الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة احمد بن يحي الونشريسي–تيسمسيلت -

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل.م.د في الأدب العربي القديم موسومة بـ:

جماليات التصوير الشعري في الأدب العربي القديم
ديك الجن الحمصي أنموذجاً
دراسة تحليلية نقدية

إعداد:
إبراهيم شرف

إشراف الأستاذ:
د. محمد فايد

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ. د خلف الله بن علي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أحمد بن يحي الونشـــريسي	رئيسا
د. فايـــد محمـــد	أستاذ محاضر "أ"	جامعة أحمد بن يحي الونشـــريسي	مقررا
د. بولعشـار مرسلي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة أحمد بن يحي الونشـــريسي	ممتحنا
د. تركي أمحمـــد	أستاذ محاضر "أ"	جامعة ابن خلـــــــدون-تيارت-	ممتحنا
د. سحنيـــن علي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة مصطفىإسطمبولي-معسكر-	ممتحنا
د. دبيح محمـــد	أستاذ محاضر "أ"	جامعة ابن خلـــــــدون-تيارت-	ممتحنا

السنة الجامعية
2021-2020

بسم الله الرحمن الرحيم

قَالَ تَعَالَىٰ:

﴿ وَمَا تَوۡفِيقِيٓ إِلَّا بِٱللَّهِۚ عَلَيۡهِ تَوَكَّلۡتُ وَإِلَيۡهِ أُنِيبُ ٨٨ ﴾

﴿ هود: الآية٨٨ ﴾

"ويأبى اللهُ العِصْمَةَ لِكِتَابٍ غَيرِ كِتَـــــابِه،
والمُنْصِفُ مَنِ اغْتَفَرَ قَلَيْلَ خطأِ المَّرءِ في كَثِير
مِنْ صَوَابِه"

– ابن رجب –

الإهـــداء

إلى رُوحِ والدَيَّ رحمَهُمَا اللهُ تَعَالى أُهدي هذا العَمَل.

إلى رَفِيقَة دَرْبِي وَوَلَدَيَّ بُثينَة وَمُحمَّد إليَاس أُهدي لَهُمَا ما تَحْمِلُه هذه الرَّسَالة مِنْ جَمَيلِ الجُمَل.

إلى كُلّ مَنْ أُحبُّ أهدي هذا الجُهْد المُقِل.

والنّمْلَةُ تُعْذَرُ بالحِمْل الأقَل.

شكر

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:

(إنَّ أَشْكَرَ النَّاس للهِ عَزّ وجلّ أَشْكُرُهم للنَّاس)

نتقدم بجزيل الشُّكر والعِرْفَان للدّكتور فايد محمد على مجهوداته ونصائحه وعلى صبره معنا لإنجاز هذه الرّسالة.

كما نتقدم بجزيل الشّكر المُسْبَق للجنة المناقشة على ما سيقدمونه من ملاحظات وتوجيهات والتّي لنْ تزيد هذا العمل إلا إتقانا وجمالا.

و نشكر كل أساتذة كليتنا على دعمهم وتشجيعهم لنا، دون أن ننسى من مدَّ لنا يد المساعدة من قريب أو من بعيد.

مقدمة

الحمدُ لله الذَّي خَلَق الإنسَان وعلَّمَه البَيان، والصَّلاة و السَّلام على مَنْ جَاء بالقُرآن مُعجزَةً بَاقيةً على مَرّ الأزمَان، ليتحدَّى بها الإنسَ والجَان، وعلى آله الطّيّبين الطَّاهرين، وعلى أصحَابه أجمعين.

أما بعد:

فإنَّ الجمَال هبة من واهب الوجود إلى خلقه، ومنذ خُلِقَ الإنسان لِعمَارة الأرْضِ وهُو يَسْعى دَائباً لتحصيل كل شيءٍ جميل في نفسه وفي الكون معاً، فالله قد خَلَقَ آدمَ على صورته، وجَمَّلَه برسَالته، وأضفى عليه شيئاً من رُوحِه وقُدرَته،لذا كان الجَمالُ بَعضِ معَاني الكَمَال.

وقد عُرِفَ عن العصر العبَّاسي أنَّه من أزهى العصور حضارةً وثقافةً وتاريخاً، ذلك أنّه ضمّ في نفسه جوامع التّميّز وخصال التَّفرد، فهو عصر أقل ما يقال فيه:إنه أضاف إلى نفسه جمال الأعصر التيّ مضت،لكثرة الشعراء المبدعين الذين أثْرَوا المنظومة الشعرية، وصوروا بإبداعاتهم جمال الشِّعر،فهو علمهم الذي "لم يكن لهم علمٌ أصحُّ منه"، فكان مثالاً،نظرا لما يحمله هذا العصر الذهبي من فنيّات وإبداعات أنتجتها قرائح ومَلَكات شعراء ذاك الزَّمان، كبشار، وأبي نُواس، وأبي تمام... و غيرهم من المولَّدين الذين يُعدُّون من أبرع المبدعين.

إنَّ أعمالهم هي عبارة عن إبداعات أُشرِبَهَا الشاعر العباسي وحَذِقَها بفعل المثاقفة التي ثقفها عقلُه الصّيود، وتناولها من مجموع تلك الثّقافات الأجنبيّة، والأجناس الأدبية، حتى أضحت عنده مِسْبَاراً يَسْبِر به حاضره الثقافيّ والتّاريخيّ معاً، ويَروز به هُويته ويحملها على التّجديد، وقد كان الشاعر العباسي يرى غيره – ممّن كان قبله – راسفاً في قيود التقليد، باكياً على الأطلال، أو مناجياً لدمن تلك الدِّيار الدَّارِسَة، فتشوَّفَ وتطلعَ نحو استشعار الجمال الأثير الذي كان مندّساً في تلك الثّقافات.

فلا غَرْوَ أن تاقت نفسُه الشّفيفة إلى ارتشاف رضاب الإبداع وتحقيق غايته منه؛ غير أنّ الخصائص التي خُص بها العصر العباسي -لا سيما الأوّل منه- تكاد تكون خصيصةً من خصائصه.

ولمـــّا كان الشّعر أثيراً عند أهله، قويّاً في نفسه، تصنعه المشاعر والأحاسيس والانفعالات؛ صار عندهم مَلكَ مملَكَة الآمال، وسلطانَ جو الخيال، وأصبح الشاعر أميراً من أمراء الكلام، فلا غرابة أن نجد رجلاً مثل أرسطو يسمي كتابه بـــ "فن الشعر"، لو لم يكن لهذا الشّعر من سحر على الحواس، وفاعلية على النفس بتأثيراته الساحرة وإغراءاته المتغايرة؛ ومن ثمَّ أدركوا فعله في الأرواح، وبأنّه صنيعةُ الله في الإنسان فـــ :

- **الشِّعر كالرّوض:ذاظام، وذا خضلٌ *** أو كالصَّوارم:ذا نابٌ، وذا خضمُ.**
- **مثـــلُ العَرانيـــن هذا حظُّه خنَسٌ *** يُزري عَليه، وهـــذا حظُّه شَمَـــمُ.**

لقد تحدّث النّاس عن الجمال، فَأَوْلَوهُ بالغ الاهتمام؛ لكونه من القيّم المثاليّة التي رام النّاس نُشدَانها، والبحث عن أسباب تحصيلها، ومعرفة مصادرها؛ بغية الولوج إلى مضامينه، لذا فإنَّ البحث عن الجمال وكنهه يقتضي قوانينَ تَحكُمُه، وضوابط تقيّده، ولأجل ذلك دأب علماؤنا في القديم والحديث مُسْتَجدِينَ بعلم البلاغة كونه العلم الأصيل الذي يصوّر الجمال ويُساعد على استجلاء حقائقه؛ ولأنّ الجمال أمر لابَّد منه في تَكشُّف واستنطاق جماليات النّصوص مهما كانت، فهو قديم في فطرة البشر، وعليه تدور إبداعاتهم وإرهاصاتهم مذ كان العقل العارف رابضاً في محراب التأمل، قابسَاً جماله ذاك من جذوة الأزل.

وأكيد أنّ الزمن قد باعد بيننا وبين ازدهار هذا الشعر ستة عشر قرناً، ومنذ ذلك الوقت ونحن نتمثل جماله، ونتفيّأ ظلاله، ونخترف ثماره، لكنّه– مع ذلك- لم يفقد سلطانه الوجدانيّ على أنفسنا، وعلى الرغم مما تغيّر في حياتنا من مُثُلٍ وقيّمٍ وأفكارٍ وعَاداتٍ؛ فإنّ سُلطان الشَّعر وهيلمَانَه مازال لائطاً بقلوبنا وأحاسيسنا؛ فلا عَجَبَ أن وصفَ العربُ في الجاهلية الشِّعر بأنَّه ديوانُ عِلمِهم ومنتَهى حِكَمِهم، والسّلكُ النّاظم لمآثرهم، والصّائغ لقيمهم الرُّوحية والجماليَّة.

ولكونه بذا المقام عندهم فقد أبدَعوا في تَصويره، وتأنقوا في طَرقِ أغراضه، كيف لا؟ وقد قَام من أنفسهم مقَام الأعْلاق النَّفيسة،وحين جاء القرآن الكريم بإيحاءاته وإلهاماته، جاء ليؤسس لمرحلةٍ تاريخية حاسمة متميزة في تاريخ العرب، حمل في متنه نصّاً مؤسّساً على خطاب جمالي بالغ الإبداع، فائق التَّأثير، محمَّلٌ بغيوث إلهامية وفتوحات بيانية مازالت سَحائِبُها تَسّحُ على العقول كلَّما نظر النّاظرون في سُوره وآياتِه.

إنَّ جمال الشِّعر وعنفوان ثورته في النَّفس هو وحده القادر على تشكيل ملحمةٍ ذاتِ قيم جمالية تعتمد في نهضتها اللُّغوية والبلاغية على مبدأ حُسن تَشكيل الصُّور بالشِّعر، لأنّ الشعر هو الفن الوحيد القادر على ملامسة شغاف القلوب، وبلوغ لواعج العواطف، وتأريث قرائح الإبداع، وبه تتحقق العملية الإبداعية.

غير أنّ الحديث عن الصُّورة الشعرية هو في الحقيقة حديثٌ عن تركةٍ ضخمة من الفنون، هي أصلُ الإبداع عند الشاعر ومحور التَّلقي عند المتلقي، ورغم أنّ القضايا النقدية التي طرحت أبجدياتها في القرن الثالث الهجري مازال أوار نارها مشتعلاً لم ينته بعد؛ كالحداثة (القديم والجديد)، وبناء النَّص (اللّفظ والمعنى)، والمعيار الفني (الصّدق والكذب)، وقضايا أخرى تعدُّ من مفاصل النقد الأدبي عند العرب، و التي تُسهم بشكل أو بآخر في تشكيل هيكل الصورة.

فليست الصورة شيئاً جديداً، فإنّ الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، وإنَّ الشعر قديم قدم الإنسان، ومذ وجد الشّعر وجدَ الإنسان، ومُذ وجدَت الصُّورة كان الجمال ملازماً لها مقترناً بها لا يُعرف إلا من خلالها.

ولا شك أنّ تآلف هذه التَّوائم الثّلاث-ونعني بها كلا من الجمَال والصُّورة والشّعر- في نظام تَراتُبيّ متسَاوق ومتناغم يُفضي حتماً إلي تشكيل منظومة فنية إعجازية فريدة الصنع،بديعة الوضع؛تخلِبُ اللُبَّ و تَستَهوي النَّفس، ويستلذُ لسَمَاعِها القَلبُ والسَّمع، وما كان الشاعر الجاهلي

لينقح قصيدته حولاً كاملاً إلا لتخرج في أجمل حلةٍ وأبدع صورة،وقد قالوا بأنّ "خير الشعر الحوليُّ الـــــمُـــحكَّك ".

وقد هبَّ الكثير من النُّقاد إلى دراسة الصُّورة الشعرية باعتبارها وسيلة الشاعر وأداته للتّعبير عن الأشياء الموجودة حوله في الكون، أو عن تجربة خاصة، لأنّ عالم الشاعر عالم واسع، وعمل الشاعر فيهاعمل الوسيط بين الطبيعة والإنسان، لذا أصبحت من أهم الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر لتجسيد تجربته الإبداعية، كما أضحت عند الناقد وسيلةً مهمة و معياراً فنياً لقياس جودة النّص الأدبي و إبراز جماله.

ومن ثمَّ تبوَّأت القصيدة العربية مكانةً سامقةً في حقل الأدب، لِـــَا تَكتَنِـــزُه من فيوض جمالية، ودفقات بيانية، وقد حاولت الكثير من الدِّراسات –القديمة والحديثة– أن تميط اللثام عن الوجه الجمالي الذي تؤديه مركزية البيت الشعري داخل القصيدة، وذلك بما تفيضه أبياتها من صور حية، ومؤثرات موحية تشغل الإطار البياني العام، وكانت محاولات الكثير من النقاد لإبراز جمالية المتن الشعري منذ أن ناحت ورقاءُ ابنِ حذام:

– عُوجَا علَى الطّلَلِ المَحِيل لأنّنا * نَبْكي الدِّيار كمَا بَكى ابنُ حِذَام.**

احتلت "الصورة" عبر سَير تطورها، ومسار تحولها بإرهاصات حداثية ارتقت بها من حال إلى حال، أي من حال الخِدَاج إلى حال الكَمال، فقد عبَّر عنها العديدُ من الباحثين بجملة من التّعاريف، فاختلفت مضامينها بحسب اختلاف أنظارهم وتوجهات أفكارهم، ولأنّ الصورة هي المِنَج الفني الذي يمدُ الشعر بالحياة والمبدع بالأدوات–التي تمكنه من القدرة على الخَلْق –صار لزاماً على كل شاعر أن يُدخِل في شعره ومضاتٍ تُضيء فضاءه، وتُؤثِثُ أفكاره.

لقد شاع في العصر العباسي الأول الاحتفاء بلغة البيان، فكان الشكل (اللُّفظ) صناعتهم؛ لأنَّ الجمال هو مقصد الشعراء وقتئذ، فكان الشاعر ينظم قصيدته وينقحها حولاً كاملا حتى تخلص في أجمل حُلَّة، فتبرز للنّاس فتتذوقها أسماعهم وتهجس بها خواطرهم، ولهذا السبب اقترن

الجمال بالصُّورة وصار أساساً من أساسياتها، وروحاً لجسدها، فبدون الجمال يضحى الكلام باهتاً واللَّفظ ميتاً.

ولأنّ الشِّعر ديوان العرب ومنتهى عزهم وسُؤدَدِهم، يفاخرون به كل قبيل، ويؤرخون به حَيَوَاتهم حتّ غدا صورة من صور اجتماعهم وثقافتهم، ومَشعراً من مشاعر دينهم؛ فلا بِدْعَ أن يُحتَفى به كل هذا الاحتفاء.

فقد حاولت كتب كثيرة أن ترصد البِنيَات الجمالية لمصطلح الصورة، كما رامت التأطير لمفهومها بشكل جمالي، مقرون بالجمال الحسِّي والذي أهاب بالعديد من الباحثين الغوص في أعماق هذا الفن الإستطيقي.

عاش شاعر الشّام (ديك الجن الحمصي) الشاعر الإشكالي في العصر العباسي الأول رفقة ربَابنة الشّعر ودهاقنة الأدب من شعراء هذا الصُّقعِ؛ كالعتابي، وأبي تمّام، والبحتري، بما لهم من خصائص تميزهم عن غيرهم، وبالأثر الذي أثَّروه في الشعر العربي، وهو الشاعر الذي أَخمَلَ بذكره شعراء عصره، أمثال: أبي نواس، ودعبل الخزاعي.

وقد بلغ قدره أبعد من ذلك حتى أنَّ أبا تمام الشاعر المعروف كان كثير الاختلاف إليه، فقد حكى صاحب الأغاني أنّ أبا تمام كان يدخل على ديك الجن ويجلس إليه، وربما أعطاه بعضاً من شعره ويقول له: "خذ هذا وتكسب به، واستعن به على حاجتك".

إنَّ ثمة مكانةً أدبيةً خُصَّ بها شاعر الشّام "ديك الجن" دون سواه من شعراء عصره، فقد كان تميزه واضحاً جدّاً، لا سيما في غرض الرثاء الذي فاق فيه كل شعراء عصره كما أشار إلى ذلك ابن رشيق في عمدته.

وقد تناول النُّقاد والأدباء أشعاره بنقَدٍ مؤسّسٍ على رقابة دينية، مشيرين إلى مروقه ومغالاته، مغفلين فنيته ونبوغه، ولعل هذا الغلو النَّقدي هو ما دفعني إلى اختيار الموضوع المقترح الموسوم بـــ : **جماليات التَّصوير الشعري في الأدب العربي القديم: ديك الجن الحمصي أنوذجاً،**

متوخياً من خلالها الولوج إلى بيان جدوى الجمالية وأثرها على الصورة الشعرية وفاعليتها في النَّص الشعري.

وقد رُمنا في بحثنا هذا الوقوفَ على أهم المضامين الجمالية التي نطق بها شعر ديك الجن الحمصي، كما ابتغينا في الوقت نفسه الوقوف على جملةٍ من التِّيمات الفنيّة، والمعايير الجمالية، وقد حاول العديد من الباحثين البحث في شعره عارضين نصوصه للدّراسة والتّحليل، والنّظر والتّعليل، فجاءت معظمها قائمةً على دراسة الإطار الفني لدى الشاعر، فكانذلك من ضمن الأسباب التي دفعت بي إلى تلمّس مواطن شعره، وتقصّي أحداث حياته.

كما أن تلك البحوث تهجس بالدّعاوى الفارغة، وتحمل ضده حقداً دفيناً، حقداً صنعه أهل الأخبار، فاشتطُّوا في تصوير شخصية ديك الجن، و هوَّلوا في سَردها، لا سيما ما كان من شأن جاريته "ورد"، فقد تمَّ لفها بالغريب المؤسطر الذّي ذهب بشطر الحقيقة، وغطَّى على حُسنَها وجمالها، وما فيها من روعة إبداعية.

يعدُّ هذا الشاعر من أكبر شعراء الشيعة، وواحدا من غُلاتها الذين نصروا المذهب الشِّيعي ودافعوا عنه، واحتجَّ به على خصومه، وناوأهم مناوأة الغريم،فلم يتكسب بشعره، كما فعل غيره من الشعراء الذين اتخذوا من شعرهم مطيةً للتّكسب والاستجداء.

وقد حاول هذا البحث الاهتمام بالشاعر العبَّاسي "ديك الجن" اهتمام باحث يروم النزوع إلى استخلاص الحقائق من الوقائع، وتجلية الأخبار –بعد نفض الغبار– عن شاعر نسيه المؤرخون وغفلوا عن ذكره حتى أضحى عند السّامعين كعنقاء مغرب، بعد أن سوَّدوا تاريخه بتلك الحادثة المؤلمة وقاموا بالافتئات عليه.

ويبدو لنا أنّ الإشكال الذي ينبغي أن يعالج هنا هو:**كيف تجلَّت جمالية الصورة في شعر ديك الجن الحمصي؟ وكيف تعددت أطيافها في شعره؟ وهل أَثْرَت جمالياتُها النّص الشعري لا**

سيما غرض الرثاء؟ وما مدى تأثير تلك الحادثة على شخصيته و من ثمَّ على نتاجه الشِّعري كَكُل؟

وكان المنهج الذي اعتمدته في دراسة جماليات التصوير الشعري، ومنه جمالية الصورة عند ديك الجن الحمصي هو المنهج الوصفي التّحليلي، إلى جانب الاستعانة بمناهج أخرى، وذلك بسبب تعدد فصول الدّراسة.

وقد تناولت دراسة الشاعر بعض البحوث،وهي مع قلتها تبدو كافية بعض الشيء في بيان حياة شاعر نسيه المؤرخون وتلافى ذكره أهل اللغة والأدب، ومن تلك الدِّراسات التي ألـــمَّت به، و ألمَحت إليه، ودرست شعره دراسات متنوعة ما يأتي:

1 – "ديك الجن الذاتية والإبداع" لـــ: خالد الحلبوني.

2 – "ديك الجن الحمصي عصره وحياته وشعره" لـــ: حسن جعفر نورالدِّين.

3 – "الصورة الشعرية عند ديك الجن" رسالة ماجستير للباحثة: زينب علي بسيوني مصطفى.

4 – "شعر ديك الجن الحمصي" رسالة ماجستير للباحثة : أسماء أحمد صديق فرج.

5 – "شعر ديك الجن الحمصي" رسالة ماجستير للباحثة : ميرفت صالح أبو صالح.

ويبقى ما كتب في حق " ديك الجن " قليلا جداً مقارنة بشعراء آخرين، ولكن قد يكفي من القلادة ما أحاط بالجيد، فتكون مثل هذه الأعمال على نَزَارَتِها كافيةً بعض الكفاية في التّعريف به و بجيِّد شعره.

ومن أهم المصادر والمراجع التي تمَّ الاعتماد عليها في موضوع البحث،وكانت بمثابة الأضواء التي أتبيَّن بها معالم الطريق الدَّامس الغاص بالعَواثير؛ما يأتي:

أ–الكتب الأدبية التي تناولت الشَّاعر من الناحية التاريخية:

أهمها:الدَّواوين التي أرَّخت له:

- "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده" لـــ: ابن رشيق القيرواني.

- "ديوان المعاني" لـــ: أبي هلال العسكري.

-"ديوان ديك الجن الحمصي" لـــ: أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري.

- "ديوان ديك الجن الحمصي" لـــ: عبد المعين الملّوحي ومحي الدِّين الدّرويش.

- "ديوان ديك الجن الحمصي" لـــ: أنطوان محسن القوَّال.

- "ديوان ديك الجن الحمصي" لـــ: مظهر الحجّي.

- "تاريخ الأدب العربي - العصر العباسي الأول -" لـــ: شوقي ضيف.

- "الحياة الأدبيَّة في العصر العباسي" لـــ: محمد عبد المنعم خفاجي.

- "الشعر و الشعراء في العصر العبَّاسي" لـــ: مصطفى الشكعة.

- "في اللغة و الأدب دراسات و بحوث" لـــ: محمود محمد الطَّناجي.

- "حياة الحيوان الكبرى" لـــ: كمال الدَّين الدُّمَيري.

- دراسة خليل مردم بك و كتابه "شعراء الشَّام" فقد خصّه بدراسة ضافية رفقة شعراء آخرين.

- ب- الكتب النَّقدية :

- "الأسس الجمالية في النقد العربي" لـــ: عز الدين إسماعيل.
- "التفسير النفسي للأدب" لـــ: عز الدين إسماعيل.
- "تزيين الأسواق في أخبار العشاق" لـــ: داود الأنطاكي الأكمه.

- "يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر" لـــ: أبي منصور عبد الملك بن إسماعيل الثعالبي.
- "الشعر كيف نفهمه ونتذوقه" لـــ: إليزابيث درو.
- "الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي" لـــ: جابر عصفور.
- "الصورة الشعرية في الخطاب و النقدي" لـــ: محمد الولي.
- "بناء الصورة الفنية في البيان العربي" لـــ: كامل حسن البصير.
- "جماليات الشعر العربي" لـــ: هلال الجهاد.
- "تجددُ الشِّعر زُبدة الشِّعر العبَّاسي من بشَّار إلى البُحتُري" لـــ: عارف حجاوي.

وقد استفدت استفادةً خاصةً من السِّفر الضّخم الجامع لشتيت الفرائد سفرِ الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، حيث أمدني على أشواك قتاده، بفوائد أمداده، ومداد فؤاده، فقد أضاء لي بعض تلك الزوايا المظلمة من حياة شاعرنا المغمور.

ويليه أهميةً: "تاريخ دمشق" للحافظ ابن عساكر الدَّمشقي، الذي أفادني كثيراً في معرفة أحداث بلاد الشام الدَّاخلية وبكل ما يتصل بها من شعر وشعراء، فكان بمثابة دائرة معارف خاصة ببلاد الشام، ومن المصادر المهمة أيضاً والتي اعتمد عليها البحث كتب التاريخ العام، والطبقات، والوفيات، فنَهَلتُ منها نُغبًا في مثل فَواق الحالب.

ومن أبرز تلك الكتب أيضا: "وفيات الأعيان" لابن خلكان، و"مروج الذّهب" للمسعودي، و"يتيمة الدَّهر"للثّعالبي، بالإضافة إلى كتب نقدية أخرى لا تقل أهمية عنها – تنظيراً وتأطيراً- نذكر منها: كتاب "المعاني" لأبي هلال العسكري، وكتاب "العمدة" لابن رشيق القيرواني.

وقد تأسّس البحث على خطة اشتملت على:مقدمة ومدخل وخمسة فصول وخاتمة، حيث تطرقت في المدخل إلى مفهوم الجمال والجمالية، ووزعت مضمونه على خمسة مباحث، فاشتمل

المبحث الأول على: مفهوم الجمال والجمالية لغة واصطلاحاً، وضم المبحث الثاني: مفهوم الجمال في الفلسفة القديمة، الجمال عند اليونان، والجمال عند الغرب المحدثين.

وقد حوى المبحث الثالث على: فلسفة الجمال في الإسلام (الأصول المعرفية والفلسفية لمفاهيم الجمال)،واشتملعلى الجمال في القرآن الكريم والجمال عند العرب المعاصرين، والجمال عند الفلاسفة العرب كـــ: الغزالي، وأبي حيان التوحيدي، وابن عربي، وابن القيم الجوزية.

وأما المبحث الرابع فتناول المفاهيم الجمالية عند العرب القدامى (الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني)، وتطرق المبحث الخامس إلى: علاقة الجمال بالإبداع الفني: (الصورة الجمالية،والتجربة الجمالية).

وقد أعقبت هذا بالفصل الأول فتناولت فيهصورة المجتمع العباسي في عصر ديك الجن الحمصي،ضم هو الآخر عدة مباحث، أما المبحث الأول فتطرق إلى: صورة المجتمع العباسي في عصر ديك الجن الحمصي من الناحية السياسية والاجتماعية والعقلية، وإلى الشام في عهد العباسيين،وأما المبحث الثاني : فكان للتعريف بحياة ديك الجن الحمصي وأهم آثاره، وتطرقت فيه إلى سر لقبه، وأسرته ومأساته، وشعوبيته، وتشيعه وتدينه، وأما المبحث الثالث فأوضحت فيه: مكانة ديك الجن بين شعراء الشام وشعراء عصره.

ثم انفصمت منه إلى الفصل الثاني فعرّجت فيه على:الصورة الشعرية في المدوّنات الأدبية والنقدية، وضمّنته المباحث الآتية: أما المبحث الأول فبيّنَ: مفهوم الصورة الشعرية، والصورة الشعرية في التراث العربي القديم.

وأما المبحث الثاني فأخذ يوضح:الصورة لغة واصطلاحاً، ومفهوم الصورة عند النقاد القدماء والمحدثين،فضمّ: (الصورة عند الجاحظ، والصورة عند قدامة بن جعفر، والصورة عند عبد القاهر الجرجاني)، وأما المبحث الثالث فجلّى ما تعلق بـــ:الصورة في منظور النقاد الغربيين، كما بيّنا: مفهوم الصورة في منظور النقاد العرب المحدثين،وتطرق إلى أهمية مبدأ الغموض في الصورة

الشعرية، وتناول الخيال وعلاقته بالصورة، وأما المبحث الرابع فجمع بين طياته:الصورة الشعرية في شعر ديك الجن الحمصي.

ثم أردفت الفصلين السابقين بالفصل الثالث وعنونته بـــــ:جماليات الصورة الشعرية عند ديك الجن الحمصي، فتم تصوير أفرادها في أربعة مباحث، تضمن المبحث الأول منها: العناصر الجمالية للصورة الشعرية (جمالية اللغة، جمالية العاطفة، جمالية الخيال).

وحوى المبحث الثاني منها على: الأثر النفسي في شخصية ديك الجن الحمصي، وانضوى تحته: أ- بواعث الصورة الشعرية ودلالاتها النفسية، ب- الاغتراب النّفسي في حياة ديك الجن الحمصي، ج- استدعاء الشخصيات التراثية في شعر ديك الجن : 1- علي بن أبي طالب، 2- الحسين بن علي، 3- فاطمة الزهراء، وضم المبحث الثالث منها: التِّيمَات الكبرى في شعر ديك الجن، (المرأة، الحب، الخمرة، الحزن).

تلاهم الفصل الرابع، وقد قام على مبحثين، اختص المبحث الأول منها بإيضاح: البناء البياني (الجمالي): أ - جمالية الصورة التشبيـــهية، ب - جمالية الصورة الاستعارية، ج - جمالية الصورة الكنائية.

وارتكز المبحث الثاني منها على: موضوعات الصورة الشعرية وجمالياتها عند ديك الجن متطرقا إلى أهم الأغراض الشعرية التي أكثر منها الشاعر وكانت محور شعره كله، ومن ذلك: غرض الرثاء الذي تنوع عنده فكان منه: الرثاء الغزلي، والرثاء المذهبي، ورثاء الحيوان، كما تناول المبحث أيضا غرض الغزل، وهو من بين أهم الأغراض التي اشتهر بها الشاعر بعد الرثاء.

ثم أتممت عِقد الفصول السالفة بالفصل الخامس، الذي عنوانه بجمالية الصورة الايقاعية في شعر ديك الجن.

المبحث الأول وأبرزنا فيه جمالية الإيقاع الداخلي (المتحول) في شعر ديك الجن الحمصي، وضم تحته العناصر التالية -والتي جمَّلَتْ ديوان ديك الجن-: أ- التكرار، ب- الجناس، ج- التضاد.

في حين كان المبحث الثاني مخصصاً للإيقاع الخارجي (الثّابت) لشعر ديك الجن الحمصي، فتناولت فيه: الوزن، وعلاقة الوزن بالجانب النّفسي للشاعر، مع ذكر أهم البحور التي استخدمها الشاعر في شعره (البحر الطويل، والبسيط، والكامل)، كما لعبت القافية هي الأخرى دورها في جمالية الإيقاع الخارجي لشعر ديك الجن الحمصي.

وختمنا بحثنا بخاتمة تناولنا فيها جملة من النتائج التي توصلنا إليها من خلال بحثنا حول الشاعر الشّامي لديك الجن الحمصي.

هذا ولا يمكنني القول بأنّ البحث خلا من الصُّعوبات والمتاعب، وهذه طبيعة كل بحث، ويمكن حصر هذه الصعوبات في غياب الدراسات النقدية لشعر "ديك الجن"،وذلك راجع إلى الأسباب الزمانية والمكانية، وربما بسبب عدم معرفة بعض المؤرخين بشخصه نتيجةً لعدم اشتهاره، وبسبب ما فعله بجاريته، مما جعلهم يتحامون شعره، ويتعمدون عدم ذكره.

لكن هذه الصّعوبات زادت من عزم الباحث، ثم ذُللت بفضل بعض الإخوان ذوي الزكاء والنّجابة، فلهم مني كل التّقدير والاحترام، وعلى رأسهم أستاذي وأخي المشرف على هذا العمل: الدكتور: فايد محمد؛ الذّي أُكِنُ له كل التقدير والحب، ولذلك أخصه بجزيل الشكر ووافر الثناء.

ولئن كان في هذا البحث نقص أو عيب، فعذري فيه أنني لم آلُ جهداً في التّقصي والبحث، مع التثبت والأناة، فإن أصبت فمن الله وحده، وإن أخطأت فمن النّفس والشيطان، وعزائي فيه قول أبي محمد بن حزم: "و لعَمْري إنّنا لنجهل كثيراً مما عَلِمَهُ غيرُنا، وهكذا النّاس، وفوق كلِّ ذي علمٍ عليم".

أو قول أحمد بن المامون البلغيثي:

- ومِنَ المُحال بأنْتَرى أحَداً حَوَى كُنْهَ الكَمَالِ وذَا هو المُتَعَــذّر.
- والنَّقَصُ في نَفْسِ الطّبيعةِ كَامِنٌ فَبنُو الطّبيعةِ نَقْصُهم لا يُنْكَر.

قال محمد بن مناذر الشَّاعر العباسي و قد سُئل :

أيُّ الشعراء أحبُّ إليك ؟ فقال: الشاعر الذي أنا فيه.

قال جبران خليل جبران:

" اتخذوا الجمال ديناً، و اتقوه رباً، فهو الظاهر في كمال المخلوقات، البادي في نتائج المعقولات"

مدخل

جذور (جينولوجيا) الجمال والجمالية

الجمال: (المفهوم و الماهية):

الجمال ملكة مركوزة في البشر، تتعلق بالطّبع الإنساني، والإحساس به جزءٌ لا يتجزأ من ماهيته وامتداده الأنطولوجي، لذلك لم يكن غريباً أن تهتم بالتأصيل له مختلف الثقافات على اختلاف أصولها وتباين عصورها، وإن بدا هناك تضارب في النَّظرات والنَّظريات غير أنّ الإحساس الجمالي بالذَّوق الفردي والمزاج والبيئتين الطبيعية والاجتماعية معاً يبقى مقيـــاسه متفـــاوت النسبة، فليس هناك قانون يحكم الجمال، فثمَّة وحدة جمال في الطبيعة.

ومهما تعدَّدت الأمـــزجة والأنظار في استساغتها لا يصل هذا التّذوق إلى درجة التّنـــاقض التّـــام؛ وقد ارتبطت الدراسات الجمالية للأدب بمفهومات علم الجمال الذي يعدُّ من أعرق العلوم التي تناولها الفلاسفة ودارسو الفن والأدب، فحاولوا أن يطبعوها بطوابع الفهوم البشرية، بحسب نظر كل فئة إلى المصطلح والمفهومات الجمالية التي " تُفيد بمعناها الواسع محبّة الجمال، وكما يوجد في الفنون في الدرجة الأولى، وفي كل ما يستهوينا في العالم المحيط بنا"[1].

قد يكون من الهيوبيّة أن يتناول الباحث موضوعاً من المواضيع الصّعبة، والتي لها مَساسٌ بالأصول الفلسفية، وتزداد المسألة تعقيداً وتأرُّباً، إن كانت متعلقة بنص شعري، تُجتَرحُ مواردُ الجمال منه، وتُبنى مواد أحكامه عليه؛ فلم يحظ فنٌ في تاريخ الأدب العربي بالبحث والدّراسة مثلما حظي به الشعر كمرآة تُستشَفُ بها دواخل المبدع، لذا كان كل بحـــث جديد فيه، يَكشف عن مظاهر إبداع جديدة حفل بها هذا الشعر موضوعاً للدِّراسة والتَّحليل – قديماً وحديثاً — ويُسهم في تأكيد فرادته، وإثبات عبقريته كلما قمنا بتثوير مخبّآته، وبعث مكنوناته.

فقد حظي الجمال باهتمام كبير عند البشر، حتى غدا عندهم أساساً من أساسيات البنية البشرية ومعياراً مهماً في معرفة الكمال الإنساني، إذ خلق الله سبحانه وتعالى البشر وزرع في

[1]– ر. ف . جونسون، موسوعة المصطلح النقدي، الجمالية، تر: عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة و الفنون، بغداد، العراق، (د ، ط)، 1978م، ص 8.

نفوسهم حب الجمال والتأثُّر به، ومع تطور الإنسان وتغير الحياة البشرية بدأت النظرة إلى الجمال تتطوَّر وتتكوّن وتتغيَّر، واتخذت كلّ تجربة حضارية لنفسها مفهومات تعبر من خلالها عن فهمها للجمال والتعامل معه، مستفيدة من أبعاد الوعي الإنساني والعلاقات الإنسانية حال انجذابها للجميل.

وينبغي لنا أن ننظر إلى المنجزات الفنية نظرة مستقراة من العقل ومستملاة من أعمال وجهود السابقين حتى نتبيَّن معالم الطريق –فلا نزيغ ولا نضل– في إطار الأبعاد الجمالية (الإستطيقية)، وأن نتمثل الآثار الفنية في نطاق مدرسة (الفن للفن) التي تروم حرية الخلق الفني كفلسفة في اجتناء واجتلاب الصور الجمالية المودعة في الكون كأسرار؛ وكذلك يجب أن نبحث عما يمكن أن يكون للجمال من وظائف ووجوه كامنة خلف أستار الأســـرار النفسية، والتي لا نخلص إلى اكتناهها إلا بواسطة العقل العارف المُمْتَذق للجمال.

ويرجع الجمال الأدبي في الصورة الشعرية إلى الطريقة التي يصوغ بها الشاعر صوره وأفكاره ومعانيه، "فالجمال في الشكل يرجع إلى الألفاظ والصياغة، وهو أسمى ما يصل إليه الفنان، أما سائر الغايات الأخرى فليست هدفاً في ذاتها، فإن جاءت عفواً فبها، وإلا فلا تأثير لها في القيمة الجمالية"[1].

الجمال لغةً:

للجمال مفاهيم متعددة ومتباينة الدلالة، لكنها تدل في حقيقتها المطلقة على غائية محددة هي: الحُسْن والفِتنَة والبَهاء، وتنتهي جميعها إلى الجذر اللغوي "جَمُلَ" و: "جَمِلَ".

والجمال: مصدر الجميل، وإذا عدنا إلى المعاجم ألفينا أن مصطلح الجمال أو (الجماليات) لم يخل من ذكره أي معجم أو قاموس لغوي، قال ابن سِيدَه (ت 458هـــ) والجمال: من الفعل جَمُلَ بضمّ الميم، جمُل جمالاً: أي حَسُن خَلقه وخُلقه فهو جميل و الجمع جُملاء، وهي جميلة

[1]– منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، القاهرة، ط2، 1984م، ص 365.

ومليحة، الجمع جمائل، الحُسْنُ يكون في الفعل والخُلُق، قال ابن الأثير والجمال يقع على الصور والمعاني ومنه الحديث:" إنّ الله جميل يحب الجمال"[1]، وقوله عزَّوَجل **{ولَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وحِينَ تَسْرَحُونَ}**[2]، أي: بهاءٌ و حُسْنٌ[3].

وقال ابن فارس(ت 395هـ): "الجيم، والميم، واللام، أصلان: أحدهما: عِظَمُ الخَلْق، والآخر حُسْنٌ، وهو ضد القُبح"[4]، وقال صاحب كتاب التَّعريفات و"الجمال من الصِّفات: ما تعلَّق بالرِّضَا واللُّطف"[5]، وورد في أساس البلاغة في مادة (ج، م، ل) أنّ فلاناً يُعامل النّاس بالجميل، وجامل صاحبه مجاملةً، وعليك بالمداراة والمجاملة مع النّاس، ونقول: إذا لم يجملك مالك لم تجد عليك جمالك، وأَجمَلَ في الطَلَب، إذا لم يحرص، وإذا أُصبْتَ بنائبةٍ فتجمّل، أي تصبّر، وجمل الشحم: إذا أذابه، وأكل الجميل وهو الودك، وقالت أعرابية لبنتها: تجملي وتعففي، أي: كلي الجميل، واشربي العفافة، أي: بقية اللبن في الضرع، واستجمل البعير: صار جملاً، ورجل جمالي: عظيم الخلق ضخم[6].

وكذا عند صاحب الصِّحَاح قوله: "ورجلٌ جُماليّ بالضم والياء مشددة، أي عظيم الخلق... وجمّله، أي زيّنه"[7]، وقولهم أيضاً " وجمل جمالاً: صار حسناً في صفاته ومعانيه وفي خِلْقَته،

---

[1]- ينظر: ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، محمد بن مكرم، لسان العرب، دار المعارف، مصر، ط 2، (د، ت)، مج 1، ج 8، مادة (جمل)، ص 685.

[2]- سورة النحل، الآية 6.

[3]- المصدرالسابق، ج 11، ص 126.

[4]- ابن فارس(أبو الحسين أحمد بن زكريا القزويني)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق، عبد السلام هارون، دار الفكر،(د – ط)، 1399هـ - 1979م، ج 1، ص 428.

[5]- الجرجاني،(على بن محمد السيد الشريف ت 816هـ)، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، (د، ط)، (د ، ت)، ص 70.

[6]- ينظر: الزمخشري، أساس البلاغة، معجم في اللغة و البلاغة، مكتبة لبنان، ط 1، 1996، ص 63. مادة (جمل)

[7]- الجوهري، تاج اللغة و صحاح العربية، مادة (جمل)

فهو جَميلٌ ومِجْمَال وهي جمَيلة"[1]، يقول أبو العباس المقري (ت 1041هـــ): "الجمال = رياش، والحسن = صورة، والملاحة = روح"[2].

فينما يكون الجمال زينة، يكون الحسن صورة، فهما محسوسان ظاهران يحكمهما الجمال الظاهري، وتبقى الملاحة جمالاً معنوياً باطنياً، قال سيبويه "الجميل البلبل لا يتكلم به إلا مصغراً، فإذا جمعوها قالوا جملان، وفي التهذيب يجمع الجميل عن الجملان"[3]، كما ورد عن رسول الله صلى الله عليه و سلم قوله **{ إنَّ اللهَ جميلٌ يُحِبُ الجَمَال}**[4].

وجاء في "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة":

1- نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جماليته.

2 – وترمي النزعة الجمالية إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية، انطلاقاً من مقولة الفن للفن.

3 –وينتج كل عصر "جمالية" إذ لا توجد جمالية مطلقة، بل جمالية نسبية، تساهم فيها الأجيال (الحضارات)، الإبداعات الأدبية و الفنية.

4 – ولعل شروط كل إبداعية هو بلوغ الجمالية إلى إحساس المعاصرين"[5].

---

[1]- ينظر: أحمد رضا،معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1958، ج3، ص 685.

[2]- المقري، أحمد بن محمد المقري التلمساني، تح: إحسان عباس، دار صادر، لبنان، بيروت، 1988م، ج 3، ص 167.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، (أجمل)

[4]- مسلم بن الحجاج، النيسابوري: صحيح مسلم، نظر بن محمد الفاريابي، دار طيبة، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1427هـــ، مج 1، ص 55.

[5]- سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية و المعاصرة،(عرض و تقديم و ترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبرس، المغرب، ط 1، 1985م، ص 62.

لذلك فإنّ القرآن الكريم يذكر آيات الجمال، ويعلمنا سبحانه وتعالى أنّ الجمال لا يتحقق في الشكل من خلال النظر والتأمل فقط، بل يتحقق أيضاً من خلال المضمون المتمثل في الأخلاق الجميلة التي يجب أن تتسم بالجمال، لتأخذ كل آية مما ذكرنا منحى جمالياً مناسباً في إطار فني بياني فائق الروعة.

وها هو ذا مَسرَدُ الآيات التي ورد فيها لفظ "الجميل" أو "الجمال" في القرآن الكريم:

قال تعالى: {قَالَ بَلْ سَوَّلتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرَاً فَصَبرٌ جَمِيلٌ عَسَى الله أنْ يأتَيني بِهِمْجميعاً}[1].

وقال تعالى: { فاصْبِرْ صَبراً جَمِيلاً }[2].

وقال تعالى: { و إنّ السَّاعَةَ لآتيةٌ فَاصْفَحِ الصَّفْحَالجَمِيلَ}[3].

وقال تعالى: { فَتَعَاليْن أُمتِّعكُنَّ و أُسَرِّحْكُنَّ سَرَاحاً جَــمِيلاً }[4].

وقال تعالى: { فَمَتِعُوهُنَّ و سَرِحُوهنَّ سَرَاحاً جَمِيلاً }[5].

وقال تعالى: { و اصْبِرْ عَلى ما يَقُولُونَ و اهْجُرهُم هَجراً جَــمِيلاً }[6].

ومن نافلة القول أن نقول إنّ الدراسة الجمالية هي التي "تُعنَى بالقيمة والعناصر التي تكسب العمل جمالاً فنيّاً "[7]، متخذةً من مادته وعاءً، ومشكلةً من "العلم الذي يبحث في الجمال

---

[1]- سورة يوسف، الآية: 83.

[2]- سورة المعارج الآية: 5.

[3]- سورةالحجر، الآية: 85.

[4]- سورة الأحزاب، الآية: 28.

[5]- سورة الأحزاب، الآية: 49.

[6]- سورة المزمل، الآية: 10.

[7]- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، دار عالم الكتب، ط1، 2008، ص 398، مادة (ج م ل).

عامةً، وفي الإحساس الذي يتولد في نفوسنا من جرائه، وإذا كان التراث العربي لم يعرف الدلالة الاصطلاحية العامة للجمالية، فإنه قد يعرف مدلولها وأغراضها ومناهجها، وليست أبحاث البلاغة العربية من هذه الوجهة، إلا الأبحاث الجمالية المنوه بها"[1].

الجمال اصطلاحاً:

تعاور هذا المصطلح العديد من الباحثين والمتخصصين من الفلاسفة والأدباء والنُّقاد على اختلاف توجهاتهم ومشاربهم، فكل واحد منهم أمد كلمة "الجمال" بتعريف يوائمها، ويوائم تذوقه المعرفي لها، فلقد مرَّ هذا المصطلح الأنطولوجي بإرهاصات أنثروبولوجية مسبقة أسَّسَت لمبدأ الحسِّ الجمالي عند الإنسان الأول، و"خَلقَت أجيال المرحلَة الأسطوريَّة ربَّاتِ الحبِّ والفَن والجمَال، التي قد لا تغيبُ أسماؤها من أذهاننَا أمثالَ: **إنَانَا**، و**عَشْتَار**، و**أبُولُّو**(Apollo)، و**أُورفيُوس** (Orpheus)، و**أَمفُيون** (Amphion)، و**أَفرُودِيت** (Aphrodite)، أو **فِينُوس** (Venus)، و**أَيْروُس** (Erous)، والعَرائِس التِّسَعة... هذه الآلهة التي تقربوا منها بالطاعات والقرابين، إيماناً منهم بتقديس مظاهر الجمال الخالدة في الفن و الطبيعة "[2].

لذا رام الدّارسون لتاريخانية المصطلح عبر مراحله التَّطورية؛ إضفاء تَوصيفات مختلفة المفاهيم والأُطر، لكنَّها تتفق في مجملها على شيء واحد، ألا وهو: أنَّ الجمال واحد عند جميع العقلاء، وإن اختلفت فيه الأمزجة والأهواء والأذواق.

[1] – إميل بديع يعقوب و ميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة و الأدب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1987م، ج 1، ص 502.

[2] – عزت السيد أحمد، فلسفة الفن و الجمال عند التوحيدي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د ، ط)، 1427هـ ـ 2006م، ص 56، 57، 58.

وقد انبثق مصطلح **"الجمالية"** عن **علم الجمال،** الذي يعتبر "باباً من أبواب الفلسفة يبحث في الجمال و مقاييسه و نظرياته"[1]، وقد استطاع"أفلاطون" بثاقب فلسفته أن يلخص "الجمال" في ثلاثة محاور كبرى هي: "اعتبار الفن محاكاة للجمال، ونشأة المتعة الجمالية من الانسجام والتوافق بين شكل العمل الفني وجمال الفكرة وارتباط الجمال الأصيل في جذوره ارتباطاً وثيقاً بالفكرة الأصيلة "[2].

وكما هو معروف أنَّ الاهتمام المنظم بالجمال والفن في العالم القديم يعود إلى القرن السادس قبل الميلاد، أي: إلى بدايات الفلسفة اليونانية عامةً، إذ بلغت الفلسفة أوج تطورها في تلك المرحلة. فظهرت أولى النظريات الجمالية في اليونان وأثينا على وجه الخصوص، ومما يشهد على ما وصلت إليه هذه الثقافة من مستوى رفيع؛ ملاحم هوميروس (**الأوديسة** Odyssey **والإلياذة** ILiad) وغيرها من الأشعار العاطفية والتراجيديا والمآسي، والخطب والأساطير التي كان تشي بجماليات ذاك العصر على يد نُخبَه المفَكرة، والتي كانت تمثل العقل المثقف الواعي بتعاليم تلك الفلسفات الجمالية لسقراط (Socrates) وأفلاطون (Plato) وأرسطو(Aristo).

فالجمال بالنسبة لهم هو أن "يدرس طبيعة الإحساس الفني"[3]، مؤكداً على وظيفة الإمتاع والرضا الناتجة عن تلاؤم الشكل مع المضمون، كما أفاد التحديد الاصطلاحي للجمال مراحل الوصول إلى الحكم على جمالية الإبداع انطلاقاً من الانفعال الجمالي الناتج عن التأمل، أي: أنّ "الجمال ليس صفة خاصة بالشيء في ذاته، ولكنه الاسم الذي نعطيه لقدرة هذا الشيء على إيقاظ الشعور بالجمال في النفوس "[4].

---

[1]- يُنظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004م، ص 136، مادة (ج م ل).

[2]- منصور قيسومة، جمالية الشعر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط 1، 2013م، ص 13.

[3]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 2، 1984م، ص 86.

[4]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986م، ص 19.

لكنَّ مصطلح الاستطيقا "Lesthetique" كما يفضل أن يعبِّر عنه النُّقاد العرب المحدثون، وهو اليوم علم مستقل، وفي الحقيقة هو علم من العلوم الغربية، فقد كان منذ نشأته، وعلى مدى القرون الطويلة، وما يزال أحد أبرز المواضيع التي عالجها الفلاسفة اليونان ومفكرو الغرب[1]،ولم يأخذ مكانه في حقل الدراسات إلاّ مع بومجارتن الذي أفرد هذا المصطلح --علم الجمال- في كتاب خاص عام 1750م، وتبعه من بعده خلق كثير (هيغلHegel، وشيلرSchiller، وانجلزEngels، وماركسMarx، وبينيديتوكروتشهBenedetto Croce، وأرنست كاسيرو Ernst Cassirer، وشارل لالوCharles Lalo، وجان جاك برتليميJean-Jacques Barthélemy ...و غيرهم).

فعلم الجمال علم قديم حديث؛ ارتبط بالمباحث الفلسفية في أول الأمر ثم استقلَ كعلم في بداية النهضة الأوربية، فمسيرته مازالت مستمرة حتى اليوم، وذلك لإبراز الحسن من الرديء والجميل من القبيح في النصوص الأدبية قصد استيعابها وفهم مقصديتها الجمالية والفنية.

وتوسع مفهوم الجمالية ليستغرق جميع مجالات الفن والحياة، لتهتم بعد ذلك بجميع الفنون كـــ (الأدب، الموسيقى، الرسم، العمارة، النحت)، فـــ"الجمالية هي البحث العقلي في قضايا الفن على اختلافها من حيث أن الفن صناعة، خلق جمالي، لها أصولها المتنوعة ولها حرفياتها التقنية الخاصة... غير أن البحث العقلي في قضايا الفن والأدب لا بد حتى يرقى إلى مستوى الجمالية ويصبح في نطاق علم الجمال، من أن يكون النظر فيه مستنداً على نظرة فلسفية عامة للحياة، والكون، يندرج النظر الجمالي في سياقها، كما تندرج في هذا السياق أيضاً سائر مواقف الباحث من ظاهرات الحياة وقضايا الإنسان ونشاطاته"[2].

[1] – ينظر: عبد الكريم اليافي، في علم الجمال و فلسفة الفن، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 31، 1998م، ص 12.

[2] – ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية و النقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، ط 2، 1981م، ص 20.

وقد لقي هذا الموضوع عند الكثير من الحضارات عناية خاصة (كحضارة وادي الرافدين، وبابل، والحضارة الفرعونية...)، وقد شغل البحث الجمال عند الإنسان الأول، أي ما قبل التاريخ، وكان شغفه بائناً يومذاك، فقد اتخذ من الرسم على الجدران في الكهوف وعلى الأحجار ملاذاً للتعبير عن حاجاته من جهة، وملمحاً جمالياً من جهة أخرى، وقد تمثل عند الفراعنة كنوع من الطقس الديني، وذلك عن طريق التصوير والكتابة الهيروغليفية.

وقد عبَّر الفنان المصري القديم عن جمالياته بأشكال مختلفة لاسيما فيما بناه من أشكال عمرانية كهندسة الأهرامات والتفنن في صياغتها، وكانت "الحاجات الدقيقة التي يستجيب لها الفن المصري هي الحاجة إلى قهر الفناء والانتصار على الموت، أي: الحاجة إلى الخلود، فهذا الفن يهدف أساساً و بصورة جوهرية إلى تخليد الموضوع الذي يعالجه"[1].

أما عند الإغريق فقد تسامى هذا المصطلح وتجسد أكثر فأكثر عند فلاسفته الكبار ومفكريهم (سقراط، أفلاطون، أرسطو ...) وقد تجسد المثل الجمالي عندهم كغيرهم في صناعة التماثيل و تشييد المعابد والتي من أهمها معبد **أثينا** المعروف **بالأكروبول**، أما الرومان فكان نموذجهم الأمثل هو النموذج الإغريقي، فقد قاموا بإظهار ما لديهم من جمال، وفي العصور الوسطى تشكلت جمالية مسيحية في فن العمارة وخاصة في بناء الكاتدرائيات و تزيين جدرانها.

أما في العالم الإسلامي فقد حظي الجمال بمنزلة كبيرة تجلى ذلك في ملامح بناء المساجد عن طريق القبب والزخرفة والخط بأنواعه، وإدخاله في تزيين المساجد، بل اهتم بتوظيف الجمال والاعتناء بالشكل الإبداعي.

خاض العديد من الباحثين غمار البحث عن كنه الجمال ومادته، وحاول كل واحد منهم أن يفسرها بحسب تذوقه له، لأنه قيمة مثالية يَعزُّ علينا الإحاطة بجوانبها أو حتى سَبْرُ أغوارها، وجمع أشتاتها في بضع أسطر، ولأنّ الجمال متأصل فينا، ومتعلق بنا، وما تلك التّشكُلات

[1]– إتيان سوريو،الجمالية عبر العصور. تر: ميشال عاصي،منشورات عويدات،بيروت لبنان،ط2، 1982 .ص 65.

الفنية والجمالية على جدران كهوف لاسكو والتاميرا إلا خير دليل على حساسية جمالية تجاوزت الحاجة البيولوجية للإنسان الأول.

وقد كان السؤال الذي تعاورته الألسنة باستمرار هو: ما الجمال ؟ فقد بقي هذا السُّؤال مثار جدال طويل وقديم منذ العصور الكلاسيكية القديمة لليونان، ويمكن لنا أن نرجع بدء مثل هذه المحاورات الجادة وذات الأثر الفاعل بحوار أرسطو(**ARISTO**)عن الجمال، وفيه سأله رجل: "ما الجدوى من دراسة الجمال؟ فجاءه الجواب العظيم من الفيلسوف العظيم: هذا سؤال رجل أعمى"[1]، ومراد أرسطو أنّ الجمال مفهوم مشاع يدركه الإنسان من نفسه، فلا حاجة بنا إلى تَكلُّف السُّؤال من أجله، فهو من البديهيات القارة التي جُبلَت عليها الطبيعة البشرية، ونطقت بها الألسن والشفاه.

وبسبب كثرة المشتغلين بهذا العلم – نعني علم الجمال– قال أحدُ الشعراء الأروبيِّين–منذ أواسط القرن التاسع عشر–متبرماً من ذلك: "لا يعج زماننا بشيء بقدر ما يعج بعلماء الجمال"[2]، ومن ثمَّ جاءت كل من "الجمالية" أو "علم الجمال" كمصطلحات متلفعة في أثواب متعددة لتدل على مسمًّى واحد، مؤداه من حيث هو كتجربة فنية في الحياة الإنسانية تلخص مغزى مراد الإنسان من الوجود، فـــ"الجمالية" إذن هي علم يبحث في معنى "الجمال" من ناحية مفهومه وماهيته ومقاييسه ومقاصده.

و"الجمالية" تعني في بعدها اللغوي والفني حقيقة جوهرية وغاية مقصدية، فما وُجِدَ الإنسانُ إلاّ ليكون جميلاً[3]، ثم استعمل مصطلح "الجمالية" في الأدب الحديث للدلالة على أنّ "الجمال" هو

[1]– مجاهد عبد المنعم مجاهد، جدل الجمال و الاغتراب، دار الثقافة، القاهرة، (د، ط)و(د ، ت)، ص 10.

[2]– عزت السيد أحمد، تمهيد في علم الجمال، جامعة تشرين اللاذقية، سوريا، ط 1، 1427هـــ - 2007م، ص 15.

[3]– يقول ولترتستيس: " لقد نظر الإستطيقيون إلى الجمال على أنه الهدف الوحيد للفن. و هم على حق في ذلك، و لا يصح ذلك، إلا إذا استخدمت كلمة " الجمال "بمعنى واسع إلى أقصى حد" ينظر: معنى الجمال: نظرية في الاستطيقا،تر: إمام عبد الفتاح إمام، نشر المجلس الأعلى للثقافة، مصر، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 2000م، ص 94.

القيمة الأولى للنص، وأنه لا عبرة بما لم يُبْنَ على ذلك؛ إذ الوظيفة الأولى للنص هي أن يكون جميلاً[1] بشكل لائق وفق معايير اقتضتها النَّواميس المطرَّدة.

أولاً: مفهومات الجمال في الفلسفة القديمة.

الجمالية عند الغرب في القديم(اليونان):

قام النِّتاج المعرفي عند اليونان على تقديس المعرفة ومحاولة الإحاطة بها من كل جوانبها، حتى صار اسم اليُونان والعِلم عَلَمَين متلازمين قد تماهى أحدهما في الآخر لغلبة أحدهما واشتهاره؛ فلم يُعرف عن أمة من الأمم مهما كانت مثلما عُرف عن أمة اليونان من براعةٍ في الفنون وتعمقٍ في العلوم، فقد كانت أثينا موئلاً ومنتجعاً ومزاراً تأوي إليه عقول ذوي العلوم ليستضيئوا من نور المعرفة المخبوء في أقبية(زيوس وأثينا)، حيث ظهرت في المدن اليونانية عناية العلماء والحكماء بقضايا العلم.

فكان فلاسفة اليونان يتطارحون في أبهاء قصور أثينا أعضل المسائل العويصة، وكانت مختلف الأجناس تهب مرتحلةً تؤمُها بغية الاستزادة من مناهل عرفان اليونان، فكانت آراء وأقوال كبار الفلاسفة أمثال سقراط، وأفلاطون، وأرسطو، هي من توجه الفكر آنذاك، مستمدةً أحكامها وحواراتها من الآلهة؛ وقد كانت العديد من المواضيع محطَّ جدلٍ، ومثار نزاعٍ بين كبار الفلاسفة فيما يمس اليقينيَّات الكبرى، والقيم المطلقة، وهي (الحق، والخير، والجمال)، والتي بقي العقل في محرابها رابضاً، وبخصوص ماهياتها حائراً.

[1]- محمد إقبال عروي، جمالية الأدب الإسلامي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986م، ص 94 – 95.

أ–عند أفلاطون (Plato427 **ق.م ــ 347 ق.م**):

حاول أفلاطون بفكره الفلسفي أن يعطي للأمهات المعرفية المطلقة تفسيراً مقنعاً يفسرُ به أبعاد هذه المعاني وحدودها المتفرعة، فقد كان أساس نظرته للجمال؛ أنّ الجمال هو ما يصدُر عن عالم الــمُــثُل، فقد "كانت تصوراته عن العلاقة الجمالية عديدة وعميقة وغير محددة تماماً، ففي بعض حواراته يعارض توحيد الجميل مع اللذيذ الملائم، وفي بعضها الآخر يرى الجميل في ما يطلق جماح القوى الخلاّقة، فهو يتجسد في آلهة الولادة، والجميل عند أفلاطون صفة للموجودات جميعها في الكون والمجتمع والجسد والنفس والدولة والأخلاق، وبهذا المعنى يرى الجميل في المنسجم والمتناظر، غير أنّ الجمال الحقيقي هو ما يصدر عن الحقيقة أو عالم المثل لدى معاينتها، فأفلاطون يوحد بين الجمال والحقيقة المطلقة ويحيل الجمال إلى بهاء الحق والخير"[1].

إنّ الجمال عند أفلاطون حقيقة ثابتة مثالية لا تتغير قابعة في عالم المثل أو المطلق، فعنده أنه لا وجود للجميل في هذا العالم بل هو موجود في عالم المثل، والجميل في الأرض إنما هو محاكاة للجميل في عالم المثل، ويستمد جماله منه؛ ومهما تعددت التّصورات بشأنه غير أنه يبقى قيمة ثابتة، وتلك القيمة هي من تقف وراء المعرفة والسلوك الإنساني، وقد حافظ على تلك القيم من التّشوه عندما فصلها عن عالم المادة، فالجمال الأفلاطوني هو الجمال الحقيقي الماثل في عالم المُثُل، ثم إنّ الجمال الموجود في عالم الماديات أو المحسُوسات والمرئي – في نظره — ما هو سوى نسخ عن أصل الجمال الموجود في عالمه المستقل بذاته.

فأفلاطون هو أول من وضع أساس علم الجمال، وقد مزج بين الجمال والخير في مدينته الفاضلة، إذ جعله مظهراً من مظاهر الخير، وأنّ الجمال الذي يبدعه الفنان ماهو في الحقيقة إلاّ ضرب من ضروب الإلهام الذي تمنحه الآلهة لبعض خواص البشر، وكما هو معروف عند المهتمين بشؤون الجمالية والفن كيف أنّ أفلاطون أقصى الشعراء والفنانين من مدينته الفاضلة، بحجة أنهم

[1]– نايف بلوز، علم الجمال، ، ص 10.

يغيرون من طباع البشر غير أنَّه ما عتَّم طويلاً حتى عاد وأدخلهم مدينته عندما رأى فيهم رسلاً بين الآلهة والبشر.

ب–عند أرسطو: (374 – 322ق.م):

إن كان أفلاطون قد أقام للجمال مثالاً هو الجمال بالذات،واعتبر أن القيمة الجمالية إنما ترجع في أصلها إلى العالم المثالي المعقول، فإنّ " أرسطو " قد بلغ ذروة الكمال بالفكر الإغريقي، لأنّ العلاقة بين الجماليات التي أقامها "أفلاطون" وجماليات "أرسطو" هي علاقة بين فكرين متفقين و مختلفين في الوقت نفسه.

إنّ المتأمل في فلسفة "أرسطو" عند تصفح كل من كتابي: "فن الشعر" و"الخطابة" لا شك أنعينه تقع على أبكارٍ من جميل الإشارات التي يتحدث فيها (المعلم الأول) عن مبادئ الجمال وأوليات فنِّه؛ فقد تمثّلت العناية بعلم الجمال أوّل ما تمثّلت عند "هوميروس"، ثمّ "فيتاغورس"، و"هيراليط"، و"ديمقراط" بوتيرة أسرع، ثمّ عند "سقراط"، و" أفلاطون "، لتكتمل الصورة بشكل شبه تام على يد "أرسطو" بشكل مفصل و طويل[1].

أقام "أرسطو" نظرته الجمالية على مبدأيّ التنسيق والعظمة، فهو يقول بأنّ: "الكائن أو الشيء المكون من أجزاء متباينة لا يتم جماله ما لم تترتب أجزاؤه في نظام، وتتخذ أبعاداً ليست تعسفية، ذلك لأنَّ الجمال ما هو إلا التنسيق و العظمة، ومن خلال هذا المقياس استطاع أن يحدد طبيعة الفنون –ومنها الشعر–، وقد نال هذا الطرح في عصره وبين شعراء زمانه مكانة عالية باعتباره إلهاما من الآلهة.

إنّ نظرية المحاكاة عند أرسطو تعتمد مفهوم الجمال الطبيعي المجسد في الظواهر والأشياء والكون أولاً، فالجمال يظهر في الشكل من جهة التناسب الذي يتركب من نظام الأشياء الكثيرة في ذلك كله ثانياً، فأسهمت نظرية المحاكاة عند أرسطـــو في عقد الصلة بين الشعر والرسم، فهما

[1] – ينظر: عبد الرؤوف برجاوي، فصول في علم الجمال، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 1، 1981م، ص 15.

نوعان من أنواع المحاكاة يختلفان في المادة التي يحاكيان بها، ويتفقان في طريقـــة التشكيل والتصوير، و الشاعر عند " أرسطو " " شأنه شأن الرَّسام، وكل فنـــان يصُوغ الصّـــور "[1].

فأرسطو قد ركز على دور الفن و أثره في تطهير النفس من انفعالاتها المختلفة، فالتطهير عنده، هو "تحرر من بعض الانفعالات والهيجانات والعواطف السلبية (الخوف والشفقة)، عبر معايشتها فنياً "، ويركز أيضاً على الدور الأخلاقي للفن من خلال معايشة الأعمال الفنية، كما يحدد "أرسطو" معايير للفن الجميل، وهي الإيقاع والتناسب والانسجام، وقال بأنّ وفق هذه المعايير يمكن الحكم على الفن، ويقول في الرسم الذي هو إشارة من إشارات الجمال وأحد مرتكزات الفن الجميل[2]: "ويجري في الرسم شيء مشابه، وفي الواقع لو أن أحدهم خربش لوحةً، ولو بأجمل الألوان، من غير رسم سابق، لما استطاع أن يفتننا لو أن رسم حواشي الشكل وحدها ومن دون ألوان "[3].

ويقول في موضع آخر بخصوص الجمال: "إنّ الجمال هو من شأن الفن أن يصنع ما عجزت الطبيعة عن تحقيقه، فعمل الفنان لا ينحصر في إمدادنا بالنقل الحرفي، و إنما في العمل على تغيير في طبيعة الطبيعة "[4].

و لئن تحدث "أرسطو" عن الفن باعتباره أصل الماهيات المعرفية، فإن "أفلاطون" تحدث عن الفن بلغة الفن، فـــ "أرسطو " يتحدث عنه بأسلوب علمي، فهو يرى أنّ اليد الإنسانية يستطيع بها أن ينتج فنوناً يكمل بها الطبيعة و يدعمها، وأن الفن عنده يتلخص في محاكاة الجمال، وبذلك نخلص إلى أنّ الجمال في الفلسفة الأرسطية يستمد روافده من الواقع الجمالي المجسد في العلوم التي تفيضها الآلهة، وتهبها كَهِبَات اصطفائية من ربَّات الفن و ملهمات الشّعر.

[1] – أرسطو، فن الشعر، ص 71.

[2] – نايف بلوز، علم الجمال، ، ص 12.

[3] -ANDRE RICHARD.LA GRITIAUE DART .IbID.P112.

[4] – دراسات في الخطاب الجمالي البصري، ص 13.

مفهوم الجمال عند الغرب المحدثين: (Aesthetic)

اهتم الجماليون من علماء الغرب بمصطلح "الجمال" لاتصال منابعه بأَفرُع الفلسفة، وقد غدا عندهم درساً مهمًّا ذا بالٍ، لأنَّه بالنسبة لهم قد ارتبط ارتباطاً جوهرياً وكلياً بقضايا ذات صلة بالأدب، وكان اهتمام الغرب بقضايا "الجمال" و "علم الجمال" أو ما يُعرف بـــ: "الإستطيقا "[1]؛ –والإستطيقا(Aesthetic) كلمة يونانية الأصل، تعني الإحساس أو الإدراك الحسي، أو علم المعرفة الحسية، والتيّ أساسها الحكم الذَّوقي[2]– بسبب اقتران هذا العلم بالفن واتصاله به اتصالاً وثيق الصلة، إذ حاول العديد من علماء الغرب تعريفه وتفسيره عدة تفسيرات حتى يمكنهم أن يتوصلوا إلى حقيقته الميتافيزيقية المغيبة عن أذهاننا.

لكن ظل الأمر كأنّه من الطِّلِسمَات التي استعصت عن تلمّس مظانه، ومعرفة أبعاده، لأنه من القيم المثالية المطلقة التي توقفت العقول ضمن حدوده، فلم تتجاوزه إلى غيره، وهي (الحق، والخير، والجمال)، فهذه التّوائم المعرفية الثلاث تبقى ماهياتها مبهمة، ومعالمها معتمة.

قال الفيلسوف الفرنسي صاحب كتاب (سيكلوجية الفن) "أندري مالرو": (ت 1975م): "فكرة الجمال –و هي من أكثر أفكار علم الجمال غموضاً– ليست بغامضة إلا في علم الجمال نفسه "[3]، وهذا التشخيص يدلنا على صعوبة هذا الأقنوم المعرفي ووعورته،ويقول "برتليمي": "إن نحن رجعنا إلى قدامى الفلاسفة لعلمنا أن الجميل، شأنه شأن الحق والخير، يعيش

[1]– ينظر في ذلك: نايف بلوز، علم الجمال، منشورات جامعة دمشق، المطبعة التعاونية، دمشق، (د – ط)، 1981م، ص 2.

[2]– محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 2، 1419هـ ـــ 1999م، ج 1، ص 83.

[3] – جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز و نظمي لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة، (د ، ط)، 1970م، ص 7.

فوق العقل والمنطق والعمل، ولهذا فالجميل لا يقبل التعريف... والجمال يفهم من خلال الأشياء الجميلة"[1].

نعم لقد كان الفضل في ظهور مصطلح "الجمال"(Aestheti) إلى العالم الألماني ألكسندر جوتليب بومجارتن.Baumjartin A.G(ت 1714م – 1762)في أبحث أصدره سنة 1735م وعنونه بـــ: "**تأملات فلسفية في جوانب معينة من القصيدة**"، وذلك بعد حصوله على درجة الدكتوراه بعنوان: "Meditationesphilosophicae de nunnullis ad poemapertinentbus" وكان ذلك في القرن التاسع عشر، للدلالة على فلسفة الفن.

"ولم يقتَصر على اختراَع اسم عِلْمِ الجَمَال، بل حدَّد مفهُومَه ووَضَع القَواعد الأولَى للتَّقويم الجمَالي"[2]، والذي أشار إليه في مؤلفه بنفس المصطلح عام 1750م، ثم عام 1757م، لتصبح النظرية الجمالية الجديدة علماً قائماً بذاته، وفلسفة فن لها تفسيرها وتأويلها، حتى طال الخلاف بين فلاسفة الجمال، ولا أدلَّ على ذلك مما حدث بين **أتيان سوريو**(**E.Souriau**) **وشارل لالو**(**Ch.LALO**) حول الخلاف في الرأي بالنسبة لموضوع الإستطيقا بين النظرية والتطبيق.

فالرأي الأول يزعم أنّ موضوع الاستطيقا هو قيمة العمل الفني، وهذا مذهب سوريو كما في كتـــابه: " **Lavenir de Lesthethique**"(1929م)، بينما زعم **لالو**(**Lalo**) بأنها تُعني بأصول النظرية الجمالية والقيمة والتجربة الجمالية أساساً"[3]، "وهذا يعني أنه يتوافر من الآن وصاعداً، ليس للفيلسوف وحسب، إنما أيضاً للفنانين وهواة الفن، وهناك ملامح أخرى تعريفية من كبار المنظرين الغرب وهم يتحدثون عن الجمال، وعلم الجمال بمفهومات مختلفة يقول "بول فاليري": "ولد علم الجمال ذات يوم من ملاحظة وشهية فيلسوف، إنه يشكل مع علمي الأخلاق

[1]- جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ص 10 ــ 11.

[2] - عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، ج 1، مادة باومجارتن ص 294.

[3]- ينظر: محمد عزيز نظمي سالم، قراءات في علم الجمال، (د . ط)، 1996م، ص 6.

والمنطق، ثلاثية العلوم الناموسية، التي كان يتكلم عنها (وندت) إحدى مجموعات القواعد التي تفرض نفسها على حياة الفكر"[1].

وهناك طائفة تحدثت عن الجمال وحاولت تفسيره منطلقةً من فلسفتها الخاصة، ومن بين هؤلاء يوجد طائفة السوفسطائيين، التي رأت أنّ الجمال ذاتي؛ وقد يختلف من شخص إلى آخر، ويتغير كذلك بتغير الزمان والمكان، كما جعلوا الحواس وسيلةً من وسائل المعرفة، وكان هؤلاء السوفسطائيين ماديين حِسّيين أثناء وصفهم للجمال، و لم يكونوا يؤمنون بأي مصدر إلهي أو غيبي مقدس للفن والجمال، فعدوا بذلك رواد النزعة الإنسانية في الفلسفة الغربية[2].

ومازال تأثير هذه النزعة باقٍ إلى اليوم، والجمال عندهم هو جمال الباطن أو جمال النفس، وغاية الفن عندهم هو غاية أخلاقية بالدرجة الأولى، وليست في ذاته كما رآها السوفسطائيون وأصحاب مدرسة الفن للفن، أو ما عُرفَ بالمدرسة الجمالية فيما بعد، الذين أقصوا الأخلاق وعدُّوها مسألة هامشية زائدة عن الذّات.

ثم يأتي بعد ذلك الفيلسوف الروماني "أفلوطين"، والذي بدوره ربط الجمال بالإبداع الديني و القوة الغيبية، حيث إنَّه وحين ظهرت النّصرانية اصطبغ الفن بالدِّين، فنبذت وقتها كل الأشكال الفنية المتعلقة بالوثنية، حيث كانت الفنون المسيحية تعتمد على تقديم عناصرها وخصوصاً الشخصيات الدينية في أوضاع جمالية وقدسية، تعمل على جذب أنظار المتعبدين للتأمل فيها.

وظل الفكر الفلسفي الغربي بما ورثه من أسلاب الفلسفة الإغريقية ماثلاً وجلياً في كتاباته، ذاك الطرح الفلسفي الموروث عن أرباب الفلسفة الأول؛ وراح الكثير من رجالات الفكر الغربي ينظّرون للجمال وعلم الجمال، ففي عصر النهضة الأوروبية جهر الفيلسوف الألماني "إيمانويل

[1]- ينظر: دي هويسمان، علم الجمال، تر: ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط 2، 1975م، ص 16.

[2]- عبد الباسط بدر، نحو نظرية جمالية إسلامية، مقال منشور على الشبكة الدولية.

كانت" بأنّ الجمال شعور خالص لا غاية وراءه كما كان يرى قبله السوفسطائيون وأصحاب مدرسة الفن للفن.

في حين لَـــمْلَمَ الفيلسوف الألماني "كانت" شَتات المفكرين الجماليين مهتدياً إلى أنّ الحكم الجمالي حكم ذوقي، وأنّ الجميل ما يروق لكل الناس، وأنّ الجمال هو الصورة الغائية لموضوعه، وأن متعة الجمال لا غاية لها، وأنّ الجمال المحض شكلٌ لا مضمون له، وإذا اقترن الجميل بالخير لم يعد خالصاً في جماله"[1]، بينما رأى (شوبنهاور) أنّ الجمال تأمل روحي خالص لا غاية له[2].

ويأتي الفيلسوف الألماني "هيجل" –وهو أحدُ كبار فلاسفة الجمال– في كتابه "محاضرات في علم الجمال" ليبيّن أن الجمال فكرة عامة خالدة تدرك بالحواس[3]، وهو بذلك يخالف فلسفة "كانت" الشكلية لكونه جعل الجمال شكلاً ومضموناً، وقد تأثر الفيلسوف الإيطالي "بنديتوكروتشه" بآراء سابقه "هيجل" المثالية، غير أنّه رأى أنّ الحدس أو التصور الصادق هو أساس الجمال، وأنه لا يمكن التفريق بين الشكل ومضمونه[4].

فسادت من خلال ذلك في الثقافة المعاصرة مجموعة مصطلحات مختلفة مثل "علم الجمال اللغويّ، وعلم الجمال الدّلاليّ، وعلم الجمال البنيويّ، وعلم الجمال الشكليّ، وعلم الجمال

[1]– غنيمي محمد هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، ط 5، 1973م، ص 294 – 302.

[2]– ينظر: جيسون، ت. أ، موضوعية القيم الجمالية، تر: فاخر عبد الرزاق، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 1، 1992م، ص 120- 124.

[3]– ينظر: الطاهر علي جواد، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط 1، 1979م، ص 22.

[4]– كروتش هبنديتو، علم الجمال، تر: نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية، 1963م، و ينظر أيضاً كل من محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 299 – 309. و ينظر: توفيق سعيد، الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، ط 1، 1992م، ص 227.

الاجتماعيّ، وعلم النّفس الجماليّ "[1]، لتصير مثل هذه المناهج في حقل النقد كمظاهر نقدية تقوم على علم الجمال، وتتخذه مجالاً لدراسة الأدب.

ونتيجة لذلك انتشرت مفهوماته في النقد، وسعى المتخصصون إلى تحديد تلك المقولات الجمالية وتصنيفها؛ فارتأى "أدموند بوركه" و"كانت" في تحديد مقولتي الجمال والجلال، ومن ثمَّ صنفوا تلك المقولات وفق الآتي: 1– الجميل،2– الرائع،3– الرائع،4– القبيح،5– المأساوي،6– الهزلي.

وقد عمدَ (شارل لالو) إلى تصنيف هذه المقولات على أساس قانون التناسق العام، وفق ما سمّاه، ورأى أنه الأكثر قرباً من متناول اليد، والأكثر امتلاءً فكان التصنيف الآتي [2]:

الجدول رقم (01):

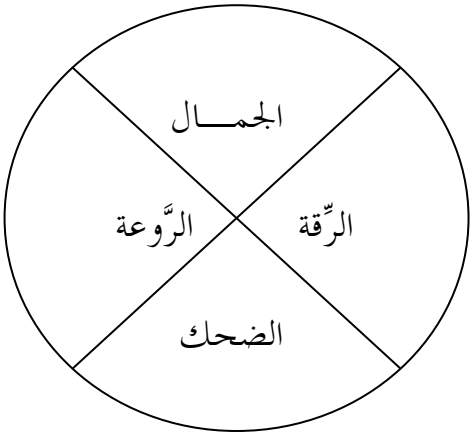
التناسق	متحققاً	ملتمساً	مفقوداً
في الناحية العقلية	جميل	رائع	ظريف
في الناحية الفاعلية	فخم	مؤثر	مضحك
في الناحية الانفعالية	لطيف	مفجع	تهكمي

وزاد " عبد الكريم اليافي " تصنيفاً أبسط ويشمل المقولات الجمالية ويحوي أربع قيم أصلية متقابلة كثنائيات جدلية وهي الجمال، والروعة، والرقة، و الضحك، فوضعها ضمن دائرة سمَّاها بـــ"دائرة المحاسن "، كما هي مبينة في الشكل التالي[3]:

[1]– عبد المنعم الحنفي، موسوعة علم النفس و التحليل النفسي، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، (د – ط)، 1978م، ص 277.

[2]– عزت السيد أحمد، تصنيف المقولات الجمالية، حدوس و إشراقات للنشر، عمان، الأردن، ط 2، 2013م، ص 63. و ما بعدها.

[3]– زغريت، خالد، القيم الجمالية بين الشعر الجاهلي و شعر صدر الإسلام، دكتوراه، إشراف أحمد علي دهمان، جامعة البعث، حمص، سوريا، 1432هـ - 2011م، ص 7.



يقول (عزّت السّيد أحمد)-مؤكداً على جدوى وأهمية المقولات الجمالية بأنَّها-: "القيم الأساسية التي تمثل أحجار الزاوية في البناء الجمالي، ويبين تطور الوعي الجمالي أن تعدد وتعقد أشكال علاقة الإنسان الجمالية بالعالم هما أساس غنى وكثرة الألفاظ التي تدل على المعاني الجمالية"[1].

وقد صنَّف بعض علماء الجمال القيم الجمالية بمجموعة ثنائية متنافرة، تحمل كلٌّ منها: الإيجاب والسلب، الجميل والقبيح، الجليل والوضيع، البطولي والسُّخريّ، المأساوي والهزلي، و هذه الثنائيات تستند إلى التصنيف الذي وضعه (كروتشه) الذي رأى أنّ القيم الجمالية مقسومة قسمين **تضم الأولى** قيماً ذات دلالة إيجابية وهي: الجميل والسّامي، والفخم والجليل، والجدي والخطير، والنبيل والرّفيع، و**يضم الثاني** قِيَماً ذات دلالة سلبية وتتضمن: القبيح والمؤلم، والفظيع والرهيب، والمخيف والهائل، والتافه والشاذ[2].

[1]- نايف بلوز، علم الجمال، ، ص 91.

[2]- بنديتوكروتشه، علم الجمال، تر: نزيه الحكيم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب والعلوم الاجتماعية، المطبعة الهاشمية، عمان، الأردن، ص 115 ، 116. و ينظر: ياسر عبد الرحيم، معايير تحديد الجمال، دراسات في علم الجمال، جامعة حماة، ص 1 ، 2.

فلسفة الجمال في الإسلام (الأصول المعرفية والفلسفية لمفاهيم الجمال):

أولاً: مفاهيم الجمال في القرآن الكريم:

إنَّ النَّاظر في أفواف الكتاب العزيز يجد أنّ القرآن كله قد حُفَّ بالجمال والحُسنِ والجَودة، والتّأنق في الأسلوب والكمال الجُمَلي، فكل مفردة من مفرداته إلا وتخبئ وراءها سراً جمالياً خاصاً، وإعجازاً كلامياً خالصاً، أوليس هو معجزة الله الخالدة التي تحدى بها العرب المفلقين، والشعراء المفوهين، ببيانه العذب الرائق الذي يسحر الألباب، ويفتح للعاقل فيه كل باب؟

ولأجل ذلك احتفى الإسلام بالجمال و تَوابِعه، وبكل ما ينْجرُ عنه أو يتعلق به، بل قد دعا إليه، وحثَّ عليه، وعدَّه أنموذجه المثالي في تحصيل الأنفع المفيد، وكان اهتمام الإسلام بالجمال بدرجة بالغة لكونه مدار الكون على تَحسُّس الجمال وتَلمُس مواطنه، فالجمال الذي نادى به القرآن و زكَّاه ودعا إلى تأمله هو ذاك الجمال المشفوع بالعقل، المتجلّي في خبايا النّفس، الغارق في روحها.

إنّ الجمال نوعٌ تنطوي تحته الكثير من الأجناس الواصفة لما يلتقطه الإحساس مما تنطبق عليه جملة من الشروط والمعطيات التي يستحق بها أن يوصف بالجمال، فالله قد حاط الكون بكل ما هو جميل، فجمله بزينة تجعل العين تزهو وترتاح بما تراه، فالسَّماء بأجرامِها وكَواكِبها كأنها لوح مصوَّر، والأرضَ بأشجارها ونباتها كأنها تمثال مُجَسَّد، وما ذرأ فيها من خلائق على تباين أشكالها وألوانها لدليل على أنّ الجمال قد تنوعت إبداعاته، وتغايرت مصنوعاته.

ودين الإسلام مبناه على الجمال، "فالقرآن الكريم ركّز على لفظ حُسْن، ولم يعر لفظ الجمال عنايةً، حيث ورد لفظ الحسن فيه أكثر من خمسين مرةً، بينما لفظ الجمال لم يتعدّ المرات الثماني، وقل مثل ذلك في حديث الرسول الكريم"[1]، فالجمال في الإسلام أصل أصيل، سواء من

[1]- رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط 1، 1415هـ - 1994م، ص 10.

حيث هو قيمة دينية عَقَديَّة وتشريعية تَرومُ الجميل كفضيلة من فضائل النَّفس وكمالاتها؛ أو من حيث هو مفهوم كوني، وكذا كتجربة وجدانية إنسانية.

ومن هنا كان تفاعل الفكر المسلم بمعطيات وقيم الجمال ممتداً من مجال العبادة إلى مجال العادة، ومن كتاب الله المسطُور إلى كتاب الله المنظُور، ومن هنا خلَّدَ الإسلامي معانيه الراقية من خلال قراءته ونظرته لعوالم الكَونَيْن؛ عالمِ كون النَّفس الصغير بأسرارها وإشراقاتها، وعالم الكون الممتد الكبير بأنواره و تبدُلاته وسياحته الرائعة في العالمين؛ عالم الغيب وعالم الشهادة.

وقد حمَلَ الحنق والحقد بعضهم إلى تنقص التجربة الجمالية الإسلامية فقاموا بحصرها في مجال الإدراك العقلي دون الإدراك الوجداني العاطفي، واتهموا التجربة الجمالية في الإسلام بالقصور في التّصور، والضَحالة في المتصوَّر، وعزو هذا إلى الفقر الفني والجمالي، لكن أقل ما يقال عن مثل هذا الاتهام أنَّ أصحابه جهال ملتخون بالجهل، وهو جهل بحقيقة الإسلام وقيمه الجمالية الخالصة من جهة، وبتجربة الأمة الإسلامية من جهة أخرى.

لأجل هذا انبرى الفيلسوف الفرنسي (إتيان سوريو) -فيلسوف الجمالية وأستاذ علم الجمال في جامعة السُّربون بباريس- للدفاع عن هذه الفرية والزعم الباطل، لكنه مع ذلك لم يكن موفقاً بسبب نقص المعطيات عنده عن قيم الجمال في الإسلام وعن تجربة علماء الإسلام الرائدة في هذا الباب، فيقول محيلاً على اتهامات الأديب والرّوائي (**أونوريه دي بلزاك Honore de Balzac**)(**1799م – 1850م**) في كتابه (الابن الملعون): "لطالما قيل –وعلى غير وجه حق- إنَّ الفن العربي قد كان فناً إدراكياً، لا يتوجه إلا إلى الفكر النظري المحض وليست له أية قدرة على الإثارة العاطفية " [1].

[1]- إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، ص 179.

لذا فآيات القرآن هي من توجد الجمال في نفس الإنسان، وتوجه إدراكه إلى الجمال فيما حوله من مخلوقات الله التي أوجد بها الجمال والحسن والبهاء، وهي التي تلفت أنظارنا إليها من خلال الألفاظ القرآنية المعجزة، والصور البلاغية والتعبيرات الجمالية الإلهية؛ التي توجه البصر والبصيرة على السَّواء إلى التفكير والتّدبر والتأمل في نواميس الكون وملكوت الله، إذ هدف الإنسان في الحياة والكون قائم على تذوق الجمال فيه، واستقراء علله وغاياته في كل حقيقة كونية أثبتها واجد الوجود سبحانه.

ومن هنا "قد جاء القرآن شكلاً ومضموناً ليحث الإنسان على المشاركة الإبداعية في الحضارة الإنسانية، ولقد كان العنصر المحرك لهذا الإبداع هو لغة القرآن من حيث الشكل ومن حيث المضمون؛ الذي يحث على النظر والتأمل في الكون لاستكناه جماله للوصول إلى محبة مبدع هذا الجمال، فالجمال سبب من أسباب حب الخالق"[1].

فالجمال الذي عنَاه القرآن وأكَّد عليه عبر عدَّة سور وآيات هو ذاك الجمال الذي يفتح للناظر زاوية الخَلقِ والإبداع، فلم يترك الناس يرتعون في تصوير الجمال بدون وعي فقهي أو فهم فطري، على أنّ الذائقة الجمالية تَبعث من وعي الكائن البشريّ وجودَهُ في الممكن، ففي الحاصل كما ينبغي، أو الماثل بنفحةٍ ونكهةٍ وبهاء على حدِّ قول (علِّي **شلق**)، ومن هنا تتجلى الرؤية القرآنية في رسم معالم وعوالم الجمال الطبيعي والفني في جاذبية مغرية.

كما جعل عماد الدِّين خليل الجمال يدور في دوائرٍ ثلاثٍ : "**أولاها**: الكون والوجود والحياة والإنسان؛ بحثاً عن عناصر الجمال، و تنطوي **ثانيتها**: على النشاط الأدبي والفني باعتباره نشاطاً جمالياً...أما **ثالثها**: فتتمركز عند تاريخ الجمال"[2]، ولذا فإنّ الجمال مبثوث في الكون مذ خلقه الله جل في علاه، فأبدع فيه من مظاهر الجمال ما يعجز كل إنسان عن استجلاء كنهه.

[1]– وفاء إبراهيم، علم الجمال قضايا تاريخية و معاصرة، القاهرة، مكتبة غريب، ص 35.

[2]– عماد الدين خليل، الغايات المستهدفة للأدب الإسلامي، دار الضياء، الأردن، 2000م، ص 51.

ولما كان الأدب ميداناً للانبعاث في آفاق التعبير الجميل؛ فإنَّ الفكرة التي ينطلق منها الأديب هي: "عماد العمل الأدبي، ولها هي الأخرى جمالها؛ لأنَّ العمل الأدبي كلٌّ لا يتجزأ، والجمال ينسحب على الشكل والمضمون معاً"[1]، وعليه فإنَّ القرآن كما يقول محمد عمارة: "مليء بالتعبير بالصور عن كافة الموضوعات وفي هذا تنمية للحاسة الجمالية عند الإنسان للتمتع بهذا الجمال في الكون"[2].

والذي يزيدنا اقتناعا بأنّ الإسلام أولى اهتمامه بالجمال؛ ما جاء في وصـــف القرآن للجنّة وما أعدَّه الله للمتقين فيها: ما لا عينٌ رأت، وأذنٌ سَمعَت، ولا خَطَر على قَلبِ بشَر، **و الجنة كُلُها جمالٌ يفوقُ الخَيال**، وقد أمرنا الله بالرحلة إليها في المنازل العليا، وأن نسير إليها سيراً وئيداً سديداً.

غير أنّ اغتراب الوعي الجمالي كما يسميه (جادامير) هو الذي حال ويحول بيننا وبين فهم نصوصنا الأدبية الماضية، مما سبب قطيعةً معرفية حضارية وجمالية مع الذوق المعاصر... إنّ نقدنا العربي الإسلامي هو أجدر أنواع النقد للكشف عن أزمة الوعي الجمالي بوصفه شكلاً أساسياً من أشكال اغتراب وعي الإنسان ... وعياً ينظر إلى الفن من جهة الأشكال أو الصور الفنية، من خلال هيمنة الصورة على كل أنواع الاتصال، ناسياً أو متناسياً أنّ الجميل في الفن لم يكن أبداً شكلاً منعزلاً ومستقلاً عن سائر أشكال حياتنا الإنسانية فحسب؛ فمفهوم الجميل بهذا المعنى هو مفهوم حديث نسبياً على حد قول (جادامير)، و لم يكن متأصلاً في تاريخ الوعي الجمالي بالفن عند معظم المدارس الغربية حسب رأيه"[3].

---

[1]- نجيب الكيلاني، مدخل إلى الأدب الإسلامي، سلسلة كتاب الأمة، رئاسة المحاكم الشرعية و الشؤون الدينية، قطر، ط 1، جمادي الآخرة، رقم 14، 1407هـــ، ص 94.

[2]- ينظر: محمد عمارة، ندوة الفن في الإسلام، المنشورة بجريدة الوطن، الكويتية، بتاريخ 1989/4/23م.

[3]- توفيق سعيد، تجلي الجميل ومقالات أخرى، جادامير و علم الجمال، مجلة فكر و فن، ألمانيا، العدد 75، 2002م، ص 53.

لكن ما ذهب إليه سعيد توفيق من أنّ تراثنا الإسلامي خالٍ من سمات الجمال أو حتى إدراك الوعي الجمالي، يبقى مجرد رأى لا دليل عليه، والحقيقة أنه موجود وبقوة في تراثنا الجمالي؛ انطلاقاً من الانسجام والانتظام القائم في مسيرته المعرفية والتاريخية والإنسانية على امتداد قرون من الزمن، صحيح أنه ليس هناك نظرية جمالية ظاهرة المعالم عند علماء الإسلام وفلاسفته؛ غير أنّ هناك إيماءات واضحة الأشكال والمضامين والفكر والممارسة، وما علينا اليوم كما تقول (بشرى البستاني) إلا العمل على تفعيل هذه الرؤى الخلاقة، من خلال الكشف عن ارتباط الجمال الوثيق بالدين، و معاودة ربط الجمال بالحياة[1].

وعليه يبقى الجمال بمفهوماته الأنثروبولوجية والتَّاريخية سمة بارزة في تراثنا الإسلامي والعربي، وتبقى منجزاته الحاضرة في طور الاكتمال،وإن كانت لم تنضج بعد، على الرغم مما قام به أسلافنا وحققته عقولهم من خبرات في جماليات الأدب و نقده.

مفهوم الجمال عند العرب الـــمُحْدثين:

تناول العرب المحدثون مصطلحَ الجمال في كتاباتهم احتذاءً بأشياعهم من علماء الغرب، حيث ترسموا بعض مناهجهم ونهلوا منها، ولعلَّ اهتمام أدبائنا ونقادنا بالجمال وعلم الجمال كان ضرورةً أو دافعاً ألجأهم إليه التفكير الجديد؛ إذ أضحى الجمال "**يُحَدِّدُ على وفقِ قياسات يصفُها المنهج في أثناء مقاربته للمُنتَج**"[2]، وأصبحت النظرة إلى الجمال نظرة إلى صورة معينة يمكن رصدها، وليست فقط تصوراً مطلقاً، الأمر الذي مهد لتطور مفهوم الجمال.

ويرى (محمد علي عوض) أنّ تقدير العرب للجمال قبل الإسلام كان مقتصراً على الأشياء المادية الحسية؛ مثل: جمال المرأة والبعير والفرس والأطلال، وهذه أشياء تمثل عنده لُبَّ الجمال،

[1]- بشرى البستاني، مقال،(النقد الإسلامي و أسئلة المعاصرة)، مجلة إسلامية المعرفة،مجلة فكرية فصلية محكمة يصدرها المعهد العالمي للفكر الإسلامي، بيروت، لبنان، العدد، 58، خريف 1430هـ - 2009م، ص 41 ، 42.

[2]- جودة جاسم حميد، جمالية العلامة الروائية،(الرواية العربية أنموذجاً)، رسالة دكتوراه، الموصل، 2002م، ص 9.

فالفرد العربي في الجاهلية إنما كان حياته قائمة على وصف كل ما هو جميل، فقد عرف العربُ منذ العصر الجاهلي الجمال المعنوي إلى جانب الجمال المادي الحسي، وتمثل الجمال المعنوي لديهم في الكرم والشجاعة والصبر والبطولة والذكاء والفطنة، وما إلى ذلك[1].

وقد برزت في الدّراسات الفلسفية الجمالية في الساحة العربية أسماء كبيرة، وكان لمؤلفاتهم قيمة أكبر وفق رؤى خاصة، تمثل رصيدا للفكر العربي، ومنهجاً استطاع غيرهم تطبيقه على بحوثهم؛ نذكر منهم: عباس محمود العقاد، وزكريا إبراهيم، وعز الدين إسماعيل، وفؤاد زكريا، وسعيد توفيق، وشاكر حسن، ومحمد عزيز نظمي سالم، وإدوارد خراط، وعفيف بهنسي، وأسعد عرابي ... وغيرهم.

ولقد ذهب عز الدين إسماعيل إلى أنّ معرفة العربي للجمال، إنما كانت معرفة سطحية ساذجة، و لم تكن معرفة واعية، ويبين أيضاً أننا "لا نستطيع أن نتصور أنه كانت في نفسه فكرة عن الجمال، فضلاً عن أن تكون نظرية"[2].

وهذا الكلام الذي قاله عز الدين إسماعيل غير متجه ولا دقيق لأن العربي القديم قد عرف الجمال وتعاطى وانفعل مع صوره كما مر ذكره، لكن عز الدين إسماعيل خص هذا الانفعال بالحس فقط فقال: "وهو لم ينفعل بكل صوره، بل انفعل بصوره الحسية...وهذا يجعلنا ننتبه إلى أنّ العرب منذ اللحظة الأولى كانت نزعتهم حسية في تذوق الجمال"[3]، فالتجربة الجمالية في الحقل العربي تكون بذلك قد مرَّت بزوبعة من الأفكار المعارضة لمبدأ الجمال عند العرب.

وقد تبَنَّى(بركات محمد مراد) القول بوجود ثلاثة اتجاهات في تعريف الجمال هي كالتالي:

[1]- محمد صالح الشنطي، نظرية النقد العربي القديم في ضوء الخطاب الثقافي العام، مقال منشور في الشبكة الدولية.

[2]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي. دار الفكر العربي، ط 1، 1955م، ص 131.

[3]- المرجع السابق، ص 134 – 135.

"1- اتجاه يَعتبِر علمَ الجمال مجردَ دراسة للمفاهيم والمصطلحات الجمالية، وفي هذا الصدد يَنقلُ قول عالم الجمال الفرنسي (لوسيان غولدمان): علم الجمال هو بحث في أحكام الناس الجمالية.

2- والاتجاه الثاني يَعتبِر علم الجمال دراسة للصور الفنية، وفي هذا الصدد ينقل قول عالم الجمال الفرنسي – أيضاً – و اسمه (سوريو): إنّ غاية علم الجمال هي الوقوف على المقولات الأساسية أو المبادئ الصورية الجوهرية الثابتة التي تنظم وفقاً لها شتى المظاهر الجمالية لهذا الكون المنظم.

3- والاتجاه الثالث يربط الاتجاهين الأول والثاني بالإنسان، حيث يرى أنّ الفن نتاج إنساني، التذوق بُعد إنساني، والحكم حكم إنساني، والصور الفنية نتاج إنساني، وهذا الرأي قاله (هيجل) في محاضراته التي جُمعت ونُشرت بعد وفاته تحت عنوان: "محاضرات حول فلسفة الفن الجميل" الذي استبعد فيه جمال الطبيعة، وجعله منظوراً إنسانياً بحتاً".

لقد حاول بعض أدبائنا ونقادنا المعاصرين الحديث عن المفهوم الأدبي للجمالية في إطار فلسفي، وذلك بالإفادة من الموروث العربي أولاً وإرفاده بالمناهج الغربية ثانياً؛ لذا باتت الجمالية من أهم المصطلحات الأدبية طلباً، لاسيّما ما كان من (النقد الجمالي).

وقد أثارت الدراسات الجماليّة جدلاً واسعاً بين الباحثين، فقد رفض بعض النقاد الدّارسات الجماليَّة بوصفها منهجاً نقدياً، إذ رأى (أحمد أمين) أنّ الدارس الجمالي يتعمّق في البحث التفكيريالمجرد تعمقاً يؤدّي به إلى أن يبتعد تماماً عن الموضوع الأدبي الذي يبحث فيه، فيغرق في لجج من التفكير الفلسفي والخلقي والنفسي؛ ويجعله ذلك في منأى عن الأدب والذَّوق الأدبي، بل

تنتزع منه الحاسة الجمالية نفسها، فيصبح الدّارسُ الجمالي لا جمالياً؛ لأنّه قد فقد حواسّه الفنية، واستحال آلة مفكرة، لا ذوق لها، ولا إحساس فيها بالحسن"[1].

وهذا الذي قاله (أحمد أمين) هو ما أكّده (شارل لالو) في قوله : "لا يوجد منهج لوضع منهج الإستطيقا (علم الجمال)، ومعروف أنّه ليس هناك منهج يتجاوز حدود العقل، ومن المستحسن ألا يكون هناك منهج من هذا النوع، وإنّ الإستطيقا يجب أن تأتي من القلب لا من العقل، وإنّ علم الجمال إلهام وليس تفكيراً"[2].

وقد تصدى(أحمد محمود خليل)للرد على هذا المذهب قائلاً: "الأمر فيما نرى أدق مما ذهب إليه كلٌّ من (لالو) و(أحمد أمين)، ذلك أنّ مهمة علم الجمال ليست مجرد تذوق الجمال وحسب، بل هي تفسير وتحليل وتقويم لهذا التذوق أيضًا[3].

ولقد وجدت النظرة الجمالية مكانها في الأدب العربي منذ القديم، وإن بدت الرؤية مختلفة عما هو موجود الآن؛ غير أنّ المبدع العربي حاول بما يمتلكه من مؤهلات وآليات أن يُخضع النص الأدبي للنظرة الجمالية الفاحصة، ولم يقف به الحـــال عند هذا الحد، بل أزمعَ الكشف عليها ومعاينتها عبر معايير جمالية تُعـــرَف بها جماليـــات الشعر والصورة، لتُعرفَ فيما بعد بـــ: (نظرية عمود الشِّعر)، وهذه العناصر المتعارف عليها هي الذَّوق الحاكم على فنيّة النص من عدمه.

وقد تجلت **النظرية الجمالية** في الشعر العربي القديم -في أبهى صورها وأبرز معالمها- في عمود الشعر؛ الذي لقي عناية خاصةً عند النقاد القدامى؛ أمثال: القـــاضي الجرجـــاني (ت 366هـــ) في وساطته بين المتنبي وخصومه، والمرزوقي (ت 421هـــ) في شرحه لديوان الحماسة، وحازم القرطاجني(ت 684هـــ) في منهاج البلغاء وسراج الأدباء.

[1]- أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د – ط، 1976م، ص 335.

[2]- شارل لالو، مبادئ علم الجمال، تر: مصطفى ماهر، مصطفى ماهر، القاهرة، مصر، (د – ط)، 2010م، ص 18 ، 19.

[3]- أحمد محمود خليل، في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1، 1996م، ص 31.

فتبلورت على يد هؤلاء وغيرهم تلك النّظرية الجماليّة للشعرية العربية، والتي وُجِدَت أصلاً لخدمة النّص الشعري وأغْرقَت في تَوصيفه وحُسن تَوظيفه؛ لِيَبرُزَ بشكل واضحٍ وجلي، وكان القاضي الجرجاني أول من رفع دعائمها السّت المتمثلة في: "1- شرف المعنى وصحته، 2- وجزالة اللفظ واستقامته، 3- وتسلّم السَّبق فيه لمن وصف فأصاب، 4- وشبه فقارب، 5 - وبده فأغزر لمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، 6- و لم تكن تعبأ بالتّجنيس والمطابقة، و لا تحفَل بالإبداع والاستعارة "[1].

فكانت البلاغة بعلومها الثلاث (البيان، والبديع، والمعاني) مقياساً للحكم على النّص والنّاص معاً؛ على النّص من جهة جماليّته، وعلى النّاص من جهة حسن تَذوقه له، وما أصدق قول ابن الأثير الكاتب: "شيئان لا نهاية لهما: البيان،والجمال"[2].

وقد أضاف أبو علي المرزوقي معاييره السَّبعة والتيّ كانت بمثابة الأطناب لبيت الشِّعر؛ كما هي الأطناب لبيت الشَّعر، فصاغ أبنيةً كانت كما قال (إحسان عباس): "على نحوٍ لم يسبق إليه ولا تجاوزه أحد من بعده، فلو لم يكن عمود الشِّعر هو الصِّيغة التي اختارها شعراء العربية، لكان في أقل تقدير هو الصُّورة التيّ اتفق عليها النُّقاد"[3].

مفاهيم الجمال عند الفلاسفة العرب:

لاشك أنّ كل أمةٍ من الأمم إلاّ ولها ميول خاص نحو شيء جميل.

---

[1]- الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي و خصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة الحلبي، ط 2، 1966م، ص 33 ، 34.

[2]- ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، ج 1، ص 230 ، 231. و ينظر:
حسين جمعة، في جمالية الكلمة، دار رسلان للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، سوريا، 2011م، ص 45..

[3]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، - نقد الشعر –، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 4، 1401هـ ، 1981م، ص 405.

أ – عند أبي حيان التوحيدي: تقوم فكرة الجمال بأبعادها الفلسفية وخلفياتها الدينية في المنظومة المعرفية لأبي حيان على مجموعة من المرتكزات الفكرية؛ التي ترجع في الأصل إلى المنحى المعرفي الذي استقى منه موارده، وإلى البيئة التي أخرجت منه عالماً متمرساً بفن القول وجماله، ذواقةً للعلوم، فهامةً للفنون، ولا أدلَّ على ذلك –وأفضل من ذلك- من كتبه التي تميَّزت بالعمق الفلسفي، والذَّوق الجمالي الفائق، والذي يَنمُ عن تشبعه بتفاصيل العلوم وحسن تضلعه فيها، وتملكه لناصيتها.

وقد وصفه ياقوت الحموي ابن الرومي (ت 626 هـــ) بـــقوله: " شيخ الصوفية وفيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة ومحقق الكلام ومتكلم المحققين وإمام البلغاء ..."[1]، ويرى المستشرق الفرنسي لويس ماسنيون(Louis Massignonت 1962م) "أنّ أبا سعيدٍ السِّيرافي قد علَّمَ تلميذه أسرار علم التَّصوف في سن مبكرة "[2]؛ فكانت لهذه المعرفة أثرها في بناء شخصيته.

ولأنّ علم التَّصوف وطرائقه باب من أبواب التَّشوف للحقيقة المثالية؛ فإنّ الحديث عن مفهوم الجمال عند (التوحيدي) إنما هو حديث عن مصدر تأثره الدِّيني، من حيث إنه دعا إلى نظرية مفاهيمية (معرفية)؛ تقوم على أسس دينية صوفية قائمة على دعوة الإنسان إلى الولوج إلى الحضرة الإلهية لمعرفة الخالق موجد الموجودات، العقل منحة إلهية وهبة تتجاوز الحواس المدركة فـــ " الحواس مهالك مضلّة والعقول ممالك مدلّة على الـــمَلك المالِك "[3].

---

[1] – أبو حيان التوحيدي، الإمتاع و المؤانسة، راجعه هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د ، ط)، 1432 هـــ 2011م، ج1، ص 6.

* – كما ألَّف التوحيدي كتاباً في التعريف بفضائل الجاحظ، أسماه بـــ " رسالة في تقريظ الجاحظ ".

[2] – إبراهيم الكيلاني، تصدير رسائل أبي حيان التوحيدي، دار طلاس، دمشق، سوريا، (د ، ط)، 1985م، ص 31.

[3] – أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تح : حسن السنوبي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط 1، 1929م، مقابسة 95، ص 388.

فأبو حيان من أَبرَزِ واضِعي أُسُس عِلمِ الجمال العربيِّ، كما يقول عنه عزّت السَّيد أحمد[1]، لأنّ فكر أبي حيان الجمالي قد امتاح مناهله من فكرأبي عثمان الجاحظ، فقدح به زناد فكره؛ فلم يبرح يُثاقِفُ كتبه، ويُثَافنُ فكره في أمهات مسائله؛حتى صار إلى ما صار إليه، وأضحى جماليّ العرب دون مدافع.

والعجيب أنّه عكف على دراسة كل ما كتب (الجاحظ) وقام بنَسخه، ومن شدة حبه له بلغ به الأمر أن قال فيه "والذي أقول وأعتقد، آخذُ به، وأستَهِمُ عليه، أني لم أجد في جميع من تقدَّم وتأخر إلا ثلاثةً لو اجتمع الثقلان على تقريظهم ومدحهم، ونثر فضائلهم، في أخلاقهم وعلمهم ومصنفاتهم ورسائلهم مدى الدنيا إلى أن يأذن الله بزوالها، لما بلغوا آخر ما يستحِقُّهُ كلُّ واحدٍ منهم، أحدهم هذا الشيخ الذي أنشأنا له هذه الرسالة، وبسببه جَشَّمنَا هذه الكلفة، أعني أبا عثمان عمراً بن بحر"[2].

ومن ثمَّ فإنّ الحديث عن مصادر الجمال في فكره مأتاها من أمرين؛ أما أحدهما: فهو الفكر الإسلامي الذي نظر فيه أبو حيان نظرة المتفرَّس والـــمُلِمّ بكل أطره، ففهمه فهم النّطاسيّ الماهر، **وأما الآخر:**فهو نظرته إلى الجمال كأديب ومفكر، وهذا أَهلَهُ إلى أن يستمدَّ تجلياته من مخزونه التُّراثي الثَّرّ، إلى جانب إفادته من الفلسفة اليونانية.

فالحاضنة الفكرية والسّياسية والاجتماعية للتوحيدي مرتبطة ارتباطا تعالقيًّا بعقيدتِهِ الإسلامية أولاً، وبنزوعه الصُّوفي ثانياً، وهذان العنصران يعتبران من أهم الدوافع في صناعة الفكر الجمالي بالنسبة له، وتعتمد جمالياته في صوغها على الوعي التَّام بقضايا الإنسان ومدى معرفته بالله عزَّ

[1] – ينظر: عزّت السّيد أحمد، فلسفة الفن و الجمال عند التوحيدي، ص 12.

[2] – أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج 1 ، ص 5.

وجل مصدرِ الجمال والجلال والكمال، وقد جاء مثل هذا في قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إنّ الله جميلٌ يحبُّ الجَمَال"[1].

وأساس فكر أبي حيان الجمالي قائم على أساس الإلهام كما يقول: "مفتاح الأمور الإلهية"، والبديهةُ "تحكي الجزء الإلهي بالإنبجَاس"، والصناعة "بشرية مستخرجة من الطبيعة التي هي إلهية، ولا سبيل لقوة بشرية أن تنال قوةً إلهيةً بالمساواة "[2].

وقد بنى التوحيديُّ فكره الجمالي على نوعين من الفهم الجمالي:

أ– جمال مثالي موضوعي: يصل إليه العقل بالبصيرة إذ لما كان العقل يستضيء بالعلة الأولى؛ فإنّ أحكامه ثابتة مطلقة لا تتغير.

ب– جمال مادي نسبي: خاضع للتطور الاجتماعي في الطبع الإنساني والعادة الاجتماعية، وهذه قد تتغير بتغير الزمان والمكان والأحوال والأسباب، وإذا كان جمال الجواهر جمالاً مطلقاً؛ فإنّ جمال الأعراض من الأشياء والأفعال الإنسانية أو قبحها نسبي مستمد من طبيعة ما تضاف إليه جمال متبدل[3].

وقد تعدَّدت أنظار التّوحيدي لمفاهيم الجمال؛ فمثلاً: هو ينظر إلى فن الخط و يؤكد على أسرار جماله، ويعد من الأوائل الذين تحدّثوا في جمالية الخط وتقنيته، فهو الخطَّاط البارع الذي اشتهر بخطه بادئ الأمر أكثر مما اشتهر بأدبه وفكره؛ لكونه العارف بأسراره، الحاذق بدقائقه، فكانت رسالته التي خصها لهذا الغرض المعنونة بـــ: رسالة في علم الكتابة؛ الأثرَ الأولَ الذي عرف حتى الآن عن فن الخط العربي وأنواعه وقواعده، وهو الذي تحدث عن أنواع الخطوط وأقلام

[1] – حديث صحيح: أخرجه مسلم، في كتاب: الإيمان، باب: باب تحريم الكبر وبيانه، برقم: (91)، (93/01)، من حديث عبد الله بن مسعود رضي الله عنه.

[2] – عزت السيد أحمد، فلسفة الفن و الجمال عند التوحيدي، ص 61 ، 62.

[3] – جمال مخطاري، النظرية الجمالية عند أبي حيان التوحيدي، رسالة ماجستير، جـــامعة الجزائر2، كلية العـــلوم الإنســـانية والاجتماعية قسم الفلسفة، 2015م. ص 52.

التخطيط وأنواعها، وكيفيات قطها وأساليب الكتابة بها، ومبادئ الخط وأسرار الجمال في الخط"[1].

والحقيقة أنّ الاغتراب التّاريخي الذي عاشه التوحيدي في زمنه، وألصقه به المؤرخون من بعد؛ ساهم في الصُّدوف عن تراثياته، وصدِّ المتلقي الثَّقِف من الإفادة من تأثيثاته وفلسفاته الجمالية، غير أنّ ما خلَّفه من كُتب قد أسَّس لمقدمات التّفكير الجمَالي وبداياته عند العرب.

ب ــ عند ابن عربي: نَهَلَ الفكر الصُّوفي فلسفتَه الجماليَّة من الجماليات القديمة، فكانت بدايات تحولاتها في مطلع القرن الثالث الهجري، لكنّها لم تتبلور بشكل جليّ إلاّ في القرن الثامن الهجري، بعد أن أفاض في ذكرها أعلام كثيرون؛ من أبرزهم: الحلاّج (ت 309هـــ)، والتّوحيدي (ت 410هـــ)، وابن سينا (ت 428هـــ)، والسّهروردي (ت 588هـــ).

وقد شرِب ابن عربي (ت 638هـــ) مدلولات الجمال ومعانيه السَّامية من فهمه العميق للذّات الإلهية التّي استحوذت على روحه وعقله، والتي تعتبر مفتاحَه **لجَميع مَغَالق الأسْرار**، "والممكنات كلها هي ظلمة للغيب، فلا يعرف لهما حالة وجود، ولكل ممكن منها مفتاح لا يعلمه إلاّ الله "[2].

فاتخذ من حبِّه الجارف، منتَهى العوَارف، واضعاً أكبر وأعمق نظرية في التّصوف؛ لَيبدأ عند حديثه عن الجمال من أعلى ذروةٍ في مدارج الجمال في رؤيةٍ كليةٍ شاملةٍ متسعةٍ تكشف عن أوجه الجمال المتعددة، ليصل إلى لُبِ الجمال نابذاً ما يحيط به من ثمار وقشور تعتبر أوجها وآثارا لهذا الجمال الأصيل، فجاءت رُؤاه ممتزجة بالنَّظر الإشراقيّ المحسوس، متدرجاً إلى الكوني الشكلي الملموس، فكانت رؤيته متماهية بأبعاد كونية وإنسانية وروحية معاً.

[1] – المرجع نفسه،جمال مخطاري، النظرية الجمالية عند أبي حيان التوحيدي، ص 71.

[2]– سهيلة عبد الباعث الترجمان، نظرية وحدة الوجود بين ابن عربي و الجيلي، منشورات مكتبة خزعل، ط 1، 2002م، ص 734.

والعجيب في الأمر أنّ الصوفية يرون أنّ الجمال الإلهي يشرق على كل الموجودات إلاّ أنهم ينكرون على الكل رؤية هذا الجمال، فهو عندهم لا يدرك سرُه إلا من كانت له مواصفات خاصة " ... ولا يخلو وجود من هذا الجمال الكلي، ولا يدركه إلا من كانت ذاته كلية...والفرد الكلي هو الذات الذي تناسب ذاته كل الذوات، فيكون كلَّها، وتكون كلَّه، والعارف الذي يناسب الأشياء كلها بماله معها من الاشتراك في النور الجمالي الإلهي"[1].

يأخذ الصُّوفية فهمهم للجمال من البُعد الرُّوحي السَّماوي الحقيقي الذي يستمد روَاءَه من الحب الإلهي الدائم، فالجمال الحقيقي الذي "يعني الصوفية هو: الجمال الإلهي، وهو صفة أزلية لله تعالى، شاهده في ذاته مشاهدة علمية فأراد في صنعه مشاهدةً عينية، فخلق العالم كمرآة شاهد فيه جماله عياناً "[2]، فالصُّوفي يرى أن خلق الكون كان الهدف منه هو تجسيد الجمال الإلهي المطلق والمقيد، أما المطلق فهو ما ينفرد به الله تعالى، وأما المقيد فكلي وجزئي، فلا يخلو الوجود من الجمال، لأنّ العلة في عدم تذوق الخلق للجمال الإلهي عند (ابن عربي)هي: كونه موجودا في أنفسهم،وهذا لا يعني أبداً عدم وجود وتكشف هذا الجمال.

يقول ابن عربي في الباب الثاني والأربعين ومائتين من كتابه (الفتوحات المكية) في الجـــمـــال[3]:

جميلٌ ولا يُهْـــــوى جَلِيٌّ ولا يُرَى * وتَشْهَدُه الألبَابُ مِن حيثُ لا نَدْرِ.**

ولا تُدرِكُ الأبصَارُ منهُ سِوَى الذَّي * تُنَـــزِّهُه عَنهُ عُقـــــولُ ذوي الأمرِ.**

فإن قُلتَ محجُوبٌ فلســـتَ بكَاذبٍ * وإن قُلتَ مَشهُودٌ فذاكَ الذي أَدرِ.**

فمَا ثَـــمَّ محجوبٌ ســـواهُ وإنّـــمَا * سَلْمَى ولَيْلى والزَّيَانِـــــب للسِّتْرِ.**

---

[1]- عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط 1، 2003م، ص 707.

[2]- المرجع نفسه، ص 707..

[3]- ينظر: ابن عربي، محي الدين، الفتوحات المكية، ج 4، ص 256.

فَهُنَّ سُتُورٌ مُسْـــــدَلاتٌ و قَدْ أتَى * بذلكَ نَظْمُ العَاشِقِـــــينَ مع النَّثرِ.**

يذهب إلى القول بأنّ "الجمال الإلهي الذي تسمى الله به جميلاً، ووصف نفسه بأنه يحب الجمال وما ثمَّ إلا جمال، فإنَّ الله ما خلق العالم إلاّ على صورة الجمال المطلق، فالعالم كله جميل، فمن أحب الجمال أحب الجميل(الله جلَّ جلاله)، والمحبُ لا يعذبُ محبوبه إلا على وجه التأديب، إلا أن يشرك به، كما يؤدب الرجل ولده مع محبته فيه"[1].

تتأسس هذه الفلسفة على النزعة الصُّوفية الإسلامية التي تبني مختلف القضايا التي طرحها الفكر البشري على التجربة الروحية الذاتية؛ التي تتعتمد على المنهج الذوقي، القائم على إطلاع القلوب على أسرار الغيوب، وذلك بتصفيتها عن ما سوى الله تعالى، وذلك بالذكر والخلوة والتلاوة والمجاهدة، وفي هذا الإطار تندرج فلسفة ابن عربي حسب رياضتها الصوفية للرُّوح.

فالجمال الذي ينشده ابن عربي يقوم أساساً على مجموعة ركائز هي عمدة الحب والقرب: 1– الجمال، 2– الأنس، 3– الهيبة، 4– الجلال، 5– الكمال.

ويسوق ابن عربي ثلاثة أبيات شعرية تحمل فيضاً دافقاً من الجمال والجلال والهيبة والحسن واللطف وأثر تلك الأبيات على القلب[2]:

إنّ الجَمَال مُهـــوبٌ حيثمَا كَان * لأنّ فيه جَلال الملـــك قَد بَانَا.**
الحُسْنُ حليتُه واللُّـــطفُ شِيمَتُه * لِذاكَ نَشهَـــدُه رُوحَاً ورَيحَاناً.**
فضالقَلبُ يَشْهَده يَسْطُو بخَالقِه * والعَينُ تَشْهدُه بالذَّوق إنْسَاناً.**

وهناك أبواب كثيرة يطرقها سلطان العارفين متخذاً منها طريقاً نحو إرضاء الله، **في غَمْرة تلك الخَمْرة**، لتتَجلى التّجربة الجمالية في شعره وكلامه وسلُوكه، ولتتَبدّى معارف الشَّيخ الأكبر في ذلك الكَشف الإلهي وفي وحدة الوجود، وفي مفهوم التّجلي الذي يكشف عن تلك التجربة

[1]– محيي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة،(د ، ط)، (د ، ت)، ص 542.
[2]– المرجع نفسه، ص 540.

الجمالية الماخضة بالعطاءات الإلهية، كتجربة أنطولوجية قائمة على الجمال الخالص، فالجمال عنده هو سبيل العشق للذات الإلهية، فأوّل ما يهوى في المحبوب جماله.

ج- عند ابن القيم الجوزية: (ت 751هـ) لمفهوم الجمال في فكر الإمام ابن القيم معنى خاص، فهو نابع من خلفية دينية وثقافة إسلامية، وبيئة عربية، إذن فهي نتاج عوامل شتَّ عملت على صقل موهبته وثقافته، وفي ذلك يعرض ابن القيم تجربته الجمالية القائمة على تذوق النّص الدِّيني (قرآن وسنة) من خلال مفاهيم أُشرِبها وحاول أن يعبِّر عنها في مضامين متُونه.

فعنده أن "أعز أنواع المعرفة؛ معرفَة الرب سُبْحَانَهُ بالجمال وَهِي معرفَة خَواص الْخلق وَكلهمْ عرفه بِصفة من صِفَاته وأتمهم معرفَة من عرفه بِكَمَالِهِ وجلاله وجماله سُبْحَانَهُ لَيْسَ كمثله شَيْء فِي سَائِر صِفَاته"[1]، ويقرب رحمه الله قدر الجمال الإلهي وعظمته بأنه يكفي في الدلالة عليه؛ "أنّ كل جمال ظاهر وباطن في الدنيا والآخرة فمن آثار صنعته، فما الظن بمن صدر عنه هذا الجمال"[2].

يقول ابن القيم: "اعلم أنّ الجمال ينقسم إلى قسمين: ظاهر وباطن، فالجمال الباطني هو المحبوب لذاته وهو جمال العلم، والعقل، والجود، والعفة، والشجاعة ...وأما الجمال الظاهر فزينة خصَّ الله بها بعض الصور عن بعض، وهي من زيادة الخلق التي قال الله تعالى فيها: يَزيدُ في الخَلْقِ ما يَشَاءُ[3]، قالوا: هو الصوت الحسن والصورة الحسنة"[4].

ويعلق ابن القيم على حديث: "إنّ الله جميل يحب الجمال"؛ فيقول: "إنّ هذا الحديث مشتمل على أصلين عظيمين: فأوله معرفة وآخره سلوك يعرف الله سبحانه بالجمال الذي لا يماثله فيه شيء، ويعبد بالجمال الذي يحبه من الأقوال والأعمال والأخلاق، فيحب من عبده أن يجمل لسانه بالصدق، وقلبه بالإخلاص والمحبة والإنابة والتوكل، وجوارحه بالطاعة وبدنه بإظهار نعمه

[1]- ابن القيم الجوزية، الفوائد، دار الريان للتراث، القاهرة، ط 1، 1407هـ - 1987م، ص 248.

[2]- المرجع نفسه، ص 248.

[3]- سورة فاطر، الآية 1.

[4]- ابن القيم(شمس الدين محمد بن أبي بكر الجوزية)، روضة المحبين و نزهة المشتاقين، ص 221.

عليه في لباسه و تطهيره له من الأنجاس والأحداث فيعرفه بالجمال الذي هو وصفه، ويعبده بالجمال الذي هو شرعه ودينه، فجمع الحديث قاعدتين: المعرفة والسلوك "[1].

ويعرض ابن القيم في كتبه معالم الجمال الذي يرضي الله عزَّ وجل ويقرب صاحبه من الجنّة، تلك الجنة التي وصفها الله بأجمل الأوصاف، وجمَّلها لساكنيها حتى غَدت عندهم أرغب مطلوب لجمالها و حسنها؛ يقول رحمه الله في وصفها:

هَذا و لو أنَّ الجَمالَ معلَّقٌ * بالنَّجمِ هَمَّ إليه بالطَّيَرانِ.**

ثم يصنف جمال الله إلى أربعة تصنيفات:

1 – جمال الذات.

2 –جمال الأفعال.

3 –جمال الصفات.

4 –جمال الأسماء.

وهي أوصاف جمالية للذّات العليَّة سبحانه وتعالى، مؤكداً على أنّ صفاته صفاتُ كمال، وأسماؤه كلُّها حسنى، وأنّ ما مِن صفة له سبحانه إلا وقد تمثلها حقيقةً.

يقول رحمه الله في هذا الخضم: "وأما جمال الذات وما هو عليه فأمر لا يدركه سواه ولا يعلمه غيره، وليس عند المخلوقين منه إلا تعريفات تعرف بها إلى من أكرمه من عباده، قال ابن عباس: حجب الذات بالصفات، وحجب الصفات بالأفعال، فما ظنك بجمال حجب بأوصاف الكمال، وستر بنعوت العظمة و الجلال ؟ "[2].

ويمضي ابن قيم الجوزية في ذكر نوعين من الجمال؛ هما:**الجمال الظاهر**: وهو ما تعلق بالمحسوس المنظور، فيؤكد أنّ الله يحب أن يتجمل له العبد بالجمال الظاهر في الثياب النظيفة الجميلة، والجمال الآخر هو **الجمال الباطن**: وهو ما تعلق بالشكر على النعمة، ولمحبة الله سبحانه

[1] – ابن قيم الجوزية، الفوائد، دار الريان للتراث، القاهرة، مصر، ط 1، 1407هـ – 1987م، ص 252 ، 253.

[2] – المصدر نفسه، ص 248.

للجمال جعل لعباده لباساً وزينة تحمل مظاهرهم المرئية، قال الله تعالى: **{ يا بَنِي آدم خُذُوا زِينتكُم عِندَ كُلِّ مَسجدٍ وكُلُوا واشْرَبُوا ولا تُسرِفُوا إنَّهُ لا يُحبُّ المسْرِفِينَ }**[1]، وقال سبحانه: **{ قُلْ مَنْ حَرَّم زِينةَ الله التي أَخرجَ لعِبادِه والطّيّبَاتُ مِنَ الرِّزقِ }**[2].

ثانياً: المفاهيم الجمالية عند العرب القُدامى:

استفاد نقادنا القدامى من منتجات وإرهاصات الرؤية اليونانية المبكرة لتلك العلاقة الوثيقة بين الشعر والصورة، فالشاعر هو المصور للجمال، المبدع لمصنوعاته.

أ- عند الجاحظ: إنّ أفضل ما نقوله ها هنا في وصف الجاحظ قول ابن العميد بأنّ "كتب الجاحظ تعلم العقل أولاً، والأدب ثانياً "[3]، نعم لقد برزت في منتصف القرن الثامن الميلادي ملامح رؤية جمالية، بدأت تتفرد في الفكر العربي على يد الجاحظ؛ الذي وقف عند الجمال بوصفه مقولةً جمالية، جاعلاً الاعتدال فيها محوراً الجمال وعماده[4]، ويذهب الجاحظ (فارس الجمال) في تعريفه لماهية الجمال بشيء من الاجتزائية القائمة على الذَّوق الحسّي للكلمة فقال: "إنّ الحسن (الجمال) أدَق وأرّق من أن يدركه كل من أبصره"[5].

[1] - سورة الأعراف، الآية 31.

[2] - سورة الأعراف، الآية 32.

[3] - الجاحظ، البخلاء، تح : عمر الطبَّاع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، ط 1، 1419 هـ ـ 1998م، ص 21.

[4] - عزت السيد أحمد، مقومات الجمال عند الجاحظ، مجلة التراث العربي، دمشق، سوريا، العدد(61)، السنة 16، تشرين الأول 1995م، ص 69.

[5]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، القيان، تح : عمر أبو النصر، مطبعة النجوي، بيروت، لبنان، (د ، ط)، 1969م، ص 81.

إنّ نظرة الجاحظ للجمال مبنيةٌ على اقتناء كل ما هو جميل،فليس بمقدور وطَوقِ كل الناس أن يُلمُوا بمكنون الجمال وأوصافه لأنَّ "معرفة على وجوه الجمال والقبح لا تتأتى إلا للثاقب النظر، الماهر البصر في الصناعة" [1].

وكانت النّظرات الجمالية التي استوعبها فكر الجاحظ مأتاها من المعارف التي اكتسبها من العلوم التي تلقفها من هنا وهناك، فالجاحظ كما هو معلوم كان موسوعياً مكتبياً، فكان لاينفك يطالع أي كتاب يقع بين يديه، أو تقع عليه عينيه، فقد أخذ ثقافته المعرفية من مخالطته للعديد من الأجناس التي قطنت دار الخلافة؛ فمثاقفته لأهل عصره زادت من سعت اطلاعه.

والواقع أنّ الجاحظ على كثرة كتبه قد استعمل لفظة (الجمال) في أكثر من موقع لا سيما في كتابه (المحاسن والأضداد)، وقد تحدّث عنها وألف حولها الحكايات والقصص، لكن لا نجده قد وقف عندها وقفة المتأمل لمدلولاتها، المطيل للبحث في أصولها، كمفهوم جمالي قيمي ذي أبعاد فلسفية، ولا نُبعد النُّجعةَ إذا قلنا أنّ الجاحظ كان قد اطّلع على بعض مفاهيم الفلسفة الإغريقية في زمنه – فقد كان واسع الثراء من العلوم العقلية والنقلية – والتي كانت سائدة في وقته.

وكاد الجاحظ أن يلم بمفهوم (الجمال) ويصبغ عليه بعض مفهوماته العقلية، فالرجل كان معتزلياً، والمعروف عن المعتزلة احتفاؤهم بآلية العقل وحسن اشتغالها في النصوص، لذا سعى الجاحظ نحو "اكتساب مدلولاته التجريدية التي أضفاها عليه الاستعمال فيما بعد، لاسيما في عصرنا، بالإضافة إلى مدلولاته الحسية في الأصل"[2].

ولا يتوقف الجاحظ في عرض بعض سمات الجمال وصفات الحسن، فعلى سبيل المثال؛ يقول مستشهداً لذلك بتعريف الجمال الذي فاه به أعرابي:"قيل لأعرابي: ما الجمال ؟ قال: طول القامة،

[1] – الجاحظ، كتاب القيان، ص 80.

[2] – ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية و النقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، 1981م، ص 175.

وضخم الهامة، ورحب الشدق، وبُعد الصوت "[1]، وفي ذكر الجاحظ لهذا القول في استحسان القوام وضخامة الجثمان وجهارة الصوت دليل منه على أنّ مكمن الجمال في الشكل الظاهر، وهناك أمثلة مثله تعضده، فإنّ أعرابياً آخر قد خالف ذاك الأعرابي بأن جعل مهوى الجمال في غور العينين وإشراق الحاجبين، ورحب الشدقيين "[2].

وقد سئل خالد بن صفوان عن عمود الجمال فقال: "الطول ولست بطويل، ورداؤه البياض ولست بأبيض، وبرنسه سواد الشعر وأنا أشمط "[3]، ثم يذهب الجاحظ على نفس السَّمْت ليبين كما أنّ هناك أوصاف في جمال الرجال، كذلك هناك صفات تتميز بها النّساء في عمود الجمال، فقد قيل: أحسن النساء الرقيقة البشرة، النقية اللون، يضرب لونها بالغداة إلى الحمرة، و بالمشي إلى الصفرة...و قيل لأعرابي: أتحسن وصف النساء؟ قال: نعم، إذا عذب ثناياها، وسهل خداها، ونهد ثدياها، ونعم ساعداها، وعرض وركاها، وجدل ساقاها، فتلكم هم النفس ومناها "[4].

ويسترسل الجاحظ أيضاً في تقديم الأدلة والأمثلة على احتفاء العرب بالجمال، وتوق النفس إلى تحصيله، و ميلها إلى الأنس به.

والظاهر من أقوال الجاحظ وكتاباته أنه لا يفرق بين (الجمَال) و (الحُسْن) فهما عنده سيِّان، والشاهد على ذلك هو قوله: و"الحرة إنما يستشار في جمالها النساء، والنساء لا يبصرن جمال النساء، وحاجات الرجال وموافقتهن قليلاً ولا كثيراً، والرجال والنساء أبصر، وإنما تعرف المرأة من المرأة ظاهرة الصفة"، ليقول بعد ذلك متحدثاً عن الحسن فيقول: " وقد عرف الشاعر وعرف

[1] – الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان و التبيين، تح : فوزي خليل عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، لبنان، 1968م، ج 1، ص 79.

[2] – المصدر نفسه، ج 1، ص 79.

[3] – المصدر نفسه، ج 1، ص 180.

[4] –الجاحظ، المحاسن و الأضداد، تح : فوزي خليل عطوي، دار صعب، بيروت، لبنان، 1969م، ص 124.

الواصف أن الجارية الفائقة الحسن أحسن من الطبيعة وأحسن من البقرة وكل شيء تشبه به، ولكنهم إذا أرادوا القول شبهوها بأحسن ما يجدون "[1].

ونرى الجاحظ في حديثه عن الجمال يستند إلى جملة من المعايير المهمة المحصورة في التوازن والتناسب بين العناصر والأجزاء؛ فها هو يقول: "ولربما رأيت الرجل حسناً جميلاً، وحلواً مليحاً، وعتيقاً رشيقاً، وفخماً نبيلاً، ثم لا يكون موزون الأعضاء، ولا معدل الأجزاء، وقد تكون أيضاً الأقدار متساوية، غير متقاربة ولا متفاوتة، ويكون قصداً ومقداراً عدلاً، وإن كانت دقائق خفية لا يراها إلا الألمعي، ولطائف غامضة لا يعرفها إلا الذكي "[2].

ومن المعايير الجمالية التي اشترطها "الجاحظ" ليتم عنده **عمود الجمال** كما شاء أن يصفه: الجودة، والحلاوة، والرقة، والروعة، والظرف، والملاحة، كما استخدم الجاحظ في كتبه كل مفردات اللغة العربية الدالة على قيم جمالية؛ كالرفعة، والسمو، والزهو، والسناء، والعظمة، والنقاء، والبهاء، والكمال، والتمام، والملاحة، والحلاوة، والطلاوة، والصباحة، والوضاءة، والظرف، واللطف، والفتنة، والسحر، والرقة، والأناقة، والرشاقة، والعذوبة، والفخامة، والوسامة، والبلاغة، والكمال، والجلال.

وقد استطاع الجاحظ بألمعيته الفذة أن يضرب بسهم وافر في فلسفة الجمال، ومازالت آراؤه المدونة معلنة عن عقل جمالي يعشق الجمال ويرومه، فالغاية الجمالية الصّرفة في فكر فيلسوف الجمال تتناول معايير وسمات تتجسد في رأيه في الشكل لا في المضمون، ضمن تجربة جمالية تضطلع بفهم الأشياء على حقيقتها.

[1] – عزت السيد أحمد، مقومات الجمال عند الجاحظ، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، أكتوبر 1995م، العدد 61، ص 78.

[2] – المرجع نفسه، ص 81.

ب- عند عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ): تعدَّدت مناحي الجمال في فكر عبد القاهر؛ فالجمال عنده يقوم على إدراك وسَبْر أغوار النّصوص تأملاً، وإحصائها تفكراً، ففي حديثه عن (نظرية النَّظم) وطريقة بنائها وفي كيفية استخلاص صور الجمال من تآلف معانيها بألفاظها تعدُّ في مخيال عبد القاهر أحدَ اللَّبنات الأساسية التي يقوم عليها إعجاز الكتاب وبراعة الخطاب.

فالأسلوب الجمالي الذي ينتهجه شيخ البلاغة في كتبه التي ألَّفها بغية معرفة أسرار الكتاب؛ هي من الأساليب التي فقد كان "رأيه في الإعجاز قائم على التربية الفنية؛ تربية الذوق والإحساس و الشعور، وذلك بممارسة أي نص أدبي أو قرآني، حتى إذا ما ألف الذوق النقد، مارس النص القرآني باحثاً عن الجمال فيه، ففي نظمه يكمن سر إعجازه "[1].

فالجمالية تتلخص في متون نصوصه على جملة من الخصائص المهمة، والتي هي بمثابة المفاتيح التي تفك مغلقات النّص وتُعين على تحريره من تعقيداته، وتسهم في تعليله، فقد كان لِنقَدَات "عبد القاهر الجرجاني" في مجال البلاغة العربية إضاءات أفاد بها العقل البلاغي والمتمثل في (نظرية النَّظم) والتي تعدُّ نظرية جمالية مبينةً مدى إبراز بنيات النّص البياني من (تشبيه واستعارة وكناية) وهذه الأثافي الثلاث هي من تجلي الأثر الجمالي وتنظمه.

وقد أفاد الجرجاني في طروحاته البلاغية الفذة من سابقيه كابن قتيبة، وقُدامة، وابن طَبَاطَبَا، وأبي هلال العسكري، والمرزوقي... كما استفاد الجرجاني من ابن جني من الناحية اللغوية في بناء الجملة المنظومة؛ بل بين العلاقة النحوية في المعنى، وما تقدمه للنص من جمال فني قائم على النّظم والصورة[2].

[1] - حنفي محمد شرف، إعجاز القرآن البياني، مطابع الأهرام، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، (د ، ط)، 1390 هـ ـ 1970م، ص 102.

[2] - يُنظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984م، ص 34 – 36 – 43.

فالنّظم في عُرفِ عبد القاهر إنما هو الذي "يتواصفه البلغاء، وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله، صنعة يستعان عليها بالفكرة لا محالة"، وهي في الوقت نفسه ترتكز –الفكرة – على عماد البيان وهي أنّ مدار "أمر النّظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه ... ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في نفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام "[1].

إنَّ ثنائية (اللّفظ والمعنى) هي قضية جمالية في الأساس، قامت أساساً على استظهار مكمن الجمال في النَّص الأدبي (شعراً ونثراً) ثم تعداها إلى النَّص القرآني باعتباره جماعَ الجمَال اللُّغوي وجوهره، وقد اختلف النقاد في ذلك، فقالوا أين يكمن سر الجمال؟ أفي اللفظ أم في المعنى؟ أم فيهما معاً؟

وقد حاول الجرجاني أن يوفق بين الموقفين فيخلص إلى أنّ الجمال يكمن في مدى الروعة؛ أيٍّ كانت في اللَّفظ أم في المعنى، مؤكداً أنّ استحسان النص لا يتم إلاّ بذلك التّواشج القائم بين وجهيِّ الدلالة؛ اللّفظ والمعنى[2]، وقد استطاع الجرجاني ببحوثه البلاغية أن يُغْنِيَ الدَّرس البلاغي بنظراته الاستشرافية لعلم إعجاز القرآن الكريم، لاسيما بنظريته النظمية سابراً بها تلك المعاني المستكنة في قوالب الآيات القرآنية.

وترتكز نظرية النظم **أو نظرية الجمال الأدبي** كما شاء أن يسميها (أحمد عبد السَّيد الصاوي) على محاور منها: 1- الذَّوق، 2- الموضوع الجمالي، 3- التأمل، 4- نظام العلاقات يراد بها: عناصر النظام النحوي في نظرية النَّظم، 5- سمة الوحدة، 6- الخيال والاستجابة الجمالية.

[1] – المصدرالسابق، ص 87.

[2] – النقد و قراءات التراث: عودة إلى مسألة النظم، حمادي صمود، المجلة العربية للثقافة، العدد 24، سنة 1993م ص 84.

وتتمحور النظرة المركزية الكاشفة عن الجمال في كتب عبد القاهر عند إمعان الفكر من خلال دور المبدع ودوره في الصياغة والرؤية وفي تشكيل عملية الإبداع، والتي تدور دلالاتها عنده على معطيات أربعة: (التركيب، والتعليق، والتأليف، والإسناد)، وهذه الأسس هي من تقوِّم الإطار الكلي لنظرية النظم.

وتبقى المعطيات التي ساقها الجرجاني كطروحات تمخضت من تكوينات بدأت من شيوخ العربية أمثال: سيبويه (ت 180 هـــ)، وبشر بن المعتمر (ت 210 هـــ)، والواسطي (ت 306 هـــ)، و الخطابي (ت 388 هـــ)، والعسكري (ت 395 هـــ)، والباقلاني (403 هـــ)، والقاضي عبد الجبار (ت 415 هـــ)، فهي ثمار تلاقحت، وجهود عقول تلاحقت؛ فأولدت لنا ما يسمى بنظرية النَّظم، لتعالج لنا كيفيات الصياغة، وإمكانيات التصميم اللغوي على صعيد النص بمؤازرة السِّياق.

ثم إنّ الحديث عن المعطيات الجمالية لنظرية النظم يسوق إلى الحديث عن ماهية النظم في البنية الفكرية الجرجانية، بوصفها "وحدة كلية "[1]، قدَّم الجرجاني اجتراحات جمالية تفيد النص وتخدم المبدع، لأنّ كُلاً من المبدع والنّص، إنما يشكلان عملية تواصلية قائمة على أساس الصياغة وحسن التصوير والتأليف، ولقد أولى "الجرجاني" الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض "[2]، ومن هنا نرى للجمال عنده علاقة وثيقة بالعقل[3]، فالجمال عند " الجرجاني " يمر بثلاث مراحل حتى يستوي جمالاً متكاملاً.

جمال طبيعي عقل = جمال عقلي ذاتي = جمال عقلي مصنوع.

[1] – حاتم صالح الضامن، نظرية النظم، سلسلة الموسوعة الصغيرة (47)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1979م، ص 100.

[2] – الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية و فايز الداية، مكتبة سعيد الدين، دمشق، ط2، 1407 هـــ 1987م، ص 469.

[3] – الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 111.

ومما لا شك فيه أنّ ناقداً بلاغياً وإعجازياً مثل عبد القاهر الذي ورث الفكر الأشعري وتمرّس في فنون اللغة وعلومها وأفاد من علوم القوم على تباين الأفكار والمشارب استطاع أن يكوِّن نظريةً متكاملةً أقل ما يقال فيها أنها باتت من المسلَّمات العقلية، والتي لا يملك العقل حيالها إلاّ أن يذعن لجماليتها وفائقيتها الفنية.

علاقة الجمال بالفن: الفن قديم قدم الإنسان وقدم الحضارة الإنسانية، ونما وازدهر معه ليتعلق الفن بمظاهر الجمال وأشكاله التي كانت تعبر عن خلجاته ووجدانياته وكل ما له علاقة به، وحيثما وجد " الفن " وجدت معه الحضارات والثقافات بأنواعها و ألوانها، وإنما عرفت الأمم بما تملكه من علوم وفنون، فقد عُرف المصريون بأهراماتهم واليونانيون بعلومهم، والرومانيون بتشييدهم للعمران، كما برع الصينيون بصناعاتهم المتعددة، فما من أمة إلاّ و عرفت بما وسمت به، و في خضم هذه مدلهمات الحياة و مع بذور الدين والطقوس السحرية الطوطمية للعبادات تواجد الفن، في كل مظهر من مظاهر الحياة والموت والخلود.

ومنه يعتبر الجمال هو المحدد الأهم للفن والمسيطر عليه، فبواسطته نحكم على أي عمل فنيٍّ بأنّه جميل، " و لكن الفن ليس هو الجمال، إذ قد يوجد الفن و لا يوجد الجمال فيه، إما لطبيعة ذلك العمل الفني الذي ربما كان تصويراً للقبح، وإما لأن الفنان قد غلب عليه الجانب الفني، فلم يأبه لمراعاة الجمال "[1].

وإننا لنلمح خلطاً كبيراً عند بعض المهتمين بالجمال، حينما نجدهم يقحمون الفن بالجمال، على أنهما شيء واحد، وهذا غاية الخطأ، والحقيقة أنّ لكل منهما تعريفاً خاص، تحدث عنه أهل الاختصاص بالجماليات.

والسبب في ذلك أنهم اعتقدوا أنّ الفن هو الميدان الوحيد للجمال، وأنّ الجمال مقصور على الفن، ومن هؤلاء الفيلسوف " هيغل " الذي قال : " نقصر مصطلح علم الجمال على الفن

[1] – صالح أحمد الشامي، الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1، 1407 هـ ، 1986م، ص 24.

الجميل " و قال " الموضوع الحق لبحثنا هو جمال الفن منظوراً إليه على أنه الحقيقة الوحيدة لفكرة الجمال "[1].

ولأنّ الفن من القيم الإنسانية الفاضلة التي يزخر بها الوجود المادي والمعنوي والتي لا يتحقق مبدأ الكمال إلا من خلال تحقيق كمال الجمال في عنصره، وإلى هذا أشار تعريف " جوليس جولد " بأن مفهوم القيم يشير إلى المقننات الثقافية المشتركة والتي وفقاً لها لا يمكن أن تقيم وتقدر اللياقة في الجانب المعنوي والجمالي والإدراكي لأهداف الاتجاهات... ويكون تقييم الرغبات والاتجاهات من خلال المقارنة بالأهداف الأخرى ويجدر بنا أن نميز بين الاتجاهات المختلفة في تحديد مفاهيم القيم "[2].

وقد حاول " جون ديوي " أن يوضح الصلة بينهما فقال: إذا بحثنا عن الصلة بين الفن والجمال وجـــدنا: أنّ الفن يشير إلى العمل الإنتاجي، وأنّ الجمال يشير إلى الإدراك والاستمتاع"[3]،ولنبدأ مع سقراط الذي كان يرى أنّ الفن(Arte) "تقليد الطبيعة، ويظهر ذلك جلياً في حديثه مع الفنان برّاسي، فقد زاره سقراط مرةً و دار بينهما الحديث الآتي، يقول سقراط: أليس حقيقة يا برّاسي أنّ الرسم هو تعبير عما تشاهده ؟...خذ مثلاً على ذلك فإنك عندما ترسم الأشياء مقعرة كانت أو محدبة معتمة أو فاقعة صلبة أو رخوة صغيرة أو كبيرة فإنك تصورها بالألوان مقلداً الطبيعة. ويجيب برّاسي : هذا صحيح ..."[4]، وهذا الذي ذهب إليه سقراط في إقناع صديقه بأنّ عمل الفنان صادر عن ما تراه عيناه، وتستوعبه نفسه، عنده تأتي الملكة الولود لتترجم موهبة الطبيعة في الإنسان، لتجسّد الجمال بأفانينه الراقية " فالفن نتاج جمالي صادر عن الوعي الجمالي، إنه ممارسة انبعثت من رؤية الفنان لعالمه وطريقته في فهمه وتعامله معه، والنقد

[1] – صالح أحمد الشامي، الظاهرة الجمالية في الإسلام، ص 25.

[2] – محمد عزيز نظمي سالم، قراءات في علم الجمال: الاستطيقا النظرية و التطبيقية، الجمالية و تطور الفن، 1996م، ج 3 ص 7.

[3] – صالح أحمد الشامي، الظاهرة الجمالية في الإسلام، ص 25.

[4] – أوفسيانيكوف/ ز. سميرنوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تر: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ط2، ص 18.

الجمالي يهتم بالفن بوصفه تملكاً جماليّاً للواقع، ولا يقتصر مجاله على النقد الفني أو الشكل الفني، إنه ينهض بدراسة السمات التي يتميز بها الفن عامة على أنه شكل مجازي، ويهتم أيضاً بطبيعة العلاقة التي تجمع الفن والواقع والمثل العليا التي تتبناها المذاهب الفنية عامةً"[1]، يقول السيد قطب في بيان العلاقة بين الغرض الديني بالغرض الفني و ائتلافهما معاً وفي عدم تنصل الواحد عن الآخر " والفن والدين صنوان في أعماق النفس، وقرارة الحسّ، وإدراك الجمال الفني دليل الاستعداد لتلقي التأثير الديني، حين يرتفع الفن إلى هذا المستوى الرفيع، وحين تصفو النفس لتلقي رسالة الجمال "[2].

وهو عند " عز الدين إسماعيل " بأنّ وظيفة " الاستطيقا تصبح علماً نظرياً يبحث في مشكلات الجمال في الفن"[3].

فقصدُ سيد قطب من خلال ما تقدّم، بأنَّ الدين و الفن كلاهما يحملان مهمة واحدة، فمناط هذه المهمة قائمة على استجلاء و استيفاء أقنوم الجمال، فإذا بلغ الفن درجة التأثير في النفس، وكان الدّين مرافقاً له، حصل بذلك المقصد الجمالي المتوخى.

علاقةُ الجَمال بالإبداع الفنيِّ (الصُّورة الشّعرية):

1 – الصُّورة الجمالية: إنَّ الحديث عن الصّورة، هو في الحقيقة حديثٌ عن صناعة مشهد جمالي ما. كيفما كان شكله، أو لونه، أو هيئته، لأنّ الجمال جوهر لا يُدرى كُنْهه، ولا تَخْلُص العقولُ لتخليص الحقيقة منه، لذا فاقتران الصُّورة بالجمال إنَّما هو اقترانُ ائتلاف وانجذَاب، فكل صورة تُعبّر عن الجمال بِشكل من الأشكَال، ولأنّ الصّور تختلف وتتمايز عند النَّظر، فكذلك

[2]– سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، بيروت/ القاهرة،(د.ت.ط)، ص : 144.

[3] – عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض و تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، ط 1، 1955م، ص 27.

أشكال الجمال تختلف معها طرداً وعكساً، والمفيد أنّ أي صورة يمكن أن تكون صورةً جمالية إذا أردنا النظر إليها نظرةً جمالية، أو نظرةً فنيةً.

وقديماً اتخذت الأمم القديمة في طقوسها وعقائدها من الصُّور تعبيراً من تعابير الفن الجمالي المعبِّر عن قوة غيبية موصوفة بنعوت جمالية معينة، فمثلاً قد اتخذ قوم نوحٍ (عليه السلام) من أمواتهم تماثيل لصورٍ من طينٍ مُجَندَل، تعبر لهم عن جمال في أمتع صوره، وعبَّاد الكَواكب والأجرَام، وكل عابدٍ لشجرٍ أو حجر قد صيَّر من عابده من خلال تلك الصُّورة جماله الآسر، وجلاله وكماله الأبدي؛ ومن هنا تكمن المفارقة بين الصورة الفنية والصورة الجمالية حيث حظيت تمتاز الصُّورة الجمالية كونها تحوي مجموعة من الخصائص الفنية تزيد من أفضلية النص وهي: الجاذبية، والتشويق، والإثارة الجمالية، وامتصاص الانفعالات، والغنى الجمالي.

2 – التّجربة الجمالية: يكمُن سِرُ التّجربة الجمالية في مدى معرفة القِيم الإبداعية للعمل الأدبي، والتي تنبني على فهم وإدراك التجربة الجمالية للشاعر داخل سياق عمله، لأنها هي من تخبر عن مكنون الإبداع الفني للمبدع وتُبِنْ عن جلال تجربته وقت مخاضها، وإبَّان نضجها، وبذلك تختلف التجارب باختلاف الحالات المؤثرة فيها، والتّجربة الشّعرية للشاعر هي من تصنع جمال التّجربة في الحياة وتساعد على بعثها بشكل لائق، واللغة هي أحد الأدوات التي تمكن المبدع من إخراج فيوضه العاطفية، وصوغ جمالياته الفنية استناداً إلى " كيفية لغـــوية خاصة "[1]، بوسعها حمل التجربة والتعبير عنها، إذ إنّ الاستخدام الخاص لتلك اللغة المبدعة هو من يعطي للصورة الجمالية كامل تجربتها، وقد حاولت اللغة بأساليبها ووظائفها المتعددة أن تمدّ خيالات الشُّعراء والمبدعين بطاقات إلهامية مجاوزةً إطار المألوف، معبرةً عن درجة " تفاعلها مع جملة العوامل التي تشكل

[1]– الربعي محمود، مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، مجلة عالم الفكر، المجلد 23، العدد 1– 2، الكويت، 1994،ص 76.

التجربة ومن ثمّ قدرتها على التعبير عن مخاض عصرها"[1]، وترجع جذور الجمالية بتجاربها إلى الإنسان الأول الذي مارس الجمال كلعبةٍ ثم كفن، ليغدو الجمال عنده حياةً بممارساتها ومعاناتها، لقد عرفت التجربة الجمالية أطواراً وتغيرات منذ أن عَرف الإنسان الجمال في الأشياء والأشكال والهيئات ومسارح الكون، وحاول عبر تلك المفاهيم أن يصل إلى الجمال المطلق كما يفهمه ويتحسسه بتجاربه المتعددة، فنجد مثلاً نظرية المحاكاة التي اعتمدت الجمال الطبيعي كمسلك للوصول إلى بواطن الأشياء والكون أولاً، وإلى مفهوم التناسب الذي يتأسس من نظام الأشياء الكثيرة في ذلك كله ثانياً[2]، لأنّ الجمال تستشعره الحواس عن طريق ما يعتمل في عمق النفس من لذة ومتعة وإيحاء.

لذا وعند البحث والتّقصي نجد أنّ التجربة الجمالية ربطها الفلاسفة أمثال " أفلاطون " ومن بعده تلميذه " أرسطو " بمفهوم (المحاكاة) الصورة الشعرية، فالشاعر عند " أفلاطون " كالرسام يحاكي الطبيعة، والتي تضارع وتشابه في حقيقتها طبيعة أخرى فطرها الله في عالم المثل الذي يقبع فيما وراء الطبيعة، الذي هو عالم ميتافيزيقي يحتوي على كل شيء حقيقته الجوهرية الخالدة وما في واقعنا ظلال شوهاء لتلك الحقائق المستقرة في العالم الأزلي، والشاعر عندما يحاكي تلك الظلال، إنما يقدم عملاً بعيداً عن الحقيقة بثلاث مراتب، كالرسام الذي يرسم سريراً يحاكي فيه السرير الذي صنعه النجار، مقلداً به السرير الذي صنعه خلقه الله[3].

كما جعل " أرسطو " من نظرية المحاكاة أساساً للفنون الجميلة، فهو يذهب إلى القول بأنّ الشعر فن استمدّ نشأته من منبعين وكل منهما طبيعي، المحاكاة كسلوك غريزي في الإنسان،

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة دار الثقافة، بيروت، ط 3، 1981م، ص 10.

[2] – عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي عند العرب، دار الفكر، بيروت، ط ، ص 34.

[3] – ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003م، ص 16.

والانسجام و الإيقاع، فالمحاكاة التي يؤسس لها " أرسطو " في محاورته هي " لفظة موهمة ونحن اليوم نفضل عليها اصطلاح التصوير، ذلك لأنّ الكلمة توحي بالتقليد من حيث المفهوم العام "[1].

فالتجربة الجمالية تتعلق بالوظيفة وما تمثله من قيم جمالية، فإذا بلغ الجميل حد الروعة والبهاء المطلق صار جليلاً، وبهذا يقول " ديمقريط " الذي رأى أنّ الجمال يقع في الجميل، فقد فرق كبار النقاد بين مقولة الجمال ومقولة الجميل، لهذا نراه يقول يجب ألا نسعى إلى كل لذة؛ يجب أن نسعى إلى اللذة المعلقة بالجميل فقط، فالشاعر ترجمان الوحي الإلهي، إذ امتلأت نفسه بفيوضات سخرت له[2]، وقد اهتم الغربيون المحدثون بالنّظرية الجمالية، وبكل ما يتصل بها، لكنهم اختلفوا حول موضوعاتها، فمنهم من انتصر للجمال في الشكل وحده، ومنهم من قصرها على الشكل والمضمون، فاجترحوا لأنفسهم نظرية نقدية جمالية؛ لكن للأسف قد أهملوا ما قدمه العرب من إلمعاتوإلمحات تخصُ أقنوم الجمال، وإذا أنعمت النَّظر فيما كتبه النقاد العرب، ألفيت جهوداً وتجارب و مفاهيم رائدة تنم عن فَذلَكَات رائعة.

وقد تجلت التجربة الجمالية عند النُّقاد العرب فيما كتبه جهابذة البلاغة والنّقد، بدءاً "بالجاحظ" الذي مايز بين (اللَّفظ و المعنى)، فعدَّ اللفظ (أي الشكل) هو مقصود الجمال، أما المعنى فكان بالنسبة له العارض الذي لا سلطان له في نظام الكلام، ولعل ما باح به " الجاحظ" عندما عرض العلاقة التي تتحتم أن تتم بين اللفظ والمعنى، حتى تكتمل (الصياغة)، وتظهر جماليتها في صورة مُثلَى تروق للعيان، وتحلو على اللسان، في أجمل صورة، في قوله: " ومتى شاكل اللفظ معناه، وأعرب عن فحواه، وكان لتلك الحال وفقا، ولذلك القدر لفقا، وخرج من سماجة الاستكراه، وسلم من فساد التكلف، كان قميناً بحسن الموقع، وبانتفاع المستمع"[3]، وهي أول تجربة

[1] – عبد المطلب جبر، المصطلح و الأداة في " الصورة الفنية ، مقدمة لتأصيل المفهوم، مجلة علامات، ج64، مج 16 فبراير، 2008م، ص 285.

[2] – فؤاد مرعي، الجمال و الجلال – دراسة في المقولات الجمالية – طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، دمشق، ط1، 1991م، ص 40.

[3] – الجاحظ، البيان و التبيين، تح: محمد عبد السلام هارون، ج 2 ص 20.

جمالية يكون " الجاحظ" قد خاض عبابها وأثَّلَ لمبدئها ومنتهاها، مومئاً لأول نظرية بلاغية عرفها العقل العربي، ولعل في الخبر المتقدم في خبره مع أبي عمر الشيباني ما يدل على استيائه لاستجادة " أبو عمر " للبيتين وكان حقهما الرد جمالياً، لأنه لا معنى للمتذَوق الجمالي فيهما، هذا مع أنهما يحملان معناً أخلاقياً، لكن المتذوق الجمالي لا يعنيه شرف المعنى.[1]

وتوالت التَّجارب الجمالية في حقل النقد الأدبي عند العرب لتلوح إشارات التجربة أكثر فأكثر عند دهاقنة البلاغة أمثال: قدامة، وابن طباطبا، وعبد القاهر، والسَّكاكي، وابن الأثير...ومنذ قام " النابغة الذبياني " ناقداً، وخطيباً مصقعاً، يصوِّب ما عَاجَ من أخطاء الشعراء، كاشفاً عن عُوَار الشِّعر وعيوبه، ساعياً إلى الكشف عن البعد الأنطولوجي Lontologie في التجربة العربية يومذاك، رغم سَذاجَة المجتمع، لتدل التجربة الفنية على ملامح التفكير الجمالي عند الشاعر العربي المتذوق للجمال، وهؤلاء المتذوقون الجماليون يبحثون عن عناصر الجمال في الجميل، وفي نظر" الجاحظ" أن من شعراء العرب شعراء جماليون لا همَّ لهم ولا شغل لهم إلا ترديد النظرة مرةً بعد مرة في نتاجهم الأدبي متأملين لبنائه الفني[2].

وبناءً على ما تقدم فإنّ مفهوم التجربة الجمالية يتعلق بالشكل والمضمون، ولئن انحاز بعض المفكرين إلى ناحية دون أخرى، وعذرهم في ذلك أنّ بعض النقاد البلاغيين والفلاسفة العرب لم يروا مفهوم الجمال شكلاً منفصلاً عن المضمون، فالمضمون عندهم يعدُّ الحالة الروحية والنفسية للشكل، وللكلام جسد وروح، كما قال ابن طباطبا، وللنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها، وقد حاول فلاسفة الإسلام كالفارابي فهم الجمال فهما عربياً بعيداً عن الاجترار اليوناني، لكنه لم يزد أن فسّر الجمال قائلاً " والجمال والبهاء والزينة في كل موجود، هو أن يوحد وجوده

[1] – رضية بنت عبد العزيز بن شعيب تكروني، خطة بحث في موضوع: الأسس الجمالية في النقد الأدبي عند الجاحظ، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، المملكة العربية السعودية، 1423هـ ـ 2002م، ص 120.

[2] – ينظر: الجاحظ، البيان و التبيين، ج 2 ص 13 ، 14.

الأفضل، و يحصل له كماله الأخير، وإذا كان الأول وجوده أفضل الوجود؛ فجماله فائق الجمال، كل ذي الجمال، وكذلك زينته وبهاؤه، ثم هذه كلها له في جوهره وذاته ..."[1].

وقد تجلت التجربة الجمالية بشكل جلي في منجزات النقاد و البلاغيين العرب القدماء على سمت و نهج ما عرضه كل من : الجاحظ وابن قتيبة وقدامة وابن طباطبا وابن رشيق والجرجاني وحازم القرطاجني وغيرهم كثير، ليدل كل واحد من هؤلاء عن صميم تجربته حول الجمالية وبنياتها التكوينية، ولعل أجمل تجربة جمالية، كانت نظرية (عمود الشعر)، والتي وضع معاييرها " المرزوقي " لتضحى بعده من أجمل التّجارب التي أرسى دعائمها العقل العربي.

[1] – الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة، تح : ألبير نادر، المطبعة الكاثولكية، بيروت، (د ـــ ط)، 1959م، ص 35.

الفصل الأول:

صورة المجتمع العباسي في عصر ديك الجن الحمصي

- ✓ الحياة السياسية
- ✓ الحياة الاجتماعية
- ✓ الحياة الفكرية والثقافية
- ✓ الشَّام في عهد العبّاسيِّين

العصر العباسي الأوَّل (عَصرُ الشَّاعر : 132هـــ ــ 232 هـــ) :

لا يخفى على كل ذي عقل و فهم، ما كان يمثله العصر العباسي عموماً، والعصر الأول منه، على وجه الخصوص، " عصر حضارة العرب "[1]، من نهضة علمية وفكرية ومعرفية مَّهدَت لنهوض مجتمع متمدن جديد، بخصوصيَّاتٍ ومَفاهيمَ جديدة، بعدما عاشه من بـــداوة وقســـاوة، وجفاء وجفاف، لقد كان لدخول تلك الأمم والأجناس إلى الإسلام، المختلفة الأهواء والمنازع، والأذواق والمشارب، أدى ذلك إلى تغير الواجهة الاجتماعية والثقافية للفرد العربي، حيث لعب هذا التَّغير في صقل مواهبه، وإذكاء ذكائه، وجموح خياله، وحسن مثاقفته لعلوم القوم، في دربة ومران، وتمرس وافتنان.

كماساعد هذا الانفتـــاح على تـــلك الثَّقافـــات، والامتزاج والتَّماهي مع الآخر في بناء دولة متماسكة الأركـــان، قـــوية الدّعـــائم، يقودها العقل والعلم، ويسودها الدين والعدل؛ وفي ما يلي أهم ما شهده هذا العصر من أحداث و تطورات عملت بشكل أو بآخر بالتأثير على البيئة الشِّعرية للشَّاعر، لتظهر نتاجاتها و إبداعاتها على الشِّعر و على واقع الشاعر معاً .

المبحث الأوَّل:الحياة السياسيَّة

كانت بلاد الشام كغيرها من بلاد الإسلام تحت الحكم العباسي، بعد أن افتكها بنو العباس من الأمويين، فقد كانت الشام أمويةً صِّرفة، حكمها الخليفة معـــاوية بن أبي سفـــيان (ر ض) ت60هـــ ، وقد دام حكم الأُمَوِّيين للشَّام قرابة اثنتين وتسعين سنة، " فانتقلت الخلافة، في سنة (132 هـــ (749 م)، من الشام إلى العراق، من بني أمية الذين كانت دولتهم عربية عصبيّة إلى بني العباس الذين أصبحت دولتهم دينية جامعة، وقد كانت البداوة غالبة على المجتمع الأموي تتبدى في المثل العليا التي كانت بدويةً جاهلية "[2].

[1]– بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة، ط 1، 2014، ص :

[2]– عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، بد، تا، ج 1 / ص : 33.

وقد ظل المجتمع الشامي متأثراً بتلك الحياة التي ألفها وعاش عليها زمناً طويلاً، لذا صار عليه أن يواكب عهداً وعصراً جديداً بحمولاته وتطوراته، وإن كان ذلك العهد قد حمل معه بقايا وأوشاب، كان على العباسيين أن يناضلوا من أجل تغييرها، وقد عمل بعض أعوانهم من غير العرب على التَّخفيف من شدَّتها ووطأتها" فقد كان بنو أمية شديدي التَّعصب للعرب والعربية، فكان كل شيء في دولتهم عربيَّ الصبغة، وكانت جمهرة العرب منتشرة في كل مكان امتدَّ إليه سلطانها، فلما قامت الدولة العباسية بدعوتها، لم تجد لها من العرب أنصاراً وأعواناً مثل ما وجدت من الفرس وأمم الأعاجم، فاكتسحت بهم دولة بني أمية وأسست دولةً قوية كان أكثر النّفوذ فيها من الموالي، فاستخدمهم الخلفاء والأمراء في كل شيء من سقاية إلى قيادة الجيوش والوزارة "[1].

غير أنَّ قيام الزُّبَيْرِيِّين في الحجاز، والخَوارِج في الجَزيرة، والشِّيعِيِّين في العِراق، فُتَّ في ساعد الأُمَوِيِّينَ، " فأراد بعضهم أن يسلك مسلك غيرهم فيمحو سلطان الأُمَويين محواً على نحو ما كان يريد ابن الزبير والخوارج والشيعة وابن الأشعث ويزيد ابن المهلب "[2]، وبعد اضطراب الأحوال في أواخر عهد بني أمية بسبب الظلم و ضعف الحكام وكان ذلك في عهد الوليد بن يزيد بن عبد الملك، والذي كان مدمناً للخمر، مجالساً للفسّاق والغواني، وقتها بدأ الضَّعف يسري في أوصال الدولة الأموية، مما جعل عيون المتربصين من أعدائهم تحيـــط بهم من كل جهة، فعمَّت الفتن، وتفاقَمت الأمور، وتأزَّمت، حيث قَتَلَ أهل مصر أميرَهم حفص بن الوليد الحضرمي، وقتل أهل حمص عاملهم عبد الله بن شجرة الكندي، وأخرج أهل المدينة عاملهم عبد العزيز بن عمر بن عبد العزيز، وبسبب هذه الإحداث لم تدم خلافة يزيد أكثر من خمسة أشهر[3].

ومن الأسباب التي أسهمت في أفول نجم بني أمية، واسترار بدرهم، وسارع في ظهور الخلافة العباسية، هو شعور الموالي من الفرس والتُّرك بأنَّ اعتناقهم الإسلام لم يقدهم إلى مساواتهم بالعرب، الذين نظروا إليهم نظرة احتقار؛ فتاقت نفوسهم إلى التخلص من حكم الأمويين، ومالوا

[1]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات و إنشاء لغة العرب، دار الجيل، بيروت، ط 1، 2003، ج 2، ص : 521.

[2]- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط 8، بد، تا ص : 9.

[3]- اليعقوبي، تاريخ اليعقوبي، دار صادر، بيروت، لبنان، 1960، ج 2، ص : 335.

إلى نصرة بني هاشم[1]،فقد بدأت دولة بني العباس في الظهور والتشكل بداية من الدعوة السرية لهم من بلدة الحُمَيمَة ببلقاء الشام سنة 100 هـــ بقيادة محمد بن علي بن عبد الله بن عباس، الذي يبعث الدُّعاة والنُّقباء إلى العراق وخراسان، ويأمرهم بالدعاء إليه، وإلى أهل بيته، واستمرت هذه الدعوة سرية إلى سنة 127 هـــ[2].

ليتحول الأمر بعد ذلك إلى حرب معلنةٍ يقود زمامها بعض قادة بني العباس ألا وهو أبو مسلم الخرساني الذي عرف ببطشه ودهائه، وولائه للعباسيين، ليقود المناضلين من أهل خراسان ضد الأمويين، وليؤلب القلوب ضدهم، ويجمع الصفوف لهم، فأخذ أبو مسلم يدعو إلى إمام من آل البيت الهاشمي و هو إبراهيم بن محمد بن علي بن عبد الله بن عباس، وفي هذه الأثناء وتحديداً سنة (132 هـــ)خفق العَلم الأسْود شعار العباسيِّين على حصون دمشق إيذاناً بزوال دولة بني أمية، و قيام دولة العباسيين،[3].

ليعتلي أبو العباس عبد الله بن محمد بن علي بن عبد الله بن العباس بن عبد المطلب بن هاشم (132هـــ - 136هـــ) عرش الخلافة العباسية، فما كان منه إلا أن قام بتتبع والتَّخلص من أصحاب النفوذ والسلطان في دولته؛ ويحكي عبد الله بن المعتز في " طبقات الشعراء "[4].

حيث يُلمح إلى دور الشعراء في بلاط الخلفاء، مما جعلهم يحرضونهم على خصومهم من بني أمية، إذ قالوا أنَّ سُدَيف بن ميمون دخل مرةً على أبي العباس السفـــاح مهنئاً له بالخـــلافة، وعنده جماعة من بني أمية "سليمان بن هشام" وبعض من بنيه، فأنشأ سُدَيف يحرض السَّفاح بقوله :

---

[1]- حسن إبراهيم حسن، تاريخ الإسلام السياسي و الديني و الثقافي و الاجتماعي، الجيزة، ط 7، 1964، ج 2، ص :14.

[2]- المسعودي مروج الذهب، تح : محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط 3، ج 3، 1958.

[3]- المسعودي، (أبي الحسن علي بن الحسين بن علي 346هـــ) مروج الذهب، و معادن الجوهر، تح : محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، ط 3، 1958، ج 3، ص : 267.

[4]- عبد الله بن المعتز، شرح صلاح الدين الهواري، دار و مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط 1، 2002، ص: 34. و ينظر: ابن قتيبة، الشعراء و الشعراء، تح : مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1958، ص : 514. و ينظر : المبرد، الكامل في اللغة و الأدب، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 1997، ص : ج 4، ص: 288.

ـــ أصبَحَ المُلكُ ثَابتَ الأسَاسِ * بالبَّهَاليلَ مِن بني العبَّاسِ.**

ـــ لا تُقيلنَّ عَبدَ شمسٍ عِثَارا * واقْطَعَنَّ كُلَّ رِقلَةٍ و غِرَاسِ.**

"ثم مضى يستثيره على الفتك بهم، حتى استشاط غضباً وحنقاً وثارت ثائرة أبي عبد الله السَّفاح، وكان قد دعاهم إلى مَأدَبَة كبيرة، حتَّ إذا قدموا وتهيؤا للطعام وقف سُدَيف ينشده قائلاً[1]:

ـــ لا يغرنَّك ما تَرى مِن رجـــالٍ * إنَّ تحت الضلوع داءً دويَّـــاً.**

ـــ فضَع السَّيف و ارفَع السَّوط حتىَّ * لا ترَى فوقَ ظهرها أمويَّاً.**

فأعمل فيهم أبو السفاح السيف، حتى أتى عليهم جميعا، ويقال أنهم شُدخوا بالأعمدة "وبعد وفاة السَّفاح استلم أخوه المنصور سُدَّة الخلافة، وكانت قبضته على مناوئيه أشد عليهم من أخيه، فأول عمل قام به أبو جعفر المنصور هو تمصيره لعاصمة حكمه الجديد مدينة بغداد سنة 146 هـــ وتأنق في بنائها، واتخذها عاصمة له، كما كانت دمشق عاصمة للأمويين، فقد عمل المنصور على الاستعانة بالبرامكة* من الفرس، للقضاء على الثورات التي كانت تتهدد أمن الخلافة و استقرارها كالمانوية والمزدكية وغيرها؛ فاستغل أبا مسلم الخرساني داعية العباسيِّين في القضاء عليها وقمعها وإخمادها.

ومن بين تلك الثَّورات، ثورة عمه عبد الله بن علي الذي خرج بحرَّان والشام سنة 137 هـــ ، وثورة محمد بن عبد الله بن الحسن بن علي بن أبي طالب (ر ض) والملَّقب **بالنَّفس الزَّكية**،وهو أحد دعاة الزّيدية،الذي قتله المنصور بالمدينة واستتب الأمر لبني العباس بعد أن هدأت تلك النَّائرة، والنَّعرات الثائرة، واقتنع خصومهم من مناوئيهم أن لا سبيل إلى الطّـــمع في السُّلطة، فبدأ التَّزلف والتّودُّد من قِبَل الشيعة الإمامية جميعاً الاثني عشرية والإسماعيلية،لمبدأ التَّقيَّة الذي كانوا

[1]- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول، دار المعارف، بد، تا، ص : 305.

* البرامكة أسرة فارسية كان منها وزراء الدولة العباسية حتى نكبهم الخليفة هارون الرشيد سنة 187 هـــ و كلمة برمك : هي رتبة وراثية خاصة برئيس الكهان بمعبد (نوبهار) ببلخ، و كان البرامكة قبل إسلامهم يملكون الأراضي التابعة لهذا المعبد، و يتولون فيه رئاسة كهان النار.

يأخذون به،وفرقة الكيسانية وهم أصحـــاب أبي هاشم بن محمد بن الحنـــفية، فأنهم لم يجدوا غضاضة من أن يتنازلوا على الخلافة، وهذا ما يبرر وقوف شعرائها في صفوف العباسيين مادحين ومثنين[1].

وهذا ما جعل بعض شعراء الدعوة العباسية، ينحون باللائمة على **آل علي** من العلويِّن طلبهم الخلافة، وفي ذلك يقول مولى لتمام بن العباس بن عبد المطلب راداً على أحد خصومه من العلويين[2] :

ــ جَحَدَتْ بنَي العبَّاس حقَّ أبِيهِم * فمَا كُنْتَ في الدَّعوى كَرِيمَ العَواقِبِ.**

ــ متىً كانَ أولادُ البَنات كوارثٍ * يَحوز و يُدْعى والـــداً في المَناسبِ.**

ليتولى المهدي محمد بن عبد الله (158هـــ ــ 169 هـــ) بعد أبيه المنصور وكانت أيام ولايته زاهرة عامرة يقول زند بن الجون (أبو دلامة) وقد دخل عليه مهنئاً له بالعرش، في قصيدة قد جمع فيها بين رثاء المنصور، وتعزية المهدي في والده، ويذكر في كل بيت المعنيين معاً، وفي القصيدة حلل من جميل البديع، وخاصة الطباق ومنها [3]:

ــ عَينانِ : واحدةٌ تُرى مَسرورةً * بإمَامِها جَذْلَى وأخْرى تَذرِفُ.**

ــ تَبكِي وتَضحكُ مَرةً، ويَسوءها * مَا أبصَرتْ ويَسرُّها مَا تَعرفُ.**

ــ فيَسؤها مَـــوتُ الخَلِيفةِ مُحرِماً * ويَسرُّها أنْ قَـــام هذا الأرْأفُ.**

وخلفَ المهدي بعد وفاته ابنه موسى الهادي (169هـــ ــ 170 هـــ) وقد كان شرس الطباع، قاسي القلب، صعب المراس، في أخلاقه حدة، كما وصفه المسعودي في مـــروج الذهب،

[1]- المصدر السابق : ص : 305 – 306.

[2]- عبد الله بن المعتز، طبقات الشعراء، صلاح الدين الهواري، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط 1، 2002، ص : 43 – 44.

[3]- أبو دلامة زيد بن الجون، الديوان، شرح و تح : أميل بديع يعقوب، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1994، ص : 82 – 83.

وبعد وفاته تقلَّد الخلافة هارون الرشيد (170 هـ - 193هـ) فقد كان ريحانة بني العباس وأشهرهم، وأكثرهم خيراً، وأوسعهم علماً، وأجمعهم لخصال البِّر، فقد كانت دولته من أحسن الدول، وأوسعها رقعة ومملكة[1].

وفي زمنه كانت محنة البّرامكة ونكبتهم المشهورة (187 هـ ـ 802 م) وهي السنة التي حجَّ فيها هارون الرشيد مع جعفر البرمكي[2]، بعدما كانوا ذوي بأسٍ وشوكةٍ ومنعة، يصفُ ابن الأثير ما حظي به البرامكة من منزلة علية، ودرجة رفيعة في ظل الرشيد فيقول " استوزر الرشيد يحيى بن خالد، وقال له : قد قلدتك أمر الرعية فاحكم بما ترى، واعزل من رأيت، واستعمل من رأيت، ودفع له خاتمه "[3].

وها هو الشاعر مروان بن أبي حفصة يصف جعفر بن يحيى* وزير الرشيد بالآمر المتنفذ في حكمه، فيقول :[4]

ـ أبرَّ فَما يرجو جوادٌ لحَاقَه * أبو الفَضل سبَّاقُ اللَّهَاميم جَعفرُ.**

ـ وزيرٌ إذا نَاب الخليفةَ حَادثٌ * أشَـار بما عنهُ الخليفةُ يصدُرُ.**

وهو صاحب اليد البيضاء على الإسلام وتاريخ العرب، فقد بلغ سلطان الدولة في وقته مكانةً عليةً، حتى وصل أمره إلى أقاصي بلاد الروم، وبعد أن تولى أبو عبد الله محمد الأمين (193هـ ـ 198 هـ) ولاية الحكم والتي عهد بها إليه والده الرشيد، والتي لم تدم إلا قليلا وكانت أمارات المؤامرة فيها واضحة، فقد قام الأمين بخلع أخيه المأمون من ولاية العهد، وأراد

---

[1]- أحمد شلبي، موسوعة التاريخ الإسلامي، ج 3، ص : 145.

[2]- الطبري (أبو جعفر محمد بن جرير)، تاريخ الرسل و الملوك، تحقيق محمد أبو الفضل، القاهرة، مصر، د ـ ط، 1969، ج 8، ص : 89.

[3]- ابن الأثير (أبو الحسن عز الدين علي بن أبي الكرم ت 630 هـ)، الكامل في التاريخ، راجعه و حققه، محمد يوسف الدقاق، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1987، ج 6 / ص : 107.

* جعفر بن يحيى البرمكي وزير هارون الرشيد، و مؤدب ابنه المأمون.

[4]- أورده ابن خلكان في ترجمة معن بن زائدة، نقلاً عن طبقات الشعراء لابن المعتز ص : 38.

تنصيبَ ابنه موسى الأمين مكانه، بعد أن مزَّق الكتاب الذي كتبه أبوهما هارون الرشيد بالكعبة، ونصَّ فيه أن يليَّ الأمين أخوه المأمون[1].

فوقعت الوحشة بينه وبين أخيه، وكان ذلك بتدبير من الفضل بن الربيع، والتيِّ كانت سبباً في نهاية أبي عبد الله الأمين، على يد طاهر بن الحسين،وفي عهده ثارت بلاد الشام بقيادة أبو العُمَيطر السُّفياني و هو علي بن عبد الله بن خالد بن يزيد بن معاوية، وبايعه أهلها بالخلافة وطرد السّفياني عامل الشام الأمير سليمان بن المنصور؛ فبعث الأمين جيشاً لقتاله[2].

أما في عصر المأمون (198هـــ ـــ 218 هـــ) فهو عصر العلم والمعرفة ففي زمنه بلغت العلوم منتهاها، والبلاد في العمران مداها، وقيل أنَّه " كان أفضل رجال بني العباس حزماً، وعزماً، وحلماً، وعلماً، ورأياً ودهاءً، وهيبةً، وشجاعةً، وسؤدداً، وسماحةً، وله محاسن وسيرة طويلة "[3].

فقد كان فصيحاً مفوهاً، واسع العلم، راجح الفكر، فيه زَكانَة ورَكانة، ثَقِف لَقِف، قال هو عن نفسه مادحاً إياها " معاوية بِعَمْرِه،وعبد الملك بحجَّاجِه، وأنا بنفسي "[4]، لكن أهم ما يميزه عن غيره هو ميله إلى العلويين، هؤلاء العلويون الذين ساموهم آباؤهم أشد صنوف العذاب، كما فُعِلَ بأشياعهم وأمثالهم من الأمويين من قبل وسببُ ميل المأمون إلى العلويين كان بسب تشيعه، فاتخذ الراية الخضراء شعارهم بعد أن كان شعار العبـــاسيين السواد، كما ولىّ **علي الرضا** عهده، لكن بموت الرضا، عادت الخلافة إلى العباسيين[5]، ليتولى المعتصم بالله بعد أخيه أَزِمَّةَ الخلافة لِيُمكِن بذلك للأتراك في دولة الإسلام، كما مَكَّن لهم جدُّه المنصور قبله، غير أنهم يومئذٍ كانوا شرذمة صغيرةً في الجيش إلى جانب العرب والفرس، فما لبثوا حتى استوسق أمرهم، وتكاثر عددهم،

---

[1]– ينظر: لسيوطي، (جلال الدين عبد الرحمان ت 911 هـــ)، تاريخ الخلفاء، تح : محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط 1، 1952، ص : 289 ـــ 299.

[2] -اليافعي، مرآة الجنان، تح : خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1997، ج1، ص : 343 – 344.

[3]– المصدر السابق ص : 244.

[4]– المصدر نفسه ص : 244.

[5]– محمد جلال الدين السيوطي، تاريخ الخلفاء، ص : 307.و ينظر : المسعودي، مروج الذهب و معادن الجوهر، ج 4، ص : 28.

-

لتنتقلَ سياسة الدَّولة بعد ذلك، من أيدي الفُرس إلى أيدي الأتراك الذَّين أخذوا يُنَكِّلون بالفُرس والعرب جميعاً، و سعوا في قتلهم، وموقف الأفشين من أبي دلف وأمره بقتله، لولا أن أنقذه ابن أبي دؤاد معروف[1]،فاستَشرَى أمر الأتراك في مفاصل الدولة آنذاك حتى بات خطرهم يهدد الجميع.

و لم تكن بلاد الشام في فترة العباسيِّين وحكمهم بمعزل أما كان يحدث في بغداد، بل كانت تحت وصايتهم وأنظارهم، إذ كان التَّحول من الأموية إلى العباسية ليس بالأمر السهل والهيِّن عند الشَّاميّين، فلم يدم الوقت طويلاً حتى أدرك الشَّاميّون بأنّ سيادة الشام – يوم كانت مباءةً للعالم الإسلامي – لم تعد قائمةً كما كانت من قبل، بل حوى نجمها الأفول وأضحت أسيرة في أيدي جلاديها؛ وقد شهد (ابن المقفع ت142هـ) في رسالة الصّحابة "أنّ الشّاميين حرموا مما ناله غيرهم، فجعل فيئهم إلى غيرهم، ونُحُوا عن المنابر والمجالس والأعمال ومُنعت منهم المرافق "[2].

ويُضيف " ابن المقفع " أنّ هذه المعاملة للشّاميين خلقت في نفوسهم عداوة مريرة للعباسيين، و تعبيراً عن هذا الظلم فقد حاولوا استرداد سيادة ضاعت، ومجد سلب، فواجهوا الدولة العباسية بثورات متتالية وذلك على طول حقبة أمتدت من (132 هـ ــ 256هـ / 749م ــ 869م)، حاول فيها الشّاميون استرجاع سلطانهم الذّاهب، لذا كانت الدعوة إلى الالتفاف حول رجل منقذ أمراً حتميّاً فرضته الظروف والأحداث، فحمل كثير من ثوراتهم شعار الدعوة إلى رجل منقذ من البيت الأموي يعيدهم إلى ما كانوا عليه، وهكذا التفّ الشّاميُّون حول " الرجل السُّفياني " فكان أهل قنّسرين بقيادة " أبي الورد الكلابي " أول من ثار على العباسيين، فطالت ثورته دمشقَ، وحمص، وتدمر، وحوران، وقد رفع " أبو الورد " شعار البياض في مقابل السّواد، لكن هذه الثورة لم تدم فقد أخمدت نارها سريعاً وقتل فيها أبو الورد[3].

---

[1]– محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر العباسي، دار العهد الجديد للطباعة، القاهرة، ط 1، 1954، ص: 8.

[2] – ابن المقفع، أبو محمد عبد الله، رسالة الصحابة في رسائل البلغاء، تح : محمد كرد علي، القاهرة، 1948م، ص 128 ، 129.

[3] – ينظر: الطبري، (محمد بن جرير 310هـ)، تاريخ الرسل و الملوك، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، 1966م، ج 7، ص 443 ــ 448.

لتتوالى الثورات على دولة بني العباس، فكانت بعد ذلك ثورة " عبد الله بن علي " الذي أعلن أنه أولى بالخلافة من أبي جعفر المنصور، فكان التفاف الشاميين به من قبيل تعلقهم بالمنقذ أياً كان انتماؤه، لكن أكثر الثورات الشامية جراءةً وقسوةً وأبعدها مدى كانت ثورة " أبي الهَيْذَام عامر بن عمارة المُرِّي ت 176 هـــ)، وظاهر الحال أنها فتنـــة بين القيسية واليمنية، وقد اختلفت الأسباب التي أدت إلى اشتعالها[1].

والذي ساهم في إذكاء نار الفتن وزادها اضطرام بأرض الشام هو تقريب أحد الولاة بدمشق اليمنية إليه، وتحامله على القيسية، مما حمل أمثال أبي الهيذام على خوض غمارها، وركوب شعوائها، وقد دامت هذه أمداً من الزّمن غير قليل فأهلكت الحرث والنسل، ولما بلغ " هارون الرشيد" ما جرت على المسلمين من ويلات، وما أسالته من دماء، حرص على إطفائها لئلا تمتد إلى مدنٍ أخرى، وقد أفلح أحد الولاة في ذلك، أما أبو الهيذام فقد اختلف في مصير وفاته.

فقد كانت مدينة حمص بؤرةً[2]لحروب طاحنة حاطمة بين القيسيّن واليمنييّن سنة 181هـــ، ليرسل الرشيد من يصلح بين المتخاصمين، فكان جعفر بن يحي البرمكي هو من أوفده لإصلاح ذات البين(القيسية واليمنية).

وما زال فتيل الثورات مشتعلاً في تُخْم الشَّام لتأتي بعدها فتنة أخرى قادها رجل اسمه أبو العميطر علي بن عبد الله بن خالد بن يزيد بن معاوية (195 هـــ ـــ 189 هـــ) منادياً برفـــــــض العباسيةو " ينادي بفكرة السفياني المنتظر "[3].

وبعد أبي العُمَيطِر قام بالثورة على العباسيين داعيةً جديداً يعرف بـــ " الفَدَيْني " واسم هذا الثائر هو سعيد بن خالد بن محمد، وكان من نسل عثمان بن عفان،وزعم أنه السَّفياني المنتظر، غير أنه وقع فيما وقع فيه من كان قبله، فآل أمره إلى هلاك.

---

[1] – ينظر : ابن عساكر، تاريخ مدينة دمشق، تراجم حرف العين المتلوة بالألف، تح : شكري فيصل، مطبوعات اللغة العربية، دمشق، ص 392 ـــ 426.

[2] – ينظر: كل من اليعقوبي، تاريخ اليعقوبي، دار صادر، بيروت، لبنان، ج 2 ص 41.

[3] – محمد كرد علي، خطط الشام، بيروت، ط 2، 1389هـــ ـــ 1969م ج 2 ص 148.

ولكن، وبعد القضاء على فلول وبقايا الأمويِّين، باتت الشام عباسيةً قلباً وقالباً، ليزخر هذا الصُّقع بشعراء كثيرين عرفوا بشعراء الشام، فقد كانت قصور بني أمية ودورهم عامرة بالشعراء والعلماء والخطباء، يُزجُون إليهم النَّجائب والرَّكائب، فقد كانت دمشق حاضرة من حواضر العلم والمعرفة وقبلة تهفو إليها أفئدة المتعلمين، وتعنو لها جباه الوامقين، كما كانت بغداد بالعراق، والفُسطَاط بمصر، وأصبهان والرَّي بفارس، وقرطبة بالأندلس.

وكان خلفاؤها لا يألون جهداً في إغداق الأموال والعطايا السَّنِيَّة لهم، ومن بين الشعراء الفحول الذين ظهروا بشعرهم، ــ لكنهم اكتفوا بأنفسهم وقصروا شعرهم على بعض ممدوحيهم فقط، نجد ــ " ديك الجن الحمصي " الذي أَخمَلَ ذكره الرواة،فلم ينتبهوا له، لأسباب دينية وسياسية، تقدم ذكرها.

وخلال هذه الفترة التي تبلغ نيِّفاً وسَبعين سنةعاصر فيها الشَّاعر ديــك الجن ستَّةً مــن خلفاء بني العباس، " الرشيد (170 ــ 193هــ) ، والأميــن (193 ــ 198هــ)، والمأمون (198 ــ 218هــ)، والمعتصم (218 ــ 227هــ)، والواثق (227 ــ 232هــ) والمتوكل (232 ــ 247هــ) " لكنها حياة أقل ما يقال عنها، أنها مليئة باللهو والتَّرف والنزق والطَّيش والعَربدة، ومشحونةً بالمآسي والأحزان، لكنها من جهة أخرى قد أبقت لنا إرثاً فنيّاً، وتراثاً شعرياً.

المبحث الثَّاني الحياة الاجتماعيَّة :

تميَّز العصر العباسي الأوّل خلال هذه الفترة بالذَّات بسيطرة العنصر الفارسي على كل دواليب الدولة وأجهزتها حتى أن الحياة صبغت بصبغة فارسية أو تكاد،" فقد كان لهم الفضل في بناء العرش العباسي، فلا غرو أن تصطبغ المملكة العباسية بلونهم، ويكون للفرس صوت بعيد فيها، فيستأثروا بالخطط العالية، ويتولوا شئون الدولة"[1].

[1] – بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة، ط 1، 2014م، ص 18.

فقوي بذلك نفوذهم لاسيما بعد موقعة الزَّاب فقد أعادت لهم سابق عزهم، كما غلب عنصرهم على العنصر العربي، وطبع العصر العباسي الأول بطابعهم الخاص، مما يدلك على شدة ولَعِهم و شَغَفِهم بحضارة القوم، فقد استولى الفرس على جميع مفاصل الدولة يومذاك، وقام الخلفاء والوزراء والولاة بتقريبهم و توليتهم مناصب جليلة ورتب راقية في الدولة، وكان من أثر ذلك أن تميز المجتمع العباسي بنزوعه إلى التطور والتجديد في مختلف أوجه الحياة من مسكن وملبس ومأكل وغيرها[1].

و"لما فتح العرب العراق وإيران والشام ومصر ورثوا ما في الأولى من الحضارات السّاسانية والكلدانية والآرامية، وما في الثالثة والرابعة من حضارات بيزنطية وسامية قديمة ومصرية، وأخذوا يكوِّنون من ذلك ومن تراثهم العربي الخالص حضارتهم الإسلامية، وكان طبيعياً أن تغلب على الأمويين بدمشق الحضارة البيزنطية وما كان بالشام من عناصر سامية حضارية "[2].

ومن الأدلة على أنّ اليد الفارسية والنَّفَسَ الفارسي كان حاضراً في كل واجهة من الواجهات العباسية ما كان المنصور العباسي قد أقامه، فقد قام ببناء مدينة بغداد مستديرة على شاكلة طيسيفون المعروفة باسم المدائن حاضرة السّاسانيِّين وابتنى فيها قصره المعروف بقصر الذَّهب على طراز قصورهم ذات الدواوين الفخمة[3].

فقد توسع العباسيون في بناء الدور والقصور و الأفنية والبرك والقباب والبساتين وبعض النّافورات، فباتت الدولة العباسية دولةً مدنيةً أثيلةً، وأصبح الخلفاء والوزراء ورجال الدولة ومن اتصل بهم من فنانين وشعراء ومغنين على قدر كبير من البّذخ والتّرف وصار أغلبية الشعب يعاني غصص الهوان ومرارة العيش الضنك، وكأنما كتب على الشعب أن يكدح ليملأ حياة هؤلاء جميعاً بأسباب النَّعيم[4].

[1] – الجاحظ، البيان و التبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1948م، ج 3، ص 114 – 115.

[2] – شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط 16. (د ، ت)، ص 44.

[3] – المرجع نفسه، ص 44.

[4] – شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، ص 45.

وإنّ مبلغ الثراء الذي بلغه الخلفاء العباسيين، حتى قالوا إنّ المنصور خلَّفَ حين توفي أربعة عشر مليوناً من الدّنانير وستمائة مليون من الدّراهم، وإنّ دَخلَ بيت المال سنوياً لعهد الرشيد كان نحو سبعين مليوناً من الدنانير، وقيل أن الخليفة المنصور فرض لكل شخص من أهل بيته ألف ألف درهم في كل عام[1].

و لم يقتصر إغداق الأموال على أصحاب الإدارات وأقارب السلطة الحاكمة بل تعدى ذلك إلى أن راح الخلفاء يجزون العطاء حتى للمغنين والشعراء فقد رسم المهدي للشاعر مروان بن أبي حفصة مائة ألف درهم على مدْحةٍ مدَحَه بها، وقد كان يصنع الصنيع نفسه مع المغنين، ويكفي أن نعرف أنّه طرب يوماً لغناء مخارق فأقطعه ضيعةً وداراً ووصله بثلاثة آلاف دينار، وكان بعض الخلفاء مفتوناً بسماع الغناء كموسى الهادي ومن قبله المهدي[2]، كما في وصف أبي الهندي* لجارية مغنية:

– وجَــاريةٍ في كَفِــهَا عودُ بَربَطٍ * يجــاوبُهَا عِندَ التَّرنُّم زِيرُها.**

– إذا حَركَته الكفُّ قُلْتَ :حمامةٌ * تُجيبُ على أَغصَان أيكٍ تَصُورُها.**

– إذا غرَّدت عَندَ الضُّحاء حَسبتَها * نَوائــحُ ثَكْلى أَوجَعتهَا قُبُورها.**

ومن بين حذاق المغنين نذكر : إبراهيم الموصلي، وابنه إسحاق، وإبراهيم بن المــهدي[3]، وما حكاية المهدي مع أبي دلامة (زند بن الجون) الظريف المتماجن ببعيد، وكان قد أعطاه بسبب بيت من الشعر قاله فيه: بيتاً وجاريةً وخادم، ويُروى أنَّ علي بن سليمان العباسي خرج

---

[1] – المرجع نفسه، ص 45.

[2] – الجاحظ، رسائل الجاحظ، (الرسائل الكلامية)، قدم لها و شرحها الدكتور علي أبو ملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط 1، 1987م، ص 11.

* – أبو الهندي: هو(عبد الله بن ربعي بن شَبَث ابن ربعي الرياحي اليربوعي ت نحو 180 هـ)، شاعر مطبوع، أدرك الدولتين الأموية والعباسية،و هو أحد الدهاة، فصيح جيد البديهة حاضر الجواب و قد أدرك الدولتين الأموية و العباسية، وكان منهوماً بالشراب مستهتراً به، سكيراً خبيث السكر، و كان جزل الشعر، سهل الألفاظ، لطيف المعاني، و كان يتهم بفساد الدين ، استفرغ شعره في وصف الخمر، مات في إحدي قرى (مرو)، أخمل ذكره ابتعاده عن بلاد العرب.

[3] – الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، تح : مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م، ج 10، ص 277.

معه يوماً فعرض لهما ظبي سانح، فرماه هو المهدي بسهمين، أما المهدي فأصابه وأما علي بن سليمان فأصاب كلباً كان قد أرسل عليه وقتلاها جميعاً، فقال أبو دلامة متندِّراً :

– قَد رمَى المهديُّ ظَبيَّاً * شَكَّ بالسَّهم فؤادَه.**

– وعليُّ بن سُليمَان * رمَــى كَلباً فَصــادَه.**

– فَهنِيــئاً لهمَا كــلُّ * امــرئٍ يأكُــلُ زَادَه.**

وقد كان الرشيد يداً سخيةً فياضةً على العلماء والفقهاء من أمثال: أبي يوسف إبراهيم بن يعقوب، والأصمعي (عبد الملك بن سعيد بن قُريب)، وأبي حمزة الكسائي، والأطباء من مثل جبرائيل بن بختيشوع، وقد تسابق خلفاء بني العباس في اقتناء الجواري، والهيام بهن والوقوع في عشقهنَّ، والمغالاة في أثمانهنَّ، كما حرصوا على إظهارهنّ في أبهى الأزياء، وأجمل أنواع الزينة، ويروي أبو الفرج الأصفهاني أنّ الرشيد كان يملك : " زهاء ألفي جارية في أحسن زيٍّ من كل نوع من أنواع الثياب والجوهر "[1]، ويشير المسعودي أنّ المتوكل كان يملك " أربعة آلاف سرية ".[2]

أما عن كثرة الغلمان ووَلَع الخلفاء باقتنائهم أمر غير خافٍ فقد كانت دور الخلافة والقصور تعج بهم، حتى أضحى أمرها منتشراً ومشتهراً وغدا الشعراء يتغزلون به في أشعارهم وهو مظهر من مظاهر التَّهتك والمجون الذي ورثه العرب عن الفرس، ومن بين الشــعراء الذين عــرفوا به، أمثال الشاعر أبي نواس (الحسن بن هانئ)، الذي صيَّرهُ دين الشِّعر الجديد، وقد شايعه في ذلك كل من حمّاد عجرد (ت 161 هــ)، ومطيع بن إياس(ت 169 هــ)، وسلم الخاسر(ت 186 هــ)، مروان بن أبي حفصة (ت 181 هــ)، و مسلم بن الوليد (ت 208 هــ)، وأبي الشَّيص (ت **196** هــ)... وغيرهم كثير، هذا اللون قد مال به أصحابه بصورة عامة إلى التّهتك

[1] – الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج 10، ص 172.

[2] – المسعودي، مروج الذهب و معادن الجوهر، تح : محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط 3، 1958م، ج 4، ص 122.

والإباحية والفحش في الألفاظ،ومن ذلك أنّ لمطيع بن إياس مقطوعات وقصائد لا يمكن سوقها لما فيها من فحش داعر، وكلام فاجر، فمثلاً قوله [1]:

- **أتتني الشَّمسُ زَائِرَةٌ *** ولم تَــكُ تَبرحُ الفَلكا.**
- **تَقُولُ وقَد خَلَوتُ بهَا *** تَحدَّث واكْفِني يَدَكَا.**

المبحث الثَّالث: الحياة الفكريَّة والثَّقافيَّة

لقد كان العصر العباسيُّ في تلك الآونة يمور موراً، ويعجُّ عجّاً بالعديد من القضايا[2]، الدينية والسياسية والاجتماعية والحربية والعلمية والفكرية والأدبية الثقافية، فكانت حركة علمية شاملة، تشابكت فيها العلوم وتلاقحت وأنتجت ثمارها، وقد بلغت هذه الحركة أوجها في هذا العصر، وذلك بفضل تعاضد نخب المجتمع في الوصول إلى أعلى درجات الرُّقي العلمي، بعقول مستنيرة أنار لها الانفتاح على الآخر سُدفَ الظلام.

وتوسعت هذه الحركة العلمية النشطة لتبلغ أقصاها من التنوير ونشر أفياء العلم والمعــــرفة، أن قام الخلفاء والوزراء من إغداق الأموال وبذلها لبعث هذه الحركة النشطة، رغم اختلاف أجناسها وتوجهاتها، لكنها أطاعت وأناخت في سبيل غاية عُليَا وهي نشر أفياء العلم والمعرفة.

إنّ في بذل الولاة والوزراء والقواد والكبراء لأموالهم هو في الحقيقة مطامنة " لعقليات غير متشاكلة سبَّبت النزاع والجدل، ولكن في الوقت عينه وسَّعت مجال العلم وأوصلته إلى مناطق لم يصل إليها من قبل "[3].

ليشَهِد العصرُ العبَّاسيُّ الأوَّل العديدَ من المجدِّدينَ الذَّين حمَلوا ألــــوِيَّة الثَّورة التَّجديديَّة، كما شنُوا حملةً شعواء على أنصار الشِّعر القَديم، ليشهد هذا العصر ثورةً على القوالب القديمة وانفتاحاً على مختلف الثقافات.

---

[1] – شوقي ضيف، الفن و مذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 11،(د ، ت)، ص 64.

[2] – جون فريفيل، الأدب و الفن في ضوء الواقعية، تر: محمد مفيد الشوباشي، دار الفكر العربي،(د ، ت)، ص 28.

[3] – أحمد أمين، ضحى الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط10،(د ، ت)، ج 2، ص 18 ، 19.

ليبزغ عصر جديد يُدعى بالعصر الذَّهبي، فقد هبَّ الشُّعراء العبَّاسيون إلى استنهَاض الشِّعر العربي، وذلك بإضفاء نوع من الجِدَّة عليه، فلم يكن بمقدورهم الوقوف على أطلال الشعر و هي تُدْرَس حتَّ يُبْكَى عليها، كمَا بَكاهَا قَبلهم "ابنُ حِذام " عابراً معتبراً، لذا رام هؤلاء الحداثيون القُدامى أن يجدِّدِوا روح الشِّعر في شَكله ومَضمُونه، فأرَادوا أنْ ينتقِلوا بالشِّعر مِن خَيمة بَيتِ الشَّعرِ، إلى مَدينـــة الشِّـــعر بأفنيتِها وأبهائِها، وبَاحِاتها، ذاك الدَّور الانبعاثي الذَّي لعبَه شُّعراءُ هذا العَصر في إخراج المجتمع العربي من كبَوته، وإيقاظه من غَفوَته، وبعث روح التَّحديث في دمه، فناضل المَولَّدون* أمثال بشار بن بردٍ و أبي نواسٍ ومســـلم بن الـــوليد، وأبي العتاهية وأبي تمام ... وغيرهم، حيث عملوا على تَشييد صَرح الشِّعر، ببعث فواعل التَّبدل في أوصاله، وتغيير نمطيته التي جثمت ردحاً طويلاً تناجي الأطلال وتبكيها، قابعةً على تقليد القديم، وهي حركة مدّت رواقها ليستظل بها من جاء بعدهم؛ إنَّ التغير الذي فرضته الثقافات الجديدة على الذِّهنية العربيَّة أدَّى بالضَّرورة إلى تأطير البِّنية الثقـــافية لِلْرجل العبَّـــاسي.

وأولى بواكير التَّغييِّر كانت على يد بشار بن برد الذي افتَرَعَ فن البديع، وصاغه بأسلوبه الخاص، ففاق فيه معاصريه، بتصويرات وأخيلة رُكّبَـــت فيه تركيباً جبلّيـــاً رغم عاهته، هي إبداعات وابتداءات غَلَبَ فيها عيون المبصرين، يقول متغزلاً في وصف تباريح شوقه، ولواعج أحزانه :

ـــ يُزَهـــدُني في حُبِّ عَبدَة مَعشَرُ * قُلُوبُهُـــم فِيـــهَا مُخَالَـــفَةُ قَلبِـــي.**

ـــ فقُلتُ دَعُوا قَلبي وَمَا اختَار وارتَضى ***فبالقَلبِ لا بالعَينِ يُبصِرُ ذو الحُبِ.

ـــ فمَا تُبصِرُ العيَنَانُ في مَوضِعِ الهَوَى * و لا تَسْمَعُ الأذُنَانِ إلاَّ مِنَ القَلبِ.**

فهو تصور مُنتزَع من إحسَاسٍ يُغذيِّه الخيَال ويُرَقِيه الـــذَّوق والطبَّع، وقد ظفـــر بشار بها جميعا، وأحسن مثالٍ على أنَّ المولَّدين قد سَاموا الشِّعر العَربي خُطة التَّجديد، وعاجوا به عن

*- يقول عمر فروخ : و يسمَّى بالأدب المولَّد لأنَّ معظم الأدباء في ذلك العصر كانوا مُولَّدين (مُولّدين من أبوين أحدهما عربي و الآخر غير عربي)، أو الأدب المُحدَث لأنَّ أولئك الأدباء كانوا مُحدَثين (جدداً أو متأخرين بالإضافة إلى ادباء الجاهلية و أدباء العصر الأموي).

التَّقليد، ما يذكره المرزُبَاني[1]،(ت 384هـــ)في الموشح عن أحمد بن خلاد عن أبيه " قلتُ لِبشَّار : يا أبا معاذ، إنك لتجيء بالأمر المُهجَّن، قال وما ذاك ؟ قال إنك تقول : [من الطويل]

ـــ إذَا مَا غضبنَا غَضبَةً مُضريَّةً * هَتَكْنا حِجَابَ الشَّمسِ أوَ أمطَرَت دَّمَا.**

ـــ إذَا مَا أَعَـــرنَا سيِّداً مِن قبَيلةٍ * ذُرَى مِنبرٌ لنَا صلَّى عليَنا وَ سلَّمَا.**

ثمَّ تقول :[من الهزج]

ـــ رَبَـــابةُ ربَّةُ البَّيت * تَصبُّ الخَـــلَّ في الزَّيتِ.**

ـــ لها عَشرُ دَجَاجَاتٍ * و دِيكٌ حَسَنُ الصَّوتِ.**

فقال : كل شيء في موضعه؛ وربابة هذه جارية لي، وأنا لا آكل البيض من السوق، فربابة هذه لها عشر دجاجات وديك، فهي تجمع علي هذا البيض وتحضره لي، فكان هذا من قولي لها أحبَّ إليها من وأحسن عندها من : **[من الطويل]**

ـــ قِفَا نبَكِ مِنْ ذِكْرَى حبَيبٍ و مَنْزِلِ.

ولصاحبه أبي نُواس ضروب مماثلة درج فيها على مسايرة الحياة الواقعية، والتعلق بحياة الحضر، كما يرى نجيب محمد البهبيتي أنَّ من الأسباب والدَّوافع التيَّ جعلَت أبا نواس يهجر الافتتاحية التقليدية ومحاربتها، هي أنَّ أبا نواس شاعر متحضر يرى في حياة الحاضرة مَثَلُه الأعلى، وهو واقعي يريد أن يذهب بالشعر مذهباً واقعياً، يصل بينه وبين الحياة التيَّ يحياها في بيئته المتحضرة[2].

[1]- المرزباني (أبي عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني)، الموشح في آخذ العلماء على الشعراء، تح : محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، (1415 / 1995)، ص : 289.

[2]- نجيب محمَّد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الفكر، ط 4، 1970، ص : 445.

فمن شعره الذَّي يُناقِضُ فيه المقدِّمة الطَّللية، بخمريته، وينْحو فيه منْحى جديداً، غير آبهٍ بالتَّقاليد، متَمردَاً بأخيلته وصوره ومعانيه، على تلك النَّماذج المكرورة، والقَوالب التيَّ أَلِفَهَا النَّـــاس :

ــ لا تَبْكِ لَيلَى و لا تَطْرَب إلى هِندِ * واشْرَبْ علَى الوَرْدِ مِنْ حَمرَاءَ كَالوَرْدِ.**

ــ كَأسَاً إذا انحـــدَرَت مِن كَـــفِ شَارِبهَا * أَجدَتْهُ حُمْـــرَتُهَا في العَينِ وَ الخَدِ.**

ومن جهة، وفي الضفة الثانية كانَ لِلحيَاة الأدبيَّة بأرض الشَّام في عَصر ديكِ الجِن الحمصي، هي الأخرى تَزخَر بالمعَارف النَّقليَّة والعقليَّة، فقَد كانَ عصر بشَّار بنَ برد، ورَهطِّه مِنْ فُحول الشُّعراء، وكان الشِّعرُ في هَذه الفَترة مِن أفضَل الموَائد التيَّ كَانت تُمدُّ أمَام الخُـــلفَاء والأُمـــراء، فيتبَارى الشُّعراء في تَزيين مَا عَلى هَذه المَوائِد مِن قَصَائد، والفَحلُ الخنذيذُ فيهم مَن كانَ يُبُذُّ أقرَانه بتلكَ الكَلمَة، فكان الشعر من أرقى مراتب الأدب، وأجمل كلام العرب، فكان للشِّعر حضوره،وللشَّاعر دوره، وسط دواليب الحياة اليومية، في خضم الصِّراعات التيَّ كانت تحيط به فكان هو لِسانُ السُّلطة والمعبِّر عن تُوجُّهاتها، فكانت بلاد الشَّام في فترة الحكم الأموي، تزهو بشعرائها وخطبائها، فكانت الأنظار ترنو إليها، والأفئدة تهفو وتزدلف إلى ردهاتها، لأنها كانت مباءة للعلم والمعرفة، " كان بالشام قبل الفتح الإسلامي العربي لغات متعددة، وعناصر جنسية مختلفة، فقد كان بها ساميون هم سلالة الشعوب التي نزلتها قديماً من أموريين وكنعانيين وفينقيين وعبرانيين وآراميين "[1].

المبحث الأوَّل:الشَّام في عهد العبّاسيِّين (حمص في أنظار المؤرخين):

إن أصل كلمة الشام على ما ذكر ياقوت الحموي في " معجم البلدان " قُرِأت الشّأمُ: بفتح أوّله، وسكون همزته، والشّأم بفتح همزته، مثل نَهْر ونَهَر لُغتان، ولا تمد، وفيها لغة ثالثة وهي الشّامُ، بغير همز، كذا يزعم اللُّغويون، وقد جاءت في شعر قديم ممدودة؛ قال زامل بن غُفَير الطائي يمدح الحارث الأكبر:

[1]– شوقي ضيف، عصر الدول و الإمارات الشام، دار المعارف، ط 2، ص : 120.

– وتأبِّيَّ بالشَّآم مفيدي * حسَراتٍ يقْدُدْنَ قَلبيَّ قَداً.**[1]

وقيل: سميت بذلك لأنّها شامة القبلة؛ وقيل سميت بالشام لأنّ قوماً من بني كنعان بن حام قد لحقوا بها، حيث تشآموا إليها،" وكانت الشام يقال لها أرض بني كنعان. ثمّ جاءت بنو إسرائيل فقتلوهم بها، ونفوهم عنها، فكانت الشام لبني إسرائيل، ووثب الرُّوم على بني إسرائيل فقتلوهم وأجلوهم إلى العراق إلا قليلاً منهم، وجاءت العرب فغلبوا على الشام"[2].

ورُويّ عن عبد الله بن عمرو بن العاص أنه قال :" قُسّم الخير عشرة أعشَار فجعل تسعة أعشار في الشّام، وعُشر في سائر الأرض، وقسّم الشّر عَشرة أعشَار فجعل عُشر بالشّام وتسعةَ أعشار في سائر الأرض" ومن الغريب ما ساقه محمد بن عمر بن يزيد الصَّاغاني حيث قال: " إني لأجدُ تَرْدَاد الشّام في الكُتب حتّ كأنّها ليست لله تعالى بشيء في الأرض حاجة إلا بالشّام"[3].

قبل الشروع في التَّعريف بمدينة حمص في أنظار المؤرخين، تجدر الإشارة إلى ذكر فضائل بلاد الشام عموماً بما انمازت به من خصائص وخصال فاقت بها غيرها من بلاد الله، فقد شهد هذا الحيِّز من الأرض عبر مراحل التاريخ المتطاولة والموغلة في القِدَم على مشـــاهد تاريخية كـــبرى، جعلت عيون المهتمين تعلق بها و تهتم بشأنها، فالشَّام قبل أن تكون إسلامية، فقد كانت مباءةً وقبلةً لحضارات وثقافات وأجناس كثيرة توطنتها زمناً طويلاً وتقلبت في أرجائها وردهاتها، أمم مختلفة الأهواء والمنازع، من شتى الأجناس والأنفس، وقد كان ذلك قبل التَّـــاريخ الميـــلادي، ومن بين الأمم التي سكنت بلاد الشام نجد: الأموريون، والفينيقيون، والأراميون، والصفـــويون، والحثيون، والعبرانيون؛ فقد سَكنَها خلقٌ كثيرٌ فالشام الأرض المباركة والتي ورد ذكرها في القرآن الكريم قال تعالى { **يَاقومِ ادْخُلُوا الأَرْضَ المُقدّسةَ التيّ كَتَبَ اللهُ لَكُم** }[4] والأرض المقدسة عند الأكثرين من علماء التفسير قال قتادة: هي أرض الشَّام، ومعنى المقدسة: المطهّرة، وتلك الأرض

---

[1]– الحموي،(شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي البغدادي ت 626هـــ)، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، د ، ط، 1397هـــ ـــ 1977م، ج 3، ص 311.

[2]– ابن عساكر، تاريخ مدينة دمشق،

[3]– المصدر نفسه، ج 3، ص 314.

[4]– سورة المائدة الآية: 22.

طهرت من الشرك، وجعلت مسكناً وقراراً للأنبياء، قال تعالى { **ونجَيناهُ وَلُوطاً إلى الأَرْضِ التيّ بَاركنَا فِيهَا لِلْعَالمَين** }[1].

وهذا ما يؤيده الحديث النّبوي الشّريف " اللهمّ بارك لنا في شامنا " إشارة منه (صلى الله عليه وسلم)إلى أفضلية المكان وفيها أيضاً أنه قال عنها (صلى الله عليه وسلم) من حديث أبي أمامة (رضى الله عنه): "الشام صفوة الله من بلاده، يجتبي إليها صفوتها من عباده " وجاء عن عمر بن الخطاب (رضي الله عنه، ت 23هـ) حين فتح الله البلاد على المسلمين من العراق والشام ومصر وغير ذلك من الأرض، كتب عمر إلى بعض حكماء ذلك العصر: إنا أناس عربٌ، وقد فتح الله علينا البلاد، ونريد أن نتبوأ الأرض، ونسكن الأمصار، فصف لنا المدن وأهويتها، ومساكنها، وما يؤثره التراب والأهوية في سكانها، فكتب إليه ذلك الحكيم: اعلم يا أمير المؤمنين أنّ الله قد قسَّم الأرض أقساماً شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً..."[2]، ثم راح يعددُ له مزايا وخصائص كل قسم منها، فقال " وأما الشام فسحبٌ وآكام، وريحٌ وغمام، وغدقٌ رهام، ترطّب الأجسام، وتبلِّد الأحلام، وتصفي الألوان ... والشام ــ يا أمير المؤمنين ــ وإن كان على ما وصفت لك، فمسرحٌ خصب، ووابل سكب، كثُرت أشجاره، وأطّردت أنهاره، وغمرت أعشاره، وبه منازل الأنبياء، والقدس المجتبى، وفيه جل أشراف خلق الله من الصالحين والمتعبدين، وجباله مساكن المجتهدين"[3].

وقد ذكروا في الثناء على بلاد الشّام خلق كثير[4]، ولِنذكر من ذلك نتفاً من أشعارهم، قال حسان بن ثابت (رضى الله عنه ت 40هـ) في قصيدته اللامية المشهورة والتي سارت بها الركبان، و أصبحت أنشودة كل لسان، وقد قالها بحضرة الملك الغسَّاني جبلة بن الأيهم (حكم ما بين 632م و 638م) يصف فيها مرابع الشام ومجالس أصحابها :

---

[1]- سورة الأنبياء الآية 71.

[2]- المسعودي، مروج الذهب و معادن الجوهر، ج 2 ص 179.

[3]- المصدر السابق، ج 2 ص 180.

[4]- و من بين هؤلاء نذكر منهم (أحمد بن محمد بن المدبّر الكاتب، و أبو بكر الصنوبري، و أبو الطيب المتنبي، و ابن حبيب الحلبي و للإمام أبي العباس المقري صاحب كتاب نفح الطيب، قصائد كثيرة في الشام، و غير هؤلاء كثير) .

ـــ لله دَرُّ عصابةٍ نادمتُهم * يوماً بجلَّق في الزّمان الأوَّل.**

وقال البحتري فيها أيضاً[1]:

- **فلم أرَ مثل الشَّامِ دار إقامةٍ *** لراحٍ أُغاديها و كأسٍ أُديرُها.**
- **مصَحَة أبدانٍ و نُزهةَ أعينٍ *** و لَهو نُفوسٍ دَائِمٌ و سُرورُها.**
- **مُقدّسةٌ جَاد الرّبيعُ بلادَها *** فَفي كلِّ أرضٍ روضةٌ و غَديرُها.**
- **تَباشَر قُطرَاهَا و أَضعَفَ حُسنُها *** بأنّ أميرَ المؤمنينَ يَزورُها.**

تعدُّ حمص مدينة تاريخية حفل تاريخها بالكثير من الأحداث والوقائع قال القِزْويني بأنها: " مدينة بأرض الشّام حصينة، أصح بلاد الشام هواءً وتربة "[2]، وقال فيها أيضاً ابن عتيق "ولها افتخار على البلدان إلا ما استثني من مكة والمدينة وبيت المقدس، لأنهم مستثنين، فإنّ مدينة حمص لها عادة تسكنها الأجواد رحمة من الله لها "[3].

وهي موطن الشاعر" عبد السلام بن رغبان الملقب بديك الجن الحمصي " الذي سَكَن أحوازها و لم يبرحها إلى غيرها.

ديكُ الجن الحمصي حياتُه و آثارُه :(161هـ 235هـ)هو أبو محمد عبد السلام بن رغبان، بن عبد السلام، بن حبيب، بن عبد الله بن رغبان، بن يزيد بن تميم أبو محمد[4]،الكلبيُّ الحمصيُّ[5]السَّلمانيُّ[1]، وأضَاف السَّيد مُحسن الأمِين، بأنَّه : ابن مزيد[2] بن تميم، الذَّي أسلَم على

---

[1]- المصدر السابق ج 3 ص 314.

[2] - القزويني،(زكريا بن محمد بن محمود ت 682 هـ)، آثار البلاد و أخبار العباد، دار صادر، بيروت، (د .ط)،(د . ت)، ص 184.

3- ابن عتيق،(محمد بن عبد العظيم الصديقي ت 1088 هـ)، فضائل حمص، مخطوط برقم (4811)، مكتبة الملك عبد الله بن عبد العزيز، الورقة (2 – أ).

[4]- ابن عساكر (علي بن الحسن بن عبد الله الدِّمشقي)، تاريخ دمشق، تح : سكينة الشهابي، دمشق، مجمع اللغة العربية، 1992،(ج 42/ 235).

[5]-أبو الفرج الأصبهاني، (عليّ بن الحسين 356هـ) الأغاني، عن طبعة دار الكتب، دار إحياء، مؤسسة جمال للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، بد، تا (14/ 51).

يَدَي حبيب بنُ مَسْلَمةَ الفِهري[3] وأصله من قرية مؤتة، وقد أُخذَ حبيبٌ (جدُّ ديك الجن) محارباً في جيش هِرقل[4]،وذكر الجهشياري بأنَّه كان كاتباً للخليفة العباسيِّ المنصور، وقد قلَّده مَنصِبَ العَطَاء سنة ثلاث وأربعين ومائة، وبأنَّ ديكَ الجن من ولده[5]؛ وإليه يُنسَبُ (مسجد ابن رغبان) في مدينة السَّلام[6].

ومن هنَا تتَضح معَالمُ شخصيِّة **شَاعر سَلَـــمْيَة**، إنَّه الشَّاعر الشَّامي مَسكَناً، الشِّيعي مَذهباً، العبَّاسيُّ انتماءً؛ عاش شاعر الشَّام[7]، حياةَ البَّذخ والتَّرف والُمجون، فقد تقلَّب بين مَوَاخير القَصف واللَّهو، فـــ "لم يبرح نَوَاحي الشَّام[8] ولم يتكسَّب بشعره، بل آثَر البَّقاء بحمص مُنتَجَعُه

---

[1]-السَلَماني : نسبة إلى سَلَمْيَة، و هي بُليدَة في بلاد الشام، على مشارف البادية، تبتعد عن حمص قرابة (30 كم)، في الجهة الشمالية الشرقية، و قد أقام بها بعض وجوه آل البيت في العصر العباسي، و ما تزال قائمة إلى اليوم، و تلفظ (سَلَمِيِّة)، : الإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، سير أعلام النبلاء، تح صالح السَّمر، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط 1، 1982،

[2]- جاء في بعض الرويات ، لفظ (زيد) بدل (مزيد) كما عند ابي الفرج الاصفهاني، الأغاني، تح: إبراهيم الإبياري، دار الشعب، مصر، 1969، (ج 14/ 4925). و في أعيان الشيعة ، للسيد محسن الأمين، ذكر لفظ (مزيد)، (ج 8/ ص : 12).

[3]- السَّيد محسن الأمين، أعيان الشيعة، ط 1، بيروت، لبنان، 1375هـــ ـــ 1956.

[4]- أحمد مطلوب، و عبد الله الجبوري، دار الثقافة للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ص : 5، و ينظر : كتاب البدوي الملثم، ديك الجن، ص : 11.

[5]- عبد المعين الملوحي، و محي الدين الدرويش، مكتبة نرجس، حمص، 1960، ص :6.

[6]- ينظر: الجهشياري(محمد بن عبدوس)، الوزراء و الكتاب، تح : مصطفى السقا و آخرون، القاهرة، مطبعة مصطفى الباني الحلبي، ط 1، 1357/1938) ص : 102.

[7]- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ص : 156.

[8]- يذكر المرحوم أسعد طلس، في كتابه : مصر و الشام في الغابر و الحاضر، دار المعارف، بالقاهرة، 1945،(ص: 55 – 56). ما نصه " و من الشعراء العراقيين الذين وفدوا على الشام و مصر، و كان لهم في أدبائها تأثير عميق، أبو نواس، فقد زار القطرين و اجتمع بأدبائهما و شعرائهما و اسمع شعره فعجبوا له وأكبروه مثل ديك الجن الحمصي و ابن الداية المصري، قال السيوطي :إنَّ أدباء مصر و شعرائها تسابقوا لمصاحبة أبي نواس و كتابة شعره و روى ديك الجن أنه قد زار مصر بعد رحلة أبي نواس عنها فوجد له أشعاراً كثيرة لا يعرفها غير المصريين " .و قد شايع رأى أسعد طلس الدكتور محمد كامل حسين أيضاً، و ذهب مذهبه، على أنَّ ديك الجن قد غادر الشام، إلى غيرها، كما تقدم لكنه لم يثبت بالدليل، و لا دليل على أنه قدم بغداد عاصمة الخلافة.

ومُقَامُه، ولا وفَد إلى العراق ولا إلى غيرها بشعره، ولا متصديَّاً لأحد"[1]، قال عنه أبو الفرج بأنه : من شعراء الدولة العباسية*، وكان من ساكني حمص، و لم يبرح نواحي الشام، ولا وفد إلى العراق، ولا إلى غيرها منتجعاً بشعره، ولا متصديَّاً لأحد، وكان يتشيَّع تشيعاً حسناً، وله مراثٍ كثيرة في الحسين بن علي، عليهما السَّلام (ر ض) كما عند أبي الفـــرج الأصفهاني، وقال عنها بأنها مشهورة عند الخاص والعام، و يُناح بها، وله عِدَّةُ أشعَار في هذا المعنى [2]، قالها في الحســـــــين** الحســـــــين** (ر ض) من قصيدة طويلة تَنمُ عن عِظَمِ الثَّكلِ والفَقْد الذي يعانيه :[من المنسرح]

ــ يا عينُ لا لِلقَضَا وَلا لِلكُتُبِ بُكا الرَّزايا سِوى بُكا الطَّرب.

إلا ما كان من صحبته لأحمد وجعفر ابني علِّي الهاشميِّين، وهي إلى الصَّداقة أقربُ منها إلى الاستجداء، فقد كانت حياته قائمة على المجون والخلاعة، مصاحباً لأهل اللَّهو، متلافاً للمال، وكان له ابن عمٍّ يُكنىَّ بأبي الطَّيب، وربما دخَل عليه وهوَ في غَـــمرة سُكره مَع رُفقـــته، فَوعَظه ونَهَاه، لكنْ لم يكن لديك الجن أن يرعَوي، أو أن يَصيخَ بسمعِه لابن عمِّه، وسَط ضجيج الأصوات التيَّ كانت تمدُّه في غيِّه، ولا تُرجعه إلى وَعيّه.

---

[1]- أبو الفرج الأصفهاني، (علي بن الحسين 356هـــ) كتاب الأغاني، تح : إحسان عباس و إبراهيم السّعافين، و بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 3، (ج 14/ 33).

* - " تذكر كتب الأدب أنه كان واجداً من رؤوس مذهب أهل الشام، قبل أبي تمام الذي سرعان ما حجبه، لأنّ ديك الجن فضل الإقامة بحمص، مسقط رأسه على بغداد و ما كان يمارسه الأعلام فيها من سلطان"إبراهيم النجار، شعراء عباسون منسيون، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1 1997م، ص 132.

[2]- المصدر السابق : (ج 14/ ص : 51)، و في ديوان ديك الجن الحمصي، لأحمد مطلوب نسب القصيدة في رثاء علي بن أبي طالب (ر ض) عوض الحسين (ر ض) و لعله سهو منه،

** - و قد اجتهد بعضهم في جمع عدد هائل من القصائد التي رثي بها " الحسين " (ر ض)، كفخر الدين الطريحي، و كتابه " المنتخب في جمع المراثي و الخطب " و السيد محسن الأمين، و كتاب " الدُّر النضيد في مراثي السِّبط الشهيد " و فيه أكثر من (ستة آلاف بيت من الشعر)، وقد رثى الشعراء الحسين، منذ الحكم الأموي، حين كان الخوف من بني أمية و من بطشهم.

أمَّا عن حَياته، ومَا تَركه مِن آثار معرفيَّة وعلميَّة، فلا نَكادُ نظفرُ بشيءٍ ذا بَال، أفادتنا به المصَادر القَديمة، إذ نَحن أمَام شَخصيةٍ مبُهمَة في بَعضِ جَوانبهَا، غامضة في تاريخها؛فقد تعرض إلى إهمال واضح من نقاد الشعر قديماً و حديثاً، لذلك بقي شعره بعيداً عن المدَوَّنات النَّقدية، فلا نعرفُ شيئاً عَن طُفولَته وشَبَابه ولا حتَّ شَيخُوختِه، ومَن هُم شُيوخه الذَّين تلقَى عنهمُ العلمَ، ولَكن مِنَ المؤكَّد أنه عاش وتقلَّب بينَ أعطَاف العِلم وحِلَقِه، ينهلُ من علوم اللُّغة والأدب، والتَّاريخ، فعبَّ منها قدراً لا بأس به، وكان ذلك محطَّ فخره واعتزازه، ويظهر ذلك جليَّاً من غزارة مفرداته، وسعة اطلاعه، وتنوَّعِ مُعجَمِه اللُّغوي، فمن شعره يتحدَّثُ مفاخراً :

ـــ مَا الذَّنبُ إلاَّ لجدِّي حينَ ورَّثني ***عِلمَاً و وَرَّثه مِن قبَل ذَاك أبي.

فَحاز قصَب السَّبَق في فَنِ الشِّعر وأظهر تمرده حتَّ على كبار شعراء الجاهلية على أنَّه الشَّاعر الذَّي لا يُعاظلُ في القَوَافي، فلا " الشَّنفَرى " ولا " السُّليك بن السُّلَكة " يُجَاريَانه أو يُجَاذبَانه حبَل مطيَّة الشِّعر، وإن كان لا ينفَّكُ يَمْتَارُ من بضَاعة شِعرهم، فلغتهم بَاديةٌ في مَعانيه، وفي مبَاني ألفاظه.

كما ذُكِر عنه أنَّه كانَ "من أعظَمِ الفُسَاق بيَن العُشَـــاق، وأجمعهم للقسَاوة والاشتيـــاق "[1]، فلا غرو، فقد كان امرؤ القيس قبله، إمَامُه في ذلك، وقُدوتُه في فِعَاله، فالشَّاعر ليس نَاسِكاً، ولا عابداً؛ وإنَّما هو فرد من المجتمع، فليس كل ما يقوله محمول على الحقيقة.

إنَّ حياة ديك الجن الحمصي، عبَارة عَن حَلقَات فَواجِع مُستمِرة، فتلك الأزمات قد أخرجت منه شاعراً مُفلِقاً، ومبدعاً متأنقاً، لا سيما في باب **الرَّثاء الغَزلي**، وبَعدُ فلاشك أنَّ هناك حبَّاتاً قد انفَرطَتْ مِن عِقْدِ حياة ديك الجن الحمصي، وضَاعت في خضم الصِّرَاع يومَذاك، فَلم يولِيها أهلُ التَّراجم والطبَقات اهتمَامَهم وانتبَاهَهم.

[1]– داود الأنطاكي، تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العشاق، تحقيق محمد التونجي، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط 1، 1993،ص :

ليعيش " ديك الجن " حياةً حافلةً بالهِبَاتِ تارةً وبالنَّكبَات تارات أخرى امتدت بطولها قرابةَ خمسةٍ وسَبعينَ عَاماً، تَاركاً خلفها ميراثاً ثرياً متنوعاً، بين محمود ومذموم، فذهبَ بعضٌ من حياته مَذهَبَ المَاءِ في المَاء، فَلم يَسْعَد بتَصنِيف و لم يَحفَل بتَأليف.

غير أنَّ المتأخرين هبوا إلى استدعاء شخصيته، وإفراغ شخوصهم في قالبه، متخذين من حياته ومـــأساتـــه قصصاً عجائبية، تحمل في طياتها معاني غرائبية، يُطلُّونَ من خلالها، على عوالم الفن والجمال، من خلال حكايته التيَّ ترتكز على البُعد المأسَاوي حتىَّ غَدَت إلهاماً للعديد منهم، فلم تبق قصته حبيسة كتب التراث وضحية الخيال والافتعال، بل انطلقت تسبح في أخيلة المفكرين والمبدعين المعاصرين، ليخرجوا من قتَامَتها ودمَامَتها أبدع صورة تتألف منها تلك التّراجيديا المحزنة، وبسبب ذلك فزع كُتَّاب القصة والمسرحية، في العالم الغربي والعربي إلى إعمال هذا النَّموذَج في أعمالهم الأدبية والإبداعية، ففي باب النثرنجد أمثال **نسيب عريضة (ت 1946م)** * وهو من الكُتَّاب العَرب الذِّي استهوته شخصية "ديك الجن " فأبـــدع في صَوغِ أقصوصةٍ نثريّـــَةٍ خالبة.

أمَّا في باب الشِّعر فإنّنا نجد الشَّاعر عمر أبو ريشة[1]، في قصيدته " كأس " المطولة والتيَّ تمثَّلَ فيها طَيف "ديك الجن " ومأسَاتُه الوجدانية، فاستنطق أحداثها، فبرع في توصيفها وصفاً يخلِب اللُّبَ، ويجمَعُ الحُب،فكانت أبياتها متخمة بنشوة الرَّاح، المؤلمة لِلجرَاح، ونظم الشاعر المصري مسرحية شعرية بعنوان (ديك الجن الحمصي)[2]، هذه أهم الأعمال العربية التي عرَّفت بإعمال هذا الشاعر الذي أغفله المتقدمون، وأزاح عنه الغبار المتأخرون، كما تخطَّتها إلى الدِّراسات

[1]– ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، 1998، (ج 1، ص : 133).

* يعتبر من أوائل الكتاب العرب المهجريِّين و قد نشرت في (مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921، ص : 117). كما كتب إبراهيم أفندي الأحدب الطرابلسي أيضاً رواية بعنوان (عبد السلام المعروف بديك الجن مع زوجته ورد)، و قد تمت الإشارة إلى هذه الرواية في مجلة (الطريق، ص : 214، الطريق : طرابلس، العدد السادس، تشرين الثاني، كانون الأول 1994).

[2]– ديك الجن الحمصي، قصة مسرحية شعرية، محمد طاهر الجبلاوي، المنيا، مصر، مطبعة صادق، 1935.

النّقدية المقارنة، فتناولتها هي أيضاً **كمسرحية عَطيـــل لوليم شكسبير**،[1]بعنـــوان : (عطيل، مغربي البندقية)والتيَّ كانت إسقاطاً على حياة " ديك الجن" بحذافيرها، فـــ (ديك الجن = عطيل، وورد = ديدمونة، وأبو الطيب = إياغو)،وقد أصدرها شكسبير سنة **1602م** في حين اكتفى المتقدِّمُون مِنَ القِلادَة بالجِيْد كما يقال، فتلافوا الحديث عنه، لأسباب تقدَّم شرحُها، أهمُّها أنَّه لم يَبرح مسقط رأسه، وهذا ما ساعد على خمول ذكره، وبالتَّالي سَاعد ذلك على عدَم انتشار شعره، وصار حاله كما قال ناصر الدِّين الأَرجَّاني : **[من الكامل]**

ـــ كَالصَّعوِ يَرتَعُ في الرِّياضِ وإنَّما * حُبِـــسَ الهَزَارُ لأنَّه يتَرنَّمُ.**

ـــ نظرةٌ عَجْلَى في دِيوان ديك الجنِّ الحمصِي : إنَّ أُوْلَى ما ينبغي معرفته أنّه لا يوجد هناك ديوان للشاعر ديك الجن الحمصي* كان قد كتبه بخط يده، أو كُتِبَ في حياته من قبل غيره من الكتبة الرُّواة، فقصارى ما هنالك أنّ شاعرنا لم يُحتَف بشعره، حاله كحال الكثير من الشعراء الذين شُغِلُوا بأنفسهم وصرفتهم صروف الزَّمان وحوادثه فلم تلتفت إليهم أقلام المتخصصين وكذلك بسبب كثرة الشواغل والملهيات، والظروف التي كانت سائدة في زمنه، واضطرب بها صُقْعُ الشَّام من فتن وقلاقل.

فقد ذكر المؤرخون والإخباريون عن حياة شاعرنا بأنّ الرواة لم يولوا شعره أهمية كافيةً ممّا جعل شعره يضيع بين ردهات الزّمن، بالإضافة إلى العوامل السياسية والدينية والتي عملت هي الأخرى على ذهاب شطر كبير من شعره، ولعل السبب الذي جعل شعر ديك الجن يصيبه ما أصاب لِدّاتِه من الشعراء أمثال: السَّيد الحِمْيَرِي (ت 178 هـــ) والذي ذهب جزءٌ كبيرٌ من

[1]– فؤاد عبد المطلب، ديك الجن الحمصي عطيل و شكسبير، مجلة الفيصل، الرياض، العدد : 292، شوال 1421/ يناير 2009.

* – هناك عدد لا بأس به من كتب التراث تشير إلى وجود ديوان مخطوط للشاعر ديك الجن الحمصي، و قد أشارت إلى ذلك مجموعة مصادر تاريخية نذكر منها : كتاب الأغاني، كتاب تاريخ دمشق، و كتاب المحب و المحبوب، و وفيات الأعيان، و مرآة الجنان، و المضاف و المنسوب، ومخطوط الخزل و الدأل لياقوت الحموي، و المنصف لابن وكيع التنيسي، وهي الكتب التي نقلت إلينا حياة ديك الجن و مأساته الأليمة و التي ساعدت على شيوع خبره، و انتشار شعره.

شعره بسبب تشيعه المفرط، وغلوه الفاحش والذي بلغ إلى حد سبّ الصَّحابة الكرام بأقذائه المقذعة،وسبابه اللاذعة، لذا تحامى الرّواة حفظ شعره وتدوينه.

وإلا فإنّ شعر ديك الجن – فيما نقل عن بعض الإخباريين – كان مجموعاً حتى القرن السّادس؛ ومن هؤلاء اليافعي(ت 768هـ) صاحب كتاب " مرآة الجنان "، ذكر أنَّ لابن الأثير(ت 637هـ) صاحب " المثل السائر" كتاباً مجموعاً فيه شعر أبي تمام والبحتري و ديك الجن والمتنبي في مجلد واحد كبير[1]، كما تدلُنا كتب الاختيارات التي وصلتنا مثل كتاب " الأنوار في محاسن الأشعار "[2]، وكتاب " نهاية الأرب " أنّ ديوان ديك الجن كان بين أيديهم، كما تدلُنا على ذلك كتب النَّقد، التي أكثرت من الاستشهاد بشعره لمقارنته بشعر غيره من ذلك كتاب* " المنصف لابن وكيع "[3].

والذي يؤكد لنا ما تقدم أي– على وجود ديوان مخطوط للشاعر– تلويح الثعالبي إليه، وهو يذكر: إنّ ابن طباطبا طلب ديوان "ديك الجن " من أبي عمرو وجعفر بن شريك، فلم يعطه إياه، فقال يعاتبه[4]:

– يا جَوَاداً يُمسي و يُصبِحُ فينَا * واحداً في النَّدى بغير شَريك.**

– أنتَ من أسمَح النَّاس بِشِعرِ النَّا * س، مَاذا اللَّجاجُ في شِعْرِ دِيك.**

– يا حَلِيفَ السَّماحِ لو أنَّ دِيكَ ال * جنِّ من نَسلِ ديكِ عَرش المَليكِ.**

---

[1]– اليافعي،(أبي محمد عبد الله بن أسعد بن علي بن سليمان اليمني المكي)، مرآة الجنان و عبرة اليقظان، شرحه خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1417هـ ، 1997م ، ج 4، ص 99.

[2]– عبد الإله نبهان، ديك الجن الحمصي، عبد السلام بن رغبان، قراءة جديدة في شعره، مجلة التراث العربي، العدد: 20، يوليو 1985م، دمشق، ص 72.

* يذهب الأستاذ مظهر الحجي جازماً ومؤكداً على أنّ الناقد ابن وكيع التنيسي كان يضع بين يديه نسخةً من ديوان ديك الجن، و ذلك عند تأليفه كتابه (المنصف في نقد الشعر).

[3]– مرجع نفسه، ص 72.

[4] – الثعالبي، (أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل النيسابوري ت 429هـ) ثمار القلوب في المضاف و المنسوب، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة،(د ، ط)،(د ، ت)، ص 470.

-لم يَكُنْ فِيه طَائلٌ بَعدَ أنْ يُــد * خِلَه الــذِّكر في عِــدادَ الدُّيُــوكِ.**

ولعل أكثر من اهتم بجمع أشعاره هو كتاب " الأغاني " لأبي الفرج الأصفهاني، فقد ترجم له، وفي ذلك يقول عنه مؤكداً على مسألة الجمع" ونسخت خبره في ذلك من كتاب محمد بن طاهر، أخبره بما فيه ابن أخ لديك الجن يقال له أبو وهب الحمصي"[1]، وذكر ما ثبت عنه من أشعار، وما بقي منها إنما جاء مفرَّقاً في بطون الكتب، فاهتم بجمعه المحققون فنظموه في سِمْطٍ واحد محاولين جعله في ديوان شعري، وقد اهتمَّ الشيعة حديثاً وقديماً بشعر ديك الجن اهتمام المسيحيين بشعر الأخطل، فكان في هذا الاهتمام حفظ لشعره، والتنقيب عنه، فانْبَرى جِلَّةٌ من أكفَاء الكَتبة فكان الأستاذ عبد المعين الملوحي وصاحبه محي الدين الدرويش، أنْ قاما بلَمْلَمة شعر الشّاعر المفرَّقليحتوىّ ديوانهم المجموع على(111) مقطوعة ما بين قصيدة وبيت واحد، أي في حوالي (417)بيتاً صدر لهما سنة 1960م، لكن الباحثان أغفلا ذكر القصائد الثَّمان التي قالها الشاعر في آل البيت وتحوي (156) بيتاً.

ثم شرعَ كلٌ من أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري في جمع ديوان ديك الجن، فكان عملاً يستحق الثناء والذّكر، فحازا بذلك قصبات السَّبق، فنالا ما لم ينله سابقوهم مــن فضل الجمــع، فأضافوا له من القصائد ما كان مفقوداً في بطون أمهات الكتب، معتمدين على نسخة الشيخ محمد السَّماوي (الملتقط من شعر عبد السلام بن رغبان ديك الجن)، وأضافوا بعض الاستدراكات والإضافات لم تكن في ديوان الملُّوحي والدّرويش، وقد بلغ مجموع الأبيات في الفنون المختلفة (39) قصيدةً و هي في(278) بيتاً، إلى جانب ذكر القصائد الثَّمان التي قالها في آل البيت، لتبلغ أبياته بعد الإضافات والاستدراكات (641) بيتاً و (131) قطعة شعرية.

كما قام الأستاذ عبد الله مهنا، بجمع ديوان ديك الجن هو الآخر والذي صدر عن دار الفكر اللبناني بيروت سنة 1990م.وقد استعان الجامع بكتاب (المحب والمحبوب والمشموم والمشروب) للسّري الرفّاء، فزاد على ما في ديوان أحمد مطلوب (28) بيتاً موزعة على (11) مقطوعة.

[1]- ينظر: الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، ج 14، ص 52.

وكان آخرها ما قام به الأستاذ مظهر الحجي، فقد بذل جهداً مضاعفاً مستفيداً من جهود سابقيه، فقد أخرج ديوان " ديك الجن " في حلةٍ فريدة ومزيدة، ضمّ إليه حسنات المحقيقين فجاء الكتاب فريداً في بابه.

سِرُّ اللَّقَب: اختلفَ المؤرخُون وأهلُ الأدَب في سبب تَلْقِيب " عبد السَّلام بن رغبان " **بديك الجن**، وقد غلب عليه هذا اللقب حتَّ كادَ اسمه أنْ ينسى، فقد صَار **اسماً له بالغَلبة** في أغلب كتب الأدب، حيث تسمَّى الكثير من الشعراء بألقاب غطَّت على أسمائهم فلم يعرفوا إلا بها، من أمثلة ذلك: لقبُ **تأبَّط شراً**:وهو ثابت بن جابر، **والمتلمِّس**: وهو جرير بن عبد المسيح، **والمرقش الأكبر**:وهو عمرو بن سعد بن مالك، **والحطيئة**: وهو جرول بن أوس، **وصريع الغواني**: وهو مسلم بن الوليد، **وأبو نواس** وهو الحسن بن هانئ... وغيرهم من الشعراء الذين تسموا بسبب أشعار قالوها فاشتهروا بها، فصارت أعلاما لهم.

وقد عزا المؤرخون سبَبَ اختلاف تسمية "ديك الجن " إلى أمور ذكروها عنه، منها ما نقله الإمام الدُّميري (808 هـــ)نقلاً عن زكريا القزويني (682 هـــ) صاحب " عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات " : " ديك الجن : دويبة توجد في البَسَاتين إذا ألقيت في خَمرٍ عَتيق حتَّ تموت وتُترَك في محَارة وتسد رأسها وتدفن في وسط الدَّار فإنه لا يرى فيها شيء من الأرضة "[1].

ويُـــرجحُ الشَّيخ محمَّد السَّماوي بأنَّ مَردَّ التَّسمية بهذا اللَّقب إلى قَصيدة قَالها في رثَـــاء دِّيك عّمَير، وكانَ هذا قَد ذَبحه وأَوْلَمَ بِه، وكـــان مِنْ جُملَة مَا قـــال قصيـــدته فيه، وهـــي[2]:[من الطويل]

[1]– كمال الدَّين الدَّميري، حياة الحيوان الكبرى، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، دمشق، سوريا، 1992، (ج 1/ ص : 488).

[2]– أحمد مطلوب، و عبد الله الجبوري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 2010، ص :6. و ينظر : كتاب مصطفى الشكعة، الشعر و الشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 6، 1986، ص :(594-595.)، و قد أبدع الشاعر " جمال مصطفى " في قصيدته و التي بعنوان: (حان ديك الجن : ورد)

ـــ دَعَانا أبُو عمروٍ عُميرُ بنُ جَعفَرٍعلَى لحَمِ ديكِ دَعْوةً بعدَ مَوعِدِ.

ـــ فَقدَّم دِيكاً عدَّ دهراً ذَمَلَّـقاً مـــؤنِّـــسِ أبيَاتِ مُؤَذِّنَ مَسْجدِ.

ـــ يحدِّثُنا عَن قَومِ هُودٍ وصَالحٍ وأغرَبَ من لاقَاه عمرو بن مرثدِ.

ـــ وقَال لَقد سبَّحتُ دهراً مهلّلاً و أَسهَرتُ بالتَّأذين أعينَ هُجَّدِ.

وهناك من قَال إنَّما سمي " بديك الجن " بسبَبِ إدمَانه الخروجَ إلى الرّياض والبسَاتين في ظَاهر حمص، على ما ذكره الدُّميري آنفاً، حينما قال : " وديكُ الجن دُوَّيبة توجَد في البسَاتين "[1].

أما أبو منصور الثّعالبي فقال إنما سميَّ بهذا الاسم تشبيهاً له " بالدِّيك النَّجيب الحاذق الكثير السِّفاد "[2].

وقال في نفس الكتاب من ثمار القلوب " ولستُ أعرف سبب تلقيبه بديك الجن، ويشبه أن يكون قال بيتاً يشتمل على ذكر ديك الجن فلُقّب بذلك، كما لُقب كثير من الشُّعراء بأقوال تجري لهم مجرى الشَّواذِ والنَّوادر"[3].

والسبب الآخر هـــو ما تعلَّق بالألوان، أي بلون عَينَيِّ عبد السَّلام بن رغبان، فقد كانتَا خَضـــرَاوَين، قال الأستاذ خير الدِّين الزِّركْلي إنَّما "سُميَّ بديك الجن لأنَّ عينيه كانتَـــا خَضرَاوَين "[4].

---

[1]- كمال الدين الدميري، حياة الحيوان، (ج 1/ ص : 488).

[2]- أبو منصور التعالبي،(عبد الملك بن محمد بن إسماعيل النيسابوري 429 هـــ)، ثمار القلوب في المضاف و المنسوب، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط 1، 2003، ص : 382.

[3]- المصدر نفسه: ص : 69.

[4]- خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 7، 1986،(ج 4/ 128).

وفي " تاج العروس " للمُرتضَى الزَّبيدي (1205 هـــ) " والدِّيك أيضاً الرَّبيع في كَلامهم كأنَّه لتَلون نبَاته، فيكون علَى التَّشبيه بالدِّيك ... وديك الجن لقبُ عبد السلام بن رغبَان الحمصي الشَّاعر المَشهور "[1].

وهناك مرويَّات لا تخلُو من وَضع وافتعال وتَلفيق، وفيها أنَّ الخليفة هَارونَ الرَّشيد لقي صبيًّا صَغيراً يمسكُ ثيابَ رِفَاقه، وهم يلعبُون، وإذ به يسمَعُه ينشدُ شعراً فأصغَى إليه يقول :

ـــ قُولِّي لِطَيفِك يَنشَـــني* عَن مُقلَتي عنـــدَ الهجُوعِ.**

وإذ بالرَّشيد يُعجَبُ بشعرِ الصَّبي ويأمُره بتَغيير القَافية، فَهو يشكُ أنْ يكونَ الشِّعر من نسجه، فيسأله الرشيد عن اسمه، ليحمل ثياب رفاقه وصاح : قاق قاق(فأدرَكَ الرشيدُ أنَّه ديكُ الجن) لكنَّ الرَّواية مِن بدايتهَا يظهرُ عليها سِيمَاءُ الوَضع، من خلال ما ذُكَر من أسباب التَّسمية واختلافاتها واختلقاتها عند جلَّة الأدبَاء والمؤَرخينَ في كُتبِهم ومُصنفَاتهم، غَير أنَّ ما ورَد مِن خروج الشَّاعر إلى البسَاتين، رافعاً عقيرته مغنياً، وهو راجع في جنح اللَّيل عَبر نهر العاصي مع جُلسَاء سَهره، ونُدمَاء سمَره، وهذا من أقَوى الأسبَابِ وأرجَحِها وأقنعِهَا منطقاً ودليلاً، ويبقَى لقبُ " ديك الجن " مدعاة للتَّأمل والغَرابة، وأنَّـــه :

ـــ وقلَّمَا أَبصَرَتْ عَيناكَ ذَا لَقبٍ * إلاَّ و مَعنَاهُ إنْ فكَّرتَ في لقَبِه.**

أو كما قال هو نفسه عن نفسه معرفاً بها :

ـــ أيُّهَا السَّائل عَـــنيِّ ***لَسْتَ بِي أَخبَرَ منيِّ

ـــ أنَا إِنسَانٌ بَرَانِي اللَّـــــــــهُ في صُورَةِ جنيِّ.

فلا أدَّل مِن هذه الكَلمَاتِ وَهو يَهجو فيها نفسه واصفا إياها على أنَّ فيها شبه من خَلقٍ آخر غيَر الإنسان (أي من الجن) فهو ذَمٌ فيما يشبُه المدَح، فقَد عَانى نَوعاً من الاغتِراب النَّفسي، إذ يظهرُ من خلال بَعض أبياته الشِّعرية نُزوع الشَّاعر إلى العُزلَة، مع كثرة النُّزوعِ إلى تَقلِيب

[1] – السيد محمد مرتضى الحسيني الزَّبيدي، مادة ديك: تاج العروس على جواهر القاموس، بيروت، دار صادر، مصورة عن ط 1، المطبعة الخيرية، 1306، (ج 7 / ص : 134).

صَفحَات شعره، فيفرِغُ فيها تِلك الشُّحنَات لِيُطَامن بها غُلَوَاء الزَّمان وشدَّته، وعَذابَات الضَّمير ولواذعه، ليغدو اسم " ديك الجن " أو لَقبُه وحياته مثَار إعجاب الدَّارسين والمهتمين في الحقل اللُّغوي والإبداعي والفني، فقد ذاعَ صيته، وطبَّق ذِكرُه الخَافقَين، بعد أن أَضرَبَ بعضُ الأدبَاء عن ترجمة حياته، **كابن قتيبة** في (الشعر و الشعراء)، و**عبد الله بن المعتز المتوفّى** في (طبقات الشعراء)،و**المرزباني** في (الموشح)، غير أنَّ ابن المعتز قد ألمع إليه بقوله " شاعر الشام في " كتابه " فصول التَّماثيل في تبَاشير السُّرور "[1]، لكنَّه اكتفى بالإشارة إليه، من دون أن يحفل عنده بترجمة وافية؛ فرواة الأشعار ونقلة الأخبار قد اكتفوا بالرواية لشعراء أقطارهم، وأمصارهم، وأغفلوا غيرهم من الشُّعراء، يقول ابن رشيق وكان الرُّواةُ يتعصَّبون لشعراء أقطارهم وأيضاً دخول أولئك الشُّعراء على الخلفاء والأمراء جعلهم على معرفة لصيقة بهم، لأنَّ مجالسهم كانت عامرةً بالعلماء و الرُّواة، وهذا يؤكد اعتناء الرواة ببعض الشُّعراء دون بعض، والغريب أيضاً أنَّ أبا تمام لم يشر في حماسته إلى شعر من أشعار " ديك الجن " لا في المراثي ولا في غيرها من الأبواب العشر، وهذا غريب إذا علمنا مدى قرب أبي تمام من شاعره وأستاذه الذي كان يدخل عليه في كل حين وقد أعطاه "ديك الجن " مرةً جذاذة فيها بعض أشعاره، وأمره أن يتكسب بها، ويستعين بها على عيشه، وقد استفاد أبو تمام كثيراً من شعر ديك الجن وهذا إغفال يسترعي الانتباه، و يدعو إلى الكثير من التساؤل ؟

أُسْرتُه و مَأسَـــاتُه : لم تُشر المصَادر التَّاريخية إلى أسرة ديك الجن أو إلى شيء من تفاصيل حياته، كل ما في الأمر أنهم ذكروا (جَدَّه حبيب)[2]، وكان وزيراً للمنصور العبَّاسي وابن عمه أبو الطيب الذي كان سبباً في مأساته مع زوجته (ورد) ونتفاً من بعض قصائده ومقطوعاته، حفظها عنه ابن أخ ديك الجن واسمه (أبو وهب الحمصي) وكان من الشَّغُفين بالأدَب، حافظاً لأشعَار عمِّه فغدا (أبو وهبٍ) هذا، دائرة معارف بالنِّسبة لشَّاعرنا، كما اعتمد عليه (محمد بن طاهر) في تدوين حياة الشَّاعر وقد استفاد أبو الفرج الأصفهاني، إذ قد أخذ عنه، ونقل منه، و تذكر بعض

[1] – ابن المعتز، فصول و التماثيل في تباشير السرور، المطبعة العربية، مصر، ط 1، 1925م،ص 61.

[2] – عبد المعين الملوحي و محي الدين الدرويش، ديوان ديك الجن الحمصي، مكتبة نرجس، 1960، ص : 6.

المصَادر أنَّه كان له ابن يُدعى (رغبان) لكنَّه مات في حياة أبيه، ففُـــجع به، فبكاه، فرثاه قائلاً :[من الكامل]

ــ بأبي نَبذتُك في العَرَاء المُقْفِرِ * و سَتَرتُ وجَهكَ بالتُّرَاب الأعْفَرِ.**

ــ بأبي بَذلتُكَ بعدَ صَونٍ للبِّلى * و رَجعتُ عَنكَ صَبرَتُ أمْ لم أَصبِر.**

ــ لَو كُنتُ أقدِرُ أنْ أَرَى أثَرَ البِلى * لتَرَكتُ وَجهَكَ ضَاحياً لم يُقبَرِ.**

أما فيما يخصُ زوجتَه أو جاريتَه (ورد بنت النَّاعمة الحمصية)أو (دنيا) كما عند ابن خلكان في " وفيات الأعيان "فلم تسعفنا المصَادر بأكثر من كـــونها جَارية الشَّاعر وحبيبتُه، وأنَّها كانت نصرانيَّة من أهَل حِمص، فَأسلمَت على يديه، فتزوجها بعدما ملَكت عليه عقلَه وقلبَه، وتورَّط في حبَائل حبِّها يقول أبو الفرج " وكان عبد السلام قد اشتهر بجارية نصرانية من أهل حمص، هويها، و تمادى به الأمر حتى غابت عليه، وذهبت به فلما اشتهر بها دعاها إلى الإسلام ليتزوج بها، فأجابته لعلمها برغبته فيها، وأسلمت على يديه، وكان اسمها ورداً "[1].

فَهَامَ بها حباً واشتعلت مشاعر نفسه حنيناً إليها رغم خيانتها له، إلا أنَّ فيض تلك المشاعر، ودفقات الأحاسيس " لو عدنا إلى الوراء قليلاً واستعرضنا ما قاله فيها من غزلٍ لوقعت أعيننا على بدرةٍ من أبيات الحب، وصورةٍ من صور الجمال عذبةً خلابةً رسمها الشاعر المحب في عناية وتأنق وافتتان "[2].

فسار بذكر حكايته أهل السِّير والتَّواريخ، وعدُّوها هجنةً ونقيصةً في بناء نفسيته المضطربة، وشخصيته غير السَّوية " ولأنَّه ارتكبَ هذه الجريمة أسْطَره الناس "[3].

[1]– الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج 14، ص 54.

[2]– مصطفى الشكعة، الشعر و الشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 6، 1986، ص : 584.

[3]– عارف حجاوي، زبدة الشعر العباسي، من بشلر إلى البحتري، دار المشرق، القاهرة، ط 1، 2007، ص : 10.

وها هو يَرثِيهَا متغَــزِلاً بها بعدَ أن قَضَتْ على يده مضرَّجةً في دِمائها ميِّتةً، يقــول فيــها[1].:[من الكامل]

ــ انْظُر إلى شَمس القُصور و بَدْرِهَا * وَإلى خَزَامَاهَا وبهجَة زهرِهَا.**

ــ وَرْديَّة الوَجَناتِ يختَبِر اسمَها * مِن رِيقِها مَنْ لا يُحيط بخبــرها.**

ــ و تَمَايَلَت فَضحِكت مِن أردافِها ***عَجبَاً و لكنيِّ بَكيتُ لِخِصْرِها.

ــ لم تَبلُ عينُك أبيَضاً مِن أَسودٍ ***جَمع الجمَال كَوجهَهَا في شَعرهَا

ــ تَسقيكَ كأسَ مُدامةٍ مِن كفَّها ***وردِّيةٍ، و مُدامـــــةً من ثغــرَها.

فعلاقة ديك الجن (بورد) كانت علاقةً تنم عن تواصل وحميمية، إلى أن أذاع ابن عمه أبو الطيب، قالة سوءٍ فأشاعها بين أقربائه وجيرانه، أنها تهوى غلاماً لها، اسمه (بكر بن دَهْمَرد)* وقد كان من أحظى غلمانه لديه،وبعد عودة " ديك الجن " من سفرته، وكان قد أعسر واختلت أحواله، فذهب إلى صاحبيه أحمد وجعفر ابنَيْ علِّيٍّ الهاشمِّيين، وحين عودته، دسَّ له ابن عمه أبو الطيب دسِيسَةً. وقد كان يدخل عليه ويعظه وينهَاه، ويَحَولُ بينَه وبينَ ما يُؤثِر، فلا ينصَاع لما يقوله له أبو الطيب، فلما أكثر عليه من الزَّجر واللَّوم، وضَجِر من مُعاتبته له، فعمل فيه " ديك الجن " أبياتاً بَيَّنَ فيهَا سَوآتِ أبي الطَّيب لجلَّاسه، وفيه من الثَّلْب والتَّنقُصِ مَا فيها، فقد سَلبه فيها كل محَاسِنه، وعــرَّاه مــن كلِّ شَمِيلَةٍ وفَضيلــَةٍ، ومن جمــلة ما قــال فيــه :[منالمنسرح]

ــ مَولاتُنا يَا غُلاَمُ مُبتَكِرَه * فبَــاَكِرِ الكَــأسَ لِيِّ بَلا نَظِرَهْ.**

ــ غَدَت علَى اللَّهو والمَجُون، علَى * أنَّ الفَتاةَ الحيِّة الخَفِرَهْ.**

ــ يا عَجَبَاً مِن أبي الخَبيثِ وَ مِن * سُروجِه في البَكَائِر الدَّثِرَهْ.**

---

[1]– أحمد مطلوب و عبد الله الجبوري، ديوان ديك الجن الحمصي، دار الثقافة بيروت، لبنان، 2010، ص : 168 -169.

*– هو غلام كان يهواه ديك الجن، و يأنس به، و قد اتهم به جاريته، ورد، فقتلهما معاً، ذبحاً و حرقاً، أورد أبو الفرج الأصفهاني، في الأغاني، (14/ ص : 61)

ـــ لَو البِغَالُ الصُّلبُ ارتقَت سَنَداً * فِيه لَمَدَّت قَوائمَاً خَـــدِرَهْ.**

ـــ و مَا المجَانِيقُ فيه مُغنِيةُ * ألفٌ تَسَامى و ألـــفُ مُنكَـــدِرَهْ.**

ـــ كَم طَرِبَاتٍ أفسَدتَهُنَّ و كَم * صَفوَةِ عَيشٍ غَادَرْتَها كَدِرَهْ.**

ـــ وَ كَم إذا مَـــا رَأَوكَ يا مَلَكَ المَـــوْتِ لَهم مِن أنَامِـــل خَضِرَهْ.

ـــ قِفُوا عَلى رَحلِه تَرَوا عَجَباً * بِالجَهل يَحكِي طَرَائِفَ البُصَرَهْ.**

ـــ سَبحَانَ مَن يمسِكُ السَّماءَ علَى الأرضِ و فَيها أَخْلاقُكَ القَذِرَهْ.

وكان عبد السلام قد انتهى إليه عِلمُ وخَبرُ، تلك الخَيَانَة من جاريته " ورد " والتيَّ حَاك خيوطَها ابن عمه " أبو الطيب " وكان يحسُده علَيها، عندَها كتَبَ " ديك الجن " إلى أحمد بن علي الهاشمي يستأذنه في العودة إلى حمص، يبلغه من خبر المرأة من قصيدة فيها[1][من الخفيف]

ـــ إنَّ رَيبَ الزَّمَان طَالَ انتِكَاثُه * كَم رَمَتني بحادِثٍ أحدَاثه.**

ـــ ظَـــبيُ إِنسٍ قَلبي مَقيلُ ضُحاه * وفـــؤَادي بَريرُه وكُبَاثه.**

فما كان من " ديك الجن " إلا أن قام بقتل جاريته وغلامه اللَّذين كان يهواهما وأحرق جسديهما، وأخذ رمادهما وخلطه بدمهما وصنع منه بُرنِيتَين للخمر، فكان يضعهما في مجلس شرابه يميناً وشمالاَ، فإذا اشتاق إليهما قبل كل واحدةٍ منها قبلةً، وأنشد أبياته في الجارية، ومنها أبياته الجميلة، وهي من غُرة قصائده الحسان التي تشي بالكثير من الجزالة والمُكنة في حَوك الشِّعر[2]:[من الكامل]

ـــ يا طَـــلعةً طلَع الحِمَامُ علَيـــهَا*و جَنَىَ لَهَا ثَمرُ الرَّدى بيديهَا.**

---

[1]- المرجع السابق : ص : 85.

[2]- صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، الغيث المسجم في شرح لامية العجم، دار المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، (1411- 1990)، ج2/ ص : 160. و ينظر : بهاء الدين العاملي، الكشكول، تح : الطاهر أحمد الزاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1961، و ينظر: داود الأنطاكي، كتاب تزيين الأسواق في أخبار العشاق، دار حمدو محيو، بيروت، ط 1، 1972، (ج 1/ 292- 293).

ـــ روّيتُ من دَمِها الثَّرى و لَطالما ***روَّى الهَوى شَفتي مِن شَفتيهَا.

ثمَّ يقبل الأخر وينشد أبياته في الغلام، ومنها :[من الكامل]

ـــ فَقتَلتُـــهُ و بِه عليَّ كَرامَـــةٌ* فَلِـــي الحشَا وَلَه الفُّؤادُ بأسرِهِ.**

ـــ عَهْدِي به مَيْتاً كَأحسَن نَائمٍ * والحُسنُ يَسفحُ دَمعَتي في نحرِهِ.**

فلما نزل عبد السلام منزله وألقى ثيابه سألها عن الخبر وأغلظ عليها فأجابته جواب من لم يعرف شيئاً؛ فبينما هو كذلك إذ قرع الرجل الباب فقالت : من هذا ؟ قال: أنا فلان. فقال لها عبد السلام : " يا زانية، زعمت أنك لا تعرفين من الأمر شيئاً، ثمَّ اختَرطَ سيفَه فَضَربها به حتّى قتلها، وقال في ذلك[1] :[من الخفيف]

ـــ لَيتـــني لم أَكُن لعَطفك نلتُ * و إلى ذَلك الوِصَـــال وَصلتُ.**

ـــ سَوفَ آسَى طُولَ الحياةِ و أَبكيكِ علَى مَا فَعلتِ لا مَا فَعلتُ.

إنَّ دراسة شعر ديك الجن وتفسيره تفسيراً نفسياً أليق وأنسب من مجرد تفسيره وتعليله تعليلاً أدبياً، لاسيما حادثته المأساوية مع (ورد) فالتَّحليل النَّفسي لهذه الفاجعة التي سوَّد بها صَحائف التَّاريخ، يعدُّ كأداة باحثة نَستظهرُ بها عُمقَ ما كانت تُعانيه هذه النَّفس المتأزَّمة الجَموح، فهي شخصيَّة جديرةُ بالدِّراسة كونها تَتموقع على خبَايا وأسرَار، تفيدنا في اجتراح أساليب جديدة في اكتناه السَّبْر التَّحليلي للسُّلوكيات والتَّصرفات التي تَشِذُّ عن المألوف، وما عهده النَّاس من الطَّبائع المركوزة فيهم طبَعاً وعَادةً، وخِلقَةً وديانةً.

لأنَّنا إذا مَا رُحنَا نفتِّش عن أغراضه الشِّعـــرية، فإنَّنا نُلفِي غَرض الرَّثاء من أكثَر الأغَراض جَريَاناً و وقعاً في ديوانه، فهو من أكثر الجوانب تأثيراً عليه، في حياته، فلا غَرابة فهو شَاعر الحُزن والبُكاء، والنَّوح والرَّثاء، فقَد صَرف معظَمها في **رثاء آل البيت الكرام، وبكاء زوجته المغدورة،** فكأنَّه شَفى قلبَه برثائهما، وأقنَع خصومه بأنَّه شَاعِرُهما، إلا أنَّ أكثر هذه الفواجع تأثيراً على قلبه

[1]- المرجع السابق : ص: 11.

وحياته، وأشدِّهمَا عليه خطراً، هو شعره الذي نذره كله في رثاء زوجته، وهو من أصدق أشعاره وأعمقها عاطفةً، وأبعدها صورةً، كونه نابعٌ من أغوَار النَّفس وتجارِبها.

ونظراً لفداحة هذه الفاجعة فإنَّ أغلبَ كتُب التَّاريخ والأدَب، قد أومَأوا إليها في متُون صفَحاتِهم، فتناقلها الرُّواة ووَقفُوا عِندَها مُستْهجِنينَ هذا الفعل من شَاعر عُرف برقتِّه، والمعروفُ عندَ الشُّعراء هو رهَافةُ مشَاعرهم، ولَطافةُ أحَاسِيسِهم، ومَا سميَّ الشَّاعر شَاعراً إلا لأنَّه يشعرُ بما يشعر به النَّاس[1].

فَلَم يكن في الشعراء قبله، سفَّاحاً ولا سفَّاكاً قتَل امرَأتَه ومَثَّلَ بها غيرُه؛ إنَّ حَادثة " ديك الجن " قَدْ اعتَنى بنقَلهَا النَقَلةُ من المتقدِّمين، وحَازَت حتَّ علَى اهتمَام المتَأخِرين، غير أنَّ من بين الأوائل الذَّين دبَّجُوا بأقلامهم، وقَاموا بتَسطير فُصولِها وأحدَاثها – وعنه نقَل من جَاء بَعده– أبو الفَرج الأصفهاني (356 هـــ) كان قد أخذ القصة من كتاب (محمد بن طاهر) الذَّي كان معاصراً للشَّاعر " ديك الجن " وملازماً له، وقد أشـــار إليه أبو الفرج في أغانيـــه[2]، واعتمد عليه اعتماداً كلياً في سَردِها، وذِكْرِ مَا ذَكَر مِنْ أخبَارِها.

ثم جاء بعد أبي الفرج من الرّواة وشُدَاة الأدَب فذكروها تباعاً وهي لا تختلف في المعنى، وإن اختلفت في المبنى، وكل واحد من هؤلاء أضفى عليها بعضاً من التَّزيد ولم يُرَاع الضَّبط والتَّوثيـــق فيمَا نقَـــل، وإن كان الجميع قد استقى مادَّته الأولى من رواية أبي الفرج في الأغاني، إذ هي الأصل، فمن بين الكتب التُّراثية التيَّ اعتَمَدَت هذه الرِّواية نجد كل مـــن:

(أ)ـــ ابنُ عسَاكر (علي بن الحسن بن عبد الله الدمشقي، 499 هـــ / 571 هـــ) في كتابه تاريخ دمشق،

(ب) ـــ ابنُ خَلِكان (لأبي العباس شمس الدين أحمد بن أحمد بن محمد بن أبي بكر(608 هـــ/ 681 هـــ) في كتابه وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان (ج 3/ ص : 184).

[1]– ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر آدابه و نقده،

[2]– أبو فرج الأصفهاني، الأغاني، تح : إحسان عباس و إبراهيم السعافين و بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط، 3، (1429/ 2008)، ج 14/ ص : 33.

(ج) ــ داود بن عُمر الأنطَاكي الضَّرير (.../1008هــ) وكتابه تزيين الأسواق في أخبار العشاق، (ج 1/ ص: 292–293).

(د) ــ العَاملي (بهاء الدين ت 953 هــ / 1030) في كتابه الكشكول (ص :98 – 99).

(هــ) صلاح الدِّين خليل بن أيبك الصَّفدي (696هــ - 764هــ)، و كتابه الوافي بالوفيات، (ج 18/ ص: 257).

ــ **شُعوبيَّتــُه** :عُرِفَ العصرُ العباسيُّ بالكثير من المتناقضات، والعديد من التَّوجهات التي فرضت نفسها على الواجهة الاجتماعية، والفكرية، والثَّقافية، فكان المخاض السِّياسيُّ بتداعياته، وسلبياته وإجابيَّاته، هو من يتحكم في المنظومة الأدبيِّة والشِّعرية ويؤطِّر للوضع ككل، فكان هذا الحال مؤذناً بظهور تيارات، وفرقٍ، وطوائف، وأفكار، ظهرت أغلبها بدخول غير المسلمين إلى الإسلام، والذين اصْطُلِح على تَسميتَّهم فيما بعد بـــ (الموالي) وهؤلاء هم من تنادوا بها (من فجر العهد العباسي تحديداً إل أوائل القرن التاسع الميلادي/ الثالث الهجري) وإن كانت هناك إرهاصَات مهدت لتَنامي هذا المدِّ الذي عرف عنه التفاضل والتمايز، وأسبقيةُ غير العرب على العرب، وأفضلية جنس على جنس، على أنَّ هذه الشُّعوب المَوتُورَة لم تكن لتنام على الضَّيْم طويلاً. *

ويَعْزُو الدُّكتور حسين عطوان ظهور الشعوبية الفارسية إلى ثلاثة أسباب، " أهمها اجتماعيٌّ، وتدور كل شواهده على استعلاء العرب على الموالي، فقد اعتدَّوا بصراحة أنسابهم، وشرف أحسَابهم، وظنوا أنهم أمة ليس كمثلها أمة، وأنهم جنس لا يماثله جنس آخر، حملهم على هذا الاعتقاد والمذهب، وصرفهم إلى هذا الكبر والعجب، النصر العظيم الذي أحرزوه بتغلبهم على الفرس والروم، فتملكهم الشعور بالسِّيادة والعظمة، ونظروا إلى غيرهم من الشعوب نظرة السّيد إلى المسُود "[1].

[1]– حسين عطوان، الزندقة و الشعوبية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، بد : ط، بد ، تا، ص : 151.

ويمكن القول بأنّ الحركة الشعوبية هي حركة ثقافية وحضارية نشأت بسبب تنوع الأعراق والأجناس في العصر العباسي، واستعملت أول مرة للدلالة على هذه الحركة في كتاب البيان والتبيين للجاحظ[1]، وتمثلت في سعي كل عرق أن يحقق نوعاً من السَّبق والأفضلية على غيره، واتسعت لتشمل ألواناً من المفاضلات شملت الماضي والحاضر، ولكن جوهرها لم يتغير بوصفها حركة تمثل " تعصّب كل شعب لقوميته وحضارته ضد العرب، وقد نجمت عن تعدد الشعوب التي ضمها المجتمع العباسي.

لقد تآلف ذلك المجتمع من عرب وفرس وهنود وروم و زنج الخ ... و بما أنّ العرب يمثلون الأمة الحاكمة، لهذا اتجهت الشعوبية ضدهم، فحاول أبناء الشعوب الأخرى أن يثبتوا للعرب هوياتهم ووجودهم، ويبينوا لهم أنهم ليسوا أفضل من سائر الأمم "[2]

وقد بلغ بهم الأمر أن قاموا بذم العرب وناوءوا دينهم الجديد، وقد دفعتهم العصبية الرعناء أن كرهوا العرب وما جاء عنهم ولو كان ديناً سماويّاً.

يقول الجاحظ " وربما كانت العداوة من جهة العصبية، فإنّ عامة من ارتاب في الإسلام إنما جاء ذلك من الشعوبيـــة، فإذا أبغـــض شيئاً أبغـــض أهله "[3].

لِتَحسرِ الشُّعوبية اللِّثام عن وجهها الدَّميم، لِتُـــطَامِنَ من ذكر العرب، وتســـتأصل شـــأفتهم، وتنتقص كل شيء جاء عنهم،فاستوخمت بأفـــكارها الجديدة كل ميـــادين الحيـــاة، فأثَّرت على طابعها العام، فظهرت طائفة كبيرة اتخذت من الأدب وسيلةً ومدعاةً لغرس بذور الشِّقاق في نفوس العرب وغير العرب، وكان لهذا الفعل أثره على الحياة الاجتماعية والثقافية والفكرية، بتداعيات كان لها ما بعدها ولنذكر منهم : حمّاد عجرد، وحفص بن أبي وردة، وابن المقفع، وسهل بن هارون، ويونس بن أبي فروة، وعلي بن الخليـــل، وحمـــاد الرّاوية، وصالح ابن

[1] – أحمد أمين، ضحى الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 1، 1997م، ج 1، ص 59.

[2] – بوملحم علي، المناحي الفلسفية عند الجاحظ، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط 2، 1988م، ص 41.

[3] – الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان و التبيين، تح : عبد السلام هارون، مكتبة ابن سينا للنشر و التوزيع، القاهرة، ط 1، 2010م، ج 1، ص 54.

عبد القدوس، وأبان اللاّحـــقي، ومطيع بن أياس، وغيرهم، وكان هؤلاء يمثلون التيار المتحرر، فكانوا جميعاً يُرمَون بالشُّعوبيَّة والزَّندقة، فظهرفي الهجاء والمجون (بشار بن برد)، و في الخمر (أبو نواس)، و في الزّهد (أبو العتاهية)، وفي الرثاء والبكاء (ديك الجن الحمصي) ... فكان أكثر هؤلاء الشعراء من المـــوالي، ممن نادوا بمبدأ الفـــكر الشُّعـــوبي، وتحديداً من العنصر الفارسي الذي غلب على مفاصل الدولة العباسية.

لاسيما وأنَّ الكثير من الأُسر الفارسيَّة (البرامكة، وبنو سهل) هي من كانت تحكم وتسيطر وبيدها الحَلُ و العَقْد، ونَخصُ بالذِّكر بنو برمك، ونعني بهم " يحي بن برمك وابناه جعفر والفضل، وقد حكموا الدولة لسبعة عشر عاماً، وأتاح لهم ذلك أن صبغوها بصبغة فارسية خالصة، حتى إذا كانت سنة سبع وثمانين ومئة نكبهم الرّشيد نكبتهم المشهورة "و لَّما سُئل الرشيد كيف عَلِمتَ ذلك، قال قولته المشهورة وقد راحت مثلاً : (لقد كَمُنْتُ لهم كُمُونَ الأفعُوان في أصول الرَّيحَان، حتَّ إذا جاؤوا للشَّم تَلقيتُهم بالسُّم)[1].

وهي الأسرة الفارسية التي طبعت نظام الحكم، والحياة الاجتماعية، بطابع فارسي، حتَّ غدَت الخلافة العباسية فارسية بسبب غلبت الموالي على كامل دواليبها، فصيَّروها دولـــةً أعجميةَ اليدِّ واللِّسان، لولا ما فعله بهم هـــارون الرشيد، فسجن يحي والفـــضل، وقتل جعفر بن يحي، وردّ إلى الخلافة هيبتها، وإثر هذه المصيبة هبَّ الشُّعراء إلى تصوير هذه النَّكبة بنبَرات رثائيَّة تصوِّر عِظَم الفاجعة، فراح بعضهم يُصوِّر جعفر البَّرمكي وهو يَهوي من القَصر إلى القَبر، وقد استحال أمر اجتماعهم إلى شتات وعزُّهم إلى ذُل، وينظر إلى والده وأخيه المقيَّدين بالسَّلاسل بعد الرِّياش والأثَاث والسُّلطان والنُّفوذ، وفي هذا يصف ابنُ أبي مُعَاذ ذاك المشَهد المؤثر والذَّي يَرُضُّ الأكبَـــاد، ويُفتِّتُ الفُـــؤاد فقال :

ـــ فينما جَعفرُ في مُلكِه * عَشيَّة الجُمعَة بالعمرِ.**

ـــ إذ عَثَر الدَّهر به عَثرةً * يا وَيلتَا مِن عَثرَة الدَّهرِ.**

[1]- يُنظر: صلاح الدين بن أيبك الصفدي، الغيث المسجم شرح لامية العجم، ج 1، ص 134.

ـــ فغُودِر البَّائس في لَيلةِ السَّبتِ قَتيلاً مَطلَع الفَجرِ.

ـــ وَجِيء بالشَّيخ و أوَلادِه * يحيَّ مَعاً في الغُلَّ والأسْرِ.**

ـــ وَالبَّرمكيِّين و أتبَاعِهم * مَن كَان في الآفَاق والمِصرِ.**

ـــ فَأصبحُوا للنَّاس أُحدُوثةً * سُبحان ذِّي السُّلطان والأَمرِ.**

ويذكر المؤرخون أنَّ الصراع الذي نشَب بين الأخوين، الأمين والمأمون، كان مبدأه صراعاً بين الهاشميَّة العربيَّة، والسَّاسَانية الفارسيَّة، سنة 197هـــ وقد وقعت الحرب بين الطرفين[1]، وكادت معالم الدولة الإسلامية أن تعصف بها ريح العصبية ونار القبلية المقيتة، وكاد أمر العرب أن يزول.

"على أنَّ العنصر العربي ظلَّ ممثلاً بقوة في الخلفاء والعباسيين وفي الدّين الإسلامي وفي اللغة العربية، و لكن مما لا شك فيه الأعاجم كانوا متفوقين طوال العصر العباسي الأول فوقفوا من العرب نفس الموقف الذي كانوا يقفونه منهم في عصر بني أمية "[2].

وهي من بين أكبر الأسباب المؤذنة بظهور ظاهرة الشعوبية، وتفاقم خطرها؛يروي ابن رشيق أنَّ أبا نواس " كان شعوبي اللِّسان "[3] حتَّ أضحت نـــزعةً شعوبيَّةً لها أنصـــارها ودعاتها، فساعد ذلك على شيـــوع ظاهرة الزَّنـــدقة والتهتك والخـــلاعة في المجتمع العبـــاسي، " فالشعوبية نزعة تهدف إلى التَّخلص من سيطرة العَرب وقد بلَغت أوجَّها في القرن الثَّالث الهجري، وذلك أنَّ العباسيين تعصبوا للإسلام أكثر ممَّا تعصبوا للعربية فحاربوا الزندقة و لم يحاربـــوا الشعوبية "[4].

فلم يكن " دّيك الجن " بمعزلٍ عن هذه الأحداث والمتغيِّرات، فقد نُسب إلى الشُّعوبية هو الآخر، وعُدَّ من شعرائها، ومن المتعصبين لها وقد رُوِيَّ عنه كلامٌ يدلُ على تشبعه بنزعة التَّشعُب،

[1]– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، ص : 38.

[2]– شوقي ضيف، الفن و مذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط 10، ص : 26.

[3]– ابن رشيق القيرواني، العمدة

[4]– عبد أ، مهنَّا، رسائل الجاحظ، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط 1، 1988، ص : 6.

فقد روى الأصفهاني في أغانيه قوله " كان شديد التشيع والعصبية على العرب، يقول : ما للعرب علينا فضل، جمعتنا وإياهم ولادة إبراهيم (ص) و أسلمنا كما أسلموا، ومن قتل منهم رجلاً منا قتل به، و لم نجد الله عزَّ وجل فضلهم علينا إذ جمعنا الدِّين "[1].

وتزداد تُهم الأدباء والمؤرخين في حَجْرِ"ديك الجن " في خانة الشُّعوبيين، نظراً لأقواله التي غَمَز بها العرب، فقد كرَّر هذا القول ابن خلكان في وفيات الأعيان إذ يقول " وكان يفخر على العرب ويقول: ما لهم فضل علينا، أسلمنا وأسلموا "[2].

ومن غريب ما قاله المستشرق الألماني كارل بروكلمان بخصوصه " وكان يتعصّب لأهل الشام على العرب، ذاهباً مذهباً الشعوبية، ومن ثمَّ لم يتم له عزم على مغادرة وطنه "[3].

ومع ذلك فإنَّ التّعصب للأوطان لا يعدُّ من صميم الشُّعوبية على الإطلاق ولا من بَابتِها، بل هو من باب تفضيل المرء لوطنه لا غير، ثم من الحيف أن نقِرَّ له بذلك، فهو كلام مجانب للحقيقة والواقع معاً.

كما نحا الدكتور" محمد نبيه محجوب " منحا من سبقه، إذ يقول، بعد أن تكلَّم على بشار، وأبي نواس، ودِعبل الخزاعي، وأبي إسحاق المتوكلي، وابن الرومي[4]، " وبعدُ فهؤلاء هم شعراء الشعوبية الذين استطعنا أن نستنشق نزعتهم تلك من أشعارهم، أو الذين أشار الرواة إلى أنهم من صميم الشعوبيين. على أنَّ هناك شاعر آخر من الموالي لم نجد له بيتاً واحداً يشير إلى شعوبيته "[5] وكذا سار الأستاذ " السِّباعي بيومي " على خطا صاحبه فخندقوا "ديك الجن" في نفق

[1]– أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج 14، ص:33.

[2]– ابن خلكان،(أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، 681هـ)، كتاب وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان، تح : إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، بد، ط، (1398– 1978)، ص : 184.

[3]– كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، 1961، (ج 2/ 77).

[4]– أحمد مطلوب و عبد الله الجبوري، ديوان ديك الجن الحمصي دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص : 16.

[5] – المرجع نفسه، ص 16.

الشُّعوبيين من مبغضي العرب، وقد تقدَّم لنا عرض الأقوال التيَّ ذكروها عنه، وها هي ذي أشعاره التي يفتخر فيها بعنصره، ومَحْتدِه، وبعدم انتسابه إلى العرب، وفي ذلك يقول [1] :

ــ إنْ كانَ عُرفُك مَذخُوراً لِذي سَببٍ فاضمُم يَديَكَ علَى حُرٍّ أخِي نَسَبِ

ــ أو كُنتَ وافقتَهُ يوماً على نَسَبٍ فاضْمُم يَدَيكَ فإنِّي لَستُ بالعَربِي.

ــ إنِّي امروءٌ بَازِلٌ في ذِروَتِي شَرَفٌ لِقيْصَر و لِكسْرى مَحْتدِي و أبِي.

وفي المقابل من ذلك، ومن المتناقضات في منطق شعر ديك الجن الحمصي، ففي حين يتمجد بأصله الفارسي، ونسبه السَّاسَاني، نراه من جهة يفخر بقبيلة كلب العربيَّة، ويُغالي في التّمدح بها والتَّزلُف إلى الانتسَاب إلى أَرُومَتِها، وبأنها أفضل من ولَدَت حوَّاء، من عَرَب ومن عَجَم كما يقول هو.

وهذا في غاية الغرابة والدّهشة – و هو من الجمع بين النقيضين في حال – ولكن يمكن أن يكون " ديك الجن " قد قالهما في أوقات مختلفة ومناسبات متباينة، دعاه إلي قولها الظّرف وألجأته إليها الحاجة، وقد تكون هذه القصيدة وإن صدَّرها بالحديث عن قَبيلة كَلبٍ، و أما إذا رأيته يفتخر " بقبيلته (كلب) فذلك ليس لحسب هذه القبيلة ولا لنسبها، بل لمواقفها الرسالية مع النبي (ص) في معركتي أحد ومؤتة أو مع الإمام أمير المؤمنين عليّ (ض) في صفين ومع الإمام الحسين (ض) في واقعة الطّف بكربلاء "[2].

إلا إنَّ سُؤدَدَه ومحَل فخَاره واعتزازه كان بالعُترَة الطَّاهرة، فألفاظ القَصيدة (صفين، والسِّبط، وأحمد) ترمز إلى تعلق الشاعر بآل البيت الكرام (ر ض) وتذكير السَّامع والمتلقي بتشيعه الشَّديد لهم، يقول في أبيات من قصيدته التيَّ يفتخر بها بقبيلة كَلب: [من البسيط]

[1]– أحمد مطلوب و عبد الله الجبوري، ديوان ديك الجن الحمصي: ص : 156. و ينظر: عبد المعين الملوحي و محي الدين الدرويش، ديوان ديك الجن الحمصي، مكتبة نرجس، ص : 25. و ينظر: مصطفى الشكعة، الشعر و الشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط: 6، 1986، ص: 579.

[2]– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ط 16، بلا، ت، ج 3، ص : 227.

ـــ كُلَيبٌ قَبيلي وَ كَلبٌ خيرُ مَن وَلدَتْ * حَوَاءُ مِنْ عَرَبٍ غُرٍ و مِن عَجَمِ.**

ـــ و عَيَّــرتنَا وَ إنْ طُــلَّ في أُحَــدٍ * و طُــلَّ في مُؤتةٍ و الدِّينُ لَم يَــرِمِ.**

ـــ و يَومَ صَّفِين مِن بَعدِ الخَريبَة كَمْ * دمً أُطلَّ لِنْصر الدِّيــن إثْــرَ دَمِ.**

ـــ و في الفُرَاتِ فِدَاءَ السِّبْطِ قَد تُرِكَتْ * أَشْلاؤُنا في الوَغَى لحَمَاً علَى وَضَمِ.**

ويذهب "خليل مردم بك " إلى أنَّ ديك الجن شعوبيٌّ قد اتخذ من التَّشيع وسيلةً للنيل من العرب، لا مذهباً دينياً ينطوي على عقيدة وإيمان، بل عِربيدٌ مُتعهِر، مُجاهِر بالفسُوق والعِصيَان، إذ كيف تتفق سلامة قلبه، مع قوله :[من الوافر]

ـــ أأترُك لذةَ الصَّهبَاءِ نقداً * لِما وَعدُوه مِن لَبنٍ و خَمرٍ.**

ـــ حياةٌ ثمَّ مُوتٌ ثمَّ بعثُ * حَديثُ خُرافَةٍ يا أمَّ عَمروٍ.**

لنخلص بعد ذلك إلى أنَّ تشيع ديك الجن كان تشيعاً مشبعاً بأفكار وعقائد شعوبية قد ارتضع أفاويقها من أصله الأول، فحنَّ عرقه إليها، فلم يشفع له الدِّين ولا العقيدة، فما كان تشيعه إلا مدعاةً لعقيدة خفية قد حركتها دواعي وأسباب سياسية ودينية، لأنَّ الشعوبية في أساسها "لا تخرج عن كونها جانباً من محاولات شعوب غير عربية لضرب السلطان العربي عن طريق الفكر والعقيدة، فهي تتكشف عن صراع ثقافي ديني واسع "[1].

وقد ظهر ذلك جلياً في أشعار شعرائها، حتى بدت الزندقة والمجون والشعوبية علامة فارقة في شعرهم، يرمون من خلالها إلى تقويض بناء الإسلام وإعادة العرب إلى ما كانوا عليه من ذل وتبعية واستخذاء، لذا كانت الشعوبية والزندقة عند أصحابها " غرضاً من أغراض الشعر العباسي ، أبتدعها هؤلاء الشعوبيون، وفرضوهما على الحياة الأدبية، فهم بذلك يلوثون الشعر العربي، ويفسدون المجتمع العربي وينشرون الرذيلة فيه، ويعملون على زعزعة تعاليم الإسلام في نفوس

[1]– عبد العزيز الدوري، الجذور التاريخية للشعوبية، دار الطليعة، بيروت، ص : 9 ــ 10.

ضعاف العقيدة، فالشعوبية والزندقة وجهان لعملة واحدة، وما المجون والخمر والتهتك إلا من صور الشعوبية فهو الطريق لبث عقائد المجون والإلحاد والتحلل من فرائض الدِّين "[1].

غير أنَّ البعض حاول أن يلتمس له العذر، فحاول أنْ يأوِّل كلامه ويبرر أفعاله وينفي عنه تهمة الزندقة بسبب شعره الذي فاضت قريحته به في آل البيت (ض) وهي أبيات تنطق معانيها قبل مبانيها على جلاء موقفه من الإسلام، و عمق ارتباطه بتعاليمه، أما زواجه " بورد بنت الناعمة الحمصية " النصرانية، فقد كان لأسباب دينية، وإن كان الهوى والجوى طابعها، لكن الشانئون أغفلوا أنه دعاها إلى الإسلام ورغبها فيه، وفي ذلك يقول أبو الفرج " كان عبد السلام قد اشتهر بجارية نصرانية من أهل حمص، هويها، وتمادى به الأمر حتى غابت عليه، وذهبت به؛ **فلما اشتهر بها دعاها إلى الإسلام ليتزوج بها، فأجابته لعلمها برغبته فيها، وأسلمت على يديه، فتزوجها، وكان اسمها ورداً** "[2].

وفي رواية ابن خلكان[3]وذلك يوم دخل عليه أبو تمام، فأخرج " ديك الجن " شعره من **تحت مصلاه** ؟ فاستدلوا به على صلاحه، من صلاته ومكان عبادته، وكذلك ما يرويه أبو الفرج أيضاً من أبيات أنَّ خطيباً بحمص كان يكثر من الصلاة على النبي (ص) على المنبر ثلاث، وكان أهل حمص كلُّهم من اليمن، لم يكن فيهم من مضر إلا ثلاثة أبيات، فتعصبوا عليه وعزلوه فقال يهجوهم :[من الكامل]

ـــ سَمعوا الصَّلاة على النَّبي تَوالىَ * فتفرَّقوا شِيعاً و قَالوا لا ، لا**

ـــ ثمَّ استمرَّ على الصَّلاة إمامُهم * فتحزَّبوا ورمَى الرِّجالُ رِجالاَ**

ـــ يا آل حمصَ توقَّعوا من عَـــارها * خـــزياً يحلُ عليكُم ووبَـــالاَ**

---

[1]– مرفت صالح أمين، شعر ديك الجن الحمصي، دراسة نفسية

[2]– أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تح: إحسان عباس و آخرون، دار صادر، بيروت، ط 1، 2003، ج 14 ص : 40 ـــ 41.

[3]– ينظر : ابن خلكان، (أبو العباس شمس الدين أحمد بن أبي بكر 681هـــ)، وفيا الأعيان و أنباء أبناء الزمان، دار صادر، تح : إحسان عباس، بيروت، 1977، ج 3 ص : 184.

ـــ شَاهت وجُوهُكُم وُجُوهاً طالَما * رَغِمَت مَعاطِسُها وسَاءت حالاَ**

فهي أبيات تخبرنا عن نفسية شاعر الشام، وصدق حميته لآل البيت، رهط النبي (ص) وكيف رفضت نفسه وتنكرت لمثل هذا التصرف الذي سيجلب الخزي والعار في الحال والمآل على من رفضوه وعزلوه، ذلك لأنَّ الصلاة على النبي (ص) وآله، في نظره من أعظم القُربَات، وأكمل المبرَّات.

وفي الأخير؛ فإنَّنا وإن حكمنا على شعوبية ديك الجن يبقى الحكم على زندقته محل نظر وتأمل، وفحص و تمحيص، نظراً لتضارب الأقوال والآراء التي قيلت عنه، وفيه، والأنصاف يقتضي منا أن لا نأخر قولاً ونقدم آخر.

ومع ما للعرب من إرثٍ مذخور، وتاريخٍ ماجد مذكور، فها هو الجاحظ يبيِّن فضل العرب ومزية العربية على الأمم غير العربية فقال " وقد جعل الله إسماعيل ـــ وهو ابن أعجميِّين ـــ عربياً لأنَّ الله تعالى فتق لسانه بالعربية المبينة، على غير التلقين والترتيب، ثم فطره على الفصاحة العجيبة على غير النشوء والتمرين، ثم حبَاه من طبائعهم (أي العرب) ومنحه من أخلاقهم وشمائلهم وطبعه من كرمهم وأنفتهم وهممهم على أكرمها سناها "[1].

ـــ تَشَيُّعُه و تَدَيُّنُه :ممَّا لا يكادُ يجُهل عن شعراء الشيعة هو شدة تعصبهم لآل البيت الكرام، مع ما يقابله من شدة البغض والكراهية لأعدائهم، وهذا ظاهر بيِّنٌ في مدوَّنات أشعارهم وما تُكنُّه ضمائرهم ومعتقداهم، كشعر السَّيد الحِمْيَري، وكُثِّير عَزَة، ودِعْبِل بن علي الخزاعي، غير أن المتأمل في حَيوَاتِ هؤلاء الشعراء فإنّ عينه تقع على نقائض جمـــة، فهناك فرق بين ما قالوه، وما اعتقدوه.

بمعنى أنَّ كلامهم لم يكن محمولاً على الحقيقة، بل كان من باب (أنهم يقولون ما لا يفعلون)، ومن هنا يكادُ المؤرخون والأدباء يتفقون على أنَّ " ديك الجن " كان فَسْلَ التَّـــدين، زَمِر المروءة، فظ الحديث، فاحش اللِّسان، وهذا نَستَقريه من خلال كلامه، وإنما (المرءُ مأخوذٌ

1- عبد العزيز الدوري، الجذور التاريخية للشعوبية، دار الطليعة للطباعة، بيروت، لبنان، ط 3، 1981م، ص 1.

بإقراره)، فهو يبدو غير آبهٍ بالشَّرائع وأحكام الدِّين، مقيماً على المعاصي، من خمرٍ ولهوٍ ومجالسة النساء، فلا يُقصد من تشيعه، أنه كان مطبقاً لأوامر الله، مجتنباً لقوادح الإســـلام، بل كان تشيعه تشيعاً سياسياً صرفاً، بعيداً عن جلال الدِّين وقَداسَته، فقد كان تشيعه فكرياً سياسياً.

فانتماؤه السَّياسي المناصر لآل البَّيت العَلوي الهاشمي، وحقهم في الخلافة من أشدِّ المطالب بروزاً في شعره، فلا يتوقف الشِّيعة مِن ذِكر مقَاتل الطَّالبيِّين، وحقهم المسْلُوب ومظلوميتهم، في كل عَزاء ومنَاسبة أومَناحة، فأيامهم في التاريخ، دموع ودماء، وهذا هو **حَال المَوتُورِ معَ الوَاتِر** و"ديك الجن " واحد منهم، فقد كان جرحه ناغراً، وصدره واغراً على أعدائه.

ويبدو ذلك واضحاً من خلال أشعاره التي كانت تَنطِفُ حقداً، وتُرسَلُ شراً و شرراً على من كانوا – في اعتقاده – سبباً في ظلم آل البيت، ومن هنا نعلم مدى تشبع " عبد السلام بن رغبان " بالعقيدة الشيعية، وولائه لها، من قول أبي الفرج " وكان يتشيع تشيعاً حسناً " ومراد قوله بـــ : تشيعاً حسناً، أي أنه كان مغالياً في تشيعه، شديد التعصب لآل البيت، وآية ذلك تلك المراثي الكثيرة التي وقَّفَها في حقهم، فأرسلها سهاماً راجمة، وآية ذلك ما قاله في أبي بكر وعمر (ر ض) هاجياً متنقصاً معرضا بهما، تغلي مراجل صدره كرهاً وبغضاً لهما :[من البسيط]

– مالي فراغٌ إلى عثمانَ أندُبُهُ * و لا شَجَاني أبو بَكر و لا عُمَرُ.**

– لَكُم عَديٌ و تَيمٌ، بل أزِيدُكُمُ * أميَّةً، و لنا الأعلامُ و الغُرَرُ.**

– أنسَي عليّاً و تفنيدَ الغُواةِ له * و في غد يُعْرَفُ الأفَّاك و الأشِرُ.**

و لم يكن " ديك الجن " وحده ممن كان يحملُ بين جوانحه ذاك الحقد الدَّفين، والثأر القديم لخصوم آل البيت فقد كان قبله " السَّيد الحميري " الإسماعيلي وهو أحدُ الشيعة الغلاة الذين شابهوا " ديك الجن " في دعواه وفي ذلك يقول الأستاذ عمر فروخ ما مجمله " لقد كان للشيعة شعراء يدافعون عن الآراء السياسية التي كانوا يؤمنون بها، ومع الأيام قوى الحزب الأموي ثم غطى

على سائر الأحزاب السياسية واضطهد رجالها، وأشياعها اضطهاداً شديداً دفاعاً عن مقامه في الحكم "[1].

ومن شعراء الشيعة الذين راحوا ينافحون عن عقيدتهم ويفخرون بولائهم لها، ويجاهرون بها في أشعارهم لنجد أمثال : الكُمَيتْ بن زَيد الأسَدي ت 126 هـــ ، والسَّيد الحِمْيَرِي (174 هـــ)، وكُثَيِّر عَزَّة (، ودِعْبِل بن علِّي الخُزاعِي (246 هـــ)، من دون أن ننسى الفرزدق (ت 114هـــ)ومِيمَّيتُه المشهورة في مدح " زين العابدين بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب "، و هي قصيدة تلتمع بفيضٍ جمالي، و إحساس إيماني كبيران والتي أبان فيها عن جليل ولائه و صدق انتمائه المذهبي لآل البيت الكرام[2]،والتيَّ تجسِّد معالي القيم الجمالية، ومعالم المعايير الفنية، مع حسن السبك وجودة المعنى و التوفيق في اختيار اللفظ، وكلُّها تدل على : (الإصابة في الوصف)، يقول فيها على البديهة و الارتجال :[من البسيط]

ـــ هَذا الذَّي تَعرِفُ البَطحَاءُ وَطأتَه * و البَّيتُ يَعرِفُه و الحِلُّ و الحَرَمُ.**

ـــ هَذا ابنُ خَيرِ عِبَادِ اللهِ كُلِّهمُ * هَذا التَّقيُّ النَّقيُّ الطَّاهِرِ العَلَمُ.**

فَلم يمنعهُ خَوفُه من مُخَالفيه وحُبُّه لأئمته الأطهار، من أن تَطْفَر تِلك الأبيَات الجَميلة بفيوضاتها من بين جوانحه وأضالعه، وتُعدُّ مِن أجملِ القصَائد المُعَبرة عن الذَّات الشَّاعرة، وما يعتلج بداخلها من مشاعر، وهي أمارة عن عظيم الولاء والانتماء، وهؤلاء وغيرهم من كانوا يمثلون المعارضة السياسية و المذهبية، للسلطة الحاكمة، لبني العباس، وأغلبهم قد عاصَرَ شَاعرنا أو كان قريب العَصر منه، وقد تميز شعراء الشيعة بثقافتهم، وحسن منطقهم، وبراعتهم في الجدل، وفي الاحتجاج لمذهبهم، فهم كما قال أحد شعراء شيعة الأندلس و هو ابن هَانئ (ت 362 هـــ) في أحد قصائده في وصفِ عِلمهم وأدبهم حتيَّ أضْحَت مثـــلاً يُضْـــرَب:[من البسيط]

1- محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية – مدخل إلى الشعر الحسيني – المركز الحسيني للدراسات، لندن، المملكة المتحدة، ط 1، 1429 هـــ ، 2008م، ج 2، ص 236.

2- فواز الشعار و إميل يعقوب، الشعراء العرب، الموسوعة الثقافية العامة، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج 1، بد، تا، ص: 112 ــ 113.

ـــ وَ هَـــــلْ رَأيْـــتَ أَدِيـــبـــاً غَيرَ شِّـــيـــعِـــي.

فها هو أبو الفرج الأصبهاني يقول على لسان ابن أخي ديك الجن، " كان عمي خليعاً ماجناً، معتكفاً على القصف و اللهو "[1]،ومن بين الصُّور الصَّارخة والتيَّ تضِجُ وتنطِقُ بواقع " ديك الجن "وبقوة مُروقِه من الدِّين واستهزائه باليقين، وعلَى أنَّه مستهترٌ مستهزئ وهي أبيات تسيل صَفاقةً ورفضاً وتمرداً وكبرياءً وانغماساً في الملذَّات، قوله :[من الخفيف]

ـــ أنَا مَالي و للصَّيام و قَد حَان علَى المسلمِين شَـــهر الصَّيامِ.

ـــ تَاركاً للِّجهَاد و الحج و العُمْرة والحـــلِ رَاغبـــاً في الحَرامِ.

ـــ واقفاً بينَ فتْكة و مجُـــونٍ رَاقصَاً في الصَّـــلاة خَلفَ الإمامِ.

ـــ أنَا لا أطلُبُ الحَلالَ لأنِّي قَد وَجدتُ الحَـــرامَ خَيرَ طَعامِ.

والمتأمل لديوان شاعر الشام يلمح تعلقه باحتساء الخمرة، و الفخر بمعاقرتها، إلى جانب مجالسته للنساء والغلمان، والذي يقرأ بعض أبيات " ديك الجن " يرجِّح مدى تهتكه وخلاعته، وأنه لا يأبه للدِّين، ولا إلى قيم المجتمع وآدابه وعوائده، فالدِّين عنده مجرد كلمة لا معنى لها في نفسه، ولا وجود لها في حياته، وإنَّما الدِّينُ في نظره مجرد شعار للسُّلطة الحاكمة، لذا هو ملزم بالتَّقيد بمظهريَّته لا غير، آبقاً من آصَار الدِّين، كافراً بقيوميَّة البَعث والنُشور،وحسبنا قولـــه[2]:

[من الوافر]

ـــ هي الدَّنيا و قَد نَعِمُوا بأخرَى ***وتَسويفُ النَّفوسِ من السُّوافِ.

ـــ فإن كذَّبوا أمنتُ وإنْ أصَابوا * فإنَّ المبتَليـــكَ هـــو المُعـــافِي.**

ـــ و أَصدقُ مَا أبثُّـــك أنَّ قَلبي ***بتَصديقِ القِيـــامَة غيرُ صَافِ.

[1]– مظهر الحجي، ديوان ديك الجن الحمصي، من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004، ص : 33.

[2]– أحمد مطلوب و عبد الله الجبوري، ديوان ديك الجن، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 2010، ص : 175– 176.

وتذهب الباحثة مرفت صالح أمين بعد أن ذكرت أبيات ديك الجن هذه إلى القول : " وهو هنا في نطاق الفلسفة ومقامرة باسكال، وهي مسألة فلسفية خرج بها فيلسوف فرنسي، فالشاعر يطرح مسألة باسكال بإيجاز "[1].

ومعناها أنَّ الفيلسوف الفرنسي **بليزباسكال**(Blaise pascalت 1662 م) ابتكر حجةً طريفةً وغريبة يبرر بها تفضيله للإيمان بوجود الله، وليست حجة البرهان هذه دليلاً على وجود الله، وإن كانت في جوهرها (رهاناً) على ذلك الوجود، إنها قبل كل شيء طريقة جديدة لحث الإنسان المبتعد عن الدين، على الدخول في الدين، والإيمان به، وتقوم الحجة على أساس أنَّ المؤمن والملحد متفقان في أنَّ الإنسان محدود ومتناه وأنَّه لا يدرك اللامتناهي بوجه عام ولا يعرف وجود الله بوجه خاص "[2].

إنَّ رقة دِّين "ديك الجن " و تَشكِيكِه فيه، حدا بأبي هلال العسكري أن يقول عنه، بأنَّ قوله " من كلام الملحدين لعنهم الله "[3]،ثم ساق هذه الأبيات، واستطرف أحدهم قول أبي " العلاء المعري" في رسالة الغفران، والذي نستشف منه أنه كان متعاطفاً معه، لأنه شاعر مثله، وصنوه في قرض الشّعر، يقول المعري في (رسالة الغفران) : " ورأى بعضهم عبد السّلام بن الرغبان المعروف بديك الجن في النوم، وهو بحسن حال، فذكر له الأبيات الفائية التي فيها : **هي الدُّنيا وقَدْ نَعِمُوا بِأُخْرى *** وتَسْويف النُّفُوسِ من السُّواف.**

أي الهلاك، فقال : كنت أتلاعب بذلك و لم أكن أعتقده. "[4].

---

[1]– مرفت صالح أبو صلاح، شعر ديك الجن الحمصي: دراسة نفسية، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2009م، ص 41.

[2] – المرجع نفسه، ص 41.

[3]– أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، شرحه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، (1414/ 1994)، ج 2/ 251.

[4] – أبو العلاء المعري أحمد بن عبد الله سليمان، رسالة الغفران، دار المعارف، تح : عائشة عبد الرحمان، مصر، ط 6، 1977، ص : 446.

ويصلُ به الحدُّ إلى أنْ يُصرِّحَ بالخنَا والزِّنَا ويهتك ستر الحشمة والحياء، فلا يحسب حساباً سوى أنَّه يشبع شهوته، ويرضي نزوته، ولا يضيره أكان ذلك المرغوب إنساناً أم حيواناً أو شيء لا نعرفه، فالأمر سِيَّان عنده، مادامت فيه روح، وفيها يقول[1]،:[من مجزوء الكامل]

ــ حَدُّ مَا يُنْكَــحُ عِنــدِّي * حَيــوَانٌ فِيــه رُوحُ.**

ــ كُلُّ مَــنْ يمشي عَلَى وَجْــــهِ الثَّرى عِندي مَلِيحُ.

وهو لا شك كلام سافر خليع، خالٍ من الورع والحياء، يظهر فيه الشاعر عن طبع حيواني شهواني، غايته المتعة وإشباع رغبة نفسية لا تنتهي رغائبها؛ فكيف بلغ به الأمر أن يَسِفَّ بعقله إلى مهاوي الحيوانية البهيمية، وأن يتَسَاوى عنده القَبيح و المليح.

مَكانةُ دِّيكِ الجنِّ بينَ شُعراءِ الشَّامو شُعراء عَصره :عُرف عَن شُّعراء هذا القُطر قُدرتهم وحُسن تمرسهم في حَوك الشِّعر ونَسجه، كما أُعطُوا مقدرةً وموهبةً في مختلف أغرَاضه وفنُونه، فركبوا فيه الصَّعب والذَّلول، فَقد أنجبَت بيئة الشَّام شُعراء كبَار أبانوا عن سليقةٍ عربيَّةٍ صُّلبة وطبع متزن، وذوق فني سليم، لا تَشُوبه عُجمة، فقد كان لشعرائها القَدَح المُعلَّى واليدُ الطُّولَى في فن الشَّعر، فقد لقب عدي بن الرقاع العاملي (95 هــ) وهو من شُعراء الدَّولة الأُمويَّة مِن قَبلُ بشاعر الشَّام، وتلاه العديد من الشُّعراء المُفْلِقين الذَّين زينوا بأشعارهم بلاط الخلفاء وباحات الأمراء، أمثال الفرزدق (114هــ) و جرير (110هــ) والأخطل.

فقد كَانوا ألسنَة الشَّعر، وألويَّة البَلاغة، ليزهو هذا الصُّقع فيما بعدُ، بشعراء مصَاقيع ورثوا تركة الشِّعر وصاروا رَبَابِنتَه وصُنَّاعَ بيانه، ونخصُ بالذِّكر شُّعراء العَصر العبَّاسي الأوَّل، وهو العَصرُ الذَّهبيُّ الذَّي نبغ فيه شاعِرُنا، ديكُ الجنِّ الحمصيُّ فارتَوت فيه قريحتُه الشِّعرية، واستَوت علَى سُوقهَا، وأظهرت مَا بداخلها من إبدَاعات وعــطاءات فــاق فيها أهــل عصره، فاستطاع بقريحته الولود أن يتمرَّد على المسلَّمات التاريخيَّة والثقافيَّة ويدخل بها إلى جوٍّ عَابقٍ بالفن، مختمر بالتأمل مزداناً بكل وجوه الحسن والجمال وسطَ تجربةٍ حبٍ مغتلمةٍ، أسْفَرت نهايتها عن مأساة

[1]- المصدر السابق، ص : 162.

تضَمَّخَت بسببها صَحَائف التَّاريخ، لكنَّها في الآن نفسه، أبدَعَت في صوغ مَلحمةٍ شعريَّةٍ فنيَّة خَالدة، ألهَمت المتقدمين والمتأخرين من الشُّعراء والمُبدعِين فكتبوا على منوالها، ونسجوا على مثالها، وحينما نقرأ قصائده ومقطوعاته، فإنّنا نستشعر تلك الدَّفقة العاطفية الجارفة، وذاك التَّمرد الفنيُّ السَّافر، واللَّهجة الصَّارخة، والتَّسخُط السَّاخر، ممَّا أدَّى إلى إنتاج قوةٍ إبداعيةٍ فذَّةٍ، ولغةٍ جمالية متنفذَّة، ممَّا جعله رائد غرض الرثاء بلا مُنازع، حتىَّ قال فيه ابن رشيق (456 هـــ) " **و أبو تمام من المعدودين في إجادة الرثاء، و مثله عبد السلام بن رغبان ديك الجن، و هو أشهر في هذا من حبيب، و له فيه طريق انفرد بها** "[1].لاسيما ما كان قد اجتَرحَه من شعر في بَاب "**المرَثاة الغزليَّة** "[2].

ويعد هذا الصَّنيع من ديك الجن سابقة منه، لم يسبقه أحدٌ من الشُّعراء إليه، يقول الدُّكتور عناد الغزوان في معرض الحديث عمَّا أسماه بالغزل الرثاء، أو بالرثيئة التي تسكن الغضب " إنَّ رثاء الحبيب لحبيبته أو الزوج لزوجته، وبالعكس، لا يختلف كثيراً في مظهره الحزين عن شعر **الغزل الباكي** والذي يرثي فيه الشاعر تجربته وخيبة أمله، بل ويرثي نفسه فيه، وهذه الظاهرة الفنية النَّفسية جعلتني أحس أنَّ مثل هذا الغزل هو رثاء، ومثل ذلك الرثاء هو غزل "[3].

وترى قمر الكيلاني أنَّ ديك الجن لم يكن في عصره من هو أجود منه شعراً، وألمح خاطراً وأعذب صوتاً شعرياً[4]،وهو شَّاعر الخمرة و مُعاقرها[5]،فله فيها قصائد ومقطوعات، وتبرز مكانة هذا الشَّاعر بين أقرانه، من فحول الشِّعر في العصر العبَّاسي الأوَّل من القرن الثَّالث الهجري، ثناء

---

[1]– أبي الحسن بن رشيق القيرواني، كتاب العمدة في محاسن الشعر، و آدابه، و نقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، للنشر و التوزيع و الطباعة، بيروت، لبنان، د/ ط، و ت، ص: 149.

[2]– ينظر : عناد غزوان : كتاب المرثاة الغزلية في الشعر العربي.

[3] – ينظر: عناد غزوان : كتاب المرثاة الغزلية في الشعر العربي، المقدمة ص : 3.

[4]–الكيلاني، قمر، ديك الجن الحمصي، بطل درامي، دار الفكر العربي، معهد الاتحاد العربي، بيروت، لبنان، ع : 26، 1982،ص :216.

[5]– مظهر الحجي، ديك الجن الحمصي، دار طلاس، دمشق، 1989،ط 1، ص :127.

كبار الشُّعراء عليه، و قد وفدوا عليه، و زاروا بيته، وطلبوا رؤية هذا الشَّاعر الذَّي فتن بشعره أهل العراق بقوله :**[من الطويل]**

- **مُورَّدةً مِن كَفِّ ظبيٍّ كَأنَّما *** تَناوَلها مِن خَدِّه فَأدَارَها.**

وكان هذا الوافد عليه هو الشاعر المشهور **أبو نواس الحسن بن هانئ**(198هـــ) وكان من قبلُ قد احتجبَ منه، مَخافة معرَّاته، فلمَّا عَلمَ مقصده قال لجارية ديك الجن قولي له " اخرج فقد فتنت أهل العراق بقولك "[1]، وذكر البَّيت المتقدِّم، كما يذكر أصحاب الطبقات والتراجم أنَّ دِعْبل بن علي الخزاعي الشَّاعر العبَّاسي الشِّيعي مرَّ على بيته، فقيل أنَّ ديك الجن اختبأ منه خوفاً من قَوارصه ومُشارَّته فقال ماله يستتر وهو أشعَرُ الإنْس والجنِّ، أليس هو الذَّي يقول (في وصف الخمر)[2] :[من الطويل]

– بِهَا غيرُ معـــذورٍ فَداو خَمَارهَا * وَصِلْ بعشيَّات الغَبـــوق ابتكَارهَا.**

–ونَل مِن عَظيمِ الوِزْرِ كُلَّ عَظيمةٍ * إذَا ذُكرَت خَافَ الحفيظَانِ نَارهَا.**

وتزداد مكانة ديك الجن وضوحاً وتألقاً، أنَّه قد لقي جِهبذَاً آخرَ من جَهَابذَة الشِّعر، وصيَارفة الكَّلِم، إنَّه الشَّاعر أبي تمام حبيبُ بن أوسٍ الطَّائي (231هـــ) الذَّي طبَّقتْ شُـــهرتُه الآفَـــاق، وزيَّنت أشعُارُه المُقَلَ والأَحدَاق، فقَد ذَكَر المؤرخُون بأنَّه كانَ تلميذاً لديك الجن، وهي مزيَّةٌتُحسَبُ لشَّاعر الشَّام **ديك الجن الحمصي**، " ذكر عبدُ الله بن محمدٍ بنَ عبد الملكِ الزَّبيدي أنَّه كان جَالساً عندَ دِّيك الجن فدَخَل علَيه حَدَثٌ فسلَّم وأنشَد شعرَاً عَملَه، فأخَرج ديكُ الجن مِن تحَت مُصلاه دَرجَاً كَبيراً فيه الكَثيرُ من شعره فسَلَّمه إليه وقَال : " يا فتَى تكسَّب بهذا أو استَعن

[1]- عبد المعين الملوحي، و محي الدين الدرويش، ديوان ديك الجن الحمصي، مكتبة نرجس، 1960، ص : 7، ينظر أيضا : ابن خلكان، وفيات الأعيان، تح : محمد محي الدين عبد الحميد، ط 1، القاهرة، مصر،1948، (2/ 356).و ينظر: السيد محسن الأمين، أعيان الشيعة، ط 1، بيروت لبنان،1956، (38/ ص 35).

[2]– كمال الدين الَدُميري الشَّافعي،(742– 808)، حياة الحيوان الكبرى، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، دمشق، سوريا، ط 1992، (1/ 488).

به علَى قَولك " ، فلمَّا خَرج سَأله عَنه فقَال : " هذا فَتى مِن أهلِ جَاسمٍ يذكر أنَّه من طيءٍ، يُكنىَّ أبا تمام، حبيبَ بن أوس وفيه أدَبٌ وذَكاءٌ وله قَريحةٌ وطَبع "[1]،ومن هنَا تظهر أهمية هذا الشَّاعر، وولع شعراء الأمصار الأخرى به، ممَّا حدا بشاعرٍ في مثل أبي تمام ورتبته، يستخذي في طلبه، منتجعاً بشعر ديك الجن شيخُه ومعلمُه، ومن الطريف أن التلميذ قد فاق أستاذه شعراً و شهرةً، ومن المؤسف أيضاً أن يموت التَّلميذ في حياة أستاذه الذَّي حَزن علَى وفاته ورثَاه،ويضيف أبو هلال العسكري (395 هـــ) قائلاً " وشعر أبي تمام متأثراً تأثراً كبيراً بشعر ديك الجن " [2].

الأمر الذَّي جعل شعراء بَغداد يتسَابقُون إلى تَفرُّس سَحنَته، واجتَلاء طَلعته، فقَد سبقَهم إليه شِّعره، قبلَ شَخصه، وصِيتُه قبل صَوتِه، " فليس ديك الجن هو الشَّاعر الشَّامي العبقَريُّ الوحيد بل هم من الكَثرة بحيث يتعذَّر حَصرهم، ولكن يكفي أن نذكر من الشعراء الشاميين أبا تمام ، وتلميذه البحتري، والعتابي، وتلميذه منصوراً النّمري ومحمد بن يزيد الحصني والبطين وربيعة الرقي من المعاصرين لديك الجن "[3]،ونزيد الثناء استثناءً ما قَاله عنه الأدَباءُ والنُّقاد في عُلوِ كَعب شَّاعر الشَّام ديك الجن :

ـــ قال أبو الفرج الأصفهاني : "وهو شاعر مُجيدٌ، يذهَـــب مَذهبَ أبي تمَّام و الشَّـــاميين في شِّعره "[4].

ـــ ابن خلـــــكان : " وكان يتشيَّعُ تَشيُّعاً حسَناً، ولَه مَراثٍ في الحُسين (رض) وكان مَاجناً خليعاً عَاكفاً على القَصف واللَّهو مِتلافاً لما وَرثه، وشعرهُ في غَاية الجَودة"[5].

---

[1]– أحمد مطلوب، و عبد الله الجبوري، ديوان ديك الجن الحمصي : ص 9. و ينظر كل من : ابن خلكان، وفيات الأعيان،(2/ 356) ، و ابن رشيق القيرواني، العمدة،(ج 2/ 119)، والسيد محسن الأمين، أعيان الشيعة،(ج 38/ 29)، و دائرة معارف القرن العشرين، م 4 ص : 106، و الشريف يوسف بن يحي اليماني، نسمة السحر في ذكر من تشيع و شعر،(ج 2/ ص : 364).

[2] – أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1994،

[3]– مصطفى الشكعة، الشعر و الشعراء، دار العلم للملايين،بيرت، لبنان،ط 3، 1979،ص : 577.

[4]– أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغلني، دار الكتب، القاهرة، مصر، (14/ 51).

[5]– ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج 2، ص 356.

قال أبومنصور الثعالبي مادحاً و مثنياً على شعراء الشَّام " لم يزل شعراء عرب الشام أشعرَ من شعراء عرب العراق، وما يجاورها في الجاهلية والإسلام، والسبب في تبريز القوم قديماً وحديثاً على من سواهم في الشعر قربهم من خطط العرب، ولاسيما أهل الحجاز، وبعدهم عن بلاد العجم، وسلامة ألسنتهم من الفاسد العارض لألسنة أهل العراق بمجاورة الفرس والنبط ومداخلتهم إياهم " والحقيقة أنَّ شعر شعراء الشَّام يتميَّز عنَ غيره مِن الشِّعر كُونه يُخاطِب الوَجدان، ويلائم القريحة بالبيان، ويُسلِّي النَّفسَ مهما امتلأت بالأحزان، والشعر الشَّامي يتميز بحرارة العاطفة، وحلاوة الكلمة، وعذوبة العبارة، وغزارة الصَّور والأخيِّلة، وهذا ما نلْمَسُه في شعر " ديك الجن الحمصي" لأنَّ شعره مَنظُومٌ مَنضُود، كأنَّه في عِقدٍ أو سِلسِلَة، يمْتذِقُه المتلقي عسَلاً، و يتلقَّاهُ عَذباً طَرِباً، كسنفونية تمتزج فيها الألحان ولا تأنف من سماعها الآذان، " وإنما نقول هذا لأنَّ أهل الشام قد عرفوا بتثقيف الِّشعر، فالتثقيف خُلقٌ فيهم، "[1].

ويضيف شوقي ضيف قائلاً ومعللاً " وواضح أنه كان يُعنىَ بشعره ويُروِّي فيه "[2]،وهو ما أطلق عليه اسم الصَّنعة فيما بعد،ولكنَّ الغرض الذي يذهب إليه المثقف يختلف باختلاف القائل وزمنه، فقد يذهب إلى الجزالة والحزونة كأبي تمام،وقد يذهب إلى السلاسة والعذوبة كالبحتري، ولكنَّ التثقيف لا ينفكُّ عنهما، وكذلك شعراء الشام الذين تقدموهما، أو تأخروا عنهما، سواءٌ أكانوا من شعراء الصَّنعة أو المعاني "وآية ما ذهبنا إليه ما كان الشَّاعر الشاميُّ " عَدِيُّ بن الرِّقَاع العَاملي، وهو من شعراء بني أميَّة فقَد كان يَروز شِّعرِه وينظرُ في أعقَاب قَوافِيه، وفي ذلك يقول: [من البحر الكامل]

ــ وقَصيدَةٍ قَد بتُّ أجمَعُ بينَهَا* حتىَّ أقوَّمَ مَيلَها و سِنادَهَا.**

ــ نَــظَر المثَّقِفُ في كُعوبِ قَنَاتِه * حتىَّ يُقيمَ ثِقَافُه مُنــآدَها.**

[1]- خليل مردم بك، شعراء الشام في القرن الثالث، بحث أدبي قدمه إلى مجمع العلمي العربي بدمشق، مطبعة الترقي دمشق، (1343/ 1925)، ص : 6.

[2]- شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط 2، ص : 326.

و" ديك الجن "من شعراء **المدرسة الشاميَّة** التي تأسست منذ أن استوطن الإســـلام بقوافـــله، ورواحله أرضها، وقد ذكر الباحث " مظهر الحجي " بأن الدِّيك ينتمي إلى المدرسة الشَّامية والتي خرَّجَت أمثَال أبي تمام و البُحتري و العتَّابي وأبي الطَّيب، والمعَري، وآخرون كثيرون، وهو مع ذلك شاعر الشام، إلى أن ظهر أبو تمام فلم يذكر معه إلا مجازاً، وقد كان ديك الجن في زمنه رائد المدرسة الشعرية باقتدار، وحامل لواء الصَّنعة والتَّـــجديد بأرض الشَّـــام، لا ينازعه حبلهما ببغداد والعراق، إلا بشار وأبا نواس، وقد شهد له أبو نواس بأنه شاعر فحل عرَّاك، وجدل حكَّاك يُستَشفَى بشعره، وقد ألمح الدُّكتور " عمر فروخ " في كتابه " تاريخ الأدب العربي" إلى المذهب الشامي.

الفصل الثاني:

الصُّورة الشِّعرية في المُدوَّنات الأدبيَّة و النَّقدية

- ✓ مفهوم الصُّورة الشِّعرية
- ✓ الصُّورة الشِّعرية لغةً و اصطلاحاً
- ✓ مفهوم الصُّورة عند النُّقاد القُدماء و المحدثين
- ✓ الصُّورة في منظور النُّقاد الغربيِّين

المبحث الأول: مفهوم الصُّورة الشِّعرية:(l'image poétique)

يرتكز البناء الفني للقصيدة الشعرية على مجموعة من الوسائل و الأدوات، ومن أهمها: الصورة الشعرية والتي هي " الحامل الشُّعوري للرؤية الجمالية"[1]،التي توصف بأنها أداة معقدة مركبة، تتضافر على تكوينها عناصر متعددة، تُتَح من مناهل شتَّ، لذلك فإنَّ البحث فيها ليس بالأمر السّهل و الهيِّن، نظراً لتضارب الآراء من حقل لآخر حول تحديد مفهوم دقيقٍ لها[2].

تتجلى جمالية الصُّورة الشِّعرية في أدبنا العربي بكونها اللَّبنة الأساس، والأفق الأرحب الدَّال على فهم المعنى الشِّعري المضمر في مخيلة الشاعر، والجوهر الثابت والدائم فيها[3]، ورغم زئبقية المفهوم واتساع دارته من الناحية اللغوية والبلاغية وكذا الطَّرح الفلسفي والتَّاريخي للصُّورة فقد حاول العديد من النُّقاد الخلوص إلى حقيقة فهمها، مع محاولة سَبْرِ أغوارها، وتقريب أبعادها، وذلك بالوقوف على أهم معطياتها الفنية، وعتباتها التَّاريخية، وذلك من نـــصٍ إلى آخر، ومن عصر إلى عصر، ومن شاعر إلى شاعر، حتى يتأتَّى لنا استيعاب مبهمات المدوَّنة الشِّعرية وفكِّ غوامضها.

كما عُرِفت الصُّورة الشِّعرية بفنيَّتها وأدبيَّتها عند كبار النُّقاد القدامى بما فيهم الجاحظ (ت255 هـــ) وذلك حينما تحدَّث عن تجليات الصُّورة وجماليَّة اتساق اللَّفظ، كما هو معروف عن الجاحظ، من جميل احتفائه بالشَّكل دون المضمون، وقرَّر أنا المعاني مطروحة في الطريق يعرفها كل ذي حجا، و " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللَّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء في صحة الطبع، وجودة السبك، وإنما الشعر صناعة، وضرب من النَّسج، وجنس من التّصوير"[4].

---

[1]– محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، د . ط، 1991م، ص 91.

[2]– لطيفة مهداوي، مراثي الخلفاء و القادة في الشعر العباسي إلى آخر القرن الرابع الهجري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1971،

[3]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص 07.

[4]– الجاحظ،(أبو عثمان عمرو بن بحرت255 هـــ)،الحيوان، تحقيق، عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 3، 1969،ج 3/ ص:131ــ 132.

وبذلك قد عَدَّ جمالية التَّصوير، وروعة التَّعبير، من أبرز الخصائص الملازمة للشعر وعمدة بابه، و المهيمنة على منظومته ككل، فلا فَكَاك لأي شاعر كان من دون أن يخوض في معامعها، ومن البيِّن ها هنا أنَّ الجاحظ لم يكن يفضل اللَّفظ وهو المادة الأولى لتشكيل الصُّورة لمجرد ذاته، أو بمعزلٍ عن قبائله من الألفاظ الأخرى؛ وإنما اختاره وآثره للروعة التي يكتسبها من جراء الائتلاف والترابط[1]،ولما كان الشعر ديوان العرب[2]، كان كَلَفُ العربِ بالصُّورة قديماً ـــ على اعتبار الشعر مجموعة صور ـــ لأنَّ الشعر هو مصدر الوحي والإلهام، ومنه تُستَمدُ كل الصُّور والأخيلة، يقول النَّاقد إحسان عباس في معرض بيان قِدَمَ الصُّورة " وليست الصورة شيئاً جديداً، فإنَّ الشعر قائم على الصُّورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر"[3].

فالصورة الشعرية كمصطلح نقدي أثيل كانت موجودةً عندهم، لأنَّ " الشعر قبل كل هذا فن تصويري، يقوم جانب كبير من جماله على الصورة الشعرية، وحسن التَّعبير؛ وقد تنبه بعض نقاد العرب إلى هذه الحقيقة عندما ذكروا أنَّ الشعر قائم على التشبيه، يعنون الصُّورة البيانية "[4].

فلم يكن احتفال العرب بالشاعر عبثاً ولغواً، فهو في نظرهم المصَّور والمبدع والفنان الذي يحسن التعبير عن الأشياء، ومن ثم عُدَّت الصُّورة الشِّعرية هي أمُّ البيان وبوَّابة التبيان، ومنه فلا مناص لأي شاعر من وجودها في شعره، وهي كما يراها محمد غنيمي هلال" جزء من التّجربة"[5]،التي يتوسل بها الشاعر للتعبير عن رؤاه ومشاعره وانفعالاته، فالشعر شعور وانفعال.

الصُّورةُ الشِّعريةُ في التُّراث العَربيّ القَدَيم :اهتمَّ النُّقاد القدامى بمسألة الصُّورة الشِّعرية وأَوْلَوْهَا أهميةً كبيرة كونها أحد الأدوات المهمة، والتِّي يتوسل بها إلى تحقيق كمال القول، وجمال

---

[1]– ينظر: الطاهر حمروني، منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ـــ ط، 1985،ص : 192.

[2]– أحمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد،

[3]– إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1959، ص : 230.

[4]– محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي و البلاغة حتى القرن 4 هـــ، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د ـــ ت)، ص : 389.

[5]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982م، ص 410.

البيان، والبيان لا يكون إلا بالتَّفنن في أساليب ومناحي هذه اللغة المعجزة في لفظها ومعناها، فإعجازها مستمد من الكتاب، وما الصُّورة إلا أداة يتحقق بها الجمال باللُّغة.

ولأنّ " اللغة العربية لغة تصويرية"[1]، فالصُّورة الشعرية " هي جوهر فن الشعر"[2]، وهي الركن المهم في النَّص الشعري، الذي يستثمره الشاعر كي يخلُق عالمه الشّعري الخاص، مستعيناً بالأدوات اللغوية والبيانية لإبداع معنى جديدٍ مبتكر، وقد اهتم النُّقاد العرب بالصُّورة وبتحديد مفهومها، فـــ " الأدب تقوم بنيته على ثلاثة عناصر متحدة : عنصر الألفاظ، وعنصر المعاني، وعنصر الصورة ..."[3].

فبالألفاظ والمعاني تتكون مادة الصورة وتتخلق؛ فقد استوسقت معالمها واتسعت عوالمها، من خلال أساطين البيان والبلاغة، لعلمهم بمركزية الصورة من البلاغة، وعند دراسة النقاد العرب لعلم البيان العربي أدركوا بثاقب فكرهم ما للصورة الشعرية من وظيفة حيوية داخل الحقل الأدبي، فقد ظهر ذلك في مؤلفات بعض النقاد البلاغيين العـــرب القـــدامى، يقول حسين الواد " لم تشغل القدماء قضية من القضايا التي كان يطرحها عليهم التعامل مع المعنى في الشعر مثلما شغلتهم مسألة التعبير فيه بالصورة، فقد كان وعيهم بأسرار الإشكال فيها عميقاً، وكانت النتائج التي توصلوا إليها من علاجها تدعوا إلى شيء من التعجب"[4].

لتتوالى بعد ذلك اهتماماتهم بهذا الشكل من الإبداع النموذجي، بدءاً من الجاحظ(255 هـــ) أبو عذرتها وابن بجدتها، ويليه كل من ابن طَبَاطَبَا العلوي (322 هـــ)، وقدامة بن جعفر(337 هـــ)، وأبو هلال العسكري (395 هـــ)، وابن الأثير (637 هـــ)، فقد أسهموا في

[1]– الراغب،عبد السلام أحمد ، وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، فصلت للدراسات و الترجمة و النشر، حلب، ط1، 1422هـــ - 2001م، ص 52.

[2]– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419 هـــ - 1998م،ص 238.

[3]– كامل حسين البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي ـــ موازنة و تطبيق ـــ ، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ط 1، 1987، ص: 40.

[4]– حسين الواد، المتنبي و التجربة الجمالية، المؤسسة العربية للنشر، ط1، 1991، ص 261.

* رسم بالكلمات هو كتاب لنزار قباني الشاعر السوري المتوفى سنة 1998م، و لعله انتزع هذه العبارة من قول سي دي لويس.

إثراء مفهوم الصُّورة وحاولوا تأسيس بناءٍ لها في إطـــارٍ بلاغيٍّ محض، متخـــذين مـــن (التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز) روافد مهمة تجيش بها غـــوارب الصُّـــورة الشِّعـــرية، وتنهض بها، بعيداً عن الفهم التقليدي المكرور، منتقلين بها إلى مهيع حداثي أفيح يُكسبُ الصُّورة صفة الجدَّة والتَّحول، وهذا ما حاول القيام به رَبَابِنَةُ البلاغة القدامى لما ثوَّروا مكتنزات هذا التُّراث المتنوع بحقوله المعرفية المتعددة؛ فقد فتح الجاحظ بتعريفه المُلْهَم، الباب للكثير من النُّقاد والبلاغيين المُلْهَمين لكي يغرفوا من ينبوعه الثَّجَاج، فصار كلامه في **الشّعر** و**الصُّورة** ركيزة من ركائز الجمال الشعري، فما الشعر إلا رسم بالكلمات*، وقديماً ألمـــح سيمـــويدس (556–468 ق. م) إلى أنّ " الرسم شعر صامت، والشعر رسم ناطق"[1].

وجاء من بعده هوراس(65 -27 ق. م) ليقول بأنّ " القصيدة مثل اللَّوحة "[2]، و لم يكن الجاحظ لِيُلمِح إلى هذه الأهمية للتصوير، لو لم يكن قد اطلع على جدوى الصورة في الشعر، فالنّقاد والجماليون متفقون على عمق العلاقة بين الفنيِّن معاً،وإن وجدنا مثلاً أنَّ بعض البلاغيين القدامى كابن المعتز (ت 296 هـــ) مثلاً، فإنّه لم يشر لا من قريب و لا من بعيد إلى مصطلح " الصورة " بل استعاض عنه في كتابه " البديع" بكلمة بديع و التي نراها بأنها استوعبت و استغرقت مفهوم الصورة بكل دقائقها وحقائقها، لأنَّ أساليب البديع ما هي في الحقيقة إلاَّ أدوات لصنع هيكل الصورة و إبراز حركيتها،وقد تناول ابن المعتز في كتابه البديع الكثير من مسائل البلاغة وفنون البديع، فقد كانت تلك الفنون مبعثرة في كتب السابقين، حتى أبرزها للعلن، وشق لها طريقها، وفتق البيان عن أكمامها، ليذكر في كتابه أنَّه لم يسبقه إلى هذا الجمع أحد، ليقسم فنون البديع إلى قسمين هامين،هي بالنسبة إليه من تشكل جمالية البلاغة العربية، وتنتظم سلك الكلام على جُدَدٍ من التعبير الفصيح.

1- فنون البديع وحصرها في خمسة مفاهيم عامة: الاستعارة، والجنـــاس، والطبـــاق، ورد الأعجاز على ما تقدمها، والمذهب الكلامي.

[1]- مكاوي عبد الغفار، قصيدة و صورة، الشعر و التصوير عبر العصور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، (د. ط)، 1987م، ص 15.

[2]- أرسطو، فن الشعر، ترجمة و تقديم، إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 15.

2- محاسن الكلام: وقد ذكر منها ثلاثة عشر فنّاً، ثم قال عنها: إنها أكثر من أن يُحاط بها، ولعل سبب حصره فنون البديع في تلك الفنون الخمسة يرجع إلى شهرتها في عصره، وإلى أنها كانت موضع الأخذ والرّد بين البّلاغيين والمتفلسفة ومن ينـــزعون نحو التّجديد.

أثار كتاب " البديع " زوبعةً معرفيةً وسط كبار النقاد والبلاغيين، وقد حاول محمد الولي في كتابه " الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي" أن يَرحَضَ تلك التُّهمة التي أراد بعض المستشرقين أمثال جوستاف جرونيباوم(1909م –1972م)، وقد شايعه على هذا القول بعض المناصرين في أوساط الدَّارسين العرب المحدثين،فقد أرجع كل ما نقله ابن المعتز في كتابه " البديع " من المصطلحات البلاغية إلى البلاغة الهيلينية (أرسطو)، يقول جرونيباوم وهو يوضح التأثر البيّن لابن المعتز بالتراث البلاغي اليوناني، مؤكداً على السَّوابق الإغريقية في التراث البلاغي لابن المعتز فيقول "ومع ذلك فلا محل للتفكير في كتاب البديع، دون ربطه بالسَّوابق الإغريقية، فالمجازات الخمسة التي هي في نظر ابن المعتز قوام البديع ذات أرومة إغريقية كلها بلا استثناء وهي: الاستعارة والمقابلة والجناس ورد العجز على الصدر، ثم يجيء على سبيل عجيب من سوء الفهم: القياس syllogisme أو بمعنى أدق المذهب الكلامي.

وكان ما قدمه ابن المعتز من إشارات بلاغية، وفذلكات بيانية، تختلف اختلافاً عن ما كان الجاحظ قد ذكره في كتابه البيان والتبيين، فقد اكتفى الجاحظ بالعموميات والكليات، مكتفياً بذكر المفاهيم العامة للبلاغة عن عموم الأمم والأجناس، وذكر بعض القضايا البلاغية: كالإيجاز، والإطناب، والمساواة، كما تحدث عن التّكرَار في الوعظ، والقصص القرآني، وتحدث عن التعقيد المخل بالفصاحة، وعن تنافر الحروف، ووتنافر الكلمات، كما أطال الجاحظ الوقوف أمام بعض الأبيات الشّعرية والتي اشتدّ فيها التنافر بين ألفاظها[1].

من دون أن يفصل في جزئياتها، هذا وقد عُدَّ الجاحظ أبو البلاغة القديمة، وعنه أخذ كل من جاء بعده، أما ابن قتيبة (ت 276هـــ)، الذي جاء بعد الجاحظ قد خاض هو أيضاً في ميدان البلاغة والبيان ونثر في كتبه " الشعر و الشعراء " و " تأويل مختلف الحديث " و " أدب الكاتب

[1]- الجاحظ،(أبو عثمان عمرو بن بحر ت 255هـــ)، البيان و التبيين،ج 1 / 65.

"و "تأويل مشكل القرآن " ليتحدث عن المجاز بمعناه الواسع كما تحدّث عن قضايا الحذف والتّقديم والتّأخير والتّكرار في القصص القرآني ومخالفة ظاهر اللّفظ معناه، وقد حام ابن قتيبة حول جدلية اللفظ والمعنى، وأسهب في ذكرها ووضع لها أُسساً ومعايير، وكان فيها كما يقول الناقد إحسان عباس أبين تعبيراً وأكثر إسهاباً من الجاحظ[1].

وذكر أنّ لهذه القضية ركنان(اللفظ والمعنى) ومُميّزان (الجودة و الرداءة) كما حدّد للشعر مفهوماً خاصاً لا يعدوه، وجعله محكوماً بأربعة أضرب تُحدِدُ مضمونه وتــؤطر فنــونه، لا تسمح العلاقة المنطقية ــ في نظره ــ بأكثر منها: (أ) لفظ جيد ومعنى جيد. (ب) لفظ جيد ومعنى رديء. (ج) لفظ رديء ومعنى جيد. (د) لفظ رديء ومعنى رديء.[2].

وأثناء حديثه عن أقسام الشعر لفت انتباهه تلك القطعة الشعرية التي بهرت لبه بعذوبتها وسلاستها فدّقت عنده حتى راقت بألفاظها، لكنها تجافت عن مقصود الجمال بمعانيها، ومثال ذلك ما ذكره في كتابه" الشعر و الشعراء" تحت ضربٌ حَسُنَ لفظُه و حَلاَ، قال فيه، فإذا أنت فتّشتَه لم تجد هناك فائدة في المعنى، كقول القائل[3]:

- **ولمــّا قَضَينَا مِنْ مِنىً كُلَّ حَاجةٍ *** ومَسَّحَ بالأَركَانِ مَنْ هــوَ مَاسِحُ.**
- **وشُدَّت على حُدْبِ المَهَارِي رحَالُنَا *** ولا يَنْظُرُ الغَادِي الذي هُوَ رَائِحُ.**
- **أخذْنَا بأطْرافِ الأَحَاديثِ بيننَا *** وسَالَت بِأعنَاق المَطيِّ الأبَــاطِحُ.**

فالناظر إلى الأبيات يلمح بين ثناياها وصفاً لموكب وقد قفل آيباً من حجه وقد تأهب للرحيل ثم قام بعدها بزجر تلك المهاري، وبينما قد أخذوا يتجاذبون أطراف الأحاديث وقد سالت البطاح بأعناق تلك المَطيِّ، فابن قتيبة يُعقِبُ على هذه الأبيات قائلاً عنها "وهذه الألفاظ كما ترى، أحسنُ شيءٍ مخارج ومَطالِعَ و مَقاطِعَ، وإن نظرتَ إلى ما تحتها من المعنى وجدتَه : ولما قطعنا أيام

[1]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ــ نقد الشعرــ، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1404هــ ، 1983م، ص: 107.

[2]- المرجع السابق : ص 108.

[3] - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 21.

منىً، واستلمنا الأركانّ، وعالينا إبلنا الأَنضاءَ، ومضَى الناسُ لا ينتظر الغادي الرائحَ، ابتدأنا في الحديث، وسارت المطيُّ في الأبطح"[1].

وكأنه يشير إلى المعاني الخفية التي توحي بها الأبيات والتي تشكل ما يعرف في النقد الحديث بالصور الإيحائية، وبين مواضع جمال الصورة من خلال الاستعارة وحسن النظم[2].

غير أنّ هذا الصنف من الشعر كما يقول ابن قتيبة كثير، فهو شعر لا طائل من ورائه، فلا تنبني عليه صورة من الصور الجميلة التي باعثها الإبداع، ولا يعطيك من حلاوته إلا ما تعطي الكلمات من أجراس حروفها، فمعانيها في نظره لا تحيل إلى بعيد، ولا تخبرك بالجديد، سوى أنها تحكي مشهداً عادياً، وقد ساق ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء نماذج يبيِّن فيها تفاوت الشعراء في بناء صورهم، وأنّ مثال الصورة قائم عنده على جودة اللَّفظ وجودة المعـــنى، كقول أوسِ بن حَجَر:

- أيَّتُها النَّفسُ أَجمِلي جَزَعَا * إنَّ الذَّي تَحذَرِينَ قَد وقَعَا.**

وهي عنده من أجاويد الابتداءات في باب المراثي.

ثم يعرض بيتاً آخر لأبي ذؤيب وهو من إبداعات العرب كما ذَكَر الرِّيَاشيُّ عن الأصمَعي ويقـــول فيه :

- والنّفْسُ رَاغبَةٌ إذَا رَغَّبتَهَا * وإذَا تُرَدُ إلى قَليلٍ تَقنَعُ.**

ليجنح ابن قتيبة إلى تأكيد مذهب التسوية، نافيّاً مبدأ التفاضل بين اللفظ والمعنى، على عكس ما ذهب إليه شيخه الجاحظ، وقد قلنا بأنَّ ابن قتيبة وضع كتابه" تأويل مشكل القرآن" للرد على الملاحدة الطَّاعنيين في كتاب الله، والذي يعدُّ بحق مدونةً عقدية وأدبية ونقدية استنطق فيها "ابن قتيبة " ما كان خافةً من بيان وبلاغة، فانبـــرى ـــ رحمه الله ـــ لتسفيه أحـــلامهم، وفضح

[1]- ابن قتيبة،(أبو محمد عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم الدينوري ت 276هـــ)،تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)،(د. ت)، ص 66 ـــ 67.

[2]- ينظر: أحمد علي إبراهيم الفلاحي،الصورة في الشعر العربي، دراسة تنظيرية و تطبيقية في شعر صريع الغواني، ط 1، 1434هـــ ـــ 2013م، ص 18.

شبههم، بأدلة نقلية وعقلية تعتمد على مقارعة الحجة بالحجة، وفي هذه المحاجة تكمن جمالية الصورة البيانية التي تُصدِرُها الآيات القرآنية في نظمٍ بديع، وعرضٍ مغري، تؤديه الألفاظ مؤازرةً مع المعاني الدّقاق في سَبْـــر الصورة الشعرية، و هذا لا يتأتى عنده إلا لمن توفرت لديه آلية الكتابة و موجبات البيان، وفي ذلك يقول ابن قتيبة في باب (ذكر العرب وما خصهم الله به من العارضة والبيان و اتساع المجاز)، " وإنما يَعرفُ – فضل القرآن – من كثُرَ نظره، و اتسع علمه، و فهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات؛ فإنه ليس في جميع الأمم أمةٌ أوتيت من العارضة، والبيان، واتساع المجال، ما أوتِيَتهُ العرب خِصِّيصَى من الله، لما أرهَصَه في الرسول"[1].

ونراه في هذا الكتاب بالذات عند ذكر أبواب " المجاز" ذاكراً ما أتى منها في كتاب الله، و يعقبه بأمثاله من الشعر ولغة العرب وسننهم في الكلام...قد بدأ بباب الاستعارة ثم باب المقلوب، وباب الحذف والاختصار، وباب تكرار الكلام والزيادة فيه، وباب الكناية والتعـــريض، وباب مخالفة ظاهر اللفظ معناه... وهلمّ جراً من طرق القول ومآخذه التي أحكم بناءها تحت راية " المجاز "، الذي هو مصطلح فضفاض عند ابن قتيبة، مثّل من خلاله البلاغة العربية في تطورها، محققاً مبدأ " **البَلاغة لم تَحتَرق** " في مشكاة البيان العربي.

فحدَّ ابن قتيبة عناصر الجمال في الكلام بوجه عام، وحاول ربطها بتوليفة بلاغية هي عنده أسُّ كلام العرب وسر إشعاع الصورة البيانية من (السُّور القرآنية)، وذلك وفق مرجعيات ثلاث:

أولاً: الألفاظ، هي قوالب المعاني كما قيل.

ثانياً: المعنى الأصلي الثابت في الدلالة.

[1]– ابن قتيبة،(أبي محمد عبد الله بن مسلم المروزي ت 276 هـــ)، تأويل مشكل القرآن، شرحه السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، القاهرة، ط3، 1401هـــ، 1981م،ص: 12.

ثالثاً: المعاني البلاغية أو الصور البلاغية التي تحدثها الألفاظ إذا ضُمّت إلى بعضها على طريقة مخصوصة، تحيل السَّياق الكلامي بأجراس حروفه و بإيقاعات أوزانه إلى نوعٍ من الفرادة النّصيةفي ذوق جمالي و حس بلاغي ماتع.

ويفهم ممّا سبق أن ابن قتيبة قد لخص لنا مكونات الصورة الشعرية، واختلافاتها الشكلية والتي تقوم عنده على جملة من الضوابط والقواعد، لنجد أنّ الصُّورة قد تماثلت للتّمام، في تصور ابن قتيبة لتستوي عنده كنظرية نقدية تأخذ جاهزيتها من هيكل القصيدة، ليبني فكرته بعد ذلك، على مبدأ الثنائيات: ثنائية اللفظ و المعنى، وثنائية الطبع و التكلف، و ثنائية المفاضلة بين النثر والنظم، والصدق والكذب،رابطاً الشعر بالحالات النفسية، وقوة تأثيرها على السّامع والمتلقي.

ولما نأتي لابن طَبَاطَبَا العَلَوي (ت 322 هـــ)و نحاول أن نعرض رأيه هو الآخر في معرفة حدّ الشعر، فنراه لا يخرج عن الإطار العام للشّعر، و هو صاحب فكرة " المخاض في الشعر" يقول في باب (الشعر و أدواته) معرِّفاً له " والشّعر – أسعدك الله– كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصّ به من النظم الذي إن عُدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق، ونَظمُه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه" كما نراه يُعرِف الشّعر في موضع آخر من الكتابقائلاً " هو ما إن عريَّ من معنى بديع، لم يعر من حسن الدِّيباجة، وما خالف هذا فليس بشعر "[1].

فالشاعر الحاذق في نظر ابن طَبَاطَبَا هو ذاك الشاعر الذي عرف كيف ينسج وَشْي الكلام، وينظمه على طريقة لائقة فائقة الحسن والجمال، فالصورة الشعرية في مفهوم ابن طَبَاطَبَا تقوم على عمود من التشبيهات والاستعارات والمجازات، وبين أيدينا نص له يتحدث فيه عن طريقة العرب في التشبيه يقول " فأحسن التَّشبيهات إذا ما عكس لم ينتقض، بل يكون مشبه بصاحبه مثل

[1]– ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد بن محمد الهاشمي القرشي ت 322 هـــ)، عيار الشعر،تحقيق و تعليق طه الحاجري و محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، (د. ط)، 1956م، ص: 07.

صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشبّهاً به صورة ومعنى، وربما أشبه الشيءُ الشيءَ صورة و خالفه معنىً، و ربما أشبهه معنىً و خالفه صورةً، وربما قاربه و داناه أوشابه و أشبهه مجازاً لا حقيقةً "[1].

وكذا قد أشار ابن طَبَاطَبَا إلى لفظ " النَّسج "و أولاه عنايته في كتابه (عيار الشعر) ومعناها عنده الصياغة و الأسلوب، وفي الكتاب مادة غزيرة عن النَّسج و مجالاته ومعاييرهتراها مبثوثةً بين أفواف الكتاب، هي معايير الشعر الجيد والرديء، وبالتالي فهي لا تنهض ولا تتشكل إلا من خلال هذا النَّسج، فاستعمال مصطلح النسج ومشتقاته كان كثير الدَّوران عند الناقد ابن طَبَاطَبَا وهذا يذكرنا بما قاله أو قدّمه الجاحظ من قبل في قوله المتقدِّم الذّكر" وإنما الشَّعر صناعة وضرب من النَّسج وجنس من التَّصوير"[2]، وهذا ما يجعل ابن طباطبا ناقداً شكلانياً فذاً، و ناقداً جمالياً حذقاً، فهو لم يهمل المعنى أو اللفظ (التركيب)

و أما سرُ الجمال في الصورة عند ابن طَبَاطَبَا فإنه يرتكز على أنَّ "عِلّة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أنّ عِلّة كل قبيح منفي الاضطراب، و النّفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق بما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت، قال بعض الفلاسفة: إنّ لنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها"[3].

إنّ الشعر في مادته كلمات، والكلمات هي من تشكل بناء الجمال، ومن ثمَّ فإنّ جمال الشعر في نظر ابن طَبَاطَبَا يتألف من انتظام العلاقة بين ألفاظه اعتدالاً تتعالق فيه الكلمات بحيث تتعاون في تقديم صورة جميلة تنتشي لسماعها الآذان، وتستمتع بأنظارها الأعين، وتطرب طرب النشوان، وقد هزّت أردافه جميل الألحان، أي أنّ الإحساس بالجمال في الصورة لا يرجع إلى مجرد تناسق حروفها، أو حسن جرسها في السمع فحسب، بل لا بدّ لذلك الإحساس من تمثل دلالتها الفنية المتجسدة فيها؛ وقد حدد عبد العزيز الجرجاني (ت 366هـــ) في كتابه" الوساطة بين المتنبي

[1]- المصدر نفسه، ص: 49.

[2]- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، طبعة دار الكتب المصرية، 1351هـــ ـــ 1933م، ج 3 ص 132.

[3]- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 15 – 16.

وخصومه"المعايير المشكلة لعيار الشعر الناظمة لسياقه، الحاكمة لقياده، فيقول " الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ثم تكون الدربة مادة له و قوة لكل واحد من أسبابه"[1].

وهي جملة قواعد ينبغي أن تتوافر في الشاعر المبدع حتى تصير عنده طبعاً و سجية، فتتدفق قريحته بقول الشعر وتغزر سوانحه، وتجود سحائبه، لذا فالجرجاني وعند توصيفه للمعيار النقدي الذي خطَّه للشعراء وعده معياراً للمفاضلة بينهم، فقد صاغه لهم على هذا النحو " شرف المعنى و صحته، وجزالة اللّفظ واستقامته، وتُسلّم السَّبقِ فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، و بَده فأغَزر لمن كَثُرت سَوائرُ أمثاله، وشَواردُ أبياته، و لم تكن تعبأ بالتّجنيس والمطابقة ولا تَحفَل بالإبداع والاستعارة"[2].

فإنّ بذرة التأليف في الإعجاز القرآني اقترنت أساساً بقضايا بلاغية صرفة، كانت قد ظهرت بذورها الجنينية منذ زمن النبوة؛ أي منذ أن قال الوليد بن المغيرة المخزومي كلمته التي مازال الدّهر أسيرها إلى اليوم، بعد أن قرع الوحي المنزل سمعه وعقله، فنطق لسانه نطق إقرار، وجحد قلبه جحود كفر و إصرار، وقد سمع الرسول صلى الله عليه وسلم يقرأ سورة الحاقة فلم يملك أزمّة نفسه أن قال " إنّ له لحلاوة و إنّ عليه لطلاوة وإنّ أسفله لمغدق و إنّ أعلاه لمثمر ويحطم ما تحته "[3].

من هنا كانت بداية التحدي المقرون بالمعارضة، فتلاحقت وتوالت الكثير من المؤلفات التي اهتمت بقضية الإعجاز القرآني ـــ لا سيما البياني منه ـــ ككتاب "معاني القرآن " لأبي زكريا يحي

---

[1] الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي و خصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006م، ص 10.

[2]- المصدر نفسه، ص 33 – 34.

[3]- رواه الحاكم في المستدرك ج2،ص550،حديث رقم: (3872ـــ 1009)،في كتاب التفسير سورة المدثر بسند صحيح الإسناد على شرط البخاري و لم يخرجاه، و أبو نعيم في(دلائل النبوة): ج1، ص234 ـــ 235،حديث رقم:186،و قد انفرد به أبو نعيم و هو حديث مرسل، و هو بعض حديث ابن عباس الذي أخرجه الحاكم في (المستدرك).

* لم يتبق من هذا الكتاب إلا ما نقله الجاحظ في مؤلفاته، أو ما كتبه عنه المؤلفون الآخرون، أما الكتاب فقد فُقدَ كما فُقد الكثير من كتب التراث.

بن زياد الفراء (ت 207هـ)، وكتاب " مجـــاز القرآن" لأبي عبيدة معمر بن المثنى (ت 210 هـــ)، وكتاب " نظم القرآن "* للجاحظ(ت 255 هـــ)، وكتاب " تأويل مشكل القرآن " لابن قتيبة(ت 276 هـــ)؛ وهذه الكتب تمثل اللّبنة الأولى للإعجاز القرآني و من ثمَّ الإعجاز البياني للمفردة القرآنية، والتي تشكل جمالية الصُّورة للتركيب الجُمَلي للقرآن والذي يقوم ابتداءً على بلاغة الصّورة البيانية وكيف تجسدت مثالاً و تمثالاً لا نظير له في آيِّ الكتاب العزيز.

وهذا ما أهاب بهؤلاء و غيرهم من أن ينتضو أقلامهم في سبيل بيان جماليات الكتاب المنـــزّل، مع ضرورة دفع عوادي الأعداء، والرّد على شُبَه الخصوم[1]**فالقرآنُ نزل معجزةً بلاغيةً كما نزل معجزةً لغوية**،و هو كما قال مصطفى صادق الرافعي بأنَّ القرآن كان علم البلاغة عند العرب، ثم صار بعدهم بلاغة هذا العلم،[2]،ومن هنا جاء تركيز العلماء على محاولة تفسير الإعجاز المتحقّق في النص القرآني وذلك من خلال البحث في أساليب اللغة ولا سيّما البلاغة منها، والذي يعتمد تتبّع أساليب الكلام الفنيّ الذي يتجاوز الأداء النمطيّ إلى الأداء الفنيّ العالي التأثير، والذي يثير الإحساس والمشاعر، ويؤثر في النّفس والوجدان في الوقت نفسه، إذا عَلِمنَا أنَّ مدار الكلام ككل يرتكز في بُنَاه على قول رسول الله صلى الله عليه و سلم " إنّ من البيان لسحرا[3]، وإنّ من الشعر لحكمة "[4].

وذِكرُ البيان مقترناً بلفظة السّحر للدّلالة على المدح في أصح الأقوال، لا على ذمّ البيان مطلقاً، لأنّ المقام الذي ذُكرت فيه يحتمل تغليب جانب الإعجاب منه، على جانب القدح والذّم، والمقام مقـــام إشـــادة بالسّيـــادة (للبيان).

[1]– عقد ابن قتيبة الدينوري في كتابه " تأويل مشكل القرآن " فصلاً سمّاه الرد على الطاعنيين ... و بيّن فيه ضرورة الرد على الملاحدة

[2]– ينظر: مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن و البلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1421هـــ ــ 2001م، ص 257.

[3]– رواه البخاري في صحيح الجامع، كتاب الطب، باب: إن من البيان سحرا، (رقم : 5767)، ج7، ص: 178.

[4]– رواه البخاري في صحيحه، كتاب الأدب 90، باب:ما يجوز من الشعر و الرجز، رقم: 6145، ج 10 ، ص: 537.

ويضاف إلى ذلك أنَّ الله عزّ وجل قد أثنى على الإنسان بلفظ البيان فقـــال تعـــالى (**الرَّحْمَنُ علَّمَ القُرْآنَ * خَلَقَ الإنْسَانَ * عَلَّمَه البَيَانَ**)، على أننا نجد الكثير من المؤلفات التي اعتنت بالإعجاز البياني وكان هدفها كما أسلفنا هو إبراز جمالية النص القرآنيّ، وقد عزوا ذلك إلى تناسق مفرداته، وتواسق كلماته، وتماسكجمله،" وليس رجل ذو علم بالكلام العربي وصنعته ينازع أو يرتاب في أنّ القرآن معجزة هذه العربية في بلاغة نظمه، و اتساق أوضاعه وأسراره"[1].

لذا جاء النِّظام اللُّغوي للقرآن الكريم لِيُرقِيَّ من حال تلك اللغة التيّ كانت بدويَّة في نتاجها، فصبَّ في قالبها روح ذاك الإعجاز، "ومن المعلوم بالضرورة أنّ القرآن قد جمع أولئك العرب على لغة واحدة، بما استجمع فيها من محاسن هذه الفطرة اللغوية التي جعلت أهل كل لسان يأخذون بها ولا يجدون لهم عنها مَرغَباً، إذ يرونها كمالاً لما في أنفسهم من أصول تلك الفطرة البيانية"[2].

فنزل القرآن الكريم بهذه اللّغة على نمط يعجز قليله وكثيره معاً، ليؤرخ للكمال البياني المودع في ثناياه، فقد نظر الكتابُ والشعراء إلى ما فيه من جزالة اللفظ، وبديع النظم، وحسن السياق، والمبادئ والمقاطع والمخالص والتلوين في الخطاب، والإطناب والإيجاز، وغير ذلك، واستنبطوا منه المعاني والبيان والبديع، وجمال التشكيل، وجليل الشرح والتعليل، حتى خلصوا منه إلى قناعة مفادها أنّ الجمال الذي يحتويه بديع هذا الكتاب إنما هو كامنٌ في تصاويره الحسنة، و بدائع معانيه المفصلة.

حاول البلاغيون دراسة المفردة القرآنية دراسةً بيانية، الهدف من ورائها هو استجلاء الصُّور الجمالية التي ينفرد بها الكتاب العزيز، ومن ثمَّ الخلوص إلى المنافذ التي وعتها مطالعه ومقاطعه؛ ومن ذلكما يُذكر عن أبي عبيدة معمر بن المثنى(ت 210هـــ) صاحب كتاب"مجاز القرآن" وكان تأليفه له فيما يقال بسبب مسألة تتعلق بالتشبيه، يذكرون أنَّ أبا عبيدة و هو في مجلس الفضل بن

[1]– مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن و البلاغة النبوية، دار المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1422هـــ ـــ 2001م، ص 23.

[2]– المرجع نفسه، ص 67.

الربيع وزير هارون الرشيد، سأله إبراهيم بن إسماعيل الكاتب، عن قوله تعالى { **طَلْعُهَا كأنَّه رُؤوسُ الشَّيَاطِين** }[1]، فقال له: وإنما يقع الوعد والوعيد بما عرف مثله، وهذا لم يعرف، فأجاب أبو عبيدة: إنما كلَّم الله تعالى العَربَ على قَدر كلامهم، أما سمعت قول امرئ القيس:

أَيَقتُلُنِي و المَشرَفِيُّ مُضَاجِعِي * ومَسنُونَةٌ زُرقُ كَأنيَابِ أَغْوَالٍ.**

وهم لم يروا الغولَ قط، ولكنَّهم لما كان أمر الغُول يهولهم أُوعِدوا به".[2].

لأنّ الفهم الصحيح والمؤدي إلى فهم الإعجاز البلاغي في القرآن يكون وفق ما تعارف عليه العُرف اللُّغوي " فللعرب أمثالٌ واشتقاقات وأبنية، وموضع كلام يدلُ عندهم على معانيهم و إرادتهم، ولتلك الألفاظ مواضع أُخَرُ، ولها حينئذٍ دلالات أُخُر، فمن لم يعرفها جهل تأويل الكتاب والسُّنة، والشاهد والمثل؛ فإذا نظر في الكلام وفي ضروب من العلم، وليس هو من أهل هذا الشأن هَلَكَ و أَهلَكَ "[3]

ولو ذهبنا نستقصي كل ما جاء في كتب النَّقد القديم حول الصـــورة وتصاريفها اللُّغـــوية، وامتداداتها التاريخية وتحولاتها البلاغية، لأرقنا مداداً كثيراً؛ لكن حسبنا أنّنا عرضنا أهم الآراء التي اختمرت في مخابر كبار النقاد فدوّنتها فُهومُهم، ودبَّجتها يَراعَاتُهم، وقد لاحظنا أن الجذور العربية لدراسة الصورة متوافرة وليست بمعدومة، وبأنها مُعْرِقَة في القِدَم، وقد أشار إليها- هؤلاء النقاد – بين إشارات ولمحات بسيطة وأخرى عميقة والتي تَنِم عن فذلكتهم وحذقهم في تصور كامل لبنية الصورة مع وعي عميق لطبيعتها وأثرها في النص الأدبي ولما تتركه من مناحي فنية وجمالية خالبة.

[1]- سورة الصافات، الآية: 65.

[2]- الدُّميري، كمال الدين، حياة الحيوان الكبرى، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، دمشق، سوريا، 1992م، د ، ط، ج 2، ص 123.

[3] - الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، ج 1، ص 153 – 154.

المبحث الثاني:الصُّورة الشِّعرية لغةً و اصطلاحاً

1 – الصُّورة لغةً :تداول علماء اللغة مصطلح " الصُّورة " في معاجمهم ومؤلفاتهم اللُّغوية، وتعاورتها ألسنتهم بمختلف التَّعاريف، فكان تعليلهم لغويًّا صِرفاً، بعيداً عن كل تنطع فلسفي من شأنه أن يعدل باللَّفظة عن حقيقتها، ففي معجم لسان العرب لابن منظور قال " الصُّورة في الشَّكل ... والجمع صُوَرٌ وصِوَرٌ وصُوْرٌ، وقد صَوَّرَهُ فَتَصَوَّرَ... و تَصَوَّرْتُ الشَّيءَ : تَوَهَّمْتُ صُورَتَه فتَصوَّر لِي، والتَّصاوِيرُ : التَّمَاثيلُ "[1]كما أشار الخليل في معجمه (العين)على أنه بمعنى "المَيل"[2].

وجاءت في مقاييس اللغة " الصُّورة صُورة كُل مخلُوق، والجمع صُوَر، وهي هيئةُ خِلقَتــــه، والله تعالى البارئ المُصَوِر"[3]،وعرَّفها بن الأثير الجزري (ت 606 هــ) قائلاً : " الصُّورة تَرِدُ في كلام العَربِ على ظَاهرها، وعلى مَعنىَ حَقيقَة الشَّيءِ وهيئَتِه، وعلَى معنىَ صِفَتِه"[4].

وقد أخذت الصُّورة معنى الهيئة والخِلقَة والشَّكل الظَّاهر الذَّي يعطي معانٍ متباينة، كما هو عند عبد القاهر الجرجاني (ت471 هــ) الذَّي قال" ومن المعلوم أن لا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجري مجراها مما يفرد فيه اللفظ بالنَّعت و الصِّفة، و ينسب فيه الفضل والمزيَّة إليه دون المعنى غير وصف الكلام بحسن الدلالة و تمامِها فيما له كانت دلالة، ثم تَبرجِها في صُورةٍ أبهى وأزيَّن وأنق وأعجَب وأحق بأن تستولي على هوى النَّفس و تنال الحظَّالأوفَر من ميل القلوب "[5].

---

[1]– ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري الإفريقي المصري، ت 711 هــ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 3، 1414، ج 4 / ص : 58 ــ 59.

[2]– الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت 170هــ)، كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي، و إبراهيم السمرائي، دار مكتبة الهلال، د ــ ط، د ــ ت، ج 7/ ص : 147.

[3]– ابن فارس (أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا ت 395 هــ)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق و ضبط محمد عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، ج 3، مادة (ص و ر)، ص : 320.

[4]– ابن الأثير،(أبو السَّعادات مجد الدين بن عبد الكريم الشيباني الجزري ت 606 هــ)، النهاية في غريب الحديث و الأثر، تحقيق طاهر أحمد الزاوي، و محمود محمد الطناجي، المكتبة العلمية، بيروت، (د ــ ط)، ج 3، 1979، ج 3/ ص : 473.

[5]– الجرجاني (عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد)، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، مصر، ط 3، 1413/ 1992، ص : 43.

أما الرَّاغب الأصفهاني فيعرف جنس الصُّورة على أنها " والصورة : ما ينتقش به الأعيان، و يتميز بها غيرها، وذلك ضربان : أحدهما محسوس يدركه الخاصة والعامة، بل يدركه الإنسان وكثير من الحيوان، كصورة الإنسان والفرس، والحمار بالمعاينة، والثاني : معقول يدركه الخاصة دون العامة، كالصورة التي اختص الإنسان بها من العقـــل، والرويَّـــة، والمعاني التي خص بها شيء بشيء "[1]،كما أخذت معنى المثل والشبيه؛ فيكون من كل ذلك اجتماع الهيئة بما يماثلها أو يتوهم أنه يماثلها، كما عند ابن الأثير الجزري الموصلي في قول القائل يوم حنين " (**الآنَ حَمِيَّ الوَطِيسُ**) : (الوطيس هو التَّنُور وهو موطن الوقود و مجتمع النَّار وذلك يُخَيَّل إلى السَّامع أنَّ هناك صورة شبيهة بصورته في حميها وتوقّدها وهذا لا يوجد في قولنا استعرَّت الحربُ أو ما جرى مجراه) "[2].

أما القَلْقَشَندي (ت 821 هـــ) فقد ذكر لفظة الصُّورة و أراد منها أيضاً الشكل والهيئة، فقال في معرض حديثه عن السَّرقات " وقلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة، و هو الذي يعبر عنه أهل هذه الصناعة بالمسخ وهو من أرذل السِّرقات وأقبحها "[3].

كما تأخذ الصُّورة أشكالاً من الهيئات، و معانٍ وسمات، منها**أولاً** : الشكلُ عامةً وجاء في " القاموس المحيط " (الصُّوَرَةُ) بالضَّم : الشَّكْلُ ج صُوَرٌ، و صِوَرٌ كَعِنَب، و الصَّيِّرُ ـــ كالكَيِّس ـــ : الحَسَنُها. وقد صَوَّرَه فتَصَوَّر، وتُستَعملُ الصُّورة بمعنى النُّوع و الصِّفَة "[4].

قال ابن سيده (ت 456 هـــ) الصورة في الشَّكل والجَمع (صُوَرٌ ، وصِوَرٌ ، صَوَرٌ) بضم الصَّاد وكسره و فتحه. و آية ذلك ما نقله الجوهري عن الكلبي في قوله تعالى (يوم ينفخُ في

---

[1]– الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق: صفوان عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية، بيروت، لبنان، ط 1، 1412هـــ، ص: 497.

[2]– ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد عبد الكريم الشيباني ت 637هـــ)، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (ـــ ط)، 1995، ج 1 ، ص : 79.

[3]– القلقشندي (أحمد بن علي)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق: يوسف علي الطويل، دار الفكر، دمشق، ط1، 1987، ج2/ص: 340 ــ341.

[4]– آبادي الفيروز، (مجد الدين محمد بن يعقوب ت 817 هـــ) القاموس المحيط، تحقيق : محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 1426 هـــ ـــ 2005م، ،ص : 427.

الصُّورِ)[1]،ويقال هو جمع صُورَة، مثل بُسْر و بُسْرَة، أي ينفخ في صور الموتى الأرواح قال: وقرأ الحسن : (يومَ ينفَخُ في الصُّوَر) بفتح الواو، فالصورة بهذا المعنى يراد بها الجسم الذي فارقته الروح، و هذا هو الجانب الذي تناوله الباحثون الذين رأوا أنَّ مدلول الصورة اصطلاحاً يقتصر على ألفاظ النص الأدبي وشكله الظاهر من دون معناه و مضمونه.

ثانياً : هي الوجه من الإنسان، ففي حديث ابن مقرن (أما علمت أنَّ الصورة محرمة ؟ أراد بالصورة الوجه؛ ومنه الحديث كَرِه أن تُعَلَّمَ الصُّورة، أي يجعل في الوجه كيٌّ أو سِمَة)، ذلك لأنَّ الوجه يدل مجازاً على الجسم الحي.

ثالثاً :تدل الصورة على الهيئة بشتى جوانبها صفةً و شكلاً ففي الحديث النبوي " أتاني اللَّيلة ربّي في أحسَن صُورة. قال ابن الأثير : الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال : صورة الفعل كذا و كذا أي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته، فيكون المراد من الحديث أنه أتاهُ في أحسن صفة، ويجوز أن يعود المعنى إلى النبي عليه الصلاة والسلام : أتاني ربي وأنا في أحسن صورة وتجري معاني الصُّورة كلِّها عليه، إن شئت ظاهرها أو هيئتها أو صفتها، فأما إطلاق ظاهر الصُّورة على الله عزَّ وجل فلا " [2].

ويطالعنا ونحن نتصفح كتاب الله لفظة (ص ، و ، ر) وقد تكرَّر جذرها ستَّ مراتٍ، مرةً بصيغة المفرد صورة[3]، ومرتين بصيغة الفعل الماضي وهما صوّركم[4]، وصوّرناكم[5]،ومرة بصيغة الفعل المضارع يصوِّركم[6]، وأخرى بصيغة اسم الفاعل المُصوِّر[7]، وبصيغة الجمع صوَّركم[8]، وقد

---

[1]- سورة طه الآية 102.

[2]- كامل حسن البصير، بنار الصورة الفنية في البيان العربي، موازنة و تطبيق، مكتبة لسان العرب، (د ــ ط)، 1407هـ ــ 1987م، ص: 20.

[3]- سورة الانفطار الآية 8.

[4]- سورة غافر الآية 64.

[5]- سورة الأعراف الآية 11.

[6]- سورة آل عمران الآية 6.

[7]- سورة الحشر الآية 24.

[8]- سورة غافر الآية 64.

وقد كان تعدد ألفاظها وتغاير اشتقاقاتها بحسب وضع كل كلمة في سياقها، باعتبار السِّياق من المقيِّدات، محققةً بذلك معنى إعجازي و لغوي، تدل عليه بنيات هذه المفردات حسب أزمنتها.

وقد تداولت المعاجم الحديثة لفظة " الصُّورة " بتعاريف مختلفة فتارة تنعت بالصُّورة البيانية، والصُّورة الرمزية، والصُّورة المتخيَّلة، والصُّورة الذهنية، دلصُّورة البصرية، والصُّورة اللَّونية ...الخ[1] جاء في (المعجم المفصل في اللغة و الأدب)، الصورة هي " صورة الشيء في رسمه ونقلاً وتقريراً، أو شبهه ودمثاله ومحاكاة، والصُّورة إما مادية حسيَّة، وإما معنوية بالعقل والتمثل الخيالي ".[2]

وأما عند محمَّد التُّونجي في (المعجم المفصل في الأدب)، فقد عرَّفها تعريفاً قريباً من الأول فقال بأنها : " الشبه والمثل، وهي التي تقابل المادة، لأنَّ الصورة إما تجسيد مادي كالصُّورة التي ينحتها النَّحاة أو يرسمها الرسام، وإما تخيل نفسي يتخيله الأديب في كتابته، وفي كليهما تعكس الملامح الأصلية كلاً أو بعضاً "[3] و تُعرَّف الصورة (image) في قاموس المصطلحات اللُّغوية والأدبية على أنها " خيال الشيء في الذهن والعقل، وصورة الشيء ماهيته المجرّدة" ، و يرى جون مدلتون أن كلمة صورة (image) يمكن أن تتصل من قريب من الكلمة التي اشتقت منها (imagination)، أي ملكة التصوير و التخييل بصفة عامة، فهناك تقارب خفي بين الخيال والصورة، فكلمة (imagination)، المستخدمة في الفرنسية والإنجليزية مشتقة من الجذر اللاتيني (imagination)، ويعني ملكة الخيال أو التخيّل، وتعني هذه الكلمة نتاجاً شعرياً إبداعياً لملكة الخيال، و بالنظر إلى اشتقاقات كلمة (imagination)، سنجد منها (imagery)، التَّخيل والتَّصور، (imaginal)، خيالي و تخيّلي،(imaginary)، تخيّلي و (

[1]- ينظر: مجدي وهبة، و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1994، ص: 127.

[2]- إميل يعقوب، و ميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة و الأدب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص: 774.

[3]- محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص: 591.

imaginative)، خيالي أو بارع في التصوير المجازي، و الفعل (imagine)، أي يتخيّل ويتصوَّر [1].

لنخلص بعد كل ما تقدم بأنَّ الصورة كيان لغوي تنامى وتطور عبر مسالك تاريخية وأخرى لغوية، أعطت كل مادة منها معنى خاص بها، عبر خصوصية معرفية، منتجة و مبدعة.

2 – الصُّورة اصطلاحاً :تعتبر الصورة من أعقد المصطلحات النَّقدية[2]، التي تعرضت لسيل من الكلام النّقدي، فقد ناقش النقادُ العربُ القُدامى التّجاوزات الشعرية من خلال الصورة الفنية (التشابيه والاستعارات والكنايات) وحاولوا أن يشرحوا غموضها، و يبسِطوا تراكيبها المعقَّدة، فاتجهوا دائماً إلى إبراز أهمية ترتيب الكلام في ضرب خاص يعطيه الانسجام المقبول، كما أنَّ فنية الصورة عندهم تنبع من استدعاء المعنى لها، وقد غالى بعضهم فذهب قائلاً بأنَّ " مصطلح الصورة من المصطلحات النقدية الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي "[3].

وبأنَّ الصورة الفنية مخلوق غريب بالنسبة إلى العرب، وبأنَّ شعرهم لم يحفل بها، وكأنَّ العرب لم يمتلكوا ملكة تصويرية قط، وكأنَّ شعرهم الذي قالوه، وهو ديوانهم ـــ والمليء بالمشاعر والأحاسيس والصور والأخيلة ـــ كان خالياً من جمالية الوصف، وهذا خلاف الدليل والواقع، إذا علمنا أنَّ " فضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب "[4].

فالصورة ليست بالشيء الجديد لأنّ الشعر بحدّ ذاته قائم على الصورة الشعرية و مبني عليها إلا أنّ استعمالها يختلف من شاعر إلى آخر، والشعر الحديث في استعماله للصورة الشعرية يختلف عن الشعر القديم، فهي مكون هام داخل البناء الشعري والصورة الفنية طريقة خاصة من طرق

[1]– عبد القادر علي زروقي، الصورة الفنية في شعر بلقاسم خمار، أطروحة دكتوراه، 2018/2017. ص: 11.

[2]– ذكر مصطلح " الصورة " في كتابات الجاحظ،، في كتابه الحيوان، كما ذكره قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر، غير أنهما لم يذكراه بضوابطه وقواعده كما هو الحال عند المحدثيين، بل كانت مجرد إماضات تشهد على نفسها بتاريخ الميلاد.

[3]– نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، في ضوء النقد الحديث، ص : 8.

[4]– الجاحظ(عمرو بن بحر ت 255 هـــ)، الحيوان، ج 1 ص 74.

التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير"[1].

وللصُّورة إرثها الحضاري المتقادم المتصل بالموروث الدِّيني،إذ عبَّر الإسلام عن الصورة بطريقته فقد اتخذ منها موقفاً بسبب ما كان أهل الجاهلية يصنعونه من أوثان وتماثيل ورسوم، فقد وقف الإسلام معترضاً على شكلها وفي طريقة التّعامل معها، فقد اتخذها الجاهليون رمزاً من رموز العبادة، لذا نهى الدِّين عن الاحتفاء بها مخافة أن تكون ذريعةً من ذرائع التَّهور في شِرَاك الشِّرك، فحارب الإسلام عمق دلالات تلك الرسوم مما انعكس على الشكل الفني لها وأخذ التَّقرب من ذلك يخيف علماء الإسلام فتلافوا الخوض في خلفياتها.

ومن النصوص التي كانت بمثابة الحد الفاصل بين الصورة وشكلها و معناها الدَّلالي الذي تحمله في عمقها، وكان من جملة الأحاديث،الحديث الذّي رواه الدَّارمي في سننه عن عليِّ بن أبي طالب (ض) عن النبي (صلى الله عليه وسلم)، أنَّه قال:" إنَّ الملائكة لا تدخل بيتاً فيه كلب، ولا صورة، ولا جنب "[2]، ويكون هذا النّص النبوي بمثابة المؤسس لتلك الرؤية التأسيسيَّة لموقف الإسلام من شكلانية الصورة وهيكلها، والمقصود بالصورة هنا هم أولئك الذين يقومون بتصوير أشكال الحيوانات التي ينهجون عبادتها طريقاً في مراسيمهم فيأخذون برسمها أو تخطيطها على الرغم من حرمة ما يقومون به.[3]

والصورة واحدة من أهم آليات التشكيل الدَّلالي، وتُعرَّف بأنها " ما يتماثل بواسطة الكلام للمتلقي من مدركات حسّاً، ومعقولاتٍ فهماً، ومتخيّلاتٍ تصوّراً، وموهماتٍ تخميناً، وأحاسيسَ

[1]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص 323.

[2]– الدارمي، عبد الله بن عبد الرحمن، سنن الدارمي، تح: فواز أحمد زفرلي، و خالد السبع العلمي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 2، 1997م، ج 2، ص 369 ــ 370.

[3] – يُنظر: المطلبي، عبد الجبار يوسف، مواقف في الأدب و النقد، دار الرشيد، بغداد، العراق، 1980م، ص 65.

وجداناً، وما إلى ذلك من الأشياء والأمور التي تفضل إليها هذه القوة، أو تلك من القوى المركبة في الإنسان وعياً أو من غير وعي "[1].

وتكاد الفهوم البشرية تطبق على قِدميِّة الصُّورة، فهي موجودة منذ وجد الإنسان، فتطوَّرت بتطور المفاهيم، وتغيَّرت بتغير المعاييِّر، وأساليب الحياة التي أثرت على وعي الإنسان عامةً، ولأنَّ التَّصوير جوهر روحه، وأداة تفكيره، وأدبه الكامل، حاول أن يعبر بما يملك من فنون وأدوات، فالكون هو صورته الكبرى ومنه أخذ إلهاماته وإيحاءاته، فكان " التَّصوير في التَّعبير هو أرقى أنواع الفنون، فالفن الرفيع هو الذي يحيل الأفكار التَّجريدية الجامدة إلى صور نابضة بالحياة، وفي أحدث مدارس النَّقد الأدبي يعرَّف الأدب بأنَّه (التَّعبير بالصُّور) "[2].

لأنَّ الصورة الشعرية مفتاح من مفاتيح الجمال في الشعر، وأداة من الأدوات المهمة عند الشاعر، ليتحقق له بعد ذلك كمال الشعر،لذا اقترح النقاد مجموعة من آليات الاشتغال الناظمة للكلام، حتى يستوي فرعه وأصله، وينتظم نسق الكلام على سمت فريد، وتتجلى فيه ملامح الصورة بشكل أدق وأعمق، كما نحت بعض الدّراسات خلال تعاملها مع الصورة على جواز تحديد مفهوم الصورة من خلال المنهج الجمالي، كمسبارٍ فنيٍّ يُنفذ به إلى احتواء نوعها وشكلها "باعتبارها عنصراً حيويَّاً من عناصر التَّكوين النَّفسي للتجربة الشعرية "[3].

والتي ترى بدورها أنَّ الفن " إدراك جمالي للواقع، ولأنَّ العمل الفني تشكيل جمالي لمواقف من هذا الواقع، فالمشكل الذي يواجه الفنان مشكل تشكيل، والفنان عمله حر ولا يمكن إلا أن يكون حراً، لأنه يتخطى حتماً وبالضرورة الأطر الاجتماعية للعمل الذي لا يتحلّى بصفة الخلق من حيث الجمالية"[4].

---

[1]– كامل حسن البصيري، بناء الصورة في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، (د ـــ ط)، 1987، ص: 167.

[2]– صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، ص : 77.

[3]– كمال أبوديب، جدلية الخفاء و التجلي، دار العلم للملايين، مصر، ط4، 1995، ص : 19.

[4]– عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، (د ـــ ط)، 1978، ص : 64.

وقد أُطلِق على الصُّورة عدَّة اصطلاحات مختلفة التَّراكيب الوصفية، فمرة نعتوها بالصُّورة الشعرية، والصُّورة الفنية، والأدبية، والبيانية،والخيالية، والمجازية، وهذا الاختلاف راجع إلى تعدُّد الاتجاهات الأدبية، واختلافها فيما بينها، وما يترتب على ذلك من اختلاف زوايا النَّظر التي ينظُر منها كل اتجاه إلى الصورة، وبالتالي اختلفت من مبدع إلى آخر، حتى أضحت مقياساً يحكم به على موهبة الشاعر، وموضع الحكم عليه[1].

فالاختلاف في هذه التسميات يعود بحسب الفن الذي قيلت فيه، والنوع الأدبي الذي تنتمي إليه، ولعل الأوصاف الأولى أعم، والبلاغية و البيانية أخص، والأخيرة تشمل الصورة التشبيهية والاستعارية والكنائية، " فهي شعرية إن كانت في الشعر لا في النثر، وأدبية إن أريد التعميم وعدم تخصيص الشعر، وهي بلاغية أو بيانية إن كانت تقوم على فنون البيان البلاغية، وهي فنيّة إن أريد اعتمادها على فنون البلاغة وطاقات اللغة الأخرى"[2].

ووجود الصُّورة قديم له جذوره التَّاريخية، فقد " تشكَّلت الصورة منذ قديم الزمان حتَّ قبل... ظهور الصورة الفنية ــ بمعناه الاصطلاحي ــ بزمن طويل، تماماً مثلما ولدت اللحظة الجمالية في عمل الإنسان قبل الفن"[3].

فلقد فرَّق الأستاذ صلاح عبد الفتاح الخالدي بين مصطلح الصُّورة، والتَّصوير، وقد قام بربط الصورة بالإدراك الحسي للأشياء، وعن هذا الإدراك الحسي ينشأ التَّصور الذي هو استحضار صور المدركات الحسية عند غيبتها عن الحواس، من غير تصرف فيها بزيادة أو نقصان، أما التصوير فهو إبراز هذه الصور إلى الخارج بشكل فني. فالتصور إذن هو العلاقة بين الصورة والتصوير، وأداته الفكر فقط، أما التصوير فأداته الفكر واللسان واللغة[4]، وإذا ما ذكرت الصورة ولابد وأن يذكر معها قرينها وصنوها ألا وهو (الفن) كون الفن هم المفهوم المحوري للعملية

[1] محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري، دار المعارف، 1981، ص : 18.

[2]– إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي مثال و نقد، الشركة العربية للنشر و التوزيع، ط1، 1416هـ ، ص 18.

[3]– ينظر:إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء، القاهرة، 2000، ص : 99.

[4]– يُنظر صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، ، ص : 74.

الجمالية، وهنا يمكن اعتبار قولة الناقد الروسي فيساريون جريجوريفيتش بلينسكي (1811 م ــ 1848 م)، في دراسته القصيرة (فكرة الفن) دليل واضح منه على أصالة الصورة وارتباطها برباط الفن، حيث قال : بأنَّ " الشاعر يفكر بواسطة الصور، والفن تفكير بالصور، كانت أصداء لقولة أوجست وهلم شليجل[1].

وقد مرت الصورة عبر خط تطورها اللغوي بنظرات كبار المنظرين، فلم يهتدوا بعدُ إلى تعريف مقنع، و قد ذكر محمد الولي بأنَّ كثرت الاختلافات المفاهمية حولها جعل مصطلح الصورة يتخطى الحدود التاريخية والثقافية والجغرافية، مما جعل البعض يتوهم بأنّه موضوع مستهلك غير أهل للعناية والدِّراسة[2].

فقد استطاع كل من الشاعر والفنان والمبدع، بواسطة ما يملكون من إبداعات وقدرة على الخلق الفني أن يتوسلوا إلى تفتيق طاقات الكلمات، واستخراج أجمل ما في اللغة من سحر وبما يرسمه الكلام من قدرة على نفث الشعر، ولأنَّ " التَّعبير بالصورة يفوق درجات التَّعبير باللغة العامية النمطية، كما أنَّ التعبير بالصورة لا يخضع للمنطق نفسه الذي تخضع له اللغة التقريرية، ولهذا تصبح الصورة الشعرية ذات منزلة منفردة، وذات رؤية جمالية من نوع خاص تراعي المفردات في علاقاتها، والمفردات في علاقاتها الدلالية "[3].

فالشاعر دائم البحث عن كل ما هو جديد، وقد تكون الصورة هي أداته في خلق وإبداع هذا الجديد، لذا نراه يجنح إلى ركوب مطية الخيال ليمزج واقع الحقيقة بفنية الصورة، وبالخيال يغدو كل تصور ممكن حقيقة.

[1]– محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1، 1990،ص : 8.

[2]– نفس المصدر: ص 8.

[3]– يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية و استيحاء الألوان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص : 22.

ولذا تُشكل الصورة في الحقل الأدبي إحدى الركائز الثلاث التي يقوم عليها العمل الأدبي وهي (اللغة والإيقاع والصورة) فهي المؤشر والمحرك الذي يصنع القوة الإبداعية عند الشاعر[1].

أما كلمة الصورة في القرآن الكريم فقد اتخذت أشكالاً ووجوهاً بحسب تصريف كل كلمة وزمنها الذي وضعت له، فقد جاءت في كتاب الله عزَّوجل على النحو الآتي :

ارتبطت الصورة بأذهان الناس بكل شيءٍ محسوسٍ ومجسّم تدركه الأذهان، وتبصره الأبصار " فكلمة الصورة تعني في الأصل الشكل المجسّم والأشياء القابلة للرؤية البصرية، وبهذا المعنى استخدمها القرآن الكريم "[2].

فمثلاً في قوله تعالى **{ في أيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكّبَكَ}**[3] ،أما الفعل (صور) فمعناه إعطاء الشيء شكلاً معيناً، لقوله تعالى: (خَلقَ السَّموات والأرضَ بالحقِّ وصَوَّركُم فَأحسَنَ صُوَرَكُم)[4]، أي أحسن أشكالكم.

ويطالعنا ونحن نتصفح كتاب الله لفظة (ص ، و ، ر) وقد تكرَّر جذرها ستَّ مراتٍ، مرةً بصيغة المفرد صوَّرة[5] ومرتين بصيغة الفعل الماضي وهما صوّركم[6]، و صوّرناكم[7]، ومرة بصيغة الفعل المضارع يصوِّركم[8]، وأخرى بصيغة اسم الفاعل المُصوِّر[9]، وبصيغة الجمع صوَّركم[10].

---

[1]- ينظر: فوزي خضر، عناصر الإبداع في شع ابن زيدون، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري،(د . ط)، 2004، الكويت، ص 167.

[2]- شفيع السيد، التعبير البياني ــ رؤية بلاغية نقدية ــدار الفكر العربي، القاهرة، ط4، 1995م، ص : 28.

[3]- سورة الانفطار، الآية : 08.

[4]- سورة التغابن، الآية: 03.

[5]- سورة الانفطار الآية 8.

[6]- سورة غافر الآية 64.

[7]- سورة الأعراف الآية 11.

[8]- سورة آل عمران الآية 6.

[9]- سورة الحشر الآية 24.

[10]- سورة غافر الآية 64.

وقد كان تعدد ألفاظها وتغاير اشتقاقاتها بحسب وضع كل كلمة في سياقها، باعتبار السِّياق من المقيِّدات، محققةً بذلك معنى إعجازي ولغوي، تدل عليه بنيات هذه المفردات حسب أزمنتها.

المبحث الثالث:مفهوم الصُّورة عند النُّقاد القُدماء و المحدثين:

أولاً: الصُّورة و التَّصوير لدى الجَاحظ :يعدُّ الجاحظ أول من أرهصَ للصورة مؤكداً على دورها في العملية الإبداعية، فهي تمثل قطبُ رحى الأعمال الأدبية، وعنصراً بنائياً بالغ الأهمية في بنية النَّص الشعري، وتأتي في قمة الهرم البنائي للقصيدة الشعرية.

ونعني بها تلك اللُّغة الشّعرية التي تصنع المفارقة الجمالية، ولعل أول النصوص التي لامست مفهوم الصورة في نقدنا العربي القديم ما ورد في تلافيف قول الجاحظ، والذي أورده بخصوص أهمية الصورة في النسيج الكلامي، ودورها وفاعليتها بالنسبة للسّامع والمتلقي، فقصارى قول الجاحظ يُنبئ على أنَّه قد خصَّ الشعر بثلاث خصائص هي عمدة الشِّعر وقوته وهي : الصناعة، والنَّسج، والتَّصوير، "ويبدو أنه يقصد بالتصوير صياغة الألفاظ صياغة حاذقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديماً حسيًّا، وتشكيله على نحوٍ صوري "[1].

ولم يقف الجاحظ عند حد الصورة بل عَدَّ من أهم مرتكزاتها التي يقوم عليها الجمال الشعري هو ثنائية(اللَّفظ و المعنى) فهي أساس المفاضلة بين الشعراء، وعليها كانت تُعقد مجالس الشعر، وتقام المساجلات الشعرية في الأسواق*، والفحل منهم من قَدِر على صوغ ونسج تلك الصورة، فقارب اللَّفظ ولامس رحم المعنى، وقد " عُدَّت القدرة على المجاز من علامات النُبوغ الشِّعري ، وقد يحكم على الشَّاعر بمقدار تمكّنه من المجاز وتمرّسه فيه "[2].فالتّشبيهات والأخيلة والمجازات التي يوظفها الشاعر في شعره، هي من تُعطى الكلام إمكانية التَّعبير والمغامرة، لأنَّ الكلام الخالي من المبالغات يكون ولاشك خالٍ من الجماليات، وقد كان كلام العرب قائم على البيان

[1]– بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص : 20.

* ينظر: سعيد الأفغاني، كتاب أسواق العرب في الجاهلية و الإسلام ص 86.

[2]– سناء حميد البياتي، نحو منهج جديد في البلاغة و النقد ـــ دراسة و تطبيق ـــ جامعة قاريونوس، بنغزي، ط1، 1998، ص : 280.

كله، فلا تخلو كلمة منه من جمال، فهو "رسم قوامه الكلمات "[1]،لأنَّ الصُّورة هي التي تكسب الكلام صفة الشّعرية.

وفي ذات الصَّدد قال ولهلم شليجل بأنَّ " الشعر تفكير بالصُّور "[2]،لقد حاول أبو عثمان أن يقيم الشعر على قائدة صلبة تقوم على مبدأ أنَّ المزية والأفضلية للَّفظ، وأنَّ اللَّفظ هو محور العملية الإبداعية، وجوهر الجمالية الكلامية، في قوله الذي أشار فيه إلى معنى الصورة الشعرية في إطار نظريته العامة في الشعر، فجاء نصُّه الذي أبان فيه عن رأيه الفذلكي مبيناً مضمون " الصُّورة " وهو الرأي الذي ذهب إليه أغلب النُّقاد المحدثين.

إذ يقول الجاحظ بعدما بلغه أنّ أبا عمرو الشيباني قد استجاد بيتين لحسن معناهما وسوء صياغتهما فانبرى عليه معترضاً، مبيّناً العيوب التي تُسيء إلى شعر الشاعر وتقدح في محاسن نظمه له، لذلك رفع عَقِيرتَه قائلاً إنّ" ... المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ، والقرويُّ والبدويُّ، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك؛ فإنما الشّعر صناعة وضرب من النّسج، وجنس من التصوير"[3].

ومن خلال هذا النّص نستطيع أن نَستَشِف مرامي الجاحظ ودعوته إلى إرساء مجموعة من المبادئ المهمة التي تخدم صورة الشّعر وهي :

أولاً:" إقامة الوزن، وإقامة الوزن تعني موسيقى الألفاظ التي يوقعها تجانس الكلم.

ثانياً: تخير اللَّفظ، الذي يشير إلى وعي الشاعر بصناعته، فيجعل وعيه اللغوي ميزاناً يختار بإحدى كفتيه الألفاظ المناسبة التي تعدل كفة معانيه وأحاسيسه.

ثالثاً: سهولة المخرج، أي الخلوص من التعقيد المعنوي واللفظي، فهو نص يتدفق في يسر.

---

[1]- سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي و آخرين، الدار الإعلام و الثقافة، بغداد،(د ـــ ط) 1982،ص : 21.

[2]- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، ص : 8.

[3]- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر 255هـــ)، الحيوان، ج 3 /ص : 132.

رابعاً: كثرة الماء، وهو مصطلح يدور كثيراً في الكتب النقدية والبلاغية القديمة، فإذا توفر في النص جعل القارئ يتلقاه بقبول حسن تاركاً تأثيره في الوجدان.

خامساً: صحة الطبع، الذي يومئ إلى صدق المبدع مع نفسه، ومع إبداعه، فلا يفتعل المواقف، ولا يصطنع التعبيرات.

سادساً: جودة السبك، لجعل العمل الأدبي وحدة متكاملة تصاغ في خلق عضوي متحد، ومتصف بالجودة التي ترتفع به عن الرداءة والارتجال، وتتمثل في الدقة و المهارة"[1].

ويضيف " جابر عصفور " موضحاً ومستشفاً من النّص الجاحظي ثلاثة مبادئ أساسية وهي أنَّ " للشعر أسلوباً خاصاً في صياغة الأفكار والمعاني هو أسلوب يقوم على إثارة الانفعـــال، واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف، ويرى هذا المبدأ أنّ أسلوب الشعر في الصياغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي أنّ التصوير يترافق مع ما نسميه الآن بالتجسيم، وثالثُ هذه المبادئ أنّ التقديم الحسي للشعر يجعله قريناً للرسم، ومشابها له، في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي، وإن اختلفت عنه في المادة التي يصوغ بها ويصور بواسطتها"[2].

ويقصد الجاحظ هنا " طريقة مخصوصة في صياغة العبارة وتأليفها لتحقيق الغاية الكبرى وهي البيان". ويشير كذلك إلى ثنائية اللفظ والمعنى التي شغلت نقادنا القدامى كثيراً، والتي دار حولها البحث وثار عليها جدل منذ القدم، وتناولها النقاد والبلاغيون بالدّرس والنّظر سعياً للإجابة عن سؤال أرقهم طويلاً، ومفاده أين يكمُن سرُ البيان ؟ أفي اللفظ ؟ أم في المعنى ؟ أم فيهما معاً؟[3].

غير أنهم لم يهتدوا فيها إلى مَقْنَعٍ يُزيل الحِيرَة ويرفع اللَّبس، أو إجماع قاطع يبتُّ مادة الخصومة التي قامت قاعدتها على مبدأ المفاضلة، حتى أن النقد الحديث على كثرة أدواته، وتعدد

---

[1]– كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة و تطبيق، مجمع العلمي العراقي، بغداد، (د . ط)، 1407هـــ 1987م ، 26 ــ 27.

[2] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 257.

[3]– ينظر ما ساقه ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج 1 ص 80.و قد عرض فيها كثرة اختلاف العلماء في هذه المسألة و مناحي التفاضل بينهما.

آلياته ووسائله، أضحى أسير إشكالاتها التي أخذت عدة مسميَّات كالشكل والمضمون، وتارة بالمعنى والعبارة، ممَّا جعل بعضهم يتحمس للفظ، أو اللغة وأعطاها كل اهتماماته حتى أنّ منهم من جعل نقده للشعر ينصب على اللغة دون سواها ... مما جعل ناقداً مثل ريتشارد بلاكمور لا يتورَّع من أن يصدع في صراحة قائلاً بأنّ هدفه من قراءته للشعر هو دراسة لغته فقط[1].

وبهذا التَّقدمة يمكننا أن نصل إلى الغاية التي حاول الجاحظ بيانها في نصه، وقد توصل إلى أهمية جانب التجسيم وأثره في إغناء الفكر بصور حسية، تعطي الشعر قيمة فنية وجمالية لا يمكن للمتلقي تلافيها والاستغناء عنها، فحينما يكون الشعر جنساً من التصوير يعني هذا " قدرته على إثارة صورة بصرية في ذهن المتلقي، وهي فكرة تعدُّ المدخل الأول أو المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير و التقديم الحسي للمعنى"[2].

وكأنّه أراد بكلمة (التَّصوير) هنا العملية الذهنية التي تصنع الشعر، وتقدم المعنى بطريقة حسيَّة،وقد أثار هذا القول زوبعة فكرية بين كبار النقاد والأدباء مذ أن نطقت به شفاه الجاحظ، حتى صار كل من جاء بعده لا يُصدر ولا يُورد إلا من حوضه، ولا يقطف إلا من روضه، حول تلك الحرب الجدلية بين ثنائيتين اثنتين (اللفظ و المعنى)، و قد عُرف عند أغلب أعلام المعتزلة تفضيلهم للفظ على المعنى[3].

ولعل أقوال الجاحظ المدوُّنة في مضامين كتبه، والتي تحمل في طياتها أهم سيمات الشعر الجيد والحسن، الذي لا يختلف فيه الناس إعجاباً بصياغته وبما يثيره على الدَّوام في النفوس من انفعالات ومتعة، فنراه يقول بأنَّ " أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنَّه أفرغ إفراغا واحداً"[4].

---

[1]- ينظر: أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله و اتجاهاته، ص 76.

[2]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 316.

[3]- ينظركتاب طاهر حمروني، منهج أبي علي المرزوقي في نقد الشعر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ـــ ط ، 1985، ص : 195.

[4]- الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 133.

فميزان الشِّعر عند الجاحظ قائم على فكرة التصوير، والصورة عنده عبارة عن نتاج تخير الألفاظ الرشيقة، والمعاني الشريفة، والصياغة المحكمة، والأوزان الخفيفة، ويفهم من خلال حديثه السابق عن الصياغة أنه كان يقصد الصورة دون أن يذكرها[1]

وعند قراءتنا لنصوص الجاحظ الكثيرة وأخذه عن بعض أشياخه من كبار البلاغيين كبشر بن المعتمر* (ت 210 هـــ) والذي نراه يستمد منه تلك الكلمات ـــ كأداة للتعبير ـــ عن الإبداع، نقل الجاحظ في البيان والتبيين عن بشر قوله " وينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات ..."[2].

والمراد أنَّه ينبغي للمتكلم أن يراعي حال خطابه مقامات العقول، ومستويات الإدراك لدى المتلقي، لأنَّ السامع وقت تلقيه لتلك الرسائل المركبة ـــ لاسيما ـــ إن كانت تحمل من جنس ذاك التصوير صناعة وصياغة كما أشار الجاحظ، فإنها ولاشك تجعل العقل يكدُّ ويتعب في سبيل معرفة أبعادها، ليتسنى له الوقوف على بعض تفاصيلها، " فالكثير مما يعبر عنه الشعر ما هو إلا تصوير ورسم لما تجيش به نفس الشاعر ويضطر إلى إبرازه في صورة من الألفاظ؛ وقد قويت في الشعراء رغبة عظيمة للنَّظر بأعينهم، و قامت في نفوسهم حاجة إلى النَّظر في الأشياء نظرة فنية، و إلى الإبانة عنها إبانة توضـــــحها لهم "[3].

---

[1]– عبد القادر قرش، الصورة الفنية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين و الموحدين، (رسالة دكتوراه مخطوطة)، جامعة الجزائر، 1992/ 1993، ص : 43.

* هو أبوسهل، بشر بن المعتمر الهلالي البغدادي، فقيه معتزلي مناظر، من أهل الكوفة، قال الشريف المرتضى" يقال : إنّ جميع معتزلة بغداد كانوا من مستجيبيه" تنسب إليه الطائفة (البشرية) له مصنفات في الاعتزال منها قصيدة في أربعين ألف بيت ردّ فيها على جميع المخالفين، مات ببغداد أطلق عليه لقب (راهب المعتزلة). ينظر: طبقات المعتزلة، ص 52.و الأعلام للزركلي ج 2 ص: 55.

[2]– الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر ت 255هـــ)، البيان والتبين، ج 1، ص 138.

[3]– آدم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري أو عصر النهضة في الإسلام، تعريب محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 4، 1967، ج 1 / ص : 478.

وهناك مبادئ تناولها الجاحظ للتعاطي مع فن الشعر، واشترطها كأساس لقبول صوره الجمالية، ومن دونها لا يسمى الشعر شعراً، وقد استسمج الجاحظ و لم يستمرئ ما عدَّه أبو عمرو الشيباني (ت 206 هـــ) جميلاً حسناً، فقد عدَّه هو كلاماً لا شعرا، خاليـــاً من أي لفـــظ بديع، وذلك عندما سمع أبا عمرو الشيباني قد أثنى على بيتين من الشعر لحسن معناهما مع سوء صياغتهما، فقال : " وأنا رأيت أبا عمرو الشيبانيّ وقد بلغ من استجادته لهذين البيتين ونحن في المسجد يوم الجمعة، أن كلّف رجلاً حتى أحضر له دواة وقرطاساً حتى كتبهما له، وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول الشعر أبداً، ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك لزعمت أن ابنه لا يقول الشعر أبداً، و هما قوله :

- **لا تَحسَبَنَّ الموتَ مَوتَ البلَى *** فإنَّما الموتُ سُؤالُ الرِّجَالِ.**
- **كِـــلاهُمَا مُـــوتٌ و لَكنَّ ذا *** أفظع من ذاكَ لِذُلِّ السُّؤالِ.**

إنهما بيتان في نظر الجاحظ يخلوان من الشاعرية، ولا يتوفرا على عناصر حقيقية من مكونات فن الشعر، وبعد أن ردَّ الجاحظ ما اعتقده أبو عمرو الشيباني شعراً واستحسنه سمـــاعاً وصناعةً.

ذكر الجاحظ بعدها المبادئ التي يراها ضروريةً في سلامة الشعر وانتظام مسلكه، فقال : " وإنما الشأن في إقامة الوزن، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحة الطبع، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[1].

وإنَّما أكّد الجاحظ على إقامة الوزن باعتباره اللّبنة الأساس في تلاحم أجزاء النظم، ولا يستقيم نظم الكلام في نظره، إلا إذا حقق الشاعر الوزن من إيقاع نفسه، فالوزن هو من يقوي المعنى، ويجعل له قوةً في التأثير ويضمن له النّفاذ إلى قلوب سامعيه، لما في لغة الشعر من الإيحاء.

لقد أدرَك القدمَاء طرب الإنسان إلى النَّغم، وحاجته إلى إخراج نفثَات صَدره وما في الإيقاع والوَزن من مزيَّة يحملان الإنسان على إقامة أَوَد مشاعره، وإذهاب الغيظ عن قلبه، ولقد

[1]- الجاحظ، الحيوان، ج 3 / ص ، 132.

لمس ذلك صاحب العقد الفريد حين قال : "وزعمت الفلسفة أن النّغم فضل بقي من المنطق، و لم يقدر الإنسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيح لا على التقطيع، فلما ظهر عشقته النفس، وحن إليه الروح. ولذلك قال أفلاطون : لا ينبغي أن نمنع النفس من معاشقة بعضها بعضاً. ألا ترى أن أهل الصناعات كلها إذا ضاقت الملالة والفتور على أبدانها ترنموا بألحان"[1].

فالشعر عند الجاحظ هيكل متكامل يقوم على أسس أربعة لا تَنخَرم قاعدتها بواحدة وهي: **الطّبع، والصّياغة اللّفظية، والوزن، والتّصوير**[2].

فإنّنا نستطيع أن نلمح في هذا الوصف أنه جعل التصوير أصلاً، والشعر جنس منه، فمكوّن التصوير عند الجاحظ يقوم على ثلاثة مبادئ لها ما يدعمها في فكره النقـــدي: **المبدأالأول**: أنّ للشعر أسلوباً خاصاً في صياغة الأفكار أو المعاني، وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال، واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف.**المبدأ الثاني**:أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم في جانب كبيـــر من جوانبه على تقـــديم المعنى بطـــريقة حسيـــة، أي أن التصوير يتـــرادف مع ما نسميـــه الآن بالتجسيـــم. **المبـــدأ الثالث**:أن التقديم الحسي للشعر يجعله قريناً للرسم، مشابهاً له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي، وإن اختلفت عنه في المادة التي يصوغ بها ويصور بواسطتها[3].

ثانياً: مصطلح الصُّورة عند قُدامة بن جعفر:إذا أردنا أن نتكلّم عن الصورة عند قدامة بن جعفر(ت 337 هـــ) فإنّنا ولا ريب، علينا أن نتذكر ثقافته التي استقى منها علومه، وبنى عليها قواعده في كتابه " نقد الشعر " فالكثير من الباحثين يرون أنّ قدامة كان تلميذاً لأرسطو وعنه أخذ المفاهيم العامة للفلسفة الإغريقية؛ كان " قدامة " من أغزر أهل عصره علماً وأوسعهم ثقافةً، فقد

[1]– أحمد بن عبد ربه الأندلسي(ت 328 هـــ)، العقد الفريد، ج 3 / ص: 177.

[2]– المصدر نفسه، ج 3 ص، 132.

[3]– تنوير بنت أحمد هندي، علاقة الشعر بالرسم عند الجاحظ، المجلة العربية للعلوم و نشر الأبحاث، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة جازان، المملكة العربية السعودية، المجلد الأول، العدد الثاني، يونيو 2010، ص 25 ــ 26.

أخذ بحظ وافر من علوم متنوعة، وبرز في اللّغة والأدب والفقه والكلام والفلسفة والمنطق، فقد كان نصرانيًّا ثم أسلم على يد المكتفي بالله.

وقد بلغت عدد مؤلفاته على ما يزيد على أربعة عشر مؤلفاً في موضوعات مختلفة[1]،فقد تناول في كتابه " نقد الشعر " أُمّات المسائل البلاغية، كما ساهم هذا الكتاب في نمو البلاغة وتطور مسائلها، ويعتبره بعض الباحثين نموذجاً دالاً على حسن التأثر بشعرية أرسطو، وقد غالى بعض النقاد فذهبوا إلى أنَّ قـــدامة قد تأثر تأثـــراً واضحاً بفلسفة أرسطو فأشـــــربها على عِـــلّاتها[2].

والصحيح عدم المبالغة في تقدير ذلك التأثر،لأنّ الناظر في كلام قدامة يجده كلاماً مشبعاً بالفهم الفلسفي وثقافة يونانية توجه رؤاه، وتؤطر فكره، وتلخص بحوثه المعرفية؛ فأقواله هي من تحدد منهجه ومسلكه في تبرير ما ذهب إلى تأسيسه، باستثناء بعض المسحات اليونانية القليلة التي شابت حديثه عن غرض المديح و عن المغالاة باعتبارها إحدى أبرز خصائص الشعر على مذهب اليونانيين.

فإنّ كل التصورات والآراء النّقدية التي عبّر عنها، هي في الحقيقة مستقاة من أقوال العلماء بالشّعر قبله،يقول كامل حسن البصير في معرض الرد على دعاوى طه حسين " ولعله من نافلة القول أن نرد ها هنا على الدكتور طه حسين في تسمية قدامة بن جعفر تلميذاً للبيان اليوناني لأنّه قد أخطأ كل الخطأ، في نسبة كتاب بعنوان (نقد النثر) إلى قدامة بن جعفر لأنَّ قدامة بن جعفر في رأينا كان له مذهبه العربي الأصيل في حد الشعر وأنَّ مذهبه هذا كان يناقض كل المناقضة مفهوم الشعر عند أرسطو "[3].

---

[1]– يُنظر:ياقوت الحموي بن الرومي، معجم الأدباء، إرشاد الأريب، إلى معرفة الأديب، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ج 5 ص :2235. و ينظر: بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البديع، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة، ط3، 1432هـــ ـــ 2011م ، ص : 47.

[2]– يُنظر: شوقي ضيف، البلاغة تطور و تاريخ، ص : 78.

[3]– كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، موازنة و تطبيق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، (دـــ ط)، 1407 هـــ ـــ 1987م، ص: 17.

وهنا إشارة لا بدّ من الوقوف عندها وبيان وجه الحق فيها، أنّ فئاماً من أدبائنا ونقادنا المعاصرين أرجعوا البلاغة العربية بما فيها من جمال وكمال، وجلال وسحر حلال إلى ما قاله أرباب الفلسفة اليونانية، ومن ذلك ما نادى به طه حسين* من قبل بعزو ما تعلمه قـــدامة بن جعفر في فن البلاغة من أمة اليونان، كما نسب ما تعلمه أبو هلال العسكري أيضاً، إلى الثقافة الفارسية مصدراً ومنهجاً، فلا عجب إذ علمنا أنّ طه حسين كان يرى بـــ" أنّ أرسطو هو المعلم الأول للمسلمين في علم البيان، كما كان معلمهم في الفلسفة و المنطق.

فقد أعلن ذلك في بحثه الذي طلع به على العالم الإسلامي في مؤتمر المستشرقين المنعقد في الثاني عشر من سبتمبر سنة 1931م بمدينة " ليدن " بعنوان: " البيان من الجاحظ إلى عبد القاهر... وفي هذا البحث نرى حملته على الجاحظ، إذ يقرر أنّه تعصب للعرب ضد الأمم الأخرى وخاصةً اليونان والفرس، حيث قَصَر البديع على العرب، وهذا يدل على أنّه لم يعرف شيئاً عن كتاب الخطابة لأرسطو"[1].

* لقد شابه الدكتور طه حسين و أضرابه دعوة أبي الأشعث الذي تلقف تلك الدعوى و زعم أنها أولى مبادئ آلة البلاغة عند القوم، و عند التقري و التحري نجد ما ذكروه، لا يخرج عن المعايير العامة للبلاغة العربية؛ و أنّ البلاغة العربية قد استوعبت جنس ذلك كله ـــ على ما في هذه الكلمة من تعسف و إسفاف ـــ على أنّ البلاغة العربية باقية بقاء حـــرفها، وقائمة قيام صرحها المنيف، و لم تقف هذه القالة و المقالة عند هذا الحد بل تجاوزت كل الأطر و القوالب ليصير البيان العربي بما له وعليه، مجرد ظل يمشي في شخص غيره، وكان الجاحظ قد أومأ في كتابه البيان والتبيين إلى قصة معمر بن الأشعث هذا، أيام اجتلب يحيى بن خالد أطباء الهند، " وكان أبا الأشعث قد سأل بهلة الهندي عن البلاغة عند أهل الهند؟ قال بهلة: عندنا في ذلك صحيفةٌ مكتوبة، و لكنني لا أحسن ترجمتها، و لم أعالج هذه الصناعة، فأثق من نفسي بالقيام بخصائها، و لطيف معانيها. قال ابنُ الأشعث: فلقيت بتلك الصحيفة التراجمة فإذا فيها: أولُ البلاغة اجتماع آلة البلاغة، وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش، ساكن الجوارح، قليل اللحظ، متخيَّر اللفظ، لا يكلم سيدَ الأمَة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السوقة، و يكون في قواه فضل التصرف في كل طبقة، و لا يدقق المعاني كلَّ التدقيق، و لا ينقح الألفاظ كل التنقيح..." ينظر: الجاحظ، البيان و التبيين، ج 1ص 91- 92. و ينظر: أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني (453هـــ)، زهر الآداب و ثمر الألباب،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1971،ص 107. و قد أدرج هذا الكلام تحت طائلة التأثير الأجنبي في البيان العربي.

[1]- بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البديع(دراسة تاريخية و فنية لأصول البلاغة و مسائل البديع)، مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، ط3، 1432هـــ .2011م، ص 124. 125.

ولم يكن طه حسين الوحيد الذي أنكر أصالة البلاغة العربية، وزعم أنها مستمدة من الثقافات الأجنبية، بل دار في فلكه العديد من الباحثين ممّن لفوا لفه، وقالوا قــوله، **كسلامة موسى** في كتابه (البلاغة العصرية واللغة العربية)، و**أمين الخولي** في كتابه (البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها)، و**إبراهيم سلامة** في كتابه (بلاغة أرسطو بين العرب واليونان)، و**شوقي ضيف** في كتابه (البلاغة تطور وتاريخ)، و غيرهم ... ممّن حملوا على البلاغة العربية حملةً شعواء، فقد رموها بالعُقم ونسبوها إلى غير أهلها وعطلوها من كل زينة.

على إننا نجد مثلا من القدامى كابن الأثير، فقد كان مِمَّن انبرى معترضاً، على أصحاب الثقافات الأجنبية، منكراً أن يكون لها أي أثر في كُــتَّاب العرب، ليقول بأنَّ العربي البدوي ما كان يعرف جزئيات المنطق ولا تفريعات الفلسفة، ومع ذلك خلَب ألبَاب السَّامعين بالسِّحر الحلال، ذاكراً في كتابه " المثل السائر" تلك المحاورات التي دارت بينه وبين محبي تلك الثقافات.

وقد أباح قدامة للشاعر أن يخوض في أي معنى شاء، " إذ كانت المعاني بمنــزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان، من الرفعة والضعة، والرفث والنــزاهة، والبذخ والقناعة... أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة "[1].

ومن هنا نجد أنّ قدامة بن جعفر يتقدم عن التصوير الجاحظي – وإن كان قد تأثر به وألمَّ ببعض معان كلامه – ليُعدَّ تنظيره خطوة جديدة نحو التّحديد والتّجديد؛ فقد كان كلامه أدخل في باب التَّصوير من رأي الجاحظ فيه؛ ليجعل للشعر مادة، وهي المعاني، وصورة وهي الصياغة اللفظية و التجويد في الصناعة، يقول بدوي طبانة " فلقد تناول قدامة مقومات الصورة في الشعر، و لم يكتف في هذا التناول بصحة اللفظ والتركيب، وسلامة الوزن، واتساق القافية مما يعد أموراً

[1]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط1، 1978،ص : 07.

جوهرية لبناء هيكل الشعر، بل وقف عند مسائل عرضية تعدُّ مظهر اقتدار الشاعر على الابتكار والإبداع"[1].

فالشكل الذي أراده قدامة بعد عرضه لفكرته بخصوص الصورة (المضمون والشكل) نراه من جهة أخرى " لا ينفي فكرة المضمون في حد ذاتها، إذ لا قيمة للشكل مفرغاً عن محتواه الفني، وقدامة نفسه قد أكد تأكيداً واضحاً خطر المعاني وقيمتها وعموميتها بالنسبة للشاعر، فكل ما في الحياة معان شعرية يعرض إليها الشاعر في شعره ما دام قادراً على إخراجها و تصويرها "[2].

وإذا أردنا أن نعرف ما علينا سوى أن نرجع إلى تعريف قدامة للشعر وتقسيماته وحدوده التي وضعها كَلَبِنَات لفهم فلسفة الشّعر وحدِّه بأبعاده الفنية بوصفه جنساً أدبيّاً يقول قدامة عنه " الشّعر قولٌ موزون مقفّى يدلُ على معنى "[3].

ثم يعقب ذلك بذكر محترزات التّعريف بطريقة منطقية فلسفية[4]،كما تناول نعوت الجودة لأغراض الشعر؛ مدرجاً تلك الأقسام إلى أصول أربعة كبرى هي (العقل، والشجاعة، والعـــدل، والعفة)، وفرع منها مفردة أو مركبة بعضها مع بعض فضائل كثيرة[5].

وهي عنده تشكل منظومة الشعر وقد حاطها بجملة من الخصائص والتي سمّـــاها (بخصائص الجودة) وهي قوانين شعرية عامة اصطلح قدامة على نُشدانها وهي عبارة عن أسس جمالية تقوم على معيارين وهما:(الجودة والرداءة)، وكان غاية قدامة من تأليف كتابه هو قـــوله: " و لم أجد أحداً وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتاباً، وكان الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المعدودة"[6].

---

[1]- بدوي طبانة، قدامة بن جعفر و النقد الأدبي، الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3،1969،ص 342.

[2]- أحمد عامر، من قضايا التراث العربي النقد و الناقد، منشأة المعارف، الإسكندرية ، (د . ط)، ص 133.

[3]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 12.

[4]- المصدر نفسه، ص: 13.

[5]- المصدر نفسه، ص: 55.

[6]- المصدر نفسه، ص: المقدمة.

فقد كانت عناية قدامة ترتكز على رؤية (المعنى الشِّعري)، في المقام الأول وذلك معناه أنّ النص الشعري إنما هو مجموعة من القيم الجمالية، إذ إنّ قيمة المعاني تتحدد عنده بالصورة التي يكون عليها، وفي ذلك يقول " إنّ المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بدَّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور فيها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة"[1].

فتناول قدامة مسألة اللّفظ والمعنى من جانبها الفني، وبصياغة المعاني وبجعلها أساس الجمال الأدبي، وهو في هذا النص نراه يتمّاس مع الجاحظ في حديثه عن المعاني والألفاظ ومحاولته تحرير وتحوير مصطلح الصورة والتّصوير مؤكداً على قيميتها باقترانها بمقومين أساسيين وقد سمَّى أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة وحدود ما بينهما تسمى الوسائط، وقد أشار إليه قدامة في باب أنّ **الشعر صناعة**، وقد أكّد عليها الجاحظ بقوله " فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير"[2]، ومن قبلهما محمد بن سلام الجمحي(232هـــ) عندما نراه يقول " أنّ الشعر صَناعةٌ وثَقافةٌ يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصَّناعات: منها ما تَثْقَفَهُ العين، ومنها ما تَثقَفَهُ الأُذُن، ومنها ما تَثْقَفَهُ اليد، ومنها ما يثْقَفَهُ اللِّسان "[3].فتأكيدهم على لفظ (الصناعة) إنما هو بيان واضح منهم على أنّ صياغة الصّور الشعرية لا تتأتى لأي أحد، إلا إذا امتلك أزمّة هذه الصناعة بكيفيات معينة تعارف عليها أهل العلم بصناعة الشعر، وبهذ الجوارح التي تكلم عنها الجمحي يتم تناول العلوم عن طريق المثاقفة، والتي هي أداة الصناعة والمناولة؛ومما سبق يتأكد لدينا أصالة البحث البلاغي لدى قدامة وعلى أنّه عُصارة فكر عربي صِرفٍ نَهَلَه من مَعَينِ الثقافة العربية وجِذْمِهَا العَريق.

---

[1]- المصدر السابق، ص: 07.

[2]- الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 131 ، 132.

[3]- محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، أبوفهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، (د. ط)،(د . ت)، ص 06.

وبعد التّقَري لنصوص قدامة يتبين لنا كما يقول كامل حسن البصير أنّ قدامة جعل المعاني مادةً وإنزاله الشعر ضرباً من الصورة تقع في هذه المادة (فيقول) فنتساءل قائلين: أو كان قدامة بن جعفر يفصل بين الصورة الشعرية شكلاً، والمعاني الشعرية مضموناً، أم كان يرى الصورة والمعاني وحدة متمازجة في بنية النص الشعري؟[1].

وليس الاهتمام بالقيمة الجمالية للصورة أمراً جديداً، فقد أشار إليها قدامة في مواضع من كتابه و فيه يقول " وعلى الشاعر – إذا شرع في أي معنى كان – أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة"[2].

ويعلِّق عز الدين إسماعيل على قول قدامة قائلاً " ففي هذا يصور لنا قدامة عدم الاهتمام بقيمة المعنى أو استجادة الشعر، لأنّ معناه حميد، ولكنه يهتم بالصورة، وليكن المعنى حميداً أوذميماً، فهذا لا يعني، فليس للشعر غاية أخلاقية أو تعليمية، وإنما هو ينظر فقط إلى جانب الجمال الذي يسميه تجويد الصورة"[3].

ثالثاً:الصُّورة والخَلق الإبدَاعي عند عبدَ القاهر الجرجَاني :عبد القاهر الجرجـــاني (ت471 هـــ) عَلَم من أعلام الأدب والنَّقد، وأحدُ الجهابذة اللُّغويِّين الذين أرسوا دعائم البلاغة العربية، وأبانوا عن فراسة أدبية تنكشف لها المخبآت، فالبلاغة عنده هي العامل الأبرز الذي كان له الدَّور في بيان جمالية الصَّورة – إذ البلاغة في الأصل صور – وهو ما ألمح إليه عبد القاهر كثيـــراً[4].

[1]– كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي ، ص 34.

[2]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 123.

[3]– عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1955م، ص 373.

[4] – ينظر: الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية و فايز الداية، مكتبة سعيد الدين، دمشق، ط2، 1407 هـــ 1987م، ص 197. و ينظر: أسرار البلاغة، ص 19.

وقد أودَع عصارة آرائه وأفكاره في كتابيه الماتعين (أسرار البلاغة و دلائل الإعجاز)، وذهب إلى أنّ جلّ محاسن الكلام إنما هي متفرعة عن التشبيه والتمثيل والاستعارة، فهي أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها[1].

فقد استفاد عبد القاهر في بحوثه من آراء الجاحظ ونظراته البـــلاغية، ولمســـاته البيـــانة، إلى جانب تضلعه في علوم اللغة، ممَّا أجرى على يديه فتوحات معرفية، فكان من إسهاماته أن قام بترسيخ الدّلالة الاصطلاحية للصورة محاولاً رسم لوحة تصويرية نابعة من صميم الشعر، قارناً الشعر بالفنون التصويرية و ذلك من خلال قوله " إنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التَّخير والتَّدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه وترتيبه إياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر، والشاعر في توخيهما معاني النحو "[2].

فقد شبه المعاني بالأصباغ في حال أحسن الشاعر استخدامها، وأنَّ الألفاظ هي تلك الصور التي تظهر في أجمل حلة، وأبهى منظر، وأنَّ كل لفظ من الألفاظ المختارة والمنتقاة يكون بمقدار ذلك التَّوخي في الاختيار، والتَّوقي في الانتظار، فعبد القاهر لم يؤخر اللفـــظ عن المعـــنى، ولم يستنكف عن بيان وجهة نظره في أنَّ فضيلة الكلام تعود إلى نوع من العلاقة تجمع بين الألفاظ(système de rapports)وتنظم فيما بينها، من حيث هي ألفاظ مجردة منفردة عن بعضها فلا تفاضل بينها[3].

ولا شك أنَّ تعالق كل من اللفظ والمعنى معاً هو من يشكل هندسة الصورة ويعمل على اتساع فضائها، وتعدد استعمالاتها، فالمعنى عنده يتجاوز مجرد الصياغة الأدبية، وأنَّ الألفاظ تتفاضل فيما بينها، وأنَّ المزيَّة قد تكون للفظةٍ دون أخرى، وأنَّ الحكم على الجودة والرداءة في الحكم على

[1] – الجرجاني، عبد القاهر،أسرار البلاغة، تح : محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة،(د– ط)، (د – ت)، ص 27.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص : 98.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص : 8.

المعنى وحده، لا على اللفظ بمفرده،وهذا ما انتهى إليه الأصمعي تماماً (ت 216 هـــ) حينما سئل: " من أشعرُ النّاس ؟ قال : الذي يجعل المعنى الخسيس بلفظه كبيراً، أو يأتي إلى المعنى الكبير، فيجعله خسيساً "[1].

وإنما الشأن في ذلك إلى اكتمال تلك الصُّورة وتمام وضعها، والأثر الجمالي الذي تعمل على إحداثه تلك الثنائية (اللفظ و المعنى) حال تركيبها، منشئةً بذلك تناغماً إيقاعياً يدل عليه نَظم الكَلمات و المفردَات داخل سياقها، ووفقَ نسقٍ لغويٍّ محدَّدٍ بمحدِّدَات.

لذا أدخل عبد القاهر الصورة ثالثة لثنـــائي اللفظ والمعنى، وأقربها كتعبير عن كيفية النظم[2]. ثمَّ " إنَّ سبيل الكلام، سبيل التصوير والصياغة، وإن سبيل المعنى الذي يعبر عنه، سبيل الشيء الذي يقع التصويـــر والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو ســـــوار "[3].

وقد ترددت لفظة (الصورة) في كتابات عبد القاهر مما يرجح اهتمامه المتزايد بالمنحى البلاغي ومن ثمَّ بمسألة (النَّظم) التي تدور رحاها حول مسألة سر الإعجاز في الكَلِم وروعـــته، فلم يدَّخر عبد القاهر وسعاً في سبيل بيان سرِّ هذه الصُّورة وأبعادها الجمالية المنطوية خلف سُجَفِ البيان العربي، والمطلُولة بأنـــداء الوحي، من أن يمتاح طُرقاً جديدةً أرجع فيها جودة الشعر إلى النَّظم، واتحاد المبنى والمعنى، فقد نظر إلى الشعر على أنّه " معنى ومبنى، لا سبق لأحدهما على الآخر، وهما ينتظمان في الصورة"[4].

---

[1]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج 2 / ص : 7.

[2]– ينظر جودة فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1984، ص : 52.

[3]– عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز، ص : 172.

[4]– بشرى صالح موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 23.

ثم يحدد الجرجانيُّ الصورة قائلاً " فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافاً في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين كان شأنها أعجب والحذق لمصورها أوجب"[1].

وفي ذلك يقول صبحي التميمي أنّ عبد القاهر الجرجاني يعدُّ النّاقد العربي الوحيد" الذي توصل إلى بلوغ بعض أسرار أولية الصورة عن أثرها ودورها، بالرغم من غلبة العنصر المرئي الذي طبعه في تحليله"[2].

و" في تحديد عبد القاهر معنى النظم تتضح معالم الصورة "[3]، كما لم يهمل عبد القاهر الأثر النَّفسي وأهميته في تشكيل الصُّورة؛ فاستند في التحليل إلى الخلق و الإبداع الشعري و قوة تأثيره على الذَّوق والحس المرهف، ويأتي اهتمام عبد القاهر بمصطلح الصورة "حلاً لإشكاليتين واجههما النقد العربي قبله هما المفاضلة بين اللفظ والمعنى، وتكرار المعاني عند الشعراء"[4].

ويبلغ عبد القاهر ذروة إبداعه الفني والنقدي حينما يصل إلى دراسة الصورة دراسة وافية تعتمد في طرحها على النظرة التكاملية التوافقية بين اللفظ والمعنى، لا على أحادية اللفظ أو المعنى، أي بعزل كل واحدٍ على حدا، بل جعلهما شيئاً واحداً " واعلم أن قولنا (الصُّورة) إنما هو تمثيل و قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[5].

فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، رامَ عبد القاهر ـــ حسب رأي كمال أبو ديب ـــ أن يخرج على " التصوير القاصر للأسلوب والصُّورة على أنهما عنصران خارجيَّان في العمل الفنيّ، وبلغ الذُّروة في تصوره الفذ للخلق الأدبي، والصُّورة باعتبارها عنصراً

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 112.

[2]– صبحي التميمي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986م، ص 29.

[3]– عبد القادر قرش، الصورة الفنية في الشعر الأندلسي في عهدي المرابطين و الموحدين، رسالة دكتوراه دولة، غير منشورة، جامعة الجزائر،1993، ص : 49.

[4]– ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1992، ص : 71.

[5]– ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني،، ص : 508.

حيوياً من عناصر التَّكوين النفسي للتَّجربة الشعرية وتبلورها اللُّغوي في بنية معقّدة متشابكة لها نموها الدَّاخلي، وتفاعلاتها الغنيَّة " [1].

وتدبّر عبد القاهر طبيعة التشبيه من حيث سيكولوجية إدراكه، فميّز بين التشبيه وهو عام لا يحتاج إلى تأوّل، وبين التمثيل الذي يعدُّ أخصّ منه، ويحتاج إلى تأوّل[2]، فقد وعى الجرجاني بحسه الجمالي المرهف الدّقاق بأنّ التشبيه والتمثيل والاستعارة هي في الحقيقة كما يقول ابن الأثير " أصولٌ كبيرة، كأنّ جُلَّ محاسن الكلام إن لم نقل كُلَّها متفرعة عنها، وراجعةٌ إليها، و كأنها أقطاب تدور عليها المعاني في مُتصرَّفَاتها، و أقطارٌ تُحيط بها من جهاتها "[3]فالصورة في تصوره تأخذ شتى من الوجوه، منها التشبيه، والتمثيل، والشكل، واللون، والهيئة(ويندرج ضمن الهيئة حال الحركات في أجسامها)، ولعله قد أفاد من ابن طباطبا في حصر تلك الجهات لّما تحدّث عن ضروب التشبيهات وإن لم يصرح بذلك[4].

ولا يبرح عبد القاهر في بيان جمالية التمثيل ودورها في تجلية الصورة بفلسفة جمالية فاتنة فيرى أنّ " التباعد بين الشيئين كلّما كان أشدّ، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرَب، وكان مكانُها إلى أن تُحدِث الأريحيّة أقرب. "[5]

المبحث الرابع: الصُّورة في منظور النُّقاد الغربيِّين :

اضطلع النَّاقد الغربي ومنذ ردحٍ من الزَّمن، على بيان وجوه الجمال ومحاسن الافتنان التي يحويها النّص الأدبي بمغرياته وإغراءاته؛ ومعروفٌ أنّ للدّارسين الغربيِّين دور لا يخفى أثره في

---

[1]– بسام قطوس، وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث ـــ دراسة في تطور المفهوم و اتجاهات النقاد المعاصرين، دار الكندي، الأردن، ط 1، (د ـــ ت)، ص : 165.

[2]– يُنظر: الجرجاني، أسرار البلاغة ص: 74.

[3]– الأثير(ابن)ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر،تح: أحمد الحوفي و بدوي طبانة،دار نهضة مصر، القاهرة،ط2، (د. ت)، ج2، ص 115.

[4]– طباطبا (ابن) أحمد بن الحسين، عيار الشعر،ص:10.

[5]– الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح. محمد الأسكندراني وم. مسعود،دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1998، ص: 105.

إخصاب موضوع الصورة مفهوماً و تنظيراً و تطبيقاً، وذلك بحسب العوامل والمؤثرات التي أسهمت في بلورة الـــمُعطى المثالي لهذا الجذر اللُّغوي وسط مناخ ثقافي خاص، تختلف رُؤاه وبُنَاه، وتصوراته وآلياته، عن منظور الطَّرح العربي (تاريخاً وفكراً وحضارةً)، والذي يحمل مؤهلات و موروثات نقدية و بلاغية تنماز عن غيره، لكن، هل كان لها نفس الوظيفة الجمالية، و الآفاق الفنية ؟ أم كان هناك نقاط اتفاق و افتراق بين الثَّقافتين في المنطلقات الفنية و الفلسفية ؟ هي من صاغت المنحى التصوري للمسيرة الأدبية والإبداعية معاً، بناءً على أنّ لكل مجتمع خصوصياته الفكرية والحضارية؟

لقد تزوَّد النقاد الغربيون من الإرث الفلسفي اليوناني من المذاهب (المادية، والروحية، والفينومينولوجية والوجودية، والسيكولوجية)، محاولين ربطها بالذّات المبدعة والمنفعلة بالمشاعر والأحاسيس وهي عند أرشيبالد ماكليشArchibald Macleish(ت 1892–1982م) " القوة السحرية المؤلفة التي تطلق روح الإنسان جميعها إلى النشاط الحسي وجوهرها توازن الصفات المتنافرة، لإشاعة الانسجام بينها، ففيها تنسيق فائق للعادة، وعمادها الترتيب اللفظي للكلمات حتى تذكي العواطف، وتذكي المشاعر، وتخلق عاطفة تعلو العواطف التي تشيرها إيقاعات الأبيات"[1].

في هذه الحالة يرى أ.أ. ريتشاردز أنّ الصورة بمثقلاتها هي " أثر خلّفه الإحساس على نحو لم يمكن تفسيره حتَّى الآن، و لكننا نعلم أنّ استجابتنا العقلية والانفعالية إزاء الصور تعتمد على كونها تمثل الإحساس أكثر مما تعتمد على الشبه الحسي بينها وبين الإحساس، وقد تفقد الصورة طبيعتها الحسية إلى حد يجعلها تكاد تكون صورة على الإطلاق، وإنما تصبحُ مجرد هيكل، ومع ذلك فهي تمثل إحساساً لا يقل عن الإحساس الذي تولده لو كانت على درجة قصوى من الحسية و الوضوح."[2].

[1] – المنشاوي، علي غريب محمد، الصورة الشعرية عند الاعمى التطيلي، مكتبة الآداب، المنصورة، ط 1، 2003م، ص 21.

[2] – أ.أ.ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي و العلم و الشعر، تر: محمد مصطفى بدوي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1961م، ص 172.

كما عدَّها البعض الآخر، نواة التّحكم في الجهاز المعرفي للمفكر والمبدع يقول جون بول سارترJean-paul sartre (ت 1905–1980م) عنها " هي التنظيم التركيبي الكلي للوعي "[1]، وليست العواطف والأحاسيس وحدها من تُأثِث للصورة فقط، بل هناك عناصر تخدمها كالخيال وتعمل على بعثها، فالخيال في مفهوم "سارتر"هو التَّعبير الكامل عن الحرية التي يتسم بها الوعي، وأينما تخطى الخيال الحدود الإدراكية سمح للوعي بأن ستكشف غيابات المعاني المورَّاة وذلك من خلال التفكير بالصُّور، وقد وقف "بول ريكور" منتقداً هذه النظرة قائلاً: " إنّ التخيّل هو تجاوز متزامن بين عالمين مختلفين، الواقعي وغير الواقعي، وإنه ينتج من طبيعة العلاقة بينهما معنىً جديداً "[2].

ومن هنا ترتسم ظلال تلك الفكرة بتاريخانيتها و تجلياتها معلنةً – و في جهارة – عن تاريخ مليءٍ بالكتابات، ولعل من نافلة القول أن نقول بأنّ بدايات الاشتغال بالصورة كان تحت وطأة السِّجال المعرفي الذي نشبت ناره بين المذاهب الفنية التي وسعت دائرة الكلام حول مجالات الصورة.

ـــ **مفهوم الصُّورة في منظور النُّقاد العرب المحدثين** :اختلف النقاد العرب المحدثين بخصوص تعريفهم للصورة، تبعاً لاختلاف سابقيهم، فحينما تقرأ لكبار النقاد تلتمس حيرة كبيرة تنتابهم وهم يخوضون غمار الكشف والإبداع عن موارد جمالية الصورة وخبايا أسرارها، محاولين الوقوف علىتعريفٍ دقيقٍ ومحدَّدٍ للصُّورة، بتقريب أبعَادها، وتبسيط مُعقدها،وإن كان هذا المصطلح غريباً بمفهوماته الإبستمولوجية، وتداعياته اللُّغوية، وسُلّمِه الكرونولوجي، وإلى هذا أشار أحمد مطلوب في بيان ما اعترى الصورة من تبدُلات نظراً لتعدد الحقول، واختلاف المشارب والعقول "وقد تهيأ لمصطلح الصورة أن يعود إلى الدّراسات النقدية بعد اتصال العرب بالغرب في القرن العشرين، وبعد أن اخذوا يدرسون التراث العربي في ضوء المناهج الحديثة. واختلفوا في فهم الصورة لاختلاف المنابع التي استقوا منها وتعدّد المذاهب الأدبية و النقدية التي لم تتفق في تحديد معناها،

[1] – Sarter(j. p) LImaginaire Ed Gallimard Parris 1940 P 19

[2] – ينظر: سليمان القرشي، صورة المرأة في الشعر الأندلسي، منشورات دار التوحيدي، المغرب، ط1، 2015م، ص 90.

وظهرت دراسات تأخذ من القديم أو من الجديد فحصل التباين وحدث الاختلاف ووقع الافتراق، وحاول بعضهم أن يوفق بين التراث والتيارات الأجنبية فأخفق؛لأنَّ لكل أمة روحاً تسري في الإبداع وتصوّره"[1].

لذا كان من الصَّعب تحديدُ مفهومها بشكل جديدٍ وجديٍّ يخفف من وطأة الخلاف بين القديم والحديث، ويخرج الصُّورة من شكلها التَّقليدي الجامد، إلى طور جديد يُمَكِّن الباحث من تجاوز الأطر القديمة، والقوالب التي ظلت ردحاً من الزمن مهيمنةً على الفكر والمفكر العربي معاً، وقد " ظل لمفهوم الصورة الشعرية حضوره الطاغي في عقلية الناقد العربي قديماً و حديثاً، وقد يحضر هذا المفهوم دون التصريح باسمه الاصطلاحي فالصورة الفنية مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها."[2].

لذاحاول بعض النقاد المحدثين من تتبع مسارات الصورة في مظان النـــقد الغـــربي، وبآليات النقد الحديث، بمناهج مساعدة تسمح له بالكشف عن مكامن وخلفيات ما تخفيه هذه " الصُّورة " باعتبارها لبّ لُبَاب الأدب لوسيلة الأساسية لخلق اللَّذة والمتعة، ومادته في صنع جمالياته، ونعني بذلك بنية النَّص (اللفظ والمعنى)، فهما جوهرا الكلام (شعراً ونثراً) وخاصيَّة من خواصه الفنيَّة، التي يقوم عليها البيان العربي؛ فمدارالشِّعر كما قال ابن عون، أنّه ينقسم إلى ثلاثة أقسام مهمة " مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة "[3].

ومن هنا اهتم الدَّارسون العرب، ونخصُّ بالذكر المحدثون منهم من إيلاء أهميتهم للصُّورة، والتي هي عصارة الأدب وزُبدته، وفي هذا يقول الدكتور طه حسين "بأنّ من أعسر العسر أن تفصل بين صورة الأدب ومادته، فالأدب يوشك ألا يخضع لهذا النوع من التحليل ... إنَّ اللغة

[1]- كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، مكتبة لسان العرب، بغداد، 1407هـــ ــ 1987م،ص : 03.

[2]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، ص 11.

[3]- محمد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية، لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، تحقيق ياسر حامد المطيري، مكتبة دار المنهاج، الرياض، ط 1، 1431هـــ،، ص: 36.

صورة الأدب وإنَّ المعاني هي مادته، وهذا كلام مقارب لا تحقيق فيه، فكثير من النقاد القدماء خاصةً، تصوروا أنَّ تشبه الأجسام قبل أن تلبس الثياب، ونعرف الثياب قبل أن تسبغ على الأجسام، ونستطيع أن نحقق الفصل بينهما، ولكننا لا نعرف المعاني المجردة التي تتخذ ثيابها من الألفاظ، ولا نعرف الألفاظ الفارغة التي تنتظر المعاني لتلبسها، وإنما نعرف الألفاظ والمعاني ممتزجة متحدة، لا تستطيع أن تنفصل ولا أن تفترق"[1]

فطبيعة مصطلح الصُّورة الذي شاع استخدامه في نقدنا العربي المعاصر أخذ بعداً مركزياً، فقد تبنته جل الدراسات النقدية والجمالية المعاصرة في دراسة الشعر العربي القديم والحديث، نظراً لأهمية المصطلح في الحقلين الأدبي واللُّغوي، مع إمكانية التعامل مع المصطلح تعاملاً نقدياً وبشكل أكثر انفتاحاً وشمولية، خصوصاً إذا اعتبرنا أنَّ الصورة وثبة من وثبات الخيال يشكلها الشاعر من اللغة، فالتشبيه، لاستعارة، والكناية، والمجاز، هي مواد أساسية لبناء الصورة و تشكيلها.

فالبلاغون القدامى كانوا هم أول من أثاروا دفائن البحث الجمالي وأغزروا من الإشارة إليه، والعمل عليه، وساعدوا على فتق أفانينه بدءاً بـــأبي هـــلال العســـكري (ت395 هـــ)،وابن رشيق القيرواني (ت465 هـــ)، وأبي يعقوب السَّكَّـــاكِي (ت 625 هـــ)، وضياء الدين بن الأثير (ت 637 هـــ)، وحازم القرطاجني (ت 684 هـــ)، فقد أسهم هؤلاء، وأولئك، على بيان جمالية مصطلح الصورة بشكل عام، وإن لم يؤسسوا له كمصطلح أثيل.

ولكنَّ دراستهم لم تقم على نظر مستقل، مشبع بالعمق، بل كانت نظرات اجتزائية، لم تحم بالشكل الكافي حول المنظور التَّصوري للصورة، مشياً على خطا الجاحظ الذي فتَقَ مكوِّن الصُّورة كمنجز فني استشرافي وكوقفات بيانية، ولمسات جمالية ملهمة لغيره من البلاغيين من بعده، الذين "حاولوا أن يصبوا اهتماماتهم على الصفات الحسية في التصوير الأدبي وأثره في إدراك المعنى وتمثله، وإن اختلفت آرائهم وتفاوتت في درجاتها"[2].

[1] طه حسين، خصام ونقد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر،(د . ط) 2012م، ص 87.

[2] – عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً – منحي تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، دار الشؤون الثقافية، بغداد، (د ، ط)، 1987م، ص 170.

والتصوير ليس أمراً عفوياً أو طارئاً على الشّعر، إذ " ليست الصورة شيئاً جديداً، فإنّ الشعر قائم على الصورة – منذ أن وجد حتى اليوم –و لكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أنّ الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في استخدامه للصورة"[1]، فقد حاول النقاد المحدثون فَتْقَ تلك الصَّدفة و إبانة ما تخفيه تحتها من أسرار البيان، وجميل المعان، وفَفُتِحَت أمامهم بَواكير الشعر العربي، فاستطاع النَّاقد المعاصر أن يَجلِب إليه من الخواطر الجياد، ما حُرم منها– ربـــما – من كان قبله، وفي هذا يقول جورج ستينير:فـــ " يستطيع (الناقد) أن يستحضر من الماضي ما تعتمد عليه عبقرية الحاضر"[2].

مبدأ الغموض في الصورة الشعرية : يقول الصَّابي " أفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلاّ بعد مماطلة "[3]، أي ما دقّ وجلّ عن النَّظر، فالشعر الذي يعرض نفسه لأول مرة، لا يستحق أن يعد شعراً، ومن هنا قصد الجرجاني في قوله إلى الشعر المغلق وإلى الجمالية التي تكتنزها إبداعاته، والتي تحققها تلك الصور البعيدة والأخيلة الغريبة فقال" أجودالشعر ما أتعبك وأطمعك "[4]، فظاهرة الغموض في الشعر العربي من الظواهر البارزة في النقد الأدبي، والتي اتخذت مساراً معقداً وإشكالاً نقديّاً لدى كبار النقاد أثناء دراستهم لمتون الشعراء والتّعرض لصورهم الغريبة وأخيلتهم البعيدة، لأنّ مأتى الغموض من اللغة التي يستخدمها الشاعر ويتلقفها المتلقي فيجدها صعبة التناول عصيّة الوضوح فمن" الثابت أنه لم توضع حدود ظاهرة للفصل بين معياري الوضوح والغموض لا قديماً ولا حديثاً"[5].

---

[1]– إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط3،1955م، ص 230.

[2]– جورج ستينير: المعرفة الإنسانية، مقال منشور ضمن: حاضر النقد الأدبي، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، ط2، 1977م،ص 38.

[3]– تامر سلوم، الأصول، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، دار الحقائق، دمشق، ط1، 1993، ص 262.

[4]– عباس بن يحي، مسار الشعر العربي الحديث و المعاصر، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، (د ، ط)، 2004م، ص 104.

[5]– السيد محمد ديب،الغموض في شعر أبي تمام، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط1،1989، ص 28.

فقد سُئل أبو تمام مرةً عن انغلاق الفكر في فهم معانيه فقيل له لِم تقول ما لا يُفهم ؟ فأجابهم على البديهة: و أنتم لم لا تفهمون ما أقول"[1]، فأبو تمام جعل الكلام المنغلق المستعصي على الفهم، لا الأتي السّمح هو مكمن الجمال، إذ لا مزية لذاك الشعر السّهل السّبهلل الذي لا يَكِدُ العقل ويشقى في فهمه.

فالغموض والإبهام مبدأ جمالي في الحياة برمتها، نقف عليه في حقائق الحيـــاة وكائناتهـــا، وأحداثها المتلاحقة، لذلك فإنّ الغموض يعدُّ من طبيعة التجربة الشعرية النابعة من أعماق النفس وأغوارها، ويتجلّى هذا الإبداع في ممارسة المبدع لشتّ أساليب الفن " فالمبدع يتحرك بحيويته الشعرية من غموض النفس الإنسانية إلى بيان اللغة في أنساقها التصويرية"[2].

ويعدُّ الغموض ظاهرة قديمة في الشعر العربي، بل في الشعر بعامة، وقد شاع ملمح الغموض في الشعر العباسي بالخصوص وصار ظاهرةً فنيةً يتعمدها الشعراء في أشعارهم، حتى أضحى ضرورة جمالية وبلاغية في الآن نفسه يقتضيها العمل الإبداعي، ويمنحها قدراً من الاستمرارية المتجددة.

لذا كان العمل الأدبي الإبداعي يُقاس بمقياس الغموض، فقد يقول الشعر ويركبُ مطيته الصّعبة من ألجأته الحاجة إلى ذلك و" إنَّما يعرفُ الشِّعر من دفع إلى مضايقه"[3].

وبالتالي تختلف الصور الشعرية عند الشعراء على تعقيداتها وغموضها بحسب اختلاف سياقاتها، لأنّ الفن الغامض يقوم أساساً على رؤية خلاقة يتجاوز فيها المبدع حدود المألوف والمعروف، يستشرف بها أُطُمَ المعالم الجمالية المندّسة وراء المفاهيم الغامضة.

وعليه يبقى الغموض كمطلب جمالي لا يستغني عنه الأديب في تصوير تجربته الشعرية ونقلها إلى سامعيه باذلاً ما يملك من أدوات وآليات إبلاغية وإقناعية، لذلك فإنّ المتلقي لن يصل إلى سَبْر

[1]– خليل موسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010م، ص 133.

[2]– نذير العظمة، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 1، 2001م، ص 32.

[3]– الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 252 ، 253.

أغوار الصورة ما لم يبذل في طلبها من إمعان النّظر، وتحريك الخاطر، وبذل الهمة، حتى تستوي عنده ناضجة الأصول واضحة المعالم.

الخيال و الصُّورة :(imagination / image)أشار الكثير من النقاد ــ قديماً وحديثاً ــ إلى أهمية عنصر الخيال وتأثيره في العمل الأدبي، والعمل الأدبي في حد ذاته كما يقول "المحدثون من نقاد الغرب هو صورة لتجربة مرّت بالأديب و تفاعلت مع نفسه، و بأنّه مكوّن من أربعة عناصر هي: العاطفة، لخيال، والفكرة، والصورة، وأنه لا يستوفي جماله إلا إذا استوفى هذه العناصر التي يبلغ بها غايته من التأثير"[1].

فالخيال من أعضل المفاهيم التي استعصت عن الفهم، و تأبَّت عن الحل، و لم يتوصل النقاد إلى القبض على مفهوم دقيق يمكنهم من التَّعرف على أبعاده الفلسفية، وحقائقه الجوهرية، فهو من المعالم التي لا يستطيع العلم تحديد معاييره عن طريق الحس أو التجربة، فهو ملكة فطرية ذهنية، نفسية، تحتكم إلى مجموعة كبيرة من المعايير الفنية، وهو أجلّ قوى الإنسان كما يقول (كانت) " و أنه لا غنى لأية قوى أخرى من قوى الإنسان عن الخيال "[2]و لسنا نعني به على أنَّه شيء أو مادة تشغل حيزاً في الوجود[3] فحسب، بل باعتبار الخيال مادة صعبة و غامضة، كما يقول (جون راسكنjohn ruskin1819م ــ 1900م)، " إنَّ حقيقة الخيال غامضة صعبة التَّفسير و ينبغي أن يُفهم في آثاره فحسب "[4].

وتجدر الإشارة إلى أنَّ الصورة هي أساس كل عمل فني، و الخيال أساس كل صورة، لا سيما و أنّ الصورة هي"ابنة الخيال الشعري الذي يتألف عند الشعراء من قوى داخلية، تفرق العناصر وتنشر المواد، ثم تعيد تركيبها و ترتيبها لتصبها في قالب خاص، حين تريد خلق فن جديد

[1]– بدوي طبانة، قدامة بن جعفرو النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1389هـ ــ 1969م، ص 437.

[2]– محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973، ص : 110 ــ 111.

[3]– المرجع نفسه، ص : 414.

[4]– أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1973، ص : 212.

متحد منسجم"[1]، والقيمة الكبرى للصورة الفنية في أنهاتعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة، للكشف عن المعنى الأعمق الموجود في الجمال من حيث المضمون و المبنى بطريقة إيحائية خصبة[2].

فالشعر الذي يخلو من الخيال شعر فاقد لمعناه، لا روح فيه، إذ أنه أهم عناصر العملية الشعرية، و الصورة الفنية طريقة لتوصيل المعنى إلى المتلقي، بتعبيرات خاصة تعجز اللغة العادية عن الوصول إليها، فالشاعر يعمد إلى الخيال، ويتنقل من تصوير المألوف إلى تصوير فني يعتمد على التأمل والتفكير، فقدرة الشاعر على الإبداع مقرونة بمدى قوة الخيال التي تسكن روح الشاعر فتمنحه بذلك آفاقاً وفضاءاتهي أشبه بالوحي الملقّن على العقل المُدرِك.

ولأنَّه المُدرك الوحيد في تحديد الرؤيا الشعرية وتكثيفها، فالشاعر يبني تجاربه بناءً على تلك المشاعر والأحاسيس، لأنّ " من خصائص الخيال الشعري الأصيل أنَّه يحطم سور مدركاتنا المعرفية، و يجعلنا نحفل لائذين بحالة من الوعي بالواقع، تجعلنا نشعر كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد، و كما لو كان كل شيء يكتسب معنى فريداً في جدته و أصالته"[3].

فالصور تترجم ما في داخله الخصب من تجارب عاشها أو تعايش معها، ليخرجها من حيز الضياء والظلال، إلى عالم مليء بالحركة والدهشة الممتعة التي تسحر الآخرين وتدهشهم بحيويتها وحياتها " فلا بد لنا، إذا شئنا أن نفهم قيمة العمل، من أن نرى كيف يعمل الفنان طوال ممارسته لنشاطه على تطوير الصورة الخيالية التي توحي بها المادة الحسية وتنويعها"[4].

تتشكل الصورة في بداياتها على شكل أفكار مستقرة في الذهن مذابة بمعطياتها لتُخلَق من جديد على هيئة متخيلة سابقاً، تستمد خيوطها من عمق الوجدان وبحر البيان، " إذن الصورة في

[1]– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، الدراسات الأدبية و اللغوية، الأردن، ط1،1980م، ص 14.

[2]– ينظر: حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1998، ص : 116.

[3]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 14.

[4]– جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية و فلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية للكتاب، ط2، (د . ت)، ص 341.

أساس تكوينها شعور وجداني غامض بغير شكل، بغير ملامح، تناوله خيال المؤلف أو الخيال المركب فحدّده و أعطاه شكله أي حوّله إلى صورة تجسده "[1].

ولأنَّ الخيال من أهم عناصر تشكيل الصورة وهو مولدها والقائم على خلقها و تخليقها، " فعلى الخيال تقوم وظيفة خلق الصور، و إبراز الجمال في استعمال الاستعارة والتشبيه...وعلى هذا فإنّ الخيال جوهر الأدب "[2].

لأنَّ من وهِبَ مَلكة عقلية ونفسية بإمكانه أن يتخطى حدود الرؤية البصرية إلى الرؤية الشعرية عن طريق التخييل، يقول حازم القرطاجني (ت 684 هـــ): " والتخييل أن تتمثل للسّامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخييلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها، انفعالاً من غير روية، إلى جهة من الانبساط والانخفاض "[3].

والحديث عن الخيال يجرنا إلى الحديث عن أثر الحواس ودورها في تشكيل الصورة الشعرية، لأنّ في ارتباط الخيال بالحواس أمر طبيعي، تؤكده التجارب كما تثبته الوقائع؛ لأنّ الخيال بما هو " وضع الأشياء في علاقات جديدة وهو سمة بارزة من سمات الأسلوب الأدبي، لأنه يصور العاطفة، أو ينقلها إلى السامع أو القارئ"[4].

[1]– فاطمة عيسى جاسم، الصورة الفنية في مجموعة (أحد عشر كوكبا)، محمود درويش، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 394، سنة 2004.

[2]– أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص: 145.

[3]– القرطاجنّي(أبي الحسن حازم بن محمد الأنصاري ت 684 هـــ)، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي،(د . ط)،(د . ت)، ص: 89.

[4]– سي دي لويس، الصورة الشعرية، ص 23.

وعليه فمن البديهي أن يستمد الشاعر معانيه أو بالأحرى إلهاماته من التجربة الحسيـــة، بحيث ترتسم صور المحسوسات في خياله، ثم بإمكان خياله أن يقيم ضروب العلاقات بينها، متخذاً من الأشياء التي تحيط به من عالم الطبيعة بواسطة قوة التخيل و الملاحظة و التجربة المستمدة من ينابيع الثقافة المتنوعة، المستوحاة من واقعه المؤثر فيه، المتأثر به؛ وقد أدرك النقاد العرب القدامى – من البلاغيين خاصة – ما للخيال من أثر في بناء الصورة و تركيبها كالمجاز والتشبيه والاستعارة، ولا شك أنها أبنية أساسية تقوم عليها الصورة و يجري عليها طيف الخيال.

الفصل الثالث:

ديك الجن الحمصي دراسة تحليلية

- ✓ جماليّات الصُّورة الشِّعرية عند ديك الجن الحمصي
- ✓ الأثر النَّفسي في شخصية ديك الجن الحمصي

المبحث الأول: جماليّات الصُّورة الشِّعرية عند ديك الجن الحمصي

إنّ الحديث عن الصّورة الشعرية، هو حديث عن تصور ذهني وفكري للشاعر وقت تشكيل مادته وصنعها وظهورها في أبدع صورة، فالصورة تولد من رحم تجربة الشاعر إثر معاناة شعورية وتفاعل شعري تَتمَاهى فيه العاطفة بالخيال حال مخاض الفكرة، ويرى أحد النقاد الغربيين مؤكداً على قوة هذه العلاقة بأنّ " قوة الصورة الشعرية تكمن في إثارة عواطفنا واستجاباتنا للعاطفة الشعرية "[1].

ومن هنا شَكَّلَتْ الصُّورة الشِّعرية ركناً أساساً ومُهمّاً من أركان الشِّعر، فهي العنصر الفعال في النَّص الأدبي والخَلْق الفنِّي، بوصفها الوسيلة لنقل أفكار الشّاعر وإظهار عاطفته وأحاسيسه لأنّ تشكيل الصورة بحدّ ذاته ليس لوناً مشابهاً لغيره من الأشكال الأدبية السَّاذجة القائمة على العفوية، بل هي صورة قائمة على التَّحكم الفني المنتظم، لأنّ الصورة في جلائِها المادي الحسّي و الفكري الوهمي أو الخيالي يتعانقان تعانقاً ملحاً في جمال الدلالة الأدبية.

إذن، فالصورة الشِّعرية نتاج تجربة الشاعر وأداة من أدواته المهمة والمُسْهمة في إنتاج عمل أدبيٍّ ما. وهي كما يرى محمد غنيمي هلال " جزء من التّجربة "[2]، بل هي مكوِّن هام داخل البناء الشعري؛ كما تمثل " جوهر فن الشعر "[3]، وعنصر من عناصره المُهمة، وحِلْيةٌ من حُلَلِه الفنية؛ أما الصلة بين جمال التشبيه و الصورة كما يقول عز الدين إسماعيل[4]،فهي وثيقة جداً، بحيث لا جفوة بينهما ولا نُفْرة، فالصورة انتقال من عالم سَّاذج إلى عالم أمثل، لأنّ الشّاعر المبدع يحاول الارتقاء بعالمه الحي الملموس إلى عالم يموج بالخيال و يعج بالجمال.

---

[1] – سيسيل، دي لويس، الصورة الشعرية، تر: حمد نصيف الجنابي و آخرون، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، دار الرشيد، العراق، 1982م، ص 44.

[2] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 1، 1982م، ص 410.

[3] – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشرق، القاهرة، ط 1، 1419 هـ ، 1998م، ص 238.

[4] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط5، 1988م، ص 143.

إنّالمتأمل لِلَّوحة الشّعرية للشّاعر الشَّامي "ديك الجن " يقع نظره على أشكال من الصُّور الإبداعية، والأفانين الفنية التي حشا بها شعره والتي ليست من قبيل الكلام المنمّق، ولا الشعر المصطنع، بقدر ما تحمل بين ثناياها من رسائل عاطفية وجدانية، وأخرى فنية جمالية، والتي لم يخرج فيها الشاعرُ عن منهج شعراء ما قبل الإسلام في الاهتمام ببناء القصيدة وفق منهجية العناية باللغة والبحث عن اللفظ المتين المسبوك ومن دون أن يُغفل عنايته بالصورة، والتي أخذت مساحة كبيرة من شعره كونها حجر زاوية البناء الفني ، فالصورة عنده " هي مجموعة من الوسائل يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه أو سامعيه "[1]، ليوصل معاناته ومأساته بشكل حسِّي ومادي لمن يشاركه محنته بالصّور المجسّدة والألفاظ المسدَّدة، باعتبار الصورة " هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر "[2]، وقد أرسى جُلُّ النّقاد جملة من الشروط التي ينبغي أن تتوفر عليها الصورة الشعرية (الفنية، والبلاغية، والأدبية، والتّخيلية، والجمالية...)، فمهما تعاورتها التَّعاريف، أو اختلفت اصطلاحاتها، فإنه لا مُشَّاحة في الاصطلاح، مادام معناها واحد، وعناصرها الثلاثة هي[3]:

1 – المعنى: المراد تصويره المستكن في خيال الشاعر، والذي هو صورة مقابلة لما يراه من المحسوسات أو ما يتخيله مما لا وجود له، أو هو أثر لنفسيته وما يعتلج فيها من عوامل.

2 – اللَّفظ: الكلمات الشعرية المؤثرة.

3 –الخيال: وهو ما يقرب به المعنى المراد تصويره إما عن طريق الحقيقة أو المجاز، فالخيال هو الملكة التي تصنع وتبث الصورة الشعرية.

فالصورة تمر عند " ديك الجن " بأطوار وأحوال شأنها في ذلك شأن الوليد، تبدأ بمرحلة الاكتساب، ثم بمرحلة الأرشفة، إذ تكون محفوظة في أعماق الهوة على شكل مادة لا تدرك إلا بالحس، ثم تنتقل إلى مرحلة الانتقاء، وبعد هذه المرحلة تدخل إلى مرحلة الإنشاء، ثم تتمثل صورة

[1]– سامي يوسف أبو زيد، تذوق النص الأدبي، دار المسرّة، الأردن، ط1، 2012، ص 242.

[2]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992،ص 07.

[3] – ينظر: زيد بن محمد الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ط1، 1425 هـــ، ص 48.

ذهنية حتى تتم بمرحلة الإنجاز، عندما يمازج الشاعر بين فكرته المخزونة التي جعل لها مشروع الصورة.

وتلعب الصور بأنواعها دوراً كبيراً في الخلق الشعري كما إنها " الشّكل الفنيِّ الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بيانيّ خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صـــوره الشعرية "[1].

وقد تكون معاناة الشاعر هي إحدى الوسائل التي تفجر ما بداخله من مشاعر وأحاسيس، **لأنّ الشَّاعر لا يتَكَلّم إلا إذا تألَّم، و لا تُغَنِّي أوتَارُه إلَّا إذا نَطقَت أفكَارُه**، فللصورة جمالها الخاص، وهذا الجمال هو من يقدح زَنْدَ الإبداع عند الشاعر فَيُصيِّـــر القوة الشّاعرة ناراً مُستَعِرة تُلهِبُ حَواشي القصيدة، ومن ثمَّ تحدث المفارقة النّصيّة التي هي ضالة المبدعين و الشعراء؛ إنّ للجمال الفني أدواته الخاصة به، ومن أهم تلك الأدوات الصورة، فهي أداة فنية يوظفها الشاعر ليخلق عالمه الشعري النابض بالجمال، فمهمة الشاعر كما يرى الجرجاني تنحصر في كيفية صياغة المعنى وذلك من خلال التشكيل اللغوي الذي هو عنصر من عناصر الإبداع، فالشاعر يستطيع من خلال هذا التشكيل بناء صوره الشعرية، ولكنه لا يجعل ذلك غاية في ذاته[2]، فالكلمات الجمالية في منطق الشاعر هي توصيف وتوظيف في الوقت نفسه ليزدان شكل البناء و يزداد تماسكاً؛ فالصورة الشعرية بجمالياتها الفنية عند " ديك الجن " قد أفادت من كل الحقول الأدبية، معتمدة التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، وكذلك بعض الوسائل الفنية الأخرى التي زان بها الشاعر

[1]– عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، ط1، 1988، ص 392.

[2]– محمد غنيمي هلال، دراسات و نماذج في مذهب الشعر و نقده، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، (د .ط)، (د . ت)، ص 52.

نصه، من جناس وطباق ومقابلة، مبتعدا فيها عن التكلف والتصنع من خلال وسائل طبيعية متأثرة بالسرد القرآني البديع، فشعر ديك الجن يتسم بصدق اللهجة، وحرارة العاطفة، واكتواء الفؤاد، فالصورة الشعرية حظيت باهتمامه لأنها " أداة أساسية...في تشكيل رؤيته الشعرية تشكيلاً فنياً، والإيحاء بالأبعاد الفنية لهذه الرؤية"[1].

لذا تنماز الصّورة عند شعراء الشيعة عموماً بالتّدفق العاطفي، والمشهد البُكائي الجنائزي الذّي تتكرّر مشاهده في كل عرض قَصائِدي، وحَكيٍّ قصصي، أو نوحٍ ونَدبٍ مأسَاوي تنفجر فيه القرائح، وتتألم فيه الجوارح.

– العناصر الجمالية لصُّورة الشّعرية:

1 – جمالية اللُّغة: تعدُّ اللغة التّرجُمان الوحيد الذي يَعبُرُ منه الشّاعر إلى تشكيل " طاقة تعبيرية عاطفية وحسيَّة، تنتمي إلى أفكار الشاعر، وعاطفته ووجدانه "[2]، وتزخر هذه اللغة بأدوات تشكيل الصورة والمكوِّنة من الأفكار و المعاني و الأخيلة في قالب فني، يُمَكِن الشُّعراء من التّطوَاف والتَّحليق في سماء الإبداع، تقول إلزابيت درو بأنّ الشعراء يَخْلِقُون من صِرَاعِهم مع أنفسِهم شعراً[3]، لذا لا يمكن أن نُنكِر مدى تَواشُج اللُّغة بالشَّاعر، ودورها في إظهار المشاعر، " فليست اللغة سوى فواصل لمواقف نفسية، وليست الألفاظ سوى حركات لذبذبات النّفس ومشاعرها، ومن ثمَّ فكل ما تحملُه اللّغة من مضامين أو موسيقى إنما هو انعكاس أو صدى لهذه النّفس "[4]،وسبق وأن قلنا بأنّ لغة " ديك الجن " لغة تتميز بجودة السَّبك، ومتانة العبارة، يحذو بلغته الشعريةلغة كبار شعراء الجاهلية وصدر الإسلام، فقد غَرَفَ من ينابيع تلك العيون الثَّجاجة المعينة

[1] – زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة الحديثة، دار الفصحى للطباعة و النشر، 1979م، ص 96.

[2] – طلعت أبو العزم، الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، (د ، ط)، (د ، ت)،ص 367.

[3] – اليزابتدرو، الشعر كيف نفهمه و نتذوقه، تر: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، (د ، ط)، 1961م، ص 191.

[4] – عبد الفتاح نافع، لغة الحب في شعر المتنبي، دار الفكر للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 1983م، ص 413.

واختَرفَ من ثمارها اليانعة النَّضيجة، حتّ استوت عنده تامةً غير ذات عوج، فمعجم " ديك الجن " اللغوي من ألفاظ وتراكيب أغلبها نابع من الوجدان الشِّيعي الذي رسمه شعراؤهم في إطار من الحزن المُمِّض، والرغبة المكتوية الجارفة، والقهر الذي ما فتئ ينزل بهم، ويحدثهم بدوام الفجيعة؛ وقد نتَجَ عن ذلك ألفاظ تعبر عن هذه المعاني منها: (القتل، الظلم، القبر، العقاب، العذاب، الشر، الموت، الفناء، الندم، الدم، الدمع...)، وما ذاك إلاّ لأنّه وغيره من الكبار وجدوا في شعره صياغة ممتازة تمثلت في اللغة الشاعرة التي عبَّرت أصدق تعبير بألفاظها ومعانيها وخيالها ومحسناتها وحقيقتها ومجازاتها عن مكنون صدر الشاعر بما حمله من حب صادق لآل البيت الكرام، فـــ "ديك الجن " قد انتقى لقصائده لاسيما ما كان متعلق بغرض الرثاء من ألفاظ اللغة ما صوَّر أحاسيسه ومشاعره أوضح تصوير، وقد أسعفته ثقافته اللَّغوية والدينية التي اكتسبها من ثقافة العصر الذي عاش فيه والذي كان زاخراً بشتى صنوف الفنون والمعارف، لذا جاءت لغته الشعرية لغةً تترجم الروافد التي نهل منها مراجعه الفكرية.

والشِّعر فن اللُّغة الواصفة، والشّاعر المبدع ينحرف باللّغة ويبتعد بالكلمات عن دلالتها الإشارية اللغوية بل يتعداها لتوقظ حالة شعورية ولحظة انفعالية لاستشعار داخلي لتومئ إلى مغزى النّفس وتجلي بعض أسرارها الدَّفينة.

وقد امتاح الشَّاعر من المعجم الشِّيعي الفكري والوجداني، الذي ينطق بقوة إلهامية وطاقة فنية من المواد والمفردات التي وظفها في مضامين شعره، والتي تومئ إلى إشارات عديدة معتمدا على دلالات هذه الألفاظ ومعانيها في ذهن السامع : فلفظ (كربلاء) ليس مجرد لفظ للدلالة على مكان أو موضع بقدر ما هو إشارة إلى حدث عظيم يرمي إلى بعيد جليل في الفكر الشِّيعي، إنّه حدث يذكرهم بـــاستشهاد (الإمام الحسين رضى الله عنه) وعصبته المغدورة يوم عاشوراء في سنة 61 هـــ، و يطفح معجمه الشعري بألفاظ الرثاء الممزوجة بنار الحب و الحزن وتدلنا تلك الألفاظ على عمق الدلالة الشعورية التي مارسها الشاعر مع المفردة الشعرية، فأنفاس الشّاعر المتأوهة، وَكَمْ الألفاظ التي تضج بأنين الألم، كُلُّها تُعبِر عن معاني الفَقد والفناء؛ وقد يتشكّل

المعجم اللُّغوي بانفعالات الشعراء النفسية، وشدة حاجتهم إلى عالم يستوعب أفكارهم المتمردة، و عواطفهم الملتهبة، إذ إنّ كل لفظ من " ألفاظ اللّغة صالح لأن يستخدم في عمل أدبي "[1]، لذلك يلجأ الشّاعر الشّيعي إلى استعمال الألفاظ والمفردات والتراكيب التي تزيد من صلة وصله بمن يحب، والتي تكون أكثر تأثيراً وأجزل تعبيراً وأليق بمقام الاسْتِجدَاء والاستِخْذَاء، لأنّ المقام مقام توسل وضراعة.

وكذلك الاستمرار في حشد تلك الألفاظ كلفظة (الغدير) فهي تعني تلك البيعة للإمام الوصي (علي بن أبي طالب) – رضي الله عنه – وهو عهد و ميثاق ينبغي عدم الخروج عنه، وقد جاء ذكر (غدير خم) كإشارة منه في قصيدة يمتدح فيها علياً والحسين(رضي الله عنهما) وهي قوله: [من البسيط]

– **أَلَيْسَ قامَ رَسُولُ اللهِ يخطبُهُم ؟ *** و قالَ : مولاكُمُ ذا أيُّها البَشَرُ.**

فالصورة الجمالية إبداع قائم على الأفكار و الكلمات الممزوجة بالعاطفة والخيال، وحين يمتلك الشاعر ناصية الاستعمال الواعي لأداء الألفاظ المكونة للمعاني التي تقدم صورة تحمل دلالات يدركها المتلقي إبَّان نضج الألفاظ للوصول إلى مقصدية الصورة الشعرية" فتشريح الألفاظ للوقوف على سلوكها اللغوي في مواقعها على قاعدة التوزيع والتقويم لإبراز قيمة الكلمة في موضعها وصلاحيتها وقدرتها على القيام بوظيفتها الدلالية "[2].

كما تتميز لغته الشعرية بالكثير من القوة و التّماسك، وهذا أبرز ما يميز شعراء الشام كما يقول (عديُّ بن الرقاع العاملي ت 132 هـــ) أحدُ شعراء بني أمية، بأنّ شاعرهم مهما كان مطبوعاً سريع الخاطر، فإنّه لا يرمي الكلام على عواهنه ولا يرسله إرسالاً، و إنما ينظر في أعقاب قوافيه ويعود عليها بالتنقيح،ويتميز شعرهم كما ورد عن الصاحب بن عبَّاد بـــ " الجزالة والعذوبة

[1] – عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، بيروت، ط 7، 1978م، ص 32 ، 33.

[2] – مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، ط 3، 1970م، ص 290.

والفصاحة والسلاسة "[1]، وللشعراء الشَّام خصائص شعرية تميزهم عن غيرهم وعوامل منها : النّسب، و البيئة، و الزَّمن، و الموهبة ؟ وهي عوامل ساهمت في ثراء لغتهم وتعدُّد مناحي الجمال في أنحائها، فحيثما أدرتها فاحت أعطار معانيها، وفاضت أمواه ألفاظها .

وها هو أبو تمام حبيب بن أوس الطائي(ت 232 هـــ) يصف شعر شعراء الشّام وما يمتاز به من متانة ورشاقة وصفاء، وترقرق ماء، فيقول:

- **جَاءَتْكَ مِن نَظْمِ اللِّسَان قِلادَةٌ *** سَمْطَان فيها اللُّؤلؤُ المَكْنُونُ.**
- **أمّا المعَاني فَهَـــــي أبكارٌ إذا *** نُصَّت وَلَكِـــنَّ القَوافي عونُ.**
- **أحذَاكَها صَنَعُ اللِّســـانِ يُمدُّهُ *** جَفرٌ إذا نَضَبَ الكلامُ مَعينُ.**
- **ويُسيءُ بالإحسَانِ ظنّاً لا كَمَنْ *** هو بِابنِهِ و بِشِعرِه مفتُونُ.**

ويرفع أبو عبادة البحتري عقيرته مشيداً بتهذيب شعره وتثقيفه، وبأنّه أجملُهم بياناً وأكملُهم رَوَاءً وأحفلُهم معانٍ على شعر شعراء الأقطار الأخرى فيقول:

- **حُجَجٌ تُخْرِسُ الأَلَـــــــدَّ بألفا *** ظٍ فُرادَى كالجَوهَـــــــــــر المعدُودِ.**
- **و معانٍ لو فَصَّـــــلَتْها القــوافي *** هجنت شعـــــــر جَرْولٍ و لبيدِ.**
- **حُزْنَ مُستعمَلَ الكلامَ اختــياراً*** و تجَنَّبْنَ ظُلمـــــــــــــةَ التَّعقيدِ.**
- **وَ رَكَبْنَ اللّفــظَ القريب فَادرَك *** نَ بهِ غايةَ المُرَادِ البَّعـــــــــــيدِ.**
- **كالعَذَارى غَدَونَ في الحُلَلِ البِيــ *** ض إذا رُحْن في الخُطوطِ السُّودِ.**

فكان شعراء الشام يحرصون على تثقيف أشعارهم وتهذيبها، وهو ما سمي فيما بعد باسم الصّنعة، فقد كان الشاعر يقوم على تنقيح شعره حتى لا يخرج مكدوداً مشدوداً، وقد يذهب إلى الحُزُونة والجَزَالة كشعر أبي تمّام، وقد يذهب إلى العذوبة والسلاسة كالبُحتري، وكذلك كان الشاعر " ديك الجن " لا ينفك عن تثقيف أشعاره و تجديدها حتى تسلم له في أحسن مثال و أبدع مقال،

[1] – خليل مردم بك، شعراء الشام في القرن الثالث، مجلة الترقي، دمشق، (د . ط)، 1343هـــ ، 1925م، ص 6.

وهذا من كمال عقولهم وسعة أدبهم واشتغالهم به درساً وتأليفاً، وإلمامهم بفنونه، فقد ألف العتَّابي كتب : المنطق، والآداب، وفنون الحكم وكتاب الألفاظ وغيرها.

وأبو تمام كان سريع الحفظ واسع الإطلاع كثير الإلمام بعلوم العربية، فإنه لم ينظم الشعر حتى حفظ سبعة عشر ديواناً للنساء خاصةً دون الرجال، وألف من الكتب: كتاب الحماسة، وكتاب فحول الشعراء، و كتاب الاختيار من أشعار القبائل، وكان نحريراً في اللغة عالماً بدروبها متصرفاً في أبوابها، أما البحتري فقد ألف كتاب الحماسة، وكتاب معاني الشعر، وقد درج على هذا السَّمْت خلقٌ كثير من شعرائهم وكان قبلهم عَدِيّ بنِ الرِّقاع العَامِلي حينما فاخر بنفسه وبأنّه مكتفٍ بها لا يلتفت إلى غيره:

– وعَلِمْتُ حتىَّ مَا أُسَائِلُ وَاحِداً * عَن عِلْمِ واحدةٍ لكي أَزدَادُها.**

وتبقى لغة " ديك الجن " بمفرداتها وإيحاءاتها جمالاً كسا به معاني تلك الألفاظ، لغة بكائية رثائية اعتذاريه تَشفُّ عمَّا تحتها من أبكار المعاني المنتقاة من غير تَكلُف أو شَطَط، أو تَمحُلٍ في إيراد الصّور.

ولأنّ شاعرنا انفَرد بغرض واحد فنبغ فيه، حتى اشتهر به – لأنَّه مَن أَكثَر من شيءٍ عُرف به –فقد كان لأسلوب " ديك الجن " في غرض الرثاء طريق أَوحَدي، بألفاظ يشوبها الشّجا والشَّجن، تتهدج أنغامها، وتتحشرج عند الخروج أصواتها، فليس فيها ما يُعاب عند الخطاب، وقد ألْـــمَح بعض النُّقاد إلى ما تتميز به قصيدة الرِّثاء من جميل البناء، وقد عاب ابن رشيق قصيدة أبي الطيب المتنبي في رثاء أم سيف الدولة، عندما جاء بلفظة (مُسْبَطرٌّ) في غير موضعها، إذ إنّ "لفظة الاسْبِطْرَارِ في مراثي النِّساء من الخذلان الصَّفيق الرّقيق "[1]، فالذي يقال عن لغة الشاعر، أنها لغة مشبعة بالمعاناة، مليئة بالعثرات، لذا لجأ الشاعر إلى إفراز لغة جديدة تتناسب مع واقعية

[1] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1988م، ج 2، ص 819.

الحدث، مما جعل معجمه الشعري يتأثر إلى حدٍّ كبير " بنوعية التجربة التي يعبر عنها الشاعر، أو لنقل بنوعية رؤيته"[1].

2 – جمالية العاطفة:تتسم عاطفة " ديك الجن " باحتراق الجَوى، واكتِوَاء الفؤاد، وتِذرَاف الدُّموع، وتُصاعد الآهات والزَّفرات، وتشعر وأنت تقرأ أبياته الشعرية بأنّك حيالَ مجموعة نفوس تتلظى بنار العذاب لا نفساً واحدة، و مشاعر من الحزن تَشْتَجِر فيما بين تلك الحروف والكلمات، فـــ" ديك الجن " لم يكن يَكتُبُ كلماتٍ، بل كان يَصُوغُ صورةَ قَلبه المُعَنَّ الذي أذابه الحزن وعذبته تلك المآسي، ففي نفسه من الفجوات العاطفية ما كان سبباً في تشظي أعماق الهوة إلى (الأنا) المحطمة يقول: (صموئيل كلوريدج samuelcoleridge ت 1834م)"ومن المحقق أنّ هذا النشاط يكون مدفوعاً بضغط جهاز أشد اتساعاً هو جهاز النحن ...واندفاعه إلى إعادة هذه الصلة على أسس جديدة، تبدو فيها آثار تجربته عن طريق الإطار، ومن هنا كان العمل الفني فردياً واجتماعياً في وقت واحد "[2].

فهو الشعر الذي ملاحظُ فيه شدة المعاناة، و جيشان العواطف، وصدق التجربة، بعيداً عن التستر والمداجاة، أو التكتم والمراوغة، كل ذلك بشفافية صادقة، واعتراف قلب وبوح نفس، بشكل عفويٍّ تلقائيٍّ، كما تفوح الزّهرة الأَرِجَة بعطرها، وكما يغنِي الطَّائر الغِرّيد على أفنان الشَّجر[3]، فالصورة هي أساساً بنتُ العاطفة،" فهي التي تنتقي ألوانَ الصّورِ، فتركِّز الأصباغَ أو تمزج الألوان "[4].

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر المعاصر في اليمن،(الرؤيا و الفن)، معهد البحوث و الدراسات العربية، القاهرة، (د ، ط)، 1972م، ص 241.

[2] – كولريدج صموائيل تايلور، النظرية الرومانتكية في الشعر، ترجمة : عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، (د . ط)،(د . ت)، ص 447.

[3] – ينظر: ناصيف أمبل، أروع ما قيل في الوجدانيات، دار الجيل، ط 1، 1416 هـــ ، 1966م، ص 13.

[4] – علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة،ط 2، 1996م، ص 26.

تحتلُ العاطفة في شعر الشاعر الشَّامي " ديك الجن " الصَّدر البارز فكل بيت من قصائده إلا وهو نار تتأجج، وعاطفة تتوهج، ووجدان ملتهب بالحسرة والنَّدم، أي وجود ترابط أساسي بين خلق تلك الصورة الجمالية و حال تأججها العاطفي في نفس الشاعر،وهي الطريقة الأساسية لتحويل المشاعر إلى كلمات، وهي العملية التي يمكن بوساطتها إقامة العلاقات الداخلية الخاصة بالشعر، فتنام وهج تلك العاطفة مع ارتباطها مع بعض أجزاءها وفق فكرة الشاعر وتجربته النفسية التي أصبحت عنواناً لتلك المأساة الموغلة في الحزن؛فشعره عبارة عن تدفق عاطفي من الأحاسيس جعل من رثائياته في أهل البيت بمثابة أنغام حزينة تثير كوامن النفس وتبعث على الحزن و سكب الدموع.

وهناك أمثلة شعرية تعُج بالعاطفة والوجدان في شعر " ديك الجن " منها على سبيل المثال قصيدته الشَّجية التي يُذّكِرُ فيها بخصال آل البيت الكرام و عظيم مناقبهم إذ نراه يقول: [من البسيط]

- **ما أنتِ منِّي و لا رَبْعاكِ لي وَطَرُ *** الهَمُّ أملكُ بي و الشــوقُ و الفِـــكَرُ.**
- **وراعَها أنَّ دَمعاً فاضَ مُنتَثِـــراً *** لا أو تَرى كَبِـــدي لِلحُـــزنِ تَنتَثِرُ.**
- **أينَ الحُسَينُ و قَتْلى من بَني حَسَنٍ *** و جَعفَرٍ و عَقيـــــــــلٍ غَالَهُم غَمِرُ.**
- **قَتلى يَحنُّ إليها البَيتُ و الحَجَــرُ *** شوقاً، و تَبكيهُمُ الآياتُ و السُّـــوَرُ.**
- **مَاتَ الحُسَينُ بأيـــدٍ في مغائظها *** طولٌ عليه و في إشْفـــــــاقِها قِصَرُ.**
- **لا دَرَّ دَرُّ الأعَادي عندَمَا وَتَرُوا *** و دَرَّ دَرُّكِ ما تَحْـــــــــوينَ يا حُفَرُ.**
- **لَّما رَأوا طُرُقاتِ الصَّــبرِ مُعرِضَةً *** إلى لِقاءٍ و لُقيَـــــــــا رَحمَةٍ صَبَرُوا.**
- **قالوا لأنفُسِهم : يا حبَّــذا نَهَلٌ *** مُحَمَّدٌ و عَليٌّ بَعـــــــــدَهُ صَدَرُ.**
- **ردوا هنيئاً مريئاً آل فاطمـــةٍ *** حَوضَ الرَّدَى فارتَضوا بِالقَتلِ و اصطَبِروا.**
- **أبكيكُمُ يا بَني التَّقوى و أُعولُكُم *** و اشْرَبُ الصَّبــرَ و هو الصَّابُ و الصَّبرُ.**
- **أبكيكُمُ يا بَني بنْتِ الرَّسُولِ و لا *** عَفَتْ مَحَلَّكُـــــــــمُ الأنْواءُ و المَطرُ.**

وهي قصيدة تتدفق سيلاً عاطفياً، وتَتَبوّغُ جراحاتها النَّاغرة دماً ودمعاً، وتثور أحاسيسها الثائرة إلهاماً وفنّاً، يندب فيها الشاعر أهل بيت النبي (صلى الله عليه وسلم) والقصيدة يتخللها بكاء وعويل، فبكاء عاطفة الشاعر لا يتوقف، فهي تتخذ من عاطفة البكاء مرتكزاً رئيساً لها– وهذا تقليدٌ عقدي عند شعراء الشيعة –وذلك بدءاً من مطلعها الذي يقضي بأنّ الدَّمع السَّرِب قد فاض حتى انشعب، فملك عليه كل مشاعره، حتى آضت عاطفته الرؤوم إلى عاطفة متأججة تحرق بلظاها كل من جسَّ مواطنها الحساسة، وفي اختيار الشاعر لبعض الألفاظ المناسبة للمشهد الجنائزي البّاكي الشَّجي، تتضح عاطفة الشاعر بشكل جَلِي، فكل نصٍ رثائي إلا و تلعب فيه المشاعر العاطفية دوراً مهماً في رسم عقيدة الشاعر وأيديولوجـــيته(فكراً و عقيدةً).

وقد لاحظ طلعت أبو العزم أنّ معظم قصائد الحب (الوجداني) لدى شعراء الموت، تشي بفقدان العمر، وانقضاء الشباب، إذ " يعاني الشاعر من فراغ نفسي و خواء عاطفي، وظمأ وجداني، وحينئذ يفكر في الموت وينشده، ويراه مخلصاً ومنقذاً له من معاناة هذا الفراغ والخواء والظمأ "[1]، فظاهرة الغياب المجسدة لدى الشاعر في جلِّ قصائد الرثاء نراها تتكرر باستمرار ودون توقف، فعاطفة آل البيت هي الحبُ الذي كان يجدِّدُ بها الشاعر عاطفته مرةً بعد أخرى،(فالحسين بالنسبة للشيعة مصباح هدى وسفينة نجاة، وإمام خير ويمن، وعز وفخر، وبحر علم وذخر) فالعاطفة تراها محملة بمجموعة مشاعر من حبٍ، وعذابٍ، وبكاءٍ، وقلقٍ، واضطرابٍ، وحزنٍ، وشكوى، وتوسل...وغيرها من الدَّفقات الشُّعورية، والهِبَات الشِّعرية.

لذا امتزجت عاطفة الشاعر بعاطفة حب الحبيبة ويتمثل في غياب المحبوبة، إذ " يأخذ بعداً أكثر عمقاً واستمراراً في إحساس الشاعر؛ لأنه ذو فاعلية نفسية ومادية حسية، يظل الشاعر يتطلّع إلى تحقيقها، ويحسّ بالنقص والحرمان بسبب غياب الذات المحبوب، ولهذا اتسمت تجربة الغياب في وجدان الشاعر وتعبيره بسمة الموت "[2]، فالانفعال هو الوجدان الثائر الذي يهز النفس ويثيرها،

[1] – طلعت أبو العزم، الرؤية الرومنسية للمصير الإنساني لدى الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية،(د، ط)، (د، ت)، ص 177.

[2] – محمد حسن الزير، الحياة و الموت في الشعر الأموي، دار أمية للنشر و التوزيع، الرياض، ط1، 1989م، ص 345.

والعاطفة الشعرية التي نتحسسها من بين ثنايا الأبيات هي مجموعة من الانفعالات تتجمع حول معنى شيء من الأشياء، كما أنّ الوجدان الحي هو أهم عنصر من عناصر الذّوق الذي يستمد الشاعرُ صوره الفنية منه، فتكأة العمل الفني أساسها الذوق الجمالي؛ ولهذا كان تهذيب الوجدان، وتنمية عاطفة محبة الجمال من خير الوسائل والأدوات التي يتَوسّلُ بها المبدع إلى خَلْق جو الإبداع وتثوير مكنون الذَّائقة الفنية، وربما كانت العاطفة أهم عناصر وأوسعها سلطانا في تكوينه ومظاهره وأحكامه[1]، وهناك مجموعة عناصر ومقوّمات قام عليها شعر " ديك الجن " منها : أ– **الصَّدق**: لأنه كان صادراً من نفسٍ مؤمنة بما تقول، موجهة إلى أخص الناس نبلاً و شرفاً، فهو لم يمدح الحكام و لم يقم بالدخول عليهم.

ب–**الذاتية** :يتفرد "ديك الجن " في عصره بالذاتية في شعره، كشعر الرثاء الذي تحسّ فيه بصورة الشاعر وبأنفاسه المؤلمة التي يتهدج لها وجدان، فيشعرك في بادئ الأمر بمصابه هو، وكيف استقبل أرزاءه، وكم ناضل في سبيل تكبُّدها، و عندها تكون حيال نائحةٍ ثكْلَى قد أضنَاها الحُزن، فأشعاره الرَّثائية تتميز بالفَرادة والتَّفرد، فـــ"ديك الجن " قد بـــزَّ أقرانه في ميدان الرثاء الشِّعري البُكائي ، حتى عدَّ فيه نسيج وحده، ووحيد فنه.

3 – جمالية الخيال (imagination):إنّ الخيال في بعده اللُّغوي (المعجمي) يقوم على معنى الشخص والطَّيف، إذ هو عبارة عن خشبة تطرح عليها ثيابٌ سودٌ تُنْصَبُ للطَّير والبَهائم كي تظنُّه إنساناً (الفزَّاعة) ويقال: تَخيَّلتُهُ فتَخَيَّلَ لي نظير قولنا: تصورْته فتَصوَّر لي. والمَخِيْلَة: أيضاً هي السَّحابة الماطرة تخالها ماطرة لرعدها و برقها و أَخَال عليه الشَّيء: اشْتَبَه و أُشْكِل، وخُيّل إليه أنّه دابّة فإذا هو إنسان، ونقول لاحَ الخيالُ في المرآة[2]، ويضيف الأزهري في تهذيب اللُّغة قوله " الخَيال

[1] – ينظر: منصور عبد الرحمن، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، كلية التربية، جامعة عين شمس،(د ، ط)، 1977م، ص 145.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، تح: أمين محمد عبد الوهاب و محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1419 هـــ ـــ 1999م، (خيل)، ج4، ص 264، الجوهري، الصحاح، تاج اللغة و صحاح العربية، تح:أحمدعبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط4، 1990م، مادة: (خيل)، ج4، ص 1691.

لكل شيء تراه كالظِّل، وكذلك خَيال الإنسان في المِرآة، وخَياله في المنام صورة تِمثَاله، وربما مرَّ بك الشيء شبه الظّل فهو خَيال، يُقال: تخَيَّل لي خَيالُه "[1]، قالتعالى **{ قَال بَل ألقُوا فإذا حِبَالُهم و عَصيُّهُم يُخَيَّل إليه من سِحرِهم أنَّها تَسْعَى }**[2]، .بمعنى : يُشَبَّه إليه. ويرد الخيال بمعاني كثيرة منها: الظن، والتشبه، والطيف، والوهم، والظلّ، مما يشي بدلالات كثيرة.

أما الخيال في الاصطلاح فـــ " هو القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحسّ "[3]، وهو أحد تعريفات " أرسطو " وقد امتاح منه بعض الفلاسفة العرب كابن سينا، إذ يحاول الخيال استمداد ما غاب عنه بقوة الحسّ وهذه المدركات هي من تحدد فاعلية الخيال بصورة آلية استرجاعية، يُساعد عليها جديَّة التَّصور conception ويكون هذا مرهون بوجود الخيال و الإحساس معاً.

وارتبط التخييل عند " أرسطو " بالأقاويل الشعرية الكاذبة خلافاً لضروب الأقاويل الأخرى[4]، وينتهي" بوتشر Butcher " الذي وعى جيداً نظرية المحاكاة الأرسطية على أنها تعبير عن وقع العالم على مخيلة الفنان، غير أنّ " موراي بونديMurray Bundy " أشار في كتابه (نظرية الخيال في الفكر الوسيط)بأنّ لدى أرسطو آراء تتعلق بوظائف ملكة التخيّل في الشعر والفن الجميل بعامة، ويذهب معللاً إغفال أرسطو لمصطلح التخيّل في كتابه (فن الشعر)[5].

إنّ أي عمل أدبي أو إبداعي أساسه خيال المبدع، فالشاعر يستعين بالخيال لأنّ الحقيقة المجرّدة لا تكفيه للتعبير عن مكنوناته، كما أنّ الخيال يستطيع أن يترجم الصور إلى عواطف ومشاعر وأحاسيس. لذا " يُستخدم مفهوم الخيال في المصطلح النّقدي المعاصر للدلالة على القدرة

[1] – الأزهري، تهذيب اللغة، تح : جماعة من المحققين، الدار المصرية التأليف و الترجمة، القاهرة، مادة (خال)

[2] – سورة طه، الآية : 66.

[3] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 13.

[4] – أرسطو، فن الشعر، ص 177.

[5] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، دار الثقافة، 1974م، ص 23.

بين الصور، وتحقيق الانسجام بين عناصر النّص الأدبي "[1]، والخيال هو تلك المَلَكَة التي تُمكِن المبدع من خلق شيء جمالي يروق للعين و النفس معاً، (وليس الخيال في جوهره إلا إدراكنا الوجداني للحقيقة الخارجية)، وهذا يعني أنّ الشّعر الذي يهتم بتصوير المشاهد الخارجية القمينة بالاهتمام، كما يجمع بين الأشكال في طرافة عجيبة مع خلوه من الناحية النفسية الوجدانية، وهذا لا يعني أن الجانب النفسي لا يؤثر في العملية الإبداعية للمبدع، بل لا غنى له عن تلك الموهبة، بل هو في حاجة إليها حاجةً شديدة.

ويشير معظم النُّقاد و الدّارسين وحتى الشعراء إلى علاقة الصورة بالخيال والذي يتجلى في القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن الحس، فالصورة وثيقة الاتصال بالخيال، فقد قرر عبد القاهر أنّ الخيال المعتمد على التصوير الحسي أقرب إلى النفوس وأسرع في إظهار المعنى للعقول [2]، تتداخل معه لتكون مشحونةً بالتّصوير، فمصادر الصُّورة الشّعرية بما تحمله من جماليات، كان " أبرزها الخيال وواقع بنوعيه الحسّي والذّهني، وما يتعلق بهما من مؤثرات تتجانس في الصورة وتمتزج امتزاجاً جدلياً... والأساس الأخر أنّ هذه التأثيرات تتجلى في طرائق صياغة الصورة وبراعة الشاعر في انتقاء موضوعه و إضفاء فنية مفردة عليه وتقديمه على نحو خاص يتّحد فيه الشّكل و المضمون "[3]، لذا فإنَّ أي مفهوم للصورة الشعرية إلا وينضوي إجرائياً على أساس المفهوم العام للخيال، فالخيال هو أصل كل عملية أدبية.

ونستطيع القول بأنّ الشاعر وهو مبتكر للغته، " فهو يُعمل فكره بما يحيط به من ثقافات لامسها أو خَبراتٍ عايشَها، فيُصهرُ ذلك في بوتَقَةٍ خَاصةٍ فينتج لنا عملاً فنيّاً متّحد الأجزاء منسجماً، فيه هزةٌ للقلب و مُتعةٌ للنّفس "[4]، وهو عند شوقي ضيف المَّلَكَة التي يستطيع بها الأدباء

[1] – جابر عصفور،الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، دار الثقافة، القاهرة، 1974م، ص 17.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، إسطنبول، ط2، 1954م، ص 102.

[3] – بشرى موسى الصالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص 28.

[4] – الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكتاني، إربد، ط1، 1995م، ص 269.

أن يؤلفوا بها صورهم[1]، تلك الصُّور الحُبْلَى بالجمال، المفعمة بالخيال، لأنّ الشعر ما هو إلا كلام متخيل موزون كما قال حازم القرطاجني، فهو جوهر الشعر ومادة صياغته، فهو لبُّ الفن التصويري، إذ يَهَبُ الشعر" تلك الروح الخرافية وروح الأساطير التي تُطل من عالم غريب، ويبعث في النفس ضروباً من التطلع والتشوق والارتياح والإثارة، ويعطي القدرة للشعر كي يبعث في النفس الراحة من عناء الحياة المادية، أو يكشف لها طريق الهروب، بل فيه شفاء لبعض أدواء التّوتر الذهني "[2].

وقد اهتدى ابن رشيق إلى جدوى حتمية الخيال في الكلام، وضرورة توفره في صناعة الشعر الفنية حتى يكون الشاعر شاعر " فيُسمّى الشّاعر شاعراً لأنه شَعَرَ بما لا يَشْعُر به غيرُه، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استطراف لفظة وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو تقصي مما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشّاعر مجازاً لا حقيقةً و لم يكن له إلا فضل الوزن "[3]، كما ذهبَ قدامة بن جعفر(ت 337 هـــ)، للذي ذهب إليه ابن رشيق، إذ لا تقاسُ براعة الشاعر " بنبل الفكر أو صدق المضمون بل بما يحتويه من صنعه، لأنه إنما يُحكم عليه بصورته، كما أنَّ النَّجار لا يُعاب صنعه برداءة الخشب في ذاته، بل بصناعته فيه "[4]، وهنا تتضح كمال مُخيَّلة الشّاعر عند قدامة وذلك في انبعاث تلك الطاقة الخلّاقة التي تُعينه على تشكيل جمالية الصورة.

وعليه فإنّ الخيال عنصر من عناصر تكوين الصُّورة الشّعرية، كما له دخل كبير في تمخض العاطفة ولملمة أجزاء الصورة من عالمها البعيد، والقدرة على الربط بينهما، " فالصورة في أساس تكوينها شعور وجداني غامض بغير شكل، بغير ملامح تناوله الخيال المؤلف أو الخيال المركب

[1] – ينظر: شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط7، (د ، ت)، ص 167.

[2] – محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي إلى نهاية القرن الرابع الهجري، دار المعارف، مصر، ط 1، 1964م، ص 41.

[3] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج2 ، ص 96.

[4] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 11.

فحدده وأعطاه شكله أي حوله إلى صورة تجسده "[1]، فخيالات " ديك الجن " هي خيالات مجنحة مثيرة بأطيافها، تجعل الشاعر لا يتوقف عن الوصف.

المبحث الثاني:الأثر النَّفسي في شخصية ديك الجن الحمصي

بواعثُ الصُّورة الشّعرية ودلالاتها النَّفسية:أكد علماء النَّفس على الأثر النَّفسي في العمل الفنيِّ فالصَّدق الفني المعنيُّ هنا "هو الصَّدق في إحساس صاحب الكلام ومشاعره"[2]،و عرَّفه العقّاد "بأنَّه القدرة على النَّفاذ إلى جوهر الموضوع و الإحاطة بأصوله و مقوماته "[3]، إذ فلابد من معرفة الحالة النَّفسية التي كان الشاعر واقعاً تحت تأثيرها حين أنشأ شعره، لأنّ الظرف الذي يُقال فيه الشعر ويبوح فيه القلب بعواطفه ويمجها بعذاباته هي من تصنع تلك اللحظة الفارقة و تحيلها إلى مشهد مأساوي (تراجيدي) و"المتأمل لأشعار العرب ولاسيما في عصوره الأولى يجده مليئاً بالعواطف زاخر بالأماني، وتصوير أحوال النفس في رضاها وسخطها وانقباضها وانبساطها، ويخطئ من يذهب إلى أنّ تقصير النقاد في دراسة العواطف والأماني كان منشؤه تقصير الشعراء أنفسهم في تصوير تلك العواطف...فإنّ العواطف أصل الشعر العربي، وهي الباعث عليه"[4]، فتأثيرات النفس وتجهمها على العقل والفكر يُصيّر الأثر العاطفي أكثر انفعالاً وأقوى وضوحاً على الأثر الإبداعي، فمتى أخلص الكاتب و الشاعر فيما يقول كان أثره أقوى في النفس، و أدعى إلى الإعجاب، وكان جمال القول أظهر، وكانت البلاغة أصح وأبين[5]، فالصورة العاطفية بتعقيداتها عندهم هي" تلك التي تُقدِّمُ عُقدةً فكرية أو عاطفية في برهة من الزمن، وقد تعين في علم الجمال أن تكون الصورة

---

[1] – فاطمة عيسى جاسم، الصورة الفنية في مجموعة(أحد عشر كوكبا) محمود درويش، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 394، سنة 2004، ص 34.

[2] – عبد الرحمن بن حسن حبنكة الميداني الدمشقي، البلاغة العربية، دار الشامية، بيروت، ط1، 1416 هـ ، 1996م، ج 2/ 172.

[3] – ينظر: عبد الحي دياب، العقاد ناقداً، الدار القومية للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، 1385 هـ ، 1966م، ص 368 ، 378.

[4] – بدوي طبانة، قدامة بن جعفر و النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1389هـ ـ 1969م، ص 438.

[5] – المرجع نفسه، ص 438.

تمثيلاً لطبيعة وهمية لقيام الجمال على منتهيات العالم الحقيقي، وتعني الصورة في علم النفس، إعادة إنتاج عقلية، لتجربة عاطفية أو إدراكية غابرة ليست بالضرورة بصرية، فهي متمكنة في اللاوعي، حاضرة دوماً على الخروج إلى العالم الخارجي وتفرض نفسها لأجل ذلك لتجد شيئاً من الراحة النفسية"[1].

ولعل أنجع طريقة تعين على تفسير الحالات النفسية المتأزمة هي تلك اللُّغة الشعرية التي ينفذ بها الشاعر إلى الأعماق لِيسْبِر بها أغوار تلك المشاعر الغافية، فيُحرك ساكنها و يُهيِّج خَامدها؛ لـــمَّا يصل الشاعر في معاناته حدّ الأزمة، فيقع أسير تفجرات أدبيَّة تتصاعد حدتها وتخفت كما يقول أسعد يوسف ميخائيل، وهنا تأتي وظيفة الشاعر الشعرية لإبراز قدرته على تفسير الأشياء والأحداث بطريقته الخاصة، والتي لا يقدر عليها غير الشعراء، بوساطة الصورة الشعرية و فيها يودع الشاعر " انفعال الداخل أمام الخارج، مما يخول لنا حق تصورها خزاناً صغيراً يحتقب كلاً من التصورات الذهنية و النفسية المتخارجة، أي رؤية الداخل للخارج من جهة، استجابته لهذا الخارج من جهة أخرى"[2]، "ومن هنا فإنّ قدرة الشاعر الفنية تعمل على خلق الحالات النفسية وتعيد للكلمات شعلتها التي خمدت "[3].

وفي نصوص " ديك الجن " الرثائية ـــ لاسيما ـــ مراثيه في حبيبته " ورد " والتي يتعالى فيها صوت العَاذل على العَاذر حيث اختطَّ الشاعر لنفسه منهجاً خاصاً ليستعيض به بعض ما فقده منها، من ذلك ما عُرف بالمرثاة الغزلية (الغزل و الرثاء) إذ كيف يستقيم عقلاً أن يجمع الشّاعر والمحب و القاتل بين فعل القتل والحب في آنٍ واحد، وأنَّى يجتمع (الغزل و الرثاء) في إحساس شاعر؟! و قد اجتمعت فيه هذه الثّلاث اجتماع جوار لا اجتماع نفار، وهي من غريب

[1] – ابتسام دهينة، الصورة الشعرية و جمالياتها في شعر أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي، رسالة دكتوراه، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2012 ــ 2013م، ص 15.

[2] – يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، الجزائر، ط2، 1980م، ص 298.

[3] – السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية، دار النهضة، بيروت، (د ، ط)، 1984م، ص 390 ، 391.

المواضعات في عالم الشّعر، التي لم يعرفها و يألفها تاريخ الأدب، والتي تعدُّ خرقاً في عالم الشّعر، وفنّاً جديداً لم يُطرَق من قبل؛ و بياناً لعلاقة الفن بالفنان حال ممارسته لفنه تحت وطأة صدمة ما، يذهبُ عالم الجمال الفرنسي (شارل لالو ت 1953م) وقد حصر وجوه احتمال هذا التَّماس بين الفن و صاحبه في خمسة ضروب من العلاقات دعاها بالعُقَد النّفسية الفنية ودورها وأثرها على عمل الفنان وحياته متجاوزاً بها بعض الإشكالات النفسية التي ظلت قابعةً في **أنا النّفس و ميولاتها** و قد قَدَّم " شارل لالو " هذه العُقَد على نسقٍ عجيب، والتي لا يخلو منها أي فنان أو مبدع، فقد تأثر " شارل لالو " ببحوث التحليل النَفسي محاولاً تطبيق بعض أدواتها على المبدع بشكل عام، وقد سمّى هذه العقد على النحو التالي، وهي:

1 – عقدة الهروب 2 – عقدة الصناعة 3 – عقدة الاقتصاد 4 – عقدة التَّداوي بالمِثْل 5 – عقدة الذاتية[1].

وشاعرنا " ديك الجن " قد انضوى تحت ظلالها الخمس متخذاً منها نصيباً غير منقوص، **فعقدة الهروب** عنده تتمثل في تمرد الشاعر على واقعه، والتّبرم من أوضاعه، والتّشكي من أيامه وأرزائه التي ألمت بساحته وأحاطت به من كل جهة حتى ضجر، أما **عقدة الصناعة** فتمثلت في شعره وذاك في حسن إجادته و جمال تشكيله، مع توخي مراعاة الأحوال واقتضاء الأحداث، مع عدم الاهتمام بالواقع. و**عقدة الاقتصاد** فتجسّدت في اقتصار الشّاعر في أن يصور في شعره الأمور المهمة وذات الأولوية والتي تعني له الكثير من رغبات وطموحات فيجأر إلى تحقيقها فيكتفي بتصويرها، أما **عقدة الذاتية** فيكشف فيها الشاعر عن مظاهر الجمال الأنثوي بالإضافة إلى رغائب نفسية تموج بها حياته المتأزمة والتي شكلت في حياته حواراً محورياً يعجُ بالمتناقضات. وكان آخرها **عقدة التّداوي بالمِثْل** فقد تداوى ديك الجن من تلك العِلَل التي سكنت بئر نفسه المظلمة، الغارقة

[1] – عبد الكريم اليافي، الوجه الآخر و الفنان أو العلاقة بين الأثر الفني و حياة الفنان، مقال، مجلة التراث العربي، دمشق، السنة الثامنة، العدد 31، أبريل 1988م، ص 7.

في الأوحال، المثقلة بالآسار والأغلال، المهتمَّة المغتمَّة، فقد سعى إلى مداواتها بعقار الخمرة لعلها تنسيه بعض آلامه أو تحقق له شيئاً من آماله.

وهنا تبرز ثنائية أخرى في شخصية " ديك الجن " بروزاً لافت للنّظر، وهي حالة نفسية واجتماعية أخرى شغلت حيزاً من حياته و تدفقت أشعاراً شاجية، ألا وهي ثنائية (اللّذة و الألم) حيث يتمحور عنصر اللّذة متجسداً في حب ورضا آل البيت الكرام وتجلى ذلك في أقواله وأفعاله.

حيثُ تعدُّ " اللذة مقابل للألم وهما بديهيان، ومن الكيفيات النفسانية فلا يعرفان، بل إنما ينعكس خواصهما دفعاً للالتباس اللّفظي، وقيل اللّذة إدراك ونيل لما هو عند المدرك، كمال وخير، ومن هو كذلك، والألم إدراك ونيل لما هو عند المدرك آفة وشر، من حيث هو كذلك، والمراد بالإدراك العلم وبالنيل تحقق الكمال لمن يلتذّ، فإنّ التكيّف بالشيء لا يوجب الألم واللّذة من غير إدراك فلا ألم ولا لذة للجماد بما يناله من الكمال و الآفة، وإدراك الشَّيء من غير النّيل لا يؤلم ولا يوجب لذةً كتصور الحلاوة والمرارة. فاللّذة والألم لا يتحققان بدون الإدراك والنّيل"[1].

وقد رمَى الدَّهر " ديك الجن " بأرزاء كثيرة، وضيَّق عليه، حتى ضاق عيشه وأتلف ماله، ومات أهله وولده، وجفاه النّاس لسوء فعلته ومجونه وعربدته،وبسببها كان كثير التّضجر والتّململُ، فكانت حياته سلسلة حلقات فواجع لا تنتهي، فمن ألم رزيئة آل البيت الكرام، وألم زوجته المغدورة، وألم فراق الولد،إلى ألم فراق الأحبة والأصحاب، وكلها آلام أعان الدَّهرُ على وصل بعضها ببعض، وعليه فقد جاء شعره مُنوّعاً بحسب معاناته، وآلامه، و" لأنّ النّفس تصنع الأدب "[2]، وتُسَاعد على خَلْق أجواء الجمال بلا تعب.

يقول في ذلك : [من الخفيف]

[1] – التهانوي،(محمد بن علي ابن القاضي محمد حامد بن محمد صابر الفاروق الحنفي 1158 هـ)، موسوعة كشاف اصطلحات الفنون و العلوم، تح: رفيق العجم و علي دحروج، ط1، 1996م، ج 2، ص 1403.

[2] – زياد محمود مقدادي، المقدمة الطللية عند النقاد المحدثين، عالم الكتب الحديثة للنشر و التوزيع، أمانة عمان الكبرى، الأردن، (د ، ط)، 2010م، ص 84.

يَرْقُدُ النَّاس آمِنينَ و رَيْبُ الدَّهرِ يَرعاهُمُ بِمُقلَةِ لِصٍّ.

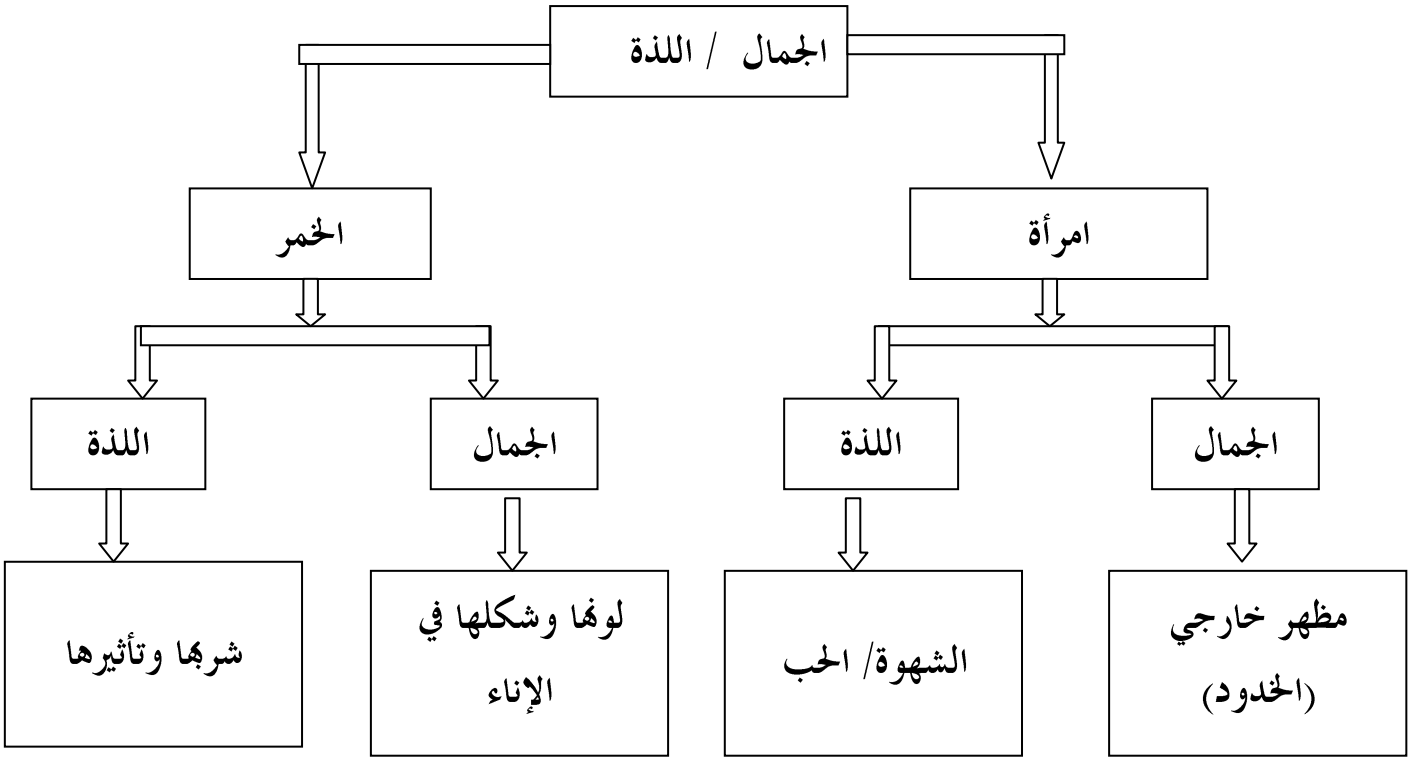
يقول مذكراً بمدلهمَّات الدَّهر و نوازله بالنَّاس: [من السريع]

هي اللَّيالي لها دُولـــــــةٌ * وَوَحشَةٌ من بَعدِ إينَاسِ.**

بَيْنا أنَافَت و عَلَتْ بالفَتى * إذ قيل حَطَّتْهُ على الرّاسِ.**

وقد فعل الدَّهر فعله فيه، بحوادثه، ممَّا أرغمه على التَّدرع بسلوى الأحزان والاسترجاع على نوائب الزّمان.

ولقد قمنا بوضع هذه الخطاطة التوضيحية حتى نبين وجه الموافقة أو المفارقة بينما ما يحمله كل من الجمال واللذة معا، وما يتولّد عن المرأة والخمرة اللّتان تمثلان أصل مادة الجمال واللذة في مخيال الشاعر ديك الجن.



قوله من: [من الخفيف]

إنَّ رَيْبَ الزَّمانِ طَالَ انتِكاثُه * كَمْ رَمَتْني بِحَادِثٍ أَحْداثُه.**

ويطلق الشاعر نفثاته الحارقة تعبيراً عن الألم في صورة ذهنية جميلة الوصف، شديدة العصف، و يتخير ألفاظه على أنها تثير في نفسه بعض ذكرياته ومشاعره.

فمثلاً في قوله :[من الطويل]

- و لِي كَبِدٌ حَرَّى و نَفْسُ كَأَنَّها * بِكَفِّ عدوٍّ مَا يريدُ سَراحَها.**

-كأنّ على قَلبِي قَطاةً تَذكَّرتْ * علَى ظَمإٍ ورْداً فهزَّتْ جَناحَها.**

فخفقان قلبه المولّه كجناح الطائر المرفرف، وكبدُه المكلُومة والتي شبَّهها بالأسير العَاني الذي أسرها حب (وردٍ) حتى ما يستطيع الفَّكاك من أسرها، وكأنّ قلبه مثل تلك القطاة التي أصابها من لافح الظمأ، فلم تشعر بأنها كذلك حتى بلغ منها الظمأ مبلغه، وهذا هو حاله مع حبيبته (ورد) فإنّ حبَّها قد غطى على جوارحه حتى صار كذاك الصَّادي الذي يَنشُدُ الرَّيَّ لقلبِه فلا يجده.

الاغتراب النّفسي في حياةِ ديك الجن الحمصي: من المعلوم ضرورةً أنّ الإنسان مَألوفٌ يُؤلَف، ولا خَير فيمَن لا يَألَفْ ولا يُؤلَف، لذا فإنّ النَّفس بطبعها نّــزّاعةٌ إلى الاجتماع تَواقةٌ إلى المعاشرة و المجاورة، إذ لا رغبةَ لها في حبِّ العُزلة والانفراد، فمن آثر منهم الوَحْدَة ظهرت عليه أمَارات القلق والاضطراب وصارت نفسه تتَقلّب في مضطربٍ قلق من الأمراض النّفسية، والعُقَد الذهنية التي كان سببها عوامل شتّ، كالعامل الاجتماعي، والاقتصادي، والبيئي، والزّمكاني، والدِّيني، والعاطفي، والنَّفسي؛ وكلها عوامل أنتجتها الظروف والأحداث، مع مختلف الملابسات التي لامست حياته من بعيد أو قريب.

وقد تضمن مصطلح الاغتراب في الدّراسات الغربية معاني مختلفة، ودلالات عديدة، كلها تعكس طبيعة النّظر إليه، والرؤيا الفنية له، فتتبع اللفظ في المعاجم العربية تشير إلى أنَّه مشتق من الفعل غَرَبَ يغْربُ، بمعنى غَابَ واختفى وتوارى وتنحى وبَعُدَ عن وطنه، إذا جاء لفظ الاغتراب

في المعاجم العربية بمعنى الغربة عن الوطن، فقد أشار الخليل بن أحمد الفَراهِيدي (ت 170 هـــ) بقوله: " الغربة: الاغتراب عن الوطن، وغرب فلان عنَّا أي تنحى وأغربته وغرَّبته، أي نحيته،والغربة النّوى والبُعد " [1] منها العُزلة، والتخلي، والانتقال، والابتعاد، والتجنب، والانفصال بسياقاته المتباينة: الدينية و النفسية والاجتماعية، وبخاصة معاني " النُزُوح عن الوطن أو البعد والنّوى، أو الانفصال عن الآخرين "[2] ، وفي لسان العرب لابن منظور (ت 711هـــ)[3]، قوله أنّ لفظ (الغرْب) بمعنى الذهاب والتخفي عن النَّاس، وقد ألمح الأصفهاني (ت 356 هـــ) مؤكداً إلى إنَّ " فقد الأحبة في الأوطان غُربةً، فكيف إذا اجتمعت الغُربة وفقد الأحبَّة "[4]، وأيضاً الغربة عن الأهل والأقرباء وربما نتلمس بعض مظاهر الاغتراب النَّفسي التي عانى منها " ديك الجن " طيلة مسيرته الطويلة، والتي ترجمتها عواطفه وأحاسيسه إلى أشعار حزينة باكية، والمتفرس لديوان " ديك الجن " تقع عينُه على مَسْحةٍ من الغربة التي لفَّ بها شعره وختم بها حياته، ولا يبتعد مفهوم الاغتراب في الدِّراسات العربيَّة عن ما هو موجود في الدَّرس الغربي إذ تنضوي تحت مسمَّاه مجموعة عناصر مثل " الانسلاخ عن المجتمع و العزلة أو الانعزال والعَجز عن التلاؤم، والإخفاق في التَّكيف مع الأوضاع السَّائدة في المجتمع، و اللاَّمبالاة، وعدم الشعور بالانتماء، بل وأيضاً انعدام الشعور بمغزى الحياة " [5].

وقد تناول العديدُ من الباحثين والدَّارسين من المختصين وغيرهم موضوع الاغتراب وذلك لالتصاقه ضمنيّاً بمشاعر العاطفة والوَجدَان وأثاره على الفِكر والنَّفس.

[1] – الفراهيدي، الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، بغداد، (د ، ط)، 1982م، ج4، ص 41.

[2] – محمود رجب، الاغتراب، دار المعارف، الإسكندرية، (د ، ط)، 1986م، ج 1، ص 311.

[3] – ابن منظور، لسان العرب، مادة (غرب)،

[4] – أبو الفرج الأصفهاني، أدب الغرباء، نشره صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 1972م، ص 32.

[5] – الشقيرات أحمد، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، دار عمار، عمان، ط1، 1987م، ص 12.

فالتحليل النَّفسي يحاول أن يغوص إلى أعماق أغوار النفس فيَنتَشلَ منها السِّر الذي تقبع فيه، فالنّفس الآدمية في اشتباكها مع هواجسها تبقى أحوالها دوماً مبهمة، ولا نستطيع معرفة ردود أفعالها لأنها غير مفهومة.

ولا بدَّ من الإشارة إلى أنّ غرابة الشاعر العربي " لم تكن غربةً ميتافيزيقية إلى حدّ ما، بل كانت في أكثرها غربةً سياسية واجتماعية، فرضتها مواقف وظروف معينة، رفض الشعراء أن يقفوا منها موقف اللامبالاة ... وحاولوا أن يكونوا في موقع الريادة و المسؤولية والتحدي والمجابهة "[1]، ويقترب مفهوم الاغتراب من فعل الموت، بوصفهما يشتركان في سلب الحياة، وباعتبارهما أيضاً من صميم المأساة، كما يكون الاغتراب عن البشر يكون الاغتراب عن الذات أو الكون.

وتبدو بعض قصائد " ديك الجن " مظهراً اغترابيّاً واضحاً وذلك لبروز معلم الموت في كل قصيدة أو مقطوعة يتناولها الشاعر مما عمَّق الإحساس بالاغتراب عنده، فحتمية الانفصال عن الآخرين والانقطاع عن الحياة مما سبب له العزلة، وفي القصائد الرثائية يشعرنا الشاعر بغربة كبيرة تجاه فقده لمحبوبته " ورد " فهي غربة نفسية لازمته طول حياته حتى حطمت كل شيء جميل في حياته، فقصته تعدُّ اغتراباً حكائياً في براعة الأسلوب وجمالية السِّياق.

من كون الحياة بغير حبيب غُربةً فالخَليّ القلب من نوازع الحب، كالغريب الذي لا يجدُ رفيقاً ولا صديقاً يأنسُ به و يقاسمه أفراحه وأتراحه، فيا لوحشته وقلقِ حياته إن هو تمرّد عليه الزَّمان والمكان، وجفاه الأصحاب والخِلان، وصار بين النّاس **أذلّ مِنْ وتَدْ، وأقْصَى من جُلْمُد.**

استدعاء الشخصيات التّراثية في شعر ديك الجن: لاشك أنّ لكل شاعر أو مبدع قدواته ونماذجه التي يتأسى بها ويستلهم منها إلهاماته، وتكون دافعه على الخَلْق والتّعبير والإبداع، ومنها تتجسد نظرته للحياة وعليه تبنى أفكاره ورؤاه،" فقد أصبح استدعاؤها أمراً يثري النص الشعري،

[1] – مفيد قميحة، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، ص 396.

ويكشف الكثير من المعاني التي يصعبُ الحديث عنها بطريقة مباشرة"[1]، وقد شاع هذا اللّون في أشعار الشّعراء في وقت بعيد، منذ عصر صدر الإسلام وما بعده.

إنّ الأثر الذي تتركه تلك الشّخصيات في شعر شاعرنا الشّامي، والتي عملت على الحفر عميقاً في حياته، مشكلةً لديه عقيدةً وإيماناً تُرجم إلى إلهام شعري ودَفقٍ عاطفي، وقد أعانه على ذلك إيمانه وانتماؤه إلى عترته الطّاهرة التي أمدّته بالعَون والماعُون، وساهمت في تكوين شخصيته وبناء عقيدته حتى أضحى لسان حالهم، وصيقل مقالهم، والمدافع الجريء في بيان مظلوميتهم، فراح شطر شعره في ذكر رزاياهم، وكانت أشدهم رزية يوم السَّقيفة إذ يقول ملمحاً إليها: [من المنسرح]

– من ثمَّ أوصَـــــى بِهِنَبيّكُمُ * نصّاً فأبَدى عَداوَة الكَلِبِ.**

– و من هُناكَ انبَرَى الزَّمانُ لهم * بَعدَ التياطِ بغاربٍ جشبِ.**

– لا تَسْلِقُوني بحدّ ألسُنِـــــكُمْ * ما أرَبُ الظَّالمينَ مِنْ أرَبي.**

– إنَّا إلى الله راجعُـــــونَ علَى * سَهْوِ اللّيالي وَ غَفلَةِ النُّوَبِ.**

– غَدا عليٌّ و رُبَّ مُنْقَــلَبِ * أشأمَ قَدْ عادَ غيرَ مُنْقَلَبِ.**

– يا طُولَ حُزني و لَوعَتي و تَبَاريحي، و يا حَسْرَتي و يا كُرَبي.

– ذلكَ يَومٌ لَمْ ترم جَائِحةٌ * بِمِثلهِ المُصْطفَى و لم تصِبِ.**

[1]– نبيل أبو علي،الفرق بين الأسطورة و الخرافة و التاريخ، مجلة كلية الأدب، جامعة حلوان، العدد الخامس، 1999، ص 201 ــ 202.

ولا يستنكف " ديك الجن " من استحضار أئمته وساداته النُّجُب في كل مرة، وذلك في كل قصيدة يبعث بها كرسالةٍ مجدداً عهده بهم، ومذكراً بأسبقيتهم في الفضل والعلم والخير فيقول[1]:[من المنسرح]

- **يا عَيْنُ في كَربَلا مَقَابرُ قَدْ *** تَرَكْنَ قَلبي مَقَابِرَ الكُرب.**
- **مَقَابِر تَحتَــها مَنابِرُ مِنْ *** عِلْمٍ و حِلْمٍ و مَنْظَرٍ عَجَبِ.**
- **مِن َالبَهاليلِ آل فاطمَةٍ *** أَهلِ المعَالي و السَّادَةِ النُّجُبِ.**

ومن هنا تبرز مدى احتفاء الشاعر الشيعي بمن يراهم معتصمه الباذخ الذي يعصمه من الزيغ والضلال ويعدهم ربيع قلبه، وملاذه المنجي يوم الحساب، لذا نراه دّائم التّوسل والاستشفاع بهم،" وكانت شخصيات التراث، هي هذه الأصوات التي استطاع الشاعر من خلالها أن يعبر عن كل أتراحه و أفراحه "[2].

فنراه كثير الاستدعاء لشخصيات تراثية ودينية تعلق بها قلبه، وفي نفس الوقت تحمل دلالات وثيقة الصلة بحياته ولها علاقة بنفسيته، وهذه الشخصيات التي استند إليها " ديك الجن " في شعره فإنها تمثل له الدعم والقوة، ورمز الخصب والانبعاث، والحق الذي يجب التّمسك به، وعدم الحؤول عنه، فهم بمثابة الملاذ الآمن الذي يرجى به الخلاص من وعثاء الدنيا ونصبها.

ثمَّ إنَّــنا نلفي الكثير من شعراء الشيعة يستلهمون قوتهم ويجددون عقيدتهم بتكرار ذكر آل البيت الكرام في أشعارهم كطقسٍ ديني، ورمز تاريخي؛ وإنّ " ديك الجن " واحد منهم فإنه قد استدعى هذه الشخصيات التراثية ذات البُعد الديني للتعبير عن عقائده أولاً وأفكاره السياسية ثانياً ومن بين الشخصيات التي أثبتت حضورها باستمرار شخصية " الحسين " وشخصية " علي بن أبي

[1] – أحمد مطلوب و عبد الله الجبوري، ديوان ديك الجن الحمصي، دار الثقافة، بغداد، العراق، (د . ط)، 1964م، ص 32 ، 33.

[2] – علي عشري زايد،استدعاء الشخصيات التراثية، طرابلس، ط1، 1978م، ص 7 ، 8.

طالب " وشخصية " فاطمة الزهراء " وهؤلاء هم أصلُ النَّبْعة النبوية إلى جانب ذكر شخص رسول الله (صلى الله عليه و سلم) معدن النبوة، ومَحْتَد العز والفخار، لأنّ الشخصيات المستدعاة غالباً ما يكون لها في الذهن والوجدان إيحاءات دلالية وعاطفية تفرض على من يستدعيها نوعاً من التَّماهي معها، ويعني "استخدامها تعبيرياً لحمل بُعد من أبعاد تجربة الشاعر يعبر من خلالها عن رؤاه "[1].

وقد كان لتوظيف واستدعاء هذه الشخصيات في شعر " ديك الجن " أداةً جمالية تخدم موضوعه الشعري، كما تؤدي وظيفة جمالية تساعد على إثراء الدلالات وتكشف عن الإلحاح أو التأكيد الفكري والعقدي الذي يسعى إليه، فقد ورد هذا الاستدعاء بكثافة في ثماني قصائد،كما انزاح عن معناه الحقيقي ليحمل رؤى رمزية وتيمات دلالية، فقد أخذت هذه الرموز عند شعراء الشيعة عموماً رمز التضحية والفداء من أجل المبدأ (الدِّين) وكذا رمز العدالة و الحق، وجَبْـــرِ كَسْر الضُّعفاء و المظلومين.

أ – **استدعاء علي بن أبي طالب(ض)**: كان للإمام علِّي قصب السَّبق في ديوان " ديك الجن " حيث ذكره (تسع) مرات مادحاً وراثياً و من ذلك يقول:[من المنسرح]

- **غدا عليٌّ و ربَّ مُنقَلَبِ *** أَشْأَمَ قَد عادَ غيرَ مُنقلَبِ.**

ويقول في أخرى:[من البسيط]

- **أنْسى عليّاً و تَفنيدَ الغُواة له *** و في غَدٍ يُعرَفُ الأفَّاكُ و الأشِرُ.**

و [من المتقارب] قوله :

- **دَعُوا ابنَ أبي طَالبٍ للهُدَى *** و نَحْرِ العِدى كيفَما يَفعَلُ.**

و [من المتقارب] قوله :

[1] – عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م، ص 13.

- **ومن كعليٍّ فدى المصْطفَى *** بِنَفْسٍ، و نامَ فَما يَحفِلُ.**

ب – استدعاء الحسين بن علي (ض): كان للحسين (ض) السهم الأوفر في شعر " ديك الجن "فقد راح يبكيه بحرقة وحرارة، وفي تمجيد وقداسة، متخذاً منه الملاذ والمأوى، وراجياً منه النَّوال و القربى، وقد رثاه في قصيدتين شاجيتين يقول فيه راثياً :[من البسيط]

- **أين الحُسَينُ وقَتْلى مِن بَني حَسَنٍ *** وجَعْفرٍ وعَقيـــلٍ غَالهَم غَمِرُ.**
- **مَاتَ الحُسَينُ بأيـــــدٍ في مغائظها *** طولٌ عليه وفي إشْفاقِها قِصَرُ.**

ت– استدعاء فاطمة الزهراء (ض): حظيت السَّيدة فاطمة(رضي الله عنها) بالذكر الجميل في ديوان " ديك الجن " فقد وصفها بسيدة نساء العالمين وبالبتول، فهي منجبة السِّبطين، الحسَنَ والحُسَين، وزوجة عليٍّ أبا الحسنيِّين، يقول فيها:[من المنسرح]

- **من البَهالِيلِ آل فاطمَةٍ *** أهلِ المعالي والسَّادة النُّجُبِ.**

ويقول : [من البسيط]

- **ردوا هنيئاً مريئاً آل فاطمةٍ *** حَوْضَ الرَّدى فارتَضو بالقَتْلِ واصطبَروا.**

ويقول في أخرى :[من الكامل]

- **يا قَبرَ فاطِمَةَ الذَّي ما مِثلُهُ *** قبرٌ بِطيبَةَ طَابَ فيهِ مَبيتا.**

و يقول أيضاً:[من الرجز]

- **ربَّ العُلى بفاطِمِ الزَّهْراء *** ذَاتِ الهُدَى سيَّدة النِّسَاء.**

ونبين في الجدول التالي تراتُبية ومكانة آل البيت الكرام في ديوان الشاعر الشامي ديك الجني الحمصي:

الجدول رقم (02):

الترتيب	عدد المرات	الصفحة

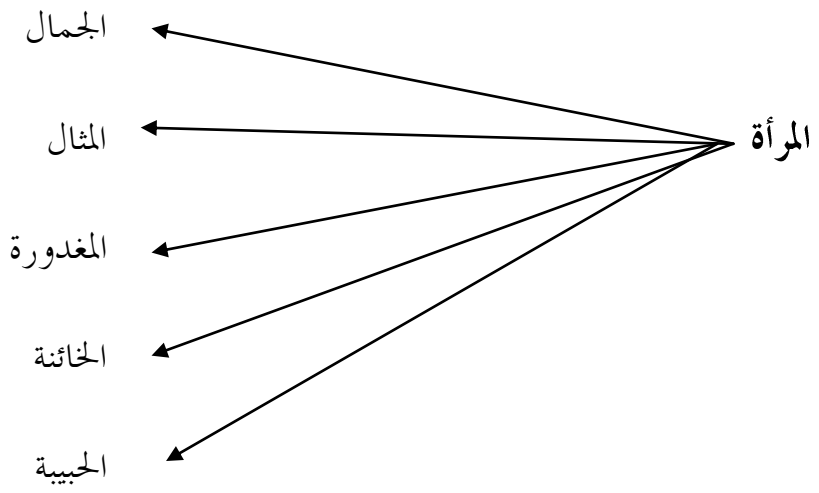
علي بن أبي طالب (ض)	10	ص: 38- 39- 44- 45- 50- 52-52-53-57-58.
فاطمة الزهراء (ض)	05	ص : 32- 42 – 55- 57- 58.
الحسين بن علي (ض)	02	ص : 41- 42.

التّيمَات الكُبرى في شعر ديك الجن الحمصي: (المرأة، الحب، الخمرة، الحزن)

أ – المرأة : احتلّت المرأة في مخيال الأمم السّابقة، – ولنقل منذ بدء البشرية – مكانةً سامقةً وعزةً قعساء،وقد نالت حظوتها في قلوب وقصائد الشعراء، فقد عُنُوا بذكر أوصافها المادية والمعنوية، لأنّ الحديث عنها هو الحديث عن اللذة والمتعة، والأذى والألم، وفي الوقت نفسه هو حديث عن الجمال وغلائله، ولأنّ النفس جُبِلَت على حب الجمال، فقد غدت المرأة هي من تمثل معناه وتجسد جوهره، فصارت المرأة مثالاً ترومه النفوس وتَنــزَعُ إليه طواعيةً، فالشعراء من أكثر الناس تذوقاً للجمال، وأكثرهم معرفةً به، لذا كانت المرأة هي من تحرك القرائح على البُوح، وتبعث النفوس على الكلام، فما من شاعر قال الشعر، إلا وكان باعثه حب امرأة، أو غدرها، ولعل شاعرنا خير من **لَسَع حُبُ الهوى كَبدَه، وتلظّى بنار غدرها قلبُه،** حتى صار مثلاً في الحب، ومضرب المثل في العذاب.

تُمثلُ المرأة في شعر " ديك الجن " لغزاً كبيراً، فهي محور حياته وقطب رحى أعماله، فقد ذهب جلُّ شعره في امرأة كادت أن تؤدي به إلى الجنون، وصنعت من شعره أسطورة تتندَّر بها الشِّفاه، وتلوكها الألسنة في الأفواه، حتى باتت أسطورة من أساطير نهر العاصي، فحضور المرأة المتكرر في أشعاره، ومحاولات رسم ملامح جمالها، متغزلاً وراثياً قد جلاَّها للمتلقي في أبدع

صورة، فقد وظفها في إبداعاته الشعرية بوصفها صورة جميلة زيّن بها شعره، تجسّد ذلك في مجموعة مقطّعات غزلية وأخرى رثائية وأحيانا الاثنين معاً، ليبدع " ديك الجن " في رسم الفاعلية النّفسية لها، لتضحى المرأة لديه رمزاً لتغني آماله وآلامه ويضع فيها كل ما يحس به ويجيش في صدره بوصفها متخيل شعري فاعل لأنها تعطي القدرة للشّعر على البعث والتّجدد وللشّاعر على الاستمرار على قول الشّعر باعتبارها ملهمته الأولى، وصانعة الجمال، لأنّ الإنسان مفتون بالجمال، لذا فإنَّ رؤية " ديك الجن " للمرأة على مستوى التصوير الفني والروحي تنزع نحو تحصيل أسباب الرضا النَّفسي وإلى مصدر الجمال الذي كان يرومه وحتى يشفع له النّدم المشفوع بالدموع، فهي تتموضع في شعره ومخيلته على أنماط متغايرة، وتوضح هذه الخطاطة كلف الشاعر بمحبوبته والتي صورها في شعره بأوصاف عديدة، يبينها الشكل التالي:



وسواء كانت (المرأة)في شعره تمثل تعبيراً عن معاناة حقيقية، **أم هي مجرد رموز يوظفها الشاعر للتعبير عن الحالة النفسية التي انتابته لحظة الحدث**[1]، وهي في ذات الوقت، تبقى الباب الذي يلج منه المبدعون إلى موضوعاتهم، ليخلقوا منها إبداعاتهم.

[1] – ينظر : محمد نجيب البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، دار الكتب المصرية، 1950م، ص 100.

لكنَّ (المرأة) في شعر "ديك الجن " هي المثال، والحبيبة، والخائنة، والبريئة، فقد تعددت معانيها وأوصافها في شعره، بتعدد نفسيته المتأزمة؛ فقد عَذله النّاس على فعلته ورموه بكل صنوف العتَب واللَّوم، حادثةٌ أثَارت شجونه، وأسَالت شؤونه، وفتحت عليه هِبَاتٍ شعرية **كأنها أَعْذَارٌ يَرْحَضُ بها تلك الأثام والأوزَار**، فقد باء " ديك الجن " بسبب فعلته بِسَبَّة الدَّهر وبعَار الأبد.

وقد غَالى " ديك الجن " مغالاة المستهيم بحب المرأة التي قتلها بيده ومَثَّل بهيكلها وجثمانها، ليستَحيل ذاك القتل المشبع بالكراهية إلى حبٍّ مغتلم، وشَبَقٍ عَارم، ترجمته مقطوعاته الشعرية واعتذارياته المتكررة إلى جماليات تصويرية يلوم فيها نفسه على ما اقترفته يداه، واجترحته يمناه منها قوله:[من الخفيف]

- **لَيْتني لَمْ أَكُنْ لِعَطفِكِ نِلْتُ *** وإلى ذَلك الوِصَالِ وَصَلْتُ.**
- **فالذَّي مِنِّي اشْتَمَلْتِ عَليه *** أَلِعارٍ مَا قَد عليهِ اشْتَـــــمَلتُ.**
- **قالَ ذو الجهلِ قد حَلُمْتَ و لا أعْلَمُ أنِّي حَلُمتُ حتَّ جَهِلْتُ.**
- **لائمُ لي بِجَهلِهِ و لماذا *** أنا وَحْدِي أحبَبْـــــــتُ ثُمَّ قَتَلتُ.**
- **سَوْفَ آسى طولَ الحياةِ و أبكيكِ على ما فَعَلْتِ لا ما فَعَلْتُ.**

وهي أبيات تَشي بالكثير من الحزن المُمِّض، فهو يعبر عن ندمه، ويتمنى أن لو لم يكن قد عرفها أو وصلها، ثم يتبع لوم نفسه ويمعنُ في معاتبتها كونها أحبّها ثم قتلها، وهذا منتهى العجب، إذ كيف يستقيم عقلاً أنّ من أحبَّ هو من يقتل، وهذه من المفارقات، ثم يأتي بعد قتلها لها ينظُم الأشعار، ويبكي الدَّموع الغزار، ويتعلَّلُ ببارد الأعَذار ويذرف دموعه السَّخينة على حبيبته التيَّ نَاشَها سهمُ الغَدر بيده لكن ـــ هيهات هيهات ـــ قد سبق السَّيف العَذَل، والبكاء لا يَردُ من قُتِل.

وقال يرثيها في موضع آخر وقد لامه العُذَّال على بكائه وإفراطه في الحزن عليها وكان حاله كحال صيَّاد الطُّيور الذي قيل فيه من مأثور القصص وقد صاد زوجاً من الطَّير وقد كانت عيناه

تدمعان من شدة البَّرد فقال أحدُ الطيور لأخيه وقد رأى الصَّيادَ يبكي من البَّرد، ظنّاً منه أنّه قد رثى لحالهما، فقال له الطائر الآخر: " يا هذا : انظر إلى فعل يديه، ولا تنظر إلى بُكاء عينيه": [من الوافر]

- **أمَّا والله لو عايَنْتَ وَجْدي *** إذا اسْتَعبَرْتُ في الظَّلماء وَحْدي.**
- **و يَعْذِلُني السَّفِيهُ على بُكَائِي *** كأنِّي مُبْتَـــــلىً بِالحُزنِوَحدِي.**
- **يقولُ : قَتَلتَها سَفَهاً و جَهْلاً *** و تَبْكِيـــــها بُكاءً ليس يُجْدِي.**
- **كَصَيَّادِ الطُّيورِ له انتِحـــابٌ *** عَليـــــــها وَ هوَ يَذْبَحُهَا بِحَدِّ.**

كما تبقى المرأة في نظر " ديك الجن " الحبيبة التي سَبَتْ قلبه، وأسرت فؤاده، وجعلته حيَّاً بعظم مَيِّتْ، كما تجسّدت المرأة في حياة " ديك الجن " بمثابة القدوة والأسوة التي تُشكلُ عَصَب الدِّين ومحور العقيدة الشيعية، فَفَاطمَة الزَّهراء هي نَبْعةُ النّسل الشّريف، ومَحْتَدِ الأصل المَنيف، وفيها يقول مفتخراً :[من المنسرح]

- **مِن البَهاليلِ آل فاطمَةٍ *** أهلِ المعَالي و السَّادة النُّجُبِ.**
- ويقول في موضع آخر: [من الكامل]
- **يا قَبرَ فَاطِمَةَ الذَّي ما مِثلُهُ *** قَبرُ بطَيبَةَ طـــابَ فيهِ مَبِيتَا.**
- **إذ فيكَ حَلَّت بِضعةُ الهادي التَّي *** تَجلي مَحاسِن وجهِهَا حُلّيتا.**

ففاطمة هي السَّيدةُ النَّجيبة المنْجبة للنُّجباء، معدن الفضل والخير والوفاء، فبها يستشفع وبها يستمدُ العَونَ من الأوصياء.

ب – الحب : تمظهرالحب في حياة " ديك الجن " بمظهر غريب، فقد نحا فيه منحىً مخالفاً لذاك الذي عهدناه عند كافة الشعراء، من التّغزل بالحبيبة وذكر أوصافها الجسدية وما تتميز به من حسن وجمال، إذ لعب الحب في سيرة حياته لغزاً محيراً، أَهَابَ بالكثير من النُّقاد بأن يقفوا أمام

قصته مشدوهين كونها من القصص القريبة إلى الخيال، المحفوفة بالغرابة والأساطير. لكن لا غرو فللنَّاس في الحب مذاهب، فقد يكون " ديك الجن " قد عبَّر عن حبه بطريقته الخاصة.

فالحب من المعاني الروحية السَّامية التي جُبِلَ عليها البشر، والحب صفة من الصفات التي غرست شجرتها في الأنفس و امتدت جذورها في أعماق القلب، وهو أنواع، وأجمله فيهم، هو حب المرأة فهو الجنس الأكثر شيوعاً في الأدب، وقد أكثر الشعراء و الأدباء ؛ منه، **حتى أضحى طُغرَاءَ شعرهم، وسِيْمَاءَ فخرهم.**

لقد تورَّط في حبَائِل الحبِّ خَلقٌ كثير، وتجرعوا غصص هوانه، والتَّاعوا بجمراته اللاَّذعة حتى أشْفَى بهم على الموت، قال: (الجاحظ) " ونحن نعدُّ من الشعراء خاصةً الإسلاميِّين جماعةً منهم جَمِيل بن مَعْمَر قتله حبُّ بُثَينة، وكُثِّير قتله حبُّ عَزَّة، و عُرْوة قتله حبُّ عَفرَاء، ومجنون بني عامر هيَّمَته ليلى، وقيَس بن ذَريح قتلته لُبْنى، وعبد الله بن عَجْلان قتلته هِنْد، والغمر بن ضِرار قتلته جُمْل "[1]. فكان ديك الجن على سَمْتِ هؤلاء يسير، وبأخلاقهم يتشبه، لكنّه في حبّه أفرط حتى قتل.

تماهى الحبُّ عند " ديك الجن " بتجربته الغزلية التي رثى بها حبيبته المغدورة، في ظل توهج الجسد، وتكالب الأحزان، إذ " شاعت في أشعارهم نغمة عامة من الحزن والشّك، وأقبلوا يعبّرون من خلال التّجربة العاطفية عن شعورهم بالفقد و التّفرد، ويستنبطون ذواتهم، إذ يجدون فيها هذا العالم الداخلي، الذي لا تنفذ إليه أشكال الحياة الخارجيـــة المتقلبة ومظاهرها "[2]، تمتلئ كتب أمثال: كتاب " مصارع العشاق " بصور معاناة لمحبِّين، عبَّرت أشعارهم عن عواطفهم وأحاسيسهم الشّبِقة، وكيف أدارتهم تصاريفه المؤلمة على رحى أقداره، فضلاً عن الأبعاد الإنسانية التي تصورها

[1] – الجاحظ،(أبو عثمان عمرو بن بحر ت 255 هـــ)، رسائل الجاحظ، شرحه و قدم له عبد أ. مهنا، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1988م، ص 70 ، 71.

[2] – عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي و الأموي، دار النهضة العربية، بيروت،(د ، ط)، 1987م، ص 105.

هذه الأشعار[1]، وكتاب" ديوان الصبابة "لأحمد بن أبي حجة المغربي (ت 776 هـــ)، وكتاب " روضة المحبين ونزهة المشتاقين لابن القيم الجوزية (ت 751 هـــ) ... و غيرها.

فقد عاين الشاعر تجربة الحب بنوعيها، **فالحب الأوَّل**: هو ذاك الحب الذي ملك عليه عقله و لامس شغاف قلبه، وقد تمثل في حب امرأة اسمها " ورد بنت الناعمة الحمصية "[2]، تلك الفتاة النصرانية التي تتيَّم بحبها وسَرى سَيَالُ ذاك الحب في أجزاء جسده، لولا ما كان من خطة ابن عمه " أبي الطيب " حينما أوقع به في مكيدة دبرها له، فرمى الجـــارية بآبـــدة (بتهمة الزِّنا)، بسبب خلاف كان بينهما، وبسببها أقبل " ديك الجن " على قتل جاريته وقد قال فيها أشعاراً ذاع صيتها، وتردَّد صداها في مَسامع النَّاس ومن جميل قوله فيها متغزلاً[3]:

– أُنْظُر إلى شَمْسِ القُصور و بَدْرِها * و إلى خُزَامَاها و بَهْجَةِ زَهْرِها.**

– لمتبلُ عَينُكَ أبيَضاً من أَسْـــــودٍ * جَمع الجَمَالَ كَوجهِهَا في شَعْرِها.**

– وَرْديَّةَ الوَجَنَاتِ يختبرُ اسمَـــــها * مِنْ ريقِهَا مَنْ لا يُحيـــطُ بخُبرِها.**

– وتمايَلَتْ فَضَحِكْتُ مِنْ أرْدافِها * عَجَباً، و لكنيِّ بَكَيْتُ لخصرِها.**

– تَسْقِيكَ كَأسَ مُدامَةٍ مِنْ كَفِّـــها * وردّيةٍ، و مُدامةً من ثَغْـــــرِها.**

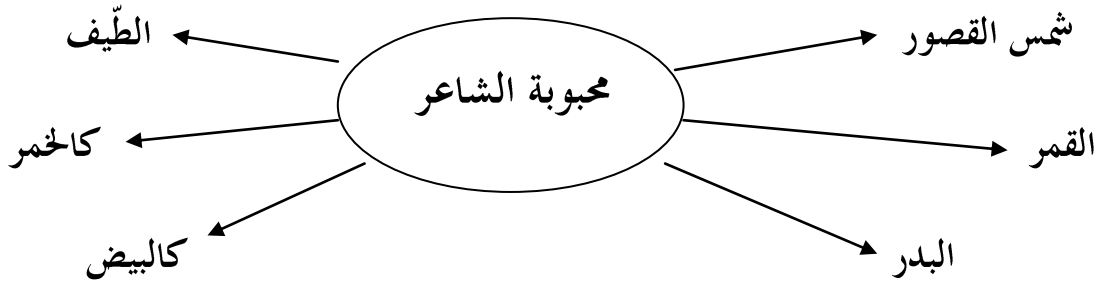
نجد أنّ الشاعر قد عدّد أوصاف محبوبته بنعوت كثيرة، فمرةً يدعوها بالشمس، ومرةً يشبهها بالبيض، والخمر، والبدر، والقمر، والطَّيف، وهي دلالات على مكانة الحبيبة عند الشاعر.

[1] – انظر: السراج،(أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسين ت 500 هـــ)، مصارع العشاق، دار بيروت، للطباعة و النشر، 1980م، ج 1، ص 147 ، 150.

[2] – أو " دنيا " كما في وفيات الأعيان لابن خلكان، ج 2 ص 358.

[3] – مظهر الحجي، ديوان ديك الجن الحمصي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د .ط)، 2004م، ص 149.

وفي هذه الترسيمة نحاول أن نبين كيف تجسد حب الشاعر في نفسه، ومن ثم كيف تعددت أنماط حبه لمحبوبته التي وصفها بأوصاف مادية جمالية قريبة من الكمال وفق الخطاطة التالية:



فهي من المقطعات الجميلة والأبيات الجيّاد التي يذكر فيها " ديك الجن " محاسن حبيبته " ورد " قبل أن تغدر بها وشاية الوشاة، ناعتاً إياها في أبهاء القصور بالشّمس في طلعتها وبالقمر في ضيائه وبطيب رائحة الخُزَامى وببهجة أزهار الرياض، وياله من وصف تذعن له الأسماع وتذل له الرقاب، أما **الحب الثّاني**: فهو حبُّه لآل البيت الكرام، هذا الحب الذي تنامى في نفسه عقيدةً، وتجذَّر انتماءً وولاءً، حتى بات عنده من صميم الإيمان الذي لا ينقضه شيء، فـــ "ديك الجن " شيعيُّ المذهب، شعوبيُّ التّوجه، لذلك نراه كثير التّعصب لهم، دائم الذكر لمناقبهم وفضائلهم، كثير الشَّنَاءة لخصومهم، فقد نذر نفسه أن يكون أحد أصواتهم التي تنافح عنهم، والألسنة التي تدعوا لهم؛فقد رثى " ديك الجن " آل البيت في ثمان قصائد تُعدُّ من فاخر ما فاهت به الشفاه، وجادت به القرائح، ومن جملة ما قاله فيهم، يمدح **أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (رضي الله عنه)**[1]:[من المنسرح]

– يا عَينُ لا للغَضَا و لا الكُثُـــبِ * بُكا الرَّزَايا سِوى بُكا الطَرَبِ.**

– جُودِي و جِدِّي بملءِ جَفْنِكِ ثُمَّ * احتَفلِي بالدُّموعِ و انْسَكِبِي.**

– يا عَينُ في كَـــربَلا مَقَـــابرُ قَدْ * تَركْنَ قَلْبي مَقَـــابرَ الكُرَبِ.**

[1] – أحمد مطلوب و عبد الله الجبوري، ديوان ديك الجن الحمصي، دار الثقافة، بيروت، لبنان،(د . ط)، 1964م، ص 31 و ما بعدها.

- **مَقَــابِر تَحتَهَا مَنَـــــابرُ مِنْ *** عِلْمٍ و حَلْمٍ و مَنْظَرٍ عَجَبِ.**
- **مِنَ البـــَهاليلِ آل فَاطـــــمَةٍ *** أهلِ المعَالي و السَّادَةِ النُّجُبِ.**

ولا شك بأنّ حب العقيدة أعمق و أوغل في القلب من حب الفتاة القتيلة، فلا يستوي عند " ديك الجن " الحُبّان، كما لا تستوي في الرجحـــان كَفَّتي الميزان، فمازالت تباريح شوقه إليهم تتأجج نارها، ولواعـــجُ الحب تعتلج في حيزومه كلّما أومض برق الذكـــرى في مخيلته، " فهم يحبون آل البيت لجدهم صلوات الله وسلامه عليه، وهو حبٌّ دفعهم دفعاً إلى استشعار التقوى وعبادة الله حقّ عبادته، بل لقد دفع نفراً منهم إلى الزهد في الحياة ومتاعها الزائل "[1].

فالشاعر يدعو إلى الحب الحقيقي، ويبين أثره الجميل في النفوس، فهنا الصورة تتمثل في دعوة الشاعر غيره إلى معرفة الحب الأثيل الذي يزيد من فيض المشاعر، ويقوي رابطة الوصال بين المحب والمحبوب.

وهذا الحبُّ عبَّر عنه حرب بن المنذر بن الجارود وهو من أعيان القرن الأوّل، حيث يقول بلهفة ولوعة تعبيراً منه عن حبه لآل البيت[2]:

- **وحَسْبي من الدُّنيا كَفَافٌ يُقيمُني *** و أثَوابُ كتّانٍ أزورُ بها قَبري.**
- **وحبِّي ذَوي قُـــربى النبيِّ مُحمدٍ *** فمَا سَؤالنا إلاّ الموَّدةَ من أَجرِ.**

فقوله: فما سؤالنا إلاّ المودة من أجر،تناصٌ مع قوله تعالى **{ قل لاّ أسأَلُكُم عليه أجراً إلاّ المودَّةَ في القُربَى }**[3].

---

[1] – المرجع نفسه، ص 318.

[2] – الجاحظ، البيان و التبيين، تح: محمد عبد السلام هارون، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 1985م، ج3، ص 365.

[3] – سورة الشورى، الآية: 23.

وشعراء الشيعة قد سالت قرائحهم شعراً وفاضت مَواجِدُهمنثراً على أَسْبَاط البيت النبوي أمثال: أبي الأسود الدُّؤلي (ت 69 هـــ)، و الكُمَيت بن زيد الأسدي (ت 126 هـــ)، والسَّيد الحميري (ت 173 هـــ)، ودِعْبِل بن علي الخزاعي (ت 248 هـــ)، وغيرهم من شعراء الشيعة الذين رثوا ومدحوا طلباً للأجر و القربة.

وكما يتجلّى حبُّه لها في أكثر من مقطوعة شعرية، ذاك الحب الذي يَثْعَبُ بالدِّماء،المُضمَّخ بالدُّعاء إذ يقول مخاطباً إيّاها:[من الوافر]

- **أَساكِنَ حُفْرةٍ و قَرارِ لَحَـــــدِ *** مفارِقَ خُلَّةٍ من بَعْدِ عَهْـــــدِ.**
- **أَجِبني إنْ قَدرْتَ على جَوَابي *** بحقِّ الودِّ كيفَ ظَلَلتَ بَعْـدِي ؟**
- **و أينَ حَلَلْتَ بَعْد حلُولِ قَلبِي *** و أَحشَائي و أَضلاعي و كَبْدي ؟**
- **أمَّا و اللهِ لو عَايَنتَ وَجْـدي *** إذا استَعبَرْتُ في الظَّلماءِ وَحْدي ؟**
- **وَجَدَّ تنَفُّسِي و عَلا زَفيـــري *** و فَاضَت عَبْرَتِي في صَحْـــنِ خَدِّي.**
- **وَ يَعْذُلني السَّفيهُ على بُكائِي *** كَأنِّ مُبتَلىً بالحُزنِ وَحْـــــــدي.**
- **يَقولُ : قتَلتَها سَفَهاً و جَهْلاً *** و تَبكِيها بُكاءً ليْس يُجـــــــدِي.**

والمتأمل في هذا النّص يلمح نسقين اثنين يبرزان بقوة، وتكاد تلك الشُّحنات العاطفية، والانفعالات الحسية يكشفان عن دواخل الشاعر وأحاسيسه التي تُشكِلُ أولاً (نسق الحبيبة) والثاني:(نسق العاذل)فالأول: فإنّ المتلقي يلحظ اشتعال ذلك المشهد العاطفي وإغراق الشاعر في وصف مشاعره المحترقة ندماً على محبوبته التي واراها التُّراب و لم تَعُد موجودة، ويزداد وجْدُه وصَبَابتُه لـــمَّا يقوم النَّاس بعذله، فتلتهب عاطفته فتتدفق نهراً من الشّعر الدَّفاق، وقد خَالط الحبُّ أحشَاءه واندَسّ بين أضَالعه، واستقَر في كَبده حتى أخْنَى عليه؛ والعنصر الآخر حيث يتشكل المعمار الفني للنّص البُّكائي في تَعالي تلك الأصوات العاذلة له، القائلة له بأنّ البكاء لا يجدي نفعاً ولا يردُ ميتاً و لا يرجع غائباً؛ وتذكرنا هذه القصة بقصة " معلّى الطائي" التي يرويها صاحب (

العقد الفريد) وهو يرثى جاريته " وصف" الأديبة الشاعرة، وقد أعطي بها أربعة آلاف دينار، فباعها، فلما دخل عليها قالت له: بعتني يا معَلَّى ! قال: نعم. قالت: والله لو ملكتُ منك ما تملك مني ما بعتك بالدنيا وما فيها! فردّ الدَّنانير واستقال صاحبه، فأصيب بها إلى ثمانية أيام؛ فقال يرثيها[1]:

- **يا مُوتُ كيف سَلَبْتني وصْفَا *** قَدَّمْتها و تَرَكْتَـــــــني خَلفَا.**
- **هلاَّ ذهبتَ بنا معاً فلقـــــد *** ظفِرَت يَداكَ فسُمْتني خَسْفا.**
- **و أخذت شِقَّ النَّفسِ من بَدني *** فَقَبرتَه و تَركْتَ لي النَّصْفا.**
- **يا موتُ ما أبقَيتَ لي أحَــداً *** لَّما رفعتَ إلى البلــَى وصْفا.**
- **هلاَّرحِمْت شَبابَ غَانيـــــةٍ *** ريَّا العِظَامِ و شعرَها ْالوحْفا.**
- **ورحِمْت عيْنيَ ظبيةٍ جُعلَتْ *** بين الرِّياض تُنَــاظِر الخِشْفا.**

ولقد تألفت هذه المرثاة الغزلية كأختها التي سبقت من ثلاث صور فنية جمعت محاسن الجمال وهي : البكاء على وصف والتغزل بمفاتنها الجسدية.

لكن لا غرو فللنَّاس في الحب مذاهب، فقد يكون " ديك الجن " قد عبَّر عن حبه بطريقته الخاصة. إنَّه حبٌّ فيه معنى من معاني الشَّبقية والافتراس[2].

ج – الخمرة: تناول الشُّعراء الخَمر في أشعَارهم كتقليدٍ عُرفيٍّ وملاذٍ نفسيٍّ يبثون من خلاله شهواتهم وشقواتهم، وبواسطتها يمكن أن يكون الشّاعرُ شاعراً مقتدراً على حَوكِ الشّعر وقوله، ومنذ كان الشّعرُ كانت كؤوس الرَّاح تُدار على مَوائد المُلوك والخلَفاء والوزراء، وكانت مجالسُهم مجالسُ النُّدماء والسُّمار،والمتتبع لسيرورة الخطاب الشعري الخمري يلمحُ ذاك التّاريخ الممتد

[1] – أحمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1404هـ ، 1983م، ج3، ص 233.

[2] – لرئيف الخوري كتاب سمَّاه بـــ " ديك الجن الحب المفترس ".

بجمالياته المترعة بالفن الشعري المصاحب لديوان الشعر العربي، فهو قديم العهد، والمتفرّس لمسيرة الشعر العربي، يرى أنّ الشعراء الجاهليين قد تفننوا في وصف الخمر فوصفوا دنانها وكاساتها وألوانها ومجالسها. فكم من شاعر عَاقَر حُبَابها فترنَّح من رَحِيقِها ورَاحِها، فقد كانت الخمر عادة من عوائدهم، لذا كان الشّاعر العربي الجاهلي يذكرها في شعره، ويمعنُ في تكثيف المادة التّصويريّة، مع تكرار الأوصاف الخارجية لها، و تبعهم في ذلك شعراء الأعصر الأخرى الإسلامي، والأموي، و العبّاسي.

فامرؤ القيس، وطرفة بن العبد، وعمرو بن كلثوم، ولبيد بن ربيعة وغيرهم جعلوا من الخمر رمزاً لفخارهم ومتعةً ولذةً يشغلون بها أوقاتهم وقت اعتدادهم بأنفسهم مما يجعلهم ينتشون حتى إنّ أحدهم ليحسُّ وقت امتلائه بها، أنه أفضل من الملك كِسْرى في عَرشِه، ومن قَيْصَر في قَصْرِه، ألم يقل حسّان بن ثابت(ت 54 هـــ)، مفاخراً بها إذ يقول:**ونَشرَبُها فتَترُكُنَا مُلُوكاً.**

ويقول الآخر[1]:[من مجزوء الكامل]

- **ولَقد شَرِبْتُ من المُدَامِة *** بالصَّغـــــيرِ و بالكَبيرِ.**
- **فإذا سَكِـــــرتُ فإنّني *** ربُّالخَورَنَقِ و السَّدِيرِ.**
- **و إذا صَحَـــوتُ فإنّني *** رَبُّ الشُّوَيهَـــةِ و البَعِيرِ.**

كما فعل الأعشى الذي شهد حضارة الحيرة فتأثر بها، فخلع العِذَار، وجاهر بالمجون وشرب الخمر التي عاش دهره يداعبُ كؤوسها، وقد أجاد في وصفها مما جعل النُّقاد القدامى يقولون : إنّ الأعشى من أشعر الجاهليين إذ طرب[2]، بمعنى إذا شرب الخمر أجاد في وصفها.

[1] – الأبيات للمنخل اليشكري بن عبيد بن عامر، من بني يشكر شاعر جاهلي، قتله عمرو بن هند بسبب تهمة.

[2] – أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تح: إحسان عباس و آخرون، دار صادر، بيروت، ط3، 1429 هـــ ، 2008م، ج9، ص 108.

وصور الأعشى في الخمر من الصور التي أكثر العباسيون من تداولها، مثلما أكثروا من الحديث عن رائحتها ووصف دنانها[1].

ولو أتينا إلى العصر العباسي الأوَّل وتأملنا سير المجتمع العربي وأحواله وتطوراته، وبسبب ما داخله من عناصر التّمدن الجديدة، وأسباب تحضره وانفتاحه على غيره لألفينا الحياة الاجتماعية قد أخذت منعرجاً جديداً، فقد كان المجتمع العباسي مجتمعاً متديناً يرى في تناولها ومعاقرتها أمراً موجباً للحدِّ، فهي في نظر الشَّرع كبيرةً من كبائر الذنوب تُوجِبُ التَّسخُط والعِقاب، لكن وبسبب دخول الأجناس الجديدة من فرس وروم وترك...وغيرها من الأمم فكَثُر الخُلعَاء والمُجَّـــان ومن بين هؤلاء والبُة بن الحُبَاب، وأبو نُوَاس، وأبو الهندي، ومُسلمُ بن الوليد،وحمَّاد عجرد، وحمَّاد الراوية، وأبو الشّيص، وربيعة الرِّقيّ، وسَلم الخَاسر، والحُسين بن الضَّحاك...وغيرهم.

ولأنّ الخمر هي التي صاغت شعر " ديك الجن " وقد لعبت بفكره وخياله، وأظهرت فنه وبيانه، وحملته على القول الجميل، فقد جعل منها أسطورة عجيبة، لا تدركها الأفهام، ولكنها تدرك كل شيء، وهذا تشويه ومبالغة لا تقبل ولا تستساغ حيث يقول[2]: [من المنسرح]

- **نارُ و نُورٌ في الكَأسِ مؤتَلِفٌ *** رقَّـــةُ ماءٍ ورِقَّـــــــةُ العِنَبِ.**
- **شَجَّ قِراعُ المزاجِ صـــورتها *** كلؤلو جاعـــــــلٍ على ذهبِ.**
- **طوراً و طوراً كَنَسْجِ سابِغَةٍ *** مُنْسَكِبِ الشخص إثْرَ مُنْسَكِبِ.**
- **هذا و هذا و ذاك تُظهـــرُهُ *** كأنَّما كَأسُـــــــها أبُو العَجَبِ.**

فقلّما قال شعراً وهو ليس بمخمور، فقد كانت الخمر نجيُّه في سره، و أنيسُه في خَلوَته، مترسَّماً فيها خطا الشعراء قبله؛لقد جعل الشعراء الخمرة مصدراً لإلهامهم، فهي والشعر في نظرهم

[1] – شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط7، 1960م، ص 360.

[2] – مظهر الحجي، ديوان ديك الجن الحمصي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م، ص 92.

قرينان شريكان،" فالشَّراب مشمَّة الملك، أجلب الأشياء للسرور الكامل، ويزيل عن المقتصد في شربه، العارف مقدار منفعته، الراغب في تحصيل لذته، تفقد الحشمة و كدّ المروة.

- **ألا فَاسْقنِيها صَاحبي وخَلِيلي *** شَمُولاً و هَل أحْيا بِغير شَمُول.**
- **جَعَلتُ دَواءَ الهمِّ كأساً و رُبَّما*** أَرثْني جَمِيلاً كانَ غَيرَ جَمِيل.**

ويقول في موضع آخر قارناً الخمر بالمرأة وأنهما سِيَّان في الحب، فيقول متغزلاً واصفاً ذوق المُدامة بثغر الحبيبة: [من الكامل]

-تَسْقيكَ كأسَ مُدَامَةٍ من كَفِّها * وَرْديّةٍ ومُدامةً مِن ثَغْرِها.**

وديك الجن يتحدث في شعره عن الخمر و يتغنى بها، و يجعلها معادلة للمرأة التي دفعته إلى الشرب والإسراف فياللهو، والسبب في ذلك أن الشعر في طبيعة تجربته تعبير عن نشوة النّفس، عن تلك التجارب القلقة، والخمرة عنده كالمرأة فهي توري في الشاعر إثر دبيبها في عصبه، انفعالا غامضاً شبيهاً بالانفعال الذي توريه المرأة، إثر مشاهدتها أو محادثتها أو الالتباس بحبها، و ليس الشغف بالخمرة بأيسر من الشغف بالمرأة، فهو يقول[1]: [من الوافر]

سَقاني ثمَّ قبَّلـــــــني وَأوْمَا * بِطَرفٍ سُقْمُهُ يَشْفِي سَقامِي.**

فبتُّ لهُ خَلا النَّدْمَان أَسْقى * مُدَاما في مُـــــدَام في مُدَام.**

ولذا نراه كثير التغني بها، فهي من كانت تنسيه الهموم، وتُسْلِيه وتُواسِيه وتُلهمُه جميل الكلام، وبديع الإلهام " فالخمرة مادة حية للشعر الخالد، لأنها مظهر من مظاهر الازدواجية والتّنازع"[2]، وقد تكون السبب الذي دفعه إلى قتل زوجته، فالخمرة إنما سميت خمراً لأنها تلعب بعقل صاحبها، فلا يدري ماذا يفعل، ففيها تغرير للشارب، قال الجاحظ:" ففيه لجلجة اللِّسان، وكثرة الهذيان،

[1] – أحمد مطلوب، و عبد الله الجبوري، ديوان ديك الجن الحمصي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د ، ط)، 1964م، ص 114.

[2] – إيليا الحاوي، فن الشعر الخمري و تطوره عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان ص 6.

واشتمال الغفلة ومجيء الزَّلة بعد الزَّلة، ويصير شاربها في حد المخرفين، لا يفهم ولا يبين، ويهتك السِّتر، ويظهر السّرائر، ويطلع على ما في الضمائر، من مكنون الأحقاد، ويحمل على المظالم وركوب المآثم، **حتَّى يقتُل من غَير عِلْم، و يَكفُر من غَير فَهْم** "[1].

وتكاد مقطوعاته الخمريَّة والتي نفَّس بها عن مَواجِدِه النّفسية، كان أغلبها خفيف الوزن والإيقاع، لمناسبة وقع الألم النَّازل بها، مع فداحة الخطب المدلهم، فالخمرة في مخيال " ديك الجن " ليست كأساً تشرب من أجل اللهو أو النسيان، بل هي أيضاً بابٌ من أبواب الإبداع الشعري الذي يُعينُ على إخراج تلك الإبداعات المدفونة مع محاولة تجريدها من عنصر الإهمال.

وها هو يتحدّث عن الخمرة مسرفاً في شعره كالعادة، كما هو مسرف في احتـــــسائها فيقول[2]:[من الوافر]

- أَأَترُكُ لَذَّةَ الصَّهْباءِ عَمْداً * لما وَعَدوه مِن لَبَنٍ و خَمْرِ.**

- حَيَاةٌ ثمَّ مَوْتٌ ثمَّ بَعــثٌ * حَديثُ خُرافَةٍ يا أُمَّ عمروِ.**

ولنتأمل حديثه عن بعض مشاعر الإسلام وأحكامه وكيف يقابلها الهزء والتنقص، فلا يعبأ بها، لأنها ممن تمنعه لذيذ الشراب، فهي كلمات صادرةٌ من قلب شاكٍ، وعقلٍ تنكّب طريق النُّساك، فيقول[3] : [من الخفيف]

خَلِّ بَيْني و بَينَ حُبِّ المُـــــدام * و اعْفني مِن مَسَائِل ابن سَلام.**

أنَا مَالي و للصيِّام وقـــــدْ حَا * نَ على المُسْلِمينَ شَهرُ الصِّيام.**

تَاركاً للجِهَادِ و الحَجِّ و العُمْــ ***ــرَةِ و الحِلِّ رَاغِباً في الحَرامِ.

---

[1] – الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، رسائل الجاحظ، جمع و نشر حسن السنوسي، ط1، 1933م، ص 279.

[2] – مظهر الحجي، ديوان ديك الجن الحمصي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ، ط)، 2004م، ص 272م

[3] – مظهر الحجي، ديوان ديك الجن الحمصي، ص 233.

فهي أبياتٍ يبرر بها " ديك الجن " فعاله المجانبة لروح الدِّين والمخالفة لما جاء به الإسلام، فشارب الخمر شخص لا تضبط تصرفاته، لأنَّ الخمر تلعب بالعقول كما يلعب الجنون بعقل العاقل، و" ديك الجن " قد اتخذ من الخمر جَدثاً يُعبَد، فأصبح لا يُفارِقُ كأسَها، فَأنْسُه كُلُه في احتِسائها.

إنّ الخمر في شعر " ديك الجن " هي من ضاعفت من جماليات أشعاره وحوّلت المشهد البُكائي الجنائزي إلى مشهدٍ جمالي يشع بالحياة وقد تكون الخمر رغم مساوئها قد فتحت للشاعر مجالات الإبداع وتجليّات الاختراع، وغدت طاقة من طاقات الفن الجميل.

د –الحزن:ظاهرة الحزن من الصِّفات المتجذرة في النفس الإنسانية، والأكثر حضوراً في الشعر العربي، فهو الصفة الملازمة للعاطفة، إذ يعدُّ أحد مثيراتها وقد تتفاوت درجات التأثير فيه على النّفس من شخصٍ لآخر، وقد يذهبُ بصاحبه إلى أن تجيش بها تلك العواطف الحزينة فتَتَنَــزَّى أحاسيسه، فما من قصيدة من قصائد الشِّعر العربي إلا وهي تمور وتثور بعاصفة من الأحزان، إثر مُصَابٍ أو فَقْدٍ، في ظل تجربةٍ شعرية خاض مخاضها الشاعر في غمرة أزمة عاطفية ما. وقد تناول القرآن الكريم أعذب قصةٍ مليئة بالعاطفة الحزينة، ألا وهي قصة سيدنا يوسف – عليه السَّلام – فسيدنا يعقوب– عليه السلام — حزن على ابنه يوسف عندما افتقده حزناً فابيضّت منه عيناه؛ يقول تعالى[1]: **{ و تَولَّى عنْهُم و قالَ يا أسفَا على يُوسُفَ وابيضّت عَينَاهُ مْنَ الحُزنِ فَهُوَ كَظِيمٌ }**، فالحدث بما يوازيه من قوّة نفسية " فنادبة تُثير الحُزن من ربضته، وتبعثُ الوجْدَ من رقدته، بصوت كتَرجيع الطَّير، تقطع أنفاس المآتم، وتترك صَدْعاً في القُلوب الجلامد، ونادبةٌ تخفض من نشيجها، وتَقصد في نحيبها، وتَذهبُ مَذهبَ الصَّبر والاستسلام"[2]، فهناك أشياء تخلق الصّدق في فن الرثاء و تؤرث لنائرة البكاء.

[1] – سورة يوسف، الآيــة : 84.

[2] – ابن عبد ربِّه الأندلسي، ج 3، ص 228.

ولعل هذا الحضور المُكثف للأحزان في قصيدة الرثاء " لديك الجن "، جعل منها ظاهرةً أصيلة، تنبع من جوهر النّص الشعري، وتتفاعل معه معطيةً شكلاً من الأشكال الإبداعية مما يتطلب من القارئ أن يتحسّس " الدّوافع الخفية لنبرة الحزن في المراثي، وأن يستنبط المكونات الأسطورية للوعي "[1]، قد أحسّ شعراء الشّيعة بعظم المصيبة المتعاظمة منذ أن أصيب آل البيت برزيئتهم الكبرى، فالحزن عند الشاعر الشّيعي متجددُ الشعور، متوثب الحضور، وطقسٌ من طقوس العبادة؛ فإننا نجد شعراء الشيعة " محزونين على أئمتهم الذين سفك الأمويون دماءهم، لا يرعون فيها إلاً ولا ذِمَّة، وقد تحولوا يبكونهم و يندبونهم بدمُوع لا ترقأ و لا تجف "[2]، وبذلك فقد كان كل شاعر شيعي " يطوي في نفسه حزناً عميقاً على أئمته المستشهدين، ورغبةً عنيفة في سفك دماء من قتلوهم "[3].

فلا يمكن للشّاعر الشّيعي أن يقول الشّعر من دون حُزنٍ أو بُكاء، إذ البكاء رديف الحزن والمعتمل في الوجدان، لذا فمشاعر الحزن الدّفين لا تفتأ تظهر نفسها بقوة كلّما دعَت الحاجة إلى ذلك وثار موقف مستفز، حفزه على الإعلان عن ما بداخله، فالذّات الشّاعرة والملأى بالاهتياج هي في الحقيقة ثورة على موقف مُضَاد يُضادُ الطبيعة أو يحاولُ أن يحررها من سجن الأحزان؛ فلم تكن أحزان الشعراء وبكائياتهم على من فقدوا مظهراً سلبياً، أو هزيمة أمام شبح الموت، بل مظهراً من مظاهر الفتح الإبداعي والذي يمنح للنّص حسّاً فنياً، وليخرج من تلك العلاقة طاقة خلاقة.

وفي قوله الآتي مثالاً للحزن الكبير: [من مجزوء الوافر]

– مِن و مَمْلُوءٍ الحَزن * يُعالجُ سَوْرَةَ الأَرَق.**

– تكـــادُ غُروبُ مُقْلَتِهِ * تَعُمُّ الأرضَ بالغَرَقِ.**

[1] – حاتم الصكر، الأصابع في موقد الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م، ص 32.

[2] – شوقي ضيف، العصر الإسلامي، دار المعارف، مصر، ط8، 1978م، ص 315.

[3] – المرجع نفسه، ص 317.

– و يستـــولي تَزَفُّرُهُ * على الجُلاَّسِ بالحُرَق.**

–كأنَّ فُؤَادَهُ قَلِـــقَاً * لِسَانُ الحيَّة الفَرِق.**

وهي تشبيهات إبداعية، أبدعتها قريحته الوّقادة، فحاول الشاعر أن يصوِّر مشهد القلب المُلْتاع بجمرات الوداع بأنّه مملوء حزناً، فكلمة(مملوء) فيها إشارة إلى استيلاء بحر الحزن الطَّامي على مشاعره، حتى بات الشاعر يعالج سَورَاتِ من الأرَق المُقرِّح للأجفان، المقلق للجنان حتى أنّ الأرض لتكاد تغرق من دموع مقلته، وذلك للدّلالة على عظم الفجيعة، أما تَزفُّره فهي أنفاس حِرَار مُحرقة تكوي كل من كان قريباً منه، مشبهاً زفراته بالحريق الملتهب، أما فؤاده القلق المضطرب فمثلُه كلِسان الحيَّة فهو تشبيه بديع ختم به الشاعر كلامه ليدل به السَّامع على فَداحة الموقف الذي هو فيه.

وتبدو أحزان " ديك الجن " من خلال أشعاره بأنها أحزانٌ مؤلمة، محاولاً تأسيس لما يُسمَّى بـــ (شعرية الحزن)، فيرسم صوراً شعريةً للألم المستبد بباله، لذا نراه يتلاعبُ بالألفاظ؛و التي هي إشارات تدل على الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر أثناء تجربته الشّعرية، وذلك بغية إقامة علاقات جديدة بينها، حيث جعل من الدَّمع الهتون في قوله :[من المنسرح]

جُودِي و جِدِّي بملءِ جَفْنِكِ ثُمَّ * احتَفِلِي بالدُّموعِ و انْسَكِبِي.**

فها هو يأمر عيناه وجفونه بأن تَحْفَل بالدَّمع السَّكوب، فلا يتوقف ماؤها، ولعل في كلمة (جودي وجدي) المتجانستان من الجمال ما يؤديانه من تأثير بلاغي مفاده التّجدد والاستمرار في الجود والعطاء، فالعين تجود بجد، فهي لا تنسكب إلا محتفلة بالدَّمع، وهي من عظيم بلاغات "ديك الجن " المكللة بالجمال الحسّي.

ولعل الحزن الذي امتلأت به نفسه وكاد أن يَشْرِقَ به، هو من صنع منه شاعراً رثائياً متميزاً، ولقد عبرَّ بحزنه عن الثّأر من نفسه بتلك الآهات والزَّفرات المتتالية التي تتكرر في كل

مقطوعة أو قصيدة ذاكراً الدَّمع والدَّم، فالدَّم لا يغسل إلاّ بالدّم، فندوب الحزن القاتل لا تندمل، وصوت حبيبته الشَّجي لا يفتأ يتكرر في صماخ أذنيه، فالحزن سنفونيته التي تلهمه قول الشِّعر وتطامن بعض الشيء من مآسيه، فهل كان للشاعر أن يتكلم لو لم يكن باعثه الحزن الشديد، فالحزن هو صرخة من صرخات نفسه المملؤة بالآلام، **فالمآسي هي من صنَعت شعر" ديك الجـــــن "، والأحزانُ على كثرتها هي من ساهمت في تحسينه.**

ولْيَكــُنْ **!** فالشاعر ينتصر على آلامه بهذا الأسلوب الذي يستدعيه حتَّ وهو في أشدِّ لحظات محنتِه (العاطفية) والجسدية وعزلته، فيتداوَى من الحبِّ بهِ، ومن المرأة بِها، ومن الخمرة منهما معاً، و يُراجعُ حساباته ليَرصُدَ ما فَاضَ عنهم وما تبقَّى منهُ بعد جولةِ الكرِّ والفرِّ في معركةِ الحبِّ التي لا رابحَ فيها ولا مُنتصر[1]، وإن كان انكساره فيها بائناً وهزيمته منها ظاهرة.

ونراه يقول متفجعاً و قد تحوَّل النّدم مع الشعور بالحب إلى الشعور بالحزن والبكاء، يقول ديك الجن : [من مجزوء الكامل]

- **تَبْكي و تَقْتُلُ مَنْ تُحِبُّ *** فَقَدْكَ من عَجَبٍ عَجِيبِ.**

ثم يقول :

ويَعْذِلِني السَّفِيه على بُكَائِي * كأنِّي مُبْتَلىً بالحُزْن وَحْدِي.**

يقول: قتَلْتَها سَفَــهاً و جَهلاً * و تبكيها بكاءً ليسَ يُجْدِي.**

فالحزن الذي يعتمل في نفس" ديك الجن " ليس حزناً عادياً بل هو شعور بالفَقْدِ قد طال به بكاؤه وانتحابه حتى لامه السَّفيه العاذل.

[1] – محمود قحطان، شعر ما فاض عنهم،وما تبقى مني، دار فضاءات للنشر و التوزيع، ط1، 2010م، ص 7 ــ 8.

الفصل الرابع:

بناء الصورة في الخطاب الشعري عند ديك الجن الحمصي

- ✓ البناء البياني (الجمالي)
- ✓ موضُوعات الصُّورة الشِّعرية عند ديك الجن

المبحث الأول: البناء البياني (الجمالي)

أكد البلاغيون على أنّ الكلام لا يبلغ بلاغته المرجوَّة إلا إذا تضمن ثلاثة محاور مهمة : منها ما يُعنى بأحوال التراكيب العربية التي يطابق بها الكلام مقتضى الحال، و منها ما يقرب البعيد من المعاني بميسور الألفاظ المنتقاة، أو ما يبسط الألفاظ بأيسر المعاني المجتباة؛ وعليه يتأكد ضرورةً وجدوى علم البيان في إضفاء تلك الهالة الجمالية على النّسق التّعبيري، ومن هنا بات من الضروري تأسيس نظرة فاحصة نتحسس بها مظاهر الصورة البيانية من تشبيه واستعارة وكنـــاية، مما يُعدُّ قِوام الصورة الفنية و أحد مقوماتها الحيوية.

أ- **جمالية الصورة التَّشبيهية:** التّشبيه من الأدوات والوسائل الفاعلة التي يَتوسّل بها الشاعر أو المبدع لتحقيق الكمال الفني في العمل الأدبي، و التشبيه في مفهوم أهل العلم له أثر كبير في إبراز الذّوق الجمالي والأثر النّفسي، ويستخدمه الشاعر في بناء صوره في تآلف جُمَلي بديع، الغرض منه تحقيق ذلك التقارب بين أركانه، وعن طريقه يستطيع إثبات ما يسمّى بـــ " علاقة مقارنة بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسيَّة وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذّهني "[1].

والتشبيه من الصور التي توضح المعنى بالمثال لذا عُدَّ عند البلاغيين " تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الجمالي الذي عاناه الشاعر أثناء عملية الإبداع، ويرسم أبعاد ذلك الموقف ..."[2]، فالشاعر مطالب بالحرص على ترتيب نظام شعره وتنضيد كلامه وفق نسيج كلامي رفيع المستوى، من ذلك التّشبيهات التي تزيد من بريق الوهج الفني، ويقوم التشبيه بالدور الأكبر في بناء الصورة الشعرية وهو " في إتمام كمال اللّوحة الفنية "[3]، وقد عدّه عبد الحميد الهرّامة عماد التّصوير البياني،

---

[1] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغة عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م، ص 172.

[2] – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر، القاهرة، 2000م، ص 53.

[3] – علي إبراهيم أبوزيد، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، دار المعارف، القاهرة، (د . ط)، 1981م، ص 270.

فهو معدود من بين الأنواع البلاغية أكثر أهمية بالنسبة للناقد والبلاغي على حدٍ سواء، وكانت البلاغة كما يقال: لم تنضج و لم تحترق،لذا فهو من" أقدم صور البيان ووسائل الخيال وأقربها إلى الفهم والأذهان، ولذلك اعتبره بعضهم من الفنون التي تمثل المراحل الأولى من التصوير الأدبي والربط بين الأشياء"[1].

وقد أكثر الشعراء وغيرهم من التشبيه فكثر في اللغة وفي أشعار العرب، يقول المـــبرِّد(ت 285 هـــ) " التّشبيه جارٍ كثيرٌ في كلام العرب، حتّ لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يُبعِد "([2]) فجعلوه أحد مقاييس التميّز الأدبي، كما أنّ بلاغته تنشأ " من أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء ظريف يشبهه، وصورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيداً قليل الحضور بالبال، أو ممتزجاً بقليل أوكثير من الخيال كان التشبيه أروع للنفس وأدعى غالى إعجابها و اهتزازها "[3].

وللتشبيه دوركبير في إبراز جمالية الكلام، فهو العضو الفاعل في عالم الشعر، وقد يدعو الشاعر على نفسه كدعوة ذي الرُّمَة (117 هـــ) بأن يقطع الله لسانه إذا هو فقد القدرة على التشبيه، وقد أعجب حسان بن ثابت رضي الله عنه (40 هـــ) بحديث ابنه عبد الرحمن وقد لسعه زُنْبور، وقد أجاد الوصف، فأقسم بأن ما قاله ابنه هو الشعر عينه[4].

يقول كامل الخولي متحدثاً عن منزلة التشبيه بين أساليب البيان "وللتشبيه مكانته الأدبية بين أساليب البيان، وله أثره في النـــفوس، حتى جعلت **الإصابة في التشبيه** مما يعلي قدر الشِّعـــر ويسمو بمكانته "[5].

---

[1] – أحمد مطلوب، فنون بلاغية، البيان، البديع، دار البحوث العلمية، الكويت، (د . ط)، 1395 هـــ ، 1975م، ص 217.

[2] – أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 1، 1419هـــ ، 1998م، ج 2، ص 69.

[3] – الجويني، مصطفى الصاوي، البيان في الصورة، دار المعرفة الجامعية عين شمس، سوتير الإسكندرية، ص 33.

[4] – المرجع السابق،جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 104.

[5] – كامل الخولي، صور من تطور البيان العربي، دار الأنوار للطباعة و النشر،(د . ط)، 1962م، ص 57.

فقد أثرت البيئة المترفة و الحياة الخصبة في ملَكَات الشُّعراء العباسيين فطوفوا بأخيلتهم في عوالم بعيدة؛ فأجادوا في رسم الصور البيانية وما فيها من تشبيه واستعارة وكناية، كما رسموا لوحاتٍ شعرية جميلة تنبض بالحياة والحركة، فها هو بشار بن برد الذي يعدُّ أول من فتق أرض البديع، وبرع في تشكيل الصُّور الجمالية حتى فاق الجميع، قال ابن المعتز" وتشبيهاته – على أنه أعمى لا يبصر – من كل ما لغيره أحسن "[1]، و ما قوله :

– كأنَّ مُثَار النَّقْعِ فَــوقَ رُؤسِــنا * و أَسيَــافنا لَيْلٌ تَهَاوَتْ كَوَاكِبُه.**

وهو من أحسن التَّشبيهات التي تقع عليها العين و تسمعها الأذن، إذ يشبه الشاعر سيوفهم وقد لمعت وسط الغبار الذي أثارته المعركة، بصورة تلك الكواكب التي تنقض من أعلاها وراحت تتساقط في ليلٍ حالك الظلام، وبشار كغيره من شعراء هذا العصر الذين أولــعوا بفنون البــديع، واتخذوه بضاعتهم في سوق الشّعر، وصناعتهم في حقــل الأدب، كمسلم بن الوليــد، وأبي نواس، و أبي العتاهية...و غيرهم.

والناظر في الحياة الأدبية للعصر العباسي يرى أنَّ الشعراء العباسيون قد أكثروا من مثل هذه التشبيهات الحسنة والاستعارات المستحسنة، وذلك في استعارة الألفاظ التي تعينهم على ابتكار الصور الحسية، والمعاني العميقة التي لا تتأتى إلاّ بكد القريحة، فقاموا بتصوير المعنوي في صورة المحسوس، وأبدعوا في خلق معاني بعيدة وبالغوا حتّ أغربوا في طَرْقِ كل صورة جديدة لم يعرفها الأوائل، أو حاموا حولها.

يعدُّ التشبيه من الفنون البلاغية التي اتكأ عليها الشعراء في إبراز ألفاظهم في أجمل صورة تروقُ للسّامع والمتلقي، من أجل إيضاح المعنى المرجو الذي يقرب لنا الصّورة التي أراد الشاعر رسمها.فكان التشبيه هو تأسيس صورة جديدة معتمدة على صورة متعارف عليها، لأنّ التشبيه في مفهوم أهل العلم، له أثر كبير في جلاء الذّوق الجمالي وأثره في النّفس، لأنّ النفس هي من تستسيغ و تستحسن، فإذا بلغ التشبيه ذروته زهت أحوالها وسرى ماء الحياة في محيّاها، فقد عدَّ "

[1] – ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص 22.

ابن رشيق القيرواني " التَّشبيه من أصعب أنواع الشعر"[1]، وكما عَدّ التشبيه من أغراض الشعر، لا من فنون البلاغة.

وقد أدرك العلماء العرب بحكم ذائقتهم الفنية قيمة الصورة التشبيهية ودورها في إيضاح المعـــاني، وتقريب المُشْكَل منها، وإلى هذا كان للدَّارسين – كابن قتيبة – اهتماماً كبيراً في استجادة بعض الشّواهد الشعرية، ومن بينها مثلاً ذلك التشبيه للشاعر النَّمر بن تولَب (ت 14 هـــ) والذي قاله في إعراض امرأة[2]:

– **فَصَدَّت كأنَّ الشَّمْسَ تحْتَ قِنَاعِها *** بَدَا حَاجِبٌ منها وضَنَّتْ بحاجِبِ.**

كما استحسن" الجاحظ " بيتاً لامرئ القيس الذي جمع فيه بين أربع تشبيهات انتزعها من جهات متعددة[3]:

– **لهُ أيْطَلَا ظَبْيٍ و سَاقَا نَعَامَةٍ *** وإرخاءُ سِرْحَانِ وتَقْرِيبُ تَتفُلِ.**

وإعجاب المبرّد محمد بن يزيد بقول النابغة[4]:

– **فإنَّكَ كَاللَّيلِ الذَّي هو مُدْرِكي *** و إنْ خِلْتُ أنّ المنْتَأَى عَنْكَ واسِعُ.**

والملاحظ في مدونات النَّقد القديم هو احتفاء النّقاد والأدباء وعلماء البيان بجماليات الصور التَّشبيهية؛ كما قسَّم البلاغيون التشبيه أقساماً، باعتبار طرفيه، وكذا باعتبار وجه الشبه، كما تحدثوا عن أبلغ التشبيهات وأبدعها، وأردأ التشبيهات وأقبحها[5]، ويكمن الإحساس في التَّصوير بالتّشبيهفي تباعد المشبه عن المشبه به، من جهة تقاربهما من جهة الشّبه بين شيئين مختلفين في الجنس، وكذلك بناءً على ذكر أو حذف بعض العناصر التي لا تستقيم الصُّورة التَّشبيهية إلا بها،ويري ضياء الدين ابن الأثير الجزري(ت 637هـــ)، أنّ التشبيه المضمر أبلغ

---

[1] – ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج2، ص 244.

[2] – ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، تح: محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، ط 3، 1987م، ص 196.

[3] – امرؤ القيس، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط 5، 1990م، ص 21.

[4] – المبرد(محمد بن يزيد أبو العباس ت 285 هـــ)، الكامل في اللغة و الأدب، تح : محمد أبوالفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط 2،(د . ت)، ج 2، ص 494.

[5] - ينظر: عيار الشعر، ص 25. و كتاب الصناعتين، ص 267. 270. 280.

في الدّلالة وأشد وضوحاً من ذاك الظاهر وأوجز " أما كونه أبلغ فلجعل المشبه مشبهاً به من غير واسطة أداة، فيكون هو إياه، فإنك إذا قلت: " زيد أسد" كنت قد جعلته أسداً من غير إظهار أداة التشبيه. وأما كونه أوجز، فلحذف أداة التشبيه منه "[1].

ومن أدوات التشبيه المعروفة (كأنّ، ومثل، والكاف، وشبه، ونظير)، وقد جاء في كلام العرب بغير أداة[2]،فالتّشبيهات التي استعملها " ديك الجن " على كثرتها تمثل تآزراً قوياً بين الفكر والوجدان، فإنّ الشاعر استطاع أن يطبع في وجدان سامعيه وفكره صورة واضحة، مما انطبع في ذات نفسه، فإنه كان بارعاً في تشبيهاته، قادراً على إيصالها إلى القلب –لاسيما– بأسلوبه الرّثائي الذّي يُذيب لفائف القلوب ويُدميها، فأشعاره في الرثاء مثلاً والتي تمثل منتهى جماليات الصورة الشعرية كقوله[3]:[من الطويل]

- **و يا قبرهُ جدْ كلَّ قبرٍ بجوده *** ففيكَ سماء ثرة و سحائبُ.**
- **فإنَّك لو تدري بما فيكَ من عُلا *** عَلوتَ و باتتْ في ذُراكَ الكواكبُ.**
- **فَتىً كانَ مِثلَ السَّيْفِ من حَيثُ جِئتَه *** لِنَائِبَةٍ نَابَتكَ فَهو مُضارِبُ.**

فالشاعر في هذه المقطوعة يخاطبُ قبر المرثي، ويطلب منه بأن يجود على الميت الدَّفين، فهو يشبهه بالسماء المعطاءة، والسُّحب التي تجودُ بخيرها على ذاك الغائب المغيَّبْ في الثَّرى، فلو يدري القبر ما حوى من بِرٍ لارتقَتْ إلى عُلاه كل الكواكب، فهو تشبيه بليغ أبان فيه الشاعر عن مكانة الميت الثّاوي في قبره، فوجه الشبه متعدد، والمراد أن المرثيَّ كالسّماء علواً وندى وسماحة، وتتوارد أجزاء تلك الصورة الرثائية للتراكب في كلٍّ متكاملٍ محققةً هدفاً بلاغياً، إذ عدَّ المرثيّ سبباً في ارتقاء من قرب منه، فالقبر يزهو بمن حلَّ فيه، فالبيت الثاني احتوى على كلمة (علا ، و علاك) وهما تدلان على رفعة المرثيّ و أعقبها بقوله: ذراك الكواكب، ليدل

[1] – ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، ج 2 ، ص 97.

[2] – ابن جني،(أبو الفتح عثمان ت 395 هـــ)، الخصائص، تح: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ط 1، 2006م، ص

[3] – أحمد مطلوب و عبد الله الجبوري، ديوان ديك الجن الحمصي، ص 72.

على شرف مكانته وعلو منزلته، وهو من باب" وصف الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه "[1].

ويضيف الشاعر مرةً بعد مرة واصفاً حاله مع صُروف الدَّهر ونوائبه، إذ يقول بأنّ الدّهر سريع في تقلبه لا يؤمن جانبه، ولو كنت في قُنّة جبل عالٍ، ثم يستمر الشاعر في وصف حال صاحبه الذي احتواه الموت بملاءته فيشبهه بالبرق الذي يغيب ويظهر، ويسعى الشاعر إلى توظيف التشبيه التمثيلي في رسم لوحته الشعرية، لما يتسم " من التفضيل الذي يحتاج إلى إمعان فكر وتدقيق نظر، وهو أعظم أثراً في المعاني، يرفع قدرها، ويضاعف قواها في تحريك النفوس لها" يقول[2]:[من السريع]

- **و الدَّهرُ لا يسلمُ من صِرفهِ *** أعصمُ في القُنَّة مستوعلُ.**
- **يتخذُ الشِّعرى شِعاراً له *** كأنَّــما الأفــقُ له منــزلُ.**
- **كأنَّــه بين شَناظــيرها *** بــارقــةٌ تكــمنُ أو تمــثلُ.**

فجمالية الصورة المركبة في هذه النُّتفة مشتملة على قمة التشبيه الجمالي بأدوات مماثــلة(كأنّ وكأنه) المؤكدتان للمعنى الدلالي للصورة في السِّياق الرثائي للشاعر"فإنَّ الصورة تنحو في سياق النص من الجزئية إلى الكلية، أو مركبة من صورتين جزئيتين في جدل دلالي تتعاشقان لتنجبا صورةً ثالثة جديدة مختلة مؤتلفة"[3].

ويستمر الشاعر في حشد صوره التشبيهية المتعلقة برثاء الحبيبة، فيشكل صورة يحاول فيها الجمع بين طرفيها الحسيِّين بعداً جمالياً و آخر خيالياً في رسم ملامح جمــال الحبيــبة الآسر، ومن الصور القائمة على فن التشبيه في شعر شعراء الشيعة، الصورة القائمة على التّشبيه التام

[1] - ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 1، ص 286.

[2] – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في البيان و البديع، مصر، ط 9، 1960م، ص 265.

[3] – عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري و الصورة الفنية – الحداثة و تحليل الخطاب – المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، المغرب، ط 1، 1999م، ص 106.

وقد ورد هذا النّوع من التشبيه في شعرهم بكثرة نظراً للانفعالات الحسية التي تمس كيان الشاعر الشّيعي وعلاقته المباشرة بالفجيعة، كما نلحظ في قوله:[1] [من الوافر]

- **ويعذِلُني السَّفيه على بُكَائِي *** كَأنِّي مُبتَلَى بالحُزنِ وحدِي.**
- **يقولُ: قَتَلتَها سَفهاً و جَهْلاً *** و تَبكِيهَا بُكاءً ليْس يُجدِي.**
- **كصيَّـــادِ الطيُّور له انتِحَابٌ *** عَليها، وهـــو يذبَحُها بحدٍّ.**

فهي أبيات تظهر لنا مدى اضطراب نفسية " ديك الجن " بسبب ملاحقة صوت (ورد) له، صوت لا ينفك يراوده، فها هو يأتي بتشبيهين في ثلاثة أبيات، كلها تنطق عذلاً واعتذاراً وشكوى وألم جرّاء ما نابه من خطب، ولاقاه من أسى وأسف، فأتى بالتشبيه الأول لكي يدافع عن نفسه حتى يرد على لائميه، فنراه استعمل أداة التشبيه (كأنّ) ليدلل ويبرر في ذات الوقت على أنّ الحزن هو مصاب الجميع، فلا يخلو منه أحد، فالتشبيه جاء للمشاكلة ولدفع الحرج ولبيان شدة وطأة الحزن الذي يقاسيه، أما التشبيه الثاني فهو من التشبيهات الخالصة التي تمتاز بالغلو البلاغي وحظها من التأثير في المتلقي كحظ الطَّير من حديدة الذّابح.

وقد تكون هذه الأجزاء المركبة والمكونة لأجزاء الصورة من باب التشخيص التمثيلي كما في قوله[2]:[من الخفيف]

- **غَاضَتِ المكرماتُ وانقرَضَ النَّاسُ، وبادَت سَحائِبُ الإفضَالِ.**
- **فقليلٌ من الورى من تراه *** يُرتجي أو يصونُ عرضاً بمـــالِ.**
- **وكـــذلك الهلالُ أولَ ما يَبـــدا نحيلاً في دِقَّـــةِ الخلـــخَالِ.**
- **ثم يزدادُ ضَوءُه فتَـــرَاه *** قَمَراً في السَّماءِ غَيرَ هِـــلالِ.**

فهي أبيات تصويرية بدأها الشاعر بتصوير مجازي حيث شبه المكرمات بالماء الذي غاض في الأرض فلم يُعُد له وجود، فجعل من المعنوي حسيّاً ظاهراً ثم ينتقل إلى التشبيه مشبهاً قلة الكرماء بالهلال الذي احتواه السُّرار وانمحق حتى أوشك أن لا يُرى من شدة الضّعف، ثم يمضي في تركيب

[1] – مظهر الحجي، ديوان ديك الجن الحمصي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د . ط)، 2004م، ص 121.

[2] – أحمد مطلوب و عبد الله الدرويش، ديوان ديك الجن الحمصي، ص 121 ، 122.

الصورة فوجه الشبه منتزع من عدة أشياءٍ مشابهة، ولو حاولنا تجسيد هذه الصورة في واقع الناس لألفينا أهل لخير والبر قلةً غير أنّ أثرهم في المجتمع لا يكاد يخفى لبقائهم وأثارهم فيه، فالقمر وإن بدا نحيلاً في بادئ أمره غير أنه لا يلبث أن ينمو ويتكامل حتى يصير قمراً يضيء نفسه ويضيء النّاس، كذلك هم أهل الخير على قلتهم، فإنّ نفعهم عميم وأثرهم مثل النَّسيم الشّميم، فهم روحٌ تجري، ونسمةٌ تَسْري.

فوجه الدّلالة أنّ التّشبيه بين المثالين قائم على تواشج أجزاء الصورة بين المعنوي والحسّي، لذا " فالتّشبيهات على ضروب مختلفة، منها تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به حركةً وبطئاً وسرعة، ومنها تشبيهه به لونا، ومنها تشبيهه به صوتاً، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف، قوي التشبيه، وتأكد الصدق فيه، وحسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيدة له "[1].

ويقول في منحى آخر مشبهاً غلامه (بَكَر بن دُهْمُرد) بالبدر الزَّاهر المنير بنوره، وتتجلى محاسنه عن مثل ذوب اللُّجين نضارةً وتلألأ، ويزيد من جمال التّشبيه حينما يُمعن في جعل طَرْف غلامه وريق لُعابه على أنّه شبيه بتلك الخمرة التي يرتشف رضابها المخمور فينتعش لمذاقها، فَسحرُ منظر غلامه حين يراه مثل: (البدر، والفجر) فتماثل وتطابق كلمة البدر بكلمة الفجر المرصَّعة أضفت على البّيت وَشْياً جمالياً خالباً في قوله [2]:[من الطويل]

- **دَعِ البَدْرَ فليَغرُبْ فأنتَ لنا بَدرُ *** إذا ما تَجلَّى من محاسِنكَ الفَجرُ.**
- **وإما انقَضى سِحْرُ الذينَ بِبابِلٍ *** فَطَرفُكَ لي سِحرٌ و ريقُكَ لي خَمْرُ.**
- **ولو قيل لي: قم وادع أحسنَ من ترى *** لَصِحْتُ بأعلى الصَّوتِ يا بَكْرُ يا بَكْرُ.**

ومن جميل تشبيهاته التي تبنى عليها أجزاء الصورة الشعرية الأخرى، لتتضافر الدّلالات المنبعثة من نسيج الألفاظ المؤدية إلى مقصدية الشاعر خلال سياقه الشّعري الذي يصور لنا فيه الشاعر قلبه المملوء حزناً حتّ بات مثل الشّنة الخرقاء التي أبلاها الدَّمع المذروف،

[1] – ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: طه الجابري و محمد زغلول سلام، مطبعة مصر، (د . ت)، ص 11.

[2] – أحمد مطلوب و عبد الله الدرويش، ديوان ديك الجن الحمصي، ص 100.

وأضواها الحزن الطويل؛ فها هو يصور لنا جسامة الأمر معتمداً على المدركات الحسيّة في التّعبير عن مشاعره الممتلئة حزناً والتي أنتجت سَوَرَاتٍ من الأرق المقـــلق. وفي ذلك يقـــول[1]:[من مجزوء الوافر]

- **ومملوءٍ من الحَزَنِ *** يُعَالِجُ سَوْرَةَ الأَرَقِ.**
- **تكادُ غُرُوبُ مُقلته *** تَعُمُّ الأرضَ بالغرقِ.**
- **و يَـــسْتَولي تَـــزفُرُّه على الجُـــلَّاسِ بالحُرَقِ.**
- **كأنَّ فـــؤاده قلقاً *** لِسانُ الحيَّـــة الفَرِقِ.**
- **و أضْلُعُـــهُ لِقضْقَضَةٍ صيارِفُ حاسِبووَرِقِ.**

فتشكيل الصورة بحد ذاته ليس " لوناً من ألوان الصّنعة بقدر ما هو بث الحياة في المعاني والأفكار والأحاسيس التي تطفح بها الحياة الإنسانية لتحدد ارتباطه الحيوي بالحياة ويتأمل عناصرها متآلفة متواشجة"[2].

ويقول في أخرى مشبهاً الحسين (رضي الله عنه) حال مقتله برسول من الرُّسل، وقد عمدوا إلى قتله، فلم يراعوا فيه حرمة جدِّه (صلى الله عليه و سلم) و لا مكانته من أمه وأبيه(رضوان الله عليهما) فقال رافعاً عقيرته عالياً[3]:[من الكامل]

- **وكأنَّما بِكَ يا ابنَ بنتِ مُحَمّدٍ *** قَتَلوا جَهَاراً عامِدينَ رَسُولا.**
- **قَتَلُوكَ عَطشَاناً و لـــمَّا يرقُبوا *** في قَتْلكَ التَّنزيلَ و التَّأوِيلا.**

فقد بنى الشاعر " ديك الجن " تشبيهه على تشبيه الحسين (ض) بالنبي يحيى(عليه السلام)، فكما أنّ يحي بن زكريا مات مقتولاً مظلوماً، كذلك الحسين، فهو تشبيه بناه على المشابهة بين حادثتين، وقد أكثر الشاعر من رثاء الحسين(رضي الله عنه) مثله مثل غيره من شعراء الشيعة،

[1] – أحمد مطلوب و عبد الله الجبوري، ديوان ديك الجن الحمصي، دار الثقافة، بيروت، لبنان،(د . ط) 1964م، ص 136.

[2] – جليل رشيد فالح، الصورة المجازية في شعر المتنبي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2005م، ص 102.

[3] – مظهر الحجي، ديوان ديك الجن الحمصي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د . ط)، 2004م، ص 191.

فقد كان لحادثة الحسين أثر في نفـــوس أولئك الموتورين، فقد رثته الجن فيـــما يقـــال[1]: [من الخفيف]

- **أيُّها القَاتِلون جَهلاً حُسينـــا *** أبْشِروا بالعَـــذَابِ و التَّنكِيـــلِ.**

ومن ذلك ما قيل في البيت المشهور على ألسنة النّاس[2]: [من الوافر]

- **أَتَرجُـــو أُمّةٌ قَتَلَتْ حُسَينـــاً *** شَفَاعةَ جَدِّه يَومَ الحِسَـــابِ.**

ب- جمالية الصورة الاستعارية: تعدُّ الاستعارة من أهم عناصر التشبيه في رسم الصورة الشعرية، وقد اهتم بها علماء البلاغة اهتماماً بالغاً؛ لما فيها من عناصر دلالية، ولكونها من أرقى ألوان التشبيه، وقد عرفها النقد القديم على أنها " ضربٌ من التَّشبيه "[3].

فهي من أهم الموضوعات التي ظفرت بعناية الباحثين في القرآن الكريم والتَّعرف على وجوه الحسن في أساليبه؛ فموضوع " الاستعارة " احتل منزلة واضحة في الدِّراسات القرآنية منذ أول ظهورها، وكان البلاغيون في إشاراتهم البيانية قد نثروا ما في جعاب القرآن الكريم من جماليات بديعة، وكان أوَّل من فَـــتَـــقَ أكمَامَها، وأبـــان عن جِدّها العالم الفَذلَـــكِي (بشر بن المعتمر ت 210 هـــ) في وثيقته المشهورة في علم البـــلاغة، والمعـــروفة بـــ (تعليقة بشر بن المعتمر)، ثـــمَّ توالت الأعمال من بعده على يد كبار البلاغيِّين كـــ (الجاحظ، وابن قتيبة، وعبد القاهر الجرجاني، والسَّكاكِي، وابن الأثير، وحازم القرطاجني...)،فالجاحظ مثلاً لم يتوسع في بحث الاستعارة وإن كان قد أشار إليها وعرَّفها بأنها تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه[4].

أما عند العسكري (ت 395 هـــ) فيحدّدها بقوله:"نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى و فضل الإبانة عنه، أو

---

[1] – يُنظر: محمد بن جرير الطبري، تاريخ الأمم و الملوك، دار الأميرة للطباعة والنشر و التوزيع، بيروت، ط 1، 2005م، ج 3، ص 487.

[2] – ينظر: الطبقات الكبرى، ص 42.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، 1991م، ص 20.

[4] – الجاحظ، البيان و التبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 7، 1418 هـــ / 1998م، ج 1، ص 153.

تأكيده و المبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة، ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة، من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا "[1].

ويضيف الجرجاني (ت 471 هـــ) قائلاً " أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه و تظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبَّه وتجريه عليه، تريد أن تقول: رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول: رأيت أسداً..."[2].

فإنهم أظهروا بثاقب فكرهم عن ما يحتويه كلام العرب من جمال وجلال وكمال، وأنّ اللُّغة العربية فاقتْ كل اللُّغات الأخرى لاحتوائها على مثل هذه الفوائد والفرائد، من جماليات البيان والتي تخلب الأذهان، وتروق الآذان.

وأنه ذو صورة جلية واضحة جداً في القرآن الكريم، وكلام العرب، وتقوم الصورة في بنائها الفني على المظاهر البلاغية ولاسيما المجازية منها، وفي اتساقها وتلاحمها ـــ لا شك ـــ فإنها تؤدي مستوى ثاني أو ثالث يفيد المعنى الذي يروم المبدع إيضاحه ليعبّر عن تجربته الشعرية، لذا كانت الصور المجازية الاستعارية من بين الوسائط المهمة التي يتوسل بها الشاعر حتى يهتدي بها إلى إنشاء أفكاره المبتكرة لأنَّ "الاستعارة من فنون البلاغة الحيوية في التّصوير"[3].

وجرى عمل الشعراء أثناء تذوقهم للفن الأدبي على صوغ أنماط من الاستعارة – ونعني بها التّعريف القديم – كقول أحمد بن عبد ربِّـــه الأندلسي في تعريفه لها، و" لـــم تـــزل الاستعارة قديمةً تُستعمل في المَنظوم والمَنثور، وأحسن ما تكون أن يُستعار المـــنثور من المنـــظوم، والمنْظوم من المَنثور، وهذه الاستعارة خفيّة لا يُؤبه بها، لأنَّك قد نقلت الكلام من حال إلى حال ..."[4].

[1] – العسكري، الصناعتين، ص 240.

[2] – الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا،بيروت،(د .ط)، 2003م، ص 114.

[3] – أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج 1، ص 135.

[4] – أحمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ج 6، ص 186.

وقد أشار" أرسطو" من قبل حينما ذهب إلى " أنّ امتلاك ناصية الاستعارة كان ولا يزال من أعظم الأشياء لأنها الشيء الوحيـــد الذي لا يُلَقَّن، وهي أيضاً سمة العبقرية الأصيلة "[1].

والاستعارة على أضرب، فقد قسَّمها علماء البيان إلى أقسام منها: الاستعارة المصرَّح بها (تصريحية) وإلى استعارة مكنى عنها (المكنية)، وعلى هذا المفهوم من البلاغة القديمة باتَ للاستعارة مفهومها كأقنومٍ مفاهيمي خاص، لها ملء مفهومها التراثي، لتتحول بعد ذلك في التُّراث النَّقدي الحديث إلى وسيلةً من وسائل استدرار المعرفة الجمالية وتحقيق المـــراد الفني فيها، لتكتسح كل حقول المعرفة الحديثة.

فالاستعارة **اللغوية** هي تلك التي ركبت تركيباً قوامه المشابهة الخارجية بين الأشياء كقولهم: بطن الوادي، رأس الرمح، أسنان المشط، وأخرى استعارة **جمالية**: وتُعنىَ بالتقاط الأفكار والأحاسيس وتصويرها تصويراً غير محدد الدلالة، وهي قادرة على الغوص في أعماق الشاعر وردهات نفسه لاستكناه ما غَمُض من انفعالاته[2].

كما قام " جورج لاندون " بدراسة الاستعارة بأسلوبٍ جديد ذاهباً إلى عدها على النحو الآتـــي :

الاستعارة التَّجسيدية Reification : وتحصل باقتران كلمة تشير دلالاتها إلى جماد Concrete بأخرى تشير دلالاتها إلى مجرد Abstract .

الاستعارة الإحيائية Animation: وتحصل عنده باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن بشرط ألا تكون من خواص الإنسان بأخرى ترتبط دلالاتها بمعنى مجرد أو جماداً.

[1] – ينظر: جون مدلتون موري، الاستعارة، تر: عبد الوهاب المسيري، مجلّة المجلّة، 1971م، ص 42.

[2] – عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص 122 ، 123.

الاستعارة التشخيصية Personnification : وعنده أنه تقوم باقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصية بشرية و الأخرى إلى جماد أو حي أو مجرد"[1].

" فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجاوراً لها، أو مشاكلاً، فيقول للنبات نوءٌ لأنه يكون من النوء عندهم، قال رؤبة بن العجاج:

- **وَجَفَّ أنوَاءُ السَّحَـــاب المُرتَزَقِ *** و اسْتَـــنَ أَعْرَافُ السَفَا عَلَى القِيقِ.**

أي: جفّ البقل، و يقولون للمطر: سماءٌ لأنَّه من السَّماء.

ويقولون مازلنا نطأ السماء حتى أتيناكم، قال الشاعر:

- **إذا سَقَطَ السَّمَاءُ بأرضِ قَوْمٍ *** رَعَينَاهُ وَإنْ كانُوا غِضَابـــَا"**[2].

ولو أُبْـــنَا إلى ما وظفه " ديك الجن " في ديوانه من الاستعارات الجميلة نُلفِيه قد زَان مظهرها بجملة كبيرة منها، وهذا يعدُّ تكثيفاً في التَّعبير الاستعاري، ويتوقف حسن الاستعارة أو قبحها على مقدرة الباثّ، فالباثّ يمنح صوره الذهنية صفات إنسانية؛ إذ يضفي صفة أو أكثر من صفات الإنسان على ما يحيط به من المحسوسات والمعنويات، وللاستعارة سمات فنية تمنح الأديب أفقاً أرحب لمزج الواقع بالخيال، والذاتي بالموضوعي، فالشاعر العباسي تناول الجانب البياني وأكثر من دفقاته وبلاغاته، وبرعوا في تحسين صوره الشعرية حتى غَدَتْ جمالية الصورة من أفانين أشعارهم، وأغاليج أمثالهم، فكان الشاعر العباسي بما يمتلك من آلة إبداعية قد مكنته من أن يشق بها أرض البديع فكان أمثال :" أبي تمام " و"مسلم بن الوليد " وأضرابهما من الشعراء قد عاجوا بالشعر عن جادته الأولى، إذ غمروه بالصور البعيدة، والاستـــعارات الغريـــبة، والتشبيهات العويصة.

---

[1] – سعد مصلوح، في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة، مجلة الحياة الثقافية، العدد 45، 1 يوليو، تونس، 1987م، ص 43.

[2] – ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تح: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط1، 1373هـ ـ 1954م، ص 102.

أليس أبو تمام هو الذي حدَّد وظيفة الاستعارة بقوله: " فإنك ترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجمَ فصيحاً، والأجسام الخُرسَ مُبِينة، والمعاني الخفيّة بادية جليّة... إن شئت أرَتكَ المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جُسّمت حين رأتها العيون، وإنْ شئت لطّفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالُها إلاّ الظنون "[1]، ومن ثـــمَّ فقد فكان عصر " ديك الجن " عصر الفن الشِّعري وازدهاره، فمن جيـــد أشعاره قوله يُعزي جعفـــر بن علي الهاشمي عن زوجته:[من السريع]

- **جادَ على قَبرِكِ منْ مَيِّتٍ *** بالرَّوْح رَبٌّ لكِ لا يَبخَـــلُ.**
- **وَحنَّتْ المُزْنُ على قبرها *** بِعـــارضٍ نَجوَتُه مَحفِـــلُ.**
- **غَيْثٌ تَرَى الأرضَ على وَبْلِه *** تَضحَكُ، إلاَّ أنَّـــهُ يهمُلُ.**

فقد استعار الشاعر للمزن صفة الحنين التي هي للإنسان فأضفاها على (المـــزن) فالمزنُ في نزوله وهطوله فيه دلالة تكثيف على قوة الشّيء، فحنينُ المزنِ الهتون على القبر بحنانه الدَّفاق فيه من جمال التّوصيف ما يجعل السّامع يهتز طرباً لها، ثم يمضي الشاعر في توكيد المعنى بالوصف حيث يقول بأنَّ الأرض تضحكُ بعد انتفاعها بذلك الغيث الذي نمى على أثره النبات واخضرّت، فاستعار الشاعر صفة الضَّحك التي هي للإنسان وخَلَعـــــها على الأرض (الجماد)، فهي صورة متحركة، كحركة الطبيعة بأهلها، ففي " الاستعارة الرّمزية ذات الصور المركبة، يَعمَدُ الشّاعر إلى تجسيد المعاني المجردة في أشكال حسيَّة، بحيث يمكن مع ذلك تفسير جميع حركاتها وكلماتها تفسيراً مجرداً "[2]، ويتحدث أيضاً عن الزَّمان الذي طالما عاتبه وضجَّ من طعناته المتتالية، إذ نراه يقول ضجراً متبرماً :[من الطويل]

- **ودافعتُ في صَدرِ الزَّمانِ و نَحرِه *** و أيُّ يدٍ لي و الزَّمان مُحارِبُ ؟**

وَشَّحَ الشاعر قصيدته هذه بكمٍ من المحسوسات المادية، فقد أراق عليها سِجْلاً من البيان العذب الرائق، فهو في هذا البيت جعل من الزَّمان محارباً عنيداً، وقد راح يدفعه عن نفسه

[1] -الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ص 137.

[2] – لانسون جوستاف، تاريخ الأدب الفرنسي، تر: محمود قاسم، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة،(د .ط)، 1962م، ج 2، ص 560.

يضرب في صدره ونحره، كأنه شخصٌ يدفعه عن نفسه مدافعة المحارب؛ لكن الشاعر يعترف بأنّ الزّمانَ محاربٌ لا يُغلَب، مهما حاول دفعه وقمعه؛ مؤكداً فكرته بالاستفهام المنفي، وهذا " ينمُّ عن شوق إلى استحضار ما هو غائب، والقبض على زمن مراوغ، يفلِتُ من الإنسان، وعلى عوالم ورؤى تعذب خياله، فيحاول أن يقتنصها ويُودِعَها أقفاص المادة المحسوسة"[1].

وفي الهجاء نراه يأتي بتلك الاستعارة التصريحية التي تبعث على الضحك، فها هو يشبه رأس المهجو برأس الجبل الوعر والحجر الأصْلَد الذي لا تؤثر فيه المعاول لبلادته وقسوته معاً كما في قوله [2]:[من الخفيف]

- **يحملُ رَأساً تَنْــبُو المعَاولُ عَن *** صَفحَتِه والجَلامِدُ الوعِرَة.**

ويمضي الشاعر في رصف ووصف حاله مع الزمان وتقلباته وكيف تصدى له، لكنّه في الوقت نفسه يخشى من غدراته ويشهد لذلك أنّه أتى بلفظة (كـــم) الدّالة على الكثرة والتّعدد؛ فقد جاء باستعارتين الأولى مكنية، والأخرى تصريحية، لتكثيف المشهد البُكائي بدلالاته (ريب – انتكاث – حادث – أحداث)، كلها تشير إلى الزّمان وأحداثه العظام وما فعلته بالشَّاعر، وعليه " فإنّ معنى أي تعبير ما هو إلاّ مجموع علاقات المعنى القائمة بينه وبين التَّعابير الأخرى "[3]، كما في قوله:

- **إنَّ ريبَ الزّمان طَالَ انتكاثُه *** كَمْ رَمَتْني بِحَادثٍ أحدَاثُهُ.**

فحوادث الدَّهر وأرزاؤه قد فعلت فعلها، فراح الشاعر عند ممدوحه يشكو عنده ما مسّه من جور الدهر، لعله يكفيه معونته" فالشاعر هنا لا يخاطبنا بالكلمات نفسها، بل بالظلال المحيطة بها "[4]، متخذاً من الشّكوى دَريئةً يتدرعُ بها من هول أحداث الزَّمان.

وتتجلى الصورة بكيانها الحسي في قوله :

---

[1] – خالدة سعيد، حركية الإبداع،دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 2، 1982م، ص 53.

[2] – أحمد مطلوب و عبد الله الجبوري، ديوان ديك الجن الحمصي، دار الثقافة، بغداد، العراق، (د . ط)، 1964م، ص 85.

[3] – جون لاينز، اللغة و المعنى و السياق، تر: عباس الصادق الوهاب، دار الشئون الثقافية، بغداد، العراق، ط 1، 1987م،ص 62.

[4] – صابر عبد الكريم، التجربة الإبداعية، القاهرة، 1972م، ص 115.

- **سَأصْبرُ عنْكَ و أَعصِي الهَوَى *** إذَا صَبَرَ الحُوْتُ عَنْ مَائِهِ.**

والاستعارة في قوله (أعصي الهوى)، (صبر الحوت)، والشاعر أتى بصورة **الهوى** بشكل معنوي، ثمّ أتى بصورة **الحوت** وهى صورة حسية، والصورتان تحملان في دلالاتهما شدة معاناة الشاعر بسبب الحب الشديد، وهذه الصورة من الشاعر تُعبرُ عن كَلَفُه بمحبوبته ولو ركب الأهوال في سبيلها، فهو قد حذف المشبّه به، وكنَّ عنه بشيء من لوازمه وهو الفعل (أعصي) فالاستعارة مكنية وتزداد قوة الصورة في الشطر الثاني من البيت لما يتجاوز الشاعر حدّ الصبر عن المحبوب فيصرِّح بأنّ صبره مثل (صبر الحوت عن مائه) مقدماً ذلك بحرف الشّرط الذي يفيد امتناع الحدوث، ومنها تصبح الصورة الأولى متعلقة بالثانية، فيصبح الكلام الشاعر: إذا تخلى الحوت عن مائه، سأتخلى عنك، وعندها لا يكون أيُّ معنى للصبر، وهذا محال فقد علَّق الشاعر أمر الصّبر عن المحبوبة بشيء يستحيلُ حدوثه.

جـ جمالية الصورة الكنائية : الكناية قسم من أقسام علم البيان، وأسلوب من أساليب التعبير الفني الذي يقصد به تحقيق قدراً من الممتعة التي من شأنها تصوير المعاني الكثيرة بألفاظ يسيرة وموجزة، فهي أسلوبٌ " يلجأ إليه الشاعر للتعبير عما أراد عندما لا يستحسن ذكر شيء والتصريح به بشكل يتنافى مع العرف الاجتماعي، والذوق الأدبي، فشكلت ملجأ يلتجأ إليه الشاعر إذا ما أراد عدم التصريح ليحيط صورته بهالةٍ من الفخامة و يمنحا طابع التأثير في النفوس، فهي وسيلةٌ من وسائل تشكيل الصورة البيانية "[1]، وطرق القول ومآخذه يقول ابن الأثير في كتابه " المثل السائر " حيث يذهب إلى أنّ " حدّ الكناية الجامع لها هو أنها كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز، بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز، والدليل على ذلك أنّ الكناية في أصل الوضع أن تتكلم بشيء وتريد غيره، يقال كنيت بكذا عن كذا، فهي تدل على ما تكلمت به، وعلى ما أردته في غيره... "[2].

[1] – فارس ياسين محمد الحمداني، الصورة البيانية في شعر ابن ظهير الإربلي، مجلة آداب الرافدين، العدد: 69، سنة 2014م، العراق، ص 167.

[2] – ضياء الدين ابن الأثير(ت 637هـ)، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، ج 2، ص 182.

ولكن أجمع تعريفٍ لها، هو ما قاله " عبد القاهر الجرجاني " قائلاً: "هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه و ردفه فيومىء إليه ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: هو **طويل النِّجاد**، يريدون طول قامته، **وكثير الرَّماد**، يعنون كثير القِرى، وفي المرأة **نؤوم الضّحى**، والمراد أنها مترفة مخدومة لها من يكفيها أمرها، فقد أرادوا في هذا كله كما ترى معنى ثم لم يذكروه بلفظه الخاص، لكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود... "[1].

ويعرفها إيليا الحاوي بأنها صورة حسية واقعية تنطوي على دليل أو مضمون نفسي.وهي تباين الرمز في أنها مستفادة مقتبسة من الواقع فيما يبدع الرّمز مشاهدة الحسية، أو يتفطن في المشاهد الواقعية إلى دلالات غير واقعية وغير مبذولة وإن تكن صادقة "[2].

والكناية عند أهل اللغة مصدرُ كنيتُ بكذا عن كذا إذا تركتُ التّصريح به، ومأتاها من الستر والخفاء؛ والكناية في اصطلاح البلاغيِّين هي كتالي: لفظٌ أُطلقَ وأُريدَ به لازمُ معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى"[3]، ويعرفها السَّيد الشَّريف الجرجاني(ت 816 هـــ) وهي" كلام استتِر المراد منه بالاستعمال، وإن كان معناه ظاهراً في اللُّغة، سواء كان المراد به الحقيقة أو المجاز، فيكون تردّد فيما أريد به "[4]، وكان قدامة(ت 337هـــ) قد أطلق عليها اسم (الإرداف)ولم يسميها بالكناية، ونجد هذا المصطلح كثير التداول والاستعمال عند كُلٍ من : أبي هلال العسكري، وابن سنان الخفاجي، وعبد القاهر الجرجاني.

والكناية من الأصباغ الجمالية التي لوَّن بها الشاعر " ديك الجن " شعره، فاستطاع بواسطتها أن يقرب المعنى ويجمل بهااللَّفظ وهي كثيرة في شعره كقوله[5]:[من السريع]

---

[1]– الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قراءة و تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الأسرة، مصر، 2000م، ص 44.

[2] – إلياس أبو شبكة، دار الكتاب العربي، بيروت، ص 103.

[3] – عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار الآفاق العربية، ط 1، 1427هـــ / 2006م، ص 139.

[4] – الجرجاني، علي بن محمد بن علي الشريف، التعريفات، تح : جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1983م، ص 187.

[5]– أحمد مطلوب و عبد الله الجبوري، ديك الجن الحمصي، دار الثقافة،(د . ط)، 1964م، ص 159.

- **ودمعة في الخدِّ مسفوحةٌ *** كأنَّها من جَمْرةٍ تُحلَبُ.**
- **ما امتَنَعَ الدَّمعُ و إسْبالُه *** عليّ لما امتَنعَ المَطلَبُ.**
- **إن تَكُنِ الأيَّامُ قد أذنبَت *** فيك فإنّ الدَّمعَ لا يُذنِبُ.**

فالشاعر يتحدث عن حزنه العميق الذي بسببه أجرى الدمع من عينيه حتى صارت عاطفته مثل الجمرة، والغريب في الأمر أنه صيَّـــر من الجمرة مثل الضَّرع الذي يُحلب من شدة احتفاله بالدَّمع، مثل الضرع الذي يحفل بالحليب، وهي كناية عن الحزن والألم الكبير الذي يعتمل في كيانه، وفي البيت الأخير يذهب الشاعر إلى معاتبة الأيام وتجريمها فهو يُحمّلُ الأيام بأنها السبب فيما حدث لها (المحبوبة)، فإنّ الدَّمع الهتون المسبَل على الخدَّين لا يُذنب أبدا، إذ المذنب الأول والأخير هي الأيام التي فرقت بينه وبين محبوبته.

كما استطاع تصوير دموعه بشكل حسي على خديه ووصفها بالدّم الكذب على قميص يوسف – عليه السلام – حيث يقول : [من الوافر]

- **و قائلةٍ و قد بَصُرَت بدَمعٍ *** على الخدَّين مُنحدِرٍ سَكُوبِ.**
- **أتَكْذِبُ في البُكاءِ ؟ و أنتَخِلوٌ *** قديماً ما جَسَرتَ على الذنوبِ.**
- **قَميصُكَ و الذّنُوبُ تَجُولُ فيه *** و قَلبُكَ ليسَ بالقَلْبِ الكَئِيبِ.**
- **شَبيه قميص يوسف حين جاؤا *** على لبّاته بدمٍ كَـــذُوب.**

يبدأ الشاعر مقطوعته بأبيات شعرية يُناجي فيها حبيبته وقد سألته عن سبب بكائه، مخاطبةً إياه بأن بكاءه دعوى لا حقيقة، وقد نصّ الشاعر في قوله: (قميصك والذنوب تجول فيه)، فهي كناية عن كثرة الذنوب، وجولان الذنوب في القميص كنايةً عن تلطخه واتساخه بها، فكما أنّ الدم الذي كان قميص سيدنا يوسف – عليه السلام – دمٌ كاذب، كذلك الدمع النازل من العين دمعٌ كاذب، فالجامع بين الصورتين وادعاء الكذب.

وقد تناصّ الشاعر في البيت مع الآية القرآنية في سورة يوسف { و جاؤوا على قميصه بدمٍ كذبٍ }[1].

[1]– سورة يوسف، الآية : 18.

وشبه الشاعر نفسه بيوسف في الحالين معاً في حاله مع النساء، وقد دخل بسببهما إلى السِّجن فـــ"ديك الجن " عاشق مولَّه، قد دخل سجن الحسرة والحزن والنّدم بسبب قتله لجاريته، وهو لعمري سجنُ لا فكاك له منه، وآيـــة ذلك ما كان يبثه من شكاوى بما أصابه من الدّهر وخطوبه.

ومن بديع الكنايات وأروعها ما كان قد نسجه من شعرٍ في وصف ديك أبي عمير، وهو من الشعر الذي يبعث على روح الفكاهة والدعابة الشعرية، قصد الترويح والتسلية عن النفس، وفيها يقول[1]:[من الطويل]

- **دعانا أبو عَمروٍ عميرُ بن جعفَرٍ *** على لحم ديكٍ دَعوَةً بعدَ مَوعدِ.**
- **فقدّم ديـــكاً عُدَّدهراً ذملّـــقاً *** مؤنّسَأبْياتٍ مـــؤذّنَ مَسْجدٍ.**
- **يُحدثُنا عن قُومِ هُودٍ و صَالحٍ *** و أغـــرَبِ من لاقاهُ عَمروُ بن مَرثَدِ.**

يصور لنا " ديك الجن " حاله مع جماعةٍ من أصحابه وقد دعوا إلى تلبية دعوة من صاحبٍ لهم و قد ذبح لهم ديكاً، فـــراح شاعرنا الشامي يصف الديك متندراً بصاحبه أبي عمرو عمير بن جعفر، وأنه أتاهم بديك عجيب الهيئة غريب الصِّفة، وأنّ هذا الدِّيك الذي عاش دهراً طويلاً كان مُعْرِقاً في القِدم لدرجة أنه راح يحدثهم عن أحوال قوم عاد وثمود، وقد كنـــّى عن المؤذن بالدِّيك، وهي كناية صريحة، تحمل معنىً جمالياً غايةً في الروعة.

وتتضح الكناية في قوله:

- **ما ستَجمَعَتْ فَرَقُ الحُسنِ التيّ افترقَتْ *** في يُوسُفَ الحُسنِ إلاّ استَجْمعَتْ فِيهِ.**
- **تَاهَـــتْ على صُورةِ الأشْياءِ صُورتُهُ *** حتّى إذا استكمَلتْ تاهَتْ على التّـــيه.**

فالشاعر هنا يصف حبيبته بأنّ جمالها يضاهي ويُسامي جمال وحسن نبي الله يوسف- عليه السلام – وهي كنايةٌ عن الجمال الموازي، ويبالغ الشاعر في عدّ محاسنها التي تفوق الحصر، وأنّ جمالها تاه حتى على التّيه نفسه، فلا يوجد شيء من الأشياء في الدنيا يبلغ حسن محبوبته، وهو لأنّه يحبها فأصبح لا يراها إلاّ بعينها هي، فحبه لها جعله يرى كل الأشياء جميلة وإن

[1] المرجع السابق، ص 126.

كانت قبيحة، فالحب هو من صور حبيبته جميلةً مثل يوسف عليه السلام، وربما تكون أكثر بكثير.

المبحث الثاني :موضُوعات الصُّورة الشِّعرية عند ديك الجن:

- **الأغراض الشّعريّة** : تتنوع الموضوعات والأساليب من حيث جوهرها وأصل مادتها بحسب المقام الذي قيلت فيه، والباعث الذي وجدت من أجله؛ ومردُ هذا التنوّع راجعٌ إلى طبيعة المواضيع، ولأنّ الإنسان طُبِعَ منذ أن خلقه الله عزّ وجل على البَّوح بما تكنُّه نفسه من مشاعر، وبما يعتلج في صدره من أسرار،كان الشّعر هو الأداة التي يفزعُ إليها في التّعبير عن خواطره، وتصوير مشاعره. " إنَّ الشاعر يشتق موضوعات شعره مما يعانيه في حياته وفي بيئته المادية والاجتماعية الخاصة"[1]

وقد تعدَّدت آراء النُّقاد في تقسيمهم لأغراض الشعر كلٌ حسب رؤيته الفنية لهذه الأغراض، فابن وهب الكاتب(**ت** 335 هـــ) يرى أنّ للشعراء فنوناً من الشعر كثيرة تجمعها في الأصل فنون أربعة هي : المديح، والهجاء، والحكمة، واللهو. ثمَّ تتفرع عن كل صنف من هذه الأصناف فنون أخرى؛ فيكون من المديح : المراثي، والافتخار، ويكون من الهجاء: الذم والعتب. ويكون من الحكمة: الأمثال والتّزهيد. ويكون من اللَّـــهو : الغـــزل، واللَّهو، والطَّرد، وصفة الخمر والمجون [2].

أما الأغراض عند أبي هلال العسكري(ت 395 هـــ) فهي كالتالي يقول: " كانت أقسام الشعر في الجاهلية خمسة : المديح، والهجاء، والوصف، والتشبيه، والمراثي، حتى زاد النابغة فيها قسماً سادساً وهو الاعتذار فأحسن فيه " [3].

[1] – عز الدين إسماعيل، في الأدب العباسي – الرؤية و الفن – دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، (د . ت)، ص 338.

[2] – يُنظر: ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تح: أحمد مطلوب و خديجة الحديثي، جامعة بغداد، ط 1، 1967م، ص 170 ــ 171.

[3] – أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، مكتبة المقدسيّ، القاهرة، (د ، ط)، 1352هـــ، ص 91.

والشّعر عند ابن رشيق(ت 456 هـــ) بُـــنيَّ على أربعة أركان وهي : " المدح، والهجاء، والنسيب، والرثاء، وجعلت قواعده أربع : الرّغبة، والرّهبة، والطّرب، والغضب"[1]، لتكن هذه الأغراضُ، من أكثر الأغراضِ دوراناً على ألسنة الشعراء، وسطوعاً في دواوينهم الشّعرية؛ فكان شاعر الشّام " عبد السّلام بن رغبان " أحدُ الأثفيّة التي قام عليها شعر العصر العباسي الأوَّل، وقد نظم في مختلف أغراض الشعر كـــ : الرثاء، والمديح، والغزل، والخمرة، والهجاء، والحكمة، والوصف، إلاّ أن أكثر شعره جاء في آل البيت،وفي حبيبته ورد، والخمرة، ولعل أُولَى وأجوَدَ ما بَرع فيه حتَّ عُرفَ به هو غرضُ :

الرِّثاء: "يعتبر هذا الفنُّ في مصنفات النّقد الأدبي القديم، أصل الشّعر العربي وحاوي سائر الأجنَاس أو الفنون الشِّعرية. ألم يجمع الرُّمَانيُّ أغراض الشّعر في خمسة، فذكر النَّسيب والمديح والهجاء والفخر والوصف، وكأنه أراد أن يكون الرثاء جامعاً لها فلم يذكره؟"[2]، مازالت فكرة الفناء تغالب فكرة الحياة في هذا الوجود مغالبةً عنيفةً، وبحضور فكرة الغياب والخَـــواءِ والصَّمت، خواء المضارب المهجورة، وغياب من ذهب من الأحبة والأقربين، وصمت ما تبقى من دَارسات الدّيار.

هي معاني ثابتة ثبوت الحقائق تأبى التّحول والحُؤول، فهي نواميس مطرَّدة أَلِفَ النّاس وقوعها، ومازال نداء امرئ القيس: " قَفَا نَبكِ من ذِكْرَى حَبيبٍ ومَنزِلِ " تـــتردَّدُ حـــروفه في لهـــواتنا، ومازال أهل الَموجِدَة يجدون من الحُزن والألم المُبرّح على من فارقوهم وبقيت ذكراهم في نفوسهم بقاء ذكريات الشباب في نفوس الشيوخ ، منذ أن تَّنَهَدَ صدر المُهلْهِل وقد جاشت نفسه بتلك التَّباريح المضنية فقال كلمته التي مازال صداها يتردُ في أبهاء الدّهر: **أهَاجَ قذَاء عينيَّ الإدِّكار**. فظلت أحزانه على أخيه مقيمة، وقلبه مُترعٌ بِعقَابِيل الكَمَد، حتى تاقت نفسه إلى الموت.

[1] – ابن رسيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تح : محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 4، 1972م، ج 1، ص 120.

[2] – إبراهيم النجار، شعراء عباسيون منسيون، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1997م، ج 4 ص 9 . 10.

والآخر الذي قال[1]: **إنَّ الشَّجَا يَبعثُ الشَّجَا**، حتَّ كادت نفسه أن تتلف من الحزن على أخيه، أم تلك[2] التي بكت حتى غدت مثلاً في البكاء، ورمزاً للوفاء، فقالت تحثُّ عيناها على البكاء المدرار: **قَذىً بِعَينِكِ أم بالعَينِ عُوّارُ أم ذَرَفَتْ إذ خَلَتْ مِن أَهلِها الدَّارُ.**

رأى النُّقاد القدماء أن الرثاء من أقدم الفنون[3]، وأكثر الأغراض التي تكلم فيها الشُّعراء، إذ صاغوا صراعاتهم مع الموت في قالب وجودي تراجيدي تلفه المأساة بخيوط الفناء، وكانت الكلمة الشعرية هي من تُطَامِن صخرة الموت الجاثمة على القلب بِكَلاكِلِهَا، فموضوع الموت يعتبر عنصراً رئيسياً من نسيج النّص الرثائي في ديوان " ديك الجن " وعند غيره من الشعراء، فحضور معنى الموت ظاهر في كل قصيدة أو مقطوعة من شعره، ولا نبالغ إن قلنا إنّ الوعي بحتمية الموت النَّازل بساحة الشاعر يعدُّ من البواعث الداعية إلى الإبداع الفني عامةً والشّعري خاصة.

وقد تجسّدت فكرة الموت بهيلمانها في حياة " ديك الجن " بقوة كبيرة، فهناك دَوَال تُوحي بداهية الموت، واستيلائها على معظم حياته، منها (البكاء، الدم، الدّمع، الخطب، العزاء، الأموات، المهج، تجري، الويل...)، كما نراه يذكر الدّهر في أشعاره، لكنه لا يبدي جزعاً ولا قنوطاً من صروف الدَّهر وحوادثه فيقول على سبيل المثال وهو يُعزي جعفر بن علي الهاشمي عن زوجته:[من السريع]

---

[1] – هو متمم بن نويرة بن عمرو بن شداد بن ثعلبة من بني يربوع ت 30 هـ، من الشعراء المجيدين، جعله ابن سلاَّم في المرتبة الأولى من طبقة أصحاب المراثي، رثى أخاه مالك بن نويرة لما قتله خالد بن الوليد، قال الجاحظ و قد سئل عنها " إنّ الأصمعي كان يسمي هذا الشعر أم المراثي" العقد الفريد ابن عبد ربه، تح: محمد عبد القادر شاهين، المكتبة العصرية، بيروت، ج 3، ص 209. قال عنه ابن قتيبة" إنها من أحسن ما قال " الشعراء و الشعراء ص 223.

[2] – المراد بها هنا الخنساء تماضر بنت عمرو بن الشَّريد، من بني سُليم،شاعرة مخضرمة صحابية ت 24 هـ

[3] – قلنا عنه بأنه من أقدم الأغراض لأنّ العديد من الرواة و الإخباريين يذهبون إلى أن آدم (عليه السلام) لما قتل ابنه جادت قريحته بأبيات حزينة رثى بها ابنه (هابيل) و من جملة الأبيات التي فاضت بها نفسه قوله :

تغيرت البلاد و من عليها *** فوجه الأرض مغبرٌ قبيح.

و قد روى هذه القصة صاحب كتاب الجمهرة محمد بن أبي الخطاب القرشي، تح: محمد علي الهاشمي، ج 1 / ص 140.

- **نَغْفُلُ والأيَّامُ لا تَغفُلُ *** ولا لنَا من زَمنٍ مَوئِلُ.**
- **والدَّهرُ لا يَسلَمُ من صَرفِهِ *** أَعْصَمُ في القُنَّةِ مُسْتَوعِلُ.**
- **والدَّهرُ لا يَأمَنُ مِن صَرفِهِ *** مُسَرْبَلٌ بالسَّردِ مُسْتَبسِلُ.**
- **والدَّهرُ لا يَحْجُبُه مَانعٌ *** يَحْجُبُه العامِلُ و المُنْصُلُ.**

ولما كان الرثاء متعلقاً بفعل الموت الذي تشترك فيه الإنسانية، فإنّ المراثي جاءت لتحقيق حاجة نفسية تعتمل بالنفس وتعتري الذَّات ولا يكون النّجاة منها إلا بالتسليم والانقياد لذلك يرى النُّويري (732 هـــ) أنّ المرثية تقوم على " تسلية لمن عضته النوائب بأنيابها، وفرقت الحوادث بين نفسه وأحبابها، وتأسية لمن سبق إلى هذا المصرع، ونهل من هذا المشرع، ووثوقاً باللّحاق بالماضي، وعلماً أن حادثة الموت من الدّيون التي لابدّ لها من التقاضي، وأنه لا سبيل إلى الخلود والبقاء، ولا بدّ لكل نفس من الذهاب، ولكل جسد من الفناء ".[1]

" لأنّه لم يعر أحدٌ من مصيبة بحميم، ذلك قضاء الله في خلقه، فكل تكلم إما مُتَعزيّاً أو مُعزيّاً وإما متصبراً محتسباً "[2]، ويذهب قدامة إلى القول بأنهم عدُّو الرثاء نوعاً من أنواع المدح للميِّت، فلا فرق بين المرثية والمدحة سوى ذكرهم في اللفظ ما يدل على أنّه لهالك مثل: كان، وتولى، أو عدمنا به كيت وكيت، وليس في ذلك ما يزيد في المعنى أو ينقص فيه؛ لأنّ تأبين الميت إنما هو بمثل ما كان يمدح به في حياته "[3].

وقد قسّم النقاد فن الرثاء إلى ثلاثة أضربٍ أو أقسام : النّدب، والتّأبين، والعَزاء.أما النّدب فبكاء الأهل والأقارب ومن ينزلون منزلتهم، وجعل التأبين للمواقف الرسمية فخص به الخلفاء والوزراء والأمراء والعلماء والأدباء والبلدان، وجعل العزاء بسمو التفكير بحقيقة الموت والحياة وفلسفة الوجود والعدم والخلود "[4].

---

[1] – شهاب الدين النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب، مصر، ط5، (د ، ط)، ص 164.

[2] – أبو العباس المبرد، التعازي و المراثي، ص 7.

[3] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق و تعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د . ت)، ص 118.

[4] – ينظر: شوقي ضيف، الرثاء، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 4، (د ، ت)، ص 6.

وقد تناول القدماء الرثاء فمنهم من عدَّه صنو المديح وجزءاً منه، كأبي هـــلال العسكري (ت 395 هـــ)، إذ يقول " وتركت المراثي والفخر، لأنهما داخلان في المديح ، وذلك أن الفخر هو مدحك نفسك بالطهارة والعفاف والحلم والعلم، والحسب،وما يجري مجرى ذلك... والمرثية مديح الميت، والفرق بينهما وبين المديح أن تقول كان كذا وكذا، وتقول في المديح هو كذا، وأنت كذا... فينبغي أن تتوخى في المرثية ما تتوخى في المديح "[1]. وهو نفس ما ذهب إليه ابن رشيق القيرواني (ت 456 هـــ) في عمدته[2].

الرَّثاء و التّشيع : تزخر المنظومة الأجناسية بأغراض عديدة، لكن أكثر هذه الأغراض كفاءة بينها هو غرض الرثاء لأنّه أصدقهم تعبيراً وأعمقهم تصويراً وألصقهم بالوجدان، فعندما نفقد مَنْ نُحِب أو ما نُحِب نسكب الدّموع الغزار وأشجى العبرات، ولذلك كان " الرثاء أصدق فنون الشعر العربي قاطبةً، ذلك لأنَّه يخاطب عزيزاً فارق الحياة، أو ملكاً كان ملء السّمع والبصر أو داراً دارت عليها عوادي الزَّمن ..."[3]، ولعلّ من شدة تأثيره في النفس هو ما دفع بالمبرّد إلى القول " بأنّ الرثاء باب جامع، وقد قيل إنه لم يُقَل في شيء قطٌّ كما قيل في هذا الباب "[4]، وقد سأل الأصمعيُّ أعرابياً فقال له: ما بال المراثي أجود أشعاركم ؟ فقال له: لأنا نقول وأكبادنا تحترق"[5].

[1] – أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة و الشعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984م، ص 148.

[2] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تح: دار المعرفة، بيروت، ط1، 1988م، ج2، ص 805.

[3] – محمود حسين أبو ناجي، الرثاء في الشعر العربي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت شعر و آدابه و نقده، تح: دار المعرفة، بيروت، ط1، 1988م، ج2، ص 805.، لبنان، ط2، 1402هـــ، ص 11.

[4] – المبرد،(أبو العباس محمد بن يزيد ت 286هـــ)، الكامل في اللغة و الأدب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، (د ، ط)، (د ، ت)، ج 4 ، ص 17.

[5] – الجاحظ، البيان و التبيين، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 4، ج 2، ص 320.

وقد عبَّرعنه بالكَبِد عوض القلب لأنّ الكَبِدَ مكمن الحزن والقلب مكان الحب،ولذا نجد أمثال أبي زيد القرشي قد خصَّ أصحاب المراثي بطبقة خاصة في كتابه "جمهرة أشعار العرب"[1]، وكذلك ابن سلام الجمحي (ت 231 هـــ)، فقد جعل لأصحاب المراثي طبقة بعينهم، حيث يقول: " وصيَّرنا أصحاب المراثي طبقة بعد العشر الطبقات "[2]، لتدلنا هذه المقولات على نفاسة غرض الرثاء و جميل بيانه للأحاسيس والمشاعر، وبأن لا تصنُّع فيه، أو مواربة، تحمل صاحبها على التَّزيد.

يعدُّ الرثاء من المواضيع الأثيرة عند الشيعة، والأكثر وقعاً في حياتهم، فقد دارت معظم أشعارهم على البكاء (ندباً ونوحاً)، على آل البيت الكرام حتى تضمَّخت صحائفهم بالدِّماء، كما اخضَلّت لحاهم بالدُّموع، وإلى هذا أشار حازم القرطاجني (ت 684هـــ)،عندما انتبه إلى خصوصية تجربة الرثاء الحزينة، وما يستتبعها من إشارات جمالية يخفيها ذاك الفَقْد، وأثاره المعنوية على نفسية الراثي، فيذهب إلى أنّ الرثاء يجب " أن يكون شاجي الأقاويل مبكي المعاني مثيراً للتباريح، وأن يكون بألفاظ سهلة في وزن متناسب ملذوذ، وأن يستفتح فيه بالدلالة على المقصد، ولا يصدر بنسيب، لأنه مناقض لغرض الرثاء "[3].

فالشاعر الشيعي يرى أنّ البكاء دين وعقيدة، يفرضان عليه ذكرى أولئك الأموات الذين غدر بهم سيف البطش والظلم، وغدو عنده عنواناً للصبر والمصابرة، ومسيرةَ رسالة لابدّ أن تكتمل، وتُستَردُ حقوقها.

[1] – ينظر: أبو زيد،(بن أبي الخطاب القرشي ت 170هـــ)، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية و الإسلام، تح: محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط3، 1995م، ج 2، ص 682 ــ 767.

[2] – ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د ، ط)، (د ، ت)، ج 1، ص 203.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، (د ، ط)، 1966م، ص 351.

ورثاء الشيعة لأئمتهم يندرج تحت باب (النّدب) و (التّأبين)، فالنّدب "يصور وقع المصاب على الشاعر "[1]، وتفجعه على المرثي، أما (التأبين)، فهو " تعداد محاسن الميت وذكر مزاياه و مكانته الاجتماعية "[2]، ومن غير المناسب أن يدخل رثاء (آل البيت)، تحت باب (العزاء)، لأنّ المراد من العزاء هوتخفيف الأحزان وتهوين المصيبة وهذا مما لا ينبغي قوله في شعر الشيعة فشعرهم جمرةٌ ملتهبةٌ لا تَفتَأ نَارها، ولا تجمد عواطفها، فلا شيء يخفف من شدة وطأة تلك الأحزان المتجددة.

إنّ رثاء (آل البيت)، تتعاوره قوتان (العقيدة) و(الانتماء)، وتتجاذبه عاطفتان (النّدب) و(التّأبين) ولأنّ الشاعر الشيعي يجد طمأنينته في التّفجع والتّوجع وفي تذراف الدّموع على أئمته المظلومين، لذا تراه دائم البكاء والنَّوح عليهم شعراً، بغية تجديد العهد بهم، فهو يحدث نفسه بالمصاب ابتغاء الأجر و الثواب.

برع " ديك الجن " في تشكيل الصور الرثائية وذلك في مزج غرضي الرثاء بالغزل، وهو لون لم يعهده الشعراء و لم يطرقوه من قبل، "[3]، ويمكن أن نفهم أنّ هذه القدرة على مخالفة التقاليد تمثل مبالغة في الثقة بالنفس وبالشاعرية " وأنّ النَّفس إذا جُرحَت بَاحتْ بسرها، و أخرَجتْ لطاقات الإبداع أساليب جديدة؛ وقد أسماه بعضهم **بالمرثاة الغزلية** وقد ألمح إليه " ابن رشيق " في العمدة، وقد عدّه من جميل إبداعاته واختراعاته قائلاً " وأبو تمام من المعدودين في إجادة الرَّثاء، ومثلُه عبد السّلام بن رغبان ديك الجن، وهو أشهرُ في هذا من حبيب، وله فيه طريق انفرد بها، وذلك أنّه قتل جاريته واتهم بها أخاه، ثم قال يرثيها[4]:[من الكامل]

– يا مُهجَةً جَثَمَ الحِمَامُ عَليها * وجَنَى لها ثَمَر الرَّدَى بيدَيهَا.**

– رَوَّيتُ من دمها التُّرابَ، وربما * روّى الهوى شَفَتيَّ من شَفَتَيْها.**

---

[1] – علي بوملحم، في الأدب و فنونه، المطبعة العصرية للطباعة و النشر، صيدا، بيروت، 1970م، ص 83.

[2] – المرجع نفسه، ص 86.

[3] – عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة و دلالاتها النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د ، ط)، 1987م، ص 293.

[4] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، ج 2، ص 149.

وقد تناول " ديك الجن " غرض الرثاء بصور مختلفة راثياً آل البيت باعتباره شيعيّاً عقيدةً وانتماءً، فنالت قصائده الثّمانية فيهم مبلغاً كبيراً حتى باتت من قلائد العقيان التي تزان بها المناحات، "والحق أنّ أقدر الناس تعبيراً عن الشّقاء، من كان الشّقاءُ في نفسه "[1].

وقد دار رثاؤه على ثلاثة مضامين جلية في ديوانه وهي:

أ – الرثاء الغزلي: وهو اللّون الذي اشتهر به وتفنّن في أسلوبه فقد مزج " ديك الجن " غرض الرثاء بغرض الغزل، وهو لون لم تعرفه العرب في أشعارها، إذ كيف يتغزل الشاعر بمحبوبته وهي ميتة ؟ وقد أكّد بعض النقاد على وجود هذا اللّون، كما هو عند " أبي إسحاق الحصري القيرواني ت 453 هـ " إذ قال: "ومن أحسن المراثي ما خُلطَ فيه مدحٌ بتفجع على المرثي، فإذا وقع ذلك بكلام صحيح، بلهجةٍ معربةٍ، ونظام غير متفاوت فهو الغاية من كلام المخلوقين "[2].

كما أشار عناد غزوان في كتابه (المرثاة الغزلية) قائلاً: " وإذا تجاوزنا هذه النّماذج ... إلى القصائد التي عُرفَت في دواوين الشُّعراء الأمويِّين، عند ليلى الأخليَّة، وجميل بثينة، والعذريِّين، وجرير، أو في دواوين الشُّعراء العباسيِّين... لأدركنا أنّ المرثاة الغزلية قد تطورت فنياً عبر هذه العصور المختلفة في اتجاهاتها وخصائصها "[3].

وقد حاول عناد غزوان التأكيد على علائقية هذه العلاقة بين الرثاء والغزل، ومؤكداً على أنّ هذه الظاهرة لم تظهر بشكل واضح إلا على يد شاعر الشام "ديك الجن الحمصي" فقد ساعدت هذه المأساة الحزينة على جلاء فنٍّ جديدٍ سمي فيما بعد بـ (**المرثاة الغزلية**)، وتلك هي أنانية الحب الحسِّي عندما تعبر عن نهمها وشبقيتها المغتلمة، بطريقة يبدو فيها الشاعر مضطرباً

[1] – أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة و تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص 48.

[2] – الحصري،(أبي إسحاق إبراهيم بن علي القيرواني)، زهر الآداب و ثمر الألباب، زكي مبارك، دار الجيل، ط4، 1972م، ج 4، ص 999.

[3] – عناد غزوان إسماعيل، المرثاة الغزلية في الشعر العربي، مطبعة الزهراء، بغداد، (د ، ط)، 1974م، ص 29.

نفسياً، شاذاً في نظرته إلى حبيبته، وهوله في ذلك طريق انفرد بها في مراثيه الغزلية عندما جمع بين الغزل والرثاء في إطار غرض شعري واحد، لا يمكن فصلهما معـــنىً أو لفـــظاً[1].

فهو إبداع جمالي فائق الجمال، فقد أخرج لنا " ديك الجن " من رحم هذه الحكاية العجائبية وتأزماتها صورة فنية نابضةً بالجمال، وقد أشار " طه حسين " إلى عمق العلاقة بين الفن والشّر حين قال: " هل يستطيع الفن أن يتخذ الشَّر موضوعاً، ويُستخلَص منه صوراً فنيةً جميلةً ؟ وبعبارة أدّق وأوضح، هل في الشَّر جمال يصلح موضوعاً للفن "[2].

ب– الرثاء المذهبي: هو ذاك الرثاء الذي توجه فيه " ديك الجن " إلى رثاء آل البيت ومدحهم وذكر خصالهم وخلالهم وفضلهم على النَّاس وجميل مناقبهم التي ذكرت على لسان رسول الله (صلى الله عليه و سلم)، وذكر واقعة كربلاء وفجيعة الحسين (ض) وبعض المعتقدات الشيعية، كخلافة علي، وبعض القضايا التي تمس آل البيت، كما رثى ابنه (رغبان) وكذا رثى أصدقاءه من الشُّعراء كأبي تمام، وغير الشُّعراء أمثال أحمد بن علي الهاشمي وأخوه جعفر.

يقول في رثاء أبي تمام: [من الكامل]

- **فُجِعَ القَرِيضُ بخاتم الشُّعراء *** و غَديرِ روضَتِها حبيبِ الطَّائي.**
- **مَاتا معاً فتَجاورا في حُفْرةٍ *** و كَذلكَ كَانَا قَبْلُ في الأَحياءِ.**

ت –رثاء الحيوان: وقد رثى ديكاً في قصيدة اشتهر بها، وقيل أنَّه بسببها لُقبَ بديك الجن.

ومن بين أشعاره الشَّاجية التي رثى فيها ديكاً وقد نعته بالرّاهب الذي يقوم وقت السَّحر فيهتف بصوته الطَّروب ليؤنس الأسماع، فقال:[من البسيط]

- **أما تَرى رَاهِبَ الأسْحارِ قد هَتَفَا *** وحَثَّ تَغريدَه لما عَلا الشَّعَفا.**
- **أوْفى بصبغِ أبي قَابوسَ مفرقُهُ *** كدَّرة التَّاج لما أنْ عَـــلا شَـــرفَا.**

[1] – ينظر: عناد غزوان، المرثاة الغزلية، ص 46.

[2] – عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3، 1974م، ص 34.

- **مشنَّف بعقيقٍ فوقَ مذبحه *** هل كنت في غير أُذنٍ تعرف الشُّنُفا.**
- **لما أراحَتْ رُعاةُ اللَّيل عَازبَةً *** من الكَواكِبِ كانت تَرتعي السُّدُفا.**
- **إذا استهلَّ استَهَلَّتْ فوقه خُصَلٌ *** كالحي صيح صَباحاً فيه فاختَلفَا.**

كما رثى " ديك الجن " زوجته " ورد " بمجموعة مقطوعات كلها أنين و شكوى وتفجع، تَنِمُ عن حبٍ وندم، و لم يشتهر هذا اللّون من رثاء الزَّوجات في الشِّعر العربي إلا بعض النّماذج القليلة التي تُعدُّ من قبيل إظهار الجميل لنصفه الآخر الضَّعيف، ومن هنا نستطيع القول أنّ رثاء الزوجات يشكل ظاهرة جديرة بالاهتمام، وقد تناوله بعض الشعراء تعبيراً عن لوعتهم وتخفيفاً لحزنهم، وذكراً لعهد تلك الحبيبة التي كانت بمثابة الروح من الجسد، وإن وجد الشعراء تحرجاً في رثاء زوجاتهم نظراً لطبيعة المجتمع العربي الذي كان يرى في رثاء الزوجة ضعفاً ومنقصةً وهُجنَةً في شخصية الشاعر وقد يتلقى اللّوم والعتاب.

لهذا انصرفوا عن رثائها وإظهار الحزن عليها، ومع هذا لا نَعْدم وجود المقطعات الشعرية التي قيلت في رثاء الزوجات، وقد عدَّه ابن رشيق من أصعب الأشعار فقال: "ومن أشد الرثاء صعوبةً على الشاعر أن يرثي طفلاً أو امرأة وذلك لقلة صفاتهما وضيق الكلام فيهما"[1].

ولعل مكمن الصعوبة حاصل في مدى في محدودية المضمون، وكذلك قلته آتية من قدسية العلاقة الزوجية. ومن أمثلة ذلك من مراثي الجاهليين[2]،مرثية العوَّام بن كعب الـــمَّازني في رثاء زوجته، وقد امتلأ قلبه حزناً عليها فقال فيها[3]:

- **فقُلتُ لِقلبي لا تَبْكِ فإنَّه *** كَذلكَ اللَّيالي طُولُها و قَصِيرُهَا.**
- **فإنِّي لَبَاكٍ مَا بَقيتُ و إنَّه *** لأَسْوأَ عَبرَاتِ الرِّجالِ كَثيرُهَا.**

[1] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ج1، ص 154.

[2] – كمرثية عمرو بن قيس بن مسعود المرادي في رثاء زوجته، و مويلك المزموم، و غيرها.

[3] – المرزباني، معجم الشعراء، تح: عبد الستار أحمد فراج، مطبعة عيسى الباب الحلبي و شركاه،(د ، ط)، 1960م، ص 164.

ولما جاء العصر الإسلامي خَبَتْ نار الشعر وتخافتت، غير أنّ ذلك لم يمنع بعض الشعراء من أن يبوحوا بفيض مشاعرهم لاسيَّما تجاه زوجاتهم من ذلك وفاء الرسول(صلى الله عليه وسلم) لزوجته خديجة (رضي الله عنها) وهي صورة تشع جمالاً، وتختصر الحبَّ النّبوي اختصاراً وإجمالاً، و نجد كذلك، تلك الرثاة الجميلة لعليِّ بن أبي طالب ت 40 هـــ (رضي الله عنه)، في رثاء زوجته فاطمة (رضي الله عنها)، قوله[1]:

- **وإنّ حَيائي مِنْكِ يا بِنْتَ أَحمَد *** بإظهَار مَـــا أخفيتُه لَشَدَيدُ.**
- **ولَكنْ لأَمـــرِ الله تَعْنُو رِقَابُنَا *** ولَيسَ عَلى أَمـــر الإله جَلِيدُ.**
- **أَتَصرَعُني الحُمَّى إليكِ و أَشْتَكِي *** إلَيكَ ومَا لِّي في الرِّجَالِ نَدِيدُ.**
- **وَفي هذه الحُمَّى دَليلٌ بأنَّها *** لِـــمُوتِ البَّرايَا قَائِـــدٌ و بَريـــدُ.**

ومن المراثي التي فجع بها قلب الشعر، وأسال بها مدامع المولهين قصيدة جرير الخطفى والتي تعتبر من أفانين المراثي الحسان، والتي قيلت في الزوجات الحسان، قوله في زوجته خـــالدة أم حزرة[2]:

- **لَولا الحَياءُ لَعادَني اسْتِعبَارُ *** ولَزُرتُ قَبرَكِ و الحَبيبُ يُزَارُ.**
- **ولَهَّتِ قَلبِي إذْ عَلَتْني عَبْرةٌ *** و ذَوُو التَّمَائِم مِنْ بَنيكِ صَغَارُ.**
- **صلَّى الملائِكُةُ الذَّين تخيَّروا *** و الصَّالحِونَ عَليكِ و الأبْرَارُ.**
- **لا يَلْبثُ القُرنَاءُ أنْ يتَفرقُوا *** لَيلٌ يَكِرُ عَلَيهُم و نَهَارُ.**

وتَبقى مَراثي " ديك الجن " أشعاراً تُخاطِبُ الوجدان وتُسلي الفؤاد، وتُعزي المكلُوم، وتُلهم الشعراء، وتبقى مرثاته في جاريته " ورد " مَكمَن الجمال، وسرّ الإبداع، أما رثاؤه لآل البيت فهو شعر من نوعٍ آخر، فهو شعر العَقيدة (الرثاء المذهبي) الذّي نَذَر نفسَه له، وعاهد عليه، أن لا يَخْرِم عَهده ولا ينقُض وعَده، ليستوليَّ غرضُ الرثاء في ديوان ديك الجن الحمصي على شَطْر حُسْن ديوانه كُلِّه، " ولما كان الرثاء محكاً صادقاً لفحولة الشعراء، لما يتطلبه الموقف من جلال المعاني ودقتها وصدق الصور وحرارة المشاعر، وتوليد الحكم وجزالة الأسلوب، فإنّ

[1] – ديوان الإمام علي بن أبي طالب، منشورات مؤسسة الأعلمي، بيروت،(د ، ط)، 1999م، ص 45.

[2] – ديوان جرير، ص 199، 201.

ديك الجن لا يقصر في هذا المجال، بل إنه يجيد ويبرز و يتفوق **بحيث عدُّه كثير من النُّقاد والدّارسين من كِبَار شعراء الرِّثاء**"[1].

المديح: المدح فن قديم كغيره من الفنون الشّعرية، المنضوية تحت مُسمّى الأجناس الأدبية، فقد كان الشعراء الجاهليون يدبجون قصائدهم ويجملونها بالإطراء والمدح لإرضاء ممدوحيهم كما كان يفعل كل من الأعشى، وزهير والنّابغة، وحسان بن ثابت[2]، أما في العصر الأموي فقد حمل لواء شعر المديح المثلث الشّعري (جرير والفرزدق، والأخطل)، وغـــيرهم من الشـــعراء، ولم تمنع الدِّيانة النّصرانية الأخطل من أن يقربه الخليفة عبد الملك ابن مروان ويدنيه منه، ويجعله من ندمائه وجُلّاسه، وهو صاحب الخمرة و السُّكر، يروي أبو الفرج الأصفهاني في أغانيه فيذكر أنّ الأخطل كان "يجيء و عليه جبَّة خَزٍّ و حِرْزُ خَزٍّ، في عنقه سلســـلة ذهـــب، فيها صليب ذهب، تنفض لحيتُه خمراً، حتىَّ يدخل على عبد الملك بن مروان بغير إذن "[3].

وحاول النُّقاد توجيه المنْحى الإجرائي لغرض المديح فأشاروا إلى جملة ضوابط تحددُ أطره الأدبية، وتبني مرتكزاته الجمالية، فقدامة بن جعفر (ت 337 هـــ) يرى أنّ مدح الرجال ينبغي أن لا يخرج عن أربع خصال هي : " العقل، والشجاعة، والعدل، والعفة "[4]، وذهب ابن رشيق القيرواني (ت 456 هـــ)، إنّ على الشاعر أن يراعي مقام الممدوح وأن يكون المادح بعيد البصر عليماً بسبر أغوار من يمدح، مهما كانت درجة الممدوح ملكاً أو وزيراً مادامت رسالة المادح تهدف إلى إرضاء من يمدح، وعليه أن يسلك طريقة البيان والتوضيح بأن يجعل معانيه المستعملة جزلةً، وألفاظه نقيةً غير مبتذلة سوقية... فإذا مدح الكُتَّاب عمل طاقته وبلغ مراده"[5].

لم يُعرف عن " ديك الجن الحمصي " تزلُفُه للملوك والسَّلاطين، أو تمسُحه بأعتابهم قصد نيلِ جائزة من جوائزهم السَّنية، أو بغية استرضاءهم كما هي عادة الشعراء قبله أو في زمنه؛ ففي

[1] – مصطفى الشّكعة، الشعر و الشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1979م، ص 587.

[2] – شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 211.

[3] – أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج8، ص 299.

[4] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 69.

[5] – ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص 128.

عصره شاع الشِّعر وانتشر حتى بلغ مبلغاً كبيراً وكان الخلفاء يجزون لهم العـــطايـــا، ويغدقون عليهم الهدايا، حتى غدا الشّاعر ذو مكانةٍ بين أهل عصره، وقد عاصر" ديك الجن " كوكبة كبيرة من الشعراء المدّاحين الذين عرفوا بدخولهم على الحكام وثنائهم عليهم، فكأنها سنة جرى عليها أولهم وآخرهم، ودرجوا هم عليها بعدهم، إلا ما ندر من أمثال أولئـــك: بشار بن بـــرد ، وأبي نواس، ومسلم بن الوليد، وسلم الخـــاسر، وأبي تمـــام، والبحتري و غيرهم.

لقد كان المدح طريق الشُّعراء للتّكسب واستدرار المال من حجور الخلفـــاء والأمـــراء، فلم يكن لهم مسلك غيره يستجلبون به المال سواه، وقد بالغ بعضهم إلى حدِّ المغـــالاة والغـــلو، فجاوز بعضهم حدود الأدب في الأدب بأن جعل من قبَّل راحَة الخليفة محمد الأمين كمن قبَّل الحجر الأسود، بل وصل به الأمر بأن ساوى بين الرسول (صلَّى الله عليه و ســـلم) والأمين، في قوله :

- **يا ناقُ لا تَسْأمِي أو تَبْلُغِي مَلِكاً *** تَقْبيلُ رَاحَتِه والرَّكن سَيَّـــانِ.**
- **تنازعَ الأحْمَدان الشّبه فاشتبها *** خَلْقاً و خُلْقاً كما حُذَّ الشّراكانِ.**

ولا يخفي ما في البيتين من مطاولة وسوء أدب مع حضرة ومقام النبي الأكرم، فبمثل هذا لا ينبغي أن يتفوَّه به مسلم، فالرّسول (صلَّى الله عليه و سلم) صاحب المقام المحمود، فلا يدنو من مقامه بشر، فهو خير الخلق طُّراً، وأفضلهم جهراً و سراً.

ولو رحنا نتتبع مدائح الشعراء في الخلفاء ومغالاتهم فيهم لطال الحديث، فها هو سَلْم الخَاسر يقف أمام الخليفة موسى الهادي مادحاً فيقول فيه :

- **لقد جعل اللهُ في راحَتَيْك *** حياةَ النُّفـــوسِ وآجَالَهَا.**
- **وَجَدْنَاكَ في كُتُبِ الأوَّليـــ ***نَ مُحيِّ النُّفوسَ و قتَّالها.**

ولا شك أن هذه المدحة قد قارب فيها الشاعر من مدح إله فكلماتها تَصلُح بأن تكون في ربٍّ، فالشاعر قد صيَّر من الخليفة رباً قادراً على الإحياء والإماتة، وهذه الكلمات مما تُقال على الحقيقة، فلا سبيل فيها إلى المجاز، ففيها من التّكلف والتّنطع والمبالغة ما يخرج الشاعر عن حدِّ الاعتدال والتّوسط.

إنَّ أغلب أشعار " ديك الجن " التي في غرض المديح، كانت في مدح آل البـــيت، وبعض أصدقائه كجعفر بن علي الهاشمي وأخوه، اللّذان كانا بِسَلَمْيَة وقد كانت بينه وبينهم صداقة ماتة، ووشيجة أخوية لا تنفصم عُراها، لأنّ مدحه لهم لم يكن دافعه التَّكسب والاسْتجدَاء، بينما مدائحه في آل البيت فقد كان دافعها الإخلاص لمبدأ العقيدة، لذا خلا ديوانه من شعر التكسب، لقد انبرى شاعرنا في الذَّبِ عن آل البيت بقصائده الحِرَار التي تركت شدخاً كبيراً في قلبه كلما تذكر مصرعها، فقصيدته لامية في أمير المؤمنين علي بن أبي طالب تعدُّ من غلائلها الثّمان، وقلائدها العَقيَان، ففيها يقول[1]:[من المتقارب]

- **دَعُوا ابن أبي طالبٍ للهُدى *** و نَحرِ العِدى كَيفمَا يفعلُ.**
- **و مَنْ كَعلي فَدى المصطفَى *** بنفسٍ، و نَام فمـــا يحفـــلُ.**
- **عَشيَّةَ جاءتْ قُرَيْشٌ له *** و قـــد هَاجَر المصطفى المُرسَلُ.**
- **وطافُـــوا على فُرْشِهِ يَنظُرونَ *** مـــن يتقـــدَّمُ إذ يُقْـــتَلُ.**
- **فَلـــما بَدا الصّبحُ قـــامَ الوصيُّ *** فأقبلَ كلٌ له يَعـــذُلُ.**

فالشاعر يمدح خصال علي بن أبي طالب، ويصفه بصنوف البطولة والشجاعة، ومن أمارات تلك الشجاعة أن فدى النّبي (صلّى الله عليه و سلم) بنفسه معرضاً نفسه للقتل، فأيُّ شجاعة كشجاعته، التي نازل بها الأبطال، وخاض بها الغمارات، فقد عُرفَ عنه (رضي الله عنه) بأنّـــه أهيبُ من صاحب لِبْدَة.

ويقوم " ديك الجن " مثنيّاً على شجاعة أمير المؤمنين علي (رضي الله عنه) والتي لا تعرف الخنوع، ولا الرجوع متذكراً نزاله لعمرو بن ود، لما نازله فصرعه، وفي ذلك يقول[2]:[من المتقارب]

- **ومَن كعليٍّ إذا ما دَعوا *** نَزال و قَد قلَّ مَن يَنزِلُ.**
- **تَـــراه يَقُدُّ جُسُوم الرِّجالِ *** فيندَحرُ الأوَّلُ الأوَّلُ.**

[1] – أحمد مطلوب، و عبد الله الجبوري، ديوان ديك الجن الحمصي، ص 52.

[2] – المرجع نفسه، ص 53.

وله أرجوزة يمدح فيها الإمام علي (رضي الله عنه) ويذَكِرُ بمقامه من رسول الله (صلى الله عليه و سلم)، وأنّه ابن عمه، وأخوه وصهره، وبأنّه منه بمنزلة هارون من موسى،" يقول ديك الجن " رامياً إلى مكانة الإمام الهمام[1]: [من الرجز]

- **إنّ الرَّسولَ لم يَزلْ يقُولُ *** و الخيرُ مَا قَالَ به الرَّسولُ.**
- **إنك مني يا عليُّ الأبيُّ *** بحيثُ من موساه هارونُ النبيُّ.**

ولـــ"ديك الجن " قصيدة مماثلة يمدح في بعض أبياتها جعفر بن علي الهاشمي حيث يصفه فيها بالشجاعة والمروءة والنّجدة فهو ينبوع الخير والفضل ينبثق الهدى والنـــور من مـــلامحه، وترتسم على محياه آيات العقل، إذ به يعقل الناس ويهتدون إلى طريق الحق والصَّواب[2]. يقول: [من السريع]

- **أنتَ أبا العبَّاسِ عَبَّاسُهَا *** إذا استطارَ الحَدَثُ المعْضِلُ.**
- **وأنت ينبُوعُ أفانينها *** إذا هُـــمُ في سَنَـــةٍ أمحـــلوا.**
- **وأنت عَلاَّمُ غُيوب النَّثا *** يومـــاً إذا نَسْألُ أو نُسْأَلُ.**

الهجاء: العربُ أمةُ أخلاق، فقد كان من طبيعتهم أن ركِبت فيهم تلك الخلال والخصال تركيباً جبليّاً، فكانت طبائعهم تأثر في سيرهم تأثيراً ظاهراً، غير أنّهم بَشر من النّاس تُساورهم نُزَوات الشَّر، وتَستفزّهم أهواءُ النّفس وحظوظها، فيُبغِضون ويَثُورون، وتنشأ بينهم الحزَازَات، فيحملهم ذلك على النّقد والتّجريح والمهاجاة، فقد كان التّهاجي هو السَّبيل الوحيد في تنقص الآخرين والإزراء بهم، والحطّ من أقدارهم، فقد يكون المهجو ذا قدرٍ في نفسه وحسبه كما يقول ابن رشيق[3].

---

[1] – مظهر الحجي، ديوان ديك الجن الحمصي، ص 194.

[2] – حسن جعفر نور الدين، ديك الجن الحمصي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط 1، 1411هـــ ، 1990م، ص 67.

[3] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ص 173.

وبذلك اختلفت مراتب المهجوين، وللشعراء في الهجاء مذاهب، فبعضهم يرى بأنّ قصر الهجاء أجود، وترك الفحش فيه أصوب،" قال جريرا لبنيه: إذا مدحتم فلا تطيلوا الممادحة، وإذا هجوتم فخالفوا" [1].

ولما قدم النابغة بعد وقعة حِسْيٍ سأل بني ذبيان: ما قلتم لعامر بن الطُّفَيلِ وما قال لكم؟ فأنشدوه، فقال: أفحشتم على الرجل وهو شريف لا يقال له مثل ذلك، ولكن سأقول ثم قال[2] :

- **فإن يَكُ عامرٌ قد قال جَهلاً *** فإنَّ مَطيَّة الجهل السِّبَابُ.**

ولما جاء الإسلام انصرف الناس عن الهجاء، وقلّ من كان يهجو أو يعدُّ المثالب، لأنّ الإسلام هذَّب النّفوس وصفَّى القرائح وحفَّز الجوارح للعمل الصالح و الدّأب المثمر، فتلافى الشعراء الخوض فيه، اللّهم إلا ما كان من شأن قريش مع رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، قبل إسلامها، فقد كانت قريش تسبُّ النَبي (صلى الله عليه و سلم) لذا أستأذن حسانٌ الرسولَ (صلى الله عليه وسلم) أن يهجوهم وأن يسلّه منهم كما تُسلُ الشَّعرة من العَجين.

وللشاعر مكانته الخاصة في القبيلة، فهو لسانها، والذَّابُ عن أعراضها، والمدافع عن حياضها، فالشاعر قد يحطُّ قبيلةً ويرفع أخرى، مثلما حدث مع قبيلة بني أنف النّاقة مع الحطيئة فإنّ الواحد منهم كان إذا قيل له : مِمَّن الرّجل؟ قال : من بني قريع، فيتجاوز جعفراً أنف النّاقة ابن قريع بن عوف بن مالك؛ فما كان منهم إلاّ أن قال الحطيئة فيهم :

- **قومٌ هُمُ الأنْفُ و الأذنَابُ غيرُهُم *** و مَن يُسوّي بأنْفِ النَّاقة الذَّنبَا ؟**

[1] – ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص 172.

[2] – الرافعي ، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، ج 2، ص 73.

ومن وقتها صار القوم يطاولون السّماء بأنوفهم فخراً واعتزازاً وشموخاً، فكان ذلك بسبب بيتٍ شعري، صيـــَّرهم من المكانة بما كان، وإذا سألهم أحدهم ممن القوم ؟ أصبحوا يمدون بها أصواتهم في جهارة، والأمثلة في ذلك كثيرة[1].

أما في العصر العباسي فالملاحظ أنّ غرض الهجاء قد اتَّسم بالفحش والقبح وخبث اللّسان والتعرض لأعراض الناس، فكان الشعراء يتهاجون لأي سببٍ كان، فلم يردعهم وازع الدين ولا الضمير*، فصار الهجاء تقليداً عرفياً بينهم، وصارت مجالس الخلفاء والأمراء تأنس لمثل هذه المشاحنات والمطارحات التي يعتمد فيها أصحابها على ذكر المعرَّاة وسرد المعايب،وعدّ السّقطات ونشر المثالب، يذكر ابن المعتز في كتابه الطبقات أنّ من الشعراء في هذا العصر من وقَّفَ جلّ شعره في الهجاء و لم يتعداه إلاّ في القليل والنادر، كخالد النَّجار[2].

ومن عجيب الأمور أن الشاعر الذي عفّ لسانه وتجنب الانغماس والتّهور في أعراض الناس اتهموه بالعيِّ والفهاهة، ومن الأمثلة على الهجاء المقذع، ما قاله حمَّـــاد عَجْـــرَد(ت 161 هـــ) في بشار بن برد (ت 168 هـــ)[3] :

– لو طُلِيتْ جِلْدَتَـــهُ عَنْبَـــراً * لَنـــتَّتَتْ جِلْدَتُـــهُ العَنْبَـــرا.**

– أو طُلَـــيَتْ مِسْكاً ذَكيّـــاً إِذَنْ * لحَـــوِّلَ المِسْكُ عليه خَرَا.**

---

* ومن ذلك أنّ بعض القبائل كانوا إذا أسروا الشاعر شدُّوا لسانه بنَسْعةٍ كالذي فعلوه برؤبة في بعض حروب تميم، فجعل يصرخ يا بني تميم "أطلقوا من لساني" وكما فعلوا بعبد يغوث بن وقاص حين أسرته بنو تميم، يوم الكلاب مخافة من هجوه لهم:

– ألا لا تلوماني كفى اللَّوم ما بيا *** و ما لكما في اللَّوم خيرٌ و لا ليا.

– أقول و قد شَدُّوا لساني بِنسعةٍ *** أمعشرَ تَيمٍ أطلِقوا عن لسانيا.

– أمعشر تيمٍ قد ملكتم فأسجحوا *** فإنّ أخاكم لم يكن من بوائيا.

[2] – ابن المعتز، طبقات الشعراء، قدم له و شرحه ووضع فهارسه، صلاح الدين الهواري، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 2002م، ص 296.

[3] – ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص 59.

ويقال : أنه لم يشتد على بشار من هجاء حمّاد له شيء كما اشتدّ عليه هذان البيتان[1]، كما افتَّن بعض الشُّعراء وتنطّسوا في التّنقص وذلك في تفضل بعض القبائل على بعض، كالـــذي حـــدث مع أبي نـــواس لما فضّل قحطان على عـــدنان في قوله[2]:

- **فافخَر بقَحطَانَ غيـــر مُكتَئبٍ *** فَحَاتِمُ الجُودِ من مَنَاقِبهَا.**
- **واهْـــجُ نِزَاراً و أفْرِ جَلْدَتَهَا *** وهتّك السِّتْرَ عن مَثَالِبـــها.**
- **أما تميـــمٌ فغـــير راحضةٍ *** مـــا شَلْشَلَ العَبْدُ في شَوارِبها.**
- **وقَيسُ عَيلان لا أريدُ لها *** من المَخازي سِوى مُحَـــاربِها.**
- **وما لبَكر بن وائـــلٍ عَصَـــمٌ *** إلاّ بحمَـــقائِها وكَـــاذِبِها.**
- **وتَغْلِبُ تُندُبُ الطُّـــلُولَ ولَم *** تَثأر قَتيلاً على ذَنَـــائِبهَا.**

فأبو نواس يفخر و يمجد قبيلة قحطان ويذكر كل خصلة جميلة فيها، في حين يذهب معيراً وشاتماً قبائل عدنان ناعتاً إيّاها بالجبن والخزي والمذمّة ولا يتوقف عن كيلِ كل صفة قبيحة من أن يلصقها بهم، فبكر بن وائل ليس لها من فضيلة تذكر وأنىَّ لها ذلك ومنها مُسيلمة الكذَّاب، وهبنقة القيسي الذي يُضرب به المثل في الحمق، وقبيلة تغلب التي يعيرها بالجبن، لأنها في رأيه لم تأخذ بثأر قتيلها كُلَيْب.

إنّ المتفحص لديوان " ديك الجن " لا يلحظ من قصائد الهجاء إلاّ قصيدتين اثنتين، إذ إنّ الشاعر كما ذكر صاحب الأغاني لم يبرح حمص مادحاً **ولا مُتصَدّياً لأحَدْ**، ولعل نتاجه في هذا الفن ضاع مع ما ضاع له من شعر عبر الزمن[3].

ومن أمثلة ذلك هجاؤه لأهل حمص لما رأوا إمامهم يُكثرُ الصَّلاة على النبي (صلى الله عليـــه وسلم)، يقول صاحب الأغاني : " إنّ خطيب أهل حمص كان يصلي على النبي (صلى الله

[1] – المصدر نفسه، ص 59.

[2] – ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص 177 ــ 178.

[3] – حسن جعفر نور الدين، ديك الجن الحمصي، ص 70.

عليه و سلم) على المنبر ثلاث مرات في خطبته وكان أهل حمص كلهم من اليمن لم يكن فيهم من مضر إلاَّ ثلاثة أبيات، فتعصبوا على الإمام وعزلوه، فقال ديك الجن :[من الكامل]

- **سَمِعوا الصَّلاة على النَّبيِّ تَوالي *** فتفرَّقوا شِيَعاً و قَالوا لا، لا !**
- **ثمَّ استَمَرَّ على الصَّلاةِ إمامُهُم *** فتَحَزَّبوا، و رمى الرِّجالُ رِجالاَ.**
- **يا آلَ حِمْصَ توقَّعوا من عَارِها *** خِزْياً يَحِلّ عَليكُمُ ووبَالا.**
- **شَاهَتْ وجوهُكُمُ وجُوهاً طالما *** رَغِمَتْ معاطِسُها و سَاءَتْ حَالا.**

وله في أخرى هجاءٌ يطعن فيه على ابن عمه " أبي الطيب " الذي كان كثير النُّصح والوعظ له، غير أنّ " ديك الجن " ضجر من إفراط نصح ابن عمه له، فهجاه بقصيدةٍ طويلة كنَّاه فيها بـــ (أبي الخبيث)، وهي أبياتٌ أقل ما يقال فيها بأنّه كانت فاضحةً جارحةً لمشـــاعر ابن عمه، مما حدا به إلى أن يدبِّر له تلك المكيدة الخبيثة، فاستغل غيابه وذهابه إلى صاحبه أحمد بن علي الهاشمي بِسَلَمْيَة فأقام عنده مدةً طويلة، فما كان من أبي الطيب إلا أن رمى (**ورد بنتُ النَّاعمة الحمصيّة**) بتلك القالة الآفكة الآثمة، فكان كما قال الشاعر:

- **فَكَانَ مَا كانَ مِمَّا لَستُ أذكُرُهُ *** فظُنّ شَرَّاً و لا تَسأَل عَنِ الخَبَرِ.**

ومن الأبيات التي هجا بها " ديك الجن " ابن عمه أبي الطيب قوله : [من المنسرح]

- **مولاتُنا يا غلامُ مبتكِرَه *** فبـــاكِرِ الكَـــأسَ لي بلا نَظِرَه.**
- **غَدَت إلى اللَّهو و المُجُونِ علَى *** أنّ الفَتاةَ الحييةُ الخَفِرَه.**
- **لحبِّها لاعِجٌ و بي حُـــرَقٌ *** مطـــويَّةٌ في الحَشَا و مُنْتَشِرَه.**
- **ما ذُقتُ منها سِوى مُقبَّلها *** وضَمِّ تِلكَ الفُروعِ مُنحَدِرَه.**
- **يا عَجبَاً من أبي الخَبيثِ ومن *** سُروجِه في البكائِرِ الدَّثرَه.**
- **يحملُ رأساً تَنبو المعاولُ عن *** صفحتهِ و الجلامدُ الوَعِرَه.**
- **لو البِغالُ الصُّلبُ ارتَقَت سَنَداً *** فيه لمدّت قوائماً خَدِرَه.**

- **وما المَجانيقُ فيهِ مُغنيةٌ *** ألْــفٌ تَسامي وأَلفُ منــكَدِره.**

وهي قصيدةٌ وصف بها الشاعر ابن عمه بأشنع الأوصاف، قبح النُّعوت، نذكر منها: وصفه بـــ (أبي الخبيث)، كما شبّه رأسه بالجلمود لصلابته، حتى أنّ المعاول تعجز عن تفتيته، وأنّ البغال لا تقوى على الارتقاء إليه، فلا المجانيق ولا المطارق تقوى على النَّيل منه، فهي دلالات إشارية نص عليها الشاعر لتأكيد الخبر بالوصف وهي أوصاف تدلُنا على كميّة الكره و البغض الذي يحمله في قلبه اتجاهه، و لعل ذلك كان بسبب ما تقدم، من أنَّ أبا الطيب كان ينهى " ديك الجن " عن شرب الخمر وإتلاف المال وعن صحبة السُّوء، كما كان أبو الطيب سبباً في قتل " ديك الجن " لحبيبته (ورد) وتدبير موتها.

و لم يتوقف هجاء " ديك الجن " عند هذا الحدِّ فقد قام بهجاء غلامه (بكر) أيضاً وذلك لما علم بخبر عبث الشباب به في متنزه (المِيمَاس) وقد كانت حادثةٌ آلمت"ديك الجن" وأثرت فيه كثيراً، فجعلته يقول فيه مُقرعاً زاجراً:[من الكامل]

- **يا بَكْرُ ما فَعَلَتْ بك الأرطالُ بلْ *** يادارُ ما فعَلَتْ بكِ الأيامُ.**
- **في الدَّار بعدُ بقيَّةٌ نَستَامُها *** إذ لــيس فيــكَ بقيَّةٌ تُسَــامُ.**
- **عَرِمَ الزَّمانُ على الدِّيارِ برَغْمِهم *** وعليكَ أيضاً للزَّمان عُرامُ.**
- **شَغَلَ الزَّمانُ كراكَ في ديوانه *** فتفرّغَتْ لِدوَاتِــكَ الأقلامُ.**

ويذكر عما فعله به أولئك بما يستحى عن ذكره وقد كنَّى بالدّواة والأقلام عمَّا يُستقبح ذكره.

ويقول فيه وقد اشتدّ غيضُه عليه وغَضَبُه منه [1]:[من السريع]

- **قُل لهضيم الكَشْحِ ميَّاسِ *** انتَقَضَ العَهدُ من النَّاسِ.**
- **ياطَلْعَةَ الآسِ التي لم تَمدْ *** إلاَّ أَذَلَّت قُضُبَ الآسِ.**
- **وَثِقْتَ بِالكأَسِ و شُرَّابِها *** وَحَتْفُ أمثالِكَ في الكَاسِ.**
- **ودَيرِ مِيمَاسٍ يا بُعدَما *** بين مغِــيثيكَ ومِيــمَاسِ.**

[1]- أحمد مطلوب و عبد الله الدرويش، ديوان ديك الجن الحمصي، ص 101 ، 102.

- **تَقْطيعُ أنْفاسِكَ في إثرِهمْ *** ومَلكــِهِم قَطَّعَ أنْفَاسي.**

ويواصل " الدِّيك " في الهجاء ليهجو نفسه كما فعل غيره من الشعراء كالحطيئة الذي اتخذ من شعره مطيةً للنيل من نفسه وشكله فراح يلومُها ويُعاتبها عتاباً شديدا، وها هو " ديك الجن " هو الآخر يسلطُ لسانه الذَّرب على أناه التي يراها مقصرة وقاصرة على الدّنو من شأو من هم أحسن حالاً منه، وفي ذلك يقول [1]:[من مجزوء الرمل]

- **أيــُّها السَّائلُ عَنّــي *** لَستَ بِــي أخبَــرَ مِنّــي.**
- **أنــا إنسانٌ بَــراني اللّــ *** ــهُ في صــورَة جنّــي.**
- **بل أنَــا الأسْمَجُ في العيــ *** ــن، فَدعْ عنْــك التَّظنّي.**
- **أنَــا لا أسلَــمُ مــن نّفــ *** سي فمن يسلَــمُ منّــي ؟**

والعجيب أنّ بعض الشعراء نراهم يسلطون هجاءهم على أنفسهم مثلما يفعل " ديك الجن " وعلى من هم حولهم، تشفياً أو تخفيفاً على أنفسهم من شدة هول ما يشعرون به، وقد ظهر هذا النوع من الهجاء والمسمَّى بـــ (هجاء الذَّات) عند بعض شعراء العصر العباسي الأول[2].

الغزل : إنّ مصدر الحب هو المشاعر والأحاسيس التي تسري في العواطف، كما يسري الدَّمُ في العُروق، فالإنسان لا ينفُكُ يلهج بما يشعر به، جهة من هم بمنزلة الروح من الجسد، فالشّعر الوجداني من الأشعار التي لاقت استحسان المبدعين وتزلَّف إليها كل وامِقٍ ملأ الحبُّ حُشَاشَتَه حتَّ أضنته الصَّبابَة وأضوى جِسمَه الدَّنَف؛ ولنفتح هذا الباب بقول بن أبي مَلَيْكة [3]:

- **مَن عــاشَ في الدُّنيا بغير حَبيبٍ *** فَحَياتُه فَيها حَيــاة غَرِيب.**
- **مَا تَنْظُر العَيْنان أحسَنَ مَنْظرَاً *** مِنْ طَــالبِ إلْفاً و مِنْ مَطلُوب.**
- **مَا كَان في حُــورِ الجنَان لآدَمٍ *** لــو لم تَكُن حَــوّاء مِن مَرغُوب.**
- **قَد كَان في الفّردَوسِ يَشْكُو وحْشَةً *** فِيها، ولَم يَأنَس بِغَيرِ حَبيْب.**

[1] – أحمد مطلوب و عبد الله الجبوري، ديوان ديك الجن الحمصي، ص 134.

[2] – شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر،ط 16، 2004، ص 169.

[3]– عبد الله كنون، أدب الفقهاء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2014م، ص 89.

إنّ معظم النّقاد لا يفرقون بين الغزل والنّسيب إذ إنّ كليهما مبعثه قوة العـــاطفة تجاه المـــرأة، فهما كلمتان مختلفتان في اللّفظ كما أنهما مختلفتان في المعنى، وقد أشار قدامة بن جعفر(ت 337 هـــ) إلى الفرق الدقيق بينهما فقال: " إنّ النّسيب ذكر خلق النساء وأخلاقهن، وتصرف أحوال الهوى به معهن... والفرق بينهما أنّ الغزل هو المعنى الذي إذا اعتقده الإنسان في الصَّبوة إلى النِّساء نسب بهنَّ من أجله، فـــكأنَّ النسيب ذكـــر الغـــزل، والغزل المعنى نفسه "[1].

غير أنّ ابن قتيبة(ت 276 هـــ) لا نراه يفرق بين المعنيين، عند تعرضه وحديثه عن أجزاء القصيدة العربية[2].

وقد شَغفَ العرب بهذا اللّون من الشعر وأكثروا منه لأنّه متعلق بمشاعر النفس؛ ولأنّ العرب من أكثر النّاس تعبيراً عن العواطف، فقد خلّفوا تراثاً شعريّاً يسيلُ رقةً وعاطفةً، فها هو مُهلْهل عَدي بن ربيعة أول من أرَقَّ الشعر، فقـــد كان أول من غنى بالتّشبيب من شعره[3].

لذا كان الغزل من أكثر الموضوعات التي استنفذت أشعارهم، إذ كانوا ينظمونه تعبيراً عن عاطفة الحب الإنسانية الخالدة، وتلبيةً لحاجات الناس الوجدانية وحاجات المغنين والمغنيات إلى المقطوعات والأشعار التي كانت توقَّع على الآلات الموسيقية والمعازف، وكان الشعراء يختلفون إلى دور القِيَان والطرب، لسماع الغناء في أشعارهم مغازلة الجواري والإماء[4]، وقد أدَّى انتشار الجواري إلى شيوع هذا اللَّون من الأشعار الغزلية التي كانت تُعنىَ بوصف المرأة، فجنوح شعراء العصر العباسي إلى تصوير الجوانب الحسية للمرأة على نحو لم يألفه سابقوهم.

وفي عصر صدر الإســـــلام نلمح مثلاً قصيدة كعب بن زهير الذي استشفع بها إلى رسول(صلى الله عليه و سلم) طالباً العفو والسَّماح، ومضى الشُّعراء على ذلك إلى زمن عمر بن الخطاب (رضي الله عنه)، وكان لشدته في الدِّين ينكر من الشعر ما كان فيه تسفُّلٌ

[1] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 140.

[2] – ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ص 27 ، 28.

[3] – مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ص 101 ، 102.

[4] – شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ط 2،(د ، ت)، ص 221 ، 222.

ومجانبةً للأخلاق، حتَّ أنه مرَّ مرةً على حسان بن ثابت (رضي الله عنه) وينشدُ في مسجد رسول الله(صلى الله عليه و سلم) فأنكر عليه ذلك، ثم قال له: أرغاء كرغاء البِكر ؟ فقال حسان: دعني عنك يا عمر، فو الله إنك لتعلم لقد كنت أنشد في هذا المسجد من هو خير منك، فما يغير عليَّ ذلك ! فقد رأى عمر بن الخطاب أنّ في استسهال مثل هذا الشعر في بيت الله وإن لم يكن حراماً، فإنه الأمور التي تكون سبباً في الوصول إلى الحرمة، وهذا ما خشي منه عمر[1].

وفي هذا العصر بالذّات لعب الجواري فيه " دوراً واسعاً في دفع المجتمع العباسي نحو الصَّبابة والعشق، وكان منهنَّ من ينحرفنَ عن الطَّريق السَّوي، كما كان من الشُّعراء والشّباب من حولهنَّ شياطين لا يعرفون ديناً و لا خُلُقاً و لا عُرفاً، وكان ذلك سبباً في أن يَكثر الغزل الإباحي، الذي لا يحتشم فيه الشاعر بل الذي يعبِّر فيه أحياناً عن جوعه الجسدي و غرائزه الحيوانيَّة "[2].

فلا غرو فقد شاعت هذه الرُّوح الغزليَّة في وسط الشعراء العباسيين، مترسمين طريقة عمر بن أبي ربيعة الذي استفرغ كل شعره بالتّغزل بالنّساء الغواني، ومن ذلك ما قاله ابن المعتز في أبي العتاهية: " وغزله لين جداً مشاكل لكلام النساء، موافق لطباعهنَّ، وكذلك كان عمر بن أبي ربيعة المخزومي، والعبَّاس بن الأحنف "[3].

ومن بين القصائد التي تتكَسَّر غَنجاً، وتتَمَايلُ طرباً قصيدته المشهورة التي طارت كل ما طار والتي يقول فيها :

- أَمِــن آلِ نُعمٍ أَنتَ غَادٍ فَمُبكِرُ * غَداةَ غَــدٍ أم رائحٌ فَمَهجّرُ.**

- لحاجةِ نفــسٍ لم تقل في جوابها * فتُبلِغَ عُــذراً والمقَــالةُ تُعذِرُ.**

- تَهيمُ إلى نُعمٍ فلا الشملُ جامعٌ * ولا الحَبلُ مَوصولٌ و لا القَلبُ مُقصِرُ.**

- ولا قُــربُ نُعــمٍ إن دَنَت * ولا نَأيُها يُسلي وَلا أنتَ تَصبرُ.**

---

[1] - ينظر: مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ص 103.

[2] - المرجع نفسه، ص 222.

[3] - ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص 208.

– وأخرى أَتَتْ مِن دُونِ نُعمٍ و مَثلُها * نَهى ذا النُّهى لو تَرعَوي أو تُفَكِّرُ.**

– إذا زُرتُ نُعْماً لم يَزَل ذو قَرابَةٍ * لها كلَّمَا لاقيتُها يَتَنمَّرُ.**

ونلمح أثر عمر بن أبي ربيعة عند كثير من شعراء الغزل العبَّاسيِّين، فمثلاً نجد ربيعة الرقي شاعر الرشيد فإنَّ شعره يشبه في غزله ابن أبي ربيعة إلى حدٍّ كبير، فهو مثله متعـــدد المحبوبـــات، ومن ذلك قوله :

– قَالت : فُؤادَك بَين البّيضِ مُقتَسمُ * ما حَاجتِي في فُؤادٍ مِنْكَ مُقتَسَمِ.**

– أنتَ المَلولُ الذَّي استَبدلتَ بي بَدَلاً * قَصَّرتَ بي و شَريْتَ اللؤمَ بالكَرمِ.**

– قَد كُنتُ أقسمتُ أنِّي من هَواكَ فَمَا * برِّي يَميني قد أغْلَظْتُ في القَسمِ.**

ويمكن القول بـــأنّ الشعراء العباسيَّن كربيـــعة الرُّقي، والعباس بن الأحنـــف،وأبي العتـــاهية، والحُسَين بن مُطير، و عند شعراء كثيرين في العصر العباسي على امتداده كان تياراً عُرف عنه الميل للنساء، والتّغني بأوصافهن الجميلة، ومن ثمَّ فإنّ تيار الغزل القديم (المادي والمعنوي) والمتمثل فيمن تقدّم ذكرهم قد وجد متنفساً له بوجود شعراء فاقوا شعراء الأعصر الأولى.

ومن الحق أن نقول : إنّ شعراء آخرين من شعراء الخمر والتهتك والمجون، وفي مقدمتهم أبو نواس الحسن بن هانئ. فالغزل المادي الماجن، كانت تحفه معاني الغزل العربي العفيف الذي شاع في العصرين المتقدّمين (الإسلامي والأموي) وكانت هذه المعاني هي من كانت تخفف من ظمأ تلك الضراوة العاطفية، وتُطامِن من غُلُوائه الجامحة، فلم يسقط في كثير من جوانبه،إذ ظلت فيه الحيرة والحنان والتضرع والاستعطاف والشوق الجامح الذي يملك على النَّفس عواطفها وحسّها وشعورها[1].

ولما نأتي إلى ديوان " ديك الجن " ونقوم بتفحص شعره فإنّنا نُلفي شاعرنا قد تناول من الشعر الغزلي بنصيب لا بأس به، فقد فُتِن" ديك الجن " بالجمال الأخاذ، والحسن الآسر للألباب،

[1] – شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر،ط 2، ص 223.

فتحدث عن المفاتن الجسدية، وساعات الفراق والوداع واللّقاء،فاستمع إليه في هذه الأبيات وهو يتحدث عن لحظة الفراق، وقد اعتصر كبده لوعة وحزناً، فلم يقدر على الجَلد والصَّبر، إذ يـــــقول :[من البسيط]

– ودَّعتُهَا لفراقٍ فاشتَكَتْ كَبدي * إذ شَبَّكَتْ يَدَها من لوَعةٍ بيدي.**

– وحاذَرَتْ أعيُنَ الوَاشِينَ فانصَرَفَتْ * تَعَضُّ من غيظِها العُنَّابُ بالبرَدِ.**

– فكانَ أوَّلُ عَهدِ العَينِ يومَ نَأتْ * بالدَّمعِ آخِرَ عَهدِ القَلبِ بالجَلدِ.**

ويندفع " ديك الجن " في ذكر محاسن تلك المرأة التي أحبّها أكثر من نفسه التي بين أضالعه، إذ نراه في أشعاره ذاك المحب الوَامِق المُغـــرم الذي تيَّمه حبٌّ " ورد " الفتـــاة النصرانية، وفي ذلك يقول فيها :[من الكامل]

– أُنظُر إلى شَمْسِ القُصور وبَدْرِها * وإلى خُزاماها وبَهْجَةِ زَهْرِها.**

– لم تَبْلُ عينُكَ أبيَضاً من أسْودٍ * جمع الجَمالَ كَوجهِهَا في شَعْرِها.**

– ورَديَّةُالوَجَنَاتِ يختبرُ اسمَها * مِن ريقِها مَنْ لا يُحيطُ بوصْفِها.**

– وتَمَايَلَتْ فَضَحِكْتُ من أردافِها * عَجَباً ولكنِّي بَكَيْتُ لخصرِها.**

– تَسْقيـــكَ كأسَ مُدامَةٍ مِن كَفِّها * وردّيةٍ، ومُدامةً من ثَغْرِها.**

يحاول " ديك الجن " أن يصف لنا محبوبته " ورد " مشبهاً لها بالشمس والبدر اللذان ينيران القصور، وفي رائحتها كنبات الخزامي في نضارة الزّهر، وهذا من فُرط إعجابه بها، فهي الجمال بعينه، لأنّ من رآها رأى الجمال في كل شيء، ثم يمضي في تعداد ما تحويه من جمال فذكَر (الوجه، والشَّعْر،والوجَنات، والأردَاف،والخَصر،والثّغر) وكلها صفات حسيّة تُعطي للسّامع تصوراً يليق بشكل المُتخيَّل، وهذه القطعة تعدُّ من بارع شعر " ديك الجن " فهو بأسلوبه الحصيف تمكن أن يقرب لنا صفة هذا الموصوف، ألا وهي " ورد "، و ما أجمل البيت الأخير فقد أبدع فيه فأغرب، وهي قوله :

- **تَسْقيكَ كَأسَ مُدَامَةٍ مِنْ كَفّها *** ورديةٍ، ومُدامةً من ثَغرِها.**

فقد جمع بين المدامتين المدامة الأولى: وهي (الخمر) والمدامة الثانية : هو (ثغرها) وقد أحسَن حين زاوج ومَازج بين المدامتين في كلمة (تسقيك).

كما شاع لونٌ آخر من الألوان التي طفح بها العصر العباسي، وهي على كثرتها، فكانت ظاهرة الولع بالغلمان " آفة من آفات هذا العصر "[1]، فهي بدعةٌ جديدة اجتاحت المجتمع العباسي، وأصبحت تُعرف بـــ الغـــزل بالمذكَّر فقد فشي الرقيق الخصيـــان في زمـــن العبَّاسيين، وكان الجاحظ الذي عاش في هذا العصر رأى هؤلاء الخصيان وخبرهم، فعقد لهم فصولاً في كتابه الحيوان تناول فيها أخبارهم وطبائعهم، وأخلاقهم وصفاتهم ونوادرهم، كما ذكر الخصائص التي تميز كل جنسٍ عن الآخر[2].

وكان والبةُ بن الحُبَاب الأسدي(ت 170 هـــ) أول من اشتهر بالغزل في الغلمان المُـــرْد، وصرح بذلك في غير مواربة ولا استحياء[3]، وكان شيوع هذه الظاهرة بدخول الجنس الفارسي و اختلاطه بالجنس العربي، وكان " ديك الجن " ممن تلقَّفَ هذه الثقافة بسبب عنصره الفارسي، و بُعدِه عن الدِّين الحنيف، وزندقته التي جاهر بها ودعا غيرها إليها، وآيـــة ذلك ما جاء في شعره من احتفائه بالغلمان، وخير دليل على ذلك غلامه (بَكْر بنُ دَهْمُرد) الذي كان كثير الأنس به، والجلوس إليه، يقول:[من الخفيف]

- **أعشَقُ المُرْدَ والنّكاريشَ و الشَّيبَ *** وعندي مثل البنينَ البَناتُ.**
- **حَدُّ ما يُشتَـــهى ويُعْشَقُ عنـــدي *** حَيـــوانٌ تحَلُّ فيه الحَيَـــاةُ.**

ويقول في أخرى:[من مجزوء الكامل]

- **حَـــدُّ ما يُنكَح عِندي *** حَيَـــوانٌ فَيـــه روحُ.**
- **أنَا من قَـــولي مَليحٌ *** أو قَـــبيحٌ مُستَريـــحُ.**

---

[1] – شوقي ضيف، الفن و مذاهبه، ص 108.

[2] – الجاحظ، الحيوان، تح: محمد عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1996م، ج1، ص 116.

[3] – شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص 73.

- **كُلُّ مَنْ يَمشي على وَجْــهِ *** الثَّرى عَنْدي مَليحُ.**

من ظاهر هذه النُّصوص تتضح لنا شخصية ديك الجن العابثة بالقيِّم والأخلاق، المتمردة على العادات و الأعراف، فكلامه يوحي بالكثير من الألفاظ الماجنة التي تحكي لنا عربدته وشغفه بالنُتْن والعُهر والفِسْق، فأمر اللَّذة عنــد " ديك الجن " سِــيْانٌ الــذّكر أو الأنثــى، وحتى الحيوان ! ليسقط بسبب شهوته الحيوانية في متاهة المحرمات والفواحش المنكرة، فلا فرق عنده ما دامت الشهوة واللَّذة غايته وسبيله؛لتدلُنا هذه الأبيات وغيرها على شذوذه المرضي وانحرافه النّفسي وإباحيته الخليعة؛ وكأننا حيال عربيد قاده المجون إلى الجنون، فأحال الشَّعر المتسامي إلى شعر متَسفلٍ متَهالك في ضَحضَاحٍ من القَمَاءة والعُهر.

الفصل الخامس

جمالية الصورة الايقاعية في شعر ديك الجن

- ✓ الإيقاع الداخلي في شعر ديك الجن
- ✓ الإيقاع الخارجي في شعر ديك الجن

المبحث الأوّل: (الإيقاع الداخلي)في شعر ديك الجن

أ – التّكرار: يعدُّ التّكرار وسيلةً من وسائل التعبير الفني لدى الشعراء، وقد وجد الدَّارسون أنّ التَّكرار يفيد تقـــوية الصُّورة ويُشيعُ في القصيدة جوّاً عاطفياً غـــامضاً[1]، وذلك لإضفاء إيقاع جميل معبرٍ عن ذاته، يقوي طُرقَ الإقناع من خلال اعتماده على التأكيد والتّقرير، والمراد به عند البلاغيين هو تناوب" الألفاظ وإعادتها في سياق التّعبير، بحيث تشكل نغماً موسيقياً يقصد به النّاظم في شعره ونثره"[2]،لما يريد أن يوصله الشاعر إلى المتلقي.

والتَّكرار هو أحدُ الأساليب الماتعة الممتعة التي ورد ذكرها في القرآن الكريم في سورة الرحمن (فبأي آلاء ربكما تكذبان) أو تكرار كلمة في سورة القارعة، والحاقة؛ والشِّعر العربي نراه كثير التّرديد والتّكرار للكلمة أو العبارة، وهذا عائدٌ لعدة أسباب ومناسبات يقتضيها سيـــاق الحال والمقام، تهديداً أو تعظيماً أو إفـــهاماً، و لم يولِ البلاغيون القدامى مسألة التّكرار أهميةً " فقد كان أسلوب التَّكرار ثانوياً في اللغة إذ ذاك، فلم تقم حاجةٌ إلى التوسعِ في تقويم عناصره، وتفصيل دلالته"[3].

وهي من الظواهر الأكثر وجوداً في أدبنا العربي، " بل إنَّنا لا نبالغ إذا قلنا إنها سمةٌ لا تكاد تفارق عنصراً من عناصره، فأوزان الشعر وأنغامه قائمة على عنصر تَكرار التفاعيل والأبحر، وحتى الزحافات والعلل، يلزم البعض منها التكرار ويلازمه، والقافية تستتبع التكرار وترد في نهاية الأبيات طيلة القصيدة، وقد يعتبر انحراف أحدُ هذه الأجزاء عن صيغة التكرار عيباً من عيوب القافية"[4].

فكان الجاحظ أول من أنبَه إليه في كتابيه "البيان و التبيين " و" الحيوان " وفيهما تحدَّث على أنَّ التكرار ليس عيباً ما دام لحكمة، كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي أو السَّاهي، كما أنَّ إعادة الألفاظ ليس من العيِّ في شيء مادام يحصل معه النّفع، ولا يخرج إلى العبث، كما يذهب إلى

[1] – عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط 1، 1987م، ص 426.

[2] – جرس الألفاظ و دلالتها في البحث البلاغي و النقدي عند العرب، ص 239.

[3] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 2007م، ص 275.

[4] – عبد الرحمن الهليل، التكرار في شعر الخنساء، دار المؤيد، الرياض،(د . ط)، 1999م، ص 23.

أنّ الغاية من التَّكرار حتى لا يعتبر لغواً كلامياً، إنما هو تحصيل الفهم وبلوغ الغاية من كمال اللغة، ويؤكد عدم استعماله إلاّ عند مقتضاه وبالقدر اللائق به[1].

ويشير ابن فارس قائلاً " ومن سنن العرب التّكرار والإعادة، وإرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر... ومن أغراضه التّنبيه و التّحذير والتّأكيد[2].

وقد تعرّض الإمام الزَّركشي(ت794 هـــ) لظاهرة التَّكرار أثناء دراسته للبلاغة القرآنية، فهو يذهب إلى أنّ من أعظم فوائده التَّقرير: "وفائدته العظمى التقرير، وقد قيل: الكلامُ إذا تكرّر تقرّر "[3].

فضلاً على أنّه يعدُّ من اللاّفت للنّظر في قصيدته التي يمتدح فيها أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (رضي الله عنه) نلمح تكرار كل من الألفاظ التالية ،(البُكا) والتيّ كُرِرت مرّتين في البيت الأول من المرثية، مع توارد بعض الألفاظ المشابهة لها من حقل دلالي واحد كـــقوله: (جودي، وبملء جفنك، واحتفلي، والدّموع، وانسكبي) وكلها ألفاظ أتى بها للتعبير عن قوة التأثر والشّحن العاطفي المتزايد؛ فقد بدأ البيت بكلمة (عين) للدّلالة على غزارة الدّمع، المناسبة لعظم الفاجعة، كما كرَّر لفظة (عين) في البيت الثالث للمرة الثانية ليعبر لنا عن شدة وجْدِه وفيض دمعه المِدْرَار.

إنَّ أول ما يلفتُ الانتباه من تكرار في هذه المرثية والتي تتهدَّج أصواتها، وتتعالى زفراتها أنيناً، حيث نراه يكررُ كلمة (مقابر) في قوله [4]:[من المنسرح]

- **يا عَينُ لا للغَضاَ ولا الكُثُبِ *** بُكا الرَّزايا سوى بُكا الطَّرَبِ.**
- **يا عَيْنُ في كَرْبَـــلا مَقَابِرُ قَدْ *** تَرَكْنَ قَلْبي مَقَـــــابِرَ الكُرَبِ.**

[1] – ينظر: الجاحظ، البيان و التبيين، تح : عبد السلام هارون، ج 1، ص 105.

[2] – ابن فارس، الصاحبي في سنن العرب في كلامها، تح: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، مصر، 1977م،ص 341.

[3] – بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة،(د .ط)، 2006م، ص 628.

[4] – أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري، ديوان ديك الجن الحمصي، ص 31 ، 32.

- **مَقابِر تَحتَهَا مَنــابِرُ مِــنْ *** عِلْمٍ وحِلْمٍ وَمَنْــظَرٍ عَجَبِ.**

فتكرار الشّاعر لكلمة (مقابر) في أكثر من موضع لدلالة على مكانة ساكن القبر، كما جاءت لفظة (مقابر) بصيغة الجمع لتكثيف الحزن وتكثير العيون الدَّامعة عليه، فتنوع اللفظة في البيت الشعري له دوال بلاغية جمالية يفيدها التكرار.

فقد كان ذلك" التّرديدُ من أسرار العذوبةِ في تلك الأبيات الثلاثة، وموقعها العميق في القلب... وهذا التَّكرار يمثل دلالة الإحساس الإنساني الصَّادق المرهَفِ، فليسَ أحبَّ إلى المرء من ترديد اسم من تحبه نفسه"[1].

فبعض المحدثين تراهم يبوِّئون ظاهرة التَّكرار منزلةً رفيعةً في صناعة الإيقاع، إلاّ أنّهم لا يُسلِّمون بجمالها، فبعضُ التكرارات مُتكَلَّفةٌ، سَامجةٌ تافهة[2].

ولننظر مثلاً في قوله: [من مجزوء الرمل]

- **أيــُّها السَّائــلُ عَنـــــــي *** لَســـتَ بِــي أخْبَــرَ مِنــي.**
- **أنـــَا إنسانٌ بَــرَاني اللَّـــ ***ـــهُ في صُــورةِ جنّـــــــــي.**
- **بل أنَــا الأسْمَجُ في العَينيــ *** ـــنِ فَــدَع عَنك التَّظنّـــــي.**
- **أنـــَا لا أَسْلـــــمُ من نَفــ *** سي فَمَن يَسلَــمُ منِّـــــــــي.**

هذه الأبيات يبتدئ بها الشاعر بالثناء على نفسه، و يخبر عن نفسه بأنه أعلمُ بحاله مـــن غيره، كما نلمح في الأبيات تكرار الضمير (أنـــا) الذي تكرر ثلاث مراتٍ على التوالي للدلالة على اعتداد الشَّاعر بنفسه، واعتزازه بها، وتكرار هذا الضمير يمنح النص إيقاعاً موسيقياً مشحوناً

[1] – حسن فتح الباب، رؤية جديدة لشعرنا القديم، دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1984م، ص 61.

[2] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم الملايين، بيروت، ط 14، 2007م، ص 286.

بالانفعال والحزن، وقد استخدم ياء المتكلم لتقوم بمهمتها في تضخيم (الأنا) في مواجهة الآخر خارجها[1].

و يحافظ التّكرارُ على البنية الإيقاعية من خلال تكرار الوزن نفسه، و يكون حذف الكلمة المكرَّرة في البيت الشِّعري من الأسباب التي تُؤدي إلى الخلل في التَّفعيلات، مما يجعل الوزن منكسراً مضطرباً و من الشَّواهد على ذلك قوله:[من الطويل]

- و لَو قِيلَ لي قُمْ فَادْعُ أَحْسَنَ مَنْ تَرى * لَصُحْتُ بأعلى الصَّوت يا بكرُيا بكرُ.**

تكرّرت هذه العبارة مرتين على التَّوالي، من باب التّكرار المؤكد، وقد قيل: الكلام إذا تكرّر تقرّر، وقد عَدَّ السُّيوطي(ت 911 هـــ) تكرار الفظة من محاسن الفصاحة، بقوله: " هو أَبلَغُ من التَّأكيدِ وهُو من مَحَاسِنِ الفَصَاحةِ "[2].

وأول ما نلحظه في هذا البيت هو تصاعدُ تكرار لفظة (يا بكرُيا بكرُ) إذا إنّ الكلمة المكررة قد جاءت مسبوقة بلفظة صوت للدلالة على أنّ المنادى صاحب شأنٍ، لذا استعـــمل الشاعر لفـــظة (ادع) (صحت) وأرفقها بـــلفظة (الصوت) مع أداة النداء (يا) المكررة، واسم العلم(بكر) وكلها ألفاظ ذات إشارات دلالية على عظم المدعو، إذ لو تم حذف(يا بكر) الثانية لاختل ميزان البحر ولأُلْغِيت تفعيلةُ (مفاعيلن)، فالبنية الإيقاعية بحجمها الجَرسِي تُسْهم في التّركيب البَنوي للبيت الشِّعري، وأيُّ خرقٍ في نظام التفعيلة كما يقول فايز عارف القرعان، فإنه يَكْسِر الإيقاع اللُّغوي و يُفسِدُ البنية التركيبية.

ويقول أيضاً:[3] [من الوافر]

- فَبِتُّ له خَلا النَّـــدْمَانِ أُسْقَـــى * مُدَامَـــاً في مُـــدَامٍ في مُـــدَامِ.**

---

[1] – الغضنفري، منتصر عبد القادر، تعدد الرؤى– نظرات في النص العربي القديم– دار مجدلاوي للنشر، ط 1، 2011م، ص 52.

[2] – السيوطي، جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د .ط)، 1974م، ج 3، ص 224.

[3] – مظهر الحجي، ديوان ديك الجن الحمصي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د . ط)، 2004م، ص 231.

والملاحظ أنّ الشاعر قد قام بتكرار لفظة (المدام) ثلاث مرات إمعاناً منه في التأكيد على السُّكر من جهة وهي (الخمر) ، والإشارة اللَّطيفة الأخرى المتخفيّة و الدَّالة على (مدامة الهوى)، لذا قام الشاعر بتكرار اللَّفظة من جهة التوكيد والإخبار، وهذا نظير ما قاله:[1]

[من الكامل]

- **سُكْرانِ: سُكرُ هَوى وسُكْر مدامةٍ *** أنَّـــى يفيقُ فتى بهِ سُكرانِ.**

فالشاعر اذا كان دائم الشكوى من ضربات الهوى التي أوردته موارد السُكر، وقد قرن الشاعر الهوى بالخمر ليعلمنا على عظيم أثر الهوى القاتل.

ب–الجنَاس :قام علماء البديع بتقسيم المحسنات البديعية إلى لفظية ومعنوية، وعدوا الجناس من قسيم المحسنات اللفظية.

ولفظة (جنس) فإنَّ الجيم والنون والسين أصل واحد، وهو الضرب من الشيء. قال الخليل: كلّ ضرب من جنس، وهو من النّاس والطّير والأشياء جملة، والجمع أجناس"[2].

فالجناس إذن هو استعمال لفظين متشابهين في الصورة و النطق مختلفين في المعنى، وقد ورد منها الكثير في القرآن الكريم وفي الحديث النبوي الشريف، كما شاع كثيراً في الشعر والنثر، فأولع به الأدباء وعُدَّ عندهم من زينة الكلام وحلية اللِّسان، قال تعالى:{**والسَّمَاء رَفَعَهَا وَوَضَعَ المِيزَانْ ألاّ تَطْغَوا في المِيــْزَانِ وَأَقَيمُوا الــوَزْنَ بِالقِسْطِ وَلاتُخْسِرُوا المِيزَانَ** }[3].

وفي الحديث الشريف قول الرسول (صلى الله عليه وسلم) " **خَلُوا بين جَرير والجَرِير**"[4] فكلمتي (جرير) و(الجرير) متشابهين في اللفظ مختلفتان في المعنى، ومن قول القائل أيضا:

---

[1]– أحمد مطلوب و عبد الله الجبوري، ديوان ديك الجن الحمصي، ص 194.

[2]– ابن فارس، أحمد ت 395هـــ)، مقاييس اللغة، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، 1420 هـــ ، 1999م، ج 1، ص 249.مادة (جنس).

[3]– سورة الرحمن، الآية 7 ، 8 ، 9.

[4]– ابن الأثير، مجد الدين أبو السعادات، النهاية في غريب الحديث والأثر، تح : طاهر أحمد الزاوي و محمد محمود الطناجي، المكتبة العلمية، بيروت، (د ، ط)، 1979م، ج 1، ص 259.

– **فَدَارِهِمْ ما دُمتَ في دَارِهم *** وأَرْضِهِم ما دُمْتَ في أَرضِهِم.**

فدارهم الأولى هو فعل من المداراة والثانية اسم والمراد به السّكن، وأرضهم الأولى من فعل الإرضاء والثانية اسم من الأرض.

ويشكل رافداً مهماً في الموسيقى الداخلية، حيث تكمن جماليته في تقوية المعنى وازدياد فاعلية النغم وهو في جوهره نوع من أنواع التكرار[1].

ولأنّ الجناس لونٌ من ألوان البديع فإنه يؤدي بدوره دلالات جمـــالية في معـــانيه، وبالتالي فإنّ الجناس يحقق داخل سياق اللفظ ما تحققه القافية في نظام الوزن من لذاذة في السّمع؛ وبالتالي يعتبر أقوى مؤثر في الوزن وعلى النّغم الشّعري على إحداث الجرس الموسيقي الذي يكون عاملاً قوياً في اهتزاز الأعصاب وإثارة المشاعر والأفكار وهو بهذا يعدُّ عاملاً من عوامل إشاعة الجمال الفني في البيت الشعري.

والجناس لونٌ من ألوان الصناعة اللفظية (البديع) بوصفه طاقة موسيقية تتسلل في أجواء النّص، فتشيع أنظمةً نغميةً تؤطر آفاقه، وتغذي معانيه وضوحاً وتوكيداً، وفيه " يتحد أو يتقارب اللفظان المتجانسان في المستوى الصوتي ويفترقان في الدلالة، ويتفاوت مقدار جماله من نصٍ لأخر كما أشار إلى ذلك الإمام عبد القاهر الجرجاني (471 هـــ) إلى قضايا تتصل بالمعنى[2].

ويرى علي الجندي : " أنّ جمال الجناس يرجع إلى تناسب الألفاظ في الصورة كلِّها أو بعضها وهو ما يطمئن إليه الذّوق ويرتاح له، وكذلك في التّجريب الموسيقي الصّادر من تماثل الكلمات تماثلاً كاملاً أو ناقصاً فيُطرب الأذن ويوثق النّفس ويهز أوتار القلب فضلاً عن التلاعب الأخاذ الذي يلجأ إليه المجنّس لاختلاب الأذهان واختراع الأفكار"[3].

---

[11] – عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 2، ص 572.

[2] – الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 06.

[3] – علي الجندي، فن الجناس، مطبعة الاعتماد، دار الفكر العربي، القاهرة، (د . ط)، 1954م، ص 30.

وقد عرفه أبو هلال العسكري بأنّه " مجانسة كل لفظة منها صاحبتها في تأليف حروفها"[1]، وزاد ابن الأثير بأن جعله في الألفاظ المشتركة على سبيل التّحسين، فتشابه ألفاظ التجنيس تحدث بالسّمع ميلاً إليه، فإنّ النّفس تتشوف إلى سماع اللّفظة الواحدة إذا كانت بمعنيين، وتتوق إلى استخراج المعنيين المشتمل عليهما ذلك اللفظ، فصار للتجنيس وقع في النفوس وفائدة "[2].

وتظهر فائدة التجنيس من خلال الشواهد التي قدموها ومن بينهم الإمام عبد القاهر الجرجاني (471 هـــ)، الذي قال: " وأعلم أنّ النكتة التي ذكرتها في التجنيس، وجعلتها العلّة في استجابة الفضيلة، كانت لا تظهر الظهور التام الذي لا يمكن دفعه إلاّ في المستوفي المتّفق الصّورة منه "[3].

ولأنّ الجناس أحدُ أهم ملامح التّنوّع الصّوتيّ وذلك لاعتماده على مبدأ التّناظر والتّماثل والتّشاكل، فقد حرص شاعرنا عليه وأَوْلاهُ أهميةً ليزين به معمَاره الشّعري، وممّا جاء من شعره فيه:

1 –**التّام** :ويعرفه البلاغيون على أنّه اتفاق الكلمتان المتجانستان في نوع الحروف وترتيبها وعددها وحركتها، ولا تختلف إلاّ في المعنى، وهو قليل في شعر الشاعر، كما في قول الشاعر:

– **تَرشَّفْتُ أيَّامي وهُنَّ كوالِحٌ *** عَليكَ، وغالَبْتُ الرَّدى وهو غَالِبُ.**

فإنّ جمال الجناس كامنٌ في قوله من الفعل (غالبتُ) و اسم الفاعل(غالِب) فقد أضفيا على البيت معنىً جمالياً زاد من بلاغة الصورة الشعرية، ففي (غالبت) نغمة قد دلت على الإخبار، أما في اسم الفاعل (غالب) فقد دلت نغمته ووزنه على المفاعلة والحركة واستطالة الغلبة.

[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح : محمد البجاوي وأبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط 1، 1952م، ص 321.

[2] – ابن الأثير،(نجم الدين أحمد بن اسماعيل الحلبي ت 737 هـــ)، جوهر الكنز، تح : محمد زغلول سلام، دار المعارف، الإسكندرية، (د ، ط)، 2009م، ص 91.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تع: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان،(د ، ط)، (د ، ت)، ص 12.

كما أكثر الشاعر من الجناس الاشتقاقي فأولعَ به إلى حدِّ الافتتان به فيحاول أن يثري موسيقى القصيدة بالاشتقاق النّغمي ليمنح القصيدة جوّاً عابقاً بالحياة.

2 – غير التّام :استخدم الشاعر منه نصيباً لا بأس به في أشعاره بغية التعبير عن رغائبه ومطامعه ونوازعه مثال قوله:

- **اشْرَبْ على وَجْهِ الحبيبِ الــمُقْبِلِ *** وعلى الفمِ الــمُتَبَسِّمِ المتقبَّلِ.**

فكلمة (المقبِل) و(المتقبَّل) متجانسان في اللّفظ مختلفان في البنية فاسم الفاعل (المُقبِل) واسم المفعول (المتقبل)فهما يؤديان معنىً بلاغياً فالشاعر يتفاءل بوجه الحبيب المقبل أثناء شربه، وبسبب فم الحبيب المُقبل المتقبَّل.

ويكثر الشاعر من التّجنيسات في قوله:

–النَّاس قد عَلِموا أنْ لا بقاءَ لهمْ * لو أنَّهم عَمِلوا مَقدارَ ما عَلِموا.**

إذ نراه قد جانس بين (عَلِمُوا) و (عَمِلوا)، فالشّاعر قد ربط بين الكلمتين في اللفظ حتى يقارب المعنى، فهي مجانسة نغمية، مما نلحظ أن الجناس الاشتقاقي شكل ظاهرة بلاغية في شعر ديك الجن، وبذلك نلمح أن الشاعر حشد نصه الشعري بمثل هذه الصور لجوِّد لغته الشعرية، وينغم بنيته الصوتية، حتى يسكُب في أذن المتلقي نغمات تلك الأجراس المتناغمة بمثل ما يسمى بالجناس الاشتقاقي وهو " أن يجيء بألفاظ يجمعها أصل واحد في اللغة"[1] وهو من الصنعة الفنية التي برع فيها من غير إسفاف ولا غلو ومن أمثلة ذلك قوله[2]:[من البسيط]

- **نَبهتُهُ والنّدامى طَالَ مُكثَهُمُ *** فَقلتُ: قُمْ واكفنَا الهمَّ الذي وكَفَا.**
- **واصْرِفْ بصرفِكَوجهَ الهمِّ يَومكَ ذا *** حتىّ تَرى نَائِمَاً مِنْهم ومُنصرِفا.**

[1]عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 2، ص 585.

[2]– أحمد مطلوب و عبد الله الجبوري، ديوان ديك الجن الحمصي، ص 112.

ففي البيت الأوّل مجانسة بين فعل الأمر (واكفنا) والفعل الماضي (وكفا) الذي معناه أقلِلْ والثّاني من التّوقف، و في الثاني بين كلمتي (اصرف) بمعنى أنفق و (صرفك) وهي الخمرة غير الممزوجة و بين (منصرف) و هو المعرض عن الشرب.

وهي من الصّور الجمالية البلاغية التي تمنح السّامع مساحة من التّذوق الفنيّ، إذ إنّ تغاير الألفاظ والمفردات في المعجم الشّعري للشّاعر يجسّد مبدأ تفوق الشاعر وتَحَكُمِه من ناصية اللّغة الشّعرية.

ج – الطباق: ويطلق عليه عند أهل البديع بالمطابقة والطباق والتّطبيق والتّضاد، ويشتق من كلمة (طبق) ويقوم شعر " ديك الجن " على طلب المجانس والمطابق، والتي تدخل في مباحث البديع.

والطباق ويقال له أيضاً المطابقة والتّطبيق والتّضاد، ومعناه في اللغة: الموافقة وهو في علم البديع الجمع في الكلام بين متضادّين، إما اسمين نحو: الأبيض والأسود، أو فعلين، نحو: يبكي ويضحك، أو حرفين نحو: يوم لنا ويوم علينا، وهو عند البلاغيين نوعان: طباق الإيجاب وطباق السّلب، فالأول منهما والمراد به طباق الإيجاب ويؤتى به من أجل توكيد معنى الجملة مثل: أفرحني وأحزنني، و أما الضّرب الآخر وهو طباق السّلب ومثاله: من قوله تعالى: **{ يَسْتَخْفُونَ مِنَ النّاسِ ولا يَسْتَخفُونَ مِنَ الله }**[1].

وكما أنّ التّضاد في اللّغة هو "النّظير والكفء، والجمع أضداد"[2]، وأتفق البلاغيون على أنّ التضاد والتطبيق والمطابقة والتكافؤ والمقابلة من المصطلحات التي تؤدي المعنى نفسه، وبين المعنى اللغوي والاصطلاحي علاقة ضعيفة إلاّ أنّ المعروف عند أهل البديع هو الموافقة و الجمع بين الضدين، وهذا التضاد من شأنه أن يخلق فضاءً إبداعياً، لما يرسم له من صور متنافرة جمعت لتوضيح جمالية الصورة لأنّ الطباق " من فنون البلاغة التي تجعل الأساليب حسنة، والعبارات جميلة وهو يجذب السّامعين لتأمل المعاني، وتدبرها فتستقر في نفوسهم وتتقرّر في عقولهم لما فطرت عليه

[1]– سورة النساء، الآيــة 108.

[2]– الزَّبيدي مرتضى، تاج العروس، طبعة الكويت، ج 8، ص 30.

النفس الإنسانية من ترقب الفن وانتظاره، فإذا ما جاء الفن تلقّفته الآذانُ بالتّدبر والتّأمل فقبلت المعاني في الذّهن و تستقر في الخاطر"[1].

يذهب ستيفن أولمان " ومن المعروف أنّ المعاني المتضادة للكلمة الواحدة، قد تعيش جنباً إلى جنبٍ لقرون طويلةٍ دون إحداث أيِّ إزعاجٍ أو مضايقة"[2].

والطباق أحد مميزات هذه اللغة، وهو الدال على ثرائها و غنائها، وقد احتفت به الكثير من النّصوص الشعرية والنثرية، وزاد اهتمام الدّرس اللغوي قديماً وحديثاً، وهما لفظتان مختلفتان متضادتين في المعنى مثل: (الخير / الشر، الموت / الحياة، الفناء / البقاء...).

وقد ورد بشكل لا بأس به في ديوان " ديك الجن " بلغ عدد الألفاظ المذكورة من التضاد الاسمي والتضاد الفعلي حسب الجدول:

الجدول رقم (03):

نـــوعه	عـــدد المرّات
الاسم	30 مرّة
الفعل	16 مرّة

فمن خلال رؤية الشاعر في الحب والحياة، وموقفه المذهبي من آل البيت (ر ض) نستشف أنّ هذه الالفاظ لها مهمتان بارزتان هما :

أ – أنها نثري موسيقى الشاعر وإيقاعها الداخلي، فاستطاع الشاعر أن يوائم بين هيكلية القصيدة و موسيقاها الداخلية والخارجية، بالإضافة إلى التعبير الشعري والنغم، للتترك في الوجدان موجات عارمة من عمق التأثير والتألق.

[1]– حميدة صالح البداوي وأفراح علي عثمان، التصوير بالتضاد في تجربة الفقد في الشعر الأندلسي، مجلة كلية التربية للبنات، المجلد: 27، السنة 1016م، العراق، ص 475.

[2]– ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، (د .ط)، (د . ت)، ص 118.

ب –أنها تجسّد محصلة التناقض في مسيرة الشّاعر وتبرز وقع الأحداث المؤلمة عليه والتي لعبت دوراً في بناء جمالياته النصية ضمن الإطار الداخلي و الخارجي.

وقد حفل ديوان " ديك الجن " بهذا الضرب من التضاد، إذ نجد أن الطباق قد اتحد مع غيره من العناصر اللّغوي في بناء القصيدة، وذلك للتّعبير عن مَــوَاجِد الشّاعر ومكنوناته، وقد أفاد الشاعر من ظاهرة التّضاد للإفصاح عما يجيش في نفسه مــن مشاعر متصــارعة، كقــوله:[من مجزوء الكامل]

- **وإذا تكلَّم في الهُدى *** حَجَّ الغَويّ وأسْكـــتا.**
- **فَلِفَتْكِه ولهَـــــديه *** سَمَّاهُ ذُو العَــرش الفَتى.**
- **ثَبْتٌ إذا قَدَما سوا *** هُ في المهَـــــاوِي زلَّتا.**

فنجد أنّ الشاعر قد طابق بين (الهدى – الغوي) و (تكلم – أسكتا) و (ثبت –زلتا)؛ فجاء بهذه المتناقضات والمتضادات ليسبغ على إمامه علي (رض) خصال الشجاعة، وهي ألفاظٌ توحي بقوة الدلالة.

وهذا يؤكد الدّور الفاعل الذي تؤديه هذه الألفاظ داخل سياقاتها كمفردات، سواءٌ أكان دوراً سياقياً أم جمالياً، وهذه الكلمات تتفاوت في درجات تأثيرها وفقاً للأنواع التي تخضع لها، ومنها[1]: التضاد الحاد كــ: (ذكر/ أنثى)، والتّضاد المتدرج، كــ:(بارد / ساخن)، والتضاد العكس ومعناه هو العلاقة بين أزواج من الكلمات مثل: زوج / زوجة)، والتضاد الاتجاهي: و المراد به العلاقة بين الكلمات مثل: (يأتي / يذهب).

وقوله:

- **فَالجسمُ أضْحَى في الصَّعيدِ مُوَزّعاً *** وَالرَّأسُ أمسَى في الصِّعَادِ كَريمَا.**

والملاحظ في هذا البيت أنّ الشاعر طابق بين فعلين ماضيين (أضحى – أمسي) للدلالة على البعد الذي يقاسيه و للدلالة أيضاً على ذاك المشهد الحزين الذي بات لا يفارق مخياله الديني،

[1]– ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، ط5، 1998م، ص 102 – 103.

والمتمثل في مقتل الحسين الشهيد (ر ض)، فالشاعر يصفُ لنا ما حلَّ بالإمام الحسين في عَرَصَاتِ كربلاء الجريحة المضمّخة بدمائه الطاهرة.

فالفعل (أضحى) يدل على وقت الضّحى، والفعل (أمسى) يدل على وقت المساء، فهما فعلان جاء بهما الشاعر للدلالة على طول المعركة، أو للدلالة على وقت مقتل الحسين (ر ض) وقت الضحى فجمالية الصورة توضح لنا المشهد التّراجيدي المتحرّك.

إذن فالإحساس بالتّضاد هو الذي يجعلنا نعزل في المتوالية اللغوية العناصر التي قام التضاد بالنسبة لها، وننسب إليها دور السِّياق فالقاعدة تتحدّد من خلال الخروج عليها، والمبدأ نعرفه بما يَشذُّ عنه، والنّموذج يُدرَك بفضل كَسره، ويبدو التّوقع متأخراً من خلال وجود غير المتوقع قبله.

ويضيف " ديك الجن " من جماليات هذا اللون البديعي ففي قوله:

- **كُنْتَ زَينَ الأحَياءِ إذ كُنتَ فيَهمْ *** ثمَّ قد صِرتَ زينَ أهل القُبور.**

فجاء الشاعر بمجموعة من المطابقات فقد أقام طباقه بين مفردتي الأحياء وأهل القبور، أي بين (الموت والحياة) ليوضح لنا عميق الفاجعة التي ألمت بالأحياء، وحتى الأموات فهنيئاً لهم بهذا الميت الذي تزان به حتى القبور.

المبحث الثّاني: الإيقاع الخارجي في شعر ديك الجن

الإيقاعُ ظاهرةٌ قديمةٌ وجدَتْ منذ أن وجِدَ الإنسان، فنظام الكون ودورانه وحركته قائمةٌ على أساس منتظم من توازن وتناسب ونظام[1]، لذا كان للإيقاع دور في الإبانة عن جمالية النّص الشِّعري و إظهار ما يخفيه من كمالات فنية، ومنه نستطيع الحكمَ على الشاعر أو المبدع على جودة شعره من عدمه، وهذا ما دفع أغلب الباحثين إلى التأكيد بأنّ الإيقاع يُشكِلُ " السِّمةَ المشتركة بين الفنون جميعاً "[2].

[1] – يُنظر: عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 115.

[2] – المرجع نفسه، ص 115.

ويُعرَّفُ الإيقاع بأنَّه " النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسَّكتات على نحو منتظم "[1]، وقد أدرك الجاحظ سرّ التَّعالق بين المادة اللُّغوية والموسيقى الشِّعرية التي تصنع المفارقة الجمالية بين أمة وأمة، فقال: " إنّ العرب يمتاز غناؤها بأنها تقطع الألحان الموزونة على الأشياء الموزونة، فتضع موزوناً على موزون، والعجم تحفظ الألفاظ، فتقبض و تبسط حتى تدخل في وزن اللّحن، فتضع موزوناً على غير موزون"[2].

وقد اقترح شوقي ضيف أن يسميها بـ (الموسيقى الداخلية)[3]، وتظهر أهمية الإيقاع في الشعر من خلال التناغم الذي يبدو واضحاً في الأصوات والكلمات، في حالات من الطول والقصر، والشدة والرخاء، والتقارب والتباعد، فيخلق في النفس شعوراً بالارتياح، وتحكُمُ الإيقاع عناصرٌ مهمة ينتظم بها الشّعر العربي ويَستقيمُ أَوَدُه، وهي:(الوزن، والقافية، والتَّكرار، والجناس، والتّصريع...) وسنحاول أن نعرض لبعضها في بحثنا لنتعرف على جدوى تأثيرها وما لها من أثر جمالي وبلاغي في شعر " ديك الجن الحمصي ".

أولاً: الوزن الشِّعريّ :يقوم الشعر على جملة من العناصر المهمة والتي تحقق له الكمال الشِّعري، ومنها الموسيقى التي تُكسب الشّعر خصوصيته وروعته وجماله، وكلما كان الشّعر مستقيم الوزن، كامل الإيقاع، سلس الموسيقى، عذب المخارج والأنغام، كان أثره في النفس كبيراً لما له من جاذبية لأنه يُشَكلُ " فنّاً في إحداث إحساس مستحب بالإفادة من جرس الألفاظ و تناغم العبارات واستعمال الأسْجَاع وسواها من الوسائل الموسيقية "[4]، وتتركز قيمته في النص الشعري

[1] – النقد الأدبي الحديث، ص 411.

[2] – الجاحظ، البيان و التبيين، تح: عبد السلام هارون، لجنة التأليف و الترجمة و النشر، القاهرة، 1948م، ج 1، ص 385.

[3] – شوقي ضيف، الفن و مذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط 9، 1976م، ص 79.

[4] – جبور عبد المنعم، المعجم الأدبي، ص 44.

بأنه يسبغ عليه بعداً جمالياً وذلك لما يضفيه من انسجام بين عناصره؛ والوزن " أعظم أركان حدّ الشّعر وأولاها به خصوصيَّة، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[1].

والشّعر إذا توافرت له شروط الوزن والقافية بقواعده المطرَّدة، فإنّه بذلك يتحقق لنا كمال الفن الكامل للنّص الشّعري.

وتجدر الإشارة ها هنا إلى أنّ الغناء كان له أثر كبير في موسيقى الشِّعر العبّاسي وأوزانه، فسبق أن ذكرنا بأنّ الغناء ازدهر في هذا العصر واتَّسعت دائرته، وذاع صيته، فكما قام الخلفاء بتقريب الشعراء فقد قاموا أيضاً بإدناء المغنّين والجواري حتى صار الغناء من أخصّ مميزات هذا العصر، فقد كانت أبهاء القصور ودور الخلافة تغصُّ بمثل هؤلاء أمثال: إبراهيم الموصلي، وابنه إسحاق وإبراهيم بن المهدي.

إلى جانب الجواري اللَّواتي أسهمنَ بنصيبٍ كبيرٍ في انتشار فن الغناء، فإنّ بعضهنَّ كن مغنيات حاذقات، كما كان من أبناء الخلفاء من أجاد فن الألحان، واختراع الأصوات التي يغني بها كالواثق بن المعتصم والمنتصر بن المتوكل وغيره، وكانت هذه الأشعار تغني بطريقة عجيبة، فغناء هؤلاء كان قائماً على نوعٍ من الثقافة المعهودة؛ لأنّ أغلبهم كان يمتلك ثقافة في الفن الذي كان يمارسها وقد نبغوا فيه نبوغاً لا بأس به.

وفي هذا العـــصر بالذَّات عَدَل الشُّعراء عن النّظم في الأوزان الطويلة لثقلها وطـــولها، فعدلوا بذلك إلى المقطوعات القصيرة لاسيما في الغزل وغَدَت بعض تلك المقطوعات أنغاماً خالصة، لذا نراهم قد ساروا على مَهْيع الشُّعراء الأمويِّين في نظم الأوزان الخفيفة والمجزوءة[2]، التي تناسب الغناء و الطّرب.

[1] – ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 1، ص 134.

[2] – شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي(العصر العباسي الأول)، دار المعارف، القاهرة، ط 15، 1966م ص 193.

والملاحظ أنَّ الشعراء العباسيين نظموا في مجزوءات: الكامل، والبسيط، والخفيف، والرَّمل، والمديد، والمتقارب، وغيرها من الأوزان القصيرة والمجزوءة التي تناسب حياة اللهو والطَّرب الذي كانوا يعيشونه، وفي ذلك يقول علي بن جبلة من مجزوء المتقارب:

- **أَبَيْــتَ فمـــا تُــسْعِفُ *** وَجُــرْتَ فمــا تُنْــصفُ.**
- **و تَحْــلِفُ لــي بــاهَوَى *** و تُنْكُــثُ مــا تحلـــفُ.**
- **و تَهْــجُرنِــي واثِقــاً *** فَثِــقْ فأنَــا المُــدنَـــــفُ.**

وقد عدَّ عبد الله الطَّيب مجزوء المتقارب من البحور" الشَّهوانية " لأنّ نغماته وكلماته لا تكاد تصلح إلاّ للكلام الذي قصد منه قبل كل شيء أن يُتغنَّ به في مجالس السُّكر والرَّقص المتهتَّك المخنَّث"[1].

فإنّ النَّاظر في دواوين شعراء العصر العباسي عامةً يلحظ أنّ الشُّعراء العباسيِّين قد نظموا في البحور الطويلة مثلما نظموا في البحور الخفيفة والمجزوءة كما سيجيء ذلك لا حقاً، فقد نظموا في الأوزان المهملة وأكثروا منها كالمجتث والمضارع والمقتضب. فقد وجدوا فيها الشعراء العباسيون متنفسهم وحاجتهم في التَّعبير عن خلجاتهم وما يشعرون به، فالمجتث يندر وجوده عند القدماء مثلاً[2]، وكان أول من نظم فيه هو الوليد بن يزيد[3].

أما وزن المضارع فهو مفقود في شعر المتقدِّمين، فلم يجيء فيه شعر معروف، و لم يُسْمَع منهم[4]، أما عند العباسيين فقد كان نادراً جداً في أشعارهم، ومن الأمثلة التي وردت في كتب الأدب قول أبي العتاهية:

---

[1] – عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم، ط4، 1991م، ج 1، ص 111.

[2] – المعري، الفصول و الغايات، ج 1، ص 132.

[3] – شوقي ضيف، الفن و مذاهبه، ص 58 – 59.

[4] – المعري، الفصول و الغايات، ج 1 ، ص 132.

- **أيــا عُتْــبَ مــا يَــضُرُّ *** كِ أن تُطْلقِــي صِــفَادِي.**

واستحدث الشاعر العباسي وزناً آخر من الأوزان المهملة، وهو المتدارك أو الخبب الذي استدركه الأخفش على الخليل بن أحمد الفراهيدي، ومن أمثلة قول أبي العتاهية :

- **هَــمُّ القَاضِــي بَيتٌ يُطْــربْ *** قالَ القَاضِــي لَــمَّا عُوتِــبْ:**
- **مــا في الــدُّنْيا إلاَّ مُــذْنِبْ *** هذا عُــذْرُ القَاضِــي و اقْلَــبْ**
- **فَعْلُــــنْ فَعْلُــــنْفَعْلُــــنْ*** فَعْلُــــنْفَعْلُــــنْفَعْلُــــنْ[1].**

ومن عجيب ما جاء به الشعراء العباسيون أن خرجوا عن قواعد العروض وأوزانه المعهودة، وكان أبو العتاهية أحسن من يمثل هذا الاتجاه قــال ابن المعــتز عنه " كان أبو العتاهية لسهولة شعره و جودة طبعه فيه، ربما قال الشعر موزوناً ليس من الأعاريض المعروفة، وكان يلعبُ بالشّعر لعباً، ويأخذ كيف يشاء"[2]، وربما أدرك أبو العتاهية أنّ أوزان الخليل لا تستوعبُ قوالبَ شعره، وآيــة ذلك أنّــه لما سُئل عن معرفته بالعروض قــال: " أنا أكبرُ من العروض "[3]، وهذا دليلٌ على تمرّده عن المألوف والمعروف وسَنَنِ الأولين.

ومن بين أكثر البحور دوراناً في أشعارهم هي: الطويل، والكامل، والبسيط. وهم وإن نظموا في هذه البحور في مختلف أغراض الشّعر، ونجد أنّ من أكثر الفنون الشعريَّة شيوعاً و استحواذاً على البحور الطويلة عندهم هو فن المدح.

[1] – المسعودي، مروج الذهب، ج 4، ص 209.

[2] – ابن المعتز، عبد الله، طبقات الشعراء، ص 209.

[3] – الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، ج4، ص 13.

ذلك لأنَّ الشاعر يعملُ على تجويد شعره أمام الممدوحين وهذا لا يتأتَّى إلاّ في البحور الطويلة، وفي ذلك يقول أبو العلاء المعري :" البسيط و الطويل ليس في الشعر أشرف منهما وزناً، و عليهما جمهور شعر العرب، وإذا اعترضت الديوان من الدواوين الفحول أكثر ما فيه طويلاً و بسيطاً "[1].

علاقة الوزن بالجانب النَّفسي للشاعر: النَّفس الإنسانية إنما تقول الشِّعر على حسب ما تشعر به من مشاعر، وما تعبر عنه من مواقف، والشاعر بما امتاز به من حس مرهف، فإنَّـــه يملك بالمقابل جهازاً ذواقاً يمكّنه من نظم أوزانه حسب شعوره وأذواقه" فجوهر النفس لما كان مجانساً ومشاكلاً للأعداد التأليفية، وكانت نغمات ألحان الموسيقا موزونة، وأزمان نقراتها وسكونات ما بينها متناسبة استلذت بها الطباع، وفـــرحت بها الأرواح، وسُـــرَّت بها النفـــوس لما بينها من المشاكلة والتناسب والمجانسة "[2].

فيعزو بعض الباحثين أثر الأثر الموسيقى الاستهوائي إلى الإيقاع، فهم يرون أنّ له دوراً كبيراً في التأثيرات العاطفية على الوجدان، يقول توفيق الزَّيدي بأنّ ما يجعل النَّص متماسكاً، ويمنحه تأثيره في المتلقي هو طاقته الإيقاعية[3]، ولعل هذا ما يؤكد أنّ " الوزن الإيقاعي هو الذي يوجه الغرض المقصود، ويحدد المعنى المطلوب بحسب أبنية التناسب، وما يسوغ فيها من أغراض ملائمة للفطرة السليمة، ويستسيغه الذوق العام، حتى يكون الإيقاع مؤثراً في متلقيه"[4]وما الخصائص العروضية إلاّ مظهر من مظاهر الإيقاع التي تتوزّع على كل مكونات النَّص: صوتاً، ولفظاً، ومعنى، وبناءً.

كما حاول بعض الدَّارسين ربط الغرض الشعري بالوزن، بمعنى أنهم رأوا بأنّ لكل بحر إيقاعاً يصلح لغرض من الأغراض، فذهب حازم القرطاجني(ت 684 هـــ) قائلاً "ولـــمَّا كانت أغراض الشِّعر شتَّ، وكان منها ما يُقصد به الجدُّ والرّصانةُ، وما يُقصد به الهزلُ و الرّشاقةُ، ومنها ما يُقصد

[1] – أبو العلاء المعري، الفصول و الغايات، ضبط و تفسير محمود حسن زناتي، المكتب التجاري، بيروت، 1938م، ج 1، ص 212.

[2] – إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفاء، الرسالة الخامسة من القسم الرياضي، دار صادر، بيروت،(د . ط)، 1957م، ص 237.

[3] – توفيق الزّيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس النشر، تونس،(د .ط)،(د . ت)، ص 152.

[4] – عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء، الأردن، ط 1، 2010م، ص 452.

به البهاء و التّفخيمُ، وما يُقصد به الصَّغار والتّحقير وجبَ أن تُحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويُخيِّلُها للنفوس "[1].

وشاعرنا قدربط موضوعات قصائده بالرثاء، فالرثاءُ في الأصل عاطفةٌ سلبية تحملُ الإنسانَ على العكُوف على النّفس، والتّفكير في شأنها، فهو انهزامٌ أمام الكوارث والأزمات، وفي ذلك يشدد علي علي صُبح أن" الرثاء يتناسب معه البحر الممتدُّ والوزن الطويل، لأنّ الامتدادَ والطويلَ يتفق مع شدة الحزن"[2].

ولأنّ مصدر الموسيقى الشِّعرية هو العاطفة، كان لابدَّ من تحويل هذه الدَّفقات الشُّعورية الهادرة التي تموج بها دواخل النّفس بأنغامها، إلى فن إيقاعي يتفاعل معه الكيان العام للنص الشعري. ومن ثـــمَّ تتفجر بعد ذلك إلى نغمٍ رتيب، فتثور عاطفته المحتدمة. وهذا ما عبَّر عنه " كولردج " بقوله: " بما أنّ الوزن نتيجة فعل إراديّ، لأجل مزج اللذة بالانفعال، فإنَّه يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة في سائر اللغة المنظومة حسب تدخل هذه الإرادة"[3].

فالتّجربة النَّفسية هي من تصنع التّجربة الشِّعرية، وذلك بإطار فني من الموسيقى المتناغمة، ففيلسوف مثل أبي حيان التوحيدي أدرك بإحساسه الفني الدقيق الفاعلية النفسية في الإبداع الفني فقال :" إنّ شأن النفس إذا رأت صورةً حسنةً متناسبة الأعضاء في الهيئات والمقادير والألوان وسائر الأحوال مبولة عندها، موافقة لما أعطتها الطبيعة، اشتاقت إلى الاتحاد بها فنزعتها من المادة، واستنبتها في ذاتها، وصارت إياها كما تفعل في المعقولات..."[4].

ويضيف حازم مرةً أخرى مؤكداً على دور الفاعلية النفسية في الإبداع، فإنّ للشعراء " أغراضاً هي الباعثة على قول الشِّعر، وهي أمور تحدث عنها تأثيرات وانفعالات للنفوس، لكون تلك

---

[1]– القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 266.

[2]– عليعلي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط 2، 1996م، ص 243.

[3]– كولريدج، نوابغ الفكر الغربي، محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، القاهرة،(د .ط)، 1958م، ص 175.

[4] – ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة و تدقيق: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، سورية، ط 1، 1418هـ ، 1998م، ص 112.

الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها، أو... وإذا ارتيح للأمر من جهة واكترث له من جهة على نحو ما جرى مجرى ذلك كانت أقوالاً شاجية"[1].

ومن الجدير بالذكر، أنَّ شعر " ديك الجن " على العموم يمتاز بموسيقاه العذبة التي لا تتوقف على الوزن وحده، بل تستند على الوزن وأيضاً على أسلوب الشاعر في الإفصاح و البَوح.

فللعامل النّفسي دوره في تحريك دواعي الإبداع الدَّاخلي للمبدع، فبقدر ما يكون الأثر في النفس قوياً، يقابله ويوازيه الأثر الحاصل من جهة ما ينتج عنه من عمل فني أو أدبي ولهذا فإنّ للشِّعر أثراً نفسياً عميقاً، لذا فإنّ أحسن الشعر" مالم يحجبُه عن القلب شـــيء "[2]، وابن طباطبا(ت 322 هـــ) يرى بأنّ للشعر أثراً نفسياً كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه[3]، إذ إنه يوصل إلى النّشوة التي يَشعر بها السُّكارى إلا أنّ نشوة الشّعر نفسية لا جسدية.

وعند استقراء الأوزان الشِّعرية في شعر " ديك الجن الحمصي "وشعر بعض شعراء الشيعة عموماً، يقف نظرنا على أنّ شعراء الشيعة استأثروا ببحور معينةٍ دون غيرها ومنها (الطويل، و الكامل، و البسيط، و الوافر، و الرمل، و الرجز)،"وقد لاحظ عدد من الباحثين سيطرة الأوزان الطويلة على الشعر العربي عامةً، ومنه الرثـــاء "[4].

وبما أنّ شاعرنا من الشعراء الموتورين المحزونين كان لابد له أن ينفث نفثَـــاته الحزينـــة إذ :**لابدَّ للمَصدُور أن يَنفِثَا وللذَّي في الصَّدرِ أنْ يُبْعثَـــا**.

فـــكان له أن يتخيَّر الوزن الطويل،"ليصبَّ فيه من أشجَانه ما ينفّس عن حُـــزنِه وجَـــزَعِه "[5].

---

[1] – ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص 116.

[2] – ابن عبد ربه (ت 327 هـــ)، العقد الفريد، تح: أحمد أمين و أخرون، القاهرة،(د . ط)، 1965م، ص 123.

[3] – ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: طه الحاجري و محمد زغلول سلام، القاهرة، 1956م، ص 22.

[4] – الخطيب، بشرى محمد علي، الرثاء في الشعر الجاهلي و صدر الإسلام، مطبعة الإدارة المحلية، بغداد، (د . ط)، 1977م، ص 242.

[5] – علي، عبد الرضا، موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر، الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1997م، ص 177.

وفي ذلك يقول إبراهيم أنيس أنّ الشرط الرئيس لذيوع الشعر يكمن في انسجامه مع بيئته اللغوية في أوزانه بالدرجة الأولى، فيقول: " ربما فرضت البيئة اللغوية على شعرائها التزام أوزان خاصة شاعت فيها و ألفتها الأذن أكثر مما تفرض عليه التزام أخيلة وألفاظ بعينها... فإذا أخل الشاعر أو تصرف فيه أو اخترع وزناً جديداً لم يجد الناس يقبلون بحماسة على هذا الجديد"[1].

وكذلك فإنّ " الإيقاع النّفسي للشعر هو خلاصة لغة نفسيةٍ قبل أن تكون لغةً عروضية، بحيث ينفعل بها الشاعرُ و يتفاعلُ معها "[2]، وقد أولت الدراسات الحديثة أهميةً بالغةً للحالة الشعورية للشاعر بأثر هذا البحر أو ذاك "لأنّ الوزن يحدث تغيراً في نظام الشعور "[3].

ومن هنا نستطيع أن نخلص إلى أنّ هناك علاقةً تآلفية بين الوزن الإيقاعي والجانب النّفسي للشاعر أثناء صوغه للغرض الشعري، يقول أحمد الشايب:" الوزن ظاهرة طبيعية للعبارة ما دامت تؤدي معنىً انفعالياً، فقد ثبت في علم النفس أنّ الإنسان حين يمتلِكُه انفعالٌ تبدو عليه ظاهرات جثمانية عملية، كاضطراب النّبض وضُعف الحركةِ وقوتها، وسرعة التنفس أو بطئه...فاللّغةُ التي تصور هذا الانفعالَ لا بدّ أن تكون موزونة "[4].

ومن بين البحور التي خاض عبابها الشاعر وأكثر من استعمالها لتخدم مدوّنته الشـــعرية، بإيقاعاتها الموسيقية، والتي تعبر عن حالته النفسية التي كان عليها شاعرنا من قلقٍ وإحساس بمظلومية طالت جل حياته، تؤكد لنا سبب اختيار الشاعر لإيقاع معين وهي كالآتي:

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 3، 1965م، ص 187 . 188.

[2] – عباس عبيد جاسم، الإيقاع النفسي في الشعر العربي، مجلة الأقلام، العدد 5، سنة، 1985م، ص 94.

[3] – أ . أ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة، 1963م، ص 199.

[4] – سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط 3، 2002م، ص 66.

البحر الطويل: يعدُّ هذا البحر من ألطف البحور وهو في هذه الناحية يخالف سائر بحور الشعر[1]، للبحر الطويل بهاءٌ وقوة[2]، وإذا ما ذهبنا نستقصي في عملية إحصائية وكانت المعلّقات السَّبع نموذجنا الشِّعري الأوّل لمعرفة نسبة شيوع بحر الطويل، وجدنا أن ثلاثاً منها جاءت على هذا البحر، بمعنى أنّ نسبته بمعدل: 42,85%وهي كل من معلّقةُ امرئ القيس، ومعلّقةُ طرَفة بن العَبد، ومعلّقةُ زهيرٍ بن أبي سلمى[3]، يقول إبراهيم أنيس مبيّناً أنّ الصدارة للبحر الطويل و" ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرُبُ من ثلث الشعر العربيِّ القديم على هذا الوزن "[4].

وقد أورد (إبراهيم أنيس) إحصائية بيَّن فيها نسب البحور الشعرية، و شيوع الأوزان فإننا لا نكاد نجد فرقاً كبيراً بين نسب الأوزان التي كانت شائعة في العصر الجاهلي، و العصر الإسلامي، و المتمعن في كتابيّ الجمهرة و المفضليات–على سبيل المثال – فإنه يلمح نسب بحورها على النحو التالي: الطويل بـــ30%، و الكامل بـــ 19%، و البسيط بـــ 17% ، والمنسرح بـــ1%.

والبحر الطويل بحر مزدوج التفعيلة يتشكل من (28) مقطعاً، فهو من أكثر البحور شيوعاً على ألسنة الشعراء، لما فيه من مرونة للنظم في مختلف أغراض الشعر العربي، إذ نظم عليه شعراء ما قبل الإسلام كثيراً من شعرهم، ويعدُّ " أكثر من ثلث الشعر قديمه ووسيطه وحديثه قد نظم على هذا البحر... وقد سُمى طويلاً، لأنه طال بتمام أجزائه فلم يستعمل مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً "[5].

---

[1] – عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب و صناعتها، مطبعة حكومة الكويت، ط 2، 1409 هـــ - 1989م، ج 1، ص 362.

[2] – القرطاجني،(أبو الحسن حازم بن محمد ت 684هـــ)، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية،(د .ط)، 1966م، ص 267.

[3] – ينظر: الزوزني، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ط 5، 1985م، ص 10، و ص 63، وص 135.

[4] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 6، 1988م، ص 59.

[5] – صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري و القافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 6، 1987م، ص 43.

فليس هناك مايضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، إلاّ أنه ينسحب إلى المرتبة الثالثة من حيث نسبة الشيوع في أشعار ديك الجن، حيث نظم فيه(27) وحدةً شعريةً توزعت على قصيدتين أبياتها (35) بيتاً و (5) مقطوعات أبياتها (24) بيتاً و (10) نتف أبياتها (23) بيتاً و(10) أبيات يتيمة.

فعددُ حروفه في حالة التّصريع بلغ الثمانية والأربعين حرفاً، وليس من بحور العربية بحر على هذا الطراز، فـ"ديك الجن "مدح ورثى وبكى ووصف بلسانه كما تكلم بقلبه فكان شعره موسيقى متناغمة وسنفونية دائمة، تتطلب بحراً يتلائم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية[1]، ولأنّ الطويل يمتاز بالثبات في نغماته والرصانة في ذبذباته المترقرقة المنسابة لذلك كان أصلح البحور لمعالجة الموضوعات الجدية التي تحتاج إلى طول تأني ونفس كالمديح والرثاء والفخر والاعتذار.

وها هو يُقْدِم على رثاء النبي (صلى الله عليه و سلم) مسلياً نفسه [من الطويل]

- **تأمَّلْ إذا الأحزانُ فيكَ تَكَاثَفَتْ *** أعاشَ رسولُ اللهِ أمْ ضَمَّه القبرُ.**

وقال في آخر:[من الطويل]

- **سَقَى الغَيثُ أرْضَاً ضُمّنتك وساحةً *** لقبرك فيه الغَيثُ و اللَّيثُ و البَدرُ.**
- **وما هِي أهلٌ إذ أصَابتك بالبِلى *** لسقيا، و لكنْ من حَوى ذلك القَبرُ.**

لقد جاء شعره في البحر الطويل لما له من طول نفس يتناسب مع الحالات والمعاناة التي عايشها، وصاحبته طول حياته، وهذا ما أكده إبراهيم أنيس من" أنَّ النطق ببيت من الطويل يتم خلال تسع نبضات من نبضات القلب"[2].

وقد نظم غرض الرثاء على البحر الطويل لتناسب الحال بالمقال، وتكالب الآلام عليه، وازدياد قلقه وحيرته، فجاء نَفَسه الشِّعري بحسب أنَّاته وتأوهاته.

[1] – يُنظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 177.

[2] – المرجع نفسه، ص 175.

البحر الكامل: جاء البحر الكامل في المرتبة الثانية في شعر ديك الجن، فقد نظم الشعراء العرب عليه شعراً كثيراً من بينها معلقة عنترة بن شداد العبسي المشهورة والتي مطلعها:

- **هل غَادَرَ الشُّعراء مِن مُتَردّمِ *** أمْ هَلْ عَرفْتِ الدَّارَ بعدَ تَوَهمُ**

وسمى الكامل بهذا الاسم لسعته وجرسيته الإيقاعية المتناغمة وأيضاً " لكثرة الحركات في تفعيلات بيته التام وتبلغ ثلاثين حركة، وقيل لأنَّه أطول البحور الشعرية، فعددُ حروفه تبلغ ثمانية وأربعين حرفاً، وقيل سمي كاملاً لأنه كمل عن الوافر الشّريك في دائرته، وقيل سمي كاملاً لأنّ أضربه أكثر من أضرب سائر البحور، فلا بحر له تسعة أضرب سواه، و قيل لكمال أجزائه "[1].

وهي كذلك من " أكثر بحور الشِّعر جلجلة وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله فخماً جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله إن أريد به إلى الغزل وما بمجراه من أبواب اللِّين والرّقة، حلواً مع صَلصَلةٍ كصَلصَلَة الأجراس ونوع من الأُبَّهة يمنعه أن يكون نزقاً أو خفيفاً شهوانيًّاً"[2].

وقد نظم " ديك الجن " على هذا البحر مقطوعته الرثائية في زوجته التي اغتالتها يده، وفي هذه المقطوعة يتدفق شعر ديك الجن عاطفة وتسيل عبارات أبياتها ندماً وألماً، و فيها يقول: [من الكامل]

- **يا طَلعَةً طَلَعَ الحِمَامُ عليـــــها *** وجَنَى لها ثَمَرَ الرَّدى بيـــديَها.**
- **رَوَّيْتُ من دمِها الثَّرى و لطَالما *** روَّى الهوى شَفَتيَّ من شَفَتْيها.**
- **قدباتَ سَيفِي في مَجَالِ وِشَاحِها *** ومَدامِعي تجري على خَدَّيها.**
- **فَوَحقِّ نَعلَيها و ما وطِئ الحَصَى *** شَيءٌ أعزُّ عَليَّ مـــن نَعْلَيها.**

[1]– التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، تح : الحساني حسن عبد الله، عالم المعرفة، بيروت، لبنان، (د .ط)،(د .ت)، ص 58.

[2] – عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، ص 302.

البحر البسيط: نلمح من خلال تأملنا لديوان " ديك الجن " أنّ البحر البسيط من البحور التي احتلت المكانة الأولى في شعره، لما يحمله البحر البسيط من قدرة على البَّث والشّكوى وحسن ملاءمته لنفثات الشاعر وتأوهاته؛ " فكانت حركة البسيط للتعبير عن عالم بتناقضاته وتعقيداته، وهو مناسب لذلك لأنه من البحور المركبة ذات التفعيلتين المختلفتين "[1] ولاشكّ في أنّ الشاعر كان حريصاً على اختيار البحور التي تحاكي إيقاعاتها النغمية إيقاعات النَّفس المتألمة، و قد بلغ مجموع وحدات التّام (16) وحدة مجموع أبياتها بلغ (106) أبيات، أما المخلع فقد ورد في وحدة شعرية واحدة عدد أبياتها (03) أبيات، و من مميزاته أنّ " فيه اضطراب وحجلان بين الخفة والثقل وقد كرهته أذواق المتأخرين إلاّ قليلاً، لأنه فيما يبدو نغم بداوة يصلح للشدو وما إليه، و لايستقيم عليه ما يطلبه الذوق الحضري المعقد من أنواع الغناء "[2]، كما نجد أنّ عبيد بن الأبرص قد بنى معلقته على المخلع البسيط.

وهنا نتأكد بأنّ الشاعر كان واعياً لما في البحور الطويلة من موسيقى تنسجم مع حالته الشعورية المتأنية ومع الاتجاه الفني السَّائد في عصره، لما تتميـــز به من موسيقى هادئة غير صاخبة لكي يعبر عن عواطفه في أكثر من موضوع أو مناسبة لأنّ درجة العواطف كانت متباينة، ونقول هذا على جميع البحور.

فقد شابه البحر الطويل بجزالته و كثرة مقاطعه، لكن البسيط يتميز عنه بوضوح موسيقاه المتأتية من الدَّندنة التي تخلقها الوحدة الوزنية، وهو بحر مزدوج التفعيلة يتكون من تكرار" فالبسيط بحر مبنيٌ على(مستفعلن – فاعلن) ثماني مرات "[3] مرتين في كل شطر، وورد في شعر " ديك الجن " تاماً كلّه، إلا في وحدة شعرية مجزوءة مما يسمى بـــ (المخلع البسيط)،ولعل في استخدام " ديك الجن " للمخلع البسيط لمرةٍ واحدة ســـــبب وجيه، فقد استخدمه في رثاء ولده (رغبـــان)

[1] – محمد الرغيني، محاضرات في السميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء،(د .ط)، 1987م، ص 152.

[2] – عبد الله الطيب، المرشد لى فهم أشعار العرب و صناعتها، ج 1، ص 109.

[3] – ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: أحمد آمين و آخرين، القاهرة، ط 2، 1973م، ص 4296

أو (حبيب)، و رثاء حبيب بن أوس الطائي، وقد أجاد في ذلك، قال أبو هلال العسكري (ت 395 هـ): ومن بارع المراثي قول ديك الجن الحمصي قوله[1]:

- **مَاتَ حَبيبٌ فَمَات ليثٌ *** و غَـاضَ بحر و باخَ نجَم.**
- **سمت عيونُ الرَّدى إليهِ *** و هي إلى المكرماتِ تسمو.**
- **ما أمُّـكَ اجتَاحَت المنايا *** كلُّ فـؤادٍ عليـكَ أم.**

فانسيابية التَّعبير، ووضوح الجرس، وتكاثف الأحاسيس في دفقات شعورية عارمة، إذ يبدو خفيفاً عذباً شجياً، تتهدَّج أنفاس قائله حزناً، وعموماً فإنّ بحر البسيط يمثل المرتبة الثانية في نسبة الشُّيوع في شعر العرب[2]، حيث بلغت وحداته (17) وحدة شعرية، توزعت على خمس قصائد، عدد أبياتها خمس وسبعون بيتاً و (4) مقطوعات وعدد أبياتها (18) بيـتاً، و(6) نتفٍ و عدد أبياتها (14) بيتاً، و (8) أبيات يتيمة.

فالبسيط بحر راقص يتصف بنغماته العالية وبتغير حركي موجي ارتفاعاً وانخفاضاً، وهو في الحنين والغـزل والشكوى يضفي جمـالا أخاذاً، وقد نظم " ديك الجن " على هـذا البـحر، وكان مما نظمه هذه القصيدة التي مازج فيها بين الرثاء والغزل، و فيها يقول:[من البسيط]

- **ما أنتِ مني و لا ربعاكِ لي وطرُ *** الهمُّ أملكُ بي و الشوقُ و الفِكرُ.**
- **وراعها أنَّ دَمْعاً فاضَ مُنْتشِراً *** لا أو تَرى كَبِدي لِلحُزنِ تَنْتَشِـرُ.**
- **أينَ الحسينُ و قتْلى من بَني حَسَنٍ *** و جَعفَرٍ و عَقيلٍ غالَهم غَمِرُ.**
- **قَتْلى يَحِنُّ إليها البَيتُ و الحَجَرُ *** شوقاً، و تَبكيهُمُ الآياتُ و السُّورُ.**
- **ماتَ الحُسَينُ بأيْدٍ في مغانظها *** طـولٌ عليه و في إشْفاقِها قِـصرُ.**
- **لا دَرَّ دَرُّ الأعادي عِنْدَما وَتَرُوا *** و دَرَّ درُّك ما تَحـوينَ يا حُفَرُ.**

---

[1] – أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، شرحه و ضبطه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط 1، 1414 هـ/ 1994م، ج 2 ، ص 181.

[2] – يُنظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 191.

فأبيات الشاعر في مبتدئها غزلية صرفة، نسمع من خلالها موسيقى وجدانية خالبة تثير في النفس نوازع و هواتف، ثم تتصاعد نغماتها شيئاً فشيئاً مشكلةً نغماً بُكائياً تتشَاجى حروفها في بُكاء، وتَتَــزَايل كلمَاتُها في ارتخاء، لاسيما حينما اجتمعت موسيقى الغرضين الغزل والرثاء.

ولذلك هو شديد الصلاحية للتعبير عن معاني العنف و**التَّعبير عن معاني الرقة**[1]، ولأجل ذلك راح "ديك الجن" ينظُمُ على نسَقِه و قَالبه القصائد الطويلة في آل البيت، كقصيدته في الحسين(رضي الله عنه) التي يقول فيها في عذوبة و شجو:

- **أبكيكُمُ يا بَني التَّقْوى وأُعْوِلُكُم *** واشْرَبُ الصَّبرَ و هو الصَّابُ والصَّبرُ.**
- **أبْكيكُمُ يا بَني بِنْتِ الرَّسُــولِ و لا *** عَفَتْ محلــَّكُمُ الأنْــواءُ و المَــطرُ.**

ويذهب ناظماً في نفس البحر من تلك الأبيــات التي يتبــاهى بالانتساب إليها، ويشرف بهــا، وهي قبيلته كَلْب التي يعتزي إليها وعلى أنها هي التي نصرت الإسلام، وثبّتت أركانه.

ويقــول من البسيط:

- **كلبٌ قبيلتي و كَلبٌ خيرُ من وَلَدَتْ *** حَوَّاءُ من عَرَبٍ غرٍّ و من عَجمِ.**
- **و عيَّرَتنا و ما إنْ طُلَّ في أُحَــدٍ *** و طلَّ في مــؤتَةٍ و الدَّينُ لم يــرمِ.**

ويقــول:[من البسيط]

- **علَّمتِ قلبي وجيباً لستُ أَعرِفُهُ *** ما أُنْكر القلبَ إلاَّ كلَّما خَفَقا.**
- **يا شَوقَ إلفَين حالَ البَيْنُ بَينَهما *** فَعاقَباهُ على التَّوديعِ فاعتنَقا.**
- **لو كُنتُ أملِكُ عَيني ما بكيت بها *** تَطيُّراً من بُكائِي بَعدَهم شَفَقا.**

فانظر إلى هذا الوجيب الذي يعانيه قلبه، وترتعد منه فرائصه، فخفقان القلب أحدث في البيت الشعري رعشةً، فتشعر بهزةٍ من أثر ذلك الوجيب، فالتفعيلة الموسيقية هي من تصنع المفارقة النغمية داخل سياق المتن الشعري.

[1] – عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، ج 6، ص 323.

ورأينا من تمام الفائدة أن ننظر في ديوان الشاعر نظرة إحصائية نحصي فيها عدد الأوزان مع عدد القصائد و المقطوعات و النُّتف و الأبيات التي اشتمل عليها ديوانه و التي نظمت عليها البحور:

الجدول رقم (04):

ترتيب	البحر	مجموع الأبيات	النسبة المئوية
1	البسيط	127	%19.478
2	الكامل	102	%15.644
3	الطويل	88	%13.496
4	المنسرح	85	%13.036
5	الخفيف	61	%9.355
6	السريع	59	%9.049
7	الوافر	29	%4.447
8	مجزوء الكامل	26	%3.987
9	الرجز	22	%3.374
10	المتقارب	16	%2.453
11	الكامل المرفل	15	%2.3006
12	مجزوء الوافر	7	%1.073
13	مجزوء الرمل	7	%0.0736
14	المديد	5	%0.766
15	مخلع البسيط	3	%0.460

ثانياً: القافية:

لغةً " تفيد المتابعة أو التتابع، مأخوذة من قفوتَ فلاناً إذا تتبعتهُ، وقَفَا الرجلُ أثرَ الرجلِ إذا قصهُ"[1]، وقافية كل شيء مؤخرته، فالقافية في الشعر مؤخرة كل بيت.

" سميت القافية قافيةً بذلك لأنّها تقفو إثر كل بيت قي القصيدة"[2]هي آخر حرف متحرك قبل الساكن قبل الأخير، يقول الخليل بن أحمد: " فهي ليست حرف الرّوي، ولا الكلمة الأخيرة من البيت، ولا البيت نفسه، بل القافية هي الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحرّك قبلها"[3].

وحروفها هي: الرّوي والوصل والخروج والرِّدف والتّأسيس والدّخيل. وأما حركات القافية فهي: المجرى و النفاذ والحذو والإشباع والرّس. وأما عيوب القافية فهي: الإيطاء والإقواء، والسِّناد، والتضمين"[4]، وهي الركن الثاني التي يقوم بها الشعر وهي تتصل " بموسيقى الشعر وإيقاعه، فهي فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النغم في البيت، وينتهي عندها يل الإيقاع، ثم يبدأ البيت من جديد كالموجة تصل إلى ذروتها وتنتهي لتعود من جديد وهكذا، وعلى هذا تكون القافية ختام السّيل النّغمي...وينشأ عن تردد القوافي لذة موسيقية خاصة "[5].

---

[1]- يُنظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان،(د .ط)، مادة(قفو)، ص 477.

[2]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 1، ص 154.

[3]- أحمد عبد المجيد محمد خليفة، في الموسيقا الشعرية، إعادة قراءة العروض، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط 1، 2002، ص 146 ، 147.

[4]- معجم الشامل في علوم اللغة العربية و مصطلحاتها ـــ باب القاف ـــ ص 665.

[5]- تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، ص 40.

أما اصطلاحاً فقد اختلفوا في تعريفها على ثلاثة آراء: " الرأي الأوَّل: يرى أنها سُمّيت قافية، لأنّها تتبع البيت، والرأي الثّاني: يرى أنها سُمّيت قافية، لأنّها تتبع أخواتها من القـــوافي، والرأي الثّالث: يرى أنّ سبب التّسمية في أنّ الشاعر يقفوها، أي يتبعها "[1].

وهي أيضاً عبارة "عن وحدة صوتية مطردة اطراداً منظماً في نهاية الأبيات حتىَّ لكأنَّها فواصل موسيقية متوقعة بالنسبة لسامع الشعر العربي بين فترات زمنية منتظمة وتعتبر ضابط الإيقاع في البيت الشعري"[2] والقيثارة التي تصنع الإيقاع النغمي داخل البيت الشعري.

وقد أكد القدامى إلى جدوى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية، وإلى ذلك نبَّه أبو عثمان ابن جني(ت 395 هـــ) إلى أهميتها قائلاً " ألا تـــرى أنّ العناية بالشعر إنما هي بالقـــوافي؛ لأنها المقاطع، وفي السَّجع كمثل ذلك"[3]، وحتى نتبيّن جمال القافية نستأنس بما قاله ذاك الأعرابي لبنيه وهو يحثهم على ما يطلبونه من جليل الخصال:"يابنيّ، اطلبوا الرّماح فإنها قُرونُ الخيل، **وأجيدوا القَوافي فإنَّها حَوافرُ الشِّعر**، أي عليها جَريانه واطِّرَادُه، وهي مَواقفُه، فإنْ صحَّت استَقامتْ جَرْيتُه وحسُنت مواقفُه ونهاياتُه"[4].

[1]– محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر،(د . ط)، 1984م، ص 114.

[2]– أبو الشوارب محمد مصطفى و الخويسكي زين كامل، العروض العربي صياغة جديدة، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ج 2، ص 11.

[3]– ابن جني أبوعثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ط 3، 1983م، ج 1، ص 84.

[4]– القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 271.

كما اعتبرها بعض المعاصرين من أهم هياكل الشِّعر؛ حيث تنظم إيقاع الشعر وتسهم في نقل رواسب الشعور ولطائف المعنى مما لا تفلح مفردات البيت في أدائها[1]، لذا أقبل الشعراء على بعض القوافي لكثرة معانيها، ولحفظ الشاعر لألفاظها، ولجريان مائها؛ إلاّ أنّ الوظيفة الحقيقية للقافية لا تظهر إلاّ في علاقتها بالمعنى[2]، ومن هؤلاء الشعراء المتفننيِّن" ديك الجن " الذي أقبل على نظم القوافي السَّهلة التي لا عَنَتَ فيها ولا معاناة، ومنها(الراء، الباء، اللام، الميم، النون)، وهذه الحروف سميت بـــ القوافي الذُلل، "وهي ما كثُر على الألسن، وبُني عليه في القديم و الحديث"[3].

بينما جاءت أقـــل الأصوات رويّاً في شعر ديـــك الجن : " الثّاء "، و" ش"، و" ص"، و"ظ "، و"ع "، و" ك " أما "الضّاد"، و" الطّاء"، و" الصّاد" فتدخل ضمن ما يُسمّى "بالقوافي النّفر"[4].

والنَّاظر في"ديوان ديك الجن " يقـــع نظره على أنّ شـــاعرنا قد ركب أغلب القـــوافي، واستعمل أكثرها وذلك للدّلالة على التنوّع الإيقاعي وأمَارَةٌ على الغَنَـــاء والثَّـــراء اللُّغوي، ونجد أكثر الأصوات تردُّداً وشيوعاً عنده هي: الرّاء (31)، والميـــم(30)، والبـــاء (28)، والنـــون(18)، والـــدّال (17)، واللام(16)، وهي حروف مرتبة ترتيباً تنازليَّـــاً، وكلُّها حروف مجهورة، مما يعني أنّ الشاعر استعمل الأصوات ذات الجرَسْ المسموع لكي يسمعنا شعوره، و ألَـــمَه المستَكِن في نفسه.

[1]- علي جميل سلوم و حسن نور الدين، الدليل إلى البلاغة و عروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان،ط 3، 1417هـــ ، 1997م، ص 231.

[2]- جاك كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال، دار البيضاء، ط1، 1986م، ص 74.

[3]- المعري، أبي العلاء، اللزوميات، مكتبة الخانجي، القاهرة،(د .ت)، ج 1، ص 37.

[4]- عبد الله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 1، ص 59.

وعند تأملنا لهذه الحروف نرى بعضها يشترك في الصّفة و في المخرج الواحد وهو طرف اللِّسان وهذه الحروف هي: **الراء و اللام و النون**، وهي من الحروف الذّلقيّة، وفيها دلالة على قوة الحركة وتدفق الكلام فاللِّسان ينجذب إلى فوق ليخرج الحرف مؤثراً لا متعثراً، فقد شغلت قافية الراء المرتبة الأولى في ديوانه، فقد نظم عليها الشاعر (128) بيتاً، لأنّ الراء " من الأصوات الذَّلِقة، وهي هنا لا تعني أكثر من معناها الشائع المألوف، وهو القدرة عل الانطلاق في الكلام دون تعثر أو تلعثم، فذلاقة اللِّسان كما نعلم، في جودة نطقه وانطلاقه في أثناء الكلام "[1].

ثمّ يأتي بحرفي **الميم والباء** معاً وهما من الحروف الشفوية التي من معانيها الدَّالة على الانبعاث والشّكوى والضّيق.

وهناك كتب أجرت جرداً إحصائياً بخصوص نسبة شيوع حروف الرّويّ* في الشعر العربيّ، وكانت على النحو التالي: أ – حروف تجيء رويّـــاً بكثرة، وهي: الراء، و الميم، و النون، والباء، والدال، والسين، والعين. ب – حروف متوسطة الشيوع، وهي: القاف، والكاف، والهمزة، والحاء، والفاء، والياء، والجيم. ج –حروف قليلة الشيوع، وهي: الضّاد، والطّاء، والهاء، والتّاء، والصّاد. د – حروف نادرة الورود في مجيئها رويّـــاً وهي: الذّال، والغين، والخاء، والشّين، والزّاي، والظّاء، والواو[2].

والراء من الحروف التي تنطق بصوت واحد في اللهجات العربية، ولو تأملنا الأبيات التي نظمها في باب الرثاء في قوله :[من الكامل]

---

[1]– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (د . ط)، 1952م، ص 109.

* – يراد بالرّويّ عند العروضيين هو الحرف الصحيح الذي تبنى عليه القصيدة وهو آخر أحرف الشعر المقيد، والذي يجب كذلك أن يكرر فيشترك في قوافي القصيدة فتبنى عليه الأبيات. و لأجل هذا الصوت أو الحرف تنسب القصائد، فيقال مثلاً: لامية الشنفرى، ولامية كعب بن زهير، وسنية البحتري...يُنظر: علي جميل سلوم وحسن نور الدين، كتاب الدليل إلى البلاغة و عروض الخليل،ص 234.

[2]– يُنظر: علي جميل سلوم و حسن نور الدين، الدليل إلى البلاغة و عروض الخليل، ص 240.

- **أشفقتُ أن يُدلي الزَّمانُ بغَدرِهِ *** أو أُبتَلى بَعدَ الوصَالِ بهجرِهِ.**
- **قَــمَرٌ أنــا استَخرَجتهُ من دَجنِهِ *** لبَليَّتي وجــلوتُهُ من خِدرِهِ.**
- **فقتَــلتُهُ وبه عليَّ كرامَةٌ *** مِلءَ الحشَا و له الفُؤادُ بأســرِهِ.**
- **عهدي به مَيتَاً كأحسَنِ نائمٍ *** والحُزنُ يَسْفحُ عَبرتي في نَحرِهِ.**
- **لو كان يَدْري الميْتُ ماذا بعدَهُ *** بالحيِّ حَلَّ مَــكانَهُ في قَبرِهِ.**
- **غُصَصٌ تكادُ تفيظُ منها نَفسُهُ *** وتكادُ تخرِجُ قَلبَهُ من صَدرِهِ.**

فاستعمال الشاعر في مرثيته للراء المكسورة فيه إشارة ودلالة على انكسار قلبه وتشتت أحواله، وأيضاً أردف الراء المكسورة بالهاء المكسورة، ليدنا الشاعر على حالته النفسية المضنية، فالهاء تعين الشاعر على التَّهوء و إخراج الآهات، وهي دلالة منه على عظم الألم المبِّرح الذي يعانيه ويقاسيه، فجاءت الراء مع الهاء المطلقة فمنحت نغماً متهدجاً لتُعلم السّامع بحال الشاعر المنكسر، فأثر الحرف المكسور والمصحوب بهاء مكسورة يضفي على الأبيات ملمَحاً مأساويّاً وتدفقاً عاطفياً، وواضح ما في هذا الإيقاع المنكسر من دلالة على البثّ والحزن والنّدم الجارف الذي يأكلُ كبده، ويُضعف جسده، وأطال الشاعر من القافية المكسورة لتلائم انكسار عواطفه، فضلاً عن أنها توحي بالغضب وبالثورة والتمرد على الذات.

ويقول في أخرى مستعملاً الرّوي نفسه مع الهاء المطلقة الممدودة والتي تدل على التوجع والتّفجع وشدة هول المصيبة، فالشاعر استعمل ثلاث نغمات متتالية وهي: الراء، والهاء، والألف المطلقة، لتزيد من عظم الحدث.

ولو أتينا إلى قصيدته الطويلة التي يرثي فيها جعفر بن علي الهاشمي وهي من [الطويل]

- **على هَذه كانَتْ تَدورُ النَّوائِبُ *** وفي كُلِّ جَمْعٍ للذَّهابِ مَذاهِبُ.**
- **نَزَلنا على حُكْمِ الزَّمانِ وأمرِهِ *** وهل يقبلُ النَّصْفَ الألدُّ المُشاغبُ.**
- **ويضحَكُ سِنُّ المرءِ والقَلبُ مُوْجَعٌ *** ويَرضَى الفَتى عَنْ دَهْرِهِ وهوَ عَاتِبُ.**
- **ألا أيُّها الرُكْبانُ والــرَّدُّ واجِبٌ *** قِفُــوا حَدِّثُونَا ما تَقــولُ النَّوادِبُ.**
- **إلى أيِّ فتيَانِ النَّدى قَصَدَ الرَّدى *** وأيَّهُمُ نــابَتْ حِمَاه النَّــوائبُ؟**

نَستَشِف من بنياتها تَهدُج أنفاس " ديك الجن " واكتواء فؤاده ناراً بسبب الخطب الذي نزل بصاحبه، ففرّقت بينهما دواهي المنون، وسلبته ذاك الصاحب الذي طالما ساندَه وكان عضداً له.

لذا نرى الشاعر قد استعمل هذا الرّويّ وهو حرف (الباء) وهو صوتٌ يمتد طولاً ليساعده على إخراج ما في نفسه من همٍ وغمٍ، يقول عبد الله الطيب و" من يتأمل الشعر العربي يجد أرق القصائد مكسورات الروي في الغالب، وأفخمها مضمومات في الغالب"[1] والمعروف أنّ الباء من الأحــرف الشفوية، فقد جاءت الباء مضمومة لتعطي نغماً يشبه العواء، فكأنّ الحرف يخرجُ حال خروجه بعسرٍ ليدُلَ على الضِّيق والكَربْ الذّي يعيشه الشّاعر، فاجتماع حرف(الباء) مع حركة(الضم) فقد أضاف لحرف الرّويّ عند استطالته وإشباعه ما يشبه حرف (الواو) فحين يكون الصّوت مضموماً فإنّه يتلاشى في الهواء مشكلاً صوتاً مفتوحاً فــ"كل حرف من حروف اللغة فإنّ له صفة صوتية معينة"[2].

وبذلك يمكننا أن نقول بأنّه لولا القافية لفقدنا جانباً من جمال الموسيقى الشعرية التي تصنع الجوقة الموسيقية بأجراسها المتباينة والمحركة لنواة الشعر الرثائي، ومن ثمَّ تُــهَنْدِس كلٌ من القافية والوزن هيكل القصيدة من جهة، وتساعد أيضاً على بناء صورة شعرية بكل مكوناتها وكياناتها، محققةً بدوالها الفنية رغبة المبدع و غايته.

[1]– عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، ج 1، ص 69.

[2]– محمد النويهي، الشعر الجاهلي ــ منهج في دراسته و تقويمه ــالدار القومية للطباعة و النشر، القاهرة، (د. ط)، ج 1، ص 98.

والقافية وإن كانت مظهراً موسيقياً خارجياً، إلاّ أنها تشارك الموسيقى الداخلية من حيث التّجانس الصّوتي والإيقاع الداخلي اللّذان غالباً ما تسهم القافية في إبرازهما وتخليقهما، فالوصل الذي تعمل القافية على إبداعه وتحصيله بين الإيقاع الثابت والمتحـــول، هو ما يُحدِثُنا غماً وانسجاماً تاماً وكاملاً بين القوافي ومعاني الكلمات التي يجتهد الشاعر في تحريرها إبَّـــان الاختمار العاطفي للقصيدة الشعرية.

ففي قوله من قصيدته في (ورد) راثياً متغزلاً:[من الكامل]

- **يا طَلعةً طَلَعَ الحِمامُ عَليها *** وجَنى لها ثَمَرَ الرَّدى بيدَيها.**
- **رَوّيتُ من دَمِها الثَّرى وَلطَالما *** روّى الهوى شَفتيَّ من شَفَتَيها.**
- **قد باتَ سَيْفي في مجَالِ وشَاحِها *** ومَدامِعِي تَجْرِي على خَدَّيْها.**
- **فوحقِّ نعْلَيْها ومَا وطِئ الحصَى *** شَيءٌ أعَزُّ عَليَّ من نَعلَيها.**
- **لكن ضَنَنْتُ على العُيُونِ بحُسْنها *** وأَنِفْتُ من نَظَرِا لحَسُودِ إليها.**

فتوالي القوافي وهي كلٌ من (الهاء و المد) اللّذان شكلا جزءاً كبيراً من القافية واشتملت عليها الكلمات داخل البيت الشّعري وهي (عليها، بيديها، شفتيها، وشاحها، خدّيها، نعليها، إليها) فقد أسهمت القوافي في تحقيق موسيقى خارجية بسبب وحدة القوافي التي تتشابك فيما بينها أبيات القصيدة.

وكما أن هناك ارتباط بين الغرض الشعري والوزن، فإنّ بعض العروضيين فطنوا إلى أن هناك ملاءمة شبه تامة أيضاً بين أغراضه وقوافيه، وإلى هذا أومأ ابن الأثير (ت 637 هـــ) فقال: "ومن له أدنى بصيرة يعلم أنّ للألفاظ في الأذن نغمة كنغمة أوتار، وإنّ لها في الفم أيضاً حلاوة كحلاوة العسل ومرارة كمرارة الحنظل وهي على ذلك تجري مجرى النغمات والطعوم "[1].

[1]- ابن الأثير، المثل السائر، ج 1، ص 15.

وفي مقطوعته اليائية التي يرثي فيها (ورد) يبرز صوتُ (الياء) وفيه نبرة تفجُّع وتحسّر وتأوَّه، إذ إنّ صوتَ الياء المصحوب بألف الإطلاق جاء مناسباً لموضوع المقطوعة والحالة النَّفسية التي انتابت مشاعر الشاعر؛ " لأنّ الياء تعطي انكساراً يتفقُ وحالةَ الموتِ التي تدور حوله القصيدة "[1].

وفي قول " ديك الجن " في رثاء ورد يقول : [من المتقارب]

- **أما آنَ للطيفِ أن يأتيـــا *** وأنْ يَطرُقَ الوَطَنَ الدَّانيَا.**
- **وإنِّي لأحْسَبُ رَيْبَ الزَّمَانِ *** سَيترُكُني جَسَداً بَـــاليَا.**
- **سأشكُرُ ذلكَ لا ناسياً *** جميلَ الصَّـــفَاءِ ولا قَاليَـــا.**
- **وَقَدْ كُنْتُ أنْشُرُهُ ضَاحِكاً *** فَقدْ صِرْتُ أنشُرُهُ باكيَا.**

وقد جاءت(الياءُ) متبوعةً بألف الإطلاق (يا) وهذا ما يدل على شدة ألم الشاعر وإظهار معاناته عبر نسقٍ إيقاعي يحملُ موجةً من التَّبرم والجزَع على حبِّ امرأةٍ مخاتلة، لذا نراه استعمل رويّ (الياء) الذي يحملُ تصعيداً صوتيّاً مصحوباً (ياء) الذي يدل على عمق الأنين المتصاعد بالزّفرات فهي تُوحي بنغَمٍ جنائزي يُبثُّ الفجيعةَ ويعبرّ عن حال البُكاء والتّوجع.

وقد أشار محمد الهادي الطّرابلسي أنّ الرّويَّ في الشعر العربي يتميز بثلاث ميزات أساسية:

الأولي: هو خروجه من أدنى الجهاز الصوتي، والثانية: تخيره من الحروف الشائعة في آخر الكلمات العربية، و الثالثة : اتصافه بالوضوح السّمعي[2].

[1]– عبده بدوي، دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، دار الرفاعي، الرياض، السعودية، ط 2، 1984م، ص 89.

[2]– يُنظر: الطرابلسي محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، (د . ط)، 1981م، ص 46.

وفي ما يلي جدول إحصائي حاولنا أن نبين فيه قوافي الشاعر وكيف توزعت في ديوانه وفق ترتيبٍ تنازلي لحروف الرّويّ التي أكثر منها في شعره لأسباب تقدمت الإشارة إليها.

الجدول رقم (05):

الترتيب	القوافي	مجموع القافية	النسبة
01	الرّاء	128	%768،21 حرف ذلاقة مجهور
02	الباء	125	%21،258 حرف شفوي شديد
03	اللام	117	%19،898 حرف ذلاقة مجهور
04	الميم	50	%08،803 حرف شفوي وغنة
05	الفاء	36	%05،122 حرف ذلق و همس
06	التّاء	35	%05،952 حرف همس وصفير
07	الدّال	34	%05،782 حرف شدة وجهر

الخاتمة

تناولت هذه الدِّراسة جماليات التصوير الشِّعري وبنياته الفنية في أدبنا العربي القديم وأهم منجزاته الإبستمولوجية على مستوى المنظومة الأدبية بعامة، ومن ثمَّ خلَص البحث إلى دراسة تجليات الصورة الشعرية في شعر الشاعر الشَّامي" ديك الجن الحمصي "فقد كانت حياته ملأى بالأحداث الغريبة، ولعل أهم حدثٍ فريدٍ، والذي لعب دوراً مفصليَّاً في حياة شاعرنا هو حادثُ مقتل زوجته (ورد) فقد أثَّرت على جلُّ شعره سلباً وإجاباً، بل ربما أمكننا القول إنه يمثل شخصية الشاعر النَّمطية في نظر الكثيرين من شعراء الحداثة المعاصرين، فهو الشاعر الـــمُلْهَم، الذي أمكنه أن يُلْهِمَ العديد من المبدعين والشعراء المعاصرين، وذلك بتأثيره حتى في الآداب العالمية من خلال مأساته ومأساة عطيل.

غير أنّه من الصَّعب بما كان أن يقتحم الباحث مأسدة موضوع تهيبته أقلام الباحثين، وتلافته بسبب ما عَرض له في حياته من عثرات نفسيَّة ونكباتٍ وهزاتٍ عنيفةٍ جعلت ما قام به معرةً في جبين الدَّهر؛ فهو شاعرٌ تفنن في معانيه وتعمّق أسراره حتى صار عَلَمَاً بين الشعراء بشعره الوجداني الرفيع.

وقد هدتنا دراستنا حول موضوع الصورة عند " ديك الجن " إلى النتـــــــائج التـــالية:

- لقد كشفت الدِّراسة على أنّ " ديك الجن "هو ذاك الشاعر الإشكالي، وأنّ حياته تقوم على التناقضات فبينما هو شاعر الحب والهيام، إذ به القاتل الذي لا يرحم، فشخصيته المترنحة الحرون صعبة الفهم زئبقية، يَصعُبُ القبض عليها، لا تُعلن عن نفسها في صراحة، بل تختفي خلف أشعارها ولا تظهر ما بداخلها خوفاً من العتاب واللّوم، وهذا كله راجعٌ إلى المؤثرات النفسية والبيئية والاجتماعية والبيولوجية.

- يعدُّ الشاعر الشَّامي " عبد السلام بن رغبان الملَّقب بديك الجن " أحدُ الشعراء الذين تركوا أثارهم في الشعر العربي، وأثْرَوا المنظومة الأدبية، وساهموا في تجديد روح الشعر بأساليبهم الحديثة، حيـــثُ :
- استقى الشَّاعر صوره الفنية من الواقع الذي يُحاكي معاناته المريرة، معاناة أسهمت بشكل مباشر في تشكيل صوره، وبناء منجزه الشّعري.
- كما أولى الشاعر اهتماماً كبيراً بالإيقاع الموسيقي، فجاء متناغماً وفق نفسيته المتأزمة القلقة، فقد ساعدت تلك الآلام على بناء وهندسة معماره الفنيِّ.
- كما دعا في شعره إلى تجاوز المقدمات الطّللية ومسايرة القوالب الجديدة، شأنه في ذلك شأنُ الشُّعراء المولّدون الذين ثاروا على كل قديم، فقد كان شعره ثورة تجديدية في الشعر العربي.
- المضامين المعرفية والوجدانية التي اصطبغ بها شعر " ديك الجن " والتي تُعزى إلى تلك الانفعالات والاضطرابات النّفسية والتي كانت نتيجة عوامل عديدة من خوف وغضب وحب وارتياب وعزلة وانزواء.
- الدوافع والبواعث التي جعلت " ديك الجن " يقتصر على اختيار بعض موضوعاته وأغراضه ويُكثر من طرقها، جرَّاء أسباب ذاتية وموضوعية وأخرى داخلية وخارجية، نَحَتْ به إلى أن يتمثَّل أسلوباً جديداً ونمطاً فنياً فريداً في مضامين شعره.
- على الرغم من تشيع " ديك الجن " ومنافحته وانتصاره لآل البيت، إلاّ أنّ إقباله على حياة المجون واللَّهو وإسرافه في شرب الخمر له ما يبرره، فقد نشأ الشَّاعر حياة البذخ والتَّرف فقد ورث مالاً كثيراً فأتلفه،ويؤيد ذلك عدم نشأته في وسط ديني، شأنه في ذلك شأن الكثير من الشُّعراء، وكذا الظروف السَّياسية المضطربة التي عرفها قطر الشَّام، وكلها عوامل أسهمت نفسياً وسياسياً واجتماعياً وأخلاقياً في تكوين شخصية الشَّاعر الشَّامي عبد السّلام بن رغبان.

- وإذا كانت الصورة من أهم عناصر الجمالِ في الشعر،فقد لعبت دوراً محورياً في إبراز الجماليات الفنية في شعر " ديك الجن " ذلك أنّ الأثـــر الجمالي قد وُجِـــدَ في منـــاحي شعره، ممّا أدَّى إلى تَعدُدِ أطيافها في جنبات قصائده ومقاطعه.
- حاول "ديك الجن " تجسيد نمطٍ إبداعي جديدٍ وغرضٍ فنيٍّ زاوج فيه بين الغزل والرثاء، وقد سمَّاه البعض **بالمرثاة الغزلية**، وهو اجتراح جديد كان ابن رشيق قد أومأ إليه، بقوله: **وله طريقةٌ انفرد بها**، وهو أسلوب أراد الشاعر أن يدخل به من باب الاعتذار إلى الاشتهار.
- سمة الشَّك التي طغت على حياته وفعلت فعلها في شخصيته، ودور فاعلية الخمر التي سيطرت على تفكيره وأثرت على مزاجه؛والذي أدَّي إلى تفاقم ذاك الصِّراع النَّفسي الذي تولَّدت عنه تلك الحادثة المريعة وهو مقتل جاريته (ورد) وأثر ذلك الموقف المأساوي على شخصيته، ومن ثمَّ على شعره، من دون أن نُغفِل الرزيئة التي مُنيَّ بها آل البيت، فقد أثرت هي الأخرى على شطر كبيرٍ من شعره، واستنفدت جزءًا كبيراً من مشاعره.

فهي دراسةٌ عرجتُ فيها على الشاعر " ديك الجن " دراسةٌ كان هدفها الوقوف على إبداعاته ومكوناته، وأرجو أن تكون عوناً للقارئ النَّهم، والمتلقي الشغوف من أجل فهم هذا الشاعر المبدع الذي نسيه المبدعون، وأضربوا صفحاً عن ذكر ما يحويه شعره من جماليات فنية، تسمح للقراء والباحثين في حقل الأدب من الولوج إلى عوالمه قصدَ التَّعرف على معالمه و فنونه.

وفي الأخير فإنّ حياة الشاعر " ديك الجن " " أرضٌ ما تزال مجهولة " تحتاج إلى بحث دؤوب يقومُ على اكتناه حيوات هذا الشاعر الذّي عانى سيلاً من الاغترابات النّفسية والعاطفية والمكانية والزّمانية. وفي النِّهاية حسبي ما قمت به من البحث أني بحث في حياة شاعر غفل عنه الرقباء وكثر حوله العُذّال اللّائمون، فآثَرْتُ أن أُثِيـــرَ بذلك دفائن البحث، حتى أُذْكِيَّ به قرائِح الباحثين، وعليه فأتمنى أن يكون عملي ذا بـــال، ممـــدود الحبـــال، مع ما سبقه من الأعـــمال، والله الهادي إلى جميل الأقوال.

قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم

المصادر:

-ابن الأثير (أبو الحسن عز الدين علي بن أبي الكرم ت 630 هـــ)، الكامل في التاريخ، راجعه و حققه، محمد يوسف الدقاق، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1987، ج 6 / .

-ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد عبد الكريم الشيباني ت 637هـــ)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (دـــ ط)، 1995، ج 1 .

-ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، ج 1.

-ابن الأثير، (أبو السَّعادات مجد الدين بن عبد الكريم الشيباني الجزري ت 606 هـــ)، النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق طاهر أحمد الزاوي، و محمود محمد الطناجي، المكتبة العلمية، بيروت، (د ـــ ط)، ج 3، 1979، ج 3/ .

-ابن الأثير،(نجم الدين أحمد بن اسماعيل الحلبي ت 737 هـــ)، جوهر الكنز، تح : محمد زغلول سلام، دار المعارف، الإسكندرية، (د ، ط)، 2009م.

-ابن القيم الجوزية، الفوائد، دار الريان للتراث، القاهرة، ط 1، 1407هـــ - 1987م.

-ابن القيم(شمس الدين محمد بن أبي بكر الجوزية)، روضة المحبين و نزهة المشتاقين.

-ابن المعتز، فصول و التماثيل في تباشير السرور، المطبعة العربية، مصر، ط 1، 1925م.

-ابن المقفع، أبو محمد عبد الله، رسالة الصحابة في رسائل البلغاء، تح : محمد كرد علي، القاهرة، 1948م.

-ابن جني أبوعثمان، الخصائص، تح: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ط 3، 1983م، ج 1.

-ابن خلكان،(أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، 681هـــ)، كتاب وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، بد، ط، (1398- 1978) .

-ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تح : محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 4، 1972م، ج 1.

-ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د ، ط)، (د ، ت)، ج 1.

-ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد بن محمد الهاشمي القرشي ت 322 هـــ)، عيار الشعر،تحقيق و تعليق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، (د. ط)، 1956م.

-ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: أحمد آمين و آخرين، القاهرة، ط 2، 1973م، ص 4296

-ابن عتيق،(محمد بن عبد العظيم الصديقي ت 1088 هـــ)، فضائل حمص، مخطوط برقم (4811)، مكتبة الملك عبد الله بن عبد العزيز، الورقة (2 – أ).

-ابن عساكر (علي بن الحسن بن عبد الله الدِّمشقي)، تاريخ دمشق، تح : سكينة الشهابي، دمشق، مجمع اللغة العربية، 1992،(ج 42/ 235).

-ابن فارس(أبو الحسين أحمد بن زكريا القزويني)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق، عبد السلام هارون، دار الفكر،(د – ط)، 1399هـــ - 1979م، ج 1.

-ابن فارس، الصاحبي في سنن العرب في كلامها، تح: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، مصر، 1977م.

-ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، تح: محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، ط 3، 1987م.

-ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تح: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط1، 1373هـــ ـــ 1954م.

-ابن قتيبة،(أبي محمد عبد الله بن مسلم المروزي ت 276 هـــ)، تأويل مشكل القرآن، شرحه السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، القاهرة، ط3، 1401هـــ، 1981م.

-ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري الإفريقي المصري، ت 711 هـــ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 3، 1414، ج 4 .

-ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تح: أحمد مطلوب و خديجة الحديثي، جامعة بغداد، ط 1، 1967م.

-أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 1، 1419هـــ ، 1998م، ج 2.

-أبو العلاء المعري أحمد بن عبد الله سليمان، رسالة الغفران، دار المعارف، تح : عائشة عبد الرحمان، مصر، ط 6، 1977.

-أبو العلاء المعري، الفصول و الغايات، ضبط و تفسير محمود حسن زناتي، المكتب التجاري، بيروت، 1938م، ج 1.

-أبو الفرج الأصفهاني، (علي بن الحسين 356هـــ) كتاب الأغاني، تح : إحسان عباس و إبراهيم السّعافين، و بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 3، (ج 14/ 33).

-أبو الفرج الأصفهاني، أدب الغرباء، نشره صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 1972م.

-أبو حيان التوحيدي، الإمتاع و المؤانسة، راجعه هيثم خليفة الطعيمي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د ، ط)، 1432 هـــ ـــ 2011م، ج1.

-أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تح : حسن السنوبي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ط 1، 1929م، مقابسة 95.

-أبو دلامة زيد بن الجون، الديوان، شرح و تح : أميل بديع يعقوب، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1994.

-أبو زيد،(بن أبي الخطاب القرشي ت 170هـــ)، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية و الإسلام، تح: محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ط3، 1995م، ج 2.

-أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، القيان، تح : عمر أبو النصر، مطبعة النجوي، بيروت، لبنان، (د ، ط)، 1969م.

-أبو منصور الثعالبي،(عبد الملك بن محمد بن إسماعيل النيسابوري 429 هـــ)، ثمار القلوب في المضاف و المنسوب، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط 1، 2003.

-أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح : محمد البجاوي وأبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط 1، 1952م.

-أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، شرحه و ضبطه: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط 1، 1414 هـــ/ 1994م، ج 2.

-أبي الحسن بن رشيق القيرواني، كتاب العمدة في محاسن الشعر، و آدابه، و نقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، للنشر و التوزيع و الطباعة، بيروت، لبنان، د/ ط، و ت.

-أحمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1404هـــ ، 1983م، ج3.

-إخوان الصفا، رسائل إخوان الصفاء، الرسالة الخامسة من القسم الرياضي، دار صادر، بيروت،(د . ط)، 1957م.

-الثعالبي، (أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل النيسابوري ت 429هـــ) ثمار القلوب في المضاف و المنسوب، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة،(د ، ط)،(د ، ت) .

-الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر 255هـــ)، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده، مصر، دـــ ط، 1966، ج 3 /.

-الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان و التبيين، تح : فوزي خليل عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، لبنان، 1968م، ج 1.

-الجاحظ، البخلاء، تح : عمر الطبَّاع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، ط 1، 1419 هـ ـ 1998م.

-الجاحظ، المحاسن و الأضداد، تح : فوزي خليل عطوي، دار صعب، بيروت، لبنان، 1969م.

-الجاحظ، رسائل الجاحظ، (الرسائل الكلامية)، قدم لها و شرحها الدكتور علي أبو ملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط 1، 1987م.

-الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان و التبيين، تح : عبد السلام هارون، مكتبة ابن سينا للنشر و التوزيع، القاهرة، ط 1، 2010م، ج 1.

-الجاحظ،(أبو عثمان عمرو بن بحر ت 255 هـ)، رسائل الجاحظ، شرحه و قدم له عبد أ. مهنا، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1988م.

-الجرجاني (عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد)، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، مصر، ط 3، 1413/ 1992، ص.

-الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح. محمد الأسكندراني وم. مسعود،دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1998..

-الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي و خصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006م.

-الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية و فايز الداية، مكتبة سعيد الدين، دمشق، ط2، 1407 هـ ـ 1987م.

-الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي و خصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة الحلبي، ط 2، 1966م.

-الجرجاني، علي بن محمد بن علي الشريف، التعريفات، تح : جماعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1983م.

-الجهشياري(محمد بن عبدوس)، الوزراء و الكتاب، تح : مصطفى السقا و آخرون، القاهرة، مطبعة مصطفى الباني الحلبي، ط 1، 1357/1938) .

-الجويني، مصطفى الصاوي، البيان في الصورة، دار المعرفة الجامعية عين شمس، سوتير الإسكندرية.

-الحصري،(أبي إسحاق إبراهيم بن علي القيرواني)، زهر الآداب و ثمر الألباب، زكي مبارك، دار الجيل،ط4،1972م،ج 4.

-الحموي،(شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي البغدادي ت 626هـ)، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، د ، ط، 1397هـ ـ 1977م، ج 3، ص 311.

-الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت 170هـ)، كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي، و إبراهيم السمرائي، دار مكتبة الهلال، د ـ ط، د ـ ت، ج 7/ .

-الدارمي، عبد الله بن عبد الرحمن، سنن الدارمي، تح: فواز أحمد زفرلي، و خالد السبع العلمي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 2، 1997م، ج 2.

-الدميري، كمال الدين، حياة الحيوان الكبرى، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، دمشق، سوريا، 1992م، د ، ط، ج 2.

-الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، تحقيق: صفوان عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية، بيروت، لبنان، ط 1، 1412هـ،،

-الرافعي ، مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، ج 2.

-الزمخشري، أساس البلاغة، معجم في اللغة و البلاغة، مكتبة لبنان، ط 1، 1996.

-الزوزني، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، ط 5، 1985م.

-السراج،(أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسين ت 500 هـ)، مصارع العشاق، دار بيروت، للطباعة والنشر، 1980م،ج 1.

-السيوطي، (جلال الدين عبد الرحمان ت 911 هـ)، تاريخ الخلفاء، تح : محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط 1، 1952.

-السيوطي، جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د .ط)، 1974م، ج 3.

-الطبري (أبو جعفر محمد بن جرير)، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل، القاهرة، مصر، د - ط،1969،ج 8.

-الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة، تح : ألبير نادر، المطبعة الكاثولكية، بيروت، (د ـــ ط)، 1959م.

-الفراهيدي، الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، بغداد، (د ، ط)، 1982م، ج4.

-القرطاجني،(أبو الحسن حازم بن محمد ت 684هـ)، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية،(د .ط)، 1966م.

-القزويني،(زكريا بن محمد بن محمود ت 682 هـ)، آثار البلاد و أخبار العباد، دار صادر، بيروت، (د .ط)،(د . ت).

-القلقشندي (أحمد بن علي)، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق: يوسف علي الطويل، دار الفكر، دمشق، ط1، 1987، ج2/.

-المبرد(محمد بن يزيد أبو العباس ت 285 هـ)، الكامل في اللغة و الأدب، تح : محمد أبوالفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط 2،(د . ت)، ج 2.

-المرزباني (أبي عبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني)، الموشح في آخذ العلماء على الشعراء، تح : محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، (1415 / 1995) .

-المرزباني، معجم الشعراء، تح: عبد الستار أحمد فراج، مطبعة عيسى الباب الحلبي و شركاه،(د ، ط)، 1960م.

-المسعودي مروج الذهب، تح : محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط 3، ج 3، 1958.

-المسعودي، (أبي الحسن علي بن الحسين بن علي 346هـ) مروج الذهب، و معادن الجوهر، تح : محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، ط 3، 1958، ج 3.

-المعري، أبي العلاء، اللزوميات، مكتبة الخانجي، القاهرة،(د .ت)، ج 1.

-المقري، أحمد بن محمد المقري التلمساني، تح: إحسان عباس، دار صادر، لبنان، بيروت، 1988م، ج 3.

-اليافعي، مرآة الجنان، تح : خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1997، ج1.

-اليافعي،(أبي محمد عبد الله بن أسعد بن علي بن سليمان اليمني المكي)، مرآة الجنان و عبرة اليقظان، شرحه خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1417هـ ، 1997م ، ج 4.

-اليعقوبي، تاريخ اليعقوبي، دار صادر، بيروت، لبنان، 1960، ج 2.

-امرؤ القيس، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط 5، 1990م.
-بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: أبي الفضل الدمياطي، دار الحديث، القاهرة،(د .ط)، 2006م.
-داود الأنطاكي، تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العشاق، تحقيق محمد التونجي، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط 1، 1993.
-ديوان الإمام علي بن أبي طالب، منشورات مؤسسة الأعلمي، بيروت،(د ، ط)، 1999م.
-رواه البخاري في صحيح الجامع، كتاب الطب، باب: إن من البيان سحرا، (رقم : 5767)، ج7.
-رواه البخاري في صحيحه، كتاب الأدب 90، باب:ما يجوز من الشعر و الرجز، رقم: 6145، ج 10 .
-شهاب الدين النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب، مصر، ط5، (د ، ط) .
-صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، الغيث المسجم في شرح لامية العجم، دار المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، (1411- 1990)، ج2/
-عبد الله بن المعتز، طبقات الشعراء، صلاح الدين الهواري، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط 1، 2002.
-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق و تعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د . ت) .
-محمد بن جرير الطبري، تاريخ الأمم و الملوك، دار الأميرة للطباعة والنشر و التوزيع، بيروت، ط 1، 2005م، ج 3.
-محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، أبوفهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، (د. ط)،(د . ت).
-محيي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة،(د ، ط)، (د ، ت) .
-مسلم بن الحجاج، النيسابوري: صحيح مسلم، نظر بن محمد الفاريابي، دار طيبة، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1427هـ، مج 1.
-ياقوت الحموي بن الرومي، معجم الأدباء، إرشاد الأريب، إلى معرفة الأديب، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، .

المراجع:

-ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة و تدقيق: أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، سورية، ط 1، 1418هـ ، 1998م.
-إبراهيم الكيلاني، تصدير رسائل أبي حيان التوحيدي، دار طلاس، دمشق، سوريا، (د ، ط)، 1985م.
-إبراهيم النجار، شعراء عباسيون منسيون، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1997م، ج 4.
-إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء، القاهرة، 2000.
-إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (د . ط)، 1952م.
-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 6، 1988م.
-إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي مثال و نقد، الشركة العربية للنشر و التوزيع، ط1، 1416هـ .
-إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003م.
-أبو الشوارب محمد مصطفى و الخويسكي زين كامل، العروض العربي صياغة جديدة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،ج2.
-إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، - نقد الشعر –، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 4، 1401هـ ، 1981م.

-إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1959.
-أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1973.
-أحمد أمين، النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د – ط، 1976م.
-أحمد أمين، ضحى الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 1، 1997م، ج 1.
-أحمد شلبي، موسوعة التاريخ الإسلامي، ج 3.
-أحمد عامر، من قضايا التراث العربي النقد و الناقد، منشأة المعارف، الإسكندرية ، (د . ط).
-أحمد عبد المجيد محمد خليفة، في الموسيقا الشعرية، إعادة قراءة العروض، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط 1، 2002.
-أحمد علي إبراهيم الفلاحي، الصورة في الشعر العربي، دراسة تنظيرية و تطبيقية في شعر صريع الغواني، ط 1، 1434هـ ـ 2013م.
-أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني.
-أحمد محمود خليل، في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط 1، 1996م.
-أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، ط5، 1998م.
-أحمد مطلوب، فنون بلاغية، البيان، البديع، دار البحوث العلمية، الكويت، (د . ط)، 1395 هـ ، 1975م.
-أحمد مطلوب، و عبد الله الجبوري، ديوان ديك الجن الحمصي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د ، ط)، 1964م.
-التبريزي، الكافي في العروض و القوافي، تح : الحساني حسن عبد الله، عالم المعرفة، بيروت، لبنان، (د .ط)،(د .ت) .
-الخطيب، بشرى محمد علي، الرثاء في الشعر الجاهلي و صدر الإسلام، مطبعة الإدارة المحلية، بغداد، (د . ط)، 1977م.
-الراغب،عبد السلام أحمد ، وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، فصلت للدراسات و الترجمة و النشر، حلب، ط1، 1422هـ - 2001م.
-الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكتاني، إربد، ط1، 1995م.
-السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية و طاقاتها الإبداعية، دار النهضة، بيروت، (د ، ط)، 1984م.
-السيد أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات و إنشاء لغة العرب، دار الجيل، بيروت، ط 1، 2003، ج 2.
-السَّيد محسن الأمين، أعيان الشيعة، ط 1، بيروت، لبنان، 1375هـ ـ 1956.
-السيد محمد ديب،الغموض في شعر أبي تمام، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط1،1989.
-الشقيرات أحمد، الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب، دارعمار، عمان، ط1، 1987م.
-الطاهر علي جواد، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط 1، 1979م.
-الطرابلسي محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، (د . ط)، 1981م.
-الغضنفري، منتصر عبد القادر، تعدد الرؤى- نظرات في النص العربي القديم- دار مجدلاوي للنشر، ط 1، 2011م.
-الكيلاني، قمر، ديك الجن الحمصي، بطل درامي، دار الفكر العربي، معهد الاتحاد العربي، بيروت، لبنان، ع : 26، 1982.
-المطلبي، عبد الجبار يوسف، مواقف في الأدب و النقد، دار الرشيد، بغداد، العراق، 1980م.
-المنشاوي، علي غريب محمد، الصورة الشعرية عند الاعمى التطيلي، مكتبة الآداب، المنصورة، ط 1، 2003م.
-إلياس أبو شبكة، دار الكتاب العربي، بيروت.
-إيليا الحاوي، فن الشعر الخمري و تطوره عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

-بدوي طبانة، قدامة بن جعفرو النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1389هـ ـ 1969م.
-بسام قطوس، وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث ـ دراسة في تطور المفهوم و اتجاهات النقاد المعاصرين، دار الكندي، الأردن، ط 1، (د ـ ت) .
-بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
-بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة، ط 1، 2014م.
-بوملحم علي، المناحي الفلسفية عند الجاحظ، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط 2، 1988م.
-تامر سلوم، الأصول، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، دار الحقائق، دمشق، ط1، 1993.
-توفيق الزّيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس النشر، تونس،(د .ط)،(د . ت) .
-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.
-جودة فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1984.
-حاتم الصكر، الأصابع في موقد الشعر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م.
-حاتم صالح الضامن، نظرية النظم، سلسلة الموسوعة الصغيرة (47)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1979م.
-حسن إبراهيم حسن، تاريخ الإسلام السياسي و الديني و الثقافي و الاجتماعي، الجيزة، ط 7، 1964، ج 2.
-حسن جعفر نور الدين، ديك الجن الحمصي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط 1، 1411هـ ، 1990م.
-حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1998.
-حسن فتح الباب، رؤية جديدة لشعرنا القديم، دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1984م.
-حسين الواد، المتنبي و التجربة الجمالية، المؤسسة العربية للنشر، ط1، 1991.
-حسين عطوان، الزندقة و الشعوبية في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، بد : ط، بد ، تا.
-حنفي محمد شرف، إعجاز القرآن البياني، مطابع الأهرام، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، (د ،ط)، 1390هـ1970م.
-خالدة سعيد، حركية الإبداع،دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 2، 1982م.
-خليل مردم بك، شعراء الشام في القرن الثالث، بحث أدبي قدمه إلى مجمع العلمي العربي بدمشق، مطبعة الترقي دمشق، (1343/ 1925).
-خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 7، 1986،(ج 4/ 128).
-ديك الجن الحمصي، قصة مسرحية شعرية، محمد طاهر الجبلاوي، المنيا، مصر، مطبعة صادق، 1935.
-ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، 1998، (ج 1.
-رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط 1، 1415هـ - 1994م.
-ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1992.
-زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة الحديثة، دار الفصحى للطباعة و النشر، 1979م.
-زياد محمود مقدادي، المقدمة الطللية عند النقاد المحدثين، عالم الكتب الحديثة للنشر و التوزيع، أمانة عمان الكبرى، الأردن، (د ، ط)، 2010م.
-زيد بن محمد الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ط1، 1425 هـ.
-سامي يوسف أبو زيد، تذوق النص الأدبي، دار المسرّة، الأردن، ط1، 2012.
-سليمان القرشي، صورة المرأة في الشعر الأندلسي، منشورات دار التوحيدي، المغرب، ط1، 2015م، ص 90.

-سناء حميد البياتي، نحو منهج جديد في البلاغة و النقد ـــ دراسة و تطبيق ـــ جامعة قاريونوس، بنغزي، ط1، 1998.
-سهيلة عبد الباعث الترجمان، نظرية وحدة الوجود بين ابن عربي و الجيلي، منشورات مكتبة خزعل، ط 1، 2002م.
-سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، بيروت/ القاهرة،(د.ت.ط) .
-شفيع السيد، التعبير البياني ـــ رؤية بلاغية نقدية ـــدار الفكر العربي، القاهرة، ط4، 1995م.
-شوقي ضيف، الرثاء، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 4، (د ، ت) .
-شوقي ضيف، العصر الإسلامي، دار المعارف، مصر، ط8، 1978م.
-شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ط 2،(د ، ت) .
-شوقي ضيف، الفن و مذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 11،(د ، ت) .
-شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي(العصر العباسي الأول)، دار المعارف، القاهرة، ط 15، 1966م.
-شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط7، 1960م.
-شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ط 16، بلا، ت، ج 3..
-شوقي ضيف، عصر الدول و الإمارات الشام، دار المعارف، ط 2.
-شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط7، (د ، ت).
-صابر عبد الكريم، التجربة الإبداعية، القاهرة، 1972م.
-صالح أحمد الشامي، الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي، بيروت، ط1، 1407 هـــ ، 1986م.
-صبحي التميمي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، ط1، 1986م.
-صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري و القافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 6، 1987م.
-صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب.
-صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشرق، القاهرة، ط 1، 1419 هـــ ، 1998م.
-طاهر حمروني، منهج أبي علي المرزوقي في نقد الشعر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ـــ ط ، 1985، ص : 195.
-طلعت أبو العزم، الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، (د ، ط)، (د ، ت).
-عارف حجاوي، زبدة الشعر العباسي، من بشلر إلى البحتري، دار المشرق، القاهرة، ط 1، 2007.
-عباس عبيد جاسم، الإيقاع النفسي في الشعر العربي، مجلة الأقلام، العدد 5، سنة، 1985م.
-عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري و الصورة الفنية – الحداثة و تحليل الخطاب – المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، المغرب، ط 1، 1999م.
-عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً – منحي تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، دار الشؤون الثقافية، بغداد، (د ، ط)، 1987م.
-عبد الحليم حفني، مطلع القصيدة و دلالاتها النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د ، ط)، 1987م.
-عبد الحي دياب، العقاد ناقداً، الدار القومية للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، 1385 هـــ ، 1966م.
-عبد الرحمن الهليل، التكرار في شعر الخنساء، دار المؤيد، الرياض،(د . ط)، 1999م.
-عبد الرحمن بن حسن حبنكة الميداني الدمشقي، البلاغة العربية، دار الشامية، بيروت، ط1، 1416 هـــ ، 1996م، ج 2/ 172.

-عبد الرؤوف برجاوي، فصول في علم الجمال، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 1، 1981م.
-عبد العزيز الدوري، الجذور التاريخية للشعوبية، دار الطليعة للطباعة، بيروت، لبنان، ط 3، 1981م.
-عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار الآفاق العربية، ط 1، 1427هـ / 2006م.
-عبد الفتاح نافع، لغة الحب في شعر المتنبي، دار الفكر للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 1983م.
-عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، الدراسات الأدبية و اللغوية، الأردن، ط1،1980م.
-عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، ط1، 1988.
-عبد القادر القط، في الشعر الإسلامي و الأموي، دار النهضة العربية، بيروت،(د ، ط)، 1987م.
-عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء، الأردن، ط 1، 2010م.
-عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، دار جامعة الخرطوم للنشر، الخرطوم، ط4، 1991م، ج 1.
-عبد الله كنون، أدب الفقهاء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2014م.
-عبد المعين الملوحي و محي الدين الدرويش، ديوان ديك الجن الحمصي، مكتبة نرجس، 1960.
-عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة، (د ـــ ط)، 1978.
-عبده بدوي، دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، دار الرفاعي، الرياض، السعودية، ط 2، 1984م.
-عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر، القاهرة، 2000م.
-عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، بيروت، ط 7، 1978م.
-عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض و تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، ط 1، 1955م.
-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة دار الثقافة، بيروت، ط 3، 1981م.
-عز الدين إسماعيل، الشعر المعاصر في اليمن،(الرؤيا و الفن)، معهد البحوث و الدراسات العربية، القاهرة، (د ، ط)، 1972م.
-عز الدين إسماعيل، في الأدب العباسي – الرؤية و الفن – دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، (د . ت) .
-عزت السيد أحمد، تصنيف المقولات الجمالية، حدوس و إشراقات للنشر، عمان، الأردن، ط 2، 2013م.
-عزت السيد أحمد، تمهيد في علم الجمال، جامعة تشرين الاذقية، سوريا، ط 1، 1427هـ - 2007م.
-عزت السيد أحمد، فلسفة الفن و الجمال عند التوحيدي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د ، ط)، 1427هـ ـــ 2006م.
-عزت السيد أحمد، فلسفة الفن و الجمال عند التوحيدي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د ـــ ط)، 1428 هـ ـــ 2006م.
-عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م.
-علي إبراهيم أبوزيد، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، دار المعارف، القاهرة، (د . ط)، 1981م.
-علي الجندي، فن الجناس، مطبعة الاعتماد، دار الفكر العربي، القاهرة، (د . ط)، 1954م.
-علي بوملحم، في الأدب و فنونه، المطبعة العصرية للطباعة و النشر، صيدا، بيروت، 1970م.
-علي جميل سلوم و حسن نور الدين، الدليل إلى البلاغة و عروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان،ط 3، 1417هـ ، 1997م.

-علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، طرابلس، ط1، 1978م.
-علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط 2، 1996م.
-علي، عبد الرضا، موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر، الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1997م.
-عماد الدين خليل، الغايات المستهدفة للأدب الإسلامي، دار الضياء، الأردن، 2000م.
-عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، بد، تا، ج 1 / .
-عناد غزوان : كتاب المرثاة الغزلية في الشعر العربي.
-عناد غزوان إسماعيل، المرثاة الغزلية في الشعر العربي، مطبعة الزهراء، بغداد، (د ، ط)، 1974م.
-غنيمي محمد هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، ط 5، 1973م.
-فؤاد مرعي، الجمال و الجلال – دراسة في المقولات الجمالية – طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، دمشق، ط1، 1991م.
-فواز الشعار و إميل يعقوب، الشعراء العرب، الموسوعة الثقافية العامة، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج 1، بد، تا.
-فوزي خضر، عناصر الإبداع في شع ابن زيدون، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري،(د . ط)، 2004، الكويت.
-كامل الخولي، صور من تطور البيان العربي، دار الأنوار للطباعة و النشر،(د . ط)، 1962م.
-كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، موازنة و تطبيق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، (دـــ ط)، 1407 هـــ ـــ 1987م.
-كمال أبوديب، جدلية الخفاء و التجلي، دار العلم للملايين، مصر، ط4، 1995
-لطيفة مهداوي، مراثي الخلفاء و القادة في الشعر العباسي إلى آخر القرن الرابع الهجري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1971،
-مجاهد عبد المنعم مجاهد، جدل الجمال و الاغتراب، دار الثقافة، القاهرة، (د، ط)و(د ، ت).
-مجدي وهبة، و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1994.
-محمد إقبال عروي، جمالية الأدب الإسلامي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986م.
-محمد الرغيني، محاضرات في السميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء،(د .ط)، 1987م.
-محمد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية، لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، تحقيق ياسر حامد المطيري، مكتبة دار المنهاج، الرياض، ط 1، 1431هـــ.
-محمد النويهي، الشعر الجاهلي ـــ منهج في دراسته و تقويمه ـــالدار القومية للطباعة و النشر، القاهرة، (د. ط)، ج 1.
-محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، المركز الثقافي و العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1990.
-محمد حسن الزير، الحياة و الموت في الشعر الأموي، دار أمية للنشر و التوزيع، الرياض، ط1، 1989م.
-محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري، دار المعارف، 1981.
-محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي إلى نهاية القرن الرابع الهجري، دار المعارف، مصر، ط 1، 1964م.
-محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية – مدخل إلى الشعر الحسيني – المركز الحسيني للدراسات، لندن، المملكة المتحدة، ط 1، 1429 هـــ ، 2008م، ج 2.

-محمد صالح الشنطي، نظرية النقد العربي القديم في ضوء الخطاب الثقافي العام، مقال منشور في الشبكة الدولية.
-محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر،(د . ط)، 1984م.
-محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر العباسي، دار العهد الجديد للطباعة، القاهرة، ط 1، 1954.
-محمد عزيز نظمي سالم، قراءات في علم الجمال: الاستطيقا النظرية و التطبيقية، الجمالية و تطور الفن، 1996م، ج 3.
-محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال و نشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، د . ط، 1991م.
-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط 1، 1982م.
-محمد غنيمي هلال، دراسات و نماذج في مذهب الشعر و نقده، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، (د.ط)، (د. ت).
-محمد كرد علي، خطط الشام، بيروت، ط 2، 1389هـ ـ 1969م ج 2 .
-محمد نجيب البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، دار الكتب المصرية، 1950م.
-محمود حسين أبو ناجي، الرثاء في الشعر العربي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت شعر و آدابه و نقده، تح: دار المعرفة، بيروت، ط1، 1988م، ج2، ص 805.، لبنان، ط2، 1402هـ.
-محمود رجب، الاغتراب، دار المعارف، الإسكندرية، (د ، ط)، 1986م، ج 1.
-محمود قحطان، شعر ما فاض عنهم، وما تبقى مني، دار فضاءات للنشر و التوزيع، ط1، 2010م.
-مصطفى الشّكعة، الشعر و الشعراء في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1979م.
-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، ط 3، 1970م..
-مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن و البلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1421هـ ـ 2001م.
-مظهر الحجي، ديوان ديك الجن الحمصي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د .ط)، 2004م.
-مكاوي عبد الغفار، قصيدة و صورة، الشعر و التصوير عبر العصور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، (د. ط)، 1987م.
-منصور عبد الرحمن، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري، كلية التربية، جامعة عين شمس،(د ، ط)، 1977م.
-منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، القاهرة، ط2، 1984م.
-منصور قيسومة، جمالية الشعر العربي الحديث، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط 1، 2013م.
-ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية و النقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، 1981م.
-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم الملايين، بيروت، ط 14، 2007م.
-ناصيف أمبل، أروع ما قيل في الوجدانيات، دار الجيل، ط 1، 1416 هـ ، 1966م.
-نايف بلوز، علم الجمال، منشورات جامعة دمشق، المطبعة التعاونية، دمشق، ط 2، 1983م.
-نجيب الكيلاني، مدخل إلى الأدب الإسلامي، سلسلة كتاب الأمة، رئاسة المحاكم الشرعية و الشؤون الدينية، قطر، ط 1، جمادي الآخرة، رقم 14، 1407هـ.
-نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، في ضوء النقد الحديث.
-وفاء إبراهيم، علم الجمال قضايا تاريخية و معاصرة، القاهرة، مكتبة غريب.
-يصلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، شركة شهاب، الجزائر، (د ـ ط)، 1988.
-يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، الجزائر، ط2، 1980م.
-يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية و استيحاء الألوان، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص : 22.

المراجع المترجمة:

-أ.أ.ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي و العلم و الشعر، تر: محمد مصطفى بدوي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1961م.

-إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور. تر: ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت لبنان، ط2، 1982 .

-آدم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري أو عصر النهضة في الإسلام، تعريب محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 4، 1967، ج 1 / .

-أرسطو، فن الشعر، ترجمة و تقديم، إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية..

-أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة و تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

-اليزابت درو، الشعر كيف نفهمه و نتذوقه، تر: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، (د ، ط)، 1961م.

-أورده ابن خلكان في ترجمة معن بن زائدة، نقلاً عن طبقات الشعراء لابن المعتز.

-أوفسيانيكوف/ ز. سميرنوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تر: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ط2.

-بنديتو كروتشه، علم الجمال، تر: نزيه الحكيم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب والعلوم الاجتماعية، المطبعة الهاشمية، عمان، الأردن.

-جاك كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال، دار البيضاء، ط1، 1986م.

-جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز و نظمي لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة، (د ، ط)، 1970م.

-جورج ستينير: المعرفة الإنسانية، مقال منشور ضمن:حاضر النقد الأدبي، ترجمة: محمود الربيعي،دار المعارف، مصر،ط2.

-جون فريفيل، الأدب و الفن في ضوء الواقعية، تر: محمد مفيد الشوباشي، دار الفكر العربي،(د ، ت) .

-جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986م.

-جون لاينز، اللغة و المعنى و السياق، تر: عباس الصادق الوهاب، دار الشئون الثقافية، بغداد، العراق، ط 1، 1987م.

-جون مدلتون موري، الاستعارة، تر: عبد الوهاب المسيري، مجلّة المجلّة، 1971م.

-جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية و فلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية للكتاب، ط2، (د . ت).

-جيسون، ت. أ، موضوعية القيم الجمالية، تر: فاخر عبد الرزاق، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 1، 1992م.

-دني هويسمان، علم الجمال، تر: ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط 2، 1975م.

-ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، (د .ط)، (د . ت) .

-سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي و آخرين، الدار الإعلام و الثقافة، بغداد،(د ـــ ط) 1982.

-سيسيل، دي لويس، الصورة الشعرية، تر: حمد نصيف الجنابي و آخرون، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، دار الرشيد، العراق، 1982م.

-شارل لالو، مبادئ علم الجمال، تر: مصطفى ماهر، مصطفى ماهر، القاهرة، مصر، (د – ط)، 2010م.

-كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، 1961، (ج 2/ 77).

-كروتشه بنديتو، علم الجمال، تر: نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية، 1963م.

-كولريدج صموائيل تايلور، النظرية الرومانتكية في الشعر، ترجمة: عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، (د.ط)،(د.ت).

-كولريدج، نوابغ الفكر الغربي، محمد مصطفى بدوي، دار المعارف، القاهرة،(د .ط)، 1958م.

-لانسون جوستاف، تاريخ الأدب الفرنسي، تر: محمود قاسم، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة،(د .ط)، 1962م، ج 2.

المراجع الاجنبية:

- ANDRE RICHARD.LA GRITIAUE DART .IbID..

المعاجم:

-آبادي الفيروز، (مجد الدين محمد بن يعقوب ت 817 هـــ) القاموس المحيط، تحقيق : محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 1426 هـــ ـــ 2005م.

-أحمد رضا، معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1958.

-أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، دار عالم الكتب، ط1، 2008، ص 398، مادة (ج م ل).

-التهانوي،(محمد بن علي ابن القاضي محمد حامد بن محمد صابر الفاروق الحنفي 1158 هـــ)، موسوعة كشاف اصطلحات الفنون و العلوم، تح: رفيق العجم و علي دحروج، ط1، 1996م، ج 2.

-الجوهري، تاج اللغة و صحاح العربية، مادة (جمل)

-السيد محمد مرتضى الحسيني الزَّبيدي، مادة ديك: تاج العروس على جواهر القاموس، بيروت، دار صادر، مصورة عن ط 1، المطبعة الخيرية، 1306، (ج 7 / .

-إميل بديع يعقوب و ميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة و الأدب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1987م.

-جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 2، 1984م.

-ر. ف . جونسون، موسوعة المصطلح النقدي، الجمالية، تر: عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة و الفنون، بغداد، العراق، (د ، ط)، 1978م.

-سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية و المعاصرة،(عرض و تقديم و ترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبرس، المغرب، ط 1، 1985م.

-عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط 1، 2003م.

-عبد المنعم الحنفي، موسوعة علم النفس و التحليل النفسي، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، (د – ط)، 1978م.

-مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004م.

-محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 2، 1419هـــ ـــ 1999م، ج 1.

-معجم الشامل في علوم اللغة العربية و مصطلحاتها ـــ باب القاف ـــ.

الرسائل الجامعية:

-ابتسام دهينة، الصورة الشعرية و جمالياتها في شعر أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي، رسالة دكتوراه، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2012 ـــ 2013م.

-جليل رشيد فالح، الصورة المجازية في شعر المتنبي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2005م.

-جمال مخطاري، النظرية الجمالية عند أبي حيان التوحيدي، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر2، كلية العلوم الإنسانية و الاجتماعية قسم الفلسفة، 2015م.

-جودة جاسم حميد، جمالية العلامة الروائية،(الرواية العربية أنموذجاً)، رسالة دكتوراه، الموصل، 2002م.

-رضية بنت عبد العزيز بن شعيب تكروني، خطة بحث في موضوع: الأسس الجمالية في النقد الأدبي عند الجاحظ، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، كلية اللغة العربية، المملكة العربية السعودية، 1423هـــ ـــ 2002م.

-زغريت، خالد، القيم الجمالية بين الشعر الجاهلي و شعر صدر الإسلام، دكتوراه، إشراف أحمد علي دهمان، جامعة البعث، حمص، سوريا، 1432هـ - 2011م.

-عبد القادر علي زروقي، الصورة الفنية في شعر بلقاسم خمار، أطروحة دكتوراه، 2018/2017.

-عبد القادر قرش، الصورة الفنية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين و الموحدين، (رسالة دكتوراه مخطوطة)، جامعة الجزائر، 1992/ 1993.

-مرفت صالح أبو صلاح، شعر ديك الجن الحمصي: دراسة نفسية، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2009م.

المجلات والدوريات:

-الربعي محمود، مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، مجلة عالم الفكر، المجلد 23، العدد 1- 2، الكويت،1994.

-النقد و قراءات التراث: عودة إلى مسألة النظم، حمادي صمود، المجلة العربية للثقافة، العدد 24، سنة 1993م .

-بشرى البستاني، مقال،(النقد الإسلامي و أسئلة المعاصرة)، مجلة إسلامية المعرفة،مجلة فكرية فصلية محكمة يصدرها المعهد العالمي للفكر الإسلامي، بيروت، لبنان، العدد، 58، خريف 1430هـ - 2009م.

-تنوير بنت أحمد هندي، علاقة الشعر بالرسم عند الجاحظ، المجلة العربية للعلوم و نشر الأبحاث، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة جازان، المملكة العربية السعودية، المجلد الأول، العدد الثاني، يونيو 2010.

-توفيق سعيد، تجلي الجميل و مقالات أخرى، جادامير و علم الجمال، مجلة فكر و فن، ألمانيا، العدد 75، 2002م.

-حميدة صالح البداوي وأفراح علي عثمان، التصوير بالتضاد في تجربة الفقد في الشعر الأندلسي، مجلة كلية التربية للبنات، المجلد: 27، السنة 1016م، العراق.

-سعد مصلوح، في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة، مجلة الحياة الثقافية، العدد 45، 1 يوليو، تونس، 1987م.

-عبد الإله نبهان، ديك الجن الحمصي، عبد السلام بن رغبان، قراءة جديدة في شعره، مجلة التراث العربي، العدد: 20، يوليو 1985م، دمشق.

-عبد الكريم اليافي، الوجه الآخر و الفنان أو العلاقة بين الأثر الفني و حياة الفنان، مقال، مجلة التراث العربي، دمشق، السنة الثامنة، العدد 31، أبريل 1988م.

-عبد الكريم اليافي، في علم الجمال و فلسفة الفن، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 31، 1998م.

-عبد المطلب جبر، المصطلح و الأداة في " الصورة الفنية ، مقدمة لتأصيل المفهوم، مجلة علامات، ج64، مج 16، 2008م.

-عزت السيد أحمد، مقومات الجمال عند الجاحظ، مجلة التراث العربي، دمشق، سوريا، العدد(61)، السنة 16، تشرين الأول 1995م.

-فارس ياسين محمد الحمداني، الصورة البيانية في شعر ابن ظهير الإربلي، مجلة آداب الرافدين، العدد: 69، سنة 2014م، العراق.

-فاطمة عيسى جاسم، الصورة الفنية في مجموعة (أحد عشر كوكبا)، محمود درويش، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 394، سنة 2004.

-فؤاد عبد المطلب، ديك الجن الحمصي عطيل و شكسبير، مجلة الفيصل، الرياض، العدد: 292، 1421/ يناير 2009.

- عزت السيد أحمد، مقومات الجمال عند الجاحظ، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 1995م،العدد 61.

-نبيل أبو علي،الفرق بين الأسطورة و الخرافة و التاريخ، مجلة كلية الأدب، جامعة حلوان، العدد الخامس، 1999.

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ-م
مدخل.....01-53
الفصل الأول: صورة المجتمع العباسي في عصر ديك الجن الحمصي.....55
العصر العباسي الأوَّل (عَصرُ الشَّاعر : 132هـ ـ 232 هـ).....55
المبحث الأوَّل: الحياة السياسيَّة.....55
المبحث الثَّاني: الحياة الاجتماعيَّة 64
المبحث الثَّالث : الحياة الفكرية و الثَّقافيَّة.....68
المبحث الأوَّل: الشَّام في عهد العبّاسيِّين (حمص في أنظار المؤرخين).....71
ديكُ الجن الحمصي حياتُه و آثارُه.....74
نظرةٌ عَجْلَى في دِيوان ديك الجنِّ الحمصِي.....79
سر اللقب.....82
أُسْرتُه و مَأسَـــاتُه.....85
شُعوبيَّتـــُه.....91
تَشَيُّعُه و تَدَيُّنُه.....99
مَكانةُ دِّيكِ الجنِّ بينَ شُعراءِ الشَّام و شُعراء عَصره.....104
الفصل الثاني: الصورة الشعرية في المدونات الأدبية والنقدية.....111
المبحث الأول: مفهوم الصُّورة الشِّعرية.....111
-الصُّورةُ الشِّعريةُ في التُّراث العَربيّ القَدَيم.....112
المبحث الثاني: الصُّورة الشِّعرية لغةً و اصطلاحاً 125
الصُّورة لغةً.....125
الصُّورة اصطلاحاً.....129
المبحث الثالث: مفهوم الصُّورة عند النُّقاد القُدماء و المحدثين.....135
أولاً: الصُّورة و التَّصوير لدى الجَاحظ.....135
ثانيا: مصطلح الصورة عند قدامة بن جعفر.....142
ثالثاً: الصُّورة والخَلق الإبدَاعي عند عبدَ القاهر الجرجَاني.....147
المبحث الرابع: الصُّورة في منظور النُّقاد الغربيِّين.....151
مفهوم الصُّورة في منظور النُّقاد العرب المحدثين.....153
مبدأ الغموض في الصورة الشعرية.....156
الخيال و الصُّورة.....158

الفصل الثالث: ديك الجن الحمصي – دراسة تحليلية–.....163
المبحث الأول: جماليّات الصُّورة الشّعرية عند ديك الجن الحمصي.....163
العناصر الجمالية لصُّورة الشّعرية 166
1 – جمالية اللُّغة.....166
2 – جمالية العاطفة.....171
3 – جمالية الخيال.....174
المبحث الثاني: الأثر النَّفسي في شخصية ديك الجن الحمصي.....178
بواعثُ الصُّورة الشّعرية ودلالاتها النَّفسية.....178
الاغتراب النّفسي في حياةِ ديك الجن الحمصي.....183
استدعاء الشخصيات التّراثية في شعر ديك الجن.....185
أ – استدعاء علي بن أبي طالب(ض).....188
ب– استدعاء الحسين بن علي (ض).....188
ت– استدعاء فاطمة الزهراء (ض).....189
التّيمَات الكُبرى في شعر ديك الجن الحمصي: (المرأة، الحب، الخمرة، الحزن) 190
أ – المرأة 190
ب – الحب 193
ج – الخمرة.....199
د – الحزن.....203
الفصل الرابع: بناء الصورة في الخطاب الشعري عند ديك الجن الحمصي.....209
المبحث الأول: البناء البياني (الجمالي) 209
أ–جمالية الصورة التشبيهية..... 209
ب–جمالية الصورة الاستعارية.....218
جـــ–جمالية الصورةالكنائية.....224
المبحث الثاني: موضُوعات الصُّورة الشّعرية عند ديك الجن.....228
الأغراض الشّعريّة.....228
الرّثاء و التّشيع.....232
أ – الرثاء الغزلي.....235
ب – الرثاء المذهبي.....236
ت – رثاء الحيوان.....236

المديح.....239
الهجاء.....242
الغزل 248
الفصل الخامس: جمالية الصورة الايقاعية في شعر ديك الجن.....256
المبحث الأول: الإيقاع الداخلي في شعر ديك الجن.....256
أ-التكرار.....256
ب-الجناس.....260
ج-الطباق.....264
المبحث الثاني: الإيقاع الخارجي في شعر ديك الجن.....267
أولا: الوزن الشعري.....268
علاقة الوزن بالجانب النفسي للشاعر.....272
البحر الطويل.....276
البحر الكامل.....278
البحر البسيط.....279
ثانيا: القافية.....283
الخاتمة.....293
قائمة المصادر والمراجع.....297
فهرس الموضوعات.....312
ملخص.....315

ملخص: مازالت الصُّورة الشِّعرية في مساراتها الإبداعية، وتجلّياتها الفنية، تَهَيبُ بالباحثين والدَّارسين إلى ضبط مفهومها الزِّئبقي المتحوِّر، والذي يعدُّ حتَّ يومنا هذا مفصلاً من مَفاصل النّقد والأدب، كما لَعبت الصُّورة الشِّعرية دوراً محوريّاً في بيان جماليّة النَّص الشِّعري القديم؛ وعليه ارتأينا أن يكون بحثنا في الصّورة الشِّعرية مُنصبّاً على الشّاعر العبّاسي الشّامي " ديك الجن الحمصي " الذّي تمثّـــلَ الصّورة الشِّعرية للتّعبير عن مكنُوناته الوجدانيّة ومضامينه الجماليّة، فكان الحفْرُ في عُمْقِ كلماته وبُعدِ معانيه هو ما نتغيّاه ونحاول لملَمَت شَتَاتِه في هذا البحث حتى نَعْبُر من خلال صوره إلى قراءة نفسيته المتمـــردة، وشخصيته الغامضة.

Résumé :L'image poétique' dans ses aspects créatifs et ses apparences reste toujours un objet d'étude et de recherche et ce. Afin de déterminer son sens qui demeure en mercure ayant plusieurs aspects, Cette dernière a toujours été un sujet de critique littéraire . Ainsi 'la poétique a jour un rôle important pour démontrer l'esthétique du texte poétique classique, De ce fait' nous avons vu important d'en faire l'objet de notre travail de recherche en accentuant sur le poète Elabbassi Elchami Fil Eldjeen Elhimssi qui a fait de ce sujet thème dans ses oeuvres pour exprimer ses pensées intrinsèques. Et dans ses contextes esthétiques, Nous avons essayé de démontrer ceci en creusant dans ses intentions en assemblant les diverses expériences dans ce travail a travers une lecture attentive, De ses oeuvres si exceptionnelles pour découvrir sa personnalité ambiguie.

Summary: The poetic imagery in its creative and artistic manifestations still pushes researchers and scholars to understand and grasp its changing concept, which is to this day considered one of the pillars of criticism and literature. The poetic imagery also played a fundamental role in explaining the aesthetic of the ancient poetic text. Accordingly, we thought that our search should focus on the Levantine Abbasy poet, "Dik al-Jin al-Homsi", who represents the poetic imagery to express his emotional deepest truths and aesthetic contents. The analysis of the poet's words and the depth of his meanings as well as collecting his variants was the aim of this research so that we can express and provide a reading to his rebellious psyche And mysterious personality.