مجلة اللغة العربية وآدابها
السنة ١٥، العدد ٣، خريف ١٤٤٠هـ
صفحة ٤٢٥ – ٤٥٢ (مقالة محكمة)

Print ISSN: 1735-9767
Online ISSN: 2423-6187
https://jal-lq.ut.ac.ir/

دراسة البنية الأسلوبية في القصيدة العينية لابن أبي الحديد

جواد رنجبر[١*]، محمد دزفولي[٢]، أبوالحسن أمين مقدسي[٣]، علي أكبر فراتي[٢]

١. دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، طهران، إيران
٢. أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، طهران، إيران
٣. أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، طهران، إيران

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٨/٩/٢٥؛ تاريخ القبول: ٢٠١٩/٣/٢٦)

الملخّص

إنّ الأسلوبية ظاهرة نقدية تسعي أن تحلّل العمل الفنّي للتوصل إلى الدلالات الكامنة في النص فتهتمَ بدراسة النصوص من خلال النصّ نفسه وفق العناصر الصوتية والمعجمية والدلالية. هذه الدراسة عالجت القصيدة العينية العلوية للشاعر ابن أبي الحديد (٦٥٥-٥٨٦ هـ) دراسة أسلوبية في ضوء مناهج التحليل الحديثة التي تعتمد في تحليل النصوص على المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية والفكريّة. تتضمن دراستنا هذه في الحقلين اللغوي والدلالي. البعد اللغوي يشتمل على المستوى الصوتي والمعجمي والبعد الدلالي يتطرق إلى المستوى التركيبي والمستوى البلاغي. أمّا في المستوى الصوتي فيدور بحثنا عن الإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي ودلالاتهما في القصيدة. ثمّ يأتي دور المستوى التركيبي فركّز البحث في هذه الخطوة على دراسة الجمل الفعلية والإسمية ودراسة عدد تواتر الأفعال من حيث الصيغ الثلاثة كما عالجنا أسلوب النداء؛ إذ إنّها توجد في هذه العينية كمية كبيرة لهذا الأسلوب حيث يطغى على باقي الأساليب من مثل الإستفهام أو الشرط والعرض والتحضيض. وفي المستوى المعجمي استعان الشاعر ببعض المفردات والعبارات القرآنية والشخصيات الدينية والروايات المأثورة عن الأئمّة ﷺ في تقوية المعاني المتعلقة بالمدح والممدوح والتي تدلّ على جانب من المشرب الفكري للشّاعر وثقافته الثرية. أمّا السبب في اعتمادنا على قصيدة من هذه المجموعة الأدبية دون أخرى وتحديد دراسة مستويات ثلاثة من المستويات الأسلوبة المختلفة فيرجع إلى السببين الأساسيين؛ الأول: لضيق مقام المقال؛ إذ إنّنا في هذه الدراسة نلتزم بمراعاة نظام المجلّات وعلينا أن نحدد البحث في عدد معيّنٍ من الصفحات والثاني: اختيار القصيدة التي تتوافر ألفاظها وصورها الأدبية على مادة فنيّة متينة تستحقّ الدراسة.

الكلمات الرئيسة

ابن ابي الحديد، القصيدة العينية، الأسلوبية، المستوى الصوتي، المستوي التركيبي.

* الكاتب المسؤول
Email: javadranjbar57@gmail.com

مقدمة

هناك شوق وإقبال واسع من قبل الشعراء والأدباء في العصور الأدبية المختلفة على الأدب الملتزم بحب أهل البيت عليهم السلام ومن بين أهل البيت عليهم السلام حبّ الإمام علي عليه السلام بوصفه شخصية فذة عديمة النظير. وإنّ ابن أبي الحديد من هولاء الفحول والعباقرة الذين لديهم روائع من الأدب الملتزم بحب أهل البيت عليهم السلام.

قصائد السبع العلويات لابن ابي الحديد (٦٥٥-٥٨٦هـ) في مصاف القصائد التراثية المشهورة فلا تقلّ شهرة عنها وترجع هذه الشهرة إلى المناسبة التي قيلت فيها وهو مدح الإمام علي عليه السلام وآل البيت عليهم السلام بأسلوب أدبي رائع يثير العواطف. كما أنّها تمثّل نموذجاً التزامياً استخدم الشاعر فيه عناصر لغوية وبلاغية وعقلية لإعجاب المتلقي وإقناعه. فقد تجلّت فيها موهبة الشاعر الفنية وصياغة الجمل للتعبير عن المعاني وحسن الصورة التي رسم فيها الشاعر معالم الممدوح وفضائله. وهي سبع قصائد طويلة يبلغ طول بعضها ثمانين بيتاً وعرفت بالعلويات لأنّها تعبّر في غالبها عن الإمام علي عليه السلام لكنّها لا تنحصر فيه واشتهرت العينية أكثر من غيرها. قد شرح هذه القصائد غير قليل من العلماء والأدباء باللغتين العربية والفارسية. ويرجع هذا الإقبال الواسع إلى المناسبة التي نظمت القصائد فيها وهي شخصية الممدوح وكرامته وقوة بناء القصيدة وحسن سبكها واتساقها من حيث اللغة والصورة. وأمّا القصيدة السادسة من هذه المجموعة الشعرية فهي القصيدة العينية التي تعدّ نموذجا للقصيدة التراثية. فقد اكتملت فيها عناصر القصيدة وتحقق فيها البناء العام المتكامل. فهي من ناحية اللغة والأدبية تمثل نموذجاً لغوياً وأدبياً متماسكاً في المحورين العمودي والأفقي. وسمِّيت هذه القصيدة بالعينية لأنها تبني قافيتها في حرف الروي على حرف العين.

يستهدف البحث دراسة القصيدة العينية لابن ابي الحديد في ضوء النظرية الأسلوبية إذ إنّ المناهج النقدية الحديثة وسيّما الأسلوبية تعتمد في تحليل النصوص على العناصر الداخلية (لغوية، بلاغية، دلالية، أدبية) للنصّ للتوصل إلى الدلالات الكامنة عند الشاعر أو الكاتب. فنحاول في هذه السطور أن نكشف عن خصائص الألفاظ الأساسية التي اعتمد عليها ابن أبي الحديد للتعبير عن خلجات نفسه وعواطفه الجيّاشة في المستوى المعجمي كما ندرس الجمل بنوعيها الإسميّة والفعليّة على ضوء الأسلوبية النحوية في المستوى التركيبي ودرس عدد تواتر

الأفعال الماضية والمضارعة والأمر كما تدرس الجمل الخبرية والإنشائية. وندرس في المستوى الصوتي الأصوات بتصانيفها المهموسة والمجهورة ودلالاتهما كما يدرس الموسيقى بنوعيه الداخلي والخارجي في القصيدة. ثمّ ياتي دور المستوي الدلالي فنعالج فيه دراسة الظواهر البلاغية من مثل التشبيه والإستعارة والكناية وبعض فنون البديع ودلالة كلّ واحدة منها.

هذا ومن خلال دراستنا هذه في الإتيان بالأبيات الشعرية للتحليل اعتمدنا على كتاب «الروضة المختارة» لعلي صالح الصالح (١٩٧٢م) كمصدر البحث لتحقيق هذه القصائد لالقاء الشارح الضوء على القصائد من الجوانب اللغوية والبلاغية والتركيبية والتاريخية.

منهج البحث وأسئلته:

تهدف دراستنا هذه إلى دراسة بنية القصيدة السادسة المشهورة بعينية ابن ابي الحديد دراسة أسلوبية وتبتني على النظرية الأسلوبية للكشف عن العناصر الداخلية للعمل الفني والتوصل إلى نتائج بحثية جديدة. فأهميّة هذه الدراسة تتمثّل في التركيز على الظواهر الأسلوبية التي ميّزت أسلوب الشاعر من الناحية اللغوية والفنيّة لتعكس نواحي الجمال في القصيدة أو القيمة الفنيّة فيها. فنحاول ضمن إطار البحث أن نجيب عن الأسئلة التالية:

١. ما هي الميزات البارزة لهذه القصيدة في المستوى الإيقاعي ؟

٢. ما هي أهمّ الخصائص لهذه القصيدة في المستوى الصرفي- المعجمي؟

٣. ما هي أهمّ الخصائص لهذه القصيدة في المستوى التركيبي- النحوي؟

خلفية البحث وسابقته:

وأمّا بالنسبة إلى خلفية البحث وسوابقه فهناك قسم كثير وعدد غير قليل من الأبحاث والدر اسات والكتب والأطروحات الجامعيّة حول الدراسات الأسلوبية منها الدراسات الأسلوبية في القرآن الكريم ومنها ما يتعلق ببعض الأشعار والآثار الأدبية. أمّا بالنسبة إلى دراسة أسلوبية لهذه القصيدة فلم نجد دراسة مستقلة عالجت هذه القصيدة بناءً على النظرية الأسلوبية إلّا أنّ هناك دراسات معدودة لقصائد السبع العلويات بصورة عامة والقصيدة العينية بصورة خاصة تجدر الإشارة إليها:

الأول: مقالة «*دراسة نقدية في قصيدة ابن أبي الحديد العينية*» لسيد خليل باستان ومحمد سعدي، طبعت في مجلة اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، فرديس قم، سنة ١٤٣٦هـ، العدد ٣، صص٥٠٩-٥٣١. تتضمن هذه الدراسة نقد هذه القصيدة في محاور أربعة

وهي المعنى والخيال والعاطفة والأسلوب. كما أشارت إلى النقاط الإيجابية والسلبية في القصيدة حول الربط في اللفظ والمعنى. فقد أشار الباحثان إلى نقد أسلوب ابن أبي الحديد في اختيار الألفاظ الملائمة أو غير الملائمة للتعبير عن المعاني كما تطرق الباحثان من خلال بحثهما إلى شرح بعض المفردات والنكت البيانية منها التشبيه والاستعارة في هذه القصيدة وقاما بتحليل بسيط لبعض الأبيات غير مهتمين بدراسة أسلوبة شاملة في المستويات الأربعة التي نحن وراء تحليلها والكشف عن جماليتها الأسلوبية.

الثاني: مقالة «*سيماي امام علي* عليه السلام *در قصايد علويات سبع ابن أبي الحديد*» لحسن عبداللهي، طبعت في مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة طهران، سنة ١٣٨٠ش، العدد ١. قام الباحث في هذا المقال بشرح بعض المفردات والأبيات من هذه القصيدة دون عناية إلى الظواهر الأسلوبية.

الثالث: مقالة «*بررسي فضايل امام علي* عليه السلام *در قصائد "علويات سبع" ابن أبي الحديد با استناد به روايات*» لسيد محسن هاشمي، نشرت في مجلة دراسات النقد الأدبي، جامعة الحرّة الإسلامية بطهران، سنة ١٣٨٩ش، العدد ٢٠. قام الكاتب فيها بترجمة وشرح بعض الأبيات استناداً على الرويات المأثورة عن المعصومين والأئمة الميامين عليهم السلام.

الرابع: مقالة «عينية ابن أبي الحديد دراسة أسلوبية» لمحمد قاسم مفتن عودة، التي نشرت في شعبة البحوث والدراسات التربوية بوزارة التربية في بغداد. والجدير بالذكر بأنّ هذا المقال لم ينشر في مجلة ما حسب ما بحثنا وتتبعنا في المجلات الأكاديمية العراقية. مهما كان من الأمر فالكاتب قام بشرح هذه القصيدة شرحاً بلاغياً أكثر مما يكون بحثاً أسلوبياً مع إشارات عابرة إلى بعض ملاحظات لغوية دون التطرق إلى دراسة أسلوبية في مستوياتها المختلفة وتختلف مع بحثنا من هذا الوجه كما تتفاوت من جانب دراسة الإيقاعي والتركيبي. هذا وقد اختصر المقال على تحليل ابيات قليلة من العينية دون أخرى.

إلا أنّ قصائد ابن أبي الحديد السبع رغم توافر الشروح[١] والأبحاث[٢] التي عنيت بشرحها وإيضاح معانيها فقلّما اهتم بها الباحثون كنماذج للدراسات الأسلوبية والمنهجية وربّما الأمر الذي يميز هذا المقال عما كتب حول هذه القصائد هو دراستها في ضوء مناهج التحليل الحديثة التي تعتمد في تحليل النصوص على العناصر الداخلية بغرض تقويم العمل الأدبي والكشف عن جماليته.

نبذة عن الشاعر وقصائده "السبع العلويات"

هو عزالدين عبدالحميد بن هبة الله بن محمد بن محمد بن الحسين المدائني المعروف بابن أبي الحديد الحكيم الأصولي الأديب والشاعر ولد بالمدائن سنة ٥٨٦هـ وصار إلى بغداد وتضلع في اللغة والفقه والحديث وتوفي في سنة ٦٥٥هـ. كان ابن أبي الحديد أحد الكتاب والشعراء بالديوان الخليفي وكان ذا حظوة عند الخلفاء العباسيين بسبب ثقافته الواسعة وعلمه الوافر. فإنّه شاعر ولغوي شهير له أشعار كثيرة في طيات الكتب الأدبية والتأريخية كما قيل له ديوان شعر. تحدّث عنه الشيخ عباس القمي وقال فيه: «الفاضل، الأديب، المؤرخ، الحكيم، الشاعر، شارح نهج البلاغة، وصاحب القصائد السبع المشهورة» (القمي، ١٣٥٩: ج١/١٩٣). كما قال فيه الزركلي: «له شعر جيد واطلاع واسع على التاريخ وله شرح نهج البلاغة والقصائد السبع العلويات» (الزركلي، ١٩٨٠: ج٣/٢٨٩). مهما كان من الأمر فقد أجمعت المصادر على أنّ ابن أبي الحديد كان شاعراً وأديباً متضلعاً في فنون العلم المختلفة. فشخصيته الفذة وما يتمتع به من ثقافة أدبية وفكرية جعلت آثاره العلمية والأدبية يستحق الإهتمام والدراسة. «والمسألة الخلافية بين المصادر والعلماء لهذه الشخصية الأدبية الفذة في عقيدته المذهبية وما هذا الإختلاف إلّا من عقائد المعتزلة أنفسهم، لأنّهم تارة يميلون إلى الشيعة في أفكارهم وأخرى إلى أهل السُّنة» (باستان، ١٣٨٣: ١). يعدّ ابن أبي الحديد في الذروة من شعراء القرن السابع في الأدب العربي على الرغم من شهرته عالماً فقيهاً أصولياً إلّا أنّ الغالب عليه الأدب، وكانت له أشعار جيدة تحتوي على نكت بديعة ومعان دقيقة.

---

١. منها: التنبيهات على معاني السبع العلويات لمحمد بن الحسن بن أبي الرضا العلوي البغدادي، تصحيح وتعليق عليرضا عنايتي تحت إشراف الأستاذ محمّدحسن فؤاديان، طهران، جامعة طهران، كلية الآداب، ١٣٩١ش.

٢. منها: شرح القصيدة العينية باللغة الفارسية؛ لأحمد مدرس وحيد، قامت بنشرها مؤسّسة آسيا للنّشر بمدينة تبريز الإيرانية. وللشّارح أيضاً شرح على نهج البلاغة باللغة الفارسية.

أمّا مصنّفاته فإنّها لكثيرة تبلغ على خمسة عشر إنتاجاً علمياً وأدبياً وكلامياً ولكن ضاع بعضها في ردهات الدهر وقد سلم أقلّها من عاديته وطبع منها: "شرح نهج البلاغة" في عشرين مجلّداً وتجدر الإشارة إلى أنّ شهرة ابن أبي الحديد ترجع إلى هذا الشرح أكثر من باقي آثاره وتآليفه، "الإعتبار على كتاب الذريعة في أصول الشريعة" للسيد المرتضي في ثلاثة مجلّدات، "شرح مشكلات الغرر" لأبي الحسن البصري في أصول الكلام، "الفلك الدائر على المثل السائر"، "الحواشي على كتاب المفصل في النحو" (الصّفدي، ٢٠٠٠: ٤١؛ كحّالة، ١٣٧٦: ج١٠٦/٥). أمّا أشعاره فكثيرة وأشهرها وأروعها القصائد السبع العلويات و«ذلك نظمها في صباه بالمدائن سنة ٦١١هـ» (ابن أبي الحديد، ١٩٨٤: ٢١؛ الصالح، ١٩٧٢: ٧). ومن أروع السبع العلويات القصيدة العينية.

أمّا القصائد السبع العلويات فهي سبع قصائد طويلة في مصاف القصائد العمودية يبلغ طول بعضها ثمانين بيتاً. أقصرها قصيدته الكافية وهي تحتوي على عشرين بيتاً وأطولها قصيدته العينية تضمن ثمانين بيتاً. قد سار الشاعر في نظمها على نهج القصائد العربية القديمة فبدأت قصيدته بالمقدمة الغزلية أولاً، ثمّ أجاد التخلص وخرج من الطليعة وجعلها مدخلاً للحديث عن الموضوع الرئيس. وهي قصائد نظمها الشاعر في مدح الإمام علي عليه السلام والإمام الحسين عليه السلام والأئمة الميامين عليهم السلام من منظور أيديولوجي واعتقادي وذكر فيها مناقبهم وسجاياهم. وعرفت بالعلويات لانها في غالبها في الإمام علي عليه السلام لكنّها لا تنحصر فيه بل فيها ملامح من أدب الطّفّ ومأساة عاشوراء وإلى انتظار الموعود وظهور الإمام المنتظر عليه السلام . فمهما من الأمر تكون السبع العلويات قصائد دينية ومثل هذه القصائد تعتمد على المناهل الدينية عموماً من حيث المفهوم والمضمون.

أمّا القصيدة العينية فهي القصيدة السادسة من السبع العلويات التي تبلغ عدد أبياتها ثمانين بيتاً على بحر الكامل، يخصّ الشاعر أكثر من أربعين بيتاً منها بمناقب الامام علي عليه السلام حيث مدحه من منظور كلامي وتعبير اعتقادي، ثم أحسن المدخل وأشار في ختام المقطع الثاني من القصيدة إلى مأساة الإمام الحسين عليه السلام وأهل بيته في واقعة عاشوراء وإلى ما فعله الأمويون بالأمام الحسين عليه السلام بأسلوب فنّي يفيض حباً لآل البيت عليهم السلام ونقمةً على الظالمين. ومن الناحية الشكلية لم تخرج هذه القصيدة في إطارها العام عن نظام القصيدة العمودية من وحدة الوزن والقافية وإنّ ما يميّزها هو أسلوب الشاعر في كيفية التعبير عن المعاني والتجارب. «وإن كان جزء كبير من المعاني التي أتى ذكرها ابن أبي الحديد في السبع العلويات موجودة في ثنايا الكتب

الشعرية والدينية السابقة للقصيدة، إلّا أنه استطاع أن يعرضه للقارئ غالباً بأسلوب جديد وعبارة بديعة» (باستان وسعدي، ١٤٣٦: ٥١٣). إذن، مع أنّ المعاني والصور موجودة غالباً في ثنايا أشعار شعراء الآخرين وهو يعاقب عصر العباسي الذهبي في العلم والأدب إلّا أنّ أسلوبه كان متميّزاً متيناً في اختيار المفردات والتراكيب. وأمّا من جانب العاطفة والخيال «فلا يمكن انكار العاطفة الصادقة التي أدت إلى إنشاد هذه القصيدة في حقّ الإمام وآله لأننا لا نجد دافعاً غير الحبّ الصادق في إنشاد هذه القصيدة مع الظروف العصيبة التي عاشها الشاعر. «كذلك استخدم الشاعر الخيال بصورة مناسبة في هذه القصيدة» (باستان وسعدي، ١٤٣٦: ٥٢٠). هذا وقد عاش ابن أبي الحديد في عهد غلب فيه الحقد للإمام علي عليه السلام ومحبيه ولم يكن من السهل الكلام عن أمير المؤمنين؛ بل يتخذ القائل التقية مذهباً له صيانة لنفسه في كثير من الأحيان. (العميدي، لاتا: ١٨٣) والتي رغّبتنا في اختيار هذا الموضوع ودراسته بالمعايير الأسلوبية.

الأسلوبية واتجاهاتها

لقد ورد على تعريف هذ المنهج النقدي كثيرٌ من المعاني والتعاريف حتّى أصبح الصّعب تحديد هذه الظاهرة بتعريف جامع للأوصاف ومانع للأغيار. «وقد يكون ذلك راجعاً إلى مدى رحابة الميادين التي صارت هذا المفهوم يطلق عليها. ولكن جلّ من عرضوا لمفهوم الأسلوبية أكّدوا على أنّها تعنى بالتحليل اللغوي لبنى النصوص» (الأبطح، ١٩٩٤: ١١). إذن «ترتبط الأسلوبية ارتباطاً وثيقاً بالدراسات النقدية والبلاغية واللغوية» (المسدي، ١٩٨٢: ٧٧). كما يقول أبوالعدوس عن الأسلوبية بأنّها مدرسة لغوية تعالج النصّ الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنيّة وأدواته الإبداعيّة متخذة من اللغة والبلاغة جسراً تصف به النصّ الأدبي، مراعيّة في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقّي (أبوالعدوس، ٢٠٠٧: ٥١). فمهما كان من الأمر فإنّ «مصطلح الأسلوبية يطلق على منهجٍ تحليليٍّ للأعمال الأدبية؛ يقترح استبدال الذاتية والإنطباعية في النقد التقليدي بتحليلٍ موضوعيٍّ أو علميٍّ للأسلوب في النصوص الأدبيّة» (الخفاجي، ١٩٩٢: ١١). على هذا الأساس فالأسلوبية ظاهرة نقدية تتناول النصوص الأدبية بدراسة العناصر اللغوية والبلاغية والدلالية للكشف عن الدلالات الفنية للنصوص.

ولهذه الظاهرة مستويات لابد للناقد الأسلوبي من متابعتها في تحليل النصّ. أوّلها "المستوى الصوتي" الذي يدرس الدارس الأسلوبي ما في النص من الأصوات المجهورة والمهموسة ودلالاتها الإيقاعية والإيحائية والبناء الصّوتي لكلمات القصيدة. والثاني: "المستوى

المعجمي" الذي يتناول الباحث فيه خاصية الألفاظ في الأسلوب كما يدرس طبيعة الألفاظ ودقّة اختيارها والعلاقات الترابطيّة بينها وما تمثّله من إنزياحات في المعنى. والمستوى الثالث يدعى "المستوى التركيبي" ويهتم هذا المستوى بالتراكيب وعلاقاتها وانسجامها الداخلي في النصّ كما يكشف عن عدول الشاعر عن النمط المألوف في بناء الجمل بالتقديم والتأخير والحذف وغير ذلك. أمّا المستوى التعبيري الفنّي فيدرس في "المستوى الدلالي" حيث تدرس الصور البيانية والمجازات والعناصر البلاغية والبديعية» (إبراهيم، ٢٠١١: ١٦٥-١٦٧).

وللأسلوبية مناهج واتّجاهات عديدة منها التعبيرية والبنائية والاحصائية والانزياح وغير ذلك من المناهج. ويبدو أنّ هذه الإتّجاهات المتنوعة كلّها تستخدم الأسلوبية بمعنىً واحد؛ إذ إنّها تدرس اللغة من جهةٍ وتهتمّ بالمعاني والمدلولات التي من وراءها الشاعر أو الكاتب من جهةٍ أخرى. أمّا بالنسبة إلى ما نستهدفه في بحثنا هذا فإنّها دراسة الظواهر الأسلوبية في قصيدة ابن أبي الحديد العينيّة للتوصّل إلى الدلات الكامنة في النصّ عبر النصّ ذاته.

تجدر الإشارة بأنّ في دراسة المستويات الأسلوبية عادةً تدرس الظواهر التي تتسع رحاباً واسعاً في النص أو العمل الفنّي؛ على سبيل المثال نلاحظ في القصائد السبع العلويات ومنها علويته العينية كميّة كبيرة لأسلوب النّداء في المستوى التركيبي بما فيه ينادي الشاعر الممدوح ويستنجده ويدعو له، ويطغى هذا الأسلوب في القصيدة العينية على الأساليب الأخرى مثل الشرط والاستفهام والعرض والتحضيص.

المستوى الصوتي (الموسيقائي)

بما أنّ الصوت أصغر وحدة في اللغة فتعتبر دراسة المستوى الصوتي الخطوة الأولى والأساسية لدراسات المستويات اللغوية الأخرى في علم الأسلوب خاصة وفي الفنون الأدبية على العموم؛ لأنّ مادّة الصوت هي أول ما يبدأ بها الناطق كما هو أول ما يسمعها المتلقي. وهي بداية الولوج إلى جوّ النصّ ولهذا «كانت دراسة الكلام المنطوق المسموع مقدّمة لابدّ منه لدراسة الأنظمة اللغوية أو بعبارة أخرى دراسة اللغة نفسها» (حسّان، ١٩٩٧: ٤٧). «فمن أسرار الأصوات أنّها توجد العلاقة الطبيعيّة بينها وبين معانيها» (ابن جنّي، لاتا: ١٥٨). إذ إنّنا قد نستطيع أن نحكم على عمل الأديب أو المبدع من خلال دراسة المستوى الصوتي في النّصوص التي أبدعها، وفيما كان موفّقاً في توظيف الأصوات في دعم المعاني التي يطرحها. «فالأصوات وتوافقها وألعاب النّغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة كلُّها تتضمن بمادّته طاقة تعبيرية

فذّة» (فضل، ١٩٩٢: ٢٥). فعلاقة الشعر بالموسيقى علاقة فطرية قديمة تمتدّ جذورها إلى نشأته الأولى، وأكّد صاحب كتاب "موسيقى الشعر" على جماليّة عنصر الصّوت في موسيقى الشّعر،حيث يقول: «للشّعر نواح عدّة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معيّن منها» (أنيس، ١٩٧٢: ١٣). وفي أحيان كثيرة توجد علاقة بين عدد المقاطع الصوتية وعواطف الشاعر وخلجاته النّفسية؛ «فإذا قيل الشعر وقت المصيبة تطلّب بحراً قصيراً يتلائم وسرعة التّنفس وازدياد النبضات القلبية» (أنيس، ١٩٧٢: ١٩٦). وكانت المدائح والتهنيات تطلب البحور العروضية الطويلة من مثل الكامل والطويل؛ إذ توجد فيهما مساحة واسعة للإكرام وابراز الحبّ. إذن، «الأسلوبية الصوتيّة تتناول المكوّنات الصوتية وفق خصائصها المخرجيّة والفيزيائيّة والتوزيعيّة، ويندرج تحت هذه التعبيريّة الصوتيّة عدد من الظواهر، تبدأ من استغلال العلاقة الطبيعيّة بين الصّوت والمعنى وتنتهي إلى دلالة المعنى الصّوتي» (مطوري، ١٤٣٧: ٧٩).

إنّ هذه الدراسة عالجت الخصائص الصوتية والموسيقية في هذه القصيدة في الحقلين: أولّهما "الموسيقى الخارجية" التي تتمثّل في الوزن والقافية على العموم، حيث قمنا بدراسة هذا النوع من الموسيقى في القصيدة بتحليل البحر العروضي الذي استخدمه الشاعر وكذلك خصائص البحر ورموزه ثمّ درسنا القافية ودلالتها الإيقاعية وأنواعها من حيث الإطلاق والتقييد كما عالجنا حرف الروي وحركاته. وأمّا في الحقل الثاني فتوقفنا على "الموسيقى الخارجية" حيث تناولنا هذا النوع من الموسيقى من خلال عنصر التكرار والطباق إذ إنّهما الغالبان في هذه القصيدة حيث يعدّان سمة أسلوبية عند الشاعر.

إيقاع الوزن العروضي:

لقد أكّد نقاد الشّعر أنّ الوزن من أهم العناصر والأركان الشّعرية والخصائص الصّوتية في القصيدة العربية. فالوزن أعظم أركان الشّعر وهو شيءٌ جوهريٌّ للشّعر والشعر بلا وزن لا يعدُّ شعراً لأنّ الوزن هو الذي يميّز بين الشّعر والنثر. وأكّد القول ابن رشيق القيرواني حيث يقول: «الوزن أعظم أركان حدّ الشّعر وأولاه به خصوصية» (القيرواني، لاتا: ج١/١٣٤). فالوزن العروضي يعدّ جزءاً مهمّاً في عملية الخلق الشّعري؛ «لأنّه إحدى الوسائل المرهفة التي تمتلكها اللغة لاستخراج ما تعجز عنه دلالة الألفاظ في ذاتها عن استخراجه من النفس البشرية» (عصفور، ١٩٨٣: ٤٩). فالصلة بين الدلالة الشعرية وبين الوزن صلة تلازمية.

اعتماداً على الإحصائيّة التي قمنا بها في دراسة القصائد السبع العلويات نستطيع القول أنّها نظمت في البحرين: الطويل والكامل. حيث نظم ابن ابي الحديد أربعة قصائد منها على بحر الطويل وثلاثة منها على بحر الكامل. والظاهرة البارزة في الموسيقى الخارجيه لقصائد السبع العلويات هو اختيار الشاعر بحرين تكثر مقاطعهما ويدلّ هذا على «غلبة التعبير الوجداني على عواطف الشّاعر مما يقتضي طول النفس وتنتسق مع ما تتصف به البحور الطوال التي تتسع قدرتها على الموسيقية لمثل هذه التعابير» (عيد، ١٩٨٨: ١٠). وقد يكون السّبب في البحور المختارة عند ابن أبي الحديد يرجع إلى السببين: الأول: هو أنّ العروض الطويل من خصائص الشعر العمودي. والثاني موضوع هذه القصائد يختص بالبحور الطويلة كما يقول أحمد حسن الزيات: «وهذه الموضوعات (الهجاء، الفخر والمدح) بطبيعتها تقتضي اللفظ الجزل والأسلوب الرصين والعروض الطويل والصور البديعة» (الزيات، ١٩٩٥: ٨٣). كما يؤكد هذا القول جابر عصفور حيث يقول: «إن الطويل والبسيط يصلحان لمقاصد الجدّ كالفخر ونحوه» (عصفور، ٢٠٠٣: ٣٢٥). أمّا عينيته فقد نظمها الشاعر في بحر الكامل التام وهو البحر الذي امتاز بالمرتبة الأولى في السبع العلويات، ويتألّف من تفعيلة واحدة تتكرّر ستّ مرّات. فوزن هذا البحر بالتالي:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُ

قد يكون الشاعر وجد في هذا البحر مرونة أكثر وساحة أوسع على نقل التجارب وعواطفه الشعرية، وهو بحر ذو إيقاعات مطواعة متلائمة لمثل هذا التعبير الذي تتسعه البحور الطوال بما فيه من المناسبة لتجسيد مشاعر الشاعر وتجربته الشّعرية. يقول إبراهيم أنيس: «هو بحر يوفر للمتذوق موسيقى شعرية لأوزانها وتنوع تفعيلاتها يحسّها دون المقدرة على تحليلها» (أنيس، ١٩٧٢: ١١٩). وسمّي هذا البحر بالكامل لتكامل حركاته، فهو أكثر بحور الشعر حركات بحيث يكون البيت التام من الكامل على ثلاثين حركة، فهو يمثل ثورة الحركات، ما يجعله يحتضن سرعة الإيقاع، وإن كان أصل الوافر كالكامل في عدد حركاته إلا أن الوافر لا يستعمل تاما ولا يجيء إلا مجزوءاً أو مقطوفاً. (يعقوب، ١٣٦٧: ١٢٦)

إيقاع القافية:

تعدُّ القافية ركناً أساسياً في القصيدة العربية قديمها وجديدها، ولها أهمية بالغة في بنية القصيدة. لأنّ « القافية مركز ثقل مهمّ في البيت وهي حوافر الشعر ومواقفه» (عصفور، ٢٠٠٣: ٣٢٦). فالقافية هي الركن الثاني في بناء موسيقى القصيدة الخارجية إلى جانب الوزن في استكمال البنية الشعرية. وأكّد القول في هذا صاحب "العمدة" حيث يقول: «القافية شريكة الوزن

في الاختصاص بالشّعر، ولا يسمّى شعراً حتّى يكون له وزن وقافية» (القيرواني، ١٩٨١: ج١/١٥١). فإنّ «القافية من لوازم الشعر العربي وجزء من موسيقاه» (الشايب، ١٩٩٤: ٣٢٥). كما يقول إبراهيم أنيس: «تكرار القافية في أبيات القصيدة يكون جزءاً هامّاً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السّامع تردّدها، ويستمع بمثل هذا التردّد اللاي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ يسمّى بالوزن» (أنيس، ١٩٧٢: ٢٧٣). تنقسم القافية من حيث الحركات والسكنات إلى قسمين، وهذا الأمر متعلق بحركة حرف الروي، فتكون "مقيّدة" إذا كان الروي ساكناً، و"مطلقةً" إذا كان متحركاً والنوع الأول نادرٌ لا يطلبه الشعراء أما الثاني فشائع كثير الحضور في القصائد الشعرية. تكون القافية في السبع العلويات كلّها مطلقة دون القوافي المقيّدة، ممّا يزيد القافية جمالاً ورونقاً خاصّاً.

إيقاع الروي:

يعدّ حرف الروي أهمّ حروف القافية؛ لأنه العماد الذي تبني عليه القصيدة. «فكان اختيار الرويّ من مقاييس الشعر الدقيقة ويخالف الجميل المألوف إلّا سقيم الذوق أو متصنّع. وهناك حروف تصلح للرويّ فتكون جميلة الجرس، لذيذة النّغم، سهلة المتناول وبخاصّة إذا كانت القافية مطلقة، من ذلك الهمزة والباء والدال والراء والعين واللام بخلاف نحو الثاء والذال والضاد والشين والغين فإنّها غريبة ثقيلة الكلمات (الشايب، ١٩٩٤: ٣٢٥). من خلال دراستنا الإحصائية للسبع العلويات وجدنا أنّ ابن أبي الحديد حافظ على اختيار الأحرف الهجائية ذات الجرس والنّغم والإيقاع، ومن الطريف أنّه نظم كلّ واحدٍ من علوياته السبع على السواء في الرويات السبع الأكثر ملائمة للجرس والنّغم وهي على نحو التالي: (الهمزة والباء والدال والراء والعين واللام والسين). فنلحظ أنّ الشاعر استخدم الأحرف السائدة في الشّعر العربي قديمه وحديثه ولم يستخدم الأحرف الثقيلة من مثل (الثّاء والذّال والضّاد). ولتبيين هذا الأمر نستند على تقسيم "ابراهيم أنيس" لحرف الرويّ ونسبة شيوعها في الشعر العربي حيث يقسمها إلى أربعة أقسام فيما يلي: "أ) حروف كثيرة الشّيوع وهي: الرّاء، اللام، الميم، الباء، الدّال، النّون. ب) حروف متوسطة الشّيوع وهي: العين، الهمزة، السين، التاء، الكاف، القاف، الحاء، الفاء، الجيم، الياء. ج) حروف قليلة الشّيوع وهي: الضاد، الطاء، الهاء. د) حروف نادرة مجيئها رويّاً: الذال، الخاء، الثاء، الشّين، الظاء، الزاء، الواو، الصاد، الغين. (أنيس، ١٩٧٢: ٢٤٦) فيتضح لنا من خلال الرصد الإحصائي لأحرف الرويّ في القصائد السبع العلويات مطابقة طريفة مع ما ذهب إليه صاحب كتاب" موسيقى الشّعر"؛ حيث جاءت نسبة الأحرف كثيرة الشّيوع في السبع العلويات بنسبة

٨٨،٤٢٪، من مجموع حروف الروي في هذه القصائد. ونسبة الحروف متوسطة الشيوع بلغت بنسبة ١٢،٥٧٪، وأمّا الأحرف القليلة الشّيوع والنادرة الشيوع فما جاءت رويّاً في القصائد. كذلك نخرج من هذا التحليل الإحصائي لحرف الرويّ في القصائد السبع العلويات أنّ "الحروف المجهورة" ـ الرّاء، اللام، الميم، الباء ـ هي أكثر استخداماً كحرف الرويّ في هذه القصائد إذ تبلغ نسبتها ١٢،٧١٪، من مجموع حروف الرويّ في القصائد. فنستنتج أنّ أحرف الرويّ في السبع العلويات لابن أبي الحديد تتميّز بالوضوح السّمعي ممّا تتناسب حالة الشّاعر الشعورية وتوظيف الأصوات المجهورة في حمل معاني الوصفية ودلالاتها التي أراد بها؛ لأنّ في الحروف المجهورة حدة وارتفاع يتمثّل في التأثير على السامع. إذ إنّ «الجهر سمة صوتية توحي بالرفض والقوّة والتحدّي، ويتناغم مع ارتفاع الصوت» (أبوالعدوس، ٢٠٠٧: ٢٦٢). فكثرة الأصوات المجهورة ـ خاصة في الرويّ ـ في هذه القصائد تتلائم وجوّ السبع العلويات للتعبير عن مدى انسجام الحروف مع الصورة الشّعرية التي يرسمها الشاعر للكشف عن تجربته. اختار إبن أبي الحديد حرف العين لقافية عينيته العلوية وهو حرفٌ يخرج من أعماق النّفس للدلالة على عمق الشّعور.

تواتر حروف الروي في السبع العلويات

حروف الروي	عدد التواتر	النسبة المئوية
كثيرة الشّيوع	٣	٤٢/٨٨٪
متوسطة الشيوع	٤	٥٧/١٢٪
قليلة الشّيوع	٠	٠
المجموع	٧	١٠٠٪

الموسيقى الداخلية

إنّ هذا النوع من الموسيقى يعدّ ركناً أساسياً في القصيدة العربية كزميله القديم الموسيقى الخارجية. وفي أحيان كثيرة يتميّز الشعراء بفضل هذه الموسيقى الداخليّة. «فإنّ الموسيقى الداخلية تبقى الطابع الخاصّ الذي يميّز أسلوب الشّاعر عن آخر، إنّها البصمة التي تطبع القصيدة بطابع الشّاعر المتميّز الذي لا يمكن أن يشترك معه شاعرٌ آخر في صياغته وتشكيله، وذلك من خلال استخدامه المتميّز وانتقائه لكلماته وحروفه التي تنسجم وجوّ القصيدة» (كتانة، ٢٠٠٠: ١٦٨). إنّ المتعمّق في هذه القصائد يجد ما يطرب له للسّمع من خلال سياقات إيقائية متينة والتعبير عن تجربة الشاعر الصادقة. فندرس من بين عناصر الموسيقى الداخلية في القصيدة ظاهرة التكرار وظاهرة المقابلة دراسة أسلوبية؛ لأنّنا نرى هذه الظاهرة سمة عينة في هذه القصيدة.

ظاهرة التكرار:

التكرار ظاهرة أسلوبية تؤدّي دوراً مميّزاً في البنية الأسلوبية في النصوص الأدبية لما له من أثر بالغ في توفير الجانب البلاغي والإيقاعي للنصّ. «إنّ التكرار يعدّ من الأسباب الرئيسة لإيجاد الموسيقى الداخلية في النص الأدبي فهو يعني إعادة بعض العناصر (حرف/ كلمة/ عبارة/ صيغة) في العمل الأدبي مرة أو مرات عديدة وهو أساس الإيقاع بشكل عام» (وهبة والمهندس، ١٩٨٤: ١١٧). ويعدّ التكرار في نظر الباحثين تقنية أسلوبية تحدث على مستوى النصّ، قد يجسّد التكرار حالة نفسية عند الشاعر الّذي يعتقد أنّ التكرار وسيلة تساعده على التعبير عمّا في خلجاته، وقد يلجأ إليه لتحقيق غرضٍ ما أو دلالة محدّدة ومعيّنة. والتكرار أيضاً «يعدّ مرتكز الإيقاع بجميع صوره ويعمل بصوره على توطيده وتمكينه من معمارها، فنجده ماثلاً في الموسيقى يدعم تواترها وحركتها الانسابية» (حني، ٢٠١٢: ٧). من ثمّ للتكرار جانبان من الأهمّية: «فهو أوّلاً يركّز المعنى ويؤكّده، وثانياً يمنح النصّ نوعاً من الموسيقى العذبة المنسجمة مع انفعالات الشاعر في هدوئه أو غضبه، أو فرحه، أو حزنه» (أبوالعدوس، ١٩٩٧: ٢٦٤). إذن، التكرار «أسلوب تعبيري بلاغي له دلالاته الفنّية، وأغراضه الأسلوبية، وجماليّاته الإيقاعية، وهو ترديد المعنى بلفظ واحد، كما يتضمّن الإمكانات التعبيرية الّتي يتضمّنها أسلوب آخر، إذ يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة» (عاشور، ٢٠٠٤: ١١). وهو هنا يعني علاقة الصوت بالمعنى في اللفظ مع تكوين الإيقاع. إذن «تعدّ ظاهرة التكرار الصوتي لبعض الحروف من الوسائل الّتي تثري الإيقاع الدّاخلي بواسطة ترديد حرف بعينه في الشطر أو البيت أو السطر، أو مزاوجة حرفين أو أكثر وتكرار ذلك في مقطع شعري يعكس الحالة الشعورية للمبدع وقدرته على تطويع الحرف ليؤدّي وظيفة التنغيم إضافة إلى المعنى» (محمد العفّ، ٢٠٠١: ٥). وينقسم التكرار إلى التكرار البسيط هو تكرار الصوت والكلمة، والتكرار المركّب هو تكرار العبارة. وتجدر الإشارة إلى أنّنا لضيق المقام والاجتناب عن إسهاب الكلام في هذا المقال ندرس تكرار البسيط فقط دون المركّب.

أ) التكرار الصوتيّ:

إنّ هذا النوع من أنماط التّكرار الشائعة يتمثّل في تكرار الحروف في النصّ الشعريّ أو المقطع أو البيت. إذا تعمّقنا في هذه القصيدة نرى أنّ ابن أبي الحديد استقى من التنغام

الصوتي وجعل قصيدته متناسقة. فتكرار الحروف الصفيرية مثل (الصاد، السّين، القاف، الفاء) جعل للقصيدة إيقاعاً خاصاً. من أمثلة التّكرار الحرفي فقد تكرر حرف "الصاد":

يَقتـــادُني ســـكرُ الصّـــبابةِ والصَـــبى وَيصـــيحُ بي دَاعـــي الغـــرامِ فـــأسمعُ

كرّر الشّاعر حرف الصاد خمس مرَات وهو أحد الحروف الصفيرية. كما قام الشّاعر بالملائمة بين معاني الألفاظ ودلالات الأصوات، فألفاظ البيت (يقود، الصبا، الصبابة، يصيح، يسمع) تدلّ على الحركية وهي تتفق صوت "الصاد" فأحدث بين الألفاظ وأصواتها تناسباً وإتساقاً متميّزاً. فهذا الحرف من أكثر الأصوات ملائمة لمعنى البيت ومضمونه. فقد ربط الشّاعر في هذا البيت صوت "الصاد" بحرف "السين" فزاده عذوبة ولطفاً بما أنّ "السين" تشبه "الصاد" في الرقة واللينونة.

من أمثلة التّكرار نجد أيضاً تكرار حرف "الفاء" الذي تكرّر خمس مراتٍ في البيت التالي:

شَـروى الزّمـانُ يضـيءُ صـبحٌ مُسـفرٌ فيـــهِ فَيشـــفعهُ ظَـــلامٌ أســـقعُ

فنلاحظ تكرار حرف "الفاء" خمس مراتٍ وهي من الأصوات المهموسة الملائمة لمعنى الشطر الثاني وهو سكون الليل وظلامه فخلق الشّاعر مجانسة صوتية بين الكلمات. كما اعتمد في تحسين الصورة في البيت على المقابلة وقابل بين شطري البيت مقابلة لطيفة رائعة؛ وذلك عندما أورد في الشطر الأول من البيت (يضيءُ/ صبحٌ/ مُسفرٌ) و(يشفعهُ/ ظَلامٌ/ أسقعُ) في الشطر الثاني.

والمثال الآخر أيضاً في تكرار الحرف في هذه القصيدة هو البيت التالي الذي تكرير حرف "القاف" أعطى البيت تنغيماً موسيقياً ساحراً لما «لهذا الحرف من خاصية قوة الوضوح السمعيّ» (بشر، ٢٠٠٠: ١٣٢).

قـد قلـت للـبرق الـذي شـقّ الـدّجى فكـــأنَّ زنجيـــاً هنالـــك يجـــدعُ

فتكرار حرف "القاف" وهو "صوت لهوي انفجاري مهموس" (عباس، ١٩٩٨: ١١٩) الذي تكرّر في صدر البيت خمس مراتٍ يتناسب مع معنى الشاعر والصورة التي أراد بيانها من خلال البيت ممّا في هذا الحرف من دلالة على الحركة والإضطراب. أمّا الإحساس البصري في البيت فنراه في كلمة "البرق" فهذه الكلمة تدلّنا على أنّها تمثّل سرعة الحركة بأحسن صورة. كما قام الشاعر بتقوية معناه المراد وإثراء صورته بايراد التقابل بين الظلمة واللمعان في عبارة "شقّ الدّجى". فجمع بين الشيء وضدّه على سبيل الصورة البيانية يسمّى "التناقض". كما أحسن الشّاعر في إقامة العلاقة الحوارية بتوظيفه فنّ التشخيص عندما

جعل من البرق كائناً حيّاً له إدراك وقدرة على الحوار. ونلاحظ في البيت التالي التناسق والتعانق الإيقاعي بين الأصوات والألفاظ بصورة لطيفة، حيث يقول:

يـــا أيُّهـــا الـــوَادي أجلَّـــكَ وَاديـــاً وَأعـــــزُّ إلاّ في حِمَـــــاكَ وأخضَـــــعُ

فنرى أن البيت عمد على حروف المدّ (أ، و، ي) والتي تكررت اثنتي عشرة مرة في البيت، وخلق تنسيقاً صوتياً وموسيقياً يثير إعجاب المتلقي وتثير الانتباه؛ «لأنّ هذه الأصوات (الألف، الواو، والياء) أوضح في السّمع وأكثر أثراً في النّفس من الأصوات الساكنة» (عكاشة، ٢٠٠٥: ٤٢). كما تناسبت صفات هذه الحروف مع ما أراد به الشّاعر به للتعبير عن تعلّقه الشديد بالمكان. فإطالة المدّ (يا- أيُّها- الوَادي- وَادياً- حِمَاكَ) تحمل دلالة التعظيم والإجلال لذلك المكان كما تدلّ على خضوع الشاّعر أمام المكان وتواضعه أمام ساكنيه. كما تكرر حرف "الألف" سبع مراتٍ في البيت و«هو حرف يوحي بالامتداد في المكان والزّمان» (عباس، ١٩٩٨: ٩٧). فضلاً عن حرف "الهمزة" الذي تكرر خمس مرات للدلالة على تحسّر الشاعر وتوجّعه في صلته واشتياقه بذلك المكان. فدلالة المدّ ترتبط بالسّياق الذي جاء فيه صوت "الألف" وهي جلالة قدر الوادي وعظيم منزلة ساكنيه في نفس الشّاعر ومعرفته بمنزلة المودع، ممّا وظّف لتبيين هذا المعنى الطباق بين اللفظين (أعزُّ- أخضَعُ).

ب) التكرار اللفظي (تكرار الكلمة):

يعدّ هذا النوع من التكرار أبسط أنواع التكرار وأكثرها انتشاراً وهو نمط شائع في أشعار ابن أبي الحديد العلوية. هو تكرار الشاعر لاسم أو فعل أو حرف من حروف المعاني في القصيدة، أو في المقطع، أو في البيت الشعريّ. وهذا النوع من التّكرار غلب على أسلوب الشعراء القدامى والمحدثين لما فيه من تأكيد في تقوية المعنى المراد وتثبيته في ذهن السّامع أو المتلقي. ويشتمل على التكرار الاشتقاقي[١] والمجاورة[٢] أيضاً. من أمثلة تكرار الكلمة في هذه القصيدة هو تكرير كلمة "البلقع" في البيت التالي:

لَـــم أُلْـــفَ صَـــدري في فـــؤادي بلقَعـــاً إلاَّ وأنـــــتَ مِـــــنَ الأَحبَّـــــةِ بَلقَـــــعُ

١. يعتمد هذا التكرار على جذر ما تكرر من الألفاظ، أي أننا قد نجد مفردتين مشتقتين من الجذر اللغوي نفسه، والتي لا تختلف إلا في بنيتها الصرفية بالقياس إلى بعضها.

٢. تكرار المجاورة هو تكرار الألفاظ بعينها في سطر واحد، كما يقول محمّد عبدالمطلب في تعريف هذا النوع من التكرار: «والمجاورة تمثّل لوناً بديعياً، بحيث يتردّد في البيت لفظتان كلّ واحدة منهما بجانب الأخرى أو قريباً منها، من غير أن تكون إحداهما لغواً لا يحتاج إليه» (عبدالمطّلب، ١٩٨٤: ٣١).

فقد نجح الشاعر في تحويل التجربة الإنفعالية ونقلها إلى قيمة تعبيرية ناضجة من خلال حسن توظيفه للألفاظ والأصوات. وكذلك بتوظيفه أسلوب الحصر وحصر الشّعور في القلب ممّا أنّه مركز الاحساس. والتي تكشف لنا عن ثقافة الشّاعر الدينيّة، حيث استقى هذا المعنى من قوله تعالى: ﴿**وأَصْبَحَ فُؤادُ أُمِّ مُوسى فارِغاً إِنْ كادَتْ لَتُبْدِي بِهِ لَوْ لا أَنْ رَبَطْنا عَلى قَلْبِها لِتَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ**﴾ (القصص/١٠) كما اعتمد الشّاعر على الفنون البديعية لإبراز التناسب الصّوتي بين الألفاظ وإعطاء البيت دفقاً موسيقياً بلاغيّاً متميّزاً من خلال صنعة" ردّ العجز على الصّدر" وهي من أحسن أنواع التكرار بما فيها من دور فعال في خلق الموسيقى الداخلية.

ومن أمثلة أخرى في التكرار اللفظيّ هي تكرير لفظة "فيك" في القصيدة كلّها أكثر من مرة. وتكررت ستّ مرّاتٍ في الأبيات التالية:

فِيكَ ابنُ عُمرانَ الكليمُ وبعدهُ ... عيسى يقفّيه وأحمدُ يتبعُ
بَلْ فِيكِ جبريلُ وميكالُ واسـ ... رافيلُ وَالمَلأُ المُقدّسُ أجمَعُ
بل فِيكِ نورُ اللّه جلّ جلالُه ... لذوي البصائر يَستشِفّ فيَلمعُ
فِيكَ الإمامُ المُرتضى فِيكَ الوَصيُّ ... المُجتَبى فِيكَ البَطينُ الأَنزَعُ

فالسّمة البارزة في هذه الأبيات هي تكرار لفظة "فيك" التي تدلّ على التعظيم للممدوح اللذي امتاز بصفات خلقية من علوّ المنزلة والقداسة ومكانته الرّفيعة في العلم والعمل. وقدّم المسند (فيك) وأخّر المسند إليه (ابنُ عُمرانَ، عيسى، جبريلُ، و....) للإختصاص. فالشّاعر في هذه الأبيات أرى أن يؤكّد على معرفته بمنزلة المودع ومكانته بطريقة متميّزة وهي تعدد الأسلوب الخبري.

إنّ للتكرار عند الشاعر المعتزلي دوراً كبيراً في نقل تجربته، وللتكرار عنده علاقة وطيدة بالإيقاع والمعنى. ومثال آخر في تكرير اللفظ هو تكرار حرف "يا" وهي من الحروف المعاني التي لها حرارة وتأثير عميق على مستوى المخاطب؛ حيث يقول:

يا مَنْ لَه ردتْ ذكاءَ ولم يفزْ ... بِنَظيرها مِنْ قَبلُ إلاَّ يُوشَعُ
يَا هازِمَ الأحزابِ لاَ يَثنيه عن ... خَوض الحمامِ مُدجَّجٌ ومُدرّعُ
يَا قَالِعَ البَابِ الَّذِي عَن هَزّها ... عَجزتْ أكفٌّ أربَعُونَ وأربَعُ

فتكرار حرف النداء "يا" وهي حرف مدّ يتجانس مع ما يريد الشّاعر البوح به وهو تقرير صفات الوصوف والتلذّذ منها. وقد ساعده هذا المدّ الكامن في حرف "الألف" في إخراج ما

في قلبه من التعظيم للممدوح. كما يورد المنادى اسم الموصول (من) وهي نكرة مبهمة أفادت التعظيم والإحترام.

المقابلة:

والمقابلة «هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة، ثمّ يؤتي بما يقابل ذلك على الترتيب» (الهاشمي، ١٣٧١: ٣٦٧). كقوله تعالى: ﴿**فَأَمَّا مَنْ أَعْطى وَاتَّقى وَصَدَّقَ بِالْحُسْنى فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْيُسْرى وَأَمَّا مَنْ بَخِلَ وَاسْتَغْنى وَكَذَّبَ بِالحُسْنى فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْعُسْرى**﴾ (الليل/٦-١١).

تعدّ المقابلة إحدى عناصر الموسيقى الداخلية وهو من أهمّ معايير اللغة لنقل إحساس بالمعنى أو الفكرة. و«تقوم الأضداد بدورٍ حيويٍّ فاعلٍ في تأسيس الوجه الأهمّ في البنية الحركية في النّصّ» (شرتح، ٢٠٠٥: ٤٦). فالمقابلة بين هذه الألفاظ تقوي جانب الإيقاع من خلال التوزيع المتقابل للموسيقى بين عنصرين متضادّين؛ «لأنّ الجمع بين الضدين في نسق واحد يكسو الكلام جمالاً ويزيده بهاءً، ورونقاً، فالضّدّ يظهره الضّد» (الغنيم، ١٩٩٦: ٢٦٨). فتؤدّي المقابلة دوراً فعالاً في تقوية العلاقة الموسيقية والإنسجام والتكامل بين التراكيب. كما تلعب التقابلات الثنائية دوراً أساسياً في التعبير عن انفعالات الشاعر وحالته النّفسية. ومن الظواهر الأسلوبية اللافتة في قصائد السبع العلويات لابن أبي الحديد على العموم وقصيدته العينية خاصةّ اعتماد الشّاعر على المقابلة في صوره الفنّيّة؛ حيث نرى هذه الظاهرة سمة أسلوبية متميزة في قصيدته العينية. لذلك فقد كان عنصراً أساسياً في بناء صوره الشعرية. فمن نماذج المقابلة البت التالي:

وَمبـــددُ الأَبطـــالَ حيـــثُ تَـــأَلَّبُوا وَمُفَـــرقُ الأَحـــزابَ حـــينَ تجَمَّعُـــوا

فقد وظّف الشّاعر فنّ "المقابلة" بين (مبدد - تألَّبُوا) و(مُفَرق - تجَمَّعُوا) ممّا ساهم في انسياب البيت وتدفّقها على اللسان، كما وصل بين الشطر الأول والثاني عن طريق التّوازي بينهما حيث كلّ شطرٍ مقابل الآخر، وبهذا التوازي أضفى على البيت إيقاعاً موسيقياً منسجماً. ويرى البعض «إنّ المسألة الأساسية للشعر تكمن في التوازي... وقد لا نخطئ حين نقول إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر» (ياكبسون، ١٩٨٨: ١٠٥). فقد يحقق التوازي في القصيدة نغماً موسيقياً يؤثّر على المتلقي تأثيراً بالغاً لأنّ «التوازي ظاهرة موسيقية ومعنوية في آن واحد» (أبو إصبع، ٢٠٠٩: ٤١٠). ومن نماذج أخرى ما يلي في البيتين التاليين:

هَـذَا ضـميرُ العـالمِ الموجـودِ عَـنْ عـدم وسـرّ وجـودهِ المسـتَودعُ
هَـذِي الأمَانَـةُ لاَ يقـومُ بِحملـهَا خلقـاءُ هَابطـةِ وأطلـسُ أرفَـعُ

فقد استخدم الشّاعر فنّ "الطباق" بين لفظي (عدم- وجود) في البيت الأول وكذلك فنّ "المقابلة" بين (خلقاءُ هَابطة) و(أطلسُ أرفَعُ) في البت الثاني وألبس النّصّ لباساً جميلاً من الفنون البديعية التي أسهمت في إبراز النّصّ بحلّة أنيقة. وقد عمد الشّاعر إلى التلاعب بالألفاظ الفلسفية والمنطقية (الضّمير، السرّ، العدم، الوجود) والتي تبيّن لنا جانباً من المشرب الفكريّ للشّاعر ونوع الثقافة التي استقى منها. كما عمد ايضاً إلى الأسلوب الاستعاري في (هَذَا ضمير) و(هَذِي الأمَانَة) للتأكيد على علوّ مكانة الممدوح ورفعة مقامه ممّا يدلّ على إعجابه الشديد بشخصية الإمام عليه السلام . كما استقى الشاعر من منهل القرآن الكريم في إثراء معناه المراد حيث اقتبس من قوله تعالى: ﴿**إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمانَةَ عَلَى السَّماواتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَها وَأَشْفَقْنَ مِنْها وَحَمَلَهَا الْإِنْسانُ إِنَّهُ كانَ ظَلُوماً جَهُولاً**﴾ (الأحزاب/٧٢).

ومن خلال المقابلة يقيم الشّاعر صورة تقابلية مستمداً من تناقض عناصر الصورة فاسفته التي تدور حول السعادة والنكد والخير والشّر وجدلية العلاقة بينهما:

مَـا تمَّ يومُـكَ وهُـوَ أسـعدُ أيمـنٌ حَتَّـى تبـدَّلَ وهُـوَ أنكـدُ أشـنعُ

عمد الشّاعر في هذا البيت إلى المقابلة بين حالتين متبانيتين (أسعدُ أيمن- أنكدُ أشنع) وهذا النوع من التعاطي يوجد في القصيدة حضوراً ملحوظاً. فقد ذهب يوم السعد وجاء بعده يوم النكد والحزن، وهي فلسفة هذه الحياة، فكلّ شيء لابدّ أن يزول بعد تمامه.كأنّه يشير إلى قوله تعالى: ﴿**كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ**﴾ (الرحمن/٢٦) فابن أبي الحديد من خلال ملاحظته لفلسفة الكون والحياة استخلص حكمته وتجربته الشعرية العميقة وبنى عليها صورته الشعرية التقابلية. فالحياة سعادة وهمّ، وأيمن وأشنع، ولا شيء ثابت ولا شيء يدوم، فكلّ الأمور محكوم بالتحوّل والصيرورة والفناء.

المستوى المعجمي

إنّ الناقد الأسلوبي في هذا المستوى من المستويات الأسلوبية يقوم بدراسة الدلالات الإيحائية لبعض المفردات في النصّ؛ لأنّ «مسألة الألفاظ تعدّ من المسائل التي تثار دائماً في نقد الشّعر» (ضيف، لاتا: ١٩٥). فإنَّ لبعض المفردات في القصيدة إيحاءات ودلالات متميّزة. فيدرس أسلوب

الشاعر في اختيار الكلمات التي تؤدّي المعنى بصورة دقيقة من بين الكلمات المتقاربة، ولابن أبي الحديد أسلوب ممتازٌ وموّفق في اختيار الألفاظ وملائمتها للمعنى المراد. فاختار الكلمات الدالّة على الشّمولية في هذه القصيدة ومنها استخدام كلمة "المغنى" دون سواها في بيته:

أسَفي عَلَى مَغنَاكَ إذْ هُوَ غَابَةٌ وَعَلَى سبيلكَ وَهيَ لُجّبٌ مَهْيَعُ

استخدم الشاعر من بين الكلمات المختلفة كالبيت والمنزل وغيرهما من المفردات المعانقة لهذا المفرد مفردة "المغني" وهي بمعنى «المنزل الذي غَنِيَ به أهلُه ثمّ ظعنوا عنه» (ابن منظور، ١٤٠٥: ج١٥/١٣٩). فقد استقى ابن أبي الحديد معناه المراد من القرآن الكريم ونظمه بشكلٍ رائع. ففي البيت تناص مع الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿**الَّذِينَ كَذَّبُوا شُعَيْباً كَأَنْ لَمْ يَغْنَوْا فِيهَا الَّذِينَ كَذَّبُوا شُعَيْباً كانُوا هُمُ الْخاسِرِينَ**﴾ (الأعراف/٩٢).

ومن الطريف أنّ المتنبّي أتى بنفس المعنى الموجود في القرآن الكريم الذي تطرق إليه ابن أبي الحديد؛ حيث يبدع في وصف "شعب بّوان"[١] وهو في طريقه إلى شيراز:

مغاني الشعب طيبًا في المغاني بمنزلة الربيع من الزمانِ
ملاعب جنة لو سار فيها سليمان لسار بترجمانِ

(المتنبي، ١٩٨٣: ٥٤١)

والشّطر الأوّل من بيت ابن أبي الحديد أفضل ممّا هو عند أبي الطيب لأنّ ابن أبي الحديد أبدع التفابل المعنايي بإتيانه لفظ "الغابة" وهذا أنسب وأقرب إلى الأسلوب الأدبي. واستعار ب"الغابة" للمنزل لاحتوائه على الرّجال الذين هم كالأسود.

توجد في الشّعر ألفاظ قد تكون مجرد مفردات عادية يتداولها النّاس ولكن إذا استخدمها الشاعر تصبح لها دلالات متميّزة معجبة ومن تلك المفردات: "الدّهر":

دَهرٌ تَقوّضَ رَاحلاً مَا عيب مَن عُقباهُ إلاَّ انهُ لاَ يرجعُ

إنّ الشّاعر في البيت التالي يصف لنا تقويض الدّهر وانقضاضه؛ إنّ الكلمة التي لها معنى إيحائي ودلالي هي كلمة "دهر". فقد استخدم الشّاعر لفظة "دهر" دون غيرها من الألفاظ الزمنيّة المتقاربة التي تدلّ وتتعلّق بالزمن: نحو: الزمن، أو المدّة، أو العمر أو غير ذلك؛ لأنّ دلالة "دهر" في امتداد الزمان أكثر، ودوام المدّة فيه أطول بالنسبة إلى غيره من الألفاظ

١. منطقة جبلية خلابة بمحافظة فارس، قرب مدينة شيراز.

المتقاربة في المعنى المساق إليه. ونرى انسجاماً وتلاؤماً بالغاً بينها وبين الفعل الذي جاء بعدها وهو فعل "تقوّض"؛ حيث "التّقويض" يدلّ على السير التدريجي على فترات كما هو شأن الدّهر كذلك، وبذلك رسم الشّاعر لنا صورة من الإشتراك المعنوي بين (دهر- تقوّض) أسهم في تعزيز وتقوية المعنى المراد وأبدع في صورته الشّعرية. ولم يكتف الشّاعر بهذا بل قام بتقوية معني البيت بفعل "لا يرجع" للدلالة على انقضاء الدّهر. وفي البيت نوع من أنواع البديع وهو (تأكيد الذّم بما يشيه المدح) ولا يخفى ما في هذا الفن من البلاغة والاستحسان. جاء في التنزيل: ﴿**هَلْ أَتى عَلَى الْإِنْسانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئاً مَذْكُوراً**﴾ (الإنسان/١).

وفي البيت التالي قد جعل الشّاعر من البرق كرسوله إلى المكان المقدّس وبذلك أبدع الشّاعر في التعبير عن التعظيم والإكرام بشأن الممدوح (ساكن الغريّ) حيث ينشد:

يـا بَـرْقُ إن جِئْـتَ الْغَـريَّ فَقُـلْ لَـهُ أتَـراك تَعْلَـمُ مَـنْ بِأرْضـك مـودَعُ؟

استخدم الشّاعر في هذا البيت لفظة "الغريّ" بدل كلمة "النّجف" والغريّ: «الحسن الوجه أو البناء الحسن الجيّد» (ابن منظور، ١٤٠٥: مادة "غرى"). وهي تحمل ايقاعاً رنيناً مناسباً تنسجم مناسبة القصيدة وهي مقام المدح. كما توازي هذه اللغة لفظة"البرق" في مطلع البت في دلالتها على المعنى المقصود. فاستخدام لفظ "الغري" أفضل بالنسبة إلى كلمة "النّجف" نظرا إلى الدلالة التي تنبعث من كلمة "الغري" وهي الدلالة التي تفقدها كلمة "النجف" بما فيها من معنى الجفافة؛ لأنّ «ذلك بحرٌ جفّ طوال التّاريخ» (الطريحي، ١٣٦٢: ج١٢/٥).

ولتجسيم هذه الطرافة في هذا المستوى لننظر نظرة دقيقة في كلمة "الذكاء" ومدى انسياقها وتجانسها مع ما قصده الشاعر وهو مقام المدح لنرى توفيق الشّاعر في اختياره للتعبير عن عاطفته الجيّاشة؛ حيث يقول:

يَـا مَـنْ لَـه ردّتْ ذكـاءُ وَلم يفـزْ بِنَظيرهـا مِـنْ قَبـلُ إلاَّ يُوشَـعُ

فكلمة "ذكاء" من أسماء الشّمس ويقال للصّبح ابن ذكاء؛ لأنّه من ضوئها. كما بدأ الشاعر بيته بأسلوب النداء ويجعل للمنادى اسم موصول (من) وهي نكرة مبهمة تفيد التعظيم والتكريم. «والضمير في ـ نظيرها ـ يعود إلى الفضيلة التي دلّ عليها المعنى» (صالح، ١٩٧٢: ١٤٠). كما أحسن الصورة في تقديمه "الجار والمجرور" على الفعل "ردّتْ" لاختصاص هذه الميزة التي امتاز بها ممدوحه دون سواه. فهي تبدو مبالغة عند من يجهل الحقيقة إلّا أن رد الشمس أمر تذكره الروايات الكثيرة المنقولة في الكتب والمصادر الدينية. وهذا من

قبيل المبالغة التي يقصد الشاعر من خلالها إلى توضيح المفارقة بين الإمام علي عليه السلام وغيره في الشجاعة والكرم وغيرهما من الخصائل والسجايا، قائلاً:

يَـا هَـازِمَ الأحـزابِ لاَ يَثنيـهِ عـنِ خَـوض الحمـامِ مُـدجَّجٌ ومُـدرّعُ
يَـا قَـالِعَ البَـابِ الَّـذِي عَـن هَزّهـا عَجـزتْ أكـفٌّ أربَعُـونَ وأربَـعُ

المستوى التركيبي (النحوي):

كما يبدو من المصطلح يقوم الدارس الأسلوبي في دراسة هذا المستوى بمعالجة تراكيب الجمل وأنظمتها والقواعد النحوية ودلالاتها في النّص. فيتناول الباحث من هذا المنظار الأسلوبي معاني الجمل الخبرية والإنشائيّة والطلبية ودلالاتها الفنيّة كما يتحدّث فيه عن أزمنة الأفعال ودراسة عدد تواتر الأفعال المضارعة والماضية وتوافرها في نصٍّ ما. قال الباحثون في مجال علاقة النحو بالأسلوبية: «ليس الوصف النحوي جامداً خالياً من الدلالة؛ إذ إنّ الوصف النحوي وصفٌ للعلاقات التي عناصر الجملة الواحدة بعضها ببعض الآخر» (عبداللطيف، ٢٠٠٠: ٤٠). وهذا المستوى يتمثّل في الحذف والوصف والتقديم والتأخير و... ومن أنماط المستوى التركيبي التي سندرسها في هذا الباب: دراسة الجمل، تواتر الأفعال وأسلوب النّداء.

دراسة الجمل:

إنّ الجملة هي العنصر الأساس لتكوين الكلام، إذ يحصل بواسطها الارتباط بين المتخاطبين باللغة. فالجملة تركيب إسنادي يتولد من العلاقة بين عناصرها المسند والمسند إليه. وعلى أساس هذين العنصرين المكونين للجملة «قسّم النحاة الجملة إلى قسمين: الجملة الفعلية والجملة الاسمية» (شتاح، ٢٠٠٩: ٨٩). لقد وظّف ابن أبي الحديد في هذه القصيدة العلوية كلا النوعين من الجمل فعلية وإسميّة. لكنّه يعتمد على الجمل الفعلية أكثر من الجمل الإسميّة. حيث بلغ عدد الجمل الفعلية فيها ١٠٥ جملة، في حين تبلغ الجمل الاسمية ٧٥ جملة. ومن بين الجمل الفعلية اعتمد الشّاعر على الفعل المضارع أكثر من الفعل الماضي والأمر.

تواتر الجمل الفعلية والاسمية ودلالاتهما في القصيدة

الجملة	عدد التواتر	النسبة المئوية
الجمل الاسمية	١٠٥	٪٥٩/٨٨
الجمل الفعلية	٧٦	٪٤٠/١٢
المجموع	١٨١	٪١٠٠

الفعل المضارع:

بلغت النسبة المئوية للفعل المضارع في القصيدة العلوية لابن أبي الحديد ٦٨.٧٥٪، في حين يبلغ عدد الفعل الماضي ٧٧.٣٠٪ واستخدم فعل الأمر أقل من ١٪. كما نلاحظ في أبيات القصيدة توظيفاً مكثفاً لصيغة الفعل المضارع والتي تناسقت مع معني الخطاب واستحضار المخاطب. لقد استخدم الشاعر الفعل المضارع أكثر من الفعل الماضي وهو ما يدلّ على الحركة والإنسياب، إذ «إنّ استخدام الفعل المضارع هو أقوى تأثيراً بإستحضار الأشياء» (محمد العيد، ١٤١٩: ٦٩). وهذا ما يعطي القصيدة حيوية ونشاطاً بالغاً. واستخدم الجمل الفعيلة كثيراً بالنسبة إلى الجمل الفعلية مما يدلّ على حركية الصور الفنّيّة؛ لأنّ الجملية الفعلية تفيد التجدد والحدوث. وهذا ممّا يساعد على بقاء القصيدة وتأثيرها العميق على المتلقي.

فيتضح لنا من خلال الرصد الإحصائي الذي قمنا به للعينية أنّ صيغة الفعل المضارع هي أكثر شيوعاً في القصيدة؛ حيث جاءت نسبة استخدام الفعل المضارع في القصيدة بنسبة ٧٥،٦٢٪، من مجموع صيغ الأفعال الثلاثة في هذه القصيدة. ونسبة الفعل الماضي بلغت بنسبة ٣٢،٣٦٪، وفعل الأمر أقلّ من ١٪.

تواتر الأفعال في القصيدة

الأفعال	عدد التواتر	النسبة المئوية
المضارع	٩٥	٪٦٢/٧٥
الماضي	٣٦	٪٣٦/٣٢
الأمر	٦	٪٠/٩٣
المجموع	١٣٧	٪١٠٠

فقد استخدم الشاعر الفعل المضارع كثيراً حيث تتكرر هذه الصيغة في القصيدة بين مسافة وأخرى وكأنّه دورة زمانية متناوبة يوظفّها الشّاعر لإعادة الرّحلة مع المتلقي من جديد. ويوحي هذا الفعل المضارع في القصيدة، كأنّ الفعل يحدث الآن، أو سيحدث الآن. لأنّ «استخدام الفعل المضارع هو أقوى تأثيراً بإستحضار الأشياء» (محمد العيد، ١٤١٩: ٦٩). و«يتجلى الفعل المضارع في الحوار المباشر وغير المباشر، وهذا يعطيه جواً من الثبات في الزمن، فالفعل المضارع يرتكز إلى حقيقة ساطعة» (أبوالعدوس، ١٩٩٧: ٢٧١).

أسلوب النداء:

والنداء أسلوب من الأساليب الإنشائية الطلبية التي تحمل على الالتفات. (المخزومي، ١٩٨٦: ٢٧٩) إنّ ابن أبي الحديد استخدم أسلوب النداء بكثرة بالغة في العلويات السبع حيث استغلّ

هذا الأسلوب كميةً كبيرةً في قصائده. وتعكس ظاهرة النداء في قصائد ابن أبي الحديد مدى علاقته بالمنادى الذي يتوجه الشّاعر خطابه إليه، وتظهر هذه العلاقة على شعر الشّاعر لتكون تعبيراً صادقاً عن تلك العلاقات. فقد دفعت عاطفة الشّاعر الجيّاشة إلى أن يستخدم أسلوب النداء لبيان تجربته قائلاً:

يـا بَـرْقُ إن جِئْـتَ الْغَـريَّ فَقُـلْ لَـهُ أتَـراك تَعْلَـمُ مَـنْ بِأرْضـك مـودَعُ؟

فقد استخدم الشّاعر أداة النّداء "يا" وهي أداة تستعمل للبعيد ولكنّها تدلّ على القريب مجازاً. فالشّاعر استخدم أداة "يا" إشارة إلى أنّ المنادى على الرغم من بعده في المكان إلّا أنّه قريب إلى القلب وحاضر في الذّهن. فللمنادى في البيت دلالة نفسية عن بيان التعظيم والاستعظام القلبي الذي عمقه الشّاعر وعبّر عنه بصدق العاطفة؛ لأنّ «من حروف النداء الموضوعة للبعيد قد تستعمل للقريب مجازاً على سبيل الإستعارة التبعية لنكت: منها: إظهار الحرص على إقبال المنادى، وقصد تعظيم شأن المدعو» (فاضلي، ١٣٧٥: ١٢٩). وكذلك استخدام النداء في البيت التالي:

يَـا مَـنْ لَـه ردّتْ ذكـاءُ وَلم يفـزْ بِنَظيرهـا مِـنْ قَبـلُ إلاَّ يُوشَـعُ

فقد عمد الشّاعر في هذا البيت إلى استخدام أسلوب النداء "يا" لكن بمسافة أقرب بما كان في الأبيات السابقة، كما قدّم الجار والمجرور (له) على الفعل (ردّتْ) للاهتمام والاختصاص بالممدوح.

ومن أنعم النظر في أسلوب النداء في قصيدة ابن أبي الحديد هذه يلحظ أنّ الشاعر لم يناد ممدوحه باسمه" علي" أو لقبه " أمير المؤمنين" أو ألقابه الأخر من مثل "أبوتراب". فهذا يعدّ من الظواهر الأسلوبية تستحق دراسة مبسطة. والملاحظ في أساليب النداء تلك، هو استخدام الشاعر أداة النداء "يا" حيث تستخدم لنداء البعيد رغم قرب الممدوح من الشاعر مكانياً وقد يكون السبب في ذلك هو المكانة العظيمة التي يحتلها الإمام علي عليه السلام في قلب الشاعر وعقله كما أشار إليه في البيت السابع والخمسين من عينيته، قائلاً:

يَـا مَـنْ لَـهُ في أرضِ قَلْـبي مَـنزلٌ نِعـمَ المُـرادِ الرجـبِ وَالمُتربـعُ

ويمكننا أن نرجع عدم مناداة الشاعر ممدوحه باسمه أو لقبه إلى علوّ مكانة الممدوح لدي ابن أبي الحديد، وقد ينطبق هذا على المناديات التي لا تنادى باسمها مباشرة أحياناً بهدف التعظيم والإكبار. وأشار الزمخشري في تفسيره "الكشّاف عن حقائق تنزيل القرآن"

الذي يعدّ أكثر كتب المفسّرين اهتماما بالنواحي البلاغية إلى هذه الملاحظة حيث يقول: «إنّ الله تعالى لم يناد الرسول الأكرم ﷺ باسمه كما نودي غيره من الأنبياء عليهم السلام، وذلك تشريفاً له» (زمخشري، لاتا: ٣١٤).

النتائج

كانت هذه الدراسة معالجة للكشف عن الظواهر الأسلوبية في القصيدة العينية لابن أبي الحديد. لقد استطاع الشّاعر أن يستثير مشاعر لطيفة حول الممدوح. حيث امتازت القصيدة من جانب عذوبة المفردات ومتانتها، كما تمتاز برشاقة الإيقاع وانسيابها وبلغت مبلغاً عالياً من النضج الفنّي. أمّا بالنسبة إلى الملامح الأسلوبية فتوصل هذه الدراسة إلى نتائج نذكرها بالتالي:

١ . في المستوي الصوتي اختار الشّاعر بحراً كثير المقاطع وهو بحر المتكامل التام وأفرغ فيه عواطفه الجيّاشة. وهذا يدلّ على أنّ الشّاعر اختار لبيان تجاربه من الأوزان ما يلائم عاطفته. من جهة أخرى نرى الوحدة بين عاطفة الشاعر حين إنشاد القصيدة وعدد الأبيات التي نظمها في قصيدته؛ لأنّ كلّ شعر ينطم في وصف الشيم والسجايا أحرى أن تطول قصائده ومثل هذه الموضوعات (الهجاء، الفخر والمدح) بطبيعتها تقتضي اللفظ الجزل والأسلوب الرصين والعروض الطويل. وكثرة الأصوات المجهورة ـ خاصة في الرويّ ـ في هذه القصائد تتلائم وجوّ السبع العلويات للتعبير عن مدى انسجام الحروف مع الصورة الشّعرية التي يرسمها الشاعر للكشف عن تجربته. اختار ابن أبي الحديد حرف "العين" لقافية قصيدته العلوية وهو حرفٌ يخرج من أعماق النّفس للدلالة على عمق الشّعور. والتكرار بنوعيه الحرفي واللفظي والتجمعات الصوتية كالجناس وردالعجز على الصّدر و... هو تقنية أخرى في المستوى الصوتيّ، حيث اعتمد الشّاعر على تكرار الحروف والمفردات دون غيرها مما وطد النسيج الصوتي للقصيدة. وعلى هذا يلعب الإيقاع دوراً مهماً في تعزيز الدلالة وإيقاعية هذه القصيدة. ومن الظواهر الأسلوبية اللافتة في السبع العلويات اعتماد الشّاعر على ظاهرة المقابلة في صوره الفنّيّة؛ حيث نرى هذه الظاهرة سمة أسلوبية متميزة في قصيدته العينية. ولقد تضافرت ظاهرة التكرار في القصيدة ممّا بلغت ذروة أدائه الأسلوبي المتميّز في تشكيل موسيقى القصيدة ممّا أثرى الموسيقى الداخلية للقصيدة.

٢ . في المستوى المعجمي استخدم الشّاعر كلمات ذات خصوصية لها في داخل القصيدة إيقاعات ودلالات ممتازة. فقد انتقى الشّاعر من الألفاظ ما بتناسب المقام وهو تبيين مكانة

الممدوح. كما لجأ الشّاعر إلى استحضار بعض الشخصيات الدينية والتاريخية لتقوية المعني، كما استقى من مناهل القرآن الكريم الفيّاضة واقتبس من مفرداته وآياته في رسم صوره الفنيّة. لذلك جاءت ألفاظ القصيدة متساوقة منسابة، تدلّ على طبع شعري غير متكلّف. حيث أورد الشّاعر ألفاظاً من أسرة واحدة يستدعي ظهور أحدها، ظهور بقية الألفاظ. كما عمد الشّاعر إلى التلاعب بالألفاظ التي يستخدمها أهل المنطق والفلسفة والتي تبيّن لنا جانباً من مشربه الفكري والثقافة التي استقى منها. ولابن أبي الحديد أسلوب ممتازٌ وموّفق في اختيار الألفاظ والمفردات وملائمتها للمعنى المراد فاستخدم الكلمات بدقة في الإختيار في هذه القصيدة وسعة الدلالات وتنوعها وبقوة التأثير في المتلقي، ممّا يدلّ على مقدرته المعجمية والغوية.

٣. أمّا فيما يتعلّق بالمستوى التركيبي فقد استخدم الشّاعر في هذه القصيدة بعض الأساليب النحوية لأغراض مختلفة؛ منها تواتر الجمل الفعلية، وأسلوب النّداء وغيرهما من الأساليب النحوية. فقد وظّف الجمل الفعلية أكثر من الجمل الإسمية، مما يدلّ على حركية الصور الفنيّة، لأنّ الجملية الفعلية تفيد التجدد والحدوث. ووظّف الشاعر توظيفاً مكثفاً لصيغة الفعل المضارع أكثر من الفعل الماضي حيث معظم الأفعال الموظفة في هذه القصيدة هي المضارعة دلالة على أنّ الشّاعر يعيش مع الممدوح وخلود الإمام وحضوره في قلب الشّاعر كما يدلّ على صفة الإستمرار والحركية في القصيدة، إذ "إنّ استخدام الفعل المضارع هو أقوى تأثيراً بإستحضار الأشياء. وهذا ما يعطي القصيدة حيوية ونشاطاً بالغاً، ويضفي على القصيدة نغمة وتناسقاً إيقاعياً، ممّا يساعد على بقاء القصيدة وتأثيرها العميق على المتلقي. فقد دفعت عاطفة الشّاعر الجيّاشة إلى أن يستخدم أسلوب النداء لتعبير عن تجربته، لما في هذا الأسلوب الإنشائي من التأثير البالغ على المتلقين وحثّهم على المتابعة والتفكير كما نقل لهم المعاني والأفكار بصورة حسية فنّية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١. الأبطح، جلال (١٩٩٤م). *الأسلوبية*. ط ٢، بيروت: مركز الإنماء الحضاري.

٢. إبراهيم، محمود خليل (٢٠١١م). *النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك*. ط ٢، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.

٣. ابن أبي الحديد، عبدالحميد (١٣٨٧هـ). *شرح نهج البلاغة*. تحقيق: إبراهيم محمد، ط ٣، بيروت: دار إحياء الكتب العربية.

٤. ابن جنّي، أبوالفتح عثمان (لا تا). *الخصائص*. ج ٢، تحقيق: محمد علي النجار، ط ٢، قاهره: دار الطباعة والنشر.

٥. أبو إصبع، صالح خليل (٢٠٠٩م). *الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١٩٤٨-١٩٧٥*. الأردن: دار البركة للتوزيع والنشر.

٦. أبو العدوس، يوسف (١٩٩٧م). *الاستعارة في النقد الأدبي الحديث*. عمّان: الأهلية للنشر والتوزيع.

٧. ـــــــــــــ (٢٠٠٧م). *الأسلوبية: الرؤية والتطبيق*. عمّان: دار المسيرة.

٨. أنيس، إبراهيم (١٩٧٢م). *موسيقى الشعر*. ط ٤، بيروت: دار العلم.

٩. باستان، سيد خليل (١٣٨٣ش). «ابن أبي الحديد في الميزان». *مجلة سفينة*، العدد ٤، صص ٢٨-٤٣.

١٠. ـــــــــــــ؛ سعدي، محمد (١٤٣٦هـ). «دراسة نقدية في قصيدة ابن أبي الحديد العينية». *مجلة اللغة العربية وآدابها*، جامعة طهران، فرديس قم، السنة ١١، العدد ٣، صص٥٠٩-٥٣١.

١١. بشر، كمال (٢٠٠٠م). *علم الأصوات العام*. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

١٢. حسّان، تمام (١٩٩٧م). *اللغة العربية معناها ومبناها*. ط ٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتاب.

١٣. حني، عبد اللطيف (٢٠١٢م). «نسيج التكرار بين الجمالية والوظيفة في شعر الشهداء الجزائريين ديوان؛ الشهيد الربيع بوشامة نموذجاً». *مجلة علوم اللغة العربية وآدابها*، مارس، العدد ٤، صص٧-١٩.

١٤. الخفاجي، عبدالمنعم؛ وآخرون (١٩٩٢م). *الأسلوبية والبيان العربي*. القاهرة: دار المصرية اللبنانية.

١٥. الزركلي، خيرالدين (١٩٨٠م). *الأعلام*. ط ٥، بيروت: دار العلم للملايين.

١٦. الزمخشري، محمود بن عمر (لا تا). *الكشّاف عن حقائق التنزيل*. ط ٣، بيروت: دار الكتاب العربي.

١٧. الزيات، أحمد حسن (١٩٩٥م). *تاريخ الأدب العربي*. ج ٣، بيروت: دار المعرفة.

١٨. شاهين، عبدالصبور (١٩٨٠م). *المنهج الصوتي للبنية العربيّة؛ رؤية جديدة في الصرف العربي*. بيروت: مؤسسة الرسالة.

١٩. الشايب، أحمد (١٩٩٤م). *أصول النقد الأدبي*. ط ١٠، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

٢٠. شرتح، عصام (٢٠٠٥م). *ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب

٢١. الصالح، علي صالح (١٩٧٢م). *الروضة المختارة*. بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.

٢٢. الصّفدي، صلاح الدّين (٢٠٠٠م). *الوافي بالوفيات*. تحقيق: أحمد الأرناؤوط، بيروت: دار إحياء التراث العربي.

٢٣. ضيف، شوقي (لا تا). *دراسات في الأدب العربي المعاصر*. بيروت: دار المعارف.

٢٤. عاشور، فهد (٢٠٠٤م). *التكرار في شعر محمود درويش*. عمان: المؤسسة العربية.

٢٥. عباس، حسن (١٩٩٨م). *خصائص الحروف العربية ومعانيها*. دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب.

٢٦. عبد اللطيف، محمد حماسة (٢٠٠٠م). *النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي والدلالي*. بيروت: دار الشروق.

٢٧. عبدالمطلب، محمد (١٩٨٨م). *بناء الأسلوب في شعر الحداثة*. بيروت: دار الفكر.

٢٨. عبيد، محمد صابر (٢٠٠١م). *القصيدة العربية بين بنية الدلالية والبنية الإيقاعية*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

٢٩. عصفور، جابر (٢٠٠٣م). *النقد الأدبي؛ مفهوم الشعر*. ج ١، القاهرة: دار الكتاب المصري.

٣٠. عكاشة، محمود (٢٠٠٥م). *التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة*. القاهرة: دار النشر للجامعات.

٣١. العميدي، ثامر (لا تا). *واقع التقية عند المذاهب والفرق الإسلامية من غير الشيعة الإمامية*. مكتبة أهل البيت، النسخة الثانية، مجموعة فقه الشيعة من القرن الثامن.

٣٢. عيد، رجا (١٩٨٨م). *التجديد الموسيقي في الشّعر العربي*. الاسكندرية: منشأة المعارف للنّشر.

٣٣. عودة. خليل (١٩٩٤م). «المنهج الأسلوبي في دراسة النصّ الأدبي». *مجلة النجاح للأبحاث*، العدد ٨، المجلد ٢.

٣٤. الغنيم، إبراهيم عبدالرحمن (١٩٩٦م). *الصورة الفنية في الشعر العربي؛ مثالٌ ونقد*. القاهرة: الشركة العربية للنشر والتوزيع.

٣٥. فضل، صلاح (١٩٩٨م). *علم الأسلوب؛ مبادئه وإجراءاته*. القاهرة: دار الشروق.

٣٦. القميّ، الشيخ عبّاس (١٣٥٩ش). *الكنى والألقاب*. طهران: مكتبة الصدر.

٣٧. القيرواني، ابن الرشيق (١٩٨١م). *العمدة في محاسن الشّعر ونقده*. ج ١، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، ط ٥، بيروت: دار الجيل.

٣٨. كتانه، نهيل فتحي أحمد (٢٠٠٠م). *دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس الحمداني*. رسالة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية، جامعة النجاح الوطنية، نابلس.

٣٩. كحّالة، عمر رضا (لا تا). *معجم المؤلّفين*. ج ٥، بيروت: دار إحياء التراث العربي.

٤٠. المسدي، عبد السلام (١٩٨٢م). *الأسلوبية والأسلوب*. ليبيا: الدار العربية للكتاب.

٤١. مطوري، علي (١٣٣٧هـ). «دراسة أسلوبية في سورة الشمس». *مجلة آفاق الحضارة الإسلامية*، السنة ١٨، العدد ٢، صص٧٣-٨٧.

٤٢. الهاشمي، أحمد (١٣٧٠ش). *جواهر البلاغة في معاني والبيان والبديع*. طهران: مؤسسة الصادق للطباعة والنشر.

٤٣. وهبة، مجدي؛ المهندس، كامل (١٩٨٤م). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*. ط ٢، بيروت: مكتبة لبنان.

٤٤. ياكبسون، رومان (١٩٨٨م). *قضايا الشعر*. ترجمة: محمد والي؛ ومبارك حنون. بيروت: الدار البيضاء.

٤٥. يعقوب، اميل بديع (١٣٦٧هـ). *موسوعة النحو والصرف والإعراب*. بيروت: دار العلم للملايين.

٤٦. محمد العفّ، عبد الخالق (٢٠٠١م). «تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم». *مجلة الجامعة الإسلامية*، العدد ٢، المجلّد ٩، صص١-٢٧.