الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة علي لونيسي- البليدة 2-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

شعريّةُ التّشكيلِ اللّغوي فِي شِعرِ دِيكِ الجنّ الحمصي

- دراسة أسلوبيّة-

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في اللّغة والأدب العربي L M D

تخصّص: الأدب العربي القديم

إعداد الطالب:

كمال زيتوني

إشراف الأستاذ الدكتور :

محجوب بن محجوب

السنة الجامعيّة :2025/2024 الموافق لـ:1446هـ1447هـ

تاريخ المناقشة: 16-11-2025

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة علي لونيسي- البليدة 2-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

شعريّةُ التّشكيلِ اللّغوي فِي شِعرِ دِيكِ الجنّ الحمصيّ

- دراسة أسلوبيّة-

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في اللّغة والأدب العربي L M D

تخصّص: الأدب العربي القديم

إعداد الطالب:

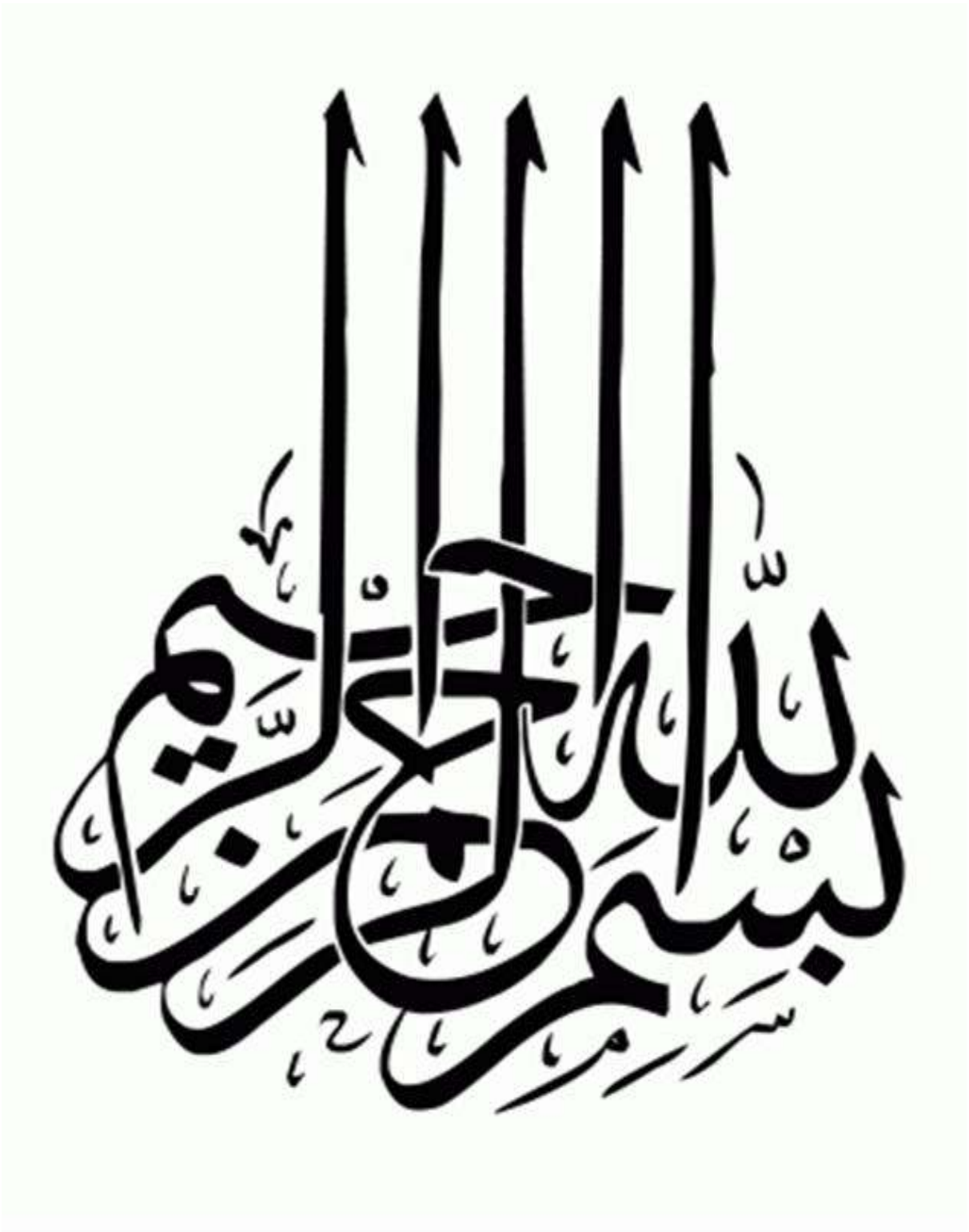
كمال زيتوني

إشراف الأستاذ الدكتور :

محجوب بن محجوب

الاسم واللقب	الصّفة	الرّتبة	الجامعة
محمد طيبي	رئيساً	أستاذ التّعليم العالي	علي لونيسي البليدة02
محجوب بن محجوب	مشرفاً مقرّراً	أستاذ التّعليم العالي	علي لونيسي البليدة02
ناصر بركة	عضواً مناقشاً	أستاذ التّعليم العالي	جامعة المسيلة
عمر عاشور	عضواً مناقشاً	أستاذ التّعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة
علي محجوب	عضواً مناقشاً	أستاذ محاضر (أ)	علي لونيسي البليدة02
عمر حاتم	عضواً مناقشاً	أستاذ محاضر (أ)	علي لونيسي البليدة02

السنة الجامعيّة :2025/2024 الموافق لـ:1446هـ1447هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى والديّ الكريمين

إلى رفيقة دربي وسندي... إلى أبنائي...

إلى كلّ من ساعدني في إنجاز هذا البحث

أهديهم جميعا هذا العمل.

شكر وتقدير

أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى كلّ أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة علي لونيسي

– البليدة2_ وإلى لجنة التكوين لطلبة الدكتوراه دفعة: 2020_2021م كلٌّ باسمه ومقامه كما أتقدّم إلى أستاذي الفاضل الدكتور محجوب بن محجوب الّذي تفضّل بالإشراف على هذا البحث، ولم يبخل عليّ بملاحظاته وتوجيهاته القيّمة. ولا يفوتني أن أثمّن فضل رئيسة المشروع الاستاذة الفاضلة نعيمة بوزيدي. والحمد لله الّذي بنعمته تتمّ الصّالحات.

مُلخّص الأطروحة باللغتين

العربية والإنجليزية

المُلخّصُ:

الشّعر علم العرب، وهو ديوانهم وسجّل مآثرهم، فكانت لغته معبّرة عن الفصاحة والبيان، متميّزة عن لغة النّثر في الإيجاز والمجاز، ولا شكّ أنّ هذه السّمة الجماليّة جعلت من الشّعر أكثر تأثيرا في السّامع على مرّ العصور.

فالشّاعر يمتلك من الأدوات اللّغوية والموسيقيّة والأساليب الفنيّة ما يجعله يتبوأ المنزلة الرّفيعة بين النّاس، والشّاعر العربي على مرّ العصور كان لسان حال قبيلته في شتّى أحوالها عنّها ويبني مجدها ويحارب أعداءها.

تتناول هذه الدّراسة الموسومة بـ «شعريّة التّشكيل اللّغويّ في شعر ديك الجنّ الحمصيّ – دراسة أسلوبيّة–» وهو واحد من شعراء القرنين الثاني والثّالث الهجريين، ظلّ شعره مغمورا لم ينل ما يستحقّ من الدّراسة ولم يحظ بما حظي به شعراء الحاضرة في عصره، سواءً من النّقاد أو اللّغويين، لأن موهبته الفنّية كانت أضعف من أن تنافس شعراء عصره كأبي نواس وأبي تمّام والبحتري وغيرهم.

وقد اخترت شعر الشّاعر لأقدّم مساهمة علميّة تبحث في مستويات الإبداع عنده: صوتيّة موسيقيّة، وتركيبيّة، ودلاليّة، وذلك قصد كشف السّمات الأسلوبية في أسلوب الشّاعر واستظهار فرادته التّعبيرية، ومدى قدرته على تطويع الفنّ الشّعريّ تشكيلاً وذاتيّة ورؤيةً.

ارتأيت أن أعتمد المنهج الأسلوبي وآلياته الإجرائية، ذلك أنّه المنهج المناسب لدراسة مستويات تشكّل اللّغة الشّعرية، وقد ركّزت على الأسلوبية النّفسيّة باعتبار أنّ أبرز سمة في شعر ديك الجن الحمصيّ هي الذّاتيّة، إذ إن شعره – في أغلبه– تعبير عن خلجات نفسه الّتي اتّسمت بالحزن– غالبا– والتّعبير عن آلام الذّات والنّفار من المجتمع.

الكلمات المفتاحيّة: التّشكّل الشّعري، الموسيقى، الأسلوب، الانزياح.

Abstract:

Poetry is not only the Arabs' science, but it also serves as their record and a testament to their achievements. Its language is expressive of eloquence and rhetoric, distinct from prose in its brevity and metaphoric expressiveness. This aesthetic quality undoubtedly makes poetry more impactful on listeners throughout the ages.

A poet possesses linguistic and artistic musical tools that elevate their status among people. Throughout history, the Arab poet has been the voice of their tribe in all circumstances building its glory and fighting its enemies .

This study, entitled The Poetics of Linguistic Formation in the Poetry of Diwan al-Himsi – A Stylistic Study, explores the work of Diwan al-Himsi, one of the poets of the 2nd and 3rd Hijri centuries. His poetry remained obscure and did not receive the scholarly attention it deserved, unlike the poets of major urban centers of his time. This neglect can be attributed to the perception that his artistic talent was insufficient to compete with the prominent poets of his era, such as Abu Nuwas, Abu Tammam, and Al-Buhturi.

I have chosen to study his poetry in order to offer an academic contribution that investigates the levels of creativity in his work—phonetic and musical, syntactic, and semantic—with the aim of uncovering the stylistic features of his poetic language and highlighting his expressive uniqueness and his ability to mold poetic art in terms of structure, subjectivity, and vision.

I adopted the stylistic approach and its procedural tools, as it is the most appropriate method for examining the levels of poetic language formation. The focus was placed particularly on psychological stylistics, given that subjectivity is the most prominent feature in the poetry of Diwan al-Himsi. His poetry—mostly—expresses the inner workings of his soul, often marked by sorrow, personal pain, and alienation from society.

Keywords: poetic formation, music, style, deviation.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

إهداء ..... - 4 -

شكر وتقدير..... - 5 -

مُلخّص الأطروحة باللغتين العربية والإنجليزية..... - 6 -

مقدّمة:.....أ

مـدخــل: مفهوم الشّعر لدى الفلاسفة والنّقّاد.....7

.1. حدّ المصطلح وأبعاده المعرفيّة:.....7

1.1 . الشّعر لغةً :.....8

2.1 . الشّعر اصطلاحا:..... 11

2. مفهوم الشّعر لدى الفلاسفة والنّقاد العرب قديما:..... 14

1.2. مفهوم الشّعر عند الفلاسفة المسلمين:..... 15

2. 1. 1. عند الفارابي:(المتوفى سنة 339 هـ 950م)..... 16

2. 1. 2. ابن سينا:(المتوفى 427هـ 1037م) 18

2. 1. 3. ابن رشد: (المتوفى595هـ 1198 م)..... 21

2.2. مفهوم الشّعر عند النّقاد القدامى:..... 23

2- 2- 1- الشعر عند الآمدي في الموازنة:..... 23

2- 2- 2- الشّعر عند عبد القاهر الجرجاني:..... 25

3. الشّعر عند النقاد المحدثين:..... 30

1.3- الشّعر والحداثة عند أدونيس:..... 30

2.3- الشّعر عند جابر عصفور:..... 34

3.3- الفجوة الشّعريّة عند كمال "أبو ديب": 36

4.3- الشّعر عند حسن ناظم:..... 37

4. مفهوم الشّعر عند النّقاد الغربيين:..... 39

4. 1- رومان ياكبسون والتّماثل الشّعري: 39

4. 2- تزيفتان تودوروف "t.todorov " ومفهوم الشّعر: (1939م2017م-) 42

3.4 – جان كوهين" j.cohen" والانزيّاح في الشّعر: 44

الـفـصــل الأول 48
شعريّة الإيقاع الموسيقيّ في شعر ديك الجنّ الحمصيّ 48
الـفـصــل الأول 49
شعريّة الإيقاع الموسيقيّ في شعر ديك الجنّ الحمصيّ 49
1. الإيقـاع الثّابـت: 49
2. الإيقاع الموسيقيّ عند ديك الجنّ الحمصيّ: 52
3. السّمات الأسلوبية في القافية: 74
4 . القافية المقيّدة: 76
5 . القافيّة المطلقة: 80
6 . الرّويّ: 88
7. موسيقى تناغم التّوازي: 91
8. الإيقاع المتغيّر: 93
1.8. موسيقى الأبنيّة التّكراريّة : 94
2.8. تكرار الحروف: 95
3.8. تكرار الكلمة: 100
4.8. تكرار الجملة: 104
5.8. موسيقى الجناس: 108
9. البُنى الصّرفيّة: 113
الـفـصــل الـثّـانـي 121
شعريّة التّراكيب في شعر ديك الجنّ الحمصيّ 121
1. التّراكيب الخبريّة: بلاغتها وأساليبها: 123
2. تراكيب الجمل الخبريّة الشّرطيّة: 151
3. تراكيب الجمل الإنشائية: 158
1.3- تشكيل الجمل الإنشائية الطّلبيّة: 159
2.3- تشكيل الجمل الإنشائية غير الطّلبيّة: 184
4. شعريّة التّشكيل في تراكيب الجمل: 187

4. 1- تشكيل الجملة الفعليّة:..... 189
4. 2- تشكيل الجملة الاسميّة: 194
5. الانزيّاح في التّراكيب النّحوية: 196
- التقديم والتّأخير والحذف: 197
الـــفـــصـــل الـــثّـــالـــث..... 210
التّشكُّلُ المعجميّ والانزياحُ الدّلاليّ في شعر ديكِ الجنّ الحمصيّ..... 210
تمهيد:..... 211
1. شعريّة الحقول المعجمية والدّلاليّة: 212
1.1. الحقل الدّال على الحزن والأسى:..... 214
1 . 2- الحقل الدّال على الرّثاء المذهبيّ:..... 220
1 . 3- حقلُ دلالاتِ الخمرةِ والسُّكْرِ: 226
1 . 4 - الحقل الدّال على الزّمن: 233
1 . 5 - الحقلُ الدّالُ على المكانِ: 241
1 . 6 - الحقل الدال على الرّفض والتّمرّد:..... 245
1 . 7 - الحقل الدال على الموت والفناء:..... 249
1 . 8 - الحقلُ الدّالُ على الطّبيعةِ: 251
1 . 9 - الحقلُ الدّال المرأة:..... 258
2. بناء الصّورة الشّعريّة:..... 261
1.2- مستوى التّشبيه:..... 262
1.1.2- التّشبيه البليغ:..... 262
2. 2. 2- التّشبيه المرسل المجمل:..... 267
2. 3- التّشبيه الضمنيّ : 271
2. 4- التّشبيه التّمثيلي:..... 274
3. مستوى الصُّور الاستعاريّة والمجازيّة: 276
1.3- الاستعارة المكنيّة:..... 277
3. 2- الاستعارة التّصريحية:..... 284

4. مستوى المجاز: 291
5. مستوى الكناية: 293
خـــاتـــمة 299
المصادر والمراجع 306
المـــلاحق 322

مقـدّمة

مقدّمة:

يعتمد النّصّ الأدبيّ في تشكيله اللّغويّ على تأليفه الخاصّ الّذي يكسبه شعريّته وجماليته، ويضفي عليه طابع الفرادة والتّميّز عن الخطاب في مستوياته العاديّة وحدوده الإفهامية، ومن هذا المنطلق فإنّ ما ينسج جمالية النّصّ الشّعريّ هي شعريته الّتي تنشأ من تضافر بنياته اللّغويّة ومكوناته الأسلوبيّة، من حيث امتدادها، إلى الشّعريّة العربيّة منذ أن تأسّست مفهوما وإجراءً بفضل إسهام اللّغويّين والبلاغيين في حركيّة جمع المدوّنات الشّعريّة ودراستها.

إنّ مفهوم الشّعر– انطلاقا من حدوده الإجرائيّة– يجعل من الخطاب الشّعريّ جنساً له ميزاته الفارقة، وهذا اعتماداً على مجموعة من المعايير الّتي أرساها الفلاسفة والنقّاد القدامى ثمّ أكّدها المحدثون في دراساتهم؛ إذ إنّ الشّعريّة تهدف في جوهرها إلى دراسة الإبداع الشّعريّ بوصفه ملفوظًا، أو مكتوباً يهتم بدراسة التّشكيل اللغوي والبناء الفنّيّ في النّصّ الشّعري، وذلك هو موضوع هذا البحث.

ورغبةً منّي في تتبّع الشّعر القديم وتذوّقه. أردتُ أن أتوسّع في دراسة الشّعر القديم وأساليبه فاخترتُ الشّاعر ديك الجنّ الحمصيّ. فتمحور موضوع هذه الأطروحة حول: شعريّة التّشكيل اللغويّ في شعره وأسلوبه الّذي يتشكّل من تراكيب لغويّة تميّزه عن غيره من صنوف الكتابة وطرائق الإبداع.

تسعى قوانين الشّعريّة إلى تحديد مجمل القوانين المتحكّمة في معمار النّصّ الأدبيّ، والمتأسّس على قواعد النّحو والبلاغة والأسلوب، كالإسناد والتّقديم والتّأخير والتّكرار والحذف والإيجاز والعدول والتّشخيص، وهذا ما تمثّل في شعر ديك الجنّ الحمصيّ الّذي نهل من ثقافة أدبيّة متنوّعة مثّلها العصر العبّاسيّ، فانجلت هذه الرّوافد مشكّلة تيّار إبداعه الشّعريّ.

مقدمة

لقد كان الشّغف والرّغبة في تتبّع معالم الشّعريّة في ديوان شعريّ محدّد في حقبة من زمن مضى سبباً في اختيار هذا الموضوع، وأزعم من جهة أخرى أن هنالك دافعا موضوعيّاً لاختياره والمتمثّل في محاولة دراسة شعر شاعر لم يلق ما يستحقّ من الاهتمام، لذا يعدّ هذا الجهد محاولة لإثراء حقل الدّراسات الأدبيّة الّتي تهتمّ بالأدب القديم بوصفه تراثاً عريقاً له امتداده المعرفيّ وتأثيره الثّقافيّ.

وعند اطّلاعي على ديوان الشّاعر، وقفت على ثلاثة مصادر؛ أولها ديوانه الّذي جمعه وشرحه عبد المعين الملوحي، ومحيي الدّين الدّرويش. وثانيها ما حقّقه أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري، أمّا الدّيوان الثّالث فتولى جمعه وتحقيقه مظهر الحجي.

وقد استندت في دراستي بشكلٍ أساسيّ على تحقيق مظهر الحجّي الديوان الأخير، لأنّه اعتمد الدّيوانين السّابقين وأضاف مجموعة من القصائد والأبيات التي عثر عليها في كتب التّراث منسوبةً إلى ديك الجنّ الحمصيّ.

ومن الدراسات السّابقة التي اعتمدت عليها، دراسة خالد الحلبوني بعنوان ديك الجن الذّاتية والإبداع، ورسالة ماجستير للباحثة: "ميرفت صالح أبو صالح" بعنوان:" شعر ديك الجنّ دراسة نفسيّة"، أضفْ إلى ذلك مجموعة من المقالات أبرزها: جماليّات الصّورة البكائية في القصائد الرّثائيّة المرثاة الغزليّة عند ديك الجن، ودراسة عنوانها التّوصيف في شعر ديك الجن، وأخرى موسومة بـ: النّدم في شعر ديك الجنّ الحمصيّ لسعدية أحمد مصطفى.

ولأنّ هذه الدّراسات لم تعط- في اعتقادي- شعر الشّاعر حقّه المرجو، ولم تكشف عن السّمات الشّعرية والأسلوبية في شعر شاعرنا، ارتأيت طرحَ الإشكاليّة الآتية: بِمَ اتّسمت بُنى التّشكيل اللغويّ في شعر ديك الجنّ الحمصيّ؟ ينجم عن هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة الجزئية، منها: كيف تجلّت

مظاهر الشّعريّة من خلال المستويات الثّلاثة، الصّوتي، والمستوى التّركيبي، والمستوى الدّلالي؟ وما أبرز السّمات الأسلوبيّة في شعره؟

وقصد الوصول إلى الإجابة عن هذه الإشكاليّة قسّمت بحثي إلى مدخل نظريّ تناولت فيه مفهوم الشّعر والشّعريّة من خلال المفهوم اللغويّ والاصطلاحي، ثمّ حاولت أن أتتبّع مفهوم الشّعر عند الفلاسفة: ابن سينا، الفارابي، ابن رشد، باعتبار أن مصطلح الشّعرية تضبطه قوانين تتعلّق بالجماليّة والّتي أُطلق عليه في المصطلح الجديد في أبرز تنظيراتهم من خلال تأثّرهم بالفلسفة اليونانية، فتتبعت نظريّة الشّعر لدى النّقاد العرب انطلاقا من نظريّة المحاكاة عند اليونانيين والتّخييل عند "حازم القرطاجني" ونظريّة النّظم لـ "عبد القاهر الجرجاني"، كما رصدت تبلوّر مفهوم الشّعرية عند نقادنا العرب المحدثين الذين أفادوا من التّراث وتمكّنوا من مفهوم المصطلح في النّقد الغربيّ، ومن هؤلاء "أدونيس" و"جابر عصفور" و"كمال "أبو ديب" و"حسن ناظم"، دون أن أنسى مفهوم هذا المصطلح النّقديّ لدى الغربيين، فوقفت على مفهومه عند" رومان ياكبسونRoman Jacobson " و" تزيفتان تودوروف "T. Todorov " و "جان كوهين"J.Cohen " .

واقتضى منّي البحث تقسيمه إلى ثلاثة فصول تطبيقيّة؛ خصّصتُ الفصل الأوّل منها للمستوى الصّوتي وما تعلّق به من مكونات، مثل الموسيقى الخارجية متمثّلة في الوزن والقافية، والموسيقى الدّاخلية وما تعلّق بها من تصريع وجناس وتكرار، واعتمدت- في الغالب- على الإحصاءات والأرقام من أجل الوصول إلى نتائج صحيحة نسبيّاً. دون أن أتجاوز العناصر الصّوتيّة الأخرى، مثل البُنى الصّرفيّة ومختلف الصّيغ. أمّا الفصل الثّاني فدرستُ فيه المستوى التّركيبي، بالبحث عن التراكيب الخبرية والإنشائية وأثرهما، وتشكيل الجمل الإنشائيّة الطّلبية وغير الطلبيّة، ثمّ تطرّقت إلى الظّواهر النّحوية، مثل التّقديم والتّأخير والحذف وما تعلّق بالانزياح، ثم تناولت توظيف الجملة الفعليّة والاسميّة

معتمدا الإحصاء قصد تعليل الظّواهر الأسلوبيّة البارزة في إبداع الشّاعر. وأمّا الفصل الثّالث فبحثتُ فيه طبيعة التّشكيل المعجمي والانزيّاح الدّلالي في شعر ديك الجن، محاولا تصنيف شعره وفقاً لحقوله الدلالية والمعجمية وبناءً على التّوظيف الشّعري وإحصاء الوحدات المشتركة والأكثر بروزا، ودرست أيضا الصّورة الشّعرية بالوقوف على أدوات تشكيل الصّورة الشّعريّة بأبعادها المختلفة.

وما دام الموضوع يبحث في شعرية التّشكيل اللغوي قصد الوصول إلى الكشف عن قدرة الشّاعر الإبداعيّة. فإنّني اعتمدت آليات المنهج الأسلوبيّ للإحاطة بمستويات التّشكيل الشّعري لدى الشّاعر.

وقد واجهتُ في رحلة البحث صعوباتٍ كثيرةً منها، تعدّد المدارس الأسلوبية وتنوّعها، ومن جهة أخرى يقابلها عدم ضبط قصائد الدّيوان وعناوينها عند المحققين، وكثرة الأبيات اليتيمة والمقطّعات وهو ما يصعّب على الباحث مجال الدّراسة، أضف إلى ذلك انشغالي بمهمة التّدريس.

وقد اعتمدت مجموعة من المراجع لإنجاز هذا البحث منها: "الموازنة" للآمدي، و"دلائل الإعجاز في علم المعاني" للجرجاني، و"منهاج الأدباء وسراج البلغاء" لحازم القرطاجني، والشعرية العربيّة" لأدونيس، و"مفهوم الشعر" لـ "جابر عصفور"، وكتاب "نظرية المعنى في النّقد العربي" لمصطفى ناصف، و "نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتّى ابن رشد" لألفت محمد كمال عبد العزيز، وكتاب "موسيقى الشعر" لإبراهيم أنيس، و"الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة" لسعد مصلوح، و"علم الأسلوب مدخل ومبادئ" لـ "شكري عياد"، وكتاب "تحاليل أسلوبية" لـ" محمد الهادي الطرابلسي" و كتاب " و"بنية اللغة الشعرية" لجان كوهين، و"الأسلوبية" لبيير جيرو.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أتقدّم بالشكر الجزيل والعرفان المفعم بالصّدق ومشاعر التقدير والامتنان إلى المشرف الأستاذ الدكتور "محجوب بن محجوب" الّذي كان لي داعماً قويّا وسندا معينا

بنصائحه العلمية والمنهجية من بداية البحث إلى نهايته فكان نِعمَ المشرف والموجّه، والحمد لله الّذي بنعمته تتمّ الصّالحات.

مـدخــل

مفهوم الشّعر لدى الفلاسفة والنّقاد

1. حدّ المصطلح وأبعادُه المعرفيّة:

1.1 . الشّعر لغة

2.1 . الشّعر اصطلاحا

2. مفاهيم الشعر لدى الفلاسفة والنّقاد العرب قديما

1.2. مفاهيم الشعر عند الفلاسفة المسلمين

2.2. مفاهيم الشعر عند النقاد القدامى

3. الشّعر بين مفهوم المحاكاة والتّخييل عند النّقاد المحدثين

4. مفهوم الشّعر عند بعض أعلام النّقد الغربي

مـدخــل: مفهوم الشّعر لدى الفلاسفة والنّقّاد

.1. حدّ المصطلح وأبعاده المعرفيّة:

يتفرّد النّصّ الشّعريّ عن النّصّ النّثريّ في خصائص كثيرة، لعلّ أبرزها طبيعة التّشكيل اللّغويّ، وخاصيّة البناء الفنيّ فيه؛ فهو يوظّف لغة خاصةً تعتمد الجماليّة والإبداعيّة، فالشّاعر يرسم بالكلمات صورا فنّية لا يمتلك غيره تجسيدها، ولذلك اعتقد القدماء أنّ الشّعر يتخطّى الموهبة، وأنّه إلهامٌ من لدن الآلهة، والفكرة نفسها كان يؤمن بها عرب الجاهلية؛ إذ إنّ الشّاعر تلهمه شّياطين الشّعر، ومن هنا جاءت كلمة العبقريّة التي تُنسب إلى وادي عبقر، وهو واد تسكنه شياطين الشّعر، والعبقرية– على زعمهم– تعني التّميّز والفرادة ، وذلك ما ينطبق على الشّعر والشّاعر في الشّكل والأسلوب والتّصوير. ومنه رأى نقادنا القدامى على أنّ الشّعر هو صناعة تقتضي من الشّاعر الحذق بها؛ وعليه أن يتمثّلُ نهج العرب في قرض الشّعر، ولا بدّ أن تكون له الموهبة أولاً قبل الخوض في هذه الصّناعة، بل عدّه العرب ديوانهم، فهو علمهم وسجّل مآثرهم وأمجادهم؛ ففي ثناياه ثقافة العرب، ما أحبّوا وما كرهوا، وقد رسّخت هذه النّظرة في ذاكرة الأجيال لقرون.

ارتبط توظيف مصطلح الشّعر لدى النّقّاد والفلاسفة بنظرة" أرسطو" للإبداع الشّعري لما تضمّنه كتابه" فنّ الشّعر"، وعليه يمكن القول بأنّ مفهوم الشّعرية في بحثنا نعني بها التّشكيل اللغوي والبناء الفنّي للشّعر، فلم يستخدم النّقاد الأوائل هذا المصطلح بالمفهوم الأرسطي للشّعريّة إلاّ عند بعض الفلاسفة، من أمثال "الفارابي" و"ابن سينا" و"ابن رشد"، هذا إن جاز القول إنّ "حازم القرطاجني" خاض في مفهوم الإبداع الشّعريّ لمّا فصّل في نظريّة المحاكاة والتّخييل مستفيدا من كتاب "فن الشّعر" لأرسطو في هذا المجال وشروح الفلاسفة خاصّة ابن سينا.

ومن هنا نستطيع القول بأنّ مفهوم الشّعريّة العربيّة قديما قد ارتبط ارتباطا وثيقا بقوانين صناعة الشّعر، كما ارتبط بالموهبة والسّلاسة والفطرة والوضوح، ويبدو ذلك جليّاً في آراء بعض الشّعراء الّذين صاغوا أحكاما نقديّة في العصرين الجاهلي وصدر الإسلام.

وحتّى نضبط مصطلح الشّعر والشّعريّة ونقف على دلالتهما، لابدّ لنا أن نعود إلى معاجم اللّغة، وقواميس المصطلحات.

1.1 . الشّعر لغةً :

لم يرد مصطلح الشّعر في المعاجم القديمة بالدّلالة المعروفة أدبيا ونقديّاً في عصرنا؛ فقد توسّعت مفاهيمية الكلمات بفعل حركة التّرجمة والتّعريب، من خلال نحت الكلمات، من قبيل الشّعرية، الأسلوبية، البنيويّة، التّعبيرية، الإنشائية.. وإذا رجعنا إلى لسان العرب وجدناه يشرح كلمة "شعر" على النّحو التّالي: « ش، ع، ر، بمعنى عَلِمَ ... وليْتَ شِعْرِي، أَيْ لَيْتَ عِلْمِي، والشِّعْرُ مَنْظُومُ القَولِ، غَلَبَ عَلَيهِ لْشَرَفِهِ بِالوَزْنِ والقَافِيةِ... وقَالَ الأَزْهَرِيُّ: الشّعرُ القَرِيضُ المَحْدُودُ بِعَلامَاتٍ لا يجَاوزُهَا، والجَمْعُ أَشْعَارٌ، وقَائِلُهُ شَاعِرٌ، لأَنّهُ يَشْعُرُ ما لا يَشْعُرُ غَيرُهُ، أَيْ يَعْلَمُ...وسُمّيَ شَاعِرَاً لِفِطْنَتِهِ»[1].

ومن خلال هذا التّعريف اللغوي للشّعر نتبيّن أنّ الشّعر عند العرب بمنزلة العلم، فلم يكن لهم علمٌ أصحّ من الشّعر، كما أنّ تميّز الشّعر عن النّثر بالوزن جعل العرب يقدّسونه، ويحتفون به إذا نبغ فيهم شاعر، كما أنّ استشهاد ابن منظور بما قاله "الأزهريّ" عن الشّعر والشّاعر يُستشفُّ منه أنّ الشّاعر متميّز عن غيره من الناس بالفطنة والذّكاء والعلم، ويبقى أهمّ شيء في هذا التّعريف أنّه يحيلنا إلى ارتباط الشّعر بالموهبة والفطنة، وهي صفة يمجّدها العرب لارتباطها بالإحساس من جهة والعقل والذّكاء من جهة أخرى، ولذلك نجد "ابن منظور" ذكر أيضا كلمة "شاعرٍ" وهي اسم فاعل مرتبط

1) ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين أحمد بن مكرم المصريّ) لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي ج 4، ، دار المعارف، مصر، د ت، ص، ص 2274 ، 2275.

بالشّعر، واسم الفاعل مشتقّ من الفعل على وجه الحدوث، فالشّاعر يتميّز عن غيره من العامة، فهو إذاً من خاصّة النّاس لامتلاكه القدرة على نظم الشعر والإجادة فيه، ومن الشرح اللغوي لمادة "شعر" نجد ارتباطا وثيقا بين الشعر والعلم، أي إنَّ الشّاعر يعلم أشياء لا يعلمها الآخرون، وهذه الفكرة أشار إليها ابن سلام الجمحي في كتاب طبقات فحول الشعراء، قائلا: « وكان الشّعر في الجاهليّة عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون»[1].

وقد استشهد ابن سلام الجمحي بقول عمر بن الخطاب– رضي الله عنه– في أنّ الشّعر هو علم العرب الأصيل، فقال: «كان الشّعر علم قومٍ لم يكن لهم علم أصحُّ منه»[2].

أمّا في أساس البلاغة "للزّمخشري"، فإنّنا نجد المعنى نفسه مع لسان العرب، ولكن يضيف معانيَ أخرى للشّعر، مثل الذّكاء، التّعبير عن المشاعر، يقول الزّمخشري شارحا معنى "شعر" باستخدام النّفي أو الضّدّ حتى يصل إلى المعنى: «وما شعرت به: ما فطنت له وما علمته، وليت شعري: ما كان منه، وما يشعركم: ما يدرككم، وهو ذكيّ المشاعر والحواس، وشعر فلان: قال الشّعر»[3].

وفي معجم مقاييس اللغة يتّضح لنا المعنى الدلالي لكلمة "شعر" يقول ابن فارس: «الشّين والعين والرّاء، أصلان معروفان؛ يدلّ أحدهما على ثبات والآخر على عِلْمٍ وعَلَمٍ، والأصل قولهم شعرت

1) الجمحي (محمد بن سلام) طبقات فحول الشعراء، ج1، (د، ط) قدّمه وشرحه: محمد شاكر، دار المدني، جدّة، السعودية (د، ت) ص 24.

2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3) الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر) أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر (د، ط) بيروت، لبنان 2004م، ص 331.

بالشّيء، إذا علمته وفطنت له، وليت شعري، أي ليتني علمت. قال قومُ: أصله من الشِّعر، كالدّربة والفطنة، يقال: شعرت شِعرة، قالوا: وسُمّي الشّاعر لأنّه يفطن لما لا يفطن له غيره»[1].

ومن خلال التّمعّن في هذه الشّروح اللغوية نستخلص أنّ أصل المعنى اللّغويّ لكلمة "شعر" هو الدّلالة على العلم والفطنة والموهبة والعبقرية، وذلك ما جعل الشعراء على مرّ العصور يتنافسون على طرق المعاني النّادرة، وعلى السّبق في الوصول إليها، أمّا النّقاد فانطلقوا من الأصل لكلمة الشّعر في تصنيف الشّعراء وقياس جودة ملكتهم الشّعرية، ولعلّ أهمّ نظريّة عنيت بالمنجز الشعري العربيّ القديم، هي نظريّة عمود الشّعر الّتي أسست لمعايير الصّناعة الشّعرية العربية.

أمّا المعنى اللغوي للشّعريّة في اللغة الفرنسية، فقد عُرّفت في قاموس (Alphabétique Encyclopédie) « أنّ الشّعر ظلّ كامنٌ لمدة طويلة في قوانين تنظيم القصيدة المحدّدة في مختلف الفنون الشعريّة، وتتجلّى بوضوح من خلال التاريخ الطّويل للأدب، خلاف ما هو عليه اليوم، فلم يعد يخضع للقوانين التّقنيّة. بل غدا مادّة نقديّة وعلما يطبّق لفهم الكتابة الشّعريّة، وهي بالضرورة غير مرهونة بالشّاعر وإنّما بالعالم المختصّ بالرّموز والإشارات»[2].

ومن خلال تعريف مصطلح الشّعر والشّعرية في موسوعة (Alphabétique Encyclopédie) أنّ المعنى قد استفاد من النّظريّات النّقدية والدّراسات اللّسانية الحديثة، خاصّة في أنّ المعنى الحديث للشّعرية يختلف عن معناها الكلاسيكي المعروف في تاريخ الأدب، فقد أصبح مرتبطاً بالمتخصّصين في هذا المجال من أجل فهم قوانين الكتابة الشّعرية، ذلك أنّ النظام اللّغوي المكوّن للنّصّ الشّعريّ عبارة عن رموز وإشارات، تتطلّب معرفة واسعة بهذا الميدان.

---

1) ابن فارس (أحمد بن زكريا) معجم مقاييس اللغة، ج3 (د، ط) تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر1979م، القاهرة، ص، ص 193،194.

2 –Abraham .Ket les autres : Encyclopédie Alphabétique, Larousse imprimerie, Imprimer en France,1997, P1485 .

2.1 . الشّعر اصطلاحا:

ارتبط مصطلح الشّعرية بالدّراسات الغربيّة، خاصة علم اللسانيات ثمّ المناهج النّقدية المرتبطة بهذا العلم، مثل البنيوية والأسلوبية والسّيميائية، وهذا ما يتجلّى في أنّ الشعر عند الغرب، لا تقتصر على المنظوم والموزون، وإنّما يبحث في قوانين الخطابات المختلفة من فنون الأدب، بل يتعدّى إلى الرّسم والسينما، وقد تعددت المصطلحات في اللغة العربيّة من خلال التّرجمة؛ فهناك من استعمل الشّعرية، وهناك من استعمل الشّاعرية، كما فضل بعضهم استخدام مصطلحات أخرى، مثل: الجماليّة، الأدبيّة، الإنشائيّة، لكنّ المصطلح الشّائع والمستعمل كثيرا عند النّقاد هو الشّعريّة .

وقد ورد في معجم النّقد الأدبيّ في مادة "شاعرية"،"poétique" أن المصطلح «استخدم من قبل أرسطو للإشارة إلى نظريّة الأنواع الأدبيّة ونظريّة الخطاب، وتدرس الشّاعريّة باعتبارها مكمّلة للنّقد الأدبيّ»[1]. فالشّاعرية مصطلح قديم في الأدب، وأنّه يخصّ أجناس الأدب جميعها، ولذلك فإنّ من وظائف الشّاعرية «أنّها تريد لنفسها مهمّة وصفيّة الضّدّ من مهمة النّقد الأدبيّ التّأويلية دائما، وعلى هذا فهي تنتمي إلى الألسنيّة في الغالب الّتي–أي الشّاعرية– تستخدم أدواتها»[2].

نلاحظ ارتباطا وثيقا بين الشّاعرية وعلم اللسان؛ ذلك أنّها تدرس المعايير والأسس التي تجعل من البُنى اللغويّة مادة لبناء القصيدة، ثم يفصّل معجم النقد الأدبيّ في المصطلح من خلال الاستعمال

1) مجموعة من المؤلفين الغربيين، معجم النّقد الأدبي، ترجمة وتحرير: كامل عويد العامري، ج1، ط1، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،2013م، ص229.

2) المرجع نفسه، ص 329.

«فإنْ كانت اسما مذكّرا (الشّعريّ) فإنّ الكلمة(المصطلح) تعني جوهر الشّعر ذاته، عندما تتحقّق خارج النّوع الشّاعريّ بالمعنى الدّقيق»[1].

ويتحدّد المصطلح من خلال صفته "الشّعريّة الّتي استخدمت في التّعبير (الفنّ الشّعريّ) فلها معنى مختلف تماما، فكلّ فنٍ شعريّ مقنّنٌ، على الضّدّ من الشّاعرية، إنّها الوصفيّة. إنّها تبيّن سلسلة من القواعد التي يجب مراعاتها، فقد استلّ كلٌّ من "هوراس" في العصور القديمة و "بوالو" في القرن السّابع عشر، تلك القواعد في فنهما الشّعري"[2].

يبدو لنا أنّ هناك تمييزا بين الشّاعرية التي تعني الجانب النّظري في استخدام آليات علم اللّسان في وصف الشّعر، أمّا الشعرية فهي القواعد التي رسمها النقاد للفن الشعري عبر العصور.

أمّا سعيد علوش فقد ترجم المصطلح الأجنبيّ "poétique " بكلمة الشّاعرية، وتطرّق إلى دلالات المصطلح عند مجموعة من النّقاد الغربيين، فهي «مصطلح يستعمله "تودوروف"، كشبه مرادف لـ"علم" poétique " نظرية الأدب". والشّاعريّة درس يتكفّل باكتشاف الملكة الفرديّة، الّتي تضع فرديّة الحدث الأدبيّ: أي الأدبيّة، عند "ميشونيك"»[3].

رصد سعيد علوش معنى المصطلح من خلال وجهة نظر المنظرين الغربيين، فهي عند "تودوروف" Tzvetan Todorov" الدّراسة العلميّة للأدب، وهي عند "ميشونيك" ما يتميزّ به العمل الأدبيّ من خصوصيّة فرديّة تميّزه عن غيره. ليخلص سعيد علوش إلى أنّ الشّاعرية «نظريّة عامة، للأعمال الأدبيّة»[4].

---

1 مجموعة من المؤلفين الغربيين، معجم النّقد الأدبي، ترجمة وتحرير: كامل عويد العامري، ج1، ص330.

2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصر، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس الدار البيضاء،1985م، ص127.

4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويبدو لنا جليّا أنّه من الصّعب أن يُحدّد مفهوم دقيق لمصطلح الشّعرية أو الشاعرية، وهذا يعود إلى أن كلّ مُنظِّرٍ يفهم المصطلح بحسب مدرسته وتوجهه النّقدي والفكريّ.

أمّا الدلالة الاصطلاحيّة في اللغة الأجنبيّة فيذهب "كريس بلديك"Chris Baldick " في القاموس الموجز للمصطلحات الأدبية" إلى أنّ «الشّعريّة هي المبادئ العامة للشّعر أو الأدب بشكل عام، أو الدّراسة النّظرية لهذه المبادئ كجسد من النّاحية النّظرية، والشّعرية تهتمّ بالسّمات المُميّزة للشّعر أو الأدب ككلٍّ، ولُغاته وأشكاله، وأنواعه، وطرق تكوينه»[1].

ومن خلال استعراضنا لهذه المفاهيم الاصطلاحية لمفهوم الشّعر والشّعرية، نرى أنّها كلّها تنظر إلى الخطاب الأدبي باعتباره حقلا للدراسة والاستكشاف، وأنّ تعدّد المفاهيم والاصطلاحات يعود إلى اختلاف المترجمين في استعمال مصطلح واحد، ولكن إذا استعرضنا استعمال النّقاد والمترجمين للمصطلح نجد أنّ المصطلح الأكثر استخداما هو مصطلح الشّعرية، سواء في دراستهم للشّعر أو النّثر؛ فقد استعمل مصطلح الشّعريّة كثير منهم، نذكر على سبيل التّمثيل: أدونيس، حسن ناظم، جابر عصفور، عبد المالك مرتاض، كمال أبو ديب، صلاح فضل، محمد عبد المطلب، مشري بن خليفة، عبد الله العشّي، وغيرهم.

ومهما اختلفت التّرجمات لهذا المصطلح، فإننا سنستخدم في بحثنا هذا مصطلح الشعريّة من خلال استعراض نشأة الشعرية العربية، وذلك قصد الإجابة عن السؤال التّالي: ما المعايير الّتي تحدّد شعريّة الخطاب الشّعريّ؟ وما مستويات التّشكيل اللغويّ فيه؟

1- Baldick, Chris: Concise Dictionary of Literary Terms, Oxford University, New York press, 1986, pp 198- 199.

2. مفهوم الشّعر لدى الفلاسفة والنّقاد العرب قديما:

مثّل الشّعر منزلة العرب في البلاغة والفصاحة، فهو ديوانهم وعلمهم، ومنزلته في نفوسهم لا تدانيها منزلةٌ« وقد نشأت وظيفة الشّعر الاجتماعيّة في الجبلّة الّتي جبل عليها العرب في حبّهم للبلاغة إلى حدّ الهيام، وانبهارهم بالفصاحة إلى درجة الطّرب، وشدّة تقديرهم إلى من وُهب مقولا فصيحا، ولساناً فصيحاً إلى مستوى الانتشاء"[1] .

ويمكننا أن نحكم بأنّ الشّعرية العربية في العصر الجاهلي اعتمدت على مقاييس فطريّة أبرزها الطّبع، الفحولة «ولقد ارتبط مصطلح الأوائل في الكتابات العربيّة بمعنى" الطّبع" والعمود، عمود الثّقافة، بوصف ذلك علامة على الأصالة والفحولة، والطّبع والعمود يعنيان تحديداً النّموذج الجاهليّ بخصائصه الفنيّة وما يتضمّنه من قيّمٍ قبليّة شعريّة»[2].

أمّا في صدر الإسلام فقد وهنت سلطة القبيلة، وحلّت محلّها معالم سلطة الخلافة الّتي أعزّها الله بالإسلام الّذي أرسل إلى النّاس كافة، إذ نهى الإسلام عن التّعصب القبليّ، وألغى كثيرا من العادات الجاهلية، فهذّب الشّعر، وجعل من الشّعراء يفتخرون بتلك القيم الروحية والاجتماعية، واصطفّ شعراء الإسلام يدافعون عن الدين وعن الرسول- ﷺ – ويتصدّون لشعراء المشركين، ولعلّ أبرز هؤلاء الشّعراء: حسان بن ثابت، كعب بن مالك، عبد الله بن روَاحة.

وما يلاحظ على القاموس الشّعريّ في صدر الإسلام، هو نهلُ الشّعراء من القرآن الكريم والحديث النّبوي الشريف، وذلك من خلال الاقتباس والاستشهاد من المصدرين، فقد انبهروا بالإعجاز البلاغي في القرآن الكريم «وهكذا كان النّصّ القرآني تحوّلاً جذريّاً وشاملا، حيث استطاع أن يحقّق

1) عبد المالك مرتاض: قضايا الشّعريّات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشّعر المعاصرة، ط1، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر،2005م، ص138.

2) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت،2005م، ص134.

النّقلة من ثقافة الارتجال والبديهة إلى ثقافة التّأمّل والتّفكير، ومن الشّفويّة إلى الكتابية»1. على أنّ الرّأي عند أكثر الدّارسين أن القرآن الكريم كلام الله أوحى به إلى رسوله- ﷺ – وليس نصّاً من كلام البشر. وهكذا أثرى القاموس القرآني الشّعر العربي بمعان ومفردات جديدة، وحفظ لنا اللغة العربية خالدة، ثم كان للدّراسات القرآنية الفضل في رواية الشّعر الجاهلي والإسلامي وشرحه وتصنيف المصنّفات فيه. ويرى الباحث "أدونيس" الرّأي نفسه مع "مشري بن خليفة" في اعتبار أنّ القرآن الكريم «يمثّل قطيعة معرفيّة مع الجاهليّة، وقطيعة على مستوى الممارسة اللغوية والنّصيّة»2.

1.2. مفهوم الشّعر عند الفلاسفة المسلمين:

تأثّر الفلاسفة المسلمون بنظريّة المحاكاة لأرسطو، وذلك من خلال قراءاتهم وبحوثهم عن الشّعر والشّعراء في كتاب "فنّ الشّعر" إذ تفاعلوا مع تلك الآراء واستفادوا منها، فحاولوا تطبيقها على المنجز الشّعريّ العربيّ، فظهرت تيارات نقديّة جديدة مستندة إلى تلك المفاهيم، سواءً على مستوى الإبداع الشّعريّ، أو على مستوى الممارسة النّقديّة؛ فعلى المستوى الإبداعيّ تشكّل تيار شعريّ حداثيّ في العصر العباسيّ قام على تجاوز مقومات عمود الشّعر التّليدة، إذ لجأ بعض الشعراء إلى التّعقيد والغموض متأثرين في ذلك بالمنطق والفلسفة اليونانيّة، ولعل أبرز هؤلاء الشّعراء: أبو تمام، المتنبيّ، أبو العلاء المعريّ.

أمّا على مستوى التّنظير النّقديّ فيبرز أثر الفلاسفة واضحا، ذلك أنّ الفلاسفة امتازوا عن البلاغيين واللغويين بعمق الرّؤيّة في جوهر الإبداع الشّعريّ، وذلك من خلال مقاربة إجرائية مستمدّة من مصطلحات "أرسطو" في كتاب " فنّ الشّعر"، فتجلّت لديهم مصطلحات جديدة، مثل المحاكاة،

1) مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النّصّية، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011م، ص 76.

2) المرجع نفسه، ص ن.

التّخييل، التّطهير، غايات الشّعر، التّنفير، التّمثيل...، وهي مصطلحات لم نرها عند اللغويين والبلاغيين.

2. 1. 1. عند الفارابي:(المتوفى سنة 339 هـ 950م)

ينطلق الفارابيّ في تأصيله لنظريّة الشّعر من مصطلح المحاكاة لأرسطو، لكنّه يستخدم مصطلح التّخييل بدل المحاكاة، فوضع تصوّرا لنظريّة الشّعر العربيّ، وذلك من خلال أغراضه وخصائصه الّتي يتميّز بها عن الشّعر اليونانيّ، فيجمل الفارابي الشعر في عبارة "الأقوال الشّعريّة" فيقول عنها: «هي الّتي من شأنها أن تُؤلّف من أشياء محاكيّة للأمر»[1]. ويقصد "الفارابي" بـ"الأمر"، الموضوع الّذي نُظم فيه الشعر، وهذا من أجل أن يكون الشّعر محاكيا للواقع، ولكن حتّى تؤثّر هذه الأقوال الشّعرية في المتلقّي لابدّ للشّاعر أن يوظّف التّخيلات المناسبة المؤثّرة في الذّهن والشّعور، لذلك يجب أن تكون هذه المحاكاة «توقع في ذهن السّامعين المحاكي للشّيء»[2].

جسّد "الفارابي" نظريّة المحاكاة التي وضعت في أصلها للشّعر المسرحيّ والملحميّ، وأسقطها على الشّعر العربيّ الّذي يتميّز بطابعه الغنائيّ الوجداني المعبّر عن الذّات، ولذلك استخدم مصطلح التّخييل، لأنّ المصطلح يتناسب مع خصوصيّة الشّعر العربيّ، فمثّل للذين جاءوا من بعده مرحلة التّأسيس، ولأنّ مفهوم التّخييل يرتبط ارتباطا وثيقا بالنّفس والذّهن لحظة الاستماع إلى الشّعر، أو لحظة تلقّيه، فتأثيره في النّفس أشبه تماما بتأثير منظرٍ أو رسمٍ نشاهده بالعين المجرّد، أي إنّ الشعر يجسّد صورة تخييليّة تؤثّر فينا سلبا أو إيجاباً، وهنا لا بدّ أن تكون لقدرة الشاعر وموهبته الكفاءة الإبداعية الّتي ترسم المعنى في ذهن المتلقّي؛ فالمعنى الشّعريّ يحاكي الصّورة البصريّة الّتي يريد الشّاعر نقلها

1) ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكنديّ حتى ابن رشد، د، ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص77.

2) المرجع نفسه، ص 77.

إلى الأذهان والنّفوس قصد إحداث فعل التّأثير، ولذلك أولى "الفارابي" أهمّيّة بالغة للتّخييل والمحاكاة، فذلك عنده الجوهر في التّمييز بين الشعر والنّثر، أمّا الوزن فيأتي ثانيا « فقوام الشّعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلّفا ممّا يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوماً بأجزاء يُنطق بها في أزمنة متساويّة ثمّ سائر ما فيه، فليس بضروري في قوام جوهره، وإنّما هي أشياء يصير بها الشّعر أفضل. وأعظم هذين في قوام الشّعر هو المحاكاة، وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرها الوزن»[1] .

أدرك "الفارابي" من خلال نظريّة التّخييل أنّ الشعر العربيّ أساسه اللغة، فهو لا يستعين بالرّمز والإيماءات والغناء والاستعراضات والتّمثيل كما هو الأمر في الشّعر اليونانيّ، ولذلك فاللغة في الشّعر العربي هي الأداة التي ترسم هذه الأشياء كلّها، فتنقل الصّور والأخيلة إلى القارئ، ويأتي الوزن في المرتبة الثّانية، ولذلك فإنّ مصطلح التّخييل أنسب للشّعر العربيّ من مصطلح المحاكاة، والتّخييل عند الفارابي أنواع؛ فهناك تخييل الشّيء في ذاته أو في نفسه، وذلك عندما ينشد الشّاعر دون أن يستخدم الصّور البلاغيّة، والنّوع الثّانيّ يسميه الفارابي تخييل الشّيء في غيره، ويتجسّد في استعمال الصور البيانية، فتنقل صور الأشياء في ذهن المتلقّي من خلال استعانة الشاعر بصور أخرى تشبهها في الواقع. فالشاعر منتج للخطاب والمتلقّي هو من يحكم على جودة الخطاب أو رداءته عبر ثنائيّة النص والموضوع، ولهذا «يتحدّد مفهوم التّخييل من خلال صلته بمخيّلة المبدع على مستوى الإبداع، ومخيّلة المتلقّي على مستوى التّلقّيّ، بالإضافة إلى ما يمثّله التّخييل من أسلوب منطقيّ في إيصال معرفة وتأثير ما للمستمع»[2].

1) ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكنديّ حتى ابن رشد، ص91.

2) الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، بحث لنيل شهادة الماجستير، إشراف: محمد حسين الأعرجي، مخطوط على الآلة الراقنة، جامعة الجزائر،1984م، ص20.

ويبدو اهتمام "الفارابي" بالمتلقّي في نظريّة التّخييل بارزا؛ حيث إنّه يعتمد على ما تثيره الألفاظ من صورٍ في الذّهن، ترسمها المجازات والاستعارات والتّشبيهات، ولذلك يرى الفارابي أنّ الأقاويل الشّعرية ليست بالضرورة مطابقة للواقع، بل يمكن للشّاعر أن يتجاوز الواقع إلى المبالغة، فهي «تعتمد على الكذب لأنّها تهدف إلى محاكاة الشيء على غير ما هو عليه في الواقع، بل على ما يريده الشّاعر»[1]. ولذلك يؤكّد "الفارابي" على الوظيفة التّأثيريّة للغة، من خلال ما تثيره الألفاظ من صور وتخييلات في الذّهن، غير أنّ هذا التّخييل ليس نقلا حرفيا للواقع، فالشّاعر يمكنه المبالغة ويمكنه الاتّساع في الخيال من أجل رسم المعاني المنطبعة في مخيّلته، لتحقيق عنصر الإثارة، ولذلك تتناسب نظريّة التّخييل مع خصائص الشّعر العربيّ من خلال لغته وإيقاعه، فالعمليّة الإبداعيّة تتحقّق بالتّخييل الّذي أساسه اللغة، والإيقاع ثانيّا، فالشّعر إذاً تأثُّرٌ وتأثيرٌ وإيقاعٌ موسيقي. ويُعتقد أنّ "الفارابي" هو مؤسس نظريّة التّخييل، التي استمدّت مقوماتها من نظريّة فن الشعر لأرسطو، غير أنّ فضل الفارابي يتمثّل في وضع مقاربة لها تتناسب وطبيعة الشّعر العربي، من خلال تركيزه على أنّ الشاعر يجعل الأشياء التي يتحدّث عنها مرئيّة، أو مجسّدة أمام المتلقّي، فشعريّة الشّاعر تكمن عنده في مقياسين مرتبطين ارتباطا وثيقاً، هما: التّخييل والوزن.

2. 1. 2. ابن سينا:(المتوفى 427هـ 1037م)

انطلق "ابن سينا" من مفهوم التّخييل، فعرّف الشّعر بأنّه «كلام مخيّلٌ مؤلّفٌ من أقوال موزونة متساويّة، وهي عند العرب مقفّاةٌ»[2]. ركّز ابن سينا على التّخييل في الشّعر، لكنّه أضاف إليه العناصر الشّكليّة، والمتمثّلة في البنية التّكوينيّة التي تكوّن الشّعر؛ إذ هي أقوالٌ تعتمد الوزن والتّساويّ، أو

1) الفارابي (أبو النّصر) مقالة في قوانين صناعة الشّعر للمعلم الثّاني ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، تع: عبد الرحمان بدوي،(د، ط) دار مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،1953م، ص152.

2) ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله) كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تع: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1952م، ص161.

التّوازيّ في عدد الإيقاعات بالإضافة إلى عنصر القافيّة الذيّ يميّز الشّعر العربيّ، ثمّ يشرح تعريف الشّعر، فيقول: « ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عددٌ إيقاعيّ، ومعنى كونها متساويّة هو أن يكون كلّ قول منها مؤلّفا من أقوال إيقاعيّة، فإنّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كلّ قول منها واحد»[1].

فالشّعر عند ابن سينا يتمظهر في الخصائص الصّوريّة للشّعر، غير أنّه يركّز على أنّ أساس الإبداع الشّعريّ هو التّخييل والمحاكاة، والتّخييل عنده هو الّذي يرفع قيمة الشّعر ويميّزه عن النّثر، أمّا الوزن فيأتي ثانيّا، ويركّز ابن سينا على وظيفتين في الإبداع الشّعريّ، هما: وظيفة التّعجيب، وهي الوظيفة الجوهريّة، والوظيفة الثّانيّة هي الوظيفة المدنيّة؛ فيقول: «والشّعر للتعجيب وحده، وقد يقال للأغراض المدنيّة، وعلى ذلك كانت الأشعار اليونانيّة»[2] .

ويقصد ابن سينا بالتّعجّيب قدرة الشّاعر على إثارة ذهن المتلقّي وإدهاشه عن طريق تنبيه الذّهن وإثارة المشاعر، وبذلك يحدث الإعجاب من المتلقّي، وتلك هي الغاية المقصودة من الشّعر بأن يترفّع عن الكلام العاديّ، بل أن يتميّز عن الخطابات النّثريّة، ولذلك لا بدّ للشاعر أن يعتمد المحاكاة والتّخييل للإثارة، أو تقبيح للأشياء القبيحة قصد التّنفير منها، أمّا الأغراض المدنيّة فيقصد بها ابن سينا الفائدة، أو تأثير الشّعر في الأخلاق البشريّة، وكذا سبل تهذيبها، ويبدو الأثر اليوناني واضحا في تفكير ابن سينا ونظرته للشعر، وذلك من خلال اعتماده على كتاب فن الشعر لأرسطو، فيقول:« وكلّ محاكاة فإمّا يقصد بها التّحسين، وإمّا يقصد بها التّقبيح، فإنّ الشيء إنما يحاكى ليحسن أو ليقبّح، والشّعر اليوناني إنّما كان يقصد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأحوال والأفعال لا غير»[3] .

1) ابن سينا(أبو علي الحسين بن عبد الله) كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ص161..

2) ينظر نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتّى ابن رشد، ألفت محمد كمال عبد العزيز، ص 161.

3) أرسطو طاليس، فن الشّعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973م، ص 169.

والتّخييل عند "ابن سينا" مرادف للتّشبيه الّذي يتأتّى من التّخييلات التي تجلب الانتباه، فالمتلقّي يستجيب ذهنه لمّا يكون الشّاعر بارعا في تجسيد التّخييل أثناء الاستهلال من خلال براعة الشّاعر في ذلك، أو في ثنايا النّصّ الشّعريّ، ولذلك يولي ابن سينا أهميّة بالغة للاستعمال اللغويّ والصّناعة اللفظيّة، فهما يميّزان الشاعر، لأنّ « القول الشّعريّ يتألّف من مقدمات مخيّلة، وتكون تلك المقدمات موجّهة تارة بحيلة من الحيّل الصّناعيّة نحو التّخييل وتارة لذواتها بلا حيلة من الحيل وهي أن تكون إمّا في لفظها مقولة باللفظ البليغ الفصيح بحسب اللغة، أو أن تكون في معناها ذات معنى بديع في نفسه بلا حيلة قارنتْه»[1]. ونستطيع أن نلاحظ التّقارب في الآراء بين الفارابي وابن سينا، لأنّ الموضوع مشترك ومن العصر نفسه، غير أنّ ابن سينا أضاف الأثر النفسي الانفعالي في التّخييل، وهو الأثر الّذي يجب أن يتركه الشّاعر في نفس المتلقّي، وذلك عن طريق ما يصطلح عليه ابن سينا بالحيلة الصناعية، ويقصد بها الفطنة أو الملكة الّتي تمكّن الشّاعر من أسر المتلقّي فيذعن ويتجاوب، ويستشهد ابن سينا ببيتين لامرئ القيس يرى فيهما النّموذج المثالي في عمليّة التّخييل، فأمّا البيت الأول فيخاطب فيه الشاعر محبوبته:

- ومَا ذَرفتْ عَينَاكِ إلاّ لِتضْرِبِي بِسَهْمَيكِ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتّلِ[2].

وأمّا البيت الثّانيّ فهو البيت الّذي عدّهُ البلاغيون أنموذجاً، وهو في وصف هذه الثّمار المتقاربة في اللون، يقول:

- كَأنّ قلوبَ الطّيرِ رَطباً ويَابِساً لدى وكْرِهَا العُنّاب والحَشَفُ البَالِي[3] .

1) ابن سينا(أبو الحسن بن عبد الله) المجموع أو الحكمة العروضيّة، تح: محمد سليم سالم، دار الكتب، د، ط القاهرة،1969م، ص19.

2) امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط4، دار المعارف، القاهرة،1984م، ص 13.

3) المصدر نفسه، ص38.

يظهر للدارس أنّ التّخييل عند ابن سينا أساسه التّشبيه الذي يحدث أثرا نفسيا لدى السّامع، من خلال التّأثير، وهنا لا بدّ للشّاعر أن يمتلك الفطنة والذكاء والقدرة على نقل الصور المخيّلة قصد التّحسين أو التّقبيح.

2. 1. 3. ابن رشد: (المتوفى595هـ 1198 م)

لم يخرج ابن رشد في تصوراته لمفهوم الشعر ووظيفته عن نظريّة المحاكاة والتّخييل، فالتّخييل عنده هو أساس الإبداع الشّعريّ، ولذلك عرّف الأقاويل الشّعريّة بأنّها «هي الأقاويل المخيّلة، وأصناف التّخييل والتّشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان، وثالث مركّبٌ»[1].

ويعني "ابن رشد" بالتّشبيه البسيط، تشبيه شيء بشيء عن طريق استعمال أدوات التّشبيه المعروفة، والتّخييل البسيط الثاني القائم على التّشبيه هو الاستعارة باعتبارها تشبيها حذف أحد طرفيه، أمّا «الصّنف الثّالث من هذه الأقاويل فهو المركّب من هذين»[2].

ويحصل التّخييل في الصّنف الثّالث المرّكب من التشبيه والاستعارة، لأنّ في ذلك إيحاءً وقوّة تصويرٍ وتأثير، ومنه نستنبط أنّ ابن رشد نظر إلى التّخييل نظرة بلاغيّة، من خلال التّركيز على الوسائل التي تحقّقه، وهي تكمن في المجاز والتّشبيه والاستعارة، إلاّ أنّه يتّفق تماما مع الفارابي في ربط التّخييل بالوزن والإيقاع لتكتمل الغاية في التّأثير الفعّال في المتلقّي، فيرى أنّ الأقاويل الشّعريّة«" تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النِّغم المتّفقة، ومن قبل الوزن، ومن قبل التّشبيه نفسه»[3]

فهناك علاقة انسجام بين التّخييل والوزن؛ فجماليّة التّخييل تكمن في إثارة ذهن المتلقّي عن طريق الأدوات البلاغيّة أوّلا، والإيقاع العروضيّ المناسب ثانياً، ويتحقّق ذلك كلّه انطلاقا من قدرة

1) ابن رشد(أبو الوليد) تلخيص كتاب فنّ الشّعر لأرسطو طاليس، تح: عبد الرحمن بدوي، د ط، دار الثقافة، بيروت،1973م، ص 201.

2) ينظر: ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد، ص80.

3) ابن رشد (أبو الوليد) تلخيص كتاب فنّ الشّعر لأرسطو طاليس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 203.

الشّاعر على ترجمة الموضوعات إلى السّامع وكأنّها محسوسة لديه، وذلك من خلال استعمال لغة المجاز أو العدول، يسميه بمصطلح التّغيير لتحقيق ما يسميه التّعجّب، وهو المفهوم نفسه الّذي استخدمه ابن سينا بمصطلح التّعجّيب، ويرى ابن رشد أنّ الشّاعر ينجز ذلك بطرائق كثيرة، أبرزها: المجاز، الحذف، التّقديم، التّأخير، الإبدال، فيقول:« والتغيرات الحقيقية تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتّشبيه، وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل القلب والحذف والزيادة والنّقصان والتّقديم والتّأخير، وتغيير القول من الإيجاب إلى السّلب ومن السّلب إلى الإيجاب، وبالجملة من المقابل، وبالجملة جميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا»[1] .

فالتّغيير يدل عند ابن رشد على الانحراف في الاستعمال اللغوي، وهو المفهوم نفسه تقريبا لمفهوم الانزياح في الدراسات الأسلوبيّة الحديثة، والذي من خلاله تتحقّق شعريّة النّص.

والخلاصة التي يمكن أن نستخلصها من خلال استعراضنا لمفهوم الشّعر ووظيفته عند أشهر الفلاسفة المسلمين، أنّهم نظروا إلى الشّعر على أنّه فعلٌ تخييلي، وأنّ جودة التّخييل هي التي تمكّن الشّاعر من الوصول إلى المتلقّي، وهذه رؤية منطقية متأثّرة بالفلسفة اليونانيّة، وترتكز نظرية المحاكاة والتّخييل على ثلاثة مقومات أساسيّة توافرت كلّها في الشعر العربيّ؛ البعد الذّهنيّ باعتبار الشّعر خيالا ذهنيّا ناتجا عن قوة المخيّلة والفطنة والموهبة، أمّا المقوّم الثّاني فهو الجماليّ، من خلال استخدام اللغة بمجازاتها وأساليبها الفنية الرّاقية، من تشبيه واستعارة وكناية، والمقوّم الثّالث هو المقوّم النّفسي، من خلال قدرة الشّاعر على نقل أحاسيسه إلى المتلقّي قصد التّأثير فيه، وبذلك شكّلت نظريّة المحاكاة المنهل للنّقاد والبلاغيين العرب.

1) ابن رشد (أبو الوليد) تلخيص كتاب فنّ الشّعر لأرسطو طاليس، تح: عبد الرحمن بدوي، ص 243.

2.2. مفهوم الشّعر عند النّقاد القدامى:

2- 2- 1- الشعر عند الآمدي في الموازنة:

ألّف الآمدي كتاباً وازن فيه بين البحتري وأبي تمام، فمن خلال هذه الموازنة نستخلص رؤيته لمفهوم الإبداع الشّعري، والّتي تتجلّى أساسا في اعتماد الوضوح والسّلاسة والبعد عن الصّنعة والتكلّف، فالبحتري لم يفارق شعره عمود الشّعر الّذي امتاز به الشّعر القديم، وعلى الرّغم من اعتراف الآمدي بأنّ هناك اختلافا في تذوّق النّاس للشّعر، فإنّه في نهاية الحكم يفضّل البحتري على أبي تمّام، يقول الآمدي: «ولست أحبّ أنْ أطلق القول بأيّهما أشعر عندي؟ لتباين النّاس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشّعر، ولا أرى لأحدٍ أنْ يفعل ذلك فيستهدف لذمّ أحد الفريقين؛ لأنّ النّاس لم يتّفقوا على أيٍّ الأربعة أشعر؟ في امرئ القيس والنّابغة وزهير والأعشى»[1]. ثمّ يضع منهج الموازنة الّذي من خلاله نقف على مفهوم الشّعر عنده، يقول: «فأمّا أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكنّي أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتّفقتا في الوزن والقافية، وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، ثمّ أقول: أيّهما أشعرُ في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى، ثمّ احكمْ أنتَ حينئذ – إن شئت– على جملة ما لكلّ واحد منهما إذا أحطت علماً بالجيّد والرّديء»[2]. ولكنّ الآمدي لم يتقيّد بما رسمه لنفسه فراح ينتصر للبحتري الّذي رآه ينسج على منوال السّابقين ولم يفارق عمود الشّعر أبدا، إذ تجنّب التّعقيد ومستكرَه الألفاظ، ووحشيّ الكلام، أمّا أبو تمام فإنّه يميل إلى البديع والغوص على المعاني، ويستشهد الآمدي برأي البحتري لمّا سئل عن نفسه وعن أبي تمام، فقال: «كان أغْوصَ على المعاني

1) الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري (ط4) تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، 1992م، ص5.

2) المرجع نفسه، ص 6.

منّي، وأنا أقْومُ بعمود الشّعر منْه»[1]. وخلاصة نظريّة عمود الشعر عند الآمدي والّتي وجدها متوافرة في شعر البحتري دون أبي تمام، وتتجلّى في الأسلوب والمعاني والصّور؛ فأمّا الأسلوب فإنّ عمود الشّعر يتطلّب الألفاظ السّهلة، وألا تكون غريبةً وحشيّة؛ فالشّعر ينشد الوضوح والسّلاسة، ويخاطب القلب والوجدان، لذلك ينفّر "الآمدي" من الفلسفة والتّعقيد، فيصبح الشّعر بعيدا عن عمود الشّعر العربي المعروف، والشّاعر حكيما أو فيلسوفا، وهذا ما دعا الآمدي إلى أن يصف أبا تمامٍ بالفيلسوف أو الحكيم، قائلا: «فإن شئتَ دعوناك حكيما، أو سمّيناك فيلسوفا، ولكن لا نسمّيك شاعرا، ولا ندعوك بليغا، لأنّ طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم»[2]. ولعلّ هذا يقترب ممّا قاله المتنبي عندما سئل عنه، وعن أبي تمام، وعن نفسه، فقال: «أنا وأبو تمام حكيمان، والشاعر البحتري، ولعمري إنه أنصف في حكمه، وأعرب بقوله هذا عن متانة علمه، فإن أبا عبادة أتى في شعره بالمعنى المقدود من الصخرة الصماء، في اللفظ المصوغ من سلاسة الماء، فأدرك بذلك بعد المرام، مع قربه إلى الأفهام»[3]. كما يحرص الآمديّ وهو يرسم عناصر عمود الشّعر على قرب الاستعارة، ويتأتّى هذا القرب في العلاقة الواضحة بين المشبّه والمشبّه به، من خلال الصّلة الواضحة بينهما. «وكان وجه الشّبه الذي يربطهما متميّزا جليّا؛ كانت الاستعارة قريبة، وبالتّالي مستحسنة»[4]. ومن هنا فإنّ استعارات أبي تمامٍ بعيدة المنال فخرجت على عمود الشّعر، عكس استعارات البحتري الّتي تتميّز بتقليد القدماء من الفحول، وعدم الإيغال في تجسيم المجردات، والاحتكام إلى الواقع، أمّا الأسلوب فيعطيه الآمدي عناية خاصّة؛ فهو جودة السّبك، وسلامة التّركيب وحسن الدّيباجة، وحلاوة اللفظ، وكذلك أن تقع

1) الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص12.

2) المرجع نفسه، ص425.

3) ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج3، (د ط) تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة للطبع والنشر القاهرة (د ت)، ص227.

4) الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ص201.

الألفاظ مواقعها الملائمة لها في الجملة غير متناقضة في معانيها، في عفوية وبساطة، وهذه المقومات توفّرت في شعر البحتري دون شعر أبي تمّام.

2- 2- 2- الشّعر عند عبد القاهر الجرجاني:

نظر عبد القاهر الجرجاني إلى الإبداع الشّعريّ على أنّه يهدف إلى خلق نوع من الحقيقة العقلية، وتلك نظرة قريبة من نظرة الدّراسات الأسلوبية الحديثة، فخلص إلى أن حقيقة الشّعر تكمن في نظام خاصٍ قوامه النّظم النّحويّ، وذلك من خلال دلالة الألفاظ المنظومة وفق قوانين خاصّة في تراكيب معبّرة، إضافة إلى خروجها عن المألوف من التّعبير عن طريق نقل المعنى، وهو العدول عن الدلالة المتعارف عليها إلى دلالات أخرى، حيث« انتهى عبد القاهر الجرجانيّ من مراجعة استعمال المتقدّمين لعبارات غامضة فضفاضة إلى ما يشبه نظريّة خاصّة في نظم الكلمات أو في معنى العبارة الأدبيّة»[1] .

فالشّاعر يمتلك موهبة خاصّة تمكّنه من استعمال اللغة التي يستخدمها النّاس العاديون، غير أنّه يتفرّد عنهم في قدرته على ربط الكلمات في نسيج محكم البناء، وهذا البناء تنسجم أعمدته انسجاما وثيقا مع قواعد النّحو، ومع الوزن والإيقاع، ولذلك فإنّه على الشّاعر أن يجيد نظم الكلمات ومراعاة جودتها نحويّاً ودلاليّا وموسيقياً. ويتحقّق هذا الرّبط وفق نظام منسجم يؤثّر في السّامع من خلال نظمٍ يتحد مع الوزن والقافية فيطرب له المستمع، وهذا راجع في نظر الجرجاني إلى أنّ القصيدة إذا «راقَتْك وكثرتْ عندك، ووَجدْتَ لها اهتزازاً في نفسك، فعُدْ فانظرْ في السَّببِ واستقْصِ في النَّظر، فإنك تَعلمُ

1) مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النّقد العربي، د ط، دار الأندلس للطباعة والنّشر، لبنان، د ت، ص .10

ضرورةً أنْ ليس إلاَّ أَنه قدَّم وأخَّر، وعرَّف ونَكَّر، وحذفَ وأضمرَ، وأعادَ وكرَّر، وتوخَّى على الجُملةِ وجْهاً منَ الوُجوه الّتي يقتضيها علم النّحو»[1].

ومنه نستنتج أنّ الجرجاني يضع مقاييس الجودة الشّعرية، والّتي فيجب أن تخضع كلّها للنّظم النحويّ، فالإبداع الشعريّ يعتمد على آليات خاصة تجعل القصيدة تتغلغل إلى النّفوس فتعجب بها، ومن أبرز هذه الآليات: التّقديم والتّأخير، التعريف والتنكير، التكرار، ثم أخير نظم الجملة حسب ما تقتضيه قواعد النحو، وتلك مستويات قريبة من مستويات الأسلوبية عند "ياكبسون" Roman Jacobson ".

أراد الجرجاني أن يجيب عن سؤال مضمونه: ما الذي يجعل النّصّ الشّعريّ متميّزا عن النّصّ النّثريّ، أو الكلام العاديّ، فتوصّل إلى أنّ النّصّ الشّعريّ تتحقّق شعريّته من خلال عدول لغته عن المألوف إلى غير المألوف، فيقول: «ولا تَزال تَرى شعراً يَروقُك مَسْمَعُه، ويَلْطُف لديكَ مَوقِعُه، ثم تنظرُ فتجدُ سبَبَ أَنّ راقَكَ ولطُفَ عندك، أنْ قُدِّمَ فيه شيءٌ وحُوِّل اللّفظ عن مكان إلى مكان »[2].

ومع أنّ عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز عمل على النّصّ القرآنيّ وإعجازه البلاغي، إلا أنّه طرق باب الشّعر الّذي اعتبر نظمه طريقا لمعرفة أسرار الإعجاز والنّظم، وأهمّ ما أكّده الجرجانيّ في سرّ الصّناعة الشّعريّة أنّ قيمة الكلمة ليست في نفسها، أي في دلالتها المعجميّة، وإنّما تتجلّى قيمتها في طاقاتها الشّعريّة الدّلالية من خلال علاقاتها مع ما يجاورها من كلمات في علائق متشابكة الدلالات والإيحاءات، وسمّى ذلك بالنّظم، ثمّ أورد أمثلة كثيرة من الشّعر، وفي ذلك يقول:« بعد أن ثَبَتَ أنّهُ نظْمٌ يعتبرُ فيه حالُ المنظوم بعضهُ معَ بعضٍ، وأنه نَظيرُ الصَّياغةِ والتَّحْبِير والتَّفْويفِ

1) الجرجاني (عبد القاهر) دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمود محمد شاكر، ط1، دار المدني بجدة،1991م، ص85.

2) المرجع نفسه، ص418.

والنَّقشِ، وكلِّ ما يُقصَد به التَّصويرُ، وبعْدَ أن كنَّا لا نَشكُّ في أنْ لا حال لِلفظةٍ معَ صاحبتها تُعْتَبر إذا أنتَ عزلْتَ دلالَتَهما جانباً»[1]. وبذلك استطاع عبد القاهر الجرجاني أن يستفيد من آراء معاصريه من علماء وفلاسفة في صياغة النّظريّة الشّعريّة التي تقوم أساسا على موهبة الشّاعر وقدراته على النّظم وإيجاد علائق بين الألفاظ للتعبير عن المعاني بالحقيقة وبالعدول والمجاز والوزن.

1. المحاكاة والتّخييل عند حازم القرطاجني:

مصطلح الشّعريّة مصطلح قديم تعود جذوره الأولى إلى أرسطو الّذي نظّر إلى لإبداع الشّعري عند الإغريق، فرأى أنّه محاكاة للطّبيعة، ولا شكّ في أنّ "حازم القرطاجني" قد اطلع على كتاب " فن الشعر" لأرسطو وأفاد منه في تأليفه كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" وهو من أبرز المنجزات النّقديّة في القرن السّابع الهجريّ، إذ تبلورت لديه رؤية منهجية في دراسة الشّعر والوقوف على أسراره الجماليّة، غير أنّ حازماً لم يستعمل مصطلح الشعريّة كما نفهمه اليوم، مع أنّه استخدم الكلمة من خلال نسبها إلى الشّعر، فقال مثلا: الأبيات الشّعرية، الأقاويل الشّعريّة، المعاني الشّعريّة، يقول:« وحصول الأقاويل الشّعريّة تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسنٍ أو قبحٍ أو حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويهاً وإيهاماً، فأقوال دالة على ما يلحق الأشياء ويعرض لها ممّا هو خارج عن مقوماتها ممّا علقة الأغراض الإنسانية به قويّة »[2]. نلاحظ تأثّر حازم القرطاجني بنظريّة المحاكاة لأرسطو من خلال اعتبار الإبداع الشّعريّ تصويراً للوجود، ثمّ نقل هذا الوجود إلى الأذهان، أي إلى المتلقّي، ومن هذا المنطلق وجب على الشّاعر أن يبدع ويتميّز في وصف الأشياء وتمثيلها أحسن تمثيل، سواء أكانت جيدة أم سيئة.

1) الجرجاني (عبد القاهر) دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 50.

2) حازم القرطاجني (أبو الحسن)، منهاج الأدباء وسراج البلغاء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس،2008 م، ص106.

ويصل حازم القرطاجني إلى أنّ جوهر الإبداع الشّعريّ يكمن في المحاكاة والتّخييل، فإذا كان الشّاعر بارعا فيهما، استطاع أن ينقل الأشياء إلى الأذهان، فيقول: «وليست المحاكاة في كلّ موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النّفوس وتحريكها، بل تؤثّر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها وبحسب ما تكون عليه الهيئة النّطقية المقترنة بها، بقدر ما تجد النفوس مستعدّة لقبول المحاكاة والتأثّر لها"[1]. فجوهر الإبداع الشّعري عنده يكمن في أربعة عناصر، هي: المحاكاة، التّأثير، اللغة التي أشار إليها بالهيئة النّطقيّة والقبول. ومن هذا المنطلق فإنّ حازماً يضع مقاربة منهجية للعمليّة الإبداعية فيحدد عناصرها الأربعة والتي تقترب ممّا ذهب إليه "رومان ياكبسون"Roman Jacobson " في تحديد وظائف اللغة، وخاصةً الوظيفة التّعبيرية أو الجمالية؛ فالشّعر محاكاة للأشياء، ويتحقق نجاح هذه المحاكاة من خلال قدرة الشاعر على تحريك النفوس والتأثير فيها، وتُرسم هذه المحاكاة عن طريق التّخييل، وتجسد بواسطة اللغة المنطوقة لينقل التّصوير إلى السّامع الّذي يحكم علي الإبداع بالإعجاب فيستسيغ السّماع، أو ينفر منه لأنّ الإبداع رديء لرداءة التّأليف، وهذا هو معنى شعريّة الخطاب الشّعريّ؛ الّذي يجب أن يتميّز بمستوى أسمى ليتحقّق به التّأثير والقبول.

يبدو الأثر الفلسفيّ اليوناني جلياً عند حازم القرطاجني في نظريّة المحاكاة والتّخييل، ولكنه لم يكن مجترّا لأفكار أرسطو كلّها، لأنّه يدرك أنّ للشّعر العربيّ خصوصيته الّتي تميّزه عن الشّعر اليونانيّ، بل يراه أرقى وأوسع منه، فيقول: «ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات... وفي أحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم واستطراداتهم وحسن مآخذهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيّلة كيف شاءوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشّعريّة»[2]. ومن خلال هذا النّصّ في مقارنة حازم بين الشّعرين العربيّ واليونانيّ، واستنتاجه

1) حازم القرطاجني (أبو الحسن)، منهاج الأدباء وسراج البلغاء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ص106.
2) المرجع نفسه، ص61.

أن الشّعر العربيّ متميّز عن الشّعر اليونانيّ كمّاً وكيفاً، فالعرب يمتلكون أدوات البلاغة جميعها، فالشّعرية العربيّة أوسع ممّا جاء به أرسطو، فالعرب أمّة شاعرة بطبعها، فإذا كان الشّعر اليوناني منحصرا في التراجيديا والكوميديا، فإنّ الشّعر العربيّ فيه ضروب كثيرة، مثل المدح والوصف والغزل والرثاء والهجاء، وغيرها من الأغراض الّتي توسّعت معانيها وصورها وأخيلتها فتفنّن الشّعراء فيها، فأبدعوا وأجادوا، ومنه يفترض حازم أن أرسطو لو اطلع على هذا الإرث الشّعري العربيّ لوضع قوانين لهذا الشّعر.

كما نلاحظ أن رؤية حازم القرطاجني للإبداع الشعري تنطلق من النّصّ الشّعري، وهي كامنة فيه، فكلّ شعر جيد فإنّ الشّاعر أجاد محاكاة الأشياء، فبعد أن يبدع الشّاعر قصيدته يتم الاستماع إليها أو قراءتها، وأخيرا يأتي دور النّاقد الّذي يحكم إن كان النّصّ جيدا أمْ رديئا من خلال القوانين الشّعرية، على أنّ حازماً القرطاجني لمّا وضع تعريفا للشّعر قد أفاد من تعريف قدامة بن جعفر، ولكنّه أضاف إلى هذا التعريف ما استنبطه من "أرسطو" فجاء بمفهومي المحاكاة والتّخييل، وهما مقياسان للجودة الشّعرية حسب التأثير في النفوس، إذ قال: « الشّعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النّفس ما قصد تحبيبه، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتُحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه، بما يتضمّن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوّرة بحسن تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوّة شهرته» [1]. وبذلك أرسى حازم القرطاجني معالم نظريّة نقديّة في دراسة الإبداع الشّعري مستفيدا من نظريّة عمود الشّعر ومن نظريّة المحاكاة لأرسطو. وهي نظريّة تقترب من المفاهيم الحديثة لعلم الشّعريّات.

[1]) حازم القرطاجني (أبو الحسن)، منهاج الأدباء وسراج البلغاء، ص 63.

3. الشّعر عند النقاد المحدثين:

تأثّر النّقاد العرب المحدثون بالمنجز النّقدي الحديث في الغرب، ولكنّهم لم ينقطعوا عن قراءة التراث والإفادة منه، وبذلك حاولوا أن يكونوا وسطيين في موضوعات الإبداع والتّنظير النّقدي، غير أنّ مصطلح الشّعريّة انفتح على الفنون النثرية الأخرى من رواية وقصة ومسرحية، ومن هنا فإنّ دلالة المصطلح قد ارتبطت باللغة، تلك اللغة التي تتميّز في استعمالها عن اللغة العادية أو لغة الإعلام، إنها تدرس المكون اللغوي قصد الكشف عن مواطن الجمال فيه، مثل دراسة الانزياحات والانحرافات اللغويّة والتّصوير والرّمز والإيحاء والغموض، ومن هذا الطرح فالشّعرية عند المحدثين فضاء لا نهاية له باعتبار أنّ النصّ شبكة من العلاقات اللغوية، وبناء محكم الانسجام أو هو عند تيار آخر فضاء منفتح أمام سلطة القارئ يسلّط عليه ملكة القراءة والتأويل فيكشف عن جمالياته وأغواره، ومن النّقاد العرب المحدثين سنتطرق إلى "أدونيس" على أحمد سعيد، جابر عصفور، حسن ناظم، كمال (أبو ديب).

1.3- الشّعر والحداثة عند أدونيس:

ألّف أدونيس كتابا عنوانه" الشّعرية العربية" تطرّق فيها إلى الشعريّة العربية على مرّ العصور الأدبية، وقد رصد فضاءات هذه الشعرية وتحولاتها من الشفهية إلى الكتابية، ثمّ تأثّر الشّعرية العربيّة بالحداثة من خلال امتزاج الثّقافات والأجناس في العصر العباسي؛ فقد اتّسمت الشّعرية العربية – حسب وجهة نظر أدونيس– بأنّها شعريّة سماعية تعتمد على الارتجال والمشافهة، إذ« ولد الشّعر الجاهليّ نشيدا، أعني أنّه كان مسموعاً لا مقروءا، غناءً لا كتابةً، كان الصّوت في الشّعر بمثابة

النّسيم الحيّ، وكان موسيقى جسديّة، كان الكلام وشيئا آخر يتجاوز الكلام. فهو ينقل الكلام وما يعجز عنه الكلام، وبخاصّة المكتوب"[1].

هناك علاقة وطيدة في الشّعر العربيّ بين الشعر والذات، وبين الشعر والغناء، فطبيعة الشّعر العربيّ الغنائية والذاتية، ولذلك هناك عناية خاصة بصوت الشّاعر، فأساس تأثير الشّاعر في السّامع هو الإلقاء أو الإنشاد، فطبيعة الشّعرية العربيّة في الجاهلية هي الشّفهية التي تعتمد الصوت المؤثّر الذي يجلب انتباه السّامع، ولذلك« شُبّه الشّعراء المنشدون بالطّيور المغرّدة، وشُبّه شعرهم المنشود بتغاريدها»[2].

وهكذا قُصّدت القصائد، ثم تنوعت الأوزان والقوافي وساد اعتقاد راسخ أنّ أجود الشّعر هو الّذي نظمه الفحول، من أمثال امرئ القيس، والنّابغة، والأعشى وغيرهم، حتّى أصبحت قصائدهم النموذج الذي يجب أن يحتذي الشعراء على مرّ العصور، وجاء الخليل بن أحمد الفراهيدي في القرن الثاني للهجرة فقنّن البحور الشّعرية للحفاظ على هذه الألحان الغنائية بصرامة كما عرفها الجاهليون عن طريق السّليقة، وهذا ما ينتقده " أدونيس" لأنّه حسب رأيه كبح جماح الشّعراء في الإبداع والتّميز والاكتشاف، وقد ظلّت هذه القيود مسيطرة، لأنّ « اللاحقين قرأوا ما فعله الخليل قراءة قوميّةً، أيديولوجيّة، فرفعوا عمل الخليل الوصفيّ إلى مرتبة القاعدة المعيارية، وذلك بتأثير الصراع السياسيّ، الثقافيّ، القوميّ بين العرب وغيرهم، وهكذا حُصر القول الشّعريّ في قواعد نظميّة معينة، بدلا من أن يظل حرّاً. يتحرّك مرتبطا بالفاعلية الإبداعيّة»[3] .

1) أدونيس (علي أحمد سعيد) الشّعرية العربية، ط 2، دار الآداب، بيروت، 1989م، ص05.

2) المرجع نفسه، ص 07.

3) المرجع نفسه، ص 31.

يرى "أدونيس" أنّ الجاحظ هو أوّل من نظر إلى الشّعريّة العربيّة من النّاحيّة اللغويّة، حيث فصل اللفظ عن الفكر، ولكنّه حافظ على نظرة الخليل في أنّ العرب هم أفضل الأمم بلاغةً وبياناً، هذا على مستوى التنظير النّقديّ، أمّا إذا انتقلنا إلى صدر الإسلام فنجد أنّ الشّعريّة العربيّة قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بالقرآن الكريم، أو ما يطلق عليه "أدونيس" بالفضاء القرآني؛ إذ اقتبس الشّعراء من معاني القرآن الكريم لفظا ومعنىً، ذلك أنّ القرآن الكريم مثّل للشّعراء نموذج الإعجاز البلاغيّ، وفصاحة الكلام، ويصل أدونيس إلى استخلاص قراءتين لشّعرية الفضاء القرآني في صدر الإسلام، هما:

أنّ القرآن الكريم يمثّل قطيعة مع الجاهليّة على المستوى المعرفيّ والتعبيري، فانتقلت الشّعريّة من الشّفوية إلى الكتابة، ومن السّليقة والفطرة إلى التّأمّل.

تفوّق النّصّ القرآني على الموروث الشّعريّ الجاهليّ، ويستشهد أدونيس بآراء: ابن قتيبة والجاحظ والباقلانيّ والرّمّانيّ، وكلّهم أجمعوا أنّه لا شبهَ بين القرآن والشّعر.

وقد استفاد الشّعراء من أساليب القرآن الكريم في تجسيد هذه الحداثة الشّعرية في القصيدة الإسلامية، حيث «يتجلّى لنا أنّ أساليب الحداثة الشّعريّة العربية، وبخاصّة والحداثة الكتابيّة، بعامّة كامنة في النَّص القرآنيّ، إذ إنّ الشّعريّة الشّفويّة الجاهليّة تمثّل القِدمَ الشّعريّ، وأنّ الدّراسات القرآنيّة، وضعت أسساً نقديّة جديدة لدراسة النّصّ القرآنيّ، بل ابتكرت علماً للجمال، جديدا ممهدة لذلك لنشوء شعريّة عربيّة جديدة»[1].

ويقصد أدونيس بذلك الابتكار الجديد الانتقال من الشفوية إلى الكتابية، وتأثّر الشّعراء بالنّص القرآنيّ من حيث معانيه وبلاغته وإعجازه، فأصبح القرآن منبع الآداب، فظهر الشّعر الصّوفي وشعر الزّهد، وهما غرضان شعريان ينهلان من أساليب القرآن لفظاً ومعنى.

1) أدونيس (علي أحمد سعيد) الشّعرية العربية، ص، ص50،51.

ثم انتقلت الشّعرية في العصر العباسيّ إلى شعرية الفكر، وذلك انطلاقا من أنّ الشعر ليس للعامّة، وإنّما هو لطائفة خاصّة تعرف أسرار نظمه وصناعته، وقد تأتّى ذلك بفعل تأثير مجموعة من العوامل أبرزها ازدهار حركة الترجمة والتأليف وتشبع الشّعراء بالفكر والفلسفة، وانتشار الفرق الكلاميّة، كلّ ذلك أدى إلى إرساء أسسٍ نقديّةٍ للشّعر العربي، وجنح بعض الشّعراء إلى الغموض وعمق المعنى، وفي هذا الموضوع يروي ابن الأثير مناسبة قصيدة نظمها أبو تمام في مدح عبد الله بن طاهر بن الحسين بخراسان: "وامتدحه بقصيدته المشهورة التي مطلعها: أهنٌ عودي يوسفٍ وصواحبه- وأنكر عليه "أبو سعيد الضرير" و"أبو العثيمل" هذا الابتداء، وقالا : لِمَ لا يقول ما يفهم، فقال: لِمَ لا يفهما ما يقال ؟"[1]. فهذا جدال بين ذوقين؛ ذوقٌ عربيٌّ خالصٌ يرى أن الشّعر ينبغي أن يكون واضح المعنى، وهو ما يمثّل الشّعرية القديمة البعيدة عن الغموض والتّعقيد، وذوقُ شاعر مُحدث ذي ثقافة عقليّة وفلسفيّة واسعةٍ يمثّله أبو تمام، وهي الشّعرية التي سماها أدونيس بشعرية الفكر.

لقد فرضت طبيعة الحياة الجديدة القائمة على الفكر والفلسفة على الشّعراء أن يدوّنوا أشعارهم، لأنّه «بقدر ما يصبح التّنظيم الداخليّ للشّعر بالغ التّعقيد، وتنسيق القصيدة بالغ الثبات، يصبح الإبداع المكتوب أمرا حتميّا»[2].أمّا التّطور اللغويّ الّذي عرفته الشّعريّة العربيّة، فيرى أدونيس أنّه جاء مع بشار بن برد الّذي ابتكر لغة شعريّة مستحدثة قريبة من لغة المدينة، مبتعدة عن لغة البادية، ثم جاء بعده أبو نواس الذي جدّد تماما في اللغة الشعريّة متأثّرا بالبيئة الاجتماعية والسياسية والثقافية.

يرى أدونيس أنّ الحداثة الشّعرية تكمن في التّحول والتّجديد اللغوي، وذلك ما ينسجم مع موضوع دراستنا لشعريّة التّشكيل اللغوي عند ديك الجنّ الحمصي، وهو الشّاعر المعاصر لأبي نواس

1) ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، (د ط) تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة للطبع والنشر القاهرة (د ت)، ص 275.

2) جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب،1996م، ص 138.

وأبي تمام، ويشترك معهما في خصائص كثيرة لعلّ أبرزها شعريّة اللغة من خلال الاهتمام بالتّصنيع والتّأثر بمظاهر الحضارة الماديّة والتّيارات الفكرية عصرئذٍ.

ومن خلال استقرائنا لكتاب "أدونيس" "في الشعرية العربية" نراه أعاد تفكيك الخطاب النّقدي العربي القديم والحديث، فقد أثنى على الأدب الصوفي، ورأى في بعض الكتابات النّثرية التّراثية بأنّها تتميّز بمواصفات الشعرية، مثل كتابات النّفري وأبي حيان التّوحيدي، وجعل من أبي نواس وأبي تمام والمتنبي من أبرز شعراء الحداثة في الشّعر العربيّ، وذلك بسبب تجديدهم في اللغة واعتماد بعضهم على الفكر، غير أنّه يرى أنّ الدّين يعتبر عائقا أمام الإبداع الشّعريّ العربي لتفجير الطّاقات الشعرية، وأنّ الشاعر الحداثيّ هو من يتمرّد على القوانين السّائدة سواء أكانت شعرية أمْ اجتماعية، وذلك ما نعتقد أنّه لا يمثل تجديدا أو إبداعا، وإنّما هو تمرّد على قيم المجتمع لأسباب اجتماعية أو ثقافية أو حتى خَلقية، فأبو نواس وبشار بن برد وديك الجن الحمصي، هم شعراء ثائرون وجدوا في الشّعر وسيلة للتعبير عن أفكارهم.

وفي موضوع تركيز أدونيس على أنّ الغموض ظاهرة شعريّة تعبّر وتجسّد الحداثة، يتناقض ذلك مع طبيعة الشعر العربي القائم على الوضوح، أمّا الغموض الذي اتّسم به شعر أبي تمام فهو خروج على عمود الشّعر.

2.3- الشّعر عند جابر عصفور:

تطرّق جابر عصفور في كتابه الموسوم بـ" مفهوم الشّعر دراسة في التّراث النّقدي" إلى قضايا جوهرية في الشعر العربيّ وتراثنا النّقدي القديم، ولعل ما يهمّ الباحث في هذا المجال دراسته النظرية لتشكُّل مفهوم الشّعر عند النّقاد العرب قديما، يرى جابر عصفور أنّ كتاب عيّار الشعر لابن طباطبا من أهم الكتب التّي أصّلت لنظريّة الشّعر عند العرب، وذلك يرجع إلى مجموعة من العوامل» أهمها

أنّ ابن طباطبا، يقدّم في هذا الكتاب مفهومه للشّعر يؤسّس(عيّارا) لهذا الفن ويحدّد الأسباب الموصلة إلى النّظم، كما يحدّد القيمة الّتي يمكن أن ينطوي عليها النّظم لو التزم بقواعد الصّنعة»[1] . ثم يتطرق جابر عصفور إلى تأصيل مفهوم الشعر عند حازم القرطاجني الذي اكتملت لديه نظرية الشعر من خلال إفادته من سابقيه ومن الفلسفة اليونانية، ولهذا «يمكن أن نصنّف تعريف حازم بالدّقّة من حيث أداؤه لمهمة محددة يكتشف فيه العنصر الشكلي للشّعر من الناحية الشكلية من ناحية وزنه وقافيته، كما يكتشف فيها العنصر الإبداعي الذي يقرن الشعر بالتعجب والاستغراب، ويباعد بينه وبين التّقليد السّاذج، وأخيرا عنصر التّأثير في المتلقّي من زاوية التّخييل»[2]. لم يأتِ جابر عصفور بجديدٍ حول مفهوم الشّعر عند العرب، بل نراه يشرح نظرياتٍ النّقاد القدامى وآراءهم، خاصة التّعريف المشهور للشّعر، بأنّه كلامٌ موزونٌ مقفى يدلّ على معنى، وهذا هو أساس الشّعرية العربيّة، فنقول المنظوم لتميّزه عن المنثور، والتّأكيد على أنه يخضع للوزن والقافية، غير أنّ هناك علاقة وثيقة بين الوزن والكلمات التي تشكّل النّصّ الشّعريّ، فهي تتآلف في علاقات صوتيّة ونحويّة ودلالية« وما دام الوزن الشّعريّ ينبع من تآلف الكلمات في علاقات صوتيّة لا تنفصل عن العلاقات الدلاليّة والنّحويّة؛ فلا بدّ أن يُستمدّ الوزن الشّعريّ فاعليته من أداة صياغته ذاتها أي اللّغة، وليس مجرد محاكاة فنٍّ آخر كالموسيقى»[3].

نستنتج أنّ مفهوم "جابر عصفور" للشّعر والشّعرية منسجمٌ تماماً مع المفاهيم التّراثية، فهو لم يأتِ بجديد، فردّد تلك الآراء التي طرحت في المنجز النقدي القديم، خاصة عند: قدامة بن جعفر، وابن

1) جابر عصفور، مفهوم الشعر– دراسة في التراث النّقدي– ط5، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995م، ص19.

2) المرجع نفسه، ص 193.

3) جابر عصفور، مفهوم الشعر– دراسة في التراث النّقدي، ص، ص302،303.

طباطبا وحازم القرطاجني، وتتلخّص في أنّ الشّعر فنٌّ وإبداعٌ وصناعةٌ، أساسهُ الوزن والقافية اللذان يجب أن ينسجما تماماً مع اللّغة والدّلالة والنّحو.

3.3- الفجوة الشّعريّة عند كمال "أبو ديب":

يُنظّرُ كمال (أبو ديب) في كتابه" في الشّعريّة" متجاوزا التنظيرات العربية إلى التّنظيرات الغربيّة، ذلك أنّ الشّعريّة – في منظوره- منهج غربيّ، فانطلق من ما يصطلح عليه بشعريّة الفجوة والتوتّر وعلاقتها بالمتلقّي، فيقول: «الشّعريّة في التّصوّر الذي أن أنمّيه هنا. وظيفة من وظائف ما سأسميه بالفجوة، أو مسافة التّوتّر، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشّعريّة، إنّه لأساسيّ في التّجربة الإنسانيّة بأكملها»[1]. وهذه الفجوة تخلقها اللغة الشّعريّة التي تتجاوز اللغة القاموسية من خلال فاعلية تنظيمها ومستوياتها المتعدّدة؛ إنّها لغة مميّزة بمستوياتها الدلالية والإيقاعية والتّصورية، تتجاوز البنية السطحيّة للغة العادية إلى البنية العميقة، فالشّعريّة إذاً هي مجموعة أنظمة هذه العلاقات المكونة للعمل، وشعريّة الفجوة أو التّوتر عند "كمال أبو ديب" هي خلق «مسافة التّوتّر، والشّعرية وظيفة من وظائف هذه البنيّة تنبع أهميّة المكان والزمان في الشّعرية وتاريخ الشّعر. كلّ شعريّة هي تحديداً، اكتناه لعلاقات تتموضع في المكان والزمان أو في كليهما، وفي عصور معيّنة تؤرّخ الشّعريّة ذاتها بولهها بأحدهما أو كليهما معاً»[2].

يرى كمال أبو ديب أنّ الشّعريّة تتجاوز الوزن، فهناك نصوص شعرية موزونة لكنها لا تتوفّر على الشّعريّة، ومن هنا فجوهر الشّعرية هي خلق مسافة الفجوة من خلال عدم الخروج من سياق مألوف إلى سياقٍ غير مألوف لخلق إدهاش لدى المتلقّي، فهي تقترب إلى تلك المسافة الموجودة بين عالم اليقظة وعالم الحلم عن طريق الوحدات اللغوية، مثل الجمل والمقاطع والمجازات والانزياحات،

1) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1987م، ص 20.
2) المرجع نفسه، ص، ص58،59.

كما أنّ التّوتر التركيبي للغة يخلق هذه الفجوة، وكذلك التّشابك النّصيّ، لأن النص عبارة عن شبكة من العلاقات اللغوية غير المألوفة، وهكذا فإنّ كمال (أبو ديب) في رؤيته للشعرية متناغم مع المفاهيم الغربية، حيث يخلص إلى أنّ الشعريّة تنظر في القوانين التي تنظم الإبداع الأدبي.

4.3- الشّعر عند حسن ناظم:

يرى حسن ناظم أنّ الشعرية مصطلح قديم وحديث في الوقت نفسه، فتأصيل المصطلح يعود إلى " أرسطو" الّذي بحث في القوانين العلميّة الّتي تحكم الإبداع الأدبيّ، ومع تنوّع المصطلحات الحديثة للشّعريّة، من الجمالية والأدبية والإنشائية والشاعرية، فإنّ المفهوم الإجرائي واحد، وهو البحث في القوانين التي تجعل من العمل الأدبي متميّزا عن غيره من الخطابات العادية.

يستعرض حسن ناظم مجموعة من المفاهيم المتقاربة من أجل وضع مقاربة تنظيرية للشّعرية، فهو يعود إلى التّراث النّقديّ للبحث عن جذور الشّعرية «منها شعريّة أرسطو، ونظريّة النّظم للجرجاني والأقاويل الشّعريّة المسندة إلى المحاكاة والتّخييل عند القرطاجنّي»[1] .

ثمّ يستعرض حسن ناظم مجموعة من المصطلحات والمفاهيم الخاصّة بالشّعريّة في النّقد الحديث، من خلال" النّظريّات الّتي وضعت في إطار مصطلح (الشّعريّة) ذاته مع اختلاف التّصوّر في سرّ الإبداع وقوانينه، كما هي الحال في نظريّة التّماثل (equivalence) عند "ياكبسون" (R.Jakobson) ونظريّة الانزياح deviation عند جان كوهين (J.cohen) ونظريّة الفجوة عند كمال "أبو ديب"[2].

1) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1994م، ص 11.

2) المرجع نفسه، ص11.

يعود حسن ناظم إلى التّراث الفلسفيّ للبحث عن استعمال كلمة الشّعرية عند الفلاسفة المسلمين، فيرى أنّ المصطلح ارتبط عندهم بالإبداع، فقد استخدم المصطلحَ الفارابيُ وابنُ سينا ثمّ تبلور المفهوم عند حازم القرطاجني «إنّ تّأمّل النّصوص التي وردت فيها لفظة الشّعريّة يثير لدينا بعض الاستنباطات. فاللفظة (الشعرية) لا تمتلك مقومات الاصطلاح، فهي غير مشبّعة بمفهوم معيّن كما أنّها لم تُكرّس في النّصوص النقدية العربيّة القديمة، فضلا عن النصوص المترجمة من أرسطو والنصوص التي شرحت كتابه في الشّعريّة»[1].

يستخلص حسن ناظم أنّ المصطلح بمفهومه الحديث ارتبط بالترجمة الحديثة للنظريات الغربية التي تدرس الأدب، فهو مفهوم واسع يتعدّى الشّعر إلى كثير من الأشكال النّثريّة، بل يتعدى حدود الأدب إلى الفن كالرسم والمسرح والموسيقى.

ارتبط مفهوم الشّعريّة بالبنيوية والأسلوبية والسيمائية، ذلك أنّ " النّصّ الأدبيّ فضاء ذو معانٍ متعدّدة، وأصبحت الشعرية – تبعا لذلك– بحثًا في هذا الفضاء، فالنّصّ–إذن– موضوع الشّعريّة التطبيقيّ، ولكن لنتأمّل وجهة النظر الآتية: ليس النّصّ هو موضوع الشّعريّة، بل جامع النّص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعاليّة التي ينتمي إليها كلّ نص على حدة. ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات وصيغ التّعبير والأجناس الأدبية "[2].

تعدّدت المصطلحات والمفاهيم حول الشعريّة ولكنّ جوهرها واحد، يتمثّل في البحث عن تلك القوانين التي تجعل النّصّ أدبيّا جميلا متفرّدا عن غيره من الخطابات الأخرى، ولذلك يرى حسن ناظم أنّ مصطلح الشّعريّة هو الأنسب في اللغة العربية، ذلك أنّه يقابل المصطلح الأجنبي للمفهوم نفسه عند الغربيين، وهو: "Poétique" وهو الرّأي نفسه عند يوسف وغليسي، حيث اعتبر أن مصطلح

1) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص12.

2) المرجع نفسه، ص 33.

الشّعريّة من المصطلحات «المتراكمة بقدر وافر من الكفاءة الدّلالية، والشّيوع التّداوليّ، ممّا جعلها تهيمن على ما سواها من المصطلحات»[1]. وسيُعتمد في بحثنا استخدام مفهوم الشّعريّة الأسلوبيّة من خلال دراسة البنيات اللغويّة التي شكّلت اللّغة الشّعرية عند الشّاعر ديك الجنّ الحمصيّ.

4. مفهوم الشّعر عند النّقاد الغربيين:

نادى الشّكلانيون الرّوس بضرورة دراسة الأدب دراسة علميّة، فاعتمدوا البحث انطلاقا من النّصّ الذي نظروا إليه على أنّه تشكيل لغوي، وهذا التّشكيل يخضع لقوانين ونظم هي أساس بنائه، فلا يجب على الدارس أن يبحث خارج النص، وقد كانت هذه الرؤية بعد فشل المناهج السّياقية – حسب نظرة الشكلانيين – في دراسة الظاهرة الأدبيّة تفسيرا علميا موضوعيا.

4. 1- رومان ياكبسون والتّماثل الشّعري:

أسهم "رومان ياكبسون roman jacobson" مساهمة فعّالة في التنظير لرسم منهج الدراسات الأدبيّة، خاصّة ما تناوله في كتابه "قضايا الشعرية"(Questions du Poétique) إذ اتّبع النهج نفسه الذي نادى به الشكلانيون، وهو أنّ الإبداع الأدبي ظاهرة لغوية، فربط الشّعرية بالدراسات اللسانيّة، بل اعتبرها فرعا من فروع اللسانيات، فهي علم يدرس اللغة «إنّ الشّعريّة تهتمّ بقضايا البنية اللسانيّة تماماً مثل ما يهتمّ الرسم بالبنيات الرّسميّة، وبما أنّ اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانيّة. فإنّه يمكن اعتبار الشّعر جزءا لا يتجزأ من اللسانيات»[2] .

1) يوسف وغليسي: الشّعريّات والسّرديّات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، (د، ط) منشورات مخبر السّرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر،2006م، ص45.

2) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ص 42.

يرى "ياكبسون" أنّ الشّعر جزء لا يمكن فصله عن اللسانيات، لأن الشعر يتشكّل من البنيات اللغوية، وهذا ما يهدف إليه ياكبسون حين يطرح الإشكالية الجوهرية في الشعرية والتي مضمونها «ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنّيّاً؟»[1].

يخلص ياكبسون إلى أنّ الفنّ الأدبيّ يمتاز عن الفنون الأخرى كالرّسم والموسيقى بأنّه يستخدم اللغة، ومن هذا المنطلق فالشعرية عنده تبحث في أدبية الأدب، وأدبية الأدب تكمن في اللغة التي هي العنصر الذي يشكل النص الأدبيّ، فالموضوع الرّئيس للشّعرية هو تفرّد الخطاب الأدبيّ عن غيره من الخطابات، وتميّزه أيضا عن الفنون الأخرى باعتبار أنّه ظاهرة لسانيّة، ومن خلال ذلك نستنبط رؤية ياكبسون لشعريّة أنها تكمن في اللغة في حدّ ذاتها وليس في فكر الشاعر وأحاسيسه، ففرادة الشّاعر الشّعرية هي عبقريّته اللغوية من خلال اختيار الكلمات واستخدام التّرادف والتّضاد والتّوازي والتّماثل والاختلاف، ولذلك ركّز "ياكبسون" على وظائف اللّغة الّتي من بين وظائفها الوظيفة الجماليّة أو الوظيفة الشّعريّة، ومن أجل فصل وظيفة اللغة الجماليّة عن الوظائف الأخرى، يبيّن ياكبسون الوظائف الست، كل وظيفة على حدة؛ فالوظيفة الانفعالية تتعلق بالمرسل، والوظيفة الإفهاميّة ترتبط بالمرسل إليه، أمّا الوظيفة المرجعيّة فهي السّياق، والوظيفة الانتباهيّة تصدر عن الرابط بين الشّفرة أو الرّمز والإيحاء، أين تتجلّى الوظيفة المعجميّة، أمّا الرّسالة فهي مركز المخطط التّواصلي فتنتج عنها الوظيفة الشّعرية، والّتي هي أهم وظيفة عند "ياكبسون". بل هي الوظيفة المهيمنة على الوظائف الأخرى حسب رأي "ياكبسون".

والشّعريّة عند ياكبسون تتخطى حدود الشّعر إلى النّثر، لأنّه «لا يمكن للسّانيات وهي تعالج الوظيفة الشّعريّة، أن تقتصر على مجال الشّعر، ومن جهة أخرى لا يمكن للتّحليل اللساني أن يقتصر على الوظيفة الشّعريّة، فخصوصية الأجناس الشعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية

1) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص 42.

الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة وذلك في نظام هرميّ متنوّع »[1]. أي أنّ الشّعريّة تتعدى إلى خصائص أخرى، لكن تبقى أهم سمة تميّزها هي الجمالية والأدبيّة.

ويرسم رومان "ياكبسون" مجالات البحث في الشّعرية على أنّها من اهتمامات علم اللسان، فتدرس: ظاهرة التّكرار، الفونيم، النّبر، الفاصلة، القافية، مستويات الحدود النّحويّة، التّنغيمات، الوقفات...وذلك حسب الخصوصيّة اللّسانية لكلّ لغة، فمثلا ظاهرة التّكرار «يمكن أن تحدّد بدقّة أكثر. فمثل هذه الصورة تستخدمُ دائما على الأقل تباينا (أو أكثر من تباين) ثنائيا بين التنوّع العالي نسبيّاً لمختلف فقرات المتوالية الفونيمية»[2]. وهذه الظواهر الشّعرية متجلّية في ديوان ديك الجنّ الحمصي، وذلك ما يقف عليه البحث حين يتطرّق إلى المستويين الصّوتي والتّركيبي.

وللشّعرية عند ياكبسون علاقة وطيدة بالبلاغة، فهو يرى أنّ توظيف الاستعارة يكون في الشعر، بينما الكناية تستخدم في النّثر «ذلك أنّ حضور التّوازي في النّثر يعارض بالضبط، فيما يظهر، تحديدكم للنثر بوصفه بناءً كنائيّاً أساسا وتحديدكم للشّعر بوصفه بناءً استعاريّاً، ومهما يكن فالتّوازي موجود في النّثر»[3]. ويضرب "رومان ياكبسون" أمثلة عن التّوازي الموجود في النّثر بوصفه مظهرا لشعريّة النّصّ من خلال أمثلة في ترانيم التوراة، وهذا يعود إلى اهتمام "ياكبسون" بشعريّة التّوازي من خلال التوازنات والتّناسبات الشّعرية بين المقاطع والأبيات من خلال دراسة التّرنيمات في الشّعر الشّعبي الرّوسي، والفولكلور، وكذلك دراسة الشعر الملحميّ القديم.

1) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، ص35.

2) المرجع نفسه، ص35.

3) المرجع نفسه، ص108.

وخلاصة نظرية الشّعرية عند "رومان ياكبسونّ أنّها فرع من فروع اللّسانيات تقتضي دراسة لسانية علمية لمعرفة قوانينها الصّوتية واللّسانية والنّحوية لنصل إلى معرفة التّماثلات والوحدات المتوازية في النّصّ الأدبيّ. وهو ما يتّصل بمنهج البحث عندنا.

4. 2- تزيفتان تودوروف "t.todorov " ومفهوم الشّعر: (1939م2017-م)

تناول "تودوروف" موضوع الشّعريّة في كتاب بعنوان" الشّعريّة" ركّز فيه على بنية النّص باعتباره خطابا، وقد أولى عناية خاصة للقارئ خلال عمليّة التّأويل، فالغاية من شعريّة النص تكمن في معرفة القوانين التي تجعل من الخطاب خطابا أدبيّا، ومن هنا فإنّ الشعريّة عنده تبحث في خصائص الخطاب وما يميّزه عن غيره من أنواع الخطابات، مما يجعل مفهوم الشّعرية أقرب إلى العلم، لأنّها منهج هدفه استنطاق الميزات المجرّدة في العمل الأدبيّ، حيث« جاءت الشّعريّة فوضعت حدّاً للتّوازي القائم على هذا النحو بين التّأويل والعلم في حقل الدّراسات الأدبيّة، وهي بخلاف تأويل الأعمال النّوعيّة، لا تسعى إلى تسميّة المعنى بل إلى معرفة القوانين الّتي تنظّم كلّ عمل أدبيّ» [1].

فالشّعرية عند "تودوروف" لا تهدف إلى البحث عن معنى الخطاب في حد ذاته، أو ما يريد الأديب أن يبلغه، وإنّما تبحث في القواعد العامة التي تتحكّم في نشأة هذا الخطاب، من خلال البحث واستكشاف الشّفرات المعياريّة لهذا الخطاب، وقد وسّع "تودوروف" مجال الشّعريّة إلى مختلف أنواع الخطاب، فالشّعرية لديه تتجاوز الشّعر والنّثر إلى ميادين العلوم الإنسانيّة الأخرى، مثل الفلسفة والسياسة والدّين، بالإضافة إلى السينما والمسرح، ولكن يبقى الخطاب الأدبيّ مميّزا عن الخطابات

1) تزيفتان تودوروف: الشّعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1990م، ص 23.

الأخرى بشعريته الخاصّة المتميّزة، إذ" تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشّعريّة إذن مقاربة للأدب (مجرّدة) و(باطنيّة) في الآن نفسه"[1] .

ومن هنا بدأيرى "تودوروف" أنّ موضوع الشّعريّة هو استكناه العمل الأدبيّ لمعرفة خصائصه؛ فهي من هذا المفهوم علم "لا يعنى بالأدب الحقيقيّ بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبيّ، أي الأدبيّة"[2].

فالشّعرية إذاً عند "تودوروف" في مجال الأدب تكمن في فرادة العمل الأدبي وتميزه، ومن هذا المنطلق فالشعرية عنده مرادفة للأدبيّة، وهنا يتجلى لنا تأثر تودروف بالنقد البنيوي الذي يرفض المناهج السّياقية في دراسة الأدب، ذلك أنّ هذه المناهج وضعت الأدب في خطر، لأنّها تبحث في عوامل النّص وظروفه المحيطة به وبصاحبه بينما أهملت الجوهر الذي هو النّص في ذاته، ولذلك ينتقد "تودروف" أزمة المناهج السياقية قائلا:« ما عادت غاية هذه الدراسة صياغة كلام فضفاض عن النّص أو تلخيص فطن للعمل الملموس، وإنّما اقتراح نظريّة لبنيّة الخطاب واشتغاله، نظريّة تقدّم جدولا للإمكانات الأدبية، كما تظهر الأعمال الأدبيّة باعتبارها حالات خاصّة منجزة، وسيصبح العمل الأدبي عندئذ مُسقطا على شيء آخر غير ذاته كما هو الشّأن في النّقد النّفسيّ والاجتماعي»[3]. يستعرض "تودوروف" مفاهيم الشعرية عبر التّاريخ الأدبي، فيرى أنّ مفاهيمها تغيرت حسب توّع المواقف والظّروف، ونحن اليوم نستخدمها بمفاهيم وظروف عصرنا، ولا نستعملها بالمعنى الاشتقاقي، ولكن نستخدمها استخداما بنيويا« فإذا تناولنا هذه الكلمة بمعناها الواسع فإنّ كلّ شعريّة هي شعريّة بنيوية، لا فقط هذه أو تلك في تنويعاتها، ما دام أن موضوع الشّعرية ليس مجموع الوظائف الاختباريّة(الأعمال

1) تزيفتان تودوروف: الشّعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص23.

2) المرجع نفسه، ص، ن.

3) المرجع نفسه، ص، ن.

لأدبيّة) بل بنية مجرّدة (هي الأدب)، لكن لنقل إنّه يكفي دائما إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان حتى تكون هذه العملية بنيوية»[1] .

يلحّ "تودروف" على ضرورة الاستعانة بالعلم في دراسة الأدب، لأنّ العلم يستطيع الوصول إلى معرفة القوانين والأسرار التي تنظم كل عمل، وينطبق ذلك على العمل الأدبيّ، فهناك علاقة بين الشّعرية واللسانيات، إذ إنّ "تودروف" يتبنى الطرح نفسه مع رومان ياكبسون، فيقول: «ذلك أنّ الأدب بأتمّ معنى الكلمة نتاج لغويّ»[2].

فالشّعريّة في ميدان الأدب عند "تودروف" تدرس الخصائص العامة للأعمال الأدبيّة بهدف كشف اسراراها وفرادتها من خلال بنيتها اللغوية المكونة للخطاب الأدبي.

3.4 – جان كوهين" j.cohen" والانزيّاح في الشّعر:

تتجلّى الرؤية البنيوية إلى الشّعرية عند كوهين في كتابه " بنية اللغة الشّعريّة" وكتابه الآخر" اللغة العليا " أو اللغة الرّفيعة، غير أنّ الكتاب الأول هو الذي نظّر فيه "كوهين" لموضوع الشّعريّة، التي يرى أنّها تخصّ الشّعر دون النّثر، وهو ما يجعله مختلفا عن البنيويين والشكلانيين، وشعريّة الشّعر عنده تتجلّى في لغته، فالشّاعر يرسم ويجسّد بالكلمات صورا شعريّة عن طريق الانزياح والتّجاوز، أي الاستعمال المجازي للّغة، ومن هنا فإنّ لغة الشّعر هي لغة خاصّة، والشّعرية عند "كوهين" «علم موضوعه الشّعر»[3].

يتطرّق "كوهين" إلى مفهوم الشّعر من خلال المدرسة الكلاسيكية ثم المدرسة الرّومانسية، فيخلص إلى أنّه جنس أدبيّ، وقد ارتبط الشّعر في المدرسة الرّومانسية بالإحساس والعاطفة، لكنّ

1) تزيفتان تودوروف: الشّعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص27.

2) تزيفتان تودوروف: الشّعريّة، ص ن.

3) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدا البيضاء ، المغرب، 1986م،ص 09.

الكلمة توسّع مفهومها بعد ذلك «حتّى أصبحت تحتوي اليوم شكلا خاصّا من أشكال المعرفة، بل بعداً من أبعاد الوجود»[1].

انفتح موضوع الشّعريّات على كلّ أشكال المعرفة، خاصّة الفلسفة، واستفاد النّقد الأدبي حول الشعريّة من مناهج العلم الحديث، ويحدّد "كوهين" السّمات الشّعرية في النّصّ الشعريّ بالاعتماد على الظّواهر الأسلوبيّة، فيرى أنّ القصيدة النّثريّة لا تمتلك سمة الشّعريّة في المستوى الصّوتي المتمثل في الوزن والقافية، لكنّها تمتلك سمة الشّعرية من خلال المستوى الدّلاليّ، امّا ما يمتلك الشعريّة من خلال المستويين معاً فيطلق عليه "كوهين" الشعر الكامل، في حين أنّ النّثر الكامل عند "كوهين" يفتقد سمة الشّعرية في المستويين معاً، ومن هنا نستنتج أنّ "كوهين" يرى الشعريّة من خلال المنهج الأسلوبي، خاصّة ظاهرة الانزياح الّتي يرى أنّها المعيار الّذي نحتكم إليه في قيّاس الجودة الشعرية،« فتعريف الأسلوب باعتباره انزياحا ليس أن نقول: ما هو. فالأسلوب هو كلّ ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار المألوف. ويبقى مع ذلك أنّ الأسلوب كما مُورس في الأدب يحمل قيمة جماليّة، إنّه انزياح بالنّسبة إلى معيار، أي أنّه خطأ، ولكنه كما يقول "برنو" خطأ مقصود»[2].

ينظر "كوهين" إلى موضوع الشّعرية بمنظارين، منظار بنيوي عن طريق بناء اللغة وتحطيمها قصدا، ومنظار أسلوبيّ متمثّلا في الانزياح اللغوي، أي الاستعمال الخاطئ للّغة ، ولكن هذا الخطأ مقصود من الشّاعر قصد تجسيد الصور الجماليّة، وهذا ما يخلق إبداعا شعريّاً عن طريق تحطيم اللغة المعجميّة واستخدامها استخداما منحرفا، ولذلك نجد كوهين يعود للاستدلال بآراء " شارل بالي" فيقول:«إنّنا نعتبر اللغة الشّعريّة إذن كواقعة أسلوبيّة في معناها العام، والأمر الأوليّ الذي سينبني

1) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص 09.

2) المرجع نفسه، ص 15.

عليه هذا التّحليل هو أنّ الشاعر لا يتحدّث كما يتحدّث النّاس جميعا، بل إنّ لغته شاذّة، وهذا الشّذوذ هو الّذي يكسبها أسلوبا، فالشّعريّة هي علم الأسلوب الشّعري»[1].

فالشّعريّة عند "كوهين" تتجلى في فرادة الشاعر في أسلوبه من خلال استخدامه لغة خاصة به، لكن هذه اللغة تتميّز عن اللّغة العاديّة كونها لغة غير مألوفة لا تسمي الأشياء بمسمياتها الحقيقية، بل تتجاوز الاستعمال، وتنحرف عن طريق الشّذوذ اللغوي، فتكون اللغة الشّعرية اللغة المميّزة، غير أنّ هذا الشّذوذ في اللغة الشّعرية هو شذوذ إيجابي الهدف منه الإبداع والجمال، ليصل كوهين إلى نتيجة مفادها أنّ" الشعريّة هي علم الأسلوب الشّعريّ"[2] .

وبما أنّ الشعريّة تتجلى في الانحراف اللغوي للشّاعر، فإنّ الانزياح الشعريّ هو الأساس في تجسيد شعرية النّص من عدمها، فبواسطة الانزياحات التي تمثّل ظاهرة جمالية تتمظهر فيها الطّاقات التّعبيرية للغة عن طريق استعمال غير المألوف، فتنفتح اللغة على عوالم جديدة يرسمها كلّ شاعر فيحقق فرديته، ذلك أنّ الانزياح أسلوب ولكلّ شاعر فرادته وبصمته، لكنّ "كوهين" يلحّ على أنّ الشّعرية علم كميّ يستعين بالإجراءات الأسلوبيّة وعلم الإحصاء« وكون الأسلوبيّة هي علم الانزياحات اللغويّة والإحصاء علم الأسلوبيّة، لتصبح الواقعة الشّعريّة وقتها قابلة للقياس»[3].

وهكذا يمكن للدّارس أن يدرس شعرية أيّ شاعر معتمداً على الإجراءات الأسلوبية الإحصائية الّتي يمكن للباحث أنْ يعتمد على نتائجها في إصدار الأحكام، ومنه فإنّ الأسلوبيّة تسعى إلى دراسة الأدب دراسة علمية، فتستعين بالإحصاء، وتدرس الانزياحات والتّشكيلات اللغوية في النّص الشّعري «فالشّعرية باعتبارها أسلوبيّة النّوع. إنّها تطرح وجود لغة شعريّة وتبحث في مقوماتها التّأسيسية»[4].

1) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 15.

2) المرجع نفسه، ص ن.

3) المرجع نفسه، ص16.

4) المرجع نفسه، ص ن.

وخلاصة القول فإنّ الشّعريّة عند "جان كوهين" علمٌ يقوم على تصنيف اللّغة الشّعريّة من خلال البحث عن مقوماتها داخل لغة النّصّ، من خلال دراسة الانزياحات والانحرافات والظّواهر الأسلوبيّة الّتي تميّز هذا الشّاعر عن غيره من خلال تشكيل لغته الشّعرية، ومن خلال بنائه الفنّي، وهذا ما يسعى إليه بحثنا، من خلال دراسة شعريّة التّشكيل اللّغوي عند الشّاعر ديك الجنّ الحمصيّ.

الــفــصــل الأول

شعريّة الإيقاع الموسيقيّ في شعر ديك الجنّ الحمصيّ

1. الإيقاع الثّابت

2. الإيقاع الموسيقيّ عند ديك الجنّ الحمصيّ

3 . السّمات الأسلوبيّة في القافية

4. القافية المقيّدة

5. القافية المطلقة

6 . الرّويّ

7. موسيقى تناغم التّوازي

8.الإيقاع المتغيّر

1.8. موسيقى الأبنيّة التّكراريّة

2.8. تكرار الحروف

3.8. تكرار الكلمة

4.8. التّكرار المعنوي

5.8. موسيقى الجناس

9. الصّيغ الصّرفيّة

الــفــصــل الأول

شعريّة الإيقاع الموسيقيّ في شعر ديك الجنّ الحمصيّ

يتطرّق هذا الفصل إلى شعريّة الإيقاع الموسيقي في شعر ديك الجن الحمصي، من خلال دراسة الموسيقى الخارجية المتمثّلة في الوزن والقافية وإبراز جوانب الإبداع فيها، كما يبحث في أهم الخصائص الشعرية المرتبطة بالإيقاع، ثمّ يتطرّق إلى الموسيقى الدّاخلية الناتجة عن استعمال الشاعر لأنواع بلاغية وتشكيلات لغويّة معينة وعلاقة هذا الاستعمال بالتّجربة الشّعريّة للشّاعر.

1. الإيــقــاع الثّــابــت:

يميّز الشّعر عن النّثر بأوزانه وقوافيه، وتلك سّمة ظلّت مسيطرة على التّفكير النّقديّ العربيّ لقرون طويلة، لكونها مقوماً من مقومات الشّعريّة العربيّة، إذ يكاد يجمع النّقاد القدامى بأنّ الشّعر هو الكلام الموزون المقفّى الّذي يحمل معنى جميلا يؤثر في النّفوس، ولعلّ هذا المفهوم يرتبط ارتباطا وثيقا بالمستوى الصّوتي للشّعر، والصوت والموسيقى هما الجانب المادي في الخطاب الشّعريّ، فالشعر العربيّ منذ الجاهلية وثيق الصّلة بالغنائيّة؛ إذ كان الشّاعر ينشد القصيد وفق نغم موسيقي يستجيب لموقفه، ويتناغم مع حالته النّفسيّة، فأنشد أغلب الشّعراء قصائدهم القصيرة أو الطّويلة وهم واقفون لتجسيد انسجام الموقف الشعريّ مع الحالة الشعوريّة للشّاعر.

وهكذا تجسدت ثقافة موسيقية في الشعر العربي اهتدى إليها الشعراء بسليقتهم السّليمة وصفاء طبعهم، فعبّروا عن مشاعرهم بصدق وعفويّة، ونقلوا تجاربهم تلك إلى المتلقّيّ الذي تفاعل مع هذه الإيقاعات إيجابا أو سلباً، وهكذا ارتبط هذا الشّعر بطبيعته الغنائيّة المتأسّسة على الذّات والوجدان ،

فلمّا جاء الخليل بن أحمد الفراهيدي في القرن الثّانيّ للهجرة اكتشف أنّ الشعر العربي كلّه تقريبا يخضع لنظام موسيقي رصين ومنسجم، قائم على البحور التي نسبت إليه باسم الأوزان الخليلية.

وبما أنّ الشّعر العربيّ سجّلٌ حافلٌ بمآثر العرب ومفاخرهم، فهو أيضا يمثّل مظهراً من مظاهر حياتهم العقلية والفكريّة والفنيّة؛ فهو يعبّر عن ذوقهم وموسيقاهم التي افتتنوا بسماعها والطرب لها، ولذلك يروي "المزرباني" في "الموشح" في حديثه عن النّابغة الذّبياني أنه غيّر حركة القافيّة لمّا قال له القوم قد أقويت في شعرك، فقد «كان النّابغة يكفئُ الشّعر، حتّى قدم المدينة على الأوس والخزرج، فأنشدهم؛ فقالوا: إنّك تكفئ الشعر. قال: وكيف ذلك؟ فجعلوا يخبرونه ولا يفهم ما يريدون. فقالوا تغنّ بشعرك. فتغنّى به ومدّده، ففهم، فقال: لست أعود» [1].

إنّ الطّابع الموسيقي الغنائي للشعر العربي يمثّل سمة بارزة في إيقاعه وإنشاده، ولكن ليس مطلوبا من الشاعر أن يغني، فهناك القيان اللائي يمتلكن اللّحن والأداء ويُتقِنّ مخارج الأصوات وأداء الحركات الإعرابية على الوجه الصحيح، فالشاعر النّابغة لم يستوعب معنى الإقواء في شعره إلا بعد أن استمع إلى مغنيّة تغني شعره، إذ« دخل النّابغة إلى المدينة، فقالوا له: قد أقويت في شعرك؛ وأفهموه، فلم يفهم، حتّى جاءوه بقينة فجعلت تغنّيه: *أ من آل ميّة *وتبيّن الياء في " مزوّدي" و" مغتدي". ثمّ غنّت البيت الأخير فبيّنت الضّمة في قوله: «الأسودُ بعد الدّال. ففطن لذلك فغيره، وقال*وبذلك تنعاب الغراب الأسود*» [2].

1) المزرباني: أبو عبد الله محمد بن عمران، الموشح في مآخذ العلماء على الشّعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1995 ص:52.

2) المصدر نفسه، ص ن.

وهكذا حظي الجانب الموسيقيّ باهتمام النّقاد والفلاسفة المسلمين على حدٍّ سواء، والذين نظروا إلى مفهوم الشّعر ووظيفته، وحتّى علماء البلاغة الذين ركّزوا على الوظيفة الجماليّة، من خلال التّأثير في السّامع؛ فإذا تمكّن الشّاعر من القلوب والعقول، فذلك دليل على الإجادة والإبداع.

ولذلك نجد اهتماما واضحاً من المنظرين والنّقاد بالجانب الموسيقي للشّعر، فهذا كتاب "الأغاني" "لأبي الفرج الأصفهاني"، وكتاب "الموسيقى الكبير" " للفارابي"، ومن خلال هذا الاهتمام بالجانب الموسيقيّ للشّعر ندرك أهمية عنصر الصّوت والإيقاع في تحقيق شعريّة القصيدة، فالشعر فنٌ جميل، وأساس الجمال فيه هو الموسيقى العذبة واللغة الراقية.

إذاً فالإيقاع هو بناء الألحان وفق نظام معيّن يعتمد أساسا على الغناء والإنشاد، أوالعزف والطرب، ولذلك فإنّ الجانب الصّوتي هو الأساس فيه من خلال تأثير هذا الأداء في النّفس، ذلك أنّ الغناء المرتبط بالشّعر، هو «كلّ ما يحدثه الوزن واللّحن من انسجام»[1].

فإيقاع الشعر يتّصل بالوزن الذي يتألف من نظام موسيقي منظّم ومنسجم بين اللفظ والمعنى، وبين الشّاعر والمتلقيّ، كلّ ذلك قصد تحقيق الفاعلية، وعلى هذا الأساس فإنّ «الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمنيّ معيّن»[2] .

ولعلّ المتتبّع للإيقاع في الشّعر العربيّ يقف على أهمّ سمة من سماته، وهي تكرار المقاطع الصّوتية في الأداء الموسيقيّ، فنظام التكرار يأخذ حيّزا هاما في الدراسة الصّوتية، ذلك أنه يحقق عن طريق تكرار المقاطع المتساوية المنسجمة نغما خاصا يتردد داخل أبيات القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، فالإيقاع هو انسجام الوزن وتجانس الحروف، أي عدم تنافرها في الكلمات والجمل، وذلك عن

1) أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النّقد العربي القديم، ط1، بيروت، لبنان، ناشرون، 2001، ص119.

2) سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربيّ، (د، ط) الهيئة المصرية العامة للكتاب،1993، ص 112.

طريق اختيار الشاعر لألفاظ وتراكيب مضبوطة، ينتج عنها لحنٌ جميل تستسيغه الأذن، وهكذا يحقق الشاعر غايته وهي التأثير في السامع ولفت انتباهه.

والبنية الإيقاعية في الشعر العربيّ نوعان: إيقاع ثابت ونعني به الموسيقى الخارجية متمثّلة في الوزن والقافية، وإيقاع متغيّر أو متحوّل، ونعني به الموسيقى الداخلية الناتجة عن الحروف والجناسات وحسن التقسيمات وتكرار الكلمات والجمل، وهذه التّمظهرات الموسيقيّة هي التي سنتناولها بالدراسة في شعره ديك الجنّ الحمصيّ في فصول هذا البحث.

2. الإيقاع الموسيقيّ عند ديك الجنّ الحمصيّ:

يرتبط الشّعر بالوزن ارتباطا وثيقا، لذا أوْلاه النّقاد أهمية بالغة، فهو من أبرز مقومات عمود الشّعر، حيث وُضعت له مجموعة من المقاييس المتعارف عليها، فكيف تعامل شاعرنا مع الأوزان في منجزه الشّعريّ؟ وكيف وظّف البحور الشعريّة؟

يرى "مظهر الحجّي" محقّق ديوان ديك الجنّ الحمصي وجامعه أنّ الشّاعر «تمسّك بالقصيدة العربيّة ونظم على منوالها، ولكنّه هجم هجوما عنيفاً على هيكلها، فدعا في شعره إلى تجاوز المقدمات الطّلليّة ليكون صادقاً مع نفسه ومعاصراً لزمنه الّذي ابتعد عن البداوة»[1].

فمن خلال النّظر في ديوان الشاعر نجده قد حافظ على شكل القصيدة العربيّة، من خلال التّقيّد بشكلها العام، والمتمثل في استخدام نظام الشّطرين، وكذلك استعمال البحور الخليلية الثابتة، وبعد القيام بعملية إحصاء لمنجز الشاعر كله، سواء ما صحت نسبته إلى الشّاعر بإجماع المصادر، أم بما اختلفت فيه من نسبته إلى الشّاعر من غيره، وجدنا ما مجموعه ألفاً وثلاثة وثلاثين بيتا (1033 بيتا) موّزعة على ستٍّ وعشرين قصيدةً(26قصيدة) وخمسمائة وأربع وثمانين مقطوعة أو بيت يتيم (584) ،

1) ديك الجنّ الحمصيّ، ديوان ديك الجن الحمصي، جمع وتحقيق: مظهر الحجي (د، ط) دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب،2004، ص57.

إذ غلب على شعره المقطوعات والنّتف والأبيات اليتيمة الّتي شغلت حيّزاً هامّاً من الديوان، لذلك اعتمدت في دراستي للبحور الشعرية على مجموع ما أنجز الشاعر، وبما أنّ« الإحصاء هو وسيلة علميّة منظّمة لإعطاء نتائج قريبة من الحقيقة الكائنة في أعمال الشّاعر»[1].

فالدّراسة الإحصائية لمدونة الشّاعر تعطينا نتائج نسبيّة قريبة من الحقيقة العلمية، لأنّ الدّراسة الصّوتية ذات طابع علميّ، يمكننا من تناول الجوانب التّالية: «المنحى العام للإطار الصّوتي ممثّلا في الأوزان الشّعرية، وأكثر الأوزان التي مال إليها الشّاعر بتحديد نِسْبتيِ الاتّجاهِ والنّفَسِ»[2].

على أنّه يمكن تحديد الجماعة الأدبية التي ينتمي إليها شاعرنا، وهي ذلك الاتجاه الذي هيمن على الحياة الأدبية في العصر العباسيّ متمثّلا في الصّنعة اللفظيّة والاهتمام البالغ بالمحسنات البديعيّة، وهو اتّجاه يأتي على رأسه أبو تمام، وديك الجنّ، وفي ذلك يقول صاحب العمدة: «وديكُ الجنّ، وهو شاعر الشّام، لم يذكر مع أبي تمّام إلا مجازاً، وهو أقدم منه، وقد كان أبو تمّام أخذ عنه أمثلة من شعره، يحتذي عليها، فسرقها»[3].

ويستشفّ من هذا القول أنّنا أمام شاعر، لم يحظ بالدراسة قديما ولا حديثا، وتأكيداً لما مضى يمكن اعتماد الجدول الآتيّ في دراسة الإيقاع الثابت، والذي يمثّل أبرز مظهر من مظاهر الموسيقى الخارجيّة للقصيدة على حدة، أو دراسة المنجز الشّعري الذي أجمعت المصادر على صحة نسبته إلى الشّاعر، فمن خلال ذلك يمكن للدّارس أن يقف على السّمات البارزة، أو الظّواهر الأكثر ترديدا وتكرارا في المدونة محلّ الدراسة:

1) إبراهيم جابر علي، الأسلوبية الصوتية مدخل نظريّ ودراسة تطبيقية، ط1، أوراق للطباعة والنشر، عمان الأردن،2015، ص 49.

2) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

3) القيرواني (الحسن بن رشيق) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد ط5، دار الجيل، بيروت، 1981م، ج1، ص101.

الجدول رقم: 01 يمثّل البحور الشعريّة المستعملة ونسبة استعمال كلّ بحر:

الرّقم	اسم البحر الشّعري	عدد الأبيات من خلال المقطوعات والقصائد	النّسبة المئويّة
.1	البسيط	130	%19.93
.2	الكامل	128	%19.62
.3	الطّويل	90	%14.49
.4	الخفيف	75	%10.41
.5	المنسرح	68	%09.44،
.6	الوافر	59	%08.19
.7	السّريع	52	%07.22
.8	الرّجز	28	%03.88
.9	المتقارب	23	%03.19
.10	الرّمل	09	%01.25
.11	المديد	07	%0.97
.12	الهزج	06	%0.83

من خلال استنطاق الجدول وقراءة الإحصائيات نستنتج أن ديك الجن الحمصيّ قد نظم في أغلب البحور الخليلية وبنسب متفاوتة، ماعدا بعض البحور التي لم ينظم على إيقاعها بيتا واحدا، وهذه البحور غير المستعملة، هي المضارع، المقتضب والمتدارك والمجتث، ومن الجليّ أنّ لكلّ بحر إيقاعا خاصاً يتناغم مع غرض القصيدة العام ومع حالة الشّاعر النّفسيّة ، وبما أنّ التّحليل الأسلوبي يدرس الظاهرة البارزة، أو الظاهرة المتكررة، فإنّنا سندرس البنى الصّوتية والإيقاعية للأبحر الخمسة الأكثر حضوراً عند الشّاعر، إذ يرى "ياكبسون" –romain jacobson –أنّ إيقاع الشعر يشكّل « الصورة الصوتية التّكراريّة الّتي رأى فيها "هوبكس" المبدأ المكوّن للنّظم أن تحدّد بدقّة أكثر. فمثل هذه الصّورة تستخدم دائما على الأقلّ تباينا (أو أكثر من تباين) ثنائيا بين النتوء العالي نسبيّا والمنخفض نسبيا لمختلف فقرات المتوالية الفونيمية».[1]

- **بحر البسيط:**

البسيط من البحور المركبة، وقد استعمله الشّعراء بكثرة، سواء قديما أو حديثا، وفضلوه على الطويل لرقّته، ويقع البسيط في ثمانية وعشرين مقطعا، «لأن عروضه تأتي مخبونة* دائما، وضربه مثلها أو مقطوعا فيكون في 26 مقطعا»[2] .

يأتي بحر البسيط عند ديك الجن الحمصيّ في المرتبة الأولى من حيث الاستعمال، إذ استعمله الشاعر في مائة وثلاثين بيتا، وبنسبة تقارب 20 بالمائة من منجز الشاعر، وقد تمظهر في أبيات يتيمة أو مقطوعات، كما استطاع الشّاعر أن ينظم على إيقاعه نزرا قليلاً من القصائد الّتي تزيد عن

1) رومان ياكبسون، فضايا الشعرية، ص35.

*) الخبن: حذف الساكن الثّاني من التفعيلة مستفعلن.

2) يُنظر فرحان بدري الحربي، الأسلوبية والتحليل الأدبي، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، 2016، ص87.

عشرة أبيات، مثل قصيدته الرّائية الّتي بلغت سبعة وعشرين بيتا في رثاء عليّ ومدح ابنه الحسين، ولكنّ الشّاعر يستهلّ القصيدة ببيتين غزليين، والتي منها هذه الأبيات [من البسيط]:

- ما أَنْتِ مِنّي ولا رَبْعاكِ ليْ وَطَرُ الهَمُّ أَمْلَكُ بِي والشَّوقُ والفِكَرُ
- وراعَها أَنَّ دَمْعاً فاضَ مُنْتَثِراً لا أَوْ تَرَى كَبِدِي للحزنِ تَنْتَثِرُ
- أينَ الحُسَيْنُ وقَتْلَى مِنْ بَني حَسَنٍ وجَعْفَرٍ وعَقِيلٍ غالَهُمْ غَمِرُ
- قَتْلَى يَحِنُّ إليها البَيْتُ والحَجَرُ شَوْقاً، وتَبْكِيهُمُ الآياتُ والسُّوَرُ
- ماتَ الحُسَيْنُ بأَيْدٍ مِنْ مَغَائِظِهَا طُولٌ عليهِ وفي إِشْفَاقِها قِصَرُ
- لا دَرَّ دَرُّ الأعادي عندما وَتَرُوا ودَرَّ دَرِّكِ ما تحوينَ يا حُفَرُ[1]

فإذا قطعنا البيت الأول عروضيا وقفنا على الشكل التالي:

مَاْ أَنْتِ مِنْنِيْ وَلَاْ رَبْعاْكِ ليْ وَطَرُوْ اَلْهَمْمُ أَمْلَكُ بِيْ وشْشَوْقُ وَلْفِكَرُوْ

0/// 0//0/0/0// 0/0//0/ 0/ /0/0/ 0///0/ /0/0/ 0///0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

فالتّفعيلة مستفعلن السباعية المركبة من ثلاثة مقاطع صوتية متمثلة في سببين خفيفين ووتد مجموعة وردت بعد التفعيلة الخماسية فاعلن، المركبة من مقطعين صوتيين هما السبب الخفيف والوتد المجموع، فهذه النغمة فيها إطالة وانسيابية استطاع الشاعر من خلالها البوح بحالته النفسية، ثم ينوّع النّغم، فيجد في فَعِلن التي وظفها في الضرب والعروض مناسبة لبثّ آهاته، في إيقاعٍ معبّرٍ ومؤثرٍ

1) الدّيوان، ص135.

وطويل النّفس، وقد وجد الشاعر في هذا البحر ما يستجيب لحالته الوجدانية، فاستعمل موسيقاه في أغراض متنوعة، يقول في مقطوعة يحثّ فيها على شرب الخمر:

. وَاصِلْ مدامَكَ واهْجُرْ قَالَةَ النَّاسِ وَرُحْ إلى صَدْرِ مَلْهَى خَيْرِ جُلاَّسِ

. إلـى ثِمَارِ سُـرورٍ فـي ثَرَى قَدَحٍ فـي فِتْيَةٍ غُـرَرٍ لَيْـسُوا بـأَنْكاسِ

. ظَلَّتْ مَطَايا المَلاَهِي وهيَ واجِفَةٌ بِنَـا، وكُنَّـا مَـطايـا الـوَرْدِ والآسِ

. وكَأْسِ خَـمْرٍ كـماءِ التِّبْـرِ لابِسَةٍ وِشَـاحَ شَـذْرٍ تُـزَجِّـيهِ إلـى طاسِ

. باكَرْتُها قَبْلَ إسْفَارِ الضُّحَى بِيَدِي فَمَـا تَبَلَّـجَ حَـتَّى نَـكَّسَـتْ رَاسِي[1].

استطاع الشّاعر من خلال استعمال إيقاع البسيط أن ينسجم نفسيا مع الموضوع، إذ استجابت تفعيلات البسيط الثمانية للتّعبير عن حالة السّرور التي يشعر بها الشّاعر، ولذلك يستعمل التفعيلة "مستفعلن" صحيحة في صدر البيت الأول، ويستعملها مزاحفة في عجز البيت فتأتي "متفعلن" وهو حذف الثاني الساكن، وهو زحاف الخبن. ويستمر الشاعر في استعمال مستفعلن في صدر البيت و"متفعلن" في العجز تقريبا في أكثر أبيات المقطوعة. وقد استخدم الشّاعر البسيط في أغراض أخرى مثل المدح، والهجاء والفخر، ممّا يدلّ على الطّاقات الموسيقيّة الواسعة لإيقاع هذا البحر، وكذلك مناسبته لمختلف المواقف والمشاعر.

ومن السّمات الأسلوبية في إيقاع بحر البسيط عند الشّاعر، استعماله مخّلع البسيط في خمس مقطوعات بلغت سبعة عشر بيتا، والمخلّع إيقاع « يدخل تفعيلة عروض مجزوء البسيط وتفعيلة ضربه (مستفعلن) تغيران، أحدهما الخبن وهو حذف الثّاني السّاكن وهو السّين، والثّانيّ القطع بحذف آخر

1) الديوان، ص159.

الوتد المجموع مع تسكين ما قبله، فتصبح بذلك مستفعلنْ متفعلنْ»[1]، ويدرج الدكتور "عمر عتيق" مخلّع البسيط ضمن إيقاع بحر البسيط، ولكن مع تغيرات تصيب انسجام تفعيلاته« فالتّفعيلة التي يصيبها تخليع تفقد قوتها وتماسكه؛ لأنّ النّقص أصاب السّبب والوتد معا، إذ إنّ حذف السّين نقص في السّبب (مسْ) وحذف النّون وتسكين ما قبلها(القطع) نقصٌ في الوتد(علنْ)»[2]

وظّف ديك الجن الحمصي المخلّع في مواقف شعريّة متمردة على القيم الدينية والاجتماعية، وذلك ما يتناغم مع شخصيته المضطربة، ومن أمثلة ذلك يقول متغزّلا بغلام [من مخلّع البسيط] :

. يا مَنْ حَلاَ ثُمَّ طَابَ رِيحاً فَفِيـهِ شَهْـدٌ وفــيـهِ وَرْدُ

. لَوْ لَمْ تَكُنْ للسَّماءِ شَمْـسٌ لَكُنْتَ تَبْدُو مِنْ حَيْثُ تبدُو

. مـا إنْ أَظُـنُّ الـهِلالَ إلاّ مِـنْ نُـورِ خَـدَّيْكَ يُـسْتَمَدُّ

. ناجَيْتُ فيكَ الصِفَاتِ حتّى نـاجَـيْتَـنِي مـا لِـذَاكَ نِـدُّ[3].

يشعر القارئ أنّ اضطرابا موسيقيا في الإيقاع بسبب استعمال الشّاعر لمخلّع البسيط، فنلاحظ أنّ الإيقاع في البيت الأول قد جاء على هذا الشكل:

مستفعلن، فاعلن، متفعلْ متفعلن، فاعلن، متفعلْ

وهذا إيقاع يستعمله الشّاعر في أبيات أخرى، وفي الغرض نفسه، وهو التغزّل بالغلمان، فيشعر المتلقّي أنّ هناك تفككاً في الإيقاع ناتجاً عن ضعف التفعيلة المخلعة في الضرب والعروض وهي تفعيلة (متفعلْ) التي تأتي (فعولن) لسهولة النّطق بها، فيظهر أنّ الشاعر يتخلّع في إيقاعه تماما مثل الشخص الذي يتخلّع في مشيته بسبب ضعف رجليه، يقول [من مخلّع البسيط]:

---

1) عمر عتيق، معجم مصطلحات العروض والقافيّة، دراسة دلالية إيقاعية، ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2014، ص 263.

2) المرجع نفسه، ص 263.

3) الدّيوان، ص115.

. أَصْبَحَ نَحْساً وكانَ سَعْـدَا مَنْ كانَ مَوْلىً فصارَ عَبْدَا

. بَكَـى عـلى حُسْنِهِ زَمـاناً لَـمّا رَأَى الشَّـعْـرَ قَدْ تَبَدَّى

. لَوْ نَبَتَ الشَّعْرُ في وِصَالٍ لَعَـادَ ذاكَ الـوِصَـالُ صَدّا[1].

تضطرب نماذج هذا الإيقاع الموسيقي في الموضوعات المتمرّدة، ففي البيت الثّالث تأتي التّفعيلة "مستفعلن" على صورة "مستعلن" وهكذا يستجيب المضمون للشّكل، وهي ظاهرة فنّية تجسدت في الشّعر العباسيّ بسبب الحرّيّة ومظاهر التّرف الفكري والمادي، فمن خلال شكل مخلّع البسيط وإيقاعه يتّضح بأنّه هدمٌ لهندسة القصيدة العربيّة والأوزان الخليلية المتوارثة، ويرى بعض الباحثين أنّ« مخلّع البسيط بحرٌ مستقلٌ بذاته، ويتأكّد هذا الاستقلال على أساس أنّ المقارنة بين صور البسيط والمخلّع تثبت خلافا فارقا وبناءً، على أنّ كلّ بحرٍ له مجموعة من الصّور تأتي بأنماط مختلفة كتلك التي جاء بها المخلّع قياسا إلى صور البسيط الأساسية»[2] . وقد ارتأى البحث أن يأخذ برأي الدكتور "عمر عتيق" أنّ مخلّع البسيط شكل من أشكال البسيط، «فزحافه في الحشو كزّحاف البسيط أو مجزوء البسيط، أي يدخله زحاف الخبن أو الطّيّ أو الخبل الذي هو مجموع الخبن والطّيّ معا»[3] .

فهذا الشّكل الإيقاعي يمثّل خروجا عروضيا من الشّاعر عن القوالب والإيقاعات الموسيقية التي ألفها الشّعر العربيّ، مع المحافظة على القالب العام لبحر البسيط، وذلك ما ينسجم مع شخصيته المضطربة المتمرّدة الثّائرة على القوانين والنّظم، فشخصيته لا تمتلك رؤية فكريّة وفلسفية واضحة.

1) الدّيوان، ص111.

2) أحمد كشك، محاولات للتجديد في الشعر العربي (د، ط) دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2004، ص 100.

3) عمر عتيق، معجم مصطلحات العروض والقافيّة، دراسة دلالية إيقاعية، ص 263.

- **بحر الكامل:**

ينفرد بحر الكامل عن البحور الأخرى كون تفعيلته "متفاعلن" تخصّ إيقاعه دون سواه، فلا نجد هذه التفعيلة في أيّ بحر آخر «ولكن ما يحلّ محلّ هذا المقياس مقياس آخر هو"مستفعلن"، بل يندر أن نرى البيت الواحد من هذا البحر مشتملاً على المقياس " متفاعلن" وحده، ولهذا يحقّ لنا أن نعدّ المقياس "مستفعلن" مقياسا للبحر الكامل، مثله مثل "متفاعلن" سواء بسواء»[1].

يأتي الكامل في المرتبة الثّانية من حيث الاستعمالُ عند ديك الجن الحمصيّ، إذ تكرّر إيقاعه في (128) بيتا، بين مقطوعة وقصيدة وبيت يتيم، بنسبة شيوع تقدر بـ 19.62%، وهي نسبة قريبة جدا من نسبة استعمال بحر البسيط، وقد وظّف ديك الجن الكامل تامّا ومجزوءا، وما يمكننا الوقوف عليه أنّ استعمال الشاعر للكامل كان في أغلبه أبياتا أو مقطوعات قصيرة، وأن القصائد الطويلة على هذا الإيقاع قليلة جدا، إذ نظم الشاعر قصيدة واحدة بلغت خمسة عشر بيتا على الكامل التّام، وقصيدة أخرى من خمسة عشر بيتا أيضا على مجزوء الكامل. فهيمنة النّتف والمقطوعات بارزة في إيقاع هذا البحر، وأغلبها لم تتعد ثلاثة أبيات.

وبحر الكامل سواءً أكان تامّا أم مجزوءا يتناسب مع مواقف الحزن ومواقف والسّرور والغبطة، لذلك نجد إيقاعه عند الشاعر يعبّر عن اللّذة والسّعادة تارة، وعن الألم والتّعاسة تارة أخرى، فها هو يجسّد غبطته وسروره وهو يتغزّل بحبيبته "وردٍ" مجسّدا روعة جمالها من خلال استعمال إيقاع بحر الكامل تامّ التّفعيلات، وذلك ما تناغم مع حالة الشّاعر النّفسيّة، يقول: [من الكامل]

. أُنْظُرْ إلى شَمْسِ القُصورِ وبَدْرِهَا وإلـى خُزامـاهـا وبَهْـجَـةِ زَهْرِهَا

. لَـمْ تَبْلُ عَيْنُكَ أبيضاً فـي أسْودٍ جمعَ الجمالَ كوَجْهِهَا في شَعْرِهَا

. وَرْدِيَّـةُ الـوَجَـنـاتِ يختبرُ اسْمَها مِـنْ رِيقهـا مَـنْ لا يُحيطُ بِخُبْرِهَا

1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية،1952 ص 62

. وتَمايـلتْ فضحكتُ مِـنْ أَرْدافِها عَـجَبـاً ولـكنّـي بـكيـتُ لِخَصْرِهَا

. تَسْقِيكَ كأسَ مُدَامَـةٍ مِـنْ كَفِّهـا وَرْدِيَّـةٍ ومُــدامـةً مـن ثَـغْـرِهَــا

. بِنْتُ المَذَابِـح والقُسـوسِ كَرِيمةٌ لا تَسْتَحي يومَ الحِسَابِ بِوِزْرِهَا [1].

عبّر الشاعر عن طريق تشكيلات بحر الكامل ذي التفعيلات الصّافية، من خلال تكرار التّشكيل الصّوتي للتّفعيلة السّباعية "متفاعلن" المتكونة من سببين أحدهما ثقيل وثانيهما خفيف، متبوعين بوتد مجموع، ولكن الشاعر يستعمل التّفعيلة "متفاعلن" مزاحفة كما نرى ذلك واضحا في صدر البيت الأول والثاني والثالث، فجاءت "متفاعلن" على الشكل" متْفاعلن" أو مستفعلن، لكنه في البيت الرابع يوظفها صحيحة، أما في العجز فقد نوّع الشاعر أيضا، فاستعملها صحيحة في عجز البيتين الثاني والرابع، أمّا في باقي الأعجاز فاستعملت مزاحفة، ومن أجل أن يستقيم الوزن للشّاعر نجده ينوّن الممنوع من الصرف في صدر البيت الثّاني وفي كلمتين اثنتين هما: "أبيضاً، أسودٍ" وهذا خروجٌ عن المألوف، فرغم أنه يجوز له ذلك ولكن ليس بهذا التّكرار، وهذا التّنويع والتكرار ساعد الشّاعر في التّعبير عن حالته النّفسيّة التي تملأها الغبطة والسرور في وصف محبوبته.

وهذه التّشكيلات الموسيقية مطّردة في شعره، بسبب اضطراب حالته النفسيّة بين الرضا تارة والنّفار والتّذمّر تارة أخرى، فديك الجنّ الحمصيّ عاش المآسي السّياسيّة والاجتماعية، فلم ينعم بالاستقرار الذي تنعّم به شعراء عصره مثل أبي تمام والبحتري، فجاء شعره مترجما لحالة الاضطراب التي كان يعيشها.

وفي قصائد أخرى يستعمل الشّاعر إيقاع بحر الكامل، ولكن في مواقف التّعبير عن الألم والحزن والحسرة، فها هو يجسّد حالة النّدم والأسى عن تلك الجريمة الشّنعاء التي ارتكبها في حقّ زوجته "وردٍ"، فقد رأينا الشاعر متغنّياً بجمال "ورد" باستعمال إيقاع الكامل وألفيناه حزينا كئيباً مستخدما

1) الدّيوان، ص 149.

الإيقاع نفسه، في موقف شعريّ يترجم تناقضاته الدّفينة، ويفصح عن مدى الصّراع النّفسي الّذي يعيشه، يقول: [من الكامل]

. يـا طَلْعَـةً طَلَـعَ الحِـمَـامُ عليهـا وجَنَى لها ثَمَرَ الرَّدَى بِيَدَيْهَـا

. رَوَّيْتُ مِـنْ دَمِهَا الثَّرى ولَطَالَمـا رَوَّى الهَوَى شَفَتَيَّ مِنْ شَفَتَيْها

. قَدْ باتَ سَيفي في مَجالِ وِشَاحِها وَمَدامِعي تَجْرِي على خَدَّيْها

. فَوَحَقِّ نَعْلَيْها، وما وَطِئَ الحَصَى شَيْءٌ أَعَـزُّ عَـلَيَّ مِنْ نَعْلَيْها

. مـا كـان قَتْليهـا لأنّـي لَـمْ أَكُــنْ أَبْكي إذا سَقَطَ الذُّبـابُ عَلَيْها

. لكنْ ضَنَنْتُ على العُيونِ بِحُسْنِها وأَنِفْتُ مِنْ نَظَرِ الحَسودِ إليها[1].

فالشّاعر عبّر عن ندمه وحسرته منوّعاً في استعمال تفعيلة الكامل "متفاعلن" فاستعملها في ضرب وعروض البيت الأول على الشّكل " متفاعلْ " وذلك بحذف السّابع السّاكن وتسكين السّادس وهي علّة القطع، وقذ تكرّرت تقريبا في أغلب أبيات هذه المقطوعة.

ويلجأ الشّاعر إلى استخدام تشكيلات لغويّة يتناسب وزنها مع تفعيلة الكامل، فنراه يوظّف صيغ منتهى الجموع باختلاف أوزانها، فيضطر إلى تنوينها لتناسب الوزن، ومع أنّه يجوز له أن يتجاوز بعض قواعد النحو واللغة، يقول في مرثيّة الحسين: [من الكامل]

. أَصْبَحْتُ مُلْقىً في الفِراشِ سَقيما أَجِدُ النَّسيمَ مِنَ السَّقامِ سَمُومَـا

. مَاءٌ مِـنَ العَـبَراتِ حَـرَّى أَرْضُـهُ لو كـانَ مِنْ مَطَرٍ لكانَ هَزِيمَا

. وبَـلابِـلٌ لــو أَنَّهُـــنَّ مَـآكِـلٌ لَمْ تُخْطِـئ الغِسْـلينَ والـزَّقُّـومَا

. وكَـرىً يُروِّعُـنى سَـرى لَوْ أَنَّـهُ ظِـلٌّ لكـان الـحَرَّ واليَحْمُـومَـا

. مَرَّتْ بِقَلْبي ذِكْرَياتُ بَني الهُدَى فَنَسِيـتُ مِنْها الرَّوْحَ والتَّهْويمَـا

1) الدّيوان، ص، ص 289/ 290.

. ونَـظَـرْتُ سِبْطَ مُحَمَّدٍ في كَرْبَـلا فَـرْداً يُعانــي حُزْنَـهُ المَكْظُـومَا

. تَــنْحُـو أَضَالِـعَـهُ سُيـوفُ أُمَـيَّةٍ فَتَراهُمُ الصَّمْصُومَ فالصَّمْصُومَا*

. فالجِسْمُ أَضْحَى في الصَّعِيدِ مُوَزَّعاً والرَّأْسُ أَمْسَى في الصِّعادِ كَرِيمَا[1].

إذْ نجد الشّاعر يعبّر عن الحزن المكظوم في نفسه باستعمال كلمات منوّنة: بلابلٌ، مآكلٌ، كرىً، ولكنْ يبدو أنّ الشّاعر متكلّف في مشاعره، فذكرى مقتل الحسين بعيدة زمنيا عن نظم القصيدة، لأنّه يذكر بني أميّة متهمًا إيّاهم بقتل الحسين بن علي، بينما نظم الشّاعر القصيدة خلال حياته في القرن الثّالث أو الرّابع الهجريين، فكيف يصف حالته أنّه ملقى في الفراش، وأنّ الدّموع الحرّى تنهمر انهمارا مثل المطر الغزير، ومن أجل نقل الإحساس بالحزن نجده يرصف كلمات غريبة ذات حروف قويّة الجرس، مثل: "الزّقوما" التي تعني الشجرة المرّة الكريهة الرائحة إيحاءً بأنّ من قتل الحسين مصيره جهنم، وكلمة "اليحموما" الّتي توحي بالحزن الشّديد للشّاعر، و كلمة "الصّمصوم" المكرّرة في عجز البيت السّابع، والّتي توحي بأنّ جنود يزيد بن معاوية كانوا مصممين على قتل سبط النّبي.

أمّا مجزوء الكامل فيتكون من أربع تفعيلات، بحذف تفعيلة العروض وتفعيلة الضرب، وقد اتّسم استخدام إيقاعه في مواقف معبرة عن الفرح والسّرور، وكذلك مواقف اللهو والمجون، ومن ذلك قوله معبّراً عن جمال اللون الأبيض في من يحبّ ويهوى: [من مجزوء الكامل]

. خِيَارُ لَوْنٍ قَدْ أَتَـى أَبْيَضْ تَرى مِنْهُ العَجَبْ

. يَحْكي سَبَائِكَ فِضَّـةٍ فِيهـا شُذُورٌ مِنْ ذَهَبْ[2].

0//0/0/0// 0/0/ 0// 0/ 0/0/ /0//

*) الصمصوم: صمصم: صمّم. المعنى: إن الجنود يوالون ضربَ الحسين بالسيوف مصمّمين على قتله.

1) الدّيوان، ص220.

2) الدّيوان، ص 65.

متـفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

0//0/ 0/0//0/0/ 0//0///0// 0/0/

مستفعلن متـفاعـلن مستفعلـن مستفعلن

نلاحظ اضطرابا عروضيّاً في البيتين، فلا يستقيم الوزن إلا بتسكين الضّاد في كلمة "أبيض"، كما نلاحظ أنّ أغلب التفعيلات جاءت مزاحفة أو معلّة، إلا التفعيلة الثّانية من صدر البيت الثّاني التي وردت بشكلها الصحيح " متفاعلن".

فقد اتّسمت إيقاعات الكامل بالغنائية وسعة النّفس، إذ وجد الشّاعر فضاءً رحباً في إعلان مشاعره وتفريغ شحناته العاطفيّة، إلا أنّه لم ينظم على إيقاعه القصائد الطّوال إلا نادرا، وربما ذلك يرجع إلى عدم امتلاك الشّاعر للنّفس الشّعريّ الّذي توفّر لشعراء عصره، مثل ابن الرّومي وأبي تمّام، وكذلك أنّ شاعرنا لم ينعم بحياة الاستقرار ولم تطأ قدماه قصور الخلفاء حتّى ينظم القصائد الطّوال.

- **بحر الطّويل:**

يحتلّ الطّويل المرتبة الثّالثة في شعر ديك الجن الحمصيّ، إذ شكّلت بنيته الإيقاعية ما يمثّل نسبة 14.49%، في تسعين بيتا، والطّويل من أكثر البحور استعمالاً في الشّعر العموديّ على الإطلاق، فهو بحر مناسب لمختلف الأغراض الشعريّة، «وقد سميّ طويلا؛ لأنّه طال بتمام أجزائه فلم يُستعمل مجزوءا ولا مشطورا ولا منهوكا»[1].

ويمتاز الطّويل بكثرة عدد المقاطع الصّوتية، حيث تبلغ حروفه ثمانية وأربعين حرفاً، كما أنّ الأوتاد هي التي نبدأ بها في تشكيل التفعيلتين " فعو، في "فعولن" و "مفا" في "مفاعيلن"، ولذا استعمل ديك الجن إيقاع الطويل في مختلف الأغراض، مثل الغزل والمدح والرثاء والحكمة ووصف الخمرة ومجالسها، ومن أجمل ما نظم الشاعر على هذا الإيقاع قصيدة طويلة تبلغ سبعة وعشرين بيتًا في

1) صفاء خلوصي، فنّ التّقطيع الشّعريّ والقافية، ط6، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987، ص43.

رثاء "جعفر بن علي الهاشمي" يستهلّها الشّاعر بأبيات حِكميّة، يمكننا أن نتناول الأبيات العشرة الأولى بالدّراسة الصّوتيّة من خلال بنيتها الإيقاعية، يقول الشاعر: [من الطويل]

. عـلى هـذهِ كـانتْ تَدورُ النَّوائِـبُ وفـي كُـلِّ جَـمْعٍ للذَّهَـابِ مَـذَاهِبُ

. نَزَلْنا عـلى حُكْـمِ الزَّمَـانِ وأَمْــرِهِ وهَلْ يَقْبَلُ النَّصْفَ الأَلَدُّ المُشَاغِبُ؟

. وتَضْحَكُ سِنُّ المَرْءِ والقَلْبُ مُوجَعٌ ويَرْضَى الفَتَى عنْ دَهْرِهِ وهوَ عاتِبُ

. أَلا أَيُّهـا الـرُّكْبَـانُ والـرَّدُّ واجِـبٌ قِفُـوا حَـدِّثُونـا مـا تَقُـولُ الـنَّوادِبُ

. إلى أيِّ فِتْيانِ النَّدَى قَـصَدَ الرَّدَى وأيُّهُـمُ نـابَـتْ حِـمَـاهُ الـنَّـوائِــبُ

. فَيا لأَبِي العَبَّاسِ كَمْ رُدَّ راغِـبٌ لِفَـقْـدِكَ مَلْهُـوفاً وكَـمْ جُـبَّ غَارِبُ

. ويـا لأَبــي الـعَبَّاسِ إنَّ مَنَـاكِبـاً تَئُوءُ بِـمَا حَـمَّـلْــتَهــا لَـنَــواكِــبُ

. فـيـا قَبْـرَهُ جُـدْ كُـلَّ قَبْرٍ بِجُـودِهِ فـفـيكَ سَـمـاءٌ ثَــرَّةٌ وسَـحـائِــبُ

. أخاً كُنْــتُ أَبْـكيهِ دَمـاً وهوَ نائمٌ حَــذاراً وتَـعْـمَى مُقْلَتي وهوَ غائِبُ

. فماتَ، ولا صَبْري على الأَجْرِ واقِفٌ ولا أَنَـا فــي عُـمْـرٍ إلى اللهِ راغِـبُ[1].

نشعر بنغمة حزينة نابعة من إيقاع بحر الطّويل ناتجة عن قدرة الشّاعر على نقل أحاسيسه إلى المتلقي، فركّز على التّذكير بصروف الدّهر في حياة الإنسان، ثمّ انتقل إلى مخاطبة أبي العباس وكأنّه ماثلٌ أمامه، معبّرا عن عميق حزنه وتأثره بهذا الفقد الّذي آلمه، ذلك أنّه الصديق الوحيد الذي وقف مع ديك الجنّ الحمصيّ في محنته، إذ أعانه بالمال لمّا وجد نفسه مفلساً منهاراً بعد مصيبة قتل زوجته" ورد"، وفي ثنايا القصيدة كلّها نشعر بأنّ الشاعر مزج بين الرّثاء والحكمة باستعمال بحر الطّويل الذي طوّعه الشّاعر للتعبير عن مواقف الأسى والحزن.

1) الدّيوان، ص، ص68،69.

وإذا حلّلنا البيت الأول عروضيا وجدنا الشّاعر يستعمل الطّويل في شكله التّام في الصدر، من خلال التّفعيلات التّالية:" فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعلن، ومفاعلن" في الضّرب والعروض يلزمها زحاف القبض دائما، أمّا في العجز فإنّه يستخدم التّفعيلة "فعولن" في الحشو في شكل فعول، بحذف الخامس السّاكن وهو زحاف القبض، وهكذا فإنّ الشّاعر يوظّف ثلاثة وعشرين صوتا في الصدر، بينما يوظّف اثنين وعشرين صوتا في العجز.

وعند دراسة إيقاع هذا البحر نستشفّ سمة إيقاعية متكرّرة في إيقاع بحر الطّويل، إذ يشكّل الشّاعر في كثير من الأبيات والقصائد البنية الإيقاعية اعتمادا على التفعيلة "مفاعيلن" مزاحفة في ضرب البيت فتأتي " مفاعي" أو فعولن وهي من علل النقص وتسمّى علّة الحذف، ومن أمثلة ذلك هذه الأبيات من مقطوعة غزليّة تبلغ ستّة أبيات، يقول الشّاعر في مطلعها: [من الطّويل]

. وَمَــجْـدولــةٍ أَمَّـا مَــلاثُ إزارِهَــا فَـدِعْـصٌ، وأَمَّــا قَــدُّهَا فَقَضِيبُ*

. لَـهـا الـقَمَـرُ الـسَّـارِي شَقيقٌ وإنَّهـا لَـتَطْـلُــعُ أحـيـاناً لَــهُ فَـيَـغِـيــبُ

. أقـولُ لَــهــا واللَّيـلُ مُــلْــقٍ سُـدولَـهُ وغُصْنُ الهَـوَى غَضُّ الشَّبابِ رَطِيبُ

. ونــحــنُ مَعاً فَـرْدانِ في ثِنْيِ مِئْزَرٍ: بِــكِ العَيْشُ يـا زَيْـنَ الـنِّساءِ يَطيبُ

. لأَنْتِ المُنَى يا زيْنَ مَنْ وَطِئَ الحَصى وأنــتِ الهَــوى أُدْعَــى لـــهُ فأُجيبُ

. فقالتْ: نَعَـمْ إنْ لَـمْ يـكنْ لكَ غَيْرُنـا ببغـدادَ مِــنْ أَهْلِ القُـــصورِ حَبِيبُ[1].

حيث نجد التّفعيلات التّالية لهذا للبيت الأول:

فعولن، مفاعيلن، فعول، مفاعلن فعولن، مفاعلين، فعول، مفاعي

*) الدِّعْصُ: قِطْعَةٌ من الرَّمْلِ مُسْتَديرة. قدها قضيب: القامَةُ أو القَوَام. يصف امرأةً قامَتَها رقيقةٌ ممشوقةٌ كالغصن.

1) الدّيوان، ص73.

وهكذا يكرّر الشّاعر إيقاع تفعيلة الضّرب في تناغم إيقاعي ينزاح من خلاله عن الرّتابة الموسيقيّة، فيستخدم التّشكيلات اللّغوية التّالية: "يغيبو، رطيبو، يطيبو، أجيبو، حبيبو".

وفي مقطوعة أخرى يعبّر عن شغفه بالخمرة، فيستعمل الطّويل من خلال إيقاعه الّذي تدخل عليه العلّة في العروض، فيقول: [من الطّويل]

. خَلِيلَيَّ هُبَّا عَـلـلاَّنـي مُـدَامَـةً مُـعَتَّـقَـةً مِـمَّـا تَـخَـيَّـر نُـوحُ

. فَمـا العَيْشُ إلاّ أنْ أفوزَ بِسَكْـرَةٍ وما الغَبْنُ إلاّ أنْ يُقالَ صَحِيحُ

. سَأَجْمَحُ في حُبِّ البَطَالةِ والصِّبَا وإنْ لامَ فـيـهِ عـاذِلٌ ونَـصِيحُ[1].

هكذا استطاع الشّاعر أن يشكّل بهذه الإيقاعات الموسيقية نصوصاً ترتاح لها النفس، وتؤثّر في السّامع، انطلاقا من تناغم الإيقاع مع الألفاظ العذبة، مثل ما نجده في الأشعار المنظومة على إيقاع الطّويل، انظر مثلا: الشّوق، حنين، قطين، يمين، شمول، نبيل جميل، صقيل...«فلا بدّ أن نضع في حسابنا الجانب اللغوي وهو المكون المهم، والجانب العروضيّ، وهو الأساسيّ الشعوريّ، متكاملان يؤازر أحدهما الآخر، بل ويتّحدان في إيقاع شاملٍ سائد في النّصّ الشّعريّ. فلا يوجد فيه بناء صوتيّ خالص دون ألفاظ دالّة، ولا معنى دون أداءٍ صوتيّ يحمله»[2].

وهذا ما تشكّل في منجز ديك الجنّ الشّعري، حيث يتناغم المستوى الصّوتي مع الإيقاعات الموسيقية التي جسدها إيقاع بحر الطويل وفق نظام خاص يشعر به القارئ، بحيث أضحى سمة بارزة في شعره.

1) الدّيوان، ص106.

2) محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصّوتية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2002 ص135.

- **بحر الخفيف:**

جاء الخفيف في المرتبة الرابعة من حيث الاستعمال عند ديك الجنّ الحمصيّ، إذ تكرّر إيقاعه في خمسة وسبعين بيتا، بنسبة 10.14% من منجز الشاعر الذي صحّت نسبته إلى ديك الجنّ الحمصيّ بإجماع مصادر الأدب القديمة، وبحر الخفيف من البحور المناسبة لأغراض الحكمة والتّعبير عن التجارب الحياتية، وكذلك التّأمل في قضايا الكون والحياة، وسميّ خفيفا لأنّ حركاته خفيفة، يقول عنه الخليل بن أحمد الفراهيدي: «إنّه أخفّ السّباعيات من بحور الشّعر»[1].

فالخفيف بحر يتألف إيقاعه من تفعيلتين سباعيتين، هما فاعلاتن، مستفعلن، إذ تتكرر مستفعلن مرة واحدة في الصدر ومرة أخرى في العجز، ولذلك جمع هذا البحر بين الخفّة والطول، وهذا ما أعطى ديك الجنّ الحمصيّ مجالا واسعا للتعبير والبوح بأحاسيسه، غير أنّنا لا نجد للشاعر في هذا الإيقاع إلا قصيدة واحدة تتّسم بطول النّفس، حيث تبلغ اثنين وعشرين بيتا، وفيها يعبّر الشّاعر عن فلسفته في الحياة، وذلك من خلال تمرّده على القيم الدّينية والاجتماعيّة والسّياسية، وقد صاغ هذه المعاني على إيقاع بحر الخفيف الذي استطاع من خلاله إبراز رؤيته وفلسفته، يقول في مطلعها: [من الخفيف]

. أُحْلُ وَامْرُرْ وضُرَّ وانْفَعْ ولِنْ واخْـ شُنْ وَرِشْ وابْرِ وانْتَدِبْ للمَعَالِي

. وأَغِـثْ واسْتَغِـثْ بـربّكَ فـي الأَزْ لِ إذا جَلَّحَـتْ صُـروفُ اللَّيالي

. لاتَقِفْ للزَّمـانِ فـي مَـنْزِلِ الضَّيْ مِ ولا تَسْتَكِـنْ لِـرِقَّـةِ حَـــالِ

. وإذا خِفْـتَ أَنْ يُـراهِـقَـكَ الـعُـدْ مُ فَعُـذْ بالمُـثَـقَّـفَـاتِ الـعَـوالي

. وأَهِـنْ نَـفْسَـكَ الكَرِيـمَةَ للمـو تِ وقَحِّـمْ بهـا عـلى الأَهْـوالِ

. فَـلَعَمْـرِي لَلْمَـوْتُ أَزْيَـنُ للحُـــ رِّ مِنَ الـذُّلِّ ضَارِعـاً للرِّجَـالِ[2].

---

1) القيرواني (الحسن بن رشيق) العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ج1، ص 352.

2) الدّيوان، ص207.

وعلى هذه الموسيقى يشكّل الشّاعر البنية الإيقاعيّة معتمدا التّدوير في أبيات القصيدة كلّها تقريبا، حيث إنّ الشّاعر حشد مجموعة كبيرة من أفعال الأمر، بلغت في البيت الأول تسعة أفعال، تناقصت في البيت الثاني إلى فعلين، تتّسم هذه الأفعال الأمريّة بكثرة سكناتها فشكّلت إيقاعَ الخفيف الّذي جاءت تفعيلاته في البيت الأول على النحو التالي:

. فاعلاتن، متفعلن، فاعلاتن فاعلاتن، متفعلن، فاعلاتن

أمّا في البيت الثّاني فيستعمل الشاعر التفعيلة فاعلاتن مزاحفة في صدر البيت وعجزه، فتأتي " فعلاتن" ثلاث مرّاتٍ، ومرّة واحدة في الضّرب على شكل "فاعلاتن".

وبذلك لا يمكننا فصل السّياق عن الإيقاع الشّعريّ، لأنّ الكلمة «ناشئة عن إسقاط محور الوزن العروضيّ على محور التّركيب اللّغويّ باستخدام التّفعيل، الأداة المثلى في علم العروض للوصف. ذلك أنّ للبيت الشّعريّ من حيث هو كلام انتظاما لغويّا مخصوصاً قائماً على تعليق الكلِم بعضه ببعض مراعاةً لقوانين اللّسان من انسجامٍ وإفادةٍ وسلامةٍ»[1] .

أمّا إيقاع هذا البحر في غير هذه القصيدة، فإنّه لا يعدو أن يكون مجرد أبياتٍ يتيمة أو مقطوعات قصيرة، ومن ذلك هذه المقطوعة في تصوير ندمه على قتل زوجته "ورد"، حيث وظّف إيقاع الخفيف معبّرا عن ندمه العميق مجسّدا حالته النّفسية التّعيسة التي تئن من الاضطراب والانبساط في موقف يترجم تناقضاته العميقة، وذلك ما يتناغم مع تنوع تفعيلات الخفيف، يقول:

. لَيْتَني لَمْ أَكُنْ لِعَطْفِكِ نِلْتُ وإلى ذلكَ الوِصَالِ وَصَلْتُ

. فالّذي فِيَّ اشْتَمَلْتِ عليهِ أ لِعَارٍ ما قَدْ عليهِ اشْتَمَلْتُ

. قالَ ذُو الجَهْلِ قَدْ حَلُمْتَ ولا أَعْـ لَمُ أَنّي حَلُمْتُ حتّى جَهِلْتُ

1) محمد المهدي المقدود، العروض والشعرية، ط 1، زينب للنشر كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، تونس، 2019، ص 185.

. لائِمٌ لـي بِـجَـهْلِـهِ ولـمــاذَا أَنـا وَحْـدِيْ أَحْـبَـبْتُ ثُمَّ قَتَلْتُ

. سَوْفَ آسَى طُـولَ الحياةِ وأَبْكِيـ ـكِ على ما فَعَلْتِ لا ما فَعَلْتُ[1].

نشعر بتناغم جليّ بين الكلمات والإيقاع، فالشّاعر يعبّر عن تناقضاته الدّفينة؛ فنراه يلتمس الأعذار لنفسه عن عمله الشّنيع من جهة، و في الوقت نفسه يتفجّع حسرةً على قتله زوجته، والأبيات تحمل في طيّاتها تناقضاً غريبا في لاشعور الشّاعر؛ فهي تحمل الحقد والكراهية من خلال توظيفه لكلمات، مثل: عارٌ، قتلتُ، جهلت، ما فعلتِ، ذو الجهل، وتحمل أيضا الشّفقة والإخلاص للمحبوب، مثل: أبكيك، آسى، أحببتُ، لذلك يشعر المتلقّي بعواطف قويّة، ولكنهّا متناقضة تترجم شخصيّة عاشت الشكّ والقلق والغيرة والنّدم، وقد جسّد ذلك باستعمال إيقاع بحر الخفيف المناسب للبوح عن كلّ هذه المشاعر المتناقضة بفعل ارتكابه هذا الجرم الشّنيع الّذي ظلّ يلاحقه في الأحلام واليقظة، وشكّل له مأساة حقيقية، إذ شكّلت له « هذه الفاجعة ثُلمَةً في جدار حياته، وصَدعاً يُؤرّق منامه، يمنع عليه شرابه وحياته، فكانت فاجعة في نفسه تثور، كلّما لاءَم النّسيان جرحها، نكأت الذّكرى تَرْحَها»[2].

يلاحظ القارئ أنّ ديك الجن الحمصيّ قد مزج بين الغزل والرّثاء في شعره الذي نظمه في زوجته " ورد" إذ تناقلت كتب الأدب والسّيّر قصّته مع هذه الجارية النّصرانيّة التي تزوجها ثم قتلها بعد وشاية بلغت مسامعه خطط لها ابن عمه " أبو الطّيب" ولكنّ النّدم ظل يرافقه، فكلما تذكّرها هاجت مشاعره شوقاً إليها وحسرة عليها.

1) الدّيوان، ص، ص 97،98.

2) شرف إبراهيم، جماليات الصّورة البكائية في القصائد الرّثائيّة المرثاة الغزليّة عند ديك الجن الحمصيّ، مجلة جسور المعرفة، مج07، ع03، جامعة تيسمسيلت، الجزائر سبتمبر 2021 ص209.

- **بحر المنسرح:** مستفعلن مفعولات مستفعلن* مستفعلن مفعولات مستفعلن

وقع المنسرح في المرتبة الخامسة من حيث الاستعمال، إذ ترددت إيقاعاته في ثمانية وستّين بيتا، بنسبة 09.44 %، والمنسرح بحر خفيف وسريع الإيقاعات، وقد سمّي منسرحا «لانسراحه بمعنى سهولته على اللسان»[1].

يأتي وزن المنسرح على الشّكل: مستفعلن مفعولات، مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن

ولكن «يلاحظ على كلّ التّفعيلات العروضية أنّها ساكنة الأواخر إلا إذا دخلها زحاف.. ويستثنى من ذلك تفعيلة المنسرح هذه فإنها محرّكة الآخر بدون زحاف»[2] .

وظّف الشّاعر إيقاع هذ البحر في موضوعات اللهو والمجون والهجاء والغزل، إلاّ أنه لم يكن له فيه نفسٌ طويل، فأغلب ما نظمه في المنسرح مقطوعات ونتف إلا قصيدة واحدة تبلغ الخمسين بيتا، مما يعني أنّها شكلت نسبة 73.52% وهي في رثاء الإمام علي – كرّم الله وجهه– وهذه أبيات منها:

[من المنسرح]

. يا عَيْنُ لا لِلغَضـَا ولا الكُـثُبِ بُكَا الرَّزَايا سِوَى بُكَا الطَّرَبِ

. جُودِي وجِدِّي بِمِلْءِ جَفْنِكِ ثُـ ـمَّ احْـتَفِـلي بـالدُّمُوعِ وانْسَكِـبِـي

. يـا عَيْنُ فـي كَرْبَلا مَقَابِـرُ قَدْ تَـرَكْـنَ قَـلْـبِـي مَقابِـرَ الكُرَبِ

. مَـقـابِـرٌ تَحـتهـا مَنـابِرُ مِـنْ عِـلْـمٍ وحِـلْـمٍ ومَـنْظَـرٍ عَجَبِ

. مِـنْ الـبَهـالِـيـلِ آلِ فـاطِـمَـةٍ أَهْـلِ الـمَعَـالي والسَّادَةِ النُّـجُـبِ

. كَـمْ شَـرِقَتْ منهُمُ السُّيوفُ وكَمْ رُوِّيَـتِ الأرضُ مِـنْ دَمٍ سَـــرِبِ

. نَـفْـسِي فِـدَاءٌ لَكُمْ ومَـنْ لَـكُـمُ نَـفْـسِي وأُمِّـي وأُسْـرَتـي وأَبِـي

1) القيرواني (الحسن بن رشيق) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 352

2) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية (د ط) دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،1987 ص92.

. لا تَبْـعَـدُوا يا بَنِي النَّبِيّ علـى أَنْ قَــدْ بَـعُـدْتُـمْ والدَّهْرُ ذُو نُوَبِ

. يا نَـفْـسُ لا تَـسْـأَمِي ولا تَـضِقِي وَارْسَيْ على الخَطْبِ رَسْوَةَ الهُضُبِ

. صُونِي شُعَاعَ الضَّميرِ واسْتَشْعِري الـصَّـبْرَ وحُـسْنَ العَزَاءِ واحْتَسِبِي[1].

تكشف هذه القصيدة الطّويلة التي بلغت خمسين بيتا عن نفسية الشّاعر المتحسّرة حزنا، وتصوّر الدموع الحرّى تنهمر على من سكن في مقابر كربلاء، مستحضرا ما حلّ بآل البيت من ويلات، فعبّر عما يعتلج في نفسه بتكرار إيقاع المنسرح المناسب لبثّ التّأوهات والأحزان، نلاحظ أنّ الشاعر قد أدخل زحاف "الطّي" في "مفعولات" فصارت "مفعلات"، أما في عروض المنسرح وضربه فإنّه قد استعمل "مستفعلن" بزحاف "الطّيّ" بحذف الرّابع السّاكن، وبذلك أصبحت التفعيلة في الضرب والعروض "مسْتعلن".

ومن خلال التقطيع العروضي للبيت الأول تتجلى لنا التشكيلات الموسيقية لإيقاع المنسرح:

يَاْ عَيْنُ لَاْ لِلْغَضَاْ وَلَلْكُتُبِيْ بُكَـرْرَزْيَاْ سِوَىْ بُكَطْطَرَبِيْ

0///0//0// 0/0//0// 0///0// 0//0/0/ /0/0/

مستفعلن مفعلاتُ مستعلن متفعلن مفعلاتُ مستعلن .

ومن أجل أن ينسجم مع تفعيلات المنسرح وزحافاته وعلله يستعمل جوازات شعريّة كثيرة، أبرزها مدّ المهموز في البيت الأول من خلال تكرار الكلمة "بكا" التي أصلها " بكاء"

وفي الإيقاع نفسه نجد الشّاعر يستعمل هذا البحر للتّعبير عن رغبته الجامحة في اللهو والمجون لإشباع نزواته والتّخفيف عن أزماته النّفسية، يقول: [من المنسرح]

. مَـوْلاتُـنـا يـا غُـلامُ مُـبْـتَـكِـرَهْ فباكِرِ الكأسَ لي بلا نَظِرَهْ

. غَدَتْ إلى اللَّهْوِ والمُجُونِ على أنَّ الفَتاةَ الحَـيِيَّـةُ الخَفِـرَهْ

1) الدّيوان، ص86.

. لِحُبِّهـا –لا عَدِمْتُهـا– حُـرَقٌ مَطْـوِيَّةٌ في الحَشَا ومُنْتَشِرَهْ

. ما ذُقْتُ مِنها سِـوى مُقَبَّلِهـا وَضَمِّ تلكَ الفُروعِ مُنْحَـدِرَهْ[1].

– مَوْلَاْتُنَاْ يَاْ غُـلَاْمُ مُبْتَكَرَهْ فَبَاْكِرِلْكَأْسَ لِيْ بِلَاْ نَظِرَهْ

0///0//0//0/0//0// 0///0//0//0/0//0/0/

مستفعلن مفعلات مستعلن متفعلن مفعلات مستعلن

فالشّاعر في عجالة من أمره لإشباع غرائزه ونزواته، وقد وظّف وزن المنسرح المناسب لهذا الموقف، وهو الرّكض مسرعا نحو تحقيق الملذّات وتلبيّة الرّغبات الّتي شغف بها في حياته، فهو يطلب اللّذة أينما وُجدت، حيث «أوجد لنفسه قوانين خاصّة تصدر عن ذاته في حالة من التّعريض عن الاغتراب النّفسي والاجتماعي الّذي يعيشه»[2].

وقد حاول البحث دراسة الأوزان الخمسة الأكثر بروزاً في شعر ديك الجنّ الحمصيّ، لأنّها تجسد ظاهرة أسلوبية في شعره، أمّا أوزان البحور الأخرى فإنّ الشّاعر استعمل البحور الخفيفة مثل، الهزج والوافر والمتقارب والرّجز والسّريع في موضوعات مختلفة تناسب الغناء والطّرب الّذي انتشر انتشارا واسعا في البيئة العباسية، فقد «بدأت موجة التّلاعب بالأوزان ومحاولة الوصول إلى أوزان قصيرة مع شيوع موجة الغناء والتّرف...فلما جاء العصر العباسيّ اتّسعت مجالس الغناء وكثر المغنون والمغنيّات، خاصّة عند شعراء الغزل والمجون»[3].

تناغمت الإيقاعات الموسيقية مع الحالة النفسية للشّاعر، فجسّدت هذه الإيقاعات حالة السّعادة لما يكون معبّرا عن مواقف الارتياح، ورسمت هذه الإيقاعات أيضا حالة الألم والمرارة في نفسيته، ذلك

1) الدّيوان، ص، ص128، 129.

2) مريم زنور، مفارقات الموت والحياة في شعر ديك الجنّ الحمصيّ، الملتقى الوطني كتابة الموت في الخطاب الأدبي، مخبر مناهج النقد المعاصر وتحليل الخطاب، كلية الآداب واللغات، جامعة سطيف، د ت، ص5.

3) صلاح مهدي الزبيدي، دراسات في الشعر العباسي، الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، 2004، ص167.

«أنّ الوزن ينزع إلى زيادة الحيويّة والحساسيّة في المشاعر العامة وفي الانتباه، ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدّهشة»[1]. فالوزن المرتبط بالجانب الصّوتي يؤدي وظيفة تأثيريّة، من خلال التّعبير عن أحاسيس الشّاعر مهما كان نوعها ودرجة حدّتها إلى المتلقّي قصد التّأثير فيه.

3. السّمات الأسلوبية في القافية:

ترتبط القافية ارتباطا وثيقا بالإيقاع، فهي السّمة الأسلوبية الصّوتية البارزة في نهاية البيت، وهذه السّمة الصّوتيّة تتكرّر في القصيدة كلّها، عبر بناء يتشكّل من تكرار العنصر الصّوتيّ، وهذه الأصوات تؤلّف إيقاعاً موسيقيا عن طريق اللغة التي تعبّر عن الإحساس والشّعور، وسيقف البحث على جانب مهمٍ في المستوى الصّوتي في شعر ديك الجن الحمصيّ، والمتمثّل في القافية وحروفها وأنواعها، ولا يخفى علينا أن أبرز سمة من سمات القصيدة الخليلية هي سمة التّكرار، وقد تعدّدت التّعريفات واختلفت في ضبط مصطلح القافية،« ويمكننا في هذا الموضوع أن نقف على ثلاثة آراء، يرى أولها أنّها سميّت قافيةً؛ لأنّها تقفو ما قبلها، وثانيها يرى أنّها سميتْ قافية، لأنّها تتبع أخواتها من القوافي، ويعتقد ثالثها أنّ سبب التّسميّة في أنّ الشّاعر يقفوها، أي يتّبعها»[2].

ويبدو من خلال هذه التعريفات الثّلاثة، أنّ الجوهر في القافية هو التّكرار المتتابع؛ أي تكرار إيقاع صوتيّ على الوتيرة نفسها في كل بيت إلى نهاية القصيدة، وتلك ظاهرة موسيقية يتفرّد بها الشعر العربيّ الذي يحكم نسجه ونظمه هذا النظام الدقيق، وتلك الهندسة البنائية الصّارمة، فنسب العرب القصيدة إلى حرف رويّها، وهو الحرف الأهمّ في حروف القافية، لكنّ التعريف المعروف للقافية، هو

1) أ.أ.ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: مصطفى بدوي،ط1، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 2005، ص193.

2) ينظر: محمد عبد العظيم، في ماهيّة النّصّ الشّعريّ، ط3، المؤسسة الجماعيّة للدّراسات والنّشر ،1984، ص114.

تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي المتوفى سنة179هـ الذي حدّدها بأنّها « ما بين آخر حرف من حروف البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبل السّاكن»[1].

ومن خلال هذا التّعريف، فإنّ القافيّة هي مقطع صوتي أساسه التّكرار الإيقاعي المعتمد على الحركات والسكنات، والمعيار فيهما هو الزمن، أي المدّة الزّمنية بين الحركة والحركة أو بين الحركة والسكون، وهناك من يرى أنّ القافية هي الكلمة الأخيرة في البيت الشّعريّ، وهناك من يرى أنّ الرّوي هو القافية، لكن أغلب الدّارسين للقافية اعتمدوا تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي، ذلك أنّ تعريفه يعتمد على اعتبار القافية مقطعا موسيقيا يتردّد في كلّ بيت في تلاحم مع الوزن فيشكلان معا الإيقاع الصّوتي وهو ما اعتمدته الدراسات الأسلوبية.

ويتّسم شعر ديك الجن الحمصيّ بطابعه الغنائي، وسيستعرض البحث خصائص البنيّة الصّوتية للقافية ووظيفتها الجماليّة عند الشّاعر، ولكن لا ينبغي للدّارس أن يهمل وظيفة القافية في التّعبير عن مكنونات النّفس «فالقافيّة ليست إطارا شكليّاً غير فاعلٍ بل تؤدّي سلطة ضغطها فعلاً مُهمّا في التّكوّن التّركيبي للشّعر، ومجال الضّغط الّذي تخلقه القافية هو المضمار الذي تُختبر فيه قدرة الشّاعر»[2]. وظّف ديك الجن الحمصي القافية انطلاقا من تجاربه في الحياة، فجاءت قوافيه منسجمةً مع حالته النّفسية، وطبيعة شخصيته المتمرّدة، فحين يكون الشّاعر في ضيق يكبح جماحه يستعمل القافية المقيدة، ولما يجنح إلى موضوعات اللهو والمجون والعبث يستعمل القافية المطلقة، وهي القافية الأكثر ترديدا في منجز الشّاعر، وذلك ما سندرسه في القافيّة المقيّدة والقافيّة المطلقة.

1) الأخفش، أبو الحسن سعيد بن سعدة، كتاب القوافي، تح: أحمد راتب النفخ، ط1، دار الأمانة للنشر والتوزيع، القاهرة،1997، ص8.

2) عبد الجبار السّلامي شعرية القافية في الخطاب النّقدي القديم، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان ،2020م، ص، ص121/120.

4 . القافية المقيّدة:

وهي الّتي يكون فيها حرف الرّوي ساكنا، وقد استخدمها ديك الجن في شعره ولكن بنسبة ضئيلة، إذ نجدها في خمس نتف وبيتين يتيمين؛ كل بيت بمفرده، بمجموع أربعة وعشرين بيتا في مدونة الشّاعر كلها، سواء ما أجمعت المصادر على أنه للشاعر، أو الشّعر الّذي اختلفت فيه تلك المصادر، بنسبة استعمال لا تتجاوز 04.30 %، وقد توزعت القافية المقيدة بين مجزوء الكامل، وبحر الرّمل والمنسرح والسّريع والطّويل والرّجز، فمن السّريع هذه المقطوعة في شكواه من الشّيب والهرم، وتفعيلات السّريع هي: مستفعلن مستفعلن فاعلن×2

. نَهْنَهَتِ الخَمْسونَ مِنْ شِدَّتي وَضَيَّقَتْ خَـطْـوِيَ بَـعْـدَ اتِّســاعْ

. وأَتْحَفَـتْـنِي خَـوَراً ظـاهــراً وكنتُ قبلَ الشَّيْبِ عَيْنَ الشُّجــاعْ

. تَعْتَرِفُ النَّفْسُ ببعضِ القوى فأُمْسِـكُ النَّفْـسَ بـبعـضِ الخِداعْ

. أَنْسَأَنِـي الدَّهْرُ ولَـمْ يَنْسَنِي والموتُ قَدْ يُودِي بِمَنْ في الرِّضَاعْ[1].

فالمقاطع الصّوتيّة الّتي تكرّرت في هذه المقطوعة، هي: "ساعْ، جاعْ، داعْ، ضاعْ" فتقييد حركة القافيّة في حرف الرّوي العين، وهو حرف جهريّ إضافة إلى الموسيقى النّاتجة عن تكرار مقاطع القافية، والإيقاع فيه تعبير عن حالة العجز والاستكانة التي نشعر بها من خلال الأبيات، فالشّاعر يشعر بالضعف والوهن بعد أن تجاوز الخمسين من العمر، لذلك يتحسّر على ماضيه، ولكنه يجد العزاء لنفسه في أنّ الموت قد يأخذ الصغير قبل الكبير، غير أنّه لا ينبغي لنا أن نهمل علاقة القافية بمعنى البيت، أي المستوى الإيقاعي بالمضمون، لأنّ القافية ركنٌ أساسيٌّ في الخطاب الشعري؛ إذ

1) الدّيوان، ص 169.

ينبغي أن تكون حركتها الأخيرة مرتبطة بما قبلها نحويا، وبذلك« تكون القافية محكمة متمّمة للمعنى، وقد يؤتى بها لإتمام البيت موسيقيا وأن يكون المعنى في حاجة إليها»[1].

ولكن ديك الجنّ الحمصيّ جعل القافية متمّمة للمعنى، منسجمة نحويا ومستجيبة للوزن لأنّه كان صادقا في تعبيره وامتعاضه من الشّيب والهرم والشّعور بالضعف مع تقدّم العمر. وفي مقطوعة أخرى يعبّر الشاعر عن تذمّره وضعفه وإحساسه بالعدم، فيتألّم من هذه الحالة قائلا: [من مجزوء الكامل] على الوزن: متفاعلن متفاعلن×2.

. طَلَبُ المَعَاشِ مُفَرّقٌ بينَ الأَحِبَّةِ والـــوَطَنْ

. ومُصَيّرٌ جَلْدَ الرّجَـا لِ إلى الضَّراعَةِ والوَهَنْ

. حتّى يُقَادَ كَما يُقَـا دُ النِّضْوُ في ثِنْيِ الشَّطَنْ

. ثـمَّ الـمَـنِيَّةُ بـعـدَهُ فــكأنَّـهُ مـالَـمْ يَـكُــنْ[2].

فالشّاعر في حالة إحساس بالضعف، فشبّه نفسه بحيوان هزيلٍ يُقاد إلى مصيره المحتوم، وفي ذلك تعبير عن الضّعة والمهانة، فوجد في القافية المقيّدة بحرف النّون تعبيرا مناسباً عن هذا الحزن، فاستخدم تكرار هذه المقاطع: "ولوطنْ"، "ولوهنْ"، "ششْطنْ"، "لم يكنْ"، إذ نشعر بحالة المرارة التي يعيشها الشّاعر، من خلال استخدام التّسكين، وهو ظاهرة صوتية اتّسم بها الشّعر الحديث، ولكن نجدها متجليّة أيضا في الشّعر القديم. وحتّى في الموضوعات الخمريّة يلجأ الشّاعر إلى القافية المقيّدة تعبيرا منه عن ملازمة الكأس؛ فهو يراها من أساسيات الحياة فيهاجم من يمنعه شربها، لأنّه يراها إكسير الحياة، يقول: [من الرمل] فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن×2.

1) محمد بن يحيى، السّمات الأسلوبية في الخطاب الشعريّ ،ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص 80.

2) الدّيوان، ص 283.

. اِمْدَحِ الكَأْسَ وَمَنْ أَعْمَلَها وَاهْـجُ قَومــاً قَتَلُونا بالعَـطَشْ

. إِنَّما الكَأْسُ رَبِيـعٌ بـاكِـرٌ فإذا ما الكَأْسُ غَابَتْ لَمْ نَعِشْ[1].

فكلما أحسّ الشّاعر بالمنع عبّر عن رفضه وأظهر تمرّده، ولكنّه وجد نفسه يشعر بالعطش ولم يعش حياته، فاستخدم المقطع الصّوتي للقافيّة ساكنا وباستعمال حرف جهريّ هو الشّين القويّ النّبرة والوقع، وهكذا نراه في بعض القصائد يتمرّد على شكل القصيدة العربية فينوّع في القافية مستخدما حرفي الميم والنون الساكنين، وهما حرفان مجهوران يعبّران عن الحزن والألم، يقول: [من مجزوء الكامل] متفاعلن، متفاعلن×2

. قُولـي لِطَيْفِكِ يَنْــثَنِــي عَنْ مَضْجَعِي عَنْدَ المَنَامْ

"عندَ الرُّقَادْ، عندَ الهُجُوعْ" "عندَ الهُجُودْ، عندَ الوَسَنْ"

. فَـعَـسَى أَنَـامُ فَـتَـنْـطَـفِـي نَـارٌ تَأَجَّـجُ فـي العِظَامْ

" في الفُؤَادْ، في الضُّلُوعْ فـي الكُبُـودْ، في البَدَنْ "

. جَـسَدٌ تُـقَـلِّـبُـهُ الأَكُــ فٌ على فِرَاشٍ مِنْ سَقَامْ

" مِـنْ قَتَادْ، مِنْ دُمُوعْ مِنْ وُقُودْ، مِـنْ حَــزَنْ "

. أَمَّا أَنَا فَكَمَا عَــلِمْــ بتِ فَهَلْ لِوَصْلِكِ مِنْ دَوَامْ

" مِنْ مَعَادْ، مِنْ رُجُوعْ مِنْ وُجُــودْ، مِـنْ ثَمَنْ "[2].

يستمرّ الشّاعر في حشد مجموعة من القوافي المقيدة في الأبيات اللاحقة على منوال: فلعظامْ، فلبدنْ، من سقامْ، من حزنْ، من دوامْ، من ثمنْ، إذ نشعر برتابة تكرار المقطع الصّوتيّ على الإيقاع نفسه رغم ثنائية حرف الرّوي، وبذلك نستشف من النّص ضياع «الذّات بين المتناقضات فأخذ الشّاعر

1) الديوان، ص276.

2) الدّيوان، ص212.

حرّيّته الكاملة في الصّياغة والتّعبير متّجها نحو الذّات والتّصعيد من وعي الذّات وبثّ شكواها فكان التّحدث بواقع تجربة معيشة»[1]. وهكذا فإنّ ديك الجن يوظّف السّمات الصّوتية لإثراء الإيقاع الموسيقي، فنوّع في القافية ممهدا لظهور الموشحات في الشّعر الأندلسي، وذلك يعود إلى طبيعة العصر العباسيّ حيث ولع النّاس بالغناء والطرب، فأبدع الشّعراء هذا النّمط الشّعريّ الّذي ينسجم مع الموسيقى والتّعبير عن حالته الوجدانيّة.

ومن يستقرئ الخصائص الفنّية والأسلوبية في شعر ديك الجن الحمصيّ يجدها تترجم طبيعة حياته وأفكاره، فهو يحاول أن يثبت وجوده السّياسيّ فدافع دفاعا مستميتا عن حقّ آل البيت في الحكم، فشعره يستحضر تاريخ العلويين وما حلّ بهم من نكبات، فانعكس ذلك في شعر الرّثاء المذهبيّ المفعم بعواطف الحزن والأسى، ولكي يتناسى إنكار النّاس له خاصة في "حمص" راح يهجوهم تارةً ويعلن تشبّهه بالشّعراء الصّعاليك، وانغماسه في اللهو والشّرب والتّغزل بالغلمان، وفي الموقف نفسه تصدى لابن عمه "أبي الطّيّب" الّذي كان سببا في مأساته مع زوجته" ورد" فهجاه هجاءً لاذعا ناعتا إيّاه بالخبيث، كما نجده متناقضا حتى مع نفسه في تبرير فعل القتل، وبذلك شكّل شعره نموذجا من نماذج التّناقض وعدم وضوح الرّؤية الفلسفية للشّاعر، وبذلك « كان النّدم هاجس الشّاعر بعد قتله لحبيبته وزوجته "ورد"؛ إذ لم يفارقه طوال حياته، وكان كابوساً يراوده عند كلّ منامٍ، ممّا جعل حالته النّفسيّة تزداد سوءاً يوماً بعد يومٍ، ومع كلّ ذكرى لها»[2]. وبذلك كان شعره ترجمان لشخصيّة شاعر غريب الأطوار والمواقف وذلك يعود إلى تجاربه الفاشلة في حياته، وإنكار النّاس له، وعدم نيله حظوة في قصور الخلفاء والولاة.

1) سعد حمد يونس وماجدة عجيل، التوصيف في شعر ديك الجن دراسة تحليلية، مجلة آداب الفراهيدي، ع 22، 2016م، ص110.

2) سعدية أحمد مصطفى، الندم في شعر ديك الجن الحمصيّ، مجلة كلّيّة العلوم الإسلاميّة، ع61، كلية اللغات، جامعة صلاح الدين، أربيل، العراق، 1441 هـ، ص 381

5 . القافيّة المطلقة:

جنح ديك الجنّ الحمصيّ إلى استعمال القافيّة المطلقة، فهي المهيمنة على إنتاجه، فمن المجموع الكلّي للشّاعر البالغ (1033) بيتا ورد (1009) بيتا بالقافية المطلقة بنسبة (97.67 %) ذلك أنّه عاش منعزلا عن النّاس، منقطعا لحياة اللهو والعبث في بساتين حمص، نافرا من الحياة الاجتماعية العاديّة، يعيش حياة مضطربة قلقة « فقد كان ديك الجنّ شكّاكاً، وما تسرّعه بقتل "وردٍ" دون تحقّقٍ، إلا لسرعة شكّه في سلوكها، وكان يخاف كلّ من حوله، ويهرب من النّاس، ويشكّ فيهم ويشعر أنّه محاصر ومطارد، وهذا الاضطراب والشّكّ الّذي يعاني منه، هما ما دفعاه إلى هجر قومه»[1]. ومع كلّ المعاناة التي لازمت ديك الجنّ الحمصيّ وجعلته يدمن الخمرة، فإنّه نظم أجمل القوافي المتحرّرة جانحا نحو الحركة والانطلاق، ونفسه تبوح بكلّ ما يختلجها من مشاعر، فقد «كان عبد السلام بن رغبان الملقب بديك الجنّ شاعرا أديبا ذا نغمة حسنة»[2]. إنّ شعر ديك الجن الحمصي يترجم لنا أحواله النّفسيّة، وأزماته التي مرّ بها، فنشعر ونحن نقرأ شعره بشكواه من الغدر وتأفّفه من نوائب الدّهر وتقلباته، وبذلك فإنّ «الطّبيعة الفنيّة هي تلك الطّبيعة الّتي تجعل فنّ الشّاعر جزءاً من حياته أيّاً كانت هذه الحياة من الكبر إلى الصّغر، ومن الثّروة أو الفاقة، ومن الألفة أو الشّذوذ، وتمام هذه الطبيعة أن تكون حياة الشّاعر وفنّه شيئاً واحداً»[3].

وهنا تكمن الوظيفة الأسلوبية والدلالية للقافية باعتبارها صوتاً يتكرّر صداه في كلّ بيت من أبيات القصيدة، فهي تبوح عن أفكار الشّاعر وأفراحه وأحزانه، ولذلك ترتبط القافية كمقطع صوتيّ عند

1) طه علي خليفة أحمد، مظاهر النّفار في شعر ديك الجنّ الحمصيّ (مقاربة نفسية في ضوء نظريات التحليل النفسي) المجلة العلمية، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية بأسيوط، ع 42،2023م، ص484.

2) ابن عساكر(علي بن الحسن بن عبد الله الدمشقي) تاريخ دمشق، تح: سكينة الشهابي،ج42، د، ط، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1992م ص241.

3) العقاد (عبّاس محمود) ابن الرّومي حياته من شعره، د ط، مؤسسة هنداوي، وندسور، المملكة المتحدة،2014، ص8.

"جون كوهين" (J.cohen) فيسميها بمصطلح الوقفة العروضيّة والتي يجب أن تنسجم مع الوقفة الدّلاليّة في النّصّ الشّعريّ « إنّ الوقفة في الأصل هي حبس ضروريٌ للصوت حتّى يسترجع المتكلّم نفسه. فهي في حدّ ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب.. لكنّها بالطّبع محمّلة بدلالة لغويّة »[1].

وعليه وجب على الدّارس أن يتتبّع القافية بوصفها ظاهرة صوتية تشكّل الخطاب الشعري، وفي الوقت نفسه الدلالات التي تحملها أصوات القافية المكررة، من خلال طاقاتها التّعبيرية، وقد سيطرت القوافي التي تتشكّل من الأفعال الماضية على تلك القوافي التي تتشكّل من الأسماء في موضوعات تدور حول التّحسّر والألم أو النّدم، يقول ديك الجن الحمصيّ في ندمه على قتله زوجته "وردٍ":

[من الخفيف] فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن×2

. لَيْتَنـــي لَمْ أَكُـنْ لِعَـطْفِـكِ نِلْـتُ وإلــى ذلكَ الـوِصَالِ وَصَلْـتُ

. فالّذي فِـيَّ اشْتَمَـلْـــتِ عليـهِ أَ لِعَـارٍ مـا قَدْ عليهِ اشْتَمَلْـتُ

. قالَ ذُو الجَهْلِ قَدْ حَلُمْتَ ولا أَعْـ لَمُ أَنِّـي حَلُمْـتُ حـتّى جَـهِلْتُ

. لائِـمٌ لــي بِـجَـهْـلِـهِ ولـمـاذَا أَنا وَحْـدِيْ أَحْبَبْـتُ ثُـــمَّ قَتَلْتُ

. سَوْفَ آسَـى طُولَ الحياةِ وأَبْكِيـ كِ على ما فَعَلْتِ لا ما فَعَلْـتُ[2].

تتشكّل القوافي في هذه المقطوعة من المقاطع الصّوتية:" صلتو، ملتو، هلتو، تلتو، علتو"، وهي أصوات مجسّدة لمشاعر الحزن المسيطر على الجو العام للأبيات، فتناغمت القافية مع الموضوع في تجانس تامٍ ممّا يوحي بأنّ الشّاعر عاش التجربة فجاء شعره صادق الإحساس، وقد جعل الشاعر

1) جون كوهين، بنية اللغة الشعريّة، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ص56.

2) الديوان، ص، ص97، 98.

حرف الرّويّ التاء المهموسة الصّوت المتحركة نحويا ليناسب ذلك بثّ آلامه من جهة، ومن جهة ثانية يعبر ذلك الضمير المتصل بأنّه الفاعل الذي يجب أن يتحمّل آثام فعله.

ومن هذه الأبيات نستشف أنّ ديك الجنّ الحمصي يعاني انفصاما في الشخصيّة، إذ إنّه يبوح في ثنايا شعره بالغيرة والاحباط الذي عاشه بعد جرمه الشّنيع، فلا يجد دواء لنفسه سوى الانعزال وإدمان الخمرة والتّغزل بالغلمان، وبذلك فإنّه عاش مشتت الفكر، مضطرب التّفكير لم يستطع تحقيق التوازن النّفسيّ، لأنّه كان يبحث عن « إيجاد فئة ينتمي إليها، ولكنّ تيارات الحياة تقاذفته بين فئات على طرفي نقيض، فتارة يشدو بشعر في آل البيت ومدحهم على مصابهم، في محاولة للانتماء إلى الشّيعة ومشاركتهم وجدانيا وفكريّاً في حياتهم»[1]. فصدى صوته الشّعريّ عبّر عن هذه المتناقضات في شخصيته، فانجلت فيه مظاهر النّفار والتّمرّد والغيرة، ولكي يخفف الآلام عن نفسه اتّجه إلى «عالم الخمر ومجالسها فيترنّم بالغزل الصّريح والغزل بالغلمان.. وتارة أخرى تسحبه "ورد" إلى عالمها في محاولة للانتماء إلى جو الاستقرار والحبّ ليعود إلى بعد ذلك إلى الضّياع والتّضييع، "لورد" ولحبّه بعد قتلها»[2].

وهذا ما تجلّى في موضوعات الغزل إذ إنّ الشّاعر يستخدم مقاطع صوتية تتراوح بين الأفعال المضارعة والأسماء، وذلك ما يناسب طبيعة شخصيته المتقلبة الأهواء الجانحة إلى الملذات، يقول متغزّلاً: [من مخلّع البسيط]

. يا مَنْ حَلاَ ثُمَّ طَابَ رِيحاً فَفِيهِ شَهْدٌ وفيهِ وَرْدُ

. لَوْ لَمْ تَكُنْ للسَّماءِ شَمْسٌ لَكُنْتَ تَبْدُو مِنْ حَيْثُ تبدُو

1) ميرفت صالح أبو صالح، شعر ديك الجنّ دراسة نفسيّة، رسالة ماجستير مخطوط، كليّة الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2009م ص 96.

2) المرجع نفسه، ص، ن.

. مــا إنْ أَظُــنُّ الهِـلالَ إلاّ مِــنْ نُــورِ خَدَّيْكَ يُســتَمَدُّ

. ناجَيْتُ فيكَ الصِفَاتِ حتّى ناجَيْتَنِي مــا لِـــذَاكَ نِــدُّ[1].

فهذه الأبيات من مخلّع البسيط، كرّر فيها الشاعر المقاطع الصّوتية القائمة على وزن " نفعلو" ليوحي لنا بالغبطة والسرور والتحرر من القيود، فكلمات: "ورد، تبدو، يستمدّ" متجانسة مع السّياق العام والحالة النّفسية للشّاعر، وهي الظاهرة نفسها التي اتّسمت بها بعض قصائد المدح، انظر مثلا إلى قصيدة يمدح فيها الشاعر الإمام علي بن أبي طالب، والتي يقول فيها: [من المتقارب]

. دَعُـوا ابْنَ أَبِي طالِبٍ للهُدَى وَنَحْـرِ العِـدَى كَيْفَمـا يَفْعَـلُ

. وإلاَّ فـكُونُوا [...]* كما كان هُدىً ولنَارِ الوَغَى فاصْطَلُوا

. وَمَنْ كَعَلِيٍّ فَدَى المُصْطَفَى بِـنَفْـسٍ، ونـامَ فـمـا يَحْفِـلُ

. عَشِيَّة جـاءتْ قُرَيْـشٌ لَـهُ وَقَدْ هاجَرَ المُصْطَفَى المُرْسَلُ

. وطَـافُوا على فُرْشِهِ يَنْظُرو نَ مَـنْ يـتَـقَــدَّمُ إذْ يـقْـتَـلُ

. فلمّا بَدا الصُّبْحُ قامَ الوَصِيُّ فـأقــبـلَ كُـلٌّ لــهُ يَـعْـذُلُ

. وَمَـنْ كَعَـلِيٍّ إذا مـا دَعَـوْا نَـزَالِ، وقَــدْ قَــلَّ مَـنْ يـنْزِلُ

. تَـراهُ يَقُدُّ جُـسومَ الرِّجـالِ فَــيَـنْــدَحِــرُ الأَوَّلُ الأَوَّلُ

. وكَمْ ضَرْبَةٍ واصَلَـتْ كَفُّهُ لِـفَـيْصَـلِـهِ فـاحْتَوَى الفَيْصَلُ

. سَطَا يومَ بَـدْرٍ بِقِرْضَابِهِ وَفـي أُحُـدٍ لَمْ يَـزَلْ يَـحْـمِـلُ

. ومِنْ بَأْسِـهِ فُتِحَتْ خَيْبَرٌ ولَـمْ يُـنْـجِـها بـابُـها المُقْفَلُ

. دَحَا أربعيـنَ ذِراعاً بِهـا هِـزَبْـرٌ لَـهُ دانَـتِ الأَشْـبُــلُ[1].

---

1) الدّيوان، ص115.

*) [...] كلمة غير مقروءة في مخطوط الديوان حسب محقق الديوان.

حيث إنّ الشاعر يُشكّل القصيدة من المقاطع الصّوتية الآتية:" يفعلو، فصطلو، يحفلو، مرسلو، يقتلو، يعذلو، ينزلو، أوولو، فيصلو، يحملو، مقفلو، أشبلو"، وهي مقاطع صوتيّة معبرة عن مدى إعجاب الشّاعر بالإمام عليّ ، فراح يتغنّى بفضائله وشجاعته، ويستحضر التّاريخ، ولكنّه يخلط بين الحقيقة والمخيال، خاصّة في اعتماده قصص الشّيعة في إشارة إلى نوم عَلِيّ بنِ أبي طَالِب في فراش الرسول (ص) ليلةَ هاجر إلى المدينة، وتبدو عاطفة الاعتزاز والفخر واضحة جليّة من خلال الإشادة بمناقب الإمام علي بن أبي طالب وشجاعته، وهو النّسق المضمر في النّصّ؛ إذ إنّه بطريقة مبطّنة ينتقد العباسيين الذين سلبوا حق الهاشميين في الحكم، غير أنّ الشّاعر شذّ في هذه القصيدة عن البكاء والنّحيب الّذي تتميّز به أغلب قصائده في آل البيت كما هو الشّأنّ مع أغلب شعراء الشّيعة أمّا في موضوعات الفخر فيغلب على قوافيه استخدام الأسماء والصّفات، لأنّها الأنسب للوصف، وهي الغالبة على قوافيه المطلقة، ذلك أن شاعرنا مولعٌ بوصف العالم الخارجي، خاصّة وأنّه عاش حياةً غير مستقرّة اجتماعيا وسياسيا وعاطفيا فانزوى بعيدا، على الهامش في بساتين حمصٍ، يقول:

[من البسيط] مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن×2

. إنَّـي بِبَابِـكَ لا وُدِّي يُـقَـرِّبُـنـي ولا نَـسِـيـبِيَ يَـعْلُـو بِـي ولا نَـسَبِي

. إنْ كَانَ عُرْفُكَ مَذْخُوراً لِذِي سَبَبٍ فَاضْمُمْ يَـدَيْـكَ عـلى حُـرِّ أَخِي سَبَبِ

. أَوْ كُنْتَ وافَقْتَهُ يومـاً عـلى نسَبٍ فـاقْبِـضْ يَـدَيْكَ فإنّي لَـسْتُ بالـعَرَبِـي

. إنّي امْرُؤٌ نازِلٌ في ذِرْوَتَيْ شَرَفٍ لِـقَـيْـصَرٍ ولِكسْرَى مَـحْـتِـدِي وأَبِـي

. فإنْ تَجُدْ تَجِدِ النُّعْمَى وتَحْظَ بهـا وإنْ تُضِقْ لا يَضِقْ في الأرضِ مُضْطَرَبِي[2].

1) الدّيوان، ص 200.

2) الديوان، ص 78.

وقد وقع ديك الجن الحمصي في عيوب القافية، فمثلا عُدّ التّضمين قبحاً عند علماء العروض، ولكنّه عند الشّعراء العبّاسيين أصبح سمة أسلوبية مرتبطة بمظاهر الحياة الجديدة إذ تميزت القصيدة عموما بما يسميه المحدثون بالوحدة الموضوعية، كما أنّه يخلق انسجاما بين أبيات القصيدة، ومن ظواهر التضمين التي وقع فيها الشّاعر ومثّل ذلك شعريّة الشّاعر وتفرّده في وصف الفرس، يقول: [من الكامل] متفاعلن متفاعلن متفاعلن×2

. وَأَحَمَّ مِـنْ أَوْلادِ أَعْـوَجَ عُجْتُـهُ وَأَظُـنُّـهُ لِـلْـبَرْقِ كـانَ حَـمِـيـمَـا

. مُتَكَفِّئاً لَوْ أَنَّـهُ جَـارى الصَّبَـا شَـأْواً لَـبَـاتَ أَدِيـمُهـا مَـحْـمُـومَا

. مُسْتَقْبِلاً أَعْلَى الذُّرا مُسْتَعْرِضاً بَسْـطَ القَـرَا مُسْتَـدْبِراً مَـلْـمُـومَا

. حُرَّ الإِهَابِ وَسِيمَـهُ، بَرَّ الإِيَا بِ كَرِيمَهُ، مَحْضَ النِّصَابِ صَمِيمَا[1].

فقد جعل الشّاعر المقطع الصّوتي "ميماً، موما، موما"، مكررا تقريبا، ثمّ عدّد خبر كان، جاعلا كل خبر أو صفة في شطر كل بيت، فجاءت القافية متعلقة بما يليها:" متكفئا، شأوا، مستقبلا، بسط القرا، حرّ الإهاب" وفي مقطوعة أخرى يجعل الفعل في بيت والمفعول المطلق الذي يؤكده الفعل في البيت الّذي يليه متجاوزا القافية، يقول:

. اِشْرَبْ على وَجْهِ الحَبيبِ المُقْبِلِ وعلى الفَمِ المُتَبَسِّمِ المُتَقَبَّلِ

. شُرْبـاً يُـذَكِّـرُ كُـلَّ حُـبٍّ آخِـرٍ غَضٍّ ويُنْسِي كُلَّ حُبٍّ أَوَّلِ[2].

ومن عيوب القافية التي وقع فيها ديك الجن الإيطاء، وهو أن يكرّر الشّاعر المقطع الصّوتي للقافية باللفظ والمعنى، من غير فاصل بسبعة أبيات، وكلّما قلّ الفاصل زاد الإيطاء عيبا في القافية، فها هو يصف جمال ساقٍ وساقية: [من الكامل]

1) الديوان، ص، ص218، 219.

2) الدّيوان، ص 203.

. أَفْدِيـكُمَـا مِـنْ حَـامِـلَـيْ قَـدَحَيْنَ قَمَرَيْنِ في غُصْنَيْنِ في دِعْصَيْنِ*

. رُودٌ مُنَعَّمَـةٌ ومَـهْـضُـومُ الحَـشَـا للنَّاظِـرِينَ مُـنـىً وقُـرَّةُ عَـيْـنِ

. مِـمَّـا تَرَدَّى عَـظْـمُ نُـوحٍ وارْتَوَى مِنْهـا وإنْ بَـقِـيَتْ عـلى العُمْرَيْنِ

. جَانَبْتُ عَقْلِي في الحِسَانِ فقالَ لي لا رَأْيَ للأُذُنَـيْـنِ دُونَ العَيْـنِ

. قَـامَـتْ مُـذَكَّـرَةً وقـامَ مُـؤَنَّـثـاً فَـتَـنَاهَبَا الأَلْـحَـاظَ بالنَّظَـرَيْنِ[1].

فرغم أنّ المقطوعة أصابها تمزّق كبير كما يقول محقق الدّيوان جامعه، إلا أنّها تصف ساقيين أحدهما مؤنث والآخر مذكر، فالمؤنث جميل رهيف أشار إليه بكلمة "رودٌ"، بينما المذكّر مهضوم الحشا، وفي ذلك إيحاء برشاقته، وفي وصفه للسّاقية بكلمة "مذكّرة" أي مُتَشَبِّهة بالذُّكور، أمّا وصف السّاقي بكلمة "مؤنّثا" أي مُتَشبِّها بالإناث، وهذا الفعل من بعض عادات الجواري والغلمان في العصر العباسيّ، وهي صورة تجسّد بصدق بعض مظاهر التّرف في المجتمع العباسي، وهي ظاهرة يربطها "عباس محمود العقّاد" بالبيئة العبّاسيّة نافيًا الشّذوذ عن أبي نواس الّذي نجد في شعره تقاطعا مع شعر ديك الجن الحمصيّ في هذا الموضوع، وفي موضوع الغزل الفاحش وإدمان الخمرة، يقول العقاد « فما كان الغزل في عرفهم إلا تسليّة وتزجيّة فراغ وشغلاناً بثرثرة المجالس، ووشيات المجتمع ومناوشات الأنديّة الّتي يجتمع فيها الشّاربون، وطلاب السّماع والمسمعات من القيان والمغنيين»[2].

ولكن إذا حللنا القافية ألفيناها متناغمة مع إيقاع الغناء، فمن خلال تكرار مقطع القافية بين الأبيات تنسجم المقاطع الصّوتية وتنساب في الأذن بسبب سهولة الأداء وعدم تنافر أصواتها: "صينيْ،

*) الدِّعْصان: مثنّى دِعْص وهو كثيب الرمل، وهو كناية عن ضخامة العجيزة.

1) الدّيوان، ص238.

2) العقاد (عباس محمود) أبو نواس الحسن بن هانئ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012 ص124.

عينيي، رينيْ، عيني، ريني" ممّا يجعل الشّاعر ينقل إلينا صورا حسيّة تنقلها عينه إلى مخيلته فيبدع لنا هذه الصّور المعبّرة مستخدما تكرار بعض القوافي كما هو جليّ .

ومن عيوب القافية الإقواء، وهو اختلاف حركة الرّوي، وقدْ وظفه الشّاعر لتنويع القافية في كثير من القصائد، وهذا بسبب تمرّد الشّاعر على شكل القصيدة من جهة، وبسبب طبيعة العصر الّذي عاش فيه، والذي ربما يكون الإرهاصات الأولى قبل ظهور فنّ الموشّحات في الشّعر كي يتناغم والغناء، يقول الشاعر [من الرجز]:مستفعلن مستفعلن مستفعلن×2

. إنَّ الـرَّسُولَ لَـمْ يَزَلْ يقـولُ والخَـيْرُ مـــا قالَ بهِ الرَّسـولُ

. إنّكَ مِـنّي يـا عَـلِيُّ الأَبِــي بحيثُ مِنْ مُوساهُ هَرونُ النَّبِي

. لـكـنَّهُ لـيـسَ نبيٌّ بَـــعْـدي فأنتَ خَيْرُ العالمَـــينَ عِنــدي

. وأنتَ مِنّي الزِّرُّ مِنْ قَمِيصي وما لِمَنْ عاداكَ مِنْ مَحِيـصِ

. وأنـتَ لي أَخٌ وأنتَ الصِّهْـرُ زَوَّجَـكَ الـــّذي إلــيهِ الأَمْـرُ

. رَبُّ العُـلَى بفاطِمِ الـزَّهْـراءِ ذاتِ الـهُـدَى سَيّـدِةِ الـنِّساءِ[1].

وعلى هذا النحو تتشكل القوافي المختلفة صوتيا في القصيدة التي تبلغ أربعة وعشرين بيتاً، فلكلّ بيت رويٌّ خاص به، ممّا شكّل خروجاً عن الرّتابة التي يتميّز بها الشّعر العربيّ.

وهكذا شكّلت القافية بنوعيها المقيّدة والمطلقة عند ديك الجن الحمصي ظاهرة موسيقية منسجمة تماما مع حالته النّفسية، إذ باحت بمكنوناته ومشاعره عبر التّكرار والتّرديد، كلّ ذلك من أجل الإلحاح على فكرة يريد توكيدها في ذهن المتلقّيّ، من خلال التّعبير عن مواقفه وطموحاته، ذلك أنّ تكرار القافية تعبير عن الحالة النّفسية الفرديّة، وبذلك شكّلت القوافي الّتي استخدمها الشّاعر حالاته في

1) العقاد (عباس محمود) أبو نواس الحسن بن هانئ، ص، ص 194، 195.

الحياة بين الأسى والفرح، السعادة والتّعاسة، فالإيقاع الخفيف يدفع المشاعر نحو التدّفق بشكل أسرع، بينما الإيقاع الطّويل يساعد على التّركيز والتّأمل.

6 . الرّويّ:

يعدُّ الرّوي أهمّ مكونٍ من مكونات القافيّة، لأنّه الحرف الّذي تُبنى عليه القصيدة، فمخرجه وصفته الصّوتية وحركته تؤدّي كلّها وظائف أسلوبية وموسيقية ودلالية في البناء العام للنّصّ الشّعريّ، فهو «النّبرة أو النّغمة التّي ينتهي بها البيت، ويلتزم الشّاعر تكراره في كلّ أبيات القصيدة، وإليه تُنسب القصيدة، فيقال ميمية أو رائيّة أو داليّة...»[1]. وقد وظّف ديك الجنّ الحمصيّ أغلب الحروف التي تصلح أن تكون رويّاً، وهي حروف تتميّز بجمال جرسها الموسيقي ولذة النّغم، وسهولة المخرج، والتعبير عمّا يختلج النّفس من مشاعر وأحاسيس، مثل الهمزة، والرّاء، والسّين والدّال والعين واللام، خلاف الحروف التي لم يستخدمها الشّعراء منذ القدم، مثل الثّاء والذّال والشّين والضّاد، وهي حروف لا تؤدّي الوظائف الموسيقية، والجدول الآتيّ يبرز تواتر الحروف العشرة الأكثر استعمالا، ونسبة استخدامها في مدونة ديك الجنّ الحمصيّ: الجدول رقم 02 تواتر الحروف العشرة الأكثر استعمالا:

الرقم	حرف الرّويّ	عدد الأبيات أو القصائد	النّسبة
01	الباء	157 بيتا، منها قصيدة من 28 بيتا وقصيدة في مدح علي في50بيتا	%21.80
02	الرّاء	135 بيتا، منها قصيدة في الهجاء 25 بيتا، وقصيدة في المدح 27بيتا	%18.75
03	اللام	130 بيتا، منها ثلاث قصائد طوال تبلغ أكثر من 20 بيتا.	%18.05

1) إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافيّة وفنون الشّعر، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت 1991، ص 352.

04	الميم	79 بيتا، أغلبها أبيات يتيمة ومقطوعات، عدا قصيدة بلغت12بيتا	%10.97
05	الدال	54 بيتا، منها قصيدة واحدة تبلغ 08 أبيات.	%7.5
07	الفاء	41 بيتا، منها قصيدة من 20 بيتا، وأخرى من 9 أبيات.	%6.11
08	التاء	36 بيتا، منها قصيدة من14 بيتا في الرّثاء.	%5
09	النّون	33 بيتا، منها قصيدة واحدة من 08 أبيات.	%4.58
10	الحاء	20 بيتا، لم ينظم الشاعر سوى نتف وأبيات يتيمة على روي الحاء.	%2.77

يتجلّى من خلال الجدول الإحصائي لحروف الرّوي الأكثر تكرارا وتواترا أن ديك الجن قد اختار أجمل حروف الرّوي في التعبير والبوح عن مشاعره، فجاء حرف الرّوي الباء في المرتبة الأولى بنسبة 21.80%، من مجموع ما نظم الشاعر، وكما هو معروف أنّ الباء شفويّ جهوري، والجهر من الأصوات الناتجة عن «اهتزاز الوترين الصّوتيين اهتزازا منظما، بحيث يحدث صوتا موسيقيّاً»[1].

وهكذا فإنّ الشاعر استخدم هذا الصوت الجهريّ كثيرا ليكون صوته قويّا مؤثرا في المخاطَب سواء أكان ذلك في الفخر بنفسه أو في المدح والرّثاء المذهبي لآل البيت قصد السّجال مع خصومهم، ومن نماذج استعماله لحرف الباء رويّا، قوله مفتخرا بنبرة غاضبة وحادّة:

. إنّي امْرُؤٌ نازلٌ في ذِرْوَتَيْ شَرَفٍ لِـقَيْـصـرٍ ولِكـسْرَى مَـــحْتِـــدِي وأَبِـــي

. فإنْ تَجُدْ تَجِدِ النُّعْمَى وتَحْظَ بها وإنْ تُضِقْ لا يَضِقْ في الأرضِ مُضْطَرَبِي[2].

1) السّيوطي (جلال الدين) الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل، ط3، دار التراث، القاهرة، 1985م ص261.

2) الدّيوان، ص78.

إنّ استخدام حرف الباء رويّاً يضفي على خطاب الشّاعر قوةً وفخامةً بسبب صفة هذا الحرف وقوّة مخرجة، فالباء «صوت شفويٌّ شديد مجهور مرفق، يُنطق بضمّ الشّفتين وإغفال ما بين الحلق والتّجويف الأنفيّ برفع الطّبق، على حين توجد ذبذبة في الأوتار الصّوتيّة، ولقد حرص القرّاء والنّحاة على جهر صوت الباء هذا في كلّ موضع»[1]. ولذلك وظفه الشّاعر لإظهار مواقفه الشّعريّة والوجدانية، خاصة في مجال الفخر والاعتداد بالذّات، وإبراز المكانة التي يحظى بها، فنجده في هذه الأبيات يعلن صراحة عن شعوبيته، رغـم أنّ أغلب المصادر التاريخية وكتب التراجم تنسبه إلى قبيلة كلب، وحتى أنّه أشار إلى ذلك صراحة في شعره، قائلا: [من البسيط]

. كَلْبٌ قَبِيلي وكَلْبٌ خَيْرُ مَنْ وَلَدَتْ حَوَّاءُ مِنْ عَرَبٍ غُرٍّ ومِنْ عَجَمِ[2]

ويأتي حرف الرّاء في المرتبة الثانية بنسبة 18.75%، وقد استخدمه في موضوعات الهجاء والرثاء والخمر والغزل، والرّاء صوت يفيد التكرار والاستمرار، ذلك أنّه ينتج عن «تكرار طرق اللسّان للحنك عند النّطق به»[3]. فالشّاعر يكرّر حرف الرّاء خطّيا في توازن موسيقيّ مؤثّر، يقول في وصف الخمرة : [من الطويل]

. عَروسٌ تَبَدَّتْ في قَميصٍ مُعَصْفَرٍ وفي كِلَّةٍ صَفْراءَ ذاتِ جَبَائِرِ

. أَتَتْنَا بها الدَّاياتُ في يومِ عُرسِها تُزَفُّ إلينا مِنْ خُدورِ المَعَاصِرِ[4].

إنّ الشاعر ديك الجن الحمصي يستخدم حرف الرّوي متناغما مع البحر والقافية والحالة النفسية التي يعيشها، فنجده مثلا يستخدم حرف النون رويّاً، وهو من حروف الغنّة التي تعبر عن حالة الحزن، يقول:

1) تمّام حسّان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1990 م، ص 91

2) الديوان، ص 227.

3) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، 1961م، ص55.

4) الديوان، ص 140.

. أَنْحَلَ الوَجْدُ جِسْمَهُ والحَنِينُ وَبَرَاهُ الــهَوَى فَمــا يَسْتَبِينُ

. لَـمْ يَعِـشْ أَنَّهُ جَـلِيدٌ ولكـنْ دَقَّ جِـدّاً فَمـا تَراهُ المَنُـونُ

. حُجِبَ العَاذِلونَ عنهُ فَما يَلْ حَوْنَ لولا البُكا ولولا الأَنِينُ [1].

وقد اكتفى البحث بهذه النماذج في دراسة التشكل الموسيقي لحرف الرّوي، على أن يتوسع في ذلك خلال دراسة الموسيقى الداخلية لتّكرار الحروف.

7. موسيقى تناغم التّوازي:

من السّمات الأسلوبيّة في شعر ديك الجن الحمصيّ اعتماده التّناغم المتوازي في مطالع القصائد، وتلك ظاهرة موسيقيّة تتمظهر في الشعر العربي، وقد أُصطلح عليها بلاغيا بمصطلح التّصريع، فالموسيقى الناتجة عنه ترسل نغماً متوازيا متجانسا، يؤثّر في المتلقّيّ، وذلك عن طريق إيقاعٍ صوتيٍّ خاصٍ، يكون فيه الاتّفاق بين عروض البيت وضربه، فهو« من الظواهر الإيقاعيّة الملازمة لمقدّمات القصائد العربيّة غالبا، وهو ظاهرة تكراريّة، حيث يلتزم الشّاعر تكرار مجموعة من الحروف الّتي انتهى بها الشّطر الأول من القصيدة في الشّطر الثّانيّ»[2].

وقد حرص ديك الجنّ على استهلال مجموعة من قصائده بتصاريعَ متناغمة متوازيّة لإضفاء الغنائية فيها، ولفت انتباه السّامع لأنّها تمثّل براعة استهلال لديه، فنجده يبثّ أشجانه، فيقول:

– أَ سَاكِنَ حُفْرَةٍ وقَرارِ لَحْدِ مُفَارِقَ خُلَّةٍ مِنْ بَعْدِ عَهْدِ[3].

نشعر بنغم حزينٍ ناتج عن الصّوت الآتي من كلمتي: لحد، عهد، وقد جعلهما الشاعر مكسورتين للتعبير عن انكسار جوانحه، إذ إنّه يتحسّر ندماً على قتله زوجته، وبهذا التّصريع باح عمّا

1) الدّيوان، ص 237.

2) سيد خضر، التّكرار الإيقاعيّ في اللغة العربيّة، ط1، دار الهدى للكتاب، بيلا، كفر الشيخ، 1998، ص54.

3) الدّيوان، ص121.

يختلج كيانه من مشاعر، وعبّر عن حالة الاضطراب والقلق الّتي يكابدها في أعماق نفسه، ونشعر بعواطف التّحسّر في أغلب قصائد الرّثاء، فهو يتفجّع ألماً في رثاء أهل البيت مستخدما التّصريع في تنغيم حزين، يقول في رثاء صفات الإمام عليّ–رضي الله عنه–:

– يا عَيْنُ لا لِلغَضَا ولا الكُثُبِ بُكَا الرَّزَايا سِوَى بُكَا الطَّرَبِ [1].

فهو يبكي عليّا بكاء حارا، فاستخدم تناغما صوتيا بين: الكتب والطّرب، للتعبير عن صروف الدهر الّتي حلّت به، ولكنهّ في هذا التّصريع يستخدم أصواتاً أكثر حدّة، مثل الكاف، والباء، والطّاء والرّاء، وهي أصوات جهريّة قويّة الصّوت، كلّ ذلك من أجل التصريح عن مشاعره.

أمّا في مواقف وصف الخمرة ومجالسها، أو الغزل والهجاء، فإنّ ديك الجن يلجأ إلى استخدام الأصوات الصّاخبة، وهي اصوات تتناغم مع حالته النّفسيّة في هذه المواقف، يقول متغزّلاً:

– كِلاَنَا غُصُنٌ شَطْبُ فَذَا بالٍ وذَا رَطْبُ[2].

إذ نجده يغيّر في التّصريع الحرف الأول بين كلمتي: شطب، رطب، وهذا ما خلق إيقاعا متوازيّا، وهو إيقاع قويّ ناتج عن استعمال الحروف الجهريّة وحدها، ثمّ اشتراك وتقارب مخارج الأصوات في الكلمتين بين اللسان واللثّة والشّفتين، وذلك ما يمثّل كثافة صوتيّة تثير السّامع عن طريق الجلبة.

وفي قصيدة غزليّة يتغزّل فيها "بورد" فيصف جمالها الفاتن، وكأنّها الشّمس مشرقةً، نجــده يستعمل التّصريع عبر ثنائية معبرة عن الغبطة والسّرور، يقول :

– أُنْظُرْ إلى شَمْسِ القُصورِ وبَدْرِهَا وإلى خُزاماها وبَهْجَةِ زَهْرِهَا[3] .

1) الدّيوان، ص86.

2) الدّيوان، ص75.

3) الديوان، ص149.

تشعرنا الكلمتان: بدرها، زهرها، بإيقاع منطلق نحو الفسحة والرّحابة من خلال دلالة الكلمتين صوتيا ودلاليا وإيقاعيا، وبذلك يجسّد إيقاع التصريع تلك الثّنائية المتناقضة في شخصية ديك الجن الحمصي، فانعكس ذلك في شعره، فهو تارة مقبل على الحياة وملذّاتها، وتارة يتملّكه النّدم والحسرة، على أنّ الشعور بالانكسار يظل مسيطرا على إيقاع شعره.

8. الإيقاع المتغيّر:

يمثّل الإيقاع المتغيّر والمتمثّل في الموسيقى الداخلية خاصيّة أسلوبيّة متفرّدة عند ديك الجن الحمصيّ، إذ يستشعر القارئ لشعره بموسيقى خاصّة تميّزه عن غيره، وهذه الخاصيّة الأسلوبية تمثّل عند "بيير جيرو" (Pierre Giraud) أهمّ الخصائص في الأسلوبيّة الصّوتية، لأنّها تدرس المتغيّرات النّاتجة عن المزاج وعن السّلوك العفويّ للمتكلّم. ويشكّل العنصران الأخيران موضوع الأسلوبية الصّوتيّة، وهي تهدف إلى إقامة جدولٍ بالطّرق الخاصّة لحصر التّعبيرية: النّبر، التّنغيم، المدّ، التّكرار، إلى آخره»[1]. والإيقاع المتغيّر يتمثّل في الموسيقى الدّاخلية النّاتجة عن موهبة الشّاعر في هندسة الكلمات، وذلك حسب موهبته وملكته في الرّصف والبناء وحسن التّرتيب في جمل ومقاطع، وحتّى علاقة الحروف ببعضها داخل الكلمة، أو داخل الشّطر، ثم البيت إلى القصيدة كلّها، وعلاقة كلّ هذه التّشكيلات بالمعنى والحالة النّفسية للشّاعر، ولذلك نستطيع أن نقول: إنّ الإيقاع المتغيّر يعبّر عن مكنونات الشّاعر، ويبوح بما يختلج نفسه.

وسيحاول البحث أن يدرس نماذج شعريّة من الإيقاع المتغيّر في ديوان ديك الجن الحمصيّ من خلال الوقوف على التّشكلات الموسيقية الداخلية البارزة والتّركيز على البنى التّكرارية والجناسات

1) بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ط2، دار الحاسوب للطباعة، حلب، 1994، ص60.

والتّصريعات وبعض المشتقّات المتجلّية كاسم الفاعل وصيغ المبالغة، والّتي أسهمت في الكشف عن مكنونات الشّاعر وأزماته النّفسيّة العميقة.

1.8. موسيقى الأبنيّة التّكراريّة :

من الظّواهر الأسلوبية التي تشكّل النّصّ الشّعريّ التّكرار بأنواعه، سواء أكان حرفا أم كلمة أم جملة، فهو يشكّل نغماً موسيقيا يرددّه الشّاعر لغاية جماليّة أو دلاليّة، وقد أولاه القدماء عناية خاصّة، فالجاحظ يقول عنه: «ليس التّكرار عيّاً ما دام لحكمة»[1]. أمّا أبو هلال العسكريّ في كتابه "الصّناعتين" فيجعل فوائده في تأكيد المعنى وتثبيت الفكرة، وأنه يتجلى في القرآن الكريم، وفي الشّعر الفصيح، لذلك استعمله الشّعراء من أجل ترسيخ الفكرة، إذ «استعملوا التّكرار ليُؤكَّدَ القولُ للسّامع، وقد جاء في القرآن الكريم وفصيح الشّعر منه شيء كثير»[2].

فالتّكرار عند "أبي هلال العسكري" ليس مجرد ترديد لفظ، وإنما يهدف إلى تبيين فكرة وترسيخها في ذهن المتلقّي، فهو يحمل في ثناياه دلالات بلاغية موحية بأغراض نفسية وحالات شعورية تعبّر عنها مختلف السّياقات الّتي ورد فيها التّكرار.

غير أنّ النّقاد المحدثين ركّزوا على الظّواهر التّكرارية من خلال أثرها الجمالي وإيحائها النّفسيّ وأثرها الانفعالي، ومن الّذين درسوا التّكرار دراسة أسلوبية وبلاغية، نذكر "محمد عبد المطلب"، فالتّكرار عنده «يمثّل البنيّة العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف أنواع البديع، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلّا بتتبّع المفردات البديعيّة في شكلها السّطحيّ، ثمّ ربطها بحركة المعنى»[3].

---

1) الجاحظ (عمرو بن بحر بن محبوب) البيان والتّبيين، تح: موفق شهاب الدين، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1988، ص79.

2) العسكري (أبو هلال) كتاب الصناعتين، تح: مفيد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1981، ص 211.

3) محمد عبد المطّلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ط1، دار المعارف، مصر، 1995، ص 109.

وسيحاول البحث أن يجري عملية إحصاء الأبنيّة التّكراريّة المتجلّية في بعض قصائد الشّاعر، قصد استجلاء واستنطاق الظواهر الصّوتية، ذلك أنّ «البعد الإحصائيّ في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعيّة الأساسيّة الّتي يمكن استخدامها في تشخيص الأساليب، وتمييز الفروق بينها، ويكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعيّة لقابليته لأن يُستخدم في قيّاس الخصائص الأسلوبيّة»[1].

حيث أنّ عمليّة إحصاء الأبنية التّكرارية نستطيع من خلالها الوقوف على ملامح وأسرار استعمال هذه التّشكيلات، وكذا الكشف عن الأحوال النّفسيّة المرتبطة بها.

2.8. تكرار الحروف:

من خلال دراسة قصيدة مطوّلة في رثاء جعفر بن علي الهاشمي، وهو صديق الشّاعر الذي كان يجده إلى جانبه في المحن التي حلّت به، فهو معينه وقت الشّدة، خاصة بعد مأساته مع زوجته " ورد" وهذه القصيدة الرّثائيّة صادقة الإحساس، إذ يشعر القارئ بمدى المأساة الكبيرة الّتي تختلج نفسيّة الشّاعر «وكم كانت مأساة الشاعر كبيرة عندما اختطف الموت صديقه جعفراً، فقد الأخ والصديق والمعطاء»[2]. وقد بلغت ثمانية وعشرين بيتا، وهي بائية من بحر الطّويل، نورد منها هذه الأبيات:

. على هذهِ كـانتْ تَدورُ النَّوائِـبُ وفـي كُـلِّ جَـمْعٍ للذَّهَـابِ مَذَاهِبُ

. نَزَلْـنا عـلى حُكْمِ الزَّمَـانِ وأَمْـرِهِ وهَلْ يَقْبَلُ النَّصْفَ الأَلَدُّ المُشَاغِبُ؟

. وتَضْحَكُ سِنُّ المَرْءِ والقَلْبُ مُوجَعٌ ويَرْضَى الفَتَى عنْ دَهْرِهِ وهوَ عاتِبُ

. أَلا أَيُّـها الـرُّكْبَـانُ والـرَّدُّ واجِبٌ قِفُـوا حَـدِّثُـونـا ما تَقُـولُ الـنَّوادِبُ

. إلى أيِّ فِتْيانِ النَّدَى قَصَدَ الرَّدَى وأيُّهُـمُ نـابَتْ حِـمَـاهُ الـنَّـوائِـبُ

1) سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة، ط3، عالم الكتب، القاهرة، 1995، ص51.

2) عبد الفتاح نافع، الشعر العباسي قضايا وظواهر، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2008م، ص98.

. فَيـا لأَبِــي العَـبَّاسِ كَمْ رُدَّ راغِبٌ لِـفَـقْـدِكَ مَلْهُـوفاً وكَـمْ جُبَّ غَارِبُ

. ويـا لأَبَــي الـعَبَّــاسِ إنَّ مَنَاكِباً تَـنُـوءُ بِمَـا حَـمَّـلْـتَهـا لَـنَـواكِـبُ

. فيا قَبْرَهُ جُـدْ كُـلَّ قَـبْرٍ بِجُـودِهِ ففيـكَ سَـمـاءٌ ثَـرَّةٌ وسَـحـائِـبُ

. فإنّكَ لَوْ تَدْري بِما فيكَ مِنْ عُلاً عَلَوْتَ وباتَتْ في ذُراكَ الكَـواكِبُ

. أخاً كُنْتُ أَبْـكيـهِ دَماً وهوَ نائمٌ حَذاراً وتَعْمَى مُقْلَتي وهوَ غائِبُ[1].

نقف أمام بنية صوتيّة شكّلت هذه القصيدة، إذ تراوحت الأصوات بين المهموسة والجهريّة، فصوت الباء تكرّر (72) مرّة وهو صوت جهوري مخرجه الشّفتان، وقد بنى الشّاعر عليه قصيدته، ولكنّه سيطر في تشكيل بناء النّصّ، وكانت له المزية في إظهار عواطف الشّاعر الحزينة، وتكثيّف التّعبير عن فداحة المأساة وإبراز هاجس الزّمن المتربص بالشّاعر، في نحو: المصائب، غائب، العواقب، خائب، النّوادب، النّواكب، الكواكب، العواقب...ولكن حرف الباء تكرّر أيضا في ثنايا القصيدة مجسّدا الإحساس المرير الذي ينتاب الشّاعر في كلمات كثيرة، مثل: مناكبا، النّواكب، عواقب... وهناك حرف آخر من الحروف الجهرية يشكّل القصيدة ويشعر القارئ بتردده كثيرا، وهو حرف الميم الذي تردّد (69) مرّة مجسدا نغمة الحزن الّتي تسيطر على الشّاعر، وحرف الميم يشترك مع الباء في المخرج الذي هو الشفتان، فتفاعلا معاً في رسم إيقاع الحزن المهيمن على القصيدة، غير أنّ حرف الّلام كان له حضور أقوى، إذ تكرّر (119) مرّة، وهو من الحروف المجهورة أيضا، لكنّ مخرجه من الحنك، وقد شكّل ترديده تعبيرا عن اهتزاز نفسيّة الشّاعر من هذا المصاب الجلل الذي حلّ به، والمتمثّل في فقدان صديقه الوفيّ المخلص، وهو صديق يشاركه الفكر والمذهب، ويجده عوناً له وقت الشّدائد، خاصّة أنّه يشكو دائما من هواجس الدّهر، وهذا ما يتجلى في تكراره كثيرا لكلمات، مثل: الدّهر، الزمن، النّوائب، المصائب، والرّدى... وكأنّه يعبّر عن قلق داخليّ يلازمه أينما حلّ وارتحل،

1) الديوان، ص، ص68،69.

وقد تشكّلت هذه الكلمات في بنيتها الصّوتيّة من حروف أغلبها جهريّة مناسبة للتناغم مع إعلان مشاعره الحزينة تجاه فقده لأخ وصديق أعانه على صروف الدّهر وتقلباته، وفي الوقت نفسه جسّد لنا في هذه القصيدة فلسفة الموت، إذ إنّ الإنسان يعجز أمامه مهما أوتي من قوّةٍ.

أمّا الحروف المهموسة التي من طبيعتها الصّوتية أن تناسب إيقاع الحزن والبكاء، فهي أقلّ حضوراً من الحروف الجهورية؛ إذ تردد حرف الفاء (36) مرّة، بينما تكررت الهاء (50) مرّةً، والهاء حرف يجمع بين الجهر والهمس كما يرى "تمّام حسان" حسب الحرف الذي يليه « وصوت الهاء حنجري رخو مجهور مرفق، يتمّ النّطق به بتضييق الأوتار الصّوتية إلى مرحلة في منتصف الطّريق بين الهمس والجهر، حتّى إذا مرّ الهواء إلى الرّئتين بينهما كان لاحتكاكه أثرٌ صوتيّ لا هو بالحسّ ولا هو بالتّنفس»[1]. أمّا السّين فلم تتردّ سوى (12) مرّةً، وهذا يعود إلى الشّاعر الّذي نراه قد ابتعد في رثائه عن الأبعاد الدينية، فلم يدعُ للميت بالرّحمة والغفران، أو يذكر أيّ إشارة دينية، مثل الجنّة أو الصبر والسلوان، وهكذا نجد الشّاعر يختم هذا التّأبين للمرثي بهذا البيت مكررا المصائب في الصدر والعجز دون الإشارة إلى الوازع الدّينيّ:

– يُبَرِّدُ نِيْرانَ المَصَائِبِ أَنَّني أَرَى زَمَناً لَمْ تَبْقَ فيهِ مَصَائِبُ[2].

فديك الجن الحمصيّ ليس شاعرا متديناً حريصا على العبادات والتّحلّي بالقيم التي رسمها الشّرع، رغم إعلانه صراحة مذهب التّشيع لآل البيت، إلا أنّ في شعره كثيراً من مظاهر الزّندقة والمجون اللذين سيتطرق إليها البحث في الفصل الثّالث.

وفي قصيدة أخرى في الرّثاء المذهبيّ لآل البيت نجده يتوجّه بقصيدة رثائية معزّياً صديقه جعفر بن عليّ الهاشمي عزاءً صادق الشّعور والإحساس، ويقارن أحد الدارسين أبا تمّام وديك الجنّ

1) تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ص103.

2) الديوان، ص70.

الحمصي، فيقول: «فإنَّ ديك الجنّ كان أكثر منه نَوحَاً و بُكاءً، وتغزُّلاً ورثاءً، واشتهر في الرثاء بطريقة انفرد بها لا ترجع إلى الأسلوب ولا إلى الصناعة، ولكن إلى معنى الفجيعة»[1]. فالشّاعر عاش تجربة المآسي، فتمثلت في شعره ثيمة الفقد والفجيعة، وقد أبرز الشاعر فلسفته في حقيقة الموت والحياة، ولكن بنبرة حزينة تجلّت من خلال تكرار الحروف المهموسة التي سيطرت على القصيدة اللامية المنظومة على إيقاع السرّيع، وهي تقريبا تتساوى في حجمها ومضمونها بالقصيدة البائية السّابقة، يقول ديك الجن فيها: [من السريع]

. نَـغَـفَـلُ والأيَّـامُ لا تَغْفَـلُ ولا لَنَـا فـي زَمَـنٍ مَـوْئِلُ

. والدَّهْرُ لا يَسْلَمُ مِنْ صَرْفِهِ أَعْصَمُ في القُنَّةِ مُسْتَوْعِلُ*

. يَتَّخِـذُ الشِّعْرَى* شِعَـاراً لَهُ كأنَّـمـا الأُفْـقُ لَـهُ مَنْزِلُ

. كأنَّـهُ بيـنَ شَنَـاظِيـرِهَا* بـارِقَةٌ تَـكْمُـنُ أَوْ تَـمْـثُلُ

. ولا حَبَـابٌ صَلَتَانُ السُّرَى أَرْقَمُ لا يَعْرِفُ ما يَجْهَـلُ

. نَـضْنَـاضُ* فَيْفَاءَ يَرَى أَنَّهُ بالرَّمْلِ غَانٍ وهوَ المُرْمِـلُ

. يطـلبُ مِنْ فاجِئَةٍ مَـعْقِلاً وَهْـوَ لما يَطْلُبُ لا يَعْقِلُ

. والدَّهْرُ لا يَسْلَمُ مِنْ صَرْفِهِ مُسَرْبَلٌ بالـسَّرْدِ مُسْتَبْسِلُ

. ولا عَقَنْـبَاةُ السُّـلاَقَى لَهـا فـي كُلِّ أُفْقٍ عَلَقٌ مُهْمَلُ

---

1) الجارود محمود عبد الله، دراسة نقدية في الأدب العربي، مطبعة الحكمة للطباعة و النشر، الموصل،1990، ص109.

*) مستوعل: اِسْتَوْعل الوَعْل: ذهب في أعلى الجبل.

*) الشِّعْرَى: كَوْكَب نَيِّر يطلع بعد الجَوْزَاء،

*) شَناظير الجبل: أطرافه وحروفه، جمع شِنْظِير. والضمير في (شناظيرها). يعود إلى القُنَّة في البيت الثاني. يُنظر: هامش الديوان ، ص196.

. فَتْخَــاءُ فــي الجَوِّ خُدَارِيَّــةٌ كالغَيْمِ والغَيْمُ لَهــا مُثْقِلُ

. آمَنُ مَنْ كانَ لِصَرْفِ الرَّدَى أَنْزَلَهــا مِـنْ جَوِّهَا مُــنْزِلُ

. والــدَّهْرُ لا يَحْــجُـبُهُ مانِعٌ يَحجبُهُ العامِلُ والمُنْصُلُ [1].

فديك الجنّ الحمصيّ ربطته صداقة وطيدة مع الهاشميين: "جعفر بن علي"، و"احمد بن عليّ"، وهما من رجالات آل البيت في العصر العباسيّ، كانت إقامتهما في سَلَمْيَةَ وهي بُلَيْدَة من أعمال حِمْصَ على أطراف بادية الشّام، وبعد وفاة أحمد بن عليّ الهاشمي نظم ديك الجنّ الحمصيّ هذه القصيدة معزيّا صديقه جعفرا ومشيدا بخصال الميت وشجاعته في الحياة داعيا أن يطيّب الله ثراه، مذكّرا بعواقب الدّهر وويلاته على الناس، حيث يشعر القارئ بإيقاع حزين ناتج عن توظيف حروف الصّفي، مثل السّين والشّين والصّاد، وذلك في كلمات كثيرة، على نحو: الشّعرى، شناظيرها، شعارا، صلتان، صرفه، مستوعل، منصل، صرف، السّلاقى... ويوظف الشاعر كلمات غريبة متنافرة الحروف، ممّا جعل إيقاعها غير مستساغ على السّمع، مثل الكلمات: "شناظيرها، نضناض، مشق مُسَرْبَلٌ "، وذلك يعود إلى تشابه مخارج الأصوات بين الحروف الصّوتية التي تتكون منها الكلمات، وفي كلّ قصيدة رثائية يشكو الشّاعر الزّمن ويعتبره عدوّاً له، فهو يخشى من تقلباته، ويخاف من ويلاته، إنّه دائما يحمل إليه المساوئ، فيراه يتربص به من كل جهة، فهو لا يمنعه مانع، ولا يقف أمامه حائل، فمهما تسلّح واستقوى بالدّروع فإنّه سينقض عليه ويفتك به، وذلك ما تجلى بارزا في البيت الثامن من القصيدة.

يمكننا الحكم بأنّ ديك الجن الحمصيّ يستعمل غريب الألفاظ في شعره- أحيانا- لإظهار إحاطته باللغة وغريبها في بيئة يكثر فيها التّنافس بين الشّعراء، إلا أنّ أغلب قاموسه اللغويّ يمتاز

1) الدّيوان، ص، ص 196،197.

بالوضوح والسّهولة، وهو مستوحى تماما من البيئة العباسية، عدا هذه القصيدة التي أراد من خلالها استظهار قدرته على توظيف ألفاظ غريبة لإظهار باعه في قرض الشّعر، وتطويع أوزانه وقوافيه.

3.8. تكرار الكلمة:

إنّ دراسة السّمات الأسلوبيّة تقتضي منا البحث في شبكة التّركيبات اللّغوية البارزة في نصوص ديك الجنّ الحمصيّ، وذلك عن طريق الرّبط بين مجموع السّمات الأسلوبية المستوحاة من العمل الأدبيّ وبين عناصر أخرى من فئة أخرى، مثل تكرار الكلمات وعلاقة ذلك بالموسيقى من جهة، والنوازع النفسيّة للشّاعر من جهة أخرى « فإنّ تكرار الكلمة في الجملة أو في النّصّ، أو تكرار الجملة في السّياق، لا بدّ أن يكون له من القيمة ما هو أكبر، وهذا ما يلجأ إليه لقسر المستمعين المطربون وصانعو الألحان، إذا لم يكن الكلام المغنّي حاصلا على هذا التّكرار أصلاً»[1].

وذلك ما تجلّى في شعر ديك الجنّ الحمصيّ، إذ إنّه يكرّر أسماءً وأفعالا من خلال تكرار الموضوعات، وهذا ما يتجلى في رثائه المذهبي لآل البيت، أو في الإحساس بالنّدم والحسرة وتأنيب الضمير الذي لازمه في رثائه وتذكّره لزوجته " ورد" يقول: [من الطويل]

. وآنِسَــةٍ عَــذْبِ الثَّنايــا وَجَدْتُهــا على خُطَّةٍ فيها لِـذِي اللُّــبِّ مَتْلَفُ

. فَأَصْلَتُّ حَدَّ السَّيْفِ في حُرِّ وَجْهِهَا وقَلْبِي عَليها مِنْ جَوى الوَجْدِ يَرْجُفُ

. فَخَـرَّتْ كمــا خَرَّتْ مَهَـاةٌ أصابَها أَخُــو قَنَـصٍ مُسْتَعْجِـلٌ مُتَـعَسـِّفُ

. سَيَـقْـتُـلُني حُـزْناً عَلَيْهــا تَأَسـُّفِي وَهَيْهَاتَ، ما يُجْدِي عَــلـيَّ التَّأَسُّفُ[2].

فقد ظلّت جريمة قتله "لورد" تطارده أينما حلّ وارتحل، ولذا تتكرر كلمات النّدم على هذا الفعل، في صورة متناقضة، فمرّة يبرر ما قام به، ومرة يكرر أسفه، فمن خلال هذه المقطوعة نجد ديك الجن

1) عزّ الدين عليّ السّيّد، التّكرير بين المثير والتّأثير، عالم الكتب، ط2، بيروت، لبنان، 1986، ص 79.
2) الدّيوان، ص176.

يكرر: خرّت، تعبيرا منه على إشفاء غليله عقابا لها على الخيانة، وذلك ما يترجم لنا عمق شعوره بالمرارة «فهو يعود ويتذكّر خيانتها ومشهد قتلها فتضطرب نفسه، فينعكس هذا على ألفاظه، فتخرج قويّة، تعبّر عن قلق وانفعال شديدين»[1]. لذلك نجده يكرر كلمة " خرّت" في صدر البيت الثّانيّ، وهي كلمة تتوسطها حرف الرّاء المشددة مما يضفي إيحاءً على أن الشاعر يتملّكه الغضب والحيرة والغلّ وفي الوقت نفسه تسيطر عليه حالة الضّعف الّتي يشعر بها بسب تهوّره في اقتراف هذه الجريمة الّتي ظلّت خيوطها واضحة في أغلب شعره، وكذلك كلمة "تأسّفي" التي نسبها مباشرة إلى نفسه بالإضافة إلى ياء المتكلم، وقد أدى ذلك التّكرار وظيفة موسيقية داخلية، وأخرى يبوح فيها بما يشعر به من حسرة وألم، إلاّ أنّه يتهم "وردا" بالخيانة مكررا الفعل "خان" مرة مثبتًا من خلال نسبه إلى نفسه، ومرة منفيّا من خلال نسبه إلى "ورد" وهذا كله أدى به إلى عدم الانسجام مع واقعه، ومع المجتمع الذي يعيش فيهن فتجلت في شعره مواقف متناقضة متضاربة مع الدّين والواقع، إنّ انتقاء الشّاعر لهذه الكلمات لم يكن اعتباطيا، وإنّما هو نابعٌ من نفس الشّاعر الذي هيمنت عليه غيوم الحزن والأسى، فجاءت كلماته نابعة من أعماق تملأها الحسرة ويسيطر عليها الغضب والنّدم، وكذلك عدم الرّضى بالواقع الّذي يعيشه. يقول موجّهاً الخطاب إلى " وردٍ" الّتي أصبحت عظاما في القبر معاتبا قلبه في صورة جلد الذات: [من مجزوء الخفيف]

. لَـكِ نَـفْـسٌ مُـوَاتِيَهْ والمـنَـايَا مُعَـادِيَـهْ

. أَيُّهـا القَـلْبُ لاتَـعُـدْ لِهَوَى البِيضِ ثَانِيَـهْ

. لَيْسَ بَرْقٌ يكونُ أَخْ لَبَ مِنْ بَرْقِ غَانِيَهْ

. خُنْتِ سِرّي وَلَمْ أَخُنْ كِ فَـمُـوتِي عَلانِيَهْ[2] .

1) طه علي خليفة أحمد، مظاهر النّفار في شعر ديك الجنّ الحمصيّ، ص494.

2) الدّيوان، ص 246.

على أنّ السّمة الغالبة في شعره هي بروز النّدم من خلال تكرار الكلمات المعبّرة عن ذلك، وهذا التّكرار يعطي نبرة موسيقية متغيّرة الإيحاء من مقطوعة إلى أخرى، مثلا قوله: [من الكامل]

. يا طَـلْعَـةً طَلَـعَ الحِمَـامُ عليهـا وجَنَى لها ثَمَرَ الرَّدَى بِيَدَيْهَـا

. رَوَّيْتُ مِــنْ دَمِهَا الثَّرى ولَطَالَـما رَوَّى الهَوَى شَفَتَيَّ مِنْ شَفَتَيْها

. قَدْ باتَ سَيفي في مَجالِ وِشَاحِها وَمَدامِعي تَجْرِي عـلى خَدَّيْها

. فَوَحَقِّ نَعْلَيْها، وما وَطِئَ الحَصَى شَيْءٌ أَعَـزُّ عَـلَيَّ مِنْ نَعْلَيْها

. مــا كان قَتْليها لأنّــي لَـمْ أَكُــنْ أَبْكي إذا سَقَطَ الذُّبابُ عَلَيْهـا

. لكنْ ضَنَنْتُ على العُيونِ بِحُسْنِها وأَنِفْتُ مِنْ نَظَرِ الحَسودِ إليها[1].

إذ تردّد التّكرار في كلّ بيت؛ فالمنادى طلعة، من المادة اللّغوية للفعل" طلع، ورويت وروّى، وشفتي وشفتيها، ونعليها، وكلّها كلمات أدّت إيقاعها الموسيقي وعبّرت عّما يشعر به الشّاعر من حسرة وألم يختلج شعوره. لأنّ التّكرار في التّشكيل الشّعريّ له وظائف أسلوبية ونفسيّة، وهذا ما يبرزه الدّكتور "عبد الكريم راضي جعفر"، فقال عن تمظهر التّكرار في الشعر: «إنّ التّكرار يظلّ دائرا في فلك النّبض النّفسيّ للشّاعر، وما يجلبه من ألفاظ يكون الإلحاح عليها، أو على جملة مهمّة من العبارة لاتّصال دلالتها الشّعوريّة والنّفسيّة بالحالة التي تسكن الشّاعر»[2]. وهناك سمة متجليّة للتّكرار عند ديك الجنّ الحمصي، وهي تكرار فعل الأمر في تتابع، ومن أجل التّوكيد وظّف مرادفات الفعل أو ضدّه، كما نجد ذلك في قصيدة له من الشعر الحكميّ، يقول: [من الخفيف]

. اُحْلُ وَامْرُرْ وضُرَّ وانْفَعْ ولِنْ واخْـ شُنْ وَرِشْ وابْرِ وانْتَدِبْ للمَعَالِي

1) الديوان، ص، ص 289،290

2) جعفر عبد الكريم راضي، تكرار التّراكم وتكرار التلاشي (ظاهرة أسلوبية) ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،2000م، ص10.

. وأَغِـثْ واسْتَغِـثْ بربّكَ فــي الأَزْ لِ إذا جَلَّحَتْ صُروفُ اللَّيالــي[1].

ومضمون البيتين الأولين أنّه على الإنسان أن يكون حلواً ومُرّاً، وضارّاً ونافعاً، ولَيّناً وقاسياً، ومُسْتعداً للشرّ، مُتَطَلِّعاً إلى العَظَائم إذا كان لا بدّ من ذلك، ويبدو أنّ الشاعر المتنبي قد أخذ هذه المعاني ووظّفها في كثير من فخره بنفسه.

فالشّاعر يكرّر صيغة فعل الأمر في البيت الأول ثماني مرات، ويكرره في القصيدة البالغة اثنين وعشرين بيتا سبع عشرة مرة، فأدى ذلك وظيفة موسيقية تجلب السّامع، وقد وظّف الشّاعر أفعال الأمر بكثافة لأنّها تناسب غرض الحكمة تتناغم مع قصديته في الخطاب الملحّ على تأكيد الشّيم الّتي تجعل من الإنسان في أعلى المراتب، وهذا ما جعله لا يحدّد المرسل إليه، فخاطب المفرد المذكّر ليجعل الخطاب موجّها إلى المتلقّي في أيّ مكان وزمان، وذلك ما يعدّ سمة شعريّة في أسلوبه، وهي تتنافى وطبيعة الشّعر العربيّ القائمة على السّلاسة والوضوح بدل هذا التّنافر في كثرة رصف أفعال الأمر، ويهدف الشّاعر من وراء ذلك إلى إحداث نوع من الإيقاع الدّاخلي لإبراز مواقفه المتناقضة، وأدّى هذا التّكرار وظيفة تقريريّة مفادها: ضرورة أن يحفظ الإنسان كرامته، مهما واجهته الصّعاب فاستعمل اللام المكسورة روياّ تعبيرا عن خذلان الأيّام وتنكّر الدّهر له، ويؤدي التّكرار عند الشّاعر وظيفة إبراز هول الفاجعة أو المصيبة، كما نجد ذلك جليّا في رثاء أهل البيت، نجده يكرّر فعل البكاء باستخدام كاف الخطاب وميم الجماعة ، فيقول: [من البسيط]

. أبكيكمُ يا بني التَّقْوَى وأُعْوِلُكُـمْ وأشربُ الصّبرَ وَهْوَ الصَّابُ والصَّبِرُ

. أبكيكمُ يا بني بِنْتِ الرَّسُولِ ولا عَفَتْ مَحَلَّـكُـمُ الأَنْـواءُ والـمَطَــرُ[2].

1) الدّيوان، ص207.

2) الدّيوان، ص 135.

فالشّاعر يبكي آل البيت مصوّرا ما يشعر به من حزنٍ عميق مؤكدا ذلك بتكرار كلمة في: أبكيكم بلفظها، جاعلا للبكاء لآل البيت جميعهم مما يدلّ على إخلاصه وولائه لهم، إلاّ أنّه لا يجد في البكاء متنفسّا كافيا يخفّف عنه كربته فيلجأ إلى العويل والنّحيب، وبذلك أدّى هذا التّكرار وظيفته الموسيقية والتعبيرية من خلال بثّ احزانه وأشجانه وكشف عمّا يختلج في كيانه.

4.8. تكرار الجملة:

إنّ تكرار الجملة قليل في الشعر العربيّ القديم، مع أنّ تكرار الجمل والعبارات له وظيفة موسيقية أكثر من الحرف والكلمة، وقد سماه " رومان ياكبسون" بالتّوازي الصّوتيّ لما يخلقه من هندسة أسلوبية وموسيقية في التّرنيمات الغنائية، وقد شاع تكرار الجملة في الشّعر العباسيّ لارتباطه الوثيق بالموسيقى والغناء، فتظهر القصيدة في صورة جميلة ليسهل على المغنين والمغنيّات غناؤها بأعذب الألحان،« فالتّكرار سمة أسلوبيّة مرنة، قابلة لتنوّع محمولاتها الدّلاليّة، بالإضافة إلى قيمة التّكرار التّأكيدية والقيمة الموسيقيّة الّتي تغني إيقاع النّصّ»[1].

كرّر الشاعر جملاً وعبارات في المقطوعات الشّعريّة القصيرة، والّتي خرج فيها عن نظام القافية العربيّة، كما رد العجُز إلى الصّدر في بعض الأبيات، وهو ما يبرز أنّ تكراره هذه الجمل من أجل تأديتها غناءً في مجالس الغناء واللهو المنتشرة بكثرة في البيئة العباسيّة، وأغلب موضوعاتها مرتبط بوصف الخمرة ومجالسها، أو التّغزل بالغلمان، ومن ذلك مثلا، هذه الأبيات من [من مجزوء الكامل]:

. قُــولــي لِطَيْفِــكِ يَنْـثَنِي عَنْ مَضْجَعِي عَنْدَ المَنَامْ

عندَ الرُّقَادْ، عندَ الهُجُوعْ عندَ الهُجُودْ، عندَ الوَسَنْ

. فَـعَسَى أَنَــامُ فَتَنْـطَفِــي نَــارٌ تَأَجَّجُ في العِظَــامْ

1) خالد فرحان البداينة، التّكرار في شعر العصر العباسيّ الأول، رسالة دكتورة، مخطوط، جامعة مؤتة، الأردن، 2006م، ص 88.

في الفُؤَادْ، في الضُّلُوعْ في الكُبُــودْ، في البَدَنْ[1].

فالشّاعر يكرّر الجملة أربع مرات متتالية: عند الرقاد، عند الهجوع، عند الهجود، عند الوسن، مستخدما التّسكين من أجل إضفاء نغم موسيقي تستسيغه الأذن، ومن أجل أن يسهل على المغنيّات أداء لحن المقطوعة غناءً، وبذلك استجاب الشاعر لروح العصر العباسيّ الذي انتشر فيه الغناء انتشارا واسعا، فاستخدم تكرار الجمل والعبارات في موضوعات محددة، مثل الغزل أو شرب الخمر، أو حتى التّغزل بالغلمان الذي شاع في عصر الشّاعر، فها هو يكرّر نداء "بكرٍ" [من الطويل]

-ولو قِيلَ لي: قَمْ فادْعُ أَحْسَنَ مَنْ تَرى لَصِحْتُ بأَعْلى الصَّوْتِ يا بَكْرُ يا بَكْر[2].

و"بكر بن دمهرد" غلام جميل يضيء وجهه كأنّه قمر، ذكره الشّاعر كثيرا في شعره، وقد أورد أبو الفرج الأصفهاني قصته مع ديك الجنّ الحمصيّ في كتاب الأغاني، إلاّ أنّ ديك الجنّ الحمصيّ ينقلب عليه ويهجوه هجاء لاذعا بعد أن علم أن مجموعة من الفسّاق قد ذهبوا به إلى منتزه " مميّاس" على نهر " العاصي" فأسكروه ثمّ فسقوا به، يقول ديك الجن الحمصي: [من الكامل]

. يا بَكْـرُ ما فَعَـلَتْ بِـكَ الأَرْطَالُ يادارُ مافَعَلَتْ بِكِ الأَيَّامُ

. فــي الدَّارِ بَـعْـدُ بَـقِيَّةٌ نَسْتَامُهــا إِذْ ليـسَ فيكَ بَقِيَّةٌ تُسْتَامُ

. عَرَمَ الزَّمَانُ على الدِّيارِ بِرَغْمِهِمْ وعليكَ أيضاً للزَّمانِ عُرَامُ

. شَغَـلَ الزَّمانُ كَـرَاكَ فـي دِيوانِهِ فَتَفـرَّغَتْ لِـدَوَاتِكَ الأَقْلامُ [3] .

لقد أصبح "بَكْرٌ" كالأطلال البالية بعد أنْ فعلت به الخمرُ ما فعلت، وقد كنّى الشّاعر ما فعل العابثون ببكر"بالدَّواة والأقلام" وهو ما يُستقبح ذكره من فعل اللواط، وإذا قارنا هذه الأبيات بالأبيات

1) الدّيوان، ص212.

2) الدّيوان، ص134.

3) الدّيوان، ص 262.

السابقة في "بكر" نجد ديك الجن يتحول من موقف المدح والثناء لغلامه بكر إلى موقف السّخط والاستهجان، ولكن ثمّة تكرار بارز يلحّ عليه الشّاعر هو تكرار المكان والزّمان، فلا يخلو أيُّ بيت من إشارة إلى هاجس الزّمن مما يجعله عنصرا مهيمنا في البنيّة الشّعريّة العميقة، فهو دائما يرى أنّ الزّمن عدوٌّ له يتربّص وأنّه سبب مأساته ومعاناته، ومن أجلّ الهروب من واقعه نجده يغرق في الإدمان والملذات، إذ يرى فيهما سبيلا للنّسيان، يقول: [من الوافر]

. وَمُزْرٍ بالقَضِيبِ إذَا تَثَنَّى وَتَيَّاهٍ عـلى القَمَرِ التَّمَامِ

. سَقَـاني ثُـمَّ قَـبَّلَـنِي وَأَوْمَـا بِطَرْفٍ سُقْمُهُ يَشْفِي سَقَامِي

. فَبِتُّ لَهُ خَلا النَّدْمَانِ أُسْقَى مُـدَامـاً في مُـدَامٍ في مُدَامِ[1].

فهو يصف المحبوب بأنّه أكثرُ ليناً من القَضيب وإنَّ وجهه أشدُّ ضياءً من القمر، وأنّه أشفى سقمه بما قدمه له من كؤوس الخمر وقبل، وقد الحّ الشّاعر على تكرار شبه الجملة "في مدام" لغاية تأكيدية وموسيقية يريد إثباتها في ذهن المتلقّي تعبيرا منه على أنّ شفاءه الوحيد هو كؤوس الرّاح.

وفي مقام الولاء لآل البيت يكرّر الشاعر أسلوب النّدبة، تعبيرا منه عن تعظيم هول المصيبة الّتي حلّت بهم، ثمّ تأكيد الولاء لهم فكريّاً ووجدانياً، يقول: [من مجزوء الكامل]

– وَاحَسْرَتا مِنْ غَصْبِهِ وسُكُوتِهِ، واحَسْرَتا[2] .

فبتكرار "واحسرتا" إقرار من الشّاعر أنّه لا يملك إلا الصّبر حيال ما يتعرّض له آل البيت من مظالم، مستخدما تكرار هذه الجملة لتعبّر عن الإحساس بالحزن الّذي يشعر به.

وفي مقام ردّ العجز إلى الصّدر، وهو نوع من تكرار الجملة أو الشطر كله، يقول الشّاعر في استهجان عين الرّقيب: [من الكامل]

1) الديوان، ص 231.

2) الدّيوان، ص 96.

– عَيْنَ الرَّقِيبِ غَرِقْتِ في بَحْرِ العَمَى لا أَنْتِ، لا بَلْ عَيْنُ كُلِّ رَقِيبِ[1].

إنّ استهجان الشاعر لعين الرقيب الذي أفسد عليه لقاء محبوبته جعله يتمنّى له العمى، فكرّر كلمة "رقيب" تعبيرا عن إشفاء غليله من كل منْ يراقبه.

وبذلك أدّى تكرار الجمل وظيفة موسيقيّة ووظيفة معنويّة مرتبطة بالحالة النّفسيّة للشاعر، من خلال إضفاء نغم داخلي في الأبيات القليلة الواردة في ديوان الشّاعر.

1) الديوان ص 84.

5.8. موسيقى الجناس:

تسهم الجناسات في إضفاء نغم موسيقي يساعد المغنّي على ترديد النغمة أو الإيقاع الغنائي، مع أنّ إكثار الشاعر من هذا المحسن البديعي يعتبّر تصنّعا، لأنّ الشاعر يهتمّ بالمبنى على حساب المعنى، لذلك يطلق عليه «موسيقى الحشو مثل الجناس»[1].

والشّاعر مثلما ذهب إليه صاحب "الأغاني" «شاعر مُجيدٌ، يذهب مَذْهَبَ أبي تمّام والشّامِيّين في شعره»[2]. فهو يهتمّ بالزّخرفة اللفظيّة؛ إذ هو يُكثر من توظيف المحسّنات البديعيّة من خلال انتهاجه مذهب الصّنعة اللفظيّة التي ولع بها الشّعراء في العصر العباسي استجابة لظروف العصر، من خلال جعل الشعر منسجما مع الموسيقى والغناء، وكذلك أنّ الشّعراء المولّدين تأثّروا تأثيرا بالغا بالثّقافات الوافدة فانتهلوا من روافدها، خاصة الثّقافة الفارسية التي تهتمّ بالزّخرفة والموسيقى، وبذلك تأثّر شاعرنا بكل مظاهر روافد الثّقافة الفكريّة والحضارية من حوله.

غير أنّ للجناس إيقاعاً صوتيّا جميلا بين الكلمات المتجانسة، والّتي تؤثّر في المعنى، من خلال نقل تجربة الشّاعر «ذلك أنّ المعانيّ لا تدين في كلّ موضع لمّا يجذبها التّجنيس إليه، حيث الألفاظ خدمٌ للمعانيّ»[3]. أي إنّ الألفاظ أوعية توضع فيها المعاني، ويؤكّد الجرجاني على وظيفة التّجنيس البلاغية، فإذا تمّ اختيار الألفاظ بعناية تامّة تناسبت مع المعنى والسّياق، وذلك ما يسهم في إيصال المعنى بدقة إلى المتلقّيّ، إنّ التّجنيس يعتمد أساسا على تكرار الإيقاع الموسيقي مما يخلق إيقاعاً جماليّاً يؤثّر في نفسية المتلقّي ويجلب انتباهه.

---

1) فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشّعري (ط1) دار التنوير، الجزائر، 2018، ص135.

2) الأصفهاني (أبو الفرج) الأغاني، تح: إبراهيم الإبياري، ج ،14 ص 51.

3) الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، تحقيق وشرح: محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، مكتبة الإيمان، المنصورة،2001، ص 77.

أمّا المحدثون، خاصة جماعة التجديد، مثل الرابطة القلمية وجماعة الدّيوان، فقد استهجنوا الإفراط في استعمال المحسنات البديعيّة، واعتبروا ذلك ضعفا وتقليدا في الشّاعر، « فليس من جمال الأسلوب في شيء هذه المحسنات البديعية»[1].

وقد وظّف الشّاعر ديك الجن الحمصيّ الجناس بنوعيه التّام والنّاقص، ولكن طغى الجناس النّاقص في شعره، وبذلك يكون الشّاعر قد استجاب لظروف العصر والبيئة العباسيّة، حيث ولع أغلب الشّعراء بالزخرفة اللفظيّة، وقد ولع ديك الجن الحمصيّ بالجناسات، ولكنّه ابتعد عن الغموض والتّعقيد، لأنّه كان بعيدا عن الفلاسفة والمفكرين وقصور الخلفاء، فاختلف شاعرنا عن أبي تمام، إنما عاش منقطعا في اللهو والمجون والغناء من ناحية، ثم الرثاء من ناحيّة أخرى، ومن جميل موسيقاه:

. يا عَيْنُ في كَرْبَلا مَقَابِرُ قَدْ تَرَكْنَ قَلْبِي مَقابِرَ الـكُرَبِ

. مَقابِـرٌ تَحتها مَنابِـرُ مِنْ عِـلْمٍ وحِلْمٍ ومَنْظَـرٍ عَجَبِ[2].

فمن أجل نقل هول المصيبة الّتي يشعر بها الشّاعر إلى المتلقّي كرّر كلمة "مقابر" بين الصدر والعجز للفت النّظر والتّوكيد، متنقّلاً بين الحقيقة والمجاز لإبراز إحساس الحزن ونقل مشاعره إلى السّامع، ثمّ في البيت الثاني يوظف الشاعر جناسا ناقصاً في الصدر بتكرار مقابر التي جانسها بمنابر لإضفاء إيقاع داخلي خاصة في استعماله صيغة منتهى الجموع، وفي العجز نجد جناسا آخر بين "علمٍ وحلمٍ"، وقد زاد من جمالية الإيقاع الداخلي من خلال تجانس الحروف ومخارجها خاصة حرف الميم الذي ترجم شعور كظم الحزن الذي يهيمن على الشّاعر فوجد متنفساً في التخلّص منه عن طريق التجانس بين الكلمتين المختومتين بحرف الميم؛ ذلك أنّ الكلمات التي تنتهي بحرف الميم« تدلّ

1) أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط8، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،1991 ص 198.

2) الدّيوان، ص86.

معانيها على السّداد والانغلاق، بما يتوافق مع واقعة انطباق الشّفة عندما تلفظ الميم في نهاية الكلام»[1]. وبهذا التّصريح وجد الشّاعر ما يخلّصه من حالة الكآبة التي سيطرت عليه، والشّاعر مولع بتوظيف الجناس في أغلب شعره، لما للجناس من طاقات غنائية وتعبيرية، يقول: [من الخفيف]

– مَا المنَايَا إلاَّ المَطَايَا ومَا فَرَّ قَ شَيْءٌ تَفْرِيقَها الأَحْبَابا [2].

فالمنايا والمطايا لهما الإيقاع نفسه، استعملهما الشاعر في صيغة الجمع للتّعبير عن الحسرة التي يشعر بها جراء الفراق، وقد انسجم للشاعر صيغة "المنايا والمطايا" مع اختلاف في الدّلالة والجمع بين متناقضين وهدفه توضيح الفرق بين الحياة والوفاة، وهو هاجس ظل ملازمه في أغلب شعره، ويضيف جناسا اشتقاقيا آخر بين" فرّق وتفريقا" لتّأكيد ذلك الإحساس المرّير بسبب لوعة الفراق الذي يتركه الراحل عن الحياة في نفس من يحبّه، وبذلك يؤدي الجناس وظيفة موسيقية تجسّد معاناة الشاعر. وفي وصفه للصّيد يوظف الجناس تعبيرا عن حركة أم الطير والوحش، فيقول: [من الوافر]

. تَراها في بُرَاها مُنْغِضَاتٍ بِأَرْؤُسِها بِحِسٍّ أَوْ حَسِيسِ

. فأُمُّ الطَّيرِ في شَرٍّ وَعَرٍّ وأُمُّ الوَحْشِ في يومٍ عَبُوسِ[3].

فالشّاعر يصف الحلقة الّتي يضعها الصيّاد في ساق الصّقر مثبّتا بالّسلسلة. فتبدو الطير مضطربة الحركة بتحريك رأسها مستشعرة الحسّ من حولها، وقد تحفزّت للانطلاق إلى فرائسها، فيجمع بين الشّرّ والعَرُّ في تجانس للتعبير عن حالة هذه الصقور التي أخذت تدير عيونها بحثاً عن الفرائس، متحفّزة مضطربةً منتفضةً، وهذا ما جسده الجناس في إيقاع موسيقي صاخب، مجسّدا الحركة والاضطراب، وقد تشكّلت بنية الجناس بتكرار حرف الرّاء والهاء يتوسطهما الألف، وقد وفّق الشّاعر

1) حسن عباس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها–دراسة– منشورات اتحاد الكتاب العرب،1998، ص76.

2) الدّيوان، ص67.

3) الدّيوان، ص161.

في هذا التّشكيل انطلاقا من ملكته التعبيرية «فخاصية التحرّك والتّرجيح في صوت الرّاء... وخاصيّة الاهتزاز والاضطراب والتّشويه في صوت الهاء»[1]. وهذان الحرفان جسدا حركة الصقور واضطرابها في الصيد، أمّا في وصفه للخمرة ومجالس اللهو والمجون فإنّ الشّاعر يستعمل جناسات لها إيقاع يجسد الحركة والاستمراريّة، كما أنّ الحرف الأخير من الجناس يكون مجهورا صاخبا، مثل قوله: [من البسيط]

- هَزَّ اللِّواءَ على ما كانَ مِنْ سِنَةٍ واهْتَزَّ ثمَّ عَلا وارْتَجَّ ثمَّ هَفَا[2].

فالشّاعر يصف صياح ديك فجرا، وهو مع ندمائه في مجلس خمر، فاستعمل الجناس النّاقص بين: اهتزّ وارتجّ، لإضفاء التعبير عن الصوت الصادح، فهو يشعر بالاهتزاز والشّدة اللذين ترجمهما حرف الزاي المشدد في كلمة "اهتزّ"، «فبتشديد الزّاي تتغلّب خصائص الاهتزاز والقشر والشّدة في صوتها على الموحيات الصّوتيّة فيه»[3]، ومن أجل التوكيد انتقى كلمتين مشددتي الآخر فكان الإيقاع قويّا، وذلك ما يتجلّى أيضا في قصيدة أخرى يصف فيها ساقٍ وساقية بصيغة المثني، يقول: [الكامل]

- أَفْدِيكُمَا مِنْ حَامِلَيْ قَدَحَيْنَ قَمَرَيْنِ في غُصْنَيْنِ في دِعْصَيْنِ[4].

نرى ولع الشّاعر باستخدام صيغة المثنى في تجانس بين الكلمات: "قدحين، قمرين، غصنين، دعصين" فقد أعطت هذه الكلمات إيقاعا خاصّا عبّر من خلاله الشّاعر عن سعادته الغامرة، من أجل اللذة، فهو يطلبها أينما كانت، فيتمادى في وصف السّاقيين مستخدما التّشكيل اللغوي لصيغة المثنى أربع مرات متتالية، إذ يشعر المتلقّي بنغمة موسيقية نابعة من اختتام الكلمات بالياء والنّون في شكل هندسة متوازية، فيستخدم حاستي السّمع والرؤية للتعبير عن لذته في وصف المشهد، يقول:

1) حسن عباس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، ص 28.
2) الدّيوان، ص 171.
3) حسن عباس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، ص143.
4) المصدر نفسه، ص238.

- جَانَبْتُ عَقْلِي في الحِسَانِ فقالَ لـــي: لا رَأْيَ للأُذُنَيْنِ دُونَ العَيْـنِ

- قَامَـتْ مُـذَكَّـرَةً وقــامَ مُـؤَنّـثــاً فَتَنَاهَبَـا الأَلْحَـاظَ بالنَّظَرَيْنِ[1].

أمّا الجناس التّامّ فهو نادر وقليل في شعر ديك الجنّ الحمصيّ، لأنّه لا ينسجم وسمات شعره، الذي أغلبه شعر خمريّات وغزل، أو شعر مراثٍ، ومن أمثلة هذا الجناس قوله في وصف ناقة قويّة: [من الطويل]

. وكَمْ قَرَّبَتْ مِنْ دَارِ عَبْلَةَ عَبْلَةٌ كَجَنْدَلَةِ السُّورِ المُقَابِلِ مُشْرِفَهْ

. فَيرعَى الفَلا ما قَدْ رَعَتْهُ مِنَ الفَلا ويُنْحِفُها المَرْتُ* القِفَارُ وتُنْحِفُهْ[2].

فاستعمال كلمة "عبلة" الأولى للدّلالة على اسم المرأة المحبوبة، أما "عبلة" الثانية فيقصد بها النّاقة الضّخمة، أما الفلا في البيت الثاني فيعني بها الأرض الواسعة، غير أنّ الشاعر استعمل حرف الجر من في الفلا الثانية للتعبير عن التبعيض أو الجزء، وهذا ما أسهم في إضفاء إيقاع موسيقي خاص تستسيغه الأذن ويلقى قبولاً لدى المتلقّي، لأنّ الموسيقى الداخلية تضفي إيقاعا خاصّا تجعلنا نسمع الشّعر ونطرب له، ولكن الشّاعر وقع في عيب عروضي هو الإقواء المتمثّل في اختلاف حركة الرَّوِيّ بين البيت الأول والبيت الثّاني؛ إذ إن الفاء مفتوحة في" مشرفَة" ومضمومة في تنحفُه.

وبذلك شكلت الأبنيّة الصّوتية المختلفة، من إيقاع ووزن وقافية وتكرار بمختلف مستوياته وأشكاله، كما شكّلت الجناسات الموسيقى الداخلية والخارجية في شعر ديك الجن الحمصيّ، وهي بتضافرها جميعها تمثّل المستوى الصّوتي الكامن في التشكيلات اللغوية كظواهر صوتية ماديّة، لكنْ

1) الديوان، ص238.

*) المرت: الصحراء الّتي لا نبات فيها.

2) الديوان، ص177.

هذه التشكيلات الصّوتية المختلفة تحمل بين طيّاتها طاقات تعبيريّة وتصويرية أنتجت التّجربة الشّعرية للشّاعر ديك الجن الحمصيّ.

فالقصيدة الشّعريّة لديه تتشكّل في بنائها من خلال حضور هذه العناصر مجتمعة، فقد وقفنا على أنّ الأداء الصّوتي عند الشّاعر تطغى عليه الحروف الجهريّة حين يعبّر عن المواقف الحادة، مثل موضوعات الهجاء والفخر، بينما نجد لغته تلين وتهدأ لما يعبّر عن مواقف التأّمّل والحزن، مثل موضوعات الرّثاء المذهبي في آل البيت، وكذلك موضوعات الحكمة، فتطغى الحروف المهموسة على لغته، أمّا في موضوعات وصف الخمرة والغزل، فإنّ الشاعر يراوح بين الجهر والهمس.

وهناك ظاهرة بارزة في شعر ديك الجن الحمصيّ، وهي كثرة التّكرار والتّرديد، وهذا يعود إلى نفسيّة الشاعر؛ لأنّ في التكرار تنفيساً وبوحاً عن المكبوتات والأزمات النّفسيّة، كما أنّ التكرار من خصائص الشّعر في العصر العباسي، ذلك أنّه يستجيب لحاجات فنيّة وغنائية موسيقيّة.

9. البُنى الصّرفيّة:

يتشكّل النّصّ الأدبيّ من مجموعة كبيرة من الأبنية الصّرفية الاشتقاقيّة، مثل اسم الفاعل واسم المفعول وصيغة المبالغة والصّفة المشبهة واسمي الزمان والمكان، وكذلك تصريف الأفعال واستعمال حروف الزيادة فيها، وصيغ التأنيث والتّذكير وصيغ منتهى الجموع، ذلك أنّ هذه البُنى لها «القدرات التّعبيريّة الكامنة في الكلمة الواحدة»[1].

وسنتطرق في هذا المبحث إلى التّشكيلات الصّرفية الاشتقاقية البارزة في شعر ديك الجنّ الحمصيّ، وعلاقتها بالمضمون من جهة، ومدى تجسيدها لنفسيّة الشّاعر، لأنّ البنيّة اللغوية

1) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤيّة والتّطبيق، ط1ن دار المسيرة، عمان، الأردن، 2007، ص103.

في النّص الأدبيّ «تؤدّي وظيفة التّمثيل الفنّيّ لمضمون الرّسالة المركّز على نوعه لا على حجمه وعلى قيمته الوجوديّة لا على أهميّة النّفعيّة المباشرة»[1].

ومن هذا المنطلق فإنّ النّصّ الأدبيّ يتفرد عن الكلام العاديّ؛ لأنّ النّصّ الأدبي ثريّ بانفتاحه على القارئ الذي يمارس القراءة والتّأويل، ومن أبرزها التّشكيلات اللغوية التي تدخل في بنائه وتكوينه، وقد جسّدت هذه الوحدات الاشتقاقية المكرّرة رؤية الشّاعر وفلسفته، كما عبّرت عن أحاسيسه الكامنة، مثل الرّغبة والحبّ والنّدم، والاشمئزاز والغضب والتّحقير والتّعظيم، والتّمني والحسرة، ومثال ذلك القصيدة الغزّلية المنسوبة إلى ديك الجنّ الحمصيّ والتي يقول فيها: [من الطويل]*

. سِهَامُ لِحَاظٍ مِنْ قِسِيِّ الحَواجِبِ نَظَمْنَ الأَسَى في القَلْبِ مِنْ كُلِّ جَانِبِ

. غَداةَ كَتَبْنَا في الخُدودِ رَسائلاً بأَطْرافِ أَقْلامِ الدُّمُوعِ السَّواكِبِ

. تَلُوحُ على لَبَّاتِنَا ونُحُورِنَا وتَبْعَثُها أَجْفَانُنا للتَّرائبِ

. وأَلْسُنُنَا خُرْسٌ كأنَّ خَلاخِلاً حَكَيْنَ دِعَاجاً للحِسَانِ الكَواعِبِ

. كَفَتْكِ النَّوى عَذْلَ المُعَنَّى فأَقْصِري بمارُمْتِ فيهِ مِنْ فِراقِ الحَبايبِ

. حَنَاهُ الهَوى بالشَّوْقِ حتَّى كأنَّما بأَحْشَائِهِ للشَّوْقِ لَدْغُ العَقَاربِ

. يَبيتُ على فَرْشِ الضَّنَى مُتَمَلْمِلاً قليلاً تَسَلِّيهِ كثيرَ المَصائبِ

. فَريسةَ أَشْجَانٍ طَريحاً بِكَفِّها ومابينَ نَابَيْ سَبْعِهَا والمَخَالِبِ

. خَليليَّ خَانَ الصَّبْرُ وانْقَطَعَ الكَرى وقَدْ أَحْكَمَتْ عَيْنايَ رَعْيَ الكَواكبِ

. خَليليَّ عنْ عَيني سَلاَ أَنْجُمَ الدُّجَى تُخَبِّرْ بتَسْهيدٍ عَريضِ المَناكِبِ

---

1) محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1973، ص 116.

*) يشير محقق وجامع ديوان ديك الجن في الصفحة: 256 نقلا عن: جمهرة الإسلام ذات النثر والنظام: الورقة 40. مسلم بن محمود الشيزري. مخطوط، رقم م ف/م 4557، مكتبة الأسد، دمشق. والقصيدة منسوبة فيه إلى ديك الجن. خلا ديوانه المطبوع من القصيدة في طبعاته كلّها.

. خَليـليَّ كَـمْ مِـنْ لَـوْعَةٍ قدْ كَتَمْتُها فـأَعْلَنَها دَمْـعِي لِـمُـقْـلَـةِ صَـاحِبي

. وَهَتَّكَ سِتْراً في الحَشَا كانَ مُسْبَـلاً عـلى الـشَّـوْقِ حـتّى عَـنَّفَتْني أَقَارِبي

. فما أَفْضَحَ الدَّمْعَ السَّكوبَ إذا جَرى وأَظْـهـرَهُ لُـطْفاً لـمـا فـي المَغَايِبِ

. سَأَكْـحَـلُ عَـيني مِـنْ بعيدٍ بنَظْرَةٍ إلـى نـارِهـا بـالـرَّغْمِ مِنْ أَنْـفِ رَاقِبِ

. وهـلْ تَـمـنـعـيني نَظْـرَةً إنْ بَـلَـغْتُـهـا ولـو زَهِـقَـتْ نَـفْسُ الـغَيورِ المُجَانِبِ[1].

ورغم أنّ القصيدة تترجم أفكار ديك الجنّ الحمصيّ، إلا أنّها تختلف عن طريقة بنائها الفنّي، إذ قد يكون ناظمها له النّفس الشّعري الطّويل الّذي لا يمتلكه ديك الجنّ الحمصي، أو أنّ القصيدة أصابها تصحيف وتحريف من خلال أنّ أبياتها من تأليف مجموعة من الشّعراء، وذلك ما يعتقده محقّق وشارح ديوان ديك الجن الحمصي، فيقول: «البيت (20) منسوب إلى خالد الكاتب، مع بيت آخر، لم يرد في هذه القصيدة. وأكبر الظنّ عندي أن هذه القصيدة من نظم واحد من الشعراء المتأخرين»[2]. وهذا ما يجعلنا نعتقد أنّ أغلب شعر ديك الجن الحمصي يكون قد ضاع لأنّه لم يجمع في ديوان خلال حياته، وأغلب ما وصل إلينا تناقلته كتب التاريخ والأدب، ومهما يكن فإنّ البنى الصّوتية تظهر جليّة في القصيدة التي تبلغ ستة وأربعين بيتا حيث يسيطر على بنيتها الصّرفية أسماء الفاعلين التي بلغت تسع عشرة مرّة للدلالة على كثرة الأرق والشّوق للمحبوبة، مثل: راغب، مجانب، واصل، حاذق، كاتب، مسالم، محارب، قائم، ضاحك، لاعب... وهي مشتقة من الثلاثي ومن غير الثلاثي، عبّرت كلها عما يختلج نفسية الشّاعر من مشاعر، وقد هيمنت على القصيدة نفسها كثرة استعمال صيغ منتهى الجموع للدلالة على الجمع الكثير، حيث تكررت ثلاثين مرّة، وقد تنوعت أوزانها لتعبر عن المبالغة، مثل الحواجب على وزن فواعل للدّلالة على أنّ نظرات المحبوبة تشبه السّهام

1) الديوان، ص253.

2) ينظر تعليق محقّق ودارس الديوان في هامش القصيدة، ص 256.

المنطلقة من حواجب القسيّ فتصيب الهدف بإحكام، ثم يرصف الشاعر صيغا أخرى، مثل: رسائل على وزن فعائل، ومناكب على وزن مفاعل، وتكاد كل قوافي الأبيات تنتهي بصيغة منتهى الجموع لتجسد عواطف الشّاعر وترسم آلامه في وصف مشاعره نحو من يتغزّل بها.

وفي موضوع وصف الخمرة يستخدم الشّاعر صيغ أسماء الفاعلين بكثرة، لأنّ اسم الفاعل اسم مناسب للوصف، وهو مشتقّ يعبّر عن حدثٍ غير مقترنٍ بالزمان، فها هو يوظفه في وصف صفات النّديم والسّاقي ومجالس الخمرة، فيقول: [من البسيط]

. فاصْرِفْ بِصِرْفِكَ وَجْهَ الماءِ يَوْمَكَ ذَا حَتَى تَرَى نـائِماً مِنْهُمْ ومُنْصَرِفا

. فقـامَ مُلْـتَحِفاً كالبَدْرِ مُطَّـلِعــاً والظَّبْيِ مُلْتَفِتاً والغُصـنِ مُنْعَطِفا

. رَقَّـتْ غِـلاَلَـةُ خَـدَّيْـهِ فـلـو رُمِـيَـا باللَّحْظِ أوْ بالمُـنَى هَمًّا بـأنْ يَكِفَا

. كـأنَّ قَـافـاً أُدِيـرَتْ فـوقَ وَجْـنَتِـهِ واخْـتَطَّ كـاتِبُــهـا مِـنْ فَوْقِـها أَلِفَـا

. فـقـلـتُ مِـنْ بَعْدِ ما شاهدتُ هَيْئَتَهُ حَسْبي بِذَا عِوَضاً مِنْ خَمْرَتي وَكفَا

. فاسْتَلَّ راحاً كِبيضٍ وافَقَتْ حَجَفاً خِلالَنا، أَوْ كَـنارٍ صادَفَـتْ سَعَـفَـا

. فكانَ مِنْ ضَوْئِها إذْ قامَ مُصْطَبِحاً وَضَـوْءِ وَجْـنَتِـهِ ماعَـمّــنَا وكَـفَــى

. صَفْراءُ أوْ قَلَّما اصْفَرَّتْ فأنتَ تَرى ذَوْباً مِـنَ الـدُّرِّ رَصّـوُا فَوْقَهُ صَدَفَا[1] .

فالشّاعر يصوّر ساقيًا يقدّم خَمراً تتلألأ كالتماع السُّيوف، وهو ملتحفٌ، أي متدثّرٌ باللّحاف خوفَ البرد، ثمّ يشبّه خُصَلَ الشعر المَعْقُوفة على صُدْغَي السّاقي بحرفي القاف والألف، لكن ما يطغى على الأبيات هو استعمال اسم الفاعل واسم المفعول في هندسة توازي الأبيات، إذ يترك تتابعها نغما موسيقيا ينسجم مع ذات الشاعر التي تشعر بالغبطة والسّرور لمّا تنقطع إلى هذه المجالس هروبا من واقعه المؤلم، فجاءت معبّرة عن هذا الحدث، مثل، نائما، منقطعا ، فالأول مشتق من الثلاثي بينما

1) الديوان، ص، ص 171/ 172

الثّاني مشتقٌّ من الرّباعي وكلاهما يجسدان الهروب من الواقع إلى عالم الإدمان لنسيان الهموم والأحزان، ثمّ في البيت الثاني يوظّف أربعة اسماء للفاعلين على التّوالي: ملتحفاً، مطّلعاً، ملتفتاً، منعطفاً، وهي تصوّر لنا هيئة السّاقي الذي يتميّز بالفطنة وسرعة البديهة في فهم ما يطلبه السّكارى حتى من خلال إشاراتهم، وقد خلقت انسجاما موسيقيّا في توازي تشكيل القصيدة من خلال هذه النّغمة القائمة على التنوين لجلب انتباه المتلقّي.

وقد يبالغ الشّاعر فيوظّف صيغ المبالغة بدل اسم الفاعل لإضفاء للتعبير عن التّكثير من الشّيء، فنجده يتغزّل [من المديد]

. عَيْنُهُ سَفَّاكَةُ الـمُهَجِ مِنْ دَمي في أَعْظَمِ الحَرَجِ

. أَسْهَرَتْنِي وَهْيَ لاهِيَةٌ بـاحْوِرَارِ العَـيْنِ والـدَّعَـجِ

. قُلْ لِظَبْيٍ كُلُّهُ حَسَنٌ عَـجَـبِي مِـنْ فِعْلِكَ السَّمِجِ

. يا بديعَ الدَّلِّ والغُنْـجِ لَـكَ سُلْـطَانٌ على المُهَجِ[1].

فهو يتغزّل بعين محبوبته الشّديدة البياض والسّواد، ومن أجل إبراز أثر نظرتها إليه استعمل ما يناسب أثر ذلك النّظر في أعماق نفسه، فوجد في صوت "سفّاكة" ما يناسب التّعبير، أي كثرة السّفك وكأنها مقاتل يفتك بأعدائه، وهي صيغة على وزن فعّال، ثمّ يتبعها في عجز البيت باسم تفضيل "أعظم" لإبراز هول ما فعله جمال العين الحوراء الدّعجاء في روح الشّاعر وفي دمه.

وفي وصف التّأثير السّريع للخمرة، يستعمل صيغة المبالغة، فيقول: [من مخلع البسيط]

. فَعَّالَةٌ في الرُّؤوسِ ما لا تَفْعَلُهُ سَوْرَةُ النُّعاسِ

. لِلَّـهِ دَرُّ الـمُـدَامِ لـولا هَوانُها في لُهَى أُنَاسِ[2].

1) الديوان، ص 263.

2) الديوان، ص 160.

فهو يقدّس الخمرة، لأنّها فعّالة في إبعاد العقل عن الواقع المرّ التّعيس، ومن أجل إبراز ذلك المعنى استخدم وزن المبالغة "فعّالة" للإيحاء بقوة الأثر وشدّته، ولكنّ بعض النّاس لا يقدرها حقّ قدرها فيبخل في بذل ماله لشرائها والتّمتّع بها.

وفي مواقف الهجاء فإنّه يشكّل خطابه الشّعريّ معتمدا على الصّفات المشبّهة للدّلالة على القبح وإبراز عواطفه الغاضبة تجاه المهجو والحط من قيمته في نبرة صوتيّة تترجم انفعالا حادّا نابعاً من نفس مضطربة حملت العداء والكره لكثير من النّاس، فها هو يهجو ابن عمه "أبا الطّيّب" هجاءً لاذعا بسبب ما فعله من مكيدة جعلت ديك الجن يقتل زوجته، فيقول موجهّا الخطاب له بعد أن تذهب الخمرة بعقله: [من المنسرح]

. قَدْ ذَكَرَ النّاسُ عـن قِيَامِهِمُ ذِكْرَى بِعَقْلي ما أَصْبَحَتْ نَكِرَهْ

. مَعْرِفَتِي بـالصَّـوابِ مَـعْـرِفَةٌ غَـرَّاءُ إِمَّـا عَـرَفْـتُمُ النَّـكِـرَهْ

. يا عَجَباً مِنْ أبي الخَبيثِ ومِنْ سُروحِـهِ فـي البَقَـائِرِ الـدَّثِرَهْ

. يحملُ رأساً تَنْبو المعاولُ عن صَفْحتهِ والـجـلامِـدُ الـوَعِرَهْ

. لَوِ الْبِغالُ الكُمْتُ ارْتَقَتْ سَنَداً فيـهِ لـمَـدَّتْ قَـوائـماً خَدِرَهْ

. ولا الـمَجَانِـيقُ فيهِ مُـغْـنِـيَـةٌ أَلْفٌ تَسامَى وأَلْـفُ مُنْكَدِرَهْ[1].

فالشّاعر يصف "أبا الطيّب" بأبي الخَبيث، وقد قلب كُنيته تهكُّماً به، وجد في تشكيلة الصفة المشبهة "الخبيثّ" ما يناسب التّصريح بمشاعر الكره والغضب نحو ابن عمّه، فراح يصفه بكل الصفات القبيحة الذميمة، فهو كالصدار الوسخ الذي تلبسه المرأة، ورأسه كصخرة ضخمة أو بغلٍ بلا تفكير، لقد وصفه بأبشع الأوصاف مستخدما الصّفة المشبّهة وصيغ المبالغة لأنّهما تناسبان الموقف الشّعري وتُفصحان عمّا يختلج الشّاعر من عواطف أفشاها صراحة وهو في حالة فقدان العقل، وكأنّه

1) الدّيوان، ص، ص 129/128.

ينفّس عما يدور في عوالمه الداخليّة بكل صدقٍ، معبّرا عن نفس تشعر بالخطر من كلّ ما يحيط بها، وهذا ما جعله يستعمل تلك اللغة الحّادة الجارحة، فيختتم القصيدة ببيتٍ ينمّ عن شعوره بالكره نحو ابن عمّه موظّفاً صيغة " قذرة" في نبرة صوتيّة حادة المزاج والغضب: [من المنسرح]

– سُبحانَ مَنْ يُمْسِكَ السَّماءَ على الـ أَرْضِ وفيها أَخْلاقُكَ القَذِرَهْ[1] .

وفي موقف يجسّد فلسفته العبثيّة في الحياة، نجده يهجو نفسه موظّفا أسماء التّفضيل لإبراز دناءته في هذه الحياة، فوجد في توظيفها للدّلالة على الضّعة، فيقول: [من مجزوء الرّمل]

. أَيُّـهـا السَّـائِـلُ عَـنِّي لَسْتَ بِي أَخْبَرَ مِـنِّي

. أَنَا إِنْـسَانٌ بَـرَانـي اللَّـ ـهُ فـي صُـورَةِ جِـنِّي

. بَلْ أَنَا الأَسْمَجُ في العَيـ ـنِ، فَدَعْ عَنْكَ التَّظَنِّي

. أَنَـا لا أَسْلَـمُ مِــنْ نَفْـ ـسِـي فَمَـنْ يَسْلَمُ مِنِّي[2].

فهو أعلم بطبيعة نفسه من غيره، فوظّف صيغة " أخبر" للدّلالة على معرفته العميقة لنفسه المريضة، فقد خلقه الله كما يرى في أقبح صورة تراها العين، ثمّ يصرّح في البيت الرّابع بأنّه حادّ الطّبع مع نفسه ومع غيره، وهذه الرّؤية من الشّاعر تجعلنا نعتقد أنّه عاش في موقف عداء وتنافر مع كلّ ما يحيط به، وربما ذلك ما جعل النّاس لا تهتم بشعره، كما أنّنا لم نعثر على أيّ شاعر رثاه بعد موته، وهذا ما لا نجده عند شعراء عصره الذين رثاهم أترابهم من الشّعراء بعد موتهم.

إنّ شعر ديك الجنّ الحمصيّ حافل بتوظيف المشتقّات الصّرفيّة، خاصة صيغ المبالغة وأسماء الفاعلين والصّفات المشبّهة، لأنّه وجد فيها طاقة صوتيّة وتعبيريّة تشكّل مادّةً لبناء نصّه، وكذلك تعبّر عمّا يدور في خلده من أفكار وما يختلج نفسه من مشاعر مختلفة ومتناقضة أحيانا كثيرة.

1) الدّيوان، ص 129.

2) الديوان، ص 241.

وقد شكّلت هذه التّشكيلات الصّوتية المختلفة من الموسيقى الخارجية والموسيقى الدّاخلية بمختلف مكوناتهما، وكذلك المشتقّات الصّرفيّة المستوى الصّوتي في شعر ديك الجنّ الحمصيّ.

طغت على شعر ديك الجنّ الحمصيّ المقطوعات القصيرة والأبيات اليتيمة والنّتف، وهذا يعود إلى أنّ شاعرنا لا يمتلك نفسا طويلا، مثل نفس أبي تمام والمتنبي، وربما أيضا أنّ ديك الجن عاش مطاردا منقطعا في بساتين حمص في لهوه ومجونه، وربما أنّ أكثر شعره ضاع لعدم اهتمام الرّوّاة اللغويين والنّحاة بشعره، فلم يكن ذا حظوة لدى ذوي النّفوذ، فعاش على الهامش بعيدا عن الحواضر ومراكز العلم التي كانت بعيدة عنه في العراق، غير أننا نلمس في شعره أزمة ناتجة عن ظروف حياته الصعبة المضطربة، خاصّة بعد قتله زوجته "وردا" فشكّلت تلك المأساة أزمة عميقة في أعماقه الدّفينة كانت سببا في تمرّده ومجونه وسلوكياته المضطربة.

الـفــصــل الـثّـانــي

شعريّة التّراكيب في شعر ديك الجنّ الحمصيّ

1. التراكيب الخبرية، بلاغتها وأساليبها

2 . تراكيب الجمل الخبريّة الشّرطيّة

3 . تراكيب الجمل الإنشائيّة

1.3. تشكيل الجمل الإنشائيّة الطّلبية

2.3. تشكيل الجمل الإنشائية غير الطّلبية

4. شعريّة التّشكيل في تراكيب الجمل

1.4. تشكيل الجمل الفعليّة

2.4. تشكيل الجمل الاسميّة

5. الانزياح في التّراكيب النّحويّة

الــفــصــل الــثّــانــي

شعريّة التّراكيب في شعر ديك الجنّ الحمصيّ

سأتطرق في هذا الفصل إلى مستوى بناء التّراكيب في شعر ديك الجنّ الحمصيّ من خلال حضورها في تشكيل نصّه الشّعريّ، وذلك من خلال استجلاء الخصائص الأسلوبيّة التّي يتفرّد بها شعره، خاّصة البنى الأسلوبية والظواهر البلاغية وعلاقتها بشخصيّة الشّاعر ومواقفه وفلسفته في الحياة والوجود، منطلقاً من الجزء إلى الكلّ؛ أي من الكلمة ثمّ الجملة وعناصرها وصولا إلى النّصّ باعتباره خطاباً يتفرّد في تشكيل تراكيبه وفي جمالياته.

شكّلت التّراكيب الأسلوبيّة بين الخبر والإنشاء سمة أسلوبيّة بارزة في شعر ديك الجنّ الحمصيّ، من خلال تنوّعها وتعبيرها عن عالمه الذّاتي، من خلال تمرّده على القيم الاجتماعيّة والدّينيّة والسّياسية، ذلك أنّه لم يجد التوازن النّفسي والاستقرار الاجتماعي، فعاش خائفا شاكّا في كلّ شيء يحوم حوله، وكأنّه يتمثّل حياة الشّعراء الصّعاليك، لذلك نجده يراهم مثله الأعلى، يقول: [من البسيط]

– ما الشَّنْفَرى وسُلَيْكٌ في مُغَيِّبَةٍ إلاّ رَضيعا لِبَانٍ في حِمىً أَشِبِ[1].

إذ يرى في الشّنفرى والسّليك بن السّلكة مجرد أطفال صغار إذا قورنوا به، وبذلك تتجلى ميزة أسلوبيّة أخرى في شعره، وهي بروز الذّاتية لديه من أجل إثبات وجوده، نرى ذلك واضحا في تشكيل خطابه الشّعري من الأسلوبين الخبري والإنشائي معًا، فخاض في مختلف الموضوعات ورسم عواطفه

1) الدّيوان، ص 78.

وأزماته الّتي عاشها، مصوّرا المواقف والتّجارب الصّعبة الّتي مرّ بها، خصوصا الأشخاص الّذين كان لهم حضور في حياته، وهم قليلون، ذلك أنّ شاعرنا فضل العزلة على حياة الجماعة.

1. التّراكيب الخبريّة: بلاغتها وأساليبها:

الخبر عند البلاغيين هو كلّ جملة تفيد السّامع، وهي تحتمل صدق الخبر أو كذبه، وذلك حسب المطابقة للواقع من عدمها، يقول الخطيب القزويني: «اختلف النّاس في انحصار الخبر في الصّادق والكاذب، فذهب الجمهور إلى أنّه منحصرٌ فيهما ثمّ اختلفوا فقال الأكثر منهم: صدقُه مطابقة حكمه للواقع، وكذبه عدم مطابقة حكمه له، هذا هو المشهور وعليه التّعويل»[1].

هذا التعريف البلاغيّ ينطبق على الخطاب العاديّ بين المرسل والمرسل إليه، ولا يمكن أن ينطبق على الخطاب الشّعريّ الّذي يتفرّد بالمبالغة والخيال من خلال التّعبير عن كوامن النّفس، وكذلك استعمال المجاز والتّصوير، ولذلك قيل قديما:" أعذب الشّعر أكذبه" وقد تفطّن المحدثون لذلك، فيضبط أحدهم تعريف الخبر بقوله: «بأنّه كل كلام يحتمل الصّدق والكذب لذاته أو باعتبار اعتقاد قائله أو باعتبار الواقع الحقيقيّ والفنّيّ»[2]. وبذلك سيتطرق البحث إلى دراسة تشكيلات الخبر من خلال البناء الفنيّ في شعر ديك الجنّ الحمصيّ باعتبار أنّ الشعر يتميّز بلغة مجازية مكثّفة، ويكشف نوازع النّفس وأهواءها، كلّ ذلك تكشف عنه البنيّة العميقة للخطاب الشّعريّ، وقد تنوعت الأساليب الخبريّة بين المثبتة والنّافية، وهي بذلك تشكّل ظاهرة أسلوبيّة تستدعي وصفها و تحليلها للوقوف على طبيعة تركيبها واستكناه سرّ جمالها.

---

1) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ط1، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، 2003، ص 24.

2) حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء دراسة جمالية بلاغية نقديّة، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2005م، ص49.

- **الجملُ الخَبَرِيّةِ المُؤَكّدَةُ:**

شكّلت الجمل الخبريّة المؤكّدة في شعر ديك الجنّ الحمصيّ حضورا مقاميّاً بارزاً؛ ذلك أنّ خطابه الشّعريّ يهدف في المقام الأول إلى إقناع المتلقّي بمضمون الرّسالة وإثبات رؤيّة الشّاعر في مختلف القضايا الّتي طرقها، لأنّ الشّعر تعبير عن الذّات، وهكذا شكّلت المؤكدات الخبريّة حيّزاً كبيرا في بناء النّصّ باعتبارها منجزا مركّباً من هذه المُؤكّدات الّتي عادة ما تكون في صدارة القصيدة، أو في صدارة الجملة، ومن أبرز تلك المؤكدات:

- **إنّ:**

إنّ حرفٌ توكيد مشبّه بالفعل يدخل على الجملة الاسميّة فينصب الاسم ويرفع الخبر، وهو من أبرز مؤكّدات الخبر في شعر ديك الجن الحمصيّ، حيث وظّفه في كثير من المواقف للتّأكيد والحجاج وإثبات الرّأي، أو دحض الرّأي الآخر، خاصة في مدحه ورثائه لآل البيت، فقد تردّد هذا الحرف خمساً وأربعين مرّة، إذ نجده في رثائه يؤكّد على خصال صديقه جعفر بن عليّ الهاشمي* الّتي اتّصف بها في حياته، فيؤبّنه تأبيناً ينمّ عن العلاقة الّتي يحظى بها في وجدانه، فالمرثي له منزلة خاصّة عند الشّاعر« ولذلك كان موت جعفر بن عليٍّ فاجعة، صاعقة للشّاعر، ولقد رثاه بقصيدة رائعة، تعتبر من عيون شعر الرثاء»[1]. ويذكر صاحب الأغاني سبب حزن الشّاعر العميق بقوله: «لأنّه فقد فيه الأخ الحبيب والإمام الهادي»[2].

لذلك نراه يرفع من مقام المرثي عاليا فوق الكواكب، فيقول: [من الطويل]

*) جعفر بن علي الهاشمي: من رجالات آل البيت في العصر العباسي، كانت إقامته في سَلَمْيَةَ وهي بُلَيْدَة من أعمال حِمْصَ على أطراف بادية الشام.

1) مقدمة ديوان ديك الجنّ الحمصي دراسة لمحقّق الدّيوان: مظهر الحجي ص49.

2) أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، ج14، ص65.

– فإنّكَ لَوْ تَدْري بِما فيكَ مِنْ عُلاً عَلَوْتَ وباتَتْ في ذُراكَ الكَواكِبُ[1].

أدّى المؤكّد إنّ في بداية البيت الشعريّ وظيفة تأكيدية تقريريّة في ذهن المخاطب الحقيقيّ المتمثّل في المتلقي، لأنّ الشّاعر توجّه بالخطاب إلى صديقه وكأنّه ماثلٌ أمامه ليؤكّد حضوره في وجدانه، فخاطبه خطابا افتراضيا قائلا له: " ليتك تدري كم فيك من المعالي" وهذا الأسلوب يكشف معنى عميقاً يتمثّل في صدق الشّاعر وإخلاصه لصديقه وحزنه الشّديد على فقدانه.

وفي مقام الفخر بنفسه يستخدم إنّ مؤكّدا على علو مقامه ورفعه منزلته، وكذلك ردّ الظلم بكل أناةٍ، فيقول في بيت يتيمٍ: [من البسيط]

– إنَّ العُلا شِيَمِي، والبَأْسَ مِنْ نِقَمِي والمَجْدَ خِلْطُ دمي، والصِّدْقَ حَشْوُ فَمِي[2].

فهو يستخدم إنّ لتأكيد ما يميزه من شيمٍ حميدةٍ، ولم يلجأ إلى تكرار إنّ بين الجمل المكوّنة للبيت فاستعمل حرف العطف الواو، فهو شديد البأس من أعدائه، مجيد صادق القول والفعل، ويمكننا أن نستكشف البنية التّركيبية لـ "إنّ" مع اسمها وخبرها في ثلاثة أشكال أو أنماط متجلّية في شعر ديك الجنّ الحمصي:

-النمط الأول: إنّ ⟸ اسمها ⟵ خبرها مفردٌ

ويمكننا أن نمثّل لهذا النمط بقول الشّاعر من القصيدة التي أشرنا إليها سابقا في رثاء صديقه جعفر بن علي الهاشمي، فيقول:

– أَ أَسْعَى لأَحْظَى فيكَ بالأَجْرِ إنَّهُ لَسَعْيٌ إذَنْ مِنّي لَدَى اللهِ خَائِبُ[3].

1) الديوان، ص 69

2) الديوان، ص229.

3) الديوان، ص 69

حيث ورد اسم "إنّ" ضميرا متّصلا بالهاء، ليأتي خبرها مفرداً في بداية عجُز البيت، وقد أكّده الشّاعر باستعمال لام التّوكيد لزّيادة المعنى تقويّته وإبرازه، وكأنّ الشّاعر يحثّ نفسه على الصّبر، إنّ سعيه كما يرى يتعدى حدود الأجر عند الله إلى تصوير فجيعته برحيل صديقه، لذلك استعمل المؤكدات لإظهار مدى حرقة قلبه على الفراق الذي تركه الميّت في قلبه، ومن السّمات الأسلوبية لخبر إنّ أن يأتي غالبا اسمّا مشتقّا، وأكثر الأسماء المشتقّة استعمالا في شعر هذا النّمط عند ديك الجن الحمصيّ اسم الفاعل الذي يدلّ على حدث غير مقترن بالزّمن، ومن نماذج ذلك قولـه يحاور ديكا همّ صاحبه بذبحه إكراماً للشّاعر في محاورة طريفة تنمّ عن شخصيّة ديك الجنّ الحمصيّ المتقلّبة بين الغضب تارة والمرح تارة أخرى، فيقول: [من الطويل]

. دَعَانا أَبُو عَمْرٍو عُمَيْرُ بنُ جَعْفَرٍ على لَحْمِ دِيكٍ دَعْوَةً بعدَ مَوْعِدِ

. فَقَدَّمَ دِيكـاً عُدّ مُـلِـيّاً مُـلَـدَّحـاً مُبَرْنَسَ* أَثْـيابٍ مُـؤَذِّنَ مَسْجِدِ

. يُحَدّثُنا عـنْ قَـوْمِ هُـودٍ وصـالحٍ وأغربِ مَنْ لاقاهُ عَمْرُو بنُ مَرْثَدِ

. وقـالَ: لَقَدْ سَبَّحْـتُ دَهْراً مُـهَـلّلاً وأَسْـهَـرْتُ بـالتَّأْذِينِ أَعْيُـنَ هُجَّدِ

. أَيُـذْبَـحُ بـيـنَ المسلـمينَ مُؤَذِّنٌ مُقِيـمٌ عـلى دِيـنِ الـنَّبـيّ مُحَمَّدِ

. فقلتُ لـهُ: يـا ديـكُ إنَّـكَ صَادِقٌ وإنّـكَ فـيمـا قُـلْـتَ غـيرُ مُفَنَّدِ

. ولا ذَنْبَ للأَضْيافِ إنْ نالَكَ الرَّدى فـإنّ الـمَنَـايا للدُّيوكِ بِمَرْصَدِ[1].

إنّه دِيكٌ وديكٌ، لأبي عَمْرٍو، عُمَيرِ بنِ جَعْفَرَ، كان لـه عندَه مُدَّةً، فذَبَحه، وعملَ عليهِ دَعْوَةً، فلبّى شاعرنا الدّعوة ونظّم هذه الأبيات احتفاءً بالمناسبة، وقد أظهر فيها براعته على تطويع التّراكيب

*) مبرنس: البُرْنُس: القَلَنْسُوَةُ الطويلة، أو كلُّ ثَوْب رأسُه منه ملتصق به. وربَّما كان ديكُ الجِنّ هنا، يُشَبِّه ريشَ رأسِ الديكِ المَوْصولِ بريشِ جَسَدِه، بالبُرْنُس، لأنَّ ريشَ الرأسِ يُشْبِه القَلَنْسُوَةَ. يُنظر هامش الديوان: ص119.

1) الديوان، ص118

اللّغويّة في قالب قصصيّ جذّاب، كما أظهر لنا قدرته على استحضار النّص القرآني، فهو في البيت الثّالث يلمّح إلى قوله تعالى: ﴿ وَأَخَذَ الَّذِينَ ظَلَمُوا الصَّيْحَةُ فَأَصْبَحُوا فِي دِيَارِهِمْ جَاثِمِينَ﴾ سورة هود الآية 68. فصيحة الدّيك ذات الصّوت الشّديد انتهت بذبحه وليمةً، لذلك يظهر الشّاعر حيرته كيف يُذبح بين المسلمين مؤذنٌ يصيح في وقت الفجر، لكن لا ذنب للضّيوف في هلاكه لأنّ المنايا تترصّد الدّيوك، فاستعمل خطابا حجاجيّاً مؤكّدا للمعنى، مستخدما "إنّ" المقترنة باسمها الوارد ضميرَ مخاطَبٍ عائداً على الدّيك ليتبعه بالخبر الوارد اسم فاعل مشتقّاً " صادقٌ" للدّلالة على الحدث المتمثّل في صدق حجة الدّيك، ولكن المنايا تترصّد الديوك دائما، فأكّد الشّاعر ذلك في عجز البيت السّابع مكرّرا استعمال المؤكّد "إنّ" والتّكرار هدفه إثبات المعنى وتأكيده.

ومن أمثلة تشكيلات النّمط الأول لـ "إنّ" وخبرها أيضا قوله معلناً صراحة انغماسه في الملذات جهرا بالمعصيّة وكأنّه بذلك يتحدى المجتمع كلّه، يقول في بيت مفردٍ: [من الكامل]

– أَمَّا الحَرَامُ فإنَّهُ لِي صَاحِبٌ وإِلَيْهِ فِيَّ الأَمْرُ والأَحْكَامُ[1].

يؤكّد الشّاعر بـ"إنّ"، بأنّه والحرام رفيقان يسيران في الطّريق نفسها، فيظهر تحدّيه للمجتمع بصوت عالٍ دون خوفٍ، وذلك ما يظهر لنا أنّ المجتمع العباسيّ كان يعجّ بألوان الحرّيّة والتّيارات الفكريّة، إذ انتشرت مجالس اللهو والشّراب، وأعلن الكثير من الشّعراء شعوبيتهم وزندقتهم، لذلك يؤكّد الشّاعر صراحة إنّ المقترنة بالضّمير الغائب هو العائد على الحرام ثمّ يأتي الخبر اسم فاعل يدلُّ على حدث المصاحبة والمرافقة في إيحاء صريح على خلاعة الشّاعر ومجونه الفاحش، فيعلن جهرا بإنّه يعود إليه في كلّ أمر وفي كلّ تدبير يخصّه، لذلك نجده يستعمل أيضا حرفي الجر المتصلين بضمير ياء المتكلم العائد عليه، حيث يستخدم حرف الجر "إليّ" في الصّدر، أمّا في العجز فيستخدم حرف الجر " فيّ" لتشكيل بناء متوازٍ يخلق انسجاما تركيبيا، بدراسة خصوصيّات تميّز البنى اللغوية التركيبية

1) الديوان، ص225.

عند ديك الجنّ الحمصيّ ومعرفة العلاقات بين الوحدات والتّشكيلات اللّغوية المختلفة تقتضي منّا التّركيز على الجزئيات أولا «فنقطة البدء ترتكز على الجزئيّات وصولا إلى كّلية العمل الأدبيّ»[1].

لذلك علينا أنّ ندرس البنيات الأساسية للتشكيلات اللغوية وصولا إلى استجـلاء البـنيات العميقة للخطاب الشّعري عند ديك الجن الحمصيّ، يأتي اسم إنّ غالبا ضميرا متّصلا بها، يعود على المخاطَب أو المتكلّم المتمثّل في الذات الشّاعرة، وهو يرتبط في المظهر الأول بغرض الرّثاء الّذي أجاده الشّاعر أو المدح الذي لم يتعد أبياتا قليلة، أما المظهر الثّاني فيرتبط بغرض الفخر أو الغزل، وفيه تتجلّى شخصيّة الشّاعر بكوامنها ونزواتها واحزانها وافراحها. ولكن ما يمكن أن نستنتجه في استعمال الشّاعر للخبر المؤكّد بإنّ أنّه مباشر اعتمد على الإقناع والتّأكيد والتّقرير، وذلك ما يجعل الخطاب الشّعريّ قريبا من منزلة الكلام العاديّ، فها هو يخاطب عليّا – رضي الله عنه– مستخدما إنّ الّتي ورد اسمها اسما ظاهرا في البيت الأول، ثمّ يكررّها في البيت الثّاني مشكّلا من اسمها ضميرا متصلا يعود على المخاطب [من الرجز]

. إنَّ الرَّسُولَ لَمْ يَزَلْ يقولُ والخَيْرُ ما قالَ بهِ الرَّسولُ

. إنّكَ مِنّي ياعَلِيُّ الأَبِي بحيثُ مِنْ مُوساهُ هَرونُ النَّبِي

. لكنَّهُ ليسَ نبيٌّ بَعْدي فأنتَ خَيْرُ العالمَينَ عِندي

. وأنتَ مِنّي الزِّرُّ مِنْ قَمِيصي وأنتَ لي أَخٌ وأنتَ الصِّهْرُ

. زَوَّجَكَ الّذي إليهِ الأَمْرُ رَبُّ العُلَى بفاطِمِ الزَّهْراءِ

. رَبُّ العُلَى بفاطِمِ الزَّهْراءِ ذاتِ الهُدَى سَيِّدةِ النِّساءِ[2].

1) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1994م، ص207.

2) الديوان، ص 195.

تتشكّل هذه القصيدة البالغة أبياتها تسعة وعشرين بيتاً باعتماد لغة تقريرية مباشرة تكاد تخلو تماما من الخصائص الشّعريّة، وكأنّ ما يميزها عن النّثر مجرد الوزن والقافية، ، فنراه يؤكّد بإنّ كما يتجلّى في البيت الأول والثّاني، ثمّ يستعمل الاستدراك في البيت الثّالث والعطف بالضّمير في عجز البيت الثّالث، وكذلك في صدر البيت الرّابع وعجزه، وهكذا تشكّل الخبر المؤكّد من خلال حشد الشّاعر لمجموعة من المؤكدات أبرزها "إنّ" بغرض إقناع المتلقّي بمضمون الخطاب الشّعري، أو الرّسالة الّتي يريد التّأكيد عليها وإثباتها في ذهن المرسَل إليه، فتتجلى للدّارس البنيّة العميقة في هذا الخطاب الشّعري، بحيث أنّ الشّاعر يريد إقناعنا أنّ عليّا حاضر في كيانه ووجدانه، وماثل أمامه في الأوقات كلّها، فيشبّه علاقته به بعلاقة هارون بأخيه موسى، وفي ذلك إيحاء إلى إخلاصه والولاء المطلق لآل البيت. والشّاعر يوجّه نقدا مبطّناً مضمرا يتوارى خلف هذه البنى التّركيبية إلى الخلافة في بغداد، فيرى أنّ أحفاد عليّ أحقّ بالخلافة من العباسيين لأنّهم من نسل الرسول – صلى الله عليه وسلم– وأنّهم أهل للتّقوى والورع والصّلاح «لكنّه لم يظهر هذه الأنساق بصورتها البارزة بل جاءت مضمرة متوارية خلف نصه الأدبيّ التي يستدلّ عليها القارئ المتمعن فتبدو أنساقًا ثقافيةً مائزةً مصورةً واقع الأمة آنذاك»[1]. وبذلك صوّرت لنا قصائد ديك الجنّ الحمصيّ التي نظمها في شعره المذهبيّ سواء في رثائهم أو مدحهم نقدا ورفضا للسلطة العباسيّة، لأنها فشلت في تسيير شؤون الرّعية، إذ إن العامة من النّاس عاشت حياة الفقر والحرمان، لكنّ الخليفة ومن يحيطون به عاشوا حياة التّرف والبذخ، وهذا ما دعا كثيرا من الناس إلى اعتناق مذهب التّشيّع، ومن ذلك مجموعة من الشّعراء الذين عاشوا على الهامش، وهذا ما يتناوله العقاد في دراسته لابن الرومي « فلهذا كان متشيعًا في الهوى، متشيعًا في الرّجاء، وعلى مذهب غيره من الشعراء، متشيعًا في الرّأي الذي وافق الهوى والرّجاء، وكان مذهب غيره من

1) حربي نعيم محمد شلبي وحوراء فريق عبيد الهلالي، النَّسق الثَّقافي المُضمر في شعرِ دِيْكِ الجِّن الحمصِي، مجلة داوة، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، مج 8، ع 30،2021م، ص 74.

سائر المتشيعين»[1]. وهذا ما ينطبق تماماً على الشّاعر ديك الجنّ الحمصيّ باعتباره عاش في العصر نفسه، وعارض الحكم العباسيّ، ثمّ تأثّر بكلّ الرّوافد الثقافية والفكريّة والحضارية لتلك البيئة.

ويوظّف الشّاعر إنّ متّصلة بضمير الغائب أو المخاطب العائد على الزّمان في إيحاء واضح إلى تذمّره من مصائب الدّهر وتقلبات أحواله، ومن ذلك رثاؤه لزوجته "ورد" فيقول: [من البسيط]

. مَا لِامْرِئٍ بِيَدِ الدَّهْرِ الخَؤُونِ يَدُ ولا عـلـى جَـلَـدِ الـدُّنـيـا لَـهُ جَـلَـدُ

. طُوبَى لأَحْبَـابِ أَقْـوامٍ أَصَابَهُمُ، مِنْ قَبْلِ أَنْ عَشِقُوا، مَوْتٌ فقَدْ سَعِدُوا

. وَحَـقِّـهِـمْ إنَّـهُ حَـقٌّ أَضِـنُّ بـهِ لأُنْـفِـدَنَّ لَـهُـمْ دَمْـعِـي كَـمـا نَـفِـدُوا

. يـا دَهْرُ إنَّـكَ مَـسْقِـيٌّ بِكَأْسِهِمُ وَوَارِدٌ ذلـكَ الـحَـوْضَ الّـذي وَرَدُوا[2].

فهو يؤكّد على حقيقة الموت المريرة، ولكنّه ساخط على الدّهر الّذي دائما ما يرى فيه العدو المتربّص به، ينتظر أيّة فرصة لينقضّ عليه، ومن أجل إظهار الاحباط بما أصيب به من فقد زوجته " ورد" وتنكّر الأيّام له نجده يحشد مجموعة من المؤكّدات تمثّلت أساسا في "إنّ" الّتي اتّصل بها اسمها، العائد على الموت في البيت قبله، ثمّ لام التّوكيد المتّصلة بالفعل المضارع " أنفد" في البيت الرّابع ليؤكّد الفعل أيضا بنون التوكيد الثّقيلة. أمّا في البيت الرابع فيكرر استعمال المؤكد "إنّ" لتأكيد أنّ الموت كأسٌ الكلّ شارب منه لا محالة، في محاولة منه لاسترضاء نفسه، أمّا اسم "إنّ" فقد ورد ضميرا متّصلا يعود على الدّهر، وقد حقّق الضمير انسجاما تركيبيا عن طريق الإحالة والرّبط بين إن والمنادى "الدهر" قبلها.

ويرد اسم "إنَّ" ضميرا عائدا على الشّاعر يبرز فيه رؤيته، وقد تجلّى بارزا في غرضي الفخر والغزل، ومن أمثلة ذلك قوله مفتخرا: [من الطويل]

1) العقاد (عبّاس محمود) ابن الرّومي حياته من شعره، 169.

2) الديوان، ص54.

. وإنّي بَـرِيءٌ مِـنْ أَخِـي وانْتِسَابِهِ إليَّ إذا أَلْفَيْتُ في طَبْعِهِ بُخْلا

. فإنْ لَمْ تَكُنْ بالطَّبْعِ نَفْسِي كَريمةٌ وإنْ كَرُمَ الآباءُ لَـمْ أَرَهُ فَـضْلا[1].

فهو يفتخر بطبعه الكريم الّذي يجاريه فيه أخوه، إذ لو رأى في أخيه – المنتسب إليه بصلة الدّم– بخيلا لتبرّأ منه لمخالفته طبيعته، ولكنّه في البيت الثّاني يعلّل أنّ صفة الكرم طبع ورثه من الآباء والأجداد، ولأجل إثبات هذه الصّفة وترسيخها في الذّهن، ولإقناع المتلقّي بمضمونها يستهلّ خطابه بالمؤكّد "إنّ" الّذي ارتبط به ضمير المتكلّم ليتبعه الخبر "بريء" كصفة من صفاته.

وفي رثاء "ورد" يكرّر الشّاعر تذمّره وسخطه من الزّمان الّذي يرى فيه الهاجس الذي يؤرّقه، وأنّه سبب شقائه، فيشكوه في قصيدة يرثي فيها "ورداً": [من المتقارب]

. أَمَـا آنَ للطَّيْفِ أَنْ يَـأْتِيا وأَنْ يَطْرُقَ الوَطَنَ الدَّانِيَا

. وإنّي لأَحْسَبُ رَيْبَ الزَّمَانِ سَيَتْرُكُـنِي جَـسَداً بَـالِيَـا

. سَأَشْكُـرُ ذَلِـكَ لانَـاسِـياً جَمِيلَ الصَّفَاءِ ولا قَالِيَا*

. وَقَـدْ كُنْتُ أَنْشُرُهُ ضَاحِكاً فَقَدْ صِـرْتُ أَنْـشُـرُهُ بَاكِيَا[2].

إنّه دائم التّوجّس من طيف زوجته "ورد" الّذي يؤرّقه في الأحلام واليقظة، ولكنّ أكبر ما يشكو منه هو الزّمن الّذي يراه ملازماً لعذابه، فيقرّ بأنّه لن يتركه حتى تخرّ قواه ويصبح فانيا، فيؤكّد على هذه الحقيقة المرّة بأنّ الزّمن هو عدو الإنسان الأول، فيستعمل إنّ متبوعة بلام التّوكيد المتّصلة بالفعل أحسب، كلّ هذه المؤكدات تجعلنا نعتقد أنّ ديك الجن الحمصيّ عاش متوجّسا خائفا مضطربا، من المجهول، سيطرت هذه الهواجس على نفسه وعلى إنتاجه الشّعريّ، ولذلك علينا« الرّبط بين مجموع

1) الديوان، ص189.

*) قاليا: كارها مبغضا.

2) الديوان، ص274.

السّمات المستوحاة من العمل الأدبيّ وبين عناصر أخرى من فئة أخرى(وضع نفس، لحظة مأساوية، دور إحدى الشّخصيات، بروز موضوع أو فكرة معينة)»[1]. وهذه المسألة هي الّي ينبغي دراستها في شعر ديك الجن الحمصيّ، إذ إنّنا من خلال تشكيلاته التّركيبيّة، ومن خلال تجاربه المأساويّة في حياته خاصة حادثة قتله لزوجته، ثم شعوره بالنّدم، وانغماسه في اللهو والمجون تجعلنا نقف على الملامح الأسلوبيّة التي رسمت إنتاجه الشّعريّ كلّه.

-النمط الثّاني: إنّ ⟸ **اسمها** ⟸ خبرها جملة فعليّة

ورد خبر المؤكّد "إنّ" جملة فعلية ماضيّة، كما ورد جملة فعلية مضارعية، فبعد تأكيد الخبر بإنّ الّتي تحمل معنى الفعل" أوكّد" للدّلالة على المستقبل، يستعمل الشّاعر بعد اسم إنّ الخبر جملة فعليّة للدّلالة على التجدّد والاستمرار، سواء في الزّمن الماضي تعبيرا عن نوازعه النّفسيّة، أو في الزّمن المستقبل تعبيرا عن الحركيّة، ومن نماذج هذه التّشيكلات الشّعرية هذا البيت من قصيدة طويلة بلغت خمسين بيتا في تعداد مناقب عليّ – كرّم الله وجهه– يقول في البيت الأخير: [من المنسرح]

– وَفِي غَدٍ فاعْلَمَنْ لِقَاؤُهُمُ فإنَّهُـمْ يَـرْقُبُـونَ فارْتَقِبِ[2].

فجملة " يرقبون" جملة فعلية في المضارع في محل رفع خبر"إنّ"، فبعد أن يذكر الشّاعر في القصيدة شيم آل البيت وخصالهم، ويستنكر ما حلّ بهم من محنٍ عصيبة، معلناً وفاءه وإخلاصه لهم يأتي إلى بيت القصيد، أو ما يريد أن يتركه في ذهن المتلقّي، فيؤكّد أنّ المستقبل القريب سيأتي بالفرج رغم كيد الأعادي.

أمّا خبر المؤكّد إنّ الّذي يرد جملة فعليّة ماضية، فإننا نجده يتشكّل منه الخطاب الشّعريّ في مواقف الهجاء أو الشّكوى من تنكّر الأيّام الّتي تعلو بالسفلة وتحطّ من أهل الفضائل، وربما هذا

1) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ط2، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م ص، 92.
2) الديوان، ص89.

الموضوع شغل كثيرا من شعراء العصر العباسيّ كابن الرومي والمتنبي، وذلك يعود إلى الظواهر الاجتماعية السّلبية التي ظهرت في المجتمع العباسيّ، يقول ديك الجن الحمصيّ في هجاء أحد خصومه [من البسيط]

. الكَلْبُ فَوْقَ أُنَاسٍ أَنْتَ مَالِكُهُمْ وَنِعْمَةٌ أَنْـتَ فيـها عِنْدهُمْ نِقَمُ

. وإنَّ دَهْراً عَلَوْتَ النَّاسَ كُلَّهُمُ فيهِ، فبِالجَهْلِ والخُذْلانِ مُتَّهَمُ[1].

لم نعثر على اسم الشّخص الذي يتوجّه إليه الشّاعر بالخطاب، ولكن يبدو لنا أنّه من أعداء الشّاعر الّذين حمل لهم الكراهية بسبب ما ألحقوه به من أذى، والشّخص الأقرب إلى ذلك هو ابن عمه أبو الطّيّب، والّذي كان شديد العداء له بسبب انتقاده لسيرة ديك الجنّ الحمصي في اللهو والعبث، فكان الرّد عنيفا منه نحو كلّ من يعترض طريقه، فنراه يوظّف ألفاظاً نابيّة عنيفة، مثل " الكلب" و" نقم"، ثمّ يؤكّد الخبر في البيت الثّاني بإنّ للدّلالة على أنّ الدّهر المتبرّم هو سبب علو البعض، إنّه زمن الجهل والخذلان. "فعلوت" جملة فعلية ماضية وقعت في محل رفع خبر، وبذلك يؤكّد الشّاعر الخبر الّذي مفاده إنّ السّافل أصبح عاليا بسبب الغفلة والجهل.

وهكذا حملت هذه الجملة الخبريّة المؤكّدة بإنّ أغراضا بلاغيّة نستخلصها من السّياق، ومن الحالة النّفسية للشّاعر، ومن تلك الأغراض، التّوبيخ والاستهزاء والسّخرية من المهجو، ثمّ الحطّ من قيمته، وذلك رغم أنّ الدّهر الظّالم قد رفع من شأنه، فكان التّأكيد بإنّ النّواة الأساسية للرّسالة الّتي يريد إرسالها إلى المتلقّي «إنّه يأتي بها ليؤكّد مبدأه أو موقفه نحو شيء معيّنٍ فتكون وسيلة لرسم الخبر في

1) الديوان، 223.

مخيّلة المتلقّي»[1]. ومن أجل تأكيد وترسيخ الخبر أكثر في ذهن المتلقّي نجد الشّاعر يأتي بمؤكد آخر تقويةً للمعنى، وهو التّوكيد المعنوي بكلمة "كلهم".

- **النّمط الثّالث:** ⟸ إنّ ⟸ اسمها ⟸ خبرها جملة اسمية

وتأتي إنّ مؤكّدة الخبر، ويأتي خبرها جملة اسميّة للدلالة على الثبات والوصف، وزيادة تأكيد مضمون الخبر؛ لأنّ اسميّة الجملة من مؤكدات الخبر أيضا، وقد تجلّى هذا التّشكيل التّركيبيّ في قول الشّاعر معلنّا عدم إيمانه بالبعث في موقف يجسّد تناقضاته العبثيّة، فيقول: [من الوافر]

. هيَ الدُّنْيا وقَدْ نَعِمُوا بأُخْرَى وتَسْوِيفُ النُّفُوسِ مِنَ السَّوافِ

. فإنْ كَذَبُوا أَمِنْتَ وإنْ أَصَابُوا فإنَّ الْمُبْتَلِيكَ هُوَ المُعَافي

. وأَصْدَقُ ما أَبُثُّكَ أنَّ قَلْبي بِتَصْديقِ القِيَامَةِ غَيْرُ صَافِ[2].

إنّ هذا التّصريح منه هو ما جعل النّاس يتهمونه بالكفر والإلحاد، رغم أنّه يعلن إخلاصه وولاءَه التّام لآل البيت، وهو ما جعلنا نعتقد أنّ الشّاعر عاش اضطرابا فكريّا بسبب الأزمات التي نعرفها عنه، أو نجهلها؛ فلم تحدثنا كتب التّاريخ عن طفولته وما مرّ به من أزمات كونت هذه الشّخصية المتناقضة، ومهما يكن فإنّه يستخدم المؤكد إنّ لتأكيد خبرٍ مضمونُه أنّ من يظلمك هو في الحقيقة يشفيك مما أنت فيه، وهذا الموقف هو الذي جعل معارضي ديك الجن الحمصي يتّهمونه بالزّندقة، وعدم اتّزانه، لكنّ أبا العلاء المعريّ في رسالة الغفران ينبري مدافعاً عن ديك الجنّ الحمصيّ مبرِئاً إيّاه عن صفة الإلحاد والكفر، فيقول: « ورأى بعضهم عبد السّلام بن رغبان المعروف بديك الجنّ، وهو بحُسن حال، فذكر له الأبيّات الفائيّة الّتي فيها:

1) فرحان بدري الحربي، الأسلوبية والتحليل الأدبي، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016م، ص 176.

2) الديوان، ص178.

– هي الدُّنيا وقد نَعموا بأخرى وتسويفُ النفوسِ من السَّوافِ

أيْ الهَلاك. فقال: كنت أتلاعبُ بذلك ولم أكن أعتقدُه»[1].

ومن النّماذج الشّعريّة لنمط تركيب إنّ الوارد خبرها جملة اسميّة قوله متغزّلا: [من المديد]

. إنَّ بَيْـتاً أنـتَ ساكِنُـهُ غيرُ مُحْـتاجٍ إلى السُّرُجِ

. وَجْهُكَ المَعْشُوقُ حُجَّتُنا يومَ يأتي النّاسُ بالحُجَجِ

. لا أتـاحَ اللهُ لـي فَـرَحاً يـومَ أَدْعُـو منكَ بالفَرَجِ[2].

فهو يؤكّد على تعلّقه بالمحبوب، رغم ذهابه إلى الحج مع مجموعة من النّسوة اللواتي قد فتنَّ الحُجَّاج وأفسدن حجّهم، لكنه يقرّ أنّه مخلصٌ للمحبوب دائما، وقد أدّى المؤكد إنّ مع اسمها وخبرها تأكيدية من الشّاعر لإثبات المعنى.

-النّمط الرّابع: إنّ ⟸ اسمها ⟸ خبرها شبه جملة

وهذا التّركيب لم يستعمله ديك الجن الحمصيّ في شعره إلا قليلا، حيث يأتي مركّبا من اسم إنّ الوارد اسما ظاهراً، أو ضميرا متّصلا، ثمّ يأتي خبر إنّ شبه جملة، ومن نماذج هذا النّمط قوله في وصف مشهد الوداع وما يكابده من آلام الشّوق والفراق [من البسيط]

. جَسَّ الطّبيبُ يَدي جَهْلاً فقلتُ لـهُ: إنَّ المحبَّةَ فـي قَلْبي فَخَلِّ يَدِي

. ليسَ اصْفِراري لِحُمَّى خامَرَتْ بَدَني لكنَّ نارَ الهَوى تَلْتَاحُ في كَبِدِي

. فـقـالَ: هـذا سَـقَـامٌ لا دَواءَ لَـهُ إلا بـرُؤْيَـةِ مَـنْ تَهْواهُ يا سَنَدِي[3].

1) المعري (أبو العلاء)، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمان، ط6، دار المعارف، مصر، 1977م، ص446.
2) الديوان، ص264.
3) الديوان، ص120.

فهو يصّور آلام الفراق الظاهرة على جسمه، فاعتقد الطبيب المشخّص أنّ المرض عضويّ، غير أنّه أخطأ التّشخيص في نظر الشّاعر، فأكّد له أنّ السّقم كامنٌ في قلبه باستعمال شبه الجملة " في قلبي" وهي جملة الخبر المقدرة بموجودة دلالةً على أنّ القلب موطن الأسرار والكتمان.

وفي نموذج آخر يقدّم الشّاعر خبر إن الواقع شبه جملة من جار ومجرور على اسمها، لإبراز مدى حزنه على شهداء آل البيت، يقول معترفاً بالعجز مسلّما أمره إلى الخالق: [من المنسرح]

– إنّا إلى اللهِ راجِعونَ على سَهْوِ اللّيالي وغَفْلَةِ النُّوَبِ[1].

وهنا لا بدّ أن نشير إلى أنّ الخطاب الشّعريّ لدى أيّ شاعر ينبغي أن يضع في اعتباره حالة المتلقّي قبل إرسال الخطاب، لأنّ «الكلام يدور بين احتمالات ثلاثة هي، خلو الذهن من الحكم أو التّردّد في قبوله، أو إنكاره كلّيّة. والصّياغة تأخذ خواصها التّركيبية في كلّ حالة باستخدام الأدوات اللغويّة»[2]. وهذا ما جعل ديك الجنّ الحمصي يكثر من استعمال الجمل المؤكدة بمختلف المؤكّدات، لإثباتها في ذهن المتلقّي، ثمّ التعبير عمّا يختلج ذاته من أفكار وأحاسيس، وذلك ما يراه "شارل بالي" "Charles Bally" من أجل الوصول إلى دراسة خصائص اللّغة، إذ يرى أنّ علم الأسلوب الداخلي يهدف إلى « تحديد العلاقة القائمة بين القول والفكر لدى القائل أو السّامع، فهو يدرس اللغة في علاقتها بالحياة الواقعية. ويرى بالي أن ذلك يعني أن الفكر الذي يلتمس في تعبير اللغة لا يكاد يخلو من صنعة وجدانية وهذا هو السّبب في أنّ علم الأسلوب وثيق الصلة بالتعبير الأدبيّ»[3].

إنّ شعر ديك الجن الحمصي حافل بتصوير مواقفه وأفكاره وأحاسيسه الوجدانية، ولكن لا بدّ للدارس أن يقف على مواطن الجمال فيه من خلال أبنيته التّركيبية الّتي تخرج عن المألوف وتجسّد

1) الديوان، ص87.

2) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص261.

3) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤيّة والتّطبيق، ص96.

بصمته الأسلوبية التي تميّزه عن غيره، فأغلب شعره تهيمن عليه المقطوعات القصيرة بدل القصائد الطّوال، فربما ذلك راجع إلى ضياع الكثير من شعره.

ومن خلال الشّواهد الشّعريّة الّتي أوردناها في دراسة تشكيلات إنّ، يتجلّى لنا أنّ توظيفها كان اختياريا من الشّاعر باعتبار أنّ الأسلوب اختيارٌ كما يرى شارل بالي. وهكذا فمن المؤكد أنّ «طريقة التّركيب اللغوي للأسلوب الأدبيّ هي الّتي تمنحه كيانه وتحدّد خصوصيته»[1].

- **أنَّ:**

أنّ حرف مشبّهٌ بالفعل يفيد التّوكيد مثله مثل إنّ تماماً، ولهما حقّ الصّدارة في الكلام، والمقصود بالتّوكيد «توكيد نسبة الخبر للمبتدإ، وإزالة الشكّ عنها أو الإنكار؛ فكلا الحرفين بمنزلة تكرار الجملة ويفيد ما يفيده التّكرار»[2]. وقد ورد هذا الحرف في الدّيوان عشر مرات، ويمكننا أن نجد تشكيلها مع اسمها وخبرها في شكلين بارزين، هما:

الشّكل الأول: أنَّ ← اسمها اسم ظاهر ← خبرها: مفرد أو جملة أو شبه جملة

ويمكننا أن نمثّل للشّكل الأول بقول الشّاعر متغزّلا بثلاث جميلات [من مجزوء الكامل]

. بِـأَبي الثَّـلاثُ الآنِسَـا تُ الـرَّائِقاتُ الفَاتِناتُ

. أَقْبَلْـنَ والأَصْدَاغُ من وَجْنَـاتِهِنَّ مُـعَـقْـرَبَاتُ*

. أَلـفَـاظُـهُـنَّ مُـؤَنَّـثَـا تٌ والْجُـفُـونُ مُذَكَّرَاتُ

. حَـتَّـى إذا عايَنْتُهُنَّ وللأُمُـورِ مُـسِـبّـبـاتُ

. جَمَّشْتُهُنَّ وقُلْتُ طِيـ ـبُ عِنَاقِكُنَّ هُوَ الحياةُ

---

1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجية التناص) ج1، ط3 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،1992م، ص172.

2) عباس حسن، النحو الوافي، ج1، ط3، دار المعارف، مصر، د ت، ص 631.

*) مُعَقْرَبات: عَكَفْنَ خُصَلاً من الشَّعر على أَصْداغِهِنَّ على هَيْئَةِ العَقَارب. ينظر الديوان، ص 97.

. فَخَجِلْنَ حَتَّى خِلْتُ أَنَّ خُـدُودَهُنَّ مُـعَـصْفَرات[1]*.

فهو يصف مشهدا لثلاث آنسات جميلات، قد أقبلن عليه، فلم يقوَ على عدم التّحرّش بهنّ لجمالهن الفاتن، فترك ذلك الفعل خجلاً ظهرت ملامحه على وجوههن، فاحمرت خجلا، ومن أجل توكيد هذه الصورة شكّل من إنّ ثم اسمها " خدود" الّذي أضاف إليه ضمير العائد عليهن، ثم الخبر معصفرات، وهو وصف جعل الشّاعر يقف على سرّ جمالهن المتمثّل في الخجل الذي تُرجمت علاماته على وجوههن، إنّ اختيار الشّاعر لهذا التّشكيل في نهاية الأبيات جعله يكثّف الدلالة المعنوية ويؤكدها في ذهن السّامع فيعجب بجودة الصّياغة وفرادة التّعبير، لأنّ الأسلوب ظاهرة فرديّة تخصّ جوهر اللغة المشكّلة للقصـيدة الشعرية « فمحلّل الأسلوب الأدبي إنّما يـدرس الأعمال الفنّيّة وليس أنماطا منوّعة من الشّخصيّة الإنسانيّة، وإن كانت هذه الأعمال نتاج مزاجٍ خاصّ فإنّها قد تكون ذات أهمّية هامشيّة، غير أنّ الغرض الحقيقيّ لبحث الطّالب هو المبدأ الجماليّ الّذي ينظّم العمل الفنّي»[2]. ومن هذا المنطلق علينا البحث عن السّمات الجماليّة في شعر ديك الجن الحمصيّ دون أن نهمل شخصيّة الشّاعر لأنّ لغة النّصّ لها علاقة وطيدة بفكر الشّاعر وبناء شخصيّته.

ومن نماذج هذا الشّكل في توظيف "أَنَّ" مع اسمها وخبرها قوله في هجاء ابن عمّه أبي الطّيب هجاء لاذعا ينمّ عن مدى كراهيته له، فيعلن جهرا انغماسه في اللهو والمجون في نبرة غاضبة تضعنا أمام شخصيّة متمرّدة على الأخلاق والقيّم، وعلى التّصريح والقصف بلغة عنيفة مؤكدة بـ"أنّ" لإبراز المعنى وتأكيد الرّسالة من خلال مجموعة من المؤكدات أبرزها أنّ فيقول: [من المنسرح]

1) الديوان، ص 97.

*) مُعَصْفَراتٌ: كأنّها مصبوغَةٌ بالعُصْفُر، وهو نَبات يُسْتَخْرَجُ منه صَبْغٌ أَحْمَرُ. المعنى: إنَّ خدودهنَّ قد احْمَرَّتْ خجلاً مِنْ مداعبته الجريئة. يُنظر الديوان، ص97.

2) غرهام هوف، الأسلوب والأسلوبيّة، تر: كاظم سعد الدين، د ط، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، 1985م، ص 53.

. غَدَتْ إلى اللَّهْوِ والمُجُونِ على أنَّ الفَتـاةَ الحَيِيَّـةُ الخَفِرَهْ*

. لِحُبِّهـا –لا عَـدِمْتُهـا– حُرَقٌ مَطْوِيَّةٌ فـي الحَـشَا ومُنْتَشِرَهْ

. ما ذُقْـتُ مِنهـا سِـوى مُقَبَّلِها وَضَمِّ تلـكَ الفُروعِ مُنْحَـدِرَهْ

. وانْتَهَرتْني فَمِـتُّ مِـنْ فَـرَقٍ يا حُسْنَها في الرِّضَا ومُنْتَهِرَهْ[1].

إنّه يصرّح بانغماسه في اللهو متحدّيا كلّ من انتهره وزجره عن لهوه وعبثه، لكنّه لم يمتثل له بسبب أن هذه الفتاة الجميلة سلبت منه عقله، فيؤكّد الخطاب باستعمال أنّ التي أكدت ما يريد أن يفصح عنه الشّاعر وهو إبراز جمال الفتاة في حيائها، فاستعمل جملة الخبر الطّلبي كالتّالي:" أنّ الفتاة الحييّةُ" مستعملاً الخبر المفرد صفّة مشبّهة للمبالغة في تصوير كثرة حيائها المتجلّي في ملامح وجهها، وتلك صورة جميلة من الشّاعر في تطويع اللّغة للتّعبير عن المشاعر والأفكار، وهو ما تجسّد في تشكيل آخر يأتي فيه خبر أنّ جملة فعليّة ماضيّة مرتبطا بالحال لإبراز هيئة صاحبها عند وقوع الفعل، فيقول: [من البسيط]

. ما أَنْتِ مِنِّي ولا رَبْعـاكِ لـيْ وَطَـرُ الـهَمُّ أَمْـلَكُ بِـي والـشَّـوقُ والـفِكَـرُ

. وراعَـها أَنَّ دَمْعـاً فـاضَ مُنْتَثِراً لا أَوْ تَـرَى كَـبِـدِي لـلحـزنِ تَنْتَـثِرُ[2].

فهو يبكي في رثاء علي والحسين– رضي الله عنهما– مصوّرا ما يكابده شوقه وفكره من فزع، ترجمته دموعه المنهمرة، فاكّد ذلك بأنّ التي شكّلت مع اسمها " دمعا" الدّالة على الكثرة لأنّها في الأصل اسم جمع، ليأتي الخبر جملة فعليّة " فاض" الذي يوحي أيضا بالكثرة وبلوغ الحد الأقصى، ثمّ

*) الخَفِرة: الشَّديدة الحَياء.

1) الديوان، ص 128.

2) الديوان، ص 135.

جاءت الحال مصوّرة تلك الدّموع المنتثرة حول الشّاعر، ومنه نستطيع القول إنَّ استعمال التّوكيد بـ"أنّ" أدّى وظيفة بلاغيّة وجماليّة تمثّلت في إبراز معاناة الشّاعر.

وفي جهره بالفجور يوظّف التّركيب التّوكيدي المركّب من "أنّ متّصلا به الضّمير العائد عليه" ليأتي الخبر جملة فعلية أيضا مؤكّدة بقد الّتي تفيد التحقيق [من الخفيف]

– أَنَا لا أَطْلُبُ الحَلاَل لأَنِّي قَدْ وَجَدْتُ الحَرَامَ خَيْرَ طَعامِ[1] .

فخطاب الشّاعر هنا مركّبٌ من مجموعة من المؤكدات لإبراز رؤيته وموقفه، فنجد طغيان الأنا إذ تكرر أربع مرات: أنا، ضمير المتكلم في أطلب، الضمير المتصل الياء في "أنَّ" وهو الواقع اسما لها، ضمير المتكلم في "وجدت"، كلُّ هذا التّكرار لإبراز رؤيته الّتي تتحدى قيم المجتمع.

وللوقوف على خصائص تشكيلات استعمال التراكيب المؤكدة بأنّ وورود الخبر فيها جملة فعلية في المضارع نستعرض مقطوعة للشّاعر يصف فيها نزول الغيث بعد جدب الأرض [من البسيط]

. غَرَّاءُ جَاءتْ وأَفْواهُ الثَّرَى يَبَسُ لكنَّها انْصَرفَتْ والنَّورُ مُنْغَمِسُ

. تَسْرِي وللرِّيحِ في حَافَاتِهـا زَجَلٌ يُرِيكَ ذِهْنُكَ أَنَّ الرِّزْقَ يَنْبَجِسُ

. في مَأْتَمٍ للحَيَا ما انْهَلَّ عَارِضُهُ* إلاّ وفيهِ لأَبْكارِ الثَّرى عُرُسُ[2].

إنّه يعبّر عن غبطته وسروره بأن انسكبتْ هذه الغيمة الماطرة على الأرض الجافّة، ولم تُقلع عنها إلا بعد أن غمرت زهورها، فكان نزول ماء المطر كانهمار دموع الباكين في مأتم، وكأنّ الأرض تعيش فرحاً غامراً، لأنّ المطر سيخرج ألوان نباتاتها فتتجدّد الحياة، لكن التّركيب البارز في تشكيل هذه المقطوعة يتمثّل في استعمال المؤكّد أنّ في عجز البيت الثّاني مؤكدا "الرّزق" بإسناد الخبر إليه، والّذي

1) الديوان، ص233.

*) الحَيا: المطر، العارض من السحاب.

2) الديوان، ص 157.

وقع جملة فعلية مضارعية لتأكيد أنّ المستقبل سيكون سعيدا بانهمار الأرزاق فيتخيّل الرّائي أنَّ الرزقَ العميمَ يتفطَّرُ ويخرج من باطن الأرض، وهنا أبدع الشّاعر في رسم هذه الصّورة الموحية، ومن الأبيات اليتيمة الّتي يستخدم فيها الشّاعر "أنّ" مع اسمها الظّاهر وخبرها الّذي يأتي جملة فعليّة قوله في وصف نحافته وهزاله بسبب ما لاقاه من أحداث الزّمان [من الطويل]

- ولوْ أَنَّ أَحْدَاثَ الزَّمَانِ أَرَدْنَنِي بِخَيْرٍ وَشَرٍّ ماعَرَفْنَ مَكاني[1].

فهو يؤكّد على أنَّ صروف الدّهر متربصة به، لذلك جاء بلو في مستهل البيت وهو حرف امتناع لامتناع، أي امتناع الشّرط المتمثل في امتناع إرادة الزّمان الخير للشّاعر، والسبب هو معرفة مكان الشّاعر، وفي ذلك تأكيد وقناعة راسخة منه على اليأس والاحباط من الزمن.

- **الشّكل الثّاني:** أنّ ⟸ اسمها ضمير متّصلٌ ⟸ خبرها مفردٌ

وفي هذا التّركيب الإسنادي التّوكيدي يأتي اسم "أنّ" ضميرا متّصلا بها، عائدا على المتكلّم الّذي يتمثّل في الشّاعر أو المخاطَب، ومن التّركيب الأول قول الشّاعر [من الطويل]

. سَيُرضيكَ أَنّي مُسْخِطٌ فيكَ كاشِحاً ومُـرتَقِبٌ هَـوْلَين: مَـوْتٌ مُـرَقَّبُ

. وجـانِـبُ لـيـلٍ لو تعلّقُ قِطْـعَـةٌ بقِطْعَةِ صُبْحٍ لانْثَنَتْ وهي غَيْهَبُ[2].

يخاطب الشّاعر شخصا ما، قائلا له: لقد أغضبت في حبك الأعداء والمبغضين لترضى عني، وإنّني أتوقَّع أَنْ يُصيبني أمران مُخيفان، مُفزعان: موتٌ يتربَّص بي، وتَخَبُّطٌ في ليل حَالِك الظُّلمة، لو أصابت قطعةٌ منه نورَ الفجر لجعلته ظلاماً دامساً. فيؤكّد للمخاطَب أنّه سيرضيه ببغض الأعداء إخلاصا له، فيجعل اسم المؤكد إنّ ضميرا متّصلا بها يعود على الشّاعر إبرازا وتقوية للتركيب، ثمّ يأتي الخبر المفرد " مسخط" مباشرة، وهو صيغة اسم فاعل يبرز الحدث.

1) الديوان، ص 238.

2) الديوان، ص 68.

أمّا "أنّ" الّتي يأتي اسمها ضميرا متّصلا يعود على المخاطب فنتمثّله في قوله مفتخرا: [من البسيط]

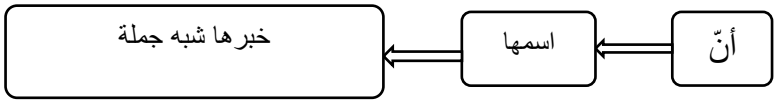
. وليسَ يَعْرِفُ لِي قَدْرِي ولا أَدَبِي إلاّ امْـرُؤٌ كـانَ ذَا قَـدْرٍ وذَا أَدَبِ

. لا يُفْلِتَنَّكَ شُكْرِي إذْ ظَـفِـرْتَ بِهِ فإنَّـها فُـرْصَـةٌ وافَـتْـكَ مِـنْ كَـثَبِ

. وَاعلَمْ بأنَّكَ ما أَسْدَيْتَ مِنْ حَسَنٍ عِنْدِي أَبا حَسَنٍ* أَبْقَى مِنَ الذَّهَبِ[1].

فديك الجنّ الحمصيّ بعد أن يفتخر بشيّمه وخصاله الحميدة يؤكّد في نهاية القصيدة للمخاطب باستعمال أنّ المرتبطة بحرف الجر الزائدة الباء الذي أفاد التّوكيد، ويأتي اسم أنّ ضميرا متّصلا فيعود على المخاطب لترسيخ المعنى في ذهنه.

- **الشّكل الثّالث:**



يأتي هذا التّشكيل الّذي يؤكّد جملة الخبر المركّبة من اسمها وخبرها الوارد شبه جملة، ليبرز لنا تأوّهات الشّاعر ويرسم آلامه ويجسد عذاباته، فنجده مثلاً يبوح بما يعانيه من عجزٍ وضعف بعد أن رحلت عنه زوجته "ورد" فيشكو لقبرها ولحدها همومه، ويخاطبها قائلا: [من الوافر]

. أَمَا واللهِ لَوْ عانَيْتَ وَجْدِي إذا اسْتَعْبَرْتُ في الظَّلْماءِ وَحْـدِي

. وَجَدَّ تَـنَفُّسِي وعَـلا زَفِيري وفاضَتْ عَبْرَتي في صَحْنِ خَدِّي

. إذنْ لعلمتَ أنّي عن قَريبٍ سَتُحْفَرُ حُـفْـرَتـي ويُشَـقُّ لَحْدِي[2].

فكلّ هذه المؤكّدات الّتي وظّفها تبرز لنا ما يضمره في نفسه من آلام وعذاب الضّمير الّذي يؤرّقه بسبب جريمة قتله "ورد"، فهو يوظّف القسم في البيت الأول، ثم حرف الجواب "إذنْ" في البيت

*) ابو حسن: كُنْيَةُ أَحْمَدَ بنِ المُدَبِّرِ والي دمشق.

1) الديوان، ص79.

2) الديوان، ص121.

الثّالث متبوعاً بلام التّوكيد ثمّ المؤكّد "أنّ" لإبراز هول المأساة في نفسه، ولذلك أورد الخبر شبه جملة " عن قريب" للتّعبير بأنّ أجله يقترب، فاستعمل السّين قبل الفعل المضارع " تُحفر" للدلالة على ذلك.

إنّ الشّاعر من خلال توظيفه للمؤكّد "أنّ" مع مختلف أنماط الجملة الخبريّة يتفرّد بخطاب شعريّ يهدف إلى إقناع المتلقّي برؤيته، فوظّف هذه التّشيكلات اللّغوية الّتي ترجمت مشاعره وآلامه، خاصّة لما يأتي خبر "أنّ وإنّ" جملة فعلية تدلّ على الحركة والتّجدّد والاستمرار، كما أبرزت لنا هذه التّشكيلات اللّغوية عن خصائص أسلوبه الفرديّ، وعن ملامح وخصائص أسلوب عصر الشّاعر.

- **قَـدْ:**

تأتي "قدْ" بمعانٍ مختلفة حسب التّركيب الّذي تدخل عليه، ولعلّ من أبرز معانيها «التّحقيق إذا جاء بعدها فعلٌ ماضٍ»[1]. وقد شكّل منها الشّاعر مؤكِدا بارزا لتوكيد الجمل الخبريّة قصد تبليغ رسالته، سواءً نحو المتلقّي أو للتّعبير والتّأكيد عن نوازعه النّفسيّة، ويمكننا أن نستجلي قد والجمل التي تدخل في تركيبها في ديوان الشّاعر حسب الأشكال التّاليّة:

الشّكل الأول: قد ⟸ فعل ماضٍ ⟸ الفاعل اسم ظاهر

ومن النّماذج الشّعرية لهذا التّشكيل قول ديك الجنّ الحمصي [من مجزوء الكامل]

. خِيَارُ لَـوْنٍ قَـدْ أَتَى أَبْيَضْ* تَرى مِنْهُ العَجَبْ

. يَحْكي سَبَائِكَ فِضَّةٍ فِيهـا شُـذُورٌ مِـنْ ذَهَبْ[2].

فهو يقرّ بأنّ أجمل الألوان هو اللّون الأبيض الّذي يريك العجب، فهو قد تحقّق مجيئه من خلال استعمال المؤكّد" قد" قبل الفعل الماضي ليفيد التّقريب والتّحقيق، إنّ هذا الخبر المؤكّد بقد أفصح لنا

1) ابن هشام(الأنصاري) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق وشرح: عبد اللطيف محمد الخطيب، ج2، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت، 2004م، ص 544.

*) لا يستقيم الوزن إلا بتسكين أبيض، يرى جامع الديوان أن في البيت تصحيفا.

2) الديوان، ص65.

عن عاطفة السّعادة الغامرة التي يعيشها الشّاعر، من خلال إعجابه باللون الأبيض الذي يحيلنا إلى أنّه يتغزّل بوجه جميلٍ مضيء كالفضّة، لامع مثل الذّهب، إنّ التّشكيل اللّغوي يجسد خاصيّة أسلوبيّة لفرادة أسلوب الشّاعر، ومع أنّ البيتين لا يمكنهما أن يجسدا السّمات الأسلوبية كلّها لديك الجن الحمصيّ الذي نعتقد أنّ الكثير من شعره قد ضاع.

ومن نماذج تشكيل "قد" الّتي تدخل على الفعل الماضي ويأتي الفاعل اسما ظاهرا، قول الشّاعر يصف غلاماً دخل الماء: [من الخفيف]

. وَرَدَ الماءَ ثمّ راحَ وقَدْ أَصْـ دَرَهُ الماءُ في غُلالَةِ راحِ

. رَقَّ حتّى حَسِبْتُهُ وَرَقَ الوَرْ دِ جَنِيّاً يَرِفُّ بينَ الرِّياحِ[1].

يُشكّل البيتان خطابا تقريريا مباشرا في وصف هذا الغلام الجميل الّذي نزل الماء سابحاً، ثمّ خرج منه فبدا للنّاظر وكأنّه يرتدي ثوباً شفّافا من الخمر. لذلك حسبه الشّاعر لرقّته ورقَ ورد رقيق تعابثه الرّياح من كل جانبٍ، وقد أبرز التّشكيل الخبري لجملة "أصدره الماء" المؤكدة بقد التحقيقية صورة هذا الغلام الّتي تشبه ثوبا شفّافاً من الخمر، إنّه يجسّد رؤيته الماجنة الشّاذة من خلال التّغزّل بالغلمان، وحسب رأينا يعود ذلك إلى عدم اهتمام النّاس به، فأراد أن يتحداهم بتناول موضوعات تتنافى والقيم الدّينية والاجتماعيّة.

الشّكل الثّاني: لام التوكيد+ قد ⟸ فعل ماضٍ ⟸ الفاعل اسم ظاهر أو ضمير

وهذا التّركيب من أبرز الأشكال التّركيبية للجمل الخبريّة المؤكّدة بقد في شعر ديك الجنّ الحمصيّ، وقد استخدمه نظرا لقوته الحجاجيّة، وتأتي قد مرتبطة بلام التّوكيد لإضفاء قوّة المؤكد فيقع الإقناع في ذهن المخاطَب، ذلك أنّه ربما قد كان جاحدا في مضمون الرّسالة، ثمّ يأتي الفعل الماضي الّذي تدخل عليه قد فيجعلها دالّةً على تقريب زمن حدوث الفعل لتحقيقه، أمّا الفاعل فقد يرد ضميرا

1) الديوان، ص109.

مستترا أو ضميرا متّصلا، ومن النّماذج البارزة لهذا التّشكيل التّركيبي قوله مازحا على لسان ديكٍ ذُبح بمناسبة دعوة أقامها له أحد أصدقائه: [من الطويل]

- وقالَ: لَقَدْ سَبَّحْتُ دَهْراً مُهَلِّلاً وأَسْهَرْتُ بالتَّأْذِينِ أَعْيُنَ هُجَّدِ[1].

فاستعمال قد مع لام التّوكيد جعل من الفعل الماضي " سبّح" مؤكّدا حصوله في الزّمن الماضي، والفاعل الوارد ضميرا مستترا يعود إلى الدّيك تعبيرا عن هذا الحدث، وهو التّسبيح والآذان للنّاس المعتكفين في مساجدهم، إنّ ثنائية المؤكدين " لقد" مناسبتان لإبراز الدّور التّقمصيّ على لسان هذا الدّيك. وفي تصوير شخصيته الكاتمة لأسرار الصّديق يقول مخاطبا أحدَ أصدقائه: [من الوافر]

. لَقَدْ أَحْلَلْتُ سِرَّكِ مِنْ ضَميري مَكاناً لَمْ يُحِسَّ بهِ الضَّمِيرُ

. فماتَ بحيثُ ما سَمِعَتْهُ أُذْنٌ فلا يُرْجَى لهُ أبداً نُشُورُ[2].

يستهلّ الشّاعر الخطاب المؤلّف من بيتين مستخدماً "لقد" لجعل المخاطَب مقتنعا بما يؤكده الخطاب، فيستخدم الفعل الماضي تعبيرا أنّ الفعل قد تحقّق، وأنّ منجزه هو الشّاعر من خلال ضمير المتكلّم المسند إلى الفعل" أحلَّ"، هذا السّر كامن في كيان الشّاعر لا يشعر به حتّى ضميره، إنه ميّت هناك لا تسمعه الأذن، ولا يرجى له بعثٌ جديد، وبذلك أكّد هذا التّركيب الخبري موقف الشّاعر في ضرورة كتمان السّرّ.

ومن النّماذج الشّعرية لهذا التّشكيل التّركيبي قوله مصّورا يأسه من المحبوب [من الكامل]

- وَلَقَدْ أُرَانِي لو مدَدْتُ يَدي شَهْرَيْنِ أَرْمِي الأرضَ لَمْ أُصِبِ[3].

1) الديوان ص118.

2) الديوان، ص 139.

3) الديوان، ص82.

استعمل قد مرتبطةً بلام التّوكيد الّتي دخلت على فعل ماضٍ مبني للمجهول، ليكون المفعول به الياء بمنزلة الفاعل، وهو تركيب يؤكّد درجة إحباط الشّاعر، وما جّسد ذلك استعماله لتركيبين آخرين: "لو مددت يدي، لم أصب" حيث تتجلى لنا الحالة النّفسية المحبطة العاجزة. ويكثّف الشّاعر استخدام قدْ المرتبطة بلام التّوكيد في الرّثاء المذهبي لآل البيت معبّرا عــن حسرته، داعيا أن يطيّب الله ثراهم، فنجده يذكر قبر فاطمة الزّهراء، فيقول: [من الكامل]

. فَسَقَى ثَراكَ الغَيْثُ ما بَقِيتْ بـهِ لُـمَـعُ القُـبُورِ بطَـيْـبَـةٍ وَبَـقِـيتَا

. فَلَـقَـدْ بِرَيَّاهـا* ظَـلَـلْـتَ مُـطَيَّباً تَسْتَافُ مِسْكاً في الأُنوفِ فَتِيَّتا

. ولَقـد تَأَمَّـلْـتُ الـقُـبـورَ وأَهْلَهـا فَـتَشَـتَّـتَ فِـكَـرِي بِـهـا تَشْتِيتا[1].

إنّه يؤكّد في خطابه على مذهبه وتشيعه لآل البيت، والإيمان بفضائلهم، فهو يتبرّك بقبر فاطمة الزهراء مؤكدا فضائلها، فاستعمل قد مرتبطة بلام التّوكيد مرتين، ففي البيت الثّاني أوردها مؤكّدة للخبر من خلال ربط هذا التّركيب بما قبله بواسطة حرف العطف الفاء، ولكنّها دخلت على فعل ناقص وهو ظلّ مسنداً بضمير تاء المتكلّم العائد على الشّاعر، وهو اسم "ظلّ" الّذي وقع مسنداً إليه، حيث أسند إليه خبر ظلّ" مطيبا" المعبّر عن شعور الشّاعر تجاه قبر فاطمة الزهراء، ويستأنف تشكيل الخبر المؤكّد بقد المرتبطة بلام التّوكيد في البيت الثّالث مجسّدا رؤيته العبثية للحياة والموت، مؤكدا أنّ مصيرنا جميعا هو الفناء، إنّه يلحّ على تأكيد خطابه بحشد وتكرار هذه المؤكدات قصد إقناع المتلقي.

الشّكل الثّالث: فعل ماضٍ ⟸ قد + فعل ماضٍ ⟸ الفاعل: اسم ظاهر أو ضمير

*) ريّاها: رَوِيَ من الماء ونحوه رِيّاً: شَرِبَ وشبع

1) الديوان، ص 94.

هذا التّشكيل التّركيبي للخبر المؤكّد يتشكّل من الفعل الماضي، والّذي دخل على قد ليجعلها مؤكّدة للفعل في الزّمن الماضي، ثمّ جعله محققّاً، أمّا الفاعل فيرد اسما ظاهرا، كما نجد ذلك من خلال انتقائنا لهذه الأبيات من أرجوزة في مدح آل البيت: [من الرجز]

. رَبُّ العُلَى بـفاطِـمِ الزَّهْـراءِ ذاتِ الهُدَى سَيِّدةِ النِّسـاءِ

. أَوَّلُ خَلْقٍ جاءَ فيها خَـاطِبا عنـكَ إلـيَّ جـائِياً وذاهِبـا

. وقالَ: قَدْ قَضَى إلَهُكَ العَلِي بـأنْ تُـزَوَّجَ البَـتُولُ بـعَلـي

. فزيَّنَ الجَـنَّاتِ أَحْـلَى زيـنَهْ واجْتَلَتِ الحُورُ على سَكِينَهْ[1].

فإذا فكّكنا تشكيل البيت الثّالث وجدناه يتكوّن من الفعل الماضي قال، متبوعاً بالمؤكّد قد الّذي دخل على فعل ماضٍ أيضا، ثم يأتي الفاعل اسما ظاهرا، وهو "إلهٌ"، وهو تركيب يبرز لنا دفاع الشّاعر عن قدسيّة وطهارة آل البيت، لذلك فإنّه يحاجج على تميّزهم وتفرّدهم على الخلق، وهذا السّجال الحجاجي نجده عند أغلب شعراء الشّيعة، خاصّة الكميت بن زيد الأسدي، وذلك بهدف تأكيد أنّ الخلافة يجب أن تكون فيهم دون غيرهم، إنّ بنية التّركيب العميقة تحيلنا إلى تلك الرّؤية الّتي اتّسم بها الشّعراء الموالون لآل البيت.

ومن النّماذج الشعرية الّتي تبرز لنا فرادة أسلوب ديك الجنّ الحمصيّ في تشكيل هذا التركيب، قوله في الخمرة: [من الوافر]

. شَرِبْنا في غُروبِ الشَّمْسِ شَمْساً لها وَصْفٌ يَجِلُّ عنِ الصِّفاتِ

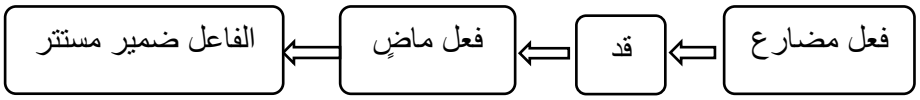
. عَجِبْتُ لِعَاصِرِيها كيفَ ماتُوا وقَدْ صَنَعُوا لنـا ماءَ الحَـياةِ[2].

1) الديوان، ص194.

2) الديوان، ص 100.

ما من شكّ في أنّ من يقرأ البيتين يجد أنّ شخصية أبي نواس تتجلى في البيتين، من خلال الثناء على الخمرة وتقديسها، ويبدو أنّ ذلك يعود إلى أثر الثقافة الفارسية الواضح في هذا الاتجاه، ولكن ما يهمنا هنا هو تشكيل الخبر المؤكد بقد، فيأتي الشّاعر بجملة إنشائية استفهامية " كيف ماتوا" لتصوير ما يشعر به من غبطة وسرور امتنانا بأولئك الّذين صنعوا له ما يسميه ماء الحياة كناية عن الخمرة، فهو قد احتساها فدبّت في جسمه ليشعر بالحياة.

الشّكل الرابع:



وتشكيل هذا الخبر أن يأتي الفعل المضارع فعل شرط، ثمّ تأتي قد مع الفعل الماضي، ثمّ يأتي الفاعل الّذي غالبا ما يكون ضميرا مستترا، ومن أمثلته قول الشّاعر متغزّلاً: [من السريع]

- إنْ تكُنِ الأيّامُ قَدْ أَذْنَبَتْ فيكَ فإنَّ الدَّمْعَ لا يُذْنِبُ[1]

فالشّاعر يتألم صارخاً معبّرا للمحبوب أنّه بات ليلته مسهّداً يرعى النجوم وآلامَ الحب، ولا يستطيع كفكفة دموعه التي تنهمر من عينين محمرّتين كالجمر. ولذلك استعمل الفعل المضارع تكن كفعل شرط متبوعا بقد التي تفيد تحقيق الفعل أذنب، والذي فاعله ضمير مستتر يعود على الأيّام التي أذنبت في حقّ المحبوب، لكنّ الشّاعر يصرّح بأنّ دموعه تعبّر تعبيرا صادقاً عمّا يكابده من عذاب.

ومن نماذج هذا التّشكيل وصفه للسّكارى الّذين عبثت الخمرة بعقولهم [من الكامل]

- فَتَراهُمُ صَرْعَى وقدْ صَعَقَتْهُمُ بِكُؤُوسِها في عِدَّةِ الأَمْواتِ[2].

ترى تساقط السّكارى على الأرض حتّى تخالهم من الأموات بعد أن عبثت الخمرة بعقولهم، وهو تصوير يقتبسه الشّاعر من القرآن الكريم، قال تعالى: ﴿سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَىٰ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ﴾ سورة: الحاقّة، الآية 07.

1) الديوان، ص76.

2) الديوان، ص101.

ولكنه يجعل هذا الاقتباس في غير سياقه لمّا يوظفه في وصف مظاهر المجون، فيستخدم الفعل المضارع " ترى" لتبيين حالتهم" صرعى" ثم يأتي بالمؤكّد قد متبوعا بالفعل صعقتْهم، أما الفاعل الحقيقي فهو كؤوس المجرور بحرف الجر الزائدة الباء لتوكيد الموقف، وبذلك جسّدت هذه المؤكدات الموقف الشّعري العابث، كما رسمت سمات أسلوبه في طريقة التّشكيل اللّغويّ.

الشّكل الخامس: اسمٌ ⇐ قد ⇐ فعل ماضٍ ⇐ الفاعل ضمير مستتر

يتشكّل هذا التركيب من اسم يأتي في الصدارة متبوعاً بقد الّتي تدخل على الفعل الماضي، أمّا الفاعل فيأتي ضميرا مستترا يعود على الاسم الّذي وقع في الصّدارة، يقول في بيت يتيم يصف جهل الإنسان وقت موته: [من البسيط]

– النَّاسُ قَدْ عَلِمُوا أَنْ لا بَقَاءَ لَهُمْ لَوْ أَنَّهُمْ عَمِلُوا مِقْدارَ مَا عَلِمُوا[1].

إنّه يقرّ حقيقة يؤمن بها الجميع، متمنّياً لو كان عملهم على قدر يقينهم، فجعل المقصود بالخطاب في صدارة الكلام، ثم أتبعه بقد التأكدية التّحقيقية المطلقة، فالجميع يؤمن بالفناء والزّوال، لكنّ الشّاعر يتمنّى بـ "لو" في عجز البيت: ليتنا عملنا الأعمال الصالحة بقدر علمنا بالخبر اليقين.

ومن نماذج هذا التّشكيل قول ديك الجنّ الحمصيّ على لسان طيف " ورد" الّتي زارته في المنام [من البسيط]

– وهَذِهِ الرُّوحُ قَدْ جَاءتْكَ زائِرَةً هَذي زيارةُ مَنْ في القَبْرِ مَلْحُودُ[2].

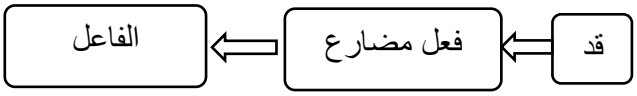
فقد تصدّر البيت باسم الإشارة مضافاً إلى الرّوح، ويعود على طيف زوجته الّتي قتلها ذات يوم بعد أن رواده الشّك في أنّها تخونه، فيأتيه طيفها في المنام ليعذّبه ويؤرّقه، ومن أجل توكيد أنّ الحدث وقع فعلا أكّده باستعمال قد قبل الفعل الماضي: جاءت للتقرير أنّ ذلك قد تحقّق فعلاً، جاء الفاعل

1) الديوان، 223.

2) الديوان، ص114.

ضميرا مستترا يعود على الرّوح المشار إليه باسم الإشارة " هذه" إنّه تركيب يبرز لنا المأساة الحقيقية الّتي عاشها ديك الجنّ الحمصيّ بعد هذه الحادثة، وربما كانت سببا في رسم سمات أسلوبه الشّعريّ وطريقة بنائه، حيث كانت« ورد هي المركز في توجّع الشّاعر، وألمه، لذلك حضرت بطريقة المخاطب الحاضر دائما في شعره الّذي يمثّل ندمه عليها، ويُوكّد الشّاعر أن الغيرة كانت سبب قتلها، وهذه حالة من حالات التّمزّق النّفسيّ»[1]. إنّ الوقوف على السّمات الأسلوبية التي شكّلت البنية العميقـة في شعر ديك الجن الحمصيّ يقتضي من الباحث أن يستعين بفروع علم النّفس، ذك أنّنا «لا نتصوّر دراسة شموليّة في المستقبل ما لم تنطلق من تصوّر اختصاص يحتكم إلى مستثمرات علم النّفس بمختلف فروعه فيسخرها لفهم الحدث الأدبيّ، وبديهي أنّ الّذي ندعو إلى تصوّره لا يماثل في شيءٍ مدرسة النّقد النّفسانيّ الّتي لا تتعدّى إسقاط فرضيات علم النّفس العام على الأدب في ممارستها للنّصوص»[2]. يمكنا أن نستجلي المستويات الأسلوبيّة في شعر ديك الجنّ الحمصيّ فنقف على فرادة أسلوبه وعلاقة ذلك بشخصيته.

الشّكل السادس:



بنى الشّاعر من هذا التّشكيل خطابا مفتوحا على احتمالات وقوع الفعل من خلال أنّ قد إذا دخلت على الفعل المضارع تدلّ على التّقريب والتّقليل، أيّ أنّ الفعل قد يتحقّق، وقد لا يتحقّق، ومن النّماذج الشّعريّة لذلك، قوله: [من السريع]

- أَنْسَأَنِي الدَّهْرُ ولَمْ يَنْسَنِي والموتُ قَدْ يُودِي بِمَنْ في الرِّضَاعْ[3].

1) سعدية أحمد مصطفى، النّدم في شعر ديك الجن الحمصيّ ص377.

2) عبد السلام المسدّي، الأسلوب والأسلوبية، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، 1973م، ص، ص 123 ،124.

3) الديوان، ص 169.

فهو يشعر بالضّعف والعجز بعد أن تقدّم به العمر، فأكّد حقيقة الموت التي تصيب أيّ مخلوق، حتّى الرّضيع، وهنا ينفتح الأسلوب الخبري المؤكّد بقد على احتمالين واردين، هما: أنّ الموت قد يصيب الرّضيع وقد لا يصيبه، ولكن السياق العام للتّركيب يوحي بالحالة النّفسيّة للشّاعر، وهي تترجم شعوره بضعفه، وإحساسه بدنو أجله، ثمّ إحساسه بعبثية الحياة.

وقد شكّلت هذه التّراكيب الخبريّة المؤكّدة بقد، وبتنوّع أشكالها وعناصر تركيبها سمة أسلوبيّة بارزة، تهدف في مجملها إلى اتخاذ الشّاعر من الخطاب الشّعريّ مجالاً للتّعبير عن مواقفه من مختلف القضايا، وكذلك كشفت هذه التّشيكلات عن مكنونات الشّاعر وترجمت حالاته النّفسية حسب المواقف.

2. تراكيب الجمل الخبريّة الشّرطيّة:

ترتبط الجمل الشّرطية بالتّشكيل اللّغوي ارتباطا وثيقا، فهي من حيث أركانها تتشكّل من أداة الشّرط وفعل الشّرط، فجواب الشّرط أو جزاؤه، وبهذه العناصر فإنّ الجملة الشّرطية هي جملة فعليّة، تؤدّي وظيفة في البناء الشّعريّ خاصة إذا كان توظيفها من السّمات المهيمنة في التشكيل الشّعريّ، ويعرّف الشّرط بأنّه «جملة مركّبة تتألّف تركيبيّا من ثلاثة عناصر، وهي أداة الشّرط، وجملة الشّرط، وجملة جواب الشّرط»[1].

وبهذا التّشكيل الّذي يتركّب منه أسلوب الشّرط فإنّه تركيب مناسب للغة الشّعرية العربيّة، إذ تمظهر عند أغلب الشّعراء، وبالرّجوع إلى ديوان ديك الجنّ الحمصيّ نلفى أنّ الجمل الشّرطية جسّدت ظاهرة أسلوبيّة من خلال توظيفها بمختلف الصّيغ والأدوات، كما أنّ طبيعة تركيب أسلوب الشّرط يجعله مناسبا للبناء والرّبط من خلال تقديم الجواب، أو ربطه غالباً بالفاء أو اللام، وبذلك تؤدّي الجمل الشّرطيّة وظيفة شعريّة، تجعل من الخطاب بناء منسجما، وكثرة توظيفها مثلا تجسّد فرادة الشّاعر «

1) أبو أوس إبراهيم الشّمسان، الجملة الشّرطية عند النّحاة العرب، ط1، مطابع الدجوري، القاهرة، مصر، 1981م، ص82.

فتقع مواقع متعدّدة فتحتفظ بتركيبها الداخلي، وتقوم بأداء الوظيفة المعيّنة التي جاءت من أجلها ولا تختلف من حيث القدرة على أداء تلك الوظيفة من غيرها من الجمل والعبارات أو الكلمات»[1].

وإذا تتبّعنا توظيف الجمل الشّرطية عند ديك الجنّ الحمصيّ وجدنا أنماطا متنوعة وتشكيلات مختلفة لهذه الجملة، من حيث تركيبها وتنوع أدوات الشّرط فيها، ومن خلال هذا الجدول نكتشف نسبة تواترها وتنوّع أدواتها: الجدول رقم 3 استعمال أدوات الشّرط

أداة الشّرط	تواترها في الدّيوان	النسبة من مجموع الجملة الشّرطية
إذا	71	%43.55
لو	42	%25.76
إنْ	39	%23.92
منْ	06	%3.68
لولا	03	%1.84
كلّما	01	%0.61
متى	01	%0.61

فمن مجموع مئة وثلاث وستين جملة شرطية تواترت "إذا" إحدى وسبعين مرّةً، بنسبة شكّلت 43.55% من مجموع استعمال الجمل الشّرطية عند الشّاعر، وهذا ما يفرض علينا دراسة هذه السّمة

1) أبو أوس إبراهيم الشّمسان، الجملة الشّرطية عند النّحاة العرب، ص 430.

الأسلوبية البارزة عنده، ثمّ تأتي "لو" و"إنْ" بنسبة تواتر بارز أيضا، لكنّه أقلّ بروزا من "إذا"، ولذلك علينا أن ندرس الجمل الشّرطية من خلال الأدوات الثّلاث الأكثر تمظهرا:

- **إذا:**

إذا حرف شرط غير جازم، وهي بمعنى متى الشّرطية، ولكنها أيضا تفيد الظرف، فهي بمعنى حين، وذلك إذا دخلت على الجملة الفعليّة الماضية، فتجعل الفعل يدلّ على المستقبل، فإنّ معناها يحدّده الكلام الّذي يأتي بعدها، ويأتي تشكيل إذا حسب الصّور التّالية:

- **الصّورة الأولى:** إذا ⟸ فعل الشرط ماضٍ ⟸ جواب الشرط فعل ماضٍ

ومن نماذج هذا التّركيب قول ديك الجنّ الحمصيّ في وصف الورد [من البسيط]

. لِلْوَرْدِ حُسْنٌ وإِشْراقٌ إذا نَظَرَتْ إليهِ عَيْنُ مُحِبٍّ هَاجَهُ الطَّرَبُ

. خافَ المَلاَلَ إذا دامَتْ إِقَامَتُهُ فصارَ يَظْهَرُ حِيناً ثُمَّ يَحْتَجِبُ[1].

فالشّاعر يتوجّس من قلة بقاء الورد في نضارته رغم جماله، لأنّ الضجر الّذي ينتابه يخشى من بقائه، ومن أجل التّعبير عن إحساسه وجد الشّاعر في توظيف التّركيب الشّرطي لـ"إذا" مرتبطا بالزّمن، فارتبط النّظر إلى الورد بالإحساس بالفرح، أما في البيت الثّاني، فإنّ التّركيب الشّرطي يتحوّل إلى تجسيد حالة نفسية أخرى مناقضة للحالة الأولى، فارتبط الشرط بالزّمن السّلبي في نفسية الشّاعر، وهو يعبّر عن السأم والضجر، إذ أصبح هذا الورد يظهر كلمح البصر ثم يحتجب، على أنّ جواب الشرط " خاف الملال" تقدّم على أداة الشرط" إذا" وعلى فعل الشرط" دام".

ومن نماذجه أيضا قول في مدح علي – رضي الله عنه–[من البسيط]

– حتّى إذا أَبْصَرَ الأَحياءُ مِنْ يَمَنٍ بُرْهَانَهُ آمَنُوا مِنْ بَعْدِمَا كَفَروا[2].

1) الديوان، ص74.

2) الديوان، ص136.

فنجده يستعمل أداة الشرط إذا الّتي جعلت من الفعل الماضي "أبصر" دالا على المستقبل، لتأتي جملة جواب الشرط " آمنوا" في عجز البيت لدلالة على فضل علي، وبذلك حقّق الشّرط انسجاما تركيبياً في بناء البيت الشّعري.

- **الصّورة الثّانية:** جملة جواب الشرط ⟸ إذا ⟸ جملة الشرط

تأتي في هذا التّشكيل الشّرطي جملة جواب الشّرط أولا، وتكون جملة فعلية ماضية أو مضارعية، ثم تأتي إذا الشرطية مع فعل الشّرط، ومثال ذلك قوله مفتخرا: [من الوافر]

- وأَقتحمُ الكَتيبةَ لا أُبــالي إذا نَزَلَتْ بما نَزَلَ القَضاءُ[1].

فهو يفتخر بشجاعته في ميدان الوغى، رغم أنّنا لا نعرف عنه أنّه شارك في معارك حربيّة، جعل من جواب الشرط: أقتحم أولا، ثم جاء بأداة الشّرط إذا مع الفعل نزل، فإذا أعدنا تشكيل العناصر إلى أصلها، نقول: إذا نزل بما نزل القضاء، أقتحم الكتيبة ولا أبالي، إذْ نلاحظ هيمنة للأفعال وحركيّتها للتّعبير عن حماس الشّاعر.

وفي بيت آخر يقرّ لمحبوبته بأنّه يستحيل أن يصبر عليها، فيخاطبها بجملة شرطية جاعلا جواب الشّرط أولا، ثم يتبعه بالأداة والفعل [من المتقارب]

- سَأَصْبِرُ عَنْكَ وأَعْصِي الهَوى إذا صَبَرَ الحُوتُ عنْ مائِهِ[2].

فهو يقدّم فعل الشّرط الذي وقع فعلا مضارعا مرتبطاً بالسين للدّلالة على المستقبل القريب، لكنّ هذا الصّبر غير ممكن، لأنّ الشّاعر جعله مستحيلا حين ربطه باستحالة عيش الحوت خارج الماء، وبذلك جسّد هذا التركيب الشّرطي خطابا إقناعيّاً من الشّاعر حقّقه أسلوب الشّرط، المتمثّل في ربطه صبره على من يهوى، بتعلّق حياة السّمك بالماء.

1) الديوان، ص61.

2) الديوان، ص 64.

- **الصّورة الثّالثة:** جملة جواب الشرط اسمية ⟸ إذا ⟸ جملة الشرط فعلية

يأتي هذا التّشكيل مركّبا من جملة جواب الشّرط، وتكون جملة اسمية متقدّمة على حرف الشّرط إذا وفعله، ومن نماذج هذه الصّورة قول ديك الجنّ الحمصي [من مجزوء الكامل]

- ثَبْتٌ إذا قَدَمَا سِوا هُ في المَهاوِي زَلَّتَا[1].

إنّه يشيد بخصال عليّ – رضي الله عنه– فقدّم جواب الشّرط" ثبتٌ" الواقع خبرا لمبتدأ محذوف تقديره هو، وذلك لإبراز فضائله، فقدّم جواب الشّرط على حرف الشّرط وفعله:" إذا " ليتأخّر فعل الشّرط "زلتا" دلالة على خيبة الأعداء.

ومن نماذج تقدّم جواب الشّرط على حرف الشّرط إذا وفعله قوله مفتخرا: [من الطويل]

- وإنّي بَرِيءٌ مِنْ أَخِي وانْتِسَابِهِ إليَّ إذا أَلْفَيْتُ في طَبْعِهِ بُخْلا[2].

إنّه يجعل جواب الشّرط "إنّي بريء" مقدّما على حرف الشّرط وفعله، في دلالة واضحة على إبراز شأن المتقدّم، وإعلانه البراءة من كلّ بخيل، ليرتبط الفعل بسبب البراءة. وهكذا تحقّق انسجام في تشكيل تركيبة البيت الشّعري.

وفي تعزيته لصديقه جعفر بن عليّ الهاشمي، في وفاة أخيه أحمد بن علي، يقول [من السريع]

. أنتَ أَبا العَبَّاسِ عَبَّاسُها إذا اسْتَطَارَ الحَدَثُ المُعْضِلُ

. وأنتَ يَنْبُوعُ أَفَانِينِها إذا هُمُ في سِنَةٍ أَمْحَلُوا

. وأنتَ عَلاَّمُ غُيوبِ النَّثَا يوماً إذا نَسْأَلُ أوْ نُسْأَلُ

. نحنُ نُعَزِّيكَ ومنكَ الهُدى مُسْتَخْرَجٌ والنُّورُ مُسْتَقَبَلُ[3].

1) الديوان، ص95.

2) الديوان، ص189.

3) الديوان، ص197.

جعل جواب الشّرط في الأبيات الثّلاثة مقدّما، على حرف الشّرط وفعله، حيث تشكّل الجواب جملة اسميّة تخاطب مباشرة المعزى في تشكيل تكراريٍ، لأنّه يريد أن يترك أثرا في نفسه، أمّا حرف الشّرط وفعله فنجده في العجز: إذا استطار، إذا أمحلوا، إذا نسأل، وقد جاءت في البيت الثّالث جملة فعلية فعلها مضارع للتّعبير عن مكانة المعزى وفضله في الحاضر والمستقبل.

- **الصورة الرابعة:** جملة جواب الشرط استفهامية ⟸ إذا ⟸ جملة جواب الشّرط

حيث تتصدّر جملة جواب الشّرط التّركيب، وتأتي جملة استفهامية، ولكنّه استفهام يراد من خلاله إبراز شأن الممدوح وتميّزه عن غيره، ثمّ يأتي حرف الشّرط إذا مجسّدا الشّرط المرتبط بالزّمن المستمر بين الماضي والمستقبل، ثمّ يلي ذلك جملة الشّرط، وذلك ما يجعل حرف الشّرط هو المركز بين الجملتين، ومثال ذلك قول الشّاعر في مدح علي – رضي الله عنه–

- وَمَنْ كَعَلِيٍّ إذا ما دَعَوْا نَزَالِ، وقَدْ قَلَّ مَنْ يَنْزِلُ[1].

فإذا أعدنا تشكيل التّركيب يكون كما يلي:" إذا ما دعوا إلى نزال لم يجدوا مثل عليّ، فتقديم الممدوح عن طريق اسم الاستفهام" من" الدّال على العاقل هو إبراز وتعظيم لشأنه.

ومن النّماذج الشّعرية لهذا التّركيب الشّرطي الوصفي قول ديك الجنّ الحمصيّ في هجاء ابن عمه: [من البسيط]

. كَمْ طَرَباتٍ أَفْسَدْتَهُنَّ وكَمْ صَفْوَةِ عَيْشٍ غادَرْتَها كَـدِرَهْ

. وكَمْ إذا ما رَأَوْكَ يا مَلَكَ الـ موتِ لهمْ مِنْ أَنامِلٍ خَصِرَهْ

. وكَمْ لهمْ دَعْوَةٌ عليكَ وكَمْ قَذْفَةِ أمٍّ شَنْعَاءَ مُشْتَـهِـرَهْ[2] .

1) الديوان، ص201.

2) الديوان، ص130.

فالشّاعر يتّهم ابن عمه أبا الطّيّب بأنّه أفسد مجالس اللهو، وأنّه يشبه ملك الموت الّذي ينقض على الأرواح بأنامله الّتي تجعل الجسم باردا، فأصبح يتلقّى دعوات الخيبة من كلّ النّاس، ما يلاحظ أنّه أكثر من استعمال كم الخبريّة للدلالة على كثرة الأفعال الشّنيعة للمهجو، فجاءت مجسّدة جواب الشّرط في البيت الثّاني ثم يليها حرف الشّرط إذا وفعله رأى، هذا التّكثيف للشّرط المرتبط بكم جاء ليصف دناءة وحقارة المهجو، كما أنّ الشّاعر وجد المتنفّس للبوح بما يضمره من مشاعر الحقد والكراهية لابن عمه أبي الطيّب.

- **الصورة الخامسة:** إذا ⟸ جملة الشرط ⟸ جملة الجواب: فعل أمر

تأتي الجملة الشّرطية في هذه الصورة مشكّلة من حرف الشّرط إذا الدّال على الشّرط المرتبط بالزّمن المستقبل، ثم الفعل الماضي، لتأتي جملة جواب الشّرط فعل أمرٍ مرتبطة بالفاء، حيث يكون الشّاعر في مقام المرشّد الموجّه إلى ما يراه مناسبا للنجاة، ومثال ذلك قوله:

- وإذا خِفْتَ أَنْ يُراهِقَكَ العُدْ مُ فَعُذْ بالمُثَقَّفَاتِ* العَوالي[1].

إنّه يجعل فعل الشّرط مرتبطا بالجواب: "عذ" والرابط بينهما هو الفاء، لكنّ الأساس في هذا البناء هو حرف الشّرط إذا، وهو يركّز على الزّمان الّذي طالما يحذر منه، فيراه العدو اللدود المتربّص به، لذلك يجب عليه أن يعدّ العدّة ويتسلّح بكلّ ما يقيه من مصائبه.

وبذلك حقّقت الجمل الشّرطية بـ "إذا" من خلال تشكيلاتها المختلفة الوظيفة الشّعرية في خطاب الشّاعر، والّتي اتّسمت بهيمنة الوصف والتّقرير.

*) المثقفات: الرِّماح.

1) الديوان، ص207.

3. تراكيب الجمل الإنشائية:

تشكّل التّراكيب الإنشائيّة بمختلف صيغها فضاءً واسعا في اللغة الشّعريّة، وكذلك في إبراز السّمات الأسلوبية لفرادة أسلوب الشّاعر، بسبب مناسبة التّركيب الإنشائي في تجسيد البنية العميقة للخطاب الشّعري من جهة، وقدرته على البوح بما يضمره الشّاعر من مشاعر وعواطف، وقد تعدّدت وتنوعت التّراكيب الإنشائيّة في شعر ديك الجنّ الحمصيّ بين الإنشاء الطّلبي بمختلف صيغه، والإنشاء غير الطّلبي، ومن خلال تنوّعها يمكن للدّارس أن يقف على العلاقة بين النّصّ كبناء لغويّ وما يحمله من إيحاءات موجهّة إلى المتلقّيّ كاشفة عن خطاب مضمر في أعماق هذا الشّاعر الّذي لم يلق حقّه من الدراسة والتّحليل.

يرى "عبد الهادي الطّرابلسي" أنّ للأساليب الإنشائية طاقة تعبيريّة فعّالة بفعل امتلاكها لأربعة عوامل، تتمثّل في: الصّوت، الجانب النّحويّ والصّرفيّ، الجانب البلاغي، العمل النّفسيّ، فبواسطة «هذه العوامل تنشِّط الأساليب الإنشائيّة مراحل النّصّ إذا دخلته وتُعرب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة الباثّ إلى مساهمة المتقبِّل الّذي يتحّول فيها من مجرد متقبّل إلى مشارِك»[1].

وانطلاقا من هذا الطّرح الذي يرى بأنّ الأسلوب الإنشائي يحمل طاقات شعريّة خلّاقة تجعل القارئ متذوّقا مشاركا متفاعلا مع النّص الشّعريّ، فإنّ ديوان ديك الجنّ الحمصيّ حافل بمختلف تشكيلات الأسلوب الإنشائي، والّذي من خلاله استطاع إن يعبّر عن مشاعره العميقة وأفكاره الكامنة بطرائق تثير التّأمل وتستدعي تفاعل القارئ معها، ومشاركة الشّاعر مختلف أحاسيسه، وبذلك «فإنّ الحاجة إلى مساهمة المتقبّل هي أكثر إلحاحا لما سمّاه العرب – موفقين– الإنشاء الطّلبيّ»[2].

1) عبد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، د ط، منشورات الجامعة التونسية، تونس،1981م، ص350.

2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد وظّف ديك الجن الحمصيّ الإنشاء الطّلبي بمختلف صيغه، ولكن لأغراض مجازيّة.

1.3- تشكيل الجمل الإنشائية الطّلبيّة:

تنوّعت تشكيلات الأساليب الإنشائية الطّلبيّة عند شاعرنا، وسأتطرّق إلى دراستها من خلال الكشف عن تركيبها وخصائصها الشّعريّة ووظيفتها الأسلوبيّة لاكتشاف بنياتها العميقة عند الشّاعر، ودورها في بناء النّص الشّعريّ؛ فعند قراءة شعر ديك الجنّ الحمصيّ نرصد حضورا قويّا للإنشاء الطّلبيّ كظاهرة أسلوبيّة متجليّة ومعبّرة عن العوالم الخارجيّة والدّاخلية لشاعرنا، إذ أعطت له مساحة واسعة يتحرّك من خلالها في تشكيل خطابه، كذلك التّعبير عن اضطراباته وتناقضاته، فنراها تشكّل ملمحا أسلوبيا معبّرا عن تلك الاضطرابات والتّناقضات التي طبعت نفسيته، ومن خلال الجدول التّالي يمكننا رصد تواتر صيغ الأساليب الإنشائية الطّلبيّة: الجدول رقم: 04 استعمال الأساليب الإنشائية الطلبية:

الرّقم	صيغة الجملة الطّلبيّة	تواترها في الديوان	النّسبة المؤيّة التي تشكّلها في الدّيوان
01	الأمر	65	%08.90
02	النّداء	33	%04.30
03	الاستفهام	24	%03.28
04	النهي	08	%01.90
05	التّمنّي	02	%0.27

- **الأمر:**

الأصل في الأمر هو «طلب الفعل من الأعلى إلى الأدنى حقيقة أو ادّعاءً»[1]، ولكنّ الأمر في لغة الشّعر يخرج عن معناه الحقيقي إلى «معانٍ أُخرَ على سبيل المجاز، تفهم من المقام»[2].

وذلك ما تسعى دراستنا أن تركّز عليه، كي نستكشف تراكيب صيغة الأمر ووظيفتها الشّعرية، إذ نرصد ارتكازا واضحا للشّاعر على استخدام فعل الأمر الّذي هيمن على استعماله لمختلف الصّيغ الأخرى، فنراه تواتر توظيفه في خمس وستين مرّة من مجموع الأساليب الإنشائية الطّلبيّة كلّها، وقد أبرز من خلاله سمات لغوية وتركيبية، كما ترجم أحاسيسه الدّفينة بصدقٍ، فنجده يعبّر عن حزنه العميق على آل البيت في كربلاء، فيقول متوجّها بالخطاب إلى عينه: [من المنسرح]

. جُودِي وجِـدِّي بِـمِـلْءِ جَفْنِـكِ ثُـ مَّ احْتَفِـلي بـالدُّمُـوعِ وانْسَكِبِـي

. صُونِي شُعَاعَ الضَّميرِ واسْتَشْعِرِي الصَّبْرَ وحُسْنَ العَزَاءِ واحْتَسِبِي[3].

نشعر ببصمة أسلوبية بارزة في هذا البيت المأخوذ من قصيدة طويلة، وتتمثّل هذه البصمة في تشكيل البيت من أربعة أفعال أمر متتالية، هذا التشكيل لم يكن عفويّا ، وإنما كان نابعاً من ذاتٍ تشعر بالمرارة مما لحق بآل البيت، فنفسه تفيض حزناً عميقا، فاستعمال أفعال الأمر: جودي، جدي ، احتفلي، انسكبي، وكلّها فيها نغمة صوتية مفعمة بالحزن، ومن أجل توكيد وإبراز هذا الحزن والأسى كرّر أفعال الأمر في تتابع وتوازي لخلق إحساس بحالة اليأس الّتي يعيشها، فخاطب جزءا من نفسه وجسده وهو العين مكان انهمار الدّموع، لم يجد الفعل الأول كافياً لإبراز غزارة البكاء، فاستخدم حرف الطف الواو دون أن ينقطع الكلام، وذلك ما يفشي حزنه، إنّه يتنفس الدّموع الجامدة في عينه، فعبّر

1) عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ط2، مكتبة الخانجي، مصر، 1979م، ص14.

2) المرجع نفسه، الصّفحة نفسها،

3) الديوان، ص86.

عن ذلك الإحساس بعطف أفعال الأمر بحرف العطف " ثمّ" للربط بين الصدر والعجز وخلق نوعٍ من التّراخي في الزّمن، فهو يتمنّى انفراج الكرب بانسكاب الدّموع الغزيرة كلّها لتستريح نفسه.

وتجلّت ظاهرة الإحساس الحادّ بالمرارة في أغلب قصائده الرّثائيّة، إذ أظهر فرادة لغوية في استخدام أفعال الأمر، حيث انسجمت مع خطابه الشّعري صوتيا ودلاليا ونفسيّاً، فنراه في البيت الثّاني يرصف ثلاثة أفعال أمر في بيت واحد مخاطبا جزءا من ذاته وهي العين في خطاب أنثويّ، إذ يمكن تمثيل عمليّة التّخاطب في هذا الخطاب الشّعريّ، من أنّ المخاطِب هو الشّاعر، بينما المخاطَب هو عينُه، وهي جزءٌ لا يتجزأ من المخاطِب، فيحثها على تحمّل الأذى حماية لكرامتها، ومن أجل تجسيد هذا المعنى دعّمه بصيغة أمر آخر متجانس صوتيا معه، وهو" استشعري" وهو يحمل تعبيرا موحيّا بأنّ الصّبر يشبه لباساً قاسيا صُنع من صوف خشنٍ يؤذي الجسم، لكن ذلك الألم يراه هيّنا وفاءً لأمير المؤمنين عليّ، وثوابا عند الله. لذلك فإنّ عزاء الشّاعر الوحيد هو البكاء والنّحيب، «وكأن الشّاعر الذي حمّل عينه الدموع السّواكب، وحمل نفسه الثّبات والاحتساب في المصائب يريد من سيل هذه الأفعال الأمريّة أن تكون له كالزّاد النّفسي الّذي يعطيها راحة واستقرارًا وهدوءًا»[1].

وتترجم أفعال الأمر التي وظفها الشّاعر حالته النّفسية، فهو وفيّ لآل البيت، لذلك وظّفها تنفيسا عن آلامه، ويأتي فعل الأمر – أحيانا– مشكّلا في تتابعه طلب القيام بالفعل أولا، ثمّ يُتبع بفعل آخر جوابا عنه، فيشكّل التّركيب الأمري بنية عميقة التّأثير في نفس المتلقّي؛ لأنّ الشّاعر استطاع البوح والتّخلص ممّا يضمر من مشاعر الحزن والأسى، فنجده يرثي جعفر بن عليّ الهاشمي صديقه الوفيّ، فيقول: [من الطويل]

. أَلا أَيُّها الرُّكْـبَـانُ والـرَّدُّ واجِـبٌ قِفُوا حَدِّثُونا ما تَقُولُ النَّوادِبُ

1) فيصل حسين طحيمر غوادرة، الأمر والنّهي في ديوان ديك الجن الحمصي، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج9، عد02، 2012م، ص189.

. إلى أيِّ فِتْيانِ النَّدَى قَصَدَ الرَّدَى وأيُّهُمُ نـابَتْ حِمَـاهُ النَّوائِبُ[1].

فمن أجل تصوير هول الفاجعة التي أصيب بها توجّه بأمر إلى القادمين بأنّ يقفوا ليحدثوه ما الّذي قالته النوادِبُ الباكيات على الميّت، فجعل من تركيب صيغة الأمر في فعلين؛ فعل الأمر متبوعا بجوابه، وهو تركيب معبّر عن هول الفاجعة المؤلم وقعها على نفسه، فالمآسي التي حـلّت به فرضت عليـه أن يوّظف أساليب إنشائية طـلبيّة متداخلة متمنّياً أن يحصل على الجواب الّذي يعرف أنّه لن يحصل عليه، وإنّما أراد التّنفيس عن نفسه وإبراز هول الصّدمة، فلجأ إلى هذه التّراكيب الإنشائية المناسبة لتصوير صدمة الموت، لكن صيغة الأمر هي المتجليّة" قفوا، حدثونا" حيث خاطب الجمع إيحاء أنّهم يشعرون بهول صدمتها، ومن أجل نقل الإحساس إلى المتلقّي حشد الأمر والاستفهام اللذين استهلهما بأسلوب نداء" أيها الركبان" مما يعزّز التّوتر والتّرقّب الّذي يشعر به القارئ من خلال هذا التّرابط التّركيبي بين مختلف هذه الأساليب في رسم المعنى والإفصاح عن نفسيّة الشّاعر .

وديك الجنّ الحمصيّ يستخدم هذه التراكيب الأمريّة كثيرا لأنّها تتناغم وطبيعة شخصيته العصبية والمتقلّبة المزاج، فهو يأمر لتلبيّة رغباته ونزواته الّتي يسعى لإشباعها، فنجده يلحّ إلحاحا على السّاقي بضرورة أن يسرع في سقيّه وإشباع نهمه إلى الخمرة، يقول مخاطبا السّاقي: [من البسيط]

. نَـبَّهْـتُـهُ والـنَّــدامَـى طـالَ مَكْـثُـهُـمُ فقلتُ: قُمْ واكْفِنا الهَمَّ الذي وَكَفَا

. فاصْرِفْ بِصِرْفِكَ وَجْهَ الماءِ يَوْمَكَ ذَا حَتَى تَرَى نائِماً مِنْهُمْ ومُنْصَرِفا[2].

حيث نرى بصّمة أسلوبية تمثّلت في الإكثار من أفعال الأمر في تتابع، فهو استعمل الفعل: قم الّذي يوحي بالإلحاح على تنفيذ الأمر بسرعة، ثمّ تبعه بالفعل: اكفنا" في دلالة على ضرورة إشباع نزوات الشّاعر وندمائه، ولكنه لم يكتف بذلك بل أعقبه بأمر آخر في البيت الثّاني، وهو "اصرف"

1) الديوان، ص68.

2) الديوان، ص171.

رغبةً منه في أن تكون الخمرة خالصة من الماء حتّى يكون فعّالا في النّفوس، وهنا تتجلى ملامح شخصيّة مدمنة بسبب ما عانته من مصاعب وأزمات « فديك الجنّ يبثّ أفكاره عن لا وعيٍّ وعن حالة نفسيّة سيئة، فما يدفع الإنسان إلى شرب الخمر هو أنّه قد يكون مصابا بحالة من الإحباط لكثرة ما يتمناه ولكنّه يعجز عنه ممّا يؤدّي به إلى التّمزّق والضّياع»[1]. وهذه الرّؤية تنطبق تماما على نهمه وإدمانه الخمر، فيلجأ حرصا منه على حشد أفعال الأمر لإشباع حاجياته ونزواته، يقول في تركيب آخر مستعملا الصيغة نفسها: [من الطويل]

– فَقُمْ واغْتَنِمْ واشْرَبْ على كُلِّ رَوْضَةٍ وفي كُلِّ بُسْتانٍ وبينَ الحَدائِقِ[2].

إنّه يرسم بهذا التّركيب الأمري المرّكب من ثلاثة أفعال أمريّة مشاهد الحركة في دكاكين الخمرة، فيأمر الرّفيق بأن يقوم ثم يغتنم الفرصة ليرتوي خمرا، نلاحظ تجانسا صوتيّاً متوازيّاً لأفعال الأمر، خاصّة الفعلان الأولان المنتهيان بحرف الميم للتّأثير في السّامع بالنّغمة الصّادرة عن التركيب، وتكشف تراكيب الأمر عن طبيعة الحياة العباسيّة الصّاخبة بمظاهر حياة التّرف والمجون، وتصوّر حركة النّدامى والسّاقين ذهابا وإيابا رغبة منهم في اغتنام الملذّات، فنجده يستعمل أربعة أفعال أمر يحثّ فيها على ضرورة إشباع نهم الرّغبات، فيقول: [من الطويل]

. بِها غـيرَ مَـعْـذُولٍ فـداوِ خُمارَهَـا وَصِلْ بِعَشِيَّاتِ الغَبُوقِ* ابْتِكَارَهَـا

. وَنَلْ مِنْ عَظيمِ الوِزْرِ كُلَّ عَظيمةٍ إذا ذُكِرَتْ خافَ الحَفِيظانِ نارَهَا

. وَقُمْ أنتَ فاحْثُثْ كأسَها غيرَ صَاغِرٍ ولا تَسْـقِ إلاّ خَـمْـرَهَـا وعُقَارَهَا[3].

1) ميرفت صالح أبو صالح، شعر ديك الجنّ دراسة نفسيّة، ص111.

2) الديوان، ص278.

*) الغبوق: شراب المساء.

3) الديوان، ص124.

فهو يستعمل الفعل "داو" متبوعا بالفعل "صلْ" للتّعبير عن النّهم والرّغبة الملحّة في الخمرة، ولكنه لم يكتف بذلك فجاء بفعل آخر في البيت الثّاني وهو "نلْ" الّذي ترجم حالة النّشوة التي يشعر بها المدمن فيزداد إلحاحاً على طلب المزيد، وهذا التّركيب يترجم حالة الإدمان التي وصل إليها، وفي البيت الثّالث وظّف فعلين: "قم" "احثث" متبوعين بنهي "لا تسق"، وهي تراكيب توحي بأنّ نوازعه هي من تطلب مزيدا من الخمر. ونراه في قصيدة أخرى يدعو إلى شرب الخمر مستهترا بالصّلاة والصيّام، مستخدما تركيب فعل الأمر، فيقول: [من الخفيف]

. خَلِّ بَيْني وبَيْنَ حُبِّ المُدامِ وَاعْفِني مِنْ مَسَائِلِ ابنِ سَلامِ*

. أَنَا مَالي وللصيّامِ وقَدْ حَا نَ على المُسْلِمينَ شَهْرُ الصِّيامِ

. تاركاً للجِهَادِ والحَجِّ والعُمْـ ـرَةِ والحِلِّ راغِباً فـي الحَرامِ

. واسْقِني يا أَخَا المُدامَةِ كَأْساً منكَ مَمْزُوجَةً بماءِ الغَمامِ

. وَاقِفاً بينَ فَتْكَةٍ ومُجُونٍ رَاقِصاً في الصَّلاةِ خَلْفَ الإِمَامِ[1].

كشفت لنا أفعال الأمر: "خلّ، اعف، اسق" عن شخصيّة ديك الجنّ الحمصيّ الماجنة العابثة، لأنّه لم يكتف بإشباع نزواته، بل راح يصرّح وهو منتشٍ فاقدٍ للعقل عن كفره وإلحاده، فهو لا علاقة له بالصّيام والقيام والجهاد والحجّ، بل وعابثٌ في صلاته خلف الإمام، ولعلّه كان في حالة سكرٍ وهذيانٍ فتفوّه بهذا الشّعر، ثمّ ردده بعض من كان في صحبته، لأنّنا نجده في مواقف أخرى يعود إلى رشده، فيكفّر عن سيآته، وقد حلّل الجاحظ ما تفعله الخمر بشاربها، فقال:« ففيه لجلجة اللسان، وكثرة الهذيان، واشتمال الغفلة ومجيء الزّلة بعد الزّلة، ويصير شاربها في حدّ المنحرفين، لا يفهم ولا يبين،

*) ابن سلّام: يبدو من خلال الأبيات أنّه أحد الفقهاء الّذين حرّموا شرب الخمر

1) الديون، ص233.

ويهتك السّتر، ويظهر السّرائر، ويطلع على الضمائر، من مكنون الأحقاد، ويحمل على المظالم وركوب المآثم، حتّى يقتل من غير علم ويكفر من غير فهمٍ»[1]. وهذا ما ينطق على شاعرنا.

وفي المقام نفسه نرى ديك الجنّ الحمصيّ يحثّ في استهتار على ضرورة أن يتمتّع الرّجل بالمرأة، لأنّ الدّنيا فانية في نظره، وذلك ما يبرز لنا فلسفته العبثية: [من الطويل]

. تَمَتَّعْ بهـا مـا سَاعَفَتْكَ ولا تَكُنْ جَزوعاً إذا بانَتْ فسوفَ تَبِينُ

. وخُنْها وإنْ كانتْ تَفِي لكَ، إنَّها على مَدَدِ الأيَّامِ سوفَ تَخُونُ[2].

فهو لا يثق في المرأة، لذلك يأمر نزواته وشهواته مستخدماً الفعل" تمتّع" ثم يتبعه بنهي " لا تكن" حزينا إذا رحلت، ليواصل في استعمال الأمر الّذي وجد فيه متنفّسا للانتقام منها، وهو الفعل "خن" مسندا إلى ضمير يعود على المرأة التي يراها دائما خائنة، وهنا لا بدّ أن نشير إلى أنّ ديك الجن الحمصي وقع في تناقض المواقف، بين تصريحه بالوفاء لزوجته "ورد" ، وهذا الموقف من المرأة، وهذا ما يترجم اضطراب شخصيته ومغالاته في نرجسيته، فنجده في أبيات أخرى يحاول خداع نفسه بالهروب من الحبّ الأول، فيدعو إلى الحبّ الأخير متناقضا مع العرف السّائد القائل بأنّ حنين المرء دائما لحبه الأول، فيشكّل الأمر مجالاً لهذا الرّفض، يقول: [من الكامل]

. اِشْرَبْ على وَجْهِ الحَبيبِ المُقْبِلِ وعلى الفَمِ المُتَبَسِّمِ المُتَقَبَّلِ

. شُرْباً يُـذَكِّرُ كُـلَّ حُـبٍّ آخِــرٍ غَضٍّ ويُنْسِي كُلَّ حُبٍّ أَوَّلِ

. نَقِّلْ فُؤَادَكَ حَيْثُ شِئْتَ فَلَنْ تَرى كَهَوىً جَديدٍ أَوْ كَوَصْلٍ مُقْبِلِ

. مـا إنْ أَحِـنُّ إلـى خَرَابٍ مُقْفِرٍ دَرَسَتْ مَعالمهُ كَأَنْ لَمْ يُؤْهَـلِ

1) الجاحظ (عمرو بن بحر بن محبوب) رسائل الجاحظ، جمع ونشر: حسن السندوبي، ط1، المطبعة الرحمانية، مصر، 1933م، ص279.

2) الديوان، ص285.

. مِقَـتِي لمَنْزِلي الّذي اسْتَحْـدَثْتُـهُ أَمَّا الّـذي وَلَّى فـليسَ بِمَنْزِلي[1].

استخدم الفعل" اشرب" موجّها دعوة للمخاطَب بأن يغتنم الفرصة احتفاءً بقدوم الحبيب، وكأنّه يـرسم صورة حركيّة تصوّر المبتسم المقبل على المجلس، ليؤكّدَ الفعل فـي البيت الثّاني بمصدره "شربا" في ترابط تركيبي جسّد الحالة النّفسيّة للشّاعر، فهو يسعى إلى كلّ جديد في هذه الحياة، ولذلك استخدم فعل الأمر" نقّل" الموحي بالتّجديد والتّغيير، وكأنّه يعارض الشّاعر أبا تمامٍ في قوله المشهور:

. نقّل فؤادكَ حيث شئْت من الهوى ما الحبّ إلا للحبيب الأول

. وكم منزلٍ في الأرض يألفه الفتى وحنـينـه أبـدا لأوّل منـزل[2].

ويؤدّي فعل الأمر في بعض المواقف الشّعرية لديك الجن الحمصيّ وظيفة الرّفض والثّورة على ما لا ينسجم معه، فنجده يدعو إلى هجاء كل من يقف في طريقه، فيقول: [من الرمل]

. اِمْدَحِ الكَأْسَ وَمَنْ أَعْمَلَها وَاهْجُ قَوماً قَتَلُونا بـالعَـطَـشْ

. إِنَّمـا الكَأْسُ رَبِـيعٌ بـاكِرٌ فإذا ما الكَأْسُ غَابَتْ لَمْ نَعِشْ[3].

فهو يقدّس الخمرة فيأمر بمدحها كما فعل أبو نواس، ويذمّ كل من وقف في سبيل إرواء عطشه، فاستخدم الفعل " اهج"، فصوّر بذلك حياتين متناقضتين؛ حياة زاهية وهي الخمر وملذاتها، وحياة جافّة إذا غابت عنها الخمرة، ويتحوّل الشّاعر من هذا الموقف العبثيّ إلى الحثّ على ضرورة أن يتمسك الإنسان بالقيم النّبيلة ويترفّع عن الدّنايا موظفا أفعال الأمر في تتابع: [من الخفيف]

. أُحْلُ وَامْرُرْ وضُرَّ وانْفَعْ ولِنْ واخْـ شُنْ وَرِشْ وابْرِ وانْتَدِبْ للمَعَالِي

. وأَغِـثْ واسْتَـغِـثْ بـربّـكَ في الأَزْ لِ إذا جَلَّحَـتْ صُـروفُ اللَّيالي

---

1) الديوان، ص203.

2) الصّولي (أبو بكر) شرح ديوان أبي تمام، تح: خلف رشيد نعمان، ج3، د ط، مؤسسة الخليج للطّباعة والنّشر، الكويت،1982م، ص459.

3) الديوان، 276.

. لاتَقِفْ للزَّمـانِ فـي مَنْزِلِ الضَّيْـ ـــمِ ولا تَسْـتَكِنْ لِـرِقَّـةِ حَــالِ

. وإذا خِفْـتَ أَنْ يُـراهِـقَـكَ الـعُـدْ مُ فَـعُـذْ بـالمُثَقَّفَـاتِ الـعَــوالي

. وأَهِـنْ نَفْـسَـكَ الكَـرِيمَـةَ للمــو تِ وقَـحِّـمْ بـهـا عـلـى الأَهْوالِ[1].

وحتّى في موضوعات الهجاء نجده يستعمل هذا التّشكيل الأمري، حيث يرتبط الطّلب بالجواب من خلال فعلين أمريين، يكون الفعل الأول حثّا للمخاطَب، والثّاني نتيجة ناتجة عن القيام بالفعل مثلما نجده في هجاء ابن عمه: [من المنسرح]

– قِفُوا على رَحْلِهِ تَرَوْا عَجَباً في الجَهْلِ يَحكي طَرائِفَ البَصَرَهْ[2]* .

فنجده يأتي بفعل الأمر "قفوا"، ثم يتبعه بجوابه "تروا" ، إيحاءً بتفاهة المهجو وحقارته ، فجسّدت تركيبة الأمر من فعلين تنفيسا للشّاعر عمّا يشعر به من مشاعر غضب تجاه ابن عمه.

ويشكّل فعل الأمر فضاءً شعريّاً معبّرا عن حالة الأسى والقنوط التي يعيشها، فنجده يناجي زوجته الرّاحلة الّتي قتلها بيديه، ومن أجل تصوير حالة الإحباط يجد في الأمر متنفّسا لذلك، فيقول مخاطباً ساكن القبر بأوامر تعجيزيّة:

. أَسَـاكِـنَ حُـفْـرَةٍ وقَـرارِ لَـحْـدِ مُفَارِقَ خُلَّةٍ مِنْ بَعْدِ عَهْـدِ

. أَجِبْني إنْ قَدَرْتَ على جَوابي بِحَقِّ الوُدِّ كيفَ ظَلَلْتَ بَعْدِي[3].

فمن خلال البيتين اللذين استهلهما بحرف النّداء الهمزة في إيحاء جليّ بقرب المنادى منه معنويّا، ولكن هذا المنادى قد فارقه وسكن التّراب، ثمّ في البيت الثّاني يتوجّه إليه بالأمر " أجب"

1) الديوان ص207

*) البَصَرَةُ: صيغةُ مبالغةٍ من البَصِير، وهو ذُو الفِرَاسةِ البعيدُ النظر.

2) الديوان، ص130.

3) الديوان، ص121.

والشّاعر يعرف أنه لن يستطيع الجواب، وكأنّه يواسي نفسه الحزينة، وبذلك وجد في تداخل الأساليب الإنشائية ما يناسبه بالتّنفيس والبوح عن حالته المتوترة بين اليأس والشّوق والإحباط.

إنّ البصمة الأسلوبية لاستعمال صيغ الأمر عند ديك الجنّ الحمصي واضحة جلية، حيث إنّه أدّى وظيفة شعرية في تشكيل الخطاب الشّعريّ عنده، فمن خلالها نكتشف شخصيّة تحمل الكثير من المتناقضات والصّراعات الدّفينة، فأفشى شعره عن همومه ومكنوناته النّفسيّة في عصر عرف كثيرا من التّناقضات السّياسية والاجتماعية، وعموما فإنّ بنية خطاب الأمر نقل للقارئ تجارب الشّاعر ومواقفه، وقد تعدّد المأمور في خطاب الشّاعر، فنجده في كثير من الأحيان يعود على الشّاعر نفسه، ومرة يكون السّاقي، وقد يكون الحبيب أو حتّى المهجو، ولذلك حقّق توظيف فعل الأمر إثارة ذهن المتلقّي نحو النّص وما يحفل به تشكيل تركيبي مفعم بمختلف العواطف.

- **النّداء:**

يأتي النّداء في المرتبة الثّانية بعد الأمر من حيث الاستعمال، والأصل فيه «التّصويت بالمنادى لإقباله عليك»[1]. ويكون التّصويت على المنادى باسمه أو صفة من صفاته مع استخدام أداة النّداء ملفوظة أو ملحوظة، وهي تنوب عن فعل تقديره أنادي أو أدعو، وعليه فإنّ عملية التّخاطب في تركيب أسلوب النّداء تقتضي وجود المرسِل والمرسَل إليه والرّسالة، إلا أنّ تركيب النّداء في اللغة الشّعريّة يشكّل انزياحا عن المألوف عبر خرق المتعارف عليه في اللغة العادية؛ فالشّاعر يشكّل بأسلوب النّداء عوالم تعبّر عن عالمه الدّاخلي وما يريد أن ينقله إلى المتلقّي، وهذا ما تجلّى في شعر ديك الجن الحمصي، حيث تواتر أسلوب النّداء في ثلاثة وثلاثين تركيبا، استعمل أكثرها في المواقف

1) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب –مقاربة لغوية تداولية– ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 2004م، ص360.

الوجدانية الحزينة، حيث وظّفه لخلق تأثير في المتلقّي ودفعه إلى مشاركته أحزانه، ففي قصيدة طويلة يرثي فيها أمير المؤمنين عليّا استعمل عشرة نداءات متتالية، يقول:

. يا عَيْنُ لا لِلغَضَا ولا الكُثُبِ بُـكَـا الـرَّزَايا سِـوَى بُكَـا الطَّـرَبِ

. يا عَيْنُ في كَرْبَلا مَقَابِرُ قَـدْ تَـرَكْـنَ قَـلْبِـي مَـقـابِرَ الـكُـرَبِ

. لا تَبْعَدُوا يا بَنِي النَّبِيِّ على أَنْ قَـدْ بَـعُـدْتُـمْ والـدَّهْـرُ ذُو نُـوَبِ

. يا نَفْسُ لا تَسْأَمِي ولا تَضِقِي وَارْسَيْ على الخَطْبِ رَسْوَةَ الهُضُبِ

. يا صَفْـوَةَ اللهِ فـي خَـلائِقِـهِ وأَكْـرَمَ الأَعْـجَـمِـيـنَ والــعَــرَبِ

. يا طُولَ حُزْني ولَوْعَتِي وتَبا رِيـحـي، ويـا حَسْـرَتـي ويا كُرَبي

. يا سَيِّدَ الأَوْصِياءِ والعَالِيَ الـ حُجَّـةِ والمُـرْتَـضَـى وذَا الـرُّتَـبِ[1].

يستهلّ القصيدة البالغة خمسين بيتا بنداء موجّه إلى عينه، إذ يحثّ من خلالها نفسه على مزيد من البكاء والعويل تعبيرا عن الحزن، وهو يرغب بذلك في نقل إحساسه إلى المتلقّي لإقناعه بالظّلم الّذي تعرّض له آل البيت، ومن أجل تأكيد هذا الإحساس كرّر التّركيب نفسه في البيت الثّاني إلحاحا على ترسيخ هذا الإحساس في ذهن القارئ ليندمج معه ويشاركه كلمه العميق، وتتوالى تراكيب النّداء فيشكّل المنادى المضاف مساحةً واسعة في الإشادة بخصال عليّ " يا صفوة الله، يا سَيِّدَ الأَوْصِياءِ" ولذلك يئن الشّاعر حزنا فيجد في المنادى المضاف إلى ضمير يعود عليه، وذلك ما يناسب التّحسر وإظهار مشاعر الحزن: يا طُولَ حُزْني ولَوْعَتِي، ويا حَسْرَتي ويا كُرَبي" إنّها تراكيب لأسلوب النداء تجسّد المكانة الّتي يحظى بها عليٌّ بين الخلق، فاستعمل اسم التفضل كمنادى معطوف" وأكرم الأعجمين والعرب". وفي قصيدة أخرى يقف الشّاعر مناجيا قبر فاطمة الزّهراء، داعيا له بطيب الثّراء، فيقول: [من الكامل]

1) الديوان، ص86.

. يا قَبْرَ فاطِمة الّذي ما مِثْلُـهُ قَبْرٌ بطَيْبَةَ طـابَ فيهِ مَبِيتَا

. إذْ فِيكَ حَلَّتْ بِضْعَةُ الهَادِي الّتي تُجْلَى مَحَاسِنُ وَجْهِها حُلِّيتَا

. إنْ تَنْأَ عنهُ فما نَـأَيْـتَ تَـباعُداً أَوْلَـمْ تَبِنْ بَـدْراً فـما أَخْفَيتا

. فَسَقَـى ثَـراكَ الغَيْثُ مـا بَقِيتْ بهِ لُـمَعُ القُبُـورِ بطَيْبَـةٍ وَبَقِيتَا[1].

إنّ استفتاح القصيدة بنداء موجّه إلى قبر فاطمة يهدف إلى تعظيم مكانتها الرّفيعة، فأصبح قبرها رمزا للقداسة والطّهارة، وقد أفسح المنادى المضاف "قبر فاطمة" العنان للشّاعر أن يفجّر مشاعره، فقبرها ينثر عطرا لكلّ من وقف حوله، وطيّبا تستنشقه الأنوف، وأنّ الغيث قد سقاه مما يزيد عبقه وطيبته، ويتوالى تكرار القبر في ثنايا النّصّ سواء بلفظه أوعن طريق الإحالة إليه بضمير المخاطب " الكاف" أو الغائب "هو".

وفي رثائه لصديقه جعفر بن عليّ الهاشمي يشكّل النّداء محورا أساسيا في إبراز هول الفاجعة الّتي أصابته، فنقل تركيب النّداء عواطف التّحسّر، حيث وجد فيه الشّاعر التّشكيل المناسب لإخراج ما في أعماقه، لذلك كرّر أساليب النّداء كثيرا، يقول: [من الطويل]

. أَلا أَيُّهـا الـرُّكْبَانُ والـرَّدُّ واجِـبٌ قِفُـوا حَـدِّثُـونا ما تَقُولُ النَّوادِبُ

. إلى أيّ فِتْيانِ النَّدَى قَصَدَ الرَّدَى وأيُّـهُـمُ نـابَـتْ حِـمَـاهُ الـنَّوائِبُ

. فَـيا لأَبِـي العَـبَّاسِ كَمْ رُدَّ راغِبٌ لِفَقْدِكَ مَلْهُوفاً وكَمْ جُـبَّ غَارِبُ

. ويـا لأَبِـي الـعَـبَّاسِ إنَّ مَنَاكِباً تَنُـوءُ بِـمَـا حَمَّـلْـتَهـا لَـنَواكِبُ

. فـيا قَـبْرَهُ جُـدْ كُـلَّ قَـبْرٍ بِجُودِهِ ففيـكَ سَـمـاءٌ ثَـرَّةٌ وسَـحـائِبُ[2] .

1) الديوان، ص94.

2) الديوان، ص، ص، 68 ،69.

رسم الشّاعر مشهدا حزينا من خلال تواتر أساليب النّداء وتجانسها مع أسلوب الاستفهام الوارد في البيت الثّاني، ينادي الشّاعر القادمين ليفصحوا عمّا قالته النائحات حزناً على أبي العبّاس، كل ذلك للفت انتباه القارئ إلى هول الفاجعة الأليمة التي حلّت به، ثم يستغيث للمرثي الّذي ذكّر بخصاله الحميدة من إغاثة الضعفاء والشّيوخ، ومن أجل تأكيد ذلك راح يكرّر النّداء في البيتين الرّابع والخامس تقديرا وإجلالا لصديقه، غير أن مسحة الحزن العميق سيطرت على القصيدة كلّها، لأنّ الشّاعر كان وفيّاً لصديقه، فاستغاث به في أغلب ثنايا النّص، ذلك أنّ الاستغاثة «هي دعوة المنادى ليخلّص من يناديه من شدّة وينقذه من ورطة، ويعينه على مشقّة، والأداة التي تستخدم في الاستغاثة هي الياء وحدّها»[1]. إلا أنّ شاعرنا يستغيث بمن رحل عن الدّنيا ويعرف أنّه لن يغيث أحداً، وإنّما أراد أن يبيّن فضله على الضّعفاء في حياته، وقد مكّن استعمال أسلوب النّداء الشّاعر من تشكيل خطابه والبوح بمشاعره، من خلال تشكيل اللّغة واستعمال طاقاتها الشّعريّة الكامنة في أساليبها البلاغيّة، وغالبا ما يأتي النّداء في صدارة القصيدة أو صدارة البيت الشّعريّ، وهذا ما يبرز وظيفته الأسلوبية والبلاغية، إلا أنّ أسلوب النّداء يمكن أن تسبقه الجملة الفعلية فتكسبه وظيفة شعريّة أكثر حيوية وحركيّة، لأنّ الجمل الفعلية تبرز حركة الحزن والألم في أعماق الشّاعر، وذلك ما تجسد في قوله: [من البسيط]

. أبكيكمُ يا بني التَّقْوَى وأُعْوِلُكُمْ وأشربُ الصّبرَ وَهْوَ الصَّابُ والصَّبِرُ

. أبكيكمُ يا بني بِنْتِ الرَّسُولِ ولا عَفَتْ مَحَلَّكُمُ الأَنْواءُ والمَطَرُ[2].

يتوجّه الخطاب إلى آل البيت يبكيهم حسرةً وتوجّعا وتفجّعاً، ومن أجل رفعة مقامهم استخدم المنادى المضاف في كلا أسلوبي النّداء:" يا بني التقوى، يا بني بنت الرسول" إنّه يعظّمهم ويجلّهم

1) مهدي المخزومي، في النحو العربي– قواعد وتطبيق على المنهج العلمي الحديث، ط1، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1966م، ص222.

2) الديوان، ص135.

إعلاء لشأنهم، ويحزن لمصابهم، ولكن لا يجد إلا الصّبر، فهو يعبّر عن ألمه العميق بتواصله عاطفيّاً عن طريق النداء بآل البيت، ما أعطى أساليب النّداء طابعا شعريّا مؤثّرا، يهدف إلى تعظيمهم وتصوير ما حلّ بهم من ظلم.

وفي موقف رثاء زوجته ينـادي الشّاعر نفسه وقلبه ناصحا لهما بعدم التّعلّق بالحسان، وذلك من أجل كبحهما، فيقول: [من مجزوء الخفيف]

. لَكِ نَفْسٌ مُوَاتِيَهْ والمنَايَـا مُـعَادِيَـهْ

. أَيُّها القَلْبُ لاتَعُدْ لِهَوَى البِيضِ ثَانِيَهْ[1].

فقد أدّى أسلوب النّداء " أيّها القلب" وظيفة شعريّة تمثلت في حديث الشّاعر مع نفسه فيما يشبه الحوار الدّاخلي لإبراز العذاب الذي عاشه بعد أن هام حبّاً بورد، لذلك يحذر نفسه من العودة إلى ذلك، فاستخدم النّهي "لا تعدْ" مباشرة بعد أسلوب النداء " أيّها القلبُ" وكأنّه يعاتب نفسه الّتي استسلمت لأهوائها، وينوّع الشّاعر في أدوات النّداء فنجده يستخدم الهمزة لنداء " ورد" رغم أنّها أصبحت بعيدة عنه في القبر، وذلك لإبراز قربها المعنويّ منه، وأنّ ذكراها تؤلمه كلّما زارهُ طيفها في المنام فيناديها قائلا: [من الوافر]

– أَسَاكِنَ حُفْرَةٍ وقَرارِ لَحْدٍ مُفَارِقَ خُلَّةٍ مِنْ بَعْدِ عَهْدِ[2].

لقد جسّد تركيب أسلوب النّداء المشكّل من حرف النداء الهمزة، والمنادى المضاف "ساكن حفرة" العائد على "ورد" صرخة الشّاعر وعذابه من فقده زوجته، فيؤنّبها تارةً، ثمّ يؤنّب نفسه تارة أخرى مجسّدا حالة اليأس والاحباط والتناقض، وذلك ما يتكرّر كثيرا في شعره كلّما تذّكر هذه الفاجعة، يقول في قصيدة أخرى: [من البسيط]

1) الديوان، ص246.

2) الديوان، ص121.

. جاءتْ تَزُورُ فِرَاشِي بَعْدَما قُبِرَتْ فَظَـلْتُ أَلْثُـمُ نَـحْراً زَانَهُ الجِيدُ

. وَقُلْتُ: قُرَّةَ عَـيْني قَدْ بُـعِثْتِ لَنَا فكيفَ ذَا وطَرِيقُ القَبْرِ مَسْدُودُ[1]

استخدم أسلوب النّداء لمّا ردّ على طيفها في البيت الثّاني، ولكنّه حذف الأداة الّتي نفهمها من السّياق: "أ قرّة عيني" حيث جعلها مضافةً إلى عينه، وعينه مضافة إلى ضمير يعود عليه، وبذلك أدّى أسلوب النّداء وظيفة شعريّة تمثّلت في تجسيد حالة الشّغف والتّعلق بالمحبوبة حتى ولو كانت طيفاً في الأحلام، فنجده يجري محاورة مع الطّيف متسائلا كيف استطاع الخروج من القبر، وعظام ورد أصبحت رميما، وبواسطة هذا النّداء جسّد الشّاعر ارتباطه الرّوحي الوثيق بورد رغم الانفصال الجسدي، وهكذا أفشى النّداء أحزانه، لذلك فإنّ الدارس لشعر ديك الجنّ الحمصي يقف على هذه المأساة من خلال أشعاره في زوجته، والّتي غالبا ما يستهلها بنداء للفت انتباه المتلقي، ثمّ التعبير عن هول الصّدمة العنيفة في حياته، يقول: [من الكامل]

. يا طَلْعَـةً طَلَـعَ الحِمَـامُ عليهـا وجَنَى لها ثَمَرَ الرَّدَى بِيَدَيْهَا

. رَوَّيْتُ مِـنْ دَمِـهَـا الثَّرى ولَطَالَما رَوَّى الهَوَى شَفَتَيَّ مِنْ شَفَتَيْها

. قَدْ باتَ سَيفي في مَجالِ وِشَاحِها وَمَدامِعي تَجْـرِي على خَدَّيْهـا[2].

إنّ ملامح المأساة تتجلّى من خلال مطلع القصيدة: يا طلعة طلع الحمام عليها" حيث استعمل المنادى" طلعة" وهو نكرة غير مقصودة يعود على " ورد" تفوح رائحة الموت من لغة الشّاعر، الحِمام، الرّدى، رويت، دمها، سيفي ، وشاحها، ولكنّ الشاعر لا يلبث إلا أن يعترف أنّه قام بالجريمة الشّنعاء مكرهاً والدّموع تنهمر على خدي" ورد"، وهنا تبرز لنا ملامح شخصية مضطربة متناقضة، إنّ هذا

1) الديوان، ص114.

2) الديوان، ص289.

«التّناقض الذي يعيشه الفنّان يفقده التّوازن النّفسي ويصبح نهبا للرؤى المتناقضة والفرائد العبثية والأمواج الدّراميّة الجنونية، مما يستدعي من دارسه أن يعتني بسيكولوجية الأديب»[1].

ومن هذا المنطلق كانت شخصية ديك الجن الحمصيّ غير سويّة، فمرّة يعلن الإلحاد، ثم يصرح بانغماسه في المجون، ويهجو كل من ينصحه، و يتغزّل بالغلمان في أكثر من مقطوعة، فنراه يوظّف أسلوب النّداء في تصوير المواقف الشّاذة التي تفصح عن شخصيته المتقلّبة المزاج، وفي استهتاره بالقيم الدّينية والاجتماعية، يقول متغزّلا بغلام اسمه حسين: [من الخفيف]

. يا سَمِيَّ المَقْتُولِ بالطَفِّ* خيرِ النَّـ ـاسِ طُرّاً حَاشَى أَبيهِ وَجَدِّهْ

. عَـنَّفُونـي أَنْ ذابَ فـيكَ فُـؤادِي أَوَ مَـا ذاكَ مِنْ شَقَاوَةِ جَدِّهْ

. أَنـا أَفْـدِي مِـنَ المـكَـارِهِ مَنْ دَمْـ ـعِي عَلَيْهِ أَرَقُّ مِنْ وَرْدِ خَدِّهْ[2].

ينادي الشّاعر على السَّمِيّ، وهو المُوافِقُ في الاسم، أو النَّظير. والمعنى: إنّ هذا الغلام يشبه الحسين بن علي (رضي الله عنه) باسمه، والحسين أفضل البشر باستثناء والده عليّ بن أبي طالب، وجده الرّسول محمد ﷺ وهنا ربّما أخلط ديك الجن الحمصي بين الجدّ والعبثِ.

وفي مقام تصوير حياة اللّهو والمجون فإنّ خطاب الشّاعر يتحوّل في اتجاه معاكس، إذ إنّ تركيب أسلوب النّداء يأتي مفعماً بمشاعر الإعجاب، لأنّ الشّاعر تفيض نفسه غبطة وسرورا، فها هو يتغزّل [من مخلّع البسيط]

. يا مَنْ حَلاَ ثُمَّ طَابَ رِيحاً فَـفِيـهِ شَهْـدٌ وفـيـهِ وَرْدُ

. لَوْ لَمْ تَكُنْ للسَّماءِ شَمْسٌ لَكُنْتَ تَبْدُو مِنْ حَيْثُ تبدُو

---

1) ولورث جورج، مسرح الاحتجاج والتناقض، تر: عبد المنعم إسماعيل، بيروت المركز العربي للثقافة والعلوم، 1979م، ص8.

*) الطَفِّ: أَرْضٌ من ضاحية الكُوفَة.

2) الديوان، ص122.

. مـا إنْ أَظُـنُّ الـهِـلالَ إلاّ مِـنْ نُـورِ خَـدَّيْـكَ يُسْتَمَدُّ

. ناجَيْتُ فيكَ الصِفَاتِ حتّى نـاجَيْتَـنِي مـا لِـذَاكَ نِـدُّ[1].

فقد استخدم المنادى "من"، وهو اسم موصول يدلّ على العاقل، لذلك وصفه بأنّه حلوٌ طيّب كالرّيح، فيه كلّ جميل، فهو شهدٌ، وورد، وشمسٌ، وبذلك جسّد النّداء عتبةً نصّيّة عند الشّاعر لوصف هذا المحبوب الّذي ترك أثرا طيّبا في نفسه، غير أنّ صيغة الخطاب تتغيّر حسب درجة توتّر الشاعر، فيصل إلى حدّ السّخرية والتهكم واستخدام اللغة العنيفة، فها هو يخاطب ابن عمه أبا الطيّب واصفاً إياه بأشنع الصّفات التي جسدها أسلوب النّداء، يقول: [من المنسرح]

. يا عَجَباً مِنْ أبي الخَبيثِ ومِنْ سُروحِهِ في البَقَائِرِ الدَّثِـرَهْ

. يحملُ رأساً تَنْبو المعاولُ عن صَفْحتهِ والــجلامِـدُ الوَعِرَهْ

. لَوِ الْبِغالُ الكُمْتُ ارْتَقَتْ سَنَداً فـيهِ لـمَدَّتْ قَوائـمـاً خَـدِرَهْ

. وكَمْ إذا ما رَأَوْكَ يا مَلَكَ الــ موتِ لهمْ مِنْ أَنامِلٍ خَصِرَهْ

. وكَـمْ لهمْ دَعْـوَةٌ عليكَ وكَــمْ قَـذْفَــةِ أمٍّ شَـنْـعَاءَ مُشْتَهِرَهْ

. يـا كُـلَّ مَـنْـيٍ وكـلَّ طالِعَـةٍ نَحْسٍ ويا كلَّ ساعةٍ عَسِرَهْ[2].

إذا تأملنا تراكيب النّداء في هذه الأبيات المنتقاة من قصيدة طويلة، وجدناها ساخرة كلّها من المهجو: يا عجبا، يا ملك الموت، يا كلّ مني، وكلّ طالعة نحسٌ، يا كلّ ساعة عسرة" إنّ الشّاعر يتعجب من ابن عمه لكن التّعجب يحمل معنى الاستقباح من شخص نعته بالخبيث، ثم تتوالى أساليب النّداء، فينادي المهجو بملك الموت إيحاء بأنّه شؤم وشرّ وسارق للذّات، ذلك أنّ ابن عمه قام بوعظه ليكفّ عن مجونه، فرأى فيه الشّاعر النّحس والعسر. وهذا ما ينقل أنّ نفس الشّاعر تمتلأ كرهاً وحقدا

1) الديوان، 115.

2) الديوان، 129.

نحو المهجو فاستعمل اللغة الحادّة معه، ولأنّ أبا الطّيب كان السّبب في في مأساة الشّاعر بعد أن نسج رواية أنّ زوجة ديك الجن الحمصي تخونه مع خادمها، لذلك قتلها، وبعدها أصبح نادما بعد معرفة الحقيقة، وكثيرا ما يشكو الدّهر ونوائبه، ثمّ يسلّم بالحقيقة المطلقة، وهي الموت: [من البسيط]

. يا دَهْـرُ إنَّكَ مَسْقِيٌّ بِكَأْسِهِمُ وَوَارِدٌ ذلكَ الحَـوْضَ الّذي وَرَدُوا

. الخَلْقُ ماضُونَ والأَيَّامُ تَتْبَعُهُمْ نَفْنَى جَمِيعاً ويَبْقَى الواحِدُ الصَّمَدُ[1].

أدّت تراكيب أسلوب النّداء من خلال النّماذج المدروسة وظيفتها الشّعرية في تشكيل شعريّة التّراكيب، كما عبّرت عن وظيفتها البلاغيّة في تصوير نفسية الشّاعر وخلجاته، وذلك عن طريق خروج النّداء عن معناه الحقيقي إلى معانٍ مستفادة من السّياق والمضمون العام، وكذلك الحالة النّفسيّة المضطربة، مثل التّعبير عن مواقف الحزن والألم، السّخرية، التّعظيم، الإعجاب، وغيرها من الأغراض.

- **الاستفهام:**

الاستفهام أحد التّراكيب الإنشائيّة الطّلبية، وهو يمتاز بالتّنوّع من حيث أدواته، ولذلك يعطي الشّاعر حريّة كبيرة في تنويع التّشكيلات التّركيبية حسب ما يريده المخاطِب من المخاطَب، ذلك أنّه «أوفر أساليب الكلام، وأوسعها تصرّفا، وأكثرها في مواقف الانفعال ورودا... والاستفهام أقدر الأساليب على الشّعور للاستمالة والإقناع، والاستفهام أقدر الأساليب على الوفاء بتلك المواقف»[2].

ولِما يمتلكه الاستفهام من طاقات شعريّة فقد شكّل فضاء شعريّا متميّزا عند ديك الجن الحمصيّ، فاستعمله حسب ما يقتضيه المقام والحالة النّفسيّة، خاصّة في غرض الرّثاء، فنجده يتحسّر

1) الديوان، ص 114.

2) عبد العيلم السيد فودة، أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون ولآداب، القاهرة،1953م، ص 192.

ألماً مستخدما اسم الاستفهام" أين" للتّعبير عن الفاجعة التي حلّت بآل البيت، فهو لم يستفهم عن المكان بـ"أيّن"، وإنّما انحرف بهذا الاستفهام متوجّعا عن النّكبة الّتي يشعر بها بعد مقتل الحسين، فيقول: [من البسيط]

. أينَ الحُسَيْنُ وقَتْلَى مِنْ بَني حَسَنٍ وجَعْفَرٍ وعَقِيلٍ غالَهُمْ غَمِرُ

. قَتْلَـى يَحِـنُّ إليهـا البَيْتُ والـحَجَرُ شَوْقاً، وتَبْكِيهُمُ الآياتُ والسُّوَرُ[1].

لقد أراد الشّاعر أن يحرّك نفس السّامع لإبراز هول الجريمة الشّنعاء الّتي تعرّض لها آل البيت، فاستخدم اسم الاستفهام أيّن ليشاركه الحزن، لأنّ «الاستفهام أسلوب يحرّك النّفس ويدعو المتلقّي أن يشارك المستفهم فيما يشعر ويحسّ»[2]. ويواصل ديك الجنّ الحمصيّ توظيف الاستفهام في القصيدة ذاتها، ولكن باستعمال " من" للاستفهام عن العاقل، غير أنّه لا يريد جوابا، لأنّ الإجابة واضحة أنّه يستفهم عن الحسين، وإنّما أراد أن يعظّمه ويضفي عليه شيئا من القداسة، وفي الوقت نفسه يسخر من أعداء الحسين، يقول من قصيدة في مدح علي ورثاء الحسين: [من البسيط]

. مَنْ ذَا الّذي كَلَّمَتْهُ البِيدُ والشَّجَـرُ وسَلَّمَ الرُّبُ إذْ نـاداهُ والحَجَرُ

. حـتّى إذا أَبْصَرَ الأَحياءُ مِنْ يَمَنٍ بُرْهَانَهُ آمَنُوا مِـنْ بَعْـدِمَا كَفَروا

. أَمْ مَنْ حَوَى قَصَباتِ السَّبْقِ دُونَهُمْ يومَ القَليبِ وفي أَعْناقِهِمْ زَوَرُ

. أَمْ مَـنْ رَسَـا يـومَ أُحْـدٍ ثـابتـاً قَدَمـاً وفي حُنَيْنٍ وسَلْعٍ بَعْدَمَا عَثَرُوا

. أَمْ مَنْ غَدا داحياً بابَ القُمُوصِ لَهُمْ وفاتحاً خَيْبَراً مِنْ بَعْدِمَا كُسِرُوا

. أَ لَيْسَ قـامَ رسـولُ اللهِ يَـخْطُـبُـهـمْ وقـالَ: مَـوْلاكُـمُ ذَا أَيُّهـا البَشَرُ[3].

1) الديوان، ص 135.

2) عبد العيلم السيد فودة، أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، ص296.

3) الديوان، ص 136.

حيث شكّل الاستفهام بنية حجاجيّة دافع من خلالها الشّاعر عن الحسين ضد أعدائه، فهو من خلال الاستفهام الوارد في البيت الأول يتميّز عن البشر العاديين، لأنّه كلّمته البيد والحجر، وناداه الله حسب ما ذهب إليه الشّاعر، ثم يستعمل: أمْ في الأبيات الثّالث والرّابع والخامس للاستفهام عن المطلوب بعدها تعيين أحد الشيئين، ولكنّه أخّر همزة الاستفهام إلى البيت السادس ليجعلها دالة على استفهام تقريري، مستندا في ذلك إلى روايات الشّيعة بأنّ الرسول – صلى الله عليه وسلّم– جعل الحسين مولى للبشر، ولكن الشّاعر يريد من هذا الحطاب إبراز مكانة أهـل البيت، وأنّ الخلافة يجب أن تكون لهم، وكأنّه يوجّه نقدا مبطّنا لبني أمية، ثم بني العبّاس، إنّه بهذه التشكيلات الاستفهامية يسعى للمحاججة وجدال خصوم آل البيت، فنراه يلحّ على حقائق يريد إثباتها في الذّهن من خلال تواتر الاستفهامات التّقريرية.

يشكّل الاستفهام في لغة الخطاب الشّعريّ انزياحا بلاغيا مؤثّرا، إذ من خلال تنويع استعماله يستطيع الشّاعر إبراز مكوناته الدّفينة، فيطلق العنان للتّصريح بالمشاعر المتنوّعة، مثل الغضب، الحسرة، التّعظيم، الحب، الكره والاشمئزاز، الشّكوى من صروف الدّهر، وهكذا نراه يرثي جعفر بن علي الهاشمي فيظهر الحزن واللّوعة على فراق أعزّ صديق، فيجد في الاستفهام ما يناسب هذا الإحساس الحادّ بالألم، يقول: [من الطويل]

. إلى أيّ فِتْيانِ النَّدَى قَصَدَ الرَّدَى وأيُّـهُـمُ نـابَتْ حِـمَـاهُ الـنَّـوائِبُ

. فَـيا لأَبِي العَبَّـاسِ كَمْ رُدَّ راغِـبٌ لِفَقْدِكَ مَلْهُوفاً وكَـمْ جُـبَّ غَارِبُ

. أَأَسْعَى لأَحْـظَى فيكَ بالأَجْرِ إنَّـهُ لَسَعْيٌ إذَنْ مِنّي لَدَى اللهِ خَائِبُ[1].

فمن أجل أن يظهر تفجعه على الفقيد كرّر الاستفهام بـ"أيّ" في البيت الأول، وذلك من أجل بثّ زفراته الحزينة، فالمصائب عظيم وقعها عليه، لذلك أعاد الاستفهام بالهمزة في البيت الثّالث مظهرا

1) الديوان، ص68.

تشتت ذهنه من فقدان صديقه الّذي عظّم خصاله الّتي لا تعدّ ولا تحصى، ولإثبات ذلك كرّر كمْ العددية في البيت الثّاني، فهو كريم وحامي الحمى، يكفل الفقير ويرعى الكبير. ويكشف الاستفهام عن الحالة النّفسيّة للشّاعر، ويترجم معاناته وما عاشه من أزمات جعلته يتطيّر من الإبل، فيقول مستفهماً: [من الخفيف]

- أَيُّ صَبْرٍ يَوْمَ التَّفَرُّقِ غَابَا أَيُّ دَمْعٍ دَعَوْتُهُ فَأَجَابَا[1].

إنّه يعبّر عن الخيبة، فلم يجد الصبر الذي غاب عنه، فاستخدم "أيّ" الاستفهامية مضافة إلى معنى الصّبر، لكنه يكرر أيّ في عجز البيت لخلق مفارقة تجسّد حالته النّفسيّة المحبطة.

ويوظّف في مقام آخر "ما" الاستفهامية للاستفهام عن غير العاقل، كما في وصفه لغلام اسمه "بكر بن دهمرد" الّذي عبث به العابثون بعد أنّ ذهبت الخمر بعقله [من الكامل]

. يا بَكْرُ ما فَعَلَتْ بِكَ الأَرْطَالُ* يادارُ ما فَعَلَتْ بِكِ الأَيَّامُ

. فـي الدَّارِ بَـعْـدُ بَقِيَّةٌ نَسْتَامُها إِذْ ليـسَ فيـكَ بَقِيَّةٌ تُسْتَامُ[2].

استعمل ما الاستفهامية لتصوير تعجّبه مما فعلته الخمرة بالغلام بكر الّذي أصبح كالأطلال البالية ، لقد فعلت به الأيام عبثا وسوءا، إذ أصبح فريسة سائغة لأفعال شنيعة، إنّ الاستفهام هنا يصوّر لنا نفسيّة ديك الجنّ الحمصيّ المتقلبة المزاج، فمرّة نجده يشيد ببكر ويشببه بالقمر، وفي هذه الأبيات يحطّ من شأنه، وبذلك فنحن أمام شخصيّة متقلّبة المزاج والأهواء، متناقضة الرؤى، لا تمتلك فلسفةً واضحة في الحياة، وربما كان لعصره دور في تكوين شخصيته، حيث نجد التّناقضات

1) الديوان، ص66.

*) الأرطال: الأَرْطَال: جمع رَطْل، وهو يعني أرطال الخمر التي شربها بَكْرٌ بنُ دَهْمَرْد، وهو غُلام من أهل حِمْصَ.

2) الديوان، ص226.

الاجتماعية وكذلك امتزاج الثقافات والأجناس خاصة في القرنين الثاني والثالث الهجريين المنحى الزّمني الذي عاشه الشّاعر.

- **النَّهْيُ:**

النّهيّ من الأساليب الإنشائية الطّلبية، وهو «طلب الكفّ عن الفعل على وجه الاستعلاء، وله صيغة واحدة هي المضارع ولا النّاهية»1. لكنّ النّهيّ في التشكيل الشّعريّ يخرج عن المعنى الحقيقي إلى معانٍ مجازية ومقاصد بلاغية تُستنتجُ من خلال الحالة النّفسية للشاعر، وقد شكّل النّهي في شعر ديك الجنّ الحمصيّ مع الأساليب الإنشائية الأخرى في صياغة بصمة أسلوبية تفرّد بها الشّاعر،من ذلك مثلا قوله مستعطفا آل البيت: [من المنسرح]

- لا تَسْلُقُوني بِحَدِّ أَلْسُنِـكُمْ ما أَرَبُ الظّالمينَ مِنْ أَرَبِي[2].

فتشكيل النّهي من لا الناهية والفعل سلق الّذي يعنى أذى الكلام، يجسّد حالة الشّاعر النّفسيّة وهو يعبّر عن الظّلم الّذي تعرّض له آل البيت وأنصارهم المدافعين عنهم، والشّاعر واحد منهم يتألّم ويصرخ في وجه الظلم والأذى، وقد يعبّر النّهي عن قوة شخصية الشّاعر، من ذلك قوله مفتخرا [من البسيط]

. وليسَ يَعْرِفُ لِي قَدْرِي ولا أَدَبِي إلاّ امْرُؤٌ كانَ ذَا قَدْرٍ وذَا أَدَبِ

. لا يُفْلِتَنَّكَ شُكْرِي إذْ ظَفِرْتَ بِـهِ فإنَّهـا فُرْصـَةٌ وافَتْـكَ مِنْ كَثَبِ[3] .

فبعد أن افتخر بعلو منزلته الّتي لا يعرفها إلا من كان مثله، توجّه بنهي إلى المخاطَب مفاده، لا تَدَعْ شُكْري لك يهربُ منكَ بعد أنْ أصبحَ بين يديكَ، مؤكّدا هذا النّهي بنون التّوكيد لإبراز المعنى

1) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، شرح وضبط: يوسف الصميلي، د ط، المكتبة العصرية، بيروت، د ت، ص 76.

2) الديوان، ص87.

3) الديوان، ص79.

وتحذير الخصم من عدم اغتنام الفرصة الممنوحة له، ولكن الغالب في تراكيب النّهي أنّها غالبا ما تكون مسبوقة بفعل الأمر، مما يجعل تركيب النّهي خادما للأمر، انظر مثلا قوله في نظرته نحو المرأة، التي يعتبرها وسيلة لهو وعبثٍ فلا يجب أبدا الإخلاص لها لأنها خائنة بطبعها [من الطويل]

- تَمَتَّعْ بها ما سَاعَفَتْكَ ولا تَكُنْ جَزوعاً إذا بانَتْ فسوفَ تَبِينُ[1].

إنّ النّهي هنا موجّه للشاعر نفسه، يجسّد مذهبه العابث في الحياة، لأنّه يكشف عن شخصيّة خاضعة لحكم مطلق في النّساء، وبذلك مثّل تركيب النّهي فلسفة الشّاعر ونفسيته ومزاجه.

- **التّمنّي:**

التّمنّي من الأساليب الإنشائية الطّلبية، يرتبط بالنّفس ارتباطا وثيقا، والتّمني «هو طلب الشّيء المحبوب الذي يرجى حصوله»[2]. وبذلك فإنّ للتمني طاقة شعريّة تترجم خلجات النّفس وأمانيها الّتي يستحيل تحقيقها، لأنّ استعماله يهدف إلى «طلب حصول أمرٍ مستحيلٍ الوقوع، أو بعيده، أو امتناع أمرٍ مكروهٍ كذلك، والأصل فيه أن يكون بلفظ" ليت" وقد يأتي بـ "لو"، وهل، ولعلّ وهلاّ، وألا، ولولا، ولوما»[3]. يرتبط أسلوب التّمني عند ديك الجنّ الحمصيّ بالنّدم ارتباطا وثيقا، فقد جسّد لنا هذا الأسلوب الحالة النّفسيّة له وأفصح عن مواقفه الوجدانية المتوترة بين الفعل وعدم الفعل، ومن نماذجه قوله بعد قتله لزوجته مصوّرا ندمه على وصالها والتّعلّق بها، فيقول: [من الخفيف]

- لَيْتَني لَمْ أَكُنْ لِعَطْفِكِ نِلْتُ وإلى ذلكَ الوِصَالِ وَصَلْتُ[4].

إنّ استعمال" ليت" مسندة إلى ضمير يعود على الشّاعر يترجم أزمة نفسيّة عميقة عاشها بعد جريمته، وقد كشف هذا التّمني عن حالة الصّراع العنيف الّذي أصبح يتحكّم في أفعاله وأقوله، إذ

1) الديوان، ص285.
2) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 87.
3) عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية، ص17.
4) الديوان، ص97.

انعكس ذلك على لغته الشّعرية التي تميّزت بالعنف والتّمرّد تجاه من حوله، بل إنّ هذا العمل هو ما يجعله يعلن تمرّده على قيم المجتمع وآدابه، إنّه يسعى جاهدا أن يجد أعذارا وتبريرات لنفسه من جريمة القتل التي اقترفها، ومن خلال تمنيه عدم حصول علاقته بورد نستشفّ أنّه لم يستطع التّخلص من ماضيه المظلم، هذا الماضي الّذي لا يستطيع أن يغيّره، ولكنّه ظلّ مسيطرا عليه ويتحكم في ردود أفعاله، فهو بذلك يعطي صورة عن عدم استقراره ، لأن« الشّخص المستقرّ انفعاليّا يستطيع التّحكّم في أفعاله وردودها، ويقيّم المواقف من وجهة نظر واعيّة بالعواقب والنّتائج، والأهم من ذلك أنّ المنفعل يكون مفتقدا للاستقرار الانفعالي فتجد ردود أفعاله لا تلائم الموقف الحاصل»[1] .

لكنّه يختم المقطوعة يائسا حزينا مخاطباً وردا التّي رحلت إلى غير رجعة محمّلا إيّاها سبب أساه، مبّررا أنّه دائما الضّحيّة في صورة تجسد إنكاره ونرجسيته: [من الخفيف]

- سَوْفَ آسَى طُولَ الحياةِ وأَبْكِيـ كِ على ما فَعَلْتِ لا ما فَعَلْتُ[2].

يقع في تناقض بين ماضيه وحاضره، فهو يتمنّى أنّه لو لم يتعلّق بورد أبدا، ولكنّه يعترف بأنّه سوف يبكيها طول حياته، ثمّ يتهمها بأنّها سبب مصيبته من خلال فعلها لا فعله، وهنا تظهر لنا ملامح شخصيّة مضطربة تشكّ فيما حولها، ومن مواصفات هذه الشّخصيّة أنّها «قلقة تكون الصّفة الغالبة عليها هي الشّعور بعدم الارتياح، وتوقّع المواقف الخطيرة دائما، من مصدر غير واضح، يتميّز صاحب هذه الشّخصيّة بالاستعداد والتّحفّز الدّائم؛ توقّعا للخطر، وتأهباً لملاقاته، ورد الفعل "يكون" أكثر شدّة وقلقاً»[3]. فديك الجن دائم التّوجّس والتّوتر من المستقبل، لكنه أيضا كثير النّدم من مسار حياته الماضيّة، وهذا ما يترجمه تمنيه "بلو" في قوله: [من البسيط]

1) ميرفت صالح أبو صالح، شعر ديك الجنّ دراسة نفسيّة ص 46.

2) الديوان، ص97.

3) منتهى عبد الصّاحب، أنماط الشّخصيّة وفق نظريّة الانيكرام والقيم والذّكاء الاجتماعي، ط1، عمان، 2011م ص،129.

- لو كنتُ أملكُ عيني ما بكيتُ بها تَطَيُّراً مِنْ بُكائي بعدهُمْ شَفَقَا[1].

فهو يتمنّى بتوظيف " لو" الّتي تفيد التّمني وتفيد الامتناع، فقد نفى البكاء عنه لأنّه لا يمتلك أداته وهي العين، ولكنّه تمنّى لو كان لا يمتلك هذه العين، وهذا التّركيب نفسه الذي استخدمه في رثاء ابنه، فيقول: [من الكامل]

- لو كنتُ أقدرُ أنْ أَرى أثرَ البِلَى لَتركتُ وجهَكَ ضاحِياً لَمْ يُقْبَرِ[2].

فهذا النّسق اللّغوي للتّمنيّ يأتي مرتبطا –غالبا– بالفعل الناقص "كان" ثمّ يوظّف بعده فعلا مضارعا، ممّا يوحي بعجز الشّاعر واستسلامه أمام حوادث الزّمن، فيلجأ إلى التّمنّي تنفيسا لهمومه ولإعلانً أحزانه الملازمة له، فيلجأ إلى تكرار التّركيب نفسه، حتى ولو تنوّعت الموضوعات، فنجده يعبّر عن رغبته في امتلاك الريّاض التي سرّ بها بعد قدوم الرّبيع، فيقول: [من الكامل]

- لو كُنْتُ أَمْلِكُ للرِّياضِ صِيانَةً يوماً لَما وَطِئَ اللِّئامُ تُرابَها[3].

فهو يتمنّى أن يمتلك الرّياض بورودها الّتي تسرّ النّاظرين حتى يمنع اللئام من وطء ترابها، وهنا يجسد لنا حبّه للتملّك واشمئزازه من الآخرين، فهو يفضل العزلة على الاختلاط بالمجتمع وطبقاته.

أمّا التّمنّي بهل، فهو قليل ونادر في شعر ديك الجن الحمصي، ومن أمثلته قوله مخاطبا محبوبته متمنّيّا وصالها [من مجزوء الكامل]

- أَمَّا أَنَا فَكَمَا عَلِمْـ ـتِ فَهَلْ لِوَصْلِكِ مِنْ دَوَامْ[4].

ومن خلال النّماذج المدروسة لأسلوب التّمنيّ نستشف أنّه أدّى وظيفته في تشكيل شعريّة الخطاب عند شاعرنا، وعبّر عن خلجات نفسه المضمرة، وأفصح عن أحزانه في أغلب تشكيلاته.

1) الديوان، ص183

2) الديوان، ص146.

3) الديوان، ص183.

4) الديوان، ص 212.

2.3- تشكيل الجمل الإنشائية غير الطّلبيّة:

يعرّف البلاغيون الإنشاء غير الطّلبيّ بأنّه الأسلوب الذي «لا يستدعى مطلوبا، وله أساليب مختلفة»[1]. والأساليب الإنشائية غير الطّلبية لها من المفارقات الشّعريّة أنّ تجعل النّصّ ثريّا، من خلال تنوع تراكيبها وقدرتها على تفجير كوامن النّفس، ومن التّراكيب الإنشائية غير الطّلبية: المدح والذّمّ، التّعجّب، القسم، الرّجاء، وغيرها، فأدّت وظيفتها الأسلوبيّة رغم أنّها قليلة مقارنة بتشكيلات الإنشاء الطّلبي، ومن بصمات الإنشاء غير الطّلبي أسلوب التّعجّب الّذي يحمل في طيّاته انفعالات النّفس لمّا تستعظم شيئا أو تستقبحه، والتّعجّت « نتيجة طبيعية لما يخالج النّفس من انفعالات وأحاسيس إذا بهرها مشهد رائع، أو هزّ أغوارها خبر فاجع، فهو ينتج عن مفاجآت وغفلات وقوع العين على ما يخالف العادة أو يفوق التّصوّر»[2] . شكّل ديك الجنّ الحمصيّ من التّعجّب ما يكشف عن عوالمه الدّاخلية من أحاسيس ومشاعر متنوّعة، أبرز تلك المشاعر تمثّلت في السّخط والغضب والتّذمر، وكذلك التّعبير عن الدّهشة، ورغم قلّتها فهي موحيّة معبّرة؛ لأنّها تكشف لنا عن شخصيّة عاشت تجربة المعاناة وعدم الاستقرار، ومن أبرز صيغ التّعجّب الموظّفة صيغة " ما أفعل!" فنجده يتعجّب من الدّموع الّتي تفضح العاشقين، فمهما يُضمرُ الوجد فإنّ الدّموع تفصح وتفضح [من الطويل]

- فما أَفْضَحَ الدَّمْعَ السَّكوبَ إذا جَرى وأَظْهرَهُ لُطْفاً لما في المَغَايِبِ[3] .

إنّ تركيب أسلوب التّعجّب المشكّل من ما التّعجبيّة الّتي تفيد شيئاً جهلت حقيقته، يثير دهشة المتلقّي فينفتح أفقه على ما يأتي به التّعجّب، وهو دموعه المنحدرة، ولا يجد في ذلك ما يتعجّب به عن معاناته، فيعطف جملة تعجبيّة أخرى على الأولى:" وأظهره لطفا في المغايب" فالدّمع يظهر كوامن

1) أحمد مطلوب أحمد الناصري الصيادي الرفاعي، أساليب بلاغية، الفصاحة- البلاغة- المعاني، ط1، وكالة المطبوعات، الكويت ،1980م ص107.

2) جميل علوش، التّعجّب: صيغته وأبنيته، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن 2000م، ص 14.

3) الديوان، ص253.

الإنسان خاصة في الغياب، إلا أنّ التّعجب السّماعي يأخذ مساحةً أكثر من تشكيلات التّعجّب، ذلك أنّه لا يخضع لقياس نحويّ، وهو ما يتناغم مع شخصيّة الشّاعر المتمرّدة، فصيغته متروكة « لمقدرة المتكلّم ومنزلته البلاغيّة، ولا تُفهم إلا بتظافر القرينة»[1]. ويعني بالقرينة السّياق أو المناسبة التي ورد فيها الخطاب.

نلاحظ شغفاً للشاعر بتعبير سبحان الله، يستعمله في مقام التّعجّب السّماعي، يقول: [من البسيط]

- سُبْحَانَ مَنْ جَعَلَ الآدابَ في عُصَبٍ حَظّاً وصَيَّرَها غَيْظاً على عُصَب[2].

فهو يتعجّب معظّما القدرة الإلهيّة العظيمة في منح الآداب للبعض، وحرمان بعضهم الآخر منها، ورغم أنّ البيت ورد يتيماً، إلا أنّه ينمّ عن حكمة مفادها؛ المجد لله الّذي منح الآدبَ لبعض الناس وحرمها بعضَهم الآخر، فكان هذا الحرمان ناراً في صدورهم، وهنا تبقى ذاتية الشّاعر حاضرة، فهو ربّما يردّ على أحد أعدائه، بلغة متعجّبة ساخرة، عكس ما نراه في سجاله العنيف مع خصومه الّذين استخدم معهم لغة حادّة وعنيفة، وذلك ما نقف عليه في هجائه لابن عمه:

- سُبحانَ مَنْ يُمْسِك السَّماءَ على الـ أَرْضِ وفيها أَخْلاقُكَ القَذِرَهْ[3] .

إنّ تعجّبه هذا يفيد استقباح وقصف خصمه الّذي نعته بأبشع الأوصاف، فهو يتحدّاه بعد نهاه بأنّه سيلهو بالجواري وينغمس في الخمر حتّى الثّمالة، ثم يقصفه بلغة عنيفة، فخصمه مثل البغال جهلا، وأنه نكدٌ كلّه، وأخيرا يتعجّب: كيف أن الله يمسك السّماء على لأرض وفيها شخص مثل ابن عمه بصفاته القذرة، بل إنّه يجعل المنادى تعجّباً سماعيا لإبراز انحطاط المهجو:

- يا عَجَباً مِنْ أبي الخَبيثِ ومِنْ سُروحِهِ في البَقَائِرِ الدَّثِرَهْ[4]*.

1) عبّاس حسن، النحو الوافي، ج 3، ط9، دار المعارف المصرية، القاهرة، د ت، ص344.
2) الديوان، ص77.
3 الديوان، ص130.
4) الديوان، ص129.

يتعجّب من خبثه ومكره، فيفشي ما يضمره من عواطف الحقد نحوه، لذلك وصفه بأنّ لما يخرج يرتدى بردة عفنة متّسخة. وعموما فإنّ التراكيب في أغلبها تتميّز بلغتها الحادّة، حيث الهجاء اللاذع، إذ هجا الخصم بأقبح الصّفات معلناً انصرافه للهو والمجون.

من التراكيب الإنشائية غير الطّلبية التي شكّلت اللّغة الشعرية لدى شاعرنا، صيغ المدح والذّمّ، فمن أساليب المدح قوله في وصف السّكارى وقد عبثت الخمرة بعقولهم:

. يا حَبَّذَا هُـمْ مَيّتِينَ وحَـبَّـذَا ذاكَ المَمَاتُ لهمْ فَخَيْرُ مَمَاتِ

. مَوْتٌ تَنافَسُهُ الملُوكُ ويُشْتَرى بـعَـقَـائِلِ تُـلْـدٍ ومُـطَّـرَفاتِ*

. مَوْتٌ أَعَزُّ من الحياةِ عَلَيهِمُ وأَلَـذُّ فـي الأَفْـواهِ واللَّـهَـواتِ[1].

يمدح أصحابه باستخدام تركيب يا حبذا، المركّب من ياء التّنبيه، ثمّ الفعل الجامد "حبّ" واسم الإشارة "ذا"، والمخصوص بالمدح هو ذاك الممات، ومن أجلّ التّرغيب وتقريب صورة غيابهم عن الوعي كرّر: حبّذا في عجز البيت، والملاحظ أنّه جعل كلمة ميتين منصوبةً رغم أنّها وردت خبرا للضمير هم، ومع بحثنا في ديواني الشّاعر الآخرين لم نجد القصيدة في ديوان ديك الجن الحمصي الّذي جمعه: عبد المعين الملوحي ومحي الدّين الدرويش، لكنا وجدناها على الصورة نفسها في الديوان الذي حققه: أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري.

ولا يجد ديك الجنّ الحمصي ما يمنعه أن يثني على الخمرة باستخدام التّعجب السّماعي، وذلك باستعمال لفظ الجلالة" لله"، مقدّما الجار والمجرور الواقع خبرا، ومؤخرا المبتدأ " درّ" في إيحاء واضح إلى إبراز المعنى وترسيخه في ذهن السّامع، يقول: [من مخلع البسيط]

---

*) البقائر الدثرة: بقائر، ج بقيرة، وهي لباس، ودثرة: وسخة.

*) العَقَائل: جمع عَقِيلة: المرأة الكَريمة المُخَدَّرَة. التَالِدُ: من التّلد؛ المالُ القَديم المتزايد عند صاحبه. المُطَّرَفَات: الحَدِيثَات العَهْد، ينظر هامش الديوان، ص101.

1) الديوان، ص101.

- لِلَّهِ دَرُّ المُدَامِ لولا هَوانُها في لُهَى أُنَاسِ[1].

إنّه يمجّدها متعجّبا من أثرها الفعّال في إنساء النّاس همومهم، وفي مقام آخر يوظف التّعجب متمنّياً عودة الشّباب، و في ذلك إيحاء على تبرّم أحوال الشّاعر، يقول: [من مجزوء الكامل]

لِلَّهِ دَرِّي في الشَّبيـ بَةِ مِـنْ أَخِــي لَهْـوٍ أَرِيبِ

أَيَّامَ يَحْمِلُني الشَّبَـا بُ على التَّهاوُنِ في الذُّنُوبِ[2].

إنّه يفتخر ممتعضاً عن ذهاب الشّباب وأيّام اللهو والقصف، متمنيّا في الوقت نفسه عودة الشّباب حتى يرتكب مزيدا من الذّنوب، فإصراره على التمرّد والمعصية سمة بارزة في أغلب شعره، وهو ما يترجم لنا شخصيّة غير سويّة كانت نتاج تراكمات للأزمات الّتي مرّ بها في حياته المضطربة.

4. شعريّة التّشكيل في تراكيب الجمل:

يمثّل التّركيب في بناء الجمل أهمّ الرّكائز الأساسيّة في اللّغة المكتوبة، ويأخذ بناء الجملة أهميّة بالغة في اللغة الشّعرية، باعتبار أنّ نظامها الصّارم هو الّذي يحكم علاقة الكلمات بعضها بعض لإنتاج نص ما، وهنا يتداخل عنصران أساسيان في تشكيل اللغة الشّعرية؛ هما النحو والبلاغة، وذلك من أجل إقامة تواصل فعّالٍ بين الشّاعر والمخاطَب الّذي يمثّل القارئ، هذا النّظام النّحوي المرتبط بالبلاغة يمثّل جوهر اللغة الشّعرية، لأنّ الشعر يتميّز بلغة خاصة أساسها التّأثير في المتلقيّ، وذلك ما حدّده عبد القاهر الجرجاني باسم النّظم، فيعرفه:« ليس النّظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النّحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه الّتي نُهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرّسوم التي رسمت لك، فلا تُخِلَّ بشيء منها»[3]. وعليه فإنّ التّركيب الشّعري قائم حصراً على إقامة

1) الديوان 63.

2) الديوان، ص85.

3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص، 77.

علاقات بين الكلمات تخضع لما يقتضيه علم النّحو من خلال ضبط حركات أواخر الكلمات، ليستقيم المعنى ويعبّر عما يختلج في النّفس.

أمّا " رومان ياكبسون"Jakpsoun " فقد اعتبر البنية التّركيبية من أهم المستويات في تشكيل الخطاب الشّعريّ من خلال العلاقات الرّكينة بين الكلمات فيتحقّق التّجانس من خلال توفّر عنصر الاختيار بين الألفاظ الموجودة في المعجم، ويمتلك الشّاعر حرّيّة الاختيار، من خلال « علاقات ركينة باعتبار أنّها تخضع لقانون التّجاور، ودلالتها رهينة الأركان القائمة في تعاقبها، لذلك أطلق عليها محور التّوزيع؛ لأنّ تنظيمها هو بمثابة رصف لها في سلسلة الكلام، وتتميّز العلاقات الرّكينة بكونها حضوريّة يتحدّد بعضها ببعض بما هو موجود، أيّ بما وقع الاختيار فعلا»[1]. ومن هذه المرتكزات المرتبطة بتركيب الجملة وتشكيلها وعلاقاتها الإسنادية سندرس التّراكيب الشّعريّة.

ويقصد بها تنظيم وتوزيع الألفاظ المختارة وفق قوانين اللغة وما تسمح به من تصرّف، وهذه العمليّة هي التي يسميها جاكبسون "Jakpsoun "إسقاط محور الاختيار على محور التّوزيع.

1) عبد السلام المسدّي، الأسلوب والأسلوبية، ص140.

4. 1- تشكيل الجملة الفعليّة:

يستدعي البحث منّا ضرورة تفكيك عناصر التّركيب النّحوي للجملة الفعليّة عند شاعرنا، قصد معرفة طريقة تشكيلها والعلاقات الّتي تربط بين عناصرها، ونسبة تواترها، فهي تشكّل بصمة أسلوبية عنده، حيث إنها تتواتر أربعمائة واثنين وثلاثين تواترا (432) بنسبة مؤية تقدّر بـ" 59.17% "وهو ما يحيلنا إلى أنّ شعره يتّسم بالحركة وبالفعل ورد الفعل، فذلك يبرز العلاقة الإسناديّة القائمة بين الفعل والفاعل، من خلال أنّ الجملة الفعليّة تناسب «الدّفق الهائل من الحركة الّذي يعمّ عالم الخلق الأدبي في عالم القصيدة[1]» .

تتواتر الجمل الفعليّة عنده مشكّلة تدفقّا هائلاً من الحركة والحيويّة، فتكشف عن نفسيته التّواقة إلى التّحرّر من القيود، إذ بواسطة الجمل الفعليّة تمّ الكشف عمّا يحب وما يكره، ولكن ما يلفت نظر الباحث هو تكرار الجمل الفعليّة التي شكّلت هندسة البناء الشّعريّ، فنجد طغيان الجملة الفعلية التي يكون فيها المفعول به عائدا على الشّاعر نفسه، مثلما نجده في هذه المقطوعة الّتي رويت مناسبتها في تاريخ دمشق، أنّ سعيد بن يزيد الحمصيّ، قد دخل على ديك الجن الحمصي في آخر أيامه « وقد شابت لحيته وحاجباه وشعر يديه، وصبغ لحيته وحاجبيه، وبين يديه صينية الشّراب، وهو يضرب بطنبوره، ويتغنى بشعر نفسه»[2]: [من المنسرح]

- أَقْصَيْتُموني مِنْ بَعْدِ فُرقَتِكُمْ فَخَبِّروني عَلامَ إِقْـصائـي
- عَـذَّبَني اللهُ بالـصُّـدُودِ ولا فَـرَّجَ عـنّي هُمُوم بَلْـوائـي

1) سعودي النواري، جدلية الحركة والسّكون عند نزار قباني، ط1، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، 2003م، ص55.
2) ابن عساكر، تاريخ دمشق، ج42، ص293.

- فلا تَصُدُّوا فليسَ ذا حَسَناً أَنْ تُشْمِتُوا بالصُّدُودِ أَعْدائي[1].

فالشّاعر يرسم بالجمل الفعلية شريط حياته، فنجده متذمّرا شاكياً من خلال ما حلّ به من نكبات، ولذلك وجد في الجمل الفعلية ما يناسب بثّ الزّفرات والتأوهات الّتي ترسم ألمه، فوظّف أفعالا تدلّ على حالة الضّعف التي أصبح يمرّ بها في شيخوخته، من مثل: أقصى، عذّب، خبّر، صدّ المقترن بالنهي، شتم، إنّه يعبّر عن آلام دفينة تحزّ في نفسه الضّعيفة الواهنة، فتغيرت نبرة لغته، فبعد أن وجدناها عنيفة متمرّدة، نراها في هذه المقطوعة لينة ضعيفة. وفي رثائه لصديقه جعفر بن عليّ الهاشميّ يطغى الفعل الماضي المسند إلى الفاعل العائد على الشّاعر نفسه، ليناسب ذلك حالة البكاء والحزن، فيقول: [من الطويل]

. تَـرَشَّـفْتُ أَيَّـامِي وَهُـنَّ كَـوالِـحٌ عليكَ، وغالَبْتُ الرَّدَى وهوَ غَالِبُ

. ودافَعْتُ في صَدْرِ الزَّمانِ ونَحْرِهِ وأيُّ يَـدٍ لـي والـزَّمـانُ مُـحَـارِبُ؟

. وقلْـتُ لـهُ: خَـلِّ الجَـوادَ لِقَوْمِهِ وها أَنَـذَا فـازْدَدْ فـإنَّـا عَـصَـائِبُ

. وأَظْلَمَتِ الدُّنْيا التي كُنْتَ جَارَهَا كـأنَّـكَ لـلـدُّنْيـا أَخٌ ومُـنَـاسِـــبُ

. بـكـاكَ أَخٌ لَمْ تَـحْـوِهِ بِـقَـرابَـةٍ بَـلَى إنَّ إِخْـوانَ الـصَّـفاءِ أَقَـارِبُ

. يُـبَـرِّدُ نِـيْـرانَ الـمَـصَـــائِبِ أَنَّـني أَرَى زَمَـناً لَـمْ تَـبْـقَ فيهِ مَصَائِب[2].

إذ إنّه يوزّع أفعالا في مستهل كلّ بيت، هذه الأفعال تحمل طاقات دلاليّة معبّرة عن حزن عميق ينتابه، من إحباط وضعف بسبب فقده داعما قويّا، وهي أفعال تخضع لقانون التّجاور، ترشّفت، غالبتُ، دافعت، قلت، ويختتم بفعلين مضارعين متجاورين هما: يبرّد، يرى، ليعلن إحباطه وضعفه لأنّ المصائب قد انتهت برحيل صديقه، ولذلك لم تبق أيّ مصيبة أخرى يخشاها.

1) الديوان، ص62.

2) الديوان، ص، ص 69 ،70.

وفي قصيدة أخرى يرثي فيها ورداً تتصاعد أزمة التّوتر باستخدام الفعل الماضي الّذي يجسّد حالة النّدم البارزة، إذ ورد في الأغاني أنّ «ديك الجنّ قال في هذه المقتولة»[1] [من الكامل]

. أَشْفَقْتُ أَنْ يَرِدَ الزَّمانُ بِـغَدْرِهِ أَوْ أُبْتَلى بَعْدَ الوِصـالِ بِـهَجْرِهِ

. قَمَرٌ أَنا اسْتَخْـرَجْتَهُ مِنْ دَجْنِهِ لِبـلِيَّتي وَجَـلَـوْتُـهُ مِـنْ خِـدْرِهِ

. فَـقَتَـلْـتُـهُ ولـهُ عـليَّ كَـرامةٌ مِلْءَ الحَشَا ولهُ الفُـؤَادُ بأَسْرِهِ

. عَهْـدِي بــهِ مَيْتاً كأحسنِ نائمٍ والحزنُ يَسْفَحُ عَبْرَتي في نَحْرِهِ

. لو كانَ يَدْرِي المَيْتُ ماذا بَعْدَهُ بالحَيِّ حَلَّ، بَكَى لـهُ في قَبْـرِهِ

. غُصَصٌ تكادُ تَفيض منها نَفْسُهُ وتـكادُ تُخْـرِجُ قَـلْبَهُ مِنْ صَدْرِهِ[2].

إنّ الأفعال الموظّفة توحي بارتكاب جريمة شنعاء، انظر مثلا إلى الفعل: قتلت، غير أنّه يعود فيبرر لنفسه هذا القتل: استخرجته من دجنه لبليتي" إنّ الأفعال المستخدمة تكشف عن نفسية متناقضة الأهواء وشخصيّة أنانيّة الإحساس تبرّر لنفسها ارتكاب الجريمة: يسفح، يدري، حلّ، بكى، تفيض، إنها ترسم لنا حالة التّوتر في نفسه، فتارة يبكي، وتارة يحاول التّبرير، ثمّ يحاول إقناع نفسه بأنّ غدر الزّمان هو الفاعل الحقيقي.

أمّا في رثاء آل البيت الّذي أخذ حيّزا كبيرا في شعره، فإنّ خطابه تغلب عليه تشكيلات الجمل الفعليّة المعبّرة عن الإحساس بالمرارة، فنجده يرثي الحسين بن علي مستحضرا مآثر آل البيت، مركزا على تكرار الفعل أبكي، وفي الوقت نفسه يحاجج أعداءه: [من البسيط]

. ماتَ الـحُسَيْنُ بـأَيْـدٍ مِنْ مَغَائِظِهَا طُـولٌ عـليـهِ وفـي إِشْـفَـاقِها قِصَرُ

. لا دَرَّ دَرُّ الأعـادي عندمـا وَتَرُوا طُـولٌ عـليـهِ وفـي إِشْفَـاقِها قِصَرُ

1) أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، ج14، ص58.

2) الديوان، ص 151.

. لَمّا رَأَوْا طُـرقـاتِ الصَبْرِ مُعْرِضَةً إلـى لِـقَاءٍ ولُقيـا رَحْـمَـةٍ صَـبَـرُوا

. قـالـوا لأَنْفُسِهِـمْ: يـا حَبَّذَا نَهَلٌ مَـحُـمَّـدٌ وعَـلِـيٌّ بـعـدَهْ صَـدَرُ

. أبكيـكـمُ يا بـنـي التقْوَى وأُعْوِلُكُمْ وأشربُ الصّبرَ وَهْوَ الصَّابُ والصَّبِرُ

. أبكيكمُ يـا بـنـي بِنْتِ الرَّسُولِ ولا عَـفَـتْ مَـحَـلَّـكُـمُ الأَنْـواءُ والـمَـطَرُ

. وراعَـهـا أَنَّ دَمْـعـاً فـاضَ مُنْتَثِراً لا أَوْ تَـرَى كَـبِـدِي للـحـزنِ تَنْتَـثِرُ[1].

يرصف مجموعة من الجمل الفعليّة الّتي شكّلت الخطاب: مات، وتروا، لقي، صبروا، قالوا، أبكيكم، أعولكم، اشرب، عفت، راع، فاض، ترى. وهي كلّها أفعال تدلّ على هول المأساة، فالشّاعر يتنفس ألما وحزناً، وقد وجد في تشكيل هذه الأفعال ما يعبّر به عن حالته العاطفية تجاه آل البيت، فلمّا لم يجد أن زفراته قد خرجت من أعماقه يأتي بفعل يعطفه على فعل آخر يكون أكثر تعبيرا عن الفاجعة، مثلا أبكيكم يعطف عليه الفعل أعولكم، ثم يعطف عليهما معا أشرب الصّبر، دلالة على استمرار البكاء والنحيب من أعماق نفس تتألم وتتحسّر، وبذلك شكّل تنويع الأفعال متنفّسا للشّاعر ليفشي آلامه، إنّ تحديد الأفعال يجعلنا قادرين على« تفكيك وسيلة التّعبير بغية شرح أيّ نمط من وسائل التّعبير العاطفي يعمل داخل المقطع المحدّد»[2].

وهكذا نجده مرتبطا ارتباطا عاطفيا بالحسين يذكره في أغلب القصائد المذهبية، معبّرا عن المأساة بتشكيلات الجمل الفعلية الدّالة على تصوير حركيّة المشهد، بإسناد الفعل إلى ضمير الغائب، يقول مجسّدا هول مشهد حمل رأس الحسين: [من الكامل]

. جَاءُوا برَأْسِكَ يا بْنَ بِنْتِ مُحَمَّدٍ مُـتَـرمِّـلاً بـدِمَائِهِ تَـرْمِـيلا

1) الديوان، ص135.

2) جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1999م، ص57.

. قتلـوكَ عَطْـشَانـاً ولَمَّا يَرْقُبوا في قَتْلِكَ التَّنْزِيلَ والتَّأْوِيلا

. ويُـكَبّرونَ بـأنْ قُـتِلْـتَ وإنَّـمـا قَتَلُوا بِكَ التَّكْبِيرَ والتَّهْليلا[1].

فقد شكّل بالأفعال: "جاءوا، قتلوك، يرقبوا، يكبرون، قُتلتَ، قتلوا" بناء سرديا دراميا يرسم مشهد بشاعة الجرم المرتكب في حفيد رسول الله – صلى الله عليه وسلم– نرى سمة بارزة هي تكرار الفعل " قتلَ" لإبراز بشاعة القتل.

وفي موضوعات الغزل ووصف الخمرة نجده يشكّل بالجمل الفعلية ما يدلّ على الدّهشة والمتعة، فنجده مثلا يصوّر بالأفعال حركة مشهد السّاقي يقول:

. هَـزَّ اللِّواءَ على مـا كانَ مِـنْ سِنَـةٍ واهْـتَـزَّ ثـمَّ عَـلا وارْتَجَّ ثمَّ هَفَـا

. ثُـمَّ اسْتَمَـرَّ كـمـا غَـنَّى على طَرَبٍ مُـرَنَّـحٌ قَـدْ عَـلا تَطْريبُهُ وَصَفَـا

. إذا اسْـتَـهَـلَّ اسْتَـهَـلَّتْ حـولَهُ عُصَبٌ كالحيّ صِيحَ صَباحاً فيه فاخْتَلَفا

. نَـبَّهْـتُهُ والـنَّدامَـى طـالَ مَـكْـثُـهُـمُ فقلتُ: قُمْ واكْفِنا الهَمَّ الذي وَكَفَا

. فاصْرِفْ بِصِرْفِكَ وَجْهَ الماءِ يَوْمَكَ ذَا حَتَى تَرَى نـائِماً مِـنْهُمْ ومُنْصَرِفا

. فقـامَ مُـلْـتَـحِـفـاً كالـبَـدْرِ مُـطَّلِـعـاً والـظَّـبْيِ مُـلْتَفِتـاً والغُصْنِ مُنْعَطِفا

. رَقَّـتْ غِـلاَلَةُ خَـدَّيْـهِ فـلـو رُمِـيَـا باللَّحْظِ أوْ بالمُـنَى هَمَّا بأنْ يَكِفَا[2].

فالشّاعر يرسم مجلس خمرٍ دام حتى الصباح، من خلال تشكيله للأفعال المرتبطة بالعطف: "هزّ، فارْتجَّ ثم عَلا واهتزَّ ثم هَفَا"؛ فيصف الحركات التي يقوم بها الديك قبل الصياح، فوجد في هذه الأفعال ما يرسم هذه الحركة، ثمّ توجّه إلى الساقي حاثّا إياه على الإسراع في تقديم الشّراب، فاستخدم طائفة من الأفعال ترسم المشهد: قام ملتحفا، رقت غلالة خديه. وهو صورة تبرز جمال الساقي.

1) الديوان، ص191.

2) الديوان، ص171.

استطاع أن يشكّل بالجمل الفعلية مشاهد تنبض بالحركة، وذلك في الموضوعات المرتبطة بالعالم الخارجي، مثل وصف جمال المرأة أو صف الخمرة ومجالسها، أمّا في موضوعات الرثاء المذهبي، فإن الجمل الفعلية قد شكّلت العالم الداخلي عنده، وهو عالم جسد الإحساس بالحزن.

4. 2- تشكيل الجملة الاسميّة:

يتكوّن تركيب الجملة الاسمية من المبتدإ والخبر؛ فبواسطة هذا التركيب الإسنادي تنشأ جملة اسميّة تامّة المعنى، وقد استهلّ ديك الجنّ الحمصي شعره بمقدار مآتين وسبعة وتسعين"297" استهلالا تضمّن توظيف الجملة الاسميّة، بنسبة 40.68%، وذلك ما يناسب وصف البيئة العباسيّة ومظاهرها الحضاريةّ والماديّة، لكنّ ديك الجنّ الحمصيّ تجاوز الاستعمال العاديّ للجملة الاسميّة إلى استعمالها كمحرّك للغة، وتجسيد للرؤيّة والموقف الشّعريّ ، لأنّ « الاسم يخلو من الزّمن، ويصلح للدّلالة على عدم تجدّد الحدث وإعطائه لوناً من الثّبات»[1]. ومن هذا المنطلق شكّلت الجمل الاسميّة حضورها عند شاعرنا لتصف عوالم الشّاعر الدّاخلية والخارجيّة، كما رسمت ملامح البيئة العباسيّة، من حيث مظاهر الحياة، يقول ديك الجن الحمصي في وصف الثَّدْيَيْن النَّاهِدَيْن [من المنسرح]

- وَذَاتُ رُمَّانَتَيْنِ في طَبَقٍ مِنْ فِضَّةٍ فُصِّصَا بِفَصَّيْنِ[2].

إنّ هذا البيت اليتيم يبرز لنا ولع الشّاعر بمظاهر التّرف، ووصف تلك البيئة الصّاخبة بالحياة، حيث وصف هذه المرأة باستخدام اسم الإشارة" ذات" ليخصها ذاتها، ثمّ تتوالى صفاتها، فهي تمتلك نهدين قد نَهضا كَرُمَّانَتين في صدرها الأبيض، وزُيّنا بحَلْمَتَين كأنهما حَجَران كريمان. ويصف الشّاعر في مقام آخر فتاةً جمعت بين صفات الأنوثة والذّكورة، فيقول: [من المنسرح]

1) أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين والمعاصرة والتّراث، د ط، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1998م ص169.

2) الديوان، ص242.

. ذَاتُ سَراوِيلَ تَحْتَ أَقْمِصَةٍ مِـنْ فِضَّـةٍ حُـفَّـتَـا بِفَصَّيْنِ*

. شَـاطِـرَةٌ كـالـغُـلامِ فَـاتِـكَـةٌ تَـصْلُـحُ مِـنْ طَـبِّـهـا لأَمْرَيْنِ

. قَـدُّ غُـلامٍ وخَـلْقُ جَـارِيَـةٍ قَامَتْ مِنَ الطِّيبِ بَيْنِ خِلْطَيْن[1].

لقد غلبت الجمل الاسميّة على هذه المقطوعة، لأنّها تناسب وصف هذه الفتاة الجميلة الّتي ترتدي ملابس كشفت عن مفاتنها، وتتزين بالخواتم النّفيسة، وهي ذكيّة حاذقة تشبه غلاما نبيها، إنّ الوصف يجسد لنا جوانب من البيئة العباسيّة المترفة بمظاهر المجون.

على أنّ وصف كؤوس الخمرة –غالبا– ما يكون المبتدأ مسبوقا بواو " ربّ" الّتي لها حقّ الصّدارة، وتفيد التقليل أو التّكثير حسب مقتضى الكلام بعدها، وقد استخدمها الشّاعر في مقام الإعجاب بالخمرة ومجالسها كما في قوله: [من البسيط]

– وكأسِ صَهْباءَ صِرْفٍ ما سَرَتْ بِيَدٍ إلى فَمٍ فَدَرَى ما طَعْمُ ضَرَّاءِ[2].

أو كما في قوله مشبّها الخمر بريح المسك [من الطويل]

وَرَاحٍ كَرِيحِ المِسْكِ يَنْزُو حَبَابُها كَنَزْوِ الدَّبى مَطْبُوخَةٍ بالهَواجِرِ

عَروسٌ تَبَدَّتْ في قَميصٍ مُعَصْفَرٍ وفي كِلَّةٍ صَفْراءَ ذاتِ جَبَائِرِ[3].

إنّه يصف الرّاح ويشبهها بريح المسك، يدبّ حبابها كما تدبّ صغار النّمل، صُنعت وقت الهاجرة ممّا زادها عتقاً، ثم يحشد صفات أخرى لها، فيشبّهها بالعروس ترتدي أجمل الملابس.

وفي وصفه للخمرة يكثّف الصّفات الخاصّة بها مستخدما هندسة متوازية في تركيبها، جامعا بينها باستعمال حروف العطف من أجل تكثيف الدلالة، فيقول: [من المنسرح]

*) فصين: مثنى فَصّ، وهو الحجر الكريم الذي يُثَبَّت على الخاتَم.

1) الديوان، ص243.

2) الديوان، ص61.

3) الديوان، ص140.

نارٌ ونُورٌ في الكَأْسِ مُؤْتَلِفٌ رقَّـةُ مـاءٍ وَرِقَّــةُ الـعِــنَـبِ

شَـجَّ قِرَاعُ المِزَاجِ صُورَتَهـا كَـلُـؤْلُـوٍ جَـائِـلٍ على ذَهَبِ

طوراً وطوراً كَنَسْجِ سَابِغَـةٍ مُنْسَكِبِ الشَّخْصِ إِثْرَ مُنْسَكِبِ

وتـارَةً كالـسُّطـورِ مُتَّصِلاً مِـيـمـاتُهُ فـــي جَوانِبِ الكُتُبِ

هـذا وهـذا وذاكَ تُـظْـهِـرُهُ كأنَّمـا كَـأْسُهــا أَبُــو العَجَبِ[1].

فالخمرة في لونها كالنّار والنّور، وهي لؤلؤ ذُهّب بالذهب. ثمّ يشبهها بالدِّرْعُ الطويلة الممزوجةَ بنَسيجِ الدِّرْع. ولا يجد ذلك يفي بوصفها فيشبه الخمرَ بسطور الكتابة ودوائرِ المِيمَاتِ فيها. إنّ النّاظرِ إلى الخمرِ في الكأس يرى فيها كلَّ ما سلفَ في الأبيات السّابقة. وبذلك أدّت الجمل الاسمية وظيفتها الشّعرية وفي التعبير عن مكنونات الشّاعر وأهوائه نحو العالم الخارجي المرتبط بنفسيّته.

5. الانزيّاح في التّراكيب النّحوية:

يكسر الشّاعر قوانين التّركيب في الجملة، فيخرج عن المعتاد، فيقدّم ويؤخّر بين عناصرها ممّا يخلق انزياحا تركيبيّاً يهدف إلى إثارة انتباه المتلقّي، وبذلك فإنّ مسألة الانزياح التّركيبي «لا مفرّ منها. على أيّ حالٍ، ما يبدو مهمّاً، في هذه الرّغبة الملحّة للانزياح، بالنّسبة للتّرتيب المعياري للمفردة والنحو والصّور والبلاغية»[2] . وبذلك فإنّ الانزياح في التراكيب يعيد هندسة تشكيل اللّغة مع المحافظة على قوانينها وأدوات ترابطها وانسجامها، وبذلك يحقّق الانزياح التّركيبي التّأثير في المتلقي بواسطة استعمال تراكيب غير مألوفة عن طريق استغلال الطاقات الكامنة في اللّغة، وبذلك يحقّق الشّاعر الجمالية والتفرّد عن طريق الانزياح الّذي «يعتري التّركيب، ولكن لماذا العدول عن الحقيقة إلى المجاز؟ تحطيم اللّغة العاديّة وخلق لغة ساميّة شعريّة. على أنّ هناك أربعة نماذج لهذا الخرق. وهي منطقي، ودلالي،

1) الديوان، ص92.

2) جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، ص55.

ومعرفي، وصوتي، أي خرق لمبدإ التّناقض، ولقواعد الانتقاء، وللمعرفة الموسوعيّة»[1]. وعليه يستوجب علينا دراسة البُنى التّركيبية للجملة الشعريّة عند الشّاعر للوقوف على سماتها ومواطن الخرق فيها. ومن مظاهر:

– التقديم والتّأخير والحذف:

يطلق "جون كوهين "Jean Cohen" على التّقديم والتّأخير" الانزيّاح النّحوي" وهو «الانزياح عن القاعدة الّتي تمسّ ترتيب الكلمات»[2]. وقد تضمّن ديوان ديك الجنّ الحمصيّ كثيرا من النّماذج الشّعرية الّتي أعاد فيها رصف عناصر الجملة حسب الحالة النّفسيّة، ومراعاة للتّأثير في المتلقي، ومن ذلك:

- **تقديم الجار والمجرور:**

أوجد الشّاعر مساحةً واسعةً لتقديم الجار والمجرور على عناصر الجملة الأخرى الّتي يجب أن تكون في صدارة الكلام، لأنّها عمدة، وذلك لغاية بلاغية وجماليّة قصد كشف مشاعره والتّأثير في المتلقّي، يقول في وصف الورد: [من البسيط]

- لِلْوَرْدِ حُسْنٌ وإِشْراقٌ إذا نَظَرَتْ إليهِ عَيْنُ مُحِبٍّ هَاجَهُ الطَّرَبُ[3].

إذ تبدو لنا نفسيّة الشّاعر معجبة بالورد فقدم الجار والمجرور" للورد" الواقع في محل رفع خبر مقدم، على المبتدإ " حسنٌ " إنّه يشعر بالسّرور والغبطة، لذلك أعجب بجمال الورد قبل أن يذبل، ويستخدم الشّاعر هذا التشكيل كثيرا، فأصبح يمثّل سمة أسلوبية، من ذلك قوله متذمّرا: [من الخفيف]

1) محمد مفتاح، في سيمياء الشعر العربي القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء،1989م ص، ص 50 ،51.

2) جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص180.

3) الديوان، ص74.

- ولِعَيْنِي دَمْعٌ تَسِيلُ مَثَانِيـ ـهِ وتَجْرِي رباعُهُ وثلاثُهْ[1].

لإبراز كثرة حزنه وبكائه خصّ عينه بالدّمع وحدها، فقدم الجار والمجرور على المبتدإ، وذلك من أجل إبراز المعنى ونقل الإحساس بالمرارة، ومن ذلك أيضا قوله يصف خفقان قلبه: [من الطويل]

- وَلِي كَبِدٌ حَرَّى ونَفْسٌ كأنَّها بكَفَّـيْ عَـدُوٍّ ما يـريدُ سَرَاحَها
- كأنَّ على قَلْبِي قَطَاةً تَذَكَّرَتْ على ظَمَإٍ وِرْداً فَهَزَّتْ جَنَاحَها[2].

نجد أنّه يقدم الجار والمجرور" لي " في البيت الأول لإبراز المعاناة، ثم نجد ذلك مكرّرا في البيت الثّاني، فقد قدّم الجار والمجرور" على قلبي" على اسم كأنّ " قطاة"، كلّ ذلك من أجل نقل إحساسه، ويجد في تقديم الجار والمجرور مناسباً لوصف قُصور الأَدْمُع عن دَفْع الجَزَع [من البسيط]

- في قَلْبِهِ نارُ شَوْقٍ ليسَ يُخْمِدُهَا بَحْرٌ أَحَاطَ بهِ للدَّمْعِ مَسْجُورُ[3].

فمن خلال البنية التّركيبية للبيت نجد أنّ البيت يطغى فيه الجار والمجرور الّذي يأخذ حق الصدارة " في قلبه" لإبراز موطن كتمان الحزن وهو القلب.

أمّا في مواطن التّعبير عن حالات السّرور والفرح، فإنّ الشّاعر يقدّم الجار والمجرور لإبراز جمال الشيّ من خلال التّركيز على الإعجاب به، انظر مثلا قوله متغزّلا: [من مجزوء الكامل]

- في خَدِّهِ خَالٌ كأنَّ أَنامِلاً صَبَغَتْهُ عَمْدا[4].

فهو يصف غلاماً رسم على وجهه خالٌ جميل وكأنّه خُطّ عمدا وبإتقانٍ، ومن أجل مخاطبة أفق المتلقّي، قدم الشّيء الموصوف هو "الخدّ" جاعلا إيّاه مجرورا بـ" في" الّتي تفيد الظّرفية المكانيّة.

1) الديوان، ص102.
2) الديوان، ص104.
3) الديوان، ص138.
4) الديوان، ص112.

نستكشف ولعاً لدى الشّاعر في تقديم الجار والمجرور، قصد إبرازه، مثل قوله في الشّيب: [من الوافر]

- نَبَاتٌ في الرُّؤُوسِ لَهُ بَيَاضٌ ولكنْ في القُلُوبِ له سَوَادُ[1].

حيث نجده يستعمل يقدّم الجار والمجرور في كلا الشّطرين لخلق التّوازي بين: "في الرّؤوس"، "في القلوب"، ويكرّر في الشّطرين الجار والمجرور" له"، وهذا التّشكيل نفسه يوظّفه في الغزل شاكياً من عذاب المحبوب، فيقدّم الجار والمجرور على المبتدإ، يقول [من الطويل]

- لها حُرَقٌ لو أنَّ خَنْساءَ أَعْوَلَتْ بِهِنَّ، لأَدَّتْ حَقَّ صَخْرٍ إلى صخرِ[2].

وفي وصف الخمرة يستعمل التّركيب نفسه، فيقدم الجار والمجرور، المتمثلين في اللام والضمير المرتبط به والعائد على الخمرة، يقول: [من الطويل]

- لَها لَوْنُ عِقْيانٍ وطَعْمُ قَرَنْفُلٍ ونَفْحَةُ مِسْكٍ واتّقادُ فَتيلِ[3].

إنّ تقديم الجار والمجرور على ما يجب أن يكون له حقّ الصّدارة في الكلام، يحتلّ مساحة واسعة في شعره، وقد أدّى هذا التّقديم وظائف شعريّة وبلاغية، أبرزها الإعجاب بشأن المتقدّم، أو الشّكوى منه، وذلك قصد خلق مشاركة وجدانيّة بين الشّاعر والمتلقّي.

- **تقديم المفعول به:**

من مظاهر الانزياح التّركيبي في شعر ديك الجنّ الحمصيّ، تقديم المفعول به على الفعل والفاعل، لأنّه يسعى إلى استمالة القارئ بهذا التّقديم، وذلك للبوح عن عوالمه الداخلية، وقد ورد المفعول به متقدّما على الفاعل في مواطن، نذكر منها، قوله:

1) الديوان، ص117.
2) الديوان، ص141.
3) الديوان، ص202.

- فلمْ يُظْهِرْ لَها الخَلْخَالُ سِرّاً ولكنْ أَظْهَرَ السِّرَّ الوِشَاحُ[1].

نشعر بعاطفة الإعجاب نحو من يتغزّل بها، فقد أُعجب بسرّ جمالها، فقدّم تلك الكلمة الواقعة مفعولا به لإبرازها في الذّهن، ثمّ كررها في الصدر والعجز، وأخّر الفاعل الّذي يبدو أن سبب تأخيره أيضا كان لخلق انسجام موسيقي مع حرف الرّوي الحاء. ويتقدّم المفعول به على الفعل إذا ورد ضميرا متّصلا والفاعل اسماً ظاهرا، ومع أنّ ذلك واجب نحويّا، ولكننا وجدنا أن ديك الجنّ الحمصيّ يجنح في خطابه إلى الذّاتية، حتى في وصفه للمظاهر الخارجيّة، يقول في وصف جمال شجر السّرو خلال الرّبيع: [من الكامل]

- والسَّرْوُ تَحسبهُ العُيونُ غَوانِياً قَدْ شَمَّرَتْ عَنْ سُوقِها أَثْوابَها[2].

فقد ورد المفعول به ضميرا متصلا هو الهاء، والفاعل اسما ظاهرا هو العيون، فقُدّم وجوبا على الفاعل، إلا أنّ المفعول به الحقيقي هو السّرو الواقع في بداية البيت، وقد احتاج الفعل "تحسب" إلى مفعولين، لأنّ الشّاعر وجد غاية جمالية في هذا الانزياح التّركيبي لإبراز جمال الرّبيع، وهذا ما ينسجم مع الحالة النّفسيّة له، والمتمثّلة في السّعادة الغامرة.

ويقدّم الشاعر المفعول به على الفعل والفاعل لإبراز عواطفه وإعلاء شأن المرثي، كما في قوله يرثي الأَحْوَصَ الدُّفَافِيَّ*[من الطويل]

- ثَناً نَظَمَتْهُ تَحْتَ أَجْنِحَةِ الدُّجَى أَنَامِلُ صَدْرٍ فيكَ مَلأْنُ مِنْ جَمْرِ[3].

---

1) الديوان، ص106.

2) الديوان، ص66.

*) الأحوص الدّفافي: شاعر يُلَقَّبُ المُحْتَرِزُ، ويُنسب إلى دُفَافَةَ العَبْسِيّ، وكان معاصراً لديكِ الجِنّ الحِمْصيّ، وتُوفيَّ في حياته، فرثاه ديكُ بأبياتٍ أولها: عزاءً وتسليماً.

3) الديوان، ص 143.

فقد جعل كلمة "ثناءً" مقدَّمةً على الفعل والفاعل لإبراز مدى إخلاصه للمرثي، وقد اضطر إلى حذف الهمزة تخفيفا لإقامة الوزن. إنَّ هذا الثناء شِعْرٌ كَتَبَتْهُ في تأبينك، وفي ظلام اللّيل، أصابعُ شَاعرٍ امتلأَ صدرُه بنار الحزن على رحيلك. ويستمر الشّاعر على تقديم هذا التّركيب المنصوب لخلق توازٍ يشكّل شعره، فيقول في القصيدة نفسها: [من الطويل]

- فَتىً كانَ لَمْ يُحْبِبْ حَيَاةَ مُعَمَّرٍ فَتَىً في الوَغَى إلاَّ أَحَبَّ انْقِضَا العُمْرِ
- فَتىً ما تَراءتْهُ الكُمَاةُ ولَوْ غَدَتْ ذَوِي عَـدَدٍ إلاَّ رَأَتْ جَـحْفَـلاً يَسْـرِي
- عُـلُـوّاً وإِسـْلامـاً وبَـأْساً ونَـائِلاً غَـدَاةَ الـنَّـدَى والـدِّيـنِ والبَـأْسِ والفَخْرِ[1]

إنّه يقدم المفعول به العائد على صديقه، ليختتم القصيدة بأربعة منصوبات خلقت توازناً تركيبيا وصوتيا، وهي: علوا، إسلاما، بأسا، نائلا" وقد حذف جميع أفعالها، على التّوالي: علوت، أسلمت، بئِست، نلت" وهذه المصادر تبرز قيمة المرثي ومكانته.

- **تقديم الفاعل على الفعل:**

يشكّل هذا الانزياح التّركيبي خرقا لقواعد اللغة، لكنّه جميل في اللغة الشّعرية حيث ينتقل من العادي إلى غير العادي مما يستدعي انتباه المتلقّي، ومن نماذج ذلك قوله متغزّلا [من الخفيف]

- شادِنٌ راحَ نَحْوَ سَرْحَةِ ماءٍ مُسْرِعاً وَجْنَتَاهُ كالتُّفاحِ[2].

فهو يقدّم الفاعل الحقيقي" شادن" على الفعل " راح" مستخدما الإحالة القبلية بالضمير المستتر هو، رغم أن "شادن" نحويا تعرب مبتدأً، إلاّ أنّه هو الفاعل الحقيقيّ، وهذا الانزيّاح التّركيبي جاء بغرض لفت انتباه المتلقيّ إلـى جمال هذا الغلام، وذلك أيضا ما تمظهر في شعره الخمري، حيث

1) الديوان، ص143.

2) الديوان، ص109.

يشبّه الخمرة بعروس جميلة، ولأجل إبراز ذلك جعل الفاعل متقدّما على فعله، ثم أحال إليه بالضمير المستتر، يقول [من الطويل]

- عَروسٌ تَبَدَّتْ في قَميصٍ مُعَصْفَرٍ وفي كِلَّةٍ صَفْراءَ ذاتِ جَبَائِرِ[1].

وتتواتر هذه التراكيب عند الشاعر، فتشكل سمة أسلوبية، تجسد أسلوبه الفردي وتعبّر عن مشاعره، يقول مصورا إعجابه بنزول المطر بعد أن جدبت الأرض: [من البسيط]

- غَرَّاءُ جَاءتْ وأَفْواهُ الثَّرَى يَبَسُ لكنَّها انْصَرفَتْ والنَّورُ مُنْغَمِسُ[2].

فهو يجعل من الشّيء المبشّر بالخير وهو السّحابة البيضاء الممطرة في مقدّم الكلام، وهو الفاعل النّحوي للفعل جاءت، فقدّم الفاعل إبرازا لشأنه وإعجابا بقدومه، وفي مقام آخر يرثي فقيدا من صلبه، مشبّهاً إيّاه بالقمر الذي أراد أن يظهر مع طلوع الشّمس فظهر خافتا:

قَـمَرٌ حـينَ رامَ أنْ يَـتَجَلَّى سارَ فيهِ المُحَاقُ* قبلَ الطُّلُوعِ

فلذةٌ مِنْ صَميمِ قَلْبي وجزءٌ مِنْ فُؤَادِي وقِطْعَةٌ مِنْ ضُلُوعي

لِصَـغِـيرٍ أَعـارَ رُزْءَ كَبِيرٍ وفَـريـدٍ أَذاقَ فَـقْـدَ جَـمِـيـعِ[3].

فقد جعل الفاعل" قمرٌ" قبل الفعل " رام" لإبراز مكانة الفقيد، والّذي نعتقد أنه ابنه الوحيد "رغْبان" الّذي توفي في حياته ورثاه، ويقول في جهل الإنسان وقت موته مقدّما الفاعل على الفعل [من البسيط]

- النَّاسُ قَدْ عَلِمُوا أَنْ لا بَقَاءَ لَهُمْ لَوْ أَنَّهُمْ عَمِلُوا مِقْدارَ مَا عَلِمُوا[4].

1) الديوان، ص 140.

2) الديوان، ص 157.

*) المُحاق: احتجابُ القمر ليلاً ونهاراً فلا يُرى لأنّه يكون قد طلع مع الشمس فمَحَقته.

3) الديوان، ص170.

4) الديوان، ص233.

نجد أنّه خصّ النّاس بالصدارة في الكلام، وهذه الكلمة هي الفاعل الحقيقي للفعل علموا، إذ أسنده إلى واو الجماعة العائد على اسم الجمع " النّاس" وغايته من هذه التّقديم هو تشكيل توازن تركيبي لتشكيل البيت، ثم إبراز شأنّ المتقدّم لأنّه المخصوص بالحكم.

- **تقديم الخبر على المبتدإ:**

استطاع ديك الجن الحمصيّ أن يتجاوز العرف النّحويّ في الجملة الاسميّة، وذلك من خلال هندسته لتشكيلات تركيبيّة تخالف المتّفق عليه، ومن ذلك تقديم الخبر على المبتدإ، فرغم أنّ ذلك جائز نحويا وفق شروط، إلاّ إنّ الأسلوبية ترى أنّ ذلك يعتبر انزياحا تركيبيا يهدف إلى تشكيل شعريّة جماليّة من خلال تطويع قـواعد اللغة وإخضاعها إلى أسلوبية الفرد، وهذا ما تجلى من خلال دراسة نـماذج شعريّة، ومن خلال ذلك تبيّن رصد شكلين اثنين لهذا التّقديم، هما تقديم المبتدإ على الخبر، وتقديم خبر الفعل النّاقص على اسمه، فمن نماذج الشّكل الأول قول الشّاعر متغزّلا [من الخفيف]

. لا وحُبّيـكَ مـا مَلَلْتُ سَقَاماً لكَ فيهِ مِنْ مُقْلَتَيْكَ نَصِيبُ

. كُلُّ شَـيْءٍ وإنْ أَضَرَّ بجِسْمي لَكَ فيهِ الرِّضَـى إليَّ حَبِيبُ[1].

إذ نراه يجعل الخبر شبه جملة من جار ومجرور" لك" في كلا البيتين، جاعلا المبتدأ مؤخرا في البيتين أيضا" نصيب، الرضى" وقد أدى ذلك إلى إظهار توازيا تركيبيا في هندسة البيتين، رغم أنّ تقديم الخبر في البيت الأول واجب، أما في البيت الثاني فليس واجبا.

وفي سياق آخر يقول الشّاعر مشيدا بالثّقة بالنّفس، جاعلا الخبر قبل المبتدإ، إذ إن الخبر ورد جارا ومجرورا " لك" وتأخّر المبتدإ " فؤاد" لإبراز المعنى [من الوافر]

- أَخُو ثِقَةٍ تُراعُ لـهُ الدَّياجي لهُ في كُلِّ جَارِحَةٍ فُؤادُ[2].

1) الديوان، ص76.

2) الديوان، ص116.

وفي مدحه عليّا ورثائه الحسين يصوّر أحزانه [من البسيط]

- في كلِّ يومٍ لِقَلْبِي مِنْ تَذَكُّرِهِمْ تَغْرِيبَةٌ ولِدَمْعِي منهمُ سَفَرُ[1].

فهو يشكّل في الصدر والعجز خبرين مكونين من شبه جملة، حيث جعل الخبر الأول في مستهل البيت: في كل يوم، ثم جعل المبتدأ في عجز البيت، ليتبعه بخبر آخر" لدمعي " ويختتم البيت بالمبتدأ المؤخر " سفر" كلّ هذه التّراكيب مكّنت الشّاعر من أن يبوح بأحزانه وأشجانه.

أمّا تقديم خبر النّاسخ على اسمه، فإننا نجد تشكيلاته في مواقف الأسى والحزن، مثل قوله في رثاء صديقه: [من الطويل]

- على هذهِ كانتْ تَدورُ النَّوائِبُ وفي كُلِّ جَمْعٍ للذَّهَابِ مَذَاهِبُ[2].

نجده يجعل شبه الجملة في صدارة القصيدة، وهي خبر النّاسخ كان، وذلك لإبراز هول الفاجعة ولفت انتباه القارئ لهذا المصاب الجلل، وهذا ما تجلّى في قصيدة بكائية في آل البيت [من المنسرح]

- قَدْ كانَ في هَجْرِكُمْ رِضىً بِكُمُ وكَمْ رِضىً مُشْرَجٌ على غَضَبِ[3].

فمن أجل تصوير تعلقه بآل البيت رأى أن هجرهم رضىً يرضيهم، فقدّم خبر النّاسخ على اسمه لإبراز ذلك التّعلق بحب بني هاشم. وفي تقديم خبر النّاسخ الّذي يرد مفردا، يقول [من البسيط]

- أَضَبْعَ غَيْرِ عَلِيٍّ كانَ رافِعَهُ مُحَمَّدُ الخَيْرِ أَمْ لا تَعْقِلُ الحُمُرُ[4].

فقد جعل خبر كان المنصوب" رافعه" مقدّما على اسمه" محمد" وذلك لإبراز مكانة عليّ المرموقة عند الشّيعة.

1) الديوان، ص136.
2) الديوان، 68.
3) الديوان، ص 87.
4) الديوان، ص136..

- **الحذف:**

من الظواهر الأسلوبية في شعر ديك الجنّ الحمصيّ ظاهرة الحذف، وهي تنمّ على قدرة الشّاعر على الإيجاز، لأنّ الشّعر كما يقال لمحٌ تكفي إشارته، وتكمن وظيفتها في التّشكيل الشّعري بإعطاء القارئ فجوات ليملأها من خلال مشاركته في ملء الفجوات الموجودة، وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى تلك الظاهرة معتبرا إيّاها إبداعاً وجمالا، فهي« باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه السّحر، فإنّك ترى به تركُ الذّكر أو ضح من الذّكر، والصّمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، و أتمّ ما تكون بياناً إذا لم تبنْ»[1]. وقد وقنا في شعر ديك الجن الحمصي على حذف الفعل، والمسند إليه، وحرف النّداء.

فأمّا حذف الفعل، فإنّ المفعول به يدلّ عليه، وتُرك تقديره للقارئ، من ذلك استعماله كلمة "سبحان" التي ترد مفعولا مطلقا لفعل محذوف تقديره أسبّح، وهو تعبير شائع الاستعمال عند العرب، يدلّ على الإيجاز، وهو مظهر من مظاهر البلاغة، ومن أمثلة ذلك: [من البسيط]

- سُبْحَانَ مَنْ جَعَلَ الآدابَ في عُصَبٍ حَظّاً وصَيَّرَها غَيْظاً على عُصَبِ[2]

وقوله أيضا في الهجاء [من المنسرح]

- سُبحانَ مَنْ يُمْسِك السَّماءَ على الـ أَرْضِ وفيـهـا أَخْـلاقُـكَ القَـذِرَهْ[3].

وقد يحذف الشّاعر الفعل جوازا في الاختصاص، لإبراز مكانة المختصّ في نفسه، وذلك ما نشعر به في قصيدته الرّثائية لصديقه، حيث تفاعل عاطفيا مع الحدث: [من الطويل]

. أخـاً كُـنْتُ أَبْكـيهِ دَمـاً وهـوَ نـائـمٌ حَذاراً وتَعْمَى مُقْلَتي وهوَ غائِبُ

. فَتىً كانَ مِثْلَ السَّيْفِ مِنْ حَيْثُ جِئْتَهُ لِنَائِبَـةٍ نابَـتْـكَ فـهـوُ مُـضَارِبُ

. فَـتـىً هَـمُّـهُ حَمْدٌ على الدَّهْرِ رابِحٌ وإنْ غابَ عـنهُ مالُهُ فهوَ عازِبُ[1]

1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص،106.

2) الديوان، ص77.

3) الديوان، ص130.

إذ وردت ثلاثة منصوبات في مستهلّ الأبيات، وهذه المنصوبات هي مفعول به لفعل

تقديره أخصّ أو أعني، وقد ترك الفراغ للقارئ ليفهم التّشكيل من السّياق والحالة النّفسية للشاعر، وفي سياق آخر يقول الشّاعر ممتعضا من عين الرقيب، فيجعلها مخصوصا [من الكامل]

- عَيْنَ الرَّقِيبِ غَرِقْتِ في بَحْرِ العَمَى لا أَنْتِ، لا بَلْ عَيْنُ كُلِّ رَقِيبِ[2].

فهو يشكو من عين الرّقيب الغارقة في حسدها، لذلك استهجن عين كلّ رقيب، لمّا ردّ الصدر إلى العجز، ومن أجل تصوير خطورة العين جعلها منصوبة في بداية البيت، ثمّ حذف الفعل الّذي تقديره" أخصّ" أو " أعني" مما زاد التّركيب بلاغة وقوّة. وهذا الحذف نجده أيضا لمّا يتمنّى عودة الشّباب مستذكرا أيّام الصبا [من مجزوء الكامل]

- أَيَّامَ يَحْمِلُنـي الشَّبَـا بُ على التَّهاوُنِ في الذُّنُوبِ[3].

وقد يحذف الفعل والفاعل معا، مثلما نجده متغزّلا [من الطويل]

- بِها غيرَ مَعْذُولٍ فداوِ خُمارَهَا وَصِلْ بِعَشِيَّاتِ الغَبُوقِ ابْتِكَارَهَا[4].

يتجلّى تشكيل هذا البيت من اسم فعل أمر محذوف تقديره "عليك"، وندرك ذلك من خلال كلمة " غير" التي وقعت حالا بينت هيئة صاحبها عند وقوع الفعل، لكنّ الشّاعر حذف فعل الحال وحذف صاحبها.

ويأتي المحذوف مقدّرا في وسط الكلام، مثلما نجده في قوله يمدح عليّا: [من الرجز]

. وأنتَ مِنّي الزّرُّ مِنْ قَمِيصي وما لِمَنْ عاداكَ مِنْ مَحِيصِ

. وأنتَ لي أَخٌ وأنتَ الصِّهْرُ زَوَّجَكَ الّـذي إلـيهِ الأَمْرُ[5].

---

1) الديوان، ص 69.

2) الديوان، ص84.

3) الديوان، ص85.

4) الديوان، ص124.

5) الديوان، ص194.

فيتجلّى أنّ نصب كلمة " زوجَ" بسبب حذف فعل مقدّر تقديره أعني، وهذا إيجاز للكلام، وتبليغ لرسالة مفادها الوفاء والإخلاص لآل البيت كلّهم.

تتواتر ظاهرة حذف الفعل، وذكر المفعول به منصوبا في كثير من الأبيات، فنجده يصوّر المأساة التي حلّت بآل البيت، ذاكرا المنصوبات على التّوالي في تشكيل متوازٍ: [من البسيط]

. مَـوْتاً وَقْـتلاً بِـهَـاماتٍ مُفَلَّقَةٍ مِنْ هاشمٍ غابَ عنها النّصرُ والظَّفَرُ[1]

ينبري الشّاعر مدافعا عن آل البيت مصوّرا المأساة الّتي حلّت بهم، فجعل كلمتي" موتاً وقتلا" منصوبتين على أنّهما مفعولان مطلقان لفعلين محذوفين مبنيان للمجهول تقديرهما: أميتوا. قُتلوا، وفي ذلك تأكيد على بشاعة القتل والتنكيل بآل البيت.

أمّا حذف المسند إليه، فتردّد كثيرا في شعره، من نماذجه قوله في وصف السّكارى بعد أن عبثت الخمرة بعقولهم: [من الكامل]

مَوْتٌ تَنافَسُهُ الملُوكُ ويُشْتَرى بعَقَائِلٍ تُـلْدٍ ومُطَّرَفاتِ

مَوْتٌ أَعَزُّ من الحياةِ عَلَيهِمُ وأَلَـذُّ في الأَفْواهِ واللَّهَواتِ[2].

فقد حذف المسند إليه في كلا البيتين مكررا الخبر" موت" لإبراز المشهد، وتقدير المبتدأ هو.

ويتغزّل بغلام خَنِثٍ يَتَشَبَّه بالنسّاء في كَلامِهِ وأَفْعَالِهِ [من مجزوء الكامل]

– خَنِثٌ كأنَّ اللهَ أَلْـ بَسَهُ قُشورَ الدُّرِّ جِلْدَا[3]

فقد حذف المسند إليه من سياق التّركيب، وترك المسند" خنثٌ" لأنّه مفهوم من سياق التّعبير، وفي هذا الإيجاز تلميح منه على لفت انتباه المتلقي كي يشاركه إحساسه في الإعجاب بجمال هذا الغلام، وسمة حذف المسند إليه نجدها في قصائد الرّثاء، فهاهو يشبّه الفقيد بغيث يسقي الأرض من جدبها، فتصبح مزهرةً يانعة بثمارها وأشجارها: [من السريع]

1) الديوان، ص136.

2) الديوان، ص101.

3) الديوان، ص112.

- غَيْثٌ تَرى الأَرْض على وَبْلِهِ تَضْحَكَ إلاَّ أنَّهُ يَهْمُلُ[1].

أمّا حذف حرف النّداء، فإنّه ورد في مواطن كثيرة من ديوانه، وهو يشبه حذف الفعل؛ لأنّ حرف النّداء بمعنى الفعل أدعو أو أنادي، ومن نماذج ذلك قوله [من الطويل]

- أَلا اسْقِنِيها صَاحِبي وَخَلِيلي شَمُولاً، وهَلْ أَحْيا بغَيْرِ شَمُولِ[2]

فقد حذف حرف النّداء قبل المنادى: صاحبي، ثمّ عطف منادى آخر هو "خليلي"، كلّ ذلك من أجل التّعبير عن قرب السّاقي إليه، ويتحوّل المنادى "خليلي" إلى صيغة المثنى على عادة العرب، فيقول مكرّرا تركيب المنادى" خليلى" ثلاث مرات على التّوالي: [من الطويل]

. خَليليَّ خَانَ الصَّبْرُ وانْقَطَعَ الكَرى وقَدْ أَحْكَمَتْ عَيْنايَ رَعْيَ الكَواكبِ

. خَليليَّ عنْ عَيني سَلاَ أَنْجُمَ الدُّجَى تُخَبِّرْ بتَسْهيدٍ عَريضِ المَناكِبِ

. خَليليَّ كَمْ مِنْ لَوْعَةٍ قدْ كَتَمْتُها فأَعْلَنَها دَمْعِي لِمُقْلَةِ صَاحِبي[3].

فقد حذف حرف النّداء "يا" في الأبيات الثلاثة، وبذلك حقّق المنادى " خليليّ" تناسقا في هندسة تركيب الأبيات، وعبّر عمّا يختلج الشاعر من مشاعر الحزن.

ويلحّ الشاعر على المنادى" خليليّ" بأن يسرعا في سقيه خمرة لأنّه يرى فيها الحياة، ويؤدّي حذف حرف النّداء إلى مشاركة المتلقي في تشكيل التركيب، فيقول: [من الطويل]

خَلِيلَيَّ هُبَّا عَلـلاَّني مُدَامَـةً مُتعَـتَّقَـةً مِـمَّـا تَـخَـيَّر نُـوحُ

فَما العَيْشُ إلاّ أنْ أفوزَ بِسَكْرَةٍ وما الغَبْنُ إلاّ أنْ يُقالَ صَحِيحُ[4].

إنّه يلحّ إلحاحا على الخمرة فيوظّف النّداء " خليلي" متبوعا بأمرين "هبّا عللاني" فيحذف حرف النّداء لترك فجوة للمتلقّي. وهناك نماذج أخرى كثيرة في شعره لا يتّسع البحث للوقوف عليها كلّها.

1) الديوان، ص197.
2) الديوان، ص202.
3) الديوان، ص253.
4) الديوان، ص106.

لقد أدّت التراكيب المختلفة، سواء أكانت خبرية أم إنشائية وظيفتها في تشكيل اللغة الشّعرية عند ديك الجنّ الحمصيّ، وهي تراكيب جسدت الحالة النّفسية الّتي وسمت بالحزن والإحباط والشكوى- غالبا- وشكّلت فلسفته وعبّرت عن ملامح البيئة العباسية الّتي تميزت بالتّناقضات الاجتماعية والسّياسية والفكريّة.

الـــفـــصـــل الـــثّـــالـــث

التّشكُّلُ المعجميّ والانزياحُ الدّلاليّ في شعر ديكِ الجنّ الحمصيّ

- تمهيد

1. شعريّة الحقول المعجميّة والدّلاليّة

2. تشَكُّلُ الصّورة الشّعريّة: التّشبيهُ وأنواعه

3. بناءُ الصّورة الشّعرية: مستوى الاستعارة

4. مستوى المجاز

5. مستوى الكناية

الـــفـــصـــل الـــثّـــالـــث

التّشكُّلُ المعجميّ والانزياحُ الدّلالي في شعر ديكِ الجنّ الحمصيّ

تمهيد:

يتناول هذا الفصل تشكُّلَ الحقول المعجميّة والدّلاليّة في شعر ديك الجنّ الحمصيّ، وكذلك آلية تشكّل هذا المعجم، لتفكيكها إلى مجموعات من الدّلالات المشتركة في مجال معيّن، وربط ذلك بالعلاقات اللّسانيّة واللغويّة القائمة بين الكلمات ضمن إطار المجال الواحد، كما يستعرض الفصل استكشاف تجلّيات الصّورة الشّعريّة وشعريّة الانزياح ودلالته، من تشبيه واستعارة ومجاز ومحاولة قراءة خلفيات العمليّة الإبداعية في شعر ديك الجنّ الحمصيّ، وربط ذلك ببيئة الشّاعر الّتي تميّزت بالتّناقضات الحياتية في المجالات كافّة، خاصّة المجالان؛ الفكريّ والاجتماعي، أضف إلى ذلك هامش الحريّة الّذي طبع هذا العصر، غير أنّ هناك جانباً جوهريّاً ينبغي عدم إغفاله، وهو أنّ تجربة شاعرنا تمثّل تجربة شعراء الهامش في العصر العباسيّ، والّذين لم يحفل بهم الدّارسون قديما؛ لأنهم عاشوا بعيدا عن القصور والبلاط، فأهمل شعرهم، وربما ضاع أكثره، ممّا يزيد في صعوبة البحث، لأنّ الباحث يقف على صورة مبتورة غير مكتملة الأجزاء من منجز الشّاعر، ومع ذلك سنكتفي بالوقوف على أهمّ السّمات الأسلوبية التي طبعت شعر ديك الجنّ الحمصيّ في مجال الحقول الدلاليّة والتّصوير الفنّيّ.

1. شعريّة الحقول المعجمية والدّلاليّة:

تنشأُ الوظيفة الجماليّة الإبداعية للحقول المعجميّة انطلاقاً من قدرات الشّاعر الإبداعيّة وخبرته في توظيف اللّغة وأساليبها، الّتي تتشكَّلُ في مخيّلة المبدع فيتّصل بعضها ببعضٍ مشكِّلاً المعاني والدّلالات ضمن سيّاق محدّد. له علاقة بالحالة النّفسية أو الاجتماعية او الفكريّة في حياة الشّاعر، كما تتشابك هذه الحقول من حيث البناء اللغوي، وطرائق تشكّلِ المعجم الشّعريّ، قصد الوقوف على السّمات والبُنى العميقة، للوصول إلى فهم كيفيّة تنظيم اللغة وترابط الكلمات والعبارات في النّصّ بوصفه ظاهرة إبداعية تكشف عن فرادة أسلوب الشّاعر أولا، ومكنوناته النّفسيّة ثانيا، فالكلمة: «ترتبط داخل الوعيّ بكلمات أخرى مشابهة لها في الشّكل أو المعنى، وتلك هي العلاقات التّرابطيّة»[1] . وانطلاقا من هذه الرؤية، فإنّ الحقول الدلالية: «تبلورت في ظلّ هذه المقاربة المنهجيّة نظرية تنبني على علاقات لسانيّة مشتركة، يمكن لها أنْ تكوّن بنيةً من بنى النّسق اللّساني. كحقل الألوان، وحقل القرابة العائلية، وحقل مفهوم الزّمان، وحقل مفهوم المكان، إلى غير ذلك من الحقول التي يستعصي على الدّارس حصرها في هذا المقام»[2]. أمّا "ستيفن أولمان" "S.Ullman " فيعرّف الحقل الدّلالي بأنّه « هو قطاع متكاملٌ من المادة اللغوية يعبّر عن مجال معيّن»[3]. وعليه فإنّ الدّراسة الدّلالية للحقول المعجميّة تساعد الباحث في فهم آليات تشكُّل الكلمات وتنظيمها في السّياق، ثم معرفة طريقة جمعها ورصفها وعلاقتها الرّكينة في حقول دلالية معيّنة، يقول "جون لاينز"Lyns":«يجب دراسة العلاقات

1) نواري سعودي أبو زيد، الدّليل النّظري في علم الدّلالة، د ط، دار الهدى، الجزائر، 2007م، ص129.

2) أحمد حسّاني، مباحث في اللسانيات، مبحث صوتي، مبحث تركيبي، مبحث دلالي، ط2، منشورات كلية الدراسات الإسلامية والعربية، دبي، الإمارات العربية المتحدة، 2013م، ص290.

3) أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، ط 5، عالم الكتب، القاهرة، 1998م، ص79.

بين المفردات داخل الحقل أو الموضوع، والذي يعرف معنى الكلمة على أنّها محصّلة علاقات بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجميّ»[1].

إنّ الهدف من تصنيف الحقول الدّلالية والمعجميّة في شعر ديك الجنّ الحمصيّ يرمي إلى فرز تشكيلات النّصّ وتفكيك أبنيّته قصد الوقوف على الوحدات المشكّلة له، والّتي تفرض حضورها في حيّز تشكيله، ثمّ إعادة تركيبه، لأنّ ذلك يعدُّ «وسيلة للتّمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشّعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدّارس أنّها هي مفاتيح النّصّ أو محاوره الّتي يدور عليها»[2].

إنّ أيّ معجم في النّتاج الشّعريّ يجسد مظهراً أسلوبيا تتخذ من خلاله ملامح شخصيّة الشّاعر وقدراته وطرائقه الإبداعيّة يفرض على الباحث أن يصفه ويحلله، ثم يقف على خلفياته الفكريّة والنّفسيّة المشكّلة له، وهو ما ينمّ عن خلفيات تشكّل النّصّ لدى الشّاعر، لأنّ «الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديلٍ عن الشّيء المسمّى ولا كانبثاقٍ للانفعال، وتتجلّى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجيّ والدّاخليّ ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاصّ وقيمتها الخاصّة»[3]. إنّ عمليّة إحصاء الكلمات التي تشكّل المعجم الشّعري، تهدف إلى معرفة المكونات الدّلالية التي تشكّل الإنتاج الشعري وطريقة بنائه، من خلال ربط هذه الكلمات بما بعدها وإحالتها إلى ما قبلها، وكذلك معرفة الموضوعات التي برزت فيها، والحالات النّفسية التي أوحتْ بها، من خلال ترجمتها لعواطف الشّاعر ومواقفه الوجدانية، ولذلك لا مناصَ من إحصاء المعجم المتواتر في النّصّ، ثمّ تصنيفه وتأثيثه في حقول متشابهة متشابكة دلاليا، ويمكننا أن نصنف المعجم الشّعري في ديوان ديك الجنّ الحمصي على النّحو الآتي:

1) أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، ص 80.

2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعريّ، استراتيجية التّناصّ، ص 58.

3) رومان ياكبسون، قضايا الشّعرية، ص19.

1.1. الحقل الدّال على الحزن والأسى:

عرف "ابن جني" اللغة، بأنّها «أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم»[1] . وهذا التعريف ينسجم مع ما ذهبت إليه اللسانيات الحديثة التي ترى أن اللغة تتجسّد في ثلاثة مظاهر هي: الجانب الصّوتي، والجانب الدّلالي، والجانب الاجتماعي المتمثّل في التّعبير عن أغراض النّاس، ويرى "جورج مولينه" "Georges Molinié" أن الكلمة هي الّتي «تكوّن القاعدة الدّلالية للمفردة، ويمكن التّفكير في شطرها إلى نصفين بالتّحليل الدّلالي، وهو تحليل يقوم على عزل السّمات السّياقيّة، بحيث يسمح بحلّ رموز النّصّ»[2]. وعلى الباحث كما يرى "مولينه" أن يسائل النّصّ من خلال طرح إشكالية مُفادها «كيف تسهم المفردات في وسم الأدبيّة الفريد»[3]. وعليه تمظهر الحقل الدّال على الحزن والأسى بشكل بارز، مشكّلا حيّزا كبيرا في شعره، إذ تجلى في الأغراض الشعرية كلّها تقريبا: الرّثاء المذهبيّ، رثاء زوجته "ورد" الشكوى من نوائب الدّهر، الشعر الخمري، وحتّى في موضوعات الهجاء، وبذلك رسم هذا المعجم شخصيّة الشّاعر المزاجية المتقلّبة الأهواء، المتذمّرة من الحياة، ويمكن رصد هذا المعجم من خلال هذا الجدول التّوضيحي: جدول رقم 05 حقل الحزن والأسى

الصفحة	الكلمات الدّالة على حقل الحزن والأسى في الديوان
62	عذّبني، الصّدود، فرّج هموم، بلوائي. الفرج.
66	التّفرّق، دمع، الصّبر.
68	النّوائب.

1) عثمان ابن جنّي الخصائص، ط 2، ج 1، دار الكتب المصرية، مصر، أوت 1955م، ص33.

2) جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، ص193.

3) المرجع نفسه، ص196.

69	أبكيه، مقلتي، كوالح، غالبت، الرّدى
76	بعدك، لوعة، يلهب، دمعة، جمرة، مسفوحة، تُحلبُ، امتنع المطلب، الدّمع، الدّمع، أذنبت.
77/76	سقاما، مللت، أضرّ، الرّضى.
85	تبكي، تقتل، فقدك.
86	الرّزايا، الدّموع، مقابر، الكرب، دم، انسكبي، عين، الخطب، الصّبر، العزاء، المصاب، الظلم، الظالمين، حزني، لوعتي، جائحة، حسرتي، كربي، تئن، لهفي.
98	آسى، أبكيك.
101	استغيث، شحطة، النّوى، دمع، يسيل، تجري.
104	حرّى، عدوّ، ظمإ، كبدي، حرّى، بكفّ عدوّ،
108	الضّنى، شبحٍ.
114	دمعي، أنفدنّ لهم.
119	لهيب، الشّوق، كبدي، البين، يبعد، وداع، ودعتها، فراق، كبدي، لوعة.
120	سقامٌ، لا دواء له.
121	أحشائي، أضلاعي، كبدي، وجدي، استعبرت، وحديّ، زفيري، عبرتي، الوجد، حفرتي، رمسي، شُقّ لحدي، بكائي، العذل، مبتلى، الحزن، وحدي.
136	الشّوق، دمعاً، فاض، الحزن، يحنّ، شوقاً، أبكيكم، الصّبر، الرّدى، أندبه، شجاني، تغريبة، دمعي، موتاً، قتْلاً.
138	شوق، الدّمع.
139	أبطأ، النّوم، ظللت، أنتظر، السّهر.

141	الأسى، الصّبر.
143	الدّجى، جمر.
147	منطويا، الجمر، دمي، يضيق.
151	غدره، ابتلى، هجره، بليتي، الحشا، الحزن، عبرتي، غصص، تفيض.
158	يوحشنّ، استحملت، سقم.
165	الدّمع، تذيبها، أنفاسي.
169	نهنهت، شدّتي، ضيقت، خورا، الشّيب.
176	يقتلني، تأسّفي، هيهات، التّأسّف.
183	بكيت، بكائي، شفقا.
185	الحزن، غروب، تزفّره، الحرق، قلقا، قضقضة.
212	مضجعي، الهجوع، الهجود، نار، تأجج، الضلوع، سقام، حزن، قتاد، أسى، قتاد.
217	نكبة، عزاء، آسى، عديما.
220	سقيماً، ملقى، سموما، العبرات، كرى، يروّعني، الحرّ، اليحموما، حزنه، المكظوما.
227	دموع، الوجد.
235	الشّوق.
236	الصبابة، زافره، عبرة، حشاً.
237	أنحل، الوجد، براه، الهوى.
246	تكوي، ضلوعي، كيّا.
247	باليا، باكيا.

من خلال استقرائنا لهذا الجدول، يمكننا أن نكتشف بروز الحقل المعجمي الدّال على الحزن والأسى، إذ سيطر على خطابه الشعريّ وتجلّى واضحا في أغراضه الشّعريّة كلّها، من غزل ورثاء وصف للخمرة، وشكوى الزّمان، وحتّى في مواقفَ وجدانيةٍ مرتبطة بحياة الشّاعر ، وهذا ما يؤكّد لنا طبيعة هذه الشخصيّة المتبرّمة المزاجيّة التي عاشت في قلق وخوف وتمزّق، وهذا ما يتناغم تماما مع حالته النّفسيّة، ومع طريقة حياته، كما يعبّر بصدق عن الأزمات التي مرّ بها، مثل قتله لزوجته، ووفاة ابنه " رغبان" ثمّ رحيل أعزّ أصدقائه، فهذا المعجم يكشف البنية العميقة في شعره، الّتي اتّسمت بالتّعبير عن الاغتراب والضّياع، تجّلى ذلك في رثائه المذهبي لآل البيت، حيث تسيطر كلمات معينة، مثل: الدّمع، البكاء، الحزن، الحسرة، الكرب، تئن، الموت، الخطب، الهموم، الأسى، الكلوم، لهفي، أسفي...والملاحظ أنّ الشّاعر يضيف هذه الكلمات –غالبا– إلى ياء المتكلم حتى ينسبها إليه مباشرة، في إيحاء منه أن الحزن والألم نابع من أعمق أعماقه، فحالة الاكتئاب هي المسيطرة على نفسه، وربما ذلك محاولة منه من أجل إثبات وجوده والتّعبير عن حالة إنكار المجتمع له، فهو متململٌ غير متقبّل لواقعه الذي كثرت فيه التّناقضات والنزاعات الطّبقية والاجتماعية.

فالجدول الّذي رصدناه يكشف لنا مفاهيم تنصبّ كلها حول الحزن والأسى الذي يجسّد لنا المركز الذي انطلق منه الشّاعر في التعّبير عن هذا الشّعور، فكشف لنا عن شخصية محبطة قلقة مضطربة تحاول أن تجد توازنا نفسيًّا، ولكنّ هذه الشّخصية لم تستطع تجاوز هذا الشّعور الذي ظلّ متنفّسًا لها لبثّ هذه المشاعر، وهكذا لازم الحزن والألم شاعرنا، يؤرّقه أينما حلّ وارتحل، فوجد في ذلك الألم تعبيرا عن الانكسار وتصريحا للهموم، ومشاركة للمتلقّي تخفيفا عن كربته وشجنه، خاصّة وأنّ «الشّعر الغنائيّ يغدو مادّة الموضوع في القصيدة، يشاطره هذه المكانة المتلقّي، وربما كان هذا الموضوع الّذي يفسّر إقدام الشّاعر الغنائيّ– دون غيره من الشّعراء– على توخّي الصّياغة الجيّدة والكلمات المجازيّة، والاستعارة والخيال الخلّاق والتّراكيب المختلفة والإيقاعات الموسيقيّة الباهرة ليفتن

المتلقّي »[1]. إنّ ديك الجنّ الحمصي يبث أنين ذات منكسرة منطلقا من ذاته وتجاربه الحياتية، فهو يعيش صراعا نفسيّا عنيفا ترجمه القاموس الشعري المعبر عن التّحسّر، المجسّد للمأساة التي يؤلمه، وهذه الصّفات المسجّلة لشخصيّة الشّاعر تنبئ عن ذات منكسرة يائسة تتجرّع الأسى والخيبة في الحياة، ولا تتردّد أفقاً للراحة أو السّعادة، بل تشكّل صورةً قاتمة من السّوداويّة الّتي تخلّت عنها الدّنيا، يقول: [من المنسرح]

. يا طُولَ حُزْني ولَوْعَتِي وتَبا رِيحي، ويا حَسْرَتي ويا كُرَبي

. لِهَوْلِ يومٍ تَقَلَّصَ العِلمُ والـدِّ ـينُ بثَغْرَيْهما عـنِ الشَّـنَبِ

. يومٌ أصابَ الضُّحى بظُلْمَتِه وقَنَّعَ الشَّمْسَ مِنْ دُجَى الغُهُبِ[2].

ولا يلبث الشّاعر أن يذكر تيمة الموت والفقد، فقد ظلت صورته تطارده في الحلم واليقظة، فيراه النهاية الحتمية التي لا بدّ منها، يقول معبّرا عن حالة العجز: [من السريع]

. نَهْنَهَتِ الخَمْسونَ مِنْ شِدَّتي وَضَيَّقَتْ خَطْوِيَ بَعْدَ اتِّساعْ

. وأَتْحَفَتْنِي خَوَراً ظاهراً وكنتُ قبلَ الشَّيْبِ عَيْنَ الشُّجاعْ

. تَعْتَرِفُ النَّفْسُ ببعضِ القوى فأُمْسِكُ النَّفْسَ ببعضِ الخِداعْ

. أَنْسأَنِي الدَّهْرُ ولَمْ يَنْسَنِي والموتُ قَدْ يُودِي بِمَنْ في الرِّضَاعْ[3] .

فهو يعترف بضعف قواه بسبب تقدمه في السّن، رغم أنّ نفسه تأبى الاستسلام، يتظاهر بالخداع، لكن الزمن له بالمرصاد، والموت يترقّبه كعدو مفترس يتحيّن الفرصة المناسبة، ولكن نفسه تتألم وتتحسّر، فيجسّد تجربته المريرة المفعمة بالإحباط واليأس والنّدم: [من الكامل]

1) إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظريّة النّصّ، ط1، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1997م، ص100.

2) الديوان، ص 88.

3) الديوان، ص169.

. أَشْفَقْتُ أَنْ يَرِدَ الزَّمانُ بِغَدْرِهِ أَوْ أُبْتَلى بَعْدَ الوِصَالِ بِهَجْرِهِ[1].

ويهرب الشّاعر من واقعه المؤلم، محاولا أن يجد العزاء لنفسه في أنّ الحياة فانية، وأن كلّ نفس ذائقة الموت، فيرى أنّ التّشاؤم قدر محتومٌ، يقول: [من الطويل]

. تَـرَشَّفْـتُ أَيَّامِـي وَهُـنَّ كَـوالِحٌ عليكَ، وغالَبْتُ الرَّدَى وهوَ غَالِبُ

. ودافَعْتُ في صَدْرِ الزَّمانِ ونَحْرِهِ وأيُّ يَـدٍ لـــي والزَّمانُ مُحَارِبُ ؟[2]

فالأيّام كالحة، لأنّ القدر جعله يفقتد صديقاً عزيزا كان يعينه على صروف الدهر، وكأن الزّمان عدوّ لدودٌ للشّاعر يتربّص به، فلا يجد أيّ قوّة تقوى على مصارعته، إنه العجز والإحباط.

ويرسم لنا صورة قاتمة عن الحزن الذي عبّر عنه بصيغة الجمع " الأحزان" ثم يسنده إلى عبارة مجازية "تكاثفت" وكأنها سحبٌ سوداءُ تحجب نور الشّمس، فلا يجد العزاء إلا في العبرة بموت الرسول– صلى الله عليه وسلّم– يقول: [من الطويل]

. تَأَمَّلْ إِذَا الأَحْزَانُ فيكَ تكَاثَفَتْ أَعاشَ رسولُ اللهِ أَمْ ضَمَّهُ القَبْرُ[3].

وفي قصيدته الدّالية يرثي "ورداً" فينفطر قلبه مرارة ويتقطع أسى وندماً، فيناديها في قبرها مستخدما أداة النّداء الهمزة تعبيرا عن قربها المعنوي والحسّي منه: [من الوافر]

. أَسَاكِنَ حُفْرَةٍ وقَـرارِ لَـحْدِ مُـفَـارِقَ خُـلَّةٍ مِـنْ بَعْدِ عَـهْـدِ

. أَجِبْني إنْ قَدَرْتَ على جَوابي بِحَقِّ الـوُدِّ كيفَ ظَلَلْتَ بَـعْـدِي

. وأيــنَ حَلَلْتَ بعدَ حُلولِ قَلْبِي وأَحْـشائِي وأَضْـلاعِــي وكِبْدِي

. أَمَـا واللهِ لَـوْ عـانَيْتَ وَجْدِي إذا اسْتَعْبَرْتُ في الظَّلْماءِ وَحْـدِي

. وَجَـدَّ تَنَفُّسِـي وعَـلا زَفِيري وفاضَتْ عَبْرَتي في صَحْنِ خَـدّي

1) الديوان، ص151.

2) الديوان، ص69.

3) الدّيوان، ص 132.

. إذنْ لعلمتَ أنّي عن قَريبٍ سَتُحْفَرُ حُفْرَتي ويُشَقُّ لَحْدِي

. ويَعْذِلُني السَّفِيهُ على بُكَائي كأنّي مُبتَلىً بالحُزْنِ وَحْدِي

. يقولُ: قَتَلْتَها سَفَهاً وجَهْلاً وتَبْكِيها بُكاءً لَيْسَ يُجْدِي

. كَصَيّادِ الطُّيُورِ لَهُ انْتِحابٌ عَلَيْها وهوَ يَذْبَحُها بِحَدِّ[1].

فكلّ مفردة من المعجم الموظف في هذه القصيدة، يوحي بطاقات تعبيرية موحية بالمأساة التي يعيشها الشاعر، فهو يتألّم ويتحسّر من فراق الحبيبة الّذي كان هو السّببُ في حصوله، وهو يطلب المستحيل منها بأن تجيبه رغم معرفته، ليتأوّه زفرات ويذرف العبرات التي تجسد تعاسته ويأسه، لأنّه ابتلى وحده بالحزن، إنّه يبرّر فعلته ويشبهها بمن يذبح طيرا رغم أنه يتألّم من عمله. وبذلك استطاع الشّاعر إن ينقل إحساسه إلى القارئ فيتفاعل معه تفاعلا وجدانيا.

لذا جسّد المعجم الدّال على الحزن والأسى شخصيّة ديك الجن الحمصيّ، من خلال تشكيلات لغوية أوحت للقارئ بعاطفته وشخصيته المضطربة القلقة التي ترجمتها لغة شعرية أبرزت لنا هذه الثّيمة فعاش حياة مضطربةً متناقضةً بين الغضب والتّبرم والإحباط والإنكار، لأنّه لم يستطع إن يقيم توازنا نفسيّا بين عالميه الدّاخلي والخارجي.

1 . 2- الحقل الدّال على الرّثاء المذهبيّ:

ديك الجنّ الحمصي من الشّعراء الّذين انبروا مدافعين عن حقّ آل البيت في الخلافة، وتجلّى ذلك في رثائه المتفجّع لآل البيت، مستخدما الحجاج للدّفاع عن هذا الحقّ، منتقدا ظلم الأمويين ثمّ العباسيين، بل نجده يتعرّض في شعره لعمر وعثمان – رضي الله عنهما- معتبرا أنّ عليّا أحق بالخلافة، مردّدا شعارات الحزب الشّيعي، والجدول التّالي يرصد أبرز الكلمات الدّالة على هذا الحقل:

جدول رقم 06 حقل الرثاء المذهبي

1) الديوان، ص121.

الصفحة	الحقل الدّال على الرّثاء المذهبيّ في الدّيوان:
87/86 89/88/	كربلاء، مقابر، الكُرب، منابر، البهاليل، آل فاطمة، المعالي، السّادة، النّجب، شرقتْ، فداءٌ، يا بني النّبيّ، صفوة، أكرم، بدور، الهدى، أنجمه، ساسة، الحوض، المصاب، النّسب، المصطفى، هاشم، أبي حسن، الخُطَبُ، الخربُ، سيّد، الأوصياء، العالي، أقدامك، روحه.
94	قبر، فاطمة، طيبة، الهادي، محاسن، وجهها، حلّيتا، ثراكِ، قبرن القبور، طيبة، مسكاً، مطيّباً، القبور، تشتّت، فكري، تشتيتاً، مقرّبٍ.
95	شرفي، محبّة، معشرٍ، الهدى، هديه، الفتى، ثَبْتٌ، يد الباري، القرين، يهدي، الهدى.
123	قبرك، البُلى، القبر.
/135 136	ربعاك، الشّوق، الفكر، الحسين، قتْلى، بني حسن، جعفر، عقيل، قتلى، شوقاً، رحمة، حفرُ، الصّبر، لقاء، محمّد، عليٌّ، آل فاطمة، الحوض، حوضهم، بني التّقوى، اصطبروا، يا بني رسول الله، الأعلام، الغُرر، تذكّرهم، السّبق، ثابتاً، مولاكم، عشواء، مظلمة، الحقّ، أبلج، الأعلام، واضحة، الخير، رافعه.
147	البلابل، الصّدر، منطويّاً، يضيقن صدري، غمّت، مصيبتك، القبر، أحُد، بدر، أبا حسن، ظلموك، أدلّا، الهدى، دعائم، التّقوى، الحشر، النّشر، قادتها، العارفو، سيما الوجوه، أعرف، العهود.
191	رأسك، مترمّلاً، ترميلا، يا بن بنت محمد، قتلوك، عطاشاً، التّنزيل، التّأويل، التّكبير، التّهليل
/194 195	يا عليّ، أنت أخٌ، خير العالمين، أنت الصّهر، فاطم الزهراء، ذات الهدى، سيّدة النساء، البتول، الحور، زينة، الأنوار، ساطعة، أملاك، السّماء، الجنان، أمطرتهم، الفضل،

	المرتضى، السّبطين، القرطين، حباني، خير، الإيمان، المصطفى، أبا البيان، أبو العلم، العلم، المصطفى، روحه، شمُّه، ريحهن ذوقه.

وقد اتّسم شعره في آل البيت بالتّفجع وكثرة الشّكوى ووصف المآسي فامتزج وتداخل هذا الحقل مع حقل الأسى والحزن، وقد أصبحت كلمات هذا الحقل تمثّل رمزا في شعره، مثل موقعة كربلاء، حيث برع في تصوير هول الفاجعة، وذكر القبور للاتعاظ والاعتبار، يقول: [من المنسرح]

. يا عَيْنُ فـي كَرْبَلا مَقَابِرُ قَدْ تَرَكْنَ قَـلْبِي مَقابِرَ الكُرَبِ

. مَقـابِرٌ تَحتهـا مَنابِـرُ مِنْ عِـلْمٍ وحِـلْمٍ ومَـنْظَرٍ عَجَبِ

. مِنْ البَهـالِيلِ آلِ فـاطِـمَـةٍ أَهْلِ المَعَالي والسَّادَةِ النُّجُبِ

. كَمْ شَرِقَتْ منهُمُ السُّيوفُ وكَمْ رُوِّيَتِ الأرضُ مِنْ دَمٍ سَرِبِ

. نَفْسِي فِـدَاءٌ لَكُـمْ ومَنْ لَكُمُ نَفْسِي وأُمِّـي وأُسْـرَتـي وأَبـي

. لا تَبْعَـدُوا يـا بَنِي النَّبِيِّ على أَنْ قَدْ بَعُدْتُمْ والدَّهْرُ ذُو نُوَبِ[1].

فهو يسقط حالته النفسية على ما تعرض له آل البيت من نكبات في أغلب قصائده التي نظمها، مقدّسا مآثرهم وقبورهم التي يرى فيها الجمال والطّهارة والخير كله، فها هو يناجي قبر فاطمة الزهراء: [من الكامل]

. يـا قَبْرَ فـاطِمة الذي مـا مِثْلُـهُ قَبْرٌ بطَـيْبَةَ طـابَ فـيهِ مَبِيتَا

. إذْ فِيكَ حَلَّتْ بِضْعَةُ الهَادِي الّتي تُجْلَى مَـحَـاسِنُ وَجْهِـها حُلِّيتَا

. إنْ تَنْأَ عـنهُ فـما نَـأَيْتَ تَباعُداً أَ وْلَمْ تَبِـنْ بَـدْراً فمـا أَخْـفَـيتا

. فَسَقَى ثَراكَ الـغَيْثُ ما بَقِيتْ بهِ لُـمَـعُ القُبُورِ بطَـيْـبَـةٍ وَبَـقِيتَا

. فَلَقَدْ بِرَيَّاهـا ظَلَلْتَ مُطَـيَّـباً تَسْتَافُ مِسْكاً في الأُنوفِ فَتِيتَا

1) الديوان، ص86.

. ولَقد تَأَمَّلْتُ القُبورَ وأَهْلَها فَتَشَتَّتَتْ فِكَرِي بِها تَشْتِيتا

. كَمْ مُقْرَبٍ مُقْصىً وكَمْ مُتَباعِدٍ مُدْنىً، فَساوَرَتِ الحَشَا عِفْرِيتا[1].

فهو ينظر إلى قبر فاطمة نظرة قداسة، فيضفي عليه صورة متميّزة عن غيره من القبور، إنّه يشع نورا، ويطيب رائحة، فيدعو له باليمن والخير، وهذه الصورة تتجلى عند أغلب شعراء الشّيعة، متخذين منها حجّة للدفاع عن حقّ آل البيت، وإبراز جلالة قدرهم، ورفعة منزلتهم، فديك الجن الحمصي يتّخذ من رثاء آل البيت دليلا على حقهم المسلوب، وربما يوجّه نقداً مبطّناً للسلطة الحاكمة، وتتكرّر صورة ذكر قبور آل البيت في شعر ديك الجنّ الحمصيّ على نحو بارز، فنجده يكرّر ذكر المقابر في كربلاء في بكاء ونحيب، وهو يمدح عليّا –رضي الله عنه – فتتكرر كلمة المقابر ثلاث مراتٍ مصوّراً حالة الحزن التي تنتابه.

ومعجم الرّثاء المذهبيّ تُشكّلهُ ألفاظ كثيرة كذكر عليّ وزوجه وأبنائه وأعلام الشّيعة المشهورين، وتعابير أخرى مثل: سبط النبي، آل فاطمة، البهاليل، السّادة النّجب، بنو النّبي، أهل المعالي، إلى غير ذلك من ألفاظ هذا الحقل، لكنّ ديك الجنّ الحمصيّ في رثائه لآل البيت يعتزّ بالانتماء إليهم، ويرى في خصومهم الضلال والخروج عن جادة الصّواب، مستخدماً كلمات دالة على سموّهم وعُلو منزلتهم، يقول فيهم: [من مجزوء الكامل]

. شَرَفِي مَحَبَّةُ مَعْشَرٍ شَرُفوا بِسُورَةِ (هَلْ أَتَى)

. وَوِلايَ فيمنْ فَتْكُهُ لِذَوِي الضَّلالَةِ أَخْبَتَا

. وإذا تكلَّمَ في الهُدى حَجَّ الغَوِيَّ وأَسْكَتا

. فَلِفَتكِهِ ولِهَدْيِهِ سَمَّاهُ ذُو العَرْشِ الفَتى

. فهوَ القَرينُ له وما افْ تَرقا بصَيْفٍ أَوْ شِتَا

1) الديوان، ص94.

. لـكنَّمـا الأعداءُ لــمْ يَـدَعُـوهُ أَنْ يَتَـلَـفَّتــا

. ثِقْلُ الهُـدَى وكتابُـهُ بَـعْــدَ الـنَّـبِــيّ تَـشَتَّتـا

. وَاحَسْرَتا مِنْ غَصْبِهِ وسُـكُـوتِـهِ، واحَسْـرَتـا

. طـالَتْ حياةُ عَدُوّهِ حتى مَتَى ؟ وإلى مَتَى ؟[1].

فالشّاعر يثني على خصال آل البيت، جاعلا حبّهم شرفاً له، محاججاً بالقرآن الكريم حين قال :" سورة هل أتى" في إشارة إلى قوله تعالى:﴿ هَلْ أَتَى عَلَى الإِنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَذْكُورًا﴾ سورة الإنسان الآية:[1]. ليؤكّد أنّ آل البيت شرّفوا بالقرآن الكريم، مبرزا مناقب الإمام عليٍ، فهو صاحب حجّة دامغة، ليختتم الأبيات متحسّرا من الظلم الّذي حلّ به وبأبنائه، متسائلا إلى متى سيبقى هذا الظّلم وبذلك فإن ديك الجنّ الحمصيّ لا يترك مناسبة، إلا وذكّر بمحن آل البيت « وبجلال قدرهم في النُّفوس، وعلو منزلتهم في الدّين والدُّنيا، فهو في مدونته هذه يؤكد على حبهم، وشدة تعلقه بهم، وبأنه دائـم المدح و الرّثاء لهم، فأشعاره لا تفتأ تدور على التّذكير بمحنتهم، وإعلان محبتهم، والتّنديد بخصومهم»[2]. ولعلّ حبّ الشاعر لآل البيت وذوده عنهم نابعٌ من مشاركة وجدانيّة جمعته بهم فيما تعرّضوا له من مظالم وما لاقاه في حياته من ظلمٍ وصدود.

وأبرز سمة تميّز رثاءَه لآل البيت هو ذلك الشّعور الفيّاض، وغزارة مشاعر الحبّ والولاء التّام لهم، وهذا ما يتجلى في أغلب قصائده الرّثائية أو المدحيّة، فحياته فداءُ لهم، فيخاطبهم وكأنّهم ماثلين أمامه، ومن ذلك قوله: [من المنسرح]

1. نَفْسِي فِـدَاءٌ لَكُمْ ومَـنْ لَكُمُ نَـفْسِي وأُمِّي وأُسْـرَتي وأَبــي

1) الديوان، ص، ص 95،96.

2) شرف إبراهيم، جَمَاليات اَلصُّورة اَلبُكائية فَي اَلقصائد اَلرثائية المرثاةُ اَلغزلية عَنِد َ" دَيك اَلجنِّ اَلحِمصي َ" أنموذجا، جسور المعرفة، مج 7، ع 3، 2021 م، ص 207.

2. لا تَبْعَدُوا يا بَنِي النَّبِيِّ على أَنْ قَدْ بَعُدْتُمْ والدَّهْرُ ذُو نُوَبُ[1].

يبرز الحقل الموظّف في الرثاء المذهبي حضور خصال آل البيت في وجدان الشاعر، فيستخدم الضمير "أنتم" في مخاطبتهم بدل الضمير " هم" وهذه سمة تميّز أغلب شعراء الشيعة، مثل الكميت بن زيد، ودعبل وغيرهما، يقول ديك الجن الحمصي: [من المنسرح]

. أَنْتُمْ بُدورُ الهُدى وأَنْجُمُهُ وَدَوْحَةُ المَكْرُمَاتِ والحَسَبِ

. وسَاسَةُ الحَوْضِ يومَ لا نَهَلٌ لِمُورِدِيكُمْ مَوَارِدَ العَطَبِ

. فَكَّرْتُ فيكمْ وفي المُصَابِ فما انْ فَكَّ فُؤادِي يَعومُ في عَجَبِ

. ما زِلْتُمُ في الحياةِ بَيْنَهُمُ بينَ قَتيلٍ وبينَ مُسْتَلَبِ[2].

ويمتاز شعر الرّثاء المذهبيّ عند ديك الجنّ الحمصي بصدق العاطفة النّابعة من قوة إيحاء الكلمات الّتي اختارها بعناية فائقة، فلا يترك أيّة مناسبة إلا وحاجج فيها على حقّ آل البيت في الخلافة، يقول: [من الرجز]

. إنَّ الرَّسُولَ لَمْ يَزَلْ يقولُ والخَيْرُ ما قالَ بهِ الرَّسولُ

. إنّكَ مِنّي ياعَلِيُّ الأَبِي بحيثُ مِنْ مُوساهُ هَرونُ النَّبِي

. لكنَّهُ ليسَ نبيٌّ بَعْدي فأنتَ خَيْرُ العالمَينَ عِندي

. وأنتَ مِنّي الزِّرُّ مِنْ قَمِيصي وما لِمَنْ عاداكَ مِنْ مَحِيصِ

. وأنتَ لي أَخٌ وأنتَ الصِّهْرُ زَوَّجَكَ الّذي إليهِ الأَمْرُ

. رَبُّ العُلَى بفاطِمِ الزَّهْراءِ ذاتِ الهُدَى سَيِّدةِ النِّساءِ[3].

1) الدّيوان، ص 86.

2) الدّيوان، ص 86..

3) الديوان، ص 194.

وعلى هذا النّسق يشكّل الشّاعر قاموسه المعجمي في رثاء آل البيت ومدحهم، مدافعا عنهم، فهو يؤوّل آيات قرآنية وأحداثا تاريخية حسب رؤيته لخدمة مواقفه، وبذلك ترجم المعجم الشّعري المستخدم في شعره المذهبيّ رؤيته، كما عبّر بطريقة مبطّنة عن موقفه الرافض للأمويين والعباسيين معاً.

1 . 3- حقلُ دلالاتِ الخمرةِ والسُّكْرِ:

يُشكّلُ حقل شعر الخمرة والسّكر فضاءً واسعا في ديوان ديك الجنّ الحمصيّ، فتنوّعت فيه الكلمات المعبّرة عنه، إذ جسّدت بذلك حضورا قويّا معبّرة عن الجوانب الماديّة في العصر العباسيّ الحافل بمظاهر التّرف، فكلمة "خمرة" بلفظها ودلالتها وظّفها الشّاعر في ثمانٍ وخمسين 58) مرّة، فهي حلب الحياة، وهي ماؤها وروحها، وهي شمس النّهار وضوء الصّبح الّذي يبدّد ظلام الّليل، فتنّوعت صوّر الكأس تشعّ نارا ونورا والسّاقي يحملها ذهابا وإيابا في مجالس الخمر والحانات العامرة بالندامى، واستطاع الشّاعر بهذا المعجم أن يرسم لنا صوّرا حيّة لهذه المجالس وأصوات المغنيات تنبعث من زواياها، فالحياة الصّاخبة، والحانات منتشرة في أطراف المدن تعجّ بالسّكارى والجواري، ويمكن أن نوضح ذلك بهذا الجدول الذي يضبط أدوات الخمرة وصفاتها: جدول رقم 07 حقل الخمرة وأدواتها:

الصّفحة	حقل دلالات الخمرة والسّكر في الدّيوان
61	كأس، صهباء، صرف، شاربها
92	الكأس، ماء، رقّة، العنب، المزاج، منسكب، كأسها.
100	شربنا، شمساً، عاصريها، ماء الحياة.
101	صرعى، صعقتهم، كؤوسها، اللهوات
106	مدامة، معتّقة، سكرة.

125	كأسها، خمرها، عقارها، الكأس، نتنعع، روحها، الرّاح، موردة، الشّمس.
129	اللهو، المجون. عبرات المدام.
140	راح، ريح المسك، مطبوخة، عروس، صفراء، المعاصر.
154	ذهبٌ، مكلّلٌ، اللجين، الدّرر، صفْرن حمْر.
158	المدام، الكأس، الطّاس، راحٍ، معشعشة، يخالطها.
159	مدام، ملهى، جلّاس، ثمار السّرور، قدح، الملاهي، واجفة، الورد، الآس، خمر، ماء التّبر، شذرٍ، طاس، باكرتها، نكّست، رأسي.
160	كأس، تحاسي، تمازجها، كأس، فعّالة، الرؤوس، المدام، لهى
/171	النّدامى، مكوثهم، اصرفن صرفك، نائما، منصرفا.
172	راحاً، خمرتي، نارٍ، ضوئها، صفراء، اصفرّت، الدّرّ، صدَفا، لؤلؤ، بردٍ، رشفاَ، نديمي.
186	طيب الورد، أطباق، شرابٌ، السّقاة، نوراً، السّرور، قنان، الشّمس، صفوفاً.
189	شربها، حلّا، الليالي، محلّى.
192	قلّةٌ، الرّاح، زلال، حرقٌ، بارد، سلسال.
202	اسقينّها، شمولاً، شربها، ذهبيّة، عقيّان، قرنقل، مسك، دواء، مسكّن كميت، كأسه،صافي.
225	الروح، أحلام، مازجت، صدري، السّرور، صفراء، المزاج، لؤلؤ، الماء، قبسٌ، السّراب.

ومن السّمات الأسلوبيّة البارزة في شعر ديك الجنّ الحمصي في مجال الخمر، تلك المقطوعات القصيرة، والّتي تستجيب لطبيعة الغناء في هذه المجالس، وتنسجم مع طبيعة الحياة السّريعة، ومن نماذج توظيف معجم الخمر [من البسيط]

. وكأسٍ صَهْباءَ* صِرْفٍ ما سَرَتْ بِيَ إلى فَمٍ فَدَرَى ما طَعْمُ ضَرَّاءِ

. كأنَّ مِشْيَتَها في جِسْمِ شَارِبِها تَمَشِّيَ الصُّبْحِ في أَحْشَاءِ ظَلْماءِ[1].

فالشّاعر يصف كأس خمرة لم يخالطها ماءٌ، فيشبه دبيبها في جسم شاربها بِسَرَيان ضَوء الصُّبح في ظلام الليل. وهي صورة تعبّر عن انغماسه في الملذات هروبا من واقعه المثقل بالهموم والأحزان، ويكثّف وصف الخمرة وما تفعله بالعقول، ويثني على جودتها وعتقها، مستعملاً ما يناسب من المعجم المجسّد لهذا الحقل، فها هو يدعو نديمه للشّراب [من الخفيف]

. لَكَ عِنْدِي مِنْ طَيِّبِ الوَرْدِ أَطْبا قٌ مِلاحٌ تُدْنِي بَعِيدَ سُرُورِكْ

. وَشَرابٌ كَطِيبِ نَشْرِكَ يُلْقِي فَوْقَ أَيْدي السُّقَاةِ نُوراً كَنُورِكْ

. فَبِحَقِّي أَهْدِ السُّرورَ إلى مَنْ لا يَلَذُّ الدُّنْيا بِغَيْرِ حُضُورِكْ[2].

رصف الشّاعر كلماتٍ كثيرةً في هذه النّتفة المتكونة من ثلاثة أبيات، فالخمرة ورد يقدّمها السّقاة في أطباق للندامى لتعيد لهم السّرور، والشّاعر لا يحلو له شرب الخمرة إلا بحضور نديمه، وبذلك نجد أن أكثر الكلمات المستعلمة في الأبيات تصبّ في مجال حقل الخمرة.

وتفنّن ديك الجنّ في وصف قنان الخمرة، من خلال براعة وصفه المعتمد على الرؤية الحسّيّة البصريّة، ومن خلال رصد المظاهر الماديّة للبيئة العباسية، ولنتمعن في قوله: [من الخفيف]

. وَقَنانٍ زَواهِرٍ هُنَّ بالشَّمْـ ـسِ مِنَ الشَّمْسِ بالقَلائِدِ أَحْكَى

. يَتَبَسَّمْنَ قائماتٍ صُفُوفاً فإذا مارَكَعْنَ قَهْقَهْنَ ضِحْكا

. قُلْتُ خُذْهَا وعَاطِنِيها سُلاَفاً* ذَهَباً في الزُّجَاجِ يُسْبَكُ سَبْكا[1].

---

*) الصَّهباء: من صفات الخمر، وهي التي يضرب لونها إلى الحُمرة.

1) الديوان، ص 61.

2) الديوان، ص186.

*) السّلاف: الخمرة.

يشبّه زجاجاتِ الخمر وهي على الرفِّ في لمعانها بأشعة الشمس تشعّ نورا يبهرك، ثم يأتي بوصف عجيب يجسّد أنّ القنان مصفوفة في زاوية من زوايا الحانة بصفٍّ من الجواري القائمات المستعدات، فإذا ما سُكبتْ منها الخمرُ صَوَّتَتْ كجوارٍ يُقهقهن عند انحنائهن، إنّ منظر الخمر في زجاجته تلمع مثل منظر الذّهب المسبوك سبكاً جميلا يبهر النّاظر، وذلك ما يبرز براعة الوصف.

وفي قصيدة تبلغ ثمانية أبيات يبرز لنا صورة الخمرة تعدّدت أشكالها وألوانها وأنواعها في بيئة مترفة، فكان معجم الشاعر منسجما مع رسم تلك الصّورة الماديّة [من الطويل]

. أَلا إِسْقِنِيها صَاحِبي وَخَلِيلي شَمُولاً*، وهَلْ أَحْيا بغَيْرِ شَمُولِ*

. أَرِحْنا نُباكِر شُرْبها ذَهَبِيَّةً بِذِي شَبِمٍ نَائي المرامِ نَبيلِ

. لَها لَوْنُ عِقْيانٍ* وطَعْمُ قَرَنْفُلٍ ونَفْحَةُ مِسْكٍ واتّقادُ فَتيلِ

. جَعَلْتُ دواءَ الهَمّ كأساً ورُبَّما أَرَتْنِي جَمِيلاً كانَ غَيْرَ جَميلِ

. كُمَيْتٌ* خَطَبْناها إلى رَبِّ دَنِّها* وقَدْ آذَنَتْ زُهْرُ الدُّجَى بأفُولِ

. جَلاها لنا في كَأْسِهِ فكأنَّما جَلا مَتْنَ صَافِي الشَّفْرَتَين صَقِيلِ

. خَلَتْ تَأكُلُ الأَيَّامَ حالاً بحالةٍ وتُتْبِعُ جِيلاً في الزَّمانِ بِجيلِ

. إذا أَشْرَفَتْ مِنَّا الهُمومُ طَوالِعاً تَنَادَيْنَ مِنْ صَدْرِ الفَتَى بِرَحِيلِ[2].

---

1) الديوان، ص، ص186 ،187.

*) الشمول: الخمرة الباردة.

* *) العِقْيَان: الذَّهَب.

* **) كميت: الخَمْر التي فيها سواد وحُمْرَة

*) الدّن: وِعاء الخمر. وربّ دنّها: بائع الخمرة.

2) الديوان، ص202.

فالشّاعر يلحّ ملتمسا من نديمه أن يسقيه خمرا باردة تنعشه، لأنّه لا يستطيع الحياة دونها، فعلينا أن نسعى لشربها، حتّى أنسى همومي وأحزاني، لها لون الذهب في إبهار الناظر، وطعم القرنفل في ذوقها، يقدمها لنا بائعها لامعة كالسيف المصقول، إنها تطرد الهموم من أعماقنا.

أمّا رائحتها فهي مثل ريح المسك، ويجسد الشاعر قاموسا دلاليا متنوّعاً بين التّجسيد البصري للخمرة والإيحاء بذوقها ورائحتها لمّا يشتمها، يقول [من الطويل]

. وَرَاحٍ كَرِيحِ الـمِسْكِ يَنْزُو* حَبَابُهـا كَنَزْوِ الدَّبـا* مَطْبُوخَةٍ بالهَواجِرِ

. عَروسٌ تَبَدَّتْ في قَميصٍ مُعَصْفَرٍ وفي كِلَّةٍ صَفْـراءَ ذاتِ جَـبَائِـرِ

. أَتَتْنَا بها الدَّاياتُ في يومِ عُرسِهـا تُزَفُّ إلينا مِنْ خُدورِ المَعَاصِرِ[1].

ففي هذه الأبيات الثّلاثة رسم الشاعر صورة بصرية وأخرى شميّة للخمرة وهي تُصبّ في الكؤوس، فرائحتها تنبعث كرائحة المسك، وفقاقيعها تتطاير فوقها كما يدبّ النّمل والجراد، إنّها تبرز مثل منظر عروسٍ زفّت مرتديّة لباسا أحمرَ يبهر من يراه، فأغلب الكلمات تعود على الخمرة، أو تحيل إليها باستعمال الإحالة القبلية بالضمير هي، "حبابها، مطبوخة، تبدت، بها، عروس، تزفّ". إنّها– في نظره – الروح والحياة، فلا يوجد ما هو أجمل منها في الدّنيا [من البسيط]

. غَادِ المُدَامَ بـحَثِّ الكَاسِ والـطَّاسِ مِنْ كَفِّ ذِي هَيَفٍ كالغُصْنِ مَيَّاسِ

. لا شيءَ أَحْسَنُ مِنْ رَاحٍ مُشَعْشَعَةٍ دَيْـرِيَّةٍ سِـيَمـا مِـنْ كَـفِّ شَـمَّـاسِ

. إذا اغْـتَـدَى بِزَبُورِ الكُتْبِ يَدْرُسُها أَلْهَى قـلوبَ الـوَرَى عن كُلِّ مِدْراسِ

. هـذا فَـعَالي بـطُرَّاقِ الهُـمُومِ إذا غَـدا يُخَالِطُها فِـكْـرِي وَوَسْـوَاسِـي[2].

---

*) يَنْزُو: يَثِبُ. يُقال: مَزجَ الخمرَ فَنَزَتْ فَقاقيعُها. يُنظر هامش الدّيوان، ص141.

*) الدّبا: صغار الجراد والنمل. يُنظر هامش الدّيوان، ص141.

1) الديوان، ص140.

2) الديوان، 158.

فالخمرة بالنسبة إليه هي الروح والحياة، تنسيه همومه، فيعيش السعادة والسّرور، فنراه في أغلب شعره الخمري يوظّف ألفاظا تدل على تقديسه للخمرة، [من الكامل]

. وَجَرَتْ مَجارِي الرُّوحِ في بَدَنِ الفَتَى فَكأنَّهـا مِـنْ لُطْفِهَـا أَحْـلامُ

. ما زاحَمَتْ صَدْرَ امْرِئٍ إلاَّ انْجَلَتْ عنـهُ وفـيهِ للسُّـرورِ زِحَـامُ

. صَـفْـراءُ أَلْبَسَهـا المِـزَاجُ غُلالَةً مِـنْ لُـؤْلُؤٍ لنِظَامِـهِ اسْتِحْكَامُ

. وكأنَّهـا والـماءُ يَـهْشِـمُ وَجْهَـهَا قَبَسٌ عَلاهُ مِنَ السَّرَابِ غَمَامُ[1].

إن هذه الخمرة تجلو الهمومَ من صدر شاربها. وهي تجلب السرور، فتجعل شاربها يعيش في الأحلام، ومن أجل نقل هذا الإحساس حشد الشاعر ألفاظا دالة على ذلك، "جرت، زاحمت، انجلت، السرور، المزاج، قبسٌ"، ولكن سيّاق هذه الألفاظ هو ما جعلها تكون علامة من علامات المعجم الخمري، وبذلك مثّل الشعر الخمريّ والشّاعر العالم الذي يحلم به فرارا من واقع يؤلمه فلجا إلى رسمه مثلما نجد ذلك متجليّا عند شعراء عصره خاصّة أبو نواس، في مناسبة أخرى ينصح نفسه ونديمه بالعزلة عن النّاس والانغماس في الشّرب حتّى الثّمالة، يقول في ذلك: [من البسيط]

. وَاصِلْ مدامَكَ واهْجُرْ قَالَةَ النَّاسِ وَرُحْ إلى صَدْرِ مَلْهَى خَيْرِ جُلاَّسِ

. إلى ثِمَارِ سُـرورٍ فـي ثَرَى قَـدَحٍ فـي فِتْيَـةٍ غُـرَرٍ لَـيْسُوا بـأَنْـكـاسِ

. ظَلَّتْ مَطَايا المَلاَهِي وهيَ واجِفَةٌ بنَـا، وكُـنَّـا مَطـايـا الـوَرْدِ والآسِ

. وكَـأْسِ خَمْـرٍ كماءِ التِّبْرِ لابِسَةٍ وشَـاحَ شَـذْرٍ تُـزَجِّـيـهِ إلـى طاسِ

. باكَرْتُها قَبْلَ إسْفَارِ الضُّحَى بِيَدِي فَـمَـا تَـبَـلَّـجَ حَـتَّـى نَـكَّسَتْ رَاسِي[2].

1) الديوان، ص 225.

2) الديوان، ص159.

وظّف ديك الجن الحمصي معجما شعريا مكثّفا دالا على الخمرة واللهو في تجسيد لبيئته الصاخبة التي انغمس كثير من أفراد المجتمع في حياة اللهو والمجون، فهو منقطع عن القيل والقال، منغمس في شرب الخمرة مع ألطف النّدماء، إنّها تسرّه وتسعده خاصة مع فتية كرماء، فيشبه مجلسهم بأنّه باقة وردٍ ودررٍ فريدة من نوعها، يحتسون خمرا في كؤوسٍ كأنّ فقاقيعها شظايا الذّهب، ثم يعرج على بداية شربهم الخمر مبكّراً قبل طلوع الشّمس، وعندما لاح ضوء الصّباح، كان الشّراب قد فعل فعله فيهم فسكر سكراً شديداً.

ويتجلى لنا أنّ مدينة "حمص" الّتي يقطنها الشّاعر كانت حافلة بمعاصر الخمرة، وكثرة بساتين الكروم والعنب، حتّى إنّه يطلق اسم الخمرة بـ "حمصيّة"، يقول لنديمه:

. نَـادَيْـتُـهُ وَرِدَا الـظَّلامِ مُعَطَّفٌ حَوْلي كَخَافِيَةِ الغُرَابِ الـمُـدْجَنِ*

. قُمْ نَحْسُها حِمْصِيَّةً فالخَيْرُ ما نَحْسُ المُدَامَ وخَيْرُ سَاحَةِ مَعْدِنِ

. فَـأَجَـابَـنِي وَلِسَـانُـهُ مُتَفَـتِّـرٌ مِـنْ سُكْـرِهِ: صَرَّفْتَنِي فَـقَتَـلْتَنِي[1].

من خلال النماذج الشّعريّة التي أوردناها، نستنتج أن أغلب المعجم الخمريّ مستمدٌّ من البيئة العبّاسيّة، ومن الشّعر الخمري الذي انتشر انتشارا واسعا، بفعل الحرية الواسعة، وبفعل مظاهر الحياة الصّاخبة، المتمثلة في انتشار مجالس الغناء واللهو، وانتشار الحانات في كلّ الحواضر العبّاسية، كما أنّ روافد الحياة الثقافية المتمثلة في امتزاج الثقافات والأجناس ساهمت جميعها في انتشار الشعر الخمري وتغني الشعراء بشربها دون رادع، كما أنّ ديك الجنّ الحمصيّ لم يكن منسجما تماما مع تيار الشّعوبية وانتشار الأفكار الهدّامة، مثلما نجده عند شعراء قبله ومعاصرين له، أمثال "بشار بن برد"، و"أبي نواسٍ" وغيرهما.

*) الغراب المدجن: الكثير السّواد.

1) الديوان، ص 240.

1 . 4 – الحقل الدّال على الزّمن:

تكرّر المعجم الدّال على الزّمن بشكل بارز في شعر ديك الجنّ الحمصي، وهذا ما يحيلنا إلى رؤية "ستيفن أولمان" S.Ullman" في دراسة علم الأسلوب وعلاقته بالشّخصيّة « أنّك إذا ما تناولت بالدّرس أديبا، فإنّما تصل إلى مفتاح أدبه لو أنّك وقعت على الكلمة الّتي ما تنفكّ تتردّد في أدبه أكثر من سواها»[1]. ويبرز حضور الزّمن بالكلمات الدّالة عليه ليجسّد توجّس ديك الجن الحمصيّ من هذا الشّبح الّذي يرى فيه عدوا يطارده في الأحلام واليقظة، فكان للكلمات الدّالة على الزّمن حضوراً بارزاً شكّل بنية دلالية في الفضاء الشّعريّ، مجسّدا بذلك رؤية الشّاعر العبثيّة، وقد تكررت لفظة الزمان بلفظها أربع عشرة (14) مرّة، وكلمة الدّهر ثلاث عشرة (13) مرّة، ولكنّ سياق المعجم نجده بارزا في ألفاظ أخرى تنصب في المفهوم نفسه، فنوائب الدّهر وصروفه، والايّام والليالي والحوادث والنّوائب والمصائب والرّزايا وغيرها كلهّا تنصب في معاناة الشّاعر وخوفه الدّائم من تقلبات الزّمان، يعترف أنّه خبرها وجربها ولم يعد يبالي بها، وفي أحيان أخرى يرسم عالما سوداويا قاتما،« ولعلّ الزّمن من أبرز الثّيمات الّتي نشعر وجودها في شعر ديك الجنّ، فشعره جاء انعكاساً للأزمة النّفسيّة الّتي يعانيها، والّتي يشكّل الزّمن فيها عاملا مؤثّراً، فهو يعيش صراعاً مع الزّمن، ذلك المارد الّذي يفرض سلطته على الجميع، لا سيما على من يعيش واقعا مريرا وأزمة نفسيّة خانقة، كديك الجن »[2].

والجدول التّالي يحصي الكلمات الدّالة على الزّمن في شعر ديك الجنّ الحمصيّ: الجدول رقم 08 حقل الكلمات الدّالة على الزّمن:

1) ستيفن أولمان، الأسلوب والشّخصيّة، مقال ضمن كتاب الخيال والأسلوب والحداثة، تر: جابر عصفور، د ط، المجلس الأعلى للثقافة، مصر،2005م ،ص 205

2) حازم حسن سعدون، هاجس الزمن في شعر ديك الجن الحمصيّ، المجلة العراقية للبحوث الإنسانية والاجتماعية والعلمية، عد7، الجامعة المستنصرية، العراق، 2022م، ص622.

الصّفحة	حقل الكلمات الدّالة على الزّمن في الديوان
69/68	حكم الزّمان، سنُّ المرءِ، دهر، النّوائب، عمرٍ، عواقب، أيّامي، الزّمان، الدّهر، الدّنيا، زمناً.
85	الشّبيبة، الشّباب، أيّام.
87/86	الرّزايا، الدّهر، النُّوبُ، مرتقب، الحياة، هجر، الزّمان، النّوب، منقلب.
89/88	طول، يوم، الضحى، دجى، الأنباء، يسري، الدّأب، الغيب، غدٍ، يرقبون، ارتقب.
92	طورا، وطورا، تارةً.
102	ريّب الزّمان، طال، حادثٍ، أحداثُ.
105	بتُّ، بتُّم، ليلة، البارحة.
113	مضى، الأيّام، الدهر، الدّنيا، قبل.
114	دهر، ماضون، الأيّام، تتبعهم، نفنى، جاءت، تزور، ظلتُ، بُعثْتِ، جاءتكَ، زائرة، زيّارة.
136	يومٍ، يوماً، غدٍ، بعد، غدا، بعدما، عشواء.
139	أبطأ، ظِلت، أنتظر، النّوم، السّهر، الهجر.
143	الدّهر، مضى، إذا، الدّجى، انقضاء العمر، حياة، غدت، يسري، غداة.
147	أصبحتُ، أبيتُ، يوما، مضوا.
151	الزّمان، الوصال، هجره، بَعده، حلَّ.
158	كنتِ، صرتِ، الحياة، يوم النّشور، سالفات الدّهور، المغيب.
166	يرقد، ريّب الدّهر، الزّمان.
171	الأسحار، الليل، ثمّ استمرّ، صباحاً، طال، يومك.
178	الدّنيا، أسرع، السّوالف، باكرت، الصّبوح، الصّباح، الحياة، أسرع، تسويف.

نرى ارتباط الزّمن عند شاعرنا بأغراض الشّعر جميعها، فوظّفه في مدح آل البيت وفي رثائهم، واستخدمه في التّغزّل ورثاء زوجته التي غدر بها فتحول طيفها إلى مأساة في أعماقه، كما وظّف هذا المعجم في الهجاء والرّد على خصومه الذين تعرضوا له، ويبدو جليّا أنّ دلالة الزمن عنده نفسيّة وليست فلكيّة، لأن الزمن النّفسي «يهتمّ بالغوص وراء الظاهر للكشف عن الباطن الكامن داخل النّفس البشريّة»[1]. هكذا كشفت دلالة الزّمن في شعر شاعرنا على الابتلاء والمحن، فيرى معاناته ترجمة للنّكبات الّتي حلّت بآل البيت، فنراه معلناً إخلاصه وفداءه لهم، يقول: [من المنسرح]

. نَـفْـسِـي فِـدَاءٌ لَـكُـمْ ومَـنْ لَـكُمُ نَـفْسِي وأُمِّـي وأُسْـرَتـي وأَبـي

. لا تَبْعَـدُوا يـا بَنِـي الـنَّـبِيِّ عـلى أَنْ قَـدْ بَعُـدْتُـمْ والـدَّهْـرُ ذُو نُوَبِ

. يـا نَفْسُ لا تَسْـأَمِـي ولا تَضِـقِي وَارْسَيْ على الخَطْبِ رَسْوَةَ الهُضُبِ

. صُونِي شُعَاعَ الضَّميرِ واسْتَشْعِرِي الـصَّبْرَ وحُـسْنَ العَـزَاءِ واحْتَسِبِي[2].

فهو يبرّر أنّ ما حلّ بآل البيت امتحان من الدّهر، المعروف عنه أنّه يحمل الأشياء السيئة، ومع إيمانه بذلك، فإنّه يعاهده بالولاء لهم ولاءً تاماً. ويتمظهر الزمن في سرد أحداث تاريخية مرتبطة بعناصر تدلّ على الزمن، مثل عشية، صبح، يوم، فنجده يشير إلى واقعة هجرة الرسول– صلى الله عليه وسلم– إلى المدينة، يقول في مدح عليّ: [من المتقارب]

. عَشِيَّـة جـاءتْ قُـرَيْـشٌ لَـهُ وَقَدْ هاجَرَ المُصْطَفَى المُرْسَلُ

. وطَـافُوا عـلى فُرْشِـهِ يَنْظُرو نَ مَـنْ يَـتَـقَـدَّمُ إذْ يُـقْـتَـلُ

. فلمّا بَدا الصُّبْحُ قامَ الوَصِيُّ فـأقـبـلَ كُـلٌّ لـهُ يَـعْـذُلُ

. وَمَـنْ كَـعَـلِيٍّ إذا مـا دَعَـوْا نَـزَالِ، وقَـدْ قَـلَّ مَـنْ يَنْزِلُ

1) إمام عبد الفتّاح، مدخل إلى الميتافيزيقا، ط1، دار النّهضة، القاهرة، مصر، 2005م، ص 50.

2) الديوان، ص86.

. نَـزَالِ، وقَـدْ قَـلَّ مَنْ يَنْزِلُ فَـيَـنْـدَحِـــرُ الأَوَّلُ الأَوَّلُ

. وكَمْ ضَـرْبَةٍ واصَلَتْ كَفُّـهُ لِـفَـيْـصَلِـهِ فاحْتَـوَى الفَيْصَلُ

. سَطَـا يـومَ بَدْرٍ بِقِرْضَـابِهِ* وَفـي أُحُـدٍ لَـمْ يَـزَلْ يَـحْمِلُ

. ومِـنْ بَـأْسِـهِ فُتِحَتْ خَـيْبَرٌ ولَـمْ يُـنْجِـهـا بـابُهـا المُقْفَلُ

. دَحَـا أربـعيـنَ ذِراعـاً بِهـا هِـزَبْـرٌ لَـهُ دانَـــتِ الأَشْـبُلُ[1].

على أنّ السّمة الغالبة في معجم الزّمن، تتمثّل في التّعبير عن الانكسار والإحباط والامتعاض من غدره وتقلباته، يقول يستأذن "أحمد بن عليّ" في الرّجوع إلى حمص [من الخفيف]

. إنَّ رَيْبَ الـزَّمـانِ طالَ انْـتِكَاثُـهْ كَـمْ رَمَـتْـنِي بـحادثٍ أَحداثُـهْ

. ظَـبْـيُ أُنْـسٍ قَـلْبِي مَقِيلُ ضُحَاهُ وفُـــؤادِي بَـرِيـرُهُ وكَـبَـاثُـهْ*

. كَمْ وكَمْ أَسْتَغيثُ مِنْ شَحْـطَةِ الدَّا رِ، ولَمْ يُسْعِفِ النَّوى مُسْتَغَاثُـهْ

. ولِـعَيْـنِي دَمْـعٌ تَسِيـلُ مَـثَانِيـــ ـهِ وتَـجْـرِي رباعُـهُ وثَـلاثُـــهْ

. خِيفَةً أَنْ يخونَ عَهْدِي وأَنْ يُضْـ ـحِـي لِـغَيـري حُجُولُهُ ورِعاثُهْ*[2]

وقد أورد أبو الفرج الأصفهاني في كتاب " الأغاني" مناسبة هذه القصيدة « وكانَ قَدْ أَعْسر واخْتَلَّت حالهُ، فرحل إلى سَلَمْيَةَ قاصداً لأَحْمَدَ بنِ عَليٍّ الهَاشِمِيّ، فأقام عنده مدّةً طويلة، وحمل ابنَ عَمّهِ بُغْضُهُ إيّاهُ بعد مودّته له وإشفاقِه عليه بسبب هجائه له، على أَنْ أذاعَ على تلك المرأة التي

*) القِرضاب: السّيف القاطع.

1) الديوان، ص201.

*) البَرِير: الأَوَّل من ثَمَر الأَرَاك. الكَبَاث: النَّضِيج منه.

*) الحُجُول: جمع حَجْل (بفتح الحاء وكسره): الخَلْخَال: الرِّعَاث: جمع رَعْثَة: القُرْط. .

2) الديوان، ص 102.

تزوجها عَبْدُ السَّلامِ أنها تهوى غُلاما له»[1]. وقد استهلها بالتّذمّر من نوائب الزّمن قبل أن يستأذن صديقه " أحمد بن علي" في العودة إلى " حمص" فهو دائم التّوجّس والارتياب خشية أن تخونه" ورد" ويستمتع بها غيره، وبذلك فإنّ المعجم الموظّف في هذا المجال يجسّد اضطراب شخصيته، ويمثّل جانبا هاماً من توجّسه وشكوكه الّتي عاشها، فأصبح دائم الخوف والارتياب من الزّمن، معبّرا في كلّ مناسبة عن غدر الزّمن، بل إنّه يرى أنْ لا أحد يسلم من خيانته، يقول في رثاء "ورد" [من البسيط]

. مَا لِامْرِئٍ بِيَدِ الدَّهْرِ الخَؤُونِ يَدُ ولا عـلى جَـلَـدِ الـدُّنْـيا لَهُ جَـلَدُ

. طُـوبَى لأَحْـبَابِ أَقْوامٍ أَصَابَهُمُ، مِنْ قَبْلِ أَنْ عَشِقُوا، مَوْتٌ فقَدْ سَعِدُوا

. وَحَقِّهِـمْ إنَّـهُ حَـقٌّ أَضِـنُّ بـهِ لأُنْفِـدَنَّ لَهُـمْ دَمْـعِـي كَـمـا نَـفِدُوا

. يـا دَهْـرُ إنَّكَ مَسْقِيٌّ بِكَأْسِهِمُ وَوَارِدٌ ذلـكَ الحَـوْضَ الّـذي وَرَدُوا

. الخَلْقُ مـاضُونَ والأَيَّامُ تَتْبَعُهُمْ نَفْنَى جَمِيعاً ويَبْقَى الواحِدُ الصَّمَدُ[2].

فهو يشكو عجزه وضعفه أمام تقلبات الزمان وغدره به، فيوظّف معجماً مكثّفا ومعبّرا عن ضعفه أمامه، فالزّمن خؤون بطبعه، والشّاعر لا يملك طاقة من الصّبر تمكنّه من مواجهته، فلا يجد إلا البكاء، ليسلم بحقيقة مفادها أنّ هذه هي طبيعة الحياة، الزّمن يمرّ، والحياة تستمر، والفناء مصيرنا.

وهكذا تتكرّر دلالة الزّمن المأسوية القاتمة في تجربة ديك الجنّ الحمصيّ، فنجده في قصيدة أخرى يعزّي "جعفر بن عليّ الهاشمي" مردّدا عبارة " والدهر لا يسلم من صرفه" [من السريع]

. نَغَفـلُ والأيَّـامُ لا تَـغْفَـلُ ولا لَـنَا فـي زَمَـنٍ مَوْئِلُ

. والدَّهْرُ لا يَسْلَمُ مِنْ صَرْفِهِ أَعْصَمُ في القُنَّةِ مُسْتَوْعِلُ

. والدَّهْرُ لا يَسْلَمُ مِنْ صَرْفِهِ مُـسَرْبَلٌ بـالسَّرْدِ مُسْتَبْسِلُ

1) الأصفهاني (أبو الفرج)، الأغاني ج 14، ص55.

2) الديوان، ص113.

. والــدَّهْرُ لا يَحْجُبُهُ مـانِعٌ يَحجبُـهُ العامِلُ والمُنْصُلُ

. يُصْغِي جَدِيدَاهُ إلى حُكْمِهِ ويَـفْعَـلُ الـدَّهْرُ بِمَا يَفْعَلُ[1].

فالقصيدة من غرض الرّثاءٌ، فكان الزّمن حاضرا حضورا قويّا، فهو عدو شرسٌ لا يسلم أحد من سطوته مهما كان قويّا، إنّ الزمن يتربّص به دائما، فليس لنا من الزّمن أيّ ملجأ نلجأ إليه، ويعتمد الشّاعر في إضفاء صفات المرارة على الزمن مستخدما أداة النفي " لا" لا يسلم، لا يحجبه"، فالزّمن دائما يخضع نهاره وليله إلى أوامره ليفعل في الإنسان ما يريد.

وقصته مع زوجته" ورد" تجسّد هذه الرؤية المتذمرة من الزمن، فقد اتخذ منه الشّاعر المتهم الأول في مأساته، محاولا في كل مناسبة إن ينفي الجريمة التي اقترفها ويلحقها بالزّمن، وذلك ما نراه في مساحة النّص الشّعريّ، فنراه يتحسّر بمرارة، في منحى تصاعدي نحو المجهول، [من الخفيف]

. يَرْقُدُ النّاسُ آمنينَ ورَيْبُ الدَّ هْرِ يَـرْعَــاهُــمُ بِمُقْلَةِ لِصّ

. أَنَا أُحْصِي فيكَ النُّجومَ ولكنْ لذِنُوبِ الزَّمَانِ لَسْتُ بِمُحْصِ[2].

يشكّل حقل الزّمن كثافة دلاليّة للتّعبير عمّا في نفسه من مشاعر التّذمّر واليأس، فمكّنه ذلك من تلوين الزّمن نفسه وتقلّباتها، فاستطاع أن يرز ظلم الزمن له دون غيره من النّاس، فنجده يشبّه نوائب الدّهر باللّصّ الّذي يتربّص به دائماً، وهذا ما يدلّ عن حالته النّفسية الّتي يعيشها، إنّه يتألّم ويشعر بالاغتراب، ودليله هو قدرته على إحصاء النّجوم لأنّه يرعاها ليلا في سهاده، لكنه لا يستطيع إحصاء ظلم الزّمن له لكثرتها، وللتجسيد هذه الحالة الشّعورية نجده يشكّل من النفي بليس المتبوع بحرف الجر الزّائد في قوله" بمحْصِ" ما يؤكد حالته النّفسية المحبطة من صروف الدّهر، على أنّه يعلق أسباب مأساته كلّها على الزّمن في كلّ مناسبة، فالأيام وحدها هي المذنبة [من السريع]

1) الديوان، ص197.

2) الديوان، ص 166.

. ودَمْعَةٍ في الخَدِّ مَسْفوحَةٌ كأنَّها مِنْ جَمْرَةٍ تُحْلَبُ

. ما امْتَنَعَ الدَّمْعُ وإسْبالُهُ عليَّ لمَا امْتَنَعَ المَطْلَبُ

. إنْ تكُنِ الأيّامُ قَدْ أَذْنَبَتْ فيكَ فإنَّ الدَّمْعَ لا يُذْنِبُ[1].

وهكذا نجده دائم التّوجّس من الزمن، وهذا يعود إلى إحباطاته في الحياة، بسبب تجاربه الفاشلة، سواء في زواجه من " ورد" الّذي كانت نتيجته مأساوية، أم في عدم استقراره الاجتماعي وإيجاد علاقات مع محيطه، أو نيله مكانة تبرز منزلته الشّعرية، رغم ثناء بعض الشّعراء على شعره، مثل "دعبل، وأبي نواس"، يقول ممتعضاً: [من البسيط]

. لكنْ نَوائِبُ نابَتْنِي وحادِثَةٌ والدَّهْرُ يَطْرُقُ بالأَحْداثِ والنُّوَبِ

. وليسَ يَعْرِفُ لِي قَدْرِي ولا أَدَبِي إلاّ امْرُؤٌ كانَ ذَا قَدْرٍ وذَا أَدَبِ[2] .

فالشّاعر يشكو عدم اعتراف عامة النّاس بمنزلته الأدبية، ذلك إنّه ذو مرتبة عالية في الأدب، ومعجم الزّمن يدلّ على حالته النّفسيّة في أغلب شعره، وهذا ما يؤكّده في بيت يخاطب فيه طيف زوجته "ورد " وهو يسترجع الذّكريات معها، لكن الأسى حل محلها، ومع ذلك ينأى بنفسه عن الجريمة في صورة تجسد حالة الإنكار، يقول: [من الخفيف]

. سَوْفَ آسَى طُولَ الحياةِ وأَبْكِيـ كِ على ما فَعَلْتِ لا ما فَعَلْتُ[3].

ونراه لما يتذكّر مقتل "الحسين" يرسم صورة سوداوية قاتمة عن تلك الأمسية الحزينة التي قُتل فيها، فيقول في ختام قصيدته الرّائية: [من البسيط]

. دَعُوا التَّخَبُّطَ في عَشْواءَ مُظْلِمَةٍ لَمْ يَبْدُ لا كَوْكَبٌ فيها ولا قَمَرُ

1) الديوان، ص76.

2) الديوان، ص79.

3) الديوان، ص98.

. الحَـقُّ أَبْـلَـجُ والأَعْـلامُ واضِحَةٌ لو آمَنَتْ أَنْفُسُ الشّانِينَ* أَوْ نَظَرُوا[1].

فمن أجل نقل إحساسه تجاه عشيّة قتل فيها الحسين ربطها بظواهر فلكيّة، إذ إنّ الكواكب والقمر لم تظهر حزنا على الحسين حسب رؤية الشّاعر، إنّ العشواء مرتبطة بالزمن، ولكنّها داخل الفضاء الشّعري تجسد القتامة والحزن، فهو يوظّف الزّمن هنا لدعم موقفه، فالعشواء المظلمة دليل على منزلة الحسين، وهي حزن على ما تعرّض له من ظلم.

وفي سيّاق آخر يتناول الشّاعر الزّمن من منظور فلسفي، من خلال رغبة النّاس في معرفة الحقيقة، فنجده في ختام قصيدة مدح الإمام عليّ، يقول: [من المنسرح]

1. وَكُـلُّ نَـفْسٍ لِـحَيْنَهـا سَـبَبٌ يَسْري إِلَيْهَا كَهَيْئَةِ اللَّعِبِ
2. والنَّاسُ بالغَيْبِ يَرْجُمُونَ وما خِلْتُهُمُ يَرْجُمُونَ عَنْ كَثَبِ
3. وَفِـي غَـدٍ فاعْـلَمَنْ لِقَاؤُهُمُ فـإِنَّـهُـمْ يَـرْقُبُونَ فارْتَقِبِ[2].

فالنّزعة العقلية التي ميّزت الشعر العباسي جلية في معجم الشاعر، مثل لفظة العموم " كل"، وربط النّتيجة بالمسببات، والغيب وغدٍ، هنا يندرجان في معجم الزّمن، والشّاعر ينفي عن الإنسان معرفته الغيب أو المجهول، ولكنّه في الوقت نفسه يسعى نحو معرفة ما ستبديه الأيّام، ويختتم الأبيات باقتباس من قوله تعالى: ﴿ فَارْتَقِبْ إِنَّهُم مُرْتَقِبُونَ﴾ سورة الدّخان، الآية: 59.

وهكذا صّور معجم الزّمن بمختلف ألفاظه الدّالة عليه، خوف الشّاعر من المجهول، ففي كلّ مناسبة يشكو من غدر الدهر، ومن أن القدر حكم عليه أن يعيش تعيسا، خاصة بعد حادثة قتله زوجته، ثمّ خوفه من ملاحقة النّاس له بسبب أفكاره السياسية وبعض مواقفه في أمور الدين، ثمّ مجونه

*) الشَّانين: جمع شانِئ وهو المُبْغِضُ. وقد خَفَّف الهمزة من (الشانئين) .

1) الديوان ص136

2) الديوان، ص89.

وخلاعته، وانغماسه في الملذات، جاعلا من ذلك متنّفسا له للهروب من واقعه وتناقضاته، فعاش القلق والتّوتر والإحباط.

1 . 5 – الحقلُ الدّالُ على المكانِ:

الشّاعر ابن بيئته يتفاعل فيها فيتأثر بمظاهرها المادّية والفكريّة، وهذه النّظرة تنطبق على شاعرنا، وقد رأى "أبو الفرج الأصفهاني" أنّ ديك الجن يذهب مذهب الشّاميين في شعره، فقال عنه: «شاعرٌ مجيدٌ يذهب مذهب أبي تمام والشّاميين في شعره»[1]. وشعر ديك الجن الحمصيّ، ما هو إلا انعكاس للبيئة التي عاش فيها، بكل مظاهرها، إلا أنّ الشّاعر في توظيفه للمكان تجاوز الحدود الجغرافية إلى دلالات رمزيّة ومذهبيّة، فنجده يوظف كثيرا " كربلاء" مع كلّ ما يحمله هذا اللفظ من طاقات تعبيرية وشحنٍ نفسية، ثم تأتي أماكن أخرى مثل: طيبة، صفّين، الفرات، بغداد، وهي أماكن لم تطأها قدمه، وإنّما توحي بدلالات رمزية، وهناك المكان الّذي وُجدَ فيه، مثل: حمص، الشّام، الأرض، السّماء، وغيرها، والجدول الآتي يبيّن توظيف الشّاعر لمفردات هذا الحقل:

الصّفحة	حقل الكلمات الدّالة على المكان في الديوان
87/86	كربلاء، كربلاء، الأرض، دار.
94	قبر، طيبة، القبور، القبور.
114	فراشي، قُبرتْ، القبر، هناك، الأرض، القبر.
121	ساكنُ، حفرة، حللتَ، لحدي، حفرتي.
133	أرضاً، قبرك، القبر.
136/135	ربعاك، البيت، تحويْنَ، حُفر، الحوض، بدر، القُليبُ، حُنين.

1) الأصفهاني (أبو الفرج)، الأغاني، ج14، ص51.

197/196	منزل، فيفاء، الموئل، معقلاً، أفق، قبرك، قبره، الأرض.
220	الفراش، أرض، كربلاء، الصّعيد.

ومن نماذج توظيف هذا الحقل الدّال على الحيّز المكاني، قوله: [من المنسرح]

. يا عَيْنُ في كَرْبَلا مَقَابِرُ قَدْ تَرَكْنَ قَلْبِي مَقابِرَ الكُرَبِ

. مَقابِرٌ تَحتها مَنابِرُ مِنْ عِلْمٍ وحِلْمٍ ومَنْظَرٍ عَجَبِ[1].

فكربلاء في سياق البيتين مشحونة بدلالات رمزية موحيّة بما يختلج في نفس الشّاعر من عواطف الحزن على ما تعرض له آل البيت، وفي السياق نفسه تمثّل موقف الشّاعر من خصوم آل البيت، حيث ينتقدهم نقدا مبطّناً يحمل دلالات الرّفض لهم وشجبٍ يراه عملا ظالما ضد آل البيت، إنّ المكان هنا يجسّد طاقات شعرية وجدانية، فكلما تذكّر الشّاعر آل البيت تذكّر كربلاء والمآسي الّتي حلّت بالهاشميين، يقول مستذكرا الحسين بن عليّ: [من الكامل]

. مَرَّتْ بِقَلْبي ذِكْرَياتُ بَني الهُدَى فَنَسِيتُ مِنْها الرَّوْحَ والتَّهْويمَا

. ونَظَرْتُ سِبْطَ مُحَمَّدٍ في كَرْبَلا فَرْداً يُعاني حُزْنَهُ المَكْظُومَا

. تَنْحُو أَضَالِعَهُ سُيوفُ أُمَيَّةٍ فَتَراهُمُ الصَّمْصُومَ فالصَّمْصُومَا

. فالجِسْمُ أَضْحَى في الصَّعِيدِ مُوَزَّعاً والرَّأْسُ أَمْسَى في الصِّعادِ كَريمَا[2].

فدلالة المكان ترتبط بالحزن والمآسي، وتعبّر عن المعاناة الّتي عاناها الحسين، ثم تجسّد النّكبة التي تعرض لها، من خلال الإيحاء بمعالم الجريمة الشنيعة التي اقترفها الأمويون، حيث صمموا على قتله، ثم فصل رأسه عن جسده، رافعين الرّأس فوق الرّماح تاركين الجسم فوق التّراب، وهي صورة

1) الديوان، ص86.

2) الديوان، ص220.

مأساوية تمثّل ما تجرّعه الحسين من ويلات. ويرتبط المكان بالزمان لما يحدث الشّاعر عن واقعة "صفّين" مفتخرا بمشاركة قبيلته " كلب " فيها، [من البسيط]

. كَلْبٌ قَبِيلي وكَلْبٌ خَيْرُ مَنْ وَلَدَتْ حَـوَّاءُ مِـنْ عَرَبٍ غُرٍّ ومِنْ عَـجَمِ

. وَعَيَّرْتنا ومـا إنْ طُـلَّ فـي أُحُـدٍ وطُـلَّ فـي مُـؤْتَـةٍ والـدِّينُ لَمْ يُـرَمِ

. غَـداةَ مُـؤْتَـةَ والإشْـرَاكُ مُـكْتَهِـلٌ والـدِّينُ أَمْرَدُ لَـمْ يَـيْفَـعْ فَـيَحْتَلِمِ

. ويـومَ صِفِّينَ مِـنْ بَعْدِ الخَرِيبَةِ* كَمْ دَمٍ أُطِـلَّ لِـنَـصْـرِ اللهِ إِثْـرَ دَمِ

. وفي الفُراتِ فِدَاءَ السِّبْطِ قَدْ تُـرِكَتْ أَشْلاؤنَا في الوَغَى لَحْماً على وَضَمِ

. غَـداةَ شَالَـتْ مِنَ التَّقْوى نَـعَـامَتُها وآذَنَـتْ صَعَقَـاتُ الحَـقِّ بـالـنِّـقَـمِ[1].

فالشّاعر يعرّج على أماكن لها دلالتها ورمزيتها في التّاريخ الإسلامي، فهناك "أحد" المكان الذي جرت فيه المعركة الثانية بين المسلمين قريشٍ قرب المدينة المنورة، وهناك "مؤتة" وهي قرية من قرى الشام. وقد جرت قربَها أوّل معركة بين المسلمين والرُّوم. وهناك " مكان في العراق جرت فيه المعركة المشهورة بين عَليّ بنِ أبي طَالب ومُعاوِيةَ بنِ أبي سُفيان. ثم يعرّج على ذكر نهر الفرات الّذي يعبر العراق وعلى تخومه ترقد أشلاء آل البيت للدلالة على قداسة المكان وطهره، فقد حشد الشّاعر مجموعة من الأماكن ترتبط بدلالات معبّرة وتختزل أحداثاً تاريخيّة هامّة، ومع أنّ ديك الجنّ الحمصي يعتزّ بولاء قبيلته لآل البيت، إلا أنّ "إحسان النّصّ" يؤكّد أنّ أغلب القبائل القحطانية كانت في صفّ "معاويّة" يوم واقعة "صفين"، فيقول: «ويؤخّذ من تعداد أولويّة القبائل العربيّة الّتي كانت مع معاوية يوم

*) الخريبة: الخَرِيبَةُ: الموضع الذي جرت فيه معركة الجَمَل

1) الديوان، ص227.

صفّين ومن تعبئة جيشه يومئذ أنّ جلّ من قاتل معه كانوا من القبائل اليمنية.. وأبرز القبائل اليمنيّة الّتي شاركت في القتال معه حميَر، وقضاعة (كلب، وبهراء وتنوخ وغيرها)»[1].

وربما السّبب الّذي جعل ديك الجنّ الحمصي يفتخر بنصرة قبيلته لآل البيت في صفين، هو شرفٌ تمنته كلّ القبائل العربيّة في محبّة آل البيت، رغم أنّ الفخر القبليّ نادر في شعره، فالبنيّة العميقة للدلالة المعجمية في هذه الأبيات هي محاولة الشّاعر إثبات الولاء لآل البيت من خلال قبيلته، لكن الوقائع التاريخية تقول عكس ذلك، أضف إلى ذلك أنّه عاش منقطعا لنفسه، معبّرا عن ذاته في أغلب شعره.

ويرتبط الحيّز المكانيّ بكربلاء وصفين بآل البيت ترتبط "طيبة" المدينة المنوّرة بأنّها تضمّ قبر "فاطمة الزهراء" زوج عليّ، وما يجسده القبر من دلالات رمزيّة عند المسلمين كافّة، فقبرها يفوح عطرا ويشع نورا، ويفوح مسكاً، فها هو يناجي القبر، وكأنّه يقف أمامه: [من الكامل]

. يا قَـبْـرَ فاطِمة الذي مـا مِـثْلُـهُ قَبْرٌ بـطَيْبَةَ طـابَ فيـهِ مَبِيتَا

. إذْ فِيكَ حَلَّتْ بِضْعَةُ الهَادِي الّتي تُجْلَى مَحَاسِنُ وَجْهِـها حُـلِّيتَـا

. إنْ تَنْأَ عـنهُ فما نَـأَيْتَ تَباعُداً أَوْلَـمْ تَـبِـنْ بَدْراً فـما أَخْـفَـيتا

. فَسَقَـى ثَراكَ الغَيْثُ ما بَقِيتْ بـهِ لُـمَـعُ القُـبُـورِ بـطَيْـبَةٍ وَبَقِيتَا

. فَـلَقَـدْ بِرَيَّاهـا ظَـلَـلْتَ مُـطَيَّباً تَسْتَافُ مِسْكاً في الأُنوفِ فَتِيَّتا[2].

فقد حاول الشّاعر أن يثبت بكلّ الطرق ارتباطه روحيا ووجدانيا بفاطمة الزهراء، من خلال تذكّر المكان وإضفاء هالة من القدسية عليه. وقد ارتبط مفهوم حيّز المكان من خلال هذه النماذج الشّعرية بالحالة النّفسية للشّاعر، وصوّر انفعالاته، وجسّد رمزية بعض الأماكن وارتباطها بأحداث تاريخية،

1) إحسان النّص، العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي، ط2، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1983 م، ص237.
2) الديوان، ص94.

مثل: كربلاء، وصفين، وهي في الغالب تبرز بؤرة الصّراع الّذي يعانيه، والاحباط والتّذمر، فيعود إلى الماضي لاستلهام العبر، وتصوير النّكبات الأليمة في الوجدان، وبذلك تعدى الفضاء الجغرافي إلى فضاءات شعريّة وجدانيّة ودلالات رمزيّة مشحونة بالتّوتر والغضب والرّفض.

1 . 6 – الحقل الدال على الرّفض والتّمرّد:

عرف عن ديك الجنّ الحمصيّ نفوره الاندماج في المجتمع، حيث عاش في شبه عزلة مع بعض ندمائه منقطعا للهو والقصف، فانجلت في شعره مظاهر الرفض والنّفور، حتّى وصل إلى هجاء كلّ من يتعرّض له بالنّصح أو التّوجيه كما حدث مع ابن عمه "أبي الطّيب"، والمتأمّل في معجمه يكتشف أنّ التّمرد والرّفض يهيمن على شعره، مما يدل على شخصيّة مزاجية متقلّبة الأهواء عاشت في اضطراب وصراع، أو من أجل إرغام النّاس على الاعتراف بها، ولكنّه كان في كلّ محاولة يفشل، فيزداد الصّراع وتتعمّق الهوّة، ومن هذا المنطلق فهو عند علماء النّفس « شخصٌ يعاني من مركّب نقصٍ وعقدٍ نفسيّة»[1]. ولذلك فإنّ الرّفض والتّمرّد هو رد فعل طبيعي من نماذج هذه الشخصيات، يكون بالعنف عند غير المبدعين، ويكون بالفنّ عند المبدعين، ومن هنا فإنّ «شعور الفرد بالرّفض والكراهية لكلّ ما يحيط به. ممّا يدعوه للممارسة العنف، ووجود نزعة تدميريّة تتّجه إلى خارج الذّات في شكل عزلة وعدوان موجّه إلى الذّات»[2].

واعتمادا على هذا التّحليل، فإن معجم شعر ديك الجن الحمصيّ المعبر عن الرّفض، عبّر عن التّمزق والاغتراب واليأس الّذي عاشه من خلال عدم قدرته على تحقيق الانسجام بين ذاته ومحيطه، فنراه يهجو أهل " حمصٍ" معبّرا عن نفوره منهم، بل يتّهمهم بالمعاصي، يقول:[من الكامل]

1) حلمي مراد، مركّب النّقص والعقد النّفسيّة، أسبابها وعلاجها وأمثلتها عند العظماء، د ط، المؤسسة العربية للطبع والنشر، القاهرة، د ت، ص 10.

2) سناء حامد زهران، إرشادات الصّحة النّفسيّة لتصحيح مشاعر الاغتراب، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2003م، ص109.

. سَمِعُوا الصَّلاةَ على النَّبِيّ تَوالى فَتَفَرَّقُوا شِيَعاً وقالوا: لا لا

. ثُمَّ اسْتَمَرَّ على الصَّلاةِ إمَامُهُمْ فَتَحَزبُوا وَرَمَى الرِّجالُ رِجَالا

. يا آل حِمْصَ تَوَقَّعُوا مِنْ عَارِهَا خِزْياً يَحُلُّ عَلَيْكُمُ وَوَبَالا

. شَاهَتْ وُجُوهُكُمُ وجُوهاً طَالَما رَغِمَتْ مَعَاطِسُها وساءتْ حَالا

. إنْ يُثْنَ مَنْ صَلَّى عليهِ كَرامةً فاللهُ قَدْ صَلَّى عليهِ تَعالى[1].

نكتشف من خلال الأبيات، أنّها تعبّر عن النّفار من مجتمعه الحمصي، فراح الشّاعر ينعتهم بشتى الأوصاف: مثل التّشتّت أمام الحق، التّحزّب، القذف، الخزي، العار، السّوء، وهذا الهجوم منه هو ردّ فعل على موقف أهل حمص منه، ومن شعره الماجن، ويصل الشّاعر في تذمره وتمرّده إلى أن يرفض نصح ابن عمه ويجاهر بالشّرب واللهو، ثم يصفه بأقبح الصّفات، فهو خبيث، وهو متّسخ، وأنّ نصحه نابع من الحسد، يقول: [من المنسرح]

. وانْتَهَرتْني فَمِتُّ مِنْ فَرَقٍ يا حُسْنَها في الرِّضَا ومُنْتَهِرَهْ

. ثُمَّ انْثَنَتْ سَوْرَةُ الخُمارِ بنا خِلالَ تلكَ الغَدائِرِ الخَمِرَهْ

. وَلَيْلَةٍ أَشْرَفَتْ بِكَلْكَلِهَا عليَّ كالطَّيْلَسانِ مُعْتَجِرَهْ

. فَتَّقْتُ دَيْجُورَها إلى قَمَرٍ أَثْوابُهُ بالعَفافِ مُسْتَتِرَهْ

. عُجْ عَبَراتِ المُدَامِ نَحْوِيَ مِنْ عَشْرٍ وعشرينَ واثْنَتَيْ عَشَرَهْ

. قَدْ ذَكَرَ النّاسُ عن قِيَامِهِمُ ذِكْرَى بِعَقْلي ما أَصْبَحَتْ نَكِرَهْ

. مَعْرِفَتِي بالصَّوابِ مَعْرِفَةٌ غَرَّاءُ إمَّا عَرَفْتُمُ النَّكِرَهْ

. يا عَجَباً مِنْ أبي الخَبيثِ ومِنْ سروحِهِ في البَقَائِرِ الدَّثِرَهْ[2].

1) الديوان، ص190.

2) الديوان، ص 130.

فهذا الهجاء لابن عمه نابع من شخصيّة ديك الجنّ التي ترفّض النّصح والتّوجيه، بل وتردّ على الآخر ردّا عنيفا يحمل دلالات الشّعور بالتّوجّس منه فاستعمل في هجائه لغة حادّة.

ويصف الشّاعر نفسه مبرزا فلسفته الذاتية العبثية في الحياة، وفي نفسه [من مجزوء الرمل]

. أَيُّـهـا الـسَّـائِلُ عَـنِّــي لَسْتَ بِي أَخْبرَ مِنِّي

. أَنَـا إِنْـسَـانٌ بَـرَانِي اللَّـ ـهُ فِي صُـورَةِ جِـنِّي

. بَلْ أَنَا الأَسْمَجُ في العَيْـ ـنِ، فَدَعْ عَنْكَ التَّظَنِّي

. أَنَـا لا أَسْـلَـمُ مِـنْ نَفْـ ـسِي فَمَنْ يَـسْلَمُ مِـنِّـي[1].

لم تسلم نفسه من تذمّره وتمرّده، فيبوح بتناقضاته الدّفينة الّتي وجّهت سلوكياته وعبّرت عن رؤيته نحو الكون والحياة، وهي رؤية غير سويّة، لأنها تخضع لتناقضاته المزاجيّة، وهكذا نراه في أبيات أخرى يلمح إلى شعوبيته وتحامله على العرب على عادة شعراء عصره الماجنين، يقول: [من البسيط]

– إنّي امْرُؤٌ نازِلٌ في ذِرْوَتَيْ شَرَفٍ لِقَيْصَرٍ ولِكِسْرَى مَحْتِدِي وأَبِي[2].

1) الديوان، ص 241.

2) الديوان، ص 78.

وعلى الرّغم من أنّ" كارل بروكلمان" Carl Brockelmann" اعتبر ديك الجنّ الحمصي من الشعوبيين، لما قال فيه: «وكان يتعصّب لأهل الشّام على العرب، ذاهبا مذهب الشّعوبية»[1]. إلا أنّ هذا الحكم مردود لأنّ الشّاعر يفتخر بقبيلته" كلب" كما رأينا سابقا، وكلب قبيلة عربية قحطانية، ونرى أن عدم ثبات الشّاعر على موقف ثابت ينمّ عن اضطرابه وتقلبات حياته. فها هو يعلن صراحة اقترافه المعاصي وانتهاكه المحرمات، جاعلا منها شريعةً له [من الكامل]

. أَمَّا الحَرَامُ فإنَّهُ لِي صَاحِبٌ وإِلَيْهِ فِيَّ الأَمْرُ والأَحْكَامُ[2].

وفي أبيات أخرى يعلن رفضه الصيّام وانغماسه في الملذات، يقول: [من الخفيف]

. أَنَـا لا أَطْـلُـبُ الـحَـلاَل لأَنِّـي قَدْ وَجَدْتُ الحَرَامَ خَيْرَ طَعامِ

. قد غَنِينا بالرَّطْلِ* عنْ كُلِّ حَقٍ فلهذا الشَّيْطانُ يَرْعَى ذِمَامِي[3].

فالبيتان يبرزان رفض الشّاعر الحياة السّوية القائمة على التّوازن، ويجهر بالمعصية لإحداث جلبة قصد لفت الأنظار نحوه بعد أن تركه النّاس، وربما هذا ما جعله يوظّف في شعره ألفاظا خادشة، مثلما نراه يتغزّل بالغلمان [من الخفيف]

. يا سَمِيَّ المَقْتُولِ بالطَفِّ خيرِ النَّـ ـاسِ طُرّاً حَاشَى أَبيهِ وَجَدِّهْ

. عَـنَّفُـونـي أَنْ ذابَ فيكَ فُـؤادِي أَوَ مَـا ذاكَ مِنْ شَقَاوَةِ جَدِّهْ

. أَنـا أَفْـدِي مِـنَ الـمكَـارِهِ مَنْ دَمْـ ـعِي عَلَيْهِ أَرَقُّ مِنْ وَرْدِ خَدِّهْ[4].

---

1) كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ج2، ط4 تر: عبد الحليم النّجار المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، جامعة الدول العربية، دار المعارف القاهرة، مصر (د ت) ص77.

2) الديوان، ص 226.

*) الرّطل: كناية عن الخمر.

3) الديوان، ص 232.

4) الديوان، ص122.

شكّل المعجم الشّعري الدّال على الرّفض والتّمرد نفسية الشّاعر المضطربة، كما عبّر عن علاقته مع مجتمعه التي شابها التّوتر والاضطراب، أضف إلى ذلك أنّ المعجم عبّر عن ملامح البيئة العبّاسية. ويرجّح الدكتور "خالد الحلبوني" أنّ ظاهرة التّغزل بالغلمان عند ديك الجن الحمصي تمثّل نقدا لاذعاً وتعريّة للحكم العباسي «وأغلب الظّنّ أنّ شذوذ ديك الجنّ بعلاقاته مع الغلمان ما هو إلا صدىً لظاهرة عامّة تفشّت في أوساط الشّعراء في العصر العبّاسي، وهي تتمشّى مع مذهبه السّياسي والعقدي الّذي يؤمن به وهو مبدأ التّقيّة، وإظهار عكس ما يخفي، فلا يحتسب هذا الشّذوذ على الشّاعر»[1]. وربما أراد الشّاعر أن يظهر براعته وقدرته في النظم والإجادة في هذا الغرض الشّعري المستحدث، وهذا ما ينطبق على شعراء آخرين أمثال أبي نواس وغيره.

1 . 7 – الحقل الدال على الموت والفناء:

تكررت كلمة الموت في شعر ديك الجن الحمصي بلفظها ثلاث عشرة(13) مرّة، أمّا بمرادفاتها فتشكّل حضورها القويّ من خلال ألفاظ، مثل: الرّدى، رحيل، غائب، المنايا، المنون، وغير ذلك من المعجم الدّال على حتميّة الفناء، وشكّل الموت هاجسا للشّاعر، فهو يتفجع على قتله زوجته، ويتألّم على فقدان ابنه "حبيب" وصديقه الّذي بكاه بقصيدة طويلة، هذه التجارب التي مرّ بها بها جعلته إنسانا إشكاليا، فإخلاصه لآل البيت فرض عليه أن يصوّر المآسي التي تعرضوا لها، لتأتي حادثة قتله زوجته لتجعله شخصا يعيش التناقض والتّمزّق، فأصبح «حادّ الطّبع ناري المزاج، شديد النّزق، عنيفا حدود التّهوّر القاتل الّذي لا يتبصّر بالعواقب، وحينما تشتدّ عليه الضّغوط والمخاوف يقابلها بالانفجار العنيف»[2]. فنجده يوجّه العتاب "لورد" وهي في القبر، مصّرحا أنه القاتل [من مجزوء الخفيف]

1) خالد الحلبوني، ديك الجنّ الذاتية والإبداع، ط1، اليمامة للطّباعة والنّشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2001م، ص 123.

2) مقدمة الديوان، بقلم محققه مظهر الحجي، ص46.

. خُنْتِ سِرّي وَلَمْ أَخُنْ كِ فَمُوتِي عَلانِيَهْ[1].

ويتكرّر المشهد نفسه في أبيات أخرى، تتجلى معالم الجريمة، وآثار القتل في مشهد يوحي بجناية القتل العمدي، موظّفاً قاموسا يكشف عن عواطف الشّاعر [من الخفيف]

. خُنْتَني في المغيبِ والخَوْنُ نُكْرٌ وذَمِيمٌ فـي سَالِفَاتِ الـدُّهورِ

. فَشَفَانِـي سَيْفي وأَسْرَعَ فـي حَـ ـزِّ التَّراقِي قَطْعاً وحَزِّ النُّحورِ[2]

فمشاهد الجريمة واضحة المعالم، والاعتراف سيّد الأدلة على رأي أهل القانون من خلال اعتراف الشاعر بالفعل، وتوظيفه كلمات تدلّ على وضع حدّ لحياة زوجته: شفاني سيفي، حزّ قطعا، ثمّ يكرر "حزّ" معطوفا على "حزّ" الأولى للدّلالة على إحكام القتل ونحر الضحية مثل شاة تذبح، فالاعتراف بارتكاب هذه الجريمة ثمّ النّدم، وذلك ما يمثّل تناقضا في شخصيّته، فنراه في قصيدة أخرى يجترّ المعنى نفسه، ليعلن ندمه: [من الكامل]

. يـا طَـلْـعَـةً طَـلَـعَ الـحِـمَـامُ عليهـا وجَنَى لها ثَمَرَ الرَّدَى بِيَدَيْهَـا

. رَوَّيْـتُ مِـنْ دَمِـهَـا الثَّرى ولَطَالَما رَوَّى الهَوَى شَفَتَيَّ منْ شَفَتَيْها

. قَـدْ باتَ سَيفي في مَجالِ وِشَاحِها وَمَدامِعي تَجْرِي على خَدَّيْهـا

. فَوَحَقِّ نَـعْلَيْها، وما وَطِئَ الحَصَى شَيْءٌ أَعَـزُّ عَـلَـيَّ مِنْ نَعْلَيْهـا

. مـا كان قَـتْـليهـا لأنّي لَـمْ أَكُـــنْ أَبْكي إذا سَقَطَ الذُّبابُ عَلَيْهـا

. لكنْ ضَنَنْتُ على العُيونِ بِحُسْنِها وأَنِفْتُ مِنْ نَظَرِ الحَسودِ إليها[3].

ومع اختلاف الرّواة في نسبة القصيدة، إلا أنّ "أبا الفرج الأصفهاني" يثبتها له في معرض الحديث عن ندم ديك الجن على قتل "ورد"، يقول: «ومكث شهراً لا يستفيق مـن البكاء، ولا يطعم من

1) الديوان، ص246.

2) الديوان، ص155.

3) الديوان، ص 289.

الطعام إلا ما يقيم رمقه»[1]. والأبيات تتقاطع فيها الألفاظ الدّالة على الموت، مثل:" الحِمام، الرّدى، دمها، قتلي إيّاها"، وفي الوقت نفسه تصوّر مشاعر متناقضة متضاربة، فكيف أنّ سيفه بات مغمدا في وشاحها ودموعه تنهمر عليها. وهذا ما يعبّر عن فقدان الثّقة بالنفس، والتّشكيك في مواقف الآخرين فاتّجه لعالم الخمرة لينسى طيف "ورد" الّذي يطارده، ورغم ذلك لم يبرح يذكر الموت الذي تجلى في صورة السّكارى بعد أن ذهبت الخمرة بعقولهم: [من الكامل]

. فَتَراهُمُ صَرْعَى وقدْ صَعَقَتْهُم بِكُؤُوسِها في عِدَّةِ الأَمْواتِ[2].

فالموت مقترن بالسّكارى والخمرة، وهو موت مستحبٌّ عنده، فهو يغيبه عن واقعه المؤلم، ينقله من الألم إلى اللّذة فيثني عليه ويمدحه، يهرب من الهواجس الّتي تلاحقه.

1 . 8 – الحقلُ الدّالُّ على الطّبيعةِ:

وجد ديك الجن الحمصيّ الطّبيعة عالما مفتوحا يمثل الحرّيّة، فلجأ إليه مصّورا جماله وأثره في النّفس، فوصف الربيع، والمطر والنّبات والورد والرّياض والشّمس والقمر، وغير ذلك من المعجم الطبيعيّ، فنراه يصف جمال الورد، فيقول: [من البسيط]

. لِلْوَرْدِ حُسْنٌ وإِشْراقٌ إذا نَظَرَتْ إليهِ عَيْنُ مُحِبٍّ هَاجَهُ الطَّرَبُ

. خافَ المَلاَلَ إذا دامَتْ إِقَامَتُهُ فصارَ يَظْهَرُ حِيناً ثُمَّ يَحْتَجِبُ[3].

استعمل معجم الطّبيعة مجسدا صورة بصريّة من خلال البيتين اليتمين، فهو يبرز جمال وإشراق منظر الورد للناظر، لكن هذا النّضار لا يلبث أن يختفي، وهذه والرّائحة العطرة تزول بمرور الوقت،

1) الأصفهاني، الأغاني، ج 14، ص 57.

2) الديوان، ص 101.

3) الديوان، ص74.

غير أنّ الشّاعر لا يقصد الورد الحقيقي وإنّما يلمّح من خلال عجز البيت الثّاني إلى أنّه يصف فتيات جميلات مررن به، ثمّ توارين عن الأنظار، فيشبّه ذلك مثل عمر الورد القصير الّذي يمرّ مسرعاً.

ويقترن الورد النّضر عنده بالخمرة، فيزدانُ مجلس الشّرب جمالا، يقول: [من الكامل]

. فَتَنَفَّسَتْ في البَيْتِ إِذْ مُزِجَتْ بالمـاءِ وَاسْتَلَّـتْ سَنَا اللَّـهَبِ

. كَتَـنَفُّسِ الـرَّيْحَـانِ مَـازَجَـهُ مِنْ وَرْدِ جُورٍ* نَاضِرُ الشُّعَبِ[1].

فهو يصف الخمرة أثناء مزجها بالماء وفقاقيعها تتطاير مثل شظايا اللّهب، ويضفي على هذا التفاعل الكيميائي الذي شكّلته الرؤية البصرية تفاعلا آخر هو انتشار رائحتها في كل مكان وهذا التصوير نقله إلينا باعتماد حاسة الشّمّ، ومن أجل تشكيل الصّورة اعتمد معجماً مستوحىً من الطّبيعة، مثل:" الماء، اللهب، الرّيحان، الورد".

أمّا في غرض الغزل، فإنّ الشّاعر يوظّف معجماً طبيعيّاً تتجلّى فيه الأشياء المادّيّة، وهو بذلك يسير على طريقة الشّعراء العبّاسيين الّذين انعكس أثر البيئة في شعرهم، فكان للجوانب المادّيّة أثرا بارزا في البناء الشعري، انظر إلى قوله متغزّلاً: [من مخلّع البسيط]

. يـا مَنْ حَلاَ ثُمَّ طَابَ رِيحاً فَـفِـيـهِ شَـهْـدٌ وفيـهِ وَرْدُ

. لَوْ لَمْ تَكُنْ للسَّماءِ شَـمْسٌ لَكُنْتَ تَبْدُو مِنْ حَيْثُ تبدُو

. مـا إِنْ أَظُنُّ الـهِـلاَلَ إلاّ مِـنْ نُـورِ خَـدَّيْكَ يُسْتَمَدُّ

. ناجَيْتُ فيكَ الصِفَاتِ حتّى نـاجَـيْتَنِـي مـا لِـذَاكَ نِـدُّ[2].

ورسم معجم الطبيعة ملامح نفسية الشاعر المتذّمرة غالبا، فنجده يسقط الطبيعة لتعبّر عن جراحه العميقة الدّفينة، يقول: [من الهزج]

*) وَرْدُ جُور: الوَرْدُ الجوريُّ، نَوع من فصيلة الورد يضرب لونُه إلى الحُمْرَة. يُنظر هامش الدّيوان، ص 83.

1) الديوان، ص82.

2) الديوان، ص 115.

1. كِلاَنَا غُصُنٌ شَطْبُ فَذَا بالٍ وذَا رَطْبُ

2. إذا ما هَاجَتِ الرّيحُ ومالَ المِرْطُ والإِتْبُ*

3. أَبانَتْ مِنْهُ ما طَابَ ومِنّي ما بَرَى الحُبُّ[1].

فهو يعبّر عن حالته، فالرّيح تحركه وتعبث به كما تعبث بأغصان الأشجار، لأنه أصبح خفيف الوزن بفعل عذاب الحبّ، ومن خلال هذه المقطوعة القصيرة تتجلّى لنا بصمةٌ أسلوبيّة في ديوانه، هي أن الشّاعر لا يمتلك نفسا في نظم القصائد الطّويلة، فنجده غالبا يستخدم المقطوعات والنّتف.

أمّا في رثائه لآل البيت، فيوظّف معجماً رمزيا مستوحى من الطبيعة، مثل: "الغيث" للتّعبير عن الخير والبركة والعطاء غير المحدود، فيدعو لهم أن يسقي الغيث مراقدهم [من الكامل]

- فَسَقَى ثَرَاكَ الغَيْثُ ما بَقِيتْ بهِ لُمَعُ القُبُورِ بطَيْبَةٍ وَبَقِيتَا[2].

وفي السّياق نفسه، يوظف معجماً دالاً على الطبيعة: فيكرر الغيث مرتين، ثم يذكر ما يحيل إلى طهارة المكان الذي حوى تلك القبور: "أرضا، ساحة، البدر"، وهي كلّها ألفاظ تضفي قداسة على قبر من يرثيه، يقول [من الطويل]

1. سَقَى الغَيْثُ أَرْضاً ضُمِّنَتْكَ وساحةً لِقَبْرِكَ فيهِ الغَيْثُ واللَّيْثُ والبَدْرُ

2. وما هيَ أَهْلٌ إذْ أصابَتْكَ بالبِلَى لِسُقْيا، ولكنْ مَنْ حَوَى ذلكَ القَبْرُ[3].

ويتكرّر لفظ "الغيث" الدّال على الارتباط برمزيّة قبور آل البيت، يقول مخاطبا آل البيت، معلننا إخلاصه لهم: [من البسيط]

*) المرط: كِسَاء من الصُّوف، الإتب: بُرْدُ المرأة ودِرْعُها، وما قَصُر من الثياب، والسَّرَاويل بلا رجلين، والقَمِيص بلا كُمَّين. يُنظر هامش الدّيوان، ص 76.

1) الديوان، ص 75.

2) الديوان، ص94.

3) الديوان، ص133.

- أبكيكمُ يا بني بِنْتِ الرَّسُولِ ولا عَفَتْ مَحَلَّكُمُ الأَنْواءُ والمَطَرُ[1].

ومن المشاهد الطّبيعية الّتي وصفها، سقوط المطر في أبيات ثلاثة [من البسيط]

. غَرَّاءُ جَاءتْ وأَفْواهُ الثَّرَى يَبَسُ لكنَّها انْصَرفَتْ والنَّورُ مُنْغَمِسُ

. تَسْرِي وللرِّيحِ في حَافَاتِها زَجَـلٌ يُرِيكَ ذِهْنُكَ أَنَّ الرِّزْقَ يَنْبَجِسُ

. في مَأْتَمٍ للحَيَا* ما انْهَلَّ عَارِضُهُ إلاّ وفيـهِ لأَبْكـارِ الثَّرى عُرُسُ[2].

فالمطر أحيا الارض الجافّة، فانفجر الخير منها، فعاشت الأرض فرحا غامرا، وما يلاحظ في البنية المعجمية للأبيات هيمنة الألفاظ المعبّرة عن الطبيعة، غرّاء، الثرى، النور، الريح، الحيا، عارض" وهذا الوصف يدلّ على براعة الشّاعر في تصوير حركيّة مظاهر الطّبيعة، إذ نراه يوظّف أفعالا معبّرة عن الحركة والتّغيير: "جاءت، انصرفت، تسري، يريك ينبجس، انهلّ".

أمّا الطبيعة الحيوانية، فقد وصف الشاعر الطير والفرس والإبل، فنجده يصف الكلاب والصّقور في رحلة صيد، وهذا موضوع جديد في الشعر العربي رغم بروز بعض ملامحه في الشّعر الجاهلي، إلا أنّ ديك الجنّ الحمصيّ أفرد له قصيدة قائمة بذاتها، فنراه مثلا يصف حركة الكلاب في نظام، وهي تروح ذهاباً وإيّاباً من أجل الحصول على الفريسة: [من الوافر]

. وغُضْفاً* يَنْتَظِمْنَ الأرضَ نَظْماً تَنَثَّرُ فـيهِ حَـبّاتُ النُّفوسِ

. لَها فـي كُلِّ مَعْرَكَةً ضِـجَـاجٌ وداهـيةٌ كـداهيةِ البَسُوسِ

. وسِرْبُ حُبَارِيَاتٍ* فوقَ جَلْسٍ أُشَبِّهُـهُ بِمَشْيَخَةٍ جُـلُـوسِ

---

1) الديوان، ص135.

*) الحيا: المطر.

2) الديوان، ص 157.

*) غضفا: الغُضُف: الكِلاب المسترخية الآذان. يُنظر هامش الديوان، ص162.

*) حباريات: جمع حُبَارَى، وهو طائر أكبرُ من الدجاج وأطولُ عُنقاً.

. بِطَاوِيَةِ الأَجَادِلِ أَوْ بُزَاةٍ مُحَمِّجَةٍ لداهيةٍ شَمُوسِ*

. تَراها في بُرَاها مُنْغِضَاتٍ بِأَرْؤُسِها بِحِسٍّ أَوْ حَسِيسِ*

. فأُمُّ الطَّيرِ في شَرٍّ وَعَرٍّ وأُمُّ الوَحْشِ في يومٍ عَبُوسِ[1]

نجد الشّاعر يوظّف ألفاظاً غريبة، ولكن أغلبها ينتمي إلى مفردات متعلقة بالحيوان والصّيد؛ فكأنّه وضعنا أمام صورة ملتقطة بآلة تصوير وهو يعلق عليها، وفي الوقت نفسه يجّسد لنا ملامح البيئة العباسية، حيث تربية الكلاب المتخصصة في الصّيد ذات الآذان الطّويلة المسترخيّة، وكذلك استخدام الصّقور المدربة في اصطياد الفرائس، لكن ما يلفت الدّارس هو براعة الشّاعر في وصف مشاهد الصيد ودقة وصفه لحركة عيون الطيور في رصدها الفريسة ثم انقضاضها عليها في حركة سريعة لم تترك لها مجالا للفرار.

وما يلاحظ في شعر ديك الجن الحمصي هو ولعه بالألوان الّتي شكّل من خلالها لوحاتٍ شعريّةً دالّة على حياته وتناقضاته، فتعددت الألوان الّتي ذكرها في شعرها، وسيكتفي البحث بالوقوف على الألوان التي وردت في شعره من خلال مقاطع شعرية قصيرة طبعت شعر ديك الجن الحمصي لتشكل ومضة في حياته غير المستقرة نفسيّاً، فمثلا نجده يوظّف اللون الأحمر في وصف سرعة جواده في صيد الوحوش، يقول: [من الخفيف]

. أَحْمَرٌ كالخِضَابِ في صَفْحِ هادِيـ ـهِ مِنَ الهادِيَاتِ* مِثْلُ الخِضَابِ[2].

---

*) وطاوية الأَجادِل: الصُّقور التي خَمُصَ بطنُها من الجوع، البُزَاة: جمع بَازٍ أو بازِيّ، وهو ضرب من الصُّقور. مُحَمِّجَةٌ: التَّحمْيج: شِدَّة النّظر وغُؤور العينين.

*) براها: البُرَاةُ: جمع بُرَةٍ وهي الخَلْخَال. هنا الحلقة التي يضعها الصيّاد في ساق الصقر ليثبّت بالسلسلة. مُنْغِضَات: الاضطراب، والحركة، وتحريك الرأس. الحَسِيس: أنْ يمرّ بك مارٌّ فتسمعه ولا تراه.

1) الديوان، ص161.

*) الهاديات: الوحوش التي تجري في أول القطيع.

2) الديوان، ص92.

فاللّون الأحمر الّذي في عنق فرسه يشبه الخضاب، وهو نتيجة للدّماء التي سالت من الوحوش التي تجري في أوّل القَطيع. وذكر دماءَ الهادياتِ ليدلّ على سُرعة جواده.

ويشكّل الجمع بين الألوان سمّة لإبراز شجاعة الإمام عليّ: [من المنسرح]

. إنْ يَسْرِ جَيْشُ الهُمومِ مِنْكَ إلـى شَـمْسِ مِـنىً والـمَقَامِ والحُجُبِ

. فَرُبَّما تَقْعَصُ الكُمَاةَ بـأَقْـــ ـدَامِكَ قَعْصاً يُجْثِي على الرُّكَبِ

. وَرُبَّ مُـقْـوَرَّةٍ مُلَـمْـلَـمـــــةٍ* فـي عَـارِضٍ للـحِـمَامِ مُنْسَكِبِ

. فَـلَـلْـتَ أَرْجَـاءها وجَـحْـفَـلَـهـا بِـذِي صِـقَـالِ كَـوَامِضِ الشُّهُبِ

. أَوْ أَسْمَرِ الصَّدْرِ أَصْفَرٍ أَزْرَقِ الرَّ أْسِ وإنْ كـانَ أَحْـمَـرَ الحَلَبِ[1].

فهو يصف ورمح الإمام علي الذي تعددت ألوانه، بين السمرة والصفرة وزرقة الرّأس الّتي تسيلُ منها دماء أعدائه، وقد كثّف من الأولون لينقل صورة موحيّة للمتلقيّ ويؤثّر فيه، مبرزا إقدام الممدوح وقوته في قهر الإعداء، ويتجلّى اللون الأحمر أيضا في الغزل، إذ من خلال قوّة إيحائه يبرز لنا شدّة استحياء الفتيات الّلواتي يكاد لون الدّم ينبجس من خدودهن، يقول: [من مجزوء الكامل]

. فَخَجِلْنَ حَتَّى خِلْتُ أَنَّ خُدُودَهُنَّ مُعَصْفَراتُ[2].

فكلمة "معصفرات" التي وظفها أبرزت لون الخدود فكأنها مصبوغَةٌ بالعُصْفُر، وهو نَبات يُسْتَخْرَجُ منه صَبْغٌ أَحْمَرُ، وفي الاحمرار إيحاءٌ بالخجل من جراء معاكستهن، ويستخدم اللّون الأحمر أيضا في وصف الخمرة، فيقول: [من البسيط]

. وكأسِ صَهْباءَ صِرْفٍ ما سَرَتْ بِيَدٍ إلى فَمٍ فَـدَرَى مـا طَعْمُ ضَـرَّاءِ

. كـأَنَّ مِشْيَتَـهـا فـي جِسْمِ شَارِبِها تَمَشِّيَ الصُّبْحِ في أَحْشَاءِ ظَلْماءِ[1].

---

*) المُقْوَرَّةُ: الضَّامِرَةُ. المُلَمْلَمَةُ: المُجْتَمِعَةُ. وهو هنا يصف الكتيبة من الجيش.

1) الديوان، ص89.

2) الديوان، ص 97.

فكلمة الصّهباء صفة من صفات الخمرة الضارب لونها إلى الحمرة، فهي تجلب له السّعادة وتنسيه همومه وأحزانه، ويوظف أيضا معجما من الطبيعة دالا على اللون الأحمر ليعبّر عن غبطته، رغم ارتباط هذا اللون بالحرب والدماء، فنجده يصف شقائق النعمان [من الكامل]

. مَنْ شاءَ تَشْبيهَ الشَّقَائقِ فَلْيَقُلْ كَنِسَاءِ قَتْلَى قَدْ خَرَجْنَ صَوَائحا

. أُلْبِسْنَ أَثْوابَ الدِّماءِ شَنَاعَةً ونَشَرْنَ شَعْراً ثُمَّ قُمْنَ نَوائحا[2].

فقد وجد أنّ وجه الشّبه بين العنصرين هو الاحمرار؛ فشدّة احمرار النّسوة يشبه شدّة احمرار شقائق النّعمان في الطّبيعة البريّة، إنهن لبسن ثوباً من الدّماء قبحا. ويرى في تحوّل الألوان ما يبهجه، فنجده يصف الخمرة قبل المزج بالحمراء، ولكن بعده تحولت إلى صفراء، فيقول: [من الطويل]

. وَحَمْراءَ قبلَ المَزْجِ صَفْراءَ بَعْدَهُ أَتَتْ بينَ ثَوْبَيْ نَرْجِسٍ وشَقائِقِ[3].

فهو يشبّه الخمر قبل مزجها بالماء بزهور شقائق النعمان الحمراء اللون، ويشبهها بعد مزجها بالماء بزهور النّرجس الصّفراء، وبذلك فإنّ معجم الطّبيعة حاضر في تشكيل البناء المعجمي للشّاعر.

ويشكّل اللون الأصفر ما يدلّ على ذبول الشّاعر ويأسه، وهو بذلك استطاع أن يستوحي دلالات الأوان برمزيتها للتّعبير عن خوالجه، يقول في وصف شحوبه ونحوله: [من الطويل]

1. جَسَّ الطّبيبُ يَدي جَهْلاً فقلتُ لهُ: إنَّ المحبَّةَ في قَلْبي فَخَلِّ يَدِي

2. ليسَ اصْفِراري لِحُمَّى خامَرَتْ بَدَني لكنَّ نارَ الهَوى تَلْتَاحُ في كَبِدِي

3. فقالَ: هذا سَقَامٌ لا دَواءَ لَهُ إلا برُؤْيَةِ مَنْ تَهْواهُ يا سَنَدِي[4].

1) الديوان، ص 61.

2) الديوان، ص 105.

3) الديوان، ص 278.

4) الديوان، ص120.

فالشّاعر يبوح بسبب اصفرار لونه، النّاتج عن تباريح الهوى، إنّ اللون الأصفر يضمر ما في أعماقه من آلام دفينة ناتجة عن فراق من يحب، وكأنّه يشخّص حالته ويعطي العلاج المناسب.

أمّا اللون الأبيض، فإنه يوحي بالسّعادة، وهذا ما شكّله في شعره، فنجده يثني عليه ويعتبر من أجمل الألوان مسرّة للنّفس، يقول: [من مجزوء الكامل]

. خِيَارُ لَوْنٍ قَدْ أَتَى أَبْيَضْ تَرى مِنْهُ العَجَبْ

. يَحْكي سَبَائِكَ فِضَّةٍ فِيها شُذُورٌ مِنْ ذَهَبْ[1].

فالشّاعر يصف وردا أبيض اللون أعجبه لونه وشكله فشبّهه بسبائك الفضّة الّتي أخلطت بشذرات الذّهب، ووجه الشّبه هو اللمعان، فنرى أنّ ديك الجنّ الحمصيّ في حقل الطبيعة لم يخرج عن شعراء عصره، فهو ابن بيئته جسد شعره العالم الخارجي الذي يحيط به، فوصف المظاهر الطبيعية وما تعلق بها مستخدما معجّما شعريّاً مستوحى من البيئة العبّاسيّة.

1 . 9 – الحقلُ الدّال المرأة:

شغلت المرأة مساحةً واسعة في شعر ديك الجن الحمصي، من خلال شعره عنها تجلت لنا ملامح شخصيته المشبعة بالتناقضات، فقد وجد في شعره نحو المرأة ما يكشف عن شخصيّته ، فتارةً نراه عابثا ماجنا لا يرى في المرأة إلا وسيلة للتمتّع، وتارة نراه مخلصاً لها، وتارة أخرى نجده يضفي عليها آيات القداسة والعظمة كما يتجلى في شعره نحو فاطمة الزهراء، فتنوعت مشاعره بين: العبث، والنّدم، والتذّمر، والإخلاص والحزن، وأمام هذا التّمزق في ذات الشّاعر النّابع من مأساته مع زوجته "ورد" سيجد الباحث قاموسا شعريا متعدد الدلالات، بل متناقضا في كثير من المواضع، خاصة وأنّ شعره تغلب عليه المقطوعات القصيرة التي تشبه الومضة في الشّعر الحديث لا تنجلي الرؤية للباحث واضحة المعالم، فقد عاش ديك الجن الحمصي في «دائرة الاستلاب التي حضرت في استدعاء

1) الديوان، ص65.

الماضي ورثائه من جديد، فكان أن وقعت الذّات بين دائرة مغلقة أبقت على ذلك الحزن والرّكون إلى الماضي والنّدم عليه»[1].

ويطفو الشّعور بالإحباط خاصة حين يخاطب طيف زوجته "ورد"[من مجزوء الكامل]

. قُولي لِطَيْفِكِ يَنْثَنِي عَنْ مَضْجَعِي عَنْدَ المَنَامْ

" عندَ الرُّقَادْ، عندَ الهُجُوعْ عندَ الهُجُودْ، عندَ الوَسَنْ "

. فَعَسَى أَنَامُ فَتَنْطَفِي نَارٌ تَأَجَّجُ في العِظَامْ

" في الفُؤَادْ، في الضُّلُوعْ فـي الكُبُودْ، فـي البَدَنْ

. جَسَدٌ تُقَلِّبُهُ الأَكُ فٌ على فِرَاشٍ مِنْ سَقَامْ

" مِنْ قَتَادْ، مِنْ دُمُوعْ مِنْ وُقُودْ، مِنْ حَزَنْ "[2].

فالشّاعر يعيش المتناقضات والمعاناة حتّى في نومه، لأنّ طيف زوجته لا ينجلي عنه، هذا الشعور نحو المرأة بسبب حادثة الخيّانة التي اتهم بها زوجته ثمّ قتلها ظلّ يحرّك نفسه فيحيا حياة مضطربة غير سويّة، مما أدّى به إلى التّصريح بالمجون والزّندقة، فهو يرى أنّ المرأة كلها شرّ، وأنّها وسيلة للمتعة، وهذه هي فلسفته في الحياة؛ فالمرأة خائنة بطبيعتها، ولذلك برر لنفسه أن يشبع منها غرائزه متّى وجد الفرصة السّانحة،[من الطويل]

. تَمَتَّعْ بها ما سَاعَفَتْكَ ولا تَكُنْ جَزوعاً إذا بانَتْ فسوفَ تَبِينُ

. وخُنْها وإنْ كانتْ تَفِي لكَ، إنَّها على مَدَدِ الأَيَّامِ سوفَ تَخُونُ

. وإنْ هيَ أَعْطَتْكَ اللَّيانَ فإنَّها لآخَرَ مِنْ طُلاَّبِها سَتَلِينُ

. وإنْ حَلَفَتْ لا يَنْقُضُ النَّأْيُ عَهْدَها فليسَ لِمَخْضوبِ البَنَانِ يَمِينُ

1) سعد حمد يونس وماجدة عجيل، التّوصيف شعر ديك الجنّ دراسة تحليلية، مجلة آداب الفراهيدي، ع 43، كانون الثّاني، العراق، 2016م، ص109.

2) الديوان، ص212.

. وإنْ أَسْبَلَتْ يومَ الفِراقِ دُموعَها فليسَ لَعَمْرُ اللهِ ذاكَ يَقينُ[1].

المخاطَب هنا هو ذات الشّاعر المنكسرة من تجاربه، لذلك نراه يقدّم نصائح حول المرأة، ينصح بالتّمتع بها أينما وجدها، وأنْ لا يحزن أبدا على فراقها، بعدم الإخلاص لها، إنّه يراها خائنة بطبعها، حتى وإن طالت الأيّام، فيكني عن المرأة بمخضوب البنان ليجعل النّساء كلّهن تحت حكم واحد هو الخيانة، إن دموعهن أثناء الفراق مجرد نفاق وكذب، وهذا ما أدى بالشاعر إلى اعتبار المرأة وسيلة للهو المجون لا غير، إنه يعيش حياة ماجنة، فيدعو إلى انتهاز الفرصة: [من الطويل]

. تَمَتَّعْ مِنَ الدُّنيا فإنَّكَ فَانِي وإنَّكَ في أَيْدي الحَوادِثِ عَانِي

. ولا تُنْظِرَنَّ اليومَ لَهْواً إلى غَدٍ ومَنْ لِغَدٍ مِنْ حَادِثٍ بأَمانِ

. فإنّي رَأَيْتُ الدَّهْرَ يُسْرِعُ بالفَتَى ويَنْقُلُهُ حَالَيْنِ يَخْتَلِفَانِ

. فأمَّا الذي يَمْضِي فأَحْلامُ نائِمٍ وأمَّا الّذي يَبْقَى لهُ فأَمَانِي[2].

فهو يدعو إلى اللذة حيثما وجدت متّبعا في ذلك منهج شعراء الخلاعة والمجون أمثال بشار بن برد وأبي نواس، إنّ الحياة في نظره مجرد أحلام، أما المستقبل فليس سوى أمنيات. ويخلص إلى نتيجة مُفادها أنّه لا ثقةَ في المرأة مطلقا، [من الطويل]

. أَخَا الرَّأْيِ والتَّدْبيرِ لا تَركَبِ الهَوَى فإنَّ الهَوى يُرْدِيكَ مِنْ حَيْثُ لا تَدْرِي

. ولا تَثِقَنْ بالغَانِياتِ وإنْ وَفَتْ وَفَاءُ الغَواني بالعُهودِ مِنَ الغَدْرِ[3] .

فالشّاعر يتقمّص شخصية المجرّب الحكيم موجّها نصحه إلى الرّجل الفطن أن لا يجري وراء الحبّ لأنّه سيقتله غدرا، ولا يصدّقِ النساءَ لأنّ وفاءهنّ هو الغدر عينُه. وبذلك تجسّد المعجم الشّعريّ

1) الديوان، ص285.

2) الديوان، ص287.

3) الديون، ص142.

عن المرأة ليدل في جلّه على الغدر والخيانة، وهذا ما جعل ديك الجن الحمصي يعيش المرارة والاحباط فيصب تجاهها كل هذه الصّفات السّلبيّة.

هذا ما استطاع البحث أن يقف عليه في استنباط أبرز الحقول المعجميّة المشكّلة لشعر ديك الجنّ الحمصيّ، وهي كما رأينا لا تخرج عن بيئة الشّاعر وأغلبها مرتبطٌ بشخصيته وتجربته.

2. بناء الصّورة الشّعريّة:

يتميّز الشّعر بلغته التي تسمو عن لغة النّثر، من خلال مجازاتها وانزياحاتها التّعبيرية، وهو ما يجعل القارئ يتأمل التعبير، ويحاول فكّ عناصر اللغة العليا للشعر، التي تتجاوز اللغة المتعارف عليها، وهذا ما يحتّم علينا دراسة هندسة اللغة الشّعريّة لديك الجنّ الحمصيّ، وذلك بهدف كشف جوانب من جمالياتها وسماتها التي تفرّد بها شعره، مما يضفي على لغته ملمحاً أسلوبيّاً خاصّا يؤديه الانحراف اللغويّ الّذي « يخصّ اللّغة الفنيّة، وهذا منطقي، إذ إنّ الخروج على الطّرق المتعارف عليها في التّعبير معيب اجتماعيا، ولكنه مقبول إذا كان لغرضٍ فنّيٍ، ولذلك لا يقدم عليه إلا الأديب المتمكّن»[1]. ومن هذا المنطلق فالشعر الجميل، هو الذي يدهش المتلقّي بكثرة انزياحاته ومجازاته وعدوله عن المألوف، عن طريق التّخييل الذي تتداخل في تركيبه عناصر نفسيّة وذهنية ولغوية وفكرية مرتبطة بالمبدع ذاته، وبذلك «يتشكّل العمل الأسلوبيّ من خلال التّركيب اللغويّ بعلاقات جديدة فيه، وارتباط بين أطراف الجملة»[2]. فالعمل الأدبي أُبدع من أجل أن يؤثّر في المتلقّي ليغوص في دلالاته من خلال استنطاق التركيب اللغوي الذي رسم الصّورة الشّعرية في أبسط مستوياتها إلى أعمق بنيتها، وهذا ما سيحاول البحث الكشف عنه، انطلاقا من التشبيه، ثم الاستعارة والمجاز والكناية.

1) شكري عياد، علم الأسلوب مدخل ومبادئ، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،2013م، ص175.

2) فايز الدّاية، جماليات الأسلوب – الصورة الفنّية في الأدب العربي– ط2، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، 2003م، ص114.

1.2- مستوى التّشبيه:

التّشبيه من صور البيان التقليديّة، اتّخذه النّقاد القدامى أساسا للمفاضلة بين الشّعراء، خاصّة في نظريّة عمود الشّعر، الّتي نجد فيها أهم معيار، هو المقاربة في التّشبيه، وفي ذلك يقول عبد العزيز الجرجاني: «وكانت العرب إنّما تفاضل بين الشّعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته وتُسلِّم السّبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب»[1]. أمّا قدامة بن جعفر فيعرّف التّشبيه بأنّه «إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كلٌّ واحدٍ منهما عن صاحبه بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك، فأحسن التّشبيه هو ما وقع بين الشّيئين اشتراكهما في الصّفات أكثر من انفرادهما فيها، حتّى يدنى بهما إلى حال الاتحاد»[2] . واعتمادا على هذه التّعريفات، فإنّ التّشبيه الأدبيّ هو كالعدسة في عالم التّصوير الفوتوغرافي، يسمح للشّاعر بتشكيل صورة عمّا يختلج في نفسه من مشاعر تجاه محيطه، أداته اللّغة لإبراز تفاصيل الأشياء ونقل المعاني للقارئ، وهذا ما تجسّد في شعر ديك الجنّ الحمصي، حيث تبرز صور التّشبيه بمختلف أنواعه وأشكاله ووظائفه الشعرية الجمالية في مختلف الأغراض.

1.1.2- التّشبيه البليغ:

1) الجرجاني (علي بن عبد العزيز) الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل وإبراهيم علي محمد البجاوي، ط1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 2006، ص38.

2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978م، ص 124.

التّشبيه البليغ هو ما حذفت منه الأداة ووجه الشّبه، وهو من أبلغ التّشبيهات وأقواها[1]، لأنّه يظهر فيه المشبه والمشبه به وكأنّهما شيء واحدٌ، لذلك كان فضاء واسعا عند شاعرنا لتشكيل خطابه الشعري، فوظفه في الأغراض الشّعرية جميعها، معبّرا من خلال تركيبه عن عواطفه ومشاعره التي اتسمت بالحزن –غالبا– فنجده يشبّه المنايا في صورة الجمع بالمطايا، مجسّدا رؤيته تجاه حتمية الموت، وتلك المفارقة تبرز تشاؤمه، يقول: [من الخفيف]

. مَا المنَايَا إلاَّ المَطَايَا ومَا فَرَّ قَ شَيْءٌ تَفْرِيقَها الأَحْبَابا[2].

فالمنايا مشبه يوحي بالفناء والوحشة، والمشبه به هو المطايا، أي الدواب التي تستعمل في الرّحلة، فهو يعّبر من خلال هذا التّشبيه عن تطيّره من الرّحلة الّتي تفرّق بين الأحباب، مسقطا ذلك على الموت المفرّق أيضا بين الأحبة. إنّها رحلة الحياة التي نهايتها الحتميّة هي الموت.

ويخاطب الشّاعر قبر المرثي ليحثّه على السّخاء على الميّت مستخدما التشبيه البليغ، مستخدما العطف بالواو لينوّع في المشبه به من أجل تكثيف الدلالة، فيقول: [من الطويل]

. فيا قَبْرَهُ جُدْ كُلَّ قَبْرٍ بِجُودِهِ ففيكَ سَماءٌ ثَرَّةٌ وسَحائِبُ

. فإنّكَ لَوْ تَدْري بِما فيكَ مِنْ عُلاً عَلَوْتَ وباتَتْ في ذُراكَ الكَواكِبُ[3].

فهو ينادي قبر المرثيّ وكأنّه إنسانٌ يجود بسخائه وعطائه الّذي لا ينضب، وهذا ما يبرز المنزلة الخاصّة له في قلبه، فالمرثي هو "أحمد بن عليّ الهاشمي" الصديق الوفيّ للشّاعر، فيتمنّى بأن يجود القبر على الميّت، ففي القبر سماء سخيّة مغدقة بالمطر الغزير، وفيه سحب سخيّة، ويكثّف الشّاعر في البيت الثاني من معاني العلو والسّمو، فالقبر يعلو علو السماء الشاهقة، حتى فاق الكواكب علّوا، وبذلك تعدّد وجه الشّبه الذي يوحي به هذا التشبيه في مخيّلة المتلقّي، فالمرثي يشبه السماء سموّا،

1) يُنظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، شرح وضبط: يوسف الصميلي، ص 241.
2) الديوان، ص 67.
3) الديوان، ص69.

والسّحب عطاء وسخاءً، وبذلك استطاع أن يشكل تشبيها بليغا من عناصر لغوية مشحونة بدلالات تعبيرية مجازية، مثل: القبر، السّماء، ثرّة، السّحائب، وهي كلمات عادية، ولكنّ الشّاعر شحنها بمدلولات شعريّة أوحت بمكانة الميّت الرّفيعة، وأبرزت عاطفة الشّاعر الجيّاشة تجاه الفقيد.

ومن مظاهر بلاغة التشبيه البليغ الإيجاز والمبالغة، ذلك أنّ تأويل وجه الشبه والأداة متروكان للمتلقّي الذي يمارس عملية الحفر في التّشكيل اللغوي للتّشبيه، انظر إلى قوله متغزّلا: [من الهزج]

. كِلاَنَا غُصُنٌ شَطْبُ فَذَا بالٍ وذَا رَطْبُ

. إذا ما هَاجَتِ الرّيحُ ومالَ المِرْطُ والإِتْبُ*

. أَبانَتْ مِنْهُ ما طَابَ ومِنّي ما بَرَى الحُبُّ[1].

فالمشبّه هو الضّمير "نا" في كلانا العائد على الشّاعر ومحبوبته، والمشبه به هو الغصن الضعيف القصير، وأراد الشاعر من خلال هذا التشبيه الإيحاء بهزال وضعف العاشقين.

ويرصف الشّاعر مجموعة من التشبيهات البليغة في مقطوعة، وذلك لإبراز تعلّقة بمن يحب، فيخاطب محبوبته موظّفا هذه التشبيهات، [من الطويل]

. وَمَجْدولةٍ أَمَّا مَلاثُ إزارِهَا فَدِعْصٌ، وأَمَّا قَدُّهَا فَقَضِيبُ

. لَهَا القَمَرُ السَّارِي شَقِيقٌ وإنَّها لَتَطْلُعُ أحياناً لَهُ فَيَغِيبُ

. أقولُ لَهَا واللَّيلُ مُلْقٍ سُدولَهُ وغُصْنُ الهَوَى غَضُّ الشَّبابِ رَطِيبُ

. ونحنُ مَعاً فَرْدانِ في ثِنْيِ مِئْزَرٍ: بِكِ العَيْشُ يا زَيْنَ النِّساءِ يَطيبُ

. لأَنْتِ المُنَى يا زيْنَ مَنْ وَطِئَ الحَصى وأنتِ الهَوى أُدْعَى لَهُ فأُجيبُ

. فقالتْ: نَعَمْ إنْ لَمْ يكنْ لكَ غَيْرُنا بِبغدادَ مِنْ أَهْلِ القُصورِ حَبِيبُ[1].

*) المرط: كِسَاء من الصُّوف أو الخَزّ. الإتْب: بُرْدُ المرأة ودِرْعُها، وما قَصُر من الثياب، والسَّرَاويل.

1) الديوان، ص75.

نقف في المقطوعة على ملامح أسلوبيّة تخصّ "ديك الجن الحمصي"، من خلال معجمه اللغوي، ومن خلال تشبيهاته، ومن خلال اعتماده النمط الحواري في التّعبير، أقول، قالت ، ثمّ من خلال شغفه بالمرأة وتصوير مفاتنها؛ فهي معتدلة القدّ، وهي طويلة نضرة تشعّ طلعتها إشراقاً وجمالا، ولكن ما يلفت الانتباه هو ذكر الشاعر لبغداد وقصورها، واحتمال أن تكون له حبيبة هناك، كما تقول حبيبته، والملاحظ أن ديك الجن لم تطأ قدماه قط بغداد ولا أرض العراق، وما يلفت النظر هو كثافة التشبيهات البليغة في الأبيات، فهذه الجارية الجميلة فإزارها دعص، والإزار ثَوْبٌ يحيط بالنِّصْفِ الأسفلِ من البَدَنِ. الدِّعْصُ، قِطْعَةٌ من الرَّمْلِ مُسْتَديرة، وهذا تشبيه بليغ يوحي بجمال ملبس الجارية واناقته التي تبهر الناظر، ثم يأتي في البيت نفسه بتشبيه بليغ آخر: أمّا قدّها فقضيب، فيشبه رشاقة جسمها واستقامته بالقضيب والغصن المستقيم.

والتّشبيهان مستوحيان من الطّبيعة ويعبران عن الجمال، وفي البيت الثّاني تشبيه بليغ آخر، إذ يشبّه جمال هذه الفاتنة بأنّ القمر شقيقها في الحسن والضّياء، بل إنّه يغيب إذا ظهرت، وفي ذلك إبراز لجمالها الفاتن، وهنا يتجلّى شغف ديك الجن الحمصي بوصف النّساء الجميلات، ثمّ يخاطب محبوبته جاعلا منها المنى تارة والهوى تارة أخرى، وهما تشبيهان بليغان أيضا يوحيان بمدى تعلّق الشّاعر بمحبوبته، وما يلاحظ على هذه الصّور الجزئية هو استعانة الشاعر بتشكيلها بعناصر الطبيعة الفاتنة، وهي عناصر استقاها الشاعر من بيئتهن خاصة مدينة حمص المشهورة بجمالها وكثرة بساتينها ومياهها العذبة.

ويتغزّل الشاعر بالغلمان موظّفا التّشبيه البليغ، فيقول مخاطبا غلاما جميلا: [من الطويل]

. دَعِ البَدْرَ فَلْيَغْرُبْ فأنتَ لَنا بَدْرُ إذا ما تَجلَّى مِنْ مَحَاسِنِكَ الفَجْرُ

1) الديوان، ص73.

. إذا ما انْقَضَى سِحْرُ الَّذينَ بِبَابِلٍ فَطَرْفُكَ لي سِحْرٌ ورِيقُكَ لي خَمْرُ[1].

فالمشبّه هو أنت العائد على هذا الغلام، والمشبّه به هو البدر، ومن أجل إبراز جمال الغلام حذف المشبّه به وأداة التشبيه، حتّى يجعل من المشبّه والمشبّه به وكأنّهما شيء واحد، بل إنّه جعل غلامه أجمل من البدر، من خلال توظئة التّشبيه لمّا استخدم التّعبير: دع البدر فليغرب، موظّفاً أسلوبين للأمر في تتابع قصد إبراز تعلّقه بجمال هذا الغلام ولفت انتباه المتلقّي.

وفي موضوع الخمرة ومجالسها يوظّف التّشبيه البليغ لإبراز شغفه بها، فيصف لونها وزجاجها وحاملها وما تفعله في الجسم والعقل [من الطويل]

. لَها لَوْنُ عِقْيانٍ وطَعْمُ قَرَنْفُلٍ ونَفْحَةُ مِسْكٍ واتّقادُ فَتيلِ

. جَعَلْتُ دواءَ الهَمّ كأساً ورُبَّما أَرَتْنِي جَمِيلاً كانَ غَيْرَ جَميلِ[2].

إنّ لونّها يشبه العقيان وهو الذّهب، وطعمها طعم القرنفل، ونفحها مسكٌ، واتّقادها فتيل اشعل، إنها دواء، وشفاء من الهموم والأحزان، نلاحظ أنّ الشّاعر كثّف من استخدام التشبيهات البليغة، وهي تشبيهات بصرية مستلهمة من العناصر الماديّة لبيئته، حيث مظاهر البذخ والتّرف، وغلبة العنصر الماديّ الّذي هيمن على تشبيهاته، فوصفه« كان واضحا في ثنايا قصائده، وبرز ذلك الوصف مندغما بمكنوناته النّفسية والسّلوكيّة متأثّرا بنزعته الإبداعيّة، ومعاناته الّتي عاشها يوما بعد يوم، فكان الوصف أنيسه، وتجسيد الواقع صورا شعريّة هدفه، بينما كانت السّمة الغالبة لذاك الوصف هي النّزعة المادّية للشيء الموصوف»[3] . وربّما أنّ غلبة النزعة المادية على وصفه ترجع إلى طبيعة الحياة. لذلك غلب على أسلوبه الوصف الماديّ والحسيّ أكثر من الجانب المعنويّ.

وفي الرّثاء المذهبي يشكّل الشّاعر من التّشبيهات البليغة ما يبرز تعلّقه بآل البيت [المنسرح]

1) الديوان، ص134.

2) الديوان، ص292.

3) خالد الحلبوني، ديك الجن الذاتية والإبداع، ص 281.

. أَنْتُمْ بُدورُ الـهُـدى وأَنْجُمُـهُ وَدَوْحَةُ المَكْرُمَاتِ والحَسَبِ

. وسَاسَةُ الحَوْضِ يومَ لا نَهَلٌ لِمُـورِدِيـكُـمْ مَوَارِدَ العَطَبِ[1].

فالشّاعر يضفي على آل البيت هالة من القداسة، فهم بدور وأنجم في الهداية، وهم الشجرة العظيمة، والحوض الذي يجتمع فيه الماء، والمقصودُ هنا حَوْضُ النَّبِيّ مُحَمَّدٍﷺ الّذي يسقي منه أُمَّته يوم القيامة. وهنا تتجلى براعة الشّاعر في توظيف التّشبيه البليغ قصد التّأثير في المتلقّي.

2. 2. 2- التّشبيه المرسل المجمل:

وهو الّذي تُذكر فيه الأداة، ويُحذف وجه الشّبه، وبناء التّشبيه المرسل «لا تتطلّب صنعة كبيرة ولا تفنّناً خاصّا، ولعلّه لذلك شاع في الكلام أكثر من بقية أنواع التّشبيهات»[2]. وقد وظّف ديك الجنّ الحمصيّ هذا النمط من التّشبيه في تصوير مشاعره، وفي التّعبير عن أفكاره، مشكّلاً من تركيبه صورا تحمل دلالات حسّيّة، أمّا العناصر التي صاغ منها الشّاعر هذا النّوع من التّشبيه، فتمثّلت أساسا في بيئته الطّبيعية والاجتماعية والثّقافية، وقد اتّسمت أغلب تشبيهاته بالميل إلى الجانب الحسّيّ «فقد تميّز بكثرة اتّكائه على الصّوّر الحسّيّة في إضاءة معانيه ورسم صوره، وبناء قصيدته وكانت ظاهرة تلوين الصّورة قد برزت في شعر ديك الجنّ بشكلٍ صارخ»[3]. فنراه يصف اللون الأبيض الّذي شغف بجماله وأثره في نفسه [من مجزوء الكامل]

. خِيَارُ لَـوْنٍ قَدْ أَتَى أَبْيَضْ تَرى مِنْهُ العَجَبْ

. يَحْكي سَبَائِكَ فِضَّةٍ فِيها شُـذُورٌ مِنْ ذَهَبْ[4].

---

1) الديوان، ص87.

2) محمد عبد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّوقيات، ص143.

3) بكور حسن فالح حسين، فاعلية الصورة في البناء الشّعريّ عند ديك الجن الحمصي، مجلة كليّة الآداب جامعة الزقازيق، مصر، ع 44، 2007م، ص 90.

4) الديوان، ص65.

فهذا التّشبيه صورة حسيّة اعتمد في تشكيله على عناصر مرئية بالعين، فاللون الأبيض يحاكي سبائك الفضّة اللامعة الممتزجة بشذرات الذّهب، فتزداد صورة المنظر بهاءً وجمالا، وذلك ما يجعل النّفس منشرحة، ويبدو أنّ الشّاعر ينقل إحساسه للمتلقي من هذه العميلة الكيميائية التي تترجم جانبا خفيّا عند الشّاعر، والمتمثّل في تعلقه بلون كؤوس الرّاح ذات اللون الفضّيّ، وقد انعكس أثر ذلك على لون الخمرة الممزوجة بالماء ليصبح اللون ذهبيا، وهنا يبدو أثر البيئة العباسيّة جليّا في تشكيل عناصر هذا التّشبيه الذي يترجم انغماس فئة من النّاس في الملذات، فأجاد في وصف الخمرة وما تعلّق بها، من لونٍ ومذاقٍ ورائحة زكيّة، وما تفعله في العقول، فنجده يحثّ ندماءه على الإسراع في شربها، مشبّهاً رائحتها برائحة المسك [من الخفيف]

. لَكَ عِنْدِي مِنْ طَيِّبِ الوَرْدِ أَطْبا قٌ مِلاحٌ تُذْنِي بَعِيدَ سُرُورِكْ

. وَشَرَابٌ كَطِيبِ نَشْرِكَ يُلْقِي فَوْقَ أَيْدي السُّقَاةِ نُوراً كَنُورِكْ

. فَبِحَقِّي أَهْدي السُّرورَ إلى مَنْ لا يَلَذُّ الدُّنْيا بِغَيْرِ حُضُورِكْ[1] .

فالشّراب طيّب الرائحة، وهي صورة شميّة استمدها الشّاعر من حاسة الشّم، مستخدما المشبه والمشبه به والأداة، ثم يتبع هذا التشبيه بتشبيه آخر معتمدا فيه على البصر، لم يشبّه إشعاع الخمرة بنور النّديم، ويصف الشّاعر ساقية خفيفة رشيقة الحركة تُقدّم خمرة تشبه اللؤلؤة [من الكامل]

1. وَمُمَشَّقِ الحَركاتِ تَحْسَبُ نِصْفَهُ لولا التَّمنطُقُ مائلاً عن نِصْفِهِ

2. يَسْعى إلَيَّ بكأسِهِ فكأنَّما يَسْعَى إلَيَّ بِدُرَّةٍ في كَفِّهِ[2] .

استمدّ الشّاعر عناصر هذا التّشبيه من عناصر حسّيّة بصرية، فهيئة السّاقي بحركاته الرّشيقة السّريعة تجعل النّاظر يراه نصفين، وذلك من خلال ذكره كلمة التّمنطق وهو شدّ الوسط بالمنطقة، وهو

1) الديوان ص،186.

2) الديوان، ص181.

ما يجعل تشكّل الرؤية البصرية تنخدع بالمشهد فترى جسم السّاقي منقسما نصفين؛ يجمع بينهما هذا النّطاق، ثمّ يضفي الشّاعر على المشهد صورة بصريّة أخرى تمثّلت في الكأس الّذي يقدّمه السّاقي وهو مقبلٌ، فكأنّما يحمل درّة متلألئة. ومن الصّور الّتي شكّلها باعتماد البصر والذّوق: [من المنسرح]

. نارٌ ونُورٌ في الكَأْسِ مُؤْتَلِفٌ رقَّــةُ مــاءٍ وَرِقَّــةُ الــعِــنَــبِ

. شَجَّ قِرَاعُ المِزَاجِ صُورَتَهـا كَـلُـؤْلُـوٍ جَـائِلٍ عـلـى ذَهَـبِ

. طوراً وطوراً كَنَسْجِ سَـابِغَـةٍ* مُنْسَكِبِ الشَّخْصِ إِثْرَ مُنْسَكِبِ

. وتـارَةً كالـسُّطـورِ مُـتَّصِلاً مِيمـاتُـهُ فـي جَـوانِـبِ الكُتُبِ

. هـذا وهـذا وذاكَ تُظْهِـرُهُ كـأنَّـمـا كَـأْسُـها أَبُـو العَجَبِ[1].

شكّل الشّاعر في هذه المقطوعة مجموعة من التّشبيهات المرسلة المجملة، فشبّه الماء الّذي تُمزج به الخَمْرُ باللؤلؤ ويشبّه الخمرَة بالذّهب في لونها الّذي يبهر لونه العينَ، ثمّ يشبّه الخمرةَ الممزوجةَ بنَسيجِ الدِّرْع من أجل الإيحاء بأنّها معتّقة، ثمّ يأتي بتشبيه آخر معتمدا على البصر فيشبه الخمرَ بسطور الكتابة ودوائرِ المِيمَاتِ فيها، إنّ الناظرِ إلى الخمرة في الكأس يرى فيها كلَّ ما سلف.

وقد شكّل وصف الخمرة صورة طاغية في العصر العباسيّ، ولذلك احتفى الشّعراء بتفاصيل الشّرب وأدواته وتفنّنوا في وصف العربدة والقيّان والغلمان واختلاف الأدوات وزينتها في هذه النّوادي. ولعل ذلك ما أثّر في أسلوبية الشّاعر؛ إذ نراه مولعاً بالتفاصيل من خلال الاعتماد على كثرة التّشبيهات الّتي فرضت العناصر المادية نفسها بشكل واضح، ويقتنص الشّاعر من الطّبيعة صورة تشبيهية تعبّر عن ولعه الدّائم بالجمال، فنجده يصف الرّبيع قائلا: [من الكامل]

. والسَّرْوُ تَحسبهُ العُيونُ غَوانِـيـاً قَدْ شَمَّرَتْ عَنْ سُوقِها أَثْوابَها

---

*) السَّابِغَةُ: الدِّرْعُ الطويلة.

1) الديوان، ص92.

. ونَباتُ باقِلاَّءَ يُشْبِهُ لَوْنُهُ زُرْقَ الحَمامِ مُشيلَةً أَذْنابَها*

. لو كُنْتُ أَمْلِكُ للرِّياضِ صِيانَةً يوماً لَما وَطِئَ اللِّئامُ تُرابَها[1] .

فالشّاعر معجبٌ مندهش من جمال الرّبيع في الكون، فهو السّعادة والغبطة والحياة، وما أبهره نبات الباقلاء الذي يشبه لونه لون الحمام زرقة، ولكن الشاعر يتمعّن في وصف المنظر، فنمو جرم هذا النبات علّوا يشبّه رفع الحمام لأذنابها، وهي صورة تترجم مدى حرص الشّاعر على تفاصيل المشهد، إنّ حضور التّشبيهات اللونية تشكّل بصمة أسلوبيّة في التّشكيل الشّعري عنده، فنراه يصف شقائق النّعمان: [من الكامل]

. مَنْ شاءَ تَشْبيهَ الشَّقَائقِ فَلْيَقُلْ كَنِسَاءِ قَتْلَى قَدْ خَرَجْنَ صَوَائحا

. أُلْبِسْنَ أَثْوابَ الدِّماءِ شَنَاعَةً ونَشَرْنَ شَعْراً ثُمَّ قُمْنَ نَوائحا[2] .

فهو يشبّه شقائق النّعمان بحمرتها المدهشة، وبداخل زهرتها أشياء سوداء، وهو ما ترجمه عجز البيت الثاني "شعرا" الموحيّة بالسّواد ثم النّواح، وهنا يتجسّد الحسّ المأساويّ، وهذا التّشبيه يبوح بالتناقضات التي يعيشها الشّاعر، خاصّة بعد جريمة قتله زوجه، الّتي تركت أثرا بالغا «في تكوين الشّاعر النّفسي وباتجاهين، فمن جهة تبرز الصّورة التي تمزّق خياله وتلاحقه، وهي صورة "وردٍ" الّتي اصطبغت ثيابها بالدّم وهي تصيح وتنفش شعرها الأسود، وتنشر عن المكان الحسّ بالمأساة وشناعة الفعل الّذي اقترفه»[3]. ولذلك تشكّل هذا التّشبيه من معجم دالٍ على المأساة، مثل: نواحا، أسود، الدّماء، شناعة، قتلى، صوائحا، يتمظّهر ذلك جليّا في تبريره فعل القتل، فيقول مدافعا عن جرمه باستخدام التّشبيه الّذي يأتي فيه المشبّه والمشبّه به والأداة، كما في قوله: [من الوافر]

*) الباقلاّء: نبات عشبيّ تؤكل قرونه وبذوره مطبوخة. مُشيلة: رافعة.

1) الديوان، ص66.

2) الديوان، ص105.

3) بكور حسن فالح حسين، فاعلية الصورة في البناء الشّعريّ عند ديك الجن الحمصي، ص102.

. ويَعْذِلُني السَّفِيهُ على بُكَائي كأنّي مُبْتَلىً بالحُزْنِ وَحْدِي

. يقولُ: قَتَلْتَها سَفَهاً وجَهْـلاً وتَبْكِيها بُكـاءً لَيْسَ يُجْدِي

. كَصَيّادِ الطُّيُورِ لَهُ انْتِحابٌ عَلَيْهـا وهـوَ يَذْبَحُها بِحَدِّ[1].

يستوحي الشّاعر المشبّه به من التّراث، فهو يشبه حزنه وكمده على قتله "ورد" بقصة صائد العصافير الذي يذبح عصافيره فيراه عصفور فيقول لعصفور آخر: إنّ الصّياد حزين علينا، لكن الآخر يجيبه قائلا: لا تنظر إلى دمعه، بل انظر إلى قلبه. وهنا تبدو براعة الشّاعر في تشكيل البناء الشّعريّ عن طريق البناء القصصيّ، وتتجلّى براعة الشّاعر في قدرته على تصوير مظهره الخارجي المعبّر عمّا يضمره باستخدام الصّوّر التّشبيهيّة، انظر قوله: [من السريع]

. نَدِيمُ عَيْني بَعْدَكَ الكَوْكَبُ وَلَـوْعَـةٌ إِنْسانُها يَلْهبُ

. ودَمْعَةٌ في الخَدِّ مَسْفوحَةٌ كأنَّهـا مِنْ جَمْرَةٍ تُحْلَبُ

. ما امْتَنَعَ الـدَّمْعُ وإِسْـبالُهُ عليَّ لمَا امْتَنَعَ المَطْلَبُ

. إنْ تكُنِ الأيّامُ قَدْ أَذْنَبَتْ فيكَ فإنَّ الدَّمْعَ لا يُذْنِبُ[2].

فمن خلال التّشبيه المرسل المجمل استطاع أن ينقل مشاعره للمتلقّي، فهو بات ليلته مسهّداً يرعى النّجوم وتباريح الحبّ تؤلمه، فلا يستطيع كفكفة دموعه التي تنهمر من عينين محمرّتين كالجمر. وهي صورة موحيّة بالعذاب والنّدم والحرقة من فراق المحبوبة والشوق إليها.

2. 3- التّشبيه الضمنيّ :

وهو تشبيه لا تذكر فيه أركان التّشبيه صراحة، وإنّما تُلمح من سياق الكلام، وعرّفه "مصطفى الصّاوي الجويني" بأنّه «تشبيه لا يوضع فيه المشبّه والمشبّه به في صور التّشبيه المعروفة بل يُلمحان

1) الديوان، ص121.

2) الدّيوان، ص 76.

من التّركيب، وهذا النّوع يُؤتى به ليفيد أنّ الحكم الّذي أُسند للمشبه ممكن»[1]. فاعتماد الشّاعر على التلميح يجعل من الخطاب الشّعري فريدا متميّزا عن غيره من الخطابات، ذلك أنّه يدعو المتلقّي إلى التّأمل قصد تفكيك عناصر التّشبيه، وقد استخدم ديك الجن الحمصي هذا النوع من التشبيهات، فنراه يوظّف الحجاج على عدم قدرته الصّبر على فراق من يحبّ [من المتقارب]

. حَبيبي مُقِيمٌ علـى نَـائِـهِ وقَلْـبي مُقيـمٌ على رَائِهِ

. حَـنَـانَـيْـكَ يـا أَمَـلي دَعْـوَةً لِمَنْ صارَ رَحْـمَـةَ أعدائِهِ

. سَأَصْبِرُ عَنْكَ وأَعْصِي الهَوى إذا صَبَر الحُوتُ عنْ مائِهِ[2].

يصوّر الشّاعر الحبيب مخاصماً هاجراً، ولكنّه بقي على حبه، سائلا الرحمةَ له من الحبيب، حتّى رقَّ الأعداء لما يعانيه من آلام الهجر، وفي البيت الثّالث يشبّه حالته بأنّه لا أستطيع الصبر على فراق الحبيب، ولا أستطيع مخالفة القلب، لأن حياتي معلّقة بهذا الحب كتعلّق حياة السمك بالماء. ولكن الشّاعر لم يذكر عناصر التّشبيه صراحة وإنّما لمّح إليها تلميحا يؤدي إلى نتيجة مفادها أنّ وجوده مرتبط بوجود الحبيب، ويبرر في مقام آخر أن وجوده مرتبط بوجود الحبيب، فيقول: [من الكامل]

1. مَنْ عاشَ في الدُّنْيا بغيرِ حَبيبِ فـحيـاتُـهُ فـيهـا حَـيـاةُ غَريبِ

2. أَوَمَـا تَرَى الـطَّـيْرَيْنِ كَيْفَ تَزَاوَجَا مِنْ غَيرِ خاطِبَةٍ وغيرِ خَطِيبِ[3].

فالبيت الأول يشكّل المشبه، والمتمثل في غرابة الإنسان الذي يعيش دون حبيب، وفي البيت الثّاني يأتي بالمشبه به الذي يعلل من خلاله الشاعر على ضرورة أن يكون لكلّ إنسانٍ حبيبٌ اقتداء

1) مصطفى الصّاوي الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، د ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1985م، ص88.

2) الديوان، ص64.

3) الديوان، ص84.

بالطّيرين اللذين تزاوجا عن شغف ببعضهما دون واسطة، ثمّ يعود إلى الوعظ ضاربا المثل باعتماد التّشبيه الضّمني الّذي يخفي في طيّاته دلالات عميقة، فيقول في الحثّ على العطاء [من الكامل]

. أَطْلِقْ يَدَيْكَ فإنَّ بينَ يَدَيْكَ ما يُرْدِيهما ووراءَ حَالِكَ حَـالُ

. قَدْ تَسْلَمُ الأَوْكَالُ وهيَ مَواكِلٌ للتُّرْهَـاتِ وتُقْتَـلُ الأَبْطَالُ[1].

فأركان التّشبيه لا تظهر صراحة وإنما تُستنتج من مضمون البيتين، فالشّاعر يشبّه الجبان الّذي قد ينجو من الهلاك ويقع فيه الشّجعان، وهو تشبيه عميق الدلالة والإيحاء يترجم لنا أحوال المجتمع العباسي الذي غلبت فيه المظاهر الزائفة وساده النّفاق والظلم والحسد بين الناس، وفي تشبيه ضمنيّ آخر يشبه الشّاعر نفسه بالسّيف القاطع رغم صدأه، فيقول: [من الكامل]

. إمَّا تَـرَى طِـمْـرَيَّ* بَيْنَـهُما رَجُـلٌ أَلَـحَّ بِـهَـزْلِـهِ الـجِـدُّ

. فالسَّيْفُ يَقْطَعُ وهو ذُو صَدَإٍ والنَّصْلُ يَفْري الهامَ لا الغِمْدُ

. هَلْ تَنْفَعنَّ السَّيفَ حِلْيَتُهُ يـومَ الـجِلادِ إذا نَـبَـا الحَـدُّ[2].

فهو يلمّح إلى أنّ مظهره الرثَّ وضعفه لا ينالان من عزيمته الحقيقية، فهو جادٌّ وقويّ كالسيف القاطع الّذي لا ينال الصدأ من حَدِّهِ، إلا أنّه لجأ إلى استعمال التشبيه الضّمني من أجل التّدليل على صحّة رأيّه، وبذلك يؤدي التشبيه الضمني وظيفة جمالية إيحائية تؤكّد المعنى من خلال جعل المشبه به دليلا قاطعا على صدق المشبه.

1) الديوان، ص208.

*) طِمْرَيَّ: مثنّى طِمْر وهو الثَّوب الخَلَق، أو الكساء البالي من غير الصّوف.

2) الديوان، ص265.

2. 4- التّشبيه التّمثيلي:

وهذا النوع من التشبيه يعتمد على تعدّد وجه الشّبه الّذي يأتي صورة منتزعة من متعدّدٍ، فتتجلي عناصر التّكثيف والمبالغة، ويعرفّه "القزويني" بأنّه «تشبيه إحدى صورتين منتزعتين من أمرين أو أمور بالأخرى»[1]. وأساس هذا التّشبيه هو وجه الشّبه المركب من متعدّد، إذ نجد فيه «وجه الشّبه حالة مركّبة من جملة صفات يصعب فصل بعضها عن بعضٍ، أو لا يتمّ التّشبيه إلا بها مجتمعةً»[2].

وقد وجدنا أنّ الأداة الأكثر استخداما في هذا التشبيه هي " كأنّ" انظر مثلا قوله يصف الخمرة في أزهى ألوانها، وأبهى صورها وهي تُقدم للندامى: [من المنسرح]

. كَأَنَّها حينَ صُفّقَتْ ذَهَبٌ مُـكَلَّـلٌ بـاللُّجَيْـنِ والـدُرِّ

. قَدْ وَلَدَتْ أُمُّهَا الخَواتِ لَها فَواقِعَ مِنْ صُفْرٍ ومِنْ حُمْرِ[3].

فحين مُزجت هذه الخمرةُ تداخلت ألوانُها النّاصعةُ، فكانت كالذهب والفضة والجواهر في صُفْرتها وحُمْرتها، فوجه الشّبه مأخوذ من متعدد هو امتزاج الألوان بين الصّفرة والحمرة الّتي عكست لونا ذهبيا فضيا يبهر الناظر ويدعو شاربها إلى الإقبال عليها شغفا بها.

وينتزع الشّاعر وجه الشّبه من متعدّد، حيث يتشكّل من صوّر لونية وبصرية وشمّيّة، فيقول في وصف الخمرة إذا خالطها الماء وما تحدثه من أثر كيميائي [من الكامل]

. فَتَنَفَّسَتْ في البَيْتِ إِذْ مُزِجَتْ بـالماءِ وَاسْتَلَّتْ سَنَا اللَّـهَبِ

. كَتَنَفُّسِ الرَّيْـحَـانِ مَـازَجَـهُ مِنْ وَرْدِ جُورٍ نَاضِرُ الشُّعَبِ[4].

---

1) الخطيب القزويني، التّلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه: عبد الرحمان البرقوقي، د ط، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، د ت، ص231.

2) محمد مصطفى هدّارة، في البلاغة العربية، علم البيان، ط1، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان،1989م، ص 37.

3) الديوان، ص145.

4) الديوان، ص82.

فالمشبّه به هو فواح العطر الّذي ملأ المكان عند مزج الخمرة بالماء وهي صورة شمّيّة، يضفي عليها الشّاعر وجه شبه آخر معتمدا على اللون، فكأنّ قطرات الخمرة سيفٌ استلّ من وميض اللّهب في صفاء اللون، ثمّ يكثّف في رسم المشهد باعتماد البصر ففواح الخمرة ريحان مُزج بورد الجور الناضر ورائحته العبقة التي تفوح في المكان، وهذا التّشبيه يعبّر عن الحيوية وشغف الشّاعر بالحياة، ومن التشبيهات التمثيلية التي يرسمها الشّاعر في وصف قلّة الخير في المجتمع. [من الخفيف]

. غاضَتِ المكْرُماتُ وانْقَرضَ النَّا سُ، وبادَتْ سَحائبُ الإفْضَالِ

. فقَليلٌ مِنَ الوَرَى مَنْ تَراه يُرْتَجى أَوْ يَصُونُ عِرْضاً بمالِ

. وكَذاكَ الهِلالُ أَوَّلَ مايَبْـ ـدُو نَحيلاً في دِقَّةِ الخَلْخَالِ

. ثُمَّ يَزْدادُ ضَوْءهُ فتراهُ قَمَراً في السَّماءِ غَيْرَ هِلاَلِ[1].

فالشّاعر يشبّه المكرمات بالماء الّذي نضب بعد إن كان وفيرا، ويشبه الفضائل بالسّحب، وهو تشبيه تقليدي، ويجد في صورة نمو الهلال بعد أن كان ضئيلا ما يجسد ذلك، فينمو الهلال ليصبح بدرا في تمام الشّهر، وهكذا هي دورة الحياة التي تشبه طبائع البشر، فوجه الشّبه منتزعٌ من متعدد قائم على الحركة والنمو المتدرج ثم الاضمحلال. على أنّ ديك الجنّ الحمصي بارع في تجسيد صورة الخمرة وما يحيط بها فينقل للمتلقّي مشاهد بصرية وكأنه رسّام مولع بالتفاصيل [من البسيط]

. كأنَّ قَافاً أُدِيرَتْ فوقَ وَجْنَتِهِ واخْتَطَّ كاتِبُها مِنْ فَوْقِها أَلِفَا

. فقلتُ مِنْ بَعْدِ ما شاهدتُ هَيْئَتَهُ حَسْبي بِذَا عِوَضاً مِنْ خَمْرَتي وَكفَا

. فاسْتَلَّ راحاً كِبيضٍ وافَقَتْ حَجَفاً* خِلالَنا، أَوْ كَنارٍ صادَفَتْ سَعَفَا

. فكانَ مِنْ ضَوْئِها إذْ قامَ مُصْطَبِحاً وَضَوْءِ وَجْنَتِهِ ماعَمَّنا وكَفَى[1].

1) الديوان، ص208.

*) الحَجَفُ: جمع حَجَفَةٍ وهي التُّرْسُ المصنوع من الجِلد.

فالشّاعر يصف مشهدا خمريا، فيشبّه خُصَلَ الشعر المَعْقُوفة على صُدْغَي السّاقي بحرفي القاف والألف، فيستخدم شكل الكتابة والخط مادة لتصوير المشهد، ثمّ يقدّم صورة بصرية اخرى لهذا الساقي الّذي يقدّم خَمراً تتلألأ كالتماع السُّيوف وهي تقع على التُّروس أو كلهب النّار المنتشرة في السَّعَف اليابس، وهي صورة تعدد فيها وجه الشبه بين شكل صدغي السّاقي الّذي يشبه حرفي القاف والألف، والخمرة المشبهة في لمعانها بالسّيف المشهور، وهي تشعّ نورا يشبه النار التي التهبت في السّعف، ولا يكتفي بذلك بل يضفي على المشهد صورة انعكاس ضوء النّار على وجنة السّاقي فينعم النّدامى بالغبطة والسّرور، وأغلب هذه الصّور مأخوذة من بيئة الشّاعر فترجمها في شعره

3. مستوى الصُّور الاستعاريّة والمجازيّة:

الاستعارة من أبرز مظاهر التّصوير في الأدب، وخاصة في الشّعر، فهي تمثّل انزيّاحاً دلاليّا لما لها من طاقة تصويرية في رسم المشاعر وتجسيد المعاني، يعرّفها "السّكاكي" بقوله: «أن تُذكر أحد طرفي التّشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدّعيّاً دخول المشبّه في جنس المشبّه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبّه ما يخصّ به المشبّه به»[2]. وبذلك فإنّ الاستعارة أبلغ من التشبيه البليغ لاعتمادها على الإيجاز والمبالغة والتكثيف، وهذا ما يراه القاضي الجرجاني« الاستعارة أن تريد الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتّشبيه وتظهره وتجيء على اسم المشبّه به فتعيره المشبّه وتجريّه عليه، تريد أن تقول رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوّة بطشه سواء، فتدع ذلك فتقول رأيت أسدا»[3]، أمّا صاحب " العمدة" فإنّ مفهومه للاستعارة يقترب من الشّعريّة الحديثة؛ إذ يراها من السّمات الّتي يتميّز بها الشّعر، فيقول: «الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حلي الشّعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها»[4]. فهي أبلغ من التّشبيه البليغ في الإيجاز والمبالة

1) الديوان، ص172.

2) السّكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر) مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987م، ص369.

3) الجرجاني (علي بن عبد العزيز) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 428.

4) القيرواني (الحسن بن رشيق) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص269.

والتّصوير، وهي من المحاسن الّتي ينفرد بها الشّعر عن النّثر في كثرة الاستعمال وتقريب المعنى وإظهاره، خاصّة إذا استطاع الشّاعر حسن توظيفها واستعمالها في المقام المناسب.

أمّا الاستعارة في النّقد الحديث فهي «تعدّ عاملا رئيسيا في الحفز والحثّ، وأداة تعبيرية ومصدرا للتّرادف وتعدّد المعنى ومتنفّساً للعواطف والمشّاعر الانفعاليّة الحادّة، ووسيلة لملء الفراغات»[1]. وبذلك فإنّ الاستعارة تجسّد اللغة العليا في الخطاب الأدبي لمّا تتوافر عليه من عناصر الإبداع والجمال.

وتأتي بلاغة الاستعارة مقارنة بالتّشبيه من «عمق الاستعارة، وسطحيّة التّشبيه من الحدود بين طرفي التّشبيه غير منفصلة، يعمل كلٌّ منها بذاته، وتفرد بينهما تلقي الاستعارة الحدود، وتدمج الأشياء حتّى المتنافرة في حدّه»[2]. وتمظهر التّشكيل الاستعاري في ديوان ديك الجنّ الحمصيّ من خلال هندسة اللغة وصياغة تشكيلها من خلال علاقات بين المعاني الحقيقيّة والمعاني المجازيّة لرسم صوّر فنّية عبّرت عن ذاتيته وتجربته، ثمّ جسّدت ملامح البيئة العبّاسية التي امتزجت فيها الثّقافات والأجناس، وشكّلت الاستعارة بنوعيها المكنيّة والتّصريحية فضاءً للإبداع والفنّ عنده.

1.3- الاستعارة المكنيّة:

الاستعارة المكنية مجاز لغويّ، يُحذف فيه المشبّه ويُرمز إليه بصفة من صفاته، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي كخاصية من خواصه أو لازمة من لوازمه[3]. ولذلك فهي من أبرز وسائل المجاز الذي يتّسم به الخطاب الأدبيّ، وهذا ما انعكس في شعر ديك الجن الحمص ، إذ أبانت هذه

1) يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النّقد العربي الحديث، الأبعاد المعرفيّة والجمالية، ط1، الأهلية للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، 1997م، ص11.

2) عبد القادر الرباعي، الصّورة الفنيّة في النّقد الشّعريّ- دراسة في النّظريّة والتطبيق- ط1، دار العلوم للطباعة والنّشر، الرياض، السّعودية، 1984م، ص96.

3) يُنظر: السكّاكي، مفتاح العلوم، ص 378، 379.

الاستعارات والانزياحات عن شخصيّة قلقة مضطربة لم تنعم بالهدوء والاستقرار، يروي ابن عساكر في تاريخ دمشق « أنشدني أبو الحَسَنِ سَعيدُ بنُ يزيدَ الحِمْصِيُّ قال: دخلتُ على ديكِ الجِنِّ، وكنتُ أختلفُ إليه، أكتبُ عنه شِعْرَه، فرأيتُه وقد شابَتْ لحيتُه وحاجباه، وشعرُ يديه، وكانتْ عيناهُ خَضْراوين، ولذلك سُمِيَّ ديكَ الجنِّ، وقد صبغ لحيتَه وحاجبيه بالزِّنْجارِ*، خُضْراً، وعليه ثيابٌ خضرٌ، وكان حسنَ الغناء بالطُّنْبور، وبين يديه صينيةُ الشّرابِ، وهو يغنّي بشعر نفسه»[1]، وقد سمعه يقول: [من المنسرح

. أَقْصَيْتُموني مِنْ بَعْدِ فُرقَتِكُمْ فَـخَـبِّرونـي عَلامَ إِقْصائي؟

. عَـذَّبَـني اللهُ بالـصُّـدُودِ ولا فَـرَّجَ عـنّي هُمُـوم بَـلْـوائي

. إِنْ كُنْتُ أَحْبَبْتُ حُبَّكُمْ أَحَداً أَوْ كانَ ذاكَ الكَلامُ مِنْ رائي

. فلا تَصُدُّوا فليسَ ذا حَسَناً أَنْ تُشْمِتُوا بالصُّدُودِ أَعْدائي[2].

فهو يشكو الفراق والهجر، فاستعمل لغة انزياحية مجازية، مثل عبارة عذبني الله بالصدود، الموحية بالألم الداخلي الذي يعتصر ذات الشاعر، فجعل "الصدود" أداة ووسيلة للتعذيب تشبه السّوط الّذي يجلده فينال منه إلى حدّ بعيد، ثمّ نفى انفراج الهموم ليجسد الحال السّوداوية التي يعيشها في حياة العزلة، ليعبّر عن ضعفه بعد أن تقدمت به السنوات؛ فيتضرع متجرعا غصّة الوحدة بأنّ لا يتمادين في تعذيبه بالتّشفّي،« وكأنّ الشّاعر يريد إقناع النّاس بأنّه يحيا الحالة الوجدانية في الحبّ، لوناً هامساً من خلال الإصرار على المحبوبة وحسب، فهو يتبعها، ويخاطبها بلغة الوداد، ويكِدُّ أنّه يحبّذها في كلّ الأوقات»[3]. وتتّسم الصّور الاستعاريّة عند شاعرنا بالواقعيّة والصّدق ورقّة الشّعور والاعتماد على الموروث الشّعري القديم، فنراه متأثرا بالخنساء في رثاء أخيها وهو يرثي "وردا" [الوافر]

*) الزّنجار: صَدَأُ النُّحاس. وهو أخضرُ اللون.

1) ابن عساكر (علي بن الحسن بن عبد الله الدمشقي) تاريخ دمشق، تح: سكينة الشهابي، ج42 ص 239.

2) الديوان، ص 62.

3) خالد الحلبوني، ديك الجن الذاتية والإبداع، ص182.

. أَمَا واللهِ لَوْ عانَيْتَ وَجْدِي إذا اسْتَعْبَرْتُ في الظَّلْماءِ وَحْدِي

. وَجَدَّ تَـنَفُّسِـي وعَلا زَفِيري وفاضَتْ عَبْرَتي في صَحْنِ خَدِّي

. إذنْ لعلمتَ أنّي عن قَريبٍ سَتُحْفَرُ حُفْرَتـي ويُشَقُّ لَحْدِي[1] .

فهو بارع في تصوير المعاناة، لأنّه عاش التّجربة المرّة بعد أن قتل "وردا" فندم على ذلك ندما شديدا، وهذا ما اصطبغ به شعره بعد الحادثة، فهو يصوّر الدموع الكثيرة وكأنها مياه تفيض، حذف المشبّه به وترك ما يدل عليه "فاضت" وفي ذلك تجسيد وتصوير لحالته النّفسيّة المنكسرة، ثمّ يجعل خدّه صحناً تتجمع فيه الدموع الحرّى، وهنا تجسيد للانفعال والإحساس، وكأنّه يشارك امرأ القيس في بكائه حين يخاطب محبوبته معبّرا عن شوقه وتعلّقه بها [من الطويل]

. فَفاضَت دُموعُ العَينِ مِنّي صَبابَةً عَلى النَحرِ حَتّى بَلَّ دَمعِيَ مِحمَلي[2].

وتتجلى الغنائيّة بشكل بارز في شعر ديك الجن، فهو عاش لذاته وشعره معبّرا عن عواطفه من خلال تجاربه الحياتية، يقول في إضماره الحبّ [من الطويل]

. سَأَطْوِي الهَوَى تَحْتَ الحَشَا طَيَّ نَازِحٍ قَضَى وَطَراً إنْ لَمْ تَبُحْ عَبَراتي

. وَأَعْلَـمُ أَنْ مـا فـاتَ لـيسَ بِرَاجِـعٍ وإنَّ قَـريـبـاً كُـلُّ مـا هُوَ آتي[3].

فهو يشبّه الهوى بشيء مادي يطوي، ولكن في الأحشاء، وهذا ما يوحي بأنّه يعاني الآلام والعجز والاستسلام الكامل لكولح الأيّام، ثم يتبعها باستعارة أخرى تزيد المعنى تصويرا وتجسيدا" إن لم تبح عبراتي" فهو يشبّه العبرات بإنسان يبوح بما يشعر، ولكنه أدخل عليها النّفي بلم لإيحاء بما يكابده داخليا من عذاب الحب.

1) الديوان، ص 221.

2) امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص 9.

3) الديوان، ص 100.

ومن الصّور المعبّرة عن آلامه بعد فراق صديقه الوفيّ "جعفر بن عليّ الهاشمي" وهو الوفيّ المخلص له، فرأى أنّ الحياة قاتمة بعد الفراق [من الطويل]

. تَـرَشَّفْـتُ أَيَّـامِي وَهُنَّ كَـوالِحٌ عليكَ، وغالَبْتُ الرَّدَى وهوَ غَالِـبُ

. ودافَعْتُ في صَدْرِ الزَّمانِ ونَحْرِهِ وأيُّ يَـدٍ لـي والـزَّمـانُ مُحَارِبُ؟[1].

فقد جعل من الأيّام وهي شيء معنوي شراباً يُرتشف، ثمّ أضاف لهذه الأيّام صفة العبوس، وكأنّها ترمقه بنظرات عابسة، ولا يكتفي بذلك بل يأتي باستعارة أخرى من أجل تكثيف الدّلالة وتصوير نفسه تصارع أهوال الموت والهلاك؛ فيرى في الزّمان قوّةً لا تُقهر لها صدرٌ ونحرٌ ويدٌ، كأنّه عدوٌ شرسٌ، وقد استطاع الشّاعر بهذه الاستعارات أن يعبّر عن الإحساس بالقهر الّذي يعانيه في حياته، وهو موقفُ مبطّنٌ يضمره الشّاعر في نفسه، ولكنه يتجلى للدّارس من خلال إحساس الشّاعر بالتمزّق.

والدارس لديوان ديك الجنّ الحمصيّ يجد أنّ أغلب شعره مقطّعات قصيرة، لا تجسّد الموقف الشعري تجسيدا دقيقا، وربما يعود ذلك قصر النّفس عند الشّاعر، وربما أيضا بسبب «رغبة الشّعراء في تماسك إنتاجهم، وميلهم لذلك إلى وحدة الموضوع في النّصّ الشّعريّ سببٌ مباشرٌ في توجّههم نحو المقطّعات والقصائد القصيرة»[2]. ومن نماذج هذه المقطّعات قوله في وصف المطر [من البسيط]

. غَرَّاءُ جَاءتْ وأَفْواهُ الثَّرَى يَبَسُ لكنَّها انْصَرفَتْ والنَّورُ مُنْغَمِسُ

. تَسْرِي وللرِّيحِ في حَافَاتِها زَجَلٌ يُرِيكَ ذِهْنُكَ أَنَّ الرِّزْقَ يَنْبَجِسُ

. في مَأْتَمٍ للحَيَا ما انْهَلَّ عَارِضُهُ إلاّ وفيهِ لأَبْكـارِ الثَّرى عُرُسُ[3]

1) الديوان، ص69.

2) محمد مصطفى أبو الشّوارب، شعريّة التّفاوت – مدخل لقراءة الشّعر العباسيّ– دار الوفاء للطباعة والنّشر، الإسكندريّة، مصر، 2002م، ص 137.

3) الديوان، ص157.

فالسّحابة البيضاء جاءت مبشّرة بالخير، لتسقي الأرض المجدبة حتّى غمرت زهورها، فسرت مع الريح تصدر أصواتا مرتفعة، فيخرج الرزق من الأرض، مشبّها إياه في كثرته بماء ينبجس، حذف المشبّه به وترك ما يدلّ عليه، فكان نزول ماء المطر كانهمار دموع الباكين في مأتم، وكانت الأرض تعيش فرحاً غامراً لأن المطر سيخرج ألوان نباتاتها، وهي صورة شعريّة مركبّة من صور جزئية استقاها الشاعر من ملاحظاته البصرية، ومع أنّ هذه الصورة تعبّر عن شعور الغبطة والسّرور، إلا أن الغالب على مجازات وانزياحات الشاعر اتّسامها بالحزن والأسى خاصّة في مقام الرّثاء المذهبيّ الذي يحتلّ حيّزا كبيرا في شعره، فنراه يصّور المآسي التي حلّت بعلي وأبنائه في ألم[من المنسرح]

. كَمْ شَرِقَتْ منهُمُ السُّيوفُ وكَمْ رُوِّيَتِ الأرضُ مِنْ دَمٍ سَرِبِ

. لا تَسْلُقُونـي بِحَدِّ أَلْسُنِكُمْ ما أَرَبُ الظّالمينَ مِنْ أَرَبِي

. يا طُولَ حُزْني ولَوْعَتِي وتَبا رِيحي، ويا حَسْرَتي ويا كُرَبي

. تَغْمُرُ رَبْعَ الهُمومِ أَعْيُنُها بالدَّمْعِ حُزْناً لِرَبْعِها الخَرِبِ

. تَئِنُّ والنّفسُ تَسْتَديرُ بها رَحىً مِنَ الموتِ مُرَّةَ القُطُبِ

. إنْ يَسْرِ جَيْشُ الهُمومِ مِنْكَ إلى شَمْسِ مِنىً والمَقَامِ والحُجُبِ[1].

إنّه يصوّر المأساة التي تعرّض لها آل البيت في تفجّع وحسرة، مستخدما لغة مجازية انزياحية معبّرة عن هول المصيبة، فالسيوف شرقت من الدماء المنهمرة التي روت الأرض مثل المطر، ثمّ يتألم من هذه الأعمال الشّنيعة، مستخدماً أسلوب النّهي" لا تسلقوني" مشبّها نفسه بالطّعام الّذي يُطهى ليصوّر آلامه وعذابه، وهو عذاب ممتد في طوله، إن الهموم تغمره مثلما يغمر السيل الأرض، فلا يجد إلا الخراب والدمار، إنّ النفس تئن من رائحة الموت، ليصور الهموم بجيش يسير نحوه، يقوم هذا

1) الديوان، ص88

التّركيب اللغوي على اللغة المجازية الّتي أساسها الاستعارة ، وهذا ما يبرز في أغلب شعره المذهبي سواءً في المديح أم في الرّثاء، يقول متظلّما شاكيّاً: [من الكامل]

. أَصْبَحْتُ جَمَّ بَلابِلِ* الصَّدرِ وأَبِيتُ مُنْطَوياً على الـجَـمْرِ

. إنْ بُحْتُ يوماً طُلَّ فيهِ دَمِي ولَئِنْ كَتَمْتُ يَضِقْ بهِ صَدْرِي

. مِمَّا جَنَاهُ على أَبي حَسَنٍ عُـمَـرٌ وصاحِبُـهُ أبـو بَـكْـرِ[1].

إنّه يعيش الهموم والوساوس التي تؤرقّه في فراشه، وكأنّه يتقلّب على الجمر، حذف المشبّه به وهو النّار، وترك لازمة تدلّ عليه وهي الجمر، وفي البيت الثّاني يشكو الشّاعر التّضييق الذي يعيشه، فهو لا يستطيع أن يبوح ويعبّر بحرّيّة فيكتم آراءه، فيضيق صدره ، فلا يقوى على حمل الهموم، ومن أجل ذلك يتحامل على الصحابة بالتّعريض والنّقد، وهي صورة تحمل في طيّاتها النّقد المبطّن،« والأدهى من ذلك أنّ السّلطة العبّاسيّة الحاكمة كانت تكتم أصوات الشّيعة، وتغلق كلّ فم حرّ يريد التّعبير عن دخائل نفسه، والتّنفّيس عن مكونات صدره، وإذا بسوط المنع يكمّ الأفواه، ويلجم الألسنة »[2]. ومن أجل التّخفيف عن ما يكابده من المعاناة والشّعور بالظلم والقهر لجأ الشّاعر إلى الخمرة لعلها تنسيه هذه الهموم، ثم لجأ إلى الخلاعة والمجون وإعلان أفكار الزّندقة في تحدٍّ صارخ للسلطة، يقول في وصف السّكارى: [من الكامل]

. فَتَراهُمُ صَرْعَى وقدْ صَعَقَتْهُـمُ بِـكُؤُوسِـهـا فـي عِدَّةِ الأَمْواتِ

. يـا حَبَّذَا هُـمْ مَـيِّتِـينَ وحَـبَّـذَا ذاكَ المَمَاتُ لهمْ فَخَيْرُ مَمَاتِ

. مَوْتٌ تَنافَسُهُ الملُوكُ ويُشْتَرى بـعَـقَـائِـلٍ تُـلْدٍ ومُـطَّـرَفـاتِ

---

*) البلابِلُ: جمع بَلْبَلَة وهي شِدَّة الهَمّ والوَسواس.

1) الديوان، ص84.

2) خالد الحلبوني، ديك الجن الذاتية ولإبداع، ص 185,

. مَوْتٌ أَعَزُّ من الحياةِ عَلَيهِمُ وأَلَذُّ فـي الأَفْـواهِ واللَّهَـواتِ[1].

استخدم الشّاعر الانزياح اللغوي في رسم مشهد السّكارى وقد عبثت بهم الخمرة، فهم صرعى وأنّهم تعرضوا لعاصفة برقٍ بعد أن تمادوا في السكر، فكلمة "صعقتهم" رسمت صورتهم وهم مغيّبون عن الوعي، وكأنهم في عداد الأموات، إنّه موت ثمين نفيس عند الشّاعر، يتنافس الملوك في الوصول إليه والشّعور بتلك اللحظة التي تنسي الهموم، لذلك يجب دفع كل نفيس من أجله، لأنّه موت لذيذ كطعام مستساغ في الأفواه، حذف المشبه به وهو الطّعام، وترك ما يدل عليه، وهو كلمة" لذيذ"، وهذا التّعبير هو هروب من الواقع السياسي والاجتماعي المضطرب، وكذلك فرار من جريمة القتل التي اقترفها في حق زوجته ويصرح الشّاعر بذلك لما يعود إلى رشده قائلا: [من الرجز]

. أَسْتَغْفِرُ اللهَ لـذَنْبي كُـلِّـهْ قَتَلْتُ إِنْساناً بغَيْرِ حِـلِّهْ

. وانْصَرَمَ اللَّيْلُ ولَمْ أُصَلِّهْ والسُّكْرُ مِفْتَاحٌ لهذا كُلِّهْ[2].

وأغلب الظّن أنّ كثيرا من شعر ديك الجن الحمصيّ يكون قد ضاع واندثر، بسبب أنّه عاش في الهامش معارضاً لبني العباس، فإنّ ما توفّر لدى الباحث ينمّ على أنّه كان يعاني الضّياع والأزمات النّفسية التي «تنشأ عن صراعات حادّة وقويّة ومختلفة، لكنها تتّسم بالقلق، والشّعور بالاكتئاب، وعدم الاستقرار، مع الحسّاسية المتزايدة، والشّكوك غير المعقولة مع الاستثارات السّريعة»[3].

فالتّشكّل الاستعاري عند الشّاعر يكشف للدّارس البنية العميقة الّتي ينطلق منها في الإبداع، فالصّور مرتبطة ارتباطا وثيقا بحالته النّفسية الّتي ميزها: القلق والتوتّر والاكتئاب والشّعور بالاغتراب النّفسي في مجتمع متعدد الثّقافات والآراء السّياسية والفكريّة، أضف إلى ذلك شعوره بالقهر وتبرّم الأيّام له فلجأ إلى الإدمان على الكحول، حتى أصيب بما يسميه علماء النّفس بالكحولية، وهو« مرض ناجمٌ

1) الديوان، ص101.

2) الديوان، ص205.

3) حنّا الخوري ومنال مختار، الطّبّ النّفسي، د ط، جامعة دمشق، سوريا، 1994م، ص 54.

عن تناول الكحول لفترة طويلة من الزّمن، وبكميّات كبيرة»[1]. ومن مظاهر هذا الشّعور التّذمر من كلّ شيّ يحيط به والتّشكيك والتّوجّس من الآخرين، فها هو يصف الدهر بإنسان لا ثقة فيه فيشخّص المعنى من أجل ترسيخ الفكرة في ذهن المتلقّي، يقول في رثاء "ورد" [من البسيط]

. مَا لِامْرِئٍ بِيَدِ الدَّهْرِ الخَؤُونِ يَدٌ ولا عـلى جَـلَـدِ الـدُّنْـيا لَـهُ جَـلَـدُ

. طُوبَى لأَحْبَابِ أَقْوامٍ أَصَابَهُـمُ، مِنْ قَبْلِ أَنْ عَشِقُوا، مَوْتٌ فقَدْ سَعِدُوا

. وَحَقِّهِـمْ إنَّـهُ حَـقٌّ أَضِـنُّ بـهِ لأُنْـفِـدَنَّ لَـهُـمْ دَمْـعِـي كَما نَفِدُوا

. يـا دَهْـرُ إنَّكَ مَسْقِـيٌّ بِـكَـأْسِهِـمُ وَوَارِدٌ ذلـكَ الـحَـوْضَ الّـذي وَرَدُوا

. الـخَـلْـقُ مـاضُونَ والأَيَّامُ تَتْبَعُهُمْ نَفْنَى جَمِيعاً ويَبْقَى الواحِدُ الصَّمَـدُ[2].

فاستعار الشّاعر من الإنسان صفة الخيانة ونسبها للدّهر، ليعبر عن امتعاضه وشكواه من تقلبات الزّمن، ويصوّر الدّنيا بالمحارب الشّرس الّذي لا يُقهر، لذلك يتمنى الخير لمن لم يعشقوا في حياتهم، وهذه الاستعارات تبرز حالة الضّيق والإحساس الحادّ بالمرارة.

3. 2- الاستعارة التّصريحية:

الاستعارة التّصريحية هي التّصريح بالمشبّه به وحذف المشبّه، لذلك فهي تعتمد على الإيجاز والمبالغة «ولا بدّ من وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي»[3]. كما أنّها تترك الفجوات مفتوحة أمام المتلقّي ليملأها ويمارس سلطة التّأويل في إيجاد المشبّه، خلال لفظ المشبّه به من خلال القرائن ومن خلال إيجاد وجه الشّبه، وقد ابدع شاعرنا في هذا النّوع من الاستعارة التي عبرت عن ذاتيته، فنجده يعبّر عمّا يختلج في نفسه وهو يصف فتاة نصرانيّة من خلال ذكره كلمة" الزّنّار" [من الكامل]

1) حنّا الخوري ومنال مختار، الطّبّ النّفسي، ص54.

2) الديوان، ص114.

3) محمد مصطفى هدارة، في البلاغة العربية، ط 1، دار العلوم، بيروت، لبنان، 1989، ص69.

. لَمَّا نَظَرْتِ إليَّ عَنْ حَدَقِ المَها وبَسَمْتِ عنْ مُتَفَتَّحِ النَّوَّارِ

. وعَقَدْتِ بينَ قَضيبِ بانٍ أَهْيَفٍ وَكثِيبِ رَمْلٍ عُقْدَةَ الزُّنَّارِ*

. عَفَّرْتُ خَدِّي في الثَّرى لَكِ طَائِعاً وَعَزَمْتُ فيكِ على دُخولِ النَّارِ[1].

فرسم الشّاعر صورة المرأة صورة شعريّة مكونة من مجموعة من الاستعارات التّصريحية، فالعيون الكبيرة الجميلة مثل عيون المها، والأسنان في لمعانها تشبه الأزهار البيضاء المتفتّحة، أمّا الجسم في اتّساقه فمثل قضيب البان، أمّا أردافها الممتلئة فتشبه كثيّب الرّمل، لكنّ أثر هذه المشاهد التي شكّلها الشّاعر باعتماد الملاحظة البصرية هو سجود الشاعر بين قدمي الفتاة خضوعا وأعجابا، بل يقرّ إنّه على استعداد لدخول النار من أجل هذا الجمال الفاتن، وقد أبدع الشّاعر في براعة التّصوير، وهذا ما جعل ابن الأثير يقول في هذه الأبيات:« وهذه الأبيات لا تجد لها في الحسّ شريكاً ولأنْ يُسمّى قائلها شحرورا أولى أن يُسمى ديكا»[2]. ومع أنّ عناصر تشكيل الصورة هي عناصر تقليدية اتكأ فيها الشاعر على الموروث الشعري العربي، إلا أنّ الموضوع جديد فالمرأة نصرانية، وهذا نتاج امتزاج الأجناس وتنوّع العنصر البشريّ، وهي صورة تؤكّد مدى احتكاك الشّاعر بالمسيحيين في حمص، والصورة الشّعرية مشحونة بدلالات عاطفية، فنظرتها إليه سحرته وجعلته يصاب بالدّهشة، وتتكرّر صورة المرأة النّصرانيّة في شعره، وهذا يعود إلى تعلّقه بزوجته النصرانية "ورد" التي كانت قصتها معه سبباً في شهرته وتميّز شعره بالفرادة، مثلما نجده وهو يصف [من المنسرح]

. لا وَمَكانِ الصَّليبِ في النَّحْرِ مِنْكِ ومَجْرَى الزُّنَّارِ في الخَصْرِ

. والخَالِ في الخَدِّ إذْ أُشَبِّهُهُ وَرْدَةَ مِسْكٍ على ثَرَى تِبْرِ

---

*) الزنار: حزامٌ يَشُدُّه النَّصرانيُّ على وسطه.

1) الديوان، ص272.

2) ابن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، ج2، د ط، دار نهضة مصر، القاهرة، د ت، ص،81.

. وحَاجِبٍ مَدَّ خَطُّهُ قَلَمُ الْـ حُسْنِ بِحِبْرِ البَهاءِ لا الحِبْرِ

. وأُقْحُوانٍ بفِيكِ مُنْتَظِمٍ على شبيهِ الغَدِيرِ مِنْ خَمْرِ

. ما أَصْبَرَ الشَّوْقَ بي فأَصْبَرُنا مَنْ حَسُنَتْ فيهِ قِلَّةُ الصَّبْرِ[1].

يشكّل الشّاعر صورة شعريّة من خلال مجموعة من التّشبيهات والاستعارات، فالمرأة نصرانية، وقد دلّ على ذلك الشّاعر من خلال ذكره الصّليب والزّنار، مقدّما صورة لخالها في خدها وكأنّه وردة مسك سقطت على ذهب، في تصوير نضارة خدها، والحاجب كأنّه رُسم بالقلم دقة وبراعة، ثم يشبّه أسنانها بزهر الأُقحوان وهو نبات زهره أصفر أو أبيض؛ حذف المشبّه وصرح بالمشبه به، ويشبّه ريقَ ثغرها بالخمر، وهما استعارتان تصريحيتان جسدتا الصورة الجميلة للمرأة النصرانية.

ويشبّه محبوبته بالقمر في تجسيد للجمال الّذي شغف به وترجم تجربته الشّعرية في إعجابه بالجمال والاهتمام بالنّساء، يقول [من الوافر]

. أَيا قَمَراً تَبَسَّمَ عنْ أَقَاحٍ ويا غُصْناً يميلُ معَ الرِّياحِ

. جَبينُكَ والمُقَلَّدُ والثَّنايا* صَباحٌ في صَباحٍ في صَباحِ[2].

فالمرأة المتغزل بها قمّر يبهر النّاظر في جماله، حذف المشبه المفهوم من سياق الكلام، وصرّح بالمشبه به، وهو القمر، أمّا وجه الشبه فيستنتج من السياق، والمتمثل في البهاء والضّياء والنّور، وهو ما يحيلنا إليه البيت الثّاني؛ فجبينها وعنقها وأسنانها صباحات بيضاءَ مشرقةٍ، مثلما يضيء القمر في الليالي، لكن هذا القمر يصبح ندما وتحسرا ومجرد ذكرى تؤجج عذابه، يقول: [من الكامل]

. أَشْفَقْتُ أَنْ يَرِدَ الزَّمانُ بِغَدْرِهِ أَوْ أُبْتَلى بَعْدَ الوِصَالِ بِهَجْرِهِ

. قَمَرٌ أَنا اسْتَخْرَجْتَهُ مِنْ دَجْنِهِ لِبَلِيَّتي وَجَلَوْتُهُ مِنْ خِدْرِهِ

1) الديوان، ص273.

*) المُقَلَّدُ: العُنُق، لأنه مكان القِلادَة. الثَّنايا: الأَسْنان الأَرْبَعُ التي في مُقَدَّمِ الفَم.

2) الديوان، ص108.

. فَقَتَلْتُـهُ ولـهُ عـليَّ كَـرامـةٌ مِلْءَ الحَشَا ولهُ الفُؤَادُ بأَسْرِهِ[1] .

تجلّت في الأبيات صوّر شعريّة استعارية معبّرة عن حالة النّدم الّتي تنتاب الشّاعر، فاستعار للزّمان صفة الغدر، وهي صفة تخصّ الإنسان الغادر، ثمّ أورد المشبّه به " قمر" الّذي شبّه به وجه "وردٍ" النّاضر المنير، وهي استعارة تصريحية معبّرة عن جمال المشبه «فهذه الصّورة تدلّ على نفسيّة الشّاعر المضطربة. شغل الوجه الكثير من الشعراء، حتّى جعلوه رمزا لتصوّراتهم، وإيماءً لما يجيش بخواطرهم»[2]. وقد تعرّض ديك الجن الحمصيّ في حياته إلى محنٍ وتجارب حزينة، أسهمت في بلورة تجربته الشعريّة لعلّ أبرزها وفاة ابنه " حبيب" الّذي يرثيه في هذه الأبيات [من مخلّع البسيط]

. مَاتَ حَبِيبٌ فماتَ لَيْثٌ وَغَاضَ بَحْرٌ وباخَ نَجْمُ

. سَمَتْ عَيُونُ الرَّدَى إِلَيْهِ وَهْيَ إلى اَلمكْرُمَاتِ تَسْمُو

. ما أُمُّكَ اجْتاحَتِ المَنَايا كُـلُّ فُـؤَادٍ عَــلَـيْـكَ أُمُّ[3].

ومع ندرة الأخبار وقلّة الأشعار حول هذا الابن الّذي رثاه الشّاعر، إلا أنّ هذه النّتفة تعبّر عن ذات منكسرة الجوانح، فراح يشبّهه بالليث والبحر والنجم لإبراز مكانته في قلبه، ويضفي الشّاعر على فقدان ابنه الأسى العميق ويذرف الدموع ويشعر القارئ بالزّفرات الحرّى، فهو من المكرمات، غير أنّ المنون خطفه منه على حين غرّة، فرائحة الموت ومعاني الفناء تغلب على هذه الصّور التي تجسّد ذاتاً منكسرة لم تستطع مقاومة الأزمات الّتي لحقتها، وهي التّجربة نفسها الّتي نجدها في شعر" ابن الرّومي" في رثائه لأبنائه. ويصوّر مشهد الوداع تصويرا حسيّا، فيقدّم صورة ناطقة عنه، يقول: [من البسيط]

. وَدَّعَتُها وَلَهِيبُ الشَّوقِ فـي كَبِدِي والبَيْنُ يُبْعِدُ بـينَ الرُّوحِ والجَسَدِ

1) الديوان، ص151.

2) هادي سدغ زغير، شعر ديك الجن دراسة أسلوبية بلاغية، مجلة كليّة التّربية الأساسية، مج23، ع97، العراق، 2017م، ص232.

3) الديوان، ص224.

. وَداعَ صَبَّيْنِ لَمْ يُمْكِنْ وداعُهُما إلاّ بِلَحْظَةِ عَيْنٍ أوْ بَنَانِ يَدِ

. وَدَّعْتُها لِفِراقٍ فاشْتَكَتَ كَبِدِي إذْ شَبَّكَتْ يَدَها مِنْ لَوْعَةٍ بِيَدِي

. وحَاذَرَتْ أَعْيُنَ الواشِينَ فانْصَرَفَتْ تَعَضُّ مِنْ غَيْظِها العُنّابَ* بالبَرَدِ

. فكانَ أَوَّلُ عَهْدِ العينِ يومَ نَأَتْ بالدَّمْعِ آخِرَ عَهْدِ القَلْبِ بالجَلَدِ[1].

من السّمات الأسلوبية البارزة في الأبيات هو اتّسامها بوحدة الموضوع، وتلك سمة تميّز بها أغلب الشّعر العباسي، فهذه الأبيات ترسم مشهد الوداع وتبرز المشاعر الدّاخلية للشّاعر؛ فأنفاسه تتقطع لهبا في كبده من هذا الحدث المؤلم، لأن من يحبها تقطعت السبل بينهما، يرسم صورة اليدين المتشابكتين في هذه اللحظة المؤلمة، ثمّ يصوّر لحظة انصرافها حذرة من تشفيّ الواشين، وهنا يقدم استعارة تصريحية لمّا يصوّر ندمها وهي تعضُّ إصبعها الّذي يشبه نبات العنّاب، فحذف المشبّه به وصرّح بالمشبه مكانه، ولا يكتفي بصورة واحدة فيضيف إليها صورة أخرى موحية دلاليا، وهي تشبيه أسنانها النّاصعة بياضا بالبرد، فصرح أيضا بالمشبه به وحذف المشبه.

والشّاعر بارع في الوصف، لأنّه صادق التجربة الشّعرية، فعبّر شعره عن ذاته وخلجاته، سواء في حالة الحزن أو حالة السرور والغبطة، فنراه في تصوير الخمرة يشكّل استعارات تصريحية مستقاة من الطبيعة وبعضها مستمدٌّ من البيئة الحياة المادية، انظر إلى قوله في الخمرة: [من الوافر]

. شَرِبْنا في غُروبِ الشَّمْسِ شَمْساً لها وَصْفٌ يَجِلُّ عنِ الصِّفاتِ

. عَجِبْتُ لِعَاصِرِيها كيفَ مانُوا وقَدْ صَنَعُوا لنا ماءَ الحَياةِ[2].

فالخمرة عنده تشبه الشّمس يقدّمها السّاقي في قنينتها متلألئة للشّاربين عند غروب الشمس، ثم يضفي عليها صفة أخرى وهي هالة القداسة، فهي تجلّ عن كل الصفات، وهي بلسم الحياة، إنّه يلجأ

*) العُنَّاب: شَجَرٌ شَائِكٌ ذو ثَمَر أَحمر اللون.

1) الديوان، ص120.

2) الديوان، ص100.

إليها هروبا من الواقع المرّ الذي يحمل الهموم والقلق والاغتراب، فيتكرر تشبيه الخمرة بالشمس تارة والعروس تارة أخرى، فنجده يصف كأسا يقدّمها نديمٌ [من الطويل]

. فقامَ تَكادُ الكأسُ تَحرِقُ كَفَّهُ مِنَ الشَّمْسِ أَوْ مِنْ وَجْنَتَيْهِ اسْتَعارَها

. ظَلَلْنَا بـأَيْدِينـا نُتَعْتِعُ رُوحَها فتـأخـذُ مِـنْ أَقْـدامِنا الـرَّاحُ ثَـارَهَا

. مُوَرَّدَةٌ مِنْ كَفِّ ظَبْيٍ كأنَّما تَـنَـاولَـهـا مِـنْ خَـدِّهِ فَـأَدارَهَـا[1].

يشكّل الشّاعر من صورة الشّمس وما تفعله من حرارة مشبها بها الخمرة في حرارتها وتلألئها، فينعكس نورها على وجنتي السّاقي فيضئ المكان، ثمّ ينتقل إلى وصف طقوس السكر الممتدة في اليوم كلّه، فنحن نُمعن في شُرب الخمر وهي تُمعن في إِسْكارنا حتى نَفْتُرَ فلا نَقوى على الوقوف، إنها حمراء بلون الورد يقدمها السّاقي يشبه الظبي جمالا، ما يتّسم به هذا الوصف هو غلبة الوصف المادي البصري، يلاحظ الباحث ولع الشّاعر بالاستعارات التّصريحية التي يتشكّل المشبه به من مشبهات موحيّة بالحياة والنور والإضاءة، من مثل الشّمس، الذّهب، الفضّة، الضّياء، القمر، الثّمار.

فنجده يلحّ كثيرا على دعوة أصدقائه إلى الخمرة، [من مخلع البسيط]

. هَلْ لَكُمَا في اصْطِباحِ كَأْسٍ وفي نُهوضٍ إلى تَحَاسِي

. إلـى ضِيَـاءٍ وضَـوْءِ نـارٍ تَمـازَجَـا فـي قَرارِ كاسِ[2].

فحذف المشبه وهو الخمرة، وصرح بالمشبه به الّذي جعله مجرورا بحرف الجر "إلى" وهو ضياء وضوء نار، لإفادة الغاية، وقد تمازجا معاً في الكأس، وبذلك جسّد الشاعر المادي بصورة المرئي بصريّاً، وهو اللون عن طريق الانزياح الذي خلق أثرا جماليا يثير ذهن المتلقّي، ومن تلك الصّور [من البسيط]

1) الديوان، ص125.

2) الديوان، ص160.

. وَاصِلْ مدامَكَ واهْجُرْ قَالَةَ النَّاسِ وَرُحْ إلى صَدْرِ مَلْهَى خَيْرِ جُلاَّسِ

. إلى ثِمَارِ سُرورٍ في ثَرَى قَدَحٍ في فِتْيَةٍ غُرَرٍ لَيْسُوا بأَنْكاسِ[1].

فالخمرة ثمارُ السّرور والسعادة، لذا يدعو إلى اقتناص اللذة حيثما وُجدت، وهجرة النّاس، وهذا ما مارسه الشاعر في حياته حيث عاش منعزلا مع قليل من أصدقائه، وكأنّ الحياة عنده سكر ولهو وعبث مثلما تمثّلها امرؤ القيس، حتى تصبح الأرض كلّها عنده أقداح خمر تبعده عن واقعه، فهي متعة الحياة وجوهرها وسرّ جمالها، انظر مثلا في تشبيهه الخمرة بالعروس [من الطويل]

– عَروسٌ تَبَدَّتْ في قَميصٍ مُعَصْفَرٍ وفي كِلَّةٍ صَفْراءَ ذاتِ جَبَائِرِ[2].

إنّها عروس زُفت في أجمل ثيابها ذات اللون المائل إلى الحمرة، وهنا تحضر الصورة البصرية المادية لتجسّد الجانب المادي وتبرزه.

ويشبّه محبوبته بالشّمس في جمال وجهها والليل في سواد شعرها، يقول في ذلك: [من الكامل]

. طَلَلٌ تَوَهَّمَهُ فصاحَ مُسَلِّمَا أَضَنىً بهِ أَمْ ضَنَّ أَنْ يَتَكَلَّمَا

. دِعْصٌ يُقِلُّ قَضِيبَ بانٍ فَوْقَهُ شَمْسُ النَّهارِ تُقِلُّ لَيْلاً مُظْلِمَا[3].

يقدّم الشّاعر صورة لمحبوبته، فيشبّه قدّها فوق كثيّب الرّمل بالقضيب، ويشبّه وجهها بالشّمس في النّهار، ثمّ يشبّه سواد شعرها باللّيل الحالك ظلمة؛ حذف المشبّه وصرّح بالمشبّه به الّذي يجسّد روعة الجمال في اختلاط البياض بالسّواد، وفي مقام آخر يشبه نهديها البارزتين برمانتين في استدارتهما، يقول: [من المنسرح]

. وَذَاتُ رُمَّانَتَيْنِ في طَبَقٍ مِنْ فِضَّةٍ فُصِّصَا بِفَصَّيْنِ[4].

1) الديوان، ص160.
2) الديوان، ص140.
3) الديوان، ص215.
4) الديوان، ص242.

إنَّ لهذه المرأة نهدين قد نَهضا كَرُمَّانَتين، حذف المشبه وأبقى على المشبه به، ثمّ يشبّه صدرها الأبيض بطبق من فضّة، وزُيّنا بحَلْمَتَين كأنهما حَجَران كريمان، فرغم أن البيت يتيم في الديوان، إلا أنّ الشّاعر استطاع أن يضمّنه ثلاث استعارات تصريحية، وهذا ما يبرز للباحث براعة الشّاعر في تصوير المشاهد، خاصّة المادّية.

ولعلّ أبرز السّمات الأسلوبية في تشكيل الاستعارات عند ديك الجن الحمصي اعتماده على التّصوير والعناصر البصرية المجسّدة لطبيعة الحياة العباسية، حيث التّرف والمجون وانتشار النّوادي والحانات، كما أبرزت لنا كثرة القيان في صورة تحمل تناقضات الحياة خاصة عند شعراء الهامش الّذين رفضوا حكم العبّاسيين، فلجأ أغلبهم إلى حياة اللهو والمجون في صورة صارخة تحمل الرّفض والتمرّد على القيم وتعرّي ما خفي عن الأنظار.

4. مستوى المجاز:

يعدّ المجاز من أبرز وسائل الإبداع الأدبي، فهو إلى جانب الصور البيانية ينزاح باللغة من استعمالها الأصلي إلى استعمالها المجازي الّذي يؤدّي الوظيفة الشّعريّة والجمالية، يعرّف "عبد القاهر الجرجاني" المجاز بأنّه «من جاز الشّيء يجوزه إذا تعدّاه. وإذا عدل باللفظ عمّا يوجبه أصل اللغة، وُصف بأنّه مجاز على معنى أنّهم أجازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الّذي وُضع فيه أوّلاً»[1]. وقد وظّف ديك الجن الحمصي المجاز بنوعيه؛ العقلي عن طريق إيجاد العلاقات الإسنادية للفعل، والمرسل عن طريق استعمال الكلمة في غير ما وضع لها في أصل اللغة لوجود علاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي انطلاقا من السّياق، فمن نماذج المجاز العقلي في شعره ما علاقته

1) الجرجاني (عبد القاهر) أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق وشرح: السيّد محمد رشيد رضا، (د ط) دار المعرفة، بيروت، لبنان (د ت) ص342.

الزّمانية، حيث يسند للزمان أفعالا لم يقم بها في الحقيقة، والعلاقة الإسنادية تتمثل في العلاقة الزّمانية، يقول [من السريع]

. نَـغَـفَـلُ والأيَّـامُ لا تَـغْـفَل ولا لَـنَا فـي زَمَنٍ مَوْئِلُ

. والدَّهْرُ لا يَسْلَمُ مِنْ صَرْفِهِ أَعْصَمُ في القُنَّةِ مُسْتَوْعِلُ[1].

فقد أسند للأيام الفعل المنفي لا تغفل، وهي لما تفعل ذلك الفعل حقيقة، والعلاقة أن الفعل حدث في الأيام، فالفاعل الحقيقي هو حوادث الأيام، واستعمل الشاعر ذلك من أجل الإيجاز والمبالغة، وهو الأمر نفسه في البيت الثّاني لم أسند الفعل المنفي " يسلم" للدهر، والدهر لم يفعل ذلك حقيقة، وإنّما الفعل حدث في الدّهر، هذان المجازان يدلّان على الإحساس بالعجز حيال الدّهر، أوحى هذا التّعبير المجازي إلى ذات منكسرة حزينة، ترى في الزمان تعاسة وسوادا قاتما، وعدوّا متربّصا، فراح يسند له هده الأفعال على سبيل التّجاوز، وهو ما حقّق الوظيفة الجمالية عن طريق العدول، انظر مثلا:

. وأَظْلَمَتِ الدُّنْيا التي كُنْتَ جَارَهَا كأنَّـكَ للدُّنْيا أَخٌ ومُنَاسِبُ[2] .

أسند الفعل "أظلم" للدّنيا، وهي لما تفعل ذلك في الحقيقة، فأبرز هذا الإسناد التّفجّع الّذي انتاب الشّاعر بعد رحيل صديق وفيّ له، وتتكرّر ظاهرة الإسناد المجازي للزّمان، فنراه مثلا يرى في الزّمان المتصدّي المدافع عن آل البيت وذلك عن طريق العدول والتّعدّي باللغة، فيقول: [من المنسرح]

. ومِنْ هُنا انْبَرى الزَّمَانُ لهمْ بَعْدَ الْتياطٍ بغَارِبٍ* جَشِبِ[3].

أسند وألحق الفعل انبرى للزّمان، والزّمان لم يفعل ذلك في الحقيقة، وإنما أحداثه، أوحى هذا التّجاوز اللغوي أنّ الزّمان يأتي بمسرات، ويأتي أيضا بأحزان، فهو متقلّب من طبعه يسرّك حينا،

1) الديوان، ص196.

2) الديوان، ص70.

*) الالْتِيَاطُ: الالتصاق. الغَارِب: الكَاهِل. الجَشِب: الخَشِن.

3) الديوان، ص87.

ويؤلمك أحياناً كثيرة، أمّا المجاز المرسل، وهو من المجاز اللغوي، فإنّه قليل التّوظيف عند الشّاعر، ومن نماذجه القليلية، قوله في أهل البيت [من مجزوء الكامل]

. غَرَسَتْ يَدُ البارِي لهُ رَبْعَ الرَّشادِ فأَنْبتا[1].

فاستعمال كلمة "يد" المضافة إلى لفظ الجلالة " الباري" مجاز مرسل علاقته السببيّة، فاليد توحي بالقدرة والقوة، وهي السبب في حصول ذلك، وأدّى هذا المجاز وظيفة جمالية هي الإيجاز والمبالغة والإيحاء بالمعنى في ذهن المتلقّي، ويمكن أنّ تكون اليد توحي بالضعف لما يستخدمها الشّاعر في أسلوب إنشائي استفهامي غرضه النّفي، كما في قوله مصوّرا ضعفه:

. ودافَعْتُ في صَدْرِ الزَّمانِ ونَحْرِهِ وأيُّ يَدٍ لي والزَّمانُ مُحَارِبُ[2].

فكلمة "يد" مجاز مرسل، علاقته السّببية، لكن ورودها في البيت جاء بمعنى السّلبية والعجز، فكأن الشّاعر يقرّ بضعفه أمام صروف الدّهر.

أدّى المجاز بنوعيه وظيفة جمالية تعبيرية تمثّلت في الإيجاز والمبالغة، وقدرة الشّاعر على إيجاد العلاقات بين المعنى الحقيقي والمعنى المجاز لإثارة ذهن المتلّقي ودعوته إلى التّأمل والتّذوّق.

5. مستوى الكناية:

تعتبر الكناية من أدوات تشكيل الصّورة الشّعرية، لما تؤدّيه من وظيفة جمالية وبلاغية وحجاجية، عرفّها "عبد القاهر الجرجاني": «أن يريد المتكلّم إثبات معنىً، من المعاني فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء على معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه»[3]. ومن هذا المنطلق، فإنّ الكناية تعبير أطلق وأريد به بلازم معناه، مع جواز إرادة المعنى

1) الديوان، ص95.

2) الديوان، ص69.

3) الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص60.

الظّاهر المصرح به، وما يجعل الكناية من أبرز وسائل والتّصوير هو أنّ المعنى الظاهر برهانٌ ودليلٌ على صدق المعنى الخفي المراد، فهي تثير ذهن المتلقّي، فهي «أَبْلَغُ منَ الإفصاحِ، والتعريضَ أَوْقَعُ من التَّصريح، وأنَّ للاستعارةِ مزيةً وفَضلاً، وأنَّ المجازَ أَبداً أبلَغُ منَ الحقيقة»[1]. لذلك وظّفها ديك الجنّ الحمصي في شعره لإبراز المعاني وإعطاء الفكرة وفي طيها برهانها ودليلها، ومن نماذج ذلك قوله في رثاء ديك لأبي عَمْرٍو، عُمَيرِ بنِ جَعْفَرَ، أُعد وليمة [من الطويل]

. دَعَانا أَبُو عَمْرٍو عُمَيْرُ بنُ جَعْفَرٍ على لَحْمِ دِيكٍ دَعْوَةً بعدَ مَوْعِدِ

. فَقَدَّمَ دِيكاً عُدْ مُلِيّاً مُلَدَّحاً مُبَرْنَسَ أَثْيابٍ مُؤَذِّنَ مَسْجِدِ

. يُحَدّثُنا عنْ قَوْمِ هُودٍ وصَالحٍ وأغربِ مَنْ لاقاهُ عَمْرُو بنُ مَرْثَدِ[2].

ففي البيت الثالث يترك الشاعر التصريح ويلجأ إلى التلميح، وذلك لكي يؤثّر في السّامع ويلفت نظره، فلما يقول: يحدّثنا عن قوم هود وصالح، فذلك إيحاء وتكنيّة على صفة في الدّيك، وهي هرمه وكبر عمره، فقدّم الشّاعر الحقيقة وفي طيّها برهانها، ويلجأ الشّاعر إلى تكثيف الكنايات ليعبّر عما يشعر به، فنجده مثلا يعبّر عن مجونه، يقول: [من الخفيف]

. واسْقِني يا أَخَا المُدامَةِ كَأْساً منكَ مَمْزُوجَةً بماءِ الغَمامِ

. وَاقِفاً بينَ فَتْكَةٍ ومُجُونٍ رَاقِصاً في الصَّلاةِ خَلْفَ الإِمَامِ

. أَنَا لا أَطْلُبُ الحَلاَلَ لأَنِّي قَدْ وَجَدْتُ الحَرَامَ خَيْرَ طَعامِ

. قد غَنِينا بالرَّطْلِ عنْ كُلِّ حَقٍ فلهذا الشَّيْطانُ يَرْعَى ذِمَامِي[3].

فالشاعر يلحّ على السّاقي بأن يسقيه خمرا، فلم يناده باسمه، وإنّما كنّاه باسم أخ المدامة، ليجعله ملازما لها، ثم في البيت الثاني يوظف كناية أخرى عن تهكّمه بالعبادات، وفي البيت الرابع يستخدم

1) المرجع نفسه، ص 70.

2) الديوان، ص118.

3) الديوان، 42.

كلمة " الرّطل" الدّالة على الكيل، وهي كناية عن موصوف هو الخمرة، هذه الكنايات عبّرت عن رؤية الشّاعر المستهترة بالدين والمجتمع، وهي من توحي إلى دلالات عميقة يرى فيها" خالد الحلبوني "أنها:« ماثلة في فكر الفئة الشّيعية، وأمثالها من الفئات الاجتماعيّة المعارضة والتّعبير عن الموقف، وتصوير السّلوك، وقد تجلّى ذلك كلّه في وصف الخمرة المبطّنة برموز شتّى بالواقع السّيء، والإخلاد إلى التّرف والنّفاق ووجود مظاهر الضّياع والتّهالك على متاع الحياة»[1]. ولذلك تعددت تكنيّات الخمرة بمختلف ألوانها وأوصافها وأشكالها؛ فهي الصّفراء والصّهباء، وهي وماء الحياة، ولكن الشّاعر لا يعتقد شيئا إلا ما هو حاضر ملموس، يقول: [من الطويل]

. وَحَمْراءَ قبلَ المَزْجِ صَفْراءَ بَعْدَهُ أَتَتْ بينَ ثَوْبَيْ نَرْجِسٍ وشَقائِقِ[2].

ويرفض الشّاعر أن يترك اللذة، بل يبحث عنها أينما وجدها [من الوافر]

. أَ أَتْرُكُ لَذَّةَ الصَّهْباءِ عَمْداً لِمَا وَعَدُوهُ مِنْ لَبَنٍ وخَمْرِ[3].

فيكنّي عن الموصوف" الخمرة" بالصّهباء وهي صفة من صفاتها، التي يضرب لونها إلى الحُمرة، إنّها تمثّل له بلسم الحياة، فيكنّي عنّها بالتّعبير "ماء الحياة" ليوحي أنّه لن يستطيع الحياة دون تناولها، وهذا ربما يضمر عقدة دفينة في نفس الشّاعر، تتمثّل في تجاربه المحبطة، [من الوافر]

. عَجِبْتُ لِعَاصِرِيها كيفَ ماتُوا وقَدْ صَنَعُوا لنا ماءَ الحَياةِ[4].

فماء الحياة كناية عن موصوف هو الخمرة التي عشقها وأجاد في وصفها والدّعوة إليها، لأن شربها ينسيه همومه وأحزانه وإحباطاته «فموجة الاستياء العام ونفور الطّبقات المسحوقة سياسيا واجتماعيا، ممّا جعل أولئك يميلون إلى العبث واللهو، ويتّخذون طرق المجون ديناً لهم، هروبا من

1) خالد الحلبوني، ديك الجن الذاتية والإبداع، ص211.
2) الديوان، ص278.
3) الديوان، ص273.
4) الديوان، ص100.

الواقع الصّعب، وتنفيسا عن ذواتهم ممّا يستشعرون من هموم جاثمة على صدروهم»[1]. فلجأ هؤلاء الشّعراء إلى الخلاعة والمجون، ومنهم ديك الجن الحمصي، انظر مثلا قوله في وصف اللواط بالغلام " بكر بن دهمرد" [من الكامل]

. عَرَمَ الزَّمَانُ على الدِّيارِ بِرَغْمِهِمْ وعليكَ أيضاً للزَّمانِ عُرَامُ

. شَغَـلَ الـزَّمـانُ كَـرَاكَ في دِيوانِهِ فَتَـفَـرَّغَـتْ لِدَوَاتِكَ الأَقْلامُ [2].

فبعد أن حلّ الظلامُ أخذ النّعاس بكرا، فعبث به العابثون بأفعالهم الشّنيعة القبيحة، فكَنى بالدَّواة والأقلام عمّا يُستقبح ذكره من فعل اللِّواطَ بِبَكْرٍ بعد أن سَكِرَ بفعل الخمرة، وهي كناية تتناول قبحيات المجتمع العباسي، فهذه الظّاهرة هي نتيجة لعوامل كثيرة، منها الحرّية الزّائدة والاختلاط بين الأجناس، وانتشار مظاهر اللهو والمجون «فظهرت طائفة من الشّعراء اتّخذت الظّرف شعارا، والمجون وسيلة والخلاعة مظهرا، ممّا شجّع تيّار المجون المغلّف بالظّرف»[3]. وديك الجن الحمصيّ بارع في الوصف الماديّ، مما يدلّ على أنّه حذا حذو شعراء عصره، فنجده يصف سَاقياً وسَاقِيَةً [من الكامل]

. أَفْدِيكُمَا مِنْ حَامِلَيْ قَـدَحَيْنَ قَمَرَيْنِ في غُصْنَيْنِ في دِعْصَيْنِ

. رُودٌ مُنَعَّمَةٌ ومَهْضُومُ الحَشَا لـلنَّـاظِـرِيـنَ مُـنىً وقُـرَّةُ عَـيْـنِ

. مِمَّا تَرَدَّى عَظْمُ نُوحٍ وارْتَوَى مِنْهـا وإنْ بَـقِـيَـتْ على العُمْرَيْنِ[4] .

فالدّعصُ جعله الشّاعر مثنّي ليكنّي به عن صفة ضخامة العجيزة، والرود المنعمة، كناية عن المرأة النّاعمة، هضوم الحشا، كناية عن النّحافة ورقّة الخصر، وقرة عين، كناية عمّا يسرّ الإنسان ويسعده، وفي قوله " عظم نوح" كناية عن عنق الخمرة، وبذلك استطاع الشّاعر بكثرة هذه الكنايات أن

1) أحلام الزّعيم، أبو نواس بين العبث والاغتراب والمجون، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981م، ص 191.
2) الديوان، 226.
3) أحلام الزّعيم، أبو نواس بين العبث والاغتراب والمجون، ص 191.
4) الديوان، ص238.

يؤثّر في المتلقي وينقل إحساسه وشعوره. والشّاعر مولعٌ بالكنايات الّتي تجسّد الجوانب المادية الّتي تصوّر حجم ضخامة الموصوف وروعة جماله، انظر مثلا وصفه المحبوب الّذي فاق يوسف–عليه السّلام– جمالا [من البسيط]

. نَشَرْتُ فِـيكَ رَسِيساً* كُـنْـتُ أَطْوِيـهِ وَأَظْـهَـرَتْ عَـبْـرَتِي مـاكُنْتُ أُخْفِيـهِ

. إِنْ كـانَ وَجْهُـكَ تـتـرى لِي مَحَاسِنُـه فـإنَّ فِـعْـلَـكَ بِـي تَـتْـرَى مَسَاوِيهِ

. مَا اسْتَجْمَعَتْ فِرَقُ الحُسْنِ الَّتي افْتَرَقَتْ في يُوسُفَ الحُسْنِ إلاَّ اسْتَجْمَعَتْ فيهِ

. مُرْتَـجَّـةٌ فـــي تَـثَـنِّـيـهِ أَسَـافِـلُـــهُ مُـهْـتَـزَّةٌ فـي تَـمَـشِّـيـهِ أَعَـالِيهِ

. تَاهَتْ على صُورَةِ الأَشْياءِ صُورَتُهُ حَتّى إذا اسْتُكْمِلَتْ تاهَتْ على التِّيهِ[1].

فاستخدم الكناية في وصف ضخامة العجيزة في قوله: في تثنيه أسافله، ثم الكناية في وصف ضخامة النّهدين في قوله: مهتزّة في تمشيه أعاليه، وهما كنايتان حسّيتان مصدرهما الرؤية البصريّة، وقد أبرزتا جمال الحبيب الفاتن، وبذلك قدّم الشّاعر الحقيقة مؤيّدةً ببرهانها.

وممّا سبق نستشف أنّ الشّاعر انطلق من تجربته في تجسيد رؤيته الشّعرية، فجاء شعره تطغى عليه الذّاتيّة، وهو بذلك يشارك تجربة شعراء عصره، خاصة الشّاعر أبي نواس الذي خلص عباس محمود العقاد إلى وصفه، قائلا: «فهو طبيعته النّرجسيّة يسهل عليه أن يلبس ذاته لكلا الجنسين، وأن يكون شاذّاً في حاله مساوقا للفطرة في حالة، وما كان على الفطرة في الحالتين»[2]. وهذه الملامح نراها تنطبق على شخصية ديك الجنّ من خلال شعره الّذي ترجّم تجاربه الحياتية، ومواقفه من الدين والسياسة والمجتمع، أمّا انعزاله عن النّاس وإحساسه بالقهر والتّشاؤم والعجز، فنراه الإحساس نفسه

*) الرسيس: رَسَّ الشيء: دَخل وثَبت، يقال: رَسَّ الغرامُ في قلبه ورسَّ السَّقَم في جسده.

1) الديوان، ص244.

2) العقاد (عباس محمود) أبو نواس الحسن بن هانئ، د ط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر،2012م، ص32.

الّذي عاشه أبو العلاء المعرّي، ولكن البواعث مختلفة ، فقد تحدّث طه حسين عن الشّاعر أبي العلاء المعرّي قائلا:« بأنّ تشاؤمه لا مصدر له في حقيقة الأمر إلا العجز عن ذوق الحياة والقصور عن الشّعور بما يمكن أن يكون فيها من جمال وبهجة»[1]، لكن تشاؤم ديك الجن الحمصي انتهى به إلى المجون والإحساس بالاغتراب والتّمزق والانفصال، واقتراف جريمة القتل، بينما تشاؤم أبي العلاء أدّى به إلى اعتزال النّاس، ولكنّ للتّأمل والتّدبر والتّفكير والبحث في العلم والفلسفة.

غير أنّ الباحث في شعر ديك الجن الحمصي يجده مفعما بالصّور الشعرية التي كشفت عن فرادته وقدرته على الإبداع بلغة شعرية غنائية لعب فيها التّصوير والانزياح دوراً بارزاً، كما أنّ الشّاعر اعتمد على الموروث الشّعري الذي أضاف له عناصر البيئة المادية ومظاهر الحياة الصّاخبة في العصر العباسيّ، فوصف مجالس الغناء والخمرة، وما في هذه المجالس من حياة مترفة، حيث الكؤوس والخمور المتنوعة الأشكال والألوان، كما كان لحضور الطّبيعة الشّامية البارز في تشكيل عناصر الصّورة الشّعرية، وأثر حضور ذات الشّاعر مسيطرة، حيث النّدم والإحباط والشّعور بالاغتراب في مجتمع سادته الكثير من الاضطرابات الاجتماعية.

1) طه حسين، مع أبي العلاء في سجنه، د ط، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012م، ص12.

خـــــاتـــمة

خـــــــاتـــمـة

ها قد وصل البحث إلى نهايته بعد رحلة معرفية في عوالم ديك الجنّ الحمصيّ الشّعرية، أمكن خلالها الوصول إلى مجموعة من النّتائج المرتبطة بالسّمات الأسلوبية الّتي شكّلت بصمة إبداعية لديه، ويمكن رصدها في النّقاط الآتية:

– يتأسّسُ المستوى الصّوتي في شعر ديك الجنّ الحمصيّ من تضافر التّشكيلات الصّوتية المتنوّعة من موسيقى خارجيّة وأخرى داخليّة وبنى صرفيّة.

– تمظهرت في شعر ديك الجنّ الحمصي المقطوعات القصيرة والأبيات اليتيمة والنّتف، وربما يُعزى ذلك إلى أسباب متعدّدة منها أنّ الشّاعر ليس لديه– في اعتقادي–نفسٌ شعريٌّ طويل، أو أنّه عاش اغترابا وتمزّقا نفسيّا ووجوديا، أو أنّ الأمر يتعلّق بضياع إنتاجه بسبب بعده عن الحواضر العلمية ومركز الخلافة العبّاسية من جهة، أو معارضته للعباسيين ممّا أدّى إلى عدم اهتمام اللغويين والنّحاة وروّاة الشّعر لشعره من جهة أخرى.

– تمثّل لغته الشّعرية، ضمن حضورها النّصّي، ترجمانا لمعاناته وصراعه مع العالم الخارجي، لذا تجّلت في شعره موضوعات مكررّة، مثل: الخيانة والغدر والتبرّم من الزّمان والإحساس بالقهر والظّلم، فلجأ إلى الخمرة والطّبيعة، كلّ هذه العوامل ساعدت على إبداعه ونقل معاناته وأطوار نفسه، وذلك من أجل تحقيق معادل موضوعي بين ذاته وعالمه الخارجيّ، غير أنه لجأ إلى استعمال لغة شعريّة حادّة تجاه كلّ من يقف في طريقه، مثل هجائه لأهل حمصٍ وموقفه من الصّحابة وهجائه لابن عمّه "أبي الطّيّب".

– انتقاؤه الكلمات المعبّرة الموحيّة بدلالات عميقة في الغزل ووصف الخمرة، لكنّه يختار كلمات تعبّر عن المأساة والفجيعة في غرض الرّثاء، وهذا ما جعل تشكيل لغته الشّعرية منسجما مع حالته الوجدانية.

– اعتماد الشاعر على الوقع الصّوتي للألفاظ والأساليب في نقل معاناته وآلامه، ففي شعره أصواتٌ تدلّ على الحسرة والألم والأنين، كما يكثر من ترجمته أساليب الأمر والنّداء والاستفهام لأغراض بهدف التّوكيد والإثارة.

– تمثّل حياة الصّعاليك مثل "الشّنفرى" و"السّليك بن السّلكة" وغيرهما، فكانوا مثله الأعلى، من أجل إثبات الوجود ورفض سلطة السّياسة والمجتمع معا.

– بروز نزعة الرّفض والتّمرّد من خلال كثرة استعمال "النّفيُ بمختلف أدواته: لا، لم، ليس، كما نجده يؤكّد مواقفه باستعمال التّكرار والتّوكيد بمختلف أدواته، ومن هنا تبرز شعريّة الأنا لديه.

– وظّف لغة شعريّة منسجمة مع مظاهر العصر، مثل تلك الألفاظ التي تجسّد الحياة المادية والمتعلقة بالخمرة ومجالسها، واتّسم شعره بتوظيف كلمات تدلّ على اختلاط المسلمين بالمسيحيين في مدينة حمص، مثل كثرة استعمال: الصّليب، الزّنار، المذابح، القسوس، الدّير...

– الاهتمام بالصّنعة الفنّيّة، فشعره نموذج للمدرسة الشّامية التي تهتمّ بتوظيف المحسنات البديعية من غير تكلّف، خاصّة وأنّ شعره ينسجم مع الغناء والموسيقى الذي انتشر في هذا العصر، ولكنّ شعره أقرب إلى شعر "البحتري" في السّلاسة والوضوح، وهي طريقة الشّعر عند القدماء؛ فهو لم يتأثّر بالفلسفة اليونانية التي تأثّر بها أبو تمام، ويرجع ذلك إلى الاختلاف في تكوين الشّاعرين وقدراتهما الإبداعيّة.

– تميّز شعره بالذّاتية، وتلك ميزة أسلوبيّة، حيث عبّر شعره عن الخمرة والرّثاء المذهبي والرّثاء الغزليّ، أما شعر الفخر والحكمة فهما نادران في شعره.

– بُنيت القصيدة في شعره –غالبا– من المقطوعات والنّتف والأبيات المنفردة، أمّا القصائد الطّوال فهي قليلة ومرتبطة بمناسبات معينة، مثل هجائه لأبي الطيب ورثائه ومدحه لآل البيت.

– تشكّلت القافية عنده من القوافي المطلقة، أمّا القوافي المقيّدة فهي نادرة، وهذا ما يعبّر على أنّ الشّاعر جعل من شعره متنفّسا لهمومه وتشاؤمه، فوجد في القوافي المطلقة متنفّساً لإحساسه بالتّمزق والضّياع والاغتراب.

– التّجديد في الموسيقى الشّعرية، إذ إنه أظهر قدرته على النّظم في البحور المركّبة، مثل البسيط والطّويل، كما أظهر براعته في النّظم على البحور الصافية مثل الكامل والمتقارب والرجز، كما لجأ إلى استعمال مجزوء الوافر والكامل والرجز لينسجم إيقاعه مع الغناء والموسيقى خاصّة الأوزان الخفيفة.

– تعدّ بعض نماذجه الشّعرية إرهاصاً لولادة شعر الموشّحات في الأندلس، إذ يجد الدّارس لشعره قصائد تنوّعت فيها القافية، مثل قصيدة" قولي لطيفك ينثني" وأرجوزته في مدح آل البيت الّتي مطلعها:" إنَّ الرَّسُولَ لَمْ يَزَلْ يقولُ والخَيْرُ ما قالَ بهِ الرَّسولُ".

– نوّع ديك الجنّ الحمصي في الموسيقى، وهذا ما يدل على قصر النّفس عنده، ناهيك عن الأبيات المفردة، فهو يبلغ منزلة أبي تمام والبحتري وابن الرومي والمتنبي في طول النفس الشعري.

– اللّجوء إلى تكرار الألفاظ والتّراكيب والموضوعات، وهذا ما يجسّد إصراره على توكيد موقفه وهو ما يعني أن ظاهرة التّكرار تمثّل بصمة أسلوبية في الكتابة في العصر العبّاسي، ومظهرا من مظاهره المنسجمة مع الغناء والطّرب آنذاك.

– اتّسمت لغته الشّعرية– غالبا– بالوضوح، ولكنّه يوظّف أحيانا كلماتٍ غريبةً وبعضها من الفارسية، مثل: النَّكَاريش، الطَّيْلَسَانُ، المجانيق. وهذه ظاهرة تكاد تنطبق على أغلب شعراء العصر بسبب التقاء ثقافات الأمم وامتزاجها.

– هيمنة الجمل الفعليّة على إنتاجه الشّعريّ على حساب الجمل الاسمية، وهذا ما يعكس ميله إلى الحرّيّة والحركة والانطلاق، ويترجم مزاجيته وانفعالاته؛ فحين تكون نفسه متلوّنة تذهب للحركيّة.

– ولع الشّاعر بالتّقديم والتّأخير للفت انتباه المتلقّي، فيقدّم ما حقّه التّأخير في سياقات كثيرة، وهذا ما يجلي لنا شاعريته وقدرته على هندسة تركيب القصيدة الّتي تتميّز بالتّلاحم والتّماسك بين معاني أبياتها؛ لأنّها نتاج تجربة شعريّة عاشها الشّاعر.

– غلبة عنصر الحوار في شعره، من خلال اعتماده على الأسلوب القصصي لإبراز موقفه خاصة في المواقف الهزلية وشعر الخلاعة والمجون.

– ترجم شعره عن معاناته الدّاخلية؛ إذ يظهر في شعره أنّه ذو نفحة شعرية ولكن لا يملك رؤية عميقة فيلعب على ما تراه العين وعلى المتضادات من أجل تجسيد ما يمكن نقله، فنفسه الشّعري قصير مثل الأحلام فيدونه في بيت أو بيتين.

– عبّر شعره عن رجل متقلّب الإحساس متذبذب بين الرّأي وبما يشعر به من ألمٍ أو فرحٍ فيلجأ إلى الخمرة أو الطّبيعة وجمالها هروبا من الواقع.

– غلبة عنصر التّشخيص حتى أصبح سمة من سمات شعره، ولذلك هُمش شعره لأنّه يقتصر على ما تراه العين ثم يلعب على المتضادات والمتناقضات.

– بروز الحقول الشعرية التي تصوّر الإحساس بالظلم والقهر، فانسجم التشكيل اللغويّ مع الفنّ الشّعريّ عنده، وبذلك استطاع التّعبير عن المكنونات النّفسيّة الدّفينة، فكشفت لغته الشّعريّة عن ذلك الشّعور وتلك الرّؤية الفنّيّة.

– تميّز شعره في رثاء آل البيت بالمزج بين العاطفة والعقل؛ فطابع الحزن والبكاء بارز في الرّثاء المذهبي، وطابع الجدال والحجاج يظهران بقوة، وكأنه متأثر بالشاعر الكميت بن زيد الأسدي، مع استعمال لغة حادّة تجاه خصومهم.

– جدّد ديك الجن الحمصي في الموضوعات مع إفادته من التّراث، مثل شعر الصّيد والطرديات، حيث أفرد قصيدة لهذا النّوع، وهذا راجع إلى إخلاصه لآل البيت من خلال التّعبير عمّا تعرّضوا له من

ظلم، وهذا ما جعله يختلف عن الطّائيين أبي تمام والبحتري اللذين نالا الشّهرة والمال الوفير والمكانة عند النّقاد، أمّا ديك الجن فسخّر شعره لنفسه وأهوائه ومبادئه، ولكنّه شعر بالظّلم والاغتراب وسوء الحظ، لذلك نراه في كلّ مناسبة يذمّ الزّمان والمجتمع.

– شخّص الطبّيعة والخمرة وجعلهما كائنا حيّا يسمع ويتنفّس ويتحرّك ويشاركه الهموم والأفراح معا، وهذا لخلق انزياح شعري عن طريق الخروج عن المألوف العادي إلى غير العادي فيما يشبه الانزيّاح في الاستعمال اللغوي، كما يخفي ذلك حالة ارتياب وقلق ورفض لكلّ ما حوله ففرّ بشعره إلى عوالم الخمرة والطّبيعة تخفيفا من المعاناة، وهذه الخصائص نجدها في الشّعر الرّومانسي الحديث الّذي تغلب عليه الغنائية وذكر الأوجاع والأحزان والعجز.

– يمثل شعره مرآة لذاته التي عاشت أزمات حادّة، خاصة بعد قتله زوجته، فنراه تعتريه مواقف التّبرير لعمله ومشاعر الحسرة والنّدم في القصيدة ذاتها، وهذا ما يعكس قوّة الصّراع العميق الّذي يعانيه.

– شكّلت الصّور الشّعريّة مساحة واسعة في شعره، إذ وظّف الصّور البيانيّة من تشبيه واستعارة ومجاز، مستفيدا من التّراث الشعري القديم، ولكنه أضفى تجديدا فنّياً عليها يتناغم مع مظاهر العصر، فحضرت في صورة الألوان الفضّية والذهبية، وألوان الورد الحمراء والصّفراء وامتزاجها والّتي تجلّت في وصف الخمرة، أمّا الزّمان فقد جسّده وحشاً كاسرا يتربّص به ويقتنص الفرصة للانقضاض على فريسته، وأمّا الصّور الشعرية في رثاء آل البيت، فعبّرت عن رمزية قبورهم الطاهرة والأماكن التي سالت فيها دماؤهم الزّكية، مخلّدة آثارهم وذكراهم.

– ثار الشّاعر على المقدمة الطّللية، فلم يقف على الأطلال، بل إنّه سخر ممّن يسلّم عليها، وهو بذلك يمثّل مع أبي نواس الشّعراء المولّدين الاتّجاه الجديد في الشّعر العربيّ خلال العصر العبّاسيّ.

– غلبةُ حقول دلاليّة على شعره، مثل حقل الرفض والتمرّد، النّدم والحزن، حقل الخمرة والطّبيعة، وحقل الرّثاء المذهبي، حقل المرأة، وهي من موضوعات عصر الشّاعر.

– إنّ السّمات الأسلوبية التي طغت على شعر ديك الجن الحمصي تجسّد بصمته الأسلوبية وامتلاكه لغة شعرية شكّلت عالمه الشّعري، كما أنّ كثيرا من هذه السمات الأسلوبيّة تنسجم مع مظاهر المجتمع الّذي عاش فيه الشّاعر وأبدع شعره المعبّر عن ذاتيته وذوقه وميوله ومواقفه من مختلف قضايا عصره، فكان شاعرا متمكنا من الإبداع الفنّيّ، لكنّه لم ينل المكانة التي نالها شعراء عصره.

وأخيرا فإنّ هذا الجهد ما هو إلا محاولة لدراسة شعر ديك الجنّ الحمصيّ من خلال شعرية التّشكيل اللغوي لديه، ولعل الشاعر ما زال في حاجة إلى دراسات معمّقة تهتمّ بنواح أخرى في نصوصه وما تأسست عليه شكلا ومضمونا.

والله وليّ التّوفيق.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

أولاً: المصادر:

1. ديك الجنّ الحمصيّ، ديوان ديك الجن الحمصي، جمع وتحقيق: مظهر الحجي، (د، ط) دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2004 م.

ثانيا: المراجع:

أ: الكتب:

2. ابن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، ج1+ ج2+ ج 3، د ط، دار نهضة مصر، القاهرة، د ت.

3. أبو أوس إبراهيم الشّمسان، الجملة الشّرطية عند النّحاة العرب، ط1، مطابع الدجوري، القاهرة، مصر، 1981م.

4. الأخفش (أبو الحسن سعيد بن سعدة) كتاب القوافي، تح: أحمد راتب النفخ، ط1، دار الأمانة للنشر والتوزيع، القاهرة،1997م.

5. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، د ط، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، 1961م.

6. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر،1952 م.

7. إبراهيم جابر علي، الأسلوبية الصوتية مدخل نظريّ ودراسة تطبيقية، ط1، أوراق للطباعة والنشر، عمان الأردن،2015م.

8. إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظريّة النّصّ، ط1، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1997م.

9. إحسان النّص، العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي، ط2، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1983م.

10. أحلام الزّعيم، أبو نواس بين العبث والاغتراب والمجون، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981م.

11. أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ط8، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،1991 م.

12. أحمد حسّاني، مباحث في اللسانيات، مبحث صوتي، مبحث تركيبي، مبحث دلالي، ط2، منشورات كلية الدراسات الإسلامية والعربية، دبي، الإمارات العربية المتحدة، 2013م.

13. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين والمعاصرة والتّراث، د ط، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1998م.

14. أحمد كشك، محاولات للتجديد في الشعر العربي (د، ط) دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2004م.

15. أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، ط 5، عالم الكتب، القاهرة، 1998م.

16. أحمد مطلوب أحمد الناصري الصيادي الرفاعي، أساليب بلاغية، الفصاحة– البلاغة– المعاني، ط1، وكالة المطبوعات، الكويت ،1980م.

17. أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النّقد العربي القديم، ط1، بيروت، لبنان، ناشرون، 2001م.

18. أدونيس (علي أحمد سعيد) الشّعرية العربية، ط 2، دار الآداب، بيروت، 1989م.

19. أرسطو طاليس، فن الشّعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973م.

20. ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين من الكنديّ حتى ابن رشد، د، ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1984م.

21. إمام عبد الفتّاح، مدخل إلى الميتافيزيقا، ط1، دار النّهضة، القاهرة، مصر، 2005م.

22. الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري (ط4) تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، 1992م.

23. امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط4، دار المعارف، القاهرة،1984م.

24. التّيفاشي (أحمد بن يوسف) سرور النّفس بمدارك الحواس الخمس، تح إحسان عباس. د ط، بيروت، المؤسسة العربية، 1980 م.

25. تمّام حسّان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1990 م.

26. الجاحظ (عمرو بن بحر بن محبوب) البيان والتّبيين، تح: موفق شهاب الدين، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1988م.

27. الجاحظ (عمرو بن بحر بن محبوب) رسائل الجاحظ، جمع ونشر: حسن السندوبي، ط1، المطبعة الرحمانية، مصر، 1933م.

28. الجارود محمود عبد الله، دراسة نقدية في الأدب العربي، مطبعة الحكمة للطباعة والنشر، الموصل،1990م.

29. الجرجاني (عبد القاهر) أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق وشرح: السيّد محمد رشيد رضا (د ط) دار المعرفة، بيروت، لبنان (د ت)

30. الجرجاني (عبد القاهر) دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمود محمد شاكر، ط1، دار المدني بجدة،1991م.

31. الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق وشرح: محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، مكتبة الإيمان، المنصورة،2001م.

32. الجرجاني (علي بن عبد العزيز) الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل وإبراهيم علي محمد البجاوي، ط1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 2006م.

33. جابر عصفور، مفهوم الشعر– دراسة في التراث النّقدي– ط5، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995م.

34. جعفر عبد الكريم راضي، تكرار التّراكم وتكرار التّلاشي (ظاهرة أسلوبية) ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،2000م.

35. جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب،1996م.

36. الجمحي (محمد بن سلام) طبقات فحول الشعراء ج1، (د، ط) قدّمه وشرحه: محمد شاكر، دار المدني، جدّة، السعودية (د، ت).

37. ابن جنّي (أبو الفتح عثمان) الخصائص، ط 2، ج 1، دار الكتب المصرية، مصر، أوت 1955م.

38. جميل علوش، التّعجّب: صيغته وأبنيته، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2000م.

39. حازم القرطاجني (أبو الحسن)، منهاج الأدباء وسراج البلغاء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس،2008 م.

40. حسن عباس، خصائص الحروف العربيّة ومعانيها–دراسة– منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م.

41. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، 1994م.

42. حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء دراسة جمالية بلاغية نقديّة، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2005م.

43. حلمي مراد، مركّب النّقص والعقد النّفسيّة، أسبابها وعلاجها وأمثلتها عند العظماء، د ط، المؤسسة العربية للطبع والنشر، القاهرة، د ت.

44. حنّا الخوري ومنال مختار، الطّبّ النّفسي، د ط، جامعة دمشق، سوريا، 1994م.

45. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ط1، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، 2003م.

46. الخطيب القزويني، التّلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه: عبد الرحمان البرقوقي، د ط، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، د ت.

47. خالد الحلبوني، ديك الجن الذّاتية والإبداع، ط1، اليمامة للطّباعة والنّشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2001م.

48. ابن رشد (أبو الوليد) تلخيص كتاب فنّ الشّعر لأرسطو طاليس، تح: عبد الرحمن بدوي، د ط، دار الثقافة، بيروت،1973م.

49. ابن سينا (أبو الحسن بن عبد الله) المجموع أو الحكمة العروضيّة، تح: محمد سليم سالم، دار الكتب، د، ط القاهرة،1969م.

50. ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله) كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، تر: الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1952م.

51. السّكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر) مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987م.

52. السّيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، شرح وضبط: يوسف الصميلي، د ط، المكتبة العصرية، بيروت، د ت.

53. السّيوطي (جلال الدين) الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل، ط3، دار التّراث، القاهرة، 1985م.

54. سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة، ط3، عالم الكتب، القاهرة، 1995م.

55. سعودي النواري، جدلية الحركة والسّكون عند نزار قباني، ط1، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، 2003م.

56. سناء حامد زهران، إرشادات الصّحة النّفسيّة لتصحيح مشاعر الاغتراب، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2003م.

57. سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربيّ، (د، ط) الهيئة المصرية العامة للكتاب،1993م.

58. سيد خضر، التّكرار الإيقاعيّ في اللغة العربيّة، ط1، دار الهدى للكتاب، بيلا، كفر الشيخ، 1998م.

59. شكري عياد، علم الأسلوب مدخل ومبادئ، ط1، دار التّنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،2013م.

60. الصّولي (أبو بكر) شرح ديوان أبي تمام، تح: خلف رشيد نعمان، ج3، د ط، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت،1982م.

61. صفاء خلوصي، فن التّقطيع الشّعريّ والقافية، ط6، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987م.

62. صلاح مهدي الزبيدي، دراسات في الشعر العباسي، الأكاديميون للنّشر والتّوزيع، الأردن، 2004م.

63. طه حسين، مع أبي العلاء في سجنه، د ط، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012م.

64. ابن عساكر (علي بن الحسن بن عبد الله الدمشقي) تاريخ دمشق، تح: سكينة الشهابي، ج42، د، ط، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1992م.

65. العسكري (أبو هلال) كتاب الصناعتين، تح: مفيد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1981م.

66. العقاد (عبّاس محمود) ابن الرّومي حياته من شعره، د ط، مؤسسة هنداوي، وندسور، المملكة المتحدة،2014م.

67. العقاد (عباس محمود) أبو نواس الحسن بن هانئ، د ط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر،2012م.

68. عبّاس حسن، النحو الوافي، ج 3، ط9، دار المعارف المصرية، القاهرة، د ت.

69. عباس حسن، النحو الوافي، ج1، ط3، دار المعارف، مصر، د ت.

70. عبد الجبار السّلامي شعرية القافية في الخطاب النّقدي القديم، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان،2020م.

71. عبد السلام المسدّي، الأسلوب والأسلوبية، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، 1973م.

72. عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ط2، مكتبة الخانجي، مصر، 1979م

73. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية (د ط) دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،1987 م.

74. عبد العيلم السّيّد فودة، أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون ولآداب، القاهرة،1953م.

75. عبد الفتاح نافع، الشعر العباسي قضايا وظواهر، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2008م.

76. عبد القادر الرباعي، الصّورة الفنيّة في النّقد الشّعريّ- دراسة في النّظريّة والتطبيق- ط1، دار العلوم للطباعة والنّشر، الرياض، السّعودية، 1984م.

77. عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت،2005م.

78. عبد المالك مرتاض: قضايا الشّعريّات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشّعر المعاصرة، ط1، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر،2005م.

79. عبد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، د ط، منشورات الجامعة التونسية، تونس،1981م.

80. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب –مقاربة لغوية تداولية- ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، 2004م.

81. عزّ الدين عليّ السّيّد، التّكرير بين المثير والتّأثير، ط2، عالم الكتب، بيروت، لبنان، 1986.

82. عمر عتيق، معجم مصطلحات العروض والقافيّة، دراسة دلالية إيقاعية، ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2014م.

83. أبو الفرج الأصبهاني، الأغاني، ج 14، تح: إبراهيم الإبياري (د ط) دار الشعب، القاهرة، 1969م.

84. الفارابي (أبو النّصر) مقالة في قوانين صناعة الشّعراء للمعلم الثّاني ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، تر: عبد الرحمان بدوي، (د، ط) دار مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،1953م.

85. فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشّعري (د، ط) دار التنوير، الجزائر، 2018م.

86. فايز الدّاية، جماليات الأسلوب – الصورة الفنّية في الأدب العربي– ط2، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، 2003م.

87. فرحان بدري الحربي، الأسلوبية والتحليل الأدبي، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، 2016م.

88. القيرواني (الحسن بن رشيق) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد ط5، دار الجيل، بيروت، 1981م.

89. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978م.

90. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1987م.

91. المزرباني: أبو عبد الله محمد بن عمران، الموشح في مآخذ العلماء على الشّعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1995م.

92. المعري (أبو العلاء)، رسالة الغفران، تح: عائشة عبد الرحمان، ط6، دار المعارف، مصر، 1977م.

93. محمد أبو الأنوار، الحوار الأدبي حول الشعر، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2007م.

94. محمد المهدي المقدود، العروض والشعرية، ط 1، زينب للنشر كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، تونس، 2019م.

95. محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1973م.

96. محمد بن يحيى، السّمات الأسلوبية في الخطاب الشعريّ، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010م.

97. محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصّوتية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2002 م.

98. محمد عبد العظيم، في ماهيّة النّصّ الشّعريّ، ط3، المؤسسة الجماعيّة للدّراسات والنّشر، 1984م.

99. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان،1994م.

100. محمد عبد المطّلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ط1، دار المعارف، مصر، 1995م.

101. محمد مصطفى أبو الشّوارب، شعريّة التّفاوت – مدخل لقراءة الشّعر العباسيّ– دار الوفاء للطباعة والنّشر، الإسكندريّة، مصر، 2002م.

102. محمد مصطفى هدارة، في البلاغة العربية، ط 1، دار العلوم، بيروت، لبنان، 1989م.

103. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجية التناص) ج1، ط3 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،1992م.

104. محمد مفتاح، في سيمياء الشعر العربي القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء،1989م.

105. مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النّصّية، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2011م.

106. مصطفى الصّاوي الجويني، البلاغة العربية تأصيل وتجديد، د ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1985م.

107. مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النّقد العربي، د ط، دار الأندلس للطباعة والنّشر، لبنان، د ت.

108. مهدي المخزومي، في النحو العربي– قواعد وتطبيق على المنهج العلمي الحديث، ط1، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1966م.

109. نواري سعودي أبو زيد، الدّليل النّظري في علم الدّلالة، د ط، دار الهدى، الجزائر، 2007م.

110. ابن هشام (الأنصاري) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق وشرح عبد اللطيف محمد الخطيب، ج2، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت، 2004م.

111. يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النّقد العربي الحديث، الأبعاد المعرفيّة والجمالية، ط1، الأهلية للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، 1997م.

112. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤيّة والتّطبيق، ط1ن دار المسيرة، عمان، الأردن، 2007م.

113. يوسف وغليسي: الشّعريّات والسّرديّات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، (د، ط) منشورات مخبر السّرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر،2006م.

114. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ط2، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009

ب- الرّسائل الجامعيّة:

115. الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، بحث لنيل شهادة الماجستير، إشراف: محمد حسين الأعرجي، مخطوط على الآلة الراقنة، جامعة الجزائر،1984م.

116. خالد فرحان البداينة، التّكرار في شعر العصر العباسيّ الأول، رسالة دكتورة، مخطوط، جامعة مؤتة، الأردن، 2006م.

117. ميرفت صالح أبو صالح، شعر ديك الجنّ دراسة نفسيّة، رسالة ماجستير مخطوط، كليّة الدراسات العليا، الجامعة الأردنية،2009م.

ت- المعاجم:

118. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافيّة وفنون الشّعر، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت 1991م.

119. الزّمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر) أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر(د، ط) بيروت، لبنان 2004.

120. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصر، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس الدار البيضاء،1985م.

121. ابن فارس (أحمد بن زكريا) معجم مقاييس اللغة، ج3 (د، ط) تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر1979 القاهرة.

122. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين أحمد بن مكرم المصريّ) لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي ج 4، دار المعارف، مصر، د ت.

123. معجم النّقد الأدبي: مجموعة من المؤلفين، ترجمة وتحرير كامل عويد العامري، ج1، ط1، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،2013م.

ث- المجلّات والمقالات:

124. بكور حسن فالح حسين، فاعلية الصورة في البناء الشّعريّ عند ديك الجن الحمصي، مجلة كليّة الآداب جامعة الزقازيق، مصر، ع 44، 2007م.

125. حازم حسن سعدون، هاجس الزمن في شعر ديك الجن الحمصيّ، المجلة العراقية للبحوث الإنسانية والاجتماعية والعلمية، عد7، الجامعة المستنصرية، العراق، 2022م.

126. حربي نعيم محمد شلبي وحوراء فريق عبيد الهلالي، النَّسق الثَّقافي المُضمر في شعرِ دِيّكِ الجِّن الحمصِي، مجلة داوة، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، مج 8، ع 2021،30م.

127. سعد حمد يونس وماجدة عجيل، التوصيف في شعر ديك الجن دراسة تحليلية، مجلة آداب الفراهيدي، ع 22، كانون الثاني، العراق، 2016م.

128. سعد حمد يونس وماجدة عجيل، التّوصيف شعر ديك الجنّ دراسة تحليلية، مجلة آداب الفراهيدي، ع 43، كانون الثاني، العراق، 2016م.

129. سعدية أحمد مصطفى، النّدم في شعر ديك الجنّ الحمصيّ، مجلة كلّيّة العلوم الإسلاميّة، ع61، كلية اللغات، جامعة صلاح الدين، أربيل، العراق، 1441 هـ.

130. شرف إبراهيم، جماليات الصّورة البكائية في القصائد الرّثائيّة المرثاة الغزليّة عند ديك الجن الحمصيّ، مجلة جسور المعرفة، مج07، ع03، جامعة تيسمسيلت، الجزائر سبتمبر 2021 م.

131. طه علي خليفة أحمد، مظاهر النّفار في شعر ديك الجنّ الحمصيّ (مقاربة نفسية في ضوء نظريات التحليل النفسي) المجلة العلمية، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية بأسيوط، ع 42،2023م.

132. فيصل حسين طحيمر غوادرة، الأمر والنّهي في ديوان ديك الجن الحمصي، مجلة جامعة الشّارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج9، ع02، 2012م.

133. مريم زنور، مفارقات الموت والحياة في شعر ديك الجنّ الحمصيّ، الملتقى الوطني كتابة الموت في الخطاب الأدبي، جامعة سطيف، مخبر مناهج النقد المعاصر وتحليل الخطاب، د ت.

134. هادي سدغ زغير، شعر ديك الجن دراسة أسلوبية بلاغية، مجلة كليّة التّربية الأساسية، مج23، ع97، العراق، 2017م.

ج- المراجع الأجنبية المترجمة:

135.) تزيفتان تودوروف: الشّعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1990م.

136. أ.أ.ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: مصطفى بدوي،ط1، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 2005م .

137. بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ط2، دار الحاسوب للطباعة، حلب، 1994م.

138. جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

139. جورج مولينيه، الأسلوبية، تر: بسام بركة، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1999م.

140. رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1988م.

141. ستيفن أولمان، الأسلوب والشّخصيّة، مقال ضمن كتاب الخيال والأسلوب والحداثة، تر: جابر عصفور، د ط، المجلس الأعلى للثقافة، مصر،2005م.

142. غرهام هوف، الأسلوب والأسلوبيّة، تر: كاظم سعد الدين، د ط، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، 1985م.

143. كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ج2، ط4 تر: عبد الحليم النّجار المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، جامعة الدول العربية، دار المعارف القاهرة، مصر (د ت).

144. مجموعة من المؤلفين الغربيين، معجم النّقد الأدبي: ترجمة وتحرير كامل عويد العامري، ج1، ط1، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،2013م.

145. ولورث جورج، مسرح الاحتجاج والتناقض، تر: عبد المنعم إسماعيل، بيروت المركز العربي للثقافة والعلوم، 1979م.

ح- المراجع الأجنبيّة:

146. Abraham .Ket les autres : Encyclopédie Alphabétique, Larousse imprimerie, Imprimer en France,1997, P1485

147. Baldick, Chris: Concise Dictionary of Literary Terms, Oxford University, New York press, 1986, pp 198- 199

الملاحق

– ترجمة ديك الجن الحمصي:

تتفق كتب التّراجم والأدب أن الشّاعر ديك الجنّ الحمصيّ، هو عبد السّلام بن حبيب بن عبد الله بن رغبان، وأنّه ولد سنة 161 هـ – 777م، وتوفي عام 236 هـ _ 850م في خلافة المتوكل. ولكن هذه المصادر لا تتّفق في سبب تسميته بديك الجنّ الاسم الّذي اُشتهر به، حتى أصبح يُعرف به، يقول خالد الحلبوني «حتّى اُشتهر اللقب شهرةً واسعة غلبت على الاسم الحقيقي، وفشا ذلك بين الكتّاب والمؤرّخين، فصار أحدهم يكتفي باللقب لصيته الذّائع، وانتشاره البالغ». وهنا لا بدّ أن يراود الباحث سؤال مُفاده: ما معنى ديك الجنّ؟ ولمَ لُقّب الشّاعر بهذا اللقب؟

أورد الأستاذ "مظهر الحجي" جامع ومحقّق ديوان ديك الجنّ الحمصي أربعة أسباب للتّسمية، وهذه الأسباب مذكورة في كتب التّراجم، نلخصها فيما يلي:

– إدمان الشّاعر على الخمرة وخروجه إلى بساتين حمص الواقعة على نهر "العاصي" وهو المكان «الذي أُثر عن عبد السلام أنه كان مولعاً بالخروج إليه». وفي ذلك يقول "الدّميري": «ديك الجنّ دويّبة توجد في البساتين، إذا أُلقيتْ في خمر عتيق حتى تموت. وتُترك في محارة. وتسد رأسها وتدفن في وسط الدار، فإنّه لا يوجد فيها شيء من الأَرَضَة». وهذا الرأي تبناه عبد المعين الملوحي ومحيي الدّين الدرويش في جمعهما وشرحهما لديوان ديك الجنّ الحمصي، «ما نراه في سبب تلقيبه بديك الجنّ ما ذكره الدّميري».

_ والسّبب الثّاني فقد أورده صاحب " تاج العروس" حين ربط بين ألوان الديك المتنوّعة وبين عَينَيْ عبد السّلام بن رغبان المتلونتين، فقال: «والدّيك أيضاً: الرّبيع في كلامهم. كأنّه لتلوّن نباته. فيكون على التّشبيه بالدّيك. وديكُ الجِنّ. لقب عبد السلام بن رغبان الحمصيّ الشّاعر المشهور».

_ أمّا السّبب الثّالث فقد ذكره ديك الجنّ الحمصي في شعره، من خلال رثائه لديك ذبحه صديقه " أبو عمرو عمير بن جعفر"، وهذا ما ذكره "التفياشي" في كتاب" سرور النّفس" «عبد السلام بنُ رغبانَ ديكُ الجن يرثي ديكاً لأبي عَمْرو عُمير بن جَعفر، كان له عنده مدّة، فذبحه وعمل عليه دعوة.

وبها لُقب ديك الجنّ». ثمّ أورد تلك الأبيات المشّهورة في رثاء الدّيك. وهذا السّبب رجّحه أحمد مطلوب وعبد السّلام الجبوري في تحقيقهما لديوان الشّاعر مردّدَين العبارة نفسها الّتي أوردها "التّفياشي" «وبها لُقب ديك الجنّ».

_ والسّبب الرّابع هو ما ذكره "ابن عساكر" في كتاب " تاريخ دمشق" حيث ذكر في رواية أبي الحسن سعيد بن يزيد الحمصي؛ الذي قال: «دخلتُ على ديكِ الجِنّ، وكنتُ أختلفُ إليه، أكتبُ عنه شِعْرَه، فرأيتُه وقد شابَتْ لحيتُه وحاجباه، وشعرُ يديه، وكانتْ عيناهُ خَضْراوين، ولذلك سُمِيَّ ديكَ الجنِّ، وقد صبغ لحيتَه وحاجبيه بالزِّنْجار خُضْراً، وعليه ثيابٌ خضرٌ، وكان حسنَ الغناء بالطُّنْبور، وبين يديه صينيةُ الشرابِ، وهو يغنّي بشعر نفسه: أقصيتموني...».

على أنّ الباحث يستنتج من الرّواية التي أوردها ابن عساكر شيئا مفيدا جدا، يتمثّل في أنّ للشّاعر ديوان مخطوط كان يكتبه "أبو الحسن سعيد بن يزيد الحمصيّ" الّذي كان يتردد على الشّاعر للكتابة شعره، ويبدو أن ما كتبه قد ضاع واندثر بفعل النّسيان الّذي طال الشّاعر بسبب مواقفه وآرائه، وإننا نأمل أن يعثر أحدهم على هذا الدّيوان المخطوط ليكشف لنا ما ضاع من شعر ديك الجن الحمصيّ.

وشعر ديك الجن الحمصي متناثرٌ في كتب الأدب، وهو ما جمعه الدراسون والمحققون، لذلك يجد الباحث فجوة في شعره، بسبب عدم اكتمال القصائد، أو ضياع بعضها، ومع ذلك أثنى القدماء على شاعرية الشّاعر، فصاحب "الأغاني" بعد أن يورد قصته مع " ورد" يقول عن عنه وعن شعره: «هو شاعرٌ مُجيدٌ، يذهب مَذْهَبَ أبي تمّام والشّامِيّين في شعره» . فقد حكم له بالإجادة الشّعريّة، وأنه ينتمي إلى المدرسة الشّامية المعروفة بالتّصنع واستعمال البديع، هذا يخصّ الجانب الشّكلي، أما الحكم عليه بأنّه يذهب مذهب أبي تمام المعروف بالغوص على المعاني والتّعقيد، فإنّ شاعرنا أقرب إلى الوضوح في لغته الشّعرية، وفي إبداعه الذي طغت عليه الغنائيّة، كما لم ترق منزلته الشّعرية إلى

منزلة "أبي تمّام"، وهذا ما يرجعه الأستاذ "محمد حسين الأعرجي" إلى أنّه لم يخرج من الشّام، ولم يثر جدالا نقديا، إذ« لم يتعرّض إلى ما تعرّض له أبو تمّام، ولا بدّ أن يُردّ ذلك– فيما يردّ– إلى أنّه دون أبي تمّام مكانةً وذيوع صيتٍ، فهو لم يبرح نواحي الشّام، ولا وفد العراق».

ولا شكّ في أنّ أيّ شاعر يسعى إلى الشّهرة عليه أن يتّصل بالخلفاء، وأن يُقدم إلى بغداد حاضرة العلم والثقافة والشّعر وقتئذٍ، وهذا ما لم ينجزه شاعرنا، لأنّه لم ينل الحظوة عند الخلفاء، ولم يسع إليها، أمّا صاحب "العمدة" فقد عدّه فريدا متميّزا حتّى عن أبي تمّام، فيقول: «وأبو تمّام من المعدودين في إجادة الرّثاء، ومثله عبدُ السلام بنُ رَغْبان، ديكُ الجن، وهو أشهر في هذا من حَبيبٍ، وله طريق انفرد بها». وربما يقصد بهذه الطريقة التي انفرد بها ديك الجن الحمصي براعته في الرّثاء المذهبي والرّثاء الغزليّ، أمّا "ابن المعتزّ" في "فصول التماثيل في تباشير السرور"، فيقول عن شاعرنا «وممّا ينضاف إلى ذلك من مليح كلام شاعر الشّام، وهو عبدُ السلام ابنُ رَغْبَان، ديكُ الجن، قوله في صفة الخمر». فهو شاعر الشّام، يمتاز شعره بالجمال والإبداع في الوصف، أما الثّعالبي فيقول عنه في كتاب " ثمار القلوب في المضاف والمنسوب": «هو عبدُ السلام بن رَغْبان الحمصي، شاعر مُفْلِق في المحدَثين». نستنتج من هذا الحكم أن ديك الجن الحمصي يأتي بالعجب في شعره، كما أنّه محسوبٌ على الشّعراء المجددين، أمّا "ضياء الدين ابن الأثير" فيتفق في حكمه مع ابن رشيق، فيقول: «وديكُ الجن، عبدُ السلام بن رغبان، أشهر من حَبيب في الرّثاء، وله طريقة انفرد بها». يتّفق القدماء في تفرّد ديك الجن الحمصي في غرض الرّثاء الذي عُرف به، أمّا ابن عساكر، فيقول عنه: «كان عبد السلام بن رغبان الملقّب بديك الجنّ شاعراً أديباً ذا نغمة حسنة». فهو يثني على شعره الغنائي وجمال موسيقى شعره.

أمّا "ابن خلكّان" في الوفيّات، فيصفه بالقول: «وكان ماجناً خليعاً، عاكفاً على القصف واللهو، متلافاً لما ورثه، وشعرُه في غاية الجودة». فجمع ديك الجن بين الخلاعة والمجون وجودة الشّعر،

وتسرد لنا كتب التّراجم والأدب عن علاقة ديك الجنّ الحمصي ببعض شعراء عصره المشهورين، يقول ابن خلكّان: «حدّث عبدُ الله بنُ محمدِ الزّبيدي، قال: كنتُ جالساً عند ديك الجنّ فدخل عليه حَدَثٌ فسلّم وأنشده شعراً عَمِلَه، فأخرج ديكُ الجنّ من تحت مُصَلاّه دَرَجاً كبيراً فيه كثير من شعره فسلمه إليه وقال:" يا فتى تكسَّبْ بهذا واستعنْ به عن قولك ". فلما خرج سألته عنه فقال:" هذا فتىً من أهل جاسِم يذكر أنّه من طَيِّء يُكنى أبا تمام، واسمه حَبيبُ بنُ أَوْس وفيه أدبٌ وذكاء وله قريحةٌ وطَبْعٌ». وهذا يدلّ على أنّ أبا تمام قد تتلمذ في بداياته الشّعرية من شعر ديك الجنّ الحمصي، خاصّة في الصّناعة الشعرية، ويعترف الأستاذ لتلميذة بالإجادة والتّمكن، فلما يتوفى أبو تمّام يرثيه ديك الجنّ الحمصي قائلا: [من الكامل]

فجـــع القـــريض بخـــاتم الشّـــعراء وغدير روضتها حبيب الطّائي

أمّا الشّاعر الثّاني الّذي لقي ديك الجنّ الحمصي، فهو "دعبل الخزاعيّ، الّذي زار حمص وقصد بيت ديك الجنّ الذي اختفى عنه وتستر، فقال دعبل الخزاعي: «ما له يستّتر وهو أشعر الجِنّ والإنس؟ أليس هو الذي يقول:

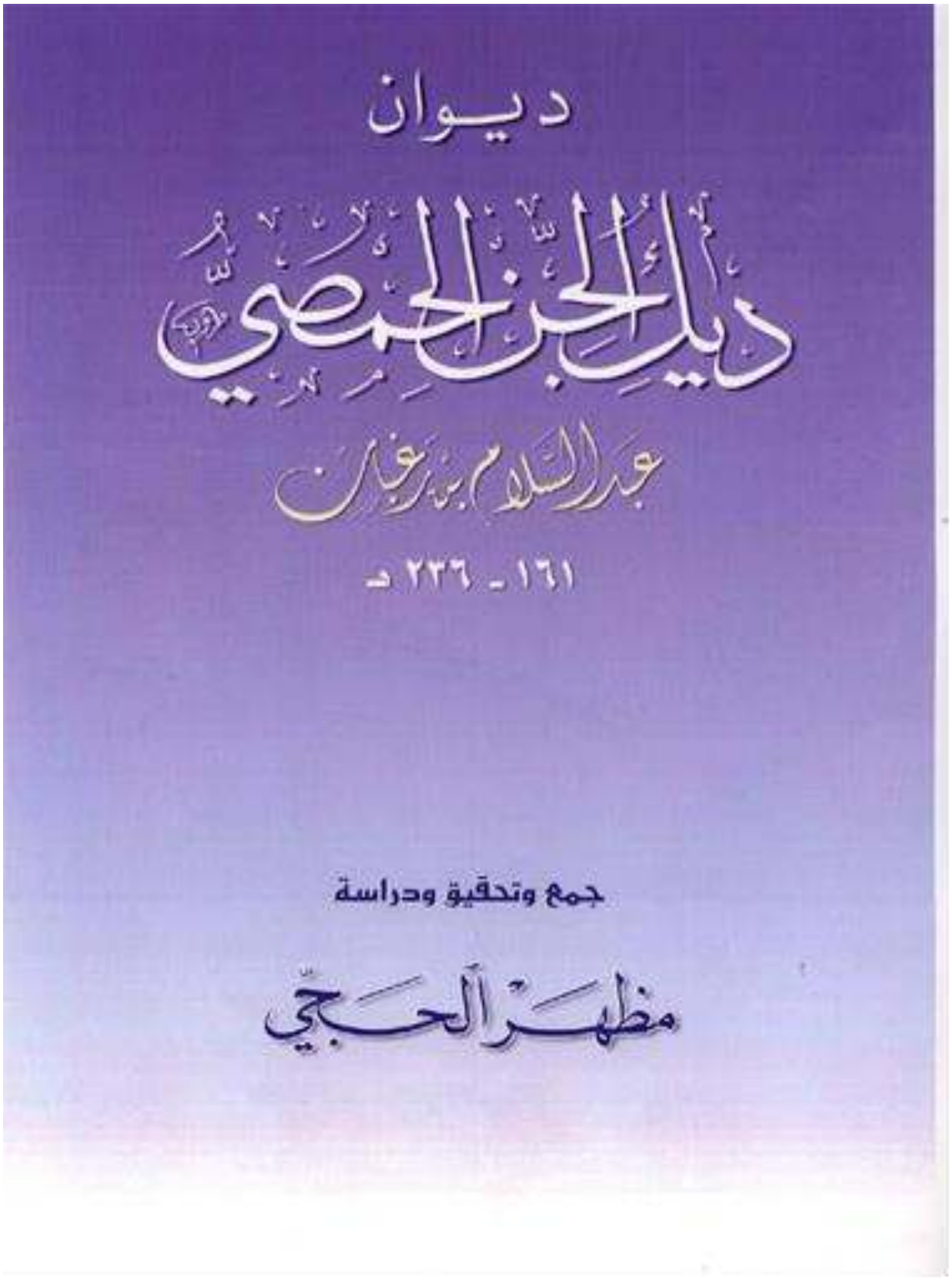
. بهـا غـيرَ مَعْـذولٍ فداوِ خُمارهـا وصلْ بعشيّاتِ الغَبوقِ ابْتِكَارَهَا

. ونَلْ مِنْ عَظيمِ الرِّدْفِ كلَّ عَظيمةٍ إذا ذُكِرَتْ خافَ الحَفيظانِ نارَها.

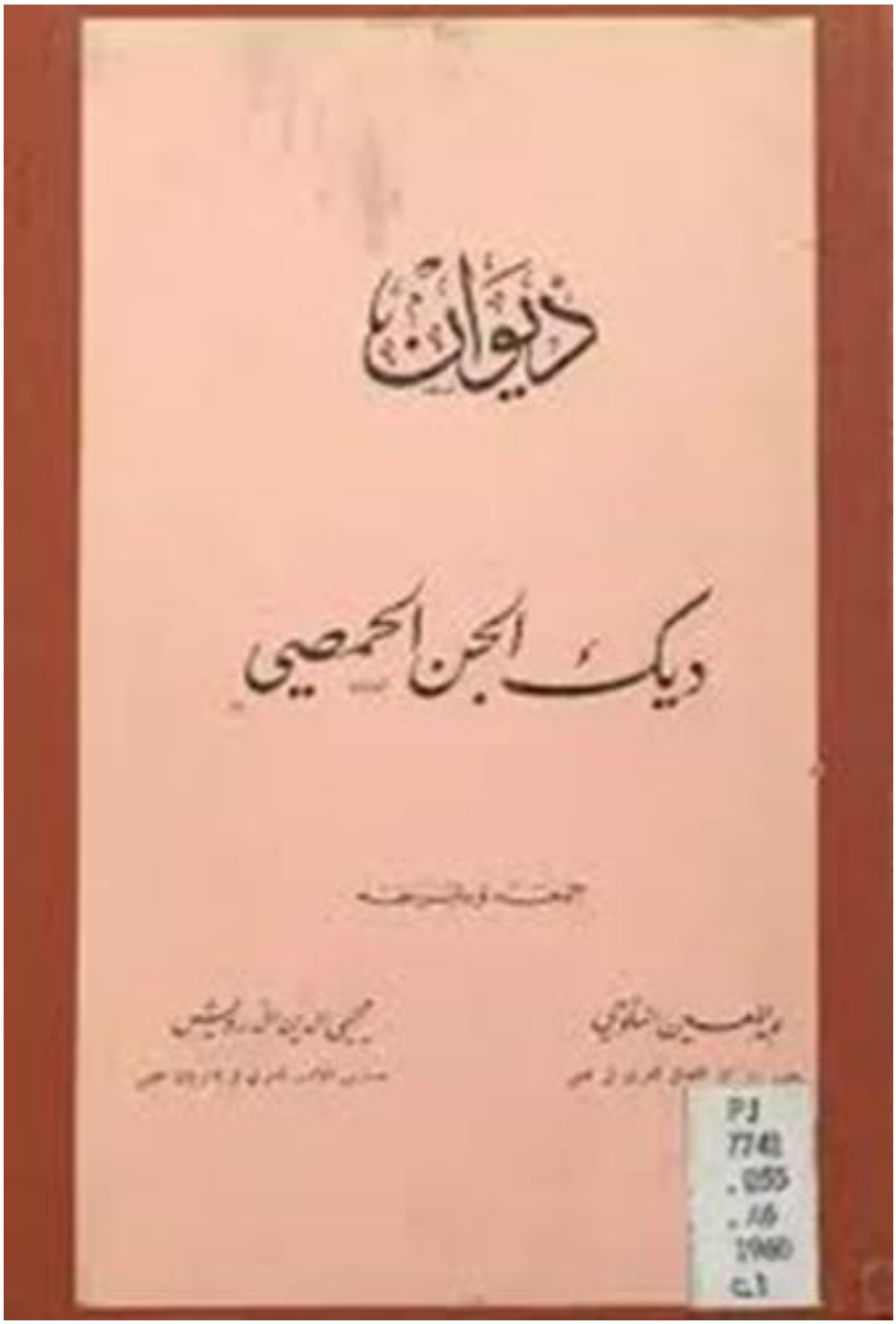
فظهر إليه، واعتذر له، وأحسن نُزُلَهُ». إنها شهادة من شاعر كبير كان مولعاً بالهجاء، ولم يسلم من هجائه أحد، حتّى الخليفة المعتصم، ويقال إنّه مات مسموماً بسبب هجائه لأحد الأمراء العباسيين.

والشّاعر الثّالث هو أبو نواس الذي زار ديك الجن الحمصي، فقد ورد في وفيات الأعيان «ولمّا اجتاز أبو نُوَاسٍ بحِمْصَ قاصدا مِصْرَ لامْتِداح الخَصِيبِ بنِ عَبْدِ الحَمِيدِ، سمع ديكُ الجِنّ بوصوله، فاستخفى منه، خوفاً أن يظهر لأَبِي نُوَاسٍ أنه قاصرٌ بالنسبة إليه. فقصده أَبو نُواسٍ في داره، وهُوَ بها، فطرق البابَ واستأذن عليه، فقالتِ الجاريةُ: ليس هُوَ هَاهُنَا. فعرفَ مَقْصَدَه، فقال لها: قولي له اُخْرُجْ

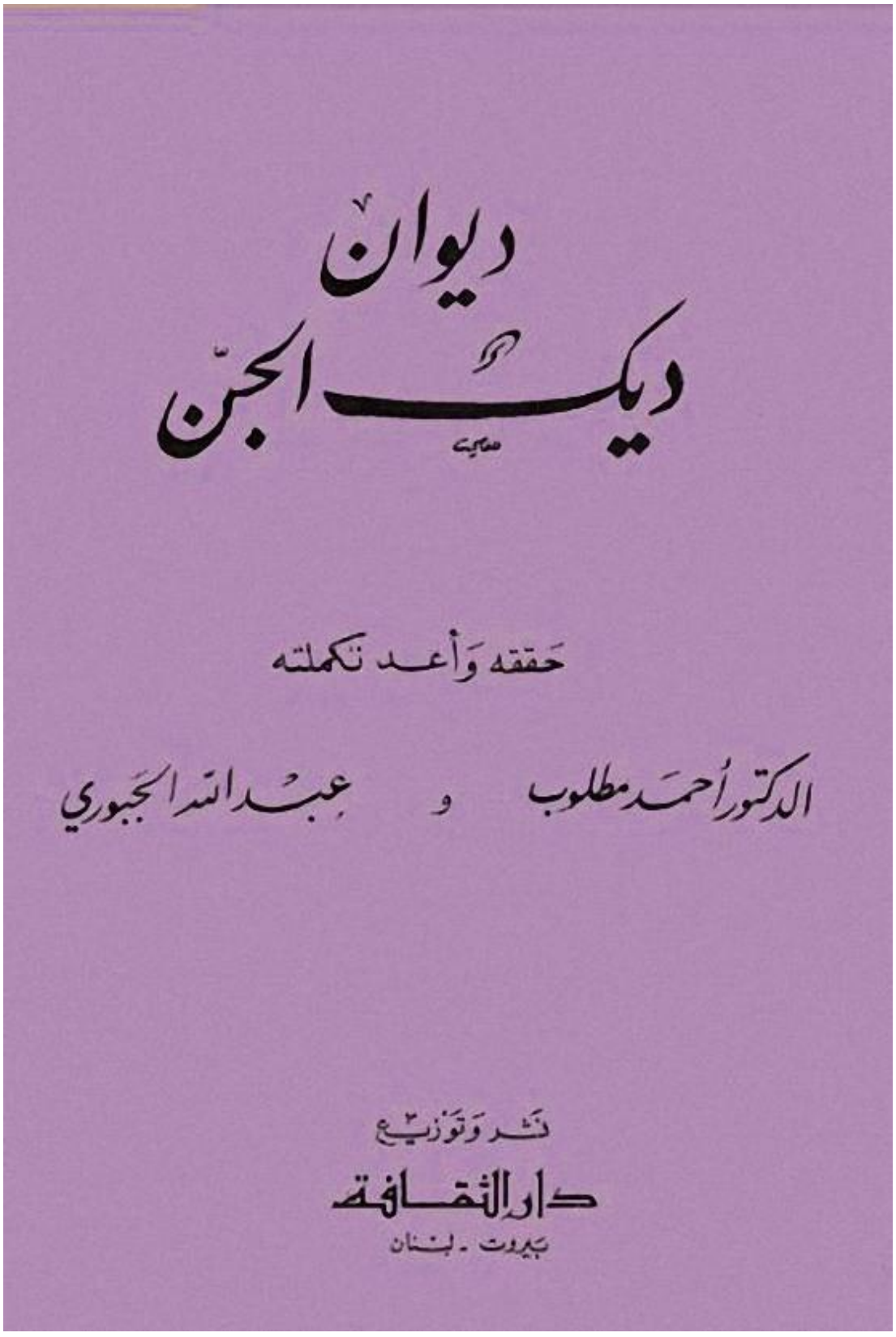
فقد فَتَنْتَ أهلَ العِرَاقِ بقولك: "مُوَرَّدَةٌ مِنْ كَفِّ ظَبْيٍ كأنَّما تَناولَها مِنْ خَدِّهِ فأَدارَها" فلما سمعَ ديكُ الجِنِّ ذلك، خَرج إليه، واجتمعَ به، وأضافَه». فمن خلال هذه الآراء والأحكام، فإنّ النّقاد والشّعراء القدامى أثنوا على شاعرية ديك الجنّ الحمصي واعتبروه من رواد المدرسة الشّامية، الّتي تميّز شعر شعرائها بسمات فنّية وأسلوبية منفردة، أوجزها " خالد الحلبوني" في: «التّثقيف، والتّهذيب، والتّشذيب في عالم العطاء الشّعريّ، باعتبار أنّ قول الشّعر دفقٌ عاطفي ومظهر عقلي. واشتهر أنّ أبا تمّام والبحتريّ هما الشّاعران اللذان يمثلان هذا الاتجاه. فأقبلا على الصّنعة والتّأنّق اللفظي والتّزيين والموهبة الشّعرية بدقائق الزّخارف المختلفة الألوان». إضافة إلى تأثّر شعراء الشّام بالطبّيعة، حيث الأشجار والأزهار والأنهار الجارية، وهو ما ساهم في ثراء الصّور والأخيلة، وهذا ما برز عند ديك الجنّ الحمصيّ.



صورة خارجية لواجهة ديوان ديك الجن الحمصي جمع وتحقيق مظهر الحجي.



صورة خارجية لواجهة ديوان ديك الجنّ الحمصي تحقيق عبد المعين الملوحي ومحي الدّين درويش



صورة خارجية لواجهة ديوان ديك الجن الحمصي تحقيق: أحمد مطلوب وعبد الله الجبّوري

- صورة افتراضية عن طريق الذّكاء الاصطناعي للشّاعر ديك الجنّ الحمصي