جامعة المنصورة
كليـة الآداب

رثاء الزوجة بين ديك الجن الحمصي ومحمد بن عبد الملك الزيات "دراسة فنية موازنة"

إعـــداد
أ.م.د/ يوسف عباس علي حسين
أستاذ الأدب العربي القديم المساعد
كلية الألسن – جامعة الأقصر

مجـلة كلـية الآداب – جامعـة المنصـورة
العدد الحادى والسبعون – أغسطس ٢٠٢٢

رثاء الزوجة بين ديك الجن الحمصي ومحمد بن عبد الملك الزيات "دراسة فنية موازنة"

أ.م.د/ يوسف عباس علي حسين
أستاذ الأدب العربي القديم المساعد
كلية الألسن – جامعة الأقصر

ملخص البحث

يرجع موضوع البحث إلى أن غرض الرثاء بصفة عامة ورثاء الزوجة بصفة خاصة يحظى بمكانة كبيرة بين الأغراض ، لما يتمتع به من تمجيد للشخصية المرثية ، وبيان حالة الحزن المسيطرة عليها من فقدان ورحيل ، وركزت الدراسة على رثاء الزوجة رغبة في الكشف عن دوافعه ومغازيه ، ولكن قصائد رثاء الزوجة قليلة عند الشاعرين إذا ما قيست ببقية الأغراض الأخرى ، ويرجع ذلك إلى ضيق الكلام فيهما وقلة الصفات ، وتم تخصيص الدراسة بـ" ديك الجن الحمصي " ، لأنه ينتمي إلى شعراء التمرد والرفض لكل ما هو سائد داخل مجتمعه ، وكذلك اختصت الدراسة بـ " محمد بن عبد الملك الزيات " ، حيث إنه جمع بين القسوة والترف والوجاهة ، فهما شاعران متناقضان أي بين شاعر متمرد ورافض لما يدور حوله في مجتمعه ، وشاعر عاش حياة مترفة في مجتمعه .

الكلمات المفتاحية : *التمرد – رثاء الزوجة –ابن الزيات*

Abstract:

The topic of the research focuses on the fact that the purpose of elegy in general and the elegy of the wife in particular has great value among the purposes, due to its glorification of the elegiac personality, And an explanation of the state of sadness that dominates her from loss and departure, and the study focused on the wife's lamentation in a desire to reveal his motives and intrigues. Al-Jin Al-Homsi", because he belongs to the poets of rebellion and rejection of everything that is prevalent within his society, and the study was also specialized in "Muhammad bin Abdul-Malik Al-Zayat", as he combined cruelty, luxury and prestige, as they are two contradictory poets, i.e. between a rebellious poet and rejecting what is going on around him in his society. , and a poet lived a luxurious life in his community.

key words : Rebellion - Lamenting the Wife - Ibn Al-Zayat

المقدمــة:

الحمد لله وكفى ، وصلاة وسلامًا على عباده الذين اصطفى وبعد:

فموضوع هذا البحث "رثاء الزوجة بين ديك الجن الحمصي ومحمد بن عبد الملك الزيات "دراسة فنية موازنة " ، حيث حظى غرض الرثاء بصفة عامة ورثاء الزوجة بصفة خاصة بمكانة عظيمة ،لأنه من خلال الرثاء نرى تمجيداً للشخصية المرثية ، وبيان حالة الحزن المسيطرة عليها من فقدان ورحيل ، وهي تعد من أصعب اللحظات التي يمر بها الإنسان، وركزت الدراسة على رثاء الزوجة ، رغبة في الكشف عن دوافعه ومغازيه ، حيث يمثل شعورًا بعدم التوازن، ولكن كانت قصائد رثاء الزوجة عند الشاعرين قليلة إذا ما قيست ببقية الأغراض الأخرى ، ولعل مرجع ذلك ضيق الكلام فيهما وقلة الصفات ، فالشاعر عندما يرثي زوجته كأنه يرثي نفسه وواقعه الأليم ، فيبث إحساسه بالفقد مما أكسبها قوة العاطفة وحرارة الشعور ، وخصصت الدراسة بديك الجن الحمصي ، لأنه ينتمي إلى شعراء التمرد والرفض لكل ما هو سائد في داخل مجتمعه ، ومحمد بن عبد الملك الزيات جمع بين القسوة والترف والوجاهة ،حيث إنه عمل وزيرًا، فأتت المصائب وعادت به إلى الحقيقة الأولى ، فهي بمنزلة صدمة اهتزت لها تراكمات الأيام ، فهما شاعران متناقضان أي بين شاعر متمرد ورافض

لما يدور حوله في مجتمعه ، وشاعر عاش حياة مترفة راضيًا عن مجتمعه .

وعليه فهي دراسة جديدة في موضوعها على الرغم من الدراسات التي دارت حول الشاعرين .

أما عن المنهج المستخدم في البحث فكان المنهج التكاملي ، حيث استند إلى المنهج الاجتماعي في ربط المادة بالواقع الذي عاشه كل منهما ، والمنهج النفسي للوقوف على رؤية الشاعر وموقفه من موضوع رثاء الزوجة ، إضافة إلى المنهج الوصفي .

وفرضت طبيعة الدراسة أن تكون في مقدمة وأربعة مباحث وخاتمة ، فتناولت المقدمة نبذة عن الموضوع والمنهج المتبع في الدراسة والهيكل التنظيمي ، وتناول المبحث الأول تناول : مضمون رثاء الزوجة بين الشاعرين .

المبحث الثاني : الظواهر الفنية في قصيدة الرثاء بين الشاعرين .

١- الظواهر اللغوية والأسلوبية .

٢-الصورة الشعرية بينهما .

المبحث الثالث : المعجم الشعري لرثاء الزوجة بين الشاعرين ..

المبحث الرابع : البناء الموسيقي لرثاء الزوجة بين الشاعرين .

- **خاتمة** : تناول البحث أهم النتائج .
- ثبت المصادر والمراجع .

المبحث الأول : المضمون بين الشاعرين

١- مضمون رثاء ديك الجن"[١] لورد :

أولاً : يجب التنبيه إلى أن رثاء ديك الجن لحبيبته "ورد" لا يمكننا أن نفهمه ونقيَمه إلا من خلال الإطلالة أولاً على غزله فيها إذ هو مقدمة لفهم مراثيه فيها ، تلك المراثي التي لم يصلنا منها سوى قصيدة قوامها تسعة أبيات فقط ، وأمًا باقي رثائه لها فتمثله خمس مقطعات قوامها بين خمسة أبيات وأربعة أبيات . وهذه الأبيات جميعاً تُشكل في مجملها رؤية ديك الجن لرثاء الزوجة التي فُتن بحبها .

ومن ثم سوف نجعل حديثنا عن غزله في "ورد" وليجة لرثائه الخالد لها . ذلك الرثاء الذي ذاع في الركبان وسجل على صفحة الزمان واتضح لكل ملهم وفنان كيف أن العشق

---

(١) ديك الجن لقب غلب عليه واسمه عبد السلام بن رغبان بن عبد السلام ، وهو شاعر مجيد يذهب مذهب أبي تمام والشاميين في شعره من شعراء الدولة العباسية وكان من ساكني حمص ، ولم يبرح نواحي الشام ،ولد في عام ١٦١هـ/٧٧٧م ،وتوفي ٢٣٦هـ/٨٥٠م في خلافة المتوكل ، وتزوج من زوجته ورد ، وأنجب منها ، وكني بأبي محمد .(ينظر :أبو الفرج الأصفهاني – الأغاني –ت / محمد أفندي سامي المغربي – مطبعة التقدم – مصر – (د.ت)/١٢: ١٣٦،وعفيف عبد الرحمن –معجم الشعراء العباسيين –ط(١)– سنة ٢٠٠٠م /ص٢٦٩. ، وديوان ديك الجن " عبد السلام بن رغبان "– جمعه وحققه / مظهر الحجي – منشورات اتحاد الكتاب – دمشق – سنة ٢٠٠٤م/ص ١٨،٢٣،٢٤.)

والافتتان ينتهي هذه النهاية المأساوية بالقتل غيرة ، ثم البكاء والحسرة والندم بعد فوات الأوان .

١- مضمون غزل ديك الجن في ورد : (الوافر)

أَساكِـنَ حُفْـــرَةٍ وقــرَارِ لَحْـــدِ
مُفَارِقَ خُلّـــةٍ مِنْ بعــدِ عَهْـــــدِ
أَجبنـــي إِنْ قـــدرتَ على جَوابـــي
بحَـــقِّ الـــوُدِّ كَيفَ ظَلِلْـــتَ بَعْدي
وأَينَ حَلَلْـــتَ بعدَ حُلـــولِ قَلْبـــي
وأَحْشائـــي وأَضْلاعـــي وكِبْـــدِي
أَمَا واللهِ لـــو عايَنْـــتَ وَجْـــــدِي
إذا اسْتَعْبَرْتُ في الظّلْمـــاءِ وَحْـــدِي
وَجَـــدَّ تَنَفُّسِي وعَـــلا زَفيـــري
وفَاضَتْ عَبْرَتِـــي في صَحْنِ خَـــدّي
إِذَنْ لَعَلِمْتَ أَنّـــي عَنْ قَرِيـــــبٍ
سَتُحْفـــرُ حُفْرَتي ويُشَقُّ لَحْـــــدِي
ويَعْذِلُنـــي السّفِيـــهُ على بُكائـــي
كأَنّـــي مُبْتَلـــىً بالحـــزنِ وَحـــدِيْ
يقـــولُ قَتَلْتَهـــا سَفَهـــاً وجهـــلاً
وتَبْكيهـــا بكـــاءً ليسَ يُجْـــدِي
كَصَيّادِ الطُّيـــورِ لـــهُ انْتِحـــابٌ
عليهـا وهـــوَ يَذْبَحُهـــا بِجَـــد[٢]

حيث ينادي عليها نداء الأسوان المندهش غير المصدق أن حبيبته قد رحلت عنه ومعلوم أن النداء في مثل هذه الأحوال أقصد الأحوال التي تبرز ألم النفس المكلومة أقول : إن النداء هنا يعبر عن صرخة مدوية وعن تناقض في الإدراك واضطراب في الوعي بالأشياء لدى الشاعر .

فهو ينادي حبيبته التي سكنت القبر ولم يعد بمقدورها أن تلبي نداءه ، وسياق النداء هنا حافل بالأسى والوجع، ولا ينبغي أن نفهم النداء هنا للميت إلا في ضوء فيض الشعور، وفرط الذهول الذي جعل ديك الجن يتوهم أن "ورداً " سوف تجيبه لذا فهو يستحثها من خلال أسلوب الأمر (أجبني) ولعلك تلاحظ أن النداء قد استصحب الأمر كأنه يعد النفس له وقد تقدم عليه .

لقد نزع ديك الجن في ندائه الذي استهل به هذا النص الفريد منزعاً نفسياً ليس له إلا وجه واحد، وهو الاندماج في الأشياء والاقتراب منها وبث الروح فيها، لذا تراه ينادي من سكن القبر كأنه يدرك نداءه، وكأنه يتخيله قد أصبح قادراً على المشاركة والتفاعل والإحساس بما يحسه الشاعر من مشاعر متباينة .

وقد جاء الأمر متصدراً شرطاً حذف جوابه لدلالة ما تقدم عليه وهو قوله : (إن قدرت على جوابي) ومعلوم أن (إن الشرطية)هنا لا تدخل إلا على الأمور غير المقطوع بوقوعها . ثم إن الشاعر يستحلف محبوبه بحق الود أن يعين له حاله : كيف تحمل بعده عنه ثم عطف على سؤال الحال ، سؤال يعين المحل لأن الشاعر يهمه أن يعرف هل حل مكانًا أفضل من حلوله قلبه وأحشائه وضلوعه وكبده ؟ ثم نراه يقسم له أنه لو عاين كلفه به وقاسى ما قاساه من ألم الفقد وقد أتى بشرط غير جازم بـ(إذا) التي تحقق المعنى بعدها من كونه متى حل به

(٢) ديوانه /ص١٢٠-١٢١.

الظلام وصار وحيدًا منفردًا وتلاحقت أنفاسه وتوالى زفيره واضطرابه وتساقطت دموعه على صحن خده ، ولو أنه عاين كل ذلك لأدرك أنه سوف يلحق به عما قريب وسوف يموت حسرة وكمدًا على فراقه .

ومن العجب أن السفيه يعاتبه على بكائه ، وكأنه هو وحده من دون الناس قد ابتلي بالبكاء ، ويتعجب السفيه من ديك الجن ويقول له كيف تقتلها ثم تبكي عليها بكاء لن يعيدها إلى الحياة. ثم صور حاله بحال صياد للطيور الذي يبكي عليها وهو يذبحها !

وفي لوحة أخرى تجسدها يقول ديك الجن يرثي ورداً : (البسيط)

ما لِإمـــرْءٍ بِيَدِ الدَّهْرِ الخَؤُونِ يَـدُ
ولا على جَلَـــدِ الدُّنيا لـــهُ جَلـــدُ
طُوبى لأحبـــابِ أَقـــوامٍ أَصَابَهُمُ
مِنْ قَبلِ أَنْ عَشِقُوا مَوْتٌ فقدْ سَعِـدُوا
وَحَقِّهِـــمْ إنّه حَقٌّ أَضِـــنُّ بِـــهِ
لأُنْفِدَنَّ لهـــم دَمْعي كمـــا نَفِدُوا
يا دَهْـــرُ إنّكَ مَسْقِيٌّ بكَأسِهُـــمُ
ووارِدٌ ذلكَ الحَـــوْضَ الّـــذي وَرَدُوا
الخَلْقُ ماضـــونَ والأيّامُ تَتْبَعُهُـــمْ
نَفْنَى جَميعـــاً ويبقى الواحِدُ الصَّمَدُ(٣)

رثى ديك الجن في الأبيات السابقة "ورداً "رثاءً فلسفيًا في عبرة وعظة وبيان موقف ، حيث ينفي انعدام قدرة الإنسان في مواجهة الدهر الخئون ، ويجعل الإنسان في مواجهة الدنيا غير قادر، ثم يدعو لكل أحباب الناس ويجعل هؤلاء في صورة النكرة صياغة فهم أحباب لأقوام ، أمًا كونهم أحباب فهم غير محددين ، وأمًا كونهم لأقوام فلا ندري من هم هؤلاء الأقوام ، ويجعلهم يموتون ويرى أنهم بهذا الموت قد سعدوا . وهو يقصد بالأحباب "ورداً" التي تساوي أمة بأسرها ، ويجعل لها عليه حقاً يبخل به أي يجعله عزيزاً غالياً يستوجب نفاد الدموع ،كما أنهم قد نفدوا أي رحلوا بالموت .

ثم ينادي الدهر متحدياً إياه وهو نداء غير العاقل كأنه يشعر ويحس ويخبره أنه سوف يشرب كأسهم وسوف يرد حوض الموت كما وردوا ثم يختتم أبياته بحكمة مفادها أن الخلق ماضون إلى نهاية مرسومة والأيام تطويهم ، وأن الخلق جميعاً فانون ولا يبقى إلا الفرد الصمود في الحوائج .

ويقـــــول فـــــي مشـــــهد آخـــــر : (البسيط)

جاءَتْ تَزُورُ فِراشي بَعْدَمـــا قُبِـــرَتْ
فَظَلْتُ أَلْثُمُ نَحْـــــــراً زَانَهُ الجِيـــدُ
وقُلْتُ قـــرَّةَ عيني قـــــدْ بُعِثْتِ لَنَا
فكيفَ ذَا وطَرِيقُ القَبْـــرِ مَسْـــدُودُ
قالتْ هناكَ عِظَامِي فيـــــهِ مُودَعَةٌ
تَعِيثُ فيهـــا بَنَـــاتُ الأرضِ والدُّودُ
وهذِهِ الرُّوحُ قـــــدْ جَاءَتْكَ زائـــــرةً
هـــــذي زِيارَةُ مَنْ في القَبْرِ مَلْحُودُ(٤)

حيث يرى ديك الجن في المنام زوجته وقد جاءت تزوره فيتعجب لهذه الزيارة وظل يقبل صدرها وعنقها ويدور بينه وبينها حوار يحرك

(٣) ديوانه /ص١١٣-١١٤.

(٤) ديوانه /ص١١٤.

المعنى ويستدعي الإحساس بالذنب من اللاوعي عند الشاعر ، وأخذ يقول لها يا من ترضيني وتسريني ، كيف عدت إلى الحياة وجئت إلينا كيف وباب قبرك مسدود ، فردت عليه : نعم هناك في قبري ترقد عظامي ينهش فيها الدود ، وأن من جاء يزورك إنما هي روحي . وتكشف هذه الأبيات عن ندم ديك الجن على قتله لـ "ورد" ومدى تعلقه به، وماذا كانت تمثل له .

وفي مشهد رثائي جديد نقف أمام ملمح جديد من ملامح مضمون رثاء الزوجة "ورد "، حيث يستهل الشاعر أبياته ، قائلاً :

ليس يَخْشى جيشَ الحوادثِ مَنْ جُنْ
داهُ وفدا صبابـــةٍ ودمـــــوعِ
قمــرٌ حيـــنَ رامَ أَنْ يَتَجلّـــى
ســـارَ فيه المحاقُ قبلَ الطلــوعِ
فلذةٌ من صميـمِ قلبي وجـــزءٌ
منْ فؤادي وقطعةٌ من ضلوعـــي
لصغيـــرٍ أعارَ رزْءَ كبيـــــرٍ
وفريــدٍ أذاقَ فَقْـــدَ جميـــعِ
إنْ تَكُنْ في الترابِ خيـرَ ضجيــعٍ
كنتَ لي في المعـــادِ خيرَ شفيعِ[٥]

يخبرنا الشاعر في الأبيات السابقة بأن من كان من جنوده الحب والدموع فلا يخاف من الحوادث أي المصائب . ثم يحدثنا ورد التي اشبهت القمر جمالاً وارتفاعًا وعلوًا وهو يرسم لنا هذا القمر لحظة بروزه وظهوره في أجمل صورة إذ التجلي لا يكون إلا عن هيئة مكتملة مدهشة معجزة مبهرة ! لكن هذا القمر حين قصد البروز والظهور اختفى وتدارى قبل الطلوع ، ثم يلجأ الشاعر إلى الحذف فهو فلذة كما هو قمر ،أي قطعة من قلبه ، وجزء من نفسه وقطعة من ضلوعه . وقد ختم الأبيات بأسلوب الشرط جعل شرطه في الزمن المضارع (إن تكن) وجعله يمكث في التراب لكنه خير من قُبر الأرض وجعل الجواب في الزمن الماضي خلافاً لم يتوجب أن تدخل عليه (إن) من الفعل المضارع، حيث قال (كنت) وكأنه تخيل غير الواقع واستعجل الحشر والمعاد حتى يتأكد من أن "ورداً " التي قتلها بيده وشاية سوف تكون خير شفيع له يوم الحساب !

وفي مشهد مدهش يفيض ألمًا وحسرة يدون لنا ديك الجن لحظة قتله "ورد" ويجعل صدر أبياته، قائلاً : (الطويل)

وآنِسَـــــةٍ عَذْبِ الثّنايا وجدتُهـــا
على خُطّةٍ فيـها لِذي اللُّبِّ (مَتْلَفُ)
فَأَصْلَتُ حَدَّ السّيفِ في حُرِّ وَجْهِهَا
وقَلْبِي عليها مِنْ جَوى الوَجْدِ يَرْجفُ
فَخَرَّتْ كما خَرَّتْ مَهَاةٌ أَصابَهـــا
أَخُو قَنَصٍ مُسْتَعْجِلٌ مُتَعَسِّـفُ
سَيَقْتُلُني حُزْنـاً عليهـــا تَأَسُّفِي
وهَيهاتَ ما يُجْدِي عَلَيَّ التَّأَسُّفُ[٦]

يكشف في الأبيات السابقة عن غيرة دفعته لهذا القتل دفعاً فهى (آنسة) لأنها تؤنس جليسها في وحشته ، وهى آنسة يحسن السكن إليها والأنس قد يكون أنس حديث وهو مما

(٥) السابق/ص١٧٠.

(٦) ديوانه /ص١٧٦.

يجمل في المرأة ، وهى ذات حديث عذب ينطلق من بين أسنانها وجعلها ذات سيرة سيئة تهلك العاقل ، وعقب هذا الحديث بالفاء طلباً للحسم والسرعة مما حمله أن يجرد سيفه من غمده ويضربها به في وجهها بينما كان قلبه من شدة عشقه لها يرجف، فسقطت وشبه سقوطها بسقوط بقرة وحشية أصابها قناص كان في قنصه لها على عجل فلم يفكر ولم يتمهل ووجه الشبه في هذه الصورة التمثيلية منتزع من متعدد وهو الهيئة الحاصلة من السقوط دون حذر أو حيطة !

ثم يأتي الختام المفجع : الذي يعلن فيه ديك الجن أنه آسف على تسرعه بعدم تمحيص الوشاية التي عجلت بقتلها فإذا به يقتل نفسه ، ولكن لقد بعد التأسف على أمر لم للرجوع لما قبله سبيل !

ولعل في رثاء ديك الجن لزوجته "ورد" ما يفارق رثاء أي زوجة لأنه رثاء قاتل والمرثية مقتولة والقتل حدث وشاية ، ومن ثم فإن أمر هذا الصنف من الرثاء لا تنجلي صورته إلا من خلال ربطه بما قاله الشاعر من غزل فيها كان فيه مولهاً وكلفاً إلى حد أنه عدَّ من مصارع العشاق !

٢- مضمون رثاء محمد بن عبد الملك الزيات"[٧] لزوجته : (الطويل)

ألا مَنْ رأى الطفلَ المُفارقَ أمّـــــهُ
بُعيدَ الكَـــرى عينـــاهُ تَنْسَكبـــانِ
ترى كلَّ أمٍ وابنهـــا غيرَ أمـــهِ
يَبيتانِ تحـــت الليلِ يَنْتَحبـــــانِ
وبات وحيداً في الفراش تحثّـــــهُ
بلابلُ قلبٍ دائـــمِ الخفقـــــانِ
ألا إنَّ سجلاً واحداً قدْ أرقتـــــهُ
منَ الدمـع أو سجلين قد شفيـــاني
فلا تلحياني إن بكيتُ فإنمـــــا
أداري بـــذاك الدمـــع ما تريـــانِ
وإن ضريحاً في الثرى شُقَّ لحـــدُهُ
لمنْ كانَ في قلبي بكـــلِّ مكـــانِ
أحقُ مكانٍ بالزيارةِ والهـــــوى
فهلْ انتمـــــا إنْ عِجتُ تنتظـــرانِ
فَهَبْني عَزَمْتُ الصَّبْرَ عنها لاننـــي
جَليدٌ فمَـــن بالصَّبـــرِ لابنِ ثَمـــانِ
ضعيفُ القُوى لا يطلب الأجْرَ حِسْبَةً
ولا يأتســـي بالناسِ في الحَدَثـــانِ
ألا من إذا ما جئت أكرم مجلســـي
وإن غبت عنـــه حاطـــني وكفاني ؟
فلم أرَ كالأقدارِ كيف تصيبُنـــــي
ولا مِثـــلَ هذا الدهر كيف رمـــاني

(٧) محمد بن عبد الملك بن أبان بن أبي حمزة ، الزيات ، يكنى أبا جعفر ، كان أديباً شاعراً ، من شعراء الدولة العباسية ، قلده المعتصم الوزارة ، ثم الواثق ، ثم المتوكل لمدة أربعين يوماً ثم نكبه وقتله ، وذلك سنة ٢٣٣هـ .(ينظر : المرزباني–معجم الشعراء – ت /فاروق أسليم –دار صادر –بيروت – ط(١)– سنة ٢٠٠٥/ ص٤٢٧.وعفيف عبدالرحمن –معجم الشعراء العباسيين – جروس برس– لبنان –ط(١)– سنة٢٠٠٠/ ص١٨٧، خير الدين الزركلي – الأعلام –دارالعلم للملايين –بيروت –لبنان – ط(٥)– سنة ١٩٨٠/٦:٢٤٨،ومحمد بن عبدالملك الزيات – ديوانه – تحقيق / جميل سعيد –(د.ط)– سنة ١٩٩٠م /ص١٣.)

ولا مثل أيّامٍ فجعت بفقدهـــــــــا
ولا مثل يـــــومٍ بعد ذاك دهـــــــاني
أعَينَيَّ، إن لم تُسْعِدا اليومَ عَبرَتـــي
فبئس إذًا مـــــــا في غدٍ تَعِـــداني
أعينيّ إن أنع السّرور وأهلـــــــــه
وعهـــــد الصّبـــــا عندي فقد نعياني
أعينيّ إن أبك البشاشة والصّبـــــــا
فقد آذنـــــا منّي وقـــد بكيـــــاني
ألا إنّ بيتاً لم أزره لشـــــــدّ مـــا
تلبّس مـــن قلبـــــي به وعنانـــــي
ألا إنّ بيتاً لـــــم أزره لعزّ مـــــــا
تضمّن منه في الثّرى الكفنـــــــــان(٨)

بنى محمد بن عبد الملك الزيات رثاءه لزوجه على مشاعر فقدها لدى ابنها، وهى فكرة طريفة، حيث إن معاني الرثاء هنا لم تأت مباشرة للزوجة كما هو الحال عند ديك الجن، وإنما اتخذ ابن الزيات من مشاعر الفقد لدى الطفل المفارق أمه، وليجة تجعلنا ننحاز له ونشعر بمدى حزنه الذي حوله من حزن فردي شخصي إلى حزن إنساني من خلال رسمه لصورة الفقد لدى طفله الذي رسم لنا صورته بعيد نعاسه وعيناه تنسكبان بالدموع مما يجعله يستدر عطفنا وانحيازنا لهذه الصورة الإنسانية الثرية !

وحدثنا ابن الزيات عن موقف الطفل الذي فارق أمه فصار يتيماً وحيداً لفقده الحنان وحضن الأمان حينما رأى كل أم وابنها غير أمه وهما يبيتان في حضن الليل يتبادلان أطراف الحديث الحميم !

وقد بنى الشاعر قصيدته على صوت المتكلم ، إذ إن حركة الضمير في القصيدة كلها على مدار فضائها الممتد عبر ثمانية عشر بيتاً تجلت من خلال ضمير المتكلم الذي له قدرة " مدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا ... ومن جماليات هذا الضمير أنه : يجعل الحكاية المسرودة أو الأحدوثة المروية مندمجة في روح المؤلف ... كما أن ضمير المتكلم يحيل على الذات ، فالأنا مرجعيته جوّانية ، كما أن ضمير المتكلم يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق ، ويكشف عن نواياها بحق ، ويقدمها إلى القارئ كما هي ، لا كما يجب أن تكون " (٩).

ويخبرنا ابن الزيات أن طفله الذي فقد أمه، يتكلم بصوت ممزوج بالصراخ والدموع المتواصلة وهى صورة تدعو للتعاطف والانحياز لهذا الطفل الذي فقد أمه ! ثم ينتقل من حديث الحاضر من خلال الفعل (يرن) إلى حديث الماضي (بات) ومعلوم أن الالتفات من زمن إلى زمن فيه جمال لأنه " لون من ألوان الصياغة يعين ذا الموهبة الصادقة على الإيحاء بكثير من اللطائف والأسرار ، ويلفت النفس المتلقية الداعية إلى كثير من المزايا " (١٠).

(٨) ديوانه /ص٢٦٣-٢٦٥.

(٩) عبد الملك مرتاض –في نظرية الرواية– سلسلة عالم المعرفة – سنة ١٩٩٨م /ص١٨٤-١٨٥.

(١٠)محمد أبو موسى –خصائص التراكيب – مكتبة وهبة –ط (٢)– سنة ١٩٨٠/ص١٩٤.

ولما كان الشاعر قد بنى أسلوبه في صياغة مضمون هذا الرثاء الشجي على الالتفات

بين الزمن المضارع الذي يدل على الحال والاستقبال أي يدل على وقوع الحدث الآن ثم استمرار هذا الحدث وثبوته . من هنا نستطيع القول إن المضارع هو أقدر الصيغ على تصوير الأحداث؛ لأنها أي صيغة المضارع تحضر مشهد حدوث هذه الصيغ ، وكأن العين تشاهدها وتراها ، والتعبير بالمضارع يبرز الأحداث المهمة ويقررها في خيال السامع . ففي مطلع هذه المرثية بنى ابن الزيات معاني مرثيته على الالتفات من الماضي إلى المضارع في البيت الأول : رأى ⟸ تنسكبان، وفي البيت الثاني : رأى ⟸ يبيتان –ينتحبان ، وفي البيت الثالث يبدأ بالمضارع ليركز على حدث مهم يثير الشجن ويحمل على المشاركة الوجدانية مع هذا الطفل اليتيم الأم : يرن بصوت ثم يحيل إلى ماض ⟸ مصَّ أي أوجع هذا الصوت الذي امتزج فيه البكاء بالدموع وعطف عليه الفعل الماضي : سح : أي توالى نزوله بسرعة وتدفق ، وفي البيت الرابع بدأه بالماضي : وبات وحيداً ثم التفت من الماضي إلى المضارع ⟸ تجنه أي تستره وتخفيه أوجاع القلب ولما كانت الأوجاع من الأشياء التي يحتاج الشاعر إلى تسليط الضوء عليها أتى بالمضارع الذي أبرزها بوصفها من الأحداث المهمة في صياغة الشاعر لمعاني هذا الرثاء من خلال انقطاع الصلة بين هذا الطفل الذي يحتاج إلى حنان الأم وهذه الأم التي رحلت !

إن الالتفات من الماضي إلى المضارع فيه تجاوز لزمن مضى واستحضار زمن تدور فيه الأحداث وتتفاعل من هنا تجدنا قد وفقنا بين موقفين : أما الزمن الماضي فقد ألقى على الأحداث عبر فضاء القصيدة طابع الحكاية المروية وكأن كل ذلك الذي تحكيه القصيدة في الزمن الماضي قد وقع ، ولا شك أن التعبير بالماضي لايدعنا نفكر في إمكان وقوع الأحداث كما يكون الحال لو جاء الحدث بصيغة المضارع . ذلك أن مسالة الحدوث وعدمه قد ألغاها الزمن الماضي من خلال الفعل الماضي حين صيرها واقعاً يروى وينقل ، من هنا تأتي قيمة الالتفات ودوره في الكشف عن هذا المضمون الثر في القصيدة !

ويلاحظ أن بناء المضمون المعنى الشعري للمرثية قد نهض على أسلوب الحث والتنبيه عبر الأداة (ألا) التي وردت خمس مرات المرة الأولى : في افتتاح المرثية (ألا من رأى الطفل المفارق أمه ...) ثم في البيت الخامس : (ألا إن سجلاً واحداً ...) ، وفي البيت الحادي عشر : (ألا من إذا ما جئت ...) وفي البيت السابع عشر : (ألا إن ميتاً لم أزره ...) ، وفي البيت الثامن عشر الأخير :(ألا إن ميتاً لم أزره ...).

وينقلنا ابن الزيات إلى صورة مفجعة عندما ينبهنا إلى أنه لو بكا دموعاً تملأ دلولاً عظيمة من ماء عينيه أو حتى دلوين فإنهما يشفيانه من تباريح الفراق ولوعته !

ويطالب من يراه ألا يلومه بعنف على هذا البكاء الكثير الذي يتداوى به ، ذلك أن هذا البكاء كان على أم عمر زوجه التي كان وجودها في كل مكان من حياته !

ويرى أن زيارة قبرها عليه واجبة ! ويتساءل هل إذا ذهب لزيارة قبرها سينتظرانه ليكيلان له اللوم والعتاب ! ويتوجه بحديثه لكل لائم له على عدم تجلده وصبره ، فيقول له هب أنه لو استطاع أن يصبر فمن يجعل ابنه ابن ثمان يصبر !!

وينبهنا إلى أن زوجه التي استحقت الزيارة والبكاء والحزن كانت في حياتها تهتم به وترعاه وتكرم مجلسه وفي غيابه ترعى بيته وأولاده ! ويتعجب من القدر الذي أصابه في أهله ، ومن الزمان كيف رماه بهذه المصيبة التي لا يحتملها إنسان !

ثم ينادي عينيه نداء المحزون الأسوان مستخدماً حرف النداء الهمزة ، ولعل في نداء غير العاقل أنسنة وتشخيصاً للعين في صورة إنسان يشعر ويحس بأوجاع الشاعر ، لذا فهو يخاطبها مخاطبة العقلاء ويقول لها : إن لم تجلبا السعادة لدموعي بالنزول كي ارتاح مما أعاني فلا أثق فيكما غداً أبداً وأنه إن كان يبكي في أم ولده البشاشة والجمال فقد أكرماني من قبل بالبكاء ، ثم يختم القصيدة بتكرار حثه على أن هذا الميت الذي لم يزره ، موقعه من قلبه متداخل ممتزج وأنه إن لم يزر قبره فإنه يدرك تمام الإدراك أنه عزيز عليه .

وهكذا يبدو لنا أن مضمون الرثاء عند ابن الزيات قد جاء مغايراً لمضمونه عند ديك الجن ، فالمنحى والدافع مختلف لدى الشاعرين ، ولكل منهما وجهة هو موليها ! ومن الطريف هنا أن نقرر أن هذه المباينة بين المنحيين في الرثاء لدى الشاعرين ولئن جاءت على هذا النحو الذي كشف عنه الموقف الفكري لدى الشاعرين إلا أنهما يبقيان نموذجين حافلين بالظواهر الدلالية الماتعة التي سوف تكشف عنها الدراسة الفنية في المحور التالي :

وقبل الانتقال إلى الظواهر الفنية لرثاء الزوجة بين الشاعرين يتوجب علينا أن نعقد موازنة بين أوجه الاتفاق والاختلاف بين مضامين الرثاء لديهما على النحو التالي :

أ: أوجه الاتفاق :

- كلاهما يرثي زوجته
- -كلاهما يحب وحب ديك الجن أشد.
- كلاهما حقق الصدق الفني في التعبير .

ب: أوجه الاختلاف:

- زوجة ديك الجن موتها غير طبيعي بالقتل وشاية .
- زوجة محمد بن عبد الملك الزيات موتها موت طبيعي .
- زوجة محمد بن عبدالملك رثاها الشاعر من خلال طفلها .
- زوجة ديك الجن رثاها من خلال غزله فيها.

المبحث الثاني: الظواهر الفنية في رثاء الزوجة بين الشاعرين

١- الظواهر اللغوية والأسلوبية :

أ- ظاهرة الحذف :

اهتم العرب بالحذف لما له من أثر كبير في بلاغة الجملة، حيث إنه " باب دقيق المسلك لطيف المأخذ ، عجيب الأمر ، شبيه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر ، أفصح من الذكر ، الصمت عن الإفادة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق " [١١] .

فللحذف أهمية لا تقل عن الذكر ، فالبلاغة تبحث عن دلائل وفوائد لا عن قرائن فيزداد الحذف أهمية في النص " حيث إنه لا يورد المنتظر من الألفاظ ، ومن ثم يفجر في ذهن القارئ شحنة فكرية توقظ ذهنه ، وتجعله يتخيل ما هو معهود ، وعملية التخيل هذه التي يقوم بها المتلقي – تؤدي إلى حدوث تفاعل ما بين المرسل والمتلقي قائم على الإرسال الناقص من قبل المرسل أو تكمله هذا النقص من جانب المتلقي "[١٢] .

ويعرف المحذوف من خلال سياق الكلام ، ففي الجمل ذكر وكذلك فيها حذف ، فمن أهم ما يميز العربية أن عناصر الجملة فيها أحياناً تذكر جميعاً، وأحياناً يحذف بعضها اعتماداً على دلالة السياق، ومن المعروف أن الشاعر يقيد بأنغام معينة في كل بيت، وقد يسوقه هذا التقيد إلى الحذف في البيت أو في جملة هنا أو هناك "[١٣]

ويعد الحذف قضية أسلوبية مهمة عالجتها الدراسات البلاغية والنحوية الحديثة ، بوصفها سلكت منهجًا غير مألوف ، وهو منهج يتوقف على أمرين: **أحدهما** : وجود ما يدل على المحذوف من القرائن ، **والثاني** : وجود المرجح للحف على الذكر " [١٤] . وتتضح أهمية القول في أنه " أحد المطالب الاستعمالية ، فقد يعرض لبناء الجملة المنطوقة أو الجملة المكتوبة أن يحذف أحد العناصر المكونة لهذا البناء وذلك لا يتم إلا إذا كان الباقي في بناء الجملة بعد حذفها مغنياً في الدلالة ، كافياً في أداء المعنى ، وقد يحذف أحد العناصر ، لأن هناك قرائن معنوية أو مقالية تومئ إليه وتدل عليه " [١٥].

أ- الحذف عند محمد بن عبد الملك الزيات :

ومن شواهد الحذف عند محمد بن عبد الملك الزيات قوله :

---

[١١]- عبد القاهر الجرجاني –دلائل الاعجاز – قرأه وعلق عليه : فهد محمود شاكر (د.ت) (د.ط) / صـ١٠٦

[١٢]- فتح الله أحمد سليمان – الأسلوبية – مدخل نظري دراسة تطبيقية –مكتبة الآداب القاهرة –سنة ١٩٩٠ / صـ١٣٩

[١٣]- شوقي ضيف – تجديد النحو –دار المعارف – مصر سنة ١٩٨٦ / صـ٢٣٥

[١٤]- القزويني –حاشية الدسوقي على – شرح السعد– (د.ت) (د.ط) / ١ : ٢٧٤

[١٥]- محمد حماسة عبد اللطيف – بناء الجملة العربية – دار الغريب للطباعة والنشر سنة ٢٠٠٣ / صـ٢٥٩.

وإن مكانًا في الثرى خُطَّ لحـدِه

لِمـن كان في قَلبي بِكـلِ مَكـان

بالنظر إلى البيت السابق ألحظ أن ظاهرة الحذف موجودة في قوله (خط لحده) ، حيث حذف الفاعل والبناء للمجهود لدلالة ما تقدم عليه، والمقدر الذي يعود عليه الضمير ، وهو المرثى .

ومن قبيل حذف المبتدأ ، قوله :

ضَعيف القُوى لا يَطلب الأجر حسبةً

ولا يأتِسي بِالنّاس فـي الحَدثـان

فقد تم حذف المبتدأ في صدر البيت ، وهو الضمير (هو) الذي يعود على الابن ، ومن ثم فإن العرب دائماً تحذف الثاني لثبوت نظيره في الأول ، إعمالاً لقاعدة الاختصار المنتج لدلالة الايجاز الذي يقضي إلى التكثيف الذي يمثل خصية جوهرية في بناء الجملة الشعرية .

وقوله :

ولا مثل أيّامٍ فَجعت بِفقدِها

ولا مثل يومٍ بَعد ذَاك دَهاني

فقد تم حذف الفاعل في صدر البيت ، وتم بناء الفعل للمجهول (فُجعتُ بعهدها).

وقوله :

أعينيّ إن أنع السّرور وأهلهُ

وَعهدُ الصّبا عَندي فَقد نَعيانِي

فقد حذف الشاعر الفعل في صدر البيت وكذلك في عجز البيت ، فقد حذف في الصدر في قول الشاعر: (وأنع أهله) أما في العجز في قوله: (وأنع عهد الرضا ..) ، ومن خلال حذف الأفعال اتسع المعنى الدلالي لبيان هيئة الفاعل بالحال المفرد .

وقوله :

أعينيّ إن أبك البَشاشةِ والصِبـا

فَقد أذِنَا مِني، وَقَد بَكَيانِي

حذف الشاعر في البيت السابق الفعل (أبك) في قوله : الصبا والتقدير (أبك الصبا) ، حيث إن الشاعر بحاجة إلى توسيع دوال المعنى الشعري بعطف هذين الفعلين .

ب – الحذف عند ديك الجن الحمصي

لم يقتصر ورود الحذف على شعر محمد بن عبد الملك الزيات بل كان موجوداً في شعر ديك الجن الحمصي ، في قوله :

وقُلْتُ قُـرَّةَ عيني قدْ بُعِثْتِ لَنَا

فكيفَ ذَا وطَريقُ القَبْرِ مَسْدُودُ

كما يدل حذف أداة النداء على قرب المنادى من المنادِي ، فجاءت أداة النداء محذوفة في قوله : (قرة) فتقدير الكلام (يا قرة عيني) ، وقد أعان دلالياً على وصف المرثى ، فكان سبباً في سعادته ، وهذا يمنحه شرف السعادة في وجوده ، وقوله :

وَحقِهِـمُ إنهُ حَق أضن بِـه

لأنفذّن لَهـم دَمعِي كَما نَفّذوا

فقد حذف الشاعر الخبر في قوله : (وحقهم) وتقدير الكلام (وحقهم قسمي) ويأتي حذف الخبر في الشعر لدلالة ما تقدم عليه ، والمقدر الذي يعود عليه القسم . وقوله :

جَاءت تَزور فِراشِي بَعدَما قُبرت

فَظلَت ألثُم نَحراً زانهُ الجِيد

لم يقتصر الحذف على كلمة بل شمل حذف حرف ، فجاء في قوله :

(فظلت) والتقدير (فظللت) حيث إنه حذف اللام من (فظلت) وهذا يدل على الاستمرار .

٢- التقديم والتأخير

يعد التقديم والتأخير من أهم الظواهر التي تصيب الجملة بصفة عامة والجملة الشعرية بصفة خاصة ، فـ " هو باب كثير العوائد ، جم المحاسن ، واسع التصرف بعيد الغاية ، لا يزال يفتر لك عن بديعه ، ويقضى بك إلى لطيفه ، ولا تزال ترى نثراً يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ، ثم تنتظر فتجد سببًا راقك ولطف عندك إن قدم فيه شئ وحول اللفظ من مكان إلى مكان، واعلم أن تقديم الشئ على وجهين، تقديم يقال إنه على نية التأخير وذلك في كل شئ أقررته مع التقديم حكمه الذي عليه وفي جنسه الذي كان فيه ، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ والمفعول إذا قدمته على الفاعل " [١٦]

ولا يوجد أدل من العناية والاهتمام من تقديم ما هو أهم ما في النفس والذهن ، و" كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببنيانه أغنى ، وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعنيانهم " [١٧]

وتحكم هذه الظاهرة عدة قوانين تتمثل في :

١- إبراز الدلالة وتوضيحها انطلاقًا من مبدأ تقديم ما هو أهم وأولى بالعناية .

٢- طلب القافية .

٣- إحكام التركيب بربط أخره بأوله ، ويتم ذلك عند سحب الفضلات / الزيادات إلى داخل الجملة وإن الجملة يكون أساس فيها (كالفاعل مثلاً) .

٤- منح الشاعر فرصة التعبير، وذلك عند امتداد أحد عناصر الجملة ، فيقدم العنصر القصير ، ويؤخر العنصر الطويل، ليتمكن من استقصائه وتمديده.

٢- إحداث تناظر / توزان بين التراكيب [١٨]

أ- التقديم والتأخير عند محمد بن عبد الملك الزيات :

من أمثلة التقديم والتأخير في شعر محمد بن عبد الملك الزيات ، قوله :

رَأَى كُلَّ أُمٍّ وابْنَها غيرَ أُمِّهِ

يَبيتانِ تحت الليلِ يَنْتَحبانِ

القصيدة التي أوردها الشاعر في رثاء زوجته على بحر الطويل ، وقد اقتضت بنية البحر العروضية إن يكون البناء التركيبي للجملة الشعرية على هذا النحو ، من حيث التقديم والتأخير ، فقدم (تحت الليل) على (ينتحيان) ، فتقدير الكلام (يبتان ينتحيان تحت الليل) ، وقد أفاد التقديم والتأخير التخصيص ، لأن في الليل تتجمع الهموم والأحزان .

ومن أمثلة التقديم والتأخير عند الشاعر نفسه ، قوله :

١٦- عبد القاهر الجرجاني- دلائل الاعجاز في علم المعاني -/ صـ٨٢

١٧- سيبويه – الكتاب -ت/ عبد السلام محمد هارون – مكتبة الخانجي- القاهرة سنة ١٩٨٨ / صـ ١ : ٣٤

١٨- ينظر : مستويات البناء في شعر محمد إبراهيم أبو سنة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة سنة ١٩٩٨ / صـ٣٠٢

بَات وَحيداً في الفِراش تَجنهُ

بَلابلُ قَلبٍ دَائمِ الخَفقَانِ

فقد قدم الشاعر الحال (وحيداً) على الجار والمجرور (في الفراش) ، والذي أفاد التخصيص ، وذلك للتركيز على من وقع عليه فعل الرثاء .

وقوله :

ألا إنَّ سجلاً واحداً إن هرقته

منَ الدمع أو سجلين قد شفياني

فقد الشاعر (إن هرقته) على (من الدمع) وتقدير الكلام (إن سجلاً واحداً من الدمع إن هرقته) ، حيث أبان الشاعر دور الدمع في تخفيف حدة الألم ولكن ربما يؤدي إلى الشفاء .

فَلا تَلحيانِي إن بَكيتُ فإنَما

أُداوي بِهَذا الدّمعِ مَا تَريانِ

حيث قدم الشاعر جملة الجار والمجرور (بهذا الدمع) على جملة (ما تريان) وتقدير الكلام (أداوي ما تريان بهذا الدمع) حيث إن التقديم والتأخير جاء هنا لمقتضى الوزن الشعري ، ثم بيان كبير للجار والمجرور (بهذا الدمع) وذلك لتخفيف حدة ألم الفراق .

ب –التقديم والتأخير عند ديك الجن الحمصي

قد ورد التقديم عند ديك الجن الحمصي في قوله:

وَحقِهِـمُ إنهُ حَق أضن بِـه

لأنفذّن لَهـم دَمعِي كَما نَفّذوا

قدم الشاعر الجار والمجرور (لهم) على المفعول به (دمعى) ، وذلك لأهمية دلالية ، ولفت الانتباه، حيث إنه يوضح استمرارية الدموع حتى ينفد كما نفذ المحبين . كما أن قوله (لهم) فيه تخصيص لمن يحبهم دون غيرهم .

وقوله :

قالتْ هناكَ عِظَامِي فيهِ مُودَعَةٌ

تَعِيثُ فيها بَنَاتُ الأرضِ والدُّودُ

فقدم الشاعر المتعلق الجار والمجرور (تعيث فيها) على الفاعل (بنات) لبيان أن جسد المرثى فني وأكله الدود ولا يمكن الرجوع مرة أخرى ، ولكن رؤيته لها في المنام ربما تخفف من وطأة الألم .

وقوله :-

إنْ تَكُنْ في التُّرابِ خَيْرَ ضَجيعٍ

كُنْتَ لي في المَعَادِ خَيْرَ شَفيعِ

قدم الجار والمجرور (في التراب) على خبر كان، وتقدير الكلام (إن تكن خير ضجيع في التراب) وكذلك تم تقديم في عجز البيت (كنت خير شفيع لي في المعاد) وهنا أفاد التخصيص ومدى حبه للمرثى ، وسيكون شفيعاً له في الآخرة .

وقوله :

وآنِسَـةٍ عَذْبِ الثّنايا وجدتُهـــــا

على خُطّةٍ فيها لِذي اللُّبِّ مَتْلَـــفُ

فَأَصْلَتُ حَدَّ السّيفِ في حُرِّ وَجْهِهَا

وقَلْبِي عليهـا مِنْ جَـوى الوَجْدِ يَرْجفُ

سَيَقْتُلُني حُزْناً عليها تَأسُّفـــــي

وهَيهاتَ ما يُجْـــــدِي عَلَيَّ التّأَسُّفُ

يلحظ التقديم والتأخير في الأبيات السابقة ، ففي البيت الأول قدم (عذب الثنايا) على (وجدتها)، وفي البيت الثاني قدم الجار والمجرور (وقلبي

عليها من جوي) على الفعل (يرجف) ، وفي البيت الثالث قدم (علىً) على (التأسف وتقدير الكلام (وهيهات ما يجدي التأسف على) .

الأساليب الانشائية بين الشاعرين

- **أسلوب النداء :**

يعد من الأساليب الإنشائية ، حيث إنه يساهم في تنبيه المتلقي ، كما أنه يعد من الأساليب الخطابية ، وهو " طلب إقبال المخاطب [١٩].

وله أدوات منها : أي – الهمزة – يا – وا – أيا – هيا " والنداء علامة من علامات (الاتصال) بين الناس ، وهو دليل قوي على (اجتماعية) اللغة ومن ثم فهو كثير الاستعمال ، ولا يكاد يخلو كلام إنسان كل يوم من النداء [٢٠].

أ- أسلوب النداء عند محمد بن عبد الملك الزيات:

ومن شواهد النداء في شعر محمد بن عبد الملك الزيات : قوله :

أعَينَيَ إن لم تُسْعِدا اليومَ عَبرَتي
فبئس إذًا ما في غدٍ تَعِداني

فالشاعر في هذا الشاهد ينادي عينيه ، قائلا : إن لم تسعدا الدموع وتخففا عني ما فيً من ألم ، فلا فائدة منكما في الغد من سعادة ورضى ، حيث إنه فقد السرور وأهله بسبب فقد زوجته حيث إن الشاعر ينادي عينيه مناداة العقلاء الذين يدركون ويحسون .

ب-أسلوب النداء عند ديك الجن الحمصي

استخدم ديك الجن النداء كما استخدمه ابن الزيات من قبل ، فيقول :

وقُلْتُ قُرَّةَ عيني قدْ بُعِثْتِ لَنَا
فكيفَ ذَا وطَرِيقُ القَبْرِ مَسْدُودُ.

فالشاعر في هذا الشاهد زوجته التي رأها في المنام وشبهها بقرة عينيه ، وحذف أداة النداء في قوله : (قرة عيني) ليدلل لنا على قرب زوجته من نفسه وقلبه ، ويظهر ذلك من تشبيهه لها بقرة العين وهى ما تقر العين برؤيته وهى أحب الأشياء إلى القلب .

أَساكِـــنَ حُفْـــــرَةٍ وقـــرَارِ لَحْـــــدِ
مُفَارِقَ خُلّـــةٍ مِنْ بعـــدِ عَهْـــــدِ
أَجبنـــي إنْ قـــدرتَ على جَوابـــي
بحَـــقِّ الـــوُدِّ كَيفَ ظَلِلْـــتَ بَعْدي
وأَينَ حَلَلْـــتَ بعدَ حُلـــولِ قَلْبـــي
وأَحْشائـــي وأَضْلاعـــي وكِبْـــــدِي
أَمَا واللهِ لـــو عايَنْـــتَ وَجْـــــدِي
إذا اسْتَعْبَرْتُ في الظّلْمـــاءِ وَحْـــدِي
وَجَـــدَّ تَنَفُّسِي وعَـــلا زَفيـــري
وفَاضَتْ عَبْرَتِـــي في صَحْنِ خَـــدّي
إذَنْ لَعَلِمْتَ أَنّـــي عَنْ قَرِيـــــبٍ
سَتُحْفـــرُ حُفْرَتي ويُشَقُّ لَحْـــــدِي
ويَعْذِلُنـــي السّفِيـــهُ على بُكائـــي
كأَنّـــي مُبْتَلـــىً بالحـــزنِ وَحـــدِيْ
يقـــولُ قَتَلْتَهـــا سَفَهـــاً وجهـــلاً
وتَبْكيهـــا بكـــاءً ليسَ يُجْـــدِي

١٩- فضل حسن عباس – البلاغة فنونها وأفنانها – دار الفرقان للنشر والتوزيع ط(٤) – الارون – سنة ١٩٩٧ / ١٦٢

٢٠- عبده الراجحي – التطبيق النحوى –مكتبة المعارف للنشر والتوزيع ط(١) سنة ١٩٩٩ / ص٢٧٦ .

كَصَيّادِ الطُّيـــورِ لـــهُ انْتِحـــابٌ

عليهـا وهـــوَ يَذْبَحُهـــا بِحَـــد[٢١]

حيث ينادي عليها نداء الأسوان المندهش غير المصدق أن حبيبته قد رحلت عنه ، فيقول : (أساكن حفرة) ، ومعلوم أن النداء في مثل هذه الأحوال أقصد الأحوال التي تبرز ألم النفس المكلومة أقول : إن النداء هنا يعبر عن صرخة مدوية وعن تناقض في الإدراك واضطراب في الوعي بالأشياء لدى الشاعر .

الاستفهام

يعد أسلوب الاستفهام من أهم الأساليب الإنشائية، ويرجع ذلك أن الاستفهام في النص يولد في نفس المتلقي الحاجة إلى جواب ، كما إن " البنى الاستفهامية من أكثر التراكيب اللغوية استدعاء للمثيرات عند المتلقي فهي تقطع رتابة المتلقي وتمارس إحداث المفاجآت التي تنتهك الجمود ، لتنشئ جدلية حيوية ، حركية بين المبدع والمتلقي ومن ثم يصبح الثاني فاعلاً أصيلاً في التجربة الصياغية " [٢٢].

وأدوات الاستفهام تنقسم إلى قسمين : حروف وأسماء، أما حروف الاستفهام : (هل – الهمزة)، وأسماء الاستفهام : (من – ما – ماذا – متى – أيان –أين – أني – كم ٠ كيف – أي).

أ- الاستفهام عند محمد بن عبد الملك الزيات :

ومن أمثلته :

ألا منْ رأى الطِّفل المُفارقَ أمَّه

بعيدَ الكرى عيناهُ تنسكبانِ

استخدم الشاعر في الشاهد السابق أداة الاستفهام (مَن) ، حيث إن الشاعر يتكلم بصوت ممزوج بالصراخ والدموع ، وهي صورة تدعو للتعاطف والانحياز لهذا الطفل الذي فقد أمه .

وقوله :

أحقُ مكانٍ بالزيارةِ والهوى

فهلْ انتما إنْ عِجتُ تنتظرانِ

إننا هنا أمام ذات شاعرة قلقة متوترة تطلب التصديق على ما يدل عليه معنى الاستفهام بـ(هل) التي دخلت على الضمير ، فهي تختص بالتصديق ، وفيه حكم بالثبوت أو الانتفاء ، والنفي والإثبات إنما يتوجهان إلى الصفات لا إلى الذوات .

وقوله :

فهبني عَزَمتُ الصّبرَ عنها لأنني

جليدٌ فمن بالصبرِ لإبنِ ثمانِ.

الاستفهام هنا بالأداة (من) ، بمعنى أن الشاعر يتحسر على زوجته التي رحلت عنه ، وتركت له ابنه (ابن الثمانية أعوام) فحينما يريد أن ينساها يتذكرها من خلال ابنه .

ب-الاستفهام عند ديك الجن الحمصي

استخدم ديك الجن الاستفهام كما استخدمه ابن الزيات من قبل ، فيقول :

([٢١]) ديوانه /ص١٢٠-١٢١.

٢٢- المستويات الأسلوبية في شعر بلند الحيدري – العلم والإيمان للنشر والتوزيع سنة ٢٠١٠ / صـ٣٧١

أَجبنـــي إنْ قـــدرتَ على جَوابـــي

بحَـــقِّ الـــوُدِّ كَيفَ ظَلِلْـــتَ بَعْدي ؟

وأَينَ حَلَلْـــتَ بعدَ حُلـــولِ قَلْبـــي

وأَحْشائـــي وأَضْلاعـــي وكِبْـــدِي؟

استخدم الشاعر في الشاهد السابق أداتي الاستفهام بـ(كيف –أين) ، فورد الاستفهام بـ (كيف) في البيت الأول استنكارياً بينما في البيت الثاني ورد الاستفهام بـ (أين) يفيد التمني، فهو يتمنى أن تحل بين ضلوعه وأحشائه وكبده ، فيعلن صراحة حزنه العميق بعد موتها .

وقوله:

وقُلْتُ قُرَّةَ عيني قدْ بُعِثْتِ لَنَا

فكيفَ ذَا وطَرِيقُ القَبْرِ مَسْدُودُ.

استخدم الشاعر في البيت السابق أداة الاستفهام (كيف) ، فهو يلتمس منها العودة إليه بعدما رأها في المنام ، حيث إنه يسعد برؤيته لها .

– أسلوب النهي

هو طلب الكف على جهة الاستعلاء ، ومن صور النهي دلالة صورتين هما : " أن تدخل أداة النهي على صورة من صور الفعل ، والمراد النهي عن صورة كلها ، ولكنك تعمد إلى صور قبيحة لتواجه النفس بها فتكون أكثر تأثيراً وكفاً وزجراً ... والصورة الثانية هي إفادة النهي معنى التقطيع والتهويل " [٢٣] .

ويقول السكاكي : " النهي حرف واحد وهو (لا) الجازم في قولك : لا تفعل ، والنهي محذو به حذو الأمر في أن أصل استعمال لا تفعل أن يكون على سبيل الاستعلاء " [٢٤] .

وقد يخرج النهي عن دلالته الأصلية التي هي على وجه الاستعلاء إلى دلالة يحددها سياق الكلام .

أ– النهي عند محمد بن عبد الملك الزيات

ومن الشواهد التي في شعر محمد بن عبد الملك الزيات ، قوله :

فلا تَلحياني إنْ بَكيتُ فإنما

أُداوي بهذا الدمعِ ما تَريانِ.

ففي معرض الرثاء يتوجه الشاعر بأسلوب النهي إلى اللائمين الذين يخاطبهم ، وطلب منهم الكف عن ممارسة الكلام ، ويعلل لهذا الطلب بما يجعل من دلالة النهي إطاراً دلالياً له فعالية في معمار المعنى الشعري حيث زيل هذا النهي بجملة فعلية، فأراد أن يسيطر على اللوم لدى اللائمين .

ب– النهي عند ديك الجن الحمصي

لم يرد النهي عنده.

وقبل الانتقال إلى الصورة الشعرية لرثاء الزوجة بين الشاعرين ، يتوجب علينا أن نعقد موازنة بين أوجه الاتفاق والاختلاف بين الظواهر اللغوية والأسلوبية عندهما على النحو التالي :

أ– أوجه الاتفاق :

- كلاهما ورد عنده الحذف.
- كلاهما ورد عنده التقديم والتأخير .
- كلاهما ورد عنده النداء .
- كلاهما ورد عنده الاستفهام .

٢٣– محمد محمد أبو موسى – دلالات التراكيب – دراسة بلاغية –صـ٢٧٤ – ٢٧٧

٢٤– السكاكي – مفتاح العلوم / صـ٣٢٠

- كلاهما ورد عنده النهي .

ب- أوجه الاختلاف :

- لم يرد النهي عند ديك الجن الحمصي.

٢-الصورة الشعرية

يلجا الشعراء إلى الصورة الشعرية ليعبروا من خلالها عن مشاعرهم ، " فالصورة هي الوسيط الأساسي الذي يكتشف به الشاعر تجربته ، ويتفهمها كي يمنحها المعني والنظام وليس ثمة ثنائية بين معني وصورة أو مجاز وحقيقة أو رغبة في اقناع منطقي أو امتاع شكلي، فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات، لا يمكن له أن يتفهمها ويجسدها بدون الصورة " [٢٥].

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يقدم تصورًا لمفهوم الصورة في التراث البلاغي والنقدي القديم، لتكون مدخلاً لدراسة تحليلية جادة .

أولًا : مفهوم الصورة عند القدامى

لقد تناول مفهوم الصورة كثير من القدامى، منهم على سبيل المثال لا الحصر الجاحظ : حيث يعد من اوائل الذين أشاروا إلى مفهوم الصورة، قائلاً: المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وصحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير "[٢٦].

كما تأتي الصورة عند قدامة بن جعفر مساوية للشيء المادي المحسوس التي ينقل لنا الأشياء المعنوية ويجسدها ، فيقول : " إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في شكل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة"[٢٧].

وجعل أبوهلال العسكري الصورة المقبولة شرطاً من شروط البلاغة ، فيقول : " البلاغة كل ما تبلغ به المعني قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة وعرضها معرض حسن " [٢٨].

يلاحظ من كلام العسكري أن الصورة عنده مرادفة للهيئة والشكل المحسوس (المادي) ، ولكن بشرط أن تكون الهيئة الناتجة عن الصورة مقبولة وتقوم بتمكنها في نفوس المتلقين .

بينما أتى عبد القاهر الجرجاني معترفاً بفضل الصورة في نظم الكلام ، كما يدرك أن الصورة وسيلة من وسائل التفريق بين المعاني ،

٢٥- جابر عصفور – الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب –منشورات المركز الثقافي العربي – بيروت سنة ١٩٩٢ / صـ٣٨٣

٢٦- الجاحظ – الحيوان –مطبعة البابي الحلبي – القاهرة – ط(٢) سنة ١٩٦٥ / ٢ : ١٣١

٢٧- قدامة بن جعفر – نقد الشعر –مطبعة الجوانب – قسطنطينية – ط(١) /١٣٠٢ / صـ٥٥

٢٨- أبو هلا ل العسكري –الصناعتين – الكتابة والشعر – ت/ على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم – دار إحياء الكتب العربية – ط(١) سنة ١٩٥٢ / ص١٠

فيقول : " الصورة إنما هي تمثيل و قياس لما تعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا ، فما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ، فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس ، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك ، وكذلك الأمر في المصنوعات... "[٢٩]

وقد أدرك ابن طباطبا أهمية الصورة ، قائلاً :" فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة ، لطيفة مقبولة حسنة ، مجتلية لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه ، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه " [٣٠].

كما أن للصورة دلالات أدركها الراغب الأصفهاني ، وحصرها في ضربين ، الأول : حسي ، والثاني : عقلي ، ولا يدركها إلا الخاصة، فقال : " الصورة ما ينقش به الأعيان ويتميز بها غيرها ، وذلك ضربان ، أحدهما محسوس يدركه الخاصة والعامة ، بل يدركه الإنسان وكثير من الحيوان كصورة الإنسان والفرس ، بالمعاينة ، والثاني: معقول يدركه الخاصة دون العامة ، كالصورة التي اختص الإنسان بها من العقل والروية ، والمعاني التي اختص بها شيء بشيء " [٣١] .

وختم ابن قتيبة كلامه بدور الصورة في إبراز المعني وتوضيحه ، قائلاً : " إن التشبيه في جميع الكلام يرى على وجوه منها : تشبيه الشيء بالشيء صورة ، ومنها تشبيه بها ألواناً وصورة " [٣٢]

وخلاصة القول : إن القدامى عرفوا الصورة وما تؤديه من وظائف وما لها في عرض المعنى الحسن والجميل .

ثانيا : مفهوم الصورة عند المحدثين

اختلفت آراء المحدثين تجاه الصورة الشعرية ، وفقًا لرؤية كل دراسة للمدرسة النقدية التي ينتمى إليها ، ولكنهم اهتموا بها اهتمامًا كبيرًا ، فعند مصطفى ناصف : " تستعمل – عادة– للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات ، وقد يظن أن ربط الصورة بالاستعمال الاستعاري الحسي أكثر صواباً "[٣٣].

بينما رأت بشرى موسى صالح : " أن أية محاولات لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة

٢٩– عبد القاهر الجرجاني– دلائل الاعجاز / ص٣٦٥

٣٠– ابن طباطبا –عيار الشعر ت/ عباس عبد الساتر – دار الكتب العلمية ط (٢) – بيروت (د.ت) / ص١٢٦

٣١– الراغب الأصفهاني – المفردات في غريب القرآن –ت/ محمد سيد كيلاني – دار المعرفة بيروت (د.ت) مادة (صور)

٣٢– ابن قتيبة الدينوري – الشعر والشعراء –ت/ أحمد صقر – دار المعارف – القاهرة – (د.ت) / ١ : ٨٢

٣٣– بشرى موسى صالح – الشعرية في النقد العربي الحديث –المركز الثقافي العربي – بيروت ط(١) سنة ١٩٩٢ / ص١٩

غير منطقي ، إن لم يكن درباً من محال ، لارتباط الصورة بالإبداع الشعري ذاته وفشل المساعي التي تحاول تقنيته أو تحديده دوماً ، لخضوعه لطبيعة متغيرة تنتمي إلى الفردية والذاتية وحدود الطاقة الابداعية المعبر عنها بالموهبة"(٣٤).

والصورة عبارة عن مجموعة ألفاظ وعبارات ينظمها الشاعر ولكن على حسب السياق ، موظفاً لطاقات اللغة وامكاناتها في الدلالة والتركيب والايقاع ... فـ " هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وامكاناتها في الدلالة والتركيب والايقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني . والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني ، أو يرسم بها صورة شعرية " (٣٥).

و إن الصورة تسهم اسهامًا كبيرًا في التعبير عن رؤية الشاعر للواقع ، فهي التي تصور لنا مشاعره وأفكاره لأنها " وسيلة ينقل بها الكاتب أفكاره ، ويصبغ بها خياله ، فيما يسوق من عبارات وجمل " (٣٦).

و تنتمي الصورة إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع ، فيقول عز الدين إسماعيل : " دائمًا غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع ، لأن الصورة الفنية تركيبة عقلية تنتمي إلى جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع " (٣٧).

وترجع الصورة أصلين مهمين ، هما : الخيال والعبارة الموسيقية ، فيقول أحمد الشايب: إن الصورة " ترجع إلى أصلين مهمين : الخيال والعبارة الموسيقية ، أما الخيال فمن عناصره التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل ، وأما العبارة فمن خواصها جزالة الكلمة وحسن جرسها وسلامتها من العيوب البلاغية والنحوية " (٣٨) .

وتكمن قيمة الصورة عند محمد عبد المنعم خفاجي في أنها " ركن كبير وعنصر جليل من عناصر الأدب الذي هو التعبير بأسلوب جميل عن عاطفة الأديب سواء كان عنصر الفكر هو العنصر البارز ، أو عنصر العاطفة هو الأوضح ، والصورة في رأي بعض النقاد هي

٣٤- عبد القادر القط – الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر –مطبعة مكتبة الشباب سنة ١٩٨٨ / ص٣٩١

٣٥- عبد القادر القط –الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر/ص٣٩١.

٣٦- محمد غنيمي هلال –الأدب المقارن –ط دار نهضة مصر – القاهرة سنة ١٩٧٧ / ص٢٧٩

٣٧-عز الدين إسماعيل – التفسير النفسي للأدب – مكتبة غريب الفجالة – القاهرة سنة ١٩٨٤ / ص٨١

٣٨-أحمد الشايب – أصول النقد الأدبي –النهضة المصرية – القاهرة – ط(١٠) سنة ١٩٩٤ / صـ٢٤٨-٢٤٩

الشكل في النص الأدبي ، وتقابل المضمون الذي هو الفكرة أو المعني في النص " [٣٩].

ويرى إحسان عباس "أن الصورة تعبر عن نفسية الشاعر وكشف عن معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة ، فيقول " لقد كانت نظرتنا إلى الصورة من زاويتين فقط ، الأولي : أن الصورة تعبير عن نفسية الشاعر ، وأنها تشبه الصور التي تتراءى في الأحلام ، والثانية : أن دراسة الصورة مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة "[٤٠].

بينما عبد الله التطاوي يرى أن الصورة الشعرية هي بناء لغوي يتكون من ألفاظ وعبارات مرتبط بارتباطات ، فيقول إنها " مجموعة علاقات لغوية ، يخلفها الشاعر لكي يعبر عن انفعاله الخاص والشاعر يستخدم اللغة استخداماً ، حين يحاول أن يحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة ، ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية المبنية على التعميم والتجريد " [٤١].

كما تتضح أهمية الصورة عند نعيم اليافي ، فيقول : إنها " واسطة الشعر وجوهره ، وكل قصيدة من القصائد وحده كاملة تنتظم داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام . وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه " [٤٢].

ومن خلال التعريفات والمفاهيم السابقة للصورة يتضح أن الصورة هي مجموعة ألفاظ (علاقات لغوية) يعبر بها الشاعر من خلالها عن المعاني العميقة وما تحمله من ايقاعات ودلالات مختلفة .

ثالثًا : الأنماط الحسية للصورة الشعرية في شعر الشاعرين

يقصد بالأنماط الحسية هي الطرائق التي يكون من خلالها التصوير، ذلك التصوير يعود إلى حاسة من الحواس الخمس عند الإنسان ويقوم الشاعر بربط الصور الحسية التي ذكرتها آنفاً بالأثر النفسي الذي تتركه في المتلقي نفسه ، حيث إن الشاعر " الخلاق هو الذي تمتاز صوره بميزات خاصة أو تتلون بتلون عاطفته وتكون معبرة عن خلجات إحساسه وانفعالاته والصفات الحسية لها دور كبير في التشكيل الجمالي للصورة"[٤٣] .

وتنقسم الصورة الحسية إلى : " الصورة البصرية والصورة السمعية والصورة الشمية والصورة الذوقية والصورة اللمسية والصورة

٣٩- محمد عبد المنعم خفاجي – مدارس النقد الأدبي الحديث –الدار المصرية اللبنانية للنشر – ط(١) ١٩٩٥ / ص١٠

٤٠-إحسان عباس – فن الشعر –دار بيروت للطباعة – بيروت سنة ١٩٥٥ / ص٢٢٧

٤١- عبد الله التطاوي –الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد– رسالة ماجستير – آداب القاهرة / ص٤٣

٤٢- نعيم اليافي – مقدمة لدراسة الصورة الفنية– منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي – دمشق (د.ت) / ص٤٠

٤٣- علي الغريب محمد الشناوي – الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي– ط(١) – مكتبة الآداب – القاهرة سنة ٢٠٠٣ / ص١٣٣

العضوية المتعلقة بضربات القلب أو النبض والتنفس، والهضم ، والصورة الحركية أو العضلية المتصلة بالتوتر العضلي والحركة العضلية المتصلة بالتوتر العضلي في الحركة العضلية"(٤٤)

ويرى الناقد الانجليزي ريتشاردز: أن هذه الصور سواء كانت صوراً مرئية ، أو شمية أو لمسية أو ذوقية ، فإن لكل صورة من هذه الصور أثراً تبثه وتحدثه داخل النفس ، فيقول : " إن الذي يبحث عنه المصورون في الشعر أو أولئك الذين لا يهتمون أولاً بما هو مرئي ليس هو الصور الحسية المرئية ، ولكن سجلات للمشاهدة أو منبهات للانفعال ، وهكذا لا يعيب الصور أن تكون مفتقرة إلى العناصر الحسية ، طالما كانت هي أو ما يحل محلها عند من لا تتولد لديهم صور تحدث الأثر المطلوب " (٤٥) .

ونعرض الآن لدراسة الصورة الحسية عند الشاعرين وفقاً للحواس الخمس لدى الإنسان ،وندلل على مانقول بنماذج من شعرهما ، مع إبراز قيمته الفنية .

١- الصورة البصرية

أ-الصورة البصرية عند محمد بن عبد الملك الزيات :

ترجع هذه الصورة إلى حاسة البصر ، وتكون انعكاساً لإحساس الشاعر ، كما يرى ويشاهد ويلاحظ جمالها الفني من حيث الوضوح ، فهنا مشهد شعري تتضح فيه الصورة البصرية عند محمد بن عبد الملك الزيات :

أَلا من رَأَى الطِّفلَ المُفارِقَ أُمَّــه
بُعيــدَ الكَــرى عينــاهُ
تَنْسَكبــانِ رَأَى كُلَّ أُمٍّ وابْنَها غيرَ أُمِّــــهِ
يَبيتانِ تحت الليــــــلِ يَنْتَحبــانِ
وبَاتَ وَحيداً في الفِراشِ تَجُنّــه
بَلابــــلُ قَلبٍ دائــــمِ الخفقــــانِ
ألا إنّ سجلاً واحداً إن هرقتــه
من الدّمــــع أو سجلين قد شفيـاني

لقد تم تشكيل الصورة البصرية في الأبيات السابقة من خلال مشهد شعري تكاملت عناصره، حيث يتناول المشهد رثاء ابن الزيات لزوجته ، وإن الملاحظة الأولية على صور هذا المشهد الشعري البصرية هي تداخل الصور الحسية مع الصور البيانية ، وقد جاءت الصور البيانية متكئة على الصور الحسية ، فمن خلال رثاء الشاعر لزوجته يقدم لنا صورة صادقة لمشاعره .

حيث إن الشاعر اتخذ من مشاعر الفقد لدى الطفل المفارق أمه ، وليجة تجعلنا ننحاز له ونشعر بمدى حزنه الذي حوله من حزن فردي شخصي إلى حزن إنساني من خلال رسمه لصورة الفقد لدى طفله الذي رسم لنا صورته بعيد نعاسه وعيناه تنسكبان بالدموع ، ثم رسخ لهذه الصورة مما تكشف عيناه عن شدة حزنه من خلال قوله : (**أَلا من رَأَى الطِّفلَ المُفارِقَ**

٤٤-نورمان فريدمان - الصورة الفنية - مقال بمجلة الأديب المعاصر - ترجمة / جابر عصفور - عدد مارس سنة ١٩٧٦ / ص٣٦

٤٥-ريتشاردز - مبادئ النقد الأدبي - ترجمة / مصطفى بدوي - المؤسسة العامة للتأليف - القاهرة سنة ١٩٦٣ / ص١٧٢

أُمَّه) وهي صورة كما نرى بصرية عيانية بامتياز وقد دلل على ذلك بما يتم الكشف عنه بحاسة البصر من حيث إن الرؤية لا تكون إلا من خلال البصر، وإن قوام الصورة هنا لا يتم استحضاره إلا من خلال دالتي الحضور الممثل في الرؤية ، فهي لا تكون إلا عيانية ، وأكد ذلك بقوله : (المفارق أمه)

وقوله :

أعينيّ إن لم تسعدا اليوم عبرتي

فبئس إذن مـــــــا في غد تعـــداني

أعينيّ إن أنع الســـرور وأهله

وعهد الرضـــــا عندي فقد نعيـــاني

وعهد الرضا عندي فقد نعيـــاني

فقـــــد آذنـا مني، وقـــد بكيـــاني

ففي قول الشاعر : " لم تسعد اليوم عبرتي " صورة تجسد لنا درجة عالية من درجات الإبصار العياني ، فتكون العبرة سبباً في تخفيف حدة الألم ، وهي تشبه العين بإنسان يسعد إنسان أخر ، مما يناسب بناء الصورة البصرية ، وقد أبانت دالة الفعل المضارع على السعادة ، حينما يفرغ شحنة الحزن لديه ، أما ما عان على جمال الصورة البصرية هنا ، فهو مدى الحزن والألم الذي يعانيه الشاعر بسبب الفقد ، وهنا فقد يتضح لنا أن الكلام في الشعر ليس هو الكلام ، وإنما هو كلام مبني على إدراك العلاقة بين الراثي والمرثي .

ب–الصورة البصرية عند ديك الجن الحمصي

أما الصورة البصرية عند ديك الجن، تتلاحق وتتوالى بطريقة ماتعة ، حيث يقول :

وَجَـــــدَّ تَنَفُّسِي وعَـــــلا زَفيري

وفَاضَتْ عَبْرَتِـــي في صَحْـــنِ خَـــدِّي

إذَنْ لَعَلِمـــتَ أَنِّي عَـــــنْ قَرِيبٍ

سَتُحْفَـــرُ حُفْرَتي ويُشَـــقُّ لَحْـــــــدِي

ويَعْذِلُني السّفِيـــــهُ على بُكائـي

كأَنِّـــــي مُبْتَلىً بالحـــزنِ وَحـــــدِيْ

صور لنا ديك الجن رقة مشاعره من خلال قوله : " وفاضت عبرتي – ويعزلني السفيه على بكائي"، فالبكاء أصبح ملازماً له، وكذلك كوصف للرائي مما يضفى عليه صفة الحزن ، فالصورة تجسد لنا درجة عالية من درجات الحزن العياني، من خلال رسم صورة مناسبة لبناء الصورة البصرية، وقد أبانت دالة الفعل المضارع (يعزلني) على توالي اللوم وملاحقته من قبل اللائمين .

وقوله :

لَيسَ يَخْشَى جَيْشَ الحوادثِ مَنْ جُنْ

داهُ وَفْـــــدا صَبَابَـــةٍ ودُمُـــــوعِ

قَمَـــــرٌ حيـــنَ رامَ أَنْ يَتَجَـــلّى

ســـــارَ فيـــــهِ المُحَاقُ قَبْلَ الطُّلُوعِ

فلـــــذةٌ مِنْ صَميـمِ قَلْبي وجُـــزْءٌ

مِنْ فـــــؤادي وقِطْعَةٌ مِنْ ضُلُوعـــي

يرسم لنا الشاعر صورة بصرية للقمر وهو محجوب فلا يرى ، فهنا تتضح الصورة البصرية من خلال عدم رؤية القمر بعدم رؤية المرثي وسرعان ما أخذ يفصل صفات المرثي .

وقوله :

فَخَرَّتْ كما خَرَّتْ مَهَاةٌ أَصابَهـا أَخُو قَنَصٍ

رسم الشاعر في البيت السابق صورة بصرية من خلال رثاء زوجته ، مجسدًا للحزن و الألم من خلال الصورة البصرية .

٢- الصورة السمعية

يعد السمع قرين البصر، كما يعتبر الصوت وسيلة لهما، فيقول إبراهيم أنيس : " الإنسان يستطيع أن يدرك عن طريق تلك المقاطع الصوتية التي نسميها كلامًا وأفكارًا أسمى وأرقى مما قد يدركه النظر الذي مهما عبر فتعبيره محدود المعاني غامضها " [٤٦].

أ-الصورة السمعية عند محمد بن عبد الملك الزيات :

حيث إن الصورة الحسية تنتج لنا صوراً أرقى من التى تنتجها الصورة البصرية ، ونقف الآن أمام نموذج للصورة السمعية في شعر محمد بن عبد الملك الزيات ، قائلاً :

فلا تَلحياني إنْ بَكيتُ فإنما
أُداوي بهذا الدمعِ ما تَريانِ
وإن مكاناً في الثرى خُطَّ لحدهُ
لمن كان في قلبي بكل مكان
أحقُّ مكان بالزيارة والهوى
فهل أنتما إن عُجْتُ منتظران

ومما زاد في جمال الصورة السمعية هنا أنها سبقت وكأنه قد بلغ مبلغاً إلى الحد الذي يرفض فيه اللوم على البكاء وهذه صورة سمعية يرسم بها ابن الزيات حالة الحزن التي وصل إليها ، وقد تتبع من خلال هذه الصورة السمعية صوت البكاء ، ومن خلال هذا يعالج ويداوي ما يظهر عليه من حزن وأسي ، فيخفف عنه

وقوله :

أعينيّ أن أنع السرور وأهله
وعهد الرضا عندي فقد نعياني
أعينيّ أن أبك البشاشة والصبا
فقد آذنا مني، وقد بكياني
ألا أن ميتًا لم أزره لشدّ ما
تلبس من قلبي به وعناني

يعد من الصور السمعية الجميلة ، تشكلت ملامحها من موقف الرثاء وقد خص النعي ، وهي صورة من صور خبر الوفاة ، ورسم لهذا الموقف صورة حزينة، مما يدل على حزنه الشديد حينما أعلن الناعي خبر الوفاة ، وصوت الناعي هو صوت مسموع .

وكذلك صوت البكاء مسموع ، فقال : (وقد بكياني) ، وفي هذا المشهد الشعري نجد أنفسنا أمام صوت البكاء .

ب -الصورة السمعية عند ديك الجن:

كما يوجد في المشهد الشعري صورة سمعية عند ديك الجن الحمصي في قوله :

جاءَتْ تَزُورُ فِراشي بَعْدَمَا قُبِرَتْ
فَظَلْتُ أَلْثُمُ نَحْراً زَانَهُ الجِيدُ
وقُلْتُ قُرَّةَ عيني قدْ بُعِثْتِ لَنَا
فكيفَ ذَا وطَرِيقُ القَبْرِ مَسْدُودُ
قالتْ هناكَ عِظَامِي فيهِ مُودَعَةٌ
تَعِيثُ فيها بَنَاتُ الأرضِ والدُّودُ

في هذا المشهد الشعري نجد أنفسنا أمام صورة سمعية يمثلها صوت الحوار بينهما في قوله :

---

[٤٦]- إبراهيم أنيس -الأصوات اللغوية – مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة سنة ١٩٧٩ / ص١١٣

(قالت – قلت) ، وهذه صورة سمعية في باب الرثاء ، ولكن ورد هذا المشهد حينما رأى زوجته في المنام بعد ما قتلها ، فأتت إليه زائرة ، ولكن لا يعرف أن يزورها كما زارته لأن طريق القبر مسدود ، ولكن توجد عظامها بهذا المكان .

وقوله :

فَخَرَّتْ كما خَرَّتْ مَهَاةٌ أَصابَهـا
أَخُو قَنَصٍ مُسْتَعْجِلٌ مُتَعَسِّفُ
سَيَقْتُلُني حُزْناً عليها تَأَسُّفِي
وهَيهاتَ ما يُجْدِي عَلَيَّ التَّأَسُّفُ

هذه صورة سمعية في باب رثاء زوجته ، قالها ديك الجن وهو يرثي زوجته ، ويجسد من خلالها أصوات الحزن عليها، ولكن التأسف والندم لا يجدي ما مضى أصبح التأسف عند وفاتها يجسد قوة مشاعر الحزن ، ثم بنى الصورة السمعية من خلال القتل والتأسف ، وهذا يتناسب مع مقام الرثاء ، حيث إنه استرجع آلام الحزن مجسداً من خلاله للصورة السمعية .

٣– الصورة الذوقية

تعد الصورة الذوقية شكلاً من أشكال الصورة الحسية، وتعرف عن طريق حاسة التذوق اللسان، ويلجأ الشاعر إلى مثل هذه الصورة لإشراك القارئ أو السامع بما يحس

أ– الصورة الذوقية عند ديك الجن الحمصي :

ومن أمثلة الصورة الذوقية في شعر ديك الجن ، قائلاً :

وَحَقِّهِمْ إنّه حَـــقٌّ أَضِنُّ بِـــهِ
لأُنْفِدَنَّ لهم دَمْعي كما نَفِدُوا
يا دَهْرُ إنّكَ مَسْقِيٌّ بكَأسِهِـــمُ
ووارِدٌ ذلكَ الحَوْضَ الّذي وَرَدُوا
الخَلْقُ ماضونَ والأيّامُ تَتْبَعُهُمْ
نَفْنَى جَميعاً ويبقى الواحِدُ الصَّمَدُ

نقف أمام صورة ذوقية تدرك بالإحساس وهو استعذاب طعم الكأس على الرغم من أنه مر ، ولكن سيمر على الكل، وهو الموت ، مما يجعل جمال الصورة الحسية الذوقية وتبدو أنها نوعت من وسائط إدراكها وجعلت الغلبة للإحساس وهو ما يناسب مقام الشعر .

ب الصورة الذوقية عند محمد بن عبد الملك الزيات

لم ترد أي نماذج من شعره عن الصورة الذوقية

٤–الصورة اللمسية

تدرك بحاسة اللمس ، حيث إن حاسة اللمس حاسة مهمة يقصدها الشاعر لإبراز أبعاد أخرى بالاقتراب من مكونات الصورة الشعرية ، وتنقسم الصورة اللمسية تبعاً لدرجات الحارة والبرودة ، أو الخشونة والملامسة ، أو اللين والصلابة .

أ– الصورة اللمسية عند ديك الجن الحمصي :

ومن أمثلتها ، قوله :

ما لِامْرِىءٍ بِيَدِ الدَّهْرِ الخَؤُونِ يَدُ
ولا على جَلَـــــدِ الدُّنيا لهُ جَلَـــدُ
طُوبى لأحبابِ أَقوامٍ أَصَابَهُـــــمُ
مِنْ قَبلِ أَنْ عَشِقُوا مَوْتٌ فقدْ سعدوا

غير خاف علينا أن الشاعر جعل الدهر بإنسان له يد، ولكن هذه اليد خائنة، فهو لم يصبر على خيانتها، فتجسدت الصورة اللمسية من خلال (يد الدهر) ، ولكنه تشبيه مجازي وليس حقيقياً والمقصود به (أحوال الدهر أو صروف الدهر).

ب-الصورة اللمسية عند محمد بن عبد الملك الزيات

ومن أمثلتها ، قوله :

وإن مكانًا في الثرى خط لحدُهُ

لمن كان في قلبي بكل مكان

أحقُّ بِالزِّيـــــــــارَةِ والْهَوَى

فَهلْ أنْتُما إنْ عُجْتُ مُنْتَظِرانِ

فَهَبْني عَزَمْتُ الصَّبْرَ عَنْها لأنَّني

جَليدٌ فَمَنْ بِالصَّبْرِ لابْنِ ثَمَانِ

يصف الشاعر في الأبيات السابقة مكان وجود المرثي، وهو القبر، حيث إن القبر فيه دلالة لمسية كما أنه يثير الحزن في قلوب المستمعين.

الأنماط البلاغية للصورة

يعد النمط البلاغي من أهم أركان التشكيل الجمالي للصورة الشعرية، ويظهر النمط البلاغي من خلال الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، والصورة الكنائية، وسنعرض للأنماط الثلاثة للصورة البلاغية كل على حدة على النحو التالي :

أولاً : الصورة الكنائية

تعد الصورة الكنائية من الأنماط البلاغية التي تقوم عليها الصورة الشعرية، حيث تحدث عنها قدامة بن جعفر ، قائلاً : " أن يريد الشاعر دلالة معنى من المعاني ، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعني ، بل لفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له ، فإذا دل على التابع أبان عن المتبوع " [٤٧].

ثم أتى عبد القاهر الجرجاني معرفاً للكناية ، قائلاً : إنها إثبات لمعنى أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ ثم يشرح هذا التعريف بقوله : " ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم : " وهو كثرة رماد القدر " وعرفت منه أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة ، لم تعرف ذلك من اللفظ ولكنك عرفته ، بأن رجعت إلى نفسك فقلت : إنه كلام قد جاء عنهم في المدح ، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد ، فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنه تنصب له القدور الكثيرة ويطبخ فيها للقرى والضيافة"[٤٨].

ولا يصل إلى الكناية إلا من لطف طبعه وصفت قريحته، حيث إن " الكناية مظهر من مظاهر البلاغة، وغاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه وصفت قريحته، والسر في بلاغتها أنها في صور كثيرة تعطى الحقيقة مصحوبة "بدليلها، والقضية في طيها برهانها، وتبرز المعاني واضحة جلية، وهذه خاصة الفنون ، فإن المصور إذا صور لنا صورة للأمل أو اليأس بهرنا، وجعلنا نرى ما كنا نعجز عن التعبير عنه واضحاً ملموساً " [٤٩].

ومن هنا (يدرك البلاغيون خصوبة العبارة التي لم تدل على المعنى دلالة مباشرة ، وإنما تلوح وتومئ وتشير، وتدرك تحديد المراد، والنص عليه

٤٧- – قدامة بن جعفر –نقد الشعر– ت/ محمد عبد المنعم خفاجي / ١٥٦ .

٤٨- عبد القاهر الجرجاني –دلائل الاعجاز / ص٤٣٨

٤٩-خالد محمد الزواوي – الصور الفنية عند النابغة الذبياني –الشركة المصرية العالمية – يونجمان ط (١) سنة ١٩٩٢ / ص١٤٩

للقوى، والملكات البيانية تشقق فيما وراء الحجب صنوفاً من المعنى، وضروباً من الإشارات "[٥٠].

أ- **الكناية عند محمد بن الملك الزيات :**

ألا مَنْ رأى الطفلَ المُفارقَ أمّـــــهُ
بُعيدَ الكَـــرى عينـــاهُ تَنْسَكبـــانِ
ترى كلَّ أمٍ وابنهـــا غيرَ أمـــهِ
يَبيتانِ تحـــت الليلِ يَنْتَحبـــــانِ
وبات وحيداً في الفراش تحثّـــــهُ
بلابلُ قلبٍ دائـــمِ الخفقـــــانِ
ألا إنَّ سجلاً واحداً قدْ أرقتـــــهُ
منَ الدمـع أو سجلين قد شفيـــاني
فلا تلحياني إن بكيتُ فإنمـــــا
أداري بـــذاك الدمـــع ما تريـــانِ
وإن ضريحاً في الثرى شُقَّ لحـــدُهُ
لمنْ كانَ في قلبي بكـــلِّ مكـــانِ
أحقُ مكانٍ بالزيارةِ والهـــــوى
فهلْ انتمـــا إنْ عِجتُ تنتظـــرانِ
فَهَبْني عَزَمْتُ الصَّبْرَ عنها لاننـــي
جَليدٌ فمَـــن بالصَّبـــرِ لابنِ ثَمـــانِ
ضعيفُ القُوى لا يطلب الأجْرَ حِسْبَةً
ولا يأتســـي بالناسِ في الحَدَثـــانِ
ألا من إذا ما جئت أكرم مجلســـي
وإن غبت عنـــه حاطـــني وكفاني ؟
فلم أرَ كالأقدارِ كيف تصيبُنـــــي
ولا مِثـــلَ هذا الدهر كيف رمـــاني
ولا مثل أيّامٍ فجعت بفقدهـــــــا
ولا مثل يـــومٍ بعد ذاك دهـــــاني
أعَينَيَّ، إن لم تُسْعِدا اليومَ عَبرَتـــي
فبئس إذًا مـــــا في غدٍ تَعِـــداني
أعينيّ إن أنع السّرور وأهلـــــــه
وعهـــد الصّبـــاعندي فقد نعياني
أعينيّ إن أبك البشاشة والصّبـــــا
فقد آذنـــا منّي وقـــد بكيـــاني
ألا إنّ بيتاً لم أزره لشـــــدّ مـــا
تلبّس مـــن قلبـــي به وعنانـــي
ألا إنّ بيتاً لـــم أزره لعزّ مـــــا
تضمّن منه في الثّرى الكفنـــان[٥١]

الطفل المفارق أمه : كناية عن اليتم (فقد الأم) سر جمالها الإتيان بالمعنى مصحوبا بالدليل في إيجاز وتجسيم

دائم الخفقان : كناية عن الخوف والقلق سر جمالها الإتيان بالمعنى مصحوبا بالدليل في إيجاز وتجسيم

(ألا إن سجلا ... شفياني) : البيت كله كناية عن كثرة الدموع وشدة جريانها سر جمالها الإتيان بالمعنى مصحوبا بالدليل في إيجاز وتجسيم

(من قلبي بكل مكان) كناية عن شدة المحبة سر جمالها الإتيان بالمعنى مصحوبا بالدليل في إيجاز وتجسيم

(لا يطلب الأجر حسبة) : كناية عن الضعف وعدم الفهم سر جمالها الإتيان بالمعنى مصحوبا بالدليل في إيجاز وتجسيم

٥٠-محمد أبو موسى – التصوير البياني – دراسة تحليلية لمسائل البيان –مكتبة وهبة ط (٢) – القاهرة سنة ١٩٨٠ / ص٣٧٦

(٥١) ديوانه /ص٢٦٣-٢٦٥.

(لا يأتس بالناس في الحدثان) : كناية عن قلة الخبرة وهي أيضا مجاز مرسل علاقته الكلية ذكر كل الناس وقصد أصحاب الابتلاء من الناس سر جماله الإيجاز والدقة في اختيار العلاقة والمبالغة المقبولة

(ألا من أمنيه المنى ... وصرف زماني) : البيت كله كناية عن شدة رجاء الشاعر لابنه ومعونته له على مصائب الحياة سر جمالها الإتيان بالمعنى مصحوبا بالدليل في إيجاز وتجسيم .

ب-الكناية عند ديك الجن الحمصي

ما لِامـــرْئٍ بِيَدِ الدَّهْرِ الخَؤُونِ يَـدُ
ولا على جَلَـــدِ الدُّنيا لـــهُ جَلـــدُ
طُوبى لأحبـــابِ أَقـــوامٍ أَصَابَهُمُ
مِنْ قَبلِ أَنْ عَشِقُوا مَوْتٌ فقدْ سَعِـدُوا
وَحَقِّهِـــمْ إنّه حَقٌّ أَضِـــنُّ بِـــهِ
لأُنْفِدَنَّ لهـــم دَمْعي كمـــا نَفِدُوا
يا دَهْـــــرُ إنّكَ مَسْقِيٌّ بكَأسِهُـــمُ
ووارِدٌ ذلكَ الحَـــوْضَ الّـــذي وَرَدُوا
الخَلْقُ ماضـــونَ والأيّامُ تَتْبَعُهُـــمْ
نَفْنَى جَميعـــاً ويبقـــى الواحِدُ (٥٢)

ما لامرئ ... يد : كناية عن العجز وعدم القدرة على التدخل في شئون الدهر سر جمالها الإتيان بالمعنى مصحوبا بالدليل في إيجاز وتجسيم

(ولا على جلد الدنيا جلد): كناية عن عجز الإنسان عن مواجهة مصائب الدنيا أو تحملها سر جمالها الإتيان بالمعنى مصحوبا بالدليل في إيجاز وتجسيم

(طوبى لأحباب ... سعدوا): البيت كله كناية عن شقاء الإنسان المحب وأن الموت بدون حب راحة للإنسان سر جمالها الإتيان بالمعنى مصحوبا بالدليل في إيجاز وتجسيم

(الخلق ماضون) كناية عن موت جميع الناس سر جمالها الإتيان بالمعنى مصحوبا بالدليل في إيجاز وتجسيم

وقوله :

جاءَتْ تَزُورُ فِراشي بَعْدَمَا قُبِرَتْ
فَظَلْتُ أَلْثُمُ نَحْراً زَانَهُ الجِيـــــدُ
وقُلْتُ قُرَّةَ عيني قدْ بُعِثْتِ لَنَـــا
فكيفَ ذَا وطَرِيقُ القَبْرِ مَسْدُودُ
قالتْ هناكَ عِظَامِي فيهِ مُودَعَةٌ
تَعِيثُ فيها بَنَاتُ الأرضِ والدُّودُ
وهذِهِ الرُّوحُ قدْ جَاءَتْكَ زائـــرةً
هذي زِيارَةُ مَنْ في القَبْرِ مَلْحُودُ

(طريق القبر مسدود) : كناية عن عدم قدرة الموتى على العودة للحياة الدنيا سر جمالها الإتيان بالمعنى مصحوبا بالدليل في إيجاز وتجسيم

(بنات الأرض) : استعارة مكنية شبه الأرض بإنسان له بنات سر جمالها التشخيص وهي كناية عن دواب الأرض التي تنتشر في المقابر سر جمالها الإتيان بالمعنى مصحوبا بالدليل في إيجاز وتجسيم

وقوله :

وآنِسَـــــةٍ عَذْبِ الثّنايا وجدتُهـــا
على خُطّةٍ فيها لِذي اللُّبِّ (مَتْلَفُ)

(٥٢) ديوانه /ص١١٣-١١٤.

فَأَصْلَتُ حَدَّ السّيفِ في حُرِّ وَجْهِهَا
وقَلْبِي عليها مِنْ جَوى الوَجْدِ يَرْجِفُ
فَخَرَّتْ كما خَرَّتْ مَهَاةٌ أَصابَهـــا
أَخُو قَنَصٍ مُسْتَعْجِلٌ مُتَعَسِّفُ
سَيَقْتُلُني حُزْنــاً عليهـــا تَأَسُّفِي
وهَيهاتَ ما يُجْدِي عَلَيَّ التّأَسُّفُ

(وآنسة عذب الثنايا ... متلف) : البيت كله كناية عن جمال الفتاة سر جمالها الإتيان بالمعنى في إيجاز وتجسيم

(فأصلت حد السيف في حر وجهها) : كناية عن القتل سر جمالها الإتيان بالمعنى في إيجاز وتجسيم

(أخو قنص) : كناية عن المهارة في الصيد سر جمالها الإتيان بالمعنى مصحوبا بالدليل في إيجاز وتجسيم وهي استعارة مكنية شبه الصيد بإنسان له أخ سر جمالها التشخيص

(سار فيه المحاق قبل الطلوع) : كناية عن الموت في سن صغيرة سر جمالها الإتيان بالمعنى مصحوبا بالدليل في إيجاز وتجسيم

أخو قنص : كناية عن المهارة في الصيد سر جمالها الإتيان بالمعنى مصحوبا بالدليل في إيجاز وتجسيم وهي استعارة مكنية شبه الصيد بإنسان له أخ سر جمالها التشخيص

وقوله :

فلذة من صميم قلبي وجزء
من فؤادي وقطعة من ضلوعي

(فلذة من صميم ... ضلوعي) : البيت كله كناية عن شدة حب الأب لابنه .

ثانيًا : الصورة الاستعارية

تحدث عبد القاهر الجرجاني ، ووضع مسلمة أولى علينا أن نفهمها من قوله : " والتشبيه كالأصل في الاستعارة .... إذ هي شبيهة بالفرع له أو صورة مقتضبة من صورة " ثم عاد ليقول : " أعلم أن الاستعارة كما علمت تعتمد على التشبيه أبداً " (٥٣).

ويرى النقاد أن الصورة الاستعارية " لم تحظ بنصيب من الشرف والقدر والخطورة الأدبية ، مثلما حظى التشبيه الذي كثرت ضروبه ومسائله في النقد القديم ، ولعل كلف القدماء بالتشبيه أكثر من الاستعارة ، جاء متمشياً مع نمط العقلية العربية في عصورها الأولى ، ولهذا لم يكن غريباً أن نجدهم يربطون ربطاً وثيقاً بين الاستعارة والتشبيه " (٥٤).

وجاء جابر عصفور معرفاً للاستعارة ، فقال : إن الاستعارة انتقال في الدلالة لأغراض محددة ، وأن هذا الانتقال لا يصح ولا يتم إلا إذا قام على علاقة عقلية صائبة تربط بين الأطراف ، وتيسر عملية الانتقال من ظاهرة الاستعارة إلى حقيقتها وأصلها " (٥٥) .

٥٣- ينظر :عبد القاهر الجرجاني – أسرار البلاغة / ص٢٨ ، ٥١

٥٤- على الغريب محمد الشناوى –الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي –ط(١) مكتبة الآداب – القاهرة سنة ٢٠٠٣ / ص١٧٦

٥٥- جابر عصفور – الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب– منشورات المركز الثقافي العربي – بيروت سنة ١٩٩٢ / ص٢٠٣

ويقترب أرشيبالد ماكليش من المفهوم العربي للاستعارة ، حيث يقول : " أما في الشعر فإن الاستعارة تمثل دائماً علاقة ، فهي كما يقول أرسطو في كتاب الشعر : اطلاق اسم غريب على الشيء بنقله إما من النوع إلى الجنس ، أو من الجنس إلى الجنس أو عن طريق المقارنة أي النسبة ..... أو أن الاستعارة ضرب من المجاز تتميز بنقل الاسم أو التعبير الوصفي إلى شيء لا يطابقه كل المطابقة . أي أنه بكلمات أخرى ، حملا اسم يطلق على شيء معين وإلزامه شيئاً أخر لا يطابقه " (٥٦).

ونشير إلى أن الصور الاستعارية الجديرة بالدرس والتحليل ، هي الصور الحية التي تنتج رؤية لها خصوصية عن العالم ، ذلك أن الصور الاستعارية جزء من العالم الذي ندركه ونحسه وهو عالم مفتعل ، ولكنه له معنى ، أية قصيدة شعرية التي بفضل الصورة الشعرية تمتلك علاقات مع ما ندعو بنمط العالم الحقيقي . والاستعارة هي الواسطة التي من خلالها يتعرف القارئ على هذه العلاقات "(٥٧).

أ- الاستعارة عند ابن الزيات:

ومن نماذج الاستعارة عنده :

ألا مَنْ رأى الطفلَ المُفارقَ أمّـــــهُ
بُعيدَ الكَـــرى عينـــــاهُ تَنْسَكبـــانِ
ترى كلَّ أمٍ وابنهـــــا غيرَ أمـــــهِ
يَبيتانِ تحـــت الليلِ يَنْتَحبـــــــانِ
وبات وحيداً في الفراش تحثّـــــــهُ
بلابلُ قلبٍ دائـــمِ الخفقـــــــانِ
ألا إنَّ سجلاً واحداً قدْ أرقتـــــــهُ
منَ الدمـع أو سجلين قد شفيـــــاني
فلا تلحياني إن بكيتُ فإنمـــــــا
أداري بـــذاك الدمـــع ما تريـــانِ
وإن ضريحاً في الثرى شُقَّ لحـــدُهُ
لمنْ كانَ في قلبي بكـــلِّ مكـــانِ
أحقُ مكانٍ بالزيارةِ والهـــــوى
فهلْ انتمـــــا إنْ عِجتُ تنتظـــرانِ
فَهَبْني عَزَمْتُ الصَّبْرَ عنها لاننـــي
جَليدٌ فمَـــن بالصَّبـــرِ لابنِ ثَمـــانِ
ضعيفُ القُوى لا يطلب الأجْرَ حِسْبَةً
ولا يأتســـي بالناسِ في الحَدَثـــانِ
ألا من إذا ما جئت أكرم مجلســـي
وإن غبت عنـــه حاطـــني وكفاني ؟
فلم أرَ كالأقدارِ كيف تصيبُنـــــي
ولا مِثـــلَ هذا الدهر كيف رمـــاني
ولا مثل أيّامٍ فجعت بفقدهـــــا
ولا مثل يـــومٍ بعد ذاك دهـــاني
أعَينَيَّ، إن لم تُسْعِدا اليومَ عَبرَتـــي
فبئس إذًا مـــا في غدٍ تَعِـــداني

٥٦- أرشيبالد ماكليش –الشعر والتجربة – ترجمة سلمى الخضراء – الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٦ / ص٩٢

٥٧- سيسيل دي لويس – الصورة الشعرية –ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرون – طبعة دار الرشيد – العراق سنة ١٩٨٢ ، ص٤٠

أعينيّ إن أنع السّرور وأهلـــــــه
وعهـــد الصّبـــا عندي فقد نعياني
أعينيّ إن أبك البشاشة والصّبـــــا
فقد آذنـــا منّي وقـــد بكيـــاني
ألا إنّ بيتاً لم أزره لشـــــدّ مـــا
تلبّس مـــن قلبـــي به وعنانـــي
ألا إنّ بيتاً لـــم أزره لعزّ مـــــا
تضمّن منه في الثّرى الكفنـــــان(٥٨)

تحت الليل استعارة مكنية شبه الليل بشيء مادي يبات تحته سر جمالها التجسيم بلابل قلب استعارة مكنية شبه القلب بإنسان له بلابل أي أفكار سر جمالها التشخيص .

قد شفياني : استعارة مكنية شبه سجل الماء بالدواء الذي يشفي سر جمالها التوضيح

أداوي بهذا الدمع : استعارة مكنية شبه الدمع بالدواء سر جمالها التوضيح

خط لحده : استعارة مكنية شبه اللحد بالكتابة التي تخط سر جمالها التوضيح

لابن ثمان : استعارة مكنية شبه السنوات بالأم التي لها أبناء سر جمالها التشخيص

عثرة أيامي : استعارة مكنية شبه الأيام بإنسان يعثر سر جمالها التشخيص وهي كناية عن الزلل والخطأ سر جمالها الإتيان بالمعنى في إيجاز وتجسيم

صرف زماني : استعارة مكنية شبه الزمان بإنسان يصرف الأمور سر جمالها التشخيص وهي كناية عن المصائب سر جمالها الإتيان بالمعنى مصحوبا بالدليل في إيجاز وتجسيم

أكرم مجلسي : استعارة مكنية شبه المجلس بإنسان يكرم سر جمالها التشخيص

ومجاز مرسل علاقته المحلية ذكر المحل : المجلس وقصد الشاعر وهو الحالّ سر جماله الإيجاز والدقة في اختيار العلاقة والمبالغة المقبولة .

الأقدار كيف تصيبني استعارتان مكنيتان الأولى شبه فيها الأقدار بإنسان ينصب العلم سر جمالها التشخيص والاستعارة الثانية شبه الشاعر نفسه بالعلم الذي تنصبه الأقدار سر جماله التجسيم

الدهر كيف رماني: استعارتان مكنيتان الأولى شبه فيها الدهر بإنسان يرمي ويصيب سر جمالها التشخيص والثانية شبه الشاعر نفسه بهدف يصيبه الدهر ويرميه سر جمالها التجسيم

أيام فجعت بعهدها : استعارة مكنية شبه الأيام بإنسان له عهد سر جمالها التشخيص

يوم دهاني : استعارة مكنية شبه اليوم بإنسان يهاجم الشاعر سر جمالها التشخيص

أعيني : استعارة مكنية شبه العين بإنسان ينادى ويخاطب سر جمالها التشخيص

تسعد اليوم عبرتي : شبه فيها العبرة بإنسان يمكن إسعاده سر جمالهما التشخيص

تعداني : استعارة مكنية شبه العين بإنسان يعد سر جمالها التشخيص

٢- ديوانه /ص٢٦٣-٢٦٥.

ب –الاستعارة عند ديك الجن الحمصي:

ومن نماذج الاستعارة عنده

ما لإمـــرْئٍ بيَدِ الدَّهْرِ الخَؤُونِ يَـدُ
ولا على جَلَـــدِ الدُّنيا لـــهُ جَلـــدُ
طُوبى لأحبـــابِ أَقـــوامٍ أَصَابَهُمُ
مِنْ قَبلِ أَنْ عَشِقُوا مَوْتٌ فقدْ سَعِـــدُوا
وَحَقِّهِـــمْ إنّه حَقٌّ أَضِـــنُّ بِـــهِ
لأُنْفِدَنَّ لهـــم دَمْعي كمـــا نَفِدُوا
يا دَهْـــــرُ إنّكَ مَسْقِيٌّ بكَأسِهُـــمُ
ووارِدٌ ذلكَ الحَـــوْضَ الّـــذي وَرَدُوا
الخَلْقُ ماضـــونَ والأيّامُ تَتْبَعُهُـــمْ
نَفْنَى جَميعـــاً ويبقـــى الواحِدُ (٥٩)

بيد الدهر الخؤون : استعارة مكنية شبه الدهر بإنسان له يد وإنسان خؤون سر جمالهما التشخيص

جلد الدنيا : استعارة مكنية شبه الدنيا بإنسان يتجلد ويصبر سر جمالها التشخيص

حق أضن به : استعارة مكنية شبه الحق بشي مادي يبخل به سر جمالها التجسيم

لأنفدن دمعي : استعارة مكنية شبه الدمع بشيء مادي ينفد سر جمالها التوضيح وهي كناية عن كثرة الدموع سر جمالها الإتيان بالمعنى في إيجاز وتجسيم

يا دهر : استعارة مكنية شبه الدهر بإنسان يخاطب سر جمالها التشخيص

إنك مسقي بكأسهم : استعارة مكنية شبه الدهر بإنسان يشرب سر جمالها التشخيص

مسقي بكأسهم استعارة تصريحية شبه الموت بالكأس سر جمالها التجسيم

ووارد : استعارة مكنية شبه الدهر بإنسان يرد سر جمالها التشخيص

الحوض استعارة تصريحية شبه الموت بالحوض سر جمالها التجسيم

الأيام تتبعهم : استعارة مكنية شبه الأيام بإنسان يتبع الناس ويموت مثلهم سر جمالها التشخيص

وقوله :

جاءَتْ تَزُورُ فِراشي بَعْدَمَا قُبِرَتْ
فَظَلْتُ أَلْثُمُ نَحْراً زَانَهُ الجِيـــدُ
وقُلْتُ قُرَّةَ عيني قدْ بُعِثْتِ لَنَـــا
فكيفَ ذَا وطَرِيقُ القَبْرِ مَسْدُودُ
قالتْ هناكَ عِظَامِي فيهِ مُودَعَةٌ
تَعِيثُ فيها بَنَاتُ الأرضِ والدُّودُ
وهذِهِ الرُّوحُ قدْ جَاءَتْكَ زائـــرةً
هذي زِيارَةُ مَنْ في القَبْرِ مَلْحُودُ

جاءت تزور بعد ما قبرت : استعارة مكنية شبه الزوجة المدفونة الميتة بإنسان حي يزور سر جمالها التوضيح

عظامي فيه مودعة : استعارتان مكنيتان شبه القبر بالخزانة التي يودع فيها الشيء الثمين وشبه العظام بالذخائر التي تودع في الخزانة

تعبث فيها بنات الأرض والدود استعارة مكنية شبه بنات الأرض والدود بإنسان يعبث سر جمالها التشخيص

الروح زائرة : استعارة مكنية شبه الروح بإنسان يزور سر جمالها التشخيص

(٥٩) ديوانه /ص١١٣-١١٤.

وقوله :

وآنِسَـــــةٍ عَذْبِ الثّنايا وجدتُهـــا
على خُطّةٍ فيها لِذي اللُّبّ (مَثْلَفُ)
فَأَصْلَتُ حَدَّ السّيفِ في حُرِّ وَجْهِهَا
وقَلْبِي عليها مِنْ جَوى الوَجْدِ يَرْجفُ
فَخَرَّتْ كما خَرَّتْ مَهَاةٌ أَصابَهـــا
أَخُو قَنَصٍ مُسْتَعْجِلٌ مُتَعَسِّفُ
سَيَقْتُلُني حُزْنــاً عليهـــا تَأَسُّفِي
وهَيهاتَ ما يُجْدِي عَلَيَّ التّأَسُّفُ

قلبي يرتجف : استعارة مكنية شبه القلب بإنسان يرتجف سر جمالها التشخيص

سيقتلني .. تأسفي : استعارة مكنية شبه التأسف بإنسان يقتل سر جمالها التشخيص

وقوله :

لَيسَ يَخْشَى جَيْشَ الحوادثِ مَنْ جُنْ
داهُ وَفْـــــدا صَبَابَـــةٍ ودُمُـــــوعِ
قَمَـــرٌ حيـــنَ رامَ أَنْ يَتَجَـــلّى
ســـــارَ فيـــــهِ المُحَاقُ قَبْلَ الطُّلُوعِ
فلـــــذةٌ مِنْ صَميـمِ قَلْبي وجُـــزْءٌ
مِنْ فـــؤادي وقِطْعَةٌ مِنْ ضُلُوعـــي
لصَغِيرٍ أَعـــارَ رَزْءَ كَبِيـــــرٍ
وفَرِيدٍ أَذاقَ فَقْـــــــدَ جَمِيـــعِ
إن تكُنْ في التُّرابِ خَيْرَ ضَجِيـــعٍ
كنت لي في المعاد خير شفيع

وفدا صبابة ودموع : استعارة مكنية شبه الصبابة والدموع بالوفد سر جمالها التشخيص

(قمر) استعارة تصريحية شبه المرثي بالقمر سر جمالها التوضيح

رام أن ينجلي : استعارتان مكنيتان شبه القمر بإنسان يروم وإنسان ينجلي سر جمالهما التشخيص

سار فيه المحاق : استعارة مكنية شبه المحاق بإنسان يسير سر جمالها التشخيص

فلذة : استعارة تصريحية شبه المرثي بالفلذة سر جمالها التوضيح

إن تكن : استعارة مكنية شبه المرثي بإنسان يخاطب سر جمالها التشخيص

في التراب : مجاز مرسل عن القبر علاقته الكلية سر جماله الإيجاز والدقة في اختيار العلاقة والمبالغة المقبولة

ثالثاً: الصورة التشبيهية

يمثل التشبيه ركناً مهماً في بناء الصورة الشعرية، حيث إن التشبيه " يفيد الغيرية ، ولا يفيد العينية ، ويوقع الائتلاف بين المختلفات ، ولا يوقع الاتحاد ، وهذا هو أهم ما يميزه عن الاستعارة ، التي لا تتعدى على جوانب الواقع ، وتلغي الحدود العلمية بين الأشياء على نحو لا يستطيعه التشبيه . والدليل البين على ذلك هو حذف الأداة ، والمشبه في الاستعارة إبهاماً أن المستعار له قد أصبح عين المستعار منه .

ولكن لكي ينجح التشبيه في ايقاعه الائتلاف بين المختلفات ، فإنه لابد أن يستند إلى أكبر قدر من الاشتراك في الصفة " [٦٠].

وتتجلى أهمية التشبيه في أنه " عامل ينبل موقعه وتسمو قيمته ، ويحل تأثيره ، ويثير

٦٠- جابر عصفور –الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي / ص١٧٦

الطرب والإعجاب في النفوس ، ويحرك الاستحسان والاستطراف بقدر تصويره الشيئين البعيدين قريبين ، والمختلفين المتباينين مؤلفتين ، لأن ما يخرج من غير معدنه ، وينبت في غير أرضه ، ويتفرغ من غير جنسه يبعث البهجة ويستفز العاطفة " [٦١] .

كما ينظر ابن طباطبا العلوي إلى التشبيه طبقًا: للصورة والهيئة والمعنى، والحركة، واللون، فيرى (تشبيه به حركة وبطئاً وسرعة ، ومنها تشبيه به لوناً ، ومنها تشبيه صوتاً ، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض فإن اتفق في الشيء الشبيه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان بني هذه الأوصاف قوى التشبيه وتأكد الصدق فيه عند العرب [٦٢].

أ- **التشبيه عند ديك الجن :**

ومن نماذجه :

وآنِسَـــةٍ عَذْبِ الثّنايا وجدتُهـا
على خُطّةٍ فيها لِذي اللُّبِّ (مَتْلَفُ)
فَأَصْلَتُ حَدَّ السّيفِ في حُرِّ وَجْهِهَا
وقَلْبِي عليها مِنْ جَوى الوَجْدِ يَرْجفُ
سَيَقْتُلُني حُزْنـاً عليهـا تَأَسُّفِي
وهَيهاتَ ما يُجْدِي عَلَيَّ التّأَسُّفُ
فَخَرَّتْ كما خَرَّتْ مَهَاةٌ أَصابَهـا
أَخُو قَنَصٍ مُسْتَعْجِلٌ مُتَعَسِّفُ

فخرت كما خرت مهاة : تشبيه تمثيل شبه الفتاة المقتولة في سقوطها بسقوط البقرة الوحشية في حبال صياد مستعجل ومتعسف

وقوله :

لَيسَ يَخْشَى جَيْشَ الحوادثِ مَنْ جُنْـ
ـداهُ وَفْـدا صَبَابَـةٍ ودُمُـوعِ
قَمَـرٌ حيـنَ رامَ أَنْ يَتَجَـلّى
سـارَ فيـهِ المُحَاقُ قَبْلَ الطُّلُوعِ
فلـذةٌ مِنْ صَميمِ قَلْبي وجُـزْءٌ
مِنْ فـؤَادي وقِطْعَةٌ مِنْ ضُلُوعـي
لصَغِيرٍ أَعـارَ رَزْءَ كَبِيـرٍ
وفَرِيدٍ أَذاقَ فَقْـدَ جَمِيـعِ
إن تكُنْ في التُّرابِ خَيْرَ ضَجِيـعٍ
كنت لي في المعاد خير شفيـع

خير ضجيع : تشبيه شبه الطفل الميت بالضجيع سر جمالها التوضيح

جيش الحوادث : تشبيه بليغ شبه الحوادث بالجيش سر جمالها التشخيص .

أوجه الاتفاق والاختلاف بين الشاعرين :

-كلاهما أورد عنده الصورة السمعية والبصرية واللمسية .

ولكن اختلفوا في ورود الصورة الذوقية عند ديك الجن وعدم ورودها عند ابن الزيات .

ويلاحظ على قصيدة ابن الزيات استعماله في قصيدته الاستعارة بنوعيها المكنية والتصريحية

٦١- علي الجندي -في التشبيه (بلاغه - أدب - نقد)- مكتبة نهضة مصر ومطبعتها - القاهرة - ط (١) سنة ١٩٥٢ / ٢ : ٢٣

٦٢- ابن طباطبا العلوى - عيار الشعر -ت/ طه الحاجري وزغلول سلام - المكتبة التجارية الكبرى - القاهرة سنة ١٩٥٦ / ص٣٧

والمجاز المرسل والكناية لكنه أكثر من نوعين محددين من أنواع الصور البيانية وهما الكناية والاستعارة المكنية وجاءت الكناية في مجملها لتبين مدى حزنه على يتم ابنه وصغر سن هذا الطفل وعدم خبرته في الحياة وكذلك كانت الاستعارة المكنية لتجسيم هذا الحزن وتهويل الفراق الذي يعانيه الطفل بعد فراق أمه والمعاناة الشديدة التي سيجدها الطفل وهو يواجه الحياة وحيدا بدون سلاح والحرمان التام الذي سيغطيه وهو لا يملك لهذا الحرمان لا فهمًا ولا سببًا ولا دفعًا ولا منعًا

قصائد الشاعر ديك الجني الحمصي يلاحظ عليها :

أن الشاعر استخدم أيضا جميع أنواع الصور الخيالية في قصائده التشبيه وبالتحديد تشبيه التمثيل لكن بصورة قليلة جدا فلم يرد لكل نوع منهما إلا صورة واحدة وأكثر الشاعر من استخدام الكناية والاستعارة المكنية وكانت الكناية تقدم دليلا ملموسا على حزن الشاعر على فراق محبوبته التي قتلها بيديه وكذلك ليدل بهذه الكنايات على أن الدهر الذي كتب على محبوبته الموت وعليه هو أن يكون قاتلها لم يكن هناك أي دافع لهذا الدهر ثم جاءت الاستعارة المكنية لتجسيم وتشخيص الحزن المرير والندم الشديد الذي سيطر على الشاعر بعد فراقه لمحبوبته الجميلة ورد

المبحث الثالث : المعجم الشعري

قد فطن العرب قديمًا إلى علاقة اللفظ بالمعنى، فالجاحظ من أوائل النقاد القدامى الذين قالوا: " والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمى والعربي، والبدوي والقروي، والمدني، وإنما الشان في إقامة الوزن، تخبر اللفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج" (٦٣).

والاهتمام بالمعجم عند الشعراء يعني أنهم قد اهتموا كثيراً بالمعاني التي تطرحها الألفاظ ، ومدى قدرتها على التعبير عن مراد الشاعر ، فـ" إن العرب كما تعنى بألفاظها فتصلحها وتهذبها وتراعيها ، وتلاحظ أحكامها ، بالشعر تارة ، وبالخطب أخرى ، وبالأسجاع التي تلتزمها وتتكلف ، فإن المعاني أقوى عندها وأكرم عليها، وأفخم قدراً في نفسوها فأول ذلك عنايتها بألفاظها، فإنها لما كانت عنوان معانيها ، وطريقاً إلى إظهار وأغراضها ومراميها ، أصلحوها ورقبوها " (٦٤).

وينبغي معرفة أن المعجم الشعري من خلاله٠ يمكن " التميز الذي يميز النص الابداعي بمجموعة من الخصائص الفنية التي ينفرد

٦٣–الجاحظ – الحيوان /٣ : ٦٧

٦٤– ابن جني –الخصائص –ت/ محمد على النجار – الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ٢٠٠٦ / ١ : ٥

بها،أو يجب أن ينفرد بها على الأقل – جدلاً – كل مبدع في أي لغة وفي أي أدب " [٦٥].

ويعد المعجم الشعري من أهم الخواص الأسلوبية الدالة عليه ، فحينما نفحص الثروة اللفظية في النصوص يؤدي ذلك إلى ظهور أهم الملامح المميزة للأسلوب ، حيث إن المفردات هي خلايا حية يتحكم المنشئ في تخليقها على نحو ما يحقق للنص كينونته من خلال سياق النص[٦٦].

ويتكون المعجم الشعري لأي شاعر من مجموعة مفردات يختزنها في فكره ، حيث استخدم كل من ديك الجن وابن الزيات الألفاظ الدالة على الحزن والجراح والألم ، فجاءت مفرداتهما كاشفة عن عمق الألم الذي يعاني منه الشاعر إزاء ما مر بهما من حزن شديد ، وهكذا جاء كل حقل تتصدره مجموعة من الألفاظ ، هذه الألفاظ الموحية جاءت لتقريب الحدث وتصويره من أقرب نقطة إلى القارئ، فتفرد كل من ديك الجن وابن الزيات بمعجم شعري خاص بهما ، فلكل منهما ألفاظ خاصة بهما ،يوظفهما في غرضه ، لكن لاحظنا أن الغرض واحد عند الشاعرين ألا وهو غرض الرثاء(رثاء الزوجة) ، فكلاهما استخدم حقول دلالية واحدة ، ولكن كل حقل تحته مجموعة ألفاظ مختلفة ، ووردت الحقول الدلالية عند الشاعرين حول الموت والقبر ومعاني الغزل كوليجة للرثاء ، فحقل الموت والقبر هما القضية الجوهرية التي شكلت البؤرة الدلالية لدي الشاعرين ، حيث خصصا شعرهما لتصوير الحزن والجرح والألم ، فجاءت مفرداتهما كاشفة عن عمق الألم الذي يعاني منه الشاعران إزاء رثاء زوجتهما .

الموت :

الموت نقيض الحياة وهو الحقيقة الكبرى ، ونهاية لحياة لا يمكن أن يستبعدها الإنسان ، ومسألة الخوف منه شغلت جانباً كبيراً من تفكير المبدعين ، فـ " لاريب أن أية الحياة والموت شكلتا جزءاً كبيراً من وجود الإنسان . إن لم نقل جميعه ، وأحتل القلق والحيرة ذهنه ، وهو يواكب هذه الديمومة الحياتية الرتيبة ما بين الحياة ومتطلباتها وبين سطوة الموت ، الذي هو نقيض الحياة لما يكتنفه من غرابة تثير العجب في النفس البشرية ، ويبقى سر الحياة والموت لصيقاً بقلوب البشر ، له تأثير مباشر في النفوس ،ومنذ أقدم العصور ، ويبدو هذا السر ظاهرة بارزة ومكررة في كل ما يقع عليه حس الإنسان ، الإنسان ينزع نزوعاً أبدياً إلى الحياة ، فهو كائن مجبول فطرياً على حب الحياة وإلى أن يمارسها بكل حيوية ، وأن يحياها بلا انقطاع أو عراقيل"[٦٧].

أما عند الشعراء فقضية الموت مرتبطة بأشعارهم " فالشعراء منذ أقدم العصور يعبرون عن قلقهم

٦٥- عبد الملك مرتاض –التأويلية بين المقدس والمدنس – مجلة علم الفكر – الكويت سنة ٢٠٠٠ العدد (١) /ص٢٦٣

٦٦- سعد مصلوح – الأسلوب دراسة لغوية إحصائية – دار الفكر العربي – بيروت ١٩٨٤ / ص١٥٨

(٦٧) ليلى عبد الحميد الهنداوي –معادلة الحياة والموت موضوعاً شعرياً –مجلة دراسات تربوية –الكرخ – بغداد –العدد (٨)– سنة ٢٠٠٩م / ص ١٧٣.

وخوفهم من الموت ، أو التأمل فيه ، وإحساسهم بقدومه ... فعالم الشاعر نسخة من نفسه المشتتة ، ومن طبع الشعراء أن يفرغوا بالكلمة شحنة المكبوت في النفس فهم أقدر الناس تعبيراً عن إنسانيتهم أمام الموت " [٦٨].

أ- الموت عند محمد عبدالملك الزيات

أبدع الشاعر في صياغته الشعرية عندما تحدث عن الموت ،مما أدى إلى توقف الكثير عند نصه في رثائه لزوجه ، مما جعله يطلق الخيال في التفكير فيما بعد الموت، حيث إن الموت أكثر التصاقاً بالإنسان ، فهو نهاية حتمية ومصير كل إنسان ، وأن الدنيا خداعة لا تدوم لأحد .وقد منح شاعرنا الموت دلالات متنوعة ، فوردت مفردة الموت لها دلالات مختلفة حسبما أقتضى السياق الذي وردت فيه ، وكان ورودها من أجل أن تسهم في تشكيل وعيه وعالمه الواقع من حوله ، حيث تتمتع مفردات : (الموت – الفراق – الكرى – الحدثان – الكفنان – اللحد ...) بحضور واضح في شعر ابن الزيات ، ففي قصيدته التي رثى فيها زوجه ، وردت مفردة الموت مرتين :

الأولى في قوله :

ألا إنّ مَيتــاً لــم أزره لشــدّ مَــا تلبّس مِن قَلبي بِه وَعناني

استخدم الشاعر كلمة (ميتاً) هنا أفادت توصيف حاله بعد فقدان محبوبته ، فكان له شديد الأثر على قلبه ، كما وردت المفردة نفسها مرة أخرى في قوله :

ألا إنّ ميتــاً لــم أزره لعــزّ مــا تضمّن مِنهُ في الثّرى الكَفنان

استخدم الشاعر لفظة " ميتاً " في الشاهد السابق، وفي هذا الشاهد وصف للمرثي وهي المحبوبة (أم عمر ابنه)، كما استخدم ابن الزيات ألفاظاً تتناسب مع الموت من أسمائه وصفاته ، حيث كان يستخدم الكلمة استخدامات متعددة ، ولكن من خلال السياق التي ترد فيه ، فيقول :

ألا منْ رأى الطِّفل المُفارقَ أمَّه

بعيدَ الكرى عيناهُ تنسكبانِ

حيث وردت مفردة (المفارق) نتيجة طبيعية بعد الموت ، وذلك من خلال رثائه لزوجه ، حيث يرثيها بقوله : (المفارق أمه) التي رحلت عن ابنها فجاءة وتركته يبكي عليها ، فهو وقت الفراق والألم تاركة إياه وعيناه تذرفان الدموع .

ب – الموت عند ديك الجن الحمصي

فقد وردت لفظة الموت أيضاً عند الشاعر بدلالات مختلفة حسبما أقتضى السياق الذي وردت فيه ، فيقول :

أَساكِنَ حُفْـــرَةٍ وقــرَارِ لَحْـــد

مُفَارِقَ خُلّـــةٍ مِنْ بعــدِ عَهْـــدِ

([٦٨])- حنان أحمد خليل الجمل –الموت في الشعر العباسي (٢٣٢-٤٥٠هـ) –رسالة ماجستير – جامعة النجاح – كلية الدراسات العليا – فلسطين – سنة ٢٠٠٣م /ص١٢.

وردت لفظة (مفارق) بعد فترة ود وحب دامت بينهما، حيث رثي الشاعر زوجه بعد فراقها .

وقوله :

يا دَهْرُ إنّكَ مَسْقِيٌّ بكَأسِهُمُ

ووارِدٌ ذلكَ الحَوْضَ الّذي وَرَدُوا

حمل الشاهد السابق معنى دلالياً جديداً ، حيث أتى التركيب تتويجاً لرثاء زوجه ، وأن الموت كأس يشرب منه كل حي ، فهنا دلالة القطع ، أي غدا أمراً لازماً .

٢-القبر

أ-القبر عند ابن الزيات

يعد القبر من مفردات الموت ، حيث يتمتع بحضور في شعره ، فيذكر ضريحًا – لحد في قوله :

وإن ضريحاً في الثرى شُقَّ لحـــدُهُ

لمنْ كانَ في قلبي بكـــــلِّ مكـــــانِ

يتضح من السياق الدلالي الذي وردت فيه دالة (القبر) أنها تعني المحبوبة التي رحلت وهي زوجته من جراء الفقد ، فالقبر دالة تفضي إلى النهاية .

ب-القبر عند ديك الجن

وردت مفردة القبر عند ديك الجن الحمصي، مكتسبة لمعني دلالي جديد، ويأتي هذا التركيب تتويجاً لرثاء الزوجة عنده، على الرغم من رحيلها إلا أنها تأتي إليه في منامه ، فتسعده كما كانت تسعده في الدنيا ، فيقول :

جاءَتْ تَزُورُ فِراشي بَعْدَمَا قُبِرَتْ

فَظَلْتُ أَلْثُمُ نَحْراً زَانَهُ الجِيـــــدُ

وقُلْتُ قُرَّةَ عيني قدْ بُعِثْتِ لَنَـــــا

فكيفَ ذَا وطَرِيقُ القَبْرِ مَسْدُودُ

قالتْ هناكَ عِظَامِي فيهِ مُودَعَةٌ

تَعِيثُ فيها بَنَاتُ الأرضِ والدُّودُ

وهذِهِ الرُّوحُ قدْ جَاءَتْكَ زائـــرةً

هذي زِيارَةُ مَنْ في القَبْرِ مَلْحُودُ

فالناظر إلى مفردة (القبر)في حقلها الدلالي واسعة ، فوردت بصيغتها المشتقة في قوله : (قبرت – القبر) كما أنها وردت في سياق خطاب الشاعر في رثاء زوجه ، ولا يخفى أن المفردة التي وردت تحيل إلى أنها النهاية الحتمية لزوجه ولكنها عادت وجاءت إليه في المنام ، ومن ثم فإن الخطاب (القبر) يعني أن فاعلية الدلالة لدلالة القبر تكشف مكانته في سياق الرثاء .

٣-معاني الغزل كوليجة للرثاء

أ-عند ديك الجن الحمصي

اجتمعت دالة الغزل مع الرثاء عنده ، وخاصة إذا ما عرفنا أن الرثاء هو ذكر محاسن الميت فهو هنا يذكر محاسن الزوجة ، فهى تمتلك مشاعره ، قائلاً:

وآنِسَـــــةٍ عَذْبِ الثّنايا وجدتُهـــا

على خُطّةٍ فيها لِذي اللُّبِّ (مَتْلَفُ)

فَأَصْلَتُ حَدَّ السّيفِ في حُرِّ وَجْهِهَا

وقَلْبِي عليها مِنْ جَوى الوَجْدِ يَرْجِفُ

فَخَرَّتْ كما خَرَّتْ مَهَاةٌ أَصابَهـــا
أَخُو قَنَصٍ مُسْتَعْجِلٌ مُتَعَسِّفُ
سَيَقْتُلُني حُزْناً عليهـــا تَأَسُّفِي
وهَيهاتَ ما يُجْدِي عَلَيَّ التّأَسُّفُ

جاءت مفردات الغزل هنا موظفة في سياق رثاء الزوجة ، من خلال تكراره للمفردات الغزلية وهذا يدل على شدة عشقه لزوجته ، مما جعل المفردات تلعب دوراً فاعلاً في إبراز المعنى الدلالي للغزل الممزوج بالحزن، هذا الغزل يكشف عن غيرة دفعته لهذا القتل ، فهى آنسة تؤنس جليسها ، وأيضاً شبه سقوطها ببقرة وحشية أصابها قناص وكان قنصه لها على عجل .

ويقول في موضع آخر :

جاءَتْ تَزُورُ فِراشي بَعْدَمَا قُبِرَتْ
فَظَلْتُ أَلْثُمُ نَحْراً زَانَهُ الجِيـــدُ
وقُلْتُ قُرَّةَ عيني قدْ بُعِثْتِ لَنَـــا
فكيفَ ذَا وطَرِيقُ القَبْرِ مَسْدُودُ

أحالت دالة التغزل في المحبوبة إلى امتلاكها له، حيث غطى جمالها التراب مستخدماً لكلمة (الجيد) وهى من عناصر جمال المرأة ، وكانت سبباً في سعادته في الحياة ، ولكن بعد وفاتها يستحيل الوصول إليها لأن القبر مسدود .

وقوله :

طُوبى لأحبابِ أَقوامٍ أَصَابَهُمُ
مِنْ قَبلِ أَنْ عَشِقُوا مَوْتٌ فقدْ سَعِدُوا

اتجه السياق الذي وردت فيه الدالة للتغزل والعشق للزوجة ، حيث دعا لها بالحسنى والخير وكل مستطاب دائم في الجنة ، على ما رآه منها، فالعشق والحب لها كان سبباً في الدعاء لها .

وقوله :

أَساكِـنَ حُفْـــرَةٍ وقـــرَارِ لَحْـــدِ
مُفَارِقَ خُلّـــةٍ مِنْ بعـــدِ عَهْـــدِ
أَجبنـــي إنْ قـــدرتَ على جَوابـــي
بحَـــقِّ الـــوُدِّ كَيفَ ظَلِلْـــتَ بَعْدي
وأَينَ حَلَلْـــتَ بعدَ حُلـــولِ قَلْبـــي
وأَحْشائـــي وأَضْلاعـــي وكِبْـــدِي
أَمَا واللهِ لـــو عايَنْـــتَ وَجْـــدِي
إذا اسْتَعْبَرْتُ في الظّلْمـــاءِ وَحْـــدِي
وَجَـــدَّ تَنَفُّسِي وعَـــلا زَفيـــري
وفَاضَتْ عَبْرَتِـــي في صَحْنِ خَـــدّي
إذَنْ لَعَلِمْتَ أَنِّـــي عَنْ قَرِيـــبٍ
سَتُحْفـــرُ حُفْرَتي ويُشَقُّ لَحْـــدِي
ويَعْذِلُنـــي السّفِيـــهُ على بُكائـــي
كأَنِّـــي مُبْتَلـــىً بالحـــزنِ وَحـــدِيْ
يقـــولُ قَتَلْتَهـــا سَفَهـــاً وجهـــلاً
وتَبْكيهـــا بكـــاءً ليسَ يُجْـــدِي
كَصَيّادِ الطُّيـــورِ لـــهُ انْتِحـــابٌ
عليهـــا وهـــوَ يَذْبَحُهـــا بِحَـــد[٦٩]

حيث ينادي عليها نداء المندهش غير المصدق أن حبيبته قد رحلت عنه ومعلوم أن النداء في مثل هذه الأحوال أقصد الأحوال التي تبرز ألم النفس المكلومة أقول : إن النداء هنا يعبر عن صرخة مدوية وعن تناقض في الإدراك واضطراب في الوعي بالأشياء لدى الشاعر .

(٦٩) ديوانه /ص١٢٠-١٢١.

ب-عند ابن الزيات

لم ترد عند ابن الزيات معاني الغزل كوليجة للرثاء.

وقبل الانتقال إلى دراسة الموسيقى بين الشاعرين يتوجب علينا أن نعقد موازنة بين أوجه الاتفاق والاختلاف في المعجم الشعري لديهما على النحو التالي :

- **أوجه الاتف-كلاهما تحدث عن الموت.**

-كلاهما تحدث عن القبر .

أوجه الاختلاف :

-لم ترد معاني الغزل عند ابن الزيات كوليجة للرثاء عكس ديك الجن ، حيث اتخذ من الغزل وليجة لرثاء زوجته.

المبحث الرابع : البناء الموسيقى لرثاء الزوجة بين الشاعرين

أ- **الموسيقى**

تعد الموسيقى ركناً مهماً من أركان النص، يستثمرها الشاعر في تشكيل البيت الشعري ، فهى جوهر الشعر ولبه ، ولا يقوم الشعر بدونها و" لا يوجد شعر بدون موسيقى يتجلى فيها جوهره وجوه الزاخر بالنغم ، موسيقى تؤثر في أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية التي تشبه قوة السحر ، قوى تنشر في نفوسهم موجات من الانفعال يحسون بتناغمهم معها ، وكأنما تعيد فيهم نسقاً قد اضطرب واختل نظامه "[٧٠].

فتتضافر الموسيقى مع غيرها من العناصر فتكون الشكل النهائي للنص، وتضفي الموسيقى على الألفاظ جمالاً وعذوبة ، فهي بمنزلة النبض للشعر ، وتأتي الموسيقى في العمل الشعري على نوعين : ظاهرة وخفية ، فيطلق على الموسيقى الظاهرة الموسيقى الخارجية ، وهو يتناول الوزن والقافية ...، وكل ما له جرس صوتي وتحسه الآذان مثل حسن التقسيم والتصريع "[٧١]

ويقوم الشعر على موسيقى معينة ،حيث تعد الموسيقى ركناً مهماً من أركان الشعر ،ف "الشعر فن من الفنون الجميلة ، مثله مثل التصوير والموسيقى والنحت . وهو في اغلب أحواله يخاطب العاطفة ويستثير المشاعر والوجدان"[٧٢]، حيث توجد صداقة وطيدة بين الشعر والموسيقى ، فهي موجودة منذ الإرهاصة الأولى لقول الشعر ، و" وهذا الارتباط بالمشاعر هل هو جوهر موسيقي ؟وهل نشأت الموسيقى حقاً ، بدافعه الوحيد ؟...بالرغم من أن هذه العلاقة بين فن الموسيقى وبين حقيقة العواطف البشرية ستبقى عصية على الفهم ، بحيث دفعت البعض إلى الاعتقاد بأن الموسيقى تتكون من

(٧٠) شوقي ضيف -فصول في الشعر ونقده -دار المعارف -مصر -ط(٢)-سنة ١٩٧٧م /ص ٢٨.

(٧١) ابن رشيق القيرواني -العمدة في محاسن الشعر وآدابه /١٣٤:١.

(٧٢) إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر / ص٥.

أصوات وقوالب أصوات لا علاقة لها بأية أشكال أخرى للخبرة البشرية "[٧٣]

كما يقوم الشعر على التكرار ولكن يختلف من لغة إلى لغة أخرى ، فالأساس في بنائه ، هو " النظام والتكرار ، فإنه يختلف في الأساس الفيزيائي لحركته من لغة إلى أخرى . فهناك أنظمة متعددة يمكن أن يقام عليها الوزن الشعري مثل المقطع والكم والنبر والنغم بيد أن الأساس الذي تقوم عليه الأوزان العربية ما يزال مثار خلاف وجدل"[٧٤]

ونبدأ الدراسة بالموسيقى الخفية، فهي تمثل روح الشاعر وبراعته، واختيار الألفاظ ذات الوقع الخاص ، وترابط الأفكار وروعة التصوير.

أولاً :الموسيقى الداخلية عند ديك الجن الحمصي

تتمثل الموسيقى الداخلية في الألفاظ والجمل داخل النص ، ويترتب على هذا الاختيار تآلف الحروف وتكرارها وتجاورها ، مما يعطي توافق في الموضوعات مع النفسية والتجربة الذاتية للشاعر ، فالموسيقى تختلف عن بقية العلوم " بسبب انعدام صورة المادة في موضوعها ،فالأصوات لا هى منظورة ولا هى ملموسة ، كما في فنون الرسم والنحت ، حتى يكون للنظر أو اليد قسط وافر في سهولة إدراكها واستيعاب أصولها ، ولذلك كان طبيعياً السمع والبصر مع الإحساس والإرادة في تحليل التراكيب الصوتية حين تقرع السمع فينتبه المخ فيحدث الشعور بكيفاتها المختلفة"[٧٥].

وبالنظر إلى شعر ديك الجن في رثاء زوجته كان يميل كغيره من الشعراء إلى " الحزم الصوتية التي تتمثل في بث مجموعة من الأصوات المكررة في نسيج الخطاب لإثارة طاقتها الإيحائية الكامنة، وتفجير إمكاناتها الوافرة، ويتجسد ذلك على وجه الخصوص في الشعر حيث تنحو اللغة إلى تجاوز طابعها الاعتباطي المتعسف في العلاقة بين الصوت والمعنى أو الدال والمدلول "[٧٦]

فكان ديك الجن يساير العصر الذي عاش فيه بما فيه من ازدهار ، فكان ينمق شعره ، ويزخرفه بالمحسنات البديعية ، مستخدماً الألفاظ العذبة ذات الجرس الموسيقي .

١-الجناس

هو أحد الفنون البديعية المعروفة ، والتي تحدث صوتاً من خلال التقارب الصوتي بين الكلمات ، وهو من " التجنيس والمجانسة ،وكلها كلمات مأخوذة من الجنس الذي هو مصدر ، يقال : جانس الشيء : إذا شاكله واتحد معه في

(٧٣) فوزي كريم –الفضائل الموسيقية " الموسيقى والشعر " –دار نون – الأردن – ط(١)– سنة ٢٠١٥/ ص ٢٧–٢٨.

(٧٤) ثائر العذاري–التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج – ط(١)–سنة ٢٠١٠/ ص٥٣.

(٧٥) رومان جاكبسون–قضايا الشعرية – ت / محمد الولي ومبارك جنوز–دار توبقال – المغرب –سنة ١٩٨٨/ص٥٤.

(٧٦) صلاح فضل – بلاغة الخطاب وعلم النص – سلسلة عالم المعرفة –الكويت –سنة ١٩٩٢م /ص ٢١١.

الجنس، وصفاته العظمى ، وجنس الشيء أصله الذي اشتق منه "[٧٧]

وورد عند المتأخرين هو اتفاق كلمتين في وجه من الوجوه مع اختلاف معنيهما "[٧٨]

إذن يعتمد على الازدواجية اللفظية يتوافق في الصوت ويختلف في الدلالة ، ومن أمثلة ذلك ما أنشده ديك الجن في قوله :

ما لِامـــرْءٍ بِيَدِ الدَّهْرِ الخَؤُونِ يَـدُ
ولا على جَلَـــدِ الدُّنيا لـــهُ جَلـــدُ
طُوبى لأحبـــابِ أَقـــوامٍ أَصَابَهُمُ
مِنْ قَبلِ أَنْ عَشِقُوا مَوْتٌ فقدْ سَعِـــدُوا
وَحَقِّهِـــمْ إنّه حَقٌّ أَضِـــنُّ بِـــهِ
لأُنْفِدَنَّ لهـــم دَمْعي كمـــا نَفِدُوا
يا دَهْـــرُ إنّكَ مَسْقِيٌّ بكَأسِهُـــمُ
ووارِدٌ ذلكَ الحَـــوْضَ الّـــذي وَرَدُوا

استخدم الشاعر في الأبيات السابقة الجناس الناقص في قوله : (جلد – جلد)(حقهم – حق)(لأنفدن –نفدوا) (ووارد –وردوا)، وهذا الجناس ليس جناساً من أجل الزخرفة اللفظية بقدر ما هو جناس دلالي تاريخي ربط الشاعر الحدث بصاحبه ربطاً جميلاً .

وقوله في رثاء ورد :

فَـخَـرَّتْ كما خَرَّتْ مَهَاةٌ أَصابَهـــا
أَخُـو قَـنَـصٍ مُـسْـتَـعْـجِلٌ مُـتَـعَسِّـفُ
سَيَقْتُلُني حُزْنـاً عليهـــا تَأَسُّفِي
وهَيهاتَ ما يُجْدِي عَلَيَّ التّأَسُّـــفُ

يصف ديك الجن زوجته بأنها ذات سيرة مهلكة ، تهلك الرجل العاقل ، حيث استخدم الشاعر الجناس الناقص في قوله :

(فخرت –خرت) (تأسفي – التأسف) مما أعطى موسيقى داخلية رائعة للأبيات .

وقال وقد رأى (ورداً) في المنام :

قالتْ هناكَ عِظَامِي فيهِ مُودَعَةٌ
تَعِيثُ فيها بَنَاتُ الأرضِ والدُّودُ
وهذِهِ الرُّوحُ قدْ جَاءَتْكَ زائـــرةً
هذه زِيارَةُ مَنْ في القَبْرِ مَلْحُودُ

(٧٧) إبـراهيم مصـطفى وآخـرون–المعجـم الوسـيط – مجمـــع اللغـــة العربيـــة –دار الـــدعوة – (د.ت)/١:١٤٠.

(٧٨) ينظـر : أبـو العبـاس المبـرد –المقتضـب – ت / محمد عبد الخالق عضيمة– عالم الكتب – بيروت – (د.ت)/١:١٤٦.

استخدم الشاعر أيضاً الجناس الناقص بين (زائرة – زيارة).

ويبدو أن ديك الجن قد فطن إلى أهمية الجناس، فوفق في استخدامه وفي توظيفه في شعره ، فساعده في تكثيف البناء الموسيقي الداخلي للأبيات .

٢–التكرار

للتكرار دور مهم في بنية النص الفنية ، وتتنوع مظاهره على مستوى الأوزان والقوافي والتراكيب ، مما يحدث إيقاعاً له أهمية كبيرة في تقوية النبرة للكلمة " بيد أن المفردة لا تحقق نبرة معيلة بالتكرار فقط ، وإنما بواسطة الدلالة المشحونة بها "(٧٩)

ولا يخفي علينا دور التكرار في تقوية المعنى ، فالتكرار هو " وسيلة من وسائل الإطناب ،بل أن علماء البلاغة قد عدوه باباً من أبوابه ، والتكرار طريق من طرق تأكيد المعنى وتكثيره ، وهو علاوة على ذلك سبيل من سبل المبالغة "(٨٠)

فهو يمد النص بالحيوية الإيقاعية إضافة إلى الدلالة ، لأن للنص رسالة يقوم المبدع أو الباث بتوصيلها للمتلقي، وتحويل الحروف إلى أصوات عندما يقرأها، فالصوت " عرض يخرج مع النفس مستطيلاً متصلاً، حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته ، فيسمع الصوت أينما عرض له حرفاً، وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها "(٨١)

وحين نلتمس التكرار الصوتي في مرثيات ديك الجن في زوجته تجد في قوله :

أَساكِـنَ حُفْـــرَةٍ وقــرَارِ لَحْـــدِ
مُفَارِقَ خُلّـــةٍ مِنْ بعــدِ عَهْـــــدِ
أَجبنـــي إِنْ قـــدرتَ على جَوابـــي
بحَـــقِّ الـــوُدِّ كَيفَ ظَلِلْـــتَ بَعْدي
وأَينَ حَلَلْـتَ بعدَ حُلـــولِ قَلْبـــي
وأَحْشائـــي وأَضْلاعـــي وكِبْـــدِي
أَمَا واللهِ لـو عايَنْـتَ وَجْـــدِي
إذا اسْتَعْبَرْتُ في الظّلْمـــاءِ وَحْـدِي
وَجَـــدَّ تَنَفُّسِي وعَـــلا زَفيـــري
وفَاضَتْ عَبْرَتِـــي في صَحْنِ خَـــدّي
إِذَنْ لَعَلِمْتَ أَنّـــي عَنْ قَرِيـــبٍ
سَتُحْفـــرُ حُفْرَتي ويُشَقُّ لَحْـــدِي
ويَعْذِلُنـــي السّفِيـــهُ على بُكائـــي
كأَنّـــي مُبْتَلـــىً بالحـــزنِ وَحـــدِيْ

يقـــولُ: قَتَلْتَهـــا سَفَهـــاً وجهـــلاً
وتَبْكيهـــا بكـــاءً ليسَ يُجْـــدِي
كَصَيّادِ الطُّيـــورِ لـــهُ انْتِحـــابٌ
عليهـا وهـــوَ يَذْبَحُهـــا بِحَـــد

غير خافٍ علينا أن تكرار حرف (الدال) والذي تكرر في الأبيات السابقة (١٧مرة) كان واضحاً

(٧٩) أ.فتشيشرون–الأفكار والأسلوب – ترجمة حياة شرارة _(د.ت)/ص١٨٤.

(٨٠) عبد الرحمن محمد الشهراني – التكرار مظاهره وأسراره –رسالة ماجستير – كلية اللغة العربية – جامعة أم القرى – السعودية – سنة ١٩٨٣م/ ص٣٠.

(٨١) ابن جنى – سر صناعة الإعراب – دراسة وتحقيق / حسن هنداوي –دار القاسم – دمشق – ط(١)–سنة ١٩٨٥/ص٥.

جلياً، حيث جاء في الترتيب الأول بين الحروف، ومجيئه لم يكن عبثاً ، وإنما فيه تدرج موسيقي ، فالدال هو من حروف القلقلة ، وهو صوت انفجاري مرقق ، فيقول إبراهيم أنيس عن حرف الدال : " صوت شديد مجهور يتكون بأن يندفع الهواء ماراً بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتين ، ثم يأخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرج الصوت فينحبس هناك فترة قصيرة جداً لالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا التقاءً محكماً، فإذا انفصل اللسان عن أصول الثنايا سمع صوت انفجاري نسميه الدال"(٨٢)

وقد ورد حرف الدال في الأبيات السابقة كنقطة انطلاق يسبقها صمت يتلوه انفجار يحدثه هذا الصوت البسيط ويعطي اندفاعاً يكون سبباً في الإيقاع ، كما ورد حرف الراء (١٠مرات) ، حيث أراد الشاعر من خلال تكراره إثارة نغمة قوية تتناسب مع قوة الحزن الذي يعيشه الشاعر ، وكذلك حرف الحاء والذي تكرر (١٥مرة) بما فيه نغمة حنونة ، حيث إن هذه الأبيات تدور حول المنية والموت ، كما تكرر حرف العين (١٥مرة) وهو من الحروف الحلقية التي تبدأ بطيئة وسرعان ما تتفجر في الكلمة التي تليها ، ثم تكرر حرف الجيم (٦مرات) مما عكس نوعاً من الإيقاع يتناسب والسياق الذي يعمل بسلاسة كروابط بين أجزاء النص ،هذا الترابط يشكل إيقاعاً داخل النص، وهو ما سعت إليه العرب،لأنها أمة سماع ولم تكن قراءة وكتابة "(٨٣)

وقال أيضاً في رثاء زوجته :

وآنِسَـــــةٍ عَذْبِ الثّنايا وجدتُهـــا
على خُطّةٍ فيـها لِذي اللُّبِّ (مَثْلَفُ)
فَأَصْلَتُ حَدَّ السّيفِ في حُرِّ وَجْهِهَا
وقَلْبِي عليها مِنْ جَوى الوَجْدِ يَرْجِفُ
فَخَرَّتْ كما خَرَّتْ مَهَاةٌ أَصابَهـــا
أَخُو قَنَصٍ مُسْتَعْجِلٌ مُتَعَسِّـفُ
سَيَقْتُلُني حُزْنــاً عليهـــا تَأَسُّفِي
وهَيهاتَ ما يُجْدِي عَلَيَّ التّأَسُّـــفُ

نلاحظ في الأبيات السابقة تكرار الألفاظ بصيغ مشتقة مثل : (فخرت –خرت) (تأسفي – التأسف) مما يدفع المتلقي إلى متابعة النص تتبعاً لجرس الإيقاع الداخلي ، هذا التتبع يشعرنا بعلو مكانة المرثي ، وتنعكس صوره على الدلالة ، ويتولد دلالة تتوافق مع وجهة النظر المتلقاه إلى إقناع المتلقي ، كما ورد للتكرار دور في التشكيل البنائي والتدرج في حدة الإيقاع .

وقال وقد رأى (ورداً) في المنام :

(٨٢) إبراهيم أنيس –الأصوات اللغوية ١٩٩٥/ ص٤٨.

(٨٣) ينظر : طرفة بن العبد –ديوانه –تقديم / محمد ناصر الدين الأسد – دار الكتب العلمية –بيروت – لبنان – ط(١)– سنة ١٩٨٧م / ص٢٣.

جاءَتْ تَزُورُ فِراشي بَعْدَمَا قُبِرَتْ

فَظَلْتُ أَلْثُمُ نَحْراً زَانَهُ الجِيـــــدُ

وقُلْتُ قُرَّةَ عيني قدْ بُعِثْتِ لَنَـــا

فكيفَ ذَا وطَرِيقُ القَبْرِ مَسْدُودُ

قالتْ هناكَ عِظَامِي فيهِ مُودَعَةٌ

تَعِيثُ فيها بَنَاتُ الأرضِ والدُّودُ

وهذِهِ الرُّوحُ قدْ جَاءَتْكَ زائـــرةً

هذي زِيارَةُ مَنْ في القَبْرِ مَلْحُودُ

لا نستطيع إنكار حزن الشاعر على زوجته ، ولكن ربما كانت شدة الحزن أعطت المتلقي نوعاً من التقبل والشعور بالموضوعية تجاه أداء الشاعر ، وجاء التكرار تعبيراً عن الصدق الفني في التجربة ، والتحام الشاعر نفسياً نفسياً مع الموقف المحزن ، وهذا دليل واضح على عمق التجربة في مجال الرثاء ، وخاصة إذا كان المرثي مرتبط بعلاقة قوية مع الشاعر المحب ، الذي تزوجها بعد قصة حب دامت بينهما .

٣-التصريع

يشكل التصريع خاصية من خصائص الموسيقى، حيث استخدمه فحول الشعراء من القدماء والمحدثين ، وهو يعد علامة فارقة بين الشعر والنثر كما قال ابن رشيق"[٨٤] ، وهو من المجانسة به بين شطري البيت الواحد في مطلع القصيدة ، أي يجعل العروض شبهاً للضرب في الوزن والقافية "[٨٥].

ولا يخفى علينا دور التصريع في التشكيل الموسيقي للبيت أو المقطوعة أو القصيدة بأكملها، ومن أمثلة ما أنشده ديك الجن في شعره:

أَساكِـــنَ حُفْـــــرَةٍ وقـــرَارِ لَحْـــــدِ

مُفَارِقَ خُلّـــةٍ مِنْ بعـــدِ عَهْـــــدِ

أَجبنـــي إنْ قـــدرتَ على جَوابـــي

بحَـــقِّ الـــوُدِّ كَيفَ ظَلِلْـــــتَ بَعْدي

يدور في خلد ديك الجن حزن شديد ، عبر فيه عن نهاية حتمية لأي إنسان ، وهى المفارقة مهما طال العمر فكلنا راحلون ، فعرض صورة نهاية زوجته في المصراع الأول (لحد) والذي كان مرتبطاً بالمصراع الثاني من حيث البناء والناحية النفسية في قوله : (عهد) ، فتنتج نضجاً دلالياً .

ومن أمثلة التصريع في قوله :

ما لِامْرِىءٍ بِيَدِ الدَّهْرِ الخَؤُونِ يَدُ

ولا على جَلَدِ الدُّنيا لهُ جَلَدُ

غير خافٍ أن ديك الجن التزم بالتصريع في أول البيت ، كنوع من التجديد في الموسيقى الشعرية، ولما له من تأثير بالغ الأهمية على الموسيقى الشعرية .

(٨٤) ينظر : ابن رشيق القيرواني – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده / ١٧٤:١.

(٨٥) ينظر : عبد العزيز عتيق – علم العروض والقافية –دار النهضة –بيروت –(د.ط)–سنة ١٩٨٧م/ص ٣٤.

ثانيـاً :الموسـيقى الخارجيـة عنـد ديـك الجـن الحمصي.

تتضح الموسيقى من خلال الوزن و القافية ، حيث يعد ابن رشيق القيرواني الوزن " من أعظم أركان حد الشعر ، وأولاها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية "(٨٦).

كما توجد علاقة وطيدة بين الوزن وموضوع القصيدة، فيقول حازم القرطاجني " ولما كان أغراض الشعر شتى ، وكان منها يقصد به الجد والرصانة ، وما يقصد به الهزل والرشاقة ، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان "(٨٧).

١-الوزن

يرتبط الشعر بالموسيقى ، حيث إن الشعر يرتكز على قواعد إيقاعية ، فجاء الخليل بن أحمد الفراهيدي، و "عمد إلى تحليق جزئيات هذا الوزن إلى مقاطع ، ثم ركب هذه الجزئيات في وحدات أكبر هى التفعيلات ، ثم ركب من هذه التفعيلات وحدات إيقاعية أكبر سماها بحراً"(٨٨)

ولا ينكر أحد دور الوزن في القصيدة ، فيقول ابن رشق القيرواني : " الوزن أعظم أركان حد الشعر ، وأولاها خصوصية "(٨٩) ، يختلف الشعر عن باقي الفنون الأدبية بالوزن ،حيث " يقوم علم العروض على موازين معينة تسمى الأجزاء أو التفعيلات ، وهى عبارة عن أصوات متحركة وساكنة متتابعة على نحو معين ، فهى إذن وحدات موسيقية وضعت لتكون أوزاناً نزن بها الشعر "(٩٠) .

وعن طريق الوزن نستطيع أن نميز بين الشعر والنثر ، فبالوزن الذي يرى البعض أنه صورة الإيقاع . ويرجع الاختلاف في التقدير إلى اختلاف التعبير الصوتي عن النقرات في كلا الفنين . فالمقطع اللغوي في الشعر يعبر عن نقرة واحدة وربما كان زمانها يسمح بانقسامها إلى نقرتين متواليتين في زمن لا يزيد عن زمن النقرة المتصلة "(٩١).

فلا شك أن الشعر منذ القدم مرتبط بالوزن ، فالشعر هو الكلام الموزون المقفى ، و" يجوز لنا أن نعرف الشعر بأنه إنتاج أدبي خضع في القديم إلى الوزن وما زالت حتى الآن أصناف

---

(٨٦) ابن رشيق القيرواني – العمدة في صناعة الشعر ونقده /١٣٤:١.

(٨٧)حازم القرطاجني –منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تحقيق /عصام شعيتو –دار ومكتبة الهلال – ط(٢)–بيروت –سنة ١٩٩٤م/ص ٢٦٦.

(٨٨) عبد الرحمن الوجي – الايقاع في الشعر العربي – دار الحصاد–دمشق – ط(١)–سنة ١٩٨٩م /ص٥١.

(٨٩) ابن رشيق القيرواني – العمدة في صناعة الشعر ونقده /١١٢٧:٢.

(٩٠) عبد الرضا علي – موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه " دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر "– دار الشروق – الأردن – ط(١)– سنة ١٩٩٧م / ص٢٠.

(٩١) سليمان أبو سنة – في نظرية العروض العربي – دار الإبداع للنشر والتوزيع –الأردن ط(١)– سنة ١٩٩٢م / ص٧.

منه تخضع إلى الوزن بصفة تقليدية أو مجددة"[٩٢] .

فلكل بحر إيقاع يصلح لغرض من الأغراض ، حيث يوجد ترابط بين البحر وغرض الشاعر ، لأن البحر يمثل شكلًا إيقاعيًا بينما الغرض يمثل عنصراً دلالياً .

فقد اعتمد الشاعر في رثائه لزوجته على بحر الوافر ، حيث يقول :

أَساكِـنَ حُفْـــرَةٍ وقــرَارِ لَحْـــدِ
مُفَارِقَ خُلّـــةٍ مِنْ بعــدِ عَهْـــــدِ
أَجبنـــي إِنْ قـــدرتَ على جَوابـــي
بحَـــقِّ الـــوُدِّ كَيفَ ظَلِلْـــتَ بَعْدي
وأَينَ حَلَلْـــتَ بعدَ حُلـــولِ قَلْبـــي
وأَحْشائـــي وأَضْلاعـــي وكِبْـــدِي
أَمَا واللهِ لـــو عايَنْـــتَ وَجْـــــدِي
إذا اسْتَعْبَرْتُ في الظّلْمـــاءِ وَحْـــدِي
وَجَـــدَّ تَنَفُّسِي وعَـــلا زَفيـــري
وفَاضَتْ عَبْرَتِـــي في صَحْنِ خَـــدّي
إِذَنْ لَعَلِمْتَ أَنِّـــي عَنْ قَرِيـــبٍ
سَتُحْفِـــرُ حُفْرَتي ويُشَقُّ لَحْـــــدِي
ويَعْذِلُنـــي السّفِيـــهُ على بُكائـــي
كأَنِّـــي مُبْتَلـــىً بالحـــزنِ وَحـــدِيْ
يقـــولُ: قَتَلْتَهـــا سَفَهـــاً وجهـــلاً
وتَبْكيهـــا بكـــاءً ليسَ يُجْـــدِي
كَصَيّادِ الطُّيـــورِ لـــهُ انْتِحـــابٌ
عليهـا وهـــوَ يَذْبَحُهـــا بِحَـــــد

من خلال الأبيات السابقة نلاحظ أن الشاعر استخدم بحر الوافر ذو المقاطع الكثيرة ، ولعل شاعرنا كان يجاري التقليد الشعري المتعارف عليه عند الشعراء القدامى ، فنظم في كافة الأغراض الشعرية فعبر من خلالها عما يجول في خاطره .

أما بحر الوافر، فهو" سريع النغمات متلاحقها ، رشيق في تدفقه، يصلح للاستعطاف والبكائيات، وإظهار الغضب"[٩٣]

وقد استخدم الشاعر بحر الطويل ، وذلك لمناسبة البحر لكافة الأغراض الشعرية التي تستلزم ذكر التفاصيل " ولما كان بحر الطويل رحيب الصدر طويل النفس فإن العرب قد وجدت فيه مجالاً أوسع للتفاصيل مما كانت تجد في غيره من الأوزان "[٩٤].

وربما وجد ديك الجن الحمصي في بحر الطويل وزناً مناسباً وملائماً، فهو بحر ذو رحابة إيقاعية، وموسيقى تساعد على الاسترسال وطول العبارة ، وهو بحر مركب يتكون من " فعولن مفاعيلن " أربع مرات .

(٩٢) مصطفى حركات –أوزان الشعر – الدار الثقافية للنشر –القاهرة – ط(١)– سنة ١٩٩٨م/ص٦.

(٩٣) عبد الله الطيب – المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها –تقديم د.طه حسين –دار الآثار الإسلامية –(د.ت)/ ص٣٨٥.

(٩٤)عبد الله الطيب– المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها –(د.ت/١:٤٥٢.

ومن النماذج الشعرية التي وردت عند شاعرنا على هذا البحر قوله :

وآنِسَـــــةٍ عَذْبِ الثّنايا وجدتُهـا
على خُطّةٍ فيها لِذي اللُّبِّ (مَتْلَفُ)
فَأَصْلَتُ حَدَّ السّيفِ في حُرِّ وَجْهِهَا
وقَلْبِي عليها مِنْ جَوى الوَجْدِ يَرْجِفُ
فَخَرَّتْ كما خَرَّتْ مَهَاةٌ أَصابَهـا
أَخُو قَنَصٍ مُسْتَعْجِلٌ مُتَعَسِّفُ
سَيَقْتُلُني حُزْناً عليهـا تَأَسُّفِي
وهَيهاتَ ما يُجْدِي عَلَيَّ التّأَسُّفُ

استخدم الشاعر بحر الطويل استخداماً دقيقاً ، حيث إن بحر "الطويل يتسع لكثير من المعاني وإكمالها..."[٩٥]

وقال وقد رأى (ورداً) في المنام : (البسيط)
جاءَتْ تَزُورُ فِراشي بَعْدَمَا قُبِرَتْ
فَظَلْتُ أَلْثُمُ نَحْراً زَانَهُ الجِيـــدُ
وقُلْتُ قُرَّةَ عيني قدْ بُعِثْتِ لَنَـــا
فكيفَ ذَا وطَرِيقُ القَبْرِ مَسْدُودُ
قالتْ هناكَ عِظَامِي فيهِ مُودَعَةٌ
تَعِيثُ فيها بَنَاتُ الأرضِ والدُّودُ
وهذِهِ الرُّوحُ قدْ جَاءَتْكَ زائـــرةً
هذي زِيارَةُ مَنْ في القَبْرِ مَلْحُودُ

هكذا وجد شاعرنا في بحر البسيط مجالاً متسعاً لغرض الرثاء ، فركب هذا البحر .

وقد استخدمه الشاعر في قوله :

أَساكِـنَ حُفْـــرَةٍ وقــرَارِ لَحْـــدِ
مُفَارِقَ خُلّـــةٍ مِنْ بعــدِ عَهْـــــدِ
أَجبنـــي إنْ قــدرتَ على جَوابـــي
بحَــقِّ الــوُدِّ كَيفَ ظَلِلْـــتَ بَعْدي
وأَينَ حَلَلْـتَ بعدَ حُلــولِ قَلْبـــي
وأَحْشائـــي وأَضْلاعـــي وكِبْـــدِي
أَمَا واللهِ لــو عايَنْـتَ وَجْـــدِي
إذا اسْتَعْبَرْتُ في الظّلْمـــاءِ وَحْـدِي
وَجَـــدَّ تَنَفُّسِي وعَـــلا زَفيـــري
وفَاضَتْ عَبْرَتِـــي في صَحْنِ خَـــدّي
إذَنْ لَعَلِمْتَ أَنّـــي عَنْ قَرِيـــبٍ
سَتُحْفَـــرُ حُفْرَتي ويُشَقُّ لَحْـــدِي
ويَعْذِلُنـــي السّفِيـــهُ على بُكائـــي
كأَنّـــي مُبْتَلـــىً بالحـــزنِ وَحـــدِيْ
يقـــولُ: قَتَلْتَهـــا سَفَهـــاً وجهـــلاً
وتَبْكيهـــا بكـــاءً ليسَ يُجْـــدِي
كَصَيّادِ الطُّيـــورِ لـــهُ انْتِحـــابٌ
عليهـا وهـــوَ يَذْبَحُهـــا بِحَـــد

يتيح بحر البسيط للشاعر إيصال المعنى إلى القارئ، حيث إنه يشحن بتجربة شعرية وجدانية تكون أكثر رقة، ويظهر بحر البسيط استخدامه في غرض الرثاء لما يتمتع به من مشاعر وعواطفه حزينة جياشة .

٢-القافية

للقافية أهمية كبيرة في تشكيل الموسيقى الخارجية للشعر ، حيث تؤدي القيم الصوتية في نهاية كل بيت إلى إحداث جرس موسيقي له دور في نفس المجتمع أو المتلقي ، فالقافية هي شريكة للوزن

(٩٥)ابن رشيق القيرواني – العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده /١:٢٤٣.

في الشعر ، وبالوزن القافية يسمى الشعر شعراً كما يقول ابن رشيق القيرواني(٩٦)

وذهب عبد العزيز عتيق إلى تعريف القافية قائلاً : " هي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت ، فتكرارها ركن أساسي في الموسيقي الظاهرة بالنسبة للشعر"(٩٧) ، ثم جاء إبراهيم أنيس موضحاً بقوله : "ليست إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكرارها هذا يكون جزءًا مهمًا من الموسيقى الشعرية ، فهى بمثابة الفواصل الموسيقية ، يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظم"(٩٨)

ويرى أهل العروض والقافية أن القافية هي : "آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن ، والقافية على هذا المذهب وهو الصحيح مرة بعض كلمة ومرة كلمة ومرة كلمتين "(٩٩).

ولا ينكر أحد دور القافية في إحداث الجرس الموسيقي التي تبعثه في نفس المتلقي ، فهي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"(١٠٠)

ولكن يوجد للقافية وظيفة دلالية بالإضافة إلى الناحية الصوتية الإيقاعية ، فتقول د/يسرية يحي المصري أنه من "الخطأ أن تدرس القافية من الناحية الصوتية أو الإيقاعية فحسب ، وتنبه العروضيون القدامى إلى الوظيفة الدلالية للقافية العربية القديمة ، كما أولوها العناية الكبرى"(١٠١)

وقد ترد في القصيدة أكثر من قافية أي قوافي متنوعة ، وأيضاً ترد قصيدة ذات قافية موحدة ، ولكن القصيدة ذات القافية الموحدة أخذت تتزلزل في العصر العباسي ، حيث "يجد الشعر في المجتمع العباسي مجتمعاً غريباً عليه كل الغرابة ،مجتمعاً انقطعت جميع صلاته بالبادية أو كادت ، وعاش في مدن كبيرة تعتمد على مايرد إليها مما حولها ، وبلغ من الترف أقصاه ، وتآلف أهله من أجناس شتى ، يتفاوت استخدامها للعربية تفاوتاً عظيماً ...ولذلك أخذ سلطان القصيدة ذات القافية الواحدة يتزلزل ...وابتكرت أنظمة جديدة من القوافي"(١٠٢).

---

(٩٦)ابن رشيق القيرواني – العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده /١:٢٤٣.

(٩٧) عبد العزيز عتيق –علم العروض والقافية /ص ١٣٤.

(٩٨) إبراهيم أنيس – موسيقى الشعر –مطبعة الخانجي– سنة ١٩٨١م/ص ٢٤٦.

(٩٩) ابن رشيق القيرواني – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده /١:١٥١.

(١٠٠) السابق /١:٢٤٣.

(١٠١) يسرية يحي المصري –بنية القصيدة في شعر أبي تمام –الهيئة المصرية العامة للكتاب – سنة١٩٩٧م/ص٦٩

(١٠٢) حسين نصار –القافية في العروض والأدب – مكتبة الثقافة الدينية –مصر – ط(١)– سنة ٢٠٠١/ص١٥٢.

ومن أمثلة ما ورد عند ديك الجن في رثاء زوجته، قوله :

أَساكِنَ حُفْرَةٍ وقَرَارِ لَحْدِ
مُفَارِقَ خُلّةٍ مِنْ بعدِ عَهْدِ
أَجبني إنْ قدرتَ على جَوابي
بحَقِّ الوُدِّ كَيفَ ظَلِلْتَ بَعْدي

استخدم الشاعر القافية المطلقة المنتهية بحرف الدال المكسورة ، والتي تتماشى مع احتلال الأسى على فقد الحبيب .

فالمتلقي أو قارئ الأبيات السابقة يحس أن المعنى لا يكتمل إلا بقراءة متتابعة للأبيات دون انقطاع ، حيث جعل الشاعر الأبيات وحدة منسجمة من خلال رثائه لزوجته .

وقال راثياً زوجته :

ليس يَخْشى جيشَ الحوادثِ مَنْ جُدْ
داهُ وفدا صبابةٍ ودموعِ
قمرٌ حينَ رامَ أَنْ يَتَجلّى
سارَ فيه المحاقُ قبلَ الطلوعِ

لا شك أن التشاكل التركيبي في الأبيات السابقة لعب دوراً مثيراً على الصعيدين الإيقاعي والدلالي في وقت واحد ، من خلال قوله : " صبابة ودموع – قبل الطلوع " فيتضح الانسجام الإيقاعي الأمر الذي خلق انسجاماً وتناغماً على امتداد الأبيات .

وقوله وقد رأى زوجته في المنام :

جاءَتْ تَزُورُ فِراشي بَعْدَمـا قُبِرَتْ
فَظَلْتُ أَلْثُمُ نَحْراً زَانَهُ الجِيدُ
وقُلْتُ قرَّةَ عيني قدْ بُعِثْتِ لَنَا
فكيفَ ذَا وطَرِيقُ القَبْرِ مَسْدُودُ
قالتْ هناكَ عِظَامِي فيهِ مُودَعَةٌ
تَعِيثُ فيها بَنَاتُ الأرضِ والدُّودُ
وهذِهِ الرُّوحُ قدْ جَاءَتْكَ زائرةً
هذي زِيارَةُ مَنْ في القَبْرِ مَلْحُودُ

قد أورد الشاعر في الأبيات السابقة كلمات مناسبة لغرض الرثاء ، فالمرثي هي زوجته ، فأراد الشاعر أن يوظف ويستثمر كل إمكاناته اللغوية في إظهار صورة المرثية (زوجته) حينما جاءته في المنام ، لأن الشعر ليس موسيقى مجردة تستدعى طرب الأذن وإنما هو كلمات طوعت فأعطت إيقاع .

كما لوحظ استخدام الشاعر في رثائه للقافية المطلقة ، والتي جاءت وفق اختيار الشاعر للنغمة الحزينة ، مما حقق بعداً جمالياً يضاف لقيمة النص الذي بنيت قافيته على حروف الروي ، وتنوع الروي عند ديك الجن في الرثاء جاء لتوظيف كل روي معين مع الدلالة المناسبة، إذ استعمل (الدال) مع اختلاف نسبة الاستعمال .

ب–الموسيقى

ستبدأ الدراسة بالموسيقى الداخلية لما لها من إيحاءات نفسية تزداد وتقل تكون أقرب ما تكون إلى السمفونية.

أولاً : الموسيقى الداخلية عند ابن الزيات

مما لا شك فيه أن العرب من أقوى الأمم شاعرية ،وملأ الشعر أذهان الناس ، بما فيه من أجراس ونغمات سلبت قلوبهم واستقطبت أفئدتهم. ولا يخفى أن للموسيقى الداخلية في إحداث جرس موسيقي من خلال المحسنات البديعية

واختيار الألفاظ بنغماتها وإيحاءاتها وهي ترتبط بحس الشاعر .

١ – الجناس

يعد أحد الفنون البديعية التي تحدث إيقاعاً من خلال التقارب الصوتي " وهو أن تجئ الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر أو كلام، أو مجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألف الأصمعي كتاب الأجناس عليها .

وقال الخليل : الجنس لكل ضرب ...ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها معناها "(١٠٣)

وقد أنشد محمد بن عبد الملك الزيات قصيدة في رثاء زوجته وبيان ألم الفراق على زوجته ، وتركها لابنه الذي يقارب الثماني سنوات ، مستخدماً في أبياته الجناس الناقص (سجلاً – سجلين)(أمنيه –المنى)(أنع – نعياني) (أبكي – بكياني)حيث ورد الجناس في أكثر من موضع ، ولكن وروده ليس من أجل الزخرفة اللفظية بقدر ما هو جناس دلالي ، ربط الشاعر فيه بين الحدث وهو الفجيعة وألم الفراق ربطاً جميلاً مكوناً بذلك نغمة موسيقية جميلة .

ويبدو أن ابن الزيات قد عرف أهمية الجناس في تحقيق الإيقاع ، مستخدماً إياه استخداماً فنياً جميلاً ، ووظفه في مرثيته ، مما أدى إلى مساعدة المعنى وتوضيحه وتكثيف البناء في الموسيقى الداخلية لأبياته .

٢ –التكرار

يعد التكرار ظاهرة من الظواهر اللغوية القديمة في الشعر العربي، ويتحقق من خلاله " الموسيقى اللفظية التي يحدثها ذلك التجاور لصيغ صرفية واحدة بعض مما نسميه هنا بالتكرار الإيقاعي ، وهو كل تكرار يقصد به قصداً إلى إحداث الموسيقى اللفظية ، وهذا اللون من التكرار كثير في العربية ، فهي لغة إيقاعية"(١٠٤)

ويستفاد الناقد الأدبي من التكرار لما له من دلالة نفسية قيمة ، " فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي "(١٠٥)

ومن أمثلة التكرار ما ورد عند ابن الزيات في تفجعه على زوجته ،فبدأ بتكرار الصوت ، باعتباره أصغر وحدة لغوية ، فقد ورد التكرار في مرثيته كالتالي :

النون ورد (٨٠مرة)، والميم ورد (٤٥مرة)،والألف ورد (٥٦مرة) ، وجاء حرف النون من أكثر الحروف وروداً، وهو صوت مرقق ومخفف ، لأنه ورد في نهاية الكلام " مما

(١٠٣) عبد الله بن المعتز –كتاب البديع – تحقيق وشرح / عرفان مطرجي–مؤسسة الكتاب الثقافية للطباعة والنشر –بيروت – ط(١)– سنة ٢٠١٢/ ص٣٦.

(١٠٤) سيد خضر – التكرار الإيقاعي في اللغة العربية /ص٤ .

(١٠٥) نازك الملائكة –قضايا الشعر المعاصر –مكتبة النهضة –القاهرة –ط(٣)–سنة ١٩٦٧/ص٢٤٢.

لو وقعت النون في آخر الكلام ، فهي لا تلفظ إلا مخففة ، مرققة ، منغمة ، ليسكن الصوت إليها كأنه يستقر على فراش من حرير"[١٠٦].

وورد الميم (٤٥مرة)وهي من الحروف الشفوية"[١٠٧]،بينما ورد حرف الألف بعدد (٥٦مرة) تسمح بامتداد الصوت ليعبر عن الألم والآهات المعبرة عن عظم المصاب ، فكان ابن الزيات موفقاً في استخدامه للحروف الثلاثة : (الميم – النون – الألف) ، وتكرارها لكي تؤدي أنغاماً حزينة، وهى بمنزلة المادة الرئيسة التي تثري الإيقاع الداخلي للنص بلون خاص ولا يحمل في ثناياه قيمة دلالية ، إذ يضيف إلى موسيقية العبارة نغمات جديدة [١٠٨]

وقد ورد تكرار كلمة كما ورد تكرار الحرف ، فجاءت الكلمة بصيغتها أو مشتقة ، فورد في قوله : (سجلاً – سجلين) في البيت الرابع ، وكلمة (الصبر – الصبر) بالصيغة نفسها في البيت الثامن، وكلمة (أمنيه –المنى) في البيت العاشر، وكلمة (أنع – نعياني)في البيت الخامس عشر، وكلمة (أبك – بكياني)في البيت السادس عشر، وأتى الشاعر بتكرار الكلمة ليستقطب المتلقي إلى دلالات النص ومداليله المفتوحة .

ولم يقتصر الشاعر على تكرار كلمة بعينها بل يزاوج بين كلمات أو يستخدم جملاً ويكررها مثل قوله :

"ألا إن ميتاً لم أزره "فتكررت هذه الجملة في البيت السابع عشر والبيت الثامن عشر ، فجاء التكرار انعكاساً لفكرة الحزن المسيطر على الشاعر، والتي يريد أن يقوم بتوصيلها إلى المتلقي، وهي عدم الوصال مع المتوفى أو مع المرثي منذ فترة كبيرة ، فجاء التكرار ملائماً لنغمة الحزن والألم .

ومما سبق ظهر التكرار واضحاً جلياً عند ابن الزيات في مرثيته ، مستخدماً له جميع أشكاله سواء تكرار الحروف أو الكلمات أو الجمل ، مما أضفى هذا التكرار على الشعر نغمة موسيقية حزينة متناسبة مع السياق ،ومن خلال ما سبق نلاحظ أن الشاعر نوع في التكرار ، وذلك لتعزيز الإيقاع في محاولة منه لمحاكاة الذي يتناوله ، حيث كرر جملاً بوصفها مفتاحاً لفهم المضمون العام الذي يتوخاه المتكلم ، وإحداث توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه.

ثانياً : الموسيقى الخارجية

هي التي تهتم بالشكل الفني ، وتنتج من الوزن والقافية ، كما أنها لها أهمية خاصة ، فتوضح عما يجيش في صدر الشاعر من مشاعر وأحاسيس، ويؤثر في نفس المتلقي الذي يصبح أكثر انفعالاً وانتباهاً .

---

(١٠٦) حسن عباس –خصائص الحروف العربية ومعانيها –منشورات اتحاد الكتاب العرب – سنة ١٩٩٨/ص١٦٦-١٦٧.

(١٠٧) كمال بشر –علم الأصوات –دار غريب – القاهرة –(د.ت)/ص١٨٩.

(١٠٨) عبد الرحمن ممدوح – المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر –دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية – سنة ١٩٩٤/ ص٩٤.

١ – الوزن

قد استخدم الشاعر في رثاء زوجته بحر الطويل، فنراه يقول :

ألا مَنْ رأى الطفلَ المُفارقَ أمّـــــهُ
بُعيدَ الكَـــرى عينـــاهُ تَنْسَكبـــانِ
ترى كلَّ أمٍ وابنهـــا غيرَ أمـــهِ
يَبيتانِ تحـــت الليلِ يَنْتَحبـــــانِ
وبات وحيداً في الفراش تحثّـــــهُ
بلابلُ قلبٍ دائـــمِ الخفقـــــانِ
ألا إنَّ سجلاً واحداً قدْ أرقتـــــهُ
منَ الدمـع أو سجلين قد شفيـــاني
فلا تلحياني إن بكيتُ فإنمـــــا
أداري بـــذاك الدمـــع ما تريـــانِ
وإن ضريحاً في الثرى شُقَّ لحـــدُهُ
لمنْ كانَ في قلبي بكـــلِّ مكـــانِ
أحقُ مكانٍ بالزيارةِ والهـــــوى
فهلْ انتمـــا إنْ عِجتُ تنتظـــرانِ
فَهَبْني عَزَمْتُ الصَّبْرَ عنها لانني
جَليدٌ فمَـــن بالصَّبـــرِ لابنِ ثَمـــانِ
ضعيفُ القُوى لا يطلب الأجْرَ حِسْبَةً
ولا يأتســـي بالناسِ في الحَدَثـــانِ
ألا من إذا ما جئت أكرم مجلســـي
وإن غبت عنـــه حاطـــني وكفاني ؟
فلم أرَ كالأقدارِ كيف تصيبُنـــــي
ولا مِثـــلَ هذا الدهر كيف رمـــاني
ولا مثل أيّامٍ فجعت بفقدهـــــا
ولا مثل يـــومٍ بعد ذاك دهـــــاني
أعَينَيَّ، إن لم تُسْعِدا اليومَ عَبرَتـــي
فبئس إذًا مـــــا في غدٍ تَعِـــداني
أعينيّ إن أنع السّرور وأهلـــــــه
وعهـــد الصّبـــا عندي فقد نعياني
أعينيّ إن أبك البشاشة والصّبـــــا
فقد آذنـــا منّي وقـــد بكيـــاني
ألا إنّ بيتاً لم أزره لشـــــدّ مـــا
تلبّس مـــن قلبـــي به وعنانـــي
ألا إنّ بيتاً لـــم أزره لعزّ مـــــا
تضمّن منه في الثّرى الكفنـــان(١٠٩)

٢ – القافية

جاء ابن الزيات ونظم مرثيته (النونية) على قافية موحدة ، لأن تنوع القافية يبدد الطاقة الموسيقية ، وهو أراد أن يركز في موضوعه الذي نظم من أجله القصيدة ،ألا وهو الرثاء المسيطر عليه نغمة حزينة ، لأن الشاعر " إذا ما طالت القصيدة بين يدي الشاعر أخذ يفقد حرية اختياره وقدرته شيئاً فشيئاً إلى أن يقع في قبضة الإجبار المستبدة ، فينظر إلى استخدام الألفاظ النابية ، والنادرة ، والقلقة ، والمتكلفة ، وإلى إخضاع ألفاظه وعباراته لألوان من التغيير والتبديل"(١١٠)

نلاحظ أن حرف الروي الذي بنيت عليه القصيدة هو حرف النون ، وتكراره في كل بيت ، يشكل ظاهرة صوتية لافتة للنظر تلائم حالة الحزن المسيطرة على الشاعر ، وأنه أخفى حزناً وألماً بمصاحبة أصوات تشبه إلى حد بعيد أصوات

(١٠٩) محمد بن عبد الملك الزيات – سيرته – أدبه– تحقيق ديوانه / يحي الجبوري (د.ت)(د.ط)/ص٢٦٣–٢٦٥.
(١١٠) السابق /ص١٥٥–١٥٦.

الشكوى والألم من واقع مرير ، حيث ورد حرف النون المكسورة على امتداد الأبيات ، فساهم في نشر ما يحمله الشاعر من شحنة الألم الناجم عن حركة الكسر ،فأتى الإيقاع حزيناً منكسراً معبراً عن نفس مكلومة ، مستخدماً لحرف النون المجهورة التي كان لها دور في إبراز معاناته وتفجعه ، وبناء عليه وردت القصيدة من بدايتها حتى نهايتها متصلة بالياء أو بدونها ،وكانت موحدة الردف ، إذ جاء الردف ألفاً كما ورد الروي المطلق (نوناً مكسورة) في القصيدة كلها.

مما سبق يتضح أن الشاعر استخدم القافية المطلقة ذات النون المكسورة ، مما جعله وعاءً لتجربته الشعرية ، ملائمة لمشاعره التي تتفق مع السياق ، ولم يهمل الشاعر الشكل التقليدي للقافية الموحدة .

وفي النهاية وجبت علينا أن نعقد موازنة بين أوجه الاتفاق والاختلاف في دراسة الموسيقى لديهما على النحو التالي :

أ- أوجه الاتفاق :

- كلاهما ورد عنده الجناس .
- كلاهما ورد عنده التكرار .
- كلاهما استخدم القافية المطلقة المكسورة التي تعبر عن مدى اللوعة والفقد.

ب – أوجه الاختلاف :

- ورد التصريع عند ديك الجن ولم يرد عند ابن الزيات
- استخدم ديك الجن بحر الوافر–الطويل – البسيط بينما استخدم ابن الزيات بحر الطويل
- نوع ديك الجن في استخدامه لحرف الروي في أشعاره حينما رثى زوجته بينما استخدم ابن الزيات رويًا واحدًا (النون المكسورة).

الخاتمة

تكتسب هذه الدراسة أهمية كبيرة ، حيث تناولت شاعرين كبيرين هما ديك الجن الحمصي ومحمد بن عبد الملك الزيات .

وتعد دراسة رثاء الزوجة عند الشاعرين ، تجلت أمامنا بعض الملامح، من أهمها :

-كلاهما يرثي زوجته ، ولكن اختلاف في طريقة الموت ، حيث كان موت زوجة ديك الجن غير طبيعي بالقتل وشاية بينما كان موت زوجة ابن الزيات طبيعي .

-رثى ابن الزيات زوجته من خلال طفلها بينما رثى ديك الجن زوجته من خلال غزله فيها .

-استفاد الشاعران من الأساليب البلاغية في بناء صورتهما من تجسيد وتشخيص...الخ.

- رثاء الزوجة عند الشاعرين لم يحفل بكثير من الصور البيانية ، لأنهما يخاطبان العقل والفكر أكثر من الخيال ، كما أن رثاء الزوجة

يحتـاج إلـى وقفـة مـن التأمـل ، يتأمـل فيهـا الشاعر مرارة الفقد وفجيعته .

– حظيت الزوجة بمكانة مرموقة عند الشاعرين، حيث يعد فقدها مشكلة تربك حياتهما.

–رثاء الزوجة لا يختلف عما عليه غرض الرثاء، ولكن رثاء الزوجة يمثل إحساساً مرهفاً وشعواً رقيقاً ، فظهر واضحاً جلياً من خلال معاني القصيدة وأساليبها.

–جاء رثاء ابن الزيات لابنه في مطلع قصيدته ، لعاطفته الجياشة الغامرة أثناء طغيان العاطفة مباشرة ، بينما جاء رثاء ديك الجن لزوجته التي كانت تحوم حولها تهمة الخيانة ، راثياً لها بعد أن هدأت نفسه واستقرت .

– لم ترد معاني الغزل عند ابن الزيات كوليجة للرثاء .

– لم يرد النهي عند ديك الجن الحمصي.

–تناولت الدراسة التفات الشاعرين إلى الموسيقى الداخلية والخارجية في الشعر ، إذ أظهر ديك الجن اهتماماً أكبر من خلال ألفاظه القوية ، وشدة جرسها الذي يضعك في قلب الموضوع واستخدامه لأكثر من بحر شعري في رثاء زوجته .

–منبع الصورة عند الشاعرين واحد ، إلا أن ديك الجن مال نحو المبالغة والتهويل ، ويعود ذلك إلى طبيعة شخصيته .

–ورد التصريع عند ديك الجن بينما لم يرد عند ابن الزيات ، لعل مرجع ذلك إحداث تشكيل موسيقي في أبياته بينما انشغال ابن الزيات بالحزن والسلطة .

– وردت الصورة الحسية الذوقية عند ديك الجن ولم ترد عند ابن الزيات .

–استعمل ابن الزيات الاستعارة والكناية بينما استعمل ديك الجن الصور البيانية كلها لكن بنسب أقل من تشبيه واستعارة وكناية ؛ وذلك لتعويض الندم الشديد الذي سيطر عليه بعد قتله لزوجته .

– لجا ديك الجن إلى التشاكل التركيبي في أبياته، منوعاً في استخدام الروي ، بينما استخدم ابن الزيات روياً واحداً ، والذي يجمعهما القافية المكسورة التي تتماشي مع حالة الحزن المسيطرة على الشاعرين .

المصادر والمراجع

–إبراهيم أنيس–الأصوات اللغوية –مكتبة الانجلو المصرية – سنة ١٩٩٢م .

–إبـراهيم أنـيس –موسـيقى الشـعر –مطبعـة الخانجي–سنة ١٩٨١م.

–إبراهيم مصطفى وآخرون –المعجم الوسيط " مجمع اللغة " –دار الدعوة – (د.ت).

–إحسـان عبـاس – فـن الشـعر – دار بيـروت للطباعة –بيروت –سنة ١٩٥٥م.

-أحمد الشايب- أصول النقد – مطبعة النهضة المصرية – مصر –ط(١٠)- سنة١٩٩٤م.

- أرشيبالد ماكليش -الشعر والتجربة -ترجمة / سلمى الخضراء – الهيئة العامة لقصور الثقافة -سنة ١٩٩٦م.

-أ.فتشيشرون- الأفكار والأسلوب – ترجمة / حياة شرارة -(د.ت).

-بشرى موسى -الشعرية في النقد العربي لحديث -المر الثقافي العربي -بيروت -ط (١)-سنة ١٩٩٢م.

-ثائر العذاري- التشكيلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج -ط(١)-سنة ٢٠١٠م.

-جابر عصفور -الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب – المركز الثقافي العربي – بيروت – ط(٣)- سنة ١٩٩٢م .

- الجاحظ -الحيوان -مطبعة البابي الحلبي – القاهرة – ط(٢)-سنة ١٩٦٥م.

-ابن جني – سر صناعة الإعراب – دراسة وتحقيق / حسن هنداوي -دار القاسم -دمشق -ط(١)- سنة ١٩٨٥م.

-حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تحقيق / محمد الحبيب ابن الخوجة – الدار العربية للكتاب – تونس -ط(٣)- سنة ٢٠٠٨م .

- حسن عباس-خصائص الحروف العربية ومعانيها -منشورات اتحاد الكتاب العرب – سنة سنة ١٩٩٨م.

-حسين نصار-القافية في العروض والأدب – مكتبة الثقافة الدينية -مصر ط(١)-سنة ٢٠٠١م .

- حنان خليل – الموت في الشعر العباسي (٢٣٢-٤٥٠هـ)-رسالة ماجستير – جامعة النجاح -كلية الدراسات العليا -سنة ٢٠٠٣م.

- خالد محمد الزواوي -الصورة الفنية عند النابغة الذبياني -الشركة المصرية العالمية – ط(١)- لونجمان -سنة ١٩٩٢م.

خير الدين الزركلي -الأعلام -دار العلم للملايين -لبنان – ط(٥)-سنة ١٩٨٠م.

-ديك الجن – ديوانه -جمعه وحققه / مظهر الحجي -منشورات اتحاد الكتاب -دمشق – سنة ٢٠٠٤م.

- الراغب الأصفهاني -المفردات في غريب القرآن -ت / محمد سيد كيلاني -دار المعرفة – بيروت -(د.ت)- (د.ط) .

-رومان جاكبسون- قضايا الشعرية – ت/ محمد الولي ومبارك جنوز-دار توبقال -المغرب – سنة ١٩٨٨م

-ريتشاردز -مبادئ النقد الأدبي -ترجمة / مصطفى بدوي -المؤسسة العليا للتأليف – القاهرة – سنة ١٩٦٧.

-السكاكي -مفتاح العلوم – تحقيق / عبدالحميد هنداوي -دار الكتب – بيروت – ط(١)- سنة ٢٠٠٠م.

– سعد مصلوح ا-الأسلوبي دراسة لغوية إحصائية -دار الفكر العربي -بيروت -سنة ١٩٨٤م.

-سليمان أبو ستة -في نظرية العروض العربي -دار الإيقاع للنشر والتوزيع – الأردن – ط(١)- سنة ١٩٩٢م.

– سيبويه – الكتاب -ت /عبد السلام محمد هارون – مكتبة الخانجي – القاهرة -سنة ١٩٨٨م.

-سيد خضر-التكرار الإيقاعي في اللغة العربية -دار الهدى – كفر الشيخ -مصر -ط(١)- سنة ١٩٩٨م.

سيسيل دي لويس -الصورة الشعرية -الصورة الشعرية -ترجمة / أحمد نصيف الجنابي وآخرون -طبعة دار الرشيد -العراق – سنة ١٩٨٢م.

– شوقي ضيف – تجديد النحو -دار المعارف – مصر – سنة ١٩٨٦م.

-شوقي ضيف – فصول في الشعر ونقده -دار المعارف -مصر ط(٢)- سنة ١٩٧٧م.

-صلاح فضل – بلاغة الخطاب وعلم النص – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – سنة ١٩٩٢م.

-صلاح فضل – قراءة الصورة وصور القراءة – دار الشروق – مصر – ط(١)-سنة ١٩٩٧م.

– ابن طباطبا العلوي -عيار الشعر ت / طه الحاجري وزغلول سلام -المكتبة التجارية الكبرى – القاهرة -سنة ١٩٥٦م.

-طرفة بن العبد-ديوانه -تقديم / محمد ناصر الدين الأسد -دار الكتب العلمية – لبنان – ط(١)- سنة ١٩٨٧م

-أبو العباس المبرد – المقتضب – تحقيق / محمد عبد الخالق عضيمة-عالم الكتب – بيروت – (د.ت) .

-عبد الرحمن محمد الشهراني-التكرار " مظاهره وأسراره " – رسالة ماجستير – كلية اللغة العربية -جامعة أم القرى – السعودية – سنة ١٩٨٣م .

-عبد الرحمن ممدوح -المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية – سنة ١٩٩٤م .

-عبد الرحمن الوجي-الإيقاع في الشعر العربي -دار الحصاد -دمشق – ط(١)-سنة ١٩٨٩م.

-عبد الرضا علي – موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه " دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر " دار الشروق – الأردن -ط(١)- سنة ١٩٩٧م .

- عبد العزيز عتيق- علم العروض والقافية – دار النهضة – بيروت – (د.ط)- سنة ١٩٨٧م .

- عبد الله التطاوي -الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد-رسالة ماجستير – آداب القاهرة .

-عبدالله الصلب -المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – تقديم د.طه حسين -دار الآثار الإسلامية -(د.ت).

-عبد الله بن المعتز-كتاب البديع – تحقيق وشرح / عرفان مطرجي-مؤسسة الكتاب الثقافية – للطباعة والنشر -بيروت -ط(١)- سنة ٢٠١٢م .

- عفيف عبد الرحمن – معجم الشعراء العباسيين -جروس بلاس -لبنان -ط(١)- سنة ٢٠٠٠.

-عبد القادر القط -الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر-مطبعة مكتبة الشباب -سنة ١٩٨٨م.

- عبد القاهر الجرجاني – دلائل الإعجاز -قرأه وعلق عليه – فهد محمود أبو شاكر – (د.ت)- (د.ط).

- عبده الراجحي – التطبيق النحوي -مكتبة المعارف للنشر والتوزيع – ط(١)-سنة ١٩٩٩م.

- عبد الملك مرتاض -في نظرية الرواية – سلسلة عالم الفكر -سنة ١٩٩٨م .

-عبد الملك مرتاض -التأويلية بين المقدس والمدنس -مجلة عالم الفكر -العدد (١)- عالم الفكر -الكويت -سنة ٢٠٠٠م .

-عز الدين إسماعيل -التفسير النفسي للأدب – مكتبة غريب – الفجالة -القاهرة -سنة ١٩٨٤م.

-علي الجندي -في التشبيه (بلاغة – أدب – نقد)-مكتبة نهضة مصر -ط (١)- القاهرة سنة ١٩٥٢م.

- علي الغريب محمد الشناوي -الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي -ط(١)- مكتبة الآداب – القاهرة -سنة ٢٠٠٣م.

-فتح الله أحمد سليمان – الأسلوبية مدخل نظري لدراسة تطبيقية -مكتبة الآداب – القاهرة – سنة ١٩٩٠م.

-أبو الفرج الأصفهاني الأغاني -تحقيق / محمد أفندي سامي المغربي -مطبعة التقدم – مصر – (د.ت).

-فضل حسن عباس – البلاغة فنونها وأفنانها- دار الفرقان للنشر والتوزيع -ط (١١)- سنة ١٩٩٩م.

– فوزي كريم -الفضائل الموسيقية "الموسيقى والشعر " -دار نون -الأردن -ط(١)- سنة ٢٠١٥م .

– ابن قتيبة الدينوري -الشعر والشعراء- ت/ أحمد صقر -دار المعارف -القاهرة -(د.ت).

قدامة بن جعفر – نقد الشعر-مطبعة الجوانب -قسطنطينية -ط (١)-سنة ١٣٠٢م .

-كمال بشر – علم الأصوات -دار غريب – القاهرة -(د.ت).

-محمد حماسة عبد اللطيف -بناء الجملة العربية – دار الكتب للطباعة والنشر – سنة ٢٠٠٣م.

– محمد عبد المنعم خفاجي -مدارس النقد الأدبي الحديث -الدار المصرية اللبنانية للنشر -ط (١)-سنة ١٩٩٥م .

-محمد بن عبد الملك الزيات -ديوانه – تحقيق / جميل سعيد – (د.ط)- سنة ١٩٩٠م .

– محمد غنيمي هلال – الأدب المقارن – دار نهضة مصر – القاهرة -سنة١٩٧٧م .

– محمد أبو موسي – خصائص التراكيب -مكتبة وهبة -ط(٢)- سنة ١٩٨٠.

محمد أبو موسى – التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان -مكتبة وهبة ط(٢)- القاهرة – سنة ١٩٨٠.

-محمد أبو موسى – دلالات التراكيب دراسة بلاغية -مكتبة وهبة – القاهرة -ط(١)-سنة ١٩٧٩م.

– المرزباني- معجم الشعراء -تحقيق / فاروق أسليم -دار صادر – بيروت ط(١)-سنة ٢٠٠٥م .

– مصطفى حركات-أوزان الشعر – الدار الثقافية للنشر -القاهرة – ط(١)-سنة ١٩٩٨م.

– مظهر الحجي -ديك الجن بين الضياع والتضييع -مجلة التراث العربي -العدد (٢٤)- السنة السادسة ---يسرية يحيي المصري -بنية القصيدة في شعر أبي تمام – الهيئة المصرية العامة للكتاب – سنة ١٩٩٧م