن يُقارن الصّقر بغيره من الطّيور الأخرى، فيقول :[2] **(الطّويل)**

فَقُلْ لِبُغاةِ[3] الصّـيدِ هَلْ مِنْ مُفاخـرٍ بِصَيْدٍ وَهَـلْ مِنْ واصِفٍ أوْ مُخـارِجِ[4]
قَرَنَّـا بُزاةً بالصّقـــورِ وَ حَـــوَّمَتْ شَواهيئُنـا مِنْ بَعـدِ صَيْدِ الزَّمامِـجِ[5]

ويفاخر الشّاعر في هذه الأبيات هواه الصّيد ، فيوجّه لهم كلاماً صريحاً بالفعل (قل) ، أي قل لمن يبتغي الصّيد ، وله فيه حاجة أو هواية ، هل منكم من يفاخر بصيده ، أو ينافس به ويستكمل حديثه واصفاً صيدهم ، بأنّهم جمعوا ما بين البزاة والصّقور ؛ فحلّقت في الجو بعدما قاموا بصيد طائر الزّمامج ، وهو طير من سباع الطّير دون العقاب ، في إشارة منه إلى أنّه لا يصيد إلا الطّيور الجارحة ، وليست الأليفة ، وهي إشارة بطرف خفيّ إلى مهارته في الصّيد وقوته ، وكأنّه لا يصيد ضعاف الطّيور بل سباعها ، بالصّورة التي حشد فيها مجموعة متنوّعة من الطّير الجارحة ، إذ لم يكتف بذكر نوع واحد منها ، بل جاء بأشهرها وأكثرها قوة " لا شكّ

---

[1] **النّمل**، آية ٢١.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص١٢١.

[3] البُغية : الحاجة ، ابن منظور ، **لسان العرب**، مادة (بغا).

[4] المخارج : المناهض ، **نفسه** ، مادة (خرج).

[5] الزّمامج ، نوع من الطّير يُصاد به ، **نفسه** ، مادة (زمج).

في أنّ عناصر جديدة كثيرة دخلت في معاني المديح والفخر، مستمدّة من الحياة الحضاريّة الجديدة في العصر العبّاسيّ ، ويتجلّى ذلك في وصف مظاهر الحياة من لهو ونزهات وغيرها"[1]

النّعام : كثيراً ما شبّه الشّعراء القدماء الليل بحيوان ، قد يكون مفترساً حيناً وأليفاً حيناً آخر، ولكنّ من النّدرة بمكان أن ترى أحد الشّعراء وقد شبّهه بالنّعام وربّما يكون ابن الجهم في اعتقادي من أوائل الشّعراء الذين ابتكروا هذه الصّورة في قوله :[2] **(الكامل)**

وَرَأيْـتُ أغْبـاشَ[3] الدُّجى وَ كَأنَّهـا حِـزَقُ[4] النّعـامِ ذُعِرْنَ فَهيَ جَوافِـلُ

وهنا يرسم الشّاعر لسواد الليل المنتشر صورة متميّزة، إذ يرى ظلمة آخر الليل الشّديدة السّواد التي تكسو المكان ، كأنّها جماعات طائر النّعام ، اللواتي جفلن فتناثرن هنا وهناك ، ويقصد الشّاعر هنا بأنّ شدّة السّواد جعلته يتخيّل أشياء غير موجودة ، فراحت تتمثّل أمام عينيه كائنات حيّة تملأ المكان ، تماماً كما يسير الفرد منّا في الليل يتصوّر كل ما يصادفه في طريقه كائنات غريبة ، ويرى أشياء غير موجودة أصلاً .

أنماط الصّورة

لا شكّ أنّ المحسوسات أقرب لعقل الإنسان ، وأسرع لإدراكه وتصوّره للأمور ؛ لذلك فإنّنا نراها كثيرة في الشّعر؛ وربّما يعود ذلك إلى بساطة الحياة التي كان يعيشها العرب، وخلوّها من التّعقيد ، ولذلك جاءت صور الشّعراء أقرب ما تكون إلى الواقع ، حتّى تلك الصّور التي جاؤوا بها كانت مستمدّة من واقع الحياة ، يرى فيها القارئ الوضوح سمة بارزة ، " والشّعر العربيّ لا خلاف في ذلك أنّه كان شعراً غنائيّاً ، اتصل بالذّات وعبّر عن مشاعرها ، وكان ذبذبات قلبها النابض بالحزن أو الفرح ، فهو شعر ذاتيّ تتراءى فيه النّفس ومشاعرها ،فإذا ما قرأناه عرفنا حلّهم وترحالهم ، ومعالم بيئاتهم وأنواع حيوانهم وطيورهم ، وجميع عاداتهم ، حتى قيل الشّعر ديوان العرب، ومن هنا كان للشّاعر العربيّ منذ القدم السّمة التي تلصقه بالطّبع ، وتربطه

---

[1] الصّفديّ ، ركان ، **ابن الرّوميّ ، الشّاعر المجدّد** ، ص ٧٩.

[2] **الدّيوان** ، ص١٦٨.

[3] الغبش : شدّة الظّلمة ، وقيل ظلمة آخر الليل ، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (غبش).

[4] الحزق: الجماعات، ابن منظور، **نفسه** ، مادة (حزق).

بالنفس، فيصدر عنها في صدق ، ويفصح عن مشاعرها في أمانة تبعده عن الصّنعة "[1] لذلك غلب على صورهم الوضوح ، وتجسيدها عبر محسوسات يستطيع القارئ تلمسّها وتخيّلها ، والأنماط الحسية في شعر ابن الجهم تقسم إلى أقسام :

أولا: الصّــورة البصريّــة

إنّ الطّبيعة " قوّة تحرّك العالم حسب نواميس معيّنة، كما أنّها قسم من العالم قادر على أن يحرّك في الإنسان إحساسه الفنّيّ ، لذا يتعيّن على الفنّ إبرازه"[2] ولأنّ العين هي أداة التّصوير عند الإنسان ، فقد اتّخذ منها كاميرا يصوّر بها ما تقع عليه عينيه، وما تجيش به نفسه في آن واحد، والصّورة البصريّة أكثر الصّور انتشاراً في ديوان الجهم ، ومن جميل تصويره للشّيب قوله الذي يقول فيه : [3] **(الطّويل)**

فَلَــمْ أَرَ مِثْــلَ الشّيْبِ لاحَ كأنّــهُ ثنايــا حَبيــبٍ زَارَنــا مُتَبَسّمــا
فَلمّــا تَراءتْــهُ العُيــونُ تَوَسَّمَــتْ بَديهــةَ أَمْــرٍ تَذْعَــرُ المُتَوَسِّمــا
فَلا وَ أَبيكَ الخَيْرِ مَا انْفَكَّ ساطِــعٌ مِنَ الشَّيْبِ يَجْلو مِنْ دُجى اللّيْلِ مُظْلِمــا

ويصوّر الشّاعر الشّيب في هذه الأبيات بلوحة تفاؤليّة جميلة ، يعزّي فيها نفسه، حين شعر أنّ العمر يمضي به متقدّماً نحو الهرم ، فما أن لاحت الخيوط البيضاء في شعره حتّى راح يصوّرها في صورة مبتكرة جديدة ، فلقد شبّه بياض الشّيب بثنايا المحبوبة النّاصعة البياض التي جاءته مبتسمة ، ليعطي لنفسه شعوراً بجماليّته، غير أنّه ينقل في لوحة أخرى دهشة النّاس من رؤية الشّيب، فحين أمعنت النّظر فيه أصيبت بالذّعر إذ اكتشفت حقيقة ذلك المحبوب المبتسم ، ولكنّ الرّوح التفاؤليّة ما زالت تسيطر على الشّاعر برغم ذلك ، إذ استمرّ يلحّ في إصرار على جمال هذا الشّيب ، حين يدعو ويقسم بالخير، بأنّ هذا البياض سيجلو الظّلام ، وقد يكون الشّاعر يرمز في كلمة " الظّلام" إلى الظّلم الذي تعرّض له ، فقدوم الشّيب ينذر بقرب الأجل الذي سيريحه ربما من ظلم النّاس والحياة ، وسيمضي به بعيداً إلى السّماء حيث نور العدل الإلهيّ .

---

[1] شلبي، سعد إسماعيل ، **الأصول الفنية للشعر الجاهلي** ، ص٣٣.

[2] عبد النّور ، جبور، **المعجم الأدبيّ** ، ص ١٦٣.

[3] **الدّيوان** ، ص ١٨.

يصف الشّاعر بركة قصر المتوكّل في صورة تعجّ بالمناظر، حتّى أنّ السّامع ليخال المناظر تتراقص أمام عينيه في مزيج لونيّ زاهٍ في قوله :[1]

(المنسرح)

كَأنَّهـــا والريـــاضُ مُحْدِقَـــــةٌ ... بِهـــا عَـــروسٌ تُجْـلى لِخاطِبِهـــا

مـــنْ أيّ أَقْطارِهـــا أَتَيْتَ رَأيْـــــ ... تَ الحُسْـنَ حَيـْرانَ في جوانِبِهـــا

لِلْمَـــوْجِ فِيهـــا تَلاطُـــمٌ عَجَـــبٌ ... والجَـــزْرُ والمَـــدُّ في مشارِبِهـــــا

أهْـدَتْ إِليهـا الدُّنيـا مَحاسِنَهـــا ... وَ أكْمَـــلَ اللهُ حُســـنَ صاحِبِهـــا

ويصف الشّاعر في هذه الأبيات البركة التي أنشأها المتوكّل في ساحة قصره، فيلتقط ابن الجهم منظراً وصورة مميّزة قائمة على الوصف ، هذه البركة التي تحيط بها الرّياض ، إلّا أنّ الشّاعر لم يستخدم لفظة " تحيطها" أو ما شابهها من المعاني ، بل يأتي بصورة استعاريّة جميلة حين يجعل الرّياض تحدّق بها ، ولابدّ من الاعتراف بأنّ توظيف صيغة اسم الفاعل (محدقة) أضفى إيحاء وبعداً مميّزاً للوصف ، فالتّحديق يكون إمّا للتّعبير عن الدّهشة والانبهار أو شدّة الإعجاب بما يراه الرّائيّ ، ولأنّ البركة آية في الجمال وقفت الرّياض محدّقة بها مشدوهة أمام جمالها الخلّاب، وكأنّ تلك البركة عروس تجلّى لخاطبها ، والكلّ يعلم أنّ العروس في هذا الموقف تكون في كامل زينتها وأناقتها، ثمّ ينتقل ابن الجهم من الخشوع في محراب الجمال إلى الحركة حين يسمع المتلقّي بتلاطم الموج في مدّ وجزر ، ليخرجه بهزّة تعبيريّة من سكون التّحديق والانبهار إلى المدّ و الجزر كنوع من الحركة الإيقاعيّة النّفسيّة عند المتلقّي ، و يأبى الشّاعر أن يتوقّف عند هذه الصورة البصريّة الحركيّة ، ليكمل أقطابها بوصف آخر يغلق به دائرة الوصف بأنّ الدّنيا أهدت محاسنها لتلك البركة؛ فجعلت منها آية في الحسن والجمال ، ولكنّ ذلك الحسن لا يكتمل إلا بحسن وجه صاحبها وكأنّه يعمل بالقول المشهور: الماء والخضراء والوجه الحسن .

ومن الصّور الإبداعيّة التي يرسمها الشّاعر للأرض بعد هطول المطر عليها قوله:[2]

---

[1] **الدّيوان** ، ص ٣٢.

[2] **نفسه** ، ص ٥٨.

(الطّويل)

وَحتّى اكْتَسَتْ مِنْ كُلِّ نَوْرٍ كَأَنَّهـــا عَروسٌ زَهاها وَشْيُهـــا وبُرودُهـــا[1]
دَعَتْها إلى حَلِّ النِّطــاقِ فَأَرْعَشَـتْ[2] إلَيْهـا وَجَرَّتْ سِمْطُهـا [3]وفَريدُهـا[4]

ويستحضر الشّاعر في هذه الأبيات صورة زاهية للأرض وللرّياض، فقد كانت " الطّبيعة – على مرّ العصور – ملهمة الشّعراء ومصدراً رئيساً من مصادر صورهم ، " والشّاعر ابن بيئته في الطّبيعة بكلّ مكوناتها تشكّل صورة فنّيّة متكاملة يتلقّفها الشّاعر ليعيد رسمها حسب سعة خياله"[5].

يرسم الشّاعر هنا لوحة مزخرفة مليئة بالألوان المتناسقة ، التي يشعر معها السّامع بإيقاع الرّبيع يتبختر أمام ناظريه في صورة عروس تجرّ برودها الموشّاة ، حيث منح الفعل (اكتسى) الدّلالة بعداً تصويرياً متميّزاً ، يستشعر معه السّامع بأنامل الطّبيعة التي أغدقت على الأرض بفيض إبداعها الخلّاق ، فاكتست بالأنوار البهيّة .

ويلحظ المتلقّي في البيت الأول حشد الشّاعر لمجموعة من المحسّنات البلاغيّة والبيانيّة ، فيستحضر الاستعارة للأرض التي شبّهها بكائن حيّ يكتسي من البرود المطرّزة بالنّور أجملها وأبهاها حلّة ، ويلحق ذلك بتشبيه يرحل بالسّامع إلى عالم من الجمال والخيال ، إذ تتراءى أمام عينيه صورة للعروس التي تزيّنت بأبهى ما لديها من اللباس، ومن الجدير بالذّكر أنّ هذه الصّورة التّشبيهيّة للرّياض بالعروس المزيّنة لم تكن الوحيدة في الدّيوان و" لعلّ التّنوّع البيئيّ وجمال الطّبيعة أيقظ في الشّاعر رهافة الحسّ والقدرة على التخيّل لرسم صورة فنّيّة بريشة فنّان ألهمته الطّبيعة... وجعلته يتلقّف مظاهرها ومكوّناتها ، ليعيد تشكيلها بصورة تشدّ الانتباه ، وتلفت النّظر"[6] . هذه السّحابة أو الغيمة التي دعت الأرض فأسرعت الأرض لحلّ مئزرها ونطاقها ،

---

[1] البرود : كساء يلتحف به ، وهو معروف من برود العصب الوشي، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (برد).
[2] أرعشت : أسرعت ، **نفسه** ، مادة (رعش).
[3] الفريد : الجوهرة النّفيسة ، والفريد جمع الفريدة وهي الشّذر من فضة كاللؤلؤة ، **نفسه** ، مادة (فرد).
[4] السّمط : الخيط ما دام الخرز فيه ، وهو خيط النّظم ، وهو قلادة أطول من المخنقة ، **نفسه** ، (سمط).
[5] صبّاح ، عصام لطفي ، **الصّورة الفنّيّة في شعر الوأواء الدّمشقيّ** ، رسالة ماجستير، جامعة الشّرق الأوسط ، ٢٠١١م ، ص ١٠٢.
[6] **نفسه** ، ص ١٠٢.

تجرّ لآلئها ومجوهراتها ، تلك الاستعارة المتواصلة في نظم بلاغيّ تركيبيّ منسّق ، جعل من تلك الصّورة حركة دائبة ، خلقت في فضاء النّص إيقاعاً حركيّاً كسر الرّتابة والنمطيّة والمألوف في البيت ، فاجتماع حاسة البصر مع حركة الأرض المسرعة نحو الجمال والتّزيّن بعثت في النّفس ألقاً وهزّة شعوريّة جماليّة ، نفذت إلى أعماق المتلقّي ؛ فخلقت بين ضلوعه دبيب النّشوة المغرية بتتبّع حركة الأرض التي باتت تهرع نحو أفق الجمال والزّينة .

وفي صورة أخرى يرسم الشّاعر للورد صورة وصفيّة تحرّك النّفس وتبعث فيها بريق البهاء والجمال قائلاً: [1] **(البسيط)**

أَمــا تَرى شَجراتِ الوَرْدِ مُظْهــــرَةً لَنــا بَدائــعَ قَــدْ رُكِّبْنَ في قُضُــبِ
كَأَنَّهُــنَّ يَــواقيتٌ يُطيــفُ بِهــا زَبَرْجَــدٌ وَسْطَهــا شَذْرٌ مِنَ الذَّهــَبِ

ويحضّ الشّاعر المتلقّي في هذا البيت على النّظر إلى جمال الورد الأخّاذ ، حيث يظهر جماله ظاهراً للعيان، فيستشعر الرّائي بدائع الخالق في خلقه ، هذه الورود التي بدت وكأنّها مجوهرات تتألّق تحت بريق النّور الرّبانيّ في الطّبيعة ، هذه اليواقيت تطوف ويحيط بها الزّبرجد ، وقد يلمس القارئ هنا توظيف المعاني المؤنّثة في قوله " يواقيت" والمذكّرة في قوله " زبرجد" وكأنّ الشّاعر يعترف بأنّ هذه الثّنائيّة هي سنّة الله في جميع مخلوقاته ، وإذا ما أراد الخيال أن ينطلق بعيداً عن فضاء التّحليل السّطحيّ إلى العميق ، لقلت : إنّ الشّاعر يشبّه الورود بالفتيات الجميلات اللواتي يحيط بهن المعجبون من الذّكور في كلّ مكان " أمّا مظاهر الحضارة التي وُجدت في البيئة العبّاسيّة؛ فقد أخذها الشّاعر ، وصاغ منها صوراً فنّيّة ، إذ أفاد من هذه المكوّنات التي فُتن بها ، كما تبيّن هذه المظاهر مدى الرّقيّ والتّقدّم الحضاريّ في البيئة العبّاسيّة؛ فكثرت في شعره ألفاظ كالدّرر واللؤلؤ والياقوت ، والذّهب.."[2] .

وفي صورة تصويريّة أخرى يصف الشّاعر امرأة جميلة يقول فيها:[3]

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص١١١.

[2] صبّاح ، عصام لطفي ، **الصّورة الفنّيّة في شعر الوأواء الدّمشقيّ** ، ص ١٠٦.

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص١٩٠.

(الكامل)

طَلَعَـــتْ فَقَـــالَ النَّـاظِـرونَ إلى تَصْويرِهـــا مـــــــا أعْظَـــمَ اللهَ
وَكَـأنَّ دِعـصَ[1] الرَّمْـلِ أسْفَلُهـا وَكَـــأنَّ غُصْـنَ البـانِ أعْلاهـــا
حتّى إذا ثَمِلَـــتْ بِنَشْوَتِهـــــــا قَـــرَأَتْ كِتـــابَ البـاهِ[2] عَيْناهـــا

تظهر في هذه الأبيات صورة لحياة اللهو التي كانت سائدة في العصر العبّاسيّ، حيث الاختلاط بين الرّجال والنّساء، هذه الحياة التي تراءت للعين بوساطة الصّورة التي قدّمها للمرأة التي ما إن تبدّت للنّاظرين حتّى لفتت نظرهم إليها بجمالها الصّارخ ، الذي وإن لم يشر إليه الشّاعر بكلمات صريحة مباشرة ، إلا أنّ المتلقّي يلمس هذا الجمال في ردّ النّاظرين إليها ، إذ في توظيف الشّاعر ل(ما التّعجبيّة) دلالة واضحة تكشف ما لم يقال، وهنا يكمن جمال الإيجاز الذي يظهر إبداع الشّاعر، وقدرته على تقديم أكبر قدر من المعاني بأقلّ الكلمات ، ولاستكمال هذه الصّورة التي بدأ الشّاعر يزيح عن تفاصيلها السّتار شيئاً فشيئاً ، حتّى كان الوصف الحسّيّ أول إشارة لهذا الجمال، إذ وصفها بذلك الوصف التّقليديّ الذي كان يلجأ إليه شعراء الجاهليّة من وصف المرأة وأردافها وتشبيههما بكثيب الرّمل ودقّة خصرها بغصن البان المعروف بدقّته وليونته وحتّى يكون الشّاعر أميناً في نقل واقع مجتمعه ، يكمل صورته بصورة المرأة التي باتت تتمايل نشوانة وكأنّها تدعوهم إلى نكاحها ، " لقد اتكأ الشّاعر على الوصف المباشر والتّشبيه ، حيث تقيم بنية صورتها الفنّيّة على التّشبيه التّقليديّ بتوافر عناصره : المشبّه والمشبّه به ...فالتّشبيه قد يستبدّ بأطراف بنية الصّورة كلّها في نسق يوحي بالإيغال في التّقليديّة ، لا سيما إذا كانت العلاقة بين المشبّه والمشبّه به قريبة لتحقّق العناصر المشتركة بينهما" [3]كما ظهر في تشبيه لمفاتن المرأة في البيت الشّعريّ ، ولكنّ البيت الثّالث جاء لينزع عن الوصف جانب التّقليد إذ نأى بتلك الصّورة عن التّقليديّة القديمة ، لينقلها من صورتها القديمة المتعارف عليها في الشّعر الجاهليّ إلى دروب الحضارة العبّاسيّة بكل ما فيها من ترف ولهو .

---

[1] الدّعص : قور من الرّمل ، ابن منظور ، **لسان العرب**، مادة (دعص).

[2] الباه : النّكاح والجماع، **نفسه**، مادة (بوه).

[3] جردات ، رائد وليد ، **بنية الصّورة الفنّيّة في النّصّ الشّعريّ الحديث (الحرّ) ، نازك الملائكة أنموذجاً** ، مجلّة جامعة دمشق ، المجلّد التّاسع والعشرون ، العدد الأول والثّاني ، ٢٠١٣، ص ٥٥٧

لا يمكن مغادرة تلك الصّورة دون التّنويه إلى أنّ أولئك النّسوة اللواتي كنّ يجالسن الرّجال ويعاقرن الخمر لسن من نساء المجتمع الرّاقيات – الحرائر– كما درجت تسميتهن ، بل يدور الحديث هنا عن القيان والمغنيّات أو الجواري والسّبايا .

يقول ابن الجهم في صورة أخرى يرسم فيها لقاء الحبيب:[1] **(الطّويل)**

وَبِتْنـا على رَغْـمِ الوُشـاةِ كَأَنَّنـــا خَليطـانِ مِنْ مـاءِ الغَمامـةِ والخَمْـرِ

يرسم الشّاعر صورة للّقاء ، يصف فيها حاله والمحبوبة ، فيعلنها صريحة بأنّهما باتا معاً برغم العيون المترصّدة لهما ، هذا اللقاء الذي كانا متلاحمين فيه حتّى غدوا كمزيج من الماء والخمر "استخدم الشّاعر التّشبيه في بناء صورته الشّعريّة لما يتمتّع به من مزية وفضل، لأنّ له القدرة على تمثيل المعاني وتجسيد الأحاسيس وإثارة الخيال ، وتكثيف الدّلالات... حين ينسجم ويتناسب مع الحالة الشّعوريّة ويتساوق مع النّسق التّصويريّ في النّصّ "[2] فيظهر جمال التّشبيه وما قدّمه للصّورة من معانٍ تحمله على التّميز والبعد عند النّمطيّة ، أو الصّورة المألوفة والقريبة التي لا تحتاج إلى إعمال ذهن أو التّحليق بالخيال بعيداً ، حينها تفقد الصّورة ، ويفقد التّشبيه جماله ورونقه ، لذا فإنّه "حين يكون جديداً مدهشاً ، لا يقف عند حدود التّشابه الحسيّ القريب "[3] يغدو سمة فنّيّة إبداعيّة تشهد لصاحبها بالإبداع والتّجديد ، وهذا ما كان من ابن الجهم ، الذي حمل خيال المتلقّي بعيداً، ليحلّق به بين السّماء والأرض، فالماء والقطر هما الحياة والرّيّ للعطشان بينما الخمر فإنّها تمثّل الحياة بما فيها من لذّات ومتع ، وكأنّ الشّاعر جمع من بين الحياة وبين التّمتّع بها حين جعل من لقائه مع المحبوبة لقاء بين الماء والخمر .

تكمن قدرة الشّاعر الإبداعيّة في ابتكار صور لم يسبقه غيره إليها ، لينقل مشاعره التي تصوّر مكنونات نفسه ، وما يجول بخاطره من أحاسيس ، ليصهرها جميعها في بوتقة إبداعيّة ، لتظهر خصوصيّة الشّاعر المبدع ، ولعلّ من الصّور الإبداعيّة التي رسمها ابن الجهم ، وترك فيها بصمة التميّز ، قوله الذي أنشده حين خرج إلى الشّام ، فخرجت عليه الأعراب ، فهرب من

---

[1] **الدّيوان** ، ص ١٤٤.

[2] جحجوح ، خضر محمّد ، **البنية الفنّيّة في شعر كمال أحمد غنيم** ، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلاميّة ، فلسطين ،١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م ، ص ٥١.

[3] **نفسه** ، ص ٥١.

كان في القافلة من المقاتلة، وثبت هو فقاتلهم قتالاً شديداً [1] فرسم صورة للوقعة جسّدت الأحداث بشكّل إبداعيّ متميّز ، يقول فيها :[2] **(الطّويل)**

وَلَمّـا رَأَيْتُ المَـوْتَ تَهْفـو بُنُـــودُهُ وَبـانَتْ عَلامَـاتٌ لَـهُ لَيْـسَ تُنْكَـرُ
وَ أَقْبَلَتِ الأَعْـرابُ مِـنْ كُـلِّ جـانِبٍ وَ ثـارَ عَجـاجٌ أَسْـوَدُ اللَوْنِ أَكْـدَرُ
بِكُـلِّ مُشيـحٍ[3] مُسْتَمـيتٍ مُشَمِّـرٍ يَجـولُ بِـهِ طِـرْفٌ أَقَـبُّ[4] مُشَمِّـرُ

وتتأسّس الشّواهد هنا على رسم الشّاعر صورة تآزرت فيها مجموعة من الصّور التي شكّلت ملامح الأحداث في سرد أشبه ما يكون بالدّراميّ، متخذاً من الاستعارة متكأ في وصفه للموت الذي أقلبت سيوفه مسرعة تنازع الشّاعر الحياة ، فبدت علاماته واضحة المعالم لا يمكن إنكارها أو تجاهلها، وفي حركة سريعة تتناسب وتسارع أنفاس الشّاعر من شدّة الموقف وعسره ، يشغل الفعل (أقبلت) في الصورة حيّزاً حركيّاً يحمل المتلقّي على حبس أنفاسه وهو يتخيلّ المشهد المريع، لصورة فارس وحيد تهاجمه مجموعة من المسلّحين ، في معادلة غير متكافئة، وما يزيد من هول المشهد في عين المتلقّي صورة ذلك الغبار الأسود الذي أثاره هجومهم ، وإسراعهم في الانقضاض ، فالغبار كما هو معروف لا يثار إلا إذا هبّت عليه ريح ، أو داسته حوافر الكائنات بحركة سريعة ، ومن هنا تبدو الصّورة الإيحائيّة التي تكثّفها دلالة الفعل (ثار) ، ولكي يتناسب الوصف مع هول الموقف يصبغ الشّاعر الغبار بلون الأسود والكدر ، ليشكّل هذا اللون معادلاً موضوعيّاً للحالة الشّعوريّة التي كانت تسيطر على فضاء الأحداث في نفس الشّاعر.

وحتّى يستكمل الشّاعر لوحته بكل معالمها، ويضع المتلقّي في خضمّ الأحداث ، وحتّى لا يحمله على قطع أفكاره التي قد تذهب بفكره إلى تصوّر آخر للنّهاية ؛ يكمل الشّاعر وصفه للحدث الذي يمرّ به ، يصف الفرسان الذي أقبلوا لملاقاته بالسّرعة والجدّية ، مستميتين في الدّفاع والهجوم ، يعتلي كلّ واحد منهم خيلاً كريمة تجول به في ساحة القتال .

وهذه الصّورة التي رسمها الشّاعر للوقعة ، التي تظافرت على بنائها مجموعة من الصّور الجزئيّة مكوّنة الصّورة الكليّة للأحداث ، إنّما هي تشهد بقدرة الشّاعر الإبداعيّة التي خلقت في

---

[1] ينظر : ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٣١.
[2] **نفسه** ، ص ١٣١.
[3] المشيح: الجاد ، المسرع ، والمقبل إليك ، المانع لما وراء ظهره، ابن منظور ، **لسان العرب**، مادة (شيح).
[4] الطِّرف : الكريم من الخيل ، والأقبّ : الدّقيق الخصر ، الضّامر البطن ، **نفسه** ، مادة (طرف ، قبب).

نفس المتلقّي نوعاً من التّحفيز والإثارة والتّشويق، بوساطة حشد من التّعابير والأفعال التي نقلت جوّ الحدث من الكلمات إلى واقع عاشه المتلّقي بكلّ أحداثه وإيقاعه مع ذلك الفارس على أرض المعركة ، إنّما تشهد هذه الصّورة لصانعها بالتّميّز والإبداع .

ثانياً : الصّورة السّمعيّة

لكلّ حاسة أهميّتها التي تشكّلها في حياة الفرد، وقد كان للصّورة السّمعيّة مكان واضح في شعر القدماء" تضطلع الصّورة الصّوتيّة السّمعيّة بدور مهمّ في تشكيل صور الشّاعر الفنّيّة وصياغتها ، فهي تتألف من العديد من العناصر المسموعة التي تنقل إلينا مواطن الجمال والفرح؛ فيثير في نفوسنا اللذّة والمتعة والطّرب والسّرور تارة ، وتارة أخرى تنقل مواطن الحزن؛ فتثير فينا مشاعر الألم والحسرة والمعاناة"[1] ، وعليه كان للصّورة السّمعيّة حضور في شعر ابن الجهم نقل بها صوت مشاعره وأحاسيسه ، ومشاهد من الحياة عاينها ، وقد تركت صداها في ذاكرته السّمعيّة ، فها هو ابن الجهم يمدح المعتصم يوم وقعة عموريّة ، فيقول في ذلك :[2]

(الوافر)

فَقَعْقَعَتِ[3] السّرايا[4] جانِبَيْها ... وَ ألْحَفَتِ الفَوارِسُ بِالسِّهامِ
رَأَتْ عَلَمَ الخِلافَةِ في ذُراها ... فَخَرَّتْ بَيْنَ أصْداءٍ وَهامِ
وَجَمْعُ الزِّطِّ[5] حيْنَ عَمُوا وصَمُّوا ... عَنِ الدّاعي إلى دارِ السَّلامِ

ويصف الشّاعر المعركة وصفاً صوتياً مثيراً حتّى أنّ القارئ ليشعر معه بصوتها يصمّ الآذان حين اقتحمت جيوش المسلمين المدينة ليلاً ؛ فاضطربت المدينة من جميع أركانها محدثة عتادهم جلبة وقعقعة ، فما كان منهم إلّا أن أعملوا فيهم القتل حتّى وكأنّ فرسانهم قد التحفوا

---

[1] صبّاح ، عصام لطفي ، **الصّورة الفنّيّة في شعر الوأواء الدّمشقيّ**، رسالة ماجستير ، ص ١٨٩.

[2] **الدّيوان** ، ص ١٠.

[3] تقعقعت : اضطربت وتحرّكت ، والقعقعة حكاية أصوات السّلاح والتّرسة والجلود اليابسة والحجارة وغيرها ، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (قعقع).

[4] السّرايا: جمعة سريّة من سرايا الجيوش، وسُميت سريّة لأنّها تسري ليلاً في خُفية لئلّا ينذر بهم العدوّ؛ فيحذروا ويمتنعوا، **نفسه** ، مادة (سرا).

[5] الزُّطُّ : جيل أسود من السّند ، تنسب إليهم الثّياب الزّطيّة ، وقيل : هم أعراب جت بالهنديّة ، وهم جيل من أهل الهند، **نفسه** ، مادة (زطط).

السّهام –أيّ تحوّلت غطاء يكسوهم– في إشارة إلى كثرتها ، وإلى قوّة المسلمين، لذا كان توظيف الفعل (قعقع) والذي حمل أكثر من معنى دلاليّ كثّف الدّلالة الإيحائيّة للمشهد ، فخلق من الفعل نفسه صورة صوتيّة حركيّة ، نتجت من تظافر المعنى المعجميّ مع دلالة التّكرار التي برزت في تكرار (القاف والعين) مرتين متتاليتين، فأحدثت في نفس المتلقّي وسمعه قرعاً يشبه قرع طبول الحرب المدويّة ، ومن الصّوت إلى الصّورة الوصفيّة التي جنّدت وحشدت صورة مليئة بالتّفاصيل والأحداث ، حيث اكتملت بصورة حركيّة لراية الخلافة الإسلامية التي رفرفت في ربوع الحصن الرّوميّ، فوقع من كان فيها بين قتيل ومستنجد مستغيث ، يتردّد صدى صوته فما من مجيب، وتحوّلت الحال إلى فوضى عارمة، وجلبة كبيرة ، صمّت آذانهم عن سماع صوت المنادي ، ويمكن القول : إنّ " الصّورة الفنّيّة كانت وسيلة لتحقيق الاتزان الانفعاليّ والاجتماعيّ للأحداث ، ومشاركة وجدانيّة لنقل الخبرة الجماليّة"[1] .

وفي صورة أخرى يوظّف فيها الشّاعر الصّورة السّمعيّة لنقل الشّكوى قوله :[2] **(الخفيف)**

وَشَكَـا الدّينُ مـا شَكَوْتَ مِنَ العِلَّـــــــــ ـةِ شَكْـوى قَـد اجْتَوَتْهـا[3] العُقـــولُ

إذا ما أمعن القارئ في كلمات البيت وعباراته؛ وجده تغلب عليه الشّكوى والكلمات المشتقّة من نفس الجذر المتعلق بها ، فـ (شكا وشكوت وشكوى) ، كلّها كلمات تحمل في ذاتها معنى واحداً ، "وقد تبدو بعض البنى الصّوريّة في نصّ الشّاعر مشتّتة في الظّاهر ، ولكنّها تقوم على جملة من المشاهد النّفسيّة والوجدانيّة التي تبدو للمتأمّل أنّها تدور حول محور أساس تلحمه فيما بينها من أجل خلق صورة كلّيّة منسجمة" [4]وليس بخفيّ على القارئ أنّ التّكرار هنا حمل بهذه الكلمات حجم الوجع وأنين الشّكوى الذي يستبدّ بالشّاعر، هذه الأبيات التي كتبها ابن الجهم حين اعتلّ الخليفة المتوكّل؛ فجزع قلبه لهفة وخوفاً عليه ، فجاءت كلمات الشّاهد المحمّلة بصوت الأنين والشّكوى لتناسب ما يعتمل في نفس الشّاعر من أحاسيس استبدّت به ، ولكنّ الشّاعر

---

[1] الفضلي ، سعديّة محسن عايد ، **ثقافة الصّورة ودورها في إثراء التّذوّق الفنّيّ لدى المتلقّي** ، رسالة ماجستير ، ص ١٩٩.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٢٤.

[3] اجتوتها : كرهتها العقول، ابن منظور ، **لسان العرب**، مادة (جوا).

[4] جردات ، رائد وليد ، **بنية الصّورة الفنّيّة في النّصّ الشّعريّ الحديث، نازك الملائكة أنموذجاً**، مجلّة جامعة دمشق ، المجلّد التّاسع والعشرون ، العدد الأول والثّاني ، ٢٠١٣م ، ص ٥٦٢.

يمنح معانيه كثافة دلاليّة عميقة في الأنسنة التي منحها للدّين ، فجعله يبوح بشكواه، وكأنّ الدّين قد شكا أيضاً لهفة عليه وخوفاً ، في بُعد يمنح الخليفة صورة غير مباشرة بأنّه حامي الدّين والمدافع والحافظ له فجاءت شكوى الدّين خوفاً من فَقْدِ ركن من أركانه.

ويستكمل الشّاعر صوت أنين الشّكوى حاملاً في طيّاتها معاني اللوم والعتاب إلى نفسه يقول:[1] **(الخفيف)**

أَنــا أَشْكــوُ إِلَيْــكَ قَسْـــــوَةَ قَلْبي كَيْـفَ لَــمْ يَنْصَــدِعْ وَ أَنْتَ عَليــلُ

ويستكمل ابن الجهم أنين الشّكوى ، ولكنّه هذه المرّة يحمل عتاباً لاذعاً لنفسه ، ويلومها على تهاونها في حزنها على مرض المتوكّل، في استفهام إنكاريّ يستغرب فيه كيف لم ينفطر قلبه ويتصدّع لهفة وشفقة على المتوكّل في مرضه ، فالشّاعر يعدّ هذا السّلوك نوعاً من القسوة وربّما الجحود من قلبه ، ولأنّ الشّاعر كان شديد اللوم على نفسه ؛ فقد بدأ بيته بالضّمير المنفصل (أنا) على الرّغم من أنّ فاعل الفعل (أشكو) يُظهر جليّاً أنه يعود على ضمير المتكلّم –المراد به هنا الشّاعر نفسه– ، ولكنّ هذه التّكرار للضّمير ما بين الظّاهر والمستتر لهو دلالة على إصرار الشّاعر على لوم نفسه تقصيرها في خوفها وحزنها وألمها بسبب مرض الخليفة "فالصّورة الفنّيّة في هذا الشّاهد وما تمخّضت عنه من معانٍ هي عبارة عن " هيئة تثيرها الكلمات الشّعريّة بالذّهن ، شريطة أن تكون معبّرة وموحية في آن واحد"[2]، وهذا ما نجح الشّاعر – في اعتقادي – في إيصاله للمتلقّي من حرقة وصدق في المشاعر، نقلتها تلك الأنّات الصّوتيّة التي غزت أذن المتلقّي ؛ فحملت معها الصوت والإحساس، في توليفة أظهرت حجم معاناة الشّاعر.

ومن واقع الحياة العبّاسيّة التي كانت تعجّ بالقيان والمغنّين ، يستلهم الشّاعر صورة صوتيّة غنائيّة يقول فيها:[3] **(المتقارب)**

وَسَطْـــحٍ عَلى شاهِــقٍ مُشْـــرِفٍ عَلَيْـــهِ النَّخيـــلُ بِأَثْمـــــــارِها
إِذا الــرّيحُ هَبّتْ لَهــا أَسْمَعَـــتْ غِنـــــاءَ القِيـــانِ بأَوْتارِهـــــــا

حين تمتزج صورة الطّبيعة بصوت الغناء؛ تتراسل الحواس كلّها لتستوعب شغف الصّورة فتتسارع العين لالتقاط صورتها، وتهفو الأذن مشتاقة لسماع ترنّمها؛ فتتحرّك في النّفس نشوة

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٢٦.

[2] الرّباعيّ، عبد القادر ، **الصّورة الفنّيّة في النّقد الشّعريّ، دراسة في النّظريّة والتّطبيق** ، ص ٨٥.

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٣٠.

السّعادة التي ترحل بخيال المتلقّي بعيداً نحو مزيج من الصّوت والصّورة ، في هذه اللوحة التي امتزجت فيها عناصر الطّبيعة في ساحة قصر المتوكّل ، تلك البيئة التي اقتنص منها الشّاعر صورته، لسطح القصر الشّاهق ، الذي تتمايل عليه أشجار النّخيل المحمّلة بالثّمار، هذه الأشجار التي إذا ما هبّت عليها الرّيح ؛ أصدرت صوتاً كغناء القيان وهن يضربن على أوتار العود، وللمتلقّي أن يتخيّل صوت صفير الرّيح ، الذي جعل منه الشّاعر إيقاعاً موسيقيّاً ينبعث ليسبغ على تلك الرّيح صفة التّميّز ، فهي ليست كأيّ ريح ، بل هي ريح مرّت على سطح القصر ، فداعبته لتضرب على أوتار أشجار النّخيل أغنية كشجوّ القيان ، وربّما يكون في هذا الوصف صورة حيّة للمجتمع العبّاسيّ الذي غلبت عليه ظاهرة القيان والمغنّيين ، لأنّ الشّاعر ابن بيئته التي يجسّد ما فيها حروفاً وصور وعبارات.

ولأنّه ليس هناك مثل الصّوت في التّعبير عن الألم المختزن في الأعماق ؛ يوظّف الشّاعر الصّرخة المدوّية للتعبير عن حجم الفقد والألم الذي شعره بموت الخليفة المتوكّل ، إذ قال:[1]

(الطّويل)

أَتَتْنَـا القَـوافِي صارِخـاتٍ لِفَقْـدِهِ مُصَلَّمَـةً[2] أَرْجازُهـا وَ قَصيدُهـا

لعلّ الكلمات في هذا الشّاهد كفيلة بأن تفسّر نفسها بنفسها، فترابط الكلمات و العبارات ، والتّسلسل المتناسق المدروس للكلمات جعلها تنقل للمتلقّي الشّعور الذي تحمله ، فصوت القوافي التي أتت صارخة تندب موت المتوكّل ، وكأنّ تلك الأشعار جاءت مقطّعة الأوصال في قصائدها ، جاءت الحركة مع الصوت "في نسيج صور استعاريّة متعدّدة طبعتها الحركيّة بطابعها الإنسانيّ النّابض من خلال الأفعال المستعارة المؤكّدة لحيويّة هذه القوافي"[3] ، حيث نجد أنّ الشّاعر " أسقط ذاته على المجرّدات ، مكوّناً صوراً حيّة نامية ، تحمل السّمات الإنسانيّة المسقطة عليها من داخل الإنسان"[4] ، إذ أسقط الشّاعر حزنه الدّاخليّ وإحساسه بالفقد على

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٦٣.

[2] مصلّمات : مقطّعات ، صلم الشيء صلماً : قطعه من أصله ، ابن منظور ، **لسان العرب**، مادة (صلم).

[3] الصّايغ ، وجدان ، **الصّورة الاستعاريّة في الشّعر الحديث** ، ص ٥٢.

[4] الجيّار، مدحت ، **الصّورة الشّعريّة عند أبي القاسم الشّابيّ** ، ص ٢٧.

القوافي التي تشكّل صورة من صور التّعبير والحديث، فكانت القوافي رمزاً للشّاعر نفسه، إذ شعر أنّ كلماته قد خانته في التّعبير عن حجم الألم والحزن ، فجاءت مصلّمة مجزوءة .

وكما سبق الحديث عن البيئة وأثرها على إلهام الشّاعر؛ تجد ابن الجهم قد اغترف من فيض صورها وعطائها ، في قوله :[1] **(البسيط)**

لَـــمْ يَضْحَكِ الـوَرْدُ إلّا حيْنَ أَعْجَبَهُ حُسْنُ النّباتِ وَ صَوْتُ الطّائِرِ الغَـرِدِ

لا يختلف اثنان على أنّ " الشّاعر فنّان يمتلئ من الجمال حيث كان ، وتنفذ بصيرته إلى أعماق الكائنات لتلمح مواطن الحسن فيها ، وقد تغفل العين العاديّة عن إدراك ما تدركه عيناه ، فقد يقف مبهوتاً أمام نبتة أو جدول ماء أو روضة ... حيث هام الشّعراء بهذه الطّبيعة ، وكلفوا بحدائقها الغنّاء، ورياضها الفيح ، ومحّصوها أرق مشاعرهم ، وأصدق أحاسيسهم وانفعالهم "[2] فجاءت صورهم مفعمة بالألوان الزّاهية ، والأصوات الرّقيقة العذبة ، فإذا ما سمع المتلقّي هذا البيت حتّى يتملّكه الشّعور بنشوة الطّرب والارتياح ، فتلك الاستعارة التي منحها التّشخيص بعداً تعبيريّاً متألّقاً بضحكات الورد التي ترك حسن النّبات في منظرها تأثيراً ؛ جعله يشعر بالسّعادة ، ولكنّ صوت الضّحكات النّابعة من فم الورد تلتقي بصوت البلبل المغرد ، ليمنح الشّاعر صورته حركة مفعمة بالسّعادة ، فشفتا الورد اللتان تفترّا عن ضحكة غزليّة طبيعيّة تلتقي بأقطابها الأخرى بحسن النّبات وصوت البلبل الصّدّاح، ولا يمكن المرور على تلك الاستعارة دون الإشارة إلى ما أهدته للإيقاع النّفسيّ عند المتلقّي ، وما شكّلته من حركة فنّيّة خالت للرّائي صورة ممزوجة بعبق الطّبيعة وحسنها ، ونغمات الأصوات الصّادرة عنها.

ويعود الورد ليضحك مرّة أخرى ، ولكنّه هذه المرّة يمتزج بصوت صخب الأوتار في قوله:[3] **(البسيط)**

الـــوَرْدُ يَضْحَـكُ والأوْتـارُ تَصْطَخِبُ والنّـــايُ يَنْـدُبُ أشْجانــاً وَيَنْتَحِـــبُ

---

[1] **الدّيوان** ، ص ٨٩.

[2] عبد الجابر، سعود محمود ، **الشّعر في رحاب سيف الدّولة الحمدانيّ** ، ص ٣٤١.

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٠٥.

إنّ تلك الصّورة السّمعيّة قد تبدو للوهلة الأولى للمتلقّي نموذجاً تكراريّاً ، يحمل نفس الصّورة والمعنى ، غير أنّ المتفحّص لكليهما يشهد فارقاً كبيراً بينهما ، فالصّورة الأولى التي حملت بكلّ طاقاتها صوت الجمال والسّعادة في الطّبيعة ، جاءت الصّورة الثّانية مغايرة تماماً ، وإنْ بدا التّشابه في الاستعارة الأولى ، التي بيّنت جانباً معيّناً من الطّبيعة وما فيها ، حيث تنوّعت الأصوات واختلفت، وإذا ما أراد المتلقّي أن تتّسع دائرة فكره ، ويُعمل خياله منطلقاً به بعيداً عن حدود الكلمات المعجميّة ، والمعنى الظّاهر السّطحيّ ، يمكن القول : إنّ هذا البيت يصوّر واقع الحياة بما فيها من اختلافات ، فهناك السّعيد المبتسم ، وهناك الحياة الصّاخبة بكل ما فيها من أصوات فرحة وأخرى حزينة ، وفيها العيون الباسمة والعيون الحزينة التي تنتحب ألماً .

إنّ جمال الإبداع يظّهر في منح الشّاعر كلماته أوجه عديدة للتّحليل والتأويل والتّفسير، تختلف باختلاف السّامع والقارئ، " فالعمل الفنّيّ يفتح عالمه الخاص "[1]، ومن هذا المنطلق قد يبدو للشّاهد تفسيرات أخرى ، كأنْ يريد الشّاعر بالورد الضّاحك النساء الحسناوات اللواتي يبعثن على إثارة المشاعر ؛ فتصطخب بإيقاعاتها الشّعوريّة الدّاخليّة ، والعاشق المحبّ هو ذلك النّاي الحزين الذي يبعث أنّاته شجناً ولوعة لعدم قدرته على الوصل.

إنّ المرء إذا ما شعر بحاجة للاستغاثة؛ خرج الصّوت من أعماقه مكلوماً، محمّلاً برنين الوجع ، ونداء العون ، ولأنّ ابن الجهم هو ذلك الشّاعر الذي طوّع الكلمات ، لتكون خادمة لأحاسيسه أولاً ، ولأفكاره ثانياً ، جاءت الصّور عنده لتفي وتناسب ذلك الإحساس وتلك الأفكار ، ولعلّ قوله الآتي يدلّل على ما قيل :[2] **(الكامل)**

وَإذا جَــزى اللهُ امْـــــرَأً بِفِعالِـــــهِ فَجَــزى أَخَــاً لـيَ ماجِــداً سَمْحـــا
نـــاديْتُـــهُ عَـنْ كُرْبَـــةٍ فَكَأَنّمـــا أَطْلَعْتُ عَـنْ لَيْـلٍ بِـــهِ صُبْحـــا

قالوا : الصّديق وقت الضّيق، ولعلّ في هذا الشّاهد المدحيّ ما يحمل تلك الفكرة بشكل أو بآخر، إذ يرى أنّ الله إذا أراد أن يجازي ويكافئ إنساناً ، فمن الأحقّ أن يجازي ذلك الصّديق الذي كان سمحاً ، صديقاً صدوقاً ، والشّاعر هنا يصف الموقف الأخلاقيّ الذي قام به الصّديق

---

[1] مارتن ، هايدغر، **أصل العمل الفنّيّ**، ص ٤٣.

[2] **الدّيوان** ، ص ١٢٢.

نحو صديقه ، في إشارة غير مباشرة لما تعرّض له من تخلي الأصدقاء والمقرّبين عنه، فرأى في موقف هذا الصّديق شهامة ورجولة يستحقّ عليها الشّكر والثّناء، هذا الصّديق الذي ناداه مستغيثاً مستنجداً في محنته ، فهرع لتلبية الطّلب ، فكانت تلك المعونة بالنّسبة له كمن خرج من ظلمة الليل إلى نور النّهار، وليلاحظ معي القارئ صيغة الفعل (أطلعت) ، هذه الصّيغة الثّقيلة – إذا جاز لي القول– التي تجبر القارئ حين النّطق بها على بذل جهد صوتيّ وتنفسيّ أكبر من المعتاد في الكلمات العاديّة ، هي دلالة على حجم الضّيق الذي كان يرزح الشّاعر تحت نيره وكأنّها مثّلت بتلك الشِّدة الصّوتية حالة انتزاع من الظّلمات إلى النّور ، أو كمن وقع في بئر مظلمة فامتدت يد لتنتشله منها ، ولا يسعني إلّا أن أشهد للشّاعر بالقدرة على تسخير الألفاظ وتطويعها ومناسباتها لحاله ولفكره وإحساسه .

يمكن القول :" إنّ المعنى الجوهريّ في بحث العمل الفنّيّ يكمن في أنّه يشير إلى حقيقة ما"[1] ولاشكّ أنّ الشّاعر برغم ما مرّ به من ظروف قاسية وظلم وتشريد ، إلّا أنّ فطرته البشريّة لم تعتزل ساحة العشق والهوى ، كما في قوله:[2] **(الكامل)**

نَطَــقَ البُكــا بِهــوىً هُــوَ الحــقُّ وَمَلَــــكْتَني فَلْيَهْنِـــكَ الـــــرِّقُّ
فـــارْفُقْ بِقَلــبْي يـــا مُعَذِّبَـــــهُ ظُلْمــاً وَ لَيْــسَ لِظالِـــمٍ رِفْـــــقُ
وَ إذا غَضِبْـــتَ فَلَـــمْ تُكَلِّـــــمْني ضـــاقَتْ عَــليَّ الأرْضُ والأُفْـــــقُ

"ما من شيء يقع في النّفس موقع التّصديق ، كوقع ما تحسّه جوارح الإنسان، لتكون مصدراً للمعرفة والإدراك والتّمييز حتّى وإنْ كان الإخبار لغة ، ذلك المخبر عن الحقيقة يجتهد في وضعها داخل إطار حسّيّ يسهّل على السّامع استيعابه قبل أن يحوّله من جديد إلى معرفة ذهنيّة . إنّ الأمر يتطلّب مرحلة الحسّ؛ فيكون مقبولاً ،ثمّ يصبح كما أراد له المتكلّم أن يكون عند سامعه عندما يصير مكتسباً ذهنيّاً "[3]، ومن هذا المنطلق جسّد الشّاعر البكاء بصوت إنسانيّ حين جعله ناطقاً، وكأنّ أنين البكاء الخافت لا يفلح في نقل الصّورة على حقيقتها، فصوت البكاء مهما علا ؛ يظلّ منخفضاً نسبيّاً، غير أنّ النّطق يتحكّم فيه المتحدّث بدرجة صوته وارتفاعه

---

[1] مارتن ، **هايدغر، أصل العمل الفنّيّ** ، ص ٤٣.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٥٥.

[3] دهينة ، ابتسام ، **الصّورة الشّعريّة من التّشكيل الجماليّ إلى جماليّات التّخييل** ، مجلّة كليّة الآداب واللّغات ، جامعة محمّد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، العددان العاشر والحادي عشر ٢٠١٢، (٢٣٥-٢٦٣) ، ص ٢٣٧.

وحدّته، وعلى هذا الأساس جاءت الاستعارة في قوله (نطق البكا) لتحمل صوت الحبّ المستبدّ بروحه ونفسه ، هذا الحبّ الذي تركه أسيراً له ، ولكنّ الشّاعر يستدرك في رؤيته لهذا الأسر بأنّه وإن كان رقّاً وعبوديّة فهنيئاً للمحبّ به ، ليدرك السّامع أنّ هذا المحبوب يستحقّ كلّ هذا العشق.

وتستمرّ شكوى الشّاعر وعتابه لأنّ " فنّ العتاب لديه تعبير عن أزماته النّفسيّة والفكريّة ،وكان صدى لعلاقته التي يشوبها التّقلّب والتّوتر"[1] ، وفي هذه الصّورة العتابيّة الصّوتيّة الاستعاريّة ، والتي حملت صبغة الرّجاء المتمثّلة في الفعل (فارفق) على الرّغم من أنّ الفعل جاء بصيغة الأمر ، إلّا أنّ دلالته الإيحائيّة كانت واضحة الأثر والمعنى ، وإن كان يقرّ في عجز البيت أنّه لا يوجد ظالم يرفق بمعذّبه ، ولكنّه برغم هذا الإدراك للحقيقة ، يلحّ على الولاء والمحبّة ، التي يرى فيها شريان الحياة في عينيّه ، إذا ما فقدها ضاقت عليه الأرض بما رحبت ، مستدركاً أيضاً بكلمة (الأفق) ليمنح صورته الشّموليّة ، وكأنّ الشّاعر بعده لا يجد مفراً إلى الحياة أو طريق .

إنّ أبعاد الصّورة الثّلاثة المتمثّلة في الصّورة الاستعاريّة والصّوتيّة ، والعتاب ، منحت الشّاهد بعداً جديداً مكّنه من كسب تعاطف السّامع ، إضافة إلى بروز قدرته الكبيرة في حشد مجموعة من الصّور الجزئيّة في صورة كليّة شاملة ، حملت السّامع معها إلى عالم الشّاعر النّفسيّ ؛ فعاشت معه بكل جوارحها ومشاعرها ، وهذا الأمر إنّما هو شهادة تفوّق تمنح للشّاعر عن جدارة.

ويمكن الخلوص من الشّواهد الماضية أنّ الصّور السّمعيّة التي أتى بها الشّاعر تنوّعت تنوّع الأزهار في البستان ، وإن كانت كلّها تتربّع تحت مظلّة واحدة ، إلّا أنّه كان لكلّ صورة منها مذاق مختلف ولون مغاير عن الصّورة الأخرى ، مبتعد عن الإيقاع والمعنى الرّتيب والمكرّر.

ثالثاً : الصّورة الشّميّة

قد يستغرب بعض الأفراد علاقة حاسة الشّمّ بالإبداع وبالصّور الشّعريّة ، غير أنّ الحقيقة تكمن في وجود علاقة قوية بين كليهما، أفلا تثير فينا الرّوائح ونحن الأناس العاديّون ذكريات

---

[1] الصّفديّ ، ركان ، **الرّوميّ الشّاعر المجدّد** ، ص ١٠١.

وأحاسيس معيّنة ! وكم من رائحة أثارت في نفوسنا شجناً و عاطفة ، لأنّ تلك الرّوائح وببساطة شديدة ارتبطت بأحداث أو أشخاص ، أو لحظات معينة عاشها الإنسان ، هذا حال الإنسان العاديّ، فكيف بحال شاعر يملك مقاليد اللغة والتّعبير! أفلا يجد في هذه الرّوائح صوراً وأخيلة تثيرها نفسه وذاكرته؛ فتجسدها كلماته صوراً شعريّة جميلة .

لم يأل الشّعراء على مرّ العصور الماضية جهداً في خلق وتوليد كلّ ما يمكن أن يساعدهم في نقل بركان مشاعرهم النّفسيّة ، فكانت الحواس التي تشكّل محور الحياة عند الإنسان وارتباطه بعالمه الخارجيّ ، لذا كانت هي المرجعيّة التي استند عليها المبدعون في عقد تراسل بينهما لتعمل بتظافرها على نقل الصّور والإيحاءات المعنويّة التي لا يمكن تجسيدها إلى صورة حسيّة ذهنيّة يدركها المتلقّي ، ولكن دون أن تكون مجرد صورة نقليّة جافة ، بل يظهر في أركانها رونق الإبداع ، وتألّق الخيال عند المبدع .

ولعلّ ابن الجهم من أولئك الذين وعوا ما لحاسة الشّم من قدرة على التّسلل عبر الكلمات والصّور إلى نفس المتلقّي ووجدانه ، لتنثر فيه عبير المعاني ورقّة الإحساس ورهافته ، فها هو يغتنم ما لهذه الحاسة من أهميّة في إثارة المشاعر عند المتلقّى ؛ فيقول :[1] **(الوافر)**

وَنَسْتـافُ[2] الثّـرى مِـنْ بَطْـنِ فَلْجٍ وَ نَسْتَلِـمُ الحِمـى أيَّ اسْتِـلامِ

ولا يوجد مكان في الدّنا أعزّ من حضن يحتوي طفولتنا وشبابنا وذكرياتنا الطّفوليّة البريئة، أحلام العمر التي نرسم ملامحها في عيوننا كلّ يوم ، ويشدّنا الحنين لهذا المكان كلّما نأت بنا مجاهل الغربة عن دروبه ، إنْ كان البيت هو البستان الذي يجمعنا ، فلا شكّ أنّ الوطن هو الجنّة التي ننضوي تحت وارف ظلالها كلّما لفحنا هجير من قسوة الأيام ، والغريب في بلاد الغربة دائم الحنين إلى وطنه وديارِه ، تطوف ذكريات الوطن بخياله أينما حلّ أو ارتحل ، ولا غنى للمرء عن وطنه، و الشّاعر في هذا البيت يجسّد صورة حيّة لهذا الحنين المستبدّ بروحه حين يدفعه الشّوق والحنين إلى شمّ تراب آثار الدّيار في بلده التي غدت كومة من النّوى والأثافي والحجارة، وأحالتها عوامل الطّبيعة إلى حزمة من الذّكريات في نفس الشّاعر، ولعلّ في توظيف

---

[1] **الدّيوان** ، ص ٥.

[2] نستاف : نشتمّ ، ابن منظور ، **لسان العرب**، مادة (سوف).

(أيّ) التي كانت نائباً عن المفعول المطلق هي إشارة تأكيديّة لما لهذا الحمى من مكانة في النّفوس.

لا شكّ أن الفطرة التي جبل الله الخلق عليها وفطرهم ، جعل غريزة حب الأوطان والدّيار فيهم متأصلة منذ البداية ، فهناك حالة شعوريّة في الإنسان تربطه بوطنه وتجذبه إليه؛ حتى عدّها بعضهم أنها فطرة وشعور وجدانيّ مغروز في كينونة الإنسان ، يشدّه إلى بلده ويجذبه إليها، وقد وردت الكثير من الآيات القرآنيّة التي تدلل على مكانة الوطن والدّيار ، فقد قرن الله الموت بترك الدّيار لتدليل على أهميّة كلّ من الحياة والديار عند الإنسان ؛لأنه لا يستطيع أن يتنازل عن إحداهما ، يقول الله تعالى في محكم كتابه العزيز : ﴿**ولو أنّا كتبنا عليهم أن اقتلوا أنفسكم أو اخرجوا من دياركم ما فعله إلا قليل منهم**﴾ [1] وفي هذا الأمر دلالة واضحة على أن ترك الدّيار يعدّ عقوبة قاسية، ففي اشتمام ثرى الوطن صورة حيّة لتلك المكانة ، ومن هنا يدرك المتلقّي أو الدّارس أنّ حاسة الشّمّ والصّورة الشّميّة كوّناً بعداً ثالثاً خلق في نفس المتلقّي اهتزازاً وجدانيّاً داخليّاً، أثار فيه شجناً وحنيناً.

وفي موقع آخر يوظّف الشّاعر حاسّة الشّمّ في صورة إبداعيّة متميّزة ، يقول فيها: **(السريع)**

وَرُقْعَـــــةٍ جـــاءَتْكَ مَثْنِيَّـــــةً ... كَأَنَّهـــــا خَـــدٌّ[2] عَلى خَـــــدِّ
نَبْـــذُ سَـــوادٍ في بَيـــاضٍ كَمـــا ... ذُرَّ فَتيـــتُ المِسْـــكِ في الـــوَرْدِ

---

[1] **النّساء** ، ٦٦.

[2] جاء في رواية الثّعالبيّ لهذه الأبيات :

يا رِقْعَـةٌ جـاءَتْكَ مَثْنِيَّـــةً ... كَأَنَّهـــا خَـــالٌ عَلى خَـــــدِّ
ذُرّ سَـوادٍ في بَيـاضٍ كَما ... ذُرَّ فَتيـتُ المِسْـكِ في الـوَرْدِ

جاء في المنتحل للثّعالبي (خال على خدّ) على الرّغم من أنّ جامع الدّيوان أثبت (خدّ على خدّ) ، وفي اعتقادي أنّ ما أورده الثّعالبيّ هو الأقرب إلى الصّواب ، لأنّه يتفق في المعنى مع البيت الثّاني ، (السّواد في البياض) إذ يعني بياض الخد مع سواد الخال ، كما أنّه بالعودة إلى عروض البيت الأول وجدته في رواية الجامع مكسوراً ، في حين أنّه في رواية الثّعالبيّ كانت تفعيلاته سليمة، على أنّ البيت الثّاني كان تقطيعه متفقاً فيه ، ولكن المعنى من وجه نظري يحتّم عليّ الأخذ برواية الثّعالبيّ لأنّها الأقرب إلى المنطق الذي يدعمه و يؤكّده ما جاء في البيت الثّاني ، ينظر : الثّعالبيّ ، **المنتحل** ، ص ١١.

في هذا الشّاهد يوظّف الشّاعر مزيجاً من الصّور التي تراسلت فيها الحواس، وتظافرت لخدمة معاني الشّاعر وأفكاره، إذ يصف ابن الجهم هنا رقعة مكتوبة جاءته بخطّ جارية ، هذه الرّقعة

المطويّة التي رأى الشّاعر في هيئتها البيضاء والمكتوبة بالحبر الأسود وكأنّها خال على خدّ حسناء ، تلك الصّورة التّشبيهيّة البعيدة العلاقة بين المشبّه والمشبّه به خلقت في نفس المتلقّي نوعاً من الإثارة والتّشويق ، وربّما يكون في هذا التّشبيه وصفاً جديداً –نوعاً ما– في صور التّشبيه ، وعليه يمكن القول بأنّ " الانتقال بين التّشبيهات الحسيّة ،وذكر أداة التّشبيه هو استجابة لرؤى الذّات الشّاعرة التي استجابت بدورها إلى ضغط المشهد الخارجيّ ؛ فرسم وعيه صوراً كانت زاداً صريحاً يدلّ على كثافة الشّعور والتّوتّر الذاتيّ"[1] ، على أنّ الشّاعر لا يكتفي بتلك الصّورة البصريّة الحسيّة ، بل لجأ إلى صورة أخرى ألا وهي الصّورة الشّميّة ، ليجمع في وصفه بين المشهد الجميل في صورته الأولى ، والرّائحة الفوّاحة التي شغلت البيت الثّاني حين وصف اختلاط السّواد بالبياض كأنّه نشر فتيت المسك طيب الرّائحة في الورد ، على الرّغم من أنّ الورد لا يحتاج إلى رائحة زكيّة ، فقد حباه الله بها ، ولكنّ الشّاعر أراد بذلك المزج بينهما الوصول إلى أمرين :أولهما: تكثيف المعنى الإيحائيّ للمعنى ، وكأنّ عبق الروائح في اختلاطها يعطيها قوّة إيحائيّة أكبر، وبهذا قد يشعر المتلّقي بخياله تلك الرّائحة النّفاثة التي تزكم أنفه ، وتجعله يترنّح تحت نشوة تأثيرها .

وثانيهما : تأكيد الحالة الشّعوريّة التي انتابته عند وصول تلك الرّقعة ، لتفسّر للمتلقّي وتعطيه صورة واضحة المعالم عن الدّلالة السيكولوجيّة التي كانت تسيطر على ذات الشّاعر حينها.

وفي صورة أخرى تبدو جديدة يبدعها الشّاعر مستنداً فيها على الصّورة الشّميّة قوله:[3] **(الطّويل)**

فَقُلْتُ لَهَا أَنَّى تَجَشَّمْتِ خُطَّةً يُحَرِّجُ[2] أَنْفَاسَ الرِّيَاحِ وُرودُهَا

في هذه البنيّة الحواريّة الدّراميّة ، يحادث الشّاعر طيف المحبوبة في سجنه ، ذلك الطّيف الذي طالما تغنّى به الشّعراء، وزارهم في وحدتهم وغربتهم وضيقهم ، يواسيهم ويخفّف عنهم وطأة البعد

---

[1] الغزاليّ ، خالد عليّ حسن ، **أنماط الصّورة والدّلالة النّفسيّة في الشّعر العربيّ الحديث في اليمن** ، مجلّة جامعة دمشق ، المجلّد السّابع والعشرون ، العدد الأول والثّاني ، ٢٠١١م (٢٦٣–٣٠١) ، ص ٢٧٣.

[2] يحرج : الذي لا يقبل الهزيمة، بمعنى أنّه يهزم غيره ولا يُهزم ، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (حرج).

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٥٠.

والغياب، إذ يوجّه خطابه إليه متسائلاً : كيف استطاع أن يحتمل عناء الرّحلة ، ويعدّ خطّة هذه الخطّة التي استطاعت أن تهزم أنفاس الورود فيه الرّياح ، وبعيداً عن المعنى المعجميّ لتلك الكلمات ، ترى الدّارسة أنّ لكلّ من الرّياح وأنفاس الورود معنى أعمق بكثير من ذلك المعنى الظّاهر، فالرّياح التي وصفها الله في قرآنه الكريم كانت تأتي كصفة للعذاب، تمثّل بعواصفها السّجن وما يقاسي فيه من العذاب والوحدة ، أضف إلى ذلك الشّعور بالقهر والظّلم ، في حين أنّ نسيم الورد وأنفاسه ، إنّما يمثل الأمل الذي يتسلّل إلى نفسه بين فينة وأخرى يبعث فيه الحياة والقدرة على الاحتمال والتّجلّد ، فالاستعارة التي جاء بها الشّاعر " هزّت العلاقة بين طرفيّ الاستعارة ؛ فصارت خلقاً لعلاقات قائمة وبعثاً لعلاقات جديدة في ذات اللحظة ، أي عملية انصهار لطرفيّ الاستعارة في بوتقة من التّصوّر الجديد ،ذلك التّصوّر الذي لا يصدر عن تقديس للواقع اللغوي والاجتماعيّ ، والتّناسب المنطقيّ للأجزاء"[1] إنّما هو خلق جديد لعلاقات إبداعيّة تستحوذ على نفس المتلقّي ؛ فتثير فيها لحظات من إعمال الفكر والإبحار بعيداً في عالم الخيال لمحاولة تجسيد هذه الصّورة في متعة لا تضاهيها متعة ، إذ يحلّق معها المتلقّي فوق غمام النّشوة والخيال سارحاً في ملكوت من الجمال والتّذّوق الشّعوري الرّقيق .

ومن جميل الإبداع عند الشّاعر توظيف الصّورة الشّميّة في المدح في قوله :[2] **(مجزوء الرّمل)**

نَفَحـــاتُ الـــرّاحِ والتُّفَّـــــاحِ وَ الـــــوَرْدِ الجَـــــنيّ
ذَكَّـــرَتْني طِيـــــبَ أنْفـــاسِـــكَ يـــا مـــوْلى عَـــليّ

لقد اعتاد الدّارسون والقراء للأدب عامة ، والشّعر خاصة أنّ المرأة هي التي أُختصت بالمدح برائحتها الزّكيّة ، وبأنفاسها العطرة ، غير أنّك تلمح هنا وصفاً للرّجل ، إذ إنّ الشّاعر يتحدّث عن تلك الذّكرى التي أثارتها فيه رائحة الخمر والتّفاح ؛ فذكّرته بطيب أنفاس ممدوحه ، إنّ هذا الخصب التّصويريّ الذي اعتمده الشّاعر في وصفه كان معتمداً فيه على حاسة الشّمّ التي كان لها الدّور الأول في استخراج هذه المعاني من ذات الشّاعر، وفجّرت ينابيع الذّكرى في نفسه لأنّها تذكّره بأناس غوالٍ ، ويمكن الخلوص إلى أنّ الصّورة الشّميّة التي غلبت في هذا الشّاهد هنا افلحت في أن تنقل للمتلقّي جمال المعنى وكثافته .

---

[1] لاشين ، محمود شفيق، **شعر عمر أبو ريشة ، دراسة في الأسلوب** ، ص١١٥.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٩٢.

وفي صورة أخرى يصف فيها الشّاعر الورد قوله:[1] **(البسيط)**

قامَــتْ بِجُجَّتــِهِ[2] ريــحٌ مُعَطَّــرَةٌ تَجْلو القُلوبَ مِنَ الأوْصابِ وَ الكَمَدِ

يرسم الشّاعر بوساطة التّشخيص صورة للورد الذي انتصر بحسنه على غيره من نبت الرّياض، فقام بوجه طلق كوجه الظّافر في معركة مع الخصوم ليعبق المكان بشذاه الزكيّ ، ذلك الشذى الذي يتغلل إلى الرّوح والقلب؛ فيجلو عنها ويزيل ما علق بهما من الكدر والهموم ، إذن : جعل الشّاعر من حاسة الشّمّ وسيلة تعالج القلوب إذا ما حملت معها الرّوائح العطرة الجميلة .

وفي نشر آخر لرائحة زكيّة في صورة متميّزة يقول :[3] **(مخلّع البسيط)**

غُصْــنٌ مِــنَ الآبَنُــوسِ[4] أبْــدَى مِــنْ مِسْــكِ داريــنَ[5] لِي ثِمــارا
لَيْــلُ نَعيــمٍ أظَــلَّ فِيــهِ لِلطِّيــبِ لا أشْتَــهي النّهــارا

يقدّم الشّاعر في هذه الشّواهد وصفاً لامرأة سوداء ، فيصفها بغصن الأبنوس الأسود اللون وقد فاحت منه روائح المسك الزّكيّة التي اشتهرت بها بلدة دارين ، ويبدو ذكاء الشّاعر في هذا الوصف واضحاً حين اختار وصف المرأة بالأبنوس لأنّه شجر ينبت في الهند ، وبين المسك الذي يُؤتى به من الهند أيضاً ، ليتناسب الموصوف مع وصفه ، إذ كثيراً ما وجدنا الشّعراء يشبّهون قوام المرأة بغصن البان الدّقيق اللّين ، ولكنّ ذكاء الشّاعر نبّهه إلى أنّ هذا التّشبيه المتعارف عليه لا يناسب الموصوفة ، فاختار لها من النّبات ما يناسب وصفها في حركة ذكيّة منه وحسن تقدير، كما أنّه يعود ليصف سوادها بالليل الذي يظلّ فيه لا يفارقه ، لما يجد من طيبه ما يغنيه عن الشّهيّ من الثّمار، تلك الصّورة التي تعالق فيها اللون مع الرّائحة الطّيبة ، وسكون الليل الهادئ؛ بعثت في النّفس جمالاً إنسانيّاً ، خلق فيه الشّاعر صورة جديدة للوصف مؤكّداً على أنّ اللون لا يعدّ مقياساً للجمال ، إنّما هناك ما هو أكثر أهميّة منه ، لذلك يمكن القول: إنّ تأثير الصّورة الشّميّة على الدّلالة الإيحائيّة اتسقت مع رؤية الشّاعر " فقد اعتمد

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٩٠.

[2] الحُجَّة : الوجه الذي يكون به الظَّفَر عند الخصومة ، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (حجج) .

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٩٥.

[4] الأبنوس : الآبَنُوس الآبَنُوس الآبِنُوس : شجر ينبت في الحبشة والهند ، خشبه أَسود صُلْب ، ويُصنَع منه بعض الأَدوات والأَواني والأثاث ، **المعجم الوسيط** ، ص ٢ ، (باب الهمزة) .

[5] دارين : فرضة بالبحرين ، يُجلب إليها المسك من الهند ، الحمويّ ، ياقوت ، **معجم البلدان** ، ٤٣٢/٢.

الشّاعر على الحواس في استنباط الصّور لأثر هذه الحواس في توضيح المعنى وإبرازه ، ومن ثمّ يكون لها أثر على المتلقّي يفوق أثر الصّور المستقاة من العقل"[1] .

رابعاً : الصّورة اللّمسيّة

وكغيرها من الحواس نالت حاسة اللّمس نصيباً من صور الشّاعر، وإنْ كانت أقلّ من سابقاتها ، ولكن هذه الصّور على قلّتها إلّا أنّ أثرها كان واضحاً ومختاراً بعناية ودقّة ، إذ عبّر الشّاعر عن حالات شتّى تنوّعت كبستان يعجّ بالأزهار الملفتة للأنظار ، فيجد الدّارس من هذه الصّور ما يعبّر عن الحب ولواعجه ، وأخرى تعبّر عن القوّة والتّحدّي وثالثة تعبّر عن البسالة والشّجاعة ، وغيرها من الأغراض والحالات ، وفي كلّ مرّة كانت الصّورة لها من الأثر ما يجعلك تشعر حين تتخيّلها أنّها تفوق غيرها من الصّور ، ولكنّك سرعان ما تجد غيرها يجذبك إليها ، وهكذا وهذا إنْ دلّ على شيء فإنّما يدلّ على رغبة الشّاعر في التّميّز والتّجديد والنّأيّ عن النمطيّة التي استهلكها غيره من الشّعراء ، ففي صورة مؤثّرة يصف حرارة البعد موظّفاً حاسة اللمس قوله :[2] **(الطّويل)**

وَأَيْنَ الهَـوى مِنّي وَقَدْ عَضَّتِ النَّوى عَلى كَبِـدي الحَرَّى بِأَنْيابِهـا عَضَّـا

يتحدّث الشّاعر هنا عن لوعة العشق الذي استبدّ به ، ولكنّه تركه يكابد حرّ الشّوق وحده ، فيأتي الاستفهام كنوع من التّعبير عن الوحدة والإحساس بالظّلم ، هذا الهوى الذي قتله البعد ، فترك القلب والأحشاء كمن عضّت عليه نيران البعد بأنيابها ، إنّ الصّورة الاستعاريّة اللمسيّة –إن جاز لي أن أسميها– جاءت تحمل في طيّاتها الشّعور بالألم ، وما يؤكّد أنّ هذا الألم قويّاً إتيانه بالفعل والمصدر معاً ، والذي شكّل فيه المصدر مفعولاً مطلقاً ، وكأنّ هذا الألم مطلق لا يمكن السّيطرة عليه ، أو إيقافه أو التّخفيف من حدّته ، " والشّاعر ميّال إلى التّعبير عن العوالم الشّعوريّة المجرّدة بطريقة تجعله يستثمر مدركات العالم وأشياءه الحسيّة للقيام بمهمّة الأداء وإعادة إنتاج عقليّ لذكرى أو تجربة حسيّة ليست بالضّرورة مدركة بالبصر"[3]والعضّ وإنّ كان عمليّة لمسيّة ، إلّا أنّها قاسية التأثير ؛ لذلك لجأ الشّاعر إلى تجسيد شعوره بصورة حسيّة

---

[1] دمنهوريّ ، غادة ، **الصّورة الاستعاريّة في شعر الطّاهر الزّمخشريّ** ، رسالة ماجستير ، ص ١٧٩.

[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٤٨.

[3] عوض ، ريتا ، **بنية القصيدة الجاهليّة ، الصّورة الشّعريّة لدى امرئ القيس** ، ص ٤١.

مؤلمة، تكفل وصول ما يعتريه من شعور بالألم والوجد إلى المتلقّي أو المحبوبة الموجّه كلامه لها.

وفي صورة أخرى يتحدّث فيها عن تباريح الشّوق والوجد يقول :[1] **(الطّويل)**

فَقــلْتُ لَهـا والدَّمْـعُ شَتّى طَريقُــهُ ونــارُ الهَوى بِالشّوْقِ يُذْكى وُقودُها

ويستثمر الشّاعر في هذا البيت حاسة اللمس وإن لم تكن بصورة مباشرة ، فسريان الدّمع على الخدّ يشقّ طريقه ، تحرقه حرارته الملتهبة بوهج الألم ، واشتعال نار الهوى التي تلهب بحرارتها القلب، يسانده الشّوق في تذكيتها وازدياد لهيبها ، وهذا يمنح المعنى إحساساً لمسيّاً شعوريّاً ينتقل من وهج الكلمات إلى وجع الإحساس ، فترتسم صورة مزجت حركة انسياب الدّمع بحرارته ، وحركة اشتعال النّار وهي تُذكى فيعلو لهيبها بازدياد الوله والشّوق في نفس الشّاعر، لذلك كان تظافر الصّور وتآزرها قد كفل للمعنى أن يكون أكثر كثافة وأثراً في نفس المتلقّي.

و من معانقة الدّمع للعين إلى مصافحة الأبطال للسّيوف في صورة أخرى يقول فيها:[2]

(الطّويل)

وَأَقْبَلَتِ الأبْطــالُ جُــرْداً وَ صافَحَتْ رِجــالٌ بِأطْـرافِ القَنا مَنْ تُصافِحُــهْ

من الملاحظ في الشّواهد التي مرّت تحت إطار الصّورة بشكل عام أنّ الشّاعر لا يكتفي بصورة واحدة في حديثه ، بل تراه يعقد مقاربة أو علاقة تقاربيّة بين أكثر من صورة ، وفي هذا الشّاهد يرسم ابن الجهم صورة حركيّة مليئة بالإثارة والتّشويق في وصفه للأبطال يعتلون ظهور الخيل في ساحة الوغى يجسّدها الفعل (أقبلت) الذي خلق جوّاً من الحركة الدّؤوب في النّصّ، كما أنّ الاستعارة أدّت دورها في إكمال عناصر الصّورة اللمسيّة ، حين جعل الشّاعر من الرّماح يداً تصافح أطراف الرّجال ، أي تخترق أيديهم وأجسامهم ؛ فتسقط أسلحتهم منهم ، هذه الصّورة الحركيّة اللمسيّة والتي تعانقت فيها جسور اللمس بوقع الحركة ؛ حملت المتلقّي على المضي قدماً في محراب الخيال والعيش مع أحداث المعركة بكلّ تفاصيلها، وإن كان الشّاعر قد حمّل استعارته نوعاً من المبالغة في الوصف " فإذا كانت الصّورة تساهم في إقناع المتلقّي ، والتّأثير

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٥١.

[2] **نفسه** ، ص ٦٦.

فيه عن طريق شرح المعنى وتوضيحه ، فإنّها تحقّق نفس الغاية عن طريق المبالغة في المعنى ، ذلك أنّ المبالغة تعدّ وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه "[1] .

وبعيداً عن المعارك الحربيّة ينتقل الشّاعر إلى معركة وجدانيّة شعوريّة يقول فيها :[2]

(البسيط)

إنّي حُمِمْتُ ولَمْ أَشْعُرْ بِحُمَّاكا ... حَتَّى تَحَدَّثَ عُوَّادي بِشكْواكا
يا لَيْتَ حُمَّاكَ بِي أَوْ كُنْتُ حُمَّاكا ... إِنّي أَغَارُ عَلَيْها حيْنَ تَغْشاكا
حُمَّاكَ جَمَّاشَةٌ[3] حُمَّاكَ عاشِقَةٌ ... لَوْ لَمْ تَكُنْ هَكَذا مَا قَبَّلَتْ فاكا

إنّ القارئ يستشعر للوهلة الأولى تزاحم الشّواهد بحرفي "الحاء والميم " بوهج تلك الحرارة التي تنبعث من الكلمات، فالشّاعر يعاتب المحبوبة التي لم تعوده عند إصابته بالحمّى ، فيوجّه لها اللّوم والعتاب ، بأنّها لم تمرض لمرضه ، في إشارة منه للوم والعتاب ، ولكنّه يستدرك أنّها كانت تشكو وتحمل همّه حين أخبره زوّاره بذلك ، ثم ينقل الشّاعر المعنى متمنيّاً أنْ يُصاب هو بالحمّى مكانها ، أو أن يغدو هو نفسه حمّى تصيبها، لأنّه يغار عليها حتّى من الحمّى لأنّها تلامس جسدها ، فهذه الحمّى على حدّ قوله عاشقة تغازل المحبوبة ، ويقدّم دليلاً على قوله بأنّ الحمّى قبّلت فاه المحبوبة عشقاً لها ، يستند الشّاعر في هذه الشّواهد بالدّرجة الأولى على حاسة اللمس التي تمثّلت في الحمّى التي لامست جسد المحبوبة وقبّلتها ، لتخلق شعوراً بالغيرة في نفس الشّاعر.

ولأنْ كان الشّاعر قد شعر بالغيرة من الحمّى التي لامست واستبدّت بجسد المحبوبة ، فإنّه يعود في موقع آخر يطلب منها هديّة امتزجت هذه الهديّة برضاب فيها ، فيقول :[4] **(البسيط)**

فَاتْحَفِينيَ مِمَّا أَتْحَفوكِ بِهِ ... وَلا تَكُنْ تُحْفَتِي غَيْرَ المَساويكِ
وَ لَسْتُ أَرْضَاهُ حَتّى تُرْسِلينَ بِهِ ... مِمَّا جَلا الثَّغْرَ أَوْ ما جَالَ في فيكِ

في هذه الصّورة التي يطلب فيها الشّاعر من محبوبته أن تهديه ممّا أهديت به ، مشترطاً أن تكون هديته فقط من السّواك ، ولكنّه لا يكتفي بذلك ، بل يعود ليستدرك طلبه بأنّه لن يقبل بهذا السّواك إنْ لم يكن قد جال في فمها فعطّرته بمذاق ريقها العذب ، اغتنم الشّاعر من الحواس

---

[1] عصفور ، جابر، **الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب**، ص ٣٤٣.
[2] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٦٠.
[3] الجمّاشة : المغازلة ، ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (جمش).
[4] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٦٢.

ما يمكن أن يشكّل نوعاً من الرّباط بينهما يشتركان فيه ؛ فكانت حاسة اللّمس هي الأقدر على خلق هذا الرّابط بينهما حين يمتزج ريقها الذي تركت أثره على السّواك ، وبين ريقه الذي سيمتزج به عند استخدامه له.

لذا يمكن القول : إنّ الحاسة اللمسيّة في هذه الصّورة المستندة إلى الحوار الطّلبيّ من الشّاعر ، كانت موفّقة في خدمة المعنى الذي أراد الشّاعر أن يصل إليه ، فخلقت في جوّ النّصّ مذاقاً ممزوجاً بنكهة العشق الذي يرتجي الوصل بأيّ الطّرق مهما كانت بسيطة ، فالمحبّ يقنع بأقلّ القليل فقط ليسكت وجعاً يأنّ في أعماق قلبه وروحه.

وكما مرّ معنا الحديث سابقاً حول الألم الذي يتركه العضّ على الجسد ، يعود الشّاعر ليأتي به مرّة أخرى في خضمّ حديثه إلى حاسديه قائلا:[1] **(الطّويل)**

فَــلا تَقْطَعَــنْ غَيْضــاً عَلَيَّ أَنامِلاً فَقَبْــلَكَ مــا عُضَّــتْ عَلَيّ الأَنامِلُ

عندما أُطلق سراح ابن الجهم من السّجن ، كتب رسالة إلى حاسديه ، مستخدماً في بدايتها النّهي الذي يحمل صبغة الأمر في قوله (فلا تقطعن) ويستند هذا الأمر إلى المصدر(غيضاً) ليحمّل تلك الصّورة شحنة من الهجوم اللاذع عليهم ، مظهراً تفوّقه عليهم برغم ما تعرّض له من سجن وتعذيب وإهانة ، غير أنّ هذا الأمر لم يفقده ثقته بنفسه ، ويستكمل بكلّ شموخ وعزّة طلبه في صيغة خبريّة يؤكّد لهم فيها أنّه لم تُعضّ عليه الأنامل قبل ذلك ، في إشارة إلى المكانة العزيزة والرّفيعة التي كان يتمتّع بها .

وفي وصف للجمال ، لا يجد الشّاعر أقدر من الصّورة اللّمسيّة في تصوير آياته ، إذ يقول :[2]

(الكامل)

وَدَنَــتْ فَلَمَّــا سَلَّمَتْ خَجِلَــتْ والتَّــــفَّ بِالتُّفَّــــاحِ خَدَّاهــا

يرسم الشّاعر صورة يظهر بها جمال المرأة ؛ فيصفها حين اقتربت منهم ؛ فخجلت ؛ فأحال الخجل لون خدّها إلى لون التّفاح الذي كساه ، ويلاحظ هنا كيف أنّ الشّاعر مزج بين ملمس التّفاح النّاعم ولونه الأحمر الذي مثّل حمرة خجلها ، فخلق من اللون والملمس صورة وصفيّة متكاملة في حسنها ، فجاءت صورته على قلّة كلماتها المعبّرة بطاقة دلاليّة إيحائيّة كبيرة نقلت الصّورة المبتغاة على أكمل وجه .

---

[1] **ابن الجهم ، الدّيوان** ، ص ١٦٧.

[2] **نفسه** ، ص ١٩٠

خامساً : الصّورة الذّوقيّة

كثيراً ما كان الإنسان يلجأ إلى تشبيه أحاسيس في حياته بمذاق معيّن ، فالظّلم كطعم العلقم ، واللحظات الجميلة كطعم السّكر أو غيره من المذاقات الحلوة ، و كذلك " يتكئ الشّعراء على الذّائقة في تكوين صورهم ، فهي أحد أنماط التّصوير الحسيّ في الشّعر ، الذي يُدرك عن طريق التّذوّق "[1] ،لذلك يجد الدّارس حضورها واضحاً في إبداعات الشّعراء أو غيرهم من الأدباء، ولقد اعتمد ابن الجهم على حاسة الذوق ليستلهم منها بعض صوره ، وإنْ كانت أقلّ دوراناً من غيرها في ديوانه ، ولكنّ تلك الصّور على قلّتها حملت أبعاداً وجدانيّة وفكريّة معينة ، ومنها قوله:[2] **(الوافر)**

وإنْ نازَعْتُهُـنَّ الشَّـرْبَ كـــانَتْ مُداماً أَوْ أَلَـــذَّ مِنَ المُـــدامِ

يعرض الشّاعر في هذه الصّورة حالة شعوريّة يصفها متكئاً على الذائقة ، حين يتحدّث عن قوافي الشّعر التي فاقت لذّتها مجالس الشّراب ، فإذا ما تعاطاها الشّارب كانت كطعم الخمر أو ألذّ منه ، هذا الوصف الذي ينقله لعاذله ، مؤكّداً فيه على غنى أشعاره وجمالها ، ليتحدّى بها كلّ مغرض حسود، ولعلّ توظيف الذّائقة هنا جاء ليشغل حيّزا يملأ الذّات ، فتتذوّق بها حلاوة أشعاره التي رأى في وقعها على الأذن ألذّ من المدام .

يمكن القول : إنّ الشّاعر بهذا الوصف قد جدّد في الصّور الشّعريّة ، فمن النّادر جداً أنْ تجد شاعراً يشبّه شعره وقوافيه بمذاق لذيذ كالخمر ، وهذا الأمر إنّما يدلّ على خلق صور لها القدرة على الإشعاع ، يستند إليها رغبة منه في إعادة الذّات التي حاول كثير من الحاسدين سلبها منه.

وفي قول آخر وتوظيف جديد للذّوق قوله :[4] **(مجزوء الكامل)**

وَ إذا مَـــرَرْتَ بِبِئْـــرِ عُـــــرْ وَةَ [3]فـــاسْقِني مِـــنْ مائِهـــــا

---

[1] علوان ، سالم وآخرون ، **صورة الغزل الأندلسيّ في شعر بني الأحمر** ، مجلّة آداب الرّافدين ، العدد ٥٦، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م ، ص ١٨.

[2] **الدّيوان** ، ص ٦.

[3] بئر عروة : بعقيق المدينة ، تنسب إلى عروة بن الزّبير بن العوّام ، وقد كان مَن يخرج من مكة أو غيرها إذا مرّ بالعقيق تزوّد من ماء عروة ، وكانوا يهدونه إلى أهاليهم ، ويشربونه في منازلهم ، الحموي ، ياقوت ، **معجم البلدان** ، ١/٣٠٠-٣٠١.

[4] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٣٧.

ورد هذا الشّاهد في قصيدة مدح بها ابن الجهم الخليفة المتوكّل ، وفي هذا الشّاهد يطلب الشّاعر من الخليفة أن يأتيه بشربة ماء من بئر عروة ، هذه البئر التي كان النّاس يشربون ماءها ويتهادونه فيما بينهم لقدسيتها ، وقد استغلّ الشّاعر هذا المكان المقدس لينال من بركات مائه ، وبكلّ تأكيد فإنّ الشّاعر توجّه بهذا الطّلب إلى الخليفة ليمنح قدسية الماء قدسيّة أخرى، تكمن في شرف إحضاره بيد الخليفة نفسه ، كما أنّ الفعل (اسقني) إنّما هو إشارة إلى مكانة الخليفة وعطاياه ، وكأنّ الشّاعر يريد أنْ يقول للمتوكّل بأنّه هو الذي يمنح خيره وفضله للجميع ، وأنّه لا غنى له عنه.

إنْ كان الشّاعر في الشّاهد السّابق قد طلب شربة من ماء ، فإنّه في موقع آخر ينتقل الشّاعر إلى التّحذير من شرب الخمر في قوله :[1] **(الطّويل)**

وَ إيّاكُمــا وَ الخَمْــرَ لا تَقْرَبانِهــا كَفى عِوَضاً عَنْها الشّرابُ المُعَسَّــلُ

يستثمر ابن الجهم الصّورة الذّوقيّة في طرفيّ الشّاهد ، وقد حملت كلّ واحدة منهما مذاقاً وطعماً مختلفاً ، إذ يلجأ في الصّورة الأولى إلى النّهيّ عن شرب الخمر ، لما فيها من معصية ومخالفة لتعاليم الدّين الإسلاميّ ، مستنداً إلى قوله تعالى : ﴿ **يا أيها الذين آمنوا إنّما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشّيطان فاجتنبوه لعلّكم تفلحون** ﴾[2] والتي تحرّم الخمر تحريماً قاطعاً على أنّه يستعيض عنها بتوجيههم للشّراب المعسول الطّعم ، هذه الصّورة التي شكّلت ملامح الفكر عند ابن الجهم في نظرته للدّين ووجوب احترام أوامره ونواهيه ، والتي شحنت النّص بطاقة إيمانيّة نورانيّة مشعّة ، تركت في نفس المتلقّي إحساساً بوجوب التّنفيذ ، خاصة حين قدّم لهم بديلاً معقولاً.

إنْ كان الشّاعر قد وصف في صورة سابقة أنّ قوافيه وأشعاره ألذّ من المدام ، فإنّه يصف الشّعر في موقع آخر وصفاً مغايراً ، كما في قوله :[3] **(الكامل)**

والشّعــــرُ داءٌ أَوْ دَواءٌ نافِــــعٌ وَمُحَمَّــقٌ[4] في شِعْــرِهِ وَمُبَــــرَّدُ[5]

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٧٠.

[2] **المائدة** ، آية ٩٠.

[3] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ٨٦.

[4] الحمق : الكساد في السّوق ، ابن منظور ، **لسان العرب**، مادة (حمق) .

[5] المبرد : من البريد ، **نفسه** ، مادة (برد)

يمنح ابن الجهم في هذا الشّاهد الشّعر مذاقاً متبايّناً ، ما بين الذّوق والإحساس ، بين إحساس المرض المتعب ، وبين طعم الدّواء المرّ ، أو ما يعطيه من نتيجة هي الشّفاء ، فعلى رغم مذاقه المرّ إلّا أنّه يمنح الشّفاء للمرض ، ويسكت الألم ، في هذا التّشبيه البليغ الذي لجأ إليه الشّاعر من تشبيهه للشّعر بالدّاء ، فالشّعر إذا ما حمل الهجاء وأظهر العيوب كان هذا الأمر كالمرض الذي يلازم صاحبه ، كما أنّه بالمقابل قد يغدو دواء نافعاً ، إذ إنّه يجعل الإنسان المسيء يتراجع عن مواقفه السّيئة أو خصاله القبيحة ، فيكون كمن منحه الدّواء والشّفاء .

ولأنّ جمال الشّعر في مساحات قراءاته المتعدّدة ، يمكن القول : إنّ الشّاعر قصد بالشّعر دواء في أنّه يمنح لصاحبه مكانة تعلي من شأنه وتردّ له اعتباره أمام الآخرين ، ولا يكتفي الشّاعر بهذا الوصف للشّعر ، بل يرى أنّ له تقسيمات ومزايا أخرى ، فهو إمّا كاسد لا سوق له فليس له تلك المكانة التي تقع في نفوس النّاس فترويه ، في حين أنّ بعض الشّعر ينتقل كما البريد بسرعة فائقة ، ويتعدّى حدود المكان الواحد .

وفي صورة أخرى يلتقطها الشّاعر من مجالس الشّراب ، يقول فيها :[1] **(البسيط)**

تَراضَعُـــوا دِرَّةَ الصّهْبـــاءِ بَيْنَهُـــمُ وَأَوْجَبـــوا لِرَضيـــعِ الكـأسِ مَا يَجِبُ

يقدّم الشّاعر صورة لمجلس شراب يجمعه مع أصدقاء عدّهم له إخواناً، حيث شربوا الخمر وطاف الكأس بينهم ، ولكنّ الملاحظ أنّ الشّاعر أتى بالفعل (تراضعوا) هذا الفعل الذي منح المعنى كثافة إيحائيّة مميّزة ، إضافة إلى صيغة الفعل (تفاعلوا) والتي تفيد المشاركة ، أي أنّ الجميع كانوا يتعاطونها ، ووفوا حقّ الشّارب ، وقدّموا له ما يحفظ له حقّه حين يكون في غياب عقلي ، وحالة من اللا وعيّ ، فستروا ما رأوا منه من سلوك أو حديث أو أو زلّة دون وعي منه أو تفكير .

والشّاعر على الرّغم من أنّ المجلس الذي يجمعهم هو مجلس سمر وسكر ، إلّا أنّه أضفى عليه الطّابع الأخلاقيّ بستر العيوب والأخطاء التي تصدر من السّكران دون أن يشعر .

ومن طعم الخمر المسكر ينتقل الشّاعر إلى طعم شهد المحبوبة في قوله:[2] **(الخفيف)**

بِتُّ في اللهْـــوِ واللّـــذاذَةِ لَيْـــلِي أَرْشُـــفُ الشّهْـدَ مِنْ ثَنايـا عِـــذَابِ

يرسم الشّاعر هنا بريشة العاشق لوحة قوامها اللّذّة والمتعة الرّوحيّة والنّفسيّة ، ليقدم وصفاً لليلة عشق باتها يلهو بها مع المحبوبة ، يرتشف الشّهد من ثناياها، ولعلّ الحاسة الذّوقيّة هنا كانت

---

[1] ابن الجهم ، **الدّيوان** ، ص ١٠٦.

[2] **نفسه** ، ص ١١٧.

أنسب الحواس التي يمكن أن تنقل للمتلّقي إحساسه الذي كان يشعر به ، وخير ما يمكن أنْ ينقل الإحساس بالسّعادة والنّشوة هي الحاسة الذّوقيّة ، ويمكن القول : إنّ الصّورة التي جاء بها الشّاعر لوصف ذلك المشهد كانت صورة تقليديّة متعارف عليها في الشّعر العربي القديم .

ومرّة أخرى يعود الشّاعر إلى طعم الخمرة في صورة جديدة استمدّها من ثقافته وانفتاحه على الحضارات المجاورة ، يقول فيها :[1] **(البسيط)**

فَباكِــرِ الــرَّاحَ واشْرَبْهــا مُعَتَّقَــةً لَــمْ يَدَّخِــرْ مِثْلَهــا كِسْرى وَلا عادُ

يقدّم الشّاعر هنا نصيحة ، يدعو فيها إلى التّبكير في شرب الخمر المعتّقة ، الأصليّة ، تلك الخمر التي لا يمكن ادّخارها لما لمذاقها من لذّة ، تجعل الشّارب لا يصبر على ادّخارها أو توفيرها ، حتّى أنّ عاداً وكسرى لم يدّخروا مثلها ،كان الشّاعر قد أكسب الصّورة بعداً حركيّاً في عملتي (التّبكير والشّرب) فالحركة الدّؤوب المليئة بالنّشاط والإسراع نحو المتعة خلقت نشاطاً في نفس المتلقّي ، كمان أنّ عملية الشّرب نفسها تنطوي على حركة مكثّفة وما يصاحبها من أصوات سكب الخمر في الأواني ، وحركة السّقاة في المكان ، وضحكات النّدامى ، وقعقعة الكؤوس بعثت في النّفس نوعاً من الإيقاع المتسارع المتنوّع .

ويكمن إبداع الشّاعر في أنّ الصّورة وإن لم تكن قد فصّلت ما ذُكر سابقاً ، فقد حملت ذهن المتلقّي بعيداً إلى عالم من التّصوّر والخيال ، فوجد أنّ هذه الصّورة على قصرها وقلّة كلماتها إلّا أنّها أثارت في نفسه عوالم من صور متعدّدة حملته ليعيش في تلك الأجواء بروحه وفكره.

ويلاحظ المتلقّي كيف استمدّ الشّاعر أركان صورته التّقليديّة من مؤثّرات صبغتها بصبغة ثقافيّة حضاريّة إسلاميّة أيضاً ، متّخذاً من شخصيّة كسرى ملك الفرس وما عُرف عنه وعن بلاده من حضارة عريقة ضربت جذورها في عمق التّاريخ ، وما كان لبلاده من صيت ذائع ، رمزاً للفخامة والأبّهة ، والأخرى شخصيّة قوم عاد الذين عُرفوا بقوتهم وجبروتهم كما جاء عنهم في القرآن الكريم ، وبناء على ذلك نجد أنّ الشّاعر بنى صورته الذّوقيّة معتمداً في تصويرها على مرجعيّات متعدّدة ، وهذا إنّما هو تجديد في التقاط الصّور ، وإشباعها بطاقات مكثّفة ، تعمل على إبرازها وتكثيف إيحاءاتها .

ومن حلاوة الخمر ومذاقها المعتّق ينتقل الشّاعر إلى تذوّق الحب ، ليصرّح في النّهاية عن

---

[1] **الدّيوان** ، ص ١٢٣.

موقفه منه في قوله :[1] **(الطّويل)**

خَلِيْلَيَّ مَـــا أَحْلَى الهَـــوى وأَمَـــرَّهُ وأَعْلَمَني بِالحُلْـــوِ مِنْـــهُ وَ بِالمـــرِّ

كعادة الشّعراء العرب ينادي الشّاعر خليليه ليعلن لهما خلاصة تجربته في الحبّ ، متكئاً على الحاسة الذّوقيّة في التّعبير ونقل الشّعور، إذ يرى أنّ الحبّ يتباين بين الحلاوة والمرارة ، حتّى غدا الشّاعر عالماً بحاله ، ويُلاحظ في مبني الصّورة تشابكها بعدّة محاور شكّلت أقطاب الصّورة أولهما : النّداء الذي بدأ به الشّاعر قوله ، إذ لا يكتفي بالتّصريح بهذه النّتيجة التي خبرها عن الحبّ لنفسه فقط ، بل يدعو صحبه ليشاركهم خلاصة فكره وتجاربه .

وثانيهما: الثّنائيّة الضّديّة التي تمثّلت في وصفه للحبّ بالحلاوة والمرار، لتنقل للمتلقّي عمق التّجربة التي أكّدت أنّ الحبّ لا يثبت على حال واحدة ، فهو حلو إذا ما جاد بالوصل وجلب السّعادة للمحبّ ، وهو المرّ إذا ما نأى المحبّ عن محبوبه ، فغدا قلبه نهبة للأحزان والهموم ، يتقلّب على جمر الأشواق .

إنْ كان الشّاعر قد تذوّق مرّ الهوى وحلاوته ، فإنّه يمنح الإنصاف أيضاً مذاقاً معيّناً في قوله :[2] **(الخفيف)**

لَـــمْ تُذِقْني حَـــــلاوَةَ الإنْصـــافِ وَتَعَسَّـــفْتَنِي أَشَـــدَّ اعْتِســـــافِ

يعمد الشّاعر هنا إلى توظيف حاسة الذّوق أيضاً في محور جديد هو محور العتاب ، إذ يجعل من الإنصاف شيئاً لو مذاق يقاس به ، وكان الشّاعر قد لجأ إلى توظيف هذه الخاصيّة في ثنايا عتاب وجّهه عندما جرى بين الشّاعر وأبي طالب الجعفريّ[3] خلافاً؛ فأرسل الجعفريّ يعتذر إلى ابن الجهم ، فردّ عليه ابن الجهم بقصيدة يعاتبه فيها ، ويلومه بأنّه لم ينصفه ، غير أنّ الشّاعر لا يكتفي بالكلام التّقليديّ في العتاب ، بل يمنح الإنصاف ، وهو المعنى المعنويّ صورة محسوسّة بإسقاط حاسة الذّوق عليه ، فيجعل له مذاقاً حلواً ، على أنّ الشّاعر لم يذق هذا الطّعم ، في إشارة منه إلى مرارة الظّلم والتّعسّف اللتين شعر بهما ابن الجهم من الجعفريّ ، وبهذا أدّت الحاسة الذّوقيّة دوراً فاعلاً في تقريب الصّورة ، وتفسير الشّعور الذي كان يحسّه ابن الجهم نتيجة الغبن الذي تعرّض له .

---

[1] **الدّيوان** ، ص ١٤٥.

[2] **نفسه** ، ١٥٤.

[3] هو أبو طالب الجعفريّ، محمّد بن عبد الله بن الحسين بن عبد الله ، شاعر مقلّ ، سكن البصرة ، شبّر ، جواد **شعراء الطّفّ أو شعراء الحسين –عليه السّلام– من القرن الأول الهجريّ حتّى القرن الرّابع عشر الهجريّ** ، ٣٠٧/٧.

وفي نهاية الفصل يمكن إجماله بعدّة أمور كان أبرزها : التّوظيف الجديد نوعاً ما للصّور ، والخروج عن تلك الصّور التّقليديّة التي تعارف عليها الشّعراء ، وإن كان الشّاعر في أحايين متعدّدة يلجأ إلى الصّورة التّقليديّة ، وربّما يعود مناط هذا الأمر لرسوخها في ذهن المتلقّي الذي ألفها ، فكانت أقدر للفهم والمعرفة ، وإيصال الفكرة .

كما أنّ الصّور التي جاء بها الشّاعر واستمدّها من بيئته الاجتماعيّة والطّبيعيّة ، عكست بوضوح معالم الحضارة العبّاسيّة السّائدة في ذلك اليوم ، وكشفت عن جانب مهمّ من حياة الخلفاء وما انتابها من صراعات وخلافات .

ولم تكن صور الشّاعر تعتمد خطّاً واحداً في الوصف ، بل زخرت بخصائص متنوّعة ما بين الحركة التي طغت عليها واللون الذي حمل معه إيحاءات مكثّفة .

كما أنّ العديد من صوره إن لم يكن جميعها ، حملت في طيّاتها أكثر من حاسة واحدة وظّفها الشّاعر في صوره ؛ فجاءت تعجّ بالإيقاع النّفسي والحركيّ ، وتراقصت الصّور مجسّدة أمام الرّائي ، وكأنّها حيّة تسعى وتتحرك ، وكشفت لنا عن مشاعر داخليّة وجدانيّة كوّنت نفسيّة الشّاعر وعكست أعماق ذاته .

الخاتمة

بالحمد بدأت دراستي وبالحمد أنهيها ، فها قد وصلت رحلة البحث إلى نهاية المطاف ، وحان الوقت لتقديم ملخص للبحث أجمل فيه النّتائج التي توصّلت إليها بعد دراستها ، وأهمّها :

- شكّل شعر عليّ بن الجهم وثيقة تاريخيّة شخصيّة ، وسيرة ذاتيّة أشبه ما يكون بالمذكرات الشخصية التي يسكب فيها الشّاعر من وحي مشاعره وأفكاره ، في مواقف معيّنة تمرّ به ولعلّ الظّلم الذي قبع ابن الجهم تحت براثنه ظلماً وما يعتريه من شعور بالقهر والمرار ، وما تمخّض عنها من ذاتيّة في تسجيل أحداثه وميّزته عن الشعر الجاهلي، والفارق بينهما أنّ الموضوعات المألوفة التي طرقها الشّعر في زمانه وما سبقه من زمن ، هي نفسها التي ساقها ابن الجهم في شعره ، مع وجود فارق في الغاية والرّسالة التي حملتها تلك الأشعار ، إذ إنها ليست مقصودة لذاتها، وإنما المقصود هي شخصيّة ابن الجهم نفسه وحياته، وما يشعر به من أفكار ومشاعر ومواقف، تجلّت في أشعاره .
- ففي الانزياح تجاوزت الدوال المعجميّة دلالاتها الأصليّة إلى دلالات أخرى إيحائيّة، بما أحدثته الاستعارة من مفارقة دلاليّة أتاحت للشّاعر أن ينقل صوره وخطابه الشّعريّ من النّمط العاديّ المباشر إلى النّمط الشّعريّ غير المباشر، ممّا أدّى إلى تحويل الأمور المعنويّة إلى أمورٍ حسيّة ، وتحويل الأمور المجرّدة إلى أمور محسوسة، لأنّ الاستعارة أظهرت صورة للحياة التي كان الشّاعر يعايشها بكلّ ما فيها من قضايا وأمور ، وكشفت بشكل أو بآخر رؤية الشّاعر لأمور معيّنة في الحياة .
- شكّلت الكناية نوعاً آخر من أنواع الانزياح ، وخروجاً عن النّمطيّة والمألوف ، حيث تجاوزت الدوال المعجميّة أصلها ، وحمّلتها وشحنتها بطاقات إيحائيّة ، مع الاحتفاظ بذلك المعنى المعجميّ المتعارف عليه ، حيث يمكن القول بأنّ الكناية حملت مدلولين أحدهما المعنى المعجميّ المتعارف عليه ، والذي لم يكن يقصده الشّاعر لذات المعنى ، والمعنى الآخر الإيحائيّ الذي يرمي إليه الشّاعر ، وهو المراد ، حيث أسهمت في إضفاء صفات معنويّة إلى الأمور المجرّدة لتقربها لذهن المتلقّي ، حيث استطاع أن ينقل بها الشاعر

العالم المجرّد إلى عالم محسوس ، فنجح أن ينقل بها تلك الأفكار والمواقف والرّؤية الخاصة به ؛ فخرجت بشعر ابن الجهم عن التّقريريّة المباشرة ، وانزاحت بها إلى عالم شعريّ وفضاء إيحائيّ واسع الحدود وواضح المعالم .

- أدّى التّشبيه إلى تعميق الصّورة وتكثيفها بما حمله من تغيير في مواقع البنى الأصليّة افي صوره ، وذلك بإخفاء وجه الشّبه بين أركانه ، ومحاولة نزعه من متعدّد الصّور ، إذ تداخلت الصّورة بين المشبّه والمشبّه به ، حيث ترك وقعه وتأثيره على مدلولات خطاب ابن الجهم الشّعريّ، فمكّنت من تعميق الصّورة وتكثيفها، وتحويلها من ذلك الإطار البسيط إلى صورة مركّبة متداخلة ، الأمر الذي أسهم في منح خصوصيّة للصّورة التّشبيهيّة عند ابن الجهم ، ومنح شعره وتميّزاً ، ممّا حقّق إثارة ولفت انتباه للمتلقّي ، وخلق في نفسه رغبة في الكشف عن دلالتها وغرابتها ؛ بما تحمله من عنصري التّجسيد والتّشخيص .
- ولأنّ التّقديم والتأخير خرق لنظام القاعدة النّحويّة ؛ فقد أسهم في انحراف نظام الجملة عن ترتيبها المألوف ؛ فنقلها من مستوى إلى مستوى وتركيب آخر، ظهر أثرها في خلق نوع من التّجديد عند المتلقّي في تجربة التلقّي ، وعلاقته بالنّص ، وبما أسهمه هذا الأسلوب من خلق المفاجأة والتّشويق عند المتلقّي ، والخروج به من الطريق المعتادة التي سلكتها قواعد اللغة وأنظمتها ، كما أنّها حملت دلالات مختلفة تمّ الإشارة إليها في موطنها من الدّراسة .
- كان لأسلوب الفصل في شعر ابن الجهم دور أسهم في إيقاف سير السّرد الشّعريّ، والخروج بالألفاظ عن قاعدتها التركيبيّة ، ممّا خلق كسراً لتلك النّمطيّة المعتادة في تسلسل التّرتيب التّركيبيّ للكلام ، وهو ما يعدّ انزياحاً تركيبيّاً يهدف من ورائه ابن الجهم إلى التّأكيد على كسر المألوف والمتّبع ، كما أنّه ، ينبّه الذهن إلى دلالات أخرى لها أهميّتها في الكشف عن رؤية ابن الجهم لذاته والقضايا التي تشغل فكره وتؤثّر على حياته .
- شكّل الالتفات انزياحاً أسلوبيّاً أسهم إلى حدّ كبير في كسر التّرتيب المتوالي للخطاب على وتيرة واحدة ، الأمر الذي قد يخلق مللاً في نفس المتلقّي ، فجاء الالتفات ليُحدث تنوعاً في الأساليب، ونوعاً من التّغيير والخروج بالمتلقّي إلى عالم من إثارة والتّنقل به من حال إلى حال ، الأمر الذي منحه دوراً مهمّاً في خلق المفاجأة عند المتلقّي وهو ينتقل به من ضمير إلى آخر ومن مخاطب إلى غيره .

- كسر الانزياح بشكل عام بنوعيه الاستبداليّ والتّركيبيّ عنصر الثّبات والاستقرار عند المتلقّي وفي نظام القول المعهود على حدّ سواء ، وهو الأمر الذي كشف عن جانب كبير من حياة الشّاعر ومعاناته التي لم يستطع الإفصاح عنها بشكل جليّ صريح لأيّ الأسباب .
- أمّا فيما يتعلّق بالتّناص في شعره ؛ فقد برز التّناص الدّيني بصورة مكثّفة وبارزة ، فغلب عليه التّوظيف الجلي للآيات القرآنية بنصّها ، إلّا ما كان من الشّاعر من حذف كلمة منها أو استبدالها وذلك حفاظاً على قدسيّته وتنزيهاً له .
- استثمر ابن الجهم الانزياح الدّينيّ كسلاح للرّدّ والرّدع ، لأنّه الأصدق والأقدر على الاقناع؛ فجاء استشهاده بالآيات ، دليلاً دامغاً على صدق قوله ، وإيمانه بقوله وموقفه.
- ولم يتردّد الشّاعر في توظيف أقوال وشخصيّات أدبيّة من جميع العصور التي سبقته ، فكان للجاهلي والإسلاميّ والأمويّ وحتى المعاصرين له نصيب من شعره ، فكان يتناص معهم في كلّ مرّة بأسلوب مختلف ، فجاء استدعاء الاسم أحياناً ، والقول أحياناً أخرى ، على أنّه لم يكتفِ بذلك بل ظهر استدعاؤه للحالة المشابهة لحالته واستدعاؤه للمعنى في أماكن أخرى ؛ الأمر الذي كشف للدّارسة أنّ الشّاعر كان حريصاً أشدّ الحرص على التّنوّع والتّميّز ، ليمنح نفسه خاصيّة لم يصلها غيره من الشّعراء .
- لم تكن الشّخصيّات الأدبيّة وحدها التي استدعاها ابن الجهم ، بل رأيناه يستدعي شخصّيات المغنيين ، الأمر الذي يشكّل انعكاساً لواقع الحياة في عصره ، ويقدّم صورة مميّزة من معالم صورها.
- جاءت الظّواهر الأسلوبيّة متنوّعة ، شكّل فيها التّكرار ركيزة أساسيّة ، حيث حمل بعداً دلاليّاً جاوز فيه البعد المعجميّ ؛ فبرز فيه إلحاح على جهة معيّنة أراد الشّاعر أن يصل بها للمتلقّي .
- منح التّكرار بنية القصائد تركيباً متساوقاً مع الفكرة ؛ فولّد في فضاء النّصّ توليفة متماسكة مزجت فيها المعنى والإيقاع في بنية تركيبيّة مميّزة .
- أمّا فيما يتعلّق بالحوار ، فقد كانت ميزته الأساسيّة أنّه جاء في أغلبه على شكل حوار قصصيّ ، ولكنّ شخصيّات هذا الحوار كانت ذات دور طفيف ، ولم تكن شخصّياته تزيد عن شخصيّة واحدة في جلّ حواراته ، وإنما مردّ هذا الأمر منوط برغبة الشّاعر في إبراز

الفكرة ، ونقل الحدث ، فلا يشغل بال المتلقّي بالشّخصيّات الكثيرة التي قد تضيع في ثناياها الفكرة والمعلومة ، إذ من المتوقّع أن تتوه في حال كثرة الشّخصيّات وتنقّل الحوار بينها .

- كان ابن الجهم الشّخصيّة المتحدّثة والمتحكّمة في الحوار ، المالك زمام مساره ، إذ كان لصوته نصيب الأسد في مساحة الحوار ، وهذا إنّما هو عائد إلى ما ذكرته سابقاً من رغبته في إظهار وإبراز الفكرة التي يريد لها أن تكون واضحة كنور الشّمس في وضح النّهار .
- برزت شخصية ابن الجهم في الحوار وما حملته من عزّة وأنفة ، الأمر الذي كان يؤكّده في مناسباته كلّها ، ليظهر بأنّ السّجن ، وما تعرّض له من ظلم لم يفتّ من عزيمته بل جعل من تلك المواقف أموراً طبيعيّة يتعرّض لها أيّ إنسان ، وهو ليس بذاك الشّخص الذي تهينه الشّدائد وتفتّ في عضد عزيمته .
- على الرّغم من تجربة السّجن المريرة القاسية التي عايشها ابن الجهم ظلماً ، إلّا أنّ الدّارسة لم تجد أثراً للسّجن (المكان) في أشعاره ، فلم يصف معاناته به ، ولم يقدّم وصفاً لليالي غربته الطّويلة الحالكة فيه كغيره ممن خاض تجربة السّجن ، إنّ هذا الأمر يكشف ما سبق ذكره آنفاً من أنّ ابن الجهم يملك عزّة نفس تأنف أن تظهر بمظهر الضعف والذلّ ، وخير شاهد على هذا الأمر ما جاء في حواره مع المرأة عن حبسه فردّ عليها قائلاً بكلّ شموخ وعزّة (وأيّ مهند لا يغمد) ، ولعلّ هذا الأمر يفسر غياب صورة السّجن –على الرّغم من كونها التّجربة البارزة التي غيّرت مجرى حياته – في شعره .
- لذلك فإن الجانب المرتبط بحركة الزّمان والمكان ، جاء متنوّعاً ، فجاءت قصور الملوك وساحاتها مكاناً واضح المعالم في شعره ، وجاءت ، كما جاء الوطن (دجيل) متّشحاً بوشاح من الحنين والحزن ، ولكنّ المكان جاء حافلاً أيضاً بأماكن اللهو والطّرب .
- ارتبط الزّمان بالمكان في صور الشّاعر المكانيّة ، حيث استطاع الشّاعر أن يخلق بينهما رابطاً وثيقاً ، مزج فيه بين المكان الماضي بالحاضر ؛ فخلق ارتباطاً زمانيّاً بين الحاضر والماضي ، إذ كسر بهذا التدّاخل مفهوم الزّمان الاعتياديّ بحدوده الطّبيعيّة ونقلها من ماضيها إلى الحاضر .
- لم يكن الزّمان في شعر ابن الجهم زماناً وجوديّاً ، بقدر ما شكّل عاملاً نفسيّاً ، حاول به ابن الجهم أن يتحدّى الزّمن ، الذي شكّل الموت والفناء والرّحيل والغياب كلّ ما هو جميل

عند الإنسان ؛ فكان ميلاد الماضي في مكان حاضر إنّما هو كسر لتلك القوّة التي يمتلكها الزّمن فيرحل بكلّ ما هو غالٍ وثمين على النّفس البشريّة ، فجاء توظيف ابن الجهم له كنوع من تحدٍّ له بمفاهيمه وأبعاده الوجوديّة .

- أسهمت الثّنائيّة الضّديّة في كسر السياق الأسلوبي، ومنعت الرّتابة في جعل جريان الخطاب يسير على وتيرة واحدة ونمط واحد ؛ فيبعث الملل في نفس المتلقّي ، لذا خلقت الثّنائيّة الضّديّة حافزاً وإثارة في نفس المتلقّي ، وأدّت إلى رفع درجة التّوتر في نفسه وهو يتنقّل بين السلب والإيجاب ، الأمر الذي جعله يشعر وكأنّه في بستان مليء بالخيرات والجمال ؛ يلتفت يمنة ويساراً ، ليشبع عينيه وروحه من جمالها معبّراً عن انفعاله ودهشته بما يرى ، كما أنّها كشفت للمتلقي عن المشاعر التي تعتمل في نفس الشّاعر، ورؤاه المتضاربة ما بين واقع يعيشه ، وحياة يرنو ويطمح إليها ، التي كشفت عنها بنية التّضاد. ولعلّ كثرة استخدام أسلوب التّضاد في شعره مرتبط بمحور الصّراع الذي يدور في نفسه بكلّ أشكاله وصوره.
- أمّا فيما يتعلّق بالجانب الإيقاعيّ ، فقد أثرت الثّنائيّة الضّديّة الإيقاع الدّاخليّ في فضاء النَص ، إذ خلقت حركة فاعلة نشطة ، خرجت بالنّصّ من فضاء السّكون والرّتابة إلى الحركة والإثارة ، وولّدت في نفس المتلقّي نوعاً من الفضول والحماس.
- أمّا فيما يتعلّق بالجناس ، فقد لاحظت الدّارسة أنّ أكثر أنواعه توظيفاً كان الجناس النّاقص، الذي يمكن عدّه نوعاً من أنواع التّكرار ، ولكنّ الملاحظ أنّ ابن الجهم لم يلجأ إلّا قليلاً للجناس التّام ، وربّما يعود هذا الأمر إلى أنّ ابن الجهم يرى فيه رتابة ونوعاً من التّكرار المقيت ، الذي يبعث على الملل عند المتلقّي .
- حاول ابن الجهم أن يستثمر الطّاقات الإيقاعيّة المتعارف عليها في بناء القصيدة الشعريّة ، فكان لردّ الصّدر على العجز نصيب وافر من شعره ، الأمر الذي خلق ترجيعاً موسيقيّاً ، زاد من موسيقا الشّعر المتمثّلة في الوزن والقافية موسيقا ثانية ، ولّدت ترنيمة نقلت في فلكها المعاني بإيقاع مميّز .
- أثرى ردّ الصّدر على العجز إضافة إلى زيادة الإيقاع ، كثافة دلاليّة عميقة للأفكار التي أراد ابن الجهم أن ينقلها بصورة مميّزة غير تقليديّة بعيدة عن المألوف والمعتاد في القصيدة القديمة .

- أمّا التّصريع والذي كان تقليداً متّبعاً في القصيدة القديمة إلى حدّ ما ، والذي يتمثّل في البيت الأول من القصيدة ، أثبت الدّراسة أنّ ابن الجهم لجأ إلى تصريع أبيات أخرى في القصيدة ، والذي كان يحمل دلالات نفسيّة أراد ابن الجهم به أن يثبت ربّما قدرته على تطويع اللغة لصالحه ، إضافة إلى كونه نوعاً من أنواع التّمرّد على المألوف ، الذي هو بالتّالي إشارة خفيّة من الشّاعر للتّمرد على الواقع الذي ألفه النّاس من نظرته إليه ، فأراد أن يظهر أنّ كلّ ما قيل عنه لم يؤثّر في عزيمته حتّى في مجال القول ، وفنون الشّعر.
- وكما سبق ذكره من رغبة الشّاعر في حشد ما يعينه على تكثيف الدّلالة ، وإشباع القصائد بكثافة من الإيحاءات المعنويّة التي تمنح القصائد زخماً من الدّلالات ، التي تمكّن المتلقّي من استنتاج الأفكار التي أراد لها الشّاعر أن تبرز على سطح المعاني ، كان للتدوير في شعره منزلة لا تقلّ عمّا سبقها ، إذ منحت الشّعر إيقاعاً مكثّفاً ، ولكنّ الملاحظ أن ابن الجهم وصل به الأمر إلى أنّه كان يدوّر قصائد كاملة ، الأمر الذي يبعث على التّساؤل حول أهميّة هذا التّوظيف المكثّف خلاف زيادة الإيقاع في القصيدة وربّما يكون في ذلك مغزى أراده ابن الجهم ، قد يكون متمثّلاً في كونه يعكس واقع الشّاعر الذي يشبه دائرة تسير فيها الأحداث بشكل دائري ، وربّما يعكس حالة التّوتّر النّفسيّ الذي يعود مراراً وتكراراً في حياة الشّاعر ، ولكنّه يحاول جاهداً أن يخفيه خلف قناع الكلمات ، حفاظاً على تلك الصّورة الشّامخة التي حرص طوال الوقت أن يرسمها لنفسه ، وما يتمتّع به من شموخ وعزّة.
- استمدّ ابن الجهم صوره من البيئة المحيطة به ، فلم تأتِ غريبة أو بعيدة الخيال ، بل استمدّها من البساتين والقصور ؛ لذا جاءت طاغية بالألوان والرّوائح العبقة المعطّرة والحركة .
- كان لصور ابن الجهم علاقة وثيقة بما مرّ به من أحداث ، حيث استقى صوره من بعضها .
- كشفت الصّورة في شعر ابن الجهم عن نفسية قلقة ، تحاول الظهور بمظهر القوة والشّجاعة بكلّ ما أوتيت من قوة وجهد .
- غلب على الصورة عند ابن الجهم تكثيفها وبروزها في شكل مركب كشف عن علاقته بصورة أو بأخرى بالواقع الذي يعيشه ، وبالمجتمع الذي يحيط به .

- تميّزت صور بالجهم بأنّها كانت لوحة فنيّة لونيّة ، تعجّ بالحركة والإيقاع ، رسم بها صورة لمجتمعه العبّاسيّ ، وحياة البذخ والتّرف التي كانوا يعيشونها .
- وأما على مستوى الأسلوب بصورة عامة فقد تبيّن على ضوء الدّراسة :

إنّ الانزياح في شعر ابن الجهم لم يكن بمعزل عن البلاغة ولا بعيد عن فضائها ، وذلك لأنّ خروج ابن الجهم عن التّقاليد الفنّيّة لم يكن فعلاً قصديّاً، إذ الغالب على الأسلوب عنده التّمسك بالقيم الفنّيّة، ، لذا كان الانزياح عنده وسيلة يسير بها نحو الشّعريّة، فالشّاعر لم يكن ليهدم تراكيب اللغة وقوالبها المعتادة والمتعارف عليها ، إلّا ليعيد تشكيلها ، وخلقها في صور ودلالات ومعاني أخرى من جديد.

إنّ السّمات الأسلوبيّة الدّالة على تفرّد أسلوب ابن الجهم قد ظهرت في تلك الصور والقوالب الشعرية التي قام بتركيبها ؛ إذ تميز أسلوبه الشّعريّ بالتّفرد فابتعد به عن الإغراب والإغراق في البديع كما فعل أبو تمام صديقه المقرّب ، وهذا إن دلّ فإنّه يدلّ على رغبة الشّاعر في الوضوح، ليصل بشعره إلى كبر عدد من قلوب النّاس ببساطته وجزالته ، بعيداً عن التّكلّف والغرابة . كالسّرد القصصيّ، والواقعيّة في رسم الأحداث.

- إنّ سهولة الأسلوب في لغة الشعر عند ابن الجهم تعني أنّ الشّعر عنده لم يكن حرفة امتهنها و قصدها لذاتها، أو فرغ صاحبها لتجويدها والوصول بها إلى المكانة العالية الرّاقية ، وإنّما كان الشّعر عنده وسيلة لتجسيد واقعه وما يمرّ به من أحداث ، أو ينفّس به عمّا تجيش أو تضيق به نفسه .
- وفيما يتعلّق بأهمية شعر ابن الجهم يمكن الإشارة إلى كونه وثيقة سجّلت ورصدت لنا الكثير من الأحداث التّاريخيّة ، ونقل صورة للخلاف السّياسيّ الدائر في عصره ، وما شهده هذا العصر من مقتل لبعض الخلفاء ، وخيانة الوزراء وغيرها من الوقائع التّاريخيّة التي يمكن عدّها نوعاً من الشّهادة على عصره .
- إن شعر ابن الجهم يشكّل جزءاً مهمّاً من ثقافتنا العربيّة ، وموروثنا الأدبيّ والشّعريّ بما امتاز به من خصائص فنّيّة وموضوعيّة، التي انعكست بصور كبيرة في نتاجه الشّعريّ ، ، حيث كانت لغته سهلة سلسة ، أقرب من تكون إلى البساطة ، كما أنّها امتازت بالصّدق ؛

لهذا ترى الدّارسة وجوب دراسة البنية اللغويّة في شعره دراسة لغويّة دلاليّة، لأنّها تشكّل المادة الأولى للدّلالة المعجميّة.

وفي الختام لا أملك إلّا أن أحمد الله الذي منحني العون والقدرة والتّوفيق على إتمام هذا العمل ، طالبة منه أن يغفر لي ما به زلل أو تقصير أو نقص ، والله أسأل أن يجعل هذا العمل في ميزان حسناتي يوم لا ينفع مال ولا بنون إلّا من أتى الله بقلب سليم ، وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين والصّلاة والسّلام على خاتم الأنبياء والمرسلين .

ثبت المصادر والمراجع

أولا : القرآن الكريم

ثانيا: المراجع

١- أباظة ، ثروت ، **القصّة في الشّعر العربيّ** ، مكتبة نهضة مصر ، (دط) ، مصر ، (دت).

٢- ابن أبي حفصة ، مروان (١٠٥هـ- ١٨٢هـ) ، **شعر مروان بن أبي حفصة** ، جمع وتحقيق ، حسين عطوان ، دار المعارف ، الطّبعة الثّالثة ، مصر ، (دت).

٣- ابن إسحاق ، محمّد بن يسار المطلبيّ المدنيّ (ت١٥١هـ) ، **السّيرة النّبويّة** ، تحقيق أحمد فريد المزيديّ ، دار الكتب العلميّة ، الطّبعة الأولى ، بيروت ، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٧م.

٤- إسماعيل ، عزّ الدّين ، **التّفسير النّفسيّ للأدب** ، مكتبة غريب ، الطّبعة الرّابعة ، القاهرة ، (دت).

٥- _____، **الشّعر العربيّ المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة** ، دار الفكر العربي ، الطّبعة الثّالثة ، بيروت ، (دت).

٦- _____، **الشّعر العربيّ المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة** ، المكتبة الأكاديميّة ، الطّبعة السّادسة والثلاثون ، القاهرة ، ١٩٩٤م.

٧- _____ ، **في الأدب العبّاسيّ ، الرّؤية والفنّ** ، دار النّهضة للنّشر ، (دط)، بيروت ، ١٩٧٥م.

٨- الأصفهانيّ ، أبو الفرج ، عليّ بن الحسين (ت ٣٥٦هـ -٩٧٦م) ، **الأغاني**، تحقيق ، إحسان عبّاس وآخرين ، دار صادر ، الطّبعة الثّالثة ، بيروت ، ١٤٢٩هـ .

٩- امرؤ القيس ، **الدّيوان** ، تحقيق ، محمّد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، الطّبعة الخامسة ، القاهرة ، (دت).

١٠- أنيس ، إبراهيم ، **الأصوات اللغويّة** ، (دط) ، مكتبة النّضة ، مصر ، (دت).

١١- أولمان ، ستيفن ، **دور الكلمة في اللغة** ، تحقيق ، كمال محمّد بشير ، مكتبة الشّباب ، (دط) ، مصر ، (دت).

١٢- البادي حصّة ، **التّناص في الشّعر العربيّ الحديث ، البرغوثيّ نموذجاً**، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع ، الطّبعة الأولى ، الأردن، ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م.

١٣- البخاريّ ، محمّد بن إسماعيل ، أبو عبد الله ، **الجامع المسند ، الصحيح المختصر من أمور رسول الله -صلّى الله عليه وسلّم- وسنّته وأيامه (صحيح البخاريّ)** ، تحقيق، محمّد زهير بن ناصر النّاصر ، دار طوق النّجاة ، الطّبعة الأولى ، دمشق ، ١٤٢٢١هـ.

١٤- بدويّ ، عبد الرّحمن ، **الزّمان الوجوديّ** ، دار الثّقافة ، الطّبعة الثّالثة ، بيروت ، ١٩٧٣م .

١٥- مونسي ، **حبيب، فلسفة المكان في الشّعر العربيّ** ، دراسة موضوعاتيّة جماليّة ، اتّحاد الكتّاب العرب ، (دط) ، دمشق ، ٢٠٠١م .

١٦- ابن برد ، بشّار ، **الدّيوان** ، جمع وتحقيق شرح ، محمّد الطّاهر بن عاشور ، صدر عن وزارة الثّقافة العربيّة ، (دط) ، الجزائر ، ٢٠٠٧م .

١٧- _____ ، الدّيوان ، شرح وتحقيق محمّد الطّاهر بن عاشور ، مطبعة لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر ، (دط) ، القاهرة ، ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م .

١٨- البستانيّ ، صبحي ، **الصّورة الشّعريّة في الكتابة الفنّيّة ، الأصول والفروع** ، دار الفكر اللبنانيّ ، الطّبعة الأولى ، بيروت ، ١٩٨٦م.

١٩- البطل ، عليّ ، **الصّورة في الشّعر العربيّ حتّى آخر القرن الثّالث الهجريّ ، دراسة في أصولها وتطوّرها** ، دار الأندلس ، (دط)، بيروت ، ١٩٨١م.

٢٠- البغداديّ ، عبد القادر بن عمر (ت١٠٣٠هـ-١٠٩٣هـ)، **خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب** ، الجزء الثّامن ، تحقيق عبد السّلام هارون ، مكتبة الخانجيّ ، الطّبعة الرّابعة ، القاهرة ، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م .

٢١- بلاشار ، غاستون ، **جماليّات المكان** ، تحقيق ، غالب هلسا ، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع ، الطّبعة الثّانية ، بيروت ، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م .

٢٢- الثّعالبيّ ، أبو منصور عبد الملك بن محمّد بن إسماعيل ،(ولد ٣٥٠هـ) ، **المنتحل** ، نظر فيه وصحّح آياته ، وترجم شعراءه ، وشرح ألفاظه اللغويّة أحمد أبو عقل ، المطبعة التّجاريّة عزوزي وجاويش ، (دط) الاسكندريّة ، ١٣١٩هـ/١٩٠١م.

٢٣- _____ (ت٣٥٠هـ -٤٢٩هـ) ، **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب** ، تحقيق ، محمّد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصريّة الطّبعة الأولى ، بيروت ، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م .

٢٤- الجرجاني ، عبد القاهر ، (ت ٤٧١هـ أو ٤٧٤هـ) ، **دلائل الإعجاز** ، قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمّد شاكر ، دار المدنيّ ، الطّبعة الثالثة ، جدّة ، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م .

٢٥- الجرجانيّ ، عليّ محمّد السّيّد الشّريف (ت ٨١٦هـ -١٤١٣م)، **معجم التّعريفات** ، تحقيق محمّد صدّيق المنشاويّ، دار الفضيلة ،(دط) ، القاهرة ، (دت).

٢٦- ابن جعفر ، قدامة ، **نقد الشّعر** ، تحقيق محمّد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلميّة (دط) ، بيروت ، (دت).

٢٧- الجنديّ ، عليّ ، **فنّ التّشبيه** ، **بلاغة** ، **أدب** ، **نقد** ، الجزء الأول ، مكتبة نهضة مصر ، الطّبعة الأولى ، القاهرة ، ١٩٥٢م .

٢٨- الجهاد ، هلال ، **جماليّات الشّعر العربيّ ، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشّعريّ الجاهليّ** ، مركز دراسات الوحدة العربيّة ، الطّبعة الأولى ، بيروت ، ٢٠٠٧م.

٢٩- ابن الجهم ، عليّ ، **الدّيوان** ، تحقيق ، خليل مردم بك ، دار الآفاق الجديدة ، الطّبعة الثّانية ، بيروت ، ١٤٠٠هـ/٢٠٠٩م .

٣٠- الجيّار ، مدحت ، **الصّورة الشّعريّة عند أبي القاسم الشّابيّ** ، دار المعارف ، الطّبعة الثّانية ، القاهرة ، ١٩٩٥م .

٣١- حافظ ، صبري، **أفق الخطاب النّقديّ ، دراسات نظريّة وقراءات تطبيقيّة** ، دار شرقيّات ، الطّبعة الأولى ، القاهرة ، ١٩٩٦م.

٣٢- الحطيئة ، **الدّيوان** ، اعتنى به وشرحه ، حمدو طمّاس ، دار المعرفة ، الطّبعة الثّانية ، بيروت ، ٢٠٠٥م .

٣٣- حمدان ، ابتسام أحمد ، **الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغيّ في العصر العبّاسيّ** ، دار القلم العربيّ ، الطّبعة الأولى ، حلب ، ١٤١٨هـ/١٩٩٧م .

٣٤- الحمويّ ، ياقوت ، شهاب الدّين ، أبو عبد الله ، **معجم البلدان** ، دار صادر ، (دط) بيروت ، ١٣٩٧هـ /١٩٧٧م.

٣٥- خليفة ، كمال ، **اللغة القصصيّة وتقنيّات البناء القصصيّ** ، مطبعة كامل ، الطّبعة الأولى ، أسيوط ، ١٤١٩هـ .

٣٦- الخوليّ ، يمنى طريف ، **الزّمان في الفلسفة والعلم** ، الهيئة المصريّة العامة للكتاب ، (دط) ، القاهرة ، ١٩٩٩م .

٣٧- داوود ، أماني سلمان ، **الأسلوبيّة والصّوفيّة ، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلّاج** ، دار مجدلاوي ، الطّبعة الثّانية ، عمّان ، ٢٠٠٢م .

٣٨- الدّاية ، محمّد رضوان ، **تاريخ النّقد الأدبيّ في الأندلس** ، مؤسّسة الرّسالة ، (دط)، بيروت ، ١٤٠١هـ/١٩٨١م.

٣٩- الدّروبيّ، محمّد ، **الرّسائل الفنّيّة في العصر العبّاسيّ حتّى نهاية القرن الثّالث الهجريّ**، دار الفكر ، (دط) ، عمّان ، ١٤٢٠هـ/١٩٩١م .

٤٠- ديورانت ، ويل ، **قصّة الفلسفة** ، ترجمة ، فتح الله محمّد المشعشع ، مكتبة المعارف ، الطّبعة السّادسة ، بيروت ، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م .

٤١- الذّهبيّ ، أبو عبد الله شمس الدّين بن محمّد بن أحمد بن عثمان (ت٦٧٣هـ-٧٤٨هـ) **سير أعلام النّبلاء** ، تحقيق ، حسّان بن عبد المنّان ، بيت الأفكار الدّوليّة ، (دط) ، لبنان ، ٢٠٠٤م.

٤٢- الرّباعيّ ، عبد القادر ، **الصّورة الفنّيّة في النّقد الشّعريّ ، دراسة في النّظريّة والتّطبيق** ، دار العلوم ، (دط) ، الرّياض ، ١٩٨٤م.

٤٣- ربابعة ، موسى ، **قراءة النّصّ الشّعريّ الجاهليّ** ، دار كندي ، (دط) ، الأردن ، ١٩٩٨م .

٤٤- _____، **الأسلوبيّة ماهيّتها وتجلّياتها** ، دار الكنديّ ، الطّبعة الأولى ، الكويت ٢٠٠٣م.

٤٥- رشيق ، محمود شفيق ، **شعر عمر أبو ريشة ، قراءة في الأسلوب** ، الهيئة العامة لقصور الثّقافة ، الطّبعة الأولى ، القاهرة ، ٢٠٠٩م.

٤٦- روميّة ، وهب ، **شعرنا القديم ، والنّقد الحديث** ، عالم المعرفة للنّشر ، (دط) ، القاهرة ، ١٩٩٦م .

٤٧- زايد ، عليّ عشري ، **استدعاء الشّخصيّات التّراثيّة في الشّعر العربيّ المعاصر** ، دار الفكر العربيّ ، (دط)، القاهرة ، ١٤١٧هـ/١٩٩٧م .

٤٨- الزّركليّ ، خير الدّين ، **الأعلام** ، دار العلن للملايين ، الطّبعة الخامسة عشرة ، لبنان ، مايو ٢٠٠٢م.

٤٩- زكريّا ، فؤاد ، **التّعبير الموسيقيّ** ، مكتبة القاهرة ، (دط)، القاهرة ، (دت).

٥٠- الزّمخشريّ ، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر (ت٥٣٨هـ-١١٤٤م) ، **المستقصى في أمثال العرب** ، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانيّة ، الطّبعة الأولى ، حيدر أباد - الهند ، ١٣٨١هـ/١٩٦٢م.

٥١- سرّاج ، نادرة جميل ، **شعراء الرّابطة القلميّة ، دراسات في شعر المهجر** ، دار المعارف، (دط) ، ١٩٦٤م .

٥٢- السّعدنيّ ، محمّد ، **التّناص الشّعريّ ، قراءة أخرى لقضيّة السّرقات** ، منشأة المعارف ، (دط) ، الإسكندريّة ، ١٩٩١م.

٥٣- سلطان ، منير ، **البديع في شعر شوقيّ**، منشأة المعارف ، الطّبعة الثّانية ، الاسكندريّة ، ١٩٩٧م .

٥٤- _____ ، **البديع في شعر المتنبّي** ، التّشبيه والمجاز، منشأة المعارف ، (دط) ، الاسكندريّة ، ١٩٩٦م.

٥٥- _____ ، **البديع تأصيل وتجديد** ، منشأة المعارف ، (دط)، الاسكندريّة ، ١٩٨٦م.

٥٦- السّيّد ، عزّ الدّين عليّ ، **التّكرير بين المثير والتأثير** ، عالم الكتب ، الطّبعة الثّانية ، بيروت ، ١٤٠هـ/١٩٨٦م .

٥٧- شاكر، محمود ،**الموسوعة التّاريخيّة الإسلاميّة ، التّاريخ الإسلاميّ ، الدّولة العبّاسيّة** ، المكتب الإسلاميّ ، الطّبعة السّادسة ، بيروت ، ١٤١٢هـ/٢٠٠٠م .

٥٨- شبر، عوّاد ، **شعراء الطّفّ ، أو شعراء الحسين بن عليّ -عليه السّلام- من القرن الأول الهجريّ حتّى القرن الرّابع عشر الهجريّ، الجزء السّابع** ، دار المرتضى ، (دط)، (دت).

٥٩- الشّريف المرتضى ، عليّ بن الحسين بن موسى (٣٥٥هـ-٤٣٦هـ) ، **طيف الخيال** ، تحقيق محمّد سيّد كيلانيّ ، مكتبة ومطبعة مصطفى البابيّ الحلبيّ وأولاده ، الطّبعة الأولى ، مصر ، ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م .

٦٠- شلبي ، سعد إسماعيل ، **الأصول الفنّيّة للشّعر الجاهليّ** ، مكتبة غريب ، الطّبعة الثّانية ، الفجّالة ، ١٩٨٢م.

٦١- شيخون ، محمود السّيّد ، **أسرار التّقديم والتّأخير في لغة القرآن الكريم** ، دار الهداية ، (دط) ، (دت).

٦٢- صالح، كامل فرحان ، **فاعليّة الرّمز الدّينيّ ، المقدّس في الشّعر العربيّ** ، دار الحداثة ، الطّبعة الأولى ، بيروت ، ٢٠٠٥م .

٦٣- صليبا ، جميل ، **المعجم الفلسفيّ للألفاظ العربيّة والفرنسيّة والإنكليزيّة واللاتينيّة** ، دار لكتاب العربيّ ، (دط) ، بيروت ، ١٩٨٢م.

٦٤- الصّميدعيّ ، جاسم محمّد ، **شعر الخوارج ، دراسة أسلوبيّة** ، دار دجلة ، الطّبعة الأولى ، عمّان ، ٢٠١٠م .

٦٥- الضّالع ، محمّد صالح ، **الأسلوبيّة الصّوتيّة** ، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، الطّبعة الأولى ، القاهرة ، م .

٦٦- الضّبيّ ، المفضّل بن سلمة بن عاصم (ت٢٩١هـ) ، **الفاخر في الأمثال** ، اعتنى به محمّد عثمان ، دار الكتب العلميّة ، الطّبعة الأولى ، بيروت ، ٢٠١١م .

٦٧- ضيف ، شوقي ، **تاريخ الأدب العربيّ ، العصر العبّاسيّ الثّاني** ، دار المعارف ، الطّبعة الثّانية ، مصر ، (دت).

٦٨- الطّائيّ ، حاتم ، **الدّيوان** ، دار صادر ، (دط) ، بيروت ، ١٤٠١هـ/١٩٨١م .

٦٩- الطّبريّ ، أبو محمّد بن جرير (ت ٢٢٤هـ- ٣١٠هـ) ، **تاريخ الممالك ، تاريخ الطّبريّ** ، اعتنى به أبو صهيب الكرميّ ، بيت الأفكار الدّوليّة ، (دط) ، الأردن ، (دت).

٧٠- طبل ، حسن ، **أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنيّة** ، دار الفكر العربيّ ، (دط) ، القاهرة ، ١٩٩٨م.

٧١- الطّيّب ، عبد الله ، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها** ، الجزء الثّاني ، الجرس اللفظيّ ، دار الآثار الإسلاميّة ، الطّبعة الثّالثة ، الكويت ، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م.

٧٢- العبّاديّ ، عدي بن زيد ، **الدّيوان** ، تحقيق ، محمّد جبّار المعيبد ، شركة دار الجمهوريّة للنّشر و للطّبع ، (دط) ، بغداد ، ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م .

٧٣- عبّاس ، إحسان ، **اتّجاهات الشّعر العربيّ المعاصر** ، دار الشّروق ، الطّبعة الثّانية ، عمّان ، ١٩٩٢م.

٧٤- عبّاس ، فضل حسن ، **البلاغة العربيّة : فنونها وأفنانها ، علم البيان والبديع** ، دار الفرقان للنّشر والتّوزيع ، الطّبعة العاشرة ، الأردن ، ٢٠٠٥م .

٧٥- العبد ، محمّد ، **إبداع الدّلالة في الشّعر الجاهليّ ، مدخل لغويّ أسلوبيّ** ، دار المعارف ، الطّبعة الأولى ، القاهرة ، ١٩٨٨م .

٧٦- عبد الرّضا عليّ ، **الإيقاع الدّاخليّ في قصيدة الحرب** ، دار الحريّة للطّباعة ، (دط) ، بغداد ، ١٩٨٤م .

٧٧- عبد اللطيف، محمّد حماسة ، **اللغة وبناء الشّعر** ، مكتبة الزّهراء ، الطّبعة الأولى ، القاهرة ، ١٩٩٢م .

٧٨- عبد المطّلب ، محمّد ، **البلاغة الأسلوبيّة** ، الهيئة المصريّة العامة ، (دط) القاهرة ، ١٩٨٤م .

٧٩- عبد المطّلب ، محمّد ، **جدليّة الإفراد والتّركيب في النّقد العربيّ القديم** ، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر ، لونجمان ، الطّبعة الأولى ، مصر ، ١٩٩٥م.

٨٠- عبد المطّلب ، محمّد ، **قراءات أسلوبيّة في الشّعر الحديث** ، الهيئة المصريّة العامة للكتاب ، (دط) ، القاهرة ، ١٩٩٥م.

٨١- عبد النّور ، جبور ، **المعجم الأدبيّ** ، دار العلم للملايين ، الطّبعة الثّانية ، بيروت ، ١٩٨٤م.

٨٢- عبيد ، محمّد صابر ، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والإيقاعيّة ، حساسيّة الانبثاقة الشّعريّة الأولى ، جيل الرّوّاد والسّتينات** ، اتّحاد الكتّاب العرب ، (دط) ، دمشق ، ٢٠٠١م .

٨٣- عبيدي ، مهديّ ، **جماليّة المكان في ثلاثيّة حنّا مينة (حكاية بحّار ، الدّقل ، المرفأ البعيد)** ، منشورات الهيئة العامة السوريّة للكتاب ، وزارة الثّقافة ، (دط) ، دمشق ، ٢٠١١م.

٨٤- أبو العدوس ، يوسف مسلم ، **الأسلوبيّة والرّؤية والتّطبيق** ، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع ، الطّبعة الثّانية ، ٢٠١٠م .

٨٥- عروة بن الورد ، **ديوان أمير الصّعاليك** ، شرح ودراسة وتحقيق ، أسماء أبو بكر محمّد ، دار الكتب العلميّة ، (دط)، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م.

٨٦- العسقلانيّ ، أحمد بن عليّ بن حجر (ت٧٧٣هـ-٨٥٢هـ)، **فتح الباريّ ، شرح صحيح البخاريّ**، أخرجه وصحّحه محبّ الدّين الخطيب ، رقّم كتبه وأبوابه وأحاديثه ،محمّد فؤاد عبد الباقي، دار المعرفة .

٨٧- العسكريّ ، أبو هلال ، الحسن بن عبد الله ، **جمهرة الأمثال** ، تحقيق أحمد عبد السّلام وآخرين ، دار الكتب العلميّة ، الطّبعة الأولى ، بيروت ، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م .

٨٨- عصفور ، جابر ، **الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب** ، دار المعارف ، (دط) ، القاهرة ، ١٩٨٠م.

٨٩- العقّاد ، محمود عبّاس ، **اللغة الشّاعرة** ، نهضة مصر للطّباعة والنّشر ، (دط) ، القاهرة ١٩٩٥م .

٩٠- علّوش ، سعيد ، **معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة** ، دار الكتاب اللبنانيّ ، الطّبعة الأولى ، بيروت ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.

٩١- ابن عمارة ، محمّد ، **الصّوفيّة في الشّعر المعاصر ، المفهوم والتّجليّات** ، شركة النّشر والتّوزيع ، المدارس ، الطّبعة الأولى ، المغرب ، ٢٠٠١م .

٩٢- العواديّ ، عدنان حسين ، **لغة الشّعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالميّة الثّانية** ، منشورات وزارة الثّقافة والإعلام ، (دط) ، العراق ، (دت) .

٩٣- عوض ، ريتا ، **بنية القصيدة الجاهليّة ، الصّورة الشّعريّة لدى امرئ القيس** ، دار الأدب ، الطّبعة الأولى ، بيروت ، ١٩٩٢م.

٩٤- عيد ، رجاء ، **لغة الشّعر ، قراءة في الشّعر العربيّ المعاصر** ، منشأة المعارف ، (دط) الإسكندريّة ، ٢٠٠٣م .

٩٥- الغرفيّ ، حسن ، **حركيّة الإيقاع في الشّعر العربيّ المعاصر** ، منشأة المعارف ، الطّبعة الأولى ، الاسكندريّة ، (دت) .

٩٦- فضل ، صلاح ، **بلاغة الخطاب وعلم النّصّ** ، عالم المعرفة ، (دط) ، القاهرة ، ١٩٩٢م.

٩٧- _____ ، **شيفرات النّصّ** ، دار الفكر ، (دط) ، القاهرة ، ١٩٩٠م.

٩٨- _____ ، **نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ** ، دار الشّروق ، الطّبعة الأولى ، القاهرة ، ١٤١٩هـ/١٩٩٨م.

٩٩- فلفل، محمّد عبدو ، **في التّشكيل اللغويّ الشّعريّ ، مقاربات في النّظريّة والتّطبيق** ، منشورات الهيئة العامة للكتاب ، (دط) ، وزارة الثّقافة ، دمشق ، ٢٠١٣م .

١٠٠- فيدوح ، عبد القادر ، **الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، دراسة** ، دار صفاء للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، (دط) ، عمّان ،(دت) .

١٠١- قاسم ، سيزا و يوري لوتمان وآخرون ، **جماليّات المكان** ، دار قرطبة ، الطّبعة الثّانية ، ١٩٨٨م .

١٠٢- القرطاجيّ ، أبو الحسن حازم (ت ٦٨٤م-١٢٣٥هـ) ، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، تحقيق محمّد حبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلاميّ ، (دط) ، (دت).

١٠٣- القطّ ، عبد القادر ، **الاتّجاه الوجدانيّ في الشّعر العربيّ المعاصر** ، دار النّهضة للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، (دط)، بيروت ، ١٩٧٨م.

١٠٤- القيروانيّ ، ابن رشيق ، أبو عليّ الحسن ، (ت٣٩٠-٤٥٦هـ)، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده** ، تحقيق محمّد محيي الدّين عبد الحميد ، دار الجيل ، الطّبعة الخامسة بيروت ، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.

١٠٥- _____(ت ٣٩٠هـ- ٤٥٦م) ، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده** تحقيق محمّد محيي الدّين عبد الحميد ، دار الجيل ، (دط) ، بيروت ، (دت).

١٠٦- القيسيّ ، نوري حمودي ، **لمحات من الشّعر القصصيّ في الأدب العربيّ** ، دار الجاحظ للنّشر ووزارة الثّقافة والإعلام ، (دط)، بغداد ، ١٩٨٠م .

١٠٧- كريستيفا ، جوليا ، **علم النّصّ** ، ترجمة فريد الزاهي ، دار توفال للنّشر، الطّبعة الثّانية ، الدّار البيضاء، ١٩٩٧م .

١٠٨- الكيلانيّ ، إيمان ، **بدر شاكر السّيّاب ، دراسة أسلوبيّة لشعره** ، دار وائل للنّشر والتّوزيع الطّبعة الأولى ، عمّان ، ٢٠٠٨م.

١٠٩- مارتن ، هايدغر ، **أصل العمل الفنّيّ** ، ترجمة أبو العيد دودو ، منشورات الجمل ، الطّبعة الأولى ، كولونيا- ألمانيا ، ٢٠٠٣م.

١١٠- مرتاض ، عبد المالك ، **في نظريّة الرّواية ، بحث في تقنيّات السّرد** ، عالم المعرفة ، (دط) ، القاهرة ، ديسمبر ١٩٩٨م .

١١١- مروة ، حسين ، **دراسات نقديّة في ضوء المنهج الواقعي** ، مكتبة المعارف ، (دط) ، بيروت ، ١٩٨٨م .

١١٢- المسيريّ ، عبد الوهاب ، **في الأدب والفكر ، دراسات في الشّعر والنّثر ، الشّعراء والزّمن** ، مكتبة الشّروق الدّوليّة ، (دط) ، القاهرة ، ٢٠٠٧م .

١١٣- **المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربيّة** ، مكتبة الشّروق الدّوليّة ، الطّبعة الرّابعة ، القاهرة ، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.

١١٤- مفتاح ، محمّد ، **تحليل الخطاب الشّعريّ ، استراتيجيّة التّناص** ، المركز الثّقافيّ العربيّ الطّبعة الثّالثة ، ١٩٩٢م.

١١٥- الملائكة ، نازك ، **قضايا الشّعر العربيّ المعاصر** ، منشورات مكتبة النّهضة ، الطّبعة الثّالثة ، القاهرة ، ١٩٦٧م.

١١٦- ابن الملوّح ، قيس ، **الدّيوان** ، رواية أبي بكر الوالبيّ ، دراسة وتعليق ، يسري عبد الغنيّ منشورات محمّد عليّ بيضون ، دار الكتب العلميّة ، الطّبعة الأولى ، بيروت ، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م.

١١٧- ابن منظور ، **لسان العرب** ، تحقيق عبد الله عليّ الكبير وآخرين ، دار المعارف ، (دط) القاهرة ، (دت).

١١٨- الموسى خليل ، **آليّات القراءة في الشّعر العربيّ المعاصر** ، منشورات الهيئة العامة السّوريّة للكتاب ، وزارة الثّقافة ، دمشق ، ٢٠١٠م .

١١٩- الميدانيّ ، عبد الرّحمن حسن حبنّكة ، **البلاغة العربيّة ، أسسّها وعلومها وفنونها ، وصور من تطبيقاتها بهيكل جديد من طريف وتليد** ، دار القلم ، الطّبعة الأولى ، دمشق ، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م .

١٢٠- ناظم ، حسن ، **البنى الأسلوبيّة** ، المركز الثّقافيّ العربيّ، الطّبعة الأولى ، الدّار البيضاء – المغرب ، ٢٠٠٢م.

١٢١- النّصير ، ياسين ، **إشكاليّة المكان في النّصّ الأدبيّ** ، دار الشؤون الثّقافيّة العامة ، وزارة الإعلام ، الطّبعة الأولى ، بغداد ، ١٩٨٦م .

١٢٢- الواحديّ ، أبو الحسن عليّ بن أحمد ، (ت٤٦٨) ، **أسباب النّزول** ، تحقيق ، كمال بسيوني زغلول ، دار الكتب العلميّة ، الطّبعة الأولى ، لبنان ، ١٤١١هـ/١٩٩١م .

١٢٣- واصل ، عصام حفظ الله ، **التّناص التّراثيّ في الشعر العربيّ المعاصر** ، دار غيداء للنّشر والتّوزيع ، الطّبعة الأولى ، الأردن ، ١٤٣١هـ/٢٠٠١م.

١٢٤- الوجيّ ، عبد الرّحمن ، **الإيقاع في الشّعر العربيّ** ، دار الحصاد للنّشر والتّوزيع ، الطّبعة الأولى ، دمشق ، ١٩٨٩م .

١٢٥- ابن الورد ، **عروة** ، **ديوان أمير الصّعاليك** ، شرح ودراسة وتحقيق ، أسماء أبو بكر محمّد ، دار الكتب العلميّة ، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م .

١٢٦- ويس ، أحمد ، **الانزياح في التّراث النّقديّ البلاغيّ** ، اتّحاد الكتّاب العرب ، (دط) ، دمشق ، ٢٠٠٢م.

١٢٧- _____ ، **الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة** ، مجد للدّراسات والنّشر ، الطّبعة الأولى ، بيروت ، ١٤٢٦هـ /٢٠٠٥م .

١٢٨- اليافي ، نعيم ، **أطياف الوجه الواحد** ، دراسات نقديّة في النّظريّة والتّطبيق ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، (دط) ، دمشق، (دت).

١٢٩- يعقوب ، إميل بديع ، **المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر** ، دار الكتب العلميّة ، الطّبعة الأولى ، بيروت ، ١٤١١هـ/١٩٩١م .

١٣٠- يموت ، بشير ، **شاعرات العرب في الجاهليّة والإسلام** ، المكتبة الأهليّة ، الطّبعة الأولى ، بيروت ، ١٣٥٣هـ/١٩٣٤م .

١٣١- يونس ، محمّد عبد الرّحمن ، **مداخل نظرية في الأسطورة ، وأهميّتها وتوظيفها في الخطاب الشّعريّ** ، المعهد الأوروبيّ العالي لدّراسات العربيّة .

ثالثاً : المجلّات والدّوريّات

١٣٢- أحمد ، عليّ محمّد ، **الانحراف الأسلوبيّ (العدول) في شعر أبي مسلم البهلانيّ (١٨٦٠م-١٩٢٠م)** ، مجلّة جامعة دمشق ، المجلّد التّاسع عشر ، العدد الثّالث والرّابع ، ٢٠٠٣م ، (٥١-١٠٥).

١٣٣- أقدح ، حسناء ، **الصّورة الشّعريّة عند المعتمد بن عبّاد** ، مجلّة جامعة دمشق ، المجلّد الثّامن والعشرون ، العدد الثّاني ، ٢٠١٢م ، (٤١-٧٨).

١٣٤- برويني ، خليل ، **التّناص القرآنيّ في رواية حكايات حارتنا لنجيب محفوظ** ، مجلّة آفاق المعرفة ،الحضارة الإسلاميّة ،السّنة الثّالثة عشرة ، العدد الثّاني ، ١٤٣١هـ، (١٤٥-١٦٢).

١٣٥- بكر ، أيمن ، **انفتاح النّظريّة الأدبيّة ، التّفكيك وقراءة النّصوص القديمة** ، مجلّة فصول ، العدد الخامس والستّون ، خريف ٢٠٠٤م ، شتاء ٢٠٠٥م ، (٢٠٥-٢٢١).

١٣٦- البوق ، أحمد إبراهيم وآخرون ، **الطّيور في سوق عكاظ وانعكاساتها على الشّعر** ، مجلّة وج ، تصدر عن نادي الطّائف الثّقافيّ ، العدد الخامس ، سبتمبر ٢٠١٠م.

١٣٧- جاسم ، عليّ متعب ، توفيق ، منى شفيق ، **فاعلية المكان في الصّورة الشّعريّة ، سيفيّات المتنبّي أنموذجاً** ، مجلّة ديالي ، العدد الأربعون ، ٢٠٠٩م.

١٣٨- جرادات ، رائد وليد ، **بنية الصّورة الفنّيّة في النّصّ الشّعريّ الحديث الحرّ ، نازك الملائكة أنموذجاً** ، مجلّة جامعة دمشق ، المجلّد التّاسع والعشرون ، العدد الأول الثّاني ، ٢٠١٣م .

١٣٩- حافظ ، صبري، **التّناص وإشارات العمل الأدبيّ** ، مجلّة ألف ، القاهرة .

١٤٠- حني ، عبد اللطيف ، **نسيج التّكرار بين الجماليّة والوظيفة في شعر الشّهداء الجزائريين ، ديوان الشّهيد الرّبيع بوشامة نموذجاً** ، مجلّة علوم اللغة العربيّة وآدابها ،جامعة الوادي ، العدد الرّابع ، مارس ٢٠١٢م ، (٧-٢٠).

١٤١- حيدر عليّ ، فاطمة ، **الرّسائل الأدبيّة عند التّاكرنّي ، دراسة أسلوبيّة** ، مجلّة كليّة التّربية للبنات ، المجلّد الثّالث والعشرون ، العدد الثّالث ، ٢٠١٢م ،(٥٥٤-٥٧٧).

١٤٢- الدّراويش ، حسين وعرقوب، مفيد ، **دور أسلوب التّشبيه البليغ في إظهار صورة الشّهداء في شعر الأسرى الفلسطينيّ في السّجون الإسرائيليّة ، دراسة تحليليّة** ، مجلّة جامعة القدس المفتوحة ، العدد التّاسع والعشرون ، المجلّد الثّاني ، ٢٠١٣م ، (٣٤٥-٣٧٤).

١٤٣- دهينة ، ابتسام ، **الصّورة الشّعريّة من التّشكيل الجماليّ إلى جماليّات التّخييل** ، مجلّة الآداب واللغات ، جامعة محمّد خيضر ،بسكرة –الجزائر ، العددان العاشر والحادي عشر ، ٢٠١٢م ، (٢٣٥-٢٦٣).

١٤٤- ذو القدر ، فاطمة ، **التّناص الدّينيّ في أدب المرأة الكويتيّة ، سعاد الصباح نموذجاً** ، مجلّة الجمعيّة العلميّة الإيرانيّة للغة العربيّة وآدابها ، فصليّة محكّمة ، العدد السّادس عشر خريف ١٣٨٩هـ /٢٠١٠م ، (١٥-٣٢).

١٤٥- رحمن ، غوركان ، **إنتاج المعنى الفنّيّ ، الذّات ، التّجربة ، القراءة** ، مجلّة القادسيّة في الآداب والعلوم التّربويّة ،المجلّد ، الثّامن ، العددان الثّالث والرّابع ، ٢٠٠٨م ، (٥-٣١).

١٤٦- رواجبة ، أحمد ، **التّناص القرآنيّ في شعر النّقائض الأمويّة** ، مجلّة عالم الفكر الإسلاميّ ، المجلّد الثّانيّ ، ديسمبر ٢٠١٢م ، (٩١-١٠١).

١٤٧- زرقان ، عزّوز ، **الصّورة الفنّيّة في الشّعر الاستصراخيّ الأندلسيّ ، الصّور الاستعاريّة أنموذجاً** ، مجلّة الأثر ، العدد الرّابع عشر ، ١٤١٢هـ/٢٠١٢م ، (٧٦-٩٣).

١٤٨- الزّيود ، عبد الباسط محمّد ، **من دلالات الانزياح التّركيبيّ وجماليّاته في قصيدة الصّقر لأدونيس** ، مجلّة جامعة دمشق ، المجلّد الثّالث والعشرون ، العدد الأول ، ٢٠٠٧م ، (١٥٩-١٨٨).

١٤٩- ستيتة ، سمير ، **روافد البلاغة ، بحث في أضواء التّفكير البلاغيّ** ، مجلّة علامات في النّقد الأدبيّ الثّقافيّ ، جدّة ، العدد السّادس ، رجب ١٤٢٢هـ /سبتمبر ٢٠٠١م.

١٥٠- السّعوديّ ، محمّد و خليفات ، خالد ، **أسريّات المعتمد بن عبّاد ، دراسة نقديّة** ، مجلّة جامعة دمشق ، المجلّد السّابع والعشرون ، العدد الأول والثّاني ، ٢٠١١م .

١٥١- سليمي، عليّ ، **التّناص القرآنيّ في الشّعر العربيّ المعاصر ، دراسة ونقد** ، مجلّة إضاءات نقديّة ، السّنة الثّانية ، العدد السّادس ، ٢٠١٢م ، (٨١-٩٥).

١٥٢- شرفي ، لخميس ، **استراتيجيّة التّضاد وعلاقتها بالنّزعة الصّوفيّة في شعر عبد الله العشيّ** ، مجلّة المخبر ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة – الجزائر ، ٢٠١١م ، (٢٦٧-٢٧٥).

١٥٣- صالح ، لحوحيّ، **الظّواهر الأسلوبيّة في شعر نزار قبّانيّ** ، مجلّة كليّة الآداب واللغات ، جامعة محمّد خيضر ، بسكرة – الجزائر ، العدد الثّامن ، ٢٠٠١م .

١٥٤- طاهر ، أحمد ، **المعجم الشّعريّ عند حافظ حسين** ، مجلّة فصول ، المجلّد الثّالث ، العدد الثّاني ، ١٩٨٣م ، (٢٩-٤٦).

١٥٥- طاهر ، عبد الرّحمن ، **الالتفات في البلاغة العربيّة ، نماذج من أسرار بلاغته في القرآن الكريم** ، مجلّة الدّراسات الاجتماعيّة ، العدد التاسع عشر ، ٢٠٠٥م.

١٥٦- طهاسبي، عبد الصّاحب ، **التّناص في الشّعر العراقيّ المعاصر ، دراسة ونقد** ، مجلّة إضاءات نقديّة ، السّنة الثّانية ، العدد السّادس ، ٢٠١٢م ، (٨١-٩٥).

١٥٧- عتيق ، عمر ، **فضاءات النّصّ في ديوان مسروق السّماء ، للشّاعر أحمد فوزي أبو بكر** ، مجلّة البحرين الثّقافيّة في العدد التّاسع والسّتين ، ٢٠١٢م .

١٥٨- عثمان ، محمّد عبد الفتّاح ، **الصّورة الفنّيّة في شعر شوقي الغنائيّ ، أنواعها ، مصادرها ، سماتها** ، مجلّة فصول ، المجلّد الثّالث ، العدد الأول ، ١٩٨٢م ، (١٤٤-١٥٦).

١٥٩- عدوان ، سالم وآخرون ، **صورة الغزل الأندلسيّ في شعر بني الأحمر** ، مجلّة الرّافدين ، العدد السّادس والخمسون ، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م.

١٦٠- العفّ ، عبد الخالق محمّد ، **تشكيل البنية الإيقاعيّة في الشّعر الفلسطينيّ المقاوم** ، مجلّة الجامعة الإسلاميّة ، المجلّد التّاسع ، العدد الثّاني ، ٢٠٠١م.

١٦١- عليّ ، فضل الله النذور ، **ظاهرة التّقديم والتّأخير في اللغة العربيّة** ، مجلّة جامعة السّودان للعلوم والتّكنولوجيا ، المجلّد الثّاني عشر ، العدد الثّاني ، نوفمبر ٢٠١٢م ، (١٧٩-١٩٣).

١٦٢- الغزاليّ ، خالد حسن ، **أنماط الصّورة في الشّعر العربيّ الحديث في اليمن** ، مجلّة جامعة دمشق ، المجلّد السّابع والعشرون ، العدد الأول والثّاني ، ٢٠١١م ، (٣٠١-٣٦٣).

١٦٣- فوّاز ، لؤي صيهود ، **الطّبيعة الأندلسيّة وأثرها في استثمار اللون الشّعريّ** ، مجلّة كلّيّة التّربية الأساسيّة ، العدد الثّالث والسّبعون ، ٢٠١٢م ، (٢٣١-٢٦٠).

١٦٤- فيّاض ، ياسر أحمد ، خليفة مها فوّاز ، **البنى الأسلوبيّة في شعر النّابغة الجعديّ** ، مجلّة الأنبار، المجلد الأول ، العدد الرّابع ، ٢٠٠٤م ، (٣٤-٣٨٤).

١٦٥- قادرة ، غيثاء ، **المنهج الأسطوريّ في قراءة الشّعر الجاهليّ** ، مجلّة دراسات اللغة العربيّة وآدابها ، العدد السّابع ، ٢٠١٠م .

١٦٦- لوشن ، نور الهدى ، **التّناص بين التّراث والمعاصرة** ، مجلّة أمّ القرى ، المجلّد الخامس عشر ، العدد السّادس والعشرون ، صفر ١٤٢٤هـ.

١٦٧- محمّد ، شيماء ، **الصّورة الحسيّة في شعر فهد العسكر** ، مجلّة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانيّة ، المجلّد السّادس والثّلاثون ، العدد الأول ، ٢٠١١م ، (٦٢-٨٨).

١٦٨-

١٦٩- أبو مراد ، فتحي ، **من مظاهر الانحراف الإسلوبيّ في عينيّة أبي تمّام** ، مجلّة جامعة النّجاح ، المجلّد الخامس والعشرون ، العدد التّاسع ، ٢٠١١م ، (٢٢٥١-٢٢٨٦).

١٧٠- مرعي ، محمدّ سعيد حسين ، **الحوار في الشّعر العربيّ القديم ، شعر امرئ القيس أنموذجاً** ، مجلّة جامعة تكريت للعلوم الإنسانيّة ، المجلّد الرّابع عشر ، العدد الثّالث نيسان ، ٢٠٠٧م ، (٦٠-١٠٢).

١٧١- المصريّ ، عبّاس، **التّشكيل اللغويّ في شعر السّجن عند أبي فراس الحمدانيّ** ، مجلّة الأقصى ، المجلّد الثّالث عشر ، العدد الأول ، ٢٠٠٩م .

١٧٢- موسى ، إبراهيم نمر ، **صوت التّراث والهويّة ، دراسة في التّناص الشّعبيّ في شعر توفيق زيّاد** ، مجلّة دمشق ، المجلّد الرّابع والعشرون ، العدد الأول والثّاني ، ٢٠٠م ، (٩٩-١٣٩) .

١٧٣- النّجار ، مصلح وأفنان عبد الفتّاح ، **الإيقاعات الرّديفة والإيقاعات البديلة في الشّعر العربيّ ،رصد لأحوال التّكرار وتأصيل عناصر الإيقاع الدّاخليّ** ، مجلّة جامعة دمشق ، مجلّد ٢٣، العدد الأول ، ٢٠٠٧م ، (١٢١- ١٥٨).

١٧٤- يوسف ، محمّد بن محمّد بن عبد الفتّاح ، **على هامش الشّعر التّمثيليّ عند أحمد شوقيّ تحليل ودراسة** ، الكليّة المتوسطة لإعداد المعلمين ، أبها ، السّعوديّة .

١٧٥- آل يونس ، هاني صبري ، سلوى خضر فتحي النعيميّ ، **الكفاءة اللغويّة وتعيين الانزياح** ، مجلّة التّربية والعلم ، المجلّد الرّابع عشر ، العدد الرّابع ، ٢٠٠٧م ، (١٤٥-١٧٥).

رابعاً : الرّسائل الجامعيّة :

١٧٦- أحذراي ، البكاي ، **قصيدة "قذى بعينيك" للخنساء ، دراسة أسلوبيّة** ، رسالة ماجستير ، جامعة الجزائر ، ٢٠٠٤م-٢٠٠٥م ، الجزائر .

١٧٧- حجوج ، خضر محمّد ، **البنية الفنّيّة في شعر كمال غنيم** ، رسالة ماجستير ، الجامعة الإسلاميّة ، ١٤٣١هـ /٢٠١٠م ، فلسطين .

١٧٨- حسّانيّ ، أحمد ، **الإيقاع وعلاقته بالدّلالة في الشّعر الجاهليّ** ، رسالة دكتوراه ، ٢٠٠٥م-٢٠٠٦م ، جامعة الجزائر .

١٧٩- دمنهوريّ ، غادة ، **الصّورة الاستعاريّة في شعر الطّاهر الزّمخشريّ**، رسالة ماجستير ، جامعة أمّ القرى ، ١٤٢١هـ-١٤٢٢هـ.

١٨٠- سليمان ، عبد المنعم محمّد فارس ، **مظاهر التّناص الدّينيّ في شعر أحمد مطر** ، رسالة ماجستير ، جامعة النّجاح ، ٢٠٠٥م ، فلسطين .

١٨١- صبّاح ، عصام لطفي ، **الصّورة الفنّيّة في شعر الوأواء الدّمشقيّ** ، رسالة ماجستير ، جامعة الشّرق الأوسط ، ٢٠١١م .

١٨٢- الفضليّ ، سعديّة محسن عابد ، **ثقافة الصّورة ودورها في إثراء التّذوّق الفنّيّ لدى المتلقّي** رسالة ماجستير ، جامعة أمّ القرى ، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م ، السّعوديّة .

١٨٣- الهمص ، سامي حمّاد ، **شعر بشر بن خازم ، دراسة أسلوبيّة** ، رسالة ماجستير ، جامعة الأزهر ، غزّة ، ١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧م ، فلسطين .

خامساً : مؤتمرات علميّة

١٨٤- موسى ، محمّد السّيّد عبد الرّازق ، **الإعجاز البلاغيّ للتّقديم والتّأخير** ، مؤتمر كلّيّة الشّريعة السّابع ، إعجاز القرآن الكريم ، جامعة الزّرقاء كليّة الشّريعة .

سادساً : المواقع الالكترونيّة :

١٨٥- فيدوح ، عبد القادر ، **شعريّة الالتفات** ، جامعة البحرين ، موقع الدّكتور فيدوح ، عبد القادر ،www faiduh com .

Abstract

Stylistic is a critic school that distinguished itself from other schools with the way it deals with literary texts from all aspects, as by penetrating the texts' deep structure, it was able to understand the secrets of the text and dived to its depths, and thus, stylistic was adopted as the way of conducting this study. And due to the fact that our literary heritage is inseparable part of our civilization and without it no future could be attained, this study came to form a bridge between the past and the present as it conducted a modern criticism on an old book.

Ali Bin Al-Jahm was an Abbasside poet who lived the eras of a number of Abbasside caliphs and witnessed a number of important events in his life. His poetry formed a historic humanitarian document due to the oppression he suffered, and his poetry depended on many phenomena that helped formed a distinguished stylistic features that carry indications beyond its lexicon meanings forcing this study to focus on the most distinguished ones in his divan, and showed that his poetry was indeed a garden with variety of trees and fruits, and thus, results came in harmony with this poetry.

This study comprised an introduction and four chapters, in which, the first chapter handled the stylistic phenomena that were featured in his poetry and the lexicon guides and the deep structure of the meaning. Repetition came here as a vital feature that pointed out many indications as it indicated proudness. Anger, steadfastness and underscored the principles of the poet. The dialogue has also enriched the divan with narrative drama as it formed a narrative structure although it only

comprised the narrator represented by the poet himself only. The place drew an intersection with time forming a fantastic rhythm where past and present embrace and created strong bond among them.

The second chapter of this study was of two parts, the first dealt with the characteristics of departure in Ibn Al-Jahm poetry represented by metaphor , metonymy, and simile that took the poem out of dullness and fashion, and the second dealt with complex departure featured with separation, preceding, delaying carrying long-range indications.

The third chapter, on the other hand, handled the beauty of quoting in his poetry whether religious of literary quoting as he used the religious quoting as a weapon of reply and determent being the true and most convincing, and thus, by quoting verses of the Quran he proved his truthfulness, and strengthen his belief in his stand. He also didn't hesitate to employ sayings and literary personalities of different eras that preceded him, including the Umawite , the Islamic, and pre-Islamic eras to give himself a characteristic that no poet has ever obtained.

Chapter four dealt with the poetry picture that formed an important pillar of the pillars of success in his poetry as he concentrated on presenting it in complex manner that revealed his relationship with the community he is living with and surrounding him. The picture in Ibn Jahm poetry was a beautiful and colorful one full of rhythm, harmony, and movement where he pictured out his Abbasside community and the lavish life they were living.

Hebron university

Dean ship of graduate studies

The Arabic language and literature program

THE POETRY OF ALI BIN AL-JAHEM : STYLISTICS STUDY

Prepared by :

Samah Yousef Hasan Abu Ryash

Supervised by:

Dr. Husam Al- Tameemi

Associate professor of Abassid literature

This thesis was presented in partial full fillment for the degree of M.A in Arabic language and literature at the dean ship of graduate studies at Hebron university

2014/2015