العتبة العلوية المقدسة
مكتبة الروضة الحيدرية
الرسائل الجامعية - ٧

الغديريات في الشعر العربي

د. حربي نعيم محمد الشبلي

العتبة العلوية المقدسة

مكتبة الروضة الحيدرية

الرسائل الجامعية ـ ٧

الغديريات في الشعر العربي

د . حربي نعيم محمد الشبلي

النجف الأشرف عاصمة الثقافة الإسلامية ٢٠١٢م

الغديريات في الشعر العربي

■ النـاشر: العتبـة العلويـة المقدسـة

■ إعداد: مكتبـة الروضة الحيـدرية

■ المؤلف: د . حربي نعيم محمد الشبلي

■ الإخراج الفنـي: نـصير شـكر

■ عدد النسخ: ١٠٠٠ نسخة

العتبة العلوية المقدسة، العراق . النجف الأشرف

هاتف المكتبة: ٧٨٠٢٣٣٧٢٧٧ (٠٠٩٦٤)

تتبنّى «مكتبة الروضة الحيدرية»

بالتعاون مع رابطة الثقافة والعلاقات الإسلامية

إصدار سلسلة الرسائل الجامعية

استعداداً للنجف عاصمة الثقافة الإسلامية عام ٢٠١٢م

وتقديراً ودعماً لجهود الباحثين، والمكتبة إذ تنشر هذه السلسلة

لا تتبنى الآراء المطروحة فيها بالضرورة

مُقَدِّمَة

بسم الله الذي لا أرجو إلاّ فضله، ولا أخشى إلاّ عدله، ولا أعتمد إلا قوله، ولا أمسك إلا بحبله، والحمد لله رب العالمين، ولا إله إلا الله ربنا وربّ آبائنا الأولين، ولا إله إلا الله إلهاً واحداً ونحن له مسلمون، ولا إله إلا الله ولا نعبد إلا إياه مخلصين له الدين ولو كره المشركون، وصلّ اللهمَّ على الدليل إليك في الليل الأليل، والماسك منك بحبل الشرف الأطول والناصع الحسب في ذروة الكاهل الأعبل، والثابت القدم على زحاليفها في الزمن الأول؛ محمد خير خلقك أجمعين؛ سيد المتأدبين، وأشرف الأنبياء والمرسلين. اللهم وصلّ على عليٍّ أمير المؤمنين، وحجتك على خلقك، وآيتك الكبرى، والنبأ العظيم؛ أخي نبيّك ووليّه، وصفيّه، ووصيّه، ووزيره، ومستودع علمه، وموضع سرّه، وباب حكمته، والناطق بحجته، والداعي إلى شريعته، وخليفته في أمته، وصلّ يا ربّ على آل محمد الأطيبين الأطهرين، وصحبه الميامين المنتجبين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين..

أما بعد..

فقد أثّر الإسلام في الفكر، وأرسى دعائم الحياة الجديدة بقيمه السامية، ومثله الرفيعة، فأثّر ذلك في حركة الشعر، فولادة الواقع الجديد الذي يختلف عن واقع مجتمع عصر ما قبل الإسلام أدّت إلى إحداث تأثير كبير في الشعر والشعراء؛ إذ جعلت الشعراء المسلمين يستظلون بالفكر الإسلامي وهم ينسجون نصوصهم الإبداعية فيواشجون بين الفن والفكر في ضوء معطيات الواقع الجديد، فكان على

الشعر أن يؤدي وظيفتين: الأولى معرفية، والثانية فنية؛ لأنَّ للشعر مكانته السامية المرموقة، ومرتبته العالية، ومنزلته الكبيرة، وهو وإن استمد من الشعور والإحساس والوجدان فإنَّ له رابطة وثيقة بالفكر؛ إذ لا معزل له عن قضايا المجتمع ـ وبخاصة الكبرى منها ـ فهو بيانٌ وألحانٌ، ولمّا كان الأديب ابن بيئته، فلابدَّ من أن تجد أحداث تلك البيئة طريقها إلى نصه الإبداعي، وبخاصَّة تلك الوقائع والأحداث الخطيرة في مسيرة الإسلام، وواقعة (بيعة الغدير) من أهم القضايا التي شهدها تاريخ المسلمين، فقد كان لها الأثر البالغ في الحياة السياسية والأدبية؛ إذ تفاعل مع هذه القضية الكبرى أبناء ذلك المجتمع الإسلامي وهم بين مؤيد ومنكر، والشعراء المؤيدون تفاعلوا معها، بما عرف عنهم من رهافة الحس، وحنو المشاعر، فأخذوا ينسجون الشعر في واقعة (بيعة الغدير).

ولا يخفى على متتبع الشعر العربي أنَّ هذه النصوص الشعرية لم تلقَ العناية من الدارسين، فظلَّت موضوعاً بكراً لم يتعرَّض إليه أحد بالدرس والتحليل، فشكَّل هذا الأمر الدافع الأول في دراسة هذا الشعر عسى أن تكشف هذه الدراسة عن فنية نصوص أقل ما يقال فيها أنها لم تجمع في باب واحد أو دراسة أكاديمية متخصصة.

أما الدافع الثاني فهو رغبة الباحث في دراسة الشعرالعربي القديم ـ وبخاصّة ما يتعلق منه بأهل البيت عليهم السلام ـ وسبر أغواره؛ لأكون على صلة به، وبما يكتب حوله، وما يتناثر من آراء، وإيماناً مني بأنَّ هذا التراث مصدر إشعاع لايعرف الأفول. وتمثَّل الدافع الثالث في رغبة الباحث في متابعة القيمة الفنية لنصوص شعرية تبنى على قضية عقائدية فكرية؛ إذ تكاد تتفق الآراء على أنَّ الشعر أصابه الفتور في عصر صدر الإسلام وأنه غيره في العصر الذي سبق الإسلام، أو العصور التي تلته، والشعر الذي قيل في بيعة الغدير ـ وإن امتدَّ إلى يومنا هذا ـ يستند إلى الأصول الفكرية والعقائدية للدين الإسلامي، لذا فهو مشمول بهذا الحكم، وكل هذه الأسباب والدوافع حدت بالباحث إلى اختيار هذا الشعر للدراسة من أجل أن يكون جهداً يحاول استكناه الجوانب الفنية التي انمازت بها

تلك النصوص الشعرية. وقد آثر الباحث دراسة هذه النصوص عبر ثمانية قرون لكي يوفر الأرضيَّة الكافية من المصاديق الشعرية للدراسة، وتوفير الحرية المطلوبة في التنقل بين هذه النصوص الشعرية، وهنا لا بدَّ من الإشارة إلى جملة أمور، هي:

١ ـ إنَّ دراستنا ليست دراسة إحصائية أو ببلوغرافيا همها جمع الشواهد الشعرية كلها ومتابعتها، وإنما هدفنا تعيين الظاهرة المتولدة من تلك النصوص ودراستها، والظاهرة تقوم على العموم والتكرار، وهذا ما حصل مع الغديريات، ومع هذا فقد حاولنا الإلمام بنصوص الغديريات في هذه الدراسة ـ بقدر المستطاع ـ ولو بالإشارة إليها في الهوامش، لذلك أدخلنا في الدراسة بعض النصوص التي كان الغدير محوراً لها وإن لم تكن كلها في (بيعة الغدير)، أو لم تشر إلى كل تفاصيل ما جرى في بيعة الغدير؛ لذلك قد نجد أنَّ بعض النصوص اقتصر ذكرها أو الإشارة إليها على الفصل الأول، ولم نجدها في بقيَّة فصول الكتاب؛ إذ عمدنا في تلك الفصول إلى دراسة النصوص الشعرية التي كانت (بيعة الغدير) الأساس الذي بنيت عليه، والغرض الذي عالجته على اختلاف دواعي التجربة التي أفرزت تلك النصوص.

٢ ـ لم يجد الباحث دراسة أكاديمية فنية سبقته إلى دراسة شعر الغدير، وقد اعتمد في أهم مصادره ومراجعه (موسوعة الغدير في الكتاب والسنة والأدب) للشيخ عبد الحسين الأميني النجفي (ت ١٣٩٠هـ) وبالنسخة المحققة الصادرة عن مركز الغدير للدراسات الإسلامية، على أننا لم نستشهد بنصوص شعرية لكلّ من عدَّهم الشيخ الأميني من شعراء الغديريات، فالشيخ ﷺ كان مشغولاً بتأليف كتاب يتناول قضية معرفية وعقائدية وفكرية هي (بيعة الغدير) ويورد الأدلة على إثبات دلالتها على ولاية الإمام علي عليه السلام وخلافته الرسول الأكرم محمد صلى الله عليه وآله من القرآن والسنة والأدب، لذلك أخذ على عاتقه إحصاء النصوص الشعرية التي ذكرت (بيعة الغدير)، أو أشارت إليها؛ بوصفها دليلاً يؤيد ما يذهب إليه من معتقد، لا باحثاً عن قيمتها الفنية، سواء أكانت هذه النصوص الشعرية غديرية بحسب فهمنا لها ـ الذي سنوضحه في تمهيد هذا الكتاب ـ أم أنها ذكرت بيعة الغدير عرضاً حتى

ولو بلفظ الغدير، أو غدير خم، أو يوم الغدير، أو يوم خم، أو بيعة الغدير، وما إلى ذلك من الألفاظ التي تشير إلى بيعة الغدير، لذلك خرجت نصوص كثير من الشعراء الذين عدَّهم الشيخ الأميني من شعراء الغديريات لا لعدم إيمانهم أو صدق اعتقادهم بدلالة (بيعة الغدير) في الفكر الإسلامي الشيعي، بل لعدم انطباق المفهوم أو المصطلح الذي حددناه للغديريات في التمهيد، فخرجت بذلك نصوص شعراء كبار من أمثال دعبل الخزاعي (ت٢٤٦هـ)، والمفجّع البصري (ت٣٢٧هـ)، وأبي فراس الحمداني (ت٣٥٧هـ)، والناشئ الأصغر (ت٣٦٥هـ)، وابن الحجّاج النيلي (ت٣٩١هـ)، والشريف الرضي (ت٤٠٦هـ)، وغيرهم.

٣ ـ اعتمد الباحث في تخريج النصوص الشعرية دواوين الشعراء الذين ورد ذكر نصوصهم في متن الكتاب أو في هوامشه، أما الشعراء الذين لم يحصل على دواوينهم أو مجموع أشعارهم لعدم وجودها أو ضياعها أو عدم جمعها وتحقيقها، وتفرقها بين كتب التاريخ والأدب والمجاميع الشعرية فقد اعتمدنا في تخريجها (موسوعة الغدير في الكتاب والسنة والأدب)، فهي جهد علمي محقق أغنى الباحث عن الرجوع إلى مظان تلك النصوص الشعرية، على أنَّ الباحث رجع إلى تلك المظان فوجدها مطابقة لما أورده الشيخ الأميني في موسوعته وأعرض عن ذكرها أو تخريج تلك النصوص لئلاّ يبخس الشيخ الأميني، ومركز الغدير للدراسات الإسلامية حقهما في الجمع والتحقيق .

٤ ـ ثمَّة بعض النصوص الشعرية يمكن تناولها من وجوه عدَّة، متوزعة على فصول الكتاب ومباحثه، اكتفينا بمعالجة أحد وجوهها في بعض النصوص، ودرسنا وجوهاً عدَّة في مواضع متفرقة من الكتاب في بعضها الآخر، وذلك بحسب ما نشعر أنَّ فيه خدمة للدراسة، لذلك نجد أنَّ بعض النصوص قد تكرَّرت بناءً على هذا الأساس لا غفلة منا عن ذلك، وهذا التكرار إنما هو بسبب أنَّ تلك النصوص مفتوحة، وذات قراءات متعددة؛ مما يشير بوضوح إلى براعة شعراء الغديريات، وتمكنهم من لغتهم، فضلاً عن عمق الأفكار التي يؤمنون بها، وبلاغة التعبير عن

تلك الأفكار داخل النص الواحد، ومن عدة وجوه.

٥ ـ إنَّ الأساس في ترتيب المباحث داخل الفصول، وفي المطالب والمقاصد التي تنقسم عليها تلك المباحث هو كثرة ورود الشواهد الشعرية التي تنطبق عليها.

٦ ـ كان القدح المعلّى للاستشهاد بالنصوص الشعرية في متن الكتاب للسيد الحميري (ت١٧٣هـ)، لأنَّ ديوان الشاعر من أول بيت شعري فيه إلى آخره كانت ولاية أمير المؤمنين علي بن أبي طالب عليه السلام الصفة الغالبة عليه، وما يهمّنا منه أنه ورد فيه عشرون نصاً غديرياً، بينما اقتصر غيره من شعراء الغديريات على نص شعري واحد أو نصين أو أكثر وبما لا يتعدى خمسة نصوص، أي أن كثرة نصوص السيد الحميري الغديرية كانت المسوغ لنا في كثرة الاستشهاد بها.

٧ ـ تابعت الدراسة النصوص الشعرية التي كانت مصاديق على ما عالجته من قضايا وظواهر فنية لا على سبيل الاستقصاء في مواضع متعددة من الكتاب، فالباحث بصدد اكتشاف الظواهر الفنية والإتيان بالشواهد على وجودها والإشارة إلى المواضع التي توجد فيها تلك الظواهر على سبيل المثال لا الحصر، على أن الباحث لم يهمل الاستقصاء في المباحث التي يكون فيها الجرد الإحصائي أساساً لدراستها، ومقدمة صحيحة للوصول إلى نتائج معينة يفرزها ذلك الجرد، وخير مصداق لذلك مبحث الإيقاع الخارجي بشطريه الأوزان والقوافي من الفصل الرابع.

وبعد هذا نقول: إننا أدركنا أن الشعر الذي يتصل بالجانب العقائدي والفكري هو من الموضوعات التي تصعب دراسة عناصر الفن فيها؛ إذ كثيراً ما يتطلب من الباحث أن يدرس موضوعات عدة لها مساس بجوهر الموضوع المدروس، وقد تجر الباحث بعيداً عن مساره المحدد، كما وإن إهمال هذه الموضوعات يخل بمسار البحث، وقد يجعله قاصراً عن استيفاء أغراضه؛ لذلك توكلنا على الله، وعملنا بتؤدة وصبر على النظر في مصادر الموضوع ومظانه حتى اتضحت صورته، ومثلما وجدنا السبيل إلى دراسة هذا الموضوع صعبة؛ وجدنا الدخول إلى عالم أمير المؤمنين عليه السلام الفكري والثبات عليه أصعب بكثير، فكان لزاماً

علينا أن نكثر من القراءة والإلمام بما يتصل بموضوع الدراسة من حياة الإمام عليه السلام، ومتابعة حضور ذلك عند الشعراء؛ لذلك تنوعت مصادر هذه الدراسة بين دينيَّة ونقديَّة ولغوية وأدبية وفلسفية، قديمة وحديثة، فضلاً عن أننا استرنا بالأطاريح والرسائل الجامعية، والبحوث والدوريات التي تمت إلى مباحث الكتاب بصلة.

أما خطة البحث فقد اقتضت فيها طبيعة الدراسة الفنية أن تكون النصوص الشعرية هي الأساس الذي تنطلق منه تلك الخطة، معتمدين منهجاً تحليلياً يقوم على رصد الظواهر عن طريق الشواهد الشعرية، وتحليلها تحليلاً فنياً، ولا يغفل هذا المنهج الإحاطة بالظروف والحيثيات التي تكتنف النصوص، وتؤثر فيها سعياً للكشف عن القيمة الفنية لتلك النصوص، وما تؤديه من وظيفة تجاه المتلقي، وقد انتظم هذا الكتاب في تمهيد وأربعة فصول تسبقها مقدمة، وتعقبها خاتمة.

تكفَّل التمهيد بتحديد مصطلح (الغديريّات) بوصفه مصطلحاً فنياً يقوم على أصل فكري عقائدي يسعى الباحث بإطلاقه إلى أن يأخذ هذا المصطلح مجراه في حقله حتى يصبح ظاهرة لا يمكن تجاوزها؛ لأنَّ هذا المصطلح يستند إلى قضية كبرى في العقيدة الإسلامية، وقد توفرت له مادة شعرية غزيرة، فكان عنوان التمهيد (الشعر والقضيَّة)، وقد أشار إلى الملازمة بين الشعر العربي وقضايا المجتمع على مر العصور.

وتناول الفصل الأول دراسة البناء الفني للغديريات، وقد اكتفينا بدراسة بناء الغديريات التقليديَّة (القصائد ذوات المقدمات)؛ لأن دراسة بنية الغديريات المباشرة (القصائد المباشرة)، وبنية المقطوعات لم تختلف عن دراستنا للغرض في بنية الغديريات؛ لأن هذه النصوص هي شعر قضية واحدة، ولم تتعدَّ الدراسة تلك القصائد المباشرة والمقطوعات في الفصول اللاحقة لهذا الفصل، وقد انصرفت دراسة البناء الفني في الغديريات التقليديَّة إلى دراسة المطلع، والمقدمة، والتخلص، والغرض، والخاتمة.

أما الفصل الثاني فقد درسنا فيه لغة الشعر، وقد توزع على مبحثين، تناول

الأول منهما الألفاظ بالدراسة، ولم نعمد فيه إلى دراسة كل ألفاظ الغديريات ودلالاتها، بل اكتفينا بالألفاظ الأكثر وروداً فيها، فكانت ألفاظ العقيدة محور الدراسة في هذا المبحث، ودرسنا في المبحث الثاني التراكيب التي سجلت حضوراً واسعاً في الغديريات، وهي: الاستفهام، والشرط، والنداء، والأمر، والنهي، على أن الذي دعانا إلى دراسة التراكيب بحسب هذه الأساليب هو أننا وجدنا أن تقسيم هذا المبحث على هذه المقاصد أجدى من غيره من التقسيمات بعد أن جربنا ذلك، إذ يكشف عن الوجوه البلاغية المتعددة الاستعمال لهذه الأساليب، فضلاً عن أنه لم يغفل بناء الجملة وتقسيمات البلاغيين لها بحسب الخبر والإنشاء ما وجدت الدراسة إلى ذلك سبيلا.

وتناول الفصل الثالث الصورة الفنية، وقد قمنا بدراستها بحسب الآليات التي تتشكل بها في البلاغة والنقد العربيين، فتوزعت الدراسة على أربعة مباحث بيانية، وهي على التوالي: الصورة التشبيهية، والصورة المجازية، والصورة الاستعارية، والصورة الكنائية، وقد قسمنا هذه الصور داخل كل مبحث بحسب ما ترد عليه من تقسيمات هذه الفنون مراعين كثرة ورود الشواهد في ترتيب المباحث وفي تقسيمات كل مبحث .

وفي الفصل الرابع قمنا بدراسة الإيقاع الشعري، وقد توزع على مبحثين، درسنا في الأول منهما الإيقاع الخارجي بنوعيه الأوزان والقوافي، وتناولنا في الأوزان تشكيلات بحور الشعر العربي ونسب حضورها في الغديريات، ودرسنا في القوافي حروف الروي، والقوافي المطلقة والمقيدة، وعيوب القوافي، بينما جعلنا المبحث الثاني يختص بالإيقاع الداخلي، فدرسنا فيه التصريع، والطباق والمقابلة، والجناس، والتكرار، ورد الأعجاز على الصدور، والترصيع، والتقسيم، والترجيع. أما الخاتمة فقد عرضنا فيها أبرز النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة.

أما المصاعب والعوائق التي كانت تعترض طريق البحث، فذلك أمر أعرض عن الحديث عنه إيماناً مني بأنه كلما تحدثت عنه فقدت أجره، هذا من جانب،

ولكوني أشعر أن تلك المصاعب هي ملح هذا الزاد في هذه الرحلة من جانب آخر.

ولن أنسى ما حييت ما أحاطني به أساتذتي في قسم اللغة العربية بكلية الآداب ـ جامعة الكوفة من رعاية كريمة منذ أن وطئت قدماي أرض الدراسة، فقد تعهدوني بتوجيهاتهم السديدة، وأخصّ بالذكر منهم الأستاذ الأول المتمرس الدكتور محمد حسين علي الصغير مدَّ الله في عمره وألبسه ثوب العافية، والأستاذ الدكتور حاكم حبيب الكريطي، والأستاذ المساعد الدكتور خليل عبد السادة إبراهيم الهلال، وزملائي في قسم اللغة العربية بكلية التربية ـ جامعة كربلاء، وبخاصّة الأستاذ الدكتور محمد عبد الحسين الخطيب، والأستاذ المساعد الدكتور مكي محيي الكلابي، وجميع من تتلمذت على أيديهم في مراحل الدراسة كلها، وإذا كان السكوت من ذهب حينما يكون الكلام من فضة فإني أشعر بذلك في هذا المقام، لذلك آثرت السكوت لتعبر الكلمات عن نفسها بلغة الصمت.

ولا يفوتنا أن نتوجه بالشكر الجزيل إلى كل من أعاننا على إخراج هذا البحث بتوفير المصادر تارة، وبلفت النظر إليها أو إلى فكرة تارة أخرى. وينبغي الإلماع إلى أن البحث ربما أهمل جوانب قصر عن إيضاحها باعنا، وجفَّ عن إيرادها مدادنا، وتلك سمة النفس البشريَّة، فنشدان الكمال غاية لا تدرك، لذلك اقتصرنا على ما أعاننا الله على فهمه وتحليله.

وأخيراً أرجو أن أكون قد وفقت في تقديم (إسهامة) علمية متواضعة، التمس بها منه سبحانه أجر المقل، وأسأله تقدست أسماؤه التوفيق لنا جميعاً، وأن يسدد خطانا، ويأخذ بأيدينا لما فيه مرضاته، إنه نعم الموفق، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، وعلى أشرف خلقه أجمعين، محمد وآله الطيبين الطاهرين أفضل الصلاة، وأتم التسليم ...

حربي الشبلي

رمضان ـ ١٤٣١هـ / آب ـ ٢٠١٠م

***

تمهيد

الشعر والقضيّة

بين الشعر العربي وقضايا المجتمع ملازمة مشهودة على مر العصور، فلم يكن منفصلاً عن حياة الناس وقضاياهم، ومواقفهم، ومشكلاتهم الاجتماعية، وهذه الملازمة تفرض على الشاعر أن يعالج قضايا مجتمعه موضوعياً وفنياً، بحيث تتوفر تلك المعالجة الشعرية «على جعل الكلام عدة لما يراد منه استثارة الأفعال الجمهورية، أو كفكفتها بالإقناعات والتخاييل المستعملة فيه»[1]، وذلك لأن الشعر «إذ يعكس صورة المجتمع، يحاول أن يغير من هذا المجتمع، ويؤثر فيه سلباً أو إيجاباً؛ لأن الفن ليس شيئاً منفعلاً فقط، وإنما هو فاعل أيضاً، إنه يتأثر ويؤثر»[2]. وبذلك لا تقتصر مهمة الشعر على تحقيق التأثير الانفعالي الذي يحقق اللذة والإمتاع فحسب، وإنما تتعدى ذلك إلى تحقيق المنفعة بالتأثير في سلوك المتلقي وأفعاله[3]، وهذا لا يتأتى للشاعر إلا إذا كان شعره يعالج شيئاً من حياة الجماعة، وإلا ضعفت استجابة المتلقين[4]، ولكن الحديث عن العلاقة بين الشعر والحياة شيء لم يعتنِ به النقد القديم بشكل ملحوظ فقد سيطر المعياران التقليديّان الجمالي والأخلاقي ـ متلازمين أو متبادلين ـ على ميدان الفن منذ عصوره الأولى، فالأول

---

(١) منهاج البلغاء: ٤١ .

(٢) مقدمة في النقد الأدبي: ١٦ .

(٣) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد: ١٢٥ وما بعدها.

(٤) ينظر: مفهوم الشعر: ٢٧٤ .

يبحث في المتعة الفنية التي نحصل عليها من العمل الفني، بينما يبحث الثاني في مغزى العمل الفني من وجهة نظر العرف والتقاليد، وإذا تجاوز النقاد القدامى القيم الجمالية إلى القيم المعنوية، كان موقفهم من المعاني تجسيداً لموقفهم الجمالي، فهم يحاسبون الشاعر على صحة المعنى في نفسه، أو خطئه، أو على ما فيه من ابتكار، أو ما فيه من اقتفاء لمعنى سابق، أو تأثر به، من دون محاولة ربط التجربة الشعرية بالتجربة الواقعية للحياة والمجتمع، ثم يوزنون المعنى أخيراً في حدود العرف والتقاليد[1]، بيد أن ذلك لا يعني انفراط الشعر والشاعر عن مسيرة الحياة وقضايا المجتمع فيها، فالشعر عند كل أمة «صورة منتزعة من واقعها، وأحداثها، تستلهمه تجاربها، وصراعها مع ذلك الواقع، وتلك الأحداث تعبيراً عن مأساتها وتمثيلاً لكينونتها في عالم يعج بالحركة، ويغتبط بجوهر الحياة»[2]، والشاعر ابن بيئته، ولا بد أن تجد أحداث هذه البيئة وقضاياها ووقائعها طريقها إلى منجزه الشعري. ونظرة الشاعر إلى الحياة تفترض الاندماج فيها، وتفهم أبعادها أولاً، ومن ثم يكون الموقف الذي يتخذه الشاعر من الحياة، وقضايا المجتمع ليس إلا نتيجة لتجربته الخاصة ومعاناته ومعرفته وثقافته، وطبيعة المنهج الذي يسير عليه، والأفكار والمعتقدات التي يؤمن بها، وفلسفتها للحياة وقضايا المجتمع[3].

وإذا كان بعض الشعراء القدامى لم يهتم بأمور مجتمعه وقضاياه إلا لماماً لانعزاله عن الناس وطلبه المال والجاه في قصور الخلفاء ورجال السلطة، فإن الأعم الأغلب من الشعراء قد ارتبط بمشكلات قومه، واحتك بمعاناتهم، وحمل قضاياهم، وغدا شعرهم نقداً للواقع القائم، واستشرافاً لآخر أفضل منه، على أن التزام الشاعر هذا لا يعني إلزاماً له، بل يمارسه بحرية اختيار؛ لأن الإلزام يفرض عليه الموقف الذي يتخذه تجاه قضية من قضايا مجتمعه من الخارج، وحين يكون

---

(١) ينظر: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل: ٢٤١، والشعر في إطار العصر الثوري: ٩ وما بعدها.

(٢) الشعر والفكر المعاصر: ٥.

(٣) ينظر: الشعر في إطار العصر الثوري: ١١ .

النص الشعري قد فرض فرضاً؛ فإنه لا يكون فناً، وسوف لن يترك الأثر الفاعل في نفوس المتلقين، ومتتبع مسيرة الشعر العربي يجده شديد الارتباط بقضايا المجتمع، ومواقف الناس منها، بل ان التزام الشاعر بقضية معينة وموقف محدد كان من أهم الأسباب التي دعت إلى ولادة القصيدة، يقول ابن سلام الجمحي (ت٢٣١هـ): «وكان أول من قصد القصائد، وذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة التغلبي في قتل أخيه كليب وائل، قتلته بنو شيبان، وكان اسم المهلهل عدياً»[1]، فهلهلة عدي للشعر كانت بسبب التزامه بقضية معينة أخذت عليه كل تفاصيل حياته، عاش لأجلها حتى مات، وهي قضية ثأر أخيه كليب.

وتحدثنا معلقة زهير بن أبي سلمى عن قضية الحرب والسلام بوصفها قضية كبرى لأبناء قبيلتي عبس وذبيان في عصر ما قبل الإسلام، وقد التزم زهير التعبير عنها، فكانت معلقته مصداقاً جلياً للدور الإنساني والاجتماعي الذي يؤديه الشاعر في التعبير عن قضايا المجتمع[2].

وإذا ما وصلنا إلى عصر صدر الإسلام وجدنا أن الشعر ينهض بمسؤولية حمل الرسالة الإسلامية، والدفاع عنها، فقد واكب الشعر العربي الإسلامَ منذ بزوغ فجره، فكان لساناً معبراً عن أفكار الشريعة، وأهدافها، وسلاحاً فعالاً للذود عن حياض الإسلام ومنبراً إعلامياً يسجل حوادثه وأيامه، «فقد اعتبر الرسول الشعر سلاحاً في المعركة، وحثَّ شعراء المسلمين على مهاجمة خصومه بالقصيدة الشعرية، وعاقب عقاباً صارماً شعراء الخصوم الذين تقوَّلوا عليه، وأساءوا إليه، فيما نظموه من شعر في الهجاء»[3]، مما يؤكد أن الشعر العربي لم يكن بمعزل عن قضايا المجتمع الإسلامي، وما يجري فيه من وقائع وأحداث، وما تستلزمه من مواقف.

وتأتي واقعة الغدير في هذا السياق، عن طريق التزام طائفة كبيرة من

---

(١) طبقات فحول الشعراء: ١ / ٣٩ .

(٢) ينظر: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى: ٤ ـ ٣٢ .

(٣) مقالات في تاريخ النقد الأدبي: ٣٨ .

الشعراء بها، وهي واقعة مشهورة في تاريخ المسلمين، وتعد من أهم القضايا الإسلامية، وأشدها خطورة وحساسية، «وذلك لأنها تمثل المحور والأساس الذي يتم على أساسه تحديد الاتجاه العام للإنسان المسلم، ويرتسم خط مسيره إلى مصيره، إن من الناحية العقائدية والفكرية، أو في نطاق التشريع أو في مجال الارتباط الشعوري والعاطفي»[1].

ومجمل ما دار في واقعة الغدير: أنَّ رسول الله ﷺ خرج من المدينة المنورة قاصداً مكة المكرمة في السنة العاشرة للهجرة لأداء فريضة الحج، وقد عرفت هذه الحجة بـ (حجة الوداع)، فلمّا قضى الرسول ﷺ مناسك الحج عاد إلى المدينة ومعه جموع غفيرة من المسلمين تقدر بمائة ألف أو أكثر، فلما وصل إلى موضع يقال له (غدير خم) في منطقة الجحفة[2] التي هي بمنزلة مفترق تتشعب منه طرق المصريين والمدنيين والعراقيين وبلادالشام في اليوم الثامن عشر من شهر ذي الحجة نزل الأمين جبرئيل عليه السلام على النبي ﷺ بقوله تعالى: «**يَا أَيُّهَا الرَّسُولُ بَلِّغْ مَا أُنزِلَ إِلَيْكَ مِن رَّبِّكَ وَإِن لَّمْ تَفْعَلْ فَمَا بَلَّغْتَ رِسَالَتَهُ وَاللَّهُ يَعْصِمُكَ مِنَ النَّاسِ إِنَّ اللَّهَ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الْكَافِرِينَ**»[3]، إذ أمر الله تعالى رسوله بأن يقيم علياً إماماً لهذه الأمة، وخليفة للمسلمين من بعده، وان يبلغ المسلمين ما نزل في علي من الولاية وفرض الطاعة على كل أحد، فأمر الرسول ﷺ برد من تقدم من الناس، وحبس من تأخر منهم، ثم صلى بهم الظهر، وكان ذلك اليوم هاجراً، يضع الرجل بعض ردائه على رأسه، وبعضه تحت قدميه من شدة الرمضاء وظلل الرسول ﷺ بثوب على شجرة سمرة من الشمس، فلما أتمَّ الرسول صلاته قام بهم خطيباً على أقتاب الإبل وأعلن وهو آخذ بيد علي عليه السلام وقد رفعها حتى بان بياض أبطيه،

---

(١) الغدير والمعارضون: ٧ .

(٢) غدير خم واد بين مكة والمدينة عند الجحفة بينه وبينها ميلان وقيل ثلاثة أميال به غدير، وعنده خطب رسول الله ﷺ . ينظر: معجم البلدان: ٢ / ٣٨٩، و ٤ / ١٨٨ .

(٣) سورة المائدة: ٦٧ .

وعرفه القوم أجمعون، فقال ﷺ: «أيها الناس: من أولى الناس بالمؤمنين من أنفسهم ؟ فقالوا: الله ورسوله أعلم، فقال ﷺ: إن الله مولاي ومولى المؤمنين، وأنا أولى بهم من أنفسهم، فمن كنت مولاه فهذا علي مولاه ـ يقولها ثلاث أو أربع مرات ـ، ثم قال ﷺ: اللهم وال من والاه، وعاد من عاداه، وأحب من أحبه، وأبغض من أبغضه، وانصر من نصره، واخذل من خذله، وأدر الحق معه حيث دار، ألا فليبلغ الشاهد الغائب، ولم يتفرق ذلك الجمع الغفير حتى نزل قوله تعالى: «**الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الإِسْلاَمَ دِيناً**»[1]، فقال رسول الله ﷺ الله أكبر على إكمال الدين، وإتمام النعمة، ورضا الرب برسالتي، والولاية لعلي من بعدي، ثم طفق القوم من الصحابة يهنئون علياً عليه السلام بالولاية، وفي مقدمتهم الشيخان أبو بكر وعمر بن الخطاب، كل يقول: بخ بخ لك يا ابن أبي طالب، أصبحت وأمسيت مولاي ومولى كل مؤمن ومؤمنة، وغيرهما من الصحابة المعروفين، عندها قال ابن عباس: قد وجبت ـ والله ـ في أعناق القوم (أي البيعة)، وعندها استأذن حسان بن ثابت (ت٥٠هـ) الرسول ﷺ في إنشاد أبيات في هذه الواقعة، فأنشد قوله المشهور: (الطويل)

ينـاديهم يـوم الغـدير نبيهـم ... بخـم واسمـع بالرسـول مناديـا[2]

إلى آخر هذه الأبيات»[3].

هذه صورة موجزة عن قضية واقعة الغدير أو بيعة الغدير التي اتفقت فرق المسلمين على إيرادها، وصدق حدوثها، بيد أنها اختلفت في المناسبة والرواية نفسها، أي لِمَ وقف النبي ﷺ ؟ وما هي الرواية ؟ فهذه القضية مسألة خلافية بين

---

(١) سورة المائدة: ٣ .

(٢) موسوعة الغدير: ٢ / ٦٥ .

(٣) مسند الإمام أحمد بن حنبل: ٢ / ٧١، والكافي: ١ / ٤٢٠، والأمالي: ١٨٤، وأسد الغابة في معرفة الصحابة:٣ / ٩٢، والبداية والنهاية: ٥/ ٢٢٨، وينابيع المودة لذوي القربى: ٢/ ٢٤٩، وللتفصيل يراجع عشرات المصادر التي أشار إليها الشيخ الأميني في موسوعته (الغدير في الكتاب والسنة والأدب)، وهو يوثق الواقعة من القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة والأدب العربي.

المسلمين، ففي حين يعتقد فريق كبير منهم بأن الحادثة أنصع من الشمس في الدلالة على خلافة الإمام علي عليه السلام الرسول صلى الله عليه وآله وإمامته للأمة وولايته، يذهب فريق آخر إلى أن المراد من حديث الرسول صلى الله عليه وآله المحبة وطاعة ولاة الأمر، وهذا يشمل الإمام علي وغيره من الخلفاء.

ومن ذلك يتضح لنا أن قضيَّة الغدير التاريخية تأتي من ارتباط الحادثة والحديث بمسألة غاية في الأهمية والحساسية، وتتمثل في مسألة الإمامة والولاية والقيادة والخلافة ومثلما كان (غدير خم) المفترق الذي تشعبت فيه طرق المسلمين؛ كانت واقعة (بيعة الغدير) المفترق الذي تشعَّبت فيه فرقهم تجاه هذه القضية المهمة. وقد نهض الشعر العربي بمهمة حمل هذه القضية والتزامها، والتعبير عنها، فنبعت النصوص الشعرية من معطيات الواقع الذي عقدت فيه بيعة الغدير وما شهده من مواقف، وما تبعه من أحداث وعواقب. وبعد أن عرضنا الأصل الذي قامت عليه (الغديريّات) فلا بد لنا من أن نبين المقصود بها، ولا بد من تحديدها، لأن وضع المصطلح يحتاج إلى إيضاح محدد لمجال استعماله، ومعناه، وقيمته، وإلا فسوف يتيه المتلقي عند التطبيق، ويفقد الاصطلاح جدواه، لأن المعنى الاصطلاحي لا يكون على المعنى اللغوي؛ إذ يتصف بالخصوصية، لذلك يجب أن يقوم تحديد المصطلح على مقدمات صحيحة بحيث لا يفقد ذلك المصطلح قيمته وأثره في البحث العلمي[1].

بدءاً نقول: إن الشيخ الأميني (ت١٣٩٠ هـ) ذكر لفظة (غديرية) في مواضع متعددة من أجزاء موسوعته (الغدير في الكتاب والسنة والأدب) قاصداً بها كل نص شعري ورد فيه ذكر الألفاظ الدالة على واقعة الغدير ، بيد أن الشيخ رحمه الله لم يؤسس لهذا المصطلح، ولم يقم بتحديده، وبيان المقصود منه، لأن ذلك ليس من وكده في موسوعته التي يسعى فيها إلى إيراد الأدلة لإثبات أن واقعة الغدير تدل على ولاية الإمام علي عليه السلام وخلافته للرسول صلى الله عليه وآله وإمامته الأمة، وقيادته لها،

(١) ينظر:اللغة العربية معناها ومبناها:٣١٦،والمصطلح النقدي في نقدالشعر:١٠، ومناهج البحث في اللغة:٢٢،٨.

ومن ثمَّ عرض تلك الأدلة في موسوعته بعد رصدها وتنقيبها من القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة والأدب العربي.

يقوم التمهيد الذي نستند إليه في إطلاق مصطلح الغديريّات على دعامتين أساسيتين، هما:

١ ـ وجود المناسبة، وهي (بيعة الغدير).

٢ ـ وجود النصوص الشعرية الخاصة بها.

وعلى هذا نقول إنَّ الغديريّات مصطلح قصد الباحث به النصوص الشعرية التي اتخذت من بيعة الغدير موضوعاً لها، فتضمنت وصفاً لواقعة الغدير (غدير خم)، وما جرى فيها من أحداث ومواقف مجملة أو مفصلة، ويكون المقصد في هذه النصوص الشعرية (بيعة الغدير) وإن تعددت أغراضها واتجاهاتها، مدحاً، أو رثاءً، أو فخراً، أو هجاءً، سواء تحدثت هذه النصوص عن بيعة الغدير حصراً، أو كانت تلك البيعة محوراً يدور حوله النص أو تحدثت عن ولاية الإمام علي عليه السلام وخلافته، وإمامته، ووصايته باعتبار الملازمة أو التبعية لواقعة الغدير.

وهنا لا بد لنا من الإشارة إلى أمور أربعة:

١ ـ إن مصطلح الغديريّات الذي آثرناه على هذه الصيغة له مقارباته في النقد العربي، فهو ليس منفصلاً عما ذكره الباحثون القدامى والمحدثون على حد سواء من إطلاق مصطلحات وتسميات على مجموعات شعرية حددها موضوع معين، مثل الحماسيات، والحكميات، ومراثي الهذليين، وهاشميات الكميت، وخمريات أبي نواس، وزهديات أبي العتاهية، وسيفيات المتنبي، وكافورياته، وعلويات ابن أبي الحديد، أو حددتها بيئة ما مثل الروميات، والداريات، والحجازيات، والبابليات، وشعراء الغري، والحائريات، والطفيات.

٢ ـ إننا حاولنا تحديد المصطلح وبيان الخصوصية التي يتصف بها، والأهم من ذلك أن يأخذ المصطلح مجراه في حقله بوصفه ظاهرة لها مصاديقها الشعرية، وذلك باستعمال عدد من الباحثين والأدباء هذا المصطلح بالخصوصية التي أشرنا

إليها حتى لا يكون فضفاضاً، ولا ينسى أو يهمل، وذلك مشروط باستساغته وتقبله بقبول حسن.

٣ ـ لا ريب في أن ذكر الرسول صلى الله عليه وآله، والإمام علي عليه السلام وأهل البيت عليهم السلام كثير في الشعر العربي، وسوف يرد ذكر الغدير في النصوص الشعرية، فإذا كان هذا الذكر قد أتى عرضاً في غرض القصيدة مدحاً للرسول صلى الله عليه وآله، والإمام علي عليه السلام وأهل البيت عليهم السلام، أو رثاءً لهم، أو فخراً بهم، أو هجاءً لأعدائهم ومناوئيهم، فلا تدخل هذه النصوص في مصطلح الغديريّات، وكذلك الأمر إذا ورد ذكر الغدير عرضاً في سياق تعداد مناقب الإمام علي عليه السلام.

٤ ـ إننا عملنا على تركيز هذا المصطلح باختيار عينة مهمة من النصوص الشعرية لا على سبيل الجرد والإحصاء، بل بصدد تعيين الظاهرة وإيراد الشواهد عليها، وقد توزعت هذه النصوص على ثمانية قرون بدءاً من القرن الأول للهجرة ثم قمنا بدراسة هذه النصوص فنياً، آخذين بعين الاعتبار الابتعاد عن المتعلقات التي تدخل البحث في صراع عقائدي، فليس ذلك من وكد البحث في عصر يعيش فيه المسلمون وهم أحوج ما يكون إلى تمثل قوله تعالى: «**وَاعْتَصِمُواْ بِحَبْلِ اللّهِ جَمِيعاً وَلاَ تَفَرَّقُواْ وَاذْكُرُواْ نِعْمَتَ اللّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنتُمْ أَعْدَاء فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُم بِنِعْمَتِهِ إِخْوَاناً وَكُنتُمْ عَلَىَ شَفَا حُفْرَةٍ مِّنَ النَّارِ فَأَنقَذَكُم مِّنْهَا كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللّهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ. وَلْتَكُن مِّنكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَأُوْلَـئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ. وَلاَ تَكُونُواْ كَالَّذِينَ تَفَرَّقُواْ وَاخْتَلَفُواْ مِن بَعْدِ مَا جَاءهُمُ الْبَيِّنَاتُ وَأُوْلَـئِكَ لَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ**»[1]، والعمل به والتزام السير بنهجه. وسنقوم إن شاء الله بدراسة عناصر الفن في الغديريّات، واستجلاء الوجوه التي انمازت بها، من خلال تحليل نصوصها في الفصول القادمة.

***

(١) سورة آل عمران: ١٠٣ ـ ١٠٥.

الفصل الأول

البناء الفني

مهاد نظري:

اتخذت القصيدة العربية القديمة ـ وبخاصة قصيدة عصر ما قبل الإسلام ـ نمطاً من البناء الفني سارت عليه أغلب قصائد الشعراء في ذلك العصر، وفي العصور التي تلته، وقد حظي هذا النمط بعناية النقاد والدارسين ـ قديماً وحديثاً ـ إذ تصدوا لتفسيره وتحليله ومناقشته، حتى أصبح مدار بحث وفير، ومثار جدل كثير، ولا نريد أن نكرر ما قيل من آراء، وما اتخذ من مواقف نقدية، وما حصل في هذا الموضوع من خلاف نقدي على نحو الاستقصاء؛ لأنَّ ذلك الأمر مفروغ منه بما لا يدع مجالاً للتكرار والإعادة، ولكننا سنتعرَّض لذلك بالقدر الذي نشعر فيه بأنَّ هناك فائدة في التنظير لتطبيقه في موضوع الغديريّات.

ولعلَّ أقدم محاولة نقدية لتفسير هذا النمط من البناء الفني في القصيدة العربية ـ فيما يبدو ـ هي محاولة ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)؛ إذ حاول إيجاد رابطة فنية بين أجزاء القصيدة في صورتها التي استقرت عليها، وفي هذه المحاولة تعليل مستمد من طبيعة حياة المجتمع العربي آنذاك، التي كانت تستوجب الانتقال من مكان إلى آخر بحثاً عن موارد العيش وأسبابه.

بيد أنَّ هذه المحاولة اقتصرت على تحليل بنية قصائد المديح فحسب، مع أنَّ هذا النمط من البناء يلزم كذلك القصائد التي تعالج أغراضاً أخرى، والذي يتراءى للباحث أنَّ كلام ابن قتيبة يمثل اتجاهاً نقدياً يشرِّع من خلاله للشعراء اللاحقين على أساس من إحياء القيم الفنية القديمة، وفرض قيودها على الشعراء حتى وإن كانت لا تمت إلى عصر الشاعر بصلة، إذ يقول: «فالشاعر المجيد من

سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيملّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد»[1]، مما يفسر هيمنة النسق الثقافي الذي أفرز هذا النمط من البناء في قصيدة عصر ما قبل الإسلام، وما سار على نهجها من قصائد العصور التي تلته[2]، وهذه القصائد «تنتظم فيها الموضوعات، وتسير على نظام معيَّن، ونسق موروث، سنَّه القدماء منذ عهد متقدم في الجاهليَّة، وتبعه المتأخرون في صدر الإسلام وسار على نهجهم كثير من شعراء العصر الأموي والعباسي على تفاوت في مقدار التبعية والإلزام»[3].

وقد وقف النقاد عند رأي ابن قتيبة وقفة المتأني المتبصّر، وعلى الشكل الذي ينمُّ عن إدراكهم تفاصيل البناء الفني للقصيدة، وإن لم يقدموا لنا تفسيراً فنياً مقبولاً لمفهوم هذا البناء من خلال القصيدة نفسها[4]، فالأحكام جزئيَّة، ولا تعنى بالكل[5]، على أننا نفهم من كلام بعض النقاد على القصيدة العربية ما ينم عن إدراكهم لما يجب أن تكون عليه القصيدة في المبنى والمعنى، وهو ما يفسر لنا إدراكهم ضرورة البناء داخل القصيدة، فابن طباطبا العلوي (ت٣٢٢هـ) يقول: «وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً، يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله ... بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها؛ نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف»[6]، والحاتمي

---

(١) الشعر والشعراء: ١ / ٧٥ ـ ٧٦ .

(٢) ينظر: النقد الثقافي: ٧٦ وما بعدها .

(٣) الشعر الجاهلي؛ خصائصه وفنونه: ١٢٥ ـ ١٢٦ .

(٤) ينظر: البيان والتبيين: ١ / ٦٧، وعيار الشعر:٧، وحلية المحاضرة: ١/ ٢١٥، وسر الفصاحة: ٢٥٩ ـ ٢٦٠، والمثل السائر: ٣ / ١٢١، ومنهاج البلغاء: ٢٨٧ ـ ٢٩١ .

(٥) ينظر: البيان والتبيين: ١ / ١١٢، وعيار الشعر: ١١١ ـ ١٢٢، وكتاب الصناعتين: ٤٣١، ٤٣٨، ٤٤٣، والعمدة: ١ / ٢٢٢، ٢٣٩ .

(٦) عيار الشعر: ١٢٦ .

(ت٣٨٨هـ) يقول: «إنَّ القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، وباينه في صحَّة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفّي معالم جماله»[1].

ولسنا هنا بصدد تقييم هذين النصين، فقد ناقش ذلك الدكتور حسين عطوان[2]، ولكننا بصدد الإشارة إلى أنَّ فكرة البناء الفني للقصيدة لم تكن غائبة عن أعين النقاد العرب القدامى، بيد أن متتبع النقد العربي يجد أنَّ نظرة معظم النقاد القدامى كانت تقف عند البيت الأول، وكذلك يجدهم يتحدثون عن البيت الواحد، فهذا أمدح بيت، وذاك أهجى بيت، وهذا أغزل بيت، وذاك أرثى بيت، ويتحدثون عن بيت القصيد، وربما يحكمون على القصيدة بسبب بيت شعري واحد، ولم يلتفت إلى العلاقة بين الموضوعات داخل القصيدة إلاّ قليل، وأكثرهم تابع، وردَّد ما قاله ابن قتيبة، نعم، إنَّ في كلام النقاد العرب القدامى ما يشعر أنَّهم عنوا بهيكليَّة بناء القصيدة، فالقاضي الجرجاني (ت ٣٦٦هـ) يقول: «الشاعر الحاذق من يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف فيها أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء»[3]، وهو هنا يتابع ما قاله ابن قتيبة، فلم يتعدَّ العناية بهذه الأجزاء الثلاثة عنده إلى غير الاعتناء بالمستمع (المتلقي)، ولم يبيّن الآليَّة، أو الكيفيَّة التي يجتهد فيها الشاعر الحاذق، ولم يتكلَّم على كيفيَّة بناء هذه الأجزاء الثلاثة.

أما أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) فإنَّه لمح صلة بين المطلع وبعض الأغراض كالمدائح والتهاني، ولكنه أيضاً يتحدَّث عن البيت الأول لا عن بناء القصيدة، إذ يقول: «ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره، ومفتتح أقواله مما يتطيَّر منه، ويستجفى من الكلام والمخاطبة والبكاء ووصف إقفار الديار وتشتيت

---

(١) العمدة: ٢ / ١١٧ .

(٢) ينظر: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول: ٢٥٠ وما بعدها .

(٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٤٨ .

الألاّف، ونعي الشباب، وذم الزمان، لاسيما في القصائد التي تتضمَّن المدائح والتهاني»[1]، وكذلك كان أسامة بن منقذ (ت٥٨٤هـ)؛ إذ أورد الوصايا مثلما رواها العسكري[2]؛ مما يجعل ابن قتيبة رائد الفريق الثاني.

أماّ ابن رشيق (ت٤٥٦هـ) فقد تطرَّق للحديث عن البيت الأول، ولمح صلته بموضوع القصيدة؛ إذ يقول: «قيل لبعض الحذّاق بصناعة الشعر: لقد طار اسمك واشتهر، فقال: لأني أقللت الحز وطبقت المفصل وأصبت مقاتل الكلام، وقرضت نكت الأغراض بحسن الفواتح والخواتم ولطف الخروج إلى المدح والهجاء»[3].

ونصُّ ابن قتيبة وشرطه على الشعراء يؤكده ابن رشيق، بيد أنّه نبَّه على وجود قصائد ـ في تراثنا الشعري ـ تحيد عن نمط بناء القصيدة الذي أشار إليه ابن قتيبة، وذلك بالتخلص من المقدمات والابتداء بالغرض مباشرة، إذ يقول: «من الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطاً من النسيب، بل يهجم على ما يريد مكافحة، ويتناوله مصافحة»[4] منبهاً على أنَّ هناك ظروفاً تدعو إلى مثل ذلك الهجوم، وهذه المصافحة.

وتحدَّث ابن الأثير (ت٦٣٧هـ) أيضاً عن علاقة الافتتاح بموضوع القصيدة، مثلما تحدَّث عن تضمين الإسناد، ولم يعدّه عيباً، وخالف من سبقه من النقاد، ولكنه لم يتحدَّث عن التحام أجزاء القصيدة[5]، وتطرَّق ـ في معرض المفاضلة بين الشعر والنثر ـ إلى الحديث عن القصيدة ذات المعاني المختلفة، وأكّد أنَّ الشاعر لايحيد عنها إلاّ في جزء قليل منها[6].

---

(١) كتاب الصناعتين: ٤٣١ .

(٢) ينظر: البديع في نقد الشعر: ٢٨٥ .

(٣) العمدة: ١ / ٢٣١ .

(٤) العمدة: ١ / ٢٣١ .

(٥) ينظر: المثل السائر: ١ / ٣٤٢ .

(٦) ينظر: م. ن: ٤ / ١٠ ـ ١١ .

وأبدى ابن الأثير مرونة في النظر إلى مقدمة القصيدة، فهو يرى أنَّ القاعدة التي يبنى عليها مطلع القصيدة هي وجوب النظر إلى غرض القصيدة، فالغرض هو الذي يقرر الافتتاح، فإن لم يراع الشاعر ذلك، فهذا يدل على ضعف قريحته، وقصوره عن الغاية، أو جهله بوضع الكلام في مواضعه[1]، فالافتتاح عند ابن الأثير «نوع من صناعة التأليف جمَّة الفوائد، وذلك أن يجعل مطلع الكلام من الشعر والخطب والرسائل دالاً على المعنى المقصود بذلك الشعر أو تلك الخطبة أو تلك الرسالة»[2].

أما عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) فقد بلور ـ بنظرية النظم ـ ما كان موجوداً في النقد العربي القديم ولكنه لم يعالج بالشكل الذي عالجه الجرجاني؛ إذ قام بتفصيل ما كان قد أجمل، ولعلنا لا نغالي إذا ما قلنا: إنَّ الجرجاني أسهم بنظرية النظم إسهامة فاعلة في معالجة بناء القصيدة، فهو يبحث عن علل التفاضل في الشعر، وهذا يعني أنَّه كان معنياً بإدراك العناصر الأدبية أو الشعريَّة التي تقود إلى إحداث هذا التفاضل، ومن بينها العلاقات داخل النص، ولذلك جاءت نظرية النظم مستندة «إلى نظرية في اللغة تماشي ما وصل إليه علم اللسان الحديث حين قرَّر ما يقرره علماء اليوم من أنَّ اللغة ليست مجموعة من الألفاظ، بل مجموعة من العلاقات»[3].

لقد ذهب الجرجاني إلى أن إنكار النظم هو إنكار للإعجاز القرآني[4]، ونظر إلى الشعر من هذه الزاوية، وبذلك كشف عن أوسع المفاهيم الشعريّة التي تشكّل المحاور الرئيسة في الدراسات الشعريَّة الحديثة، فأصحاب الأخيرة لا يبعدون عن كون الشعريَّة إنما تتجسَّد في النظم، أو فيما يسمى شبكة علاقات النص المتشكلة

---

(١) ينظر: م. ن: ٢ / ٢٣٦ .

(٢) م. ن: ٣ / ٩٦، والجامع الكبير: ١٨٧ .

(٣) في الميزان الجديد: ١٤٢ .

(٤) ينظر: دلائل الإعجاز: ٦، ٣٦ ـ ٣٩ .

في بنية كليَّة[1]، ومفهوم النظم ـ عند الجرجاني ـ «ليس سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، والكلم ثلاث: اسم، وفعل، وحرف، وللتعليق ما بينهما طرق معلومة، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام: تعلق اسم باسم، وتعلَّق اسم بفعل، وتعلّق حرف بهما»[2]، و «لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلَّق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك»[3]، ومن هنا فإنَّ مفهوم النظم يتجلّى في دلالات ثلاث هي: نحوية، وموقعية (تراتبيَّة)، وبنائيَّة، وانَّ التفاضل إنما يكون في التمايز الحاصل عن الاستعمال الخاص للغة، وبذلك يتجلّى لنا كيف أنَّ الجرجاني كان قد حفَّز النقاد إلى التفكير ببناء القصيدة، وضرورة التصدي لتفسير ذلك البناء، وإن كان يتكلم على النسق داخل البيت الشعري الواحد، لكن نظريته كانت مبكرة في وضعها الأسس التي يجب مراعاتها لإكساب القصيدة شعريتها، ولكن عبد القاهر لم يطبق ما نادى به في نظرية النظم على القصيدة، وإنما طبَّقه على أبيات قليلة، وقد شغلته النظرة الجزئية عن النظرة الشاملة التي تأخذ العمل الفني كلاً كاملاً شأنه في ذلك شان غيره من النقاد العرب[4]، غير أنه قدَّم أوسع درس في الشعريَّة، وأدرك سرَّها حين أدرك سر النظم .

أما حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، فالقصائد عنده بسيطة تتكون من غرض واحد، ومركبة تتكون من أكثر من غرض، وهذه الأخيرة يرى أنها «أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق لما ذكرناه من ولع النفوس بالافتنان في أنحاء الكلام وأنواع القصائد»[5]، وقد تكلَّم حازم القرطاجني على بناء القصيدة، وحدَّد قواعد

---

(١) ينظر: في الشعرية: ١٣ وما بعدها .

(٢) دلائل الإعجاز: ٤ .

(٣) م. ن: ٥٥ .

(٤) ينظر: فصول في الشعر: ٢١٩ .

(٥) منهاج البلغاء: ٣٠٣ .

الصناعة النظميَّة التي تقوم عليها مباني النظم، وهي عنده عشر قوى تتفاوت فيها أفكار الشعراء[1]، وتكلَّم على أحكام مباني الأبيات والقصائد بالشكل الذي يتجلى فيه أثر نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني فيما ذهب إليه القرطاجني في هذا الباب، إذ يقول: «اعلم أنَّ الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطَّعة من الكلام المؤلف، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف، والقصائد المؤتلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ فكما أنَّ الحروف إذا حسنت حسنت الفصول المؤلفة منها إذا رتبت على ما يجب، ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي، كما أنَّ ذلك في الكلم المفردة كذلك، وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها منها على ما يجب، وكما أنَّ الكلم لها اعتباران، اعتبار راجع إلى مادتها وذاتها، واعتبار بالنسبة إلى المعنى الذي تدل عليه، كذلك الفصول تعتبر في أنفسها وما يتعلَّق بهيآتها ووضعها، وتعتبر بحسب الجهات التي تضمَّنت الفصول الأوصاف المتعلقة بها»[2]. وقد فصَّل الكلام فيما يرجع إلى ذوات الفصول داخل النص الشعري، وحدَّده بأربعة قوانين هي: «القانون الأول: في استجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها، القانون الثاني: في ترتيب الفصول والموالاة بين بعضها وبعض، القانون الثالث: في ترتيب ما يقع في الفصول، القانون الرابع: في ما يجب أن يقدم في الفصول وما يجب أن يؤخر فيها وتختتم به»[3].

وهكذا نجد حازماً في نظرته الشمولية إلى بناء القصيدة الكلي، وتدخله في تفصيلات الصياغة قد اقترب كثيراً من مفهوم البناء الشعري كما يقدمه النقد الحديث، وقد استطاع أن يشخّص كثيراً من العناصر التي تجعل من النص الشعري

---

(١) ينظر: م. ن: ١٩٩ وما بعدها .

(٢) منهاج البلغاء: ٢٨٧ .

(٣) م. ن: ٢٨٨ .

في غاية الجودة، فينطوي بذلك على أعلى درجات تحقق الشعرية.

أما في النقد العربي الحديث، فقد تمَّت دراسة بناء القصيدة الفني عند دراسة وحدة القصيدة، وتعددت رؤى نقادنا، وتنوَّع فهمهم لهذه الوحدة، ولا يخفى ما للنقد الأجنبي ـ وبخاصة الغربي ـ من أثر في ذلك؛ إذ كان لاتصال نقادنا العرب بالثقافة الأجنبية، وسعة اطلاعهم على الآداب الغربية، ودراستهم للمناهج النقدية الغربية الأثر الواضح في المنجز النقدي العربي[1].

وقد حظي بناء القصيدة بجهد نقدي من خلال دراسات خلصت إلى تقويم عملية الإبداع في المنجز الشعري[2]، والقصيدة ـ بحسب هذه الدراسات ـ «بناء يتركَّب من العناصر والقوى التي تتضافر على نحو يتم فيه تكامل المعاني الشعرية المتبلورة في حقائق لغوية، فالعالم الذي تتألف منه القصيدة عالم متجانس تتلاقى أفكاره، وتتعاقب في حركة مطَّردة»[3]، وبناء القصيدة هو «بناء علائقي يقوم على العلاقات بين العناصر كل منها حاكم للآخر ومحكوم به»[4]، أي أنَّ البحث هنا يكون في دراسة العلاقات فضلاً عن دراسة البنى الأخرى المكونة للقصيدة، بما يعني «دراسة بناء العبارات والصور والموسيقى والأفكار والتركيبات اللغوية، والعواطف المتآلفة والمتضادة فيها»[5]، وأصبح ـ بحسب النقد الحديث ـ من الصعوبة بمكان أن نرد جمال هيكل القصيدة أو شكلها إلى جمال العناصر التي تألفت منها ما لم يشتمل ذلك على فهم الكيفية التي جعلتها تنماز عن غيرها بهذا السر الجمالي، شأنها في ذلك شأن المنازل، إذ تشترك في العناصر، ولكنها تختلف في الكيفية التي يتم عن طريقها عملية الربط، وتكوين العلاقات بين تلك

---

(١)ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: ٢٨١ ـ ٢٨٨.

(٢) ينظر مثلاً: الأدب وفنونه: ٥٩، والنقد المنهجي عند العرب: ٣٢ .

(٣) بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: ٢٣ .

(٤) الصورة والبناء الشعري: ١٧٩ .

(٥) بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: ١٧ .

العناصر[1].

وإذا ما حاولنا أن نحقق الرابطة الفنية والنفسية بين أجزاء القصيدة، فيجب علينا أن نبحث عن الفكرة أو المقولة الشعرية التي تصدر عنها القصيدة، ثمَّ نقوم بالتأصيل ـ عن طريق هذه المقولة ـ للوحدة القائمة بين الأغراض العديدة التي تتألف منها القصيدة، بين بعضها وبعض من ناحية، وبين تلك المقولة الشعرية من ناحية أخرى، وأن نعد القصيدة آخر الأمر تعبيراً عن عواطف ذاتية جماعية في آن واحد[2].

ومما تقدَّم يتأكد لنا أنَّ هيكلية بناء القصيدة العربية التقليديَّة تركزت في المنجز الشعري والنقدي العربي بعناصر عدَّة، هي: المطلع، والمقدمة، والرحلة، والتخلص، والغرض، والخاتمة، وعلى هذه الهيكليَّة جاء كثير من الشعر الجاهلي، وتبعه كثير من الشعر الإسلامي والعباسي، وقد أولى النقاد هذه الأجزاء عناية كبيرة، وطالبوا الشعراء بالإجادة فيها، وذلك ما سيتبيَّن في أثناء دراسة هذه الأجزاء في نصوص الغديريّات التقليديَّة. على أننا نجد في الشعر العربي قصائد تحيد عن هذا المنهج مثل التخلص من المقدمات في قصائد الشعراء الصعاليك والفرسان وبعض شعراء الهذليين، وكذلك عند غيرهم في قصائد الرثاء وقصائد الغزل[3]، وهذه القصائد التي ليس لها مقدمات ربما كانت أكثر من القصائد ذوات المقدمات، ولكن الحديث الأظهر في تراثنا النقدي هو عن القصائد التي تبدأ بمقدمات، أو التي تسير على هذا النهج في بناء القصيدة من مقدمة ورحلة وغيرهما، حتى صارت هذه الطريقة التي تتسم بالرصانة عنواناً لتقدم الشعر العربي، وهو أمر له علاقة بالحياة العربية آنذاك، ومراعاة المتلقين من شعراء ونقاد

---

(١) ينظر: الإحساس بالجمال: ١٠٧ وما بعدها، والمرايا المحدبة؛ من البنيوية إلى التفكيك: ٨٠ وما بعدها، ومعرفة الآخر؛ مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة: ٣٩ وما بعدها .

(٢) ينظر: قضايا النقد في الشعر الجاهلي: ١٩٢ ـ ١٩٣، والقيم المستحدثة في الشعر العباسي من بشار إلى ابن المعتز: ٣٢ .

(٣) ينظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: ٢٦٦، وشعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي: ٣٣٤، و بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: ٣٣١ .

وغيرهم، فالشاعر والمتلقي قد يشتركان في تجربة الحياة في تفاصيلها، ولما وجد الشعراء أنَّ هذه الطريقة قد استجاب لها الشعراء والمتلقون لأنهم يشتركون فيها؛ آثروا الاستجابة لهذا النمط، والحديث عنه، فهم يعيشون فيه، وقد تنبه نقادنا القدامى إلى تلك القصائد التي تخرج عن هذا النمط بقول ابن رشيق: «ومن الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطاً من النسيب، بل يهجم على ما يريد مكافحة، ويتناوله مصافحة»[1]، ولعلَّ شدة العواطف، وعنفوان الانفعال المرتبط بهذه القصائد هو الذي جعلها تأتي على هذا الشكل، وهذه الطريقة من الخلق الشعري تتيح مجالاً للشاعر لتوزيع تدفقه اللفظي عبر قنوات تعبر عن عظم التأجج العاطفي والموقف النفسي الذي يسبق القصيدة، ويصاحبها ويتلوها على السواء، فالشاعر في هذه الأغراض (أو القصائد) غالباً ما يخضع لتوتر عاطفي، وانفعال عنيف يهز مشاعره، فلا يجد مجالاً للتأني والتفنن، لأنه غير معنيٍّ بالناحية الفنية التي تحتاج إلى التألق الذي تحتاجه القصيدة ذات البنية المشار إليها من مقدمة، ورحلة، وغرض، ولذلك نجد الشاعر غالباً ما يفتتح قصيدته برسالة شعرية: ألا من مبلغ ... لأن الشاعر يحتاجها، فيبدأ بقصيدة سريعة مباشرة في الرثاء، وكذلك في الهجاء، أو الفخر مثلما هو الحال عند الشعراء الفرسان أو الصعاليك؛ لأن التجارب سريعة فيدخلون إلى أغراضهم مباشرة، فالشاعر الفارس مثلاً يتحدث عن دائرة ضيقة هي (القبيلة) وهي أضيق من الدائرة الأوسع: المتلقي، ولذلك نجد طبقتهم غير طبقة الفحول في نقدنا العربي القديم[2]، وكذا الحال عند الشعراء الصعاليك من حيث عدم العناية بالمتلقي، فالصورة عندهم أوضح مما هي عليه عند الشعراء الفرسان؛ إذ غاب عند الشعراء الصعاليك حس القبيلة، لذلك اختفت المقدمات في قصائدهم، فالتجربة السريعة لا تستدعي التأمل، والحالة النفسية المتأججة المصاحبة لتلك التجربة والسابقة لها، والوضع الاجتماعي الذي يعيشه هؤلاء

---

(١) العمدة: ١ / ٢٣١ .

(٢) ينظر: طبقات فحول الشعراء: ١ / ١٥١ .

الشعراء، وشدَّة الانفعال الذي يستدعيه غرض القصيدة كل ذلك يتدخل في تكوين القصيدة وتحديد نمطها ومنهجها، مما يؤكد لنا عدم وجود منهج فني ثابت تتبعه القصيدة بحيث يكون الشاعر ملزماً به، ولا يجوز له الخروج عليه[1].

ودلَّ الاستقراء على أنَّ المنجز الشعري في الغديريّات تألف من (٧٢) نصاً شعرياً، كان مجموع أبياتها (٢٣١٩) بيتاً شعرياً، وتوزع على (٣١) شاعراً، وجاء على أنماط ثلاثة هي:

١ ـ الغديريّات التقليديَّة: وهي القصائد التي سارت على نمط البناء التقليدي للقصيدة العربية، فتألفت من مطلع، ومقدمة، وتخلص، وغرض، وخاتمة، وبلغ عددها (٣٥) قصيدة، تفاوتت في طولها، وكان عدد أبياتها (١٨٦٧) بيتاً شعرياً، فكانت نسبتها في الغديريات (٨٠,٥٠ ٪).

٢ ـ الغديريّات المباشرة (القصائد المباشرة): وهي القصائد التي دخلت إلى غرضها وعالجته بصورة مباشرة، من دون أن تقترن بمقدمة، وهي قليلة إذا ما قورنت بالغديريّات التقليديَّة، إذ بلغ عددها (٢٣) قصيدة، وكان عدد أبياتها (٣٨٧) بيتاً شعرياً، فكانت نسبتها (١٦,٧٠ ٪) في المتن الشعري الغديري.

٣ ـ المقطوعات: وهي النصوص الشعرية التي يكون عدد الأبيات فيها أقل من سبعة أبيات يقولها الشاعر بين يدي حاجته، فيدخل إلى غرضه مباشرة، وغالباً ما تكون وليدة حاجة آنية، أو انفعال فكري أو عاطفي حاد، وهي قليلة جداً؛ إذ كان عددها (١٤) مقطوعة شعرية، وبلغ عدد أبياتها (٦٥) بيتاً شعرياً، فكانت نسبتها في الغديريات (٢,٨٠ ٪).

وسنتحدث عن النمط الأول (الغديريّات التقليدية) بالتفصيل، تاركين الحديث عن النمطين الآخرين؛ لأنَّ النصوص الشعريَّة فيها هي شعر قضيَّة واحدة، ووجدنا أن دراستها لم تختلف عن دراسة الغرض في الغديريّات التقليدية، فاقتصرنا على دراسة الغديريات التقليدية تجنّباً للتكرار.

---

(١) ينظر: وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي: ١٣٨ ـ ١٣٩ .

الغديريّات التقليديّة (القصائد ذوات المقدّمات):

جاء البناء الهيكلي لهذه القصائد على النمط التقليدي، إذ تألفت من الأركان الآتية:

١ ـ المطلع:

عني الشعراء ـ منذ القدم ـ بمطالع قصائدهم، وأولوها عناية فائقة؛ إدراكاً منهم بأهميتها، فالمطلع في القصيدة هو إرهاصة الانثيال الشعري التي ستحدد مستقبل القصيدة، ومثلما قيل، فالشعر «قفل أوله مفتاحه»[١]. وقد وقف النقاد القدامى والمحدثون عند مطالع القصائد، ووجهوا الشعراء فيها؛ لأنها أول ما تفاجئ السامع، فلا بدَّ من أن يكون لها وقع حسن، وقد وضعوا لها شروطاً، ووجهوا الشعراء إلى اعتبارات عدَّة صنَّفوا المطالع من خلالها إلى مطالع جيدة، وأخرى رديئة، وتوسَّعوا في دراستها بالتحليل والتعليل[٢]، وأسموها «حسن الابتداء»[٣]، و«براعة الاستهلال»[٤].

أما عند المحدثين، فالمطلع هو مفتاح التجربة التي يكتنفها بأكملها في كل منجز شعري[٥]، فالمطلع يعني «البداية المولدة، والمهيمنة، فهي ليست قوة إشعاع، أو تثويراً للنص، وإنما هي الحاضنة لما سيحدث في النص»[٦]، أي أنه يعني «جواز

---

(١) العمدة: ١ / ٢١٨ .

(٢) ينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه: ٤٨، وكتاب الصناعتين: ٤٣١ وما بعدها، والعمدة: ١ / ٢١٨، والمثل السائر: ٣ / ٩٦، والطراز المتضمن لأسرار البلاغة: ٢ / ٢٦٦، والبديع في نقد الشعر: ٢٨٥، ومنهاج البلغاء: ٣١٠ ـ ٣١١، وأنوار الربيع في أنواع البديع: ١ / ٣٤ ـ ٣٥، و بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: ٢٠٤ ـ ٢١١ .

(٣) البديع في نقد الشعر: ٧٥ .

(٤) خزانة الأدب وغاية الأرب: ٣ .

(٥) ينظر: أنا والشعر: ٦٤ .

(٦) ينظر: الاستهلال؛ فن البدايات في النص الأدبي: ١٦ ـ ١٧ .

المرور إلى عالم الإبداع الشعري، وقد يكون في بدايته تركيباً معيَّناً يتغنى به الشاعر ليستدرج به سلسلة التركيب الفني، وليروض نفسه لعملية التكوين»[1]، والشاعر الحاذق هو الذي يحسن انتقاء المطلع، بحيث يجعله حاملاً للفكرة التي يهدف إليها النص، ومعبراً عنها مهما ابتعد في قصيدته عن تلك الفكرة بفعل الانثيال الشعري الذي تفرضه العناصر النصيَّة والسياقيَّة على القصيدة، والمطلع بهذا الفهم سيقوم بشحن القصيدة بفكرتها وعواطفها كلما فترت أبياتها بالابتعاد عن الفكرة، أو الغرض الذي قيلت فيه القصيدة، وذلك بتعدد موضوعات القصيدة، أو تعدد مقاطعها، ومشاهدها، ولوحاتها.

ومن خلال استقراء مطالع الغديريّات، ودراستها تبيَّن لنا أنها انمازت بميزات عدَّة، وعلى النحو الآتي:

أ ـ التكثيف:

ونقصد به أن بعض المطالع تكون مكثَّفة، ومركَّزة تتغنى بالموضوع، وتعبر عن مضمون القصيدة، وتؤكد فكرتها، أي أن الشاعر يجمل من خلال المطلع ما يريده من القصيدة من معنى، ثمَّ يتوسع بعد ذلك، فالكميت بن زيد الأسدي (ت١٢٦هـ) يصوّر آلامه وهمومه، وحزنه وجزعه في المطلع الذي يتخذ منه قاعدة لانطلاق النص، إذ يقول: (الوافر)

نفى عن عينك الأرق الهجوعا ... وهمّ يمتري منها الدموعا[2]

فهذا المطلع الشاكي الباكي يفصح عن أنَّ للشاعر هموماً وآلاماً في قصيدته استهلَّها بها، ووضع المتلقي بإزاء قراءتها من خلاله، وهو عين ما تذهب إليه القصيدة، وبذلك وظَّف الشاعر المطلع في رصد موضوع قصيدته.

وقد يتخذ الشاعر الرحلة مطلعاً لقصيدته، لكنها ليست برحلة إلى الممدوح، أو وصف رحلة الحبيبة وقد سرى ظعنها بعيداً عنه ـ مثلما عوَّدنا الشاعر الجاهلي ـ

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ٢١٦ .

(٢) ديوان الكميت بن زيد الأسدي: ٦٢٢، وينظر: موسوعة الغدير: ٣ / ٤٧٥ .

بل انها رحلة تحمل المعنى المعبر عنه بين ظهراني القصيدة كما في قول السيد الحميري (ت١٧٣هـ): (الوافر)

أجدّ بآلِ فاطمةَ البكورُ فدمعُ العينِ منهلٌ غزيرُ[1]

فالشاعر هنا يقف متسائلاً مستغرباً من انهلال الدمع بغزارة، هل رحل آل فاطمة فكانت الدموع نتيجة لذلك ؟ وهو هنا يأتي باسم (فاطمة) إدراكاً منه لما بين هذا الاسم والموضوع المتحدث عنه من مناسبة، وبذلك يهيّئ المتلقي من أول بيت في القصيدة لتتبع مغزاها، وهو ما حلَّ بأبناء فاطمة عليها السلام بفعل إنكار واقعة الغدير، أو تأويلها إلى غير ما دلَّت عليه.

وقد يعمد الشاعر إلى تأكيد ذلك بالحديث عن المنازل، وما حلَّ بها بعدما هجرها أهلها، مستثمراً ذلك الجو النفسي المشحون المصاحب لهذه الوقفة للتعبير عن القضية التي تسببت له بالدمع والأسى، وذلك يثبت لنا عندما نكمل قراءة القصيدة، كما في قول أبي القاسم الصنوبري (ت ٣٣٤هـ): (الكامل)

ما في المنازل حاجة نقضيها إلاّ السلام وادمع نذريها[2]

ومن الشعراء من يستثمر الغزل، وما يلاقيه فيه من معاناة مطلعاً لغديريته، لكن ذلك الهوى الذي يتحدث عنه هو هوى آل محمد صلى الله عليه وآله لا غيرهم، كما في قول عبد المحسن الصوري (ت٤١٩هـ): (المتقارب)

عيون منعن الرقاد العيونا جعلن لكل فؤادٍ فتونا[3]

وعلى ذلك يسير مهيار الديلمي (ت ٤٢٨هـ)؛ إذ يشعرنا بشجوه وشجونه لما حلَّ به بعد فراق الأحبَّة متخذاً من الحديث عن الأضعان التي تفرَّقت، والزمان الذي مضى رمزاً للحديث عن موضوعه الأساسي وهو الغدير، فيقول: (البسيط)

---

(١) ديوان السيد الحميري: ٩٢ .

(٢) موسوعة الغدير: ٣ / ٥٠١ .

(٣) ديوان الصوري: ٢ / ٦٧ .

هل بعد مفترق الأضعان مجتمع أم هل زمانٌ بهم قد فاتَ يرتجعُ[1]

ب ـ الاستدعاء والإحالة:

وتتم عن طريق المكان والزمان والشخصيات، فالشاعر لا يمكنه «أن يرى الحاضر ـ الزمن الذي يحياه ـ إلا من خلال المكان والناس، وإلاّ فمن خلال عمره، ومدى تجربته مع الماضي، وتصوّره للمستقبل»[2]، وفي الشعر يتجلّى لنا ذلك الارتباط العميق بين الشاعر والزمان والمكان، فالوقفة الطللية مثلاً تتشكل من الماضي (الزمان)، والرسم أو الطلل (المكان) والأحبة والأهل (الشخصية)، والشاعر يقوم باستدعاء هذه العناصر لتوظيفها في قصيدته للنهوض بحمل المعنى الذي يريد البوح به من خلال القصيدة، أي انه يختار في مطلعها ما يلائم الغرض المنشود والحالة النفسية المصاحبة لولادة القصيدة، من ذلك وقفة السيد الحميري بدار الحبيبة؛ إذ يقرر أن الدار موحشة مخيفة بعد أن تركها أهلها، يقول (السريع):

لأمِّ عمروٍ باللوى مربعُ طامسة أعلامه بلقعُ[3]

وهذا الطلل تروح عنه الطيور وتخافه الأسود ولا أنيس له سوى الأفاعي التي يخاف سمومُها الموتُ، والشاعر هنا استدعى هذه العناصر في وقفته وهي (أم عمرو، والدار، والزمن الماضي)، فرسم لنا مشهداً موحشاً ليحيلنا بعد ذلك بهذه الرمزية إلى المشهد الأكثر خوفاً وهو إنكار بيعة الغدير، متألماً متعجباً من القوم الذين أنكروها، وقد تطول وقفة الشاعر وهو يخاطب الدار، لذا يطول بكاؤه، وما ذلك إلا لأنه قام باستدعاء الذكريات، والحديث عن ماضيه، وهو بذلك يهيئ متلقيه نفسياً للدخول في غرض القصيدة، فمنذ اللحظة الأولى لولادة القصيدة يؤكد الشاعر أنَّ التجربة قاسية، وباكية، مثلما نجده في قول الجبري المصري (ت٤٨٧هـ): (الكامل)

---

(١) ديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٢ .

(٢) الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام: ٢٤٩ .

(٣) ديوان السيد الحميري: ١٢٨، وينظر: ١٨٦ .

يـا دار غـادرني جديـد بـلاك رثّ الجديدُ فهل رثيت لذاكِ[1]

ومن الشعراء من يأتي استدعاء الزمان والمكان وما يرتبط بهما عن طريق الدعاء بالسقيا لتلك الديار، فيأتي المطلع حاملاً لتجربة قاسية، تكشفها القصيدة، وهذا هو مراد الشاعر، فمن ذلك مطلع غديرية الملك الصالح طلائع بن رزّيك (ت٥٥٦هـ)، إذ يقول: (البسيط)

سقى الحمى وعهاً كنت أعهده حيا بحور بصوب المزن أجوده[2]

ومما نلحظه في هذه المطالع غلبة طابع الحنين إلى الماضي بما فيه من زمان وديار وأحباب، وهنا نقول: إنَّ الشعراء لم يعيشوا تجربة الأطلال فعلا، بل عاشوها شعرياً فحسب، فإلامَ ينصرف هذا الحنين ؟

بدءاً نقول: لم يكن إتيان الشعراء بهذه المطالع تقليداً واستجابة لعرف في فحسب، بل الأمر يتصل بغرض القصيدة، فلما كانت القضيَّة التي يتحدث عنها الشاعر قضية تتصل بالفكر والوجدان وتملأ عليه عقله وقلبه، لذلك لم يجد بداً من الحديث عن الماضي والديار والأحباب بما يهيئ العاطفة المطلوبة عند المتلقي ـ منذ مطلع القصيدة ـ ليتسنى له بعد ذلك الحديث عن غرضه الذي نهض المطلع بمهمة الإشارة إليه، وربما أراد الشاعر وهو يتحدث عن الطلل أن يربط بين الحاضر الذي يعيشه، والماضي الذي يحن إليه إشارة إلى استمرار إيمانه بقضيَّة الغدير. ولا يقتصر الشعراء في تهيئة متلقيهم، واستدرار عواطفهم على المطالع الباكية فحسب، بل أن منهم من جعله رقيقاً، وبألفاظ جميلة تبعث في النفس أريحيَّة وطرباً، فاستدعى ذلك ليحيل المتلقي إلى ما يبعث الارتياح والاطمئنان عنده وعند الشاعر وهو الإيمان ببيعة الغدير، كما في قول أبي الحسين الجزار (٦٧٢هـ): (الكامل)

حكم العيون على القلوب يجوز ودوارُها من دانهنَّ عزيز[3]

---

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ٤١٩ .

(٢) ديوان طلائع بن رزيك: ٧٣، وينظر: موسوعة الغدير: ٦ / ٥٤٢ .

(٣) موسوعة الغدير: ٥ / ٦٦١

ج ـ الرفض:

وهو في اللغة يعني: الترك في أحد معانيه[1]، وفي الاصطلاح معارضة النظام وأطر الحياة ومظاهرها[2]، وما نعنيه هنا هو الرفض الفني، أي أن الشاعر يسير على منوال الشعراء الذين سبقوه في مطلع قصيدته، بيد أنه يشعرنا في هذا المطلع بأنه يرفض ذلك لانشغاله بموضوع قصيدته، وبذلك يقوم الشاعر بتهيئة المتلقي لتلقف القصيدة لكي يصل إلى مضمونها، وبهذا فهو قام بتوظيف الموروث ولكن بصورة عكسية شانه في ذلك شان الكميت بن زيد الأسدي في مطالع هاشمياته، ومن ذلك أن يجيءَ المطلع حوارياً يتحدث فيه الشاعر مع امرأة مبيناً لها انه مشغول عن أحاديث العشق والنساء، كما في قول ابن الرومي (ت ٢٨٣هـ): (الكامل)

يا هند لم أعشق ومثلي لا يرى عشق النساء ديانة وتحرّجا[3]

وما ذلك إلا بسبب مضمون الغديرية، المتمثل بحبه وولائه للوصي عليه السلام، وهذا المضمون ياتي في البيت التالي للمطلع، فيقول:

لكن حبي للوصيّ مخيِّمٌ في الصدر يسرح في الفؤاد تولّجا[4]

وقد يكون المطلع دالاً على موضوع القصيدة ومضمونها برفض ما تمسَّك به الشعراء من مخاطبة الطلل، فيقوم الشاعر برفض ذاك الطلل، لأنه غير معنيٍّ بالحديث عنه بأكثر من هذه الومضة في المطلع؛ لأنَّ زمن الانفعال الشعري، والفورة العاطفية لا تسمح للشاعر بالتأني في وصف الأطلال والحديث عنها، وبذلك يجعل المطلع متعلقاً بغرض القصيدة عن طريق هذه الومضة الطللية، كما في قول كشاجم (ت٣٦٠هـ): (المتقارب)

---

(١) ينظر: لسان العرب: مادة (رفض).

(٢) ينظر: الرفض في شعر الشريف الرضي، بحث: ٦٢.

(٣) موسوعة الغدير: ٣ / ٥٢، ولم أعثر على هذه القصيدة في ديوانه.

(٤) م. ن: ٣ / ٥٢.

لـــه شـــغل عـــن ســـؤال الطلـــلْ أقـــام الخلـــيط بـــه أم رحـــلْ[1]

فالشاعر بهذا الرفض يدخل المتلقي في جو الترقب والتساؤل مما يهيئه لمتابعة القصيدة في سبيل معرفة غرضها، وهو ما أراده الشاعر من مطلعه.

د ـ الترابط الفني ـ المعنوي:

ونقصد به أنَّ بعض المطالع في الغديريّات امتازت بالتواشج في معناها مع مقاطع القصيدة؛ لذلك لا يكتمل معناها إلا بعد أن تكتمل مقاطع القصيدة، بحيث تبدو تلك المطالع ركناً رئيساً في القصيدة بعد أن نستكمل قراءتها، وذلك لما فيها من مشاعر وقرائن تتواشج مع ما تثيره مقاطعها، وما تتماز به أركانها في تكوين المعنى المعبر عن مضمونها، من ذلك ما نجده في مطلع غديرية سفيان بن مصعب العبدي الكوفي (ت١٧٣ تقريباً)، إذ قال: (البسيط)

هـل في سـؤالك رسـم المنـزل الخـرب بـرء لقلبك من داء الهـوى الوصـبِ[2]

فالشاعر هنا يفتتح غديريته بالسؤال، مستفهماً، ومتعجباً مما يقوم به من مساءلة الرسوم الدارسة، وبعد أن نكمل قراءة القصيدة يتضح لنا أن هذا التعجب هو مما يتصل بجوهر القصيدة ومضمونها؛ إذ يتعجب مما جرى بعد بيعة الغدير، منكراً ما آلت إليه حال المسلمين بعد تركها.

وقد يتخذ الشاعر من هجر الحبيبة طريقاً إلى الدخول في مضمون غديريته كما في قول مهيار الديلمي: (المتقارب)

ســلا مَــنْ ســلا مُــنْ بنــا اســتبدلا وكيــف عــا الآخــرُ الأوَّلا![3]

إذ يتضح لنا بعد قراءة القصيدة أنَّ الشاعر رمز بهجر الحبيبة وتعجبه منه إلى ما يتصل بمضمون القصيدة، وهو ترك البيعة وإنكار ولاية الإمام علي عليه السلام وتقديم المفضول مع وجود الأفضل.

---

(١) ديوان كشاجم: ٢٧١، وينظر: ديوان طلائع بن رزيك: ١٤٦ .

(٢) موسوعة الغدير: ٢ / ٤٠٩ .

(٣) ديوان مهيار الديلمي: ٣ / ١١٣ .

هـ - الترابط الفني ـ الغرضي:

يتضح لنا من قراءة بعض مطالع الغديريّات التقليديّة أن الشعراء اتخذوا من الأغراض مفتتحاً لقصائدهم، إدراكاً منهم لمضمون القضية التي يتحدثون عنها شعرياً، لذلك قاموا بتهيئة المشاعر اللازمة عند المتلقي عن طريق هذه الأغراض كالشكوى من تجربة تتصل بالمشاعر، كتجربة فراق الأحبة والديار، فالعبدي علي بن حماد (توفي في أواخر القرن الرابع للهجرة) يشكو من جور من يهوى، فيقول: (الطويل)

ألا قل لسلطان الهوى كيف أعمل لقد جار من أهوى وأنت المؤمّل[1]

وهو بشكواه هذه لا ينفصل عن مضمون غديريته، بل يحقق انسجاماً بين مطلعها ومضمونها عن طريق هذه الشكوى؛ إذ تبنى قصيدته على الشكوى والألم الذي يشعر به الشاعر مثلما تخبرنا غديريته بذلك.

أما ابن العودي النيلي (ت٥٥٨هـ)، فإنه يحرص على أن يجعل المطلع لافتاً للنظر، بحيث تنتهي القصيدة، والمطلع باقٍ بتلك الحرارة التي تبعث على الحزن والألم إذ يتساءل الشاعر عن زمان الوصل وقد هجره من لا يرحم؛ إذ قال: (الطويل)

متى يشتفي من لاعج القلب مغرم وقد لجَّ في الهجران من ليس يرحم[2]

وبعد قراءتنا قصيدة الشاعر يتبين لنا أن الشاعر يتحدث عن الغدير بلوعة وحزن وندم، لذلك حرص على أن تكون شكواه في مطلع غديريته مصداقاً لكل هذه المشاعر والانفعالات محققاً بذلك تلاؤماً بين مطلع الغديرية وغرضها، مما يعني أنَّ الشاعر رصد في المطلع موضوع قصيدته.

ومن الشعراء من انفرط في مطلع غديريته عما سار عليه الشعراء في تهيئة المشاعر باتباع المطالع الشاكية والباكية، فآثر أن يجعل مطلعها هادئاً، فراح يختار من الموضوعات ما يوفر له هذا الهدوء في المشاعر، ولربما كان للحالة النفسية التي

---

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ١٩٧ .

(٢) موسوعة الغدير: ٤ / ٤٩٧، وينظر: ٤ / ٥١١ .

يعيشها الشاعر الأثر في ذلك، كأن يمزج بين ذاته والخمرة والطبيعة، كما في قول شمس الدين محفوظ (ت٦٩٠هـ): (الكامل)

راق الصبوح ورقّت الصهباء وسرى النسيم وغنّت الورقاء[1]

فالعلاقة بين الإنسان والطبيعة علاقة متينة، و «طالما أحس الشعراء والفلاسفة هذه الصلة العميقة، يريد الشاعر أن يجعل من الطبيعة ذاتاً، وأن يجعل من الذات طبيعة خارجية» [2]، وبتعبير آخر فإنَّ الطبيعة هي «روح مرئيَّة، والروح طبيعة خفيَّة، والأولى تكمل الثانية، فالذات ترى نفسها في الطبيعة كما تدرك الطبيعة نفسها في الروح»[3]، والشاعر الفنان هو الذي «يعيد صياغة الطبيعة ... وهو في هذه الصياغة الجديدة يضيف خبراته وممارساته في الحياة»[4]، بل انَّ ذلك «من واجبه لكي يسمى فناناً» [5].

وفي مطلع غديرية جمال الدين الخلعي ما يشعرنا أنَّ للطبيعة تأثيراً في إحساس الشاعر؛ إذ يدخل عن طريقها إلى غرضه باعثاً في نفس المتلقي الطمأنينة والهدوء، فقال: (مخلّع البسيط)

فاح أريج الرياض والشّجرْ ونبّه الوُرْقَ راقدُ السَّحرْ[6]

ولربَّما كانت الطبيعة معادلاً موضوعياً لما يعتمر في نفس الشاعر من انبساط وهدوء، وهو ما يحققه الاعتقاد ببيعة الغدير، وبذلك يوظف الشاعر الطبيعة في مطلع غديريته للتعبير عن غرضها، وبذلك يكون قد اتخذ منها وسيلة للتعبير عن أحاسيسه وتجاربه[7].

---

(١) موسوعة الغدير: ٥ / ٦٧٩ .

(٢) الصورة الأدبية: ٧ .

(٣) قصة الفلسفة الحديثة: ٢ / ٣٥٠ .

(٤) جماليات الفنون: ٥٨ .

(٥) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي: ١٦ .

(٦) موسوعة الغدير: ٦ / ١٩ .

(٧) ينظر: النقد الأدبي الحديث، د. محمد زغلول سلام: ٣.

٢ ـ المقدمة (مقدمة القصيدة):

التزم الشاعر العربي قبل الإسلام ظاهرة تصدَّرت قصيدته، ورافقتها منذ نشأتها في ذلك العصر، وهي ظاهرة المقدمات، وظلّت هذه الظاهرة حاضرة في الشعر العربي على امتداد عصوره الأدبية التي أعقبت عصر ما قبل الإسلام، وقد تنوَّعت تلك المقدمات بين طللية، وغزلية، ومقدمات أخرى في الطيف والخمرة والشيب وغيرها[١].

وقد حظيت مقدمة القصيدة العربية القديمة بعناية النقاد ـ قديماً وحديثاً ـ إذ تصدَّوا لتفسيرها، وتحليلها، لما لها من أهمية في القصيدة؛ بوصفها أحد أهم أركان البنية الفنية والفكرية فيها، ويختلف ذلك من شاعر إلى آخر بحسب نوع التجربة، وعمق الإحساس بها، والتأثر ببواعثها، والمستوى الإبداعي الذي جاء به الشاعر فيها، وما تشير إليه من دلالات، وما توحيه من معان، وما ترمز إليه من مواقف وآراء، والنقاد في تناولهم المقدمات إنَّما «نظروا إليها من خلال القصيدة الجاهلية؛ التي استمدوا منها قواعدهم، وبنوا عليها أصولهم»[٢]، وقد أشار ابن قتيبة إلى ذلك[٣].

والمقدمة في القصيدة العربية دعامة يرتكز عليها الشاعر لينطلق في تجربته الشعرية إلى الغرض الذي قيلت من أجله القصيدة، لذلك نجد الشعراء يجتهدون في إسقاط مقاصدهم، وأغراضهم، وأفكارهم على مقدمات قصائدهم؛ لتتولى تلك المقدمات مهمة التعبير عن تلك المقاصد، والأغراض، والأفكار، وترسيخها في ذهن المتلقي عن طريق الخيال الشعري، وهذا بدوره يحقق التواصل والتفاعل بين المتلقي والقصيدة؛ لأنَّ القصيدة تكون «أخلد إذا بعثت جوّاً فكرياً خياليّاً في

---

(١) ينظر: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي: ٦٧ وما بعدها، ومقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي: ١١ وما بعدها، ومقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول: ٢١ وما بعدها .

(٢) الشعر بين الجمود والتطور: ٢٧ .

(٣) ينظر: الشعر والشعراء: ١ / ٧٤ .

نفس قارئها»[1]؛ إذ إنها لا تقوم «بسبب ما تقدمه من حقيقة بشكل منظم بالضبط، بل بسبب ما تقدمه من عالم متخيَّل يختلف أو يفضل العالم الحقيقي»[2].

ولدى تقصّي مقدمات الغديريّات التقليدية؛ وجدنا أنها تتوزع على اتجاهات عدَّة تتصل بالجانب الفني في بنية القصيدة، والجانب النفسي في التجربة الشعرية، وما يصاحب ذلك من مشاعر يلزمها غرض القصيدة وعلى النحو الآتي:

أ- المقدمة الغزليّة:

عرف الشعراء العرب هذا اللون من المقدمات منذ عصر ما قبل الإسلام، وأكثروا منها كثرة مفرطة، «وتتألف هذه المقدمة من الحديث عن المحبوبة، وهجرها، أو بعدها، وانفصالها، وما يخلفه الهجر والمطل والفراق من تعلّق شديد، وشوق مستبد، ودموع غزار يسكبها الشاعر حسرة وألماً ولهفة، وسرعان ما تفد على خاطره أيامه الماضية السعيدة، وذكرياته الحلوة الجميلة؛ حين كان يلتقي بمحبوبته، ويبوح كل منهما لصاحبه بحبه، ويبادله إعجاباً بإعجاب، وشوقاً بشوق، حتى إذا ما انتهى من ذلك مضى يصف محاسنها، ومفاتن جسدها، وهو وصف التفتوا فيه إلى المحاسن الجسدية أكثر من التفاتهم للمحاسن المعنوية»[3]، وفي هذا النوع من المقدمات يهيئ الشاعر لنفسه مناخاً نفسياً مناسباً، يشحذ عن طريقه قريحته الشعريَّة، ويستثير الانفعالات المطلوبة لنمو التجربة الشعرية؛ إذ روى ابن رشيق «أنَّ ذا الرمّة سئل: كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر ؟ فقال: وكيف ينقفل الشعر دوني وعندي مفاتيحه! قيل له: وعنه سألناك ما هو ؟ قال: الخلوة بذكر الأحباب»[4]، ويعلق ابن رشيق بقوله: «فهذا لأنه عاشق، ولعمري أنه إذا انفتح

---

(١) أصول النقد الأدبي: ١٨٧ .

(٢) موسوعة المصطلح النقدي: ١ / ٣٢٨ـ ٣٢٩ .

(٣) مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي: ١٣٠ .

(٤) العمدة: ١ / ٢٠٦ .

للشاعر نسيب القصيدة، فقد ولج من الباب ووضع رجله في الركاب»[1].

وقد وجدنا في الغديريّات أنَّ المقدمات الغزلية تتفاوت في طولها ومبناها، فجاء بعضها تصويراً صادقاً لما يعتمر في نفس الشاعر من اضطراب، وعدم رضا لما جرته قضية نكث بيعة الغدير، فأبو تمام الطائي (ت ٢٣١هـ) يدخل إلى هذا المعنى بمقدمة يسخر فيها بالنسيب التقليدي سخريَّة مرَّة، وكأنَّ جلال المناسبة دفعه إلى أن يخرق هذا التقليد الشعري، فقال: (الطويل)

أظبيةٌ حيث استتُّت الكثب العفرُ ... رويدك لا يغتالك اللَّوم والزجرُ
أسري حذاراً أن تقيدك ردَّة ... ويحسر ماءً من محاسنك الهذر
أراك خلال الأمر والنهي بوة ... عداك الردى ماأنت والنهي والأمر[2]

وقد اقتصرت مقدمته على هذه الأبيات الثلاثة فحسب، ولربما كان يرمز بذلك الخرق للتقليد الشعري - بالسخرية منه ـ إلى سخريته بما تواضع عليه أكثر المسلمين في نكث البيعة، ومحاربة آل النبي ﷺ، أو عدم نصرتهم مما يجعل من يريد نصرتهم مهيَّئاً لخرق المألوف وقتذاك بسبب سكوت الناس وتوانيهم عن إضاعة حق آل النبي ﷺ في الولاية والوصاية. ولما أراد أبو تمام أن يوصل تلك الفكرة عن خرق المألوف الموضوعي آثر الحديث عنه بخرق المألوف الشعري؛ لافتاً انتباه الناس إلى عدم الركون إلى الباطل.

أما ابن حماد العبدي؛ فإنه يطالعنا بمقدمة غزليَّة تصدَّرت غديريته بخمسة عشر بيتاً، تحدث فيها عن وجده وصبابته، وغرامه بحبيبته التي رسم لها صورة معنوية، ولم يقع منها على وصف حسي، حتى انه لم يخاطبها بصيغة المؤنث، بل أن الخطاب لم يكن موجهاً إليها، إنَّما إلى سلطان الهوى الذي يبدأ الشاعر حديثه معه بالسؤال، فقال: (الطويل)

---

(١) العمدة: ١ / ٢٠٦ .

(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٢ .

ألا قل لسلطان الهوى كيف أعمل ... لقد جار من أهوى وأنت المؤمّل
أأبدي إليك اليوم ما أنا مضمر ... من الوجد في الأحشاء أم أتحمّل
وما أنا إلا هالك إن كتمته ... ولا شك كتمان الهوى سوف يقتل
فخذ بعض ما عندي وبعض أصونه ... فإن رمت صون الكل فالحال مشكل
لقد كنت خلواً من غرام وصبوة ... أبيت وما لي في الهوى قط مدخل
إلى أن دعاني للصبابة شادن ... تحيّر فيه الواصفون وتذهل
بديع جمال لو يرى الحسنُ حسنه ... لقرّ اختياراً أنه منه أجمل[1]

إذ عمد الشاعر في هذه القصيدة إلى أن يعدد مناقب الإمام علي عليه السلام، وما قاله فيه النبي الأكرم صلى الله عليه وآله فيه، فضلاً عن ولايته، وصفاته، وجاءت القصيدة في مائة وأربعة أبيات، وإذن فلا عجب أن تبلغ مقدمتها في الغزل خمسة عشر بيتاً، وما يهمنا هنا هو أن السبب في ذلك يرجع إلى أن للشاعر متسعاً من الوقت، يريد أن يفرغ فيه تصوراته كلها، وعواطفه، وما يؤمنه به في القصيدة، لذلك كانت القصيدة طويلة، ولا ننسى هنا أنَّ مناقشة قضيَّة الغدير تتطلَّب هذا الطول، ولدفع الملل عن المتلقي آثر الشاعر أن يبدأ غديريته بهذا الغزل العفيف؛ لأنَّ جلال موضوع القصيدة يمنع الشاعر من تعداد صفات الحبيبة الجسدية أو المادية، فكان وصفه لها وصفاً معنوياً رقيقاً.

ويسير عبد المحسن الصوري في السبيل نفسها في تصدير غديريته بمقدمة غزلية، لكنه يبدأ من العيون التي منعته الرقاد، وفتنت فؤاده، بما يشعرنا أنَّ ذلك الأمر ثابت وظاهر، ولكن أي هوى هو ؟ إنه الجنون والعذاب، فقال: (المتقارب)

عيون منعن الرقاد العيونا ... جعلن لكل فؤاد فتونا
فكنَّ المنى لجميع الورى ... وكنَّ لمن رامهنَّ المنونا
وقلبٌ تقلبه الحادثات ... على ما تشاء شمالاً يمينا

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ١٩٧ .

يـصون هـواه عـن العالميـن ومدمعـه يـستذل المـصونا
فمـالي وكتمـان داء الهـوى وقـد كـان مـا خفتـه أن يكونـا
وكـان ابتـداء الهـوى بـي عجونـا فلمّـا تمكّـن أمـسى جنونـا
وكنـت أظـنّ الهـوى هيّنـاً فلاقيـت منـه عذابـا مهينـا[1]

فثبات الشاعر في هواه قد اتخذه رمزاً لثبات عقيدته، وولايته، وهذا ما يعضده موضوع القصيدة نفسه؛ إذ إنها تتحدث عن ذلك الولاء، وبذلك تكون هذه المقدمة قد استوعبت أفكار الشاعر وأحاسيسه، وعبَّرت عنهما.

ويبدو أن المسألة عند مهيار الديلمي تتأكد أكثر بفعل ما تشتمل عليه المقدمة من قرائن تنطبق انطباقاً تاماً على ما جرى في بيعة الغدير من استبدال، ونسيان للعهود والمواثيق التي أخذها النبي ﷺ على الأمة في تلك الحادثة الشهيرة في حجة الوداع؛ إذ قال الشاعر في مقدمته الغزليَّة: (المتقارب)

سـلا مـن سـلا مـن بنـا اسـتبدلا وكيـف عـدا الآخـر الأوّلا
وأيّ هـوى حـادث العهـد أمـ ـس أنـساه ذاك الهـوى المحـولا
وأيـن المواثيـق والعـاذلات يـضيق عليهـنّ أن تعـذلا
أكانـت أضاليـل وعـد الزمـا نِ أم حلـم الليـل ثـمّ انجلـى[2]

ثم يقف الشاعر بالدار، ويستوقف صاحبيه، ويتحدث عن الواشي، ثمّ تأتي لوحة الطيف، وبعدها يصارحنا الشاعر أنَّ كل ذلك هو من أجل آل النبي ﷺ الذي يعنى بتأبينهم، مقدماً ما جرى عليهم من مصائب ليبين أن ذلك بسبب إبعادهم عن الخلافة والولاية التي يتحدث عنها فيما بعد، مما يجعلنا نثق أن المقدمة الغزلية قد وضعت عن قصد من الشاعر، ودراية منه، وقد التفت إلى ذلك الشاعر نفسه؛ إذ يقول بعد تلك المقدمة الغزلية:

---

(١) ديوان الصوري: ٢ / ٦٧ ـ ٦٨ .

(٢) ديوان مهيار الديلمي: ٣ / ١١٣ .

وأفـــرى بتأبيـــن آل النبـــ ـــيِّ إن نسّب الشعر أو غزّلا[1]

على أننا نجد مهياراً يبتدئ غديرية أخرى بمقدمة غزلية تقليدية، لكنه يأتي بها ليخلص إلى أبيات في أخذ العظة، والعبرة من أيام الشباب بأيام المشيب؛ إذ يتنامى جانب الحكمة ليدخل بعد ذلك إلى غرضه في ولاية أهل البيت عليهم السلام[2]. أما ابن العودي النيلي؛ فإنه يقدم لغديريته بمقدمة غزلية شاكية باكية، فقال: (الطويل)

متى يشتفي من لاعج القلب مغرم ... وقد لجَّ في الهجران من ليس يرحم
إذا همَّ أن يسلو أبى عن سلوّه ... فؤاد بنيران الأسى يتضرَّم
ويثنيه عن سلوانه لفضيلة ... عهود التصابي والهوى المتقدم
رمته بلحظ لا يكاد سليمه ... من الخبل والوجد المبرح يسلم
إذا ما تلظَّت في الحشا منه لوعة ... طفتها دموع من أماقيه تسجم
مقيم على أسر الهوى وفؤاده ... تغور به أيدي الهموم وتتهم
يجن الهوى من عاذليه تجلداً ... فيبدي جواه ما يجن ويكتم
يعلل نفساً بالأماني سقيمة ... وحسبك من داء يصح ويسقم[3]

ولكنه بعد ذلك يتحدث عن مغامرات جسدية؛ فيقول:

فكم من غصون قد ضممت نديّها ... إليَّ وأفواه بها كنت ألثم
أجيل ذراعي لاهياً فوق منكب ... وخصر غدا من ثقله يتظلَّم
وأمتاح راحاً من شنيب كأنه ... من الدر والياقوت في السلك ينظم[4]

وهنا نقول: إنَّ من جلال موضوع القصيدة لم يدفع الشاعر إلى أن يترفع عن هذا الوصف لمغامراته مع النساء، فما هذه المفارقة ؟ نقول: إننا لو طبقنا المعيار الأخلاقي للشعر لخرج أكثر الشعر العربي عن العرف والذوق، وقد التفت

(١) ديوان مهيار الديلمي: ٣ / ١١٤.
(٢) ينظر: م. ن: ٣ / ١٦٣.
(٣) موسوعة الغدير: ٤ / ٤٩٧ .
(٤) م. ن: ٤ / ٤٩٧، وينظر: ٥ / ٦٦١ .

الأصمعي إلى ذلك حينما أكّد أنَّ الشعر نكد بابه الشر[1]، وفي الشعر تتفاعل العناصر الموضوعية والذاتية عن طريق الخيال لكي تنتج لنا عالماً خيالياً، ليس هو الواقع، بل صورة معبِّرة عن الواقع، والشاعر يجتهد في رسم تلك الصورة، فيعمد إلى كل ما من شأنه أن يحمل مهمة التعبير عن مقاصده وأغراضه، لذلك يبتدع أحداثاً وصوراً لايشترط فيها أن تكون واقعاً، ولا يسأل عن إيمانه بها، سواء أكان سلباً أو إيجاباً، نعم هو يؤمن بها شعرياً وكفى، لذلك قيل: يجوز للشعراء ما لايجوز لغيرهم، وعلى هذا سار ابن العودي النيلي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنَّ الشاعر عاش في منظومة تؤمن بهذه القيم الشعرية التي كان للشاعر والمتلقي دور في ديمومتها منذ عصر ما قبل الإسلام، فلما أراد أن ينشر ما يؤمن به من معتقد حرص على أن يخاطب تلك المنظومة بما تؤمن به من قيم فنية وهو يتحدث عن معتقده الديني والفكري، وفي ذلك ضمان لتقبله، وتلقيه، بل وحتى حفظه، فضلاً عن ان أخبار حياة الشاعر ـ على قلتها ـ تؤكد أنه أراد مدح أحد ملوك بني العباس سنة (٥٥٠ هـ) طلباً لاسترفاده، مما يجعلنا لا نشكل عليه في خياله إذا كان هذا واقعه، فالمسألة هنا ليست عقائدية بقدر ما هي فنية، ولا بدَّ للشاعر من الالتزام بقيم عصره الفنية وهو يخاطب المتلقين، وينشر ما يؤمن به من معتقد عن طريق الشعر.

فهذا علاء الدين الحلي (من شعراء القرن الثامن الهجري) يؤكد ذلك الالتزام في غديريته التي بلغت مائة وستة وثمانين بيتاً؛ إذ يقدم لها بمقدمة غزليَّة بلغت ستة وعشرين بيتاً ليتناسق ذلك وطول القصيدة، فقال: (الكامل)

أجآذرٌ منعتْ عيونُكَ ترقدُ ... بعراص بابل أم حسان خرَّد

ومعاطف عطفت فؤادك أم غصو ... ن نقى على هضباتها تتأوَّد

وبروق غادية شجاك وميضها ... أم تلك درّ في الثغور تنضَّد

وعيون غزلان الصريم بسحرها ... فتنتك أم بيض عليك لجرد[2]

---

(١) ينظر: الشعر والشعراء: ١ / ٣١١، والموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: ٨٥ .

(٢) موسوعة الغدير: ٦ / ٥٠٣ .

وهكذا يستمر في هذا التساؤل، وتعداد صفات الحبيبة المتغزل بها بهذا الأسلوب الرقيق، ليجعل من ذلك توطئة للدخول في غرضه في بيان أحقيَّة الإمام علي عليه السلام، وما جرى بعد بيعة الغدير، والشاعر هنا يهيئ المتلقي عبر هذه الأسئلة في المقدمة إدراكاً منه لما سيلقي على المتلقي من أسئلة ومحاججة في أحقيَّة الإمام علي عليه السلام، لذلك آثر أن يبدأ بالسؤال والمحاججة في مقدمته الغزليَّة لتتهيأ له الأجواء الملائمة، ويهيئ متلقيه لها.

ب ـ المقدمة الطللية:

عرفت القصيدة العربية القديمة ـ وبخاصة قصيدة عصر ما قبل الإسلام ـ هذا اللون من المقدمات بشكل واسع، فكان الشعراء يقفون على الأطلال، ويستوقفون الرفيق، ويحيّون الديار، ويخاطبونها، ويبكونها، ويبثون شكواهم وصباباتهم، ويبينون كيف أضحت آثاراً دارسة بعد أن كانت عامرة بالأهل والأحبَّة، وبذلك تنمُّ بنية الطلل عن دلالات عامة، وأخرى خاصَّة بالشاعر مثل ذكريات الماضي البعيدة، ومواقف وآراء عامة تتصل بالوجود، والحياة والموت، وذلك يختلف من شاعر إلى آخر بحسب بواعث التجربة، ومتحولات الشاعر في القصيدة، وطبيعة العصر، وذائقة المتلقين.

وقد حظيت هذه المقدمة بعناية النقاد ـ قديماً وحديثاً ـ وأبرز ما تردد من دراستهم للطلل، هو أنه رمز لذكريات الماضي البعيدة، يستدعي البكاء عليها، وعلى الحياة، وهو موقف وجودي تجاه الكون والحياة والموت، والشعور بوطأة الزمن الحاضر ونعي الأيام الماضية، ويؤكد تجربة الحرمان والتنقل وعدم الاستقرار[1].

---

(١) ينظر: الشعر والشعراء: ١ / ٧٤ ـ ٧٥، وعيار الشعر: ٦ ـ ٧، والوساطة بين المتنبي وخصومه: ٤٨، والعمدة: ١ / ٢٢٥، والبديع في نقد الشعر: ٢٨٦، والمثل السائر: ٣ / ٩٦ ـ ٩٧، وتاريخ الأدب العربي؛ بلاشير: ٢ / ٢٣٤، ودراسات في الشعر العربي القديم: ٤٩ ـ ٥٦، وشعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: ٢٤٣ ـ ٢٥٧، والشعر والزمن: ١٩، والزمان والمكان في شعر أبي الطيب المتنبي: ١٦٦، والمرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ٣ / ٨٧٢، ومقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي: ٢١٦ ـ ٢٣٠، ٢٦٧، ووحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: ٩ وما بعدها.

وسار أغلب الشعراء الذين جاؤوا بعد شعراء عصر ما قبل الإسلام على النهج الذي اختطه أسلافهم، «لأنَّ تقليد البكاء على الديار قد تأصَّل في الشعر العربي، حتى أصبح استعماله أشبه باستعمال المثل؛ يتخذه الشاعر وسيلة للتعبير عن أمور تتخالف صورها وظروفها»[1].

وقد تفاوت شعراء صدر الإسلام، والعصرين الأموي والعباسي في ذلك في مقدار التبعية والالتزام[2]؛ إذ عمد شعراء العصر الأموي إلى تمهيد السبيل لشعراء العصر العباسي في التعامل مع المقدمة الطللية؛ إذ أصابها التجديد في هذا العصر سواء أكان ذلك من الناحية الموضوعية أم من الناحية الفنية[3]، بل إننا نجد في العصر العباسي تحوّلاً عن المكان القديم (الطلل) إلى المكان الحديث (المدينة)، ويتضح ذلك من سخرية أبي نواس (ت١٩٨هـ) بالطلول والوقوف عليها، ودعوته إلى الاستمتاع بالمكان المدني حيث الخمرة، وحاناتها، ومجالسها[4]، وهو بذلك يعد من أول المجددين الذين هجروا المقدمة الطللية، والغزلية، ومع ذلك فهو يقف في كثير في قصائده على المنازل والديار ويبكيها على طريقة الشعراء السابقين، أي «إنه يراعي الذوق العام السائد في عصره، حيث يقول الشعر في الأغراض القديمة التقليدية لينفق شعره، وينال إعجاب الناس، حتى إذا خلا إلى شيطانه وكاسه أطلق نفسه على سجيتها»[5].

ونحن إذ نبحث عن دلالات الطلل، وقيمته الفنية في الغديريّات فإننا سنقوم باستقراء صور الطلل فيها، ونبني استنتاجاتنا على هذا الاستقراء، فالسيد الحميري يفتتح عينيته بمقدمة طللية يقول فيها: (السريع)

---

(١) تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري: ٤٢٥ .

(٢) ينظر: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه: ١٢٥ ـ ١٢٦ .

(٣) ينظر: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول: ٢٢ ـ ٢٤.

(٤) ينظر: ديوان أبي نواس: ١١، ٩٧، ١١٥، ١١٩، ١٣٤، ١٧٢، ١٨٩، وغيرها .

(٥) شعر الوقوف على الأطلال: ٩٣ .

لأم عمـــرو بـــاللوى مربـــع ... طامـــسة اعلامـــه بلقـــع
تـــروح عنـــه الطيـــر وحشيّة ... والأســـد مـــن خيفتـــه تفـــزع
برســـم دارٍ مـــا بهـــا مؤنـــس ... إلاّ صـــلالٌ في الثـــرى وقُـــعُ
رقـــش يخـــاف المـــوت مـــن نفثهـــا ... والـــسم في أنيابهـــا منقـــعُ
لمّـــا رققـــن العـــيس في رسمـــه ... والعـــين مـــن عرفانـــه تـــدمعُ
ذكـــرت مـــا قـــد كنـــت ألهـــو بـــه ... فبـــتّ والقلـــب شـــج موجـــعُ
كـــأنّ بالنـــار لمّـــا شفّنـــي ... مـــن حـــبّ أروى كبـــدي تلـــذعُ
عجبـــت مـــن قـــوم أتـــوا أحـــدا ... بخطّـــة لـــيس لهـــا موضـــعُ[1]

وهو هنا يجعل الطلل مخيفاً تخافه الطير، بل حتى الأسود، فلا مؤنس سوى الحيّات السامة، والأفاعي الخبيثة؛ مما يجعل وقوفه به موجعاً لقلبه، وينشر النار في كبده، ليدخل بعد ذلك إلى القصيدة، وهي تعجّبه من إنكار الوصاية والولاية التي أشار إليها النبي ﷺ، وأوصى بها إلى الإمام علي عليه السلام. وهنا جعل الشاعر الألم لفقدان الدار والحزن عليها وعلى تركها متوافقاً مع فقدان الوصيّة، وتركها، وعدم الالتزام بمضامينها، فكان موفّقاً في استثمار الطلل للتعبير عمّا يريد. وإذا رأينا الشاعر في هذه الغديرية يطيل هذه المقدمة لتصل إلى سبعة أبيات؛ فإننا نجده في أخرى يقتصر في ذكر الطلل على المطلع فحسب، فقال: (الطويل)

لمـــن طلـــل كالوشـــم لم يـــتكلّم ... ونـــؤي وآثـــارٌ كترقـــيش معجـــم[2]

ليدخل بعدها إلى غرضه في تعداد مناقب الإمام علي عليه السلام التي كانت بيعة الغدير محوراً لها، كلما ابتعد عنها رجع إليها، ولعلّ الحالة النفسيّة التي صاحبت قول الشاعر هي التي فرضت عليه عدم الإطالة في المقدمة الطللية لهذه الغديرية - على نقيض ما وجدناه في مقدمة الغديرية الأولى ـ فالشاعر هنا مشغول برد المعاند الذي خاطبه الشاعر في بداية القصيدة بعد المطلع، وهو هنا يريد أن يعدد مناقب

(١) ديوان السيد الحميري: ١٢٨ ـ ١٢٩ .
(٢) م. ن: ١٨٦ .

الإمام علي عليه السلام، لذلك لم يلتفت إلى الإطالة في المقدمة، والتجديد فيها، بل جعلها بيتاً واحداً، وربما كان ذلك استجابة منه لذائقة العصر لينتقل بعد ذلك مباشرة إلى غرض القصيدة، أو قد يكون ذكر الطلل استدعاء رمزياً للحادثة التاريخية، فالطلل زمان ومكان، وبذلك يتحول إلى مكان تاريخي يشحن زمن القصيدة بشحنة الزمن الماضي.

ولا يفوتنا أن نذكر أنَّ السيد الحميري في غديريته الأولى جعل ذكر الطلل مقترناً بالحبيبة، وفصَّل في الوقوف عليه، في حين لم نجد ذلك في غديريته الثانية، ولعلَّ ذلك كان بسبب الحالة النفسية، والموقف الذي استدعى قول كل من الغديريتين.

وفي هذا السياق يطالعنا أبو محمد العبدي الكوفي بمقدمة طللية حزينة باكية، فالشاعر يدرك أنَّ سؤال الطلل لا يجدي نفعاً، لذلك راح يتحدث عن الأحبَّة الذين فارقهم، ويشكو الحسّاد والغادرين، ويصف حاله بعد النأي والبعاد ،وأخذ يتذكر حبيبته ويذكر محاسنها ويذكر حنينه واشتياقه إلى أحبته ووطنه، ولكنه يستدرك بعد ذلك ليجعله سبباً للدخول في غديريته، ويذكر لنا أنَّ كل ذلك الحب والشكوى والحنين لايصل إلى مرتبة اشتياقه، وحبه للغري حيث الإمام علي عليه السلام، وأدرك الشاعر أنَّ له نفساً طويلاً في هذه القصيدة؛ لذلك نجده أطال في مقدمتها التي مزج فيها بين الطلل والأحبة، وأراد جذب المتلقي منذ مطلع القصيدة، فجعله مصرَّعاً مستفهماً، فقال: (البسيط)

هل في سؤالك رسم المنزل الخربِ ... برءٌ لقلبك من داء الهوى الوصبِ
أم حرّه يوم وشك البين يبرده ... ما استحدثته النوى من دمعك السربِ
هيهات أن ينفد الوجد المثير له ... نأي الخليط الذي ولّى ولم يؤبِ
يا رائد الحي حسب الحي ما ضمنت ... له المدامع من ماء ومن عشبِ
ما خلت من قبل أن حالت نوى قذف ... أن العيون لهم أهمى من السحبِ
باتوا فكم اطلقوا دمعا وكم أسروا ... لبّا وكم قطعوا للوصل من سببِ

مـن غـادر لم أكـن يومـاً أسـر لـه ... غدراً وما الغدر من شأن الفتى العربي
وحـافظ العهـد يبـدي صـفحتيْ فـرح ... للكاشحيـن ويخفـي وجـد مكتئـب
بـانوا قبـاباً وأحبابـاً تـصونهم ... عـن النواظـر أطـراف القنـا السلب
وخلّفـوا عاشـقاً ملقـى رمـى خلـساً ... بطرفـه خـدر مـن يهـوى فلـم يـصب
لهفي لما استودعت تلك القباب وما ... حجبن مـن قـضب عنّـا ومـن كثـب
من كل هيفاءِ أعطافٍ هضيم حشا ... لعـساء مرتـشف غـرّاء متقـب
كأنمـا ثغرهـا وهنـاً وريقتهـا ... ما ضمّت الكأس من راح ومن حبب
وفي الخـدور بـدور لـو بـرزن لنـا ... بـرُدن كـل حـشاً بالوجـد ملتهـب
وفي حـشاي خليـل بـات يـضرمه ... شـوق إلى بـرد ذاك الظلـم والـشنب
يا راقد اللوعة اهبب من كراك فقـد ... بان الخليط ويـا مـضنى الغـرام ثـب
أمـا وعـصر هـوىً دبَّ العـزاء لـه ... ريـب المنـون وخالتـه يـد النـوب
لأشـرقنَّ بدمعـي إن نـأت بهِـمٌ ... دارٌ ولم أقـضِ مـا في الـنفس مـن أرب
ليس العجيب بأن لم يبق لي جلـد ... لكـنْ بقـائي وقـد بـانوا مـن العجـب
شبت ابـن عـشرين عاماً والفـراق لـه ... سهم متى ما يصب شمل الفتى يشب
مـا هـزَّ عطفـي مـن شـوق إلى وطـني ... ولا اعتراني مـن وجـد ومـن طـرب
مثـل اشـتياقي مـن بعـد ومنتـزح ... إلى الغـريّ ومـا فيـه مـن الحـسب
أزكـى ثـرىً ضـمَّ أزكـى العالمين فـذا ... خيـر الرجـال وهـذا أشـرف الـترب
إن كـان عـن نـاظري بالغيـب محتجبـاً ... فإنـه عـن ضـميري غـير محتجـب[1]

في هذه المقدمة الطويلة نجد الشاعر يبكي الأطلال، وقد عدَّه الشيخ الطوسي من أصحاب الإمام الصادق[2] عليه السلام وقال فيه الإمام: «يا معشر الشيعة علّموا أولادكم شعر العبدي فإنه على دين الله»[3]، فهل ان العبدي يريد أن يتحدث هنا عن حبيبة فارقته وتركته فيبكي أطلال دارها ويبكيها أو أن هناك أمراً آخر ؟ وهنا

(١) موسوعة الغدير: ٢ / ٤٠٩ ـ ٤١٠ .

(٢) ينظر: رجال الطوسي: ٢٢٠ .

(٣) رجال الكشّي: ٢٨٧ .

نقول إنَّ الشاعر كان يرمز بذلك الطلل، وتلك الحبيبة إلى المتغير الذي كان ثابتاً على عهد رسول الله ﷺ؛ وهو قضية بيعة الغدير، وما يكنه من مشاعر الحب لها ولصاحبها، وهو الإمام علي عليه السلام، ولا غرابة في أن يستعمل الشاعر لذلك الثابت المتغير هذا الطلل وهذه الحبيبة «لأن البكاء على الأطلال كان تعبيراً عن واقع الحياة في بادئ الأمر ولكن بمرور الزمن استحال إلى وسيلة من وسائل التعبير الرمزي يصطنعها الشاعر لتصوير حالة نفسية بالقياس إلى فراق من يهوى»[1].

وقد تنبَّه أبو القاسم الصنوبري إلى هذا الأمر، لذلك نجده أعرض عن وصف المرأة، ودعا للدار بالسقيا، وهو يدرك أن ليس في الدار من حاجة إلا السلام والدموع، فكانت مقدمته مشذبة مختصرة، بل راح يستهجن من يغريه حب النساء فيذعن إلى وصفهنَّ، وربما تطلب نفسه أبعد من ذلك، فقال: (الكامل)

ما في المنازل حاجة نقضيها	إلاَّ السلام وادمع نذريها
وتفجّعٌ للعين فيها حيث لا	عيش أوازيه بعيشيَ فيها
أبكي المنازلَ وهي لو تدري الذي	بحث البكاء لكنت أستبكيها
بالله يا دمع السحائب اسقها	ولئن بخلتَ فأدمعي تسقيها
يا مغرياً نفسي بوصف عزيزة	أغريت عاصية على مغريها
لا خير في وصف النساء فاعفني	عمّا تكلفنيه من وصفيها
يا ربَّ قافية حلا إمضاؤها	لم يحلُ عمضاها إلى عمضيها
لا تطمعنَّ النفسَ في إعطائها	شيئاً فتطلب فوق ما تعطيها[2]

وإذا كان الصنوبري يقف عند الدار ليسلِّم ويبكي؛ فإنَّ أبا الفتح كشاجم لايقف عند الطلل، ولا يسائله لأن ما يحمله من هم، وما يؤمن به من قضية يسمو به عن سؤال الطلل، ومغازلة النساء، فقال: (المتقارب)

---

(١) تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري: ٤٥٤ .

(٢) موسوعة الغدير: ٣ / ٥٠١ .

لـه شغـل عـن سـؤال الطلـل ... أقـام الخلـيط بـه أم رحـلْ
فمـا تطيبـه لحـاظ الظبـا ... تطالعـه مـن سـجوف الكـلل
ولا تـستفزُّ حجـاه الخـدود ... بمـصفرَّة واحمـرار الخجـلْ
كفـاه كفـاه فـلا تعـذلا ... ه كـرّ الجديديـن كـرّ العـذلْ
طـوى الغـي منتـشراً في ذرا ... هُ تطفـا الـصبابة لمّـا اشتعـلْ
لـه في البكـاء علـى الطاهريـ ... ـن مندوحـة عـن بكـاء الغـزل[1]

وتنبَّه ابن جبر المصري إلى ذلك، بيد أنه لم ينسَ أنَّ الوقوف على الديار فن متأصل في الشعر العربي، وإذا ما أراد الشاعر لقصيدته أن تلج إلى قلوب متلقيها؛ فلا بدَّ من ألإتيان بما يحظى بالمقبولية عند المتلقين فيها، ومن تلك الأمور الوقوف على الديار، لذلك نجده يهيئ متلقيه إلى غرض القصيدة من خلال هذه الآلية الفنية، فقال: (الكامل)

يـا دار غـادرني جديـد بـلاك ... رثُّ الجديـد فهـل رثيـت لـذاك
أم أنـت عمّـا أشـتكيه مـن الهـوى ... عجمـاء مـذ عجـم البلـى مغنـاك
ضـفناك نـستقري الرسـوم فلـم نجـد ... إلا تبـاريـح الهمـوم قـراك
ورسـيس شـوق نمـتري زفـراته ... عبراتنـا حتـى تبـلّ ثـراك
مـا بـال ربعـك لا يبـلّ كأنّمـا ... يشكو الذي أنـا مـن تحولي شاك[2]

ثمَّ يسترسل في حنينه لها ولماضيها ولأحبته فيها فيبكيهم جميعاً، ويتذكر أيام الشباب التي خلت ليدخل إلى وصف الحبيبات، لكنَّه يبيّن لنا أنَّ طلله غير طلل الشاعر الجاهلي، فهو هنا يقف على طلل مدني حيث كانت القصور والدور عامرة بالأحبة، فيقول مخاطباً الدار:

ولـئن أصـارتك الخطـوب إلى بلـى ... ولحـاك ريـب صروفهـا فمحـاك
فلطالمـا قـضّيت فيـك مآربـي ... وابحـت ريعـان الـشباب حمـاك

---

(١) ديوان كشاجم: ٢٧١ ـ ٢٧٢ .

(٢) موسوعة الغدير: ٤ / ٤١٩ .

ما بين حور كالنجوم تزيَّنت منها القلائد للبدور حواكي
هيف الخصور من القصور بدت لنا منها الأهلَّة لا من الأفلاك[1]

والشاعر يدرك تماماً أنَّ الحديث عن الدار والحبيبة هو ضرب من اللهو، بيد أن له قيمة فنية، فهو لذلك يخاطب نفسه، ويأمرها أن تثب إلى رشدها، وجعل المخاطب (نفسه)، ولم يجعله المتلقي حرصاً منه على الاستئثار بالمتلقي، وكسبه لتقرير ما يريد من قضية في قصيدته، فقال بعد تلك المقدمة مخاطباً نفسه:

إنَّ الصبا يا نفس عزَّ طلابه ونهتك عنه واعظات نهاك
والشيب ضيف لا محالة مؤذن برداك فاتبعي سبيل هداك
وتزوَّدي من حبِّ آل محمَّد زاداً متى أخلصته نجّاك
فلنعم زاد للمعاد وعدَّة للحشر إن علقت يداك بذاك
وإلى الوصي مهمُّ أمرك فوِّضي تصلي بذاك إلى قصيٍّ مناك[2]

ومن هنا نلحظ ـ فيما مرَّ من مقدمات طللية ـ غياب الرؤية التي تقول إنَّ مهمة الطلل تنحصر بالوقوف والتذكر والبكاء والوصف فحسب، لتحل محلها الرؤية الجماعية القائمة على إبداع أشكال طللية من خلال صيغة خلق أو إعادة خلق مغايرة، يعيد الشاعر ـ وهو يصوغ طلله الخاص ـ من خلالها إنتاج الزمن والطبيعة والحياة، وبذلك لا يبقى الطلل مجرَّد صورة للموت والخراب، بل صورة أكثر حياة، وأشد حركة؛ يبني من خلاله عالم قصيدته بأدواته الخاصة، أو بتصوره المتميز، وهكذا نصبح أمام طلل خاص يتغيَّر بتغيّر الشاعر وتجربته ورؤيته[3]، وهكذا يصبح الطلل محركاً لقريحة الشاعر، ومنبعاً لمنجزه في القصيدة، وجسراً يتواصل من خلاله مع المتلقي، ولا ننسى أنَّ الشاعر يعمد في كثير من الأحيان إلى إشراك عناصر الطبيعة في مقدمته حرصاً منه على بعث الحركة والحياة فيها،

---

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ٤٢٠ .

(٢) موسوعة الغدير: ٤ / ٤٢٠، وينظر: ديوان طلائع بن رزيك: ٧٣

(٣) ينظر: الخطاب الشعري الجاهلي؛ رؤية جديدة: ٤١ .

وبخاصة إذا كان موضوعها يتسم بالديمومة ـ مثل قضية الغدير ـ وقد أدرك علاء الدين الحلي هذا الأمر، فرأيناه يجعل طلله حيّاً متحركاً، فقال: (البسيط)

حلّت عليك عقود المزن يا حلل ... وصافحتك أكف الطلّ يا طلل
وحاكت الورق في أعلى غصونك إذ ... حاكت بك الودق جلباباً له مثلُ
يزهو على الربع من أنواره لمع ... ويشمل الربع من نوّاره حلل
وافترّ في ثغرك المأنوس مبتسماً ... ثغر الأقاح وحيّاك الحيا الهطلُ
ولا انثنت فيك بانات اللوى طرباً ... إلاّ وللورق في أوراقها زجلُ[1]

ج ـ المقدمة الحوارية:

للحوار أهميَّة كبرى في تحقيق التواصل بين الخطاب الشعري والمتلقي؛ إذ يعد «أقصى درجات التكيف التي يبلغها الخطاب لكي يستجيب لشروط التلقي»[2]. ومتتبع الشعر العربي يجد فيه عناية كبيرة بالحوار منذ عصوره الأولى، فبعض المقدمات الطللية تبدأ بحوار بين الشاعر ورفاقه (قف ـ قفا ـ قفوا)، كذلك يبرز الحوار بصورة جليَّة في حديث الشاعر مع المرأة سواء أكانت حبيبة أو زوجة أو بنت أو عاذلة أو لائمة ولعلَّ صورة العاذلة أو اللائمة من أكثر صور المرأة حضوراً في الحوار، وهذه الصور في أغلبها خيالية يبتدعها الشاعر من أجل أن يسوغ عمله.

وفي الغديريّات نجد بعض القصائد التي قدم لها شعراؤها بحوار، بيد أنَّ هذا الحوار كان حواراً فكرياً عقائدياً يعتمد أسلوب المحاججة، لأنَّ موضوعه قضية فكرية عقائدية، وهي قضية بيعة الغدير، يقول السيد الحميري: (الرمل)

أعلماني أيُّ برهان جلي ... فتقولان بتفضيل علي
بعدما قام خطيباً معلناً ... يوم خم باجتماع المحفلِ
أحمد الخير ونادى جاهراً ... بمقال منه لم يفتعلِ

---

(١) موسوعة الغدير: ٦ / ٥٤٢ ـ ٥٤٣ .

(٢) شفرات النص؛ دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد: ١٢٧ .

قـــال إنَّ الله قـــد خبَّرنـــي ... في معـــاريض الكتـــاب المنـــزلِ
أنـــه أكمـــل دينـــاً قيـــماً ... بعلـــيٍّ بعـــد أن لـــم يكمـــلِ
وهـــو مولاكـــم فويـــل للـــذي ... يتـــولَّى غيـــر مـــولاه الولـــي[1]

والملاحظ على هذه المقدمات الحوارية أنها تقتصر على أبيات قليلة؛ يدخل فيها الشاعر مباشرة إلى غرضه وهو الدفاع عن أحقية الإمام علي عليه السلام بالخلافة والولاية، وأكثر الحديث في هذه المقدمة لا يكون مع امرأة لائمة أو عاذلة أو حبيبة، بل يكون مع لائم أو عاذل أو معاند فاستعيض عن المرأة في هذه المقدمة بالرجل؛ لأنَّ القضيَّة المتحدَّث عنها تدور في مجالس الرجال بالدرجة الأساس، والمتصدي لها بالإيجاب أو بالسلب هم الرجال أولاً، يقول السيد الحميري: (الرجز)

هـــبْ عليـــيٌّ بـــالملام والعـــذلْ ... وقـــال كـــم تذكـــر بالـــشعر الأولْ
كـــفَّ عـــن الـــشرِّ فقلـــت لا تقـــلْ ... ولاتخـــل أكـــفَّ عـــن خيـــر العمـــلْ
إنـــي أحـــبُّ حيـــدراً مناصحـــاً ... لمـــن قفـــا مواثبـــاً لمـــن نكـــلْ[2]

والحديث في هذه المقدمات عن قضيَّة حقيقية لا متخيَّلة يصطنعها الشاعر، فقضية بيعة الغدير ثابتة في التاريخ الإسلامي - وإن اختلف المسلمون في تأويلها - والشاعر في حواره مع العاذل أو اللائم أو المعاند إنما يعيد إنتاج الواقع شعرياً، فالمحاججات والمناظرات في هذه القضية كثيرة جداً، وحينما يتذكر ذلك العاذل أو اللائم أو المعاند إنما يتذكر مفهوماً تتعدد مصاديقه كما في قول السيد الحميري: (السريع)

يـــا بائـــع الـــدين بدنيـــاه ... لـــيس بهـــذا أمـــر اللـــه
فـــارجع إلى الله وآلـــق الهـــوى ... إنَّ الهـــوى في النـــار مـــأواه
مـــن أيـــن أبغـــضت علـــي الرضـــى ... وأحمـــد قـــد كـــان يرضـــاه

(١) ديوان السيد الحميري: ١٥٩ ـ ١٦٠ .
(٢) ديوان السيد الحميري: ١٦٤

جهـدك أن تـسلبه اليـوم مـا كـان رسـول الله أعطـاه
مـن ذا الـذي أحـد مـن بينهـم يـوم غـدير الخـم نـاداه[1]

ولا نعدم وجود المرأة في هذه المقدمة، وإذا ما وجدت المرأة فيها استثمر الشاعر تلك المرأة في إطالة المقدمة، كما في قول مجد الدين بن جميل (ت٦١٦هـ): (الوافر)

ألـمَّت وهـي حاسـرة لثامـاً وقـد مـلأت ذوائبهـا الظلامـا
وأجـرت أدمعـاً كالطـلِّ هبَّـت لـه ريـح الـصبا فجـرى توامـا
وقالـت أقـصدتك يـد الليالـي وكنـت لخـائف منهـا عـصاما
وأعوزنـك اليـسير وكنـت فينـا ثمـالاً للأرامـل واليتامـى
فقلـت لهـا كـذاك الدهـر يجـني فقـري وارقـبي الـشهر الحرامـا
فـإني سـوف أدعـو الله فيـه وأجعـل مـدح حيـدرة إمامـا[2]

وهذا الحوار الذي جاء به الشاعر ليس حقيقياً، وإنما ابتدعه ليكون مقدمة لقصيدة يستنهض فيها الإمام علياً عليه السلام لخلاصه من السجن، وكان الغدير محور هذه القصيدة.

د- مقدمة الرحلة (وصف الظعائن):

الرحلة في الشعر العربي «لون من ألوان أغاني الشعراء زاخر بالحب والحزن والحنين»[3]، يتخلص إليها الشاعر بعد الوقفة الطللية وما يستتبعها من تذكر للأحبة وتغزل بهم، ويتخلص من خلالها إلى غرض قصيدته، وهي حدث متخيَّل يجري تصويره في الزمان والمكان عبر أيقونات اللغة وخيال الشاعر، وقد دأب الشعراء القدامى على العناية بها والإلمام بتفاصيلها[4].

---

(١) م. ن: ٢١٦ .

(٢) موسوعة الغدير: ٥ / ٦٢٩ .

(٣) الرحلة في القصيدة الجاهلية: ٢٠ .

(٤) ينظر: الشعر والشعراء: ١ / ٧٤ ـ ٧٥، والرحلة في القصيدة الجاهلية: ١٩ .

وقد دلَّ الاستقراء على أن بعض مقدمات الغديريّات تبدأ برحلة يستهل فيها الشاعر غديريته ثم يلج بعد ذلك إلى موضوع قصيدته، من ذلك قول السيد الحميري: (الوافر)

أجِدَّ بآل فاطمة البكور ... فدمع العين منهل غزير[1]

واقتصرت رحلة الشاعر في هذه الغديرية على المطلع فحسب، ثمَّ دخل إلى غرضه، واخذ يروي ما جرى عند غدير خم شعرياً، والشاعر يقف متسائلاً عن رحيل آل فاطمة، ولعلَّه رمز بذلك إلى نسيان بيعة الغدير وإنكارها عند كثير من المسلمين، وفي استعماله (آل فاطمة) ما يؤيد كون المراد من تلك الرحلة هو ما ذهبنا إليه من إنكار بيعة الغدير، لذلك يقف باكياً بغزير الدمع، ولا يكتفي بالدموع، بل نراه دخل في أجواء حادثة الغدير، فراح يسرد أحداثها، وما جرى فيها من خلال أبيات القصيدة.

والرحلة مغامرة تجري أحداثها في الزمان والمكان، وهما عنصران فاعلان فيها، فالزمان موحش، والمكان موحش، والشاعر حينما يعمد إلى وصفهما بذلك؛ إنما يرمز إلى ما يحمله من هموم، وما يلقاه من مصاعب هي شديدة الصلة بموضوع قصيدته وما يكابده من آلام وأحزان بسببه، لذلك نراه يعمد إلى إطالة هذه اللوحة مستثمراً إياها في تهيئة المشاعر اللازمة للدخول في غرض القصيدة عند الشاعر نفسه، وعند المتلقي، من ذلك غديرية مهيار الديلمي التي قال فيها: (البسيط)

هل بعد مفترق الأضعان مجتمع ... أم هل زمانٌ بهم قد فات يرتجع
تحمَّلوا تسع البيداء ركبهم ... ويحمل القلب فيهم فوق ما يسع
مغرّبين هم والشمس قد ألفوا ... ألاّ تغيب مغيباً حيثما طلعوا
شاكين للبين أجفاناً وأفئدة ... مفجَّعين به أمثال ما فجعوا
تخطّوا بهم فاترات في أزمتها ... أعناقها تحت إكراه النوى خضع

---

(١) ديوان السيد الحميري: ٩٢ .

تشتاق «نعمان» لا ترضى بروضته ... داراً ولو طاب مصطاف ومرتبع
فداء وافين تمشي الوافيات بهم ... دمع دم وحشا في إثرهم قطع
الليل بعدهم كالفجر متصل ... ما شاء والنوم مثل الوصل منقطع
ليت الذين أصاخوا يوم صاح بهم ... داعي النوى ثوروا صمّوا كما سمعوا
أوليت ما أخذ التوديع من جسدي ... قضى عليَّ فللتعذيب ما يدع[1]

والشاعر هنا يعيش بعد الراحلين مواقفَ متأزمة، وحياته بعدهم موحشة، ونلمس إصراره على التمسك بالراحلين، وحنينه إليهم وغربته بعدهم، وهذا يعبر عن الهروب من رموز الزمان والمكان بعد الراحلين، بل رفضهما معاً، والبحث عن الرموز المصاحبة لأحبته، وهذه الرموز التي يبحث عنها الشاعر تقترب من نفسيته وزمنه النفسي[2]، وبذلك نلمح الصلة بين هذه الرحلة وموضوع القصيدة، فالحياة الموحشة، ومشاعر الحنين والغربة والرفض في الرحلة إنما ترمز إلى ما يكتنف بيعة الغدير من هذه المشاعر، وبعد أن تأكد الشاعر من تهيئة هذه المشاعر في الرحلة انتقل إلى موضوع القصيدة، وبذلك تكون مقدمة الرحلة وسيلة تتحرك في مسافة تترامى بين الشاعر ومطامحه المتمثلة في عرض قضية بيعة الغدير، وفي تلك المسافة تكمن المعاناة والألم والمجابهة وتحمل المصاعب، وبذا تكون الرحلة رمزاً لتصلب الذات في مجابهة الواقع المفروض.

هـ - مقدمة طيف الخيال:

طيف الخيال أداة من أدوات الافتتاح، عرفتها القصيدة العربية منذ عصر ما قبل الإسلام؛ إذ أصَّلها شعراء ذلك العصر، وكرَّرها الشعراء الذين جاؤوا من بعدهم، وفي هذه الأداة يتكرر «تعجب الشعراء كثيراً من زيارة الطيف، على بعد الدار وشحط المزار، ووعرة الطرق، واشتباه السبل، واهتدائه إلى المضاجع من غير

---

(١) ديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٢، وينظر: ديوان المؤيد في الدين داعي الدعاة: ٢١٥، وموسوعة الغدير: ٤ / ٥١١ .

(٢) ينظر: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام: ٢٦١ .

هادٍ يرشده، وعاضد يعاضده، وكيف قطع المسافة بلا حافر ولا خف في أقرب مدّة، وأسرع زمان؛ لأنَّ الشعراء افترضت أنَّ زيارة الطيف حقيقية، وأنها في النوم كاليقظة، فلا بدَّ مع ذلك من العجب مما تعجبوا منه من طي المسافة بغير راكب، وجوب البلاد بلا صاحب»[1]، ومخيلة الشاعر هي الأفق الذي يتحرك داخله ذلك الطيف، «والشاعر عندما يصرح بأنَّ فكرة الطيف قد انبثقت من الخيال يومئ بشكل خفي إلى تعامله الإبداعي مع رمز المرأة، لذا طوَّعها لأداء وظيفة فنية»[2] للتعبير عن أفكاره، وأغراضه، ومعاني شعره، والحقيقة أنَّ وصف الطيف في القصيدة العربية هو نوع شفاف من العدم منبثق عن عالم الخيال الذي هو عالم الإبداع والخلق[3]، والشاعر يلجأ إلى الطيف حينما تشتد به الصعاب، فلا يزوره طيف الحبيبة إلاّ وهو في الصحاري الموحشة والليل البهيم، وما يصاحب ذلك من تعب ونصب، وهو بهذا ربما يجد حلاً في الطيف، فالطيف يتجاوز الواقع بأبعاده الزمانية والمكانية[4]، ففيه «تتحطم الحدود الزمانية والمكانية، وتصطدم الأشياء بعضها ببعض ـ معبرة عن النزعات المصطرعة في نفس الشاعر، عن الهواجس والمطامح، عن التفكير الذي تمليه الرغبة»[5]، وما يأتي به الشعراء في لوحة الطيف يجعل من أحداثه شيئاً محتمل الوقوع بمعنى أنه يوهم بواقعية التجربة[6].

وفي الغديريّات وجدنا أن ما جاء من هذه المقدمة لم يكن كثيراً، فمن ذلك ما جاء في غديرية السيد الحميري (الطويل):

ألا طرقتنا هند والركب هجَّع ... وطاف لها مني خيال مروع
عجبت لها أنى سرت فتعسَّفت ... ظلام الدجى والليل أعبس أسفع

---

(١) طيف الخيال: ٦، وينظر: ١٠٨ .

(٢) طيف الخيال في شعر البحتري، بحث: ٦٦ .

(٣) ينظر: قضايا حول الشعر: ٢٩، والنقد الأدبي الحديث، د. محمد زغلول سلام: ١٢٩ .

(٤) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: ١٨٤ .

(٥) التفسير النفسي للأدب: ١٠٨ .

(٦) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٦٥، والنقد التطبيقي التحليلي: ٨٢ .

فأتى اهتدت للركب والركب معرس ... بحيث يظل الطير والوحش ترتع
وعهدي بها ترتاع من صوت وطئها ... ومن فيها بين المقاصر تجزع
فقلت لها يا هند أهلاً ومرحبا ... وبت بها من ليلتي أتمتعُ
بضم وتقبيل على غير رقبة ... وطيب عناق ليس فيه تمنّع
ألاحظ منها الوجه كالشمس تطلع ... وألثم منها الثغر كالمسك يسطع
وأرشف من فيها رضاباً كأنه ... معتقة راح بماء تشعشع
فيا طيب ليل بتّ فيه ممتّعا ... إلى أن بدا وجه من الصبح يشنع
فقمت حزيناً أكل الكفُّ حسرةً ... وأعلم أن قد كنت في النوم أخدع[1]

والملاحظ على هذه المقدمة؛ أنَّ الشاعر يبدأها متمنياً زيارة طيف الحبيبة؛ ليفاجئنا في البيت الثاني بتعجبه من زيارة طيفها، ثمَّ يستكمل بقية مشاهد الطيف، وسار الشاعر في طيفه على نهج من سبقه من الشعراء في كون الحبيبة تزوره وهو في ركب أجبرته الظروف على إناخة رحلهم ليستريحوا من مشقَّة السفر، ونلحظ كذلك أنَّ الشاعر يصوّر فرحه لزيارة هذه الحبيبة، وقضائه ليلته معها بشكل أكثر من وصفه لوعورة الطرق، وتداخل السبل، ولا يفصل في تصوير الأخطار والأهوال المحيطة بالركب، كذلك نجد الشاعر يحزن لانبلاج الصبح، وعدم استغراقه في النوم مع علمه أنه كان يخدع في النوم، ومع كونه لا يريد التعبير عن موضوع غزلي نجده يستثمر لوحة الطيف في إنعاش خياله، وصقل موهبته مثلما هو معروف عن تجارب الحب عند الشعراء[2]، والشاعر «هو الذي يعرف كيف يجعل من دنياه الخيالية أروع من الحياة الواقعية، وأشد تأثيراً في نفوسنا، وإثارة لعواطفنا»[3]، وقد أبدع الشاعر في شد المتلقي إليه في هذه التجربة الشعرية؛ إذ هي ماثلة لعيان المتلقي بالشكل الذي يحقق إمالة القلوب نحو الشاعر، ويصرف وجوه

---

(١) ديوان السيد الحميري: ١٣٣.

(٢) ينظر: أسس النقد الأدبي عند العرب: ٣٣٦.

(٣) أصول النقد الأدبي: ٢١٤.

متلقيه إليه، ويستدعي إصغاء أسماعهم نحوه[1].

وبعد أن تتبع مشاهد هذه التجربة انتقل بنا إلى غرضه، وأكَّد أنه لا يأبه بهذا الحب، وهذه التجربة، فأحدث بذلك صدمة فرضت على المتلقي تتبع القصيدة، فدخل في غرضه، وأكَّد أنه يتعلل بحب آل محمد ﷺ عن كل حب، وأخذ يعدد مناقب الإمام علي عليه السلام بالشكل الذي يجعل الولاية محوراً لهذه المناقب، وفلكاً يجمعها، وهذا عين ما أراد إيصاله إلى المتلقي.

و ـ مقدمة وصف الطبيعة:

يجد المتتبع لمسيرة الشعر العربي ملازمة مشهودة بينه وبين الطبيعة؛ إذ إنَّ أغراض الشعر العربي التقليدية تدور حول موضوعين أساسيين لا ينفصلان هما الإنسان والطبيعة[2]، وفي هذا الشعر ـ مثل غيره من أنواع الشعر العالمي ـ «لم ينقطع أبداً تأثير الطبيعة على إحساس الشعراء»[3]، ويختلف الشعراء في طريقة تناول الطبيعة شعرياً، فهي «يمكن أن تتناول بالطريقة الواقعية؛ فتوصف المناظر كما هي، أو بالطريقة المثالية الكمالية وهي تقتضي تكميل ما في الطبيعة بواسطة الخيال، والطريقة الفلسفية وهي طريقة الذين يفكرون في الطبيعة ويجعلونها ميداناً لتأملاتهم»[4]، فالعلاقة بين الإنسان والطبيعة علاقة متينة، و «طالما أحسَّ الشعراء والفلاسفة هذه الصلة العميقة، يريد الشاعر أن يجعل من الطبيعة ذاتاً، وأن يجعل من الذات طبيعة خارجية»[5]، وبتعبير آخر فإنَّ الطبيعة هي «روح مرئية، والروح طبيعة خفيَّة، والأولى تكمل الثانية، فالذات ترى نفسها في الطبيعة كما تدرك الطبيعة نفسها في الروح»[6].

---

(١) ينظر: الشعر والشعراء: ١ / ٢٠ .

(٢) ينظر: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي: ١٣٥ ـ ١٣٦ .

(٣) نظرية الأنواع الأدبية: ١٤٤ .

(٤) النقد الأدبي: ١ / ١٠٢ .

(٥) الصورة الأدبية: ٧ .

(٦) قصة الفلسفة الحديثة: ٢ / ٣٥٠ .

وشكّلت الطبيعة محوراً بارزاً في الشعر العربي؛ إذ نجد فيه عناية كبيرة بها، ووصفها، بما فيها من أماكن ـ مثل الأطلال والصحارى والجبال والوديان ـ وحيوان، وطيور، ونجوم، وغير ذلك، وهذا شيء تفرضه طبيعة الحياة العربية، وبخاصة في الشعر الذي أفرزه لنا عصر ما قبل الإسلام؛ إذ يعيش الشاعر بين أحضان الطبيعة، ويجد في بيئته معيناً لا ينضب يعبر به ويعبر عنه، وما يصدر عنه من أدب وفن يكون نتاجاً لتلك البيئة متأثراً بها؛ لأنَّ «الإنسان نتاج بيئته»[1]، وفي هذه البيئة العربية كانت الطبيعة فيها المسرح الذي تجري عليه أحداث حياة العربي، فوظفها في شعره؛ إذ وجد فيها «مرتعاً لخياله، ومقيلاً لأفكاره، وكانت وحي من استلهمها ... فيجود بالكلم الخالد واللوحة الناطقة»[2]، وكانت تعبيراً عن البيئة التي عاشها شعراء العربية على مر العصور؛ بين بيئة بدوية في عصر ما قبل الإسلام، وحياة لاهية، وطبيعة نديَّة فتن بها الشعراء حينما انتقل العرب من البداوة إلى الحضارة؛ وبخاصة في العصر العباسي، ولكن شعر الطبيعة لم يستقل بوصفه فناً خاصّاً بل بقي هو والوصف ممزوجاً بأغراض أخرى كالغزل والمدح والطرد والخمر[3].

واستثمر شعراء العربية مناظر الطبيعة للتجديد في بنية القصيدة العربية؛ ولاسيما في مقدمتها، وكان أبو تمام الطائي رائد هذا النوع من المقدمات، فقد لجأ إلى مناظر الطبيعة ليستغرق في نشوة جمالها، ويأتلف معها؛ إذ «أخذ يستمد بعض مقدماته من صور الطبيعة الفاتنة التي تهفو النفوس جميعها إليها، وتسعى إلى المتعة بها، وبذلك استطاع أيضاً أن يجد لنفسه مخرجاً من المأزق الحرج الذي وقع فيه أبو نواس حين دعا إلى نبذ الوقوف بالأطلال الدائرة في افتتاحات القصائد والاستعاضة عنه بوصف الخمرة، ومجالسها، وسقاتها، وزقاقها، وأباريقها،

---

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي؛ عرض وتفسير ومقارنة: ٢٦٠ .

(٢) الطبيعة في الشعر الأندلسي: ٩ .

(٣) ينظر: م. ن: ١٥.

وكؤوسها»[1].

وعلى هذا النمط في افتتاح القصيدة بمقدمة الطبيعة جاءت مقدمة غديرية جمال الدين الخلعي (ت٧٥٠هـ)؛ إذ قال: (مجزوء البسيط)

فاح أريج الرياض والشجرِ ... ونبّه الورق راقد السحر
واقتدح الصبح زند بهجته ... فأشعلت في محاجر الزهر
وافترّ ثغر النوار مبتسماً ... لمّا بكته مدامع المطرِ
واختالت الأرض من غلائلها ... فعطّرتنا بنشرها العطرِ
وقامت الورق في الغصون فلم ... يبق لنا حاجة إلى الوترِ
ونبّهتنا إلى مساحب آذ ... يال الصبا بالأصيل والبكرِ
يا طيب أوقاتنا ونحن على ... مستشرف شاهق ند نضرِ
تطلّ منه على بقاع أنيقا ... تٍ كساها الربيع بالحبرِ
في فتية يثر البليغ لهم ... وتراً فيهدي تمراً إلى هجرِ
من كل من يشرف الجليس له ... معطّر الذكر طيب الخبرِ
فمن جليل صدر ومن شادنٍ ... شادٍ فصيح كطلعة القمرِ
يورد ما جاء في الغدير وما ... حدّث فيه عن خاتم النذرِ[2]

وهنا نجد الشاعر قد استثمر مناظر الطبيعة في بناء غديريته بحيث جعلها تنساب انسياباً رقيقاً، ودخل إلى غرض قصيدته من دون وجود أي فاصل بين المقدمة والغرض، بل كان انتقاله انتقالاً اتصلت به المقدمة بالموضوع، فهذه الطبيعة الزاهرة تشترك موجوداتها من مكان متمثلٍ برياض وجبال وبقاع، وزمان متمثلٍ بصبح وأصيل وبكر وربيع، وطيور وأشجار وإنسان مثّله الشاعر وصحبه الذين وصفهم بالجمال والبلاغة والصدق في إشاعة جو من الفرح والهدوء والطمأنينة، وما ذلك إلاّ بسبب موضوع القصيدة وهو قضية بيعة الغدير التي دخل إليها بهذه

(١) مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول: ١٨١ .

(٢) موسوعة الغدير: ٦ / ١٩ .

المشاهد السارة، ولعله أراد بذلك أن يرمز شعرياً إلى أن الهدوء والانبساط والطمأنينة إنما تتحقق بتبصير الناس بحقيقة ما جاء في بيعة الغدير، وبإيمان الإنسان بما أراده الله ورسوله ﷺ من موالاة الإمام علي عليه السلام، وبذلك تتحقق السعادة التي رمز إليها مادياً بما ضمَّن غديريته من مشاهد في مقدمته الطبيعية.

ز- مقدمة الخمرة :

تعد هذه المقدمة من المقدمات النادرة في الشعر الجاهلي، فلا نكاد نحصل إلا على النزر اليسير منها، من ذلك معلقة عمرو بن كلثوم التغلبي، وغالبا ما ترد الخمرة آنذاك في أثناء القصيدة، ولم تستقل غرضاً خاصاً في ذلك العصر، وقلَّت بشكل ملحوظ في عصر صدر الإسلام بسبب تعاليم الدين الإسلامي الحنيف عند شعراء الإسلام، وبسبب انشغال الشعراء في مواجهة هذا الدين الجديد عند شعراء المشركين، واستمرت هذه الحال في التعامل مع الخمرة في أثناء القصيدة حتى جاء العصر العباسي الأول فكانت دعوة أبي نواس لنبذ الوقوف على الأطلال في مقدمات القصائد، واستبداله بالوقوف على دور الخمرة وحاناتها، وقد شكَّلت الخمرة عنده غرضاً خاصاً، فجاءت قصائده ومقطوعاته التي تزيد على الأربعين وقد تصدَّرتها مقدمة خمرية، وقد وقف النقاد من هذه الدعوة على طرفي نقيض في تحليلها ومناقشتها وتعليلها[1].

ودلَّ الاستقراء على أن بعض قصائد الغديريّات تصدرتها مقدمة خمرية، وبدءاً نقول إنَّ هذه الخمرة لا نجدها في غديريات العصر الإسلامي، ولا في غديريات العصر العباسي بل نجدها عند شعراء العصور المتأخرة، وهو مذهب شاع في هذه العصور بفعل الاتجاه الصوفي الذي نما وتطوَّر كثيراً فيها، فلم تقصد الخمرة لذاتها، وإنما صارت منهجاً فنياً يتبعه الشعراء، فهي إن كانت واقعاً معيشاً في زمان أبي نواس انعكس على مقدمات قصائده وعلى شعره وشعر غيره ممن

(١) ينظر: مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول: ٩٩ ـ ١٢٦ .

تابعه في مذهبه؛ فهي ليست كذلك في العصور المتأخرة، ففي هذا العصر كثرت المدائح النبوية، وجاءت بمقدمات الوقوف على الديار والنسيب والخمرة بوصفها تقليداً فنياً فحسب[1]، ولأن ذلك يرمز إلى الرجوع إلى الماضي، وذلك عين ما يريده شعراء المدائح النبوية في الرجوع إلى زمان النبي ﷺ واللجوء إليه.

ومن الغديريّات التي تصدَّرتها الخمرة غديرية شمس الدين محفوظ بن وشاح الحلي الأسدي، فقال: (الكامل)

راق الصبوح ورقَّت الصهباء	وسرى النسيم وغنَّت الورقاء
وكسا الربيع الأرضَ كل مدبَّجٍ	ليست تجيد مثاله صنعاءُ
فالأرض بعد العري إمّا روضة	غنّاء أو ديباجة خضراء
والطير مختلف اللحان فنائحٌ	ومطرِّب مالت به الأهواءُ
والماء بين مدرّج ومجدول	ومسلسل جادت به الأنواءُ
وسرى النسيم على الرياض فضمّخت	أثوابه عطريّة نكباء[2]

وما يلحظ على هذه المقدمة أن الشاعر مزج فيها بين الخمرة والطبيعة، ودخل إلى غرضه عبر هذه اللوحة الهادئة الشفافة؛ التي تبعث في النفس أريحيَّة وطرباً لما يصوره الشاعر من مناظر خلابة وامتزاج بين الخمرة وموجودات الطبيعة التي راح يلونها ويحركها بطريقة تفرض على المتلقي التفاعل معها ليدخل بعد ذلك إلى غرضه بهذه الطريقة الهادئة، ولعل الحال النفسية الهادئة والمستقرة بسبب عدم وجود مواجهة بين الشاعر والسلطة الأثر الكبير في افتتاح القصيدة بهذه المقدمة، وما يلحظ على هذه المقدمة أيضاً أن الشاعر لم يطنب في وصف الخمرة وكؤوسها وأباريقها؛ لأنَّ ذلك ليس من وكده، ولاسيما أنه كان قطباً من أقطاب الفقاهة[3]، ولأنَّ جلال الموضوع يدفع بالشاعر إلى الابتعاد عن الخوض في

---

(١) ينظر: المدائح النبوية في الأدب العربي: ١٢٥ ـ ١٧٦ .

(٢) موسوعة الغدير: ٥ / ٦٧٩ .

(٣) ينظر: موسوعة الغدير: ٥ / ٦٨٠ .

تفاصيل الخمرة، لذلك راح يدبج مقدمته بموجودات الطبيعة مستثمراً إياها في تهيئة جو نفسي هادئ يدخل بعده بالمتلقي إلى غرض قصيدته، ولعلَّ الشاعر أراد برجوعه إلى الطبيعة الرجوع إلى الأصل والفطرة، فالنفس كثيراً ما تنشرح في الطبيعة؛ لأنها قريبة من الدخيلة الفطرية للإنسان، وبذلك يكون قد رمز إلى أن الأصل هو ما أشار إليه في موضوع قصيدته، وهو قضية الغدير.

٣ ـ التخلّص:

يأتي هذا الجزء بعد المقدمة في القصيدة العربية القديمة، وهو ركن مهم من أركانها، وأداة فنيَّة فاعلة في بنيتها، لذلك حظي ـ مثل غيره من الأدوات الفنية الأخرى ـ بعناية النقاد والدارسين قديماً وحديثاً ـ مثلما سنرى ـ فالقصيدة العربية القديمة ـ مثلما يرى بعض الدارسين ـ متعددة الأغراض في الغالب، والتخلص مرتبط بهذا التعدد [١]، ويدل «على حذق الشاعر وقوة تصرفه وقدرته وطول باعه»[٢]؛ لذلك ميَّز النقاد القدامى بين نوعين من التخلص، الأول هو التخلص أو الخروج المنفصل أو المنقطع، ويشيع هذا النوع عند الشعراء المتقدمين من أمثال امرئ القيس، والنابغة الذبياني، وطرفة بن العبد، ومن تلاهم من شعراء ذلك العصر، ويسميه النقاد الطفر أو الانقطاع أو الاقتضاب[٣]، وهو «أن يقطع الشاعر كلامه ويستأنف كلاماً غيره من مدح أو هجاء، ولا يكون للثاني علقة بالأول»[٤]، ومذهب أغلب الشعراء المتقدمين فيه واحد، فبعد المقدمة ووصف الفيافي ومصاعب الرحلة يصلون إلى الممدوح ليعلنوا أنهم تجشَّموا ذلك لأجله، ويتخلصون إلى هذا الغرض بألفاظ صريحة مثل: (دع ذا، ودعها، وعدّ عن ذا، ودع

---

(١) ينظر: الحنين إلى الديار في الشعر العربي: ٧٣٩ .

(٢) الجامع الكبير: ١٨١ .

(٣) ينظر: العمدة: ١ / ٢٣٩ .

(٤) الجامع الكبير: ١٨١

عنك، ودع ذكر) وغير ذلك، وهو الأمر الذي تجاوزه الشعراء المحدثون؛ مما حدا بالنقاد إلى أن لا يقفوا في التخلص عند حدود شعر المتقدمين، بل راحوا يشركون شعر المحدثين في معاييرهم وأحكامهم، حتى انه يمكن القول إنَّهم متفقون على أنَّ المحدثين أحسن تخلّصاً من المتقدمين[1].

أما النوع الآخر من التخلص، فهو التخلص المتصل الذي يصل الشاعر من خلاله المقدمة بالغرض، ويتوسل الانتقال الفني، بحيث يشد أجزاء اللوحات الفنية داخل القصيدة بعضها ببعض، ولذلك سمي الخروج، أو التوسل[2]، أو حسن التخلص؛ الذي يعني «أن يستطرد الشاعر المتمكن من معنى إلى معنى آخر .. بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع في الثاني لشدَّة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما، حتى كأنهما أفرغا في قالب واحد، ولا يشترط أن يتعيَّن المتخلص منه، بل يجري ذلك في أي معنى كان»[3]، وقد سمّاه أحد المحدثين «الترفق في الانتقال»[4].

وسواء أكان التخلص على سبيل المتقدمين أم المحدثين فإنَّ له قيمته في وحدة العمل الفني، فألفاظ التخلص عند المتقدمين تنم عن إحساسهم بتلك الوحدة[5]، وقد أفاد الشاعر الإسلامي من هذا الموروث حتى أصبح التخلص عنده تحوّلاً ووثوباً نحو الفكرة أو الغرض أو القضية[6].

والغديريّات من أجلى المصاديق على ذلك التحول في التخلص؛ إذ دلَّ

---

(١) ينظر: عيار الشعر: ١١٣، وكتاب الصناعتين: ٤٥٣ ـ ٤٦٣، والطراز: ٣ / ١٧٩، وخزانة الأدب: ١٤٩، وبناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: ٢٢٣، والنقد الأدبي الحديث (محمد غنيمي هلال): ٢٠٨ ـ ٢٠٩ .

(٢) ينظر: العمدة: ١ / ٢٣٦ .

(٣) خزانة الأدب: ١٤٩ .

(٤) الأسس الفنية لأساليب البلاغة العربية: ٩٩ .

(٥) ينظر: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية: ١٠٨ وما بعدها .

(٦) ينظر: أثر الإسلام في بناء القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي: ٢٠ .

الاستقراء على أنَّ الشعراء استثمروا وسائل فنية متعددة تخلَّصوا بها إلى فكرة القصيدة أو قضيتها المحورية، واستطاعوا أن يحققوا لأنفسهم حسن الانتقال داخل أكثر القصائد بالشكل الذي تتم فيه المحافظة على وحدة القصيدة الفنية، فأبو تمام يتخلص من مقدمته ـ التي تسخر من النسيب التقليدي ـ بالشكوى مما جرى على آل بيت النبي ﷺ مشيراً إلى أن أساس ذلك كله هو إنكار وصية رسول الله ﷺ بخلافة الإمام علي عليه السلام له من بعده، وقد أطال في شكواه من سوء أخلاق الناس، والدهر وجعل الاستفهام مسلكاً لتخلصه، فقال: (الطويل)

أتشغلني عمّا هرعت لمثله ... حوادث أشجان لصاحبها نكرُ
ودهر أساء الصنع حتى كأنما ... يقضّي نذوراً في مساءتي الدهر[1]

فالشاعر سخر مما تواضع عليه الشعراء من نسيب تقليدي ـ في مقدمته ـ وفي هذا دلالة على رفض ذلك التقليد الذي سار عليه الشاعر والمتلقي، ثمَّ تخلَّص بشكوى ترفض ما تواضع عليه الناس من أفعال، وابتعاد عن الحق الذي يبينه في أثناء القصيدة، وهو عدم الالتزام بوصية النبي ﷺ في يوم الغدير، وبذلك جعل المقدمة والتخلص يصبان في بوتقة واحدة، فلا فصل بينهما، ولعله وجد في الاستفهام متنفساً لشكواه؛ إذ يعد الاستفهام «أوفر أساليب الكلام معاني، وأوسعها تصرفاً، وأكثرها في موارد الانفعال وروداً ... وحيث يراد التأثير، وهيج الشعور للاستمالة والإقناع»[2]، وذلك ما يحتاجه أبو تمام في قصيدته، وقد هيأه له هذا الأسلوب.

أما ابن حماد العبدي فإنه يتخلص إلى غرضه بأسلوب التشبيه بالشكل الذي لا يشعر المتلقي بالقطع بين المقدمة وغرض القصيدة، فيدخل للحديث عن الإمام علي عليه السلام من خلال منقبة من مناقبه وهي الشجاعة وفرار الفرسان من أمامه، وقد شبَّه صد الحبيبة وفرارها بذاك الفرار، فقال: (الطويل)

---

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٢ .

(٢) فن البلاغة: ١٤٥ .

فحاولته وصلاً فقال ليَ ابتدئ ... وإلاّ يميناً إنه ليس يقبلُ
وفرَّ كما من حيدرٍ فرَّ قرنه ... وقد ثار من نقع السنابك قسطلُ[1]

وتخلّص عبدالمحسن الصوري إلى غرضه بشكوى الفراق؛ فراق الأحبة الذين لم يبق منهم أحد يرتجى، وقد قرَّر ذلك مستفهماً، واستثنى منه حبَّ آل النبي ﷺ ليدخل إلى غرضه من دون فاصل بين المقدمة والغرض، فقال: (المتقارب)

فهل ترك البين من أرتجيه ... من الأوّلين والآخرينا
سوى حبِّ آل نبي الهدى ... فحبّهم أمل الآملينا[2]

ويسير علاء الدين الحلي في السبيل نفسها ـ في التخلص إلى الغرض بالاستثناء ـ فبعد المقدمة الغزلية يربط بين المقدمة والغرض بأسلوب شعري تأخذ فيه الأبيات برقاب بعض، فتنساب شعرياً من دون أي فاصل بين مقدمته وغرضه، فقال: (الكامل)

يا خال وجنتها المخلَّد في لظى ... ما خلت قبلك في الجحيم يخلَّد
إلاّ الذي جحد الوصيَّ وما حكى ... في فضله يوم الغدير محمَّدُ[3]

ومما يلحظ في التخلص من المقدمة الغزلية إلى الغرض أنَّ بعض الشعراء يلجأ في تخلصه إلى الحكمة التي تكون خاتمة المطاف لمغامراته مع النساء، فيندم على تلك المغامرات والأيام الضائعة ليعلن أن الحكمة تكون في الالتفات إلى غرض القصيدة، والقضية التي قيلت فيها، وأنَّ مغامرات الغزل لا تجدي نفعاً، وما بالشاعر من هموم، وما يحمله من قضية جدير بأن يصرفه عن مثل تلك المغامرات، والشاعر يسير على ما فرضته معايير النقد، واشتراطات المتلقين آنذاك في مقدمته ليتخلص ـ بعد ذلك ـ بما يحدث صدمة عند المتلقي، وقد وجد في الحكمة مجالاً لتحقيق تلك الصدمة التي تحثهم على متابعة القصيدة، وهو ما يريده

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ١٩٧ .
(٢) ديوان الصوري: ٢ / ٦٨ .
(٣) موسوعة الغدير: ٦ / ٥٠٤ .

الشاعر، من ذلك تخلص ابن العودي النيلي الذي قال: (الطويل)

بكيت على ما فات مني ندامة ... كأني خنس في البكا أو متمم
وأصفيت مدحي للنبي وصنوه ... وللنفر البيض الذين همُ همُ[1]

ونجد السيد الحميري ـ وهو يتخلص من الطلل إلى غرضه ـ يأتي بالتخلص بعد المقدمة بما يشعرنا بوجود قطع أو فاصل بين لوحة الأطلال والانتقال إلى الغرض، فلا يأتي بما يشعرنا بانسيابية الخطاب الشعري حتى ندخل معه إلى الغرض من دون الشعور بوجود ذلك الفاصل، فقال: (السريع)

كأنَّ بالنار لِما شفَّني ... من حب أروى كبدي تلذعُ
عجبت من قوم أتوا أحداً ... بخطَّة ليس لها موضعُ[2]

وهنا يتضح أن الشاعر لم يكن موفقاً في انتقاله من المقدمة إلى الغرض، فلا رابط يجمع بين البيتين، بيد أنَّ المشاعر التي تثيرها الوقفة الطللية في هذه القصيدة تمهد للحديث عن غرضها، وهو ما استثمره الشاعر في غديريته، وللمشاعر التي تثيرها مقدمة القصيدة دور في الانتقال من المقدمة إلى الغرض بحيث لا يشعر المتلقي بوجود الفاصل بينهما، وذلك متوقف على حذق الشاعر والظروف والحيثيات المسببة لقول القصيدة والمصاحبة لها، فمن ذلك تخلص أبي محمد سفيان بن مصعب العبدي الكوفي؛ إذ قال بعد الطلل والغزل وشكوى فراق الأحبة: (البسيط)

شبت ابن عشرين عاماً والفراق له ... سهم متى ما يصب شمل الفتى يشبِ
ما هزَّ عطفي من شوق إلى وطني ... ولا اعتراني من وجد ومن طربِ
مثل اشتياقي من بعد ومنتزح ... إلى الغريّ وما فيه من الحسبِ[3]

---

(١) م. ن: ٤ / ٤٩٨، وينظر: ٣ / ٥٠١، و ٤ / ٤٢٠، وديوان السيد الحميري: ١٣٤، وديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٢، ٣ / ١١٤، ١٦٤ .

(٢) ديوان السيد الحميري: ١٢٩، وينظر: ١٨٦ .

(٣) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١٠ .

فالشاعر هنا تخلَّص من المقدمة ودخل إلى الغرض من دون وجود فاصل، بل انه انتبه إلى قضيَّة أخرى، وهي توقف معنى آخر بيت في المقدمة على معنى أول بيت في الغرض، فجعل منهما تخلّصاً من المقدمة ودخولاً إلى الغرض، وصحيح أنَّ هذا عيب عند العروضيين القدامى، بيد أنه حقق انسجاماً بين المقدمة والموضوع؛ لأنَّ تمام المعنى لا يكون إلا بالبيتين أو أكثر، والشاعر حينما تحدَّث عن شكوى الفراق؛ أردف ذلك بالحديث عن الشوق والوجد والطرب مستثمراً ذلك للوصول إلى غرضه؛ إذ وجد الفرصة مواتية بعد هذه الشكوى، فتخلَّص ليدخل إلى غرضه من دون أن يشعر المتلقي بوجود أدنى فاصل بين المقدمة والغرض، ولعلَّ المسألة تتضح أكثر عند علاء الدين الحلي، فبعد مقدمته التي مزجت الطلل والغزل بعناصر الطبيعة، ودقة وصف الحبيبة وشكوى الشيب؛ تأتي شكوى هجر الحبيبة فيستثمرها الشاعر للتخلص من المقدمة، والدخول إلى الغرض بالشكل الذي يجعل الأبيات تنساب منطقياً، حتى ان الموضوع سبب لشكوى هجر الحبيبة، فالحبيبة إنما هجرته، ولم تفِ بوعودها لأنها من القوم الذين عدلوا عن عهد الإمام علي عليه السلام ونكثوا بيعة الغدير، فقال: (البسيط)

مالت إلى الهجر من بعد الوصال وعهـ ـد الغانيات كفيء الظل متقل
من معشر عدلوا عن عهد حيدرة وقابلوه بعدوان وما قبلوا
ويدُّلوا قولهم يوم الغدير له غدراً وماعدلوا في الحب بل عدلوا[1]

ونجد من الشعراء من يتخلص إلى غرضه بالحوار، محققاً انتقالاً من مقدمته إلى غرضه من ناحية، واتصالاً بين القصيدة ومتلقيها من ناحية أخرى، فالمتلقي يتلهف لمتابعة الحوار الذي تبنى عليه القصيدة، فلا يلبث الشاعر أن ينتقل به من المقدمة إلى الغرض من دون أن يشعر بذلك، فهذا مجد الدين بن جميل يبدع لنا حواراً دار بينه وبين امرأة تتأسى لما حلَّ بالشاعر وتتطلع شوقاً إلى رؤيته وقد خرج من السجن، فينتقل بنا الشاعر من المقدمة إلى الغرض من خلال الحوار قائلاً: (الوافر)

---

(١) موسوعة الغدير: ٦ / ٥٤٤ .

فقلت كذاك الدهر يجني فقرّي وارقبي الشهر الحراما
فإني سوف أدعو الله فيه وأجعل مدح حيدرة إماما[1]

ومن وسائل تخلص الشعراء في غديرياتهم؛ استثمار مناظر الطبيعة وصورها الجميلة، وهنا يبني الشاعر غديريته على هذه الصورة بدءاً من المقدمة، ثم يستمر في رسم الصور السارّة، ويدخل إلى غرضه على هذه الهيأة، وهذه الكيفية من دون وجود أدنى فاصل بين المقدمة والغرض، من ذلك تخلّص جمال الدين الخلعي؛ إذ وصف جلساءه ـ بعد وصف الطبيعة ـ ليدخل من خلالهم إلى غرضه، فقال: (مجزوء البسيط)

فمن جليل صدرٍ ومن شادنٍ شادٍ فصيحٍ كطلعة القمرِ
يورد ما جاء في الغدير وما حدّث فيه عن خاتم النذرِ[2]

فيما تقدّم؛ نجد أنَّ تخلّص الشعراء إلى أغراضهم يهدف إلى الحفاظ على قضية القصيدة المحورية، وأنَّ التنوع في التخلص لم يفقد القصيدة وحدتها، لأنَّ تنوّع لوحات الغديريّات يدور في فلك واحد، وتشدها عاطفة واحدة، كلما ابتعد الشاعر في لوحة من لوحات غديريته عادت به تلك العاطفة إلى قضية القصيدة المحورية، وهي بيعة الغدير.

٤ ـ الغرض:

غرض القصيدة النواة الأولى التي تبعث على القول، وتؤسس للتجربة الشعرية؛ فتكون بمعيَّة العناصر الفنية النص الشعري، والغرض يمثل المحور الموضوعي الرئيس الذي يمكن أن تتفرع عنه محاور أو موضوعات أخرى يشدها إليه من خلال الوحدة الموضوعية؛ لأنَّ الموضوع بالنسبة إلى الشاعر غير منفصل

(١) موسوعة الغدير: ٥ / ٦٢٩ .
(٢) م. ن: ٦ / ١٩، وينظر: ٥ / ٦٧٩ .

عن هيكل قصيدته الخارجي، ولا عن بنائها الداخلي، وان ما يظهر من تعدد للموضوعات تتجلى فيه سمة القصديّة، والشاعر يسير فيه على وفق نظام معيَّن، ونسق موروث يتفاوت فيه الشعراء بمقدار التبعية والالتزام، وهذا النظام لم يكن عشوائياً، بل يتبع في كل موضوع أو جزء من أجزاء القصيدة التي يحكمها نظام خاص، وعرف متبع[1].

وحظي غرض القصيدة، وما تحمله من محاور موضوعية، وأفكار، ومضامين بعناية النقاد القدامى والمحدثين، ويتجلى ذلك في دراستهم المعنى وهم يتناولون قضية اللفظ والمعنى وارتباط بعضهما ببعض[2].

لقد شكَّل الغرض في الغديريّات أهميَّة كبرى للشاعر، فهو الباعث الأساسي لولادة القصيدة، وما نشهده من تنوع للموضوعات واللوحات داخلها إنما يهدف إلى خدمة الغرض الأساسي، ويتفاوت الشعراء في ذلك تبعاً لمدى التزامهم باشتراطات السنن النقدية الموروثة، وطبيعة الظروف المؤثرة في ولادة القصيدة، وكذلك طبيعة المتلقين، فالغديريّات تشير بوضوح إلى قضية عقائدية، وتؤشر هماً فكرياً شغل المسلمين عامة، ولدى استقراء الموضوع في الغديريّات وجدناه يتوزع على محاور رئيسة متواشجة فيما بينها من حيث كونها تشكل بمجموعها غرض القصيدة، فهي أركان ذلك الغرض، وتقسيم الغرض على هذه المحاور لا يعني تجزئته، وإنما هو ينشد لفت النظر إلى أن الشعراء استثمروا الشعر في بيان أركان قضية بيعة الغدير، والإحاطة بها وما تلاها من أمور تتصل بها في تاريخ المسلمين، وهذه المحاور هي:

---

(١) ينظر: الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه: ١٢٥ ـ ١٢٦ .

(٢) ينظر: الحيوان: ٣ / ١٣١، والشعر والشعراء: ١ / ٦٧، وأسرار البلاغة: ٢١ وما بعدها، وبناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: ٥٤ وما بعدها، والشعر والفكر المعاصر: ١٤ ـ ١٥، وفصول في الشعر: ١٣٦ ـ ١٥٦، ونظرية المعنى في النقد العربي: ٣٨ وما بعدها .

أ- الإمام علي عليه السلام:

أخذت شخصية الإمام علي عليه السلام مساحة واسعة، تحدث فيها الشعراء عن منزلته الدينية السامية، وشخصيته الفريدة، وما انماز به من مناقب وكرامات فضلته على غيره.

وعناية الشعراء بشخصية الإمام عليه السلام وحديثهم عنها يجرهم إلى ذكر الرسول الكريم صلى الله عليه وآله وأهل بيته عليهم السلام؛ لأنَّ الإمام هو نفس الرسول صلى الله عليه وآله بصريح آية المباهلة[1]، مثلما أن ذكر الرسول صلى الله عليه وآله وأهل بيته عليهم السلام يتطلب ذكر الإمام عليه السلام بوصفه جزءاً منهم.

وهذا المحور غالباً ما يتخلَّص به الشاعر من مقدمته ليدخل به إلى غرض غديريته التي يشكل هذا المحور أحد عناصرها، فيبدأ بعد ذلك موضوع الغدير كما في قول الكميت بن زيد الأسدي، فبعد مقدمته التي يشكو فيها الأرق والهموم والأحزان يقول: (الوافر)

لفقدان الخضارم من قريشٍ ... وخير الشافعين معاً شفيعا
لدى الرحمن يصدع بالمثاني ... وكان له أبو حسن مطيعا
حطوطاً في مسرته ومولى ... إلى مرضاة خالقه سريعا[2]

فالشاعر يتألم لفقدان السادات من قريش وهو يقصد بذلك أهل البيت عليهم السلام، ويفصح عن ذلك بالحديث عن نزول القرآن واختيار النبي صلى الله عليه وآله الإمام علي عليه السلام، ويعدد صفاته ليدخل بعد ذلك إلى وصف الحادثة، وإذا كنا قد وجدنا الكميت لا يطيل في هذه الغديرية ـ في ذكر صفات الإمام ـ فإننا وجدنا السيد الحميري يسهب في ذلك متخذاً من أهل البيت عليهم السلام سبيلاً للدخول إلى وصف الإمام عليه السلام، وبيان ولائه له، فقال: (الطويل)

---

(١) وهي قوله تعالى: «فَمَنْ حَاجَّكَ فِيهِ مِن بَعْدِ مَا جَاءكَ مِنَ الْعِلْمِ فَقُلْ تَعَالَوْاْ نَدْعُ أَبْنَاءنَا وَأَبْنَاءكُمْ وَنِسَاءنَا وَنِسَاءكُمْ وَأَنفُسَنَا وَأَنفُسَكُمْ ثُمَّ نَبْتَهِلْ فَنَجْعَل لَّعْنَةَ اللّهِ عَلَى الْكَاذِبِينَ» (آل عمران ٦١).

(٢) ديوان الكميت بن زيد الأسدي: ٦٢٣.

فيا ليت شعري هل لوامقِ ظبيَةٍ ... سبيل وإلاّ هل عن الحبّ مرجعُ
بلى في هوى آل النبي محمدٍ ... لمثلي تعل عن هواك ومقنعُ
ألا إنما العبد الذي هو مؤمنٌ ... يقيناً هو المرء الذي يتشيَّعُ
إذا أنا لم أهوَ النبيَّ وآله ... فمن غيرهم لي في القيامة يشفع
ومن يسقني رياً من الحوض شربة ... هنالك إلاّ الأصلع الرأس أنزع
ومن قائلٌ للنار إذا ما وردتها ... ذري ذا وجل الناس في النار وقّع
ومن بلواء الحمد ثمَّ يظلني ... سواه وشمس الحشر في الوجه تلذع
عليّ وصي المصطفى ووزيره ... وناصره والبيض باليبض تقرعُ
وأكرم خلق الله صنو محمد ... ومن ليس عن فضلٍ إذا عدَّ يدفعُ
ومن معه صلّى وصام لربّه ... ولاّت قوم ساجدون وركَّعُ
فذاك أمير المؤمنين ومن له ... فضائل ما كادت لخلق تجمعُ
هو الخاطر المختال يمشي بسيفه ... إلى أهل بدر والأسنَّة تنزعُ
وقد زفت الحرب العوان إليهم ... عليها حلي من قواضب تلمعُ
فجاشت لها نفس الشجاع مخافة ... وقصَّر عنها الفارس المتسرِّعُ
وأحجم عنها المسلمون ولم يكن ... ليثبت إلاّ رابط الجاش أروعُ
مشى باذلاً للموت في الله نفسه ... وأيَّده والله ما شاء يصنعُ
هناك يرى هام الكماة بصارمٍ ... له من سيوف الهند ما مسَّ يقطعُ
وفي خيبر فاسأل به آل خيبرٍ ... أمن ضربهم بالسيف هل كان يشبعُ
ألم يرد فيها مرحباً فارس الوغى ... صريعاً لجنبيه ذئاب وأضبعُ
أما فتح الحصن المشيَّد بناؤه ... وقد كاع عنه قبل ذلك تبَّعُ
ومن قلعت بمنى يديه رتاجه ... وقد قصَّرت عنه أكفٌ وأذرع
ومن ذا سبى منه حصاناً كريمة ... يذب همام القوم عنها ويدفعُ
فقرَّ رسول الله عيناً بقربها ... وقد طمعت منها نفوس تطلَّعُ
ومن ذا قال له النبي محمَّد ... غداة تبوك حين قالوا وشنَّعوا

فغم أمير المؤمنين مقالهم ... وكادت آماقيه من الحزن تدمعُ
فقام رسول الله منهم مبلغاً ... لهم فضله لو كان ذلك ينجعُ
فقال علي فاعلموا من نبيكم ... كهارون من موسى فكفّوا وأقلعوا[1]

وهكذا يتبيَّن لنا أن الحديث عن مناقب الإمام علي عليه السلام، وكراماته، وقربه من رسول الله صلى الله عليه وآله، وزواجه من فاطمة عليها السلام، وشجاعته، ودوره في الذود عن حمى الإسلام؛ كان محوراً بارزاً في حديث الشعراء عن الإمام عليه السلام[2].

ويرتبط بمحور الإمام علي عليه السلام محور رثاء الإمام الحسين عليه السلام بوصفه نتيجة لنكث بيعة الغدير، فراح الشعراء يتحدثون عن الإمام الحسين عليه السلام وما يمثله من قيم دينية، وروحية، وإنسانيَّة؛ بلغة باكية، وبأصوات ملؤها الشجى لما حلَّ به، وبأهل بيته، وأصحابه، من تقتيل، وتشريد، وسبي، ومصائب.

فمن ذلك قول علاء الدين الحلي: (الكامل)

بالله أقسم والنبي وآلهِ ... قسماً يفوز به الولي ويسعدُ
لولا الألى نقضوا عهود محمَّد ... من بعده وعلى الوصي تمرَّدوا
لم تستطع مذاً لآل أميَّة ... يوم الطفوف على ابن فاطمة يدُ
بأبي القتيل المستضام ومن له ... نارٌ بقلبي حرُّها لا يبردُ
بأبي غريب الدار منتهك الحبا ... عن عقر منزله بعيد مفردُ
بأبي الذي كادت لفرط مصابه ... شمّ الرواسي حسرة تتبدَّدُ
كتبت إليه على غرور أميَّة ... سفهاً وليس لهم كريم يحمدُ
بصحائفٍ كوجوههم مسودَّة ... جاءت بها ركبانهم تتردَّدُ
حتى توجَّه واثقاً بعهودهم ... وله عيونهم انتظاراً ترصدُ
أضحى الذين أعدَّهم لعدوهم ... إلباً جنودهم عليه تجنَّدُ

---

(١) ديوان السيد الحميري: ١٣٤ ـ ١٣٥ .

(٢) تنظر الشواهد على ذلك في: ديوان السيدالحميري:١٨٦ ـ ١٨٨، وديوان أبي تمام:١ / ٣٥٤ ـ ٣٥٧، وموسوعة الغدير:٢ / ٤١١ ـ ٤١٣، و٤/ ٥٠٣، و٥ / ٦٢٩ ـ ٦٣٠، و٦ / ٥٠٥ ـ ٥٠٨.

وتبادروا يتسارعون لحربه ... جيشاً يقاد له وآخر يحشدُ
حتى تراءى منهم الجمعان في ... خرق وضمَّهم هنالك فدفدُ
ألفوه لا وكلاً ولا مستشعراً ... ذلاً ولا في عزمه يتردَّدُ
ماضٍ على عزمٍ يفلُّ بحدِّه الـ ... ـماضي حدود البيض حين تجرَّدُ
مستبشراً بالحرب علماً أنَّه ... يتبوأ الفردوس إذ يستشهدُ
في أسرة من هاشمٍ علويَّة ... عزَّت أرومتها وطاب المولدُ[1]

ثم يتحدث بعد ذلك عن أصحاب الحسين عليهم السلام، وجودهم بأنفسهم دون إمامهم، وعلى ما جرى في واقعة الطف من منع للحسين عليه السلام، وأهل بيته عليهم السلام وأصحابه من شرب ماء الفرات، وما لاقوه من قتل وسبي، وحمل للرؤوس الشريفة على أطراف الرماح، وقيود وأغلال يقاد بها الإمام السجاد عليه السلام.

ولم يقتصر الشعراء وهم يذكرون النبي صلى الله عليه وآله، وأهل بيته عليهم السلام على ذكر مصائب أهل البيت عليهم السلام، وما حلَّ بهم من مآس فحسب؛ بل ان بعضهم اتخذ من مديح النبي صلى الله عليه وآله وأهل بيته عليهم السلام ركناً مهماً من أركان هذا المحور في غرضه، من ذلك قول أبي القاسم الصنوبري: (الكامل)

حبّ النبي محمد ووصيِّه ... مع حب فاطمة وحب بنيها
أهل الكساء الخمسة الغرر التي ... يبني العلا بعلاهم بانيها
كم نعمة أوليت يا مولاهم ... في حبّهم فالحمد للموليها
إن السفاه بشغل مدحي عنهم ... فيحق لي أن لا أكون سفيها
هم صفوة الكرم الذي أصفاهم ... ودّي وأصفيت الذي يصفيها
أرجو شفاعتهم فتلك شفاعة ... يلتذّ برد رجائها راجيها
صلّوا على بنت النبي محمَّد ... بعد الصلاة على النبي أبيها[2]

---

(١) موسوعة الغدير: ٦ / ٥٠٩ وما بعدها، وينظر: ٣ / ٥٠٢، و ٤ / ٤٢٣، و ٦ / ٥٤٥ ـ ٥٤٨ .
(٢) موسوعة الغدير: ٣ / ٥٠١، وينظر: ٤ / ٤٩٨ .

وهذا المديح ليس تكسيباً؛ لأنه جاء عن إيمان راسخ، وعقيدة ثابتة، تصل بمعتنقها إلى بر الأمان في الدنيا والآخرة، يقول الجبري المصري: (الكامل)

وتـزوَّدي مـن حـبِّ آل محمَّـدٍ ... زاداً متـى أخلـصتـه نجّـاكِ
فلـنعم زادٌ للمعـاد وعـدَّةٌ ... للحـشر آن علقـت يـداك بـذاكِ
وإلى الوصـي مهـم أمـرك فوِّضـي ... تـصلي بـذاك إلى قـصيِّ منـاكِ
وبـه ادرتـي في نحـر كـل ملمـةٍ ... وإليـه فيهـا فاجعلـي شـكواكِ
وبحبـه فتمـسَّكي أن تـسلكي ... بـالزيغ عنـه مـسالك الهـلاَّكِ[1]

ب- أعداء الإمام:

تمثّل هذا المحور في أعداء الإمام وأهل بيته، وقد عرض فيه الشعراء الظلم والحيف الذي لحق بالإمام وأهل بيته عليهم السلام من لدن أعدائه، بدءاً بإنكار ولايته، وجحود وصيَّة الرسول صلى الله عليه وآله فيه، لذلك راح الشعراء يصبون غضبهم على أولئك القوم لزيغهم عن سبيل الحق، واتخاذهم الإنكار والضلالة سبيلاً لاغتصاب حق الإمام عليه السلام وإبعاده عن الخلافة الشرعيّة التي نصّ عليها النبي صلى الله عليه وآله في بيعة الغدير.

فالكميت بن زيد الأسدي يؤكد ضلالة من خالف الإمام علياً عليه السلام؛ لأنه أقوم الناس ـ بعد النبي ـ عند الرخاء وعند الشدة، يقول واصفاً أولئك القوم (الوافر):

أضـاعوا أمـر قائدهـم فـضلوا ... وأقـومهم لـدى الحدثـان ريعـا
فقـل لـبني أميَّـة حيـث حلـوا ... وإن خفـت المهنَّـد والقطيعـا
ألا أف لدهـر كنـت فيـه ... هدانـا طائعـاً لكـم مطيعـا
أجـاع الله مـن أشبعتمـوه ... وأشـبع مـن بجـوركم أجيعـا[2]

ويتحدث أبو محمد سفيان بن مصعب العبدي الكوفي عن الخلافة التي تجاذبتها قريش، وانحرفت بها عن الإمام عليه السلام حتى عادت جاهليَّة شوهاء، فقال: (البسيط)

---

(١) م. ن: ٤ / ٤٢٠، وينظر: ٥ / ٦٧٩ .

(٢) ديوان الكميت بن زيد الأسدي: ٦٢٤ ـ ٦٢٥ .

اسمع أبا حسن إنَّ الألى عدلوا ... عن حكمك انقلبوا عن شر منقلبِ
ما بالهم نكبوا نهج النجاة وقد ... وضحته واقتفوا نهجاً من العطبِ
ودافعوك عن الأمر الذي اعتلقت ... زمامه من قريش كف مغتصبِ
ظلت تجاذبها حتى لقد خرمت ... خشاشها تربت من كف مجتذبِ
وكان بالأمس منها المستقيل فلمْ ... أرادها اليوم لو لم يأت بالكذبِ
وأنت توسعه صبراً على مضضٍ ... والحلم أحسن ما يأتي مع الغضبِ
حتى إذا الموت ناداه فأسمعه ... والموت داع متى يدع امرءاً يجبِ
حبابها آخراً فاعتاض محتقباً ... منه بأفضع محمول ومحتقبِ
وكان أول من أوصى ببيعته ... لك النبي ولكن حال من كثبِ
حتى إذا ثالث منهم تقمَّصها ... وقد تبدَّل منها الجد باللعبِ
عادت كما بدئت شوهاء جاهلة ... تجر فيها ذئاب أكلة الغلبِ[1]

وأبو تمام الطائي ينكر على أعداء الإمام ما فعلوه به، وهم يعلمون منزلته التي أفصح عنها يوم الغدير، وقد وصلت الدسائس أوجها حيث قتل الإمام عليه السلام، واستتبع ذلك قتل سبطي الرسول صلى الله عليه وآله، فقال: (الطويل)

أثمَّ جعلتم حظَّه حد مرهف ... من البيض يوماً حظ صاحبه القبرُ
بكفي شقي وجهته ذنوبه ... إلى مرتع يرعى به الغي والوزر
إلى منزل يلقى به العصبة الألى ... حداها إلى طغيانها الأفن والخسرُ
هراقوا دمي سبطيهم وتمسَّكوا ... بحبل عمى لا المحض فتلاً ولا الشزرُ
بني أصفياء الله سهَّل حينهم ... لهم فيهم دهياء مسلكها وعرُ
فهلاً انتهوا عن كفر ما سلفت به ... صنائعهم إذ لم يكن عندهم شكرُ
وهلاَّ اتقوا فضل احتجاج نبيِّهم ... إذا ضمَّهم بعث من الله أو حشرُ[2]

---

(١) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١١، وينظر: ٤ / ٤٢١ ـ ٤٢٣، ٤٩٩ ـ ٥٠٢، و ٦ / ٥٠٤ ـ ٥٠٥، وديوان مهيار الديلمي: ٣ / ١١٥ ـ ١١٦ .

(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٦، وينظر: ديوان السيد الحميري: ١٢٩ ـ ١٣٠، وديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٢ ـ ٥١٣، و موسوعة الغدير: ٤ / ٤٩٩ ـ ٥٠٠ .

والملاحظ على هذا المحور أنه يأتي في أثناء القصيدة ـ مثلما مرَّ بنا ـ وقد يأتي به الشاعر بعد المقدمة مباشرة، فيدخل بذلك إلى الغرض كما في قول علاء الدين الحلي إذ يشكو هجر حبيبته التي نسبها إلى أولئك القوم الذين عادوا الإمام عليه السلام، فقال: (البسيط)

مالت إلى الهجر من بعد الوصال وعهـ ... ـد الغانيات كفيء الظل متنقلُ
من معشر عدلوا عن عهد حيدرة ... وقابلوه بعدوان وما قبلوا
وبدَّلوا قولهم يوم الغدير له ... غدراً وماعدلوا في الحب بل عدلوا
حتى إذا فيهم الهادي البشير قضى ... وما تهيّا له لحد ولا غسلُ
مالوا إليه سراعاً والوصي برز ... ءِ المصطفى عنهم لاءٍ ومشتغلُ
وقلَّدوها عتيقاً لا أبا لهم ... أنى تسود أسود الغابة الهملُ
وخاطبوه أمير المؤمنين وقد ... تيقنوا أنه في ذاك متحللُ
وأجمعوا الأمر فيما بينهم وغوت ... لهم أمانيهم والجهل والأملُ[1]

ج- محور الحدث (بيعة الغدير):

حضر هذا المحور في الغديريّات بشكل كبير؛ إذ صوَّر الشعراء فيه بيعة الغدير، وما جرى فيها من أحداث، وقد تفاوتوا في ذلك، فبعضهم يذكرها بالتفصيل، وبعضهم يذكرها بشكل موجز، وبعضهم يركز على أحد أركان أو شخوص تلك الحادثة، فالسيد الحميري ينقل لنا ما جرى في بيعة الغدير بالتركيز على خطاب النبي صلى الله عليه وآله للمسلمين في ذلك اليوم، والحوار الذي جرى بينه صلى الله عليه وآله وبين المسلمين، والذي بادر به حتى انتهى إلى تنصيب الإمام علي عليه السلام وزيراً له في حياته، وخليفة وأميراً من بعد وفاته، وقد جاء هذا المحور بعد المطلع مباشرة؛ إذ قال (الوافر):

---

(١) موسوعة الغدير: ٦ / ٥٤٤ .

لقد سمعوا مقالته بخمٍّ ... غداة يضمّهم وهو الغديرُ
فمن أولى بكم منكم فقالوا ... مقالة واحد وهم الكثيرُ
جميعاً أنت مولانا وأولى ... بنا منا وأنت لنا نذيرُ
فقال لهم علانية جهاراً ... مقالة ناصحٍ وهم حضورُ
فإنَّ وليّكم بعدي عليٌّ ... ومولاكم هو الهادي الوزيرُ
وزيري في الحياة وعند موتي ... ومن بعدي الخليفة والأميرُ[1]

ونجد الشاعر في غديرية أخرى يورد الحادثة متعجباً من القوم الذين جاؤوا النبي ﷺ يسألونه عن الخليفة من بعده، ونقل لنا ما دار من حديث بين النبي ﷺ وبين وإذا كان الشاعر قد استثمر حديث النبي ﷺ ووصيته شعراً في الغديرية السابقة؛ فإنه يستثمر في هذه الغديرية الأصل القرآني لبيعة الغدير، وأنها أمر إلهي، فضلاً عن حديث النبي ﷺ المتمثل بالبيعة نفسها، وقد رسم لنا تفاصيل دقيقة عن تلك فكفّ النبي ﷺ بكف الإمام علي عليه السلام، والأملاك حاضرة، فقال: (السريع)

عجبت من قومٍ أتوا أحداً ... بخطّة ليس لها موضعُ
قالوا له لو شئت أعلمتنا ... إلى من الغاية والمفزعُ
إذا توفّيت وفارقتنا ... وفيهم في الملك من يطمعُ
فقال لو أعلمتم مفزعاً ... ماذا عسيتم فيه أن تصنعوا
صنيع أهل العجل إذ فارقوا ... هارون فالترك له أوسعُ
وفي الذي قال بيان لمن ... كان له أذن بها يسمعُ
ثمَّ أتته بعد ذا عزمة ... من ربّه ليس لها مدفعُ
أبلغ وإلاّ لم تكن مبلغاً ... والله منهم عاصم يمنعُ
فعندها قام النبي الذي ... كان بما يأمره يصدعُ
يخطب مأموراً وفي كفّهِ ... كفٌّ علي نورها يلمعُ

---

(١) ديوان السيد الحميري: ٩٣، وينظر: ١٦٥ .

رافعهـا أكـرم بكـفٍّ الـذي ... يرفـع والكـف التـي ترفـعُ
يقـول والأمـلاك مـن حولـه ... والله فـيهم شاهـد يـسمعُ
مـن كنـت مـولاه فهـذا لـه ... مـولى فلـم يرضـوا ولم يقنعـوا[1]

وقد يأتي محور الحدث عند تعداد الشاعر لمناقب الإمام علي عليه السلام في أثناء القصيدة، كقول أبي تمام: (الطويل):

ويوم الغديـر استوضـح الحـقّ أهلـه ... بفيحـاء لا فيهـا حجـاب ولا سـرُ
أقـام رسـول الله يـدعوهم بهـا ... ليقـربهم عـرف ويناهـم نكـرُ
يمـد بـضبعيه ويعلـم أنـه ... ولـيٌّ ومـولاكم فهـل لكـم خـبرُ
يـروح ويغـدو باليـان لمعـشرٍ ... يروح بهـم غمـر ويغـدو بهـم غمـرُ
فكـان لهـم جهـر بإثبـات حقّـه ... وكـان لهـم في بـرّهم حقـه جهـرُ[2]

وقد يأتي محور الحدث عند مخاطبة الشاعر أعداء الإمام محاججاً إياهم في أحقيته في أثناء القصيدة، مثل قول عبد المحسن الصوري: (المتقارب)

حقدتـم عليـهم حقـوداً مـضت ... وأنـتم بأسيافهـم مـسلمونا
جحـدتم مـوالاة مولاكـم ... ويـوم الغديـر بهـا مؤمنونـا
وأنتـم بمـا قالـه المـصطفى ... ومـا نـصّ مـن فـضله عارفونـا
وقلتـم رضينـا بمـا قلتـه ... وقالـت نفوسكـم مـا رضينـا
فـأيكم كـان أولـى بهـا ... وأثبـت أمـراً مـن الطيبينـا
وأيكـم كـان بعـد النبـي ... وصـيّاً ومـن كـان فيكـم أمينـا[3]

ومثلما رأينا أنّ محور الحدث قد يأتي بعد المطلع مباشرة، أو في أثناء القصيدة، فإنّه يأتي بعد المقدمة ليتخلص الشاعر منها، ويدخل بعدها إلى غرض غديريته التي يشكل محور الحدث ركناً مهماً فيها، مثل قول علاء الدين الحلي وهو

---

(١) ديوان السيد الحميري: ١٢٩، وينظر: موسوعة الغدير ٢ / ٤١١، و ٤ / ٥٠١ .
(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٦، وينظر: ديوان السيد الحميري: ١٣٥، ١٨٧ .
(٣) ديوان الصوري: ٢ / ٦٨ .

يصف مفاتن الحبيبة التي جاءت في مقدمة غديريته: (الكامل)

يـا خـالَ وجنتهـا المخلَّـد في لظـى ... مـا خلـت قبلـك في الجحيـم يخلَّـد
إلاّ الذي جحد الوصيَّ وما حكـى ... في فـضله يـوم الغديـر محمَّـدُ
إذ قـام يـصدع خاطبـاً ويمينـه ... بيمينـه فـوق الحدائـج تعقـدُ
ويقـول والأمـلاك محدقـة بـه ... والله مطَّلـع بـذلك يـشهدُ
مـن كنـت مـولاه فهـذا حيـدرٌ ... مـولاه مـن دون الأنـام وسيِّـدُ
يـا ربِّ وال وليَّـه واكبـت معـا ... ديـه وعانـد مـن لحيـدر يعنـدُ
والله مـا يهـواه إلا مؤمـنٌ ... بـرٌّ ولا يقلـوه إلاّ ملحـدُ
كونـوا لـه عونـاً ولا تتخـاذلوا ... عـن نـصره واسترشـدوه ترشـدوا
قـالوا سمعنـا مـا تقـول ومـا أتـى ... الـروح الأمـين بـه عليـك يؤكـدُ
هـذا عليٌّ إمامنـا ووليُّنـا ... وبـه إلى نهـج الهـدى نسترشدُ[1]

ولا يخفى هنا أنَّ الشاعر قد ألمَّ بتفاصيل الحدث، وشخوصه، على الشكل الذي ينم عن عنايته بالمتلقي، وذلك هدف من أهداف غديريته.

د- محور الشاعر:

تجلّى صوت الشاعر في الغديريّات بشكل ملحوظ وقد توزع ذلك الصوت على مفاصل القصيدة، فجاء في مقدمات القصائد، وفي أثنائها، أو في أواسطها، وفي خواتيمها، فأبو تمام الطائي يتخذ من شكوى الدهر والناس مقدمة وسبيلاً للدخول إلى غرضه، وقد بدا صوته حزيناً يائساً من أخلاق الناس وظلمهم، وجهلهم -، وهو يعيش معهم، فقال: (الطويل)

أتـشغلني عمـا هرعـت لمثلـه ... حـوادث أشـجان لـصاحبها نكـرُ
ودهـر أسـاء الـصنع حتى كأنمـا ... يقـضّي نـذوراً في مـساءتي الدهـرُ
لـه شـجرات خـيّم المجـد بينهـا ... فـلا ثمـرٌ جـان ولا ورق نـضرُ

(١) موسوعة الغدير: ٦ / ٥٠٤ .

وما زلت ألقى ذاك بالصبر لابساً ... رداءيه حتى خفت أن يجزع الصبرُ
وإنَّ نكيراً أن يضيق بمن له ... عشيرة مثلي أو وسيلته مصرُ
وما لامرئ من قائل يوم عثرة ... لعاً وخدیناه الحداثة والفقرُ
وإن كانت الأيام آضت وما بها ... لذي غلَّة ورد ولا سائل خبرُ
هم الناس سار الذم والحرب بينهم ... وحُر أن يغشاهم الحمد والأجرُ
صفيّك منهم مضمر عنجهيَّة ... فقائده تيه وسائقه كبرُ
إذا شام برق اليسر فالقرب شأنه ... وأنأى من العيوق إن ناله عسرُ
أريني فتىً لم يقله الناس أو فتى ... يصح له عزم وليس له وفرُ
ترى كل ذي فضل يطول بفضله ... على معتفيه والذي عنده نزرُ
وإنَّ الذي أحذاني الشيب للذي ... رأيت ولم تكمل لي السبع والعشرُ
وأخرى إذا استودعتها السر بيَّنت ... به كرهاً ينهاض من دونها الصدرُ
طغى من عليها واستبدَّ برأيهم ... وقولهم إلاَّ أقلُّهم الكفرُ
وقاسوا دجى أمريهم وكلاهما ... دليلٌ لهم أولى به الشمس والبدرُ
سيحدوكم استسقاؤكم حلب الردى ... إلى هوَّة لا الماء فيها ولا الخمرُ
سئمتم عبور الضحل خوضاً فأيَّة ... تعدّونها لو قد طغى بكم البحرُ
وكنتم دماءً تحت قدر مفازة ... على جهلٍ ما أمست تفور به القدرُ
فهلاً طويتم طائر الجهل قبل أن ... يجيء بما لا تبسؤون به الزجرُ
زجرتم ثنايا تخبأون عوارها ... فأين لكم خبء وقد ظهر النشرُ[1]

ويبرز صوت السيد الحميري بعد المطلع في محاججة مع المعاند الذي يصفه بالذليل ليرد عليه بسيل من المناقب التي امتاز بها الإمام علي عليه السلام مبيناً فيها ولاءه له، وحبه إياه، فقال: (الطويل)

---

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٢ـ ٣٥٤.

ألا أيها العاني الذي ليس في الأذى ... ولا اللوم عندي في عليٍّ بمحجمِ
ستأتيك مني في عليٍّ مقالة ... تسوؤك فاستأخر لها أو تقدَّمِ
عليٌّ له عندي على من يعيبه ... من الناس نصر باليدين وبالفمِ
متى ما يرد معاديه عيبه ... يجد ناصراً من دونه غير مفحمِ
عليٌّ أحب الناس إلاَّ محمَّداً ... إليَّ فدعني من ملامك أولمِ[1]

ويتحدث أبو محمد سفيان بن مصعب العبدي الكوفي عن الفراق، وما يستدر في عينيه من الدموع في إثر ذلك، ويتعجَّب من بقائه بعد الراحلين وقد شاب رأسه، ليجعل ذلك سبباً لدخوله إلى غرضه مما يشعرنا بأنَّ الشاعر إنما كان يقصد بتلك المشاعر الإمام علياً عليه السلام فقال: (البسيط)

أما وعصر هوىً دبَّ العزاء له ... ريب المنون وغالته يد النوبِ
لأشرقنَّ بدمعي إن نأت بهم ... دار ولم أقض ما في النفس من إربِ
ليس العجيب بأن لم يبق لي جلدٌ ... لكنَّ بقائي وقد بانوا من العجبِ
شبت ابن عشرين عاماً والفراق له ... سهم متى ما يصب شمل الفتى يشبِ
ما هزَّ عطفي من شوق إلى وطني ... ولا اعتراني من وجد ومن طربِ
مثل اشتياقي من بعد ومنتزح ... إلى الغريِّ وما فيه من الحسبِ
أزكى ثرىً ضمَّ أزكى العالمين فذا ... خير الرجال وهذا أشرف الترب
إن كان عن ناظري بالغيب محتجباً ... فإنَّه عن ضميري غير محتجبِ[2]

ويستثمر عبد المحسن الصوري صوته في التخلص من المقدمة إلى الغرض ليبدأ ببيان المنزلة العالية، والمقام السامي لأهل البيت عليهم السلام من خلال استعراض ما امتازوا به من مناقب، وخصال، وهذا الصوت موالٍ لأهل البيت عليهم السلام فهو لايرتجي من الأولين والآخرين سوى حبهم عليهم السلام، فقال: (المتقارب)

---

(١) ديوان السيد الحميري: ١٨٦ .

(٢) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١٠، وينظر: ٥ / ٦٢٩ .

فهل ترك البين من أرتجيه ... من الأوّلين أو الآخرينا
سوى حبّ آل نبي الهدى ... فحبّهم أمل الآملينا
هم عدّتي لوفاتي هم ... نجاتي همُ الفوز للفائزينا
هم مورد الحوض للواردينَ ... وهم عروة الله للواثقينا
هم عون من طلب الصالحات ... فكن بمحبتهم مستعينا
هم حجة الله في أرضه ... وإن جحد الحجّة الجاحدونا
هم الناطقون هم الصادقون ... وانتم بتكذيبهم كاذبونا
هم الوارثون علوم الرسول ... فما بالكم لهم وارثونا[1]

ومثلما ظهر صوت الشاعر في مقدمة قصيدته، أو عند التخلص، أو في أثناء القصيدة، فإنه ظهر كذلك في خاتمتها، فابن العودي النيلي يظهر صوته في خاتمة غديريته متوسلاً إلى الله تعالى بالنبي ﷺ، وأهل بيته عليهم السلام، مسترحماً بهم، وطالباً العفو والغفران من ربه، ومتزلفاً بحبهم وولايتهم، فقال (الطويل):

فيا رب بالأشباح آل محمّد ... نجوم الهدى للناس والأفق مظلمُ
وبالقائم المهدي من آل أحمد ... وآبائه الهادين والحق معصمُ
تفضّل على العوديّ منك برحمةٍ ... فأنت إذا استرحمت تعفو وترحمُ
تجاوز بحسن العفو عن سيئاته ... إذا ما تلظّت في المعاد جهنّمُ
ومنَّ عليه من لدنك برأفةٍ ... فإنك أنت المنعمُ المتكرّمُ
فإن كان لي ذنب عظيم جنيته ... فعفوك والغفران لي منه أعظمُ
وإن كنت بالتشبيب في الشعر أبتدي ... فإني بمدح الصفوة الزهر أختمُ[2]

وصوت الشاعر يرتفع هنا تأكيداً منه على عمق إيمانه بالقضية التي نظم فيها، مستثمراً الخاتمة عقائدياً بوصفها الجزء الأخير الذي يبقى في ذهن المتلقي.

---

(١) ديوان الصوري: ٢ / ٦٨ .

(٢) موسوعة الغدير: ٤ / ٥٠٣ ـ ٥٠٤، وينظر: ٦ / ٥١٢ ـ ٥١٣، ٥٤٨، و ديوان السيد الحميري: ١٨٨، وديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٤ .

هـ - محور الاحتجاج:

حفل الأدب العربي - على امتداد عصوره - بألوان من الاحتجاج، استلزمها الجدل القبلي، والاجتماعي، والأدبي، والسياسي، والديني، فبرزت المناظرات، والمنافرات، والمفاخرات في أدب ما قبل الإسلام، ووجدت المناظرات، والنقائض الدينية في عصر صدر الإسلام إذ وقف حسان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبد الله بن رواحة للدفاع عن الإسلام والنبي ﷺ، والنيل من المشركين الذين وقف شعراؤهم ضد الإسلام من أمثال عبدالله بن الزبعرى، وضرار بن الخطاب وغيرهما، وازدهر فن النقائض في العصر الأموي بتأثير الحاجة إليه في السياسة والأدب، والعصبيَّة القبليّة التي أذكتها المصالح السياسية[1]، فكانت نقائض جرير والفرزدق والأخطل والراعي النميري وغيرهم، وبرز شعراء الطوائف والفرق والأحزاب.

أما في العصر العباسي فقد احتدمت المناظرات، وشغلت الناس على اختلاف طبقاتهم؛ لأنَّ أكثرها كان يعقد في المساجد - وبخاصة المناظرات النثرية - وكان للجدل الفلسفي العقائدي نصيب وافر منها، وقد وجد كل ذلك طريقه إلى الشعر[2].

والاحتجاج محور عقلي يقوم على إيراد الحجج والبراهين للاستدلال على صحة الفكرة وإبطال ما يضادها بالأدلة العقلية والنقلية والفلسفية، وقد انبثق عن هذا المحور الموضوعي محور إبداعي في الشعر، وقد تجلّى الاحتجاج في الغديريّات بصورة واضحة بوصفه طريقاً لإثبات أحقية الإمام علي عليه السلام في الوصاية والخلافة والولاية، وهذا المحور يكاد يتحرك على المحاور السابقة؛ لأنها تعالج قضية خلافية، ويختلف ذلك من شاعر إلى آخر.

---

(١) ينظر: الحياة الأدبية في عصر بني أمية: ١٥٣ - ١٥٤ .

(٢) ينظر: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: ٣٤٥ - ٣٨٠، وتاريخ الأدب العربي - العصر العباسي الأول: ٤٥٧ .

فالسيد الحميري يستدل على محاججته بالحدث نفسه ـ بيعة الغدير ـ إذ قام النبي ﷺ معلناً إكمال الدين بولاية الإمام علي عليه السلام وأنه وصيّه وخليفته من بعده، وقد جاء المطلع حوارياً، وكانت القصيدة حجاجية استدلّ الشاعر فيها للبرهنة على صحة ما ذهب إليه بالحادثة والقرآن وخطاب النبي للمسلمين يوم الغدير، فقال: (الرمل)

أعلماني أيّ برهان جلي ... فتقولان بتفضيل علي
بعدما قام خطيباً معلناً ... يوم خم باجتماع المحفلِ
أحمد الخير ونادى جاهراً ... بمقال منه لم يفتعلِ
قال إنّ الله قد خبّرني ... في معاريض الكتاب المنزلِ
أنه أكمل ديناً قيماً ... بعليٍّ بعد أن لم يكملِ
وهو مولاكم فويل للذي ... يتولّى غير مولاه الولي
وهو سيفي ولساني ويدي ... ونصيري أبداً لم يزلِ
وهو صنوي وصفيي والذي ... حبّه في الحشر خير العملِ
نوره نوري ونوري نوره ... وهو بي متصل لم يفصلِ
وهو فيكم من مقامي بدل ... ويل من بدّل عهد البدلِ
قوله قولي فمن يأمرهُ ... فليطعه فيه وليمتثلِ
إنّما مولاكم بعدي إذا ... حان موتي ودنا مرتحلي
ابن عمّي ووصيي وأخي ... ونجيبي في الرعيل الأولِ
وهو بابٌ لعلومي فسقوا ... ماء صبر بنقيع الحنظلِ
قطّبوا في وجهه واكتمروا ... بينهم فيه بأمر معضل[1]

ونلحظ في هذه المحاججة أن الشاعر أورد أدلته على لسان النبي ﷺ ناقلاً حججه وبراهينه عنه ﷺ من أجل أن تكون الحجة أقوى وأبلغ، ولم يكتفِ

(١) ديوان السيد الحميري: ١٥٩ ـ ١٦٠، وينظر: ٢١٦ .

الشاعر بإيرادها من وجهة نظره فحسب.

ويدخل مهيار الديلمي لمحاججته بالاستفهام الذي جاء على لسان شخص آخر يسأل مهياراً عن وراثة الإمام علي عليه السلام النبي محمداً صلى الله عليه وآله هل أعطيت له، أم منع عنها ؟ والسائل مقرٌ بتلك الوراثة، بيد أنه يسأل عن تنفيذها، وهذا مسلك احتجاجي سلكه الشاعر في قضيته التي يدافع عنها، مستثمراً الاستفهام، بوصفه مثيراً لما يريد قوله في قصيدته؛ إذ تعرّض لقضية نكث البيعة، وما فعله أعداء الإمام في سلب حقه، وميلهم عن الوصية، فقال: (البسيط)

وقائل لي علي كان وارثه ... بالنص منه فهل أعطوه أم منعوا؟
فقلت كانت هناتٌ لست أذكرها ... يجزي بها الله أقواماً بما صنعوا
أبلغ رجالاً إذا سمّيتهم عرفوا ... لهم وجوه من الشحناء تمتقعُ
توافقوا وقناة الدين مائلة ... فحين قامت تلاحوا فيه واقترعوا
أطاع أولهم في الغدر ثانيهم ... وجاء ثالثهم يقفو ويتبعُ
قفوا على نظر في الحق نفرضه ... والعقل يفصل والمحجوج ينقطعُ
بأي حكم بنوه يتبعونكم ... وفخركم أنكم صحبٌ لهم تبعُ
وكيف ضاقت على الأهلين تربته ... وللأجانب من جنبيه مضطجعُ
وفيم صيّرتم الإجماع حجّتكم ... والناس ما اتفقوا طوعاً ولا اجتمعوا
أمر (علي) بعيد من مشورته ... مستكره فيه (والعباس) يمتنعُ
وتدّعيه (قريش) بالقرابة والـ ... أنصار لا رفع فيه ولا وضعُ
فأي خلف كخلف كان بينكم ... لولا تلفّق أخبار وتصطنعُ
واسألهم يوم خم بعدما عقدوا ... له الولاية لمّ خانوا ولمّ خلعوا
قول صحيح ونيّات بها نغلٌ ... لا ينفع السيف صقل تحته طبعُ
إنكارهم يا أمير المؤمنين لها ... بعد اعترافهم عارٌ به ادّرعوا
ونكثهم بك ميلاً عن وصيّتهم ... شرع لعمرك ثانٍ بعده شرعوا
تركت أمراً ولو طالبته لدرت ... معاطس راغمته كيف تجتدعُ

صبرت تحفظ أمر الله ما اطَّرحوا ... ذبّاً عن الدين فاستيقظت إذ هجعوا
ليشرقنَّ بحلو اليوم مرُّ غدٍ ... إذا حصدت لهم في الحشر ما زرعوا[1]

ويعمد الجبري المصري في محاججته إلى إيراد الأدلة، وتعداد البراهين على أحقيَّة الإمام علي عليه السلام في الولاية، فيعدد ما امتاز به من مناقب وكرامات لم يتمتع بها غيره، ومخاطباً الأمة التي شقَّت عصا الطاعة، وعقَّت، وغدرت، فقال: (الكامل)

ولقد شققت عصا النبي محمَّد ... وعققت من بعد النبي أباكِ
وغدرت بالعهد المؤكد عقده ... يوم الغدير له فما عذراكِ
فلتعلمنَّ وقد رجعت به على الـ ... أعقاب ناكصةً على عقباكِ
أعن الوصي عدلت عادلة به ... من لا يساوي منه شسع شراكِ
ولتُسألنَّ عن الولاء لحيدرٍ ... وهو النعيم شقاك عنه ثناكِ
قست المحيط بكل علم مشكلٍ ... وعرر مسالكه على السلاّكِ
بالمعتريه كما حكى شيطانه ... وكفاه عنه بنفسه من حاكِ
والضارب الهامات في يوم الوغى ... ضرباً يقدّ به إلى الأوراكِ
إذ صاح جبريلٌ به متعجِّباً ... من بأسه وحسامه البتّاكِ
لا سيف إلاّ ذو الفقار ولا فتى ... إلاّ عليٌّ فاتك الفتّاكِ
بالهارب الفرّار من أقرانهِ ... والحرب يذكيها قناً ومذاكِ
والقاطع الليل البهيم تهجُّداً ... بفؤاد ذي روع وطرفٍ باكِ
بالتارك الصلوات كفراناً بها ... لولا الرياء لطال ما رابَاكِ
أبعد بهذا من قياس فاسدٍ ... لم تأت فيه أمة مأتاكِ
أو ما شهدت له مواقف أذهبت ... عنك اعتراك الشك حين عراكِ
من معجزات لا يقوم بمثلها ... إلاّ نبي أو وصيّ زاكي

(١) ديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٣ ـ ٥١٤ .

كالشمس إذ ردَّت عليه بيابل ... لقضاء فرض فاتت الإدراكِ
والريح إذ مرَّت فقال لها احلي ... طوعاً وليُّ الله فوق قواكِ
فجرت رجاءَ بالبساط مطيعةً ... أمر الإله حثيثة الإيشاكِ
حتى إذا وافى الرقيم بصحبه ... ليزيل عنه مرية الشكّاكِ
قال السلام عليكم فتبادروا ... بالرد بعد الصمت والإمساكِ
عن غيره فبدت ضغائن صدر ذي ... حنق لستر نفاقه هتّاكِ
والميت حين دعا به من صرصر ... فأجابه وأبيت حين دعاكِ
لا تدّعي ما ليس فيك فتندمي ... عند امتحان الصدق من دعواكِ[1]

وعمد الشاعر في احتجاجه إلى بيان استهجانه من القياس الفاسد في مساواة الإمام علي عليه السلام مع غيره؛ من خلال إيراد مناقبه، ومعاجزه، وكراماته.

ويتحدَّث ابن العودي النيلي في محاججته عن أمور لم تكن موجودة في عهد النبي صلى الله عليه وآله سارع أعداء الإمام إلى ابتداعها، وإدخالها في الدين، وهي ليست منه في شيء، ثم يقف متسائلاً منكراً ليخلص بعد ذلك إلى بيان أحقيَّة الإمام علي عليه السلام في الخلافة والولاية، وما تأخيره فيها إلاّ بسبب ما اختطَّه أعداؤه من نهج ظالم من دون مراعاة لحدود الشريعة، فقال: (الطويل)

يكفّر هذا رأي هذا بقوله ... وينقض هذا ماله ذاك يبرم
وقالوا اختلاف الناس في الفقه رحمة ... فلم يك من هذا يحلّ ويحرمُ
أربّان للإنسان أم كان دينهم ... على النقص من دون الكمال فتمموا
أم الله لا يرضى بشرع نبيِّه ... فعادوا وهم في ذاك بالشرع أقومُ
أم المصطفى قد كان في وحي ربِّه ... ينقّصُ في تبليغه ويجمجمُ
أم القوم كانوا أنبياء صوامتاً ... فلما مضى المبعوث عنهم تكلّموا
أم الشرع كان فيه زيغ عن الهدى ... فسوّوه من بعد النبي وقوّموا

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ٤٢١ ـ ٤٢٢، وينظر: ديوان السيد الحميري: ١٦٤ ـ ١٦٥، ١٨٦ ـ ١٨٧.

أم الدين لم يكمل على عهد أحمد ... فعادوا عليه بالكمال وأحكموا
أما قال إني اليوم أكملت دينكم ... وأتممت بالنعماء مني عليكم
وقال أطيعوا الله ثمّ رسوله ... تفوزوا ولا تعصوا أولي الأمر منكم
فلم حرّموا ما كان حلاً وحلّلوا ... بفتواهم ما جاز وهو محرّم
ترى الله فيما قال قد زلّ أم هذى ... نبي الهدى أم كان جبريل يوهمُ
لقد أبدعوا مما نووا من خلافهم ... وقال اقبلوا مما يقول وسلّموا
وإلاّ تركتم إن أبيتم رماحنا ... واسيافنا فيكم تسدّى وتلحمُ
وما مات حتى أكمل الله دينه ... ولم يبق أمرٌ بعد ذلك مبهمُ
ولكن حقودٌ أظهرت وضغائنٌ ... وبغي وجور بيّن الظلم منهمُ
يقرب مفضول ويبعد فاضلٌ ... ويسكت منطيق وينطق أبكمُ
وما أخّروا فيها علياً لموجب ... ولكن تعدٌّ منهم وتظلّمُ[1]

٥ ـ الخاتمة:

تؤشر عناية النقد العربي القديم بالخاتمة ـ مثلما هو الشأن في المطلع والمقدمة والتخلص والغرض ـ عناية كبيرة بالمتلقي، وهذا الأمر فرضته الخطابية التي لازمت الشعر العربي منذ عصوره الأولى، فالعمل الأدبي (النص الشعري) لايتكامل إلا بتكامل العناصر الفنية لتلك الأجزاء، وإلاّ أصابها أو أصاب بعضاً منها الخلل؛ مما يقلل من قيمة العمل الفنية. والخاتمة آخر ما يتبقى من القصيدة في الأسماع؛ لذلك وجبت العناية بها؛ لأنّ آخر ما يتبقى في الأسماع سيرسخ في الأذهان، ويحرك الوجدان على شرط الإجادة فيه وهو مراد الشاعر والناقد على السواء. ونقل لنا ابن قتيبة تلك العناية بالخاتمة عن أهل العلم؛ إذ اشترطوا على

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ٥٠١ ـ ٥٠٢ .

الشاعر فيها «أن لا يطيل فيملّ السامعين، وأن لا يقطع وفي النفوس ظمأ إلى المزيد»[1]؛ لأنَّ قطع الشاعر قصيدته والنفس على هذه الحال يفضي إلى أن «يبقى الكلام مبتوراً كأنه لم يتعمد جعله خاتمة»[2]، لذلك لا بدَّ من أن يكون هذا المقطع المقابل للمطلع قفلاً للنص الشعري كما كان المطلع مفتاحاً له[3]. وهذا القفل ربما حفظ من دون سائر الخطاب الشعري، وقد وضع النقاد القدامى والمحدثون شروطاً يجب توافر الخاتمة عليها، وفضّلوا جودة القطع وامتدحوا صاحبه، وناقشوا مسألة كون إنهاء القصيدة بيد الشاعر أم أن الخاتمة هي التي تفرض نفسها عليه[4].

والمتتبع لمسيرة الشعر العربي ـ قديمه وحديثه ـ يجد أن خاتمة القصيدة يحتمها الفعل الإبداعي الذي ينماز به الشاعر، وهو يمر بعملية الخلق الشعري[5]، وخواتيم الغديريّات يبرز فيها فعل إبداعي يستند بدوره إلى عنصر عقلي، وآخر وجداني، وكان هذا الفعل الإبداعي منظماً بحيث أنه يعيد تشكيل التجربة العقلية بتجربة وجدانية يطلق فيها الشاعر العنان لخياله، ويتنقل بين الصور والعواطف والأفكار مشكلاً من ذلك كله منجزاً شعرياً له مطلع ومقطع وضعا عن دراية وقصد.

وتنوعت خواتيم الغديريّات ـ وإن كانت تعالج قضية واحدة ـ بيد أن هذا التنوع كان يتناول قضية الغدير والولاية، ويؤكدها؛ الأمر الذي يؤكد أنهما قطب هذه القصائد التي تدور عليه وإن تعددت محاورها الموضوعية، لذلك آثر شعراؤها أن يختموها به، وبذلك ينهض المقطع بدور تأكيد ما ذهبنا إليه في رمزية المطلع والمقدمة وعلاقتهما بالموضوع؛ إذ جاءت خواتيم الغديريّات على أنماط ثلاثة:

---

(١) الشعر والشعراء: ١ / ٧٥ .

(٢) العمدة: ١ / ٢٤٠ .

(٣) ينظر: م. ن: ١ / ٢٣٩، والطراز: ٣ / ١٨٣ .

(٤) تنظر تفاصيل ذلك في: بناء القصيدة العربية في النقد القديم في ضوء النقد الحديث: ٢٢٩ ـ ٢٣١ .

(٥) ينظر: الأسس النفسية للإبداع الفني: ٢٨٣ .

أ- خاتمة الولاية:

ويقصد بها الخاتمة التي يؤكد فيها الشاعر ولاءه للإمام علي عليه السلام، ويدعو إلى ولايته، وهو عين ما أراده النبي صلى الله عليه وآله في يوم الغدير، فالسيد الحميري يتحدث في خاتمته الولائية عن الآخرة، وفضل الإمام علي عليه السلام فيها؛ إذ يلقى النبي صلى الله عليه وآله، وترد شيعته من الحوض، مبيناً أنَّ ذلك الأمر مما جاء به الوحي، وقد جعل آخر عجز في قصيدته نداءً لشيعة الإمام علي عليه السلام بعدم الجزع، مشيراً عليهم أن تكون علاقتهم به عليه السلام وبأهل بيته عليهم السلام أخروية أكثر مما هي دنيوية، ونلحظ في هذه الخاتمة أنَّ الشاعر واشج بين خاتمة القصيدة وخاتمة الدنيا (الآخرة)، وكان الرابط في هذه المواشجة هو ولاية الإمام علي عليه السلام، فقال: (السريع)

غداً يلاقي المصطفى حيدرٌ ... ورايةُ الحمد له ترفعُ
مولىً له الجنّةُ مأمورة ... والنار من إجلاله تفزعُ
إمام صدق وله شيعة ... يرووا من الحوض ولم يمنعوا
بذاك جاء الوحي من ربنا ... يا شيعة الحق فلا تجزعوا[1]

ويؤكد الشاعر في خاتمة غديرية أخرى أنَّ ولاية الإمام علي عليه السلام تستلزم موالاة ابنيه الحسن والحسين عليهما السلام، ثمَّ موالاة الأئمة من أبنائهما عليهما السلام، فقال: (السريع)

وليُنا بعد نبي الهدى ... عليٌّ القائم وابناهُ
والعالم الصامت والناطق البا ... قِرُ علماً كان أخفاهُ
وجعفر المخبر عن جدِّهِ ... بأول العلم وأخراهُ
ثمَّ ابنه موسى ومن بعدهِ ... وارثه علم وصاياهُ[2]

ويختتم سفيان بن مصعب العبدي غديريته بخاتمة ولائية تنمّ عن حبه للإمام علي عليه السلام؛ عارفاً أن خاتمة التعب الذي يلاقيه إذ تولد القصيدة عنده هي راحة

---

(١) ديوان السيد الحميري: ١٣١ .

(٢) م. ن: ٢١٦ ـ ٢١٧، وينظر: ديوان الكميت بن زيد الأسدي: ٦٢٥ .

النفس لأنها ولائية؛ إذ يختم مخاطباً الإمام علي عليه السلام بقوله: (البسيط)

صحبت حبَّك والتقوى وقد كثرت ... لي الصحاب فكانا خير مصطحبِ
فاستجل من خاطر العبدي آنسةً ... طابت ولو جاوزتك اليوم لم تطبِ
جاءت تمايل في ثوبي حياً وهدى ... إليك حالية بالفضل والأدبِ
أتعبت نفسي في مدحيك عارفة ... بأنَّ راحتها في ذلك التعبِ[1]

ب ـ خاتمة الدعاء:

سجَّلت هذه الخاتمة حضوراً في الغديريّات، وجاءت على أنماط تؤكد ولاية الإمام علي عليه السلام وأهل بيته عليهم السلام، والتبرؤ من أعدائهم، ومن تلك الأنماط أنَّ بعض الشعراء يختتم غديريته بدعاء يطلب فيه العفو والمغفرة والشفاعة، فمهيار الديلمي يطلب أن ينقذه الإمام من هول المطلع ـ وهو أحد منازل الآخرة ـ مبيناً أنه لا ينتفع بذخر ولاية غير ولاية الإمام علي عليه السلام، فيختتم غديريته بطلب الشفاعة منه، مخاطباً إياه بقوله: (البسيط)

فكن بها منقذاً من هول مطلعي ... غداً وأنت من (الأعراف) مطلع
سوَّلت نفسي غروراً إن ضمنت لها ... أني بذخر سوى حبّيك أنتفع[2]

والنمط الثاني من أنماط خاتمة الدعاء في الغديريّات؛ توجه الشاعر إلى الله ـ جلَّ وعلا ـ بأن يصلي على أهل البيت عليهم السلام صلاة دائمة خالدة، وهذا دعاء لأهل البيت عليهم السلام، والملاحظ على هذا النمط من الدعاء أن الشاعر يختم به بعد حديثه عن شعره في أهل البيت عليهم السلام طالباً شفاعتهم، ولهذا الأمر مرجعيات عقائدية، إذ «كان الأئمة من آل محمد يشجعون الشعراء على النظم في هذا

---

(١) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١٣ .

(٢) ديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٤، وينظر: ٣ / ١١٧، وديوان السيد الحميري: ١٨٨ ـ ١٨٩، و موسوعة الغدير ٤ / ٤٢٣ ـ ٤٢٤، ٥٠٤ .

الغرض، ووعدوا من قال فيهم بيتاً من الشعر بيتاً في الجنة»[1]، فعلاء الدين الحلي يتحدث في شعره عن أهل البيت عليهم السلام؛ قائلاً: (الكامل)

كم مدحة لي فيكم في طيِّها ... حكم تفوز بها الركاب وتنجدُ
وبنات أفكار تفوق صفات أبـ ... ـكارٍ يقوم لها القريض ويقعدُ
ليس النضار لها نظيراً بل هي الـ ... ـدر المفصَّل لا الخلاص العسجد[2]

ثمَّ يختتم بعد ذلك معلناً ولاءه لأهل البيت عليهم السلام، لا لسواهم خاتماً آخر بيت بالصلاة على النبي وآله، فقال:

هذا ولو أنَّ العباد بأسرهم ... تحكي مناقب مجدكم وتعددُ
لم يدركوا إلاَّ اليسير وأنتمُ ... أعلى علاً مما حكوه وأزيدُ
ولكان في أم الكتاب كفايةٌ ... عمَّا تنظمه الورى وتنضِّدُ
صلى الإله عليكم ما باكرت ... ورق على ورق الغصون تغرِّدُ[3]

أما النمط الثالث في خاتمة الدعاء، فهو خاتمة الدعاء بالسقيا، وهذه الخاتمة من الأصول القديمة في الشعر العربي، وهي من تقاليد البادية والشعر الجاهلي[4]، وتكثر في المراثي، وهي «دعاء بأن تذهب الوحشة عن قبر الميت، وتحيط به الخضرة»[5]، ومن ذلك خاتمة القصيدة الولائية لمجد الدين بن جميل الذي يدعو لضريح الإمام علي عليه السلام بالسقيا، ولكن أي سقيا هي ؟ إنها سقيا الرضوان، والشاعر يبدع هاهنا في إلباس السقيا معنى إسلامياً؛ لأنه يدرك أنه يخاطب ضريح واحد من أبرز عظماء الإسلام ورموزه، فقال: (الوافر)

سقتك سحائب الرضوان سحاً ... كفيض يديك ينسجم انسجاما

---

(١) الأدب العربي في كربلاء: ١٧٤ .
(٢) موسوعة الغدير: ٦ / ٥١٢ ـ ٥١٣ .
(٣) م. ن: ٦ / ٥١٣، وينظر: ٦ / ٥٤٨ .
(٤) ينظر: لغة الشعر بين جيلين: ٢٦ .
(٥) الحياة والموت في الشعر الجاهلي: ١٨٠ .

وزار ضريحك الأملاك صفاً ... على مغناك تزدحم ازدحاما
ولا زالت روايا المزن تهدي ... إلى النجف التحيّة والسلاما[1]

ج ـ خاتمة البراءة:

ونقصد بها الخاتمة التي يعلن فيها الشاعر براءته من أعداء الإمام علي عليه السلام، ومن أفعالهم، ورفضه، وإنكاره لما اقترفوه من ظلم له ولأهل بيته عليهم السلام، فالسيد الحميري يختتم غديريته بتضمينه حديث النبي صلى الله عليه وآله يوم الغدير، ليشحن خاتمته بالدعاء الذي نصّ عليه ذلك الحديث مبيناً ولاءه للإمام عليه السلام، وبراءته من أعدائه، إذ قال متحدثاً عن لسان النبي صلى الله عليه وآله: (الوافر)

فإنّ وليّكم بعدي عليٌّ ... ومولاكم هو الهادي الوزيرُ
وزيري في الحياة وعند موتي ... ومن بعدي الخليفة والأميرُ
فوالى الله من والاه منكم ... وقابله لدى الموت السرورُ
وعادى الله من عاداه منكم ... وحلَّ به لدى الموت النشورُ[2]

ونراه في خاتمة غديرية أخرى يتساءل عن سبب عدول القوم عن الإمام عليه السلام معلناً بذلك براءته من فعلهم، وقد أجاد الشاعر في اختتام قصيدته بالاستفهام الذي أفصح عن ذلك؛ إذ خرج الاستفهام إلى معنى التوبيخ مع التعجب من فعل أعداء الإمام عليه السلام، فبعد أن يورد الحادثة يختتم واصفاً أعداء الإمام عليه السلام متبرءاً منهم بقوله: (الرجز)

فبايعوا وهنّؤوا وبخبخوا ... والصدر مطوي له على دغلْ
فقل لمن ينقم منه ما رأى ... وقل لمن يعدل عنه لمْ عدلْ[3]

---

(١) موسوعة الغدير: ٥ / ٦٣٠ .
(٢) ديوان السيد الحميري: ٩٣ .
(٣) م. ن: ١٦٥ .

ويختتم عبد المحسن الصوري غديريته بالبراءة من أعداء أهل البيت عليهم السلام بدعائه عليهم، وهو دعاء يختلف عن سابقه الحميري؛ إذ كان الدعاء للشاعر نفسه لا نقلاً لدعاء النبي صلى الله عليه وآله في يوم الغدير مثلما فعل السيد الحميري فيما مرَّ بنا، فقال: (المتقارب)

لحا الله قوماً رأوا رشدهم ... مبيناً فضلّوا ضلالاً مبينا[1]

نخلص مما تقدم إلى أن الغديريّات جاءت على ثلاثة أنماط من البناء هي الغديريّات التقليدية، والغديريّات المباشرة، والمقطوعات، وكان القدح المعلّى في المنجز الشعري الغديري للغديريات التقليدية التي تألفت من مطلع، ومقدمة، وتخلص، وغرض، وخاتمة، ولم تكن المطالع مفاتيح تقليدية للقصائد فحسب، بل إن لها علاقة وثيقة بغرض القصيدة أو موضوعها الذي تعالجه، فمنها ما يفصح عن ذلك بمفرده، ومنها ما يدل عليه بعد إكمال قراءة القصيدة، وقد حرص الشعراء على أن تكون مطالعهم غنيَّة بقضايا لغوية وفنية تحقق الاستجابة المطلوبة عند المتلقي، مثل الاستفهام الذي يسهم بتوفير حرية المشاركة للمتلقي، وإبداء الرأي، ومتابعة القصيدة، والتصريع الذي يضفي على البيت الشعري جانباً موسيقياً نغمياً يشد المتلقي إليها، وغير ذلك من الأساليب والقضايا الفنية.

وقد حرص الشعراء على أن تكون قصائدهم تعبيراً صادقاً عما يعتلج في نفوسهم من مشاعر وأحاسيس وانفعالات، وبما يشعرون أن يعود على غرض القصيدة بالفائدة، لذلك تنوعت طرق إثارة تلك المشاعر في المطالع والمقدمات بين غزل وطلل، وحوار، ووصف ضعائن، وطيف خيال، ووصف طبيعة، وخمرة، وهذا التنوع يكشف بدوره عن مدى التزام شعراء الغديريّات بما رسمه الشعراء والنقاد القدامى، وما اشترطوه من مواصفات فنية في بنية القصيدة العربية، بما يوظف تلك الاشتراطات في قضية الغديريّات الفكرية، فضلاً عن أن هذا التنوع

---

(١) ديوان الصوري: ٢ / ٦٨ .

في قضية عقائدية يلبي حاجات المتلقين كل بحسب ما يروق له، حتى وإن كان ذلك لم يكن قد دخل في الحسبان عند شعراء الغديريّات، وانمازت مطالع الغديريّات بميزات عدة تمثّلت بالتكثيف، والاستدعاء والإحالة، والرفض، والترابط الفني ـ المعنوي، والترابط الفني ـ الغرضي، وقد بيّنا المقصود بهذه الميزات في أثناء البحث.

وتباينت مقدمات الغديريّات في طولها، وفي مواقف الشعراء منها بالرفض أو بالقبول، وبنوع المشاعر التي تثيرها بين البكاء، والألم، ومشاعر الفرح والانبساط والطمأنينة، وذلك بحسب دواعي القصيدة، والحالة النفسية المصاحبة للأداء الشعري، ومقاصد الشعراء الذين اتخذوا منها ـ أي المقدمات ـ رموزاً لما يريدون التعبير عنه، وهي بذلك تكون قد استوعبت أحاسيس الشعراء وأفكارهم، وعبَّرت عنها بما اشتملت عليه من قرائن ورموز تنطبق تماماً على ما جرى في بيعة الغدير من أحداث ومواقف، وما صاحب ذلك من مشاعر.

وكان التخلص عند شعراء الغديريّات تحولاً نحو فكرتها أو قضيتها المركزية، وقد استثمر الشعراء وسائل فنية في ذلك استطاعوا أن يحققوا لأنفسهم حسن الانتقال داخل أكثر القصائد بالشكل الذي يحافظون فيه على وحدة القصيدة بحيث لا يشعر المتلقي بوجود قطع بين المقدمة والغرض، مثلما استند الغرض الشعري في الغديريّات إلى قضية عقائدية، وقد توزع على لوحات ومحاور تواشجت لتشكيل ذلك الغرض، وذلك بتعبيرها عن شخصيات تلك القضية، ومواقفها من الحدث وهو بيعة الغدير، وبتعبيرها عن الحدث نفسه، فضلاً عما يكتنف القضية من محور احتجاجي، ومشاعر تبعثها في داخل نفوس الشعراء، وهذه المحاور هي: محور الإمام علي عليه السلام، ومحور أعداء الإمام، ومحور البيعة، ومحور الشاعر، ومحور الاحتجاج، وقد تفاوت الشعراء في ذلك تبعاً للظروف المؤثرة في ولادة القصيدة، وطبيعة المتلقين.

أما خواتيم الغديريّات فقد جاءت على أنماط ثلاثة هي: خاتمة الولاية، وخاتمة الدعاء، وخاتمة البراءة، وقد برز في هذه الأنماط فعل إبداعي حرص

الشعراء من خلاله على إعادة تشكيل التجربة العقلية أو الحقيقة الفكرية، وهي (بيعة الغدير) بتجربة وجدانية هي القصيدة، بالشكل الذي يؤكد علاقة الخاتمة بالغرض، وتعبيرها عنه بصورة جليَّة.

***

الفصل الثاني

لغة الشعر

المبحث الأول
الألفاظ

الألفاظ هي المصدر الأساسي للشعر، ومادته الأولية، ولها الأثر البالغ في صناعة الشعر[1]، فمن خلالها يبني الشاعر لغته؛ ليخلق بعد ذلك عالمه الفني المثال (النص أو القصيدة)، شريطة الانتظام الذي ينقلها من مادة أوليَّة إلى عالم رحب تتجاوز فيها دلالتها المعجمية الثابتة؛ فتكون بذلك أداة فاعلة، ووسيلة ناهضة تحول الأفكار من خطرات في الذهن إلى عالم تدرك حدوده، وتعرف معالمه من خلال دلالتها على معانيها؛ لأنَّ ارتباطها بالمعاني كارتباط الروح بالجسم، تضعف لضعفها، وتقوى لقوتها[2]، فتعبر بذلك عن التجربة الشعرية؛ إذ إنَّ «الألفاظ لاتتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرَّدة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلَّق له بصريح اللفظ، ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك في موضع آخر»[3].

والذي يحدد دلالة اللفظة وأهميتها ـ على وفق هذا التصور ـ هو علاقتها بالسياق العام، وبذلك نقترب من توحيد اللفظ والمعنى في حيز الدلالة، فيكون

---

(١) ينظر: البيان والتبيين: ١ / ٧٦، وكتاب الصناعتين: ٥٧ ـ ٥٨ .

(٢) ينظر: عيار الشعر: ١٢١، والعمدة: ١/ ١٢٤، والتطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن: ٦٩.

(٣) دلائل الإعجاز: ٤٤ .

التأليف الشعري نتيجة للائتلاف الحاصل بين اللفظ والمعنى، وبه يكون التمايز بين نص وآخر، بيد أنّ هذا ليس حكماً عاماً ينطبق على الألفاظ جميعاً، وقد أشّر ذلك نقّاد العربية، وكانت قضية اللفظ والمعنى من قضايا النقد العربي القديم الكبرى، وكلما كان اللفظ بعيداً عن الغرابة والابتذال سما بالعمل الأدبي إلى الإبداع[1]، ويجب أن تكون الألفاظ سمحة، سهلة مخارج الحروف من مواضعها عليها رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة[2]، وعلى الشاعر أن يتوخى انتقاء الألفاظ المعبرة عن المعاني التي يقصدها، فللمعاني ألفاظ تشاكلها تحسن فيها وتقبح في غيرها[3]، وذاك ما يجب الانتباه إليه واعتماده في أغراض الشعر، فألفاظ المديح يجب أن تكون جزلة مذهوباً بها مذهب الفخامة في المواضع التي يصلح بها ذلك، وألفاظ النسيب يجب أن تكون مستعذبة، وألفاظ الرثاء شاجية، وهكذا، فلكل غرض اشتراطاته في ألفاظه ومعانيه[4]، وإن تباينت ميول النقاد في تقديم الألفاظ على المعاني أو بالعكس؛ فالأمر مختلف عند الشعراء، فهم يحاولون الإجادة في اختيار الألفاظ لتؤدي وظيفتها في إبراز المعاني سواء أراقت للنقاد أم لم ترق لهم[5]. لذلك نجد أن عناية الشعراء بالألفاظ لا تقل قدراً عن عنايتهم بابتكار الجديد من المعاني والأفكار[6]، فهي تختزن طاقات وجدانية خيالية تنفتح على فسح إيحائية زاخرة بالمحمولات الانفعالية والشعورية معتمدة على قدرة الشاعر في إبداع أنساق تعبيرية متضافرة تسعى إلى خدمة البناء الفني للنص الشعري[7]، وذلك من خلال تجاوزه

---

(١) ينظر: سر الفصاحة: ٥٤ ـ ٨٢، والإيضاح: ١ / ٧٢ ـ ٨٤ .

(٢) ينظر: نقد الشعر: ٢٦ .

(٣) ينظر: عيار الشعر: ٨ .

(٤) ينظر: منهاج البلغاء: ٣٥١ ـ ٣٥٢ .

(٥) ينظر: الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي: ١٣٧، وبناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: ١٤٧.

(٦) ينظر: الحكمة في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري: ٣٥٦ .

(٧) ينظر: قصيدة المديح في الشعر العراقي الحديث ـ مرحلة الإحياء: ٨٨ .

المعاني المحددة المتعارفة للفظة إلى معانٍ أخرى مستثمراً إمكانياتها المعنوية ودورها في السياق؛ إذ إنَّ للكلمة معنى أصلي، وآخر سياقي[1]، والشاعر يسعى إلى تثوير اللغة في الشعر، لأن الشعر هو «فن اللغة»[2]، ولما كانت لهذه اللغة «في كل عصر دلالة على حياته العقلية والاجتماعية»[3]، ولا يمكن تصورها خارج المجتمع وثقافته، وما يمر به من تطور وما يحدث فيه من تغيرات في نظمه الاجتماعية والفكرية والسياسية[4]؛ فإنَّه لا بدَّ من وجود ألفاظ تشكّل معجماً لغوياً عند الشعراء الذين يجمعهم همّ واحد أو قضيَّة واحدة، مما يحملنا على القول أنهم يشتركون بلغة واحدة تقريباً يمكن تمييزها من غيرها من النصوص الشعرية التي لم تأخذ من تلك القضية موضوعاً لها، بل حتى من نصوص شعراء تلك القضية التي أنجزوها في غرض آخر، والغديريات يجمع شعراءها قضية واحدة دينية فكرية ـ اختلف المسلمون في تأويلها ـ من هنا كانت ألفاظ العقيدة في الغديريات السمة المميزة من غيرها من الألفاظ ـ مثلما سنرى ـ وهي تنم عن مدى التزام الشعراء بقضيتهم، وتعاملهم معها شعرياً دفاعاً عنها، وتمسكاً بها، ونشراً لها بين المتلقين على مر العصور.

لقد أثَّر القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف في مفردات الشعر العربي وتراكيبه وأغراضه تأثيراً كبيراً[5]؛ إذ إنَّ الشاعر أخذ يقتبس من القرآن والحديث ما يشعر أنه يؤيد الغاية التي يذهب إليها، والغرض الذي جاء نصه فيه؛ مما يكسب نصُّه الشعري مزيَّة على غيره من النصوص، ويتضح هذا في النصوص الشعرية التي تتخذ من قضايا العقيدة الدينية والفكرية موضوعاً لها وتتصدى لإثباتها، ومن

---

(١) ينظر: الشعر والتجربة: ٢١ ـ ٢٢ .

(٢) نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٣٤٧ .

(٣) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: ٥٨٣ .

(٤) ينظر: الشعراء الكتاب في العراق: ٢١٣ .

(٥) ينظر مواضع متعددة من كتاب الزينة في الكلمات الإسلامية العربية، المزهر في علوم اللغة: ١ / ٢٩٤ وما بعدها، وأثر القرآن في الأدب العربي في القرن الأول الهجري: ١٧ وما بعدها .

تلك النصوص: الغديريات؛ إذ حضرت ألفاظ العقيدة فيها بشكل لافت للنظر، حتى أصبحت ظاهرة لا يخلو منها النص الغديري، وقد وظفها الشعراء لغاية عقائدية فكرية سامية تتمثل في إثبات وجود بيعة الغدير وأنها في الإمام علي عليه السلام، وهي تدل على صحّة خلافته النبي الأكرم صلى الله عليه وآله وولايته، وهذا الحضور الواسع لتلك الألفاظ؛ إنما هو بسبب كونها تمثل القاعدة أو القانون الذي يتكئ عليه المحور الدلالي للنص الذي يعبر عن تلك الغاية المشار إليها، لذلك ظهرت هذه الألفاظ بشكل يبين الانتماء الفكري والعقائدي للشعراء، ويبين موقفهم من قضية بيعة الغدير، وأكثر تلك الألفاظ دوراناً لفظة الولاية ـ بتصريفاتها المتعددة ـ يقول حسان بن ثابت (الطويل):

يناديهم يوم الغدير نبيّهم ... بخمّ واسمع بالرسول مناديا
فقال فمن مولاكمْ ونبيّكم ... فقالوا ولم يبدُ هناك التعاميا
إلهك مولانا وأنت نبيّنا ... ولم تلق منا في الولاية عاصيا
فقال له قم يا علي فإنني ... رضيتك من بعدي إماماً وهاديا
فمن كنت مولاه فهذا وليُّه ... فكونوا له أتباع صدق مواليا
هناك دعا اللهم وال وليَّه ... وكن للذي عادى علياً معاديا[1]

وهنا نلحظ أنَّ الشاعر حرص في مقطوعته على توظيف الشعر في نشر حديث الغدير، فقام باستقصاء ألفاظ ذلك الحديث الشريف ـ وبخاصة التي تدل منها على الولاية ـ بما يثري لغة النص الشعري، ويعبر عن مراد الشاعر، ثمَّ وزّع تلك الألفاظ على أبيات نصه؛ لتستوعب حديث النبي الأكرم صلى الله عليه وآله وتعبر عن الحادثة بلغة الشعر. وقد أجاز النبي صلى الله عليه وآله ذلك لحسان بن ثابت حينما سأله حسان أن يأذن له في ذلك، «فقام حسان، فقال: يا معشر مشيخة قريش أتبعها [أي بيعة

---

(١) موسوعة الغدير: ٢ / ٦٥، ولم نعثر على هذه المقطوعة في ديوان حسان بن ثابت بطبعاته المختلفة، وقد أثبتها الأميني معتمداً على ما لا يقل عن ثلاثين مصدراً تاريخياً ودينياً وشعرياً توزعت بين فرق المسلمين.

الغدير] قولي بشهادة من رسول الله في الولاية ماضية»[1]، ثمَّ أنشد الأبيات، ولما كان هم الشاعر إبراز ولاية الإمام علي عليه السلام بعد الرسول صلى الله عليه وآله؛ أخذ يركز على الألفاظ الدالة على ذلك، ويكررها، فالألفاظ (مولاكم ـ مولانا ـ الولاية ـ مولاه ـ ولية ـ مواليا ـ وال وليه) تتحدث عن الولاية، وقد استمد الشاعر ذلك كله من حديث الغدير الذي قام بتوزيع مضامينه إلى مفاصل نصه الشعري، وللشاعر السلطة في التصرف بالألفاظ وتوظيفها بحسب مقدرته لتستوعب أفكاره وعواطفه[2]، وله الحق في تلوين تلك الألفاظ لكي يكسبها القدرة على التعبير والتأثير[3].

يقول السيد الحميري: (البسيط)

نفسي فداء رسول الله يوم أتى ... جبريل يأمر بالتبليغ إعلانا
إن لم تبلّغ فما بلّغت فانتصب الـ ... ـنبيُّ ممتثلاً أمراً لمن دانا
وقال للناس من مولاكم قبلاً ... يوم الغدير فقالوا أنت مولانا
أنت الرسول ونحن الشاهدون على ... أن قد نصحت وقد بيّنت تبيانا
هذا وليكم بعدي أمرت به ... حتماً فكونوا له حزباً وأعوانا[4]

وهنا نلحظ أنَّ الشاعر يبين أن الولاية هي تنصيب إلهي، بلّغها الرسول صلى الله عليه وآله بأمر من الله تعالى مشيراً إلى قوله عزوجل في آية التبليغ: «**يَا أَيُّهَا الرَّسُولُ بَلِّغْ مَا أُنزِلَ إِلَيْكَ مِن رَّبِّكَ وَإِن لَّمْ تَفْعَلْ فَمَا بَلَّغْتَ رِسَالَتَهُ وَاللَّهُ يَعْصِمُكَ مِنَ النَّاسِ**»[5]، والشاعر يحاول الإلمام بتفاصيل بيعة الغدير، لذلك جاءت الألفاظ معبرة عن تلك التفاصيل ولما كان هم الشاعر إثبات وجود البيعة وكونها في ولاية الإمام علي عليه السلام

---

(١) موسوعة الغدير: ١ / ٣٦ .

(٢) ينظر: الأسس الجمالية في النقد الأدبي: ٣٤٠ .

(٣) ينظر: فصول في الشعر: ١٣١ .

(٤) ديوان السيد الحميري: ١٩٨ ـ ١٩٩ .

(٥) المائدة: ٦٧ .

نجد أنَّ ألفاظه سهلة وواضحة، لا غرابة فيها ولا وحشية، ذلك لأن الشاعر يريد نشر هذه القضية، فلا بد من أن تكون ألفاظه بهذه السمات، وهو يلتزم بقضية بيعة الغدير، وفكرتها، لذلك فهو يعبر عن إيمانه بهذه القضية، لا طمعاً في عطاء، ولا خوفاً من سلاطين الدنيا، إنما القضية دفاع عن أحقيَّة الإمام في الولاية التي آمن بها الشاعر، فالطمع أخروي ـ إذا جاز لنا التعبير ـ والخوف كذلك أخروي، لذلك نجد أكثر شعراء الغديريات لا يتركون الفرصة من دون أن يعبروا عن موالاتهم للإمام علي عليه السلام، أو يبثوا حزنهم عليه وعلى آل بيته، وسخطهم على خصومهم، ويحتجوا عليهم بأحقية الإمام في الخلافة أو الولاية، يقول عبد المحسن الصوري: (الوافر)

ولاؤك خير ما تحت الضمير ... وأنفس ما تمكّن في الصدورِ
وها أنا بتُّ أحسس منه ناراً ... أمنت بحرّها نار السعيرِ
أبا حسن تبيّن غدر قومٍ ... لعهد الله من عهد الغديرِ
وقد قام النبي بهم خطيباً ... فدلَّ المؤمنين على الأميرِ
أشار إليه فيه بكل معنى ... بنوه على مخالفة المشيرِ
فكم من حاضر فيهم بقلبٍ ... يخالفه على ذاك الحضورِ
طوى يوم الغدير لهم حقوداً ... أنال بنشرها يوم الغديرِ
فيا لك منه يوماً جرَّ قوماً ... إلى يوم عبوس قمطريرِ
لأمر سوَّلته لهم نفوس ... وغرَّتهم به دار الغرورِ
ولست من الكثير فيطمئنّوا ... بأنَّ الله يعفو عن كثيرِ[1]

نلحظ أنَّ الشاعر ابتدأ قصيدته بالقضية المحورية (الولاية)، لذلك جاءت ألفاظه لخدمة هذه القضية، فالألفاظ (ولاؤك ـ عهد الله ـ عهد الغدير ـ الأمير ـ المشير ـ يوم الغدير) كلها تدل على التزام الشاعر بهذه القضية التي تهم حياة الفرد

(١) ديوان الصوري: ١ / ١٨٦ ـ ١٨٧

والجماعة؛ لكونها قضية جوهرية في الفكر الإسلامي ـ وإن اختلف المسلمون في تأويلها ـ فهي قضية تمس حياة الناس، وقد التزمها شعراء الغديريات بوصفها قضية دينية فكرية ذات اتصال وثيق بالحياة الاجتماعية، وهذا التركيز على ألفاظ الولاية والخلافة ناظر في جانب من جوانبه إلى هذه المسألة؛ لأنَّ القضيَّة قضيّة أمة، يقول الجبري المصري (الكامل):

يا أمَّة ضلَّت سبيل رشادها ... إنَّ الذي استرشدته أغواكِ
لئن اتمنت على البريَّة خاتماً ... للنفس ضيَّعها غداة رعاكِ
أعطاكِ إذ وطَّاك عشوة رأيه ... خدعاً بحبل غرورها دلاَّكِ
فتبعته وسخيف دينك بعته ... مغترة بالنزر من دنياكِ
لقد اشتريت به الضلالة بالهدى ... لمَّا دعاك بمكره فدهاكِ
وأطعته وعصيت قول محمَّد ... فيما بأمر وصيِّه وصّاكِ
خلَّفت واستخلفت من لم يرضه ... للدين تابعة هوى هواكِ
خلت اجتهادك للصواب مؤدياً ... هيهات ما أدَّاك بل أرداكِ
لقد اجتريت على اجتراح عظيمة ... جعلت جهنَّم في غدٍ مثواكِ
ولقد شققت عصا النبي محمَّد ... وعققت من بعد النبي أباكِ
وغدرت بالعهد المؤكد عقده ... يوم الغدير له فما عذراكِ
فلتعلمنَّ وقد رجعت به على الـ ... أعقاب ناكصة على عقباكِ
أعن الوصي عدلت عادلة به ... من لا يساوي منه شسع شراكِ
ولتسألنَّ عن الولاء لحيدرٍ ... وهو النعيم شقاك عنه ثناكِ[1]

والشاعر هنا يؤكد أنَّ الولاية هي ولاية الأمة، وهي قضية مصيرية، ولما أضاعتها الأمة عادت ناكصة على أعقابها، وهذا الدور الذي تؤديه ألفاظ النص هو دور اجتماعي، والمتتبع لتراثنا النقدي العربي لا يجد فيه بحثاً عن الدور

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ٤٢١ ـ ٤٢٢، وينظر: ٤ / ٤٢٧، ٤٩٩، ٥٠١، و ٦ / ٥٠٤ ـ ٥٠٩ .

الاجتماعي للشعر بشكل ملحوظ؛ إذ ركَّز النقاد على الجوانب الفنية فيه، مستخلصين قيمه الجمالية الصرفة، ومنبهين الشعراء إلى مواطن إجادتهم وعيوبهم؛ الأمر الذي جعلهم يدرسون هذا الشعر بالاعتماد على البلاغة والنحو والعروض، وإذا ما تطرقوا إلى المعنى فإنهم يحاكمون الشاعر على أساس فساد المعنى أو شرفه من دون أن يحاولوا أن يربطوا التجربة الشعرية بالتجربة الواقعية للحياة والمجتمع، بل إنَّ ناقداً كبيراً مثل ابن رشيق القيرواني اتخذ موقفاً معادياً من الشعراء الذين يتقدون أمور الدولة، ويشخصون سلبياتها، وما يجري على الأمة نتيجة لتراكم تلك الأخطاء والسلبيات، متمثلاً بقصة الشاعر العباسي سديف بن ميمون[1] الذي طعن بدولة بني العباس، فأمر المنصور بدفنه حياً، وعلَّق على تلك الواقعة قائلاً: «وأحمق الشعراء عندي من أدخل نفسه في هذا الباب، أو تعرَّض له، وما للشاعر والتعرض للحتوف ؟ وإنما هو طالب فضل، فلم يضيع رأس ماله، وكل شيء يحتمل إلا الطعن في الدول، فإن دعت إلى ذلك ضرورة مجحفة فتعصَّب المرء لمن هو في ملكه وتحت سلطانه أصوب وأعذر له من كل جهة وعلى كل حال، لا كما فعل سديف»[2]، ولا يخفى ما لهذا الرأي من قصر لوظيفة الشعر والشاعر على التكسب، ومع جلالة قدر قائله كيف يمكن تخريج موقف شعراء الدعوة الإسلامية أمثال حسان بن ثابت وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحة على أساسه؟ ولاسيما أنهم لم يقفوا إلى جانب الرسول ﷺ تكسباً، ولو كانوا ـ مثلما يريد ابن رشيق ـ لوقفوا إلى جانب معسكر المشركين، وإذا كان أغلب الشعراء القدامى لم يهتم بأمور مجتمعه إلاّ لماماً لانعزاله الناس، وطلبه الجاه والمال في قصور الخلفاء ورجال السلطة، فإننا نجد ارتباط شعراء الغديريات بمشكلات

---

(١) سديف بن ميمون: شاعر حجازي من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، كان شديد التعصب لبني هاشم مظهراً ذلك في أيام بني أمية، وكان شاعراً مفلقاً، واديباً بارعاً، وخطيباً مصقعاً، مطبوع الشعر حسنه. تنظر ترجمته في: طبقات الشعراء: ٧٣، والأغاني: ١٤ / ١٥٦ .

(٢) العمدة: ١ / ٧٥ .

مجتمعهم، واحتكاكهم بمعاناتهم التي ترتبت على نكث بيعة الغدير، ومن هنا كانت فكرة الالتزام في شعرهم، بيد أنَّ «فكرة التزام الأديب بقضايا مجتمعه ومشكلاته لم تلق التسليم من كل من يعملون في هذا الحقل، فهناك من يعادون هذه الفكرة ظنا منهم أنَّ التزام الأديب بقضايا مجتمعه يعني بالضرورة اشتغاله بالمشكلات اليومية المعايشة، وأن هذا من شأنه أن يحط من جلال الأدب وأن يهبط بالفن من عليائه»[1]، لكن هذه المسألة قد تثير كثيراً من الجدل النظري من دون التوصل إلى الإقرار بانتصار الفن على الأيديولوجيا لأنَّ كليهما يتطلب الآخر ويعيش من خلاله، وصحيح أنَّ «الأصل في الأدب التعبير عن الوجدان ... وكلما كان الأديب ممتّعاً بأكبر قسط من الحريّة في الإبانة بغير إلجام لأفكاره كان بالتالي أكثر تمكناً من الإبانة عن ذات كيانه الأدبي»[2]، وهكذا تبدو الأعمال الإبداعية التي تحاول تغليب الفن على الأيديولوجيا أو بالعكس فجّة لا تعيش أكثر من يومها الذي تستهلك فيه، ولذلك «يفرق بعض الكتاب بين الالتزام والإلزام، ففي الالتزام يتخذ الفنان موقفه من ممارسته لحرية الاختيار، في حين أنَّ الإلزام يفرض عليه الموقف من الخارج فرضاً، وحين يكون فرضاً لا يكون فناً»[3]، ومن هنا تذوب النظرية المتطرفة القائلة بالفن للفن، والأخرى المنادية بالفن للمجتمع، فنحن «حين نقرأ قصيدة من القصائد فإننا لا نكتفي بمتعة الفن فيها، وإنما نتوقع منها دائماً أن تمدنا بخبرة جديدة، ومن شأن هذه الخبرة أن تغيّر من موقفنا إزاء شيء بعينه، أو تعدل من هذا الموقف أو تؤكد وتعمّق موقفاً كنّا قد اتخذناه»[4]، وهذا ما تسعى إليه الغديريات على اختلاف أيديولوجيات متلقيها، لذلك نجدها ـ

---

(١) الشعر في إطار العصر الثوري: ١٤، وينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ٣٧٨ وما بعدها.

(٢) سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب: ١٨٠ .

(٣) الشعر في إطار العصر الثوري: ٣١ .

(٤) م. ن: ٤٠ .

وهي تتحدث عن الولاية ـ تسخّر الألفاظ فيها للتأكيد على عظم هذه القضية التي تمس حياة الناس ـ الولاية ـ فنجد نصوص الغديريات حافلة بالألفاظ الدالة على ذلك، وفضلاً عن هذا كله؛ فإننا نجد ألفاظاً أخرى استعملها الشعراء للدلالة على كون البيعة ضرورة من ضرورات الدين، وإنَّ تركها يورث الضلال، ومن تلك الألفاظ (الوصيَّة)، يقول السيد الحميري (الطويل):

إذا أنا لم أحفظ وصاة محمَّد ... ولا عهده يوم الغدير المؤكدا
فإني كمن يشري الضلالة بالهدى ... تنصُّر من بعد الهدى أو تهوُّدا[1]

والشاعر هنا استعمل لفظة (الوصية) وعرَّفها بكونها وصية النبي ﷺ (وصاة محمد)، وتحدَّث عن نفسه، وجعل القضية مشروطة (إذا أنا) ليعبر عن رسوخ القيم والمفاهيم الإسلامية التي يؤمن بها، وجعل من نفسه جزءاً أراد به الكل، وهو (الأمة)، لذلك نجده يتحدث عن الضلالة التي يمثلها عدم الالتزام بوصية النبي ﷺ، وشأن من يفعل ذلك عند الشاعر هو شأن من يرتد عن ملَّة الإسلام، فتنصرٌ، أو تهوَّد، والهدى إنما يتمثل بالالتزام بتلك الوصية التي تعني الالتزام بالدين الإسلامي وسلوك طريق الحق.

لقد أشار شعراء الغديريات إلى أن هذه الوصية واجبة، بمعنى أنَّ الأمة ملزمة باتباعها وتنفيذها، لذلك نجدهم يعبرون عنها بألفاظ تدل على هذا المعنى مثل: العهد، والميثاق، يقول مهيار الديلمي: (البسيط)

هذي قضايا رسول الله مهملة ... غدراً وشمل رسول الله منصدعُ
والناس للعهد ما لاقوا وما قربوا ... وللخيانة ما غابوا وما شسعوا
وآله وهمُ آل الإله وهم ... رعاة ذا الدين ضيموا بعده ورعوا

---

(١) ديوان السيد الحميري: ٧٣ ـ ٧٤، وينظر: ١٠٠، ١٢٩، ١٣٤، ١٥١، ١٦٠، ١٨٥، ١٨٦، ١٨٧، ٢٢٢، وديوان أبي تمام: ٣٥٤، وديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٤، و ٣ / ١١٥، وموسوعة الغدير: ٢ / ٤١١، و ٤ / ١٩٨، ٢٠٥، ٢٠٦، ٤٢٠، ٤٢١، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٢٣، و ٥ / ٦٢٣، و ٦ / ٢١، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٩، ٥٤٤، ٥٤٥.

ميثاقه فيهم ملقى وآمته ... مع من بفاهم وعاداهم له شيع
تضاع بيعته يوم الغدير لهم ... بعد الرضا وتحاط الروم والبيعُ[1]

وبذلك سلك شعراء الغديريات طريقاً عقائدياً في التعبير عن حقيقة إسلامية تفاعلوا معها فكرياً وعاطفياً، فانتقلت ألفاظهم من التعبير عن الانفعالات والعواطف فحسب إلى التعبير عن تلك العقيدة أيضاً، وهي بيعة الغدير[2].

ولذلك نجد أنَّ انفعالات الشاعر تطفح بشكل يهدف إلى إبراز هذه القضية (قضية الغدير)، وبسبب ما يملكه من قدرة على التصرف بالألفاظ نجد هذا الحرص عند شعراء الغدير على ضرورة تعبير الألفاظ عن هذا المعنى الكبير (الغدير) الذي يضاف إيمانهم به إلى تلك القدرة المشار إليها، وكل ذلك جعلهم يوظفون الألفاظ لحمل معنى التعبير عن مضمون الغدير، فهم يؤكدون أنَّ الغدير (بيعة) لايجوز نكثها، والتنصل منها، فكيف يكون الأمر إذا حاربها من شهد بها، وهذه البيعة ليست بيعة دنيوية همها السيطرة على الحكم، وبذلك تكتسب لفظة (البيعة) دلالة إسلامية فتتطور دلالتها لتشير إلى المضامين التي انبثقت عنها، يقول ابن حماد العبدي: (الكامل):

يوم الغدير لأشرف الأيام ... وأجلّها قدراً على الإسلام
يوم أقام الله فيه إمامنا ... أعني الوصي إمام كلّ إمام
قام النبي بدوح خم رافعاً ... كفَّ الوصيِّ يقول للأقوام
من كنت مولاه فذا مولى له ... بالوحي من ذي العزَّة العلاَّم
هذا وزيري في الحياة عليكم ... فإذا قضيت فذا يقوم مقامي
يا ربِّ وال من أقرَّ له الولا ... وأنزل بمن عاداه سوء حِمام
فتهافتت أيدي الرجال لبيعةٍ ... فيها كمال الدين والإنعام[3]

---

(١) ديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٢ ـ ٥١٣، وينظر: ديوان الصوري: ١ / ١٨٦، وموسوعة الغدير: ٤ / ٤٢١، و ٦ / ٥٠٨، ٥٠٩، ٥٤٤، ٥٤٨.

(٢) ينظر: لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية: ٦١ .

(٣) موسوعة الغدير: ٤ / ٢٠٦، وينظر: ٢ / ٤١١، وديوان السيد الحميري: ١٠١، ١٦٥، وديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٣ .

فهذه البيعة حدثت في يوم هو أشرف الأيام، وهي بأمر من الله تعالى (يوم أقام الله)، ثم تابع الشاعر تفاصيل الحادثة حتى وصل إلى دعاء النبي ﷺ لمن يبايع، وعلى من لم يبايع أو ينكر تلك البيعة، ويبين أنَّ المسلمين لمّا سمعوا ذلك من النبي تدافعوا وهمّ كل واحد منهم بتلك البيعة (فتهافتت أيدي الرجال)، وبيعة بهذه الصفات لا بدَّ من أن تكون لرجل اجتمعت فيه الصفات التي أقرَّها الإسلام، فلا يصدر في حكمه إلا عن الشريعة، فهو المسلم الأنموذجي المثال فكراً وممارسة[1]، وهنا اضطلعت ألفاظ العقيدة بحمل هذه المهمة، فوظفها شعراء الغدير للتعبير عنها بالرؤية الإسلامية لهذه الألفاظ فهو (الخليفة، والأمير، وأمير المؤمنين، والسيد، والوزير، والهادي، والإمام)، يقول السيد الحميري: (السريع)

أشهد بالله وآلائه ... والمرء عمّا قاله يسألُ
أنَّ عليَّ بنَ أبي طالبٍ ... خليفة الله الذي يعدلُ
وأنَّه قد كان من أحمدٍ ... كمثل هارون ولا مرسلُ
لكن وصي خازن عنده ... علم من الله به يعملُ[2]

فالشاعر يستهل قصيدته بالقسم ـ وهو يعي أنه سيسأل عن ذلك يوم القيامة ـ أنَّ الإمام علياً عليه السلام هو الخليفة، ولكن أي خليفة ؟ فيأتي الجواب: (خليفة الله الذي يعدلُ)، ثمَّ يشير إلى قول الرسول الكريم ﷺ في حديث المنزلة الشهير: «عليٌّ مني بمنزلة هارون من موسى إلاّ أنه لا نبيَّ بعدي»[3]، وأن هذه الخلافة تقوم على أساس العلم الإلهي الذي أفاضه المولى جلَّ شأنه على الإمام عليه السلام، وهذه الخلافة هي بأمر الله تعالى، يقول ابن حماد العبدي: (مجزوء المجتث)

---

(١) ينظر: لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية: ٦٠ .

(٢) ديوان السيد الحميري: ١٥١، وينظر: ١٦٥، وموسوعة الغدير: ٣ / ٤٧٥، و٤ / ٥٣، ١٧٥، ١٩٨، و ٥ / ٦٦٢، و ٦ / ٥٠٨.

(٣) جاء في صحيح مسلم: ٧ / ١١٩؛ أنَّ النبي ﷺ قال لعلي عليه السلام: «أَنْتَ مِنِّي بِمَنْزِلَةِ هَارُونَ مِنْ مُوسَى إِلاَّ أَنَّهُ لاَ نَبِيَّ بَعْدِي»، وينظر: السنن الكبرى للنسائي: ٥ / ٤٤، والسنن الكبرى للبيهقي: ٩/ ٤٠.

يـــا عيـــد يـــوم الغديـــرِ ... عـــد بالهنـــا والســـرورِ
ففيـــك أضحـــى علـــيٌّ ... أميـــرَ كـــلِّ أميـــرِ
غـــداة جبريـــل وافـــى ... مـــن الســـميع البـــصيرِ
وقـــال يـــا أحمـــد انـــزل ... بجنـــب هـــذا الغديـــرِ
بلِّـــغ وإلاّ فمـــا كنـــ ... ـــت قائمـــاً بالأمـــورِ
فـــانزل الجمـــع كـــلاّ ... ثـــم اعتلـــى فـــوق كـــورِ
وقـــال قـــد جـــاء أمـــرٌ ... مـــن اللطيـــف الخبيـــرِ
بـــأن أقيـــمَ عليّـــاً ... خليفـــة فـــي مـــسيري
فبايعـــوه فمـــا فـــي الـــ ... ـــورى لـــه مـــن نظيـــرِ
إمـــام كـــلِّ إمـــامٍ ... مولـــى لكـــل كبيـــرِ[1]

والشاعر هنا يستعرض ما حدث في يوم الغدير من أمر إلهي بتنصيب الإمام علي (علي السلام) خليفة على المسلمين، مستثمراً ما يدل على هذا المعنى من الألفاظ، فهو أمير كل أمير، وإمام كل إمام، فالدلالة هنا ليست عامة، بل محددة بالإمام علي (علي السلام) ولا يتسع مجالها ليشمل غيره، وهو ما أكده الحدث الذي جرى يوم بيعة الغدير، بمعنى أن الدلالة قد تخصصت بالإمام علي (علي السلام) من دون سواه في ذلك اليوم[2]، يقول أبو محمد العوني (من شعراء القرن الرابع للهجرة): (الطويل)

إمـــامي لـــه يـــوم الغـــدير أقامـــه ... نبي الهدى مـا بـين مـن أنكـر الأمـرا
وقـــام خطيبـــاً فـــيهم إذ أقامـــه ... ومـن بعـد حـمد الله قـال لهـم جهـرا
الا إنَّ المرتـــضى بعـــل فـــاطمٍ ... عليّ الرضا صهري فأكرم به صهرا

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ٢٠٣، وينظر: ٤ / ٢١٠، و ٤ / ٥٠١، وديوان السيد الحميري: ١٢٤، ١٨٧، وديوان الشريف المرتضى: ١ / ١٨١، وديوان الصوري: ١ / ١٨٧، وديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٤.

(٢) ينظر: دلالة الألفاظ: ١١٧.

ووارث علمي والخليفة فيكم ... إلى الله من أعدائه كلهم أبرا
سمعتم؟ أطعتم؟ هل وعيتم مقالتي؟ ... فقالوا جميعاً ليس نعدو له أمرا
سمعنا أطعنا أيها المرتضى فكن ... على ثقة منا وقد حاولوا غدرا[1]

فالشاعر هنا يستثمر الألفاظ بحيث لا تدل إلا على الإمام علي عليه السلام وهي (إمامي ـ المرتضى ـ بعل فاطم ـ علي الرضا ـ صهري ـ وارث علمي ـ الخليفة فيكم)، ثم يردف ذلك بالاستفهام الذي يفيد إقرار الأمر (سمعتم ـ أطعتم)، ويؤكد الأمر إذ يأتي الجواب بالإيجاب (سمعنا ـ أطعنا).

إنَّ إيمان الشاعر بالقضية يجعله أكثر التصاقاً بالألفاظ المعبرة عنها، والدالة عليها، وهو ما نجده في الغديريات، مما يجعلها معبرة عن التجربة بصدق وعاطفة ودلالة في سياق شعري يسعى الشاعر إلى إتقانه من خلال اختياره تلك الألفاظ بالدقة التي يشعر أنها «تكتب له النجاح في نقل تجربته الشعرية كما يحس، فتؤثر بالمتلقي بنفس القوة التي يحس بها»[2]، يقول جمال الدين الخلعي: (مجزوء الرمل)

حبَّذا يوم الغديرِ ... يوم عيد وسرورِ
إذ أقام المصطفى ... من بعده خير أميرِ
قائلاً هذا وصيي ... في مغيبي وحضوري
وظهيري ونصيري ... ووزيري ونظيري
وهو الحاكم بعدي ... بالكتاب المستنيرِ
والذي أظهره الله ... على علم الدهورِ
والذي طاعته فرْ ... ضٌ على أهل العصورِ
فأطيعوه تنالوا ... قصد من خير ذخيرِ
فأجابوه وقد أخـ ... ـفوا له غلّ الصدورِ

---

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ١٧٥، وينظر: ٤ / ٢٠٣، ٢٠٦، ٢٣٩، ٤٢٧، ٤٢٨، ٥٠٠، ٥٠١، و ٦ / ٥٠٤، ٥٠٥ .

(٢) الحكمة في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري: ٣٤٧ .

بقبـــــول القـــــول منـــــه والتهانـــــي والحبـــــور[1]

وهنا نجد الشاعر سعى إلى حشد تلك الألفاظ المعبرة عن القضية التي يـؤمن بها، وهي الولاية التي أقرتها بيعة الغـدير، فالألفـاظ (خـير أمـير ـ هـذا وصـيي ـ وظهيري ـ نصيري ـ وزيري ـ نظيري ـ الحاكم بعدي) وظفها الشاعر للتعـبير عـن هذه القضية.

ومما نلحظه في الغديريات أنَّ الشعراء وهم يوظفون ألفاظ العقيـدة للتعـبير عن مقاصدهم يؤكدون دائماً أنَّ الخلافـة والولايـة والإمامـة والـوزارة والوصـاية وإمرة المؤمنين تتمثل في الإمام علي عليه السلام لأنه إمام الحق، والرجل المثالي الـذي لا نظير له يحمل هذه المهمة، وينهض بأعباء الرسالة الإسلامية بعد النبي الأكرم صلى الله عليه وآله، فهو السيد الهادي إلى سبل الرشاد، يقول أبـو محمـد سـفيان بـن مـصعب العبـدي الكوفي معترضاً على من تقمَّص الخلافة بغير حق، ومـستدلاً علـى أحقيَّـة الإمـام علي عليه السلام بواقعة بيعة الغدير: (البسيط)

وكـان عنهـا لهـم في خـم مزدجـر لمـا رقـى أحمـد الهـادي علـى قتـبِ
وقـال والنـاس مـن دان إليـه ومـن ثـاو لديـه ومـن مـصغ ومرتقـبِ
قـم يـا علـي فـإني قـد أمـرت بـأن أبلِّـغ النـاس والتبليـغ أجـدر بـي
أنـي نـصبت عليـاً هاديـاً علمـاً بعـدي وانَّ عليـاً خـير منتـصبِ
فبايعـوك وكـل باسـط يـده إليك من فوق قلبٍ عنـك منقلـبِ
عـافوك لا مـانع طـولاً ولا حـصرٌ قـولاً ولا لمـجٌ بـالغش والريـبِ
وكنت قطب رحـى الإسـلام دونهـم ولا تـدور رحـى إلا علـى قطـبِ[2]

ومحصول الكلام كانت ألفاظ العقيدة هي الألفاظ الأكثر حضوراً من غيرهـا في الغديريات، بحيث أصبحت ظاهرة لا يخلو منها الـنص الغـديري، وقـد وظَّفهـا

(١) موسوعة الغدير: ٦ / ٢١، وينظر: ٣ / ٤٧٥، و ٤ / ٢٠٦، وديوان السيد الحميري: ٨١، ٩٣.
(٢) موسـوعة الغـدير: ٢ / ٤١١، وينظـر: ٤ / ١٧٥، ٢٠٣، ٢٠٦، ٢٣٩، ٤٢٧، ٥٠٠، ٥٠١، و ٦ / ٥٠٤، ٥٠٥، وديوان السيد الحميري: ٨٠، ١٨٦،

الشعراء لإثبات وجود بيعة الغدير، وأنها في الإمام علي عليه السلام، وأنها تدل على خلافته الرسول صلى الله عليه وآله، وولايته للأمة من بعده؛ لأن هذه الألفاظ تمثل القاعدة التي يتكئ عليها المحور الدلالي للنص الذي يعبر عن تلك البيعة، وهذه الألفاظ اقتبسها الشعراء من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف بالشكل الذي يفصح عن قوة المعتقد لدى الشعراء، وسعيهم إلى أن تحقق تلك الألفاظ الأثر المطلوب في المتلقي، وذلك ببيان أن بيعة الغدير قضية مصيرية ذات اتصال وثيق بحياة الفرد والأمة، وهذا الأمر يكشف عن الدور الاجتماعي للشعر، وقد انمازت ألفاظ الغديريات ولغتها ـ بصورة عامة ـ بالسهولة والوضوح، وهو ما تحتاجه قضية الغديريات.

***

المبحث الثاني
التراكيب

لاشكَّ في أنَّ الشاعر ليس بمخترع لغة، بيد أنه مخترع سياق مادته الأولية هي الألفاظ؛ التي لا تظهر أهميتها إلا من خلال السياق الذي يأتي فيه معنى اللفظة ملائماً لمعنى التي تليها[1]، فللسياق أهميته في تقرير معنى اللفظة المفردة وتحديده؛ لأنَّ الكلمات لا معنى لها عندما تكون خارج السياق[2]، ولا بدَّ لها من الانتظام مع بعضها في تركيب يميزها، وبذلك تكتسب سمتها الأسلوبية[3]، فيتحقق ما يسعى إليه الشاعر من هذا التركيب اللغوي، وهو دلالة تخدم النص[4].

والشعر هو «لغة داخل لغة»[5]، وهذا يتطلب من الشاعر أن لا تكون لغته مجرَّد وضع ألفاظ بإزاء معانٍ ـ مثلما نراها في المعجم ـ وإنما يتعدى ذلك إلى عملية التركيب بحسب مقتضيات المعاني التي يريد التعبير عنها[6].

---

(١) ينظر: دلائل الإعجاز: ٤٦ .

(٢) ينظر: الدرس الدلالي في خصائص ابن جني: ٣٨، ودور الكلمة في اللغة: ٥١، وعلم اللغة إطار جديد: ١٤٢ .

(٣) ينظر: من بلاغة القرآن: ٥٤ .

(٤) ينظر: الرسائل الفنية في العصر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري: ١٠١ .

(٥) بنية اللغة الشعرية: ١٢٩ .

(٦) ينظر: البلاغة والأسلوبية: ٣٨ .

ولعملية اختيار الألفاظ الأقدر على الإحاطة بالمعنى، والأكثر انطباقاً عليه، والنسق الذي تترتب فيه تلك الألفاظ بحيث تنتظمها علاقات تبرز العمق الدلالي لها داخل السياق؛ الأثر البالغ في قيمة العمل الأدبي، وفي نقل التجربة الشعرية، على شرط أن ينصهر ذلك مع أحاسيس الشاعر، ومشاعره، وانفعالاته النفسية من جهة، ومع تجربته التي يريد نقلها إلى متلقيه من جهة أخرى؛ لذلك نجد في الغديريّات أنَّ الشاعر يتصرَّف في تراكيبه على وفق ما يشعر أنه يحقق له ذلك، فهو يدرك أنَّه بإزاء تبليغ قضية مهمة في العقيدة الإسلامية، وعليه معالجتها شعرياً ليتمكن من الدفاع عنها، والبرهنة على صحتها، ونشرها، وإيصالها إلى المتلقي الذي يطمح الشاعر إلى تقريرها في نفسه؛ لذلك نجده يتكئ على أساليب، وتراكيب يشعر أنها تحقق له ذلك، وقد تنوَّعت تلك الأساليب في الغديريّات؛ إذ إنَّ التحكم في إيثار أسلوب على آخر إنما تتحكم به درجة الإحساس، والانفعال الشعوري ساعة الإبداع القولي[1].

وقد شكَّلت تلك الأساليب ظواهر بارزة في الغديريّات؛ مما استدعى دراستها، وهي على النحو الآتي:

١ - الاستفهام:

يثير أسلوب الاستفهام في نفس المتلقي مشاعر، وانفعالات متعددة، ويتيح للشعراء التعبير به عن معانٍ متنوعة، فهو «باب من أبواب المعنى»[2]، يتكئون عليه في محاولة منهم لتهيئة المناخ النفسي الضروري لتفاعل المتلقي مع ما يتلوه من معانٍ وأفكار يقصدونها في تجاربهم الشعرية، لذلك فهو يؤدي دوراً مهماً في الخطاب الشعري؛ إذ «يمتلك قدرة طيبة في إدخال المتلقي في صميم الصورة»[3].

وحضر الاستفهام ـ بصيغه المتعددة ـ في الغديريّات، فاستعلمت أدواته في

---

(١) ينظر: لغة شعر ديوان الهذليين: ٨٣ .

(٢) أسلوبا النفي والاستفهام في العربية: ٥٠ .

(٣) الصورة الفنية معياراً نقدياً: ٣٩٨ .

غير معانيها الأصلية؛ مما يعطي للشعر حيوية، ويزيد من الإقناع والتأثير؛ لما في هذا الاستعمال من إثارة للمتلقي، وجذب لانتباهه، وإشراك لتفكيره، وهو ما يسعى إليه شعراء الغديريّات وهم يتحدثون عن قضية لها مساحة واسعة في الفكر الإسلامي.

وأول ما نقف عنده من أدوات الاستفهام؛ الهمزة؛ إذ شكّلت حضوراً واسعاً في مواضع الاستفهام في الغديريّات، ويبدو أنَّ السؤال بها أكثر منطقيّة في تقرير الحقائق، وهو الأمر الذي يحتاجه شعراء الغديريّات في عرض حججهم، وأدلتهم على صحة القضية التي يعتقدون بها، وهم يتصدون لنشر حقيقة ثابتة الوجود في التاريخ الإسلامي. يقول السيد الحميري (الرجز)

ألست مولاكم ؟ فذا مولى لكم والله شاهد بذا عزَّ وجلّ[1]

ويقول جمال الدين الخلعي: (مجزوء البسيط)

ألست أولى منكم بأنفسكم قلنا بلى فاقض حاكماً ومر
فقال والناس عدقون به ما بين مصغٍ وبين منتظرِ
من كنت مولى له فحيدرة مولاه يقفو به على أثري[2]

فالاستفهام هنا أدّى دوراً مهماً في تثبيت قضية مهمة فحواها إلفات نظر المتلقي إلى أنَّ النبي ﷺ قرّر في نفوس أصحابه أنه مولاهم المرسل أولاً ـ وهو أمر لاشك فيه عندهم ـ ثمَّ دلَّهم من بعد ذلك على وصيّه من بعده من بينهم وهو الإمام علي عليه السلام، وجاء كلّ ذلك من خلال هذه الأداة التي خرج فيها الاستفهام إلى معنى التقرير.

وثمَّة نكتة تكمن هنا، تتمثل في أنَّ الاستفهام يجعل المتلقي في حال من الترقب والمتابعة لما يأتي بعد هذا السؤال، وهو مما يقصده الشاعر في الغديريّات؛

---

(١) ديوان السيد الحميري: ١٦٥، وينظر: موسوعة الغدير: ٤ / ٥٠٠ ـ ٥٠٣.

(٢) موسوعة الغدير: ٦ / ٢٠.

من أجل إشراك المتلقي، وزيادة تفاعله مع النص ليعرض عليه ـ بعد ذلك ـ ما شاء من تفاصيل القضية التي يتصدى لنشرها، والدفاع عنها، فالصاحب بن عبّاد (ت٣٨٥هـ) إذ يتحدَّث في غديريته عن الولاية فإنه يورد عدداً من الأدلة للبرهنة على صحة اعتقاده بولاية الإمام علي عليه السلام، ويتخذ من الاستفهام سبيلاً لتعداد تلك الأدلة بنشر فضائله، وقد بدأ ذلك بالاستفهام بالأداة (أي)، بسؤال مركزي فصَّل الإجابة عليه بتكرار عدَّة أسئلة من خلال الاستفهام بالهمزة، وقد خرج إلى معنى التعظيم، فقال: (الطويل)

وفي أي يوم لم يكن شمس يومه ... إذا قيل: هذا يوم تقضى المآرب
أفي خطبة الزهراء لما استخصَّه ... كفاءً لها والكلّ من قبل طالبُ
أفي الطير لما قد دعا فأجابه ... وقد ردَّه عني فبي مواربُ
أفي يوم خمٍّ إذ أشاد بذكره ... وقد سمع الإيصاء جاءٍ وذاهبُ
أفي رفعه يوم التباهل قدره ... وذلك مجد ـ ما علمت ـ مواظبُ
أفي ضمِّه يوم الكساء وقوله: ... هم أهل بيتي حين جبريل حاسبُ
أفي خصفه للنعل لما أحلَّه ... بحيث ثراءته النجوم الثواقبُ
أفي القولِ نصّاً للزبير محذّراً ... لمحاربه بالظلم حين لمحارب[1]

فالشاعر هنا يدرك أنَّ بإمكانه توصيل ما يريد من خلال الاستفهام؛ لذلك نراه يكثر منه لأنه بإزاء قضيَّة يريد تبليغها والبرهنة على صحتها، وقد جعل حديثه يدور حول منزلة الإمام علي عليه السلام، وإشادة النبي صلى الله عليه وآله بالإمام في حوادث عديدة، ووقائع جاء بها الشاعر من خلال الاستفهام في أبيات عدَّة عبَّرت عن الفورة الانفعالية التي تعتريه.

وقد يكون السؤال موجهاً إلى الممدوح؛ بيد أن الشاعر يريد من ورائه تقرير ما يسأل عنه في نفس المتلقي ـ غير الممدوح ـ فضلاً عن إيمانه هو، نحو قول طلائع

---

(١) ديوان الصاحب بن عباد: ١٨٧ ـ ١٨٨ .

بن رزيك مادحاً الإمام عليه السلام : (البسيط)

يا حجة الله يا من يستضاء به ... إلى الهداية يا من طاب مولده
ألستم أنتم أهل الكساء بكم ... جبريل يفخر إذ فيكم نعدده[1]

فالشاعر مهّد لتقرير ما يسأل عنه بالنداء الذي عبّر عن رفعة شأن الإمام وعلو منزلته. وتقترن الهمزة بـ (أم) المعادلة في قول ابن العودي النيلي وهو يعرض أدلته على ضلال منكري ولاية الإمام عليه السلام، فقال: (الطويل)

وقالوا اختلاف الناس في الفقه رحمة ... فلم يك من هذا يحلّ ويحرمُ
أربّان للإنسان أم كان دينهم ... على النقص من دون الكمال فتمموا
أم الله لا يرضى بشرع نبيِّه ... فعادوا وهم في ذاك بالشرع أقومُ
أم المصطفى قد كان في وحي ربِّه ... ينقّصُ في تبليغه ويجمجمُ
أم القوم كانوا أنبياء صوامتاً ... فلما مضى المبعوث عنهم تكلّموا
أم الشرع فيه كان زيغ عن الهدى ... فسوّوه من بعد النبي وقوّموا
أم الدين لم يكمل على عهد أحمد ... فعادوا عليه بالكمال وأحكموا[2]

فالشاعر يستعمل (أم) المعادلة لعرض أدلته من خلال الاستفهام المقرون بها ست مرات؛ إذ جاء بها متصلة من أجل أن يستمر الاستفهام الإنكاري الذي بيّن فيه الشاعر هشاشة تفكير منكري الولاية، وضلال نهجهم الذي يتعارض مع ضرورات العقيدة.

وقد وردت مواضع أخرى للاستفهام بالهمزة، عالجت قضية بيعة الغدير وما تبعها من أحداث[3].

---

(١) ديوان طلائع بن رزيك: ٧٤ .

(٢) موسوعة الغدير: ٤ / ٥٠١ .

(٣) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: ديوان السيد الحميري: ١٢٤، ١٢٩، ٢٢٢، وديوان أبي تمام: ١/ ٣٥٦، وديوان الصاحب بن عباد: ١٠٣، وديوان طلائع بن رزيك: ١٤٦، و موسوعة الغدير: ٣ / ٤٧٥، و٤ / ٥٣، ٥٤، ١٧٦، ١٩٨ ٢٠٦، ٤٢١، ٤٢٢، ٥٠٢، ٥٢٣ و٥ / ٦٢٢، و٦ / ٥٠٥، ٥٤٧.

وثاني أدوات الاستفهام شيوعاً في الغديريّات الأداة (هـل)؛ إذ توسـل بهـا الشعراء للاستفهام في تراكيبهم، وحمّلوها دلالات مجازية متعددة، فالسيد الحميري ينطق بلسان الحال عن النبي ﷺ مشيراً إلى حديث الغدير، فقال: (المتقارب)

فهـل أنـا بلّغـت ؟ قـالوا: نعـم ... فقـال اشـهدوا غيّبـاً أو حـضورا
يبلّـغ حاضـركم غائبـاً ... وأشـهد ربـي السـميع البـصيرا
فقومـوا بـأمر مليـك السـما ... يبايعـه كـل عليـه أميـرا[1]

فالسؤال هنا موجه إلى من حضر بيعة الغدير ينقله السيد الحميري شعراً، وهو سؤال العارف بالجواب، لكنه يريد إتمام الحجة والإقرار بها، فكان الجواب بـ (نعم).

وخرج الاستفهام بـ (هل) في قول أبي تمام إلى معنى التحضيض، وهو يخاطب من أخلف الوصيّة، وخان، وغدر بأبناء النبي محمد ﷺ، فقال: (الطويل)

فهلاّ زجرتم طائر الجهل قبل أن ... يجيء بما لا تبسؤون بـه الزجـرُ
طـويتم ثنايـا تخبـؤون عوارهـا ... فأين لكم خبء وقد ظهر النشرُ
فعلـتم بأبنـاء النبـي ورهطـه ... أفاعيـل أدناهـا الخيانـة والغـدرُ
ومـن قبلـه أخلفتـم لوصيّـه ... بداهيـة دهيـاء لـيس لهـا قـدرُ[2]

فالشاعر طلب من المخاطبين أن يكفوا عن جهلهم قبل أن يأتي ما لا يأنسون به، وقد أفاد التحضيض هنا معنى اللوم والتوبيخ. وقد يخرج الاستفهام بـ (هل) إلى معنى النفي، كقول عبد المحسن الصوري: (المتقارب)

فهـل تـرك البيـن مـن أرتجيـه ... مـن الأوّليـن والآخرينـا
سـوى حـبّ آل نبـي الهـدى ... فحـبّهم أمـل الآملينـا[3]

---

(١) ديوان السيد الحميري: ١٠١، وينظر: موسوعة الغدير: ٤ / ١٧٥ .

(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٤، وينظر: ١ / ٣٥٦، وديوان مهيار الديلمي: ٣ / ١١٦، وموسوعة الغدير: ٦ / ٥٠٥، ٥٠٧ .

(٣) ديوان الصوري:٢/ ٦٨، وينظر: ديوان طلائع بن رزيك:١٠٦، وموسوعة الغدير:٤ / ٥٠٢، و ٦ / ٥٠٨.

فالبين لم يترك للشاعر من يرتجيه سوى حبه لآل النبي ﷺ لأن ذلك الحب مما لا يمكن للبين أن يزيله.

وقد تقترن (هل) بـ (أم) المعادلة نحو قول مهيار الديلمي: (البسيط)

وقائل لي علي كان وارثه بالنص منه فهل أعطوه أم منعوا؟[1]

وقول ابن العودي النيلي مخاطباً منكري ولاية الإمام علي عليه السلام (الطويل):

فهل نسخ القرآن ما كان قد أتى بتحليله أم أنتم قد نسختمُ
وكلّ نبي جاء قبل وصيُّه مطاع وأنتم للوصي عصيتمُ[2]

وقد وردت (أم) هنا منقطعة ليبين الشاعر من خلالها شدة الأمر الذي أقدم عليه من أنكر خلافة الإمام عليه السلام وعارضها، وقد أشار إليها النبي ﷺ في يوم الغدير.

ومن أدوات الاستفهام: (مَنْ)، وتأتي للسؤال عن العقلاء؛ إذ يراد بها تعيين العاقل المسؤول عنه، يقول حسان بن ثابت متحدثاً بلسان الحال عن النبي ﷺ يوم الغدير، ومن شهد بيعة الغدير (الطويل):

فقال فمن مولاكمْ ونبيّكم فقالوا ولم يبدُ هناك التعاميا
إلهك مولانا وأنت نبيّنا ولم تلق منا في الولاية عاصيا[3]

وقد خرج الاستفهام بـ (من) هنا إلى دلالة مجازية تتمثل في النفي، فالظاهر هو السؤال والمعنى: أن لا مولى إلا الله، ولا نبي للقوم إلا محمد ﷺ، وهو ما أفصح عنه جواب القوم على سؤال النبي ﷺ.

وكانت هذه الأداة مجالاً رحباً عبَّر فيه الشعراء عن بيعة الغدير، وولاية الإمام علي عليه السلام، وما يتصف به من مناقب انماز بها على غيره، فالسيد الحميري يستثمر طاقة هذه الأداة عن طريق التكرار، فهو يكرر الاستفهام بها للدلالة على

---

(١) ديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٣.

(٢) موسوعة الغدير: ٤ / ٥٠٠.

(٣) موسوعة الغدير: ٢ / ٦٥، وينظر: ديوان السيد الحميري: ١٩٩.

علو منزلة الإمام عليه السلام وسموها، فيخرج الاستفهام إلى معنى التعظيم، فقال: (الطويل)

أما فتح الحصن المشيَّد بناؤه ... وقد كاع عنه قبل ذلك تُبَّعُ
ومن قلعت بمنى يديه رتاجه ... وقد قصَّرت عنه أكفٌ وأذرع
ومن ذا سبى منه حصاناً كريمة ... يذب همام القوم عنها ويدفعُ
فقرَّ رسول الله عيناً بقربها ... وقد طمعت منها نفوس تطلَّعُ
ومن ذا له قال النبي محمَّد ... غداة تبوك حين قالوا وشنَّعوا
فغم أمير المؤمنين مقالهم ... وكادت أماقيه من الحزن تدمعُ
فقام رسول الله منهم مبلغاً ... لهم فضلة لو كان ذلك ينجعُ
فقال علي فاعلموا من نبيكم ... كهارون من موسى فكفّوا وأقلعوا
ومن ذا لهم في يوم خم أقامه ... وقال لهم فيه مقالاً فأجمعوا
فقال فمن قد كنت مولاه منكم ... فهذا له مولى يطاع ويسمعُ
ومن حملته الريح فوق سحابة ... بقدرة رب قدر من شاء يرفعُ
ومرَّ بأصحاب الرقيم مسلِّماً ... فردّوا من الكهف السلام فأسمعوا
ومن فجَّر الصخر الأصمَّ لجنده ... ففاض معيناً منه للقوم ينبعُ
ومن لصلاة العصر عند غروبها ... تردّ له الشمس بيضاء تلمعُ[1]

والشاعر في هذا الجزء من غديريته يفتتح الحديث عن الإمام عليه السلام من خلال الاستفهام بالهمزة، ثم يتخذ من الأداة (من) وسيلة للحديث عن مناقب الإمام عليه السلام ومنزلته من رسول الله صلى الله عليه وآله وكراماته مستثمراً الحوادث التي تبرز ذلك، وقد أراد الشاعر بذلك كله إثبات أنَّ الخلافة والوصية والولاية إنما هي للإمام علي عليه السلام.

ويسير الصاحب بن عباد في هذه السبيل، بيد أنه يرسم لنا مشهداً حوارياً

(١) ديوان السيد الحميري: ١٣٥ ـ ١٣٦.

تقوم فيه امرأة بالسؤال في صدر البيت، فيجيبها الشاعر في عجزه، وهذه المرأة من بنات خيال الشاعر، ابتدعها ليبين من خلال أسئلتها منزلة الإمام، وصفاته، وأحقيَّته بالولاية، وبعد أن أجرى الحوار معها حول التوحيد والدين بأسلوب الاستفهام بأدوات أخرى غير (مَنْ) بدأ الحوار عن النبوة والولاية بهذه الأداة، فقال (البسيط):

قالت: فمن صاحب الدين الحنيف أجب ... فقلت: أحمد خير السادة الرسلِ
قالت: فهل معجز وافى الرسول به ... قلت: القران وقد أحيا على الأولِ
قالت: فمن بعده يصفى الولاء له ... قلت: الوصيّ الذي أربى على زحلِ[1]

ويستمر الشاعر في هذه الحوارية، فيعرض الأسئلة على لسان تلك المرأة، ويجيب عنها فيعرض مناقب الإمام علي عليه السلام، ومنزلته من رسول الله صلى الله عليه وآله، وما تحمله في سبيل الدعوة الإسلامية، وجهاده، وإيثاره، وعبادته، وما نزل فيه من القرآن، وما قاله فيه رسول الله صلى الله عليه وآله ليؤكد بذلك كله ولايته عليه السلام، فقال وقد سألته عن يوم الغدير:

قالت: فمن ساد في يوم الغدير أبن ... فقلت من صار للإسلام خير ولي[2]

وبعد أن يتحدث عن منزلة الإمام عليه السلام ومناقبه وجهاده، يخلص من حواريته مع تلك المرأة إلى كون هذه الصفات والمناقب مما يندر توافرها في بشر غير الإمام عليه السلام بعد النبي صلى الله عليه وآله، فقال:

قالت: أكلُّ الذي قد قلت في رجلٍ ... فقلت كلُّ الذي قد قلت في رجلِ
قالت: ومن هو هذا المرء سمٌّ لنا ... فقلت: ذاك أمير المؤمنين علي[3]

والشاعر في هذه القصيدة حشَّد عدة أدوات للاستفهام، جاعلاً منه الركيزة

---

(١) ديوان الصاحب بن عباد: ٤٢ .

(٢) م. ن: ٤٥.

(٣) ديوان الصاحب بن عباد: ٤٦، وينظر: ديوان مهيار الديلمي: ٣ / ١١٤، وموسوعة الغدير: ٤ / ١٧٧ ـ ١٧٩، ٤٩٨، ٥٠٣ .

لإطالة النفس الشعري لها؛ لأنّه يتعرّض لشرح مسائل عقائدية متعددة، بدءاً من التوحيد، فالنبوة، فالإمامة، وقد وجد في هذه الأسلوب ما يتيح له التفصيل في الأفكار، وتبليغها للمتلقي؛ إذ توفرت ـ من خلال الاستفهام ـ فسحة واسعة لطرح أفكاره، وإثبات صحة معتقداته عن طريق هذا السيل من الأسئلة وأجوبتها، وهو ما يشد المتلقي إلى متابعتها من خلال القصيدة، وذلك من أهداف الشاعر في إيثاره هذا الأسلوب دون غيره، فهذا الأسلوب من أوسع أساليب الكلام تصرّفاً، وأكثرها وروداً في مواطن الانفعال، وحيث يراد التأثير والاستمالة والإقناع[1].

ومن المعاني التي خرج إليها الاستفهام بـ(مَنْ) الاستبعاد، أي عدّ الشيء بعيداً حساً أو معنى، من ذلك قول أبي الحسين الجزّار في مقدمة غديريته: (الكامل)

من لي بدهر كان لي بوصاله ... سمحاً ووعدي عنده منجوزُ[2]

والاستفهام هنا حمل دلالة مجازية أخرى تتمثل في التمني، والشاعر إنما جاء بذلك ليوائم بين أبيات مقدمته الغزلية التي جعلها رقيقة تبعث على الهدوء والاطمئنان وما ذلك إلاّ لكونه يتحدث عن يوم الغدير وما يبعثه في النفس من طمأنينة واستقرار.

ووردت مواضع أخرى للاستفهام بـ (من) دارت حول بيعة الغدير، وولاية الإمام علي عليه السلام ومناقبه وكراماته[3].

ومن أدوات الاستفهام التي استعملها الشعراء في غديرياتهم (أي)، من ذلك ما نجده في مطلع إحدى غديريات السيد الحميري، فقال: (السريع)

أعلماني أي برهانٍ جلي ... فتقولان بتفضيل علي[4]

---

(١) ينظر: فن البلاغة: ١٤٥.

(٢) موسوعة الغدير: ٥ / ٦٦١، وينظر: ٦ / ٥٠٤ .

(٣) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: ديوان السيد الحميري:٩٣، ١٣٤، ٢١٦، وديوان الصوري: ٢ / ٦٨، وديوان طلائع بن رزيك: ١٠٦، و موسوعة الغدير: ٤ / ١٧٥، و ٦ / ٥٠٦ .

(٤) ديوان السيد الحميري: ١٥٩.

وقد تكفَّل الاستفهام في هذا المطلع بتهيئة المناخ النفسي المناسب عند المتلقي من خلال إدخاله منذ الوهلة الأولى في جو القصيدة، وتساؤلاتها، وما تتبناه من قضية، والشاعر يطلب من مخاطبيه أن يعطياه الدليل والبرهان الجلي على تفضيل الإمام علي عليه السلام، ولمّا كان الأمر يدور بين الإمام عليه السلام وغيره استعمل الأداة (أي)، ولما كان هذا الأمر هو الخلافة والولاية؛ فلا بدَّ من أن يكون الدليل قاطعاً، والبرهان جلياً، وهو بهذا الأسلوب من خلال الأداة (أي) أدخل المتلقي في حوزته وجعله يتلهَّف إلى سماع ذلك البرهان الذي يثبت أحقيَّة الإمام علي عليه السلام في الخلافة والولاية، وذلك ما يتحقق للمتلقي بعد تتبعه لأبيات القصيدة التي تشير إلى خطبة النبي صلى الله عليه وآله يوم الغدير، وهذا التتبع أراده الشاعر من خلال إثارته المتلقي عن طريق الاستفهام بالأداة (أي) في مطلع القصيدة، وهذه الإثارة عن طريق الاستفهام لا تختص بالأداة (أي) فحسب، بل ورد الاستفهام في مطالع بعض الغديريّات بأدوات متعددة، يخص أنماطاً واتجاهات في التعبير عن مشاعر متنوعة يحاول الشعراء عن طريقها تهيئة المتلقين للدخول في جو القصيدة[1].

ويتحدث أبو تمام عن جهاد الإمام علي عليه السلام، ومحاربته لأهل الضلالة، ويستعمل لذلك الحديث الأداة (أي) فيقول واصفاً الإمام: (الطويل)

هو السيف سيف الله في كل مشهد ... وسيف الرسول لا ددان ولا دثرُ
فأي يدٍ للذم لم يبرِ زندها ... ووجه ضلالٍ ليس فيه له أثرُ[2]

ويأتي الاستفهام بالأداة (أي) عند عبد المحسن الصوري من خلال خطابه الموجه إلى جاحدي ولاية الإمام علي عليه السلام، فيستثمر ما بهذه الأداة من طاقة عن

---

(١) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: ديوان السيد الحميري: ١٣٣، ١٨٦، وديوان الصاحب بن عباد: ٩٨، وديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٢، و ٣ / ١١٣، وموسوعة الغدير: ٢ / ٤٠٩، و ٣ / ١٩٧، ٤١٩، ٤٧٥، ٤٩٧، و ٥ / ٦٢٤، و ٦ / ٥٠٣، ٥٤٢.

(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٥، والددان: من الأضداد وهي هنا بمعنى السيف الذي لا يمضي ولا يقطع، الدثر: السيف البعيد العهد بالصقال.

طريق تكرار السؤال بها لإثبات أحقية الإمام عليه السلام بالولاية، والإتيان بالأدلة بعد هذه الأداة، فقال: (المتقارب)

حقدتم عليهم حقوداً مضت ... وأنتم بأسيافهم مسلمونا
جحدتم موالاة مولاكم ... ويوم الغدير بها مؤمنونا
وأنتم بما قاله المصطفى ... وما نصٌ من فضله عارفونا
وقلتم رضينا بما قلته ... وقالت نفوسكم ما رضينا
فأيكم كان أولى بها ... وأثبت أمراً من الطيبينا
وأيكم كان بعد النبي ... وصيّاً ومن كان فيكم أمينا
وأيكم نام في فرشه ... وأنتم لمهجته طالبونا[1]

ومن أدوات الاستفهام التي وردت في الغديريّات الأداة (كيف) التي ربما تكون أجدى من غيرها في تصوير السؤال عن الحال، وبخاصة إذا ما خرجت إلى معنى مجازي، يقول السيد الحميري: (الرجز)

إنّ رجالاً بايعته إنّما ... بايعت الله فيما بدا لها
وكيف لم تشهد رجال عندما ... أشهد في خطبته رجالها[2]

فالشاعر هنا يتحدث عن بيعة الغدير ومبايعة المسلمين الإمام علياً عليه السلام، وقد استعمل الاستفهام في مقام التعجب، فالسؤال عن الحال أو السبب في عدم شهادة منكري الخلافة بها وقد سمعوا ذلك على لسان النبي صلى الله عليه وآله وقد أشهدهم في خطبته على تلك الولاية والخلافة، لأن ذلك يستلزم الجهل بهذه الخطبة، وهذه الشهادة، لذلك فالشاعر يتعجب لهذا الجهل أو التجاهل لخطبة النبي صلى الله عليه وآله ووصيته، وهو بهذا الأسلوب وجد متنفساً لإثارة المتلقي وتحريكه وإشراكه في التفكير بأمر

(١) ديوان الصوري: ٢ / ٦٨، وينظر: ديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٣، وديوان الصاحب بن عباد: ١٨٧، وموسوعة الغدير: ٥ / ٦٢٣ .

(٢) ديوان السيد الحميري: ١٥٦، وينظر: ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٨، وديوان الصاحب بن عباد: ٣٩، وديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٣، وموسوعة الغدير: ٥ / ٦٣٠ .

هؤلاء القوم الذين ساروا على هذا النهج في تجاهل وصية النبي ﷺ.

ومن أدوات الاستفهام أيضاً (ما)، وقد عبَّر سفيان بن مصعب العبدي عن إنكاره لانقلاب منكري ولاية الإمام عليه السلام على نهج النجاة المتمثل بها، واتباعهم لنهج الهلاك، فقال مخاطباً الإمام عليّاً عليه السلام: (البسيط)

اسمع أبا حسن إنَّ الألى عدلوا ... عن حكمك انقلبوا عن شر منقلب
ما بالهم نكبوا نهج النجاة وقد ... وضحته واقتفوا نهجاً من العطب[1]

فالاستفهام هنا حمل دلالة مجازية هي الإنكار، أي إنكار ما فعله هؤلاء القوم بالصد والانقلاب على النهج المستقيم الذي يمثله الإمام عليه السلام، ولمّا كان هذا الفعل قد وقع منهم؛ لذا فقد حمل الإنكار هنا معنى التوبيخ، وأسلوب الاستفهام الإنكاري هنا فيه حث للمخاطب على التفكير، والمخاطب المقصود هنا المتلقي، وبخاصة الذي سار على نهج منكري الولاية، فهو دعوة للمتلقي للتفكير بهذا الأمر، وهذا جانب توصيلي انبرت له الغديريّات. ووردت مواضع أخرى للاسفهام بـ (ما) وهي كثيرة لا مجال لاستقصائها جميعاً في هذا الموضع من البحث[2].

ومن الأدوات الأخرى (متى) التي يطلب بها تعيين الزمان، وقد تخرج إلى دلالات مجازية كما في قول الشريف المرتضى (ت٤٣٦هـ) وهو يخاطب من يفاخره بالقربى من النبي ﷺ: (الطويل)

فقل لأناس فاخرونا ضلالة ... وهم غرباء من فخار أجانبُ
متى كنتم أمثالنا ومتى استوت ... بنا وبكم في يوم فخر مراتبُ[3]

فالاستفهام هنا خرج لدلالة النفي؛ إذ إنَّ الشاعر ينفي في استفهامه أن

---

(١) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١١، وينظر: ٤ / ٥٠٠.

(٢) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: ديوان الصاحب بن عباد: ٣٩ ـ ٤١، ١٠١، وديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٣، و موسوعة الغدير: ٤ / ٤١٩.

(٣) ديوان الشريف المرتضى: ١ / ١٨١.

يكون المفاخرون ممن يحق لهم التفاخر، فهم بعيدون عنه، ولا يصلون إلى مرتبته، ولذلك نراه يتعجب منهم، وينبههم إلى خطأ ما يذهبون إليه؛ لافتاً نظر المتلقي إل جرم هؤلاء القوم، وجعل المتلقي ممن يحمل رسالته الشعرية، وقد عبَّر عن انفعاله ورفضه من خلال هذه الأداة (متى) التي خرجت عن دلالتها الزمنية لتكون وسيلة للاعتداد بالنفس والفخر بالأرومة، والارتفاع بهما إلى مفاخرة أولئك القوم الذين لم يصلوا إلى مرتبة المفاخرة.

ومن تلك الأدوات أيضاً (أين)، وقد خرجت إلى دلالة مجازية، كما في قول أبي الحسن المنصور بالله (ت٦١٤هـ): (المتقارب)

بني عمنا إنَّ يوم الغدير ... يشهد للفارس المعلم
أبونا علي وصيّ الرسولِ ... ومن خصَّه باللوا الأعظم
لكم حرمة بانتساب إليهِ ... وها نحن من لحمه والدم
لئن كان يجمعنا هاشم ... فأين السنام من المنسم[1]

فقد خرج الاستفهام هنا إلى دلالة الاستبعاد؛ إذ أخرج الشاعر ـ وهو يعارض ابن المعتز ويفاخره ـ العباسيين من دائرة الانتماء إلى النبي ﷺ، ومن ثمَّ فقد أبعدهم بهذا الاستفهام الذي أفاد أيضاً علو منزلة الشاعر الذي ينتهي نسبه إلى الإمام علي عليه السلام.

وقد وردت (أين) مع (من) بصيغة (من أين) في مواضع أخرى للاستفهام استثمرها الشعراء في الدفاع عن أحقية الإمام علي عليه السلام في الخلافة[2].

ومن أدوات الاستفهام (أنّى) التي تأتي لمعانٍ عدَّة، منها أنها تأتي بمعنى (كيف) من ذلك قول ابن العودي النيلي: (الطويل)

وما قدَّمت يوم الطفوف أميَّة ... على السبط إلاَّ بالذين تقدّموا

---

(١) موسوعة الغدير: ٥ / ٦٢٣، وينظر: ٦ / ٥٤٤، وديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٤، وديوان مهيار الديلمي: ٣ / ١١٤

(٢) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٦٥، ٢١٦، وموسوعة الغدير: ٤ / ٢٣٩ .

وأنى لهم أن يبرؤوا من دمائهم وقد أسرجوها للخصام وألجموا[1]

فالشاعر يتحدث هنا عن واقعة الطف بوصفها نتيجة لما قام به القوم الذين تقدموا من إنكار لولاية أميرالمؤمنين وبيعته يوم الغدير، مستفهماً بالأداة (أنى) عن كيفية براءة أولئك القوم من دماء الإمام الحسين عليه السلام وأهل بيته وأصحابه عليهم السلام، وقد خرجت الأداة (أنى) في هذا الاستعمال إلى دلالة النفي؛ إذ لا يمكن لأولئك القوم أن يبرؤوا وهم الذين مهّدوا لواقعة الطف بنكثهم بيعة الغدير وإنكارهم لها، وقد أجاد الشاعر في تشبيه فعل أولئك القوم في التمهيد لواقعة الطف بصورة من يهيئ الجواد، وقد حذفه وترك لازماً من لوازمه وهو السرج واللجام، وتهيئة الخيل إنما تدل على التهيؤ للقتال.

ومماتقدّم نخلص إلى أن أسلوب الاستفهام ـ بصيغه المتعددة ـ كان الأسلوب الأكثر حضوراً من غيره من الأساليب في الغديريّات، وقد استعملت أدواته في غير معانيها الأصلية، وذلك ينم عن حرص الشعراء على إثارة المتلقي، وإشراكه؛ في محاولة منهم لإيجاد ما يستدعي تأثره بقضية الغدير، وإقناعه بها، من خلال هذا الأسلوب الذي يوفر للشاعر مساحة واسعة لطرح أفكاره، وإثبات ما يذهب إليه في أحقيّة الإمام علي عليه السلام بالخلافة والولاية، عن طريق إيراد حججه وأدلته التي وفّر له هذا الأسلوب فرصة عرضها على المتلقي.

وكانت الهمزة الأداة التي بني عليها الاستفهام في أكثر نصوص الغديريّات، ثمّ تلتها الأداة (هل)، وقد اقترنتا بـ (أم المعادلة) مما فسح المجال للشعراء للحديث عن مقاصدهم، وعرض أدلتهم في قضية الغدير.

ثم تأتي ـ بعد هاتين الأداتين ـ كل من الأدوات (مَنْ، أيّ، كيف، ما، متى، أنى)، وقد خرج الاستفهام ـ بهذه الأدوات ـ إلى معانٍ مجازية متعددة مثل التقرير، والتعظيم، والتحضيض، والنفي، وبيان علو المنزلة، والاستبعاد، والتمني، والإنكار.

---

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ٤٩٩، وينظر: ٦ / ٥٤٣، و ديوان السيد الحميري: ١٩٥ .

وقد عبَّر الشعراء ـ بهذه الأدوات ـ عن تجربة الغديريّات، وما تهدف إليه؛ مدركين خصوصية كل أداة ترد في نصوصهم، وموظفين إياها بما تنماز به من خصوصيّة، وما تشير إليه من دلالة على نحو يخدم النص، ويحقق الاستجابة المطلوبة عند المتلقي، فالاستفهام يوفر حرية لإشراك المتلقي، وتمكينه من إبداء رأيه ـ بعد التثبّت ـ وربّما يتعاطف مع الشاعر المتكلّم، أو يؤيده في وجهة نظره، وهذا الأسلوب يوفر حريّة أكثر من غيره من الأساليب الأخرى التي يضيق فيها هامش الحريّة المتاح للمتلقي.

٢- الشرط:

تكتنز في بنية الشرط قيم الإثارة والترقب والتلهف والتوتر؛ لذلك يحرص متلقي الشعر على متابعة الشاعر ـ إذ يأتي بهذه البنية ـ للوصول إلى النتيجة أو الصورة التي يريد رسمها، أو إدراك المعنى الذي يريد التعبير عنه من خلالها، فيتحقق ما يصبو إليه الشاعر المبدع في جعل المتلقي منجذباً إليه ومتابعاً؛ إذ لايحصل التوازن النفسي المطلوب عند المتلقي إلاّ بعد مجيء جواب الشرط ـ الذي يتأخر عادة ـ فتتوازن به كفّتا الشرط[1].

والشاعر إذ يقوم بهذه الخلخلة إنما يهدف إلى السيطرة على انتباه المتلقي، ليقوم بعد ذلك بإيصال ما يريده من مرامٍ ومعانٍ وصور.

وقد حضر هذا الأسلوب في الغديريّات بأنماط متنوعة، وبأدوات شرط تعددت بتعدد وظائفها داخل النص الشعري، وقد ألف شعراء الغديريّات هذا الأسلوب في نصوصهم الشعرية فسجَّل حضوراً واسعاً فيها، وهذا الأمر راجع إلى أصل القضيّة التي عالجتها الغديريّات فحديث الغدير الصادر عن النبي الأكرم ﷺ فتح الباب للشعراء ـ باشتماله على الشرط وجوابه ـ في استلهامه، ونسجه شعراً للتعبير عن المعاني والصور والمواقف التي انبثقت عن بيعة الغدير، لذلك كانت

(١) ينظر: الشعر في كتاب وقعة صفين؛ دراسة فنية: ١٠٢، ولغة شعر ديوان الهذليين: ٨٥ .

أداة الشرط (مَنْ) الأكثر استعمالاً في الغديريّات.

يقول حسان بن ثابت مشيراً إلى حديث الغدير، ومتحدثاً بلسان الحال عن النبي ﷺ: (الطويل)

فمن كنت مولاه فهذا وليُّه فكونوا له أتباع صدق مواليا[1]

فالشاعر رسم في هذا النص ـ بواسطة الأداة مَنْ ـ تعانق عبارة الشرط مع عبارة الجواب؛ إذ إنَّ جملة الشرط «تتألف من عبارتين لا استغناء لإحداهما عن الأخرى، تسمى العبارة الأولى شرطاً، وتسمى العبارة الثانية جواباً، أو جزاءً»[2]، وقد استعمل الفعل (كنت) التام بلفظ الماضي وأدخل الفاء على جملتي الشرط والجزاء، ولمّا كان «الشرط منزّل منزلة السبب أعني أن وجود الجزاء معلّق على وجود الشرط، فإذا وجد الشرط وجد الجزاء، وإذا انعدم الشرط انعدم الجزاء، وليس في عبارة الشرط على تحققها أو عدم تحققها، وكل ما يدل عليه هو أنه يجوز أن يقع ويجوز أن لا يقع، فكلا الأمرين لا رجحان لأحدهما على الآخر ... وهذا المعنى هو الذي يفسّر لنا دخول الفاء على عبارة الجواب»[3]، فعبارة الجواب هنا (فهذا وليّه) تدلّ على تحقق النسبة وثبوتها، ودوامها بشرط تحقق ذلك في جملة الشرط (من كنت مولاه)، أي تعلّق تحقّق جملة الجواب على تحقق الشرط، وقد استعين بالفاء على ربط العبارة الاسمية (فهذا وليُّه) من أجل التوسط لجعل الجملة جواباً مرتبطاً بالشرط، وقد استقى الشاعر الشرط وجوابه من حديث الغدير؛ إذ جعلت ولاية الإمام علي عليه السلام جزاءً لولاية الرسول ﷺ بنص هذا الحديث.

---

(١) موسوعة الغدير: ٢ / ٦٥، وينظر على سبيل المثال لا الحصر: ٤ / ١٧٦، ٢٠٥، ٢٠٦، و ٦ / ٢٠، ٥٠٤، وديوان السيد الحميري: ٨١، ١١٧، ١٢٩، ١٣٥، ١٥١، ١٥٦، ١٩١، ١٩٥، ٢١٦، ٢٢٢، وديوان طلائع بن رزيك: ٧٣ .

(٢) في النحو العربي؛ نقد وتوجيه: ٣٠٧ .

(٣) في النحو العربي؛ نقد وتوجيه: ٣١٠ .

ونلمس في هذا التركيب في الغديريّات بصورة عامة أنَّ الشعراء جاؤوا بعبارة الجزاء بما يدل على تحقق النسبة وثبوتها ودوامها، وذلك عن طريق إيراد المسند دالاً على الثبوت والدوام، نحو (هذا وليُّه)، أو (عليٌّ مولاه) أو غير ذلك مما يبين لنا هذا المعنى في الغديريّات. وثمَّة نكتة بلاغية يمكن أن نلمسها في هذا التركيب تتمثل في أنَّ فعل الشرط جاء بصيغة الماضي (فمن كنت) من أجل إبراز غير الحاصل من لدن عموم الأمة ـ إذ حصل عند قليل منهم آنذاك ـ وهو ولاية الإمام علي عليه السلام التي يروم الرسول صلى الله عليه وآله حصولها في معرض الحاصل الذي حدث في الماضي، وتحقق حصوله، وذلك بسبب قوة الأسباب المتوفرة في حصوله بحيث أخذ بعضها يعضّد بعضها الآخر.

وإذا تقوَّت أسباب الشيء عدَّ حاصلاً، فيعبّر عنه بما يبرزه في صورة الحاصل، وذلك يطابق المقام الذي تحدَّث فيه النبي صلى الله عليه وآله لما فيه من تأنيس النفس بحصوله، والإشعار بأنَّ حكمه حكم الواقع، ليتطابق بذلك موقف المتكلم والمخاطب، فجعل الشاعر ـ بهذا الاستعمال لأسلوب الشرط ـ ما من شأنه الوقوع كالواقع.

ومما يفاد من هذا التركيب ـ عند حسان وغيره من شعراء الغديريّات ـ وهو إبراز غير الحاصل في معرض الحاصل ـ بسبب التعبير بالماضي في الاستقبال ـ إبراز رغبة المتكلم النبي صلى الله عليه وآله في وقوعه، والغرض من ذلك هو دعوة الأمة للامتثال لهذا الأمر، لذلك حرص الشعراء على إيراد هذه الصيغة (الشرط وجوابه) مثلما وردت في حديث الرسول صلى الله عليه وآله إيماناً منهم بالقضيَّة ومن أجل شد المتلقي إليها.

وسجَّل الشرط حضوراً فاعلاً في الغديريّات من خلال الأداة (إن)، والأصل فيها أن تكون «للمعاني المحتملة الوقوع، والمشكوك في وقوعها»[1]، قال الخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ): «إنَّ الأصل في (إنْ) لا يكون الشرط فيها مقطوعاً

(١) معاني النحو: ٤ / ٤٤٨ .

بوقوعه»[1] وقد عبَّر الشعراء في غديرياتهم عن معانٍ عدة بهذه الأداة على الشكل الذي يفصح عن مركزيتها في رسم انفعال الشاعر باللغة، ومن تلك المعاني أن يقوم الشاعر باستلهام حديث الغدير في بيان أنَّ ولاية الإمام علي عليه السلام إنَّما هي بأمر الله في إشارة واضحة إلى قوله تعالى في آية التبليغ: «**يَا أَيُّهَا الرَّسُولُ بَلِّغْ مَا أُنزِلَ إِلَيْكَ مِن رَّبِّكَ وَإِن لَّمْ تَفْعَلْ فَمَا بَلَّغْتَ رِسَالَتَهُ وَاللَّهُ يَعْصِمُكَ مِنَ النَّاسِ إِنَّ اللَّهَ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الْكَافِرِينَ**»[2] التي أشار إليها حديث الغدير، فقال جمال الدين الخلعي متحدثاً بلسان الحال عن النبي صلى الله عليه وآله: (مجزوء البسيط)

وقال يا قوم إنَّ ربي قد ... عاودني وحيه على خطرِ
إنْ لم أبلِّغ ما قد أمرتُ به ... وكنت من خلقكم على حذرِ
وقال إنْ لم تفعلْ عوتك منْ ... حكم النبيِّين فاخشَ واعتبرِ
إنْ خفتَ من كيدهم عصمتك فاس ... تبشر فإني لخيرُ متصرِ[3]

إذ استوعبت الأداة (إن) في هذا النص انفعال الشاعر، وعبَّرت عنه، مدخلة المتلقي في جو الآية القرآنية، وحديث الغدير، وهما الأساس الذي تستند إليه ولاية الإمام علي عليه السلام، لذلك اقتبسهما الشاعر في نصه الشعري.

وقد يقوم الشاعر بالحديث عن علو منزلة الإمام، ورفعة شأنه، قال سفيان بن مصعب العبدي الكوفي واصفاً شجاعة الإمام علي عليه السلام، مخاطباً إياه: (البسيط)

إنْ تلحظِ القرن والعسّال في يدهِ ... يظلّ مضطرباً في كف مضطربِ
وإن هززت قناة ظلْتَ توردها ... وريد ممتنع في الروع مجتنبِ[4]

فالشاعر استطاع أن يصف شجاعة الإمام علي عليه السلام عبر تصدير البيت

---

(١) الإيضاح: ٥٣.

(٢) المائدة: ٦٧ .

(٣) موسوعة الغدير: ٦ / ١٩ ـ ٢٠، وينظر: ٤ / ٢٠٥، وديوان السيد الحميري: ١٩٨ .

(٤) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١٢، وينظر: ديوان الصاحب بن عباد: ٩٩، وديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٤، وديوان طلائع بن رزيك: ١٠٦، ١٠٧ .

الشعري بالأداة (إنْ)، وعندما لم يتسع البيت لأوصافه عطف بيتاً آخر، وصدَّره بـ(إنْ) أخرى ليتسنى له إكمال جانب من جوانب شجاعة الإمام علي عليه السلام.

ويرتبط بهذا الحديث حديث الشاعر عن انحطاط منزلة منكري ولاية الإمام علي عليه السلام، فالشاعر بصدد إثبات أحقية الإمام، وتقدمه على أعدائه، يقول السيد الحميري مخاطبا من ينكر ولاية الإمام عليه السلام: (الطويل)

وإنْ امرءاً يلحى على صدقِ ودِّهمْ ... أحــقّ وأولى فــيهمُ أن يفنَّــدا
فإن شئت فاختر عاجل الغم ضلّة ... وإلاّ فامسكْ كي تصانَ وتحمدا[1]

والأداة (إن) هنا جاءت مقترنة بالفاء، ولم يفصل بين الشرط وجوابه غير الفاء، والشاعر إنما أراد بذلك تسريع الجزاء إيماناً منه بأنَّ من ينكر الولاية إنَّما هو يختار الغم، ويسير خلف الضلال والتحريف.

وعبَّر الشعراء عن تمسكهم بولاية الإمام علي عليه السلام وأهل بيته الكرام، واستشفاعهم إلى الله بهم، وانتصارهم لقضيَّة أهل البيت عليهم السلام، قال مهيار الديلمي في خاتمة غديريته مخاطباً الإمام عليه السلام: (البسيط)

سوَّلت نفسي غروراً إن ضمنت لها ... آتي بذخر سوى حبّيك أنتفعُ[2]

وقد قدَّم الجزاء على الشرط في إشارة منه إلى عمق موالاته الإمام علياً عليه السلام، ولإلفات انتباه المتلقي إلى الجزاء الذي سوف يحيق بمن يحيد عن ذخر ولايته عليه السلام؛ إذ لا ذخر في موالاة غيره، لأن ذلك من الخداع والغرور.

إنَّ النماذج المتقدمة أثبتت لنا كثرة اقتران الشرط وجوابه بالفاء، وهذا الأمر يعبر عن وعي الشاعر لطرفي الشرط، وما تخلقه (الفاء) من تسريع للجزاء، فضلاً عمّا تخلفه من حس إيقاعي داخل النص، وأثبتت تلك النماذج تصدّر (إنْ)

---

(١) ديوان السيد الحميري: ٧٤، وينظر: ١٨٦، وديوان الشريف المرتضى: ١ / ١٨٢، وموسوعة الغدير: ٥ / ٦٢٣، ٦٦٢، و ٦ / ٥٠٨، ٥٤٧.

(٢) ديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٤، وينظر: ديوان طلائع بن رزيك: ١٠٦، وموسوعة الغدير: ٤ / ٤٢٣، ٥٠٤، و ٦ / ٥٤٨.

لأغلب النصوص الشعرية التي ارتكزت في بنية الشرط على هذه الأداة مما يعطي المتلقي الفرصة للتأمل في لوحتي جملة الشرط: فعل الشرط (السبب)، وجواب الشرط (المسبب أو الجزاء).

ومن أدوات الشرط التي وردت كثيراً في الغديريّات: (إذا)، والأصل في هذه الأداة «أن تكون للمقطوع بحصوله، وللكثير الوقوع»[1]، وما يريده المتكلم في التعبير بهذه الأداة أن يعلّق شيئاً على شيء[2]. وغالباً ما تأتي هذه الأداة في صدارة البيت الشعري، قال السيد الحميري: (الطويل)

إذا أنا لم أحفظ وصاة محمّد ... ولا عهده يوم الغدير المؤكدا
فإنّي كمن يشري الضلالة بالهدى ... تنصّر من بعد الهدى أو تهوّدا[3]

والشاعر هنا مازج بين الشرط والنفي والعطف، فأعطى مساحة لجملة الشرط ليجعل المتلقي يعيش في حال من الترقب لما سيؤول إليه أمر الشاعر، وما هي النتيجة التي تنتظره، ثمَّ يعمد الشاعر بعد ذلك إلى جملة جواب الشرط، فيأتي بها في البيت الثاني مشبهاً نفسه في الجزاء بمن يشري الضلالة بالهدى متنصراً أو متهوداً، ويبدو أنَّ هذا السياق في بناء أسلوب الشرط ـ أي تقاسم جملة الشرط والجواب بيتين أو أكثر ـ يرجع إلى أن الشاعر يريد أن يفصّل فيما يعتقد رغبة منه في بلوغ الإقناع درجة كبيرة.

ونلحظ في استعمال الشعراء لهذه الأداة أنهم يختارونها من بين أدوات الشرط في المواضع التي لا يؤدي فيها وظيفتها غيرها من تلك الأدوات، مما يدل على إدراكهم لأسرار التعبير بها في هذه المواضع، من ذلك إدراكهم أنها تستعمل للمقطوع بحصوله؛ لذلك حينما يتحدث شاعر بلسان الحال عن النبي ﷺ إذ يوصي المسلمين بخلافة الإمام علي عليه السلام فإنه يستعمل في الشرط الأداة (إذا)،

---

(١) معاني النحو: ٤ / ٤٥٠ .

(٢) ينظر: في النحو العربي نقد وتوجيه: ٣١٤ .

(٣) ديوان السيد الحميري: ٧٣ ـ ٧٤

يقول السيد الحميري: (الرمل)

إنّمـــا مولاكـــم بعـــدي إذا حـــان موتـــي ودنـــا مرتحلـــي
ابـــن عمّـــي ووصـــيي وأخـــي وبجـــبيي فـــي الرعيـــل الأولِ[1]

فالموت مقطوع بحصوله، لذلك استعمل الشاعر الأداة (إذا) في بنية الشرط في نصه الشعري.

واستعملها الشعراء ـ أيضاً ـ في مواضع ذم منكري ولاية الإمام عليه السلام، وبيان بطلانهم وخسرانهم، فقال أبو تمام مخاطبهم: (الطويل)

وأعلـــمُ أن لا تتركـــوا مخزيـــاتكم ولم يترك المكروه مـن شـوكه السدرُ
إذا الـوحي فـيكم لم يـضركم فإنّـني زعيمٌ لكم أن لا يضوركـم الـشعرُ[2]

فالشاعر يبين لهؤلاء القوم مدى ضلالتهم، فلمّا لم يؤثر فيهم الوحي أصبح من المقطوع بحصوله أن لا يؤثر الشعر فيهم.

ومن الموضوعات التي استعمل الشعراء فيها الأداة (إذا) وصف شجاعة الإمام عليه السلام، وبيان تمسكهم بولايته، وولاية أهل البيت عليهم السلام، وتشفعهم إلى الله بتلك الولاية، نحو قول ابن حمّاد العبدي: (الطويل)

غـــداةَ رأتـــه المـــشركون وســـيفه بكفّيـــه منـــه المـوت يجـري ويهطـلُ
حـــسامٌ كـــصلّ الريـــم في جنباتـــه دبيبٌ كما دبّـت علـى الـصخر أنمـلُ
إذا ما انتضاه واعتـزى وسـط مـأزق تزلزل خوفاً منـه رضـوى ويـذبلُ[3]

فالشاعر يصف شجاعة الإمام عليه السلام، ويستعمل بنية الشرط في بيان تلك

---

(١) ديوان السيد الحميري: ١٦٠، وينظر: موسوعة الغدير: ٤ / ٥٣، ٢٠٦ .

(٢) ديوان أبي تمام: ١/ ٣٥٨، وينظر: ديوان السيد الحميري: ١٣٠، وديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٣.

(٣) موسوعة الغدير: ٤ / ١٩٨، وينظر: ٤ / ٤٢١، ٤٩٨، ٥٠٣، ٥٠٤، وديوان السيد الحميري: ١٣٦، وديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٤، وديوان طلائع بن رزيك: ١٠٦، ١٠٩، ١٢٨، ١٤٨.
وصل: مثل أو يماثل، أي ان السيف الذي بيد أمير المؤمنين الإمام علي عليه السلام يماثل الظبي الأبيض في لمعانه، وكان بجنباته دبيباً لشدة بريقه.

الشجاعة، وقد أجاد في شد المتلقي بجعله يتلهف لجملة الجزاء بعد أن استعمل الشاعر الأداة (إذا).

من تلك الموضوعات أيضاً ذكر معركة الطف والبكاء على الإمام الحسين عليه السلام يقول الجبري المصري مخاطباً آل النبي صلى الله عليه وآله: (الكامل)

وإذا ذكرت مصابكم قال الأسى ... لجفوني اجتنبي لذيذ كراكِ
وابكي قتيلاً بالطفوف لأجلهِ ... بكت السماء دماً فحقَّ بكاكِ[1]

إذ وجد الشاعر في أسلوب الشرط باستعمال الأداة (إذا) وسيلة يعبر فيها عن حزنه لما جرى في واقعة الطف، وقد هيَّأت له هذه الأداة أن يفصل في جواب الشرط، فعليه أولاً أن يجتنب لذيذ النوم، ثم يبكي الإمام الحسين عليه السلام الذي بكت السماء عليه دماً.

ويذهب طلائع بن رزيك إلى أبعد من هذا المعنى، فيقول (البسيط):

أشهى إليَّ من الحيى الممات إذا ... ذكرت مصرعهم واعتارني حَزَني[2]

إذ عمد الشاعر إلى تقديم الجزاء الذي يفضّل فيه الممات على الحياة، مما يدعو المتلقي إلى متابعة الشاعر لمعرفة هذا الأمر العظيم الذي يأتي بعد الأداة (إذا).

وفي هذا وغيره ـ مما تقدم ـ ما يدل على حذق الشعراء في الانتصار لقضيتهم حتى على مستوى اللغة؛ إذ يستعملون ما يناسب التعبير عنها من أدوات تلك اللغة.

وتلي (إذا) حضوراً في الغديريّات الأداة (لو) الشرطية التي تستعمل «فيما لا يتوقع حدوثه، وفيما يمتنع تحققه، أو فيما هو محال، أو من قبيل المحال»[3]، وتأتي

---

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ٤٢٣ .

(٢) ديوان طلائع بن رزيك: ١٤٧ .

(٣) في النحو العربي نقد وتوجيه: ٣١٥ .

هذه الأداة «فاصلة بين صورتين الأولى مفترضة، والثانية مستنتجة»[1]، وغالباً ما تتصدر البيت الشعري في الغديريّات منفردة أو يسبقها (الواو)، أو (الفاء)، وتعقبها (كان) مسبوقة بـ (لم)، أو فعل ماضٍ.

يقول أبو محمد العوني في بيعة الغدير: (البسيط)

ألـيس قـام رسـول الله يخطبهـم ... يـوم الغديـر وجمـع النـاس محتفـلُ
وقـال مـن كنـت مـولاه فـذاك لـه ... مـن بعـد مـولى فواخـاه ومـا فعلـوا
لـو سـلّموها إلى الهـادي أبـي حسن ... كفى البرايـا ولم تستوحش السبلُ[2]

فالشاعر يبين أنَّ امتناع حصول الجزاء لامتناع تسليم منكري ولاية الإمام علي عليه السلام لتلك الولاية، والاعتراف بها مع قيام الأدلة عليها، فوجد في ألأداة (لو) خير حامل لذلك المعنى. ويذهب المؤيد في الدين في استعماله ألأداة (لـو) إلى نفي إرادة هؤلاء القوم لحقيقة الدين، فقال: (الخفيف)

لـو أرادوا حقيقـة الديـن كـانوا ... تبعـاً للـذي أقـام الرسـولُ
واتـت فيـه آيـة الـنص بلّـغ ... يـوم خـمٍّ لمّـا أتـى جبريـلُ[3]

وتأتي (لولا) لتتوسط بين الشرط والجزاء، فيمتنع حصول الجزاء لوجود الشرط، أو السبب يقول علاء الدين الحلي (الكامل):

بـالله أقـسـم والـنبي وآلـهِ ... قسماً يفـوز بـه الولـي ويسعدُ
لـولا الألى نقـضـوا عهـود محمّـد ... مـن بعـده وعلـى الوصـي تمـرّدوا
لم تـسـتطع مـدّاً لآل أميّـة ... يوم الطفوف على ابـن فاطمـة يدُ[4]

---

(١) الصورة الفنية معياراً نقدياً: ٤٠٥ .

(٢) موسوعة الغـدير: ٤ / ١٧٦، وينظـر: ٢ / ٤١٣، و ٤ / ٥٠٢، ٥٠٣، و ٦ / ٥٠٥، ٥١٢، ٥١٣، وديوان السيد الحميري: ١٢٩، ١٨٧، وديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٧، وديوان الشريف المرتـضى: ١ / ١٨٢، وديوان طلائع بن رزيك: ١٠٨ .

(٣) ديوان المؤيد في الدين داعي الدعاة: ٢١٧ .

(٤) موسوعة الغدير: ٦ / ٥٠٩، وينظر: ٤ / ٤٢٣، ٤٩٨، و ٦ / ٥٠٦، ٥٤٨، وديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٣، و ٣ / ١١٥ .

فالشاعر يبين أن واقعة الطف هي نتيجة لنقض عهود الرسول ﷺ، وذلك بإنكار بيعة الغدير، وقد استعمل لهذا المعنى الأداة (لولا)؛ إذ امتنع إحجام أيدي القوم عن قتل الإمام الحسين عليه السلام بسبب نقضهم تلك العهود.

ولا يفوتنا القول إننا وجدنا في الغديريّات ورود الأداة(حتى) ـ وهي ليست من أدوات الشرط ـ قبل أداة الشرط (إذا) مباشرة، وهذه الأداة (حتى) تأتي غالباً بمنزلة علامة (يساوي =) التي تجعل اللاحق وهو الجزاء نتيجة للسابق وهو الشرط[1]، وغالباً ما تتصدَّر البيت الشعري، وتعقبها الأداة (إذا) مباشرة، يقول السيد الحميري واصفاً رجوع النبي ﷺ من حجة الوداع، وإقامة الإمام علي عليه السلام خليفة بأمر الله عز وجل، مشيراً إلى آية التبليغ: (الرجز)

حتى إذا صار بخم جاءه ... جبريل بالتبليغ فيهم فنزلْ
وقمْ ذاك الدوح فاستوى على ... رحل ونادى بعلي فارتحلْ
وقال هذا فيكم خليفتي ... ومن عليه في الأمور المتكلْ[2]

ونلحظ أنَّ فعلي الشرط وجوابه بالزمن الماضي، وهذه الأداة (حتى) منصرفة في هذا الاستعمال كلياً إلى الزمن، لذلك استعملها الشاعر ليشير إلى أن الشرط وجوابه تحققا في الزمن الماضي، وكان الجزاء نتيجة للشرط أو السبب، وهو بهذا يدخل المتلقي في صميم القضية التي يتحدث عنها من حيث تحققها، فلا سبيل إلى إنكارها، وقد استعان الشاعر بالقرآن الكريم لإثبات ذلك، فكان موفّقاً في هذا الاستعمال اللغوي للأداة (حتى) في التعبير عمّا يقصده في نصه الشعري.

إنَّ إفادة هذه الأداة الدلالة على الزمن الماضي تتيح للشاعر الحديث عن تفاصيل نكث بيعة الغدير، وخيانة مواثيق النبي ﷺ، نحو قول علاء الدين الحلي (الكامل):

---

(١) ينظر: الصورة الفنية معياراً نقدياً: ٤٠٥ .

(٢) ديوان السيد الحميري: ١٦٥، وينظر: موسوعة الغدير: ٤ / ٤٢٢، و٦ / ٥٠٣، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧ .

حتى إذا قبض النبي ولم يكنْ ... من بعده في وسط لحد يلحدُ
خانوا مواثيق النبي وخالفوا ... ما قاله خير البريّة أحمدُ
واستبدلوا بالرشد غيّاً بعدما ... عرفوا الصواب وفي الضلال تردّدوا[1]

ونرى في هذا النص أن هذه الأداة (حتى) قد وفرت للشاعر الحديث عن تفاصيل الجزاء، فكانت أفعال الجزاء (خانوا، خالفوا، استبدلوا)، مما يدل على أن هذه الأداة أسهمت في إطالة النفس الشعري، وهو ما يحتاجه الشاعر في تفاصيل الحادثة التي ينقلها إلينا شعراً، فضلاً عن أنها تجعل المتلقي مشدوداً إلى القصيدة للإلمام بتفاصيلها التي استند فيها الشاعر إلى الواقع التاريخي لحدوثها، وذلك هدف من أهداف الشاعر في غديريته.

ومن أدوات الشرط التي وردت في الغديريات الأداة (لمّا) التي تظهر أنّ صورة الجزاء هي استجابة لا مفرّ منها للصورة التي رسمها فعل الشرط أو المثير، قال السيد الحميري واصفاً وقوفه بالطلل: (السريع)

لمّا وقفن العيس في رسمه ... والعين من عرفانه تدمعُ
ذكرت ما قد كنت ألهو به ... فبتّ والقلب شجٍ موجعُ[2]

فالصورة الأولى هي صورة فعل الشرط أو المثير، وهو وقوف العيس برسم الدار الموحشة، مما أدى إلى الصورة الثانية وهي صورة الجواب أو الجزاء أو الاستجابة التي أطلق فيها الشاعر العنان لخياله في تذكّر ماضيه ولهوه، فكانت هذه الصورة باكية، وكانت صورة فعل الشرط عبر الأداة (لمّا) داعية لفعل الجواب (ذكرت) الذي أدّى بدوره إلى نتيجة أو صورة أخرى هي مبيت الشاعر شجي القلب موجعه، فبسبب هذا التذكّر كان ذلك المبيت الشجي الموجع، وكل تلك

---

(١) موسوعة الغدير: ٦ / ٥٠٤ - ٥٠٥، وينظر: ٢ / ٤١١، و ٦ / ٥٤٤، وديوان السيد الحميري: ١٢٩، وديوان طلائع بن رزيك: ١٢٧ .

(٢) ديوان السيد الحميري: ١٢٩، وينظر: ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٧، وديوان الصاحب بن عباد: ١٨٧، وديوان الشريف المرتضى: ١ / ١٨١، وموسوعة الغدير: ٤ / ٤١٩، ٤٩٨ .

المشاعر استطاع الشاعر رسمها بخياله الشعري عن طريق استعماله هذه الأداة في صورته التي يرمز بها إلى ما جرى في بيعة الغدير وما تلاها من نكث للبيعة، وقطع لأرحام النبي صلى الله عليه وآله.

إنَّ الشاعر صاحب خيال واسع، ويحاول الإفادة من خصوصية الاستعمالات اللغوية في الإحاطة بتفاصيل الصور والمشاهد التي يحاول إيصالها إلى المتلقي، والأداة (لمّا) من الأدوات التي تتيح للشاعر التعبير بحريّة عن المقاصد والصور التي يريد إيصالها إلى المتلقي، من ذلك حديث ابن حماد العبدي عن السيدة فاطمة الزهراء عليها السلام (الوافر):

وقالت أم أيمن جئت يوماً ... إلى الزهراء في وقت الهجيرِ
فلما أن دنوت سمعت صوتاً ... وطحناً في الرحاء بلا مديرِ
فجئت الباب أقرعه نقوراً ... فما من سامع لي في نقوري
فجئت المصطفى وقصصت شأني ... وما أبصرت من أمر زعورِ
فقال المصطفى شكراً لربٍّ ... يإتمام الحباء لها جديرِ
رآها الله متعبة فألقى ... عليها النوم ذو المن الكثيرِ
ووكّل بالرحا ملكاً مديراً ... فعدت وقد ملئت من السرورِ[1]

فاستعمال الشاعر الأداة (لمّا) في نصه الشعري أسهم في شد المتلقي إلى النص؛ لأن المعنى لا يكتمل عند المتلقي إلاّ بمتابعة أبيات النص، فالشاعر بصدد سرد حادثة، وكرامة من كرامات السيدة فاطمة الزهراء عليها السلام، ولا بد له من الإلمام بتفاصيل تلك الحادثة، وهو يرويها لنا شعراً، وقد وجد في استعمال الأداة (لمّا) ما يوفر له ذلك، فآثر استعمالها على غيرها من أدوات الشرط في غديريته.

وآخر هذه الأدوات استعمالاً في الغديريّات (متى)، التي هي كناية عن الزمان، وتدل على التأهب والاستعداد، واستعادة صورة الحقائق، بحيث كلما

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ٢٠٠، وينظر: ٤ / ٢٣٩، و ٦ / ٥٠٨، وديوان مهيار الديلمي: ٣ / ١١٦، وديوان طلائع بن رزيك: ١٤٧.

رجع الشرط؛ رجع الجواب أو الجزاء، يقول السيد الحميري عن استعداده للدفاع عن الإمام علي عليه السلام :(الطويل)

عليٌّ له عندي على من يعيبه من الناس نصر باليدين وبالفم
متى ما يرد معاديه عيبه يجد ناصراً من دونه غير مفحم[1]

فالأداة (متى) تشعر ـ فيما يبدو ـ باستمرار الترابط بين الشرط وجوابه، وهذا الأمر استثمره الشاعر في الدفاع عن قضية الإمام علي عليه السلام وأحقيته بالخلافة، وهو لا يدع لكل من يعادي الإمام علياً عليه السلام المجال مفتوحاً، بل انه يشعر بأنَّ النصرة تستوجب عدم فسح ذلك المجال والرد عليه بسرعة سواء أكان ذلك الرد باليد أم بالشعر، لذلك فهو قد وجد في هذه الأداة (متى) ما يوفر له تلك السرعة المطلوبة في جواب الشرط أو الجزاء، وهذا جانب رفده الجانب الفكري العقائدي الذي يؤكد ضرورة الدفاع عن أحقية الإمام علي عليه السلام في الخلافة، وعرض الأدلة الدامغة، والبراهين الساطعة في المحاججات والمناظرات.

ويتضح مما تقدم حضور الشرط بأدواته المتعددة في الغديريّات على الشكل الذي ينم عن وعي كثير من الشعراء لخصوصية استعمال كل واحدة منها في التعبير عن الحيثيات التي اكتنفت بيعة الغدير، والنتائج التي ترتبت على نكثها، والمعاني والصور التي قصدوها، بما يحقق الاستجابة المطلوبة في المتلقي.

٣- النداء:

واكبت جملة النداء نسيج الأبيات في الغديريّات، وشكَّلت مساحة واسعة فيها، مما يزيد انتباه المخاطب أو المتلقي بقصد الإصغاء إلى ما يجيء بعدها من كلام؛ لغرض الاستماع إلى أمر ما، وإذاعة قضيَّة معيَّنة يريد الشاعر نشرها، أو الإفصاح عن مشاعر وانفعالات وجدت الشعر طريقاً لها؛ ليؤدي الشاعر الوظيفة الإبلاغية ـ عن طريق اللغة ـ في منجزه الشعري، وقد استثمر شعراء الغديريّات

(١) ديوان السيد الحميري: ١٨٦، وينظر: ١٨٩، وموسوعة الغدير: ٢ / ٤١٠.

أدوات النداء في نصوصهم معبرين بما تقوم به من وظائف، وما تخرج إليه من معانٍ مجازية عن مقاصدهم في تجاربهم الشعريَّة، وأول هذه الأدوات (يا)، يقول السيد الحميري: (المتقارب)

أحبُّك يا ثانيَ المصطفى ومنْ أشهدَ الناس فيه الغديرا
وأشهدُ أنَّ النبيَّ الأمينَ بلَّغ فيك نداءً جهيرا
وأنَّ الذين تعادوا عليك سيصلون ناراً وساءت مصيرا[1]

فالنداء هنا موجه إلى الإمام علي عليه السلام من خلال هذه الأداة الموضوعة في الأصل لنداء البعيد، بيد أنَّ الشاعر يأتي بها هنا، وهو يدرك ذلك، ويدرك أنَّ الإمام ليس ببعيد عنه، وما ذلك إلا لغرض مجازي هو بيان رفعة شأن المنادى (الإمام)، وعلو منزلته، وهذا ما هو عليه الإمام عليه السلام في الواقع، ثمَّ إنَّ النداء فسح المجال للشاعر في تبليغ الرسالة أو المضمون المراد توصيله إلى المخاطب، وهو ما أفصحت عنه أبيات النص، ويذهب سفيان بن مصعب العبدي إلى أبعد من ذلك في هذا المعنى، وذلك بأن يورد النداء على لسان النبي صلى الله عليه وآله، فقال: (البسيط)

قم يا علي فإني قد أمرت بأن أبلِّغ الناس والتبليغ أجدر بي
إني نصبت علياً هادياً علماً بعدي وأنَّ علياً خير منتصبِ[2]

فالشاعر استعمل الأداة (يا) على لسان النبي صلى الله عليه وآله، والإمام علي عليه السلام قريب منه روحياً ومكانياً، وإنما أجرى الشاعر ذلك على لسان النبي صلى الله عليه وآله لتكون الحجة بالغة في علو منزلة الإمام عليه السلام، وكونه لا يدانيه فيها ـ بعد الرسول ـ أحد، لذلك اندرج البيت الثاني في سياق هذه الدلالة، وفضلاً عن ذلك فإنَّ الأداة (يا) أفادت إلفات نظر المتلقي إلى مخصوص بالكلام، وهو الإمام عليه السلام.

ومما يلحظ في النداء بـ (يا)، الذي يخرج إلى بيان علو المنزلة، ورفعة الشأن؛

---

(١) ديوان السيد الحميري: ١٠١، وينظر: ديوان الصاحب بن عباد: ٩٩، ١٠٦، وموسوعة الغدير: ٤ / ١٩٩، و ٦ / ٥٤٨.

(٢) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١١.

أنَّ الشعراء ينادون الصفات بقصد بيان تلك المنزلة، نحو قول مهيار الديلمي مخاطباً الإمام عليه السلام: (البسيط)

إنكارهم يا أمير المؤمنين لما ... بعد اعترافهم عارٌ به ادَّرعوا[1]

فالشاعر يتحدَّث عن إنكار ولاية الإمام عليه السلام عند القوم الذين حضروا بيعة الغدير، وشهدوا بها، لذلك آثر أن ينادي الإمام بإمرة المؤمنين انتصاراً منه لولايته، وبيان رفعة شأنه.

وقد لا يكون المنادى اسم ذات، ولا صفة من صفاته، مثلما هو في قول ابن حمّاد العبدي: (مجزوء المجتث)

يا عيد يوم الغديرِ ... عدْ بالهنا والسرورِ
ففيك أضحى عليٌّ ... أميرَ كلِّ أميرِ[2]

فهو هنا نادى عيد يوم الغدير، وقد قال هذه القصيدة في ذلك اليوم، بيد أنه ناداه بـ (يا) ليشعر بعلو منزلة هذا اليوم الذي يشير إلى علو مناسبته، وهي ولاية أمير المؤمنين الإمام علي عليه السلام، وهو بذلك لخّص ما اعتقده وآمن به ودعا إليه.

أو قد يكون النداء بـ (يا) للتنبيه على عظم الأمر المدعو إليه، فينادى بها القريب، نحو قول السيد الحميري متحدثاً بلسان الحال عن النبي صلى الله عليه وآله: (الرجز)

يا شاهدي بلِّغت ما أنزله ... إليَّ جبريل وعنه لم أحلّ[3]

ومن المعاني البلاغية التي يخرج إليها النداء بـ (يا) الزجر، نحو قول طلائع بن رزيك: (البسيط)

---

(١) ديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٤، وينظر: ٣ / ١١٥، ١١٦، وديوان الصاحب بن عباد: ١٠٢، ١٠٣، وديوان طلائع بن رزيك: ٧٤، ١٠٩، وموسوعة الغدير: ٢ / ٤١٣، و ٤ / ١٩٩، ٤٢٣، و ٦ / ٢٠، ٢١، ٥١٢، ٥٤٨.

(٢) موسوعة الغدير: ٤ / ٢٠٣.

(٣) ديوان السيد الحميري: ١٦٥، وينظر: موسوعة الغدير: ٤ / ٢٠٣، ٥٠١، و ٦ / ١٩، ٥١٠.

يا راكب الغي دع عنك الضلال فهـ ـذا الرشد بالكوفة الغرّاء مشهده[1]

فالشاعر يخاطب كل من ركب الغي والضلال، ويزجره عنهما بالنداء، ويأتي الأمر ليعضّد هذه الدلالة عبر فعل الأمر (دع)، وقد استعمل الشاعر أداة النداء (يا) جرياً على الأصل؛ إذ تستعمل لنداء البعيد، ليوصل إلى المتلقي أنّ المنادى بعيد عنه فكراً ومنهجاً.

وقد أجاد ابن حمّاد العبدي في استعمال (يا) في هذا المعنى؛ إذ أشار إلى أحد أقوال الإمام علي عليه السلام في الدنيا؛ إذ يقول العبدي واصفاً الإمام عليه السلام: (الوافر)

وكان يقول يا دنياي غرّي سواي فلست من أهل الغرور[2]

فالشاعر استعمل في وصفه الإمام أداة النداء (يا)، وأشار إلى قوله: «يَا دُنْيَا يَا دُنْيَا، إِلَيْكِ عَنِّي، أَبِي تُعَرَّضْتِ ؟ أَمْ إِلَيَّ تَشَوَّقْتِ؟ لاَ حَانَ حِينُكِ هَيْهَاتَ! غُرِّي غَيْرِي، لاَ حَاجَةَ لِي فِيكِ، قَدْ طَلَّقْتُكِ ثَلاَثاً لاَ رَجْعَةَ فِيهَا! فَعَيْشُكِ قَصِيرٌ، وَخَطَرُكِ يَسِيرٌ، وَأَمَلُكِ حَقِيرٌ ...»[3].

وهذا الاستعمال للأداة (يا) في هذا الموضع كان بليغاً؛ إذ أجرى الشاعر فيه استعمال الأداة (يا) على الأصل، وهو إشارة صريحة إلى بعد الإمام علي عليه السلام عن الدنيا، وزهده فيها، وهكذا كان واقع حال حياة الإمام عليه السلام، وهو بهذا يثبت حق الإمام واهلّيته للخلافة.

ومن المعاني التي خرج إليها النداء بـ(يا) في الغديريّات الدعاء، يقول الحسين بن داود البشنوي الكردي (ت بعد ٣٨٠هـ) بلسان حال النبي صلى الله عليه وآله في خطبة الغدير: (الطويل)

---

(١) ديوان طلائع بن رزيك: ٧٣، وينظر: ١٤٧، وديوان السيد الحميري: ١٣٦، ٢١٦، وديوان الصاحب بن عباد: ١٨٨، وديوان مهيار الديلمي: ٣ / ١١٥، وديوان الشريف المرتضى: ١ / ١٨٣، وموسوعة الغدير: ٢ / ٤٠٩، ٤١٠، و ٤ / ٢٠٧، ٢٢٣، ٤٢١، و ٦ / ٥٤٦ .

(٢) موسوعة الغدير: ٤ / ٢٠٠ .

(٣) موسوعة الغدير: ٤ / ٢٠٠ .

فيـــا ربُّ مـــن والى عليّـــاً فوالـــه وعاد الذي عاداه واغضب على الشاني[1]

فالشاعر استعمل الأداة (يا) طلباً للدعاء والاستغاثة بالله تعالى، وقد عضَّد هذا المعنى أفعال الأمر (وال، عادِ، اغضبْ)؛ إذ خرجت هي الأخرى إلى الدعاء، والشعراء في هذا الاستعمال يدركون أنَّ الباري عز وجل أقرب إليهم من حبل الوريد؛ لذلك فاستعمال الأداة (يا) لا يدل على نداء البعيد في هذا الاستعمال، وإنما المسوغ له طلب الاستغاثة والدعاء، وذلك ما يصدر ممن هو أدنى مرتبة بطبيعة الحال.

وخرج استعمال الأداة (يا) لمعنى إظهار التحسر والتوجع، كما في قول طلائع بن رزيك؛ إذ يرثي الإمام الحسين عليه السلام في محور من محاور غديريته، فقال: (البسيط)

يا حرَّ قلبي على قتل الحسين ويا لهفي ويا طول تعدادي ويا حزني[2]

فقد وجد الشاعر في هذه الأداة - بما تمتاز به من مد - وسيلة تتسع لحمل أنينه، وحزنه في البكاء على قتل الإمام الحسين عليه السلام، لذلك كرَّرها في بيته الشعري أربع مرّات.

ويحمل النداء بـ (يا) عند علاء الدين الحلي ـ فضلاً عن إظهار التحسر والتوجع ـ معنى آخر هو الندبة؛ إذ يعدد مناقب الإمام الحسين عليه السلام على لسان أخته العقيلة زينب عليها السلام، فقال: (البسيط)

تقـول يـا واحـداً كنّـا نؤمّلـه دهـراً فخاب رجانا فيه والأملُ
ويـا هـلالاً عـلا في سعـده شـرفاً وغاب في الترب عنّا وهو مكتملُ
أخي لقد كنت شمساً يستضاء بها فحلَّ في وجهها من دوننا الطفلُ

---

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ٥٣، وينظر: ٤ / ٢٠٦، ٢٠٧، ٤٢٣، ٥٠٣، و ٦ / ٢٠، ٥٠٤، وديوان السيد الحميري: ١٦٥، ١٨٨.

(٢) ديوان طلائع بن رزيك: ١٤٧، وينظر: ديوان مهيار الديلمي: ٣ / ١١٣، وديوان المؤيد في الدين: ٢١٥، وموسوعة الغدير: ٤ / ٤١٩، ٤٢٠، ٤٢٣، و٦ / ٥٠٣، ٥٠٤، ٥١١، ٥١٢، ٥٤٢، ٥٤٣.

وركن مجد تداعى من قواعده والمجد منهدم البنيان متقلُ
وطرف سبقٍ يفوت الطرف سرعته مذ أدرك المجد أمسى وهو معتقلُ[1]

فالشاعر يصور لنا في هذا النص حال السيدة زينب عليها السلام وهي تحتضن جسد أخيها سيد الشهداء الإمام الحسين عليه السلام بعد مقتله مباشرة، وهذا الموقف يستدعي إظهار الحزن والتوجع وتعداد المناقب؛ لذلك فهو وجد في النداء بالأداة (يا) مفتاحاً لتلك المعاني، وكان مثلما أراد إذ فتح النداء بهذه الأداة الباب للشاعر لبيان حزنه، وإظهار توجعه، وإطالة بكائه؛ بتعداد مناقب الإمام الحسين عليه السلام على لسان أخته السيدة زينب عليها السلام.

وورد النداء بـ (يا) في الغديريّات، وأريد به التعجب، يقول عبد المحسن الصوري واصفاً موقف منكري بيعة الغدير (الوافر):

فكم من حاضر فيهم بقلبٍ يخالفه على ذاك الحضورِ
طوى يوم الغدير لهم حقوداً أنال بنشرها يوم الغديرِ
فيا لك منه يوماً جرَّ قوماً إلى يوم عبوس قمطريرِ[2]

فالشاعر هنا يتعجب من المصير الذي اختاره هؤلاء القوم إذ خالفوا ما وصّى به النبي صلى الله عليه وآله، فلم يقروا بالولاية التي عقدها لأمير المؤمنين علي عليه السلام يوم الغدير. وخرج استعمال الأداة (يا) إلى معنى مجازي هو التمني، يقول طلائع بن رزيك: (البسيط)

أقول يا ليتني قد كنت في زمن الـ ـهادي لأحضر فيه وقعة الجملِ
ليشتفي كبدي ضرباً بذي شطبٍ في الظالمين وطعناً بالقنا الذبلِ[3]

---

(١) موسوعة الغدير: ٦ / ٥٤٧، وينظر: ٤ / ١٩٩، و ٦ / ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٤٤، وديوان السيد الحميري: ١٣٣، ١٥٦، وديوان الصوري: ١ / ١٨٧، وديوان مهيار الديلمي: ٣ / ١١٥.

(٢) ديوان الصوري: ١ / ١٨٧.

(٣) ديوان طلائع بن رزيك: ١٠٨، وينظر: ديوان السيد الحميري: ١٣٤، وديوان المؤيد في الدين: ٢٤٦، وموسوعة الغدير: ٤ / ٥٠٣، و ٥ / ٦٦١.

فقد خرج استعمال الأداة (يا) إلى التمني، ورفد ذلك لفظ (ليت) الموضوع للتمني، والشاعر هاهنا يتمنى أن يقاتل تحت راية الإمام علي عليه السلام في وقعة الجمل ليشتفي كبده من القوم الظالمين، وهذا التمني الذي بني بالأداة (يا)، ولفظ التمني (ليت) هو أمر محبوب بالنسبة إلى الشاعر، ولكن لا يمكن حصوله لكونه مستحيلاً.

ومن أدوات النداء الأخرى (الهمزة)، وهي موضوعة لنداء القريب، قال أبو تمام: (الطويل)

أحجة ربِّ العالمين ووارث النبي ... ألا عهدَ وفيٌّ ولا أمرُ[1]

فالشاعر بعيد زماناً ومكاناً عن الإمام علي عليه السلام، بيد أنه استعمل في النداء (الهمزة) للدلالة على أن الإمام عليه السلام حاضرٌ في القلب، ولا يغيب عنه أصلاً، وصورته لا تزول عن خاطره حتى صار كالمشهود.

ومما نلحظه في الغديريات ورود النداء وقد حذفت منه أداة النداء، من ذلك قول السيد الحميري: (الطويل)

ألا أيها العاني الذي ليس في الأذى ... ولا اللوم عندي في عليٍّ بمحجم
ستأتيك مني في عليٍّ مقالة ... تسوؤك فاستأخر لها أو تقدَّم[2]

فالشاعر هنا بصدد عقد محاججة أو مناظرة مع الشخص المعاند، وهذه المناظرة تستدعي حضور الطرفين ـ ولو على سبيل الافتراض الشعري ـ أي أنهما قريبان من بعضهما، لذلك استعمل (أي)، وهي منادى حذفت أداة النداء التي تسبقه (يا)، وجعلها مسبوقة بـ (ألا) وأتبعها (ها) زيادة في تنبيه ذلك المعاند لجلب انتباهه من أجل الإصغاء إلى ما سيقوله الشاعر في الإمام عليه السلام، والمقصود بذلك هو المتلقي وبخاصة المتلقي المعاند .

ويتضح مما تقدَّم حضور النداء في لغة الغديريّات بما تقوم به أدواته من وظائف وما يخرج إليه من معانٍ مجازيَّة من جهة، وما تؤديه بنية النداء من رسالة

---

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٧، وينظر: ديوان الصاحب بن عباد: ١٨٥، وديوان المؤيد في الدين: ٢٤٦ .
(٢) ديوان السيد الحميري: ١٨٦، وينظر: ٨١، ١٩١، وديوان المؤيد في الدين: ٢١٦ .

أو مضمون يريد الشاعر توصيلها إلى المتلقي من خلال تلك المعاني الحقيقية والمجازية من جهة أخرى، وكان النداء بـ (يا) الأكثر شيوعاً في نصوص الغديريّات، وهو أمر مألوف في الشعر العربي لكثرة دوران هذه الأداة في النصوص، ولاسيما وهي تخاطب القريب والمتوسط والبعيد في المكان، أو المنزلة، أو كليهما، وغالباً ما كانت تقع في صدارة البيت الشعري لإحداث التأثير المطلوب في المتلقي، وجذب انتباهه، وشده إلى النص الشعري، وكان استعمال الأداة (الهمزة) قليلاً بينما لم نر استعمالاً للأدوات (آ، أيا، هيا، وا)، ولعلَّ ذلك يعود إلى دقة استعمال هذه الأدوات في مواضع بعينها.

٤- الأمر:

الأمر عند اللغويين نقيض النهي، وهو طلب لإيقاع الفعل، والنهي طلب لترك إيقاعه[١]، وهو عند البلاغيين طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام[٢].

وقد حضر هذا الأسلوب في المنجز الشعري الغديري؛ مما يدلل على عظمة اللغة وقدرتها على شحن القصيدة بدلالات متنوعة تنم عن استشعار تجارب الشعراء، وتعبر عن مشاعرهم وانفعالاتهم ومقاصدهم التي تتجه صوب المتلقي بخطاب شعري تشتد نغمته، وتلين بحسب دواعي التجربة وطبيعة ذلك الخطاب وما يستدعيه المقام.

يقول حسان بن ثابت: (الطويل)

فقال له قم يا علي فإنني ... رضيتك من بعدي إماماً وهاديا
فمن كنت مولاه فهذا وليُّه ... فكونوا له أتباع صدق مواليا[٣]

والأمر هنا تحقق بوساطة الفعلين (قم، كونوا)، وكان حقيقياً؛ إذ صدر ممن

---

(١) ينظر: لسان العرب: مادة (أمر).

(٢) ينظر: الطراز: ٣ / ٢٨١، والإيضاح: ٨٤ ـ ٨٥ .

(٣) موسوعة الغدير: ٢ / ٦٥، وينظر: ٢ / ٤١١، و ٤ / ٢٠٣، ٢٠٥، ٢٠٦، ٥٠١، و ٦ / ٢٠، ٢١، ٥٠٤، ٥٠٦، وديوان السيد الحميري: ٨١، ١٢٤، ١٣٥، ١٦٥، ١٩٥، ١٩٩، ٢٢٢.

هو أعلى مرتبة وهو النبي ﷺ، فخاطب في الفعل الأول الإمام علياً عليه السلام، وخاطب في الفعل الثاني المسلمين الذين شهدوا بيعة الغدير، وقد واشج الشاعر بين الأمر والشرط لخدمة نصه الشعري في وصف بيعة الغدير ،وإذاعتها من ساعتها، إذ كان الشاعر حاضراً في تلك البيعة، وأنشد أبياته فيها مباشرة.

وبيَّن شعراء الغديريّات أنَّ هذا الأمر الصادر عن النبي ﷺ بإعلان ولاية الإمام علي عليه السلام وخلافته، ولزوم طاعة أوامره إنما جاء بأمر الله عز وجل، وأدَّت جملة الأمر دوراً بارزاً في بيان ذلك من خلال استلهام الشعراء لآية التبليغ، وإشارتهم إليها في غديرياتهم، يقول السيد الحميري مشيراً إلى نزول الأمر الإلهي من خلال تلك الآية: (السريع)

أبلـــغ وإلاَّ لم تكـــن مبلغـــاً والله منهـــم عاصـــم يمنـــعُ[1]

فالأمر هنا حقيق؛ إذ إنَّه صادر عن الذات الإلهية المقدَّسة إلى النبي ﷺ، ولابدَّ من تنفيذه؛ لذلك قام النبي ﷺ خطيباً بما أمره الله تعالى، وبلَّغ المسلمين وجوب ولاية الإمام علي عليه السلام، لأنَّ الأمر صادر على سبيل التكليف والإلزام.

وقد يأتي الأمر الحقيقي على لسان الإمام عليه السلام رغبة من الشعراء في بيان منزلته في الدنيا والآخرة، وما ينماز به من صفات وكرامات يعجز عن إدراكها من أنكر ولايته عليه السلام، يقول السيد الحميري واصفاً منزلة الإمام عليه السلام في الآخرة: (الطويل)

عليٌّ قسيم النار من قوله لها ذري ذا وهذا فاشربي منه وأطعمي
خذي بالشوى ممن يصيبك منهم ولا تقربي من كان حزبي فتظلمي[2]

والشاعر يبين تلك المنزلة السامية للإمام عليه السلام بحيث أنه يكون قسيماً بين

---

(١) ديوان السيد الحميري: ١٢٩، وينظر: ١٩٥، وديوان المؤيد في الدين: ٢١٧، وموسوعة الغدير: ٤ / ٢٠٣، ٢٠٥، ٥٠١، و ٦ / ٢٠ .

(٢) ديوان السيد الحميري: ١٨٦، وينظر: ديوان طلائع بن رزيك: ٧٤، ١٠٧، وموسوعة الغدير: ٤ / ١٩٩، ٢٠٠، ٤٢٣، ٥٠٣ .

الجنة والنار، وقد أسهمت بنية الأمر عبر الأفعال (ذري، اشربي، اطعمي، خذي)، وكذلك (تقربي) الذي سبقته أداة النهي (لا) في بيان تلك المنزلة، والشاعر في هذا يستند إلى نص حديث النبي الأكرم ﷺ: علي (قسيم الجنة والنار)[1].

وخرج الأمر في الغديريّات إلى معانٍ مجازية، ومن تلك المعاني (الدعاء)، وذلك حينما يكون الأمر صادراً ممن هو أدنى رتبة إلى من هو أعلى مرتبة، ونجد ذلك شاخصاً عندما ينقل شعراء الغديريّات مقطعاً من مقاطع الغدير ـ شعراً ـ إذ يدعو الرسول ﷺ الله عز وجل أن يوالي من يوالي علياً، ويعادي من عاداه، يقول السيد الحميري معبراً عن ذلك المعنى: (الرجز)

يا ربِّ والِ من يوالي حيدراً وعادِ من عاداه واخذل من خذلْ[2]

فالأفعال (والِ، عادِ، اخذلْ) خرجت عن معناها الحقيقي إلى معنى الدعاء، وقد عضَّد هذه الدلالة أيضاً (يا) النداء التي وظفها الشاعر لهذا الغرض.

ونجد أيضاً خروج الأمر إلى معنى الالتماس أو الرجاء أو الاستعطاف في خطاب الشعراء للإمام عليه السلام وأهل بيته عليهم السلام، يقول سفيان بن مصعب العبدي مخاطباً الإمام عليه السلام في قبول قصيدته: (البسيط)

فاستجل من خاطر العبدي آنسةً طابت ولو جاوزتك اليوم لم تطبِ
جاءت تمايل في ثوبي حيا وهدى إليك حالية بالفضل والأدبِ[3]

فالشاعر هنا أجرى الأمر على لسانه بالفعل (استجل)، ولما كان الشاعر أدنى مرتبة من الإمام عليه السلام خرج الأمر إلى معنى الالتماس أو الرجاء أو

---

(١) الأمالي: ١٠١، وكتاب الأربعين في إمامة الأئمة الطاهرين: ١ / ٤٦٣، وبحار الأنوار: ٧ / ١٨٧، وينابيع المودة: ١ / ٢٤٩ .

(٢) ديوان السيد الحميري: ١٦٥، وينظر: ٢١٦، ٢١٩، وموسوعة الغدير: ٢ / ٦٥، و ٤ / ٥٣، ٢٠٦، ٢٠٧، و ٦ / ٢٠، ٥٠٤ .

(٣) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١٣، وينظر: ديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٤، و ٣ / ١١٧، وديوان طلائع بن رزيك: ٧٤ .

الاستعطاف، وذلك ما يدركه الشاعر.

ويخرج الأمر إلى معنى الدعاء في توجه الشعراء لله تعالى، يقول الجبري المصري: (الكامل)

يا رب فاجعل حبَّهم لي جُنَّةً ... من موبقات الظلم والإشراكِ
واجبر بها الجبري ربٌّ وبره ... من ظالم لدمائهم سفّاكِ
وبهم إذا أعداء آلِ محمدٍ ... غلقت رهونهم فجد بفكاكِ[1]

فالشاعر يتوجه بالدعاء إلى الله سبحانه وتعالى، وقد بدأ بأداة النداء (يا) التي أفادت ذلك، ثمَّ أورد الأفعال (اجعل، اجبر، بر، جد) وجميعها خرج فيها الأمر إلى معنى الدعاء.

ومما يلحظ في هذه المواضع التي خرج فيها الأمر إلى الدعاء والالتماس أو الرجاء أو الاستعطاف أنَّ أغلبها تأتي في خاتمة القصيدة، وذلك يكشف عن قوة إيمان الشعراء بالله تعالى، وتمسكهم بولاية الإمام علي عليه السلام، وصدق تلك الموالاة؛ إذ إنهم لم يطلبوا في خاتمة القصيدة أموراً دنيوية، ولم تكن غديرياتهم تكسبيَّة، وفي ذلك كله دعوة للمتلقي إلى التفكير في قضية الغدير التي يتحدثون عنها، فالشعراء يدركون أنَّ خاتمة القصيدة أدعى للبقاء في ذهن المتلقي، مما يدعوه إلى التفكير بها، فضلاً عن أنَّ هذه الخواتيم هي مما يستدعيه المقام في إظهار الخضوع لأمر الله جل وعلا، والاستكانة، والتضرع، وطلب العون، والعفو، والرحمة منه سبحانه وإبراز الثبات على ولاية أمير المؤمنين عليه السلام. يقول علاء الدين الحلي: (البسيط)

ياصاحِ طف بي إذا جئت الطفوف على ... تلك المعالم والآثار يا رجلُ
وابكِ البدورَ التي في الترب آفلة ... بعد الكمال تغشّى نورها الظللُ
وابكِ الشفاه التي لم تروَ من عطشٍ ... لكن عليهنَّ من سيل الدما بللُ[2]

---

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ٤٢٣ ـ ٤٢٤، وينظر: ديوان السيد الحميري: ١٨٨ .

(٢) موسوعة الغدير: ٦ / ٥٤٨، وينظر: ٢ / ٤١٠ ـ ٤١١، و ٤ / ٤٩٨، و ٥ / ٦٢٤، وديوان الصاحب بن عباد: ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٩٩، وديوان مهيار الديلمي: ٣ / ١١٦، وديوان المؤيد في الدين: ٢٤٥ .

فالشاعر يخاطب صاحبه، ويطلب منه الطواف به على معالم واقعة الطف وآثارها، ليذرف الدمع وفاءً لحق هذا المكان العزيز على نفسه، وذكراه الغالية، وهو طلب على سبيل التلطف من صديق إلى صديقه بصيغة الأمر عبر الأفعال (طف، ابكِ)، وبذلك يخرج الأمر إلى معنى (الالتماس) الذي يستثمر الشاعر أثره في خيال المتلقي رغبة منه في تثبيت المعنى المعبر عنه، وزيادة تأثر المتلقي به.

وخرج الأمر بصيغة (فعل الأمر) إلى معان مجازية أخرى منها الزجر والتحذير، نحو قول السيد الحميري مخاطباً من يلومه في حب أهل البيت عليهم السلام (الطويل)

فيا لائمي في حبِّهم كفَّ إنَّني ... بحبِّ أمير المؤمنينَ لمولعُ
ولا دنت إلا حبُّ آل محمَّدٍ ... ولا شيء منه في القيامةِ أنفعُ[1]

فالشاعر يزجر اللائم ويحذره بأن يكف عن لومه، لأنَّ ذلك الحب لا شيء أنفع منه يوم القيامة، فهو مصداق الإيمان بالله ورسوله، وقد رفد النداء بالأداة (يا) هذا المعنى.

ومن تلك المعاني أيضاً النصح والإرشاد، يقول السيد الحميري مخاطباً من ينكر فضل أهل البيت عليهم السلام، أو لا يخلص في مودتهم: (الطويل)

فإن شئت فاختر عاجل الغم ضلَّة ... وإلاَّ فأمسكْ كي تصانَ وتحمدا[2]

فالشاعر هنا يطلب من المتلقي على سبيل النصح والإرشاد أن يختار أحد أمرين، وقد بيَّن عاقبة كل واحد منهما، موظفاً فعل الأمر في ذلك، ففي خيار الغم والضلالة جاء بالفعل (اختر)، وفي خيار الهداية جاء بالفعل (أمسك)، وما نستشعره من هذين الفعلين أنَّ الفعل (اختر) يدل على أن خيار الضلالة في

---

(١) ديوان السيد الحميري: ١٣٦، وينظر: ديوان الصاحب بن عباد: ١٨٨، وديوان طلائع بن رزيك: ٧٣، وموسوعة الغدير: ٤ / ٤٢٣.

(٢) ديوان السيد الحميري: ٧٤، وينظر: ٢١٦، وديوان الصوري: ٢ / ٦٨، وموسوعة الغدير: ٤ / ٤٢٠ ـ ٤٢١.

الأصل خيار طارئ على الإنسان بدلالة الفعل (أمسك) الذي يدل على أن الأصل في عقيدة الإنسان هو الهداية، لذلك خاطبه بالفعل (أمسك)، أي طلب منه البقاء على الحال الأولى، والثبات عليها وهي الهداية؛ إذ إنَّ الأصل في ذلك هو الفطرة السليمة التي فطر الله الناس عليها.

ومن تلك المعاني التي خرج إليها الأمر بصيغة (فعل الأمر) التعجيز[1]، والتسوية[2]، والتهكم[3]، والتعجب[4].

ومن الصيغ الأخرى التي بني عليها أسلوب الأمر في الغديريّات صيغة (اسم فعل الأمر)، من ذلك قول السيد الحميري يصور ورود منكري ولاية الإمام على الحوض في الآخرة: (السريع)

إذا دنوا منه لكي يشربوا ... قيل لهم تباً لكم فارجعوا

دونكمو فالتمسوا منهلاً ... يرويكمُ أو مطعماً يشبعُ[5]

والأمر هنا حقيقي؛ إذ صدر عمن هو أعلى مرتبة، وقد تحقق من فعل الأمر (ارجعوا) ثم اسم فعل الأمر (دونكم) ثم فعل الأمر (التمسوا)، ولم يفصل الشاعر بين هذه الصيغ بفاصل.

وجاء باسم فعل الأمر متوسطاً بين فعلي الأمر إشارة إلى بطلان ما كانوا عليه في الحياة الدنيا في اتباع منهج ينكر ولاية الإمام علي عليه السلام؛ الأمر الذي يؤدي إلى الخيبة والخسران في الآخرة؛ مما يستدعي المتلقي إلى التفكير في هذا الأمر، وذلك ما قصده الشاعر في غديريته.

وخرج الأمر بصيغة (اسم فعل الأمر) إلى معانٍ مجازية أخرى مثل

---

(١) ينظر: ديوان طلائع بن رزيك: ٧٤، وموسوعة الغدير: ٦ / ٥٠٧ .

(٢) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٨٦.

(٣) ينظر: ديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٣ .

(٤) ينظر: موسوعة الغدير: ٤ / ٥٠٢.

(٥) ديوان السيد الحميري: ١٣٠ .

الالتماس[1]، والزجر[2]، والدعاء[3].

وورد الأمر بصيغة الفعل المضارع المسبوق بلام الأمر، من ذلك قول السيد الحميري مشيراً إلى خطبة النبي ﷺ في الإمام عليه السلام يوم الغدير، ووصيته به، وأمره بوجوب اتباعه من بعده (الرمل):

وهو فيكم من مقامي بدلٌ ... ويل من بدّل عهد البدل
قوله قولي فمن يأمرهُ ... فليطعه فيه وليمتثلِ[4]

والأمر هنا حقيقي صادر ممن هو أعلى مرتبة على سبيل الاستعلاء والإلزام، وقد تحقق في النص عبر هذه الصيغة في (فليطعه، وليمتثل).

نخلص مما تقدَّم إلى حضور أسلوب الأمر بصيغه المتعددة في الغديريّات، وقد كان القدح المعلى في هذا الحضور لصيغة (فعل الأمر)، ثم تلتها صيغة (اسم فعل الأمر) وصيغة (الفعل المضارع المقترن بلام الأمر)، وقد كان حضور الصيغتين الأخيرتين قليلاً، ولم نجد حضوراً يعتد به لصيغة (المصدر النائب عن فعل الأمر)، ولعل براعة الشاعر، ومناسبة الوزن والقافية في النص الشعري قد تلزمه باتخاذ هذه الصيغة، أو تلك الضرورة.

وقد عبَّر الشعراء بأسلوب الأمر على نحو الإلزام فكان حقيقياً، صادراً عن الباري عز وجل، ومن الرسول ﷺ، ومن الإمام عليه السلام، وخرج في مواضع أخرى إلى معان مجازية مثل الدعاء الذي كان غالباً ما يأتي في خاتمة القصائد، والالتماس، والزجر والتحذير، والنصح والإرشاد، والتعجيز، والتسوية، والتهكم، والتعجب.

والشعراء في ذلك كله إنما يرومون استشعار تجربة الغديريّات ـ من خلال هذا الأسلوب ـ على الشكل الذي تعبر فيه لغة الشعر عن تلك التجربة خير

---

(١) ينظر: ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٢، وديوان المؤيد في الدين: ٢٤٦، وموسوعة الغدير: ٥ / ٦٦١ .

(٢) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٨٧، وديوان طلائع بن رزيك: ١٠٨، وموسوعة الغدير: ٤ / ٥٠٣ .

(٣) ينظر: موسوعة الغدير: ٦ / ٥٤٨ .

(٤) ديوان السيد الحميري: ١٦٠، وينظر: موسوعة الغدير: ٤ / ٢٣٩، ٤٢١ .

تعبير، بغية نشرها، والتمسك بها، والدفاع عنها ببيان هزال رأي من خالفها، وعلى الشكل الذي يشد المتلقي إليها، ويوفر له الحافز على التمعن فيها، والتفاعل معها، وذلك باتكاء الشعراء على القرآن والسنة النبوية ـ مثلما هو الأمر في الأساليب الأخرى ـ في عرضها.

٥- النهي:

النهي نقيض الأمر، وهو يعني طلب الكف عن الفعل، والامتناع عنه على وجه الاستعلاء والإلزام، وله صيغة واحدة هي الفعل المضارع المسبوق بـ (لا) الناهية الجازمة، وقد يستعمل في غير طلب الكف أو الامتناع أو الترك[1]. وقد استثمر شعراء الغديريّات هذا الأسلوب في التعبير عما يدور في أذهانهم من أفكار ومعان، ودلالات، ومقاصد؛ يريدون إيصالها إلى المتلقي، وهذا التوصيل أو التبليغ يعتمد على قوة الانفعال التي تكتنف الشاعر ساعة الإبداع القولي بحيث تؤدي في النهاية إلى إحداث الاستجابة المطلوبة عند المتلقي ،وذلك باستثمار الإمكانيات اللغوية المكتنزة في هذا الأسلوب، غير متناسين أن ذلك يختلف من متلقٍ إلى آخر. وأول ما نلحظه في هذا المجال أنَّ بعض الشعراء قاموا بإيراد النهي على لسان النبيﷺ في غديرياتهم، إدراكاً منهم لأهمية ذلك؛ إذ إنَّه ﷺ لا ينطق عن الهوى، قال السيد الحميري: (السريع)

من كنت مولاه فهذا له ... مولىً فلا تابوا بتكفارِ[2]

فالبيت الشعري ينقل لنا حديث النبي يوم الغدير، وبعد أن بادر الشاعر إلى جذب انتباه المتلقي - بإيراد الشرط الوارد في الحديث - رفد ذلك بالنهي مباشرة ليشعر المتلقي بأنَّ النبي ﷺ أكَّد أنَّ عاقبة من لا يلتزم بذلك الأمر هو الخسران، والشاعر حينما استثمر الحديث النبوي في بيته الشعري، إنما أراد أن يبلغ المتلقي أنَّ

---

(١) ينظر: الإيضاح: ٨٥ .

(٢) ديوان السيد الحميري: ١١٧، وينظر: ١٦٥، وموسوعة الغدير: ٦ / ٥٠٤.

هذا النهي لا بد من تنفيذه؛ لأنه واجب الإلزام؛ إذ صدر عن النبي ﷺ، وهو أعلى مرتبة من الشاعر والمتلقي.

وقد استعمل النهي في غير معناه الحقيقي، ومن أبرز المعاني المجازية التي خرج إليها في الغديريّات (الزجر)، من ذلك قول الصاحب بن عباد مخاطباً أعداء أهل البيت عليهم السلام: (الطويل)

دعوا حقَّهم ما يبتغون جداكم وخلّوا لهم عن فيئهم لا تشاغبوا[1]

فالشاعر يخاطب القوم الذين أعمى الضلال عيونهم، فساروا على نهج أسلافهم في ظلم أهل البيت عليهم السلام، وبعد أن زجرهم بفعلي الأمر (دعوا، خلّوا) عاد وكرَّر ذلك الزجر بالنهي، وهو في هذا إنما يعبر عن الانفعال الغاضب لحمل المتلقي على التفكير في مراده، والتفاعل معه.

ومن تلك المعاني المجازية التي خرج إليها النهي: النصح والإرشاد، من ذلك قول الجبري المصري مخاطباً نفسه: (الكامل)

وبحُبِّه فتمسَّكي أن تسلكي بالزيغ عنه مسالك الهلاّكِ
لا تجهلي وهواه دأبك فاجعلي أبداً وهجر عداه هجر قلاكِ[2]

فالشاعر هنا يخاطب نفسه، والمراد به المتلقي، وهذا أسلوب بليغ في الدعوة إلى القضية التي يؤمن بها، وقد واشج في هذه الدعوة بين الأمر والنهي.

مما تقدم يتبين لنا حضور النهي في نصوص الشعراء على شكل حاولوا فيه استثمار هذا الأسلوب في التعبير عن قضيَّة الغديريّات؛ إذ قاموا باستلهام حديث النبي ﷺ يوم الغدير، وإيراده شعراً بلسان الحال عنه من أجل جذب انتباه المتلقي، وإلفات نظره، ومحاولة منهم لإيجاد الحافز عنده في التفاعل مع دلالة النص الشعري.

---

(١) ديوان الصاحب بن عباد: ١٨٨، وينظر: ديوان السيد الحميري: ١٦٤، ١٨٧، وديوان الشريف المرتضى: ١ / ١٨١، وموسوعة الغدير: ٤ / ٤٢٧، و ٦ / ٥٤٦ .

(٢) م. ن: ٤ / ٤٢٠، وينظر: ٤ / ٤٢١، ٤٢٢، وديوان السيد الحميري: ١٣١، ٢١٩، وديوان الشريف المرتضى: ١ / ١٨٢، وديوان طلائع بن رزيك: ١٤٦ .

ومما يسجل أيضاً أنَّ أسلوب النهي جاء مقترناً بأسلوب الأمر في أغلب الشواهد الشعرية، وقد خرج إلى معان مجازية كان أبرزها الزجر والنصح والإرشاد

وقد دلَّت الشواهد المستقراة أن النهي عندما يخرج إلى معنى (الزجر) يكون موجهاً إلى منكري ولاية الإمام عليه السلام عناداً، وغاصبي حقوق أهل البيت عليهم السلام، بيد أنه حينما يخرج إلى معنى النصح والإرشاد غالباً ما يكون موجهاً إلى من يعتقدون بتلك الولاية، من أجل ترسيخ الالتزام بها عندهم بهذا المعنى المجازي الشيِّق الذي يهدف الشعراء من ورائه ـ أيضاً - نصح وإرشاد من ينكر تلك الولاية جهلاً أو لا يعمل بمضامينها، وهذا جانب من جوانب عناية الشعراء بالمتلقين.

***

الفصل الثالث

الصورة الفنية

مهاد نظري:

تمثل الصورة حجر الأساس في الشعر لأن الشعر أصلاً صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير[1].

وتعد الصورة واحدة من أهم آليات التشكيل الدلالي وتعرف الصورة بأنها «ما يتماثل بوساطة الكلام للمتلقي من مدركات حساً، ومعقولات فهماً، ومتخيلات تصوراً، وموهمات تخميناً، وأحاسيس وجداناً، وما إلى ذلك من الأشياء والأمور التي تفضل إليها هذه القوة أو تلك من القوى المركبة في الإنسان وعياً أو من غير وعي»[2] ومن ثم تظهر الصورة «مركباً تتساوق أجزاؤه وتتعاضد لتشكل خلقاً بديلاً عن اللفظ المباشر ملفوفاً بخيال خصب ووعي فني عال مستوعباً حواس الإنسان وملكاته كلها متحدة»[3].

وحظي التصوير بمنزلة أثيرة في الموروث البلاغي العربي لأنّ «سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وإنّ سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع عليه التصوير والصوغ منه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار»[4].

تمثل الصورة طريقة فنية مميزة للدلالة على محتوى انفعالي وهي نتيجة علاقة ربط بين أشياء لا رابط بينها في أحايين كثيرة وهي مزيج من صنع العقل

---

(١) ينظر: الحيوان: ٣ / ١٣١.

(٢) الصورة الفنية في البيان العربي، موازنة وتطبيق: ٢٦٧.

(٣) التفكير الدلالي في البحث البلاغي العربي: ١٦٦.

(٤) دلائل الإعجاز :٢٥١ .

والعاطفة[1].

وتحظى الصورة بعناية كبيرة من عبد القاهر الجرجاني فهي عنده «تمثيلُ وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا»[2]، وهي ذات أثر فعال في الكلام لأن التصوير «ينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد»[3] بمعنى أنه إعادة خلق وترتيب لعلاقات الأشياء ولا يتم ذلك الاّ بالتخييل الذي يعد عماد التصوير الشعري لأن الشعر عماده التخييل[4]؛ لأن التخييل في حقيقته هو «تصوير حقيقة الشيء حتى يتوهم أنه ذو صورة تشاهد وأنه مما يظهر في العيان»[5].

وللصورة آليات تتشكل بها في البلاغة والنقد العربيين وقد عرفت هذه الآليات باسم (علم البيان) الذي يشتمل على أربعة موضوعات هي التشبيه و المجاز؛ بنوعيه المرسل والعقلي، والاستعارة، والكناية، وهو ما سنحاول السير على وفقه في دراسة الصورة الشعرية في الغديريات .

***

(١) ينظر: لغة الشعر في القصيدة الأندلسية في عصر الطوائف :١٤٨.

(٢) دلائل الإعجاز: ٤٤٥.

(٣) أسرار البلاغة: ١١١.

(٤) ينظر: م.ن: ٢٣٥ ومنهاج البلغاء: ٦٣.

(٥) التبيان في علم البيان: ١٧٨ .

المبحث الأول
الصورة التشبيهية

جاء في معنى التشبيه في اللغة «الشَّبَهُ والشِبهُ والشبيه :المثل والجمع أشباه، وأشبه الشيءُ الشيءَ ماثلهُ وأشبهت فلاناً وشابهته،واشتبه عليّ وتشابه الشيئان واشتبها، أشبه كل واحد منهما صاحبه ،وشبّهه إياه وشبّهه به مثّله، والتشبيه التمثيل»[1]، وقد كان هذا المعنى عند عدد كبير من البلاغيين العرب[2].

أما في الاصطلاح فقد سجل التشبيه حضوراً لافتاً للنظر في أوائل المؤلفات العربية وإن كانت الجهود الأولى منصبة في بيان أصوله وبنائه ولعل أول من يمكن أن نجد عنده مصاديق ذلك هو أبو العباس المبرد(ت٢٨٥ هـ)حين قال «أن الأشياء تتشابه من وجوه وتتباين من وجوه، وإنما ينظر إلى التشبيه من حيث وقع»[3] ولعل المعنى الفلسفي في هذا واضح جداً إذ لا يمكن أن تتشابه الأشياء من جميع وجوهها كما لا يمكن عقد التشبيه بين شيئين لا مماثلة بينهما[4]؛ لان التشبيه يقوم على المغايرة ومن ثم لابد من افتراق بين الشيئين ولو من جهة واحدة في قابل القصد إلى إبراز مواطن التلاقي بين الشيئين لذلك تراهم يقولون في تعريف التشبيه انه

---

(١) لسان العرب :مادة شبه.

(٢) ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر:١/ ٣٨٨.

(٣) الكامل في اللغة والأدب:٢/ ٧٦٦.

(٤) ينظر:نقد الشعر :١٢٢، العمدة :١/ ٢٨٦ .

«العقد على أن احد الشيئين يسد مسد الأخر في حس أو عقل»[1] واخذ التشبيه مكانة واسعة في البحث البلاغي الغربي لأنه يشتمل على جمله من الأمور منها المبالغة والبيان والإيجاز[2]، لذلك كان أكثر الأساليب دوراناً في كلام العرب[3].

يمثل التشبيه«محاوله بلاغيه جادة لصقل الشكل وتطوير اللفظ ومهمته تقريب المعنى إلى الذهن لتجسيده حياً ،ومن ثم فهو ينقل اللفظ من صورة إلى صورة أخرى على النحو الذي يريده المصور»[4] لأنه يهدف إلى أن «يخرج الاغمض إلى الأوضح فيفيد بياناً»[5] لذلك فأنه مما «يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً»[6] لذلك عد التشبيه «تعبيراً بيانياً ايضاً حياً يقصد إليه لإبراز المعنى وتصويره تصويراً واضحاً يتيح للمتلقي إمكانية ادراك المعاني والأفكار إدراكاً قوياً»[7].

ينظر للتشبيه عند تحليل صورته من جهات كثيرة ،منها جهة وجود الأركان، ومنها جهة نوعيه وجه الشبه إفراداً وتركيباً، ومنها جهة نوع الطرفين بحسب الحس والعقل، وغيرها مما هو كفيل بإبراز مظاهر الجمال فيه، وهو ما سنحاول أن ندخل من خلاله إلى الغديريات.

١- التشبيه من حيث وجود الاركان :

يشتمل التشبيه على أربعة أركان هي :المشبه، والمشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه، ويسمى الركنان الأولان منها (طرفي التشبيه) لأنهما الأساس الذي

---

(١) النكت في إعجاز القرآن: ٧٤، وينظر المعنى نفسه في: كتاب الصناعتين:٢٤٥، والايضاح:٢١٣ وغيرهما وان كانت عبارتهم تباينت بين(يسد) و(ينوب).

(٢) ينظر تفصيل ذلك في: المثل السائر:١/ ٣٩٤ وما بعدها.

(٣) ينظر :الكامل:٣/ ٨١٨.

(٤) أصول البيان العربي :رؤية بلاغية معاصرة:٦٣.

(٥) النكت في إعجاز القران :٨١ وينظر العمدة ١/ ٢٨٧.

(٦) كتاب الصناعتين :٢٤٦ و ينظر: مفتاح العلوم :١٦١، الطراز:١/ ٢٦٢ .

(٧) التفكير الدلالي في البحث البلاغي العربي: ١٧٣ .

يتم من خلاله المقارنة بين المعنيين ومن ثم لا يمكن حذفهما، لأنَّ حذفهما سيتحول بالأسلوب إلى الاستعارة، ويجوز في الركنين الآخرين الذكر والحذف ولكل من ذلك أثره في المعنى وقوة التصوير بحسب الموقف الكلامي والمعنى المراد تصويره، وبحسب هذا الذكر والحذف يقسم التشبيه إلى أقسام يمكن التعرض إليها على الشكل الآتي :

أ ـ التشبيه التام :

وهو التشبيه الذي تذكر فيه أركانه الأربعة، ويلجا إليه عندما يراد من الصورة التشبيهية إظهار المماثلة بين الطرفين مجردة من أية إضافات معنوية أو دلالية، لان الصورة التشبيهية ستكون محددة الأركان ولاسيما من جهة وجه الشبه الذي يمثل الوصف الجامع بين الطرفين، لان من شان وجوده إن يضع المتلقي إمام حالة ظاهرة للعيان من المقارنة مما لا يتيح له مجالا واسعا للتخييل، وقد ورد هذا النوع من التشبيه في عدد من القصائد التي جاءت على ذكر الغدير، من مثل قول أبي الحسن الفنجكردي(ت٥١٣هـ): (الكامل)

لاتنكرنّ غدير خمٍ إنّه كالشمس في إشراقها بل أظهر[1]

ولعلنا نستطيع ان نتلمس سبب اللجوء إلى التشبيه التام هنا في ان للشمس صفات عديدة هي الإشراق والإضاءة والبعد والارتفاع، ولّما كان الشاعر في معرض الإيصاء والاحتجاج؛ فان الصفة اللائقة التي ينبغي الالتفات إليها هي الإشراق وكان لابد له من الإتيان بهذه الصفة صراحة لئلا يذهب الظن بالمتلقي إلى جهات أخرى لا يريدها الشاعر. وليس ببعيد عن هذا الفهم قول ابن العودي النيلي (الطويل) :

علـيٌّ غـداً مـني محـلاً وقربـة كهارون من موسى فلِمْ عنه حلتم[2]

فقد حقق له حضور وجه الشبه اعتراضاً واحتراساً منه نبَّه الشاعر أن

---

(١) موسوعة الغدير: ٤/ ٤٢٧ .

(٢) موسوعة الغدير: ٤/ ٥٠١ .

لايفهم قوله بغير ما يريد أو يوجه الوجهة التي قد يكون من شانها اتهامه بالغلو في أمر الإمام علي عليه السلام لأنه حصر المماثلة بينهما في المحلة، أو المنزلة ولم يتركها مرسلة، ولا شك في أن من شأن هذا النوع من التصوير أن يقدم للمتلقي صورة واضحة الأركان يستعملها الشاعر في محل الجدال والخصومة لان من شان الدليل المسوق لتعضيد الآراء أن يكون واضح الأركان غير مشكل .

لقد كان الشعراء على وعي بهذه المسالة فالتجؤوا إلى هذا النوع من الصورة في مواضع معينة لاسيما في ما يتعلق بموضوع تركيزهم على جهة المشابهة لئلا يذهب الظن بالمتلقي كل مذهب وانظر إلى قول مهيار الديلمي: (البسيط)

الليل بعدهم كالفجر متصل ماشاء والنومُ مثل الوصل منقطع[1]

لان للّيل صورا متعددة في ذهن الناس مثل سواده وكآبته وغير ذلك لكن الشاعر اطل من خلال الليل المتصل بالفجر من دون أن ينفصل عنه وقد عول الشاعر على التضاد بين ما تخزنه الذاكرة عن الليل وما تخزنه عن الفجر فالأول موحش الثاني بداية يوم مشرق جديد فأوحى إلينا بحالة شعورية جاثمة على صدره عضدها بما جاء به من تشبيه تام في الشطر الثاني أظهر فيه انقطاع النوم عنه كانقطاع الوصل مما يوحي بحالة من الأرق والوحدة، ولا شك في أن الشاعر كان على دراية بما يريد فاظهر لنا ما يريد من وجه الشبه، وقد عوّل الشاعر البشنوي الكردي على هذا كثيرا حتى أراد حصر جهة المشابهة في الولاية حين قال: (الطويل)

ألست لكم مولى ومثلي وليكم عليٌّ فوالوه، وقد قلت واجبا[2]

وتبقى صورة التشبيه التام الأركان صورة بسيطة عند البلاغيين العرب لما فيها من وجود ركني التشبيه: الأداة ،ووجه الشبه؛ لأنَّ من شأن وجود الأداة أن

---

(١) ديوان مهيار الديلمي: ١/ ٥١٢ .

(٢) موسوعة الغدير: ٤ / ٥٤ .

يشعر المتلقي بالمغايرة بين الطرفين والابتعاد عن ادعاء امتزاجهما واتحادهما، ولأن من شان وجود وجه الشبه ان يبقى بؤرة النص محصورة في ما سيظهر من صفة جامعة بين الطرفين، إلا أن الشاعر المجيد هو من يستطيع توظيف ما تحمله الألفاظ من مصاحبات شعورية فيختار منها ما يلائم غرضه ويسبغ على النص البعد الشعوري المنشود.

ب- التشبيه المرسل المجمل:

هو التشبيه الذي ذكرت فيه الأداة وحذف منه وجه الشبه[1]، ويعمد المبدعون إلى هذا الإجراء عندما يقصدون إلى تحريك عقل المتلقي نحو قدر كبير من التخيل؛ لأن من شأن حذف وجه الشبه بوصفه صفة جامعة بين الطرفين أن يفتح أمام المتلقي فضاءات واسعة من اجل تخيل تلك الصفة ومن ثم فان جمال الصورة سيعتمد بدرجة كبيرة على ما سيتم تخيله لان مستوى التخيل متباين بين المتلقين كل بحسب ثقافاته وظروفه وما يريده هو أصلا من النص الذي يقع بين يديه وقد أدرك الشعراء ذلك فحاولوا توظيف هذه المسالة في خدمة مقاصدهم من نصوصهم بحسب ما يريدون من نصهم الذي ينتجونه وقد ظهر هذا في عدد من النصوص التي توجهت نحو الغدير من مثل قول ابن حماد العبدي (الطويل):

ألا إن عاصيه كعاصي محمدٍ وعاصيه عاصي الله والحق أجمل[2]

فانظر إلى ما فعله غياب وجه الشبه، في انه جعل عاصي ولاية أمير المؤمنين عليه السلام كعاصي رسول الله صلى الله عليه وآله في كل شيء ولم يحدد جهة معينة ليجعل التقارب بينهما كبيراً حتى كأنهما متماثلان في كل صفاتهما معتمدا في ذلك على تسلسل استدلالي قوّى من أركان الصورة ليجعل من عاصي الولاية عاصيا لله سبحانه وتعالى ثم ليرمي به في خانة القبح، وقد أظهرت لنا الصورة التشبيهية المرسلة المجملة درجة كبيرة من التقارب حتى كأنهما شخص واحد، مع ترك فسحة

---

(١) ينظر: الإيضاح: ١٤٢، ١٥٠ .

(٢) موسوعة الغدير :٤/١٩٨

من التخيّل للمتلقي في تصور ما يجمع بينهما ولاشك في أن ما يمكن تخيله كثير حقيقة أو افتراضاً ومن ثم فالصور المتخيلة والمعاني المستنبطة كثيرة ولا يمكن حدها بجهة أو رفض احدها مادام الشاعر قد ترك الباب مفتوحاً بحذفه الصفة الجامعة (وجه الشبه).

وإذا غادرنا هذه الصورة السيئة لعاصي الولاية إلى الصورة المقابلة المتمثلة بمنزلة الإمام علي عليه السلام من رسول الله الأعظم صلى الله عليه وآله سنجد أن السيد الحميري يبني على المبدأ ذاته حين يقول (الرجز) :

نحن كهاتين وآومأ بإصبع من كفه عن إصبع لم تنفصل[1]

ولك أن تتخيل ما تثيره صورة أصبعين في يدٍ واحدة من معانٍ متعددة مثل وحدة الأصل والمنبع فضلاً عما تثيره من التلازم والتعاضد واتحاد المواقف وغيرها مما يمكن لمخيلة المتلقي التقاطه وان كان الشاعر قد رجّح جهة التلازم و التعاضد على غيرها من الجهات بقوله (عن إصبع لم تنفصل) في الشطر الثاني .

وليس ببعيدٍ عن هذا قول الكميت بن زيد الاسدي في غصب خلافة أمير المؤمنين عليه السلام وما يمكن ان تأتي به من الويلات والأخطار بما قد لا يمكن تخيله فترك مساحة التخيل فيه مفتوحة حين قال: (الوافر)

ولكن الرجال تبايعوها فلم ار مثلها خطرا مبيعا[2]

إنّ ترك مساحة التخيّل مفتوحة يعطي للمبدع حركية اكبر في إيصال مقاصده وقد وظفه شعراء الغدير من اجل هذا كثيرا ولعلنا يمكن أن نلاحظ أن الجو العام للصورة التشبيهية المرسلة المجملة هو جو التحذير الذي اصطبغت به تلك النصوص وقد ظهر هذا واضحاً جلياً في النصوص التي جئنا بها لاسيما ما جاء عن السيد الحميري والكميت بن زيد الاسدي.

وإن كان ابن حماد العبدي ليس ببعيد عن هذا الجو في بيته المذكور أو في

---

(١) ديوان السيد الحميري: ١٦٥

(٢) ديوان الكميت بن زيد الاسدي: ٦٢٤

قوله واصفا رد الشمس لأمير المؤمنين عليه السلام (الطويل):

فصلى فعادت وهي تهوي كأنها إلى الغرب نجم للشياطين مرسل[1]

فانظر إلى ماعضد به صورته التشبيهية من مشاعر التخويف والتحذير بما جاء به من ألفاظ في الشطر الثاني أعادت إلى الأذهان صورة النجوم التي ترجم بها الشياطين في توظيف رائع للنص القرآني في قوله تعالى: «وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاء الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَجَعَلْنَاهَا رُجُوماً لِّلشَّيَاطِينِ وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ السَّعِيرِ»[2].

ج- التشبيه البليغ :

هو التشبيه الذي تحذف فيه أداة التشبيه ووجه الشبه فيقتصر على الطرفين، المشبه والمشبه به، وهو أقوى مراتب التشبيه[3] كقوله تعالى مثلا: «هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ»[4] أي هن كاللباس لكم في الستر والقرب وكل ما يمكن ان تتخيله عنه مما توحي به كله (لباس) في ضوء الموقف الكلامي الذي سيق فيه النص .

لا يبقى من أركان التشبيه سوى طرفيه لذلك صبّ البلاغيون جهدهم في معرفة نوع العلاقة بين المشبه والمشبه به فحصروها في علاقات ثلاث هي :-

أ ـ العلاقة الإسنادية: بان يكون المشبه مسندا اليه والمشبه به مسندا «هن لباسٌ لكم».

ب ـ العلاقية القصرية: بان تشتمل الجملة الإسنادية على أسلوب القصر (ماهن إلا لباسٌ لكم).

ج ـ العلاقة الاضافية: بان يكون المشبه به مضافا والمشبه مضافا إليه وهذه العلاقات اقل وروداً في الأدب العربي ومثلوا لها بقول الشاعر (الكامل):

---

(١) موسوعة الغدير: ١٩٨/٤

(٢) الملك: ٥ .

(٣) ينظر: الإيضاح: ١٥١ .

(٤) البقرة: ١٨٧ .

والـــريح تعبـــث بالغـــصون وقـــد جرى ذهبُ الأصيل على لجين الماء[1]

والأصل فيه الأصيل كالذهب والماء كاللجين فقدم المشبه به إن المتفحص للغديريات يجد حضوراً كبيراً للتشبيه البليغ في العلاقة الاسنادية من دون العلاقتين الاخريتين ،ولعل السبب في ذلك ان كلتا العلاقتين القصرية والإضافية تقصدان إلى حصر المشابهة في الجهة المعلومة بين الطرفين في حين ان العلاقة الاسنادية تسعى إلى إظهار التقارب والتماثل الكبيرين بين الطرفين وهو المسعى الذي كان شعراء الغدير يسعون من خلاله إلى إظهار سمات أمير المؤمنين عليه السلام وأحقيته في الخلافة وقربه من رسول الله صلى الله عليه وآله وهي مقاصد تليق بها العلاقة الاسنادية إن من أوائل النصوص التي يظهر فيها التشبيه البليغ هو قول الكميت بن زيد الأسدي (الوافر):

بمرضـــيّ الـــسياسة هـــاشميٌّ يكـــون حيـــاً لأمتـــه ربيعـــاً[2]

لقد ضغطت أمور متعددة على الكميت في هذه الصورة البليغة فقد كان يسعى إلى إظهار رؤيته في السياسة والخلافة وما ينبغي توافره في الخليفة من الرضا والنسب المعيَّن والأثر الخيِّر في الأمة.

ومن ثَم فلا مناص من كونه [مرضي السياسة / هاشمي / حياً / ربيعاً] ويظهر التشبيه البليغ في الصفتين الأخيرتين من هذه الصفات.

يسعى المبدعون في الصورة التشبيهية البليغة إلى الإيحاء إلى المتلقي بالتماثل الكبير بين الطرفين حتى يخيل إليه أنهما شيء واحد سواء كان ذلك في الخير أم في الشر أوفي المدح والذم أو غيرها من المواقف وان كان ثمة ظهور واضح وتوجه بارز لإظهار صفات أمير المؤمنين عليه السلام وعلاقته برسول الله الأكرم صلى الله عليه وآله وبيان ما اشتمل عليه هذا الخليفة الموصى إليه ويكفي أن تنظر إلى قول الصاحب بن عباد لتتضح الصورة: (الكامل)

---

(١) ديوان ابن خفاجة الأندلسي: ١٦.

(٢) ديوان الكميت بن زيد الأسدي :٦٢٥ .

انتم سراج الله في ظلم الدجى وحسامه في كل يوم ضراب
ونجومه الزهر التي تهدي الورى وليوثه ان غاب ليث الغاب[1]

ولعلنا نستطيع أن نلحظ فيه بؤرتين حاول الشاعر إبرازهما، هما كونهم هادين للبشر (سراج، نجوم) وكونهم حماة للدين (حسام، ليوث) ،ولا يحتاج الدين في نظره إلى أكثر من ليوث وحسام يحمى بها الدين إلى جانب أئمة هدى يرجع اليها الناس في الظلم ولاشك ان حاجة الناس إلى (النجوم، والحسام) في بيئة العرب حاجة ملحّة، ومن ثم ترى الشاعر يسعى إلى إظهار الأئمة وكأنهم نجوم وليوث وحسام معضداً صورته بفن بلاغي آخر هو الجناس في قوله [غاب، الغاب].

وهو المعنى الّذي سعى الشاعر طلائع بن رزيّك إلى إظهاره بل انه ذهب فيه إلى ابعد من تلك الصفات الحسية التي رآها الصاحب بن عباد في الأئمة حين قال: (البسيط)

ظل الإله ومفتاح النجاة وينـ ـبوع الحياة وغيث العارض الهتن[2]

فقد سعى الشاعر إلى أن يصور المعنويات (الإله / النجاة / الحياة) بصورة محسوسة بأن كان لها (ظل / مفتاح / ينبوع) حتى إذا اكتملت هذه الصورة التي جمعت بين المقدس (ظل الإله) والمحتاج إليه (مفتاح النجاة / ينبوع الحياة) جعلها صفات لمن يرى أحقيتهم في الخلافة لأنهم امتداد لأصل مقدس كان له الموضع الأثير عند رسول الله الأكرم ﷺ ممثلا بالإمام علي عليه السلام الذي يبرزه السيد الحميري في صورة تشبيهية بليغة: (الرمل)

وهو سيفي ولساني ويدي ونصيري أبداً لم يزل
نوره نوري ونوري نوره وهو بي متصل لم ينفصل[3]

إن من شأن صورة مثل هذه أن تظهر الشخصين وكأنهما شخص واحد

(١) ديوان الصاحب بن عباد: ٩٩.
(٢) ديوان طلائع بن رزيك: ١٤٦.
(٣) ديوان السيد الحميري: ١٦٠.

لا فرق بينهما وهو المعنى الذي يعضده قوله في البيت الثاني (نوره نوري ونوري نوره) مساويا بين الطرفين في أسلوب عرف في البلاغة العربية بـ(التشابه)[1] الذي يوحي بان تقارب الطرفين وتماثلهما أمر حقيقي وليس من صنع التخييل مما أهلّه؛ لأن يتسنم مقاليد الأمر لأفضليته على غيره وهو الأمر الذي سعى العبدي الكوفي إلى إظهاره في صورة تشبيهية بليغة حين قال على لسان رسول الله ﷺ: (البسيط)

إنـي نـصبت عليـاً هاديـاً علمـاً بعـدي وإنّ عليـاً خـير مُنتـصب[2]

وتتعاضد الصور عند شعراء الغدير لإظهار ما توافر عليه أمير المؤمنين عليه السلام من درجات سامية عند الله ورسوله مركزين القول في حمايته الإسلام وذبّه عنه ولاتجد أظهر من قول ابي تمام في صورته التشبيهية البليغة:

هو السيف سيف الله في كل مشهد وسيف الرسول لاددانٌ ولادثرٌ[3]

فهو سيف الله الذي جالد به الكفار وعشق رقابهم: (الطويل)

وسـيفك في جيـد الاعـادي قلائـدٌ قلائـد لم يمكـف علـيهنّ ثاقـب[4]

فسيفه كالقلائد في جيد اعادي الله ورسوله. وتتمظهر العلاقة بين رسول الله ﷺ وخليفته في علاقة امتداد وتنامي لأنه (الكامل):

غـصن رسـول الله اثبـت غرسـه فعـلا الغـصون نـضارة ونظامـا[5]

وهو ما دعا الشريف المرتضى إلى الافتخار به في صوره تشبيهية بليغة: (الطويل)

ونحـن الـرؤوس والـشوى انـتم لنـا ومـن دوننـا اتباعنـا والاصـاحب[6]

---

(١) التشابه: ما تشابه طرفاه المشبه والمشبه به احترازاً من ترجيح احد المتساويين على الآخر. الإيضاح: ١٣٧.

(٢) موسوعة الغدير:٢/ ٤١١.

(٣) ديوان أبي تمام:١/ ٣٥٥.

(٤) ديوان الصاحب بن عباد :١٨٥.

(٥) البيت لأبي محمد العوني:موسوعة الغدير :٤/ ١٧٩.

(٦) ديوان الشريف المرتضى:١/ ١٨٢.

إنّ حضور الصورة التشبيهية البليغة لم يكن مقتصراً على إظهار الجوانب الايجابية المضيئة في مسألة الخلافة وماله علاقة بها وإنما كان له حضوره المؤثر على مستوى إبراز ظلم الأعادي وتماديهم في محاربة أولياء الله فتجاوزوا الحدود في عدائهم لأنهم: (الطويل):

فجئتم بها بكراً عواناً ولم يكن لها قبلها مثلاً عوانٌ ولابكرُ[1]

وما ذلك الإ لجهلهم بما لأهل هذا البيت من المنزلة التي حرص أبو تمام على إظهارها في صوره بليغة تظهر قوة المشهد وعنف أحداثه حين يقول:

وكنتم دماءً تحت قدرٍ مُفارةٍ على جهلٍ ما أمست تفور به القدرُ[2]

ولاشك أن موقفاً دموياً مثل هذا هو مما استقر في العقل الشيعي لكثرة ما لحق بآل البيت عليهم السلام من مآسٍ عبّر عنها أبومحمد العوني مصوراً حين قال: (البسيط)

يا آل احمد لازال الفؤادُ بكم صباً بوادره تبكي من الندبِ[3]

فطالما كانت الشيعة تسح الدموع لهول فجيعتهم في آل احمد وقد أحسن الكميت بن زيد الاسدي حين قال معبراً عن هذه الحال: (الوافر)

يرقرق أسجماً دِرراً وسكباً يُشبّه سحُها غرباً هموعا[4]

مما تقدم يظهر لنا أن الصورة التشبيهية البليغة بما فيها من قوة التلازم بين طرفي التشبيه كانت حاضرة بقوة بوصفها أداة تصورية لإظهار حق أميرالمؤمنين عليه السلام في الخلافة إلا أن هذا النوع من الصورة لم يكن مجردا وإنما حاول الشعراء فيه أن يعضدوا صورهم بألفاظ مشحونة عاطفيا أسهمت في الارتفاع بالصورة وحمل المتلقي على التفاعل معها والتأثر بها فضلا عما وشحوا به صورهم التشبيهية البليغة من فنون بلاغية كالجناس والطباق وغيرها.

---

(١) ديوان أبي تمام:١/ ٣٥٤.

(٢) م. ن: ١ / ٣٥٤ .

(٣) موسوعة الغدير:٤/ ١٧٩.

(٤) ديوان الكميت بن زيد الأسدي:٦٢٢.

٢- الصورة التشبيهية من حيث الإفراد والتركيب:

ينقسم التشبيه بلحاظ وجه الشبه وحال المشبه مع المشبه به على جهة تحقق الوجه في جهة واحدة أو أكثر من جهة على قسمين رئيسين هما:

أ - التشبيه المفرد:

هو التشبيه الذي يكون وجه الشبه فيه بين المشبه والمشبه به واحدا غير مركب من جهات متعددة[١] كقوله تعالى: ﴿وَالْقَمَرَ قَدَّرْنَاهُ مَنَازِلَ حَتَّى عَادَ كَالْعُرْجُونِ الْقَدِيمِ﴾[٢] والصورة في هذا محدده من جهة وجه الشبه ولا تحتاج إلى فضل تأمل لإدراك أبعادها ويؤتى بها عندما يكون هم المتكلم«المقارنة بين حالة وحالة وجهة دون سبغ صفات مركبة تتحد بمجموعها لتمثل حاله واحدة»[٣].

إن الصورة التشبيهية المفردة من لوازم الاحتجاج والمقارعة والإفحام وليست هي مما يلجأ إليه في الشعر التأملي لذلك تراها تكثر في مواضع المفاخرة والخصومة ومواقف الانفعالات وإفحام الخصوم وهو ما وعاه شعراء الغدير فأتوا بأكثر هذه الصور في مثل المواقف التي ذكرت، أما الاحتجاج ودفع الخصومة فقد مر بنا قول أبي الحسن الفنجكردي (الكامل):

لاتنكرنّ غدير خم إنه كالشمس في إشراقها بل أظهر[٤]

لأنّ موقفاً حجاجياً لا يحتمل أن يدعى الخصم التي تأمل وجه الشبه بين (غدير خم) و(الشمس) لاسيما أن علمنا أن للشمس جهات عدة يمكن الإفادة منها ولكن لما كان الموقف موقف إثبات حقيقة وإظهارها كان التصريح بوجه الشبه مفرداً أليق بالمقام ، وقد أحسن البشنوي الكردي حين جاء بوجه الشبه مفرداً في إظهار منزلة أميرالمؤمنين عليه السلام ووجوب موالاته حين قال حاكياً قول

---

(١) ينظر: سر الفصاحة:٢٣٧و٢٣٨.

(٢) سورة يس: ٣٩ .

(٣) أصول البيان العربي:٧٢، والصورة الفنية في المثل القرآني:١٨.

(٤) موسوعة الغدير: ٤/ ٤٢٧ .

رسول الله ﷺ : (الطويل)

ألست لكم مولىً ومثلي وليُكم عليٌّ فوالوه وقد قلت واجباً[1]

ويبدو لي أن التصريح بوجه الشبه _الولاية_ أعطى للنص تحديداً في المعالجة واحتراساً من أن يذهب إلى أن أمير المؤمنين عليه السلام كرسول الله ﷺ في كل شيء وهذا أمر حرص الشعراء على تفاديه لئلا يُرموا بالغلو فكان وجه الشبه هنا أليق بالمقام.

ب-التشبيه المركب:

لا يخفى أن الأشياء تتباين في جهات وتتلاقى في جهات أخرى، وقد يكون وجه الشبه مفهوماً من حالة واحدة ظاهرة كلية لا تحتاج إلى تفصيل وهو ما عرف بالإفراد في وجه الشبه أو أن يكون وجه الشبه والصفة الجامعة بين الطرفين مما لايمكن الظفر به على نحو الإفراد وإنما يفهم من رسم صورة ذات أجزاء متعددة يتوصل إلى المعنى المقصود منها بجمع أجزائها فيكون التشبيه مركباً ويكون وجه الشبه فيه«انتزع من عدة أمور يجمع بعضها إلى بعض ثم يستخرج من مجموعها الشبه»[2] مع ملاحظة أن الصورة الجديدة صورة مستحدثة ليست مثلما كانت عليه في الإفراد المتعدد لأن«سبيله سبيل الشيئين يمزج أحدهما بالآخر حتى تحدث صورةٌ غير ما كان لهما في حال الإفراد»[3].

وقد حفل النص القرآني الكريم بمثل هذه التشبيهات الأخاذة فشكلت صوره المركبة حججاً وألقت مواعظَ وحكماً وأمثالاً ولعل من أجل تلك الصور قوله تعالى: «مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَاراً...»[4]، وقوله تعالى: «اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا

---

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ٥٤.

(٢) أسرار البلاغة :٩٠.

(٣) م. ن: ٩٠.

(٤) الجمعة: ٥.

مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تُمْسَسْهُ نَارٌ...»[1] فإن مما لايخفى على القارئ الحذق أن يدرك أن حال التركيب أعطى للنص سمة حركية تضافرت فيه أجزاؤه مكونة صورة كلية تذهب مواطن حسنها وجمالها إن حاول تفكيك صورها وإفراد أجزائها.

إنّ هذا النوع من التشبيه أليق بمقام الراحة والتأمل وفي ظروف يقل فيها الشد النفسي وتكون النفس أقرب إلى الهدوء منها إلى الانفعال إلاّ أنّه لا يخلو من ومضات الشعور ودفقات العاطفة المصاحبة للنص من أجل التأثير في المتلقين ولن تجد نصاً تتضح فيه هذه السمات أكثر من نص أبي تمام الذي يصور فيه حال رسول الله ﷺ مع أمته عندما استودعهم عترته وأوصاهم بهم (الطويل):

كأمّ الحوار استودعته خميلة	ترأد فيها النبت وازدوج الزهرُ
فغيبه عنها قريٌّ بوهدةٍ	أحل به أعباء أحماله القطر
فجنت جنوناً واستعاضت من الربى	فنوناً وما تغني المزلة والذكرُ
كُلىً وكِلا ثم استحالته فاصلاً	من الروض تزهاه حقوف نقا عُفرُ
رغا إذ رآها فاستجابت مشيحة	عليه ومنها الركل والزبن والطحرُ
فخر صريعاً واستمرت بقسوةٍ	ترود وتقرو الأمكنات التي تقرو[2]

فانك لن تجد تصويراً أجمل من هذا يستظهر فيه حال رسول الله ﷺ مع أمته بعدما استودعهم عترته ولا يمكن أن يتضح المعنى ألا بالنظر إلى هذه الصورة على نحو الكلية ولن يفلح تفكيك أجزائها في استجلاء معانيها فلا ينفع أن تنظر إلى أم الحوار أو ولدها أو الخميلة على نحو الانفصال.

ومما زاد من جمال هذه الصورة وحسنها تلك الحركية الدرامية التي تحرك

---

(١) النور: ٣٥.

(٢) ديوان أبي تمام: ١/ ٣٥٧

معها النص حتى صرنا نتحسس حال أم الحوار تلك ونعايش حركاتها وسكناتها ملاحقين أنفاسها متعاطفين معها وهي تسمع رغاءحوارها متألمين لموقفها وقد حال بينها وبينه السيل الذي حمل ابنها إلى أماكن منخفضة وحال بينهما المكان والماء،ثُم أنّ عليك أن تتخيل رسول الله ﷺ بهذه الحال من الحزن والوجد والانفعال وهو ينظر إلى إرثه تتلاقفه الأمواج وتغيبه المستنقعات محاولاً إنقاذه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً. وقريب من هذه الصورة صورة الشريف المرتضى التي يحذر فيها رهطه من كيد الأعادي وتربصهم بهم في صورة جميلة حين يقول: (الطويل)

فلا تأمنوا من نام عنكم ضرورةً فمُقْعٍ إلى أن يمكن الوثب واثب
كأني بهنّ كالدبا هبت الصبا به في الفلا طوراً وأخرى الجنائب
يحكون أطراف القنا بنحورهم كما حكت الجذل القلاص الأجاربُ[1]

وقد ترك لنا الشاعر حرية تخيل الصورة كاملة وهي مما يجمع من تصور حالة الجراد المتناثر أو حالة القلاص الأجارب التي تحك جذلها ولاشك أنه في اختياره للدبا(الجراد) و(القلاص الأجارب) قد أضاف بعداً ذمياً يستحصل مما تركز في العقلية العربية تجاه هذين المخلوقين في حالتيهما المذكورتين في النص.

إن تصويراً يعتمد مبدأ التركيب سيكون له وقعه المؤثر في جهتين أكثر من غيرهما تتمثلان في مواقف الحرب، ووصف الروض إذ لابد في هذين الموقفين من تقديم صورة كلية تستند بها العين أو تقع على حيثيات الأشياء فيها على نحو الإجمال،أما موقف وصف الروض فقد حضر في أكثر من نص، لكن تصديره مركباً جاء حافلاً بالحركة واللون في قول أبي الحسين الجزار: (الكامل)

والروض في حلل النبات كأنه فرشت عليه دبائج وخزوز
والماء يبدو في الخليج كأنه ظلٌ لسرعة سيره محفوز[2]

---

(١) ديوان الشريف المرتضى: ١/ ١٨٢-١٨٣.

(٢) موسوعة الغدير:٥/ ٦٦٢.

ويبقى لموقف الحرب حضوره الواضح في الصورة المركبة لما له من أثر كبير في إظهار جوانب الممدوح أو الشخصية التي يدور عليها الوصف وقد ظهرت تلك جلياً في قول علاء الدين الحلي الذي حرص فيه على أن يكون لمواقف الإمام الحسين عليه السلام في الحرب موضعها في النص، وقد جاء ذلك في معرض حديثه عن واقعة الطف بوصفها نتيجة لنكث بيعة الغدير: (الكامل)

فكأنه وجواده وسنانه ... وحسامه والنقع داج أسود
فلك به قمر وراه مذنب ... وأمامه في جنح ليل فرقد[1]

فقد أتى الشاعر بصورة مركبة في كل جهاتها ومتعددة المحاور في طرفيها لأن وجود الإمام الحسين عليه السلام مع جواده وسنانه وحسامه في ظلمة ساحات الحرب (صورة كلية) يشبه قمراً وسط فلك أسود يتقدمه مذنب يلحق به (صورة كلية).

ولا يمكن لنا بأية حال أن نقسم الصورة أو نعبث بأجزائها لأنها صنعت لتبقى صورة كلية رائعة تأبى الإفراد لتعتمد بشكل كبير حركة أفرادها في إطار كلي يحمل المتلقي على تخيلها متحركة، وهو المبدأ الذي عمل الشاعر علاء الدين الحلي عليه كثيراً فجاءت الصورة الكلية المركبة ضاجة بالحركة في مثل قوله وهو يصف موقفاً من مواقف غزوة حنين: (الكامل)

حتى إذ ما أمكنته غشاهم ... في فيلق يحكيه بحرٌ مزبدُ
وثوى قتيلاً أيمن وتبادرت ... عصب الرجال لحتف أحد تقصد
وتفرقت أنصاره من حوله ... جزعاً كأنهم النعام الشُرّدُ[2]

أو قوله:

---

(١) م. ن: ٦ / ٥١٠ .

(٢) موسوعة الغدير: ٦/ ٥٠٧.

فكأنما فيه مسيل دمائهم بحرٌ تهيّجه الرياح فيزبدُ[1]

إنّ اعتماد الحركية في أجزاء التشبيه المركب يظهر المعنى المراد إيصاله متحركاً مما يحمل المتلقي على التفاعل معه والتأثر به فإن كان واصفاً أظهر أدق صفات الموصوف و إن كان محذراً أتى بأوصاف مهولة مخيفة في حركة أجزائها فأرعب وأرهب وإن كان مادحاً كان الممدوح مالكاً لصفات التميز مهيمناً على أركان الصورة متحركاً بين محاورها حتى كأنك تشتاق للقائه إلى غير ذلك من المواقف التي وظفها شعراء الغدير توظيفا جيداً من أجل نصرة مذهبهم، ولعل من الإنصاف أن نقول أن لكل نوع من التشبيه المفرد والمركب مواضعه الملائمة التي تليق به بحسب المعاني والمقاصد والمواقف الكلامية ،وليس من الموضوعية أن نذم نوعاً ونمدح نوعاً غيره،وإنما كلٌ قمينٌ بموضعه الذي يليق به فقد رأينا أن التشبيه المفرد أليق بمواضع الجدل والمناقشات والرد على الخصوم وفي المواقف التي لاتتطلب تأمل المعاني في حين يكون تشبيه المركب ألصق بمواقف وصف الطبيعة، والحرب، وحينما تتوافر فسحة من التأمل.

٣ - الصورة التشبيهية القائمة على الاستدلال(التشبيه الضمني):

لما كان للجدال والمحاججة حضور كبير في شعر الغديريات بوصفها أشعار تتحدث في واقعة كثر الجدل فيها وانقسمت الأمة بحسبها على طرائق شتى وترامى الأطراف فيما بينهم فكان من الواجب على الشعراء وهم جزء من معركة الجدل التي شغلت مساحات واسعة من الفكر العربي أن يستندوا إلى العقل والمحاججة، ولما كانت مهمة الشعر تباين مهمة الخطابة في أن الشعر قوامه التخيّل والخطابة قوامها الإقناع سعى الشعراء إلى أن يدخلوا مبدأ المقايسة في أشعارهم بإطار فني آخّاذ تمثل في واحد من أجل أنواع الصورة القائمة على المقايسة والاستدلال بطريقة فنية تباين طريقة أهل العلم ممثلة بنوع من أنواع التشبيه عُرف عندهم

---

(١) م. ن: ٦/ ٥١٠.

بـ(التشبيه الضمني).

إن التشبيه الضمني سلوك تصويري تشبيهي لايمكنك الظفر بأداة ومشبّه ومشبه به ووجه شبه مصرحاً بها في النص وإنما تخلص إلى ذلك كله من مقايسة صورة إلى صورة ليتضح لك المعنى وشواهده في الشعر العربي كثيرة وكان للمتنبي (ت٣٥٤هـ) اليد الطولى في هذا النوع من الصور وهو القائل:

من يهن يسهل الهوان عليه ما لجرح بميتٍ إيلامُ[1]

لقد وظف شعراء الغدير هذا النوع من التصوير توظيفاً جميلاً نافعاً في أشعارهم لأنهم استعملوه في جهتين؛جهة الفخر، وجهة ذم الأعداء فسموا بالصور في جانب الفخر ووصف صاحب الغدير أمير المؤمنين عليه السلام في مقابل انهم جدوا في أن يعطوا مناوئيهم حقهم وأنزلوهم منزلتهم التي يرونها لهم، ومن ثم فإننا سنحاول أن نعرض لهذه الصورة على وفق هاتين الجهتين:

أ-الصورة التشبيهية الضمنية في جهة الفخر أو المدح:

سعى شعراء الغدير إلى أن يبلغوا بآل محمد صلى الله عليه وآله سنام المجد وأن يضعوهم في مكانهم الأليق بهم في ذرى كل فضيلة لأنهم أهل هذا الدين وحماته وفقهاؤه ومن ثم ترى الصاحب بن عباد يقول فيهم: (الخفيف)

لا يرتجى دينٌ خلا من حبكم هل يرتجى مطرٌ بغير سحاب[2]

فلا خير في دين ليس فيه حب آل محمد صلى الله عليه وآله لأنهم أصل كل دين كما ان السحاب أصل المطر فجاءت صورة السحاب الخالي من المطر لتعادل صورة الدين الخالي من حب آل محمد صلى الله عليه وآله ومن يقايس يدرك أبعاد الصورة،وإن كنت أرى أن استعمال لفظة(المطر) في النص أضعفت الجانب الشعوري لدى المتلقي لما تختزنه ذاكرته الاستعمالية عن المطر في أنه لم يستعمل في القرآن الكريم إلا في السوء والانتقام وكان بإمكانه أن يستعمل بدلاً عنها(غيث وقطر...).

---

(١) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: ١ / ٢٠٨ .

(٢) ديوان الصاحب بن عباد: ١٠٠.

ولا تغيب صورة أصل الدين عن مخيلة الشعراء لأن آل محمد ﷺ هم السبب المتصل بين الأرض والسماء لاسيما أمير المؤمنين عليه السلام الذي مثل عند العبدي الكوفي عموداً من أعمدة الدين لأنه مركز حركيته فقال: (البسيط)

وكنت قطب رحى الإسلام دونهم ولا تدور رحىً إلا على قطب[1]

لقد عضد العبدي صورته الضمنية بأن جاء بصوره تشبيهيه بليغة في الشطر الأول من البيت (كنت قطب رحى الإسلام) ليتيح للمتلقي تصور حال أمير المؤمنين عليه السلام بالنسبة للإسلام .ولما كان هو قطب رحاه فلا يمكن أن تتخيل وجوداً حركياً للإسلام، وتعد هذه الصورة امتداداً لتلك الصورة التي جاءت عند الصاحب بن عباد التي ستجد لها عند علاء الدين الحلي ما يسوغها حين قال: (الكامل)

ندبٌ متى ندبوه كر معاوداً والأسدُ في طلب الفرائس عوّد[2]

إن صورة الأسد وطبعه في طلب الفرائس واعتياده عليه تمثل صورة يستدل بها الشاعر على حال أمير المؤمنين عليه السلام في الذب عن الإسلام ومجالدة أعدائه.

لقد سعى الشعراء في هذا الجانب إلى إظهار منزلة أمير المؤمنين عليه السلام وآل محمد ﷺ بصورة عامة في الإسلام في كونهم قطب رحاه والذابين عنه ومن ثم فهي مفخرة ليس بعدها مفخرة ومن هنا فلا دين يرتجى بغير حبهم.

ب – الصورة التشبيهية الضمنية في جهة الذم والهجاء:

إن السمو بآل محمد ﷺ إلى ذرى المجد لن ينفع من دون الحط من منزلة مناوئيهم لئلا يتبادر إلى الذهن مشاركتهم لهم في المجد والسؤدد،وقد وعى شعراء الغدير هذا الملحظ المهم فسارعوا إلى الحط من قيمة أعداء آل محمد ﷺ في مسعى يتيح للمتلقي المقارنة بين المنزلتين حتى وإن كان المناوئون هم ممن يلتقون مع آل محمد ﷺ في النسب وهو المعنى الذي عبّر عنه أبو الحسن المنصور بالله حين قال

---

(١) موسوعة الغدير:٢/ ٤١١.

(٢) م. ن: ٦/ ٥١٠.

مفاخراً وحاطاً من قيمة أعدائهم: (المتقارب)

لئن كان يجمعنا هاشمٌ فأين السنام من المنسم[1]

فإن كان هذا حالهم مع آل هاشم فكيف بمن لم يتوافر على منقبتي النسب والعمل لا شك أنه لا مكان له بين الأماجد وهو المعنى الذي عرضه علاء الدين الحلي معترضاً على إعطاء الخلافة من لا يستحقها حين قال:

وقلدوها عتيقاً لا أبا لهم أنى تسود أسود الغابة الهملُ[2]

والقوم على ما هم عليه من ضآلة القدر لا ينفكون يسلكون كل طريق لإيذاء آل محمد ﷺ فهذا طبعهم وسمتهم الذي تطبعوا عليه ولن يغادروه وقد وظف أبو تمام ذلك في قوله: (الطويل)

وأعلمُ أن لا تتركوا مخزياتكم ولم يتركُ المكروه من شوكه السدر[3]

فالإيذاء طبعهم ولن يغادر عنهم وسيستحيل سلوكاً لازماً وإن أطروه أحياناً بما قد يوهم خيراً منهم وأنى لهم ذلك لأن كل ما عندهم: (البسيط)

قولٌ صحيحٌ ونياتٌ بها نغل لا ينفع السيف صقلٌ تحته طبعُ[4]

ولا تخلو هذه الصور من تهديد و توعد لأن الزمان الذي سركم ببعض ملك سيقلب لكم ظهر المجن وما مجدكم إلا أكذوبة استطاع السيد الشريف المرتضى أن يعبّر عنه بقوله: (الطويل)

فإنْ دولٌ منكم مشينَ تبختراً زماناً فقد تمشى الطلاحُ اللواغب[5]

***

(١) موسوعة الغدير:٥/ ٦٢٣.

(٢) م. ن: ٦/ ٥٤٤.

(٣) ديوان أبي تمام:١/ ٣٥٨.

(٤) ديوان مهيار الديلمي:١/ ٥١٣.

(٥) ديوان الشريف المرتضى:١/ ١٨٢، والطلح: البعير الهزيل، واللاغب: المتعب .

المبحث الثاني
الصورة المجازية

المجاز مفهوم لغوي عام وظاهرة لغوية لا ينحصر استعمالها في قوم دون غيرهم،فالناس كلهم مشتركون في استعماله لما فيه من سمة عقلية بوصفه نوعا من السلوك الخاضع لمعطيات العقل، والعقل مثلما نعلم مشترك بين الناس.

والمجاز اسم للمكان أو للفعل نفسه فهو«مفعلٌ واشتقاقه أما من الجواز الذي هو التعدي في قولهم (جزت موضع كذا) إذا تعديته أو من الجواز الذي هو نقيض الوجوب والامتناع وهو في التحقيق راجع إلى الأول ... فاللفظ المستعمل في غير موضعه الأصلي شبيه بالمتنقل فلا جرم سمي مجازاً»[1].

واتجه البلاغيون إلى حد هذا السلوك حداً علميا يضع شروطه ويحدد اتجاهاته ولعل من أكمل التعريفات التي حد بها هذا السلوك هو تعريف عبد القاهر الجرجاني حين قال فيه أنه «كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول»[2] وسرعان ما يرفده بحدٍ آخر يسهم في جعله حداً مانعاً فيقول فيه:«كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف منها وضعاً لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها

---

(١) الطراز:١/ ٦٤.

(٢) أسرار البلاغة:٣٠٤.

الذي وضعت له في وضع واضعها»[1].

ويرى أبو يعقوب السكاكي (ت٦٢٦هـ) وجوب ورود القرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي حين يقول:«هو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق استعمالاً في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناه في ذلك النوع»[2].

إن المجاز مطية تنقاد لمعاني صاحبها وغاياته ونظرته إلى الوجود لما يوفره من خرق للسمة الاشارية للاستعمال الحقيقي وصولاً إلى امتيازات أدبية جمالية محققة سمات «فوق بيانية بما يوفره من فضاءات لا متناهية»[3] لأنه «حدث لغوي فضلاً عن كونه عنصراً بلاغياً نابضاً بالاستنارة والعطاء»[4] فهو قوة محركة «بما يضيفه من علاقات لغوية مبتكرة توازن بين الألفاظ والمعاني في الشكل والمضمون وتلائم بين عمليتي الإبداع والتجديد في دلالة اللفظ الواحد للخروج باللغة إلى ميدان واسع والتطلع بها نحو أفق رحيب»[5].

والمجاز قسمان عقلي يستفاد فهمه من العقل وهو خاص بالتراكيب،ولغوي يتعلق بالمفردة وهو على نوعين :مجاز مرسل واستعارة،بمعنى إنه في جملته ثلاثة أنواع سنعرض لها بالتفصيل.

١- المجاز المرسل:

يمثل المجاز المرسل نقلاً في استعمال الكلمة في غير ما وضعت له مع شرط أساسي هو أن لا تكون العلاقة علاقة مشابهة «وتسميته جاءت لخلوه من القيود وسلامته من الحدود، فالإرسال لغة:الإطلاق وأرسله بمعنى أطلقه لاشك في هذا،

---

(١) م. ن: ٣٠٤.

(٢) مفتاح العلوم:١٧٠.

(٣) التفكير الدلالي في البحث البلاغي العربي:١٨٦.

(٤) مجاز القرآن:خصائصه الفنية وبلاغته العربية:٥٩.

(٥) م. ن :٥٩.

ولما كانت الاستعارة مقيدة بإدعاء أن المشبه من جنس المشبه به،كان المجاز المرسل مطلقاً من هذا القيد وحراً من هذا الارتباط فهو طليق مرسل»[1] وهو أسلوب أدرك العرب أبعاده وخصائصه فجاء في شعرهم كثيراً ودار مفهومه في الدرس البلاغي منذ خطواته الأولى إلا أن تسميته ب(المرسل) جاءت من إبداعات السكاكي[2] وكل من جاء بعده عيال عليه[3].

وللمجاز المرسل علاقات متعددة توسع فيها البلاغيون وجدّوا في التفريع لها متابعين أقل ما يمكن أن يشكل علاقة أو يستقل بها عما سواها ولما لم يكن من وكد الباحث في هذه الدراسة تتبع علاقات المجاز وتفحص أعدادها ارتأينا التعرض لها في ضوء ورودها في الغديريات لنسلط الضوء عليها وأثرها في إثراء الدلالة وجماليات التصوير.

أ - إطلاق الجزء وإرادة الكل:

يعمد المتكلم في هذه العلاقة إلى إطلاق جزء الشيء وإرادته بالكامل حتى يغدو ذلك الجزء كأنه هو الكل ويمثل البلاغيون له بقوله تعالى: «وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ»[4] للدلالة على الذات المقدسة ولهذه العلاقة إضاءات مثيرة على مستوى الألفاظ والمعاني والنص وهي أكثر العلاقات وروداً في الغديريات .

كانت اللوعة والألم مما رافق إتباع مذهب الحق من آل محمد ﷺ فكثر التشريد والقتل والسبي، وغيرها مما يتفطر له الفؤاد، وينزل على المرء من أتباعهم خطوباً عبّر عنها الجبري المصري بتعبير لطيف حين قال: (الكامل)

يا آل أحمد كم يكابد فيكم كبدي خطوباً للقلوب نواكي[5]

---

(١) مجاز القرآن:خصائصه الفنية وبلاغته العربية: ١٣٩ .

(٢) ينظر: مفتاح العلوم: ١٩٥ .

(٣) ينظر: الإيضاح: ٢٨٠ .

(٤) الرحمن: ٢٧.

(٥) موسوعة الغدير: ٤/ ٤٢٣.

والمجاز المرسل ذو العلاقة الجزئية في قوله (يكابد فيكم كبدي) وقد أراد منه (أكابد فيكم) بدلالة قوله (للقلوب نواكي) وإنما ذكر الكبد للدلالة على الذات لأمرين:أولهما أستقر في العرف من أن الكبد هو محل لحمل أثر الصعاب،وثانيهما ما حققه (يكابد كبدي) من نسق صوتي جميل. ولا تغيب صورة الآخرة ومنزلة أمير المؤمنين عليه السلام فيها وما استقر في المنظومة المعرفية الشيعية في أنه(قسيم الجنة والنار) عن صور المجاز ذي العلاقة الجزئية فقد عبّر السيد الحميري عن هذا المعنى قائلاً (الطويل)

خذي بالشوى ممن يصيبك منهم ولا تقربي مَن كان حزبي فتظلمي[1]

لأنه لم يقصر طلب الأخذ على الشوى (الأطراف) وإنما أراد خذي الجسم كله ولعل الذي سوّغ له استعمال هذا اللفظ هو اقتباسه من القرآن الكريم وتذكيره بفعل النار المهول مع الأطراف حين قال تعالى في وصف النار أنها «نَزَّاعَةً لِلشَّوَىٰ»[2] وكأنه قصد إلى التذكير بفعل النار فاستعملها من دون غيرها من أعضاء الجسم ولا شك في أن في ذلك بعداً شعورياً وضغطاً نفسياً عالياً على المتلقي.

والذي يظهر لنا أن استعمال الجزء بدل الكل إنما يخضع لأبعاد تأثيرية فليس كل جزء يمكن أن ينوب عن الكل وإنما يخضع ذلك للأبعاد الدلالية والنفسية أو لأنه يمثل قمة الحدث الفعلي مثلما نجده في قول الشريف المرتضى: (الطويل)

وقومٌ يخوضون الردى وأكفُّهم تناط بيضٍ لم تخنها المضارب[3]

فقد أطلق (المضارب) وأراد بها السيف كله لأن الخيانة قد تكون من مواضع أخرى غير المضارب، ولكن لما كان المعوّل عليه في سوح الوغى هو (المضرب)، وحدته، ومضاؤه وفعله المؤثر في الأعداء استعمله_وهو الجزء_للدلالة على الكل .

---

(١) ديوان السيد الحميري: ١٨٦ .

(٢) المعارج: ١٦ .

(٣) ديوان الشريف المرتضى:١/ ١٨٢.

ولا يغيب الفعل المؤثر لأمير المؤمنين عليه السلام في سوح الوغى عن الصورة التي أراد أبو تمام رسمها له فلم يجد أفضل من جزأين يُظهر فيهما ذلك الأثر وهو(اليد) و(الوجه) لارتباطهما بدلالات أخرى حرص أبو تمام على إظهارها فاستعمل (الوجه) استعمالاً مجازياً حين قال: (الطويل)

فأيُّ يدٍ للذم لم يبرِ زندها ... ووجه ضلال ليس فيه له أثرُ[1]

وقد استعمل الوجه لشرفه فلما كان هو المضروب أُهين الإنسان كله وليس الوجه وحده.

ولا يقتصر العقاب على ما يحدثه أمير المؤمنين عليه السلام نفسه في المناصبين له العداء،لأنه لما كان عداؤه عداءً لأوامر السماء فإنها لاشك سترميهم بعقابها الذي قد تعجله إظهاراً لكرامة صاحب الولاية ولجعلها آيةً للناس وهو المعنى الذي عبّر عنه الشاعر أبو محمد العوني بقوله: (الطويل)

فعوجل من أفقِ السماء بكفره ... بجندلةٍ فانكبّ ثاوٍ بمصرعِ[2]

فقد أطلق (أُفق السماء) وهو جزؤها للدلالة على السماء كلها فليس المقصود صدور العقاب من ذلك الجزء المعيّن وتحديد الجهة به.

وقد وظف ابن علّوية الأصبهاني (توفّي بعد ٣٢٠هـ) هذه العلاقة توظيفاً جيداً حين هجا الخصوم بقوله: (الكامل)

هيهات ضل ضلالكم أن تهتدوا ... أو تفهموا لمقطّع السلطانِ[3]

فقد أطلق (ضلالكم) وأراد به الكل أي(ضللتم) ولعل الذي قوّى هذا عندنا قوله بعد ذلك:(تفهموا) وهي لهم بوصفهم كلاً فعادل به الكل في الشطر الأول وأعتقد أنه أراد أن يعضد صورته المجازية ببعد صوتي يحقق له جرساً متناسقاً بقوله: (ضل ضلالكم) لم يكن ليتحقق له لو أنه استعمل أي لفظ آخر بدلاً منه.

---

(١) ديوان أبي تمام :١/ ٣٥٥.

(٢) موسوعة الغدير :٤/ ١٧٦ .

(٣) م. ن :٣/ ٤٧٦.

وتحضر هذه العلاقة أيضاً في المقدمات بقوة، ومن أمثلة ذلك قول الصوري: (المتقارب)

عيونٌ منعنَ الرقاد العيونا جعلنَ لكل فؤادٍ فُتونا[1]

فقوله (عيون) و(فؤاد) إنما هي من باب إطلاق الجزء وإرادة الكل وأعتقد بأن المسوغ الصوتي كان له أثره في اختيار هاتين المفردتين للدلالة على الكل من دون غيرهما فضلاً عما في كل منهما من اختصاص (الفتنة) من حيث أن العيون فاعلة ظاهرة والقلوب مستقبلة ومتأثرة.

ويظهر لنا من خلال تفحص الغديريات أن لهذه العلاقة حضوراً أكبر من سواها وذلك لما تعطيه للأجزاء من صفة الكل وكأنها كلٌّ قائمٌ بذاته وثم تسبغ عليه صفة الحركية حتى يغدو الشيء الواحد أشياء كثيرة مما يسم النص بالحركية الشاملة التي يستطيع الشاعر توظيفها للمدح أو الهجاء أو للوعد أو الوعيد وغيرها من المعاني.

ب - إطلاق المحل وإرادة الحال به :

وهي علاقة تظهر المكان نائبا عن الشخص حتى يستحيل المكان شخصا آخر يمكن التعامل معه وتجسيده فيكون عنصرا آخر من عناصر النص ومحاوره المتحركة. وقد حاول شعراء الغدير توظيف هذه العلاقة في أشعارهم ومن أمثلته ما قاله العبدي الكوفي: (البسيط)

بلغ سلامي قبرا بالغري حوى أوفى البرية من عجم ومن عرب[2]

فليس بالإمكان إبلاغ السلام للقبر من حيث هو حفرة وإنما شخص فيه ما يجعله متلبسا بشخصية الثاوي فيه فكأنه أراد إبلاغ سلامه إلى أمير المؤمنين عليه السلام المدفون في هذا القبر والذي رجح هذه العلاقة المجازية وعدم إمكانية عدها استعمالا حقيقيا هي استحالة تكلم القبر من حيث هو حفرة وهو نظير قوله تعالى

---

(١) ديوان الصوري: ٢ / ٦٧ .

(٢) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١٠ .

«واسْأَلِ القَرْيَةَ»[1] وهي من أوفى مصاديق هذه العلاقة التي كثيرا ماكان النص القرآني يسند الفعل فيها إلى المكان «فيصفه بالحركة ويشيع الحس بالكائنات الصامتة فكأنها ناطقة تتكلم ويضفي مناخ القدرة والقوة على ما لاحول له ولا قوة»[2].

ج - إطلاق الحال بالمكان وإرادة المكان نفسه:

وهي على عكس العلاقة المتقدمة بان يستحيل المكان ممثلا لصفات الحال به في وضع من التلابس بين المحل والحال به فيعطي للمكان صفات تجعل منه عامل انس او عامل غم ولعل ممن صور هذه العلاقة جيدا السيد الحميري الذي صور لنا عقبى الولاية بقوله: (الطويل)

يجيزان من والاهما في حياته إلى الروح والظل الظليل المكمم[3]

فقد أطلق الحال بالمكان (الروح والظل الظليل المكمم) وأراد به المكان الذي فيه هذان الموجودان وهو الجنة حتى استحالت الجنة روحا في مقابل نصب وظلا في مقابل لهب ولنا أن نتصور - أو يتصور العربي بلحاظ بيئته - هذه الصورة الخلابة التي تدخل السرور ولعله اظهر لنا (الروح / الظل) لأنهما صفتان ضاغطتان يفتقدهما مجتمع الشاعر من جهة ولمقابلتهما لأضدادهما من التعب والنصب واللهب وغيرها.

د-العلاقة الزمانية :

ويستحيل الزمان هنا شخصا يمكن سؤاله ومحادثته فيكون عنصرا محركا في النص وإنما يوظف الزمان هنا بوصفه عنصرا موحيا لارتباطه بفعل راكز في المنظومة المعرفية للمتلقي فيعد دليلا على أحقية أو دفعا لدعوى وقد وظفه شعراء الغدير بنجاح، إلا إن خير ما يمكن أن يمثل له بهذه العلاقة هو قول أبي محمد

---

(١) يوسف: ٨٢ .

(٢) أصول البيان العربي: ٥٥ .

(٣) ديوان السيد الحميري: ١٨٧ .

العوني مذكرا ببطولات أمير المؤمنين عليه السلام ومعرضا بمثالب غيره حين قال: (الرجز)

سائل به يوم حنين عارفا من صدق الحرب ومن ولى الدبر[1]

فقد شخص الشاعر يوما مشهودا من أيام الرسالة المحمدية المقدسة يوم انهزم عدد ممن زاحموا أمير المؤمنين عليه السلام على حقه واغتصبوه منه مدعين فخرا بالصحبة والقدم فما كان من الشاعر إلا أن يذكرهم بماض لا يمكن إنكاره مفتخرا بشجاعة أمير المؤمنين عليه السلام الذي صدق الحرب والضرب والطعن، وسمة الفخر بالأيام والوقائع سمة عربية ضاربة في عمق التاريخ العربي إلا أنها تحولت إلى الفخر بأيام الرسالة الإسلامية وحروبها فصار (يوم حنين) شاهدا ناطقا بعد أن كان أبكم لا ينطق.

٢- المجاز العقلي:

يكون التجاوز والنقل في المجاز العقلي في إسناد الكلمة لا في الكلمة ذاتها لأنها تكون متروكة على ظاهرها بمعنى انك «ترى مجازات في هذا كله، ولكن لا في ذوات الكلم وأنفس الألفاظ، ولكن في أحكام أجريت عليها»[2].

ويعد عبد القاهر الجرجاني مبتدع هذا النوع من المجاز ومحدد علاقاته ومحلل وجوه الحسن منه واليه يدين بالفضل من جاء بعده، ولهذا النوع تسميات اخرى عنده وعند غيره مثل: الحكمي والاسنادي والاثباتي وغيرها[3].

ولسنا هنا في سبيل تأصيل التسمية وتحديد الخلافات وتعداد الأقسام وإنما ينصب جهدنا على وضع اليد على ماجاء منه في الغديريات ومحاولة تحليلها وبيان قيمها الفنية والجمالية والتصويرية.

أ-علاقة السببية:

وهي من أكثر علاقات المجاز العقلي في الغديريات، وتقوم في أصلها على

---

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ١٧٧ .

(٢) دلائل الإعجاز: ١٩٣ .

(٣) ينظر دلائل الإعجاز: ١٩٣ وأسرار البلاغة: ٣٤٣، مفتاح العلوم: ٢٠

إسناد الفعل إلى السبب لا إلى فاعله حقيقة حتى يبدو السبب فاعلا مؤثرا. ومن أمثلته قول الكميت بن زيد الاسدي: (الوافر)

تنفي عن عينك الأرق الهجوعا وهم يمتري منها الدموعا[1]

فقد حاول الكميت أن يظهر الأرق فاعلا يرفع الهجوع عن العين حتى إذا استقام له جاء بسبب آخر هو (هم) ليجعل منه فاعلا آخر وأعطاه سمة الحركة والفاعلية فكان يمتري الدموع من هذه العين غير الهاجعة، ولعل المسوغ في ذلك انه لما كان الألم سببا في الأرق الذي هو بدوره سبب عدم الرقاد خيل إليه انه الفاعل على الحقيقة، وقريب من هذه الصورة الصورة التي أراد الصاحب بن عباد أن يظهر الأمة عليها بعد تركها ولاية آل محمد ﷺ فقال: (الطويل)

أيا امة أعمى الضلال عيونها وأخطأها نهج من الرشد لا حب[2]

فالضلال ليس الفاعل حقيقة للعمى ولكنه استحال فاعلا مجازيا عقليا بإسناد العمى إليه بوصفه سببا في العمى لان مما هو مركوز في العقل الإسلامي ان الضلال عمى والإيمان بصيرة.

إن قوة التلازم بين السبب والفعل تظهر السبب فاعلا له كل ما للفاعل من الحركة والتأثير لكنه أقوى من الفاعل الحقيقي لما فيه من الملازمة بين الفعل وسببه فيبدو السبب هنا فاعلا لا مفك منه وهو ما دفع مهيار الديلمي إلى أن يحمّله تبعات الأمر حين قال: (المتقارب)

فيوم (السقيفة) يابن النبيّ سي طرق يومك في (كربلا)
وغصب أبيك على حقه وأمك حسن أن تقتلا[3]

فليس يوم (السقيفة) هو من طرق ليوم الحسين عليه السلام في كربلاء على الحقيقة وإنما هو سبب أدى إليه وكذلك إبعاد الخلافة عن أمير المؤمنين عليه السلام

---

(١) ديوان الكميت بن زيد الاسدي: ٦٢٢

(٢) ديوان الصاحب بن عباد: ١٨٨.

(٣) ديوان مهيار الديلمي: ٣ / ١١٥.

وغصب حق الزهراء عليها السلام هو الذي حسن في عقول بني أمية قتل الحسين عليه السلام لأنهم اعتادوا على فعل المنكرات والخروج على الدين.

إن علاقة السببية تتيح للشاعر تصوير السبب فاعلا مع تغييب متعمد للفاعل الأصلي في مسعى للتضخيم من شان السبب وجعله قوة محركة رئيسة في النص سواء أكانت هذه القوة خيرة أم غير خيرة ومن أمثلة هذه الصور قول أبي الحسين الجزار: (الكامل)

صب الغدير على الألى جحدوا لظى يوعى لها قبل القيام أزيز[1]

فقد استحال يوم الغدير يصب لظى مع انه في حقيقته سبب في صب النار على الإلى جحدوا والفاعل هو الله سبحانه وتعالى وهي صورة تشيب لها الأبدان لعظم ما فيها مما قد يجعل شاعرا مثل أبي تمام يجعلها قوة محركة في شعره حين قال: (الطويل)

وان الذي أحذاني الشيب للذي رأيت ولم تكمل لي السبع والعشر[2]

فان هول الذي البسه الشيب ليس فاعلا على الحقيقة وإنما هو سبب منه إلا انه اكتسى ثوب الفاعلية فكان محورا رئيسا من محاور النص في صورة قاتمة ألقت بظلالها على مساحة واسعة من الغديريات لما في نقض هذه الواقعة من حدث أليم أدمى القلوب في صورة عبر عنها الصوري بقوله: (المتقارب)

وقلب تقلبه الحادثات على ما تشاء شمالا يمينا[3]

فقد حضرت الحادثات فاعلة لتقليب القلب فكانت عنصرا حيويا أظهرها مؤثرة محكمة بما أعطاها من صفات التحكم وان كانت في حقيقتها سبب الفعل وليست فاعلا له مسجلة حضورا شعوريا قويا كالشعور الذي ألحَّ على ابن حماد العبدي ليقول: (الطويل)

---

(١) موسوعة الغدير: ٥ / ٦٦٢.

(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٣.

(٣) ديوان الصوري: ٢/ ٦٨.

ومـــا أنـــا إلا هالـــك إن كتمتـــه ولا شك كتمان الهوى سوف يقتل[1]

فهي هنا مشاعر ضاعطة حتى تظهر وكأنها الفاعلة لكل ما هو مؤلم أو مسر وليست هذه الصورة ببعيدة عن صورة العبدي الكوفي التي يمثل المجاز العقلي ذو العلاقة السببية بؤرة التوتر الشعوري فيها حين قال :

أم حـرة يـوم وشـك الـبين يـبرده مااستحدثته النوى من دمعك السرب[2]

فالنوى ولوعة الفراق التي تستحدث الدمع السرب لتبرد حر يوم البين ما هي بفاعلة على الحقيقة وإنما هي سبب اخذ زمام الأمور حتى غدا في عين الشاعر قوة فاعلة[3].

ب – علاقة الزمانية:

وهي العلاقة التي يكون فيها الزمان فاعلا مع انه في حقيقته ليس إلا ظرفا زمانيا لحدوث الفعل، ولكن لشدة الترابط بين الحدث وزمانه صار فاعلا في عقول الشعراء، ولأننا في مقام الحديث في حدث تاريخي فان الزمان لابد من أن يحضر بوصفه قوة محركة وليست مجرد ظرف ووعاء زماني للحدث لذلك تراه يرد كثيرا في الغديريات.

حضر الزمان عند ما أراد طلائع بن رزيك ان يفخر بمولاه مما جعله يحرك معه الليل في عبادته حين قال: (البسيط)

يـا قـائم الليـل تمجيـدا لخالقـه وأيـن مثلـك قوامـا يمجـده[4]

فهو يفخر بمولى لا يجد مثيلا له في القيام وكيف لا وقد قام الليل معه في

---

(١) موسوعة الغدير: ٤/ ١٩٧.

(٢) م. ن: ٢/ ٤٠٩.

(٣) حضرت القوة السببية بوصفها قوة فاعلة كثيرا في الغديريات، ينظر ديوان الكميت بن زيد الأسدي: ٦٢٣ و ٦٢٥ و ديوان ابي تمام: ١ / ٣٥٢ و ديوان الصاحب بن عباد: ١٨٨ وموسوعة الغدير: ٢ / ٤١٠ و ٤/ ٤٢٣، ٤٩٧ و ٦/ ٥٠٣، وغيرها .

(٤) ديوان طلائع بن رزيك: ٧٤.

حين أن الليل في حقيقته المعروفة ليس سوى ظرف زماني لحدث القيام ولك أن تتخيّل جمال صورة يكون الليل فيها قائماً مما يعطي استشعاراً بحركية الوجود كله للقيام ان ظرفاً زمانياً متحركاً حركة ايجابية كهذه يطمع الشاعر أبو الحسين الجزار في أن يدعوه للوصال وكأنه ذات يتمنى وصالها حين قال: (الكامل)

من لي بدهرٍ كان لي بوصاله سمحاً ووعدي عنده منجوزُ[1]

ان الحضور الايجابي للزمان في الغديريات حضور قليل لان الزمان عند كثير من أصحابها خصم يظهر أحيانا وكأنه يجاذب الشاعر أمره وهو المعنى الذي جسده طلائع بن رزيك حين جعل منه خصماً يحاول الميل بالشاعر إلى الملل إذ قال: (البسيط)

فما يولّي ضميري عن ولائكم ولا تميل الليالي بي إلى الملل[2]

ان التجاذب بين الشاعر وزمانه وايذاء الزمان لشعراء الغديريات مسألة حاضرة في شعرهم اذ كثيراً مايستحيل الزمان واشياً أو عدواً، أما الواشي ففي مثل قول ابن العودي النيلي: (الطويل)

وقد غفلت عنا الليالي وأصبحت عيون العدى عن وصلنا وهي نُوَّمُ[3]

فلم تكن الليالي مجرد وعاء للغفلة بل كانت هي الغافلة عنهم ولما كان الرقيب ـ الليالي ـ غافلاً نامت عيون العدى وكان الشعراء في مأمن .

وأما موقف الزمان العدو فهي كثيرة وقد أثرت كثيراً في ضمائر الشعراء لأنها بالغت في الأذى وهاهو الكميت يظهر اثر الدهر فيه فيقول: (الوافر)

وتوكاف الدموع على اكتئابٍ أحل الدهرُ موجعه الضلوعا[4]

ولاعجب من دهر يختار موقف المعادي القاتل بعد أن كان ثمة عصر هوىً وهو المعنى الذي الحّ على العبدي الكوفي وتألم من موقف الدهر: (البسيط)

---

(١) موسوعة الغدير: ٥/ ٦٦.

(٢) ديوان طلائع ابن رزيك :١٠.

(٣) موسوعة الغدير: ٤/ ٤٩٧ .

(٤) ديوان الكميت بن زيد الأسدي: ٦٢٢.

أما وعصر هوىً دبّ العزاء له ريب المنون وغالته يد النوب[1]

فقد استحال الدهر خصماً فهذا لإيذاء الشاعر وهو المعنى الذي صوره أبو تمام أيما تصوير، فقال: (الطويل)

ودهرٌ أساء الصنعَ حتى كأنما يقضي نذوراً في مساءتي الدهرُ[2]

إن أياماً معادية مثل هذه لا جرم أنها ستقود أصحابها إلى حشر مستعر لما اسلموا زمام أمورهم ليديه فكانت عاقبة أمرهم الخسران لان الزمان الجائر سيسلمهم إلى يوم آخر لا تحمد العواقب فيه: (الوافر)

فيالك منه يوماً جرّ قوماً إلى يوم عبوسٍ قمطرير[3]

ولاشك أن يوماً أنكرت فيه الولاية سيجر المنكرين إلى مثل ذلك ولن يكون لذلك اليوم في نفوس المغتصب حقهم إلا الذم والعتب وهو المعنى الذي أظهره الصوري حين قال: (الرمل)

يا بني الزهراءِ ماذا اكتسبت فيكم الأيام من عتبٍ وذمْ[4]

فليس الأيام مكتسبة للذم فما هي الاّ ظرف للاحسان والإساءة ولكنها لما ارتبطت بتاريخ مؤلم لبني الزهراء عليها السلام صارت مشاركة لأعدائهم في أذاهم فصارت الأيام والدهور والعصور أعداء وان لم تكن في الحقيقة أعداء ولكن مخيلة الشعراء صنعت منهم ذلك الغول المخيف.

انّ حركية الزمان بوصفه فاعلاً متخيلاً يعطي للنص بعداً امتدادياً مؤثراً مما يمد ساحة التأثير فيضغط على المتلقين شعورياً لينقله إلى ساحة الحدث وليزج به في صلب المشكلة فيتأثر بها ويقتنع بمظلومية أصحابها وتغطرس أعدائهم على اختلاف أشكالهم وان كان الزمان واحداً منهم.

---

(١) موسوعة الغدير :٢/ ٤١.

(٢) ديوان ابي تمام :١/ ٣٥.

(٣) ديوان الصوري: ١/ ١٨.

(٤) م. ن: ١/ ٤١.

ج- علاقة المكانية :

في هذه العلاقة يستحيل المكان فاعلاً ويسند اليه الفعل ليكون واحداً من محاور النص المحركة للمعاني والصور ويغادر كونه مكاناً وظرفاً لحدوث الفعل، والمكان يظهر على نوعين أحدهما يحضر بصورة ايجابية توحي بالبشر والآخر سلبي يظهر بوصفه عدواً وهذا النوع أكثر وروداً في الشعر ولاسيما في الغديريّات التي تغلب عليها الشكوى لكثرة الأعداء أشخاصا كانوا أم زماناً أم مكاناً .

لقد حضر المكان حضوراً مشرقاً في شعر الشريف المرتضى حين انبرى لبيان مناقب أجداده فقال في حضور واضح للمكان: (الطويل)

ظفرتم بما لم تحظ منه بنهلةٍ ولذت لكم دون الأنام المشاربُ[1]

فقد اسند الالتذاذ للمشارب (والمشارب مكان الشرب) والاصل فيه ان المشارب لاتلذ وانما يلذ المشروب ولاشك في انّ تصويراً مثل هذا يجعل اللذة حاضرة على مفاصل عملية النهل كلها. انّ هذا الحضور المشرق للمكان لا يحظى بمساحة كبيرة في الغديريات لأنّ المكان في هذه النصوص عنصر باعث على الاغترار ولاسيما أن كان هذا المكان هو دار الدنيا التي استقر في العقل الإسلامي أنها دار غرور وهو المعنى الذي عبّر عنه الصوري بقوله: (الوافر)

لأمر سوّلته لهم نفوس وغرتهم به دار الغرور[2]

فقد أسند الغرور للدنيا وما هي حقيقة الاّ مكان لهذا الغرور ودار له .

إن المتفحص للغديريات يرى حضوراً واضحاً لهذه الدنيا الغرور بوصفها داراً للغرور ولكنه لما كان الغرور من سماتها اللازمة اسند إليها كثيراً فصارت كأنها فاعلة له[3].

---

(١) ديوان الشريف المرتضى: ١/ ١٨١.

(٢) ديوان الصوري: ١/ ١٨٧.

(٣) ينظر: موسوعة الغدير :٢/ ٤١٠ و ٤/ ٤٩٧، وديوان الكميت بن زيد الأسدي: ٦٢٧، وديوان الصاحب بن عباد: ١٠٦و١٨٩.

د - علاقة المصدرية :

يعمد المتكلم في هذه العلاقة إلى إسناد الفعل للمصدر في مسعى تصويري لإظهار الفعل المجرد من الزمن (المصدر) مسنداً اليه الفعل ولاشك أن وجود هذين الفعلين [فعل مع زمن / فعل من دون زمن] يعطي للتركيب حركية أكثر مما يسم النص كله بالحركة حين يتمظهر الفعل بصورة شخص له حركة واردة.

ان من شأن مثل هذا السلوك اللغوي ان يظهر الممدوح او المهجو متلبساً بالصفة المذكورة حتى يبدو كأنه تلك الصفة مجسمة وقد وظف طلائع بن رزيك هذا المعنى توظيفاً رائعاً حين رأى في أمير المؤمنين عليه السلام مثالاً للرشد حين قال: (البسيط)

يا راكبَ الغيّ دع عنك الضلالَ فهـ ـذا الرشدُ بالكوفة الغراءِ مشهدُه[1]

لان المعنى (فهذا الراشد) إشارة إلى أمير المؤمنين عليه السلام الراشد الاّ انه رأى في شخص أمير المؤمنين عليه السلام تجسيداً حقيقياً للرشد حتى صار كأنه الرشد يمشي على الأرض ولاشك أن في هذا سمواً لا يدانيه سمو.

ولا يختلف الأمر مع الصاحب بن عباد حين يدعو صادقي التشيع إلى سماع مقالته لكنه لا يريد أي سامع وإنما يريد سامعاً يتمظهر فيه التشيع من ذوي الألباب حين قال: (الكامل)

كم سامعٍ هذا سليمٍ عقيدةٍ صِدْقِ التشيّع مِن ذوي الألباب[2]

إن هذا السلوك يظهر تطلعاً نحو الصفة ذاتها او نحو شخص تتمثل فيه الصفة تامةً فالرشد وصدق التشيع هما بؤرتا النص وقطب الرحى فيه، وهذه السمة تظهر التطلع إلى الصفة أكثر من الشخص ويظهر ذلك جلياً في قول أبي تمام: (الطويل)

---

(١) ديوان طلائع بن رزيك :٧٣.

(٢) ديوان الصاحب بن عباد: ١٠٥ .

وان كانت الأيامُ أخت وما بها لذي غُلةٍ وردٌ ولا سائلٍ خبرُ[1]

فان نقطة الضوء في النص كانت نحو (ورد) و (خبرُ) بمعنى مخبر ولكنّ تطلعه لمجرد الحدث (الإخبار) جعله يسند الأمر للمصدر.

٥- علاقة المفعولية :

ويتم في هذه العلاقة بناء الكلام للفاعل وإسناده إلى المفعول به الحقيقي وقد مثل البلاغيون له بقوله تعالى «**فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَّاضِيَةٍ**»[2] ولم ترد هذه العلاقة كثيراً في الغديريات الاّ اننا يمكننا الظفر بعدد من التطبيقات عليها فمن أمثلتها قول أبي تمام: (الطويل)

لـه شجراتٌ خيّم المجد بينها فلا ثمرٌ جانٍ ولا ورقٌ نضرُ[3]

فالعلاقة في قوله (فلا ثمرٌ جانٍ) علاقة مفعولية لأنه أراد (فلا ثمرٌ مجني) ولكنه أراد أن يعطي للنص حركية وتصويراً كبيرين فأظهر المفعول بصيغة الفاعل.

وقد حضرت هذه العلاقة أيضاً عند أبي تمام في حديثه عن فخره بنفسه وعشيرته حين رأى أن من المنكور أن لا يتأتى له المجد وهو ما هو عليه من شرف العشيرة حين قال: (الطويل)

وانْ نكيراً ان يضيق بمن له عشيرةٌ مثلي أو وسيلته مصرُ[4]

فإنّ من المنكور وغير المعهود ان يضيق الدهر برجل له مثل هذه العشيرة (طي) ومثل هذا الوطن (مصر) فقال (نكيراً) وأراد (منكراً).

***

(١) ديوان أبي تمام :١ / ٣٥٣

(٢) القارعة: ٧.

(٣) ديوان أبي تمام :١/ ٣٥٢

(٤) ديوان أبي تمام :١/ ٣٥٢.

المبحث الثالث
الصورة الاستعارية

تطورت النظرة الاصطلاحية والتقسيمية للاستعارة عند البلاغيين العرب تطوراً مطرداً مع تطور الزمن حتى صارت واحداً من أهم فنون البلاغة وإجراءاتها التصويرية؛ لما تتوافر عليه من الخيال الخلاق، والمعنى المتدفق، واللفظ الرشيق، والصورة الموحية، والبعد النفسي. ودارت التحديدات البلاغية للاستعارة حول مفهوم واحد وإن تباينت صيغ التعبير عنه تمثلاً بالنظر إلى الاستعارة بوصفها استعارة شيء لشيء آخر، أو بوصفها تسمية شيء باسم شيء آخر، أو تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة[1].

ويبدو أن تعريفها اصطلاحياً بدأ بالنضج عند عبد القاهر الجرجاني، وإن كنا لا نعدم أن نجد إطلالات موفقة عند من سبقه من أمثال القاضي الجرجاني (ت٣٦٦هـ)، وأبي هلال العسكري[2]، بيد أنَّ المنهج التحليلي الذي سار عليه عبد القاهر الجرجاني أوجب عليه تفحص حدودها وأركانها وقيمتها الفنية، وكل ما له علاقة بإظهار قيمتها لفظاً ومعنى وتصويراً، فضلاً عمّا يحف بها من بعد نفسي، فقد عرفها بقوله: «الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء وتظهره وتجيء إلى اسم

---

(١) ينظر: البيان والتبيين: ١ / ١٣٥، وقواعد الشعر: ٤٦، والوساطة بين المتنبي وخصومه: ٤١، والنكت في إعجاز القرآن: ٧٩، وسر الفصاحة: ١٣٤، وغيرها.

(٢) ينظر: الوساطة: ٤٠ وما بعدها، وكتاب الصناعتين: ٢٧٣ وما بعدها.

المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه»[1]، فأعطاها بذلك الصفة الاصطلاحية فأثرت آراؤه فيمن جاء من بعده، وتابعوه في آرائه[2]. وتعد الاستعارة «من الوسائل الفنية المهمة في التصوير البياني التي تفتح آفاقاً ممتدة أمام المتكلم، وتتيح له قدراً كبيراً من التصرف في التعبير عن المعاني وتصويرها بأشكال لغوية تمتع النفس والعقل بلطف العقل وجمال الصورة وقوة الدلالة»[3]؛ لما فيها من القدرة على أن «تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد، وفضيلة مرموقة»[4]، لما فيه من جمع بين الأضداد والمتخالفات فيكشف عن إيحائية جديدة في التعبير لا يحس بها السامع في الاستعمال الحقيقي؛ لذلك عدَّت من أبرز صور البيان العربي، وأروع مشاهد التصوير الفني[5]. أما أقسامها فقد أخذت مساحات كبيرة من البحث البلاغي العربي لتعدد وجهات المعالجة والنظر، فقد انقسمت بحسب الطرف المحذوف على (تصريحية، ومكنية)، وبحسب ما يذكر من ملائمات على (مرشحة ومجردة ومطلقة)، وبحسب الحس على (حسية وعقلية)، وبحسب إمكان اجتماع الطرفين على (وفاقية وعنادية) وغيرها كثير، إلا أننا سنجعل من قسميها (التصريحية والمكنية) أساساً لهذه الدراسة معرضين إلى الأقسام الأخرى في درج كلامنا ما رأينا في ذلك حاجة مبتدئين بالمكنية بوصفها الأكثر وروداً في نصوص الغديريات.

١ - الصورة الاستعارية المكنية:

وهي الصورة التي حذف فيها المستعار منه (المشبه به)، ومثاله قوله تعالى:

---

(١) دلائل الإعجاز: ٥٣ .

(٢) ينظر: نهاية الإيجاز: ٨٢، ومفتاح العلوم: ١٧٤، والمثل السائر: ١ / ٣٦٥، والإيضاح: ٢٧٨ .

(٣) التفكير الدلالي في البحث البلاغي العربي: ١٨٩ .

(٤) أسرار البلاغة: ٣٣ .

(٥) ينظر: أصول البيان العربي: ٩٣

«والصُّبحِ إذا تنفَّسَ»[1]؛ إذ استعار الحركة من الانسان إلى الصبح بما بينهما من وجه شبه في الحركة المرصودة المعبر عنها بـ (تنفس الصبح) إلا أنه حذف المشبه به (المستعار منه)، ومن شأن هذا النوع من الاستعارة أن يخفي المستعار منه ويضفي سماته على المستعار له حتى يجعله يفعل فعله وكأنه هو، فيغدو آمراً ناهياً، وله أثر في غيره، وهو ما يمكن أن نلحظه في قول العبدي الكوفي راسماً صورة البطل في سوح الوغى: (البسيط)

حتى إذا الموت ناداه فاسمعه والموت داع متى يدع امرءاً يجب[2]

ويكمن جمال الصورة في نقل الشيء المعنوي (الموت) إلى ساحة المحسوسات بأن جعله يأمر وينادي مما أعطى للصورة بعداً حركياً يمكن الظفر ـ ولو عقلياً ـ بأطرافه وحركة محاوره مما يجعل المتلقي يشعر بالمعنى شعوراً لا يحسّ معه بالشك، فيكون إحساسه بالمعنى والبعد الشعوري أكمل وأوفى؛ إذ جعلنا نحس معه برهبة الموت وهيمنته على الساحة الفكرية لمكان الحدث من أجل أن يرسم لنا بعد ذلك صورة البطل الذي يقف نداً له وربما صرعه، وقد التفت البلاغيون العرب إلى هذه القيمة للاستعارة في جعل المعقول محسوساً؛ إذ قال عبد القاهر الجرجاني مثلاً: «إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنها جسمت حتى رأتها العيون»[3]، وهو ما أدركه العبدي الكوفي فصوَّره تصويراً وافياً؛ إذ صوَّر لنا الفتنة ـ وهي شيء معنوي ـ ضحيَّة مشوَّهة تجرها ذئاب ـ وهي صورة حسيَّة ـ حين صوَّر اشتداد الفتنة بعد رسول الله ﷺ قائلاً: (البسيط)

عادت كما بدئت شوهاء جاهلة تجرُّ فيها ذئاب أكلة الغلب[4]

فأي حال وصلت إليها تلك الفتنة، فلعبت بحال المسلمين حتى عادوا إلى

---

(١) التكوير: ١٨ .

(٢) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١١ .

(٣) أسرار البلاغة: ٣٣ .

(٤) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١١.

الجاهلية مشوهين كأنهم ضحية تناوشتها ذئاب تحسبها غنيمة بعد الغلب، ولنا أن نتصوَّر قيمة هذه الصورة التي جسَّدت لنا ما كان معنوياً يبعد على كثير منا تخيل حيثياته، إلا أنه بهذا التصوير صار ضمن منطقة الإدراك والإحساس.

إنَّ من شأن الصورة الاستعارية المكنية أنها تسهم في توكيد المعنى لأنها ستظهر مدركاً، فضلاً عما فيها من إدعاء تحقق المعنى في المستعار له، ويظهر ذلك بوضوح عند الصاحب بن عباد حين قصد تصوير شجاعة الإمام علي عليه السلام، فلم يجد صورة أوفى للمعنى من أن يظهر الضلال في صورة وحش ظهرت عليه آثار فعل الإمام فتركته غير ذي أذى، فقال: (الكامل)

لم يعلموا أنَّ الوصيَّ هو الذي ترك الضلال مفلَّل الأنياب[1]

فقد استعار الأنياب من الوحش إلى الضلال، فكانت استعارته مكنية أظهرت حركية نصيَّة بما تركه من إطلاق؛ إذ لم يرشح الاستعارة أو يجردها، فترك لنا مساحة واسعة من التخيل لما فيه من عنفوان البطل، وهي الصورة التي لم تفارق مخيلة الشعراء فعبروا عنها كثيراً في أشعارهم لما فيها من بيان لفضائل أميرالمؤمنين عليه السلام، وحمايته بيضة الإسلام، وقد أحسن ابن حماد العبدي تصوير هذه الشجاعة بقوله (الطويل)

إذا ما انتضاه واعتزى وسط مأزق تزلزل خوفاً منه رضوى ويذبل[2]

فقد استحال رضوى ويذبل خصمين رعديدين يرتجفان خوفاً من سطوة هذا المقدام، ولن تجد صورة أصدق تعبيراً من هذه لما فيها من رموز القوة التي تمثَّلت باختيار هذين الجبلين العملاقين لهذه الصورة الاستعارية لما تجسَّد فيها من الفخامة والاستقرار حتى إذا ارتجفا ـ مشابهين للجبناء ـ ظهر مقدار بطولة أمير المؤمنين عليه السلام، ولا عجب عند الشعراء الموالين في هذا، لأن رجلاً أخلص قلبه لله وخافه؛ أخاف الله منه كل شيء، وقد عبَّر عن هذا المعنى الشاعر أبو محمد العوني في صورة استعارية جميلة حين قال: (الكامل)

---

(١) ديوان الصاحب بن عباد: ١٠١.

(٢) موسوعة الغدير: ٤ / ١٩٨ .

والله ألبسه المهابة والحجا وربا به أن يعبد الأصناما[1]

فقد شبَّه المهابة والحجا باللباس، وحذف اللباس فكانت استعارة مكنية، وهي استعارة مجرَّدة لأنه ذكر ما يلائم المشبه؛ لأن ترك عبادة الأصنام من لوازم العقل، لا من لوازم اللباس مما أسهم في إيضاح المعنى وأثر في البعد النفسي للنص، ولاسيما عند النظر إلى الطرفين (المهابة والحجا) العقليين، و (ألبسه) وهي البعد الحسي؛ إذ استعار المحسوس للمعقول وأظهر معناه في صورة بهيَّة، وهذا مما دأب البلاغيون على استحسانه[2]. إنَّ صورة خليفة جمعت بين الشجاعة والسبق إلى الإيمان والحكمة ألحت كثيراً على شعراء الغديريات، فظهرت في صور استعارية أضاءت المعنى، وأسهمت في إيصال المراد، والأخذ بعقول المتلقين؛ إذ حضرت صورة الحكيم المنقذ مثلاً في شعر الكميت حين قال: (الوافر)

يقيم أمورها ويذبّ عنها ويترك جدبها أبداً مريعا[3]

فقد استعار الإقامة للأمور من الغصن؛ لأنَّ المعروف أنّ القصد إلى الإقامة والتقويم إنما هو في العادة للغصون، فلما حذف الغصون كانت استعارته مكنية وقد رشحها بما يلائم الغصون ـ بوصفها نباتاً ـ بأن ذكر (جدبها ـ مريعا)، ولا يخفى ما في الخضرة والريع من بعد نفسي يشعر بالنماء والحياة.

إنَّ أميراً مثل علي بن أبي طالب عليه السلام، والإقرار بولايته من الأمور التي تبهج وتبعث على الفخر، ولاسيما إن عضد ذلك كله نسب ممتد إلى هذا الأمير البطل، فظهر ذلك في شعر السادة العلويين؛ إذ عبَّر الشريف المرتضى مصوراً إياه تصويراً استعارياً لطيفاً حين قال: (الطويل)

وطارت بما نلناه أجنحة الورى وسارت به في الخافقين الركائب[4]

---

(١) م. ن: ٤ / ١٧٨ .

(٢) ينظر: كتاب الصناعتين: ٣٠٩، والعمدة: ١ / ٢٤٣، وأسرار البلاغة: ٣٢-٣٥ .

(٣) ديوان الكميت بن زيد الأسدي: ٦٢٥ .

(٤) ديوان الشريف المرتضى: ١ / ١٨١ .

فليس للورى أجنحة، وإنما استعيرت من الطائر، وقد رشحها بما يلائم المستعار منه بأن قال (طارت)، فأظهر الفضائل وانتشارها في صورة دافقة بالحياة، ضاجة بالحركة من خلال هذه الصورة الاستعارية المكنية المرشحة.

إنَّ صورة البطل والمسابق إلى الإيمان، والحكيم التي ظهرت مصورة تصويراً استعارياً جميلاً عند الشعراء لا بد من أن تقابل برسم صورة للطرف الآخر، لما في ذلك من إسهام في رسم الصورة الكلية للموقف، ولأن هذه الصور المضادة قد ألحَّت على الشعراء كثيراً وتركت فيهم ندباً، وولدت عندهم آهات ومواجع حتى طفقوا ينفسون عمّا في دواخلهم تجاهها مصورين إياها بما يجعلها عنصر إثارة وضغط على النص، وكيف لا وقد قال فيها الكميت بن زيد الأسدي: (الوافر)

نفى عن عينك الأرق الهجوعا وهمٌ يمتري منها الدموعا[1]

فقد استحال الهم ناهلاً للدمع في صورة مفزعة؛ إذ شبه الهم بإنسان يمتري شيئاً مستخرجاً إياها بطريقة تشعر بقساوة الموقف، فقد دخل النفس والقلب ما نفى عنهما النوم، وامترى دموعهما، وقد أكمل الشاعر رسم الصورة بتعضيدها بصورة استعارية أخرى: (الوافر)

دخيل في الفؤاد يهيج سقماً وحزناً كان من جذل منوعا[2]

فقد شبه الهم كدخيل هاج سقماً وأثار حزناً وهي صورة كثيراً ما تتردد عندهم[3]. وليس شعراء الغدير وحدهم من يستشعر الأسى، بل كل ما في الكون يتحرق غيظاً، ومن أجل أن يعطي الشاعر الغديري هذا الأسى بعده المؤثر عمد إلى ربطه بأشرف الخلق رسول الله ﷺ حين نقل عن بعض محطات معراجه في السماوات، من ذلك ما عبر عنه الشاعر أبو محمد العوني بقوله: (الطويل)

---

(١) ديوان الكميت بن زيد الأسدي: ٦٢٢ .

(٢) ديوان الكميت بن زيد الأسدي: ٦٢٢

(٣) ينظر مثلاً: موسوعة الغدير: ٢ / ٤٠٩، ٤١٢، وديوان الكميت بن زيد الأسدي: ٦٢٣، وديوان الشريف المرتضى: ١ / ١٨٣ وغيرها .

بأن قال لما أن عرجت إلى السما رأيت بها الأملاك ناظرة شزرا[1]

فقد صوّر الشاعر الأملاك تصويراً استعارياً حسياً في استعارة مكنية بأن أضفى على الأملاك صفة النظر التي (رشحها) بجعل نظرها (شزرا) مما جعل أركان الصورة كلها متحركة، ولاسيما مع وجود الأفعال (عرجت، رأيت)، و (ناظرة شزرا) وما فيها من حركة على سبيل التخييل مبالغة في التشبيه، والتمازج في الصفة، وهي مما يجعل النص ألطف لفظاً، وآكد معنى[2].

وظلّت الإطلالة النبوية مرافقة لنصوص الغديريات، ولاسيما ما تعلّق منها بإبراز حادثة يوم الغدير لما في ذلك من إضفاء المشروعية المقدسة من جانب، ودحض حجة الخصم من جانب آخر، فقال جمال الدين الخلعي مصوراً جانباً مما حصل في يوم الغدير في صورة استعارية لطيفة: (مجزوء البسيط)

ثمّ تلا آية البلاغ لهم والسمع يعنو لها مع البصرِ[3]

فقد تحركت الأعضاء (السمع / البصر) في حركة مدّت فيها الأعناق، وتوجهت النفس بكل جوارحها، وقد أعطت هذه الصورة النص بعداً حركياً بعد أن حركت (السمع / البصر) إلى مساحات لم تعهد الحركة فيها على سبيل التخييل. إنَّ فعلاً مشيناً مثل فعل الناكثين والمارقين والقاسطين والناصبين العداوة لأمير المؤمنين عليه السلام دعا الشعراء إلى أن يشمروا عن ساعد الولاء للذب عن العدل الإلهي المتمثل في أمير المؤمنين عليه السلام، وقد نافح شعراء الغدير كثيراً عن هذا الأمر، وقال فيه العبدي الكوفي: (البسيط)

حتى لقد وسمت كلماً جباههم خواطري بمضاء الشعر والخطبِ[4]

فقد صور لنا خواطره واسمة جباه المناوئين بالكلم مستعيراً صفة (الوسم)

---

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ١٧٥ .

(٢) ينظر تعليق عبد القاهر على أمثال هذه الصورة في: أسرار البلاغة: ٣٥ .

(٣) موسوعة الغدير: ٦ / ٢٠ .

(٤) م. ن: ٢ / ٤١٣ .

لخواطره من (الميسم)، فكانت صورة مكنية مجردة لأنه ذكر ما يلائم المشبه (خواطر) بأن ذكر شيئاً منه وهو الشعر والخطب.

إنَّ قولاً كبيراً مثل هذا ربما أدخل الشعراء في حرج لما فيه من نيل من أشخاص كان لهم عند الفريق الآخر منزلة سامية، وكان لابد لشعراء الغدير من أن يكملوا رسم المشهد بتصوير حال المنتقدين، وجليل جرمهم، وقد عبر مهيار الديلمي عن ذلك برسم مشهد ضاج بالحركة لأفراد المعسكر الآخر حين قال: (البسيط)

ما بين ناشر حبل أمس أبرمه ... تعد مسنونة من بعده البدعُ

وبين مقتنص بالمكر يخدعه ... عن آجل عاجل حلو فينخدعُ

توافقوا وقناة الدين مائلة ... فحين قامت ثلاحوا فيه واقترعوا[1]

فما (ناشر حبل)، و (يخدعه عن آجل عاجل)، و (قناة الدين) إلا صور استعارية مكنية أحسن الشاعر من خلالها إبراز معناه محفوفاً بلفظ لطيف، وصورة جميلة، ودلالة قوية، ووحدة عضوية نصية أسهمت في رسم صورة متكاملة[2].

٢- الصورة الاستعارية التصريحية:

وهي الصورة التي صرَّح فيها بذكر المشبه به (المستعار منه)، وذكر المشبه (المستعار له) على سبيل الادعاء والمبالغة حتى يبدو المشبه كأنه المشبه به عينه، ومن أمثلته الواضحة في القرآن الكريم قوله تعالى: «لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ»[3]، فقد استعار لفظ الظلمات للضلالة، ولفظ النور للهدى بلحاظ ما بينهما من مشابهة من حيث أثرهما في الإنسان من تعمية وحجب أو إضاءة ورشاد، وقد حذف المشبه به (الضلالة / الهدى) وذكر المشبه (الظلمات / النور) فكانت استعارة تصريحية.

---

(١) ديوان مهيار الديلمي: ١ / ٥١٣ .

(٢) ينظر في نقد مثل هذه الصور: كتاب الصناعتين: ٢٧٤، ٣٠٩، والعمدة: ١ / ٢٤٢، وأسرار البلاغة: ٢٤، ٢٩، ٣١ .

(٣) إبراهيم: ١.

حاول شعراء الغدير توظيف هذا النوع من التصوير الاستعاري في خدمة قضيتهم، فراحوا يقوون بها نصوصهم، ويعرضون من خلالها معانيهم في صور مشرقة، ولعلَّ من أمثلة هذا النوع من التصوير قول الكميت بن زيد الأسدي في ذكر آل محمد عليهم السلام : (الوافر)

لفقدان الخضارم من قريش وخير الشافعين معاً شفيعا[1]

فقد استعار لفظ الخضارم (البحار) لرجالات آل محمد صلى الله عليه وآله وقد كان موفقاً حين شبههم بالبحار، ولاسيما أنهم في موضع الشفاعة الذي يمثل شكلاً من العطاء، وقد اعتادت العرب أن تلجأ إلى البحر في وصف عطاء الممدوح لما فيه من سعة ولا محدودية، وقد جردها الشاعر في الشطر الثاني بذكره ما يلائم المشبه (الرجال) وهو الشفاعة؛ لأن الشفاعة من أمور الناس لا البحار، فكانت مجردة، وتتمثل قيمة هذه الصورة فيما يستحضره خيال المتلقي من مخزون ذاكرته عن البحر الزاخر اللامنتهي، المليء بالحركة والعنفوان ليرسم صورة لممدوحيه مما يفتح باباً واسعاً من التخييل، إلا أنه مع هذا مما يسهل التعامل معه لوضوح العلاقة بين المشبه والمشبه به، وهو أمر أصر البلاغيون على وجوب مراعاته بأن يكون وجه الشبه قريب المأخذ، سريع التناول[2]. وتظهر الصورة الاستعارية ذات الطبيعة الحسية في مواضع كثيرة من الغديريات في صور كثر استعمالها في الشعر العربي، إلا أن قيمتها في استعمالها الجديد من خلال نظام العلاقات الذي اكتنفها داخل النص، من ذلك ـ مثلاً ـ قول العبدي الكوفي: (البسيط)

وفي الخدور بدور لو برزن لنا برَّدن كل حشاً بالوجد ملتهب[3]

فقد استعار لفظ (بدور) للوجوه المضيئة، والجامع بينهما حسي معروف وهو الإضاءة، وهو أمر معتاد عند الشعراء، إلا أن الجديد فيها أن هذه البدور

---

(١) ديوان الكميت بن زيد الأسدي: ٦٢٣ .

(٢) ينظر: الموازنة: ٢١٣، والوساطة: ٤٢٩، وأسرار البلاغة: ٢٥٢ .

(٣) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١٠ .

ستفعل غير المعتاد أو المرجو منها (الإنارة) وإنما ستكون بلاسماً للجراح، ومطفئة، ومبردة لالتهاب الحشا. ولعلَّ من الصور المعتادة التي لم تسع إلى إدخال الجدَّة على محاور الصورة الاستعارية التصريحية تلك الأبيات التي مثلت مقدمات لعدد من قصائد الغديريات، وهو ما يمكن أن نلتمس له التعليل بأن الشعراء أرادوا السير على مقررات النقاد في مقدمات القصائد وعدم الخروج عليها، ومن أمثلة ذلك قول العبدي الكوفي في مقدمة قصيدته الرائعة التي تحضر فيها حادثة الغدير بوضوح، فقال في مقدمتها: (البسيط)

لهفي لما استودعت تلك القباب وما حجبن من قضب عنا ومن كثبِ[1]

فقد شبه النساء بالقضب لما بينهما من الطول والشكل والحركة إلا أنه حذف المشبه (النساء) وذكر المشبه به (القضب)، ولم يدخلها في علاقات جديدة فكانت هذه الصورة مثالاً للصورة المستهلكة في الشعر العربي التي يلجأ إليها لمسايرة المقررات النقدية في مقدمات القصائد أو لأغراض أخرى، ومن أمثلة هذه الصورة أيضاً قول الجبري المصري: (الكامل)

وتعوَّذي بالزهر من أولاده من شر كلِّ مضلِّلٍ أفَّاكِ[2]

فقد شبَّه أولاد الرسول ﷺ بالنجوم الزاهرة، فذكر المشبه به فكانت استعارته تصريحية مجرَّدة ذكر فيها ما يلائم المشبه (أولاد الرسول) من التعوذ لأنَّ ذلك من لوازم الناس لا النجوم الزاهرة التي يهتدى بها.

ولما كانت مسألة الغدير مسألة إسلامية تتعلق بحق من أرسل بالقرآن، ومن نزل القرآن في بيوتهم كان من اللازم على الشعراء أن يستضيئوا بالاستعارات القرآنية لأنها الأكمل والأوفى والأكثر مصداقية والأبعد غوراً في التأثير في نفوس المتلقين، وقد حاول شعراء الغدير توظيف هذه الاستعارات بما يخدم أغراضهم ومقاصدهم، ومن ذلك قول السيد الحميري: (الطويل)

---

(١) موسوعة الغدير: ٢ / ٤٠٩ .

(٢) م. ن: ٤ / ٤٢١ .

إذا أنا لم أحفظ وصاة محمد ولا عهده يوم الغدير المؤكدا
فإني كمن يشري الضلالة بالهدى تنصُّر من بعد الهدى أو تهوُّدا[1]

فالصورة الاستعارية (الضلالة بالهدى) من الصور القرآنية التي أضفت بعداً جمالياً، وهالة قدسية ارتفعت بمستوى الصورة عنده لما فيها من إشارة إلى قدسية وصية النبي محمد ﷺ في آله الكرام، وهي المسألة التي ألحَّ السيد الحميري في إبراز مضامينها والتركيز على جوانب القدسية فيها من أجل إبراز حجم الأذى الذي لحق بالرسول الكريم وآله الأطهار عليهم السلام، فقال مصوراً: (السريع)

حتى إذا واروه في قبره وانصرفوا من دفنه ضيَّعوا
ما قال بالأمس وأوصى به واشتروا الضرَّ بما ينفعُ[2]

فقد وشح السيد الحميري صورته التصريحية بتوظيف مفردات الصورة القرآنية التي قارنت بين الضر والنفع كثيراً، فكانت صورته مما أعطى النص دفقاً شعورياً جذب المتلقي إليه، ولاسيما بعد أن عمد إلى رسم صورة كلية لم تقف عند حدود البيت الواحد، بل اكتمل المعنى في بيتين مصوراً نكوص عدد من الأصحاب على أعقابهم، وتركوا ما ينفعهم (التمسك بالبيعة) إلى ما يضرهم (نبذ البيعة ووصية الرسول خلف ظهورهم). يظهر لنا من تتبع الصورة الاستعارية في الغديريات أنَّ هذا الإجراء التصويري حقق للنص جملة من المعطيات، وأعطاه سمواً توافق مع سمو الفكرة التي قصد الشعراء إلى التعبير عنها وهي واقعة الغدير ومسألة ولاية أميرالمؤمنين عليه السلام، ويمكننا أن نجمل هذه المعطيات بما يأتي:

١ ـ أسهمت الصور الاستعارية في تغيير شكل الدلالة المعبر عنها بأن تنتقل به بين الحسي والعقلي، وكثيراً ما عبرت عن المعاني العقلية بصورة حسية ليسهل إدراكها بأن تجعله أمراً ملموساً في حيز الإدراك. ومن المعروف أن هذا التوجه كان

(١) ديوان السيد الحميري: ٧٣ ـ ٧٤ .
(٢) م. ن: ١٢٩ .

موضع عناية البلاغيين العرب الذين وضعوا اليد على مثل هذا السلوك التصويري، وقد وظف شعراء الغدير هذا الأمر من أجل أن يعطوا (الولاية) وهي أمر معنوي بعداً حسياً مدركاً ،والأمر كذلك ينطبق على (ترك الولاية / النصب والعداوة لال البيت)، فقد أظهرها الشعراء بصور يمكن التعامل معها وإدراك جوانبها والتأثر بها[1].

٢ ـ أسهمت الصور الاستعارية في تجسيم المعنى وتشخيصه بأن أعطت لما هو غير عاقل فعل العاقل على سبيل التمثيل، وهو المعنى الذي وضع عليه الشعراء يدهم، واهتدوا إلى كنهه، وقد قال فيه عبد القاهر: «أنك لترى بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة»[2]، وما ذلك إلا على سبيل التخييل بأن تتخيل شخصاً متجسماً لا عرضاً متوهماً، مما له الأثر الأكبر في تحريك النص والتفاعل معه والانجذاب نحوه والإقرار به[3].

٣ ـ حاول شعراء الغديريات توظيف البعد الديني وسطوته على العقل المسلم في إثبات الأمور ونفيها، وفي إسناد الحجج ودحض حجج الخصوم، وبيان حالهم، وضحالة أمرهم، ولم يكن ثمة طريق أكثر تعبيراً، وألصق بالمعنى من توظيف الصورة الاستعارية لهذا الغرض.

٤ ـ سعى الشعراء إلى توظيف الحواس توظيفاً متكاملاً من سمع وبصر ولمس وغيرها، مما جعل منها أدوات لإبراز المعنى وتشكيله في النص، فكانت صورهم الاستعارية في متناول الحواس مما جعلها أقرب إلى الإدراك وأجلى للحجة، وأكثر إقناعاً للمتلقي.

***

(١) وقف عبد القاهر الجرجاني كثيراً عند هذه السمات محللاً، ومبرزاً مواطن الجمال فيها. ينظر: أسرار البلاغة: ٢٣ ـ ٣٥ .

(٢) أسرار البلاغة: ٢٣.

(٣) ينظر ما قيل في هذا في كتاب الصناعتين: ٢٧٤، والإيضاح: ١٧٦ .

المبحث الرابع
الصورة الكنائية

يدل الأصل (كنى) على الاستتار، ومنه أخذت (الكنية)؛ لأنها يستتر خلفها الاسم الصريح، ولهذا أيضاً سمي الضمير (كناية) عن الاسم الصريح[1].

وقد تلقف البلاغيون هذا الأصل، وما يحمل من دلالات النيابة والاستتار ليجعلوا منه مصطلحاً دالاً على ما يؤدى فيه المعنى بطريق غير معهود لأن المعنى فيه مضمر لأغراض دلالية، أو جمالية، أو بلاغية، ولهذا عبَّر عنه البلاغيون والنقاد أحياناً بلفظ (الإرداف)[2]، إلا أنَّ هذا الفن اكتسب نضجه اصطلاحاً، وتحليلاً، وتطبيقاً عند البلاغي النحرير عبد القاهر الجرجاني حين حدَّ الكناية بقوله: «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه»[3]، وكان لهذا الحد حضوره الواسع في الموروث البلاغي العربي[4]، بمعنى أنَّ التعبير الكنائي عدول عن أصل الوضع اللغوي مع قصد المعنى الأول إن أراد المتكلم قصده، لذلك سيكون النظر محصوراً على نوع العلاقة بين المعنيين الأول والثاني؛

---

(١) ينظر: تاج اللغة وصحاح العربية: مادة (كنى)، ولسان العرب: مادة (كنى) .

(٢) ينظر: نقد الشعر: ١٧٨، وكتاب الصناعتين: ٣٥، والعمدة: ١ / ٣١٢، وسر الفصاحة: ٢٧٠ .

(٣) دلائل الإعجاز: ٥٢ .

(٤) ينظر: البرهان الكاشف: ١٠٥، والتبيان في علم البيان: ٣٧، وخزانة الأدب: ٣٥٩ .

لأنها أساس التفريق بين الكناية والمجاز، فهي في الكناية انتقال من اللازم إلى الملزوم في حين أنها في المجاز انتقال من الملزوم إلى اللازم ،فضلاً عن إمكانية قصد المعنى الأول في الكناية، وعدم إمكانية ذلك في المجاز، حتى عدَّ هذا المنطلق الأساس في التفريق بين الكناية والمجاز[1].

ودار في الموروث البلاغي والنقدي العربي أنَّ البلاغة لا تخرج عن مقاصد ثلاثة؛ لأنه إنما يقصد إليها للتعمية، أو الرغبة عن الخسيس، أو للتفخيم والتعظيم، وإن كان مقصد الرغبة عن الخسيس هو الأكثر حضوراً عندهم[2]؛ لأنه شكَّل عندهم لغة مهذَّبة، ولغة إيحائيَّة تنأى عن جرح المشاعر، وخدش النفوس بما يتأتى لها من قدرة على التعبير الموحي المهذَّب، وقد وظفها القرآن الكريم توظيفاً رائعاً في سبيل تحقيق هذا البعد النفسي في الكلام[3].

وتقسم الكناية على أقسام عدَّة بحسب الجهة المنظور إليها، إلا أنَّ أشهر هذه التقسيمات ما نظر فيه إلى جهة المكنى عنه، فانقسمت الكناية بحسب المكنى عنه على أقسام ثلاثة: كناية عن صفة، وكناية عن موصوف، وكناية عن النسبة بين الصفة والموصوف، وهو التقسيم الذي ارتأينا الدخول من خلاله إلى الغديريات متابعة للبحث البلاغي في الترتيب، ولأنه وافق أن جاءت على هذا الترتيب من حيث الكثرة.

١ - الكناية عن الصفة:

وهي الكناية التي تقصد التعبير عن الصفات المعنوية مثل الجود والكرم والشجاعة والخلق الكريم والعفة وغيرها من الصفات المعنوية لا الصفة النحوية المعروفة باسم (النعت) في النحو العربي مثلما يقول الخطيب القزويني[4].

---

(١) ينظر: نهاية الإيجاز: ١٣٥، والمثل السائر: ٢ / ١٩٤، والإيضاح: ١٨٣، والطراز: ١ / ٣٧٣ .

(٢) ينظر: الكامل في اللغة والأدب: ٢ / ٦٧٤ .

(٣) ينظر: أصول البيان العربي: ١١٥ .

(٤) ينظر: الإيضاح: ٣١٩ .

يلجأ إلى التعبير الكنائي أحياناً بقصد التفخيم والتعظيم بإيراد صورة كنائية تفهم من العقل، وتؤدي هذا القصد، وقد وظف شعراء الغديريات هذا البعد بصورة موحية وجميلة حين صوروا عظيم المنزلة، أو عظم الخطر مثلما يقول أبو محمد العوني: (الكامل)

من ذا سواه إذا تشاجرت القنا وأبى الكماة الكرّ والإقداما[1]

فقد كنى الشاعر في الشطر الأول عن شدة المعركة، وشدة التلاحم وكثرة المقاتلين بأن جعل رماحهم متشاجرة في صورة متحركة أعطت الرماح الرغبة في الشجار وكأنها تمثل أصحابها، وعضد الصورة بصورة كنائية أخرى يظهر فيها تردد الكماة الأبطال عن الكر والإقدام في مسعى تصويري لإظهار عظم الخطر، وعظم المغامرة واشتداد المعركة ليعطي للمتلقين بذلك حرية تصور القيمة العليا لأمير المؤمنين عليه السلام وهو يخترق هذه الأهوال، وهو الموقف الذي أداره الشعراء كثيراً في غديرياتهم بوصفه بمثل صورة حامي بيضة الإسلام، والذاب عن حماه، إذ صوره الجبري المصري بصورة البطل، فقال: (الكامل)

ومقامه ثبت الجنان بخيبر والخوف إذ ولّيت حشو حشاك[2]

فكان الشطر الأول تعبيراً كنائياً قصد من خلاله الشاعر إلى إظهار صفة التجلد والثبات لأمير المؤمنين عليه السلام حين خيَّم الموقف على ساحة المعركة.

ولم يغب عن الشعراء وصف محور آخر من محاور ساحة المعركة ممثلاً بالفرس التي يمتطيها البطل، فلا بد لذلك البطل من فرس تكون بمستوى المهمة الملقاة على عاتقه، وقد أحسن العبدي الكوفي وصفها حين قال: (البسيط)

تقيّد المغزل الأدماء في صعد وتطلح الكاسر الفتخاء في صبب[3]

---

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ١٧٨ .

(٢) موسوعة الغدير: ٤ / ٤٢٣ .

(٣) م. ن: ٢ / ٤١٠، والمغزل: الظبية إذا ولدت الغزال، الأدماء: الظبية البيضاء التي تعلوها طرائق فيها غبرة، طلح: أتعب وأعيا، الكاسر: العقاب، الفتخاء: اللينة الجناح، الصبب: ما انحدر من الأرض.

فأتى بها جسورة سريعة، مصوراً إياها مقيدة للأوابد، وسابقة للكاسر الطائر في حركية جميلة إذ تراها في (صعد)، و في (صبب)، وقد كنى بهذه الصورة عن جسارتها في الشطر الأول، وسرعتها في الشطر الثاني.

إنَّ شخصيَّة أمير المؤمنين عليه السلام الشجاعة كانت محور كثير من الصور الكنائية التي قصد شعراء الغدير من خلالها رسم صورة متكاملة للبطل في مواقف الحياة كلها، ولعلَّ من أظهر صور الشجاعة مبيت أمير المؤمنين عليه السلام في فراش النبي صلى الله عليه وآله ليلة الهجرة في مظهر قوي من مظاهر الإيمان والتوكل والفداء، وهو الموقف الذي حاول العبدي الكوفي رسمه من خلال صورته الكنائية التي قال فيها: (البسيط)

وليلة الغار لما بتَّ ممتلئاً أمناً وغيرك ملآن من الرعب[1]

ولعلَّ مما زاد من جمال هذه الصورة الكنائية تلك الصورة المبنية على التناقض والتضاد بين حال أمير المؤمنين عليه السلام الممتلئة أمناً، وحال غيره الذي ركس في الرعب، وامتلأت دواخله به، ولا تغيب صورة البطولة عن أبي تمام فصورها تصويراً كنائياً عجَّ بالحركة، وهول الموقف، فقال: (الطويل)

بأخدٍ وبدرٍ حين ماج برجله وفرسانه أحد وماج بهم بدرُ[2]

إنَّ شجاعة ونبلاً وإيماناً؛ خصال تجسَّدت في شخص أمير المؤمنين عليه السلام، وكان من الطبيعي أن ترتقي به إلى سنام المجد، وهو المعنى الذي شدَّد الشعراء على إظهاره بوصفه واحداً من أدلة الأفضلية لأمير المؤمنين عليه السلام، فهو فوق البشر لما اشتملت عليه نفسه العلوية من مكرمات، وقد أحسن الشاعر جعفر بن حسين (من شعراء القرن الرابع للهجرة) تصويرها كنائياً، فقال: (مجزوء الكامل)

تالله لو وزن الجميـ ـع لما وفوا منه القلامة[3]

وقد حضرت سمات أمير المؤمنين عليه السلام كثيراً، ومنها قول أبي محمد العوني

---

(١) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١٢ .

(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٥ .

(٣) موسوعة الغدير: ٤ / ٢٣٩ .

راسماً صورة جلية لدقة حكمه، وعدالته بما يعيى أن يأتي بمثله سادات الفن، فقال: (الكامل)

أم من سواه إذ أتي بقضيّة طرد الشكوك وأخرس الحكّاما[1]

فقد جاء عجز البيت بصورة كنائية لعدالة حكمه، وثبات رأيه، ودقته.

وتظهر حادثة يوم الغدير الأغر، وما جرى فيها من أحداث ماثلة في الصور الكنائية في الغديريات، وقد حرص الشعراء على أن يأتوا بأفرادها في مسعى استدلالي يقصد من ورائه إثبات الواقعة وعظمها، وحال المسلمين في حينها، وغير ذلك مما رأوه جديراً بالتسجيل، إذ حاول أبو الحسن الفنجكردي أن يعطي لهذا اليوم بعداً إنسانياً شمولياً حين أصرَّ على أن يظهر فيه هذه الأجناس قائلاً: (البسيط)

يقول أحمد خير المرسلين ضحى في مجمع حضرته البيض والسود[2]

فقد كنى في عجز البيت عن اجتماع الناس بألوانهم كافة، فذكر اللونين الأبيض والأسود، وهما الجنسان البشريان الطاغيان آنذاك معولاً على ما يحدثه التضاد من أثر في تصور المعنى، ولأجل هذا كان حرياً بالمسلمين أن يقدسوا هذا اليوم، وأن يسهموا في بيان فضائله، وهو المعنى الذي نادى به الشريف المرتضى حين قال في صورة كنائية متحركة: (الطويل)

على مثل هذا اليوم تحنى الرواجب وتطوى بفضل حيز فيه الحقائبُ[3]

فالكل مطالب بالوفاء لصاحب هذا اليوم، ومن وضعت الإمامة فيهم في السراء والضراء؛ لأنهم أهل بيت النبوة والعلم، وقد ألح مهيار الديلمي على إظهار هذا المعنى، فقال: (المتقارب)

---

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ١٧٨ .

(٢) م. ن: ٤ / ٤٢٨ .

(٣) ديوان الشريف المرتضى: ١ / ١٨١ .

أوالـــيكم مـــا جـــرت مزنـــة وما اصطخب الرعـد أو جلجـلا[1]

ولعله استعمل (المزنة) للدلالة على الخير، و (اصطخب الرعد أو جلجلا) للدلالة على الضراء أو مواقف الخوف .

وإذا كانت صورة الولاء حاضرة بقوة في التصوير الكنائي؛ فإنَّ صورة الرفض والمضادة والالتفاف على التعاليم السماوية لم تغب عن تلك الصورة أيضاً، ولعل من الأمور التي سيطرت على الصورة هنا نواح عدة حاول الشعراء من خلالها إظهار جسارة الجاحدين لأمر الغدير، والملتفين عليه، ومن هذه الصور وصف حال المنافقين لحظة إعلان الولاية، وهو ما حاول الشاعر طلائع بن رزيك إظهاره، فقال: (البسيط)

قـالوا سمعنـا وفي أكبادهم حـرق وكـل مـستمع للقـول يجحـده[2]

وحاول الشعراء إظهار فداحة الوقوف ضد أمر السماء، فقال ابن العودي النيلي (البسيط)

نبـذتم كتـاب الله خلـف ظهوركـم وخـالفتموه بـئس مـا قـد صنعتـم

قلبـتم لهـم ظهـر المجـن وجرتـم عليهم وإحساني إليكم كفرتـم[3]

فقد حاول الشاعر إظهار فداحة الأمر بتصوير ارتدادهم تصويراً كنائياً جاعلاً رسول الله ﷺ المتكلم في هذا المشهد ليكسبه القدسية والتعظيم لما في هذا الأمر من عواقب وخيمة حاول أبو تمام تصويرها كنائياً حين قال: (الطويل)

سيحدوكم استسقاؤكم حلب الردى إلى هـوَّة لا المـاء فيهـا ولا الخمـرُ[4]

فقد جاء العجز محملاً بصورة كنائية إذ كنى بـه عـن فداحة الأمر، وعظم الخسارة، وهي نتيجة مرصودة لكل مرتد على الأعقاب بحسب رأي الصاحب بن

---

(١) ديوان مهيار الديلمي: ٣ / ١١٧ .

(٢) ديوان طلائع بن رزيك: ٧٣ .

(٣) موسوعة الغدير: ٤ / ٥٠٠ .

(٤) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٤ .

عباد (الكامل)

عوهدت ثمَّ نكثت وانفرد الأ‌لى نكصوا بحربهم على الأعقاب[1]

ولا مصير لهؤلاء إلاّ النار التي أراد الصاحب بن عباد تصوير حال المرتدين فيها، وما هم فيه من الندم والخسران المبين وهول الموقف حين قال: (الكامل)

فهناك عضَّ الظالمون أكفهم والنار تلقاهم بغير حجاب[2]

فقد كنى في صدر البيت عن الندم والحسرة، وكنى في العجز عن مباشرة النار لهم وهي حمل قوله (بغير حجاب) على أنها كناية عن عدم وجود الشافع.

إنَّ النكوص على الأعقاب والندامة كانتا من لوازم الرافضين لخلافة أمير المؤمنين عليه السلام والمشككين بيوم الغدير، فقد قال الجبري المصري: (الكامل)

فلتعلمنَّ وقد رجعت به على الـ أعقاب ناكصة على عقباك[3]

ولا يغادر الشعراء الموقف حين يظهروا للمتلقي سبب الخسران؛ لأنه برأيهم أن هؤلاء قد طمعوا في أمر ليس لهم، ولا يمكنهم بلوغه، وقد عبَّر عنه مهيار الديلمي مصوراً الموقف كنائياً، فقال: (المتقارب)

ومدَّت (أمية) أعناقها وقد هون الخطب واستسهلا[4]

فقد كنى في الشطر الأول عن طلب بني أمية أمراً ليس لها، وما ذلك إلاّ لضعة حالهم، فكيف يرغبون في المعالي، وقد عبَّر عن هذا المعنى أبو تمام موظفاً التصوير الكنائي قائلاً: (الطويل)

سئمتم عبور الضحل خوضاً فأية تعدونها لو قد طغى بكم البحر[5]

ولعلَّ السبب في ذلك واضح في أذهان شعراء الغديريات، إذ تمثل عندهم

---

(١) ديوان الصاحب بن عباد: ١٠٣ .

(٢) ديوان الصاحب بن عباد: ١٠٤

(٣) موسوعة الغدير: ٤ / ٤٢١ .

(٤) ديوان مهيار الديلمي: ٣ / ١١٦ .

(٥) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٤ .

في خروجهم على تعاليم الله سبحانه وتعالى، والسير بأهوائهم، وقد عبر عن هذا المعنى الشاعر أبو محمد العوني ذاكراً سعي أم المؤمنين عائشة لقتال أمير المؤمنين عليه السلام قائلاً: (البسيط)

هذا يطالبه بالضعف محتقباً وتلك يحدو بها في سعيها جمل[1]

فقد كنى بحداء الجمل لها عن التيه وعدم الرشاد؛ لأنه الحادي وليس الدين أو العقل.

٢- الكناية عن الموصوف:

وهي الكناية عن ذات، ويطلب منها المكنى عنه نفسه لا شيئاً من صفاته[2]، ولا ينأى هذا القسم عن سابقه من حيث سبب الاستعمال، ولعل السبب الأكثر حضوراً في الغديريات يتمثل في تفادي التصريح بالاسم لعدم إثارة الحفيظة من ذكر الاسم صراحة، من ذلك ما نجده عند الكميت بن زيد الأسدي؛ إذ أشار إلى معاوية بن أبي سفيان بقوله: (الوافر)

فلم أبلغ بهم لعناً ولكن أساء بذاك أولهم صنيعا[3]

فقوله (أولهم) المراد به معاوية؛ الذي سنَّ لعن أمير المؤمنين عليه السلام، ويؤيّد ذلك البيت التالي لهذا البيت؛ إذ قال: (الوافر)

ويلعن فذّ أمته جهاراً إذا ساس البرية والخليعا[4]

فالشاعر كنّى بـ (أولهم) عن معاوية في البيت الأول، وكنى هنا بـ (فذّ أمته) أيضاً عن معاوية الذي فتح باب حرب آل محمد صلى الله عليه وآله على مصراعيه، وكنى أيضاً بـ(الخليعا) عن الوليد بن عبد الملك المشهور بخلاعته، ولعلَّ في ذكره هاتين الشخصيتين بعداً ذمياً بيّناً.

---

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ١٧٦ .

(٢) ينظر: الإيضاح: ٣٢٣ .

(٣) ديوان الكميت بن زيد الأسدي: ٦٢٤ .

(٤) م. ن: ٦٢٥ .

وكنى العبدي الكوفي عن الخليفة عثمان بن عفان وحاله مع الخلافة بقوله: (البسيط)

حتى إذا ثالثٌ منهم تقمّصها وقد تبدّل منها الجدّ باللعب[1]

وليس ببعيد عن هذا قول أبي محمد العوني الذي كنى به عن أم المؤمنين عائشة: (البسيط)

هذا يطالبه بالضعف محتقباً وتلك يحدو بها في سعيها جمل[2]

وقد حاول الشعراء توظيف هذا السلوك التصويري لنصرة معتقداتهم، ولاسيما في (الغدير)، إذ دافع ابن علوية الأصبهاني عن مذهبه في قبول ما تواتر نقله من نصوص الغدير، ورفض رأي المتفلسفين والمشككين في هذا الأمر، فقال: (الكامل)

ادلوا بحجتكم وقولوا قولكم ودعوا حديث فلانة وفلانِ[3]

فلا قبول برأي مقابل نص صريح في خلافة أمير المؤمنين عليه السلام، وواقعة يوم الغدير الأغر.

ووظف السيد الحميري أيضاً هذا الفن لإظهار عقيدته، ورد دعاوى الخصوم، ولاسيما فيما يتعلق بمسألة الخلافة، وما له علاقة بها، فقد فنّد رأي القائلين بعدم توريث الأنبياء بقوله: (الوافر)

وقد ورث النبي رداه يوماً وبردته ولائكة اللجامِ[4]

فكنى بـ(لائكة اللجام) عن الفرس التي ورّثها رسول الله صلى الله عليه وآله الإمام علياً عليه السلام، ولاريب فإن في الشعر سلاحاً أدرك شعراء الغديريات مضاءه، فراحوا يوظفونه في مقارعة أعدائهم وخصومهم، والذب عن عقائدهم، ولعل من البين

---

(١) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١١.

(٢) م. ن: ٤ / ١٧٦.

(٣) موسوعة الغدير: ٣ / ٤٧٦.

(٤) ديوان السيد الحميري: ١٨٥.

تصور الفرق الكبير بين التصوير الكنائي (لائكة اللجام) والتعبير الحقيقي (الفرس) من حيث الدلالة والصورة والبعد النفسي.

٣- الكناية عن النسبة :

وهي الكناية التي لا تخص صفة معينة، ولا موصوفاً مكنى عنه، وإنما تقصد بيان علاقة أمر بأمر نفياً أو إثباتاً[١]، وهي من أقل الأقسام وروداً عند الشعراء لأنهم إنما يكنون عما يستقبح ذكره (صفة)، أو ما لا يريدون التصريح به (موصوف) لأي سبب؛ ترفعاً، أو تعظيماً، أو خوفاً، أو غير ذلك، وغير هذه الأهداف قليلة، ولاسيما إثبات أمر لأمر، أو نفيه عنه؛ لأن لها باباً واسعاً من أبواب علم المعاني.

سعى شعراء الغديريات إلى توظيف هذا القسم فيما يخدم قضيتهم المحورية (الخلافة)؛ إذ عبَّر أبو تمام عن نسبة المجد لأمير المؤمنين عليه السلام من خلال تصوير كنائي أخّاذ، فقال: (الطويل)

لـه شـجرات خـيِّم المجـد بينهـا فـلا ثمـر جـانٍ ولا ورق نـضرُ[٢]

فقد نسب المجد إليه، لكنه لم ينسبه بالطريق المعتاد، وإنما نسب التخييم للمجد في شجرات له، ولا يمكن إدراك هذه الصورة إلا بمحاولة تخيّل أطرافها مجتمعة.

إنَّ ولاية أمير المؤمنين عليه السلام أمر راسخ في مخيلة شعراء الغديريات، فلم يدعوا سبيلاً يوصل إلى دعم أفكارهم إلاّ سلكوه، ومن ذلك مثلاً قول ابن حماد العبدي مصوراً المعنى في صورة كنائية عن نسبة، فقال: (الطويل)

بـسمعي وقـر إن لحـا فيـه كاشـحٌ كذاك به عن عذل مـن راح يعـذل[٣]

وقد عضَّد البيت بذكر الصورة الكنائية في مستهله (بسمعي وقر) كناية عن

---

(١) ينظر: البرهان في وجوه البيان: ١٠٥، والإيضاح: ٣٢٠.

(٢) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٢.

(٣) موسوعة الغدير: ٤ / ١٩٧.

الدعاء بعدم السمع لأذنيه.

ومن أجل أن يظهر المنادى بصورة سلبية عبَّر الجبري المصري عن تردده وخوفه بطريقة تصويرية كنائية؛ إذ نسب الخوف إليه بقوله: (الكامل)

ومقامه ثبت الجنان بخيبر والخوف إذ ولّيت حشو حشاك[1]

فقد كنى عن تملك الخوف لأحشائه في عجز البيت في صورة كنائية مخيفة عضدها بما وفره للبيت من تناسق صوتي في قوله (حشو حشاك).

ومحصول الكلام انَّ الشعراء وظفوا الصورة الكنائية للتعبير عمّا يأتي:

١ ـ عبَّر التصوير الكنائي عن صفات الإمام علي عليه السلام؛ إذ صوَّر الشعراء من خلاله عظيم منزلته، وعظيم الخطر والأهوال التي أحدقت بالإسلام، وعظم شجاعة وثبات أمير المؤمنين عليه السلام، وبخاصة في سوح الوغى، ومواقف الشدة؛ مما جعل الصورة تعج بالحركة في نصوص الشعراء، وكذلك عبَّر الشعراء عن مواقف الذعر والرعب عند أعداء الإمام وحاسديه من خلال تصوير صفاتهم عن طريق الكناية.

٢ ـ وعبَّر الشعراء أيضاً بالصورة الكنائية عن واقعة يوم الغدير، وما جرى فيها من أحداث فأعطوها بعداً إنسانياً شمولياً.

٣ ـ قام الشعراء بتصوير حال المنافقين والرافضين لبيعة الغدير والملتفين عليها، وتصوير فداحة هذا الأمر، لأنه يعني الوقوف ضد تعاليم السماء، وهو ما سيكسبهم الحسرة والندامة والخسران لأنهم طمعوا في أمر ليس لهم، ولا يمكنهم بلوغه، والشعراء يستندون في ذلك إلى منظومة فكرية تستمد أدلتها من القرآن والسنة النبوية المطهرة.

٤ ـ ونجد أنَّ الشعراء استعملوا التصوير الكنائي عن الموصوف، وهذا السلوك التصويري وظفه الشعراء في غديرياتهم لوظائف عدة، منها:

---

(١) م. ن: ٤ / ٤٢٣.

- الحرص على عدم المساس بالآخرين، وتأليب الرأي ضدهم، وقد ظهر هذا مع الخلفاء .
- الانتقاص من الأشخاص بالتكنية عنهم بألفاظ فيها نبز عليهم، وقد ظهر هذا مع معاوية (فذ أمته)، والوليد بن عبد الملك (الخليعا).
- التحقير من شأن الخصم، والإيحاء بأنه لا يستحق الذكر، مثلما حدث مع ابن علوية الأصبهاني (حديث فلان وفلانة) استصغاراً لشأنهم، وتضعيفاً لحجتهم أمام حجة الشاعر الدامغة.
- الاعتماد على المصاحبات الإيحائية للفظ، مثلما فعل السيد الحميري بقوله (لائكة اللجام) كناية عن (الفرس)، ولك أن تتخيل الفرق بين الاستعمالين، وما يحيط بـ (لائكة اللجام) من مصاحبات دلالية ونفسية .

٥ ـ ورسم الشعراء عن طريق الكناية عن نسبة صوراً تخدم القضية المحورية (الخلافة)، وأنَّ أمر نسبتها إلى أمير المؤمنين عليه السلام راسخ وثابت، لذلك عبروا عن هذه الفكرة بهذه الصورة عن نسبة الفضائل للإمام عليه السلام، ونفيها عن أعدائه ومبغضيه.

***

الفصل الرابع
الإيقاع الشعري

مهاد نظري:

ارتبط الإيقاع في الثقافة العربية بالغناء، فهو في الأصل من ميراث علم الموسيقى[1]، ولم يشهد النقد العربي دخولاً لهذا المصطلح في الحقل الدلالي للشعر بدلالة غيابه عن الثقافة النقدية العربية، وإن وروده في بعض المصادر العربية ـ بدلالته الموسيقية ـ لم يعطه شرعية الانتقال من حقل علم الموسيقى إلى حقل علم الشعر[2]. وكانت الموسيقى والوزن والعروض تمثل موقع الإيقاع في الدراسات القديمة من دون الالتفات إلى أنَّ الوزن ما هو إلا صورة له، وأنَّ الوزن جزء من الإيقاع، فالإيقاع سابق للموسيقى والشعر، أو هو بتشبيه حيوي كالعين، أما الوزن فهو كالبصر، ولما كان البصر وظيفة العين؛ كان الوزن وظيفة الإيقاع[3].

والإيقاع من أكبر وجوه التمايز بين الفن الشعري، وفنون الكتابة الأخرى المنضوية تحت سقف الإبداع، وهو خاصيَّة جوهرية في الشعر[4]، وأقوى وسائل

---

(١) ينظر: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري: ٦، و العروض وإيقاع الشعر العربي: ١٠٩، و في مفهوم الإيقاع، بحث: ١١ ـ ١٣ .

(٢) ينظر: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري: ٨ ـ ٩ .

(٣) ينظر: مبادئ النقد الأدبي: ١٩٢ .

(٤) ينظر: خصوصية الإيقاع الشعري في النقد الغربي، بحث: ١٠٨، ١١٧، والعروض وإيقاع الشعر العربي: ١٠٩ .

الإيحاء فيه[1]، بل «هو قوة الشعر الأساسية، وهو غير قابل للتفسير؛ لأنَّ الإيقاع يمكن أن يكون على درجة من التعقيد، وصعوبة التكوين بحيث لا يستطاع بلوغه بواسطة عدد من القصائد الشعرية الكبيرة»[2]، وهو في الوقت ذاته القدحة الأولى التي تعلن عن بدء فاعلية الأداء الشعري[3]، وهو يتشكل في النص الشعري من اتحاد مجموعة أصوات متشابهة تنشأ من المقاطع الصوتية للكلمات بما فيها من حروف متحركة وساكنة[4]، وهو «نظام ذو تشابه عام يحمل في طياته اختلافات جزئية توطد خاصية الانسجام فيه، وهو تكرار أو تناوب أو تجاوب للظواهر الصوتية، أو أجزاء منها على مسافات زمنية دورية، وتكون هذه المسافات متساوية أو متناسبة لخلق الانسجام، أو لا تكون كذلك للخروج من الرتابة، ولابد للظواهر الصوتية المكونة له من أن تنطوي على عناصر متمايزة تلافياً للوقوع في نمطية تسلبه بريقه وتوهجه، وتحيله إلى مجرد تردد آلي، والإيقاع قبل أن يكون شيئاً محسوساً على شكل موجات صوتية؛ تصوّر ذهني يعتمد على التوقع أو استباق ما سيحدث سواء أحدثت اللذة بتحقق المتوقع أم حصلت المفاجأة بخيبة الظن في ذلك»[5].

فالإيقاع ـ إذن ـ من أهم مزايا الفن الشعري، وأكثرها أهمية في نسيج نصوصه، ولعلَّ أوضح صور ذلك خضوع المستويات الأخرى ـ للنص الشعري ـ لسلطته، وتكيفها لمقتضياته، وستتابع الإيقاع ـ بقسميه الخارجي والداخلي ـ في الغديريات معتمدين الإحصاء ليتسنى لنا الوصول إلى النتائج التي سيفرزها الإحصاء على الشكل الذي يكون أقرب إلى الدقة.

***

(١) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ١٦٢ .

(٢) الوعي والفن: ٦٤ ـ ٦٥ .

(٣) ينظر: لغة شعر ديوان الحماسة: ١٣٢ .

(٤) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: ٧ .

(٥) البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مقداد محمد شكر: ٣.

المبحث الأول
الإيقاع الخارجي

١- الوزن:

للوزن أهميته في العملية الشعرية، فهو «أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية»[١]، لذلك عدّه حازم القرطاجني «مما يتقوم به الشعر، ويعد من جملة جوهره»[٢]، وهو أحد تجليات الإيقاع المتعددة، وأوضحها بحكم طبيعته النمطية المشتركة بين سائر النصوص التي تنتمي إلى الإبداع الشعري، وهو يقوم من الإيقاع مقام الجزء من الكل[٣].

وللزمن أهميته البالغة فيه، فالوزن «هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب»[٤]، وعلى هذا تأتي علاقة الوزن بالموسيقى من جهة كون تعاقب الحركات والسكنات التي تشكل الأسباب والأوتاد والفواصل وتكرارها على نحو منتظم بحيث تتساوى عدد حروف هذه المقاطع وأزمنتها في كل فاصلة من فواصل الإيقاع[٥].

---

(١) العمدة: ١ / ١٣٤ .

(٢) منهاج البلغاء: ٢٦٣ .

(٣) ينظر: أوزان الألحان بلغة العروض: ٣٦، وفي البنية الإيقاعية للشعر العربي: ٢٣٠ ـ ٢٣١، وفي مفهوم الإيقاع، بحث: ١٢، ٢٠ .

(٤) منهاج البلغاء: ٢٦٣ .

(٥) ينظر: مفهوم الشعر؛ دراسة في التراث النقدي: ٣٦٧ .

وقد أوكلت بالوزن وظائف ثلاث هي[1]:

١ ـ المستوى النغمي: ويكون الوزن هو الذي يسهل تلحين الكلام، ويحفظ الإيقاعات الشعرية، ويمكن من ترديدها لخدمة أغراض معينة، أي التكفّل بتنسيق المظهر الصوتي المجرد مع الحال الشعورية للشاعر.

٢ ـ المستوى التنظيمي: فإن الوزن هو الذي يحفظ للشعر نظاماً موسيقياً كلياً.

٣ ـ المستوى التعبيري:وهو المستوى المتمخض عن المستويين الأول والثاني، ويؤدي إلى التناسق والتوازن في التعبير عن العواطف والأفكار.

ومن هنا يصبح التفسير جلياً للحظوة الحسنة التي تمتع بها الوزن لقرون طويلة في العملية الشعرية حتى بات من أهم أدوات الفصل بين ما هو شعر، وما هو نثر، «فالوزن يفضي بالكلام إلى حقل الشعر، وإذا ثمة من وظيفة للوزن ففي قدرته على إثارة الانفعال، وجعل المادة الإبلاغية تطفو على السطح»[2]، وذلك ما سنقوم بمتابعته والتعرف إليه، وبناء استنتاجاتنا في ضوء ما يتوفر لدينا من مصاديق شعرية لقضايا إيقاعية توافر عليها النص الغديري من خلال دراستنا لبحور الشعر العربي. تمثل تشكيلات بحور الشعر العربي مادة الإيقاع الوزني، وسوف نقف عند هذه البحور لمعرفة نسبة شيوع كل منها في الغديريات، ومراقبة امتداداتها على مساحة النصوص الشعرية، ومحاولة معرفة أسباب استعمالها، وخصائص ذلك الاستعمال، وسبيلنا إلى ذلك هو الإحصاء العددي التفصيلي للمتن الشعري الذي قامت عليه الدراسة؛ وذلك لأن الإحصاء ضرورة في الدراسة الصوتية يمكننا من خلاله الاقتناع باطّراد ظاهرة صوتية معينة، فضلاً عن انه يكشف لنا عن البنية الوزنية للمتن الشعري المدروس[3].

---

(١) ينظر: أفق الحداثة وحداثة النمط: ١٠٥، ومحاولات التجديد في الشعر العربي المعاصر: ٢٩ .

(٢) الإبلاغية في البلاغة العربية: ٦٦ .

(٣) ينظر: ترويض النص؛ دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر: ١٧٢، والشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها: ١ / ١٦٢ .

لقد قامت الدراسة على (٧٢) نصاً شعرياً لـ (٣١) شاعراً، وكان مجموع الأبيات الشعرية (٢٣١٩)، وبلغ عدد الغديريات التقليدية (القصائد ذوات المقدمات) (٣٥) قصيدة تفاوتت في طولها، كان مجموع أبياتها (١٨٦٧) بيتاً، فكانت نسبتها في الغديريات (٨٠,٥٠ ٪)، وبلغ عدد الغديريات المباشرة (القصائد المباشرة) (٢٣) قصيدة، وعدد أبياتها (٣٨٧) بيتاً، وحققت نسبة (١٦,٧٠ ٪) من المتن الغديري، بينما كان عدد المقطوعات الغديرية ـ وهي مباشرة أيضاً ـ (١٤) مقطوعة، وكان مجموع أبياتها (٦٥) بيتاً، وكانت نسبتها في الغديريات (٢,٨٠ ٪).

وستتابع حضور البحور الشعرية في الغديريات بحسب نسبة ورودها استناداً إلى هذا الإحصاء، وعلى النحو الآتي:

أ- بحر الطويل:

هيمن هذا البحر على ما يقارب ثلث الشعر العربي[1]، وقد حضر استعمال هذا البحر في الغديريات بكثرة؛ إذ نسج على تفعيلاته (١٨) نصاً شعرياً، وكان مجموع الأبيات فيها (٦٢٨) بيتاً، فكانت نسبة شيوع هذا البحر في الغديريات (٢٧,٠٨ ٪)، وتوزعت تلك النصوص على طوائف ثلاث، مثلت الأولى الغديريات التقليدية بواقع (٧) قصائد كان مجموع أبياتها (٥١٠) بيتاً وكانت نسبتها في البحر (٨١,٢ ٪) وقد تفاوتت هذه القصائد في الطول، فكان أقصرها (٣٩ بيتاً)، وأطولها (١٤٩) بيتاً[2].

ومثلت الطائفة الثانية منها القصائد المباشرة بواقع (٦) قصائد بلغ مجموع أبياتها(٩٤) بيتاً، فكانت نسبتها في البحر(١٤,٩٦ ٪)، وكان أقصر هذه القصائد(٧)

---

(١) ينظر: الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم: ٨٢، وموسيقى الشعر: ٥٩، ١٩١ .

(٢) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٣٣، ١٨٦، وديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٢، وديوان المؤيد في الدين: ٢٤٥، وموسوعة الغدير: ٤ / ١٩٧، ٤٩٧، ٥١١ .

أبيات، وأطولها (٣١) بيتاً[١].

أما الطائفة الثالثة فهي المقطوعات، وكان عددها (٥) مقطوعات، وكان مجموع أبياتها (٢٤) بيتاً، فكانت نسبتها في استعمال هذا البحر (٨٢, ٣ ٪)[٢].

وقد حضر هذا البحر في أول نص غديري، وعند بيعة الغدير، إذ ينتصر حسان بن ثابت آنذاك قائلاً: (الطويل)

يناديهم يوم الغدير نبيّهم	بخمّ واسمع بالرسول مناديا
فقال فمن ولاكمْ ونبيّكم	فقالوا ولم يبدُ هناك التعاميا
إلهك مولانا وأنت نبيّنا	ولم تلق منا في الولاية عاصيا
فقال له قم يا علي فإنّني	رضيتك من بعدي إماماً وهاديا
فمن كنت مولاه فهذا وليُّه	فكونوا له أتباع صدق مواليا
هناك دعا اللهم وال وليَّه	وكن للذي عادى علياً معاديا[٣]

ويبدو لي أنَّ شرف المناسبة في الغديريات قد تناسب معه طردياً شرف هذا البحر الذي أشار إليه حازم القرطاجني بأنه قد فاق الأعاريض في شرفه وحسنه وكثرة وجوه تناسبه وحسن وضعه[٤]، فالوعي الشعري عند شعراء الغديريات جعلهم يسلكون هذا البحر بكثرة في غديرياتهم؛ ذلك لأنَّ هذا البحر «من أنسب البحور وأصلحها لمعالجة الموضوعات التي فيها جد وعمق كالمفاخرة والمنافرة والمهاجاة، والتي تحتاج إلى طول نفس»[٥]، وهذا ما نجده في الغديريات، على أننا لا ننسى أنَّ لمسايرة الشعرية العربية الموروثة في النسج على تفعيلات هذا البحر أثرها

---

(١) ينظر: ديوان السيد الحميري: ٧٣، ١٩٥، وديوان الصاحب بن عباد: ١٨٥، وديوان الشريف المرتضى: ١ / ١٨١، وموسوعة الغدير: ٤ / ٥٣، ١٧٥ .

(٢) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٢٤، وموسوعة الغدير: ٢ / ٦٥، و ٤ / ١٧٦، ٢٣٥، ٥٢٣ .

(٣) موسوعة الغدير: ٢ / ٦٥

(٤) ينظر: منهاج البلغاء: ٢٣٨ .

(٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١ / ٣٦٢

في كثرة ورود الغديريات على تفعيلاته، وإيثارها بنسبة أكبر من تفعيلات البحور الشعرية الأخرى.

ب. بحر الكامل:

نظم على تفعيلات هذا البحر كثيرٌ من الشعر العربي، ومجال الشاعر فيه أفسح منه في غيره من البحور[1]، وجاء حضوره في الغديريات بالمرتبة الثانية؛ إذ نسج على تفعيلاته (١٤) نصاً شعرياً كان مجموع الأبيات فيها (٥٨٨) بيتاً، فكانت نسبة شيوعه في الغديريات (٢٥,٣٥ ٪) وبلغ عدد الغديريات التقليدية التي جاءت على تفعيلات هذا البحر (٨) قصائد، كان عدد أبياتها (٥٠١) بيتاً، فكانت نسبة شيوعها مما نسج على هذا البحر (٨٥,٢٠ ٪)، وكان أقصر هذه القصائد (١٢) بيتاً، وأطولها (١٨٦) بيتاً[2]. أما القصائد المباشرة فكانت (٤) قصائد، كان مجموع الأبيات فيها (٨٠) بيتاً، وسجلت نسبتها في البحر الكامل (١٣,٦٠ ٪)، وكان أقصر هذه القصائد (٧) أبيات، وأطولها (٣٦) بيتاً[3]. وفضلاً عن ذلك جاءت مقطوعتان على تفعيلات بحر الكامل؛ كان مجموع أبياتها (٧) أبيات، وكانت نسبتها في البحر (١,١٩ ٪)[4].

إنَّ تفعيلات هذا البحر «من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور، حتى لا يمكن فصلها عنه بحال من الأحوال»[5]، وفي هذا البحر «جزالة وحسن اطّراد»[6]، مما يجعل أداءه النغمي يوحي بالرزانة

---

(١) ينظر: منهاج البلغاء: ٦٨ .

(٢) ينظر: ديوان الصاحب بن عباد: ٩٨، وديوان طلائع بن رزيك: ١٢٦، وموسوعة الغدير: ٣ / ٥١، ٥٠١، و ٤ / ٤١٩، و ٥ / ٦٦١، ٦٧٩، و ٦ / ٥٠٣ .

(٣) ينظر: موسوعة الغدير: ٤ / ١٧٨، ٢٠٦، ٢٣٩، ٥١٣ .

(٤) ينظر: م. ن: ٤ / ٥٤، ٤٢٧ .

(٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١ / ٢٦٤ .

(٦) منهاج البلغاء: ٢٦٩ .

وخفة الجرس، فيكون موافقاً لمسلك الحوار والمحاججة[1]، وهذا ما نجده في الغديريات، فضلاً عن السهولة التي توفرها التفعيلة الواحدة لهذا البحر جاءت ميسرة للقول ومتفقة وحضور هذا البحر في المتلقي ورغبته فيه[2].

وهذا البحر من أطول البحور الشعرية؛ إذ يبلغ عدد حروفه ـ في صورته التامة ـ اثنين وأربعين حرفاً؛ مما يساعد على إطالة نفس الشاعر لحظة الفعل الشعري، وهذا ما يفسر ورود المطولات الشعرية على تفعيلاته، ومن ذلك في الغديريات مطولة علاء الدين الحلي التي بلغت (١٨٦) بيتاً[3]، مما يسَّر للشاعر معالجة قضية الغدير من جوانبها كلها في قصيدته التي بدأها بمقدمة تقليدية.

وشعراء الغديريات لم يخرجوا عن الشعرية العربية في كون هذا البحر من البحور المفضَّلة، لذلك أكثروا من النسج على تفعيلاته التي يسَّرت - مع حركاته وإيقاعه الممتد، وقلة حضور الزحافات والعلل فيه ـ حضور الشاعرية في معالجة قضية الغديريات المركزية.

ج. بحر البسيط:

يعد هذا البحر من بحور المرتبة الثانية في الشيوع والامتداد على مساحة الشعر العربي القديم[4]، وقد قدمه حازم القرطاجني على غيره من الأعاريض مع الطويل؛ إذ «فاقا الأعاريض في الشرف والحسن، وكثرة وجوه التناسب، وحسن الوضع»[5]، وهو كالطويل في «الجلالة والروعة»[6]، بيد أنه يفوقه في الرقة والجزالة[7].

---

(١) ينظر: الشعر في كتاب وقعة صفين؛ دراسة فنية: ١٤٣ .

(٢) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري؛ عبد نور داود عمران: ٦٥ .

(٣) ينظر: موسوعة الغدير: ٦ / ٥٠٣ ـ ٥١٣ .

(٤) ينظر: موسيقى الشعر: ٧١، ١٩١ .

(٥) منهاج البلغاء: ٢٣٨ .

(٦) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١ / ٤٥٢ .

(٧) الشعراء وإنشاد الشعر: ١٠٢ .

وحلَّ هذا البحر في المرتبة الثالثة حضوراً في الغديريات بعد الطويل والكامل؛ إذ نسج على تفعيلاته (١٢) نصاً شعرياً كان مجموع أبياتها (٥٤٥) بيتاً، وكانت نسبة شيوعه في الغديريات (٢٣,٥٠ ٪) .

وبلغ عدد القصائد التقليدية التي نظمت على تفعيلات هذا البحر (٧) قصائد، وكان مجموع أبياتها (٤٦٣) بيتاً، وكانت نسبتها في البحر (٨٤,٩٥ ٪)، وكان عدد أبيات أقصر قصيدة منها (٣٩) بيتاً، وأطولها (١٢٥) بيتاً[١]، فيما كان عدد القصائد المباشرة (٣) قصائد، ومجموع أبياتها (٧٤) بيتاً، وكانت نسبتها في البحر (١٣,٥٧ ٪)، وكان أقصر هذه القصائد يتكون من (٧) أبيات، وأطولها من (٥٦) بيتاً[٢]، وقد نسجت على تفعيلات هذا البحر مقطوعتان بمجموع (٨) أبيات شعرية، فكانت نسبتها في البحر (١,٤٦ ٪)[٣].

إنَّ هم شعراء الغديريات إثبات بيعة الغدير، وأنها في الإمام علي عليه السلام، ونشرها، وإيصالها إلى الناس من خلال غديرياتهم، لذلك أكثروا من استعمال البحور التي نسج على تفعيلاتها من سبقهم من الشعراء، والتي سارت عليها أذواق المتلقين، وبحر البسيط واحد من تلك البحور، فلهذا البحر «سباطة وطلاوة»[٤] مكَّنت شعراء الغديريات من عرض أفكارهم، وما يرمون إليه في نصوصهم الشعرية عن طريق تفعيلاته التي تيسر للشاعر عملية سرد الأحداث التي جرت في بيعة الغدير، والأحداث التي تبعتها، بما توفره من إيقاع يتأرجح بين رنين سريع، وامتداد هادئ حزين[٥]، مما يساعد على إشراك المتلقي ومحاولة إقناعه بمغزى النص الشعري، وتفاعله معه، وذلك بفضل ما توفره تلك التفعيلات من

---

(١) ينظر: ديوان الصاحب بن عباد: ٣٨، وديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٢، وديوان طلائع بن رزيك: ٧٣، وموسوعة الغدير: ٢ / ٤٠٩، و ٦ / ١٩، ٥٤٢ .

(٢) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٩٨، وديوان طلائع بن رزيك: ١٠٦، وموسوعة الغدير: ٤ / ١٧٩ .

(٣) ينظر: موسوعة الغدير: ٤ / ١٧٦، ٤٢٧ .

(٤) منهاج البلغاء: ٢٦٩ .

(٥) ينظر: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: ٥١٦ .

طول نفس للشاعر، وحرية خطابية يعرض فيها أدلته على أحقيَّة ما يذهب إليه في نصه الشعري .

د. بحر المتقارب:

يعد هذا البحر من بحور المرتبة الثالثة من حيث نسبة الشيوع في الشعر العربي[1]، «فالكلام فيه حسن الاطراد إلاّ أنه من الأعاريض الساذجة، المتكررة الأجزاء، وإنما تستحلى الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها»[2].

وكانت نسبة حضور هذا البحر في الغديريات قليلة، فمجموع أبيات النصوص الشعرية الواردة على تفعيلات هذا البحر (١٨٥) بيتاً، وكانت نسبتها في الغديريات (٧,٩٧ ٪)، ومجموع النصوص (٦) نصوص، وكانت الغديريات التقليدية فيها (٤) قصائد، بلغ مجموع أبياتها (١٥٣) بيتاً، وكانت نسبتها في البحر (٨٢,٧٠ ٪)، وبلغ عدد أبيات أقصرها (١٨) بيتاً، فيما كان عدد أبيات أطولها (٧٨) بيتاً شعرياً[3]، بينما نسجت على تفعيلات هذا البحر من القصائد المباشرة قصيدتان اثنتان ، بلغ عدد أبياتهما (٣٢) بيتاً ، وكانت نسبتهما في البحر (١٧,٣٠٪)[4]، ولم يسجل الإحصاء ورود أية مقطوعة على تفعيلات هذا البحر.

وهذه القلة لحضور هذا البحر في الغديريات تؤيد ما نذهب إليه في كون الشعراء يسايرون الشعرية العربية الموروثة في تقديم بحر، وتأخير آخر، مع لحاظ أنَّ هذا البحر يصلح لـ «تعداد الصفات، وتلذذ بجرس الألفاظ وسرد للأحداث في نسق مستمر»[5]، وهو ما توافرت عليه الغديريات.

---

(١) ينظر: موسيقى الشعر: ٨٦ .

(٢) منهاج البلغاء: ٢٦٨.

(٣) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٠٠، وديوان الصوري: ٢ / ٦٧، وديوان كشاجم: ٢٧١، وديوان مهيار الديلمي: ٣ / ١١٣ .

(٤) ينظر: موسوعة الغدير: ٤ / ٢٠٥، و ٥ / ٦٢٣ .

(٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١ / ٣٣٧ .

هـ. بحر الوافر:

من بحور الشعر العربي المهمة، وقديماً جعله حازم القرطاجني إلى جانب الكامل بعد الطويل والبسيط[1]، وهو من أوفر بحور الشعر العربي استعمالاً بعد الطويل والبسيط والكامل[2].

وقد وردت على تفعيلات هذا البحر (٨) نصوص شعرية من الغديريات، وكان مجموع أبياتها (١١٢) بيتاً، وكانت نسبة هذا البحر في الغديريات (٤,٨٢ ٪)، جاءت من الغديريات التقليدية (٣) قصائد بلغ مجموع أبياتها (٥٥) بيتاً، فكانت نسبتها من البحر (٤٩,١٠٧ ٪)[3]. فيما جاءت (٤) قصائد مباشرة بمجموع (٥١) بيتاً شعرياً، فكانت نسبتها من البحر (٤٥,٥٣٥ ٪)[4]، وجاءت مقطوعة شعرية واحدة بـ (٦) أبيات على تفعيلات هذا البحر، وكانت نسبتها منه (٥,٣٥٧ ٪)[5]. وينماز هذا البحر بتدفق مقاطعه الصوتية، وتلاحق أجزائه[6]، مما يجعله صالحاً لمواقف إظهار الغضب، والأسف، والندم، والتعظيم، والبكائيات[7]، وهذه المواقف، وما يشيع فيها من مشاعر توافرت عليها الغديريات. ومع قلة حضور هذا البحر فيها إلا أننا نجد فيها ما يكون مصداقاً لتلك المواقف والمشاعر مما نسج على تفعيلات هذا البحر.

---

(١) ينظر: منهاج البلغاء: ٢٦٨ .

(٢) ينظر: موسيقى الشعر: ١٩١ .

(٣) ينظر: ديوان الكميت بن زيد الأسدي: ٦٢٢، وديوان السيد الحميري: ٩٢، وموسوعة الغدير: ٥ / ٦٢٩ .

(٤) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٨٥، ٢١٩، وديوان الصوري: ١ / ١٨٦، وموسوعة الغدير: ٤ / ١٩٩ .

(٥) ينظر: ديوان السيد الحميري: ٢٢٢ .

(٦) ينظر: شرح تحفة الخليل: ١٥٣ .

(٧) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١ / ٣٣٣، ٣٣٧ .

و. بحر السريع:

وصف حازم القرطاجني هذا البحر بأن فيه كزازة[1]، وهو من البحور القليلة الشيوع في الشعر العربي[2]، وكانت نسبة حضوره في الغديريات قليلة، إذ اقتصر ذلك الحضور على (٤) نصوص شعرية بلغ مجموع أبياتها (٧٦) بيتاً وكانت نسبتها في الغديريات (٣,٢٧ ٪)، وهذه النصوص الشعرية كلها للسيد الحميري، اثنان منها غديريات تقليدية بلغ مجموع أبياتها (٦٤) بيتاً، وكانت نسبتها في البحر (٨٤,٢ ٪)[3]، وقصيدة مباشرة واحدة بـ (٧) أبيات، فكانت نسبتها في البحر (٩,٢ ٪)[4]، ومقطوعة واحدة بـ(٥) أبيات كانت نسبتها في البحر (٦,٥٧ ٪)[5].

ز. بحر الخفيف:

يعد هذا البحر من بحور المرتبة الثالثة مع ما فيه من جزالة ورشاقة[6]، وهو بحر واضح النغم مما يمنعه من بلوغ حد اللين وحد العنف، فيأخذ من كليهما نصيباً[7]. وجاء على تفعيلات هذا البحر نصان شعريان من نصوص الغديريات بلغ مجموع أبياتهما (٧٣) بيتاً، فكانت نسبة هذا البحر في الغديريات (٣,١٤ ٪)، والنصان هما قصيدة تقليدية واحدة بلغ عدد أبياتها (٦٧) بيتاً فكانت نسبتها في البحر (٩١,٧٨ ٪)[8]، ومقطوعة بـ (٦) أبيات كانت نسبتها (٨,٢٢ ٪)[9]، ولم

---

(١) ينظر: منهاج البلغاء: ٢٦٨ .

(٢) ينظر: موسيقى الشعر: ١٩١ .

(٣) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٢٨، ٢١٦ .

(٤) ينظر: م. ن: ١٥١ .

(٥) ينظر: م. ن: ١١٧ .

(٦) ينظر: منهاج البلغاء: ٢٦٨، ٢٦٩ .

(٧) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١ / ٢٠٥، ٢٠٨ .

(٨) ينظر: ديوان المؤيد في الدين: ٢١٥ .

(٩) ينظر: ديوان السيد الحميري: ٨٠

تأت أية قصيدة مباشرة على تفعيلات هذا البحر.

ح. بحر الرمل:

يرى حازم القرطاجني في هذا البحر ليناً وضعفاً[1]، وهو أيضاً من البحور القليلة الشيوع في الشعر العربي[2]، وقد جاء على تفعيلات هذا البحر (٤) نصوص شعرية من الغديريات، بلغ مجموع أبياتها (٥٦) بيتاً، فكانت نسبة هذا البحر في الغديريات (٤,٢ ٪)، وقسمت هذه النصوص على قصيدتين تقليديتين مجموع أبياتهما (٣٣) بيتاً، فكانت نسبتها في البحر (٥٨,٩٣ ٪)[3] وقصيدة مباشرة واحدة بـ (١٨) بيتاً، كانت نسبتها في البحر (٣٢,١٤ ٪)[4]، ومقطوعة واحدة بـ (٥) أبيات كانت نسبتها في البحر (٨,٩٣ ٪)[5].

ط. بحر الرجز:

وهذا البحر أيضاً من البحور القليلة الدوران على ألسنة شعراء العربية[6]، وهو من البحور السهلة، وقد وصفه القرطاجني بأنَّ فيه كزازة[7].

وقد جاء على تفعيلات هذا البحر من الغديريات (٣) نصوص شعرية بلغ مجموع أبياتها (٣٥) بيتاً، فكانت نسبة هذا البحر في الغديريات (١,٥٠ ٪)، والنصوص الثلاثة هي قصيدة تقليدية واحدة عدد أبياتها (٢١) بيتاً، فكانت نسبتها في البحر (٦٠ ٪)[8] وقصيدة مباشرة واحدة بـ(١٠) أبيات ، كانت

---

(١) ينظر: منهاج البلغاء: ٢٦٨

(٢) ينظر: موسيقى الشعر: ١٩١ .

(٣) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٥٩، وديوان الصوري: ١ / ٤١٥ .

(٤) ينظر: موسوعة الغدير: ٦ / ٢١ .

(٥) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٩١ .

(٦) ينظر: موسيقى الشعر: ١٩١ وما بعدها .

(٧) ينظر: منهاج البلغاء: ٢٦٨ .

(٨) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٦٤ .

نسبتها في البحر (٢٨,٥٧ ٪)[١] ومقطوعة واحدة بـ (٤) أبيات كانت نسبتها في البحر (١١,٤٣ ٪)[٢].

ي. بحر المجتث:

وهذا البحر أيضاً من البحور النادرة الاستعمال في الشعر العربي[٣]، وقد وصفه حازم القرطاجني بالطيش وقلة الحلاوة[٤]، وقد نسجت على تفعيلات هذا البحر من الغديريات قصيدة مباشرة واحدة كان مجموع أبياتها (٢١) بيتاً[٥]، وكانت نسبة استعمال هذا البحر في الغديريات (٠,٩٠) .

وصفوة القول أنَّ للوزن أهميته في الفن الشعري، فهو الأساس الرابط لكل عناصر النص، وقد أوكلت به وظائف ثلاث هي: المستوى النغمي، والمستوى التنظيمي، والمستوى التعبيري.

وشكَّلت بحور الشعر العربي مادة الإيقاع الوزني في الغديريات، وكان القدح المعلّى في ذلك لثلاثة بحور هي: الطويل، وكانت نسبة شيوعه (٢٧,٠٨ ٪)، والكامل، وبلغت نسبة شيوعه (٢٥,٣٥ ٪)، والبسيط، وبلغت نسبة شيوعه (٢٣,٥٠ ٪)، وهذا الحضور لهذه البحور الثلاثة في الغديريات يؤكد لنا أن شعراء الغديريات كانوا يسايرون الشعرية العربية الموروثة التي فضَّلت هذه البحور، وآثرتها على غيرها ـ في النظم على تفعيلاتها ـ من بحور الشعر العربي الأخرى، وهذا بدوره يكشف ـ في جانب من جوانبه ـ عن عناية هؤلاء الشعراء بالمتلقي بقصد إحراز تفاعله مع النص الشعري، لأنهم بإزاء تبليغ قضية جوهرية في الفكر الإسلامي، ونشرها، والدفاع عنها، وتفضيل هذه البحور مما سارت عليه أذواق

---

(١) ينظر: م. ن: ١٥٦ .

(٢) ينظر: موسوعة الغدير: ٤ / ٢٤٣ .

(٣) ينظر: موسيقى الشعر: ١١٥ .

(٤) ينظر: منهاج البلغاء: ٢٦٨ .

(٥) ينظر: موسوعة الغدير: ٤ / ٢٠٣ .

المتلقين، وهذا الميل إلى هذه الأوزان الطويلة يمكن الشعراء من التعبير عن مشاعرهم وانفعالاتهم، وعرض أدلتهم وحججهم على أحقية الإمام علي عليه السلام بالخلافة والولاية، ومعالجة قضية الغدير من جوانبها المتعددة، وما تلاها من عواقب ونتائج كان لها الأثر الكبير في مسيرة الإسلام، فهذه الأوزان وفرت لهم تلك المساحة الواسعة من الحرية في التعبير مما أمكنهم من إطالة نفس القصيدة، وذلك ما هم بحاجة إليه وهو يقومون بالدفاع عن أحقية الإمام عليه السلام بالخلافة، ورد المعاندين ومحاججتهم، وعرض ذلك كله على المتلقي، فهم شعراء قضية يريدون الانتصار لها، وذلك يحتاج إلى إطالة نفس القصيدة، وهو ما وفره لهم النظم على تفعيلات هذه البحور.

وجاء بعد هذه البحور الثلاثة بحور شعرية أخرى بنسب قليلة وهي المتقارب (٩٧, ٧ ٪)، والوافر (٨٢٩, ٤ ٪)، والسريع (٢٧, ٣ ٪)، والخفيف (١٤, ٣ ٪)، والرمل (٤, ٢ ٪)، والرجز (٥٠, ١ ٪)، والمجتث (٩٠, ٠ ٪).

والشعراء هنا أيضاً لم يخرجوا على الشعرية العربية الموروثة التي لم تكثر من النظم على تفعيلات هذه البحور، ومع قلة حضور هذه البحور في الغديريات، فإنَّ ما جاء على تفعيلاتها من نصوص شعرية عبَّر فيها الشعراء عن ذات الأفكار والمشاعر والانفعالات التي اكتنفت ما جاء من النصوص على تفعيلات بحر الطويل والكامل والبسيط؛ لأن القضية واحدة، غير متناسين أنَّ طريقة التعبير تختلف من شاعر إلى آخر، ومن نص إلى آخر.

ومما يسجل أيضاً أن شعراء الغديريات أعرضوا عن النظم في تفعيلات ستة من البحور إعراضاً تاماً، وهذه البحور هي: الهزج، والمديد، والمنسرح، والمقتضب، والمضارع، والمتدارك، فلم ينظموا على هذه البحور ولو بيتاً واحداً، ولعلَّ ذلك راجع إلى ما قلناه من مسايرة الشعرية العربية الموروثة ،والعناية بالمتلقي، فضلاً عن عدم توفر الحرية الكافية في التعبير وإطالة نفس القصيدة في هذه البحور.

ومما يلحظ أيضاً أن الغديريات نظمت على تفعيلات عشرة من البحور

الشعرية، خمسة منها مزدوجة التفعيلة (البحور الممزوجة) وهي: الطويل، والبسيط، والسريع، والخفيف والمجتث) وكانت نسبتها من إجمالي نصوص الغديريات (٥٨٪) تقريباً، والخمسة الأخرى موحدة التفعيلة (البحور الصافية)، وهي: (الكامل، والمتقارب، والوافر، والرمل، والرجز)، وبلغت نسبتها بحدود (٤٢ ٪)، وهذا ينم عن ميل شعراء الغديريات إلى النظم على البحور الممزوجة أكثر منه إلى النظم على البحور الصافية، غير متناسين أن لبحري الطويل والبسيط الأثر في ذلك، وهما مما سارت عليه الشعرية العربية الموروثة في تفضيل النظم على تفعيلاتهما.

٢- القافية:

أولى النقد العربي القديم القافية عناية كبيرة في العملية الشعرية، فأقدم تعريف للشعر يراه قولاً موزوناً مقفى[١]، وهي مثلما يقول ابن رشيق القيرواني شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر[٢]، ولها أهميتها فيه، فهي «حوافر الشعر، أي عليها جريانه واطراده، وهي مواقفه، فإن صحَّت استقامت جريته، وحسنت مواقفه ونهاياته»[٣].

وللقافية ـ بوصفها بعداً إيقاعياً ثابتاً ـ مكانة مهمة في البنية الإيقاعية للفن الشعري، فهي مقاطع صوتية تكون في أواخر الأبيات يلزم تكرار نوعها في كل بيت شعري[٤]، وبذلك تكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية بما تضفيه ـ مع الوزن ـ من صبغ نغمي على الشعر[٥]، أي أنَّ لها تأثيراً مباشراً في ذلك بوصفها اللازمة النغمية للبيت[٦]، مما يشيع في الأشطر والأبيات حساً جمالياً مرهفاً[٧].

---

(١) ينظر: نقد الشعر: ٦٤ .

(٢) ينظر: العمدة: ١ / ١٥١ .

(٣) منهاج البلغاء: ٢٧١ .

(٤) ينظر: علم العروض القافية: ١١٠ .

(٥) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ٣ / ٨٢٥، وموسيقى الشعر: ١٩٣.

(٦) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها: ٢٣٨ .

(٧) ينظر: سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى: ٦٣ .

وتتجلى الوظيفة البنائية للقافية بتشكيلها ثابتاً إيقاعياً يشد مفاصل القصيدة بنهايات مريحة[1]، وفضلاً عن ذلك فإنَّ للقافية وظيفة نفسية؛ إذ «يجب ألا يوقع فيها إلاّ ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض، وأن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة والألفاظ الكريهة، ولاسيما ما يقبح من جهة ما يتفاءل به»[2]، وتتجلى تلك الوظيفة النفسية في كون القافية حاجة ملحة في الطبيعة الإنسانية للشاعر؛ لأنَّ التبدل الذي يجتاح عمر الإنسان يخلق فيه التوق إلى الوقوف على شيء يتشبَّث به، ويعود إليه[3]. ومما تقدَّم تتضح لنا أهمية القافية، فهي «ظاهرة بالغة التعقيد، ولها وظيفتها الخاصة في التطريب، كإعادة أو ما يشبه الإعادة للأصوات»[4].

وتباينت تحديدات العلماء والنقاد للقافية، بيد أن التحديد الجامع المانع لها هو تحديد الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي حدَّد فيه القافية بأنها من أخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن[5].

وسوف نتابع قوافي الغديريات معتمدين الجرد الإحصائي لحروف الروي، ومن ثمَّ تقسيم القافية من حيث كونها مطلقة أو مقيَّدة معرّجين بعد ذلك على عيوبها لنرى ما يتمخض عنه الجرد من نتائج.

أ- حروف الروي:

الروي هو الحرف الذي يكون أبرز الحروف في القافية، وهو الذي يلزم تكراره في كل بيت، وتنسب إليه القصيدة، فيقال: لامية، أو ميمية، أو دالية، أو باتية ... الخ، ولا يتسامح في إيراد ما يقارب حرف الروي معه، إذ يجب أن يكون حرف الروي في كل قافية من البيت الشعري حرفاً واحداً بعينه[6]، وقد دلَّ الجرد

---

(١) ينظر: البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر)، بحث: ٦٧ .

(٢) منهاج البلغاء: ٢٧٥ ـ ٢٧٦ .

(٣) ينظر: تمهيد في النقد الحديث: ١١٠ .

(٤) نظرية الأدب: ٢٠٨ .

(٥) ينظر: العمدة: ١ / ١٥١ .

(٦) ينظر: منهاج البلغاء: ٢٧٢ .

الإحصائي لحروف الروي في الغديريات أنَّ نسبة الشيوع لها كانت على النحو الآتي:

١- حرف اللام:

حقق هذا الحرف في روي قوافي الغديريات حضوراً متميزاً، فقد بلغ عدد الأبيات التي كان رويها لاماً (٦٢٤) بيتاً، وكانت نسبته بالنظر إلى مجموع حروف الروي في الغديريات (٢٦,٩٠ ٪)، وبذلك كانت له الصدارة فيها، وحضر في (١٣) غديرية كانت التقليدية منها (٩) قصائد، بلغ مجموع أبياتها (٥٤٧) بيتاً، فكانت نسبتها من هذه القوافي (٨٧,٦٦ ٪)[١]، في حين كان عدد القصائد المباشرة (٣) قصائد، بلغ مجموع أبياتها (٧٣) بيتاً، فكانت نسبتها من هذه القوافي (١١,٦٩ ٪)[٢]، وجاءت مقطوعة واحدة على روي اللام بـ (٤) أبيات، فكانت نسبتها في هذه القوافي (٠,٦٤ ٪)[٣].

٢-حرف الميم:

بلغ عدد الغديريات الميمية (١١)، كان مجموع أبياتها (٣١٠) بيتاً، فحققت نسبة (١٣,٣٦ ٪) في الغديريات، جاءت (٤) منها قصائد تقليدية بلغ مجموع أبياتها (٢٣٢) بيتاً، فحققت نسبة (٧٤,٨٣ ٪)[٤] من القوافي الميمية، وبلغ مجموع القصائد الميمية المباشرة (٥) قصائد، وكان مجموع أبياتها (٦٩) بيتاً، فكانت نسبتها في هذه القوافي (٢٢,٢٥ ٪)[٥]، وجاءت مقطوعتان على روي الميم بمجموع (٩) أبيات، فكانت نسبتها في هذه القوافي (٢,٩٠ ٪)[٦].

---

(١) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٥٩، ١٦٤، وديوان كشاجم: ٢٧١، وديوان الصاحب بن عباد: ٣٨، وديوان مهيار الديلمي: ٣ / ١١٣، وديوان المؤيد في الدين: ٢١٥، وديوان طلائع بن رزيك: ١٢٦، وموسوعة الغدير: ٤ / ١٩٧، و ٦ / ٥٤٢ .

(٢) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٥١، ١٥٦، و ديوان طلائع بن رزيك: ١٠٦ .

(٣) ينظر: موسوعة الغدير: ٤ / ١٧٦ .

(٤) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٨٦، وديوان الصوري: ١/ ٤١٥، وموسوعة الغدير: ٤/ ٤٩٧، و٥/ ٦٢٩.

(٥) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٨٥، وموسوعة الغدير: ٤ / ١٧٨، ٢٠٦ ٢٣٩، و ٥ / ٦٢٣ .

(٦) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٩١، وموسوعة الغدير: ٤ / ٢٤٣ .

٣- حرف الراء:

نسج على روي (الراء) (١٣) غديرية، كان مجموع أبياتها (٢٨٧) بيتاً، وبلغت نسبتها في الغديريات (١٢,٣٧ ٪) جاءت (٤) قصائد منها تقليدية ومجموع أبياتها (١٥٦) بيتاً، فكانت نسبتها في هذه القوافي (٥٤,٣٥ ٪)[١]، وكان عدد القصائد المباشرة التي جاءت على روي (الراء) (٦) قصائد، بلغ مجموع أبياتها (١١٩) بيتاً، فكانت نسبتها في هذه القوافي (٤١,٤٦ ٪)[٢]. أما المقطوعات فكان عددها (٣) مقطوعات، ومجموع أبياتها (١٢) بيتاً، ونسبتها في هذه القوافي (٤,١٨٪)[٣].

٤- حرف الدال:

كان عدد الغديريات الدالية (٦) غديريات، كان مجموع أبياتها (٢٤٦) بيتاً، وبلغت نسبتها في الغديريات (١٠,٦٠ ٪)، اثنتان منها تقليدية بلغ مجموع أبياتها (٢٢٥) بيتاً، فكانت نسبتها من هذه القوافي (٩١,٤٦ ٪)[٤]، وقصيدة مباشرة واحدة بـ (٨) أبيات محققة نسبة (٣,٢٥ ٪) من هذه الغديريات الدالية[٥]، وجاءت على هذا الروي (٣) مقطوعات بلغ مجموع أبياتها (١٣) بيتاً، فكانت نسبتها (٥,٢٨ ٪)[٦].

٥-حرف العين:

جاء على روي العين(٦) غديريات، بلغ مجموع أبياتها (٢٣١) بيتاً، فكانت نسبتها في الغديريات (٩,٩٦ ٪)، وكان عدد القصائد التقليدية (٥) قصائد، بلغ

---

(١) ينظر: ديوان السيد الحميري: ٩٢، ١٠٠، وديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٢، وموسوعة الغدير: ٦ / ١٩ .

(٢) ينظر: ديوان الصوري: ١ / ١٨٦، وموسوعة الغدير: ٤ / ١٧٥، ١٩٩، ٢٠٣، ٥١٣، و ٦ / ٢١ .

(٣) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١١٧، ١٢٤، وموسوعة الغدير: ٤ / ٢٢٧ .

(٤) ينظر: ديوان طلائع بن رزيك: ٧٣، وموسوعة الغدير: ٦ / ٥٠٣.

(٥) ينظر: ديوان السيد الحميري: ٧٣ .

(٦) ينظر: م. ن: ٨٠، وموسوعة الغدير: ٤ / ٥٤، ٤٢٧ .

مجموع أبياتها (٢٢٥) بيتاً، فكانت نسبتها في هذه القوافي (٤٠ ,٩٧ ٪)[١]، ولم تسجل أية قصيدة مباشرة في الغديريات على روي العين، فيما جاءت مقطوعة واحدة على هذا الروي بـ (٦) أبيات، فكانت نسبتها في الغديريات العينية (٥٩ ,٢ ٪)[٢].

٦- حرف الباء:

بلغ عدد الغديريات البائية (٦) بلغ مجموع أبياتها (٢٢١) بيتاً، فكانت نسبتها في الغديريات (٥٢ ,٩ ٪)، اثنتان من هذه الغديريات قصائد تقليدية مجموع أبياتها (١٥٠) بيتاً، فكانت نسبتها في هذه القوافي (٨٧ ,٦٧ ٪)[٣]، وثلاث منها قصائد مباشرة مجموع أبياتها (٦٧) بيتاً، فكانت نسبتها (٣١ ,٣٠ ٪)[٤]، وجاءت على روي الباء مقطوعة واحدة بـ (٤) أبيات، كانت نسبتها في الغديريات البائية (٨٠ ,١ ٪)[٥].

٧- حرف النون:

نسج على روي النون (٦) غديريات كان مجموع أبياتها (١٠٧ بيتاً)، وبلغت نسبتها في الغديريات (٦١ ,٤ ٪)، اثنتان من هذه الغديريات قصائد تقليدية مجموع أبياتهما (٦٩) بيتاً، فكانت نسبتها في هذه القوافي (٤٨ ,٦٤ ٪)[٦]، والأربع الأخرى هي قصائد مباشرة مجموع أبياتها (٣٨) بيتاً، فكانت نسبتها (٥١ ,٣٥ ٪)[٧]، ولم ترد أية مقطوعة على هذا الروي.

---

(١) ينظر: ديوان الكميت بن زيد الأسدي: ٦٢٢، و ديوان السيد الحميري: ١٢٨، ١٣٣، وديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٢، وموسوعة الغدير: ٤ / ٥١١ .

(٢) ينظر: موسوعة الغدير: ٤ / ١٧٦ .

(٣) ينظر: ديوان الصاحب بن عباد: ٩٨، وموسوعة الغدير: ٢ / ٤٠٩ .

(٤) ينظر: ديوان الصاحب بن عباد: ١٨٥، وديوان الشريف المرتضى: ١/ ١٨١، وموسوعة الغدير: ٤/ ١٧٩ .

(٥) ينظر: موسوعة الغدير: ٤ / ٢٣٥ .

(٦) ينظر: ديوان الصوري: ٢ / ٦٧، وديوان طلائع بن رزيك: ١٤٦ .

(٧) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٩٥، ١٩٨، وموسوعة الغدير: ٤ / ٥٣، ٢٠٥ .

٨- حرف الكاف:

جاءت على روي الكاف قصيدة تقليدية واحدة، مجموع أبياتها (١٠٢) بيتاً، فكانت نسبتها في الغديريات (٣٩, ٤ ٪)[١].

٩- حرف الياء:

بلغ عدد الغديريات التي جاءت على روي الياء (٤) غديريات)، مجموع أبياتها (٦٤) بيتاً، فكانت نسبتها في الغديريات (٧٥, ٢ ٪)، منها غديرية واحدة تقليدية ومجموع أبياتها(٣٩) بيتاً، فكانت نسبتها في الغديريات البائية (٩٣, ٦٠٪)[٢]، وغديرية أخرى مباشرة مجموع أبياتها (١٣) بيتاً، فكانت نسبتها (٣١, ٢٠٪)[٣]، والاثنتان الأخريتان هما مقطوعتان مجموع أبياتها (١٢) بيتاً، فكانت نسبتها في الغديريات البائية (٧٥, ١٨ ٪)[٤].

١٠- حرف الهاء:

نسجت على روي الهاء قصيدتان تقليديتان مجموع أبياتها (٥٦) بيتاً، فكانت نسبتها في الغديريات (٤١, ٢ ٪)[٥].

١١- حرف الزاي:

جاءت على روي الزاي قصيدة تقليدية واحدة، مجموع أبياتها (٢٧) بيتاً، فكانت نسبتها في الغديريات (١٦, ١ ٪)[٦].

١٢- حرف الهمزة:

جاءت غديرية همزية واحدة في الغديريات مجموع أبياتها (٢٧) بيتاً، فكانت

---

(١) ينظر: موسوعة الغدير: ٤ / ٤١٩ .

(٢) ينظر: ديوان المؤيد في الدين: ٢٤٥ .

(٣) ينظر: ديوان السيد الحميري: ٢١٩ .

(٤) ينظر: م. ن: ٢٢٢، وموسوعة الغدير: ٢ / ٦٥ .

(٥) ينظر: ديوان السيد الحميري: ٢١٦، وموسوعة الغدير: ٣ / ٥٠١ .

(٦) ينظر: موسوعة الغدير: ٥ / ٦٦١ .

نسبتها فيها (١٦, ١ ٪)[1].

١٣-حرف الجيم:

جاءت على روي الجيم قصيدة تقليدية واحدة، مجموع أبياتها (١٢) بيتاً، فكانت نسبتها في الغديريات (٥١٧, ٠ ٪)[2].

١٤-حرف السين:

جاءت على روي السين مقطوعة واحدة، مجموع أبياتها (٦) أبيات، فكانت نسبتها في الغديريات (٢٥٨, ٠ ٪)[3].

ومن خلال الجرد الإحصائي المتقدم لمجموع روي الغديريات يتبين لنا أنَّ بعض هذه الحروف يرد بسيادة واضحة على بعضها الآخر، ويمكننا تقسيمها على مجموعات ثلاث، هي:

المجموعة الأولى: وقد سادت حروفها بصورة واضحة على الحروف الأخرى، وكانت نسبتها في الغديريات (٦٣, ٥٢ ٪)، وحلَّ فيها حرف اللام بالمرتبة الأولى، وتلاه حرف الميم بالمرتبة الثانية، وحرف الراء بالمرتبة الثالثة.

المجموعة الثانية: وجاءت حروفها بعد حروف المجموعة الأولى، وكانت نسبتها في الغديريات (٠٨, ٣٠ ٪) وهي على التوالي: الدال، والعين، والباء.

المجموعة الثالثة: وتشمل حروف النون والكاف والياء والهاء والزاي والهمزة والجيم والسين، وكانت نسبة حضورها قليلة في الغديريات، وقد تفاوتت في ذلك، وبلغ مجموع نسبتها في الغديريات (٢٤, ١٧ ٪).

وما يمكننا ملاحظته على حروف الروي في الغديريات ما يأتي:

١ ـ يؤكد استعمال الحروف السبعة الأولى (اللام والميم والراء والدال والعين والباء والنون) ميل شعراء الغديريات إلى الأصوات التي تتصف بالجهر،

---

(١) ينظر: موسوعة الغدير: ٥ / ٦٧٩ .

(٢) ينظر: م. ن: ٣ / ٥١ .

(٣) ينظر: م. ن: ٤ / ٥٢٣ .

ومن مقررات علم الأصوات أن للجهر دور فاعل في وضوح الصوت[1]، وهو ما يحتاجه شعراء الغديريات في قضيتهم.

٢ ـ نلحظ أيضاً تصدر حروف الذلاقة لروي الغديريات، وهي حروف المجموعة الأولى (اللام والميم والراء) وحرف الباء في المجموعة الثانية وحرف النون في المجموعة الثالثة؛ إذ تبلغ نسبة شيوعها في قوافي الغديريات(٦٦,٧٦ ٪)، وهذه الحروف تنطلق من مخرجين صوتيين متقاربين هما اللسان والشفتان[2]؛ مما يكسبها خفة وسلاسة عند النطق[3]، بمعنى أنَّ غالبية قوافي الغديريات تميل إلى سهولة النطق، ويبدو أن ذلك متأت من كثرة مفردات هذه الحروف في العربية وانطلاقها في الكلام من دون أن يتعثر بها اللسان أو يتلعثم بها، وهذه الصفة ضرورية في الغديريات كونها تعالج قضية مهمة وتريد إبلاغها إلى المتلقي الذي يسعى الشاعر إلى أن لا يجهده عند إنشاد هذه النصوص الشعرية.

٣ ـ جاء في حروف الروي في الغديريات ما يتصف بالجمع بين الشدة والرخاوة وهي حروف (اللام والميم والراء والعين والياء) وما يتصف بالشدة وهي حروف (الدال والباء والكاف والهمزة) مما يدل على أن أجواء بعض النصوص تحتاج إلى الشدة وبخاصة في مواضع الحجاج ورد المعاندين، وبعضها يحتاج إلى الهدوء والتأمل، وفضلاً عن ذلك فإننا لا ننكر وعي الشاعر الفطري وحالته النفسية وذوقه الخاص في تفضيل الروي الذي يتناغم مع هذه الخصوصيات التي يكون لطبيعة الحدث الشعري دور فيها.

ب- القوافي المطلقة والقوافي المقيدة:

تنقسم القافية من حيث حركة الروي على قسمين هما:

---

(١) ينظر: المدخل إلى علم الأصوات العربية: ١٠٢، ومنهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري: ٤٩.

(٢) ينظر: كتاب العين: ٥١ .

(٣) ينظر: الأصوات اللغوية: ٢٧٨ .

١ - القوافي المطلقة:

وهي القوافي التي يكون فيها حرف الروي متحركاً، أي أطلق به الصوت، وهذا النوع من القوافي هو الشائع في الشعر العربي[١].

وقد دلَّ الجرد الإحصائي لقوافي الغديريات على أنَّ القوافي المطلقة هي السائدة فيها؛ إذ بلغ عدد أبيات هذه القوافي في الغديريات (٢٢٤٠) بيتاً محققة بذلك نسبة شيوع عالية بلغت (٩٦,٥٩٣ ٪)، وبذلك لم تخرج الغديريات عن الشعرية العربية في تقديم القوافي المطلقة وتفضيلها.

وجاءت الغديريات التقليدية بالمرتبة الأولى في القوافي المطلقة؛ إذ بلغ مجموع أبياتها (١٧٩٦) بيتاً، فكانت نسبتها في القوافي المطلقة (٨٠ ,١٧ ٪)، بينما حلَّت القصائد المباشرة في المرتبة الثانية؛ إذ بلغ مجموع أبياتها (٣٨٧) بيتاً، فكانت نسبتها في القوافي المطلقة (١٧,٢٧ ٪)، أما المقطوعات فقد جاءت في المرتبة الأخيرة؛ إذ بلغ مجموع أبياتها (٥٧) بيتاً، فكانت نسبتها في القوافي المطلقة (٢,٥٤ ٪).

ومن خلال هذا الجرد الإحصائي للقوافي المطلقة في الغديريات وجدنا أنها تتوزع من حيث حركة الروي إلى ثلاثة أقسام، هي:

أ- القوافي المضمومة الروي:

تصدَّر هذا القسم القوافي المطلقة في الغديريات؛ إذ بلغ مجموع الأبيات الشعرية التي تنتهي بقافية مضمومة الروي (١٠٩٤) بيتاً، فكانت نسبة هذه القوافي (٤٧,٥ ٪) من القوافي المطلقة، وبلغ عدد القصائد التقليدية ذات الروي المضموم (١٤) قصيدة، بلغ مجموع أبياتها (٩٦٩) بيتاً، فكانت نسبتها في القوافي المضمومة الروي (٨٨,٥٧ ٪)[٢]، ونلحظ هنا طول القصائد التي جاءت على قافية الروي

---

(١) ينظر: كتاب القوافي: ٣٦ ـ ٣٧.

(٢) ينظر: ديوان السيد الحميري: ٩٢، ١٢٨، ١٣٣، ٢١٦، وديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٢، وديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٢، وديوان المؤيد في الدين: ٢١٥، وديوان طلائع بن رزيك: ٧٣، وموسوعة الغدير: ٤ / ١٩٧، ٤٩٧، و ٥ / ٦٦١، ٦٧٩، و ٦ / ٥٠٣، ٥٤٢.

المضموم.

وكان عدد القصائد المباشرة في هذه القوافي (٥) قصائد بلغ مجموع أبياتها (١٠٦) أبيات، فكانت نسبتها في القوافي المضمومة الروي (٩,٦٨٪)[١]، وجاءت (٥) مقطوعات على القافية المضمومة الروي مجموع أبياتها (١٩) بيتاً، فكانت نسبتها في القوافي المضمومة الروي (١,٧٣٪)[٢].

ب- القوافي المكسورة الروي:

حلَّت القوافي المكسورة الروي في المرتبة الثانية في القوافي المطلقة في الغديريات؛ إذ بلغ مجموع الأبيات الشعرية التي تنتهي بقافية مكسورة الروي (٧٠٦) بيتاً، فكانت نسبة هذه القوافي (٣١,٥١٪) من القوافي المطلقة، وبلغ عدد القصائد التقليدية ذات الروي المكسور (٩) قصائد، بلغ مجموع أبياتها (٥١١) بيتاً، فكانت نسبتها في القوافي المكسورة الروي (٧٢,٣٧٪)[٣].

وكان عدد القصائد المباشرة في هذه القوافي (١٠) قصائد، بلغ مجموع أبياتها (١٧٩) بيتاً، فكانت نسبتها في القوافي المكسورة الروي (٢٥,٣٥٪)[٤]، وجاءت (٣) مقطوعات على القافية المكسورة الروي مجموع أبياتها (١٦) بيتاً، فكانت نسبتها في القوافي المكسورة الروي (٢,٢٦٪)[٥].

ج- القوافي المفتوحة الروي:

جاء هذا القسم في المرتبة الثالثة في القوافي المطلقة في الغديريات؛ إذ بلغ

---

(١) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٥١، ١٩٥، وديوان الصاحب بن عباد: ١٨٥، وديوان الشريف المرتضى: ١ / ١٨١، وموسوعة الغدير: ٤ / ٥١٣ .

(٢) ينظر: موسوعة الغدير: ٤ / ٥٤، ١٧٦، ٢٢٧، ٢٤٣، ٤٢٧ .

(٣) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٥٩، ١٨٦، وديوان الصاحب بن عباد: ٣٨، ٩٨، وديوان طلائع بن رزيك: ١٢٦، ١٤٦، وموسوعة الغدير: ٢ / ٤٠٩، و ٤ / ٤١٩، و ٦ / ١٩ .

(٤) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٨٥، وديوان الصوري: ١ / ١٨٦، وديوان طلائع بن رزيك: ١٠٦، وموسوعة الغدير: ٤ / ٥٣، ١٧٩، ١٩٩، ٢٠٣، ٢٠٦، و ٥ / ٦٢٣، و ٦ / ٢١ .

(٥) ينظر: ديوان السيد الحميري: ٨٠، ١١٧، وموسوعة الغدير: ٤ / ١٧٦ .

مجموع الأبيات الشعرية التي تنتهي بقافية مفتوحة الروي (٤٤٠) بيتاً، فكانت نسبة هذه القوافي (١٩,٦٤ ٪) من القوافي المطلقة، وبلغ عدد القصائد التقليدية ذات الروي المفتوح (٩) قصائد، بلغ مجموع أبياتها (٣١٦) بيتاً، فكانت نسبتها في القوافي المفتوحة الروي (٧١,٨١٨ ٪)[١]. وكان عدد القصائد المباشرة في هذه القوافي (٨) قصائد، بلغ مجموع أبياتها (١٠٢) بيتاً، فكانت نسبتها في القوافي المفتوحة الروي (٢٣,١٨١ ٪)[٢]، وجاءت (٤) مقطوعات على القافية المفتوحة الروي مجموع أبياتها (٢٢) بيتاً، فكانت نسبتها في القوافي المفتوحة الروي (٥ ٪)[٣].

٢- القوافي المقيَّدة:

وهي القوافي التي يكون رويها ساكناً، أي قيد عن انطلاق الصوت به، وهذا النوع من القوافي قليل الشيوع في الشعر العربي[٤].

وقد دلَّ الجرد الإحصائي على قلة هذا النوع من القوافي في الغديريات؛ فلم يأت منها إلاّ (٥) نصوص كان عدد أبياتها (٧٩) بيتاً محققة بذلك نسبة (٣,٤٠٦ ٪)، جاءت (٣) من تلك النصوص قصائد تقليدية بلغ مجموع أبياتها (٧١) بيتاً، فكانت نسبتها في القوافي المقيدة (٨٩,٨٧٣ ٪)[٥]، ومما يلحظ على هذه القصائد الثلاث أنها لم تكن طويلة مما يدلل على أن الشاعر لا يتمتع بحرية وهو ينظم نصه الشعري على قافية مقيدة، وكأن ذلك يقيد نفسه الشعري.

أما النصان الآخران فهما مقطوعتان بلغ عدد أبياتهما (٨) أبيات، فكانت

---

(١) ينظر: ديوان الكميت بن زيد الأسدي: ٦٢٢، و ديوان السيد الحميري: ١٠٠، وديوان الصوري: ٢/ ٦٧، وديوان مهيار الديلمي: ٣ / ١١٣، وديوان المؤيد في الدين: ٢٤٥، وموسوعة الغدير: ٣ / ٥١، ٥٠١، و ٤ / ٥١١، و ٥ / ٦٢٩ .

(٢) ينظر: ديوان السيد الحميري: ٧٣، ١٥٦، ١٩٨، ٢١٩، وموسوعة الغدير: ٤ / ١٧٥، ١٧٨، ٢٠٥، ٢٣٩ .

(٣) ينظر: ديوان السيد الحميري: ٢٢٢، وموسوعة الغدير: ٢ / ٦٥، و ٤ / ٢٣٥، ٥٢٣ .

(٤) ينظر: في العروض والقافية: ٣١ .

(٥) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٦٤، وديوان كشاجم: ٢٧١، وديوان الصوري: ١ / ٤١٥ .

نسبتها في القوافي المقيدة (١٢٦, ١٠ ٪)[١]، ولم ترد أية قصيدة مباشرة في الغديريات بقافية مقيدة.

ولنا أن نقول: إنَّ ما يمكن ملاحظته بعد هذا الجرد الإحصائي للقوافي المطلقة والمقيدة في الغديريات ما يأتي:

١ ـ دلَّ الجرد الإحصائي على شيوع القوافي المطلقة في الغديريات بنسبة عالية، وقلة القوافي المقيدة، وبذلك لم تخرج الغديريات عما سار عليه الشعر العربي، وهو ما يشير إلى ميل الشعراء إلى القوافي التي تتمتع بثراء إيقاعي، ورغبتهم في تقوية الوضوح السمعي لقوافيهم؛ إذ إنَّ حركات الإطلاق تستحيل حروف مد عند الإنشاد بها، وهي أوضح الأصوات اللغوية على الإطلاق[٢]، كما أن ذلك يشير إلى تمكن شعراء الغديريات من قوانين النحو العربي[٣]، فضلاً عن أن القوافي المطلقة تسمح للشاعر بإطلاق مشاعره، والتعبير عن أفكاره بحرية، وهذا التوجيه الصوتي لقوافي الغديريات يكشف عن تعاضد مع المضمون الفكري الذي كان باعثاً للحدث الشعري.

٢ ـ بالاحتكام إلى واقع الشعر العربي فإن هناك دلالات عامة لحركات الروي يمكن أن تشي ببعض المعطيات التي تكتنف التجربة الشعرية، كما يمكنها أن ترمز إلى بعض الحالات النفسية في النص الشعري، أو عند الشاعر، فحركة الروي قد تفسر أحياناً نفسية الشاعر، وربما تعلن عن طبيعة مزاجه، وتفاعله مع بواعث نصه الشعري[٤]، وبناء على هذا يمكننا تفسير ميل شعراء الغديريات إلى تفضيل القوافي المضمومة الروي التي تصدرت القوافي المطلقة في الغديريات، فالضمة تكثر في مواضع القوة والفخامة والتوتر والشدة والثورة لما تثيره في النفس من هذه

---

(١) ينظر: ديوان السيد الحميري: ١٢٤، ١٩١.

(٢) ينظر: أصوات اللغة: ١٣٦، والأصوات اللغوية رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية: ١٧٥.

(٣) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٤٠، ومن جماليات إيقاع الشعر العربي: ١٢١.

(٤) ينظر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور: ١٦١.

المشاعر[1]، وهو ما يتناظر مع ما تثيره أغلب مضامين الغديريات من مشاعر وأفكار، فهي تستند إلى أصل ثابت في التاريخ الإسلامي هو (بيعة الغدير)، وهذه البيعة عنصر قوة وموضع فخامة عند المعتقدين بها، وهي مقام شدة وثورة فكرية تستند إلى القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف على منكري دلالتها ومعانديها. وفضلاً عن ذلك فإن الضمة من الوجهة النحوية علامة إعرابية تلحق الكلمات التي تكون ركناً في الإسناد، وأساساً في بناء الجملة[2]، وهو ما يدل على استقرار لفظة القافية وكونها غير قلقة، ولعلَّ ذلك إشارة سيميائية يشي بها باطن النص الغديري أو بنيته العميقة وهي أن بيعة الغدير ركن ثابت في العقيدة، وثابت في نفوس الشعراء بحيث لا يمكن الاستغناء عنه في بناء المجتمع الإسلامي.

أما الكسرة فقد حضرت في روي قوافي الغديريات في المرتبة الثانية بعد الضمة، وهي تكثر في مواضع اللين والرقة والألم[3]، وهذا ينطبق على بعض مضامين الغديريات؛ إذ يتواشج مع ما تثيره تلك المضامين من مشاعر اللين والرقة والألم والبكاء، فضلاً عن أن الكسرة في بعض المواضع توحي بالغضب والثورة[4]، وقد تقدم ذكر ما تثيره أغلب مضامين الغديريات من هذه المشاعر مع مشاعر أخرى.

أما الروي المفتوح فقد حضر في الغديريات، ولكن بنسبة أقل من الروي المضموم والمكسور، والفتحة تأتي بعد الكسرة في ملاءمتها لمواضع اللين والرقة والألم[5]، وتأتي بعد الكسرة والضمة من حيث القوة، فهي ضعيفة، لذلك نجد

---

(١) ينظر: حركات الروي في الشعر العربي، بحث: ٥١، والمرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١ / ٧١، وموسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور: ٣٣ .

(٢) ينظر: شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب: ١٥٨ .

(٣) ينظر: الأسلوبية والصوفية: ٦٨، وحركات الروي في الشعر العربي: ٥١، وموسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور: ٣٣.

(٤) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق: ٥٠٩ .

(٥) ينظر: الأسلوبية والصوفية: ٦٨، وحركات الروي في الشعر العربي: ٥١، وموسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور: ٣٣ .

شعراء الغديريات يشبعونها بألف الإطلاق من أجل أن يعطوها شيئاً من القوة والجمال الذي يتحقق نتيجة لما يحدثه المد من إيقاع صوتي يعطي للشاعر فرصة في إيصال صوته إلى المتلقي، والتعبير عن مشاعره.

ولا بد لنا من القول إنَّ هذه الدلالات التي أشارت إليها حركات الروي في القوافي المطلقة إنما جاءت من استقراء الشعر العربي، وقد توافق استقراؤنا للغديريات مع ذلك الاستقراء، بيد أننا نقول إن تلك الدلالات لا يمكن فرضها على الشاعر، ويبقى لوعيه الشعري وذوقه الخاص، وبواعث تجربته وطبيعة المشاعر والحيثيات التي تكتنفها أثرها في توجيه حركة الروي في قوافيه الوجهة التي تشير فيها تلك الحركة إلى ما يقصد من دلالات، وما يريد التعبير عنه من مشاعر.

ج - عيوب القافية:

التفت النقاد القدامى إلى بعض الحالات التي قد تطرأ على القافية سموها (عيوباً)، داعين الشعراء إلى عدم الوقوع فيها، وقد جاء من تلك العيوب في الغديريات ما يأتي:

١ - التضمين:

وهو أن يفتقر البيت إلى بيت آخر، أو أن تتعلق قافيته أو لفظه مما قبلها بما بعدها فيتم وزن البيت قبل أن يتم المعنى[١].

ومن ذلك قول السيد الحميري: (الطويل)

إذا أنا لم أحفظ وصاة محمَّد ... ولا عهده يوم الغدير المؤكدا
فإني كمن يشري الضلالة بالهدى ... تنصَّر من بعد الدى أو تهوَّدا[٢]

فترى في هذين البيتين أنَّ البيت الأول حفل بالشرط، وكان جواب الشرط في البيت الثاني، ولكي يكتمل المعنى فلا بد من متابعة الشرط وجوابه، أي انَّ افتقار البيت الأول إلى البيت الثاني افتقارٌ لازم.

---

(١) ينظر: منهاج البلغاء: ٢٧٦ ـ ٢٧٧، وفي العروض والقافية: ٣٩ .

(٢) ديوان السيد الحميري: ٧٣ ـ ٧٤، وينظر: ١٦٠، وديوان الصاحب بن عباد: ١٠٠ .

ومن ذلك أيضاً قول طلائع بن رزيك مبيناً شجاعة الإمام علي عليه السلام: (الكامل)

وإذا الحروب أثت بيوم معضل ... يتقهقر الأبطال عن أبطاله
(كحنين) أو أيام (خيبر) انها ... تبري مريض الشك من أغلاله
فروا وخلوه يكافح وسطه ... فرداً فلم ينسب إلى اخلاله[1]

فالمعنى لا يكتمل إلاّ بعد إكمال قراءة الأبيات الثلاثة.

ويقول علاء الدين الحلي: (الكامل)

بالله أقسم والنبي وآله ... قسماً يفوز به الولي ويسعدُ
لولا الألى نقضوا عهود محمّد ... من بعده وعلى الوصي تمرّدوا
لم تستطع مذاً لآل أميّة ... يوم الطفوف على ابن فاطمة يدُ[2]

فالشاعر في هذا المحور من غديريته يريد إيصال معنى عن طريق الشعر هو أن ما جرى على الإمام الحسين عليه السلام يوم الطف هو بسبب نقض مواثيق النبي صلى الله عليه وآله، وإنكار بيعة الغدير، وهذا المعنى لا يكتمل بقراءة البيت الأول مفرداً، ولا بمعيَّة البيت الثاني، بل لا بد من اكتمال المعنى في قراءة الأبيات الثلاثة سوية، والشاعر هنا شفع القسم بالشرط، والمعنى لا يكتمل إلا بعد معرفة مراد الشاعر من القسم، وقد وفّر الشرط وجوابه ذلك للشاعر.

وقد يكون الشعر قصصياً أو ذا ملمح قصصي، أو أن الشاعر بصدد سرد ما جرى في بيعة الغدير، فنلحظ بروز التضمين في أبياته الشعرية، من ذلك قول سفيان بن مصعب العبدي الكوفي منكراً فعل من غصب حق الإمام علي عليه السلام في الخلافة: (البسيط)

---

(١) ديوان طلائع بن رزيك: ١٢٨، وينظر: موسوعة الغدير: ٤ / ١٧٨، ١٧٩، و ٦ / ٥٠٤ ـ ٥٠٥، ٥٠٩، ٥١٢، ٥١٣، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨.

(٢) موسوعة الغدير: ٦ / ٥٠٩، وينظر: ٦ / ٥٤٨، و ديوان السيد الحميري: ١٥١، ١٨٧.

وكان عنها لهم في خم مزدجر ... لما رقى أحمد الهادي على قتب
وقال والناس من دان إليه ومن ... ثاو لديه ومن مصغ ومرتقب
قم يا علي فإني قد أمرت بأن ... أبلّغ الناس والتبليغ أجدر بي
أني نصبت علياً هادياً علماً ... بعدي وانّ علياً خير منتصب
فبايعوك وكل باسط يده ... إليك من فوق قلبٍ عنك منقلبِ[1]

فالشاعر هنا يتحدث عن قضية عقائدية مركزية تملأ عليه عقله وعواطفه، وهو مشغول بالتعبير عن دلالاتها التي يريد إيصالها إلى المتلقي؛ مما يجعله يضع الفن في خدمة هذه القضية، فنفسيته لا تعرف الاستقرار إلا باكتمال تعبيره عن المعاني التي يريد توصيلها؛ فكان لا بد من وقوع التضمين في قوافيه، فهذه الأبيات تسرد لنا ما جرى في بيعة الغدير، وفيها ملمح قصصي يجعل بعضها تأخذ برقاب بعض مما سوّغ التضمين فيها[2].

وقد يكون الشعر خطابياً فيبرز فيه التضمين، من ذلك قول الصاحب بن عباد مخاطباً الإمام علياً عليه السلام: (الطويل)

أيعسوب دين الله صنو نبيه ... ومن حبه فرض من الله واجبُ
مكانك من فوق الفراقد لائح ... ومجدك من أعلى السماك مراقب
وسيفك في جيد الاعادي قلائدٌ ... قلائد لم يعكف عليهنّ ثاقب[3]

---

(١) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١١، وينظر: ٣ / ٥١، ٥٠١، و ٤ / ٥٣، ١٧٥، ١٧٨، ١٧٩، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٣٥، ٢٣٩، ٤٢٢، ٥٠١، ٥٢٣، و ٦ / ١٩ ـ ٢٠، ٥٠٦، ٥٤٦، وديوان السيد الحميري: ١٠٠ ـ ١٠١، ١٢٩، ١٣٥، ١٦٠، ١٨٥، ١٩٥، ٢١٩، ٢٢٢، وديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٧، وديوان الصاحب بن عباد: ٩٨، ١٨٧، وديوان طلائع بن رزيك: ٧٤ .

(٢) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١ / ٣٨ .

(٣) ديوان الصاحب بن عباد: ١٨٥، وينظر: ديوان السيد الحميري:١٨٦، ١٩١، وديوان الصوري: ٢ / ٦٨، وديوان مهيار الديلمي: ٣ / ١١٥، وديوان الشريف المرتضى: ١ / ١٨١، وديوان المؤيد في الدين: ٢١٥، وديوان طلائع بن رزيك: ٧٣، و موسوعة الغدير: ٤ / ١٧٦، ١٧٩، ٢٠٦، ٢٣٩، ٥٠٣، ٥١٢، و ٦ / ٢٠، ٢١، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٦، ٥١٢، ٥٤٨.

فالشاعر هنا يخاطب الإمام علياً عليه السلام مبيناً منزلته السامية، ولا يمكن أن يلمَّ بمصاديق تلك المنزلة في بيت واحد؛ لذلك كان التضمين في قصيدته، والشعر إذا كان خطابياً يسوِّغ فيه التضمين[1].

ومن النماذج المتقدمة نلحظ أن التضمين كثير في الغديريات، وقد سوَّغ ذلك للشعراء كونهم شعراء قضية يريدون إثباتها وتوصيلها إلى المتلقي، ذلك بأن افتقار البيت إلى بيت آخر يليه، أو أكثر لعدم اكتمال المعنى يضمن متابعة المتلقي، وهذا من أهداف الشاعر في غديريته، فضلاً عن أن بعض الغديريات تشتمل على ملامح قصصية، ويقوم الشعراء فيها بسرد ما حدث في بيعة الغدير وما تبعها من أحداث، ثم بروز الخطابية فيها، وكل ذلك سوغ وجود التضمين بهذه الكثرة فيها، وهذا لا يقلل من قيمة الغديريات شيئاً، لأن التضمين إنما عده القدامى عيباً بفعل نظرتهم إلى وجوب كون البيت وحدة مستقلة بذاتها، والموضوعية تقتضي أن ننظر إلى وحدة العمل الفني الكلية.

٢- الإيطاء:

وهو إعادة الكلمة التي فيها الروي بلفظها ومعناها قبل أن يفصل بين اللفظين المكررتين سبعة أبيات فأقل[2]، يقول الصاحب بن عباد مخاطباً القوم الذين غصبوا حق آل محمد صلى الله عليه وآله: (الطويل)

دَعوا حقَّهُم ما يَبتَغونَ جداكُمُ ... وَخَلّوا لَهُم عَن فيئِهِم لا تُشاغِبوا
ألا ساءَ ذا عاراً عَلى الدينِ ظاهِراً ... يُشيرُ إِلَيهِ الأَجنَبِيُّ المُحارِبُ
إِذا كانَتِ الدُنيا لآلِ مُحَمَّدٍ ... وَأَولادُهُ غرثى يَليها المُحارِب[3]

فالشاعر كرَّر لفظة (المحارب) في البيتين الأخيرين بالمعنى نفسه، وهذا عيب عروضي، ولعلَّ لحالة الشاعر النفسيَّة مدخليَّة في هذا الأمر وهو يتحدَّث عن

---

(١) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١ / ٣٨ .

(٢) ينظر: في العروض والقافية: ٣٧، وموسيقى الشعر العربي أوزانه وقوافيه: ١٦٠ .

(٣) ديوان الصاحب بن عباد: ١٨٨ .

حقوق أهل البيت عليهم السلام المضيَّعة، وكأنَّ عدم الاستقرار النفسي الذي يشعر به الشاعر انتقل إلى عدم استقرار في قوافيه، فهو مشغول بخطاب المحاربين الغاصبين مما جعله لا يلتفت إلى الفن في هذين البيتين بقدر التفاته إلى المعنى الذي يريد التعبير عنه، وفضلاً عن الإيطاء في هذين البيتين فإن فيهما تضمين أيضاً.

وقد وردت شواهد أخرى للإيطاء في الغديريات ولكن بنسبة قليلة[1]، وهذا ينم عن تمكن شعراء الغديريات من أدواتهم الفنية.

٣ - الإقواء:

هو اختلاف حركة الروي، ويكون بالضم والكسر في الغالب، بأن يأتي الروي مضموماً في أحد أبيات النص مع أن القافية مكسورة الروي أو عكس ذلك[2]، وهو عيب نحوي موسيقي «لأن الانحراف في بيت ما أو أبيات من القصيدة إلى حركة أخرى غير الحركة الأصل التي بني عليها رويها يقود بالضرورة إلى انحراف إيقاعي وتصدع في النغمة»[3].

وقد جاء الإقواء في الغديريات في شاهد شعري واحد لأبي محمد سفيان بن مصعب العبدي الكوفي؛ إذ قال: (البسيط)

صلاة ذي العرش تترى كل آونة ... على ابن فاطمة الكشاف للكربِ
وابنيه من هالك بالسم مختزم ... ومن معفر خد في الثرى تربِ
والعابد الزاهد السجاد يتبعه ... وباقر العلم داني غاية الطلبِ
وجعفر وابنه موسى ويتبعه الـ ... ـبر الرضا والجواد العابد الدئبُ
والعسكرين والمهدي قائمهم ... ذي الأمر لابس أثواب الهدى القشبِ[4]

---

(١) ينظر: ديوان الكميت بن زيد الأسدي: ٦٢٣، وديوان السيد الحميري: ١٢٩، ١٣٥، ١٨٥، وديوان الصوري: ١ / ١٨٦ ـ ١٨٧، وديوان الشريف المرتضى: ١ / ١٨٢، وديوان طلائع بن رزيك: ١٠٧، ١٤٦ ـ ١٤٧، وموسوعة الغدير: ٣/ ٥٠٢، و ٤/ ٢٣٥، ٥٠٣، و٦ / ٥٠٣، ٥٠٦ ـ ٥٠٧.

(٢) ينظر: البناء العروضي للقصيدة العربية: ٢٣٠، وفي العروض والقافية: ٤١.

(٣) في العروض والقافية: ٤١

(٤) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١٣ .

ويبدو لي أنّه ليس هناك إقواء فـ(جعفر) معطوف على (باقر العلم) لذا فهي مجرورة وقد رفعت بالضم في النص، وإذا ما عطفنا (الجواد) على (جعفر) فحركته ستكون الجر، وبذلك تكون (الدئب) بالكسر وليس بالضم لأنها صفة والموصوف مجرور، فلا بد من أن تكون مجرورة، أما سبب عطف (الجواد) على (جعفر)؛ فلأن المسألة ناظرة إلى (صلاة ذي العرش) وليست إلى الفعل (يتبعه)، ربما كانت حركة الضم في (جعفر)، و (الدئب) من عمل النسّاخ والرواة الناقلين.

ولنا أن نقول: إن غياب الإقواء في قوافي الغديريات يشير إلى تمكن شعرائها من قوانين النحو العربي، ومقدرتهم الفنية، وحرصهم على عدم خدش السماع عند المتلقي بتصدع النغمة، وكل ذلك يصب في بوتقة خدمة قضية الغديريات.

***

المبحث الثاني
الإيقاع الداخلي

اشتملت الغديريات على وسائل إيقاعية غير وسائل الإيقاع الخارجي؛ تمثلت بمظاهر من الموسيقى الداخلية؛ تدعم الوظيفتين الإيقاعية والدلالية فيها، ومن أهم تلك المظاهر ما يأتي:

١. التصريع:

يقصد بالتصريع تصيير مقطع آخر المصراع الأول في البيت مثل قافيته[١]، أي ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه زيادة ونقصاناً[٢]، ويكثر في مطالع القصائد للتمييز بين الابتداء وغيره، ويفهم منه روي القصيدة وقافيتها قبل تمام البيت[٣]، ويدل على «سعة القدرة في أفانين الكلام»[٤].

وقد دلَّ الاستقراء على كثرة وجود التصريع في مطالع الغديريات التقليدية بشكل يعبر فيها عن سيطرته بوصفه عنصراً إيقاعياً بارزاً .

ومن الأمثلة على ذلك قول الكميت بن زيد الأسدي: (الوافر)

---

(١) ينظر: نقد الشعر: ٥١ .

(٢) ينظر: العمدة: ١ / ١٧٣ .

(٣) ينظر: سر الفصاحة: ١٨١ .

(٤) المثل السائر: ١ / ٣٣٨ .

نفى عن عينك الأرق المجوعا وهمٌ يمتري منها الدموعا[1]

فالتصريع هنا أضفى قيمة موسيقية على البيت الشعري، فضلاً عن قيمته الدلالية؛ لأنه أضاف قافية للقافية، وعبَّر عن انفعالات الشاعر عن طريق تناغم إيقاعه مع الإيقاع النفسي للشاعر.

ويقول سفيان بن مصعب العبدي الكوفي: (البسيط)

هل في سؤالك رسم المنزل الخربِ برء لقلبك من داء الهوى الوصبِ[2]

ونلحظ هنا أن التصريع كان نتيجة إسقاط الشاعر جزءاً من معاناته على الطلل، وقد يقوم الشاعر بإسقاطها على رحلة الضعائن مثلما هو في قول السيد الحميري: (الوافر)

أجدَّ بآل فاطمة البكورُ فدمع العين منهل غزيرُ[3]

ولعل هذا الأمر يكشف لنا عن سبب قلة التصريع في الغديريات المباشرة والمقطوعات، فالقصيدة المباشرة والمقطوعة لا يتوزع كل منهما على (مقدمة ورحلة وغرض)، وانفعال الشاعر فيهما لا يسمح له بالالتفات إلى القضية الفنية المتأتية من تصريع البيت الأول، فيدخل إلى غرضه مباشرة.

إن للتصريع في مطلع القصيدة أهمية كبرى في إثارة المتلقي، وينم عن حرص الشاعر على لفت نظر المتلقي وجذب انتباهه، يقول ابن العودي النيلي: (الطويل)

---

(١) ديوان الكميت بن زيد الأسدي: ٦٢٢، وينظر على سبيل المثال لا الحصر: ديوان السيد الحميري: ٨٠، ١٠٠، ١٢٨، ١٣٣، ١٥٩، ١٦٤، ١٨٦، ٢١٦، وديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٢، وديوان كشاجم: ٢٧١، وديوان الصاحب بن عباد: ٣٨، ٩٨، وديوان الصوري: ١ / ١٨٦، ٤١٥، و ٢ / ٦٧، وديوان مهيار الديلمي: ٣ / ١١٣، وديوان الشريف المرتضى: ١ / ١٨١، وديوان المؤيد في الدين: ٢١٥، ٢٤٥، وديوان طلائع بن رزيك: ٧٣، ١٢٦، ١٤٦، وموسوعة الغدير: ٤ / ١٩٧، ١٩٩، ٢٠٣، ٢٤٣، ٤١٩ ،و ٥ / ٦٦١، و ٦ / ١٩، ٢١، ٥٠٣، ٥٤٢ .

(٢) موسوعة الغدير: ٢ / ٤٠٩ .

(٣) ديوان السيد الحميري: ٩٢، وينظر: ديوان مهيار الديلمي: ٢ / ٥١٢ .

متى يشتفي من لاعج القلب مغرم وقد لجَّ في الهجران من ليس يرحم[1]

فالتصريع هنا أعلن عن بدء وحدة إيقاعية متكررة سينهض الروي بها في القصيدة كلها، وخلق توافقاً صوتياً بين صدر البيت وعجزه بشكل يثير المتلقي بكثافته الإيقاعية، وربما يدفعه إلى مشاركة الشاعر انفعاله، وقد وفر الشاعر ذلك للمتلقي بجعله يتوقع القافية قبل انتهاء الشاعر إليها؛ إذ إنَّ «للتصريع في أوائل القصائد طلاوة، وموقعاً من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لاتحصل لها دون ذلك»[2].

ونخلص مما تقدم إلى أن كثرة ورود التصريع في الغديريات التقليدية تدل على حرص الشعراء على إضفاء وقع موسيقي على أشعارهم يحمل جزءاً من معاناتهم، ويتضافر مع عناصر الفن الأخرى لتشكيل القصيدة، وخدمة دلالاتها، ويسهم في إثارة المتلقي وضمان مشاركته الشاعر انفعالاته، ومن ثمَّ متابعة القصيدة التي يعرض فيها الشاعر قضية (الغدير) والشعراء بذلك يسلكون طريقاً فنياً إيقاعياً للانتصار للقصيدة والفكر؛ بما يحفظ للشعر فنيته، وللفكر أصالته وهيبته.

٢. الطباق والمقابلة:

هو «مقابلة الحرف بضده، أو ما يقارب الضد، وإنما قيل مطابق لمساواة أحد القسمين صاحبه وإن تضادّا أو اختلفا في المعنى»[3]، ورأى ابن الأثير أنَّ الأليق به أن يسمى (المقابلة) لأنه لم يجد مناسبة بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي لهذه اللفظة[4]، وهو من المحسنات البديعية المعنوية مثلما درج على تصنيفه علماء

---

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ٤٩٧ .

(٢) منهاج البلغاء: ٢٨٣ .

(٣) الموازنة: ١ / ٢٧١ .

(٤) ينظر: المثل السائر: ٢ / ٢٨٠ .

البلاغة المتأخرون[1].

يسهم الطباق من خلال صوره المتضادة في توكيد المعنى، وتعزيزه، فضلاً عمّا يظهره من تباين بين الفئات والأشخاص والأفكار، وقد أدرك شعراء الغدير هذا المنحى فراحوا يمازجون بين اللفظ وضده، ولعل من أكثر المتضادات التي وردت في شعرهم ما جاء في الأثر من دعاء الرسول الكريم ﷺ في يوم الغدير حين قال: «اللهمَّ والِ من والاه، وعاد من عاداه»[2]، فلم يتعرض شاعر لحادثة الغدير إلا وجاء بهذه المتضادة، ولعلَّ أقدم نص شعري في هذا قول حسان بن ثابت الأنصاري: (الطويل)

هناك دعا اللهم والِ وليَّه وكن للذي عادى علياً معاديا[3]

وقد وظَّف الشعراء هذه الثنائية المتضادة (والِ / عادِ) للترغيب والترهيب والضغط نفسياً على الخصم المعاند، فقد قال علاء الدين الحلي: (الكامل)

يا ربِّ والِ وليَّه واكبت معا ديه وعاند من لحيدر يعندُ[4]

ولعل الذي يدور في خلدي أن هذه الثنائية لم تكسب هذه الشهرة إلا لقدسيتها؛ مما يسهم في إضفاء بعد مقدس على الحادثة، والشعر المقول فيها بغية إحداث أكبر قدر ممكن من التأثير، فضلاً عمّا توحي به من ضخامة الأمر ما دام متعلقاً بالله سبحانه وتعالى؛ لذلك كثر وروده عند الشعراء[5].

ومما له علاقة بهذا حضور ثنائية (العدل / الجور) كثيراً أيضاً في الغديريات لما في التمسك بولاية الإمام علي عليه السلام من العدل، وما في تركها من الجور، إذ قال الكميت: (الوافر)

---

(١) ينظر: مفتاح العلوم: ٢٠٠، والايضاح: ٣٣٤ .

(٢) مسند الإمام أحمد بن حنبل: ٤ / ٣٧٠، والكافي: ١ / ٤٢٠ .

(٣) موسوعة الغدير: ٢ / ٦٥ .

(٤) م. ن: ٦ / ٥٠٤.

(٥) ينظر: م. ن: ٣ / ٤٧٥، و ٤ / ٥٣، ١٧٥، ٢٠٥، ٢٠٦، وديوان طلائع بن رزيك: ٧٣

فـصار بـذاك أقربهـم لعـدلٍ إلى جـورٍ وأحفظـم مـضيعا[1]

ويستحضر الشعراء الإمام المهدي المنتظر (عجل الله تعالى فرجه الشريف) كثيراً عند ذكر (العدل / الجور) لما ورد في الأثر من أنه «يملأ الأرض قسطاً وعدلاً كما ملئت ظلماً وجوراً»[2] من أجل أن يربطوا بين ولاية الإمام علي عليه السلام وولاية الإمام المهدي عليه السلام، ففي ذلك- مثلاً - قال العبدي الكوفي: (البسيط)

من يملأ الأرضَ عـدلاً بعـدما ملئـت جوراً ويقمع أهل الزيغ والشغبِ[3]

ويحضر الطباق فناً موظفاً في خدمة القضية العقائدية، فيستحضر الشعراء الصفات الحسنة كلها لمواليهم من أهل البيت في مقابل الصفات المستقبحة لخصومهم، ولا يخفى ما في ذلك من نصرة لمذهبهم في ولاء الحق وأهله، متكئين على سمة فطرية في النفوس كلها في أنها تحب الخير، وتكره الشر، والخير والشر يتمظهران بمظاهر شتى منها الصدق والكذب الذي ظهر في مواضع كثيرة، منها قول الصوري: (المتقارب)

هـم النـاطقون هـم الـصادقون وأنـتم بتكذيبهـم كاذبونـا[4]

ولعلَّ الفكرة المركزية هنا تسليط الضوء على صفة الكذب عند الخصوم والمعاندين، والكذب لا يليق بالمؤمن، بل ورد أنَّ المؤمن قد يفعل أي شيء إلاّ الكذب؛ لأنه مظهر من مظاهر الضلال والتضليل، ومن ثم ترى الصوري يركز على هذه النتيجة حين قال: (الرمل)

ركبـوا بحـر ضـلال سلمـوا فيـه والإسـلام فـيهم مـا سلـم[5]

---

(١) ديوان الكميت بن زيد الأسدي: ٦٢٤ .

(٢) مسند الإمام أحمد بن حنبل: ١٧ / ٢١٠، وسنن أبي داود: ٤ / ١٧٣، ١٧٤، والمعجم الكبير: ١٠ / ١٣٤، وروضة الواعظين: ١ / ١٢٦ .

(٣) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١٣ .

(٤) ديوان الصوري: ٢ / ٦٨ .

(٥) ديوان الصوري: ١ / ٤١٦ .

ولا شك أنَّ في هذا خطراً جليلاً على الإسلام والمسلمين؛ لما فيه من تغيير للوقائع، ومخالفة ما يجب أن يكون، فتكون النتائج سلبية على الإسلام، وهو ما أكده ابن العودي النيلي حين قال موضحاً تلك النتيجة: (الطويل)

يقرّب مفضولٌ ويُبْعَدُ فاضل ... ويسكت منطيقٌ وينطق أبكمُ[1]

وما يلفت النظر في هذا البيت أمران؛ الأول: ذلك الإلحاح من الشاعر على إظهار الخرق العقلي والمنطقي للنتائج من خلال إحداث ضغط نفسي بوساطة الضرب على وتر المفاجأة وكسر التوقع؛ إذ إنَّ من المسلَّم به تقريب الأفضل وتكلم المنطيق، وسكوت الأبكم، إلا ان هؤلاء سيكسرون التوقع المعتاد فيسكت من طبعه الكلام، وينطق من سمته عدم القدرة على الكلام، والآخر: الجمال التصويري في إظهار الأمر على هيأة منظومتين فكريتين يظهر في أولهما الفاضل المنطيق مبعداً لا ينطق، وفي الأخرى يظهر المفضول الأبكم ينطق بلا آلة نطق، وهنا يكمن جمال الصورة وقوة التعبير؛ إذ ظهر الفريقان متقابلين على نحو حاد من التضاد مغلفاً بشيء من السخرية لأنَّ الأمر لن يتوقف عند هذا الحد؛ إذ ستأتي الأفعال على وفق هذه المعادلة بغير ما يجب أن يكون في خرق واضح لمبادئ الإيمان والعدل؛ مما يولد صرخة في ضمير كل مؤمن غيور يرى تراثه نهباً، فيصرخ من أعماق قلبه رافضاً صادحاً برفض مظاهر ذلك الخرق، وقد حاول الكميت بن زيد الأسدي التعبير عن تلك الصرخة، وذلك الرفض حين قال في صورة تعج بالتضاد: (الوافر)

أجاع الله من أشبعتموه ... وأشبع من بجوركم أجيعا[2]

وما ذلك إلا لأن الأمور لم تكن في نصابها؛ إذ تسنَّم الأمور من لم يعتد المعالي، ولنا أن نستشرف نتائج مثل هذا الأمر حين يكون الأمر على النحو الذي وصفه علاء الدين الحلي في صورة متضادة حين قال:

---

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ٥٠٢.

(٢) ديوان الكميت بن زيد الأسدي: ٦٢٥

وغـدا سـليل أبـي قحافـة سـيداً لهـم ولم يـك قبـل ذلـك سيـدُ[1]

ولا شك في أن ذلك سيكون له أثر كبير في حياة المسلمين، والضغط عليهم شعورياً لتخرج آلامهم وزفراتهم ينفثونها من خلال شعرهم؛ موظفين ما في التضاد من قوة صادمة تسهم في تكوين الرؤية الحقيقية للفكرة؛ لذلك ترى شعراء الغدير كثيراً ما كانوا يهرعون بنفوسهم ومشاعرهم إلى الشعر؛ فتظهر لوعات وآلاماً مثل قول الصوري: (الرمل)

مـا لعـيني وفـؤادي كلّمـا كتمـت بـاح وإن باحـت كتـمْ[2]

وقول العبدي الكوفي: (البسيط)

يـا راكبـاً جـسرة تطـوي مناسمهـا ملاءة البيـد بالتقريـب والجنـبِ[3]

إنَّ مما يظهر جلياً في أسلوب شعراء الغدير في هذا الجانب التركيز على صورة الطباق السلبي الذي يعمد فيه الشعراء إلى المقايسة الضديَّة بين امتلاك الصفة وفقدانها، أي بين إيجابية حصول المعنى في الشيء بوجوده فيه، وسلبيته بتجريده منها، وقد وظف الشعراء هذا البعد في الانتصار لمذهبهم، وإعلان ولائهم لأهل البيت عليهم السلام، والتجرد من كل ولاء غيره، ولا أدلَّ على ذلك من قول طلائع بن رزيك:

قلـبي بحبِّـي لأهـل البيـتِ مـرتهنٌ وبالطغـاة فقلـبي غـير مرتهـنِ[4]

ولا يخفى ما في التقابل والتضاد في(مرتهن / غير مرتهن) من إضفاء طابع الندية وتقليص الفجوة في النص مما يعطي النص قوة من خلال التنقل بين صورة الإيجاب وصورة السلب، وقد وظف الشاعر الصوري هذا الإجراء التعبيري في شعره فقال مصوراً الموقف تصويراً تضادياً: (المتقارب)

---

(١) موسوعة الغدير: ٦ / ٥٠٥.

(٢) ديوان الصوري: ١ / ٤١٥ .

(٣) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١٠ .

(٤) ديوان طلائع بن رزيك: ١٤٨ .

وقلـــتم رضـــينا بمـــا قلتـــه وقالـــت نفوســكم مـــا رضينـــا[1]

ولعلَّ قوة النص تظهر من خلال ما حاول الشاعر إبرازه من تجاذب القوى الفاعلة داخلهم، المتأرجحة بين القبول والرفض .

ومما يظهر جلياً أيضاً فيه ذلك القصد إلى تصوير الجزئيات وحركة التضاد فيها مما يخرجها من التضاد الفردي إلى التضاد التصويري الذي يظهر المعنى في النص في صورة كلية تتصارع فيها حركة المتضادات موشحاً صوره بقوة التضاد التي تتجاذب محاور الصورة وأفرادها لتكون صوراً (متقابلة) كلية، وليست تجاذبات فردية، ومن أمثلة هذه الصور قول طلائع بن رزيك: (البسيط)

كأنمـــا الليـــل يهـــواني فيرصدنـــي كـــالنجم أهـــواه في ليلـي فأرصـده[2]

ومنه قول أبي تمام أيضاً: (الطويل)

إذا شـام بـرق اليـسر فـالقرب شـأنه وأنأى مـن العيـوق إن نالـه عـسرُ[3]

إذ لا يمكننا فهم المعنى والصورة إلا بالنظر إليها تصويراً كلياً لكل طرف فيه حركة داخلية مجاورة لتضاد حركة الطرف المقابل؛ مما يعطي النص بعداً تصويرياً جميلاً، وتأثيراً شعورياً ضاغطاً.

ومهما يكن من أمر فقد حضر البعد التضادي في صور شعراء الغديريات لما فيه من قوة تعبيرية في إظهار المعاني لأن الأشياء تتباين بالتضاد أحياناً أكثر من تباينها بالملاءمة والانسجام، وهو أمر أدركه الشعراء، فلما كان الفريقان تجاه بيعة الغدير بين قابل بها ورافض لها، وبين مهتد للحق، وثائه عنه؛ برزت سمة التضاد في أشعارهم لتحاكي التضاد في مواقف المسلمين تجاه هذه البيعة؛ مما أعطى للنص قوة إضافية.

---

(١) ديوان الصوري: ٢ / ٦٨ .

(٢) ديوان طلائع بن رزيك: ٧٣ .

(٣) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٣ .

٣- الجناس:

هو فن بلاغي يقوم على التجانس بين الكلمات لفظاً بأن تكون اللفظة تصلح لمعنيين مختلفين من غير مخالفة بينهما، فلما كانت اللفظة الواحدة صالحة للمعنيين سمي جناساً لما فيه من المماثلة اللفظية[١]، بمعنى أنه يقوم على أساس الاشتراك اللفظي والاختلاف المعنوي؛ لذلك قال ابن الأثير «إنما سمي هذا النوع من الكلام مجانساً لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد، وحقيقته أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً»[٢]، وهو «من ألطف مجاري الكلام، ومحاسن مداخله، وهو من الكلام كالغرة في وجه الفرس»[٣]، ويصنفه النقاد والبلاغيون ضمن مواقع ائتلاف اللفظ والمعنى[٤]، وألَّفوا فيه كتباً كثيرة ليس هذا مقام حصرها؛ لأننا معنيون هنا ببيان أثرها في الغديريات، وكيفية توظيفها لخدمة الغرض الأساسي لهذه النصوص. وقد أكثر منه شعراء الغديريات، ووظفوه لخدمة أغراضهم، ولعل من أكثر من وظف هذا الفن بشكل عام هو علاء الدين الحلي الذي يقول: (الكامل)

وتخال في أقدامهم إقدامهم عمداً على صمِّ الجلامد توقدُ[٥]

فقد جانس بين (أقدامهم/إقدامهم) تجنيساً ناقصاً معولاً على الجرس الصوتي فيه، فمن أجل إثارة المتلقي إلى صفة الإقدام فيهم، التي لا تفارق سعيهم، فالكلمتان متفقتان لفظاً ومختلفتان معنى، إلا أنَّ المتفحص لهاتين الكلمتين يجد فرقاً بين الكلمتين في الشكل دون غيره، وهو ما عرف عند البلاغيين باسم (تجنيس التحريف)[٦]، وقد أكثر الشعراء من هذا النوع، ومنه قول الشاعر الحلي نفسه في قصيدة: (البسيط)

---

(١) ينظر: الطراز: ٢ / ٣٥٥ .

(٢) المثل السائر: ١ / ٢٤٦ .

(٣) الطراز: ٢ / ٣٥٥

(٤) ينظر: نقد الشعر: ١٨٥ .

(٥) موسوعة الغدير: ٦ / ٥٠٩ .

(٦) ينظر: البديع في نقد الشعر: ٢٠، وتحرير التحبير: ١٠٦ .

أعددتها جنّةً من حرّ نارِ لظى أرجو بها جنّةً أنهارها عسلُ[1]

وكان للموقف في يوم الغدير، وما حدث بعده من انقلاب على البيعة حضور في مخيلة الشعراء عند توظيفهم لهذا الفن من أجل شد انتباه المتلقي إلى جسامة ما حدث، فقال الحلي: (البسيط)

ويدّلوا قولهم يوم الغدير له غدراً وماعَدلوا في الحبِّ بل عَدِلوا[2]

فانظر كيف وظف هذا الاختلاف في شكل الكلمتين ليلفت النظر إلى موقف المرتدين عن البيعة وخطر ما أتوا به، وقد عضده بنوع آخر من التجنيس في قوله (الغدير / غدراً) معولاً على سمة الاشتراك اللفظي، إلا ان المتفحص للنص يجد تلاؤماً آخر في هذين التجنيسين؛ إذ ينبنيان عنده على ثنائية (العدل / الجور) لأنه قال: (الغدير / غدراً) و (عَدَلوا / عَدِلوا)، فقد قدم اللفظ المحبوب منهما، وأخر غير المحبوب في الاستعمالين كليهما.

إنَّ من يقرأ شعر علاء الدين الحلي يجد حضوراً كبيراً لهذا النوع من الجناس في شعره في الغدير موظفاً إياه توظيفاً حسناً غير متكلف من أجل أن يحيط نصه ببعد شعوري يحمل المتلقي على الإقبال عليه، ومن ذلك مثلاً قوله: (البسيط)

أنى ولي فيك بين السرب جارية مقيّدي في هواها الشَّكْل والشَّكَلُ[3]

فقد جانس بين الشَّكل (الصورة)، والشَّكْل (دلال المرأة وغنجها). ومنه أيضاً قوله: (الكامل)

صلى الإله عليكمُ ما باكرت ورقٌ على وَرَقِ الغصون تغرّدُ[4]

فقد جانس بين ورْ ق (الحمام)، ووَرَق (جمع ورقة)[5].

---

(١) موسوعة الغدير: ٦ / ٥٤٨ .

(٢) م. ن: ٦ / ٥٤٤ .

(٣) موسوعة الغدير: ٦ / ٥٤٣ .

(٤) م. ن: ٦ / ٥١٣ .

(٥) تكررت هذه الصورة عنده أكثر من مرة. ينظر مثلاً: م. ن: ٦ / ٥٤٨ .

ومن أنواع التجنيس التي وظفها الشعراء تجنيس (التداخل)، وهو الذي يكون بنقصان أو بزيادة حرف بين الكلمتين المتجانستين[1] كما في قوله تعالى: «وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ. إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ الْمَسَاقُ»[2]، ومن أمثلة هذا عند شعراء الغديريات قول الصاحب بن عباد سامياً بمعتقده: (الكامل)

يحلو إذا الشيعي ردَّد ذكره لكن على النصاب مثل الصابو[3]

فقد جانس بين (النصاب / الصاب) في موضع القدح والذم لمعادي آل محمد عليهم السلام، متكئاً على ما تختزنه ذاكرته من بعد نفوري تجاه كلتا الكلمتين، ولك أن تتخيَّل صورة طرفاها (النصاب / الصاب) لتضع اليد على إجادة الشاعر في وصف مناوئي مذهبه في مقابل أن حديث الولاية حلو من جهة الشيعي الذي تسامى بهذا المعتقد وذاب فيه وضحى من أجله في صورة يصف فيها علاء الدين الحلي حال أصحاب الإمام الحسين عليه السلام مع إمامهم كان محورها التجنيس بين الألفاظ في قوله: (الكامل)

جادوا بأنفسهم أمام إمامهم والجود بالنفس النفيسة أجودُ[4]

ويمكن تلمس جمال البيت في رشاقة ألفاظه، وتناغمها صوتياً، وفي سمو المعنى الذي اكتنفه، وفي ذلك التعاضد بين فنون البلاغة التي اكتنز بها البيت مثل الجناس في قوله (أمام / إمامهم)، و (بالنفس / النفيسة)، ورد الأعجاز على الصدور في قوله (والجود / أجود)، فضلاً عما فيه من استعارة في قوله (جادوا بأنفسهم) فجاء البيت صورة نامية، وجرساً صوتياً متناسقاً.

وتحضر صورة البطل في هذا النوع من الجناس عند الصاحب بن عباد حين يعمد إلى إظهار سمو أمير المؤمنين عليه السلام وشجاعته حين قال: (الطويل)

---

(١) ينظر: تحرير التحبير: ١٠٧ .

(٢) القيامة: ٢٩ ـ ٣٠ .

(٣) ديوان الصاحب بن عباد: ١٠٢ .

(٤) موسوعة الغدير: ٦ / ٥١٠.

وفي مرحب لو يعلمون قناعةٌ وفي كل يوم للوصي مراحبُ[1]

فقد جانس بين مرحب (اسم رجل) و مراحب (بمعنى السعة) في اتكاء واضح على ما تختزنه الذاكرة عن ذلك البطل الذي أرداه أمير المؤمنين عليه السلام مضرجاً بدمائه، وهي قصص يطيب ذكرها لدى الموالين، ولعلها تضاهي في حسنها عندهم قصص الحب ووصف الحبيب لدى المحبين، مثلما يظهر في قول جمال الدين الخلعي في مستهل غديريته: (مجزوء البسيط)

فمن جليلِ صدرٍ ومن شادنِ شادٍ فصيحٍ كطلعة القمرِ[2]

فقد جانس بين لفظين لهما في نفس المتلقي رونق وتداع جميل هما (شادن / شاد)، ومن ثم تراها تحضر في أشعارهم، ليمدحوا بها الوصي عليه السلام وبنيه، وقد جعلها الصاحب بن عباد من العقائد حين قال: (الكامل)

مدحٌ كأيام الشباب جعلتها دابي وهنَّ عقائد الآداب[3]

فقد جانس بين (دابي) و (آداب) ليعطي للنص بعداً صوتياً، مجنساً إياه تجنيساً مقلوباً قلب بعض، بأن خالف في ترتيب حروف الكلمة فيما بينهما مما يعطيه سعة وشمولاً، وهي سمة معروفة في التقليب[4]، ومن هذا النوع أيضاً قول الجبري المصري داعياً لنفسه: (الكامل)

واجبر بها الجبري رب وبرّه من ظالم لدمائهم سفّاك[5]

والملاحظ أن في هذا البيت تجنيسين؛ أحدهما مقلوب(رب/ بره) واشتقاقياً في قوله (اجبر/ الجبري) إذ جانس بين الفعل (اجبر) والاسم (الجبري) تجنيساً مغايراً[6]

---

(١) ديوان الصاحب بن عباد: ١٨٦.

(٢) موسوعة الغدير: ٦ / ١٩ .

(٣) ديوان الصاحب بن عباد: ١٠٢.

(٤) ينظر: الإيضاح: ٣٨٨ .

(٥) موسوعة الغدير: ٤ / ٤٢٤ .

(٦) التجنيس المغاير: (أن تكون إحدى الكلمتين اسماً والأخرى فعلاً) ينظر: تحرير التحبير: ١٠٤ .

أعطى للنص بعدا صوتياً حركياً أضفاه عليه استعماله الفعل في إحدى الصيغتين، وهو سلوك ورد كثيراً في الغديريات، مثل قول الصوري مصوراً حال ما آل إليه أمر المقدسات: (الرمل)

يا طوافاً طاف طوفان به وحطيماً بقنا الخط حُطِمْ[1]

أو قوله مصوراً وضعه النفسي لذلك المآل: (الرمل)

وتمكنت فأضنيت ضنىً كان بي منها وأسقمت سقمْ[2]

وقد وظف الصوري هذا النوع من التجنيس بكثرة لما فيه من طابع الحركية التي تحرك معها المشاعر، فجاء في مواضع متعددة من شعره[3]، وليس ببعيد من هذا قول علاء الدين الحلي في ثباته على مذهبه: (البسيط)

لا كنت إن قادني عن قاطنيك هوى أو مال بي ملل أو حال بي حول[4]

ومهما يكن من أمر فإن الجناس في عمومه قسمان: تام وناقص، ويكون تاماً عندما تتطابق الكلمتان في عدد الحروف وهيآتها وترتيبها وأنواعها[5] كقوله تعالى: «وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ»[6] ولم يرد هذا النوع فيما وقع بين أيدينا من نصوص الغديريات، ولعل في تشابه الكلمتين التام سبباً في عدولهم عنه، أما الناقص فهو يدخل فيه الاختلاف بين الكلمتين في إحدى الصفات المذكورة فيكون محرفاً أو مصحفاً أو مغايراً أو اشتقاقياً أو غير ذلك مما زخرت به كتب البلاغة والنقد، وسجل حضوراً واسعاً في الغديريات .

---

(١) ديوان الصوري: ١ / ٤١٦ .

(٢) ديوان الصوري: ١ / ٤١٥ .

(٣) ينظر: م. ن: ١ / ٤١٥، ٤١٦، و ٢ / ٦٧، ٦٨.

(٤) موسوعة الغدير: ٦ / ٥٤٣ .

(٥) ينظر: الإيضاح: ٣٨٢ .

(٦) الروم: ٥٥.

٤. التكرار:

وهو أسلوب بلاغي يقصد به إعادة ألفاظ بعينها لنكت بلاغية متعددة كالإفهام والتأكيد وتعدد المتعلق وغيرها[١].

ولما كانت الغديريات في أساسها شعراً عقائدياً فإنَّ ثمة دواعي واسباباً تنحو بالشعراء إلى الإطالة والتكرار إفهاماً للفكرة أو تأكيداً لها، فضلاً عما في ذلك من مراعاة لمقام القول، فجاء التكرار في أشعارهم ليحقق غايات متعددة.

إنَّ النظر إلى التكرار يمكن أن يكون من خلال نوعية اللفظ المكرر؛ إذ توزعت التكرارات بين أقسام الكلام من اسم وفعل وحرف، فضلاً عمّا جاء مكرراً من أساليب.

أما أشهر الحروف التي كررت فهي ثلاثة هي (أم / أما / يا)، أما (أم) فإن أظهر ما يمكن الاستشهاد به على تكرارها هو ما جاء في شعر ابن العودي النيلي الذي كررها في مستهل خمسة أبيات جاء بها لتفنيد حجج الخصوم فيما ادعوه من رأي حول ما نسب إلى الرسول الكريم ﷺ من قوله: «اختلاف امتي رحمة»[٢]، فراح يفند آراءهم بحجج عقلية صدر كل حجة منها بقوله (أم)، ومنها قوله: (الطويل)

أم الله لا يرضى بشرع نبيِّه ... فعادوا وهم في ذاك بالشرع أقومُ
أم المصطفى قد كان في وحي ربِّه ... ينقِّصُ في تبليغه ويجمجمُ
أم القوم كانوا أنبياء صوامتاً ... فلما مضى المبعوث عنهم تكلَّموا
أم الشرع كان فيه زيغ عن الهدى ... فسوَّوه من بعد النبي وقوَّموا
أم الدين لم يكمل على عهد أحمد ... فعادوا عليه بالكمال وأحكموا[٣]

---

(١) ينظر: البيان والتبيين: ١ / ١٠٤، والعمدة: ١ / ٧٣، والمثل السائر: ٢ / ١٢٩، والإيضاح: ٢٠٠ وغيرها.

(٢) المسترشد في إمامة أمير المؤمنين: ١ / ٤٩٢، وعلل الشرائع: ١ / ١٢٥، وغيرها كثير

(٣) موسوعة الغدير: ٤ / ٥٠١.

فقد حقق تكرار الأداة (أم) جذباً موسيقياً فاصلاً بين الحجج معلناً استئناف حجة بعد أخرى، وقد سلك الشاعر فيه منهج نقض الآراء بمدافع رتبها بحسب قوتها؛ لأن منها ما يتعلق بالله (البيت الأول)، ومنا ما يتعلق بالنبوة (البيتان الثاني والثالث)، ومنها ما يتعلق بالدين (البيتان الرابع والخامس)، فعضَّد بذلك ما أطره بالضرب الصوتي المتكرر على المقطع (أم)، ولعلَّ في هذا التكرار مسعى نحو إلجام الخصم بالحجة وإفهام من لم يفهم[1].

ومن التكرار الحرفي أيضاً (أما) التي كررها الشاعر طلائع بن رزيك في مستهل أربعة أبيات ذكر فيها مناقب أمير المؤمنين عليه السلام وصي رسول الله صلى الله عليه وآله حين قال: (البسيط)

أما عليٌّ علت رجلاه كاهل خير ... ر الخلقِ حتى أزال العز عن هبلِ
أما علي له العلم المصون به ... قد حليت هذه الدنيا من العطلِ
أما علي له الإيثار والكرم الـ ... ـمحض الذي فاق أهل الأعصر الأولِ
أما علي عنى ماء الفراتِ له ... هل كلم الجن والثعبان غير علي[2]

فقد كرر مطلع البيت قبل كل منقبة للأمير الوصي، والذي عندي أنه كرره ليتم ذكره مع كل مكرمة لئلا يبتعد الكلام ويصعب ربط أول بآخر، فضلاً عما في ذكر اسم الإمام علي عليه السلام من التشوق والتلذذ لدى محبيه، وكأنه أراد أن يقول إنَّ كل هذه المكرمات قد اجتمعت في رجل، وقد وعى البلاغيون العرب هذه القيمة للتكرار، فذهبوا إلى أن الشاعر قد يحتاج إلى التكرار في الأمور المهمة التي تعظم العناية بها، ويخاف وقوع الخطأ والنسيان بتركها والاستهانة بقدرها[3]، فكرر الشاعر (أما علي) لتعظيم شأنه وخوف الخطأ في ادعاء هذه الفضائل لغيره فضلاً عما فيها من بعد موسيقي.

---

(١) إفهام من لم يفهم أول غايات التكرار. ينظر: البيان والتبيين: ١ / ١٠٥ .

(٢) ديوان طلائع بن رزيك: ١٠٦ .

(٣) ينظر: بيان إعجاز القرآن: ٤٧ .

أما الحرف الثالث في التكرار فهو حرف النداء (يا) الذي كرره الشاعر طلائع بن رزيك في بيت واحد أربع مرات موحياً بعظم ما يتكلم عنه، ولاسيما أنه كان في معرض ذكر استشهاد الإمام الحسين عليه السلام، فقال: (البسيط)

يا حرَّ قلبي على قتل الحسين ويا ... لهفي ويا طول تعدادي ويا حزني[1]

فلم يكن أمام الشاعر إلا أن يكرر الحرف (يا) قبل كل حالة من حالاته الشعورية إزاء المصاب الجلل حتى ظهر الشاعر في أربعة مواقف في هذا البيت، ولك أن تتصور حاله فيها كأنها مواقف متعاضدة آخذة بعضها برقاب بعض، مظهرة حجم الألم واللهفة والحزن في أسلوب اتكأ كثيراً على ما يوفره الضرب الموسيقي المتكرر للمقطع (يا) من إضفاء جو الحزن والأسى على النص في صورة لم تكن لتتحقق لو أنه لم يكرر الحرف، وهو ما يمكن فهمه من تكرار الشاعر أبي محمد العوني[2] (يا آل محمد) في مستهل ثلاثة أبيات بيَّن فيها منزلتهم وفضلهم على الناس؛ إذ بتكراره أشعر بمنزلتهم، وعلو مقامهم، فضلاً عما فيها من الإصرار بأن لا ينسب هذا الأمر لغيرهم.

وكررت الجملة الفعلية في الغديريات، إلا أن ما يمكن أن يعد ظاهرة منها هو تكرارها في مستهل تسعة أبيات عند الصاحب بن عباد في قوله (لم يعلموا)؛ إذ كررها مع كل منقبة من مناقب أمير المؤمنين عليه السلام وذلك بقوله: (الكامل)

لم يعلموا أنَّ الوصيَّ هو الذي ... غلب الخضارم كل يوم غلاب
لم يعلموا أنَّ الوصيَّ هو الذي ... آخى النبيُّ أخوة الأنجاب
لم يعلموا أنَّ الوصيَّ هو الذي ... سبق الجميع بسنَّة وكتاب[3]

ولعلَّ الظاهرة فيه أنه كرر شطراً بأكمله قبل كل منقبة في أسلوب تهكمي بقوله (لم يعلموا)، ولاسيما مع ذكر كلمة (الوصي)، فغدت الأبيات قطعة من

---

(١) ديوان طلائع بن رزيك: ١٤٧ .

(٢) موسوعة الغدير: ٤ / ١٧٩ .

(٣) ديوان الصاحب بن عباد: ١٠٠ ـ ١٠١ .

التهكم مكررة محققة نسقاً صوتياً ضاغطاً ليمثل مركزية للفكرة، وخيطاً ترتبط به المناقب التي شرع بذكرها فضلاً عما في ذكرها مكررة من التلذذ بذكر اسم المحبوب.

وكرر الضمير (هم) مشكلاً إيقاعاً صوتياً جميلاً، وخيطاً ينتظم من خلاله كل ما يمكن قوله في آل الرسول ﷺ من المناقب في شعر ابن العودي النيلي الذي كررها عشرين مرة متتالية في عشرة أبيات إذ جعلها مستهلاً لكل مصراع من مصراعي كل بيت من أبياته؛ إذ قال: (الطويل)

هم التين والزيتون آل محمد ... هم شجر الطوبى لمن يتفهّمُ
همُ جنّة المأوى هم الحوض في غدٍ ... هم اللوح والسقف الرفيع المعظّمُ
هم آل عمران هم الحج والنسا ... هم سبأ والذاريات ومريم[1]

فقد غدت (هم) تعمل عملين، فهي فاصل بين كل معنى من المعاني ومنزلته من المنازل، وهي الإيقاع الداخلي الذي يربط أجزاء البيت مع بعضها، ويربط الأبيات المتعددة حول المحور الرئيس للفكرة ممثلاً بآل الرسول ﷺ حتى أضحت (هم) ترنيمة في القصيدة، ومحطة من محطات الإيقاع الصوتي الأخاذ.

وحضر الضمير مكرراً مع كل منقبة ومنزلة لآل الرسول ﷺ كذلك عند الشاعر الصوري الذي ذكرها عشر مرات في ستة أبيات، فكانت إيقاعاً داخلياً أعطى الفكرة قوة وترسيخاً لدى المتلقي، ومنها قوله: (المتقارب)

هم عدّتي لوفادتي هم ... نجاتي هم الفوز للفائزينا[2]

وكرر الاسم الموصول (من) عند ذكر مناقب أمير المؤمنين عليه السلام أيضاً عند الشاعر أبي محمد العوني الذي كررها في أكثر من عشرة أبيات متتالية، ولست أرى لذلك التكرار إلاّ التأكيد على ربط المناقب به دون سواه،وقد قال في بعضها: (الرجز)

---

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ٤٩٨ .

(٢) ديوان الصوري: ٢ / ٦٨ .

أول من صلّى من القوم ومن ... طاف ومن حجّ بنسك واعتمر
من شارك الطاهر في يوم العبا ... في نفسه من شك في ذاك كفر
من جاد بالنفس ومن ضنّ بها ... في ليلة عند الفراش المشتهر[1]

وتتوالى صور المفاخرة بمناقب الوصي عليه السلام؛ فلا يجد الشعراء إلا التكرار وسيلة لتفخيم مقاصدهم فراحوا يكررون الأساليب الإنشائية لتضفي على النص حالات من الحركية والفخامة، ويمكن تلمس ذلك بوضوح في قول الصاحب بن عباد الذي بدا مستغرباً من كل من يريد إنكار فضائل الإمام الوصي عليه السلام، وهي مما لا يمكن طمسه، فراح يستفهم متعجباً: (الطويل)

وفي أي يوم لم يكن شمس يومه ... إذا قيل: هذا يوم تقضى المآرب
أفي خطبة الزهراء لما استخصّه ... كفاءاً لها والكلُّ من قبل طالب
أفي الطير لما قد دعا فأجابه ... وقد ردَّه عني غيبي مواربُ[2]

وليس ببعيد من هذه الإنشائية المكتنزة إيقاعاً ما قصد إلى بيانه الشاعر علاء الدين الحلي من عظيم المصاب بأبي عبد الله الحسين عليه السلام الذي يمثل امتداداً لولاية أمير المؤمنين عليه السلام التي أعلنت في يوم الغدير، فراح ينشد في أسلوب من التكرار الإنشائي: (الكامل)

بأبي القتيل المستضام ومن له ... نار بقلبي حرّها لا يبرد
بأبي غريب الدار منتهك الحبا ... عن عقر منزله بعيد مفرد
بأبي الذي كادت لفرط مصابه ... شم الرواسي حسرة تتبدد[3]

إن الملاحظ على أسلوب التكرار ـ بشكل عام ـ أن أكثر الموضوعات التي جاء لمعالجتها هي مناقب أمير المؤمنين عليه السلام وأهل بيته، ولأنها كثيرة ولا يتصور وقوعها لشخص واحد عمد الشعراء إلى نظمها في سلك واحد من خلال ربطها

(١) موسوعة الغدير: ٤ / ١٧٧ .
(٢) ديوان الصاحب بن عباد: ١٨٧ .
(٣) موسوعة الغدير: ٦ / ٥٠٩ .

بكلمة أو حرف أو أسلوب كلامي لئلا يذهب الظن بأنها ليست له كلها، فحقق التكرار بذلك أكثر من فائدة بلاغية ودلالية ونفسية لم تكن لتتحقق لو أن الشعراء لم يسلكوا سبيل التكرار.

٥- رد الأعجاز على الصدور:

وهو أن تذكر في عجز كلامك ما يدل على صدره حتى يكون لكل من ذلك صدر يدل على عجزه[١]، لذلك سماه عدد من البلاغيين (التصدير) أيضاً، إلا أنَّ تسمية (رد الأعجاز على الصدور) هي الأشهر، وقد أولاه القدماء عناية كبيرة لما فيه من بعد صوتي، وربط للكلام آخراً بأول، حتى عده ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) من فنون البديع الخمسة عنده[٢]. وهو على أقسام متعددة عند البلاغيين، ولاسيما المتأخرون منهم؛ إذ أوصلها بعضهم إلى ستة عشر قسماً بحسب موقع اللفظين أو نوعهما أو درجة التشابه بينهما[٣]، ولسنا بصدد تعدادها لأن الذي يهمنا هنا هو توظيفها في الشعر وأثرها في النص والدلالة، إلا أن ذلك لايمنع أن نتعرض لها من حيث أشهر تقسيمات هذا الفن، واقدمها التي وردت عند ابن المعتز الذي قسمها على ثلاثة أقسام[٤] من دون أن يسميها، إلا ان ابن أبي الإصبع المصري (ت٦٥١هـ) عمد إلى تسميتها، فسماها (تصدير التقفية، وتصدير الطرفين، وتصدير الحشو)[٥].

أ- تصدير التقفية:

وهو ما يوافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في نصفه الأول، وقد جاء في عدد من المواضع في الغديريات موظفاً في خدمة المعنى المراد إيصاله، فقد وظفه

---

(١) ينظر: البيان والتبيين: ١ / ٩٣، ١١٦، والعمدة: ١ / ١٦٢، وتحرير التحبير: ١١٦ .

(٢) ينظر: البديع: ٤٧ .

(٣) ينظر: المثل السائر: ١ / ٢٥١، وتحرير التحبير: ١١٦ .

(٤) ينظر: البديع: ٤٨

(٥) ينظر: تحرير التحبير: ١١٧

أبو تمام في بيان قرابة أمير المؤمنين عليه السلام من رسول الله صلى الله عليه وآله، فقال: (الطويل)

أخوه إذا عدَّ الفخار وصهره ... فلا مثله أخ ولا مثله صهر[1]

والملاحظ على هذا البيت أن كرر ثلاثة ألفاظ مرتين (أخ/ صهر/ مثله) من أجل أن يخلق بعداً صوتياً للنص، لنقله إلى ساحة فضائل الوصي أميرالمؤمنين عليه السلام ولأنه ختم الجزأين بلفظ (الصهر) فقد أوحى بانفراده بهذه الصفة، وهي التي جعلت من هذه المناسبة حاضراً في ضمير الشعراء الموالين، ومنهم العبدي الكوفي الذي قال سالكاً سلوك تصدير التقفية: (البسيط)

إن كان عن ناظري في الغيب محتجباً ... فإنه عن ضميري غير محتجب[2]

ومما جاء أيضاً في مثل هذا النوع من رد الأعجاز على الصدور قول مهيار الديلمي: (المتقارب)

رأى ودَّها طللاً محللاً ... فلفَّقَ ما شاء أن يمحلا[3]

فقد أعطى الشعراء في هذا السلوك الفني استقلالية صوتية لكل شطر، والملاحظ أن هذه الأبيات لا يكتمل معناها في شطر واحد وإنما في البيت كاملاً، فعمد الشعراء إلى تصريعه صوتياً ليضفي عليه إيقاعاً صوتياً جميلاً.

ب- تصدير الطرفين:

وهو البيت الذي توافق فيه آخر كلمة فيه أول كلمة منه في نصفه الأول[4]، ومن أمثلته في الغديريات قول أبي تمام شاكياً عدائية دهره: (الطويل)

ودهرٌ أساء الصنع حتى كأنما ... يقضّي نذوراً في مساءتي الدهر[5]

فانظر إلى حجم إساءة دهره حتى صار حاضراً في أول كلامه وآخره، ولعل

---

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٤ .

(٢) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١٠ .

(٣) ديوان مهيار الديلمي: ٣ / ١١٣ .

(٤) ينظر: البديع: ٤٧، وتحرير التحبير: ١١٧ .

(٥) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٢ .

مما يزيد من جمال هذا السلوك في هذا البيت أنه أتى بلفظ (الدهر) راجعاً بها على صدر البيت وهي زائدة يمكن الاستغناء عنها لتمام المعنى قبلها؛ مما يعني أنه مازج بين التصدير والتذييل، فزاد من حسن الاستعمال فضلاً عما في هذا التصدير من بعد إيقاعي.

وإذا كان الدهر بحضوره السلبي نحا بأبي تمام إلى تصدير الطرفين، فإن منزلة أمير المؤمنين عليه السلام في عقول محبيه قد ألحت على الشاعر العبدي الكوفي أيضاً لتنحو به المنحى ذاته في التصدير فزين به شعره، وأضفى عليه إيقاعاً صوتياً جميلاً حين قال حاكياً قول رسول الله صلى الله عليه وآله: (البسيط)

إني نصبت علياً هادياً علماً بعدي وإنْ علياً خير منتصبِ[1]

مما دفعه إلى أن يصحبه مفضلاً إياه على غيره، فقال: (البسيط)

صحبت حبَّك والتقوى وقد كثرت لي الصحاب فكانا خير مصطحبِ[2]

ولعل السمة الواضحة في هذين البيتين أن العلاقة بين اللفظين في كل منهما علاقة اشتقاق (نصبت / منتصب)، و (صحبت / مصطحب) وهي من المواضع التي أثنى البلاغيون على الإتيان بمثلها[3].

ج- تصدير الحشو:

وهو البيت الذي يوافق فيه آخر كلمة فيه كلمة من حشوه[4]، في مثل قول علاء الدين الحلي ذاكراً فضيلة مبيت أمير المؤمنين عليه السلام في فراش رسول الله صلى الله عليه وآله: (الكامل)

ومبيته فوق الفراش مجاهداً بمهاد خير المرسلين ممهدِ[5]

---

(١) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١١ .

(٢) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١٣ .

(٣) ينظر: المثل السائر: ١ / ٢٥٣ .

(٤) ينظر: البديع: ٤٨، وتحرير التحبير: ١١٧

(٥) موسوعة الغدير: ٦ / ٥٠٨ .

ولكن أجمل ما جاء منه قول أبي تمام متهكماً على بعض من أخذ مكان غيره في الخلافة: (الطويل)

أراك خلال الأمر والنهي بوّة عداك الردى ما أنت والنهي والأمر[1]

ويكمن جماله في أنه قصد إلى عكس لفظي التصدير (الأمر والنهي / النهي والأمر) وهو ما انفرد به ابن أبي الإصبع المصري بتسميته (تصدير التبديل)[2]، فأضاف له بعداً إيقاعياً مضافاً.

٦- الترصيع :

وهو من نعوت الوزن عند قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ)؛ لأنه يختص بإيقاع الكلمات الصوتي في حشو البيت بأن يعمد الشاعر إلى تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف[3]، بمعنى أن حشو البيت يكون مسجوعاً[4]، ومن ثمَّ فإن البيت الشعري سيجزأ إلى ثلاثة أجزاء أن كان سداسياً أو أربعة أجزاء إن كان ثمانياً[5]، وهو كثير في الشعر العربي لما فيه من إيقاع صوتي يعاضد الإيقاع الوزني للبيت الشعري.

أما في الغديريات فقد حاول الشعراء توظيف هذا المنحى الصوتي من أجل أن يضفوا على نصوصهم بعداً صوتياً تطرب به الأذن، وتهش له المسامع، فيقبل المتلقي على أشعارهم، وفي ذلكم نصر كبير لقضيتهم، فانظر كيف تغنى العبدي الكوفي بصفات أولاد الزهراء النجب حين قال: (البسيط)

من كل مجتهد في الله معتضد بالله معتقد لله محتسب[6]

---

(١) ديوان أبي تمام: ١ / ٣٥٢ .

(٢) ينظر: تحرير التحبير: ١١٨ .

(٣) ينظر: نقد الشعر: ٣٨ .

(٤) ينظر: كتاب الصناعتين: ٣٧٥، وسر الفصاحة: ٢٢٣، والعمدة: ٢ / ٢٦ .

(٥) ينظر: تحرير التحبير: ٣٠٢ .

(٦) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١٣ .

فإن مما لا شك فيه أن لمساحة المقطع الصوتي في كل مقطع مسجع من مقاطع البيت أثراً صوتياً يسهم في جذب انتباه المتلقي، ولاسيما أن عضده حرف روي مثل حرف الدال الذي اختاره الشاعر.

ووظف هذا المنحى الإيقاعي لبيان أحقية أمير المؤمنين عليه السلام في الخلافة لما توافر فيه من صفات فحكى جمال الدين الخلعي شيئاً من موقع غدير خم؛ إذ رفع رسول الله صلى الله عليه وآله يد أمير المؤمنين عليه السلام، فقال: (مجزوء الرمل)

وظهيري ونصيري ... ووزيري ونظيري[1]

ولا غرابة في أن يكون لأمير المؤمنين عليه السلام هذه المنزلة الأثيرة عند رسول الله صلى الله عليه وآله وهو الذي طالما رفع راية الحرب له، وجالد بها الكفار الذين يصف العبدي الكوفي صورتهم في الحرب، فيقول: (البسيط)

جم الصلادم والبيض الصوارم والـ ... زرق اللهاذم والماذي واليلبُ[2]

ومن الشعراء الذين أكثروا من توظيف هذا الفن الشاعر علاء الدين الحلي الذي لم يدع فرصة إلا نحا من خلالها نحو توظيف هذا المعطى الصوتي، ومن أمثلة ما جاء عنه قوله ذاكراً عدداً من صفات أمير المؤمنين عليه السلام: (الكامل)

الشاكر المتطوع المتضرع الـ ... ـمتخضع المتخشع المتهجد
الصابر المتوكل المتوسل الـ ... ـمتذلل المتململ المتعبد[3]

فقد قطع البيتين تقطيعاً صوتياً دقيقاً أسهم في تصريع البيتين مكثفاً الدلالة فيهما من خلال الإكثار من الصفات المتقاربة صوتياً، فكان البيتان ضربات صوتية متسارعة وشحت النص ببعد جمالي.

وقريب من هذا ما وصف به الشاعر أصحاب الإمام الحسين عليه السلام في سوح

---

(١) موسوعة الغدير: ٦ / ٢١ .

(٢) م. ن: ٢ / ٤١٢، والصلدم: الصلب، الأسد، والزرق: يكنى بهم عن النصال لما في لونها من زرقة، اللهاذم: جمع لهذم الحاد القاطع، الماذي: كل سلاح من الحديد، اليلب: الفولاذ وخالص الحديد .

(٣) م. ن: ٦ / ٥٠٨ .

الوغى، فقال: (الكامل)

نصحوا غنوا غرسوا جنوا شادوا بنوا قربوا دنوا سكنوا النعيم فخلدوا[1]

فانظر إلى تكثيف الدلالة الموشحة بإيقاع صوتي سريع، صرع فيه الشاعر بيته فجعله خمسة أجزاء انتهت بـ (غنوا / جنوا / بنوا / دنوا / خلدوا)، وهم الذين سيصفهم بالطريقة نفسها حين يقول: (الكامل)

والتائبون الحامدون العابدو ن السائحون الراكعون السجَّد[2]

فإن مما لا شك فيه أن الشاعر أدرك البعد النفسي في هذا التكرار الصوتي الترصيعي فحاول الإفادة منه وتوظيفه من أجل أن يحظى نصه بالقبول، والمعنى المراد إيصاله بالقوة لدى المتلقين، فراح يلجأ إليه ما وجد إلى ذلك سبيلا[3].

٧- التقسيم:

يقصد به استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به[4]، بمعنى أنه يشرع بتفصيل ما ابتدأ به ويستوفيه، فلا يغادر قسماً يقتضيه المعنى إلا أورده[5]، وهو من المحسنات المعنوية عند السكاكي[6]؛ لأنه يسعى إلى إكمال المعاني باستيفاء أقسامها واستقصاء متمماتها[7]، ومن أكمل مصاديقها قوله تعالى: «فَمِنْهُمْ ظَالِمٌ لِّنَفْسِهِ وَمِنْهُم مُّقْتَصِدٌ وَمِنْهُمْ سَابِقٌ بِالْخَيْرَاتِ»[8].

وأدرك شعراء الغديريات ما لهذا الإجراء من أثر في استيفاء جوانب المعنى؛ مما يسهم في كماله، واستقصاء جوانبه ليكون أدخل في القلوب، وأقوى في الحجة،

---

(١) موسوعة الغدير: ٦ / ٥١٠ .

(٢) م. ن: ٦ / ٥١١ .

(٣) ينظر: م. ن: ٦ / ٥٠٤، ٥٠٧، ٥٠٩، ٥٤٢، ٥٤٧، وغيرها .

(٤) ينظر: العمدة: ٢ / ٢٠ .

(٥) ينظر: المثل السائر: ٢ / ٣٠٤ .

(٦) ينظر: مفتاح العلوم: ٢٠١ .

(٧) ينظر: منهاج البلغاء: ٥٥ .

(٨) فاطر: ٣٢ .

وبخاصّة ان كان الموضوع عقائدياً مثل موضوع الغدير؛ لأنَّ الشاعر بحاجة شديدة إلى ذكر حال صاحب البيعة، وحال مناوئيه، فضلاً عما يمكن توظيفه منها في المحاججة ورد الخصوم.

أما ما جاء منها في وصف صاحب البيعة - الإمام علي عليه السلام - فقد وصف العبدي الكوفي حاله مع خصومه في ساحة الحرب فرآهم على قسمين جمعهما في بيت واحد؛ إذ قال: (البسيط)

غادرت فرسانه من هارب فرق أو مقعص بدم الأوداج مختضب[1]

فلا ثالث لهذين القسمين، فهم بين هارب وقتيل.

ولأن الحسين عليه السلام امتداد لولاية أمير المؤمنين عليه السلام فقد جاء ذكر حاله في أكثر من نص زخر بالتقسيم، ومن أمثلة هذا ما جاء عن علاء الدين الحلي: (الكامل)

ألفوه لا ركلا ولا مستشعراً ذلاً ولا في عزمه يتردد[2]

فلن تجد وصفاً لأجزاء الشجاعة غير النأي عن هذه الأقسام الثلاثة، وقد عضده الشاعر بترصيع الشطر الأول، وليس ببعيد عن هذا ذكر حال المعسكر الأموي تجاه الإمام الحسين عليه السلام حين سقط في أرض المعركة، فهم على ثلاثة أقسام: (الكامل)

ولقد غشوه فضارب ومفوّق سهماً إليه وطاعن متقصد[3]

ولعل في هذه الأقسام فخراً لو كان البطل واقفاً، ولكن لا فخر والبطل قد سقط مضرجاً بدمائه.

وتدخل العقائد في شعر الغديريات، فيحاول شعراؤها توظيف التقسيم من أجل الانتصار لتلك العقائد، ومن أمثلة ذلك قول أبي الحسين الجزار: (الكامل)

---

(١) موسوعة الغدير: ٢ / ٤١٢، ومقعص: من قعصه وأقعصه: قتله مكانه.

(٢) موسوعة الغدير: ٦ / ٥٠٩.

(٣) م. ن: ٦ / ٥١١.

أنت القسيم غداً فهذا يلتظي فيها وهذا في الجنان يفوزُ[1]

فقد وظف الشاعر ما استقر في الفكر الشيعي من أن أمير المؤمنين عليه السلام سيقف يوم الحساب يذود أحباءه ومواليه عن النار، حتى اشتهر بأنه (قسيم الجنة والنار).

أما محاججة الخصوم فقد حضرت كثيراً من خلال هذا الفن، وخير ما نمثل له به ما جاء عن ابن العودي النيلي في رد دعاوى المرتدين عن بيعة الغدير بعد الإقرار بها: (الطويل)

ترى الله فيما قال قد زلَّ أم هذى نبي الهدى أم كان جبريل يوهم[2]

فلا حجة يمكن أن تقبل إلا أن ادعوا إحدى هذه الخصال المذكورة ممثلة بـ (زل الله / هذى نبي الهدى / توهم جبريل)، ولا يمكنهم ادعاء أياً من هذه، ومن ثم فلا وجه لقبول رأيهم.

لقد وظف شعراء الغدير هذا الفن البلاغي لخدمة قضيتهم العقائدية، والانتصار لمذهبهم، ولاشيء أدفع لحجج الخصوم من تقليب الوجوه والأدلة، ودفعها واحدة واحدة لم يخل بشيء منها، وهو أمر امتدحه البلاغيون كثيراً تحت عنوان (صحة التقسيم) أو (تمام الأقسام)[3].

٨- الترجيع:

قال العلوي: «الترجيع تفصيل من قولك: رجّعت الشيء إذا ردَّدته»[4]، واستقر عند البلاغيين بوصفه مصطلحاً يدل على المراجعة في القول من خلال محاورة بين اثنين أو أكثر، ويكون الشاعر طرفاً في كثير منها[5]، وأكثر ما تكون

---

(١) موسوعة الغدير: ٥ / ٦٦٢ .

(٢) موسوعة الغدير: ٤ / ٥٠٢ .

(٣) ينظر: كتاب الصناعتين: ٣٤١، وسر الفصاحة: ٢٧٧، والعمدة: ٢ / ٢٠

(٤) الطراز: ٣ / ١٥١.

(٥) ينظر: تحرير التحبير: ٥٩٠، والطراز: ٣ / ١٥١.

على شكل سؤال وجواب، لذلك سماها بعض البلاغيين (السؤال والجواب)[1].

ويمثل الترجيع أداة من أدوات الإقناع وحصر الموضوع ودفع الحجج في حوارية مكثفة تعطي للنص قوة ورشاقة وتكثيفاً؛ لذلك لجأ إليه عدد من شعراء الغديريات في شعرهم ،وأول ما نجد هذه الظاهرة عند أول الشعراء المؤرخين لواقعة بيعة الغدير، إذ جاء في بعض أبياته: (الطويل)

فقال فمن مولاكمْ ونبيّكم ... فقالوا ولم يبدُ هناك التعاميا

إلهك مولانا وأنت نبيّنا ... ولم تلق منا في الولاية عاصيا

فقال له قم يا علي فإنني ... رضيتك من بعدي إماماً وهاديا[2]

فقد كثف الشاعر الحدث والزمان في حوارية لطيفة هادئة أظهرت ما جرى في ساحة الحدث من حوارية كانت محاورها ثلاثة أشخاص (رسول الله / المسلمون / الإمام علي)، ولعل هذا من أجمل فوائد هذا الأسلوب في أنه يختصر الزمن، ويوتر العلاقة بين الأطراف ليسوق الشاعر ما يريد مدحاً أو هجاءً أو وصفاً أو غير ذلك في أسلوب سهل وسبك رشيق وعبارة موجزة[3].

وما يلفت النظر؛ سعي بعض الشعراء إلى جعل قصائدهم كاملة ترجيعاً في الحوار، ولاشك في أن الغرض من هذا الإفادة من العبارة الموجزة، فضلاً عما في الحوار من إقناع للآخر باعتقاد الشاعر، وهو الأمر الذي وعاه الصاحب بن عباد فنظم قصيدة كلها ترجيع بلغ عدد أبياتها أربعة وستين بيتاً[4]؛ تعرض فيها لكل عقائده في دينه وصفات ربه وما لا يجوز عليه وقرآنه المجيد ورسله وخاتم الرسل ووصيه وفضائله في حوارية جرت بينه وبين امرأة بدت كأنها تسأله عن تلك الأمور وهو يراجعها، فأتى على كل ما أراد أن يظهره من عقائده، وكان لولاية

---

(١) ينظر: نهاية الإيجاز: ١١٤ .

(٢) موسوعة الغدير: ٢ / ٦٥ .

(٣) ينظر: نهاية الإيجاز: ١١٤، و تحرير التحبير: ٥٩٠ .

(٤) للاطلاع على نص هذه القصيدة ينظر: ديوان الصاحب بن عباد: ١ / ٣٨ ـ ٤٧ .

أمير المؤمنين عليه السلام وفضائله مساحة كبيرة من هذه العقيدة مما يجعلنا نعتقد أنها كانت مقصوده الأول من هذه المراجعة التي جاءت بأسلوب رشيق بناها بناءً دقيقاً بأن يذكر قول محاورته في الصدر، وقوله في العجز، ويمكن الاستشهاد ببعض أبياتها لا كلها مراعاة للمقام: (البسيط)

قالت: فمن بعده يصفى الولاء له ... قلت: الوصيّ الذي أربى على زحلِ

قالت: فهل أحد في الفضل يقدمه ... فقلت: هل مضبة ترقى على جبلِ

قالت: فمن أول الأقوام صدَّقه ... فقلت: من لم يصرّ يوماً إلى هبلِ

قالت:فمن بات من فوق الفراش فدى ... فقلت: أثبت خلق الله في الوهلِ[1]

***

(١) ديوان الصاحب بن عباد: ١ / ٤٢ ـ ٤٣.

الخاتمة

توصَّلت الدراسة ـ بحمد الله ـ إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها بما يأتي:

- بحدود ما نعلم يمكن القول إنَّ البحث في أوسع نتائجه قدَّم مصطلحاً جديداً إلى الساحة الأدبية؛ هو مصطلح (الغديريات)، وقام ببناء ذلك على مقدمات صحيحة تمثَّلت بوجود المفهوم، وهو مناسبة النصوص الشعرية، ووجود المصاديق، وهي النصوص نفسها.

- كان لواقعة الغدير أثرها الواضح في المنجز الشعري العربي على مر العصور، فقد سجَّلت حضوراً واسعاً في ذلك المنجز؛ الذي حرص فيه الشعراء على تدوين تفاصيلها، وما اشتملت عليه من محاور، ومشاعر مصاحبة لها، ووصف شخصياتها، وبيان المواقف المختلفة لمن شهدها؛ من إقرار بها، أو إنكارٍ لها، أو نكث للبيعة التي أخذها الرسول الكريم ﷺ من المسلمين فيها، وما استتبع ذلك من نتائج وأحداث كبرى في حياة الأمة الإسلامية كان من أبرزها واقعة الطف الأليمة.

- تحدثت الغديريات عن منزلة الإمام علي عليه السلام السامية وشخصيته وعبادته وجهاده ومواقفه، وما امتاز به من مناقب وكرامات فضَّلته على غيره بعد رسول الله ﷺ، وكان من الطبيعي أن يشفع ذلك بالحديث عن رسول الله ﷺ، وأهل بيته عليهم السلام.

- قامت الغديريات على الاستدلال، وإيراد الحجج والبراهين، فالشعراء بإزاء الانتصار لقضيَّة عقائدية فكرية، ونظرية كبرى من نظريات الحكم في الإسلام يريدون إثبات دلالتها على وفق ما أراده القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة؛ لذلك نجد حضوراً كبيراً لآيات القرآن الكريم، وأحاديث النبي ﷺ، وبخاصَّة ما يتعلق ببيعة الغدير منهما، لأنهما يمثلان المستوى الأعلى من مستويات الاستدلال، وإفحام الخصوم، والمعاندين، والمنكرين لما للقرآن والحديث من قدسية في نفوس المسلمين، ومقبولية من دون تردد، على أننا لا ننسى أنَّ هذه المقبولية تكون في مواضع كثيرة بحسب التأويل الذي تذهب إليه كل فرقة.

- كشفت الدراسة عن قدرة الشعر على حمل الفكر والعقيدة والقيام بواجب التبليغ من دون أن يفقد فنيته، فقد وجدنا أن الغديريات زاخرة بقضايا الفن التي توزعت على فصول الكتاب الأربعة، ويمكننا أن نذكّر بأهم نتائج تلك الفصول.

- جاءت الغديريات على ثلاثة أنماط من البناء هي الغديريات التقليدية، والغديريات المباشرة، والمقطوعات، وكان القدح المعلّى في المنجز الشعري الغديري للغديريات التقليدية التي تألفت من مطلع، ومقدمة، وتخلص، وغرض، وخاتمة.

- لم تكن المطالع مفاتيح تقليدية للقصائد فحسب، بل إن لها علاقة وثيقة بغرض القصيدة أو موضوعها الذي تعالجه، فمنها ما يفصح عن ذلك بمفرده، ومنها ما يدل عليه بعد إكمال قراءة القصيدة، وقد حرص الشعراء على أن تكون مطالعهم غنيَّة بقضايا لغوية وفنية تحقق الاستجابة المطلوبة عند المتلقي، مثل الاستفهام الذي يسهم بتوفير حرية المشاركة للمتلقي، وإبداء الرأي، ومتابعة القصيدة، والتصريع الذي يضفي على البيت الشعري جانباً موسيقياً نغمياً يشد المتلقي إليها، وغير ذلك من الأساليب والقضايا الفنية.

- حرص الشعراء على أن تكون قصائدهم تعبيراً صادقاً عما يعتلج في نفوسهم من مشاعر وأحاسيس وانفعالات، وبما يشعرون أنه يعود على غرض

القصيدة بالفائدة، لذلك تنوعت طرق إثارة تلك المشاعر في المطالع والمقدمات بين غزل وطلل، وحوار، ووصف ضعائن، وطيف خيال، ووصف طبيعة، وخمرة، وهذا التنوع يكشف بدوره عن مدى التزام شعراء الغديريات بما رسمه الشعراء والنقاد القدامى، وما اشترطوه من مواصفات فنية في بنية القصيدة العربية، بما يوظف تلك الاشتراطات في قضية الغديريات الفكرية، فضلاً عن أن هذا التنوع في قضية عقائدية يلبي حاجات المتلقين كل بحسب ما يروق له، حتى وإن كان ذلك لم يكن قد دخل في الحسبان عند شعراء الغديريات.

- امتازت مطالع الغديريات بمزايا عدة تمثّلت بالتكثيف، والاستدعاء والإحالة، والرفض، والترابط الفني ـ المعنوي، والترابط الفني ـ الغرضي، وقد بيّنا المقصود بهذه الميزات في أثناء البحث.

- تباينت مقدمات الغديريات في طولها، وفي مواقف الشعراء منها بالرفض أو بالقبول، وبنوع المشاعر التي تثيرها بين البكاء، والألم، ومشاعر الفرح والانبساط والطمأنينة، وذلك بحسب دواعي القصيدة، والحالة النفسية المصاحبة للأداء الشعري، ومقاصد الشعراء الذين اتخذوا منها ـ أي المقدمات ـ رموزاً لما يريدون التعبير عنه، وهي بذلك تكون قد استوعبت أحاسيس الشعراء وأفكارهم، وعبَّرت عنها بما اشتملت عليه من قرائن ورموز تنطبق تماماً على ما جرى في بيعة الغدير من أحداث ومواقف، وما صاحب ذلك من مشاعر.

- كان التخلص عند شعراء الغديريات تحوك نحو فكرتها أو قضيتها المركزية، وقد استثمر الشعراء وسائل فنية في ذلك استطاعوا من خلالها أن يحققوا لأنفسهم حسن الانتقال داخل أكثر القصائد بالشكل الذي يحافظون فيه على وحدة القصيدة بحيث لا يشعر المتلقي بوجود قطع بين المقدمة والغرض.

- استند الغرض الشعري في الغديريات إلى قضية عقائدية، وقد توزع على لوحات ومحاور تواشجت لتشكيل ذلك الغرض، وذلك بتعبيرها عن شخصيات تلك القضية، ومواقفها من الحدث وهو بيعة الغدير، وبتعبيرها عن الحدث نفسه،

فضلاً عما يكتنف القضية من محور احتجاجي، ومشاعر تبعثها في داخل نفوس الشعراء، وهذه المحاور هي: محور الإمام علي عليه السلام، ومحور أعداء الإمام، ومحور البيعة، ومحور الشاعر، ومحور الاحتجاج، وقد تفاوت الشعراء في ذلك تبعاً للظروف المؤثرة في ولادة القصيدة، وطبيعة المتلقين.

- جاءت خواتيم الغديريات على أنماط ثلاثة هي: خاتمة الولاية، وخاتمة الدعاء، وخاتمة البراءة، وقد برز في هذه الأنماط فعل إبداعي حرص الشعراء من خلاله على إعادة تشكيل التجربة العقلية أو الحقيقة الفكرية، وهي (بيعة الغدير) بتجربة وجدانية هي القصيدة، بالشكل الذي يؤكد علاقة الخاتمة بالغرض، وتعبيرها عنه بصورة جليَّة.

- كانت ألفاظ العقيدة هي الألفاظ الأكثر حضوراً من غيرها في الغديريات، بحيث أصبحت ظاهرة لا يخلو منها النص الغديري، وقد وظَّفها الشعراء لإثبات وجود بيعة الغدير، وأنها في الإمام علي عليه السلام وأنها تدل على خلافته الرسول صلى الله عليه وآله، وولايته للأمة من بعده، ذلك لأن هذه الألفاظ تمثل القاعدة التي يتكئ عليها المحور الدلالي للنص الذي يعبر عن تلك البيعة، وهذه الألفاظ اقتبسها الشعراء من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف بالشكل الذي يفصح عن قوة المعتقد لدى الشعراء، وسعيهم إلى أن تحقق تلك الألفاظ الأثر المطلوب في المتلقي، وذلك ببيان أن بيعة الغدير قضية مصيرية ذات اتصال وثيق بحياة الفرد والأمة، وهذا الأمر يكشف عن الدور الاجتماعي للشعر، وقد امتازت ألفاظ الغديريات ولغتها ـ بصورة عامة ـ بالسهولة والوضوح، وهو ما تحتاجه قضية الغديريات.

ـ سجَّلت أساليب الاستفهام، والشرط، والنداء، والأمر، والنهي حضوراً متميزاً في الغديريات من خلال أدواتها المتعددة التي استخدمت ـ في الأعم الأغلب ـ في غير معانيها الأصلية، فخرجت إلى معان مجازية قصدها الشعراء للتعبير عن قضية الغديريات، مدركين خصوصية كل أسلوب، وكل أداة، وموظفين إياها بما تمتاز به من خصوصية، وما تشير إليه من دلالات على نحو

يخدم النص، ويحقق الاستجابة المطلوبة عند المتلقي.

- كانت الغديريات زاخرة بالصور الفنية المتنوعة التي شكلها الشعراء عن طريق آليات (علم البيان) بتقسيماته المتعددة، فكانت الصور التشبيهية هي الأكثر وروداً في الغديريات، ثم تلتها الصور المجازية، والصور الاستعارية، والصور الكنائية.

- حاول الشعراء الإحاطة بقضية الغديريات المركزية (بيعة الغدير) عن طريق تصوير الجوانب المتعلقة بها، والتعبير عنها بصور ماثلة للعيان تتيح للمتلقي مجالاً واسعاً للتخييل؛ بهدف ضمان مشاركته الوجدانية مع دلالات تلك الصور، وقد تنوعت تلك الصور بتنوع المواقف تجاهها، والمشاعر الناتجة عنها، والحالات النفسية المصاحبة لها.

- حفلت الغديريات بالصور الحسيَّة المستمدة من الواقع المادي الملموس، فضلاً عن البيئة اللغوية العربية المتأثرة بالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف اللذين تبنى قضية بيعة الغدير على أساس منهما؛ مما يسهم بالارتفاع بالصورة، وحمل المتلقي على التفاعل معها، والتأثر بها، وبخاصَّة حينما تعبر عن معانٍ عقليَّة لتسهيل عملية إدراكها .

- ونلحظ في الغديريات أنَّ بعض صورها ترسم لنا مشهداً درامياً تأتي فيه الصورة مليئة بالحركة ،ويسهم بعضها الآخر في تجسيم المعنى وتشخيصه ،وقد سعى بعض شعراء الغديريات إلى توظيف الحواس من سمع وبصر ولمس وغيرها بما يجعل منها أدوات لإبراز المعنى وتشكيله في النص ،مما يجعل الصور أقرب إلى الإدراك وأجلى للحجة، وأكثر إقناعاً للمتلقي.

- شكَّلت بحور الشعر العربي مادة الإيقاع الوزني في الغديريات، وقد أكثر الشعراء من استعمال البحور ذات المقاطع الصوتية الطويلة ،وكان القدح المعلّى في الاستعمال لثلاثة بحور هي: الطويل، والكامل ،والبسيط، وهذا ينم عن مسايرة الغديريات للشعرية العربية الموروثة في تفضيل هذه البحور لما تتماز به من قدرة

على استيعاب التدفق الشعري والنفسي المتنامي داخل البيت الشعري؛ إذ توفر هذه البحور الحرية الكافية في إطالة النفس الشعري للبيت والقصيدة ،وذلك ما تحتاجه الغديريات في عرض قضيتها، وعرض الأدلة والبراهين انتصاراً لها.

- ونظمت الغديريات على تفعيلات عشرة بحور شعرية، خمسة منها مزدوجة التفعيلة (البحور الممزوجة)، وهي: الطويل، والبسيط، والسريع، والخفيف، والمجتث ،وكانت نسبتها من إجمالي نصوص الغديريات (٥٨ ٪) تقريباً، والخمسة الأخرى موحدة التفعيلة (البحور الصافية) وهي: الكامل، والمتقارب، والوافر، والرمل، والرجز ،وبلغت نسبتها (٤٢ ٪) وقد أعرض شعراء الغديريات عن النظم على تفعيلات ستة بحور إعراضاً تاماً هي: الهزج، والمديد، والمنسرح، والمقتضب، والمضارع، والمتدارك.

- دلَّ الجرد والاستقراء على ميل شعراء الغديريات إلى الأصوات التي تتصف بالجهر، لما في ذلك من دور فاعل في وضوح الأصوات، وهو ما تحتاجه قضية الغديريات.

- ونرى في الروي أيضاً تصدر حروف الذلاقة (اللام ،والميم، والباء، والراء، والنون) لروي قوافي الغديريات؛ إذ بلغت نسبة شيوعها (٦٦,٦٧ ٪) ،وهذا يكشف عن ميل غالبية قوافي الغديريات إلى سهولة النطق وسلاسته، وقد تأتى ذلك من كثرة مفردات هذه الحروف في العربية وانطلاقها في الكلام من دون تعثر أو تلعثم، وهذه الصفة ضرورية في الغديريات كونها تعالج قضية عقائدية تريد إبلاغها للمتلقي، فضلاً عن أنها تدل على عمق إيمان الشاعر بقضيته وهو يسعى إلى كسب المتلقي عن طريق هذه السلاسة والسهولة.

- ونلحظ أيضاً في حروف الروي أن بعضها اتصف بالجمع بين الشدة والرخاوة، وبعضها يتصف بالشدة فحسب؛ مما يدل على أن أجواء بعض النصوص تحتاج إلى الشدة، وبعضها تحتاج إلى الهدوء والتأمل، ولا ننسى هنا أنَّ لوعي الشاعر وحالته النفسية، وذوقه الخاص دوراً في تفضيل الروي الذي يتناغم

مع هذه الخصوصيات التي يكون لطبيعة الحدث الشعري دور فيها.

- كانت القوافي المطلقة هي الغالبة في الغديريات؛ إذ بلغت نسبة شيوعها (٩٦,٥٩٣٪) وهذا يشير إلى ميل شعراء الغديريات إلى القوافي التي تتمتع بثراء إيقاعي، ورغبتهم في تقوية الوضوح السمعي لقوافيهم، وتمكنهم من قوانين النحو العربي، فضلاً عن أن القوافي المطلقة تسمح للشاعر بإطلاق مشاعره والتعبير عن أفكاره بحرية ،وذلك كله يشير إلى تعاضد مع المضمون الفكري الذي كان باعثاً للحدث الشعري في الغديريات.

- تصدرت القوافي المضمومة الروي قوافي الغديريات، ثم تلتها القوافي المكسورة الروي بالمرتبة الثانية، ثم القوافي المفتوحة الروي بالمرتبة الثالثة ،وقد وجدنا أن استعمال هذه الحركات الثلاث في قوافي الغديريات يستند إلى ما تثيره هذه الحركات في النفس من مشاعر، وما تليق به من مواضع بعينها تتواشج مع ما تثيره مضامين الغديريات من مشاعر.

- طرأت على قوافي الغديريات عيوب عروضية كان التضمين أولها؛ إذ سجَّل نسبة كبيرة في الغديريات ،وقد سوَّغ ذلك للشعراء أنهم شعراء قضيَّة يريدون إثباتها، وتوصيلها إلى المتلقي، وافتقار بيت إلى بيت أو أكثر يضمن متابعة المتلقي للقصيدة من أجل اكتمال المعنى في ذهنه، وهذا هدف من أهداف الشعراء في غديرياتهم، فضلاً عن ذلك فإن الغديريات تشتمل على ملامح قصصية، ويقوم فيها الشعراء بسرد ما حدث في بيعة الغدير وما تبعها من أحداث، ثم إن الغديريات تتصف ببروز الخطابية فيها، وكل ذلك سوغ وجود التضمين بهذه الكثرة التي أشرنا إليها .

- وجاء الإيطاء في قوافي الغديريات ولكن بنسبة أقل، فيما لم نجد للإقواء إلا بيتاً شعرياً واحداً ،وقلة ورود الإيطاء، والإقواء في الغديريات تنم عن تمكن الشعراء من أدواتهم الفنية، ومن قوانين النحو العربي ،وتدل على حرصهم على عدم خدش سماع المتلقي بتصدع النغمة خدمة للقضية التي تعالجها الغديريات .

- حضرت بعض التقنيات الفنية في الغديريات فسجلت إغناءً لإيقاعها الداخلي وحققت فوائد بلاغية ودلالية ونفسية لما فيها من قوة تعبيرية تغنى بها القصيدة أو النص، وتؤثر في المتلقي، وتشد من انتباهه لمتابعتها ،وهذه التقنيات هي: التصريع، والطباق والمقابلة، والجناس، والتكرار، ورد الأعجاز على الصدور، والترصيع، والتقسيم، والترجيع.

***

المصادر والمراجع

* **القرآن الكريم.**

* **الكتب المطبوعة:**

١. الإبلاغية في البلاغة العربية، سمير أبو حمدان، ط١، منشورات عويدات الدولية، باريس ـ بيروت، ١٩٩١م.

٢. اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، د. محمد مصطفى هدارة، ط١، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٨م.

٣. الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، د. سعيد عدنان، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٧م.

٤. أثر القرآن في الأدب العربي في القرن الأول الهجري، د. ابتسام مرهون الصفار، ط١، مطبعة اليرموك، بغداد، ١٩٧٥م.

٥. الأدب العربي في كربلاء من إعلان الدستور العثماني إلى ثورة تموز ١٩٥٨م ـ اتجاهاته وخصائصه الفنية، د. عبود جودي الحلي، ط١، دار الفتال للطباعة والنشر، كربلاء المقدسة، العراق، ٢٠٠٤م.

٦. الأدب وفنونه، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م.

٧. الإحساس بالجمال، جورج سانتيانا، ترجمة محمد مصطفى بدوي، نشر مكتبة الأنجلو المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، القاهرة، ١٩٦٠ م.

٨. الاستهلال ـ فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م.

٩. أسد الغابة في معرفة الصحابة، عز الدين بن الأثير؛ أبو الحسن علي بن محمد الجزري (ت ٦٣٠ هـ)، تحقيق وتعليق علي محمد عوض وآخرون، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣م.
١٠. أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، تصحيح محمد رشيد رضا، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨م.
١١. الأسس الجمالية في النقد الأدبي ـ عرض وتفسير ومقارنة، د. عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
١٢. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، د. مصطفى سويف، ط٢، دار المعارف، مصر ١٩٥٩ م.
١٣. الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٨٤م.
١٤. أسس النقد الأدبي عند العرب، د. أحمد أحمد بدوي، ط٢، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، القاهرة، ١٩٦٠ م.
١٥. أسلوبا النفي والاستفهام في العربية ـ في منهج وصفي في التحليل اللغوي، د. خليل أحمد عمايرة، جامعة اليرموك، د. ت.
١٦. الأسلوبية والصوفية ـ دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، أماني سليمان داود، ط١، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠٠٢م.
١٧. أصوات اللغة، د. عبد الرحمن أيوب، ط١، مطبعة دار التأليف، مصر، ١٩٦٣م.
١٨. الأصوات اللغوية، د. عبد القادر عبد الجليل، ط١، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٨م.
١٩. الأصوات اللغوية ـ رؤية عضوية ونطقية وفيزيائية، د. سمير يوسف استيتية، ط١، دار وائل للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠٠٣م.
٢٠. أصول البيان العربي؛ رؤية بلاغية معاصرة، د. محمد حسين الصغير، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ١٩٨٦ م.
٢١. أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ط٨، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ١٩٧٣م.
٢٢. إعجاز القرآن، أبو بكر الباقلاني (ت ٤٠٣هـ)، تحقيق السيد أحمد صقر، دار

المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م.
٢٣. الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني (ت٣٥٦ هـ)، مطبعة الساسي، مصر، د. ت.
٢٤. أفق الحداثة وحداثة النمط، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م .
٢٥. الأمالي أو المجالس، الشيخ الصدوق؛ أبو جعفر محمد بن علي (ت ٣٨١هـ)، تقديم الشيخ حسين الأعلمي، ط٥، مؤسسة الأعلمي، بيروت، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠ م.
٢٦. أنا والشعر، شفيق جبري، المطبعة الكمالية، القاهرة، ١٩٥٩ م.
٢٧. أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم المدني؛ علي صدر الدين المدني (ت١١٢٠ هـ)، تحقيق شاكر هادي شكر، ط١، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ١٩٦٨ م.
٢٨. أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض، د. أحمد رجائي، ط١، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، سوريا، ١٩٩٩ م.
٢٩. الإيضاح في علوم البلاغة؛ المعاني والبيان والبديع، الخطيب جلال الدين القزويني (ت٧٣٩هـ)، ط١، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٧١م.
٣٠. الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، ط٢، النجف الأشرف، ١٩٧٤م.
٣١. بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار، الشيخ المجلسي؛ محمد باقر (ت١١١١هـ)، ط١، دار التعارف، بيروت، ١٤٢٣هـ.
٣٢. البداية والنهاية، عماد الدين إسماعيل بن كثير الدمشقي (ت ٧٧٤هـ)، راجع نصه وضبطه وقدم له د. سهيل زكار، ط١، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م.
٣٣. البديع، عبد الله بن المعتز (ت٢٩٦هـ)، شرحه وعلّق عليه د. محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٤٥م.
٣٤. البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ (ت٥٨٤هـ)، تحقيق د. أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، مراجعة د. إبراهيم مصطفى، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٠ م.

٣٥. البرهان في وجوه البيان، ابن وهب الكاتب (ت٣٣٧هـ)، تحقيق د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديثي، ط١، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٧ م .
٣٦. البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن، ابن الزملكاني (٦٥١هـ) تحقيق د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديثي، ط١، مطبعة الحديثي، بغداد، ١٩٧٤م .
٣٧. البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، الهيأة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٤م .
٣٨. بناء الصورة الفنية في البيان العربي ـ موازنة وتطبيق، د. كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧م.
٣٩. البناء العروضي للقصيدة العربية، د. محمد حماسة عبد اللطيف، ط١، دار الشروق، القاهرة - بيروت، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.
٤٠. بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤م.
٤١. بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، د. يوسف حسين بكار، ط٢، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣م.
٤٢. البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساوي، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٤م.
٤٣. بنية الإيقاع في الخطاب الشعري ـ قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرنين السابع والثامن الهجريين، د. يوسف إسماعيل، ط١، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ٢٠٠٤م.
٤٤. البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، مقداد محمد شكر قاسم، ط١، دار دجلة، عمان، الأردن، ٢٠٠٨م.
٤٥. بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦م.
٤٦. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، ١٩٩٣م.
٤٧. بيان إعجاز القرآن، أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي (٣٨٤هـ)،

(ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تحقيق محمد خلف الله ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨ م.
٤٨. البيان والتبيين، عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط٣، مؤسسة الخانجي بالقاهرة، ومكتبة الهلال ببيروت، والمكتب العربي بالكويت، ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م، وتحقيق حسن السندوبي، دار الفكر، بيروت، د.ت.
٤٩. تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري؛ إسماعيل بن حماد (ت٣٩٨هـ)، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، مطابع دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٥م.
٥٠. تاريخ الأدب العربي، بلاشير، ترجمة إبراهيم الكيالي، دمشق، ١٩٧٤م.
٥١. تاريخ الأدب العربي ـ العصر العباسي الأول، د. شوقي ضيف، ط٣، دار المعارف، مصر، د. ت.
٥٢. تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، د. نجيب محمد البهبيتي، القاهرة، ١٩٦٧م.
٥٣. التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن، ابن الزملكاني (٦٥١هـ)، تحقيق د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٩م.
٥٤. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري (ت ٦٥١هـ)، تحقيق حفني محمد شرف، القاهرة، ١٣٨٣ هـ.
٥٥. ترويض النص ـ دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، حاتم الصكر، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
٥٦. التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن، عودة خليل أبو عودة، ط١، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ١٩٨٥م.
٥٧. تطور الشعر العربي الحديث في العراق ـ اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، د. علي عباس علوان، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٥م.
٥٨. التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، ط٤، دار العودة، بيروت، ١٩٨١ م.
٥٩. تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، ط١، دار المكشوف، بيروت، لبنان، ١٩٧١م.
٦٠. الجامع الصحيح المسمى (صحيح مسلم) أبو الحسين مسلم بن الحجاج النيسابوري

(ت ٢٦١هـ)، دار الجيل ودار الآفاق الجديدة، بيروت، د. ت.
٦١. الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ابن الأثير؛ ضياء الدين نصر الله بن الأثير الجزري (ت٦٣٧هـ)، تحقيق د. مصطفى جواد ود. جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٥٦م .
٦٢. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠م.
٦٣. جماليات الفنون، د. كمال عيد، الموسوعة الصغيرة (٦٩)، دار الحرية للطباعة، دار الجاحظ للنشر، بغداد، ١٩٨٠ م.
٦٤. حلية المحاضرة في صناعة الشعر، الحاتمي، محمد بن الحسن بن المظفر (ت٣٨٨هـ)، تحقيق جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٩م.
٦٥. الحنين إلى الديار في الشعر العربي، عبد المنعم الرجسي، القاهرة، ١٩٨٠ م.
٦٦. الحياة الأدبية في عصر بني أمية، د. محمد عبد المنعم خفاجي، ط٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣م.
٦٧. الحياة والموت في الشعر الجاهلي، مصطفى عبد اللطيف جاووك، دار الحرية للطباعة، منشورات دار الثقافة العراقية، بغداد،١٩٧٧ م.
٦٨. الحيوان، الجاحظ؛ أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥ هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، ١٩٣٨ م.
٦٩. خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي؛ تقي الدين أبو بكر علي (ت٨٢٧هـ)، دار القاموس الحديث، بيروت، لبنان، د. ت.
٧٠. خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، المطبعة الرسمية، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م.
٧١. الخطاب الشعري الجاهلي ـ رؤية جديدة، د.حسن مسكين، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، ٢٠٠٥م.
٧٢. دراسات في الشعر العربي القديم، د. بهجة عبد الغفور الحديثي، دار الحكمة، جامعة بغداد، ١٩٩٠ م.
٧٣. الدرس الدلالي في خصائص ابن جني، د. أحمد سليمان ياقوت، ط١، دار المعرفة

الجامعية، ١٩٨٩م.
٧٤. دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة، ١٩٨٤م .
٧٥. دلالة الألفاظ، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٤م.
٧٦. دور الكلمة في اللغة، ستيفن أولمان، ترجمة كمال محمد بشر، القاهرة، ١٩٦٣م.
٧٧. ديوان ابن خفاجة الأندلسي، تحقيق عبد الله سندة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦ م.
٧٨. ديوان أبي تمام، حبيب بن أوس الطائي (ت٢٣١هـ)، تقديم وشرح محيي الدين صبحي، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧م .
٧٩. ديوان أبي نواس، أبو نواس الحسن بن هانئ (ت١٩٨هـ)، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، بيروت، ١٩٥٣م.
٨٠. ديوان السيد الحميري؛ إسماعيل بن محمد (ت ١٧٣هـ)، شرحه وضبطه وقدم له ضياء حسين الأعلمي، ط١، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م .
٨١. ديوان الشريف المرتضى؛ علي بن الحسين بن موسى (ت ٤٣٦هـ)، حققه ورتب قوافيه وفسر ألفاظه رشيد الصفّار، راجعه وترجم أعيانه د. مصطفى جواد، قدم له الفقيه الأديب محمد رضا الشبيبي، ط١، دار البلاغة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٨م.
٨٢. ديوان الصاحب بن عباد، إسماعيل بن عباد بن العباس (ت ٣٨٥هـ)، تحقيق الشيخ محمد حسن ال ياسين، مكتبة النهضة، بغداد، د. ت.
٨٣. ديوان الصوري، عبد المحسن بن محمد بن أحمد بن غالب بن غلبون (ت٤١٩هـ)، تحقيق مكي السيد جاسم وشاكر هادي شكر، ط١، ج١، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠، وج ٢، دار الحرية للطباعة، بغداد ،١٩٨١م.
٨٤. ديوان طلائع بن رزيك (ت٥٥٦هـ)، جمعه وبوبه وقدم له محمد هادي الأميني، ط١، مطبعة النعمان، منشورات المكتبة الأهلية، النجف الأشرف، ١٣٨٣هـ - ١٩٦٤م.

٨٥. ديوان كشاجم؛ محمود بن محمد بن الحسين بن السندي بن شاهك الرملي (ت ٣٦٠هـ)، تقديم وشرح مجيد طراد، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧م.
٨٦. ديوان الكميت بن زيد الأسدي (ت ١٢٦هـ)، جمع وشرح وتحقيق د. محمد نبيل طريفي، ط١، دار صادر ـ بيروت، ٢٠٠٠ م.
٨٧. ديوان المؤيد في الدين داعي الدعاة؛ هبة الله بن موسى بن داود الشيرازي (ت ٤٧٠هـ)، تقديم وتحقيق محمد كامل حسين، ط١، دار الكاتب المصري، القاهرة، ١٩٤٩م.
٨٨. ديوان مهيار الديلمي، أبو الحسن مهيار بن مرزويه الديلمي (ت ٤٢٨هـ)، شرحه وضبطه أحمد نسيم، ط١، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.
٨٩. رجال الطوسي، أبو جعفر محمد بن الحسن الطوسي (ت ٤٦٠هـ)، تحقيق جواد القيصومي الأصفهاني، ط٣، مؤسسة النشر الإسلامي، قم، ١٤٢٧هـ.
٩٠. رجال الكشي، أبو عمرو محمد بن عمرو بن عبد العزيز الكشي (ت بعد منتصف القرن الرابع للهجرة)، قدم له وعلق عليه ووضع فهارسه السيد أحمد الحسيني، ط١، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ٢٠٠٩م.
٩١. الرحلة في القصيدة الجاهلية، وهب رومية، ط١، مطبعة المتوسط، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ١٩٧٥م.
٩٢. الرسائل الفنية في العصر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، زينة عبد الجبار المسعودي، ط١، ديوان الوقف السني، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، بغداد، ٢٠٠٩م.
٩٣. روضة الواعظين، النيسابوري، محمد بن الفتال (ت٥٠٨هـ)، تقديم السيد محمد مهدي الخرسان، منشورات الرضي، قم المقدسة، إيران، د. ت.
٩٤. الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، د. عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
٩٥. الزينة في الكلمات الإسلامية العربية، أبو حاتم الرازي (ت٣٣٢هـ)، تحقيق فيض الله الحرازي، القاهرة، ١٩٥٧م.

٩٦. سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م.
٩٧. سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي (ت٤٦٦هـ)، شرح وتحقيق عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح واولاده، القاهرة، ١٩٦٩م.
٩٨. سنن أبي داود، السجستاني؛ أبو داود سليمان بن الأشعث (ت٢٧٥هـ)، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ت.
٩٩. السنن الكبرى، البيهقي؛ أبو بكر أحمد بن الحسين بن علي (ت٤٥٨هـ)، دار الفكر، بيروت، د. ت.
١٠٠. السنن الكبرى، النسائي؛ أبو عبد الرحمن أحمد بن شعيب (ت٣٠٣ هـ)، تحقيق د. عبد الغفار سليمان البنداري وسيد كسروي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩١م.
١٠١. سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل أسعد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د. ت.
١٠٢. شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، عبد الحميد الراضي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٨ م.
١٠٣. شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، شرحه وكتب هوامشه مصطفى سبيتي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦م .
١٠٤. شرح ديوان زهير بن أبي سلمى (صنعة ثعلب)، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٣٦٣ هـ - ١٩٤٤م، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤م.
١٠٥. شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ابن هشام الأنصاري (ت ٧٦١هـ)، ومعه كتاب منتهى ألأرب بتحقيق شرح شذور الذهب، محمد محيي الدين عبد الحميد، منشورات دار الهجرة، قم، د. ت.
١٠٦. الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، د. يوسف خليف، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٥٩ م.
١٠٧. الشعراء الكتّاب في العراق في القرن الثالث الهجري، حسين صبيح العلاّق، منشورات مؤسسة الأعلمي ـ بيروت، ودار التربية ـ بغداد، ١٩٧٤ ـ ١٩٧٥ م.

١٠٨. الشعراء وإنشاد الشعر، د. علي الجندي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩ م.
١٠٩. شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، د. محمود عبد الله الجادر، دار الرسالة للطباعة، بغداد، ١٩٩٠ م.
١١٠. الشعر بين الجمود والتطور، محمد عبد العزيز الكفراوي، ط١، مكتبة النهضة، مصر، ١٣٧٨هـ - ١٩٥٨ م.
١١١. الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، د. يحيى الجبوري، دار التربية، بغداد، د. ت.
١١٢. الشعر العربي الحديث ـ بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩ ـ ١٩٩١ م.
١١٣. الشعر العربي المعاصر ـ قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م.
١١٤. الشعر في إطار العصر الثوري، د. عز الدين إسماعيل، ط١، دار القلم، بيروت، ١٩٧٤م.
١١٥. الشعر والتجربة، ارشبالد مكليش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣م.
١١٦. الشعر والزمن، د. جلال الخياط، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥م.
١١٧. الشعر والشعراء، ابن قتيبة (أبومحمد عبدالله بن مسلم الدينوري) (ت٢٧٦هـ)، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط٢، دار المعارف، مصر ١٩٦٦، و ط٣، ١٩٧٧.
١١٨. شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، د. أحمد كمال زكي، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩ م .
١١٩. الشعر والفكر المعاصر، د. عناد غزوان إسماعيل وآخرون، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٤م.
١٢٠. شعر الوقوف على الأطلال، د. عزّة حسن، دمشق، ١٩٦٨م.
١٢١. شفرات النص ـ دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، د. صلاح فضل، ط١، دار الآداب، ١٩٩٠ م.
١٢٢. الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، ط١، دار مصر للطباعة، مكتبة مصر للنشر، مصر، ١٣٧٨ هـ - ١٩٥٨ م.

١٢٣. الصورة الفنية في المثل القرآني؛ دراسة نقدية وبلاغية، د. محمد حسين الصغير، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١م.
١٢٤. الصورة الفنية معياراً نقدياً ـ منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير - د. عبد الإله الصائغ، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
١٢٥. الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله، مكتبة الدراسات الأدبية (٨٣)، دار المعارف، مصر، ١٩٨١م.
١٢٦. طبقات الشعراء، عبد الله بن المعتز (ت٢٩٦هـ)، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، ط٤، دار المعارف، القاهرة، د. ت.
١٢٧. طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي (ت٢٣١هـ)، قراءة وشرح محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، دار المدني للنشر، جدة، ١٩٧٤م.
١٢٨. الطبيعة في الشعر الأندلسي، د. جودة الركابي، مطبعة جامعة دمشق، ١٣٧٨ هـ - ١٩٥٩ م.
١٢٩. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي (ت ٧٤٩هـ)، تصحيح سيد بن علي المرصفي، مطبعة المقتطف، القاهرة، ١٩١٤م.
١٣٠. طيف الخيال، الشريف المرتضى؛ علي بن الحسين الموسوي العلوي (ت٤٣٦هـ)، تحقيق حسن كامل الصيرفي، مراجعة إبراهيم الإبياري، ط١، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ١٣٨١هـ - ١٩٦٢م.
١٣١. العروض وإيقاع الشعر العربي ـ محاولة لإنتاج معرفة علمية، د. سيد البحراوي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
١٣٢. علل الشرائع، الشيخ الصدوق؛ أبو جعفر محمد بن علي بن الحسين بن موسى بن بابويه القمي (ت٣٨١هـ)، منشورات المكتبة الحيدرية، النجف الأشرف، ١٩٦٦م.
١٣٣. علم الدلالة ـ إطار جديد، أف. أر. بالمر، ترجمة د. صبري إبراهيم السيد، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م.

١٣٤. علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، ٢٠٠٤م.
١٣٥. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، القيرواني؛ أبو علي الحسن بن رشيق (ت٤٥٦هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٢، مطبعة السعادة مصر، ١٩٥٥، وط٤، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢م، وط٥، بيروت، ١٩٨١م.
١٣٦. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، ط١، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م.
١٣٧. عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي؛ محمد بن أحمد (ت٣٢٢هـ)، تحقيق طه الحاجري، ود. محمد زغلول سلام، شركة فن الطباعة، القاهرة، ١٩٥٦م.
١٣٨. الغدير والمعارضون أو عواصف على ضفاف الغدير، السيد جعفر مرتضى العاملي، ط٤، المركز الإسلامي للدراسات، بيروت، لبنان، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م.
١٣٩. فصول في الشعر، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩م.
١٤٠. فن البلاغة، د. عبد القادر حسين، ط٢، عالم الكتب، بيروت، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٤م.
١٤١. في البنية الإيقاعية للشعر العربي، د. كمال أبو ديب، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
١٤٢. في الشعرية، د. كمال أبو ديب، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ١٩٨٧م.
١٤٣. في العروض والقافية، د. يوسف بكار، ط٣، دار المناهل، القاهرة، د. ت.
١٤٤. في الميزان الجديد، د. محمد مندور، القاهرة، ١٩٤٤م.
١٤٥. في النحو العربي ـ نقد وتوجيه، د. مهدي المخزومي، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٥م.
١٤٦. قصة الفلسفة الحديثة، أحمد أمين، وزكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٦م .
١٤٧. قضايا حول الشعر، د. عبده بدوي، ذات السلاسل للطباعة والنشر،

الكويت،١٩٨٦م.
١٤٨. قضايا النقد في الشعر الجاهلي، د. إبراهيم عبد الرحمن محمد، القاهرة، د. ت.
١٤٩. قواعد الشعر، ثعلب؛ أبو العباس أحمد بن يحيى (ت٢٩٢هـ)، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، ١٩٤٨م.
١٥٠. القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي من بشار إلى ابن المعتز، د. توفيق الفيل، مطبوعات جامعة الكويت، ذات السلاسل للنشر، الكويت، د. ت .
١٥١. الكافي، الكليني؛ محمد بن يعقوب (ت ٣٢٩هـ)، منشورات الفجر، بيروت، ١٤٢٨هـ.
١٥٢. الكامل في اللغة والأدب، المبرد؛ أبو العباس محمد بن يزيد (ت٢٨٥هـ)، مكتبة المعارف، بيروت، د. ت.
١٥٣. كتاب الأربعين في إمامة الأئمة الطاهرين، محمد طاهر بن محمد حسين الشيرازي النجفي القمي (ت١٠٩٨هـ)، تحقيق السيد مهدي الرجائي، ط١، مطبعة الأمير، قم المقدسة، ١٤١٨هـ.
١٥٤. كتاب الصناعتين ـ الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري؛ الحسن بن عبد الله بن سهل (ت ٣٩٥هـ)، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٢م، والمكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ١٩٨٦م.
١٥٥. كتاب العين، الفراهيدي؛ أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد (ت ١٧٥ هـ)، تحقيق د. مهدي المخزومي، ود. إبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠م.
١٥٦. كتاب القوافي، الأخفش؛ سعيد بن مسعدة (ت ٢١٥هـ)، تحقيق د. عزة حسن، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠ م.
١٥٧. لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري (ت٧١١هـ)، ط١، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٠م.
١٥٨. لغة الشعر بين جيلين، إبراهيم السامرائي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠ م.

١٥٩. لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، د. عدنان حسين العوادي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥م.
١٦٠. اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ؛ تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣م.
١٦١. اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان، الهيأة المصرية العامة للنشر، ١٩٧٣م.
١٦٢. مبادئ النقد الأدبي، أ. أ. ريتشاردز، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة د. لويس عوض، مطبعة مصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م.
١٦٣. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير؛ ضياء الدين نصر الله بن الأثير الجزري (ت٦٣٧هـ) تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٩، وتحقيق د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، ط١، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٩م.
١٦٤. مجاز القرآن؛ خصائصه الفنية وبلاغته العربية، د. محمد حسين الصغير، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ١٩٩٤م.
١٦٥. محاولات التجديد في الشعر العربي المعاصر، طرّاد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.
١٦٦. المدائح النبوية في الأدب العربي، د. زكي مبارك، ط١، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٩٢م.
١٦٧. المدخل إلى علم أصوات العربية، د. غانم قدوري الحمد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ٢٠٠٢م.
١٦٨. المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، د. عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة (٢٣٢)، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٩٨م.
١٦٩. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠ م.
١٧٠. المزهر في علوم اللغة وأنواعها، السيوطي؛ جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر

(ت٩١١هـ)، شرح وضبط محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، د. ت.

١٧١. المسترشد في إمامة أمير المؤمنين علي بن أبي طالب عليه السلام، الطبري؛ محمد بن جرير (ت٣١٠هـ)، تحقيق الشيخ أحمد المحمودي، ط١، مؤسسة الثقافة الإسلامية، قم المقدسة، إيران، د. ت.

١٧٢. مسند الإمام أحمد بن حنبل، أبو عبد الله الشيباني (ت٢٤١هـ)، تحقيق شعيب الأرناؤوط وآخرين، ط٢، مؤسسة الرسالة، ١٩٩٩م.

١٧٣. المصطلح النقدي في نقد الشعر دراسة لغوية، تاريخية، نقدية، إدريس الناقوري، ط٢، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٤م.

١٧٤. معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، ساعدت جامعة بغداد على نشره، بغداد، ١٩٩١م.

١٧٥. معجم البلدان، الحموي؛ ياقوت بن عبد الله الرومي البغدادي (ت ٦٥١هـ)، ط٣، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٧م .

١٧٦. المعجم الكبير، الطبراني؛ أبو القاسم سليمان بن أحمد بن أيوب (ت ٣٦٠هـ)، تحقيق حمدي عبد المجيد، ط٢، مكتبة العلوم والحكم، الموصل ـ العراق، ١٩٨٣م.

١٧٧. معرفة الآخر ـ مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم وآخرون، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٦م.

١٧٨. مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي (ت٦٢٦هـ)، ط١، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، ١٩٣٧ م.

١٧٩. مفهوم الشعر ـ دراسة في التراث النقدي، د. جابر أحمد عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢م.

١٨٠. مقالات في تاريخ النقد العربي، د. داود سلوم، دار الطليعة للنشر، بيروت، دار الرشيد للنشر ـ بغداد، ١٩٨١م.

١٨١. مقدمة في النقد الأدبي، د. علي جواد الطاهر، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المكتبة العالمية، بغداد، ١٩٨٣م.

١٨٢. مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، د. حسين عطوان، مكتبة الدراسات الأدبية (٦٦)، دار المعارف، مصر، د. ت.
١٨٣. مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي، د. حسين عطوان، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
١٨٤. مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، د. حسين عطوان، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
١٨٥. مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء ١٩٧٤م.
١٨٦. من بلاغة القرآن، د. أحمد أحمد بدوي، ط٣، مكتبة نهضة مصر، ١٣٧٠ هـ - ١٩٥٠ م.
١٨٧. من جماليات إيقاع الشعر العربي، د. عبد الرحيم كنوان، ط١، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ٢٠٠٢م.
١٨٨. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.
١٨٩. منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري ـ الآفاق النظرية وواقعية التطبيق، د. قاسم البريسم، ط١، دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٠م.
١٩٠. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، الآمدي؛ أبو القاسم الحسن بن بشر (ت٣٧١هـ)، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، د. ت.
١٩١. موسوعة شرح نهج البلاغة، ابن أبي الحديد المعتزلي؛ عز الدين أبو حامد عبد الحميد بن هبة الله المدائني (ت٦٥٦هـ)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، دار إحياء التراث العربي، لبنان، ٢٠٠٨ م.
١٩٢. موسوعة الغدير في الكتاب والسنة والأدب، الأميني؛ العلامة الشيخ عبد الحسين أحمد الأميني النجفي (ت ١٣٩٠هـ)، تحقيق مركز الغدير للدراسات الإسلامية بإشراف آية الله السيد محمود الهاشمي الشاهرودي، ط٤، مطبعة محمد، مؤسسة دائرة معارف الفقه الإسلامي، قم المقدسة، إيران، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م.
١٩٣. موسوعة المصطلح النقدي، كليفرديج وآخرون، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، ط٢، دار الرشيد للنشر، الدار الوطنية للتوزيع والإعلان، بغداد، ١٩٨٢م.

١٩٤. موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، ط٦، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٨م.
١٩٥. موسيقى الشعر العربي أوزانه - قوافيه، د. محمد عبد المنعم خفاجي، ط١، دار ابن زيدون للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.
١٩٦. موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، د. صابر عبد الدايم، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٣م.
١٩٧. الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المرزباني؛ أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى (ت٣٨٤هـ)، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة، ١٩٦٥م.
١٩٨. نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ط١، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، ١٩٧٢م.
١٩٩. نظرية الأنواع الأدبية، أم. سي. فنسنت، ترجمها إلى العربية وعلق عليها د. حسن عون، ط٢، مطبعة مصنع اسكندر للكراس، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٨ م.
٢٠٠. نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
٢٠١. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، د. ألفت كمال الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٧م.
٢٠٢. نظرية المعنى في النقد العربي، د. مصطفى ناصف، ط٢، دار الأندلس للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨١م .
٢٠٣. النقد الأدبي، أحمد أمين، ط٤، مطابع دار الغندور، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٧م.
٢٠٤. النقد الأدبي الحديث ـ أصوله واتجاهات رواده، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، د. ت.
٢٠٥. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار الثقافة ودار العروبة للنشر، بيروت، ١٩٧٣م.
٢٠٦. النقد التطبيقي التحليلي ـ مقدمة لدراسة الأدب في ضوء المناهج النقدية

الحديثة، د.عدنان خالد عبد الله، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
٢٠٧. النقد الثقافي ـ قراءة في الأنساق الثقافية العربية، د.عبد الله الغذامي، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، ٢٠٠٠م .
٢٠٨. النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٢م.
٢٠٩. نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت٣٣٧ هـ)، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت، وتحقيق د. كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٩ م.
٢١٠. النقد المنهجي عند العرب، د.محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر،د.ت.
٢١١. النكت في إعجاز القرآن، أبو الحسن الرماني (ت ٣٨٦هـ) (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تحقيق د. محمد زغلول سلام ومحمد خلف الله، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨م.
٢١٢. نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، فخر الدين الرازي (ت٦٠٦هـ)، تحقيق إبراهيم السامرائي ومحمد بركات حمدي أبو علي، دارالفكر، عمان، ١٩٨٥م.
٢١٣. وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، حياة جاسم، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٧٢م.
٢١٤. وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، د. نوري حمودي القيسي، مؤسسة دار الكتب، جامعة الموصل، ١٩٧٤م.
٢١٥. الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني؛ علي بن عبد العزيز (ت٣٦٦هـ) تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه، القاهرة، ١٩٦٦م.
٢١٦. الوعي والفن، غيورغي غاتشف، ترجمة محمد عصفور، ط١، الكويت، ١٩٩٠م.
٢١٧. ينابيع المودة لذوي القربى، القندوزي؛ سليمان بن إبراهيم الحنفي (ت١٢٩٤هـ)، تحقيق سيد علي جمال أشرف الحسيني، دار الأسوة للطباعة والنشر، قم ـ إيران، ١٤٢٢هـ.

٢١٨. الرسائل والأطاريح الجامعية:
٢١٩. أثر الإسلام في بناء القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي، أحمد شاكر غضيب، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٩ م .
٢٢٠. الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم حتى نهاية القرن الثامن، زيد قاسم ثابت الشطيري، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٢م .
٢٢١. البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، عبد نور داود عمران، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ٢٠٠٨م .
٢٢٢. التفكير الدلالي في البحث البلاغي العربي، مكي محي عيدان الكلابي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠١م.
٢٢٣. الحكمة في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، مظفر عبد الستار غانم، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٢ م .
٢٢٤. الزمان والمكان في شعر أبي الطيب المتنبي، حيدر لازم مطلك، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩١ م .
٢٢٥. الشعر في كتاب وقعة صفين دراسة فنية، عبد الإله عبد الوهاب هادي العرداوي، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ٢٠٠٥م.
٢٢٦. قصيدة المديح في الشعر العراقي الحديث ـ مرحلة الإحياء دراسة موضوعية فنية، ساجد حمزة غليم، رسالة ماجستير، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٥م.
٢٢٧. لغة شعر ديوان الحماسة لأبي تمام (باب الحماسة)، عبد القادر محمد باعيسى، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ١٩٩٦م .
٢٢٨. لغة شعر ديوان الهذليين، علي كاظم محمد المصلاوي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ١٩٩٩م.
٢٢٩. لغة الشعر في القصيدة الأندلسية في عصر الطوائف، بشرى محمد طه البشير، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٠ .
٢٣٠. البحوث المنشورة:
٢٣١. البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر) بسام قطوس،

مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج ٩، ع ١، ١٤١١هـ - ١٩٩١م.

٢٣٢. حركات الروي في الشعر العربي، أبو فراس النطافي، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج ٣، ع ١، ١٩٨٥م .

٢٣٣. خصوصية الإيقاع الشعري في النقد الغربي، د. أحمد محمد ويس، مجلة عالم الفكر، مج ٣٢، ع٢، أكتوبر ـ ديسمبر، ٢٠٠٣م.

٢٣٤. الرفض في شعر الشريف الرضي، حميد مخلف الهيتي، مجلة آداب المستنصرية، ع١٤، العراق، ١٩٨٦م.

٢٣٥. طيف الخيال في شعر البحتري، د. كامل عبد ربه حمدان الجبوري، مجلة القادسية، مج ٣، ع٢، العراق، ١٩٩٨م.

٢٣٦. في مفهوم الإيقاع، محمد الهادي الطرابلسي، مجلة حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب ـ جامعة تونس، ع ٣٢، ١٩٩١م.

***

فهرس الكتاب

المقدمة ٥

التمهيد: الشعر والقضية ١٣

الفصل الأول: البناء الفني

مهاد نظري ٢٣

الغديريات التقليدية (القصائد ذوات المقدمات) ٣٤

١ - المطلع ٣٤

أ ـ التكثيف ٣٥

ب- الاستدعاء والإحالة ٣٧

ج- الرفض ٣٩

د- الترابط الفني ـ المعنوي ٤٠

هـ - الترابط الفني ـ الغرضي ٤١

٢- المقدمة (مقدمة القصيدة) ٤٣

أ- المقدمة الغزليّة ٤٤

ب- المقدمة الطللية ٥٠

ج- المقدمة الحوارية ٥٨

د- مقدمة الرحلة (وصف الضعائن) ٦٠

هـ - مقدمة طيف الخيال ٦٢
و- مقدمة وصف الطبيعة ٦٥
ز ـ مقدمة الخمرة ٦٨
٣- التخلص ٧٠
٤ - الغرض ٧٦
أ- الإمام علي عليه السلام ٧٨
ب- أعداء الإمام ٨٢
ج- محور الحدث (بيعة الغدير) ٨٤
د- محور الشاعر ٨٧
هـ- محور الاحتجاج ٩١
٥ - الخاتمة ٩٦
أ- خاتمة الولاية ٩٨
ب- خاتمة الدعاء ٩٩
ج- خاتمة البراءة ١٠١

الفصل الثاني: لغة الشعر

المبحث الأول: الألفاظ ١٠٧
المبحث الثاني: التراكيب ١٢٣
١ - الاستفهام ١٢٤
٢- الشرط ١٣٨
٣- النداء ١٥٠
٤ - الأمر ١٥٧
٥ - النهي ١٦٤

الفصل الثالث: الصورة الفنية

مهاد نظري ١٦٩
المبحث الأول: الصورة التشبيهيَّة ١٧١
١- التشبيه من حيث وجود الأركان ١٧٢
أ- التشبيه التام ١٧٣
ب- التشبيه المرسل المجمل ١٧٥
ج- التشبيه البليغ ١٧٧
٢- الصورة التشبيهية من حيث الإفراد والتركيب ١٨٢
أ- التشبيه المفرد ١٨٢
ب- التشبيه المركب ١٨٣
٣- الصورة التشبيهية القائمة على الاستدلال (التشبيه الضمني) ١٨٧
أ- الصورة التشبيهية الضمنية في جهة الفخر أوالمدح ١٨٨
ب- الصورة التشبيهية الضمنية في جهة الذم والهجاء ١٨٩
المبحث الثاني: الصورة المجازية ١٩١
١- المجاز المرسل ١٩٢
أ- إطلاق الجزء وإرادة الكل ١٩٣
ب ـ إطلاق المحل وإرادة الحال به ١٩٦
ج- إطلاق الحال بالمكان وإرادة المكان نفسه ١٩٧
د ـ العلاقة الزمانية ١٩٧
٢- المجاز العقلي ١٩٨
أ- علاقة السببية ١٩٨
ب- علاقة الزمانية ٢٠١
ج- علاقة المكانية ٢٠٤
د- علاقة المصدرية ٢٠٥

هـ- علاقة المفعولية ٢٠٦
المبحث الثالث: الصورة الاستعارية ٢٠٧
١ - الصورة الاستعارية المكنية ٢٠٨
٢- الصورة الاستعارية التصريحية ٢١٤
المبحث الرابع: الصورة الكنائية ٢١٩
١ - الكناية عن الصفة ٢٢٠
٢- الكناية عن الموصوف ٢٢٦
٣- الكناية عن النسبة ٢٢٨

الفصل الرابع: الإيقاع الشعري

مهاد نظري ٢٣١
المبحث الأول: الإيقاع الخارجي ٢٣٣
١ - الوزن ٢٣٣
أ- بحر الطويل ٢٣٥
ب- بحر الكامل ٢٣٧
ج ـ بحر البسيط ٢٣٨
د- بحر المتقارب ٢٤٠
هـ- بحر الوافر ٢٤٢
و ـ بحر السريع ٢٤٢
ز ـ بحر الخفيف ٢٤٢
ح- بحر الرمل ٢٤٣
ط- بحر الرجز ٢٤٣
ي- بحر المجتث ٢٤٤
٢- القافية ٢٤٦

أ- حروف الروي ٢٤٧
١ - حرف اللام ٢٤٨
٢- حرف الميم ٢٤٨
٣- حرف الراء ٢٤٩
٤ - حرف الدال ٢٤٩
٥ - حرف العين ٢٤٩
٦ - حرف الباء ٢٥٠
٧- حرف النون ٢٥٠
٨- حرف الكاف ٢٥١
٩- حرف الياء ٢٥١
١٠ - حرف الهاء ٢٥١
١١ - حرف الزاي ٢٥١
١٢ - حرف الهمزة ٢٥١
١٣ - حرف الجيم ٢٥٢
١٤ - حرف السين ٢٥٢
ب- القوافي المطلقة والقوافي المقيدة ٢٥٣
١ - القوافي المطلقة ٢٥٤
أ- القوافي المضمومة الروي ٢٥٤
ب- القوافي المكسورة الروي ٢٥٥
ج- القوافي المفتوحة الروي ٢٥٥
٢- القوافي المقيدة ٢٥٦
ج- عيوب القافية ٢٥٩
١ - التضمين ٢٥٩
٢- الإيطاء ٢٦٢

٣- الإقواء ٢٦٣
المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي ٢٦٥
١- التصريع ٢٦٥
٢- الطباق والمقابلة ٢٦٧
٣- الجناس ٢٧٣
٤- التكرار ٢٧٨
٥- رد الأعجاز على الصدور ٢٨٣
أ- تصدير التقفية ٢٨٣
ب- تصدير الطرفين ٢٨٤
ج- تصدير الحشو ٢٨٥
٦- الترصيع ٢٨٦
٧- التقسيم ٢٨٨
٨- الترجيع ٢٩٠
الخاتمة ٢٩٣
المصادر والمراجع ٣٠١
فهرس الكتاب ٣٢١

***