البناء التركيبي في شعر ابن جبير الأندلسي(*)

د. أسماء صابر جاسم السيد علي إسماعيل جاسم
جامعة تكريت/ كلية التربية / قسم اللغة العربية

مقدمة:

لا يخرج الكلام في العربية عن كونه خبراً أو إنشاءً, ومن الطبيعيّ أن ينظم الشاعر شعره على وفق هذا التركيب وهذه الهيئة التي تختلف عمّا هي عليه في النثر.

ولمّا كانت القصيدة العربية تتألّف من مجموعة وحداتٍ تتباين من ناحية تشكيلها وانتظامها بعضها مع بعض, فإنّ ذلك يدعو إلى تبيان ما في الأبيات الشعرية من تعلّقٍ وتماسكٍ بين بيتٍ وآخر أو داخل البيت الواحد؛ ولا يتأتّى ذلك إلاّ بالاعتماد على الوسائل البنائية التي تُظهر مدى تماسك الكلام وترابطه من ناحية تصرّف الشاعر بأساليب الكلام ووسائل التركيب, وهو ما اصطلح عليه (البناء التركيبي).

لذا فإنّ البحث يختصّ بتحليل هيكل البناء الشعري عند ابن جبير الأندلسي. إذ يقوم على أساس تحليل أجزاء البيت, وما يؤلّف بينها من صلاتٍ فنيّةٍ, بدءاً بالجملة وبأصغر وحدةٍ يتألّف منها البيت, وصولاً إلى بناء الشكل الشعري المتكامل. وفي كلّ ذلك يبدو التماسك عاملاً مهمّاً يُضفي للنص وحدةً متميّزةً, ويُكسبهُ خصوصيّةً وتفرّداً في سياق النظم وبنيته الشعريّة.

نظرة في حياة الشاعر:

هو محمد بن أحمد بن جبير بن سعيد بن جبير بن محمد بن سعيد بن جبير أبن محمد بن مروان بن عبد السلام بن جبير الكناني(١). ولد الشاعر ليلة السبت العاشر من شهر ربيع الأول سنة أربعين وخمسمائة ببلنسية(٢). وقيل سنة تسعٍ وثلاثين وخمسمائة بشاطبة(٣).

كان أديباً بارعاً في النظم والنثر, شاعراً مجيداً وكاتباً بليغاً. اعتنى بعلوم متنوّعة كالتفسير والحديث والفقه والقراءات واللغة والنحو والصرف والبلاغة والآداب والنقد(٤).

أخذ ابن جبير العلم عن والده وعن كثيرٍ من شيوخ عصره من أعلام العلماء, وأكابر الزهاد والفضلاء في الأندلس وفي مختلف البلاد التي أقام بها, ومنهم: محمد بن أبي العيش(٥), وابن الجوزي(٦), فأخذ عنهم مختلف العلوم والآداب, من علوم الحديث, والقراءات, والعربية, وغيرها. ومثلما أخذ العلم والأدب عن كثيرين؛ فقد أخذهما عنه الكثيرون, ومنهم: أبو محمد المنذري(٧), ورشيد الدين بن العطار(٨). وقد ذكر صاحب الإحاطة عدداً كثيراً من مشيخته ومن أخذ عنه(٩).

يعدّ ابن جبير أحد أشهر الرحالة الذين دوّنوا أسمائهم في ذاكرة التاريخ العربيّ لِمَا قام به من رحلاتٍ غيّرت نمط حياته وساعدت على رسم شخصيّةٍ جديدةٍ أثرت التراث بفنونٍ وآداب كانت حصيلةً لتلك الرحلات.

فقد قام برحلاتٍ ثلاثٍ من الأندلس إلى المشرق, وحجَّ في كلِّ رحلةٍ قام بها[١٠], إلاّ أنَّ السبب وراء تلك الرحلات كان مختلفاً. إذ تشير المصادر أنَّ سبب الرحلة الأولى هو حادثة شربه كأس خمرٍ أُجبِرَ عليها, فما كان منه إلاّ أن عزم على أداء فريضة الحج تكفيراً عن ذنبه, فكانت رحلته الأولى إلى المشرق[١١].

وقام برحلته الثانية (لمّا شاع الخبر المبهج بفتح بيت المقدس على يد السلطان الناصر صلاح الدين...)[١٢].

أمّا رحلته الثالثة فكانت بعد وفاة زوجه[١٣]. وكان ابن جبير كلفاً بها فَعَظُم وجدهُ عليها فسافر عن بلده ليروّح عمّا ألمَّ به من حزنٍ على فراقها وليؤدي فريضة الحجّ للمرّة الثالثة[١٤].

وقد أجمعت المصادر على أنّ وفات ابن جبير كانت بعد رحلته الثالثة في الإسكندرية ليلة الأربعاء التاسع والعشرين من شعبان سنة أربع عشرة وستمائة, ودفن على كوم عمرو بن العاص[١٥]. ورجّح الدكتور (شوقي ضيف) أن يكون مسجد (سيدي جابر) في الإسكندرية مسجده, وأنّ العامة حرّفوا اسمه مع مرور الزمن[١٦].

كانت دوافع رحلات ابن جبير الثلاث, دينيّة واجتماعية وأتت بثمارٍ أدبيّة وثقافيّة, وهي بمختلف أسبابها ودوافعها أسهمت في بناء شخصيّته الملتزمة بالدين الإسلامي.

ولمّا كانت رحلته أشبه بمذكّراتٍ يوميّة يسجّل فيها جميع ما شاهده وعايشه أثناء رحلته؛ فقد ساعده ذلك على رفد ثقافته بالكثير من الخبرة والمعرفة عن طريق الاختلاط ومعرفة طبائع الناس وعاداتهم وتقاليدهم وما يفسحه ذلك من مجالٍ للمقارنة وتقويم ما اكتسبه المرء من بيئته ومجتمعه, وهو ما دفعه لتسجيل تجربته وما مرّ به في رحلته الأولى فألّف كتابه (تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار) والمعروف بـــ(رحلة ابن جبير).

لرحلة ابن جبير أثرٌ أدبيٌّ كبيرٌ من ناحيتي الصياغة والأسلوب الأدبي المتقن فأصبحت (من الناحية الفنية ذروة ما بلغه نمط الرحلة في الأدب العربي)[١٧], وذلك لما حفل به هذا الكتاب من عنايةٍ فائقةٍ في دقّة الوصف وحسن الملاحظة وصريح العبارة وإتقان الكلام بأسلوبٍ أدبيٍّ ممتعٍ وجميل, لتكون به هذه الرحلة (وثيقةً من أجمل وأصدق ما خلّف الرحّالة العرب, يصل بها دفعةً واحدةً إلى قرابة القمّة التي وصل إليها فنّ تدوين الرحلات في تاريخنا الفكري)[١٨].

ديوانه:

بُذلت جهودٌ كبيرةٌ في جمع شعر ابن جبير، إذ مرّ بعدة مراحل كان أوّلها البحث الذي نشره الدكتور (منجد مصطفى بهجت) تحت عنوان (ابن جبير الأندلسي شاعراً)[١٩], إذ أورد ثمانيةً وستين نصاً شعرياً مجموع أبياتها (أربع مئة) بيت. ثم عاد ونشر بحثاً آخر تحت عنوان (المستدرك على شعر ابن جبير)[٢٠], فكانت تتمّة البحث والمستدرك (أربعمائة وثمانيةً وخمسين بيتاً).

ثم صدر بعد ذلك كتابٌ بعنوان (شعر ابن جبير)[٢١], جمع وتحقيق وتقديم الأستاذ (فوزي الخطبا) ويشتمل على (ثلاثةٍ وستين) نصّاً شعرياً في (ثلاث مئة وسبعٍ وسبعين) بيتاً. ثم عاد الدكتور (منجد مصطفى بهجت) وجمع بحثه ومستدركه وأصدر كتاباً بعنوان (ديوان الرحالة ابن جبير الأندلسي وما وصل إلينا من نثره)[٢٢], وهو يختلف كثيراً عمّا نشره من قبل. إذ تضمّن هذا الديوان (خمساً وثمانين) نصّاً شعريّاً, وعزّزه بفهارس للأبيات والنثر والأعلام، وجدولين بمصادر شعر ابن جبير بحسب كميتها وقدم روايتها، وشَرح المفردات شرحاً وافياً، ثم أورد عشرة نصوصٍ نثرية, فضلاً عن استعماله أكثر من ستين مصدراً، في حين اعتمد الأستاذ (فوزي الخطبا) على أحد عشر مصدراً لا غير، ولم يأت بشرح المفردات ولم يكن بالدقة التي كان عليها ديوان الدكتور منجد، فضلاً عمّا وقع به من وهم في نسبة بعض الأبيات لابن جبير وهي ليست له.

ثم ظهر مستدرك آخر على ديوان ابن جبير الذي حققه الأستاذ (فوزي الخطبا), نشره الدكتور (محمد عويد الساير)[٢٣]. وأورد في مستدركه هذا سبعة عشر نصّاً شعريّاً في (مئةٍ وثمانيةٍ وخمسين) بيتاً. ثم أرسل لنا نصّين في (تسعة) أبياتٍ وجدها في كتاب (كنز الكتّاب ومنتخب الآداب) لم يتسنَّ له نشرها بعد. وبذلك يستقرّ عدد الأبيات التي بين أيدينا على (ستمائة وتسعة وعشرين) بيتاً.

أولاً: أساليب بناء الجملة:

يتشكّل البناء الشعري من مجموعة مفرداتٍ تتضافر فيما بينها على وفق صيغٍ وتراكيب معيّنةٍ يتخيّرها الشاعر, فينسجها ليجعل منها مادّةً شعريّةً يُظهر فيها إبداعه الفني وقدرته البنائيّة. إذ يُحَفِّز الشاعرُ المتلقّي على استحضار تجربته ومقارنتها مع ما للمتلقي من مشاعر نفسيّة وتجربةٍ وجدانيّةٍ, حتى تكون أشدّ تأثيراً في النفس وأكثر تعبيراً عمّا أدركه الشاعر, وحاول أن ينقله إلى المتلقّي بصورةٍ مقبولةٍ مستساغةٍ, لا يشوبها التكلّف أو البعد عن غايات الشعر وسياقاته المعنويّة والفكريّة؛ لذا سيتطرّق البحث إلى ما يجسّد تلك التراكيب ــ من جهة

أساليب بناء الجملة ــ وما يتخلّل أجزاءها من علاقاتٍ وارتباطات تأتلف فيما بينها, لتشدّ نسيج البيت الشعريّ, وتُبرز دوره في تأدية المعنى على شكلٍ متميّزٍ.

(الإنشاء):

(قولٌ يُنشئُه المُتكلِّم, ولا يمكن أن يقف عليه السامع أو المتلقّي, إلاّ إذا ألقاه المُنشئ)[٢٤]. وهو ما لا يحتمل الصدق ولا الكذب لذاته[٢٥]. إذ يُعدّ عُنصراً مهمّاً يُسهم في تكامل أجزاء العملية الشعريّة وانسجامها. فتعدّدُ صيغ الإنشاء وأساليبه يشكّل مادةً لغويةً تُثري النصَّ, وتزيد الشاعر تمكّناً من ألفاظه وصِيغهِ التركيبيّة, لذا يعمدُ إليه الشعراء توسّعاً في اللغة الشعرية من ناحيتي المعنى والتركيب.

والإنشاء على قسمين, أوّلهما: طلبي. والثاني: غير طلبي. فالأوّل: هو (ما يستدعي مطلوباً غير حاصلٍ وقت الطلب؛ لامتناع تحصيل الحاصل)[٢٦]. أمّا الثاني فــ(لا يستدعي مطلوباً غير حاصلٍ وقت الطلب)[٢٧]. والذي يهتمُّ به البلاغيون هو القسم الأوّل, الطلبي, لأنّ فيه من المزايا واللطائف البلاغية والمباحث البيانية ما ليس في القسم الثاني[٢٨]. لذا ستنصبّ الدراسة على هذا القسم, لاستجلاء أثره في شعر الشاعر, ومدى قدرته على تطويعه وتوظيفه أسلوباً من أساليب بناء الجملة.

أمّا أبرز أقسام الإنشاء فهي:

١ــ الطلب: وهو على أقسام:

أ ــ الاستفهام: (هو طَلَبُ الفهم)[٢٩], أو (طلبُ العلم بشيءٍ لم يكن معلوماً من قبل)[٣٠].

وللاستفهام دورٌ واضحٌ في صياغة الشعر وبنيته, كونه يستلزم من الشاعر صِيغاً وأغراضاً تتنوّع بحسب اختيار الشاعر لها ولمتطلّبها في سياق الكلام. ويُعدُّ خروج الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى المجازي محوراً رئيساً في دراسة بنية البيت الشعري ودلالته اللغوية، إذ إنّ ذلك يزيل عن النص ضيق المعنى ورتابته, ويفسح أمامه فضاءً من السّعة والتجدّد, وهذا ما تؤدّيه الأغراض المجازيّةُ حين تخرج عن معناها الأصلي إلى معانٍ أخرى, تُستشفُّ من سياق الكلام وقرائن الأحوال, سواء أكانت معنويةً أم لغوية، ظاهرةً أم غيرُ ظاهرة.

وظّف ابن جبير أسلوب الاستفهام بأغراضه الحقيقيّة والمجازيّة في بنائه الشعري، وتلوّنت أساليبه الاستفهاميّة وأدواته. فحينما ينشد قوله هاجياً[٣١]:

أَفَقيهَنَــا المــستنّ دينــاً والــذي شَهِدَت لهُ بالفــضلِ منــهُ شَــوَاهِدُ

يشير إلى الذمِّ بما يشبه المدح باستعمال إحدى أدوات الاستفهام وهي الهمزة. وهو أسلوبٌ يُحيل القارئ على صورةٍ ذهنيّةٍ أورَد من خلالها مفردة (المستن), التي تحمل ادّعاء المهجوِّ,

وهو ابن رشد, التزام السنّةِ النبويّةِ والتمثّل بها، وقد أراد الشاعر عكس ذلك. إذ أخرج الاستفهام إلى معنى الاستهزاء بالمهجوّ (والهاجي لا يكون مستفهماً)[٣٢].

ومثلما تنوّع استعمال الشاعر لأغراض الاستفهام وخروجها إلى معانٍ صاغها ابن جبير، تنوّعت أدوات الاستفهام تبعاً لذلك. من ذلك قوله[٣٣]:

أنـــتمُ الأحبـــابُ نـــشكُو بُعـــدَكُمْ هـــل شَـــكَوتُم بُعـــدَنا مِـــن بَعـــدِنَا

فاستفهام الشاعر بـــ(هل) أفاد (تجاهل العارف)[٣٤], إذ دلّت كلمة (شَكوتُم) التي يتطلّب تقرير الجواب عليها حصول شوقٍ ومكابدةٍ لدى المحبوب, مثل حصولهما لدى الشاعر, الذي يباريه الشوق والحرمان فيسأل هل ما أصابني أصابك؟ وهو حقٌ حاصلٌ باستعمال هذا الأسلوب البلاغي, وخروجه عن المعنى الحقيقيِّ إلى المعنى المجازي.

ومن أدوات الاستفهام الأخرى التي تخرج إلى معانٍ مجازيّةٍ (ما). ومنها قول ابن جبير[٣٥]:

ونحـــنُ مـــن الليـــلِ فـــي حنـــدسٍ فمـــا بالُـــه قـــد تَجلّـــى نَهَـــارَا

فالشاعر يستفهم بـــ (ما) التي (يُطلب بها بيان الصفة)[٣٦] عن سبب تحوّل الليل إلى نهارٍ ــ في نظره ــ وهو في أشدّ أوقات الليل ظُلمة. إذ تجلّت له هذه الظُّلمة إلى نهارٍ يُتيحُ الرؤية الكاملة, وبذا يَستوفي هذا النّهار صفته التامّة، أي: تحوّل صفة الليل الحندس إلى نهارٍ جليّ.

أمّا (كيف) التي تأتي (للسؤال عن الحال)[٣٧], فقد وردت في قول شاعرنا[٣٨]:

فقلـــتُ وهَـــل يكفينِـــيَ الوجـــدُ صَـــاحِباً وكيفَ ومَا بي قـــد تعـــدَّى إلـــى صَـــحبِي

إذ نرى أنّ الشاعر يحاور نفسه في مطلع قصيدته التي رثى فيها ابنه, مخاطباً الحُزن الذي لازمه بعد فقده إيّاه حتى يُفضي به الأمر مستفهماً بـــ(كيف) التي تفيد تعيين الحال, إذ يجعل منها مُقارنةً بين حاله وحال صحبه الذين يشاطرونه هذا الفقد أو الوجد، فكان استعمال هذه الأداة مطابقاً للحال الذي اعتراه من حُزنٍ ألمّ به.

ومن خلال استقراء أدوات الاستفهام التي ذكرها الشاعر في شعره يتبيّن أنّه قد اقتصر على عددٍ مُعيَّنٍ من الأدوات, فأكثر من استعمال (كم, وكيف, وهل), ولم نجد في شعره استفهاماً بـــ(أنّى), و(أيّان)، فـــ(أنّى) تأتي بمعنى: (كيف) و(متى). واستعاض الشاعر عن صيغة (أيّان) وما تحمله من معانٍ أخرى بأدوات أدقُّ دلالة وتؤدّي الوظيفة نفسها.

أمّا (أيّان) التي (يُطلبُ بها تعيين الزمان المستقبل خاصّة)[٣٩] فقد استعاض عنها بالأداة (متى), التي تفيد تعيين الزمان ماضياً أو مستقبلاً, فهي أشمل للمعنى وأوسعُ له. واستعمل الشاعر أدواتَ استفهامٍ أخرى غير التي ذكرناها, لكنّها وردت بقدرٍ أقل، مثل: (مَن, و أيّ, وأين)[٤٠].

ب ــ الأمر: هو أسلوبٌ إنشائيٌّ يستلزم تنفيذ الفعل, أو ينبئ عن استدعائه, ويصدُرُ من الأعلى إلى الأدنى[٤١]. وله عدّة صيغٍ؛ هي: فعل الأمر، والمضارع المقرون بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر[٤٢].

ولمّا كان الأمرُ أسلوباً خطابيّاً شعريّاً يتطلّب أحياناً جواباً من المتلقي؛ فإنّ ذلك يُكسب البيت الشعريّ تكاملاً في البناء, ويستوفي المعنى من خلال الخطاب الحاصل بين القائل بالأمر والمتلقّي له.

ويَخرُج أسلوب الأمر إلى معانٍ مجازيةٍ تُغني هذه الصيغة بمستوياتٍ دلاليّةٍ أخرى, تُفهم من سياق النصِّ, وترتبط ارتباطاً وثيقاً بنفسيّة الشاعر. إذ تُظهِر تَمكُّنَ الشاعر من أدواته الشعرية بكلّ إبعادها لدى موائمته بين الغرض والأداة.

ومن استعمالات صيغة فعل الأمر قوله[٤٣]:

أقصِر عن الغَيِّ كم ذَا تُدعَى لِرُشدٍ وَتأبَى
لا يسلَمُ العَبدُ إلاّ إنِ استقامَ وَتَابَا

فصيغة الأمر (أقصر) تصدرت البيت, وجاءت على وجه الاستعلاء مع الإلزام. وقدّم الشاعر فعل الأمر على المعنيِّ بتنفيذ ما يُتطلَّبُ منها, وذلك بالكفّ عن الغيِّ والإسراع بتلبية دعوة الرشد. وهذا الانتقال من الخصوص إلى العموم يؤكّده البيت الثاني وهو يعزّز القيمة الدلالية للبيت الأول.

وربّما يُقَدِّم الشاعر على صيغة الأمر ما يراه مُتَطلّباً لفظيّاً أو معنويّاً يُوحي بإتمام المعنى وبلاغته. من ذلك قوله[٤٤]:

إلينا اقصدوا يا مَعشَرَ الرَّكبِ إنّنا نَرى العَارَ أن نُمسِي بِغَيرِ وفُودِ

إذ قدّم الشاعرُ شبه الجملة (إلينا) على فعل الأمر (اقصدوا), وأردفها بالنداء (يا معشر الرَّكب), كونه أولى بالضِّيافة من غيره. وقد أفاد السياق اللغويُّ تبيان معنى مجازيٍّ يَدلُّ على الإكرام والقيام بالواجب. والذي يعزّز الدلالة عجزُ البيت حين أعطى الأولويّة لجماعة المتقدّمين المتبوعة بنداء (معشر الركب), ومن قبلها صيغة فعل الأمر (اقصدوا)، وهذا يرتّب أسبقيّة في متطلّب تسلسل المعاني التي أرادها الشاعر أن تظهر خلال هذا البيت.

وهنالك مواضع أخرى لصيغة فعل الأمر ذكرها الشاعر في سياق شعره، فارتأينا أن نكتفي بما أوردناه من شواهد على هذا الموضوع، كون المعاني الأخرى لا تخرج عمّا ذكرناه[٤٥].

ت ــ النداء: (هو طلبُ إقبال المَدعو على الدَّاعي بحرفٍ مخصوص)[٤٦]. أو هو دعوة المُخاطَب بحرفٍ ينوبُ مَنَاب الفعل, مثل: أدعوا ونحوه، وله ثماني أدوات هي: يا, والهمزة, وأي, وآي, وآ, وأيا, وهَيا, ووَا[٤٧].

ولهذه الصيغة البلاغيّة مزية في تركيب البيت وبنائه الشعري، إذ تسهم في تحقيق الصلة بين أجزاء البيت, وتستدعي من الشاعر أن يأتيَ بصيغٍ وتراكيب لغويّةٍ أخرى خبريةً كانت أم إنشائية, لتعزّز معنى النداء وتُقوّي موضعه في الكلام, فضلاً عن كون صيغة النداء إحدى أساليب الخطاب الشعري. إذ تؤسّس لدى المتلقي صلةَ ارتباطٍ بينه وبين الشاعر, وتحدّد حقلاً دلاليّاً يُقرّر فيه تعريفاً للذات المخاطبة, ممّا يستوجب من المتلقّي استجابةً لأداء الفعل المقصود بصيغة النداء. وتخرجُ صيَغُ النداء إلى غيرِ معناها, فتدلّ على معانٍ وأغراضٍ مجازيّةٍ مختلفةٍ تُفهَمُ من سياق الكلام(٤٨).

وتمكّن ابن جبير من استيفاء معاني أدوات النداء وأوثق بها بناء البيت الشعري, ولعلَّ أهمَّ أدوات النداء التي ذكرها النحويون (يا), وهي أُمُّ الباب, لأنّها تأتي للنداء الخالص وغيره، وهي التي (تتعين وحدها في نداء اسم الله تعالى)(٤٩).

استعمل الشاعر أداة النداء (يا) ومنحها الصدارة في مواضعَ كثيرةٍ من شعره, وكانت قريبةً إلى نفسه في المناداة، إذ يقول(٥٠):

يـــا أهـــلَ طَيبَـــةَ قَلبـــي عـــن مَـــنهَجِ الـــصَّبرِ جَـــارَا

إذ أفادت (يا) النداء في هذا البيت معنى الاشتياق والحنين، ولبّت الأداة في نفس المنادي هذه المعاني والدلالات, فجرفه شوقُه لزيارة المدينة، وهو ما بيّنه في عجز البيت حينما حَادَ عن التحلّي بالصبر, والذي سَوَّغ له نفاد صبره عِظَمُ المكان الذي يتشوّقُ له، ممّا تمّمَ له المعنى باستعماله (يا) النداء.

ثم ينتقل الشاعر إلى استعمال أداة النداء (أيا) التي وردت مرّةً واحدةً في شعره فيقول(٥١):

أيَا ربُّ أهلـــي فـــي يَـــديكَ وديعـــةٌ ومـــا عُـــدمَت صَـــوناً لَـــديكَ الوَدائِـــعُ

إذ نادى ربّه ﷻ متذلّلاً خاضعاً له, ليحفظَ أهلَهُ من كُلِّ مكروه. ولم يَجِد الشاعرُ أولى بالنداء من الله ﷻ في حفظ هذه الوديعة التي شغلت بالَه, حتى استوى عنده خطاب النداء مع الدعاء. وقد نوّه ــ باستعمال هذه الأداة ــ إلى عِظَم شَأن هذا الأمر في نفسه.

ويأتي النداء بحذف الأداة, فيُسقِطُ الشاعر حرفَ النداء, ليعزّز الصلة بينه وبين المنادى، من ذلك قول ابن جبير(٥٢):

رَبِّ إنْ لـــم تُـــؤتِنِي سَـــعَةً فـــاطوِ عَنّـــي فَـــضلَةَ العُمُـــرِ

ولمّا كان نداء الشاعر ــ في هذا الموضع ــ خرج إلى معنى الدعاء، فقد حذف أداة النداء (يا), ليكون خطابه أشمل في الدعاء وأبلغ. ويكون حذف أداة النداء في موطن الدعاء, (لعدم الإحاطة به عند التوجه إلى الله تعالى, لِغَيبَتِنا نحنُ عن الإدراك، وحذف حرف النداء, لأنّه أقرب إلينا من أنفُسنا)(٥٣). وهذا ما ينفي الحاجة إلى استعمال أداة النداء في هذا الموضع.

وبعد هذا فالشاعر استعمل حرف النداء (يا) في أكثر مواطن شعره، فتطابق ورودها لديه مع كثرة استعمالها وتفرّدها بذلك عن بقيّة أحرف النداء.

ث ــ النهي: (هو طلب الكفِّ عن الشيء على وجه الاستعلاء مع الإلزام)[٥٤]. ويستدعي من المُخاطب جواباً تتّسع معه مساحةُ البيت الشعري, لِيَضُمَّ ألفاظاً أخرى تُسهم في خلق ترابطٍ بينها وبين المعاني التي تُرصدُ لها. ومن هذا التلاحم بين صيغة النهي والألفاظ وتوازنها مع المعاني يكتمل نَسجُ البيت وتتّضح دلالته.

للنهي صيغةٌ واحدةٌ تتمثّل بالفعل المضارع المقرون بلا الناهية[٥٥].

فمن أمثلة النهي في شعر ابن جبير قوله[٥٦]:

قَــد أحــدَثَ النــاسُ أمــوراً فَــلا تَعمَــل بِهــا إنّــي امــرؤٌ نَاصِــحُ

إذ قدّم الشاعرُ جملةً إنشائيةً مُؤكّدةً بــ(قَد)، وتلاها بنهي وخرج النهي في هذا الموضع من معناه الحقيقيِّ إلى المجازيّ, إذ وظّف الشاعر الأداة (لا) مع الفعل المضارع لبيان معنى النصح والإرشاد، وهو ما يؤكّدُه النصُّ من خلال عبارة (إنّي امرؤٌ ناصحُ).

ج ــ التمنّي والترجّي: يُعدّ التمنّي والترجّي من أساليب الطلب التي تُسهمُ في بناء البيت الشعري, فالتمنّي: (هو طلب الشيء المحبوب الذي لا يُرجى، ولا يُتَوقَّعُ حصوله)[٥٧]. أمّا الترجّي فهو: طلب أمرٍ قريب الحصول[٥٨]. والفرق بينهما أنّ الترجّي لا يكون إلاّ فيما هو ممكن، والتمنّي يدخل فيما هو مستحيل[٥٩].

وللتمنّي والترجّي أدواتٌ مخصوصة، فــ(ليت) الأداة الموضوعة لأسلوب التمنّي، ومن أدوات التمنّي (هل، ولو، ولعل). أمّا (لعلّ) فهي الأداة الموضوعة لأسلوب الترجّي.

فمن استعمال الشاعر لأداة التمنّي (ليت) قوله[٦٠]:

يَا ليــتَ شــعريَ والآمــالُ مُعــوزَةٌ وَرُبّمــا أمكَنَــت يَومــاً لِمُخــتَلِسِ

استعمل الشاعرُ الأداة (ليت), لأنّه تمنّى على نفسه في صدر البيت, وعزّز هذا التمنّي مترجّياً بــ(رُبّما) وما تلاها. إذ أتاحت للأداة (ليت) معنى التمنّي والترجّي. وهي قدرةٌ يشار إليها لدى الشاعر في الجانب البلاغي, وفيه شكلٌ من أشكال التزجية وتعليل النفس.

ومن مجيء الأداة (لعلّ) لغرضي التمنّي والترجّي في الوقت نفسه[٦١]:

أقــولُ وآنــستُ باللّيــلِ نَــارَا لَعَــلّ سِــراجَ الهُــدى قَــد أنَــارَا

فالشاعر ينقل الصورة الشعرية من الأفق المادي المجسّد بنار الليل إلى أُفقٍ روحيٍّ مُشكّل بصيغة (سراج الهدى), بوصفه قَبَساً روحيّاً يُنيرُ عُتمةَ النفس إلى مكامن الموضع المقدّس وساكنه ﷺ.

٢ ــ **الشرط:** يُشكّلُ الشرط دعامةً أساسيّةً وركيزةً مهمّةً في بنية البيت الشعري ودلالته اللغوية, إذ إنّه يُثري النصّ ويزيد من مساحته البنيوية, لِما يتطلَّبُ من صيغٍ تتضافرُ داخل النصِّ, حتى لا تستغني إحداهُما عن الأخرى. إذ تُسهم في الشرط مرتكزاتٌ ثلاث هي: (أداة الشرط, وفعل الشرط, وجوابه).

يعدُّ الجانب الدلالي (من أبرز ما يميّز أداة الشرط عن غيرها من الأدوات)[٦٢]. فالشرط عقدٌ يستلزمُ من وجود جوابه مسوّغاً له ولأداته، ولا تنصبُّ دلالته على الأداة فحسب، بل على الفعل وجوابه، إذ إنّها تُعَدُّ قرينةً تُفيد توجيه الشرط نحو غايته. فأسلوب الشرط هو (تركيبٌ مبنيٌّ على تآلف جُمَلٍ إسناديَّةٍ بسيطةٍ مع بعضها أو مع جُملٍ غير إسناديّة بعلاقة مركّبة)[٦٣].

وعمد ابن جبير إلى استعمال أدوات الشرط وتوظيفها في بنائه الشعري، وأكثر من إيراد الأدوات (إذا، وإن، ولو).

فمن استعمال أداة الشرط الأولى (إذا) قوله[٦٤]:

إذا أنــتَ جَاوَبــتَ الــسَّفيهَ مُــشَاتِمَاً فَمَن يَتَلَــقَّ الــشَّتمَ بالــشَّتمِ أسـفَهُ

إذ عزّزت الأداة (إذا) معنى الشرط من خلال سياقٍ لُغَويٍّ مُتَّبعٍ في فعل الشرط وجوابه, فيحذّر الشاعر من الردِّ على السفيه المشاتم باستعمال هذا الأسلوب. وانتقال الصورة المُكوَّنة من فعل الشرط وجوابه إلى صورته المُكوَّنة أيضاً من فعل الشرط وجوابه في عجز البيت، يُعمّقُ دلالةَ شرطيّة الصدر بدلالة شرطيّة العجز، ويبدو ذلك من خلال لفظة (مشاتماً) التي تدلّ على حدوث الفعل.

أمّا استعمال الشاعر لأداة الشرط (إنْ) فقد ورد في قوله[٦٥]:

كَذَا شَــهَوَاتُ المَــرءِ إنْ لَــم تَكُــن لَــهُ موافقةٌ عَــادَت عَليهَــا بِكَلِّهَــا

فأفادت أداة الشرط (إنْ) تأكيد عدم الإيغال بفعل الشهوات والهفوات إن لم تَكُن مُنسَجِمةً مع طموحات المرء ورغباته، فعزّز الشرطُ دلالة الحكمة في سبيل النصح والإرشاد, إذ أظهر وجود المطامع والرَّغبات, إلاّ أنَّه ألزمها بأداة الشرط (إنْ) وفعل الشرط المنفي (تَكُنْ), لذا فإنّ العاقبة غير ذات جدوى لصاحبها سوى النَصَب.

أمّا استعمال ابن جبير لأداة الشرط (لو) فمنه قوله[٦٦]:

ولَم أشــفِ مــن لُقيــاكَ قَلبــي فَليتَنِــي لبرحِ اشتياقي لــو قَــضَيتُ بــه نَحبِــي

إنَّ المعنى الأساسيَّ الذي يُريد الشاعرُ تأكيده, هو شوقه للقاء ابنه الذي خطفته يد المنون, لكنّ ذلك يستحيل إتيانه. ولمّا كان هذا رغبةً في نفس الشاعر, فقد أطلقه على سبيل التمنّي, كونه لا يُرتجى حصوله، وإنّ التركيب الذي استعمله بأداة التمنّي (ليت) أفاد الاستحالة. أمّا (لو) فتُعدّ

افتراضاً منفيّاً بحكم الواقع. ولمّ كانت قد وُظِّفت للشرط على نطاقٍ ضيّق؛ فقد عزّزها الشاعر بأداة التمنّي (ليت) المخصوصة, وذلك ليبرز الشرط بشكلٍ أوضح.

٣ ــ الفصل والوصل: (الوصل عطف بعض الجمل على بعض، والفصل تركه)[٦٧]. ويُعدّ هذا الأسلوبُ البلاغيُّ واحداً من أساليب بناء الجملة في البيت الشعري. فالعطف بين جملة وأخرى أو تركه يوثّق العلاقة بين أجزاء النص, بما ينطوي على هذا الترابط أو الانفصال من معنى بلاغيٍّ يؤدي وظيفته في صياغة البيت وبنائه الشعري.

أولى أربابُ البلاغة هذا الأسلوب عنايةً بالغةً في كتبهم, فمنهم من جعل البلاغة معرفة الفصل من الوصل[٦٨], ومنهم من جعل حِلية البلاغة وجمالها في معرفة مواضع الفصل والوصل[٦٩]. لذلك عُدّ الذي يحيط بمواضعه ودقيق مآخذه ويذلل مسلكه بأنّه قد (أوتي فهم كلام العرب طبعاً سليماً، ورُزق في إدراك أسراره ذوقاً صحيحاً)[٧٠]. وكان الشاعر يتحرّى هذا الغرض البلاغيِّ في نظمه، وسخّره أداةً من أدوات بنائه الشعري.

يأتي (الفصل والوصل) في عدّة مواضع, فمواضع **الفصل** خمسة[٧١], وقد وظّف ابن جبير بعضاً منها في شعره.

من هذه المواضع **(كمال الاتصال)**, وهو: (أن يكون بين الجملتين اتحادٌ تامٌّ وامتزاجٌ معنويّ، حتى كأنّهما أُفرغا في قالبٍ واحد)[٧٢]. وفي هذا الموضع تكون منزلة الجملة الثانية من الأولى, إمّا بدلاً, وإمّا بياناً[٧٣].

فمن مجيء الجملة الثانية **(بياناً)** للأولى قوله[٧٤]:

زيادةُ حُسن الصَّوتِ في الخَلقِ زينَةٌ يَروقُ بِها لَحنُ القَريضِ المُحَبَّرِ

إذ أتى الشاعر بأسلوب الفصل البلاغي (كمال الاتصال) بسبب (اتحاد الجملتين اتحاداً تامّاً وامتزاجاً معنويّاً, بحيث تنزل الثانية من الأولى منزلة نفسها)[٧٥]. فأفادت الجملة الثانية أسلوب بيان, وأكّدت توكيداً معنويّاً صدر البيت الشعري، وهذا ظاهرٌ من خلال عجز البيت.

ومن أمثلة مجيء الجملة الثانية **(بدلاً)** من الأولى قوله[٧٦]:

شَهدنا صَلاةَ العيدِ في أرضِ غُربةٍ بأحواز مِصرٍ والأحبَّةُ قَد بَانوا

أبرز الشاعرُ أسلوب الفصل في البيت الشعري باستعمال (البدل) من خلال شبه الجملة (بأحواز مصر) ووصفها بأنّها (أرض غربة)، لذلك وجب الفصل (لكمال الاتصال) بين التركيبين في الصورة, والدلالة الظاهرة من عبارة (والأحبة قد بانوا) والمرتبطة دلاليّاً بأرض الغربة, فأظهرت البدليّة المكانية بين الجانبين.

ومن مواضع الفصل **(كمال الانقطاع)**, وهو: (أن يكون بين الجملتين تباينٌ تامٌّ، بدون إيهام خلاف المراد)(٧٧). وقد تختلف الجملتان خبراً وإنشاءً، لفظاً ومعنىً، أو تتّفقان من غير جامع يجمعهما(٧٨). من ذلك قول ابن جبير مادحاً الأمير منصور ومعرّضاً بابن رشد(٧٩):

أطلَعَكَ اللهُ سِرَّ قَومٍ شَقُّوا العَصَا بالنِّفَاقِ شَقَّا

استهلّ الشاعرُ القولَ بجملةٍ إنشائيّةٍ دعائيّةٍ في صدر البيت، وهي متضمّنةٌ لفعل أمرٍ يفيد إكرام الممدوح، ممّا يجعل (كمال الانقطاع) أسلوباً بلاغيّاً مُسهماً في بناء البيت وصياغته.

أمّا الجملة الثانية فهي خبريّة عرّض فيها بابن رشد وجماعته، وجعلها كذلك ليقرّر في الأولى حقيقة المدح، ويُظهر في الثانية طبيعة النّفاق مكرّساً ذلك في تباين الفرق بين الخبر والإنشاء, وعلامة كلٍّ منهما بالدلالة التي ظهرت فيه.

ومن مواضع الفصل الأخرى **(شبه كمال الاتصال)**, وهو: (أن تكون الجملة الثانية جواباً عن سؤالٍ يُفهم من الجملة الأولى, فتنزلُ منزلته)(٨٠). من ذلك قوله(٨١):

وأهوى الزيارةَ ممَّن أُحِبْ لأعتَقِدَ الفَضلَ للزائِرِ

يُستشفُّ من صدر البيت أنّ الشاعر سأل عن حُبِّه لزيارة الحبيب، واتّضح هذا السؤال في عجز البيت, لوقوعه جواباً عن سؤال يُفهمُ من الجملة الأولى مؤكّداً بلام التوكيد، وذلك (كون الجملة الثانية قويّة الارتباط بالأولى, لوقوعها جواباً عن سؤالٍ يُفهم من الجملة الأولى, فتُفصلُ عنها كما يُفصل الجوابُ عن السؤال)(٨٢).

أمّا **(الوصل)** فهو: (عطفُ جملةٍ على أخرى بالواو)(٨٣). ويأتي في عدّة مواضع، منها:

اتحاد الجملتين في الخبرية والإنشائية، لفظاً ومعنى(٨٤).

ومن خلال هذا الترابط تَظهرُ دلالة البيت ويتّضح معناه بأحسن وجه. من ذلك قول ابن جبير(٨٥):

سَقَى اللهُ بابَ الطَّاقِ صوبَ غَمامَةٍ وَرَدَّ إلى الأوطانِ كُلَّ غَرِيبِ

إذ وصل الشاعر بين جملتين إنشائيّتين طلبيّتين تخصّان الدعاء، متذكّراً في الأولى ــ وهو في العراق ــ موطنه (باب الطاق) من خلال الغمامة أو كأنّما هو الزائر. ومما يؤكد ذلك استعماله للوصل في عجز البيت, فأورد ما فحواهُ عودةُ كُلّ غريبٍ إلى وطنه وهو واحدٌ منهم. وانتاب الشاعرَ شعورٌ خفيٌّ بالغربة، وتجسّد ذلك من خلال الألفاظ التي استعملها في الشطر الأول بقرين (الغمامة), التي دعا اللهَ أن تسقيَ (باب الطاق). وأتمَّ دُعاءه بعودة الغريب إلى وطنه, ليرى هذا الغريب ــ الذي هو الشاعر نفسه ــ تحقّق السُّقيا والعودة إلى الوطن.

ومن **اتفاق الجملتين في الخبرية** قوله(٨٦):

بسبتةَ لي سَكَنٌ في الثَّرَى وخِلٌّ كَريمٌ إليها أتَى

فلـــو أســـتطيعُ ركبـــتُ الهَـــوَا فـــزُرتُ بِهـــا الحَـــيَّ والمَيِّتَـــا

فالشاعر ربط بين جملتين خبريّتين تقريريّتين، جمع فيهما بين موضع قبر زوجته وزيارة والدها لقبرها، وهذا ظاهرٌ في استعمال حرف الوصل (الواو), وعودة الفعل (أتى) إلى موطن القبر. وأفادت (الفاء) السبيل لانتقال الشاعر إلى (سبتة), لِما يتمنّى أن يرى فيها (الحيَّ والميت). ثم وصل الشاعر بحرف (الفاء) الذي يفيد الترتيب مع التعقيب في الزيارة. ويمكن أن نستقري في هذين البيتين أنّ للشاعر أسبقيات كُرِّست من خلال ترتيب الألفاظ ومعانيها ودلالاتها، ذاكراً الموطن والزوجة والخِلّ، وباحثاً عن سبيلٍ للّقاء بهم, حتى اتسع خيال الشاعر لركوب الهواء, ليلتقي بهؤلاء جميعاً، مُرتِّباً أولويّة زيارة الحيِّ قبل الميت، وهذا ما يفيده حرف (الفاء).

٤ ــ **الاقتباس والتضمين:** دأب معظم علماء البديع على الجمع بين هذين المصطلحين في التقسيمات البلاغية ولم يفرقوا بينهما, إلاّ أنّ منهم من ميّز, وحاول الفصل في ذلك, ورأى أنّه لابدّ من التفريق بين المصطلحين دفعاً للالتباس(٨٧).

فالاقتباس هو: (أن يُضمَّنَ الكلامُ شيئاً من القرآن والحديث, ولا يُنبَّهُ عليه للعلم به)(٨٨).

أمّا التضمين فهو: (أن يُضمَّنَ الشعرُ شيئاً من شعر الغير, مع التنبيه عليه, إن لم يكن مشهوراً عند البلغاء)(٨٩).

أدرك ابن جبير ما لهذا الغرض البلاغيّ من سمةٍ تشدُّ نسيج البيت وتسبك ألفاظه, فأخذ ينهل من معين القرآن والأحاديث النبوية الشريفة، إذ إنّها (تزيد الكلام قوّة وبلاغةً, كما تضفي حسناً وجمالاً، إذ تبدو وسطه كالضياء اللامع، والنور المشرق... والمتكلم عندما يقتبس يبني كلامه على الالتئام والتلاحم، وبهذا يبدو كلامه قويّاً بليغاً...)(٩٠).

وأكثر ابن جبير من استعمال هذا الغرض البلاغي, حتى غدا سمةً بارزةً لديه، ممّا يؤكّد عمق ثقافته الإسلامية التي وظّفها خير توظيفٍ في أثناء شعره(٩١).

فمن مواضع الاقتباس من آي القرآن الكريم قوله(٩٢):

هُمُ أهـــلُ بيـــتٍ أُذهِـــبَ الـــرجسُ عَـــنهُمُ وأطلَعَهُـــم أُفـــقَ الهُـــدى أنجُمَـــاً زُهـــرَا

ففي هذا البيت لمّح الشاعر في اقتباسه من القرآن الكريم تلميحاً تُستشفُّ منه الآية الكريمة ﴿**إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنْكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيراً**﴾(٩٣). وأقرّ الشاعر حقيقة فضل أهل البيت, وأنّ الله تولى إذهاب الرجس عنهم، لذلك قدّم أهل البيت لامتلاكهم أهليّة هذا الوصف, ومادامو كذلك فهم أولى من غيرهم بذهاب الرجس، وشرطُ الأهلية ذهاب الرجس.

نوّع الشاعر من موارده التي يقتبس منها. فإلى جانب آي القرآن الكريم، أخذ الشاعر ينهل من الأحاديث النبويّة الشريفة, ليزيد من رونق أبياته ويرفدها بما يحلّي ألفاظها. وهذا ما أكسب أبياته تدفّقاً في المعاني, واستكمالاً للوحدة البنائية المتمثلة بأسلوب الاقتباس, ففي قوله[٩٤]:

طَــالَ شَــوقي إلــى بِقَــاعٍ ثَــلاثٍ لا تُـــشَدُّ الرِحـــالُ إلاّ إليهَـــا

يصرّح الشاعر في بيته الشعري هذا بشوقه الجارف إلى المواطن الثلاثة المقدسة لدى المسلمين. وعزّز من قوّة كلامه ذكر الحديث الشريف ((لا تُشَدُّ الرحال إلاّ إلى ثلاثة مساجد، المسجد الحرام, ومسجدي هذا، والمسجد الأقصى))[٩٥], مُقتبساً ومقتصراً على عبارة (لا تُشَدُّ الرحال إلاّ إليها) لضرورة القافية, وأنّ الحديث معروفٌ سلفاً. ويدلّ هذا الاقتباس وغيره على قدرة الشاعر وتمكّنه من العلوم الأخرى واطّلاعه عليها, ويبيّن جانباً دينيّاً وثقافيّاً يحاول بسطه للسامعين.

إلى جانب ما اقتبسه الشاعر من آي القرآن الكريم والسنّة النبويّة الشريفة، نراه يُضمّن شعره بعضاً من أمثال العرب، وهو ما يقوّي لغة الشاعر, ويعزّز من سبك ألفاظها من خلال ما تحمله الأمثال من حكمةٍ أو موعظة تشدّ نسيج البيت وتُحلّي معانيه.

فمن أنواع التضمين ما يسمّى بـــ(العقد) وهو: (أن يُنظَمَ نثرٌ لا على طريق الاقتباس)[٩٦]. فإذا كان العقد من القرآن الكريم والحديث الشريف فعلى الشاعر أن يغيّر في ألفاظهما تغييراً كثيراً، أو يُشير إلى أنّه منهما وإلاّ كان اقتباساً[٩٧]. ويأتي العقد في أقوال الصحابة والأمثال وما شاكلها من جيّد الكلام. من ذلك قول ابن جبير يهجو الفلاسفة[٩٨]:

بـــالمَنطِقِ اشـــتَغَلوا فقيـــلَ حَقيقَـــةٌ (إنّ الـــبَلاءَ مُوَكَّـــلٌ بـــالمَنطِقِ)

إذ وظّف الشاعر قول الخليفة أبي بكر الصديق ﷺ: (إنّ لكلِّ طامّة طامّة وإنّ البلاء مُوَكَّلٌ بالمنطق)[٩٩] في شعره، وذلك في الردّ على الذين أوغلوا بالانهماك في علم المنطق وتركوا عقيدة المسلم. فَضمّن كلام الخليفة الذي يُحذّر من عاقبة زلات اللسان وما تجرُّه على المسلم، كون المنطق اشتغالاً بالكلام, وليس تأكيداً لعقيدةٍ أو إيمان.

(الخبر):

يُمكن أن نُعرّفَ الخبر بأنّه: الكلام الذي (يدخله الصدق والكذب)[١٠٠]. ويخرج من هذا القول كلُّ كلامٍ واجب الصدق كأخبار الله تعالى وأخبار رسله والمسلّمات من الأمور, ويخرج من ذلك أيضاً كلّ ما هو واجب الكذب كمدّعي النبوّة ومخالفات الحقائق العلمية الثابتة وغيرها[١٠١]. وأتمّ البلاغيون تعريف الخبر بقولهم: هو (كلُّ كلامٍ يحتملُ الصدق والكذب لذاته, وهذا التعريف يصدق على كلّ كلامٍ يؤخذ من غير النظر إلى قائله...)[١٠٢].

١ ــ **التقديم والتأخير:** يشغل هذا الفن البلاغي حيّزاً كبيراً في كتب البلاغة، وقد أولاه البلاغيون عنايةً فائقةً, لِمَا فيه من دلالةٍ واضحةٍ على اتّساع اللغة وشاهدٍ على ما يسبغه هذا الفنّ من لمحاتٍ فنّيةٍ وأسرارٍ دقيقةٍ تزيد الشاعر قوّةً في تركيب الألفاظ وبنيتها الشعرية.

يأتي التقديم والتأخير في الجملة الاسمية والفعلية أو عن طريق الفصل بين المسند والمسند إليه, وما إلى ذلك من صيغٍ تُسهم في إحكام نسج البيت وصياغته الشعرية. لذلك (فتقديم جزءٍ من الكلام أو تأخيره لا يَرِدُ اعتباطاً في نظم الكلام وتأليفه, وإنّما يكون عملاً مقصوداً يقتضيه غرض بلاغي أو داع من دواعيها)[١٠٣].

ومن أنواع التقديم والتأخير ما يأتي في تركيب الجملة الفعلية. من ذلك قول ابن جبير[١٠٤]:

حُظــوظُ الفتــى مــن شَــقوةٍ وَسَــعَادةٍ جَــرَت بِقــضاءٍ لا ســبيلَ لِــرَدِّهِ

فالذي عهدناه في اللغة هو تقديم العامل على معموله، إلاّ أنّ شاعرنا أظهر سمات أسلوبه الشعري من خلال أسلوب التقديم والتأخير, وما يؤكّد ذلك هذا البيت الشعري. إذ أخّر الفعل على فاعله كون العقيدة الإسلامية توصي بالتسليم بقدر الله خيره وشره, وهو ظاهرٌ من خلال لفظتي (شقوةٍ و سعادةٍ) ممّا يدلّ على تقوى الشاعر وزهده.

ومن مواضع التقديم والتأخير، تقديم الصفة على موصوفها, من ذلك قوله[١٠٥]:

يَــا خَيــرَ مَــولىً دعــاهُ عَبــدٌ أعمَــلَ فــي الباطــلِ اجتهــادَهْ

إذ قدّم الشاعر الصفة (خير مولى) لأنّ المنادى محطّ الاحترام والتقدير المتضمّن صفة التفرّد والتميّز بأنّه صاحب الخير أو مولاه. وبذا تكون (خيرَ مَولى) عبارةً اسميّةً تفيد إيحاءاتها الدلالية؛ البركة والتبرّك بمدلول الخير، وهذا ما أوجب تقديم الصفة على الموصوف.

وفي قول ابن جبير[١٠٦]:

إلــى الله أشــكو مَــا تُكِــنُّ الجَّــوانِحُ تَقَاطَعــت الأرحــامُ حتّــى الجَّــوارِحُ

قدّم الجار والمجرور (إلى الله) على لفظة (أشكو) التي لها الصدارة في الكلام في هذا الموضع، لأنّ المخاطب عظيم الشأن وهو الله ﷻ وأنّ بثّ الشكوى مخصوصةٌ بالله وليس بغيره. فأظهر الشاعر ذلك جليّاً ووجّه ذهن المتلقي إلى شبه جملة (إلى الله). وأفاد هذا التقديم معنى الاختصاص للتّعجيل في تفريج الهمِّ والكَرب.

٢ .الحذف:

لعلّ أجمل ما قيل في هذا الفنِّ, وما فيه من سرٍّ وإبداعٍ هو قول الجرجاني: إنّه (بابٌ دقيق المسلك, لطيفُ المأخذ, عجيبُ الأمر, شَبيهٌ بالسحر, فإنّك ترى به تَرك الذِكرِ أفصحُ من الذِكر, والصمت عن الإفادة أزيدُ للإفادة, وتَجِدُكَ أنطق ما تكون إذا لم تنطق, وأتمّ ما تكونُ بياناً إذا لم تَبِن)[١٠٧].

فالحذف لا يَرِدُ اعتباطاً من الناظم، بل يأتي على وفق سياقاتٍ وقرائنَ لُغويّةٍ معلومة. فمن شروطه (أن يكون في الكلام ما يدلّ على المحذوف وإلاّ كان تَعميةً والغازاً، ومن شرط حسنه أنّه متى ما أُظهِرَ المحذوفُ, زَالَ ما كان في الكلام من البهجةِ والطَّلاوة)[١٠٨].

فمن مواضع حذف المسند من الجملة الفعلية قول ابن جبير[١٠٩]:

حَنينـــاً إلـــى أحمـــدَ المُـــصطَفَى وَشـــوقاً يَهـــيجُ الـــضُّلوعَ اســـتِعَارَا

فالشاعر أورد حذف المسند في هذا البيت, لِيُظهِرَ فيه تكثيفاً وإيحاءً له من الدلالة والبيان ما يفوق الذكر, كونه لم يؤكّد على طرفي الجملة من مسندٍ ومسندٍ إليه، وهما حريّان بذلك, كونهما مشتقّان بعضهما من بعض، والتقدير فيه: (أحنّ حنيناً وشوقاً). وهو أسلوبٌ فيه تأدّبٌ بالحوار, ولاسيّما أنّ المخاطَب هو رسول الله ﷺ. إذ جعل من المصادر صفاتٍ تُلازم الممدوح، فكأنّه هو الحاني والمشتاق.

ويأتي الحذف في المسند إليه من الجملة الفعلية كما في قوله[١١٠]:

كيفَ اســـتقلّ بِطَـــودِ حلـــمٍ راجِـــحٍ والطَّـــودُ يثقُـــلُ حملـــه ويـــؤودُ

إذ حذف الشاعر (المسند إليه) من الجملة الفعلية، وتقديرها (يؤود حمله). وهو نوعٌ من الاستدراك في العائدية, لدلالة ما قبله عليه منعاً للتكرار ورصداً للقافية والالتزام بالوزن وعدم الإخلال به. وهذا الحذف يُظهِرُ أسرار البلاغة في النص, وبه تُجتَلى لطائفُ المعنى.

أمّا حذف المسند إليه من الجملة الاسمية فمنه قوله[١١١]:

ملـــكٌ تـــودُّ النَّيِّـــراتُ لَـــو انَّهـــا حلـــيٌ علـــى أعطافـــهِ وفَريـــدُ

إذ أورد الشاعرُ أسلوب الحذف في هذا البيت الشعري, لدلالةٍ معنويّةٍ تُظهرُ المبالغة في وصف الممدوح. وتصدّرت مفردة (ملك), لتكون محطّ السامع وتركيز الذهن على الاعتبار الجليل لهذا الممدوح فحذف المسند إليه. وأصل الكلام (هُو ملك).

ومن مواضع الحذف في شعر ابن جبير, حذف الجار والمجرور كما في قوله[١١٢]:

وفي ديـــن الهُـــدى حَـــدَثَت أمـــورٌ بهـــا للـــدِّينِ حُـــزنٌ واغتمـــامُ

فقد تجنّب الشاعر ذكر الجار والمجرور في أواخر البيت, فتقدير الحذف (بها اغتمامُ). والغرضُ من ذلك تفادي التكرار وعدم الاستفادة من معناه, وقد ذُكر في الجملة التي جاءت قبل العطف.

ومن ألوان الحذف الأخرى حذف الحروف. من ذلك قول ابن جبير[١١٣]:

وصاحبةٍ قـــد كُنـــتَ صَـــبّاً بِـــذِكرِها وكُنتَ لَهـــا حِبَّـــاً وناهيـــكَ مِـــن حِـــبِّ

إذ حذف الشاعر (رُبّ) الواقعة بين الواو والكلمة المتصدّرة للبيت الشعري، وهو أسلوب إيجازٍ غالباً ما يعمد له الشعراء. والمسوّغُ لذلك وجودُ قرينةٍ تدلُّ عليها وهي (الواو), وأصل الكلام (وربَّ صاحبةٍ), ليركّز ذهن المتلقّي على وصف الشاعر للمذكور في البيت الشعري.

ومن الضروب الأخرى للحذف، حذف الموصوف وإبقاء الصفة مقامه. من ذلك قوله[١١٤]:

أتتنـــيَ فـــي الطـــرسِ مـــسلولةٌ فأغمـــدتُها فـــي سَـــوادِ الفُـــؤادِ

فالشاعر حذف الموصوف وهو (سيوفٌ) وأبقى على صفتها وهي (مسلولة), تجنّباً لتكرار اللفظة, وتكثيفاً لدلالة الموصوف من خلال الصفة التي أسبغها الشاعرُ على السيف. وقد حقّق الحذفُ سمة الإيجاز الواجب على الشاعر إتّباعه في هذا الموضع.

٣ ــ الزيادة: هي ضربٌ من ضروب البلاغة، تُنبئُ عن فنٍّ جميلٍ وأسلوبٍ أدبيٍّ يعمد له الشاعر في بناء البيت وصياغته الشعرية. وتسمّى أيضا (الإطناب)[١١٥]. وتأتي الزيادة أو (الإطناب) لتأكيد المعنى وتقويته. فالشاعر يُوردُ الزيادة لغرضٍ تحصل به فائدة, إمّا لمجاراة الوزن, وإمّا لحفظ تناسق القافية وحروف رويّها, وإمّا للتأكيد أو التكرير أو ما شاكلها من أغراضٍ يتمّ بها المعنى ويَتقوّى بها بناءُ البيت[١١٦].

تنوّع استعمال ابن جبير لهذا الغرض البلاغيّ، وأوردهُ بعدّة أشكالٍ وصورٍ, ليستجلي عمق المعنى ويُلائِم بين مُتطلّب سياق الكلام ومُتطلّب المعنى ودلالته اللغويّة والنفسية. فتارةً يُوردُ الزيادة في أوّل البيت وأخرى في وسطه وثالثة في آخره.

فمن مواضع الزيادة في أوّل البيت قوله[١١٧]:

جـــوادٌ كـــريمُ الـــنَّفسِ يلتـــذُّ بالنَّـــدَى ســـخوّاً ولا يَحيَـــى ويُحيـــي ولا يَجبِـــي

يؤكّد الشاعر من خلال الزيادة في عبارة (كريم النفس) المعاني التي يحاول أن يُظهرها للقارئ, وهذا النمط في التأكيد بشكلٍ عام؛ واردٌ بكثرةٍ عند الشاعر, وهو ما يستسيغه استعمالاً, ليجعل الصفات أكثر ثباتاً وعمقاً ووضوحاً، مُعززاً فيها المعاني المتطلّبة في سياق البيت الشعري. ويتعمّد الشاعر زيادةً في الصفات حتى يُجسّدها استكمالاً لتبيانها لدى السامع.

وفي مطلع القصيدة نفسها يقول[١١٨]:

رأى الحُـــزنُ مـــا عنـــدي مـــن الحُـــزنِ والكَـــربِ
فَـــرُوِّعَ مـــن حَـــالي فَلَـــم يَـــستَطِعْ قُربِـــي

إذ أظهر الشاعر الحزن في أوّل البيت ثم أردف هذا الحزن بمرادفٍ آخرَ يصحبه في سياق البيت, ألا وهو (الكرب). فقوّى هذا اللفظُ المعنى ــ مع أنّه زيادة ــ في البيت, وهو ما يؤكّد بأنَّ الشاعر أراد أن يُكرّس عُمقَ هذا الحزن بمرادفه, حتى يجعله أكثر وضوحاً في ذهن القارئ بزيادة لفظٍ آخر, وكأنّه بهذه الزيادة أراد أن يوضّح لنا طبيعة هذا الحزن ووصفِه في

نفس الشاعر. وجاءت الزيادة في هذا الموضع بلفظةٍ واحدةٍ, لتحقيق القافية والتصريع وهي زيادة في وسط البيت.

وقد ترد الزيادة في نهاية البيت كما في قوله[١١٩]:

ألا ناصـــــحٌ مُبلـــــغٌ نُـــــصحَهُ إلـــى الملـــكِ الناصـــرِ الظَّـــافِرِ

فمن طبيعة شعر ابن جبير تعزيز معاني الصفات التي يجسّدها عند المَعنيِّ بالزيادات ذات الطبيعة المحبّبة إلى نفسه, حتى يجعل هذا التَحبُّبَ مُجَسَّداً في ألفاظها, محاولاً ألاّ تخرُجَ هذه الزيادةُ إلى منحى سلبيٍّ في شعره, مُلبّياً فيها طموحه الشخصيّ في ما يعنيه من كلام، وهذا من خصال الشاعر المستمدّة من ثقافته الإسلاميّة التي التزم بها حتى أواخر حياته.

٤ ــ الاعتراض: (هو أن تَذكُر في البيت جملةً معترضةً لا تكون زائدة، بل يكون فيها فائدة)[١٢٠]. أو (هو اعتراض كلامٍ في كلام لم يتم, ثم يرجعُ إليه فيتمّه)[١٢١]. وسمّاه العلماء الالتفات أو الاستدراك أو الحشو[١٢٢].

على الرغم من قلّة الجملة الاعتراضيّة في ما استقريناه من شعر ابن جبير، إلاّ أنّه انماز بها في بناء البيت, وكان دورها واضحاً في شعره. من ذلك قوله[١٢٣]:

طربَ الجوادُ ــ وقَد علَوتُ بِمَتنِهِ ــ حتى كأنّ صَهيلهُ تَغريدُ

ففي هذا البيت الشعري أدخل الجملة الاعتراضيّة ضمن تتابع سياق البيت, لِيُظهِرَ لنا امتطاءه لجواده وهو طَرِبٌ, لِيُجَسِّدَ المشهد اللغوي بكلِّ أبعاده، ويرسم صورةً ذات ألوان متنوّعة قوامُها الجُمل الاعتراضيّة وغير الاعتراضيّة, من خلال التزامن البَيِّن في نقل الحدث بِكُلِّ مستوياته.

ثانياً: بناء الشكل الشعري:

يُرتّب الشاعر ألفاظه ويهيّئُ لها جوّاً مناسباً من التلاؤم والتناسق, تبعاً لتجربته الشعريّة ولمتطلّب موضوعه الذي ينشئ القول فيه. إذ إنّ رصد الكلام على أسسٍ تُراعى فيها العلاقة بين المبنى والمعنى والنَفَس الشعريّ؛ يبيّن منزلة الكلام المنظوم ومدى تقدّمه على سائر أشكال الأدب الأخرى. هذا من جانب, ومن جانبٍ آخر نَجِدُ أنّ الشكل الشعري يتغيّر مع مضمون الكلام والموقف الذي يحيط بالشاعر, فنراه يصغرُ أو يكبرُ لاستيعاب الفكرة أو الحدث المرصود له, وهو بكلِّ ذلك يُجَسّدُ أحاسيسه وتجاربه بالشكل المناسب لها. لذا سنقف ــ في هذا المبحث ــ على طبيعة أشكال النظم الشعري لدى شاعرنا, وكيفيّة بنائها والسُبل التي سلكها, لِيُظهِرَ لَنا أسرار النصِّ ومواطن جمالهِ وإبداعهِ في ما نظم.

١. بناء البيت اليتيم والنتفة:

على الرغم ممّا قيل عن البيت اليتيم أو المفرد إنّه ليس شعراً[١٢٤], إلاّ أنّ هذا الشكل ورد في الشعر العربي ونظم فيه شعراء كبار، كامرئ القيس والنابغة وغيرهما[١٢٥].

إذ قد يكون الشاعر أتى بالبيت الواحد للتعبير عن موقفٍ معيّنٍ لا يستدعي منه إطالة القول أو الإسهاب فيه. أو يكون السبب في ذلك ضياع شعر الشاعر وتحوّل القصيدة واختصارها بالرواية حتى تصل إلى هذا البيت اليتيم. ويبدو أنّ هذين السببين كان لهما دورٌ كبيرٌ في وصول بعض الأبيات اليتيمة من شعر ابن جبير.

ورد في شعر ابن جبير (أربعة) أبياتٍ تتوافق مع ما ذكرنا من الأسباب التي أدّت إلى نظم الشاعر للبيت اليتيم، أو وصوله إلينا على هذا الشكل. ففي قوله[١٢٦]:

إلينـــا اقـــصدوا يـــا مَعـــشَرَ الرَّكـــبِ إنَّنَـــا نَرَى العَارَ أن نُمـــسِي بِغَيـــرِ وُفُـــودِ

ينادي الشاعرُ معشر الركب أن يحلّوا ضيوفاً عليه لإكرامهم والقيام بواجبهم. فهو يتمتّع بِخُلُقٍ كريمٍ ورثه عن أسلافه العرب، وأكّد عليه الدين الإسلامي. وورد هذا البيت المفرد في رسالةٍ يُخاطب بها شيخاً جليلاً هو (ابن حمويه)[١٢٧]. وما يجري في المكاتبات والاخوانيات والتزاور وما شاكلها لا يستدعي نظمَ قصائدَ طِوالٍ, أو الغوص في المعاني والاعتماد على محسّنات اللفظ والمعنى, بل أكثر ما يقع في ذلك ويلائمه البيت المفرد[١٢٨].

ذُكر أنّ نظم شاعرنا بلغ مجلّداً متوسّطاً على قدر ديوان أبي تمّام[١٢٩], إلاّ أنّ الذي وصلنا منه لا يتعدّى الست مئة وتسعة وعشرين بيتاً. ولعلّ الذي لحق بشعر ابن جبير من ضياعٍ يُعدُّ سبباً آخر لوصول هذه الأبيات المفردة إلينا. ففي قوله[١٣٠]:

ســـــيكونُ الـــــذي قُـــــضِي سَـــــخِطَ العَبـــــدُ أو رَضِـــــي

أوّل ما يطالع القارئ هو تصريع البيت، والتصريع غالباً ما يأتي في القصائد, ليزيد من نغمها ويقوّي أثرها في النفس، وأغلب الظنِّ أنّ الشاعر نظم قصيدةً لم يبقَ منها سوى مطلعها، وإلاّ لِمَ استقرَّ هذا البيت في الذاكرة من دون غيره من الأبيات حتى أصبح رمزاً للقصيدة كلها ؟ ربّما يكون ذلك لاعتباراتٍ قد نصلُ إليها وقد لا نصل إليها, لِبُعد الفاصلة الزمنيّة بيننا وبين عصر الشاعر, أو لمتطلباتٍ قوليّة تطابقت في حاجيَّتها مع الأسباب التي دعت إلى بقاء هذا البيت عالقاً في ذاكرة الزمن, ووفّرت له شكلاً معيّناً مستساغاً للغرض الذي وُضِعَ له، حتى يستوفي صفةً اصطلاحيةً وهي (البيت اليتيم أو البيت المفرد).

وعلى الرغم ممّا ذكرنا عن هذه الأبيات وأسباب مجيئها مفردة، إلاّ أنّ الحبكة تبدو جَليّةً فيها. إذ نلحظُ في هذه الأبيات أنّ صدرَ البيت يوحي بصورةٍ مُعيّنة تستكملُ جوانبها الشكليّة والدلاليّة في عجز البيت, حتى تستحيلَ صورةً كاملةً منسجمة الجوانب ومستوفيةً للمعنى المراد منها. ويمكن القول إنَّ البيت المفرد أو اليتيم هو لحظةٌ معيّنةٌ تَمُرّ على الشاعر,

فيستجلي ــ في هذا البيت ــ موقفه في التعبير عنها بمعانٍ اختارها بنفسه وبمحض إرادته من دون أن يجعل عليها رقيباً معيّناً، فتخرج المعاني على سجيّتها من غير إعمالٍ للذهن، ممّا يجعلها الأقرب إلى نفسية الشاعر، وتعبيراً جليّاً عن ثقافته.

أمّا النتفة فتبدو لغتها سهلةً سلسة المفردات، وهي ذات معانٍ واضحةٍ بيّنةٍ غير عَسِرَةٍ على الفهم, وتشكّل وحدةً موضوعية في بيتين متماسكين في معانيهما حتى لا يمكن فِكاكُ أحدهما عن الآخر، إذ يروى البيتان سويّةً من غير إغفالٍ لأحدهما. وإغفالُ رواية أحد البيتين يقلّل من قوّة الدلالة والمعاني المتوخّاة من هذه النتفة التي هي موقفٌ مُتَجَسِّدٌ على شكل بيتين مُحكَمي السَّبك والصياغة والغرض.

بلغ عددُ النتف في ديوان ابن جبير (أربعاً وأربعين) نتفة، وهو النصيب الأكثر في الشكل الشعريِّ الذي وصلنا من ناحية عدد الوحدات.

تنوّعت الأغراض الشعرية التي جاءت في أبيات النتف من شعر ابن جبير، فاشتملت على ما يمكن القول إنّها جميع الأغراض التي نظم فيها شعره. فمن مجيئها في غرض الشكوى من الزمان وغيره قوله[١٣١]:

يَعــــزُّ عَلينـــــا أن يُقَـــصِّرَ بـــــالعُلا زَمَـــانٌ وَمـــازَالَ الزَمـــانُ يُقَـــصِّرُ

عَجِبــتُ لِــدَهرٍ غَــضَّ مِنــك شــفاهةً لَقَد غَضَّ من طَــرفٍ بِــه كَــانَ يَنظُــرُ

وهناك نتفٌ أخرى جاءت في غرض (المدح), كما في قوله[١٣٢]:

خليفـــةُ اللهِ دُمْ للـــدِّينِ تَحرُسُـــهُ مِنَ العِدَى وَتَقيــهِ شَــرَّ كُــلِّ فِئَــهْ

فــاللهُ يَجعَــلُ عَــدلاً مِــن خَلائِقِــهِ مُطهِّراً دِينَــهُ فــي رَأسِ كُــلِّ مِئَــهْ

أمّا التي جاءت في (الهجاء), فقد تفرّد هجاؤه حول الفلاسفة الذين كانت لهم شهرةٌ في الآفاق. فمن باب حرصه على الدين الإسلامي وعلى شريعته من هذه الفلسفة التي دعوا إليها، انبرى لهم ابن جبير بشعره هاجياً فكرهم وفلسفتهم, منطلقاً من ثقافته الإسلامية وحرصه البادي من خلال الشعر على الشريعة الإسلامية. من ذلك قوله[١٣٣]:

يــا وحــشةَ الإســلامِ مــن فِرقَــةٍ شـــــاغلةٍ أنفُـــــسَهَا بالـــــسَّفَهْ

قــد نَبَــذَت ديــنَ الهُــدَى خَلفَهَــا وادَّعَـــتِ الحِكمَـــةَ والفَلـــسَفَهْ

تنوّعت أوزان النتف عند ابن جبير حتى نظم في (عشرٍ) بحورٍ, كان نصيب البحر البسيط الأكثر فيها. إذ نظم (ثماني) نتفٍ, كانت أغراضها في المدح والهجاء والدعاء وغير ذلك[١٣٤]. وكان ترتيب البحر الطويل والبحر المتقارب, الثاني في عدد النتف التي قالها في كُلٍّ منهما، إذ كان نصيبُ كُلِّ بحرٍ (سبع) نُتَف. فالطويل توزّعت أغراضه ما بين النصح من عواقب الزمان, والبُعد والنوى, والوفاء بالعهد, وما شاكلها[١٣٥].

أمّا البحر المتقارب فقد كانت أغراضه في بثّ الشكوى والنصح والدعوة إلى الحجّ ووصف زيارة النبي ﷺ(١٣٦). وكتب في بحورٍ أُخرى مثل بحر الكامل فكانت (ستَّ) نُتَف، والوافر (خمسَ) نُتف، والسريع (أربعَ) نُتَف، والخفيف (ثلاث) نُتف، وكان نصيب المجتثِّ نتفتين، ومجزوء الرمل ومجزوء الرجز نتفةً واحدةً لِكُلٍّ منهما، وهي لا تخرجُ عن الأغراض التي ذُكرت في ما سبق من البحور(١٣٧).

٣. بناء المقطوعة:

تُشَكِّلُ المقطوعة الشكل الثالث ــ بعد البيت اليتيم والنتفة ــ الذي وصل إلينا من شعر ابن جبير. وتتّسم المقطوعة بأنَّها تُعالجُ غَرضاً شعريّاً واحداً ضمن هذا العدد المحدود من الأبيات، إذ إنّ مساحتها البنائية لا تتّسع لأكثرَ من ذلك.

ويرجع نظمُ الشعراء على المقطوعات وميلهم إليها لأسبابٍ تتعلّق بالشاعر نفسه وبطبيعته وقدرته الشعريّة، أو لأسبابٍ تتعلّق بالمتلقّي ومدى استيعابه للقطع, كونها أسهل في الحفظ وأعلق بالذهن(١٣٨).

بلغ عدد المقطوعات (اثنتين وأربعين) مقطوعةً, مجموعُ أبياتها (مئةٌ وسبعةٌ وثمانون) بيتاً، إذ تأتي بالمرتبة الثانية بعد مجموع أبيات قصائد الشاعر, التي هي الشكل الرابع الذي جاءنا به شعره. وتُشكّلُ المقطوعة نسبة ٤٠ % من مجموع عدد الوحدات في شعر ابن جبير، وبناءً على ذلك فقد قَسّمتُ أشكال المقطوعة في شعره على عدد أبياتها مبتدءاً بالمقطوعة الثلاثية التي بلغ عددها (ست عشرة) مقطوعة.

تُشَكِّلُ المقطوعةُ الثلاثيةُ وَحدةً متماسكةً تَتَسلسلُ بالبيت الأوَّلِ فتتَّخذه مطلعاً لها, والبيت الثاني يجسّد حسن التخلّص المتضمّن عرضاً مركّباً يمتزج فيه الذاتي والموضوعي, ومتمخّضاً عن خاتمةٍ قوامها حسن الانتهاء. فالبيت الأول صورةٌ لما يطرحه الشاعر من فكرةٍ يسترسل فيها بأثرها الشخصي (الذاتي) أولاً, مردفاً البيت الثاني بأثر ذلك أو وقعه على الجمع, أو ما يخصُّ المعنيَّ بالقول بالإشارة إلى ذلك الخطاب مباشرة أو الإيحاء. ويكتمل ذلك في البيت الثالث مستنتجاً موقفاً فكريّاً, مستنبطاً ومترتباً من البيتين الأوليين, فيستوفي فيه مغزى معيّناً ذا خصوصيةٍ مقترنةٍ بمعاني البيتين, حتى يفضي إلى شكلٍ من أشكال الحكمة المستقاة من الموقف الحياتي، وترتفع في أحايين أخرى إلى ما يمكن وصفه بالمثل الشعري، وهذا متجلٍّ عند الشاعر في هذا الشكل من أشكال المقطوعة. من ذلك قوله(١٣٩):

يـــا رشـــأً حـــضِّيَ إبعـــادُهُ وَحَـــظٌّ غَيـــري منِـــهُ إســـعادُهُ
خبِـــتُ وكُـــلُّ نَـــالَ منـــكَ المُنَـــى أســـعَدُ أهـــلِ الحُـــبِّ أوغـــادُهُ
بـــي ظَمـــأٌ بَـــرَّحَ لكنَّـــهُ زَهَّـــدَ فـــي المَـــورِدِ وُرَّادُهُ

إذ أظهر الشاعرُ خيبة الأمل المريرة التي واجهته لابتعاد الحبيب عنه، وهذا في البيت الأول. فأردف الصورة في انتقال هذه الخيبة إلى شكلٍ من الوصال كان يتمناه الشاعر له, فكان من نصيب غيره وحصلت به السعادة. وينتقل في البيت الثالث إلى معاناته بانتقاليّتها بين الشاعر ونفسه وغيره ممّن نال ما لم ينله هو، فاستحال ذلك إلى ضمأ برّح به وأضناه.

تعدّدت البحور الشعرية التي نظم الشاعر منها شعره في المقطوعة الثلاثيّة الأبيات, حتى وصل إلى (تسعة) بحورٍ, كان نصيب البحر الطويل الأوفر فيها. إذ نظم منه (خمس) مقطوعات، ثم المتقارب (ثلاث) مقطوعات، ثم مخلّع البسيط (مقطوعتين), ولكلٍّ من الوافر والكامل والرمل والسريع والخفيف والمديد مقطوعةٌ واحدة.

أمّا المقطوعة الرباعية فجاءت في (إحدى عشرة) مقطوعةٍ, عدد أبياتها (أربعةٌ وأربعون) بيتاً.

تتّسع الألفاظ في المقطوعة رباعيّة الأبيات حتى تمتدُّ إلى درجةٍ تفقد فيها الحبكة والوحدة الموضوعية التي كانت في المقطوعة ثلاثية الأبيات, فيختفي بريقٌ جميلٌ في هذا الشكل كان متيسّراً في ما سبق، فتتحوّل إلى وصفٍ لصورةٍ معيّنة, لكنّها غير مستوفيةٍ لحبكةٍ تتطلّبها تأطيراً هذه الصورة. وأبرز مقطوعةٍ تستوفي الوصف السابق قوله في تفضيل المشرق على المغرب[١٤٠]:

لا يستوي شَرقُ البِلادِ وغربُهَا ... الشرقُ حَازَ الفَضلَ باسترقاقِ
انظُرْ لِحالِ الشَّمسِ عندَ طُلوعِهَا ... زَهراءُ تَصحَبُ بَهجَةَ الإشراقِ
وانظُر لَهَا عِندَ الغُروبِ كئيبةً ... صَفراءُ تَعقُبُ ظُلمَةَ الآفاقِ
وكَفَى بيومِ طُلوعِهَا مِن غَربِهَا ... أن تُؤذَنَ الدُّنيَا بِوَشكِ فِرَاقِ

اقتصرت أغراض المقطوعة رباعيّة الأبيات على الشوق والحنين وهجاء الدهرية والفلاسفة وأفكارهم[١٤١]. ولا تخلو هذه المقطوعات من النصح والوعظ والإرشاد والاعتبار من صروف الدهر[١٤٢]. ويدخل في ذلك وصف ندرة الأصدقاء والخلاّن والوصف وغيرها[١٤٣].

وجاءت أوزان المقطوعات رباعيّة الأبيات على (سبعة بحور)، فنظم من الوافر والبسيط والمجتثّ والمديد مقطوعتين, ومن المتقارب والكامل والسريع مقطوعة واحدة.

وفي المقطوعة الخماسية نظم الشاعر (أربع) مقطوعاتٍ, مجموع أبياتها (عشرون) بيتاً. في هذا الشكل تبدو الحبكة أكثر قوّةً وأظهر ممّا في المقطوعة الرباعية، إذ يقترن ذلك بالمعاني التي ساقها الشاعر في سياق المقطوعات التي تميّزت بالصدقيّة في المشاعر, ممّا يقوي الحبكة داخل هذه الأبيات. ولعلّ أفضل شاهد على ذلك قوله[١٤٤]:

لكَ الشُّكرُ شَفَّعتَ بِيضَ الأيادِي ... بأبيضَ صَافَحَنِي بالنِّجَادِ
تَهَادَى بِأربَعَةٍ مثلَهُ ... حِدادٍ لَبِسنَ حِدَادَ المُرَادِ

سيوفٌ مِنَ البَترِ مَطبوعَةٌ مُقَلِّلَةٌ عَركَ كُلِّ انتقَادِ
أتَتنِيَ فِي الطِّرسِ مَسلولةٌ فأغمدتُهَا فِي سَوادِ الفُؤادِ
وأعدَدتُ هَذا ليومِ الفَخَارِ وأعددتُ هَذا ليومِ الجِلادِ

وردت المقطوعة خماسيّة الأبيات على (أربعة) بحورٍ مختلفة، فنظم مقطوعةً واحدةً على المتقارب والوافر والكامل والسريع. أمّا أغراضها فلم تخرج عن أغراض المقطوعات السابقة لها, والتي تناولناها بالتفصيل.

أمّا المقطوعة السداسية والسباعيّة والثمانيّة فلا تختلف كثيراً عن المقطوعة الخماسيّة, سوى أنَّ نَفَس الشاعر يطولُ في هذا الشكل من المقطوعات بحسب متطلّب الكلام, وحاجة القول في التعبير عن خلجات الشاعر في الغرض الشعري، إذ يمكن القول إنّ هذه الأشكال لم تخرج عمّا تناولناه في المقطوعات ذات الأبيات الأقلّ، وقد عرضنا ذلك بالتفصيل في المقطوعة الثلاثيّة والرباعيّة والخماسيّة الأبيات.

فالمقطوعة السداسيّة جاءت في (أربع) مقطوعات، مقطوعتان منها على البحر الطويل، وواحدةٌ على البسيط, وأخرى على مخلّع البسيط[١٤٥].

أمّا المقطوعة سباعيّة الأبيات فقد وردت في (خمس) مقطوعات، اثنتان على البحر الكامل، وواحدةٌ على الوافر ومخلّع البسيط والسريع[١٤٦].

وأخيراً بقيت مقطوعتان من ثمانية أبيات جاءت على بحري الطويل ومخلّع البسيط[١٤٧].

أمّا أغراض هذه المقطوعات فيجمع بينها غرض المديح بصورٍ مختلفة. إذ تنوّع الممدوحون في شعره, فمن ذكر حبّه للنبيِّ ﷺ وآل بيته إلى ذكر ممدوحين آخرين كأمير المؤمنين المنصور الموحّدي وصلاح الدين الأيوبي وغيرهما[١٤٨], وله في أغراضٍ أخرى كالشوق والنصح والحثِّ على الجهاد وغيرها[١٤٩].

٣ ــ بناء القصيدة:

يُشكِّلُ بناء القصيدة عنصراً أساسياً في عملية الإبداع الشعري وفي خلق المعاني والعناية بها، وذلك على وفق ترابطٍ متسلسلٍ يعتمد المواءمة بين الألفاظ والمعاني والأفكار وأساليب تأديتها والطرق التي سلكها الشاعر في رسم هيكل بنائه الشعري.

فالتكامل في بناء أجزاء القصيدة من شأنه أن يَشُدَّ نسيجها ويسبك ألفاظها, حتى تغدو محكمة النظم ومتّسقة الألفاظ, لا تخرج من معنىً إلى آخرَ إلاّ وكأنّها قد أفرغت إفراغاً واحداً وسبكت سبكاً واحداً[١٥٠].

وبناء القصيدة لا يتمُّ إلاّ عن طريق جملةٍ من العناصر التي تُكسبها خصوصيةً في المبنى والمعنى, وهذه العناصر هي: (المطلع، والمقدمة, وحسن التخلص والعرض, والانتهاء). فمتى

ما نشأ النص معتمداً على هذه العناصر، ظهر بحلّةٍ قوامها تماسك أجزائه وتلاحمها. وهو ما يُكسب القصيدة نَسقاً مميّزاً في صياغتها تنفرد به عن بقيّة أشكال النظم.

لذلك تشكل القصائد الجزء الأكثر أهميّةً في شعر ابن جبير نظراً إلى ما يمكن من خلالها أن نستنبط قدرات الشاعر في بناء قصائده, وذلك باستجلاء هذه القصائد من جهة مضامينها الشكلية، وبخاصّةً على وفق السياق الذي تناوله النقاد العرب[١٥١]. ومن الجدير بالذكر أنّ للشاعر عدداً محدوداً من القصائد بلغ (خمس عشرة) قصيدةً, مجموع أبياتها (ثلاث مائة وخمسين) بيتاً, تشكّل نسبة ٥٥,٦٤ % من مجموع شعره, ممّا يجعل ذلك الشعر أكثر ما وصلنا من أشكال النظم عند الشاعر.

نظم الشاعر قصائده الخمس عشرة على (سبعة) بحورٍ, كان نصيب المتقارب منها (أربع) قصائد ــ وهو أكثر البحور التي نظم فيها شعره ــ بلغ عدد أبياتها (مائة واثني عشر) بيتاً. ونظم كذلك على البحر الطويل (أربع) قصائد, مجموع أبياتها (أربعةٌ وثمانون) بيتاً. وكذلك من الوافر قصيدةٌ واحدةٌ في (خمسةٍ وستّين) بيتاً. ومن الكامل قصيدتان مجموع أبياتهما (ثمانيةٌ وثلاثون) بيتاً. ومن الرمل قصيدتان في (ثلاثين) بيتاً. ومن البسيط قصيدةٌ واحدةٌ في (أحدَ عشَرَ) بيتاً. وأخيراً نظم قصيدةً واحدةً من المجتثّ في (عشرة) أبيات.

أمّا أغراضها فقد تصدّرها المدح, فكان نصيبه منها (خمس) قصائد, وتلاه الشوق والحنين بـــ(أربع) قصائد, ولكلٍّ من الرثاء والهجاء ووصف المجالس والشكوى من الزمان ووصف محاسن الصوت والاستعداد للآخرة قصيدةً واحدةً[١٥٢].

وتقسّم القصيدة من جهة الشكل على:

أ. المطلع:

هو مُفتَتَحُ الكلام ومبتدؤه, وهو (داعية الانشراح, ومطيّة النجاح)[١٥٣], ويعدّ المفتاح الذي ييسّر في ذهن المتلقي مجالاً لما يليه من أبيات, ويكون تأسيساً لها, وهو الذي تُستَشفّ منه طبيعة القصيدة وعنوانها وغرضها ووزنها وقافيتها, ويمهّد في ذهن المتلقّي استعداداً تلقائيّاً للتواصل مع ما يليه من أبيات, (وإذا كان الابتداء حسناً بديعاً, ومليحاً رشيقاً, كان داعيةً إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام)[١٥٤].

وقد أكّد النقاد على وجوب العناية بالمطلع, والتأنّق في صياغة ألفاظه وجودة معانيه, فهو (أوّل ما يقرع السمع)[١٥٥], وزادوا عليه صفات أخرى تدلّ على أهمّية موقعه من الكلام, مثل: حسن الابتداء, وبراعة الاستهلال, وبراعة المطلع, وحسن الافتتاح[١٥٦].

والمطلع أحد المواضع الثلاثة التي ينبغي على الشاعر أن يتأنّق فيها, ويختار لها لفظاً عذباً ومعنىً صحيحاً, ليس فيه تعقيد أو غلظة أو جفوة أو ما يُتَطيّرُ منه[١٥٧].

ولمّا كانت للمطلع أهمّية كبيرة في القصيدة العربية ــ طالت أبياتها أم قصرت ــ فقد تنبّه الشعراء ومن قبلهم النقّاد إلى وجوب المواءمة والمناسبة بين مطلع القصيدة وغرضها, حتى يستدلّ به على قصد الشاعر, ويبرز المعنى الذي يتوخّاه من أوّل وهلة.

إنّ (المطلع) في قصائد ابن جبير يتجلّى بمواقف أكثر وضوحاً وأسمى شاعريّةً وآسر دلالة. إذ يستنطق حاله والمعاناة التي ألمّت به واحتدمت داخله متسائلاً ما عساه أن يفعل إزاءها؟ فقال(١٥٨):

صبرتُ علــى غَــدرِ الزَّمــانِ وَحقــدِه وَشَابَ لِــيَ الــسُمَّ الزُّعــافَ بِــشَهدِه

فهذا المطلع ينبئ بمراد الشاعر في شكواه من الزمان الذي غدر به, وأخذ يُكدّر عليه صفو أيّامه بما يزيّن له من أمورٍ يخالف ظاهرها باطنها.

وينتقل الشاعر إلى مطلعٍ آخر يشبه مطلع قصيدته التي سبقت الإشارة إليها من ناحية تطابق الحال مع مضمون القصيدة التي تلي أبياتها مطلعها, إذ يقول(١٥٩):

لـــي نَحـــو أرضِ المُنـــى مـــن شَـــرقِ أنـــدَلُسِ
شَـــوقٌ يؤلّـــف بـــينَ المَـــاءِ والقَـــبَسِ

فيظهر في المطلع واضحاً اسم الموضع الذي استقرّ في ذهن الشاعر, ملبّياً حاجةً متطلّبةً في حرف الرويِّ وهو (السين).

وحينما ينتقل إلى مطلعٍ آخر لقصيدةٍ أخرى, يتغيّر فيها الغرض والوزن, وحتى مجموع اللفظ الذي برز وحروفه في المطلع, من ذلك قوله في مدح صلاح الدين الأيوبي(١٦٠):

أطلّـــت علـــى أُفقِـــكَ الزَّاهِـــرِ سُـــعُودٌ مِـــنَ الفَلَـــكِ الـــدَّائِرِ

إذ نلحظ أنّ دائرةً في صدر البيت (الأفق), ودائرة في العجز (الفلك), فتداخُلُ هاتين الدائرتين غير محدّدتي المحيط يجعلهما تتّسعان بحسب أفق المتلقي, فهو أولى بما يتحرّاه من المطلع.

من خلال ما تقدّم نرى أنّ الشاعر أجاد في ما انتخبناه من مطالع قصائده إجادةً عالية المستوى, وأظهر قدرةً كبيرةً في التعبير بمفتتح كلامٍ مناسبٍ, لما سيؤول إليه هذا المطلع في بقيّة أبيات القصيدة, وقد وضّحنا ذلك كلٌّ إزاءه.

ب .المقدّمة:

يسير بناء القصيدة في شعر ابن جبير على وفق تتابعٍ وتسلسلٍ منطقيين, عبر تركيبةٍ تتجسّد بالمطلع والمقدّمة فحسن التخلص والعرض ثمّ الانتهاء.

فحينما ينتقل شاعرنا من المطلع إلى المقدّمة نراه يسترسل في إيراد الألفاظ ذات المعاني المتّصلة بعلاقةٍ وثيقةٍ مع المطلع, قد تمتدّ المقدّمة معها من بيتين إلى عدّةِ أبيات. فنراه في قصيدةٍ يكتفي ببيتٍ واحدٍ يضعه مقدمةً لها, فيقول في مستهلِّ قصيدته(١٦١):

لا وَأعطـــافِ الغُـــصونِ المُـــيَّسِ والـــصَّبَا تُزجـــي عَليـــلَ الـــنَّفَسِ

وابتـــسامُ الـــرَّوضِ للطـــلِّ وَقَـــد رَقَـــرَقَ الـــدَّمعَ بِجَفـــنِ النَّـــرجِسِ

مَـــا رَأينَـــا يَـــومَ أُنـــسٍ مثلَـــهُ كَـــانَ أسـنَى بُغيَـــةَ المُلـــتَمِسِ

فالشاعر يمزج بين مطلع القصيدة ومقدّمتها المتمثّلة بالبيت الثاني, ثم لا يسترسل في هذه المقدّمة بل يتناول الغرض مباشرةً بذكر يوم الأُنس الذي كان يعدّه أجمل أيّامه وأسعدها. وهذا ما يسمّيه ابن رشيق (الوثب), حينما يهجم الشاعر على ما يريده مكافحة, ويتناوله مصافحة(١٦٢). ففي إحدى قصائده ينتقل الشاعر إلى مقدّمةٍ طويلةٍ تصل إلى ما يقرب من نصف أبيات القصيدة وعدد أبياتها (واحد وخمسون) بيتاً, وهي من مطوّلات الشاعر التي ازدان بها ديوانه. وهذه القصيدة من أكثر القصائد ارتباطاً بذات الشاعر, والتي جاءت في رثاء ابنه. ويتجلّى ذلك من خلال المضامين التي وردت فيها بشكلٍ عام. وإذا أردنا أن نُفصّل أكثر في ذلك, فبعد المطلع يستعرض الشاعر لنا عمق حزنه وتنقّلات هذا الحزن على عدّة مستوياتٍ, ذاتيّة وغير ذاتيّة. فهو يدخل في مناجاةٍ أو حوارٍ داخليٍّ بينه وبين الحزن, مجسّداً هذا الصراع الأزليّ بين الإنسان وما يواجهه من منغّصاتٍ تُثيرُ أحزانه وأشجانه فيقول(١٦٣):

رأى الحُـــزنُ مَـــا عِنـــدِي مِـــنَ الحـــزنِ والكَـــربِ

فَـــرُوِّعَ مِـــن حَـــالِي فَلَـــم يَـــستَطِع قُربِـــي

وأظهَـــرَ عَجـــزاً عَـــن مُقَاوَمَـــةِ الأسَـــى

وأيقـــنَ أنْ لا خَطـــبَ أعظَـــمُ مِـــن خَطبِـــي

وقـــال الـــتَمِس غَيـــرِي لِنَفـــسِكَ صَـــاحِباً

وَقُـــل لِلـــرَّدى حَـــسبي بَلغـــتُ أرى حـــسبي

فَقُلـــتُ وَهَـــل يَكفِينـــيَ الوَجـــدُ صَـــاحِباً

وكَيـــفَ وَمَـــا بـــي قَـــد تَعَـــدَّى إِلـــى صَـــحبي؟

ثم ينتقل مستوى الحزن من الحوار الداخلي إلى أثر ذلك على ذات الشاعر بطبيعةٍ خاصّةٍ تميّزت بألفاظٍ دلّت على عجز الشاعر أمام الحزن, وهي كثيرةٌ في ثنايا هذه الأبيات مثل (الحزن, والكرب، والرّوع, والعجز, والأسى, والخطب, والردى, والوجد). لكنّ الشاعر بدل أن يستسلم لهذا الحزن استقوى بالله ﷻ, وهذا من طبيعته المؤمنة بقضاء الله وقدره, وأنّ الأحزان يختبر بها عباده ومدى صبرهم على ما يلاقون, إذ يقول(١٦٤):

فَلمّـــا انتَهَـــت بـــي شِـــدَّتي فـــي مُـــصِيبَتي
وبَـــرَّحَ بِـــي يَأســـي رَجعـــتُ إِلـــى رَبِّـــي
فاستَنـــشقتْ روحَ الرِّضَـــى بِقـــضَائِهِ
فَنَادَيـــتُ يَـــا بَـــردَ النَّـــسِيمِ عَلـــى قلبِـــي
إِلـــى الله أشـــكُو بِالرَّزَايَـــا وَفِعلهـــا
فَقَـــد كَـــدَّرَت شُـــربِي وقَـــد رَوَّعَـــت سِـــربِي

فدوّامة الحزن التي يدور الشاعر في فَلَكها لم تنقطع بالحال التي وصل إليها, معترفاً بضعفه واستعانته بالله تعالى, لينتشل نفسه من هذا الوضع. لكنّ ذلك لم يمنع الشاعر من الاسترسال بهذا الحزن ذاكراً إيّاه بسببه وهو وفاة ابنه(١٦٥):

وَمِـــن أجـــلِ مَـــا بِـــي أبـــدَتِ الـــشَّمسُ بِالـــضُّحَى
شُـــحُوب ضِـــياً قَبـــلَ الجُنُـــوحِ إِلـــى الحُجُـــبِ
عَلـــى وَاحِـــدٍ قَـــد كَـــانَ لـــي قـــد فَقَدتُـــهُ
عَلـــى غِـــرَّةٍ فَقَـــدَ الجَـــوانِحِ لِلقَلـــبِ
فَحُزنـــي عَلَيـــهِ جَـــاوَزَ الحَـــدَّ قَـــدرُهُ
وَلاَ حُـــزنَ يَعقُـــوبٍ وَيوسُـــفَ فـــي الجُـــبِّ

وبعد هذا الاسترسال في وصف الشاعر لحزنه, يبيّن لنا أثره عليه لكونه والد الميت, فيستعرض وقع الموت على نفسه.

ثم ينتقل إلى أثر الحزن على والدة الميت, ولكن ليس بلفظٍ من والدته, إنّما من الشاعر الذي هو والد الميت. فهو شكلٌ من أشكال استبطان وضوح آلام الأم الثكلى لفقد ولدها. والشاعر لا يوجد أقرب منه إلى ابنه وزوجه في التعبير عن المشاعر بخصوص كلٍّ واحدٍ منهما, فيقول(١٦٦):

وَأكثَـــرُ إِشـــفاقي لأمٍّ حَزِينَـــةٍ
مُقـــسَّمَةٍ بَـــينَ الأسَـــى فِيـــهِ وَالحُـــبُّ
وأذهلَهَـــا عَـــن حَالِهَـــا فَـــرطُ وَجـــدِهَا
عَلَيـــهِ وَقَـــد يُستَـــسهَلُ الـــصَّعبُ لِلـــصَّعبِ

لم يكتفِ الشاعر بالتعبير عن حزن الوالدين بشكلٍ منفصلٍ, إنّما مزج هذين الحزنين مزجاً كريماً يدلّ على عمق العلاقة الظاهرة بين الأب والأم إزاء ولدهما المتوفّى. وبهذه الانتقالات يطوّع الشاعر لنا ألفاظاً كانت قياسيّةً في التعبير عن مشاعر الأب تجاه ولده المتوفّى ومشاعر

آخرين, كالأم أيضاً. فالشاعر هو خير من يعبّر عنها, لأنّه أولى بالتعبير بوصفه والداً وشاعراً وزوج ثكلى. ثم ينقل مشاعر أُناسٍ آخرين مثل: (خالاته, وأبناء خالاته, وزوجه, وأجانب, وأقارب غيرهم) بحسب تسلسلهم في القصيدة(١٦٧).

ممّا تقدّم يبدو لنا أنّ هناك حبلاً متيناً يجمع أبيات المقدّمة في التعبير عن حزنٍ عميق. ولكن لم يظهر سبب هذا الحزن بشكلٍ واضحٍ وجليّ, فيستنطق القول في تعابيرَ عن الغائب الحاضر في ذاكرته, من غير أن يُطلعنا على المخصوص بالحزن, وهذا من طبيعة صاحب المصيبة, إذ لا يذكر اسم مصابه, وإنّما يشير إليه إشارة كما ذكرنا في قوله:

عَلى وَاحِدٍ قَد كَانَ لي قد فَقَدتُهُ عَلى غِرَّةٍ فَقَدَ الجَوانِحِ لِلقَلبِ

وبعد هذه المقدّمة تظهر الحاجة شديدة للتصريح بذات المتوفّى, فيستعرض محاسن مرثيِّه فيها, ويكون ذكر المتوفّى في البيت ختام المقدّمة, إذ يقول(١٦٨):

وَيَا أحمَدُ المَحمودُ قَد كُنتَ مُشبِهاً بِطِيبِ الخِلالِ الحُلوِ وَالبَارِدِ العَذبِ

ومن خلال استقراء النقّاد لديوان الشعر العربي القديم أشاروا إلى ندرة وجود قصائد تتناول موضوعاً واحداً من أوّلها إلى آخرها لا تخرج عن موضوعٍ سواه, فضلاً عن طبيعة بناء القصيدة العربيّة المتّسمة باستقلاليّة أبياتها(١٦٩). إلاّ أنّ شاعرنا حاول أن يخرج عن هذا التقليد, فأتى بمقدّماتٍ تبدو واضحةً لا يشوبها الغموض, أو يلفّ أجزاءها الانفصام ما بين المطلع والمقدّمة من جهة, وبين غرض القصيدة وموضوعها من جهةٍ أخرى. فالشاعر المُجيد هو الذي (ينتخبُ لكلِّ موضوعٍ ما يناسبه من الكلمات التي تحدّد معناه بدقّة, فيضعها في المقدّمة, لتسدّد الذهن نحوه, وتشير إليه وتنبّه عليه منذ الوهلة الأولى)(١٧٠), وهو ما أشرنا له في ما سُقناه من أمثلةٍ على مقدّمة القصيدة في شعر ابن جبير.

ت ــ التخلّص والعرض:

يقصد بالتخلّص (أن يستطرد الشاعر المتمكّن من معنى إلى معنى آخر... بتخلّصٍ سهلٍ يختلسه اختلاساً رشيقاً دقيق المعنى, بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأوّل إلاّ وقد وقع في الثاني, لشدّة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما, حتى كأنّهما أُفرغا في قالبٍ واحد...)(١٧١).

ومن خلال استقرائنا لشعر ابن جبير ظهر أنّه يعرض في كثيرٍ من قصائده الموضوع الذي يريده بأبياتٍ قليلةٍ يلخّص فيها فكرةً أو يشير إلى معنى مقصودٍ يستقلّ بذاته عن الغرض الأساسي من القصيدة. فهو بمثابة جسرٍ يمهّد الطريق لتخلّص الشاعر في نظمه. لذلك ارتأينا تسمّيته (العرض) ونسوقه مع (التخلّص), كونه يأتي معه أو بعده مباشرة.

فَحُسن التخلّص يُعدّ حلقة الوصل وعامل الارتباط الذهني والموضوعي بين أغراض القصيدة الواحدة[١٧٢], وإنَّ الانتقال من قسمٍ إلى آخر من القصيدة يحتاج إلى إحساسٍ يُطابق إحساس الشاعر في هذه الإيقاعات الدالّة عليه, منتقلةً من معنى إلى آخر, مستجلياً فيها عطاءه الشعري داخل القصيدة, بوصفها وحدة شكلية أمام الناقد أو الباحث, ويفرز فيها معايير مستنبطةً من خلال أبياتها, شرط أن تكون هذه المعايير معتمدةً على دلالاتٍ دقيقةٍ تُقنع من يقرأ هذا الاستنباط, بصحّة الاستقراء ومعطياته الفنّية من ناحية الدلالات والغرض وخصوصية كل قسمٍ في ما يعبّر عنها من معانٍ بتتابع هذه الانتقالات. فإن أجاد الشاعر حسن التخلص وأتى بصلةٍ لطيفةٍ بين أجزاء القصيدة من دون انقطاع, أمسك بزمام المعنى الذي أراد, وانتقل بينها بسهولةٍ وسلاسةٍ وتدرّجٍ لا يؤثّر على نسج البيت وصياغته[١٧٣].

تطرّقنا في ما سبق إلى المطلع, ثم بعد ذلك إلى مقدمة القصيدة, وجاء دور التخلّص والعرض, اللذين قد يكونان منفصلين أو متّحدين في استقراء القصيدة عند ابن جبير.

فممّا جاء من أبيات الشاعر التي تجسّد فيها حُسن التخلّص والعرض, قصيدته التي يقول في مطلعها[١٧٤]:

خَلعتَ العِذَارَ بِشَيبِ العِذَارْ فَمَا يُقبَلُ اليَومَ مِنكَ اعتِذَارْ

فحينما ينتقل الشاعر من حسن التخلّص إلى العرض يستفتح قوله بأداةٍ يستعين بها في الانتقال, وتتمُّ إمّا بحرف عطفٍ وإمّا بحرفٍ يُعطي دلالة العطف. والعطف هنا ليس عطفاً نحويّاً في كلِّ الأحوال, وإنّما عطف دلالةٍ على دلالةٍ أخرى مترتّبةً عليها في معانٍ تَيسّر فيها التراكم الدلالي للوصول إلى محطّة ساق الشاعر فيها ألفاظه. من ذلك قوله[١٧٥]:

جَلا صُبحُهُ عَنكَ لَيلُ الشَّبابِ فَشمسُكَ مُؤذِنَةٌ باصفِرَارْ
أراكَ صَحِبتَ حَياةَ الغُرورِ وَتَسحَبُ جَهلاً ذُيولَ الفِرَارْ
ألستَ تَرَى كَدِراً صَفوَهَا وَنجمُكَ قَد مَالَ يَبغِي انكِدَارْ
وكيفَ تَنَامُ عَلَى غِرَّةٍ وَسَيفُ المَنِيّةِ مَاضِي الغِرَارْ
فَلو كُنتَ تَحذَرُ صَرفَ الرّدَى إذن لَنَفَى النَّومَ عَنكَ الحِذَارْ

فالشاعر يسرد في هذه الأبيات معاني متلاحقةً في ذكر الشيب, عن طريق حوارٍ داخليٍّ بين الشاعر ونفسه, إذ استعمل الفعل وزمنه في حسن التخلّص والعرض في أوّل كل بيت, وابتدأ ذلك بالفعل الماضي (جلا). وينتقل في البيت الثاني إلى الفعل المضارع (أرى) متّصلاً بكاف الخطاب, وهو خطابٌ ساقه الشاعر مُظهراً فيه أثر المشاركة الجماعية في وقوع الفعل, ثمَّ بعد ذلك ينتقل إلى فعل الرؤية (ترى) مجرّداً من أيِّ اتصالٍ بضمير, لكنَّ هذا الفعل مسبوقٌ بلفظة (ألستَ), وهي شكلٌ من أشكال الحث. وبعد ذلك يعطف بالواو مصحوباً بـ(كيف) الاستفهامية

يليها الفعل (تنام), الذي يفيد الزمن المضارع, حتى يقرّر حقيقة ما آل إليه حال الشاعر, وهذه الأبيات تشتمل في دلالتها المعاني التي نطق الشاعر بها. وقد امتزج حسن التخلّص مع العرض في هذه الأبيات, ليشكّل أحد مظاهر بناء القصيدة وتماسك أجزائها.

ويعدّ الفصل بين التخلّص والعرض من أخصِّ خصائص شعر ابن جبير, إذ تبدو واضحة المعالم داخل القصيدة نفسها, حتى ينفرد حسن التخلص بأبياتٍ يمكن الإشارة إليها. من ذلك قصيدته التي يقول في مطلعها(١٧٦):

أقـــولُ وآنَـــستُ بالليـــلِ نَـــارَا لَعَـــلّ سِـــرَاجَ الهُـــدَى قَـــد أَنَـــارَا
وإلاّ فَمَـــا بَـــالُ أُفُـــقِ الـــدُجَى كَـــأنَّ سَـــنَا البَـــرقِ فيـــهِ اســـتَطَارَا

نرى أنّ حسن التخلّص ينفصل عن العرض بأبياتٍ بيّنة. إذ يظهر ازدياد الشوق من جرّاء القرب إلى وصول المدينة المنوّرة, فيقول(١٧٧):

حَنينَـــاً إلـــى أحمَـــدَ المُـــصطَفَى وَشَـــوقَاً يَهـــيجُ الـــضُلُوعَ اســـتِعَارَا
وَلاحَ لَنَـــا أُحُـــدٌ مُـــشرِقَاً بِنـــورٍ مِـــنَ الـــشُهَدَاءِ اســـتَنَارَا

إنَّ ما ذكرناه بشأن امتزاج حسن التخلص والعرض بعضها مع البعض أو انفصالهما كان من منظورٍ دلاليٍّ, يخصُّ انتقال الشاعر بين أجزاء القصيدة من ناحية المعنى, إلاّ أنّ أسلوبه تنوّع في هذه الانتقالات, وأظهر انتقالاً آخر عن طريق اللفظ الذي أسّس له بعبارة (يا ليت شعري). إذ يقول في إحدى قصائده(١٧٨):

تَنَـــازَعُ الـــرِّيحُ مِنهَـــا صَـــعبَ مِقوَدِهَـــا فَترتَمـــي بِعَنَـــانٍ مُـــسمِحٍ سَـــلِسِ
لَـــولا حَـــذَارِيَ أن أذكـــي لَهَـــا لَهَبَـــاً زَجَّيتُهـــا بِريـــاحِ الـــشَّوقِ فـــي نَفَـــسِي
يَـــا لَيـــتَ شِـــعرِيَ والآمَـــالُ مُعـــوِزَةٌ وَرُبَّمَـــا أمكَنَـــت يَومـــاً لِمُخـــتَلِسِ

فالمعادل الموضوعي للشاعر يستجليه بقرينٍ مُعيّن يستثمره تزجيةً للوقت العصيب, حتى يعلّل به نفسه بآمالٍ مرتقبة جسّدتها (يا ليت شعري) و(ربّما). فبدلاً من أن يستسلم للأمر الواقع, استنهض نفسه بجموع الدلالة عن طريق الشرط والتزجية والتمنّي والتماس الفكرة بالأمل, حتّى يتحقّق الهدف الذي ينشده.

ث ــ الانتهاء:

يُعدُّ (الانتهاء) أو (الخاتمة) المطلب الأخير لكلِّ قصيدةٍ في الشعر العربي, إذ هو (قاعدة القصيدة, وآخرُ ما يبقى منها في الأسماع)(١٧٩).

فعلى الرغم من طَرَفيَّتِها إلا أنّها تُشكّل عنصراً مهمّاً في أقسام القصيدة العربية, لِما فيها من معطياتٍ تتجلّى فيها روح القصيدة وخلاصتها الذهنية, وما توصل إليه الشاعر من خلال

تسلسل الأفكار التي طرحها في ما سبق الخاتمة. وليس بعيداً أن تُحفظ من بين سائر أجزاء القصيدة, لقرب عهد السامع أو القارئ بها(١٨٠).

فالمتطلَّبُ من الانتهاء أن يجعلنا على قناعةٍ بما توصّل إليه الشاعر, حتى نستشفَّ منه قدرته وموهبته من خلال اللفظ المرصوف في مجموع أبيات القصيدة.

ومن الشعراء (من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلّقة, وفيها راغبة مشتهية, ويبقى الكلام مبتوراً, كأنه لم يعتمد جعله خاتمة...)(١٨١). لكنّ ذلك لم يكن في شعر ابن جبير. إذ نلحظ في خواتيم قصائده تسلسلاً بيّنا تتدرّج فيه أجزاء القصيدة بدءاً بالمطلع والمقدمة فحسن التخلص والعرض ثم الانتهاء, وهذا ممّا يحسب لشاعرنا ولا يحسب عليه. وتبعاً لتنوّع الغرض الشعريّ الذي قال الشاعر فيه, تتنوّع الخاتمة بطبيعة الغرض والمعاني المتسلسلة داخل سياق أبيات القصيدة, حتى يصل بها على وفق منطقيّةٍ خاصّةٍ تتعلّق بشخص ابن جبير, ليجعلها نتيجةً حتميّةً لما ابتدأ به حتى آل إليه هذا الانتهاء.

فمن تنوّع الخواتيم نلحظ مسك الختام في قصيدته التي مدح بها أمير المؤمنين (أبا جعفر الوقّشي), بعد أن يسترسل من تعداد خصاله, ويجعل منها مُطابقةً بين شخصه والعيد الذي هو عيد المسلمين الشرعي, حتى يصل بنا إلى ختام القول في خاتمةٍ تُعزّز المعاني التي تطرّق إليها متوصلاً إلى قوله(١٨٢):

يَا مَـن يَـرومُ بلـوغَ بَعـضِ صِـفَاتِه هَيهَـاتَ لَـيسَ لِكُنهِهَـا تَحديـدُ
كَـم ذا تُحَـاوِلُ عَـدَّ زهـرِ خِـصَالِه أقـصرِ فَمَـا لأقلِّهَـا تَعديـدُ

وتبرز الخاتمة في قصيدته التي قالها يهنئ الحجّاج بشرف زيارة الكعبة المشرفة, فبعد أن ينادي الحجيج متطرّقاً إلى الشوق للزيارة وعزم النيّة على الحج, يختتم القصيدة بحكمةٍ مستنبطةٍ توصَّلَ إليها الشاعر من خلال ثوابت طرحها في أبيات القصيدة, ومجسّداً معاني مخصوصة حتى يصل إلى قوله في نداءٍ محبَّبٍ إلى نفسه, من غير أن يعزلها عن بقية الحجيج قائلا(١٨٣):

سِـرْ بِنَـا يَـا حَـادِيَ العِـيسِ عَـسَى أن نُلاقِـي يَـومَ جَمـعٍ سِـربَنَا
مَـا عَنَـى دَاعِـي النَّـوَى لمّـا دَعَـا غَيـرَ صَـبٍّ شَـفَّهُ بَـرحُ العَنَـا
شِـمْ لَنَـا البَـرقَ إذا لاحَ وَقُـلْ جَمَـعَ اللهُ بِجَمـعٍ شَـملَنَا

فمن حوارٍ داخليٍّ يناجي الشاعر نفسه بنداء حادي العيس, حتى يحصل على يوم الجمع بسربه المؤمّل.

أمّا في قصيدته التي خلت من ذكر مناسبتها في ديوانه(١٨٤), نقرأ مناجاةً غامضةً مع ذات أخرى يشوب هذه المناجاة, سرٌّ شخصيٌّ يطّلع عليه الشاعر كُلّيةً حتى يعترف به بوصفه ذنباً يحتاج توبة.

فمن تحوّلاته في ذاكرة الشاعر لاعتبارات توجّهاته الإسلامية, حتى يختمها بجزاء الله ﷻ بقوله ــ معتبراً بالزمن وعاقبته الآخرة ــ (١٨٥):

أتـــاكَ الرَّحيـــلُ فَـــشَمِّر لَـــهُ فإمَّـــا إلـــى جَنَّـــةٍ أو لِنَـــارْ

وكيـــفَ تَقَـــرُّ بـــدُنياكَ عَينـــاً ولَـــم تَـــدرِ أيـــنَ يكـــونُ القَـــرَارْ

وفي قصيدة أخرى قالها, وقد شارف المدينة المنوّرة, نراه بعد أن يعدّد شمائل الرسول الكريم ﷺ وزيارته, والخصائص التي تنجلي لزائره ﷺ بطوابع تَترَى في ذاكرة الشاعر, لها قرائنها الأثيرة التي يتلذّذ بها تلذّذاً روحيّاً, حتى يُحيلها في خاطره على لقاءٍ يتجسّد في لحظة شفاعةٍ وتزكيةٍ, ليلاقي فيها مآله في الجنة مع المسلمين, إذ يقول(١٨٦):

عَـسَى لحظـةٌ مِنـكَ لـي فـي غَـدٍ تُمَهِّـدُ لـي فـي الجِنَـانِ القَـرَارَا

فَمـا ظَـلّ مَـن بِهُـدَاكَ اهتَـدَى وَلا ذَلّ مَـن بِـذُراكَ اسـتَجَارَا

ومن القصائد التي لها أثرٌ كبيرٌ في نفس الشاعر, قصيدته في رثاء ابنه التي تطرّقنا إلى ما تناوله الشاعر فيها من معانٍ ودلالات, أخذت مأخذاً كبيراً لقدرته شاعراً.

إذ يختمها برضاه بالقدر وحُكم الله ﷻ في خلقه, فتستكين جذوة الشاعر الحرّى لهذا الفقد بخاتمةٍ ارتاحت لها نفسه, وركنت إلى نتيجته, معلّلاً فيها ذاته بمصابه الجلل, حتى يأمل ــ بقرائن شرعية ــ بحتميّة دخول ابنه الجنّة برحمة الله من خلال رضا الوالدين, الذي يتمّم به رضا الله ﷻ, وبالمقابل فإنَّ رضا الله ضمانٌ للمسلم في دخول الجنة, كما في قوله(١٨٧):

رَضـــيتُ بِحُكـــمِ اللهِ فيـــكَ فإنَّمَـــا

نُقِلـــتَ لِحِـــزبِ اللهِ بُـــورِكَ مِـــن حِـــزبِ

وإنِّـــي لَـــراضٍ عَنـــكَ فابـــشِرْ فبالرِّضَـــى

أُرَجِّـــي لَـــكَ الزُّلفَـــى وَمَغفِـــرَةَ الـــذَّنبِ

فَجَـــادَت عَلـــى مَثـــواكَ مُزنَـــةُ رَحمَـــةٍ

وَبـــوّأكَ الـــرَّحمنُ فـــي المَنـــزِلِ الرَّحـــبِ

(هوامش البحث وقائمة المصادر والمراجع)

(*) هذا البحث مستلّ من رسالة ماجستير بعنوان (مستويات البناء الشعري عند ابن جبير الأندلسي ٥٤٠ ــ ٦١٤هـ/ ١١٤٥ ــ ١٢١٧م) للطالب (علي إسماعيل جاسم) بإشراف الدكتورة (أسماء صابر جاسم)

الأستاذ المساعد في قسم اللغة العربية/ كلية التربية/ جامعة تكريت, وقد تمت مناقشة البحث في الشهر السابع عام ٢٠٠٧م.

(١) الإحاطة في أخبار غرناطة, لسان الدين بن الخطيب (ت٧٧٦هـ), شرحه وضبطه وقدّم له: د. يوسف علي الطويل, دار الكتب العلمية/ بيروت ــ لبنان/ ط١/ ٢٠٠٣م: ٢/ ١٤٦.

(2) ينظر: التكملة لوفيات النقلة, عبد العظيم بن عبد القوي المنذري (ت٦٥٦هـ), حققه وعلّق عليه: د. بشار عواد معروف, مؤسسة الرسالة/ ط٤/ ١٩٨٨م: ٢/ ٤٠٧.

(3) ينظر: التكملة لكتاب الصلة, ابن الأبّار البلنسي (ت٦٥٨هـ), نشره وصححه ووقف على طبعه: عزت العطّار الحسني, مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد/ ١٩٥٦م: ٢/ ٥٩٩.

(4) ينظر: أعلام مالقة, أبو عبد الله بن عسكر (ت٦٣٦هـ) وأبو بكر بن خميس (ت٦٣٨هـ), تقديم وتخريج وتعليق: د. عبد الله المرابطي الترغي, دار الغرب الإسلامي ــ بيروت, ودار الأمان/ الرباط/ ط١/ ١٩٩٩م: ١٣٨, وأدباء مالقة, أبو بكر محمد بن محمد بن علي بن خميس المالقي (ت. بعد سنة ٦٣٩هـ), حققه وقدّم له: د. صلاح جرار, دار الرشيد/ عمّان, ومؤسسة الرسالة/ بيروت/ ط١/ ١٩٩٩م: ١٢٢.

(5) هو علي بن محمد بن أبي العيش الأنصاري, من أهل طرطوشة. سكن شاطبة ويكنّى (أبو الحسن). تصدّر للإقراء بشاطبة وكان من أهل الصلاح والفضل مع المعرفة بالقراءات وطرقها والتقدم في صناعتها. توفي بعد سنة ٥٦٠هـ. ينظر: التكملة لكتاب الصلة: ٣/ ٢٠٠, ومعرفة القراء الكبار على الطبقات والأعصار, شمس الدين الذهبي, تحقيق بشار عواد معروف, شعيب الارناؤوط, صالح مهدي عباس, مؤسسة الرسالة/ بيروت ــ ط١/ ١٤٠٤هـ: ٢/ ٥٣٤ ــ ٥٣٥.

(6) هو أبو الفرج عبد الرحمن بن أبي الحسن علي بن محمد الجوزي... يرجع نسبه إلى محمد بن أبي بكر الصديق ﷺ. له التصانيف المشهورة في أنواع العلوم كالتفسير والحديث والفقه والوعظ والزهد والتاريخ والطب وغير ذلك. توفي سنة سبع وتسعين وخمسمائة ببغداد. ينظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان, ابن خلّكان (ت٦٨١هـ), تحقيق: د. إحسان عباس, دار الثقافة/ بيروت ــ ١٩٦٨م: ٣/ ١٤٠, والنجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة, ابن تغري بردي, (ت٨٧٤هـ), المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر/ مصر. (د. ت): ٦/ ١٧٤.

(7) هو زكي الدين أبو محمد عبد العظيم بن عبد القوي المنذري الشامي ثم المصري الشافعي. كان حافظاً كبيراً حجّة ثقة. برع في العربية والفقه, وكان عالماً في معرفة علم الحديث على اختلاف فنونه. توفي سنة ست مئة وست وخمسين. ينظر: شذرات الذهب في أخبار من ذهب, ابن العماد الحنبلي (١٠٨٩هـ), دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا, دار الكتب العلمية/ بيروت ــ لبنان/ ط١/ ١٩٩٨م: ٣/ ٢٧٧, والوافي بالوفيات خليل الدين بن أيبك الصفدي (٧٦٤هـ), باعتناء: رضوان السد, مطبعة المتوسط/ بيروت ــ لبنان/ ١٩٩٣م: ١٩/ ١٤, والنجوم الزاهرة: ٧/ ٦٣.

(8) هو يحيى بن علي بن عبد الله رشيد الدين أبو الحسن القرشي الأموي النابلسي المصري المالكي العطار. كان ثقةً ثبتاً عارفاً بفن الحديث, مليح الخط حسن التخريج, انتهت إليه رياسة الحديث بالديار المصرية. توفي سنة اثنتين وستين وستمائة. ينظر: فوات الوفيات, محمد بن شاكر الكتبي (٧٦٤هـ), تحقيق: الشيخ

علي محمد معوض والشيخ عادل أحمد عبد الموجود, دار الكتب العلمية/ بيروت ــ لبنان/ ط١/ ٢٠٠١م: ٢/ ٦١٦.

(9) ينظر: الإحاطة: ٢/ ١٤٧ ــ ١٤٨.

(١٠) ينظر: الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة, أبو عبد الله محمد بن محمد بن عبد الملك الأنصاري الأوسي المراكشي (٧٠٣هـ), السفر الخامس تحقيق: د. إحسان عباس, دار الثقافة/ بيروت ــ لبنان/ ط١/ ١٩٦٥م: ٥/ ٢/ ٦٠٥, والإحاطة: ٢/ ١٤٦.

(١١) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب, لأبي العباس أحمد بن محمد المقري التلمساني (١٠٤١هـ), تحقيق: د. إحسان عباس, دار صادر ــ بيروت/ ١٩٦٨م: ٢/ ٣٨٥ ــ ٣٨٦.

(١٢) الإحاطة: ٢/ ١٤٧.

(١٣) هي عاتكة المدعوّة بأم المجد. ولدت سنة ستٍّ وأربعين وخمسمائة, وتوفّيت سنة ستمائة وواحد. وهي ابنة الوزير أحمد بن عبد الرحمن بن أحمد الوقّشي المعروف بأبي جعفر. كان من بيت جلالٍ وحَسَب, وله مشاركاتٌ في الأدب وغيره من العلوم. كانت وفاته سنة أربعٍ وسبعين وخمسمائة. ينظر: الحلة السيراء, ابن الأبار القضاعي, تحقيق: د. حسين مؤنس, دار المعارف/ القاهرة ــ ط٢/ ١٩٨٥م: ٢/ ٢٥٧, والذيل والتكملة: ٥/ ٢/ ٦٠٦, والإحاطة: ٢/ ١٤٧, ونفح الطيب: ٢/ ٤٨٩.

(١٤) ينظر: الإحاطة: ٢/ ١٤٧.

(15) ينظر: التكملة لكتاب الصلة: ٢/ ٥٩٩, والذيل والتكملة: ٥/ ٢/ ٦٢١, وسير أعلام النبلاء, شمس الدين الذهبي, تحقيق: د. بشار عواد معروف ود. محي هلال السرحان, مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع/ ط١١/ ٢٠٠١م: ٢٢/ ٤٥, والإحاطة: ٢/ ١٥٢, ونفح الطيب: ٢/ ٤٨٩. غير أنَّ زكي الدين المنذري ذهب إلى أنّ وفاته كانت ليلة السابع والعشرين من شعبان. ينظر: التكملة لوفيات النقلة: ٢/ ٤٠٧.

(١٦) ينظر: الرحلات, د.شوقي ضيف, دار المعارف/ القاهرة ــ ط٢/ ١٩٥٦م: ٧١.

(١٧) تاريخ الأدب الجغرافي العربي, اغناطيوس كراتشكوفسكي, ترجمة: صلاح الدين عثمان هاشم, مطبعة لجنة التأليف والنشر/ القاهرة ــ ١٩٦٣م: ١/ ٣٠١.

(١٨) تاريخ الجغرافية والجغرافيّين في الأندلس, د.حسين مؤنس, مطبعة معهد الدراسات الإسلامية/ مدريد ــ ط١/ ١٩٦٧م: ٤٢٩.

(١٩) بحث منشور في مجلة آداب الرافدين/ كلية الآداب ــ جامعة الموصل/ العدد التاسع: ١٩٧٨م.

(٢٠) بحث منشور في مجلة معهد المخطوطات العربية ــ الكويت/ المجلد التاسع والعشرون/ العدد الأول: ١٩٨٥م.

(٢١) كتاب صادر عن دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع/ عمان ــ ١٩٩١م.

(٢٢) كتاب صادر عن دار الرفاعي للنشر والتوزيع/ الرياض ــ ١٩٩٩م.

(٢٣) بحث منشور في مجلة المورد/ المجلد الحادي والثلاثون ــ العدد الثاني: ٢٠٠٤م.

(٢٤) نحو المعاني, د. أحمد عبد الستار الجواري, مطبعة المجمع العلمي العراقي/ ١٩٨٧م: ١٤٠.

(٢٥) ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع, أحمد الهاشمي, مؤسسة الصادق للطباعة والنشر/ طهران ــ ط١/ ١٤٢١هـ: ٦٣.

(٢٦) الإيضاح في علوم البلاغة, محمد بن عبد الرحمن بن عمر المعروف بجلال الدين القزويني (٧٣٩هـ), شرح وتعليق: د. محمد بن عبد المنعم خفاجي, دار الكتاب اللبناني/ بيروت ــ ط٥/ ١٩٨٠م: ١/ ٢٢٧.

(٢٧) جواهر البلاغة: ٦٣.

(٢٨) ينظر: جواهر البلاغة: ٦٤, والبلاغة فنونها وأفنانها, د. فضل حسن عباس, دار الفرقان/ الاردن ــ ط١/ ١٩٨٥م: ١٠٢.

(٢٩) رسالتان في اللغة, لأبي الحسن علي بن عيسى بن عبد الله الرماني (٣٨٤هـ), تحقيق: إبراهيم السامرائي, دار الفكر للنشر والتوزيع/ عمّان ــ ١٩٨٤م: ٧٣.

(٣٠) جواهر البلاغة: ٧١.

(٣١) ديوانه: ٩٨.

(٣٢) اللمع في العربية, ابن جني, تحقيق: فائز فارس, دار الكتب الثقافية/ الكويت ــ ١٩٧٢م: ١٤٨.

(٣٣) ديوانه: ١٢٨.

(٣٤) ينظر: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن, عبد العظيم بن عبد الواحد ابن أبي الإصبع المصري (٦٥٤هـ), تحقيق: حنفي محمد شرف, لجنة إحياء التراث الإسلامي/ القاهرة ــ ط١/ ١٩٦٣م: ١٣٥.

(٣٥) المصدر نفسه: ١٠٤.

(٣٦) جواهر البلاغة: ٧٦.

(٣٧) الإيضاح: ١/ ٢٣٣.

(٣٨) المستدرك: ١٢٠.

(٣٩) جواهر البلاغة: ٧٦.

(٤٠) وردت هذه الأدوات مرّة واحدة في شعر ابن جبير. ينظر: ديوانه: ١٣٠, والمستدرك: ١٢٠, ١٢٦.

(٤١) ينظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز, يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني (٧٤٩هـ), طبعة كاملة في مجلّد واحد, مراجعة وضبط وتحقيق: محمد عبد السلام شاهين, دارالكتب العلمية/ بيروت ــ لبنان/ ط١/ ١٩٩٥م: ٥٣٠.

(٤٢) ينظر: البلاغة والتطبيق, د. أحمد مطلوب ود. كامل حسن البصير, وزارة التعليم العالي والبحث العلمي/ جمهورية العراق ــ ط٢/ ١٩٩٩م: ١٢٤.

(٤٣) ديوانه: ٩٤.

(٤٤) المصدر نفسه: ٩٩.

(٤٥) ينظر: المصدر نفسه: ١٠١, ١٠٢, ١٠٣, ١٠٧, ١٠٩, ١١٠, ١١١, ١١٣, ١١٩, ١٢٥.

(٤٦) البرهان في علوم القران, محمد بن بهادر بن عبد الله الزركشي (٧٩٤هـ), تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم, دار المعرفة/ بيروت ــ ١٣٩١هـ: ٢/ ٣٢٣.

(٤٧) ينظر: علوم البلاغة/ البيان, المعاني, البديع, أحمد مصطفى المراغي, دار القلم/ بيروت ــ لبنان. (د. ت): ٧٦.

(٤٨) ينظر: الإيضاح: ١/ ٢٤٥, وجواهر البلاغة: ٨٨ ــ ٨٩, والبلاغة والتطبيق: ١٤١.

(٤٩) الأساليب الإنشائية في النحو العربي, عبد السلام محمد هارون, مكتبة الخانجي بمصر/ ط٢/ ١٩٧٩م: ١٣٧.

(٥٠) ديوانه: ٩٦.

(٥١) المصدر نفسه: ١١٦.

(٥٢) المصدر نفسه: ١٠٨.

(٥٣) البرهان في علوم القران: ١/ ٤٠٥.

(٥٤) جواهر البلاغة: ٦٩.

(٥٥) ينظر: المصدر نفسه: ٦٩.

(٥٦) ديوانه: ٩٥.

(٥٧) جواهر البلاغة: ٨٦.

(٥٨) ينظر: الأساليب الإنشائية في النحو العربي: ١٧.

(٥٩) ينظر: البرهان في علوم القران: ٢/ ٣٢٣.

(٦٠) ديوانه: ١١٥.

(٦١) المصدر نفسه: ١٠٤.

(٦٢) الجملة الشرطية عند النحاة العرب, أبو أوس إبراهيم الشمسان, مطبعة الدجوي/ عابدين ــ القاهرة/ ط١/ ١٩٨١م: ٢١١.

(٦٣) في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر, دراسة لغوية في شعر السياب ونازك والبياتي, مالك يوسف المطّلبي, دار الحرية للطباعة/ بغداد ــ ١٩٨١م: ٦٤.

(٦٤) ديوانه: ١١٣.

(٦٥) المصدر نفسه: ١٢٣.

(٦٦) المستدرك: ١٢١.

(٦٧) الإيضاح: ١/ ٢٤٦.

(٦٨) ينظر: البيان والتبيين, أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥هـ), تحقيق: فوزي عطوي, دار صعب/ بيروت ــ ١٩٦٨م: ١/ ٦١.

(٦٩) ينظر: الصناعتين, لأبي هلال العسكري, تحقيق: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم, دار إحياء الكتب العربية ــ عيسى البابي الحلبي وشركاه/ ط١/ ١٩٥٢م: ٤٣٨.

(٧٠) الإيضاح: ١/ ٢٤٦.

(٧١) ينظر: الإيضاح: ١/ ٢٤٩, وجواهر البلاغة: ١٧٨, والبلاغة والتطبيق: ١٥٥ وما بعدها.

(٧٢) جواهر البلاغة: ١٧٨.

(٧٣) ينظر: الإيضاح: ١/ ٢٥٠, وجواهر البلاغة: ١٧٩, والبلاغة والتطبيق: ١٥٥ وما بعدها.

(٧٤) ديوانه: ١٠٩.

(٧٥) جواهر البلاغة: ١٧٩.

(٧٦) ديوانه: ١٣١.

(٧٧) جواهر البلاغة: ١٧٨.

(٧٨) ينظر: الإيضاح: ١/ ٢٤٩ ــ ٢٥٠.

(٧٩) ديوانه: ١١٩.

(٨٠) البلاغة والتطبيق: ١٥٨.

(٨١) ديوانه: ١١٠.

(٨٢) جواهر البلاغة: ١٨٠.

(٨٣) المصدر نفسه: ١٧٢.

(٨٤) المصدر نفسه: ١٧٢.

(٨٥) ديوانه: ٩٤.

(٨٦) المصدر نفسه: ٩٤.

(٨٧) ينظر: البلاغة والتطبيق: ٤٦١.

(٨٨) حسن التوسل إلى صناعة الترسل, لأبي الثناء شهاب الدين محمود بن سليمان الحلبي (٧٢٥هـ), تحقيق ودراسة: أكرم عثمان يوسف, دار الرشيد للنشر/ الجمهورية العراقية ــ ١٩٨٠م: ٣٢٣.

(٨٩) الإيضاح: ٢/ ٥٨٠.

(٩٠) علم البديع" دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع, د. بسيوني عبد الفتاح فيّود, مؤسسة المختار/ القاهرة, ودار المعالم الثقافية/ الإحساء/ ط٢/ ١٩٩٨م: ٢٦٨.

(٩١) تجدر الإشارة إلى أنّ الدكتور (منجد مصطفى بهجت) محقق الديوان ذكر كثيراً من مواضع الاقتباس والتضمين في شعر ابن جبير, وأشار إلى مضانّها ومصادرها في أماكنها المختلفة.

(٩٢) ديوانه: ٩٦.

(٩٣) الأحزاب: ٣٣.

(٩٤) ديوانه: ٩٣.

(٩٥) صحيح البخاري, لأبي عبد الله محمد بن أبي الحسن إسماعيل البخاري (٢٥٦هـ), تحقيق: مصطفى ديب البغا, دار ابن كثير/ اليمامة ــ بيروت/ ط٣/ ١٩٨٧م: ١/ ٣٩٨.

(٩٦) الإيضاح: ١/ ٥٨٤.

(٩٧) ينظر: علم البديع: ٢٧١.

(٩٨) ديوانه: ١٢٠.

(٩٩) مجمع الأمثال, لأبي الفضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري (٥١٨هـ), تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد, دار المعرفة/ بيروت. (د.ت): ١/ ١٧ ــ ١٨, وورد هذا القول منسوباً إلى النبيّ ﷺ. ينظر: لباب الآداب, أسامة بن منقذ, تحقيق: أحمد محمد شاكر, دار الجيل/ بيروت ــ ط١/ ١٩٩١م: ٣٣٢.

(١٠٠) أدب الكاتب, لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (٢٧٦هـ), تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد, مطبعة السعادة بمصر/ ط٤/ ١٩٦٣م: ٤.

(١٠١) ينظر: جواهر البلاغة: ٤٥, وعلوم البلاغة: ٤٣, والبلاغة فنونها وأفنانها: ٦٢.

(١٠٢) البلاغة والتطبيق: ١٠٦.

(١٠٣) علم المعاني, د. عبد العزيز عتيق, دار الآفاق العربية/ القاهرة ــ ٢٠٠٤م: ١١٦.

(١٠٤) ديوانه: ١٠٠.

(١٠٥) المصدر نفسه: ٩٦.

(١٠٦) المصدر نفسه: ٩٥.

(١٠٧) دلائل الإعجاز, عبد القاهر الجرجاني, تحقيق: د. محمد التنجي, دار الكتاب العربي/ بيروت ــ ط١/ ١٩٩٥م: ١٢١.

(١٠٨) علوم البلاغة: ٨٢.

(١٠٩) ديوانه: ١٠٤.

(١١٠) المستدرك: ١٢٢.

(١١١) المصدر نفسه: ١٢٢.

(١١٢) ديوانه: ١٢٦.

(١١٣) المستدرك: ١٢١.

(١١٤) المصدر نفسه: ١٢٢.

(١١٥) ينظر: الصناعتين: ١٩٠, والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر, لأبي الفتح نصر الله بن محمد الشيباني المعروف بضياء الدين بن الأثير (٦٣٧هـ), تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد, مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر/ ١٩٣٩م: ٢/ ١٢٧, والإيضاح: ١/ ٣٠١.

(١١٦) ينظر: المثل السائر: ٢/ ١٢٧ وما بعدها, وعلوم البلاغة: ١٧٤ وما بعدها, والبلاغة والتطبيق: ٢٠١.

(١١٧) المستدرك: ١٢١.

(١١٨) المصدر نفسه: ١٢٠.

(١١٩) ديوانه: ١١٢.

(١٢٠) البديع في البديع في نقد الشعر, أسامة بن مرشد بن علي بن منقذ (٥٨٤هـ), تحقيق: عبد آ. علي مهنّا, دار الكتب العلمية/ بيروت ــ ط١/ ١٩٨٧م: ١٩٠.

(١٢١) الصناعتين: ٣٩٤.

(١٢٢) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده, لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ), تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد, دالر الجيل للنشر والتوزيع والطباعة/ بيروت ــ ط٥/ ١٩٨١م: ٢/ ٤٥, والمثل السائر: ٢/ ١٨٣.

(١٢٣) المستدرك: ١٢٢.

(١٢٤) ينظر: إعجاز القرآن, القاضي أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني (٤٠٣هـ), علّق عليه: أبو عبد الرحمن صلاح بن محمد بن عويضة, دار الكتب العلمية/ بيروت ــ ط١/ ٢٠٠١م: ٤٥, وسرّ الفصاحة, لأبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ), دار الكتب العلمية/ بيروت ــ لبنان/ ط١/ ١٩٨٢م: ٢٨٦, وتحرير التحبير: ٤٢٩.

(١٢٥) ينظر: ديوان امرئ القيس, تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم, دار المعارف بمصر/ ط٣. (د.ت): ٣٤٢, وديوان النابغة الذبياني, تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور, الشركة التونسية للتوزيع, الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ــ الجزائر/ ١٩٧٦م: ٢١٤, ٢٦٨.

(١٢٦) ديوانه: ٩٤.

[١٢٧] ابن حمويه: هو شيخ الشيوخ تاج الدين عبد الله بن عمر بن حمويه. أحد الفضلاء المؤرخين المصنفين, حفظ القرآن الكريم وسمع الحديث الشريف, وله عدة كتب ومصنفات في علوم مختلفة. قيل: إنه ولد سنة ٥٦٦, وقيل ٥٧٢ للهجرة. ينظر: سير أعلام النبلاء: ٢٣/ ٩٦, والبداية والنهاية, لأبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي (٧٧٤هـ), مكتبة المعارف/ بيروت. (د. ت): ١٣/ ١٦٥, والنجوم الزاهرة: ٦/ ٣٥٠.

[١٢٨] ينظر: صبح الأعشى في صناعة الإنشا, أحمد بن علي بن أحمد الفزاري القلقشندي (٨٢١هـ), تحقيق: د. يوسف علي الطويل, دار الفكر/ دمشق ــ ط١/ ١٩٨٧م: ٦/ ٢٩٩.

[١٢٩] ينظر: الذيل والتكملة: ٥/ ٢/ ٦٠٨.

[١٣٠] ديوانه: ١٣٥.

[١٣١] المصدر نفسه: ١٠٨.

[١٣٢] المصدر نفسه: ٩٣.

[١٣٣] المصدر نفسه: ١١٦.

[١٣٤] ينظر: المصدر نفسه: ٩٣, ٩٦, ٩٨, ١٢٠, ١٢٤.

[١٣٥] ينظر: المصدر نفسه: ١٠١, ١١٩, ١٣١, والمستدرك: ١٢٦.

[١٣٦] ينظر: ديوانه: ٩٤, ١٠١, ١٠٦, ١٢١.

[١٣٧] ينظر: المستدرك: ١٢٣, وديوانه: ٩٤, ٩٥, ١١٤, ١٣٢, ١٣٥.

[١٣٨] ينظر في تفصيلات هذا الموضوع: أبحاث في الشعر العربي, د. يونس أحمد السامرائي, وزارة التعليم العالي والبحث العلمي, جامعة بغداد/ بيت الحكمة ــ ١٩٨٩م: ٤٢ وما بعدها.

[١٣٩] ديوانه: ٩٨.

[١٤٠] المصدر نفسه: ١٢٠.

[١٤١] ينظر: المصدر نفسه: ١٠٠, ١٠٣, ١٢٢.

[١٤٢] ينظر: المصدر نفسه: ٩٧, ١٠٧.

[١٤٣] ينظر: ديوانه: ١٢١, والمستدرك: ١٢٣.

[١٤٤] المستدرك: ١٢٢.

[١٤٥] ينظر: ديوانه: ١٠٣, ١١٦, ١٣٣, وكنز الكتّاب ومنتخب الآداب, لأبي إسحاق إبراهيم بن الحسن البونسي (٦٥١هـ), تحقيق ودراسة: د. حياة قارة, المجمع الثقافي الإماراتي/ أبو ظبي ــ ٢٠٠٤م: ٢/ ٦٢١.

[١٤٦] ينظر: ديوانه: ٩٦, ٩٩, ١١٨, ١١٩, ١٣٢.

[١٤٧] ينظر: ديوانه: ١٢٢, والمستدرك: ١٢٥ ــ ١٢٦.

[١٤٨] ينظر: ديوانه: ٩٦, ١٠٣, ١١٠, ١٢٢, ١٢٦.

[١٤٩] ينظر: ديوانه: ٩٩, ١١٦, ١١٨, ١٣٢, ١٣٣.

[١٥٠] ينظر: البيان والتبيين: ١/ ٤٩ ــ ٥٠, وعيار الشعر, لأبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (٣٢٢هـ), تحقيق وتعليق: د. محمد زغلول سلام, منشأة المعارف بالإسكندرية/ جلال حزّي وشركاءه/ ط٣. (د. ت): ١٦٧.

[١٥١] لمزيد من التفصيل في هذا الموضوع ينظر: البيان والتبيين: ١/ ٤٩, والشعر والشعراء, ابن قتيبة الدينوري, تحقيق: أحمد محمد شاكر, دار الحديث/ القاهرة ــ ٢٠٠٣م: ١/ ٦٥ وما بعدها, وعيار الشعر: ٤٣, ونقد الشعر, لأبي الفرج قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ), تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي, دار الكتب العلمية/ بيروت. (د. ت): ١٥٣ وما بعدها, ومنهاج البلغاء وسراج الادباء, لأبي الحسن حازم القرطاجنّي (٦٨٤هـ), تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة, دار الكتب الشرقية/ تونس ــ ١٩٦٦م: ٣٦٤.

[١٥٢] ينظر: ديوانه: ١٠٠, ١٠١, ١٠٤, ١٠٩, ١١٠, ١١٤, ١٢٥, ١٢٦, ١٢٩, ١٣٣, والمستدرك: ١١٩, ١٢٠, ١٢٢, ١٢٣, ١٢٤.

[١٥٣] العمدة: ١/ ٢١٧.

[١٥٤] الصناعتين: ٤٣٧.

[١٥٥] العمدة: ١/ ٢١٨.

[١٥٦] ينظر: البديع, لأبي العباس عبد الله بن محمد المعتز بالله المعروف بابن المعتز (٢٩٦هـ), نشره وعلّق عليه: إغناطيوس كراتشكوفسكي, أعادت طبعه مكتبة المثنى ببغداد/ ١٩٦٧م: ٧٥, والوساطة بين المتنبي وخصومه, لأب الحسن علي بن عبد العزيز المعروف بالقاضي الجرجاني (٣٩٢هـ), تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي, دار القلم/ بيروت ــ لبنان/ ١٩٦٦م: ٤٨, والصناعتين: ٤٣١, والعمدة: ١/ ٢١٧, والبديع في البديع: ٤٠٠, والإيضاح: ٢/ ٥٩٤.

[١٥٧] ينظر: الصناعتين: ٤٣١, والإيضاح: ٢/ ٥٩١.

[١٥٨] ديوانه: ١٠٠.

[١٥٩] المصدر نفسه: ١١٤.

[١٦٠] المصدر نفسه: ١١٠.

[١٦١] المستدرك: ١٢٣.

[١٦٢] ينظر: العمدة: ١/ ٢٣١.

[١٦٣] المستدرك: ١٢٠.

[١٦٤] المصدر نفسه: ١٢٠.

[١٦٥] المصدر نفسه: ١٢٠.

[١٦٦] المصدر نفسه: ١٢٠.

[١٦٧] ينظر: المصدر نفسه: ١٢٠ ــ ١٢١.

[١٦٨] المصدر نفسه: ١٢٠.

[١٦٩] ينظر: التوجيه الأدبي, طه حسين, أحمد أمين, د. عبد الوهاب عزّام, د. محمد عوض محمد, المطبعة الأميرية بالقاهرة/ ١٩٥٢م: ١٥٠ ــ ١٥١.

[١٧٠] الرمزية في مقدمة القصيدة منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحاضر, د. أحمد الربيعي, مطبعة النعمان/ النجف ــ ١٩٧٣م: ١٤.

(١٧١) خزانة الأدب وغاية الأرب, تقيّ الدين أبو بكر علي المعروف بابن حجة الحموي (٨٣٧هـ), تحقيق: عصام شعيتو, دار ومكتبة الهلال/ بيروت ــ ط١/ ١٩٨٧م: ١/ ٣٢٩.

(١٧٢) ينظر: بناء القصيدة عند الشريف الرضي, د. عناد غزوان, بحث منشور في كتاب: الشريف الرضي دراسات في ذكراه الألفية, ضمن سلسلة الكتب الشهرية الصادرة عن دار آفاق عربية ــ بغداد ١٩٨٥: ٢١٨ ــ ٢١٩.

(١٧٣) ينظر عيار الشعر: ١٤٩, ومنهاج البلغاء: ٣١٨ وما بعدها.

(١٧٤) ديوانه: ١٠١.

(١٧٥) المصدر نفسه: ١٠١ ــ ١٠٢.

(١٧٦) المصدر نفسه: ١٠٤.

(١٧٧) المصدر نفسه: ١٠٤.

(١٧٨) المصدر نفسه: ١١٥.

(١٧٩) العمدة: ١/ ٢٣٩.

(١٨٠) ينظر: الطراز: ٤٨٥.

(١٨١) العمدة: ١/ ٢٤٠.

(١٨٢) المستدرك: ١٢٢.

(١٨٣) ديوانه: ١٣٠.

(١٨٤) المصدر نفسه: ١٠١.

(١٨٥) المصدر نفسه: ١٠٢.

(١٨٦) المصدر نفسه: ١٠٦.

(١٨٧) المستدرك: ١٢١.