



جامعة آل البيت
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

الصُّورة الفنيَّةُ في شعر جرير

The Artistic Image in the Poetry of Jareer

إشراف

الدكتور عبد الرحمن الهويدي

إعداد الطالب

معروف سليمان عبد الله الربيع

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

م ٢٠٠٨/٢٠٠٧

بسم الله الرحمن الرحيم

الصُّورة الفنيَّةُ في شعر جرير

The artistic Image in the Poetry of Jareer

إعداد الطالب
معروف سليمان عبد الله الربيع
٠٤٢٠٣٠١٠٢١

إشراف الدكتور
عبد الرحمن الهويدي

التوقيع

أعضاء لجنة المناقشة

١. الدكتور عبد الرحمن الهويدي.....رئيساً ومشرفاً
٢. الأستاذ الدكتور جهاد المجالي.....عضواً
٣. الأستاذ الدكتور عبد الحميد المعيني.....عضواً
٤. الدكتور أحمد الحراشنة.....عضواً

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية
في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت

نوقشت وأوصي بإجازتها-تعديلها- رفضها بتاريخ ٢٠٠٨/١/١٣م

إهداء

إلى والديّ .. وإخوتي وأخواتي وأسرههم .. وأحبتني وأصدقائي ..

إلى الباحثين .. والدارسين ..

أهدي هذا الجهد المتواضع .

شكر وتقدير

بعد الشكر لله سبحانه وتعالى وحمده على فضله ونعمه وإحسانه

أتقدم بخالص شكري وفائق تقديري إلى أستاذي الفاضل الدكتور عبد الرحمن الهويدي رئيس قسم اللغة العربية في جامعة آل البيت، والذي لم يألُ جهدًا في نصحي وإرشادي وتوجيهي ، حفظه الله ونفعنا بعلمه .

وأقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان لأعضاء لجنة المناقشة سعادة الأستاذ الدكتور جهاد المجالي نائب رئيس جامعة آل البيت والأستاذ الدكتور عبد الحميد المعيني أستاذ الأدب الأموي في جامعة اليرموك والدكتور الفاضل أحمد الحراشة ، حفظهم الله ونفع الأمة بعلمهم .

وأقدم بالشكر والعرفان إلى كل من كان له يدُ فضل من قريب أو من بعيد في إيصال هذا الجهد المتواضع إلى هذا الشكل.

فهرست المحتويات

الصفحة	الموضوع
١	المقدمة
١٦-٥	تمهيد: مفهوم الصورة الفنية عند النقاد العرب
٤٦-١٧	الفصل الأول: عوامل تشكل الصورة عند جرير
٢٠	أولاً: العوامل النفسية والاجتماعية والثقافية
٢٦	ثانياً: العوامل البيئية والدينية والتاريخية
٣٨	ثالثاً: التأثير والتأثير بالشعراء
٨١-٤٧	الفصل الثاني:
٤٨	دراسة الصورة من حيث الشكل عند جرير
٤٩	أولاً: اللغة الشعرية
٥٣	ثانياً: أنواع الصور
٦٠	ثالثاً: اللون ودلالاته عند جرير
٦٧	دراسة الصورة من حيث المضمون عند جرير
٦٨	أولاً: صورة المرأة
٧٤	ثانياً: صورة الواقع (السياسي والحضاري والاقتصادي)
١١٣-٨٣	الفصل الثالث: خصائص الصورة ومزاياها عند جرير
٨٤	أولاً: خصائص الصورة الشعرية
١٠٠	ثانياً: الحدائث الشعرية في صور جرير
١٠٤	ثالثاً: الجديد في تجربة جرير الشعرية
١٠٩	رابعاً: نماذج تطبيقية من صور جرير
١١٤	الخاتمة: وسأضمنها نتائج الدراسة والاقتراحات
١١٥	المصادر القديمة
١٢٠	المراجع الحديثة
١٢٦	المراجع الأجنبية المترجمة
١٢٧	الدوريات
١٢٨	الرسائل الجامعية
١٢٩	الملخص بالإنجليزية

ملخص الدراسة

تناول الباحث الصورة الفنية عند جرير، وقد اشتملت الدراسة على تمهيد ومقدمة وثلاثة فصول وخاتمة. وقد انتهجت هذه الدراسة مسارين، المسار الأول نظرياً تضمن أنواع الصور وطريقة تشكيلها، والمسار الثاني إجرائياً تطبيقياً.

وقد تعرضت في التمهيد لمفهوم الصورة من الناحية اللغوية والاصطلاحية من خلال المعاجم القديمة والحديثة، وعرض أيضاً لمفهوم الصورة وتطوره عند النقاد العرب.

وتناول الفصل الأول طريقة تشكل الصورة، وأهم العوامل التي أسهمت في تكوينها، مثل: العوامل النفسية والاجتماعية والثقافية، والعوامل الدينية والبيئية والتاريخية، ورصدت عوامل التأثير والتأثر وتحدثت عن تفاعل جرير مع الشعراء السابقين والمعاصرين، وتأثر جرير فيمن بعده. واقتضى منهج الدراسة أن يقسم الفصل الثاني إلى جزئين: شكل ومضمون، لذلك تناولت الدراسة الصورة من حيث الشكل من خلال اللغة الشعرية، وأنواع الصور، والألوان ودلالاتها، وتناولت أيضاً الصورة من حيث المضمون من خلال دراسة صورة المرأة، وصورة الواقع.

أما الفصل الثالث فقد عرضت الدراسة فيه لخصائص الصورة الفنية وبيان مزاياها عند جرير، وأجابت الدراسة من خلال هذا الفصل على إشكاليتين، وهما: هل كان جرير شاعراً تقليدياً أم حديثاً؟ وما الجديد الذي تميز به الشاعر عن غيره من الشعراء.

لقد حاولت هذه الدراسة خلخلة كثير من الأحكام السائدة، فجرير لم يكن شاعراً تقليدياً، بل كان شاعراً حديثاً، فالحداثة الشعرية تستخدم الحكاية اليومية والشعبية وهي أيضاً توظف الأسطورة، وقد مرّ في هذه الدراسة إثبات ذلك؛ فجماهيرية جرير لا تخفى على أحد، فقد كان لشعره سيرورة على ألسنة الناس، وتعامل جرير مع الأسطورة وحاول توظيفها في شعره، وإن كان ذلك مبسطاً، ومن المعطيات التي تشير الى جديد الشاعر على مستوى المضمون، رثاء المرأة، وزيارة الطيف، والحديث عن ذلك الطيف في حالة المنام، وفي حالة الصحو خلافاً لطبيعة الطيف الذي يأتي متخفياً عند بقية الشعراء، وأما جديده على المستوى الشكلي أو الأسلوبي فقد تجلّى في الجمع بين أمرين متقاربين حيث اقترن ذلك الجمع بأسلوبه الاستفهامي، مستخدماً هذا الأسلوب في الهجاء ثم استخدمه في غرض النسيب، كذلك الحديث نو الأبعاد المتناقضة التي يصوغها جرير من هجاء وغزل في عمل أدبي واحد، وهو جديد في شعره أيضاً.

المقدمة

يكاد يكون مصطلح الصورة الفنية أفضل أداة لمقاربة النص الشعري والنفاز إلى عالم الشاعر والانفتاح على فضاءاته، فالشعر بوصفه حاضناً للصورة يُعدّ مؤثراً مهماً في إعادة صياغة الواقع فنياً، وأعتقد أن دراسة الصورة الفنية خير وسيلة لدخول محراب الشعر، ومن مقتضيات هذا البحث، دراسة الصورة الفنية في تراثنا القديم، وعلى الرغم من أن هناك دراسة كثيرة حول جرير إلا أنها افتقرت لدراسة الصورة الفنية في شعره لذا فقد تناولتها في شعره، وحاولت جاهداً أن أبتعد عن الذاتية في الشعر والشاعر، ذلك أن من متطلبات البحث تحديد مفهوم الصورة الفنية والقبض على دلالة المصطلح، وقد انتهجت هذه الدراسة مسارين، المسار الأول نظرياً تضمن أنواع الصورة الفنية وطريقة تشكيلها، والمسار الثاني إجرائياً تطبيقياً. وقد انقسمت هذه الدراسة إلى مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة.

أما التمهيد فقد عرض لدراسة مفهوم الصورة الفنية من الناحية اللغوية والاصطلاحية من خلال المعاجم القديمة والحديثة، وعرض أيضاً لمفهوم الصورة الفنية وتطوره عند النقاد العرب. وتناول الفصل الأول طريقة تشكل الصورة الفنية، فقد تطرقت الدراسة لعوامل أسهمت في تكوين الصورة، مثل: العوامل النفسية والاجتماعية والثقافية، والعوامل الدينية والبيئية والتاريخية، وانتقلت الدراسة إلى رصد عوامل "التأثير والتأثر" حيث تناولت الحديث عن تفاعل جرير مع الشعراء السابقين والمعاصرين له، وتأثير جرير فيمن بعده.

واقترضى منهج الدراسة أن يُقسّم الفصل الثاني إلى جزئين: شكل ومضمون مع أن هذا التقسيم يُجافي طبيعة الشعر، إلا أن طبيعة الدراسة تقتضي ذلك خصوصاً أن المادة موضوع البحث هي من الشعر القديم، وهذا يسهل عملية فصل الشكل عن المضمون، لذلك تناولت الدراسة الصورة الفنية من حيث الشكل من خلال اللغة الشعرية، وأنواع الصور، والألوان ودلالاتها عند جرير، وتناولت أيضاً الصورة الفنية من حيث المضمون من خلال دراسة صورة المرأة، وصورة الواقع.

أما الفصل الثالث فقد عرضت الدراسة فيه لخصائص الصورة الفنية وتبيان مزاياها، وأجابت الدراسة من خلال هذا الفصل على إشكاليتين، وهما: هل كان جرير شاعراً تقليدياً أم حديثاً؟ وما الجديد الذي تميز به الشاعر عن غيره من شعراء عصره، وقد ختمت هذه الدراسة بنماذج تطبيقية من خلال نصوص جرير، وعملت الدراسة على تحليلها لخدمة البحث.

وإذا كانت الدراسات التي تناولت موضوع البحث قليلة ومتناثرة، فقد رأيت حاجة للإقدام على مثل هذا البحث، وتتأني أهمية الدراسة من محاولة الدراسة وسعيه للكشف من خلال الصورة، والتي تتشكل في أعماق الشاعر عن الرغبات والأحلام المكبوتة بداخله، وسعيت لاستخلاص

أهداف الدراسة من خلال الكشف عن مواطن جمال الشعر، فاللغة مجموعة لبنات تحمل طاقات شعورية، وهذه اللبنات هي صورة القصيدة، وبالتالي تشكل صورة من العمل الشعري للشاعر، وقبل هذا وذاك، فإن هذه الدراسة عرضت للجوانب الفنية في شعر جرير، والتي كشفت عنها من خلال الصُّورة الفنية، والتي أغفلت الدراسات السابقة الكثير منها، فقد كانت معظم الدراسات تتحدث عن حياته وعن أشعاره وعن اتصاله بخلفاء بني أمية، ولم أثر على دراسة تناولت الجوانب الفنية في شعر جرير، فقد جاءت دراسة حسن الفاتح "جرير مدينة الشعر" دراسة تفتقر إلى تحليل النصوص، وكان المؤلف ينتهج سياسة التسويغ، فيحاول أن يجعل من جرير إنساناً مثالياً، وقد وضع له نسباً شريفاً، علماً أن المصادر تجمع على عكس ذلك، ولم تكن دراسة عبد المجيد الحر، "جرير شاعر الجزالة والرقعة والعذوبة" أحسن حالاً؛ فقد قسمها تبعاً للأغراض الشعرية، وهناك دراسة فنية للباحث عبد المجيد عبد السلام المحتسب، لكنها لم تكن خاصة بجرير، بل كانت هذه الدراسة تتناول "نقائض جرير والأخطل" لذلك فهي خاصة بالنقائض، وثمة دراسة أخرى للباحث خالد محمود بعنوان "أثر الإسلام في شعر جرير" حيث اقتصرت على أثر الإسلام في حياة جرير وثقافته وشعره وموضوعاته، وخلصت إلى نتيجة فنية محددة؛ وهي أن ذلك التأثير لم يكن لفظياً بل تعداه إلى المعنى الحرفي والعام، ووقفتُ على دراسة بعنوان "الصُّورة البيانية في شعر جرير" للباحث صلاح الدين محمد أحمد غراب قَدِّمت استكمالاً للحصول على درجة الدكتوراة في كلية اللغة العربية - قسم البلاغة والنقد- في جامعة الأزهر سنة ١٩٨١م، ومودعة لدى قسم اللغة العربية في جامعة آل البيت، وقد ثبت أنها دراسة بلاغية صرفة.

أما فيما يتعلق بالدراسات الموازية، فيمكن القول: إنها جمة وكثيرة والتي تناولت الصُّورة الفنية، ومن أبرزها: "الصُّورة الفنية في شعر أبي تمام"، و"الصُّورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى" للباحث عبد القادر الرباعي، وهناك دراسة بعنوان "الصُّورة الفنية في شعر البحتري" للباحث حسن الربابعة، قُدِّمت استكمالاً للحصول على درجة الدكتوراة في الجامعة الأردنية سنة ٢٠٠٠م، وثمة دراسة قَدِّمتها إبراهيم دلاهمة بعنوان "الصُّورة الفنية في شعر أبي فراس الحمداني"، قدمت استكمالاً للحصول على درجة الماجستير في جامعة اليرموك، ووجدتُ دراسة أخرى بعنوان "الصُّورة الفنية في شعر الشماخ"، للباحث محمد علي نياض؛ وقد وجدت أن الصُّورة الفنية عند جرير لا تقلُّ أهمية عن هذه الدراسات.

تناولتُ نصوص جرير الشعرية من ديوان جرير شرح مجيد طراد، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م، بالإضافة إلى الرجوع إلى شروح أخرى تم توثيقها بقائمة المصادر القديمة حيث ثبت أن معظم شروح الألفاظ الغريبة لديوان جرير اعتمدت على معجم لسان العرب لابن منظور والقاموس المحيط للفيروز أبادي.

قامت منهجية الدراسة على المنهج الإحصائي والاستقراء التام لديوان جرير والافادة من بعض المصادر القديمة، والمراجع العربية، والمراجع المترجمة، والرسائل، والدوريات، وذلك من خلال إتباع المنهج التحليلي لبعض النصوص الشعرية في ضوء التعامل مع الصورة الفنية عند جرير .

إن الصورة الفنية تتشكل في أعماق الشاعر، وتنبث في اللاشعور فلا بد أن تتصل بالأحلام والرغبات المكبوتة، لذلك لا بد من الاستعانة بالمنهج النفسي الذي يضيء جوانب مهمة في تفسير ظاهرة تشكل الصورة، حيث أن إتباع المنهج النفسي بشكل منفرد يؤدي إلى عجز في تقديم أحكام جمالية لذا فإن المنهج النفسي يظل بحاجة إلى المناهج الأخرى، كالمناهج التاريخية، والمنهج الفني الجمالي، فهو أقدر المناهج على تبصيرنا بمواطن الشعر، مادام يقر بأن جوهر الشعر لغته، لذا فقد فرضت طبيعة الدراسة أن تكون هذه المناهج ضمن إطار المنهج التكاملي في التعامل مع الصورة الفنية عند جرير بشكل موضوعي، لأن حصر الدراسة في منهج واحد سيصل بها إلى طريق ضيق، ويجعلها تصاب بانعدام الرؤى، والمنهج التكاملي يستفيد من المناهج جميعها.

تمهيد

مفهوم الصورة الفنية

- مفهوم الصورة اللغوي
- مفهوم الصورة الاصطلاحي
- مفهوم الصورة وتطوره عند النقاد العرب

أولاً: مفهوم الصورة اللغوي

إن حديث الصورة الفنية عند شاعرٍ معينٍ لا يمكن أن ينهض، إلا بتحديد مفهوم الصورة الفنية تحديداً عاماً، ولا بد من رصد مفهوم الصورة الفنية في المعاجم، ثم الحديث عن هذا المفهوم، وكيف أخذ ينمو دلاليًا، وقبل أن يتحول إلى مصطلح له أطره الخاصة، لذلك ينبغي الحديث أولاً عن دلالات الصورة الفنية في المعاجم القديمة.

١ - دلالات الصورة في المعاجم القديمة: ليس في المعاجم القديمة، ما يشير إلى الخيال في تعريف الصورة، ففي كتاب العين "الصُّور هو الميل"^(١)، وفي معجم تهذيب اللغة "صرت إليّ الشيء وأصرته إذا أملتته إليك"^(٢)، أما في لسان العرب فإن الصورة هي الشكل^(٣)، وفي المصباح المنير فإن الصورة تعني "التمثال" وقد تطلق الصورة، ويُراد بها الصفة، كقولهم: صورة الأمر أي صفة^(٤).

٢ - دلالات الصورة في المعاجم الحديثة: إن الذي يبحث عن دلالات الصورة الفنية في المعاجم الحديثة، يجد أن مفهوم الصورة الفنية قد نجده متنشعباً ومتنوعاً؛ فقد أورد صاحب معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، عدّة أنواع للصورة منها: الصورة المتخيلة، والصورة المجازية، والصورة البلاغية، والصورة البيانية، والصورة الذهنية، والصورة الرمزية، والصورة الكاريكاتيرية، والصورة اللفظية، وصورة التركيب^(٥)، والصورة الأدبية المختصرة، والصورة الجوهريّة، والصورة المهيمنة (المسيطرة أو القائدة)، والصورة الذوقية، والصورة الشمية، والصورة البصرية، والصورة السمعية^(٦).

-
- (١) الفراهيدي، الخليل بن أحمد (-١٧٥هـ)، كتاب العين، ترتيب وتحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، مادة صور، لبنان - بيروت، ج٢، دط، ٢٠٠٣، ص٤٢١.
- (٢) الأزهرى، لأبي منصور محمد بن أحمد (-٣٧٠هـ) تهذيب اللغة، تحقيق أحمد عبد العليم البردوني، مراجعة علي الجاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.م، ج١٢، دط، مادة صار، ص٢٢٧.
- (٣) ابن منظور، جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم الأنصاري الإفريقي المصري، (-٧١١هـ)، لسان العرب، حققه وعلق عليه عامر أحمد حيدر، راجعه عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، لبنان - بيروت، ج٤، دط، مادة صور ص٥٤٥.
- (٤) الفيومي، أحمد بن علي الفيومي المقرئ (-٧٧٠هـ)، المصباح المنير، مكتبة لبنان، لبنان - بيروت، دط، مادة صور، ص١٣٤.
- (٥) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان - بيروت، باب الصاد، ط١٩٨٤، م٢، ص١٢٧.
- (٦) عبد القادر الزباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك، سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية، الأردن-إربد، ١٩٨٠م، ص١٤٥-١٥٠، انظر: رينيه ويليك أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين، ومراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان - بيروت، ١٩٨٥م، ص١٩٤، وانظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للنشر، دط، ١٩٨٦م، ص٢٢٤-٢٢٥.

اقترن مفهوم الصورة الفنية بالشكل في كثير من المعاجم^(١)، فقد أضاف صاحب المورد للصورة بُعداً دلاليّاً جديداً، وذلك عندما عرّف الصورة بأنها: "طريقة، أو نحو، أو كيفية، Mode, "Method, Manner"^(٢).

وقد أورد صاحب المعجم الأدبي تعريفين للصورة:

- ١ - " شبيه أو مماثل تنعكس فيه ملامح الأصل.
- ٢ - قد تكون الصورة تشبيهاً أو استعارة، وتتميز بأنها لا تشدّد على الصلة العقلية الصافية بين لفظتين متماثلتين، بل تحاول انبعثت شعور بالتشابه، بإبراز تمثيل محسوس للون والشكل والحركة"^(٣). إن الهدف من ذكر أنواع الصور ليس للإطالة، ولكننا نرى ذلك ضرورياً من أجل استخدام بعض أنواعها، وإجراء تطبيقات عليها من شعر جرير، وذلك عند دراستنا لتقنيات الصورة الفنية الشكلية فيما بعد.

ثانياً: مفهوم الصورة الاصطلاحي

إذا أردنا الحديث عن الصورة بمفهومها البلاغي، فإن هناك عدة نماذج من الصور منها التشبيه، الاستعارة، التورية. ويقترح أحد النقاد تعريفاً للصورة الفنية بالمعنى الأسلوبى بأنها: "تجسيد لعلاقة لغوية بين شيئين"^(٤).

إن الصورة البلاغية ليست هي المقصودة بمصطلح الصورة؛ فالصورة الفنية بالمعنى الحديث قد تخلو من المجاز، أي إنّ "العبارات تكون حقيقية الاستعمال، ومع ذلك تكون دالة على خيال خصب"^(٥).

ولكن هل يعني ذلك أن التشبيه، والاستعارة، والأشكال البلاغية الأخرى هي خارج حدود الصورة الفنية؟ يجيب عبد القادر الرباعي عن هذا السؤال، فيرى "أن الصورة الفنية لا تلغي التشبيه، ولا تمحو الاستعارة، بل تقدم لنا فهماً أعمق من الفهم الجزئي الذي ارتبط بكلّ منهما، ويذهب الرباعي إلى أن هذه الأشكال البلاغية قتلت روح الشعر في أدبنا، ويقول: - " أننا في حاجة

(١) أحمد رضا، معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، لبنان - بيروت، مج ٣، د. ط، ١٩٥٩م، ص ٥١٤، وانظر: بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، لبنان - بيروت، د. ط، ١٩٨٣م، ص ٥٢٤، خليل الجر، المعجم العربي الحديث، حرره محمد خليل باشا و"هاني أبو مصلح، أعاد النظرية محمد الشايب، مكتبة لاروس، باريس، د. ط، د. ط، ص ٧٥٥، لويس معلوف اليسوعي: المنجد، دار المشرق، لبنان - بيروت ط ٣١، ١٩٨٦م، ص ٤٤٠.

(٢) روهي البعلبكي، المورد، قاموس عربي - اسباني، دار العلم للملايين، د. ط، د. ط، ص ٤١٤.

(٣) جتور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان - بيروت، ط ١، ١٩٧٩م، ص ١٥٩.

(٤) فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، ترجمة علي نجيب إبراهيم، دار الينايبع، دمشق، د. ط، ١٩٩٥م، ص ٢٢.

(٥) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، لبنان - بيروت، ط ١، ١٩٨٢م، ص ٤٥٧، وانظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر (ق ٢هـ) دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، لبنان - بيروت، ط ٣، ١٩٨٣م، ص ٢٥.

إلى مصطلح يمحو الآثار السيئة التي ولدتها الأشكال البلاغية العربية في نفوسنا"، ويعدُّ أن أفضل مصطلح يُرشد لذلك هو مصطلح الصُّورة، وهذا المصطلح الذي يستوعب الأشكال المجازية في بلاغتنا العربية، وقد يمتد ليُشمل الوصف المباشر للأشياء، والصور التجريدية^(١).

ويرى عبد القادر الرباعي أن مصطلح الصُّورة الفنية هو وافد غربي ارتبط بالأدب الأوروبي واستند إلى فلسفات ومذاهب أدبية تقف وراء هذا الأدب، وإذا كانت بلاغتنا العربية قد قصرت في استيعاب هذا المصطلح وتمثله، فإن شعرنا العربي القديم، قد امتلأ بالصورة الفنية كما يسميها الرباعي^(٢)، إن أبرز أهداف هذه الدراسة، هو رصد الصُّورة الفنية في شعرنا العربي القديم، وإذا وسعنا من دلالات المصطلح وحررنا الصُّورة الفنية من القيود التي ترسفت فيها تحت مظلة التشبيه والاستعارة، فإن أي مُعطى من خارج نطاق الشعر يكون قابلاً لأن يصبح شعرياً وقدرة الشاعر الإبداعية وحدها هي التي تخلق الصُّورة، أو نقول: "القوة التخيلية لاستجابة الشاعر الخاصة لهذا الموضوع، هي التي تخلق الصُّورة"^(٣)، لكن هذه الصُّورة الفنية إذا لم ترتبط بالعواطف، وإذا لم تقترن بالأشياء التي نحسها بها، فإنها تبقى بعيدة التأثير فينا، فكما كانت الصُّورة أكثر ارتباطاً بالشعور كانت أقوى صدقاً، وأعلى فناً، إن الصُّورة عندما تكون برهانية أو عقلانية تكون أقرب إلى التجريد، وهي بذلك تبتعد عن طبيعة الشعر^(٤).

أما الجانب الحسي، فهو أساس في الصُّور، والفن في الحقيقة هو التكافؤ بين العاطفة التي في داخل الفنان، وبين الصُّور التي يُخرج بها هذه العاطفة^(٥).

لقد علّق آي. إ. ريتشاردز (Richards)^(٦) أهمية كبيرة على الصفات الحسية للصور، ورأى ورأى "أن ما يعطي الصُّور فاعليتها ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس"^(٧).

(١) عبد القادر الرباعي، الصُّورة في النقد الأوروبي ومحاولة تطبيقها على شعرنا القديم، مجلة المعرفة وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، العدد، ٢٠٣ كانون ثاني "يناير" ١٩٧٩م، ص ٥٠-٥١. وانظر: الصُّورة الفنية في شعر أبي تمام، عب القادر الرباعي، ص ١٦.

(٢) الصورة في النقد الأوروبي ومحاولة تطبيقها على شعرنا القديم، عبد القادر الرباعي، ص ٥٠-٥١.

(٣) سيسل داي لويس، الصُّورة الشعرية، بقلم جابر عصفور، مجلة المجلة، العدد ١٣٥ مارس آذار، ١٩٦٨م، ص ٨٩.

(٤) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص ٤٤٢-٤٤٤.

(٥) الصُّورة في النقد الأوروبي ومحاولة تطبيقها على شعرنا القديم، مجلة المعرفة، عبد القادر رباعي، ص ٤٤.

(٦) ريتشاردز، من أعلام النقد في انكلترا، عاش في بداية القرن العشرين، شكلت آراؤه البلاغية أهمية خاصة عند النقاد، وله عدد من المؤلفات منها: فلسفة البلاغة وكتاب بعنوان مبادئ النقد الأدبي، الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ج ١١، رز، السعودية، ط ١، ١٩٩٦م، ص ٤٤٥.

(٧) نظرية الأدب، رينيه ويليك أوستن، ص ١٩٤.

فالصورة الفنية لا تنجح مهمتها في القصيدة، إلا إذا كانت بمنزلة خلية حية تعيش بين مجموعة من الخلايا الحية الأخرى، لا أن تنتشر في القصيدة وتتبعثر، أو أن يلتصق بعض هذه الصور ببعضها التصاقاً مفتعلاً^(١).

إن حديثنا الطويل عن الجانب الحسي في الصورة الفنية لا يعني التركيز على الجانب البصري؛ "فقد تكون الصورة بصرية، وقد تكون سمعية، وقد تكون نفسية"^(٢)، إن عزرا بوند (Ezra pound)^(٣)، وهو منظرٌ لكثير من الحركات الشعرية، لم يعرف الصورة بأنها تمثيل مرسوم، بل عرفها: "بأنها تلك التي تقدم عقدة فكرية، وعاطفية في برهة من الزمن"^(٤).

فالصورة الفنية وسيلة الشاعر في محاولته لإخراج ما في قلبه وعقله، وإيصاله إلى غيره؛ فالقيمة التي تخلقها الصور الفنية هي تنظيم التجربة الإنسانية، وتحقيق وحدة الوجود^(٥). إن مقياس الجمال في الصور الفنية لا يكون باعتماده على البيان أو الزخرفة، فهناك صور كثيرة يبدعها الفنان، لتعبر عن انفعالاته، أو تنقل تجاربه إلى الآخرين ولا تنكئ هذه الصور على البلاغة، ولعل شاعرنا جريراً، قد أنتج لنا صوراً فنية في نصّه الشعري، وهي مع ذلك تخلو من المجاز مثل قوله: (على وزن الكامل)^(٦)

يا أم ناجية السلام عليكم
لو كنت أعلم أن آخر عهدكم
قبل الرواح وقبل لوم العذل
يوم الرحيل فعلت ما لم أفعل

إن هذه الأبيات السابقة، ليس فيها معان جديدة، فكأن شخصاً عاشقاً يخاطب حبيبته ويبلغها السلام ليس أكثر، واستطاع بما أوتي من قدرة لفظية أن يصوغ هذه الكلمات شعراً، وبصور غير بلاغية، تستهوي قارئها، بأسلوب أدبي رائع.

(١) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، لبنان- بيروت، د.ط، ١٩٧٩م، ص٢٠٥، انظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص٤٤٧.

(٢) نظرية الأدب، رينيه ويليك، ص١٩٥.

(٣) عزرا بوند، شاعر أمريكي ولد عام ١٨٨٥م في نورث ويست، درس في جامعة بنسلفانيا، يُعد منظر الكثير من الحركات الشعرية في القرن العشرين، سافر إلى الخارج مجاهداً من أجل الشعر ساعد الشاعر ت.س إليوت على مراجعة قصيدته الشهيرة، توفي عام ١٩٧٢م، موسوعة المورد العربية، تأليف منير البعلبكي، إعداد د. رمزي البعلبكي، مج ١، دار العلم للملايين، لبنان- بيروت، ط ١، ص١٩٩.

(٤) نظرية الأدب، رينيه ويليك أوستن، ص١٩٥.

(٥) الصورة في النقد الأوروبي ومحاولة تطبيقهما على شعرنا القديم، مجلة المعرفة، عبدالقادر الرباعي، ص٤١-٤٥.

(٦) الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (- ٣٥٦هـ)، الأغاني، تحقيق دار إحياء التراث الكلي، لبنان- بيروت، ج٧، د.ط، ص٢٣٥، انظر: محمد محمد حسين، الهجاء والهجاءون في صدر الإسلام، دار النهضة العربية، بيروت - لبنان، د.ط، ١٩٧١م، ص١٧٥، وانظر: ديوان جريير، شرح وقدم له مجيد طراد، دار الفكر العربي، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠٠٣م، ص٢٩٧.

فالصورة الفنية قد تكون جميلة، من دون أن يكون الجمال هدفاً يبحث عنه مبدع الصورة، وفي هذه الحال نقول مع مورو: "إن العبارات الجامدة قد تصير أدبية بشرط أن يخلق منها الكاتب استخداماً إرادياً بهدف توليد أثر محدّد"^(١).

ويمكن ألا تكون الصورة الفنية وسيطاً، يدرك القارئ من خلاله العلاقات التي تشكل النمط الشعري، بل قد تمتد وظيفة الصورة الفنية إلى أبعد من ذلك إذ تخبرنا أن العالم الواقعي يقوم على نمط ونظام^(٢).

إن الصورة الفنية ركن أساسي ملازم للشعر الأصيل، وهي تتلازم مع الشعر على صعيد الشكل، وتتلازم معه على صعيد المضمون، وبعبارة أخرى تؤيد الدراسة قول عساف: إن الصورة الفنية ليست طريقة تعبير، بل إنها طريقة تفكير^(٣)، وسيلتها للتعبير (أي بالكلمات)، بل الصورة الآن: هي القصيدة والنص شكلاً ومضموناً هما معاً.

(١) الصورة الأدبية، فرانسوا مورو، ص ٩٦.

(٢) الصورة الشعرية، مجلة المجلة، سيسيل داي لويس، ص ٨٦.

(٣) ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، دار مارو وعبود، لبنان - بيروت، د.ط، ١٩٨٥م، ص ١١٧.

ثالثاً: تطور مفهوم الصورة عند النقاد العرب

لم يكن مفهوم الصورة بعيداً عن أدبنا القديم أو غريباً عنه؛ فقد وعى النقاد القدامى هذا المفهوم، وأشاروا إليه من قريب، أو من بعيد، ولعل حديث الجاحظ عن الشعر بأنه "ضرب من النسيج وجنس من التصوير"، وفي حديث قدامة بن جعفر عن صناعة الشعر ما يشير إلى ذلك "والمعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة".

فالألفاظ والمعاني ليس لها دلالات في ذاتها، بل دلالاتها تأتي من النسق، أو ما أسماه عبد القادر الجرجاني، النظم، فاللفظة ليست حسنة ولا قبيحة في ذاتها، ويضرب الجرجاني مثلاً على كلامه من خلال الحديث عن الآية الكريمة: (وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً)^(١)، فكلمة اشتعل لم توجب لها الفصاحة وحدها "ولكن موصولاً بها الرأس معرفاً بالألف واللام، مقروناً إليهما الشيب منكرأ منصوباً".

والجرجاني يوضح فهمهم للصورة الفنية على أساس أنها الشكل والمعرض الذي تعرض من خلاله المعاني الذاتية المجردة، والتجربة الشعورية الوجدانية وقد لخص هذا المفهوم بقوله: "واعلم أن قولنا الصورة الفنية إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فلما رأينا البيئونة بين أحاد الأجناس تكون من جهة الصورة الفنية فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصيته تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذلك. وكذلك كان الأمر بين المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم، وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا المعنى في أحد البيتين وبينه الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً وأعرينا عن ذلك الفرق وتلك البيئونة بأن قلنا: للمعنى في هذه الصورة غير صورته في ذلك: وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر بل هو مستعمل مشهور، في كلام العلماء"^(٢).

إن الحديث عن السياق التركيبي للكلمات، لم يكن حديثاً للجرجاني وحده، بل تابعه ناقد عربي آخر، وربما اقترب هذا الناقد أكثر من مفهوم الصورة، عندما تحدّث عن الصور القبيحة التي ربما تلتذ بها النفوس "فيكون موقعها من النفوس مستنداً لا لأنها حسنة في نفسها بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به"^(٣).

وذكر حازم القرطاجني أن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن أشياء الوجود، وقد تحدّث لنا القرطاجني عن طريقة تشكّل الصورة الفنية في ذهن الشاعر، عندما رأى أنّ كل شيء له وجود خارج الذهن، وعندما يدركه الشاعر تحصل له صورة مطابقة في ذهنه، وعندما يريد

(١) سورة مريم، الآية ٤.

(٢) دلائل الإعجاز في علم المعاني، الجرجاني، أبو بكر بن عبد الرحمن، ص ٣٨٩.

(٣) القرطاجني، أبي الحسن حازم القرطاجني، (-٦٨٤هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان - بيروت، ط ٢، ١٩٨١م، ص ١١٦.

الشاعر أن يعبر عن هذه الصورة الذهنية، فإنه يُقيم اللفظ الذي يستطيع أن يعبر به، وأن يوصل ما يريد إلى إلهام السامعين^(١).

وهذا الكلام يشير إلى أن مفهوم الصورة الفنية ليس جديداً على نقدنا العربي، فقد وعى نقادنا هذا المفهوم منذ القديم، ولا أريد أن أدعي بهذه الدراسة أن مصطلح الصورة الفنية، هو مصطلح عربي قديم، فهو بلا شك وافد غربي، وقد نُقل عن اللغات الأوروبية من جملة ما نُقل بغير الوقوف على دلالاته، ومشكلاته، ويرى نعيم اليافي أنه إذا أردنا لنقدنا العربي أن يتطور، فيما يتعلق بمصطلح الصورة الفنية على الأقل يجب أن نبعد عن أذهاننا أي إشارة إلى معجم العين أو غيره، أو أي إشارة لتقتصر على المعاجم العربية القديمة، ويدعو اليافي إلى الخروج من هذا الحيز الضيق ليعرّف الصورة الفنية بأنها "أية وحدة تركيبية يلتمسها الشاعر في كل مكان، ويخلقها بجميع حواسه، وبكل قواه الذهنية والشعورية"^(٢).

وإذا كانت الصورة أي وحدة تركيبية، فإن التشبيه والاستعارة هما نمطان من الصور يختلف كل واحد منهما عن الآخر بالقيم الفنية التي يبتدعها كل من التشبيه والاستعارة، فإبداع التشبيه والاستعارات يقومان على مرتكزات حضارية فالشاعر في رأي الدارسة ريتا عوض- لا يشبه المرأة بالغزال لوجود شبه حقيقي، أو متوهم ولكن لأن هناك أعرافاً مترسّخة في ثقافته تقوده إلى ذلك، وهذه الأعراف المترسّخة تتحوّل إلى تقاليد شعرية، فتتحقق ترابط الأعمال الفنية التي تصنع التراث^(٣)، وإذا كان التشبيه هو وسيلة مهمة من وسائل تشكيل الصورة^(٤)، فإن نقدنا العربي القديم قد أجاد في الحديث عن التشبيه، وقنّن ذلك الحديث بقوانين خاصة، بل إن الشعرية عند النقاد القدامى ارتبطت بالقدرة على إبداع الصورة التشبيهية، وقد التفت بعض النقاد إلى شيء من الأبعاد النفسية للتشبيه، فقد تحدّث ابن رشيق عن قوم استبشعوا قول الشاعر يصف روضة: (على وزن الوافر)

(١) منهاج البلاغة وسراج الأدياء، القرطاجني، أبي الحسن حازم، ص ١٨-١٩.

(٢) نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا- دمشق، د. ط، ١٩٨٢م، ص ٤٩.

(٣) ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، لبنان - بيروت، ط ١، ١٩٩٢م، ص ١١٩.

(٤) حسني عبد الجليل، التصوير البياني بين القدماء والمحدثين، دراسة نظرية تطبيقية، دار الآفاق العربية، مصر القاهرة، د. ط، ص ١١١.

كأن شقائق النعمان فيه ثياب قد روين من الدماء

"فهذا وإن كان تشبيهاً مصيباً، فإن فيه بشاعة ذكر الدماء، ولو قال: من العصفر مثلاً، أو ما شاكله لكان أوقع في النفس، وأقرب إلى الأُنس"^(١).

فالتشبيه إذاً هو وسيلة من وسائل تصوير الانفعال، وهو الذي يحقق الانتقال بالخيال من واقع قريب مألوف، إلى واقع بعيد، وهو الذي يستثير طاقات المبدعين من الناس، فيجعلهم يعبرون عن تجاربهم بصور بلاغية موحية^(٢)، فالتشبيهات الشعرية تحمل قدرة عاطفية ومجازية للصور تجعل الكاتب يتوسل بها بُغية إضاءة فكرة^(٣).

وترى الدراسة أن الحديث عن التشبيهات والاستعارات ضمن الحديث عن مفهوم الصورة الفنية وتطوره عند النقاد العرب، جاء ليثبت أن نقدنا القديم كان على وعي بمفهوم الصورة الفنية، ولا سيما الصورة البلاغية، التي تمثلت أكثر ما تمثلت بالتشبيه، والاستعارة، لكن العصر أو الذوق السائد في كلِّ عصر يفرض على العمل الشعري، ويؤكد ابن رشيق أن العرب أنفسهم في حالة تحوّل حضاري ويرى "أن طريق العرب القدماء في كثير من الشعر قد خولفت إلى ما هو أليق بالوقت وأشكل بأهله"^(٤).

وتميل هذه الدراسة إلى رأي اليافي، والذي يرى أن الأشكال البلاغية، أو الصوريّة ترتبط بالانفعال، فلكلِّ فترة حساسيات خاصّة، وقيم شعورية خاصة^(٥). ولا بد أن تخضع ضروب الأشكال التصويرية لهذا التبدّل، وإن لكل عصر ذوقه الخاص، ومطالبه التي يرونها تصويره، تبعاً للتغيّر الذي يجري، ويكون من سنّة الكون والحياة.

(١) ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (-٤٥٦هـ)، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد، ج ١، دط، ص ٣٠٠.

(٢) أسعد علي، فيكتور الكك، صناعة الكتابة، دن، دم، ط ٦، ١٩٨٧م، ص ٢٩٤-٢٩٥.

(٣) الصورة الأدبية، فرانسوا مورو، ص ٨٧.

(٤) العمدة، في محاسن الشعر وأدبه، ونقده، ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني، ج ١، ص ٣٠١.

(٥) مقدمة لدراسة الصورة الفنية، نعيم اليافي، ص ٦٦.

الفصل الأول

عوامل تشكّل الصُّورة الفنية عند جرير

- أولاً: العوامل النفسية والاجتماعية والثقافية
- ثانياً: العوامل البيئية والدينية والتاريخية
- ثالثاً: التأثير والتأثير بالشعراء

ليس من السهل تحديد أصل الصورة الفنية، أو طريقة تشكيلها، لأن الصورة الفنية ليست على سوية واحدة، فمن الصور ما تكون وليدة الطبع، وقد تكون الصورة وليدة العقل، لذلك فالصورة الفنية تنبت في اللاوعي، والشاعر حين يستخدم الكلمات الحية لا يقصد بها حشد صور محسوسة، بل يريد بها تمثيل تصور ذهني معين^(١)، ومن الحقائق التي يقرها عز الدين إسماعيل بشأن الصورة الفنية أنه ينبغي التفريق بين التفكير الحسي، والرؤية البصرية، وإذا كانت الرؤية هي ضرب من الحس، فإن التفكير الحسي هو أكثر إيغالاً في صميم الأشياء^(٢).

إن الخيال هو الذي يصنع الصورة الفنية، أو هو الذي يستدعي الصور المتشابهة أو المتنافرة ويجعلها داخل نسق متحد^(٣)، والخيال هو الذي يجعل الشاعر ملتحمًا بالأشياء والموضوعات، وهو الذي يبدأ تجربته بانفعال يتخلق فيه نتيجة لعلاقته بالأشياء، ويتوحد الشاعر مع الأشياء، لكنه هنا يختلف عن الرجل العادي، لأنه يستطيع التحرر ليرى الأشياء على حقيقتها فكل شيء يبدو أمام عين الشاعر جديداً، وعند تناوله يصبح ذا دلالة مختلفة، وهذه الدلالة الجديدة تأتي من هدم كل الارتباطات القديمة المتصلة بالموضوع^(٤)، إن خيال الفنان يستقي الصور من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، ولكن هناك فرقاً بين الصورة الفنية التي يتلقاها الإدراك عن العالم الحسي، والصورة الفنية التي يخلقها الخيال، وهي المقصودة في العمل الفني^(٥).

إن الطبيعة التي يستقي منها الفنان عناصره هي غير حاضرة، والصورة التي يرسمها الفنان لها أصل في الواقع أو الطبيعة، ولكنها متخيلة في مجموعها^(٦). ودائماً تكون الصورة الفنية غير واقعية، وإن كانت منتزعة من الواقع؛ فالصورة الفنية تنتمي إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع، والفنان في أكثر الأحيان يعبث في صورته بالطبيعة، وبأشياء الواقع^(٧)، ويرى بعض النقاد أن الصورة الفنية هي مُنجز من منجزات الذاكرة، وحتى الخيال نفسه ليس إلا عملاً من أعمالها، فنحن لا نتخيل شيئاً لا نعرفه، ولكن هذه التذكرات لا تخضع للمساق الأصلي نفسه الذي نبعت منه بل تتخلق في سياق جديد، يوازي التجربة الشعرية، وهكذا يكون عالم الصورة الفنية على علاقه مباشرة أو غير مباشرة بالعالم الحقيقي، والصورة الفنية هي مجموعة حقائق معاشة نفسياً، وقد لا تكون هذه الحقائق في زمن خلق القصيدة، بل قد تسبقه بتاريخ بعيد، إن عالم الصورة الفنية مدّش، وهذه الصورة الفنية يخلقها اللاشعور، وهي تقترب من الواقع، وقد ترحل بعيداً في عالم

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، لبنان - بيروت، ط ٣، ١٩٧٨م، ص ١٣٢.

(٢) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، لبنان - بيروت ط ٤، ١٩٨١م، ص ٩٧.

(٣) الصورة في النقد الأوربي ومحاولة تطبيقها على شعرنا القديم، مجلة المعرفة، عبد القادر الرباعي، ص ٣٧.

(٤) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، ص ٧٠.

(٥) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر (ق ٢هـ)، دار الأندلس، لبنان - بيروت ط ٣، ١٩٨٣م، ص ٢٧.

(٦) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، ص ٦٨.

(٧) الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، ص ١٢٧.

معتم هو عالم الشاعر، وفعالية الشاعر الذهنية وحدها هي التي تخلق الصورة، وتشكل آلياتها بجهد تقني خلاق، يرسم لنا الكون ويحدد أبعاده، ويجمع الأشياء المتناثرة في وحدة متألّفة^(١)، ولعل البحث عن منابع الصورة الفنية يُسهل علينا معرفة الطريقة التي ينتج بها الشاعر صورته، فالصورة الفنية التي يخلقها خيال الفنان لا بد وأن تستند إلى مخزون ثقافي، ومعرفي يختزنه عقل الشاعر، وليس من الأمر اليسير تحديد مرجعية الصورة الفنية عند شاعر ما، فهي لا تتموضع بمفردها، بل إنها ترد في سياق النص، والنص الأدبي شبكةٌ ممتدة لها جذورها التي تتغذى من نصوص أخرى، وقد تمتد هذه الشبكة، وتتعلق مع نصوص غير أدبية كالنص الديني، والعامل البيئي، والأثر التاريخي، وسوف تتحدث الدراسة عن المكونات النفسية والاجتماعية والثقافية للشاعر، على أساس أن هذه المكونات تشكل عنصراً مؤثراً من عناصر تشكيل هذه الصورة، فصورُ الفنان يمكن إرجاعها إلى طبيعة تكوينه النفسي، أو انتمائه الاجتماعي أو الحضاري، فالفنان يستجيب -شعرَ أم لم يشعر- للبيئة من حوله.

أولاً: العوامل النفسية والاجتماعية والثقافية

إن دراسة التكوين النفسي للشاعر ستساعدنا على فهم نصوصه الشعرية، لذلك سنبدأ حديثنا بالكلام على نفسية جرير، وقد كانت شخصية جرير تتميز بالحساسية الشديدة، فهو يستجيب لأدنى مؤثر خارجي، وقد رأى أحد الباحثين أن الحميّة -الهيحان في علم النفس- هو منبع شعر جرير، فهو عندما يهتاج؛ يزجُّ في شعره ألفاظاً، وصوراً لا يتلفظ بها الرّاع^(٢)، والهيجان أو العُصاب كما يعرفه علم النفس هو "شكل من أشكال سوء التكيف، بلغ درجة واضحة من الشدة والأثر، وهو اضطراب في السلوك يظهر لدى الشخص، من غير أن يجعله عاجزاً عن الإنتاج، ومن غير أن يجعل الصلة المثمرة بينه، وبين المحيط حوله معطوبة"^(٣).

ولا يفهم من هذا الكلام، أن الشاعر إنسان يعاني المرض النفسي، وإذا كان بعض شعر جرير يمكن تفسيره على أساس العُصاب، والحساسية الشديدة، التي تُميز شخصية جرير، فإن ذلك لا يعني بحال من الأحوال، أن نرد عمل الشاعر أو الفنان كله إلى أعراض نفسية فعلم النفس ليس ضرورياً للفن إلا إذا كان معبراً إلى عملية الإبداع^(٤)، ونحن إذ نقترّب أكثر من شعر جرير، فإننا نجد أن هناك صورتين متباينتين لهذا الرجل، فبينما نجد جريراً ثائراً مهتاجاً

(١) الصورة الشعرية، مجلة الشعرية، مجلة المجلد، سيسل داي لويس، ص ٨٨.

(٢) مارون عبود، كتاب الرؤوس، دار مارون عبود، دار الثقافة، لبنان - بيروت، ط ٤، تموز، ١٩٥٩م، ص ٥١.

(٣) نعيم الرفاعي، الصحة النفسية، دراسة في سيكولوجية التكيف، مطبعة جامعة دمشق، سوريا - دمشق، ط ٦، ١٩٨٢م، ص ٢٦٨.

(٤) نظرية الأدب، رينيه ويليك أوستن، ص ٩٥-٩٦.

في مثل قوله مخاطباً (الفرزدق): (على وزن الكامل)^(١)

حُوقُ الحِمَارِ أبوك، فأغَمَّ علمه وَنَفَاكَ صَعَصَعَةُ الدَّعِيِّ المُسْبِغِ
وَزَعَمْتَ أَمَكُمُ حَصَاناً حُرَّةً ... كَذَباً، قَفِيرَةً أَمَكُمُ والقَوْبِغِ

ترتسم لدينا صورة أخرى عن إنسان وادع مطمئن، في مثل قوله: (على وزن الكامل)^(٢)

أَطْرِبْتَ أَنْ هَتَفَ الحَمَامِ وَرُبَمَا أَبْكَاكِ، بَعْدَ هَوَاكِ، شَجْوُ حَمَامِ
فَاصْطَادَ قَلْبِكَ مِنْ وَرَاءِ حَجَابِهِ، مَنْ لَا يُرَى لِسِنِينَ غَيْرِ لِمَامِ

عاش جرير ثنائيات ضدية كثيرة في حياته الشخصية والاجتماعية، وقد انعكست هذه الضدية على فكره الذي يتجلى لنا من خلال شعره، وستوضح الدراسة ذلك بعد أن نذكر ذكراً موجزاً لمحة عن رحلة جرير في الحياة، فهو "جرير بن عطية بن حذيفة الخطفي بن بدر بن سلمة بن عوف بن كليب بن يربوع بن حنظلة بن مالك بن زيد مناف بن تميم، وهو من بني كليب بن يربوع، وأم جرير أم قيس بنت معبد، وكان له إخوان، وولدت جريراً أمّه لسبعة أشهر، وكان له عشرة من الولد، وكان يُكنى أبا حزره، مدح يزيد بن معاوية وخلفاء بني أمية، شعره مدون، ومن المرجح أنّ جريراً مات في قرية المَرَوْتِ في اليمامة عام (١١٠هـ) وكان من أحسن الناس تشبيهاً، ومن أشد الناس هجاءً، ولكنه مع تشبيهه كان عفيفاً"^(٣).

إن الثنائيات الضدية التي عاشها جرير متنوعة، فهو كما ذكر الخبر السابق، من أشد الناس تشبيهاً، والتشبيب يقتضي الدقة في الإنسان، وكذلك اللين واللفظ، إلا أن جريراً من أشد الناس هجاءً، وذلك يستلزم سلاطة اللسان، وقد ذكر عن عفة جرير، "أنه كان لا يشبب إلا بامرأة يملكها"^(٤)، ورغم هذه العفة، فإن شعره يكاد يكون مملوءاً بالكلام الفاحش عند هجائه للفرزدق، لكنه يُظهر المشاكسة لحماية نفسه أو لحماية ذلك اللين الذي هو طبعه، ويصف جرير نفسه قائلاً: (على وزن الطويل)^(٥)

فَأَبِي لَدُو حِلْمٍ، وَأَبِي لِلَّيْنِ، وَأَبِي لِأَحْمِي بِالشَّكَاسَةِ لَيْنِي

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٣٠. صعصعة: من أجداد الفرزدق، الدعي: الذي ينتسب لغير قومه أو اللقيط الذي يلق من دونه، المُسْبِغ: المتروك، قفيرة: أم الفرزدق، القوبغ: قلنسوة تلبسها العجائز الأحباش كناية عن فقدان العفة عند أم الفرزدق.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٥٣، لمام: قليل وخلصة.

(٣) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (٢٧٦هـ)، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، مصر- القاهرة، ج ١، ط ٣، ١٩٦٦م، ص ٤٦٤. وانظر: أحمد بن عثمان الذهبي (٧٤٨هـ)، سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأرنؤوط ومأمون صاعرجي، مؤسسة الرسالة،

ج ٤، لبنان - بيروت، ط ٢، ١٩٨٢م، ص ٥٩٠-٥٩١. وانظر در. بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، ط ٢، ١٩٨٤م، ص ٥٧٧

(٤) حسن الفاتح، جرير مدينة الشعر، دار الجيل، لبنان - بيروت، ط ١، ١٩٩١م، ص ٤٠.

(٥) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٩٨، الشكاسة: الغضب.

إذاً فجرير لين الجانب، لكنه يبدو مشاكساً، ولا بُدُّ أن يقودنا حديث الشكاسة إلى الشجاعة، فهل خلقت المشاكسة من جرير رجلاً شجاعاً؟ إن الجواب على هذا السؤال يدعونا إلى العودة إلى أشعاره التي تشكل وثيقة رئيسة، يمكن الاعتماد عليها، وقد كان جرير كثير الحديث عن الشجاعة ومن ذلك قوله: (على وزن الطويل)^(١)

نُعَدُّ لَأَيَّامٍ نُعَدُّ، لِمِثْلِهَا، فَوَارِسَ قَيْسِ دَارِ عَيْنٍ وَحُسْرَا

ويقول في موضع آخر: (على وزن الكامل)^(٢)

إِنِّي لَأَفْخَرُ بِالْفَوَارِسِ فَاْفْتَحِرُ بِالْأَخْبَثِينَ، شَمَائِلًا وَنِجَارًا

وما دمنا في رسم صورة لشخصية جرير، فإن رسمنا هذا سيبقى ناقصاً ما لم يُرسم المحيط الذي كان يتحرك فيه الشاعر، ونقصد بذلك الحديث عن الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها جرير، ويبدو أن المتناقضات ستلاحقه هنا كما لاحقه هناك، بل إن الوضع الاجتماعي الذي نشأ فيه جرير، هو الذي عكس في حياته عدم التوازن، فالدائرة الصغرى التي ينتسب إليها جرير كانت متواضعة، إذ كان عطية أبو جرير رقيق الحال، وقد عبّر الفرزدق جريراً بأبيه حين قال: (على وزن الطويل)^(٣)

أَرَى اللَّيْلَ يَجْلُوهُ النَّهَارُ .. وَلَا أَرَى
لَكَ الْوَيْلَ لَا تَقْتُلْ عَطِيَّةً، إِنَّهُ
عِظَامَ الْمَخَازِي عَن عَطِيَّةٍ تَنْجَلِي
أَبُوكَ، وَلَكِنْ غَيْرُهُ فَتَبْدَلِ

وإذا كانت دائرة النسب الصغرى متواضعة، فإن الدائرة الكبرى لها ثقلها، فجرير ينتمي إلى عشيرة كبيرة تقطن في مساحات ممتدة ما بين فارس والجزيرة الفراتية ونجد، ولعل ذلك التباين بين دائرة النسب الصغرى ودائرة النسب الكبرى، هو أحد المؤثرات المهمة في شخصيته، وإذا كانت الأضداد تتجلى في تكوينه النفسي وفي انتمائه الاجتماعي، فإن ذلك لا شك سينعكس على تكوينه الثقافي، ولعل تلك المنعكسات تظهر واضحة في نظرة جرير إلى الآخر، متمثلاً في الموالي، فقد نظر إليهم نظرة دونية فهم يختلفون عن العرب، ولا ينبغي لهم أن يتساووا معهم، يقول جرير في ذلك: (على وزن البسيط)^(٤)

قَالُوا اسْتَرَوْا جَزْرًا مِّنَّا فَقُلْتُ لَهُمْ: بِيَعُو الْمَوَالِي وَاسْتَحْيُوا مِنَ الْعَرَبِ

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٦٣.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٥٠. النجار: الأصل.

(٣) ديوان الفرزدق، قدمه وشرحه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، لبنان - بيروت، ج ٢، ط ١، ١٩٩٢م، ص ٢٣٦.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٤٩، أراد أنهم مزارعون على غير عادة العرب، الجزر: الذبائح، والواحدة جزرة وهي كل ما هو مباح للذبح.

لكن جريراً كعادته- يعود ويتخذ موقفاً مناقضاً لموقفه السابق، فما هو ذا، يمدح الموالي وينظر إليهم نظرة ملؤها الاحترام، فهم إخوانه في الإنسانية ويجتمع معهم في نهاية المطاف، فهم قوم لهم تراثهم، ويمتلكون حضارة عريقة، يقول في ذلك: (على وزن الطويل)^(١)

إِذَا افْتَخَرُوا عَدَا الصَّبْهَيْدَ مِنْهُمْ وَكَسَرَى وَآلَ الْهُرْمُزَانَ وَقَيْصِرَا
فِيَجْمَعُنَا وَالْغَرَ أَبْنَاءَ سَارَةَ، أَبُّ لَا نُبَالِي بَعْدَهُ مِنْ تَعَذُّرَا
أَبُونَا خَلِيلُ اللَّهِ، وَاللَّهُ رَبُّنَا، رَضِينَا بِمَا أُعْطِيَ الْإِلَهَ وَقَدَّرَا

إن التوقف عند مديح جرير للموالي، يشكل محوراً مهماً من محاور دراسة شخصيته، فمديح الأعاجم يعدّ في العصر الأموي -على حد تعبير شوقي ضيف- كبيرة من الكبائر ويفسر ضيف مديح جرير للأعاجم، بأن نفسية جرير لم تكن تستشعر العصبية العربية ولا العصبية القبلية^(٢)، ويورد عبد المجيد الحر الرأي نفسه في حديثه عن جرير، بل إن كلامه يكاد يتطابق مع كلام شوقي ضيف، وذلك عندما يقول: إن جريراً مدح الموالي بسبب أموال تصب في حجره، أو إن نفسيته لم تكن تستشعر العصبية العربية، ولا العصبية القبلية^(٣).

ويهمّنا في دراسة تكوين جرير أيضاً، أن نعرف المستوى التعليمي للشاعر، فهل كان جرير أمياً؟

لقد ذكر جرير في شعره بعض الحروف، وشبّه بها آثار الديار، وذلك في قوله: (على وزن البسيط)^(٤)

حَيِّ الدِّيَارِ كَوْحِي الكَافِ والمِيمِ، مَا حَظَّكَ اليَوْمَ مِنْهَا غَيْرَ تَسْلِيمِ

وقوله أيضاً: (على وزن الوافر)^(٥)

عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ بِلَى الخِيَامِ سُقَيْتَ نَجَاءَ مُرْتَجَزِ رُكَامِ
كَأَنَّ أَخَا الْيَهُودِ يَخْطُ وَخِيَاءً، بَكَّافٍ، فِي مَنَازِلِهَا وَلَا مِ

إننا نلمح في شعر جرير ذكر بعض أدوات الكتابة، وهذه الأدوات تدل على أنه لم يكن أمياً

على الرغم من بداوته^(٦)، ومما يدل على ذلك قوله: (على وزن البسيط)^(٧)

تَقْضِي القَضَاءَ عَلَى تَيْمٍ وَإِنْ رَعِمْتُ، فَأَكْتُبُ قَضَاءَكَ وَاطْبَعُ بالخَوَاتِيمِ
وقوله أيضاً: (على وزن البسيط)^(٨)

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٥٩-١٦٠، صبهيد: لفظة فارسية تعني القائد، سارة: زوج إبراهيم الخليل ووالدة إسحاق أبونا خليل، أراد أن إبراهيم الخليل بني الكعبة.

(٢) شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، مصر- القاهرة، ط٤، ١٩٧٦م، ص ١٥٣.

(٣) عبد المجيد الحر، جرير شاعر الجزالة والرقّة والعنوبة " الأغراض والخصائص ومختارات من شعره " دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٢م، ص ٥٧.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٢٧. الوحي: آثار الكتابة.

(٥) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٣٥. النجاء: ما خرج من السحاب. المرتجز: المصوت.

(٦) خليل مردم بك، جرير، مجلة المجمع العلمي العربي، دمشق، مج ٣٠، ج ١، ٧ جمادى الأولى سنة، ١٣٧٤هـ كانون ثاني سنة ١٩٥٥م، ص ٣٦٤.

(٧) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٢٨. الخواتيم: الأختام.

تَحْتِ الْمَنَاطِقِ أَسْنَاهُ مُصَلَّبَةٌ مِثْلَ الدَّوَا مَسَّهَا الْأَنْقَاسُ وَاللِّيْقُ

وترى الدراسة أن جريراً كان متعلماً ومثقفاً، ومن أسرة شاعرة، وجده نسابه؛ أي عالم بالقبائل والأنساب، وقرأ القرآن الكريم والحديث الشريف، وتاريخ العرب، وكان لذلك اثراً في شعره

ومما تقدّم تبدو لنا صورة جريّر، فهو إنسان لئین الجانب، لكنه عندما يُستثار، يستجيب لأقلّ المؤثرات، وكل ذلك ليحمي نفسه، وهو الذي يقول: إنني أحمي بالشكاسة ليني، إلا أنه عاش وهو يحمل في ذاته ثنائيات ضدية كثيرة، ولعل وضعه الاجتماعي، وتواضع منزلة أسرته، هو الذي خلق ذلك الاضطراب في مواقفه فالشاعر هو ظاهرة عصر يحمل في ذاته وسائل التعبير، ولغة الشعر تحمل في ذاتها روح العصر وسلوك أبنائه^(٢).

(١) شرح ديوان جريّر، مجيد طراد، ص ٢٦٤. الدّو: الغلاة الواسعة وقيل المستوية من الأرض: الدّوا: الدّواة. النّقاس: مقودها نفس: الذي يكتب به المواد. اللّيق: شيء أسود يجعل من دواء الكحل.

(٢) الصّورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ساسين عساف، ص ١٢-١٣.

ثانياً: العوامل الدينية والبيئية والتاريخية

وستعرض الدراسة هنا للمرجعيات التي استقرت على خريطة شعر جرير، فقد كان نصّ جرير الشعري متفتحاً على النص الديني، وعلى العامل البيئي، وعلى الأثر التاريخي، حيث أسهمت هذه المؤثرات في خلق الصّورة، وإبراز ملامحها.

١ - **النص الديني:** لقد نهل جرير من القرآن الكريم، والحديث الشريف، ولم يأخذ تأثره بالنص الديني بُعداً نمطياً واحداً، وقد تأثر بالنص الديني من الناحية الأسلوبية، كما تأثر من الناحية الدلالية، وستحاول الدراسة إلقاء الضوء على التأثير بالنص الديني، على أن نقسم ذلك إلى قسمين، فندرس التأثير الأسلوبي على حدةٍ والتأثر الدلالي وحده أيضاً.

أ- **التأثر الأسلوبي:** يقول جرير معيّراً الفرزدق وبنو سعد الذين قتلوا الزبير، وتزوجوا بجعثن أخت الفرزدق: (على وزن الوافر)^(١)

هُم قَتَلُوا الزَّبِيرَ فَلَمْ تُنْكَرْ وَعَزَا رَهْطُ جِعْثَنَ فِي الْخَطَابِ

ولعل في استخدام جرير "وعزاً رهط جعثن في الخطاب" إشارة إلى قصة الخصمين عند نبي الله داود عليه السلام عندما تزوج بامرأة، وقد تبين له أنها كانت مخطوبة لأحد جنوده، فبعث الله ملكين إلى داود بصورة خصمين، وقد قصاً عليه قصتهما، وأخبراه: أن أحدهما كان له تسع وتسعون نعجة، والآخر له نعجة واحدة، فأراد صاحب النعاج الكثيرة، أن يأخذ نعجة أخيه الوحيدة، فعزّه في الخطاب، وأخذ نعجته، فحكم داود لصاحب النعجة الوحيدة، وقد أنب الرجل الثاني، فقال له الرجل: يا داود أنت أحق مني بهذا، فقد كان لك تسع وتسعون امرأة، ولم يكن لأوريا إلا واحدة^(٢)! وقد أحسّ النبي داود عليه السلام بالخطأ الذي ارتكبه، فالفعل الذي قام به فُبح في عيني الرّب^(٣)، ويبدو من خلال العبارات السابقة، تأثر جرير بالأسلوب القرآني، ولكنه أورده في سياق جديد، وها هو ذا جرير يهجو الراعي النميري (-٩٠هـ / ٧٠٨م)، بقصيدته المشهورة والمسماة "الدامغة"^(٤)، ويشبه الشاعر نفسه وعشيرته بالبحر، وهذا البحر العظيم أمواجه مثل الجبال، ومن يرمه فإنه لا شك يغرق، يقول جرير: (على وزن الوافر)^(٥)

تَنَحَّ، فَإِنَّ بَحْرِي خُنْدَفِيٌّ، تَرَى فِي مَوْجِ جَزَيْتِهِ غُبَابَا
بِمَوْجٍ، كَالْجِبَالِ، فَإِنَّ تَرْمَهُ تُغْرَقُ تَمَّ يَرْمُ بِكَ الْجَنَابَا

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٨، جعثن: أخت الفرزدق تزوجت في بني سعد.
(٢) محمد أحمد جاد المولى وآخرون، قصص القرآن، دار النصر، لبنان - بيروت، دط، ١٩٨٤م، ص ١٦٥-١٦٨.
(٣) الكتاب المقدس، سفر صموئيل الثاني، الإصحاح الحادي عشر كتب العهد القديم، جمعيات الكتاب المقدس في الشرق الأدنى، بيروت، ص ٤٩٩.
(٤) **الدامغة:** سميت بهذا الاسم لأن جريراً دمع بها الراعي النميري، أي أصاب دماغه، وسميت قافيتها بالمنصورة، حيث وصف خلالها الراعي النميري بالذلة والمهانة داعياً إياه بغض الطرف. شرح ديوان جرير، ضبط معانيه وشروحه إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، ط ١، ١٩٨٢م، ص ٨٩.
(٥) شرح ديوان جرير، مجيد طراه، ص ٦٣.

ولعل الشاعر في بداية البيت الثاني يتأثر بأسلوب من أساليب القرآن الكريم، وذلك في قصة نبي الله نوح عليه السلام، عندما يئس من إيمان قومه، فأمره الله بإعداد السفينة، لأن قومه الكافرين سيعذبون بالغرق، وقد رَقَّ قلب نوح عليه السلام على ابنه الكافر، وطلب إليه أن يركب معهم، فرفض الولد العاق، واعتمد على الأسباب المادية، وظواهر الأمور، وجادل أباه في أنه سيأوي إلى جبل يعصمه من الماء، وكانت السفينة تجري بهم في موج كالجبال^(١)، يقول الله تعالى على لسان نبيه نوح: (وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ {٤١} وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَب مَعَنَا وَلَا تَكُن مَعَ الْكَافِرِينَ {٤٢} قَالَ سَأُوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ)^(٢)، وقد يمدح جرير الخليفة، ويصفه بأنه أمير المؤمنين، وأنه صاحب مبادئ ثابتة، ويسير في سياسته على طريق مستقيم فيقول جرير: (على وزن الوافر)^(٣)

أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ عَلَى صِرَاطٍ، إِذَا اغْوَجَ الْمَوَارِدُ، مُسْتَقِيمٌ

إن جريراً يتأثر بقول الله تعالى في سورة الفاتحة (اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ)^(٤)، وقد جاء في صفة الصراط أنه "جسر ممدود على متن النار أحد من السيف، وأدق من الشعر، فمن استقام في هذا العالم على الصراط المستقيم، خفَّ على صراط الآخرة ونجا، ومن عدل عن الاستقامة في الدنيا، وأثقل ظهره بالأوزار وعصى، تعثَّر في أول قدم من الصراط وتردَّى"^(٥).

ويُعَدُّ جرير بني تغلب في أنهم لا يبلغون حوض المكارم قائلاً: (على وزن البسيط)^(٦)

خَابَتْ بَنُو تَغْلِبٍ إِذْ ضَلَّ فَارِطُهُمْ حَوْضَ الْمَكَارِمِ، إِنَّ الْمَجْدَ مُبْتَدَرٌ

وجرير في هذا البيت يتأثر أسلوبياً بحديث النبي ﷺ الذي يقول فيه: أنا فرط أمتي على الحوض، وفيه أن رسول الله ﷺ أتى المقبرة فقال: "السلام عليكم دار قوم مؤمنين، وإنما إن شاء الله بكم لاحقون، وددت أنا قد رأينا إخواننا"، قالوا: أولسنا إخوانك يا رسول الله؟ قال: "أنتم أصحابي،

(١) قصص القرآن الكريم، محمد جاد المولى، ص ١٨-٢٢.

(٢) سورة هود، الآية ٤١-٤٣.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٤٢.

(٤) سورة الفاتحة، الآية ٦.

(٥) الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد بن أحمد الطوسي الشافعي الغزالي، إحياء علوم الدين، دار مكتبة الهلال، لبنان - بيروت مج ٥، ط ١، ٢٠٠٤م، ص ٢٨٥.

(٦) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٦٩. خارط القوم: الذي يتقدمهم إلى الماء والكلاء، مبتدر: متسابق إليه.

وإخواننا الذين لم يأتوا بعد"، قالوا: كيف تعرف من لم يأت بعد من أمتك يا رسول الله؟ فقال: أرأيت لو أن رجلاً له خيل غُرٌّ محجّلة بين ظهري خيل دهم بهم، ألا يعرف خيله!
"قالوا: بلى يا رسول الله قال: فإنهم يأتون غُرّاً محجلين من الوضوء، وأنا فرطهم على الحوض"^(١).

ويبدو مما سبق أن النص الديني شكل مصدراً ثرياً للشاعر، وأغنى الطاقة الأسلوبية لجرير من حيث اللغة، أو من حيث التركيب البنائي للعبارات.

ب- **التأثر الدلالي:** إن الحضارة التي كانت سائدة في عصر جرير هي حضارة الإسلام، وليس غريباً أن ينهل الشاعر من هذه الثقافة، ويتأثر بها سلباً أو إيجاباً، فهو جرير يمدح عبد العزيز بن مروان (- ٧٠٤هـ/٧٠٤م)^٥ متأثراً بالقرآن الكريم قائلًا: (على وزن الطويل)^(٢)
فَلَا هُوَ مِنَ الدُّنْيَا مُضِيعٌ نَصِيبِهِ، وَلَا عَرَضُ الدُّنْيَا عَنِ الدِّينِ شَاغِلُهُ

والشاعر في هذا الموضع، يتأثر بالآية الكريمة، وهي قوله تعالى: (وَابْتَغِ فِيمَا آتَاكَ اللَّهُ الدَّارَ الْآخِرَةَ وَلَا تَنْسَ نَصِيبَكَ مِنَ الدُّنْيَا وَأَحْسِنْ كَمَا أَحْسَنَ اللَّهُ إِلَيْكَ وَلَا تَبْغِ الْفُسَادَ فِي الْأَرْضِ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ)^(٣).

ويمدح جرير بني أمية، ويذكرهم بنعمة الله عليهم، إذ زاد ملكهم، وأتم نعمته عليهم يقول جرير: (على وزن الوافر)^(٤)

أَتَمَّ اللَّهُ نِعْمَتَهُ عَلَيْكُمْ، وَزَادَ اللَّهُ مُلْكَكُمْ تَمَامًا

ويشير جرير في هذا البيت إلى الآية الكريمة حيث قال تعالى: (الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتَمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الْإِسْلَامَ دِينًا)^(٥).

إن جريراً يهجو الشاعر سراقَةَ البارقي (-٧٩٩هـ/٦٩٨م)^(١) مع قومه ليرسم لنا صورة المغتر المغتر برأيه قائلًا: (على وزن الكامل)^(٢)

(١) البخاري، أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن محمد بن إسماعيل البخاري، (-٢٥٦هـ)، صحيح البخاري، رقم كتبه وأبوابه محمد نزار تميم، وصنع فهارسه هيثم نزار تميم، دار الأرقم، لبنان - بيروت، د.ط، ١٩٩٥م، ص ٤٨. وانظر: النووي، محي الدين أبو زكريا يحيى بن شرف النووي الشافعي، رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، أخرجه وضبط غريبه محمد الحصري، المكتب العالمي للطباعة والنشر، رقم الحديث ١٠٣٠، د.ط، ٢٠٠١م، ص ٢٩٢-٢٩٣.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٩١.

(٣) سورة القصص، الآية ٧٧.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٤٠.

(٥) سورة المائدة، الآية ٣.

يا آل بارقي! لو تقدم ناصح
كالسامري غداة ضلّ بقومه
للبارقي، فإنه مغرور
والعجل يعكف حوله ويخور

فجرير يشبهه بالسامري الذي أضل قومه، وحولهم من عبادة الله، إلى عبادة العجل، فقد رسم لنا جرير حركة الصورة، حيث العجل الخائر، وعكوف الناس حوله، وجرير هنا يتأثر بقصة السامري التي أوردها القرآن الكريم، وفيها حوار موسى عليه السلام مع ربه، وكيف استطاع السامري إغواء بني إسرائيل.

يقول الله عز وجل مخاطباً موسى: (وَمَا أَعْجَلَكَ عَنْ قَوْمِكَ يَا مُوسَى { ٨٣ } قَالَ هُمْ أَوْلَاء عَلَى أَثْرِي وَعَجِلْتُ إِلَيْكَ رَبِّ لِتَرْضَى { ٨٤ } قَالَ فَإِنَّا قَدْ فَتَنَّا قَوْمَكَ مِنْ بَعْدِكَ وَأَضَلَّهُمُ السَّامِرِيُّ...)^(٣)، لقد استوحى جرير صورة السامري الذي ورد ذكره في القرآن الكريم، وقد وظف جرير هذه الصورة الفنية لخصمه الشاعر سراقفة البارقي، وقد وظف جرير هذه الصورة سياقاً جديداً مشبها إياه بالساري، وينتقل جريراً ليهجو قبيلة تغلب، ويرسم صورة لنسائهم تخلو من مقومات الجمال، يقول: (على وزن البسيط)^(٤)

نِسْوَانُ تَغْلِبَ لَا حِلْمَ وَلَا حَسَبَ
وَلَا جَمَالَ وَلَا دِينَ وَلَا حَفَرَ

وجرير هنا يتأثر بالحديث النبوي الشريف الذي يحدد المقومات التي يستند إليها عند الارتباط بالمرأة، فقد ورد عن النبي ﷺ أنه قال: "تنكح المرأة لأربع: لمالها ولحسبها، ولجمالها، ولدينها، فاظفر بذات الدين تربت يداك"^(٥).

ويصور جرير بعد رحلة شاقّة، لون الشفق الأحمر قبل طلوع الشمس، يقول جرير في ذلك:

(على وزن الطويل)^(٦)

أَنْحَنَّا فَسَبَّحْنَا، وَنَوَّرَتِ السُّرَى
بِأَعْرَافِ وَرْدِ اللَّوْنِ بُلُقِ شَوَاكِلُهُ

(١) سراقفة بن مرداس البارقي، شاعر ظريف قاتل المختار الثقفي سنة (٦٦هـ) عاش في الشام، كان الأمراء يحبونه لظرافته، وحسن إنشاده وله مع جرير مهاجاة شديدة، توفي (٧٩هـ - ٧٩هـ) معجم الشعراء المخضرمين والأمويين، عزيزه فوال بابتي، ص ١٨٤.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٩٧. بارقي: ماء بالعراق.

(٣) سورة طه، الآيات ٨٣-٩٣.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٧١.

(٥) رياض الصالحين، البخاري، ص ١٢٦.

(٦) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٢٢. ورد اللون: الصبح وجعله ورداً للشفق الأحمر الذي يتقدم طلوع الشمس، وأعراضه وتموجاته.

والشاعر يتأثر بالثقافة الدينية، حيث إن الإنسان يقوم بفعل التسييح عند السفر، وعند الوصول من السفر، وقد كان الرسول ﷺ يقول عند السفر: "سبحان الذي سَخَّرَ لنا هذا، وما كُنَّا له مقرنين، وإنا إلى ربنا لمنقلبون..."^(١).

وتخبرنا السنّة النبوية الشريفة: أن الشياطين عندما يذهبون في السماء لاستراق السمع فإن الله يرميها بنار ونحاس تحرقها، ولجربير مع شياطين الهجاء من الشعراء الشأن نفسه، حيث تكون قصائده مثل النار التي تحرق الشياطين، يقول جربير: (على وزن الطويل)^(٢)

دَعُوا النَّاسَ، إِنِّي سَوْفَ تَنْهَى مَخَالَتِي شَيَاطِينَ يُرْمَى بِالنُّحَاسِ رَجِيمُهَا
ويقول جربير أيضاً متأثراً بالسنة النبوية: (على وزن الطويل)^(٣)

فَإِنْ عَفَلَ الرَّاعِي الَّذِي نَامَ بِالْحِمَى فَإِنَّ بِحَجْرٍ رَاعِيًا غَيْرَ غَافِلٍ

إن ذكر جربير غفلة الراعي وسهوه، يشير فيها إلى الراعي الذي يرتع حول الحمى، ويوشك أن يقع فيه، وذلك في الحديث النبوي الذي يقول فيه النبي ﷺ: "إن الحلال بين وإن الحرام بين، وبينهما أمور مشتبها لا يعلمهن كثير من الناس، فمن اتقى الشبهات فقد استبرأ لدينه وعرضه، ومن وقع في الشبهات وقع في الحرام كالراعي يرعى حول الحمى يوشك أن يقع فيه، ألا وإن لكل ملك حمى، ألا وإن حمى الله محارمه ألا وإن في الجسد مضغة إذا صلحت صلح الجسد كله، وإذا فسدت فسد الجسد كله وهي القلب"^(٤).

٢- **العامل البيئي:** التفت جربير إلى البيئته من حوله، وتأثر بها، وكما هو معروف، فإن جربيراً شاعر بدوي، ألف البادية، وعاش فيها، لذلك نجد أثر هذه البادية واضحاً في شعره، فنراه يذكر السراب الذي يُخَيِّلُ إليه أنه الماء، ويتحدث عن الضياع في مجاهل الصحراء، ويرسم لنا صورة الناقة بكل جزئياتها، إن كل هذه المفردات التي ترتبط بالبادية، نجدها بقوة في شعر جربير، فهذا هو ذا جربير يصف رحلته إلى الممدوح قائلاً (على وزن الطويل)^(٥)

(١) **الأصبهاني**، أبو نعيم أحمد بن عبد الله بن أحمد بن إسحاق الأصبهاني (-٤٣٠هـ)، المسند المستخرج على صحيح الإمام مسلم، قدمه جمال عبد العظيم العناني، تحقيق محمد حسن الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ج ٤، د. ط. د. ط. ص ١٦.

(٢) شرح ديوان جربير، **مجيد طراد**، ص ٣٧٣. المخالفة: الظن. النحاس: النار. الرجيم: المرجوم، اللعين.

(٣) شرح ديوان جربير، **مجيد طراد**، ص ٢٩٢.

(٤) **ابن دقيق العيد**، أبو الفتح تقي الدين (-٧٠٢هـ) شرح متن الأربعين النووية، للنووي محيي الدين أبي زكريا بن شرف، الحديث رقم ٦، د. ط. ص ٤٥.

(٥) شرح ديوان جربير، **مجيد طراد**، ص ٧٥، الشرايح: القوية، العيديات: المنسوبة إلى عيد وهو فحل منجب تُنسب إليه كرام النجائب، ويصف الشاعر مشقة السفر. ويقول: إن المطايا قد كلت، وتعبت، لكنها تتحمل على نفسها لأنها أصلية، الموماة: الصحراء أو الفلاة، الأضاء: الواحة أضاء: الغدير، الضحاضح: الواحة ضحضاح: الماء القليل، الأعراف: الأعالى، السماوة: بادية لبني كلب بين الأردن والعراق، الهزة: السير، لينة: اسم موضع، أمراًساً: حبلاً.

إذا قلت: قد كلَّ المَطْيُّ تحامَلتْ
بأعرافِ موماةٍ، كأنَّ سرابها
على الجهدِ عيديأتُهِنَّ الشَّرَامِخَ
على حدبِ البيدِ الأضواءِ الضاحِضِ
كَمَا هَرَّ أُمْرَاساً بِلِينَةٍ مَاتِحُ

إن السراب الذي يلوح للإنسان، عندما يكون في عمق الصحراء، ويبدو له مثل ماء الغدير، يوحي بالبعد الصحراوي لهذه الصورة، لقد التحم جرير بالبادية، ووصف مظاهرها بأمانة، فالشخص الراحل في هجير الصحراء، الذي تتلاعب به الشمس، وليس في مزادته إلا قطرات من الماء، يرى الأشياء أمامه متداخلة، فالشيء الواحد يبدو وكأنه شيان، وهذا ما ترسمه الصورة الفنية الآتية: (على وزن الطويل)^(١)

فَهَلَّا اتَّقَيْتِ اللَّهَ إِذْ رُعْتِ مُحْرَمًا
وَمِنْ دُونِهِ تِيَةٌ كَأَنَّ شِخَاصَهَا
سرى ثم ألقى رَحْلَةً فهوَ هاجِعُ
يَحُلْنَ بِأَمْثَالٍ، فَهِنَّ شَوَافِعُ

ومن العوامل البيئية التي أثرت في شعر جرير، الناقة رفيقة دربه وقد كانت معاناتها واحدة، بل إن الشاعر ينسى معاناته أحياناً، ويلتفت إلى معاناة الناقة، والتي تذرف دموعها من الجهد، والتعب، ويصف الشاعر عيونها الغائرة فيقول: (على وزن الطويل)^(٢)

ضَرَحْنَ حَصَى الْمَعْرَاءِ حَتَّى عَيُونُهَا
مُهَجَّجَةٌ أَبْصَارُهُنَّ وَذُرْفُ

ويرسم لنا جرير في صورة أخرى لناقته، وقد أعيها العطش، وليس هناك إلا ماء الآبار القليل وهو ماء آسن، وقد جاء الشاعر بناقته لتشرب، لكنَّ الناقة عندما شمَّت رائحة ذلك الماء، أبت أن تشرب منه، على الرغم من عطشها وفي ذلك يشير الشاعر إلى أن ناقته تأبى الضيم، ولعلَّ جريراً يقصد من وراء ذلك الحديث عن نفسه، فيقول جرير: (على وزن الوافر)^(٣)

وَحَوْصٍ قَدْ قَرَنْتُ بِهِنَّ حَوْصًا
كَأَنَّ جِمَامَهَا لَمَّا اسْتَجَمَّتْ
تَجَافَى الْعَيْثُ عَنْهَا وَالْحُضُورُ
عَنَايَا مُجْرِبٍ فِيهِنَّ قَيْرُ
نَوَاشِطٍ حِينَ يَسْتَغْطِي الْبَرِيرُ
عَلَى الْبِصْرَاتِ يَقْصِدُ أَوْ يَجُورُ
بِذِي الْحَوْمَانَتَيْنِ، قَطًّا يَطِيرُ
كَأَنَّ زُهَاءَهُنَّ، مُؤَلِيَاتِ

لقد عاش جرير أميناً للبيئة البدوية، وقد فتح عينيه على مظاهر تلك البيئة، ورسمها لنا بدقة، فالإبل التي يسافر عليها الشاعر وأصحابه، أصبحت هزيلة، وكأنها أعواد شجر الضال التي جردتها الثلج، ويصف لنا جرير طريقة سيرهم، إذ ينامون في النهار بسبب شدة الحر، ويدلجون في الليل،

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٤٤. الشوافع: مفردها الشفع، الزوج أي الاثنان.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٤٩. ضرحن: ضربين بأخفافهن، المهججة: الغائرة من الجهد والتعب.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٥٣. الخوص الأولى: الآبار غار ماؤها على الأرض. الخوص الثانية: الإبل الغائرة العيون، الخضور: الكلاً والغيث، جمامها: أي جمام ماء هذه الآباء وهو ما اجتمع من مائها، استجمت: اجتمع ماؤها، العنايا: الواحدة عنية: أخلاط من بولٍ وبعرٍ يُطلى بها البعير الأجر، القير: القار أي الزفت شبه أجون الماء وتغيره بالعنايا، النطاق: المياه القليلة، اليعملات: الواحدة يعمله: وهي الناقة السريعة، يستغطي: يستعصي، البرير: ثمر الأراك. سافت: شمَّت الماء فعافته لأنه آسن، النجاء: الركض: البصرات، الواحدة البصرة: وهي الحجرة الرخوة، يجور: يعدل عن الطريق، الزهاء: المقدار، ذو الحومانتين: موضع.

وطير القطا ما زال نائماً، وعند لحظة وصولهم إلى الخليفة، فإن هذه الإبل لا تُقيد، لأن قيدها هو شدة التعب، يقول جرير: (على وزن الوافر)^(١)

كَأَنَّ الْمُنْعَلَاتِ وَهَنَّ حُدْبٌ، عَصِيّ الضَّالِّ يَخْبِطُهُ الْجَلِيدُ
وَقَدْ لَحِقَ الثَّمَائِلَ بَعْدَ بُدْنٍ وَقَدْ أَفْنَى عَرَائِكَ هَا الْوُخُودُ
نُقِيمُ لَهَا النَّهَارَ، إِذَا دَلَجْنَا وَنَسْرِي وَالْقَطَا خُرْدٌ هُجُودُ
وَكَمْ كَلَّفَنَ دُونَكَ مِنْ سُهُوبٍ تَكُلُّ بِهِ الْمُوَأَشِكَةَ الْوُخُودُ
إِذَا بَلَّغُوا الْمَنَازِلَ لَمْ تَقَيِّدُ وَفِي طَوْلِ الْكَلَالِ لَهَا قَيُودُ

وقد يرد حديث الناقة عند جرير، مع سياقات أخرى، فقد كان صديقاً لليل، وإذا ما استضافته الهموم، فإنه لا بد أن يكرم ضيفه، ولكن كيف تكون طريقة إكرام هؤلاء الضيوف؟ إنه يكرم الضيوف بالرحلة التي يتجول فيها الشاعر في عمق البوادي راكباً ناقته، يقول: (على وزن الطويل)^(٢)

إِذَا مَا اسْتَضَافْتَنِي الْهُمُومُ قَرَيْتُهَا زِمَاعِي وَلَيْلَ الذَّامِلَاتِ الْهُوَابِعِ
حَرَاجِيحُ يُعْلَفْنَ الذَّمِيلَ كَأَنَّهَا مَعَاظِفُ نَبْعٍ أَوْ حَنِيِّ الشَّرَاجِعِ

ويبدو أن حديث جرير عن الصحراء يأتي مقترناً بفقد الأحبة، فالذي يفصله عن أحبته أرض مجهولة، يتيه بها الإنسان الخبير، والشاعر يرسم لنا مساحات الحرمان التي يشعر بها، فيقول: (على وزن البسيط)^(٣)

مَا زِلْتُ أَنْظُرُ حَتَّى حَالَ دُونَهُمْ حَرَقٌ أَمَقُّ بَعِيدُ الْعَوْلِ مَجْهُولُ
تِيَّةٌ يَحَارُ بِهِ الْهَادِي إِذَا اطْرَدَتْ فِيهِ الرِّيَاحُ وَهَابِي التَّرْبِ مَنْخُولُ

إن الشاعر يلوح بنظرات التوديع، فهو يدرك بحسّه الانفعالي أن هذا الفراق لا لقاء بعده. وتبدو مظاهر الفقد أحد الدوافع العميقة في شعر جرير، فالحرمان من لقاء الحبيبة، والحرمان من الوطن الذي يسكن فيه الشاعر، ويتركه كل فترة بحثاً عن الرزق. إن العوامل البيئية التي وردت في شعر جرير كثيرة، ومنها: تشبيه السراب بالماء، وقلة الماء، وعذاب الناقة، ولهيب الصحراء،

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٠١، المنعلات: صفة للأفراس التي وضعت لها نعال، الضال: نوع من شجر، لحق: ضمير، ثمائلاها: ما في بطونها من علوقة وقصد بطونها علي المجاز، الوخود: ضرب من السير، ادلجنا، سرنا الليل بكامله، خرد: ساكنه، السهوب: الواحد سهب: الأرض الواسعة، المواكشة: السريعة، الوخود: التي تسير وفوداً.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٣٩. الزماع: المضي في الأمر والعزم عليه، الذاملات: مفردها ذاملة: الناقة التي تسير سيراً ليناً، الهوابع: التي تستعجل وتمد أعناقها، الحراجيح: مفردها حرجوح: الناقة السمينة الطويلة على وجه الأرض أو الشديدة، يعلفن الذميل: أي انهن يعودون على السير، النبع: شجر تصنع منه القسي، الشراجع: مفردها شرجع: السرير الذي يحمل عليه الموتى.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٧٨. الخرق: الأرض الواسعة تنخرق فيها الرياح، أمق: بعيد الأطراف، العول: المشقة، وما هبط من الأرض، التيه: المفازة يتاه فيها، الواسع من الأرض. الهابي: دقيق التراب.

كلّ هذه العوامل كانت تسهم في تشكيلها بصورة البيئية في شعر جرير، وقد كان لها عدد من الوظائف أبرزها وظيفتان هما:

أولهما: أنها ألّفت امتداداً رمزياً، وظفه الشاعر لتصوير الفقد والحرمان الذي يحسّه.

ثانيهما: أنها شكّلت بعداً تاريخياً فسّجلت ومضات من حياة البادية، التي كان يعيش فيها الشاعر.

لقد كان العامل البيئي أحد المصادر المهمة، التي شكّلت صور جرير وأسهمت في خلق نسيج صورته الشعرية.

٣- الأثر التاريخي: لقد قرأ جرير التاريخ، وحفظ أيام العرب، فتحدث عن معاركهم وعن فضائلهم وأجوادهم وفرسانهم، وقد أسعفته في ذلك ذاكرته الفريدة، فنجدته يتحدث عن معارك قبيلته مع القبائل الأخرى، ونجدته يتحدث عن فضائل العرب، وعن كرمائهم، ويستفيد جرير من الثقافة الشفهية للعرب، وهي الحكم والأمثال، وقد وظّفها الشاعر توظيفاً جديداً، ومن ذلك تشبيه قصائده بالوحوش البرية، التي لن يستطيع الفرزدق ردها، وقد سبقت إلى الفرزدق، كما سبق السيف العذل في المثل العربي، يقول جرير مخاطباً الفرزدق: (على وزن الطويل)^(١)

وَمَا بِكَ رَدٌّ لِلأَوَابِدِ، بَعْدَمَا
سَبَقُنْ كَسَبَقِ السَّيْفِ مَا قَالَ عَائِدُهُ

وجرير في البيت السابق يشير إلى المثل القائل: "سبق السيف العذل"^(٢). وقصة هذا المثل: أن أحد الأشخاص رأى قاتل أبيه في الحرم، فقتله، وقد أنبّه الناس على هذا العمل، فقد خالف هذا الرجل أعراف العرب، وقال كلمته المشهورة: "سبق السيف العذل"، فذهبت هذه الكلمة مثلاً. وقد استلهم جرير من التراث العربي أمثلة أخرى، مثل قوله في البيت الآتي: (على وزن الطويل)^(٣)

أَلَا بَكَرْتُ سَلْمَى فُجِدَ بُكُورُهَا
وَشَقَّ العَصَا بَعْدَ اجْتِمَاعِ أَمِيرِهَا

إن الشاعر يشير في هذا البيت إلى تفرق شمله عن صاحبه سلمى، إذ رحل بها أهلها إلى غايتهم، وقد أشار جرير في بيته إلى المثل العربي القائل: "شقّ فلان عصا المسلمين" والأصل في العصا الاجتماع والانتلاف، وأصل ذلك أن حاديي الإبل يكونان في رفقة، فإذا فرقهما الطريق، شُقّت العصا التي معهما، فيأخذ هذا نصفها، وهذا نصفها، يضرب ذلك مثلاً لكل فرقة^(٤).

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٢٤. الأوابد: الوحوش البرية.

(٢) الميداني، أبو الفضل أحمد بن أحمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، (- ١١٢٤هـ/١١٢٤م)، مجمع الأمثال، تحقيق وشرح وفهرسة قصي الحسين، دار ومكتبة الهلال، لبنان- بيروت، مج ١، د. ط، ص ٣٥٧.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٩١. شقّ العصا: تفرق.

(٤) مجمع الأمثال، الميداني، ص ٣٩٥.

ومن الملاحظ أن تأثر جرير بالعوامل الخارجية، لم تأخذ بُعداً متشابهاً، فمنها النص الديني، ومنها العامل البيئي، ومنها الأثر التاريخي ، وقد استقلت عن أصلها، واكتسبت استقلالية الانتماء إلى النص الجديد، فشقّ العصا مثلاً يستخدم للدلالة على المعارضة أو الخروج على الطاعة، لكنّ الشاعر استخدم هذا المثل في سياق جديد، ووظفه توظيفاً آخر، حين استعمله للدلالة على فراق المحبوبة، التي هجرت أرضه، ولم يعدّ هناك أمل للقاء.

ثالثاً: التأثير والتأثير بالشعراء

سنحاول في هذه الدراسة الوقوف على تأثر جرير بالشعراء السابقين، وتأثره بشعراء معاصرين له، وسندرس فيما بعد تأثيره في شعراء أتوا بعده، وهذه الجملة من المؤثرات تؤلف في مجموعها الصورة الفنية عند جرير، فالصورة تتجسد في الشعر من خلال النص الشعري، وكما أسفلنا فإن "النص حي متطور، ومفتوح على نصوص ماضية ونصوص آتية"^(١).

١- أثر الشعراء السابقين في صورة جرير: لقد اطلع جرير على ثقافات الشعراء، فقد كانت مخيلته تستلهم شعر السابقين، وصورهم، وإن كان دور الصورة الفنية في العمل الجديد مختلفاً، فقد وظف معطيات الصورة الفنية توظيفاً جديداً، يقول جرير: (على وزن الطويل)^(٢)

أَمِنْ عَهْدِ ذِي عَهْدٍ تَفِيضُ مَدَامِعِي كَأَنَّ قَدَى الْعَيْنَيْنِ مِنْ حَبِّ فُلْفُلٍ

إن الصورة الفنية تشير هنا إلى فجيعة الفراق، فقد تجلّت آثار الفراق على ملامح الشاعر، وأصبحت عيونه تفيض بالدموع التي تشبه حب الفلفل، ولعل الشاعر هنا أراد أن يحدث بهذه الصورة الفنية مقاربة مع صورة امرئ القيس الشهيرة وهي قوله: (على وزن الطويل)^(٣)

تَرَى بَعَرَ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقِيَعَانَهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلٍ

وترى الدراسة أن صورة جرير السابقة، هي أفضل من صورة امرئ القيس، لأن طرفي التشبيه في صورة امرئ القيس، مأخوذان من مصدر واحد، وهو الطبيعية (بعر الأرام = حب الفلفل).

أما طرفا الصورة الفنية عند جرير، فقد تحقق فيها البعد، فحبّ الفلفل تشبيه الدموع التي هي خاصة بالشأن الإنساني، ومن المعروف أنه كلما تباعد طرفا الصورة، كان ذلك أجلب للإثارة، فالحرارة التي يتميز بها الفلفل، أوردتها جرير وشبه بها دموعه الساخنة التي ذرفها الشاعر على فراق أحبائه.

وقد يصور جرير آثار الأحبة التي درست، فيشبهها ببقايا الوشم في ظاهر اليد فيقول: (على وزن الطويل)^(٤)

أَرْجَعْتَ مِنْ عِرْقَانِ رَبْعٍ كَأَنَّهُ بَقِيَّةُ وَشْمٍ فِي مُتُونِ الْأَشْجَعِ

(١) شكري عزيز ماضي، ما بعد النبوية حول مفهوم التناص، مجلة المعرفة، عدد ٣٥٣، شباط " فبراير"، ١٩٩٣، ص ٩٤.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٠٦.

(٣) شرح ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، دار صادر، لبنان - بيروت، ط ٢، ١٩٩٨، ص ٣٠.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٣٨. الأشجاع، مفردتها الأشجع: وهو أصل الأصبع المتصل بظاهر الكف أو عروق ظاهر الكف.

والشاعر هنا يتأثر ببيت "طرفة بن العبد"، حيث تلوح آثار أحبته، مثلما تلوح بقايا الوشم على ظاهر اليد، فيقول طرفة: (على وزن الطويل)^(١)

لَحْوَلَةٌ أَطْلَالٌ بِبُرْقَةٍ تَهْمِدُ تَلْوُحُ كِبَائِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ

ويستمر جرير في التأثر بشعراء الجاهلية السابقين، وهذا التأثر يكون من جهة الأسلوب، أو من جهة الدلالة، وإذا كانت الجاهلية تعني من جملة ما تعني: السفة والطيش، فإن جريراً يصور لنا قومه بأنهم حلماء، لكنّ هذا الحلم قد يتحول إلى جاهلية إذا اقتضى الواقع ذلك، يقول: (على وزن الكامل)^(٢)

إِنَّا تَزِيدُ عَلَى الْخُلُومِ خُلُومَنَا فَضْلاً وَنَجْهَلُ فَوْقَ جَهْلِ الْجَاهِلِ

وهنا يتشابه قوم جرير مع قوم عمرو بن كلثوم عندما يقول (على وزن الوافر)^(٣)

أَلَا لَا يَجْهَلُنَّ أَحَدٌ عَلَيْنَا فَتَجْهَلُ فَوْقَ جَهْلِ الْجَاهِلِينَ

ويتأثر جرير بزهير بن أبي سلمى، حين يرى زهير أن سهام المنايا تظل طائشة، وعندما تصيب يموت الإنسان، وقد تخطئ هذه السهام فيحصل الإنسان على عمر جديد، أما قصائد جرير، فإنها أقوى من سهام المنايا، فهي لا تخطئ إصابتها أبداً، وتصيب الإنسان في مقتله، يقول جرير: (على وزن الطويل)^(٤)

أَلَمْ تَرَ أَنِّي لَا تُبِلَ رِمِيَّتِي فَمَنْ أَرَمَ لَا تُحْطِي مَقَاتِلَهُ نَبِي

أما سهام المنايا عند زهير، فربما تكون إصابتها غير دقيقة يقول زهير: (على وزن الطويل)^(٥)

رَأَيْتُ الْمَنَايَا حَبَطَ عَشْوَاءَ مَنْ تُصِبُ ثَمَّتُهُ وَمَنْ تُحْطِي يُعَمَّرُ فِيهِمْ

وينتقل جرير من تأثره بالوالد زهير، إلى ولده كعب بن زهير فيقول مادحاً عبد العزيز

(١) شرح ديوان طرفة بن العبد، حققه وقدم له فوزي عطوي، دار صعب، لبنان - بيروت، د. ط. ١٩٨٠م، ص ٣٢.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٨٧.

(٣) شرح ديوان عمر بن كلثوم، جمعه وحققه وشرحه أميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط ١، ١٩٩١م، ص ٧٨.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣١٠. لا تبلى: لا تذهب ضياعاً.

(٥) شرح ديوان زهير بن أبي سلمى المازني، صنعه الإمام ثعلب أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني، الدار الكتب والوثائق القومية، مصر - القاهرة، ط ٣، ٢٠٠٣م، ص ٢٩.

ابن مروان (على وزن الطويل)^(١)

سَمَتْ بِكَ خَيْرُ الْوَالِدَاتِ فَقَابَلَتْ
لِلْيَلَةِ بَدْرٍ كَانَ مِيقَاتُهَا قَدْرًا
فَجَاءَتْ بِنُورٍ يُسْتَضَاءُ بِوَجْهِهِ
لَهُ حَسَبٌ عَالٍ وَمَنْ يُنْكَرُ الْفَجْرًا

ونحسب الشاعر هنا قد تأثر ببيت كعب بن زهير الذي قاله في مدح الرسول(ص): (على

وزن البسيط)^(٢)

إِنَّ الرَّسُولَ لَسَيْفٌ يَسْتَضَاءُ بِهِ مَهَنْدٌ مِنْ سَيُوفِ اللَّهِ مَسْلُوقٌ

إن إيرادنا لهذه التأثيرات التي مرت، يدل على إن جريراً كان مفتوحاً على أفكار الشعراء السابقين، وأساليهم، فقد تمثل جرير شعر السابقين، وهو يصوغ نصه الشعري، ولا يتسع البحث لذكر جمع التأثيرات، لذلك اكتفينا بذكر بعضها، ولم يكن انفتاح جرير على الشعراء مقيداً، فقد يفتتح الشاعر على سابقه، وقد يتفاعل جرير مع الشعراء المعاصرين له، فيتبادل معهم قضية التأثير والتأثير.

٢- **تأثر جرير بالشعراء المعاصرين له:** إذا كان النص الشعري حياً ومتحركاً، وهو متغير ومفتوح على نصوص ماضية، وعلى نصوص آتية في الوقت نفسه^(٣)، فإن ذلك يشجعنا على أن نبحث عن تأثير صور جرير مع نصوص أخرى معاصرة له، وسنبحث فيما بعد تأثير جرير في نصوص آتية، ولم تكن في زمن جرير، ومن تأثر جرير بالشعراء المعاصرين له نجد قوله: (على وزن الطويل)^(٤)

بِأَهْلِي أَهْلِ الدَّارِ إِذْ يَسْكُونُهَا وَجَادِكِ مَنْ دَارِ رَبِيعٍ وَصَيْفٍ

ويبدو جرير في هذا البيت متأثراً "بالصمة القشيري"^(٥) حين يقول: (على وزن الطويل)^(٦)

بِنَفْسِي تَلِكَ الْأَرْضُ مَا أَطِيبَ الرَّبِّي وَمَا أَطِيبَ الْمِصْطَافِ وَالْمِثْرَبَعَا

ويظهر للدراسة أن جريراً هو المتأثر في نص الصمة المستقل في موضوعه، حيث وقفه الشاعر على الحب والفراق، وعلى الرغم من أنه يصعب علينا معرفة زمن إنشاء كل من

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٤٦.

(٢) شرح ديوان كعب بن زهير، صنعه الإمام أبو سعيد الحسن بن الحسين بن عبد الله السكري، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر - القاهرة، ط ٢، ١٩٦٥، ص ٢٣.

(٣) ما بعد النبوية حول مفهوم التناسخ، مجلة المعرفة، شكري عزيز ماضي، ص ٩٤.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٤٩.

(٥) **الصمة بن عبد الله بن الطفيل** (- ٩٥هـ)، ينتمي إلى مضر، من شعراء الحب المشهورين في العصر الأموي، سكن بادية العراق، ثم انتقل إلى بلاد الشام، أحب ابنة عمه "ريا"، وعندما رفض أبوها تزويجها من الصمة، هاجر إلى شمال إيران، وتوفي في إحدى معارك الفتوحات هناك. معجم الشعراء المخضرمين والأمويين، عزيزة فوال بابتني، ص ٢١٦، وانظر: مقدمة شرح ديوان الصمة القشيري، جمعه وحققه عبد العزيز محمد الفيصل، النادي الأدبي، الرياض، ١٤٠١هـ-١٩٨١م، ص ٩-١٤.

(٦) شرح ديوان الصمة القشيري، الصمة بن عبد الله بن الطفيل، ص ١٦.

القصيدتين، إلا أن بيت جرير جاء عرضاً في قصيدة هجائية، مما يرجح ذلك التأثر. إن تشكل الصورة الفنية ليس مقصوراً على التأثر أو التأثير، بل إنه قد يتجسد من خلال المخالفة أو التعارض مع نصوص أخرى^(١)، وهذا يقودنا إلى الحديث عن النقائض، ولا سيما النقائض التي كان جرير هو الرادّ فيها، إذ كان يتلقى القصيدة من أحد خصومه الأخطل أو الفرزدق، فيتمثلها، ثم يعود لينقض المفاهيم التي وردت في النقيضة واحداً تلو الآخر، إن حديثنا عن النقائض لن يطول، فهي خارجة عن موضوع الدراسة، لكننا سنذكر بعض هذه النقائض على أساس أنها تشكل إحدى مرجعيات الصورة الفنية لدى جرير، ولا سيما تلك النقائض التي يكون فيها جرير متلقياً للنقيضة ثم يبدأ بالرد عليها، وسنأتي على ذكر النقيضة المرسلة مثل قصيدة الفرزدق، التي يفخر فيها بقومه، ثم يتحول إلى هجاء قوم جرير، والتي يقول فيها: (على وزن الكامل)^(٢)

بَيْتًا دَعَائِمُهُ أَعَزُّ وَأَطْوَلُ	إِنَّ الَّذِي سَمَكَ السَّمَاءَ بَنَى لَنَا
حَكَمَ السَّمَاءَ فَإِنَّهُ لَا يُنْقَلُ	بَيْتًا بِنَاهُ لَنَا الْمَلِكُ وَمَا بَنَى
وَقَضَى عَلَيْكَ بِهِ الْكِتَابَ الْمُنْزَلُ	ضَرَبْتَ عَلَيْكَ الْعَنْكَبُوتَ نَسِجَهَا
بَرَزُوا كَأَنَّهُمُ الْجِبَالُ الْمُثَلُّ	يَلْجُونَ بَيْتَ مُجَاشِعٍ وَإِذَا أَحْتَبَّوْا
وَالسَابِغَاتُ إِلَى الْوَعَى نَتَسْرِبِلُ	حَلَّ الْمَلُوكِ لِبَاسِنَا فِي أَهْلِنَا

وقد استمع جرير إلى هذه النقيضة، وتمثلها جيداً، وبدأ ينقض مفاهيمها، ويقارع صورها

بصور جديدة إذ يقول: (على وزن الكامل)^(٣)

وَبَنَى بِنَاءَكَ فِي الْحَضِيضِ الْأَسْفَلِ	أُخْرَى الَّذِي سَمَكَ السَّمَاءَ مُجَاشِعاً
دَنَساً مَقَاعِدُهُ خَبِيثَ الْمُدْخَلِ	بَيْتاً يَحْمَمُ قَبِيحُكُمْ بِفِنَائِهِ
فَهَدَمْتُ بَيْتَكُمْ بِمَثَلِي يُدْبِلُ	وَلَقَدْ بَنَيْتَ أَحْسَنَ بَيْتٍ يُبَيْتُنِي
أَهْلَ النَّبُوءَةِ وَالْكِتَابِ الْمُنْزَلِ	فَارْجِعْ إِلَى حَكَمِي قَرِيشٍ إِنَّهُمْ
خَفَّتْ فَمَا يَزْنُونَ حَبَّةَ خَرْدَلٍ	أَبْلَغَ بَنِي وَقَبَانَ أَنْ حُلُومَهُمْ

لقد رأينا كيف استوعب جرير نص صاحبه الفرزدق، ثم عاد واتكأ في صورته، على ذلك

النص، ناقضاً مفاهيمه، ولعل ذلك هو نوع من أنواع التأثر مع النص الآخر.

وكان الأخطل من الشعراء الذين تعرض لهم جرير وهجاه، وعيره بفقدان الفضائل مثل:

حرمة الجار، وعدم مراعاتها، ويعير الأخطل جريراً بأنه ولد لسبعة أشهر، وبأن أمه لثيمة، ولا

ينسى الأخطل أن يفخر بقومه، فهم أهل الشجاعة، يقول الأخطل: (على وزن البسيط)^(١)

(١) ما بعد النبوية حول مفهوم التناص، مجلة المعرفة، شكري عزيز ماضي، ص ٩٣.

(٢) أبو عبيدة، معمر بن المثنى التيمي (- ٢٠٩هـ)، النقائض بين جرير والفرزدق، تصحيح محمد إسماعيل عبد الله الصماوي، مطبعة الصاوي، مصر - القاهرة، د. ط، ج ١، ١٩٣٥م، ص ١٦٨-١٧٥.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٩٧-٢٩٩. الذي سمك، السماء: أي الله، يحمم: يشعل فيه، فيسوده بالدخان، يدبيل: جبل، حكما قريش: عبد شمس وهاشم، الوقيان: الأحمق، بنو وقبان: لقب بني مشاجع.

ما زال فينا رباط الخيل معلمة
ننازلين بدار الذل إن نزلوا
والظاعنون على أهواء نسوتهم
أم لئمة تجل الفحل مفرفة

وفي تميم رباط الذل والعار
وتستبيح كليب محرم الجار
وما لهم من قديم غير أغير
أدت لفحل لئيم النحل شخار

وبعد أن يستمع جرير إلى هذه المعطيات نجده يتجاوب معها، ويصف جرير قومه بأنهم هم الذين ينزلون الحمى، ويمنعون الجار، وهم مثل البحار، يقول جرير: (على وزن البسيط)^(١)

قومي تميم هم القوم الذين هم
ساقئك خيلي من الأشراف معلمة
لن تستطيع إذا ما خندف خطرت
منا فوارس ذي بهدي وذو نجب
لا تفخرن فإن الله أنزلكم

ينفون تغلب عن بحبوبة الدار
حتى نزلت جحيشاً غير مختار
شمم الجبال ولج المزبد الجاري
والمعلمون صباحاً يوم ذي قار
يا خزر تغلب دار الذل والعار

إن هذه الصورة الفنية التي رسمها جرير لخصومه، تدل على الروح الفكاهية التي وهبها ، كما تدل على الطاقة الخلاقة التي يمتلكها ، فخياله دائماً يرفده بالجزئيات الدقيقة، التي يرسمها عقل الشاعر بعد تجميعها في سلسلة مترابطة. وإذا كانت صور جرير متكئة على صور الشعراء السابقين أو متأثرة مع الشعراء المعاصرين متأثراً وتأثيراً، فإن بعض صور جرير امتدت إلى العصور اللاحقة، وكان تأثيراً فيمن جاء بعده من الشعراء.

٣- أثر صور جرير في من بعده من الشعراء: ليس من الممكن رصد تأثير جرير في الشعراء الذين جاءوا بعده، إن عملاً كهذا يحتاج ربما إلى دراسة مستقلة، لكننا سنتوقف عند بعض التأثيرات حيث ترى الدراسة أن جريراً كان له فيها الأثر الكبير من التأثير ومن تلك الصور، صورة الفارس الشجاع الذي ينام، وحوله السيف، أو ينام على ذراع الناقة، ويترك ذراع حبيته، يقول جرير: (على وزن البسيط)^(٢)

وأدني وسادي من ذراع شملة وأترك عاجاً قد علمت وممصما

(١) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (- ٢٣١هـ)، نقائض جرير والأخطل، دار الكتب العلمية، عني بطبعها لأول مرة عن نسخة الأستانة الوحيدة وعلق حواشيها الأب انطوان صالحاني اليسوعي، لبنان - بيروت، ط١، ١٩٢٢م، ص١٣٤-١٣٩.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص٢٠٣-٢٠٤، بحبوبة الدار: وسطها، الأشراف: أشراف نجد، أي جبالها، جحيش: موضع منفرد.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص٣٧٠، الشملة: الناقة السريعة: العاج: أي إسورة العاج.

وترى الدراسة أن هذه الصورة، كان لها الأثر الكبير في صورة (المتنبي)^١ التي تحمل الفكرة نفسها، يقول المتنبي: (على وزن البسيط)^(١)

وَكَانَ أَطِيبَ مَنْ سَيفِي مُعَانِقَةً أَشْبَاهُ رَوْنِقِهِ الْغَيْدُ الْأَمَالِيدُ

لقد أورد جرير في صورته شيئين متقابلين، لذلك كانت صورته سطحية، أما المتنبي الذي عانق السيف، وأحسّ بخشونته، فقد كان يدرك أن هناك ما هو أطيب من معانقة ذلك السيف، ولكن من هو ذلك الأطيب؟

إنها الغيداء الجميلة التي ذكره رونق السيف ببياضها، ولا شك أن صورة المتأثر هي أشد عمقاً من صورة جرير، لأن المتنبي جعل في كل طرف من طرفي الصورة الفنية شيئين متضادين، فالسيف يحتوي على الخشونة، لذلك فإن معانقته مزعجة، بينما الفتاة الجميلة يطيب للشاعر معانقتها، بالمقابل بياض الحبيبة يكاد يشبه بياض السيف. إن هذا الخليط المتجانس في صورة المتنبي، هو الذي منح هذه الصورة الفنية تلك الطاقة الإبداعية، ومن الصور الجريرية التي امتد تأثيرها إلى العصر الحديث، تلك الصورة الفنية التي يكون فيها تائهاً بين أمانيه، وأحلامه من طرف، وبين ظروف الحياة التي تقف عائقاً في وجه تحقيق تلك الأمانى من طرف آخر، يقول جرير: (على وزن الطويل)^(٢)

غَدًا بَاجْتِمَاعِ الْحَيِّ نَقْضِي لُبَانَةً وَأُقْسِمُ لَا تُقْضِي لُبَانَتُنَا غَدًا

ولعل هذا الخوف من عدم تحقق الأمانى، قد امتد في صورة الشاعر المهجري إلياس فرحات الذي يصور معاناته في بلاد المهجر قائلاً: (على وزن الطويل)^(٣)

وأستعرض الأيام يومي الذي مضى	دليل على يومي الذي أترقب
طوى الدهر من عمري ثلاثين حجة	طويت بها الأصقاع أسعى وأدأب
أغرب خلف الرزق وهو مشرق	وأقسم لو شرفت راح يغرب

لقد صور لنا هذا الشاعر سعيه إلى الرزق، وهو يرجو أن يناله، ولكن هناك خوفاً في داخله من عدم تحقق هذه الأمنية، وقد بدأ تأثير صورة جرير السابقة واضحاً في هذه الصورة.

إن مما لاحظته الدراسة هو انفتاح صور جرير، على الشعراء السابقين، أو تأثرها وتأثيرها مع الشعراء المعاصرين له، ومن الصور ما قد امتد تأثيره حتى وصل إلى شعراء جاءوا بعده بزمن بعيد، وذلك كله يمنح صور جرير بعداً إبداعياً، يجعل هذه الصور تتجاوز حدود الزمان والمكان.

(١) شرح ديوان المتنبي، شرحه عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، لبنان - بيروت، ط ١، ٢٠٠٣م، ص ٣٨٣.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٢٢.

(٣) عيسى الناعوري، إلياس فرحات شاعر العروبة في المهجر، دار النشر والتوزيع والتعهدات، الأردن - عمان، حزيران، ١٩٥٦م، ص ٢٥.

الفصل الثاني

- دراسة الصُّورة الفنية من حيث الشكل عند جرير
- دراسة الصُّورة الفنية من حيث المضمون عند جرير

دراسة الصورة الفنية من حيث الشكل عند جرير

اللغة قوام الشعر، و هي أداة التواصل، يستعملها الجميع الشاعر وغير الشاعر، لكن حديثنا سيكون عن الأدب، فهل تكون لغة الشاعر هي نفسها لغة الآخرين؟ إن اللغة تكون مثل التربة مهددة بالاستغلال التي يمتص حيويتها، لا بد لهذه اللغة من الإنعاش والإخصاب حتى لا تصبح عقيمة، ويأتي الشعراء للقيام بهذه المهمة، وهي الإنعاش المتواصل للغة^(١). وإذا كانت اللغة تؤدي دور الإيصال خارج الشعر، فإن إثارة الشعور بالقضايا هو ما تتميز به لغة الشاعر، وحينها لا تعود اللغة أداة، بقدر ما تصبح اللغة مخلوقاً له وجوده المستقل^(٢).

إن اللغة التي يستند إليها الشعر، هي نفسها اللغة التي يتكلمها الناس، لكن الشعر، وإن كان يستند إلى قوانين اللغة العامة، فإنه يثور عليها، فالأدب "هو نوع من الكتابة التي تمثل عنفاً بحق الكلام الاعتيادي"^(٣)، لذلك فإن توظيف الألفاظ توظيفاً شعرياً، يحولها إلى لغة أدبية، فالعلاقة بين الصوت والمعنى تكون مسألة اتفاقية هذا في اللغة العادية، أما في لغة الشعر، فإن مستويات الصوت والمعنى تتفاعل في شكل نظام صوتي^(٤)، فالنص الأدبي ينظم المفردات حسب جمالياتها، ويفرض منطقته الخاص، وبذلك تهجر المعاني حدودها الصارمة، وتتداخل بعضها في بعض، ويصبح لها دلالات جديدة^(٥)، فاللغة السانجة الباردة الخاملة لا تصنع شعراً، وإنما تصفه اللغة المليئة بالمنعطفات والتموجات الإبداعية^(٦).

-
- (١) محمد حمّود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، لبنان - بيروت، ط١، ١٩٩٦م ص١٦٧.
- (٢) ميادة خضر علي، مظفر النواب، رحلة الشعر والحياة، دار المنارة، لبنان - بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، ص٢٥-٢٦.
- (٣) تيري إيغلتن، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا - دمشق، ط١، ١٩٩٥م، ص١١.
- (٤) محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا - دمشق، ط١، ١٩٩٦م، ص٧٧.
- (٥) حسن سحلول، ونجوى عبد السلام، "دراسة في النص العربي"، مجلة المعرفة، عدد ٤٢٤، كانون ثاني ١٩٩٩م، ص١٨٩-١٩٠.
- (٦) عبد الرحمن القاعود، الإبهام في شعر الحداثة "العوامل و المظاهر وآليات التأييل"، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٧٩، مارس ٢٠٠٢م، ص٢٤٨.

أولاً: اللغة الشعرية

يمكننا التساؤل عن لغة جرير، وهل استخدم جرير لغة الحياة اليومية؟ أو أنه أوغل بعيداً في عالمه الشعري، بعيداً عن مجتمعه وواقعه، إن أول ما يصادف الدارس في شعر جرير، هي تلك الثروة اللفظية الكثيرة، فنجد جريراً يكرر المعنى الواحد في قوالب لفظية مختلفة، وفي هذا دلالة على امتلاك جرير اللغة، فلنأخذ مثلاً غرض الهجاء، ولا سيما هجاء الفرزدق، إن هذا الهجاء والذي ألفت فيه المجلدات، يدور حول أربعة معانٍ لا يكاد يتجاوزها^(١)، وهي: غدر قوم الفرزدق بالزبير بين العوام، وبمهنة والده غالب، وسيرة جدته وأخته جعثن، وحادثة طرده من المدينة المنورة لقلة ورعه، لقد أورد جرير القصائد الكثيرة في هذه المعاني الأربعة، يقول جرير:

(على وزن الوافر)^(٢):

أَتَسْنُونَ الزَّبِيرَ قَتِيلَ سَعْدٍ؛ وَجِعْتِنِ إِذْ تُصْرَفُ كُلَّ حَالِ

ويقول في موضع آخر: (على وزن المتقارب)^(٣)

نَفَاكَ الْأَعْرُ ابْنَ عَبْدِ الْعَزِيزِ بِحَقِّكَ تُنْفَى عَنِ الْمَسْجِدِ
تَقُولُ نَوَارُ فَضَحَّتِ الْفُيُونَ فَلَيْتَ الْفَرَزْدَقَ لَمْ يُوَلِّدِ

لقد أبدع جرير عشرات الأبيات، وربما المنات في هجاء الفرزدق، ولم يتجاوز المعاني الأربعة التي ذكرت، ولو أردنا استعراض موضوع آخر غير الهجاء، كالغزل مثلاً، لوجدنا أن اللغة هي أهم ما يميّز شعر جرير، ونقصد باللغة تلك التي تتحرر من قيود المعجم، لتسير على ألسنة الناس، يقول جرير: (على وزن الكامل)^(٤)

يَا أُمَّ نَاجِيَةَ السَّلَامِ عَلَيْكُمْ قَبْلَ الرِّوَا حِ وَقَبْلَ لَوْمِ الْعُدْلِ
وَإِذَا عَدَوْتُ فَبَاكَرْتُكَ تَحِيَّةً سَبَقْتُ سُرُوحَ الشَّاحِحَاتِ الْحَجْلِ
لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنْ آخِرَ عَهْدِكُمْ يَوْمَ الرِّحِيلِ فَعَلْتُ مَا لَمْ أَفْعَلِ

إن إعادة بناء الأنماط التعبيرية من جديد، هو المحور الأساسي للصورة الفنية، والخاصية المميزة لشعرية الشعر، فلو أردنا نثر هذه الأبيات لقاننا: السلام عليكم يا أم ناجية قبل الرحيل، ولو كنت أعلم رحيلكم لعلت أشياء لم أكن لأفعلها، لقد كان لتغيير اتساق النظم أثر في تغيير المعنى، أو

(١) مقدمة شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٢.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٨٥، جعثن: أخت الفرزدق.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٩١، ويقصد أي أن الخليفة عمر بن عبد العزيز نفى الفرزدق لفحشه، نوار: زوج الفرزدق.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٩٧، الشاحجات: الغربان الناعمة، الحجل: التي تقفز على رجلين في آن واحد.

منح المعنى دلالات جديدة، لذلك فإن جريراً انحرف باللغة العادية، وحقق لهذه اللغة شاعريتها، وهكذا تتحول اللغة على يد الشاعر المبدع إلى أسلوب بناء، وطاقة إبداع، يفجرها الشاعر متى شاء.

إن الأبيات السابقة، ليس فيها معان جديدة، فكأن شخصاً عاشقاً يخاطب حبيبته ويبلغها السلام ليس أكثر، ولكن الشاعر استطاع بما أوتي من قدرة لفظية أن يصوغ هذه الكلمات شعراً، تستهوي قارئها، ولا شك في أن هذه اللغة التي تحدث بها جرير، هي نفسها لغة العشاق العاديين، لكن جريراً جعلها لغة شعرية. ولنبحث في نص آخر، لنرى كيف استثمر جرير إمكانات اللغة، يقول: (على وزن البسيط)^(١)

بَانَ الْخَلِيطُ وَلَوْ طَوَّعْتُ مَا بَاتَا وَقَطَّعُوا مِنْ حِبَالِ الْوَصْلِ أَقْرَانَا
قَدْ كُنْتُ فِي أَثْرِ الْأَطْعَانِ ذَا طَرْبٍ مَرَّوَعًا مِنْ حِذَارِ الْبَيْنِ مِخْرَانَا
يَا لَيْتَ ذَا الْقَلْبِ لَأَقَى مَنْ يُعْلَلُهُ أَوْ سَاقِيًا فَسَقَاهُ الْيَوْمَ سَلْوَانَا
أَوْلَيْتَهَا لَمْ تُغْلَقْنَا عِلَاقَتَهَا وَلَمْ يَكُنْ دَاخِلَ الْحُبِّ الَّذِي كَاتَا
لَقَدْ كَتَمْتُ الْهَوَى حَتَّى تَهَيَّمَنِي، لَا أَسْتَطِيعُ لِهَذَا الْحُبِّ كِتْمَانَا

كانت لغة جرير التي تحدث بها لغة مألوفة، لكنها تحولت على يديه إلى صورة رائعة تُحدث الدهشة، فهذه الكلمات على الرغم من معرفتنا بها، وامتلاكنا لها، فإن جريراً هو الذي جعلها تشكيلاً جمالياً خاصاً به.

ونمضي مع جرير في موضوع آخر، وهو المديح، حيث مدح جرير عبد الملك بن مروان الذي رفض استقباله أول الأمر، بل أن الشاعر سمع نقداً من الخليفة، عندما بدأ قصيدته بهذا البيت (على الوزن الوافر)^(٢)

أَتَصْحُو بِنَ فُوَادِكَ غَيْرُ صَاحٍ عَشِيَّةَ هَمِّ صَحْبِكَ بِالرَّوَّاحِ

استمر جرير متزناً في أدائه الشعري، إلى أن وصل إلى البيت الذي اهتز له الخليفة ونقصد به قوله: (على وزن الوافر)^(٣)

أَلَسْتُمْ خَيْرَ مَنْ رَكِبَ الْمَطَايَا وَأَنْدَى الْعَالَمِينَ بَطُونِ رَاحِ

حينها هدأت نفس الخليفة، واستل جرير غضب الخليفة، وما نودّ الوصول إليه هو الأثر النفسي للبيت الشعري، حيث كان سببه تلك اللغة الحية، والدليل على ذلك أن جريراً لم يستقبل مثل بقية الشعراء في البداية، وقد سمع نقداً لاذعاً، ولكي لا يُصار إلى أن الخليفة أعجب بجرير، فرضي

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٤٠٦-٤٠٨، بان: نأى وابتعد، الخليط: السكان المخالطون. الأقران: الواحد: قرن: حبل يجمع بين البعيرين، والمقصود هنا الحبيبان اللذان كانا على وصال. الطرب: الاهتزاز والاضطراب للفرح والحزن وهنا المراد الحزن، المحزان: شديد الحزن، السلوان: هو من زعم العرب شراب يسقاه المهوم فينسى همه.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٧٢.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٧٣.

ببيت الشعر، بل إن بيت الشعر ولا سيما لغة هذا البيت، هي التي جعلت الخليفة يرضى عن الشاعر، ويفتح له أبواب قلبه، كما فتح له أبواب قصره، وهذا يبين ما للأدب من دور وما للتعبير من غايات قد نجهلها.

إن لغة الفن تحمل مساحة واسعة من المعاني الثقافية والفكرية، وهذا يعني أن اللغة الأدبية ليست حاملاً محايداً للمعنى وحسب، بل إنها جزء من المعنى^(١)، لقد وظف جرير اللغة، واستثمر إمكاناتها، وجعل منها لغة شعرية خاصة به، وإن اختلفت استخداماتها، فقد كان أحياناً يستخدم اللغة استخداماً إعلامياً، وذلك في مثل قوله مخاطباً أحد ولاة الدولة الأموية: (على الوزن الوافر)^(٢)

لَقَدْ بَعَثَ الْمُهَاجِرُ أَهْلَ عَدْلٍ	بِعَهْدِ تَطْمِئِنُّ بِهِ الْقُلُوبُ
تَنْجِبُكَ الْخَلِيفَةُ غَيْرَ شَكٍّ	فَسَاسَ الْأَمْرِ مُنْتَجِبٌ نَجِيبٌ
يُنَكِّلُ بِالْمُهَاجِرِ كُلُّ عَاصٍ،	وَيَرَعَى فِي هَوَاكَ فَيَسْتَجِيبُ
فَحُكْمُكَ يَا مُهَاجِرُ حُكْمُ عَدْلٍ	وَلَوْ كَرِهَ الْمُنَافِقُ وَالْمُرِيبُ
يُقَصِّرُ دُونَ بَاعِكَ كُلُّ بَاعٍ	وَيَحْصُرُ دُونَ خُطْبَتِكَ الْخَطِيبُ
أَبِيَّتْ فَلَا أَحَبُّ لَكُمْ عَدُوًّا	وَلَا أَنَا فِي عُدُوِّكُمْ حَبِيبُ

ولا يختلف خطاب جرير للسلطة هنا، عن خطاب الأحزاب الممائلة للسلطة في العالم الثالث في عصرنا، فالحاكم صاحب نظرة ثاقبة، وسياسة رشيدة، وحكمة باهرة، وهو يستشرف آفاق المستقبل!!، ولا ينسى الشاعر في نهاية خطابه أن يسجل موقفه الموالي للسلطة، إن هذه اللغة – وبغض النظر عن مضمون الخطاب- هي لغة واضحة سهلة من جهة، إذ أنها لا تبتعد عن لغة الحياة المعاشة، لكنها من جهة أخرى تعكس لغة الشعر العظيم.

ثانياً: أنواع الصُّور عند جرير

تناولت الدراسة الحديث عن أنواع الصُّور في التمهيد وفي الصفحة رقم (٦، ٧)، ولكن ذلك الحديث كان نظرياً، وأجريت في هذا الفصل بعض التطبيقات الإجرائية على الصُّور، اعتماداً على شعر جرير، وخلصت الدراسة من ذلك إلى نتيجة مفادها، أن بعض هذه الصُّور التي ذكرت في التمهيد والتي نشأت في أحضان النقد الغربي، ونالت تطبيقاتها في الأدب الغربي، هي ليست غريبة عن تراثنا، وإذا كانت هذه الصُّور قد تبلورت في أذهان الغربيين، وأصبحت مصطلحاً شائعاً، فإن شعراءنا قد تعاملوا مع هذه الصُّور، من دون وعي بدلالات هذا المصطلح أو ذلك، وتحدثت أيضاً عن أنواع الصُّور مع تعريف موجز، وبعدها تناولت الدراسة بعضاً من صور جرير ما تطابق مع مفاهيم هذه الصُّور وحيث بلغ عدد الصور البيانية مائة والسردية وثلاثين هي:

(١) النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، محمد عزام، ص ٧٥.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٤٤، المهاجر: وهو الممدوح عبد الله الكلابي والي اليمامة والبحرين، يقصر: يعجز عن الكلام ويعيا.

الصُّور الأدبية المختصرة: وقد مرَّ هذا المصطلح من قبل "وهو ينطبق على اللقطات أو الأعمال الأدبية الموجزة ذات الدقة في الصياغة اللغوية والدقة في المشاعر، ويوحى التعبير بالصورة المبهجة أو الانطباع الخاطف لمشهد أو شخصية أو موقف"^(١). وقد استخدم جرير هذا النوع من الصُّور في أغراضه الشعرية المختلفة فهو الطائر الذي ينزل بسرعة خاطفة يساعده قانون الجاذبية على خطف خصمه: (على وزن الكامل)^(٢)

إِنِّي أَنْصَبْتُ مِنَ السَّمَاءِ عَلَيْكُمْ حَتَّى اخْتَطَفْتُكَ يَا فَرَزْدَقُ مِنْ عِلِّ

ولا يفوته أن يجسم الجانب المعنوي، فما هو يلتقط صورة للمشاعر التي تلمع كوميض البرق: (على وزن الوافر)^(٣)

سَمَتْ لِي نَظْرَةٌ فَرَأَيْتُ بَرَقًا تَهَامِيًا مَرَّاجَعِي اذْكَارِي

الصُّورة الجوهرية: هي فكرة مركزية أو شخصية مركزية ينتظم حولها العمل الأدبي وحينما يفرّد الكاتب وجهاً أو سمة من موضوع أو فكرة للوصف والتناول الفني ينمي صورة جوهرية يقصد بها أن يختزل كلا شاملاً بادي التعقيد إلى أساس بنائي موحد^(٤).

إن الفكرة المركزية التي دار حولها جرير هي لؤم قبيلة تميم، أما شخصية الفرزدق فقد كانت الشخصية المركزية التي تناولها جرير في عمله، وقد وسع جرير من هجائه للفرزدق ليتناول أم الفرزدق أو عشيرته، إن لؤم تيم يظل جديداً، وهم لا يختلفون في شيء عن العبيد، وتيم لا وزن لها في واقع الحياة، فإليك الصُّور التي رسم بها جرير، خصومه: (على وزن الوافر)^(٥)

أَتُوْعِدُنَا وَتَمْنَعُ مَا أَرَدْنَا وَنَأْخُذُ مِنْ وَرَائِكَ مَا نُرِيدُ
وَيَقْضِي الْأَمْرُ حِينَ تَغِيْبُ تَيْمٌ وَلَا يُسْتَأْمَرُونَ وَهُمْ شَهْوُدُ
لِنَا مِ الْعَالَمِينَ كِرَامٌ تَيْمٌ وَسَيُذْهِمُ وَإِنْ رَعَمُوا مَسْوُدُ
وَإِنَّكَ لَوْ لَقَيْتَ عَبِيدَ تَيْمٍ وَتَيْمًا قُلْتَ أَيُّهُمْ الْعَبِيدُ

إن الجزئيات التي رسمها الشاعر لقبيلة تيم تشكل أساس بناء لهذه القبيلة التي أخرجها جرير من دائرة الإنسانية فهم، لؤماء، خبيثاء، لا حسب ولا نسب كريم، وهم يزحفون كما تزحف الحيوانات، يقول: (على وزن الوافر)^(٦)

إِذَا نَسِبَ الْكِرَامُ إِلَى أَبِيهِمْ، فَمَا لِلتَّيْمِ ضَرْبُ أَبِي كَرِيمٍ
وَتَيْمٌ لَا تُقِيمُ بَدَارَ ثَعْرٍ وَتَيْمٌ مِّنْتَهَى الْحَسَبِ اللَّئِيمِ

(١) معجم المصطلحات الأدبية، إياهم فتحي، ص ٢٢٤.
(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٩٨. انصبت: انقضت
(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٢٦.
(٤) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، ص ٢٢٤-٢٢٥.
(٥) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١١١.
(٦) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٥٨-٣٥٩ القرنبي: حشرة طويلة الرجلين تشبه الخنفساء. يشنيك: يهينك، يعيبك.

تَرَى التَّيْمِيَّ يَرْحَفُ كَالْفَرَنْبِيِّ إِلَى سَوْدَاءَ مِثْلَ قَفَا الْقُدُومِ

إن الشخصية المركزية الأخرى في شعر جرير، هي شخصية الفرزدق إذ يشبهه جرير بالقرود الذي يحث القروء على الزنى حيث يقول: (على وزن الكامل)^(١)

أَمْسَى الْفَرَزْدَقُ يَا نَوَارُ كَأَنَّهُ قَرْدٌ يَحْتَضُّ عَلَى الزَّنَاءِ قَرُودًا
مَا كَانَ يَشْهَدُ فِي الْمَجَامِعِ مَشْهُدًا فِيهِ صَلَاةُ ذُوِي التَّقَى مَشْهُودًا
وَلَقَدْ تَرَكْتُكَ يَا فَرَزْدَقُ خَاسِنًا لَمَّا كَبِوتَ لَدَى الرَّهَانِ لَهِيْدًا

ويتهم جرير قوم الفرزدق (المجاشعين) بكثرة الأكل، لأن العرب كانت تفتخر بقلّة الأكل، والعفة والفروسية، فالأكل أداة للعيش وليس غاية، يقول جرير: (على وزن الوافر)^(٢)

مَتَى تَغْمِزُ ذِرَاعَ مُجَاشِعِيٍّ، تَجِدُ لَحْمًا وَلَيْسَ عَلَى عِظَامِ
فَمَا صَدَقَ اللَّقَاءَ مُجَاشِعِيٍّ وَمَا جَمَعَ الْقَنَاءَ مَعَ اللَّجَامِ
تُولُونَ الظُّهُورَ إِذْ لَقَيْتُمْ، وَتُدْنُونَ الصُّدُورَ مِنَ الطَّعَامِ

إن جدة الفرزدق مثلها مثل الإمام يقول جرير: (على وزن الوافر)^(٣)

فَقْفِيرَةٌ وَهِيَ الْأُمُّ أُمَّ قَوْمِ، تُوفَى، فِي الْفَرَزْدَقِ، سَبْعُ أَمْ
بَدَا شِبْهُ الزَّبَابَةِ فِي بَنِيهَا وَعِرْقٌ مِنْ قَفْفِيرَةٍ غَيْرُ نَامِي
تُقَدِّي عَامَ بَيْعِ لَهَا جُبَيْرٌ وَتَزْعُمُ أَنَّ ذَلِكَ خَيْرُ عَامِ

ويتهم جرير في البيت الأخير قفيرة جدّة الفرزدق بالزنى، فقد جعلت هذه المرأة العام الذي اشترت فيه هذا العبد خير الأعوام عندها، ولم تقل سنة بل قالت عام دلالة على حدث مهم حدث

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١١٥. لهيدا من لَهْدَه: ضربه، دفعه، ذلّه: مذلول، خسيء: فشل وذلّ.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٥١. جمع القنأة مع اللجام: كناية عن الفارس الذي يمسك زمام جواده بيده ورمحه باليد الأخرى.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٣٨. قفيرة: جدّة الفرزدق، توفى: تعادل نتساوي، أم: جمع أمة أي مفردتها أمه وهي المرأة المستعبدة الزبابة: حيوان يشبه الفأر كثير الوبر في وجهها، جُبَيْر: عبْدُ جدّة الفرزدق قفيرة وهو عبد تقدي قفيرة العام الذي اشترى فيه لما كان بينهما من زنى.

هذا العام^(١).

١- "الصورة الساخرة : الكاريكاتيرية"^(٢): إن ريشة جرير، كانت ريشة الفنان الساخر، علماً أنه ليس بالضرورة أن يكون هدف السخرية هو الإضحاك، فقد يسخر الشاعر، وتكون سخريته نقداً لاذعاً للمجتمع أفراداً وقبائل لإحقاق الحق^(٣)، وقد كان لجرير موهبة خاصة في استخراج العيوب، ورسمها بأسلوب شائق، وقد خلد جرير في صورته الساخرة لخصومه من القبائل والأشخاص، يقول جرير: (على وزن الوافر)^(٤)

إذا ما بتت بالربيعي لئلاً
نزلت فكان حظك من قراهم
فأرق مقلتيك عن الرقاد
طروقاً أن نزلت بغير زاد

ويصور جرير أحد البخلاء قائلاً: (على وزن الطويل)^(٥)

كأن نقيق الحب في حاويائه، نقيق الأفاعي أو نقيق العقارب

وها هو ذا يهجو إحدى القبائل، ويستخدم اللغة السهلة الواضحة، وذلك في قوله: (على وزن

الكامل)^(٦)

إن الهجيم قبيلة مخسوسة
لو يسمعون بأكلة أو شربة
نط اللحي متشابهو الألوان
بعمان أصبح جمعهم بعمان

لقد كانت ريشة جرير مطاوعة له، عندما رسم أفراد هذه القبيلة فهو عندما يقرر تشابه ألوانهم، يستنتج بعدها تشابه أخلاقهم، فهم عندما يسمعون بأكلة أو شربة بمكان آخر، فلن يتخلف منهم أحد، "فالصورة الأصلية حقاً تبرز في سياق مبتذل أفضل مما تبرز بين صور أخرى رفيعة مثلها، أو ليست قمة الفن كامنة في أنه يمنح قدرة سحرية لألفاظ الاستخدام اليومي"^(٧).

٢- الصورة الذوقية^(٨): لقد استخدم جرير الصورة الذوقية في حالتين، الحالة الأولى لوصف

رضاب الحبيبية: (على وزن الوافر)^(٩)

(١) شرح ديوان جرير، قدمه وشرحه تاج الدين شلق، دار الكتاب العربي، لبنان - بيروت، ١٩٩٩م، ص ١٦٢.
(٢) الصورة الكاريكاتيرية - Carton - هي صورة يرسمها الفنان لشخص أو موقف يستخدم فيها التشويه بقصد السخرية أو الإضحاك، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، ١٩٨٤م، مجدي وهبه وكامل المهندس، ص ٢٢٨.

(٣) صادق إبراهيم كاوري، السخرية والأدب، مجلة المعرفة، العدد ٤٨٩، حزيران ٢٠٠٤م، ص ١٠٠.
(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٨٣-٨٤. الربعي: نسبة إلى بني ربيعة. الطروق: النزول ليلاً، أراد أن الرجل من بني ربيعة قصير يلامس سيفه الأرض حين يضعه في محمله.
(٥) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ٦٥، حاويائه: ما انقبض من الأمعاء.
(٦) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٩٨، الهجيم: اسم قبيلة، عمان: اسم موضع، مخسوسة: خسيسه، نط اللحي: قليلا شعر اللحية.

(٧) الصورة الأدبية، فرانسوا مورو، ص ٩٤-٩٥.

(٨) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، ص ١٤٦.

(٩) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣١. الحباب: الفقايع.

كَانَ الْمِسْكُ خَالِطاً طَعْمَ فِيهَا بِمَاءِ الْمُرِّ يَطْرُدُ الْحَبَابَا

والحالة الثانية لوصف المذاق المر والحامض لقصائده قائلاً: (علم وزن الطويل)^(١)

فَلَوْلَا أَبُو زَيْدٍ وَزَيْدٌ أَكَلْتُمْ جَنَى مَا اجْتُنَيْتُمْ مِنْ مَرِيرٍ وَمِنْ حَذَقٍ

٥- الصُّورَةُ الشَّمِيَّةُ^(٢): لقد استخدم جرير الصُّورَةَ الشَّمِيَّةَ عشر مرات، وكانت تتوزع هذا التوزع: أربع مرات لتصوير رائحة الحبيبة، وأربع مرات لتصوير الرائحة الخبيثة لخصومه التيم، ومرة لتصوير يد الخليفة وكيف أن الهبات تفوح منها، ومرة يصور جرير رائحة ولده التي تشفي من الصداع. فلنبدأ بالرائحة الطيبة لحبيبه: (على وزن الكامل)^(٣)

وَالرَّيْحُ طَيِّبَةٌ إِذَا اسْتَقْبَلْتِهَا وَالْعِرْضُ لَا دَنَسٍ وَلَا حَوَارُ

ويقول: (على وزن الطويل)^(٤)

لَهَا مِثْلُ لُونِ الْبَدْرِ فِي لَيْلَةِ الدُّجَى وَرِيحِ الْخَرَامَى فِي دِمَاثٍ مُسَهَّلٍ

ويقول: (على وزن الكامل)^(٥)

وَأَقْدَأُ أَيْبِثْ ضَجِيعَ كُلِّ مُخَضَّبٍ، رَخِصِ الْأَنَامِلِ طَيِّبِ الْأُرْدَانِ

ويقول: (على وزن البسيط)^(٦)

هَلَّا تَحَرَّجْتَ مِمَّا تَفْعَلِينَ بِنَا، يَا أَطِيبَ النَّاسِ يَوْمَ الدَّجَنِ أُرْدَانَا

وبعد هذه الروائح العطرية الجميلة، ينقلنا إلى رائحة التيم الخبيثة: (على وزن الكامل)^(٧)

يَا تَيْمُ مَا خَطَبَ الْمُلُوكُ بِنَاتِكُمْ رِيحِ الْخَنَافِسِ فِي مُسُوكِ ضِبَابِ

ويقول أيضاً: (على وزن البسيط)^(٨)

الطَيَّبُونَ، مِنَ الرِّيحَانِ مَنِبْهُمُ، وَمَنِبْتُ التَّيْمِ فِي الْكِرَاثِ وَالشُّومِ

وقد يكون خبث رائحة التيم بسبب أهم: (على وزن البسيط)^(٩)

يَا تَيْمُ! أُمُّكُمْ عَمِيَاءُ مُقْعَدَةٌ، جَاءَتْ بِنَسْلِ حَبِيثِ الرِّيحِ مَجْذُومِ

٦- الصُّورَةُ الْمَهِيْمَةُ: (المسيطرة القائدة): وتُعرَّفُ هذه الصُّورَةُ "بأنها

استعارة أو صورة تواصل البقاء طوال عمل معين، وتحدد شكله وطبيعته"^(١٠)، وقد

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٦٨. المرير: الطعام المر. الحذق: الطعام الحامض.

(٢) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، ص ١٤٦.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٣٣. حَوَارٍ: الضعف.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٠٦، الدَّمَاثُ: الرَّمْلُ النَاعِم.

(٥) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٩٠، الأردان: أكام القميص أو الثوب.

(٦) شرح ديوان جرير، مجيد طراه، ص ٤٠٦، تحرَّج: تجنب الحرج: الإثم. الدَّجَنُ: الضيم المطبق المظلم. أردانا: من الأردان: الواحد: ردن: أصل الكم، طرفه الواسع.

(٧) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٥٤، مسوك: الواحد: مسك، الجلد.

(٨) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٢٨، الكرَّاث: نبات برِّي فيه حموضة.

(٩) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٢٨، المجذوم: المصاب بالبرص.

(١٠) معجم المصطلحات الأدبية، ابراهيم فتحي، ص ٢٢٥.

سيطرت صورة "العباس بن يزيد الكندي"^(١) في إحدى بائياته التي يقول

(١) العباس بن يزيد الكندي: هجا جريراً لما سمع قوله (إذا غضبت عليك بنو تميم...) فاستعدته كندة وطلبوا منه ألا يذكرهم، ثم هجاه جرير فاستبعد كندة من الهجاء عندما قال (ستطلع من ذرى شعبي قواف...) وزعم الناس أن العباس لما أتته هذه الأبيات مات كمدًا، حاكم حبيب الكريطي، معجم الشعراء الإسلاميين، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان - بيروت، ط١، ٢٠٠٥م، ص ١٣٠.

فيها: (على وزن الوافر)^(١)

سَنَطْلَعُ مِنْ ذَرَى شَعْبِي قَوَافٍ
أَعْبُدُ حَلَّ فِي شَعْبِي غَرِيباً
وَيَوْمًا فِي فِزَارَةَ مُسْتَجِيرًا،
سَاجِعُ نَقْدَ أَمِّكَ غَيْرَ دِينَ
أَصَابُوا الْجَارَ لَيْلَةً غَابَ عَنْهُمْ
فَمَا حَفِيَتْ هُضْبِيَّةٌ حِينَ جُرَّتْ
يُقَطِّعُ بِالْمَعَابِلِ حَالِبِيَّهَا
فَقَدْ حَمَلَتْ ثَمَانِيَةَ وَوَفَّتْ
عَلَى الْكَنْدِيِّ تَلْتَهَبُ التَّهَابَا
الْوَمَاءُ، لَا أَبَا لَكَ، وَاعْتَرَابَا
وَيَوْمًا نَاشِدًا حَلْفًا كِلَابًا
وَأَنْسِيكَ الْعِتَابَ فَلَا عِتَابَا
فَبُنَسَ الْقَوْمُ إِذْ شَهَدُوا وَغَابَا
وَلَا إِطْعَامَ سَخَلْتَهَا الْكِلَابَا
وَقَدْ بَلَّتْ مَشِيمَتَهَا الثِّيَابَا
بِتَّاسِعِهَا، وَتَحْسِبُهَا كَعَابَا

إن الفنان عندما يبدع عمله يقوم بعملية اختيار غير واعية، ولكن الفنان وهو يؤدي هذا العمل الاختياري غير الواعي، لا بدّ له من الوعي الذي ينظم هذا العمل، فالجانب الواعي هو الذي يجنب العمل الفني شطحات الخيال، ويحوّله من كتلة غير منسجمة من الصُّور إلى عمل فني محدد^(٢). لقد رأينا كيف تعامل جرير مع هذه الأنواع من الصُّور، التي تحدّث عنها النقد العربي، حيث ترى الدراسة أنها موجودة في تراثنا، وقد اتكأ عليها شعراؤنا في إنجاز أعمالهم الإبداعية.

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٥٧، شعبي: موضع في بلاد بني فزارة، هضبة أخت المهجو واسمه عباس. سخلتها: أراد ولدها. المعابل جمع معبله: نصل عريض من نصال السهام. المشيمة: غشاء ولد الإنسان، الذي يخرج منه الإنسان.

(٢) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، محمد زكي العشماوي، ص ٧٠-٧١.

ثالثاً: اللون ودلالاته في شعر جرير:

يعكس استخدام الشاعر اللون ما في نفسية الشاعر، ويدل من طرف آخر على براعة الشاعر في نسج خيوط صورته الشعرية، ولا شك أن للألوان دلالاتها ومفاهيمها الخاصة، ولكن هذه الدلالات الخاصة بالألوان، قد تتغير من عصر إلى عصر آخر، فثمة من يرى أن اللون الأبيض يدلّ على الطهر والنقاء، بينما يدلّ اللون الأسود على الحزن، ويدلّ اللون الأحمر على الثورة والقوة والهجوم^(١).

ويربط أسعد علي بين دلالات الألوان ومقامات النفس، فيعطي النفس الأمانة لوناً أزرق، ويعطي النفس اللوامة لوناً أصفر، أما الملهمة فيمنحها اللون الأحمر، والمطمئنة نورها الأبيض، وتكون النفس الراضية خضراء، أما النفس المرضية، فنورها أسود، وهناك النفس الكاملة وهذه النفس ليس لها لون^(٢).

لقد استقى هذا الباحث رموز هذه الألوان من خلال ثقافته الصوفيّة، وليس لنا أن نعترض على ذلك، لكننا أتينا على ذكر هذه الرموز، ليكون لحديثنا اللوني أبعاداً أخرى، وقد كان جرير يستخدم الألوان أداة للتعبير. وربّما عكس لنا اللون وضع الشاعر النفسي. لكنّ ذلك لا يعني أن جريراً، لم يستخدم ألوانه للزركشة، فقد كان للزركشة نصيب من جرّاء استخدام الألوان عند هذا الشاعر.

ولكي تبدو الصُورة واضحة لا بد من دراسة الألوان واستخدامها استخداماً تفصيلياً.

١ - اللون الأحمر: استخدم جرير اللون الأحمر بكثرة، وقد ارتبط مدلول هذا اللون أكثر ما ارتبط

بالدم والقتال يقول: (علي ون الوافر)^(٣)

لَقَدْ غَرَّ الْقَيْونُ دَمًا كَرِيمًا وَرَحْلًا ضَاعَ فَاتْتَهَبُ أَنْتِهَابًا

وقال: (علي وزن الكامل)^(٤)

يَا رَبَّ نَاكِثٍ بَيَّعْتَيْنِ تَرَكَتَهُ وَخِصَابٍ لِحَيْتِهِ دَمَّ الْأوداجِ

وقال: (علي وزن الكامل)^(٥)

وَرَنَيْسُ مَمْلُكَةٍ وَطِنٌ جَبِينُهُ، يَغْشَى حَوَاجِبَهُ دَمٌ وَعُجَارٌ

وقال: (علي وزن الطويل)^(١)

(١) هدى صحناوي، الإبداع الاستعاري في الشعر (الشعر العربي السوري المعاصر نموذجاً)، دار بتر، سوريا - دمشق، دبط، ١٩٩٧م، ص ٢٦٧.

(٢) أسعد علي، فن الحياة فن الكتابة في التعبير و البلاغة والعروض، مطبعة جامعة دمشق، سوريا - دمشق، ط ٥، ١٩٨٦م، ص ٤٩٢-٤٩٣.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٦٠. القيون: الواحد. قين وهو الحدّاد، وهنا كناية عن قوم الفرزدق.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٧٠. ناكث البيعتين: أي بيعة للخليفة وبيعة للحجاج.

(٥) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٣٦.

لَنَا بَانِيَا مَجْدٍ، فَبَانَ لَنَا الْعُلَى وَحَامٍ إِذَا أَحَمَرَ الْقَنَا وَالْأَشَاجِعُ

وقال: (على وزن الوافر)^(١)

فَيَوْمَ الشُّعْبِ قَدْ تَرَكَوْا لَقِيْطًا كَمَا أَنَّ عَلَيْهِ خَمْلَةٌ أَرْجُوَانٍ

لقد ارتبط اللون الأحمر عند الشاعر بالثورة والقوة^(٢)، وعبر عنها كثيراً بالدماء فهل يعكس ذلك صورة العصر الذي كان عصراً دمويّاً أحمر، وقد عبر جرير باللون الأحمر أيضاً عن حرارة الحب والتهاب العاطفة عندما شبه الجوى بين ضلوعه بالجمر: (على وزن الطويل)^(٣)

فَقُلْتُ لِأَدْنَى صَاحِبِيَّ، وَإِنِّي لِأَكْتُمُّ وَجْدًا فِي الْجَوَانِحِ كَالْجَمْرِ

وارتبط اللون الحمر بالغضب: (على وزن الكامل)^(٤)

جَاءَتْ بَنُو نَمِيرٍ كَأَنَّ عُيُونَهُمْ جَمْرُ الْعَصَا يَتَدَرُّوْا وَظِلَامٍ

٢- اللون الأخضر: إن اللون الأخضر يرتبط غالباً بفصل الربيع، وبالعيش الناعم لكنّ جريراً لم يستعمل اللون الأخضر بهذه الدلالة سوى مرة واحدة يقول: (على وزن الكامل)^(٥)

لَا زِلْتِ فِي غَلٍّ، يَسْرُكُ نَاقِعٍ، وَظِلَالٍ أَخْضَرَ نَاعِمِ الْأَغْصَانِ

أما استعماله للون الأخضر فقد ارتبطت بلون جلود خصومه ووجوههم يقول: (على وزن

الطويل)^(٦)

أَجْنَتْ تَسُوْقُ السَّيِّدِ خُضْرًا جُلُودَهَا إِلَى الصَّيِّدِ مِنْ خَالِي صَخْرٍ وَخَالِدٍ

وقد يكون اللون الأخضر عند جرير ثمرات اللؤم: (على وزن الطويل)^(٧)

كَسَا اللَّؤْمُ تَيْمًا خُضْرَةً فِي وَجُوْهِهَا فَيَاخِرُ تَيْمٌ فِي سَرَابِيلِهَا الْخُضْرُ

لقد اقترن اللون الأخضر على الجلود عند جرير بالذل والهوان يقول: (على وزن البسيط)^(٨)

إِنْ تَصْبِرِ التَّيْمُ مُخْضَرًا جُلُودَهُمْ عَلَى الْهَوَانِ فَقَبْلَ الْيَوْمِ مَا صَبِرُوا

وربما قصد الشاعر في استخدام اللون الأخضر على الجلد أنه دليل المهانة بسبب ما تتعرض

له الجلود من الضرب، وبذلك يتغير لونها إلى اللون الأخضر.

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٤٦. الأشاجع: عروق اليد، القنا: الرماح.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٨٨. خملة الأرجوان: كناية عن الدم الذي صنع ثياب لقيط بن زرارة في يوم شعب جبله.

(٣) الإبداع الإستعاري في الشعر العربي السوري المعاصر نموذجاً، هدى صحنوي، ص ٢٦٧.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٨٠.

(٥) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٤٩. التدرؤ: الوثوب. الظلام: النظر الغاضب.

(٦) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٩٠. الغل: الماء الجاري بين الأشجار.

(٧) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٠٣. السيد: قبيلة بن ضبة فيها أقوال الفرزدق. الصيد: الأسياد، الأشراف.

(٨) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٣٨.

(٩) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٨٧، الجلود المخضرة: الجلود التي أصحابها أذلاء من كثرة الضرب.

٣- اللون الأبيض: إذا كان اللون الأبيض يمثل الطهر والنقاء، ويرمز في مقامات النفس إلى النفس المطمئنة^(١)، فقد ارتبط في عالم جرير بالأمني التي تجدد شباب الإنسان، وتصحبه إلى مساحات حالمة مليئة بالإشراق والود، فاللون الأبيض رضاب ثغر الحبيبة يقول: (على وزن الطويل)^(٢)

تَرَكْتُ بِنَا لُوحًا وَلَوْ شِئْتَ جَادَنَا بَعِيدَ الْكَرَى تَلْجُ بِكَرْمَانَ نَاصِحُ

إن النصر على الأعداء، ذلك النصر الذي يبعث الطمأنينة لا يأتي إلا على خيول بلقاء ويقول: (على وزن البسيط)^(٣)

أَنْصَارُ حَقٌّ عَلَى بُلُقٍ مُسَوِّمَةٍ، أَمْدَادُ رَبِّكَ كَانُوا خَيْرَ أَمْدَادِ

إن البياض الذي ارتبط بالأمني والأحلام لا تلبث أن تحطمه مطرقة الواقع بعدما علا الشيب رأسه، وابتعدت عنه الغواني حيث قال: (على وزن الوافر)^(٤)

أَلَا يَا قَلْبَ مَالِكٍ إِذْ تَصَابَى، وَهَذَا الشَّيْبُ قَدْ غَلَبَ الشَّبَابَا

٤- اللون الأسود: ثبت للدراسة أن هذا اللون يعادل في استخدامه اللون الأبيض، واللون الأحمر مجتمعين، انظر جدول استخدام جرير للألوان ص (٦٦)، وقد اقترن هذا اللون عند جرير بالكآبة والغم وقمامة الحياة، فخذ زوجته أسفع حين يشكو إلى الخليفة من فقره: (على وزن الكامل)^(٥)

وَإِذَا نَظَرْتُ يَرِينِي مِنْ أَمِّهِمْ عَيْنٌ مُهَجَّجَةٌ، وَخَدٌّ أَسْفَعُ

إن ارتباط اللون الأسود بالغم والقمامة جعل جريراً ينظر إلى أعدائه من خلال ذلك: (على وزن الكامل)^(٦)

أَبْنُو فُقَيْرَةٍ يَبْتَعُونَ سِقَاطَنَا؟ حُشِرْتُ وَجُوهَ بَنِي فُقَيْرَةٍ سُودَا

ويقول: (على وزن الوافر)^(٧)

كَسَاكَ اللُّؤْمُ لُؤْمُ أَبِيكَ تَيْمٍ سَرَابِيلاً، بَنَانِقُهُنَّ سُودُ

(١) الإبداع الاستعاري في الشعر (الشعر العربي السوري المعاصر نموذجاً)، هدى صحناوي، ص ٢٦٧، وانظر: فن الحياة فن الكتابة في التعبير والبلاغة والعروض، أسعد علي، ص ٤٩٢-٤٩٣.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٧٤، اللوح: شدة العطش، الثلج: أراد به رضاب الحبيب، كرم، مدينة فارسية، ناصح: خالص البياض.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٠٥، البلق، النوق التي اختلط فيها البياض والسواد، المسومة: المعلمة بالبياض.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٥٦.

(٥) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٣٣. هجج: غار، الأسفع: الضارب إلى السواد.

(٦) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١١٤. بنو فقيرة: قوم الفرزدق.

(٧) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١١٢. البنيقة: رقية القميص.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا اللون استخدم كثيراً من قبل الشاعر لوصف الراحلة عندما يشبهها
وكأنها مطلية بالقار يقول: (على وزن الوافر)^(١)

كَأَنَّ عَلَى مَغَابِنِهِنَّ هَجْرًا، كَحَيْلِ اللَّيْتِ أَوْ نَبْعَانَ قَارِ

ويقول أيضاً: (على وزن البسيط)^(٢)

بُزْلٌ كَأَنَّ الْكُحَيْلَ الصَّرْفَ صَرَّجَهَا حَيْثُ الْمَنَاكِبُ يَلْقَى رَجْعَهَا الْقَصْرُ

وقد استخدم جرير في ديوانه ألواناً مختلفة تدلّ على ثقافته اللونية ومن هذه الألوان: الأغبير
والأشقر والوردي والزهري والأسمر والرمادي، فالأغبير يقول: (على وزن الطويل)^(٣)

بِأَغْبِرَ وَهَاجَ السَّمُومَ، تَرَى بِهِ دُفُوفَ الْمَهَارَى وَالذَّفَارَى تَنْتَجِحُ

والأشقر والوردي: (على وزن الطويل)^(٤)

وَلَمْ تَدْرِ تَيْمٌ مَا الْأَعْنَةُ وَالْقَنَا، وَلَمْ تَدْرِ تَيْمٌ مَا الْوَرَادُ مِنَ الشَّقْرِ

واللون الزهري: (على وزن الطويل)^(٥)

لِيَالِي تَسْبِي الْقَلْبِ مِنْ غَيْرِ رَيْبَةٍ، إِذَا سَفَرْتُ عَنْ وَاضِحِ اللَّوْنِ أَزْهَرَا

والأسمر: (على وزن الطويل)^(٦)

وَاسَلَّمَتِ الْقَلْحَاءَ لِلْقَوْمِ مَغْبَدًا يُجَادِبُ مَحْمُوسًا مِنَ الْقِدِّ اسْمَرَا

واللون الرمادي: (على وزن البسيط)^(٧)

لَوْلَا الْحَيَاءُ لِهَاجِ الشُّوقِ مُخْتَشِعٌ، مِثْلَ الْحَمَامَةِ مِنْ مُسْتَوْقِدِ النَّارِ

فاللون الأكلح على الوجه دليل التذمر، ويصور لنا جريراً أهل حبيبته عندما يلتقي تلك الحبيبة

يقول: (على وزن الطويل)^(٨)

إِذَا جِئْتُهَا يَوْمًا مِنَ الذَّهْرِ زَانِرًا تَغَيَّرَ مَغْيَارًا مِنَ الْقَوْمِ أَكْلَحُ

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٢٦. كحيل: قطران، الليت: صفحة العنق، هجراً: أراد به اشتداد الحرّ أي الهجير.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٦٨، البازل: البعير شق نابه، الكحيل: القطران، القصر: أصل العنق.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٧٩، دُفُوفَ، جوانب، الذفاري: عروق وراء الأذن ينضج منها العرق، تنتج: تسيل

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٣٩، الوارد من الخيل: الصفراء والحمراء أو ما كان أحمر اللون إلى الصفرة.

(٥) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٥٨.

(٦) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٦٣، القلحاء: الأسنان الصفراء التي اتصف بها بنو دارم، المنحوس: الحبل المقتول على خمس قوي، القد: الجلد المدبوغ.

(٧) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٠٣. المختشع: الرماد أو حجارة الموقد، مثل الحمامة: لون الحمامة الرمادية.

(٨) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٧٨. المغيار: الشديدة الغيرة والحسد، أكلح: عابس الوجه.

ويبين الجدول التالي استخدام جريير الألوان من خلال أشعاره (١)

عدد القصائد المدروسة	المجموع	عدد الأبيات التي تحتوي اللون من خلال		اللون
		الاستخدام غير المباشر	الاستخدام المباشر	
١٧	١٨	٧	١١	الأحمر
٨	١٠	٨	٢	الأبيض
٨	٨	-	٨	الأخضر
٢٣	٢٨	٢١	٧	الأسود
٢	٢	١	١	الأصفر
٨	٨	-	٨	ألوان أخرى
٦٦	٧٤	٣٧	٣٧	المجموع الكلي

ويلاحظ من خلال الجدول أن أكثر الألوان استخداماً مباشراً هو اللون الأحمر، ولعله كان يرمز إلى عصره، عصر القوة والفتوحات، يليه استخدام اللون الأسود استخداماً غير مباشر، حيث كان الشاعر يحتاج إليه كثيراً لرسم صورة لخصومه الكثر، وقد أشرنا في هذا الفصل، إلى دلالات هذه الألوان فاللون الأحمر يرمز إلى الدم وإلى الثورة، وإلى الهجوم، بينما يرمز اللون الأسود إلى الحزن، ويدل اللون الأبيض على الطمأنينة والهدوء.

لقد صوّر لنا جريير نفسيته من خلال الألوان، التي استخدمها في شعره، وصوّر لنا واقعه، وما دار فيه من أحداث، وقد أبدع حيث كانت الألوان إحدى الروافد التي اتكأ عليها في رسم صورته الشعرية.

(١) شرح ديوان جريير، مجيد طراد، ص(١٣٩، ١٥٨، ١٦٣، ١٦٨، ١٨٠، ١٨٧، ٢٣٣، ٢٤٦، ٢٤٩، ٣٨٨، ٣٩٠، ٥٦، ٦٠، ٧٠، ٧٤، ٧٨، ٧٩، ١٠٣، ١٠٥، ١١٢، ١١٤، ١٢٦، ١٣٦، ١٣٨). المغيار: الشديدة الغيرة والحسد، أكلج: عابس الوجه. وانظر: شرح ديوان جريير، إيليا الحاوي، مكتبة المدرسة، لبنان بيروت، ط ١، ١٩٨٢، ص(٣٠٠، ٢٩٨، ٢٦٦، ٢٦٧، ٢٥٦، ٣٣٨، ٣٤١، ٣٤٠، ٣٤٣).

دراسة الصُّورة الفنية من حيث المضمون عند جرير

إذا كان الجانب الأول من هذا الفصل قد تناول دراسة الصُّورة الفنية من الخارج، فإن الجانب الثانيّ تناول دراسة الصُّورة الفنية من الداخل، محاولاً استنطاق مضامينها لأرى كيف رسم جرير المرأة، وكيف صوّر المساحة التي تتحرك فيها المرأة العربيّة أو لا تتحرك، وينتهي فصلنا بدراسة حركة الواقع بأبعاده السياسية والاجتماعية والاقتصادية، لأن لهذا الواقع منعكساته في جوهر الصُّورة الفنية.

أولاً: صورة المرأة

إن صورة المرأة المثال، أو المرأة الأنموذج تختلف من شاعر إلى آخر، فكلُّ شاعر يعكس في إنتاجه خيالاته، كما يعكس في إنتاجه أحوال مجتمعه، لذلك فإننا نجد أن أولى صفات المرأة النموذجية أو المرأة الفاضلة عند جرير، هو البخل، فالبخل عند المرأة العربية يمثل البراءة، "فبخل المحبوبة يقف بصورة ممتازة مع نبليها وعظمتها"^(١)، يقول جرير (على وزن الطويل)^(٢)

تُرِيدِينَ أَنْ تُرْضِيَ وَأَنْتِ بَخِيلَةٌ وَمَنْ ذَا الَّذِي يُرْضِي الْأَحْبَاءَ بِالْبَخْلِ

وجرير يستنكر على قلبه أن يتعلق بامرأة تطيل عذابه وحرمانه، يقول جرير: (على وزن

الوافر)^(٣)

أَتَهْوَى مَنْ دَعَاكَ لِطُولِ شَجْوٍ؛ وَمَنْ أَضْنَى فَوَادِكَ، إِذْ دَعَاكَ
فَكَيْفَ بِمَنْ أَصَابَ فَوَادَ صَبًّا، بِذَلِكَ، لَوْ يَشَاءُ، لَقَدْ شَفَاكَ

وقد يلتمس الشاعر العذر لنفسه، في أن يتعلق بامرأة تعدب قلبه، وتكون متمنعة عليه، لأن

هذه المرأة فوق مستوى الوصف، يقول جرير: (على وزن البسيط)^(٤)

مَا اسْتَوْصَفَ النَّاسُ عَنْ شَيْءٍ يُرْوَقُهُمْ إِلَّا أَرَى أُمَّ عَمْرٍو فَوْقَ مَا وَصَفُوا

بل أن الشاعر يشيع على هذه المرأة مظاهر القداسة، يقول: (على وزن البسيط)^(٥):

إِنَّ الشَّفَاءَ الَّذِي صَنَنْتَ بِنَائِلِهِ فَرَعُ الْبِشَامِ الَّذِي تَجْلُو بِهِ الْبَرْدَا
هَلْ أَنْتِ شَافِيَةٌ قَلْبًا يَهُمُّ بِكُمْ لَمْ يَلِقَ عُرْوَةً مِنْ عَفْرَاءٍ مَا وَجَدَا
مَا فِي فَوَادِكَ مِنْ دَاءٍ يُخَامِرُهُ، إِلَّا الَّتِي لَوْ رَأَاهَا رَاهِبٌ سَجَدَا

إن هذه المرأة جميلة وبارعة، إلى حدِّ أن الراهب يترك سجوده، ويسجد لهذه المرأة، ومن الملاحظ أن جريراً لم يولِ اهتماماً كبيراً لصفات المرأة الجسدية وقد وصفها في بعض الأحيان بأنها ممتلئة الجسم، وطويلة العنق، وضامرة الخصر وركّز في أوصافه على تناسق أجزاء جسمها ، يقول: (على وزن الوافر)^(٦)

أَسِيلَةٌ مَعْقِدِ السَّمْطِينَ مِنْهَا وَرِيَا حَيْثُ تَعْتَقِدُ الْحَقَابَا

(١) ج. ك. فدية، الغزل عند العرب، ترجمة إبراهيم الكيلاني، منشورات وزارة الثقافة السورية، سوريا دمشق، ط ٢، ١٩٨٥م، ص ٨١.

(٢) شرح ديوان جرير مجيد طراد، ص ٣٠٨.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٧٣. الصب: المتيم.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٥٧.

(٥) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٠٨. البشام: شجر عطري يستاك بعوده. البرد: أراد أسنانها، عروة: شاعر إسلامي اشتهر بعشقه لعفراء.

(٦) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٥٨. أسيلة: ملاء الحد طويلة مستوية، معقد السمطين: العنق، السمط: العقد في الخرز أو اللؤلؤ ويقصد هنا العنق، رياً: مكنترة ممتلئة، الحقاب: ما تشده المرأة على وسطها تعلق به الحلي.

إن الدراسة تجد نصوصاً كثيرة متكاملة، لم يقترب فيها الشاعر من جمال المرأة الجسدي، وللتدليل على ذلك نورد قصيدة جرير الآتية والتي تبلغ ثمانية وستين بيتاً، يقول جرير: (على وزن البسيط)^(١)

بَانَ الْخَلِيطُ وَلَوْ طَوَّعْتُ مَا بَانَ، وَقَطَّعُوا مِنْ حِبَالِ الْوَصْلِ أَقْرَانَا
لَوْ تَعْلَمِينَ الَّذِي تَلَقَى أُوَيْتَ لَنَا، أَوْ تَسْمَعِينَ إِلَى ذِي الْعَرْشِ شَكُونَا
يَا أُمَّ عَمْرٍو جِزَاكَ اللهُ مَغْفِرَةً، رُدِّي عَلَيَّ فَوَادِي كَالَّذِي كَانَا
أَلَسْتُ أَحْسَنَ مَنْ يَمْشِي عَلَى قَدَمِ يَا أَمْلَحَ النَّاسِ كُلِّ النَّاسِ إِنْ سَانَا
إِنِ الْعَيُونَ الَّتِي فِي طَرْفِهَا حَوْرٌ قَتَلْنَا ثُمَّ لَمْ يُحْيَيْنَا قَتْلَانَا

لقد أطل الشاعر في الحديث عن حبيبته، ولم يلتفت إلى جمال المرأة الشكلي إلا في بيت واحد حيث يشبه ريقها بالمسك، لكنه يعقب في البيت الذي يليه من فور، ويصف بأن ذلك كان حلماً وليس حقيقة، وكأنه بذلك أراد أن ينفي عن نفسه تهمة الحديث عن الجسد، يقول جرير: (على وزن البسيط)^(٢)

مَثَلُوجَةُ الرَّيْقِ بَعْدَ النَّوْمِ وَاصِعَةٌ عَنْ ذِي مَثَانٍ تَمَجَّحَ الْمِسْكُ وَالْبَابَا
بِتْنَا نَرَانَا كَأَنَّا مَا لِكُونِ لَنَا يَا لَيْتَهَا صَدَقَتْ بِالْحَقِّ رُؤْيَانَا

أكثر جرير من الحديث عن العواطف الكبرى في حياة العشاق، كالهجر، والسهر، والنأي، والشوق، وقد رسم جرير صورة للمحيط الذي تتحرك فيه المرأة أو لاتتحرك الأمر الذي جعل غزله يقترب من الغزل العذري، فالرقيب لا يفارقها يقول: (على وزن البسيط)^(٣)

إِنَّ الزَّيَاةَ لَا تُرْجَى، وَدُونَهُمْ جَهْمُ الْمُحَيَّا وَفِي أَشْبَالِهِ عَضْفُ
إِن بَعْدَ الْمَسَافَةِ أَوْ قَرَبِهَا لَمْ يَعُدْ فِيهَا بَعِيدَةٌ عَنْهُ بِحُكْمِ الْأَشْيَاءِ،
حَتَّى وَإِنْ كَانَتْ الْمَسَافَةُ بَيْنَهَا قَرِيبَةً يَقُولُ: (عَلَى وَزْنِ الْوَافِرِ)^(٤)

أَتَنْفَعُكَ الْحَيَاةُ، وَأُمَّ عَمْرٍو قَرِيبٌ لَا تَزُورُ، وَلَا تَزَارُ
فالمسافات التي تفصل الشاعر عن حبيبته، هي ليست مسافات ذات بُعد مكاني بل هي مسافات ذات بُعد اجتماعي، حيث يشيع في هذا المشهد، القهر ويشيع فيه التمرّد على الذات، فالشاعر في مكة والمدينة كما يراه بلاشير- هو مثل أخيه الشاعر البدوي يرسم نفسه على أنه ضحية على منبج الحب، إن عدم مبالاة حبيبته، وعدم ثباتها، يشكلان له مصدراً للألام، فيشعر أنه

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٤٠٦-٤٠٧. الخليط: القوم أمرهم واحد، يرجو أن يستعيد قلبه الذي سلبه الحبيب (أم عمرو)، بأن: نأى وابتعد، الأقران: الواحد: قرن: وهل يجمع بين البعيرين والمقصود هنا الحبيبان اللذان كانت على وصال.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٤٠٨. المثاني: ذوايب الشعر المتفرقة. واضعة: كاشفة خمارها. البان: الواحد منه بانه وهو شجر كورق الصفصاف يؤخذ من حبه دهن الطيب.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٥٧. الغضب: الاسترخاء في الأذن عند الأسود في حالة الغضب والكبر، يشبه أهل الحبيبة بالأسود، وأنهم متجهمي الوجه.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٥٦.

وحيد في هذا العالم، ولا يُعيد إليه السلام والطمأنينة إلا وجود الحبيبة^(١)، يقول جرير: (على وزن الطويل)^(٢)

وَمَنْ يُعْطِ وُدَّ الْغَانِيَاتِ، فَإِنَّهُ غَنِيٌّ، وَمَنْ يَحْرِمُهُ الْوُدَّ يُحْرِمَ

لقد كان حديث الطعانن مُهمًّا عند شاعرنا جرير، وقد ارتبط هذا الحديث بظاهرتين هما: إشاعة العناصر الأسطورية، و"الاتجاه بالغزل في كثير من الأحيان إلى التعبير عن الحنين إلى الوطن"^(٣).

فمن العناصر الأسطورية: كثرة ترديد الغراب، حيث كان هذا الغراب رمزاً للشؤم والخراب والفراق، وقد دعا عليه جرير: (على وزن الكامل)^(٤)

إِنَّ الْغَرَابَ بِمَا كَرِهْتَ لَمَوْلَعٍ بِنُوى الْأَحْبَةِ دَانِمُ التَّشْحَاجِ
لَيْتَ الْغَرَابَ غَدَاةً يَنْعَبُ بِالنَّوَى كَانَ الْغَرَابُ مَقْطَعِ الْأُودَاجِ

إن نعيب الغراب وصوته هو الفراق المقبل لا محالة، يقول: (على وزن الكامل)^(٥)

نَعَبَ الْغَرَابُ فَقُلْتُ: بَيْنَ عَاجِلٍ، وَجَرَى بِهِ الصَّرْدُ الْغَدَاةَ الْأَلْمَعِ

وقد اشترت سابقاً أن جريراً التفت في غزله إلى الحديث عن المحاسن الجسدية، إلا أنه تحدّث عن المعاني الكبرى في حياة العشاق، وهذه المعاني هي المؤهلة للتعبير عن الحنين إلى الأرض الغالية، إن جريراً يذكر في غزله نيران الحبيب، وقد يذكر الأماكن التي تقطنها المرأة، وقد يلقي الشاعر هذا الحنين على لسان شخصيات متنوعة في عمله الأدبي فمرّة تكون الشخصية هي ابنته، ومرّة صديقه^(٦)، يقول جرير: (على وزن الطويل)^(٧)

طَرِبْتُ وَمَا هَذَا الصَّبَا وَالتَّكَالُفُ وَهَلْ لِلْهُوَى إِذْ رَاعَهُ الْبَيْنُ صَارِفُ
طَرِبْتُ بِأَبْرَادٍ وَدَكَرَكَ الْهُوَى عِرَاقِيَّةً، ذِكْرٌ لِقَلْبِكَ شَاعِفُ
وَاحْذَرُ يَوْمَ الْبَيْنِ أَنْ يُعْرِفَ الْهُوَى وَتُبْدِي الَّذِي تُخْفِي الْعِيُونَ الدَّوَارِفُ
وَإِنِّي وَإِنْ كَانَتْ إِلَى الشَّامِ نَيْتِي يَمَانِي الْهُوَى أَهْلَ الْمَجَازَةِ الْإِفُ

يفصح جرير في هذا الغزل عن حنينه إلى العراق، فقد استبد به الشوق، وانتهى صوته إلينا حزيناً، وهو يتذكر العراق الذي يمثل له صورة الماضي، ويعود إلى الحاضر، فيخلف لنا شخصاً،

(١) تاريخ الأدب العربي، ريجس بلاشير، ص ٨٤٥.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٤٣.

(٣) وهب رومية، بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي (قصيدة المدح نموذجاً)، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا - دمشق، د.ط، ١٩٩٧م، ص ٥٥٥.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٦٩. التشحاج: صوت الغراب يكئى به عن فراق الأحبة، الأوداج: عروق العنق.

(٥) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٢٥. البين: الفراق. الصرد: طائر ضخم الرأس أبيض البطن أخضر الظهر، وهو مشؤوم ولا يكون إلا وحيداً مع ذاته، الألمع: الذي تلتئم ألوانه في الشمس.

(٦) بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي (قصيدة المدح نموذجاً)، وهب رومية، ص ٥٥٦.

(٧) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٥٤-٢٥٥. الصبا: التصابي، التكالف: تحمل المشقة، الصارف: المزيل، الشاعف: الذي أصاب غشاء القلب، المجازة: مكان مرتفع.

يحاور الشاعر، ويخبره عن مواجع الغربة، لكن جريراً لا يلبث أن يكشف القناع عن أمجاده، فيتحدث عن نفسه:

وَإِنِّي وَإِنْ كَانَتْ إِلَى الشَّامِ نَيْتِي يَمَانِي الْهَوَىٰ أَهْلَ الْمَجَازَةِ أَلْفُ

ويمدح جرير "يزيد بن عبد الملك"^(١)، فيتغزل في صور مدحته، ويملاً هذا الغزل بالحنين والشكوى، ويعترف أنه حلّ بلاداً بعيدة عن وطنه، وهو يكثر الالتفات إلى وطنه، ويدعو لدياره بالسقيا، ويذكر النيران والخيام، وبعُد الأمكنة والديار فهو يعيش بقلبه في تلك الديار ويقول: (على وزن الكامل)^(٢)

أرِقَ الْغَيُونُ فَنَوْمُهُنَّ غِرَارُ، إِذْ لَا يُسَاعِفُ مِنْ هَوَاكَ مَزَارُ
هَلْ تُبْصِرُ النَّقْوِينَ دُونَ مُحَفَّقٍ أَمْ هَلْ بَدَتْ لَكَ بِالْجُنَيْتَةِ نَارُ
أَمَسَتْ زِيَارَتُنَا عَلَيْكَ بَعِيدَةً فَسَقَىٰ بِلَادِكَ دِيمَةً مِذْرَارُ

لقد ارتبطت المرأة عند جرير بالوطن، وهو يحن إليها، وهي ترتبط بأرضه ووطنه؛ إن أغلب المقدمات الغزلية التي وصف فيها جرير حنينه إلى أرضه مقدمات مديح قيلت في خلفاء بني أمية في دمشق حيث كان الشاعر بعيداً عن أهله ووطنه.

لكنه هذه المرأة تتقلب، فعندما ترى المرأة منعكسات الزمن في حياة الشاعر، فإن هذه المرأة تأخذ بالجفاء، يقول جرير: (على وزن الكامل)^(٣)

أَتَكْرُرُ عَهْدَكَ بَعْدَمَا عَرَفْتَهُ وَفَقَدْتَنِي ذَا الْقَصَبِ الْغُدَافِ الْأَسْوَدَا

ولا تكتفي المرأة أحياناً بالتذكر للشاعر، بل إنها تستهزئ به، يقول: (على وزن البسيط)^(٤)

بَانَ الشَّبَابُ وَقَالَ الْغَائِيَاتُ لَهُ: أُوْدَى الشَّبَابُ وَأُوْدَى عَصْرُكَ الْخَالِي
قَدْ كُنَّ يَرْهَيْنَ مِنْ صُرْمِي مُبَاعِدَةً فَالْيَوْمَ يَهْزَأَنَّ مِنْ صُرْمِي وَإِدَالِي

لقد كانت المرأة محوراً ينظر الشاعر من خلاله إلى الأشياء، ولم تكن المرأة عند جرير فتاة ماجنة، بل سيدة حرّة، حيث صورها في محيطها الذي تتحرك فيه أو لا تتحرك، وقد أحسّ الشاعر ببعد المسافة بينه وبين المرأة، فحوّل صوته إلى أصداء تجتاز المسافات محمّلة بالأشواق والحنين، ومملوءة بأهات المحبين.

(١) سير أعلام النبلاء، ج ٤، أحمد بن عثمان الذهبي، ص ١٥٠-١٥٢.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٤١-١٤٢. غرار: غافلة، الديمة: المطر الخفيف الذي يدوم كثيراً، النقوين: الواحد: النقا، كثيب من الرمل، الجنيّة: اسم موضع.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٢٠. الغداف: أراد به الشعر الأسود الطويل.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٨٣. القصب: الواحدة: قصبه وهي الخصلة الملتوية من الشعر. الصرم: الهجر

ثانياً: صورة الواقع

إن من يدرس عصر بني أمية، يجد أن كثيراً من المفاهيم قد تبدلت، وأن قيماً كثيرة أخذت تهجر دلالاتها السابقة لتستقر في بُنى جديدة تلائم ذلك العصر، وتصورات أهله، فلو أخذنا مفهوم العدالة على سبيل المثال، هذا المفهوم الذي كان سائداً في زمن الخلافة الراشدة، لوجدنا أن هذا المفهوم تحوّر، وبدأ يضمحل، ولعلّ أكثر ما يوضح ذلك خطاب "معاوية بن أبي سفيان لأهل المدينة المنورة، عند قدومه إليهم عام المجاعة، حيث تلقّاه رجال قريش، وقالوا له: الحمد لله الذي أعزّ نصرك، وأعلى كعبك، فلم يرد عليهم حتى صعد المنبر ثم قال: "أما بعد فإنني -والله- ما وليتها بمحبة علمتها منكم، ولا مسرة بولايتي، ولكني جالدتكم بسيفي هذا مجالدة، ولقد رَضِيتُ لكم نفسي على عمل ابن أبي قحافة، وأردتها على عمل عُمر، فنفرت من ذلك نفاراً شديداً، وأردتها على مثل ثنيات عثمان، فأبْتُ عليّ، فسلكْتُ بها طريقاً لي ولكم فيه منفعة، مؤاكلة حسنة، ومشاربة جميلة، فإن لم تجدوني خيركم فإنني خير لكم ولاية. والله لا أحمل السيف على من لا سيف له، وإن لم يكن منكم إلا ما يستشفي به القائل بلسانه، فقد جعلت له ذلك دبر أذني، وتحت قدمي، وإن لم تجدوني أقوم بحقكم كله، فاقبلوا منّي بعضه، فإن أتاكم مني خير فاقبلوه، فإن السيل إذا زاد عَنّي، وإذا قلّ أغنى، وأياكم والفتنة، فإنها تفسد المعيشة وتكدرّ النعمة"^(١).

وقد حرصت على إيراد هذه الخطبة كاملة لأن هذه الخطبة بمنزلة بيان تأسيسي لخلفاء بني أمية المقبلين، وهي ستكون مفتاحاً لدراسة الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي، إن معاوية يعترف في هذه الخطبة أنه حاول ترويض نفسه على السير على منهج الخلفاء قبله، لكن نفسه رفضت ذلك رفضاً شديداً، فسلك طريقاً جديداً فيه تبادل المنفعة بين الحاكم والمحكوم^(٢).

وإذا كان الحكام يمتلكون السيف ليرهبوا به أعداء الله وأعداءهم، فإنهم -أي الحكام- يمتلكون الذهب، الذي سينفقونه على من يشاؤون، ومن الطبيعي والحالة هكذا أن يقف أكثر الناس إلى جانب السلطة خوفاً أو طمعاً، ومن هؤلاء الناس هناك الموهوبون الذين سيضعون طاقاتهم في خدمة السلطة التي ستحقق لهم آمالهم وبسبب ارتباط السياسة بالدين، فإن الشعراء وغيرهم سيؤكدون أن ما تفعله السلطة هو بإذن الله وأمره^(٣)، وقد أسبغ جرير على السلطة الأموية صفات دينية كثيرة، وجعل جرير الخليفة الأموي هو خليفة الله في أرضه، يقول: (على وزن البسيط)^(٤)

يَكْفِي الْخَلِيفَةَ أَنَّ اللَّهَ سَرَبَلُهُ سِرْبَالُ مُلْكٍ بِهِ تُرْجَى الْخَوَاتِيمُ

(١) ابن عبد ربه، أبي عمر بن محمد بن عبد الله الأندلسي، (-٣٢٨هـ)، العقد الفريد، شرحه وضبطه، أحمد أمين وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري، الكتاب العربي، لبنان - بيروت، ج ٤، ط ١، ١٩٨٣م، ص ٨١-٨٢.

(٢) العقد الفريد، ابن عبد ربه، ص ٨١-٨٢.

(٣) بنية القصيدة الجاهلية الصورة الشعرية لدى أمراء القيس، ريتا عوض، ص ٦١٥.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٥٧، الخواتيم: حسن المال، الناقل: الأعطية، الهدية، العطاء الجزل.

مَنْ يُعْطِهِ اللهُ مِنْكُمْ يُعْطِ نَافِلَةً
يَا آلَ مَرْوَانَ إِنَّ اللَّهَ فَضَّلَكُمْ
وَيُحَرِّمُ الْيَوْمَ مِنْكُمْ فَهُوَ مَحْرُومٌ
فَضْلاً قَدِيماً، وَفِي الْمَسْعَاةِ تَقْوِيمٌ

إن الخليفة هنا يقوم، ويحكم بتكليف إلهي، وللأمويين فضل على غيرهم من الأقوام، فوظيفة الشعر تنحصر في جانبيين جانب المنفعة المباشرة، وجانب المتعة الشكلية، وعندما يقف الشعر إلى جانب المنفعة المباشرة، فإنه يوجّه سلوك المتلقي وجهات خاصة تتفق مع أغراض الشعر الاجتماعية، كنصرة عقيدة، أو الدعاية لحاكم أو طبقة، وفي مثل هذا الموقف يستعمل الشاعر الصُّورة، فهي إحدى الوسائل التي يقنع بها الشاعر جماهيره، ويدفعها إلى فعل يتلاءم مع الجانب النفعي للشعر^(١).

إن الدعاية للطبقة الحاكمة عند جرير، أو ما يمكن تسميته بالموقف السياسي للشاعر لم يكن هدفاً، فالسياسة ظلت عند جرير هي وسيلة لتحقيق غاية وقد أصبحت المصالح الفردية في هذا العصر تُسمّى دهاءً وحلماً، وأصبح جرير يمثل الفردية في هذا العصر^(٢).

لقد نافح جرير عن السلطة الأموية، فإذا كان الخليفة الأموي هو خليفة الله في أرضه فإن من الطبيعي أن يكون المخالفون أو المعارضون لنظام الحكم هم عصاة، ومارقون ويبدو جرير هنا أموياً أكثر من الأمويين أنفسهم، فما هو يصف ثورة يزيد بن المهلب: (على وزن الكامل)^(٣)

آلُ الْمَهْلَبِ فَرَطُوا فِي دِينِهِمْ
إِنِ الْخِلاَفَةُ يَا ابْنَ دَحْمَةَ دُونَهَا
هَلْ تَذْكُرُونَ إِذِ الْحِسَاسِ طَعَامَكُمْ
رَقِصَتْ نِسَاءُ بَنِي الْمَهْلَبِ عَنُوءَ
لَمَّا أَتَوْكَ مُصَفِّدِينَ أَدْلَةَ،
وَطَعُوا كَمَا فَعَلْتَ تَمُودُ فَبَارُوا
لُجْجٌ تَضِيقُ بِهَا الصَّدُورُ غِمَارُ
وَإِذِ الصَّغَاوَةِ أَرْضُكُمْ وَصَحَارُ
رَخَّصَ الرِّثَالَ وَمَا لَهْنُ خِمَارُ
شُفِي النَّفُوسُ وَأَدْرَكَ الْأَوْتَارُ

ولم يقتصر ارتباط جرير على الحكام، بل امتد ليشمل الولاة، لا بل إن ارتباطه بالولاة كان أولاً، حيث التقى جرير الحجاج، وقال فيه "قصائده الجميلة، وقد رسم للحجاج صورة بهية، وأسبغ على أعماله صفة دينية، يقول: (على وزن الكامل)^(٤)

مَنْ سَدَّ مَطْلِعَ النِّفَاقِ عَلَيْهِمْ
أَمْ مَنْ يَغَارُ عَلَى النِّسَاءِ حَفِيظَةً
إِنَّ ابْنَ يُوسُفَ، فَاعْلَمُوا وَتَيَقَّنُوا
أَمْ مَنْ يَصُولُ كَصَوْلَةِ الْحَجَّاجِ
إِذْ لَا يَتَّقَنُ بَغِيْرَةَ الْأَزْوَاجِ
مَاضِي الْبَصِيرَةِ، وَاضِحُ الْمِنْهَاجِ

(١) جابر عصفور، الصُّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، مصر - القاهرة، د.ط، ص ٣٦٨.
(٢) سليمان الخش، مقتطفات من الأدب الإسلامي والأموي، منشورات جامعة دمشق، مطبعة الداودي، سوريا- دمشق، د.ط، ١٩٨٢، ص ٦٨٦.
(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٤٣-١٤٤، دحمة: أم الخليفة يزيد، الحساس: سمك صغير الحجم، الصفاوة وصحار: موضعان بعمان، الرثال: أولاد النعام.
(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٦٩-٧٠. ابن يوسف: كنية الحجاج.

لكنّ الحقيقة التي يبطنها جرير هي غير ذلك، فالحجاج حاكم قاس، وقد شهد الناس على يديه صنوف التعذيب، وهذا ما يرسمه في قصيدة أخرى، ولكن بعد وفاة الحجاج إذ يقول في قصيدة يمدح فيها سليمان بن عبد الملك بن مروان، ويتعرض فيها لمظالم الحجاج، ويصف النساء، وكيف تُعلّق من أندانها في سجن الحجاج: (على وزن الوافر)^(١)

ألا هلن للخليفة في نزار،	فقد أمسوا وأكثرهم كُلول
وتدعوك الأراميل واليتامى	ومن أمسوا وليس به حويل
وتشكو الماشيات إليك جهداً	ولا صعب لهنّ ولا ذلول
وما زالت معلقة بثدى	بذي الدياتم أو رجّل قتيل
فرجت الهمم والحلقات عنهم	فأحيا الناس والبئد المحول

وإذا أردنا الحديث عن الواقع الاقتصادي في ذلك العصر، وجدنا ارتفاع صوت المال عالياً، فالمؤكلة الحسنة، والمشاركة الجميلة التي أرادها معاوية، أوجدت شرخاً في بنية المجتمع، فقد تجمع المال في يد فئة قليلة وليس غريباً -والحال كهذه- أن يكثّر الفقراء، ويحصل التفاوت الطبقي.

إن المعيشة أصبحت معقدة، فقد انفتحت أبواب الدنيا على المسلمين وفاضت الأموال لدى فئة قليلة، واستشرت المطامح والرغبات، لقد أصبح العصر عصر توسّع في كل شيء^(٢)، وأمام هذه الأبواب المفتوحة يتزاحم الشعراء على قصور بني أمية، يسعون إلى الثراء، ويلوذون بصاحب الجاه والسلطان، يقول جرير: (على وزن الوافر)^(٣)

إلى عبد العزيز شكوت جهداً	من البيضاء أو زمن القتاد
سنيين مع الجراد تعرفتنا	فما تبقي السنون مع الجراد
ولولا فضل نائلة علينا	لما أحيا بتي ولا تلامي

إن الخليفة في هذا النص يبدو متنعماً بالثراء، بينما عامة الشعب تعاني سوء الحالة الاقتصادية، بل لعلّ التنعم لم يقتصر على الخفاء، وإنما امتدّ ليشمل الولاة.

ولعل هذه القصيدة توضّح هذه الصورة: (على وزن الطويل)^(٤)

تركت عيالي لا فواكهة عندهم	وعند ابن سعد سكر وزبيب
تحنى العظام الراجفات من البلى،	وليس لداة الركبتين طبيب

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٨٩-٢٩٠، كلول: جمع كليل وهو المريض أو المتعب، الحويل: القوة، الماشيات: أراد بهن النساء الأراميل، ذو ديماس: موضع جرى فيه قتال الصعب الذلول: أي المطايا العسيرة والطبقة، الحلقات: القيود.

(٢) خالد محمد خالد، رجال حول الرسول، دار الكتاب العربي، لبنان - بيروت، ط ٣، ١٩٨٤م، ص ١٣٨.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٨٤. البيضاء: سنة القحط. القتاد: نبات شائك، زمن القتاد: الزمن الذي يضطرون فيه إلى رعي الشوك القتاد، وكان يضعونه أولاً في النار لتأكل شوكة ثم يطعمونه للإبل، التلاد: المال القديم، نائلة: عطاياه.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٤٥. تحنى: تحنى عطفتي ولوبيني، العريش: الهودج أو شبه الخيمة أو الحضيرة تسوى للماشية.

كَأَنَّ النِّسَاءَ الْأَمْرَاتِ حَنِينِي
مَنْعَتْ عَطَانِي يَا بِنَّ سَعْدٍ وَإِنَّمَا
عَرِيشاً فَمَشِيئِي فِي الرِّجَالِ دَبِيبٌ
سَبَقَتْ إِلَيَّ الْمَوْتَ وَهُوَ قَرِيبٌ
مَتَاعَ لَيَالٍ، وَالْحَيَاةَ كَذُوبٌ
فَإِنْ تُرْجِعُوا رِزْقِي إِلَيَّ، فَإِنَّهُ

ويبدو من خلال النص الفرق الواضح بين من يكون داخل السلطة، وبين المواطن العادي، لقد ارتبط المال في حياة الناس، وأصبح في هذا العصر دعامة أساسية، وليس من الغريب أن يكون أساسياً في أدبهم وفنهم، أنه يستقر في قاع الحياة وقاع الشعر، لأن الشعر إنما هو تعبير عن الحياة^(١).

وإذا كان جرير يشيح بنظره أحياناً عن المظالم التي تتعرض لها الرعية، فإنه عندما يتيقن من عدالة الحاكم، وأن قول الحقيقة لن يكلفه مكانته، فإنه يعبر عن آلام مواطنيه، ويحول شعره إلى شبكة إبلاغ يقول: (على وزن البسيط)^(٢)

أَذْكَرُ الْجَهْدَ، وَالْبَلْوَى الَّتِي نَزَلَتْ
مَا زِلْتُ بَعْدَكَ فِي دَارٍ تَعَرَّقَنِي
لَا يَنْفَعُ الْحَاضِرُ الْمَجْهُودُ بَادِيَةً
كَمْ بِالْمَوَاسِمِ مِنْ شَعْنَاءِ أَرْمَلَةٍ،
يَدْعُوكَ دَعْوَةَ مَلْهُوفٍ كَأَنَّ بِهِ
مِمَّنْ يَعُدُّكَ تَكْفِي فَقَدَ وَالِدِهِ
يَرْجُوكَ مِثْلَ رَجَاءِ الْغَيْثِ تَجْرَهُمْ
فَإِنْ تَدْعُهُمْ فَمَنْ يَرْجُونَ بَعْدَكُمْ،
خَلِيفَةَ اللَّهِ مَاذَا تَنْظُرُونَ بِنَا؟
أَنْتَ الْمُبَارَكُ وَالْمَهْدِي سِيرَتُهُ

إن جريراً عندما يتيقن من العدل والأمان عند الخليفة، فإنه يصور حال الرعية تصويراً دقيقاً، فهو لا يخدع شعبه، لقد قال جرير هذا الشعر بين يدي عمر بن عبد العزيز، ويصف الشاعر الخليفة هنا بالعدل، حيث إن هذا الخليفة لم يكن متطوحاً في هواه، بل إن العدل كان عنوانه ولعل في كلام الخليفة الآتي ما يدل على تغيّر نفوس الناس، يقول: "إني لأجمع أن أخرج للمسلمين أمراً من العدل، فأخاف أن لا تحمله قلوبهم، فأخرج معه طمعاً من طمع الدنيا، فإن نفرت القلوب من هذا سكنت إلى هذا"^(٣).

(١) التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، ص ١٢٣.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٧٩، تعرّق: جرد اللحم عن العظم، النشر: يوم القيامة، هيص: انكسر، تعصي الهوى وتقوم الليل: أي ابنه يعصي أهوانه ونزواته نهاراً ويسهر ليله مصلياً، الحاضر: المقيم في الحاضرة، البادي: المقيم في البادية.

(٣) الطرطوشي، أبو بكر محمد بن الوليد الفهري (-٥٢٠هـ)، سراج الملوك، تحقيق محمد فتحي أبو بكر، تقديم شوقي ضيف، الدار المصرية اللبنانية، مصر- القاهرة، مج ٢، ط ١، ١٩٩٤م، ص ٤٧٩.

حقاً لقد استمكن حب الدنيا في قلوب الناس، واتسعت ضرورات المال في هذا العصر، ولم يكن شاعرنا بعيداً عن تصوير هذا الواقع السياسي والاقتصادي، وقد رصد لنا جرير الواقع الاجتماعي في شعره، فالأدب يمثل الحياة، والكاتب لا يتأثر بالمجتمع وحسب، بل إنه يؤثر فيه فلأدب فضيلة تخصّه، وهو تسجيل ملخص لسمات العصر^(١)، وقد انتشرت في عصر بني أمية مظاهر حضارية جديدة رصدها جرير في شعره، ومن هذه المظاهر انتشار بعض الأطعمة الجديدة التي لا عهد للشاعر بها، فقد طالبته جاريته ذات يوم بتلك الأطعمة فقال جرير: (على وزن الوافر)^(٢)

تَكَلَّفَنِي مَعِيشَةَ آلِ زَيْدٍ وَمَنْ لِي بِالصَّلَانِقِ وَالصَّنَابِ

وقد ردّ عليه الفرزدق يعيره بذلك، وبأنه شاعر بدوي يفتقر إلى الحضارة، ولا يستطيع تأمين هذه الأطعمة لجاريته، يقول الفرزدق: (على وزن الوافر)^(٣)

فَإِنْ تُفْرِكْ عِلْجَةَ آلِ زَيْدٍ وَيُعَوِّزُكَ المَرَقُّ وَالصَّنَابُ
فَقَدْ مَأْ كَانِ عَيْشُ أَبِيكَ مُرّاً يَعْيشُ بِمَا تَعِيشُ بِهِ الكِلَابُ

ويتحدث لنا جرير عن ظاهرة نقش الطوابع التي اتسعت في هذا العصر لتشمل النقود وغيرها إذ يقول جرير مخاطباً بني أمية: (على وزن الطويل)^(٤)

تَبْحِجْ هَذَا المَلِكُ فِي مُسْتَقْرِهِ، فَلَيْسَ إِلَى قَوْمِ سِوَاكُمْ بِرَاجِعِ
وَصَارِبْتُمْ حَتَّى شَفَيْتُمْ مِنَ العَمَى قُلُوباً وَحَتَّى جَازَ نَقْشُ الطَّوَابِعِ

أنشأ الخلفاء الأمويون القصور والقناطر والمنشآت العمرانية، حيث صور لنا جرير هذه المظاهر أو بعضاً منها، وذلك في مثل قوله مخاطباً الخليفة هشام بن عبد الملك، ومتحدثاً عن منجزاته: (على وزن الوافر)^(٥)

شَقَقْتَ مِنَ الفِرَاتِ مُبَارَكَاتٍ جَوْرَايَ قَدْ بَلَغْنَ كَمَا تُرِيدُ
وَسَخَّرْتَ الجِبَالَ وَكُنَّ خُرْسَاءً يَقَطَعُ فِي مَنَاكِبِهَا الحَدِيدُ
بَلَغْتَ مِنَ الهَنِيِّ فَقَلْتَ شُكْرًا هُنَاكَ وَسَهْلَ الجَبَلِ الصَّلَوْدُ
بِهَا الزَيْتُونُ فِي غَلِّ وَمَالَتْ عَنَاقِيدُ الكُرُومِ فَهَنَّ سُوْدُ

وأضف إلى المنشآت العمرانية، وصفه أنواع المأكّل والملابس، فالنساء التخلييات يلبسن العبايات المخططة بالسود، يقول جرير: (على وزن الطويل)^(١)

(١) نظرية الأدب، رينيه ويليك أوستن، ص ٩٧-١٠٦.
(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٤٧، تكلفني: أراد زوجته، الصلائق: جمع صليقة: وهي القطعة من اللحم المشوي، الصناب: صباغ يتخذ من الزبيب والخردل، أراد أن زوجته تريد أن يعيش عيشة الأغنياء المترفين.
(٣) شرح ديوان الفرزدق، جمعه وشرحه وعلق عليه عبد الله إسماعيل الصاوي، مطبعة الصاوي، ط ١، ١٩٣٦م، ص ١٢٥.
(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٤٠. تبجح: اكتفى، نقش الطوابع: مفردها الطابع الخاتم كناية عن نقش الأختام باسم الخليفة.
(٥) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٠٢-١٠٣. الجوارى: الأنهار الجارية، الصلود: القاسي الصلب.

وَصَيَّعْتُمْ بِالْبَشْرِ عَوْرَاتِ نِسْوَةٍ، تَكْشَفَ عَنْهُنَّ الْعِبَاءُ الْمَسِيحُ

ويصور لنا أيضاً لباس المجوس يوم أعيادهم، حيث يرتدون اللباس الأبيض، ويقول جرير:

(على وزن الوافر)^(٢)

بِهَا التَّيْرَانُ تُحْسَبُ حِينَ تُضْحِي مَرَاذِبُهُ لَهَا بِهَرَاةَ عِيدُ

لقد كانت الحضارة عظيمة في العصر الأموي، "وعندما تكون الحضارة صحية فإن الشاعر

العظيم سيجد ما يقوله لشعبه في كل مستوياته الثقافية"^(٣).

وبذلك حاول جرير أن يكون أميناً عند تصوير الواقع في عصره والذي أصبح واسعاً

وصارت أبوابه مفتوحة لكل شيء.

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٨١. العباء المسيح: الثوب المخطط بالسواد.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٠١. المرازبة: الأسباجد المجوس، هراة: موضع في بلاد فارس.

(٣) ت. س. إيليوت، الوظيفة الاجتماعية للشعر، ترجمة جهاد دروزة، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق العدد ١٤٠ تشرين الأول، "أكتوبر"، ١٩٧٣م، ص ٧٧.

الفصل الثالث

خصائص الصورة الفنية ومزاياها عند جرير

أولاً: خصائص الصورة الفنية عند جرير

عندما نريد الحديث عن خصائص الصورة الفنية عند جرير، فإن أول ما يلاحظ هو أن جريراً كان لا يتكلف في قول الشعر، ولم يكن ممن ينفخ الشعر ويهذهبه إن قول الشعر على سجية الشاعر هو ما نصطلح على تسميته:

١- **الطلاقة والتدفق:** وإنما نجد الطلاقة والتدفق في شعر جرير بشكل عام، وفي صورة الشعرية بشكل خاص، "ولندرك أيضاً قيمة الحكم الذي أصدره النقاد عليه وعلى صاحبه الفرزدق، في أنه يغرف من بحر والفرزدق ينحت في صخر، فالاعتراف من البحر يعني السهولة والرقّة والحياة، فكما أن المغترف لا يكلفه الاعتراف إلا أن يبسط يده إلى الماء ليبلغه، فكذلك كان شعر جريراً"^(١)، ولذلك قرن الجرجاني جريراً بالبحثري مستشهداً بالعذب من شعره بقصيدة كاملة وقال: "وإنما أُتِّبْتُ لك القصيدة بكمالها ونسختها على هيئتها لترى تناسب أبياتها وازدواجها واستواء أطرافها واشتباها وملئمة بعضها لبعض، مع كثرة التصرف على اختلاف المعاني والموضوعات"^(٢). أما الفرزدق فكالذي ينحت في صخر فيه القوة والصلابة والتعقيد، فلندلل على هذه الطلاقة والتدفق من خلال إحدى قصائده التي يمدح بها الحجاج وهو يقول: (على وزن الوافر)^(٣)

طَلُولٌ مِثْلَ حَاشِيَةِ الْبُرُودِ	مَتَى كَانِ الْمَنَازِلِ بِالْوَحِيدِ،
وَمَا تُبْقِي اللَّيَالِي مِثْلَ جَدِيدِ	لَيَالِي حَبْلِ وَصْلِكُمْ جَدِيدُ
وَأَطْلَحاً جَوَانِحَ بِالْقَيْوُدِ	أَحَقُّ أَمْ خَيَالِكِ زَارَ شُعْثَا
وَأَهْوَالَ الْفَلَاحِ لِقَلْتِ عُوْدِي	فَلَوْلَا بَعْدَ مَطْلِبِنَا عَلَيْكُمْ
عَلَى رَعْمِ الْمَنَافِقِ وَالْحَسُودِ	رَأَى الْحَجَّاجَ عَافِيَةً وَنَصْرًا
وَقَدْ ضَلُّوا ضَلَالَةَ قَوْمِ هُودِ	دَعَا أَهْلَ الْعِرَاقِ دُعَاءَ هُودِ

نلاحظ في هذه الأبيات انتقال جرير من الحديث الوجداني إلى مديح الحجاج، ثم يرتحل إلى الماضي البعيد عبر التاريخ وقد تيسر له هذا الانتقال بسهولة، فشعر جرير يستحضر انبثاق الحياة بعفوية، إننا عندما نسجل خصائص الصورة الفنية، فإننا نجد أن العفوية هي أولى خصائص هذه الصورة.

(١) صلاح الدين محمد أحمد السيد غراب، الصورة البيانية في شعر جرير، رسالة دكتوراة في اللغة العربية، تخصص بلاغة ونقد، لعام ١٩٨١م، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، قسم البلاغة والنقد، الزقازيق، القاهرة، مصر، ص ١٥٩.

(٢) الجرجاني، للقاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى الحلبي وشركاه، د. ط، ص ٣١.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٨٦. الوحيد: موضع، حاشية البرود: جوانب الثياب، الشعث: متفرقوا الشعر. الإطلاح: الذين أنهكهم السفر. هود: من الأنبياء، المرجفون: الساعون إلى الفتنة، الجوانح: الواحد جاتح وهو المائل.

٢- **حركية الصورة:** إن حياة جرير القائمة على الحركة والانتقال بين الضغن والإقامة في بيئته، جعلت شعره حافلاً بالصور بين الحركة والسكون ، وبث الحركة في أغلب صوره الحسية، ولم يقدمها جامدة، وجعل الحركة من العناصر الأساسية التي تقوم عليها الصورة، واستطاع جرير أن يرسم صورته ويلتقط عناصر حركتها من قوة إبداعه وعمق خياله، لإبراز تفاصيلها، ووصف حركتها بشكل دقيق. وأما عنصر السكون في صور جرير لا يقل أهمية عن عنصر الحركة، حيث يحتاج إلى حسٍ مرهف ونظرة ثاقبة، لتأمل الأشياء الصامتة، ولتناولها بالتصوير، وذلك بعكس المشاهد المتحركة، والتي يلتقطها ويصورها وفقاً لأحاسيسه وحاجاته^(١). ومن هنا تنطلق هذه الدراسة لحركية الصورة الفنية عند جرير من محورين أساسيين وهما: دراسة الصورة الفنية في حالة التوتر، ودراسة الصورة الفنية في حالة الهدوء. إن دراسة الصورة الفنية الآتية تدل على أن التوتر ، كان أحد المهيمنات الأسلوبية على

صور جرير فما هو ذا يتحدث عن البروق والغيوم قائلاً: (على وزن الوافر)^(٢)

كَأَنَّ وَمِيضَةَ أَقْرَابٍ بُلُقٍ، تُحَاذِرُ خَلْفَهَا خَيْلاً صِيَاماً
كَأَنَّ رَبَابَهُ الضَّلَالِ فِيهِ نَعَامٌ جَافِلٌ لَأَقَى نَعَاماً

فالبرق في لمعانه السريع يشبه بطون الإبل وخواصرها، التي تهرب من الخيل، إن استخدام الفعل (تحاذر) ألقى بظلاله على الصورة، ومنح هذه الصورة الفنية طاقة حركية تدل على التوتر، ففعل الحذر يشتمل على سرعة الحركة والخطف وهيمنة الخوف، وهذه لمحة تدل على طاقة الشاعر الإبداعية.

وفي البيت الثاني يصف جرير الغيوم البيضاء الخادعة ويشبها بالنعام. والصورة الفنية حتى هذه اللحظة ليس فيها أي ملمح من ملامح التوتر، لكن الشاعر في استخدامه كلمة (جافل)، أحال الصورة الفنية إلى حركة توتر عميق، فالنعام الجافل هو الذي يسيطر عليه الرعب فيتخبط في اتجاهاته.

إن الحركة في صور جرير متوافرة بكثرة، فهو يقول: (على وزن الطويل)^(٣)

صَبَحْنَاهُمْ جُرُوداً كَأَنَّ غُبَارَهَا شَابِيبُ صَيْفٍ يَزْدَاهِيَهُنَّ حَاصِبُ

فالشابيب هي الدفعات من المطر، والتي تنزل بسرعة فتنتقلها الرياح القوية، وتتلاعب بسكونها. هذه الصورة الفنية أطلقها جرير ليشبها بها غبار المعركة الذي تثيره خيولهم الجرداء مع الأعداء، وقد يرسم جرير صورة من خلال محور الهدوء، وإن كان ذلك قليلاً، فرسوم الديار مثل ريش الحمامة، وهذا الريش متبعثر هنا وهناك، يقول جرير: (على وزن الطويل)^(٤)

(١) الصورة البيانية في شعر جرير، صلاح الدين محمد غراب ، ص ٥٩-٦٤.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد ، ص ٣٦٥.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد ، ص ٤٦. الجرد: الخيول قصيرة الشعر. الشابيب: دفعات من المطر، يزدهي: يجبر على الأمر، الحاصب: الريح التي تحمل التراب والحصى.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد ، ص ٣٦٩.

كَأَنَّ رَسُولَ الدَّارِ رِيْشُ حَمَامَةٍ مَحَاهَا الْبَلَى فَاَسْتَعَجَمْتُ أَنْ تَكَلِّمًا

فالصورة الفنية هنا ساكنة، والديار عجماء لا تتكلم فالحزن كبير، لذلك لا يمكننا القول بحركية الصورة الفنية في هذا البيت، لأن مثل هذا القول يُخرج الصورة الفنية من منطقيتها الدلالية، إن امتناع الديار عن الكلام يوحي بسكون الصورة.

إن صور جرير تتنوع بين بطء الحركة وسرعتها، وقد يتجسد الهدوء فيها، وأحياناً يستحضر لنا الاضطراب فيها، والملاحظ أن الصور التي تُنسب إلى التوتر والحركة هي التي تغلب صورته الهادئة والساكنة.

٣- الحوار: عرف الشعر العربي أسلوب الحوار، وفي موروثنا الشعري قصائد تقوم على الحوار، ومن الحوار ما يكون واضحاً، حيث يستخدم فيه الشاعر (قال وقلت وحدث وأشار)، ومنه ما يستخدم حروف الإيجاب مثل (نعم وبلى وأجل)، أو حروف النفي مثل (كلاً ولا وليس)، وأحياناً يستخدم الشاعر أوصافاً تدل على الحوار مثل: ابتسم أو هز رأسه أو ما شابه ذلك، وقد صور لنا جرير همومه، ونقل لنا معاناته عن طريق الحوار الفني، وذلك في مثل قوله: (على وزن الكامل)^(١)

قَبْلَ التَّصَدَّعِ مِنْ شَمَالِيْلِ النَّوَى	حَيُّوا أَمَامَةً وَأَذْكُرُوا عَهْدًا مَضَى
لَيْتَ الْعُهُودَ تَجَدَّدَتْ بَعْدَ الْبَلَى	قَالَتْ: بَلِيَّتْ، فَمَا نَرَاكَ كَعَهْدِنَا
حَاجَاتُ ذِي أَرْبٍ، وَهَمٌّ كَالْجَوَى	أَمَامُ؟ غَيْرِنِي، وَأَنْتِ غَرِيْرَةٌ،
كَيْفَ الصَّبَابَةِ بَعْدَمَا ذَهَبَ الصَّبَا؟	قَالَتْ أَمَامَةٌ: مَا لَجَهْلِكَ مَالَةً،
بَعْدَ اسْتِقَامَتِهَا وَقَصْرًا فِي الْخَطَا	وَرَأَتْ أَمَامَةً، فِي الْعِظَامِ، تَحْنِيًّا
مَنْ مَسَحَ عَيْنَكَ مَا يَزَالُ بِهَا قَدَى	وَتَقُولُ: إِنِّي قَدْ لَقِيْتُ بَلِيَّةً

إننا أمام حوار بين حالتين، حالة مثقلة بالهموم، تبحث عن ظل تستقي به، بعدما كواها هجير الشوق، وحالة تمتلك الحيوية إنها المرأة التي تمنع الرجل، بل إنها تتخلى عنه بعد أن أخذ الزمان منه ما أخذ.

إن الشاعر هنا يرسم حواريته، وتكاد صورته تُعج بالسكونية فقد رقد الشاعر صورته بالألفاظ التي تزيد المشهد بؤساً: البلى - بليَّة، ذهب - الصبا - هم - غيرني - تحنياً.

ويُثري جرير الحوار برفده شخصيات متنوعة، فتصبح القصيدة عبارة عن مشاهد مسرحية، وبذلك يصبح النص الشعري جزءاً من واقع متشابك يفرض نفسه على الشاعر، ويشكل صورة شعرية، يقول جرير: (على وزن الكامل)^(٢)

يَا صَاحِبِي! دَعَا الْمَلَامَةَ وَأَقْصِدَا طَالَ الْهَوَى، وَأَطَلْتُمَا التَّقْنِيْدَا

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٣.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١١٣-١١٤.

إِنَّ التَّدَكَّرَ، فَاغْدِلَانِي، أَوْدَعَا
إِنِّي وَجَدْتُكَ، لَوْ أَرَدْتُ زِيَادَةَ
يَا مَيِّ وَيَحَ كَ أَنْجِزِي الْمَوْعُودَا
قَالَتْ: نَحَازِرُ ذَا شَذَاةٍ بَاسِلِ
رَمَتِ الرَّمَاةَ فَلَمْ تُصَبِّكَ سِهَامُهُمْ
وَنَرَى كَلَامَكَ لَوْ يَنَالُ بَغْرَةَ،
إِنْ كَانَ دَهْرُكَ مَا يَقُولُ حَسُودُنَا
نَامَ الْخَلِيُّ وَمَا رَقَدْتُ لِحُبِّكُمْ،
وَإِذَا رَجَوْتُ بَأَنَّ يُقْرَبِكَ الْهَوَى
مَاضِرًا أَهْلَكَ أَنْ يَقُولَ أَمِيرُكُمْ

بَلَغَ الْعَزَاءَ وَأَدْرَكَ الْمَجْلُودَا
فِي الْحُبِّ عِنْدِي مَا وَجَدْتُ مَزِيدَا
وَأُرْعَى بِذَلِكَ أَمَانَةً وَعَهْودَا
غَيْرَانَ يَزْعُمُ فِي السَّلَامِ حُدُودَا
وَوَجَدْتُ سَهْمَكَ لِلرَّمَاةِ صَيُودَا
وَدُنُو دَارِكَ، لَوْ عَلِمْتَ، خُلُودَا
فَلَقَدْ عَصَيْتُ عَوَاذِلًا وَحَسُودَا
لَيْلِ التَّمَامِ، تَقَلَّبًا وَسُهُودَا
كَانَ الْقَرِيبُ لِمَا رَجَوْتُ بَعِيدَا
قَوْلًا لِرَأْسِكَ الْمُلِيمِ، سَدِيدَا

إننا أمام نص أشبه ما يكون بحكاية مسرحية شخوصها، هم: البطل الغنائي (الشاعر)،

صاحباها، المحبوبة، العادل، الحسود، ولي أمر المرأة، الرماة.

وهناك أجواء معينة، رافقت رسم المشهد: قساوة اللائمين، حركية الواقع، المرأة المتلونة،

الحذر الذي يخيم على الجو.

كل هذه الأدوات اشتركت في تشكيل مسرحية شعرية، يتناول فيها البطل رسم الأحداث، لكنه

في النهاية يتذوق مرارة الحرمان، ويبدو وكأنه الشخصية الضعيفة المسحوقة، أو الخاسر الوحيد في

هذا اللقاء!

ولم يكن الحوار عند شاعرنا على سوية واحدة، فقد استخدم الحوار الخارجي، وكذلك وظف

الحوار الداخلي (المونولوج) لتشكيل صورته الشعرية، ومن ذلك قول جرير في قصيدته التي يقول

فيها: (على وزن الكامل)^(١)

مَابَالَ نَوْمِكَ بِالْفِرَاشِ غِرَارًا،
وَإِذَا وَقَفْتَ عَلَى الْمَنَازِلِ بِاللَّوَى
حَيَّ الْمَنَازِلَ، وَالْمَنَازِلَ أَصْبَحْتُ،
أَفَمَا تُرِيدُ لِحَقْدِهِنَّ تَحَقُّدًا،
أَزْمَانَ أَهْلَكَ فِي الْجَمِيعِ تَرَبَّعُوا
طَالَ النَّهَارُ بِبِرْبُرُوسَ وَقَدْ نَرَى

لَوْ أَنَّ قَلْبَكَ يَسْتَطِيعُ لَطَارًا
هَاجَتْ عَلَيْكَ رُسُومُهَا اسْتِغْبَارًا
بَعْدَ الْأَنْبِيسِ، مَنْ الْأَنْبِيسِ قِيْفَارًا
أَمْ مَا تُرِيدُ عَنِ الْهَوَى إِقْصَارًا
ذَا الْبَيْضِ نَمَّ تَصَيَّفُوا دُورًا
أَيَامَنَا بِفُشَاوَتَيْنِ قِصَارًا

إن شاعرنا هنا يستعيد ذكرياته، ويحاوِر نفسه، ويرسم الأوقات التي تمرّ عليه، وهو مقيد بين

ماضي جميل، وقلق صارخ يأسر عليه لحظات الحاضر.

لقد وجدت أن الحوار عند جرير كان متنوعاً، له دلالاته الموحية، رسم من خلاله تلون المرأة،

وكذلك يؤس اللحظة الحاضرة.

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٤٩، النوم الغرار: القليل النوم، اللوى: منقطع الرمل، واسم لمواضع كثيرة، الاستعبار: البكاء، ذو البيض ودوار: موضعان، ببروس ومشادة: موضعان.

كل ذلك والشاعر لا يفرط بالجانب الفني، بل إنه كما يهيج أشجاننا، فإنه يمتلك إعجابنا!
 ٤- **المادية في التقاط جزئيات الصورة:** إن الحضارة شيء عام ومشترك، يدخل فيها جملة من المظاهر الاجتماعية ذات الطابع المادي والعلمي والفني^(١). ولعل طبيعة جزيرة العرب المحاطة بالبحار، والتي تتخللها الواحات، والأغوار، والوديان، كانت تجمع السكان من بدو وحضر، أدى إلى وجود تلك المظاهر الحضارية المادية التي تتلائم وحياة العرب وبيئاتهم، فاتخذوا من الأخشاب مثلاً، "العمد والأوتاد لخيامهم، والرماح والسهام لسلحهم"^(٢)، وخصصوا لصناعة السفن والقوارب، نجارين مهرة^(٣)، وقد أشار الشعراء العرب إلى هذا الجانب المادي، وشكل ذلك عاملاً مهماً من عوامل تشكل الصورة الفنية الشعرية، حيث كان شاعرنا بدوياً، وكان لا يبتعد عن الدلالات الحسية في تصويره، لذلك غالباً ما تأتي صورته متأثرة بمشهد الصحراء من حوله، وما يحتويه هذا المشهد من مظاهر، فالمودات والروابط تشبه الحبال، وهذه الحبال إما أن تستخدم لربط الدواب، أو لتعليق الدلاء في الآبار، أو لتثبيت الأوتاد في بيوت الشعر، لذلك فهي من مشاهدات جرير، يقول الشاعر: (على وزن البسيط)^(٤)

بَانَ الْخَلِيطُ، وَلَوْ طُوِّعَتْ مَا بَاتَا وَقَطَّعُوا مِنْ حِبَالِ الْوَصْلِ أَقْرَانَا
 لَا بَارِكَ اللَّهُ فِي الدُّنْيَا إِذَا انْقَطَعَتْ أَسْبَابُ دُنْيَاكَ مِنْ أَسْبَابِ دُنْيَانَا

وربما اتخذ جرير الصورة المادية، ليعبر فيها عن الحالة النفسية، فيحقق بذلك الانتقال من محيط إلى محيط آخر، يعتمد على المادة، فهو يبث شكواه لحبيبته، ويشبه نفسه بالقبطان الذي لعبت به الرياح، ولم يبق له إلا العناية الإلهية، يقول جرير: (على وزن البسيط)^(٥)

لَوْ تَعْلَمِينَ الَّذِي نَلَقَى أَوَيْتَ لَنَا أَوْ تَسْمَعِينَ إِلَى ذِي الْعَرْشِ شَكْوَانَا
 كَصَاحِبِ الْمَوْجِ إِذْ مَالَتْ سَفِينَتُهُ يَدْعُو إِلَى اللَّهِ إِسْرَاراً وَإِعْلَانَا

نلاحظ أن جريراً قد نظم صورته بشكل دقيق، حيث اختار العناصر المكونة لها، ولم يلق الصورة الفنية على عواهنها، بل كان إحساسه يقف من ورائها في تأليفها وجمع جزئياتها والتحديد في عناصرها، حتى كانت تخرج مفعمة بالإحساس المسيطر عليه ومصبوغة بلون التجربة التي كان يعيشها، يلتقط مادة صورته من الواقع القريب، ولم يكن شاعرنا يُحلق بعيداً في أجواء الخيال، لكنه يركز على الجزئيات ويلتقطها^(٦)، خصوصاً في موضوع الهجاء، فقد كان ينهك المهجو بكثرة

(١) نصر محمد عارف، الحضارة، الثقافة، المدنية، دراسة لمصطلح ودلالة المفهوم، هيرندن، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط٢، ١٩٩٤م، ص٤٨.

(٢) ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد، (- ٨٠٨هـ)، مقدمة ابن خلدون، دار الكتاب المصري، مصر - القاهرة، د.ب، ١٩٩٩م، ص٧٣٠.

(٣) جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، لبنان - بيروت دار النهضة، العراق - بغداد، د.ب، ١٩٦٩م، ج٧، ص٥٥٣.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص٤٠٦.

(٥) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص٤٠٦.

(٦) الهجاء والهجاءون في صدر الإسلام، محمد محمد حسين، ص١٩٩.

الألفاظ القارصة اللاذعة، المستمدة من البيئة والواقع^(١)، فما هو يلتقط جزئيات صورته من واقعه، كما في تصويره التيمي بالدودة، والتيمية بقفا القدم، وعصا الليل، والمجاشعي بالبغل، وغير ذلك من العناصر التي تثير الضحك، وتسرع بالصورة الفنية إلى الذهن، حيث يقول: (على وزن الوافر)^(٢)

تَرَى التَّمِيمِيَّ يَرْحَفُ كَالْقَرْنَبِيِّ إِلَى سَوْدَاءٍ مِثْلَ قَفَا الْقُدُومِ
ويقول: (على وزن الوافر)^(٣)

تَرَى التَّمِيمِيَّ يَرْحَفُ كَالْقَرْنَبِيِّ إِلَى تَيْمِيَّةٍ كَعَصَا الْمَلِيلِ

ونرى هنا الفرزدق مهر على هيئة اللعبة وعليه أجراس، والقصائد التي يطلقها جرير تشبه الذباب الذي سيصادفه الفرزدق أينما اتجه، يقول: (على وزن الطويل)^(٤)

لَبِسْتُ أَدَاتِي، وَالْفَرَزْدَقُ لُعْبَةٌ، عَلَيْهِ وَشَاحاً كُرَّجٌ وَجَلَّجَةٌ
أَمِنْ سَفْهِ الْأَحْلَامِ جَاؤُوا بِقَرْدِهِمْ إِلَيَّ، وَمَا قَرْدٌ لِقَرْمٍ يُصَاوِلُهُ
سَتَلْقَى ذَبَابِي طَائِفاً كَانَ يُتَّقَى وَتَقَطُّعُ أَصْعَافِ الْمُتُونِ أَخَائِلُهُ
وَيَرْضَعُ مَنْ لَاقَى، وَإِنْ يَلْقَى مُفْعِداً يَقُودُ بِأَعْمَى، فَالْفَرَزْدَقُ سَائِلُهُ

إن جريراً، وإن كان يذكر جزئيات المهجو في تصويره، لم يكن يستقصي الصورة، بل كانت أفكاره تتداعى، فينتقل من الحديث عن عاطفة، إلى تصوير دمعته تجري، وقد تشجيه الدور الخالية من الأحباب، فيطلق الدموع الحارة، وقد ينتقل بعدها إلى وصف البروق المتألقة، إن شعر جرير لمحات، وهو ينتقل من معنى إلى آخر دون استقصاء^(٥).

٥- قوة العاطفة: عرّف المحدثون "التجربة الشعرية" بأنها: الصورة الفنية الكاملة النفسية، أو الكونية؛ التي يصورها الشاعر حين يفكر، في أمر من الأمور تفكيراً عميقاً ينم عن عمق شعوره وإحساسه - أي عاطفته-، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فني، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم^(٦).

(١) جرير شاعر الجزالة والرقعة والذوبية، عيد المجيد الحر، ص ١٢٨.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٥٩. القرنبي: حشرة طويلة الرجلين تشبه الخنفساء.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٩٤، عصا الليل: العود الذي يحرك به رماد النار، أراد أنها ضعيفة هزيلة.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٢٣-٣٢٤.

(٥) جرير، مجلة المجمع العلمي العربي، خليل مردم بيك، ص ٥٣٦-٥٤٢.

(٦) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص ٣٨٣.

إن أساس شاعرية الشاعر، تتجسد في الطبع، والذي يعتبر ظهيرا لعاطفة الشاعر، "وهو قابلية كافية واستعداد داخلي يكمن في النفس، فإذا ما أثارتها العاطفة، وحفظه الإحساس، تفجرت ينابيعه بأعذب الأشعار، وأقربها إلى النفس، وأكثرها قوة وتأثيراً، وأكملها صورة"^(١).
 وها هو المازني، يؤثر جريراً على غيره بالمنزلة الأولى، بفضل الطبع أولاً، والعاطفة ثانياً، فقد ورد في الأغاني، أن مسعود بن بشر المازني قال: "لقيت ابن مناذر بمكة، فقلت له: من أشعر الناس؟ قال: أترى من إذا شئت هزل وإذا شئت جد؟ قلت مَنْ؟ قال: مثل جرير حين يقول في النسيب إذا لعب:

إِنَّ الَّذِينَ عَدُوا بُلْبُكَ عَادَرُوا وَشَلًّا بِعَيْنِكَ، مَا يَزَالُ مَعِينًا

وحيث يقول حين الجد:

إِنَّ الَّذِي حَرَمَ الْمَكَارِمَ تَغْلِبًا جَعَلَ النَّبَوَّةَ وَالْخِلَافَةَ فِيْنَا
 هَذَا ابْنُ عَمِّي فِي دِمَشْقَ خَلِيفَةً لَوْ شِئْتُ سَأَقْكُمُ إِلَيَّ قَطِينًا^(٢)

إن خيال جرير لم يكن معقداً، فخياله بسيط يمدد بالصور القريبة، ولم يكن هذا الخيال شيئاً أمام قوة العاطفة في شعره، وليس معنى ذلك أن جريراً يفتقر إلى الخيال المبدع، فخياله خصب وذكي^(٣)، لكنه أقرب إلى الفطرة منه إلى المدنية العقلية المعقدة، وإن أغلب صورته تعتمد على مدركات الحس، إن هذا الشعر والذي يكون قائله بعيداً عن العقلية المدنية هو من سمات الشعر الجيد^(٤).

وترى الدراسة أن الحكم العام لا يمكن إطلاقه، فهو وإن صدق على بعض الشعراء فلن يصدق على كل الشعراء، ونعود إلى الحديث عن عاطفة جرير النائرة والتي كانت وراء معظم صورته، إن جريراً يجمع في مختبره العاطفي بين الأغراض المتباينة، كالحب والحنين والهجاء، وكل ذلك في نص واحد، فيقول: (على وزن الوافر)^(٥)

أَلَا زَارَتْ وَأَهْلُ مَنِي هُجُودُ، وَلَيْتَ خَيَالَهَا بِمَنِي يَعُودُ
 حَصَانٌ لَا الْمُرِيبُ لَهَا حَدِيثٌ، وَلَا تَفْشِي الْحَدِيثَ وَلَا تَرُودُ
 أَسَاءَلْتُ الْوَحِيدَ وَدِمْنَتِيهِ فَمَا لَكَ لَا يَكْلُمُكَ الْوَحِيدُ

(١) أرسطو طاليس، فن الشعر، نشر وتحقيق عبد الرحمن بدوي، د.ط، ص ١٨٣. وأنظر: عيسى علي عاكوب، العاطفة والإبداع الشعري، دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية (ق ٤ هـ)، دار الفكر، سوريا-دمشق، ٢٠٠٢م، ص ١٢٦.

(٢) الأغاني، للإصفيهاني أبو الفرج علي بن الحسين، ج ٤، ص ٥٧.

(٣) عبد المجيد عبد السلام المحتسب، نقائض جرير والأخطل، دار الفكر، سوريا - دمشق، د.ط، ١٩٧٢م، ص ٤٨١.

(٤) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب "ومنهج البحث في الأدب واللغة"، مترجم عن الأستاذين لانسون ومانيه، دار النهضة، مصر - القاهرة، ١٩٦٧م، د.ط، ص ٢٤.

(٥) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٠٨-١٠٩.

هَوَى بِتَهَامَةٍ وَهَوَى بِنَجْدٍ، فَبَلَّتَنِي التَّهَائِمُ وَالنَّجْوُدُ
فَأَنْشِدُ يَا فَرَزْدَقُ غَيْرَ عَالٍ فَاقْبَلِ الْيَوْمَ جِدْعَكَ النَّشِيدُ
خَرَجْتَ مِنَ الْمَدِينَةِ غَيْرَ عَفَاً وَقَامَ عَلَيْكَ بِالْحَرَمِ الشُّهُودُ
تُحِبُّكَ يَوْمَ عِيدِهِمُ النَّصَارَى وَيَوْمَ السَّبْتِ شَبِعَتْكَ الْيَهُودُ

وإذا كان خيال حبيبته غائبا فإن الحضور هو لعاطفته في هذه القصيدة، إننا نعيش في هذا النص ثنائية الحضور والغياب، فالشعر يمجد الجميل، ويضيف جمالاً على القبيح، وإنه يؤلف بين الأشياء المتنافرة، ويغير كل ما تمسه يده^(١).

إن ما يميز شعر جرير هو العاطفة التي تتلظى في أكثر نصوصه الشعرية، وأما الخيال فهو مقتصد فيه، وقلما تجد صورة تامة لجرير يصنفها الخيال تصنيفاً كاملاً^(٢).

وقد بدا لهذه الدراسة قوة أغراض شعرية معينة عند جرير، كالنسيب والهجاء تبعاً لقوة العاطفة لهذه الأغراض في نفسه، وتبين أن هناك صلة بين عاطفة الشاعر وبين الصور التي ترد في قصيدته.

٦- التكرار: ويلاحظ أن جريراً كان يستخدم أسلوب التكرار في تصويره الشعري، وهذا التكرار قد يكون لفظياً، مثل تكرار كلمة بقصد الإقناع والتنبية، حيث يلح على كلمة محددة ليدخلها في نسيج الصورة، وليقنع المتلقي أو يضخم إحساسه تجاه موقف معين^(٣)، وهو ما يدفع الشاعر لتفضيل بعض الكلمات أو العبارات، لأنها أكثر مطابقة في رأيه للتجربة^(٤)، يقول جرير: (على وزن الوافر)^(٥)

وَلَوْ وُزِنَتْ خُلُومُ بَنِي نُمَيْرٍ عَلَى الْمِيزَانِ مَا وَرَزَّتْ ذُبَابًا
فَصَبْرًا يَا تَيْوَسَ بَنِي نُمَيْرٍ فَإِنَّ الْحَرْبَ مُوقِدَةٌ شِهَابًا

وقد يستخدم جرير تكرار المعنى، فالفرزدق مثلاً يُشبهُ القرد، وهو دائماً فاجر مستهتر،

يقول: (على وزن الكامل)^(٦)

أَمْسَى الْفَرَزْدَقُ، يَا نَوَارُ، كَأَنَّهُ قِرْدٌ يُحْتَضُّ عَلَى الزَّنَاءِ قُرُودًا

ويقول في موضع آخر: (على وزن الوافر)^(٧)

(١) ديفد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٦٧م، ص١٩٧.

(٢) جرير، مجلة المجمع العلمي العربي، خليل مردم بيك، ص٣٥٥.

(٣) لما عبد اله حلوش، ظاهرة التكرار في شعر الغزل العذري، رسالة ماجستير في اللغة العربية، جامعة اليرموك، ٢٠٠٣م، ص٥١.

(٤) أبو مراد، فتحي "محمد رفيق" يوسف، شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، الأردن - اربد، ط١، ٢٠٠٣م، ص١٢٢.

(٥) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص٦١.

(٦) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص١١٥.

(٧) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص١٨٣.

وَهَلْ كَانَ الْفَرَزْدَقُ غَيْرَ قَرْدٍ أَصَابَتْهُ الصَّوَاعِقُ فَاسْتَدَارًا

وترى الدراسة أن التكرار هو من أهم العوامل التي سيطرت على نفسية الشاعر، وانعكست في صورته الشعرية أثناء تناوله غرض الهجاء، فهو يكرر تلك الألفاظ والمعاني التي يريد التعبير عنها من خلال تجربته الشعرية، فالتكرار في شعره خصيصة لا يستطيع أي دارس لشعره أن يتجاهلها.

٧- الوزن والموسيقى والإيقاع: استخدم جرير الاوزان التقليدية، والتي شكلت ابرز خصائص

الصورة الشعرية، حيث استخدم بحور الشعر العربي المشهورة، وهي الكامل، والطويل، والبسيط، والوافر، وقد احتل البحر الطويل المرتبة الأولى، ثم حل الكامل بالمرتبة الثانية، والوافر بالمرتبة الثالثة والبسيط بالمرتبة الرابعة. وجاء بعد هذه البحور، بحور ضئيلة الاستعمال؛ وقد احصى إبراهيم أنيس هذه البحور مثل الرجز والمتقارب والسريع. التي نضم جرير عليها شعره مع بيان نسبتها المئوية^(١)، كما تناول جرير في شعره موضوعات مختلفة، فاستخدم (البحر الكامل)، فهو يصلح لكل نوع من أنواع الشعر^(٢)، وتعاود استخدام البحر الكامل مع البحر الوافر الذي يدخل فيه كثير من الفنون إضافة إلى لينة^(٣)، لقد كانت الموسيقى الشعرية عند شاعرنا مرآة تعكس ما يجول في نفسه، فإذا كانت نفسه هائجة، فإن موسيقاه تكون جارفة مثل قوله: (على وزن الطويل)^(٤).

أَلَا أَيُّهَا الْقَلْبُ الطَّرُوبُ الْمَكْفُفُ أَفَقُّ، رُبَّمَا يَنَآئِي، هَوَاكَ وَيَسْنَعُفُ
ظَلَلْتِ وَقَدْ خَبِرْتِ أَنْ لَسْتِ جَارِعًا لِرُبْعِ بِسَلْمَانَيْنِ عَيْنِكَ تَدْرُفُ
وَتَزْعُمُ أَنَّ الْبَيْنَ لَا يَشْنَعُ الْفَتَى بَلَى! مَثَلُ بَيْنِي يَوْمَ لُبْنَانَ يَشْنَعُ

وقد تكون نفسه هادئة فيأتي شعره هادئاً وموسيقاه خفيفة يقول جرير: (على وزن الوافر)^(٥)

الوافر)^(٥)

إِلَّا حَيَّ الْمَنَازِلَ بِالْجَنَابِ، فَقَدْ دَكَّرَنَ عَهْدَكَ بِالشَّبَابِ
أَمَا تَنْفَعُكَ تَذَكُّرُ أَهْلِ دَارٍ، كَأَنَّ رَسُومَهَا وَرَقُّ الْكِتَابِ
لَعَمْرُ أَبِي الْغَوَانِي مَا سَلِيْمِيَّ بِشِمْلَالٍ تُرَاخُ إِلَى الشَّبَابِ
تَكُنُّ عَنِ الدَّوَاظِرِ ثُمَّ تَبْدُو بُدُو الشَّمْسِ مِنْ خَلْلِ السَّحَابِ

(١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، ط، ١٩٩٧، ص ١٩٣-١٩٤.

(٢) سليمان البستاني، البيضة هوميروس، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج ١، ص ٩٢.

(٣) أحمد الشايب، اصول النق الادبي، مكتبة النهضة المصرية، ط، ١٩٧٣، ص ٢٢٣.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٤٩، المكلف: الحب. يسعف: يتحقق. سلمانين: موضع. شعفة: أصاب شعاف القلب أي غشاء.

(٥) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣٦-٣٧. الجنب: جاء لبني فزارة. الشمال: الخفيف السريع.

وربما استخدم جرير التنويع الموسيقي، فينتقل من أداء خطابي، إلى أداء خيالي، ومن البلاغة إلى بحبوبة الشعر^(١)، ولعل الأبيات التالية من قصيدته الملقبة "بالدامغة" تؤيد ذلك فيقول جرير: (على وزن الوافر)^(٢)

لَنَا الْبَطْحَاءُ نَفَعِمَهَا السَّوَاقِي وَلَمْ يَكْ سَيْلٌ أُوْدِيْتِي شَعَابَا
فَمَا أَنْتُمْ إِذَا عَدَلْتُمْ فُرُومِي شَقَا شَقَهَا وَهَا فَتَتِ اللَّعَابَا
تَنْجُ فَإِنَّ بَحْرِي خُنْدٍ فَحْبُ، تَرَى فِي مَوْجِ جَرِيْتِهِ عُبَابَا
سَتَعْلَمُ مِنْ اعْزُ حَمِي بِنَجِدِ وَأَعْظَمْنَا بَغَايِرَةَ هَضَابَا
فَلَا تَجْرَعُ فَإِنَّ بَنِي نُمَيْرِ كَأَقْوَامٍ نَفَحَتْ لَهُمْ ذُنَابَا

ثم بعد ذلك يطلق الشاعر آخر ما عنده من نصيحات النصر قائلا

شياطين البلاد يخفن زاري وحيّة اريحاء لي استجابا^(٣)

ولنتقل الآن من دراسة الموسيقى الخارجية إلى الايقاع:

إن البحث في اسرار الايقاع، هو بحث في اسرار المعنى، فالإيقاع تحول دائم، والايقاع والمعنى يتبدلان مع الانفاس وحركة القلب، وإذا كان المعنى الشعري مبهما، فإن الايقاع هو رحيل في هذا المبهم، ويقتضي التذوق الشعري؛ أن نتذوق المعنى بالصورة والرمز والايحاء والاشارة^(٤)، ولننظر في هذه الصورة الفنية التي رسم فيها جرير العقلاة بينه وبين الأشياء، يقول: (على وزن الطويل)^(٥)

أَلَمْ تَرَى أَنَّ الْجَهْلَ أَقْصَرَ بَاطِلُهُ وَأَمْسَى عَمَاءَ قَدْ تَجَلَّتْ مَخَابِلُهُ
أَجِنَّ الْهُوَى أَمْ طَانِرُ الْبَيْنِ شَفْنِي بِجَمْدِ الصَّفَا تَنْعَابُهُ وَمَحَاجِلُهُ
فَأَيْ، وَلَوْلَا مِ الْعَوَاذِلِ، مَوْعُ بَحْبِ الْعَضَا مِنْ حُبِّ مَنْ لَا يُرَايِلُهُ
فَلَمَّا التَقَى الْحَيَانَ أَلْقَيْتِ الْعَصَا، وَمَاتَ الْهُوَى لَمَّا أُصِيبَتْ مَقَاتِلُهُ
فَأَيْهَاتِ أَيْهَاتِ الْعَقِيقِ وَمَنْ بِهِ وَأَيْهَاتِ وَصَلَّ بِالْعَقِيقِ ثَوَابِلُهُ

(١) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها. ج ١، ص ٣٤٥.
(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٦٣-٦٤. الذنابا: جمع ذنوب، وهو الحظ والنصيب.
(٣) المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، ج ١، ص ٣٤٥.
(٤) تامر سلوم، أسرار الايقاع في الشعر العربي، دار المرساة للطباعة والتوزيع. اللاذقية، ط ١، ١٩٩٤، ص ٢٧٤.
(٥) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٣١٩-٣٢١. العماء: السحاب الماطر. المخابيل: السحب التي تبدو وكأنها مطرة. جمد الصفا: موضع التعاب: صوت الغراب. المحاجل: التي تقفز في مشيتها قفزاً. والغضا: مكان الحبيب. يزايله: يفارقه. القاء العصي: كناية عن الإقامة في المكان.

فهذا النص الشعري يصور لنا تبرد الأشياء، فالحقيقة تظهر كالشمس، من بين الغيوم، والشاعر يصلنا بالأسطورة (أم طائر البين شفني)، أما المكان عند جرير فانه يبدو مشحوناً بالمكاشفة، ويظهر الشاعر من خلال المكان بعيداً عن نفسه وعن الوجود.

إن حرف المد الذي جاء قبل القافية منح الشاعر الحرية، والفناء الطليق، لكن تلك الحرية سرعان ما يأسرها الحرف الساكن في الأخير، فيجعل الإيقاع في هذا النص مقيداً ويحمل الشاعر على إطلاق صيحة الفقد المستمرة في إيقاعه الشعري، إن الشاعر في البيت الرابع (فلما التفتى الحيان...) يخلق لنا مسافات جديدة، ويملاً كيانه بشهوته الحرمان، ولا يهمننا كثيراً إذا كان النقد القديم، قد عدَّ هذا البيت من عيون الشعر في غرض النسيب^(١) أم لا، فالنقد القديم لم يلتفت كثيراً إلى مسألة السياق بل كان ينظر إلى البيت معزولاً عما قبله وبعده.

(١) ابن سلام، محمد بن سلام الجمحي (٢٣١هـ)، طبقات فحول الشعراء، السفر الثاني، دار المدني، جدة، السعودية. د.ط، ص ٣٨٠، وانظر: الاغاني: لابي فرج الاصفهاني، ج ٨، ص ٦.

ثانياً: الحداثة في شعر جرير

لقد ظهرت الحداثة بشقيها الفكري والشعري، على أنها وجه من وجوه النهضة الأوربية، وقد وصلت هذه الحداثة إلى العرب في منتصف القرن الماضي^(١)، ومن المعروف أن هذه الحداثة رؤياً فنية لا ترتبط بزمان ومكان، وبناء على ذلك نستطيع القول: إن كثيراً من شعرنا القديم يُعد حديثاً، بسبب إبداعيته، فمن المسلّم به أن الإبداع لا يشيخ، وليس له زمن فكل إبداع يُعد حديثاً^(٢)، وإذا أردنا أن ننسب شعر جرير إلى بعض مظاهر الحداثة، ونقصد هنا الحداثة الشعرية في عصرنا الراهن، فلا بد للباحث من رؤية بعض خطوطها العامة مثل:

الشعبية واستخدام لغة الحياة اليومية، مع توظيف الأساطير والحكايات الشعبية، ومن خلال دراسة شعر جرير فيها، وجدت أن بعض هذه المظاهر متوافرة بقوة في نص شاعرنا.

١- **الجماهيرية:** ويعني هذا المفهوم، أن أكثر الناس يتواصلون مع هذا الشعر، لأنه يعبر عن همومهم وعن روح الجماعة وانطباعاتها الجماهيرية، ويكفي أن نشير إلى ما أخذ جرير من عبد الملك في قصيدته الحائية حين أنشدتها بين يديه والتي قال فيها: (على وزن الوافر)^(٣)

أَسْتَمُّ خَيْرَ مَنْ رَكِبَ الْمَطَايَا وَأَنْدَى الْعَالَمِينَ بَطُونِ رَاحٍ

إذ يقال إنه أمر له بمائة ناقة حلوب وثمانية من الرعاة، لما عرف من روعة القصيدة، وأنها ستذيع على كل لسان لجمال موسيقاها، فقد كان جريراً أكثر الشعراء قرباً من الشعب ولغتهم^(٤)، فشعر جرير أكثر سيرورة على ألسنة الناس، ويؤيد ذلك ما ورد في كتاب الأغاني: "من أن جريراً سأل رجلاً من بني طهية: أيما أشعر أنا أم الفرزدق؟ فقال له الرجل: أنت عند العامة والفرزدق عند العلماء فصاح جرير، غلبته ورب الكعبة والله ما في كل مائة رجل عالم واحد^(٥)."

وأما النقائص فقد كانت تحمل طوابع الجماهيرية مما يجعلها تسري في القبائل العربية سريان البرق، إذ سرعان ما تحملها الألسنة إلى كل مكان، فقد روى "الرواة أن شاعر بني نمير في نجد وفد إلى سوق المربد، فاستمع إلى الفرزدق وجرير، ولم يلبث أن انحاز إلى أولهما قائلاً:

يا صاحبي دنا الرواح فسيرا غلب الفرزدق في الهجاء جريراً

(١) خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، سوريا-دمشق، ط١٩٩١م ص ٨، وانظر: الصورة في النقد الأوروبي ومحاولة تطبيقها على شعرنا القديم، عبدالقادر الرباعي، ص ٥٠-٥١، وانظر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، ص ١٦.

(٢) أدونيس، علي أحمد سعيد، فاتحة لنهايات القرن "بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة"، دار العودة، لبنان - بيروت، ط١، ١٩٨٠م، ص ٣١٣-٣١٤.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٧٣.

(٤) شوقي ضيف، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، دار المعارف، مصر - القاهرة، ط٢، ١٩٨٤م، ص ٣٨.

(٥) الأغاني، ج ٤، للاصفهاني، ص ٧٩.

وشاع البيت واستمع إليه جرير، ونظم نقيضة بائنة مريرة في الراعي، والفرزدق، وفيها قال للراعي بيته الذي شاع وسقط به وبقييلته بني نمير إلى الحضيض: (على وزن الوافر):

فَغُضَّ الطرف، إنك من نميرٍ فلا كعباً بلغت ولا كلاباً

وقد دهش الراعي النميري عندما وجد أن القصيدة سبقته إلى ديار قومه، وسبقه بيتها السالف المقذع^(١).

لقد كان شعر جرير مفهوماً من قبل عامة الناس، وكان هذا الشعر يستجيب لصدى الحياة، وقد أرجع أحد الباحثين جماهيرية شعر جرير، إلى أن جريراً كان يقارب المدرسة العاطفية الشعبية الحجازية، ويبتعد عن المدرسة العراقية، ثم يعود الباحث ويتناقض مع فكرته، ويرى أن جريراً كان في طليعة التجديد الشعري في العراق، حيث وجه الشعر وجهة جديدة تطوع الحياة^(٢).

والذي تراه الدراسة أن شعبية شعر جرير، لا تعود إلى انتسابه إلى مدرسة شعرية بعينها، فأسلوبه الشعري الواضح لم يكن مقتصرًا على الشعر العاطفي، بل كان شعر جرير واضحاً ومفهوماً في أغليته للعامة، يصور ما ألمّ بها، ويعكس حياتها وآمالها وآلامها في الشدة وفي الرخاء بغض النظر عن انتمائه إلى هذه المدرسة أو تلك.

٢- **توظيف الأسطورة**: لقد تعامل شعراء الحداثة مع الأسطورة، ووظفوها في شعرهم^(٣).

فالأسطورة في أحد تعريفاتها: تعني تلك الحكاية التي تروي تاريخاً مقدساً، أو تعبر عن حدث وقع في زمن البدايات^(٤).

إن أسطورة الطير (الغراب) الذي يؤذن بالفراق، أصبح عند جرير أشبه ما يكون بالحقيقة، فالعرب تتطير من الغراب "ويسمونه حاتمًا، لأنه يحتمّ عندهم بالفراق"^(٥). وقد وظف جرير هذه الصُّورة الأسطورية في شعره، فصوت الغراب هو عنوان الرحيل وبُعد المحبوبة، يقول (على وزن الطويل)^(٦)

فَلَيْتَ دِيَارَ الحَيِّ لم يُمسِ أهلها بعيداً ولم يشحج لبيّن غرابها

(١) الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، شوقي ضيف، ص ٤٢، انظر: شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٦٢.

(٢) نجيب محمد البهيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر (ق ٣هـ)، درا الفكر، الرباط - المغرب، ط ٤، ١٩٧٠م، ص ٢٨٧-٢٩١.

(٣) الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، خليل الموسى، ص ١٥٨-١٥٩.

(٤) ميرسيا ايلياد، ملامح من الأسطورة، ترجمة حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا - دمشق، ط ١، ١٩٩٥م، ص ١١.

(٥) الأبيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد (- ٨٥٠هـ)، المستطرف في كل فن مستطرف، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، لبنان - بيروت، ج ٢، ط ١، ١٩٩٦م، ص ١٥٠-١٥١.

(٦) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٥١. شح الغراب: نعب.

لقد كان نعيب الغراب نذير سوء، وأصبح يشكل مكوناً أساسياً في صور الشاعر، وعندما يحدث فراق الأحبة، فلن يخاف الشاعر من الغراب، حيث يقول: (على وزن الطويل)^(١)

أَرَى طَائِراً أَشْفَقْتُ مِنْ نَعْبَاتِهِ فَإِنْ فَارَقُوا عُدْرًا مَا سِنَتْ فَانْعَبِ

إن أسطورة الغزال المبارك، تشكل إحدى الأساطير التي يعتمد عليها جرير في صورته ومن ذلك قوله: (على وزن الطويل)^(٢)

قَفَا فَاَسْتَخِيرَا اللَّهَ أَنْ تُشْحَطَ النَّوَى عُدَاةَ جَرِي ظُبِّي بِحَوْمَلٍ بَارِحِ

ويستقر للدراسة أن بعض المظاهر الحداثيّة قد تحققت في شعر جرير، وما نقصده بالحداثة هي الحداثة الشعرية في عصرنا الراهن.

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد ، ص ٣٣. أشفق: خاف، أراد أنه خاف من نعيب الغراب والذي ينذر بفراق الأحبة.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد ، ص ٧٤. شحطت النوى: بعد المكان، حومل: مكان، البارح: ما مرّ من اليمين إلى اليسار وهو ما يتطير به.

ثالثاً: التفوق في تجربة جرير الشعرية

إذا جاز لنا أن نقسم الشعراء إلى مجددّين، ومقلّدين، فإنه ليس هناك حدود واضحة وفاصلة بين الصنفين، لأن الشاعر المقلّد يتكئ على صور الشعراء الذين يتقدمونه زمنياً، وكذلك الشاعر المجدد، فإنه يعتمد بطريقة ما على تجارب شعرية سابقة، لأن هناك قضايا يشترك فيها جميع البشر، فليس للشاعر أن يبتدع موضوعات جديدة، ويتحدث عنها، ولكن الذي يُعدّ تفوقاً للشاعر هو طريقة تعامله مع هذه القضية أو تلك، ونحن إذ نتحدث عن التفوق في شعر جرير، فإننا نقصد طريقة تناول الموضوع أو اختلاف النظرة إلى هذا الأمر أو ذلك، فالتفوق الذي نتحدث عنه، هو لا شك محكوم بتثائية الزمان والمكان، إن الأمر الأول الذي والذي أراه بأنه كان تفوقاً عند جرير، هو رثاء المرأة.

١- رثاء المرأة: لقد كان الشعراء العرب -في الأغلب- لا يعباؤون برثاء المرأة، بل إن بعضهم يعد ذلك عيباً^(١)، ودليل ذلك أن الفرزدق كان يعير جريراً لأنه رثى امرأته فالمرأة مفقود هين، يقول الفرزدق: (على وزن الطويل)^(٢)

وَأَهْوَنُ مَفْقُودٍ إِذَا مَوْتُ نَالَهُ، عَلَى الْمَرْءِ مِنْ أَصْحَابِهِ مَنْ تَقَنَعَا
يَقُولُ ابْنُ خَنْزِيرٍ بَكَيْتَ، وَلَمْ تَكُنْ عَلَى امْرَأَةٍ عَيْتِي إِخَالَ لَتَدْمَعَا
وَأَهْوَنُ رُزْءٍ لَامْرِيٍّ غَيْرِ عَاجِزٍ، رَزِيَّةٌ مُرْتَجِ السَّرَوَادِفِ أَفْرَعَا

بينما نجد جريراً يوقع أجمل الألحان في رثاء زوجته، ولا يهمله إذا كان ذلك الرثاء عيباً، لأنه كان يستمع إلى صوته الداخلي، الذي أيقظ فيه مشاعره الإنسانية، وتعامل مع المرأة ذلك التعامل الإنساني، ويتجلى ذلك في قوله: (على وزن الكامل)^(٣)

لَوْلَا الْحَيَاءُ لَعَادَنِي اسْتِغْبَارُ وَلَزُرُّتُ قَبْرِكَ وَالْحَبِيبُ يُزَارُ
وَلَقَدْ نَظَرْتُ، وَمَا تَمَتَّعَ نَظْرَةَ فِي اللَّحْدِ، حَيْثُ تَمَكَّنَ الْمِحْفَارُ

ويروى أنه لما توفيت النوار زوجة الفرزدق لم يجد الناحة شعراً له ينوحون عليها فاحوا بشعر جرير في رثاء زوجته^(٤).

٢- الحديث ذو الأبعاد المتناقضة: لقد كان جرير يجمع في نصه الشعري موضوعات مختلفة حيث يصعب الجمع بين هذه الموضوعات، في قصيدة واحدة، لأن الموضوعات التي كان يتحدث عنها، كانت تتطلب لغتين مختلفتين، ولو تأملنا القصيدة السابقة، والتي نظمها الشاعر

(١) جرير، مجلة المجمع العربي دمشق، خليل مردم بيك، ص ٥٣٧. وانظر: جرير مدينة الشعر، مرجع سابق، ص ٢٣٢.

(٢) ديوان الفرزدق، مجيد طراد، ص ٤٢٢. تقنع: ليس القناع، وأراد به المرأة وأنها أهون ما يفقده الرجل.
(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٣٢. استعبار: النكاح. وانظر: ورد محمد مكاي، رثاء الزوجة بين جرير والبارودي دراسة في الموازنات الأدبية، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مجلد (٦١) عدد (٣) يولييه ٢٠٠١م، ص ٦١-٦٩.

(٤) المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى (-٣٨٤هـ)، الموشح (مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر)، تحقيق علي محمد الجاوي، دار النهضة مصر - القاهرة، د.ط، د.ت، ص ١١٦. وانظر: رثاء الزوجة بين جرير والبارودي، ورد محمد مكاي، ص ٦٢.

في (رثاء زوجته)، حيث أشاع في مقدمة القصيدة المشاعر الدافئة، والحديث الشجي، لكن جريراً لا يلبث أن ينتقل انتقالاً مفاجئاً إلى (هجاء الفرزدق)، وقد استخدم في ذلك الهجاء، اللفظ النابي والقسوة، ولنترك القصيدة تتحدث عن مضامينها، يقول: (على وزن الكامل)^(١)

لَوْلَا الْحِيَاءُ لِعَادَنِي اسْتِعْبَارُ	وَلَزُرْتُ قَبْرِكَ وَالْحَبِيبُ يُزَارُ
كَانَتْ مُكْرَمَةً الْعَشِيرِ وَلَمْ يَكُنْ	يَخْشَى عَوَائِلَ أُمَّ حَزْرَةَ جَارُ
أَقَامَ حَزْرَةَ، يَا فَرَزْدَقُ، عِبْتُمْ	عَضِبَ الْمَلِيكُ عَلَيْكُمْ الْقَهَارُ
كَانَتْ إِذَا هَجَرَ الْحَلِيلُ فِرَاشَهَا	خُزْنَ الْحَدِيثُ وَعَقَّتِ الْأَسْرَارُ
لَيْسَتْ كَأَمَّاكَ إِذْ يَعِضُ بِفَرْطِهَا	فَقَيْنٌ وَلَيْسَ عَلَى الْقُرُونِ خِمَارُ

ويتابع جريير حديثه، (فيهجو الفرزدق) هجاء مقذعاً، ثم يهجو قوم الفرزدق، وينتقل إلى (الفخر بقومه)، وقد جمع في هذه القصيدة كثيراً من العواطف الإنسانية المتباينة وقد يقول قائل: إن معظم القصائد القديمة يجمع فيها الشعراء بين هذه الأغراض، وليس هناك من جديد عند جريير في ذلك، لكن الباحث يرى إن جريراً لم يتحدث عن النسب هنا، وكأنه عادة وتقليد درج عليه الشعراء، أو هو ترديد لأقوال السابقين، لقد كان الشاعر في قصيدته يرثي زوجته التي ماتت، فالقضية هنا حقيقية والتجربة معاشة حقاً عند الشاعر، لذلك فإن خلط كل هذه العواطف المتباينة بين عرضين متباينين في المضمون، دليل على تجديده ودليل على تناقضه في الوقت عينه.

٣- زيارة الطيف: لقد تعامل الشعراء منذ القديم مع الطيف، وتحدثوا عن زيارته، ولم يكن جريير بدعاً بين الشعراء في ذلك الموضوع، لكن الجديد الذي أضافه جريير في مسألة زيارة الطيف، هو خروجه عن تقاليد وصف الطيف الموروثة، وإذا كان الشعراء قد وصفوا الطيف في حالة النوم، فإن الطيف "كان يزوره في حالة الصحو، خلافاً لطبيعة الطيف الذي يأتي متخفياً عند بقية الشعراء"^(٢).

بل إن جريراً كان يطلب من أصحابه أن يحيوا ذلك الطيف الزائر، وذلك في مثل قوله: (على وزن الطويل)^(٣)

أَلَمْ خَيَالٌ هَاجَ وَقَرَأَ عَلَى وَقْرِ، فَقُلْتُ: أَمَا حَيِّيْتُمْ زَائِرَ السَّفْرِ

وقد صور جريير الطيف، وهو يعبر المجهل والصحارى ليهتدي إلى أحبته، يقول الشاعر

(١) شرح ديوان جريير، مجيد طراد، ص ١٣٢-١٣٣. أم حزره: كنية زوج جريير، خزن الحديث: أراد أنها كانت عفة اللسان تكتم أسرار الزوج. بعض قرضها: يتهم الفرزدق بأن الصائغ عض أذن أمه حين استدعي لينزع قرضها.

(٢) أحمد علي محمد، ظاهرة الطيف في الشعر حتى نهاية (ق ٣هـ)، دار شراع، سوريا - دمشق، ط ١، ١٩٩٩م، ص ٥٤.

(٣) شرح ديوان جريير، مجيد طراد، ص ١٣٧. الوقر: ألم الصدر.

في ذلك: (على وزن الطويل)^(١)

عَجِبْتُ لِهَذَا الزَّائِرِ الرَّكْبِ مَوْهِنًا وَمَنْ دُونِهِ يُبْدِ الْمَلَأَ وَالْمَنَاهِلَ
أَقَامَ قَلِيلًا ثُمَّ بَاحَ بِحَاجَةٍ إِنِّيْنَا وَدَمَعُ الْعَيْنِ بِالْمَاءِ وَاشْتَلَّ
وَأَتَى اهْتَدَى لِلرَّكْبِ فِي مُذْلَهْمَةٍ، تُوَاعِسُ بِالرُّكْبَانِ فِيهَا الرُّوَاحِلُ

وقد يرتبط الخيال في بعض الأحيان باللذة المفقودة في الواقع^(٢)، ويكون ذلك تعبيراً عن الكبت الذي يعانيه الشاعر وها هو ذا جرير يصف زيارة الطيف في المنام، ويسرد لنا أوصافه المثالية، ويتمنى ذلك الشاعر، أن يلتقي بهذا الطيف على أرض الواقع، وما ذلك إلا بسبب ضغط العلاقات الاجتماعية التي تحكم العلاقة بين الرجل والمرأة، يقول جرير: (على وزن البسيط)^(٣)

طَارَ الْفُؤَادُ مَعَ الْخُودِ الَّتِي طَرَقَتْ فِي النَّوْمِ طَيْبَةَ الْإِعْطَافِ مَبْدَانَا
بِتَّنَا نَرَانَا كَأَنَّا مَا لِكُونِ لَنَا يَا لَيْتَهَا صَدَقَتْ بِالْحَقِّ رُؤْيَانَا

٤ - ارتباط الطير بغرضي الغزل والمديح: إن مما يلفت النظر في شعر جرير، كثرة ذكر الطير، إذ كان يستهل مقدماته الغزلية، بذكر الحمام أو الغراب، أما الحمام فقد كان يهيج أشجان الشاعر، وذلك مثل قوله مخاطباً صاحبتة خالدة: (على وزن الوافر)^(٤)

لَقَدْ طَرِبَ الْحَمَامُ فَهَاجَ شَوْقًا لِقَلْبِ مَا يَزَالُ بِكُمْ مُصَابَا

ويقول في موضع آخر: (على وزن الكامل)^(٥)

طَرِبَ الْحَمَامُ بَدِي الْأَرَاكِ فَهَاجِنِي؛ لَا زِلْتُ فِي غَلِّ وَأَيْكِ نَاصِرٍ

وإذا كان الحمام يرتبط عند الشاعر، بالشوق للحبيب، فإن الغراب يرتبط عند الشاعر بالشؤم، ويؤذن بالفراق، يقول الشاعر: (على وزن الكامل)^(٦)

لَيْتَ الْغُرَابَ عِدَاةً يَنْعَبُ بِالنَّوَى كَانَ الْغُرَابُ مُقَطَّعَ الْأُودَاجِ

ولا يقتصر ذكر الطير عند جرير، على غرض الغزل، بل إن جريراً نفسه يستعير صورة الطير، ويشبّه بها نفسه، وغالباً ما يرسم جرير هذه الصورة الفنية لنفسه، عندما يكون في حالة الاستجداء عند الخليفة، فهو كالطير الكسير، أو هو طير بلا جناح، ويحتاج إلى الريش ليغطي به جسمه، ويستتر نفسه، في عصر أصبح فيه المال ضرورة لا يمكن الاستغناء عنه، وكذلك المال في كل العصور، يقول جرير مادحاً عبد الملك بن مروان: (على وزن الوافر)^(٧)

سَأَشْكُرُ أَنْ رَدَدْتَ عَلَيَّ رِيْشِي وَأُثْبِتَ الْقَوَادِمَ فِي جَنَاحِي

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٩٥. الزائر: طيف الحبيبة، الملا: الصحراء المترامية الأطراف، الوشل: الماء المنهمر، المدلهم: الشديد السواد، واعست: مدت أعناقها ووسمت خطاها، الرواحل: المطايا.

(٢) ظاهرة الطيف في الشعر حتى نهاية (ق ٣هـ)، أحمد علي محمد، ص ٦١.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٤٠٨. الخود: الفتاة الشابة الناعمة، المبدان: المكتنزه البدن، المثاني: ذوائب الشعر المتفرقة، واضعة: كاشفة.

(٤) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٥٦.

(٥) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ١٩٩. الغلل: الماء الجاري بين الرياض، الأيك: الشجر الملتف.

(٦) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٦٩. الأوداج: عروق العنق.

(٧) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٧٣. القوادم: الريش الكبير في جناح الطائر.

هذه بعض المعطيات التي تشير إلى تجديد الشاعر، وقد كان بعضها كما يبدو للدراسة- على المستوى المضموني، مثل زيارة الطيف، والحديث عن ذلك الطيف في حالة الصحو، وفي حالة المنام، وكان الجديد الأهم، هو جمعه الكثير من الأعراض الإنسانية المتباينة في المبدأ، فقد كنا نسمع في العمل الشعري الواحد، حديث الرقة والبشاشة متجلياً في الغزل، ونسمع أيضاً حديث الفحش متجلياً في الهجاء، ولعل هذه الأمور المتناقضة التي يصوغها جرير في عمل أدبي واحد، نقول: ربما يكون ذلك صورة عن تكوين جرير النفسي، فالفنان لا بد أن تنعكس طباعه وتكوينه النفسي في عمله شعر أم لم يشعر.

رابعاً : نماذج تطبيقية

نصوص جريرية محللة

إذا كان العمل الأدبي علامة على الواقع الخارجي، فإن هذا العمل يحمل لنا معاني لا نصل إليها فور احتكاننا بهذا الواقع وهي في أساسها معانٍ مرتبطة ببيئة الأدب، فالفن له طرقه الخاصة في الحديث عن العالم والإنسان "إن أول شيء يقوله العمل الفني هو ما يقوله من خلال تركيبه وبنائه"^(١)، فالتحليل يساعدنا على اكتشاف وجوه تعدد النص، ولدينا الآن هذا النص لجرير حيث يقول فيه: (على وزن الوافر)^(٢)

أحنُّ إذا نظرتُ إلى سُهَيْلٍ، وعند اليأس يَنْقَطِعُ الرَّجَاءُ
يلوح كأنه لهقَّ شُبُوبٍ، أشدُّته عن البقر الضراء
وبأنُّوا ثم قيل ألا تعزى؟ وأني يومَ وأقصة العزاء
سنذكرُكم وليس إذا ذكرتم بنا صبرٌ، فهل لكم لقاء

إن فرز العناصر التي تتركب منها شعرية النص، تساعدنا على إقامة الجسور بيننا وبين عناصره؛ فالعناصر المعجمية المتشابهة هي: أحن - بانوا - ذكرى أي الذكرى والفراق والحنين، أما العناصر النحوية فيلاحظ استعمال الفعل المضارع: أحن - ينقطع - يلوح - سنذكركم، وقد استخدم الشاعر عناصر صوتية متشابهة، وهي حرف المد المتكرر في القصيدة. ويبدو أن انطلاق الدراسة في التحليل الأسلوبي، سيبدأ من الجملة الفعلية التي تدل على التجدد والاستقرار: استمرار الذكرى والحنين.

ولكي يؤكد لنا الشاعر ما يشعر به من الحرمان، استخدم الفعل يلوح، حيث تشيئ دالات هذا الفعل بالفقد!

وقد خلق لنا جرير في نصّه هذا صورة فنية حينما رسم لنا ثوراً أضاع البقر الوحشي.

ثور ← أشجار كثيفة → بقر وحشي

ويأتي البيت التالي بادناً بالفعل

- بانوا (إشارة إلى الفراق → العزاء لا ينفع)

- الشاعر أضاع الأحبة

(١) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، لبنان - بيروت، ط٣، ١٩٨٥م، ص٢٩٦.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص٢٦. اللهق: الوحشي الأبيض، أشد: أضل، الضراء: كلاب الصيد، واقصة: مكان باليمامة.

ثم ينهي الشاعر نصّه بالاستفهام (فهل لكم لقاء)، ويتساءل عن إمكانية اللقاء والحيرة تملأ المكان.

ولننظر في هذا البيت الشعري، حيث يقول جرير: (على وزن الطويل)^(١)

إِذَا ابْتَسَمْتُ أُبَدِّتُ غُرُوباً كَأَنَّهَا عَوَارِضُ مُزْنٍ تَسْتَهْلُ وَتَلْمَخُ

يبدأ الشاعر بيته بأسلوب الشرط (إذا)، مما يدل على قلة ابتسامتها، لكن ريق أسنانها يشبه عوارض المزن حينما تبتسم.

إن استخدام الشاعر كلمة عوارض يعد مفتاحاً يساعدنا على استيضاح دلالات الصورة، خصوصاً وأن الفعل تلمخ يعطي معنى اللمعان.

عارض المزن: المرور العابر.

اللمعان: البرق الخاطف.

لقد اشتركت هذه المعاني لترسم لنا ملامح الفقد والحرمان لدى الشاعر.

وعندما يموت ابن جرير، يرثيه بهذه القصيدة، التي تختزن هماً إنسانياً عاماً يقول الشاعر:

(على وزن البسيط)^(٢)

إِلَّا تَكُنْ لَكَ بِالذَّيْرَيْنِ بَاكِئَةً، فَرَبَّ بَاكِئَةٍ بِالرَّمْلِ مِعْوَالٍ
كَأَمْ بَوْءَ عَجُولٍ، عِنْدَ مَعْهَدِهِ حَنَّتْ إِلَى جِلْدِ مِنْهُ وَأَوْصَالٍ
تَرْتَعُ مَا نَسِيتُ حَتَّى إِذَا ذُكِرْتُ رَدَّتْ هَمَاهِمَ حَرَى الْجَوْفِ مِثْكَالٍ
زِدْنَا عَلَى وَجْدِهَا وَجِداً وَإِنْ رَجَعْتُ فِي الْقَلْبِ مِنْهَا خُطُوبٌ ذَاتُ بَلْبَالٍ

لقد خلق لنا الشاعر في نصّه معادلاً موضوعياً، فالبقرة التي فقد ولدها، أقام لها أهلها جلد المولود وحشي بالتبن لكي تنتظر إليه وتظنه ولدها.

والشاعر فقد ولده، فأقام له الناس عزاءً بولده المفقود بأمر جزئية، فالبقرة رائم تحن إلى قطيع صغير من هذا المفقود، وتحن إلى أوصل متناثرة.

إن الصور التي تعتمد على الحيوانات لا بد أن يحملها الشاعر شحنات عاطفية يعادل فيها ما يجول في رأسه من أفكار، وفي قلبه من أحاسيس.

ولننظر الآن إلى هذا النص الذي سيكون الأخير بالنسبة إلى النماذج السابقة حيث يقول

جرير: (على وزن الطويل)^(٣)

(١) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٧٧. الغروب: ريق الأسنان، المزن: ماء المطر.

(٢) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٨٨. الديرين: المكان الذي مات فيه ولده، البو: جلد يحشى تبناً لتندر أمه، المعهد: المكان، الهمام: أصوات البكاء.

(٣) شرح ديوان جرير، مجيد طراد، ص ٢٤٠-٢٤١، طبياتهم: عنايتهم التي يسترونها. تصدعوا: تفرقوا، شعناء: حبيبتة، ارفض الدمع: انهمر الدمع، الشعث: متفرقوا الشعر، الخوص: النوق غائرة العيون، الدقاق: الهزيلة الشريان، شجر تصنع منه القسي شبه المطايا الهزيلة بالقسي المستخرجة من أشجار الشرياني، الحباله: شبك

أَعَاذِلْ مَا بَالِي أَرَى الْحَيَّ وَدَعُوا
إِذَا ذَكَرْتَ شَعْنَاءُ طَارَ فَوَادُهُ
تَمَنَّى هَوَاهَا مِنْ تَعَلَّلِ بَاطِلٍ
وَلَوْ أَنَّهَا شَاءَتْ لَقَدْ بَدَلْتُ لَهُ
وَشَعْتُ عَلَى خُوصِ دِقَاقِ كَأَنَّهَا
إِذَا رَفَعُوا طَيِّ الْخَبَاءِ رَأَيْتَهُ
تَرَى الْقَوْمَ فِيهَا مَمْسُكِينَ بِجَانِبِ

وَبَاتُوا عَلَى طِيَاتِهِمْ فَتَصَدَّعُوا
لِطَيْرِ الْهَوَى وَارْقَصَتْ الْعَيْنُ تَدْمَعُ
وَتَعْرِضُ حَاجَاتِ الْمُحِبِّ فَتُثَمَّعُ
شَرَاباً بِهِ يَرْوَى الْغَلِيلُ وَيُنْقَعُ
قِسِيٍّ مِنَ الشَّرِيَّانِ تُبْرَى وَتُرْفَعُ
كَضَارِبِ طَيْرٍ فِي الْحِبَالَةِ يَلْمَعُ
وَلِلرَّيْحِ مِنْهُ جَانِبٌ يَتَزَعْرَعُ

حاول الشاعر في هذا النص كسر النظام اللغوي وذلك لزيادة عدد الدلالات الممكنة،

خصوصاً في عبارتيه: (باتو على طياتهم، وطار فواده).

وقد استخدم الشاعر الاستفهام مرتين: (أعاذل، ما بالي)، مما يدل على أن الشاعر تتملكه

الحيرة، ويسيطر عليه العبث.

وكان استخدم الشرط مقارباً للاستفهام، فقد استخدم أسلوب الشرط ثلاث مرات، وكان في

أدواته الشرطية (لو) التي تحمل معنى التمني، كما أن الشاعر استعمل الفعل تتمنى مما يدل على أن

شعور التمني يسيطر على الشاعر المحروم والذي يدل على شعور الحرمان في النص، إشاعة

مظاهر الفقر:

– نحافة النوق.

– رقة الخيام

– منظر المسافرين البائس

– اسم المحبوبة شعناء

ثم تأتي صورة الطير الذي علق بالشرك أي الفخ، ولا يستطيع الفكاك والتحرر، رغم كل

أشكال المقاومة التي يبديها، ويرفد الشاعر صورته بمنظر الخيمة التي اقتلعتها الرياح من الجانب،

وأمسكها القوم من جانبيها الآخر، لتحكي قصة الإنسان الذي تتلاعب به الأقدار، وتضحكه الدنيا في

يوم، ثم تكيهه في اليوم الآخر.

لقد استعان الشاعر بتقنيات شتى لإنجاز صورته، ومن هذه التقنيات تغيير طبيعة الحوار:

فمن حديث النفس، إلى حوار الأصدقاء، إلى التوجه مباشرة إلى المحبوبة إلى الحديث بشكل عام

عن طبائع النساء.

الصيد، يلعب: بضرب بجناحيه، ترى القوم: ترى أن الناس يمسكون بطرف من الخيمة فيما الريح تعصف
بالطرف الآخر.

إن الصورة الفنية ليست حلية زائفة، بل إنها جوهر الشعر "فهي التي تحرر الطاقة الشعرية الكامنة في العالم"^(١).

إن خيطاً رفيعاً يمكننا الإمساك به، من خلال النصوص السابقة جميعها، يساعدنا على استجلاء بعض العناصر الأسلوبية التي تسهم في تشكيل الصورة الفنية عند جرير.

١- إن الشاعر العربي يعاني القهر والحرمان، ويرسم لمشاعره معادلاً موضوعياً، خصوصاً وهو يرسم صورة البقرة التي يموت ولدها، فيحشو أهلها جلد المولود بالتبن، فتبدأ هذه البقرة تشم هذا البوّظناً منها أنه ولدها المفقود.

٢- كان هناك تنوع في استخدام الجملتين الاسمية والفعلية، لكن الجملة الغالبة، هي الجملة الفعلية، والجملة الفعلية تعطي مزيداً من الحيوية والوضوح، وهكذا أراد جرير صورته أن تكون خصبة واضحة.

(١) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ص ٣٥٦.

الخاتمة

وبعد هذه الجولة في ديوان الشاعر العربي (جرير بن عطية الخطفي)، فقد كان هدف البحث دراسة الصورة الفنية في شعره، ولا يعني ذلك أن هذه الدراسة أحاطت بجميع جوانبها، ولكنها كانت محاولة للنفاذ إلى تجربة الشاعر، وإحداث مقارنة مع صورته الفنية، ويستحسن أن أختتم الكتابة في هذه الدراسة بتسجيل أهم نتائجها التي توصلت إليها من خلال دراسة الصورة الفنية وهي:

أولاً: رصدت هذه الدراسة استعمال الألوان في صور جرير، فقد كانت هذه الألوان ترتبط بحالة الشاعر الانفعالية، وتشير أحياناً إلى البعد الاجتماعي.

ثانياً: توصلت الدراسة إلى أن الصورة عند جرير قد امتازت بالتأثر والتأثير مع صور الشعراء السابقين والمعاصرين بل وامتدت إلى العصور اللاحقة.

ثالثاً: أكدت الدراسة أن جريراً لم يكن تقليدياً، بل كان شاعراً حديثاً؛ فالحدثاثة الشعرية تستخدم الحكاية اليومية، وتثور على النمط، وهي أيضاً توظف الأسطورة، وقد ثبت للدراسة ذلك، فشعبية شعر جرير لا تخفى على أحد، وقد كان لشعره سيرورة على ألسنة الناس، وتعامل مع الأسطورة، وحاول توظيفها في صورته الشعرية، وإن كان ذلك مبسطاً.

رابعاً: أثبتت للدراسة أن جريراً تناول موضوعات جديدة من خلال اختلاف التعامل معها أو النظرة إليها مثل رثاء المرأة، وذكره اللطيف في حالة الصحو، والحديث ذو الأبعاد المتناقضة.

المصادر القديمة

- ١- القرآن الكريم.
- ٢- الكتاب المقدس.
- ٣- الأبيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد الأبيهي (-٨٥٠هـ)، المستطرف في كل مستطرف، تحقيق درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.
- ٤- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد (-٨٠٨هـ) مقدمة ابن خلدون، تقديم محمد الإسكندري، دار الكتاب المصري، مصر - القاهرة، د.ط.
- ٥- ابن دقيق، أبو الفتح تقي الدين، (-٧٠٢هـ)، شرح متن الأربعين النووية " في الأحديث الصحيحة النبوية " ، د.ط.
- ٦- ابن سلام، محمد بن سلام الجمحي (-٢٣١هـ)، طبقات فحول الشعراء، دار مدني، جدة، السعودية، شرح محمد محمود شاكر.
- ٧- ابن رشيقي القيرواني، الإمام أبي علي الحسن بن رشيقي القيرواني الأزدي، (-٤٥٦هـ)، والعمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد، ج١، د.ط.
- ٨- ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن عبد ربه الأندلسي (-٣٢٨هـ)، العقد الفريد، شرحه وضبطه أحمد أمين وأحمد الزين الأيباري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.
- ٩- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (-٢٧٦هـ)، الشعراء والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط٣، ١٩٧٧م.
- ١٠- ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم الأنصاري الإفريقي المصري، (-٧١١هـ)، لسان العرب، حقق وعلق عليه عامر أحمد حيدر، راجعه عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط.
- ١١- أبو بكر الطرطوشي، محمد بن الوليد الفهري (-٥٢٠هـ)، سراج الملوك، تحقيق محمد فتحي أبو بكر، تقديم شوقي ضيف، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م.
- ١٢- أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (-٢٣١هـ)، نقائص جرير والأخطل، دار الكتب العلمية، عني بطبعها لأول مرة عن نسخة الأستانة الوحيدة وعلق حواشيتها الأب انطوان صالحاتي السوعي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
- ١٣- أبو حامد الغزالي، محمد بن محمد بن أحمد الطوسي الشافعي الغزالي (-٥٠٥هـ)، إحياء علوم الدين، دار مكتبة الهلال، بيروت، مج (٥)، ط١، ٢٠٠٤م.

- ١٤- أبو عبيدة، معمر بن المثنى التيمي (-٢٠٩هـ)، **النقائض بين جرير والفرزدق**، تصحيح محمد إسماعيل عبد الله الصاوي، مطبعة الصاوي، مصر، د.ط، ١٩٣٥م
- ١٥- أبو الفرج الأصفهاني، علي بن الحسين بن محمد القرشي (-٣٥٦هـ)، **كتاب الأغاني**، تحقيق دار أحياء التراث الكلي ، لبنان - بيروت، د.ط
- ١٦- أبو منصور، محمد بن أحمد الأزهري (-٣٧٠هـ)، **تهذيب اللغة**، تحقيق أحمد عبد العليم البردوني، مراجعة علي محمد البجاوي الدار المصرية للتأليف والنشر.د.ط
- ١٧- امرئ القيس (-٨٠ق.هـ)، **ديوان امرئ القيس**، د.م، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٨م
- ١٨- البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري (-٢٥٦هـ)، **صحيح البخاري** " الجامع المسند للصحيح المختصر من أمر رسول الله (ص) وسننه وأيامه ، رقمه وكتبه محمد نزار تميم وهيثم نزار تميم ، شركة دار الأرقم ابن أبي الأرقم ، بيروت ، د.ط ، ١٩٩٥م
- ١٩- الجاحظ، عمرو بن بحر الجاحظ (-٢٥٥هـ)، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩م.
- ٢٠- الجرجاني ، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي (-٤٧١هـ) أو (٤٧٤هـ)، **دلائل الإعجاز** ، قرئه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، مصر - القاهرة ، د.ط
- ٢١- الجرجاني، أبو الحسن بن علي بن عبد العزيز (-٣٦٦هـ)، **الوساطة بين المتنبى وخصومه**، تصحيح وشرح أحمد عارف الزين، مكتبة محمد علي صبح، ميدان الأزهر، مصر ، د.ط
- ٢٢- جرير، (-١١٠هـ)، **ديوان جرير**، شرح وقدم له مجيد طراد، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.
- ٢٣- _____ ، شرح محمد إسماعيل عبد الله الصاوي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ، د.ط
- ٢٤- _____ ، شرح تاج الدين شلق، دار الكتاب العربي، لبنان - بيروت ، د.ط ، ١٩٩٩م
- ٢٥- _____ ، شرح إيليا الحاوي ، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٨٢.
- ٢٦- الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي (-٧٤٨هـ). **سير أعلام النبلاء**، تحقيق صلاح الدين المنجد، تصدير طه حسين، خرجه معهد المخطوطات العربية، بالاشتراك مع دار المعارف، د.ط
- ٢٧- زهير بن أبي سلمى المازني (-١٣ ق.هـ)، **ديوان زهير بن أبي سلمى**، صنعه الإمام أبي سعيد الحسن بن عبد الله السكري، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ط٣، ١٩٦٥م.

- ٢٨- الأصبهاني، أبو نعيم أحمد بن عبد الله بن أحمد بن إسحاق (-٤٣٠هـ) ، **المسند المستخرج على صحيح الإمام مسلم** قدمه كمال عبد العظيم العناني، تحقيق محمد حسن الشافعي ، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان ، ج ٤ ، د.ط.
- ٢٩- الصمة بن عبد الله القشيري (-٩٥هـ)، **ديوان الصمة بن عبد الله القشيري**، جمعه وحققه عبد العزيز محمد الفيصل، النادي الأدبي ، الرياض ، د.ط. ١٩٨١م
- ٣٠- طرفة بن العبد، (-٦٠ ق.هـ)، **ديوان طرفة بن العبد**، حققه وقدم له فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، د.ط. ١٩٨٠م.
- ٣١- عمرو بن كلثوم، (-٢٠ ق.هـ)، **ديوان عمرو بن كلثوم**، جمعه وحققه وشرحه اميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط١، ١٩٩١م.
- ٣٢- فتحي، إبراهيم ، **معجم المصطلحات الأدبية** ، المؤسسة العربية للناشرين ، ط١، ١٩٨٦م.
- ٣٣- الفراهيدي، الخليل بن أحمد (-١٧٥هـ)، **كتاب العين**، ترتيب وتحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العلمية، د.ط. ٢٠٠٣م.
- ٣٤- الفرزدق، (-١١٢هـ)، **ديوان الفرزدق**، قدم وشرحه، مجيد طراد ، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
- ٣٥- الفيومي، أحمد بن علي الفيومي (-٧٧٠هـ)، **المصباح المنير**، مكتبة لبنان، د.ط.
- ٣٦- قدامة بن جعفر (-٣٣٧هـ)، **نقد الشعر**، تحقيق وتعليق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية. لبنان - بيروت، د.ط.
- ٣٧- القرطاجني، حازم، أبو الحسن (-٦٨٤هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجه ، دار الغرب الإسلامي ، لبنان - بيروت ، ط٢، ١٩٨١م.
- ٣٨- القشيري، الصمة بن عبد الله(-٩٥هـ)، **ديوان الصمة**، جمعه وحققه عبد العزيز محمد الفيصل، النادي الادبي، الرياض، د.ط. ١٩٨١م.
- ٣٩- كعب بن زهير (-٢٦هـ)، **ديوان كعب بن زهير**، صنعه الامام أبي سعيد الحسن بن الحسين بن عبد الله السكري، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٥م.
- ٤٠- المتنبي، أحمد بن الحسين الجعفي الكندي (-٣٥٤هـ)، **ديوان المتنبي**، شرحه عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.
- ٤١- المرزباني ، أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى (-٣٨٤هـ) ، **الموشح** " مأخذ العلماء على الشعراء في عدّة أنواع من صناعة الشعر " ، تحقيق محمد علي البجاوي ، دار النهضة ، مصر - القاهرة ، د.ط.

- ٤٢- الميداني، أبو الفضل أحمد بن أحمد بن إبراهيم النيسابوري الميداني، (-٥١٨هـ)، **مجمع الأمثال**، قصي الحسين ، دار مكتبة الهلال، بيروت، د.ط.
- ٤٣- النووي، الإمام أبو زكريا يحيى بن شرف النووي (-٦٧٦هـ)، **الأذكار**، دار الكتاب العربي، بيروت. ط٥، ١٩٨٦م.
- ٤٤- _____ ، **رياض الصالحين "من كلام سيد المرسلين"**، أخرجه وضبط عربيته محمد الحُصري، المكتب العالمي، د.ط ، ٢٠٠١م.

المراجع الحديثة

- ١- أبو مراد، فتحي "محمد رفيق" يوسف، شعر أمل دنقل: دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، الأردن - اربد، ط١، ٢٠٠٣.
- ٢- أدونيس، علي أحمد سعيد، فاتحة لنهايات القرن "بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة"، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٠م.
- ٣- إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨١م.
- ٤- _____، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٧٨م.
- ٥- بابتي، عزيزة فوال، موسوعة الشعر العربي، معجم الشعراء المخضرمين والأمويين، دار صادر، بيروت، دار جروس، طرابلس، ط١، ١٩٩٨م.
- ٦- _____، معجم الشعراء الجاهليين، دار صادر، بيروت - لبنان، د.ت، د.ط.
- ٧- البستاني، بطرس، محيط المحيط، مكتبة لبنان، د.ط، ١٩٨٣م.
- ٨- البطل، علي، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر (ق٢هـ) دراسته في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.
- ٩- البعلبكي، منير، موسوعة المورد العربي، إعداد رمزي البعلبكي، مج (١)، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
- ١٠- البعلبكي، منير، المورد (قاموس عربي - إسباني)، دار العلم للملايين، لبنان - بيروت، د.ط، ١٩٩٧م.
- ١١- البهيتي، نجيب محمد، تاريخ الشعر العربي حتى آخر (ق٣هـ)، دار الفكر، الرباط، ط٤، ١٩٧٠م.
- ١٢- جاد المولى، محمد أحمد وآخرون، قصص القرآن، دار الجيل، بيروت، د.ط، ١٩٨٤م.
- ١٣- الجُر، خليل، المعجم العربي الحديث، حرره محمد خليل باشا، وهاني أبو مصلح، أعاد النظر به محمد الشايب، لاروس، باريس د.ط.
- ١٤- الحر، عبد المجيد، جريير شاعر الجزالة والرقعة والعذوبة "الأغراض والخصائص ومختارات من شعره"، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٢م.
- ١٥- حسين، محمد محمد، الهجاء والهجاءون في صدر الإسلام، دار الطباعة العربية للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، د.ط، ١٩٧١م.

- ١٦- حمود، محمد، **الحدثاء في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها**، الشركة العالمية للكتاب، ط١، ١٩٩٦م.
- ١٧- خالد، محمد ، **رجال حول الرسول ﷺ**، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط٣، ١٩٨٤م.
- ١٨- الخش، سليمان، **مقتطفات من الأدب الإسلامي والأموي**، منشورات جامعة دمشق، مطبعة الداودي، د.ط، ١٩٨٢م
- ١٩- نياي، محمد ، **الصورة الفنية في شعر الشماخ**، الاردن_عمان، وزارة الثقافة، ٢٠٠٣م.
- ٢٠- الرباعي ، عبد القادر ، **الصورة الفنية في شعر أبي تمام** ، نشر بدعم من جامعة اليرموك ، الدراسات اللغوية والأدبية ، الأردن - اربد ، د.ط، ١٩٨٠م
- ٢١- رضا ، أحمد، **معجم متن اللغة**، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ط، ١٩٥٩م.
- ٢٢- الرفاعي، نعيم، **الصحة النفسية دراسة في سيكولوجية التكيف**، مطبعة جامعة دمشق، ط٦، ١٩٨٢م.
- ٢٣- رومية، وهب، **بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي**، (قصيدة المدح نموذجاً)، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، د.ط، ١٩٩٧م.
- ٢٤- الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، دار العلم للملايين، بيروت، ج٢، ط٣. د.ت
- ٢٥- صبح، علي، **البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر**، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة - مصر، د.ط، ١٩٩٦م.
- ٢٦- صحنوي، هدى ، **الإبداع الاستعاري في الشعر "الشعر العربي السوري نموذجاً"**، دار بئرا، دمشق، سوريا ، د.ط، ١٩٩٧م.
- ٢٧- ضيف، شوقي، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، دار المعارف، ط٤، مصر- القاهرة ، ١٩٧٦م.
- ٢٨- — ، **الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور** ، دار المعارف ، مصر - القاهرة ، ط٢، ١٩٨٤م
- ٢٩- عارف، نصر محمد، **الحضارة الثقافية المدنية**، دراسة المصطلح ودلالة المفهوم ، هيرندن، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، د.ط، ١٩٩٤م.
- ٣٠- عاكوب، عيسى علي ، **العاطفة والإبداع الشعري**، دراسة في التراث النقدي عند العرب إلى نهاية (ق ٤هـ) ، دار الفكر، سوريا - دمشق، د.ط، ٢٠٠٢م.
- ٣١- عبد الجليل، حسني، **التصوير البياني بين القدماء والمحدثين دراسة نظرية تطبيقية**، دار الأفاق العربية، القاهرة، د.ط

- ٣٢- عبد الرحمن، عفيف، معجم الشعراء العباسيين، دار صادر، لبنان- بيروت، ، طرابلس، ط١، ٢٠٠٠م.
- ٣٣- عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان - بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
- ٣٤- عبود، مارون، كتاب الرؤوس، دار مارون عبود، لبنان- بيروت، د.ط، ١٩٥٩م.
- ٣٥- عزام، محمد، النقد الدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق - سوريا، ط١، ١٩٩٦م.
- ٣٦- عساف، ساسين، الصورة الفنية ونماذجها في إبداع أبي النواس، دار مارون عبود، بيروت - لبنان، د.ط، ١٩٧٩م.
- ٣٧- العشماوي، محمد زكي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، لبنان - بيروت، د.ط، ١٩٧٣م.
- ٣٨- عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار المعارف ، مصر- القاهرة ، د.ط، ١٩٨٣م.
- ٣٩- علي، أسعد علي، والكك فيكتور، صناعة الكتابة، د.م، ط٦، ١٩٨٧م.
- ٤٠- علي، أسعد، فن الحياة فن الكتابة، مطبعة جامعة دمشق، ط٥، ١٩٨٦م.
- ٤١- علي، جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، دار النهضة، العراق- بغداد، د.ط، ١٩٦٩م.
- ٤٢- علي، ميادة خضر، مظفر النواب، رحلة الشعر والحياة ، دار المنارة، لبنان - بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
- ٤٣- عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية والصورة الفنية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
- ٤٤- الفاتح، حسن الشيخ، جرير مدينة الشعر، دار الجيل، ، بيروت، ط١، ١٩٩١م.
- ٤٥- قنحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، طبع التعااضدية العمالية، تونس، ط١، ١٩٨٦م.
- ٤٦- فضل، صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥م.
- ٤٧- الكريطي، حاكم حبيب ، معجم الشعراء الإسلاميين ، مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان - بيروت ، ط١، ٢٠٠٥م.
- ٤٨- المحتسب، عبد المجيد عبد السلام، نقائض جرير والأخطل، دار الفكر، سوريا - دمشق، د.ط، ١٩٧٢م.

- ٤٩- محمد، أحمد علي، ظاهرة الطيف في الشعر حتى نهاية (ق ٣هـ)، دار شراع، سوريا - دمشق، ط١، ١٩٩٩م.
- ٥٠- المعلوف، لويس، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، لبنان- بيروت، ط٣١.
- ٥١- مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب " منهج البحث في الأدب واللغة "، دار النهضة، مصر - القاهرة، د.ط.
- ٥٢- موسى، خليل، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، سوريا_دمشق، ط١، ١٩٩٩م.
- ٥٣- مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الموسوعة العربية العالمية، ج١١، ل-ز، ط١، ١٩٩٩م.
- ٥٤- الناعوري، عيسى، الياس فرحات شاعر العروبة في المهجر، دار النشر والتوزيع والتعهدات، عمان، الأردن، حزيران، د.ط، ١٩٥٦م.
- ٥٥- هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، لبنان- بيروت، ط١، ١٩٨٢م.
- ٥٦- وهبه، مجدي وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.
- ٥٧- اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق - سوريا، د.ط، ١٩٨٢م.
- ٥٨- اليسوعي، الأب لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، دار المشرق، بيروت - لبنان، ط٣١، د.ت.

المراجع الأجنبية المترجمة

- ١- أرسطو طاليس، فن الشعر، نشر وتحقيق عبد الرحمن بدوي، د.م، د.ط.
- ٢- ايغلتن، تيري، (Terry Eagleton): نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا - دمشق، ط١، ١٩٩٥م.
- ٣- إيليا، ميرسيا (Mircea Eliade): ملامح من الأسطورة، ترجمة حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا - دمشق، ط١، ١٩٩٥م.
- ٤- بلاشير، ريجيس (Regis Blachere): تاريخ الأدب العربي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، ط٢، ١٩٨٤م.
- ٥- ج.ك، فدية (Jean Clavde Vadet): الغزل عند العرب، ترجمة إبراهيم الكيلاني، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط٢، ١٩٨٥م.
- ٦- ديتش، ديفد (David Daiches): مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت د.ط.
- ٧- مورو، فرانسوا (Francois Moreau): الصورة الأدبية، ترجمة علي نجيب إبراهيم، دار الينايبع، دمشق، د.ط، ١٩٩٥م.
- ٨- ويليك، رينه، وأوستن وارن (Rene Wellek and Austin Warren): نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٨٥م.

الدوريات

- ١- إيلوت ، ت.س ، الوظيفة الاجتماعية للشعر ، ترجمة جهاد دروزة ، مجلة المعرفة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، العدد ١٤٠ ، تشرين أول " أكتوبر " ، ١٩٧٣م.
- ٢- داي لويس، سيسل (Cesel Day Lois): "الصورة الفنية" ترجمة جابر عصفور، مجلة المجلة، مصر- القاهرة، العدد ١٣٥ (آذار-١٩٦٨م).
- ٣- رباعي، عبد القادر: "الصورة الفنية في النقد الأوربي ومحاولة تطبيقها على شعرنا القديم"، مجلة المعرفة، دمشق ، العدد ٢٠٤ (شباط-١٩٧٩م) .
- ٤- سلول، حسن ونجوى عبد السلام: "دراسة في النص العربي"، مجلة المعرفة، سوريا- دمشق، العدد ٤٢٤ (كانون ثاني-١٩٩٩م) .
- ٥- القاعود، عبد الرحمن، "الإبهام في شعر الحدائة"العوامل والمظاهر وآليات التأويل"، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٧٩ (مارس-٢٠٠٢م) .
- ٦- كاوري، صادق إبراهيمي، "السخرية والأدب"، مجلة المعرفة، سوريا - دمشق، العدد ٤٨٩، (حزيران-٢٠٠٤م) .
- ٧- الماضي، شكري، "ما بعد البنوية حول مفهوم التناص"، مجلة المعرفة، سوريا- دمشق، العدد ٣٥٣ " فبراير " (شباط١٩٩٣م).
- ٨- مردم، خليل، "جرير"، مجلة المجمع العلمي العربي، دمشق، مج ٣٠، ج ٣، ٧ جمادى الأولى ، سنة ١٣٧٤هـ ، كانون ثاني سنة ١٩٥٥م.
- ٩- مكايي، ورد محمد، رثاء الزوجية بين جرير والبارودي دراسة في الموازنات الأدبية، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مجلد (٦١) عدد (٣) يوليه ٢٠٠١م .

الرسائل الجامعية

- ١- حلوش، لما عبد الله، ظاهرة التكرار في شعر الغزل العذري، رسالة ماجستير في اللغة العربية، تخصص (أدب ونقد)، لعام ٢٠٠٣م، جامعة اليرموك، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، اربد - الأردن.
- ٢- غراب، صلاح الدين محمد أحمد السيد ، الصورة البيانية في شعر جرير، رسالة دكتوراة في اللغة العربية، تخصص (بلاغة ونقد)، لعام ١٩٨١م، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، قسم البلاغة والنقد، الزقازيق، القاهرة، مصر.

ABSTRACT

The artistic Image in the Poetry of Jareer

In the present study, artistic image in *Jareer's* works is addressed. The study comprises of a prelude, introduction, three chapters and conclusion. It is not claimed that this study is conclusive, rather it is an attempt to study the poet's experience and create an approximation of his artistic imagery. The methodology followed in this study is of two parts: the theoretical part discusses the types of images and how they formed. Part two procedurally applies such image types on *Jareer's* poetical works.

The prelude presents the image concept from language and technical aspects as shown by the classic and recent lexicons as well as the development of this concept in Arab critics.

Chapter one discusses the formation of image, and major contributing factors such as psychological, social, cultural, environmental, religious, and historical factors. Contextual factors show interaction with earlier and contemporary poets also identified as well as impacting later ones.

The nature of the study necessitates the division of chapter two into two parts: form and content. Although such division is artificial it is practically required given the classical nature of subject under study. The study addresses image in terms of form through the poetical style, image types, varieties, and their meanings for *Jareer*. Image is also addressed in terms of content through woman, time, spatial, and reality images.

Chapter three demonstrated the features of *Jareer's* artistic image in terms of two question a this chapter attempt to answer there quotation. Two questions: Is *Jareer* classical or modernist poet? What distinguishes *Jareer* from other poets? This chapter attempt to answer the questions. The study reveals that *Jareer* is modernist rather than classical. Modern poetry uses day-to-day, folk tales, and legend which is emphasized by the current study. Celebrity of *Jareer* is well perceived as equally were his verses.

Jareer also employed, although in a simple form, the legend in *jareer's* poetical works. *Jareer's* innovation is restricted to the time-place dichotomy. Content-level innovations by this poet are evidenced by woman elegy, phantom visitation, talking about the phantom in sleeping and wakefulness that stands in contrary to disguised phantom as used by other poets. At form and style levels, his innovation taken the form of coupling two approximations which are accompanied by his interrogative manner where he uses such manner in the satire poetry and in *Al Nasib* purpose. Another example of innovation is contradicting-dimensions talk as fabricated by *Jareer* in the form of satire and erotic poetry in one literary work.