مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

اسم المقال: "الأمر والنهي في ديوان ديك الجن الحمصي"
اسم الكاتب: د. فيصل حسين طحيمر غوادرة
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/library/8816
تاريخ الاسترداد: 2026/06/07 15:03 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة – Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة – Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

"الأمر والنهي في ديوان ديك الجن الحمصي"

د. فيصل حسين طحيمر غوادرة
كلية التربية - جامعة القدس المفتوحة
جنين - فلسطين

تاريخ الاستلام 11-07-2011 **تاريخ القبول 19-03-2012**

الملخص

هدف هذا البحث إلى بيان أسلوبي الأمر والنهي في شعر ديك الجن الحمصي، وهما من الأساليب الإنشائية التي ركز عليها الشاعر في ديوانه، وحاول أن يوظفها في إظهار ما يعتمل في نفسه، وما واجهه في حياته، وقد كان لأسلوب الأمر الدور الأبرز؛ لسعة انتشاره في أشعاره بصيغه المختلفة، التي وصلت نحو مئة مرة في ديوانه، وبخاصة صيغة فعل الأمر المجرد أو المتصل بالضمائر، وهذه الصيغة كانت أكثرها تكرارًا، حتى سيطرت على الصيغ الأخرى، إذ وردت صيغة المصدر النائب عن فعل الأمر، أو اسم فعل الأمر، أو الفعل المضارع المتصل بلام الأمر بشكل نادر، أما أسلوب النهي فقد شكل نحو خُمْس عدد مرات تكرار أسلوب الأمر، وجاءت موجهة للمفرد المخاطب المذكر، أو المفرد المخاطب المؤنث، أو المتصل بنون التوكيد الثقيلة أو الخفيفة وغيرها.

ونظرًا إلى تكرار هذين الأسلوبين في شعر الشاعر فقد أبرز هذا التكرار ظاهرة بلاغية، صاحبها ظواهر أسلوبية حاولت بيانها، وتوضيح أثرها في توظيف الشاعر لمثل هذه الظواهر.

وأجد الشاعر قد وفق في تفعيل هذين الأسلوبين في شرح قضيته مع المرأة الحبيبة، ومع الخمرة، ومع حبه لآل البيت، وغير ذلك من موضوعات شعره.

ترجمة ديك الجن:

هو عبد السلام بن رغبان بن يزيد بن تميم الكلبي، الملقب بديك الجن، ولد بحمص سنة 161هـ، وتوفي فيها في أيام المتوكل نحو سنة 235هـ (ابن خلكان، (د.ت)، ج3، ص: 185) وكان شديد التشعب - (من الشعوبية)- والعصبية على العرب، وهو شاعر عباسي مجيد يذهب مذهب أبي تمام والشاميين في شعره، سكن حمص، ولم يبرح نواحي الشام، ولم يفد إلى العراق، ولا إلى غيره، منتجعًا بشعره ولا متصديًا لأحد، وكان يتشيع تشيعًا حسنًا، وله مراث كثيرة في الحسين بن علي، عليهما السلام، وكان ماجنًا خليعًا عاكفًا على اللهو، متلافًا لما ورث عن آبائه، اكتسب بشعره من أحمد وجعفر ابني علي الهاشميين. (الأصفهاني، 1995، ج14، ص: 52– 53)، (الزركلي، 1999، ج4، ص: 5)

وكان عبد السلام قد اشتهر بجارية نصرانية من أهل حمص، دعاها إلى الإسلام، فأسلمت، وتزوجها، وكان اسمها "وردًا"، ولكنه لم يلبث أن قتلها لتهمة دبّرها لها ابن عمه بأنها تهوى غلامًا له (نفسه، ص: 56)، ذكر ابن خلكان أن اسمها دنيا (ابن خلكان، (د.ت)، ص: 158).

وقد نظم ديك الجن في جاريته - التي قتلها- شعرًا كثيرًا في الغزل في أثناء حياتها، وبعد أن قتلها، نظم شعره فيها ندمًا وحسرة عليها.

الأسلوب الإنشائي:

الإنشاء هو "كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، وهو ما لا يحصل مضمونه ولا يتحقق إلا إذا تلفظت به" (العلي، 1995، ص: 42)، الإنشاء "يجسد نمطًا إيقاعيًا جماليًا يرتفع في النفس بترداد حدة النغم فيه" (جمعة، 2005، ص: 47) ومضمون الإنشاء "يتوقف على النطق به، وطريقته تحدد نوع الطلب واستدعاء ما هو غير حاصل، ومن ثم ينفذه المخاطب" (نفسه، ص: 101)، ويقسم الإنشاء إلى قسمين، أولاهما: طلبي: وهو ما يستدعي مطلوبًا غير حاصل في وقت الطلب (القزويني، 1998، ص: 81)، ومنه الأمر والاستفهام والتمني والنهي والنداء، وثانيهما: غير طلبي: وهو ما لا يستدعي مطلوبًا، ويتحقق وجود معناه في الوقت الذي يتحقق فيه لفظه، ومنه صيغ المدح أو الذم والتعجب والقسم والرجاء وغيرها (نفسه، ص: 42 – 43)، (هارون، 1979، ص: 13)، والإنشاء الطلبي قسمان فقط: إيجابي ومنه الأمر، وسلبي وهو النهي (جمعة، 2005، ص: 102). وسأقصر حديثي في بحثي هذا على صيغتي الأمر والنهي من الإنشاء الطلبي فقط.

ومن خلال استعراضي لهاتين الصيغتين في شعر ديك الجن الحمصي، وجدت أنه يوظف ظاهرة التكرار لهاتين الصيغتين بشكل واضح في شعره. والتكرار من الظواهر الأسلوبية التي اعتمد عليها الشاعر في توضيح ما يرمي إليه، عملاً برأي ابن قتيبة في التكرار حيث يقول عنه إنه "لإشباع المعنى والاتساع في اللفظ" (ابن قتيبة، 1984، ص: 240)، وأخذًا برأي نازك الملائكة عندما قالت: "إن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الصلة والارتباط بالمعنى العام" (الملائكة، 1978، ص: 264)، وهذا ما حاول الشاعر أن يتقيد به في شعره، والذي سيظهر من خلال استعراض صيغتي الأمر والنهي في ديوانه:

* أولًا: الأمر:

وهو باعتبار الصفة: "طلب فعل غير كف، وصيغته افعلْ، ولتفعلْ، وهي حقيقة في الإيجاب" (السيوطي، 1973، ج2، ص: 81). أما باعتبار الدلالة والمعنى فهو "طلب الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء والإلزام (العلي، 1995، ص: 42)، وفعل الأمر كذلك باعتبار الوجود والتحقق فهو الذي: "يدل على طلب الحدوث لشيء لم يقع وليس واقعًا" (الريحاني، (د.ت)، ص: 131)، والأمر ينطوي على وظيفة نفسية أوِ اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية أو تربوية أو عاطفية...، وهو يصور الحالة النفسية للآمر والمخاطَب على اختلاف مكانة كل منهما، وهو "طلب الفعل على وجه التكليف والإلزام بشيء لم يكن حاصلًا قبل الطلب في وقته على جهة الحقيقة أو المجاز" (جمعة، 2005، ص: 105) وهذا التعريف ورد باعتبار الدلالة والمعنى، والأمر كذلك قد يأتي باعتبار وضع الآمر والمخاطب، فهو طلب الفعل من الأعلى إلى الأدنى حقيقة أو ادعاء، سواء أكان الطالب أعلى في واقع الأمر أم مدعيًا لذلك (هارون، 1979، ص: 14). وللأمر صيغ أربع وهي:

1. فعل الأمر: كقوله تعالى: ﴿وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة...﴾ (الأنفال، آية 60).
2. الفعل المضارع المقرون بلام الأمر كقوله تعالى: ﴿لينفق ذو سعة من سعته﴾ (المائدة، آية 105)، وكقول أبي تمام:

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر فليس لعين لم يفض ماؤها عذر

وهذه الصيغة تثير حركةً ما مع اقترانها بلام الأمر، وهي ذات اتجاه ثابت في الخطاب والتأثير، وموجهة على سبيل الاستعلاء الحقيقي (جمعة، 2005، ص: 106).

3. اسم فعل الأمر: هو لفظ يقوم مقام الفعل في الدلالة على المعنى والعمل (عبد الحميد، 1974، ج3، ص: 302) وهو كلمة تدل على ما يدل عليه الفعل ولا تقبل علامته، ويلزم صيغة واحدة غالبًا (نفسه). كقوله تعالى: ﴿هاؤم اقرؤوا كتابيه﴾ (الحاقة، آية 19) وهي على ثلاثة أقسام: أسماء مرتجلة مثل: آمين بمعنى استجبْ، وأسماء منقولة عن الجار والمجرور أو الظرف مثل: عليك بمعنى الزمْ. وأسماء معدولة عن فعل الأمر مثل: نزالِ بمعنى انزل، ورويدَك للتحول من المصدر إلى اسم فعل الأمر (جمعة، 2005، ص: 107).
4. المصدر النائب عن فعل الأمر: غير مقترن بالزمن، ومتضمن معنى الفعل، كقوله تعالى: ﴿وبالوالدين إحسانًا﴾ (النساء، آية 36). فلفظ (إحسانا) ناب عن فعل الأمر: أحسِنْ (نفسه، ص: 108)، (فيود، 1998، ص: 66). وقد يخرج الأمر عن معناه الحقيقي إلى معان أخرى كالدعاء والالتماس والتمني وغير ذلك. (ينظر: (فيود، 1998، ص: 68)، (أمين، 1990، ص: 102). وأشار "ويلك" إلى أنّ المعنى "يعتمد على السياق، فالكلمة لا تحمل معها فقط معناها المعجمي، بل هالة من المترادفات والمتجانسات" (ويليك، (د.ت)، ص: 181).

وفعل صيغة الأمر من التراكيب النحوية التي يتعلق معاني النحو فيها بالفكر، وهي تمثل العلاقات بين معاني الكلمات في النفس، وترتب الكلمة على نسق معانيها، مع ضرورة النظر في علاقاتها الداخلية بالإمكانات النحوية (عبد المطلب، 1984، ص: 46-47).

ونجد صيغ الأمر قد تعدد تكرارها في شعر ديك الجن الحمصي، لتبلغ نحو مئة مرة، وكان التركيز على الصيغة الأمرية (افعلْ) أكثر من غيرها، وتكاد هذه الصيغة تنتشر في قصائد متعددة من شعره، وقد جاءت على عدة أنماط:

1. فعل الأمر للمفرد المخاطب: وقد بلغ تكرار هذه الصيغة (65) مرةٍ في ديوانه، وذلك بنسبة (70.7%) من الأفعال الأمرية الواردة في شعره والبالغة (92) فعلاً، ويشمل هذا النوع من الأفعال (22) قصيدة أو مقطوعة أو نتفة شعرية، وذلك بنسبة (56.4%) من مجموع القصائد أو المقطوعات أو النتف التي تحتوي على الأفعال الأمرية.

وإذا ما رجعنا إلى ديوان الشاعر ديك الجن الحمصي فإننا نجد له قصائد قد شاع فيها مثل هذا النوع من الصيغ الأمرية أكثر من غيرها، ومثال ذلك قصيدته في الحكمة (الحمصي، 1994، ص: 114) التي تعد في المرتبة الخامسة من حيث طول القصيدة، فقد بلغ مجموع عدد أبياتها (22) بيتًا، ووصل تكرار هذا النوع من الأفعال الأمرية (18) مرة، والأبيات التي اشتملت على هذه الأفعال الأمرية هي: (نفسه، ص: 114 – 116):

احلُ وامرُرْ وضُرَّ وانفعْ ولِنْ واخشُنْ ورِشْ وابرِ وانتدبْ للمعالي
وأغثْ واستغثْ بربك في الأزْ لِ إذا جَلَّحَتْ صروف الليالي
وإذا خفت أن يراهقك العد مُ فعُذْ بالمثقفات العوالي
وأهِنْ نفسك الكريمة للموت وقحّمْ بها على الأهوال
وادرعْ يَلْمَقَ اجتياب دجـ ـى الليل بطرفِ مُغَبَّرِ الأوصال
واتخذْ ظهره من الذل حِصنًا نعم حصنُ الكريم في الزلزال
ذهب الناس فاطلبِ الرزق بالسّيـ ـف وإلا فمتْ شديد الهزال

ونلحظ من هذا التكثيف لهذا النوع من البنى الأمرية، أن الشاعر يريد أن يؤكد أن بنية التكرار هي من أكثر البنى التي يتعامل معها، ليتم توظيفها بكثافة لإنتاج الدلالة (عبد المطلب 1988، ص: 390)، وقد جاء الخطاب في أفعال الأمر وجهًا للمذكر المخاطب دون أن يحدد الشاعر لمن يوجه خطابه، وكأن الشاعر يتوجه بحكمته هذه الواردة في أبياته إلى عامة الناس، إن تكرار فعل الأمر في هذه القصيدة يثير المتلقي، ويكسب النص إيقاعًا خاصًا يتسق مع الدلالة التي يهفو الشاعر إليها (سلمان، 1996، ص: 79). وقد جاء هذا الحشد من الأفعال الأمرية ولا سيّما في البيتين الأول والثاني اللّذين اشتملا على أحد عشر فعلًا أمريًا؛ ليظهر الشاعر مقدرته اللغوية في اختيار ألفاظ هذه الأفعال الأمرية، وتوظيفها توظيفًا لغويًا ودلاليًا، على صورة التضاد أو المطابقة بين كل فعل والذي يليه (عثمان، 2001، ص: 166)، كما حدث في قوله: (احل وامرر، وضر وانفع، ولن واخشن، ورش وابر، وأغث واستغث) فوظف الأفعال الثمانية المتقابلة في البيت الأول لخدمة فعل الأمر الأخير (وانتدبْ)؛ وذلك لتحقيق خدمة دلالية قصدها الشاعر من وراء هذا الحشد، وهو الوصول إلى المعالي، وهذا يظهر مدى تمكن العرب من الجملة اللغوية والبلاغية التي تنبئ بالصور الفكرية العظيمة، والدفقة الشعورية الفياضة، وهذا الأسلوب يوحي بجمالية المفارقات الدلالي، وكأن البنية التركيبية لا تقوى إلا باجتماع الشيء وضده، وعلى المتلقي أن يستنبط إيحاءاتهما الجمالية وغيرها (جمعة، 2005، ص: 48)، كما جاءت الصيغة الأمرية التقابلية في البيت الثاني لخدمة المعنى

الدلالي في مواجهة صروف الليالي، والصيغة التقابلية تعمل على تحقيق العلاقة الفنية بين الكلمة ومدلولها، ووجودها في النص يحمل من الدلالة ما لا سبيل إلى الغض من شأنه (حسان، 1984، ص: 127)، وهو ما يطلق عليه بالثنائيات المتشابكة (السّد، 1994، ص: 186) فهي التي تجمع بين شيئين متقابلين كما ظهر في هذين البيتين أو في أبيات أخرى من نظم الشاعر.

أما الصيغ الأمرية المماثلة الواردة في الأبيات التالية، فقد جاءت موزعة بين فعل واحد أو فعلين في كل بيت بحسب متطلبات ذلك البيت الشعري اللغوية، والقصد الدلالي الذي يرمي إليه، فقد حلّ الفعل (فعُذْ) مكانًا مركزيًا في البيت الشعري الثالث؛ لأنه ورد في صدر جواب الشرط الذي ابتدأ به بيت الشعر، أي بداية لإكمال جواب الشرط، الذي يتمم المعنى العام للبيت الشعري، وعندما يجيء هذا الطراز من الجمل الشرطية فإنه يفيد "التلازم الحتمي والاقتران اليقيني بين جملة الشرط وجوابه" (السيوطي، 1973، ص: 56).

وفي البيت الرابع نجد أن أسلوب الأمر يأتي في بداية كل من الصدر والعجز (وأهن، وقحِّم) ليتعانقا في الموقف والدلالة، فموقف مواجهة الموت والأهوال في سبيل عزة النفس، يحتاج من المرء أن يهين نفسه، ويقحمها الأهوال والشدائد.

وفي البيتين الخامس والسادس من النص، نجد الشاعر يصدر كلًا منهما بفعل أمر على وزن (افْتَعِلْ) وهما يحملان معنى الاتخاذ، وهو ما يحتاجه الإنسان من اتخاذ الوسائل المناسبة في مواجهة الذل والظلم.

أما البيت الأخير، الذي جعله الشاعر خاتمة قصيدته وأفعاله الأمرية، فقد أورد فيه فعلين، ربط بينهما برابط العطف وهو الفاء الدالة على التعقيب، ليدلل على سرعة حصول الثاني إذا لم يحصل الأول، ولعل التسارع الذي بثه الشاعر في بيته هذا من سرعة حصول الفعل الثاني إذا لم يتحقق حصول الأول؛ دليل على أن الشاعر أراد أن يجمع بين الدلالة النحوية والدلالة المعنوية على طريقة الفعل ورد الفعل، جامعًا بين الأمر والعطف والشرط والجزاء في تعبير واحد.

وعلى الرغم من أن هذه القصيدة كانت في معرض الحكمة في ثوبها العام، إلا أن الشاعر حاول ألا يتقيد بمعيارية التركيب اللغوي، وإنما وظفها بطريقة تنزاح فيه اللغة في صيغ الأمر إلى اتجاهات جديدة كالالتماس والتخيير والإرشاد...، والمتلقي هنا عليه أن لا يتعامل مع الصورة اللغوية بمعزل عن السياق واستحضار معانيه (جمعة، 2005، ص: 107 – 108). ولذا كان القصد البلاغي الدلالي الذي هدف إليه الشاعر أكثر تحققًا، أو تمشيًا مع الصيغ الأمرية الواردة، التي تنفذ إلى أعماق المتلقي من خلال الخطاب الذي حققته هذه الصيغ.

ولعل البيت الأول من هذه القصيدة يذكرنا ببيت المتنبي: (البرقوقي، 2002، ج2، ص: 787)

أقلْ أُنْ صُنْ احملْ علّ سلّ أعدْ زدْ هَشَّ بَشَّ هَبِ اغفر أدْن سرْ صلْ

حيث فيه تكرار صوتي لصيغة الأمر على نمط واحد، وقد عده البعض من باب التنافر والمعاظلة وهو من المعيب الذي لا ينسجم مع الذوق العربي (عبد المطلب، 1984، ص: 220، 232)، ولكن شاعرنا ديك الجن لجأ إلى أسلوب المقابلة في المعنى حتى يخرج من المعيب إلى المقبول. وهذا ما اتضح أيضًا في البيت الثاني (أغث واستغث) وفي أبيات أخرى.

ولجأ الشاعر في البيت الأول كذلك إلى أسلوب المقابلة أو المطابقة في الأفعال الأمرية التي تحدث

نوعًا من الإيقاع النفسي، أو ما يطلق عليه الموسيقا الداخلية، "وإذا كان المؤثر الجديد يأتي دائمًا بإشباع للتوقع، فإن المفاجأة واختلاف التوقع لا يقلان أهمية عن إشباعه، إذ إن الإشباع المستمر يحدث فتورًا وإعراضًا، وهذا هو ما تحدثه المقابلة حيث تجمع بين الشيء ونقيضه، فتنتج تلك الموسيقا الداخلية التي تعقب مفاجأة كسر التوقع" (موافي، 2002، ص: 205 – 251).

أما القصيدة الثانية حسب الترتيب التكراري لهذه الصيغة الأمرية فقد كانت في الغزل بالمذكر وفيها يقول: (الحمصي، 1994، ص: 67)

بها غير معدول فداوِ خُمارَها وصِلْ بعشيات الغبوق ابتكارها

ونَلْ من عظيم الوزر كل عظيمة إذا ذكرت خاف الحفيظان نارها

وقمْ أنت فاحثثْ كأسها غير صاغر ولا تسقِ إلا خمرها وعقارها

هذه المقطوعة الشعرية مكونة من ستة أبيات، تركز تكرار هذه الصيغة الأمرية في نصفها الأول، ليجتمع فيها خمسة أفعال أمرية تخاطب المفرد المذكر المخاطب، حشد فيها الشاعر عصارة أفكاره الخمرية، ليعالج من أفعاله الخمرية ما يعانيه من صداع، إلي ارتكاب المحرمات والمعاصي من أجل إمتاع لذائذه المشبوبة، فجاءت الأفعال الأمرية (داوِ) و(صِلْ) و(نلْ) و(قمْ) تشتمل على حروف علة مثبتة فيها، أو محذوفة لعلة نحوية أو إملائية، وكأنَ الشاعر جاء بها لتعالج علله وأسقامه ومعاناته، ولتجتمع كل هذه الأفعال، في الفعل الأمري الخامس (احثثْ) الذي تمثل فيه تمام النشاط وكمال النشوة. وبعد أن أفرغ جلّ إحساسه الغاضب في هذه الأفعال، نجده في الأبيات التالية تأخذه الراحة النفسية، وكأن الخمرة قد أخذت منه، وسكنت نفسه ولذائذه، ولهذا جاءت الأفعال في الجزء الأخير من القصيدة تتوزع بين الماضية والمضارعة لتحمل لنا أخبار الشاعر في هدوء نفسي، واستقرار وطمأنينة.

لقد أضفى المناخ الخمري الغزلي ظلاله على الأسلوب الأمري والصيغ الأمرية الواردة في هذه الأبيات، ليتناغم الدال الأمري، مع المدلول الخمري، فداو: مداواة للنفس بالخمر، ونلْ: من الخمر وأوزارها ومتعها، واحثثْ: دعوة للإكثار من شرب الخمر والتمتع بها.

وللشاعر مقطوعة شعرية أخرى تتشابه في موضوعها مع القصيدة السابقة، وهو الغزل بالمذكر، وموضوع الغزل بالمذكر تطرق إليه "محمد عبد العزيز الموافي" عندما قال: "وبلغ من حدة هذه الموجة الماجنة، أن يشيع الاستمتاع بالغلمان والتغزل فيهم، تلك العادة القبيحة المزرية بكرامة الإنسان، والتي كانت شائعة بين الفرس، وعمت بلواها المجتمع العباسي على أيدي الفسدة من الموالي، ومن سار على دربهم من الإباحيين والمخنثين، أي أن الغزل قد تحول في هذا العصر إلى دعارة وفجور، واستجابات صارخة لأحط غرائز الإنسان" (الموافي، (د.ت)، ص: 100). وضمن هذا السياق وظف ديك الجن بعض أشعاره متمشيًا مع غزله الذكري، وهذه المقطوعة المكونة من ثلاثة أبيات أيضًا، نجدها حملت في أثنائها ثلاثة أفعال أمرية من الصيغ السابقة نفسها (نفسه، ص: 70 – 71):

دعِ البدر فليغربْ فأنت لنا بدر إذا ما تجلى من محاسنك الفجر

وإما انقضى سحر الذين ببابل فطرفك لي سحر وريقك لي خمر

ولو قيل لي: قمْ وادعُ أحسن من ترى لصحت بأعلى الصوت يا بكر يا بكر

نجد الشاعر في هذه المقطوعة قد بدأها بفعل أمر معتل، وجاء بالفعل الثالث في البيت الثالث بفعل مشابه له، في نوع الحروف والاعتلال، ويقابله في المعنى ويجانس بينها، وأما الفعل الثاني فهو أجوف معتل الوسط، وفي ثلاثتها المحذوف فيها هو حرف الواو، ويكاد يتشابه وضع هذه الأفعال الأمرية مع مثيلاتها في القصيدة السابقة، وربما كان ذلك التشابه في الموضوع الغزلي الخمري، فلذا اختار لها ديك الجن من الأفعال المشابهة.

ونلحظ هنا أن الشاعر قد أورد فعل أمر على صيغة المضارع (فليغربْ) ليشذ عن باقي الأفعال الأمرية الأخرى، كما حدث أيضًا في القصيدة السابقة، حيث جاءت صيغة الأمر السلبي بأسلوب النهي عندما قال: (ولا تسق..) ولعل هذا التخالف في الأساليب الأمرية يعمد إليه الشاعر أحيانًا من باب المراوحة وتقوية ظاهرة الالتفات في القصيدة، أو من باب الإسراع والتلازم بين الفعلين (دع – فليغربْ) من أجل إخفاء البدر الأول وإظهار البدر الثاني وهو المقصود، وهذه الصورة الشعرية التي عمل الشاعر على تركيبها وإبرازها، ما هي إلا إعادة إنتاج عقلية لتجربة عاطفية (ويليك، (د.ت)، ص: 194)، عاشها الشاعر مع الغلام البدر موضع الغزل، حاول الشاعر في هذه الصورة أن يظهر براعته اللغوية في توظيف أفعال الأمر لخدمة الصورة الشعرية، من خلال تفعيل ظاهرة الجناس (البدر- بدر) التي ظهرت في البيت الأول بعد نوعين من أفعال الأمر، بين (سحر - سحر) في البيت الثاني، وذلك لما يمثله التجنيس من ثنائية صوتية خالصة تتوافق فيها الصورة اللفظية بين الكلمتين (عبد المطلب، 1988، ص: 60)، وهذا ما تم تحقيقه من توافق بين هذا التجنيس، والتجنيس الذي ظهر بين الأفعال الأمرية الواردة ليوائم الشاعر بين الصيغ الأمرية وسحر البدر الذي يتوق إليه ويتفاعل معه.

وقصيدته الآتية التي نمثل بها على هذا النوع من الصيغة الأمرية، موجهة إلى أحد أقاربه الذي كان يحسده وينهاه عما يفعله، ومنها قوله (الحمصي، 1994، ص: 68 – 70):

مولاتنا يا غلام مبتكِره فباكِرْ الكأس لي بلا نظِره

عجْ عَبرات المُدام تحوي من عشر وعشرين واثنتي عشره

انظرْ إلى موضع المقص من الهامة تلك الصبيحة العجزه

قفوا على رحلة تروْا عجبًا: بالجهل يحكي طرائف البُصَرَه

هذه القصيدة من القصائد التي أهمل فيها الشاعر المقدمة الطللية التقليدية، وأحلّ بدلًا منها مقدمة خمرية غزلية يطلب من خلالها أن يهيئ غلامه مجلس الشراب لاستقبال صاحبته (عطوان، 1968، ص: 265). ومع ذلك فقد استخدم الشاعر من الألفاظ التقليدية الخاصة بالمقدمة الطللية مثل (عجْ، قفوا)، التي طالما الشعراء بدأوا بها مقدماتهم الطللية.

وهذه القصيدة الهجائية بلغت (25) بيتًا في عددها، وعلى الرغم من هذا العدد لا نلمس كثرة في الأفعال الأمرية، ولعل ذلك مرده إلى أن الشاعر في موقف الهجاء يدافع عن أفكاره وأفعاله، ويفتخر

بنفسه، ويذكر مثالب خصمه وعيوبه، وهذه الأمور تتطلب من الشاعر أن يقف من نفسه وقفة المتأمل لما سيعرضه من أفكار، والمتأني لما سيصوغه من جمل وعبارات، وهذا الأمر يتطَلب منه الهدوء والتروي، وهو ما يناسبه الأفعال الماضية أو المضارعة ذات الحركية الهادئة والهادفة. ومع ذلك فإننا نجد أن أفعال الشاعر من هذه الصيغة، قد توزعت على مختلف مناطق القصيدة. لقد جاء الشاعر بالفعل الأمري الأول على صيغة (فاعِلْ) وهذه الصيغة تجعل الأمر ممزوجًا بالمشاركة كما مزجت الخمرة بالكأس، والفعل متجانس مع الكلمة التي تسبقه (مبتكرة) كتجانس الخمرة بالكأس مع الصباح موعد شربها، أما الفعل الأمري الثاني الأجوف (عجْ)، فقد اختاره الشاعر ليتلاءم حرف العين فيه مع تكرار الحرف الأول لكثير من مفردات هذا البيت، فالفعل بدأ بالعين وكذلك كلمات (عبرات، عشر، عشرين، عشرة) وفي ذلك تناسق لفظي وصوتي يتساوق مع المعنى العام للبيت ذاته، أو للقصيدة بشكل عام، وأجد الشاعر قد وفق في توظيف الصيغة الأمرية لهذا الفعل، مع إبراز الإيقاع الموسيقي لصوت العين مع الدلالة الصوتية له على المفردات التالية له؛ لأن "الحافز الإيقاعي يؤثر في اختيار الكلمات وتركيبها، ومن ثم في المعنى العام للشعر" (ويليك، (د.ت)، ص: 176). وثالث الأفعال الأمرية هو (انظرْ) وهو دعوة من الشاعر إلى من يهجوه أن ينظر نظرة تأمل وتروٍّ، وهذا الفعل جاء ليكمل مراحل الوصف والهجاء لخصم الشاعر، فبعد الحديث عن (باكرْ الكأس) و(عج عبرات المدام) طلب منه أنْ (انظرْ إلى..) جاء الفعل الثالث الذي ألحق به ضمير الجمع المخاطب (قفوا) وكأن الشاعر أراد من جميع الناس أن يقفوا وينظروا ويتعرفوا على من يهجوه الشاعر بأنه إنسان جاهل لا يعي ما يحدث.

وقد اختار الشاعر (عجْ، قفوا) وهي أفعال طالما كانت تصدر بهما المقدمات الطللية للقصائد العربية، كما ذكرت قبل قليل، وهو أسلوب حاول الشاعر فيه أن يمزج بين القديم والحديث على غرار مزجه للخمرة في الصباح.

ومن قصيدته في رثاء جعفر بن علي الهاشمي يقول: (الحمصي، 1994، ص: 30 – 31)

ويا قبره جُدْ كل قبر بجوده ... ففيك سماء ثرة وسحائب

وقلت له خلِّ الجواد لقومه ... وها أنذا فازدد فإنا عصائب

حاول الشاعر في قصيدته الهاشمية هذه أن يفرغ جُلّ طاقته في حبه لآل البيت، فبعد أن وصف جعفر بن علي الهاشمي ومدحه ورثاه، وجه الخطاب إلى قبره مطالبًا إياه من خلال صيغة الأمر (جُدْ) أن يجود هذا القبر على من حوله من القبور بما جادت عليه السماء من سحب وأمطار، فهو جواد ابن جواد من سلالة الكرماء، محققًا بذلك غرضًا بلاغيًا وهو الدعاء الذي أحسن الشاعر توظيفه في هذا المقام، وموضحًا التجانس الذي أورده الشاعر بين (جُدْ، وجوده)، ليبين قيمة الجود والكرم الصادر من صاحب الجود والكرم الذي جانس معه في البيت الثاني عندما قال (الجواد)، وبعد عشرة أبياتٍ من القصيدة يأتي البيت الثاني أعلاه الذي يحمل في جناحيه - صدره وعجزه - فعلا الأمر (خلِّ، ازددْ) موجهًا الشاعر خطابه للزمان، فما دام الأمر في معرض الجود والكرم والتضحية، فاترك (يا زمان) هذا الجواد الكريم لقومه، وإذا لم أكن أنا أكفي فخذنا جميعًا لأننا عصبة واحدة، وتكاد الأفعال الأمرية الثلاثة تصب في معنى واحد، أو فكرة واحدة، إذ كلها جاءت ضمن دعوة الشاعر للجود

والكرم والتضحية؛ لأنهم جميعًا ينتمون إلى السلالة الهاشمية الكريمة. ونظرًا إلى ميل الشاعر الشديد لجعفر الهاشمي، نجده يوظف هذا الميل الطاغي والحب الجارف في مفردات قصيدته، فجاء الفعل (جُدْ) ليحمل قوة تعبيرية تسيطر أفقيًا على البيت نفسه من خلال طبيعة العدول ونغمة التجنيس التي حملها (جُدْ كل قبر بجوده)، وليعم القصيدة عموديًا متركزًا في الفعل (خلِّ)، ولتكتمل قوة التأثير في الفعل (ازددْ)، وبين الأفقي والعمودي تتحقق القوة التعبيرية للأفعال الأمرية الواردة.

ومن (أمريات) ديك الجن التي يفتخر بها على الطريقة الشعوبية، حيث يقول فيها: (الحمصي، 1994، ص: 40)

إن كان عُرفك مذخورًا لذي سببٍ فاضممْ يديك على حرّ أخي سبب

أو كنتَ وافقته يومًا على نسبٍ فاضممْ يديك فإني لست بالعربي

إني امرؤ بازل في ذروَتَيْ شرفٍ لقيصر وكسرى محتدي وأبي

واعلم بأنك ما أودعتَ من حَسَنٍ عندي ففي حسنٍ أنقى من الذهبِ

هذه الأبيات من بين أبيات وقصائد أخرى تتحدث عن تشيعه وشعوبيته فهو "كان يضم إلى هذا التشيع شعوبية شديدة على العرب، وعكوفًا على اللذات، وشكوكًا في الدين" (ضيف، (د.ت)، ص: 325)، "فيذهب إلى تأييد الشعوبية، ويروج لادعاءاتها، ويزري بالعرب وبداوتهم، ويعيرهم تقصيرهم في ميدان الحضارات" (أبو حاقة، 1979، ص: 81)، وضمن هذا الجو نجد الشاعر يلجأ إلى التكرار في الأفعال الأمرية وغيرها، "فالتناوب في الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغمًا موسيقًا يتقصده الناظم في شعره" (هلال، 1980، ص: 239). فقد جاء في هذه القصيدة ثلاثة أفعال أمرية (فاضممْ، فاضممْ، واعلمْ) مركزًا إياها في بداية ونهاية القصيدة؛ ليزيد من حيوية وحركة الأبيات، وتحويلها مع ما كرره - من (فاضمم يديك) و(سبب ونسب) من قبيل الجناس- إلى طاقة شعرية وشعورية تدفع باتجاه حقيقته نحو الشعوبية، ويتضح لنا هنا التوازي في تكرار الفعل (فاضمم) وما تكرر بعدهما وقبلهما لتزداد بذلك الكثافة الإيقاعية مع تصاعد الكثافة الوجدانية لدى الشاعر (حمرة العين، 2001، ص: 215)، والتي أظهر من خلالها حقدًا شعوبيًا على العرب ومعتقداتهم.

ومن قصيدته يتغزل بغلامه بكر: (الحمصي، 1994، ص: 86)

قل لهضيم الكشح ميّاس انتقض العهد من الناس

فالْهُ ودعْ عنك أحاديثهم سيصبح الذّاكر كالناسي

هذه القصيدة يكمل الشاعر فيها ما تحدث عن غلامه بكر في قصيدة سابقة له (نفسه، ص: 70-71)، وهنا وفي هذه القصيدة يعمد الشاعر فيها من خلال هذه الصيغة الأمرية، إلى توظيف الأفعال الأمرية المعتلة التي صدر بها أبياته هذه، فهو يوجه خطابه إلى الغلام من خلال مخاطب جرده من نفسه أو كان يجالسه، وإن كانت أول كلمة في القصيدة فعل أمر، فإن آخر بيت في القصيدة بدأه الشاعر بفعلين للأمر، يدعو الشاعر بهما إلى المزيد من اللهو والمتعة التي تنسي الآخرين وأحاديثهم. وكأن الشاعر يحاول أن يطوق غلامه - موضع الغزل - بطوق من الأفعال الأمرية لا

مناص له من تنفيذها، والتقيد بالأوامر المنبعثة منها.
بعد هذه القصيدة التي تكرر فيها ثلاثة أفعال من منظومة الصيغة قيد الدرس، نجد أن هذه الصيغة تتناثر في القصائد الأخرى بفعل واحد أو فعلين من هذا النوع من الأفعال، فمثلاً:
قوله من قصيدة رقم 61: (الحمصي، 1994، ص: 63)

أجبني إن قدرت على جوابي بحق الودّ كيف ظللتَ بعدي

وقوله من قصيدة رقم 65: (الحمصي، 1994، ص: 66)

خذ من زمانك ما صفا ودع الذي فيه الكَدَرْ

وقوله من قصيدة رقم 76: (الحمصي، 1994، ص: 72)

اُزْجرْ فؤادك أن يهيم بهم إن العصا لك قد قشروا

وقوله في قصيدة رقم 81: (الحمصي، 1994، ص: 77)

انظرْ إلى شمس القصور وبدرها وإلى خزاماها وبهجة زهرها

وقوله في قصيدة رقم 83: (الحمصي، 1994، ص: 78)

قلْ لمن كان وجهه كضياء الشمس في حسنه وبدر منير

وقوله في قصيدة رقم 105: (الحمصي، 1994، ص: 92)

تعترف النفس ببعض القوى فأمسكْ النفس ببعض الخداع

وقوله في قصيدة رقم 107: (الحمصي، 1994، ص: 94)

فاصرفْ بصرفك وجه الماء يومك ذا حتى ترى نائمًا منهمُ ومنصرفا

وقوله في قصيدة رقم 108: (الحمصي، 1994، ص: 96)

نبهتـه والنّدامــى طـال مَكْثُهم فقلـت: قُمْ واكفنا الذي وكفـا
واصرفْ بصرفك وجه الهم يومك ذا حتى ترى نائمًا منهمُ ومنصَرَفا

وقوله في قصيدة رقم 125: (الحمصي، 1994، ص: 105)

قلت خذها وعاطنيها سلافا ذهبًا في الزجاج يُسبك سبْكا

وفي قصيدته رقم 129: (الحمصي، 1994، ص: 108)

أَطْلِقْ يديك فإن يديك ما يرويهما ووراء حالِك حال

وفي قصيدته رقم 133: (الحمصي، 1994، ص: 112)

اشربْ على وجه الحبيب المقبل وعلى الفم المتبسّم المتقبّل
نقلْ فؤادك حيث شئت فلن ترى كهوى جديدٍ أو كوصل مقبلِ

وفي قصيدته رقم 135: (الحمصي، 1994، ص: 113)
يقولون: تبْ والكأس في كفِّ أغْيَدٍ وصوت المثاني والمثالث عال

وفي قصيدته رقم 136: (الحمصي، 1994، ص: 114)
فالْقه غير أنما لِبْدتاه أبيض صارم وأسمر عالِ

وفي قصيدته 138: (الحمصي، 1994، ص: 116)
ارحمْ اليوم ذلّتي وخضوعي فلقد صِرتُ ناحلًا كالخلالِ

وفي قصيدته 164: (الحمصي، 1994، ص: 126)
فاقعدْ وقمْ عالمًا أن لو تطوّقها بغير أحمد لم تقعد ولم تقم

وفي قصيدته 169: (الحمصي، 1994، ص: 130)
تأنقَ فيه كيف شاء وإنما مقالته للشيء كُنْ فيكون

وفي قصيدته 171: (الحمصي، 1994، ص: 130)
تمتعْ من الدنيا فإنك فانِ وإنك في أيدي الحوادث عان

وفي قصيدته 176: (الحمصي، 1994، ص: 133)
بل أنا الأسمج في العين فدعْ عنك التظني

وفي قصيدته 177: (الحمصي، 1994، ص: 133)
خذْ يا غلام عنان طرفك فاثنه عني فقد ملكَ الشمول عناني

وفي قصيدته 178: (الحمصي، 1994، ص: 133)
وكان الموعد السبتَ فجــاوزْه بــيومين

ونظرة عامة إلى هذه الصيغ الأمرية نجدها جاءت على نمطين أحدهما ثلاثي، والآخر غير ثلاثي، وإن كانت الأغلبية منها على النمط الأول. ومازج فيها بين الأفعال الأمرية المعتلة والصحيحة.
وقد تعددت الفنون الشعرية التي جاءت بصددها هذه الأفعال الأمرية، من غزل، وفخر، وهجاء، ووصف، وحكمة، وغير ذلك.
وقد تصدر نصف هذه الأفعال الأبيات الشعرية، وفي الكلمة الأولى بالذات؛ ليظهر الشاعر الحالة

النفسية التي كان يعيشها لحظة إطلاق فعل الأمر، فهو إن تغزل أو افتخر أو هجا، أو غير هذه، نجده يصدر الأمر للمخاطب المذكر، وكأن الشاعر ينفر من الصيغة المؤنثة؛ نظرًا إلى اعتقاده بغدر حبيبته له، أو لأنه يقتنع بأن هذا الدال هو الذي يجب أن يكون وهو الذي عليه أن يسود، بل هو المناسب لكل اللحظات الشعورية.

إن هذه الشبكة من الأفعال، التي توزعت على مجموعة من الفنون الشعرية، نجدها أيضًا موزعة على معظم المُدَد الزمنية الحياتية الشعرية للشاعر؛ لانتشارها على أكثر من عشرين قصيدة، من خلال مُدَد زمنية متفاوتة؛ لتحقق أغراضًا بلاغية متنوعة للصيغة الأمرية.

إن هذا الكم من الأفعال الأمرية لهذه الصيغة، الموزع على عدد كبير من قصائد الشاعر، يدل على الحيوية والحركة التي أراد الشاعر أن يبثها في شعره، حتى جعل هذه الجمل الفعلية تمد النص بجمالية خاصة من الانسجام اللفظي والتوافق الدلالي (تحريشي، 2000، ص: 20)، وقد شكلت في بعض قصائده ثورة على نفسه؛ لسوء تصرفه مع محبوبته، ونقمة على الآخر الذي قد يراه السبب فيما حصل له.

وعلى الرغم من أن لوحة الأفعال الأمرية هذه منتزعة من قصائد شعرية عديدة، وتمثل أغراضًا شعرية شتى، إلا أنها تكاد ترسم في مجملها لوحة أمرية مركزة في جلّها على مطالع الأبيات الشعرية، وعلى مخاطب يكاد يكون واحدًا في مجموعها وهو الفاعل (أنت)، الذي استطاع الشاعر من خلاله أن يبث ما يرمي إليه في قصائده هذه، بل في مشاعره وعواطفه المكنونة التي تنم عن نفس مضطربة محمومة وإن بدت أحيانًا غير ذلك.

كذلك فإن هذه الأفعال التي صدرت عن شخصية شاعر مثل ديك الجن، وجعلها منتقاة بنمطية معينة تدل على الحدة والقوة والصلابة: (خذْ، ازجرْ، اصرفْ، أطلقْ، نقلْ، اقعدْ، دعْ، ...) وهذه المفردات ذات الصياغة الأمرية وجهها الشاعر إلى مخاطب عليه أن ينفذ الحدّة نفسها التي صاغ بها الشاعر أفعاله الأمرية، حتى لتبدو الصورة متوائمة بين المخاطِب والمخاطَب في الصياغة والدلالة والقصد.

إن الأفعال الأمرية الواردة في أسلوب الأمر للمفرد المخاطب، وما سيتبعه من صيغ أخرى، وما سيلحق بهما من أسلوب النهي، هي أفعال جاء بها الشاعر معبرًا عن شخصيته وأفكاره، وعما يجيش في صدره، ويعتمل في فكره، "فاللغة تعكس شخصية المؤلف" (درويش، 1984، ص:67).

2. الصيغة الأمرية للمفردة المؤنثة المخاطبة: نجد أن تكرارها قد بلغ (15) مرة، وبلغ أقصاها في القصيدة ذات العدد (19) (الحمصي، 1994، ص: 35) من الديوان. وكانت الأبيات التي اشتملت على هذه الصيغة الأمرية:

جودي وجدّي بملء جفنك ثم احتفلي بالدموع وانسكبي
يا نفسُ لا تسأمي ولا تضيقي وارسَيْ على الخطب رسوة الهضب
صوني شعاع الضمير واستشعري الصبر وحسن العزاء واحتسبي

هذه الأبيات جزء من قصيدة بلغت خمسين بيتًا، تعد من مطولات الشاعر القلائل، وقد اختصها في مدح أمير المؤمنين، رضي الله عنه، ودعوة عينه للبكاء وسكب الدموع الغزار بجدّ وسخاء، لأن الموقف المدحي الرثائي لعلي بن أبي طالب، ولما حصل لآل البيت من مصائب يتطلب ذرف مثل

هذه الدموع، ونجد الشاعر قد ضمن أفعاله الأمرية هذه خطابًا أنثويًا لعينه الباكية في البيت الأول، الذي اشتمل على أربعة أفعال أمرية، جعل الفعل الأول والثاني منهما يرتبطان لفظيًا برباط التجنيس غير التام، بينما الفعل الثالث والرابع يرتبطان معنويًا برباط الفعل والحدث والمعنى، حيث فيهما دلالة الامتلاء.

وفي البيت الثاني والثالث جاءت أربعة أفعال أمرية على الصيغة السابقة نفسها، ولكن الخطاب هنا موجه للنفس التي يطالبها الشاعر بأن تتحمل مسؤوليتها نحو بني الرسول - صلى الله عليه وسلم- ومطالبًا إياها من خلال تكرار هذه الصيغة الأمرية أن تثبت وتصبر وتحافظ على احتساب أجرها عند الله -عز وجل- بعد أن تستشعر عظمة الصبر وحسن العزاء. ويحاول الشاعر أن يجانس في البيت الثاني لفظًا ومعنى بين الرسوة على الخطب ورسوة الهضب، وكأن الشاعر الذي حمّل عينه الدموع السواكب، وحمل نفسه الثبات والاحتساب في المصائب يريد من سيل هذه الأفعال الأمرية أن تكون له كالزاد النفسي الذي يعطيها راحة واستقرارًا وهدوءًا.

إن الصيغ الأمرية في هذه القصيدة والموجه أنثويًا، وما صاحبها من صيغ النهي التي رافقتها، تكرر فيها حرف اللين (الياء) عشر مرات ليظهر لنا التوازي الصوتي، وما يكشفه من الدلالة الأنثوية التي سيطرت على هذه الأبيات، حيث يظهر حرف اللين هذا وقعًا موسيقيًا متناسقًا (سلمان، 1996، ص: 75)، تتكرر فيها نغمة الياء الأنثوية، مكونة إيقاعًا صوتيًا له دلالته الموسيقية الخاصة في هذه الأبيات (نور الدين، 2001، ص: 90). وهذا "النوع من التكرار يعتبر دعامة من دعامات السياق الموسيقي للعبارة الشعرية (السيد، 1996، ص: 71). حتى يتألف إيقاع ذو جرس موسيقي خاص يكون "كدفقات الدم المندفعة في شرايين العمل الفني التي تمده بالحياة والتجدد" (راغب، 1996، ص: 71)؛ ليحقق متعة في الحسّ، ومتعة فكرية وجمالية لكل من يتذوق هذا الشعر.

وعلى الموضوع ذاته نجد الشاعر ينهي قصيدة أخرى بالبيت الآتي: (الحمصي، 1994، ص:82)

فتقول يا نار اتركي لي ذا ولذا خذي فتدين للأمر

فأنت يا أمير المؤمنين توجه خطابك للنار، من خلال فعلين جمع بينها التضاد أو الطباق (اتركي - خذي)، وهذا الطباق حقق تقابلًا حركيًا لفعلين مختلفين ولفاعل واحد، ليتحقق من حركة الفعل الثاني مواءمة حركية مع الفعل الأول، تتناسب مع نفسية الشاعر نحو ممدوحه، ونجد هنا أن التضاد "يكتسب أهمية كبيرة عند حضوره في سياق شعري؛ إذ إنه يشكل مخالفة، والمخالفة تغدو فاعلية أساسية يتلقاها القارئ عبر كسر السياق والخروج عليه" (ربابعة، 1999، ص: 63)، ويحاول الشاعر هنا أن يعطي لأمير المؤمنين -عليه السلام- مكانة عالية سامقة وقدسية يوم القيامة، فقد جعله يأمر النار أن تأخذ فلانًا أو تتركه، هذا الفعل هو تقديس لأمير المؤمنين يعتقد به الشيعة.

أما في قصيدته ذات العدد 162 (الحمصي، 1994، ص: 125) فيقول:

مرتْ فقلت لها: تحية مغرم ماذا عليك من السلام؟ فسلمي

قلت: اتفقنا في الهوى فزيارةً أو قبلةً قبل الزيارة قدّمي

طلب الشاعر من محبوبته التي بها يتغزل، أن تلبي له أمرين، أولاهما: التسليم عليه، والثاني: تقديم قبلة قبل الزيارة، وذلك بأسلوب أمري يتناسب مع موقفه الغزلي هذا. وكأن الشاعر أراد الترتيب في

ذلك، فالسلام أولًا، وبعده يأتي التقديم، إما الزيارة أو القبلة.
أما في قصيدته ذات العدد 164 (الحمصي، 1994، ص: 126) فنجد الشاعر يفتخر بقبيلة كلب، ويجرد من نفسه فتاة يخاطبها فيقول:

إن تعبسي لدمٍ منا هُريق بها فقد حقَنَّا دمَ الإسلام فابتسِمي

أي لا تعبسي أو تحزني لما قدمناه من دم وتضحيات، فقد كان ذلك في سبيل حفظ الإسلام وحقن دماء المسلمين، (فابتسمي)، وقد جاء الشاعر بفعل يتناسب موسيقيًا مع فعل الشرط بداية بيت الشعر (تعبسي) حيث تكرر فيه الباء والتاء والسين والياء، وهذا التناسب الموسيقي، يتناغم مع الوضع النفسي للشاعر، فعلى الرغم من أن القصيدة في معرض الفخر، إلا أنه لا يخفي ما يعانيه من آلام نفسية نتيجة قتل الحسين، وترك أشلائه في ساحة الوغى، ومع ذلك يحاول أن يعزي نفسه، ومن يخاطبها، فيطلب منها الابتسام، والابتسامة تحمل معها البشرى والتفاؤل والأمل. وقد تحقق في هذا التناسب - إضافة إلى ما سبق-: أسلوب الشرط، والمطابقة، وظاهرة رد العجز على الصدر صوتيًا، إن هذا التكثيف من الظواهر يوظفه الشاعر في إثراء القوة التعبيرية للنص الشعري.
وقال في محبوبته ورد التي قتلها وهو يظن خيانتها من قصيدة رقم 186 (الحمصي، 1994، ص: 138)

خنتِ سرّي ولم أخنـ ـك فموتي علانية

وهذا البيت هو رابع أبيات في مقطوعة شعرية بدأها بقوله:

خنت سِرّي مواتيَهْ والمنـايا معـاديهْ

إذ كرر الشاعر مقدمة البيت الأول (خنت سري) وكأنه يؤكد خيانة حبيبته له، ولعل هذه المقطوعة قيلت في المدة الأولى لقتله لها، قبل أن يتأكد من براءتها، ثم ندمه على فعلته.
وقد ظهر عند بعض الشعراء في هذا العصر "نمط من القصائد في رثاء زوجاتهم أو حبيباتهم، يتخللها غزل بهن، وما كانت عليها حياة الشعراء معهن عندما كنّ على قيد الحياة، أو هو وصف جمال وحسن الحبيبة خلال تذكرها، وهو ما سمي بالمرثاة الغزلية في الشعر العباسي، ونجد بعض صوره في شعر ديك الجن الذي رثى زوجته" (الزبيدي، 2009، ص: 105). بقصائد حزينة، وأبيات باكية نادبة ونادمة، استمرت معه حتى وافاه الأجل.
والشاعر في بيته الأول من هذه القصيدة يعيش حالة قلق نفسي كبير إثر اكتشافه خيانة زوجته، ولذلك بعد الخيانة جاء الموت والقتل من الشاعر لها، وإن حاول أن يضع جملة اعتراضية طباقية بين قراره بخيانتها وقراره بموتها -"ولم أخنك"- لعل ذلك يخفف مما يعانيه أو يوجد مسوغًا نفسيًا لقتله لها، ولكن على العكس جاءت هذه الجملة لتزيده حسرة وألمًا، فهو الحبيب المخلص الذي لم يخنها، يجدها تقابله بالخيانة، فما كان منه إلا أن سارع بقتلها وقال لها: موتي، وقد جاء هذا الفعل على سبيل التشفي والانتقام، ولم يكتف بذلك، بل جعل فعلته أمام الناس، لعله يصل بحالته النفسية إلى وضع تشعر فيه بالراحة والهدوء بعد أن قام بقتلها علانية.
أما في مقطوعته المكونة من ثمانية أبيات، التي جعل قافيتها بين الميم والنون على الترتيب، و"هذا التغير فرضته القصة، ليؤكد ديك الجنّ موهبته الشعرية أمام "ورد" في أول لقاء لهما" (ابن الأثير،

1939، ص: 142)، فإننا نجد أول كلمة في أول بيت منها يبدؤه الشاعر بفعل أمر، وذلك من قصيدته ذات العدد 189: (الحمصي، 1994، ص: 142)

قولي لطيفك ينثني عن مضجعي عند المنام

ونجد الشاعر هنا يخاطب من يتغزل بها في أول لقاء بينهما، ويطلب منها أن تخاطب طيفها وتطلب منه أن لا يقترب من مضجع الحبيب عند نومه. والشاعر لم يقل دعي طيفك، وإنما قال: قولي، وكأن الشاعر جرد من طيفها إنسانًا تخاطبه مباشرة وتتبادل الحديث معه. وهذا يظهر مدى تفجع الشاعر على زوجته وندمه على فعلته، "ومن يقرأ شعر ديك الجن يلاحظ أن أكثره في الرثاء والتفجع على زوجته، وربما أكسبه هذا الرثاء شهرة دفعت الأقدمين إلى تفضيله على أبي تمام" (الخواجة، 1984، ص: 331).

وأجد الشاعر يلجأ في هذا النوع من الصيغ الأمرية إلى ما يعرف بالإشارة اللسانية، وهي التي تقوم على الجمع بين تصور فكري وصورة سمعية، فالتصور الفكري هو "المدلول"، والصورة السمعية هي "الدال"، لأن استخدام الشعراء للألفاظ غالبًا ما يلمح منها الجرس الموسيقي، والملاءمة بينها وبين الفكرة التي تعبر عنها (السد، 1994، ص: 165) وهذا ما حدث عند الشاعر في قوله: - كما مرّ في الأبيات ذات الصوت الأنثوي السابقة- (جودي، يا نفس، صوني، قلت اتفقنا في الهوى، إن تعبسي) حيث نجد أن الشاعر قد جمع بين التصور الفكري الذي هو (الجود بالدمع مع صوت الجيم، ومخاطبة النفس مع صوت السين الصفيري في البيت الثاني، ومع صوت الصاد الصفيري في البيت الثالث، ومخاطبة الحبيبة وصوت القاف في البيت الرابع، ومع صوت السين في البيت الخامس)، فقد أظهر الشاعر من خلال هذه الظاهرة تناغمًا وتناسقًا دلّ على مقدرة الشاعر الفنية والإبداعية في إظهارها.

3. الأفعال الأمرية المتصلة بواو الجماعة: نجد هنا أن هذه الأفعال تكررت ثلاث عشرة مرة في تسعة أبيات، في ثماني قصائد أو مقطوعات، وأكثر تكرار ورد في القصيدة ذات العدد 78 (الحمصي، 1994، ص: 23) إذ تكررت هذه الصيغة أربع مرات:

رِدوا هنيئًا مريئًا آل فاطمة حوض الردى فارتضوا بالقتل واصطبروا

دعوا التخبط في عشواء مظلمة لم يبدُ لا كوكب فيها ولا قمر

هذه القصيدة نظمها الشاعر يمدح أمير المؤمنين علي بن أبي طالب، ويرثي الحسين بن علي -عليهما السلام-، والشاعر في مرثيته هذه، وسط حيرته وقلقه مما حدث ويحدث لآل البيت، منذ عهد علي -عليه السلام-، نجده بأسلوبه الإنشائي الأمري المخاطب للجمع من آل محمد، يطلب منهم أن يذهبوا إلى حوض الردى والهلاك، ويرضوا بمصير القتل الذي ينتظرهم ويصبروا عليه، ورغم الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، نجده يختار لمصير القتل والهلاك لآل فاطمة الأفعال الأمرية المناسبة، فقال (ردوا) وهذا الفعل غالبًا ما يقصد به الذهاب إلى مورد أو منهل ماء، وإن كان هنا هو مورد الردى وحوض الهلاك، ومع هذا المصير طلب منهم أن يرتضوا ويصطبروا، وفي إدخال تاء الافتعال على الفعلين (ارضوا، اصبروا) يمد الفعلين بدلالة نفسية مريحة وهادئة على الرغم من صعوبة هذا المصير ووعورته ووحشيته.

وقبل ختام القصيدة يدعو الشاعر إلى ترك التخبط وسط الظلماء دون هادٍ من كوكب أو قمر، فالحق واضح أبلج كما قرره في البيت التالي والأخير، عندما بدأه بفعل "دعوا" وفي قصيدة أخرى، وعلى الصيغة الأمرية ذاتها يقول الشاعر: (الحمصي، 1994، ص: 111)

دعوا ابن أبي طالب للهدى ونحر العِدى كيفما يفعلُ

وإلا فكونوا [...] كما كان هدى ولنار الوغى فاصطلوا

في هذه القصيدة المدحية للإمام علي بن أبي طالب - رضي الله عنه- يدعو الشاعر من يخاطبهم بصيغة الجمع، أن يتركوا عليًا للهدى ومقارعة الأعداء، وإلا فكونوا مثله في الهدى، أو اصطلوا بنار الوغى إن رفضْتم ذلك، وجاءت الصيغ الأمرية هنا لتدل على التحذير والتهديد لمن يخاف عليًا، وبما أن المقام مقام ترهيب وتحذير، فقد تضافرت وسيلة الالتفات (أنتم - هو - أنتم) مع وسيلة أخرى، وهي توجيه الخطاب إليهم بالأمر، بما يحمله من استعلاء ومواجهة (عثمان، 2001، ص: 84).
ونجد الشاعر في القصيدتين السابقتين يوائم موسيقيًا بين الأفعال الأمرية والقافية للأبيات الشعرية كقوله (اصطبروا)، (اصطلوا)، وهذا الأمر يوجد إيقاعًا خاصًا لكل قصيدة، حتى يترتب على ذلك تأثيرًا خاصًا في نفس المتلقي. وهذا يبين لنا مدى توفيق الشاعر في اختيار قوافيه، عندما ربط بين القافية وما يسبقها من الكلمات ربطًا عضويًا، بحيث تسوق الأفكار والمعاني إليها، وهي تدخل في سياق الكلام كله، وتؤدي وظيفتها مع ما يجاورها من كلمات (أبو كريشة، 1996، ص: 393)، هذا ما فعله ديك الجن في هاتين القصيدتين، وفي أغلب قصائده الأخرى.
وفي قصيدة رثائية من الشاعر لجعفر بن علي الهاشمي بلغت (28) بيتًا نجد الشاعر يقول: (الحمصي، 1994، ص:29)

ألا أيها الركبان والردُّ واجب قفوا حدثونا ما تقول النوادب

إن هذين الفعلين (قفوا حدثونا) والأفعال التي جاءت في الأبيات التالية ضمن هذه الصيغة، قد جاءت في معظمها لتحقق غرض الطلب والالتماس من الجمع المخاطب، ففي الأولى (قفوا حدثونا) يطلب من الركبان الوقوف ويلتمس منهم الحديث، وفي الثانية يطلب منهم الوقوف لرؤية رحله وهكذا..
فالشاعر يجرد من نفسه جماعة (الركبان) ليخاطبهم على عادة الجاهليين "قفوا، حدثونا" حتى يحدثوا الشاعر بما يخفف عنه ألم المصاب وشدة الفراق.
وبنفس أسلوب التجريد والخطاب نجد الشاعر يقول في بيته الآتي: (الحمصي، 1994، ص:70)

قفوا على رحله تروا عجبًا بالجهل يحكي طرائف البُصَره

فالشاعر يخاطب الناس ويطلب منهم أن يقفوا على رحل أحد حساده ومبغضيه، حيث لن يشاهد الناس في رحله، سوى الجهل الذي أخذ الناس يتحدثون به على شكل طرائف.
وفي مدح الإمام علي - رضي الله عنه- ومن قصيدة بلغت (15) بيتًا يقول الشاعر: (الحمصي، 1994، ص: 82)

فأبوا عليه، وقال قائلهم: قوموا بنا قد فاه بالهُجر

وفيه يظهر الشاعر لومه لمن رفض طلب النبي -عليه السلام- بإحضار ورقة ليكتب فيها وصية يكون عليًا من بعده خليفة له كما يزعم البعض.
وفي مقطوعة غزلية يقول الشاعر: (الحمصي، 1994، ص: 26)

أقصيتموني من بعد فرقتكم فخبروني: علام إقصائي

فهو يخاطب محبوبته بصيغة الجمع ويطلب منها أن تفسر له سبب هجرها وإقصائها له. والخطاب بالجمع هنا فيه تأكيد على أهمية المخاطب ومكانته لدى الشاعر.
وقد جاء هذا الأمر بين كلمة (أقصيتموني) و(إقصائي) وهو ما يسمى برد العجز على الصدر (العلي، 1995، ص: 221) من باب تقوية الإقصاء ودلالتها بالإبعاد ولا سيما أنه عبر بصيغة جمع المذكر، وليقوي بذلك فعل الأمر (خبروني)؛ ليتبعه بالاستفهام الذي يعمل على إثارة المتلقي نحو الحدث، والمتابع لهذه اللوحة الأمرية في هذه القصيدة، فإنه يجد الشاعر في معظمها قد قابل بين صيغتين أو دلالتين أو أكثر للجمع، فنجده مثلًا يقول: (ردوا، فارتضوا، واصطبروا)، (فكونوا، فاصطلوا)، (الركبان، قفوا، حدثونا، النوادب)، (قفوا، تروا، طرائف)، (فأبوا، قائلهم، قوموا)، (أقصيتموني، فخبروني) والشاعر هنا يحاول أن يُسَخِّرَ دلالة الجمع في خدمة دلالة الفعل، لخدمة النص الشعري بشكل عام، وحينئذٍ لتوظيفها في خدمة الغرض الشعري، فالشاعر اعتمد على بنية الجمع ليبلغ رسالته من خلال هذا التشكيل الجمعي، بأنه صاحب هدف أو مسعى يطمح لتحقيقه من خلال هذه الدوال، مع أنه حاول إخفاء نفسه الآمرة - أحيانًا- تحت جناح هذه الصيغ الأمرية.

4. صور أمرية أخرى:

يقول الشاعر: (الحمصي، 1994، ص: 73)

سلا هل كمجدي أو كفخري لفاخر وعندكما من قبل أن تسألا خبر

نجد الشاعر يخرج في هذا البيت عن المنهج الذي سار عليه في أفعاله الأمرية الأخرى، فهو يأتي هنا بفعل الأمر المتصل بألف الاثنين، وهذا البيت جاء منفردًا دون أن يأتي مع أبيات أخرى، ونظمه الشاعر مفتخرًا بنفسه، والشاعر ربما لم يكن يخاطب آخرين على وجه الحقيقة، بل جاء الخطاب هنا على سبيل التجريد، إذ جرد من نفسه شخصين يخاطبهما ويوجه لهما افتخاره بنفسه.
وفي البيت الثاني الذي يقول الشاعر فيه: (الحمصي، 1994، ص: 70)

دعْ البدر فليغربْ فأنت لنا بدر إذا ما تجلى من محاسنك الفجر

والشاعر يتغزل في بيته هذا بغلام اسمه بكر، وابتدأ بيته الشعري بفعل الأمر (دعْ) وأتبعه بالمفعول به البدر ثم أتبع المفعول به بفعل أمر على صيغة المضارع المسبوق بلام الأمر، وجاء هذا الفعل متعلقًا بنفس المفعول به وهو (البدر)، فالشاعر جعل البدر الذي لا يريده يتناوشه فعلان للأمر وبصيغتين مختلفتين، وأبقى البدر الذي يريده والذي قصده الشاعر وهو (الغلام) الذي جاء في معرض غزله، وهذه الصيغة الأمرية (الثانية) هي الصيغة الوحيدة في هذا الديوان وجاءت على هذه الشاكلة.
وأورد الشاعر نوعًا آخر من الصيغ الأمرية، وهي صيغة اسم فعل الأمر، وذلك في قوله: (الحمصي،

1994، ص: 132)

وإليّ كأسكما على ما خليتْ بالتبر معجونًا بماء لجينِ

لقد جاء هذا البيت في معرض حديث الشاعر عن الساقي والساقية، وقد بدأ البيت الشعري الذي جاء آخر المقطوعة باسم فعل أمر بمعنى (ناولني).
أما النمط الرابع والأخير فيقول الشاعر:

موتًا وقتلًا بهامات مغلقة من هاشم غاب عنهما النصر والظفر

فوالله إخلاصًا من القول صادقًا وإلا فحبي آل أحمد كاذب
(الحمصي، 1994، ص: 78)

في هذا النمط من هذه الصيغ الأمرية يأتي الشاعر بصيغة المصدر النائب عن فعل الأمر، وذلك كما قال الشاعر في هذه الأبيات (موتًا، قتلًا، إخلاصًا) وهي مصادر نابت عن فعل الأمر (متْ، اقتلْ، أخلصْ)، والشاعر أراد أن يلون من صيغه الأمرية، لينوع في الدلالة والتأثير على المتلقي.
إن مثل هذه الصيغ تثير انفعالات متنوعة ومتميزة تبعًا للسياقات التي ترد فيها (المسدي، (د.ت)، ص: 59)، ولعل هذه الصيغة الأمرية جاءت أبلغ في الدلالة من الصيغة العادية للأمر، ويبدو لي أن السبب في ذلك هو إخفاء فعل الأمر وعدم ظهوره ظهورًا مباشرًا في أفق التوقع، ليسري تأثيره من خلال (مصدره) في نفس المتلقي بطريقة فاعلة.

*** ثانيًا: النهي:**

النهي هو طلب الكف عن فعل وصيغته (لا تفعل) (السيوطي، 1973، ج2، ص: 82)، وصيغة النهي مثل الأمر صادرة على وجه الاستعلاء، مطلوب بها الكف عن إتيان فعل ما في الخارج (الجويني، 1985، ص: 23)، وعرفه آخر بأنه إنشاء طلب الكف عن الفعل، أو إحداث الماهية على وجه الاستعلاء، وهو نقيض الأمر (الزناد، 1992، ص: 126)، (وينظر: (الشافعي، 1815، ص: 63))، وقد يكون أسلوب الأمر طلب فعل، وقد يكون طلب ترك وهو النهي (عثمان، 2001، ص: 82).
أما أسلوب النهي الذي يكاد يكون شقيق الأمر ولكن بصيغة "لا تفعل"؛ فإنا وجدنا الشاعر بثه في مواقع مختلفة من ديوانه، ليقع في اثنتي عشرة قصيدة، في خمسة عشر بيتًا، في سبعة عشر موقعًا، كل منها جاء في قصيدة واحدة ومرة واحدة، إذ لم نعثر على قصيدة احتوت على صيغتي نهي في ديوانه كاملًا، هذا وقد جاءت صيغ النهي موزعة حسب الآتي:
*** النهي المصاحب للمفرد المذكر المخاطب:** وتركز في الأبيات الآتية: (الحمصي، 1994، ص: 125)

فتضاحكت فبكيت، قالت: لا ترعْ فلعل مثل هواك بالمتبسّمِ

وقوله: (الحمصي، 1994، ص: 114)

لا تقفْ للزمان في منزل الضيـ ـم ولا تستكنْ لرقة الحالِ

وقوله: (الحمصي، 1994، ص: 81)
أخا الرأي والتدبير لا تركبْ الهوى فإن الهوى يرديك من حيث لا تدري

وقوله: (الحمصي، 1994، ص: 67)
وقم أنت فاحثث كأسها غير صاغرٍ ولا تسقِ إلا خمرها وعُقارها

وقوله: (الحمصي، 1994، ص: 138)
أيها القلب لا تعدْ لهوى البيض ثانية

وقد جاء هذا الأسلوب بمنزلة نصائح يقدمها الشاعر من غيره إلى نفسه وعلى لسانه، كما حدث في البيت الأول على لسان من يتغزل بها، وذلك على طريقة الحقيقة أو التجريد، وإن كان التجريد أقرب في الأبيات التالية وبخاصة في حالة النهي: (لا تقفْ، لا تستكنْ)، و(لا تركبْ)، و(لا تسق)، أما النصيحة الأخيرة لأسلوب النهي (لا تعدْ) فقد جاءت على طريقة الوعظ والإرشاد الذاتي لنفسه، في معرض العتاب لمن أحبها وغدرت به، ولعل الموقف الشعري في البيت الثاني والثالث أميل إلى الحكمة، فهو يطلب من نفسه مواجهة الزمان بقوة دون استكانة، ويحذر نفسه في البيت الثالث من ميل نفسه للهوى ومتابعتها له، ومصير ذلك قد يردي صاحبه ويهلكه.

*** النهي المصاحب للمفرد المؤنث المخاطب:**

ولا يغفل الشاعر ديك الجن الجانب الأنثوي في أسلوب النهي، ذلك الجانب الذي كان يشغله طوال ديوانه الشعري، فنجده مثلًا يقول: (الحمصي، 1994، ص: 99)

خذي حَلَبَ الحياة ولا تبيعي رجاءك بالمخافة لن تخافي

وقوله: (الحمصي، 1994، ص: 36)

يا نفس لا تسأمي ولا تضيقي وارسي على الخطب رسوة الهُضُبِ

الشاعر في هذين البيتين يخاطب نفسه، ويحاول أن يصبرها في البيت الأول، ويبعد عنها الجزع والخوف من الآخرة، ويطالبها في الثاني أن تتحمل الصعاب، وتواجه الخطوب دون سأم أو ضيق، وقد حاول الشاعر أن يجمع في البيت الأول بين الأخذ والبيع، على سبيل المطابقة اللفظية والمعنوية من أجل التمسك بالرجاء، ليجمع في النتيجة بالأسلوب ذاته بالمطابقة، بين الخوف وعدمه من أجل المحافظة على الرجاء المتكون من الفعل الأمري (الأول) (خذي)، وأسلوب النهي الذي يحمل معنى الأمر (الثاني): (ولا تبيعي)، لكننا نجد أن الشاعر الذي حاول الجمع بين المطابقة في البيت الأول، يحاول أن يوظف الترادف اللفظي، والمقاربة المعنوية بين صيغتي النهي (لا تسأمي، لا تضيقي)، إذ أتبعها بصيغة أمرية حادة وجازمة (وارسي) ليحقق بذلك التناغم اللفظي بين (لا تسأمي، وارسي) حيث وجود حرف السين الذي أشاع جوًا إيقاعيًا خاصًا يحمل معنى الرسو الهادئ، فرق بينهما لفظة

اشتملت على حرفي الضاد والقاف (لا تضيقي) التي منها معنى السكون المسكون بالحبسة والقلقلة، وفي هذا تناغم معنوي متشابه مع البيت الأول في هذا المضمار، على الرغم من أن البيتين من قصيدتين مختلفتين ومتباعدتين، لكن الشاعر استطاع أن يوظف أسلوب النهي ذاته بطريقة متماثلة في البيتين المذكورين.

* **النهي المتصل بنون التوكيد الثقيلة، ومن ذلك قوله:** (الحمصي، 1994، ص: 130)

ولا تُنْظِرَنَّ اليوم لهوًا إلى غدٍ ومن لغدٍ من حادثٍ بأمان

وقوله: (الحمصي، 1994، ص: 86)

لا يوحشنَّك ما استحملت من سقم فإن منزِلَهُ بي أحسنُ الناس

وقوله: (الحمصي، 1994، ص: 41)

لا يفتِنَنَّكَ شكري إن ظفرت به فإنها فرصة وافتك من كثبِ

جمع الشاعر في أسلوب النهي في هذه الأبيات، بين النهي والتأكيد على طريقة نون التوكيد الثقيلة، وأتبعها في البيتين الثاني والثالث بكاف الخطاب لزيادة فاعلية التأكيد للمخاطب (لا يوحشنّك، لا يفتننّك)، وقد تفاوت توظيف أسلوب النهي هنا، فهو في البيت الأول وظفه الشاعر في مجال الحكمة، وفي الثاني وظفه في مجال الحث على التحمل (وقد جاء على شكل بيت واحد ومنفرد)، ووظف الثالث على سبيل الفخر. وقد اتخذ أسلوب النهي هنا معنى ينتهي إلى تأكيد دوام الشيء واستمراره لأمر بلاغي يتضمنه السياق فضلًا عن معنى الثبات والسيرورة (جمعة، 2005، ص: 132).

وجلبًا لاهتمام القارئ نجد الشاعر يلجأ إلى أسلوب الالتفات في البيتين الثاني والثالث: (لا يوحشنك: أنت - استحملتُ: أنا - منزلهُ: هو - بي: أنا) (لا يفتننك: أنت - شكري: أنا - ظفرتَ: أنت - به: هو - إنها: هي - وافتك: هي + أنت) والشاعر يظهر في ذلك إبداعية الالتفات التي "تتجلى في كونها أسلوبًا دلاليًا وانتقاليًا، يتم فيه تحويل الخطاب من صيغة معينة إلى صيغ أخرى مختلفة عنها" (حمرة العين، 2001، ص: 44)، وظاهرة الالتفات هذه شكلت "ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك هذا النسق بانتقال الكلام من صيغة إلى صيغة، ومن خطاب إلى غيبة، ومن غيبة إلى خطاب، إلى غير ذلك من أنواع الالتفات" (عبد المطلب، 1984، ص: 205)، والشاعر في هذا الأسلوب يظهر مدى التلون الشعوري الذي يعيشه، ومدى مقدرة الشاعر على تحريك الضمائر وتوظيفها في خدمة النص الشعري.

* **النهي المتصل بنون التوكيد الخفيفة:** ومثل ذلك قوله: (الحمصي، 1994، ص: 81)

ولا تثقَنْ بالغانيات وإن وفت وفاء الغواني بالعهود من الغدر

نرى الشاعر في بيت واحد يوظف أسلوب النهي المتصل بنون التوكيد الخفيفة في مجال الحكمة التي لا تجعله يثق بالغانيات، وفي الأسلوب نفسه في البيت التالي نجده قد وصل نون التوكيد الخفيفة (بالهاء) في معرض حديثه عن الخمر، ومن ذلك قوله: (الحمصي، 1994، ص: 54)

لا تمزجَنْها بغير الماء منك فإن تبخل يداك فدمعي سوف يمزجها

* **النهي المتصل بواو الجماعة:** ومن ذلك قوله: (الحمصي، 1994، ص: 36)

لا تبعدوا يا بني النبي على أن قد بعدتم والدّهر ذو نوب

وقوله: (الحمصي، 1994، ص: 26)

فلا تصدوا فليس ذا حسنًا أن تشمتوا بالصدود أعدائي

يوجه الشاعر خطابه في البيت الأول إلى آل البيت، من بني النبي محمد - صلى الله عليه وسلم- بدأ بيته هذا بأسلوب النهي المتصل بواو الجماعة، وهو أسلوب يقدم الشاعر فيه دعاء لآل البيت أن لا يبعدهم الله عنه، وجاء أسلوب النهي في بيته الثاني موجهًا لمحبوبته، التي خاطبها بأسلوب الجمع؛ دلالة أهميتها في قلبه ومشاعره، ونجد الشاعر يستخدم في البيتين أسلوبًا متشابهًا في الجمع بين النهي عن الفعل، وإثبات حدوث الفعل، فقال في الأول (لا تبعدوا) ثم يقرر الإبعاد بقوله (أن قد بعدتم) وفي الثاني (لا تصدوا) ثم يقرر الصدود بقوله (... بالصدود) وفي هذا النوع من المطابقة دلالة على مدى جيشان المشاعر في قلب الشاعر، ذلك الجيشان الذي قد يصل إلى حد القلق والاضطراب والخوف على من أحبهم، وحرص عليهم.

* **النهي للجمع المتصل بياء المتكلم:** ومثال ذلك قوله: (الحمصي، 1994، ص: 38)

لا تسلقوني بحدِّ أَلْسُنِكم ما أرب الظالمين من أرب

القصيدة التي أخذ منها هذا البيت هي في معرض مدح سيدنا علي بن أبي طالب - رضي الله عنه-، والشاعر قد أبلى بلاء حسنًا في عرض مآسي العلويين بدءًا من علي - رضي الله عنه-، ولذلك هنا يوجه خطابه لمن يلومه على شعره وموقفه من آل البيت، ويطلب منهم الكف عن ذلك؛ فهدفه غير هدف الأعداء الظالمين، وهذا النوع من أسلوب النهي هو النوع الوحيد في ديوانه كاملًا.

ويقضي المنطق في قصيدته هذه، وربما في سائر قصائده ضمن أشعاره في مديح آل البيت، أن يكون للشاعر - في العادة- جزء من شعره، "وأنه يقول الشعر أحيانًا لذاته، وتحقيقًا لرغباته، وتعبيرًا عما يجيش به صدره" (الجبر، 2007، ص: 67)

ونجد أن الشاعر يحاول أن يفرغ حمولة نفسه وهمومها في صدر أبياته الشعرية، فهو قد بث ما بداخل نفسه من خلال أسلوب النهي هذا في صدر الأبيات، فوقع النهي خمس عشرة مرة في صدر الأبيات الشعرية ومرتين في العجز، وفي هذا دلالة على الثقل النفسي الذي يشعر به الشاعر، والذي يحاول تفريغه في بداية الأبيات الشعرية، حتى إذا ما جاء إلى عجز هذه الأبيات نجده يحاول أن يقدم تفسيرًا ملائمًا لصيغة النهي التي أوردها، أو يقدم تعقيبًا مريحًا على شكل نصيحة أو وعظ أو حكمة كما ورد في الأبيات.

وإذا تحدثنا فيما سبق عن النبرة الحادة في صيغة الأمر للمخاطب المفرد، أو في غيرها، فإننا نجد ذلك في أسلوب النهي الذي فيه نبرة الأمر، ولكنها جاءت على طريقة (لا تفعل)، وبصياغة تنم عن التخفيف بدل التشديد، واللين بدل القوة والعنف، والرجاء بدل الإصرار، ولذلك وردت هذه الصيغة

في أغلبها على نمط: الكف عن العمل، والنصيحة والإرشاد، والطلب بلين ويسر والوصية. والشاعر في أسلوب النهي يحاول أن يخفف من حدة أساليب الأمر وصيغه التي أجراها على لسان أبياته الشعرية، والتي كان انتشارها بمنزلة وضع إشارات توقف أو تمهل في طريق الصيغ الأمرية، لعل الشاعر في ذلك يود أن يقف وقفة تروٍّ مع الذات ومع الآخر؛ ليعاود من جديد مواصلة قذف صيغه الأمرية، التي كشفت عن أهداف نفسية ودلالية، قصد إليها الشاعر في قصائده، كل ذلك يتضح عند مقارنة مساحة انتشار كل من الأسلوبين مع الآخر، ومع ذلك فقد ولّد تكرار هذين الأسلوبين حسبما بيناه مثيرات متتالية للعقل والحس، وللفظ والمعنى، من خلال الدلالات المتنوعة لهما.

الخاتمة

لحظت من خلال بحثي هذا أن الشاعر ديك الجن الحمصي قد عمل على توظيف ظاهرة التكرار في شعره من خلال صيغتي الأمر والنهي، ووجدت الشاعر قد ركز على صيغة الأمر وكررها نحو (اثنتين وتسعين) مرة، لتتفوق على صيغة النهي التي تركزت في نحو (سبعة عشر) موقعًا، وقد نتج عن هذا التوظيف المكثف لهاتين الصيغتين ملامح أسلوبية في شعره، أبانت مدى المعاناة التي عاشها الشاعر بسبب قتله لزوجته، أو لموقفه من آل البيت أو من الخمرة والغلمان، وذلك جعله يعيش وضعًا نفسيًا غير مستقر في كثير من الأحيان، حتى أدى به إلى أن ينظم شعرًا معبرًا عما يجول في خاطره، ويظهر كيف يتعامل معه، من خلال أسلوبي الأمر والنهي اللذين كثفهما في شعره، ليجمع بين الشاعرية والشعور في شعرية كشفت لنا عن مناطق أسلوبية، لها أهميتها التعبيرية، الأمر الذي حاولت الكشف عنه وبيانه في هذا البحث.

المصادر والمراجع

- ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد، 1939، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ج2، (د.ط).
- الأصفهاني، أبو الفرج، 1995م، الأغاني، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2.
- أمين، بكري شيخ، 1990، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم المعاني، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، ط3.
- البرقوقي، عبد الرحمن، 2002، شرح ديوان المتنبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1.
- تحريشي، محمد، 2000، أدوات النص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (الموقع على الإنترنت http://www.awu-dam.org).
- الجبر، خالد عبد الرؤوف، 2007، جدل الإبداع والتلقي، أثر التلقي في حركة الشعر العربي القديم، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1.
- جمعة، حسين، 2005، جمالية الخبر والإنشاء، دراسة بلاغية جمالية نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (الموقع على شبكة الإنترنت www.awu-dam.org).
- الجويني، مصطفى الصاوي، 1985، البلاغة العربية، تأصيل وتجديد، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ط).
- أبو حاقة، أحمد، 1979، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم بالملايين، ط1.
- حسان، تمام، 1984، اللغة والنقد الأدبي، مجلة فصول، مجلد4، عدد 2.
- حمرة العين، خيرة، 2001، شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1.
- الحمصي، ديك الجن، 1994، ديوان ديك الجن الحمصي، تحقيق: أنطوان محسن القوال، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2.

- ابن خلكان، أحمد بن محمد بن أبي بكر، (د.ت)، وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، م3، (د.ط).
- الخواجة، إبراهيم شحادة، 1984، شعر الصراع السياسي في القرن الثاني الهجري، الكويت، ط1.
- درويش، أحمد، 1984، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، م5، ع1.
- راغب، نبيل، 1996، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1.
- ربابعة، موسى، 1999، الأسلوبية: الاتصال والتأثير، من كتاب: جماليات التلقي والتأويل، إشراف: عز الدين إسماعيل، ط1.
- الريحاني، محمد عبد الرحمن، (د.ت)، اتجاهات التحليل الزمني في الدراسات اللغوية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
- الزبيدي، صلاح مهدي، 2009، دراسات في الشعر العباسي، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1.
- الزركلي، خير الدين، 1999، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط14.
- الزناد، الأزهر، 1992، دروس في البلاغة العربية، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط1.
- السّد، نور الدين، 1994، الأسلوبية في النقد الحديث، جامعة الجزائر، رسالة دكتوراه إشراف: د. طاهر حجار.
- سلمان، محمد سليمان عيال، 1996، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة مؤتة.
- السيد، علاء الدين رمضان، 1996، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط).
- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، 1973، الإتقان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ج1، 2، (د.ط).
- الشافعي، جلال الدين، 1815، تلخيص المفتاح، كلكتاه.
- ضيف، شوقي، (د.ت)، العصر العباسي الأول، دار المعارف، ط8.
- عبد الحميد، محيي الدين، 1974، شرح ابن عقيل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، القاهرة، ج1، 2، ط16.
- عبد المطلب، محمد، 1984، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط).
- عبد المطلب محمد، 1988، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، (د. دار النشر)، (د.ط).
- عثمان، أسامة عبد المالك إبراهيم، 2001، ظواهر أسلوبية وفنية في سورة النحل، إشراف: خليل عودة، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة النجاح الوطنية.
- عطوان، حسين أحمد، 1968م، مقدمة القصيدة العربية من جرير إلى المتنبي، جامعة القاهرة، كلية الآداب، رسالة دكتوراه.
- العلي، فيصل حسين طحيمر، 1995م، البلاغة الميسرة في المعاني والبيان والبديع، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1.

- فيود، بسيوني عبد الفتاح، 1998، علم المعاني، ج1، مؤسسة المختار، القاهرة، دار المعالم الثقافية، الإحساء، السعودية، ط1.
- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، 1984م، الشعر والشعراء، عالم الكتب، بيروت، ط3.
- القزويني، محمد بن عبد الرحمن بن عمر أبو المعالي، 1998، الإيضاح في علوم البلاغة، مختصر تلخيص المفتاح، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط3.
- أبو كريشة، طه مصطفى، 1996، أصول النقد الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1.
- المسدي، عبد السلام، (د.ت)، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3.
- الملائكة، نازك، 1978، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5.
- موافي، عبد العزيز، 2002، نحو نظرية إيقاعية في موسيقى الشعر، مجلة جذور، السنة الخامسة، ج10، مجلد6.
- الموافي، محمد عبد العزيز، (د.ت)، حركة التجديد في الشعر العباسي، مطبعة التقدم، القاهرة، (د.ط).
- نور الدين، حسن محمد، 2001، الشعرية وقانون الشعر، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1.
- هارون، عبد السلام محمد، 1979، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي بصر، ط2.
- هلال، ماهر مهدي، 1980م، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، وزارة الثقافة، العراق، (د.ط).
- ويليك، رينيه (وزميله)، (د.ت)، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، (د. دار النشر)، ط3.

Directives in Deek Al-Jinn's Poetry

Dr. Faisal Husain Ghawadrah
College of Education - Al-Quds Open University
Jenin - Palestine

Abstract

This paper investigated the methods of issuing positive and negative imperatives in Deek Al-Jinn's poetry. These are the two directive forms that the poet focused on in his collected poems. He tried to utilize these two styles to express his feelings and to show the problems he encountered in his life. The imperative form was very common in his poetry as it was used one hundred times. The un-affixed imperative as well as the affixed one were frequently used. The other forms of the imperative such as the gerundial form that represents the imperative, the imperative noun and the imperative with the imperative 'laam' were very rare. The negative imperative forms constituted one-fifth of the occurrences of the imperative forms in general. They were used to address the second person singular masculine pronouns, the second person singular feminine pronouns, or those words with the 'noon' whether light or heavy. The researcher aimed at highlighting the rhetorical functions of these two stylistic techniques and their effects. It was found that the poet used the two forms successfully in displaying his love case and in describing his experience with wine and his love to Al-Al-Bait.