شعر ديك الجن

– دراسة أسلوبية بلاغية –

أ. م . د . هادي سدخ زغير
وزارة التربية / قسم التعليم المهني

الملخص:

درس هذا البحث المتواضع أهم الظواهر الأسلوبية في ديوان ديك الجن الحمصي، وقد قدم لها بتمهيد ؛ تناول تعريف الأسلوبية لغة واصطلاحا ، ، ذاكراً بعجالة نشأة الأسلوبية عند العرب والأوربيين مع ذكر أهم رواد هذا المذهب من المحدثين ، وبيّن أنّ الأسلوبية تعد طريقاً للدخول إلى ذات الأديب ، للوقوف على مشاعره وما يعتلج في نفسه، وبعدها درس البحث أهم الظواهر الأسلوبية في ديوان الشاعر المتمثلة ب – أولا : – المستوى التركيبي ،00 المتمثل ب : أ– الأسلوب الإخباري ب–الأسلوب الإنشائي ج– مستوى الصورة الشعرية ، وتتضمن : 1– التشبيه 2– الإستعارة 3– المجاز . ثانيا : الموسيقى ، وينقسم على قسمين :أ– الموسيقى الخارجية ، وتتضمن :1– الأوزان 2– القوافي . ب– الموسيقى الداخلية ،وتتضمن : 1– الجناس 2– الطباق . وقد استعان هذا البحث بإحصائيات للأوزان والقوافي لتتمة الفائدة ، وحاول البحث الربط بين المظاهر الأسلوبية في شعر ديك الجن وحالته الشعورية ، وما يعتلج في خاطره من أحاسيس تعاورت الشاعر فطبعت شعره بطابع يميز شعره عن غيره من شعراء عصره .

التمهيد

قد تتشابه الأشياء في هذه الحياة ، ولكن لا يمكن لها أن تتطابق حرفياً ، وهذه تدل على قدرة الخالق العظيم الذي اتقن خلق الآشياء ،فجعل التفاوت بينها سمة دالة على حسن تدبير الله ؛ وهذا ما ينسحب على أفعال الناس وأقوالهم . فلكل انسان طريقة للتعبير عما يريد ، وإذا كان الاختلاف حاصلاً في كلامنا ، فهو واقع حقاً في اللغة المستعملة في التدوين أو تسجيل العلوم أو شروحها ، أو في تحليل النصوص المكتوبة شعراً كانت أم نثراً أم غير ذلك ، فلكل كاتب معجمه وطريقته التي يعبر بها عما يراه ، وهذه الطريقة المستعملة أو تلك للدرس أو للتأليف تسمى الأسلوب ؛ فلكل انسان أسلوبه الذي يميزه عن غيره ، ولا سيما عند المبدعين في شتى صنوف النشاط التعبيري على صعيد الإبداع ، حتى أصبح الأسلوب علامةً على صاحبه . ولا بد أن يقدم البحث دراسة موجزة عن الأسلوب كونه مذهباً نقدياً معتمداً في تحليل النصوص الأدبية للكشف عن دلالاتها

ومدلولاتها حتى الوصول إلى جوهر تلك النصوص والسياقات الفكرية والنفسية في بناء تلك النصوص للكشف عن اتجاهاتها الذاتية أو الموضوعية من حيث هيكلية النص الشعري وما يرتكز عليه من مقومات وعناصر لغوية دخلت في رسم الصور الكلية لمعمارية النص الشعري ، والوقوف على الخروقات الحاصلة في وضعية اللغة الشعرية وما ينجم عنها من دلالات جديدة معبِرة عن مقصديات يهدف إليها الباث لإيصالها إلى المستقبِل ؛ فالأسلوب : (لغة) : ((الطريق ، والوجه ، والمذهب ، يقال أنتم في أسلوب سوء ، ويجمع أساليب ، والأسلوب الطريق تأخذ فيه ، والأسلوب بالضم الفن ، يقال أخذ فلان في أساليب من القول ؛ أي أفانين منه)) (1) وذكر سيبويه أن الأسلوب على مثال أفعول)) (2) . أما ابن دريد فيرى أن الأسلوب ((الطريق ، والجمع أساليب ، ويقال : أخذ فلان في أساليب من القول ،أي فنون منه)) (3) كما ذكر ابن قتيبة هذا المفهوم (4). وعرفه ابن خلدون بأنه ((المنوال ، الخشبة التي يلف عليها الحائك الثوب .)) (5)

الأسلوب : (اصطلاحا) : فهو عند عبد القاهر الجرجاني ((الضرب من النظم أوالطريقة)) (6) . وقد خاض النقاد العرب المحدثون في مفهوم الأسلوب اصطلاحاً ، فيرى أحمد الشايب أنه ((فن من الكلام يكون قصصاً أو جواباً ، أو تشبيهاً أو مجازاً ، أو كناية ، تقريراً ، أو حِكَماً وامثالاً)) (7) ويرى فتح الله أن الأسلوبية ((علم وصفي يُعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي)) (8) ، وتُعنى الأسلوبية ((بالخصائص السايكولوجية التي يختلف بها فنان عن آخر ، أو يتمتع بها ، والتي تؤثر في السامع والكاتب ليعبر عما يريد بأسلوب قد ينفرد فيه)) (9)

فالعرب إذن عندهم الأسلوب ، هو التعبير المتميز بتوظيف اللغة بكل عناصرها ، عندما تخرج عن أصولها الوضعية إلى مجالات تعبيرية تهدف إلى النهوض بتغيير العالم كما يراه المبدع . أما مصطلح الأسلوب عند الغربيين ، فلم يكن وليدة اليوم ؛ بل تمتد جذوره إلى اليونان والأغريق ((فكلمة أسلوب في اللغات الأوربية قد اشتقت من الأصل اللاتيني (Stilys) ، وهو يعني (ريشة) ، ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلق كلها بطريقة الكتابة ؛ فارتبط أولاً بطريقة الكتابة اليدوية دالاً على المخطوطات ، ثم أخذ يطلق على التعبيرات اللغوية الأدبية)) (10) ، فالأسلوب (Style) ((هو الجذر لمصطلح الأسلوبية (Stylique)، ومدلوله علماني ذاتي ، نسبي . أما اللاحقة (Ique)، فقد أعطته بُعداً علمانياً ، ومن ثم موضوعياً .)) (11)

وأُختُلف في تاريخ ظهور مصطلح (الأسلوب)(12) ، وتعد المدرسة الفرنسية من بواكير ظهور علم الأسلوب على يد مؤسسها شارل بالي ؛ الذي يعد خليفة لـــ(دي

سوسير) في كرسي علم اللغة العام بجامعة جنيف ، الذي نشر عام 1902 كتابه الأول (بحث في علم الأسلوب الفرنسي) ، ثم اتبعه بعدة دراسات أخرى مطولة ، نظرية وتطبيقية أسس بها علم أسلوب التعبير ، فقد ركز بالي على الطابع العاطفي للغة ، وارتباطه بفكرتي القيمة والتوصيل ، وإن ذكاء الإنسان وحساسيته ؛ هو منبع العمل الأدبي ، واللغة عنده تعكس الجانب العملي في الحياة ، إذ تدفع الكلمة كي تكون في خدمة العمل ، وتصبح أداةً للممارسة . (13)

وهناك رواد آخرون لهم مناهج في الأسلوبية ، قد أرسوا دعائم هذا النقد مثل ، بينديتو كروتشيه ، وفوسلير ، وليو سبتسر ، وييل ، وجوته ، وديفوتو ، وأمادو الونسو ، وغيرهم . وربط بالي بين الأسلوبية والبلاغة ، فهو يرى ((أن الأسلوبية هي الوريث الشرعي للبلاغة ، وهي تتخلق من أبوة علم اللغة وأمومة البلاغة ... فالتمييز بين الأسلوب البسيط والمعقد ، أو الرديء ، والراقي هدف من أهداف البحث البلاغي))(14). ويرى سبيتزر ((أن الأسلوبية طريقة نوعية لدراسة لغة الكلام عند الفرد ... جنباً إلى جنب مع أفكار هذا الفرد))(15) . وبيّن آخرون أن الأسلوبية ((تبدأ من التحليل اللفظي الدقيق)) (16).

فالأسلوبية إذن هي الوسيلة لدراسة استعمال اللغة في التعبير عن مقاصد المتكلم في شتى ميادين التعبير عن الحياة ، سواءاً أكان التعبير موضوعياً ، أو ذاتياً ، أو جامعاً بينهما لإظهار مشاعر فردية أو جماعية لإيصالها إلى المستقبِل ، لحمله على تصور عالم المتكلم ، أو إيهامه بذلك العالم ، من أجل تحقيق غاية ذاتية ، أو اجتماعية ينشدها المتكلم ، ولا يبتعد العرب الأقدمون عن فكرة جعل اللغة وسيلة للتعبير عن المقاصد في مختلف مستوياتها ؛ فهم يرون أن حُسُن وضع الكلام في مواضعه المناسبة ؛ يمنح النص قدرةً على تغيير اللغة عن ما وُضِعتْ له إلى ما أُسْتُعمِلتْ من أجله ، وهذا ما يُدعى ب(الإنزياح) ، أو (الإنحراف اللغوي) ، فقد عزا فونتانياي ((الظاهرة الأسلوبية إلى عبقرية اللغة ؛ إذ تسمح بالإبتعاد عن الاستعمال المألوف ، فتُوقِع في نظام اللغة اضطراباً يُصبح هو نفسه انتظاماً جديداً)) . (17) ، وبذلك يطابق بين الأسلوب ومجموع الصور التي يحملها الخطاب ، وتكون من البروز بحيث يُحدث الوقع اللذيذ . (18) المتأتي من الأنساق التعبيرية المفصِحة عن أفكار عقلية للتعبير عن صور مادية ((فالنسق التعبيري تكوين عقلي يخرج في صورة مادية مكونة من ألفاظ لها نسق خاص تؤدي معنىً متكاملاً، يتمثل في الذهن ، ثم يرمز لها باللفظ اللائق بها)) (19).

أولا : المستوى التركيبي

يعد النص الشعري منجَزاً بنيوياً مركَباً ، مادته اللغة بشتى عناصرها ، فهو بناء يشدُّ بعضه بعضاً بتضافر فنون اللغة الموظفة ؛ لخلق البناء الكلي للقصيدة ، أو الموضوع الشعري ؛ فكل عنصر من عناصر اللغة يؤدي وظيفة ترابطية ، لخلق قالب بنيوي يصب فيه المبدع أفكاره وتصوراته عن العالم وفق منظوره الذاتي متصرفاً بتلك العناصر اللغوية تصرفاً يُخرج اللغة عن مسارها إلى مسار الإبداع المتمرد على موضوعية اللغة ؛ إذ يجعل منها وسيلة لخرق المألوف ، فالفن هو خروج عن بديهيات الإستعمال اللغوي ، لجعل آفاق الألفاظ والمعاني وسائل لتجسيد أفكار المبدع ، وكلما استطاع المبدع بعث الروح المجدِّدة في تغيير دلالات الألفاظ وصولاً إلى معانٍ مبتكرة ؛ استطاع أن يبني نصاً شعرياً يشدُّ المتلقي ، فيأخذه أخذاً إلى عوالم أسمى من عالمنا المعيش ، وهذا ما نهضت به الدراسات الأسلوبية التي أوغلت في أعماق المعاني ، وسبرت أغوار الدلالات ، بحثاً عن المداليل الكامنة وراء السطور . فهي تدرس المستويات اللغوية بكل دلالاتها ، ومنها ، المستوى التركيبي ، فلا يمكن لبناء النص الشعري أن يقوم بأحتضان الأفكار إلا إذا كان مترابطاً ترابطاً محكماً ، وهذا الترابط يسمى المستوى التركيبي ((ويعد المستوى التركيبي من أنسب المستويات اللغوية التي تسمح للمرسل بتوظيفه لإبراز استراتيجية الخطاب تداولياً)) (20)

وقد أدرك عبد القاهر الجرجاني الذي ((يعد من أبرز من بلور ذلك من خلال توظيفه للتعبير عن القصد الذي يتوخاه المرسِل)) (21) ، فقد عالج الجرجاني مسائل التقديم والتأخير ، والحذف ، وغير ذلك من التراكيب المساهِمة ببناء النص الشعري ؛ وهذا البناء ينماز عن سائر التراكيب ، فهو في الشعر نمط خاص لا يهدف إلى رتابة التقريرية ، أو إيصال المعلومة بتراكيب ، أو إشارات معينة ؛ إنما يهدف إلى منْجَز يتجاوز حدود المألوف للوصول بالمتلقي إلى حد الصدمة ((فإن لغة الأثر الأدبي لا سيما الشعري يستعمل فيه اللغة استعمالاً خاصاً ، يتجاوز فيه الحدث الأدبي من الإبلاغ إلى الإثارة ، وذلك بقيام الشعر خرق قانون اللغة وإعادة بنائه)) (22) . فعملية المنْجَز الأدبي تعتمد على النهوض باللغة ، والسمو بها من عالم الرتابة الوضعي إلى عالم التجدد، الذي يتسم بالقدرة على التعبير عن لواعج الإنسان الناجمة عن تجاربه المتأتية من تفاعله مع عالمه الذاتي والموضوعي ((فالأدب هو إعادة تشكيل القرائن بين الكلمات)) (23) ، وهذا ما نراه في المستوى التركيبي في شعر ديك الجن من خلال دراستنا لأساليب الشاعر في خطابه الشعري . وكذلك سيتناول هذا البحث أساليب التركيب الأخرى المندرجة في

دراسة هذه الأساليب ، فخطاب الشاعر لابد أن يتخذ أحد المسارين ؛ إما الأسلوب الإخباري ، أو الأسلوب الإنشائي بسائر تفرعاته . فالخطاب هو نشاط نصي ؛ مادته مزيج بين العناصر اللغوية وأفكار المنشيء ، لخلق حشد من التراكيب المفْصِحَة عن فحوى الخطاب ، فهو ((يشير إلى نوع النشاط الذي يحدث الآن ، والذي تلعب اللغة من خلاله دورها))(24)،أو أنه يشير إلى تلك العناصر التي تكوّن أساس عملية الإتصال(25). وقد رصد البحث الأساليب التي سلكها الشاعر للتعبير عن مقصدياته من خلال المستوى التركيبي الذي ينقسم إلى قسمين : الأسلوب الإخباري ، والإسلوب الإنشائي .

أ – الأسلوب الإخباري

عمد الشاعر إلى هذا الأسلوب ، لكشف ما يعتلج في نفسه من الأفكار والتصورات الناجمة عن تفاعل الشاعر مع محيطه . فالخطاب الإخباري عنده وسيلة من وسائل التوصيل إلى الآخر ((فالقصد من الخبر إفادة المخَاطَب وهو الأصل)) (26)

ويكثر

توظيف الأفعال في أسلوب الخبر عند الشاعر ، ولا سيما الأفعال الماضية ، فقد عدَّ علي الجارم ((الجملة الفعلية أساساً في التعبير)) (27) . إذا كان الإخبار عن شيء معروف ، ولا يجد الشاعر ريبةً في نفس المخاطب ؛ فلا يأتي بتوكيد ، فواقعة كربلاء معروفة ، ولذا فإنَّ الشاعر جاء بالفعل الماضي دون توكيد ، كما في قوله : (28)

ماتَ الحسينُ بأيدٍ في مغائظها ..... طولٌ عليهِ وفي إشفاقها قِصَرُ

وقد يأتي الشاعر بأكثر من خبر في جملة واحدة ؛ لتعدد الأحوال ، وكشف المراد من هذا التعدد ، وها نحن نسمعه يأتي بثلاثة أفعال ماضية ،لينوع أخباره ، كما في قوله : (29)

مَرّتْ بقلبي ذِكرياتُ بني الهُدى .....فنسيتُ منَها الرَّوحَ والتهويما

ونَظَرْتُ سِبطَ محمدٍ في كربلا..... فَرْداً يُعاني حُزْنَهُ المكظوما

فالفعل الأول (مرت) ، يدل على خبر ابتدائي عن حالة الشاعر ، ويترتب على هذا الخبر خبر آخر يعد نتيجة للخبر الأول (نسيت) ، ثم يأتي بالفعل الثالث (نظرت) ، لينتقل متدرجاً في انفعاله النفسي ، حتى يكشف لنا عن التمازج بين الذاتي والموضوعي الذي يتجسد في استشهاد الحسين عليه السلام سبط النبي ، ثم يأتي الفعل الرابع مضارعا (يعاني) ، وجملة هذا الفعل في محل نصب صفة ؛ فالشاعر حرّك الموقف بالفعل المضارع الذي جعل الواقعة كأنها متحركة لم تتوقف عند الماضي ، فتسقط في هوة النسيان ؛ إنما حرّك المضارع هذا الإخبار ، فجعل قضية استشهاد الحسين عليه السلام متحركة في حالة تكرار دائم

((فالجملة الفعلية تدل على التجدد والحدوث ، والاسم للثبوت والاستمرار ، والمراد في الماضي حصوله ، وفي المضارع تكراره)) (30) ، فحين يكون الإخبار بوحاً ، وتعبيراً عن ذات الشاعر ؛ فلابد له أن ينمُّ عن ((إظهار الضعف ، الاسترحام ، تحريك الهمة ، التحسر والأسف))(31) ، وهنا نسمع الشاعر يبوح لنا بخبرٍ هزَّ كيانه ، وغيّر مجرى حياته ، فقد قتل من يحب دون جريرة ، فبفعل الوشاية ارتكب الجريمة ، وها هو يقول:(32).

قد باتَ سَيفي في مجالِ وشاحِها ..... ومدامعي تجري على خدَّيْها

فالشاعر يبدأ بالفعل الماضي (بات)، ثم يعقبه مباشرة بالفعل المضارع (تجري) ، الذي يتحرك بين ما وقع ، وما يلاحق الشاعر في حال اعتلاج الحزن والبكاء إلى المستقبل ((فالفعل المضارع يأخذ جزءاً من الماضي ، ومن الحاضر ، وجزءاً من المستقبل، والماضي غير متجدد؛ لأنه انتهى))(33) ، ويتساءل الدكتور ابراهيم السامرائي عن كيفية فهم التجدد والحدوث في بعض الأفعال مثل: مات محمد، وهلك خالد، وانصرف بكر ، فهذه الأفعال كلها أحداث منقطعة لم يكن لنا أن نجربها على التجدد .(34) . أما المضارع فهو يتحرك في كل الاتجاهات النفسية للشاعر .

إن الشاعر لا يقف عند حدود الأساليب ، ولا يقيد نفسه بها ، فهو يترجم عن اعتلاج شتى المشاعر في ذاته ؛ ولذا فإنه يمازج بين الإنشائي والإخباري ، فها هو يستهل أسلوب الخبر بجملة إنشائية معتمدة على النداء ، لإستحضار المخاطَب المعنوي (الدهر)، فالشاعر يقلب المعادلة ؛ إذ يتربع على منبر الناصح ، ليَعِظَ الدهر ، وذلك يمنح ذاته صفة التعاظم ، فالدهر هو الواعظ، والناصح، والمعلم بما يرينا من المصائب وتقلبات الأحوال، لكن الشاعر أراد أن ينزل الدهر درجةً أقل من درجته ، ليثأر لنفسه واعظاً إياه ، كما في قوله : (35)

يَادَهْرُ إنَّكَ مَسْقِيٌّ بكَأسِهِـــمُ .....ووارِدٌ ذلكَ الحَوْضَ الذي وَرَدُوا
الخَلْقُ ماضونَ ، والأيامُ تتبَعُهُمْ .....نَفْنى ويبقى الإلهُ الواحدُ الصَّمَدُ

لقد وظّف الشاعر في إخباره عدداً من الجمل الأسمية (إنك مسقي) ، و(وارد)، (والخلق ماضون) ، (والأيام تتبعهم) ، ليقرَّ بما هو محتوم على هذه الحياة ، فالحتم لا يحتاج إلى الأفعال ، فالفعل يدل على تجدد الحركة ، وتحرك الحوادث ، لكن الفناء لا يتغير سُنَة الله في خلقه ، فالجملة الأسمية تدل على الثبات ((فالإخبار بالفعل أخص من الإخبار بالاسم ، وإذا أمعنت النظر وجدت الاسم موضوعاً على أن يثبت به المعنى للشيء من غير إشعار بتجدده شيئاً فشيئاً)) (36) ، فهذا الإخبار خرج للوعظ .

ويعاني الشاعر من الخيانة، حتى صار هاجساً أدى به إلى قتل زوجته ، كما في قوله: (37)

خُنْتَني في المغيب والخَوْنُ نُكْرٌ ..... ذَميمٌ في سالفاتِ الدُّهُورِ

فشفاني سَيفي وأسْرَعَ في حزِّ التَّراقي قَطْعاً وحَزِّ النّحورِ

فقد استحضر ما لا يمكن استحضاره ، فبعد أن قتل زوجته ، يظنها أمامه ، مخاطباً إياها بأمر ذميم وهو الخيانة ، فقد جعل الجزء الأول من الخبر سبباً لردة فعله ؛ إذ كانت الخيانة سبباً بقتل تلك الزوجة البريئة ، فقد تضمنت المقطوعة الشعرية خبريين : الإخبار الأول موجهٌ إلى زوجته ، والإخبار الثاني موجهٌ إلى الآخرين ، وربما جعله الشاعر موجهاً إلى تلك الزوجة ، فالخيانة جعلته يهرع إلى سيفه ؛ لغسل ما يظنه عاراً .

ولا يخفى على أهل الدراية أنَّ الخبر اضرب ، منها ما لا يحتاج إلى مؤكد ، ومنها ما يحتاج إلى مؤكد واحد ، ومنها ما يحتاج إلى أكثر من مؤكد ، وهذا الأمر يتوقف على المخاطب . ويجعل السكاكي الخبر ثلاثة أضرب ((أولها : الإبتدائي ، وهو ما يستغني عن مؤكدات الحكم ويلقى إلى من هو خالي الذهن عما يُلقى إليه . وثانيها الطلبي ، وذلك حين تلقي الجملة الخبرية إلى طالب يستفيد بها من ورطة الحيرة والتردد فيستحسن تقويته بمؤكد . وثالثها : الإنكاري : ، وذلك إذا ألقاها إلى حاكم فيها بخلافه ليرده إلى حكم نفسه، استوجب حكمه ليترجح تأكيداً بحسب ما أُشْرِبَ المخالف الإنكار في اعتقاده))(38)، ومن هذا الضرب قول الشاعر : (39)

ورَاعَها أنَّ دَمْعَاً فاضَ مُنْتَثِراً ..... لا أوْ تَرى كَبِدي لِلْحُزْنِ تَنْتَثِرُ

المخاطب هنا مطلق ، وليس مقيداً ، ولذا فالشاعر جاء بمؤكد على سبيل التحوط ، فما دام المخَاطَب متعدداً ، فلابد للشاعر أن يأتي بمؤكد وهو الحرف المشبه بالفعل (أنَّ).

يخاطب الشاعر حبيبته مخبِراً إياها بأنها منى النفس ، فإذا دعاه هواها لا مناص له من الإجابة ، وقد أكّد لها بأكثر من مؤكد ؛ أولها : القسم المحذوف ، واللام الموطئة له في أول الجملة الأسمية الخبرية ، إذ أدخل هذه اللام على ضمير المخاطبة الحاضرة ، ثم جاء بمؤكد آخر هو تكرارالضمير المخاطب ، وكذلك أكّد لها بالوصف حين خاطبها بـــ(زين كل مليحة) ، كما في قوله : (40)

لأَنْتِ المُنى يا زينَ كُلِّ مليحةٍ ..... وأنتِ الهوى أُدْعى لَه فأُجيبُ

قد حاول الشاعر إثبات خطابه بهذه المؤكدات ، منطلقاً من نفسية الحبيبة التي خامرها الشك فيما يقول ، فعمد لتقوية كلامه بأكثر من مؤكد .

وقد يأتي الخبر بصيغة الأمر الذي خرج للإخبار ، وهذا ما نجده في قول الشاعر : (41)

تمتَّعْ من الدنيا فإنَّــكَ فـــــانِ .....وإنَّكَ في أيدي الحوادثِ عانِ
ولا تُنْظِرَنَّ اليومَ لَهْواً إلى غدٍ ..... ومن لغدٍ منْ حادثٍ بأمــانِ
فإني رأيتُ الدهرَ يُسْرِع بالفتى .....وينقلهُ حاليــنِ يختلفـــانِ
فأمَّا الذي يمضي فأحْلامُ نائمٍ ..... وأمَّا الذي يبقى لــه فأمانــي

تنمُّ هذه الأبيات عن وجودية الشاعر وما يدعو إليه من انتهاز الفرصة في هذه الحياة لإشباع الغرائز ؛ لأنَّ خاتمتها الفناء ، مبتدئاً بفعل الأمر (تمتعْ) ، مخبِراً بجملة اسمية عن حتمية الفناء ، مؤكِداً بالحرف المشبه بالفعل (إنَّ) ، وقد عطف عليها جملة مماثلة لتوكيد فكرة الفناء . ثم يأتي بخبر آخر مستعملاً (لا الناهية) الداخلة على الفعل المضارع المؤكد بنون التوكيد الثقيلة لإيضاح فكرته ، وتوكيد ما ذهب إليه من عبثية الحياة ، ثم يستأنف الشاعر قوله بجملة اسمية مصدرة ب(إنَّ) المؤكِدَة ، ليبرهن عن صحة مذهبه في الحياة .

لم يكن الخبر عند ديك الجن على نمط واحد ؛ بل تعددت أغراضه ((وهذه الأغراض ما هي إلا تنوع في خروج هذه الأساليب من دلالتها الوضعية لتعبر عن معانٍ أخرى تشع من خلال السياق .... وطبيعي لها أن تتعدد لأنها مرتبطة بالسياقات المتباينة التي ترد فيها)) (42) ، وها نحن نسمع الشاعر يأتي بضرب من ضروب الخبر أفاد المديح ؛ إذ جاء بالنداء لتنبيه المخاطب من أجل إخباره بصفات مدحه بها ، لإظهار تمكنه من نفس الشاعر : (43)

ياكثيرَ الدَّلِّ والغَنَجِ ..... لك سُلطانٌ على المُهَجِ
إنَّ بيتاً أَنْتَ ساكِنُهُ ..... غَيْرُ مُحْتاجٍ إلى السُّرُجِ
وَجْهُكَ المأمولُ حجتنا ..... يوم يأتي الناسُ بالحججِ
لا اتاحَ اللهُ لي فَرَجاً ..... يومَ أَدْعو مِنْكَ بالفرجِ

وقد يتساءل سائل ما الفرق بين الإخبار بالجملة الفعلية والجملة الأسمية ؟ والإجابة على هذا السؤال ، هو أن الإخبار بالجملة الفعلية يدل على التغير والتجدد ، بينما تدل الجملة الأسمية على الثبوت واستمرار الخبر . ويرى ابن الأثير ((أن الجملة الأسمية تُعطي مزيداُ من التأكيد ، ونوعاً من الاهتمام)) (44) . ومن ظواهر الخبر عند ديك الجن ، أن الجملة الأسمية التي تبدأ بمبتدأ ، فإنها لا تستوفي الخبر باسم آخر للأسماء التي جعلها في أول الإخبار ؛ هي جمل فعلية ، ومعنى هذا إنما يميز أسلوب الخبر عند الشاعر غلبة الأفعال على الأسماء . فقد يأتي الخبر بذكر اسم صريح ، وقد يأتي بذكر ضمير منفصل ، فمن شواهد الاسم الصريح قول الشاعر : (45)

قَمَرٌ أنا استخرَجْتُهُ من دَجْنِهِ ..... لبليتي وَجَلَوْتُهُ من خِدْرِهِ

ف(قمر) قد يكون خبراً لمبتدأ محذوف تقديره (هي قمر) ، وقد يكون مبتدأ خبره الجملة الفعلية (استخرجته) ، ولكن الوجه الأول هو الأقوى ؛ لأنَّ العرب لا يبدأون بالنكرة ، أما الضمير (أنا) ، فهو ضمير المتكلم ، وهو مبتدأ آخر جملته (استخرجته) ، وفي هذا التركيب المعقد دلالة على تعقيد نفسية الشاعر فيما وقع فيه من قتل زوجته ، ففي تتمة الأبيات تتوالى الأخبار التي تنم عن ندم الشاعر ، وتحسره على ما فعله ، كما في قوله : (46)

فقتلتهُ وبــه علــيَّ كرامـــةٌ ..... مِلءَ الحَشا وله الفؤادُ بأسرهِ
عهدي به مَيْتاً كأحْسَــنِ نائــمٍ ..... والحُزْنُ يَسْفَحُ عَبْرَتي في نحرهِ
لو كانَ يَدري المَيْتُ ماذا بعدهُ ..... بالحي حلَّ مكانهُ فــي قبـــــرهِ
غُصَصٌ تكادُ تفيظُ منها نفسهُ ..... وتكــادُ تُخْــرِجُ قلبَهُ من صــدرهِ

ففي هذه الأبيات يبدو جلياً التعبير الانفعالي في صياغة الخبر ، فإنَّ وظيفة الشاعر – على الأغلب – وظيفة تعبيرية ، مع اهتمامها بالمتلقي ، وتسمى أيضاً ب(الوظيفة الانفعالية) ، تركز على المبدع لأن هدفها التعبير عن موقفه تجاه ما يشعر به ويتحدث عنه . (47)

وقد تبدأ الجملة الأسمية بالضمير المنفصل ، فها نحن نسمع الشاعر مخاطباً آل الرسول عليهم السلام ، مستعملاً ضمير الجمع "، مخبراً عن صفاتهم بعدد من الجمل الأسمية المتعاطفة (انتم بدور الهدى) ، و(أنجمه)، (دوحة المكرمات)، و(الحسب) و(ساسة الحوض) دلالة على ثبوت هذه الصفات للممدوحين ، ثم يأتي الشاعر بجملة اسمية يكتنفها الظرف (يوماً)، لتوكيد الجملة الأسمية قبلها ، كما في قوله : (48)

أنتُمْ بدورُ الهدى وأنجمُهُ ..... ودوحةُ المكرماتِ والحسَبِ
وساسةُ الحوضِ يومَ لا نَهَلٌ..... لمورديكُمْ موارِدَ العَطَبِ

فهذه الجملة المكونة من (لا المشبهة) ب (ليس) ، واسمها وخبرها المحذوف ، زادت توكيد ما قبلها ؛ لإظهار مكانة الممدوح في وقت حاجة الناس إليه ، وتقدير الكلام أنتم سادة الحوض يوم القيامة حين لا نهل موجوداً في ذلك اليوم . ثم أعقبها بجمل إخبارية يظهر خلالها حزنه وتحسره على ما ألمَّ به بسبب ما حصل لآل البيت عليهم السلام ، كما في قوله : (49)

فكرتُ فيكمْ وفي المصابِ فما انفكَّ فؤادي يعومُ في عجَبِ
ما زلتُمُ في الحياةِ بينهُمُ .....بينَ قتيلٍ وبينَ مُسْتَلَبِ

وقد يكون الإخبار باسم الإشارة ، وهذا ما يدل على السرد الوصفي الإخباري ، فشاعرنا يستهل مرثيته الممزوجة بمدح أمير المؤمنين علي بن أبي طالب عليه السلام باسم الإشارة (ذلك)، الذي أشار به الشاعر إلى زمن بعيد، فـ(اللام) تفيد البعد ، وقد أدى اسم الإشارة هنا وظيفة مزدوجة ، زمانية ومكانية ، فـ(يوم) ، وإن كان زماناً ؛ إلا أن ما وقع فيه لا يجرّد من المكان ، فلابد ((من نقل المركز الإشاري إلى الإطار الزماني المكاني الذي يطلع فيه السامع أو القاريء على النص)) (50) ، فمقصدية النص في أبيات الشاعر تُخبِر عن ذلك اليوم الذي أُصيب به المصطفى صلى الله عليه وآله وسلم بتلك النازلة الكبرى ، فالجملة الأسمية المكوّنة من المبتدأ والخبر ، دلت على ثبوت ما ألمّ بالحسين عليه السلام في ذلك اليوم ، ((ولا يمكن للمتلقي أن يتصور ما يقع من الحوادث مجرداً من الزمان والمكان . فلابد لنا أن نربط الزمن بالفعل ربطاً قوياً في مرحلة)) (51) ، فالإخبار الوصفي ينتقي ما يحيل إلى ظروف الواقعة المراد وصفها ، وربما لا يعمد المخاطب إلى التفصيل الدقيق ، فقد يكتفي بذكر مكان الحادثة ، أو زمانها دلالة على وقوعها ، فها هو الشاعر يصف ما ألمّ بالحسين وآل الرسول عليهم السلام في يوم الطف: (52)

ذلكَ يومٌ لمْ تَرِمْ جائحــةٌ ..... بمثلهِ المصطفى ولمْ تُصِب
يومٌ أَصَابَ الضُّحَى بظُلْمَتِهِ ..... وقَنَّعَ الشَّمسَ من دُجَى الغُهُبِ
وغادرَ المعولاتِ من هاشمِ الخيرِ حَيارى مهتوكَةُ الحُـــــجُـــبِ

يتضح مما تقدم أن الظواهر المتميزة في أسلوب الخبر عند ديك الجن ، تتمحور حول موضوعات إجتماعية وتاريخية ، والجانب الغالب على هذه المحاور هو الجانب السردي ، أما الجانب الذاتي فهو لا يعدو موضوعات التحسر ، والندم ، والشكوى ؛ لأنه منبثق من حالته النفسية جراء ما وقع له من مأساة قتل زوجته .

ب- الأسلوب الإنشائي

سبق أن ذكرنا أن الخبر ((كل كلام يحتمل الصدق والكذب لذاته)) (53) . وإنّ الإنشاء ((كل كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته)) (54) . فالخبر ((إبلاغ عما يطابق العالم (الخارج) ، وما لا يطابق الخارج يُدعى الإنشاء)) (55) . والأساليب الإنشائية وُضِعَتْ للتعبير عن أمور مختلفة بمعانٍ محددة ((فهذه الأساليب لا تُستَعمل إلا في معانيها التي وُضِعَتْ لها)) (56)

ويقسم الإنشاء إلى قسمين : 1- الإنشاء الطلبي 2- الإنشاء غير الطلبي

أولا : الإنشاء الطلبي

إنه يتضمن قصداً يراد به التجاوب مع المتكلم لتنفيذ مقصدية ذلك الطلب من جهة المخاطَب ، فالإنشاء الطلبي ((هو ما يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب ، وهو تسعة أنواع : 1- الأمر 2- النهي 3- الدعاء 4- العرض 5- التحضيض 6- التمني 7- الترجي 8- النداء 9- الإستفهام)) (57) . ومن يقرأ ديوان ديك الجن ، سيجد حضوراً مميزاً للإنشاء الطلبي ؛ فهو أكثر مواءمة لما يجيش في نفس الشاعر من اضطرابات وأحوال متنوعة ، وما دام الإنشاء الطلبي يشتمل على تسعة أضرب ، فهو يمثل مساحة أكبر يتحرك عليه الشاعر للتعبير عما يعتلج في ذاته من تقلبات وحركات ، تترجم عن عدم استقرار نفسية ديك الجن المضطربة ، فكلما كَثُرَ الطلب ، تعددت الحاجة إلى ما يريده الشاعر ، فهو يضع نفسه دائماً مكان الفاقد للأشياء يبحث عنها ؛ لأنَّ ديك الجن خَسِر كل شيء ، حين خسر حبه .

أولا : الأمر

يعد الباب الرئيس لأساليب الطلب ، وما عداه هو متولدٌ منه ، والأصل أن يؤدى الأمر بفعل الأمر الذي يستلزم إنجاز أمر في زمن التكلم . وقد أجمع العلماء الأوائل على أن ((حد الأمر : أنه استدعاء الفعل بالقول ممن هو دونه)) (58) ، فإذا استوى طرفا الأمر في الرتبة ، أصبح التماساً ، وإذا صدر من الأدنى إلى الأعلى صار دعاءاً . ومعنى هذا فإن حصول خلل في رتبة المرسِل ، سيخرج الأمر عن سياقه الحقيقي إلى سياقات مجازية أخرى ، وبهذا ((فإن ما يمتلكه المرسِل من خلفية هو سلطة في حد ذاته ، وبالتالي فإنها تصنيف لرتبته في سياق معين)) (59) ، فصفة الاستعلاء لازمة لحصول الإجابة من المخاطَب ، فإذا لم تتحقق هذه الصفة بشخصية المرسِل ، أصبح الأمر طلبياً ، وخرج من دائرة ضيقة إلى دائرة أوسع . (60) . ولا يقتصر الأمر على صيغة واحدة؛ بل يؤدى بصيغ معلومة منها ، لام الأمر ، ولا الناهية الجازمة ، الداخلتان على الفعل المضارع ، والمصدر النائب عن فعله ، واسم فعل الأمر . وقد يشير فعل الأمر إلى دلالات نفسية تنبعث من خلال السياق منها ، الحزن ، كما في قوله : (61)

جودي وجدي بملءِ جفنكِ ثمَّ ..... احتفلي بالدموعِ وانسكبي

أتى الشاعر بأربعة أفعال متعاطفة ، لإظهار حزنه على أمير المؤمنين ، وإن مجيء فعل الأمر بكثافة مستمرة ، وانتشاره على سطح النص بشكلٍ موازٍ عن طريق حلقة الوصل (الواو) ، الذي لم يقطع التركيب ، للوقوف على دلالة الأمر . وهذا العدد من الأفعال ، يدل على جمود عين الشاعر من كثرة البكاء ، فالشاعر يلحُّ بفعل الأمر ، ليستدر

عينيه بالدموع ، وهذه ظاهرة أسلوبية امتاز بها شعر ديك الجن لا سيما في غرض الرثاء. ويعود الشاعرفي القصيدة نفسها، ليُطلِق في فضاء النص ثلاثة أفعال أمرية في موضع الحزن والتصبر ، كما في قوله : (62)

صوني شعاعَ الضميرِ واستشعري الصبرَ وحُسنَ العزاءِ ، واحتسبي

فالخلقُ في الأرضِ يعجلونَ ومَوُ لاكَ عـلـى تَـوْأَدٍ ومرتقـب

فالمرسِل هنا هو الشاعر ، والمرسَل إليه ، هو جزء من الشاعر ، وهي عينه ؛ إذ يأمرها بأن تحافظ على شعاع الضمير ، وهذه دلالة حسية لأمر معنوي ؛ إذ جعل الشاعر الضمير كتلة مشعة ، وعلى العين الباكية أن تصون هذه الأشعة ، وكأنما الإغراق في الحزن يُميت الإحساس ، ثم يأتي بفعل أمر بعده (استشعري الصبر) ، فقد أفادت لفظة (استشعري) دلالة عميقة الأثر توحي بأن الصبر كلباسٍ يُنسج من شَعَر الحيوانات ، فهذا التعبير ترك بصمة تركيبية مميزة لإسلوب الأمر ؛ إذ جعل الشاعر الصبر كاللباس الخشن الذي يؤذي من ارتداه ، وكذلك حسن العزاء على مثل أمير المؤمنين ليس بالأمر اليسير . ولذا فقد اختتم الشاعر أفعال الأمر بالفعل (احتسبي) ، فمن يحتمل الأذى ، وهو الصبر لابد أن يحتسب عند الله الأجر .

وقد يأتي فعلا أمرٍ ، أوله : أمرٌ ، وثانيه: جوابه . ومن لطيف قوله في الحزن:(63).

ألا أيها الركبانُ والردُّ واجبٌ ..... قِفوا حدثونا ما تقولُ النوادبُ

إلى أيَ فتيانِ الندى قصدَ الرَّدى ..... وأيَّهُمُ نابتْ حماه النوائبٌ ؟

فالشاعر يخاطب الجمع المسافر آمراً إياهم بالوقوف، فـ(قفوا) مقدمةً ، و(حدثونا) نتيجة ، فالفعلان المتلاحقان عَمِلا على تنبير المعنى الحزين في ذهن المتلقين، لما أحدثه من تكثيف نصي ، فقد عمد الشاعر لمجاورة الفعلين دون فاصل لإرتباطهما في دلالة الأمر وجوابه ، فهما متلازمان . ومن أسلوب الأمر الذي خرج للحزن قول الشاعر:(64)

أساكِـنَ حفـرةً وقرارِ لَحَدِ ..... مفارقِ خُلَّةٍ من بعدِ عهـدِ

أَجبني إنْ قدرتَ على جوابي ..... بحقِّ الودِ كيفَ ظللتَ بعدي؟

فهو يتساءل بنغمة حزينة منتظراً الجواب من تلك الحبيبة التي طواها الموت ، ففعل الأمر (أجبْ) يدل على انتظار الشاعر إلى سماع رد تلك الحبيبة ، وهذا الأسلوب اعتمد على ترابط عدة أساليب ، إلا أن الأمر طغى عليها ؛ لتلهف الشاعر إلى ردٍ ينتظره، فقد جمع الشاعر بين أساليب الأمر والاستفهام ، وهذا الترابط البنيوي يدل على الترابط الدلالي الذي يفصح عن مكنون الشاعر .

وقد يخرج الأمر إلى غرض اللهو والغزل ، وهذا ما دأب عليه شعراء العصر العباسي بسبب تأثير المجتمع الجديد الذي عمَّ فيه اللهو والمجون ، ومجالس اللهو والطرب، وكثرة الجواري والقيان . ف(ديك الجن) لا يختلف عن شعراء عصره الذين نراهم يخلطون بين الجد والهزل . فاللهو يعد ظاهرة أسلوبية في شعره ، وإن دعوة الشاعر إلى اللهو والأنس حاجة نفسية ، لسد ما يحدثه واقعه الحياتي من ثغرات ، فهو يسعى دائما لإشباع نهمه ، وقد جاء بأربعة أفعال أمرٍ لمخاطَب واحد هو الساقي ، كما في قوله : (65)

بها غيرَ معذورٍ فــداوِ خمــارها ..... وصِلْ بعشياتِ الغبوق ابتكارها
وقمْ أنتَ فاحثُثْ كأسَها غيرَ صاغرٍ .....ولا تسق إلاَّ خمرها وعُقارَها

فكل فعل من هذه الأفعال له دلالته التي تنم عن درجة حاجة الشاعر ، فالفعل الأول (داوِ) دلَّ على سقمه ، فهو يرى في المُدام دواءاً يُهدأ أوجاعه ؛ إذ جعله في أول فضاء النص ، ثم أعقبه بفعل آخر (وصل) دلَّ على استمرارية مجلس الشراب ، أما الفعل (قمْ) ، فيدل على حث الساقي الذي يبدو متراخياً في انجاز أوامر المتكلم ، ثم يفصح الفعل الرابع (فاحثث) على أمر الإسراع بعد التراخي الحاصل من الساقي . فتتابع الأفعال في هذه البنية التركيبية أفضت إلى تعاقب الحركة ، لترسم صورة لمجالس اللهو المفعمة بالصخب المستمر . ومن أساليب الأمر المشهورة عند الشعراء – ومنهم ديك الجن – الإقبال على الملذات ، والدعوة إلى إشباع النفس ، وهذه النزعة نزعة وجودية ، فالوجوديون لا يرون بعد هذه الحياة امتداداً آخر ، فلذا فإنهم يُقبلون على إشباع الغرائز دون حدود ، وها هو الشاعر يأتي بأكثر من أسلوب من أساليب الطلب ، حاثّاً على طلب المتعة في هذه الدنيا ؛ لأنَّ نهايتها الفناء ، كما في قوله : (66)

تمتَّعْ من الدنيــا فإنــكَ فــانٍ ..... وإنكَ في أيدي الحوادث عانِ
ولا تُنْظِرَنَّ اليومَ لَهْواً إلى غدٍ ..... ومن لغدٍ من حادثٍ بأمـــانِ

فقد استهل الشاعر دعوته هذه بفعل الأمر ؛ لأنه أول أبواب الطلب وأهمها ، ثم أعقبه بأساليب أخرى من أساليب الطلب ، فهو بعد فعل الأمر (تمتع) يأتي بتعليل يوجهه للمخاطَب الحاضر داعماً تعليله بالتوكيد مرتين (فإنك) ، (وإنك) ، فالنسق التركيبي الدلالي في صدر هذه الأبيات متمحور بصيغة الأمر ، بوصفه المحرِّك للدلالة النصية ، والعجز فيه مكمل تعليلي ، جاء مؤكداً لتقوية بنية النص . وفي البيت الثاني وظّف الشاعر أسلوبين من أساليب الطلب هما : النهي (لا) ، والاستفهام (مَنْ) الذي خرج للنفي ؛

لإرساء دعائم فكرة دعوته إلى طلب المتعة ، وهذا التعزيز يلتحم مع ما قبله من التوكيد ، يعطي دلالة برهانية على دعوة الشاعر.

وقد حاول الشاعر أن يجد بديلاً عن حبه الأولي ، مخادعاً نفسه ، فهو يدعو إلى الحب الأخير ، كما في قوله : (67)

إشربْ على وجهِ الحبيبِ المُقْبِلِ ..... وعلى الفمِ المُتَبَسِّمِ المُتقبلِ

شُرْباً يُذكّرُ كُلَّ حــبٍّ آخـــرٍ ..... غضٍّ وينسي كل حبٍ أولِ

الفعل (اشرب) هو فعل أمر مسند إلى ضمير الحضور (أنت) ، داعياً إلى تفضيل ما هو جديد مع حبيب جديد ، فهو بعد أن خسر ماضيه ، لابد أن يتشبث بحاضره، ويؤكد أسلوب الأمر بالمصدر (شربا) ليخلق حالة من الترابط الأسلوبي في بناء الفكرة وإيصالها إلى المخاطب ، فالجملة ((بناء لغوي يكتفي بذاته ، وتترابط عناصره المكونة ترابطاً مباشراً أو غير مباشر بالنسبة لمسند واحد أو متعدد)) (68)

ومن خلال البحث تبين أن الأمر في الإبداع الفني ولاسيما عند الشعراء ، هو إفصاح عن مكنونات الشاعر ، وما يعتلج في نفسه ، وإظهار للعلاقات بين ذاته وما يحيط به ، فهو متغير بتغير الحالة الشعورية لدى الشاعر ، فالأمر في اللغة الفنية ، واللغة الشعرية ((هو تعبير عما في وجدان الشاعر وتجسيد لما يشعر به من أحاسيس بألفاظ تخرج عن معناها المألوف لتكون أصدق تعبيراً في وجدان المتلقي)) (69).

ثانيا : الاستفهام

أحد أساليب الطلب ، لكنه تميز عنها بمرونته وسعة مساحة أدائه في تغيير دلالاته؛ وذلك بقدرته على تعدد الإنحراف بالمعاني وفق ما يريده المتكلم ((فالاستفهام أوفر أساليب الكلام معاني ، وأوسعها تصرفا ، وأكثرها في مواقف الانفعال وروداً ، ولذا نرى أساليبه تتوالى في مواطن التأثر ، وحيث يُراد التأثير وهيج الشعور للاستمالة والإقناع ، والاستفهام أقدر الأساليب على الوفاء بحق تلك المواقف ، إذ أن معانيه الكثيرة تقدره على ذلك وتعينه عليه)) (70) ، فقد يعمد المتكلم لإستجلاب اهتمام المخاطَب باستفهام يثير لديه شعور المشاركة في حالات نفسية متغيرة ، كما نرى في قوله في غرض الرثاء : (71)

أين الحسينُ وقتلى من بني حَسَنٍ ..... وجعفرٍ وعقيلٍ غالهمْ غَمِـــرُ

قتلى يَحِنُّ إليها البيتُ والحَجَـــرُ ..... شوقاً ، وتبكيهُمُ الآياتُ والسُّوَرُ

فجاء باسم استفهام (أين)، لشدة الحزن والتوجع على مصيبة أبي عبد الله الحسين والطالبيين عليهم السلام ، فهو لم يسأل عن مكان الحسين عليه السلام ؛ إنما يتوجع لمصيبة الحسين عليه السلام

((فالاستفهام أسلوب يحرّك النفس ويدعو المتلقي إلى أن يشارك المستفهم فيما يشعر ويحس))(72) . ومن القصيدة نفسها يقول الشاعر مادحاً علي بن أبي طالب عليه السلام : (73)

مَنْ ذا الذي كلَّمتْهُ البيدُ والشجرُ ؟ ..... وسلَّم التُرْبُ إذ ناداهُ والحجَرُ ؟

حتى إذا أبصرَ الأحياءُ من يَمَـنٍ ..... بُرهانَهُ آمنوا من بعدِمَا كفرُوا

فشاعرنا جاء باسم الاستفهام (من) ، ليؤدي أكثر من غرض في وقت واحد ، فهو يُنكِر على مَنْ جحد فضل علي عليه السلام ، وكذلك يتعجب ممن جحد فضل علي عليه السلام ، وهذا ما يمتاز به الاستفهام عن غيره ، فقد يأتي متعدد الدلالات .

ويأتي الشاعر بهمزة الاستفهام داخلة على النفي ، لإثبات حجته ، فهو يقرّع مذكراً من جحد فضل علي عليه السلام في يوم الغدير ، كما في قوله : (74)

أليسَ قامَ رسولُ اللهِ يخطبُهُمْ ..... محمدُ الخيرِ أمْ لا تعقلُ الحُمُرُ

ويضجر الشاعر من بقاء أعداء علي عليه السلام على قيد الحياة بعد موته ، كما في قوله: (75)

واحسرتا من غصْبِهِ ..... وسُكوتهِ ، واحســرتا

طالتْ حياةُ عــدوهِ ..... حتى متى ؟ وإلى متى ؟

فقد دلَّ تكرار (متى) على ضجر الشاعر ، لإستبطاء القدر عن هؤلاء ؛ فـ(حتى متى) أفادت الإستبطاء . لقد انماز الاستفهام بتعدد وظائفه ، فهو أيسر على المتكلم للتعبير عما يدور في خُلْده ، لإظهاره إلى المتلقي ، فهو يأتي باسم الاستفهام (مَنْ) ثلاث مرات في هذه الأبيات ؛ ليؤكد شجاعة الإمام علي عليه السلام ، فالاستفهام خرج هنا للإشادة والمدح ، كما في قوله : (76)

ومنْ كعليٍّ فدى المصطفــى ..... بنفسٍ ، ونامَ فما يحفـــــلُ

عشيةَ جاءتْ قريــشٌ لــهُ ..... وقد هاجرَ المصطفى المُرْسَلُ

وطافوا على فرشِهِ ينظرونَ ..... من يتقدمُ إذْ يُقتـــــــــلُ

فلما بدا الصبحُ قامَ الوصيُّ ..... فأقبلَ كُلٌّ لهُ يعـــــــــدِلُ

ومنْ كعليٍّ إذا ما دعــوا ..... نزالِ وقدْ قلَّ منْ ينـــــــزلُ

كَثُرَ أسلوب الاستفهام عند ديك الجن في غرض الرثاء ، فهو عند الشاعر بوحٌ عن حزن وألم ممض ، فهو يخاطب صديقاً له راثياً زوجته ، كما في قوله : (77)

نزلنا على حكمِ الزمانِ وأمرهِ .... وهلْ يَقْبَلُ النصفَ الألدُّ المُشاغِبُ

ويضحكُ سِنُّ المرءِ والقلبُ موجَعٌ .... ويرضى الفتى عن دهرِهِ وهوَ عاتبُ

فالمخاطب هنا صديق الشاعر الذي فقد زوجته ؛ ليشاطره الحزن ،لمشابهة مصيبتيهما ، فشاعرنا فقد زوجته ، وكذلك صاحبه ((فالشعر خطاب مبدع أداته اللغة

بألفاظها وأنساقها ، ولأنَّ نسق الاستفهام يُظهر أسرار الحوار الداخلي لنفسية الشاعر في استدراكها وتوهجها)) (78) . فقد جاء الشاعر بخمسة استفهامات ، لكل منها دلالته ، فـــ(هل) خرج للنفي ، وذلك لإستمالة عدم حصول ما يتمناه الشاعر . أماً (ما) ، فهو سؤال يعرف الشاعر جوابه ، إلا أنه يدل على الحزن والتوجع ، فيعقبه باستفهام يفيد العاقل (أيُّ) ؛ أراد به التعجب ، وقد كرره مرتين ، فشاعرنا يتعجب من الموت الذي يصطفي الفتيان والشجعان ، كما في قوله : (79)

أَلَا أيُّها الرُكبانُ والردُّ واجِبٌ ..... قِفُوا حدثونا ما تقولُ النوادبُ

إلى أيِّ فتيانِ الندى قصدَ الرَّدى ..... وأيُّهُمُ نابتْ حماه النوائبُ ؟

ثم يأتي بالاستفهام الخامس من القصيدة نفسها ، وهي الهمزة دالاً به على خيبة أمل سعيه :(80)

أَأَسعى لأحظى فيكَ بالأجرِ إنهُ ..... لسعيٌّ إذنْ مني إلى اللهِ راغِبُ

فتنوع أدوات الاستفهام تُفصح عن اضطراب نفسية الشاعر وما يعتلج في صدره من مشاعر بفعل الضغط المسلط عليه من الخارج ، وهذا ما وجدناه في هذا النموذج ((فتنوع الأداة يُظهر ميل نفسية الشاعر إلى الإستقصاء وتعطش ورغبة في الوصول إلى حقيقة يطمئن إليها)) (81)ويلحُّ الشاعر على توظيف الاستفهام توظيفاً ينفِّس عن ضيق صدره وغُصص حزنه ؛ بسبب قتله زوجته ، فهو في هذا الشاهد يتململ ، وهو تحت وطأة ندمه على زوجته ؛ إذ وظّف اسم الاستفهام (ماذا) ، لإظهار شدة كربه ، فلو علمت تلك الميتة بحاله لبكت عليه ، وهي في قبرها ، كما في قوله : (82)

لو كانَ يدري الميْتُ ماذا بعدَهُ ..... بالحيِّ حلّ مكانَهُ في قبرهِ

غُصصٌ تكادُ تفيظُ منها نفسُهُ ..... وتكادُ تُخْرِجُ قلبَهُ من صدرهِ

لقد ألفى الشاعر في الاستفهام نوافذ لتسريب الضغط النفسي عليه ، ولهذا الأسلوب تأثيرٌ كتأثير الألوان التي يستعملها الرسام للتعبير عن مشاعره ، وقد لوّنَ الشاعر بهذا الضرب أبياته ليواكب حالته النفسية ، فالاستفهام مطاوعٌ للشاعر في لغته التعبيرية عن كشف مكنونات ذاته ، وها نحن نسمعه يذوب حزناً وألماً مستوحشاً بعد فقد زوجته ؛ إذ وظّف اسم الاستفهام (أين) للدلالة على استغراق الحزن ، فهو لم يسأل عن مكان الفقيدة، ولكن يتوجع لذلك الفقد مجانساً بين (حللت) و(حلول) للتوكيد على الظرفية المكانية ، ليقارن بين حلولها في القبر ، وحلول قلبه معها ، فكلاهما سقط في هوة مظلمة ، فصدر الشاعر صار قبراً لقلبه ، كما أنَّ الأرض صارت قبراً لزوجته ، كما في قوله : (83)

وأينَ حللتَ بعدَ حلولِ قلبي ..... وأحشائي وأضلاعي وكبْدي ؟

أمَّا واللهِ لو عاينتَ وجْدي ..... إذا استعبرتُ في الظلماءِ وحْدي
وجَدَّ تنفسي وعَلا ، زفيري ..... وفاضتْ عبْرَتي في صحنِ خَدِّي
إذَنْ لعلمْتِ أني عن قريبٍ .... ستحفرُ حُفْرَتي ويُشَقُّ لحدي

إن أسلوب الشاعر في توظيف الاستفهام جعلنا نسبر أغوار عاطفته ، وما يعتلج في نفسه ، فالاسلوبية هي طرق للولوج إلى كُنه الشاعر ، فالأسلوبية ((تدرس وقائع التعبير في اللغة المنظمة من ناحية محتواها العاطفي ، أي التعبير عن وقائع الإحساس عبر اللغة ، وفعل اللغة في الإحساس)) (84) فقد يأتي باسم استفهام واحد في أكثر من موضع ، إلا أنه في كل موضع له دلالة أخرى ، ففي الشاهد السابق وظّف الشاعر (أين) للحزن ، وهنا يوظفه للإستعبار والموعظة ، كما في قوله : (85)

أينَ جوبُ البلادِ شرقاً وغرباً ..... واعتسافُ السهولِ والأجبالِ

ويأتي الشاعر بهمزة الاستفهام للتوجع والاستنجاد بالآخرين ، فهو يبحث عن مُعين يسعفه على بُعْد أحبته ، وإلحاح الشوق عليه ، كما في قوله : (86)

أمالي على الشوق اللجوجِ مُعينُ ..... إذا نزحتْ دارٌ وخفَّ قطينُ ؟

ظهر في هذا البحث أن الاستفهام من أساليب اللغة التي وظفها الشاعر للتعبير عن تجاربه الذاتية حتى شكّل هذا النمط ، أسلوباً تفرد به الشاعر في التعبير عن مقاصده النفسية ((فأسلوب النص يرسم صورة واضحة لشخصية مبدعه ، من حيث تعامله مع اللغة ، وقدرته على اكتشاف علاقات خاصة مميزة تكشف عن إحساس مميز في نفسه ، فهو صاحب رؤية خاصة ليس في مجال اللغة وإنما في كل ما يتصل بحياته ، وعلى هذا فإن أسلوبه صورة ذاتية لنفسه ، وهو يختلف بطبيعة الحال على أساليب غيره من الكتّاب)) (87) ، فالاستفهام عند الشعراء أسلوب يفتحون به أبواباً على مساحة أكبر من الدلالات والمدلولات ، وهذه لا تُدرك إلا من خلال مقصدية الشاعر في بناء النص الشعري ((فالاستفهام يعد من اساليب الطلب النحوية التي تخرج عن حيدة الإخبار إلى السؤال بفضل دخول الأداة عليه . كي يحرك دلالات معينة في هذه البُنى)) (88)

ثالثا : النداء

أحد أساليب الإنشاء الطلبي ، واصله طلب بأحد أحرف النداء يسترعي اهتمام المخاطَب ، للإقبال عليه ، فقد ناب الحرف عن فعل محذوف دالٍ على الطلب ، والنداء يجمع في لحظة التكلم ، بين المتكلم والمخاطب في مكانٍ واحد ، قائم بين نقطتي انطلاق الصوت إلى حدود ضعف الصوت وتلاشيه ، فالنداء ((هو التصويت بالمنادى لإقباله عليك)) (89) . ولذا فقد جعلوا لكل منادى أداةً بحسب قرب المنادى وبُعْده عن المتكلم ،

وهذا ما يسمى بالنداء المحض ((ويعد النداء توجيهاً ، لأنه يحفز المرْسَل إليه لردة فعل تجاه المرسِل)) (90) . يعتمد الشعراء في إبداعهم على خرق اللغة عما وضعت إليه ، فهم يوظفون الأساليب لا على أصلها كما وُضِعَتْ في اللغة ؛ إنما اتخذوها وسيلةً للتعبير عن عوالمهم النفسية ، وما يرمون إليه من مقصديات السياق الحافلة بخلق دلالات جديدة عن مدلولات في ذهن الشاعر ؛ للوصول بها إلى المخاطب ، ومن هؤلاء (ديك الجن) ، الذي كوّن عنده النداء مظهراً أسلوبياً متميزاً ، فهو هنا ينادي عضو البكاء ، وقد أراد به مناداة ذاته ، فجعل (عين) نكرة مقصودة ؛ لغرض مزدوج ، أراد به العموم والخصوص في آن واحد ، فالنداء موّجه لنكرة مخصصة يُراد بها (عين الشاعر) أو (عين أخرى) يحثها الشاعر على البكاء ، وهذا يتوقف على فهم المتلقي لمقصدية الشاعر، وقد كرر النداء بحرف النداء (يا) مرتين ؛ الأولى : لحث العين على البكاء ، والثانية : جعلها تفسيراً للنداء الأول وجواباً له ، كما في قوله ، وهو يرثي الحسين وأصحابه (ع) في كربلاء : (91)

ياعينُ لا للغضا ولا الكُثُبِ ..... بُكا الرزايا سوى بكا الطَرَبِ
جُودي وجدِّي بملءِ جفنكِ ثمَّ .... احتفلي بالدموعِ وانسكبي
ياعينُ في كربلا مقابرُ قدْ ..... تَرَكْنَ قلبي مقابرَ الكُربِ

ويأتي النداء للمدح ، فالشاعر نادى المخاطب ، ليسترعي انتباهه ؛ ليتمَّ خطابه ، فيُسمعه المدح ، وفي هذا النموذج من القصيدة نفسها ، يأتي المنادى مضاف ، فكأن الشاعر استعجل بالمديح ؛ إذ تبين المدح من المضاف (صفوة الله) ، ثم يأتي منادى آخر بحرف نداء محذوف عطفه الشاعر على الجملة قبله ، فجعل المنادى على صيغة أفعل للتفضيل ، وتقدير الكلام (ياصفوة الله) ، و (ياأكرم الأعجمين والعرب) ، كما في قوله: (92)

يا صفوةَ اللهِ في خلائقهِ ..... وأكرمَ الأعجمينَ والعَرَبِ
أنتُمْ بُدُورُ الهُدى وأنْجُمُهُ ..... ودوحةُ المكرُماتِ والحسَبِ

ويعزز الشاعر مدحه لأمير المؤمنين علي وأولاده عليهم السلام بجمل أسمية ، للدلالة على رسوخ هذه الصفات الحميدة في الممدوح ، فالجملة الأسمية لا تدل على التغير ؛ بل تدل على الثبوت . ويلتفت الشاعر بعد مدحه للإمام علي عليه السلام من القصيدة نفسها إلى ذكر ما نزل بالإمام عليه السلام ، وهو في المسجد ؛ إذ جاء بحرف النداء (يا) ، لإظهار التوجع والأسى ، كما في قوله : (93)

ياطولَ حزني ولوعتي وتباريحي ، وياحسرتي ويا كُرَبي

لِهوْلِ يومٍ تقلَّصَ العلمُ والدينُ ، بثغريهما عنِ الشَّنَبِ

المألوف أن يقع النداء في أول الكلام ، لكن الشاعر سبقه بجملة فعلية إخبارية ، مستعجلاً إظهار حزنه على المنادى بقوله : (94)

أبكيكُمُ يا بني التقوى وأُعْولكُمْ ..... واشرَبُ الصبرَ وهو الصابُ والصبرُ

أبكيكمُ يا بني بنتِ الرسـولِ ولا .... عَفَـــتْ محلكُمُ الأنواءُ والمطــرُ

إذ جاء بحرف النداء مرتين ، فالنداء هنا دلَّ على النسب ، فقد نسب الشاعر هؤلاء الأطهار إلى التقوى ، وإلى بنت الرسول الكريم ﷺ . ويأتي النداء للتهكم والسخرية ، إذا كان موجهاً للمخاطب بكنية أو صفة مذمومة ، وهنا ينعت الشاعر خصمه اللدود (أبا الطيب) – أحد أقاربه الذي أضرم نار الشك بينه وبين زوجته – بالنطفة المُنْزَلَة من مكان قذر إلى مكان قذر بقوله: (95)

يا كلَّ مَنْيٍ وكلَّ طالعةٍ ..... نحسٍ ، ويا كلَّ ساعةٍ عسرَه

سُبحانَ منْ يُمسكُ السماءَ على الأرضِ وفيها أخلاقُك القذرِه

وقد ينزل المتكلم المخاطب البعيد منزلة القريب، لحضوره في ضميره وتمكنه من قلبه، فيأتي بالهمزة بدلاً من الياء ، وهذا ما نسمعه على لسان الشاعر راثياً زوجته : (96)

أساكِنَ حفرةٍ وقرارِ لحدٍ ..... مفارقَ خُلَّةٍ من بعدِ عهدِ

فزوجة ديك الجن لم تبارح خياله حتى بعد موتها ، فقد ظنها قريبة كل القرب منه، فناداها بالهمزة ((فقد ينزل البعيد منزلة القريب ، ويستعمل فيه تنبيهاً على أنه حاضر في القلب لا يغيب عنه أصلاً حتى صار كالمشهود الحاضر)) (97) . يتوعد الشاعر الدهر بالهلاك مغالطة منه ، فالدهر يشتمل علينا جميعاً ، ويهلِكُنا جميعاً ، لكن الشاعر أراد أن يرمي ما ارتكبه من جريرة بحق زوجته على الدهر ، فناداه نداء المتوعد والمهدد ، فالمنادى هنا جاء مجرداً من الألف واللام ، فهو نكرة مقصودة ، فقد عنى به دهراً بعينه ، وهو الزمن الذي جنى فيه الشاعر على زوجته ، حين قتلها ، كما في قوله : (98)

يادهرُ إنكَ مسقيٌّ بكأسهـــمُ ..... ووارِدٌ ذلكَ الحوضَ الذي وردوا

الخلقُ ماضونَ ، والأيامُ تتبعهمْ .... نفنى ويبقى الإلهُ الواحدُ الصمدُ

وقد يأتي الشاعر بحرف نداء للبعيد مخاطباً القريب ، وذلك لغرض بلاغي ، فهو يرى – على سبيل الحكمة والموعظة – أن صاحب المال (البخيل) ، وكذلك الغني لا تنفعهما أموالهما شيئا ، فهما قريبان من المتكلم ؛ إلا أنه تعمد نداءهما بحرف الياء لبعدهما المعنوي وجهلهما الصواب ، وإدراك حقائق الأمور ، كما في قوله : (99)

ياذا الغنى والبخل ما لكَ من غِنىً ..... وكذاكَ يا ذا المالِ ما لكَ مالُ

أطْلِقْ يديكَ فإنَّ بينَ يديكَ ما ..... يُرديهما ووراءَ حالكَ حالُ

فالمخاطبان غافلان ، فهما بحكم البعيد عند الشاعر ((وقد ينزل القريب ، وهو الحاضر منزلة البعيد لكونه نائماً ، أو ساهيا حقيقة ، فيجعل كل واحد من النوم والسهو بمنزلة البعد في إعلاء الصوت لتنزيل المنادى منزلة ذي غفلة ، لعظم الأمر المدعو له ، حتى كأن المنادى غافل عنه مقصراً لم يحظَ بما هو حق له من السعي والاجتهاد الكلي ، فيستعملان له ، فتقول مثلا هيا فلان تهيأ للحرب عند حضوره)) (100) . وفي هذا الشاهد جاء الشاعر بالياء لمخاطبة الحبيب ، فجعله بعيدا ؛ لصعوبة الحصول على ما يريد منه من اللهو واللعب ، كما في قوله :(101)

ياكثيرَ الدَّلِّ والغَنَجِ ..... لكَ سُلطانٌ على المُهَجِ

إنَّ بيتاً أنتَ ساكنهُ .... غيرُ مُحْتاجٍ إلى السُّرُجِ

تتسع مساحة دلالات النداء إلى أغراض بلاغية يستعين بها الشاعر ، لإظهار ما يقاسي من حرقة الألم ومرارة اللوعة ، فيخرج إلى الندبة والاستغاثة ، والتحسر ، وكلها تؤدى بأحرف النداء ، فالندبة ((إخبار عن الوقوع بعظيم وجسيم من الأمر ، وهذا لا يكون إلا لأعرف الأسماء فلا يصح ندبة النكرة)) (102) ، فالمنادى في الندبة يسمى المندوب، فهو الذي أصابه مكروه ، فالمتكلم يتوجع ويتفجع عليه بواو تسمى (واو الندبة)؛ لإظهار الجزع والأسى ،كما في قوله : (103)

واحسرتا من غضبهِ ..... وسكوته ، واحسرتا

طالتْ حياةُ عـــــدوهِ ..... حتى متى ؟ وإلى متى ؟

وقد تؤدى الندبة بالياء ، توسعاً بالاستعمال ، كما في قوله : (104)

ياطلعةً طلعَ الحِمــامُ عليهــا ..... وجنى لها ثمرَ الرَّدى بيديها

رَوَّيْتُ من دمها الثرى ولطالما .... روَّى الهوى شفَتَيَّ من شفتيها

فالشاعر يندب زوجته المقتولة ، متحسراً باكياً . وتأتي (الياء) للإستغاثة ، ويكون المخاطب إما : مستغاث له ، أو مستغاث منه ، وها نحن نسمع الشاعر يستغيث لأبي العباس لما ألمَّ به مرتين ، مستعملاً (الياء) ، كما في قوله : (105)

فيا لأبي العباسِ كم رُدَّ راغبٌ ..... لفقدكَ ملهوفاً وكم جُبَّ غاربُ

ويا لأبي العباسِ إنَّ مناكبـــاً ..... تنوءُ بما حمَّلْتَها النواكـــبُ

فالغرض من الإستغاثة ((الدعوة للإعانة على مشقة ، والخلاص من شدة)) (106) . نلحظ مما تقدم في أسلوب النداء ، أن الشاعر قد تفنن باستعمال أحرف النداء بحسب حالته النفسية ؛ لتأدية أغراض يقصدها .

لم يتطرق البحث إلى دراسة بعض أغراض الإنشاء الطلبي ، لأنها لا تشكّل ظاهرة أسلوبية في شعر ديك الجن ؛ فأعرضت صفحاً عن النفي ، والنهي ، والدعاء .

ج- مستوى الصورة الشعرية

إنَّ الحديث عن الصورة الشعرية ، سيأخذنا إلى أداء المعاني والألفاظ من خلال هندسة التعبير ؛ لإعطاء فكرة يصنعها المتكلم ليُدركها المخاطب ، ولا يكاد يخلو التعبير الشعري من تقديم الأفكار بصياغة الصور ؛ إلا أن الصور الشعرية لا يمكن أن تكون بمستوى واحد لدى الشعراء ، فالتباين الحاصل في الصورة الساذجة ، والصورة الناضجة يتأتى من قدرة الشاعر على انتقاء الألفاظ والمعاني ، وصياغتها بتركيب يقدم للمتلقي صورة مستحسنة ، أو مرفوضة بحسب عبقرية ذلك الشاعر أو هذا ، فالرسم بالكلمات أصعب بكثير من الرسم بالألوان والفِرَش ؛ بل أصعب من النحت على الحجر بالإزميل ، وقد نجد طفلاً يرسم صورة بدائية وفق إدراكه ، لكن لا يمكن لطفل أن يرسم صورة شعرية إلا إذا كان موهوبا يتمتع بإمكانية تجعله مقتدراً على خرق قواعد الألفاظ والمعاني؛ ليُحدث انحرافا منتقلا من صورة العالم الساذج إلى صورة العالم الأمثل ((والخطابات ليست تعبيراً وفياً عن عالم غير عادي ولكنها تعبير غير عادي عن عالم عادي))(107) ، فالشاعر المبدع يسعى دائما إلى الإرتقاء بعالمه المُشَاهَد إلى عالم في الذهن ، هو أسمى من عالمنا المعيش ؛ مرتقياً بأفكاره من ذاتية الذهن إلى جماعية المشاهدة ، باستعمال عناصر الصورة المجسِدة لأفكار الشاعر ((فالتفكير واللغة عند الانسان لا ينفصلان ، إذ لا يستطيع الانسان تخيل فكرة بمعزل عن الألفاظ التي تصورها ، ولن يكون الفكر المجرد عن الألفاظ – إذا أردنا الدقة – فكراً باي مقياس)) (108) ، فالصورة إبداع قائم على الأفكار والكلمات الممزوجة بالعاطفة والخيال ، وحين يمتلك الشاعر ناصية الإستعمال الواعي لأداء الألفاظ المكوّنة للمعاني التي تقدم صورة تحمل دلالات يدركها المتلقي من خلال تشريح الألفاظ ، للوصول إلى مقصدية الصورة الشعرية ((فتشريح الألفاظ للوقوف على سلوكها اللغوي في مواقعها على قاعدة التوزيع والتقويم لإبراز قيمة الكلمة في موضعها وصلاحيتها وقدرتها على القيام بوظيفتها الدلالية)) (109) . فالصورة الشعرية شأنها شأن الوليد ، فهي تمر بمراحل عديدة ؛ تبدأ بمرحلة الإكتساب ، ثم مرحلة الأرشفة ، إذ تكون محفوظة في أعماق الهوة على شكل مادة لا تُدرك إلا بالحس ، ثم تنتقل إلى مرحلة الإنتقاء ، وبعد هذه المرحلة تدخل إلى مرحلة الإنشاء ، ثم تتمثل صورة ذهنية حتى تتم بمرحلة الإنجاز ؛ عندما يمازج الشاعر بين فكرته المخزونة التي جعل لها مشروع الصورة ، وبين اللغة المعبِرة عن مكنونات الشاعر ، حتى تخرج

صورة ، مادتها الكلام ، والفكرة ، والعاطفة . ولا يمكن لأية صورة أن تأتي بمعزل عن عالمنا الذي يحيط بنا مهما حاول الشاعر ؛ لأن الانسان محكوم بمؤثرات خارجية تضغط على وجدانه ، وحين يصبح هذا الضغط عبئاً على الفنان ، أو الشاعر يحْدِث هذا الضغط فجوة نفسية ، فتتسرب الإنفعالات من أعماق الهوة إلى ال(أنا) ، لتُعبِر عما يكابده الشاعر ((ومن المحقق أن هذا النشاط يكون مدفوعاً بضغط جهاز أشد اتساعاً هو جهاز النحن ، فإن اختلال اتزان الأنا ككل واندفاعه إلى تحصيل اتزان ، جديد يعني اختلال الصلة بينه وبين النحن ، واندفاعه إلى إعادة هذه الصلة على أسس جديدة ، تبدو فيها آثار تجربته عن طريق الإطار ، ومن هنا كان العمل الفني فردياُ واجتماعياً في وقت معاً)) (110) . إنَّ الشاعر يعيش متفاعلاً بين الذاتي والموضوعي ، ولا غنى له عن مخاطبة الآخر ، فلابد له من شريك يبحث عنه خلال الخطاب الشعري ، وهذا الشريك يمثل الآخر الذي يسعى الشاعر لإيصال ما تحمله الصورة الشعرية من دلالات وقصديات خلال السياق النصي . ولو رجعنا إلى الشاعر ديك الجن ، لوجدناه منغمساً في مؤثرات عصره ، فهو ابن بيئته ، يطفح شعره بصور تُمثل مجتمعه وما فيه من التناقضات ، فضلا عن تجربته الذاتية التي تعكس لنا نفسية متوترة قلقة قد اكتنفها الاضطراب والخوف . وسيدرس هذا البحث ما تعكسه صور الشاعر من دلالات نفسية واجتماعية تمثل عصر الشاعر . فصور الشاعر استمدت عناصرها من الواقع ، مؤطرة بالخيال ، ولها أبعاد على الصعيدبن الواقعي والذاتي ، فقد صنف كولردج الخيال إلى ((أولي وثانوي ، فالأولي مشترك بين الناس جميعاً ، والثانوي خاص بالشعراء والعباقرة ، ففيه قوة فاعلة في الخلق الشعري))(111) ، فديك الجن قد أضفى على صوره من تجربته الذاتية ، وتخيله الذهني، مستعيناً بالوسائل البلاغية لرسم الصورة الشعرية ومنها :

أولا : التشبيه

يعد التشبيه أسلوباً بلاغياً قريباً من ذهنية الشاعر (ديك الجن) ؛ لأنه أيسر الطرق ، لإيضاح المعنى المرجو من الصورة بفضل استعانته بمقارن يقرّب لنا الصورة التي أراد الشاعر رسمها . والتشبيه هو تأسيس صورة جديدة معتمدة على صورة متعارف عليها ، زيادة في الإيضاح لشبه بين الصورتين ، أو بين المثلين . ومن أدوات التشبيه (كأن) ، وهي من الأحرف المشبهة بالفعل ؛ فهي مركبة من (كاف التشبيه) و (أنَّ المؤكدة) ، فالتشبيه بها أقوى من التشبيه بالكاف ؛ لأنه مؤكد ، ومن صفات هذه الأداة وقوع المشبه بعدها مباشرة للعناية به ، فقد شبّه الشاعر الدهر بسرعة تقلبه وتنكره للناس،

وبلوغ مقصده بالبرق الخاطف الذي يظهر ، ثم يختفي بالتعاقب ، فصروف الدهر لا ينجو منها احد ، وإن كان في مكان ناءٍ، كما في قوله :(112)

والدهرُ لا يسلمُ من صرفهِ ..... أعصمُ في القُنَّةِ مستوعَلُ
يتخذُ الشِّعرى شِعاراً لــهُ ..... كأنما الأُفقُ لهُ منـــــزلُ
كأنهُ بينَ شناظيـــرها* ..... بارقةٌ تكمنُ أو تمثـــلُ

فهذه الصورة مركبة ؛ لأن وجه الشبه منتزع من ظهور سريع ، يعقبه اختفاء سريع ، فهو منتزع من أمرين متناقضين دلالة على سرعة تقلب الأحوال ، فالصورة على حقيقتها معروفة ؛ لكن الشاعر جعلها أكثر تأثيراً ، حين صاغها صياغة قائمة على التشبيه المركب ، ليبني من أجزاء الصورة كُلاً دالاً على ما أراده الشاعر ((فإن الصورة تنحو في سياق النص من الجزئية إلى الكلية ، أو مركبة من صورتين جزيئتين في جدل دلالي تتعاشقان لتنجبا صورة ثالثة جديدة مختلفة مؤتلفة)) (113)

ومن جميل التشبيه البليغ في الرثاء قوله : (114)

وياقبرهُ جُدْ كلَّ قبرٍ بجـــــودهِ ..... ففيكَ سماءً ثرَّةً وسحائبُ
فإنكَ لوْ تدري بما فيكَ من عُلا .....علوتَ وباتتْ في ذَراكَ الكواكبُ

فالشاعر يخاطب قبر المرثي ، مطالباً إياه بالجود على الميت الدفين ؛ لأن فيه سماء معطاء ، وسحب ممطِرَة ، ولم يكتفِ الشاعر بذكر السحب الممطرة ، بل جمع عدة أمور في تشبيه واحد ، فالسماء تدل على العلو والإرتقاء ، والسعة اللامتناهية ، أما السحب ، فهي دلالة على الجود ، فوجه الشبه متعدد ، والمعنى أن المرثي كالسماء علواً وسماحة ، وكالسحائب كرماً ، وتكتمل أجزاء الصورة الرثائية في البيت الثاني ؛ حين توسع الشاعر في الاستعمال الدلالي ، إذ جعل المرثي سبباً للإرتقاء ، فالقبر يسمو بمن حلَّ فيه سمو السماء . نلحظ أن الصورة تكونت من ألفاظ معهودة في حياتنا اليومية ، كالقبر ، والسماء ، والسحب ؛ إلا أن الشاعر جعل من هذه الجزئيات صورة كلية تشع بدلالات قصدها الشاعر ((فبالملكة الشعرية يستطيع الشاعر أن يخلع على الصورة إحساسه ، وبهذه الملكة يستطيع أن ينقل المشاهد اليومية العادية إلى عالم الشعر)) (115). قد اعتاد الشعراء على تشبيه المرثي بما هو موجود في الطبيعة ، لتشبيه العاقل بذلك الموجود (غير العاقل) ، وكثيرا ما شبهوا المرثي بالسيف ، دلالة على شجاعته ، كما في قوله : (116)

فتىً كان مثلَ السيفِ من حيثُ جِئْتَهُ ..... لنائبةٍ نابتكَ فهو مضاربُ

فهذه الصورة قائمة على تشبيه الحسي بالحسي ، إلا أن المشبه به ذات غير عاقلة ، والمشبه ذات عاقلة ، فوجه الشبه هنا محذوف ، وما دام الأسلوب يكون مدخلا لمعرفة كُنْه الشاعر ، فهو يدلنا في هذه الصورة على أن الشاعر واقعٌ في دائرة التقليد الإجتماعي؛ فالسيف عنده رمز القوة والشجاعة . وقد أتى الشاعر بتشبيه آخر من القصيدة نفسها ، حين جعل فقدان المرثي سبباً بإظلام الدنيا ؛ وهو يشبهه ب(أخي الدنيا ونسيبها) ،كما في قوله : (117)

وأَظلمتِ الدنيا التي كنتَ جارها ..... كأنكَ للدنيا أخٌ ومُناسبُ

ولم يصب الشاعر مرماه في هذا التشبيه ، لأن الظلام يحتاج إلى الإشراق ، وليس إلى الأخوة ، ولو جعل الشاعر الفقيد قمراً أطفأته الأقدار ، أو ضمته القبور، لكان أقرب إلى ذهن المتلقي ، ولم أجد بهذا التشبيه دلالة تناسب القول .

ظلت نفسية ديك الجن مضطربة بسبب ملاحقة خيال زوجته البريئة ، فهو يأتي بتشبيهين في ثلاثة أبيات ، كما في قوله : (118)

ويعذلني السفيهُ على بكائي ..... كأني مُبتلى بالحزنِ وحدي
يقولُ : قتلتها سَفَهاً وجهلاً ..... وتبكيها بكاءً ليس يُجدي
كصيادِ الطيورِ له انتحــابٌ ..... عليها وهو يذبحها بحدِّ

فقد دافع بالتشبيه الأول عن نفسه راداً على من لامه على البكاء ، مستعملاً أداة التشبيه (كأن) ، وهذا التشبيه أفاد تعميم ظاهرة الحزن ، فهو لم يكن وحده قد ابتلاه الله بالحزن في هذه الدنيا ، فكلٌ منْ فيها لابد أن يصيبه الحزن ، ولو تعمقنا في هذا التشبيه لشممنا فيه رائحة النفي ، فالشاعر ينفي ابتلاءه بالحزن وحده ، فهو كالآخرين الذين ابتلاهم الله بالحزن ، فهو ينقل لنا مشاعر من لامه ، ويبدو أنه جرَّد من نفسه شخصاً آخر يلومه على فعلته ، وهذا ما يوضحه التشبيه الثاني ، فاللائم يشبّه الشاعر بصياد الطيور الذي يبكي عليها بعد ذبحها ، فوجه الشبه في التشبيه الأول عموم الحزن ، أما وجه الشبه في التشبيه الثاني ، أن لا جدوى للبكاء على جريمة اقترفها الشاعر بإرادته ، فاللائم والملوم هو الشاعر على سبيل التجريد ، وهذا ما يسمى بالتجريد المحض ((فالتجريد المحض هو أن تأتي بكلام هو خطاب لغيرك ، وأنت تريد به نفسك)) (119) . وقد تأتي الصورة مركبة من جزئيات تتواشج فيما بينها ، لتعطي صورة كاملة تشع بتوهج الدلالات في سياق ، يرمي إليه الشاعر ليُدركه المتلقي ، ففي هذا النص نجد الصورة تكونت من أجزاء عدة ،كما في قوله : (120)

غاضتِ المكرماتُ وانقرضَ الناسُ ، وبادتْ سحائبُ الإفضالِ

فقليلٌ من الورى من تراهُ ..... يُرتجى أو يصونُ عِرضاً بمالِ
وكذاكَ الهلالُ أولَ ما يبدا نحيلاً في دقةِ الخلخالِ
ثم يزدادُ ضوءهُ فتراه ..... قمراً في السماءِ غيرَ هلالِ

فهذه الصورة تكونت من مجازين وتشبيه واحد ؛ إذ ألبس الشاعر المعنوي لباس الحسي ، حين شبه المكرمات بالماء الذي جفَّ بعد وفرة ، وجعل المعنوي حسياً ، حين شبّه الإفضال بالسحائب التي تلاشت ،ثم ينتقل إلى الجزء الثالث ، وهو التشبيه ؛ فهو يشبه الكرماء على قلتهم بالهلال الذي يبدو ضعيفاً ، ثم يتدرج نحو التكامل حتى يُصبح بدراً ، فهذه الصورة مركبة ، لأنها مكوّنة من عدة أشياء ، ووجه الشبه منتزع من عدة أشياء ، كذلك فهي قائمة على الحركة التدرجية نحو التصاعد والتكامل ، وإذا بحثنا عن دلالات هذه الصورة ، وجدناها معبرَةً عن حالة إنسانية معيشة ، فأهل الخير قلة إلا أن فعلهم يدركه الجميع على قلتهم ، وتتجمع بؤرة الدلالات في شيء مشرقٍ دائري ، وهو البدر ليلة التمام ، فهؤلاء القلة هم كالبدر بالعلو لا يصل إليهم أحد ، وهم قريبون من الجميع ، فالقمر وإنْ علا ، فإن ضوءه يسطع على الجميع ، وكذلك فعل الكرام ، فهم في منزلتهم شامخون لا يدانيهم أحد ، وفي عطائهم قريبون من الناس ((فالتشبيهات على ضروب مختلفة ، منها تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة ، ومنها تشبيهه به حركة وبطئاً وسرعة ، ومنها تشبيهه به لوناً ، ومنها تشبيهه به صوتاً ، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض ، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معانٍ من هذه الأوصاف ،قوي التشبيه، وتأكد الصدق فيه ،وحسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيدة له)) (121) .كما ألحّ الشعراء على البذل حتى جعلوا من هذا الأمر حِكَماً في شعرهم ، فما دام الانسان فانٍ ، فما عليه إلا أن يشتري خلوده ببذله ، فيحفظ ذكره بين الناس بعد موته ، ومن هذا الضرب قول ديك الجن حاثاً على إنفاق المال : (122)

أَطلقْ يديكَ فإنَّ بينَ يديكَ ما ..... يُرديهما ووراءَ حالكَ حالُ
قدْ تسلمُ الأوكالُ وهي مواكلٌ ..... للترهاتِ وتُقْتَلُ الأبطالُ

إذ اعتمد على التشبيه الضمني في رسم هذه الصورة الوعظية ، فهو يرى أن الضعيف قد ينجو من الهَلَكَة ويقع فيها الأبطال ، فهذا التشبيه يشبه ضرب المثل ؛ لأنه أعمق دلالة ، وأجمل سياقاً من التشبيه الصريح ، فالتشبيه الضمني تشبيه لا يُوضَع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة ، بل يلمحان في التركيب . وهذا النوع يُؤتى به ليفيد أن الحكم الذي أُسْنَد إلى المشبه ممكن . دأب شعراء العصر

العباسي على المبالغة ، فمنهم من أساء ، ومنهم من أحسن ، ومما دارت عليه موضوعات المبالغة في نحول الجسم ، ومن جميل ما قاله ديك الجن في هذا : (123)

بانُوا فاضحى الجسمُ من بعدهمْ ..... لا تصنعُ الشمسُ لهُ فيّا

فقد بالغ ديك الجن في هُزال جسمه ، بسبب فراق الأحبة ، فجسمه لم يعد له جُرم تعكس الشمس ظلاً له ، فالتشبيه هنا خفي ،لا نجد له أداة ، ولا مشبه به ، ولا وجه شبه ، فالمدرَك هو المشبه الذي شبهه الشاعر بالعدم (جسمه)؛ فقد أراد أن جسمه صار في النحول كالعدم، فهو في صورة العدم لشدة ما أصابه من الهُزال ، وكان انفعال الشاعر تعبيراً عن تأزمه النفسي ، وما يكابده من العناء ((فالصورة الفنية الجيدة هي تلك الصورة التي تصوّر الإنفعال وتنقل الإحساس)) (124) ، وعدّل الشاعر صورة هُزاله بمبالغة أكبر ، كما في قوله : (125)

أنْحلَ الوجْدُ جسمـــهُ والحنينُ ..... وبراه الهوى فما يستبينُ
لمْ يعشْ أنهُ جليــدٌ ولكـــــنْ ..... دقّ جداً فما تراه العيونُ
حُجِبَ العاذلونَ عنهُ فما يلحونَ ....لولا البكا ولولا الأنينُ

فقد تلاشى جسمه ، ولم يعد يُستدل عليه إلا ببكائه ونحيبه . وقد طوّر المتنبي بعد ردح من الزمن هذه الفكرة بقوله : (126)

كفى بجسمي نحولاً إنني رجلٌ .... لولا مخاطبتي إياك لم ترني

وقد يأتي التشبيه مرتكزاً تبنى عليه أجزاء الصورة الأخرى ، لتتضافر الدلالات المنبعثة من نسج الألفاظ المؤدية إلى مقصدية الشاعر خلال سياقه الشعري ، وهذا ما نراه في هذه الأبيات ؛ إذ يصور لنا الشاعر قلب الحزين ، معتمداً على المدركَات الحسية ، كما في قوله : (127)

ومملوءٍ من الحزنِ ..... يُعالجُ سَوْرةَ الأرق
تكادُ غُرُوبُ مقلتهِ ..... تعمُّ الأرضَ بالغرَق
ويستولي تزفُرُّهُ ..... على الجُلَّاسِ بالحُرَق
كأنَّ فؤادَهُ قَلِقاً ..... لسانُ الحيةِ الفَرِق
وأضلعهُ لقضقضَةٍ ..... صيارفُ حاسبو ورِق

فقد رسم لنا الشاعر صورة إنسان ملأ الحزن نفسه ، فهو يصارع أَرَقهُ بدمعٍ غزير ، وأنفاس ملتهبة ، مشبهاً قلبه بلسان الحية الفَزِعَة الخائفة ، مقدماً الحال للتأكيد على هيئة ذلك القلب ، فوجه الشبه (الحركة والإضطراب) ، فهو لهُزاله تسمع عند تنفسه ، واضطراب قلبه ، صوت أضلعه ، فقد شبّه صوت قلقة أضلاعه من شدة الخوف بصوت

حركة الدراهم عند الصيرفي بتشبيه بليغ . وقد حقق الشاعر وظائف الصورة من خلال التشبيه الثاني في البيت الأخير من المقطوعة ((فالتشبيه البليغ الذي لا يرد فيه وجه الشبه ولا الأداة هو أقرب إلى تحقيق وظائف الصورة)) (128) . وقد يعمد الشاعر إلى توظيف تشبيهين متلاحقين ، ليقدم لنا صورةً تطفح بأكثر من دلالة نفسية يكابدها الشاعر ويريد إيصالها إلى المتلقي ، فهو يأتي ببيتين متتالين، مستعملاً أداة التشبيه (كأن) مرتين، كما في قوله : (129)

ولي كَبِدٌ حَرَّى ونفْسٌ كأنها ..... بكفٍّ عدوٍّ ما يريدُ سراحها
كأنَّ على قلبي قَطاةً تذكَّرَتْ ..... على ظمأ ورداً فهزَّت جناحها

ففي البيت الأول شبّه نفسه بأسير بكف عدو ، أصرَّ على حبسها ، فوجه الشبه هو شدة الضيق وفقدان الحرية ، أما في البيت الثاني ، فقد شبّه قلبه بقطاة أحرقها الظمأ ، فحنت إلى الماء ، فحرّكت جناحها للطيران , فوجه الشبه بين المشبه والمشبه به (سرعة الخفقان ، وشدة التشوق) ، الذي كان سبباً بإحداث تلك الحركة المضطربة ، ومن التشبيه الضمني قوله : (130)

أوَ ما ترى طمريَّ بينهما ..... رجلٌ ألحَّ بهزلهِ الجدُّ
فالسيفُ يقطعُ وهو ذو صدأ .... والنصلُ يغري الهامَ لا الغمْدُ

لم يصرح الشاعر بتشبيه صريح ، إنما جاء بما يشبه المثل ، مشبهاً نفسه بين طمريه وهُزاله بالسيف الذي يقطع رغم صدأه ، وجه الشبه بين الطرفين بقاء القوة والشدة، وذهاب الرونق ، فهو وإن ذهب رونقه إلا أنه لم يفقد بأسه كالسيف الذي علاه الصدأ ، فهو لم ينبو عن القطع . ومن التشبيه الجميل قول الشاعر في رثاء الحسين عليه السلام:(131)

وكأنما بكَ يا ابن بنتِ محمدٍ ..... قتلوا جهاراً عامدينَ رسولا

فهو يشبه قتل الإمام الحسين عليه السلام بقتل أحد الرسل ، لما له من مكانة بين المسلمين وهيبة ووقار ، وفي هذا التشبيه إلماح لمشبه به خفي غير الظاهر ، وهو النبي يحيى بن زكريا عليه السلام ، فقد قُتِل الحسين عليه السلام مظلوماً كما قُتِل يحيى بن زكريا عليه السلام مظلوماً ، فشاعرنا أكثر من رثاء الحسين عليه السلام ، فما يقوله فيه تعبير عن عشقه لأبي عبد الله ((فإن الصورة ليست مجرد زينة وزخارف لفظية ، وإنما هي تعبير عن نفسية الشاعر))(132)

ثانيا : الاستعارة

تعد الإستعارة من أهم عناصر التشبيه في رسم الصورة الشعرية ، وقد عنى أسلافنا بها عناية فائقة ؛ لما فيها من عناصر دلالية ، ولكونها من أرقى ألوان التشبيه ،

لقدرتها على جمع شيئين ، أو أشياء في أمر واحد ، ولا يكاد يخلو بحث بلاغي إلا وقد أخذ نصيباً له من درس الإستعارة (133) . كما اهتم المحدثون في أهمية الإستعارة ، لما فيها من جمال الإسلوب ، وتكثيف الدلالة ((فالتعبير الإستعاري يُكسِب الأسلوب روعة عظيمة إذا أُحسِنَ استخدامه ؛ لأنه يمنحنا فكرتين في شيء واحد)) (134) ، وهذا يعد تكثيفاً في التعبير الإستعاري ، ويتوقف حسن الإستعارة ، أو قبحها على مقدرة الباثّ ، فالباثّ يمنح صوره الذهنية صفات انسانية ؛ إذ يضفي صفة أو أكثر من صفات الانسان على ما يحيط به من المحسوسات والمعنويات ، كإضفاء صفة العقل على الجمادات ، وصفة الضحك للرعد ، وصفة الغضب للزمن ، أو ما يرادفه ، وصفة البكاء للمطر وغير ذلك . وقد عرفه بعض النقاد العرب ، بأنه ((إضفاء الخصال البشرية على أشياء وكائنات غير إنسانية ، سواء أكانت حية أم جامدة ، معنوية أم غير معنوية)) (135) . وللإستعارة سمات فنية تمنح الأديب أفقاً أرحب لمزج الواقع بالخيال ، والذاتي بالموضوعي ، وتعد الإستعارة من الظواهر الأسلوبية في شعر ديك الجن ، شأنها شأن التشبيه والمجاز ، فالإستعارة عنده تعبير عن أحاسيس إنسانية أضفاها الشاعر على الكثير مما يحيط به من الموجودات ((وإن العبارة بصورها الفنية الحسية كثيراً ما تكون أقوى وأغنى بإيماءاتها ورموزها ، من العبارة المجردة بما لها من دلالات وخواطر ، فحين لا تملك العبارة المجردة غير محمولها المحدد ومعناها الظاهر)) (136) . وعنى النقاد الأوربيون بمكانة الإستعارة والمجاز برسم الصورة الأدبية ، لما لهما من قدرة على التكثيف ، والتنوع الدلالي . وعدَّ جيرو أن الشعر عبارة شاملة . ويرى دومارسيه أن الإستعارة وجه بلاغي تنتقل به دلالة اللفظة الحقيقية إلى دلالة أخرى لا تتناسب مع الأولى إلا من خلال تشبيه مضمر في الفكر ، فالإستعارة ، أو تغيير المعنى ؛ تحويل للنسق * ، أو البدائل* .(137) ، فهذا التحويل يمنح النص الأدبي مساحة أوسع للتعبير بفضل قدرة الإستعارة على خرق قانون اللغة ، وبهذا الخرق تتشكل الدلالات المعبِرة عن تصور الشاعر للعالم الذي يحيط به ، فيمازج بينه وبين الذات ، وهذا ما نجده عند ديك الجن ، فقد شكلت الإستعارة مظهراً أسلوبياً في شعره إلى جانب المظاهر الأسلوبية الأخرى . ومما يجعل الإستعارة تُحدث هزةً في النفس ، مقدرتها على تحول اللفظة من معناها المعجمي إلى معنىً آخر ، تهشُّ له النفس وتتفاعل معه ، فقد استعار شاعرنا الشَرَق للسيف ، وأصله للإنسان ، إلا أن هذه الدلالة المنتقلة من حالة إلى أخرى ، منحت الصورة عمقاً وبعداً دلاليين ، كما في قوله : (138)

من البهاليلِ آل فاطمةٍ ..... أهلِ المعالي والسادةِ النُّجُبِ

كمْ شَرِقتْ منهُمُ السيوفُ وكمْ .... رُوِّيتِ الأرضُ من دمٍ سرِبِ

فالشَرَق دلالة على كثرة ما أُريقَ من دماء العلويين ، حتى غصت سيوف قتلتهم من دماء هؤلاء العلويين ، فقد اراد الشاعر استحضار ذهنية المستقبِل باستعارة الشَرَق للسيف ، ((وإن الإنسان في كثير من اعتمالاته محتاج إلى الحواس لترجمة وسائل الذهن في الإستقبال والبث)) (139) .وحين يأتي الشاعر بحشد من الإستعارات في بيت واحد، تكون أكثر لطفاً وأجمل تذوقاً ، فكثرة الإستعارات تكوّن بؤرةً مشعة بالمعاني الدلالية ، كما في قوله : (140)

وحنَّتِ المُزْنُ على قبرِها ..... بعارضٍ نجوتُه محْفِلُ

غيثٌ ترى الأرضَ على وبْلِهِ .... تضحكُ ، إلا أنهُ يهمِلُ

فقد استعار الشاعر للمزن طبيعة الحنين ، وللأرض طبيعة البكاء ، فهذا التنوع الدلالي هو تكثيف لحالة الانسان في هذه الطبيعة المتناقضة في طبعها ، المتحركة في سيرها ، فهذه الصورة قد تكاملت أجزاؤها ، وتواشجت دلالاتها ؛ فهي صورة متحركة ، كحركة الطبيعة بأهلها ، ففي ((الإستعارة الرمزية ذات الصور المركبة ، يعمد الشاعر إلى تجسيد المعاني المجردة في أشكال حسية ، بحيث يمكن مع ذلك تفسير جميع حركاتها وكلماتها تفسيراً مجرداً)) (141) . ويقول في سطوة الزمان ، وضعف الانسان أمامه : (142)

ودافعتُ في صدرِ الزمانِ ونحرِهِ ..... وأيُّ يدٍ لي والزمانُ مُحارِبُ ؟

قد أضفى الشاعر بهاتين الإستعارتين صورة الحسي على المعنوي ؛ إذ جعل للزمان صدراً ونحرا ، وكان الشاعر متصدياً لهذا الزمن ، إلا أنه كان يقرّ بضعفه أمامه ، معززاً فكرته بالإستفهام الذي خرج للنفي ، فلا طاقة للإنسان على مجابهة بطش الزمن ، فقد استحضر الشاعر الزمن ، فألبسه لباس المحسوس ، وهذا ((ينمُّ عن شوق إلى استحضار ما هو غائب ، والقبض على زمن مراوغ ، يفلت من الانسان ، وعلى عوالم ورؤى تعذب خياله ، فيحاول أن يقتنصها ويودعها أقفاص المادة المحسوسة)) (143) .من حيوية الإستعارة ، ملاءمتها لشتى المواقف والأحوال ، ففي الهجاء جاء الشاعر باستعارة تصريحية تثير الضحك ؛ إذ شبّه رأس المهجو برأس الجبل تعجز المعاول عن النيل منه ، دلالة على بلادته ، وبرودة مشاعره ، كما في قوله : (144)

يحمِلُ رأساً تنبو المعاولُ عن ..... صفحتهِ والجلامِدُ الوعِرَه

ويأتي الشاعر ببيتين متعاقبين في كل واحد ، منهما : الإستعارة الأولى ، مكنية ، والثانية ، تصريحية ، كما في قوله في ذم الزمان : (145)

إنَّ ريبَ الزمانِ طالَ انتكاثُهْ ..... كمْ رمتني بحادثٍ أحداثُهْ
ظبيُ إنسٍ قلبي مَقيلُ ضحاهُ ..... وفؤَادي بريرُهُ وكباثُهُ

فقد أعار الشاعر شيئاً حسياً إلى شيء معنوي ، حين استعار من الإنسان الرمي ومنحه لأحداث الزمان ؛ فألبس المعنوي صورة الحسي ، لتمكين ذهن المتلقي من تقبل الصورة وإدراكها ، ثم يأتي باستعارة تصريحية ، ملتفتاً إلى الممدوح الذي شبهه بالظبي المالك لقلبه . وإذا نظرنا إلى هذين البيتين نظرة خاطفة ، لم نجد سبباً لتعاقب الإستعارتين، وحين نعيد النظر مرة أخرى ، نجد المعنى الكامن وراء المعنى الظاهر ؛ فقد فرَّ الشاعر من بطش حوادث الدهر إلى هذا الممدوح المتصف بالجمال الذي ملك قلب الشاعر ، فشاعرنا يبحث عن الأمان عند هذا الممدوح ((فالشاعر هنا لا يخاطبنا بالكلمات نفسها ، بل بالظلال المحيطة بها)) (146) . إن الصورة الشعرية تنمُّ عن نفسية الشاعر، فديك الجن في هذين البيتين يبدو مضطرباً خائفاً ، جسّد ذلك بتوظيف استعارتين ؛ الأولى: مكنية ، والثانية : تصريحية ، كما في قوله : (147)

أشفقتُ أنْ يردَ الزمانُ بغدرهِ ..... أَوْ أُبْتَلى بعدَ الوصالِ بهجرهِ
قمرٌ أنا استخلصتهُ من دجْنِهِ ..... لبليتي وجلوتُهُ من خدرهِ

أعار الشاعر الزمان صفة الغدر ، فجعله بصورة الحسي ، فكأن شاعرنا يلتمس لنفسه عذراً واهياً على قتل زوجته ، فهوقتلها ؛ لأنه خائف من بطش الزمان بها ، فعجّل عليها ، إذ أوقع نفسه بما يخاف منه ، وفي البيت الثاني يأتي باستعارة تصريحية ، حين شبّه الزوجة القتيلة بالقمر الذي غرّر به الشاعر فاستخرجه من حجابه ، وأتى به من أهله، ثم يبطش بعد ذلك به من فرط حبه وإشفاقه عليه ، فهذه الصورة تدل على نفسية الشاعر المضطربة . شغل الوجه الكثير من الشعراء ،حتى جعلوه رمزاً لتصوراتهم ، وإيماءاً لما يجيش بخواطرهم ، وقد استعار ديك الجن من الانسان الوجه ، فأعاره إلى الهم ، كما في قوله : (148)

نَبَّهتُهُ والنَّدامى طالَ مكثهُمُ ..... فقلتُ (قم) واكفنا الهمَّ الذي وكفا
واصرفْ بصرفكَ وجهَ الهمِّ يومكَ ذا .... حتى ترى نائماً منهم ومنصرفا

فالشاعر وإن كان عابثاً يرى بالخمرة دفعاً للهم ، إلا أنه حين جعل للهم وجهاً ، أراد الدلالة على أن الهم مقبلٌ عليه ، فالوجه رمز لإقبال الشر أو الخير . وقد رثى الشاعر في البيت الأول ولده واصفاً إياه بالليث والبحر والنجم ، وفي البيت الثاني وظّف استعارة لطيفة ؛ إذ جعل للردى عيوناً ، فنقله من مرتبة المعنوي إلى مرتبة الحسي ، ليمكّن المتلقي من إدراك الصورة الذهنية ، فقد أودت عيون الردى بولده ، فعيون الردى

ارتقت إلى مستوى الفقيد العالي ، فأردته وهو في حالة سمو وإرتقاء إلى المعالي ، كما في قوله : (149)

مات حبيبٌ فماتَ ليثٌ ..... وغاضَ بحرٌ وباخَ نجمُ

سَمَتْ عيونُ الرَّدى إليه ..... وهي إلى المكرماتِ تسمو

ثالثا : المجاز

يعد المجاز بحق من أهم وسائل الإبداع في رسم الصورة الأدبية ، فهو إلى جانب الإستعارة ينقل اللفظة من أصل وضعها إلى مستوى تعبيري ، يحدث خرقاً في استعمال اللغة ؛ ليجعل من اللغة عنصراً حيوياً من عناصر التعبير الدلالي ، فتجاوز استعمال اللفظ إلى غير ما وضع له ، يبعث حياة جديدة في الألفاظ ؛ إذ يمنحها آفاقاً رحبة للتعبير عن الوجدان الإنساني ، وللإرتقاء بالدلالة من حيز محدود إلى حيز أكبر ، مما يبعث روح التجدد في أساليب الأدباء والشعراء ، فقد رأى أرسطو ((أن الكاتب أو الشاعر إنما يلجأ كلٌ منهما إلى المجاز ليدل على أفكار جديدة .... فالمجاز عنده يُكسِب الكلام وضوحاً وسمواً وجاذبية لا يكسبه إياها شيء لآخر)) (150) . ولم يغفل العرب القدامى* المجاز؛ إذ رأوا فيه عنصر تجديدٍ من عناصر تنوع الأساليب ، والتوسع باستعمال اللفظ لتأدية معانٍ جديدة ، ويعد البلاغيون إن كتاب (مجاز القرآن) لأبي عبيدة المتوفي سنة 188 ، من أقدم الكتب التي تناولت المجاز . (151) ، ويرى ابن قتيبة أن المجاز يعني ((طرق القول ومآخذه)) (152) ، ويعرّف عبد القاهر الجرجاني المجاز بأنه ((كل كلمة أُريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول)) (153) ، وقد أُولع العرب بالمجاز على مر العصور ، لما في اللغة العربية من قدرة على مواكبة الحياة ، ولذا فإنَّ العرب المحدثين لم يتوقفوا عن دراسة المجاز ؛ إذ اهتموا به كونه من الحقول الدلالية الباعثة على خرق اللغة والتوسع بمراميها . (154) . ولم يتوقف المجاز على لغة بذاتها ، بل نراه أخذ حيزاً كبيراً في الدراسات الأدبية الحديثة ، فهم يرون ((أن في التحليل الأسلوبي للأعمال الأدبية أن نقيس مدى اعتماد الكاتب في تصويره على توظيف أشكال المجاز المختلفة ، ومدى تكراره للكنايات ؛ لتحديد طريقة تقديمه للواقع الداخلي والخارجي ، ونقطة الإرتكاز التي يتكىء عليها بكل أبعادها في الحجم ودرجتها في الفعالية . (155) ، فقد شغل المجاز الكثير من النقاد الأوربيين ، فكلٌ أدلى بدلوه في هذا الميدان ، وكان على رأسهم جاكوبسون. (156) . إن أبحاث المجاز في الدراسات العربية القديمة تكاد تتلاقى ، وأسس الدراسة الحديثة في مبحث علم الدلالة ؛ إذ رأى الفريقان ((أن الدلالة نوعان : 1– مركزية 2– هامشية ، فالدلالة المركزية تمثل القدر

المشترك من المعنى الذي يتفق حوله جمع من الناس في مجال تخاطب محدد . أما الدلالة الهامشية ، فتأتي طبقاً للوضع الذي تحتله الكلمة في نظام النظم والوحدات الأخرى المرتبطة بها بروابط قوية وثيقة)) (157)، فالدلالة المركزية ، دلالة مطابقة ؛ أما الدلالة الهامشية ، فهي دلالة اللفظ على شيء خارج عن معناه ، إذ تتغير بتغير وضعها في التركيب السياقي . فالمجاز باب من أبواب التوسع في الحقل الدلالي في غير ما وُضِع له، لمواكبة تطور الحياة ، وتعدد اتجاهاتها . ولا يكاد ديوان من دواوين الشعراء ، أو مجموعة من مجاميعهم تخلو من المجاز ، فالمجاز عند ديك الجن أحد أساليب شعره ، شأنه شأن الإستعارة ، فقد وظفه الشاعر لمدِّ نصه الشعري بزخم دلالي ؛ للتعبير عن مكنونات نفسه ، ولإضفاء لباس الحسي على المعنوي ، أو التوسع بعناصر الصورة الشعرية في المحسوسات والمعنويات . فقد جعل ديك الجن للكرب (مقابر) ، والمعروف أن المقابر للموتى ؛ لكنه نقل اللفظة من وضعها الأصلي إلى وضعها التعبيري عن حالة جديدة ، كما في قوله في موضع الرثاء : (158)

ياعينُ في كربلا مقابرُ قدْ ....تَرَكْنَ قلبي مقابرَ الكُرَبِ

مقابر تحتها منابرُ من ..... عِلْمٍ وحِلْمٍ ومنظرٍ عَجَبِ

فقد أصبح قلب الشاعر مدفناً للكرب والآلآم ، بسبب ما حصل لآل علي (ع) في كربلاء ، فهذه اللفظة (مقابر) تغيرت دلالتها من الدلالة المركزية إلى الدلالة الهامشية التي عبّرت عن حالة يعاني منها الشاعر ، فمن خلال التركيب السياقي ، حصل تغير بقصدية هذه اللفظة . وكلما تعددت المجازات في نص واحد ، اتضحت الصورة الأدبية في ذهن المتلقي ، من خلال تعدد الدلالات الهامشية ، ونرى هذا في قوله : (159)

انتُمْ بُدُورُ الهدى وأنجُمُهُ ..... ودوحةُ المكْرُماتِ والحَسَبِ

إذ جعل الشاعر للهدى بدوراً – على سبيل المجاز – وللمكرمات دوحة ، وإذا دققنا النظر في هذا التوظيف ، نجد أن الهدى هو بذاته دالٌ على الإشراق والوضوح ، لكن الشاعر بتوظيف بدور وإضافتها إلى الهدى ، جعل الهدى يستمد ضياءه من تلك البدور ، كما أضاف الدوحة إلى المكرمات ؛ ليجعل من هذا المجاز مرجعية تدل على أن أصل المكرمات هؤلاء الممدوحون ، فقد أخرج الشاعر البدور عن دلالتها الأصلية إلى دلالة هامشية ، وكذلك في دوحة المكرمات ، وهذا توسع في المعنى الدلالي . ومن جميل مجازات الشاعر قوله : (160)

إنْ يَسْرِ جيشُ الهمومِ منكَ إلى .....شمسِ منىً والمقامِ والحُجُبِ

إذ جعل الشاعر للهموم جيشاً ، وهذا على سبيل المجاز ، فالهموم لها جيش تُغير به على من أرادت محاربته ، ونلحظ أن مجازات الشاعر تأتي مضافة كما رأينا مثل ، بدور الهدى ، دوحة المكرمات ، جيش الهموم ، وهذا التضايف يعكس لنا الترابط بين السبب والمسبِب ، فمن سمات المجاز الطرافة في رسم الصورة ، وهو من ابتكار الأدباء؛ لأن الأديب يبحث عن عنصر الإثارة في نفسية المتلقي ، والمجاز يتسم بسمة خلق المفاجأة، وإحداث إثارة المتلقي ((فالمجاز يحتاج إلى حدة الذهن ، وقوة الخاطر))(161)، ففي هذه الأبيات وظّف الشاعر مجازين : الأول ، طرقات الصبر ، والثاني ، حوض الردى ، كما في قوله : (162)

لمَّا رأوا طُرُقاتِ الصبرِ معرِضَةً ..... إلى لقاءِ ولقيا رحمةٍ صبروا

قالوا لأنفسهمْ : ياحبذا نَهَلٌ ..... محمدٌ وعليٌّ بعدهُ صدرُ

ردوا هنيئاً مريئاً آلَ فاطمةٍ ..... حوضَ الردى فارتضوا بالقتلِ واصطبروا

فقد أراد الشاعر بالمجاز الأول ، أن أهل البيت عليهم السلام سلكوا طرقات الصبر للقاء الله تعالى حتى صمدوا بوجه الحتوف ، فهم يرون أن لهم في جدهم رسول الله وأبيهم علي عليه السلام ، منطلقاً ، فقد صبروا محتسبين ، فشربوا من حوض الردى ؛ لأن فيه الفوز الأعظم، فحوض الردى يدل على أمرين : الأول ، مكان وِرْد الماء ، وهذه الدلالة المركزية (الأصلية) . أما الدلالة الهامشية (الثانوية) ، فتوحي بشدة إقبال بني فاطمة عليهم السلام على الموت من أجل الفوز بالجنة ، ووجه الشبه في هذا الأمر هو شدة التشوق بين منْ يُقْبل على الماء ليُطفيء غليله ، وبين منْ يُقْبل على الشهادة لينال الظفر . ونرى مجازين متعاقبين في قول الشاعر من القصيدة نفسها : (163)

أبكيكُمُ يابني التقوى وأُعْوِلُكُمْ ..... واشربُ الصبرَ وهو الصابُ والصبرُ

إذ نسب الشاعر آل فاطمة عليهم السلام إلى التقوى مجازاً ، وفي هذا اجتمع المجاز والتورية ، فالمجاز هو جعل الشاعر (التقوى) أُمّاً لأبناء علي عليه السلام ، والتورية ، أن الشاعر منح فاطمة عليها السلام صفة التقوى ، فالتقوى يعني بها فاطمة عليها السلام ، ثم يعقبه بمجاز آخر ، حين جعل الشرب للصبر دلالة على تجرع الشاعر مرارة الصبر ، حزناً على بني فاطمة عليهم السلام ، فما يُشْرَب يتغلغل في عروق الشارب ليتمكن منه . وقد يأتي المجاز فعلاً ، وهذا ما نراه في قوله : (164)

تَرْشفتُ أيامي وهُنَّ كوالحٌ ..... عليكَ ، وغالبتُ الرَّدى وهو غالبُ

فالترشف للماء خصوصاً ، وللسوائل عموما ، لكن الشاعر جاء بهذا المجاز الغريب ، حين جعل الأيام الصعبة ، تُتَرَشف كما يُتَرَشف الماء، لتمكنها من نفسه ،

وتغلغل آلامها بين عروقه من شدة الحزن ، ونجد فرقاً بين رشف وترشف ، فرَشَفَ بزنة فَعَلَ ، يدل على شرب الماء دفعة واحدة ، بينما ترشف يدل على شرب الماء عدة دفعات، ويقال ترشفت الدواء مُرّاً ؛ لصعوبة شربه ، وقد أصاب الشاعر كبد الحقيقة باستعمال (ترشفت) ، فهو يتجرع قسوة الأيام غصة بعد غصة ، ثم يأتي بمجاز آخر يتم به صورة صراعه مع الدهر ، بسبب فقدان المرثي ؛ إذ جعل الشاعر الفعل (غلب) له ، دلالة على التغير ، واسم الفاعل (غالب) للدهر، دلالة على ثبوت صفة الغلبة للدهر ، وجعل الشاعر للردى ثمراً جَنَتْهُ يد الحِمَام ، فأطعمته زوجته القتيلة ،كما في قوله : (165)

ياطلعةً طلعَ الحِمامُ عليها ..... وجنى لها ثمرَ الردى بيديها

وهذا مجاز لطيف ، أفاد التوسع في استعمال اللفظة ؛ إذ نقل الثمر المألوف ، فأضافه إلى الردى لقصد العموم ، فثمر الردى يذوقه كل حي كما يذوق ثمر الأشجار ، وبهذا يكون الشاعر قد تفنن بإخضاع اللغة لخياله ، ويؤكد ابن الأثير ((أن توسعات المجاز هي من ابتداع الأدباء وليس من أوضاع اللغة)) (166) . ومن جميل مجازات الشاعر قوله في الحكمة : (167)

لا تقفْ للزمانِ في منزلِ الضَّيَ.....مِ ولا تستكِنْ لرقةِ حالِ

إذ جعل للضيم منزلاً على سبيل المجاز ، فأضاف الحسي إلى المعنوي ، ليجعل له صورة مجسمة في ذهن المستقبِل ، فهو ينهى عن الوقوف في منزل الضيم والإستكانة لرقة الحال . ومن أجمل ما قاله في المجاز مفتخراً بقبيلته قوله : (168)

كلبٌ قبيلي وكلبٌ خيرُ من ولدتْ ..... حواءُ من عربٍ غُرٍّ ومن عجمِ
وعيَّرتنا وما إن طُلَّ في أحـــدٍ ..... وطلَّ في مؤتةٍ والدينُ لم يرمِ
غداةَ مؤتةَ والإشراكُ مكتهـــلٌ ..... والدينُ أمردُ لم يبفعْ فيحتلمِ
ويومَ صفين من بعدِ الخريبةِ كم .... دمٍ أُطِلَّ لنصرِ الدينِ إثرَ دمِ

يفتخر الشاعر بمواقف قبيلته في نصرة الاسلام ، مسترجعاً تلك الوقائع التي أبلت فيها قبيلة كلب بلاءاً حسناً ، مدافعاً عن الاسلام ، ذاكراً واقعة مؤتة المعروفة ، مستعملا مجازاً جميلا ؛ إذ جعل الشرك في تلك الواقعة كهلا على سبيل المجاز ، دلالة على قوة عود الشرك ، وعمق تجربته في الحروب ، أما الدين فقد جعله شاباً أمرد على سبيل المجاز ، ويريد بذلك ، أن الدين لا يزال ضعيفاً في أول دعوته ، فقد بذلت قبيلة الشاعر في نصرة الدين دماء ابنائها ، فهو يفخر بتلك التضحيات في تلك المواقع المشهودة (أُحد، مؤتة ، صفين) . وفي الغزل أضاف الشاعر الغصن إلى الهوى على سبيل المجاز ،

فألحق الحسي بالمعنوي ، لتتحقق للشاعر الصورة الذهنية شاخصة في ذهن المتلقي ، كما في قوله : (169)

أقولُ لها والليلُ مُرخٍ سدولهُ ..... وغصنُ الهوى غضٌّ النباتِ رطيبُ

وهذا ما سماه صاحب الطراز ب (الإستعارة المحققة) ، مشيراً إلى أنها نوع من المجاز لايمكن أن ندرك فيه ملامح التشبيه لا على قرب ولا بعد . (170) ، وقريب من هذا المجاز قوله : (171)

إذا شجرُ المودةِ لم يجدهُ .....سماء البر أسرع في الجفافِ

فقد أضاف الشاعر أشجار إلى المودة على سبيل المجاز، ، وأردفه بمجاز آخر لكمال هيئة الصورة المرجوة (سماء البر) ، فلا يمكن لشجر المودة أن يعطي أُكُلَهُ إلا بعد أن تجود عليه سماء البر بالمطر ، وهنا خرق الشاعر ما هو مألوف في هيكل الدلالة ؛ إذ انتقل كلامه من الدائرة النفعية إلى الدائرة الجمالية ، فالمجاز إذن هو انحراف في مسارات اللغة المألوفة لخلق دلالات جديدة ، تمنح الصور معانٍ جديدة تخالف ما هو مألوف في الحقيقة ، فقد منح المجاز المبدعين مقدرة على خلق صور تتسم بالغرابة ، لما فيها من إحداث هزةٍ في ذهن المتلقي ، فجعلوا للريح ساقاً ، وللمنية سيفاً ، وللهجر سهاماً ، وللهوى أغصاناً ، وهكذا استطاع المبدعون من تحريك مدلولات الألفاظ إلى غير ما وضعت له ، فأمرع الأدب ، وأعطى الخيال أُكُلَهُ ، وتحققت قصدية الأدباء فيما أرادوه من إيصال أفكارهم إلى المتلقي

ثانيا : الموسيقى

أ- الموسيقى الخارجية

كل ما حولنا من مظاهر الطبيعة تعد من المصوتات ، فحركة الأشياء في طبيعتنا المحيطة بنا تنبعث منها أصوات ، ولا يمكن لأية حركة أن تتم دون أن تعطي صوتاً ، فقد تعلمنا من مظاهر الطبيعة أصواتاً مختلفة ؛ كهزيم الرعد ، وصفير الرياح ، وتغاريد الأطيار ، وحفيف الأشجار ، وهدير المياه ، وخرير الجداول ، حتى الجمادات تُحدث أصواتاً حين تصطدم بها الرياح ، ناهيك عن أصوات ما يحيط بنا من الحيوانات على مختلف أجناسها . وهنالك أصوات لا تستطيع الأذن سمعها بحسب امتداد موجاتها وأبعاد تلك الموجات ؛ فهذه الأصوات التي نسمعها تُحْدِث انفعالات بحسب موسيقاها ، فمنها ما يحدث الخوف ، ومنها ما يحدث الأنس ، ومنها ما يشدُّ الأعصاب بحسب نوع ذلك الصوت . وقد أفاد الانسان من هذا التنوع المؤثر على إحداث انفعالات مختلفة ؛ إذ سخّر ما تعلمه من الطبيعة ، فبفضل ما حباه الله تعالى من العقل والعاطفة ، استطاع أن يوظف

موسيقى الأصوات للتعبير عن ذاته ، وما يجيش في نفسه من انفعالات الفرح ، أو الحزن ، أو الغضب ، فابتكر الآلآت الموسيقية ، لتعينه على الإفصاح عن مكنوناته الذاتية ، ثم التفت إلى اللغة كونها من أهم وسائل الخطاب المعبِّر عن مشاعر الانسان ، واضعاً بذلك ضوابط للتنغيم الموحي والمعبِّر عن نوع الانفعال سواءاً أكان على صعيد الموسيقى ، أم اللغة لما له من طاقة مؤثرة على نفوس المستقبلين ، فيرى بالي ((أن المادة المادة الصوتية تكمن فيها إمكانات تعبيرية هائلة ، فالأصوات وتوافقاتها ..... والكثافة ، واللاستقرار ، والتكرار ، والفواصل الصامتة ، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة))(172) ، والكلام لا يخلو من الصوت المنغَّم ، وهذا ما نسميه ب(موسيقى اللغة) ، فقد ترى كلاماً عادياً بين أشخاص يحملوا أنغاماً معبِرة عن فحوى ما يدور بينهم من الحديث ، كأصوات التعجب ، أو الإستفهام ، أو اللوم ، أو الحزن ، أو الفرح ، ولكن موسيقى الشعر هي الأكثر عطاءاً وفاعلية لما لها من تحريك مشاعر المخاطب .

أولا : الأوزان

اعتمد شعرنا العربي القائم على نظام الشطرين على الأوزان التي تعد منطلقاً للتنغيم المقنن ، وكانت الموسيقى في شعرنا العمودي قديماً وحديثاً السمة المميزة للشعر من غيره . ويرى أبو حيان التوحيدي ((أن الوزن وحده هو الحد الفاصل بين الشعر والنثر)) (173) وتعد الأوزان في نظام الشطرين نغماً موسيقياً يتسم بتكرار توقيعات نغمية تنتظم القصيدة كلها . فلكل بحر من بحور الخليل باقة نغمية تميزه عن غيره من سائر البحور الأخرى ، وهذا ما أكسب القصيدة العمودية أنغاماً مميزة تسمى (الوحدات الموسيقية) ، فبفضل تعدد التفعيلات ، وشكل ترتيبها في هذا البحر أو ذاك ، تختلف موسيقى هذه القصيدة عن تلك . وقد ربط الدارسون بحور الشعر بالحالة الوجدانية للشاعر الذي ينظم على هذه الأوزان ، ف((الإيقاع النفسي للشعر هو خلاصة لغة نفسية قبل أن يكون لغة عروضية ، بحيث ينفعل بها الشاعر ، ويتفاعل معها)) (174) . وقد اهتمت الدراسات الأسلوبية بربط الحالة الشعورية للشاعر بتوقيعات هذا البحر أو ذاك ((لأن الوزن يحدث تغيراً في نظام الشعور)) (175).

وهذا ما سيتبين لنا في غلبة بعض الأبحر على غيرها في شعر ديك الجن :

أولا : البسيط

شغل البسيط المرتبة المرتبة الأولى في شعر ديك الجن ؛ لأنه أكثر ملاءمة لنفثات وتأوهات الشاعر ، إذ اتسع هذا البحر لإستيعاب تقلبات مشاعر ديك الجن وهواجس نفسه المضطربة ((فكانت حركة البسيط للتعبير عن عالم البشر بتناقضاته وتعقيداته ، وهو

مناسب لذلك لأنه من البحور المركبة ذات التفعيلتين المختلفتين) (176) ، فـــ(مستفعلن) تعطي نغمة محبوسة ، فتأتي بعدها (فاعلن) ، وهذه نغمة فيها استطالة ، فهي أكثر انسيابية من التفعيلة قبلها ، ثم تعود النغمة الأولى مكررة ، لتضع حداً لإمتداد التفعيلة الثانية ، ثم تنطلق التفعيلة الرابعة بنفس الإنسيابية لما فيها من مد الصوت بفضل الألف (فاعلن) ، فهذا التطريز النغمي منح البحر البسيط تلوناً نغمياً ، فالتفعيلة الأولى تتحد نغمياً مع التفعيلة الثالثة ، والتفعيلة الثانية تتحد مع التفعيلة الرابعة ، وكذلك يتكرر هذا التناوب النغمي في الشطر الثاني من البيت ، وفيها يطرأ تغيير على التفعيلتين الثانية والرابعة ، يُدرك السامع بتغير مسار النغم قليلاً ؛ مما يضفي على هذا البحر تجاوباً وانسجاماً مع حاجة الشاعر النفسية ((فالبسيط بحر مبني على (مستفعلن– فاعلن) ثماني مرات))(177)، وهذا التثمين في التفعيلات منحه نغماً مطاوعاً ، والذات الإنسانية المرهفة في شتى المشاعر ، وقد أدرك الباحث أن شعراء المناطق الواقعة قرب المياه ، هم أكثر من غيرهم منْ نظموا على هذا البحر . وما دام ديك الجن شامياً ، وهي بلاد غزيرة المياه ، دائمة الخضرة ، فلابد له أن يتأثر بانسيابية هذا البحر ؛ فهذا البحر يوحي لنا بتأرجحات القارب القديم الذي يعتمد على المجذاف ، فـــ(مستفعلن) تمثل ميلان هذا القارب ، أما (فاعلن – فَعِلُن) ، تمثل الإنسيابية ، ثم يعود الميلان بذكر (مستفعلن) ، ثم ينطلق الزورق منساباً على سطح الماء بذكر (فاعلن – فعلن) ، وهكذا تتعاقب تأرجحات الزورق وانسيابياته على سطح الماء ، وقد يقول قائل ، فما بالك بشعراء البوادي ؟ الجواب ، إن هذا البحر قد جرى على ألسنتهم أقل مما جرى على ألسنة شعراء المناطق الأخرى ((فالبسيط بحر راقص يتصف بنغماته العالية وبتغير حركي موجي ارتفاعاً وانخفاضاً))(178) ، وهو في الحنين والغزل والشكوى يعطي جمالاً أخاذاً ، وقد نظم الشاعر ديك الجن على هذا البحر ، ومما نظمه هذه القصيدة التي مازج فيها بين الغزل والرثاء ، ومنها : (179)

ما أنتِ مني ولا ربعاكِ لي وطرُ..... الهمُّ أملكُ بي والشوقُ والفِكَرُ
وراعها أنَّ دمعاً فاضَ منتثراً ..... لا أو ترى كبدي للحزنِ تنتثرُ
أينَ الحسينُ وقتلى من بني حسنٍ ... وجعفرٍ وعقيلٍ غالهمْ غَمِرُ
قتلى يحنُّ إليها البيتُ والحجرُ ..... شوقاً ، وتبكيهُمُ الآياتُ والسورُ
ماتَ الحسينُ بأيدٍ في مغائظها .... طولٌ عليه وفي إشفاقها قِصَرُ
لا دَرَّ دَرُّ الأعادي عندما وتروا ... ودَرَّ دَرُّكِ ما تحوينَ ياحفَرُ

فقد استهل الشاعر مرثيته للإمام الحسين عليه السلام بأبيات غزل ، تُفصح عن ذاته بنغم آخاذ ، نسمع خلاله موسيقى وجدانية مؤثرة ، ثم يتصاعد النغم حين يباشر الشاعر غرض الرثاء ، فلا نجد ضعفاً ، أو تراخياً في موسيقى الغرضين (الغزل والرثاء) .

ثانيا : بحر الكامل

وأتى البحر الكامل في المرتبة الثانية في شعر ديك الجن ، فقد نظم الشعراء العرب منذ عصر ما قبل الإسلام على هذا البحر شعراً كثيراً من بينها بعض المعلقات المشهورة ، مثل معلقة عنترة بن شداد : (180)

هل غادر الشعراء من متردم ..... أم هل عرفت الدار بعد توهمِ

وقد امتاز هذا البحر بسعته ، وامتداد نغماته ، وقد سُمِي بالكامل ((لكثرة الحركات في تفعيلات بيته التام وتبلغ ثلاثين حركة ، وقيل لأنه أطول البحور الشعرية ، فعدد حروفه تبلغ ثمانية واربعين حرفاً ، وقيل سَمِي كاملاً لأنه كَمُلَ عن الوافر الشريك في دائرته ، وقيل سُمِي كاملاً لأن أضربه أكثر من أضرب سائر البحور ، فلا بحر له تسعة أضرب سواه ، وقيل لكمال أجزائه)) (181) ، وما يعنينا من هذا أن الكامل يتسم بالغنائية العالية ، فهو أكثر ملاءمة للتعبير عن المشاعر الوجدانية ، فقد يجد الشاعر فيه سعةً أرحب للتحرك في تفريغ شحنات وجدانية تُسمعك غنائية عالية ((فهو من أكثر البحور جلجلة ..... كأنما خُلِق للتغني ، ولذا لا يصلح للحكمة والتفلسف ، وفيه مذهبان : مذهب الفخامة والجزالة ، والرقة والعطف واللطف ، فهو لا يصلح للعواطف البسيطة)) (182) ، ومن جميل ما نظمه على هذا البحر في رثاء زوجته التي قتلها ظلماً وعدواناً ، فهو يذوب أسفاً وحزناً عليها ، مقارناً بين قتله إياها ، وساعات أنسه معها ، فكأنما يُسمعنا نشيجاً وانتحاباً ممزوجاً بحشرجة مشوبة بأنّةٍ مثقلة بالألم والحسرة ، فقد واءم هذا البحر مشاعر ديك الجن ؛ إذ منح السامع لحناً وجدانياً حزيناً ، كما في قوله : (183)

يا طلعةً طَلَعَ الحِمـــــامُ عليها ..... وجنى لها ثمرَ الرَّدى بيديها
رَوَّيتُ من دمها الثَّرى ولطالما .... روَّى الهوى شفتيَّ من شفتيها
قد باتَ سيفي في مجالِ وشاحها .... ومدامعي تجري على خدَّيها
فوحقِّ نعليها وما وطِيء الحصى ... شيءٌ أعزُّ عليَّ من نعليها

ثالثا : الطويل

وقع الطويل في المرتبة الثالثة في ديوان ديك الجن ، ويعد الطويل من أكثربحور الشعر شيوعاً على ألسنة الشعراء ، لما فيه من مرونة للنظم في مختلف أغراض الشعر العربي ؛ إذ نظم عليه شعراء ما قبل الإسلام كثيراً من شعرهم ، ويعد ((أكثر من ثلث

الشعر قديمه ووسيطه وحديثه قد نظم على هذا البحر ... وقد سُمِي طويلاً ؛ لأنه طال بتمام أجزائه فلم يستعمل مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً)) (184) ، وهذه السمة أكسبته ملاءمة لمرامي الشعراء للنظم عليه ((فعدد حروفه في حالة التصريع بلغ الثمانية والأربعين حرفاً ... وليس من بحور العربية بحر على هذا الطراز)) (185) ، ومن جميل ما نظمه ديك الجن على هذا البحر في غرض الرثاء قوله : (186)

على هذهِ كانتْ تدورُ النوائــبُ ..... وفي كلِّ جمعٍ للذهابِ مذاهبُ
نزلنا على حكمِ الزمانِ وأمرهِ ..... وهل يقبلُ النصفَ الألدُّ المشاغبُ
ويضحكُ سنُّ المرءِ والقلبُ موجعٌ .... ويرضى الفتى عن دهرهِ وهو عاتبُ
ألا أيها الركبانُ والردُّ واجبٌ ..... قفوا حدثونا ما تقولُ النوادبُ
إلى أيِّ فتيانِ الندى قصدَ الردى .... وأيهُمُ نابتْ حماه النوائبُ ؟
فيا لأبي العباسِ كمْ رُدَّ راغبٌ ..... لفقدكَ ملهوفاً وكم جُبَّ غاربُ
ويا لأبي العباسِ إنَّ مناكباً ..... تنوءُ بما قد حمَّلتها النواكبُ
فهالتْ أخاً لم تحوهِ بقرابةٍ ..... بلى ، إنَّ إخوانَ الصفاءِ أقاربُ
ويا قبرهُ جُدْ كُلَّ قبرٍ بجودهِ .... ففيكَ سماءٌ ثرةٌ وسحائبُ
فإنكَ لو تدري بما فيكَ من عُلا ..... علوتَ وباتتْ في ذراكَ الكواكبُ
أخاً كنتُ أبكيه دماً وهو حاضرٌ .... حذاراً وتعمى مقلتي وهو غائبُ

هذه الأبيات من قصيدة طويلة ، يستهل الشاعر قصيدته بأبيات الحكمة والإستعبار بحوادث الدهر ، فكلٌ منا لابد أن تدور عليه الدوائر ، ولابد أن يخضع لأحكام الدهر ، ثم ينتقل الشاعر إلى غرض الرثاء نادباً الفقيد (أبا العباس) ، ناعتاً إياه بجميل الصفات ، مظهراً عليه جزعه وحزنه ، داعياً على قبره بالسقيا ، فقد مازج الشاعر في هذا البحر بين غرضين (الحكمة والرثاء) ، وهذا ما يدل على صلاحية الطويل لأغراض الشعر العربي .

رابعا : المنسرح

وجاء المنسرح في المرتبة الرابعة في ديوان ديك الجن ، وقد وجد ديك الجن في هذا البحر وسيلة للتعبير عن مشاعره ، عندما يحاول أن يمتطي صهوة النغم السريع ، ليلاحق أفكاره الفارّة من ذاكرته ؛ بسبب اضطرابه النفسي ، فعند ذاك يأتي إلى المنسرح، لأنه اتسم بنَغَمه السريع المتجاوب مع لهفة الشاعر وأنفاسه المتلاحقة ، ولسهولته على لسانه ، المنطلق لبث ما يعتلج في فكره ، وقد سُمِي المنسرح منسرحاً ((لإنسراحه بمعنى سهولته على اللسان)) (187) ، فهو حين يحاول الفرار من قيود حزنه ، وثقل آلامه ،

ملتجئاً إلى اللهو عله يخفف عنه وطأة ما وقع فيه ، نراه يتخذ المنسرح راكضاً لإشباع غرائزه في ليالي العبث والمجون ، كما في قوله : (188)

مولاتُنا ياغلامُ مبتكِرَه..... فباكِرِ الكأسَ لي بلا نظره
غدَتَ إلى اللهو والمجونِ على ..... أنّ الفتاةَ الحييةُ الخَفِرَه
لحبها لاعجٌ وبي حُرَقٌ ..... مطويةٌ في الحشا ومنتشرَه
ما ذُقتُ منها سوى مقبَّلِها .... وضمِّ تلكَ الفروعِ منحدِرَه
وانتهرتني فمتُّ من فرقٍ .... ياحسنها في الرِّضا ومنتهره
ثم انثنتْ سَوْرَةُ الخُمارِ بنا .... خلالَ تلكَ الغدائرِ الخمرَه
وليلةٍ أشرفتْ بكلكلها ..... عليَّ كالطيلسانِ معتجِرَه
فتقتْ ديجورها إلى قمرٍ .... أثوابهُ بالعفافِ مستترَه
عُجْ عَبَراتِ المُدامِ نحويَ من ... عشرٍ وعشرينَ واثنتي عشره

خامسا : الخفيف

وقع الخفيف في المرتبة الخامسة في ديوان الشاعر ، فالخفيف أكثر صلاحية لأغراض التأمل والحكمة ، لكنه يستوعب الأغراض الأخرى ، وسُمِي خفيفاً لخفة حركاته، ويرى الخليل ((أنه أخف السباعيات من بحور الشعر)) (187) ، وقد يتوهم القاريء أن هذا البحر ثقيل لكثرة تفعيلاته ، فيتصوره أكثر امتداداً وطولاً من غيره ، إلا أن هذه التفعيلات الست تتسم بالإنسيابية والعذوبة وخفة الحركة ، مما يمنح الشاعر قدرة التنغيم والتغني بما يريد إيصاله للمتلقي ، ففي كل شطر من أشطره نجد ثلاث تفعيلات الأولى والثالثة متماثلتان ، أما الثانية فهي تختلف ، لأنها تمثل نغمة فاصلة بين النغمتين المتماثلتين في كل من شطري البيت ، فهذا البحر يجمع بين الخفة والطول ، مما يمنح الشاعر مجالاً أرحب يتيح له التعبير عما يعتريه من مشاعر وأحاسيس ، فيستطيع الشاعر الناظم على هذا البحر ؛ أن يطلق العنان لصوته منغماً بفضل تكرار (فاعلاتن) مرتين في كل شطر تفصل بينهما (مستفعلن) ، وهذا ما يجعل النغم متراوحاً بين الإنقباض والإنبساط ، ليعطي دلالة على اضطراب نفسية الشاعر وتغير أحاسيسه ، وهذا ما نراه في شعر ديك الجن ، الذي ظل يرزح تحت وطأة ما اقترفته يداه في قتل زوجته البريئة ، فها نحن نسمعه يُعلن ندمه متمنياً إنْ لم يرتكب ما ارتكبه من قتل تلك الزوجة ، كما في قوله : (188)

ليتني لم أكنْ لعطفكِ نِلتُ ..... وإلى ذلك الوصالِ وصلتُ
فالذي مني اشتملتِ عليه ..... ألعارٍ ما قد عليهِ اشتملتُ

قالَ ذو الجَهْلِ قد حَلُمْتَ ولا أعلمُ أني حَلُمتُ حتى جَهِلْتُ

لائمٌ لي بجهلهِ ولماذا ..... أنا وحدي أحببتُ ثمَّ قتلتُ

سوفَ آسى طولَ الحياةِ وأبكيكِ على ما فعلتِ لا ما فعلتُ

ففي هذه الأبيات كأنَّا نسمع الشاعرمتأرجحاً بين الصراخ والإنكماش بالصوت ، فصوته متموجاً بين المد والجزر ، وهذا يمنح دلالة على مشاعر ديك الجن . فالأوزان من حيث المكوّن الدلالي تمنح النص دلالة عامة لا تظهر خصوصيتها ، إلا بتكامل عناصره البنيوية الأخرى ، فاللغة وسيلة الشاعر للتعبير عما يريد بوحه من المشاعر والأحاسيس ، ولابد للشاعر أن يصب هذه اللغة بقوالب نغمية ((فمن الأسباب التي جعلت الشاعر أوثق اتصالاً باللغة أنَّ تعبيره موزون مقفى ، ذلك إنَّ الوزن يستثير في الذهن تاريخاً سحيقاً مطموراً للغة فتنبثق في ذهن الشاعر ألفاظ مفاجئة لم تكن تخطر على باله قبل بدئه بإبداع القصيدة ، فكأنَّ ذهنه مفتاح غير واعٍ لأسرار اللغة بحيث تنبعث أبعاد مطموسة سحيقة القدم من تاريخ اللغة المتخفي،وهذه الأبعاد لا يصلها إلا الشاعر))(189) وقد حاول البحث أن يكتفي بذكر المراتب الخمس التي احتلتها بحور الشعر ؛ إذ شكلت ظاهرة أسلوبية في شعر ديك الجن ، ولم أقف عند المراتب الأخرى التي شغلتها بحور أخرى ، ومن تمام الفائدة أن يذكر البحث إحصائية لعدد الأوزان في ديوان الشاعر ، وعدد القصائد والنتف والأبيات التي نظمت على تلك البحور :

ت	البحر	مجموع الأبيات	النسبة
1-	البسيط	127	19.478
2-	الكامل	102	15.644
3-	الطويل	88	13.496
4-	المنسرح	85	13.036
5-	الخفيف	61	9.355
6-	السريع	59	9.049
7-	الوافر	29	4.447
8-	مجزوء الكامل	26	3.987
9-	الرجز	22	3.374
10-	المتقارب	16	2.453
11-	الكامل المرفل	15	2.3006
12-	مجزوء الوافر	7	1.073
13-	مجزوء الرمل	7	0.0736
14-	المديد	5	0.766
15-	مخلع البسيط	3	0.460

2- القوافي

تعد القافية الجزء المكمل لموسيقى الوزن ، فهي التي تضع حداً لنهاية كل بيت في القصيدة العمودية ، حتى أنها تجعل المتلقي مشدوداً ، فهو لا ينفك عن متابعتها ، فالقافية من الأسماء المنقولة من العموم إلى الخصوص ، وهي (لغة):((تفيد المتابعة أو التتابع، مأخوذة من (قفوتَ فلاناً) إذا تتبعتهُ ، وقَفَا الرجلُ أثرَ الرجلِ إذا قصهُ)) (190) ، وقافية الرأس مؤخرته ، فالقافية في الشعر مؤخرة كل بيت .

أما القافية : (اصطلاحا)

ففيها ثلاثة آراء ((الرأي الأول ، يرى أنها سميت قافية ؛ لأنها تتبع البيت ، والرأي الثاني : يرى أنها سميت قافية ؛ لأنها تتبع أخواتها من القوافي ، والرأي الثالث : يرى أن سبب التسمية في أن الشاعر يقفوها ؛ أي يتبعها)) (191) . فالقافية إذن هي نغم واحد ينتظم القصيدة كلها ، ويضم بين ثناياه جرس تركيب الألفاظ مع بعضها ، فيحفظها من التبعثر والتشتت ، فهي بمثابة فواصل نغمية تطرز القصيدة بانتظام دقيق ، ومساحات زمنية منضبطة ؛ لأنها ((الكلام الذي يقفو بعضه بعضاً على مثال واحد)) (192) . وقد أقبل الشعراء على بعض القوافي ، لكثرة معانيها ، ولسهولة حفظ الشاعر لألفاظها ، ومن هؤلاء الشعراء ديك الجن الذي نظم على القوافي السهلة ، ومنها (الراء ، الباء ، اللام ، الميم) ، وهذه سميت (القوافي الذُلل) . فالقوافي الذلل ((هي ما كثُر على الألسن ، وبُني عليه في القديم والحديث)) (193) . وقد شغلت قافية الراء المرتبة الأولى في ديوان الشاعر، لسهولة مأخذها، فقد نعتها البعض بمطية الشعراء، فقد نظم عليها الشاعر(128) بيتاً ؛ لأنها أكثر استجابة لتدفق عواطفه وما يزدحم في رأسه من مشاعر وأحاسيس ، فالراء ((من الأصوات الذلقة ، هنا لاتعني أكثر من معناها الشائع المألوف ، وهو القدرة على الإنطلاق في الكلام دون تعثر ، أو تلعثم ، فذلاقة اللسان كما نعلم ، جودة نطقه وانطلاقه في اثناء الكلام)) (194) . والراء من الحروف التي تنطق بصوت واحد في مختلف لهجات العربية ، ولا يداخلها تغيير. كما نجد في القاف ،أوالجيم ، أو الظاء ، وقد نظم الشاعر فيها على مختلف أغراضه ، ولاسيما في غرض الرثاء ، فها نحن نسمعه يرثي زوجته بمرارة وألم : (195)

أشفقتُ أنْ يُدلي الزمانُ بغدرهِ ..... أو أُبْتَلى بعدَ الوصالِ بهجرِهِ
قمرٌ أنا استخرجتهُ من دجنهِ ..... لبليتي وجلوتُهُ من خِدرِهِ
فقتلتهُ وبه عليَّ كرامةٌ ..... ملءَ الحشا وله الفؤادُ بأسرهِ
عهدي به مَيْتَاً كأحسنِ نائمٍ .... والحزنُ يسفحُ عبرتي في نحرهِ

لو كان يدري المَيْتُ ماذا بعدهُ ....بالحي حلَّ مكانهُ في قبرهِ
غصصٌ تكادُ تفيظُ منها نفسهُ .... وتكادُ تُخْرِجُ قلبهُ من صدرهِ

نلحظ أن الشاعر بنى مرثيته على الراء المكسورة ، وهذه النغمة تُسمعنا صوتاً حزيناً يخرج من صدر شاعرنا بصعوبة وعسر ، فالراء المكسورة المردفة بالهاء المكسورة ، تدل على شدة حالة الشاعر النفسية ، وعِظَم كربه ، فالراء المكسورة باتحادها مع الهاء المكسورة لوّنت القصيدة بدلالة التحسر والندم . وقد كيّفَ الشاعر ركوبه قافية الراء لتلون مزاجه ، فبنى عليها بالحزن ، كما أسس عليها في مواقف اللهو ، فجاء بها متصلة بهاء مطلقة ، للدلالة على حالة النشوة ، فالراء مع الهاء المطلقة تمنح الصوت ثلاث نغمات ، هي الراء مع الهاء ، ثم الالف المطلقة ، لتتبعث هذه النغمة راقصةً ممتدة، حتى تصل إلى المستقبِل خفيفةً ، تُحدث لطفاً على النفس ، وانشراحاً للسماع ، كما في قوله : (196)

بها غيرَ معذورٍ فداوِ خمارها ..... وصلْ بعشياتِ الغبوق ابتكارَها
وقمْ أنتَ فاحثثْ كأسها غيرَ صاغرٍ ... ولا تسق إلا خمرها وعُقارها
فقامَ تكادُ الكأسُ تحرقُ كفهُ .... من الشمسِ أو من وجنتيهِ استعارها

وجاءت قافية (الباء) في المرتبة الثانية في شعر ديك الجن، لتوفرها في معجم الشاعر الشعري ، وهي من القوافي الذلل . وتتميز الباء بكونها من الحروف الشفوية ؛ فصوتها يأتي مضغوطاً مكبوساً بين الشفتين ، وهذه من خصيصة هذا الحرف ((فكل حرف من حروف اللغة له صفة صوتية معينة)) (197) ، فصفة صوت الباء فيه شدة ، بسبب انطباق الشفتين بشدة ، ثم انفراجهما قليلاً ، وحين تأتي الباء مكسورة تخفف من شدة هذا الحرف ، لإطالة مدة انفراج الشفتين ، حين تنطقان بحركة الكسر التي تعطي نبراً فيه خفة وانسيابية ، وكأنما أحدث نبر الكسرة ثغرة لإنسياب نغم الباء ، وهذا ما نسمعه في قول ديك الجن راثياً أبا عبد الله الحسين عليه السلام : (198)

ياعينُ لا للغضا ولا الكُثُبِ ..... بُكا الرزايا سوى بكا الطربِ
جُودي وجدي بملءِ جفنكِ ثمَّ ..... احتفلي بالدموعِ وانسكبي
ياعينُ في كربلا مقابرُ قدْ ..... تركَنْ قلبي مقابرَ الكُربِ
مقابرَ تحتها منابرُ منْ ..... علمٍ وحِلْمٍ ومنظرٍ عَجَبِ
من البهاليلِ آل فاطمةٍ ..... أهلِ المعالي والسادةِ النُّجُبِ
كم شرقتْ منهُمُ السيوفُ وكمْ ... رُوِّيتِ الأرضُ من دمٍ سربِ
نفسي فداءٌ لكمْ ومن لكُمُ .... نفسي وأمي وأسرتي وأبي

فالشاعر يُعْوِلُ باكياً بنغمة حزينة تُسمعك دَفَقاً من شحنات شعورية ، تدل على التأوه ، وقد وفق الشاعر بهذا لملاءمة قافية الباء المكسورة لغرض الرثاء ؛ فبفضل هذا النبر تتحرك المشاعر المعبرة عن نفسية ديك الجن . وحين تأتي الباء مضمومة ، تعطي نغماً يُشبه العواء ، فكأنَّ النغمة خرجت بعسر من بين الشفتين ، فلم تجد متسعاً ، فكأنما خرجت من انبوبة ، تعطي لحناً مكتوماً ، يدل على تأوهات الشاعر ، وشدة تأثره . وهو في الأبيات الآتية يُسمعنا لحن الزوال ، وتغير الأحوال في استسلام الانسان لقدرية الدهر وخضوعه لجبرية الفناء ، كما في قوله : (199)

على هذهِ كانتْ تدورُ النوائبُ .... وفي كلِّ جمعٍ للذهابِ مذاهبُ
نزلناعلى حكمِ الزمانِ وأمرهِ ..... وهلْ يقبلُ النصفُ الألدُ المشاغبُ
ويضحكُ سنُّ المرءِ والقلبُ موجَعٌ ..... ويرضى الفتى عن دهرهِ وهوعائبُ
ألا أيها الركبانُ والردُّ واجبُ ..... قفوا حدثونا ما تقولُ النوادبُ
إلى أي فتيانِ الندى قصدَ الردى .... وأيهُمُ نابتْ حماه النوائبُ ؟

وقعت قافية (اللام) في المرتبة الثالثة من ديوان الشاعر ، واللام من القوافي الذلل ، وهي ((صوت متوسط بين الشدة والرخاوة ، ومجهور)) (200) . وقد حاول ديك الجن أن يوظف اللام في أغراض مختلفة ، فقد جاءت هذه القافية مضمومة في معرض المديح ، كما في قوله : (201)

ومنْ كعليٍّ فدى المصطفى ..... بنفسٍ ، ونامَ فما يحفِلُ
عشيةَ جاءتْ قريشٌ لهُ ..... وقدْ هاجرَ المصطفى المرْسَلُ
وطافوا على فُرْشهِ ينظرونَ .... منْ يتقدمُ إذ يقتلُ

فأنت تسمع جرس اللام المضمومة ، وكأنها وقعُ خطىً لحركةٍ تتسم بالحذر وشد المشاعر ، فهي تصوّر بنغمتها ما وقع في تلك الليلة المباركة . ويبني الشاعر على قافية اللام المضمومة قصيدة رثاء ، إلا أنها تمنح السامع لحناً حزيناً ، فاللام المضمومة تعطي نبرة حزينة لإنسجام ضربة اللام مع صوت الضم الموحي ، بما يشبه الولولة ، كما في قوله : (202)

نغفلُ والأيامُ لا تغفلُ ..... ولا لنا من زمنٍ موئلُ
والدهرُ لا يسلمُ من صرفهِ .... أعصمُ في القُنَّةِ مستوعلُ
يتخذُ الشِّعرى شِعاراً لهُ .... كأنما الأُفقُ لهُ منزلُ

فالشاعر يسمعنا صوت الحكمة الممزوج بإقرار الانسان بإنهزامه أمام حتمية القدر، فقد اعطتنا اللام المضمومة ركز خطى الزمن في حياتنا ، دلالة على حركة الزمن

الذي يطأ الحياة بأقدامه . وحين تأتي اللام مكسورة ، تمنح السامع لحناً شجياً بفضل حركة الكسر التي تفسح مجالاً أرحب ؛ لترنم المنشد ، وإمتاع المتلقي . وهذا ما نسمعه في غرض الحكمة : (203)

احْلُ وامْرُرْ وضُرَّ وانفعْ ولِنْ ..... واخشنْ ورشْ وابرِ وانتدبْ للمعالي
وأَغثْ واستغثْ بربك في الأزلِ إذا جلَّحتْ صروفُ الليالي
لا تَقِفْ للزمانِ في منزلِ الضَّيْ .....مِ ولا تستكنْ لرقةِ حالِ
وإذا خِفْتَ أنْ يرافقكَ العُدْمُ ..... فعذْ بالمثقفاتِ العوالي
وأَهنْ نفسكَ الكريمه للموتِ ... وقحَّمْ بها على الأهوالِ
فلعمري للموتُ أزينُ للحيِّ .... من الضُّرِ ضارعاً للرجالِ
أيُّ ماءٍ يدور في وجهكَ الحر..... إذا ما امتهنتهُ بالسؤالِ

فالأبيات تشتمل على عدد من النصائح يوجهها الشاعر إلى المخاطب ، وربما يكون المخاطب هو نفس الشاعر على سبيل التجريد ، فحركة الكسرة تمثل موجة موسيقية متوسطة الطول ؛ لإسماع المتلقي ، وكأن المتلقي يقف على مسافة ليست بعيدة عن الشاعر ، فنبرة الكسر تمثل في الموسيقى جرة نصف قوس ، أي حركتين من ضمن أربع حركات . وأتت قافية (الميم) في المرتبة الرابعة من ديوان الشاعر ، فالميم من الحروف الشفوية ، فهي لا تخرج إلا بإطباق الشفتين ((فالميم صوت مجهور لا هو بالشديد ، ولا هو بالرخو ، ويسمى بالصوت المتوسط) (204) ؛ وقد طوعه الشاعر قافية في مختلف أغراضه ، وتتحدد نغمة الميم بحسب ما يليها من حركة ، فإذا تلاها ألفٌ ، يجعلها نغمة عذبة فيها استطالة ، فكأنما تمثل ست حركات ، وقد بنى الشاعر على الميم المطلقة قصيدة الرثاء ، كما في قوله : (205)

أصبحتُ مُلقىً في الفراشِ سقيما..... أجدُ النسيمَ من السقامِ سموما
ماءٌ من العبراتِ حرى أرضهُ .... لو كان من مطرٍ لكان هزيما
وبلابلٌ لو انهنَّ مآكلٌ .... لم تخطيء الغِسْلينَ والزقوما
وكرى يُروِّعني سرَى لو أنهُ ..... ظِلٌ لكان الحرَّ واليحموما
مرَّتْ بقلبي ذكرياتُ بني الهدى ... فنسيتُ منها الرَّوْحَ والتهويما

فهذه النغمة الممتدة أتاحت للشاعر إطلاق زفراته الحزينة ، ليُسمع الآخرين مرثيته، ليشاركوه عزاءه وبكاءه . قد تلاعب الشاعر بتوظيف قوافيه وفق حالته النفسية المضطربة ، فتارة نراه حكيماً واعظاً ، وتارة نراه متهتكاً ماجناً ، فها نحن نسمعه في

معرض اللهو والمجون يبنى على الميم المكسورة ؛ ليجعل صوت الميم فيه إمالة لتجميل الترنم بهذه القافية ، كما في قوله : (206)

ومزْرٍ بالقضيبِ إذا تثنى ....وعزْهاة *على القمرِ التمامِ

سقاني ثمّ قبّلني وأومى ..... بطرفٍ سُقمهُ يشفي سَقامي

فبتُ له على الندمانِ أُسْقى ... مُداماً في مُدامٍ في مُدامِ

أفادت القافية الشعر العربي القائم على نظام الشطرين فائدة مزدوجة ، فهي فضلاً عن توقيعات صوتية متماثلة ، تُقسم القصيدة إلى أبيات يسهل حفظها ، وتشد المتلقي إلى متابعتها ، تعطي دلالة صوتية تساهم بالبنية الموسيقية للقصيدة ، فقد نسمع قصيدة على قافية ميمية ، أو لامية ، أو رائية ، وعلى نفس البحر إلا أننا نحسُّ بفرق نغمي بين هذه القصيدة أوتلك ، وهذا متأتٍ من تشكيلة ألفاظ القصيدة ومعانيها ، وما يرمي إليه الشاعر ، فموسيقى القصيدة لا تعتمد على الوزن أو القافية وحدهما ؛ بل تلتئم مكونات القصيدة لتمنح السامع نغماً تصويرياً ، ينقل للمتلقي ما يرمي إليه المرسِل . وقد أغفل البحث بعض القوافي لندرتها ، وسنقدم في هذا البحث جدول إحصائي لقوافي الشاعر في ديوانه .

ت	القوافي	مجموع القافية	النسبة
1-	الراء	128	21، 768
2-	الباء	125	21،258
3-	اللام	117	19،898
4-	الميم	50	8،803
5-	الفاء	36	6،122
6-	التاء	35	5،952
7-	الدال	34	5،782
8-	النون	33	5،612
9-	الياء	17	2،891
10-	الحاء	13	2،210

ب- الموسيقى الداخلية

لا يمكننا أن نفصل فصلاً تاماً بين الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية ؛ لأن العناصر الصوتية المكوّنة لبنية القصيدة تكون متضافرة ومتناغمة مع بعضها ، ولكننا نحذو حذو الآخرين في هذا التقسيم ، فإذا كانت الموسيقى الخارجية مكوّنة من الوزن والقافية ، فإن الموسيقى الداخلية بكل مسمياتها تتواشج مع الوزن والقافية ، ولهذا فقد نسمع أحياناً قصيدتين على نفس الوزن والقافية ؛ لكن الأولى تختلف عن الثانية نغمياً ،

وذلك بسبب ما يطرأ على مكونات البيت من علل عروضية ، أو بسبب تشكيلة الحشو الداخلي لحروف ألفاظ البيت ، فمَنْ له سماع مرهف ، يُدرك ذلك بيسر ، ومعنى هذا أن الموسيقى الداخلية لايمكن فصلها عن موسيقى القصيدة الخارجية ، فالكل المكوّن لبنية القصيدة يُشارك بالبنية النغمية للنص الشعري ، وكأنّ هذا النص مكوّن من آلات متعددة ، تتعانق نغماتها فتمنحك الإيقاع النغمي الذي يحمل دلالات صوتية معبرة عن أحاسيس الشاعر ، ومدى تأثره العاطفي جراء ما يحيط به من ضغوط خارجية ، وهذه العناصر مكونة من الفنون البلاغية المعروفة ((فإنّ بين الفنون البلاغية البديعية ، وبين الموسيقى الداخلية للنص الشعري علاقة متينة وصلة وثيقة)) (207) . وقد شكلت الفنون البديعية ظاهرة أسلوبية في شعر ديك الجن ، وإنه يعد بحق من الرعيل الأول الذي اهتم بهذه الفنون ، وفتح أبوابها ، وكان أبو تمام استمراراً لديك الجن ؛ لأنه يعد أستاذه في هذا الميدان ، كما روى ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة . (208) ، ومن هذه الفنون البديعية التي شغلت مساحة كبيرة في ديوان الشاعر : –

أولاً : الجناس

وقد عرفه أبو هلال العسكري بأنه ((مجانسة كل لفظة منها صاحبتها في تآليف حروفها)) (209) ، فإذا كان الجناس تاماً اتفقت حروفه واختلفت معانيه (210) ، أما إذا كان الجناس غير تاماً ، فيسمى (الجناس الإشتقاقي) (211) ، والإشتقاقي هو تفريعات اللفظة الواحدة بالتصرف في اشتقاقاتها ، ويعرف بأنه ((لون من ألوان الصناعة اللفظية بوصفه طاقة موسيقية تتسلل في أجواء النص ، فتشيع أنظمة نغمية تؤطر آفاقه ، وتغذي معانيه وضوحاً وتوكيداً)) (212) . فقد أولع شاعرنا بالجناس الإشتقاقي ، ولم أجد في ديوانه (جناساً تاماً) إلا القليل ، وهذا الإكثار من الجناس الإشتقاقي يدل على هروب الشاعر من رتابة الحياة ، فهو يحاول أن يثري موسيقى القصيدة بالإشتقاق النغمي من نفس القصيدة ؛ ليمنح النغم تلوناً وسعةً في الدلالة على طلبه ، للتوسع في نغم اللفظة الواحدة عن طريق ما يشتق منها ، تخلصاً من التماثل النغمي الذي يحدث رتابة في الصوت المنغّم ، فلجأ إلى هذا الضرب ، تخلصاً من الرتابة النغمية ، وطلباً للتواشج النغمي المتأتي من تلون الإشتقاق من جذر واحد ، وهذا ما يسمى ب(الجناس المضارع)، فالجناس المضارع ((هو أن يختلف المتجانسان بحرف أو حرفين مع تقارب المخرج)) (213) ، ومن هذا قول الشاعر : (214)

مقابرَ تحتها منابرُ من ..... علمٍ وحِلمٍ ومنظرٍ عَجَبِ

فقد شحن الشاعر البيت الأول بأربع جناسات اشتقاقية ، ففي الجناس الأول (مقابر – منابر) ، إذ اختلفا في الحرف الثاني ؛ لكسر رتابة النغم ، ومنحه بعداً دلالياً صوتياً ، فالقاف في (مقابر) دلت على النزول في تلك الحفرة ، أما النون في (منابر) دلت على الإرتقاء والوجاهة ، والعلم والتقوى ؛ والمعنى أن من دُفِنَ في تلك المقابر ، هو أسمى بكثير ممن يمشون على الأرض ، فقد ارتقت تلك المقابر ، فأصبحت رموزاً لمن دُفِنَ فيها . كما نلحظ أن الشاعر حافظ على إنسيابية النغمة في هذين الجناسين ، بإبقائه الميم ، والالف ، والباء والراء في كلا الجناسين . أما الجناس الثاني (علم – حلم) ، فجاءت النغمة فيهما أقصر من نغمة الجناسين الأولين ، فالأولان خماسيان ، أما الثالث والرابع ، فثلاثيان ، وهذا ما زاد من تلون الإنبعاث اللغوي والدلالي . وقد جانس الشاعر بين الفعل والمصدر ، كما في قوله : (215)

يانفسُ لا تسأمي ولا تَضِقي ..... وارسي على الخَطْبِ رسوةَ الهُضُبِ

إذ جانس الشاعر بين فعل الأمر (ارسي) ، والمصدر (رسوة) ، دلالة على حث الشاعر نفسه على أن يثبت مرة واحدة بوجه الخطوب ، ف(رسوة) دلت على مصدر مرة . وجانس الشاعر بين الفعل المضارع (يرقبون) ، وفعل الأمر (ارتقب) ، فقد وظّف الشاعر فعل المضارع (يرقبون) ، للدلالة على المستقبل القريب ، فهو متحرك متغير ، أما فعل الأمر (ارتقب) ، فيدل على أمر المخاطب بالوقوف على ما يأتي به المستقبل القريب ، فنغمة (يرقبون) أطول من نغمة (ارتقب) ، كما في قوله : (216)

وفي غدٍ فاعْلَمَنْ لِقاؤُهُمُ ..... فَأَنهُمْ يرقبونَ ، فارتقبِ

ونرى اختلاف المتجانسين في الحرفين الثالث والرابع في قوله : (217)

مَوْتاً وقتلاً بهاماتٍ مُفَلَّقةٍ ..... من هاشمٍ غابَ عنها النصرُ والظفرُ

ويجانس الشاعر بين المفرد (ذهاب) ، وجمعه (مذاهب) ،كما في قوله : (218)

على هذهِ كانتْ تدورُ النوائبُ .... وفي كلِّ جمْعٍ للذَّهابِ مذاهبُ

فـــ(الذهاب) مصدر للفعل (ذهب) ، ودلالته الصوتية إشارة إلى أن ما يقع على الانسان من بلية الموت أمرٌ واحد ؛ أما (مذاهب) ، فجاء بها الشاعر جمعاً ، لأن الموت وإنْ كان واحداً إلا أنه يأتي بطرق شتى ، هذا ما هو ظاهر ، أما ما وراء الظاهر ، فإن مصير كل ميت لا يشبه مصير الآخر في يوم الحساب .

وجانس بين الفعل (غالبت) واسم الفاعل (غالب) ،كما في قوله : (219)

تَرْشفْتُ أيامي وهُنَّ كوالحٌ ..... عليكَ ، وغالبْتُ الردى وهو غالبُ

فالفعل مع فاعله (غالبتُ) نغمةً دلت على الإخبار ، أما اسم الفاعل (غالب) ، فنغمة دلت على استطالة الغَلَبَة ، فإن كان الشاعر قد هُزِمَ أمام الدهر ، فقد غلب الدهر غيره ؛ لأن الفعل (غَالَبَ) دل على المضي والتحرك ، أما (غَالِب) ، فقد دلّ على الثبوت . ومن جميل تجنيسات الشاعر في الحكمة قوله : (220)

الناسُ قد عَلِموا أنْ لا بقاءَ لهمْ ..... لو أنهم عَمِلُوا مقدارَ ما عَلِموا

إذ جانس بين (علموا) و(عملوا) ، فهذا الجناس دلَّ على ارتباط العلم بالعمل ، فهذه معاكسة نغمية دلت على مجهولية الانسان أو غفلته عن واقع مصيره في هذه الدنيا . نلحظ مما تقدم أن الجناس الإشتقاقي شكّل ظاهرة أسلوبية في شعر ديك الجن ، وكذلك منح النص الشعري زخماً نغمياً بنيوياً يصوّر ما أراد الشاعر إيصاله إلى المتلقي عبر السمع .

ثانيا : الطباق

يعد الطباق من الأضداد ، وإن كانت لفظة الأضداد اكبر من مفهوم الطباق ، فالضد في اللغة هو ((النظير والكفء ، والجمع أضداد)) (221) ، والضد يعني المماثلة أو المخالفة ، ويتبين من ذلك ((أن كلمة الضد استخدمت في اللغة مشتركاً لفظياً؛ إذ دلت على معانٍ متعددة ، وهي كذلك شبه ضد ، لأنها استخدمت في الدلالة على الشيء ومخالفه ومباينه))(222) ،وهذا ما ينطبق على موضوع الطباق ، فالطباق يعد أحد الظواهر الأسلوبية في شعر ديك الجن ، ويعد التضاد((مثيراً أسلوبياً ، وقيمة أسلوبية التضاد هو ما يقيمه بين العنصرين المتقابلين ..... فإن عملية التضاد الأسلوبية تخلق بنية ؛ مَثَلُها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة)) (223) ، فالتضاد في ديوان الشاعر مظهرٌ انعكاسي لحياته المفعمة بالتبدلات السريعة ، والإنحرافات المثيرة ، فهو فضلاً عن وظيفته الصوتية ، يمنحنا دلالات نفسية ، فقد حفل ديوان الشاعر بهذا الضرب من التضاد ؛ إذ اتحد الطباق مع غيره من العناصر اللغوية في بناء القصيدة ، للتعبير عن مكنونات الشاعر ، وتأدية الوظيفة المرجوة من خلال تواشج العناصر البنيوية في هيكلية السياق النصي . وقد أفاد ديك الجن من ظاهرة التضاد ، للإفصاح عما يعتري ذاته من مشاعرمتصارعة ، فالتضاد عنده ترجمة لمسار الحياة المضطرب ، وها نحن نسمعه يوظف هذا التضاد في إظهار مكانة الممدوح ، كما في قوله : (224)

وإذا تكلمَ في الهدى .... حجَّ الغويَّ وأَسكتا
فلفتكهِ ولهَدْيهِ ..... سمَّاهُ ذو العرشِ الفتى
ثَبْتٌ إذا قدَما سوا..... هُ في المهاوي زلَّتا

فقد طابق الشاعر بين (الهدى – الغوي) و(تكلم – أسكتا) و(ثبت– زلتا) ؛ فهو وظّف هذه المطابقات للدلالة على مكانة الإمام علي عليه السلام بين المسلمين ، فجعل هذا التضاد وسيلة للبرهنة على الأمر الكبير ، وهو منزلة الإمام علي عليه السلام ومكانته ((ويعد التضاد إحد العلاقات الدلالية التي يتم عن طريقها تشكيل قضايا كبرى في مستويات النص المتتابعة ، فقد تجمع تلك العلاقة بين قضيتين صغيرتين لتكوّن قضية كبرى)) (225) ، فـ(الهدى والغوي) نغمتان متنافرتان من حيث الدلالة الصوتية والدلالة المعنوية ؛ فقد منحتنا هذه الدلالة المدركة بالسماع أمرين متناقضين هما : الهدى، الذي يدل على الإشراق ، والغوي ، الذي يدل على التخبط والضلالة ، فهذا التنغيم مكّن المتلقي من الإلمام بهذه الصورة سمعياً وبصرياً ، وإذا انتقلنا إلى المطابقة بين (تكلم – أسكت) ، فالشاعر هنا طابق بين فعلين ماضيين ، فالفعل الأول (تكلم) ؛ دلّ على الإخبار عن شيء قد تحقق . أما الفعل الثاني (أسكت) ، فقد جاء نتيجة حتمية للفعل الأول ، فالمطابقة هنا لاتقتصر على التلوين الصوتي الحاصل بين (تكلم) و(أسكت) ؛ بل تشير إلى شيء معنوي يتمثل بفصاحة الإمام وبلاغته ، فالدلالة هنا دلالة صوتية إخبارية مبرهِنة على قوة بيان الإمام في لغته لإثبات الحجة القوية . وقد طابق الشاعر بين (ثبت) و(زلتا) ،. ليمنح المقطع الشعري تمام الفكرة ، فـ(الثبت) عكس الزلل ، وهذه المطابقة تعزيز لصفات الإمام ، فهو فضلاً عن فصاحته وحجته القوية ، أنه شجاع في ساحات الوغى ، فقد كثّف الشاعر بهذه المطابقات فكرة كبيرة بتوظيف جزيئات صغيرة متمثلة ب(هدى ، غوي ، تكلم ، أسكتا ، ثبت ، زلتا) . وقد طابق الشاعر بين فعلين ناقصين (أصبحت– أبيت) ، فالفعل الأول جاء بصيغة الماضي ، أما الثاني فهو بصيغة المضارع ، وهذا ما يدل به الشاعر على استمرارية حالة الألم المتأتي من موقف اتخذه الشاعر منهجاً له ، فهو في هذه القصيدة كان يتظلم لما حصل للإمام علي عليه السلام ، فالفعل (أصبح) يدل على وقوع أمر جديد طاريء ، فكأنما جدَّ للشاعر ما جعله كثير الهموم ، ثم يأتي بالفعل الناقص(أبيت) لتتمة فكرة امتداد معاناة الشاعر ، فصباح الشاعر وليله متماثلان بالنسبة لنفسية الشاعر ، فهَمُّهُ وحرقته ممتدتان من الصباح حتى الليل ، كما في قوله : (226)

أصبحتُ جَمَّ بلابلِ الصدرِ ..... وأبيتُ منطوياً على الجمْرِ

وفي البيت الذي يليه طابق الشاعر بين فعلين ماضيين : (227)

إنْ بحتُ يوماً طُلَّ فيهِ دمي ....ولئنْ كتمتُ يضِقْ بهِ صدري

فقد جعل الشاعر المطابقة مقيدة بقيد الجملة الشرطية ؛ ففعل الشرط وجوابه ماضيان في اللفظ ، مضارعان في المعنى ، فهذا الطباق فيه كثافة دلالية ندركها خلال الشرط

وجزائه، وهي الكشف عن وقوع الشاعر بين أمرين لا ثالث لهما ، فإن باح بولائه للإمام عليه السلام يُسفك دمه ، وهذا ذهاب لحياته ، وإن سكت ضاق صدره ، والأمران ثقيلان على الشاعر ، إلا أن الأمر الثاني أهون من الأمر الأول ؛ لأن في الأول هلاك الشاعر ، وفي الثاني عذابه ، والعذاب أهون من الهلاك في المنظور الغرائزي الإنساني . ويأتي مطابقاً بين فعلين ماضيين ناقصين (أضحى – أمسى) دلالة على تطور مشهد مروّع تطوراً تراجيدياً ، فالشاعر يصف لنا ما حلَّ بالإمام الحسين عليه السلام ، كما في قوله : (228)

فالجسمُ أضحى في الصعيدِ موزعاً .... والرأسُ أمسى في الصِعادِ كريما

فالفعل (أضحى) يدل على وقت الضحى ، والفعل (أمسى) يدل على وقت المساء، فهذان الفعلان هما إخبار لذلك المشهد المتحرّك ، ففي الضحى سقط الحسين عليه السلام شهيداً مضرجاً بدماء الشهادة ، ثم تطورت حالة تنكيل العدو بهذا الشهيد عند المساء ، حين رُفِعَ رأس الإمام عليه السلام على الرمح ، فقد منح هذا التطابق الصورة دَفَقاً دلالياً قائماً على تجسيد تلك الصورة المروعة في ذهن المتلقي ، ولو قطع الشاعر فكرته على مشهد الجسم المضرَّج لما كَمُلَ هذا المقطع ، ولكن حين تابع الشاعر فجاء بالجزء المتمم للصورة ، قدّم لنا سياقاً دلالياً مدركاً ((فالإحساس بالتضاد هو الذي يجعلنا نعزل في المتوالية اللغوية العناصر التي قام التضاد بالنسبة لها ، وننسب إليها دور السياق ، فالقاعدة تتحدد من خلال الخروج عليها ، والمبدأ نعرّفه بما يشذ عنه ، والنموذج يُدرَك بفضل كسره ، ويبدو التوقع متأخراً من خلال وجود غير المتوقع قبله)) (229) . لو تفحصنا في ديوان الشاعر ، لوقفنا على مسألة مهمة تتعلق بقوة درجات التضاد وضعفها ؛ إذ لا يمكن أن نضع المتضادات في مستوى واحد ، فهناك ضرب من التضاد قائم على التنافر الحاد ، وهناك ضرب آخر قائم على الخلاف ؛ إذ لا يصح أن نضع الخير والشر ، والعدل والظلم بنفس شدة الليل والنهار ، والصيف والشتاء ، والأبيض والأسود ؛ إذ يترتب على الضرب الأول أثر يؤدي إلى حدة التنافر بين المتضادات ، فـ(للخير) أثرٌ حسنٌ يخالف (الشر) ، وما يترتب عليه من ضرر فادح ، فشتان بين الأمرين ؛ أما الضرب الثاني ، فهو قائم على المخالفة دون أن يترتب عليه أثر سيء أو حسن ، وإنما مجرد خلاف من حيث الوقت، أو اللون، أو الكيفية، ومن أمثلة التضاد قول الشاعر:(230)

قالَ ذو الجهلِ قد حَلُمتَ ولا أعلمُ أني حَلُمْتَ حتى جَهِلْتُ

فالبون شاسع بين (الحُلُم) و(الجهل)،فكلٌ منهما يترتب عليه أثر يتعارض مع الأثر الآخر ، ومن أمثلة التضاد في موضع الرثاء قوله : (231)

كُنتَ زينَ الأحياءِ إذ كُنتَ فيهمْ ..... ثمَّ قد صِرْتَ زينَ أهلِ القبورِ

بأبي أنتَ في الحياةِ وفي الموتِ ، وتحتَ الثرى ويومَ النشورِ

فقد حشد الشاعر في هذين البتين حشداً من المطابقات القائمة على التضاد ، فالتضاد قائم بين الأحياء وأهل القبور (الحياة والموت) و(تحت الثرى ويوم النشور) ، فهذه متضادات قائمة على تنافر دلالي ، ومعنوي ، ونغمي ، وإذا نظرنا إلى مطابقة الخلاف ، سنجد أن البون قائم على المخالفة ، وهي أقل حدة من التضاد ، وهذا ما نسمعه في قول الشاعر: (232)

مستكيناً لذي الغِنى خاشعَ الطرفِ ذليلَ الإدبارِ والإقبالِ

أينَ جَوْبُ البلادِ شرقاً وغرباً .... واعتسافُ السهولِ والأجبالِ

فـــ(الإدبار) خلاف (الإقبال) من حيث الحركة ، و(الشرق) خلاف (الغرب) من حيث الجهة ، و(السهول) و(الجبال) من حيث الكيفية ، وهذا لا يترتب عليه آثار غير المخالفة . فالتضاد يمنح النص غنىً دلالياً قائماً على معاكسة صوتية ومعنوية ؛ فهو سمة من سمات اللغات الحية ، ومنها لغتنا العربية . (233) . وما دامت الحياة قائمة على التباين ، فقد أفاد الشعراء والأدباء من التضاد في رسم صوراً عما يحيط بهم من تباين وتخالف وتعاكس .

الخاتمة

من يقرأ ديوان ديك الجن –على الرغم من صغر حجمه – يدرك أنَّ الشاعر جعل من شعره مرآةً عاكسةً لحياته وما يحيط به من الأحوال ، إلا أنَّ الجانب الوجداني عند الشاعر طغى على الجانب الموضوعي ؛ فالغنائية في شعره هي الأعلى صوتاً من سائر العناصر الأخرى ، فهو حين يتعامل مع الخارج لا يستطيع أن ينفلت من قيوده الذاتية ، إذ لوّن ما يحيط به بصبغة أحاسيسه ومشاعره . وقد كشفت الدراسة الأسلوبية لديوان الشاعر عن ذاتية ديك الجن وما امتاز به عن غيره من شعراء عصره . ويتضح هذا بالنتائج الآتية :

1- إنَّ غلبة الأسلوب الطلبي في ديوان الشاعر ، ناجمة عما يجيش في نفسه من اضطرابات وأحوال متضاربة ؛ فهو يبحث عما لا يستطيع الظفر به .

2- لقد عانى ديك الجن من اضطراب نفسي بسبب قتله زوجته ، الأمر الذي جعله باحثاً عما يعينه على محنته ، فهو تارة يركن إلى الحزن والبكاء ، وأخرى إلى المواقف المتسمة بالسياسة ، وثالثة فراره إلى اللهو والمجون ، بحثاً عن توازنه النفسي .

3- يعد ديك الجن من أوائل شعراء البديع في العصر العباسي الأول ، فأبو تمام ومن جاء من بعده من رواد البديع امتداداً له ، فقد كثُرتْ في ديوانه ألوان البديع كما تبين في هذا البحث .

4- إنَّ الأسلوبية تعد الطريق الأمثل للدخول إلى كُنْه الشاعر ، على العكس مما كان مألوفاً في دراسة نفسية هذا الشاعر أو ذاك ، فلا يمكن الصدور من بؤرة مظلمة ، ولكن الدخول إلى تلك البؤرة يعد وسيلة ناجعة للوقوف على ذات الشاعر ، وهذا من محاسن الدارسات الأسلوبية .

5- ومن محاسن الأسلوبية أنها تُعين الدارس على كشف مقاصد النص الأدبي لهذا المبدع أو ذاك للوقوف على الفروق بين أساليب الكتّاب ، من خلال معرفة طرق التعبير والمعجم اللفظي الموظَف في إنشاء النص الأدبي .

6- إنّ الدراسات الأسلوبية سبرت أغوار المعاني ، للوقوف على فاعلية الدلالات المعبِرة عن مقصدية الشاعر ، وما يرمي إليه من تعديل لصورة العالم صوب الكمال .

7- إنّ اهتمام العرب بضروب البلاغة ، يعد الإنطلاقة الأولى على طريق دراسة الأساليب ، وبهذا التضافر بين الأسلوبية الحديثة ، وبلاغة العرب ، أصبحت الأسلوبية فاعلةً في تحليل النصوص .

الهوامش

1- لسان العرب : ابن منظور ،محمد بن مكرم ، دار صادر ، بيروت ، د . ت ، 1/ 473

2- الكتاب : سيبويه ، تح: عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط1 ، 1988م ، 4/ 245

3- جمهرة اللغة : ابن دريد (باب الباء ، والسين مع باقي الحروف في الثلاثي الصحيح) ، مادة (سلب) ، 1/ 359

4- تأويل مشكل القرآن : ابن قتيبة الدينوري ، تح: السيد أحمد صقر ، مكتبة دار التراث ، القاهرة ، 2006م

5- لسان العرب : ابن منظور ، 9/ 49

6- دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني ، تح : محمود أحمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، 1992م ، ص469.

7- الأسلوب : 1احمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية ، ط6، القاهرة ، 1966م، ص41

8- الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية : فتح الله أحمد سليمان ، الدار الفنية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1990م،ص016

9- النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك : د. إبراهيم محمود خليل ، دار المسرة ، د. ت ، ص155

10- علم الأسلوب والنظرية البنائية : د. صلاح فضل ، دار الكتاب المصري ، القاهرة ، ط1 ، 1992م ، ص93

11- الأسلوب والأسلوبية : بييرو جيرو ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، د. ت ، ص3

12- مقال الأسلوبية علم وتاريخ : سيترز مانويال، ترجمة : د. سليمان العطار ، مجلة فصول ، م1 ، ع(2)، 1981م،ص 22،القاموسي الموسوعي الجديد لعلوم اللسان : ازوالد ديكرو ، جان ماري سشايفر ، ترجمة: د. منذر عياشي ، المركز الثقافي اربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2007م ، ص117. البلاغة والأسلوبية : د. محمد عبد المطلب ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، 1982،ص13- 14
13- علم الأسلوب : د. صلاح فضل ، ص18- 19
14- القاموسي الموسوعي الجديد ، ص 166
15- الأسلوبية علم وتاريخ : د. عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط3 ، 1982م،ص133
16- الأسلوب والأسلوبية : كراهام هاف ، ترجمة : كاظم سعد الدين ، دار آفاق عربية ، بغداد ، 1985م ن ص73
17- Desfgurs du discours outres queles – tropes – poris – 1827- cf - Ied –de Gerard Gfnette Coll – Science de Ihomme – Paris Fiammarion 1968 – To Doror-littlereture et significant ion –P104-
18- Jean Paulcolin –Rhet orique et stylistique - p92- 91
19- بناء الأسلوب في شعر الحداثة : د. محمد عبد المطلب ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، 1995م، ص18
20- سوسيولوجيا اللغة : بيار آشار ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1996م، ص91
21- Johnathan Owens – the foundation of grammer – P227- 248
22- الصومعة والشرفة الحمراء : نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط2، 1971م ،ص 150
23- الفن والحلم والفعل : جبرا إبراهيم جبرا ، منشورات دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1986م ، ص 287
24- Ibid –p12 and Reyocoya Hassan : Text and contextin functional linguistics – P232
25- Genffreq Finch: Iinguistic terms and concepts – p 223
26- الإتقان في علوم القرآن : جلال الدين عبد الرحمن السيوطي ، المكتبة الثقافية ، بيروت ، ط1، 1980م، ج2/ 165
27- الفعل زمانه وأبنيته : د.فاضل إبراهيم السامرائي ، مؤسسة الرسالة للطبع ، 1970م، ص205 ، 206
28- ديوان ديك الجن : تح، د. أحمد مطلوب ود. عبد الله الجبوري ، دار الثقافة ، بيروت– لبنان ، د. ت ،ص 28
29- م. ن ، ص 61
30- بلاغة الكلمة والجمل : منير سلطان WWW/neelwafurat – com / item page- aspx?id ، ص110،109
31- البلاغة وفنونها وأفنانها – علم المعاني – د. فضل حسن عباس ، دار آفاق ، الأردن ، ط2 ، 1989م ،ص66
32- ديوانه ، ص91
33- فلسفة البلاغة : ايفور ارمسترونغ ريتشاردز ، بيروت ، 1979م ، ص117، 118
34- الفعل زمانه وأبنيته : د. فاضل أبراهيم السامرائي ، ص 204
35- ديوانه ،ص97
36- حسن التوسل إلى صناعة الترسل : الإمام شهاب الدين أبي الثناء محمود بن سليمان الحلبي ، المطبعة الوهبية ، مصر ، 1398م ، ص148
37- ديوانه ص99
38- مفتاح العلوم : السكاكي ، أبو يعقوب بن أبي بكر ، ضبط وشرح : الأستاذ نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1983،1م، ص81
39- ديوانه ص41
40- م . ن ، ص155

41- م . ن ، ص 118
42- نحو منهج جديد في البلاغة والنقد – دراسة وتطبيق – سناء حميد البياتي ، ط1 ، دار نوبار ، القاهرة ، 1975م ، ص62
43- ديوانه ، ص161
44- فلسفة البلاغة ،ص117- 118
45- ديوانه ، ص 92
46- م . ن ، ص93
47- التواصل اللساني والشعرية : الطاهر بن حسين بومريز ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2007م ، ص35
48- ديوانه ، ص34
49- م . ن
50- استراتيجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية – : عبد الهادي بن ظافر الشهري ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط1، بيروت – لبنان ، 2004م ،ص84
51- م . ن ،
52- ديوانه ، ص37
53- علم المعاني : د. درويش الجندي ، دار نهضة ، مصر ، د . ت ، ص23
54- م . ن ، ص 33
55- الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان : الخطيب القزويني ، محمد بن عبد الرحمن جلال الدين ، دار الكتب العلمية ، 2003م، ج1/ 13
56- علم المعاني – دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني – : د. بسيوني عبد الفتاح فيود ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط2 ، 2004م ، ص285
57- الموسوعة المختارة في النحو والصرف والبلاغة والعروض : يوسف الطريفي ، دار الإسراء للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط2 ، 2009م ، ص271
58- استراتيجية الخطاب : ص330
59- م . ن ، ص342
60- م . ن
61- ديوانه ، ص 31
62- م . ن ، ص 33
63- م . ن ، ص 73
64- م . ن ، ص 94
65- م . ن ، ص 107
66- م . ن ، ص 118
67- م . ن ، ص 184
68- دليل الدراسات الأسلوبي : جوزيف ميشال ، المؤسسة العربية الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1، 1999م، ص40
69- علم المعاني – تاصيل وتقييم – : د. حسن طبل ، مكتبة الإيمان ، المنصورة ، ط1 ، 1999م ، 54- 55
70- أساليب الإستفهام في القرأن الكريم : د. عبد العليم السيد فودة ، ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة ، ص 192- 193
71- ديوانه : ص 41- 42

72- أساليب الإستفهام في القرآن الكريم ، ص296
73- ديوانه ، ص44
74- م . ن ، ص45
75- م . ن ، ص 48
76- م . ن ، ص 52 – 53
77- م . ن ، 72
78- الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي : سلام كاظم الأوسي ، اطروحة دكتوراه ، كلية التربية ، ابن رشد ن جامعة بغداد ،2000م، ص230
79- ديوانه ، ص 73
80- م . ن ، ص 74
81- خصائص الأسلوب في الشوقيات : محمد الهادي الطرابلسي ، منشورات الجامعة التونسية ، 1981م ، ص352
82- ديوانه ، ص 93
83- م . ن ، ص 94- 95
84- الأسلوبية علم وتاريخ : سليمان العطار ، مجلة فصول ، م(1) ، ع (2) ، ص133، المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي : عودة خليل ، مجلة النجاح للأبحاث ، م (2) ، ع (8) ، 1994م ، ص99
85- ديوانه ، ص 123
86- م . ن ، ص 192
87- المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي : عودة خليل ، 104
87- أسلوبا النفي والإستفهام في العربية في منهج وصفي في التحليل اللغوي – دراسات وآراء في ضوء علوم اللغة المعاصر : خليل أحمد ، عمايرة ، جامعة اليرموك ، ص7
88- شروح التلخيص : التفتازاني ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، ج2/ 333
89- استراتيجية الخطاب : 360
90- ديوانه ، ص 31
91- م . ن ، 33- 34
92- م . ن ، ص 37
93- م . ن ، ص 43
94- م . ن ، ص 84
95- م . ن ، ص 94
96- شروح التلخيص ج2/334
97- ديوانه ، ص 97
98- م . ن ، ص 33
99- شروح التلخيص ج2 / 334
100- ديوانه ، ص 161
101- الكتاب : سيبويه ، ج2/ 227
102- ديوانه ، ص 48
103- م . ن ، 90
104- م . ن ، ص 73

105- في النحو العربي – قواعد وتطبيق على المنهج العلمي الحديث – : د. مهدي المخزومي ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ، ط1 ، 1966م ، ص 222
106- بنية اللغة الشعرية : جون كوهين ، ترجمة : محمد الولي ، ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 ، 1986م ، ص 137
107- مدخل إلى علم اللغة : د. محمد حسن عبد العزيز ، دار النمر للطباعة ، 1991م ، ص 9
108- الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر الغربي : عدنان حسين قاسم ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، مدينة نصر ، 2001م ن ص 296
109- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة : د. مصطفى سويف ، دار المعارف ، مصر ، ط3 ، 1970م ، ص290
110- النظرية الرومانتيكية في الشعر : كولردج صمويل ، ترجمة : عبد الحكيم ميسان ، دار المعارف ، مصر ن د . ت ، ص 447
111- ديوانه ، ص 65 – 66
(*) شناظير الجبل : أطرافه وحروفه ، الواحد (شنظير) ، القاموس المحيط : الفيروزآبادي ، مادة (شظر)
113-الخطاب الشعري والصورة الفنية – الحداثة وتحليل الخطاب – : عبد الإله الصائغ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1999م ، ص 106
114-ديوانه ، ص 73، 74 ، 115
115-النقد الأدبي الحديث : محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973م ، ص 388
116-ديوانه ، ص 76
117- م . ن ، 77
118- م . ن ، ص95
119- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ابن الأثير ، ضياء الدين نصر الله بن محمد ، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد ، القاهرة ، 1939م ، ج2/ 442، الطراز المتضمن : يحيى بن حمزة العلوي ، مطبعة المقتطف ، القاهرة ، 1914م ، ج3/ 73
120- ديوانه ، ص 121، 122
121- عيار الشعر : ابن طباطبا العلوي ، تح: طه الحاجري ود. محمد زغلول سلام ، مطبعة مصر ، د . ت ، ص 11
122 – ديوانه ، ص 133
123- م . ن ، 138
124- الصورة في شعر بشار بن برد : د. عبد الفتاح صالح نافع ، دار الفكر ، عمان ، 1983م ، ص 56
125 – ديوانه ، ص 140
126- ديوان المتنبي بشرح العرف الطيب : الشيخ ناصيف اليازجي ، دار المعرفة ، بيروت – لبنان ، د . ت ، ص3
127- ديوانه ، ص 139
128- علم الأسلوب : د. صلاح فضل ، ص 319
129- ديوانه ، ص 163
130- م . ن ، ص 164- 165
131- م . ن ، ص 186
132- فن الشعر : د. إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، د . ت ، ص 28

133 – دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني ، تح: محمود شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ص 436، 507، أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني ، تح: محمود شاكر ، دار المدني ، جدة ، 1991م ، ص 275 – 276، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، الآمدي ، تح: السيد أحمد صقر ، ط2 ، 1972م ، ص 266 ، الوساطة بين المتنبي وخصومه : علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، ص 429

134– قراءة الشعر وبناء الدلالة : د. شفيع السيد ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2007م، ص 263 – 264

135– الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : د. جابر عصفور ، ط2 ، بيروت ، 1983م ، ص 84

136– الصورة عند عبد القاهر الجرجاني – تطبيقاً ومنهجاً– : د. أحمد علي دهمان ، ط1 ، 1986م ، ص 133

(*) النسق : مجموع العلاقات القائمة بين الوحدات اللغوية دون نظر إلى التراكيب . ينظر : الصورة عند عبد القاهر الجرجاني ، ص 133

(*) البدائل : مجموع الكلمات التي يمكن أن يحل بعضها محل الآخر . ينظر : م . ن

137– Gf – Lemonda and 15et 22 Aout – 1964 – P14

138– ديوانه ، ص 32

139– الصور الفنية معياراً نقدياً : د. عبد الإله الصائغ ، دار آفاق عربية ، ط1 ،1987م ، ص 406

140 – ديوانه ، ص 69

141– تاريخ الأدب الفرنسي : لانسون جوستاف ، ترجمة : د. محمود قاسم ، المؤسسة العربية الحديثة ، القاهرة ، 1962م ، ج2/ 560

142– ديوانه ، ص75

143– حركية الإبداع ، دراسات في الأدب العربي الحديث ، خالدة سعيد ، ط2 ، بيروت ، دار العودة ، 1982م ، ص53

144– ديوانه ، ص 81

145– م . ن ، ص 85

146– التجربة الإبداعية : د. صابر عبد الكريم ، القاهرة ، 1972م ، ص 115

147– ديوانه ، ص 92

148– م . ن ، ص 112

149– م . ن ، ص 141

150– النقد الأدبي الحديث : محمد غنيمي هلال ، ص236

151– البلاغة والأسلوبية : د. محمد عبد المطلب ، ص 62

(*) ينظر : الخصائص : ابن جني ، تح: محمد علي النجار ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط4 ، 1990م ، ج2/ 447– 448، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز : يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي ، مراجعة : محمد عبد السلام شاهين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1995م،ج1/ 258 : 1/ 258، المثل السائر 61/1 ، الموازنة : الآمدي ، ص126 ، مفتاح العلوم ، ص 153

152– إعجاز القرآن البياني : حفني محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ، القاهرة ، 1970م ، ص 19

153– أسرار البلاغة ، ص304

154– نظرية اللغة في النقد العربي ، دلالة الألفاظ : إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1976م ، ص 106 – 107 الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : جابر عصفور ، ص211، التركيب اللغوي للأدب : لطفي عبد البديع ، مطبعة نهضة ، مصر– القاهرة ، 1970م ، ص25

155– Legubrn- Michel – Lameta foray – La- Metonomia- Trad – Madrid- 1976 – P 49

156– علم الأسلوب ، ص 295

157– دلالة الألفاظ : إبراهيم أنيس ، ص 106– 107

158– ديوانه ، ص 32

159– م . ن ، 34

160– م . ن ،ص 38

161– دلائل الإعجاز ، ص 363

162– ديوانه ، ص 42

163– م . ن ، ص 43

164– م . ن ، ص 75

165– م . ن ، ص 90

166– المثل السائر ، 61/1

167– ديوانه ، ص 120

168– م . ن ، ص 129

169– م . ن ،ص 155

170– الطراز ، 258/1

171– ديوانه ، ص175

172– علم الأسلوب : ص37

173– الهوامل والشوامل : أبو حيان التوحيدي ، تح: أحمد أمين والسيد أحمد صقر ، لجنة التأليف والنشر ، القاهرة ، 1951م ، ص 309

174– الإيقاع النفسي في الشعر العربي : عباس عبيد جاسم ، مجلة الأقلام ، ع(5) ، 1985م ، ص94، 102

175– مباديء النقد الأدبي : أ . أ ريتشاردز ، ترجمة وتقديم : د. مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، 1963م ، ص 199

176– محاضرات في السميولوجيا : محمد السرغيني ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، 1987م ، ص 152

177– العقد الفريد : ابن عبد ربه الأندلسي ، تح: أحمد أمين وآخرين ، القاهرة ، 1973م ، ص 4296

178– موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه : د. عبد الرضا علي ، دار الشروق ، عمان ، الاردن ، ط1 ، 1997م ، ص 121 ، 320

179– ديوانه ، ص 141– 142

180– ديوان عنترة بن شداد : دار صادر ، بيروت ، ص15

181– الكافي في العروض والقوافي : التبريزي ، تح: الحساني ، حسن عبد الله ، عالم المعرفة ، بيروت – لبنان ، د. ت ،ص58

182– المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : عبد الله الطيب ، دار الفكر ، القاهرة ،ط1 ، 1955م ، ج204/1

183– ديوانه ، ص 90 – 91

184– فن التقطيع الشعري والقافية : د. صفاء خلوصي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط6، 1987م ، ص43 ، المرشد الوافي في العروض والقوافي : د. محمد بن حسن بن عثمان ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2004م ، ص 301

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ابن رشيق القيرواني ، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت– لبنان ، 1972م ، ج136/1

185–الشافي في العروض والقوافي : هاشم صالح مناع ، سلسلة عالم المعرفة الكويتية

Lis aanularab - blogspot -com // 2013/ 4 - bloy - post – 2047- htm

186– فن التقطيع الشعري ، ص151

187– العمدة، ج352/1

188– ديوانه ، ص 78– 79

189– سايكولوجيا الشعر ومقالات أخرى : نازك الملائكة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1993م ،ص9

190– ينظر : لسان العرب ، مادة (قفو) ، ص477

191– في ماهية النص الشعري : محمد عبد العظيم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، 1984م، ص114

192– كتاب الزينة في الكلمات الأسلامية العربية : أبو حاتم الرازي ، علق عليه :حسين بن فيض الهمداني ، دار الحرية ،بغداد ، ج1/ 84

193– اللزوميات : ابي العلاء المعري ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د. ت ،ج1/ 37 ، المرشد ج64/1

194– الأصوات اللغوية : د. إبراهيم انيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر ، 1952م، ص109

195– ديوانه ،ص92– 93

196– م. ن، ص 107

197– الشعر الجاهلي – منهج في دراسته وتقويمه– : د. محمد النويهي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د . ت ، 1/ 98

198– ديوانه ، ص 31– 32

199– م . ن، ص72– 73

200– الأصوات اللغوية : د. إبراهيم أنيس ، ص 53

201– ديوانه ، ص52– 53

202– م . ن ، ص 65– 66

203– م . ن ، ص120 – 121

204– الأصوات اللغوية ، ص 46

205– ديوانه ، ص 60 ، 61

206– م . ن ، ص114

207– موسيقى الشعر: د. رجب عبد الجواد إبراهيم ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، 2003م ، ص138

208– العمدة ، ج2 / 119

209– كتاب الصناعتين : أبو هلال العسكري ، تح: محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبلراهيم ، القاهرة ، 1952م ، ص321، التلخيص في علوم البلاغة : الخطيب القزويني ، شرح: عبد الرحمن البرقوقي ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، 1932م ، ص388

210– أسرار البلاغة في علم البيان عند عبد القاهر الجرجاني ، ، تح : السيد محمد رشيد رضا ، ط26 ، القاهرة ، د. ت، ص11

211– مفتاح العلوم ، 302

212– شعر أحيحة بن الحلاج – دراسة أسلوبية – رسالة ماجستير ،رحيم عبد علي ، كلية الآداب ، جامعة القادسية ، 2004م، ص 68
213– مفتاح العلوم ، ص 202 ، 203
214– ديوانه، ص32
215– م . ن ، ص33
216– م . ن ، ص40
217– م . ن، ص44
218– م . ن، ص72
219– م . ن ،ص75
220– م . ن ، ص191
221– تاج العروس : الزبيدي ، طبعة الكويت ، ج8/ 30
222– علم الدلالة– دراسة نظرية وتطبيقية – : د. فريد عوض حيدر ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1، 2005م، ص 144
223– علم الأسلوب – مبادئه واجراءاته– : د. صلاح فضل ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1، 1998م، ص225
224– ديوانه ، ص47
225– نظرية علم النص – رؤية منهجية في بناء النص الشعري – : أ . د . سليمان العطار ، أ . د. فهمي حجازي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1 ، 2007م ، ص142
226– ديوانه، ص 49
227– م . ن
228– م . ن ، ص61
230– ديوانه، ص87
231– م . ن ،ص 99
232– م . ن ، ص123
233– دراسات في فقه اللغة : صبحي الصالح ، دار العلم للملايين ، بيروت، 1960م، ص313

المصادر

1– أساليب الاستفهام في القرآن الكريم : د . عبد العليم السيد فودة ، ط. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، القاهرة ، د. ت
2– استراتيجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية – : عبد الهادي بن ظافر الشهري ، دالا الكتاب الجديد المتحدة ، ط1، بيروت – لبنان ، 2004
3– أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني ، تح: محمود شاكر ، دار المدني ، جدة ، 1991
4– أسرار البلاغة في علم البيان عند عبد القاهر الجرحاني : تح، السيد محمد رشيد رضا، ط26 ، القاهرة ، د . ت
5– الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة : د. مصطفى سويف ، دار المعارف ، مصر، ط3 ، 1970
6 – الأسلوب والأسلوبية : كراهام هاف ، ترجمة : كاظم سعد الدين ، دار آفاق عربية ، بغداد، 1985
7 – الآسلوب والأسلوبية : بييرو جيرو ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، د . ت

8- الأسلوبية – مدخل نظرية ودراسة تطبيقية – : فتح الله أحمد سليمان ، الدار الفنية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1990
9 – الأسلوب : أحمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية ، ط6 ، القاهرة ، 1966
10- أسلوبا النفي والاستفهام في العربية في منهج وصفي في التحليل اللغوي – دراسات وارآء في ضوء علوم اللغة المعاصر – : خليل أحمد ، عمايرة ، جامعة اليرموك
11 – أعجاز القرآن البياني : حفني محمد شرف ، المجلس الأعلى للشؤون الأسلامية ، القاهرة، 1970
12- البلاغة والأسلوبية : د . محمد عبد المطلب ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ،1982
13- بناء الأسلوب في شعر الحداثة : د . محمد عبد المطلب ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، 1995
14 – بنية اللغة الشعرية : جون كوهين ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 ، 1986
15- الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد ابشعر الغربي : عدنان حسين قاسم ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، مدينة نصر ،2001
16- الإتقان في علوم القرأن : جلال الدين عبد الرحمن السيوطي ، المكتبة الثقافية ، بيروت ، ط1 ، 1980
17 – تاج العروس : الزبيدي ، طبعة الكويت ، د . ت
18- تاريخ الأدب الفرنسي : لانسوف جوستاف ، ترجمة : د. محمود قاسم ، المؤسسة العربية الحديثة ، القاهرة ، 1962
19- تأويل مشكل القرآن : ابن قتيبة الدينوري ، تح : السيد أحمد صقر ، مكتبة دار التراث ، القاهرة ، 2006
20- التجربة الإبداعية : د . صابر عبد الكريم ، القاهرة ، 1972
21- التركيب اللغوي للأدب : لطفي عبد البديع ، مطبعة النهضة ، مصر ، القاهرة ، 1970
22- التلخيص في علوم البلاغة : الخطيب القزويني ، شرح : عبد الرحمن البرقوقي ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، 1932
24- التواصل اللساني والشعرية : الطاهر بن حسين بومريز ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2007
25- جمهرة اللغة : ابن دريد ، تح: رمزي بعلبكي ، دار العلم للملايين ، ط1 ، بيروت ، لبنان، 1987
26- حركية الإبداع – دراسات في الأدب العربي الحديث – : خالدة سعيد ، ط2 ، بيروت ، دار العودة ، 1982
27- حسن التوسل الى صناعة الترسل : الامام شهاب الدين أبي الثناء محمود بن سليمان الحلبي ، المطبعة الوهبية ، مصر ، 1398ه
28- الخصائص : ابن جني ، تح: محمد علي النجار ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط4 ، 1990
29- خصائص الآسلوب في الشوقيات : محمد الهادي الطرابلسي ، منشورات الجامعة التونسية، 1981
30- الخطاب الشعري والصورة الفنية – الحداثة وتحليل الخطاب – عبد الإله الصائغ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1999

31– دراسات في فقه اللغة : صبحي الصالح ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1960
32– دراسات وا رآء في ضوء علوم اللغة المعاصر : خليل أحمد ، عمايرة ، جامعة اليرموك
33– دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني ، تح: محمود أحمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، 1992
34– دليل الدراسات الأسلوبي : جوزيف ميشال ، المؤسسة العربية الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1 ، 1999
35– ديوان ديك الجن : تح: د. أحمد مطلوب ود. عبد الله الجبوري ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، د. ت
36– ديوان المتنبي بشرح العرف الطيب: الشيخ ناصيف اليازجي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د. ت
37– ديوان عنترة بن شداد : دار صادر ، بيروت
38– اللزوميات : ابو العلاء المعري ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د . ت
39– سليكولوجيا الشعر ومقالات أخرى : نازك الملائكة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1993
40– سوسيولوجيا اللغة : بيار آشار ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1996
41– شروح التلخيص : التفتازاني ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، د . ت
42 الشعر الجاهلي – منهج في دراسته وتقويمه – : د. محمد النويهي ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د. ت
43– الآصوات اللغوية : د. ابراهيم أنيس ، مكتبة الانجلو المصرية ، مصر ، 1952
44– الصورة في شعر بشار بن برد : د . عبد الفتاح صالح نافع ، دار الفكر ، عمان ، 1983
45– الصورة عند عبد القاهر الجرجاني – تطبيقا ومنهجا : د. أحمد علي دهمان ، ط1 ، 1986
46– الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : د. جابر عصفور ، ط2 ، بيروت ، 1983
47– الصورة الفنية معيارا نقديا : د . عبد الإله الصائغ ، دار آفاق عربية ، ط1 ، 1987
48 – الصومعة والشرفة الحمراء : نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط2 ، 1971
49– الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز : يحيى بن حمزة العلوي ، مطبعة المقتطف ، القاهرة ، 1914
50– علم الدلالة – دراسة نظرية وتطبيقية – : د. فريد عوض حيدر ، مكتبة الأداب ، القاهرة، ط1 ، 2005
51– العقد الفريد : ابن عبد ربه الأندلسي ، تح: أحمد أمين وآخرين ، القاهرة ، 1973
52– علم الأسلوب – مبادئه واجراءاته – : د. صلاح فضل ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 1998
53– علم الأسلوب والنظرية البنائية : د . صلاح فضل ، دار الكتاب المصري ، القاهرة ، ط1، 1992
54 – علم المعاني : د . درويش الجندي ، دار النهضة ، مصر ، د . ت
55– علم المعاني – تأصيل وتقييم – د. حسن طبل ، مكتبة الايمان ، المنصورة ، ط1 ، 1999
56– علم المعاني – دراسة بلاغية ونقدية لمسائل المعاني : د . بسيوني عبد الفتاح فيود ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط2 ، 2004

57- عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي ، تح: طه الحاجري ود. محمد زغلول سلام ، مطبعة مصر ، د. ت
58- الفعل زمانه وأبنيته : د. فاضل ابراهيم السامرائي ، مؤسسة الرسالة للطبع ، 1970
59- فلسفة البلاغة : ايفور ارمسترونغ ريتشاردز ، بيروت ، 1979
60- فن التقطيع الشعري والقافية : د. صفاء خلوصي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط6 ، 1987
61- الفن والحلم والفعل : جبرا ابراهيم جبرا ، منشورات دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1986
62- فن الشعر : د. احسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، د . ت
63 – في ماهية النص الشعري : محمد عبد العظيم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، 1984
64- في النحو العربي – قواعد ونطبيق على المنهج العلمي الحديث – : د. مهدي المخزومي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ، ط1 ، 1966
65- القاموس المحيط : الفيروز آبادي ، بيروت ، لبنان ، د . ت
66- القاموسي الموسوعي الجديد لعلوم اللسان : ازوالد ديكرو ، جان ماري سشايفر ، ترجمة : د. منذر عياشي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2007
67- قراءة الشعر وبناء الدلالة : د. شفيع السيد ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2007.
68- الكافي في العروض والقوافي : تح، الحساني ، حسن عبد الله ، عالم المعرفة ، بيروت ، لبنان ، د. ت.
69- الكتاب : سيبويه ، تح: عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط1 ، 1988
70- كتاب الزينة في الكلمات الأسلامية العربية : ابو حاتم الرازي ، علق عليه : حسين بن فيض الهمداني ، دار الحرية ، بغداد ، د. ت
71- كتاب الصناعتين : ابو هلال العسكري ، تح: محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم ، القاهرة، 1952
72- لسان العرب : ابن منظور ، محمد بن مكرم ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، د. ت
73- مبادىء القد الأدبي : أ . أ . ريتشاردز ، ترجمة وتقديم : د. مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ،
74-المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ابن الأثير ، ضياء الدين نصر الله بن محمد ، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة ، 1939
75- محاضرات في السميولوجيا : محمد السرغيني ، درا الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1987
76- مدخل الى علم اللغة : د. محمد حسن عبد العزيز ، دار ابلنمر للطباعة ، 1991
76- المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها : عبد الله الطيب ، دار الفكر ، القاهرة ، ط1 ، 1955
77- مفتاح العلوم : السكاكي ، ابو يعقوب بن ابي بكر ، ضبط وشرح : الاستاذ نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط3 ،1981
78- الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري : الآمدي ، تح: السيد أحمد صقر ، ط2 ، 1972

79- الموسوعة المختارة في النحو والصرف والبلاغة والعروض : يوسف الطريفي ، دار الإسراء للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ط2 ، 2009
80- موسيقى الشعر : د. رجب عبد الجواد ابراهيم ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، 2003
81- موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه : د. عبد الرضا علي ، دار الشروق ، عمان ، الاردن ، ط1 ، 1997
82- نحو منهج جديد في البلاغة والنقد – دراسة وتطبيق – : سناء حميد البياتي ، ط1 ، دار نوبار ، القاهرة ، 1975
82- النظرية الرومانتيكية في الشعر : كولردج صمويل ، ترجمة : عبد الحكيم ميسان ، دار المعارف، مصر ، د، ت
84 – نظرية علم النص – رؤية منهجية في بناء النص الشعري – : أ. د . سليمان العطار وأ.د. فهمي حجازي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1 ، 2007
85 – النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك : د. ابراهيم محمود خليل ، دار المسرة ، د. ت
86- النقد الأدبي الحديث : محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973
87- الهوامل والشوامل : ابو حيان التوحيدي ، تح: أحمد أمين والسيد احمد صقر ، لجنة التأليف والنشر ، القاهرة ، 1951
88- الوساطة بين المتنبي وخصومه : علي محمد البجاوي ، محمد ابو الفضل ابراهيم ، دار المعارف، مصر ، د. ت
89 – الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان : الخطيب القزويني ، محمد بن عبد الرحمن جلال الدين ، دار الكتب العلمية ، 2003

الدوريات

1- الأسلوبية – علم وتاريخ – : سليمان العطار ، مجلة فصول ، م(1) ، ع(2)
2- مقال الأسلوبية – علم وتاريخ – : سيترز مانويال ، ترجمة : د. سليمان العطار ، مجلة فصول ، م(1) ، ع(2) ، س(1981)
3- المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي : عودة خليل ، مجلة النجاح للأبحاث ، م(2) ، ع(8) ، س(1994)
4- الإيقاع النفسي في الشعر العربي : عباس عبيد جاسم ، مجلة الأقلام ، ع(5) ، س(1985)

الأطاريح

1- الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي : سلام كاظم الأوسي ، اطروحة دكتوراه ، كلية التربية ، ابن رشد ، جامعة بغداد ، 2000
2- شعر أحيحة بن الحلاج – دراسة أسلوبية – رحيم عبد علي ، رسالة ماجستير ، كلية الأداب ، جامعة القادسية ، 2004

التقارير

1– بلاغة الكلمة والجمل : منير سلطان / www/ http:/neelwafurat - com /page – aspxid

2– الشافي في العروض والقوافي : هاشم صالح مناع ، سلسلة المعرفة الكويتية

/ www / http / lis annularab – blogspot -com - 2013 / 4-bloy -post - 2047 – htm

المصادر الأجنبية

1-desfgurs du discours queles – tropes – 1827 –cf- Ie d Gerard Gfntte Coll- Science de Ihomme - Paris Fiamm anon 1968 – To Doror – Littlereture et Siguificantion

2- Jean Paulcolin – Rhetorique – et stylistique

3- Johnathan Owens -the foundation of grammer – Ibid – and Reyocoya Hassan – Text and contextin – functional Linguistics

4- Genffreq Finch – Iinguistic – Terms and concept s

5- Gf – Lemonda and 15et – Aout – 1964

Gin hav e hair - stylistic study–

a . M . Dr . Hadi Sdech Zughayyar

Junior commercial justice

The Ministry of Education / Department of Vocational Educat

Summary Search

This research modest studied the most important stylistic phenomena in the office have a gin Homsi, has offered her boot; eating definition stylistic language and idiomatically, saying hastily origination stylistic among the Arabs and Europeans together with the most important pioneers of this doctrine of the modernists, and between the stylistic longer a way to enter the same writer , to find out his feelings and what Iatlj in himself, and after the research studied the most important stylistic phenomena in the office of the poet of b - first: - compositional level, 00 of b: a news method b-style construction (c) the level of poetic image, and include: 1. analogy 2. 3. tropes metaphor. Second: the music, and is divided into two categories: (a) foreign music, including: 1. weights 2. rhymes. (B) the internal music, and include: 1. alliteration 2. counterpoint. This research was assisted by statistics of Weights and rhymes for the sequel interest, and tried to research the link between stylistic manifestations in your gin hair and his emotional, and Iatlj in his mind from sensations Taaort poet Aftbat hair character distinguishes poetry from other poets of his time.