لغة شعر الشريف الرضيّ

رسالة تقدّم بها

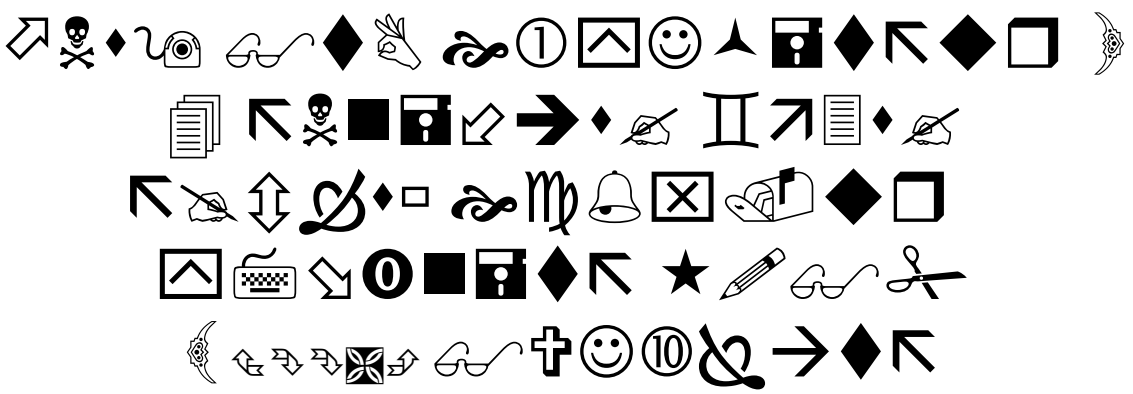
أحمد عبيّس عبيد المعموريّ

إلى مجلس كلّيّة التربية في جامعة بابل وهي جزء من متطلّبات
نيل شهادة الماجستير في آداب اللغة العربيّة

بإشراف

أ٠م٠د٠ هناء جواد عبد السادة

١٤٢٦ هـ ٢٠٠٥ م



صدقَ اللهُ العليُّ العظيمُ
النساء / من الآية ١١٣

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

إقرار المشرف

أشهد أنّ إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ (لغة شعر الشريف الرضيّ) التي تقدّم بها الطالب (أحمد عبيّس عبيد المعموريّ) قد جرى بإشرافي في كلّيّة التربية ـ جامعة بابـــل ، وهي جزء من متطلّبات نيل شهادة الماجستير فـــي آداب اللغة العربيّة .

الإمضاء :
أ . م . د . هناء جواد عبد السادة
(المشرف)
التاريخ : / / /

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشّح هذه الرسالة للمناقشة

الإمضاء :
أ. م . د . عامر عمران الخفاجيّ
(رئيس قسم اللغة العربيّة)
التاريخ : / / /

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

قرار لجنة المناقشة

نشهد بأنّنا أعضاء لجنة المناقشة قد اطّلعنا على هذه الرسالة الموسومة بـ (**لغة شعر الشريف الرضيّ**) التي تقدّم بها الطالب (**أحمد عبيّس عبيد المعموريّ**)، وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها، وفي ما له علاقة بها، ونرى أنّها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في آداب اللغة العربيّة بتقدير(امتياز).

الإمضاء :
الاسم : أ.م.د. عبود جودي الحلي
التاريخ : / /
(عضوا)

الإمضاء :
الاسم:أ.م.د. قيس حمزة الخفاجي
التاريخ : / /
(عضوا)

الإمضاء :
الاسم :أ.م.د.هناء جواد عبد السادة
التاريخ : / /
(عضوا ومشرفا)

الإمضاء :
الاسم :أ.د. عباس محمد رضا
التاريخ : / /
(رئيسا)

صادق مجلس كلّيّة التربية في جامعة بابل على قرار لجنة المناقشة

الإمضاء :
الاسم:أ.م.د.لؤي عبد الهاني السويدي
(عميد الكلّيّة)
التاريخ : / / ٢٠٠٥م

الإهداء

إلى ..

من نفثا روحَيهما في روحي ورحلا ؛ أبويّ ..

وفاءً ..

وبرّاً ..

وخفضاً لجناح الذُّلِّ .

وإلى ..

وطني الجريح في أيّام مخاضه العسير، ليبدأ من جديد

نحو غد مشرق

إن شاء الله .

شكر وتقدير

ـ إلى أخي الدكتور ثائر سمير الشمّريّ الذي واكب البحث منذ اللحظات الأولى، وكلّف نفسه قراءة البحث، وتهذيبه ممّا يشوبه من لحن أو خطأ قد يقع فيه الباحث.

ـ وإلى الدكتور عبّاس رشيد الدرّة، وأخيه أحمد الدرّة اللّذَين أمدّاني بما توافر لديهما من مصادر مهمّة .

ـ وإلى السيد جليل جهاد الطائيّ؛ أمين مكتبة كلّيّة الآداب في جامعة بابل.

ـ وإلى كلّ مَن مَدّ يد العون للباحث بمصدر أو مشورة .

The Language of Al- Sharif Al- Radhi s poetry

A study

Submitted by

AHMED UBEIS UBEID AL- MAMURRI

To the council of the College of Education–University of Babylon in partial fulfillment for the degree of master of Arts in Arabic language .

Supervised by

Asst . prof . HANAA JWID ABD AL- SADA

١٤٢٦ .A.H **٢٠٠٥ .A.C**

أ ـ في لغة الشعر

اللغة وسيلة الإنسان في التعبير والتفاهم مع غيره من بني البشر. وقد عرّفها ابن جني بأنّها:" أصوات يعّو بها كلّ قوم عن أغراضهم"[١].

أمّا في الشعر فهي شيء آخر، إذ تعدّمن أهمّ مكوّنات البناء الفنّيّ في القصيدة [٢]، ويجب أن تحظى بالعناية الأولى من جهد المتحدّث. ولبيان قيمتها في الشعر افترض أحد الباحثين وجود قصيدة تخلو من الموضوع المفيد والصورة الموحية أو الموسيقى التي تلائم الأذواق، ولكنّه رأى أنّه لا يمكن بأية حال من الأحوال تصوّر قصيدة تخلو من الألفاظ والتركيبات اللغويّة[٣]. ويمثّل الشعر أعلى جوانب استعمال الإنسان للغة، بل هو- كما يقول فاليري - فنّ اللغة، وتابعه في ذلك بعض الباحثين[٤].

فاللغة - في ضوء هذا - هي همّ الشاعر الأوّل ومحور تفكيره، وعليه" أن يرتفع باللغة من عموميّتها ويتحوّل بها إلى صوت شخصيّ؛ أن ينظمها من خلال رؤيته وموهبته، في أغنى الأشكال تأثيرا، مستثمرا دلالاتها وأصواتها وعلاقات بنائها وإيقاعها على نحو فريد، وعليه، فبقدر ما يتميّز الشاعر في خلق لغته يتجلّى إبداعه"[٥]. وهو شاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، فهو خالق كلمات لا أفكار، وترجع عبقريّته كلّها إلى الإبداع اللغويّ[٦]، وليس الشأن في معانيه لأنّها" موجودة في طباع الناس، يستوي الجاهل فيها والحاذق"[٧]. يزاد على ما سبق أنّ قسما كبيرا من النقّاد العرب القدامى كانوا نقّادا لغويّين؛ كان اهتمامهم بنقد الشعر على أساس القواعد النحويّة والصرفيّة،" حتّى لكأنّ النقد اللغويّ هو عمود النقد العربيّ برمّته، وحتّى لكأنّ غرام العرب بالشعر إنّما كان منصرفا، قبل كلّ شيء، إلى غرامهم بلغته"[٨]. فاللغة - في ضوء ما تقدّم- جوهر الشعر والعمليّة الشعريّة[٩].

إنّ مصطلح (لغة الشعر) يستدعي بالضرورة وجود لغة أخرى خاصّة بالنثر، وليس المقصود وجود قاموس لغويّ خاصّ بالشعر وآخر بالنثر، فالمعجم اللغويّ واحد. وقد أدرك العرب ذلك فميّزوا بين لغة الشعر التي هي لغة العواطف والانفعالات والخيال، التي تبعث على الإيحاء، وبين لغة العلم ذات الدلالات المحدودة بما وضعت له الألفاظ(المطابقة)؛ وهذا ما يقود إلى وصفها بالتقريريّة، وبأنّها وسيلة

---

(١) الخصائص ، ابن جني ، تح : محمّد عليّ النجّار ، دار الهدى ، بيروت ، ط٢ : ٣٣/١، وينظر : لسان العرب ، ابن منظور الأفريقيّ ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٥ : مادة (لغا) .

(٢) ينظر: بناء القصيدة عند الشريف الرضيّ (بحث)، عناد غزوان، ضمن كتاب (الشريف الرضيّ ـ دراسات في ذكراه الألفيّة)، دار آفاق عربيّة، بغداد، ١٩٨٥: ٢٠٣.

(٣) ينظر : بناء القصيدة الفنّيّ في النقد العربيّ القديم والمعاصر ، مرشد الزبيديّ ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، بغداد ، ١٩٩٤ : ٢٦.

(٤) ينظر: نظريّة البنائيّةفي النقد الأدبيّ ، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، بغداد، ط٣ ، ١٩٨٧: ٣٧٤ وسياسة الشعر، أدونيس، دار الآداب ، بيروت، ط١، ١٩٨٥ : ٨٠ ، و اللغة الشعريّة في الخطاب النقديّ العربيّ ، محمّد رضا مبارك ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة ، بغداد ، ط١، ١٩٩٣ : ١١٩ .

(٥) لغة الشعر الحديث في العراق، عدنان العوّاديّ ، دار الشؤون الثقافيّة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥ : ٩.

(٦) ينظر: بنية اللغة الشعريّة ، جان كوهن ، ترجمة : محمّد الوليّ ومحمّد العمريّ ، دار توبقال للنشر، المغرب ، ط١، ١٩٨٦ : ٤٠.

(٧) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيروانيّ ، حقّقه وفصّله وعلّق حواشيه: محمّد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٧٢ :١٢٧/١.

(١) لغة الشعر الحديث في العراق : ٩، وينظر : بناء القصيدة الفنّيّ في النقد العربيّ القديم والمعاصر: ٢٦.

(٢) ينظر : لغة الشعر بين جيلين ، إبراهيم السامرّائيّ ، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢، ١٩٨٠ :٧ ، ولغة الشعر الحديث في العراق : ١٠ ، واللغة الشعريّة في الخطاب النقديّ العربيّ: ٢٧.

للتوصيل والإفهام، وتستخدم فيها الدلالات المعجميّة ، وهدفها المنفعة، لذلك يطلب فيها الوضوح، وتكون أقرب إلى لغة العلوم. أمّـا اللغة الإيحائيّة فهي وسيلة وغاية في آن واحد ، وهدفها تحقيق قيمة جماليّة شعريّة؛ هدفها المتعة[١].

ويرجّح بعض النقّاد والباحثين وجود ألفاظ خاصّة بالشعر يتداولها الشعراء فيما بينهم، ولا يجوز تجاوزها إلى غيرها. يقول ابن رشيق:" وللشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها"[٢]، وعبّر عنها الدكتور إبراهيم أنيس بـ (الألفاظ الشعريّة) في قوله:" يتخيّر الشعر من ألفاظ اللغة قدرا خاصّا يسمّى عادة بالألفاظ الشعريّة، يتبنّاها الشعراء ويحرصون عليها أ شدّالحرص، مهما اختلف النقّاد في تحديد سماتها وصفاتها"[٣].

ويبدو أنّ المقصود بالألفاظ الشعريّة هي الكلمات ذات الأثرالفنّيّ التي يختارها الشاعر لينقل المستمع أو القارىء إلى ا لأجواء الشاعريّة التي يعيشها، وهذه الألفاظ لا يغني غيرها عنها أو يقوم مقامها[٤]، ولو أبدلت بغيرها لاختلف الأثر الفنّيّ والمتعة الفنّيّة؛ وهذا الأثر لا يعود للفظة وحدها وإنّما لمكانها في السياق وملاءمة معناها لمعاني جاراتها. وفي هذا يقول عبد القاهر الجرجانيّ:" وهل تجد أحدا يقول: هذه اللفظة فصيحة، إلّا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟ وهل قالوا: لفظة متمكّنة ومقبولة، وفي خلافه: قلقة ونابية، ومستكرهة، إلّا وغرضهم أن يعبّروا بالتمكّن عن حسن الاتّفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما، وبالقلق والنبوّ عن سوء التلاؤم، وأنّ الأولى لم تَلِقْ بالثانية في معناها، وأنّ السابقة لم تصلح أن تكون لِ فقا للتالية في مؤدّاها"[٥].

وفي الشعر يختلف أثر اللفظة من سياق إلى آخر بأن توجد" في ظروف أكثر غرابة. والتأثير الذي تولّده الكلمة فعلا عبارة عن توفيق بين أحد تأثيراتها الممكنة والظروف الخاصّة التي توجد فيها"[٦]. فأثر الكلمة في البيت الشعريّ إنّما يعود إلى موقعها من النظم وبما يحمّ لها الشاعر من طاقات إيحائيّة تبعث على المتعة والإعجاب." ولا شكّ أنّ هذه الكلمات وتلك اللغة هي بعينها التي نعرفها.. لكنّها لا تتمتّع بنفس القيم التي تتمتّع بها في الشعر إطلاقا. وكما لو كان قد مسّها سوط ساحريّ تجدها تفقد صبغتها العاديّة التي ترجع إلى العادة والتقليد وتكشف عن كنوز، وتظهر كما لو كان وجهها جديدا فتستعيد مجدها. هذه هي المعجزة الشعريّة"[٧]. وممّا يكسب

---

(٣) ينظر: بناء القصيدة الفنّيّ في النقد العربيّ القديم والمعاصر: ٢٨، ٣٠.
(٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١٢٨/١.
(٥) من أسرار اللغة ، إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصريّة ، ط٧ ، ١٩٨٥: ٣٣٦ ، وينظر: لغة الشعر(بحث)، جميل سعيد، مجلّة المجمع العلميّ العراقيّ ، بغداد ، م١٩، ١٩٧٠: ٩٦.

(٦) ينظر: لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجرّين ، جمال نجم العبيديّ ، رسالة دكتوراه ، جامعة بغداد ، ١٩٩٠ : ٧ ، ١٣.

(١) دلائل الأعجاز، عبد القاهر الجرجانيّ ، صحّح أصله: محمّد عبده ، تصحيح وتعليق: محمّد رشيد رضا، دار المنار، مصر، ١٣٣١ هـ-١٩١٣ م : ٨٨ .
(٢) مبادئ النقد الأدبيّ ، ريتشاردز، ترجمة وتقديم : مصطفى بدويّ ، المؤسّسة المصريّة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦١م: ١٩١.
(٣) بحث في علم الجمال، جان برتليمي، ترجمة : أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر : ٢٨٥.

الكلمة جمالها وصفتها الشعريّةأنّ الشاعر يفرغها من شحنتها الموروثة التقليديّة، ويملؤها بشحنة جديدة تخرجها من إطارها العاديّ ودلالتها الشائعة[١].

وممّا يميّز لغة الشعر ما يتمثّل بالجانب الإيقاعيّ؛ فهو" الخاصّيّة المميّزة للقول الشعريّ والمبدأ المنظّم للغته"[٢] ، وهو الذي يمنح الشعر القدرة على أن يؤدّي معانيه بصورة أفضل من أن يؤدّيها النثر.

والإيقاع من أقدم الصفات الملازمة للشعر وألصقها به، ويتحقّق إمّا بالوزن والقافية؛ وهما أظهر الإيقاعات، لذلك سمّوها بالموسيقى الخارجيّة، أو بحالات إيقاعيّة مصدرها اللفظ؛ بالتكرار والتجنيس والتصريع وغيرها ممّا سمّي بالموسيقى الداخليّة. إنّ الإيقاع" يؤلّف- باعتباره خصيصة عريقة من خصائص التعبير الانفعاليّ؛ شأن الموسيقى والرقص - الشكل الخاصّ بالمعنى في الشعر. وهو يصدر عن اندفاع التأثيرات الصوتيّة للألفاظ وتتابع النبرات والتقطيعات والزخارف بتيّار الوزن والقافية. وبالطبع فإنّ هذه التأثيرات لا تحدث بمعزل عن مغزاها في سياق القصيدة"[٣].

ولمّا كانت هذه اللغة محكومة بالإيقاع وبقواعد النحو والصرف فقد أباح النقّاد واللغويّون للشعراء ما لم يبيحوا لغيرهم لأنّ الشعراء- كما يقول الخليل- "أمراء الكلام يصرّفونه أنّى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومدّالمقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته"[٤]، و" أنّه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام"[٥]. وهذه الحرّيّة والترخّص في القول هي التي مكّنت الشعراء من إبداع لغتهم، وبها تميّزت لغة الشعر.

ثمّ يأتي دور المجاز وهو أحد المبدأين الرئيسين الناظمين للشعر، إلى جنب الوزن، وهما متلاحمان يتبع أحدهما الآخر[٦]. والمجاز له القدرة على التأليف بين عناصر الشعر المتنوّعة بما يخلقه من علاقات جديدة بين الكلمات، فهو يفجّر إمكانات اللغة الكامنة فيمنح الشاعر القدرة على الإبداع[٧].

ومن خلال المجاز يتجاوز الشاعر حدود اللغة القياسيّة المعجميّة (المقنّنة)، ليبني بين الألفاظ صلات جديدة؛ الهدف منها تحقيق المتعة من خلال الصور المبتكرة الجديدة التي تبعث على الدهشة لبراعة الشاعر في صنعها.

وممّا يميّز لغة الشعر- أيضا - الخيال الذي يتميّز في الشعر بالكثافة والغرابة، ويقوم بتوليد الصور الحسّيّة لغرض التوضيح والتبيين، أو التهويل والإيهام، والتأليف بين عدد متباين من العناصر، وتنظيم التجربة الشعريّة لغاية محدّدة[٨]. وهو فوق ذلك

---

(٤) ينظر: زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨ : ٤٠.
(٥) نظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ : ٧١.
(١) لغة الشعر الحديث في العراق : ٢٧.
(٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّيّ، تح: محمّد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب المشرقية، تونس، ١٩٦٦: ١٤٣-١٤٤ .
(٣) الكتاب، سيبويه، تح : عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤: ٢٨/١.
(٤) ينظر: نظريّة الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، تر: محيي الدين صبحي،المجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم الاجتماعيّة، ط٣ :٢٣٩ ، ولغة الشعر عند المعرّي، زهير غازي زاهد، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد،١٩٨٩: ٣٧.
(٥) ينظر: لغة الشعر الحديث في العراق: ٢٤-٢٥.
(١) ينظر: لغة الشعر الحديث في العراق : ١٩.

- كما يقول كولردج -" تلك القوّة التركيبيّة السحريّة التي تشيع نغما وروحا يمزج ويصهر الملكات إحداها بالأخرى، هذه القوّة التي تكشف عن نفسها في توازن الصفات المتنافرة وإشاعة الانسجام بينها... إنّه حالة عاطفيّة غير عادّية، وتنسيق فائق للعادة"[١]. وهناك من النقاد من قدّم الخيال على غيره في الاختصاص بالشعر إذ رأى حازم القرطاجنيّ إنّ المعتبر في حقيقة الشعر إنّما هو التخييل والمحاكاة في أيّ معنى اتّفق ذلك واعتماد الصناعة الشعريّة على تخييل الأشياء ومحاكاتها[٢].

والخيال يؤدّي إلى سمات أُخر للغة الشعر؛ منها الغموض غير المبهم[٣]، والجنوح إلى التلميح - وهو أبلغ من التصريح - والإيماءة الخاطفة، والهمسة اللطيفة[٤]، والغرابة. يقول الجاحظ:" الناس موكولون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد وليس لهم في الموجود الراهن، وفيما تحت قدرتهم من الرأي والهوى، مثل الذي لهم في الغريب القليل، وفي النادر الشاذّ"[٥]، فالغريب يطلب لأنّه يرتبط بالجدّة والابتكار.

في ضوء ما سبق ذكره من مميّزات للغة الشعر يظهر تفرّد هذه اللغة وخصوصيّتها. ويمكن وصفها بأنّها" حالة نظم الكلمات بما يجعلها زاخرة بالدلالة، هذه الدلالة التي تنبجس من تزاوج علاقة الحقيقة بالمجاز من جهة، والبناء بالإيقاع من جهة أخرى"[٦].

ب - حياته وشعره

هو محمّد بن الحسين بن موسى بن محمّد بن موسى بن إبراهيم(المُجاب) بن موسى الكاظم(عليه السلام)، وكنيته(أبو الحسن). ولد في بغداد سنة(٣٥٩هـ)[٧] في بيت ذي شأن كبير علماً ونسباً ومكانة، يحرص أهله على تربية أبنائهم وتحصينهم بالعلم مهتدين بمن سبقهم من الأسر الكريمة وأسر الخلفاء والملوك.

والده هو الحسين بن موسى المكنّى بـ(أبي أحمد) . كان" جليل القدر عظيم المنزلة في دولة بني العبّاس ودولة بني بويه،ولقّب بالطاهر ذي المناقب، وخاطبه بهاء الدولة أبو نصر بن بويه بالطاهر الأوحد، وولي نقابة الطالبّين خمس دفعات[...] وتوفّي في سنة أربع مائة"[٨]. ولمكانة أبيه بين الخلفاء والملوك ولعلاقاته المتشعّبة بين القبائل، كثيرا ما اتّخذه هؤلاء لإصلاح الأمور وإخماد الفتن والصراعات، فكان - كما وصفه إحسان عبّاس(حمامة السلام)[٩]؛ هذه المنزلة كانت موضع حسد الآخرين لتعاظم

---

(٢) الشعر والتجربة،أرشيبالد مكليش، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسيّ ، دار اليقظة العربيّة، بيروت، ١٩٦٣ :٥٣.

(٣) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء:٣٤٦.

(٤) ينظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجانيّ، قرأه وعلّق عليه: محمود محمّد شاكر، مطبعة المدنيّ، القاهرة ، ط١، ١٩٩١ : ١١٨، والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق: محمّد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصريّة، بيروت،٩٥ ١٩:٢/٤١٤ ، وبنية اللغة الشعريّة: ٢٥، ولغة الشعر، جميل سعيد:٩٧.

(٥) ينظر: لغة الشعر بين جيلين:١٢.

(٦) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مطبعة المدنيّ، مصر، ط٥، ١٤٠٥هـ -١٩٨٥م :٩٠/١، وينظر: أسرار البلاغة : ١١٨، ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء:٧١ ، واللغة الشعريّة في الخطاب النقديّ العربيّ: ٦١.

(٧) لغة الشعر الحديث في العراق :٣٠.

(١) ينظر: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبيّ، تحقيق وشرح: محمّد محيي الدين عبد الحميد، ط٢، ١٩٦٥ :١٣٦/٣ ، ووفيات الأعيان، ابن خلّكان، تح : إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت :٤١٤/٤.

(٢) نهج البلاغة، شرح: ابن أبي الحديد، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت: ١٠/١ (المقدّمة).

(٣) ينظر: الشريف الرضيّ ، إحسان عبّاس، دار بيروت، بيروت، ١٩٥٨: ١٨.

نفوذه، فأمر عضد الدولة البويهيّ بحبسه في بلاد فارس ومصادرة أملاكه، وبقي في الحبس حتّى وفاة عضد الدولة فأطلقه شرف الدولة ، وردّ له أملاكه سنة (٣٧٦هـ)[١].

وكان لهذه الحادثة أثر كبير في نفسيّةالرضيّ، إذ طبعت حياته بالبؤس والأسى والحرمان والحسرة، فتفشّت في شعره واضحة للعيان. وكان والد الشاعر محرّضا وباعثا على نظمه الشعر ومنبع إلهام له. وشعره فيه رديف لمصادر التأريخ في معرفة أخبار تلك الأيلم[٢].

أمّا والدته فهي فاطمة بنت الحسين بن الحسن بن عليّ بن الحسن بن عليّ بن عمر بن عليّ زين العابدين[٣]. ويبرز دور الأمّ كبيرا في وقت غاب فيه الأب وصودرت أملاكه، فتحمّلت أعباء تربية ولديها - المرتضى والرضيّ - وتعليمهما، فاختارت - عن حسن إدراك وبعد نظر - شيخا جليلا وعالما من علماء عصره، هو أبو عبد الله محمّد بن النعمان، المعروف بـ(الشيخ المفيد) ليتولّى تعليمهما[٤]. وقد أشار الشاعر إلى دور أمّه - مخاطبا إيّاها بقوله[٥]:

أنضيتِعيشكِ عِفّةً وزهادةً وطُرحتِمُثقلةً من الأعباءِ

[..... .....]

لو كان مِثلَكِ كلُّ أمٍّ بـرّةٍ غَنيَ البنونُ بها عن الآباءِ

وإذا ما عرفنا نسب والدته فإنّ" الشريف بحاشيتَي نسبه من جهة الأب والأمّ يقبض على عضادتَي الإمامة فهو ابن الإمامين عليّ بن الحسين وموسى بن جعفر عليهما السلام"[٦] ؛ ولذا لقّب الشريف الرضيّ بـ(ذي الحسبين)، أو(ذي المنقبتين)، ولقّب – أيضا- بـ(نقيب الطالبيّين) وبـ(الشريف الأجل)[٧].

توفّي الشاعر باتّفاق أكثر المصادر سنة(٤٠٦ هـ)، باستثناء ابن أبي الحديد الذي حدّدها بسنة(٤٠٤ هـ)، أو من ينقل عنه.ودفن في داره في الكرخ ثمّ نقل إلى مشهد الحسين (عليه السلام) في كربلاء، ليدفن عند أبيه[٨].

صفاته ومكانته

توافرت في شخصيّة الشريفالرضيّ صفات أهّلته لشغل المناصب الإداريّة التي تولّاها، وللمنافسة والسعي لتحقيق أهداف ومطامح أخرى يرى نفسه أحقّ بها، فضلا عن علوّ نسبه. وقد وصفته أقلام المؤلّفين والباحثين بالكثير. فقد خصّه الثعالبيّ(ت٤٢٩هـ)- وهو أقدم من ترجم له, وقد عاصر الشاعر - بالقول:" وهو اليوم

---

(٤) ينظر: نهج البلاغة:١٠/١ (المقدّمة)، وتاريخ ابن خلدون، ابن خلدون، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، ط٤:٦١٢/٤.

(٥) ينظر: شعر الشريف الرضيّ ومنطلقاته الفكريّة، عبد اللطيف عمران، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٠: ٤١.

(٦) ينظر: نهج البلاغة: ١/ ١٠(المقدّمة) .

(١) ينظر: نهج البلاغة: ١٤/١ (المقدّمة).

(٢) ديوان الشريف الرضيّ، دار بيروت، بيروت،١٣٨٠ هـ-١٩٦١ م : ٢٧/١.

(٣) الشريف الرضيّ ، محمّد رضا آل كاشف الغطاء، دار النشر والتأليف، النجف الأشرف : ٢٩.

(٤) ينظر: عمدة الطالب في أنساب آل أبي طالب، جمال الدين بن عنبة، تصحيح: محمّد حسن آل طالقانيّ، المطبعة الحيدريّة، النجف، ط٢، ١٣٨٠ هـ- ١٩٦١ م :٢٠٧.

(٥) ينظر: م. ن:١١٠-١١١ ، وديوان الشريف الرضيّ مع دراسة ضافية، الشيخ عبد الحسين الحلّيّ ، دار البيان، المطبعة الأدبيّة، بيروت، ١٣٠٧ هـ- ١٨٨٨: ٩٤/١ (المقدّمة).

أبدع أبناء الزمان، وأنجب سادة العراق، يتحلّى مع محتدّه الشريف، ومفخره المنيف، بأدب ظاهر وفضل باهر، وحظّ من جميع المحاسن وافر، ثمّ هو أشعر الطالبّين، من مضى منهم ومن غبر، على كثرة شعرائهم المفلّقين"[١].

وفي الحقيقة أنّ الاقتصار في تقديمه على شعراء الطالبّين أو شعراء قريش ظلم له، فهو" في طليعة شعراء اللغة العربّية كافّة[...] وإنّه فارس حلبتَي الرثاء والفخر الذي لا يشقّ له غبار، وإمام الغزل العذريّ العفيف في كلّ زمان وفي كلّ مكان"[٢].

وكان كثير الالتزام بالدين وقوانينه، عفيفا، شريف النفس، عالي الهمّة. وتذكر أكثر المصادر أنّه لم يقبل العطايا والهبات[٣]، ويأنف من التكسّب بالشعر؛ وبهذا يتفرّد عن أقرانه من الشعراء في العصور كلّها ممّن كان همّهم وغرضهم- ولاسّيما في المدح- التماس الوفر بالشعر والتكسّب به[٤]، ولا تتملّكه العصبّية لمذهب أو فرقة على الرغم من كيد الآخرين له ولأهل بيته، ويحترم النواميس كافّة؛ وهذه الصفات ممّا تدفع إلى القول أنّه لم يقترف مأثما[٥].

لقد عدّه الباحثون أشهر رجال العراق بإتقان العلوم الدينّية والأدبّية وبالشمم العربيّ الهاشميّ، ففيه من" المزايا الفاضلة الجمّة التي قلّما اتّفق اجتماعها في عظماء القرن الذي عاش فيه الشريف"[٦]. فهو مفخرة من مفاخر بلاد النهرين في الشعر، وقد" كان حظّ بغداد عاليا وشرفها باذخا أن كان الشريف الرضيّ - كما كان أبو الطّيب المتنّبي من قبل- من مواليدها وممّن رضعوا لبان العلم والأدب من درّها"[٧].

إنّ الذي يبدو من أخبار سيرته وديوانه أنّه شاعر في صورة بطل" بعيد المرام، يهيم بالمعالي إلى حدّ العشق، ويتغذّى بالمجد، والعزّ، والكرامة، والشمم، ومعاني الفتوّة، والرجولة، ويجاهد نفسه ويوطّنها على الاحتمال، والصبر، والتسامي"[٨].

ولهذه الصفات والمزايا التي ذكرت وغيرها نجد نفس الشاعر تنازعه إلى أمور عظيمة يجيش بها خاطره وينظمها في شعره. ولعلّ أبرزها طموحه في الخلافة، وكان صاحبه أبو إسحاق الصابي يطمعه فيها ويزعم أنّ طالعه كان يدلّ على ذلك[٩]. وأهل البيت ومنهم الرضيّ يؤمنون بحقّهم في الخلافة وبأنّهم ورّاثه الشرعّيون[١٠] في وقت ضعفت فيه الخلافة العباسّية كثيرا، وأصبح الخلفاء دمًى طّيعة بيد البويهّين، يخلعون وينصّبون كيفما يحلو لهم. كما أنّ المذهب الشيعيّ كان يكتب له النصر السياسيّ في أماكن متعدّدة من البلا د العربّية، وقد كوّن الرضيّ شعبّية كبيرة في تلك المنطقة. والبويهّيون أنفسهم نصروا التشّيع في الشرق ومنحوا الشاعر ثقتهم[١١]، إلّا أنّ أحلام

---

(٦) يتيمة الدهر: ١٣٦/٣.
(١) في الأدب العّباسيّ، محمّد مهدي البصير، مطبعة النجاح ، بغداد ، ١٩٤٩ : ٤٥٠.
(٢) ينظر: نهج البلاغة: ١١/١ (المقّمة).
(٣) ينظر: ديوان الشريف الرضيّ(دار البيان): ٤١/١ (المقّمة).
(٤) ينظر : م . ن : ٣١/١ - ٣٣.
(٥) م . ن : ٣/١.
(٦) نسيب الشريف الرضيّ، جمع وتحقيق وشرح وخطّ: عاتكة الخزرجيّ، دار الجماهير للصحافة، بغداد، ١٩٨٤: ب .
(٧) الحماسة في شعر الشريف الرضيّ، محمّد جميل شلش، المؤسّسة العربّية للدراسات والنشر، بغداد، ط٢، ١٩٨٥ :٧٢.
(١) ينظر : عمدة الطالب : ١٩٩.
(٢) ينظر: الشريف الرضيّ، محمّد رضا آل كاشف الغطاء:١٩.
(٣) ينظر: الشريف الرضيّ ، إحسان عّباس: ١٤ - ١٦.

الشاعر وطموحاته أخذت بالتراجع شيئا فشيئا ولاسّيما بعد خلع الطائع والاعتداء عليه في مجلسه[١].

أغراض شعره

ابتدأ الشريف الرضيّ يقول الشعر في سنّ مبكرة، بعد أن تجاوز عَشْر السنين بقليل، فهو ممّن باكره النبوغ وسعى إليه إبّان صباه[٢].

يقع شعر الرضيّ في مجلّدين كبيرين يضمّان أبرز أغراض الشعر العربيّ، فهو من الشعراء المكثرين، واقترنت بهذا الشعر صفة الجودة؛ وبهاتين الصفتين-الجودة والكثرة- يكون الرضيّ ممّن تسري عليهم معايير النقد الأدبيّ في الحكم بشاعريّة الرجل وبتقديمه على غيره[٣]. وكان أشعر قريش، إذ إنّ فيها من يجيد القول، إلّا أنّ شعره قليل، وليس ثمّة مجيد مكثر إلّا الرضيّ[٤].

إنّ شعر الرضيّ الذي يساويه فيه غيره من الشعراء الفحول، عليه رونق من أبهة التاج وحشمة الملوك، عليه روعة وهيبة وجلالة، رفعت من شعره إلى ذروة بعيدة المرتقى ، دفعت الصاحب بن عّباد- الناقد الذي عاب شعر المتنّبي ونقده نقدا مرّا - إلى انتساخ شعره ، وكذلك فعلت تقيّة بنت سيف الدولة[٥]. ووصف الثعالبيّ هذا الشعر بـ" العالي القِدح، الممتنع عن القَدح، الذي يجمع إلى السلاسة متانة، والى السهولة رصانة، ويشتمل على معان يقرب جناها، ويبعد مداها"[٦].

أمّا أغراض شعره فأوّلها المديح الذي كثر حتّى كاد يشكّل ثلث الديوان. وأبرز ما يميّز مدحه أنّه لم يقله لـ منفعة مادّيّة. وهو في مدائحه لأسرته يجمع لهم شرف النسب وعلوّ الهمّة وكرائم الأخلاق. أمّا للعباسّيين فيعدّد لهم صفات المجد وعلوّ النسب وإحكام الخلافة ، في حين يصف البويهّين بالقوّة والبأس واستلاب الملك قهرا، وبالكرم أيضا[٧].

ويليه الرثاء ويتفاوت فيه الشاعر بـ حسب شخصيّة المرثيّ قربا أو بعدا من نفسه، فيجمع في رثائه خصائص المراثي الذاتيّة ذات الحزن العميق، وخصائص التأبين والتعداد لصفات الميّت، وقد يتفلسف حول جبروت الموت، أو يتأسّى بهلاك العظماء والأمم السالفة. وتتميّز مراثيه بصدق اللوعة والحزن ولاسّيما في أهل بيته؛ لهذا ولرقّة حزنه وُصِف بـ(النائحة الثكلى)[٨]. وليس في شعراء عصره أحسن تصرّفا منه في المراثي[٩] .

---

(٤) ينظر: عبقريّة الشريف الرضيّ، زكيّ مبارك، دار الجيل، بيروت، ١٤٠٨ هـ ـ ١٩٨٨: ١/١٤٥.

(٥) ينظر: يتيمة الدهر: ١٣٦/٣، ونسيب الشريف الرضيّ: ز.

(٦) ينظر: تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب- من العصر الجاهليّ إلى القرن الرابع الهجريّ ، طه أحمد إبراهيم ، دار الحكمة، بيروت : ٦٥.

(٧) ينظر : وفيات الأعيان : ٤١٩/٤ ، والمنتظم في تاريخ الملوك والأمم ، ابن الجوزيّ ، الدار الوطنيّة ، بغداد ، ١٩٩٠ : ٢٨٠/٧ ، وعمدة الطالب : ٢٠٨.

(١) ديوان الشريف الرضيّ (البيان): ٧٧/١ ـ ٧٨ (المقدّمة).

(٢) يتيمة الدهر: ١٣٦/٣.

(٣) ينظر: ديوان الشريف الرضيّ، تح : عبد الفتّاح محمّد الحلو، وزارة الإعلام ، بغداد ، ط ١، ١٩٧٦: ١/ ١١٣ ـ ١١٤.

(٤) ينظر: الشريف الرضيّ ، إحسان عّباس: ٢١٢، ٢٢٢.

(٥) ينظر: يتيمة الدهر: ١٤٩/٣.

ثمّ غرض الفخر والحماسة، وفيه تتجلّى آماله ومنازعه إلى بلوغ المجد والمعالي، وفيه الكثير من معاني الفروسيّة العربيّةوأكثر فخره بنسبه وبمجد آبائه.

أمّا غرض الشكوى فهو متنفّس الشاعر عن همومه وآلامه وكيد الزمان معه. وشعره فيه" ذاتيّ خالص، ينبع من نفس وثّابة حسّاسة"[١].

ثمّ النسيب ويقترن به اسم الحجازيّات التي" طبقت شهرتها الآفاق وترنّم بفرائدها العشّاق وتغنّى بعيونها كبار مغنّي العصر، وهي في واقعها كنز نفيس لا في شعر الشريف حسب إنّما في أدب العرب كلّه قديمه وحديثه"[٢]. وتتّصف قصائده هذه بالعفّة والترفّع عن الملذّات الحسّيّة.

أمّا ا لحكمة فهي مبثوثة في الديوان تزيّن سائر أغراض شعره، وهي خلاصة تجاربه ونظرته إلى الحياة.

وهناك أغراض أخرى دون ما ذكر كالتهنئة والعتاب ووصف الشيب والبكاء على الشباب وغيرها.

ثقافته

لمّا كانت الثقافة من مستلزمات الشاعر الناجح وسببا مهمّا من أسباب الإبداع عنده فقد أقبل الشريف الرضيّ ينهل من شتّى فروعها. ولعلّ أوّل أصول ثقافته استمدّها من طبيعة دراسته في صباه، فقد تلقّى تعليمه على يد الشيخ المفيد، وهي دراسة مرتكزها الأساس القرآن الكريم وما حوله من علوم وآداب ولغة، فقد" حفظ القرآن في مدّة يسيرة ... وعرف من الفقه والفرائض طرفا قويّا وكان عالما فاضلا"[٣]، وجمع في دراسته الفقهيّة بين أئمّة المذهب الشيعيّ والسنّيّ والاعتزاليّ[٤]، ولم يؤثر عنه التعصّب لمذهب أو فرقة بل كان سمحا متساهلا مع الآخرين. ولعلّ علاقته الحميمة بأبي إسحاق الصابي أقوى دليل على ذلك.

تلقّى الشاعر تعليمه على يد نخبة من علماء عصره في الفقه والحديث والقراءات واللغة والنحو والعروض، فتشعّبت مناحي ثقافته، لتنوّع معارفهم واختصاصاتهم. وأبرزهم[٥]: أبو سعيد السيرافيّ(ت٣٦٨ هـ)، وأبو عليّ الفارسيّ (ت٣٧٧هـ)، وأبو عبد الله محمّد بن عمران المرزبانيّ(ت٣٨٤هـ)، وأبو الفتح عثمان بن جني(ت٣٩٢هـ)، وأبو إسحاق إبراهيم بن أحمد بن محمّد الطبريّ (ت٣٩٣هـ)، وأبو بكر محمّد بن موسى الخوارزميّ(ت٤٠٣هـ)، وأبو عبد الله محمّد بن النعمان المعروف بـ(الشيخ المفيد)(ت٤١٣هـ)، وعبد الجبار بن أحمد الشافعيّ(ت٤١٥هـ)، وأبو الحسن عليّ بن عيسى الربعيّ(ت٤٢٠هـ).

لقد أولى الشريف الرضيّ الفنّ القوليّ(الشعر) جلّ اهتمامه، فحفظ لأبي تمّام والبحتريّ والمتنبّي وآخرين، وا ختار الجّيد من أشعارهم، ودرس اللغة والنحو، واهتمّ كثيرا بالمجاز، وجمع خطب الأمام عليّ(عليه السلام)، بعد أن تمرّس فيها ووعاها[٦].

---

(٦) ديوان الشريف الرضيّ ، تح : عبد الفتّاح محمّد الحلو : ١١٥/١.

(١) نسيب الشريف الرضيّ : ط .

(٢) المنتظم: ٢٧٩/٧.

(٣) ينظر: الشريف الرضيّ ، إحسان عبّاس:٤٤.

(٤) ينظر : ديوان الشريف الرضيّ (البيان): ٧٠/١ـ٧١ (المقدّمة) ، والغدير في الكتاب والسنّة والأدب ، عبد الحسين أحمد الأمينيّ النجفيّ ، دار الكتاب العربيّ ، بيروت ، ط٤ ،١٣٩٧ هـ ـ١٩٧٧ م : ١٨٣/٤ـ١٨٥.

(١) ينظر: الشريف الرضيّ ، إحسان عبّاس: ٣٨، ٤٨.

وفي ديوانه ظاهرة لانجدها إلّا قليلا عند غيره من الشعراء؛ وهي عنايته بتأريخ قصائده. ولهذه الظاهرة أهمّيّة في تتبّع تطوّ ر عقليّته ونضج تجربته الشعريّة[١]، فضلا عن قيمتها التأريخيّة المتمثّلة بتوجيه قصائده لشخصيات بارزة آنذاك[٢].

يزاد على ذلك أنّ الإكثار من الشعر أكبر دليل على عمق الثقافة وسعتها لأنّ الشعر يتطلّ ب ثروة لغويّة كبيرة تسعفه في لحظات كتابة القصيدة، فتجري الألفاظ على لسانه من دون تلكّؤ. وهذه الثقافة جعلته متصرّفا في القريض مبدعا فيه؛ يعضدها ويقوّيها ما عرف عنه من طبع وبديهة. وشهد المترجمون له بعمق هذه الثقافة وسعتها فوصفوه بالشاعر المثقّف، وأحد أساطين البيان والفصاحة في القرن الرابع الهجريّ[٣].

مؤلفاته

لعلّ أبرز تجلّيات ثقافة الشاعر وعمقها وسعتها وتنوّعها نجدها في مؤلّفات الشاعر، التي دلّ فيها على تمرّ سه في العلوم الدينّيـ ة والأدبيّة على تشعّبها. وإنّ تأمّل التراث الذي خلّفه الشريف الرضيّ ليدلّ على أنّه لم يكن شاعرا من طراز النخبة، من شعراء هذه الأمّة حسب، إنّ ما كان ظاهرة موسوعيّة ثقافيّة وعت وتمثّلت كلّ معطيات وإنجازات الحياة الفكريّة والأدبيّة في القرن الرابع للهجرة، ورفدتها وزادت عليها، بما فيها من جدل عقليّ ونثر فنّيّ، وشعر ونقد أدبيّ، ولذا فليس غريبا أن يذهب النقّاد إلى أنّ الشريف الرضيّ كان واحدا من أكثر شعراء عصره ثقافة[٤].

إنّ مؤلّفات الرضيّ ؛ الشعريّة منها والنثريّة- التي تجاوزت الآلاف من الصفحات في موضوعات فكريّة متنوّعة- لتبدو قيمتها أكبر إذا ما قيست بعمره الذي لم يتجاوز السابعة والأربعين، كما أنّها ذات قيمة كبيرة للباحثين، وكانت جديرة بقول أبي إسحاق الصابي:" فو الله ما قرع الأسماع أحسن من نظمه إذا نظم، ونثره إذا نثر،[...] فلو استطعت أن أسعى إلى أناميله التي سطّرت تلك البدائع، ورصفت تلك الجواهر، لفعلت مسارعا حتّى أودعهنّ عن كلّ حرف قبلة، وأستلمهنّ جملة، إذ كنّ للفضائل معادن وللمحاسن مكامن"[٥].

أمّا شهرة الشريف الرضيّ فكانت في الشعر أكثر؛ ويعود ذلك - فضلا عن إجادته وإكثاره فيه، فهو مجيد كذلك في النثر- إلى" أنّ الشعر مازال عند تزاحم الفضائل غالبا على كلّ فضيلة بالسمعة والشهرة لصاحبها"[٦]. و" لو كان الشريف غير شاعر لاستطاع أن يزاحم أمثل العلماء، ولكنّ عبقريّته الشعريّة جنت عليه فخفّ ميزانه في الحياة العلميّة بالقياس إلى بعض معاصريه"[٧].

---

(٢) ينظر : عبقريّة الشريف الرضيّ : ٥٠/١ ـ ٥١.

(٣) ينظر: دائرة المعارف الإسلاميّة، تر: أحمد الشنتاويّ ، وإبراهيم زكيّ خورشيد، وعبد الحميد يونس، القاهرة:١٣ /٢٨٦.

(٤) ينظر : عبقريّة الشريف الرضيّ : ٤٥/١ ، والحماسة في شعر الشريف الرضيّ : ٨٦.

(١) ينظر : الشريف الرضيّ ـ مختارات من شعره ، إعداد واختيار : علي جعفر العلّاق، ومحمّد جميل شلش، ومحسن أ طيمش ، دار الشؤون الثقافيّة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٥ : ٧.

(٢) رسائل الصابي والشريف الرضيّ ، تح : محمّد يوسف نجم ، دائرة المطبوعات والنشر، الكويت ، ١٩٦١ : ٩٤.

(٣) ديوان الشريف الرضيّ (البيان): ٦٦/١ (المقدّمة).

(٤) عبقريّة الشريف الرضيّ : ٣٠٥/١.

ومؤلّفات الرضيّ التي ذكرها المترجمون[١] هي:
١- ديوانه، وأهمّ طبعاته طبعة بمباي سنة(١٣٠٦هـ)، وطبعة بيروت سنة (١٣٠٧هـ)، وأخذت عن الأخيرة طبعات أُخر [٢]؛ منها طبعة دار البيان ، وفي مقدّمتها دراسة ضافية بقلم الشيخ عبد الحسين الحلّيّ، وطبعة دار صادر سنة (١٩٦١م) - وهي المعتمدة في هذه الدراسة - وتقع في مجلّدين، يبلغ عدد أبيات الديوان فيها(١٦١٦٨) بيتا، وهناك طبعة أخرى بادرت إليها وزارة الإعلام بتحقيق عبد الفتّاح محمّد الحلو، لكنّها توقّفت عند الجزء الأوّل فقط، الذي صدر بباريس سنة(١٩٧٧م) [٣].

٢- نهج البلاغة، وهو اختيارات من خطب الأمام عليّ (عليه السلام).
٣- تلخيص البيان عن مجازات القرآن.
٤- حقائق التأويل في متشابه التنزيل.
٥- مجازات الآثار النبويّة أو المجازات النبويّة.
٦- خصائص الأئمّة.
٧- سيرة والده.
٨- رسائله (ثلاثة مجلّدات).
٩- الحسَن من شعر الحسين (منتخب من شعر ابن الحجّاج).
١٠- أخبار قضاة بغداد.
١١- الزيادات من شعر ابن الحجّاج.
١٢- مختار شعر أبي إسحاق الصابي.
١٣- تعليق خلاف الفقهاء.
١٤- تعليقته على إيضاح أبي عليّ الفارسيّ.

عصره

أمّا العصر الذي عاشه الشاعر فهو القرن الرابع الهجريّ الذي شهد في نصفه الأوّل دخول البويهّيين إلى بغداد سنة(٣٤٣هـ) وبدخولهم امتلكوا زمام الأمور، ولم يبقوا للعبّاسّيين في الخلافة غير الاسم فقط؛ الواجهة التي حرصوا على إبقائها لأنّهم أدركوا احترام الشعوب الإسلاميّة لها لارتباطها بالمعتقدات الدينّية ، والعقيدة أشدّ التصاقا بالروح، حتّى إنّ منصب إمارة الحجّ ربّما كان إسناده لوالد الرضيّ ثمّ للرضيّ من بعده يعود إلى قدرتهما على سياسة الأمور بفضل علاقاتهم (الدبلوماسيّة)- كما أسماها الدكتور زكيّ مبارك - مع القبائل العربيّة القريبة من طريق الحجّ. وبذلك تفعل الحكمة والسلطة الروحيّة ما تعجز عنه السيوف[٤].

---

(٥) ينظر : رجال النجاشيّ ، أبو العّباس أحمد بن عليّ النجاشيّ الأسديّ ، تح : موسى الشبيريّ الزنجانيّ ، موسوعة النشر الإسلاميّ : ٣٩٨ ، وعمدة الطالب : ٢٠٧ ـ ٢٠٨ ، والدرجات الرفيعة في طبقات الشيعة ، صدر الدين السيّد عليّ خان الشيرازيّ الحسينيّ ، مكتبة بصيرتي ، قم ، ط٢ ، ١٣٩٧ هـ : ٤٦٧ ، والشريف الرضيّ ، محمّد رضا آل كاشف الغطاء : ١٠ـ ١١ ، والأعلام ، خير الدين الزركليّ ، دار العلم للملايين ، بيروت، ط٥ ، ١٩٨٠ : ٩٩/٦ ، والغدير :١٨٦/٤ ـ ١٩٩.
(٦) ينظر : الحماسة في شعر الشريف الرضيّ : ١٠٨ ـ ١٠٩.
(١) ينظر : شعر الشريف الرضيّ ومنطلقاته الفكريّة : ٨٨.
(٢) ينظر: عبقريّة الشريف الرضيّ : ١٣١/١، ١٥٦.

لقد كان في بني بويه فضاضة وقسوة وجشع وظلم، فكانوا يقيمون الخلفاء ويعزلونهم ، ويسملون العيون ويقتلون بما يلائم رغباتهم ومصالحهم الشخصيّة، ولم ينجُ من بني بويه حتّى وزراؤهم[١]. وكثرت في هذا العصر الصراعات والفتن بين أطراف متعدّدة من بويهّيين وعبّاسّيين وفاطمّين وقرامطة، حول الخلافة أوغيرها، أو بين قبائل وأسر عربّية كالحمدانّيين والعقيلّيين[٢]. إنّ خير ما يمثّل هذه المرحلة في أحداثها الدامية قول الرضيّ نفسه[٣]:

خُطوبٌ لا يُقاومُها البقاءُ وأحوالٌ يَدبُّ لها الضراءُ
ودهرٌ لا يَصحُّبه سقيمٌ وكيفَ يَصحُّوالأيّامُ داءُ
وأملاكٌيرونَ القتلَ غُنْماً وفي الأموالِ لو قَنعوا فداءُ

لقد عاصر الشريف الرضيّ من الخلفاء العبّاسّيين؛ الطائع والقادر،أقّا مع الطائع فكانت علاقته به أكثر من جّيدة، تكشف عن ذلك قصائده الكثيرة في مدحه[٤] ، وربّما يعود حسن العلاقة بينهما إلى صلات أبيه بالطائع والمطيع من قبل[٥]. أمّا علاقته بالقادر فكانت متوتّرة، ويعود سبب ذلك- على الأكثر- إلى بداية عهد القادر، إذ مدحه الرضيّ بقصيدة يختمها بقوله[٦]:

عطفاً أميرَ المؤمنينَ فإنّنا في دوحةِ العلياءِ لا نَتفرّقُ
ما بيننا يومَ الفخارِ تَفاوتٌ أبدا كلانا في المعالي مُعرقُ
إلّا الخلافةَ ميّزتك فإنّني أنا عاطلٌ منها وأنتَمُطوّقُ

ويبدو أنّ القادر قد استعظم أن يساويه الرضيّ في مكانته ، فردّ عليه قائلا: على رغم أنف الشريف، ويبدو أنّها كانت أصل الفرقة بينهما، وسبب انصراف الشاعر عن مدحه[٧].

أمّا البويهّيون فقد عاصر منهم الشاعر، بختيار ثمّ عضد الدولة الذي اعتقل والده، ثمّ صمصام الدولة، إلّا أنّ علاقته انحصرت بشرف الدولة وبهاء الدولة، وتعود صلته بشرف الدولة، لكونه أطلق والده من السجن ، وردّ إليه أملاكه، وهو سبب يكفي لطيب العلاقة، في حين كانت له موّدة كبيرة مع بهاء الدولة استمرّت نحو عشرين سنة، فقد منحه ألقابا كثيرة، حتّى أمر أن تكون مخاطباته بـ(الشريف الأجلّ)، وقد مدحه بقصائد كثيرة. والرضيّ في معظم علاقاته بمن يسوسون الأمور يبدو حذرا يداري علاقاته، ولا يدع فرصة تكّدرها حتّى لو اضطرّ أن يسالم أو يخضع ممّا قد يبدو مناقضا لما عرف عنه من إباء وشمم[٨].

إنّ اضطراب الحياة السياسّية لابدّ أن يترك أثرفي طبيعة الحياة الاجتماعّية؛ فالمجتمع في بغداد أصبح مزيجا من عناصر متعدّدة الأجناس؛ من أتراك وفرس، قصدت بغداد بوصفها مركز الخلافة العبّاسّية، فضلا عن الموجود فيها أصلا من

---

(١) ينظر: المنتظم في تاريخ الملوك والأمم:٧/٢١٢-٢٩٣،٢٢٢، الحماسة في شعر الشريف الرضيّ: ٢٦، ٢٩.
(٢) ينظر: شعر الشريف الرضيّ - دراسة فنّية، حافظ كوزي المنصوريّ، أطروحة دكتوراه، كلّية التربية، جامعة البصرة،١٩٩٧: ٣.
(٣) ديوانه: ١/ ٣٦.
(٤) ينظر : عبقرّية الشريف الرضيّ : ١/ ١٣٤.
(٥) ينظر: ديوان الشريف الرضيّ (دار البيان): ١/ ١٩ (المقّمة).
(٦) ديوانه: ٢/ ٤٢.
(٧) ينظر : عبقرّية الشريف الرضيّ : ١/ ١٥٤.
(١) ينظر : الحماسة في شعر الشريف الرضيّ : ٦٨ - ٧١.

مسلمين ومسيح ومجوس، فتعدّدت الانقسامات على أساس القوميّة أو الدين، في وقت ضعف فيه العنصر العربيّ أمام قوّة العنصر التركيّ أو الفارسيّ لأنّ العبّاسيّين اعتمدوا عليهم في بداية دعوتهم، فتغلغل هؤلاء في مرافق الحياة كافّة، وشغلوا مناصب مؤثّرة في سير الحياة عامّة.

وأمام هذا التنوّع في بنية المجتمع العبّاسيّ تنوّعت الاتجاهات والمعتقدات وتضاربت إلى درجة الفرقة، فكثرت الفتن والصراعات، في وقت ضعفت فيه الخلافة العبّاسيّة . وأدّى هذا أيضا- إلى شيوع ثقافات جديدة وعادات وتقاليد وأعياد نجد الإشارة إليها في شعر الرضيّ؛ في تهنئة الملوك في أعيادهم، كأعياد المهرجان والنيروز وغيرها[1]. وحدثت أزمات اقتصاديّة كثيرة، فعمّ الغلاء والجوع والمرض بسبب قلّة الإنتاج وسوء توزيع الموجود من الثروة، فنشأ عن ذلك تفاوت طبقيّ فاحش، وانتشر اللصوص وكثرت العصابات[2].

وعلى النقيض من هذه الا ضطرابات السياسّية والاجتماعّية نجد نهضة أدبّية شاملة، وكانت مجالس الخلفاء والملوك تجتذب الشعراء والأدباء لأنّهم عرفوا قيمة الأدب وأثره في الصراعات السياسّية والمذهبّية، ولكونه أسلوبا من أساليب الدعاية السياسّية المهمّة، بل هو وسيلة الإعلام الرئيسة في ذلك العصر. وكان الخلفاء والملوك ممّن يتذوّقون الأدب والشعر، ويولونه رعايةً خاصّة، واشترطوا في مَن يشغل منصب الوزارة أن يكون ممّن يمتلك القدرة الإدارّية والبلاغّية. وكان من الملوك والوزراء كتّاب وشعراء، كعضد الدولة البويهيّ، وابن العميد، والمهلّبيّ وزير معزّ الدولة ، والصاحب بن عبّاد[3]، فضلا عن عشرات الشعراء والكتّاب الذين أناروا القرن الرابع الهجريّ بنتاجاتهم الشعرّية والنثرّية. وكان الشريف الرضيّ- أحد هؤلاء الأعلام اللامعين- يحمل الكثير من المواهب التي التقت بثقافة العصر المتنوّعة, حتّى ليمكن القول: إنّ هذا العصر قد جنى ثمار العصور التي سبقته، فكان بحقّ عصراً للنضج الحضاريّ والثقافيّ والفكريّ.

---

(٢) ينظر : م. ن : ٣٣.

(٣) ينظر : شعر الشريف الرضيّ ومنطلقاته الفكرّية : ٦٨ ـ ٦٩.

(١) ينظر : الحماسة في شعر الشريف الرضيّ : ٤٣ ـ ٤٥.

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
المقدّمة.	٤-١
التمهيد: تعريفٌ بلغة الشعر وبالشريف الرضيّ.	٢٢-٥
أ- في لغة الشعر.	١٠-٦
ب- حياة الشريف الرضيّ وشعره.	٢٢-١١
الفصل الأوّل: الألفاظ.	٩٣-٢٣
مدخل.	٢٨-٢٤
ألفاظ الحرب.	٣٦-٢٨
المجد والعلا.	٤١-٣٧
ألفاظ الشريعة الإ سلاميّة.	٤٨-٤١
أسماء الأعلام.	٥٥-٤٩
الضمائر.	٦٢-٥٦
ألفاظ الشيب.	٦٨-٦٢
أسماء المكان.	٧٣-٦٨
الزمان والدهر.	٨٠-٧٤
أسماء الحيوان وصفاته.	٨٤-٨٠
أفعال الرؤية والحسّ.	٨٩-٨٥
ملخّص الفصل.	٩٣-٨٩
الفصل الثاني: الصياغة.	١٥٥-٩٤
مدخل.	٩٦-٩٥
التشبيه.	١٠٣-٩٦
الاستعارة.	١١٠-١٠٣
الكناية.	١١٦-١١٠
التقديم والتأخير.	١٢١-١١٦
الاستفهام.	١٢٧-١٢١
أسلوب الأمر.	١٣٣-١٢٧
أسلوب النهي.	١٣٧-١٣٤
النداء.	١٤٣-١٣٧
أسلوب النفي.	١٤٩-١٤٤
أسلوب التوكيد.	١٥٣-١٤٩
ملخّص الفصل.	١٥٥-١٥٣
الفصل الثالث: الإيقاع.	٢١٣-١٥٦
مدخل.	١٥٨-١٥٧
الأصوات اللغويّة.	١٦٧-١٥٩
التجنيس.	١٧٢-١٦٧
التكرار.	١٧٧-١٧٢

التصريع.	١٧٧-١٨١
التقسيم.	١٨١-١٨٥
الوزن.	١٨٥-١٩٤
القافية.	١٩٤-٢٠٧
الضرورة الشعرّية.	٢٠٧-٢١١
ملخّص الفصل.	٢١١-٢١٣
الخاتمة.	٢١٤-٢١٨
المصادر والمراجع.	٢١٩-٢٣٣
ملخّص الرسالة باللغة الإ نكليزّية.	A-B

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله ربّ العالمين والصلاة والسلام على سيّدنا محمّد و آله وصحبه المنتجبين، وبعد..

ممّا لاشكّ فيه أنّ العصر العبّاسيّ يعدّ أكثر العصور التي ازدهرت فيها الحركة الأدبيّة لدى العرب إذ بلغ الشعر العربيّ الذروة في السموّ والارتقاء بفعل عوامل عديدة؛ لعلّ من أهمّها التمازج الثقافيّ الذي احتضنته عاصمة المشرق(بغداد)، فأثمر نخبة ممّيزة من الشعراء الكبار كأبي نواس ومسلم وأبي تمّام والبحتريّ وابن الروميّ والمتنّبي وأبي فراس الحمدانيّ وغيرهم. وكان الشريف الرضيّ خاتمة هؤلاء الشعراء العمالقة، وآخر الفحول الذين أنجبتهم بغداد جودةً وكثرةً، وقد بزّ أقرانه من الشعراء في كونه كاتبا كبيرا؛ تشهد بذلك مؤلّفاته الكثيرة في فروع مختلفة من المعرفة.

ولهذه المكانة الكبيرة التي يتمتّع بها الشاعر فقد كان هدفا لدراستنا. أمّا الجانب المدروس فقد كان لغة الشعر بعد أن أدركنا مقدار الفائدة المعرفيّة التي يمكن أن يجنيها الباحث من دراسة هذا الموضوع لاشتماله على جوانب فنّيّة عديدة تخصّ الشعر؛ الفنّ القوليّ الأوّل عند العرب، ولما يتمتّع به الشاعر من ثروة لغويّة هائلة، ولكون اللغة تمثّل جوهر الشعر، ومجلى نبوغ الشاعر. وقد ضرب هذا الموضوع بجذوره في علوم اللغة المختلفة من أدب ونحو ونقد وبلاغة وعروض، فهو موضوع متشعّب ودقيق يقتضي من الباحث الانطلاق من النصّ الشعريّ لتشخيص الظواهر اللغويّة وتفسيرها، وكيفيّة توظيف الشاعر للغة بوصفها أداة إبداعه الشعريّ.

لقد تناولت الشاعر بالحديث والدراسة أقلام كثيرة قديما وحديثا، اختصّ بعضها بالترجمة لحياة الشاعر ، أو لدراسة جوانب محدّدة من سيرته وشعره،أمّا دراسة لغة شعره فلم تستقلّ بها أية دراسةإلّا بحث صغير للدكتور أحمد نصّيف الجنابيّ من ضمن مجموعة بحوث قُدّمت في المهرجان الذي أقيم بمناسبة مرور ألف سنة على وفاة الشاعر، وقد جمعت البحوث في كتاب(الشريف الرضي - دراسات في ذكراه الألفيّة) الذي تكفّلت بنشره دار آفاق عربيّة. وقد أفدنا منها كثيراً.

وتبعا لمقتضيات الموضوع فقد ضمّ البحث تمهيدا وثلاثة فصول. اختصّ التمهيد بعرض موجز لشطرَي الموضوع: مفهوم لغة الشعر، ونبذة موجزة عن حياة الشاعر وعصره وأغراض شعره وثقافته، مقتصرين على ما من شأنه أن يضيء البحث لأنّ التفصيل فيها ليس من وكدنا، بل اختصّت به كتب الترجمة. وتناول الفصل الأوّل دراسة الألفاظ السائدة لدى الشاعر تحت حقول دلاليّة مختلفة، وأسباب شيوعها، فضلا عن ملاحظة طبيعتها من حيث الوضوح والغموض والغرابة والقوّة والضعف، ومدى متابعته للقديم في استخدامه لها.

في حين عرض الفصل الثاني لكيفيّة صياغة الشاعر لجمله الشعريّة، من خلال الحديث عن أبرز الأساليب اللغويّة التي وظّفها لنقل تجربته الشعريّة. أمّا الفصل الثالث فقد اختصّ بدراسة المستوى الإيقاعيّ والوقوف على تقنّيات الموسيقى لديه، ومدى التزامه بالموروث فيها، وكيفيّة تآزر هذه الألوان مع المستويات الأخرى لنقل معانيه وأفكاره. ومن ثمّ الوقوف في الخاتمة على أبرز النتائج التي توصّل إليها الباحث.

ومن الجدير بالذكر أنّ النتائج التي توصّلنا إليها في الفصول ووحداتها، لم تكن مفترضة جزافا، أو إلقاءً بالكلام على عواهنه ، بل استندت إلى إحصائيات دقيقة إلى حدّ

ما، ممّا اقتضى منّا وقفات طويلة لإخراج هذه النسب ومحاولة قراءتها. وقد فرضت طبيعة الموضوع منهجاً فنّياً ينطلق فيه الباحث من النصوص لاستجلاء ملامح لغة الشاعر، مع الاستعانة-على نحو قليل- بالجوانب التاريخيّة في عصره.

أمّا أبرز الصعوبات التي واجهت الباحث فهي قلّة الدراسات التي تناولت لغة الشعر العربيّ القديم، ممّا استدعى منه في بعض الأحيان الاعتماد على النفس في قراءة النتائج والوصول إلى الأحكام. ومن الصعوبات - أيضا - ما تجسّد في الظروف العصيبة التي يشهدها بلدنا الجريح، ممّا وقف عائقا أمام تنقّل الطالب للبحث عن المصادر .

ولعلّ من أهمّ المصادر التي أفاد منها الباحث- فضلا عمّا ذُكر- كتاب(لغة الشعر الحديث في العراق) للدكتور عدنان العوّاديّ، وبعض الرسا ئل الجامعّية ذات العلاقة بلغة الشعر ، وكتب نقدّي ة وأدبّية مختلفة.

وبعد أن وصل البحث إلى خاتمة الطريق لابدّ من ردّ الجميل لأصحابه،للأستاذ المشرف الدكتورة هناء جواد عبد السادة التي أشرفت على البحث وأسهمت في تذليل الصعوبات أمام الباحث بتوفير المصادر المهمّة، وقراءة البحث ومتابعته في كلّ صغيرة وكبيرة، كلّ الوفاء والعرفان. وأتوجّه بالشكر الوافر إلى الدكتور عدنان العوّاديّ الذي كثيرا ما لاذت به نفس الباحث عندما تضيق به دائرة التفكير وتوصد بوجهه الأبواب، فضلا عن لمساته في اختيار الموضوع. وأخصّ بالشكر الدكتور قيس حمزة الخفاجيّ الذي كان له الفضل في أن يظهر البحث في هذه الصورة بتهذيبه من الزيادات المشينة، وإبدائه النصيحة، وتوجيهاته السديدة، فكان نعم الأستاذ والأخ الكبير. و أشكر رئيس قسم اللغة العربّية الدكتور عامر عمران الخفاجيّ وأساتذة القسم الفاضلين ممّن أسهم في إعدادنا في السنة التحضيريّة.

وأخيرا لا أدّعيأنّ هذه الرسالة تخلو من القصور؛ فهو حليفنا على الرغم من سعينا لتجنّبه، وحسبنا ما بذلنا من جهد، فالكمال لله وحده. نسأله أن يوفّقنا لما فيه الخير والسداد، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

الباحث

Abstract

This thesis discussed the Al-Sharif Al-Radhi's poetry language, to show the significance features in his poetry, it have three levels phonetic, style and rhythm.

It has shown to us that poet's phonetic language is mixture of old lexicon that the desert's phonates forms the main subject; and Abbasiya's phonates in Baghdad. Poet's phonates have significance feature is explicit and eloquence harmony with poet's desire to express on his aim in order his ideas have reached to the great level of effective.

We have found in his poems some strange phonates which it forms a part from desert poet attitude. His subjects were about main purposes of old Arab poetry (compliment, elegiac, proud, and erotic). He was great all of them especially in the elegiac and proud because it has come harmony with his own sadness and disappointment life nature in everything in spite of his origin and self-esteem.

While his erotic was from pure style besides his poetries of white hair, wisdom, and complaint from age. It has shown he has enormous linguistic wealth and encyclopedia culture enabled him to write his poem without any weak and failure.

His study has shown the poet's style of his poetry sentences by using what are common such as simile, metaphor, and metonymy in addition to go before and go after in his poetry language. The sensational pictures were formed a great part of his poetry pictures in which the picturing based on the meeting and resemble with external world things.

The metaphor sometimes forms these pictures especially in the metaphors and metonymies by forming linguistic relations among the far thinks and by passing the lexicon uses. The poet didn't remove to the methods of demanding composition; to express on variety metaphor meanings which are common at other poets.

While on the level of the rhythm, the poet is intended to use the common on meters and rhymes not for imitation but for its phonetic features that made it favorite of poets in general, suitable for poet's demanding experience to achieve the expression, publicness and clearly and comprehension his nature and of excitement and ideas. As well as he often obligates with declaration, and his poems have internal rhymes, especially the phonetic and semantic aspects such as repetition, derivation gender, and divided the verse poetry into rhymes and metrical phases. The poet has approved a great ability to use rhyme represented by little of defect of rhymes and metrical, and he seldom to have to use the necessities.

By all chapters' results, we have shown to us the poet has obligated with old Arab poem features because it is a part of immortal Arab heritage he was very good in it, while he was rebellious and revolter in his self-deepen against corrupted his time policies in the all levels.

مدخل

الألفاظ هي المرتكز الأوّل والأساس في لغة الشعر, وهي أداة النقل والتوصيل في اللغة. وموهبة الفذّ ان تبدو في قدرته على تخيّر الألفاظ وانتقائها وتركيبها لينقل تجربته في أحسن صورة, وهذا يتطلّب منه إلماماً باللغة وقواعدها وخواصّ استخدامها وتعدّد طرائقها وأساليبها[١]. وعلى أساس هذا الاختيار يتوقّف جزء كبير من إبداع الشاعر وتفوّقه لأنّ طريق الدلالة في الشعر إنّما تبدأ من الكلمات [٢].

ولمّا كانت كذلك فلابدّ لها أن تحظى باهتمام النقاد والبلاغيّين،فكانت محوراً لأحاديثهم إلى جنب المعاني ومثار جدل طويل في أهمية كلّ عنصر وتقديمه على الآخر في النصّ الشعريّ. ولا نودُّ أن نخوض في كلّ ما قيل, ولكن أن نبيّن أثر اللفظة وقيمتها. فقد تناولها النقاد والبلاغيّون وأولوها عناية خاصّة بوصفها أهمّ عناصر التعبير الشعريّ؛ وفي ضوئها لا بغيرها- عند عدد منهم- يحكم بجودة النصّ الأدبيّ أو برداءته، والشاعر- عندهم- شاعر بكلماته لا بمعانيه. فقد قدّمها الجاحظ(ت ٢٥٥هـ) رائد البيان العربيّ- على المعاني لأنّ المعاني قائمة في صدور الناس, وهي مستورة خفيّة , ومحجوبة مكنونةٍ وإنّما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها وإخبارهم عنها[٣]. وبم يكون إحياؤها والإخبار عنها إن لم يكن بالألفاظ ؟ والمعاني"مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقرويّ، [والمدنيّ]، [...] فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[٤]؛ والصناعة والنسج لا تكون إلّا بالألفاظ بلا شكّ.

فالألفاظ هي التي تُبرز قيمة المعنى الشريف أو المبتكر, والجاحظ نظر إلى الألفاظ بوصفها زينة المعاني في القلوب, ومعارضها التي بها تزدان[٥]. وإنّ لاختيار اللفظ وللإبداع في الصياغة الشأن الأوّل في تقدير القيمة الفنّيّة للعمل الأدبيّ[٦].

ونستنير– هنا– بابن طباطبا(ت ٣٢٢هـ) الذي قال مبيّناً قيمة الألفاظ للمعاني وأثرها في تحسين المعنى وإظهاره بأروع صورة: إنّ الألفاظ " كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض "[٧]. وهو في رأيه هذا يبدو متابعاً للجاحظ. وفي موضع آخر يصف الشاعر بأنّه" كالنسّاج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويف "[٨]. وهل يكون النسج إلّا بالألفاظ ؟.

---

(١) ينظر:عضويّة الموسيقى فيالنصّ الشعريّ, عبد الفتّاح صالح نافع, مكتبة المنار, الأردن, ط١, ١٩٨٥: ٦٢.

(٢) ينظر: التطوّر الدلاليّ بين لغة الشعر الجاهليّ ولغة القرآن الكريم – دراسة دلاليّة مقارنة, عودة خليل أبو عودة, مكتبة المنار, الأردن, ط١, ١٩٨٥: ٦٩.

(٣) ينظر: البيان والتبيين:١/ ٧٥.

(٤) الحيوان, أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ , تح: عبد السلام محمّد هارون, ط٢, ١٩٦٥: ٣/ ١٣١-١٣٢.

(٥) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغيّ والنقديّ عند العرب, ماهر مهدي هلال, دار الحرّيّة للطباعة, بغداد, ١٩٨٠: ٥٦.

(١) ينظر: دراسات في نقد الأدب العربيّ- من الجاهليّة إلى نهاية القرن الثالث, د. بدوي طبانة, دار الثقافة بيروت, ط٦، ١٣٩٤هـ-١٩٧٤م: ١٤٣-١٤٤.

(٢) عيار الشعر, ابن طباطبا العلويّ, تح: طه الحاجريّ، ومحمّد زغلول سلّام, المكتبة التجاريّة الكبرى , القاهرة, ١٩٥٦: ٨.

(٣) م. ن : ٥ .

إنّ المعنى الواحد يمكن أن يعرض لأكثر من شاعر, إلّا أنّ المزيّة كلّها لمن يحسن اختيار اللفظ ويحسن صياغته, وبذلك يكون تفرّده عن الآخرين. فالتفاضل بين الشعراء يكون بالألفاظ لا بالمعاني لأنّ المعاني مشتركة. ويكفي دليلا على هذا أنّ نذكر أنّهم وضعوا صفات عديدة للألفاظ, في حين اقتصروا في المعاني على صوابها, فخصّوها بـ" جودة اللفظ وصفائه, وحسنه وبهائه, ونزاهته, وكثرة طلاوته ومائه, مع صحّة السبك والتركيب, والخلوّ من أود النظم والتأليف.. وليس يطلب من المعنى إلّا أن يكون صواباً "[١].

ولعلّ من المؤكّد أنّ الاهتمام باللفظ واختياره ونظمه هو اهتمام بالمعنى من وجه آخر, اهتمام بشكل غير مباشر لأنّ اللفظ كلّما نال استحسان المتلقّي وإعجابه كان المعنى به أبهى وأجمل, " فكأنّ العرب إنّما تحلّي ألفاظها وتدبجها وتشيها , وتزخرفها , عناية بالمعاني التي وراءها, وتوصلاً بها إلى إدراك مطالبها "[٢]. فإذا كانت الألفاظ سبباً وسلّماً إلى تحصيل المطلوب عرف بذلك أنّ الألفاظ خدم للمعاني[٣] . والشريف الرضيّ يؤيّد هذا بقوله " إنّ الألفاظ خدم للمعاني لأنّها تعمل على تحسين معارضها وتنميق مطالعها "[٤]. وقد يكون الرضيّ متأثّراً في هذا بابن جني (ت ٣٩٢هـ). فهو أستاذه كما مرّ بنا في التمهيد. وهذا رأي عبد القاهر الجرجانيّ (ت ٤٧١هـ) أيضاً[٥] .

وقد أشار ابن رشيق القيروانيّ(ت ٤٥٦هـ) إلى أنّ أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى لأنّ اللفظ " أغلى من المعنى ثمناً, وأعظم قيمة, وأعزّ مطلباً "[٦].

إنّ النصّ الأدبيّ إنّما يتجلّى في الكلمات التي من خلالها ينقل المعنى إلى المتلقّي. يقول الشاعر(ملارمي): " إنّنا لا نصنع الأبيات الشعريّة بالأفكار, بل نصنعها بالكلمات "[٧]؛ فالألفاظ هي مدار صنعة الكلام. ويقول ابن خلدون (ت ٨٠٨ هـ) في مقدمته: " اعلم أنّ صناعة الكلام نظماً ونثراً إنّما هي في الألفاظ لا في المعاني, وإنّما المعاني تبع لها وهي أصل فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر إنّما يحاولها في الألفاظ[...] وأمّا المعاني فهي في الضمائر وأيضاً فالمعاني موجودة عند كلّ واحد وفي طوع كلّ فكر منها ما يشاء ويرضى فلا يحتاج إلى صناعة. وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة "[٨].

إنّ هذا التشديد على قيمة الألفاظ لا يعني إهمال المعنى لأنّ العمل الأدبيّ لا يقوم إلّا بهما معاً؛ بالمبنى والمعنى أو بالدالّ والمدلول بحسب تعبير سوسير[٩]. فالاهتمام باللفظ هو اهتمام بالمعنى في الوقت نفسه لأنّ اللفظ الحسن يظهر المعنى بأروع صورة, وليس هناك فصل بين اللفظ والمعنى، وإن وُجِد فإنّما هو لبيان العنصر المؤثّر

---

(٤) الصناعتين, أبو هلال العسكريّ, تح: د. مفيد قميحة, دار الكتب العلميّة, بيروت, ط٢, ١٩٨٩: ٧٢.
(٥) الخصائص:١/ ٢٢٠.
(٦) ينظر: م. ن:١/ ٢٢٠.
(١) تلخيص البيان في مجازات القرآن, الشريف الرضيّ, تح: محمّد عبد الغني حسن, دار إحياء الكتب, ١٩٥٥: ٢٤٤, وينظر: الشريف الرضيّ, إ حسان عبّاس :٢٥٥.
(٢) ينظر: دلائل الإعجاز: ٩٦.
(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١/ ١٢٧.
(٤) بنية اللغة الشعريّة:٤١.
(٥) مقدّمة ابن خلدون ,العلّامةابن خلدون, المكتبة التجاريّة الكبرى, مصر: ٥٧٧.
(٦) ينظر: بنية اللغة الشعريّة: ٢٧.

الذي به تتغيّر وتتجدّد صورة المعاني وهو اللفظ, أوهو لأجل بيان خصائص كلّ منهما(لغرض تعليميّ).

وفي ضوء ذلك وضعوا للفظ شروطاً ومعايير– فضلاً عمّا ذكر– فمعياره عند المرزوقيّ الطبع والرواية والاستعمال[١]، ومنها– أيضاً– وضوح الدلالة؛ وهذا إنّما يقوم على أساس صحّتها في المعجم. وبما أنّ الألفاظ تستمدّ صحّتها اللغويّة من صحّة استعمالها في الأدب القديم فإنّها تستمدّ فصاحتها– وهو شرط مهمّ في الألفاظ– من طريقة استعمالها في هذا الأدب[٢], مع مراعاة شروط الفصاحة التي قرّرها البلاغيّون[٣].

ولا يعني وصف الألفاظ بهذه الصفات أنّ الشاعر يستخدمها في الأغراض كلّها على حدّ سواء ولكن ينبغي أن يراعي ملاءمتها للأغراض والمعاني, وأن يقسّم الألفاظ على رتب المعاني. قال القاضي الجرجاني: " فلا يكون غزلك كافتخارك, ولا مديحك كوعيدك , ولا هجاؤك كاستبطائك, ولا هزلك بمنزلة جدّك, ولا تعريضك مثل تصريحك, بل ترتّب كلاً مرتبته وتوفّيه حقّه, فتلطّف إذا تغزّلت, وتفخّم إذا افتخرت, وتتصرّف للمديح تصرّف مواقعه "[٤].

إنّ لكلّ من التركيب الخاص بكلّ لفظة وبنيتها وجرسها, وما تحمله من إيحاءات أثراً في جمالها وتقبّل النفس لها.

ولكنّ نجاح النصّ والإبداع فيه إنّما يتجلّى في حسن التأليف والصياغة[٥]. فاللفظ في ذاته لا يوصف بالحسن ولا بالقبح, وإنّما يعرض له ذلك بانسجامه مع ما حوله من الألفاظ, ووقوعه في تضاعيف النظم والتركيب[٦]. وفي هذا يقول المازني: " إنّ اللفظ من حيث هو لفظ مفرد لاشيء في ذاته ولا معنى له في نفسه ولكن يكون المعنى وتحصل الفائدة بالتأليف وبضمّ الألفاظ بعضها إلى بعض, كاللون في ذاته لا يفيدك صورة ولا يعطيك شيئاً إلّا بعد أن يأتلف مع سواه "[٧]. وتأثير اللفظ في سياق ما يختلف عنه في آخر؛ فاللفظة ينبغي مراعاة استعمالها في حالة نظمها مع جاراتها. وهو- بهذا المعنى- ينبغي أن يشمل القطعة كلّها لا الكلمات والجمل السابقة واللاحقة فحسب، ولا يكون تأثيرها بذاتها ولكن ضمن التأليف العامّ، وهي تخضع فيه لضوابط نحويّة وصرفيّة وصوتيّة. هذا التأثير يجعل اللفظة أشبه بمولّد إشاريّ مشعّ لعدد من المواقف والانفعالات والأوضاع التي تتّسم بالتشابك والانسجام والدقّة والغرابة والحيويّة"[٨].

---

(٧) ينظر: شرح ديوان الحماسة, أبو عليّ أحمد بن محمّد بن الحسن المرزوقيّ, تح: أحمد أمين، وعبد السلام هارون, مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر, القاهرة, ١٩٥١: ١/ ٩.

(١) ينظر: لغة الشعر الحديث في العراق: ٢١٨.

(٢) ينظر: سر الفصاحة, ابن سنان الخفاجيّ, شرح: عبد المتعال الصعيديّ, القاهرة, ١٩٦٩: ٥٤– ٨٢, والمثل السائر: ١/ ١١٢– ١٢٠.

(٣) الوساطة بين المتنّبي وخصومه, القاضي عليّ بن عبد العزيز الجرجانيّ, تحقيق وشرح: محمّد أبو الفضل إبراهيم، وعليّ محمّد البجّاوي, دار القلم , بيروت : ٢٤, وينظر: المثل السائر: ١/ ٢٤٠.

(٤) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١/ ١٢١, والأسس النفسيّة لأساليب البلاغة العربيّة, مجيد عبد الحميد ناجي, المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع, بيروت, ط١, ١٩٨٤: ٧١.

(٥) ينظر: تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب - من العصر الجاهليّ إلى القرن الرابع الهجريّ: ١٣٧.

(٦) الديوان في الأدب والنقد , عبّاس محمود العقّاد وإبراهيم المازنيّ, طبعة مصر, ط٣: ١٠٧.

(١) لغة الشعر الحديث في العراق :٢٣، وتنظر: ٢١.

وهذا هو ما نصّ عليه- منذ أمد بعيد- عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم بقوله: " وهل تجد أحداً يقول: هذه اللفظة فصيحة إلّا وهو يعتبر مكانها من النظم , وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها, وفضل مؤانستها لأخواتها؟ وهل قالوا: لفظة متمكّنة ومقبولة, وفي خلافه: قلقة ونابية, ومستكرهة, إلّا وغرضهم أن يعبّروا بالتمكّن عن حسن الاتّفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما, وبالقلق والنبوّ عن سوء التلاؤم "[١].

وبذا يكمن أثر اللفظة في حالة نظمها داخل السياق؛ وبذلك يكون وزنها أثقل ممّا لو كانت مفردة لأنّها مشحونة بالمعنى في القصيدة وليست كذلك خارجها, أو بالأحرى مشحونة في القصيدة بنوع خاصّ من المعنى يشقّ طريقه مباشرة إلى القلب[٢].

وبعد أن بيّنا أهمّيّة الألفاظ ومزاياها وأثرها في التأليف العامّ للنصّ. سنحاول في هذا الفصل تتّبع الألفاظ الشائعة في ديوان الشريفالرضيّ عامدين إلى وضع كلّ مجموعة ألفاظ تنتمي إلى عائلة لغويّة واحدة ضمن فقرة مستقلّة عن غيرها, والبحث عن أسباب شيوعها ودلالاتها ما استطعنا إلى ذلك سبيلا.

ألفاظ الحرب

يبرز أمام القارئ لديوان الشريف الرضيّ كمّ هائل من ألفاظ الحرب, انتشرت وشاعت في الديوان بشكل لافت , ولا تكاد تخلو صفحة من صفحات الديوان من هذه الألفاظ. وقد طبعت لغة الشاعر بهذا الطابع فأصبحت لغة حرب وجلجلة سلاح حتّى في غير مجال الحرب[٣], حتّى ليبدو الشاعر في ضوئها كأنّ ميدانه ساحة الحرب, وأدواته وأدواته عددها.فقد وردت لفظة(الحرب) بنسبة كبيرة منها قوله[٤]:

لي الحربُ معطوفاً عليَّ هياجُها وظلُّ جوادي قيظُها وعجاجُها

وقوله[٥]:

إذا شهَدالحربَ العوانَ تدافعتْ صدورُ المواضي في الطُّلى والجماجمِ

إنّ استخدام الشاعر لهذه اللفظة في هذين البيتين جزء من صورة راسخة للحرب" في ذهن العربيّ الذي كان يعيش هو وأولاده وقبيلته في دوّامتها وتحت كابوسها "[٦]؛ فاستخدامها مستمدّمن التراث العربيّ ولا يثير إحساساً بالجّة.

ويستخدم الشاعر لفظة أخرى مرادفة للفظة الحرب هي لفظة(الوغى). وتزيد نسبتها قليلاً على لفظة(الحرب). وقد عمد الشاعر إليها في إطار التنويع في الألفاظ الدالّة على مدلول واحد لتجنّب الإلحاح على لفظة من دون أخرى. يقول منّهاً فتيانه[٧]: فتيانه[٧]:

نَبّهْتُهمْ مثلَ عوالي الرماحْ إلى الوغى قبلَ نمومِ الصباحْ

---

(٢) دلائل الإعجاز: ٨٨, وينظر: البيان والتبيين: ١/ ٦٦– ٦٧.
(٣) ينظر: الشعر والتجربة: ٢٢.
(٤) ينظر: الحماسة في شعر الشريف الرضيّ: ٢١٢.
(١) ديوانه:١/ ٢٣٤.
(٢) م. ن: ٢/ ٣٨٠. وينظر: ١٦/١, ٨٠, ٢١٤, ٥٤٤, ٥٥٠, ٥٩٢, ٢/ ٢٣٩, ٣٨٠, ٤٢١, ٥٢٥.
(٣) أدب الحرب, حنّا مينا، ونجاح العطّار, وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ, دمشق, ١٩٧٦: ٥٣.
(٤) ديوانه:١/ ٢٥٤, وينظر: ١/ ١١, ١٤٨, ٢١١, ٣١٤, ٤٩٢, ٢/ ١٦٧, ١٧٢, ٢٠٢, ٢٠٦, ٣٧١.

وتأثير الحرب بارز منذ القدم؛ فهي" في بعض الأحيان تكاد تستأثر بكلّ تفكير البدو, ولذلك لعبت دوراً من أهمّ الأدوار في أشعارهم"[١]." فتأريخ البدو هو في صلبه سجلّ لحروب أو بالأحرى لغزوات"[٢], فإذا قال قائل بأنّ الرضيّ لم يكن من البدو! نقول بأنّ روحه كانت في البادية وإن كان جسده في الحاضرة, والروح أسمى من الجسد, والشعر أقرب إلى الروح منه إلى الجسد.

ووردت– أيضاً– لفظة(العدوّ) وكان لها حضور كبير في شعره منها قوله[٣]:

وكنتُإذا ما استطالَ العدوُّ نثلتُعليه القنا والشفارا

إنّ كثرة تردّد هذه اللفظة في ديوان الشاعر ربما تعود إلى شعوره بكثرة الأعداء من حوله؛ ليس الأعداء في الحرب, وإنما أعداء العلم والشعر والمجد. إنّهم الحسّاد والوشاة والمنافقون, وما أكثرهم في كلّ عصر. فكان يرى نفسه غريباً في أوساط الناس, حتّى بين أهله وأقاربه, بل إنّ أشدّالناس إيلاماً له أقاربه[٤]:

إذا لم يُعِذْكَاللهُ يوماً بنصرةٍ فأكبرُ أعوانٍ عليك الأقاربُ

ومن ألفاظ الحرب الأخرى لفظة(الجيش). وفي الأكثر يعمد الشاعر إلى وصف الجيش بصفات تضخّم صورته لتنّبه على قوّة فعله في المعركة كقوله[٥]:

نجرُّ إلى العُداةِ سُلافَ جيشٍ كعَرضِ الليلِ يتَّبعُ اللواءَ

ولفظة(الفرسان) وورودها بكثرة يرجع إلى أنّ الشاعر كثيراً ما كان يعوّل عليهم لتحقيق أحلامه. يقول فيهم[٦]:

وفوارساً يَتسمَّعون إلى العُلى نغماتِكلّ حنيّةٍمِرنانِ

مشقوا بأطرافِ القنا قِممَ العدا إنَّ الرماحَمخاصرُ الفرسانِ

وقد يسمّيهم بـ(الفتية) أو(الفتيان)[٧]؛ وهؤلاء الفتيان هم في الأغلب من البدو, وهم وهم عدّة كلّ ثائر يريد أن يوطّد لنفسه سلطاناً فأولئك" هم الفتيان الملثّمون الذين تحدّث عنهم المتنبي, وقضى الشريف أكثر عمره يحلم بأنّه يراهم من حوله وبين يديه"[٨]. أو يصف هؤلاء الفرسان بلفظ(الأبطال)[٩].

وترد أيضاً ألفاظ أخرى هي أسماء لكلّ ما يمتطيه الفرسان في ساحة المعركة كلفظة(الخيل)؛ والخيل من مستلزمات الفارس لتحقيق الظفر على أعدائه, فكثر الاهتمام بها منذ الجاهلية. فعن أبي عبيدة معمّر بن المثنى قال:" لم تكن العرب في الجاهلية تصون شيئاً من أموالها ولا تكرمه صيانتها الخيل وإكرامها لها لما كان لهم فيها من العزّ والجمال والمتعة والقوّة على عدوّهم, حتّى أنْ كان الرجل من العرب ليبيت طاوياً

---

(٥) تاريخ الأدب العربيّ, كارل بروكلمان , تر: عبد الحليم النجّار, دار المعارف, مصر, ط٢: ١/ ٤٩ .
(٦) تاريخ الأدب العربيّ في الجاهليّة و صدر الإسلام, نيكلسن, تر: صفاء خلوصي, مطبعة المعارف, بغداد, ١٩٧٠م: ١٠٣.
(٧) ديوانه: ١/ ٤٣٩, وينظر: ١/ ٨٢, ٩٠, ٩٧, ١٢٧, ١٤١, ٢٢٠, ٣٠٢, ٣١١, ٣٣٦, ٤٢٣, ٢/ ١١٥, ١٤٤, ١٦٣, ١٨٤.
(١) ديوانه:١/ ١٤٢.
(٢) م. ن: ١/ ٢٠، وينظر:١/ ١١, ٤٢, ٩٢, ١٤٠, ٤٥٠, ٤٥٦, ٦٤٠, ٢/ ١٨, ١٥٤, ٢٢٩, ٥١٣.
(٣) م. ن: ٢/ ٥١٩, وينظر: ٢/ ٥٩, ٢٩٢, ٣٠٣, ٤٢٥, ٤٩٣, ٥٠٧, ٥١٨, ٥١٩.
(٤) ينظر: م.ن: ١/ ٣٧, ٦٢, ٢١١, ٣٣٨, ٤٥٢, ٢/ ٥٢, ١٢٨.
(٥) الشريف الرضيّ , إحسان عبّاس: ٢٢٤.
(٦) ديوانه:١/ ١٦, ٦٣٥, ٢/ ٤١, ١٢٨, ٥٠٢.

ويشبع فرسه "[1]. فهي من مكمّلات عدّة الفارس, وقد استخدمها الرضيّ بالصفات الموروثة نفسها للخيل من قوّة وسرعة، كقوله[2] :

وما الخيلُ إلّا كالقداحِ نُجيلُها لِغُنْمٍ , فإمّا فائزٌ أو مُخَيَّبُ

وقوله[3]:

وما حملتْكَ الخيلُ إلا ردْتَها عن الروعِ حُمراً بالدماءِ قوانيا

[..... .....]

وما الخيلُ إلّا أن تكونَ سوابقاً وما الأُسْدُ إلّا أنْ تكونَ ضَواريا

وترد- أيضاً- لفظة(الجياد)[4], ولفظة(المطايا)[5] ، كقول الشاعر[6] :

فأينَ الجيادُ الملجماتُ على الوَحى سِراعاً إلى نقعِ الصريخِ المُنَدَّدِ

[..... .....]

وأينَ المطايا تذرعُ البيدَ والدُّجى إلى أقربٍ من نيلِ عزٍّ وأَبْعدِ

أو ألفاظ أخرى هي أسماء أو صفات لخيل معروفة بقوّتها وسرعتها منها :(اللاحقيات)[7] ،(الجديل, الوجيه, داعر)[8] ,(الجرد)[9]. إنّ صدر الفرس يكون بمثابة درع يحتمي الفارس به من رشق السهام, وقد اطمأنّ إلى صفاتها فلن تنكص أو تعيب أو تخذل[10] .

ومن أهمّ أدوات الفارس في الحرب(السيف). وقد أكثر الشاعر من ذكره, إذ بلغ ما يرد من الألفاظ الدالّة عليه أكثر من ثماني مائة مرّة. ومن متابعة استخدام الشاعر للفظة(السيف) نجد قوّة الأثر المادّي لهِ فهو الحَكَم في العالم الذي يتخيّله الشاعر, ومن ثمّ فهو مصدر قوّة الفارس, ويمنحه الثقة بالنفس والتفرّد والقدر ة على مواجهة التحدّيات والصراعات, فلا عجب إذ ا رأينا لسان الشاعر يردّده دوماً؛ فالسيف أداته لتحقيق نصره إذا هدّد أو توعَّد[11]:

فإنّي رأيتُ السيفَ أنصرَ للفتى إذا قالَ قولاً ماضياً أو توعّدا

وهو ما يعتمده لتحقيق مجده[12]:

عميدُكَ السيفُ الذي لم يَزَلْ دونَك مدلولاً على المقطعِ
يُرضيكَ في هدمِ رِقابِ العدى وفي بناءِ الحَسَبِ الأرفَعِ

---

(١) كتاب الخيل, أبو محمّد معمّر أبو عبيدة التيميّ القرشيّ , مطبعة دار المعارف العثمانيّة, حيدر آباد , الهند, ط١, ١٣٥٨هـ:٢.
(٢) ديوانه: ١/ ١١١.
(٣)م . ن:٢/ ٥٩٠, وينظر: ١/ ١٥, ٥٨, ١٤٢, ٢٠٨, ٢٧٠, ٢٧١, ٣٠٣, ٤٧٨, ٦٢٩, ٢/ ٧٣, ١٢٨, ١٨١, ١٨٨, ٢٨١, ٣٨٤, ٤٦٥.
(٤) ينظر: م. ن: ١/ ٤٠, ٨٥, ١٢٩, ٢٠٨, ٢١٤, ٢٢٥.
(٥) ينظر: م. ن: ١/ ٣٧, ٦٢, ١١٤, ٣٧٠, ٢/ ٦, ١٨١, ٢٠٥.
(٦) م. ن: ١/ ٣٧٠.
(٧) ينظر: م. ن: ١/ ٧٩, ٤٥٢, ٢/ ٦٢.
(٨) ينظر: م. ن: ١/ ٤٣٣.
(٩) ينظر: م. ن: ١/ ٤٨٨.
(١٠) ينظر:لغة شعر ديوان الحماسة – باب الحماسة ، عبد القادر باعيسى, رسالة ماجستير, كلّية الآداب, جامعة الكوفة, ١٩٩٦: ٤٥.
(١) ديوانه: ١/ ٢٨١.
(٢) م. ن: ١/ ٦٦٨، وينظر:١/ ١٦, ٢٥٥, ٥٥٩, ٢/ ١٣٣, ١٧٣, ٢٥٠, ٣٠٠, ٣٦٤, ٣٩٦.

وللسيف أسماء وأوصاف كثيرة يعرف الرضيّ منها ما يناسب سياق الكلام والوزن الشعريّ. يقول[١]:

ألا أنّ أصنافَ السيوفِ كثيرةٌ وأقطعُها هنديُّها ويمانُها

فمنها – بحسب كثرة ورودها- الأبيض, الظبى, الحسام, الصارم, النصل, العضب, القضب, الماضي, المهنّد, المشرفيّ, اليمانيّ, الباتر, المثقّف, المرهف[٢].

إنّ ذكر الشاعر للسيف أكثر من غيره من أدوات الحرب يعطي ميزة لحامله ألا وهي الشجاعة؛ فهو يحارب عدوّه وجهاً لوجه فهو أكثر تعرّضاً للمخاطر. أمّا الرماح والنبال فهي ترمى عن بعد.

ولا تكاد أسماء الرمح تقلّ في نسبتها كثيراً عن أسماء السيف. فمن ورود لفظة (الرمح) قول الشاعر[٣]:

رماهُم من الرُّمْحِ الطويلِ بحالبٍ ومن شفرةِ العضبِ الحسامِ بجازرِ

ووردت ألفاظ أخرى مرادفة للفظة الرمح ؛ منها– حسب كثرة ورودها- (القنا, العوالي, السنان, السمر، الأسل)[٤].

ومن ألفاظ الحرب الأخرى: القوس, السهم, النبال, الدروع[٥].

إنّ هذه الأدوات هي عدّة الفارس في الحرب, بل في الحياة" وما كانالعربيّ يتمنّى شيئاً سوى رمح مدّبب, وسيف صقيل وفرس جرداء, ودرع سابغة, فهي عدّته في الحياة, وعماده الذي يعتمد عليه وسببه إلى العزّة والسيادة"[٦].

ومن استدعاءات الحرب ألفاظ تقترن بالفعل المادّي للسيف والرمح؛ منها (الضرب, الطعن, القراع, الدم)[٧]، كقول الشاعر[٨]:

حيثُ يلقى ضربُ السيوفِ أخاديـ (م) ـدَتمُجُّالدماءَ والطعنَ وخْضا

إنّ هذه الألفاظ تنتشر في ديوان الشاعر انتشاراً كبيراً" ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائد الشريف الرضيّ في جميع أغراض شعره من: القنا, والرماح, والسيف, والقضب, والفرسان, والفتيان, والدروع, والأسنّة, وحمحمة الخيل, وهدير الفحول"[٩] فتجد حتّى في غرامّياته وغزله ألفاظاً" كالسهام والأقواس والرامي والمرميّ والقاتل

---

(٣) م. ن : ٢/ ٥٣٨ .

(٤) ينظر: م. ن: ١/ ١٣, ١٩, ٢٤, ٣١, ٥١, ٦٦, ٨٨, ٩٤, ٩٩, ١١٣, ١٢٦, ١٥٥, ١٦٢, ٢٠١, ٢٠٨, ٢٢١, ٢٣٠, ٢٧٨, ٢٨٩, ٣١٧, ٣٢٥, ٣٣٤, ٣٣٥, ٣٥١, ٣٧١, ٣٧٦, ٤٠٤, ٤٣٤, ٤٥٢, ٤٧٦, ٤٨١, ٥٢٦, ٦١٣, ٦٥٤, ٦٦٢, ٢/ ١٨, ١٩, ١٦٧, ١٧٢, ٢٦٢, ٢٩١, ٣٢١, ٣٢٣, ٣٧٣, ٤٦٣, ٤٨٤, ٥١٥, ٥٧٦, ٥٨٨.

(٥) م. ن: ١/ ٤٥٢، وينظر: ١/ ١٠, ٤١, ٧٧, ١٤٨, ٢٧٠.

(٦) ينظر: م . ن: ١/ ٩, ١٣, ١٦, ٢٠, ٤١, ٤٤, ٥٥, ٧٧, ٧٩, ٨٨, ٩٨, ١١١, ١٨٥, ١٩٥, ٣٢٥, ٣٧٨, ٤٦٢, ٤٧١, ٤٧٤, ٤٩٧, ٦٤٣, ٢ / ١٣٤, ١٧٤.

(١) ينظر: ديوانه : ١/ ١٠, ٢٦, ٤١, ١٣١, ٣٤٠, ٣٧٨, ٣٨٢, ٤٢٨, ٤٤٥, ٥٠٠, ٥٣٠, ٥٣١, ٥٨٤, ٦٠٤, ٦٣٨, ٦٧٠, ٢/ ٥٢, ٦٥, ٨٠, ١٤٦, ١٧٧.

(٢) الفروسّيةِ في الشعر الجاهليّ, نوري حمّودي القيسيّ, مطابع دار التضامن, بغداد, ط١, ١٩٦٤: ١٦٥.

(٣) ينظر: ديوانه:١/ ٢٦, ٥٨, ٨٩, ١٠٠, ١٣٣, ١٨٤, ٢٥٠, ٢٨١, ٣٢٥, ٣٣٤, ٣٤٨, ٤٣٣, ٤٧٠, ٤٨٨, ٥٥١, ٥٧٨, ٥٨٧, ٥٩٢.

(٤) م . ن: ١/ ٥٧٨.

(٥) الحماسة في شعر الشريف الرضيّ: ٢١٢.

والقتيل والمخطئ والمصيب والمجلّي والسابق وما إلى ذلك وهو بهذا سائر على نهج سابقيه يقتفي خطى أسلافه"[١].

وتستدعي الحرب ألفاظاً أخرى تشير إلى نهاية حياة الإنسان؛ منها(الردى, الموت, المنايا, الحمام, القتل)[٢] , كقول الشاعر[٣] :

لقد أُوْلِعَ الموتُالزؤامُ بجمعِهم كأنَّ الرَّدى فيهِم تَحَلَّلَ من نَذْرِ

ولمّا كان الموت أمراً حتميّاً لا مفرّ منه, والتفكير فيه لا يجدي نفعاً فلا بدّمن تجاوزه وركوب المخاطر" فإدراك الفرسان لحتميّة الموت دفعهم إلى الجرأة عليه"[٤], والرضيّ أدرك ذلك وخبره, فنشر نظراته الفلسفية التي تنبئ عن حكمة وفطنة بإزاء الموت, يزاد على ذلك أنّ الموت كان ملاذاً له من حياته المملوءة بالإحباط وكيد الزمان معه .

وهناك ألفاظ أخرى لها علاقة بالحرب وأجوائها؛ منها(الشجاعة, العزم, الهمّة, البأس, العنان, الخطب, الهول, الرزايا)[٥].

من ملاحظة الألفاظ السابقة يتبّين أنّ لغة الشاعر في هذا المجال لغة قويّة لا تعرف اللين لأنّ ها لغة بدويّةٍ والشعر البدويّ يتّسم بالقوّة[٦], وأنّ ألفاظه في الأعمّ الأغلب من القسم الأوّل الذي سمّاه ابن الأثير بالجزل, الذي يستعمل في وصف الحروب وفي قوارع التهديد والتخويف[٧] . فلغته حماسيّة يتخيّر فيها الألفاظ ذات الوقع الموسيقيّ المؤثّر، التي تلائم الأصوات المنبعثة من أجواء الحرب. فالكلمات في هذا الشعر" قويّة الجرس، إيجابيّة المعنى، هي رماح وسيوف، وطعن وضرب، وقتل وأسر، وانتصار وأشلاء ووقائع "[٨]. والرضيّ لم يخرج في ألفاظه الحماسيّة عن منهج شعراء الحماسة الحماسة منذ الجاهليّة حتّى أيام المتنبّي، وهذا ما أكّدته الحركة النقديّة التي بلغت ذروتها في أواخر القرن الرابع الهجريّ التي أرادت من الشعر أن يكون جيّد المعاني، جزل الألفاظ لا يخلو من مسحة أعرابيّة، أو عبقة بدويّة[٩].

إنّ الرضيّ بعيد عن ساحة الحرب وسرعة الأحداث فيها وخطورتها، فهو يتأنّى في شعره ويختار الألفاظ القويّة الجزلة ذات الجرس الملائمة للمعنى ولا تفاضل بينهما لقوله[١٠]:

---

(٦) نسيب الشريف الرضيّ: ل.

(٧) ينظر: ديوانه: ١/ ١٠, ٢٢, ٢٤, ٢٦, ٤٥, ٦١, ٦٤, ٨٧, ١١٣, ١١٧, ١٣٢, ١٤٢, ١٥٢, ١٦٥, ١٦٦, ٢٤١, ٢٤٢, ٢٦٦, ٢٩٩, ٣٦٦, ٦٤٥, ٢/ ١٣٤, ١٧٤.

(٨) م . ن: ١/ ٥٠٦.

(٩) الحياة والموت في الشعر الجاهليّ, مصطفى عبد اللطيف جياووك, دار الحرّيّة للطباعة والنشر, بغداد, ١٩٧٧: ٢٣٤, وينظر: أدب المواجهة في شعر الشريف الرضيّ, صالح أحمد رشيد, رسالة ماجستير, كلّيّة الآداب, الجامعة المستنصريّة, ١٤١٧هـ١٩٩٧م:١١١.

(١) ينظر: ديوانه: ١/ ١١, ١٥, ١٦, ١٧, ٥٥, ٦٠, ٩٠, ١٠٤, ١٢٩, ١٣٣, ١٤٨, ١٥٠, ١٥٢, ١٥٨, ١٦٧, ٢٢٧,٢٣٥, ٢٤٠, ٢٤١, ٢٤٦, ٢٤٧, ٢٥٤, ٢٥٥, ٢٨٣, ٢٩٢, ٣١٤, ٣٣٥, ٤٦٩, ٥٤٧, ٥٦٥, ٥٧٩, ٢/ ٢٥, ٢٣٤, ٢٦٤, ٥٣٠.

(٢) ينظر: لغة الشعر الحديث في العراق: ٤٠ .

(٣) ينظر: المثل السائر:١/ ٢٤٠- ٢٤١.

(٤) الأسلوب– دراسة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة, أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصريّة، ط٦، ١٩٦٦: ٨٠.

(٥) ينظر: طيف الخيال، الشريف المرتضى، تح: صلاح خالص ، وحسن كامل الصيرفيّ، دار إحياء الكتب، بغداد، ١٩٥٧: ٩٧ ، والحماسة في شعر الشريف الرضيّ: ٢١٨.

(٦) ديوانه: ٥٥٥/٢.

لا يفضلُ المعنى على لفظِهِ شيئاً ولا اللفظُ على المعنى

وهو لا يتكلّف ذلك ولا يتصنّعه لأنّه صاحب طبع وبديهة، فضلا عن الثقافة الواسعة فتنساب الألفاظ لديه انسياباً، وتأتيه سراعاً ، تستدعيها الحالة الشعورّية للشاعر بفعل مؤثّر ما. يقول الجاحظ:" وكلّ شيء للعرب فإنّما هو بديهة وارتجال وكأنّه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكر ولا استعانة، وإنّما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صراع أو في حرب، فما هو إلّا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني إرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً "[1].

ممّا لا شكّ فيه أنّ كثرة هذه الألفاظ تدلّ على تأصّل روح البداوة في نفسه، وهي تطبع لغة شعره بهذا الطابع، كما تدلّ على أثر بيئته الخاصّة وثقافته[2].

إنّ مَن يقف أمام شيوع ألفاظ الحرب في ديوان الشاعر يظنّ أنّ الشاعر فارس من فرسان البادية؛ يكرّ ويفرّ، يضرب ويطعن، يصيب ويصاب، إلّا أنّ الواقع خلاف المظنون، إذ إنّ المصادر التي بين أيدينا لا تشير إلى أنّه خاض حرباً واحدة قطّ. فما الذي يستدعي من الشاعر الإكثارَ من هذه الألفاظ ؟

أغلب الظّن أنّه التقليد ومحاكاة الأقدمين في التغنّي بالفروسّية العربّية والقيم العربّية الأصيلة، لكنّ هذا الكمّ الكبير يستدعي سبباً آخر؛ إنّه رغبة الشاعر في الثورة على كلّ شيء فاسد في حياة المدينة، إنّه التمرّ د على سلبّيات المدينة والتطلّع إلى أجواء البادية علّه يظفر بصفاء النفوس ونقائها كعهده بأجداده العرب. إنّه يطمح إلى ساحة حرب يحكم فيها السيف والرمح، يصول فيها الفارس على صهوة جواده، إنّه عزيمة الشاعر الفارس الذي عجز أن يقضي على فساد مجتمعه بالقول والإقناع فأراد أن يقضي عليه بضرب السيوف وطعن الرماح في عالم الحلم والخيال لكي يحقّق مراميه المتمثّلة بالمجد والعلياء، وأدواته إليها عدد الحرب ، وميدانه ساحة المنازلة .

مجموعة من ألفاظ الحرب وردت في ديوان الرضيّ وأُخرى تستدعيها أجواء الحرب مقسّمة على مجموعات ذات دلالات متقاربة

اللفظة	تكراراتها	اللفظة	تكراراتها	اللفظة	تكراراتها	اللفظة	تكراراتها
السيف	٢١٧	العزم	٩٥	الردى	٢٠٤	العدو	٢٧٤
الابيض	١١٩	العنان	٥٤	المنايا	١٦١	الفرسان	٨٧
الظبى	٨٨	الشجاعه	٤٠	الموت	١١٢	القتيه	٣٢
الحسام	٧٣	الهمّه	٣٦	الحمام	٥٤	الابطال	٢٦
الصارم	٦٤	الباس	٢٢	القتل	٩	الجيش	٢٠

(١) البيان والتبيين: ٣/ ٢٨.
(٢) ينظر: الحماسة في شعر الشريف الرضيّ: ٢١٣.

النصل	٥٧	اللفظة	تكراراتها	اللفظة	تكراراتها	اللفظة	تكراراتها
العضب	٤٧	القنا	٣٢٢	الدرع	٣٣	الطعن	٢٣١
القضب	٤٥	الرمح	١٨١	اللفظة	تكراراتها	الدم	٢٠٦
الماضي	٣٧	العوالي	٩٧	الخيل	١٤٨	الضرب	٩٦
المهند	١٥	السنان	٦٩	المطايا	١٤٤	القراع	١٧
المشرفيّ	٦	السمر	٣٩	الجياد	١١٢	اللفظة	تكراراتها
اليمانيّ	٦	الاسل	١٤	الجرد	٢٢	الخطب	١٩٣
المثقف	٥	اللفظة	تكراراتها	اللاحقيات	٤	الرزايا	٢٨
الباتر	٥	السهم	٩٠	الجديل	١	الهول	١٨
المرهف	٣	النبال	١٣	الوجيه	١	اللفظة	تكراراتها
		القوس	١٠	لاحق	١	الوغى	٧٤
						الحرب	٧١

المجد والعلا

لم يكن إكثار الشاعر من ذكر ألفاظ السيف والرمح وغيرها من أدوات الحرب إلّا لأنّها كانت وسائله لتحقيق غايات أسمى وأبعد, فهو شاعر همّه طلب المجد والعلا, يرى في نفسه من السمات والمزايا ما يؤهّله لأن يشغل أعلى المراتب, يحفّزه لهذا الطموح نفسه الثائرة المتوثّبة, وحماسه غير المنقطع, وعلوّ نسبه.

لقد وردت في ديوان الشاعر الألفاظ الآتية نذكرها مع عدد مرّات ورودها في الديوان لما فيها من دلالة على أنّها شغلت عقله وقلبه فظلّ لسانه يلهج بها, وهي بحسب كثرة ترددها:

١- المجد: ٣٠٨ ٢- العلا: ٢٨٧ ٣- العزّ: ٢١٥
٤- المعالي: ١٢٥ ٥- العلياء: ٨٢ ٦- العلاء: ٥٦[١]

إنّ مقصد الشاعر ومطلبه واضح يفصح عنه صراحة؛ فقلبه طربٌ للمجد وحاجته المعالي, وهو سائر إلى هدفه – وهو المجد والعزّ– وإن بليت عزائمه, وبان نحوله بسبب ذلك[٢]:

ألا إنّ في قلبي إلى المجدِطَربةً وعنَدالقنا يوماً شِفاءُ غليلِي

---

(١) للاطّلاع ينظر في الديوان خمسة مواضع لكلّ لفظة على التوالي:١/ ١٠, ٩٤, ١٠٨, ١١٢, ٤٣٣– ١/ ١٠٧,١٧٤,٣٢٣, ١٨٥, ٢٢٧, ١/ ٧٠, ٧٧, ٧٩, ٩٩, ١٤٩– ١/ ٩٠, ٢٧٨, ٤٦٠, ٣٠٥, ٦٣٨– ١/ ٦٩, ٧١, ٣٠٩, ٣١٨, ٤٨٩– ١/ ١٩, ٧٧, ٧٨, ١٠٦, ١٣٦.
(٢) م . ن:٢/ ١٥٠– ١٥١.

[..... .....]
ومـا حاجتي إلَّا المَعالي , وقَلَّمـا يضيعُ رجائِ ي , والطعانُرسولِ ي
[..... .....]
إلى المجِددونَ الربعِ رمَّت عزائمِي وبالعزِّ دونَ الغِ يدبانَ نُحولِي

والعلياء والمعالي هي خير ما يتنافس فيه الرجال لا المال[١]:

ومـا هِمَّتـي إلَّا المعالـي وإنَّنـي على المرءِ بالعلياءِ لا المالِ نافِسُ

وهو لا يبغي عنها بدلاً, لا مالاً ولا عطايا, لأنّه ليس ممّن يقول الشعر لأجل مالٍ أو جاه, بل هو يأنف أن يتكسّب بالشعر[٢]:

لي مُهجةٌ لا أرى لها عِوَضاً غيرَ بُلوغِ العُلى ولا ثَمَنـا

وقوله[٣] :

أريُدالكرامةَ لا المُ كرمـاتِ ونيلَ العُلى لا العطايا الجساما

إنّ حبّ العلا شغل قلبه وملأ عليه كيانه, فكيف له أن ينساه وهو المغرم بالعلا؟[٤]:

سلوتُالمعالي إن سلوتُك ساعةً وما أنا إلَّا مُغرمٌ بالعُلى صَبُّ

ممّا لا شكّ فيه أنّ الإنسان دائم التطلّع إلى معاني الرفعة والشرف وبلوغ المقامات العالية, وهذا مطلب إنسانيّ عامّ, أمّا الشاعر فيطمع أن يملك المجد كلّه[٥]. إنّ الطمع في المادّيات– مال أو جاه– صفة بغيضة, ولكن عندما تقترن بطلب المجد والعلا تكون من أرقى الصفات وأسماها[٦]:

طماعيَتي أنْ أملكَ المجدَكلَّهُ وكلُّ غُلامٍ في العَلاء طَموعُ

ولعلّ ممّا يزيد من ولع الشاعر ورغبته في تحقيق أحلامه هذه, رؤيته بعض معاصريه ممّن يطمع ببلوغ هذه الأماني ولا مجد له في سالف أيامه, فكيف الحال به؟ إنّه أولى بالمجد من غيره. يقول في مقام التعريض بخصومه والتماس العذر لنفسه فيما يطمح إليه[٧]:

يطمحُ مَن لا مجدَ يسمو بهِ إنّي إذاً أُعذَرُ عنَدالطماحْ

ويبدو أنّ الشريف الرضيّ يضع شروطاً لمن يروم المجد والعلاء وأهمّها علوّ النسب والمجد الذي يصنعه الآباء والأجداد فضلاً عما يحوزه هو، وهو في هذا الجانب له النصّيب الأوفر؛ فأبوه له العزّ والمجد وأجداده أنبياء وأوصياء أنبياء, ومقامهم فوق النجوم[٨]:

المجُديعلمُ أنّ المجَدمن أَربِي ولو تماديتُفي غِيّ وفي لَعِبِ
إنّي لَمِن مَعشرٍ إنْ جُمّعوا لِعُلًى تفرَّقوا عن نبيٍّ أو وصيِّ نَبِي
إذا هَمَمْ تَ فَفَتِّشْ عن شَبا هِمَمِي تَجِ دْهُ في مُ هجاتِالأنجُمِ الشُّهُبِ

---

(٣) م. ن:١/ ٥٥٢ .
(٤) م. ن: ٢/ ٥٣٠.
(١) ديوانه: ٢/ ٣٢٣.
(٢) م. ن: ١/ ١٧٤.
(٣) ينظر: أدب المواجهة في شعر الشريف الرضيّ: ١٠٣ .
(٤) ديوانه: ١/ ٦٢٢.
(٥) م. ن: ١/ ٢٥٦.
(٦) م. ن: ١/ ١١٢– ١١٣.

إنّ نسبه عريق يمتدّ إلى هاشم ولؤيّ بن غالب؛ وهذا النسب عروقه في السماء فأين تكون ذوائبه؟[١]:

جميعاً نمانا في رُ بى المجدِ هاشمٌ وأنجبَ عِرقَينا لؤيٌّ وغالبُ
إذا عمَّ موا بالمجدِ لاثتْ بهامِنا عمائمُهُمْ أعراقُنا والمناسِبُ
[..... .....]
لنا الدوحةُ العُ ليا التي نزعتْ لها إلى المجدِ أغصانُ الجدودِ الأطايبُ
إذا كانَ في جوِّ السماءِ عروقُها فأينَ أعاليها وأينَ الذوائبُ

والرضيّ قد يرمز إلى مطامحه هذه بالنجوم, ولا ضيرَ إذا أجهد نفسه وخاطر بها لتحقيق غايته, على الرغم من كيد الليالي وعدائها له[٢]:

أرى نَفْسي تتوقُ إلى النجومِ سأحملُها على الخطرِ العظيمِ
[..... .....]
ولي أملٌ كصدرِ الرمحِ ماضٍ سوى أنَّ الليالي من خصومِي

أمّا طريقه لتحقيق هذه الأهداف والمرامي فهو طريق السيف والرمح؛ فهما الحكم في عالم (الحلم) الذي يرنو إليه[٣]:

مَن طلبَ العزَّ بغيرِ السيفِ ذلْ وامشِ إلى المجدِ ولو على الأسلْ

فبالسيف ينال المعالي لا بالمال, كما فعل الآخرون, ولا فخر فيه ولا طمع له إلّا أن يناله بالكفاح, بقوّة السيف. فالاكتساب به حقّ لا ينازع، ومن كان سيفه أمضى وأقوى كانت له الكلمة, وكان له الحقّ على المغلوب, وله المجد والعزّ[٤]. قال[٥]:

إذا ما جَنَوا من مالِهم ثَمَرَ العُلى جَنيتُ المعالي من غُصونِ اللهاذِمِ

وما دامت هذه غاية الشاعر فلا تراجع, ولا شيء يثني عزيمته عن مرامه, وهو سائر إليها, ولو بفناء عمره. فإمّا العلا وبذا يمسكها ويزرّ جيوبه عليها فيشتفي قلبه, وينعم بها, وإمّا الردى وبذا يكون قد سعى, وفي سعيه قضى, فلا ندم لأنّه قضى في سبيل غاية جديرة بالتضحية والفناء[٦]:

منازعةً إلى العلياءِ حتّى أزرُّ على ذوائبِها جُيوبِي
فإمّا نيلُ جانبِها وإمّا لقاءُ مُسنَّدينَ على الجُنوبِ

وقوله– مؤكداً عزيمته بالقسم[٧]:

لأستَمْطِرَنَّ العزَّ نفساً مريغةً وروَدَ علاءٍ أو وروَدَ حِمامِ
وأستَنْزِلَنَّ المجدَ من قذفاتِه ولو كان أعلى يذبلٍ وشمامِ

وقوله[٨]:

إمَّا فتًى نالَ العُلى فاشتفى أو بطلٌ ذاقَ الردى فاستراحْ

---

(١) ديوانه:١/ ١٤٤– ١٤٥.
(٢) م. ن:٢/ ٤٠٨.
(٣) م. ن:٢/ ٢٥٠.
(٤) ينظر: لغة شعر ديوان الحماسة لأبي تمّام – باب الحماسة: ٥٥.
(٥) ديوانه:٢/ ٣٨٤.
(١) ديوانه:١/ ١٠٤.
(٢) م. ن:٢/ ٤١٩.
(٣) م. ن:١/ ٢٥٦.

فهو شاعر المجد وهو يمتلك الثروة اللفظيّة الوافرة والقدرة على التحكّم في جواهر الألفاظ، وهو القائل[١]:

ألا مَن كنتُشاعرَهُ فإنّ المجدَ شاعرُهُ
وأنَّ اللفظَ مطروحٌ على فكري جواهرُهُ

ممّا سبق يتّضح سعي الشاعر ورغبته العارمة في بلوغ أعلى المقامات, وقد أوضح ذلك بألفاظ ورد ذكرها فيما سبق. والألفاظ أولى الإشارات لأهدافه وأصدقها كشفاً عن مراميه, وقد كانت– هنا– واضحة سهلة لا تحتاج إلى تمعّن وإجالة تفكير. وإنّ ورود هذه الألفاظ بهذه النسب يؤكّد هيام الشاعر بالمجد والعلياء . وفي شعره " نرى تلك الروح التي تنتحل القوّة وتسمع الصوت المدوّي بطلب المجد, ونحسّ بنفسيّة متعاظمة يصطرع فيها الحبّ والمعالي"[٢]. والقارئ لهذه الأشعار يشعر بنفسيّة الشاعر الثائرة على فساد الحكم وفساد الأحوال كافّة في عصره, وبعزيمة متوقّدة تثير في الآخرين الحماس والاندفاع, فهي" بوار ق من الروحانّية تحيي ميّت العزائم, وتقيم ما صدعته أجيال البؤس من النخوة العربّية"[٣]. ولمّا كان الشريف ممّن فتنه المجد وصرعه الطموح إليه فقد عرض له بأسمى ما يشعر به من لغات الفتوّة والمجد[٤]. ولعلّ ممّا يحفّز الشاعر لبلوغ أهدافه ومطامحه علوَّ شأنه وتولّيه بعض المناصب الإداريّة, ونسبَه الممتدّإلى رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم), وكذلك عدم وجود الأكْفاء في عصره حتّى ممّن يتولّون الخلافة العباسيّة أو الملك البويهيّ.

فالشريف الرضيّ- في هذه الناحية– طلب المجد والعلا،" وهو صورة الشاعر الحقّ, لأنّ الشاعر الحقّ لا يخلو قلبه أبداً من التسامي إلى كرائم المقاصد وشرائف الغايات"[٥]. وقد يكون الرضيّ في شعره هذا متأثّراً بأستاذه المتنبيّ؛ فروح المتنبيّ ترفرف على شعره, ولكن ثمّة فرق؛ فأبو الطيب إنّما يرى نفسه دوماً من خلال نفسه, أمّا الرضيّ فيرى نفسه من خلال نسبه[٦] ، ومن خلال ما يصنعه من مجدٍ وعزٍ. ومهما يكن من أمر فإنّ الرضيّ قد تجاوز حدود التأثّر, وأبدع في ألفاظه ومعانيه. وأشعاره في هذا الاتّجاه جديرة بالقراءة وبالحفظ, فهي صورة للتغنّي بالمجد والعلا في أرقى نماذجه.

ألفاظ الشريعة الإسلامية

الشاعر محكوم أبداً ببيئته وبمجتمعه. ولمّا كان الشعر مرآة صادقة لتلك البيئة ولذلك المجتمع فلا بدّأن تكون ألفاظ الشاعر مستقاة من ذلك المحيط متأثّرة بعوامل عدّة؛ منها المدينة التي ولد فيها, ونشأة الشاعر, وطبيعة دراسته والعلوم التي تلقّاها. وقد أشرنا في التمهيد[٧] إلى أنّ الشاعر قد نشأ نشأة دينّية في بغداد, إذ تلقّى تعليمه مع

---

(٤) م. ن:١/ ٤٥٨.
(٥) الشريف الرضيّ, إحسان عبّاس: ١٦٨.
(٦) عبقريّة الشريف الرضيّ :١/ ٢٠٣.
(١) ينظر: الشريف الرضيّ, محمّد رضا آل كاشف الغطاء: ٢٠.
(٢) م. ن:١/ ١٧٩.
(٣) ينظر: الشريف الرضيّ , إحسان عبّاس: ١٦٨– ١٦٩.
(٤) ينظر: ١١, ١٦ من الرسالة.

أخيه (المرتضى) على يد الشيخ المفيد, وكان القرآن الكريم ضمن ما يتلقّاه المتعلّم إذ" تلقّن القرآن بعد أن دخل في السنّ , فجمع حفظه في مدّة يسيرة"[١].

وكان مؤلّفاً بارعاً في العلوم الدينّية ذات العلاقة بالقرآن والحديث وخطب الإمام عليّ (عليه السلام) وسير الأئمّة, فمن الطبيعي أن ترد في معجم الشاعر ألفاظ يجمعها حقل دلاليّ واحد آثرنا تسميته بـ (ألفاظ الشريعة الإسلامّية).

لقد كان القرآن الكريم المعين الثرّ الذي نهل منه الشاعر لإغناء لغته, فهو أهمّ مصادر اللغة وهي تدين له بالفضل في بقائها وسلامتها, إنّه مصدر لا غنى عنه لكلّ مختصّ بـ اللغة العربّية وما حولها من علوم.

فمن الألفاظ التي شاعت في ديوان الشاعر بنسبة كبيرة لفظ الجلالة– على اختلاف مسمّياته– ومنها لفظة(الله) وهي أكثر الألفاظ وروداً لأنّ الله سبحانه وتعالى كان الملاذ له عندما يشعر بغربته بين الآخرين. فهو الموسّع وهو المنعم إذا ما خاب ظنّه بالإنسان[٢]:

لقدوسَّعَ اللهُ ما ضَيَّقُوا وقدعوَّضَ اللهُ ما خيَّبُوا

وهو المفوَّض إليه في الأمور كلّها, فهو مآلنا ومرجعنا و﴿ **وَتَوَكَّل عَلَى اللهِ وَكَفَى بِاللهِ وَكِيلاً** ﴾[٣]. وقد ضمّن الشاعر هذا المعنى بقوله[٤]:

إنّا إلى اللهِ, وإنّا لهُ وحسبُنا اللهُ ونِعْمَ الوكيلُ

ويستخدم الشاعر بعض أسماء الخالق وصفاته, كلفظة(الرحمن) في قوله[٥]:

يدلُّ بغيرِ اللهِ عَضْداً وناصراً وناصرُ كالرحمنِ والمجُدعاضِدُ

أو لفظة(العليم) كقوله[٦]:

رُدَّالأمورَ إلى العليمِ بِغَيْبِها وتَلَقَّ ما يُعطيكهُ بيَمِينِ

أو لفظة(ربّ)[٧], أو(الإله)[٨], أو(الواحد الأحد)[٩].

إنّ ورود لفظ الجلالة بهذا الكمّ الكبير يفصح عن إيمان الشاعر العميق بقدرة الله عزّ وجلّ في خلقه, وكلّ شيء محكوم بمشيئته, كما أنّه يلجأ إليه حين يخيب ظنّه بالآخرين, وحين لا يستطيع تحقيق ما يصبو إليه.

وكذلك ورد ذكر الرسول الأعظم (صلى الله عليه وآله وسلم) بمختلف التسميات؛ فمنها لفظ(رسول الله), وفي الأكثر ترد اللفظة مقترنة بلفظ الجلالة(الله) كقول الشاعر في

---

(٥) تاريخ بغداد, الخطيب البغداديّ, دراسة وتحقيق : مصطفى عبد القادر عطا, دار الكتب ا لعلمّية, بيروت, ط١, ١٩٩٧م :٢/ ٢٤٣.

(١) ديوانه:١/ ١٩٩.

(٢) الأحزاب/ ٣.

(٣) ديوانه:٢/ ٢٢٠, وينظر:١/ ٤٦, ٤٧, ٤٨, ٥٥, ٧٠, ٧٥, ٧٩, ٨٣, ١٠٧, ١٠٩, ١١٥, ١٣٠, ١٤٥, ١٤٩, ٣٨٣, ٥٣٥, ٢/ ٤٩١.

(٤) م. ن:١/ ٣٠٧, وينظر:٢/ ٥٢١.

(٥) م. ن:٢/ ٤٩١.

(٦) ينظر: م. ن:١/ ٤٨, ٨٨, ٤٢٩, ٢/ ١٢٩, ٤٤٦, ٤٦١, ٥٦٥.

(٧) ينظر: م. ن:١/ ٥٢, ١٣٥, ٢٩٩, ٢/ ٤٣, ٩٩, ٢٠٨, ٢١٨, ٢٦١, ٥١٦.

(٨) ينظر: م. ن:١/ ٣٨٦.

محاولة إشراك الرسول(صلى الله عليه وآله وسلم) لمعاينة ما جرى على جدّه الحسين(عليه السلام) ومن معه في واقعة الطفّ [١]:

يا رسولَ اللهِ لو عاينْتَهُمْ وهُمُ ما بينَ قَتْلَى وسِبا

وفي مواضع أخرى يستخدم الشاعر اسم الرسول(محمّد)[٢] أو لفظة (النبيّ) كقوله[٣]: كقوله[٣]:

أبَى ليْ عليٌّ والنبيُّ وفاطمٌ جدويَ أن يُلوي بعِرضِي عابُ

لقد تبيّن من خلال ملاحظة مواضع هذه اللفظة(النبيّ) أنّ أكثرها هي مواضع الفخر بنسبه وعلوّ شأنه, فهو جدّه, وهو من نزل في بيته الكتاب هادياً ومبشراً ونذيرا!

ومن الألفاظ التي كثر ذكرها في الديوان لفظة(الدين). ومنها قوله في العصبة الأمويّة التي قتلت الحسين(عليه السلام) وصحبه باسم الدين؛ وهو دين ورثه العلويون عن أجدادهم[٤]:

زعَمتْبأنَّ الدينَ سوّغَ قتْلَها أوَليسَ هذا الدينُ عن أجدادِها

وكذلك لفظة(الخلافة), وفي نفس الرضيّ شيء بإزاء الخلافة, فهو يرى أنّه أحقّ بها من العباسّيين ولا يفضله الخليفة العباسيّ في شيء إلّا بإحكام قبضته على الخلافة وهو خالي الوفاض منها. يقول[٥]:

عَطْفاً أميرَ المؤمنينَ فإنّنا في دَوحةِ العلياءِ لا نَتفرّقُ
ما بينَنا يومَ الفخارِ تفاوتٌ أبداً كِلانا في المعالي مُعرقُ
إلّا الخلافةَ مَيّزتْكَفإنّني أنا عاطِلٌ منها وأنتَمُطوّقُ

لقد كان الشريف الرضيّ يرى نفسه أهلاً للخلافة الإسلاميّة. وممّا ساعده على ذلك مركز أبيه في المجتمع, وتشرّفه بالانتساب إلى الرسول وإلى عليّ بن أبي طالب, وتفوّقه في العلوم النقليّة والعقليّة[٦]. قال صاحب عمدة الطالب:" وكان الرضيّ يرشّح إلى الخلافة, وكان أبو إسحق الصابي يطمعه فيها ويزعم أنّ طالعه كان يدلّ على ذلك"[٧] .

وورد أيضاً لفظ (أمير المؤمنين) وهي كنية أطلقت على الخلفاء بعد الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) كقوله في مدح الخليفة الطائع[٨]:

جزاءُ أميرِ المؤمنينَ ثَنائِي على نِعَمٍ ما تَنقضِي وعَطاءِ

---

(١) ديوانه:١/ ٤٤، وينظر:١/ ٤٥, ٤٦, ٤٧, ٤٨, ٧٤, ١٨٥, ٣٦٢, ٤٨٨, ٢/ ٢٠.
(٢) ينظر : م. ن :١/ ٢٨٤, ٢٩٠, ٣٥٣, ٣٥٩, ٣٦٣, ٢/ ٣٣٧, ٥٧٦.
(٣) م. ن :١/ ٦٨، وينظر:١/ ٧١, ٨٣, ٩٥, ١١٢, ١١٧, ٢٤٩, ٣٠٠, ٢/ ١١٨, ٣٣٧, ٣٤١.
(٤) م. ن :١/ ٣٦٢، وينظر :١/ ٤٥, ٤٧, ٤٨, ٢٩٠, ٣٠٧, ٣٤٥, ٣٦٢, ٤٨٦, ٤٨٨, ٥٤٦.
(٥) م. ن :٢/ ٤٢، وينظر :١/ ٩٢, ٣٦٢, ٤٥٢, ٥٤٦, ٢/ ٤٠, ١١٥, ٣٣٥, ٣٤٢.
(١) ينظر:عبقريّة الشريف الرضيّ :٢/ ١٢٨.
(٢) عمدة الطالب : ١٩٩.
(٣) ديوانه:١/ ٩.

وقد أفرغت هذه اللفظة من مدلولها الحقيقي بكون صاحبها أميراً للمؤمنين قولاً وعملاً, عفّةً وزهداً وعدلاً , ولاسّيما في العصر الأمويّ والعباسيّ, فمجلس أمير المؤمنين مجلس طرب ولهو وشرب وخمر وهو أمير المؤمنين!!.

ووردت ألفاظ أخرى منها(الإسلام[١], الكتاب[٢], الآيات والسور[٣], الوحي[٤])

ونرى الشاعر يستخدم الألفاظ المتعلّقة بأركان الإسلام وعباداته مثل لفظة (الصوم) كقوله مخاطباً أبيه مبّيناً أنّ صومه غير صيام عامّة الناس ممّن يمتنع عن الطعام والشراب ولا يمتنع عن الأعمال السيئة[٥]:

وخالفتَفي ذا الصومِ سُنَّةَ مَعشرٍ صيامٍ , عن العوراءِ غيرُ صيامِ

ويرتبط بالصوم والحجّ لفظ(العيد) وقد كثر ذكرها في الديوان. وكثرتها تعود إلى أنّ الشاعر دائم التهنئة في الأعياد لأبيه وللخلفاء والأقرباء كقوله يهنّئ أباه[٦]:

هنيئاً لك العيُدالجديُدفإنّهُ يَسُلُّ لكالإقبالَ عضبَ المضاربِ

ولفظ(الصلاة). قال مبّيناً استغرابه وإنكاره لإمكانيّةِ إقامة الصلاة في بلد شاع فيه الفجور والفساد[٧]:

أرى تَرْكَالصلاةِ بها حلالاً فما أمْتاحُها ماءَ الطَّهورِ
وكيف تَتِمّ في بلدٍصلاةٌ وجُلُّ بِقاعِه قِبَلَ الفُجورِ

ويذكر بعض أجزائها(الركوع والسجود) كقوله[٨]:

ونحنُإذا طارَ السياطُ بشأوِها سُجودٌعلى أكْوارِها ورُكوعُ

ومن الألفاظ الأخرى (الحجيج, والجمار, وشعائر البدن) في قوله[٩]:

إنّي وما رفعَ الحجيجُ لهُ عندَ الجمارِ شعائرَ البُدْنِ

وكان من الطبيعيّ أن نجد الألفاظ المتعلّقة بالحجّ والحجيج لأنّ الرضيّ قد ولي إمارة الحجّ عن أبيه؛ فهو برفقة الحجيج ومسؤولٌ عن قوافلهم المتّجهة إلى بيت الله, وكثيراً ما كان يقسم بالحجّ ومواكبه.

ووردت أيضاً ألفاظٌ ذات علاقة بالحجّ مثل(النحر), و(التشريق)[١٠].

والقضاء والقدر كان لهما حضورٌ واضح في لغة الرضيّ. فقضاء الله في الإنسان أمر مفروغ منه, ﴿ **وَمَا كَانَ لِمُؤْمِنٍ وَلَا مُؤْمِنَةٍ إِذَا قَضَى اللَّهُ وَرَسُولُهُ أَمْرًا أَن يَكُونَ لَهُمُ**

---

(٤) ينظر: م. ن: ١/ ٤٥٠, ٦٤١, ٢/ ٢٠٦, ٣٣٥, ٣٣٧, ٥٩٠.
(٥) ينظر: م. ن: ١/ ٩٧, ١١٧, ٢/ ١٥٩, ٢٩٤.
(٦) ينظر:م. ن: ١/ ٤٦٤, ٥٢٨.
(٧) ينظر: م. ن: ١/ ٥٤٧, ٥٩٦.
(٨) م. ن: ٢/ ٤٢٢.
(٩) م. ن: ١/ ٩٢, وينظر: ١/ ١١, ٣٠٠, ٢/ ٦٠, ١٥٤, ١٦٤, ٢٦٦, ٤٠٤, ٤٢٢.
(١) ديوانه: ١/ ٤٤٣, وينظر: ١/ ٣٠, ١١٥.
(٢) م. ن: ١/ ٦٢٣.
(٣) م. ن: ٢/ ٤٥٤, وينظر: ١/ ٣٥, ١٧٢, ١٧٣, ٢٧٨.
(٤) م. ن: ٢/ ٥٣, وينظر: المؤثّرات العامّة في شعر الشريف الرضيّ(بحث), ابتسام مرهون الصفّار, ضمن كتاب (الشريف الرضيّ– دراسات في ذكراه الألفيّة) , دار آفاق عربيّة, بغداد, ١٩٨٥: ٦٩.

الْخِيَرَةُ مِنْ أَمْرِهِمْ ...﴾[١]، والشاعر مؤمن بقضاء الله مُسلِّم به. ولعلّ ورود هذه اللفظة يشير إلى بنية الشاعر النفسيّة, وإلى حقيقة مشاعره تجاه حياة اكتنفها الحظّ العاثر, وغلبة القضاء المحتوم على رغبات النفس وأمانيها[٢]. يقول[٣]:

وليسَ لِمَنْ لمْ يمنع اللهُ مانعٌ ولا لقضاءِ اللهِ في الأرضِ غالبُ

أمّا لفظة(القَدَر) وهي اللّفظة الثانية في ثنائيّة(القضاء والقدر)فقد تكرّرت بنسبة كبيرة. ومنها قول الشاعر[٤]:

ما الدمْعُ مِمّا يزَ عُالمُصابا ولا يَرُ دُّالقَدَرَ الغَلاّبا

إنّ كثرة تردّد لفظة(القدر) ينبئ عن إيمان الشاعر العميق بحتميّة أقدار اللهعزّ وجلّ, ﴿ ... **وَكَانَ أَمْرُ اللَّهِ قَدَرًا مَّقْدُورًا** ﴾ [٥].

ومن الألفاظ الأخرى(يوم المعاد[٦], يوم الجزاء[٧], الثواب[٨], العقاب[٩], الذنوب). الذنوب). ومنها قول الشاعر[١٠]:

إذا ما جَنَوا ذَنْباً عليَّ احتقَرْتُهُ فأَ عْفُو عنِ الذَّنْبِ العظيمِ وأصفَحُ

وهذا البيت يبّين لنا فلسفة الشاعر في الحياة وطريقته في معاملة الآخرين, فهو لا يردّ على ذنوبهم بمثلها بل يكتفي بأن يحتقرها؛ وفي هذا أبلغ جواب, ترفّعاً عن مجاراتهم, أو بأن يعفو عنها وفي هذا علامة على اقتداره وعلوّ شأنه.

وذكر الشاعر بعض أنبياء الله ممّن بعثهم الله عزّ وجلّ قبل الرسول محمّد (صلى اللهعليهوآلهوسلم) كالنبيّ(يوسف) والنبيّ(يعقوب)(عليهما السلام). والشاعر في مقام التمثّل بمقدار الأسى الذي تجرّعه يعقوب في صبره على ولده يوسف يقول[١١]:

فَقَدْ دأرتْ كَالأسَى , وإنْ قُد متْ عن يُوسفٍ كيفَ صبرُ يعقُوبا

ويذكر الشاعر بعض الأقوام السالفة الذين أهلكهم الله, في مقام التذكير بما حلَّ بهم للاعتبار والعظة. يقول ابن رشيق: " ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزَّة والأمم السالفة..."[١٢]. وممّن ذكرهم (عاد وتّبع) في قوله-يرثي القاضي أبا محمد عبيد الله بن أحمد وكانت بينهما مودة-[١٣]:

وما هِيَ إلّا ساعةٌ وَهْوَ لاحِقٌ بِعَ ادٍ إلىيومِ المَ عادوتُبَّعِ

---

(٥) الأحزاب/ من الآية ٣٦.
(٦) ينظر: شعر الشريف الرضيّ ومنطلقاته الفكريّة: ٢٧٥.
(٧) ديوانه: ١/ ١٤٥, وينظر: ١/ ١٣, ١٩, ٨٣, ٨٤, ٩١, ١٦١, ٤٧٥, ٤٩٥, ٤٩٧, ٦٣٠, ٢/ ١٥٦, ٢١١.
(٨) م. ن:١/ ١٥٤، وينظر: ١٣٨, ١٤٦, ٣٧٥, ٤٦١, ٥٢١, ٥٢٧, ٥٢٩, ٥٦٩, ٦٣١, ٦٣٥, ٦٧٤, ٢/ ٢٦٣, ٤٥١, ٤٦٠.
(١) الأحزاب/ من الآية ٣٨.
(٢) ينظر: ديوانه: ١/ ٣٣, ٢٩٩, ٣٣٠, ٦٤١, ٢/ ١٨٢.
(٣) ينظر: م. ن :١/ ١٤, ٨٦, ٢/ ٤٢٢.
(٤) ينظر: م. ن :١/ ٦٨, ٩٧, ١١٨, ٢/ ٥٦٧.
(٥) ينظر: م. ن : ١/ ١١٧, ١١٨, ١٢٩, ٢٠٤, ٣١٢, ٢/ ٢٣٥.
(٦) م. ن: ١/ ٢٦٢, وينظر: ١/ ٣٩, ٥٨, ٨١, ٨٥, ١٧٠, ٢/ ٣٥٣, ٤٦٦.
(٧) م. ن: ١/ ١٣٦، وينظر: ١/ ٦٢.
(٨) العمدة: ٢/ ١٥٠.
(٩) ديوانه: ١/ ٦٤١.

أو(عاد وإرم)[١].

ووردت في ديوان الشاعر ألفاظ أخرى نكتفي بالإشارة إليها وإلى موضعها في الديوان مثل لفظة(الغيب)[٢], و(البرزخ)[٣] , و(الحلال)[٤], و(الحرام)[٥], و(المعروف و(المعروف والمنكر)[٦], و(البيت الحرام)[٧], و(البلد الحرام)[٨].

ممّا تقدّم يتبّنأنّ الرضيّ كثيراً ما أفاد من الألفاظ الدينّية لخدمة سياق الكلام ولإغناء لغته؛ فهذه الألفاظ المتعلّقة بالعقيدة شديدة الالتصاق بنفس الإنسان، واستخدامها يشدّالمتلقّي إلى النصّ الشعريّ. وإنّ شيوع هذه الألفاظ في ديوان الشاعر لا يمكن أن نعزوه إلى الرغبة في تقليد الآخرين, وإنّما كان النتيجة المنط قّية لحياة عاشها الشاعر أثّرت في وجود هذه الألفاظ، بظروفها وملابساتها, من أثر الأسرة, وتربيته وتعليمه, وحفظه القرآن, إلى التأليف في العلوم ذات العلاقة بالقرآن والحديث والخطب وما حولها, وكذلك طبيعة المناصب التي تولّى إدارتها كنقابة الطالبّين وإمارة الحجّ وإدارة شؤون المظالم. أمّا طبيعة هذه الألفاظ فجُلّها مألوفة في دلالاتها ليس فيها من الغريب الذي يقتضي الرجوع إلى المعاجم بسبب تداولها وشيوعها في أوساط الناس, فهي واضحة سهلة. ولعلّ هذه السهولة تعود إلى البيئة التي يعيشها الشاعر- وهي بيئة بغداد- وهي من مدن الحواضر؛ وبذا فهو بعيد عن اللفظ الخشن والوعر والوحشيّ الذي يكون مكانه في الأكثر هو البادية. وقد نوّه القاضي الجرجاني بأثر البيئة في الشعر والشعراء فرأى أنّ من شأن البداوة أن تحدث جفوة في الطباع وفي الألفاظ والمعاني، واستدلّ بقول الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم):(من بدا جفا). أمّا الحضارة فمن شأنها أن تحدث سهولة ورقّة[٩]. والفضل الكبير يعود إلى القرآن الكريم الذي هذّب ألفاظ الشعراء لكثرة لكثرة ترديدهم لآياته في عباداتهم وحياتهم اليوميّة, فنشأ عن ذلك هجرُ كثيرٍ من الألفاظ الحوشّية واستبدالها بألفاظ عذبة سائغة[١٠]. وإن بدا تأثير القرآن الكريم واضحاً من خلال ورود هذه الألفاظ في ديوان الشاعر فإنّ الأثر الأكبر والأهمّ يظهر جلّياً في مجمل لغته الشعرية بأن بدت فصيحة جزلة عذبة[١١]مرهفة تلذّ الأسماع والعقول لأنّها استمّت أصولها من أهمّ مظانّ اللغة وهو القرآن الكريم.

جدول بألفاظ الشريعة الإسلامية في ديوان الرضيّ

(١٠) ينظر: م. ن :٢/ ٢٧٩.
(١) ينظر: ديوانه:١ / ١٦, ٢/ ١٢٣, ١٦٣, ١٩٨, ٢٧٤, ٢٨٥, ٣٨٧, ٤٢٣.
(٢) ينظر:م. ن: ١/ ٣٢, ٢٦٨.
(٣) ينظر:م. ن: ٢/ ١٢٧, ١٧٧.
(٤) ينظر:م. ن : ١/١١٠, ٢/ ١٨٣, ٢٨٧, ٤١٩.
(٥) ينظر:م. ن : ١/ ٤٧٦, ٢/ ١٤.
(٦) ينظر:م. ن: ١/ ٣١٢, ٤٨١, ٢ / ٣٢٧.
(٧) ينظر:م . ن: ٢ / ١٧٧, ٤١٨.
(٨) ينظر: الوساطة بين المتنّبي وخصومه: ١٨– ١٩, وتاريخ النقد الأدبيّ عند العرب - من العصر الجاهليّ إلى القرن الرابع الهجريّ : ١٨٦.
(١) ينظر: الحياة الأدبّية في عصر صدر الإسلام,محمّد عبد المنعم خفاجيّ, دار الكتاب اللبنانيّ, بيروت, ط٢, ١٩٨٠: ٧٥.
(٢) ينظر: المؤثّرات العامّة في شعر الشريف الرضيّ(بحث) :٦٦ .

اللفظة	تكراراتها	اللفظة	تكراراتها	اللفظة	تكراراتها
الله	٢٣٩	الوحي	١٠	السجود	١
الدين	٨١	الحجيج	٩	الركوع	١
العيد	٦٥	الإسلام	٦	الرحمن	١
القدر	٥٩	الفحشاء	٦	العليم	١
الذنب	٥١	الثواب	٥	الوكيل	١
النبيّ	٤٠	الكتاب(القرآن)	٤	العدل	١
أمير المؤمنين	٣١	الصلاة	٤	التوحيد	١
الغيب	٢٣	الإيمان	٣	يوسف	١
العقاب	٢٣	البرزخ	٣	ثمود	١
القضاء	٢٠	يوم الجزاء	٣	السور	١
رسول الله	١٨	الآيات	٢	الزبر	١
ربّ	١٦	الحلال	٢	البلد الأمين	١
الخلافة	١٢	المعروف	٢	النبأ الأعظم	١
الخليفة	١٢	المنكر	٢		
الصوم	١٢	عاد	٢		
الحرام	١٢	يعقوب	٢		
المعاد	١١	التوبة	١		

أسماء الأعلام

ممّا يلفت نظر القارئ لديوان الشريف الرضيّ كثرة ورود أسماء الأعلام, وهذه الأسماء هي في حقيقتها دلائل على ذوات الأعلام الحقيقيّة,بدليل أنّ ذكر هذه الأسماء يجعلنا نتصوّر أصحابها في أشكالهم وصورهم.

لقد كان للثقافة التي جناها الشاعر أثر كبير في إمداده بحصيلة كبيرة من هذه الأسماء, فشكّلت جزءاً مهمّاً من تشكيلات النصّ الشعريّ لديه, إذ استخدم الشاعر منها ما يزيد على(٢٥٠) مائتين وخمسين اسماً عدا تكراراتها, فتكرّر بعضها أكثر من(٢٠) عشرين مرّة مثل(محمّد, هاشم, نزار) أو أقلّ من ذلك(عدنان, عامر, مضر, ابن ليلى, الحسين).

وقد تنوّعت استخدامات الشاعر لها, فمنها ما تكون مفردة نحو (بكر, هاشم, عمرو, قيس) كقول الشاعر[١]:

تَعودون عنها في قَناكم مَباشِمٌ وعنَدقَنا بكرٍ إليكم مغارِثُ

وقوله [٢]:

مِن هاشمٍ أنتَفي صمَّاءَ شاهقةٍ لها رِواقٌ بِباعِ المجدِ معمودُ

أو قد تكون أسماء كاملة مثل(لؤيّ بن غالب, قيس بن عيلان, يوسف بن أبي سعيد, عديّ بن الرقاع) كقوله[١]:

---

(١) ديوانه: ١/ ٢٢٦, المباشم من البشم: التخمة من كثرة الأكل، والمغارث: الجياع.
(٢) م. ن:١/ ٢٧١, وينظر: ١/ ٢٢, ١٤٧, ٢٩٠, ٣٧١, ٤٥٣, ٢/ ٢١٠, ٢٦٩, ٣٣٧, ٣٦٠, ٤٣٨.

حَوى المجدَ يا قيسَ بن عيلانَ ماجِدٌ وجَلَّ فما يلقى له فيه حاسِدُ

وقوله[٢]:

ويُعجبُني البعـ ـأدكـ ـلأنَّ قلبـي يُ حِثُّ عن عَـيّ بنِ الرّقـاعِ

أو قد ترد على هيأة كُنًى نحو(أبو فراس, أبو شجاع, أبو حسّان, أبو إسحاق) كقوله[٣]:

أجارَ أبو الفوارسِ منكَسَيفاً تَحامَتْهُ يميـ ـنُأبـ ـي شُجُعِ

وقوله [٤]:

مَن مُبلغٌ لي أبا إسحاقَ مألُكةً عن حِنوِ قلبٍ سليمِ السرِّ والعلَنِ

ومنها ما تكون مسبوقة بـ(آل) مثل (آل ساسان, آل المنذرين, آل غالب, آل حرب) كقوله [٥]:

حَفْتبِعَصاها آلَ ساسانَ والْتَ وْت يَداها بآلِ المُنذرين الأشاهبِ

وقوله [٦]:

جَـذبتُمْ بضـبع المجـديـا آلَ غالـبٍ وغـادرْتمُ الإعـدامَ مُنعَفِـرَ الخَـ ـدّ

من ملاحظة كثرة تردّدها يتبيّن نّها تشكّل ركيزة مهمّة في البناء اللغويّ لشعر الرضيّ, بل هي من ركائز الشعر القديم عامّة. وإنّ هذه الأسماء كانت ترتفع نسبتها في بعض الأحيان بحيث تغطّي مساحة كبيرة في النصّوص ولاسّيما في مقام الفخر بنسبه وبأجداده من آل البيت, فيعمد إلى رصّ الأبيات بهذه الأسماء. ومنه الأبيات الآتية التي يظهر فيها تفجّع أهل البيت جميعهم بمصرع الحسين (عليه السلام), وقد يستخدم بدلاً عن الأعلام كنًى وألقاباً عُرِفوا بها, ممّا يضطرّه إليها الوزن أو القافية [٧]:

ميّـتُتبكي لـه فاطمـةٌ وأبـوها وعليٌّ ذو العُلـى

[..... .....]

أوّلُ الناسِ إلى الداعي الذي لم يُقـ ـمْ غيرَه لمـّا دعـا

ثُمَّ سِبطـاه الشهيدانِ , فـذا بحَسا السُمِّ وهـذا بالظُّبـى

وعليٌّ وابنُه الباقـرُ والصـ (م) صـادقُ القولِ وموسى والرضا

وعـليٌّ وأبـوه وابـنُه والذي ينتظـرُ القـومُ غدا

أو يستخدم أعلاماً أخرى متنوّ عة متحدّثاً عن فعل رماح الدهر في الماضين فهي لا تبقي ولا تذر كقوله[٨]:

ما استأخ رتْشـ ـلاتُها عن معشرٍ بعد قطينِ الله أو آلِ قَطَـنْ

رمتْبني ساسانَ عن مربعِهم رميَ المغالي آمِنَ الطيرِ الوُكَنْ

واستلبـ ـتْتاجَبنـي مُـ ـحِقٍ بعد قيادِالصعبِ مـن آل يَزَنْ

---

(٣) م. ن:١/ ٣٠٨ .
(٤) م. ن :١/ ٦٠٦، وينظر: ١/ ١٤٧, ١٤٨, ١٤٩, ١٨٦, ٢٢٦, ٢٧٥, ٥٠٨, ٥٣٢, ٢/ ٤٣٥, ٤٣٧.
(٥) م . ن : ١/ ٦٠٨.
(١) ديوانه: ٢/ ٥٤٤, وينظر: ١ / ٣٢٢, ٥٦٢, ٦٣٦، ٢/ ٢٥, ٢٩, ٢٦٤, ٤٩٠.
(٢) م . ن: ١/ ١٤٧.
(٣) م . ن: ١/ ٣٢٤, وينظر: ١/ ٣١٠, ٣٦٥, ٤٨٥, ٤٨٩, ٦٣٨, ٢/ ٢١٠, ٢٣٤.
(٤) م . ن: ١/ ٤٧, وينظر: ١ / ٤٦, ٣٥٩, ٣٦٢, ٣٦٣.
(٥) ديوانه: ٢/ ٤٣٧، وينظر: ١/ ١٤٧, ٢٢٦, ٥٣٢, ٢ / ١١٥, ٣٣٨, ٤٣٥, ٤٦٧, ٤٧٠.

[..... .....]
وآلُ مروانَ غطاهمْ موجُها لمّا نَزَتْ بآلِ مروانَ البَطِن
ثُمَّ بنو القرمِ العتيكيّ, وقد ردّوا يزيدَ العارِ مخلوعَ الرسَنْ
لاقى خُبيبٌ ويزيدٌ دروقَها مِن غيبةٍ ماطِرُها القنا اللَّبَنْ

وهكذا تتوالى الأسماء في الأبيات بل في البيت الواحد, ممّا لا يعدّ مثلبة على الشاعر, فقد استحسن النقّاد أن تطَّرد أسماء الأعلام الخاصّة بالرجال, وتتلاحق في البيت الواحد إذا اقتضاها المعنى , وعُدّوا ذلك دليل حذق ومهارة[1]. يقول ابن رشيق:" ومن حسن الصنعة أن تطَّرد الأسماء من غير كلفة, ولا حشو فارغ, فإنّها إذا اطَّرَدت دلَّت على قوّة طبع الشاعر, وقلّة كلفته, ومبالاته بالشعر"[2].

أمّا طبيعة هذه الأعلام فهي متنوّعة, منها أسماء آبائه وأجداده من آل البيت (عليهم السلام)مثل(الرسول محمّد, عليّ, فاطمة, الحسن, الحسين, ...الأئمّة), ومنها خلفاء(الطائع, بهاء الدولة, عبد العزيز, الرشيد, المنصور, الأمين, المتوكّل), ومنها ملوك وقادة(قيصر, هرقل, ابن الزبير, زياد, عتيبة), ومنها أسماء قبائل(عاد, حمير, ربيعة, تغلب, نزار, عدنان), ومنها شعراء(الفرزدق, جرير, أبو فراس, مسلم, لبيد, أبو عبادة البحتري, زهير), ومنها نساء(أميمة, عزَّة, لمياء, ليلى, ظمياء, النوّار), ومنها أصدقاء(أبو إسحاق الصابي, ابن ليلى, ابن العوّام, أبو طاهر ناصر الدولة الحمدانيّ, عبد العزيز بن يوسف), وأخرى متنوعة.

ومن متابعة هذه الأسماء يبدو أنّ أكثرها مألوف ذا وقع حسن في النفوس, وليس ممّا يستقبح أو يستهجن إلّا في القليل مثل(شنعاء, كلاع, رعين,هجرس). وفي الحقيقة أنّ الشاعر لا يلام كثيراً على ذكر الاسم وإن كان قبيحاً ولاسّيما إذاكان جزءاً من التجربة لأنّ الشاعر إذا استغرقته التجربة فإنّه ينسى جمهوره, ويسمِّي الأشياء بأسمائها غير مكترث لوقعها على قرّائه[3].

كما يتبّين أنّ جُلَّها من التراث الذي ثقفه الشاعر، والذي دلَّ على سعة ثقافته واطّلاعه على أيام العرب وأخبار الأمم وشيء من ثقافاتها وأعلامها البارزين؛ فالقسم الأكبر منها من الماضي , وهي حلقة أخرى تبّين أنّه كان يستمدّ مادّته اللغويّة من القديم. ولا شكّ في وضوح أثر المتابعة والتقليد.

أمّا مواضع ورود هذه الأعلام فأكثرها مع قصائد الرثاء والفخر. فهو كثيراً ما يردّد أسماء آبائه وأجداده انتهاءً بالرسول الكريم(صلى الله عليه وآله وسلم) في حديثه عن واقعة كربلاء, أو في موضع الفخر بهذا النسب الكريم. وقد يستطرد في ذكر أسماء الملوك والسلاطين ممّن أفنتهم المنيّة ؛ في نظرات فلسفيّة مؤدَّاها أنّ الخلود لله وحده, يأتي بهذا للتخفيف عن ذوي المرثيّ. أمّا أسماء الخلفاء فترد في مدحه لهم ويذكر أسماء آبائهم ممّن أقاموا عماد الدولة العبّاسيّة كما في قوله الذي يمدح فيه الطائع[4]:

---

(١) ينظر: النقد اللغويّ عند العرب, نعمة رحيم العزّاويّ, دار الحرّيّة للطباعة, بغداد, ١٩٧٨: ٢٤١.
(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٢ / ٨٢.
(١) ينظر: المدخل إلى النقد الأدبيّ الحديث, محمّد غنيمي هلال, القاهرة, ١٩٥٨: ٣٤٨, والنقد اللغويّ عند العرب: ٢٤٣ .
(٢) ديوانه: ٢/ ١١٥.

رأيُ الرشيدوهيبةُ المنصورِ في حُسنِ الأمينِ ونعمةُ المتوكّلِ

في حين ترد أسماء الشعراء في مواضع تكشف قيمة شعره وبأنّه يعلو على شعر الآخرين كقوله مبّيناً فصاحته[1]:

وفصاحةٌ لولا الحياءُ لهَجَّنَ ْت أعلامَ ما قال الوليُدومسلمُ

أو قوله الذي يتحّث فيهعن قصائده وتمكّنه من جواهر الألفاظ والمعاني[2]:

كأنّ أبا عُبادةَ شقَّ فاها وقبَّل ثغرَ ها الحسُنبُنهاني

ولعلّ ورود أسماء الأعلام بشكل عامّ في تجربة الشاعر يطبعها بالتقريريّة والمباشرة وضعف أثر الخيال لأنّ الأسماء تتّسم بالثبات؛ ثبات الدلالة من غير إفادة التجدّد[3], وكأنّ الشاعر يهدف من خلالها إلى تمثيل الموجودات كما هي وتقرير حقائق واقعيّة أو الدعوة إليها. ويؤّي هذا بالنهاية إلى وضوح التجربة.

وإذا كانت هذه صفة الأسماء بشكل عامّ فإنّها في الرثاء تبدو مختلفة نسبّيلً, لقدرة هذه الألفاظ في غرض الرثاء على إثارة الانفعال لأنّها جزء من التجربة المراد التعبير عنها. واستحضار الأسماء يعني استحضار التجربة ذاتها, ومن ثمّ إلى توليد الانفعال وإثارته ولاسّيما إا كانت التجربة ذات أثر نفسيّ عامّ كما في رثائه لأهل بيته, أو ذات أثر خاصّ، لكنّ الشاعر منحه صدق الانفعال وقوّته كما في رثائه لأصدقائه كأبي إسحاق الصابي والصاحب بن عّباد وداعيته(ابن ليلى).

ما ينوب عن أسماء الأعلام

وتبرز بشكل واضح مع أسماء الأعلام ألفاظ أخرى بمستوى واحد معها في الدلالة, وتقوم مقامها, ولا تخلّ بسياق المعنى شيئاً, فهي كالبدائل لها. وتقسم هذه الألفاظ من حيث العموم والخصوص على قسمين:

١-الأب, الأمّ, الأخ, الجّد,العمّ, الخال...

٢ -القوم, الرجال, الناس, الفتى, المرء...

فمن الأوّل قوله[4]:

وَلِيَ النقابةَ خالُ أمْـ (م) ـمِي قبلُ , ثُمَّ أبي وجـِ ّدي

وقوله في الحسين (عليه السلام)[5]:

مُرهَقاً يدعو ولا غوثَ له بأبٍ برِّ وجـِ ّهُ صطـفى
وبـأُمٍّ رفـعَ اللهُ لهـا عَماً ما بين نِسوان الورى
أيُّ جِّوأبٍ يدعوهُ مـا جُّديا جَدُّ أَغِثني يا أبا

---

(٣) م. ن: ٢/ ٣٤٥.

(٤) م. ن: ٢/ ٥٠٤ ، وينظر: ١/ ٤٣١, ٢/ ٣٤٥, ٣٦١.

(١) ينظر: خصائص التراكيب– دراسة تحليلّية لمسائل علم المعاني,محمّد دأبو موسى, دار التضامن للطباعة, القاهرة, ط٢, ١٩٨٠: ٢٣٤.

(٢) ديوانه: ١/ ٣٥٨.

(٣) م. ن: ١/ ٤٦, وينظر: ١/ ١٠, ٤١, ٧٣, ٨٣, ٩٨, ١١٢, ١١٦, ١٣١, ١٩٨, ٣١٧, ٣٥٩, ٢/ ٦٧, ٧٥, ١٢٧, ١٨١, ٢٧٥, ٢٨١, ٣٨٨, ٤٢٥.

ومن القسم الثاني قوله[١]:

هُمُ قومِيَ الأدنَونَ من بينَ أُسرتي وإنْ كان شِعبُ القومِ مِن غيرِ مَشعبي

وقوله[٢]:

ينالُ الفتى من دهرِه قدرَ نفسِه وتأتي على قَوِ الرجالِ المكايُد

وقوله[٣]:

أصدونُعن الرجالِ فُضولَ قولِي وأبذُلُ للرجالِ فضولَ مالِي

وقوله[٤]:

إذا قلَّ مالِي قلَّ صحبِي وإنْ نَما فَلِي من جميعِ الناسِ أهلٌ ومرحبُ

وقوله[٥]:

فمُرْنِي بأمرٍ قبلَ موتي فإنّني أرى المرءَ لا يبقى وإنْ بَعُدَالمدى

من متابعة استخدام الشاعر لهذه الألفاظ– البدائل– يتبّين أنّ هذه الألفاظ بشقّيها الخاصّ والعامّ تتكرّر كثيراً في شعره بحيث تتجاوز أسماء الأعلام بنسبة كبيرة, كما أنّ القسم الأوّل الذي قلَّ عن الآخر كثيراً ينبئ عن تمسّك الشاعر بصلات القربى. والشعب العربي– عموماً– شديد التمسّك بعصبّيته وتقديم صلة الرحم على ما سواها من الصلات[٦]. فكان لسان الشاعر يكثر من ذكر هذه الصلة مفتخراً وجاعلاً منها سبباً في أن يرى نفسه أعلى شأناً من الآخرين, وأحقّ بأن يحظى بأعلى المقامات والرتب. وتقترن بهذه الصلة رابطة أخرى هي الرابطة القوميّة فترّدت عبارات مثل (ألست من القوم, من القوم الألى, قومي هم, أنا من القوم)[٧] . ويعني بقومه– في الأكثر– واحداً من اثنين: إمّا نسبه الشريف, أو البدو الذين يعوّل عليهم في تحقيق مراميه.

وعلى العموم فإنّ هذه البدائل تدلّ على انتمائه للكلّ وتمسّكه بأهله وذويه وبقومه. وهذا الانتماء له أثره في تكوين الفرد وسلوكه وتصرّفه, وفي تحديد علاقته بالآخرين. وهذا يعني أنّ صوته يتشكّل ضمن مدى الصوت العامّ, وأنّ ذاته تكاد تذوب في ذات الجماعة[٨] وإن بدا أحياناً متمرّداً على كثير من مواضعات الجماعة.

وممّا يلاحظ على الأبيات التي ضمّت هذه الألفاظ أنّ نسبة كبيرة منها قد أثمرت حكمة أو مثلاً جعلها تجري مجرى الأبيات السائرة التي يصحّ الاستشهاد بها, كما هو في بعض الأبيات السابقة. ومنها- أيضاً- قوله[٩]:

يُعرِفُ كالأخوانُكلٌّ بنفسِه وخيرُ أخٍ من عرّفَتْ كالشدائُد

لأنّها تمسّ عامّة الناس, ولا تنغلق في دلالتها عند حدود تجربة الشاعر الخاصّة, وإن كانت هي الأخرى تُماثل تجارب الآخرين.

---

(١) ديوانه: ١/ ٢٠١.
(٢) م. ن: ١/ ٣٠٦.
(٣) م. ن: ٢/ ١٧٧.
(٤) م. ن: ١/ ٨٠.
(٥) م. ن: ١/ ٢٨٥, وينظر: ١/ ٢٤, ٤٧, ٧٩, ٨٠, ٨٦, ١٠٧, ١٢٦, ١٤٨, ١٩٢, ٢٠٩, ٢٥٤, ٢٦٨, ٢٨١, ١١٤, ٢/ ٦٩, ٧٤, ٧٧, ١٢٤, ١٦٩, ٢٩١, ٣٢٥, ٣٣٠.
(٦) ينظر: تاريخ الشعر السياسيّ إلى منتصف القرن الثاني, أحمد الشايب, دار العلم, بيروت, ١٩٧٦: ٣٦.
(٧) ينظر: ديوانه: ١/ ٢٠٩, ٣٠٩, ٣١٨, ٣٦٨, ٣٧٥, ٥٢٦.
(١) ينظر: ملامح في تراث العرب النقديّ, محمود الجادر, منشورات دار الجاحظ للنشر, بغداد, ١٩٨٣: ١٠٧.
(٢) ديوانه: ١/ ٣٠٧, وينظر: ١/ ٣٥, ٨٥, ٨٧, ٨٩, ١٠٧, ٢٦٨, ٣٣٣, ٣٣٧, ٥١٧, ٢/ ١٥٢, ٣٣٠.

إنّ شيوع هذه الألفاظ يؤدّي إلىأن تتّسم التجربة الشعريّة بالتقريريّةِ والمباشرة لأنّ الألفاظ تصيب مبتغياتها بسرعة وبدّقة, ويقود هذا إلى الوضوح. فليس هناك إمعان في الخيال, ولا تحتاج من المتلقّي أيَّ تدّبر أو تفكير لفهم مغزاها.

جدول بأكثر البدائل الواردة في الديوان مع تكراراتها

اللفظة	تكراراتها	اللفظة	تكراراتها
الأب	٥٢	الرجال	٢٣٥
الجدّ	٣٠	القوم	٢٢٥
الأخ	٢٥	الفتى	١٩٦
الأمّ	١٤	الناس	١٧٢
العمّ	١٠	المرء	٩٩
الخال	٢		

الضمائر

ممّا يلحظ في لغة الشاعر بشكل واضح استخدامه الضمائر. وهي– في حقيقتها– بدائل لأسماء الأعلام, أو لألفاظ أخرى. وأوّل ما يبرز في استخدام الشاعر لها ضمائر المتكلّم, ومنها الضمير المنفصل(أنا) الذي ورد في الديوان(١٥٣) مائة وثلاثاً وخمسين مرّة.

ومن متابعة مواضع هذا الضمير تبيّن أنّ أكثرها هي مواضع الفخر بالذات والاعتداد بالنفس. يقول أحد الباحثين عن الفخر عنده: " يقف الشريف الرضيّ على مآثره الشخصيّة- غالباً– وليس على مآثر قومه. ويستند إلى واقعه الذي يعيشه, لا إلى تاريخ عائلته. ويقارع الخصوم بنفسه, لا بجدوده. وليس هذا فحسب وإنّما يدلّ شعره على أنّ علاقته بقومه وعشيرته الأقربين علاقة متوتّرة ... ولهذا غلب ضمير المتكلّم المفرد(أنا) على ضمير الجماعة(نحن), وغلبت الضمائر المسندة إلى ذات الشاعر على الضمائر المسندة إلى الجماعة التي ينتمي إليها"[١].

والذي أراه أنّ الشاعر- وإن بدا في فخره بنفسه بعيداً عن قومه وعشيرته, وهذا كلام يصدق عليه- ليس ببعيد عن تاريخ عائلته؛ فهو في كثير من المواضع يفخر بانتسابه إلى أسرته الهاشميّة,بل إنّه حتّى في مواضع الفخر بنفسه يستمدّفخره وعلوّ شأنه من نسبه الكريم.

لقد أكثر الشاعر من استخدام الضمير(أنا). ومن ذلك قوله[٢]:

أنا الذي أبذلُ من طارفِي مثلَ الذي أبذلُ من تالِدي

[..... .....]

أنا الذي يُوسِعُها جَولةً تُجفِّلُ الذودَ عن الذائِدِ

(١) لغة الشريف الرضيّ (بحث), أحمد نصّيف الجنابيّ, ضمن كتاب (الشريف الرضيّ– دراسات في ذكراه الألفية) , دار آفاق عربيّة, بغداد, ١٩٨٥: ٣١٨.

(٢) ديوانه: ١/ ٣٤٨.

أنا الذي يُوطئُ أكتافَها ما رَنَّ رمـ ـحٌ بيَدي مـاوِ ـد
أنا الذي يُضرِمُ آفاقَها كأنّهـا مَعمعـةُ الواقـِد
أنا الذي يوجِرُ أبطالَهـا ضرباً كخبطِ الجملِ الوا رد
ما أنا للعلياءِ إن لم تُكْ من وَلدي ما كانَ من والدي

فالمعنى في هذه الأبيات مقترن بالضمير(أنا) فهو محور الأفكار، وهو ممّا يبعث على الحيويّة فيالنصّ, فضلاً عن استخدامه الفعل المضارع الذي يزيد النصّ حركة وفاعليّة تشدّ المقّل يإليها. وتوظيف الضمير في هذه الأبيات ورد على سبيل المبالغة في تفخيم وتعظيم ذات الشاعر. أمّا تكرار عبارة(أنا الذي) مع تغيير الفعل المضارع في كل مرّة فله ارتباط بظروف الشاعر النفسيّة في محاولة إثبات فكرةعامّة محورها الفخر بالذات. وهذه الفكرة مجزّأة إلى معانٍ فرعيّة تشكّل العبارة المكرّرة نقطة البداية لكلّ معنى, وإنّ هذه المعاني مستقلّة بعضها عن بعضها الآخر, لكنّ ارتباطها يكون بمجمل المعنى العامّ الذي يروم تقريره وتوكيده. ومنه قوله[١]:

أنا الأسُدالماضي على كلّ فِعلةٍ تُ مِثّي شَنارَ البيضِ فوقَ الجماجِمِ

إنّ ضمائر المتكلّم– على تنوعّها– كان لا بدّ لها أن تشيع ولاسيّما في لغة الفخر بسبب طبيعة هذا الموضوع الذي ينسب فيه الشاعر الأفعال لنفسه أو لنسبه الشريف. فذات الشاعر تتضخّم في الأبيات السابقة. وترافق التضخّم جلجلة الألفاظ وشدّتها. وتبرز ذاته واضحة عندما يكون الشاعر ثائراً متمرّداً يمتطي جواده, ممتشقاً سيفه, يكرّ ويفرّ مع أصحابه, يوسع أعداءه ضرباً وطعناً, مع أنّ المصادر التي وثّقت سيرته لا تشير إلى كونه قد خاض حرباً واحدة, أو كان في يومٍ ما فارساً, ولكنّها ثورة النفس الرافضة للواقع الفاسد[٢].

من ملاحظة توظيف الشاعر للضمير المنفصل للمتكلّم أو المتكلّمين يتّضح أنّه في الأكثر يشغل موقعاً متقدّماً في البيت الشعريّ مرفوعاً بالابتداء؛ وللابتداء سمة المركزيّة والتفرّد, إذ يفضي الضمير إلى ذاته أولاً, ثم إلى المتلقّي[٣]. والذي يدفع الضمير إلى الصدارة في البيت هو منزع الفخر والكبرياء الذي نمَّته الطبيعة البدويّة التي توجب الاعتماد على النفس[٤].

يزاد على هذا أنّ صدارة الضمير الدالّ على ذات الشاعر يشدّالمتلقّيلترقّب المعنى الذي سيفصح عنه.

ولعلّ كثرة ورود الضمائر الدالّة على ذات الشاعر يدلّ ضمنيّاً على أنّ الشاعر يرى في نفسه الأنموذج والمثال الذي تتجسّد فيه معاني الخير والصلاح وسياسة الأمور. ويزيد من هذا الأمر إنكار الآخرين له ولمكانته، فكان إكثاره من هذه الضمائر هو لإيثار حقيقة هذه الذات واستحقاقاتها.

---

(١) ديوانه: ٢/ ٣٨٢, وينظر: ١/ ١٩, ٢٥, ٨٠, ٩٢, ١٣١, ٢٤٩, ٣٠٠, ٣٤٣, ٤٠٩, ٤٧٦, ٢/ ٤٢, ٥٩, ٨٠, ١٩٠, ٢٣٧, ٣٩٨.
(٢) ينظر : شعر الشريف الرضيّ – دراسة فنّية : ١٨٠ .
(٣) ينظر : لغة شعر ديوان الحماسة لأبي تمّام – باب الحماسة : ٣٦ – ٣٧ .
(٤) ينظر: تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعيّ، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ١٩٧٤: ٣/ ٩٠.

ومن ضمائر المتكلّم الأخرى ياء المتكلّم التي شاعت بنسبة كبيرة. فقد وقعت اسماً لـ(إنّ) (١٥٦) مائة وستّاً وخمسين مرّة عدا المواضع الأخرى. ومن ذلك قوله[١]:

وإنّي لأحفِظُ غيبَ الخليلِ إذا ضاعَواستلبَتْه اللواحي
وإنّي لأقصفُ بطشَ الفتى ولو ردَّ باعَلقضاءِ المُتاحِ

إنّ كثرة تردّد ياءالمتكلّم يأتي ليؤكّد ذاتيّةالتجربة، وارتباط الفعل والحدث دوماً بشخصه. وإنّ هذه الياء تتضخّم " عند الشاعر حتّى تصبح[...]– في بعض قصائد الفخر – لازمة في كلّ بيت(تقريباً) بحيث جعلها حرف مدّ ينسجم مع الإصرار والتأكيد: تأكيد ذات الشاعر. ويطوّع اللغة– وهي أداة– لتنسجم مع هذا النزوع"[٢].

وكان حضور تاء المتكلّم كبيراً. فقد يتكرّر في بعض القصائد في أكثر من بيت وبشكل متتالٍ، كقوله[٣]:

أَ علقتُفي سِربِ الخُطوبِ حَبائلِي وقَدحتُفي ظُلَمِ الأُمورِ زُنودي
وكرعتُفي حُلوِ الزمانِ ومُرّه ما شِئتُواعتقبَ العَواجمُ عُودي
وقَرعتُرابيةَ العُلى متمهّلاً أَجْري أمامَ الطالبِ المجهود
وخَبطتُفي المتعرّضينَ بقولةٍ حَدَّاء مِن بِدَعِ الزمانِ شَرود
فضَربتُأوجُهَهُمْ بغَير مَناصلٍ وهَزمتُجَمعَهُمْ بغَير جُنود

ولعلَّ تكرار هذا الضمير يمنح النصّ الشعريّ صفة الحيويّةلأنّ الشاعر يتحدّث عن نفسه؛ فهي محور المعاني، ويبتعد النصّ عن التقرير. وهذا يدلُّ على أنّ مصدر التجربة هو ذات الشاعر ممّا يكسبها الصدق وقوّة التأثير.

أمّا في لغة الغزل فإنّ ضمائر المتكلّم المفرد تسجّل انخفاضاً في وجودها لأنّ الشاعر لا يريد أن يثبت ذاته، ولكنّه يريد أن يتحدّث عن تجربة عاطفيّةٍ ألمَّت به فتركت أثرها في نفسه، أفرحته أو آلمته. فهو يعرض هذه التجربة، ويريد إثارة وجدان الآخرين وعواطفهم، لا أن يفرض رأيه بقوّة كما في الفخر[٤]. فالإشادة بالنفس وبيان سجاياها وصفاتها من شجاعة وكرم ومروءة وغيرها يجب أن تكون– هنا – محدودة، لأنّ " أسلوب الغزل يقتضي أن يكون الرجل رقيقاً حين يخاطب المرأة، حتّى لو كان من أقوى الرجال شكيمةً، وإلّا ضاعت قوّته أمام سلطان الهوى"[٥]. يقول الرضيّ مخاطباً إحدى معشوقاته[٦]:

يا صاحبَ القلبِ الصحيحِ أما اشتَفى ألمُ الجَوى من قلبيَ المَصدوعِ
أَأَ سأتَبالمشتاقِ حين مَلَكتَه وجَزيتَفرطَ نِزاعِه بنُزوعِ
[..... .....]
وتَركْتَني ظمآنَ أشربُ غُلَّتي أَسفاً على ذاك اللّمى المَمْنوعِ
قلبي وطرفي منك: هذا في حِمى قَيظٍ وهذا في رياضِ ربيعِ

---

(١) ديوانه: ١/ ٢٤٨، وينظر: ١/٩، ١٠٨، ١٩٠، ٣٥١، ٢/ ١٥، ١٨، ٣٠، ٣٥، ٣٨، ٦٤، ٥٨٦، ٥٨٨.
(٢) لغة الشريف الرضيّ (بحث) : ٣١٨.
(٣) ديوانه: ١/ ٢٨٦– ٢٨٧، وينظر: ١/ ٢٧، ٢٩، ٩٣، ١٠٧، ١٢٣، ١٧١، ٢/ ٢٦، ٦٢، ١٢٧، ١٩٠، ٢٣٧، ٤٨١، ٥٨٦.
(١) ينظر: شعر الشريف الرضيّ– دراسة فنّية: ١٧٦.
(٢) لغة الشريف الرضيّ (بحث) : ٣١٥ .
(٣) ديوانه: ١/ ٦٥٢, وينظر: ١/ ٣٨٧, ٣٨٨, ٣٨٩, ٣٩٠, ٣٩١, ٣٩٢, ٦٥٨, ٢/ ٧٦, ٨٥, ٢٢٠, ٢٢١, ٢٢٢, ٢٢٧.

فألفاظ الشاعر تبدو رقيقة حين يخاطب المرأة. فـ" مفتاح قلوب النساء الكلام العذب الجميل, والتعبير الرقيق[...], إنّ كبرياء الرجال المحّبين تتضاءل وإنّ ذواتهم تضعف أمام سلطان الهوى, وشخصّية المحبوب ..."[١]. فالشاعر ليس في مقام التباهي وذكر المآثر بل في مقام التعبير عن معاناته الخاصّة, فيبدو حينئذ واقعاً عليه أثر الهوى ولوعة الحبّ, فتبدو- من جرّاء ذلك- ألفاظه رقيقة عذبة تلائم الغرض.

إنّ سيادة ضمائر المتكلّم المفرد في لغة الفخر أو غيره, يعني– فيما يعنيه– نزوع الشاعر للتعبير عن التجربة الذاتّية الخالصة, وفيها يرتفع صوت الشاعر الخاصّ, ويكون أكثر إبداعاً من التعبير عن العوالم الأخرى." فعندما يكرّس الشاعر نفسه لعالمه الخاصّ, لعالمه هو الداخلي الخلص؛ لعالم عواطفه الخاصّة، لمحاته الخاصّة.. وإنّ صوته؛ الصوت الذي يتحّث به عمّا يراه ويسمعه ويلمسه في ذلك العالم القريب البعيد يكون أكثر اختراقا لقصائده وأكثر أهمّيّة لمعناها من صوت الشاعر في قصائد تعّبر عن العالم العامّ أو عالم الطبيعة أو أي عالم آخر في الخارج"[٢]. وفي مثل هذا الشعر نجد صفة الوضوح تطبع هذا الشعر ويبتعد عن كلّ غريب وغامض.

وهذا الاتّجاه للتعبير عن التجربة الذاتّية أدى إلى غلبة ضمائرالمتكلّم المفرد على ضمائر المتكلّم للجمع. والشعر العربيّ يكاد تغلب عليه الصفة الذاتّية على ما سواها[٣]. ويعود هذا إلى اعتزاز الشاعر بنفسه واعتداده بها. فالضمير(نحن) تكرّر (٤٨)ثمان وأربعين مرّة, وهي نسبة أقلّ من نسبة ضمائر المتكلّم المفرد. يقول الشاعر في مقام الفخر بأهله وقومه[٤]:

ونحنُ النازلونَ بكلّ ثَغرٍ نُريقُ على جوانبِه الدماءَ
ونحنُ الخائضونَ بكلّ هَولٍ إذا دبَّ الجبانُ به الضراءَ
ونحنُ اللابسونَ لكلّ مَجدٍ إذا شِئنا ألواعاً وارتداءَ

وفي هذه الأبيات ازدادت لغة الشعر قوّة وتأثيراً بسبب مجيء الكلمات بعد الضمير(نحن) بصيغة الجمع لكي يتّسع وقعها ويمتّد[٥].

أمّا الضمير(نا) فكان أكثر وروداً من سابقه. فقد وقع اسماً لـ(إنّ)(٣٠) ثلاثين مرّة عدا اتّصاله بالإضافة أو بالأفعال أو بحروف الجر. وهذا الضمير وإن كان متّصلاً فإنّ له قوّة الضمير المنفصل(أنا, نحن). ومنه قوله[٦]:

رَضِينا الظُّبى من عِناقِ الظِّبا وضربَ الطُّلى من وِصالِ الطَّلا
[..... .....]
وقُمنا نَجُرُّ ذُيولَ الرَّجا وترعى العيونُ بُروقَ المُنى
إلى أن ظفرنا بكأسِ النجيـ (م) ـعِ فالرمحُ يشربُ حتّى انتشى

---

(٤) لغة الشريف الرضيّ(بحث): ٣١٥ .
(١) الشعر والتجربة: ١١٥.
(٢) ينظر: تطوّر الغزل بين الجاهلية والإسلام, شكري فيصل, دار العلم للملايين, بيروت, ط٤: ٢٧, ٢١٣.
(٣) ديوانه: ١ / ٢٠, وينظر: ١ / ٧٧, ١٣٨, ٢٩٨, ٣٠٠, ٤٣٠, ٥١٩, ٦٥٠, ٢ / ٣٩, ٨٧, ١٣٥, ٤٢٥, ٥٠١, ٥٣٨.
(٤) ينظر : لغة الشعر الحديث في العراق: ٣٤٩ .
(٥) ديوانه: ١ / ٤٠, وينظر: ١ / ٤٢, ٥٤, ٦٩, ٧٣, ٧٤, ٧٥, ٨٧, ١٠٥, ١٠٨, ٢ / ١٢, ٢٧, ٤٨١.

إنّ نـزوع الشـاعر للحـديث بصـيغة الجمـع يـأتي ليؤكّـد الانتمـاء للقبيلـة وللجماعـة وبانتسابه لهم, وهو يعطي صورة عن قيمة التماسك والالتزام من الفرد بـإزاء الجماعـة. أمّا وجود ضمائر الجماعة هذه مع ضمائر المفرد فيظهر لنـا" عظم التداخل بين الذات الفردّية والذات ا لاجتماعّية في نفس الأديب[١]. ومن جرّاء ذلك فـإنّ القيم التـي يحملهـا الشاعر ويبثّها في شعره إنّما هي قيم المجتمع الذي يعيشه.

أمّا من ضمائر المخاطب فكان الضمير المنفصل(أنتَ) قد سجّل حضوراً بـارزاً, إذ ورد(٢٣٧) مائتان وسبعاً وثلاثين مرّة. ومنه قول الشاعر في مدح أبيه[٢]:

على أنّـ ـه أنتَعينُ الزمانِ وعيشٌ بلا ناظـرٍ لا يطيبُ

وقوله[٣]:

أنتَالمنوّهُ في المحافلِ باسمِـ ـه وإذا حضرتَفكلُّ لُؤمٍ غائبُ

إنّ القيم والصفات الحسنة منسوبة إلى الممدوح من خلال الضـمير(أنت). وممّـا يبـدو أنّ ضمائر المخاطب تجعل الأسلوب أقرب إلى المباشرة والتقريريّة في عرض المعاني والأفكار بإسنادها إلى المخاطب مباشرة. والذي يلحظ مع هذا الضمير أنّه– في الأكثر– يتردّد مع قصائد المدح والرثاء في مواضع إثبات الصفات للممدوح والمرثـيّ, ولـذلك فإنّ كثرة هذا الضمير ناتجة عن كثرة من يمدحهم ويرثيهم.

أمّا ضمائر الغائب فكانت أقلّ من غيرها. ويلجـأ إليـه الشـاعر– أيضـاً– فـي موقـف تعداد فضائل المرثيّ لأنّه أصبح في حكم الغائب. ومنها الضـمير(هو) الـذي ورد(٢١١) مائتان وإحدى عشرة مرّة, كقوله في مدح الطائع[٤]:

هو الليثُ لا مُستنهَضٌ عن فريسةٍ ولا راجعٌ عن فُرصـةٍلحَياءِ

[..... ....]

هو النابهُ النيرانِ في كـلّ ظُلمـةٍ ومُجري دماءَ الوُحشِ كلَّ مساءِ

وتكرّر الضمير(هي)(١٠٤) مائة وأربع مرّات, كقوله متحدّثاً عن الدنيا[٥]:

تُلقي لنا طَرفاً فإنْ هي أعرضَـتْ نزعَ بْتولو أنَّ الجبالَ جواذبُ

وضمائر الغائب ليس فيها من خصوصيّـة لغرض معيّن دون آخر, وقد ترد نيابـة عن اسم لشخص معيّن أو عن ألفاظ أخرى إلّا أنّ هاتبعد النصّ عن المباشرة والتقريريّة في مخاطبة الأشياء.

إنّ من شـأن الضـمائر بشكل عـامّ أن تمنح الشـاعر الحرّيـة والسعة فـي تصـريف الكلام ليدلّ على المعنى بشيء من التكثيف والتركيز في المعنى والإيجاز فـي اللفظ من خلال الاستغناء عن اسم المتكلّم والمخاطب والغائب , حين لا يعدّممكناً ذكرها صـراحة لضرورة وزن أو قافية أو غير ذلك.

ألفاظ الشيب

---

(١) في النقد والأدب, إيليا الحاوي, دار الكتاب اللبنانيّ, بيروت, ط٤, ١٩٧٩: ١ / ٢٦٠.

(٢) ديوانه: ١ / ٧٨.

(٣) م . ن : ١ / ٨٦ , وينظـــر : ١ / ١١, ٢٧, ٥٢, ٥٣, ٦٣, ٦٤, ٦٦, ٦٧, ٨٦, ٢٠٢, ٢ / ٦, ٧, ٩, ٣٠ , ٤٢, ٦٩, ٨٠, ٢٢٩, ٣٩٨.

(٤) م. ن: ١ / ١٠, وينظـــر : ١ / ٥٢, ٥٨ , ٦٠, ٦٨, ٩٢, ١٤٣, ٢٤٥ , ٢ / ٥٥, ٧١, ٩١, ١٣٦, ١٤٧, ١٨٦, ٤٤١.

(١) ديوانه: ١ / ٨٥, وينظر: ١ / ١٤٥, ٣٦٢, ٣٦٣, ٣٦٤, ٤٥٢, ٥٢٥, ٢ / ١٨, ٣٢, ١٨٧, ٢٠١, ٣٤٩, ٥٦٢.

للـ شيب تأثير كبير في نفسّية الإنسان لأنّه الزائر الذي ينبـئ بانتهـاء مرحلـة الشباب, التي تعني القوّة والنشـاط والزهوّ والقدرة علـى تحقيق الأهداف والرغبـات, وأنّ العمر المتبقّي أقلّ ممّـا مضـى. وعنـدما يشيب المرء يدرك أنّـه يسير فـي طريق تكون نهايتـه الموت الذي ينتظره.

وتـأثير الشـيب فـي نفسـيّة الإنسـان سـلبيّ فـي الأعـمّ الأكثـر؛ وإذا كـان هـذا موقـف الإنسان عامّة فلا بدّ أن يكون تـأثير الشيب فـي الشـاعر ذي الإحسـاس المرهـفـكبيـراً , وقد سُمِّي الشاعر شاعراً لأنّه يشعر بمـا لا يشـعر بـه غيره[١], ولأنّـه" يمتـاز عن غيـره مـن البشـر بالـذكاء والحسـاسـيّة الشـديدة, والانفعـال المـنظّم, والقـدرة علـى التقـويم والتعبير"[٢].

وعنـد قراءتنـا لـديوان الشـريف الرضـيّ وجـدناه يكثـر مـن ألفـاظ الشيب علـى نحـو بعيـد. فقـد وردت لفظة(الشـيب)(١٠٨) مائـة وثمـاني مـرّات , وقـد تحـدّث عنـه الشـاعر في(٤٠٠) أربع مائة بيت من الشعر, وهو عدد كبير إذا مـا قيس مع وروده في شعر شعراء العصر العّبلسيّ[٣]. وهذا يدلُّ على أنّـه شغل حيّزاً كبيراً من تفكيره, فالشيـب أشدّ وطأة في نفسه من لقاء عدوّه, وهو نارٌ أضاءت عيوبه[٤]:

مـا لِقائِي من عَ دُوٍّ ي لِقائِي من مَـ شِيبِ
مُـ وقِدناراً أضـ ـاءتْ فوقَ فُودَيَّ يُوبِي

ونجده ينوّع في الألفاظ الدالّة على الشيب فيستخدم لفظة(البياض) التي وردت أكثر من(٣٧) سبع وثلاثين مرّة. ولعلّ الشـاعر أراد أن يجسِّم لـون الشيب لمتلقّيـه ليشـعره بخطـره. وكثيـراً مـا تـرد هـذه اللفظـة مقترنـة بلفظة(السـواد) مـن خـلال أسـلوب الطبـاق البلاغيّ الذي يزيد المعنى قوّة بسبب تضـادّ الألفاظ(وبضـدّ ها تتميّز الأشياء). قـال نمّيِّر أنّ هذا البياض هو من فعل النساء البيض والسود[٥]:

بِيضٌ وسُودٌ دبرَأْسِي لا يُسَلِّطُها على الذَّوائبِ إلّا البِيضُ والسُّودُ

ويستخدم– أيضاً – لفظة(القتير) التي وردت(٤) أربع مرّات كقوله[٦]:

ما التذَّ لبسَ الصوفِ إلْـ (م) ـلَا مَنْ تَعَمَّمَ بالقتيرِ

وألفاظ أخرى مثل(غربان الليالي[٧], ضيف الهموم[٨], اليقق[٩]).

والشيب إمّا أن يكون بسبب طول العمر, أو بـ سبب المعاناة الإنسانّية التـي لا يعرفهـا إلّا الذين تفجّرت قلوبهم بالحبّ والشهامة؛ معاناة الأباة الأحرار[١٠]. وشيب الرضـيّ من

---

(٢) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١/ ١١٦.
(٣) الأدب والمجتمع, محمّد كمال الدين عليّ يوسف، مقدّمة ودراسة:يحيى حقّي, مطابع الـدار القوميّة للطباعة والنشر, القاهرة, ١٩٦٢: ٦٧.
(١) أكثر الشعراء الذين وردت عند هم ألفاظ الشيب في العصر العّبلسيّ ابن الروميّ ويليه - بنسب متقاربة- البحتريّ والرضيّ ومهيار الديلميّ.
(٢) ديوانه: ١/ ٥٧ – ٥٨.
(٣) م. ن: ١/ ٢٧٠, وينظر: ١/ ٦٤, ٩٣, ١٠٢, ١١٤, ١٥٣, ١٨٣, ٢/ ٥, ٥٧, ٧٨, ١٢٤, ١٥٥, ١٦١, ١٧٩.
(٤) م. ن: ١/ ٤٢٩, وينظر: ١/ ٤٤٤, ٢/ ٣٤٣.
(٥) ينظر: م. ن: ١/ ١٢٤, ٥٦١.
(٦) ينظر: م. ن: ١/ ٣٩٦.
(٧) ينظر: م. ن: ٢/ ٢٢٥ , اليقق: شديد البياض: اللسان, مادة(يقق).
(٨) ينظر: الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضيّ, عزيز السّيد جاسم, دار الشؤون الثقافة العامّة, بغداد, ط٢, ١٩٨٧: ١٧١.

هذا النوع إذ ظهرت طلائعه في الثالثة والعشرين من عمره أو أسبق من ذلك[١]، وهي سنّ مبكّرة وليست أوانَالشيب[٢]:

عُمْرُ الفتى شبابُهُ, وإنّما آونةُ الشيبِ انقضاءُ العُمُرِ

وظهوره في هذا العمر يشير إلى عظم المصائب التي تعرّض لها, والى طبيعة الحياة التي عاشها" ففي كلّ حين كانت تصدمه الصدمة وتفجأه المفاجأة, وهو كائن إنسانيّ أصيل لا يستطيع التواري, فكان أن يظلّ سائراً بين الناس والأمكنة بجلباب الأحزان"[٣]. ولقد تجرّع الرضيّ- منذ الصبا- غيظاً كبيراً. ولعلّ أشدّالأحداث إيلاماً له له سجن والده, ولمّا يبلغ الرضيّ العاشرة من عمره فتآزرت الهموم في نفسه, فأثمرت ذلك الشيب[٤]:

ولا تزالُ همومُ النفسِ طارقةً رُسْلُ البياضِ إلى الفُودَينِ تختلفُ

وكذلك كانت حروب الدهر وخطوبه وليس طول السنين سبباً للشيب[٥]:

وما شِبْتُمن طولِ السنينَ وإنّما غبارُ حروبِ الدهرِ غطّى سواديا

ولو كان الشيب تغيّراً لونيّاًفي شعر الرأس لكان أمراً هيّناً, لكنّه يعني رحيل الشباب, فالشيب" رمز لأفول الشباب واضمحلال قواه وضعف العزم وشيخوخة القوى"[٦], فيتحسّر الشاعر لرحيله ويبكيه بالقوافي الشاردات بعد أن يشبّه شعره بالنبت بالنبت والشجر الذي أصابه الذبول بنزول الشيب[٧]:

فمن دلَّ المشيبَ على عِذاري وما جرَّ الذبولَ على غراسي
سأبكي للشبابِ بشاراداتٍ كصادرةِ السهامِ عن القياسِ

إنّ الرضيّ" لم يبك شبابه وهو عابث, وإنّما بكاه لأنّه كان الوسيلة إلى إدراك ما في الدنيا من صبوات وأمجاد[...], فليس في الدنيا ما يستحقّ أن تذال في سبيله دموع الرجال غير الشباب"[٨]. فالبكاء على الشباب خصيصة مشتركة بين بني البشر, وجدت وجدت مع وجود الإنسان و" ما بكت العرب على شيء في أشعارها كبكائها على الشباب, وما بلغت كنهه"[٩] لأنّه يمثّل القوّة والعزيمة والزهو بالنفس والنشاط.

والأمر الآخر الذي يزيد من ثقل الشيب هو ابتعاد المرأة وصدودها عنه؛ وهذا الشعور نجده عند الشعراء كلّ هم وإن تفاوتت حدّته, وهو يشكّل جُلّ تفكير الشعراء في الشيب. ولم يكن الرضيّ ليبالي بالشيب لو دام له ودّ الغواني ولكنّه موقن بأنّه مقترن أبداً بهجر النساء[١٠]:

لو دامَ لي ودُّ الأوانسِ لم أُبَلْ بطلوعِ شيبٍ وابيضاضِ غدائرِ

---

(٩) ينظر : ديوانه: ٢/ ٢٢٤ , ودا ئرة المعارف الإسلاميّة : ١٣/ ٢٨٥ , وعبقريّةالشريف الرضيّ :٢/ ١٧٠.
(١٠) ديوانه: ١ / ٤٧٦.
(١) الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضيّ : ١٧٢ .
(٢) ديوانه: ٢ / ٥.
(٣) م. ن: ٢ / ٥٨٧.
(٤) شعر الشريف الرضيّ – دراسة فنّية : ١٢٢.
(٥) ديوانه: ١ / ٥٦٢. وينظر: ١ / ١٩, ٦٥, ٧٢, ٧٤, ٧٧, ١٢١, ١٢٤, ١٥٣, ١٨٠, ١٨٨, ١٩٤, ٢٨٧ , ٤٨٠, ٥١٤, ٥٢٦, ٢ / ٥٧, ٥٨, ١٧٩, ١٩١, ٢٢٤, ٢٢٥, ٢٤٨, ٣٩٥, ٣٦٥, ٥١٦.
(٦) عبقريّة الشريف الرضيّ :٢ / ١٩٠– ١٩١.
(٧) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان : ٦ / ٢٤٤.
(١) ديوانه: ١/ ٤٧٩.

لكنَّ شيبَ الرأسِ إن يكُ طالعاً عندي فوصلُ البيضِ أولُ غائرِ

إنّ الناس يرون الشيب علامة الشيخوخة, ولكنّ ما يراه الناس يتجسّم في نظر المرأة, فهي تعشق الصبا والجمال, وتزدري الشيخوخة, وكلّ ما هو دالّ عليها, وليس أبلغ من الشيب دليلاً[١].

ولم تكتف المرأة بالصدّ والإعراض عن الشعر بعد أن تسلّل الشيب إلى رأسه, بل راحت تعدّه عيباً وذنباً لايغتفر. والمفارقة هنا أنّ البياض– وهو أنصع الألوان وأنقاها , وهو محبّبللنفوس في الأشياء كلّها تقريباً- اختلفت دلالته هنا وأصبح مبغوضاً بسبب الأثر الذي خلّفه الشيب, في حين عُدَّالسواد محبّذاً لأنّه دلالة الشباب[٢]:

مَن شافعِي وذُنوبِي عندَها الكِبَرُ إنّ المشيبَ لَذنبٌ ليسَ يُغْتَفرُ
راحتْ تُريحُ عليكَالهمَّ صاحيةً وعندَ قلبِك مِن غيِّ الهوى سُكُرُ
رأتْبياضَكَمُسْوَدّاً مطالِعُهُ ما فيه للحبِّ لا عينٌ ولا أَثَرُ
وأيُّ ذنبٍ للونٍ راقَ منظرُه إذا أراكَ خلافَ الصيغةِ الأثرُ

لقد كان أشدّما يحزن الشاعر ممّا يفعله المشيب عزوف الغواني وصدودهنّ من بعد إقبال، وما يلقاه منهنّ من هزء وسخرية ممّا يجعل الشاعر يقف موقف الدفاع عن ذلك الضيف الثقيل الذي حلَّ برأسه ففرّق بينه وبين أحبّته[٣].

وهناك أمر آخر يعمّق من وقع الشيب في نفس الشاعر هو كونه رمزاً لانقضاء العمر, ورسول الردى إليه. وقد قيل فيه الكثير؛ فهو خطام المنيّة, وبريد الحمام, وتوأم الموت, وتأريخه, وأوّل مراحله, وتمهيده, ونذيره[٤]. وهو موت الشعر؛ وموت الشعر علّة موت البشر[٥], وهو عنوان الموت, وأوّل مواعيد الفناء, وواعظ نصيح ومنذرٌ فصيح[٦]. فالشيب بوصفه رمزاً للموت نذير شؤم, وهو أشدّإيلاماً له من صدود المرأة عنه أو رحيل الشباب[٧]. فلا غرابة إذا اشتكى منه الشاعر, فأصبح معادلاً موضوعياً ينفذ منه الشاعر إلى الحديث عن الموت وقرب المنيّة, فهو رسول الردى ودليله[٨]:

ألا حيّ ضيفَ الشيبِ إنّ طروقَه رسولُ الردى قُدَّامَه ودليلُهُ
وقد كان يُبكيني لشعري نزولُهُ فقد صار يُبكيني لعمري رحيلُهُ

وهو دليل على أنّ البقاء محال, والشاعر لم يرو نفسه من الدنيا بعد, لكنّ الردى لا يبقي عزيزاً ولا ذليلا, وقد جسَّمه الشاعر فجعله آكلاً شارباً لأعمار الرجال[٩]:

---

(٢) ينظر: الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضيّ : ١٧٦.
(٣) ديوانه: ١/ ٥٢٥ – ٥٢٦, وينظر: ١/ ١٢١, ١٢٥, ١٨٣, ٢٧٠, ٤٨٠, ٥١٤, ٥١٥, ٢/ ٥, ١٢, ١٤١, ٣١٤, ٣٣١.
(٤) ينظر: قضيّة الزمن في الشعر العربيّ – الشباب والمشيب، فاطمة محجوب, دار المعارف, القاهرة, ١٩٨٠: ٥٣– ٥٤.
(١) عيون الأخبار, ابن قتيبة, دار الكتاب العربيّ, بيروت, ١٩٢٥: ٢/ ٣٢٤.
(٢) العقد الفريد, ابن عبد ربه الأندلسيّ, شرح وضبط وفهارس: أحمد أمين, وأحمد الزين, وإبراهيم الأبياريّ, مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر, القاهرة, ١٩٥٢: ٣/ ٤١.
(٣) ينظر: محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء, أبو القاسم حسين الراغب الأصبهانيّ, منشورات دار مكتبة الحياة, بيروت, ١٩٦١: ٣/ ٣٣٠.
(٤) ينظر : الشيب في الشعر العبّاسيّ حتّى نهاية القرن الرابع الهجريّ, ثائر سمير الشمّريّ, رسالة ماجستير, كلّيّة الآداب, جامعة بغداد, ١٩٩٨: ١٥٢.
(٥) ديوانه: ٢/ ٢٦٩.
(٦) م. ن: ٢/ ١٩١, وينظر: ١/ ١٧٩, ١٩٠, ٢١٩, ٤٧٦, ٤٨٠, ٢/ ١٥٥.

وحائلُ لونِ الشيبِ في كلِّ لِمَّـــةٍ دليلٌ على أنّ البقاءَ يحـولُ
نُؤمِّلُ أن نُروَى مِنَ العيشِ, والردى شُؤوبٌ لأعمارِ الرجالِ أَكُولُ
وهيهاتَما يُغنـي العزيزَ تعـزُّزٌ فيَبقى ولا يُنجي الذليلَ خُمولُ

وأمام هذه النظرات التي تظهر ثقل وقع الشيب هناك موقف آخر وهو الأقلّ شواهدَ في شعر الرضـيّ والشعراء عموماً, يتمثّل في نظرة الرجل الزاهد الحكيم الذي خبر الحياة وتجاربها؛ إنّه موقف الحكمة التي هي" ثمرة تجارب كثيرة, وشعور صادق بآثار الحياة وحقائقها وأسرارها, وهي لذلك خليقة أن تبعث في نفوس القرّاء نحو هذا الشعور الصادق وأن تحملهم على التفكير العميق والتأمّل في شؤون الدنيا"[١]. فالشيب– هنا– يعني العقل والنضوج والحلم والوقار والنور[٢]:

ر أتْشعَ راتٍفي عِذاريَ طلقةً كماافترَّ طَفلُ الروضِ عن أوّل الوسمي
فقلتُلها ما الشعرُ سالَ بِعَارضي ولكنّـــهُ نَ بتُالسـيادةِ والحِـــلْمِ
يَ زيُدبهِ وَجهي ضِياءً وبَهجـةً وما تُنقصُ الظلماءُ مِن بَهجةِ النَّجْـمِ

فهو رمز للصحوة من نزوات الشباب, وظلال الصبا, التي أسكرت الشاعر وجذبته في طرق الهوى. وهو يعني الابتعاد عن المآرب التي تبتغيها النفس, لذلك يرحّب الشاعر به- وهو ليس متفرّداً في وصف الشيب بالزائر, بل سبقه شعراء آخرون- لأنّه أبدله بالغيّ رشداً وقوّمه بالعقل بعد أن أخذه عهد الصبا والشباب في كلّ مغمز وفي كلّ ما يجرّ إليه نزق الشباب[٣]:

قُلْلزورِ الشيبِ : أهْلاً , إنّهُ أَخَذَ الغـيَّ وأعطاني الرَّ شْد
طارقٌ قـوّمَ عُـوجِي بالنُّهـى بعدَما استُغمِزَ من طُولِ الأَوَ ْد

من متابعة استخدام الشاعر لألفاظ الشيب يتبّين أنّها قريبة من استخدامات الشعراء في عصره؛ وكثير من المعاني والمواقف بإزاء الشيب متشابهة لدى الشعراء[٤]. فقد توجّع الرضـيّ كثيراً لنزول الشيب المبكر في رأسه, وانطوى على مواقف تنمُّ عن ضيقه بالشيب وشكواه منه في أكثر أشعاره؛ ومنها ابتعاد المرأة عنه, ورحيل الشباب, وإنذاره بالموت. وفي شواهد أقلّ من ذلك كان الشيب وقاراً ونوراً.

هذه هي المواقف المحورّية التي أثارها الشيب في فكرالرضـيّ. لكن بقي أن نقول إنّ ه لم يتحدّث عن الشيب في شعره بدافع التقليد للشعراء الآخرين أو لإظهار القدرة على النظم فيه, بل إنّ ه كان نتاج تجربة حقيقيّةٍ صدمته في سنّ مبكّرة من عمره؛ وهذا ما يقود إلى أن تتّصف أشعاره بصدق الشعور وقوّة الانفعال, معتمداً ثقافته اللغويّة الواسعة التي أ مّنته بالألفاظ وطريقة نظمها, ولم يبُدفيها متكلّفاً ولا قاصداً لغريب فجاءت ألفاظه واضحةً سهلةً, ومعانيه مفهومة لأنّها صدرت عن شاعرٍ من ذوي الطبع والموهبة.

أسماء المكان

(١) أصول النقد الأدبيّ, أحمد الشايب, مكتبة النهضة المصرّية, القاهرة, ط٤, ١٩٥٣: ٢٩٩.
(٢) ديوانه: ٢/ ٤١٢.
(٣) م. ن: ١/ ٢٧٣ , استغمز: استضعف وعيب وصغر شأنه, اللسان: مادّة(غمز), الأود: العوج, اللسان : مادّة (أود)، وينظر: ١/ ٦٤, ٩٢, ٣٩٦, ٤٧٩, ٥١٥, ٢/ ١٨٠, ٥٤٧.
(٤) ينظر: المعجم اللغويّ لشعر الشيب في الشعر العّباسيّ حتّى نهاية القرن الرابع الهجريّ, ثائر سمير الشمّريّ, مجلة جامعة بابل, م ٧, ع١, كانون الثاني ٢٠٠٢: ١٢٧– ١٣٦.

المكان جزء أساس من بنية العمل الفنّيّ وعنصر لا غنى عنه في التجربة الأدبيّة[١], ويمثّل جزءاً مهمّاً من صورة الواقع الفنّيّ في النصّ, إذ إنّه يحدّد العلاقات بين النصّ الشعريّ والواقع المحيط به , وبذلك يخلق جماليّة ممّيزة للعمل الأدبيّ[٢].

يشكّل المكان منفذاً من أهمّ المنافذ التعبيريّة في نتاج الرضيّ, وهذه حقيقة لفتت أنظار الباحثين ممّن كتب في شخصيّة الشريف الرضيّ, إذ لاحظوا كثرة تردّد أسماء المكان في شعره. وأسماء الأماكن هذه تنتمي إلى بيئات مختلفة؛ منها إلى بيئة العراق(بغداد, بابل, الحيرة, ذي قار, كربلاء, الكوفة, سامرّاء), وأخرى إلى الشام (النقيب، كفّا، القرينة، الصمّان، العقبة)، واليمن(اليمامة،مأرب،نجران)، والقسم الأكبر منها ينتمي إلى بيئة نجد والحجاز(منى, نجد, الخيف, مكّة, جمع, زرود, الغوير, الغيطان, الأبرق, الغور, الصفا, الخبت, العذيب, رامة, ذي سلم, الطويلع, ذي الأثل, مربخ, سلع, النقا, الأجرع ...)[٣].

يتّضح من متابعة هذه الأسماء وتكرارها أنّ أماكن نجد والحجاز لها النصيب الأوفر في استخدامات الشاعر؛ فقد ذكر منها أكثر من(١١٥) مائة وخمسة عشر اسماً عدا تكراراتها، ونلحظ- أيضاً- كثرة استخدام الشاعر لأماكن عامّة تشغل فضاءات واسعة (الأرض, الصحراء, السماء) ولهذه دلالات, فالأرض- وقد تكرّرت مع مسمّياتها(٣٩٦) ثلاث مائة وستاً وتسعين مرّة- بمثابة الأم لأنّها أصل تكوين الإنسان, وهي مأوى الجسد بعد الموت, وتتّصف بالسعة والإطلاق بما يتناسب مع سعة طموحات الشاعر كقوله[٤]:

سلكتُفُ جاجَالأرضِ غُفْلاً ومَعلماً تجُّد بها أيدي المطايا وتلعبُ

والصحراء رمز للمجابهة وا لتحدّي بما فيها من مخاطر جسام, والرضيّ شديد التمسّك بها لأنّ ها بؤرة القيم العربيّة الأصيلة ومصنع الرجال, فمنازله فيها أطيب المنازل[٥]:

ومجاهلُ الفلواتِأطيبُ منزلٍ عندي وأوفى الواعدينَ نجائِبُ

أمّا السماء فتوحي بمعاني السموّ والعلوّ والمنزلة المرموقة, وهي رمز لطموحاته غير المتناهية[٦]:

همّةٌ كالسماءِ بُعداً وكالريـ (م) ـحِ هُبوباً في كلِّ شَوقٍ وغَرْبِ

كان الرضيّ ممّن يلوذ بهذه الفضاءات الواسعة حين تضيق به زحمة المدينة, فيهرب إليها ناشداً الراحة في عوالمها التي لا تعرف الحدود فتنبسط أساريره وتنطلق أحلامه[١].

---

(١) ينظر: الاتّجاه النفسيّ في نقد الشعر العربيّ ، عبد القادر فيدوح , منشورات اتّحاد الكتّاب العرب, دمشق, ١٩٩٢: ٢٤٣-٢٤٧.

(٢) ينظر : إشكالية المكان في النصّ الأدبيّ, ياسين النصّير, دار الشؤ ون الثقافية العامّة, بغداد, ط١, ١٩٨٦: ٣٩٤.

(٣) ينظر: ديوانه: ١ / ٧٤, ٧٥, ٣٠٥, ٥٠٩, ٢٧٥, ٤٤, ١١٥, ٢ / ٤٥٥, ٤٤٥, ٥٦٤, ٥٤٣, ٥٦٠, ٥٤٣, ١/ ١٤٧, ٢ / ٤٦١, ٢/ ٢٧٢, ١ / ٣٩١, ٢ / ٥٦٣, ١ / ٣٩٠, ٣٣٧, ٤٠٦, ٤٦, ٣٧٦, ٤٥١, ٩٧/٢, ٦١٥/١, ٢ /١٠٧, ١/ ٦٥٧, ١٧٩.

(١) ديوانه: ١ / ١١٠، وينظر: ٢ / ٧١, ٢١٩, ٢٩١, ٤٢٠.

(٢) م. ن: ١ / ٨٦.

(٣) م . ن : ١ / ٥١.

إنّ نصوص الرضيّ تمتلئ بأسماء الأماكن فالأبيات الخمسة الآتية رصَّعها الشاعر بتسعة مواضع[٢]:

أَلا غنّياني بالديارِ فإنّني أُحِبُّ زَروداً ما أقام ثَراها
وبين النّقا والأنعُمَينِ مَحَلَّةٌ حبيبٌ لقلبي قاطِنٌ ورُباها
ونعمانُ يا سُقيا لنعمانَ ما جَرت عليه النعامَى بعدَنا وصَباها
وللقلبِ عندَ المأزمينِ وجَمعِها ديونٌ ومقضى خيفِها ومِناها
وظَبيٍ بأطوارِ الجمارِ إذا غدا رمَى كبِداً مقروحةً ورَماها

وفي أحيان كثيرة يرد أكثر من اسم للمكان في البيت الواحد كما سبق, وكقوله[٣]:

أقولُ لركبٍ رائحينَ لعلّكُم تحِلُّونَ من بَعدي العقيقَ اليمانيا
خُذوا نظرةً منّي فلاقُوا بها الحِمى ونجداً وكُبانَ اللّوى والمطالِيا
ومُرّوا على أبياتِحيّ برامةٍ فقولوا : لديغٌ يبتغي اليومَ راقيا
عدمتُ دوائي بالعراقِ فرُبّما وجدتُمْ بنجدٍلي طبيباً مداويا
وقولوا لجيرانٍ على الخَيفِ من مِنًى تُراكُمْ مَنْ استبدلتُمُ بجِواريا

ممّا يلحظ على الشريف الرضيّ في هذه الأبيات وفي شعره عموماً– وهو الحضريّ الذي يسكن بغداد عاصمة الخلافة العبّاسيّة أنّه ينفر من الحاضرة؛ من المدينة, راغباً في البادية لأنّ المكان الحضريّ ارتبط لديه بالكثير من المعاني؛ كان يعني له: التسلّط البويهيّ, الضيق بالحياة, الفوضى, التصنّع, النفاق, الحسد, موت آماله ورغباته، أمّا البادية فتعني له: العروبة, الأصالة, البساطة, النقاء, الهدوء, الحرّيّة, القيم العربّية الأصيلة, تحقيق أهدافه. وبإزاء هذه المعادلة كانت كفّة البادية هي الراجحة بلا شكّ.

ويزاد على ذلك أسباب أخرى؛ منها إعجابه بكلّ شيء يتّصل بالمتنّبي , ولاسّيما ميله إلى العروبة وتغزّله بالبدوّيات, ثمّ علاقات الرضيّ وثقته بالبدو وإيمانه بأنّهم عدّته لتحقيق مآربه, وقد اتّخذ داعيته أبا العوّام من البدو, وكذلك صلات أبيه بالحمدانّيين والعقيليّين وبآل تميم وآخرين. وممّا مكّن البادية– أيضاً– في نفسه, وعمّق مثواها زيارته للأماكن المقدّسة حاجّاً وأميراً للحجّ، ومروره بنجد وتشمّمه أرواح الشيح والقيصوم ولقاؤه بمحبوباته, ومصاحبته للأدلاّء من البدو؛ كلّ هذه العوامل زادت من صلته بالبادية ورغّبته فيها[٤]. يزاد على هذا-أيضاً- ضيق نفسه بالحياة في بغداد, وثورته على وضعه الاجتماعيّ والسياسيّ فيها, وكثيراً ما هدّد بالرحلة عن بغداد فلا يجد أمامه إلّا البادية ليبتعد عن صخب المدينة ومقاييسها الملتوية وخلقيّتها المضطربة

---

(٤) ينظر: المكان في شعر الشريف الرضيّ– دراسة فنّيّة, زينب عبدالكريم الخفاجيّ, رسالة ماجستير, كلّيّة التربية للبنات ، جامعة بغداد, ٢٠٠٢: ٤.

(٥) ديوانه: ٢/ ٥٦١– ٥٦٢ .

(١) ديوانه: ٢/ ٥٧٠, وينظر:١/ ٣٥, ٥٧, ١٠٧, ١٧٣, ١٧٤, ١٨٣, ٣٤٢, ٣٤٣, ٣٨٩, ٣٩٠, ٣٩١, ٥١٧, ٦٥٦, ٦٥٧, ٦٥٨, ٢/ ٧٦, ٧٨, ٧٩, ١٨٣, ١٨٤, ١٨٥, ١٨٦, ٢٧٢, ٢٧٣, ٣٤٦, ٤٤٦, ٤٦٨, ٤٧٤, ٤٨٧, ٥٦٣, ٦٥٧, ٦٥٨.

(٢) ينظر: الشريف الرضيّ , إحسان عبّاس : ٢٢٣– ٢٢٤.

ونفسيّتها المدخولة الزائفة المنافقةٍ فكان حبّ البادية في نفسه نوعاً من الثورة على المدينة[١] . وهذا المكان المرفوض اقترن بالحاكم المرفوض ليعّبر عن معاناة نفسيّةٍ قوامها رفض الإقامة في دار الهوان والرحلة إلى أكناف قومه العرب في البادية[٢]، فيدعو أن تصبّ السماء دماءً على الديار في المدينة ومن فيها[٣]:

يا برقُ إن صُبْ تَالحِمى فلا تَصُبْ إلّا بـَمْ
على ديـارِ معشـرٍ خانوا العهودَوالذّمَـمْ
تجهّموا ضيفَ العُلى وامتهنوا زَورَ النِعَم
من كلّ راعي أُمـةٍ أجْهل من راعي غَنَمْ

من هذا يبدو الرضيّ كأنّه مغترب عن بيئة عصره وعاداتها وتقاليدها وعن كثير من مواضعاتها.

وإنّ شغف الشاعر بالمكان البدويّ يعني– من بعض وجوهه– إيمانه بالعروبة وبانتمائه إلى أرضها , وهو جزء من تّيار التمجّد بالبداوة، الذي ساد في القرن الرابع الهجريّ عند أبي حّيان التوحيديّ والمتنّبي وأبي فراس والشريفالمرتضى والمعرّي، والذي فسَّر ه الدكتور إحسان عّبس بأنّه" نزعة موجّ هة لنفسيّات الشعراء والأدباء في البيـئات العربيّة التيكانت تتّجه إلى بعث المجد العربيّ, واستنق اذه من العنصريّات المتغالبة "[٤].

من تتّبع المواضع التي ترد فيها أسماء الأمكنة عدا مطالع القصائد, فذلك جزء من ا لالتزام ببنية القصيدة التقليديّة يتبّين أنّ أكثرها يكاد ينحصر في موضعين: الأوّل منها مع قصائده الحماسيّةٍ فكانت تلك الأماكن مسرحاً للحروب التي تصطرع فيها السيوف والرماح والنبال وتكرّ وتفرّ فيها الخيول؛ إنّها المواضع التي يحلم بإقامة المجد العربيّ فيها وهو مرتبط بطموحه في السلطة, أمّا الثاني فهو مع غرض النسيب, فأماكن البادية هي مواضع لقائه بمعشوقاته اللواتي يلتقي بهنّ في أثناء مواسم الحجّ موثّقاً قصصه وأحاديثه التي تتّسم بالعفّة، وهي ديار نجد والحجاز. واقترنت بهذه الأماكن قصائد خاصّة سُمِّيت بالحجازّيات يتحّدث فيها عن حنينه إلى تلك الأماكن ومن فيها," فذكر مكان المحبوب هو بعض ذكر المحبوب حيناً ووسيلته إليه حيناً آخر"[٥]. وهذا قد يكون هو أصل الوقوف على أطلال ديار الحبيبة ممّا أصبح نهجاً التزمه الشعراء في افتتاح قصائدهم.

إنّ ورود المكان في النصّ الشعريّ يسهم في أن تتّسم التجربة بالواقعّية والصدق الفنّيّ, والحسّيّة والأصالة،وإنّ العمل الأدبيّ حين يفقد المكان فهو يفقد خصوصّيته ومن ثمّ أصالته[٦]. وهذه الصفة تؤّدي إلى وضوح النصّ وفهم المراد منه. إلّا أنّ وجود وجود المكان عند الرضيّ لم يحدث تغييراً كبيراً في شعرّيةٍ النصوص - في أكثر

---

(١) ينظر: الشريف الرضيّ , إحسان عّبس : ٢٧.
(٢) ينظر : دراسات نقدّية في الأدبالعربيّ, محمود عبد الله الجادر, دار الحكمة للطباعة والنشر, الموصل, ١٩٩٠: ٢٥٦.
(٣) ديوانه: ٢/ ٢٧٧– ٢٧٨.
(٤) الشريف الرضيّ , إحسان عّبس : ٢٢٦.
(١) تطوّر الـغزل بين الجاهلية والإسلام : ٣٠٩.
(٢) ينظر: جماليات المكان, غاستون باشلار, تر: غالب هلسإ المؤسّسة الجامعّية للدراسات والنشر والتوزيع, بيروت, ط٢, ١٩٨٤: ٦ – ١١.

الأحيان- ولم يضف إليها نبضاً أو لوناً شعريّاً مغايراً, فوجوده داخل النصّ كوجوده خارجه[١], بمعنى أنّ الألفاظ اتّسمت بمباشرة الدلالة وثباتها؛ تلك التي تقوم فيها الكلمات مقام الأعيان[٢]. وفي حالات أخرى كان وجوده يسهم في تفعيل النصوص ليدلّ على معانٍ كامنة وراء الألفاظ على طريقة الرمز أو الكناية كقوله[٣]:

مقيمٌ بصحراءِ الضغائنِ مُصحراً إذا أخْمدَ تْمن نارِها الحربُ أوقدا

ففي الشطر الأوّل معنى لا يدلُّ ظاهر الألفاظ عليه وإنّما من خلال استدعاء علاقات أُخر لهذه الألفاظ. أو قوله عن إصابة سهام الحبيب مرماها على بعده[٤]:

سهمٌ أصابَ ورَامِيه بذي سلمٍ مَنْ بالعراقِ لقد أبْعْد تِمرماكِ

أو في رثائه لابن الطائع لله واصفاً قبره بقوله[٥]:

قبرٌ تشبَّثَ بالنسيمِ تُرابُه دونَ القُبورِ وعقّلَ الأَنواءَ

فلم يكن هذا القبر مكاناً عاديّاً, وإنّما كان محور الصورة, فقد جعل الشاعر تراب هذا ا لقبر متشبّثاً بالنسيم على سبيل الاستعارة.

ففي هذه الأبيات يبرز دور المكان كبيراً ومؤثّراً في المعنى العامّ للأبيات.

جدول بالأماكن ومسمّياتها وأعداد ورودها

الأرض ومسمياتها	٣٩٦	الجبال ومسمياتها	٢١٣	الفلاة	٤٨	المهامه	١٣	الوطن	٩٧	الحيّ	١٢٠
التراب	١١٤	الروابي	٨٥	البيداء	٤٦	القفار	١٢	البلدان	٩٣	الديار	٥٩
الثرى	٦٣	الوديان	٧٤	الأباطح	٢٠	الصحراء	١٢	المنزل	٩٩	الربع	٤٣
أديم الأرض	٥٤	القلل	٣٧	المفازة	١٧	الملا	١٢	البيت	٩٦	الخدر	١٤
		الهضاب	٣٣	الوهاد	١٥	الفيافي	١١	الدار	٤٧	الخيام	١١

العراق	٣٠	الشام	٤	اليمن	٨
بغداد	٢٢	النقيب	٤	اليمامة	٤
بابل	١١	كفا	١	مأرب	٤
الحيرة	٣	القرينة	١	نجران	١
ذي قار	٢	ثنيّات الهوى	١		
كربلاء	٢	الصحان	١		
الكوفة	١	العقبة	١		

منى	٢٨	الغوير	٩	العذيب	٥	الخريمية	٤	الغضا	٣	الرقمتين	٣
نجد	٢٦	الغيطان	٨	رامة	٥	سلع	٤	فارط	٣	ذي الجزع	٣
الخيف	١٩	الأبرق	٧	ذي سلم	٥	النقا	٤	معاقل	٣	الحجاز	٣
مكّة	١٧	الغور	٧	الطويلع	٥	الأجرع	٤	المأزمين	٣	المزار	٣

(٣) ينظر : لغة شعر ديوان الحماسة لأبي تمّام , باب الحماسة : ٢٥.
(٤) ينظر : لغة الشعر الحديث في العراق : ١٧٧.
(٥) ديوانه: ١/ ٢٨٣.
(٦) م . ن : ٢/ ١٠٧.
(٧) م. ن : ١/ ٢٣.

جمع	١٦	الصفا	٦	ذي الأثل	٥	تهامة	٤	الغميم	٣	المصلى	٣
زرود	٩	الخبت	٦	مربخ	٤	وجرة	٣	الوعساء	٣	رميلة النوى	٣
										الإحساء	٣

وورد(٤٢) اثنان وأربعون اسماً للمكان تكرّر مرّتين و(٣٧) سبع وثلاثون اسماً للمكان ورد مرّة واحدة.

الزمان والدهر

شكّلت ألفاظ الزمان محوراً آخر ارتكز عليه البناء اللغويّ لشعر الشريف الرضيّ, إذ برزت بشكل لافت للنظر. ومن المفيد أن نشير إلى وجود زمنين: زمن تقليديّ واقعيّ تأريخيّ وليس فيه من خصوصيّةٍ تذكر، ولا يُحمَّل دلالات أُ َخ ر غير دلالاته الحقيقيّة, وزمن آخر يرتبط بالحالة ا لنفسيّة للشاعر؛هو الزمن النفسيّ أو الداخليّ أو الإنسانيّ الذي ينبثق من د اخل إحساسنا ومعاناتنا الوجدانيّةٍ وهذا الزمن تارة يمرّ بسرعة وأخرى ببطء[١], والشاعر يحمّله دلالات غير التي يدلّ عليها ظاهر اللفظ.

لقد شاع- منذ العصر الذي سبق الإسلام-النظر إلى الزمان على أنّه قوّة خارقة ومهلكة, فنسب الشعراء إليه كلّ أفعال الحياة والموت والخير والشرّ والعلوّ والخفض, فهابوه وخافوا منه, وأكثروا من الشكوى منه عندما لم يجدوا ما يعينهم عليه[٢]. ولم تختفِ هذه الفكرة عند الشعراء حتّى بعد مجيء الإسلام وإلى الوقت الحاضر, فنجد هذه الفكرة تتضخّم عند الشريف الرضيّ, إذ إنّ أكثر المواضع التي وردت فيها لفظة الزمان بدا فيها ذا صفات سلبّية تقف بالضدّمن طموحات الشاعر ورغباته؛ فالزمان– كعادته– يكيد الشاعر ويعطيه عكس رجائه[٣]:

وجَرَ ى الزمانُ على عَ وائِد كِيدِ في قلبِ آمالي وعكسِ رجائي

ويكاد يحقّق مراميه في المعالي لكنّ الزمان يعانده[٤]:

نُ صافي المعالي والزمانُ معانُد وننهضُ بالآمالِ والجدّ قاعُد

ويتربّص بالشاعر حتّى يخضعه لما يريد[٥]:

ومـا زالَ الزمانُيحيفُ حتّى نزعتُلهُ على مضضٍ لباسي

إنّ الزمان يظهر في شعر الرضيّ قوّة هائلة تضعضع الأجبال(الأبطال) وتصرعهم وتطرحهم فرقاً, ولا تسمح بمثلهم مرّة أخرى, ومن يأمل ذلك منه فهو ضالّ لأنّه يكلّف الزمان شيئاً محالاً. يقول في رثاء الصاحب بن عبّاد[٦]:

أكـذا المنونُتُقتنطِرُ الأبطـالا أكذا الزمانُيُضعضعُ الأجبالا

[..... .....]

زفرَ الزمانُعليهِمُ فتطارحـوا فِرَقاً وطاروا بالمَنُون جِفـالا

---

(١) ينظر: الزمن في الأدب, هانز ميرهوف, تر: أسعد مرزوق, مطبعة سجلّ العرب, القاهرة, ١٩٧٢: ١٨.
(٢) ينظر: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام, عبد الإله الصائغ, دار الرشيد للنشر، بغداد, ١٩٨٢: ٩.
(٣) ديوانه: ١/ ٢٧.
(٤) م. ن : ١/ ٣٠٥.
(٥) م. ن : ١/ ٥٦١.
(١) ديوانه: ٢/ ٢٠١– ٢٠٧.

[..... .....]
إن كنتَتأمُلُ بعدَهُمْ مهلاً فقد منَّتك نفسُك في الزمانِ ضلالا
[..... .....]
يا طالباً من ذا الزمانِ شبيهَه هيهاتَكلّ فتَالزمانَ مُ حـالا
إنّ الزمانَ أضنَّ بعدَ وفاتِـهِ من أن يُعيدَ لمثلِـهِ أشكـالا

ونسب لـه صفات أُ َخر أكثرها يفصح عن ثقل وقعه في نفسّيتهفهو متصرّف بأحوال الناس, وجائر في حكمه وقضائه, وكثير النوائب[١], وهو زمان معاند, يقصي الماجدين الأخيار, ويذلّ الساعين إلى سعة العيش, وهو غادر, ومحارب, ولئيم, وظالم, ويبيح الممنوع ويغضّ الطموح[٢]. وإذا كانت هذه صفاته وحكمه ماضٍ لقوله[٣]:

أمضى الزمانُحكمَه غَلاّبا أصابَنا وطالَ ما أصابا

فلابدّ للشاعر من أن يذعن لـه ولتصاريفهلأنّ من يقف لمواجهة خطوبه لا يجد لـه ناصراً[٤]:

سالِمْ تصاريفَ الزمانِ فَمن يَرُمْ حربَ الزمانِ يَعُدْقليلَ الناصرِ

ولكنّ نا لا نعدم حالات أخرى يتحدّىالرضيّ فيها الزمان ويأبى أن يصاب منه بذلّ ويعطيه الزمان ما يريد[٥].

وممّـ ا يؤيّد أنّ الزمان شغل تفكير الشاعر أنّه أفرد لـه قصائد تامّة يشكوه فيها ويذمّه[٦].

ولـيس المقصود الزمن التقليديّ وإنّما الزمن النفسيّ الذي لـه ارتباط بكلّ من الذاكرة الإ نسانيّ ة وما تختزنه من صور الماضي, والحالات الوجدانيّة, وبمعاناة الذات الإنسانيّة[٧].

ممّا سبق يبدو أنّ تأثير الزمان في نفسيّة الشاعر كان كبيراً, إذ كان يرى فيه خصماً لدوداً, لأنّه الزمن الذي آلَ إلى فجيعة آلِ البيت وشهد دماءهم المتناثرة في أرض كربلاء, وهو الزمن الذي شهد سجن أبيه ونفيه ومصادرة أملاكه, وهو الزمن الذي يحكم فيه الظالمون الذين وصلوا إلى ما هم فيه بالمكر والخديعة في حين يتعرّض أهل الرئاسة الحقيقيّة إلى المحن والمصائب[٨], وهو الزمن الذي سارع لـه بالشيب في سنّ مبكرة, ووقف كثيراً أمام طموحات الشاعر, ولم يسمح لـه بتحقيق رغباته. فكيف لا يظهر سخط الشاعر وتبرّمه منه, وقد شرب على يديه كؤوس العلقم, ورأى من البلايا ما أنطقه بالشعر وهو في العاشرة من عمره[٩] بعد أن توفّر السبب الرئيس لقول الشعر الشعر متمثّلاً بالموهبة؟

---

(٢) ينظر: م. ن : ١/ ٢٢, ٣٤, ٢٦٢ على التوالي .
(٣) ينظر: م. ن : ١/ ٣٠٧, ٤٣٩, ٥٧٨, ٥١٣, ٦٢٢, ٦٧٠, ٢/ ٨٣, ٢١٠.
(٤) م. ن : ١/ ١٥٤.
(٥) م. ن : ١/ ٤٨٠.
(٦) ينظر: م. ن : ١/ ١٣٤, ٢٤٠, ٦٧٠.
(١) ينظر: ديوانه: ١/ ٥٧٦, ٢/ ٣١٣, ٤٣٦.
(٢) ينظر: الزمن في الأدب : ٨١.
(٣) ينظر: الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضيّ : ٣٧.
(٤) ينظر: عبقريّة الشريف الرضيّ :٢/ ٢٣.

وإذا كانت هذه حال الزمان مع الرضيّ فمن الطبيعيّ أن يرفضه بسبب خيبة أمله في السلطان والناس والأقارب والطموحات؛ وهو رفض للواقع الفاسد الذي يعيشه، ورفض للسلطان الجائر الذي لم ينصفه، ورفض للمكان الذي يعيش فيه[١]. وإذا كان رافضاً لزمانه الحاضر فهل من بديل؟ نعم، فالبديل هو الزمن الماضي, فهو يلوذ به, ويحلم بعودته؛ إنّه زمن آبائه وأجداده, لكنّ الزمن نفسه لا يسمح بعودته كما لم يسمح بعودتهم[٢]:

قَوْمي الأُلى ضَمِنتْلهم أحسابُهُم أنّ الزمانَ بمِثلِهم لا يسمحُ

وإنّ الفرار من الزمن الحاضر إلى الماضي بكلّ ما فيه ليس حكراً على الرضيّ وحده, بل هو دأب الناس في الأزمنة كلّها, وهو سجّيةِ الإنسان المنحاز في (لاوعيه) إلى الماضي حين يقترن الشباب بالنقاء وخلوّ النفس من الأعباء التي تبهظ الحلم[٣].

ولا تكاد تلك الفكرة التي التصقت بالزمان تخصّه وحده بل تشمل ألفاظاً أخرى, هي– في ذاتها– جزء منه أو مرادفة له, مثل(الأيام, الليالي, الدهر), أو جزء من اليوم أو غير ذلك ممّا يسمّى بالظروف الزمانيّة مثل(الغد, الصبح, الضحى, المساء, الساعة, الوقت, حين, إذ, قبل, بعد, العام, السنة)[٤].

فمن قوله في الأيام[٥]:

وتَداوُلُ الأيّام يُبْلِينا كما يُبلِي الرشاءَ تَطاوُحُ الأرجاءِ

وهي أيضاً في عنادِمعه عكس مطالبه[٦]:

عِنادٌ من الأيّامِ عكسُ مَطالبي إذا كان يُوطيني النجـاحَاقترابُ ها

ونوائبها أسنّة ونصال[٧]:

وما نُوَبُ الأيّامِ إلّا أَسِنَّةٌ تَهاوَى إلى أعمارِنا ونِصالُ

ووسمها الشاعر بسمات أُخَر؛ فالأيام ليس منها منجى, وغادرة, وذات نوائب, وتضرب وتجرح , ولها صولات ضدّ طموحات الشاعر, وظالمة مشتّتة للشمل, وهي سبب مشيبه, وذات زلازل[٨].

ومن قوله في الليالي وقد أقعدنه عند نهوضه[٩]:

نَهضْتُوقد قَعَدْنَ بِيَ الليالي فلا خيلٌ أَعَنَّ ولا رِكابُ

ونوائب الليالي لم تترك أثراً للهوى[١٠]:

لم تَدَعْفيكَ نائباتُالليالي أثراً للهوى سوى مَغناكا

وسلطانها غالب[١١]:

---

(٥) ينظر: ٧٠ من الرسالة.
(٦) ديوانه: ١/ ٢٥٩.
(١) ينظر: الصورة الفنّيّة في شعر الشريفالرضيّ (بحث), عبد الإله الصائغ, ضمن كتاب(الشريف الرضيّ – دراسات في ذكراه الألفيّة) , دار آفاق عربيّة, بغداد, ١٩٨٥: ٢٧٦, والزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام: ١٩٣.
(٢) ينظر: ديوانه: ١ / ١٤٤, ٩٦, ٤٣, ١٨, ١٧٤, ٣٩٤, ٢٢٢, ٢٠٨, ٢٥٤, ١٥٠, ٤٢٩, ٣٧٤. على التوالي.
(٣) م. ن : ١/ ٢٧.
(٤) م. ن :١/ ٦٩.
(٥) م. ن :٢/ ١٢٥.
(٦) ينظر : م. ن :١/ ٣٧, ٣٨, ٧٢, ١٠٣, ١١٣, ٦٥٠, ٢/ ١٢, ١٧١ على التوالي .
(٧) م. ن :١/ ١٢٥.
(٨) م. ن :٢/ ٩٩.
(١) ديوانه: ٢/ ٢١٠.

لكنّ سلطانَ الليالـي غالبٌ عزْمي وقطَّاعٌ عليّ سبيلِي

ونسب إلى الليالي صفات أُخَر مشابهة لصفات الزمان والأيام فهي تغدر, وتعتدي, وأحداثها كالحروب, وتصيب الشاعر بجراحها, وتقتل, وهي سبب للشيب, وتعطي وتمنع, وتكرّ وتزرع الشقاق, وترمي بالفادح, وهي خصم للشاعر(١).

والدهر كذلك قوّة مهلكة تعجز أمامها قدرة الإنسان على الإبداع لأنّها فوق قدرته, والدهر بمثابة الحتم الذي يقضي على كلّ ما يحبّون. ونسب إليه كلّ غدر وعاهة ومصيبة تلمّ بالإنسان. وفكرة الدهر قوام معظم القصائد العربيّة(٢). فقد وقف الدهر حائلاً دون تحقيق رغبات الرضيّ وناصب له العداء كثيراً, ومنع عنه النعيم ظلماً(٣):

ودهراً يُموّل زلاتِه ولا يدخُرُ العُدمَ إلّا لِيَهْ

[..... .....]

مشى الدهرُ بيني وبين النعيـ (م) ـمِ ظُلماً وغيّرَ من حالِيَهْ

ويبدي الشاعر تعجبه من فعل الدهر ناسباً له صفات الأكل والشرب على سبيل الاستعارة, ويُفني الناس وهو باقٍ(٤):

عجِبتُ له يَسريَ بنا وهو واقفٌ ويأكلُ من أعمارِنا ويجـ وعُ

وكذلك قوله(٥) :

أفي كلّ يومٍ يَعدمُ الدهرُ جانبي وتقْرعُني من ناظِرَيهِ القوارعُ

ولشدّة وقع الدهر في نفسيّة الرضيّ نسب إليه كثيراً من الصفات التي تجسِّم صورته, فتثير الخوف منه, فيبدو كياناً مدمّراً , لا يقوى أحد على ردّفعله. ويرد قسم كبير من هذه الأبيات في سياق حكميّ يدعو فيه إلى أخذ العظة والعبرة منه لأنّه فوق قدرة الإنسان وأمره جارٍ(٦):

فاحذرْ مرامي الأقدارِ عن مَلكٍ ما أمرَ الدهرُ فهْوَ ممتثِلُ

فهو مالك لأزمّة الأمور, ويرمي بالسهام, وذو نوائب, ويقصف همّة الشاعر, ويكيد له, وهو دهر غاشم, يرفع أناساً ويخفض آخرين, يخفض الفاضلين, والطامحين إلى العلا, ويناصب الشاعرَ العداءَ (٧).

من متابعة استخدامات الشاعر لهذه الألفاظ تبيّن أنّ صيغة المفرد من لفظتي (الأيام والليالي) ترددلالة الزمن الاعتياديّ المعروف, أمّا صيغة الجمع فترد بدلالة أخرى هي دلالة الزمان والدهر - التي عرضناها- أو قريبة منهما، وأنّ صيغة الجمع هذه تعطي زخما معنويّا أكثر بسبب مدّها بحروف أكثرممّا يزيد من وقعها. أمّا الزمان والدهر فلم يردا بصيغة الجمع إلّا نادرا، وليس بهما حاجة إلى الجمع لأنّهما يدلّان على الزمن المطلق غير المحدود(اللانهائيّ)؛ وفي هذا ما يلائم إسناد تلك الأفعال الكبيرة والصفات المجسَّمة لهما.

---

(٢) ينظر: م. ن : ١/ ٨٥, ١٠٤, ١٤٦, ٥٨٢, ٥٨٦, ٥٩٩, ٦٥٩, ٢/ ٨٧, ٣٣٠, ٤٠٨ على التوالي .
(٣) ينظر: في النقد والأدب : ٢/ ٣٧.
(٤) ديوانه: ٢/ ٥٨٢ – ٥٨٣.
(٥) م. ن: ١/ ٦٢٣.
(٦) م. ن: ١/ ٦١٠.
(٧) م . ن: ٢/ ١٣٣.
(١) ينظر : ديوانه : ١/ ٢٠٧, ٦٦٦, ٦٤١, ٢/ ٨٣, ١٧١, ١٩٦, ٢١٦, ٣٧٥, ٣٨٢, ٤٥٤.

وإذا كان إسناد أفعال الحياة والموت والهلاك والخير والشرّ والتحكّم بمصير الإنسان للزمان والدهر في عصر ما قبل الإسلام يعود إلى انعدام الوعي الدينيّ والتعمّق الفكريّ لإدراك حقائق الوجود ونسبتها إلى الخالق عزّ وجلّ[1], فقد كان من المفترض أن تزول هذه الفكرة بزوال العصر ولكنّها استمرّت عند الشعراء عامّة بعد الإسلام وفي العصور كلّها, ومنهم الرضيّ الذي عاش في القرن الرابع الهجريّ. وليس هناك مجال للطعن في دينه أو في ثقافته؛ فهو ذو باع طويل فيهما. فما المسوّغ إذاً لذلك ؟ قد تتعدّد الأسباب الموجبة لهذه الظاهرة, وإنّ الحكم فيها قد يقترن بـ الحال الشعوريّة التي انتابت الشاعر في لحظة إنشاد الشعر, فقد يكون السبب فيها هو الحرج من الله سبحانه وتعالى لكونه الفاعل الحقيقيّ لتلك الأحداث والأمور؛ وفي هذا ما يمنحه حرّيّة التعبير ليبثّ شكواه من الزمان والدهر[2] . أو ربّما يكون ذلك– في بعض الأشعار– ستاراً يتّقي به غضب السلطان عندما يعرّض به وبحكمه, فيذمّ زمانه الظالم والغادر, أو قد يكون السبب هو الرغبة في تقليد الأقدمين من الشعراء والنسج على منوالهم, وإظهار القدرة على مجاراتهم فيما يكتبون .

جدول بالأزمان وبأعداد ورودها

اللفظة	تكراراتها	اللفظة	تكراراتها	اللفظة	تكراراتها	اللفظة	تكراراتها
الأيام	١٠٩٦	الغد	٩٤	بعد	٣٢٨	العام	٢٨
الليالي	٥٣٦	الصبح	٧٦	قبل	١٢٥	السنة	١٠
الزمان	٤٢٠	الضحى	٢٥	إذ	٥٧	الساعة	٢٧
الدهر	٣٩٢	المساء	٧	حين	٥٦	الوقت	٨

أسماء الحيوان وصفاته

يكاد يتّفق الدارسون لحياة الشريف الرضيّ وشعره على تعلّق الشاعر بالمكان البدويّ وحنينه إلى أجواء البادية وهيامه بها؛ وفي ضوء هذا الأمر يبدو من الطبيعيّ أن يستوحي الشاعر موجودات هذه البيئة ويتمثّلها في شعره, ومن هذه الموجودات الحيوان؛ ذلك الكائن الحيّ الذي له الأثر الأكبر في دبيب الحركة والحياة في تلك الأماكن إلى جنب الإنسان. والشاعر(أيّ شاعر) لا يكتفي بأن يشاهد ويشعر فحسب بل أن ينقل ما يشعر به إلى الآخرين ولا سيّما إذا كان شاعراً مطبوعاً كالرضيّ.

إنّ القارئ لديوان الشاعر يقع نظره في قصائد كثيرة على مفردات(أسماء أو صفات) لحيوان البادية نحو(الخيل, الجياد, الفرس, المطايا, الضمر, القبّ, الجديل, لاحق, داعر, الوجيه, السابح, المقانب, الشبوب, الشزّب, السوالف, الإبل, الناقة, الحرف, القلوص, العيس, النجاء, العود, العشار, الفنيق, الكوماء, الوسيقة, الشول, الضرم, الهوجاء, اللقحة, السقاب, اليعملات, الأنضاء, الخوص, المراسيل, الذود,

(٢) ينظر: تفسير الطبريّ, الطبريّ ، المطبعة الأميريّة, مصر, ١٣٢٩: ٢٥ / ٩١, والملل والنحل , أبو الفتح محمد الشهرستانيّ, تصحيح وتعليق : أحمد فهمي محمد, مطبعة حجازي, القاهرة, ١٩٤٨ : ٢/ ٢٢٧, والشعر الجاهليّ– منهج في دراسته وتقويمه, محمّد النويهيّ , الدار القوميّة للطباعة والنشر, القاهرة : ٤٢٠/١, والحياة والموت في الشعر الجاهليّ : ٨٩, والزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام : ١٣, ٢٧, ٦٥, ومقالات في الشعر الجاهليّ, يوسف اليوسف, دار الحقائق, بيروت, ١٩٨٥ : ٣٦٠.

(٣) ينظر : التشخيص في الشعر العبّاسيّ حتّى نهاية القرن الرابع الهجريّ, ثائر سمير الشمّريّ,أطروحة دكتوراه, كلّيّة الآداب, جامعة بغداد, ٢٠٠٤ : ١٦٤.

النيب, الغوارز, البجاوي, المقاصيد, القيدود, الجسرة, الأسد, الليث, الضرغام, الضيغم, الضبارم, القطوب, الأغلب, الملبد, الذئب, السباع, الوحش, الجوازي, الحقب, الأتن, الظبي, الغزال, أجم, المها, القطا, الطير, العنقاء, القطامي, الأقنى, البغاث, الباز, الرخم, البان, الغراب, الذسر, العقبان, النعام, الحيّة,...)[١].

وإذا ما أردنا أن نلتمس مواضع استخدام هذه المفردات فسنجد أنّها متنوّعة. فالألفاظ(الخيل, الجياد, الفرس, المطايا,...) ترد في أثناء وصفه المعارك والفروسية, فهي إحدى عدد الفارس في الحرب, ويجري وصفها عادةً بالسرعة والخفّة والقوّة *.

أمّا الناقة فهي راحلته في البيداء لما تتّصف به من قدرة على الصبر وتحمّل مصاعب السفر الطويل. ويتعلّق الشعراء بها لأنّها تحمل ركب الظاعنين(الأحباب) في الصحراء الواسعة. وفي أحيان كثيرة يستهلّ بذكرها في مطالع قصائده ليتخلّص بعدها إلى الغرض الأصليّ للقصيدة. ومن ذلك قوله[٢]:

يا دارُ ما طَرِ بتْإليكِ النُّوقُ إلّا ورَبْعُكِ شائِقٌ ومَ شُوقُ

ويذكر الشاعر ما عرفت به ا لنياق من شدّة حنينها إلى أولادها, وهو معنى مألوف عند كثير من الشعراء. ومنه قوله[٣] :

تَحِنُّ والحنَّــةُ للمُ شْتلقِ ما أولَعَ الحنيــنَ بالنياقِ

وقوله[٤] :

أقولُ وما حنَّ تْبذي الأَثْلِ ناقَتِي قِري لا يُذَ لُمنكِ الحنينُالمُرجَّعُ

وقد يستخدم لفظة أخرى مرادفة لها وهي لفظة(العيس) في قوله[٥]:

وعُجْنا العِيسَ تُوسِعنا حَنينا تُغنّينــا ونُوسِعُها بُكــاء

ويرد ذكر الأسد وما يرادفه من ألفاظ في مواضع مدح الشاعر للخلفاء والملوك والقادة بالشجاعة والقوّة والبسالة. ومن ذلك قوله[٦]:

فَمِن غُلْبٍ كأنَّهُمُ أُسـ ودُ على قبٍّ ضوامِرَ كالظباءِ

وقد يطلق الاسم مباشرة على الممدوح بلا أدوات[٧]:

تَقُوا من رَبْضــةِ اللـ يثِ فقد يَرْبِــضُ للوثبِ

في حين يرد ذكر الظباء في مواضع النسيب حين تصبح الظبية رمزاً للحبيبة؛ وهذا أمر يكاد يطّرد عند الشريف الرضيّ, وسبب ذلك يعود إلى ما عرف به هذا

---

(١) ينظر : ديوانه: ١ / ١٤, ١٥, ٢٠, ٢٩, ٤٢, ٤٣, ٥٥, ٥٧, ٥٨, ٦٢, ٩٤, ١١٨, ١٣٢, ١٤٢, ١٤٨, ١٥١, ١٦٠, ١٧٤, ١٧٨, ١٨١, ٢٠١, ٢٣٣, ٢٣٧, ٢٣٨, ٢٤٣, ٢٥٣, ٢٥٩, ٢٦١, ٢٦٩, ٢٩١, ٣١٣, ٣٥٤,٣٤٢, ٤٠٠, ٤٣٣, ٤٣٧, ٥٧٠, ٢ / ١٣, ١٤, ٥٨, ٦٢, ٦٥, ١٤٥,١٦١,٨٦, ١٧٢, ١٩٧, ٢١٣, ٣٤٢, ٣٧٢, ٥١٨, ٥١٩, ٥٣١, ٥٣٢.

* لقد عرضنا لهذا الأمر في ألفاظ الحرب , فنقتصر على هذا الكلام تجنّباً للتكرار.

(٢) ديوانه: ٢ / ٤٩, وينظر: ١ / ١٨١, ٢ / ٨٦, ٢١٣, ٢٤٨, ٣٦٤.

(٣) م . ن : ٢ / ٩٣.

(٤) م . ن : ١ / ٦٥٣.

(٥) م . ن : ١ / ١٩, وينظر : ١ / ٢٦١, ٢٦٩, ٤٦٠.

(٦) م. ن : ١ / ١٥, وينظر : ١ / ٥٤, ٩٤, ١٤٨, ١٨١, ٢٣٧, ٣٠٣, ٣١٧, ٣٢٢.

(١) ديوانه: ١ / ٥٥.

الحيوان من جمال لتناسق أعضائه ورشاقته وجمال عينيه, فهو يحمل صفات الأنوثة والرقّة التي تستهوي النفس العربيّة[١].

لقد امتلكت الظباء(النساء) عقله وقلبه واستوقفت عينيه وأثارت فيه حرارة الوجد, وهي لا ترعى في الحقول بل ترعى ثمار القلوب[٢]:

سِربٌ إذا استوقَفْتُ في ظَبياتِه عَينَيَّ رُحْتُ على جوًى موقوفِ
يرعينَ أثمارَ القلوبِ تَواركاً مَرعى ربيعٍ باللوى وخريفِ

وقوله– أيضاً– مفتتحاً إحدى قصائده الجميلة المشهورة[٣]:

يا ظبيةَ البانِ تَرعى في خمائِلِه ليهنكِ اليومَ أنّ القلبَ مرعاكِ

ويبدو أنّ سلطان الظبية على الشاعر كبيراً, إذ استوقفت عينيه عليها, وجعلته يفكّر بابتداع الصيد في الأشهر الحرم, فيقول[٤]:

وظبيةٍمن ظِباءِ الأُنسِ عاطِلةٍ تستوقفُ العينَ بين الخمصِ والهضمِ
لو أنّها بفناءِ البيتِسَانحةً لصدتُ ها وابتدعتُ الصيدَفي الحُرمِ

والشاعر يحسن إبداع هذه الصورة المزدوجة فيجمع بين لوازم الظبية(المرأة) والظبية(الحيوان) فيبقي الذهن متيقّظاً ليلمّ شتيت الصورة وطرافتها. ويتمنّى أن يمنَّ عليه (الغزال) بلفتةٍليشتفي قلبه بها[٥]:

وهَل مُطمِعي ذاكَالغزالُ بلَفتةٍ وإن ثَوّرَ الرَّكْبُ الجِمالَ وأَوْجَفوا

ولكنّه في أحيانٍ أخرى– بما عرف عنه من وقار– يمتنع عن ظَبائه فيغضّ نظره مع أنّها تروقه[٦]:

الآنَ أقبلَ بي الوقارُ عن الصّبا فغَضَضْتُطَرْفي والظباءُ تَروقُ

إنّ الظبية(المرأة) تشكّل عنصراً أساسيّاً مكمّلاً لصورة الطلل عند الشاعر, ونادراً ما تغيب عنها[٧] لأنّ الوقوف على الطلل في أكثر صوره وقوف على آثار ديار الحبيبة الحبيبة الراحلة, وتذكّر أليم عشقه وصباه[٨].

ولا يكتفي الشاعر بذكر هذه الأسماء في أثناء قصائد مختلفة, بل يفرد قصائد ومقطوعات تامّة يصف فيها الأسد أو الناقة أو الفرس أو الذئب أو الحمامة أو الحيّة[٩].
الحيّة[٩].

ولو نظرنا إلى طبيعة هذه الأسماء من حيث وضوح دلالاتها أو غموضها وغرابتها لوجدنا أنّ بعضاً منها واضح الدلالة على مسمّاه, وهو المألوف من أسماء الحيوانات لكثرة تداوله وتوارد الألسنة عليه مثل(الأسد, الليث, الناقة, الغزال, الإبل, الخيل...), أمّا القسم الآخر– وهو الأكثر– فيبدو غريباً غامضاً- إلى حدّ ما على

---

(٢) ينظر: قراءة نقديّة في حجازيّات الشريف الرضيّ – ليلة السفح نموذجاً, نادر عبد الكريم حقاني, مجلة التراث العربيّ, اتّحاد الكتّاب العرب, دمشق, ع ٨٩, س٢٣, ١٤٢٤– ٢٠٠٣: ٣.
(٣) ديوانه: ٢ / ١٢, وينظر: ١ / ٧, ١٣٢, ١٧٥, ١٧٨, ٢٤٣, ٣٤٧, ٤١٠, ٤٤٢, ٢ / ٢٢١, ٤٨٠.
(٤) م . ن : ٢ / ١٠٧.
(٥) م . ن: ٢ / ٢٧٤.
(٦) م. ن: ٢ / ١٨, وينظر : ١ / ٣٤٩, ٣٥٤, ٣٩١, ٥٦٩, ٥٧٠, ٢ / ١٨, ١٣٥, ١٤٥, ١٧٥.
(١) ديوانه : ٢ / ٥٠.
(٢) ينظر : الصورة الفنّيّة في شعر الشريف الرضيّ (بحث) : ٢٨٣ – ٢٨٤ .
(٣) ينظر : ديوانه: ١/ ٥٧, ١٧٩, ٢١٧, ٢٥٠, ٢٥١, ٢٧٣, ٢/ ٥٣٦, ٥٦٤, ٥٦٦.
(٤) ينظر : م. ن : ١/ ٥٤٣, ٦٦١, ٦٦٩, ٢/ ٩٣, ٩٤, ٢٥٠, ٢٥٦, ٣٦٤, ٤٤٨.

القارئ ولا سّيما في المدينةٍ وقد ابتعد عن هذه التسميات زماناً ومكاناً , فيحتاج معها إلى مراجعة كتب المعاجم لمعرفة المقصود بها كأسماء الناقة أو صفاتها, مثل(العيس, الفنيق, الكوماء, الشول, الهوجاء, السقاب...).

لقد تبّين أنّ استخدام الشاعر لهذه المفردات لا يجري كلُّه على نحو الحقيقة, وإنّما يستخدمها مجازاً كأسماء(الأسد, الليث, الضيغم) فيطلقها على الممدوح عادة, والظبي والغزال ويريد بهما النساء, فأكثر استخدام هذه المفردات هو استخدام مجازيّ. ولا شكّ أنّ التوظيف المجازيّ للألفاظ هو الذي يغني لغة الشاعر ويثري صورها فتمتع الآخرين, كما حدث مع قصيدتيه(يا ظبية البان)و(ليلة السفح) فتناولوهما بالشرح والتحليل[١], أمّا الشعراء فقد أُعجبوا بقصيدته(يا ظبية البان) فعملوا على معارضتها[٢].
معارضتها[٢].

لعلّ من المؤكّد أنّ ورود هذه الألفاظ بكثرة, وأثرها في تشكيل كثير من صوره يعطي انطباعاً واضحاً عن نزعة الشاعر البدوّية , ويؤّيد شغفه بأجواء البادية وعشقه لها وإن لم يسكنها, لأنّ ه ينتمي إليها روحّياً, فهي موطن آبائه وأجداده, والإنسان منحاز بلا وعي إلى الماضي, ولأنّها – أيضاً – موطن الحلم الذي يروم تحقيقه ومعدن المطامح والآمال, وتمثّل له الخلاص من المدينة وثقلها النفسيّ عليه .

جدول بأبرز أسماء الحيوان وصفاته مع تكراراتها

اللفظة	تكرارها	اللفظة	تكرارها	اللفظة	تكرارها	اللفظة	تكرارها	اللفظة	تكرارها
العيس	٤٣	الخوص	٢	المقانب	٥	النسر	١٨	الظبي	٥٨
الإبل	٣١	المراسيل	٢	الضمر	٥	العقبان	١٤	الغزال	٤٤
الناقة	٢٤	المقاصيد	٢	الشزب	٣	الغراب	١٠	المها	٩
الفنيق	١٣	القيدود	٢	الوجيه	٣	الصقر	٩		
العود	١١	الحرف	١	داعر	٣	الأقنى	٩		
الهوجاء	١١	الضرم	١	السوالف	٢	القطا	٨		
الذود	١١	اللقحة	١	الشبوب	١	القطامي	٦		
اليعملات	٧	السقب	١	الذئب	٤٢	العنقاء	٥		
العشار	٦	الغوارز	١	الوحش	١٦	الرخم	٥		
القلوص	٥	البجاوي	١	النعام	١٥	الباز	٤		
البخاء	٥	الخيل	١٤٨	البقر	٥	البغاث	٢		
الأنضاء	٥	المطايا	١٤٤	الجوازي	٥	الأسد	٨٨		
الكوماء	٤	الجياد	١١٢	الحيّة	٤	الليث	٦٤		
الوسيقة	٤	القبّ	١٠	السباع	٢	الضرغام	٢٣		
النيب	٣	المذاكي	٩	الأتن	١	الضيغم	١٦		
الجسرة	٣	السابح	٧	أجم	١	الأغلب	١٣		
البعير	٣	الجديل	٦	الحقب	١	الضبارم	٥		
الشول	٢	لاحق	٦	الطير	٣٣	الملبد	٢		

أفعال الرؤية والحس

(١) ينظر: عبقرّية الشريف الرضيّ :٢/ ١٣٦ – ١٣٧, ١٥٧ – ١٦٠, ونسيب الشريف الرضيّ : م , وشعر الشريف الرضيّ ومنطلقاته الفكرّية : ٢٢١– ٢٢٢, ٢٢٨, وقراءة نقدّية في حجازّيات الشريف الرضيّ :٣.

(٢) ينظر : الوافي بالوفيات, الصفديّ, اعتناء: س. ويدرنك, فيبادن, ط٢, ١٩٧٤: ٢/ ٣٧٨ .

بإزاء ما مضى من وحدات كان مدار حديثها الأسماء تقف مجموعة من الأفعال ومشتقّاتها التي ينتظمها رباط واحد هو أنّها ممّا يدرك بالحواسّ أو بالوجدان وهي(رأى, علم, نظر, سمع, وجد, عرف), ولعلّ وجود هذه الأفعال بتصاريفها يطبع التجربة ا لشعريّة بالحسّيّة ومن ثمّ بالوضوح لأنّ ما يدرك بالحواسّ يكون أقرب للفهم والإدراك.

إنّ وجود الأفعال في الشعر يمنح الأبيات الحيويّة والحياة والحركة, فصيغة الفعل تدلّ على الحدوث والتجدّد[١]. هذه الأفعال- وهي مصدر الضوء والدفء في اللغة- تسهم في التخفيف من وحشة التجريد بفعل كثرة وجود الأسماء[٢].

إنّ الفعل(رأى) ومشتقّاته كان الأبرز حضوراً من هذه الأفعال في هذا الباب. ومن ذلك قوله[٣]:

أرى ذَمّيَ الأيّامَ ما لا يَ ضُرُّها فهَ لْدافِعٌ عنّي نوائِبَ ها الحمُد

وقد يتكرّر الفعل في البيت الواحد مرّتين كما في قوله[٤]:

وأرى الزمانَ يَسْتَلِينَ عَرِ يكَ ي وأرى عُقُوِي يَسْتحِرُّ عِنادي

وقوله[٥]:

فاتَنِي أنْ أرى الديارَ بِطَرْفي فلَعلّي أرى الديارَ بسَمْعِي

وفي البيت الأخير صورة تقترب ممّا يسمّى بـ(تراسل الحواسّ) في الصور الشعريّة الحديثة, ومفاده أنّ ما يدرك بحاسّة يمكن أن يدرك بأخرى. وفي هذا البيت يرجو الشاعر أن يرى الديار بسمعه بعد أن فاتته رؤيتها بالبصر.

ويبلغ الأمر أحياناً أن يتكرّر الفعل(رأى) في القصيدة الواحدة بل في الصفحة الواحدة أكثر من مرّة, كما في قصيدته الحماسيّ ة التي عدّهاالدكتور زكيّ مبارك "نشيد الفتوّ ة العربّية "[٦], وفيها يستنهض همم فتيانه.

وفيها يقول[٧]:

لمّا رأى الصبرَ مُضرَّاً بِهِ راحَومَن لم يُطِ قْالذُّلَّ راحْ
دَفْعاً بصَ ْرِ السيفِ لمّا رأى ألّا يَرُدَّ الضيمَ دفعاً براحْ
متى أرى الزوراءَ مُرْتجَّةً تمطرُ بالبيضِ الظبى أو تراحْ
[..... .....]
متى أرى الأرضَ وقد زُلْزِلَ تْ بِعَارضٍ أغبرَ دامي النواحْ
متى أرى الناسَ وقد صُبِّحُوا أوائلَ اليومِ بطَعْنٍ صراحْ
[..... .....]
متى أرى البيضَ وقد أُمْطِرَ تْ سيلَ دمٍ يغلبُ سَيْلَ البطاحْ
متى أرى البيضةَ مصدوعةً عن كلِّ نشوانَ طويلِ المراحْ

---

(١) ينظر : خصائص التراكيب : ٢٣٤.
(٢) ينظر : قضايا الشعر المعاصر, نازك الملائكة, دار العلم للملايين, بيروت, ط٦, ١٩٨١ : ٣٣٠.
(٣) ديوانه: ١/ ٣٣٣.
(٤) م . ن: ١/ ٣٣٧.
(٥) م. ن: ١/ ٦٥٨.
(٦) عبقريّة الشريف الرضيّ :١/ ١٨٢.
(١) ديوانــه: ١/ ٢٥٥ وينظــر: ١/ ١٠, ٣٧, ٤٧, ٦١, ٨٠, ٩٣, ١٠٣, ١٠٨, ٢١١, ٢١٥, ٢٨١, ٢٨٢, ٣٠٢, ٣٠٣, ٥١٦, ٦٥٨, ٢/ ٤٠٨, ٤٥١, ٥٨٧.

ويلحظ في هذه الأبيات تكرار الفعل(أرى) مع أداة الاستفهام(متى) خمس مرّات, مع اختلاف المفاعيل في كلّ مرّة, وقد جاء بهذا التكرار لتقرير المعنى الذي أراده وإثباته[١]. فهو يتمنّى – هنا – معركة تصطرع فيها السيوف والرماح في مدينته بغداد للخلاص من ظلم التسلّط البويهيّ وعدم إنصاف الخلفاء العبّاسيّين له وتعبيراً عن رفضه لكثير من المظاهر التي سادت المدينة.

إنّ هذا التكرار يضع بأيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلّطة على فكر الشاعر, فهو بمثابة الضوء الذي يسلّطه الشاعر على الأعماق كي يسهل الاطّلاع على خبايا أعماقه وعلى(اللاشعور) الكامن فيها[٢].

أمّا الاستدلالات على الأفعال الأخرى فهي كالآتي:

علم

١ـ[٣] أَ عَلِمْتَمَن حَمَلوا على الأعوادِ أرأَ يتَكيفَ خبا ضياءُ النادي

[..... .....]

ما كنتُأعلمُ قبلَ حَطِّكَ في الثرى لَ الثرى يَعْلو على الأَطْوادِ

٢ـ[٤] ما كنتُأعلمُ أنّ يومَ فِراقِكُمْ تُبْقِي عَلَيَّ نواظِرٌ وقلوبُ

إن لم تكنْ كبدي غداةَ وداعِكُمْ ذابتْ فألَمُ أنّها ستذوبُ

****

وجد

١ـ[٥]إنّي وجدتُلذاذةً لكفي الحشا ليستْلمأكولٍ ولا مشروبِ

٢ـ[٦]والشكرُ أنفسُ ما وجدتُوإنّما أملُ الفتى أن يقبلَ الموجود

ويتكرّر الفعل مرّتين في البيت الواحد كقوله:

٣ـ[٧] وإنّي إذا لم أجدْناصراً وجدْتُك أنصرُ لي مِن يدي

****

عرف

١ـ[٨] ولا أعرفُ الفحشاءَ إلّا بوصفِها ولا أنطقُ العوراءَ والقلبُ مُغضبُ

٢ـ[٩] ولا أعرفُ الأشجانَ حتّى يَشوقَني حمامٌ ببطنِ الواديَيْن سجوعُ

٣ـ[١٠] وقد عرفْتوقُّليَ المعالي كما عرفْتوقَّليَ العقابُ

****

نظر , سمع

---

(٢) ينظر: المثل السائر: ٢/ ١٥٠.

(٣) ينظر : قضايا الشعر المعاصر : ٢٧٦، و دينامّية الفعل في بكائيّت الشريف الرضيّ(بحث), محمّد عبد الرضا جاسم الخالديّ, مجلّة الطليعة الأدبيّة, دار الشؤون الثقافيّة العامّة, بغداد, ع٢, س٤, ٢٠٠٢ : ٩٧.

(٤) ديوانه: ١/ ٣٨١.

(١) ديوانه: ١/ ١٨٣, وينظر: ١/ ٩, ٧٦, ٨٠, ٩١, ٤٣٤, ٤٤٥, ٥٢٦, ٢/ ١٦٥, ٢٣٣, ٣٩٤, ٤٤٠.

(٢) م. ن : ١/ ١٧٢.

(٣) م. ن : ١/ ٣١٢.

(٤) م. ن : ١/ ٣٩٤، وينظر: ١/ ٨٣, ٩٧, ١٣١, ١٣٨, ١٩٤, ٢٨٠, ٥٧٩, ٢/ ١٦٦, ٢٢٥, ٢٤٤, ٣٢٠.

(٥) م. ن: ١/ ١٠٨.

(٦) م. ن: ١/ ٦٢١.

(٧) م. ن: ١/ ١٢٦, وينظر:١/ ١٤٥, ٢٨٣, ٣٤٩, ٥٨٩, ٢/ ١٦, ١٨, ٢٤, ١٠١, ١٤٧, ٣٦٨, ٤٦١, ٤٧١.

وقد اجتمع كلا الفعلين في الأبيات الآتية, نذكرهما في موضع واحد تجنّباً للتكرار:

١ـ[١] وإن سمعْتَ فقلْما كانَ عن أُذُنٍ وإن نظرتَ فقلْما كانَ عن نَظَرِ

٢ـ[٢] إن كانَ لي ذنبٌ فلا نظرْت عيني ولا سمعْتإذاً أُذُنِي

٣ـ[٣] فإن لم تكُنْ عندي كسَمعِي وناظري فلا نظرْت عيني ولا سمعْتأُذْنِي

٤ـ[٤] مآثر تبقى ما رأى الشمسَ ناظرٌ ومـا سمعْتمن سامعٍ أُذُنانِ

إنّ كلّا من هذه الأفعال يحمل صورةً مصدرُها معطيات الحواسّ, وهي بذلك تبعد العبارة عن المعاني الذهنيّة المجرّدة التي تتّسم بالغموض, والتي عيب على أبي تمّام إيغاله فيها. والشاعر في توظيفه هذه الأفعال عمد إلى ذكر معانيه مباشرة بلا تمويه أو طلاء يجعلها تحتمل أكثر من تأويل لتخريج المعنى, فهو يعّبر عن أفكاره " بشكل واضح واعٍ كما يفهمها ويقع عليها الذهن"[٥], وطبقاً لما وضعت له في المعجم؛ والمطابقة تقود إلى الوضوح, ممّا يجعلها تتّسم بالتقريريّة, وهذا يحول دون انفتاح النصوص شعريّاً لتكون معّبرة بصور متخيّلة ومثيرة. إلّا أنّ هذا الحكم لا يبدو مطلقاً إذ خرجت عنه بعض الأمثلة الشعريّة للفعل(رأى)– الأكثر وفرة بين أقرانه– ولا يعود ذلك لأثر الفعل وإنّما لمعنويّة مفعوله(الأفلاك, الآمال, الصبر, البخل, الزمان, العزّ, الحتف, العيش, الحزن , الجدّ, الدهر...)ولا سيّمأنّ هذه الألفاظ(المفاعيل) لا تبصرها العين الناظرة لأنّها ليست بذوات أجسام مادّية ملموسةوإنّما ممّا يدرك بالعقل, وممّا يقع عليه الفكر بتخيّله.

وممّا يؤيّد هذا الخروج عن التقريريّة أحياناً أنّ نسبة استخدام صيغة المضارع من هذه الأفعال أكثر من الماضي , وفي هذه الحال – كما هو معلوم – يكون مجال التخييل في الأفعال أكثر ممّا لو كان الفعل ماضياً لدلالة الفعل المضارع على الحركة واستمرارها إلى المستقبل, ولأنّه يستحضر صورة الفعل حتّى كأنّ السامع ينظر إلى فاعله في حال وجود الفعل منه, أمّا مع الماضي فإنّه لا يتخيّل السامع منه إلّا فعلاً قد مضى من غير إحضار صورته[٦]، في حين لا نكاد نجد صيغة الأمر من هذه الأفعال إلّا نادراً؛ وهذا– أيضاً– ممّا يبعد التجربة عن المباشرة والتقريريّة.

جدول بأفعال الرؤية والحسّ

الفعل	الماضي	المضارع	الأمر	المجموع
رأى	١٦١	٣٥٢	-	٥١٣
علم	٥٢	٦٣	-	١١٥
نظر	٤٠	٣٨	٢	٨٠

(٨) م. ن: ١/ ٥٢٤.
(٩) م. ن: ٢/ ٤٥٥.
(١) ديوانه: ٢/ ٥٠٧.
(٢) م. ن: ٢/ ٥٤١, وينظر : ١/ ٢٢, ١٠٩, ١٨٩, ٢١١, ٢١٢, ٢٨٠, ٥٥٥, ٦٥٥, ٢/ ١٣, ٣٦٧, ٣٨٢, ٥٢١, ٥٣١.
(٣) في النقد والأدب: ١/ ٢٢٧.
(٤) ينظر : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر : ٢/ ١٤.

وجد	٢٠	٣٥	-	٥٥
عرف	١٢	١٦	-	٢٨
سمع	١٣	١٤	-	٢٧

ملخّص الفصل

من مجمل الو حدات السابقة نودّأن ننتهي إلى خصائص ألفاظه مع بعض الاستنتاجات التي برزت في أثناء دراسة المعجم الشعريّ لألفاظ الشاعر, وهي لا تخصّ فقرة دون أخرى من الفقرات السابقة بل تشملها كلّها.

١- هيمنة الطابع البدويّ على ألفاظ الشاعر, حتّى بدت أوضح سمات ألفاظه بل شعره عموماً, وكأنّ الشاعر لم يألف إلّا البادية, وكأنّه لم يعش في حواضر العراق, ففي استخدامه لألفاظ الحرب والمكان والزمان والحيوان وضمائر المتكلّم وغيرها, كانت ألفاظ البادية هي السائدة. ولعلّ سيادة هذه الألفاظ تعود إلى أنّ نفسه كانت شديدة الالتصاق بالبادية؛ تتوق إلى أرضها وهوائها ونسائها وأهلها, الذين يحلم بالعيش بين ظهرانيهم ليحقّق أهدافه, لأنّه يرى فيهم الروح العربّية الأصيلة, فقد أقام علاقات صداقة مع شخصيّات بدوّية كثيرة , وكان لابدّ أن يخاطبهم بألفاظهم أو ما يقاربها. يزاد على ذلك تأثير الاتّجاه النقديّ السائد الذي يرى في البداوة مظهراً من مظاهر القوّة والجزالة والرصانة في الشعر, وهو اتّجاه يقدّس القديم ويقف بوجه الجديد المولَّد, وهذه حال النقّاد الذين سبقوا عصره أيضاً, و الذين إذا أحّبوا أنيقرضوا شاعراً , أو يرفعوا منزلة أديب, وصفوه بأنّه ينطق كما ينطق البدويّ, فيكون ذلك أبلغ ثناء عليه, وأحسن تقريظ له[١].

وهذا الكلام يرفع من شأن الرضيّ لأنّه جاء موافقاً لطبعه في الشعر. هذا فضلاً عن الثقافة التي حظي بها الرضيّ على المستويين الدينيّ والأدبيّ, والتي كانت تنظر إلى اللغة بعين التقديس والمحافظة, ممّا يجعل الخروج على المأثور فيها غير جائز؛ تلك اللغة التي وضعوا أسسها وضوابطها بالاعتماد على عرب البادية الذين عرفوا بصفاء لغتهم ونقائها وبعدها عن الدخيل والمولَّد, فكانت صفة البداوة أبرز ما تتّصف بها ألفاظ الشاعر إلى الحدّالذي وصفت فيه قصائده بأنّها تحمل" مسحة أ عرابّية وعبقة بدوّية"[٢]. إنّ هذه النزعة البدوّية ما كان لها أن تقوى وتشتدّلولا ضيق نفسه بالحياة في بغداد, وخيبة أمله في أقاربه وأصدقائه وفي السلطة. وهذه الحال أشعرته في كثير من الأحيان بعدم الإنصاف, وعدم إعطائه حقّه , فكانت الروح البدوّية تطبع شعره فكأنّه مغترب عن عصره وبيئته. واتّسمت ألفاظه من جرّاء ذلك بالقوّة والمتانة والجزالة سواء أكان موضوعه فخراً أم مدحاً أم غزلاً أم رثاءً, وتميل أحياناً إلى الرقّة والعذوبة عندما يستدعيها موضوع كالغزل مثلاً.

---

(١) ينظر : العربّية– دراسات في اللغة واللهجات والأساليب, يوهان فك, تر : عبد الحليم النجّار, القاهرة, ١٩٥١ : ٥٣.

(٢) طيف الخيال : ٩٧.

٢- إنّ المادّة القديمة تشكّل الأصول الرئيسة لمعجم الرضيّ من ألفاظ حرب وأسماء أماكن البادية وما فيها من حيوانات ونبات وأسماء أعلام وسيادة ضمائر المتكلّم التي تشير إلى الاعتداد بالنفس وأفعال الرؤية والحسّ وغير ذلك.
٣- نظراً لصدور الشاعر عن ثقافة دينيّة برزت في معجمه ألفاظ الشريعة التي اتّسمت بالوضوح والإبانة.
٤- من ملاحظة الوحدات السابقة تبيَّن أنّ الشاعر يميل إلى استخدام الثابت أكثر من المتغّير بدليل سيادة الأسماء التي تدلّ على الثبوت, والتي تقوم فيها الكلمات مقام الأعيان التي تدلّ عليها وبذا تتّسم بمباشرة الدلالة وثباتها[١] على حساب الأفعال التي تدلّ على التجدّد والتغّير.
٥- لم يخرج الشريف الرضيّ في موضوعاته عن الأغراض التقليديّة التي نظم فيها الشعراء القدامى والمعاصرون له من مدح ورثاء وفخر وغزل, وأخرى أقلّ منها كالوصف والشكوى والعتاب والتهنئة في المناسبات وغيرها, بمعنى أنّ مصدر الشعر في الأكثر يقع خارج ذات الشاعر , وهو لا يتحدّث عن تجاربه الذاتيّة وعن خلجات نفسه. وإذا كان كذلك فالشعر عنده طاقة وصفيّة بيانيّة وليس تخييليّة إبداعيّة في أكثر أشعاره؛ وبذلك تكون مهمّة الشاعر هي الإبانة عن الموضوع إبانة واضحة, ويترتّب على هذا أن يستخدم الألفاظ ضمن مدى المطابقة[٢] .
٦- تتّسم ألفاظ الشاعر بالوضوح والسهولة وابتعادها عن اللفظ الغريب والمهجور والمعقّد إلّا في القليل , وتستمدّ وضوحها من مدى مطابقتها لدلالتها في المعجم, ومن استخدامها في الشعر القديم. وهو معروف بمحافظته على القديم ولم يؤثر عنه الخروج عليه. وإنّ وصف ألفاظه بالسهولة ليس مأخذاً على الشاعر لأنّ السهل كما يقول العسكري" أمنع جانباً,وأعزّ مطلباً,وهو أحسن موقعاً وأعذب مستمعاً"[٣]؛ وهذا السهل ليس من المبتذل لأنّنا عرفنا أنّ ألفاظه من النوع الجزل, وإنّما هو الذي تعرفه العامّة إذا سمعته ولا تستعمله في محاوراتها, وهو الذي لا ينغلق معناه ولا يستبهم مغزاه فيكون بهذا الوصف أجود الكلام[٤].

وألفاظه سلسة تنساب انسياباً ولا يتكلّفها فهو ذو طبع وبديهة تجري الألفاظ على لسانه لأنّه ينهل من ذخيرة لغويّة ثرّية؛ فهو القائل في نظمه للشعر:"ومن عادتي أن أجري مع بديهته كيف جرت، وأعشو إلى أوّل إيماضه، وألّا أردّ عنانه إذا انطلق، ولا أستّدينبوعه إذا تدفّق، ولا أحمله على أسلوب، ولا أعدل به عن طريق إلى طريق، طلباً لإسماحه بعفوه وتجنّباً لاستكراهه على غير طبعه"[٥].

وألفاظه فصيحة لأنّها دالّة على المراد ومبينة عنه. وقد وصف شعره وألفاظه بالفصاحة في قوله[٦]:

وفصاحة لولا الحياءُ لَهَجَّ نتْ أعلامَ ما قالَ الوليُدومسلمُ

---

(٣) ينظر: لغة الشعر الحديث في العراق: ١٧٧.
(١) ينظر: لغة الشعر الحديث في العراق : ٣٥٧.
(٢) الصناعتين: ٦٠.
(٣) ينظر : م . ن : ٧٠ – ٧٣, والنقد اللغويّ عند العرب : ٢٢٦ – ٢٢٧.
(٤) رسائل الصابي والشريف الرضيّ : ١٠١ – ١٠٢.
(٥) ديوانه: ٢/ ٣٤٥.

و وصفه إحسان عبّاس بأنّه على حظّ عجيب من المعجم الفصيح[١].

أمّا القليل الذي قَيدنا به ألفاظ الرضيّ في وصفها بالوضوح والسهولة، فلأنّه أحياناً يورد في شعره بعض الألفاظ الغريبة ولا سيّما حين يمعن في البداوة؛ من ذلك استخدامه للفظتي(عنطنط،عشنق)[٢] وكلا اللفظتين بمعنى(الطويل). وقد دعا النقّاد إلى ترك هذه الألفاظ لبشاعتها، ومغادرتها إلى غيرها أحسن منها سمعاً وألطف موقعاً[٣].

وهناك ألفاظ أخرى غريبة لم يألفها الناس لأنّها غامضة لا يعرفها إلّا العالم باللغة أو من يرجع إلى معاجم اللغة؛ من ذلك عشوزنة[٤], شماطيط[٥], حوبائه[٦], المثعنجر[٧], الطلاطلة[٨], الرقم الخنفقيق[٩]. وأخرى أقلّ غرابة وثقلاً على على السمع عمد إليها الشاعر وترك الاسم الشائع عليها؛ منها: الأزل: (الضيق, والداهية)[١٠], غطامط:(البحر العظيم)[١١], اللأواء: (الشّدّة)[١٢], عجري وبجري:(أمري كلّه)[١٣], ألوكة, مألكة:(الرسالة)[١٤], غشمشم:(الذي يركب رأسه)[١٥], اجلوَّذ:(أسرع ومضى)[١٦]. ولعلّ ورود هذه الألفاظ يعود إلى تعلّقه بالبادية وشغفه بها، وربّما يعود ذلك إلى متطلّبات الوزن أو القافية التي تكون سبباً في ركوب الغريب. أمّا سبب غرابة الألفاظ عامّة فهي كثيرة؛ منها تقادم الزمن, واستعمال الكلمة في نطاق ضيّق, أو في أكثر من مجال, أو في انتقال اللفظ بين الحقيقة والمجاز[١٧].

أمّا الرضيّ فكان يرغب في الغريب ولكنّه ليس غريب اللفظ وإنّما غرابة المعنى الذي تهشّ النفوس إليه لأنّها لم تألفه من قبل، ولأنّه ضرب من الإبداع والابتكار وسموّ بالقصيدة إلى عالم التأمّل والاستبطان بعيداً عن السذاجة والتقريريّة[١٨]مستنيرين في هذا الكلام بقول الرضيّ في معنى غريب سمعه:" فهو معنى غريب ما سمعت بأظرف ولا أطرف منه, وهو يشهد لنفسه بأنّه أعذب ما قيل في معناه, وأغرب وأخصر وأقرب"[١٩]؛ وهذا ما يلائم لغة الشعر التي تتّسم بالجدّة والابتكار والتفرّد.

---

(١) ينظر: الشريف الرضيّ، إحسان عبّاس: ٢٦٣.
(٢) ينظر: ديوانه: ٣٨٢/١، ٧٢/٢.
(٣) ينظر: الوساطة بين المتنبّي وخصومه : ١٨ .
(٤) ينظر: ديوانه: ١/ ١٦٦, العشوزنة : القناة الصلبة, لسان العرب : مادّة(عشز).
(٥) ينظر: م. ن : ١/ ٤٢٥, شماطيط : القوم المتفرّقون ، لسان العرب : مادّة(شمط) .
(٦) ينظر: م. ن : ١/ ٤٧٠, الحوباء : النفس, لسان العرب : مادّة(حوب) .
(٧) ينظر: ديوانه: ١/ ٤٧٠, المثعنجر : السائل, لسان العرب : مادّة(ثعج) .
(٨) ينظر: م. ن : ١/ ٥٠٤, الطلاطلة : الداهية, لسان العرب : مادّة(طلل) .
(٩) ينظر: م. ن : ٢/ ٦٨, الرقم الخنفقيق : الداهية السريعة, لسان العرب : مادّة(رقم) و(خنفق) .
(١٠) ينظر: م. ن : ١/ ٥٤ , ٢/ ٢٥٣, والصحاح, إسماعيل بن حمّاد الجوهريّ, تح : أحمد بن عبد الغفور عطّار, دار العلم للملايين, بيروت, ط٤, ١٤٠٧ هـ : ٤ / ١٦٢٢.
(١١) ينظر: ديوانه : ١/ ٢٧٩, ولسان العرب : مادّة(غطمط) .
(١٢) ينظر: م. ن: ١/ ٣٩٧, وم .ن : مادّة(لأي) .
(١٣) ينظر: م. ن: ١/ ٤٧٦, وم .ن : مادّة(عجر) .
(١٤) ينظر: م. ن: ١/ ٥٠٠, ٢/ ٥٤٤ , وم .ن : مادّة(ألك) .
(١٥) ينظر: م. ن: ٢/ ٥٤٠, وم .ن : مادّة(غشم) .
(١٦) ينظر: م. ن : ١/ ٥٧٩, وم .ن : مادّة(جلذ) .
(١) ينظر: أسباب غرابة الكلمة, صباح عبّاس السالم مجلّة جامعة بابل, م ١, ع ١, تمّوز ٢٠٠٣: ١٢- ٢٥.
(٢) ينظر: بناء القصيدة عند الشريف الرضيّ : ٢١٦.
(٣) رسائل الصابي والشريف الرضيّ : ٩١.

وبعد أن بيّنّا صفات ألفاظه وبأنّها متوافرة على الفصاحة والوضوح والسهولة إلى جانب الجزالة والرصانة والقوّة - وهذا كلام يتّفق مع قول أحد معاصريه وهو الثعالبيّ في شعره بأنّه:" يجمع إلى السلاسة متانة وإلى السهولة رصانة, ويشتمل على معانٍ يقرب جناها ويبعد مداها"[(١)]- بقي أن نشير إلى أنّه أولى الألفاظ اهتمامه بما تستحقّ لتأدية معانيه لأنّها كما يقول: "تعمل في تحسين معارضها, وتنميق مطالعها"[(٢)]؛ وهذا كلام ينسجم مع أثر الألفاظ في الشعر, ولا تفاضل بين اللفظ والمعنى لديه لقوله[(٣)]:

لا يفضلُ المعنى على لفظِهِ شيئاً ولا اللفظُ على المعنى

(٤) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ٣ / ١٣٦.
(٥) تلخيص البيان في مجازات القرآن: ٢٤٤.
(٦) ديوانه: ٢ / ٥٥٥.

مدخل

إنّ الألفاظ لا قيمة لها بذاتها– بمفردها– ما لم تكن ضمن سياق الجملة. فاللفظة المفردة لها د لالة محدودة هي الدلالة المعجميّة لكنّها لا تستطيع أن تنقل أفكار الشاعر وعواطفه وتجربته الشعريّة وإنّما يكون لها ذلك بضمّها إلى ما يجاورها من ألفاظ.

وهنا يبرز دور الشاعر في صياغة مفرداته ورصّها وضمّ بعضها إلى بعضها الآخر ضمن النسيج الكلّي للقصيدة لتنقل المعنى المراد بأسلوب مؤثّر.

وهذا هو ما عناه عبد القاهر الجرجانيّ في نظريّة النظم بتعليق الألفاظ بعضها ببعض، فالألفاظ" لا تفيد حتّى تؤلّف ضرباً خاصّاً من التأليف ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب"[١].

ومن الواضح أنّنا لا نستطيع أن ندرك من اللغة غرضاً، ولا أن نفيد منها معنى إلّا إذا ارتبطت كلماتها بعضها ببعض، وصارت كلّ لفظة متّصلة بالأخرى نوعاً من الاتّصال؛ وفي هذا الترابط وهذه الصلات تكمن المعاني والأفكار التي تحتويها النصوص اللغويّة[٢].

وتبرز قيمة الصياغة في العمل الشعريّ بسبب أنّ أكثر المعاني قد طرقها الشعراء وكرّروا فيها القول، فلم تعدّ الأفضليّة للمعاني, وليس المهمّ إذن ما يقال, وإنّما أن يقال الشيء في بيان جميل[٣], فتصبح قيمة الشعر بفضل صياغته وبما يثيره من انفعالات وتأثيرات. وقد فطن النقّاد العرب إلى أهمّيّة الصياغة في العمل الأدبيّ, وجعلوها معقد اهتمام الأديب الحقّ, ومجلى نبوغه وأصالته , كما عبّر عن ذلك الجاحظ في قوله: المعاني" مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقرويّ،[والمدنيّ]،[...] فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[٤]. وبذا يكون تفاوت الشعراء في طريقة تقديم المعاني لا المعاني نفسها, فهي شيء ثانويّ للصياغة[٥] لأنّ لغة الشعر في كلّ زمان ومكان ليست وسيلة للتعبير فحسب وإنّما هي كذلك طريقة تعبير[٦].

وهذه الصياغة تتجلّى من خلال وضع الألفاظ الوضع الذي يقتضيه علم النحو والعمل على قوانينه وأصوله[٧]؛ فهو الذي يجلّي المعاني ويكشف عنها, وهو الحكم في صحّة سلامة العبارة وخلوّها من اللحن ثمّ يعمل الشاعر- غير خارج عن ضوابط النحو– إلى وضع الألفاظ في علاقات مجازيّة فيما بينها, من فعل الخيال, تنحرف فيها لغة الشعر– وهي لغة مجاز– عن المألوف والشائع على أن تثير في ذهن السامع أو القارئ دهشة أو غرابة أو طرافة[٨] ليكسب الكلام جمالاً وروعة وتأثيراً.

---

(١) أسرار البلاغة :٢، وينظر: دلائل الإعجاز: ٨٩- ٩٧.
(٢) ينظر: خصائص التراكيب: ٤٥.
(٣) ينظر: تاريخ النقد الأدبيّ - من العصر الجاهليّ إلى القرن الرابع الهجريّ : ٩٧.
(٤) الحيوان: ١٣١/٣-١٣٢.
(١) ينظر: النقد المنهجيّ عند العرب, محمّد مندور, دار نهضة مصر: ١١٧, والنقد اللغويّ عند العرب : ٣٧١– ٣٧٣.
(٢) ينظر: زمن الشعر: ١٩٧.
(٣) ينظر: دلائل الإعجاز: ١١٧.
(٤) ينظر: دلالة الألفاظ, إبراهيم أنيس, مكتبة الأنجلو المصريّة, ط٣, ١٩٧٢: ١٢٩.

وفي ضوء ما تقدّم نقوم بدراسة أبرز الصياغات أو الأساليب الشائعة في شعر الشريف الرضيّ , التي تنضوي– دلالياً– تحت حقلي علم البلاغة والنحو, ومنها ما هو مشترك بينهما. وهي على التوالي: التشبيه, الاستعارة, الكناية, التقديم والتأخير, الاستفهام, الأمر, النهي, النداء, النفي, التوكيد.

التشبيه

يعدّالتشبيه من ا لأساليب البلاغّية المهمّة التي من شأنها أن ترفع من شاعريّة النصوص من خلال العلاقات التي يقيمها الشاعر بين الألفاظ في الشعر, والتي يكون أساسها المجاز الذي يزيد من عمق النصّ وتأثيره ويبعده عن المباشرة؛ صفة الكلام المبني على وجه الحقيقة.

والتشبيه عمليّة مقارنة بين طرفين: (المشّبه والمشّبه به) لعلاقة تجمع بينهما[١]؛ ولأهمّيّته وتأثيره في الشعر فقد اقترنت جودة الشاعر بمقدار براعته وقدرته فيه لأنّه يجعل القارئ يتعمّق في النصّ, وينعم النظر فيه باحثاً عن العلاقة بين طرفيه, والصفات المتماثلة بينهما, فإذا ما وجدها تحقّقت المتعة لديه, ونالت إعجابه لأنّ النصوص أوحت إليه معنًى جديداً لم يكن حاصلاً قبله. وتتّضح قيمة التشبيه من خلال كشف المعاني وإيضاحها فله" روعة وجمال, وموقع حسن في البلاغة, وذلك لإخراجه الخفيّ إلى الجليّ, وإدنائه البعيد من القريب, يزيد المعاني رفعة ووضوحاً, ويكسبها جمالاً وفضلاً"[٢] ؛ وفي هذه الإبانة والإيضاح للمعاني إبعاد عن اللبس والغموض لأنّ التشبيه يحافظ على الحدود المتمايزة بين الأشياء[٣].

لقد نال التشبيه شهرة كبيرة؛ فهو أكثر كلام العرب ومظهر الفطنة والبراعة, وأوسع فنون الشعر العربيّ قاطبةً[٤]، وقد شغل مساحات واسعة من بنية القصائد العربّيّة، فلا عجب أن أولع به الرضيّ ولجأ إليه في نقل أفكاره ومعانيه، بمختلف أنواعه ، فتجد عدّة تشبيهات في القصيدة الواحدة، كما في قصيدته في مدح بهاء الدولة، إذ تكرّر التشبيه تسع مرّات في خمسة عشر بيتاً[٥]. وقد فاق غيره من الفنون البلاغّية، فقد بلغ مجموع حالات التشبيه التي استخدم فيها أدوات التشبيه أكثر من(٨٠٠) ثماني مائة حالة. وأكثر الأدوات استخداماً(الكاف) إذ تكرّرت(٤٧١) أربع مائة وإحدى وسبعين مرّة، ثمّ(كأنّ) وتكرّرت(١٨٧) مائة وسبعاً وثمانين مرّة، ثمّ(مثل)(١٠٦) مائة وستّ مرّات، عدا التشبيه البليغ. وكلّ هذه التشبيهات قصد منها

---

(٥) ينظر: الحيوان: ٣٧٣/٤, والنكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن, أبو الحسن عليّ بن عيسى الرمّانيّ, تح: محمّد خلف الله, ومحمّد زغلول سلّام, دار المعارف, مصر, ١٩٦٨: ٧٤، والصناعتين :٢٤٥, والعمدة:١/ ١٨٦.

(١) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع, أحمد الهاشميّ, دار إحياء التراث, بيروت: ٢٤٧, وينظر: الصناعتين: ٢٤٩, ومفتاح العلوم, السكّاكيّ, مطبعة مصطفى البابي الحلبيّ, مصر, ١٩٣٧: ١٦١, والتلخيص في علوم البلاغة, الخطيب القزوينيّ, شرح : عبد الرحمن البرقوقيّ, المطبعة الرحمانّية، مصر، ط٢، ١٣٥٠-١٩٣٢: ٢٣٨.

(٢) ينظر: الصورة الفنّية في التراث النقديّ والبلاغيّ, جابر عصفور, دار التنوير, بيروت, ط٢, ١٩٨٣: ١٩٨ .

(٣) ينظر: الصناعتين:٤٣٠, وفنون بلاغّية, أحمد مطلوب، بيروت، ١٩٧٣: ٢٧.

(٤) ينظر: ديوانه:١٥/١، وينظر:١/ ٣٠، ٤٢، ٢/ ٢٦١، ٤٢٤.

الشاعر خلق صور فنّيّة جميلة يتمكّن من خلالها، التعبير عن معانيه وإيصالها إلى الآخرين بوضوح وبيان .

ولعلّ أبرز صور التشبيه التي من شأنها أن تحقّق الوضوح والبيان، يتمثّل في تقديم الصور الحسّيّة بصور أ شدّتمكّناً منها في الصفات الحسّيّة لأنّ هذا هو الأصل الحقيقيّ في التشبيه. أمّا تشبيه المجرّد بالحسّيّ فهو فرع مترتّب على الأصل لأنّ الاشتراك في الصفة نفسها أسبق في التصوّر من مقتضاها[١].

وعلى وفق هذا الكلام فإنّ التشبيه القائم على الصور الحسّيّة قد شغل النسبة الكبرى من تشبيهات الرضيّ، التي كان عمادها تقديم المعاني الحسّيّة أو المجرّدة بوصف يعتمد في إدراكه على معطيات الحواسّ؛ وهذا يتطلّب أن يكون المشبّه به أوضح وأبين في الصفات من الـ مشبّه ليساعد في فهم أبعاد الصورة، ولو كان العكس لما تحقّق هذا الهدف . وهذه التشبيهات استمدّها الشاعر من مجالات الحياة الإنسانيّة اليوميّة ومن الطبيعة، أي أنّ مصدرها يقع خارج ذات الشاعر، لا داخلها. ويقوم أساس التشبيه فيه على حالة التقابل والتناظر بين المشبّه والمـ شبّه به في الأبعاد والمظهر الحسّيّ، والألوان، والحجوم، والمدركات الحسّيّة[٢].

فالشاعر– مثلاً– يمدح رجاله بأنهم كالأسود في الشجاعة والإقدام, وهو وصف حسّيّ مألوف عند غيره من الشعراء, في قوله[٣]:

فَمِن غُلبٍ كأنَّهمُ أسودٌ على قُبٍ ضَوامِرَ كالظباءِ

أو قوله[٤]:

ووُجوهاً كالمصابيحِ فمِن قمرٍ غابَ ونجمٍ قد هَوى

فقد شبّه وجوه أجداده الذين استشهدوا في يوم كربلاء بأنّها كالمصابيح, وقد حذف وجه الشبه لكونه مألوفاً وهو(النور والضياء) وهو ليس مدركاً بالبصر وإنّما بالبصيرة, فهم نور وضياء لكشف دياجير الظلام والكفر والجهل.

ومن هذه التشبيهات الحسّيّة المألوفة ما ورد في مدح أحد الصاحب عميد الجيوش أبي علي بن أشناذ هرمز، وهو يدخل بغداد, بعد أن وصف ما طرأ عليها بحلول هذا القائد فيها, من ضياء وعزّ بعد ذلّ بقوله[٥]:

أضاءَ تْوعزَّ تْبعدَ ذُلٍّ ورُوِّضَ تْ كأنّ كَ كنتَالغيثَ والليثَ والبدرا

وقد اجتمعت ثلاث صفا ت طالما ردّدها الشعراء لممدوحيهم حتّ ى قلّت قيمتها التأثيريّة في المتلقّي؛ وهي تشبيه الممدوح بالغيث والليث والبدر في الكرم والشجاعة والحسن أو النور على التوالي.

لقد وردت تشبيهات كثيرة في ديوان الشاعر نحا فيها منحى سابقيه من الشعراء. ومن ذلك تشبيه الرجل في الشجاعة والجرأة والإقدام بالأسد[٦]، وفي المضاء

---

(١) ينظر: أسرار البلاغة: ٨٩، والأسس النفسيّة لأساليب البلاغة العربيّة: ١٨٥.

(٢) ينظر: جدلية الخفاء والتجلّي- دراسات بنيويّ ة في الشعريّة,كمال أبو ديب, دار العلم للملايين, بيروت, ١٩٧٩: ٣٢.

(٣) ديوانه: ١٥/١.

(٤) م. ن: ٤٤/١.

(٥) م. ن: ١/ ٤١٩.

(١) ينظر: ديوانه: ١/ ١٠، ١٥، ٢٢، ٤٢، ٥٤، ٥٩، ١٨٦، ٣٤٧، ٣٨٢، ٢/ ٢٦١.

بالسيف[١]، وفي الحسن والبهاء بالبدر أو بالشمس[٢], وفي الكرم كالغمام أو كالبحر[٣]، وفي الثبات والرزانة كالجبل ويسمّيه أحياناً(الطود)[٤]، وفي سرعة الانقضاض على العدوّ كالصقور أو كالشهب[٥]. أمّا الخيل فكالسهام في جريها[٦]، والمرأة كالظبية في رشاقتها وجمالها[٧]؛ وتشبيه المرأة بالظبية استأثر بأكثر تشبيهات تشبيهات الرضيّ للمرأة. أمّا كلمات الشاعر وقوافيه فكالسيف أو كالنبال[٨] في وقعها وقعها وشدّة فتكها بالخصوم.

إنّ هذه التشبيهات التي قوامها الصور الحسّيّة لا يمكن عدّها مظهراً من مظاهر الضعف، أو مثلبة يؤاخذ الشاعر عليها لأنّ هذه الصور أكثر قدرة على تحقيق الاستجابة المنشودة عند المتلقّي من الصور الذهنّية المجرّدة. والتصوير الحسّيّ هو الذي مكّن الشعر العربيّ أن يبلغ مكانة عالية في التشخيص والتجسيد[٩]. والشاعر في في كلّ عصر وزمان ليس له غنًى عن تناول معاني من تقدّمه من الشعراء على أن يوردها في غير حالتها الأولى؛ ولا يعدّهذا عيباً عليه ولاسّيما إذا أحسن تركيبها في" أحسن حُلاها من اللفظ الجّيد الجامع للرقّة والجزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة"[١٠]. وهذه صفات وصف فيها شعر الرضيّ كثيرٌ من الباحثين كما تقدّم في الفصل الأوّل[١١].

كما أنّ الشاعر قد عاش في عصر بلغ النقد فيه الذروة، ولم يكن يسمح بالخروج على المألوف في الاستخدام المجازيّ بل على الشاعر- أيّ شاعرٍ-" أن يرتبط بنوع خاصّ من العلاقات ، حدّدها له أسلافه من قبل وأيّ خروج على هذه العلاقات المجازيّة المحدّة سلفاً ، لا يعدّخروجاً على التقاليد والنظام اللغويّ فحسب، بل يعدّ خروجاً على قواعد العقل، وعناصر القواعد الثابتة أيضاً"[١٢]. يزاد على ذلك أنّ قواعد الشعر وأصوله - ولا سّيما في غرض المدح لأنّه من أقدم الفنون؛ وهو الأكثر في ديوان الرضيّ- ترسّخت جذورها وبدت واضحة أمام الشعراء لينسجوا على منوالها. والشاعر بالطبع لا يحّبذ لنفسه خروجاً يصيبه من جرّائه ما أصاب أبا تمّام من قبل، وهو على دراية به وقريب منه. كما أنّ القسم الأكبر من شعر الرضيّ كان موجّهاً للخلفاء والملوك؛ وهؤلاء ألِفوا صوراً معروفة سابقاً، فلم يحّبذوا غيرها ممّا يكّدالذهن ويتعبه لفهمها، فعمد الرضيّ إلى هذه الصورة إرضاءً لنفسه التي جُبلت

---

(٢) ينظر: م . ن: ١/ ١٦، ١٦١، ٣٨٤، ٦١٣.
(٣) ينظـــــر: م . ن: ١/ ٣٨، ٤٢، ٤٤، ٤٧، ١٠٦، ١١٦، ١٢٧، ١٦٥، ٢٤٦، ٣٥٠، ٤١٩، ٤٢٢، ٦١٢، ٢/ ١٩، ١٢٦، ٢٦١.
(٤) ينظر: م . ن: ١/ ١٥، ٤٢، ٤١٩، ٢/ ٣٤٢.
(٥) ينظر: م . ن: ١/ ٤٧، ٣٨١، ٤٩٤.
(٦) ينظر: م . ن: ١/ ٨٧، ٣٦٣، ٤٢٤، ٤٩١، ٤٩٢.
(٧) ينظر: م . ن: ١/ ١٥.
(٨) ينظر: م. ن: ١/ ٥٧، ١٧٥، ١٧٨، ٢١٧، ٣٩٣، ٢/ ٢٧٢، ٢٧٤.
(٩) ينظر: م. ن: ١/ ١٩٦، ٢/ ٢٩، ١٧٣، ٣٣٧، ٣٤٥.
(١٠) ينظر: الاتّجاه النفسيّ في نقد الشعر العربيّ: ٣٢٣.
(١) العمدة في محاسن الشعراء وآدابه ونقده: ١/ ١٢١، وينظر: عيار الشعر: ٧٦، والصناعتين: ٢٠٢.
(٢) ينظر: ٨٩-٩٣ من الرسالة :
(٣) الصورة الفنّيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ: ٢٥٧، وينظر: النقد اللغويّ عند العرب: ١٠٠– ١٠١.

على حبّ القديم أوّلاً، ولهؤلاء الممدوحين(الخلفاء والملوك) ثانياً، ولمجرى حركة النقد المعاصرة له ثالثاً.

إنّ هذا الوصف الذي وصفنا به تشبيهات الرضيّ- وإن شمل قسماً كبيراً منها- ليس حكماً عامّاً، فهناك تشبيهات أبدع فيها الشاعر إبداعاً كبيراً لأنّها من صنع خياله، واعتمد فيها ثقافته الواسعة وذهنه المجرّد. فالصور الحسّيّة ولاسّيما المألوفة منها - وإن تمكّنت أن تنقل الإحساس بالأشياء إلى الآخرين بوضوح- لا تملك القدرة على نقل انعكاسات هذه الأشياء على دواخل النفس الإنسانيّة ونقل نوازعها وصدق انفعالاتها؛ وهذا ما تتكفّل به الصور المبتكرة التي تتطلّب من متلقّيها شيئاً من التعمّل الذهنيّ وتوجب عليه حقّ اكتشاف مغاليقها, وبذلك تكون هذه الصور ألذّ وأمتع لأنّها تتّصف بالعمق والإيحاء, ومن ثمّ تنأى عن السطحيّة والمباشرة[1]. ولذا يجب أن لا يقف التشبيه عند حدود الإدراك الحسّيّ للتشابه بين طرفي التشبيه وإنّما أن يمتدّ إلى ربطه بالشعور الذي يصاحب الشاعر في أثناء نقل تجربته الشعريّة.

ومن هذه الصور التشبيهيّة التي تفرّد خيال الشاعر في صنعها قوله في الصديق[2]:

أراكَ على قلبي وإنْ كنتَ عاصياً أعزَّ على القلبِ المُطيعِ وأكْرَما
حَمَلْتُ كَ حَملَ العينِ لَـ جَّبها القذى ولا تنجلي يوماً ولا تبلُغُ العَمى

فالصديق في إلحاقه الأذى بالشاعر كالعين الموجعة التي أصابها القذى لصاحبها, والشاعر يضطرّ إلى تقلّي هذا الصديق وحمله حمل المريض للعين الموجعة التي لا هي تشفى فينتهي الألم ولا تعمى فيبلغ الداء غايته؛ إنّها فلسفة الشاعر الخاصّة في الأصدقاء, التي تدعو إلى الإبقاء عليهم واستدامتهم مهما بلغت الحال.وهذه من الصور المبتكرة عنده التي تصوّر تجربة حقيقيّة بإزاء الأصدقاء .

ومنها– أيضاً- قوله[3]:

وما هذهِ الأيّامُ إلّا فوارسٌ تطارِ دُنا والنائباتُ خُيولُ

فنحن أمام صورة قائمة على تشبيهين لهما مدلول واحد تقريباً. وتنطوي هذه الصورة على أبعاد نفسيّة بفعل طبيعة الحياة المملوءة بالصراعات والأزمات والحروب ولاسّيما التي لها مساس بحياة الشاعر الخاصّة[4], فهي تجعلنا ننعم النظر فيها ونحرّك الخيال لنتصوّر طبيعة الحياة التي عاشها وما أصابه من نكبات فيها, وحقيقة مشاعره بإزاء أحداثها, التي لا تنمّ عن رضى, بل عن سخط وأسى, بعد أن ذهبت آماله سراباً , فبدت الأيام بنوائبها كالفوارس والخيول في سرعتها وكثرتها وتتابعها. وجاء بالصورة بلا أداة للتشبيه ولا وجـه شبه محدّد, على سبيل التشبيه البليغ الذي يقوم على ادّعاء أنّ المشبّه والمشبّه به شيء واحد؛ وإدراك هذا لا يتمّ إلّا بإثارة الخيال لمعرفة أوجه الشبه والعلاقة بين طرفي التشبيه. وإنّ هذا التشبيه القائم على

---

(١) ينظر: البناء الشعريّ عند مسلم بن الوليد, عبّاس رشيد الدرّة, رسالة ماجستير, كلّيّة الآداب, جامعة بغداد, ١٩٩٢: ١٤٢.

(٢) ديوانه: ٢/ ٣٣٠.

(٣) م. ن: ٢/ ١٩٢.

(٤) ينظر: البناء الشعريّ عند الشريف الرضيّ, ناظم جبر عبّاس الحمداويّ, أطروحة دكتوراه, كلّيّة الآداب, جامعة بغداد, ١٤١٨هـ-١٩٩٧م : ١١٨.

الابتكار والإبداع في انتزاع وجه الشبه, يكون أكثر تأثيراً من غيره لأنّه يفيد النفس معرفة جديدة عليها, كما أنّ استخدام أسلوب القصر(بالنفي والاستثناء) ممّا يزيد توكيد الكلام لإثبات أنّ الطرف الأوّل هو بمنزلة الثاني في التشبيه.

ومن التشبيهات الجميلة عند الرضيّ الصورة الآتية- وفيها يشّبه تقبيله لحبيبته على وجه السرعة خوفاً من عين الرقيب, كحال الطائر الخائف الذي يرتشف رشفة الماء ثمّ ينظر إلى ما حوله لِئَلّا يصطاده أحد, وهو معنى جميل يدلّ على سعة خياله التي أبدعت في تصويره فوجه الشبه ليس محدّداً هنا, ولذا يستدعى الخيال لإدراك التشابه بين الصورتين, كما أنّ وجود الأ داة يساعد على تقريب المشّبه من المشّبه به لقدرتها على إلغ اء الفوارق بين الأشياء المتضاّة- التي يقول فيها[1]:

وكم سرَقنا على الأيّامِ من قُبَلٍ خوفَ الرقيبِ كشُربِ الطائرِ الوجِلِ

ومنها – أيضاً- قوله[2] :

ظَنَّ بالعجزِ أنَّ حبْسَك ذُلٌّ والمواضي تُصانُ بالأغمادِ

فقد ورد هذا التشبيه على نحو التشبيه الضمنيّ الذي لا نجد فيه طرفيّ التشبيه واضحين وإنّما يلمحان بعد طول تأمّلٍ لإدراك الصورة وفهم أبعادها . فالشاعر يشّبه حال والده- وهو معتقل في بلاد فارس- بالسيوف التي تصان بوضعها في الأغماد, فلا يرى في ذلك ذُلاً بل يعدّه حفظاً له ووقاية؛ وإدراك هذا المعنى يورث النفس متعة بعد طول نظر.

ومن الصورة التي استقاها الشاعر من الطبيعة قوله في رثاء صديق[3]:

خُلُقٌ كالربيعِ روَّضَهُ القَطْ (م) رُ وصدرٌ صافٍ من الأضغانِ

ففي هذا البيت نجد تشبيهاً طرَفه الأوّل مجرّد وهو خلق المرثيّ وطرفه الثاني أقرب إلى المحسوس لأنّنا ندرك آثاره وهو الربيع. وهذا التشبيه يفتح المجال واسعاً للخيال لمحاولة إدراك الصفات والسجايا المتجسّدة في المرثيّ, التي حازت على ثناء الشاعر فقرنها بصورة الربيع في جماله, ولم يكتف بذلك بل زانه بالقطر, فوجه الشبه– هنا– يأبى على التحديد بل بقيت دلالته مفتوحة واسعة؛ والبحث–هنا- عن وجه الشبه الغائب لإخراجه يبعد التشب يه عن السطحّية ويمنحه عمقاً وغنًى.

فالتشبيهات المبتكرة التي هي من صنع خيال الشاعر- وإن لم تكن هي الأكثر في ديوانه, فهي أقلّ إذا ما قيست بالصورة الحسّيّة المألوفة– كانت ذات أثر كبير في بيان براعة الشاعر في التشبيه بفعل قيمتها التأثيرّية, وهنا يكمن إبداع الشاعر وخصوصيّته وتفرّده في تشبيهاته.

الاستعارة

تمتاز لغة الشعر بخصوصيّة معّينة تجعلها تنحرف عن اللغة الوضعّية, وترتبط فيها الألفاظ بعلاقات جديدة ومبتكرة لا تخضع فيها إلى الحقيقة بل إلى المجاز الذي تمثّل الاستعارة أعلى مراحله. وهي طريقة من طرائق التعبير غير المباشر، التي تهدف إلى التخييل والإيحاء, لا إلى التقرير الذي هو سمة التعبير المباشر؛ إذ يقرّر

(١) ديوانه: ٢/ ٢٢٢.
(٢) م. ن: ١/ ٢٩٩, وينظر: ٢/ ٣٨٦.
(٣) م. ن : ٢ / ٤٦٠.

الشاعر شيئاً أو يثبته. وفي المجاز يكمن شيء من تفرّد لغة الشعر وخصوصيّتها التي تترك صداها وتأثيرها في المتلقّي؛ وهذه غاية الشعراء, لكنّها ليست في منال الجميع.

ينفرد المجاز, والاستعارة منه, بقدرة خاصّة على الجمع بين الأضداد والأشياء البعيدة والعناصر المتنوّعة اللازمة للرؤية الشعريّة من خلال خلق علاقات جديدة بينها, فهو" يختصر البعد بين المشرق والمغرب ويرينا الأضداد ملتئمة, ويأتينا بالحياة والموت مجموعين, والماء والنار مجتمعين"(١)؛ وهذا الجمع بين العناصر المتباعدة قد يدخلنا في عالم من الغرابة. فهذه الصورة القائمة على الاستعارة لا يستطيع أن ينالها الخاطر بسرعة أو أن يدركها بمجرّد النظر إليها, بل يحصل ذلك بعد تثبت وكدّالنفس وتحريك الخيال واستحضار ما غاب عنه(٢).

إنّ الاستعارة علاقة لغويّة تقوم على المقارنة كالتشبيه, ولذلك يعرفها بعض البلاغيين بأنّها تشبيه حذف منه أحد طرفيه(٣), ولكن مع التشبيه تبدو في النصّ الأدبيّ درجة من المعقوليّة والاعتياديّة لأنّ كلّ طرف على حدة, في حين يتفاعل الطرفان في الاستعارة ويتّحدا، ففيها تقوم عمليّة استبدال وانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة على أساس التشابه(٤) . وهذا التفاعل بين العناصر ولاسّيما المتباعدة يحقّق الجدّة والابتكار والغرابة التي تدهش وتمتع وتبعث على التأثير. فالاستعارة تظهر الشعر المشتمل عليها" في صورة مستجدّة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً، [...]، ومن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها: أنّها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ" (٥). يزاد على هذا أنّ الاستعارة تكون أبلغ في توكيد الصفات للمعنى من التشبيه بفضل التفاعل والاتّحاد بين المستعار والمستعار له فتنزوي جميع الفوارق بينهما، أمّا في التشبيه فعلى الرغم من المبالغة فيه، فإنّ المتلقّي يبقى يشعر بأنّ المشبّه هو غير المشبّه به بفعل وجود أداة التشبيه(٦).

إنّ الرضيّ لجأ إلى الاستعارة كثيراً، ومع أنّها أقلّ من التشبيه في ديوانه إلّا أنّها أشدّتأثيراً، وأكثر قدرة على تحقيق المتعة والدهشة، إذ كانت لديه وسيلة بارعة في نقل معانيه، وقد أبدع فيها بسبب ثقافته الواسعة وخياله الخلّاق وبراعته اللغويّة.

وهناك أسباب أخرى رفعت من قدرة الشاعر في صياغة استعارته، يأتي في مقدّمتها أثر فعّالية الإبداع المبكّرة ونبوغه في قول الشعر، وكذلك التأليف في مجازات القرآن والحديث؛ وهي كتب كثر الحديث فيها عن المجاز والاستعارة(٧). وبذلك اجتمع لديه الحديث عن الاستعارة وتطبيقاتها عمليّاً في شعره. وفي هذا المعنى يقول:" إنّ الكلام متى خلا من الاستعارة وجرى على الحقيقة كان بعيداً عن الفصاحة, برّياً من البلاغة"(٨). ولا يعني اهتمامه بالاستعارة والمجاز هجران

---

(١) أسرار البلاغة: ١١٦.
(٢) ينظر: الشعر ية العربيّة, أدونيس, دار الآداب, بيروت, ط١, ١٩٨٥: ٤٨.
(١) ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: ٣٠٣, والبلاغة الواضحة– البيان والمعاني والبديع, علي الجارم، ومصطفى أمين, مؤسسة الصادق للطباعة والنشر, طهران, ط٣, ١٤٢١هـ: ٧٧.
(٢) ينظر: الصورة الفنّيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ: ٢٤.
(٣) أسرار البلاغة: ٣٢– ٣٣.
(٤) ينظر: الأسس النفسيّة لأساليب البلاغة العربيّة: ٢٢٠.
(٥) ينظر: شعر الشريف الرضيّ ومنطلقاته الفكريّة: ٢٩٧– ٢٩٨.
(١) تلخيص البيان في مجازات القرآن: ١٢٣.

الحقيقة, بل أن يكون هناك توازن وتكافؤ بين الحقيقة والمجاز لكي يكون الكلام أقدر على تجسيد الواقع.

وفي موضع آخر يبّين الشريف الرضيّ السبب الذي يجعل الشعراء يلجأون إلى الاستعارة والمجاز عموماً، بقوله:" والواحد منّا في الأكثر إنّما يستعير أعلاق الكلام ويعدل عن الحقائق إلى المجازات لأنّ طرق القول ربّما ضاق بعضها عليه, فخالف إلى السعة, وأعنّة الكلام ربّما استعصى بعضها على فكره فعدل إلى المطاوعة"[١].

يريد بذلك أنّ طرائق استخدام اللغة إذا جرت على الحقيقة, وعلى قواعد اللغة الوضعّية (القاموسّية) قد تضيق أو لا تستطيع أن تستوعب كلّ ما يدور في خلد الشاعر, فيعمد إلى أن ينحرف باللغة ويخرق قوانينها لكي تبدو طّيعة بين يديه, فتمنحه الحرّية في التعبير وفي إقامة علاقة لـ غوّية جديدة بين الألفاظ المختلفة.

ومع هذا التشديد على قيمة الاستعارة نجد استعارات رائعة برع خيال الشاعر في صياغتها، منها قوله[٢]:

وتَمَطَّتِ الزفَراتُ حتّى قَوَّمَتْ ضِلعاً على أضْغانِها عَوجاءَ

ففي هذا البيت أراد الشاعر أن يصوّر عمق الأسى الذي أصاب الخليفة الطّائع بوفاة ابنه(أبي الفتح), فجعل زفرات الحزن والألم كائناً حّياً يتمطّى ويمدّنفسه, ليدلّ على أنّها لا تكاد تفارق قلب الخليفة, فأخذت منه كلّ مأخذ. وقد حذف المشّبه به وأبقى شيئاً من لوازمه وهو(التمطّي) فنسبها إلى الـ مشّبه على سبيل الاستعارة المكنّية.

ومنها قوله الذي يدعو فيه بالسقي لقبور من يرثيهم[٣]:

أرسى النسيمُ بوَاديكُمْ ولا بَرِحَتْ حَوامِلُ المُزنِ في أجداثِكُم تَضَعُ

ولا يَزالُ جَنِينُ النبتِ تُرضِعهُ على قُبورِكمُ العرّاصَةُ الهَمِعُ

هذه الأبيات ضمن قصيدة يرثي فيها الشاعر بعض الناس فيصوّر النسيم وقد حلّ بواديهم فهو كائن حيّ يرسي ركابه عندهم, ثمّ يجعل السحاب(حوامل المزن) تضع حملها(مطرها) على قبورهم كالمرأة الحامل في وضعها. وفي البيت الثاني يكمّل الصورة بأن يجعل السحابة ترضع النبت الذي نشأ فوق قبورهم كالأمّ المرضعة لأطفالها , فاجتمعت في البيتين ثلاث استعارات مكنّية يحذف فيها الـ مشّبه به ويبقي بعض لوازمه لتدلّ عليه. وإنّ استعارة هذه الألفاظ(أرسى, تضع, ترضع) للمستعار له(النسيم, حوامل المزن, العرّاصة الهمع) يضفي عليها سمات الأحياء على سبيل التشخيص؛ وهذه من الصور الاستعارّية الرائعة التي أبدعها خيال الشاعر, وقد نالت إعجاب ابن سنان الخفاجيّ وحازم القرطاجنّيّ وابن معصوم فعدّوها من أحسن الاستعارات وأليقها[٤].

وتكثر في شعر الرضيّ الصور التي يضفي فيها صفات الكائنات الحّية (إنسان أو حيوان) على المجرّدات أو المحسوسات؛ وهو ما يسمّى بالتشخيص, وتتكرّر هذه

---

(٢) م. ن: ٢٤٤.
(٣) ديوانه: ١/ ٢٥.
(٤) م . ن: ٦٤٨.
(١) ينظر: سرّ الفصاحة:١٢٥, ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء:٣٦٠, وأنوار الربيع في أنواع البديع, ابن معصوم المدنيّ, تح: شاكر هادي شكر, بغداد, ١٩٦٨: ١/ ٢٧٩.

الصور في القصيدة الواحدة فتتداخل فيها الاستعارات وتستدعي من القارئ شيئاً من التأمّل لإدراك فحواها, كما نرى في الأبيات الآتية[١]:

لمـّا نَعَـ اكَالناعِيانِ مَشى الجَوَى بينَ القُلوبِ وضَعضعَ الأحشاءَ
واسوَدَّ شَطرُ اليومِ ترجُفُ شَمسُه قَلقـاً وَجـرَّ ضياؤهُ الظلمـاءَ

[..... .....]
قَبـرٌ تَشبـّثَ بالنسيـمِ تُرابـُهُ دونَ القُبـورِ وعَقَّـلَ الأنـواءَ

[..... .....]
مُتهلِّلُ الجَ نباتِتضحَـ كُ أرضُهُ فكأنَّ بين فُروجِـهِ الجَـوزاءَ

[..... .....]
وَتَظُنّ كُـلَّ غَمامـ ةوقَفـ تْبـه تَبكـي عليـه تـوَدّداً وَولاءَ
وإذا الريـاحُ تَعرّضَـت بتُرابـه قُلنا السمـاءُ تنفَّسَ الصُّـعداءَ
إيهاً تَمَطَّـرَ نحـ وكَالـداءُ الذي قَرَضَ الرجـالَ وفرَّقَ القُربـاءَ
إنَّ الرمـ احَرُزِئنَ مِنـ كُمُ شَيَّعـاً غَمْـرَ الرداءِ مُهذَّبـاً مِعطـاءَ

فالجوى يمشي, واليوم أسود الشطر, والشّمس ترجف قلقاً, والضياء يجرّ الظلماء وتراب الـ قبر يتشبّث بالنسيم ويعقّل الأنواء, وهو متهلّل الجنبات, وأرضه تضحك, والغمام يبكي, والرياح تتعرّض بتراب القبر, والسّماء تتنفّس , والنّاء يقرض الرجال ويفرّقهم, والرّ ماح تصاب بالرزّية؛ فكلّ هذه المجرّدات والمحسوسات منحها الشاعر ملامح وصفات الكائنات الحّية, فأضفى عليها سمة التشخيص ممّا أعطى الأبيات الشعريّة المتضمّنة عليه رونقا وجمالاً بادياً. وممّا يدفع الشاعر إلى هذا التشخيص هو الانفعال والحالة النفسّية المتوتّرة التي تنتاب الشاعر لحظة الإبداع, وتؤثّر كثيراً في توجيه استعاراته[٢], ولم يكن له لينقل هذه المعاني كلّها بهذه الكثافة لولا الاستعارة.

ومن متابعة استعارات الشريف الرضيّ تبّين أنّ الاستعارة المكنّية كانت هي السائدة بحيث طغت على نظيرتها؛ الاستعارة التصر يحّية بشكل واضح, وقد يعود ذلك إلى أنّ المكنّية تقدّم المعنى بصورة أفضل, فهي تختزن رصيداً دلالّياً يفوق التصريحّية, وعمقاً في التصوير وتكثيفاً, بسبب تجرّ د سياقها من لفظ المشّبه به وتمحوره حول بعض متعلّقاته[٣].

وقد تبّين- أيضاً- أنّ الشاعر تميّز باستعارات كثيرة ومتميّزة مع مفردات بذاتها, لها تأثير نفسيّ كبير في نفسّية الشاعر وهي(الدهر, الزمان , الأيام,الليالي, الردى, الدنيا) أو مع ألفاظ الحرب(السيوف والرماح والسهام وغيرها), من ذلك قوله في الدهر[٤]:

قَد هادَنَ الدهْرُ حتّى لا قِراعَلهُ وأطرَقَ الخطْبُ حتّى ما بهِ حَرَ كُ

فقد استعار للدهر صفة المهادنة, وهي من صفات الإنسان على سبيل التشخيص, فلم يبـُدمقارعـاً. وفي الشطر الثاني بدا الخطب مطرقاً ليس به من حركة. والدهر

---

(٢) ديوانه: ١/ ٢٣.
(١) ينظر: التشخيص في الشعر العّبسيّ حتّى نهاية القرن الرابع الهجريّ : ٦٩, ٧٦.
(٢) ينظر: البناء الشعريّ عند مسلم بن الوليد: ١٥٥.
(٣) ديوانه: ٢/ ١١٠.

والخطب من الأمور المجرّدة التي منحها الشاعر صفات الإنسان, والاستعارة هي التي مكّنته من ذلك. إنّ وصف الدهر بالمهادنة قليل في شعر الرضيّ وفي شعر غيره, إذ إنّ الظاهر دوماً هو أنّ الشعراء يرجعون سبب مصائبهم وأحزانهم إلى كيد الدهر معهم, والشاعر يشخّصه ويلبسه ما ليس له؛ فالدهر يقوّض عمد الدين, وذو سهام, ويضحك, ويجمع البعداء, و يؤّب, ويأكل, ويضرب, وذو أولاد[١].

وبمثل هذه الاستعارات يشخّص الزمان فيقول فيه[٢]:

ما للزمانِ يَلَذُّ طَعمَ مَصائِبي فكأنّهُ يَظمَا لِيشربَ أدمُعي

فيستعير الشاعر للزمان صفات اللذّة والظمأ والشرب- وهي من لوازم الإنسان- وينسبها إليه فكأنّها من صفاته, وكذا يفعل مع(الليا لي والأيام) فالأيام تلبس الحداد وترمي, والليل يعانق, ويشيب رأسه, والليل يلد[٣].

أمّا مع الردى فيجعله شارباً آكلاً لأعمار الرجال[٤]:

نُؤمّلُ أن نَرْوَى من العيشِ, والردى شَروبٌ لأعمارِ الرجالِ أكُولُ

وقد يفعل الأمر نفسه مع أدوات الحرب, فتتوالى الاستعارات في البيت الواحد كقوله[٥]:

إذا استطالَ تْهُمومُهُ سَكِرتْ في كَفّهِ البِيضُ وانتَشى القلمُ

فالهموم تستطيل, والبيض(السيوف)تسكر, والقلم ينتشي. فنحن– حقّاً– بإزاء صورة رائعة تبعث على المتعة , وتدعو لمتابعة هذه الصور ومحاولة تخّيلكلّ فعل من هذه الأفعال في الذهن.

وقوله[٦]:

أما عانَقَتني صُدورُ السيوفِ أما قبّلَتْني نُصولُ السهامِ

ألمْ يَشربِ الصبرَ قلبي ولا انـْ (م) ـثَنى مَرَحاً والعَوالي ضَوَامِ

فيبلغ التشخيص مداه بأن يستعير الشاعر لأدوات الحرب صفات الإنسان (العناق, والتقبيل والظمأ), أمّا القلب فيستعير له(الشرب والمرح).

وهذه كلّ ها استعارات مكنّية يحذف فيها المشّبه به ويبقي بعض لوازمه فينسبها إلى المشّبه.

أمّا مع(الدنيا) فالشاعر له موقف معها لا ينمّ عن الارتياح, لذلك يستعير لها صفات تظهرها قليلة الوفاء, كثيرة الغدر, لا تبقي على أحد, فإذا ما جعلها أمّاً فإنّها تفني أبناءها, أو يشخّصها فيجعلها امرأة كثيرة ا لزواج تبّلى أزواجها بين حين وآخر؛ وفي هذا دلالة على عدم وفائها لأحد, فيدعو الشاعر إلى أخذ الحذر منها فيقول[٧]:

لا تأمَنِ الدنيا عليكفإنّها ذاتُالبُعولِ تُبـِلُّ الأبـدَالا

---

(١) ينظر: ديوانه: ١/ ٤٥, ٧٢, ٧٦, ١٠٣, ١٠٨, ١٥٠, ١٩٤, ٢٧٦.
(٢) م. ن:٦٣١/١, وينظر: ١/ ٣٥٢.
(٣) م. ن: ١/ ٣٧٥, ٥١٣, ٢/ ١٥٢, ١٦٦, ٢١٤.
(٤) م. ن: ٢/ ١٩١, وينظر: ١/ ٤٠, ٣٢٥, ٣٧٦, ٦٤٧.
(٥) م. ن: ٢/ ٣٦١.
(٦) م . ن : ٢/ ٣٦٩.
(١) ديوانه: ٢/ ٢٠٣.

ويقول[1]:

وخلائِقُ الدنيَا خَلائقُ مُومسٍ للمنـعِ آونـةً وللإعْطـاءِ
طَوْراً تُبادلُكَالصفاءَ وتَارةً تَلْقاكَتُنكرُها من البغضـاءِ

إذ جعل الدنيا مومساً متقلّبة, تعطي وتمنع وتمنحك الصفاء تارة والبغض أخرى, فإذا ما تقدّمت إلى الشاعر رفضها[2]:

خَطَبتنـيَ الـدُنيا فقُلـتُلها ارجِعي إنّـي أرَاكِ كثيرةَ الأزواجِ فقد

شخّصها الشاعر– في استعارة مكنّية– ومنحها لازمة من لوازم الإنسان, بل هي أخصّ به من باقي الكائنات وهي(الخطبة), فلا يجد الشاعر بدّاً من رفضها لأنّها كثيرة الأزواج؛ فالاستعارة هنا وفي غيرها تبدو هي الأفضل لنقل معاني الشاعر بشيء من التكثيف والإيجاز, مع القدرة على الإمتاع, وتقريب الأشياء البعيدة, فهي" الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع[...] إنّ هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقات المنطقيّة المتضمّنة إلّا في حالا ت قليلة جدّاً"[3].

في مثل هذه الصورة الاستعاريّة التي عرضناها يظهر تفرّد الشاعر في صوره ولا سيّما في صياغتها وطريقة تقديمهالأنّ المعنى قد يتوارد عليه أكثر من شاعر, لكنّ طريقة تقديمه هي الكلمة الفصل في تقدمة الشاعر أو تأخيره.

إنّ تميّز صورالشريف الرضيّ الا ستعاريّة قد بدا واضحاً بحيث صعب على البا حث أن يقدّم شاهداً ويستبعد الآخر, فنحن– كما قال أحد الباحثين– أمام قارّ ة منسيّة تنوء بالكنوز[4]. وإنّ اختيار الشاعر الاستعارة لنقل أفكاره ومعانيه يعود إلى أنّها اللغة الطبيعيّة للحالات المتوتّرة[5], والشاعر عندما يريد أن يفصح عن انفعالاته ومشاعره بإزاء الأشياء يضطرّ إلى أن يكون استعاريّاً[6]؛ فالاستعارة تمكّن الشاعر من التعبير عن كوامن شعوره وذاته المملوءة بالرفض والتذمّر بسبب خيبة أمله في السياسة والأقارب والأصدقاء.

الكناية

الكناية من الأساليب الـ بيانيّة التي من شأنها أن تـ منح النصوص الشعريّةغنًى دلاليّاً بسبب التكثيف المعنويّ الذي تضمّـ ه في طيّاتها , والذي تعبّر فيه عن المعنى المراد التعبير عنه في أقصر طريق. وهي لا تقوم على المعنى الذي يدلّ عليه ظاهر اللفظ بل آخر خفي يدلّ عليه اللفظ الظاهر؛ ويتجسّد هذا المعنى في تعريف عبد القاهر الجرجانيّ للكناية بقوله:" هي أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني، فلا

(٢) م . ن: ١/ ٢٧.
(٣) م. ن: ١/ ٢٣٩.
(٤) مبادئ النقد الأدبي: ٣١٠.
(١) ينظر: الصورة الفنّيّة في شعر الشريف الرضيّ(بحث), عبد الإله الصائغ: ٢٤٩.
(٢) ينظر: الصورة الشعريّة, س . دي . لويس, تر: أحمد نصيف الجنابيّ, ومالك ميري, وسلمان حسن إبراهيم, مراجعة: عناد غزوان, دار الرشيد للنشر, بغداد, ١٩٨٢: ١١٣.
(٣) الصورة الفنّيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ: ١٣٥.

يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه"[١].

وبذلك فإنّ الكناية تكتنز بعدين دلاليين؛ الأوّل هو المعنى الظاهر المتجاوز عنه إلى غيره. وتكمن قيمته في أنّه الدليل على وجود الثاني والطريق إلى كشفه، والآخر هو المعنى الخفيّ(معنى المعنى) وهو المراد من القول.

فالتعبير بها ليس تعبيراً مباشراً، وهنا تكمن قيمته في إغناء النصوص الشعريّة. فالكناية عن المعنى والتعريض به أجمل وأبلغ من التصريح به أو الإفصاح عنه[٢].

إنّ الكناية" مظهر من مظاهر البلاغة، وغاية لا يصل إليها إلّا من لطف طبعه، وصفت قريحته" [٣]، وقد عمد إليها الشاعر ليعبّر عن معانيه بقوّة وبلاغة ليحقّق التأثير المطلوب، ولم يكن بمعزل عن التجارب الشعريّة السابقة له، بمعنى أنّه كان على مرأى ومسمع من طبيعة الكنايات التي عَبّر بها الشعراء عن أغراضهم، فكان أن جرت على لسانه، وليس له من مفرّ عن أخذ معاني سابقيه واحتذائهم، على أن يعبّر في طريقة عرضها؛ وهذا ما فعله ، إذ عَبّر في صياغته لهذه المعاني فبدت في حُلَّة جديدة، بعد أن عرفنا تمكّنه من أساليب التعبير بسبب ثقافته الواسعة. ومن ذلك قوله[٤]:

لا يَسْتقِرُّ المالُ فوقَ أكُفِّهِمْ كالسيلِ يزْلقُ عن ذُرى الأعلامِ

فقد أراد بعدم استقرار المال في أيدي الممدوحين إثبات صفة الكرم لهم، فهم من كثرة بذلهم له لا يبقى بأيديهم منه شيء. والشاعر لم يفصح عن كرمهم على وجه الحقيقة، وإنّما أثبته لهم عن طريق الكناية، وهو أبلغ وأقوى في الدلالة على المراد، ثمّ زاد في وضوح الصورة بأن شبّه هذه الحال بعدم استقرار السيل على قمم الجبال في الشطر الثاني من البيت، وهذا المعنى قريب من قول أبي تمّام[٥]:

لا تُنكِري عطلَ الكريمِ من الغِنى فالسيلُ حَربٌ للمكانِ العالي

فالمعنى مسبوق إليه إلّا أنّ الشاعر غيّر صياغته، أمّا بقاء المال في اليد فهو كناية عن البخل، والشاعر ينفي عن نفسه هذه الصفة لأنّ ما يحاول أن يكسبه غير المال بل هو العلا والفضل والمجد[٦]:

ولستُ بخزّانٍ لمالٍ ، وإنّما تُراثُ العلى والفضلِ والمجدِ مالِيا

وعلى النقيض من هذه الصفة نجد البخل، والشاعر عندما يريد أن يصِمَ الرجال بالبخل يصف مواقد نيرانهم بأنّها بيضاء ليس بها رماد في قوله[٧]:

بُيُوتُهُ م سودُالذرَى ولِنارِهِمْ مَ واقدبيضٌ ما بِهِنّ رَ مادُ

فالمواقد البيض وعدم وجود الرماد كناية عن البخل، فهم لا يوقدون النار لطبخ الطعام للضيوف فيتخلّف رماد كثير. ولاشكّ أنّ إثبات هذه الصفة من طريق الكناية

---

(٤) دلائل الإعجاز: ١٠٥.
(١) ينظر: دلائل الإعجاز: ١٠٩.
(٢) جواهر البلاغة في المعاني والبيانات والبديع: ٣٥٤.
(٣) ديوانه: ٢/ ٣٣٥.
(٤) ديوان أبي تمّام، تقديم وشرح: محيي الدين عبد الحميد ، دار صادر ، بيروت، ط١، ١٩٩٧: ٣٧/٢.
(٥) ديوانه: ٢/ ٥٨٨.
(١) ديوانه: ١/ ٤٠٤.

أبلغ وأقوى بإثبات لوازمها، فلا يكتفي بالصفة وإنّما بإثبات دليلها، وهذا بمثابة توكيد لها.

وقد يكنّي مرّتين عن هذه الصفة في قوله[١]:

مواقِدُ نيرانِهِمْ قِرَّةٌ وسِربالُ طاهيهِمُ أبيَضُ

فالمواقد الباردة وقميص الطاهي الأبيض كنايتان عن البخل وعدم إكرام الضيوف، الذي يستدعي الرماد وتلطّخ القميص بالسّواد. وقد يعّبر عن المعنى نفسه، ولكن بطريقة أخرى هي الكناية عن نسبة بأن ينسب عدم معرفة الضيف إلى كلبهم وليس لهم، وبأنّه لم يألف الضيوف، وهو جائع أيضاً، فبقي عاوياً طوال الليل. والشاعر بطبيعة الحال لا يريد إثبات الصفة إلى الكلب، وإنّما إلى صاحبه، وهذه الطريق تبعث على المتعة والإعجاب بصورة أفضل ممّا لو صرّح بهذه الصفة مباشرة إذ يقول فيه[٢]:

ومِنْ نَفرٍ لا يَعرِفُ الضيفَ كلبُهمْ ويَسغبُ حتّى يَقطَع الليلَ عاوِيا

ومنه– أيضاً– قوله[٣]:

ومنْ سَمحتْبخاتمِهِ يَميـنٌ تَضَنُّ بكُلّ عاليـةِ الكِعابِ

فهو لم ينسب صفة الكرم إلى شخص الإمام عليّ(عليه السلام) مباشرة، وإنّما نسبها إلى يده التي تصدّقت بالخاتم، على طريقة الكناية عن نسبة.

أو قد يكنّي عن موصوف في قوله[٤]:

ولضيغَمٍ يَطأُ الرجالَ غُلُبَّةً بِقنًا مِنَ الأنيـابِ أو بسُيـوفِ

فقد كنّى بالضيغم عن الممدوح الموصوف بالشجاعة. وما يمنع من إرادة المعنى الظاهر(الضيغم) هو إثبات(القنا والسيوف) وهي من لوازم الرجل الشجاع.

ومن الكنايات المألوفة التي وردت في شعره قوله[٥]:

وهلْلِلياليـنا الطوالِ تَصرّمٌ وهلْلِلياليـنا القِصارِ رُ جوعُ

فقد كنّى بالليالي الطوال عن حالة الحزن والألم وبالليالي القصار عن حالة الفرح والسعادة. ومثلها– أيضاً– نؤوم الضحى[٦] كناية عن المرأة المترفة التي لها من يخدمها؛ وهي كنايات مألوفة عند غيره من الشعراء بحيث بدت محدودة التأثير[٧].

أمّا الكنايات التي أبدعتها مخيّلة الشاعر والتي تبرز تمكّنه من أسلوب الكناية فمنها قوله[٨]:

مُقيمٌ بصَحراءِ الضَغائنِ مُصحِراً إذا أخمدَ تْمن نارِها الحربُ أوْقَدا

---

(٢) م. ن:١/ ٥٨٠.
(٣) م . ن: ٢/ ٥٨٩.
(٤) م . ن: ١/ ١١٦.
(٥) م . ن: ٢/ ١٤.
(١) ديوانه: ١/ ٦٥٦.
(٢) م . ن: ١/ ٢٥٥.
(٣) ينظر: الكناية– أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهليّ، محمّد الحسن عليّ الأمين أحمد، المكتبة الفيصليّة، مكّة المكرّمة، ١٩٨٥: ٢٠٠.
(٤) ديوانه: ١/ ٢٨٣.

والشاعر– هنا– لا يريد المعنى الظاهر من أنّه مقيم في الصحراء، وإنّما كنّى بهذا عن حال الممدوح (الصاحب بن عبّاد) وقد أحاطته الأضغان والأحقاد من كلّ جانب، في حين أنّه واضح بيّن من أمره أنّه لا يضمر شيئاً بإزاء الآخرين؛ وهي صورة كنائيّة رائعة من إبداع مخيّلة الشاعر. وما مكّنه منها هو اتّساع ثروته اللغويّة وقدرته على إقامة العلاقات الجديدة بين الألفاظ المختلفة.

ومنها- أيضاً- قوله الذي يرثي فيه أباه[1]:

رَقَدَ المُلوكُ بحَزمِ أبلَجَ رأيُهُ فَلَقٌ لعاشيةِ العُقُولِ النُوَّمِ

وفي هذا البيت نجد أكثر من كناية فقوله(رقد الملوك)كناية عن موته، وقوله(بحزم أبلج) كناية عن سداد رأيه وقوّته؛ وهاتان الكنايتان ليس الإتيان بهما من الصعب أو المبتكر، لكنّ تميّز الشاعر كان في الشطر الثاني في قوله(عاشية العقول النوّم) إذ كنّى بهذا التعبير عمّن ساءت بصيرته، وهي كناية تبعث على الإعجاب، وتعطي صورة واضحة عن قدرة الشاعر في صياغتها، وفي تحقيق الاستجابة المطلوبة لدى المتلقّي. فالعشو إنّما يكون للبصر لكنّ الشاعر لم يرد هذا المعنى، وإنّما تعدّاه إلى آخر بدلالة(العقول النوَّم) ليشير إلى من استحكمت عليه أطراف الجهل وسوء التفكير. ومنه– أيضاً– قوله[2]:

إلى أن تسَامى الصبحُ والليلُ لافظٌ حُشاشَتُه والطالِعاتُ تَرِيعُ

فقوله(تسامى الصبح) كناية عن قرب طلعته وانبلاج ضوئه، وقوله(الليل لافظ حشاشته) كناية عن انتهائه، وإنّه يمرّ بلحظاته الأخيرة. ولا شكّ في أنّ التعبير عن هذا المعنى(انتهاء الليل وإقبال الصباح) بهذه الطريقة شيء غاية في الروعة والإمتاع؛ فالكناية عن هذا المعنى أبلغ وأجمل من التصريح به.

لقد تبيّن من متابعة كنايات الشريف الرضيّ أنّ النوع المسمّى(الكناية عن صفة) كان هو الأكثر شيوعاً وتردّداً في ديوانه، أمّا المعاني التي كنّى عنها فهي القيم السامية والمُثل العليا المحمودة في المجتمع آنذاك، كالكرم والشجاعة والهيبة وعلوّ المنزلة والعفّة والمروءة وما يدور حولها، أو ما يناقض هذه الصفات في محاولة لتجاوزها، كالبخل والجُبن وعدم الإقدام وهوان المنزلة.

فالتعبير(سيّال اليدين، وكثرة الرماد، وطويل يد الجود، ورطوبة الكفّ، وكثرة الأيادي، وكثرة مواقد النيران، وطلاقة اليد, وعدم خزن المال, والأيادي تلاطم الأثافي[3]) كنايات عن الكرم، و(السيوف المهابة والقاطعة، والخيل المغيرة, والشعر المغبرّ, وشعث النواصي)[4] كنايات عن الشجاعة، و(البيوت المرهوبة, والاسم المهتوف به, والخيام المرفوعة العماد, والجهل بالفحشاء مع معرفة الآخرين بها)[5] كنايات عن الهيبة وعلوّ المنزلة، و(طهارة الأثواب ونضارتها, واليد البيضاء والمبسوطة)[6] كنايات عن العفّة والنقاء والوضوح، و(المواقد البيض أو الباردة,

---

(٥) م . ن: ٢/ ٢٩٣.
(١) ديوانه: ١/ ٦٢٢.
(٢) ينظر: م . ن: ١/ ٢٤٢, ٣٢١, ٣٣٢, ٢ / ١٢٦, ٤٦٨, ٥٣٥, ٥٤٨, ٥٥٠, ٥٨٨, ٥٨٩.
(٣) ينظر: م . ن: ١/ ٦٢, ٢/ ٧, ٣٣٦, ٥٨٩, ٥٩٠.
(٤) ينظر: م . ن: ١/ ١٥٢, ٢٩٨, ٣٣١, ٦١٨, ٢/ ٦, ١٣, ٣٢١, ٣٤٤, ٤٦٨, ٤٨٣.
(٥) ينظر: م . ن: ١/ ٢٨, ١٤٣, ٢٠٢, ٢٦٠, ٣٨٨, ٤٦٠.

وعدم وجود الرماد أوقلّته, والكلب الذي ينبح بوجه الضيوف)[1] كنايات عن البخل، و(المجلس الخالي من القاعدين, والمربط الخالي من الجياد, وعدم الحركة للمساعي, والرضى بدار الضيم, والخيام القصيرات العماد)[2] كنايات عن هوان المنزلة، و(كُبَّتْ جفانه, وأخمدت نيران القرى لديه)[3] كناية عن الموت.

إنّ الملاحظ على هذه الكنايات أنّ نسبة كبيرة منها قديمة متوارثة جرى عليها الشعراء قبله, لكنّ الشاعر غيّر في صياغتها لها فبدت في حُلّة أخرى وصورة جديدة.

أمّا عن سبب كثرة هذا النوع؛الكناية عن صفة فلأنّ الشاعر ولاسّيما في غرض المدح والرثاء– وهما الأكثر في ديوانه– أمام شخصيّة واحدة (ممدوح أو مرثيّ) فيعمد إلى تعداد مناقبها وصفاتها, ولا يذكرها مباشرة بل يكنّي عنها بألفاظ أخرى تزيد من إثبات الصفات لأصحابها والمبالغة في نسبتها لهم. يزاد على هذا أنّ الشاعر يحلم بمجتمع مثاليّ يتحلّى بالقيم العربيّة الأصيلة التي يراها متجسّدة في آبائه وأجداده وفي عرب البادية, فتكثر هذه الصفات لأنّها مترسّخة في ذهنه كثيرة التردّد على لسانه.

والشاعر يعمد إلى الكناية لينوّع في الأساليب التي يوصل بها معانيه إلى المتلقّي، ولقدرة هذا الفنّ على تحقيق المتعة والبلاغة في الدلالة على المراد, فهو على بيّنة من أنّ التصريح بنسبة الصفات إلى أصحابها يبعث على الملل ويفقد كلّ تأثير، في حين أنّ الكناية– وهذا سرّ بلاغتها- تزيد من إثبات الصفة من خلال دليلها، إذ" إنّ إثبات الصفة بإثبات دليلها ، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها، آكدُوأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبتها هكذا ساذجاً غفلاً "[4]، وهي بذلك أبلغ من الإفصاح لأنّها تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها.

بل إنّ هناك مبالغة– بحسب ما يرى ابن سنان الخفاجيّ[5]– في زيادة إثبات الصفة وتوكيدها، ما كانت لتحصل لو عدل الشاعر عن الكناية إلى التصريح.

يزاد على ذلك أنّ الشاعر يلجأ إلى أسلوب الكناية لأنّه الأسلوب الأمثل لتجاوز الألفاظ البذيئة والقبيحة التي يترفّع عن ذكرها عندما يريد أن يذمّ أعداءه ولاسّيما إذا ما علمنا أنّ ديوان الشاعر يكاد يخلو من غرض الهجاء.

فتكون الكناية– بذلك– الطريق المثلى للتعريض بخصومه أو بالخلفاء والملوك والنيل منهم من دون أن يستطيعوا الردّ عليه، فهي" تمكّنك أن تشفي غلّتك من عدوّك دون ردّ منه "[6]. والشاعر– أيضاً– كان على وعي كامل بأنّ الكناية من حيث تقديمها المعنى في شيء من الخفاء والدقّة, تتلاءم مع القاعدة النقديّة السائدة آنذاك التي كشف عنها أخوه(المرتضى) الذي كان بمثابة الناقد لشعر أخيه؛ هذه القاعدة التي كانت تثني على الشعر المبنيّ على الإشارة والاختصار والإيماء إلى الأغراض من

---

(٦) ينظر: م . ن: ١/ ٤٠٤, ٥٨٠, ٢/ ٥٨٩.

(١) ينظر: ديوانه: ١/ ٤٠٠, ٤٠٤, ٤١١, ٥٨٠.

(٢) ينظر: م . ن: ١/ ٦٣٦.

(٣) دلائل الإعجاز: ١١٠- ١١١، وينظر: جواهر البلاغة: ٣٥٤.

(٤) ينظر: سرّ الفصاحة :٢٢٢– ٢٢٣، والكناية– أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهليّ: ٥١.

(١) البلاغة الواضحة: ١٣١, وينظر: الصورة الفنّية في شعر الشريف الرضيّ , حامد كاظم عبّاس, رسالة ماجستير, كلّية الآداب, الجامعة المستنصريّة, ١٩٩٥م: ٧٤.

دون التصريح بها مباشرة, وحذف فضول القول[1]. والشاعر– بطبعه– ميّال إلى مسايرة الحركة النقدّية وعدم الخروج على مواضعاتها, والسير على هدي التجارب الشعرّية السابقة له ولاسّيما التي نالتنصيباً كبيراً من الشهرة والنجاح

التقديم والتأخير

ممّا لاشكّ فيه أنّ التقديم والتأخير من الظواهر الأسلوبّية التي هي موضع اهتمام البلاغّيين والنحويّين معاً، إذ إنّ له مساساً بعلمَي البلاغة والنحو؛ فقد نال اهتمام البلاغّيين لأنّهم وجدوا أنّه يحقّق أهدافاً وأبعاداً نفسّية للمتكلّم تزيد من بلاغة النصوص وجمالّيتها، في حين اهتمّ به النحوّيون لأنّه يعدّخرقاً لقواعد ترتيب الكلم في العربّية. وما يعنينا هو مدى علاقته بلغة الشعر، إذ إنّه يشكّل ملمحاً بارزاً من ملامح لغة الشعر بسبب خصوصّيته وتأثيره في النصّ الشعريّ، فهو" باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثمّ تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[2]؛ وبذلك فهو يمنح الكلام روعة وجمالاً لا تجدها مع غيره، وبلغ الأمر أن لا يحكم بتقديم الشاعر، أو يقضى له بالعلم إلّا أن يكون في شعره التقديم والتأخير[3].

إنّ التقديم والتأخير خروج على الأصل أو عن الرتبة المحفوظة في الكلام[4] يلجأ يلجأ في ضوئه الشاعر إلى ترتيب الألفاظ على غير ما يقتضيه ترتيبها في أصل اللغة لتحقيق غايات متنوّعة، وليمنح الكلام شحنة دلالّية لم تكن حاصلة بدونه. وعدول الشاعر عن الأصل" يمثّل نوعاً من الخروج على اللغة النفعّية إلى اللغة الإبداعّية"[5]؛ وهذه من سمات لغة الشعر، وبذلك يكون هذا الأسلوب عاملاً مؤثّراً في إكساب لغة الشعر مزيّتها الأدبّية وتفرّدها عن لغة الكلام، التي غالباً ما تلتزم ما هو أصوليّ.

إنّ من أهمّ وظائف هذا الأسلوب إسهامه في إخراج لغة الشعر عن طابع الرتابة والمألوف في التعبير، وهو ما تمجّه النفوس، وبذلك يبعد الملل عنها بأن يكون عنصراً مشوّقاً لمتابعة النصّ الشعريّ، ووجوده في لغة الشاعر يدلّ على قدرة فنّّية واسعة في التصرّف في فنون التعبير لتأدية المعنى المراد على أن لا يبلغ الكلام حدّالتعقيد المعنويّ .

ولعلَّ من أهمّ أسباب تقديم اللفظ على غيره هو العناية والاهتمام به، إذ إنّ العرب إنّما" يقدّمون الذي بيانه أهمّ لهم، وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعاً يهمّانهم ويعنيانهم"[6].

---

(٢) ينظر: رسائل المرتضى, الشريف المرتضى, تح: أحمد الحسينيّ, دار القرآن, مطبعة الخيام, قم, ط١, ١٤١٠هـ: ١٩٥/٤, والشريف الرضيّ , أحسان عبّاس: ٢٥٣.

(١) دلائل الإعجاز: ١٣٧.

(٢) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١/ ٢٦١.

(٣) الأصول، تمّام حسن، دار الشؤون الثقافّية العامّة، بغداد، ١٩٨٨: ١٣٠– ١٣٥.

(٤) البلاغة والأسلوبّية، محمّد عبد المطّلب، الهيأة المصرّية العامّة للكتاب، ١٩٨٤: ٢٤٨.

(٥) الكتاب: ١/ ٣٤.

إنّ هذ ا الكلام يصدق على كل لفظ متقدّم في الجمل سواء أكان في رتبته أم في غيرها، اسماً كان أم فعلاً، ففي قول الشاعر[١]:

الجِدّ لا يَقْتَضِي إسْ ماعَمُ لهيةٍ والهزْلُ يكمُ نُفي الأوتارِ والنغَمِ

فلفظة (الجدّ) اسم ورد في صدر الجملة, وهو موضع اهتمامالشاعر بدليل أنّ ه قدّمه أوّلاً ثمّ أخبر عنه بـ الجملة الفعليّة, وهو في مكانه الطبيعيّ, لأنّ الأصل في المسند إليه أن يتقدّم؛ ومثل هذا ما جاء في عجز البيت في تقديم الاسم(الهزل).

وقد يأتي المتقدّم فعلاً وحـ ينئِذيكون الفعل هو موضع اهتمامه. ومن ذلك قول الشاعر[٢]:

أَأُ نكرُ والمجـ ُدُغُوانِيهْ وَمخبُرتي عندَ أقرانيَهْ

فالمتقدّم- هنا- هو الفعل(أنكر) وقد جاء في مكانه الموضوع له لأنّ ه يتصدّر في الجملة الفعليّة, وهو موضع اهتمام الشاعر وعنايتهلأنّه أشار إلى الحدث الذي شغل الشاعر وهو إنك ار الآخرين له على عظم مكانته بينهم, فقدّمه على غيره, لأنّه أثار حفيظته واستغرابه.

إنّ هذا لا يعدّخروجاً على ترتيب الألفاظ فكلّ لفظ في مكانه الموضوع له في أصل اللغة, لكنّ الذي يعنينا, والذي يسهم في إغناء لغة الشعر ويثريها إنّما هو التقديم الذي يخالف الأصل, كتقديم الخبر على المبتدأ, وتقديم المفعول به على الفعل أو الفاعل, أو تقديم الجار والمجرور أو الحال أو الصفة وغير ذلك ممّا يسمّى بالفضلة على عمد الجُمل.

لقد تبّين من متابعة التقديم والتأخير في ديوان الشاعرأنّ تقديم الخبر على المبتدأ كان الأكثر من بين التقديمات ولا سّيما حينما يكون الخبر شبه جملة(جارّاً ومجروراً أو ظرفاً) ويكون المبتدأ نكرة, بمعنى أنّ التقديم سيكون واجباً, ومثل هذا التقديم وإن كان بحكم التأليف النحويّ إلّا أنّه يحقّق أبعاداً أخرى كالعناية والاهتمام بالخبر المتقدّم. ومنه قول الشاعر[٣]:

وللحِلمِ أوقاتٌوللجهلِ مِثلُها ولكنّ أوقاتِي إلى الحِلمِ أقرَبُ

فالخبر (للحلم) تقدّم على المبتدأ لأنّ إثباته أوّلاً أولى وأهمّ من غيره، إلّا أنّ هذه الفائدة(العناية والاهتمام) تظهر بأجلى صورها مع حالات تقديم الخبر جوازاً، التي يتساوى فيها التقديم وعدمه من الناحية الإعرابيّة، فلا يبقى مسوّغ لتقديم الخبر سوى الاهتمام بالخبر؛ وهذا نجده في قوله من البيت نفسه(وللجهل مثلها) الذي راعى فيه- فضلاً عمّا سبق- التناسق والتوافق في ترتيب الألفاظ مع الجملة الأولى. ومنه قول الشاعر[٤]:

---

(٦) ديوانه: ٢/ ٣٨٦.

(١) ديوانه: ٢/ ٥٨٢.

(٢) م. ن: ١/ ١٠٨, وينظـــر: ١/ ١٦٩,١٦١, ٢٥٧, ٢٦٥, ٢٦٩, ٢٨٢, ٢٩١, ٢٩٢, ٣٠٦, ٣١٤, ٧/٢, ٤١, ٥٢, ٥٣, ٥٥, ٥٧, ٧١, ١١٣, ١٢٣, ١٢٥, ١٢٧, ١٣٤.

(١) ديوانـــه: ٢/ ٥٣، وينظـــر: ١/ ١٧٥، ١٩٦، ١٩٧، ٣٠٧، ٣٢٤، ٣٢٦، ٣٧١، ٢ / ٤٦، ٥١، ٥٥, ١١٥، ١١٨، ١٢٣، ٢٨٩، ٣٠٧.

فـي الطينـةِ البيضـاءِ غَرسُـكَإنّـه غـرسٌ تَداولُـهُ البِ قـاعُعَويـقُ

فقدّم الشاعر الخبر(في الطينة) لأنّه أراد أن يبّين موضع الغرس للممدوح(والده) لأنّ الغرس حاصل لكنّ موضعه هو الأساس في عناية الشاعر.

وقد يتقدّم المفعول به على الفاعل للسبب نفسه. ومنه قول الشاعر[1]:

يَشكو فِراقَهُمُ القلبُ الذي جَرحوا مِنّي وتبكِيهمُ العينُالتي طَرَفوا

فالمفعول به(فراقهم) قد شغل حيّزاً من عقله وقلبه فهو موضع اهتمام الشاعر وكان حقّه أن يتقدّم على الفاعل.

ومن التقديم ما يكون لغرض التخصيص، كقول الشاعر[2]:

لنَا الجِبالُ القُ وُد مَرفوعَةً تَزِلُّ عنها قَدمُ الصاعِد
لنا الجِ يادالقُبُّ أخّـاذَةً على العِدى بالأمـ ـد الزائـد
لنا القَنا والبيضُ مِطواعَةً في الضربِ يَعصينَ يدَ الغامِد
لنا الأُ سودُالغُلْبُ في غِيلها مـن ثائِرٍ بأسَـاً ومِنْ لابِد

ففي هذه الأبيات قدّم الشاعر الخبر(لنا) على المبتدأ وبذلك خصّص ما بعده من أسماء به وقصرها عليه من دون غيره، ولو أخّر الخبر لكان من الممكن أن تصدق هذه الأحكام عليه وعلى غيره بلا تخصيص له. ومنه– أيضاً– قوله[3]:

لهُ العِزُّ والمجدُ التليدُوِراثَةً وأخْذاً عن البيضِ الظبَى والسوابِق

ففي هذا التقديم للخبر(له) تخصيص(العزّ والمجد) للممدوح(أبيه) ولو تأخّر الخبر لكان من الممكن أن ينسب العزّ والمجد له أو لغيره؛ وبذلك تنعدم فائدة التخصيص.

أمّا التقديم الذي يكون لأغراض فنّية فهو ما يلجأ إليه الشاعر للوصول إلى القافية فيقدّمالخبر حيناً والمفعول حيناً أخرى، أو غيرهما ويؤخّر ما فيه حرف الرويّ للمحافظة على وحدة القافية؛ ويشكّل هذا مسوّغاً مهمّاً من مسوّغات التقديم، وكان سبباً لكثير من التقديمات لدى الشعراء في العصور كلّها. ومنه قول الشاعر[4]:

شواجِرُ أرحامٍ إذا ما وَصلتَها فعِنْدَأميرِ المؤمنينَ ثوابُهَا

فقدّم الشاعر الخبر(شبه الجملة الظرفية) وعمد إلى تأخير المبتدأ(ثوابها) لاشتماله على حرف الرويّ ليحافظ على وحدة القافية.

وقد يتقدّم المفعول به للسبب نفسه، كقوله[5]:

لي فيهمُ خَلَفٌ مِ ن كُلّ مُفتقَ ِد ورُبّما جازَ قدرَ الذاهبِ الخَلَفُ

فقدّم الشاعر المفعول به(قدر) وأخّر الفاعل(الخلف) لاشتماله على حرف الرويّ.

وهناك تقديم وتأخير يستدعيه إحداث التناسب والانسجام النغميّ بين مفردات البيت. ومنه قول الشاعر[6]:

---

(٢) م. ن: ٦/٢، وينظر: ١/ ٦٣، ٦٦، ٧٢، ٨٦، ١١٠، ٢/ ٧، ٨، ١١٥، ١١٦، ٢٠٢، ٢٠٧.
(٣) م. ن: ١ / ٣٤٧– ٣٤٨.
(٤) م . ن: ٢/ ٥٩، وينظر: ١ / ١٩٦، ١٩٧، ٢٣٤، ٣٢٢، ٢ / ١٦، ١٩، ٢٤، ٤٤، ٤٦، ٥٩، ١٢٧، ٥٩١.
(١) ديوانـــه: ١/ ٧١ , وينظـــر : ١/ ٣١, ٧٠, ٧٥, ١١٤, ١١٧, ١١٨, ١١٩, ٢ / ٧, ٥٠, ٨٠, ١٢٦, ١٨١, ١٨٥.
(٢) م . ن: ٢/ ٧ , وينظـــر: ١/ ٣٢, ٣٣, ٦٩, ٨٤ , ١٠٩, ١١٠, ١١٨, ٢/ ١٢٥, ١٧٣, ١٧٩, ١٨٥, ١٨٦, ١٨٧, ١٨٨.
(٣) م . ن: ١/ ٢٩٢, وينظر: ١/ ٣٢, ١٧٦, ٢/ ٥, ٦, ٧, ٤٤, ٥٧, ٢١٨, ٢٢٨, ٣٣٢, ٣٣٧, ٣٤٤, ٥٨٦.

فمَنْ ذا يُرامِيني وَ لي منكَ جِنّةٌ ومَنْ ذا يُدانيني ولِي منكَ عاضِدُ
عَليّ رِداءٌ مِنْ جمالِكَ واسِعٌ وعِنديَ عِزٌّ من جلالِكَ خالِدُ

فما جاء من تقديم وتأخير في عجز البيتين هو لمراعاة الترتيب والانسجام الصوتيّ والتوافق مع صدري البيتين.

يتبّين لنا ممّا سبق أنّ التقديم والتأخير في شعر الشريف الرضيّ لم يخرج في الأكثر عن مسوّغات التقديم التي تعارفها العرب منذ القديم؛ فمنه ما يكون لأغراض معنويّة كالعناية والاهتمام أو التخصيص, ومنه لأغراض فنّيّة كإقامة الوزن أو الوصول إلى القافية , أو لأسباب شكليّة لإحداث التوافق والتناسب في ترتيب الألفاظ بين صدر البيت وعجزه وغير ذلك. أمّا عن فضيلة هذا الأسلوب التي ألجأت الشاعر إليه فلأنّ التقديم والتأخير وبسبب وجود العلامات الإعرابّية يعطي المتكلّم" حرّيّة صياغة الجمل, وتشكيل عناصرها التشكيل الذي يجعل الجملة أشدّإعراباً عن نفسه, وأكثر استجابة لتصوير ما هو موضوع اهتمامه من عناصر التركيب"[1]. يزاد على هذا أنّ الشاعر- وهو يقف في مقدّمة الشعراء المكثرين- يبدو أنّه كان واعياً من أنّ التقديم والتأخير من شأنه أن يقضي على حالة الرتابة التي تؤدّي إلى الملل والضجر فيما لو نمّط جمله الشعرية بشكل واحد.

الاستفهام

الاستفهام أحد الأساليب اللغويّة والبنى التركيبيّة المهمّة التي لجأ إليها الشاعر في صياغة معانيه وعرضها, الذي من شأنه أن يبعد لغة الشعر عن المباشرة في طرح المعاني وتقريرها. والشاعر- كما هو حال كبار الشعراء- لا يستخدم الاستفهام لما وضع له في أصل معناه من طلب الفهم إلّا نادراً, وإنّما يخرج به لتأدية معانٍ مجازّية متعدّدة يسانده في ذلك تعدّد أدوات الاستفهام وتنوّع معانيها واستخداماتها, وبذلك تتعدّد أنماط الجملة الاستفهاميّة لديه لكي يستطيع من خلالها استيعاب معاناته النفسيّة والشعوريّة, وليدلّ على براعة في التصرّف في فنون القول, وتسخير اللغة بشتّى أساليبها. واللغة بيد الفنّان المبدع- كما تقول نازك الملائكة- أشبه بحقل فارغ خصب والشاعر فلّاح موهوب يستطيع أن يستخرج منه مختلف الثمار, في حين أنّها تجمد بين يدي من لا موهبة له[2]. ولسنا بحاجة إلى بيان أنّ الشاعر موهوب ومطبوع على قول الشعر منذ الصبا؛ فهذا أمر مفروغ منه كما دلّت على ذلك مصادر سيرته .

لقد أكثر الشاعر من أسلوب الاستفهام في أغراضه الشعريّة كلّها, لكنّه كان أكثر شيوعاً مع غرض الرثاء, ويعمد- في أحيان كثيرة- إلى تكرار الاستفهام في الموضع الواحد مرّات عديدة وبشكل متتالٍ. ويبدو أنّ الشاعر وجد الاستفهام أنسب الأساليب

---

(١) الجملة العربّية في ضوء الدراسات اللغويّة الحديثة(بحث)، نعمة رحيم العزّاويّ, كتاب المورد- دراسات في اللغة, دار الشؤون الثقافيّة العامّة, بغداد, ١٩٨٦ :١٦٧.

(٢) ينظر: سايكولوجيّة الشعر ومقالات أخرى, نازك الملائكة, دار الشؤون الثقافيّة العامّة, بغداد, ١٩٩٣ :١١- ١٢.

اللغويّةِ لندب المرثيّ وتأبينه. ففي رثائه للصاحب بن عّباد استخدم الاستفهام بالهمزة سبع مرّات متتالية ابتداءً بمطلع القصيدة[١]:

أكذا المُ نونُ تُقتطــرُ الأبطالا أكذا الزّ مانُ يُضعْضِعُ الأجبالا
أكذا تُصابُ الأُسْ ـدُ وهي مُ لِلّةٌ تَحْ مي الشُّبولَ،وتَمنعُ الأغيالا
أكذا تُقامُ عن الفرائــسِ بعدما مَلأت هَماهِمُها الورى أوجالا
أكذا تُحطّ الزاهِ راتُ عن العُلى مِنْ بعد ما شَأتِ العُيونَ منالا
أكذا تُكبُّ البُزْلُ وهي مَصاعِبٌ تَطوي البعيدَ وتحمِلُ الأثقالا
أكذا تُغاضُ الزاخِ راتُ وقد طغتْ لُجَجاً، وأوردتِ الظمـاءَ زُلالا

والشاعر– هنا– لا يريد أن يستفهم عن شيء لا يعلمه , فهو يعرف جّيداً فعل المنون والزمان في بني البشر, وله مواقف تنمُّ عن حكمة وخبرة بالحياة وتجاربها, ولكنّه يريد أن يظهر تفجّعه بوفاة المرثيّ, وتحسّره عليه, وبيان فضائله ومكانته, ففي كلّ استخدام للهمزة مع لفظة(كذا) يشير إلى معنى جديد يكشف عن مزاياه, فيجعله بطلاً, وجبلاً, وأسداً طالما ملأ الناس خوفاً بزئيره, وشجرة أثمرت علماً, وبلغت مكانة تعجز عن شأوها العيون, وناقة قوّية تطوي المسافات, وبحراً زاخراً يروي ظمأ الآخرين ويشفي غلّتهم. لقد وظَّف الشاعر الاستفهام ليعّبر عن هذه المعاني بصورة أروع وأقوى ممّا لو صرّح بها مباشرة. ويرجع جزء كبير من جمال هذه الأبيات إلى الاستخدام المجازيّ للألفاظ والتعابير الواردة فيها. أمّا الفعل المضارع بعد أداة الاستفهام فهو يشير إلى استمرار النعي في نفس الشاعر, وهو مستفاد من دلالة المضارع على الحركة واستمرار الحدث.

ومنه– أيضاً– ما جاء في رثاء الشاعر لأبي إسحاق الصابي, ففي مطلع القصيدة استخدم الاستفهام بالهمزة مرّتين موجّهاً الكلام لمخاطب مجهول بقوله[٢]:

أعلمتَ من حَمَلُ وا على الأعواِد أ رأيتَ كيفَ خَبا ضياءُ الذ ابِي

وهو يريد أ ن يبّين عظمة هذا المرثيّ ومزاياه, وأن يصوّر لنا جسامة الخطب الذي حلَّ به, فيكرّر الاستفهام بـ(من) في أثناء القصيدة خمس مرّات لتأكيد الإحساس بالفقد وتقريره في النفوس, ومن خلاله يشيد بمكانة المرثيّ الأدبّية والعلـ مّية منبّلًأنّ البلاغة والفصاحة قد فقدت أميرها الذي كان خير سند للخلفاء والملوك, يدافع عنهم بكلامه البليغ ويحسن لهم المشورة والرأي السديد. والألفاظ التي انتظمت منها الأبيات تشير إلى هذه المكانة وإلى مقام المرثيّ؛ على سبيل التعظيم والتفخيم, وهي تشير– ضمناً– إلى وفاء الشريف الرضيّ لأصحابه وليس من باعث لرثائهم سوى الإخلاص وتقدير حقّ الصداقة, فيقول[٣]:

من للبلاغةِ والفصاحةِ إنْ هَمَى ذاكَ الغَمامُ وعَبَّ ذاكَ الوابِلِ
من للملوكِ يَجُزُّ في أعدائِها بظُبًى من القولِ البليغِ حِ دادِ
من للممالِكِ لا يزالُ يُلِمّـها بسِدادِ أمرٍ ضائعٍ وَسَـدادِ
من للجحافل يَستزِلُّ رِماحَها وَيرُ دّ رَ ثْعَتَها بِغيرِ جِ لادِ

(١) ديوانه:٢/٢٠١- ٢٠٢.
(٢) م. ن: ١/ ٣٨١ .
(١) ديوانه: ١/ ٣٨٣ .

من للموارقِ يَسترُّد قُلوبَها بزلازِلِ الإبراقِ والإرعادِ

وممّا جاء-على سبيل التعظيم والتفخيم أيضاً-قوله الذي يرثي فيه صديقه أبا حسّان المقلّد بن المسيّب[1]:

فأينَ الجيادُالمُلجَمَ ماتُعلى الوحى سِراعاً إلى نَقْعِ الصريخِ المنَّدِ
وأين الطِّوالُ الزاعبيّ اتُلو يشا لنال بها ما بين نَسرٍ وفَرقَدِ
وأين الظُّبى ما زالَ مِنها بكفِّهِ رداءُ عظيمٍ أو عِمامَةُ سَيِّدِ
وأي ن المطايا تذرُعُالبيَدوالُّلجَى إلى أقربٍ من نيلِ عّزٍ وأبعدِ
وأين الجفانُ الغُرُّ من قَمَعِ الذُّرى هِ جانُالأعالي بِالسديفِ المسْرهَدِ
وأين القُدورُ الرّ اسياتُ كأنّها سَ ماواتُربلانِ النَّعامِ المُطرَّدِ
وأين الوُ فودُالماتِحونَ بِبابِهِ بسَجلَينِ مِن بَحرَيْ وَ عيدوَموعِدِ

فقد كرّر الشاعر الاستفهام بـ(أين) سبع مرّات, وفي كلّ مرّة يلي الأداة بلازمة من لوازم المرثيّ التي تشير إلى مزاياه الحميدة التي محورها الشجاعة والكرم فـ(الجياد الملجمات, والطوال الزاعبيّات, والظبى, والمطايا, والجفان الغرّ, والقدور الراسيات, والوفود) ألفاظ تدلّ على شجاعة المرثيّ وكرمه. والغرض من الاستفهام وتكراره هو تعظيم شأنه وبيان فضائله. وكانت الأداة(أين) نقطة الانطلاق في تفريع المعاني وإيضاحها.

لقد خرج الاستفهام عن معناه الحقيقيّ وتلوّن بأغراض الشاعر لتأدية معانٍ متعدّدة أبرزها:

١- إظهار التحسّر والتفجّع.

٢- التعظيم والتفخيم.

وقد مرّ التمثيل لهما في الأبيات السابقة.

٣- النفي. ومنه قول الشاعر في النفس[2]:

قالوا : انتظرْها وإنْ عَزّ تْمَطالبُها هل يُنظِرُ القَوُ الجاني فأنتظِرُ

فالاستفهام في عجز البيت خرج إلى النفي، فالقدر الجاني لا يمهل أبداً, وقوله[3]:

وكمْ داخِلٍ ما بينَنا بذَميمةٍ تَقَطَّرَ لمّا زاحَمتْهُ المَصاعِبُ
سِوى هَبواتٍشابتِالوَّدبيننا وأيُّ ودادٍلم تَشُبْهُ الشوائبُ

فقد نفى في عجز البيت الثاني أن يخلو أيّ وداد من الشوائب.

٤- التعجّب. ومنه قول الشاعر مخاطباً الدهر[4]:

مالي أحِيلُ على سِواكبما جَنَى قدرٌ على قدرٍ وأنت بلّيتي

فهو يتعجّب من حاله, ويبحث عن من يلقي عليه باللوم, والدهر سبب بلائه, وقوله[5]:

مالي أُريغُ النَّصفَ مِنْ مُتحامِلٍ أو أطلُبُ الإجمَالَ عِندَحسُود

---

(٢) م. ن: ١/ ٣٧٠.
(١) ديوانه: ١/ ٥٢٩ .
(٢) م. ن:١/ ١٤٤ – ١٤٥ , وينظر: ١ / ٢٧, ٥٢, ١١٢, ١٣٣, ٢٤١, ٢٦٠, ٢٧٥, ٣٦١, ٢ / ٤٣, ٧٤, ١٠٦, ١١٨, ١٦٠, ١٧٤, ٢٣٢, ٢٤٢.
(٣) م . ن: ١/ ٢٢١.
(٤) م. ن: ١/ ٢٨٨, وينظر : ١/ ٣٢, ٥٩, ١١١, ١٥١, ١٦٢, ٢٣١, ٣٣٠, ٤٤٣, ٢ / ٥١, ٧٤, ١٠٠, ١٧٥, ١٨٢, ٢٨٥, ٤٣٠, ٥٠٠, ٥٣٠ .

فالتعجّب– هنا– من حاله, كيف يطلب الإنصاف من المتحامل, أو الإجمال من الحسود.

٥- **الإنكار**. ومنه قوله[١]:

أصَبابَةً مِنْ بَعْدِما ذَهَبَ الهَوى طَلَقاً , وأعوَزُ ما يُرَامُ الذّاهِبُ

[..... .....]

أرِ ضَّلِ وذُ وبانُالخُطوبِ تنوشُني والعزمُ ماضٍ والرّماحُ سَوالبُ

وقوله[٢]:

أمِثْلي يُستضام وما ترى لي إذا عَوضَ العَيانُ بَنيكَمِثلا ؟

ففي هذا الاستفهام يعّبر عن إنكاره أن يناله الضيم, وهو ذو المقام العالي والشأن الرفيع.

٦- **التقرير**. ومنه قوله مكرّراً الاستفهام أكثر من مرّة, ومخاطباً امرأة تسائله[٣]:

سَلي بي ألَمْ أنغَلّ في لَهَواتِها وفَحلُ الردى دوني بنابَيهِ يَصرُفُ

سَلي بي ألَمْ أحمِل على الضيمِ ساعِدي وقد ثُلمَ الماضي ورُضَّ المثقَّفُ

سَلي بي ألَمْ أثْنِ الأعنّةَ ظافِراً تُحَّدثُ عن يَوْمي نِزارٌ و خِنفُ

ففي كلّ بيت استفهام يقرّر صفة من صفاته على وجه الإثبات والتوكيد؛ وهذا الأمر لا يتحقّق له بهذه الصورة لو أنّه عمد إلى التصريح بهذه الصفات مباشرة.

٧- **التمنّي**. ومنه قول الشاعر[٤]:

أمعاهِدَالأحبابِ هلْعَوْدإلى مَغَنى نَبُلٌ به الجَوى ومَرَاحِ

فهو يخاطب معاهد صباه متمنّياً أن تعود له أيامه, فيروي ظمأه ويشفي غلّته, وقوله من قصيدته الحائيّة المشهورة[٥]:

متى أرَى الزوراءَ مُرتَجّةً تُمطَرُ بالبيضِ الظُّبى أو تُرَ احْ

[..... .....]

متى أرى الأرضَ وقد زُلزِ لتْ بعَارِضٍ أغبرَ دامي النّوَ احْ

متى أرى الناسَ وقد صُبّحُوا أوائِلَ اليومِ بطَعنٍ صُـرَ احْ

[..... .....]

متى أرى البِيضَ وقد أمْطَ رتْ سيلَ َمٍ يَغلِبُ سيلَ البِطـاحْ

متى أرى البَيضةَ مصدوعةً عن كُنّ نشوانَ طَويلِ المِراحْ

---

(١) ديوانه: ١/ ٨٤- ٨٥ .

(٢) م. ن :٢ /٢٤٢, وينظـــر:١/ ١٩, ٢٢, ٨٤, ١٢٦, ٢١٧, ٣١٠, ٣٧٧, ٤٠٧, ٥٥٥, ٥٨٧, ٦٢١,٦٤١ ,٢/ ١٣, ٩٨, ٤٩٦, ٥٥٣.

(٣) م. ن:٢/ ١٨- ١٩ , وينظر: ١٠٣/١, ١٤٤, ١٨٥, ٢٠٩, ٣٠٩, ٢/ ١١٢, ١٣٣, ٢٠٣, ٢٤٣, ٣٢٠, ٣٢٣, ٣٦٩, ٣٧٨, ٥٤٩.

(٤) م. ن:٢٥٠/١.

(٥) م. ن: ١/ ٢٥٥, وينظـر: ١/ ٥٧, ٦١, ١٧٤, ١٧٦, ٢٠٨, ٢١٨, ٤٤٦, ٢/ ٣٩, ١١٠, ٣٠٣, ٤١٦, ٥٢٢, ٥٢٣, ٥٥٣, ٥٨٦.

لقد كرّر الاستفهام خمس مرّات متمنّياً أن يرى بغداد وقد أصابتها غارة تقضي على حكّامها الجائرين, وعلى مظاهر الفساد فيها, ويكون الحكم فيها للسيوف والرماح معّواً بذلك عن حالة الرفض التي لازمت الشاعر طوال حياته.

٨- **التوبيخ**. ومنه قوله[١]:

فقُلْ لِلغاوِي مَشى الظلامُ بـهِ أينَ, إلى أينَ قـ ـدْ هَكَ الخَطلُ
أتَرحَمُ البحرَ في غُطامِطِـه أم تَتعاطَى السيُولَ يا وَ ثِلُ

٩- **التحقير**. ومنه قوله[٢]:

يا ساعِياً لِينالَ مَـ طمحَ غايَتي أينَ الذَّوائِبُ من مَـ ـَفرِقّ الحافِرِ

وقوله[٣]:

قَـ ـُللِنِي بالغَيّ سَوّى بينَنـا أينَ الغُبَارُ مِنَ الجِبالِ الرُّ كَّدِ

١٠ – **التسوية**. ومنه قوله[٤]:

ولمْ تَـ ـْرِ أ يمانُالقَوابلِ منهُمُ أسَلَّـ ـْتـرِجالاً أم ظُبَى قُـ ـُضْبٍ بُترِ

أمّا أدوات الاستفهام فقد حرص الشاعر على تنويعها لكي يستنفد كلّ طاقات هذا الأسلو ب في التعبير عن معاناته النفسيّة. وقد كانت الهمزة أكثرها وروداً، إذ أحصيت منها ما يزيد على(٢٧٢) مائتين واثنتين وسبعين مرّة، أمّا السبب في كثرتها فلخصائص و سمات مّزتها عن غيرها من الأدوات؛ منها أنّها تستعمل للتصديق والتصوّر معاً، ويمكن حذفها مع بقاء الاستفهام قائماً، وصحّة دخولها على الجمل الاسميّة والفعليّة بحسب ما يتطلّبه سياق الكلام من تقديم الاسم مرّة، والفعل أخرى، ويستفهم بها عن العاقل وغير العاقل، وتجوز نيابتها عن أدوات الاستفهام، فضلاً عن كونها لا تشغل موقعاً إ سناديّاً في الكلام، إذ ليس لها محلّ من الإعراب[٥]، وبذلك تمنح المتكلّم حرّيّة أكثر، ومرونة في التعبير. يزاد على هذا إ مكانّية التعبير بها عن معانٍ مجازّية متعدّدة يخرج إليها الاستفهام[٦]، وهي- فضلاً عن هذا كلّه– أمّ باب الاستفهام، وأوسع أدواته استعمالاً [٧].

وتشترك(هل) مع الهمزة في عدم إشغالها موقعاً إ عرابّياً في الكلام، وقد تلتها من حيث تكراراتها إذ وردت(١٩٩) مائة وتسعاً وتسعين مرّة، ثمّ الأداة (كيف) وتكرّرت(١٨٩) مائة وتسعاً وثمانين مرّة، فالأداة(أين)(١٦٤) مائة وأربعاً وستّين مرّة، وتلتها الأدوات(من، ما، أيّ) بنسب متقاربة، ثمّ بقّية الأدوات، في حين خلا

---

(١) ديوانه: ٢: ١٣٣, وينظر: ١ / ١٢١, ١٥٨, ٣٧٩, ٤٤٠, ٥٣٤, ٢ / ٤٠, ١١٢, ٢٣٠, ٢٣٦, ٢٨٨.
(٢) م. ن : ١/ ٤٨١.
(٣) م. ن: ١/ ٣٥٢, وينظر: ١/ ١٤٧, ٢١٧، ٥٤٩، ٦٠٩, ٢/ ١٢٢، ١٣٣، ١٨٨، ٢٤٣، ٣٩٦.
(٤) م. ن : ١/ ٥٠٤ ، وينظر : ١/ ٣٥٥، ٣٧٤، ٣٨٢، ٤٧٩، ٥٢٤، ٦١٦، ٢ / ٢٤٢، ٤٨٤.
(١) ينظر: لغة الشعر عند الجواهريّ، عليّ ناصر غالب، أطروحة دكتوراه، كلّيّة الآداب، جامعة البصرة، ١٩٩٥: ٥٦.
(٢) ينظر: أساليب الطلب عند النحوّيين والبلاغّيين، قيس إسماعيل الأوسيّ ، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ١٩٨٩: ٣٤٦.
(٣) ينظر: شرح كافية ابن الحاجب، رضي الدين الاستراباديّ ، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٣١٠ هـ:٤/٤٨٠-٤٨٥، ومعاني النحو، فاضل السامرّائيّ، وزارة التعليم العالي والبحث العلميّ، بغداد، ١٩٩٠: ٤/ ٦٠٦.

ديوان الرضيّ من الأداة (أيْن)؛ وذلك لا يعود إلى إهمال الشاعر لها، ولكن بسبب قلّتها في اللغة العربيّة أصلا[١].

يتبّين لنا- ممّا سبق- أنّ الاستفهام كان وسيلة لغويّة أسهمت إلى حدّكبير في إغناء لغة الشاعر وتجديد معانيه بسبب كثرة أدواته، وابتعاده عن المباشرة في عرض المعاني والأفكار, وأنّ توظيف الشاعر له في تأدية ما ذكر من معانٍ وغيرها إنّما يدلّ على قدرة عالية في استخدام شتّى الأساليب للتعبير عن معاناته النفسيّة على وفق ما تتطلّبه المواقف الشعوريّة، وأنّ تنوّع هذه المعاني يشير إلى تنوّع تجربته الشعريّة والى اتّساع ثقافته؛ وهو لم يخرج فيها عن الأغراض المجازيّة المألوفة التي تداولها الشعراء.

أسلوب الأمر

يتميّز أسلوب الأمر بأنّه يمنح المتكلّم شعوراً بالقوّة والعلوّ. وإنّ لكثرة إصدار الأوامر ما يفسّرها من الناحية النفسيّة؛ فالآمر هو القويّ, والمأمور هو الضعيف[٢], لذا فقد وجده الشاعر أسلوباً ملائماً يؤكّد نزعته إلى تفخيم الذات, فأكثر منه في شعره, إذ كان مطلعاً لاثنتين وخمسين قصيدة وأربع وعشرين مقطوعة واثنتي عشرة نتفة, منها المقطوعة الآتية المكوّنة من ستّة أبيات تضمَّن كلّ بيت فعلاً للأمر, وهي من الحجازيّات[٣]:

أيُّها الرائحُ المُغِذُّ تحمَّلْ حاجةً للمعذَّبِ المشتاقِ
أقرِ عنّي السلامَ أهلَ المُصلّى وبلاغُ السلامِ بعدَ التلاقي
وإذا مـا مررتَ بالخيفِ فاشهدْ أنّ قلبي إليه بالأشواقِ
وإذا ما سُئِلتَ عنّي فقلْ نِضْ (م) ـوُ هوًى ما أظُنُّه اليومَ باقِ
ضاعَ قلبي فانشُدْهُ لي بين جمعٍ ومِنى عند بعضِ تلك الحِداقِ
وابكِ عني فطالما كنتُ من قبـ (م) ـلُ أُعيرُ الدمـوعَ للعشّاقِ

وفي هذه الأبيات يطلب الشاعر من المخاطب المتَّجه إلى ديار أحبّائه أن يوصل سلامه إليهم, وهو أمر لم يكن حقيقيّاً وإنّما على جهة الالتماس, وقد وظَّفه الشاعر لنقل مشاعره وعواطفه بإزاء المحبوب, وما أصابه من وجد وحزن بفراقهم.

ويبلغ الأمر أحياناً أن ينظم الشاعر بيتاً يُمطر فيه بهاء الدولة بسيل من أفعال الأمر المتلاحقة المعطوفة بالواو, وهي تلخّص طلبه في أن يعفيه من الأعمال التي أوكلها إليه مع بيان أنّ لبهاء الدولة الأمر أوّلاً وآخراً فيما يحكم, فيقول[٤]:

عـدْ اداتُ إحسانِكَ أمثالُ هـا قد لَزُمَ الدهرُ بها فاكرمِ
وَطُلْ وصُلْ واعفُ وهَبْ وانتقم وابقَ وأمْ واعلُ وثِبْ واسلمِ

كان الشريف الرضيّ يشعر بأنّه ذو شأن كبير بين الناس وذو منزلة رفيعة تحصَّلت لديه من جهتين: الأولى شرف النسب المتمثّل بآبائه وأجداده, والثانية مكانته

(٤) ينظر: لغة الشعر عند الجواهريّ : ٥٦.
(١) ينظر: لغة الشريف الرضيّ(بحث): ٣١٩.
(٢) ديوانه: ٢/ ٧٩.
(٣) م. ن: ٢/ ٣٠٦.

التي حازها بنفسه، فيرى نفسه أعلى شأناً من الحكّام والخلفاء الذين وصلوا إلى ما هم فيه بالمكر والخديعة والقتل, فطريقه غير طريقهم؛ ومن هذا الواقع الذي يعيشه, ومن هذا الإحساس (بالاستعلاء) كان يصدر أوامره معّواً عن رغبته في إصلاح كثير من مظاهر الخلل والفساد في مجتمعه, ومضمّناً إيّاها نصائح وإرشادات ومعان مختلفة ولاسّيما عندما يوجّه خطابه إلى الخلفاء والملوك والوزراء أو الأصدقاء والأقرباء, وأخرى كالتهديد والتعجيز والسخرية بالآخرين ممّن يحاول أن ينال منه أو أن يصل إلى مقامه أو مقام ممدوحيه. فالأمر نادراً ما كان على حقيقته من وجوب تحقيق الفعل, من ذلك قوله الذي يخاطب فيه خاله أبا الحسين أحمد بن الحسين الناصر مادحا ومهنّئا بمولودة جاءته[1]:

باشِرْ بطلعتِها العلْياءَ مُقْتبلاً فإنّها دُرَّةٌ في حِليةِ النَسبِ
واسعَ ْدبها واشكُرِ الأقدارَ أنْ حملتْ إليك قُرّةَ عينِ العُجْمِ والعَربِ
وحُثَّ خيلَ كؤوسِ العزِّ جامحةً إلى السُّرور نجيلِ اللّهوِ واللّعبِ
وانثرْ على الدَّوْبِ سِمطاً من فواقِعها وابنَ الغمامِ مُسمًّى بابنةِ العِنبِ
واصْمُمْ بكأسِك صدرَ الدّهرِ مُعتقلاً بصارمِ اللهوِ يجلو قسطلَ الكُربِ

في هذه الأبيات ستّة أفعال أمر يوجّه فيها النصح والإرشاد للمخاطب في أن يتّخذ هذه المناسبة باعثاً لطلب المجد والعزّ بمختلف الوسائل , فلم يكن الأمر حقيقياً. إنّ الإكثار من فعل الأمر في هذه الأبيات وفي غيرها يطبع التجربة الشعريّة بطابع الخطابيّة والتقريريّة لأنّه أسلوب يتوجّه فيه الكلام– في الأكثر- إلى المخاطب.

ويوظّف الشاعر أسلوب الأمر لتأدية معانيه المتعدّدة, ففي الأبيات الآتية يتخيّل مخاطباً أمامه فيأمره أن يسأل عن شخص الإمام عليّ(عليه السلام)؛ ومن خلال هذا الأسلوب يكشف الشاعر عن مواقف متميّزة عرف بها الممدوح, كموقفه مع الزبير ووقعة صفّين والنهروان, وقد كان الأمر هو المفتاح للحديث عن هذه المعاني[2]:

سائِلْ به يومَ الزُّبيرِ مُشمِّراً يختالُ بين ذوابلٍ وصفاحِ
واسألْ به صفّينَ إنّ زئيرَهُ أودى بكبشِ أُميّةَ النّطّاحِ
واسألْ شُواةَ النهروانِ فإنّهمُ ضُربوا بمنذَلقِ اليدينِ وَقاحِ

والشاعر من خلال مدح الإمام عليّ (عليه السلام) في هذه ا لوقائع يريد أن يبيّن مكانته هو لأنّ الممدوح أبوه, لقوله قبل ذلك ببيت:

وأبي الذي حَ صَدالرقابَ بسيفِه في كلِّ يَومٍ تَ صادُمٍ ونِطاحِ

وينتقل بعد ذلك إلى أن يشيد بنفسه محذّراً الآخرين أن ينالوه بقولٍ أو فعل[3]:

قد قُلْ تُللعادي عليَّ ببَغيه: مَهلاً, فما يَلحُو القتادَةَ لاحِ
فحذارِ إنْ مطرَ ت عليكَصواعقي وحَذارِ إنْ هبَّ ت عليكَ رياحي

(١) ديوانه: ١/١٠١.
(٢) م . ن: ١/ ٢٥٢.
(١) ديوانه : ١/ ٢٥٢.

ولم يكن أسلوب الأمر ليفارق هذه الصبغة التي التصقت به من معنى القوّة والحثّة التي لازمته من جرّاء ا لاستعلائيّة إلّا حين يخاطب المرأة, فيميل إلى ما يشبه المناجاة والهمس, وتكاد تلمح عليه سمة التلطّف واللين في أوامره, كقوله(١):

عِديني وامطلي وَ عِدِي فحَسبي وصالاً أن أراكِ وأنْ تَرَيني

إلّا إنّه يقلّ مع الغزل بسبب دلالته على الاستعلاء, وليس بين العاشقين أوامر.

إنّ الشاعر لم يستخدم أسلوب الأمر بمعناه الحقيقيّ– من وجوب تحقيق الفعل على وجه الاستعلاء– إلّا قليلاً, بل عدل به إلى أغراض مجازيّ ة متعدّدة أبرزها:

١ – **النصح والإرشاد**. ومنه قوله(٢):

قدقُ لتُللرجلِ المُقَسِّم أمرَهُ فوّ ضْإليه تَنَمْ قريرَ العينِ
رُ ّدالأمورَ إلى العليمِ بِغبّها وتَلَقّ ما يُ عطيكهُ بيدينِ
اللهُ أنظرُ لي من النفسِ التي تَغوى وأرأفُ بي مِنَ الأبوينِ

فالأمر الوارد بالأفعال(فوّضْ, رُ ّ, تَلَقّ) خرج إلى النصح والإرشاد لرجل رآه الشاعر قد ضلَّ طريقه. وكثيرة هي الموارد التي وقف فيها الشاعر موقف الناصح والمرشد لكونه يرى نفسه أقدر من غيره على رؤية الأمور على حقيقتها.

٢– **الالتماس** . ومنه قوله(٣) :

ويا صاحِبيَّ اليومَ عُوجَا لتَسألا رُ كِباً من الغَورينِ أنضاؤهم تخدي
[..... .....]
فقُلـ تُ لأصحابي: ألا تتزافَروا رُ ويكُمُ إنّ الهوى داؤهُ يُعدي

فهو يلتمس من أصحابه المرور بمواطن هواه, فليس الأمر على حقيقته, إذ لا سلطة له عليهم, وكذلك لوجود بعض القرائن التي تشير إلى هذا الغرض, مثل (صاحبي, خليلي..).

٣ – **التهديد**. وهو من الأغراض المجازيّة المهمّة التي كثرت شواهدها في ديوان الشاعر, وهي تعكس ما في باطن الشاعر من نار مضطرمة متوهّجة للثورة, ناتجة عن رغبته في تغيير مجريات الأمور, فكانت تتجسّد هذه البواعث بصورة تهديد ووعيد, كقوله(٤):

بني مُضرٍ خَلّوا نُفوساً عزيزةً تنامُ فأولى أن يطولَ سِناتُها
دعُوها فَخيٌر للأعادي هُ جوُلها وشرٌّ لمن يَغرى بها يَقظاتُها
ثِقوا عن قليلٍ أن يهُبّ شَرارُها وإن قلتُم قد أُخمِ َتْجَمراتُها

فطابع التهديد والوعيد ظاهر في الأبيات لا يحتاج إلى بيان, وقوله أيضاً(٥):

فلْيثبُتَنَّ الآنَ إن ثَبُتَ تْ قَدمٌ على جَمْرٍ لمُعتَمِـدِ

---

(٢) م. ن: ٢/ ٤٧٢, وينظر: ١/ ٢٠٥, ٣٨٧, ٣٨٩, ٤٣٤, ٤٥٨, ٥٥٧, ٦٥٦, ٢/ ١٢, ٨٧.
(٣) م. ن: ٢/ ٤٩١, وينظـــر: ١/ ٢٢, ٣٢, ٩٨, ١٦٨, ١٨٣, ٢١٦, ٢٥٨, ٢٦٢, ٣٥٢, ٣٩٦, ٥٢٥, ٢/ ٨١, ١٥, ٢١١, ٢١٨, ٢٢٠, ٢٤٤, ٢٥٠, ٢٥٨, ٣٣٠.
(٤) م . ن: ١/ ٣٨٩, وينظـــــر:١/ ١١٠, ٢٦٧, ٣٦٣, ٥٢٢, ٥٥٩, ٢/ ٢٨, ٢٩, ٣١, ٧٨, ٩٢, ١١٧, ٢٢٩, ٢٩٧, ٣٠٥, ٤٩٠.
(١) ديوانه: ١/ ٢١٣.
(٢) م. ن: ١/ ٣٩٧, وينظـــــر: ١/ ١٩١, ٢٥٢, ٢٥٦, ٣٤٨, ٣٥١, ٤٨١, ٥٤٩, ٢/ ٤٧, ٩٥, ١١٢, ١٢٢, ١٣٣, ٢٥٧, ٢٧٩, ٣٢٩, ٣٥٠.

ولْيصبِرَنَّ لِوقْعِ صاعقتي ويوطّنَنّ حشًا على الزُّؤد
فلْتدخُلَنَّ عليهَ قُبَّتَهُ ولآجَةً تخفى على الرَّصَدِ

٤ – **التعجيز**. وهذا المعنى– أيضاً– له ارتباط بشعوره بالقوّة والزهو والقدرة على ولوج الغايات العظمى, وهو من هذا المنطلق كثيراً ما يظهر عجز الآخرين أن ينالوا منه أو يبلغوا شأوه. ومنه قوله[١]:

قُلْللعِدى موتوا بغَيـ (م) ـظِكُمْ فإنّ الغيظَ مُرْدِ
و دعُوا غُدًى وأحرَزْتُ ها يا واِدعينَ بطولِ جُهْدِ

وقوله– يمدح بهاء الدولة– معجزاً الحسود أن يصل إلى مقامه[٢]:

فقل للحسودِ واليومَ أغضِ على القَذى فما كلّ نارٍ أُوقِدت أنتَقابِسُ
[..... .....]
فطِبْ عن بُلُوغِ العزّ نَفْساً لئيمةً فما للعلى إلّا النفوسُ النفائِسُ

٥ – **السخرية والتهكّم** ومنه قول الشاعر[٣]:

فقُلْللِعِدى شُمّوا الهوانَ بأجدعٍ وعَضّوا على الأيدي القِصارِ بأدرَدا

٦ – **الدعاء**. ومنه قوله الذي يمدح فيه الخليفة الطائع داعياً له بالسلامة والنعمى[٤]:

واسلَمْ أميرَ المؤمنينَ إذا شَرِعَالحِمامُ وصُمِّمَ الأجَلُ
[..... .....]
وانعمْ بيومِ المهرجانِ ولا نَعِمَ العُداةُ بـ ه ولا عَقَلُوا

٧ – **التمنّي**. ومنه قوله[٥]:

خُذي نَفَسي يا ريحُ من جانبِ الحمى فلاقي بها لَيلاً نسيمَ رُبى نَجْدِ

لقد سخَّر الشاعر صيغ الأمر المختلفة, لكنّ صيغة فعل الأمر كانت هي الأكثر وروداً, وذلك يعود إلى أنّ أسلوب الأمر– في الأكثر– يكون موجّهاً للمخاطب؛ وهذه الصيغة هي الأقرب والأمثل لخطابه, فضلاً عن أنّها أيسر وأخفّ على اللسان وأسرع في حمل المخاطب على الاستجابة[٦]، ولأنّها أوجز من غيرها لفظاً وأدلُّ على معنى الأمر , وأقوى وأشدّ[٧]، وأنّها– فيما يبدو– الأنسب لاستيعاب حالة الشاعر الشاعر ولا سيّما مع مشاعر الغضب والانفعال والسخط, أو مع غرض بعينه كالفخر مثلاً. وهذه الصيغة تضفي على النصّ الشعريّ خطابيّة واضحة ناتجة عن توجيه الكلام للمخاطب بالذات.

أمّا الصيغ الأخرى فهي قليلة بالقياس إلى صيغة الفعل, كقوله[٨]:

غُدُوّاً إلى هْمِ الكواهِلِ والطُّلى وعَوْداً إلى حذفِ الذُّرى والعراقِبِ

---

(٣) م . ن: ١/ ٣٥٨.
(٤) م. ن: ١/ ٥٤٩, وينظـــر: ١/ ١٦٩, ١٧١, ١٩٦, ٢٤١, ٢٦٥, ٢٧٩, ٣٦٩, ٢/ ٤٠, ٢٠٢, ٢٨٨, ٣٣٠, ٣٥١.
(١) ديوانه: ١/ ٢٧٧, وينظر: ١/ ٢٣٠, ٢٥٨, ٦٠٢, ٢/ ٣٧, ٣٥٨.
(٢) م. ن: ٢/ ١٢٣, وينظر: ١/ ١٨, ١٣٧, ٢٠٧, ٢٧٢, ٣٦٣, ٥٤٩, ٢/ ٤٢, ٤٤, ٢٨٩, ٣٣٨, ٣٤٧, ٣٤٩.
(٣) م. ن: ١/ ٣٨٩, وينظر: ١/ ٢٩٣, ٣٥٥, ٣٨٧, ٢/ ١١٨, ١٢٧, ٢١٥, ٢٨٦.
(٤) ينظر: لغة الشعر عند الجواهريّ : ٣٦.
(٥) ينظر: نحو الفعل, أحمد عبد الستّار الجواريّ، مطبعة المجمع العلميّ العراقيّ, بغداد, ١٩٧٤: ٥٧-٥٨.
(٦) ديوانه: ١/ ١٤٩, وينظر: ١/ ٢٥ , ٢٢٨, ٢٩٣, ٣٦٩, ٣٩٧, ٤٩٠, ٢/ ٣١, ٣٣, ٤٠, ٢٢٠, ٣١٢, ٣٤٧, ٥٥٩.

لِتُ بكَقُبورٌ أفرغَ الموتُتحتِها سِجالَ العطايا بعَهُم والرغائبِ

فالبيت الأوّل تضمَّن صيغة المصدر النائب عن فعل الأمر؛ وهذه الصيغة فيها معنى الأمر مع زيادة في التوكيد, والحثّ على الفعل والإغراء به[١], في حين ضمَّ البيت الثاني صيغة الفعل المضارع المقترن بـ(لام الأمر), التي يكون فيها الخطاب موجّهاً إلى الغائب, ولهذا السبب فهي قليلة في ديوان الشاعر لأنّ السائد في أسلوب الأمر توجيهه إلى المخاطب, أو لأنّ في هذه الصيغة شيئاً من اللين والتلطيف في الطلب[٢]. الطلب[٢]. وفي كلا البيتين السابقين يوجّه الشاعر أمراً بصيغتين مختلفتين ليس على وجه الإلزام, وإنّما هي دعوة لعامّة الناس للحزن والبكاء على المرثيّ (خاله), فهو لم يخصّ بكلامه أحداً بعينه.

ويستخدم الشاعر– أيضاً- صيغة اسم فعل الأمر, ففي البيتين الآتيين اللذين يمدح فيهما بهاء الدولة ويُحذّر الآخرين من غضبه يستخدم اسم فعل الأمر(حذارِ) ثلاث مرّات [٣]:

حَذارِ إذا تَلقّع ثوبَ نَقْعٍ حذارِ إذا تعمَّم باللواءِ
حذارِ من ابن غيطلةٍمُلِثٍّ يسُدُّدمطالِعَ البيدالقَواءِ

وهذه صيغة قياسيّة تشتقّ من الأفعال على زنة(فَعالِ), وفيها مبالغة في المعنى, واختصار في الكلام[٤].

أمّا توظيف الشاعر لهذا الأسلوب فلم يكن على حقيقته, وإنّما عدل به الشاعر لتأدية معان متنوّعة أكثرها مألوف عند غيره من الشعراء, لكنّه أكثر من معاني الإرشاد والنصح والتهديد والتعجيز والسخرية؛ والسبب في هذا يعود إلى طبيعة تكوينه النفسيّ واعتداده بنفسه نموذجاً ومثالاً تتجسّد فيه معاني الرجولة العربّية الأصيلة, وما يتطلّبه هذا الأمر من إسداء النصيحة والإرشاد إلى الآخرين, أو التهديد بالثورة على الظالمين وغير ذلك.

أسلوب النهي

ينطلق الشريف الرضيّ في النهي من البواعث نفسها التي انطلق منها في أسلوب الأمر؛ وأعني الشعور بالقوّة والاعتداد بالنفس, ولم يكن الفارق كبيراً سوى في الأسلوب, فبدلاً من أن يكون طلباً بوجوب تحقيق الفعل, يكون طلباً بالكفّ عنه. وإذا كنّا في الأمر أمام صيغ متعدّدة, فإنّنا بإزاء صيغة واحدة في النهي وهي(لا الناهية الجازمة والفعل المضارع). ولعلَّ محدوديّة الصيغ في النهي, ولكون الصيغة الوحيدة فيه مركَّبة من(حرف وفعل) ممّا يستدعي صعوبة استخدامها بكثرة, هما السبب في أن تقلّ شواهد النهي بالقياس إلى الأمر.

لقد قَيدنا قلّة شواهد النهي بقياسه بالأمر, وإلّا فهو وافر الأمثلة في ديوان الشاعر, فقد يتكرّر في القصيدة الواحدة بشكل متتابع, كقوله[١]:

---

(١) ينظر: أساليب الطلب عند النحوّيين والبلاغّيين: ١٦٣– ١٦٤.
(٢) ينظر: نحو الفعل: ٥٨.
(٣) ديوانه: ١/ ١٤, وينظر: ١/ ١٤, ٢٥٢, ٣٦٦ , ٣٧٣, ٣٨٩, ٣٩٠, ٣٩٦, ٢/ ٣٤, ٩٢, ١٤٨, ١٥٣, ١٩١, ٢٤٢.
(٤) ينظر: أساليب الطلب عند النحوّيين والبلاغّيين: ١٦٨, ١٩٥.

لا تأسَفَنَّ من الدنيا على سَلَفٍ فآخِرُ الشهْدِ دفينا أعذبُ العَسَلِ
ولا تُبالِ بفِعلٍ إنْ هَممْتَ به ولو رمى بكَ بين العُذْرِ والعَذَلِ
لا تمشيَنَّ إلى أمرٍ تُعابُ به فقلّما تَفطُنُ الأيّامُ بالزّلَلِ

أو في أبيات متفرّقة كقوله مخاطباً قومه[٢]:

لا تنظُروا الجاني لِمَحوِ ذُنوبِهِ بمُلفّقاتٍ تنصُّلٍ ومَعاذِرِ
لن تَظفروا بالعِزّ حتّى تَصبُغوا ثوبَ المعالي بالنجيعِ المائِرِ
لا تَعتَبوا إلّا بألسِنةِ القنا فلَهنَّ إطْآرُ البعيرِ النافِرِ
ودَعوا التظاهُرَ بالحُلومِ فإنّها سببُ انبعاثِ جَرائمٍ وجَرائِرِ
لا تُخَنِّقَنَّ فما عُقوبةُ قادِرٍ إلّا بأحسَنَ من تجاوُزِ قادِرِ

ويكفي دليلاً على وحدة البواعث في أسلوبي الأمر والنهي لجوء الشاعر إلى المزج بينهما في كثير من القصائد, فيكون الشاعر آمراً وناهياً في الوقت نفسه؛ وحالة الاقتران هذه كثيرة في ديوان الشاعر, منها قوله مخاطباً بهاء الدولة[٣]:

لا تُعْطِشِ الزهرَ الذي نَبتُهُ بصوبِ إنعامِكَ قد رَوّضا
إنْ كان لي ذنبٌ ولا ذنبَ لي فاستأنفِ العَفوَ وهَبْ ما مضى
لا تَبْرِ عُوداً أنتَ ريَّشتَهُ حاشا لِباني المجدِ أنْ ينقُضا
وارْعَ لِغرسٍ أنتَ أنهَضتَهُ لولاكَ ما قاربَ أن يَنهَضا

وقد يجمع بينهما في البيت الواحد[٤]:

فلا يُقعدنّك كيدُ الحسو (م) د , وانهضْ فكلُّ مَرامٍ قريبُ

من متابعة مواضع النهي في ديوان الشاعر نجد أنّه لم يستخدمه بمعناه الحقيقيّ؛ وهو طلب الكفّ عن الفعل على وجه الاستعلاء, وإنّما وظّفه لتأدية معانٍ مجازيّة متعدّدة, كما هو حال معظم الشعراء, ولولا هذه المعاني لمّا بقي لأساليب الطلب الإنشائيّة أيّة قيمة في الشعر. وأبرز هذه المعاني:

١ – **النصح والإرشاد**. ومنه قول الشاعر مخاطباً صاحبيه[٥]:

يا صاحبيّ اشدُدا النِّضوينِ وانطلقا إنْ سَلَّمَ اللهُ أفجَرنا من الغَلَسِ
لا تَنظُروا غيرَ وعِدالسيفِ آونةً من لم يرِسْ بذُباب السيفِ لم يرِسِ
[..... .....]
ولا تُقيما على صَعبٍ مَغالِقُه بعِرضِه ما بثَوبيْهِ من الدنَسِ

٢ – **الالتماس**. وهو من الأغراض المعروفة التي يكون فيها النهيّ بين متساويين مرتبة, كقول الشاعر الذي يخاطب فيه أخاه(المرتضى), و يلتمسه أن يبادله الودّ وأن لا يشمت الآخرين بهما[٦]:

---

(١) ديوانه: ٢/ ١٢٩.
(٢) م. ن: ١/ ٤٨٢, وينظر: ١/ ٢١٣, ٢٦٥, ٣٥٣, ٤٠٤, ٤٣٠, ٥٥٩, ٥٧٥.
(٣) م . ن: ١/ ٥٧٥, وينظـــــر: ١/ ٦١, ٧١, ١٦٦, ٢١٣, ٤٣٠, ٥١٤, ٥٢٩, ٥٥٩, ٦٥٧, ٢/ ١٢٩, ٣٥٠, ٤٤٧, ٥٤٩.
(١) ديوانه: ١/ ٧٨, وينظر: ١/ ٧٨, ٤٨١, ٥٥٤, ٥٨٥, ٢/ ٣٩٣, ٥٢٢.
(٢) م. ن: ١/ ٥٥٩, وينظـــــر: ١/ ٣٨, ٦١, ٩٨, ١٥٧, ٢٣٩, ٢٦٢, ٢٧٤, ٣٥٢, ٣٥٣, ٥١٣, ٥٣٠, ٥٣٢, ٥٤٢, ٢/ ٤٨, ١١٣, ١٢٢, ١٢٩, ٢١٧, ٢٥٨, ٤٣٦, ٤٤٩.
(٣) م. ن: ١/ ٥٨٣, وينظـــــر: ١/ ٨٣, ١٥٦, ١٩٤, ٢٢٢, ٣١٨, ٣٧٨, ٤٣٠, ٤٦٨, ٤٧٩, ٥١٨, ٢/ ٣٢, ١٥٨, ٢٣١, ٣٠٥, ٣٣٧, ٣٩٨, ٤١٨, ٥٦٠.

رأيتُمخَيلاتِالعُقُوقِ مَليحةً فلا تجْعلَنْ برقَ الأذى صادقَ الوَمضِ
ولا تُشمِتَنْ مَنْ وَ دَّلو أنّنا معاً شحيحانِ تُلطينا الجنادلُ بالأرضِ

٣ – **التهديد**. ومنه قوله[١]:

فلا تحسَبوها قَطرةً من دمائِنا تضيعُ ولو في طافحِ النجمِ مُطلِبِ

وقوله[٢]:

لا يَغُرُرَنّكُمُ تناوُمُ ضَيغمٍ وتناذَرُوا وثباتِأغلبَ مُلبِدِ

٤ – **التحقير**. ومنه قوله[٣]:

ولا تَستهِبّوا العاصِفاتِوأصلُكُم نجيلٌ رَمَتْفيه الليالي بقاِحِ
[..... .....]
ولا تَطلبوها سِمعَةً في مَعرّةٍ تُحِثُّ عنكُمْ كُلَّ غادٍورايحِ

وقوله[٤]:

أعِنِ المقاوِلَ لا تُكِلْ هَبَّابةً وتأزَّرِ اليومَ العَصبصَبِ وارتدِ

٥ – **التوبيخ**. ومنه قوله[٥]:

فلا تَشمَتوا أن يَثلِمِ الدهرُ جانبي فأكثرُ مِمّا مَرَّ منّي بَقيَّتي

٦ – **التمني**. ومنه قوله[٦]:

لا تَبعَثَنَّ مطايانا التي حَمَلت تلك الظعائنَ مُرخاةً لها الجُلُلُ

٧ – **الدعاء**. ومنه قوله الذي يخاطب فيه الطائع لله[٧]:

لا تَدْعُني بين المطامِعِ واليأ (م) سِ وَوِرْدي ما بينَ مُرٍّ وعَذْبِ

وقوله الذي يخاطب فيه أبا علي وزير بهاء الدولة[٨]:

ولا تَتْرُكَنّي قاعِداً أرقُبُ المُنى وأرعَى بُرُوقاً لا يَجودُسَحابُها

إنّ الدعاء من الأغراض المعروفة التي يخرج إليها النهي, وقد وجدنا شواهده قليلة في ديوان الشاعر, ونعلّل هذا بأنّ الدعاء في مثل حال الشاعر إمّا أن يكون دعاءً منه إلى الآخرين كالخلفاء والملوك والوزراء بالإنعام عليه؛ وهذا قليل جدّاً, فهو لا يطلب شيئاً لنفسه بسبب ترفّعه عن هذا وأنفته وكبريائه, أو أن يكون دعاءً لهم بالسلامة ودوام الصحّة لحفظ الدين والدولة, وهذا قد يجده متيسّراً بأسلوب الأمر مثلاً بألفاظ(سلمت, دمت, أسلم, أنعم, أسعد...) أو غير ذلك.

لقد تبّين أنّ المعاني التي خرج إليها النهي هي المعاني المألوفة عند غيره من الشعراء؛ وهي التي أشار إليها البلاغّيون والنحوّيون في خروجات النهي المجازيّة. وقد أكثر من أغراض بعينها كالنصح والإرشاد المنبعثة عن رغبته في مجتمع مثاليّ

---

(٤) م. ن: ١/ ١٩٥.
(١) ديوانه: ١/ ٣٥١, وينظر: ١/ ١٩١, ٢١٣, ٢٦٥, ٤٨١, ٦٣٣, ٢/ ٣٧, ٩٦, ١١٢, ١٣٢, ٤١١, ٤٩٨, ٥٤٩.
(٢) م. ن: ١/ ٢٦٥.
(٣) م. ن: ١/ ٣٥٣, وينظر: ١/ ٣٤٦, ٤٠٤, ٥٤٨, ٥٧١, ٢/ ٣٥٠, ٥٣٨.
(٤) م. ن: ١/ ٢٠٧, وينظر: ١/ ١٢٣, ٣٢٢, ٥٦٣, ٦١٢, ٢/ ٤٠, ١٠٩, ٢١٥, ٢٦٣, ٢٩٤, ٥٦١, ٥٨٦.
(٥) م. ن: ٢/ ١٧٨, وينظر: ١/ ٣٨٥, ٣٩٦, ٤٦٠, ٥٢٩, ٥٧٦, ٢/ ١٢٧, ٤٥٥.
(٦) م. ن: ١/ ٥٣.
(٧) م. ن: ١/ ٧١, وينظر: ١/ ٨٣, ٢٩٣, ٣٨٨, ٥٧٥.

يشارك في بنائه, فلا يخفي تذمّره من ضلالة الناس وجهلهم ومن سياسات الملوك الخاطئة, ولا يرى خللاً إلّا ونّبه عليه من موقع المرشد الواعي الذي خبر الحياة وتجاربها، أو التهديد الذي نجد شواهده قد اتّسمت بصدق الانفعال على إثر إصرار الآخرين على تجاهله أو التعرّض له, وتحسّ معها بمشاعر مكبوتة وزفرات حارقة أضنته كثيراً وقضت عليه في سنّ مبكّرة وهو في السابعة والأربعين من عمره.

و يتبّين للقارئ أنّ الشاعر قد أحسن في توظيف النهي للتعبير عن معانيه المتنوّعة بتنوّ ع تجاربه الشعرّية. وقد يرجع جزء كبير من حسن توظيفه لهذا الأسلوب أو غيره, والخروج به إلى معانٍ مجازّية, إلى اطّ لاعه على كيفّية توظيف هذه الأساليب في القرآن الكريم والحديث الشريف وخطب الإمام عليّ (عليه السلام) لتأدية معانٍ شتّى ضمَّت صوراً رائعة؛ وليس الاطّلاع فحسب بل التأليف فيها أيضا, فضلاً عن الوقوف على تجارب الشعراء الكبار الذين سبقوه.

أسلوب النداء

وسيلة من وسائل الخطاب البارزة في ديوان الشاعر, يلجأ إليها كثيراً لعطف المخاطب إليه, لما يريد أن يقول, لأنّه– كما هو معروف– أسلوب يدعو فيه المتكلّم مخاطباً لينتبه إليه وليقبل عليه, ويصل منه المتكلّم إلى أمر أو نهي أو استفهام أو خبر, بعد أن هّيأ الأذهان نحوه بالنداء. لقد أُولع الشاعر بالنداء وأكثر منه إلى حدّ بعيد, فقد أحصيت منه أكثر من(٥٥٠) خمس مائة وخمسين موضعاً؛ ولقيمته في أوّل الكلام في لفت أذهان الآخرين فقد استخدمه مفتتحاً ومطلعاً لـ(٦٣) ثلاث وستين قصيدة, و(٢٩) تسع وعشرين مقطوعة. ولمّا كانت القصائد موجّهة– في الأكثر– لخطاب شخص بعينه(ممدوح, مرثيّ, حبيبة...) فمن غير المجدي أن يبقى الشاعر منادياً المخاطب باسمه, مكرّراً إيّاه في أثناء القصيدة, فيلجأ إلى أن يستعيض بدلاً عنه بصفاته وفضائله, فيفتح هذا الأمر أمامه آفاقاً واسعة للتعبير. ففي إحدى قصائده في مدح أبيه يغدو النداء ركيزة في مدحه, فلا يناديه باسمه أو بكنيته بل يعمد إلى نداء صفاته, فيشير بذلك إلى شجاعته وكرمه وبهائه ونوره وأصله... ويكون النداء– هنا– هو المفتاح الذي تمكّن من خلاله أن يعرض مناقب والده, بعد أن مَ دَّصوته بحرف النداء منّهاً الآخرين إليه, وابتعد بهذا الأسلوب عن المباشرة في التعبير عن هذه المعاني ونسبتها إلى الممدوح فيقول[1]:

فيا ليثاً يُراوِحُهُ قَبيلٌ لا يُباكِره
[..... .....]
فيا غَيثاً يَغيضُ الغَيـ (م) ـثُ إنْ هَ جمتْ هوامِرُه
ويا رَجُلاً تَخافُ الأُسْـ (م) ـدُ إنْ خَ فقتْ أعاصِرُه
ويا طوقاً تخاوَصُ عن جوانِبِهِ جَبايرُه
ويا قَمراً تُجاهُ ما تُثيرُ لَه مَناسِرُه
ويا نَ صْلاً تَطلَّعَ من غِرارَيهِ مَحـ ـاوِرُه

(١) ديوانه: ١/ ٤٥٦– ٤٥٧.

ويا رَوضاً يُحيّي ما (م) رِنَ العلياءِ ناضِرُه
ويا عُوداً تَنُمّ على أعاليه عناصِرُه

وفي قصيدة أخرى يذكر أيلم الطائع الماضية ويرثيها ويتوجّع له لما لحقه بعد أن خُلع من الخلافة قسراً , فيستخدم النداء ركيزة أساسّية يشير فيها إلى صفات الطائع الحسنة, فيناديه مرّة بِوصفه حافظاً للدّين ومُعيداً له مجده, وأخرى بِوصفه سيفاً كثرت فلولُه من الضراب؛ وهي كناية عن شجاعته وكثرة خوضه الحروب, وأخرى لأنّه(كوكب الأحساب, وغارب النعم, ومصعب العلياء) فيتوجّع ويتلهّف له, ولا يرى له بديلاً.

إنّ النداء في الأبيات الآتية يتحوّل إلى أداة تتنوّع من خلالها الصور الشعرّية المعّوة [1]:

يا ناظِرَ الدّينِ الذي رجَعَ الزمـ انُبه كِيلا
يا صارمَ المجْدِالذي مُذِ ئْتمَضاربُهُ فُلُولا
يا كوكبَ الأحسابِ أَ ْع (م) جَ لكَالُبَجَى عنّا أُفُولا
يا غاربَ النِّعَمِ العِظا (م) مِ غَ دوتَمَعموراً جَزيلا
يا مُصعَبَ العلياءِ قا (م) َدْكَالعِدا نِقْضاً ذَلُولا

فإنّ الشاعر- على الرغم من أنّ المنادى واحد في هذه الأبيات- لا يناديه في كلّ مرّة باسمه لأنّ ذلك قد يعرّضه للضعف وانعدام الفائدة, بل ينادي صفاته قاصداً من ذلك تنويع الصور الشعرّيةالتي تَصُبّ بمجملها في رفع شأن الممدوح. إنّ الشاعر في هذه الأبيات وفي غيرها- عندما يكون المنادى مركّباً من مضاف ومضاف إليه- يتمكّن من بناء تركيب صوريّ كامل, يكون أقدر على الإيحاء والتأثير ممّا لو كان المنادى علماً أو نكرة مقصودة[2] ممّا تنتهي فيه جملة النداء عند حدود المنادى.

وعلى النحو نفسه في نداء صفات المخاطب لإضفاء المزيد من المدح والتبجيل ينادي ممدوحه في الأبيات الآتية مستخدماً حالة المنادى المضاف الذي يُعطي صورة أوسع وأجلى بياناً؛ وهو يبالغ في نسبة هذه الصفات للممدوح, فلا يكتفي بندائه بالشجاعة والفضل والعلم... بل هو الأجدر من بين الناس في هذه الصفات لأنّه(أشجع الشجعان وأفضل الفضلاء وأعلم العلماء...) ولولع الشاعر بالنداء يلجأ أحياناً إلى أن يراكم في البيت الواحد أكثر من منادى لكي تتلاحق الصفات مكوّنة صورة واضحة ومثلى عن الممدوح [3]:

يا مُنتَهى الآمالِ بل يا مُحتوِي الـ (م) آجالِ, بل يا أشجَعَ الشجعانِ
يا أفضلَ الفُضَلاءِ بل يا أعلمَ الـ (م) ـعُلماء بل يا أطعنَ الأقْرانِ
يا قائدَ الجُ ـردالعِتاقِ بهَيبَ ـةٍ تُغنيهِ عَن لُجُمٍ وَعن أَرْسانِ
يا ضاربَ الهاماتِوهي نَوافِرٌ تشكُو تَفرُّقَها إلى الأبدانِ
يا طاعِناً بالرّمْحِ يَرعَفُ زُجُّهُ عَلَقاً بمجّةِ عاملٍ وَسِنانِ

---

(١) ديوانه: ٢/ ١٩٥.
(٢) ينظر: لغة الشعر عند الجواهريّ : ٤٥.
(٣) ديوانه: ٢/ ٥٠٩.

إنّ الشاعر- على الرغم من تعدّد أدوات النداء يفضّل الأداة(يا),فهي الأكثر وروداً في شعره؛ وهو في ذلك يجري مجرى الشعراء الذين فضّلوها على ما سواها من أدوات, وذلك لميزات خاصّة بها؛ منها أنّها توفّر تنغيماً صوتيّاً من خلال مدّالصوت بالألف[1], وهي تستخدم لنداء البعيد لانتهائها بصوت مدّيعين المنادي على إيصال ندائه إلى المنادى البعيد عنه حقيقةً أو حكماً, وينادى بها القريب- أيضاً- لإفادة التوكيد في نداء المخاطب[2]. وإنّ الكلام بها أخصّ وأعنى, فضلاً عن أنّها تستعمل لضروب المناديات جميعها من مندوب ومتعجّب منه وغير ذلك[3]. وتلتها في الاستخدام الهمزة، ثمّ(أيا)[4], في حين لم يستخدم(أيّ, وهيا), وهما قليلتا الاستعمال في اللغة العربيّة عموماً.

إنّ الشاعر يخرج أحياناً عن ضوابط استخدام الأدوات كما هو مقرّر في كتب النحو, فيعمد- مثلاً- إلى أن يستخدم الهمزة التي وضعت أصلاً لنداء القريب لانعدام المدّ فيها, فينادي بها البعيد؛ وهذا يعود إلى قرب المنادى من نفسه وقلبه, فيحاول أن ينزله منزلة القريب على بعده المكانيّ أو الزمانيّ, كقوله[5]:

أمعاهدَ الأحبابِ هَلْ عَوْدٌ إلى مَغْنًى نَبُلُّ به الجَوى وَمَراحِ

أو يحاول بهذه الطريقة أن يتقرّب من الله سبحانه وتعالى[6]:

أألله إنّي إنْ مَررتُبأرضِها فُؤادِيَ مَأْسُورٌ وَدَمعيَ مُطلَقُ

وعلى سنّة الشعراء في الإيجاز يجري الشاعر في حذف حرف النداء تخفيفاً؛ وهذا شيء تفرضه خصوصيّة لغة الشعر بسبب من قيوده الشعريّة الخاصّة به, فيحذف حرف النداء ويبقى المنادى على حركته, وهو ما يعين على معرفته. ومن ذلك قوله[7]:

بهاءَ الدولةِ المنصُورَ إنّي دَعوتُكَ بعدَلأيٍ مِن دُعائي

وقوله[8]:

أَبا قاسِمٍ جاءَتْ إليكَقلائِدٌ تُقلِّدُأعناقَ الكرامِ مَناقِبا

ويحذف مع لفظة(ربّ) لكثرة تردّدها فأصبحت مفهومة من السياق, كقوله على لسان الحسين (عليه السلام)[9]:

رَبِّ ما حامَوا ولا آوَوا وَلا نَصرُوا أهلي ولا أغْنَوا غَنَا

[..... .....]

---

(١) ينظر: الكتاب: ٢ / ٢٣١, والمقتضب, المبرّد, تح: عبد الخالق عظيمة, عالم الكتب, بيروت, ٤/ ٢٣٣.

(٢) ينظر: الكتاب: ٢/ ٢٣٠, والكشّاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل, أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشريّ, دار الفكر, بيروت: ١/ ٢٢٤.

(٣) ينظر: المقرّب, ابن عصفور, تح: أحمد عبد الستارالجواريّ ، وعبد الله الجبوريّ, مطبعة العاني, بغداد, ١٩٨٦: ١٩٢.

(٤) ينظر: ديوانه: ١/ ٢٤, ١٠٠, ١١٨, ٢١٨, ٢٤٤, ٢٥٠, ٢٨١, ٢٩٣, ٣٠٧, ٣٦٨, ٢/ ٧٩, ١١٥, ٤٠٤.

(٥) م . ن: ١/ ٢٥٠, وينظر: ١ / ٣٦٧, ٣٦٩, ٣٩٢, ٤٦١, ٢/ ١١٥, ٥٢٣.

(٦) م . ن: ٢/ ٧٦, وينظر: ١/ ٣٦٦.

(١) ديوانه: ١/ ١٧.

(٢) م . ن: ١/ ١٥٨, وينظـــر: ١/ ١٨, ٣٤, ١٠٦, ١٨٦, ٢٤١, ٢٧١, ٣٧٥, ٤٥٨, ٤٨٩, ٥٨٤, ٢ / ١٩٤, ٢٢٠, ٢٢٩, ٢٤٦, ٣٣٨.

(٣) م. ن: ١/ ٤٨.

رَبِّ إنّي اليومَ خصمٌ لَهُمُ جِئتُمَظْلوماً وذا يومُ القَضَا

أو مع ألفاظ(خليليّ, صاحبيّ, أخي) منه قوله[1]:

خليليّ مابيني وبين مُحَرِّقٍ سوى وَقع أطرافِ القَنَا والقواضبِ

إنّ النداء بألفاظ(خليليّ، صاحبي، أخي) وغيرها ممّا ينتهي بالياء, يلجأ إليه الشاعر عندما يريد أن يتلطّف ويترفّق في ندائه[2].

ونراه يحذف كثيراً عندما يكون المنادى مضافاً ومضافاً إليه(أمير المؤمنين, بهاء الدولة, قوام الدين, أبا عليّ, أبا قاسم, أبا الحسين, بني خلف, بني مطر, بني عامرٍ...) لأنّ النداء بهذا التركيب يبدو ثقيلاً على النطق, فيجري التخفّف بحذف حرف النداء, كقوله[3]:

بقيتَأميرَ المؤمنينَ فإنّ ما بقاؤُكبالعزِّ المُقيمِ كَفيلُ

ولمّا كان النداء ليس مقصوداً لذاته كان موضعاً للتخفيف, فلجأ الشاعر إلى ترخيم المنادى العلم, فيحذف من آخره حرفاً أو حرفين, تخفيفاً, ولا سيّما في الأعلام التي تزيد حروفها على ثلاثة أحرف لثقل النطق بها في النداء, فرخَّم (أميمة) إلى (أميمَ) في قوله[4]:

بَعَدالثلاثينَ انقراضُ شَبيبةٍ عجباً أُمَيمَ لقدرأيتُعجيبا

والترخيم هو أيضاً من الضرورات التي تقتضيها لغة الشعر, وهي أكثر وروداً فيه من سائر نصوص اللغة.

إنّ الشاعر يخرج بالنداء عن معناه الحقيقيّ فيتحوّ ل لديه إلى وسيلة إخباريّة إبلاغيّة يتمكّن من خلالها أن يوحي بمعانٍ متعدّدة؛ منها التكريم والإشادة بفضائل ومناقب المنادى كما مثّلنا في بداية الموضوع, ومنها التحسّر والتوجّع. وهذا كثير مع غرض الرثاء بالذات, فا لشاعر عرف بمراثٍغاية في الجودة, تميّزت بصدق العاطفة والانفعال؛ منها مراثيه في أهل البيت(عليهم السلام), التي تفيض لوعة وأسى, وهو دائم التذكّر لأيام كربلاء, فتهيج مشاعره بالحسرة والألم على ما ألمَّ بجدّه الحسين(عليه السلام) وأصحابه[5]:

يا يومَ عاشوراءَ كم لكلَوعةً تَترقّصُ الأحشاءُ من إيقادِها

[..... .....]

يا جُدلازالتْكتائبُ حَسرةٍ تَغشَى الضميرَ بِكرّها وطِرادِها

أو يتحسّر ويتوجّع لحاله بسبب خيبة أمله في الأهل والأقارب وفي السلطة, فتجده متذمّراً متأسّفاً على أيّامه وآماله التي عقدها بقومه فذهبت سدًى[6]:

---

(٤) م. ن : ١٨٦/١، وينظر:١٨/١ ،٥٨٤ ،٧٢/٢ ،١٨٤ ،٢٢٠، ٤٠٢ ، ٤٢٠ ، ٤٣٠ ، ٤٩٢ ، ٥٨٦ .

(٥) ينظر: الكشّاف: ٢/ ٥١٠.

(٦) ديوانه: ٢/ ١٩٤, وينظر: ١/ ٤٢, ١٠١, ١٠٦, ١٥٨, ١٩٣, ٢٤١, ٢٧١, ٢٨١, ٦٤١, ٢/ ٣٣٨, ٣٣٩, ٣٦٤, ٤٥٤, ٤٥٧, ٥١٠.

(١) ديوانه : ١/ ١٨٠, وينظر: ١/ ١٧٩, ٣٩٢, ٢/ ٥٦٣.

(٢) م. ن: ١/ ٣٦٤.

(٣) م . ن: ١/ ٢٢١, وينظر: ١/ ٣٤, ١٥٣, ١٦٠, ٢١٤, ٣٥٤, ٣٧٥, ٥٥٨, ٥٦٦, ٢/ ٦٣, ٧٠, ١٠٨, ١٨٨, ٢٠٣, ٢٢٤, ٤٨٩.

يا ضيعةَ الأملِ الذي وجّهتُهُ طَمعاً إلى الأقوامِ بلْ يا ضَيعتي

وقد يخرج النداء إلى معنى الاستغاثة, فيقول على لسان حال الحسين(عليه السلام)[1]:

أيُّ جَوابٍ يدعُوهُ ما جَدُّ يا جَدُّ أغِثْني يا أبا
يا رسولَ اللهِ يا فاطِمةٌ يا أميرَ المؤمنينَ المُرتَضى

أو يكون لمعنى الندبة, كقوله[2]:

يا حَرّ قَلبي : مَن سُقي رُضابَهُنّ الأبرَدا

وقوله- يندب حال أهل البيت(عليهم السلام) وما حلَّ بهم من بني أمّيّة من قتل وسبي[3]:

وَالَهفَتاهُ لِعُصبةٍ عَلَويّةٍ تَبعَ تْ أميّةَ بعدَ عِزّ قيامِها

أو للدعاء ومنه[4]:

يا غيرةَ الله اغضَبي لنَبيّه وتَزحزَحي بالبيضِ عنْ أغْمادِها

أو للتعجّب[5]:

أيا لله أيُّ هَوًى أضاءَ بَريقٌ بالطُّويلِع إذ تَراءَى

وفي أحيان كثيرة يفرغ النداء من معناه الحقيقيّ ويكون خالصاً للتنبيه, فلا وجود لأيّ منادى؛ وهذا يحدث عندما يدخل حرف النداء على(ليت, رُبَّ , حبّذا, نعم, بئس, قرب, بعد, هل). ومنه قوله[6]:

شُموسُ قِبابٍ قد رأينا شُروقَها فيا ليتَشعري أَين منّا أُفُولَها

يتبيّن لنا ممّا سبق أنّ الشاعر قد استخدم النداء وسيلة للتعبير عن معانيه المتنوّعة في كثير من قصائده, من خلال ندائه لصفات المخاطبين والإشادة بفضائلهم ممّا أدى إلى خروج النداء عن الإنشاء إلى أن يكون وسيلة إخباريّة. ونداء الصفات يسمح للشاعر بمدّ القصيدة وإطالتها ولا سيّما أنّ الشعراء يميلون إلى المبالغة والإكثار من هذه الصفات وتفريعاتها قصدَ إظهار الشخص المنادى بأبهى صورة، وقد وظّفه الشاعر لمعان مجازيّة متعدّدة؛ وهذا الخروج عن معنى النداء الحقيقيّ هو الذي يفعّل النداء ويمكّن الشاعر من تسخيره لنقل رؤاه وانفعالاته المتنوّعة.

أسلوب النفي

على المستوى الإخباريّ نجد النفي قد شغل مساحات واسعة في جمله الشعريّة, وإنّ النفي- على الرغم من أنّ الجمل المثبتة قد تبدو أقرب إلى نقل الخبر بوضوح- يفتح المجال واسعاً لإغناء الخبر ولإمكانيّة إيحائه بمعانٍ أكثر بسبب بعده عن تقرير

---

(٤) م. ن: ١/ ٤٦, وينظر: ١/ ٤٤, ٤٨, ٧٢, ١٠٤, ٣٦٤, ٢/ ٧٦.
(٥) م. ن: ١/ ٣٥٤.
(١) ديوانه: ١/ ٣٦٢, وينظر: ١/ ١٥١, ٢١٤, ٣٦٢, ٢/ ٤٨٢, ٥٧٠, ٥٧١.
(٢) م. ن: ١/ ٣٦٣, وينظر: ١/ ٢٤, ٥٨, ٨٨, ١٢٣, ٣٦٦, ٥٢٤, ٥٧٥, ٢/ ٧٦, ٢٨٣.
(٣) م. ن: ١/ ١٨, وينظـــر: ١/ ١٥٩, ٢١٦, ٢٢٢, ٣٩١, ٤٥٩, ٥٥٥, ٦١٧, ٢/ ١٠٩, ٢٠٣, ٣١٦, ٣٦٤, ٤٦٠.
(٤) م. ن: ٢/ ١٨٣, وينظـــر: ١/ ١٤٧, ٣٥٤, ٣٦٥, ٣٦٦, ٣٨٤, ٤١٢, ٤١٣, ٤٥١, ٤٦٩, ٦٢٠, ٢/ ٧٩, ١٠٧, ١٠٨, ١٥٣, ٢٠٢, ٢١٧, ٢٧٥, ٥٧١.

الخبر وإثباته مباشرة, فالنفي يشكّل طريقاً ثانياً يهدف منه الشاعر إلى تنويع جمله الخبرّية لكي لا تتوشّح بزيٍّ واحد يبعث على الملل والسأم, وقد يلجأ إليه الشاعر لضرورة تقتضيها صنعة الشعر من وزن أو قافية عندما يريد أن يمـدَّالجملة للوصول إلى القافية أو لإقامة الوزن.

لهذا السبب أو ذاك فقد كثر النفي في أغراض الشاعر المختلفة. ففي المدح ينفي الشاعر عن ممدوحه الصفات السلبّية مظهراً إياه بصورة الرجل الجامع لمزايا الشجاعة والحلم والكرم والسعي إلى طلب المجد وتحقيق العدل. ومن ذلك مدحه لأبيه بقوله[1]:

فما تَرَكَتْكَ منكَ الصوارمُ والقَنا ولا أخذتْكَ منكَ الحِسانُ الخرائدُ
وُقِيتَ ولكنْ ما وُقِيتَ عن الندى وجودُكَ في جيدالعُلى لكَ شاهِدُ
[..... .....]
فلا يَفرحِ الأعداءُ فالغَزْلُ مَعرِضٌ إذا راحَ عنه صارِمٌ جاءَ وارِدُ
وما كنتَ إلّا السيفَ يمضي ذُبابُهُ ولا ينصُرُ العلياءَ من لا يُجالِدُ
[..... .....]
وما كنتَ يوماً في الزمانِ بمُمسِكٍ عُرَى المالِ إنْ ضَجّت إليكَ المواعِدُ
ولا كنتَ ترضى أن تَصِحَّ ببلدَةٍ إذا قيلَ : عُضوٌ من زمانِكَ فاسِدُ

والشاعر استخدم النفي تسع مرّات في ستّة أبيات, وهو ما يشير إلى كثرة استخدامه. وكذلك يفعل في مدحه للطائع, فينفي عنه الخوف أو التخاذل مشيراً إلى اتّصافه بالحلم, وإلى اقتران القوّة والبأس بالسخاء, وولوج المعالي وعدم الركون إلى الدعة والسكون, فيقول فيه[2] :

هو الليثُ لا مُستنهَضٌ عن فريسةٍ ولا راجعٌ عن فُرصةٍ لحياءِ
ولا عزمُهُ في فِعلِهِ بمذلّلٍ ولا مشيُهُ في فَتكِه بضَراءِ
[..... .....]
كررتَ عليه الحلمَ حتى قتلتَهُ بغيرِ طِعانٍ في الوغى ورِماءِ
[..... .....]
وليسَ فتًى من يدَّعي البأسَ وحدَه إذا لم يُعوِّذْ بأسَه بسَخاءِ
وما أنتَ بالمبخوسِ حظّاً من العلى ولا قانِعاً من عيشِه بكِفاءِ

ونجد الشاعر ينوّع في أدوات النفي, وقد استخدم منها في هذه الأبيات(لا, غير, ليس, لم, ما). وهو في كثير من قصائد المدح لا يقف عند حدّالمدح للآخر, بل يعرّج كثيراً على نفسه منزّهاً إيّاها بـ(النفي) عن التهّيب من الحرب وخوض غمارها, أو أن يثنيه شيء عن مراميه, أو أن تخونه عزيمته. ولا يكتفي– أحياناً– بأداة واحدة في الـبيت بل يتعدّاها إلى أكثر من ذلك, فيقول مفتخراً[3]:

إذا ما جررتُ الرمحَ لم يُثنني أبٌ يُليحُ ولا أُمٌّ تصيحُ ورائي

---

(١) ديوانه: ١/ ٣٠٧, وينظر: ١/ ٧٦, ٧٨, ٨٠-٩٧, ٢٤٥, ٢٩٥, ٣٠٣, ٢/ ٥٠, ٥١, ٥٤, ٥٧, ٥٨, ٥٩.
(١) ديوانه: ١/ ١٠-١١, وينظر: ١/ ٦٤, ٢٧٠, ٢٧١, ٢٧٥, ٢٨٠, ٥٥١, ٦٠١, ٦٠٢, ٢/ ٥-٧, ٢١ , ١٢, ١٢٣, ١٢٥, ١٢٧.
(٢) م. ن : ١/ ١٠.

وشّيعني قلبٌ إذا ما أمرتُهُ أطاعَبعزمٍ لا يروغُ وَرائي
[..... .....]
فلستُابنَ أُمِّ الخيلِ إ ن لم أعّبها عوابسَ تأبَى الضيمَ مثلَ إبائي

وينفي عن نفسه– في مقام الفخر– أن تنال من عزيمته الألحان أو الخمرة, ويتجرّد عن الفحشاء ونطق البذيء من الكلام, أو أنْ يصيب الزمان عزيمته بمِدّأو جزره[1]:

وَقورٌ فلا الألحان تأسِرُ غِرّتي ولا تمكُرُ الصَهباءُ بي حينَ أَشربُ
ولا أَعرِفُ الفحشاءَ إلّا بوصفِها ولا أنطِقُ العوراءَ والقلبُ مُغضِبُ
[..... .....]
ولستُبراضٍ أن تَمسّ عزائِمي فُضالاتِما يُعطي الزمانُويَسلُبُ

وإذا ما علمنا أنّ كلّ موضع يرد فيه الا نفي يعرض قيمة خلقيّة له أو لغيره, نستطيع أن ندرك مقدار القيم والمعاني التي يضمّنها شعره, ومدى رغبته وحرصه على ترسيخ القيم العربيّة الأصيلة مُجسَّدة في النموذج الذي يتناوله في شعره(أب,أخ, صديق, خليفة, ملك, وزير...) متمنّياً أن تسود مجتمعه المثالي الذي يتخيَّله.

أمّا في الرثاء فنقف عند أنموذجين:الأول يرثي فيه الشاعر الإمام الحسين (عليه السلام) وأهل بيته, فيشير– باستخدام النفي – إلى جملة معانٍ؛ منها أنّهم شموسٌ ليس لهم مثيل في الضياء والعلا, منكراً على بني أمَيّة فعلهم الشنيع بنسل الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) الذي لم يألُجهداً في سبيل الإسلام[2]:

تكسِفُ الشمسُ شموساً منهمُ لا تدانيَها ضِياءً وسُنى
[..... .....]
ليس هذا لرسولِ اللهِ يا أمّةَ الطغيانِ والبَغي جَزا
غارِسٌ لم يألُ في الغَرسِ لهُم فأذاقُوا أهلَهُ مُرّ الجَنى

ثمّ يخبر عن حال الحسين(عليه السلام) وقد وقع صريعاً, ولم يُكفَّن ولم يُغسَّل, وإنّما كان غسله بالدماء, وتكفينه بالتراب, وهو يستغيث ولا مغيث له[3] :

وصَريعاً عالَجَالموتَبلا شَدلَحيينِ ولا مَدّردا
غسلُوهُ بدمِ الطعنِ وما كفّنوهُ غيرَ بَوغاءِ الثَرى
مُرهَقاً يدعُو ولا غوثَ لهُ بأبٍ بَرٍّ وجَدٍّ مُصطفى

ثمّ ينتقل إلى تجريد بني أمّية من كلّ قيمة خلقيّة يمكن أن يتّصف بها العربيّ, فلم يحاموا بني الرسول(صلى الله عليه وآله وسلم) ولم ينصروهم, بل قتلوهم شرّ قتلة, ولم يحفظوا الدين بل قطعوا أواصره وحرّفوه عن طريقه[1]:

---

(٣) م . ن: ١/ ١٠٨, وينظر: ١/ ١١٤, ١١٥, ١١٧-١١٩, ١٢٤-١٢٧, ٢/ ١٣-٢٠.
(١) ديوانه: ١/ ٤٤ – ٤٥.
(٢) م. ن: ١/ ٤٥– ٤٦.

رَبِّ ما حامَوا ولا آوَوا ولا نصَرُوا أهْلي ولا أغنَوا غَنا
بَلّوا ديني ونالُوا أُسرتـي بالعَ ظيماتِولم يرعَوا أَلى
[..... .....]
نقضُوا عَهدي وقد أبرَمتُ ه وعُرى الدينِ فما أبقَوا عُرى

إنّ الشاعر في هذه القصيدة يُعوّل كثيراً على النفي في نقل معانيه فينفي عن الرسول(صلى الله عليه وآله وسلم) وأهل بيته(عليهم السلام) أيَّ تقصير نحو الإسلام وبنائه من جهة, وينكر فعل بني أمّية ويجرّ دهم عن القيم الخلقيّة, بل القيم الإنسانّية من جهة أخرى.

أمّا الأنموذج الثاني فهو قصيدته في رثاء صديقه أبي إسحاق الصابي, ونجد فيها النفي أسلوباً شائعاً في أثناء القصيدة, يحاول فيه الشاعر أن يظهر تفجّعه بوفاة صديقه, فينفي انقطاع الدمع عليه مادامت ا لقلوب هي التي تمدّه وليس العيون , ويستخدم الأداة(غير) مرّتين في البيت ليشير إلى وفائه وإخلاصه للمرثيّ, فدموعه غير بخيلة في البكاء, وقلبه غير كريم في النسيان. أمّا الدنيا فليس لها طعم بعده, ولا للماء, وإذا لم يكن شرف نسبه هو سبب العلاقة بينهما, فكفى بالفضل وشيجة تجمعهما. وينتقل بعد ذلك إلى أن يوظّف النفي لمعنى يجري مجرى الأمثال والحكم السائرة, فينفي الموت عن رجلٍ يجعل الزمان لسانه الذي يتلو مناقبه وفضائله[٢]:

لا ينفَدُالدمعُ الذي يُ بكى به إنّ القلوبَ له مـ ن الأمدادِ
[..... .....]
إنّ الدمُ وَعَليكغيرُ بخيلةٍ والقلبَ بالسُلوانِ غيرُ جَ وادِ
[..... .....]
ما مَطعَمُ الدنيا بحُلْوٍ بعـ دَهُ أبداً ولا ماءُ الحَيا ببُ رادِ
الفضلُ ناسَبَ بيننا إنْ لم يكُن شَرَفي مناسِبَهُ ولا ميـ لادِي
[..... .....]
ما ماتَمن جعلَ الزمانَ لِسانُهُ يتلُو مناقِبَ غُرِّ دوبَ وادِ

أمّا في الغزل فإنّ النفي يرد لإظهار عفّة الشاعر وامتناعه عن الرغبات الجسدّية وعن مظاهر اللهو, فليس له مع النساء إلّا متعة النظر. ومنه قوله[٣]:

وما علِمُوا أنّا إلى غيرِ رِيبَ ةٍ بَقاءَ الليالي نغتـ ِي وَنؤوبُ
[..... .....]
عشِقتُوما لي يعلمُ اللهُ حاجةٌ سوى نظَري والعاشِقونَ ضُروبُ
وما ليَ يالمياءُ بالشعرِ طائِلٌ سِوى أنّ أشعاري عليكِ نَسيبُ

والملاحظ أنّ مواضع النفي في غرض الغزل تبدو قليلة في شعر الشاعر؛ وذلك قد يكون بسبب قلّة شعر الغزل بالقياس إلى أغراض المدح والفخر والرثاء في شعره,

---

(٣) م . ن: ١/ ٤٨, وينظر: ١/ ٤٧, ١٤٦– ١٤٨, ١٥٤– ١٥٦, ٣٦١, ٣٦٤– ٣٦٦, ٢/ ١٨٧– ١٨٩, ٢٩٠– ٢٩٣.

(١) ديوانه : ١/ ٣٨١– ٣٨٥, وينظر: ١/ ٢٤, ٣١, ١٣١, ١٣٨, ١٤٠, ١٤٣, ١٤٥, ١٥٢, ٣٦٧, ٢/ ٦٥, ٦٦, ٦٩, ٧١, ١٠٤, ١٠٦.

(١) ديوانه: ١/ ١٧٥, وينظر: ١/ ٥١٦, ٦٥٢, ٦٥٤– ٦٥٦, ٦٥٨, ٢/ ٢٧٣– ٢٧٥, ٤٧٤, ٤٨٨, ٥٦٧.

ولأنّه– أيضاً– في الغزل أمام إثبات حبّه ولوعته وأساه من أقرب طريق, ولا يميل إلى تفريعات معانيه ولا سيّما أنّ شعره في الغزل ليس من القصائد الطويلة, وإنّما أكثره من المقطوعات[١].

إنّ إكثار الشاعر من أسلوب النفي يعود– فضلاً عن كونه طريقة لتنويع الخبر– إلى تعدّد طرائق النفي وأدواته . فمن النفي ما يكون ضمنيّاً بأساليب الاستفهام المجازيّ والشرط الامتناعيّ والتمنّي وغيرها, ومنه ما يكون ظاهراً بأدوات النفي(ما, لا, ليس, لات, إنْ, غير, لم, لما, لن, لام الجحود), وكذلك لأنّ النفي يشكّل طرفاً في أسلوب القصر(بالنفي والاستثناء) وهو ما يلجأ إليه الشاعر لتوكيد كلامه, وهو يوافق طبيعة شعره التي تميل إلى الخطابّية والجهريّة.

إنّ الشاعر- على الرغم من تعدّد أدواته يكثر من بعض الأدوات دون غيرها؛ منها الأداة(ما) و(لا) , وربّما يعود السبب في ذلك إلى صلاحيّة دخولهما على الجمل الاسميّة والفعليّة على حدّسواء, والأداة(لم) لما فيها من قوّة توكيد النفي, والشاعر يميل إلى إبراز معانيه بصورة آكد وأبلغ لتحقيق الاستجابة المطلوبة. ثمّ تلتها الأداة(غير) التي يعود الإكثار منها إلى اتّخاذها وسيلة مساعدة للوصول إلى القافية؛ وتبيّن لنا هذا من خلال إشغالها موقعاً هو آخر البيت في أكثر المواضع التي وردت فيها, نافيةً للاسم الذي تشكّل القافية آخر حروفه, وإنّما يكون هذا في القوافي المكسورة لأنّ من شأن(غير) أن تجرّ ما بعدها. ومنها ما ورد في إحدى قصائده على قافية الباء(غير مكذوب, غير مطلوب, غير مشروب, غير مقروب, غير محجوب, غير مخضوب, غير مركوب, غير مغلوب)[٢], ثمّ تلتها (ليس), في حين قلّت بقيّة الأدوات إلى حدّالندرة.

وتعود رغبة الشاعر في أسلوب النفي إلى أنّه يتكفّل بطرد الصفات السلبيّة عن نفسه وعن الآخر(ممدوح, مرثيّ...), وفي هذا ما يعين على تقديم قيم المدح والرثاء والفخر بصور أُخَر, ويرفع من شأن الشخص المعنيّ إلى مقام المثال والأنموذج المُجسِّد لهذه القيم, ويستخدمه– أيضاً– لتجريد مناوئيه وحسّاده من أسباب المفاخرة والتنافس لنيل المعالي, وكذلك يفعل مع حسّاد الخلفاء والملوك والأصدقاء.

أسلوب التوكيد

يعمد الشاعر كثيراً إلى إسناد جمله الشعريّة بمختلف ألوان التوكيدرغبةً منه في أن يظهر كلامه أشبه ما يكون بالمسلَّمات والثوابت التي لا تدع مجالاً للشكّ فيها. وأكثر ما وجدنا من أساليب التوكيد في شعره التوكيد بالقصر(بالنفي والاستثناء), وهذه الطريقة تتمخّض عن الجمع بين أداة نفي– في الأكثر– وأداة الاستثناء(إلّا) عندما يكون الاستثناء مفرّغاً, وتسمّى حينئذٍ(أداة قصر)؛ وفي هذه الطريقة من القوّة في توكيد الخبر ما لا خفاء به. ففي قول الشاعر[٣]:

وَما المدحُ إلّا في النبيّ وآلهِ يُرامُ وبعضُ القولِ ما يُتَجنّبُ

---

(٢) ينظر: م . ن: ١/ ٢٠٢, ٣٨٩, ٣٩٠– ٣٩٢, ٦٥٧, ٦٥٨, ٦٥٩, ٢/ ٧٦– ٧٩, ٢٢٠– ٢٢٣, ٤٧١, ٤٨٤.

(١) ينظر: ديوانه: ١/ ٦١-٦٤, و: ١/ ٤٤, ٤٥, ٥١, ٥٣, ٥٧, ٥٨, ٦٠, ١٤٦, ١٤٨, ١٤٩, ١٧٢, ٢٠١, ٢١٨, ٢٣٠, ٢٣١, ٢٣٢, ٣١٣, ٣١٥, ٣١٦.

(٢) م . ن: ١/ ١١٢.

وَ أولى بمْحي مَن أعِزُّ بفَخرِه وَلا يشكرُ النعماءَ إلّا المُهذَّبُ

ورد الأسلوب مرّتين, ويستطيع القارئ أن يتلمّس مدى الفائدة المعنويّة في البيتين فيما لو عمد إلى حذف أداتَي النفي والقصر, فيقول:(المدح في النبي)و(يشكر النعماءَ المُهذَّبُ), وفي هذا ضياعٌ لجزء كبير من قوّة المعنى الأوّل وبهائه. ومنه- أيضاً- قوله[1] :

وَلا مالَ إلّا ما كسبـ تَبنيلِه ثَناءً, ولا مالٌ لمن لا لـه مَجـ دُ
وما العَيشُ إلّا أنْ تُصاحبَ فِتيةً طَواعنَ لا يَعنيهمُ النحْسُ والسعْدُ

وقد يرد القصر بـ(إنّما). ومن ذلك قوله في مدح أبيه, وقد اجتمعت الطريقتان؛ النفي والاستثناء, و(إنّما)[2] :

إنّما نَـحنُمُ شُبهوكَوما الأشْ (م) ـبالُ إلّا طَبائـعُ الآسـ ـِد

وقوله[3]:

يَقولون : خـ الْفي البلادِوإنّما خَليليَ مَنْ لا يَطبيهِ خليلُ
[..... .....]
ألا إنّمـا الدنيـا إذا مـا نَظرْتَها بقلبـ كأمٌّ للبنيـنَ ثكـولُ
ومـا يُثقِلُ الميتَالصعيُدوإنّما على الحَيّ عِبءٌ للزمانِ ثَقيلُ

وأكثر من القصر, التوكيد بالحروف, ومنها(قد) مسبوقة باللام(لقد), أو الواو(وقد) أو الفاء(فقد)أو الواو واللام(ولقد), وهو-عموماً- حرف تحقيق يفيد التوكيد عندما يعقبه فعل ماض, وهو أكثر الحروف المؤكِّدة وروداً في شعر الرضي, وقد يتكرّر مرّات عديدة في القصيدة الواحدة. ومن ذلك قوله[4] :

قَدْكانَ عا قنَي الصفاءَ فلم أزُ لْ عنهُ وما بَقّى عَليّ صَ فاؤُه
ولَ قَدحفِظ تُلـه فأينَ حِفاظُـهُ وَ قـ ْدوفيـ تُلهفأينَ وفاؤُه
[..... .....]
هيهاتَأصبحَسمعُهُوعِيانُـهُ في التُّربِ قد حَجَبَتهُ ما أقذاُوه
[..... .....]
قد قُلّبـ تْ أعْيانُـه وتَ نكّرتْ أعلامُـه , وتَكسّفـ تْأضواُوه
[..... .....]
قد خَفّ عن ذاك الرِّواقِ حُضورُه أبَداً وعن ذاكالحِمى ضَ وضاُوه

إنّ اقتران(قد) باللام يزيد من توكيد الجملة لاجتماع مؤكّدين(لام التوكيد, قد).

وكثر التوكيد بـ(إنّ) الحرف المشبّه بالفعل, الذي يدعم قوّتَ ـه تصدُّره الجملة الاسميّة وكثيراً ما تتّصل به ياء المتكلّم, لتشير إلى ذات الشاعر المتفاخرة. ومنه قوله[5] :

---

(١) ديوانه: ١/ ٣٣٤, وينظر: ١/ ٣٨, ٧١, ٩٠, ١٠٧, ١١١, ١٣٣, ١٨٤, ٢٠٧, ٢١٠ , ٢٧٠, ٢٨٠, ٣٧١, ٢/ ٢٥, ٦٤, ٨٠, ١٢٤, ١٦٦, ٢٢٩, ٢٥٧.
(٢) م. ن: ١/ ٣٠٠.
(٣) م. ن : ٢/ ١٦٠, وينظر: ١/ ٩٢, ١١١, ١٤٥, ٢١٢, ٢٧٤, ٣٣٨, ٤٤٦, ٢/ ٢٩, ٥٧, ١١٨, ١٤٢, ٢٠١, ٢٣١, ٢٦٦.
(٤) م. ن: ١/ ٣١, وينظر: ١/ ١٥, ١٩, ٢٧, ٢٨, ٣٨, ٦١, ٢/ ١٠, ١٢, ١٦, ٢١, ٣٣, ٣٨.
(١) ديوانه : ١/ ١٢٧, وينظر: ١/ ١٨, ٣٠, ٣٧, ١٠٨, ١٢٠, ٢/ ٢٩٠, ٢٩٤, ٣٢٣, ٣٣١, ٣٤٠.

وإنّ مُقامَ مِثلي في الأعادي مُقامُ البَدرِ تَنبحُهُ الكِلابُ
رَمَوني بالعُيوبِ مُلفَّقاتٍ وقد عَلِموا بأنّي لا أُعابُ
وإنّي لا تُدنّسني المَخازِي وإنّي لا يُروّعُني السِّبابُ

أو يكون بـ(ما) الزائدة للتوكيد, التي ترد بعد(إذا), وليس من سبب لزيادة هذه الحروف إلّا توكيد المعنى وتقويته. ومن ذلك قوله[١]:

إذا ما جَنَوا من مالِهِمْ ثمرَ العُلى جنيتُالمعالي من غُصونِ اللهاذِمِ

وقوله[٢] :

وإذا ما مررتَبالخيفِ فاشهَدْ أنّ قلبي إليهِ بالأشواقِ
وإذا ما سُئلتَعَنّي فقُلْ: نِضْوُ هَوًى ما أظُنُّهُ اليومَ باقِ

أو بـ(لا) النافية الزائدة لتوكيد النفي, فهي مسبوقة بأداة نفي قبلها. ومنه قوله[٣]:

بَلَوْنا ما تجيءُ بهِ اللَيالي فلا صُبٌّيَدومُ ولا مَساءُ
وأنْضَينا المَدى طَرباً وَهمّاً فما بَقِيَ النعيمُ ولا الشقَاءُ
[..... .....]
وما يُنجي مِنَ الأيّامِ فَوتٌ ولا كَدٌّ يطولُ ولا عَناءُ

أو بـ(الباء) الزائدة للتوكيد التي ترد كثيراً في خبر(ليس) و(ما) و(لا). ومنه قوله[٤]:

فلا الحِلمُ بالنائي إذا ما دَعوتَه ولا العزمُ بالوَاني ولا المُتماكِثِ

وقوله[٥]:

فما قَلبي وإنْ جَهِلُوا بقَاسٍ ولا حِلمي وإن قَطعُوا بَهافِ

لعلّ تعدّد حروف التوكيد وتنوّعها من أسباب شيوع التوكيد لدى الشاعر, والملاحظ أنّ الشاعر يكثر من توكيد جمله الشعريّة ولا سيّما مع غرضيّ المدح والفخر, فيعمد إلى توكيد كلامه بمختلف الطرائق. ومنه قوله في مدح الصاحب بن عبّاد[٦]:

وما كُنتَإلّا السيفَ يُعرفُ مُنتَضًى وَيُنكرُ في بعضِ المَواطنِ مُغمَدا
وَحَيٍّ جُلالٍ قَدْ بحتَبغارةٍ من الخيلِ يُسْتاقُ النعامَ المُشرَّدا
[..... .....]
لك القَلمُ الماضِي الذي لو قَرنْتَهُ بجريِ العَوالي كانَ أجرَى وأجوَدا
[..... .....]
سأُثني بأشعاري عليكَفإنّني رأيتُمَسوُدَالقومِ يُطرِي المُسَوَّدا
فما عَوّفَتني الأرضُ غيرَ كَمَطلباً ولا بلّغتْني العِيسُ إلّا كَمَقصَدا
ألا إنّ تَركاً لحمِدتَبخيلُ مُحسِنٍ وَما بَذلَ المِعطاءُ إلّا لِيُحمَدا

---

(٢) م. ن: ٢/ ٣٨٤.
(٣) م. ن: ٢/ ٧٩, وينظر: ١/ ١٠, ١٣, ١٦, ١٨, ١١٤, ١٢٣, ١٢٥ , ١٢٩, ٢/ ٧١, ١٠٢, ٣٢٢, ٣٢٣.
(٤) م. ن: ١/ ٣٦, وينظر: ٣٢, ١١٨, ١٢٥, ١٢٦, ٢٧٠, ٢/ ١٢٢, ١٢٤, ١٣٤, ١٤١, ١٤٣.
(١) ديوانه: ١/ ٢٣٠.
(٢) م. ن: ٢/ ١٦, وينظر: ١/ ١١, ١٣, ١٠, ١٣٧, ٢٧٧, ٢٨٠, ٢/ ١٣, ١٤, ٦٦, ٦٧, ٦٨, ٦٩, ٧١.
(٣) م. ن: ١/ ٢٨٣, وينظر: ١/ ١٩, ١٠, ١١, ١٢٠, ٢٥٤, ٤٣٤, ٤٣٧, ٣٩, ٢/ ٦, ١٦, ١٤٢, ١٧٥, ١٨٠، ٢٩٧.

لَئِنْ كنتُفي مدحِ العُلى فاغِراً فماً فإنّي إلى غيرِ النَدى باسِطٌ يَدا
خَ طبتُإليكَالوُ دّلا شيءَ غيرَهُ وَ وُّدالفتى كالبرّ يُعطَى وَيُجتدَى

إنّ كثرة التوكيد في غرضيّ المدح والفخر قد يبدو موافقاً لنزعة الشاعر التي تنحو منحى التفاخر والاعتداد بالنفس, وللنهج الذي سَنَّه شعراء المدح في المبالغة التي يشكل التوكيد طريقاً لتقويتها. أمّا في الرثاء والغزل وبقيّة الأغراض, فالشاعر يستخدم التوكيد(١)إلّا إنّه يقلّ نسبيّاً عمّا سبق لأنّه لا ينبغي عليه في الرثاء والغزل أن يقرّر ويفرض, بل أن يُشجي فيبدو جزعاً قد هدَّه الحزن بوفاة المرثيّ, أو أن يوحي ويهمس, وقد لوَّعه الحبّ وأضناه.

إنّ سعي الشاعر لتوكيد كلامه يعود إلى علمه أنّ الكلام إذا تأكّد تقرّر وصار في حكم الحقيقة التي لا شكّ فيها, فعمد إلى ما لم يثبت في ذهن المخاطب والمتلقّي لتوكيده وتوثيقه, أو إلى زيادة توكيده حتّى لو كان مثبتاً, ليصيب مبتغياته بقوّة لأنّ من شأن التوكيد تقوية المعاني وتوثيقها بهدف الإقناع والبيان.

ملخص الفصل

في ختام الفصل نحاول أن نوجزه في النقاط الآتية :

١ – إنّ التشبيه الذي محوره الصور الحسّيّة كان هو الأكثر في شعر الشاعر, وإنّ مصدرها يقع خارج ذات الشاعر(الطبيعة ومظاهر الحياة المختلفة), وكثير من تشبيهاته تبدو مألوفة في معانيها, جرى عليها الشعراء قبله, إلّا أنّه أحسن في صياغتها فبدت في حُلّةٍجديدة, أمّا القسم الآخر من تشبيهاته فهو ما اعتمد فيه خياله وثقافته الواسعة, وكشف عن صدق انفعاله , فكانت صوراً رائعة دلّت على سعة خياله.

٢ – تمكّن الشاعر من إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ؛ عمادها المجاز الذي تمكّن منه , وَظَّرَ له في كتب تناولت مجاز القرآن والحديث, فضلاً عن تنوّع ثقافته وبراعته وطول باعه في اللغة. هذه العوامل أسهمت في إبداع استعارات غاية في الروعة حظيت بإعجاب الدارسين. وكان محور كثير من الصور الاستعارّيةِ (الزمان, الدهر, الأيام, الليالي, الردى , الدنيا...) بسبب من شدّة تسلّطها على ذهن الشاعر ونفسيّته.

٣ – أخذت كنايات الشاعر شكلين؛ الأوّل: مألوف, لكنّ الشاعر أعاد صياغته في صور جديدة امتلكت ا لقدرة على التأثير والإعجاب. والآخر مبتكر من إبداع مخيّلته, وهذه الكنايات كشفت عن إمكانّية عالية في استخدام الرمز والإشارة والإيماء إلى المعاني دون التصريح بها, وقد وجدها الشاعر وسيلة مثلى لتجاوز الألفاظ البذيئة ترفّعاً عن ذكرها في شعره.

٤ – كان التقديم والتأخير ملمحاً بارزاً من ملامح لغة شعر الرضيّ, وتنوّعت أسبابه؛ فمنه ما يكون لغايات معنويّةٍ كالعنا ية والاهتمام بالمتقدّم والتخصيص, أو فنّيّة كإقامة الو زن والوصول إلى القافية أو شكليّةٍ لتحقيق التوافق والانسجام الصوتيّ في تركيب

(١) ديوانـــــه: ١/ ٢٦, ٣٥, ٣٧٢, ٣٨٧, ٣٨٨, ٣٩١, ٦٣٦, ٦٣٩, ٦٥٢, ٦٥٦, ٦٥٨, ٢/ ٧٧, ٧٩, ١٠٨, ٢٠٦, ٢٠٧, ٢٢٢, ٣٢٣, ٢٧٢.

الألفاظ. وقد منح الشاعر حرّيّة في التعبير وصياغة جمله لتستوعب انفعالاته ومواقفه الشعوريّة المتنوّعة.

٥ – كثر توظيف الشاعر للاستفهام في شعره ولا سّيما في الرثاء, فكان أسلوباً ملائماً لندب المرثيّ وتأبينه, ولم يكن توظيفه بمعناه الحقيقيّ وإنّما عدل به إلى أغراض مجازّية كثيرة ومألوفة,نصَّت عليها كتب البلاغة والنحو.

٦ – إذا ما عرفنا سمات شخصّية الشاعر من اعتداد كبير بالنفس وبالأهل, وإحساس بالقوّة والعزيمة, يكون من الطبيعيّ أن نرى أسلوب الأمر والنهي قد تغلغل في طّيات شعره للتعبير عن مختلف المعاني؛ وجُلّ ها أشار إليه البلاغّيون و النحوّيون, أمّا الإكثار من بعضها على حساب الآخر فهو ما فرضته إفرازات الحياة التي عاشها الشاعر.

٧ – إنّ حسن توظيف الشاعر لكثير من أساليب الإنشاء في التعبير عن مختلف المعاني يعود إلى اطّ لاعه على كيفّية توظيفها في القرآن الكريم والحديث الشريف, وخطب الإمام عليّ(عليه السلام), فضلاً عن الوقوف عليها في تجارب الشعراء الكبار ممّن سبقه.

٨ – يعوّل الشاعر كثيراً على ا لنداء في شّد انتباه المخاطب إليه, وكان نداؤه لصفات المخاطب هو الحلّ الملائم لتجنّب الضعف الذي قد ينتج في تكرار نداء الاسم بعينه. وقد اقتضت لغة الشعر لديه ما اقتضته عند غيره من حذف حرف النداء وترخيم المنادى العلم؛ إيجازاً وتخفيفاً, أو تقر يب البعيد أو العكس لغايات نفسّية.

٩ – وجد الشاعر في النفي طريقة لنقل الخبر تتكفّل بطرد الصفات السلبّية عنه وعن الآخرين, فترفعه إلى مقام المثال والأنموذج, وقد يكون لضرورات فنّّية تفرضها لغة الشعر.

١٠ – عمد الشاعر إلى إسناد كلامه بمختلف ألوان التوكيد ليصيب مبتغياته بقوّة, ولتبدو أخباره أشبه بالثوابت التي لا يتسرب إليها الشكّ, فكان من شأن التوكيد لديه تقوية معانيه وتقريرها في النفوس.

مدخل

الإيقاع من أهمّ عناصر الشعر وألزمها وأخصّها به, وطالما كان سبباً في تمييزه عن غيره من الفنون، على الرغم من اختلاف وجهات النظر في ذلك, ويعود هذا إلى ما أُثِر عن الأدب العربيّ من كونه ذا طبيعة موسيقيّة سببهاأنّ ـهكان في بداياته أدب سماع وإنشاد لا أدب قراءة وكتابة[١] فتمرّنت الآذان على سماعه, وأَلِفت ألواناً من الإيقاع وتطَّبعت عليها بحيث أصبح بإمكانها أن تميّز أيّ خلل(زيادة أو نقص) يطرأ عليه ؛ وهذا لا يأتي اعتباطاً في الشعر وإنّما بسبب خصائصه الـ صوتيّة. وأصبح الإيقاع بمرور الزمن عنصراً لا يستقيم الشعر بدونه.

ويأتي أثره في الشعر من جهتين, فهو من جهة يحقّق ميزة جماليّ ة ومتعة حقيقيّة من خلال(موسقة) الأبيات بمختلف ألوان الإيقاع؛ بالوزن أو بالقافية أو بتناوب الحركات والسكنات داخل التفعيلات المتشابهة أو المختلفة , أو بالتقفية الداخليّ ة أو بالتكرار أو التجنيس ...., وهذا كلُّه يُسهم في إبراز الكلمات بصورة أجمل وأبهى؛ وهو السبب في حفظ الشعر وتداوله, ثمّ تكفَّلتْ الألسن بنقله إلينا شفاهاً قُبيل مرحلة تدوينه.

ومن جهة أخرى فإنّه يتعاضد ويتآزر مع الألفاظ لتأدية المعنى المراد التعبير عنه, فيسايره ويبّين حدّتهبدليل أنّ الشاعر قد يؤثّر في المتلقّي– أحياناً – بموسيقاه, وإن لم يفهم أو يستوعب المعنى تماماً[٢], وهذا إنّما يكون بفضل الأصوات التي قد تكون أبلغ في نقل تأثير الألم من التعبير بقسمات الوجه أو الحركات أو غير ذلك. فالصوت يهزّ الآذان ويقرعها بقوّة ويحملها على التأثّر والانفعال[٣]," وفي جميع أنواع الشعر تقريباً يبدأ بالعمل أولاً صوت الكلمات والإحساس بها وهو ما يدعى شكل القصيدة مقابل ما ندعوه مضمونها, والمعنى الذي يفهم من هذه الكلمات متأثّر إلى حدّكبير بهذه الحقيقة"[٤], فيكون الإيقاع بذلك عنصراً مواكباً لنقل الوجدان والأحاسيس والانفعالات عندما تبدو الألفاظ أقلّ قدرة على التوصيل والتأثير بمفردها.

ونستطيع أن ندرك أهمّيّة الإيقاع إذا ما علمنا أنّ الشعر المكتمل– كما يرى كوهين– ما تآزر فيه الجانب الدلاليّ مع الجانب الصوتيّ[٥], ويبدو أنّ المراد بالشعر المكتمل هو الأكثر تحقيقاً لصفة الشعريّة الحقّة, ولهذا نجد إليوت يقول:إنّ المعنى في الشعر" يتطلّب موسيقى الشعر حتّى نفهمه الفهم الكامل، وحتّى نتأثّر به التأثّر الواجب له, فإذا ترجم هذا المعنى إلى نثر لم يؤثّر فينا ذلك التأثير الكامل, لأنّه في هذه الترجمة لا يفقد الموسيقى فحسب, بل يفقد جزءاً منه هو من المعنى الكامل"[٦]. فالإيقاع يمنح لغة الشعر تميّزها عن غيرها, ويظهرها لغة موحية يضفي فيها على الألفاظ والتراكيب بعداً نفسيّاً يسهم في جلاء المعنى.

---

(١) ينظر: دلالة الألفاظ : ١٩٥, وموسيقى الشعر, إبراهيم أنيس, مكتبة الأنجلو المصريّة , ط٤, ١٩٧٢: ٢٧٩, وبنية اللغة الشعريّة : ٥٤.

(٢) ينظر: النقد الأدبيّ, سهير القلماويّ, دار المعرفة, القاهرة, ط٢ ,١٩٥٩: ٦٢ – ٦٣, وجرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغيّ والنقديّ عند العرب : ١٣٢.

(٣) ينظر: مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة , جان ماري جوتيو, تر: سامي الدروبيّ, دمشق, ١٩٦٥: ٧٩ .

(١) النقد – أسس النقد الأدبيّ الحديث , ريتشاردز, تر: هيفاء هاشم, مطابع وزارة الثقافة, دمشق , ١٩٦٧: ١١٠/٣.

(٢) ينظر: بنية اللغة الشعريّة : ١١– ١٢.

(٣) قضيّة الشعر الجديد,محمّد النويهيّ, دار الفكر, ١٩٧١: ١٩– ٢٠.

إنّ الإيقاع يتحقّق في الشعر بطرائق كثيرة ومتنوّعة, وليس هو بالعنصر المحدّد," وإنّما هو مجموعة متكاملة, أو عدد متداخل من السمات المميّزة تتشكّل– بجانب عناصر أخرى– من الوزن والقافية الخارجيّة أحياناً, ومن التقفيات بواسطة التناسق الصوتيّ بين الأحرف الساكنة والمتحرّكة, ويزاد على ذلك ما يتّصل بتناسق زمنيّة الطبقات الصوتيّة , داخل منظومة التركيباللغويّ من حدّة أو رقّة, أو ارتفاع أو انخفاض , أو مدّات طويلة أو قصيرة, وجميعذلك يتمّ تناسقه, ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغميّ للوزن الذي تبنى عليه القصيدة"[1].

وسنحاول في هذا الفصل أن نتناول بالدراسة ما توافر في لغة الشاعر من ألوان الإيقاع محاولين الكشف عن مزاياها وقيمتها في لغة شعره.

الأصوات اللغويّة

يشكّل الصوت أصغر الأجزاء المكوّنة لموسيقى الشعر, وهو النواة التي تتألّف منها الألفاظ, ويكمن أثره من خلال تآزره مع بقيّة الأصوات في اللفظة, وفي البيت الشعريّ لخلق إيقاع داخليّ يسهم في إيصال التجربة الشعريّة على نحو التأثير والإمتاع, وكثيراً ما نُظر إلى الألفاظ في حسنها وقبحها نظرة تستند لما فيها من أصوات," فللألفاظ- من حيث هي أصوات- أثر موسيقيّ خاصّ يوحي إلى السمع بتأثيرات مستقلّة تمام الاستقلال عن تأثيرات المعنى, وعن مجرّد كون اللفظ رقيقاً أو غير رقيق, نرى الشعراء في العادة يتجنّبون طائفة من الألفاظ التي لا يستطيعون أن يستسيغوها"[2], ولعلّ مرجع هذا إلى قيمة الأصوات المكوّنة للفظ الشعريّ, لأنّ الشعر يثيره" بناء الكلمات كأصوات أكثر ممّا يثيره بناء الكلمات كمعانٍ,وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أيّ قصيدة أصيلة,إنّما هو حصيلة لبناء الأصوات "[3], ومن هنا تبرز الحاجة إلى معرفة الأصوات التي كثرت في شعر الشريف الرضيّ دون سواها من أصوات وسبب ذلك.

إنّ أوّل ما نجده من ظواهر صوتيّة في شعره, سيادة أصوات الذلاقة والأصوات الشفويّة (اللام, الميم, النون, الباء, الراء), وهي أصوات متوسّطة بين الشدّة والرخاوة, فالهواء لا يحتبس عند النطق بها تماماً, كما في الأصوات الشديدة (الدال, والتاء مثلاً), ولا يجري من الفم جرياناً مطلقاً, كما في الأصوات الرخوة(السين, والصاد مثلاً), وإنّما بين هذه وتلك, فالميم والنون" يجري النفس بهما فيمكن أن يوصفا على هذا بأنّهما رخوان, ولكنّ النفس لا يجري بهما من الفم وإنّما من الأنف على شكل غُنَّة, وهو خلاف ما يجري به النفس مع بقيّة الأحرف, فحقيقة الأمر أنّ النَفَس لم يجرِ بهما من مجراه في بقيّة الحروف فيصحّ على هذا وصفهما بأنّهما شديدان , فلمّا ترّد النظر فيهما بين هذا وذاك جعلا بين الشدّة والرخاوة, كذلك اللام والراء إذ لولا انحراف

---

(٤) التجديد الموسيقيّ في الشعر العربيّ , رجاء عيد , منشأة المعارف, الإسكندريّة : ١٥, وينظر: النقد الأدبيّ الحديث , محمّد غنيمي هلال , دار نهضة مصر , القاهرة , ١٩٦٩ : ٤٣٦ , ونظريّة البناءفي النقد الأدبيّ: ٧٢.

(١) التوجيه الأدبيّ, طه حسين، وأحمد أمين، وعبد الوهاب عزّام، ومحمّد عوض محمّد , المطبعة الأميريّة, القاهرة , ١٩٥٢: ١٣٨.

(٢) الشعر والتجربة : ٢٣.

اللسان باللام, و ترّد ه بالراء ما جرى بهما النفس فهما بين الشّة والرخاوة[١]. وكذلك الحال بالنسبة لصوت الراء الذي ينتج عن التقاء طرف اللسان بحافّة الحنك ممّا يلي الثنايا العليا التقاءً يسيراً مرّتين أو ثلاثاً, بفعل الهواء الخارج من الرئتين[٢], ويضع الخليل الفاء ضمن هذه الأصوات, إلّا أنّنا أخرجناها من الحكم لقلّتها في شعر الشاعر, فيقول:" اعلم أنّ الحروف الذلق و الشفويّة ستّة, وهي: ر ل ن ف ب م, وإنّما سمّيت هذه الحروف ذلقاً لأنّ الذلاقة في المنطق إنّما هي بطرف أسلة اللسان, والشفتين وهما مدرجتا هذه الأحرف الستّة"[٣] , والذلاقة عند المحدّثين تعني" القدرة على الانطلاق في الكلام بـ العربّية دون تعثّر وتلعثم"[٤], ولسهولة النطق بها شاعت في نصوص اللغة عامّة, يقول الخليل:" فلمّا ذلقت الحروف الستّة, ومذل بهنّ اللسان, وسهلت عليه في المنطق كثرت في أبنية الكلام [...] فإذا وردت عليك كلمة رباعّية أو خماسّية معرّاة من حروف الذلق أو الشفويّة ولا يكون في تلك الكلمة من هذه الحروف حرف واحد أو اثنان أو فوق ذلك فاعلم أنّ تلك الكلمة محدّثة مبتدعة , ليست من كلام العرب"[٥], فكان شيوعها علامة فارقة لبيان المبتدع من الأصيل في كلام العرب. ويزاد على سهولة النطق بهذه الأصوات, أنّها تمتاز بشّة وضوحها السمعيّ[٦], وأنّ مجاورة أيّ حرف منها لأحرف الهجاء يجعل الآذان تستسيغها, ولا يتعسّر فيها النطق[٧], ولهذه الصفات جميعها كثرت في ديوان الشاعر بشكل ملحوظ.

وتشترك مع هذه الأصوات بنسب متقاربة,أو تقلّ عنها قليلاً, أصواتُالمدّ واللين(الألف, الواو, الياء), التي تمتاز بقوّة وضوحها,لأنّ الصوت بها يمتدّ, والهواء يخرج عند نطقها من وسط الفم "خروجاً حراً سلساً من غير أن يعترض طريقه إلى خارج الفم عائق ما"[٨], وقد ساعدها هذا المرور الحرّ للهواء أن تحمل طاقة أقوى وأوضح من الأصوات التي ينحبس الهواء عند النطق بها(التاء والدال والكاف مثلاً), أو التي يعترضها اللسان ولو جزئياً(اللام والنون والثاء مثلاً), و" إنّما سمّيت لّينة لأنّ الصوت يمتّدفيها فيقع عليها الترنّم في القوافي وغير ذلك, وإنّما احتملت المدّلأنّها سواكن اتّسعت مخارجها حتّى جرى فيها الصوت"[٩].

وللوقوف على صحّة شيوع أصوات الذلاقة و الشفويّة وأصوات المدّ في شعر الشريف الرضيّ, نقف عند النماذج الآتية لنتبّين ذلك* .

قال يمدح الخليفة الطائع[١٠]:

---

(١) الدراسات اللهجّية و الصوتّية عند ابن جني , حسام سعيد النعيميّ, دار الرشيد للنشر, العراق, ١٩٨٠: ٣١٧.
(٢) ينظر: الأصوات اللغوّية, إبراهيم أنيس , مكتبة الأنجلو المصرّية, القاهرة, ط٤, ١٩٧١: ٥٥.
(٣) العين, الخليل بن أحمد الفراهيدي, تح : عبد الله درويش, مطبعة العانيّ, بغداد, ١٣٨٦هـ - ١٩٦٧: ١/ ٥٧.
(٤) الأصوات اللغوّية: ٧٩.
(٥) العين: ١/ ٥٢.
(٦) ينظر: في البحث الصوتيّ عند العرب , خليل إبراهيم العطّية , دار الحرّية للطباعة , بغداد ,١٩٨٣: ٥٣.
(٧) ينظر: موسيقى الشعر: ٢٨.
(٨) في الأصوات اللغوّية– دراسة في أصوات المدّ العربّية , غالب فاضل المطّلبيّ, دار الحرّية للطباعة, بغداد, ١٩٨٤: ٢٤.
(١) جمهرة اللغة , أبو بكر محمّد بن الحسن بن دريد , حيدر آباد, ط١, ١٣٤٥هـ : ١/ ٨ .
*= لقد عمدنا – بعد متابعة هذه الأصوات في قصائد الشاعر – إلى انتخاب أربع قصائد تمثّل أغراض الشاعر الرئيسة (المدح, الرثاء, الفخر, الغزل), والاستشهاد بعشرة أبيات من كلّ قصيدة لتبّين صحّة ذلك.
(٢) ديوانه : ٢/ ٣٤١ – ٣٤٢.

للهِ ثُـمّ لـكَالمَـحلُّ الأعظَـمُ وإليكَيَـ نتسِبُ العـلاءُ الأقدمُ
ولكَالتـراثُ من النبيّ محمّـدٍ والبيتُوالحَجَرُ العظيمُ وزَمزمُ
ما ناقلَـتْركبُ الركابِ إلى مِنًـى وأراقَ مِـن عَلَقِ الدماءِ الموسِمُ
خَطرٌ مـن الدنيا يجُـلُّ وسُورةٌ تعلـو وقَـدْرٌ زائـدٌ يتقـدّمُ
تمضي الملوكُوأنتَطوٌدثابِـتٌ ينلبُ عكَمُتَـوَّجٌومُعمَّمُ
مـا ذاكَإلّا أنّ غربَـكَمنهُـمُ أمضـى وأنّ عُـمُوّ مجِكَأعظَمُ
إنّ الخلافةَ مُـذْ نهضْتَبعبئِها هَـأَ الضميـرُ بهـا , ونامَ النُوَّمُ
قد كان مِنبرُها تضاءَلَ خِيفـةً واستُـلَّ منـهُ الهِزْبريُّ الأعظـمُ
حتّى تخمّطَ منكَفوقَ سَراتِـه والأرضُ راجِفـةٌ فَنيـقٌ مُقـرَمُ
للهِ أيُّ مَقـامِ دينٍ قُمتَـهُ والأمـرُ مَـردودُالقضيّـةِ مُبرَمُ

ففي هذه الأبيات التي بلغ مجموع كلماتها(٩٥) خمساً وتسعين كلمة, اشتملت جميعها على صوت أو أكثر من أصوات الذلاقة عدا ستّ كلمات هي(ذاك, هدأ, قد, حتّى, فوق,أيّ), وكان عدد أصواتها كالآتي:الميم(٤٩) تسعة وأربعون صوتاً, النون(٤١) واحد وأربعون صوتاً,اللام(٤٠) أربعون صوتاً, الراء(٢١) واحد وعشرون صوتاً,الباء (١٤) أربعة عشر صوتاً.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الشاعر قد اعتمد صوت الميم في القافية ممّا زاد من عددها. أمّا أصوات المدّ فكانتأقلّ نسبيّاً, إذ كانت كالآتي: الألف(٣٠) ثلاثون صوتاً, الواو(٢٧) سبعة وعشرون صوتاً, الياء(٢٠) عشرون صوتاً.

أمّا في قوله الذي يرثي فيه جدَّه الإمام الحسين (عليه السلام)[1]:

كربَـلا لازلـ تِكَوباًوَ بَلا ما لَقي عندكِ آلُ المُصطفى
كَمْ على تُربكِ لمّـا صُرِّعُوا من دَمٍ سالَ ومِنْ دمعٍ جرى
كم حَصانِ الذيلِ يَروي دَمعُها خَدَّها عنـد قتيلٍ بالظَما
تَمسحُ التُربَ على إعجالِهـا عن طُلى نَحرٍ رَميلٍ بِالدما
وضُيوفٍ لِفلاةٍ قَفـرةٍ نَزلوا فيهـا على غيرِ قِرى
لم يذوقوا الماءَ حتّى اجتَمعوا بحَدّى السيفِ على وردالرَّدى
تكسِفُ الشمسُ شموساً منهُمُ لا تُدانيَهـا ضِيـاءً وسُنًـى
وتنوشُ الوحشُ من أجسادهِم أرجُـلَ السبـقِ وأيمانَ النَدى
ووُجوهاً كالمصابيحِ فمِن قَمرٍ غـابَ ونجمٍ قد هَوى
غيّرتْهُنّ اللّيـالي وغَـدا جايرَ الحُكمِ عليهـنّ البِلَى

فقد بلغ مجموع كلماتها (٨٨) ثمان وثمانين كلمة, احتوت كلّها على صوت من أصوات الذلاقة و الشفويّة عدا تسع كلمات هي(خنّها, فيها, يذوقوا,حتّى,السيف, تكسف, قد, هوى,غدا) وكان عدد هذه الأصوات كالآتي:اللام(٤٣) ثلاثة وأربعون صوتاً, النون(٤٠) أربعون صوتاً, الميم(٣٦) ستّة وثلاثون صوتاً, الراء(٢٤) أربعة وعشرون صوتاً, الباء(١٧) سبعة عشر صوتاً.

(١) ديوانه : ١/ ٤٤.

أمّـا أصـوات المدّ فكانـت كـالآتي: الألـف(٥٠) خمسـون صـوتاً , الـواو(٢٦) سـتّة وعشرون صوتاً,الياء(٢١) واحد وعشرون صوتاً, وتجدر الإشارة إلى أنّ جزءاً من غزارة صوت الألف في هذه القصيدة يعود إلى اعتماد الشاعر صوت الألف قافيةً, وربّما وجد الشاعر فيها صوتاً ملائماً يساعد" على الشجن والتنويع والغزارة الموسيقيّة والإحساس بالبعد والفقد"[١].

وقال في الفخر[٢]:

لغيرِ العُلى مِنّي القِلى والتجنّبُ ولولا العُلى ما كنتُفي الحُبّ أرغَبُ
إذا اللهُ لم يعذُ ركفيما تَرومُـهُ فمـا النـاسُ إلّا عـالِمٌ أو مُؤدِّبُ
مَـ لكتُبحِلمي فرصة ما استرقّها مـن الدهرِ مَفتولُ الذراعَينِ أغلبُ
فإنْ تكُسنّي مـا تَطاولَ باعُها فَلي مـن وراءِ المجدقلبٌ مُدرَّبُ
فحَسبيَ أنّي في الأعادي مُبغَّضٌ وأنّي إلى غُرّ المعالـي مُحبَّبُ
وللحلمِ أوقاتٌوللجهلِ مِثلُهـا وَلكنّ أوقاتـي إلى الحِلمِ أقرَبُ
يَصولُ عليَّ الجاهلـونَ وأعتَلي ويُعجِمُ فيَّ القائلـونَ وأُعرِبُ
يَرونَ احتِمالي غُصّةً ويَزيدُهمْ لواعجَضَغْنٍ أنّني لسـ تُأغضبُ
وأُعرضُ عن كأسِ النديمِ كأنّها وَميضُ غَمامٍ غائرُ المُزنِ خُلّبُ
وَقورٌ فلا الألحانُتأسِرُ غَوْمتي ولا تَمكرُ الصهباءُ بي حينَ أشربُ

بلـغ مجمـوع كلمـات الأبيـات(١٠٢) مائـة كلمـة وكلمتـين اثنتين, اشـتملت جميعهـا علـى صوت من أصوات الذلاقة, عدا ثماني كلمات هي: فـي(ثلاث مرّات), إذا, تلك, أوقات, أوقـاتي, كـأس. وكـان عـدد الأصـوات كـالآتي: الـلام(٥٦) سـتّة وخمسـون صـوتاً, النون(٤٥) خمسة وأربعون صوتاً, الميم(٣٢) اثنان وثلاثون صوتاً, الراء(٢٢) اثنان وعشرون صوتاً, الباء(٢٠) عشرون صوتاً, ونجد أنّ صوت الباء قلَّ عن نظرائه إلّا أنّ القافيـة رفعت نسبته. أمّـا أصوات المدّ فكانت كـالآتي: الألـف(٣٧) سبعة وثلاثون صـوتاً, اليـاء(٢٩) تسـعة وعشـرون صـوتاً, الـواو(٢٨) ثمانيـة وعشـرون صـوتاً, وهنـا نلاحظ كثرة تردّد صوت الهمزة في هذا الغرض, لاشتمال الكلمات والضمائر التي تشـير إلـى ذات الشـاعر عليها(أرغـبُ, أنّـي, أنـا, أنّنـي, أعتلـي, أعـربُ, أغضـبُ, أعرض...) .

وقال في الغزل[٣] :

يا صاحبَ القلبِ الصحيحِ أما اشتَفى ألمُ الجَوى من قلبيَ المصدوعِ
أأسـ أتَبالمشتـاقِ حينَ مَلكتَـهُ وَ جزيتَفرطَ نزاعـه بنُزوعِ
هيهاتَلا تتكلفَنَّ لي الهَوى فضَحَالتطبّعُ شِيمةَ المطبوعِ
كم قَد نصبتُلك الحبائلَ طامِعاً فنَجوتَبعدَ تعرّضٍ لوُقوعِ
وتركتَني ظمآنَ أشربُ غُلّتي أسَفاً على ذاكاللمَى الممنوعِ
قَلبي وطَرفي منكهذا في حِمَى قَيظوهذا في رياضِ ربيـعِ
كم ليلـةٍجَرّعتَـهُ في طُولِها غُصصَ الملامِ ومُؤلِمَ التقريـعِ

---

(٢) دراسات في النصّ الشعريّ – عصر صدر الإسلام وبني أمّيّة، عبده بدويّ، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط١، ١٩٨٧: ٦٧.
(١) ديوانه : ١/ ١٠٧ – ١٠٨.
(٢) م . ن : ١/ ٦٥٢.

أبكي ويبسِمُ والُّلجَى ما بَينَهُ حتّى أضاءَ بثغرِهِ وُسوعي
تَفلي أنامِلُهُ الترابَ تَعلّلاً وأنامِلي في سِنّيَ المقروعِ
قَمرٌ إذا استخجلتَهُ بعتابِه لَبِسَ الغُروبَ ولم يَعُد لطُلوعِ

وفي هذه الأبيات بلغ مجموع الكلمات(٩٢) اثنتين وتسعين كلمة, خلت منها(٢٢) اثنتان وعشرون كلمة من أيّ صوت من أصوات الذلاقة, وكانت أصواتها كالآتي: اللام(٤٢) اثنان وأربعون صوتاً, الميم(٢٩) تسعة وعشرون صوتاً, النون(٢٥) خمسة وعشرون صوتاً, الباء(٢٢) اثنان وعشرون صوتاً, الراء(١٦) ستّة عشر صوتاً, أمّا أصوات المدّ فكانت كالآتي: الألف(٣٣) ثلاثة وثلاثون صوتاً, الياء(٣٠) ثلاثون صوتاً, الواو(٢٥) خمسة وعشرون صوتاً.

وهنا نلاحظ كثرة تردّد صوتي التاء والعين,فأمّا التاء فبسبب تردّد (تاء الفاعل) التي تعود على المخاطب(الحبيبة): أسأتَ, ملكتَ, جزيتَ, نجوتَ, تركتني, جرعتَه, استخجلته, أو التي تعود على المتكلّم : نصبتُ. وهذا يحدث عندما يكون الشاعر في خطاب أو حوار مع الآخر , فيكثر صوت التاء المتّصل بالأفعال. وأمّا العين فبسبب نظم القصيدة على قافية العين.

ويلاحظ أنّ الألفاظ التي استند عليها البناء اللغويّ للغة الشاعر– التي تعرضنا لها في الفصل الأوّل– قد ضمَّت جُلُّها أصواتاً ذلقيّة, كألفاظ الحرب, والمجد, وألفاظ الشريعة, والضمائر, والأعلام, والمكان, والزمان, والشيب, وأفعال الرؤية, والحسّ وغيرها, فمنها ما اشتمل على صوت واحد نحو:(الوغى, الطعن, العدو, الظبى, السلاح, السهم, الدماء, العزّ, الثواب, الصلاة, الركوع, التوبة, القضاء, أنا, أنت, عليّ, فاطمة, هاشم, قيصر, قوام الدين, بهاء الدولة, الثرى, الديار, بغداد, الشام, الخيف, مكّة, زرود, الدهر, قبل, بعد, حين, الصبح, الشيب, أرى, رأى, سمع, عرف...).

ومنها ما اشتمل على صوتين نحو: القتل, القراع, الموت, الردى, النقع, البيض, الغمد, الحسام, الماضي, الصارم, العضب, القاضب, الأسل, العوالي, القنا, السنان, الفارس, الهول, الخطب, السمر, المجد, العلا, العلياء, العزم, الفخر, الهمّة, أمير, الغيب, المعاد, العدل, الذنب, العقاب, الكفر, القدر, إنّنا, نحن, أنتم, محمّد, لؤي بن غالب, نزار, عامر, بكر, كليب, ربيعة, عدنان, الفلاة, الأرض, التراب, البيداء, المفازة, الوطن, الريع, بابل, الغوير, الغيطان, الأيام, المساء, الشباب, البياض, الخضاب, القتير, علم, نظر.

ومنها ما يشتمل على ثلاثة أصوات نحو : المنّية, الحمام, النار, النصل, المهنّد, المشرفيّ, الباتر, المرهف, الرمح, البطل, النبيّ, الإمام, الإيمان, البرزخ, الحلال, الحرام, الجبال, الروابي, النقيب, اليمن, الليالي.

أو أربعة أصوات نحو: النبال, المنزل.

أو خمسة أصوات: المؤمنين.

أمّا بالنسبة لأصوات المدّ واللين فنلاحظ فضلاً عن شيوعها في أثناء البيت- أنّه كثيراً ما اعتمدها في القافية من خلال إشباع الحركات , وجعلها أصوات مدّ يقف عليها,

وقد وجد الشاعر فيها تنغيماً وترنّماً من خلال مدّ الصوت إلى القدر الذي يحتاجه, والنماذج على هذه الحالة وفيرة إلى حدّ بعيد[١].

يزاد على هذا اشتمال الحروف(ما, لا, يا) بمختلف دلالاتها على صوت الألف, وكانت تكرارات هذه الأصوات في الديوان كالآتي: ما(٢٤٧٣), لا(٢٤٩٤) , يا(٤٠١), وقد أشرنا إلى كثرتها في فقرات الفصل الثاني.

وإذا ما نظرنا إلى الأصوات من ناحية الجهر والهمس, وتابعناها من خلال النماذج التي تقدّمت أو غيرها في كلّ القصائد[٢], فإنّنا سنجد أنّ الأصوات المجهورة(ء , ا , ب , ج , د , ذ , ر , ز , ض , ط , ظ , ع , غ , ق , ل , م, ن , و , ي) , أكثر بكثير من الأصوات المهموسة(ت , ث , ح , خ , س , ش , ص , ف , ك , هـ), وهذا يعود إلى أنّ المجهورة تحتاج إلى جهد عضليّ أقلّ[٣], ولأنّها أكثر عدداً, ونجد– أيضاً– أنّ أصوات الذلاقة وأصوات المدّ التي أشرنا إلى شيوعها في شعر الشاعر تقع ضمن الأصوات المجهورة التي لها الأثر الأكبر في رجحان كفّة الأصوات المجهورة.

وفي ضوء هذا الكلام, وبسبب كون أصوات الذلاقة والمدّ تتّسم بقوّة وضوحها السمعيّ وسهولة النطق بها, يكون من الملائم سيادتها في شعر الشاعر ذي الطبيعة الخطابيّة التي تميل إلى الجهر بالأصوات, وطرق المعاني بوضوح وقوّة, وهو ما يتّسم به شعرنا العربيّ القديم عموماً , ولاسّيما أنّ الجهر من الخصائص التي تمتدحها العرب في الشاعر والخطيب[٤]. ويؤكّد شيوع الأصوات المجهورة اعتداد الشاعر بنفسه واعتزازه بقوّ ته, وحاجته إلى أصوات انفجاريّة شديدة تلائم معاني القوّة و الشدّة[٥].

وتجدر الإشارة إلى أنّ الأصوات المجهورة ليست بدرجة واحدة من حيث حاجتها إلى الجهد العضليّ عند النطق بها, فهناك أصوات تحتاج إلى جهد عضليّ كبير كالهمزة والقاف، وأصوات الإطباق(الضاد, الطاء, الظاء)[٦], ممّا جعلها تقلّ في شعر الشاعر[٧], ولا نستثني منها إلّا الهمزة مع غرض الفخر بسبب كثرة الـ(أنا, أنّنا , أنّي...) وابتداء الفعل المضارع الذي يشير إلى ذات الشاعر (المتكلّم) بالهمزة(أعرضُ, أقول, أصول, أرى...), وحاجة هذه الأصوات إلى جهد عضليّ كبير يعني أنّها سوف تكون ثقيلة في النطق وتعيق انسيابيّة الألفاظ في النطق, فتكون بذلك رديئة الموسيقى[٨] , ولاسّيما إذا اجتمع في الكلمة أكثر من صوت منها, وهذا يقودنا إلى إلى الحكم الذي توصّل إليه بعض النقّاد والباحثين برداءة الكلمة موسيقيّاً, ونفور الأسماع منها إذا اجتمع فيها صوتان أو أكثر من المخرج نفسه, أو من مخارج متقاربة

---

(١) ينظر: ديوانه: ١/ ٤١-٤٨, ٦٩-٧٥, ٩٣-٩٧, ١٣٥-١٣٨, ١٥٤-١٥٨, ١٦٤-١٦٧, ١٧٧, ٢١٠-٢١٤, ٢٢٠, ٢٥٧-٢٦٠, ٢٨٥-٢٩٠, ٢٩٤-٢٩٦, ٢/ ٥-٧, ١٧-٢١, ٣٠-٣٣, ٨٥-٨٧, ١٠٤-١٠٩, ١٦٦-١٧١, ١٨٣-١٨٧, ٢٤٢-٢٩٧, ٣٠١.

(٢) ينظر: م . ن : ٢/ ١٥, ١٠٧, ١٦٠, ٢٠١.

(١) ينظر: موسيقى الشعر: ٣٢.

(٢) ينظر: البيان والتبيين: ١/١٢٠– ١٢١.

(٣) ينظر: الأصوات اللغويّة: ١٦٨.

(٤) ينظر: موسيقى الشعر: ٣١ .

(٥) ينظر: ديوانه: ١/ ٤٤ , ٧٩ , ١٠٧ , ٦٥٢.

(٦) ينظر: موسيقى الشعر: ٣٥.

بسبب الإلحاح على عضلات معيّنة من دون سواها في النطق[1] وهذا ما يبدو أنّ الشاعر قد تنبّه عليه , فخلت جلُّ ألفاظه من الأصوات المتقاربة المخارج التي تؤدّي إلى عسر النطق بها, فوصفت ألفاظه بالعذوبة والسلاسة. وأين تكون السلاسة إن لم تكن بانسيابيّة مجرى الأصوات وسهولة إنشادها والترنّم بها؟ فكان حقّاً– كما وصفه الدكتور إحسان عبّاس– قد" وهب القصيدة العربيّة ألقاً وضّاءً, لأنّه كان يتذوّق سحر الكلمات "[2].

التجنيس

التجنيس من الفنون التي من شأنّها أن تزيد جمال الموسيقى في الشعر, لأنّه يعتمد تكرار أصوات بعينها في البيت الشعريّ, فيخلق بذلك نوعاً من التوافق والانسجام النغميّ الناجم عن تردّد الأصوات موفّراً إيقاعاً موسيقيّاً تطرب له الآذان, ولعلّ هذه الفكرة هي الأساس في الإيقاع بشكل عامّ, فالوزن أساسه تردّد تفعيلات متماثلة أو متباينة بين حين وآخر, وكذلك الحال في القافية؛الفاصلة الموسيقيّةالتي تتكرّر في نهاية الأبيات,إلّا أنّ التجنيس يعمل داخل البيت ويحقّق إيقاعاً من كلمة لكلمة, في حين تحقّقه القافية من بيت لبيت[3].

والمجانسة عند ابن المعتز هي" ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها وما يشتقّ منها"[4]. وهذا التعريف يضمّ أنواعاً مختلفة من التجنيس, وقد تبارى تبارى البلاغيّون في تفريعاته وبيان أنواعه[5].

وللوقوف على طبيعة التجنيس في شعر الشريف الرضيّ وأثره في لغته, نشير إلى ثلاثة أنواع من التجنيس: الأوّل وهو ما سُمّي بالجناس التامّ , وقد حثّهُ القدماء بأن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً[6],وفيه تتّفق اللفظتان من حيث نوع الحروف وعددها وهيأتها وترتيبها, ويختلف المعنى, وهذا النوع أعلى مرّاتب الجناس جمالاً بسبب الاتّفاق التامّ في صورة اللفظة وأصواتها. ومنه قول الشاعر[7]:

يا حُساماً فلَّ تْمضاربُهُ السهـا (م) مَ وقد فلَّهُ الحُسامُ الصقيلُ

يا جَواداً أدمَى الجوادَمن الطعـ (م) ـنِ وَولّى ونحرُهُ مَبلولُ

ففي البيت الأوّل حصل الجناس التامّ في لفظة(الحسام) والمقصود بالأولى هو الممدوح وهو شخص الإمام الحسين(عليه السلام) أمّا الثانية فبمعنى(السيف), في حين وقع الجناس

---

(١) ينظر: الخصائص: ٢/ ٢٢٩, وسرّ الفصاحة : ٥٤ – ٥٥ , والمثل السائر: ١/ ٢٢٣-٢٢٤, وموسيقى الشعر: ٢٩-٣٠.

(٢) الشريف الرضيّ : ٢٦٥.

(٣) ينظر : بنية اللغة الشعريّة : ٨٢.

(٤) كتاب البديع, عبد الله بن المعتز, دار المسيرة, بيروت, ط٣, ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م : ٢٥.

(٥) ينظر: العمدة: ١/ ٣٢١ – ٣٣٢, والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١/ ٣٤٣ – ٣٦١, وجواهر البلاغة: ٣٩٦ – ٤٠٣.

(١) ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١/ ٣٤٢.

(٢) ديوانه: ٢/ ١٨٨.

التـامّ فـي البيـت الثـاني بلفظـة(الجواد) فـالأولى بمعنـى الممـدوح, والثانيـة بمعنـى (الحصان). ومنه أيضاً[٢]:

سوادُالرأسِ سِلمٌ للتصابي وبينَ البِيضِ والبِيضِ الحُروبُ

فالجنـاس التـامّ فـي لفظـة(البيض) فـالأولى هـي الشـعرات البيض(الشيب)والأخرى هـي النساء, والمعنى واضح جليّ, ومثل هذا النوع يقوم على تكرار اللفظة بوزنها وحروفها وإيقاعها, ممّـا يسـتدعي ميـل النفـوس والأسـماع إليهـا, وتشـوّقها إلـى معرفـة معانيهـا المختلفـة . وهـذا النـوع قليـل جـدّاً فـي شـعر الشـاعر, لأنّ الإكثـار منـه يتطلّـب أن يتكلّـف صاحبه الإتيان به, وليس هذا من شأن الرضيّ.

أمّا النـوع الثـاني فهو الجنـاس النـاقص الـذي تختلـف فيـه اللفظتـان فـي أحد الأمـور الأربعة(نوع الحروف, وعددها, وهيأتها, وترتيبها)[٢], وهو أوفر حظّـاً من الأوّل فـي شعر الشريف الرضيّ. وأكثر ما يكون الاختلاف في نوع الحروف بين اللفظتين. ومنـه قوله[٣] :

همُ المَلاجِي والمَناجي والحِمىَ إذا المَنايا وَ قعتْوقاعَهَـا
هم المَعـاذُ والمَـلاذُ والـذّرى إذا السُيولُ رَكِ بتْتِ لاعَهـا
هـم المُقيلـونَ المُنيلـونَ إذا ما اللَّزبَةُ اللّزباءُ ألقَ تْباعَها

فالجنـــاس النـــاقص حاصـــل بين(الملاجـــي والمنـــاجي) و(المعـــاذ والمـــلاذ) و(المقيلون والمنيلون) باختلاف حرف واحد بين اللفظتين المتجانستين. ونلاحظ هنا حجـم الإيقـاع الموسـيقيّ النـاتج عـن التماثـل الصـرفيّ فـي الألفـاظ مـع نهايـة الألفـاظ المسجوعة بحرف واحد. وقوله أيضاً[٤]:

لا يُذكرُ الرملُ إلّا حنَّ مُغترِبٌ لهُ بذي الرملِ أوطارٌ وأوطانُ

فقد جانس بين(أوطار وأوطان) والاختلاف هو في الحرف الأخير من اللفظتين. وممّـا زاد من القيمـة الـ موسيقّية لهذا الجنـاس مجـيء اللفظتين علـى زنـة صـرفيّـة وعروضـيّة واحدة.

أو يكون الاختلاف في هيأة الحروف(حركاتها وسكناتها) كقوله[٥]:

رَضِينا الظُبى من عِناقِ الظِّبا وَضربَ الطُّلى من وِصالِ الطَّلا

فـ(الظُّبى) حدّالسيف, و(الظِّبا) الغزالة, و(الطُّلى) الأعناق,و(الطَّلا) ولد الظبية.

أو يكـون بزيـادة حـرف أو نقصانه(السـنى والسـناء),(وعد ووعيـد), أو بـاختلاف الترتيب(ورّاد وروّاد),(كوامل وكوالم)[٦].

إنّ الجنـاس سواء أكـان تامّـاً أم ناقصـاً يدلُّ علـى مهـارة وتفنّن فـي إيجـاد حالـة من التوافق والتماثل بين الألفاظ , أساسه ترديد الأصوات لخلق موسيقى داخليّة تطرب لها الأسماع .

---

(٣) م. ن: ١/ ١٨٣, وينظر: ١/ ١٣, ٥٥٣, ٥٦٥, ٢/ ٢٢.
(٤) ينظر: البلاغة والتطبيق, أحمد مطلوب, و حسن البصير, دار الكتب للطباعة والنشر, الموصل, ط١, ١٤٠٢-١٩٨٢م: ٤٥.
(٥) ديوانه: ١/ ٦١٧.
(١) ديوانه: ٢/ ٤٤٩, وينظر: ١/ ٤١, ١٤٩, ٢٥٤, ٢٦٤, ٢٨٠, ٢٩٢, ٢٩٣, ٣٦٧, ٢/ ١٠, ١٦, ٢٧, ٣٨, ٤٣, ٣٩٣, ٤٤٧.
(٢) م. ن : ١/ ٤٠, وينظر: ١/ ٥١, ٩٣, ١٩, ٢٠٩, ٢٤٩, ٣٢٤, ٣٣٥, ٣٨٣, ٣٩٦.
(٣) ينظر: م. ن: ١/ ٥١, ٣١١, ٢٩٤, ٢/ ٤٣٣.

وقد تبيّن لنا أنّ هذين النوعين(التامّ والناقص)- وهما الأكثر قدرة على تحقيق الإيقاع بسبب تجاوب الألفاظ موسيقيّاً الناتج عن تماثلها كلاًّ أو جزءاً[1]- ليس لهما حظّ كبير في شعر الشاعر بالقياس إلى شعراء عصره ممّن أولعوا بالصنعة البديعيّة, لأنّ الجناس لم يكن من همِّه, فيصرف نظره إليه. وما يرد لديه إنّما هو ما يتطلّبه المعنى, ويأتي عرضاً بلا قصد منه. فهو شاعر الطبع لا التكلّف, ويتجنّب استكراه الشعر على غير طبعه, ومن عادته أن يجري مع بديهته كيف جرت, ولا يرد عنانه إذا انطلق, ولا يسّدينبوعه إذا تدفّق[2]. ولذلك تجد الصنعة لديه مستساغة لطيفة في موقعها, فلا يقصد إليها الشاعر قصداً , بل تأتيه عفويّة في حالة تعاشق مع بناء البيت الشعريّ والتحامٍ مع نسيجه, ولا تحسّ معها بثقل, فهي تمتزج بوجدانه, ويغلب عليها طبعه وتتوارى خلفه, وهي بهذا " لا تنافس الوجدان, بل تقوّي أثره"[3].

أمّا النوع الثالث من التجنيس في شعر الشريف الرضيّ فهو التجنيس الاشتقاقيّ, الذي تتّفق فيه اللفظتان بعض الاتّفاق في حروفهما الأصليّة, وفي أصل المعنى الذي انحدرا منه, كأن تشتقّ إحداهما من الأخرى, وفيه يقع التكرار في بعض الأصوات, وهذا النوع يبدو أقلّ قدرة على تحقيق الإيقاع من النوعين الآخرين, لأنّ الأصوات المتكرّرة أقلّ, وكذلك لاختلاف الصيغة الصرفيّة أو العروضيّة, وقد وجدنا هذا النوع وافر الأمثلة في شعر الشاعر, وتجد منه الكثير في القصيدة الواحدة بل في الصفحة الواحدة. ومن ذلك قوله[4]:

وَكُلّما إذا داعٍ دَعا لِوَقيعةٍ سحَبْنا لها الأرماحَسحبَ المطارِفِ

[..... .....]

نبذتُكنبذَ السنِّ بعد انفصامِها وإنّي لَمِجذامُ القَرينِ المُخالِفِ

[..... .....]

وما أنت مِنْ جَنْبي فيُرجِعَ راجعٌ من الرَّحمِ البَلْهاءِ بعضَ العواطِفِ

حلفتُبمَنْ عَجَّالمُلبّونَ باسمِه عَجيجَالمطايا من مِنًى والمواقِفِ

[..... .....]

طوى الضُّمرُ من أجوافِها بعدما انتهتْ ثَمَائِلُها طَيَّ البُرودواللطائفِ

تَرى كلَّ مَجهَودٍ وإذا منّه السُّوَى أكبَّ على السرجينِ إكبابَ راعفِ

فالتجنيس واقع بين(داع ودعا),(سحبنا وسحب),(نبذتك,ونبذ),(يرجع,وراجع),(عجّ وعجيج),(طوى وطيّ),(أكبَّ وإكباب). ويلاحظ أنّ نسبة كبيرة من هذه التجنيسات تقع بين الفعل والمصدر(المفعول المطلق), ومثل هذا التجنيس يبدو أنّه أقوى من غيره في جلاء المعنى ووضوحه, فضلاً عن تكرار القسم الأكبر من الأصوات المشتركة بين اللفظتين, وهو يمنح البيت الشعريّ إيقاعاً صوتيّاً هو إيقاع الأصوات المتماثلة بين

---

(٤) ينظر: فنّ الجناس, عليّ الجنديّ , دار الفكر العربيّ ، القاهرة , ١٩٥٤: ١/ ٢٩.

(١) ينظر: رسائل الصابي والشريف الرضيّ: ١٠١.

(٢) الشريف الرضيّ وخصائص شعره (مقال), عبد الرحمن شكري، مجلّة الرسالة, القاهرة, م١٥, ع٢٨٧, ١٩٣٩: ٥.

(٣) ديوانه: ٢/ ٣٦, وينظر: ١/ ١٠٦, ١٢٩, ١٩٥, ١٩٩, ٢٧٩, ٢٨٩, ٢/ ٦, ٧, ١٠, ٤٤, ٥٩, ٦١, ٦٥, ٦٦, ٧٢, ١٠٧, ١٣٨, ١٤٩.

اللفظتين ولو جزئيّاً, فهو يفيد نوعاً من الجناس الرخيم والموسيقى الشاجية, ولا يضام فيه اللفظ ولا المعنى[١]. ومنه قوله[٢]:

فَسمَا وحلَّقَ كالعُقابِ إلى العُلى وَ عُوُّهُ يَهوِي هُوِيَّ الأجَلِ

[..... .....]

وَجذَبْتَنا جَذبَ الجريرِ إلى العُلى وإذا ارتقَى مُتَمطِّرٌ لم يَنزِلِ

[..... .....]

انظُرْ إليَّ ببعضِ طرفِكَنَظرةً يسمُو لها نَظَري ويُعرِبُ مِقَولي

فقد وقع التجانس بين(يهوي وهوي),(جذبتنا وجذب),(انظر ونظرة).

إنّ من شأن التجنيس الاشتقاقيّ , ولاسّيما بين الفعل ومصدره, أن ينصر المعنى ويقوّيه, لأنّه بمثابة التوكيد له. وقد أكّد ضرورة أن يكون التجنيس في خدمة المعنى عبد القاهر الجرجانيّ الذي لم يرَ لصاحب التجنيس من فضيلة إن لم تكن في نصرة المعنى وقوّته[٣], وهو رأي فيه شيء من المبالغة– كما أوضح ذلك الدكتور إبراهيم أنيس, لأنّ جمال الجرس المتحقّق في الألفاظ المتجانسة أمرٌ لا يمكن إنكاره, وبيّن أنّ السبب الذي دفع عبد القاهر إلى ذلك القول هو إيغال شعراء عصره في الصنعة البديعيّة[٤], فأصبحت كلَّ همّهم, وتعمّدوا الإتيان بها حتّى أصبحت توافقات شكليّة متكلّفة, ليس لها أدنى تأثير في خدمة المعنى, يقصد إليها الشاعر قصداً, ويتكلّفها على حساب تشتيت المعنى وتشويشه.

إنّ التجنيس الاشتقاقيّ يأتي في شعر الشريف الرضيّ عفواً بلا قصد, يستدعيه المعنى. وحالة العفويّة واستدعاء المعنى هي التي تجعل التجنيس مقبولاً مستساغاً, وفيه يقول عبد القاهر:"ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه, وأحقّه بالحسن وأولاه, ما وقع من غير قصد من المتكلّم إلى اجتلابه, وتأهّب لطلبه, أو ما هو لحسن ملاءمته"[٥]، وهو ما عليه شعر الرضيّ.

التكرار

إذا كانت اللفظة في التجنيس الناقص أو الاشتقاقيّ تجانس لفظة أخرى في أصواتها باختلاف صوت أو أكثر، فإنّها في التكرار تماثلها تماثلا تامّاً، أي أنّ اللفظة يجري ترديدها بجميع أصواتها، ممّا يعني أنّ الموسيقى المتحقّقة من جرّاء ذلك ستبلغ مدًى أعلى .

إنّ التكرار هو" تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكّل نغماً موسيقيّاً يتقصّده الناظم في شعره أو نثره"[٦]. وإعادة اللفظة يفيد تقوية النغم الموسيقيّ،ويكشف عن عناية المتكلّم بأمرٍ ما، تلك العناية التي ألجأته إلى تكرار اللفظة لأنّ معناها شغل حيّزاً من تفكيره واهتمامه. فالتكرار يسلّط الضوء على نقطة حسّاسة

---

(١) ينظر: فنّ الجناس : ٥٥.
(٢) ديوانه: ٢/ ١١٨ .
(٣) ينظر: أسرار البلاغة : ٥, ٧.
(٤) ينظر: موسيقى الشعر : ٤٦.
(١) أسرار البلاغة : ٧.
(٢) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغيّ والنقديّ عند العرب : ٢٣٩, وينظر: الصورة الفنّيّة في شعر الشريف الرضيّ: ١٨٣.

في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، ويكون ذا دلالة نفسّية قيمة في فهم النصّ الأدبيّ وتحليل نفسّية كاتبه[١].وقيمة التكرار تنبع من إعادة إنتاج القيمة الصوتيّة والدلاليّة للفظة المكرّرة، وإذا قُرِّد لجانب الدلالة أن يتوقّف أو يقلّ على مستوى تقديم الجديد ،فإنّ التكرار يفيد المعنى من طريق آخر، إذا وضعنا في الحسبان أنّ التكرار بمثابة توكيد للمعنى وإثبات له، فضلاً عن كشف الدوافع النفسّية التي تقف وراء التكرار بتأثير عاطفة ما أو موقف شعوريّ معيّن. وفي الجانب الآخر للتكرار نجد الإيقاع الصوتيّ المؤثّر الذي يمتع الآذان بحسن جرس الألفاظ المكرّرة، وجمال التناسق والتوافق النغميّ المتحقّق على مساحة البيت الواحد أو الأبيات المتعاقبة. وليس الجانب الصوتيّ بالقليل، ولاسّيما أنّ العرب تلتذّ وتستمتع بالشعر المنشد الذي يرد الأسماع أكثر من المقروء، وكانت تقيم الأسواق الأدبّية لهذا الغرض. أمّا إذا انتفى الجانبان الدلاليّ والصوتيّ للتكرار فإنّه يصبح عيباً وأمراً مخلاً ببناء القصيدة .

يمثّل التكرار باعثاً نفسّياً لدى الشاعر يهدف من خلاله إلى التأثير في الآخرين بفعل التنغيم الموسيقيّ الذي يحقّقه، ولتقرير المعنى المراد وإثباته[٢]، فإذا ما أردنا إلقاء الضوء على طبيعة التكرار في شعر الشريف الرضيّ فسنجد أنّه متنوّع, فمنه ما يكون بتكرار اللفظة بعينها. ومن ذلك قوله[٣]:

لأُعاقبنَّكَ بالغَليلِ فإنّني لـ ولاكَ لـم أذُقِ الهَوى لولاكَ
يا عاذِلَ المُشتاقِ نَحْهُ فإنّه يَطوي على الزَفراتِ غَيرَ حَشاكا
لو كانَ قلبُكَ قَلبَهُ ما لُمتَه حاشـاكَ ممّا عِندهُ حاشَاكا

فقد تكرّرت لفظة(لولاك) في عجز البيت الأوّل, ولفظة(حاشاك) في عجز البيت الثالث. ويبدو أنّ جمال التكرار في هذه الألفاظ متأتٍّ من موقع اللفظتين, إذ جاء بهما الشاعر مفروقتين, بمعنى أنّ هناك فسحة زمنّية بينهما, وهذا أفضل ممّا لو جعل اللفظتين متلازمتين(لولاك لولاك...), فتحقّق بذلك توافقاً وتناوباً في ترديد الأصوات بين حين وآخر, ويشعرك هذا بأنّ الشاعر يُحسن وضع الألفاظ الموضع الذي يبعث على التأثير, على وفق هندسة موسيقّيةفلا يلقي ألفاظه لمجرّد تأدية المعنى. وفعلَ الشيء نفسه في البيت الثالث, والتزمَ التوزيع النغميّ عينه, ليحقّق توافقاً وتناوباً آخر على مستوى الأبيات بين الأوّل والثالث.

ومنه أيضاً قوله[٤]:

رُدُّوا تُراثَ محمّدٍ رُدُّوا ليسَ القَضيبُ لَكمْ ولا البُرْدُ

إنّ مبعث موسيقى التكرار– هنا– يعود إلى الترديد الصوتيّ لجرس الحروف في اللفظة المكرّرة, وقد أحسن الشاعر إذ جعله متناوباً داخل البيت الشعريّ.

وقد ترد اللفظتان متلازمتين كما هو في قوله[٥]:

أقلْني أقلْني نظرةً ما احتسَبتُها فقَد أنْهلتْ قلبي غَليلاً وغَلَّتِ

---

(٣) ينظر: قضايا الشعر المعاصر :٢٤٢.
(١) ينظر: المثل السائر: ٢ / ١٦٢.
(٢) ديوانه: ٢/ ١٠٩ .
(٣) م. ن: ١/ ٤٠٧, وينظر: ١/ ١٩, ٢٧٧, ٢/ ١٣٧, ١٤٧, ٣٢٣, ٤٥٦.
(٤) م. ن: ١/ ٢٠٧, وينظر: ٢/ ١٠٠, ٣٥٦.

وهذا التلازم بين اللفظتين يبدو أقلّ حسناً في الأسماع, بسبب تراكم الأصوات في لحظة زمنّية واحدة من دون تحقيق تناظر وتوزيع في القيمة الـ صوتّية للتكرار.

وقد يمتدّ التكرار ليتجاوز مساحة البيت الواحد إلى أبيات متعدّدة متعاقبة وهو النوع الأكثر حضوراً في شعر الشاعر. ومن ذلك قوله(١):

وَنحـ ـنُ النازِلونَ بُكّ ثَغْرٍ نُريقُ على جوانِبهِ الدماءَ
وَ نحنُ الخائضونَ بُكّ هَولٍ إذا نَبَّ الجبانُ به الضَّراءَ
وَ نحنُ اللابسونَ لِكُلّ مَـ ـجدٍ إذا شِـ ئنا أنواعاً وارتداءَ

فالتكرار الظاهر الذي ينتظم الأبيات الثلاثة هو بالضمير(نحن) مع التزام حرف العطف قبله, وقد حقّق الشاعر بهذا التكرار ترديداً نغمّياً واحداً التزمه في صدور الأبيات.

وهناك تكرار آخر قوامه تكرار صيغة صرفّية واحدة, هي صيغة اسم الفاعل للجمع(النازلون, الخائضون, اللابسون) الذي أسهم بدوره في تعزيز إيقاعّية الأبيات, وزاد من قيمة التكرار التزامُ الشاعر ترتيباً واحداً للألفاظ في صدور الأبيات, فالضمير المتكرّر أوّلاً ثمّ الصيغة الصرفّية(اسم الفاعل) ثمّ الجارّ والمجرور فالمضاف إليه. يزاد على هذا تكرار آخر على مستوى الصوت, فالأشطر الأولى تعجّ بصوت النون الذي تكرّر في الشطر الأوّل ستّ مرّات.

ويتجاوز الأمر إلى تكرار أكثر من مفردة وهو ما يسمى بتكرار العبارة. ومن ذلك قوله(٢):

أنا الذي يُوسِعُها جولـةً تُجفِّلُ الذّ وَدعن الذائـِد
أنا الذي يُوطِئُ أكتافَها ما رَنَّ رُ مٌحبِيـ دَ ي مارد
أنا الذي يُضرِمُ آفاقَها كأنّـها مَعْمعـةُ الواقـِد
أنا الذي يُوجِرُ أبطالَهـا ضرباً كخبطِ الجَمَلِ الوارد

فالمتكرّر في هذه الأبيات هو عبارة(أنا الذي) فضلا عن تكرار صيغة الفعل المضارع بعدها، وقد عزّز من القيمة الـ صوتّية لهذه الأبيات التزامُ مواضع بعينها للعبارة المكرّرة ولصيغة الفعل المضارع فالمفعول به, في الأشطر الأولى للأبيات جميعها.

ولمّا كانت قيمة التكرار تكتمل بإفادته معنًى جديدا أو توكيده، فإنّ التكرار في هذه الأبيات قد كشف عن بواعث نفسّية منشؤها الفخرُ بالنفس الذي يتزايد لدى الشاعر أمام تجاهل الآخرين له واغتصابهم حقّـه، ويشير ضمنّياً إلى معاني القوّة والعزيمة المتوقّدة في نفسه. إنّ جمال التكرار ينبع من إعادة صدى الأصوات المؤلّفة للعبارة المكرّرة, بما يفيد تقوية النغم. وما استدعى التكرار في هذه الأبيات وغيرها لدى الشاعر, هو نزعته الخطابّية التي تعتمد الإنشاد سبيلاً للتأثير من خلال إيقاع الأصوات المـ ترّدد ة(٣).

إنّ مثل هذا التكرار الذي ينتظم صدور الأبيات هو الأوفر حظّاً من أنواع التكرار الأخرى في شعر الشريف الرضيّ, ونجده أكثر ما يتجسّـ د في تكرار الأساليب, ولاسّيما أسلوب الاستفهام الذي شاع بشكل واضح مع غرض الرثاء, ليصدق بذلك قول ابن

---

(١) ديوانه: ١/ ٢٠, وينظر: ١/ ٣٤٨, ٣٤٩, ٢/ ٢٤, ٦٢.
(٢) م. ن:١/ ٣٤٨.
(١) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها, عبـ د الله الطّيب المجذوب, مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر،ط١، ١٣٧٤هـ ١٩٥٥م: ٢/٤٥، ٤٧.

رشيق: إنّ " أولى ما تكرّ ر فيه الكلام باب الرثاء لمكان الفجيعة وشدّة القرحة التي يجدها المتفجّع, وهو كثير حيث التُمس وجد"[١], ولذلك قلَّ أن نجد شاعراً لا يكرّر في موقف الرثاء[٢]. وهذا الأمر يتجلّى واضحاً في شعر الشريف الرضيّ الذي عرف بإكثاره من غرض الرثاء وتمّيزه فيه, مع اتّصافه بصدق العاطفة وحرارتها وخلوصها من أيّة دوافع أخرى سوى الإخلاص للمرثيّ, لذلك نجده يكثر من التكرار في الرثاء مُظْهِراً تحسُّره وجزعه بوفاة المرثيّ, ورغبة منه في أن يحقّق بالتكرار إيقاعاً صوتيّاً يشجي الآخرين, ويثير عاطفة الحزن لديهم. ومن ذلك قوله في رثاء قوام الدين[٣]:

مَن للجِيادِ مراعِيهَا شكائمُها يَحملْنَ شوكَ القنا اللَّذّ اعَوالِكا
[..... ....]
من للظُّبى يَختلي زرعَ الرّقابِ بها حُكمَ القَصاقِصِ لا عَقلٌ لما سَفكا
مَن لِلقنا جعلتْ أيدي فوارسِه مِنَ القُلوبِ لها الأطواقَ والمَسَكا
مَن للأسودِ نَهاها عن مطاعِمِها فكمْ رَدنا فريساً بعدما انتُهكا
مَن للعزائِمِ والآراءِ يُطلِعُها مطالعَ البيضِ يجلُو ضوءُها الحَلكا
مَن للرقاقِ إذا أشفَتْ على عَطَبٍ يَغُوثُ لها بُلَغاً بالطَّولِ أو مُسَكا
مَن للخُطوبِ يُنجّي مِنْ مَخالبِها وَينزِعُ الظُّفرَ منها كُلَّما سَنَكا

فقد تكرّر الاستفهام بـ(من) سبع مرّات, وأصبحت(من) لازمة موسيقيّة في صدور الأبيات تعين الشاعر على تنويع الأفكار, ومفتاحاً لمعانٍ متعدّدة , فمفتتح البيت المعلوم مسبقاً في ذهن الشاعر يعطيه الوقت الكافي لإنتاج بيت آخر, وقد التزم الشاعر بعد الأداة بذكر لازمة من لوازم المرثيّ(الجياد, الظبى, القنا, الأسود...) ليشير من خلالها إلى مكانة المرثيّ السياسيّة والاجتماعيّة والإشادة بفضائله, والشاعر يأتي بكلّ هذا لتعظيم شأن المرثيّ وليبيّن من خلاله جزعه وتأسّيه بفقده . ومثل هذا التكرار كثير لدى الشاعر, وقد استشهدنا له في الفصل الثاني عند دراسة الاستفهام بنماذج كثيرة, منها تكرار الاستفهام بـ(أكذا) في مطلع قصيدته في رثاء الصاحب بن عبّاد, وقد تكرّر سبع مرّات, أو في رثاء أبي حسّان المقلّد بن المسيّب, عندما كرّر الاستفهام بـ(أين) سبع مرّات, وغيرها كثير[٤]. ومن هذا التكرار الأسلوبيّ ما يرد في قصيدته الحماسيّة المشهورة (الحائيّة) في قوله[٥]:

متى أرى الزوراءَ مُرتَجَّةً تُمطرُ بالبيضِ الظُّبى أو تُراحْ
[..... ....]
متى أرى الأرضَ وقد زُلزِلتْ بعارضٍ أَغْبرَ دامي النواحْ
متى أرى الناسَ وقد صُبّحوا أوائلَ اليومِ بطعنٍ صُراحْ
[..... ....]
متى أرى البيضَ وقد أمطَرتْ سيلَ دَمٍ يَغلِبُ سيلَ البِطاحْ
متى أرى البيضةَ مصدوعةً عن كُمّيّ نشوانَ طويلِ المِراحْ

---

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ٢/ ٧٦.
(٣) دروس في البلاغة وتطوّرها, جميل سعيد, مطبعة المعارف, بغداد, ١٣٧٠هـ - ١٩٥١م : ٢٦٨.
(٤) ديوانه: ٢/ ١٠٥.
(١) ينظر: ديوانه: ١/ ٢٦, ٢٨, ٤٧, ٤٨, ١٧٤, ٢١٤, ٢٢٥, ٣٧٠, ٢/ ١٨, ١٩, ١١٠, ٢٠١ – ٢٠٢, ٣٢٣.
(٢) م. ن: ١/ ٢٥٥.

فنجد أنّ إيقاع العبارة(متى أرى) قد تكرّر في بداية الأبيات خمس مرّات محقّقاً قيمة نغميّة ناتجة عن ترديد هذا الكمّ من الأصوات. والباعث على هذا التكرار هو الانفعال والتوتّر النفسيّ والحماس الملتهب في صدره الذي جعله يتمنّى حدوث ثورة تعصف ببغداد, وتقضي على مظاهر الفساد والظلم فيها, المستشرية في ظلّ الحكّام البويهّيين والخلفاء العبّاسّيين. ومن شأن هذا التكرار ولاسّيما في شعر الحماسة أن ينفي عن صاحبه الوهن والضعف, ويهدّد الخصوم وذواتهم المنتفخة, من خلال الأصوات الصاخبة التي تتكرّر أكثر من مرّة.

وقد يرد التكرار بأساليب أخرى كالنداء, والشرط, والتمنّي وغيرها[١].

ولعلّ قيمة التكرار في الشعر تتّضح في أنّه يدفع بالسامع إلى التشديد على المقاطع المكرّرة من دون سواها ومتابعة تأثيرها, وبغضّ النظر عن طريقته ومهما يكن نوعه تستفاد منه زيادة النغم وتقوية الجرس[٢].

إنّ الشريف الرضيّ يستخدم التكرار وسيلة من وسائل عديدة, لإظهار قوّة الكلمات وزيادة تأثيرها ولم يكن ليتقصّد الإتيان به لأجل الصنعة؛ فهو ضرب من ضروب النغم يترنّم به الشاعر ليقوّي به جرس الألفاظ وأثرها[٣]من خلال ترجيع اللفظة بأصواتها ممّا يؤدّي إلى تنغيم الجرس وتقويته. وهذا الترجيع في الألفاظ لا يأتي عبثاً لدى الشاعر؛ فليست الألفاظ رموزاً لمعانٍ فحسب بل لها وظائف أُخر يقصد منها الشاعر تحقيق نوع من الصدى اللفظيّ, ولا يتمّ ذلك بمعزل عن المعنى كما اتّضح في النماذج المتقدّمة, فهو يفيد المعنى كأن يكون توكيداً لما قبله , ويومئ بشعور معيّن انتاب الشاعر في لحظة المخاض الشعريّ, لأنّه جزء من التجربة الشعريّة وليس بطارئ عليها.

التصريع

يشكّل التصريع إحدى تقنّيات الإيقاع التي اعتمدها الشاعر ليضفي على شعره تنغيماً(موسقاً) يخلب الأسماع. وقد عرّفه ابن رشيق بأنّه "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه, وتزيد بزيادته"[٤].

إنّ التصريع من الظواهر الإيقاعيّة البارزة التي انطوت عليها بنية الشعر العربيّ في عصوره كلّها, وقد استحسنه النقّاد, وعوّلوا على أهمّيّته في مطلع القصيدة" ليميّز بين الابتداء وغيره, ويفهم منه قبل تمام البيت رويّ القصيدة وقافيتها"[٥], ولذا فقد التزمه الشعراء في مطالع قصائدهم , وأشار أبو تمّام إلى أنّ بيت الشعر المصرّع يروق الأسماع، في قوله[٦]:

وتَقْفو إلى الجَدوى بجَدوى وإنّما يروقُ كبيتُالشِعْرِ حين يُصرَّ عُ

ولا شكّ أنّ استحسان النقّاد والشعراء التصريع نابع من الموسيقى التي يضفيها على البيت الشعريّ, وهي الموسيقى نفسها التي تمنحها القافية. وليس من فرق بينهما

---

(١) ينظر: ديوانه: ١/ ٢٦, ٤٥٦ – ٤٥٧, ٤٧٦, ٢/ ٤٣, ١٩٥, ٢٠٣, ٥٠٩.
(٢) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ٢/ ٥٩.
(٣) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغيّ والنقديّ عند العرب: ٢٥٩.
(٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١/ ١٧٣.
(١) سرّ الفصاحة: ١٨١, وينظر: المثل السائر: ١/ ٣٣٨, ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٢٨٣.
(٢) ديوان أبي تمّام:١/ ٣٩٨.

سوى أنّه في آخر الصدر والقافية في آخر العجز[1], ويتجلّى اهتمام الشاعر به من خلال سعيه إلى تصريع المطلع في أكثر قصائده, وهو في القصائد أكثر من المقطوعات , كما هو مبّين في الجدول الآتي :

	المصرّعة المطلع	غير المصرّعة	المجموع
القصائد	٢٦٨	١٣٢	٤٠٠
المقطوعات	٣١	١٦٠	١٩١
النتف	٢٨	٥٩	٨٧
اليتيمة	٤	-	٤

والشاعر يلتزم التصريع في مطالع القصائد الطويلة أكثر منها في القصيرة, فقد بلغ مجموع القصائد التي تجاوز عدد أبياتها(٤٠) أربعين بيتاً,(١٨٧) مائة وسبعاً وثمانين قصيدة, كانت جميعها مصرّعة المطلع عدا(١٣) ثلاث عشرة قصيدةً. ومنها قوله في مطلع إحدى قصائده يمدح فيها أباه[2]:

نصافي المعالي والزمانُ معانُد وننهضُ بالآمال والجُّد قاعُد

لقد قال هذه القصيدة وعمره لم يتجاوز العاشرة بكثير, وهذا يدلّ على مدى التزامه بتصريع المطلع منذ سنّ مبكّرة.

إنّ البيت المصرّع يكون تأثيره كبيراً في اقتحام مشاعر السامع ودعوته إلى متابعة القصيدة لما يوفّره من قوّة وتنسيق في الموسيقى ناجمة عن التصريع.

ومن التصريع – أيضاً – قوله في مطلع قصيدة يمدح فيها الطائع لله[3]:

للهِ ثُمَّ لَكَ المحلُّ الأعظمُ وإليكَينتسِبُ العلاءُ الأقدمُ

فإذا ما نظرنا إلى أقصر القصائد لديه, وهي ما كان عدد أبياتها(٨ أو ٩) أبيات فسنجد أنّ مجموعها(٥٠) خمسون قصيدة, منها(١١) إحدى عشرة قصيدة مصرّعة المطلع, والباقي غير مصرّع. ولعلّ سبب اقتران التصريع بالقصائد ولاسّيما الطويلة منها يعود إلى أنّ الشاعر يبدي اهتماماً خاصّاً بها, ولأنّه يقصد إليها قصداً فيحرص على استكمال خصائصها الفنّية، ومنها التصريع.

يقابل هذه الظاهرة قلّة التصريع في المقطوعات أو القصائد القصيرة, لأنّ أكثرها مرتجل يقولها الشاعر على البديهة في موقف انفعاليّ ما أو معنًى طارئ عرض له[4]استدعى منه قول الشعر, أو قد طُلِب منه أن يصف شيئاً ما أو يعقّب عليه[5] – وليس من المستحسن للشاعر أن يُرجئ ذلك إلى وقت آخر وهو الشاعر المطبوع ذو

---

(٣) ينظر: سرّ الفصاحة: ١٨٠.
(٤) ديوانه: ١/ ٣٠٥.
(١) ديوانه: ٢/ ٣٤١, وينظر:١/ ١٣, ٢٦, ٥٧, ٦٤, ٨٤, ٩٣, ١٠٧, ١٢١, ٢/ ١٧, ١١, ١٢٨, ١٩١, ٢٩٠, ٢٩٧, ٣١٩, ٣٥٨, ٣٨١.
(٢) ينظر: م. ن : ١/ ١٠٧, ١٨٠, ٢٢٢, ٢٤٦, ٢٦٤, ٢٦٧, ٢٩٣, ٣٥٨, ٣٨٠, ٤٠٦, ٢/ ٧٨, ٢٤٤.
(٣) ينظر: م. ن: ١/ ٣٩, ٢٦٠, ٣٤١, ٣٩٣, ٤٦٧, ٥١٣, ٥٦٤, ٢/ ٨١ , ١٠٩, ٢٣٩, ٢٥٠, ٢٧٣, ٣٣١, ٣٥٠.

البديهة السريعة – فيكون حرصه على المعنى أوّلاً , وعلى توفير بعض الخصائص من دون استكمالها .

وقد يصرّع الشاعر في غير المطلع, ومنه الأبيات المصرّعة الآتية[١]:

إنْ زاغَ قلبي فإنّ الهجرَ أحرجَني وإنْ صبرتُفإنّ اليأسَ صبّرني

[..... .....]

إنّ البخيلَ الذي قد باتَيُؤنسُني مثلُ الجوادِالذي قد باتَيمطُلني

[..... .....]

أشتاقُكم ودواعي الشوقِ تُنهِضُني إليكُمُ وعَوادي الدهرِ تُقعِدُني

وأعرِضُ الوُدَّأحياناً فيُؤنِسُني وأذكُرُ البُعدَأطواراً فيُوحِشُني

وهذا التصريع الداخليّ أو ما يسمّى بـ(تجديد المطلع) لطيف في موقعه, إذ إنّ الشاعر لم يأتِبه متتالياً, فَيُشمّ منه رائحة التكلّف, وقد أسهم في رفع قيمة التناغم الموسيقيّ داخل أبيات القصيدة ليقضي على أية رتابة يمكن أن تنتاب موسيقى الأبيات, ويشعر معها المتلقّي بالملل , فيأتي به الشاعر ليشدّ إليهالأسماع, ويكون جميلاً في موضعهٍ مستحسناً إذا جرى مجرى اللمعة واللمحة[٢].

ومن هذا النوع– أيضاً– قوله من قصيدة يرثي فيها الطائع لله- وقد صرّع خمسة أبيات عدا المطلع- [٣]:

يُمسي و ليلُهُ هِمّاهُ حَصباؤهُ فيه ومُؤنِسُ ليلهِ ظلماؤهُ

[..... .....]

مُغفٍ وليس للذّةٍ إغفاؤهُ مُغْضٍ وليس لِفكرةٍ إغضاؤهُ

[..... .....]

ما زال يغدو والركابُ حُداؤهُ بينَ الصوارمِ والعجاجُ رداؤهُ

[..... .....]

لا تعجبَنَّ فما العجيبُ فَناؤهُ بيَدِالمَنونِ بل العجيبُ بقاؤهُ

[..... .....]

مَنْ طاحَفي سُبلِ الردى آباؤهُ فَليسلُكنَّ طريقَهُ أبناؤهُ

وهذه الأبيات لم ترد متتالية, وهذا يعني أنّه لم يتكلّف الإتيان بها مصرّعة, وإنّما جاءت عرضاً. إنّ هذا النوع من التصريع(في غير المطلع)," دليل على قوّة الطبع, وكثرة المادّة, إلّا أنّه إذا كثر في القصيدة دلّ على التكلّف"[٤], ويبدو أنّ الشاعر كان واعياً بهذا الأمر, فلم نجد له من قصائد يكثر فيها من التصريع عدا قصيدته المقصورة في رثاء جدّه الحسين (عليه السلام) وقد صرّع فيها (١٥) خمسة عشر بيتاً عدا المطلع[٥].

---

(٤) ديوانه : ٢/ ٥٤٣ – ٥٤٥, وينظر: ١/ ٢٠٦, ٣٦١.

(١) ينظر: سرّ الفصاحة: ١٨١, والمثل السائر: ١/ ٣٣٨.

(٢) ديوانه: ١/ ٣١ – ٣٢, وينظر: ١/ ١٥٧, ٣٤٥, ٣٩٦, ٦١٧, ٦١٩, ٢/ ٥٤, ٥٦, ١١٨, ١٤٧, ١٨٣, ٢٣٣, ٣٨٢, ٤٠٥.

(٣) العمدة: ١/ ١٧٤, وينظر: نقد الشعر, قدامة بن جعفر, تح : كمال مصطفى, مكتبة الخانجي, القاهرة, ط٣, ١٩٧٨: ٥١.

(٤) ينظر: ديوانه: ١/ ٤٤.

أمّا التصريع في أبيات القصيدة كلّها فلم يرد لدى الشاعر إلّا في قصائده من بحر الرجز[١]. وهذه الظاهرة لا تخصّ الشاعر فحسب بل هي حالة عامّة لدى الشعراء[٢]. ويبدو اقتران التصريع مع قصائد الرجز أمراً طبيعّياً إذا أخذنا بالحسبان أنّ أبيات القصيدة الواحدة منها كانت أشطاراً مصرّعة مفردة[٣] ثمّ قوبل الشطر بما يليه ليكون على هيأة بيت شعريّ ذي شطرين. ويؤيّد هذا الأمر ورود شطر مفرد في خاتمة بعض قصائد الرجز أو مقطوعاته لدى الشاعر. ومنها المقطوعة الآتية[٤]:

أقولُ والهَمُّ زميلُ رَحلي يُعرقُني مِطالُهُ ويُبلي
ولا أرى مِنْ زمني ما يُسلي من يَشتري منّي جميعَ فضلي
بِساعةٍمن عيشِ أهلِ الجهلِ كُنتُأرى العقلَ نِفاقَ مِثلي
فصارَ أدنى ضائرٍ لي عقلي

إنّ التزام الشاعر التصريعَ في الأعمّ الأكثر من أشعاره يأتي من اهتمامه بموسيقى قصائده, ومن إيمانه بأنّ القصيدة القديمة هي إرث فذّ يجب مراعاة خصوصيّته الفنّيّة؛ والتصريع أحد خصائصها. وهو ضرورة لازمة فيها, لأنّه مذهب الشعراء المطبوعين المجيدين[٥]، ويدلّ على امتلاك الشاعر للحسّ الإيقاعيّ المرهف الذي جعله يعي تماماً قيمة التصريع الموسيقيّة وأثرها في الشعر.

التقسيم

إنّ للإيقاع المتوازن المنظّم قدرة سحريّة على التأثير فيالمتلقّي بسبب توافره على ذبذبات إيقاعيّة منظّمة تجعل الفنّ القوليّ منساباً موقعاً مقبولاً تستمتع به النفوس وتنتشي له الأسماع.

يتمثّل التقسيم أو ما يمكن أن يسمّى بـ(التوازن الإيقاعيّ) بـ" تجزئة الوزن إلى مواقف أو مواضع يسكت فيها اللسان أو يستريح أثناء الأداء الإلقائيّ"[٦]؛ ووقفات الارتياح هذه لا بدّمنها لمتابعة الإلقاء ومواصلته لأنّ النفَس" المتردّد بين الشهيق والزفير له قدرة محدودة على الامتداد. فإذا كانت الحركة الموسيقيّة بحيث لا ترهق هذا النفس وإنّما تتماوج مع حركات الشهيق والزفير في يسرٍ وسهولةٍكان ذلك مدعاة للإحساس بالارتياح إزاء هذه الموسيقى"[٧].

فالتقسيم أحد ألوان هذا الإيقاع المنظّم الذي نشعر معه أنّ الشاعر لا يلقي بألفاظه في البيت الشعريّ عبثاً، وإنّما على وفق هندسة موسيقيّة معيّنة تمكّنه من تحقيق الاستجابة المطلوبة والتأثير المراد.

---

(١) ينظر: ديوانه: ١/ ١٥, ١٩٦, ٣٢٧, ٤٢٣, ٥٢١, ٥٢٣, ٥٦٧, ٥٨٨, ٢/ ٤٢,٩٣, ٩٤, ٢٤٨, ٣٠٨، ٣٢٦، ٥٣٢.
(٢) ينظر: موسيقى الشعر: ٢٩٩.
(٣) ينظر: لسان العرب: مادّة (رجز).
(٤) ديوانه: ٢/ ٢٥٢, وينظر: ١/ ١٩٧, ٣٢٨, ٥٨٩, ٢/ ٤٤, ٩٦, ٢٦٥, ٣٢٤, ٤٤٤, ٥٦٦.
(٥) ينظر: بناء القصيدة عند الشريف الرضيّ (بحث): ٢٠٨ – ٢٠٩.
(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ٢ / ٢٧٢.
(٢) التفسير النفسيّ للأدب، عزّ الدين إسماعيل، دار العودة ، بيروت: ٦.

وقد وجدنا عند وقوفنا على أشكال التقسيم في شعر الشريف الرضيّ أنّها متنوّعة تختلف في قدرتها على تحقيق الغنى الإيقاعيّ. فمنه التقسيم الذي لا يراعى فيه التوازن الصرفيّ والعروضيّ ولا التوافق في السجع. وهذا النوع أفقر أنواع التقسيم إيقاعاً. ومنه قول الشاعر في مدح أبيه[1]:

يُنَهْنَهُ بالأعداءِ وهو مُصمِّمُ ويُزْجَرُ بالعُذَّالِ وهو مُنيلُ

[..... .....]

أقرَّ بحقِ المجد وهو مُضيَّعٌ وعَظَّمَ قَدْرَ الدينِ وهو ضئيلُ

فليس من توازن صرفيّ أو عروضيّ أو اتّفاق في السجع بين(ينهنه) و(يزجر) ولا بين(الأعداء) و(العذّال) ولا بين(مصمّم) و(منيل)، وكذلك الحال بالنسبة للبيت الثاني. ولا نجد الشاعر يكثر من هذا التقسيم بسبب ضعفه إيقاعيّاً.

ومن التقسيم ما تتوافق فيه الفقرات صرفيّاً وعروضيّاً دون السجع منه قول الشاعر[2]:

فاللحظُ مُحتبسٌ ومنطلقُ والقولُ منقطعٌ ومُتّصلُ

[..... .....]

يلقى الخطوبَ ووجهُهُ طَلِقٌ ويخوضُهُنّ وقلبُه جَذِلُ

وهذا النوع يحقّق الإيقاع من طريقين: الأوّل هو التناظر الصرفيّ إذ وردت الألفاظ (محتبس، منطلق، منقطع، متّصل) على صيغة صرفيّة واحدة هي صيغة(اسم الفاعل) والثاني عن طريق التناظر في تعاقب الكمّ نفسه من الحركات والسكنات بمعنى أنّ الوزن العروضيّ لكلّ منها سيكون واحداً وهو(مفتعلن). أمّا في البيت الثاني فقد حصل التوازن الصرفيّ والعروضيّ بين(وجهه طلقٌ) و(قلبه جذلٌ) من دون اتّفاق السجع في نهاية الفقرتين.

ومنه – أيضاً – قوله يرثي أباه وأجداده[3]:

بمُمهَّلٍ في الغابرينَ مُؤخَّرِ ومُحَفَّزٍ في السابقينَ مُقَدَّمِ

[..... .....]

والطاعنينَ بكلِّ جَمْدَعٍ والماطرينَ بكلِّ نيلٍ مُرزِمِ

فكلّ لفظة لها ما يماثلها في البيتين صرفيّاً وعروضيّاً يزاد عليها اتّفاق السجع في الألفاظ الواردة على صيغة(اسم فاعل للجمع) إذ انتهت جميعها بالنون.

وقد يحدث أن تأتي الوقفة اللغويّة مواتية للوقفة العروضيّة. ومثال ذلك قوله[4]:

فزفيرٌ ونشيجُ وعجيجٌوبُغامُ

[..... .....]

وبَهاءٌ وضِياءُ وغِياثٌ وقِوامُ

فكلّ لفظة في البيتين شكّلت وحدة عروضيّة بحدّ ذاتها من وحدات مجزوء الرمل:

فزفيرٌ ونشيجُ وعجيجٌ وبغامُ

---

(٣) ديوانه: ٢/ ١٦٢، وينظر: ١/ ٣١، ٥٩٧، ٢ / ١٧٧، ١٨٩، ١٩١، ٢١٨، ٥٣٥، ٥٨٩.

(٤) م . ن: ٢ / ١٢١.

(١) ديوانه: ٢/ ٢٩٤، وينظر: ١ / ٣٢، ٢٩٢، ٤٨٢، ٥٣١، ٥٥١، ٢ / ٧، ٧١، ١٠٦، ١٢٥، ١٣٢، ١٧١، ١٨٩، ٢٨٧، ٣٢٢.

(٢) م . ن: ٢ / ٢٨٢ – ٢٨٣، وينظر: ٢ / ٢٩٤.

فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن

يزاد على ذلك اتّفاق في النهايات المسجوعة بين(نشيج، وعجيج) وبين(بهاء وضياء)؛ ومثل هذا الاتّفاق في الوقفة اللغويّة و العروضيّة يجعل الإلقاء منغّماً, ويكون ضابطاً لإيقاع البيت.

وهذا النوع من التقسيم الذي يحدث فيه التوازن الصرفيّ والعروضيّ دون السجع أو اتّفاق السجع في لفظة واحدة، هو الأوفر حظّاً في شعر الشريف الرضيّ، وهو يوفّر من الإيقاع ما لا نشعر معه بضعف إيقاعيّ ولا تكلّف من أجل الإتيان به.

أمّا أغنى أشكال التقسيم إيقاعاً، وأوضحها تنغيماً، فهو ما تماثلت فيه الفقرات في الصيغة الصرفّية وفي الوزن والتقفية.وهذا النوع هو المسمّى بـ(الترصيع) ويراد به بحسب تعريف أبي هلال العسكريّ" أن يكون حشو البيت مسجوعاً"[١]. والواضح من التعريف أنّه قد نصَّ على النهاية المسجوعة من دون التوازن الصرفيّ أو العروضيّ. وقد شبّهه ابن الأثير بترصيع العقد بـ" أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر"[٢]. أمّا السكّاكيّ فقد عدّه وجهاً من وجوه الحسن، وكان تعريفه وافياً، وقوامه عنده" أن تكون الألفاظ مستوية الأوزان متّفقة الأعجاز"[٣]. ونحن في هذا النوع من التقسيم(الترصيع) بإزاء نوع من التقفية الداخلية. ومما ورد لدى الشاعر منه قوله[٤]:

قد قُلِّبت أعيانُهُ وتنكّرت أعلامُهُ وتكسّفت أضواؤهُ
ورِماحُه سفراؤهُ وسيوفُه خفراؤهُ وجيادُه نُدماؤهُ

فكلّ فقرة في الأبيات لها ما يماثلها، وقد بلغ التوازن مداه في كلّ الوجوه، إذ إنّ كلّ كلمة تماثل الكلمة في الفقرة الأخرى من حيث اشتراكها في صيغة صرفّية واحدة، ومن حيث التناظر في تعاقب الحركات والسكنات، فيكون وزنها واحداً مع اتّفاقها في التقفية(السجع). وبتوافر هذه الوجوه الثلاثة فإنّ القيم الـ موسيقّية لمثل هذه النصوص ستكون على غاية من التنظيم والتنسيق.

ومنه أيضاً قوله[٥]:

مَلكوا ولمّا يُحسِنوا وَوَلُوا وَلَـ (م) ـمّا يَعدلوا وَغَنُوا ولمّا يَسمحوا

ولم نجد الشاعر يكثر من الترصيع المستوفي لشروط التوازن والتقفية في فقرات البيت كلّها. فهو أمر لا يكاد يتّفق للشاعر إلّا إذا تعمّق في الصنعة وقصد إليها قصداً، فيكون بذلك مدعاة للتكلّف، وإنّما الذي نجده سائداً لدى الشاعر أن يحقّق الترصيع في بعض الفقرات من دون بعضها الآخر، نحو[٦]:

فَسَنامُها لا يُمْتَطى ونَباتُها لا يُخْتَلى وفِناؤها لا يُطْرَقُ

---

(١) الصناعتين: ٤١٦.
(٢) المثل السائر: ١ / ٣٦١.
(٣) مفتاح العلوم: ٢٠٣.
(٤) ديوانه: ١ / ٣١.
(٥) م . ن: ١ / ٢٥٧، وينظر: ١ / ٣٢،٣٣، ٧٧، ٢٥٩، ٢٦١، ٢ / ٥٥، ١٨١.
(١) ديوانه: ٢ / ٤١.

فبين(سنامها لا يمتطى) و(نباتها لا يختلى) ترصيع مستوفٍ لشروط التوازن التامّ صيغة صرفيّةً ووزناً وتقفيةً, في حين اختلّ الترصيع في الجزء الأخير من الفقرة الثالثة. وللشاعر عذره الواضح لأنّه محكوم بالقافية.

ومثله - أيضاً – قوله[١]:

وَرَقَبْتُه فَرَأيْتُه مُتمنّعاً وبَعثْتُه فوَجدتُه وقّافا

فقد أخلّ في اللفظة الأخيرة لضرورة المحافظة على وحدة القافية.

نصل من كلّ ما سبق إلى أنّ التقسيم في أكثر أشكاله كان منبعاً جماليّاً أثرى إيقاع الأبيات الشعريّة في نصوص الشاعر إلى حدّ كبير. وإذا ما أردنا أن نتبّين سبب إعجابنا بهذا اللون الإيقاعيّ, فإنّنا سنجده متمثّلاً بميل غريزيّ في النفس الإنسانية نحو الإيقاع المنظّم الذي تشعر معه النفس بالرضا[٢]، وهذا ما توافر عليه التقسيم القائم على أساس التوازن. أمّا قيمته الفنّيّة فتتجلّى في كسر نمطيّة الإيقاع الرتيب(الخارجيّ) الناجم عن الوزن والقافية, ورفد الإيقاع بألوان مختلفة تبعث على التشويق والمتعة.

الوزن

لقد عدَّالمختصّون بالأدب منذ أقدم العصور الوزنعنصراً رئيساً من العناصر التي يقوم عليها بناء الشعر, فعدوه " أعظم أركان حدّ الشعر, وأولاها به خصوصيّة, وهو مشتمل على القافية, وجالب لها ضرورة"[٣], وطالما كان سبباً في التفريق بين الشعر وبقيّة الفنون الأخرى, وركناً جوهريّاً مكّن الشعراء من التعبير بمنتهى الدقّة عن تجاربهم الشعريّة, وبه تكون القصيدة الموزونة أدنى إلى لغة الشعر من غيرها, وليمنح هذه اللغة شيئاً من تميّزها وفرادتها, ولا يمكن فصله عن باقي العناصر المكوّنة للشعر,لأنّه ليس مجرّد قالب تصبّ فيه التجربة, ويفرض عليها فرضاً, وإنّما هو جزء لا يتجزّأ من الإنتاج الشعريّ لارتباطه بالمبدأ المحرّك للنظم الشعريّ[٤].

وقيمة الوزن في الشعر كبيرة لأنّه يشكّل الإطار الذي ينتظم الكلمات في البيت الشعريّ ويمنعها من التبعثر أو العشوائيّة التي يمكن أن تصيبها؛ وليس الانتظام للكلمات فحسب بل يمكّن هذه" الكلمات من أن يؤثّر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن"[٥]. وبعد أن تستشعر النفس نمط الموسيقى في البيت الأوّل يبدأ الوزن عمله بتخدير الحواسّ وتهيئتها لتقبّل هذا النمط نفسه من الموسيقى, وتوقّع تتابعه مرّة بعد أخرى دون غيره. ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقّع زيادة كبرى[٦].

يزاد على هذا أنّ الوزن هو الذي يتيح لألوان الإيقاع المختلفة أن تتشكّل وتنضوي تحت أطره, وأن تبدأ فعّاليتها الموسيقيّة في التأثير بسبب ميلوفّ والوزن من تنسيق وتوازن وانتظام في توالي الحركات والسكنات. وبتآزر هذه الألوان من الإيقاع مع الوزن والقافية تكتمل الملامح المميّزة لموسيقى كلّ شاعر. فالصورة الموسيقيّةتتركّب

---

(٢) م.ن: ٢ / ٢٤, وينظر: ١ / ٢٣٠, ٢٦٤, ٢ / ١٠, ١٦, ١٦٦, ١٨٣, ٢١٠, ٢١٦, ٣٠٧.
(٣) ينظر: موسيقى الشعر: ١١.
(٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : ١ / ١٣٤.
(١) ينظر: مفهوم الشعر, جابر أحمد عصفور , المركز العربيّ للثقافة والعلوم , ١٩٨٢: ٧٦ – ٧٧.
(٢) مبادئ النقد الأدبيّ : ١٩٤.
(٣) ينظر: م . ن : ١٩٤.

من كلا النوعين, ويكون الوزن – في ضوء ذلك – ضابطاً يمنع المادّة اللغويّة في البيت الشعريّ من أن تنفرط نحو حالة من(اللاانتظام), فالأوزان " قواعد الألحان"[1].

إنّ الانتظام الذي يوفّره الوزن متأتٍّ من كونه يتألّف من عدد محدّد من التفعيلات(المؤتلفة أو المختلفة), تتوزّع بتساوٍ في الصدر والعجز؛ وهذا التساوي بين شطري البيت يتيح له تحقيق تماثل وزنيّ داخليّ, أمّا التفعيلة التي تشكّل النواة الأساس التي يتشكّل منها الوزن فتتألّف بدورها من تعاقب الحركات والسكنات. وعلى وفق هذا التعاقب يتحدّد نوع التفعيلة, وعلى وفق تنوّعها وعددها يتحدّد نوع البحر الشعريّ.

وهنا يأتي السؤال عن نوع البحور التي استخدمها الشريف الرضيّ, وعن إكثاره من بعضها على حساب بعضها الآخر, وعن السبب في ذلك إن وجد.

تتّضح الإجابة عن هذه الأمور من خلال الجدول الآتي:

ت	البحر	عدد القصائد	أبياتها	المقطوعات	أبياتها	النتفة	أبياتها	اليتيمة	أبياتها	المنظومات	مجموع الأبيات	النسبة المئويّة
١	الطويل	١١٤	٤٢٢٣	٥٦	٢٤٦	٢٤	٤٨	-	-	١٩٤	٤٥١٧	٪٢٧,٩
٢	الكامل	٧٧	٣١٢٩	٤٤	١٩٤	١٧	٣٤	-	-	١٣٨	٣٣٥٧	٪٢٠,٧
٣	الوافر	٤٢	١٦٤٣	١٤	٥٤	٩	١٨	-	-	٦٥	١٧١٥	٪١٠,٦
٤	البسيط	٣٩	١٣٥٩	٢٥	١١١	٦	١٢	-	-	٧٠	١٤٨٢	٪٩,١
٥	المتقارب	٣٣	١٢٥٧	١٠	٤٨	١٢	٢٤	-	-	٥٥	١٣٢٩	٪٨,٢
٦	الرجز	٢٦	٩٨٢	٨	٣١	٤	٨	٣	٣	٤١	١٠٢٤	٪٦,٣
٧	الخفيف	٢٥	٧٨١	١٠	٤٦	٨	١٦	-	-	٤٣	٨٤٣	٪٥,٢
٨	السريع	١٦	٦٠٤	٨	٣٢	٣	٦	-	-	٢٧	٦٤٢	٪٣,٩
٩	الرمل	١٣	٥٦٦	٣	١٥	١	٢	١	١	١٨	٥٨٤	٪٣,٦
١٠	المنسرح	٨	٢٩٧	٧	٢٥	١	٢	-	-	١٦	٣٢٤	٪٢
١١	الهزج	٤	٢٠٨	-	-	-	-	-	-	٤	٢٠٨	٪١,٢
١٢	المجتثّ	١	٧٦	-	-	٢	٤	-	-	٣	٨٠	٪٠,٤
١٣	المديد	٢	٣٣	٦	٣٠	-	-	-	-	٨	٦٣	٪٠,٣
المجموع		٤٠٠	١٥١٥٨	١٩١	٨٣٢	٨٧	١٧٤	٤	٤	٦٨٢	١٦١٦٨	٪١٠٠

من قراءة الجدول يتبّين أنّ الشاعر يكثر من بحورٍ بعينها هي: الطويل والكامل والوافر والبسيط والمتقارب. وهي البحور الشائعة المألوفة التي أكثر الشعراء من النظم

(٤) العمدة: ١ / ٢٦.

عليها في العصور كلّها, كما يفيدنا بذلك الدكتور إبراهيم أنيس من الإحصاء الذي أجراه لجمهرة أشعار العرب والمفضّليات والأغاني ولبعض دواوين الشعراء[١]. وإذا كان من تغيير – وهو طفيف – على نسبة هذه البحور من جانب
الشاعر فهو ارتفاع نسبة البحر المتقارب إلى المرتبة الخامسة في مقابل تراجع البحر الخفيف إلى المرتبة السابعة. وإذا أردنا التماس تعليل لهذه الحالة فيمكن القول إنّ المتقارب لا يقلّ في طوله كثيراً عن البحور التي تقدّمته, وإنّه ذو جلال وشاعريّة[٢], وكلا الوصفين ممّا يلائم الموضوعات الرصينة الجليلة الشأن, في حين يتراجع استخدام الشاعر لبحر الخفيف الذي أشار إلى تقدّمه الدكتور إبراهيم أنيس إلى المرتبة الثانية أحياناً بين البحور في منتصف القرن الرابع الهجريّ[٣] – وهو عصر الشاعر – وربّما كان تقدّمه لشيوع مظاهر الغناء واللهو الهزل آنذاك, ممّا يتطلّب بحوراً خفيفة سريعة نوعاً ما[٤] , فيكون تراجع نسبته لدى الشاعر منطقيّاً لبعد الشاعر عن هذه المظاهر .

إنّ البحور المتقدّمة(الطويل, الكامل, الوافر, البسيط, المتقارب) جميعها تمتاز بطولها, وطول الزمن المستغرق الذي تقطعه, وهي من الأعاريض الفخمة الرصينة التي تلائم– في الأكثر– مقاصد الجدّ كالفخر والمدح والنظرات في الكون والشكوى وغيرها.وحال شاعرنا كلّها جدّ, فلا عبث ولا مجون ولا لهو في حياته, فكانت هذه البحور أنسب لاستيعاب مشاعره وانفعالاته.

ونجده يستخدم هذه البحور مع مختلف الأغراض؛ مع المدح والفخر وهما من الأغراض التي تتّسم بالمتانة والجزالة والقوّة. فمن مجموع(٨٢) اثنتين وثمانين قصيدة مدح استخدم الطويل(١٩) تسع عشرة مرّة, يليه الكامل في(١٥) خمس عشرة قصيدة, فالبسيط في(١١) إحدى عشرة قصيدة, فالوافر في(١٠) عشر قصائد فالمتقارب في(٧) قصائد.

أمّا في الفخر فمن مجموع(٤٠) أربعين قصيدة, استخدم الطويل في(٩) تسع قصائد, فالكامل والوافر في(٦) ستّ قصائد, فالرجز في(٥) خمس قصائد, فالمتقارب في(٤) أربع قصائد, فالبسيط في(٣) ثلاث قصائد. والملاحظ في قصائد الفخر ارتفاع نسبة النظم على بحر الرجز, لأنّ الشاعر- وهو المملوء حماسة في أشعاره الافتخاريّة- لم يستطع– فيما يبدو– التخلّص من شعور الفارس المعتدّبنفسه وبقوّته, الذي ينزل ساحة الحرب يرتجز أبياتاً من الشعر ليقوّي عزيمته ويرهب بها أعداءه. فالرجز يبدو مناسباً لقصائد الفخر لما يوفّره من قيمة موسيقيّة عالية بسبب تصريع أبياته في أكثر القصائد.

ويستخدم الشاعر هذه البحور مع قصائد الرثاء. فمن مجموع(٧٧) سبع وسبعين قصيدة, استخدم الطويل في(٢٢) اثنتين وعشرين قصيدة, فالكامل في (١٨) ثماني

---

(١) ينظر: موسيقى الشعر: ١٩١ – ١٩٢.
(١) ينظر: الصومعة و الشرفة الحمراء, نازك الملائكة , دار العلم للملايين , بيروت , ط٢, ١٩٧٩: ١٩٠.
(٢) ينظر: موسيقى الشعر: ١٩٣ .
(٣) ينظر: اتّجاهات الشعر العربيّ في القرن الثاني الهجريّ، محمّد مصطفى هدارة، دار العلوم العربيّة، بيروت، ط١، ١٤٠٨هـ- ١٩٨٨م: ٥٦٨.

عشرة قصيدة, فالبسيط في(٩) تسع قصائد, فالوافر في(٨) ثماني قصائد, فالخفيف في(٥) خمس قصائد, فالمتقارب في(٣) ثلاث قصائد.

ولا تقلّ نسبة هذه البحور في الغزل أو النسيب. وقد لوحظ على الشاعر أنّه يكثر من المقطوعات في هذا الغرض حتّى تساوت مع عدد القصائد تقريباً, وإن استخدم القصائد فهو لا يطيل فيها. فمن مجموع (٩٩) تسع وتسعين منظومة شعريّة بين قصيدة ومقطوعة استخدم الطويل في(٣٣) ثلاث وثلاثين منظومة, والكامل في(٢٤) أربع وعشرين منظومة, فالبسيط في(١٢) اثنتي عشرة منظومة, فالخفيف في(٧) سبع منظومات, فالسريع في(٥) خمس منظومات, فالوافر والمتقارب في(٤) أربع منظومات لكلّ منهما.

من قراءة هذه الأعداد يتبّن لنا أنّ هذه البحور المشهورة استخدمها الشاعر مع الأغراض جميعها بالنسب نفسها تقريباً. فالطويل يشكّل ثلث القصائد أو ربعها مع الأغراض كلّها, يليه الكامل في نسب قريبة منه ثمّ بقيّة البحور. ويتبّين أيضاً– عدم صلاحية تخصيص البحر الشعريّ بغرض بعينه من دون الآخر[١], في الأقلّ بالنسبة لشاعرنا؛ الشريف الرضيّ , فهو يعّبر عن عواطف مختلفة مستخدماً بحراً بعينه من دون أن يحدث ذلك خللاً في التعبير. وإنّ الذي تقدّم به عدد من النقّاد والباحثين يمكن عدّه من الأمور النسبيّة لا المطلقة المطّردة التي تقوم مقام القاعدة, لأنّ الشعر " فيض تلقائيّ لمشاعر قويّة, والشاعر عندما تجيش نفسه بالشعر لا يضع في اعتباره بحراً أو قافية وإنّما يأتي هذا طواعيةً ليلائم أحاسيسه وانفعالاته بحكم أنّ الوزن والقافية جزء لا يتجزّأ من العمل الشعريّ"[٢]. لذلك ليس من الصحيح تقنين وزن معّين بموضوع محدّد, فالوزن لا يعطي لوناً بعينه من الموسيقى. وإنّ الذي يمنحه صبغته هو طبيعة الانفعال الذي تجسّده الكلمات, فيكون النغم حزيناً أو راقصاً, فخماً أو ليّناً تبعاً له. وبإمكان الشاعر أن يعّبر عن حزنه وعن سروره بالوزن نفسه[٣]. وإنّ من المعقول أن نعدّهذا الأمر نسبيّاً لا مطّرداً.

إنّ استخدام البحر الشعريّ لموضوع معّين يكون أكثر قبولاً وموضوعيّةً إذا ما قسناه بمقدار انفعال الشاعر ودرجة توتّره النفسيّ, وإنّ" الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخّير عادةً وزناً طويلاً كثير المقاطع يصبّ فيه من أشجانه ما ينفّس عنه حزنه وجزعه. فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثّر بالانفعال النفسيّ, وتطلّب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة التنفّس وازدياد النبضات القلبيّة"[٤].

هذا الأمر يكاد يتّفق شطره الأوّل مع حال الشريف الرضيّ الذي أكثر من البحور الطويلة مع غرض الرثاء, لأنّ حزنه ليس آنيّاً طارئاً– في الأكثر– وإنّما هو حزن سرمديّ ملازم له طوال حياته بفعل ظروف عديدة؛ لسجن أبيه المبكّر، ولخيبة أمله في تحقيق أحلامه سياسيّاً واجتماعيّاً يزاد على هذا أنّ رثاءه لأهل بيت الرسول(صلى الله عليه

(١) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٢٦٦, والمرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ١/ ٧٤ – ٧٥, وإلياذة هوميروس، سليمان البستانيّ, دار المعرفة, بيروت : ٩٠ – ٩٤ (المقدّمة).
(١) عضويّة الموسيقى في النص الشعريّ :٧٤.
(٢) ينظر : التفسير النفسيّ للأدب : ٦٠.
(٣) موسيقى الشعر: ١٧٧.

وآله وسلم) لم يكن وليد انفعال طارئ ناجم عن مواكبة الحدث، لأنّه بعيد عنهم زمانّياً. أمّا رثاؤه لأصدقائه فإنّ قسماً كبيراً منه يأتي بعد حين؛ يؤيّد هذاأنّ ـهلا يكتفي في رثاء الصديق بقصيدة واحدة في يوم النعي فقط بل يلحقها بمراثٍأُخر كلّما تجدّدت الذكرى، واهتاجت لواعجه من أجل هذا الصديق[١], بمعنى أنّ الحزن سوف يجثم على صدره طويلاً فينال منه، فضلاً عن الحزن المتشرّب في أعماق نفسه، فيصيبه الجزع المستمرّ الذي لا تستوعبه غير البحور الطويلة ذات المقاطع الكثيرة. لهذا نجد أكثر مراثيه من الطويل والكامل والبسيط والوافر وقد اتّسمت بالطول، فقد رثى صديقه أبا إسحاق الصابي بثلاث قصائد: الأولى من الكامل ومطلعها[٢]:

أَعَلِمْتَمَنْ حَمَلُوا على الأعوادِ أرأيتَكيفَ خَبا ضِياءُ النادي

والثانية – أيضاً– من الكامل، والثالثة من الطويل، وقد مرَّ على قبره فهاجه التذكّر، ومطلعها[٣]:

أَيَعْلَمُ قَبْرٌ بالجُنينــةِ أنّنــا أَقَمْنا به نَنعى الندى والمعاليا

وتتجسّد الحالة– أيضاً– في رثائه لبهاء الدولة، إذ يرثيه بقصيدتين: الأولى عند وفاته سنة(٤٠٣ هـ) ، وهي من البسيط, ومطلعها[٤]:

دَعِ الذميلَ إلى الغاياتِوالرَّتكا ماذا الطِّلابُ أَتَرجو بعدَ ها وَ كا

والثانية بعد مرور عام على وفاته، وهي من الطويل, ومطلعها[٥]:

أَظُنُّ الليالـ ـي بعُكمْ سَتَرِيـعُ فَلم يُبْقِ لي مِن رائعٍ فَتَرُ وعُ

والأمر يطّرد مع قصائده في رثاء صديقه ابن ليلى، وأبي طاهر إبراهيم بن ناصر الدولة، وأبي حسّان المقلّد بن المسيّب[٦], إذ نظم جلَّ مراثيه على البحور الطويلة المشهورة.

وكذلك الحال في قصائد الفخر والحماسة التي وردت على البحور نفسها[٧]، لأنّ حماسته وفخره من النوع الهادئ الرزين الذي يتطلّب التأنّي والتؤدة، كما هو حال الشعراء الجاهليين[٨].

ومن المؤكّد أنّ قصائد المدح لا انفعال لها ولا اضطراب فالأجدر بها أن ترد على البحور الطويلة كالطويل والبسيط والكامل[٩], وهذا ما تفرزه قصائد المدح لدى الشاعر[١٠]. أمّا قصائد الغزل أو النسيب فإنّنا لا نجد فيها انفعالاً طارئاً, وإنّما هو

---

(٤) ينظر: الشريف الرضيّ في رثائه ، افتخار عارف الوسواسيّ ، مكتبة المثنّى، بغداد ، ط١: ١٤.
(٥) ديوانه: ١/ ٣٨١.
(١) ديوانه: ٢ / ٥٧٩.
(٢) م . ن: ٢ / ١٠٤.
(٣) م . ن: ١ / ٦٢٤.
(٤) ينظر: م. ن: ١ / ٦٧، ٢٣٥، ٥٦٧ ، ٥٨٩، ٣٦٦، ٤٩٠، ٣٦٩، ٦٣٥.
(٥) ينظـــــر: م. ن: ١ / ١٨، ١٠٧، ١١٣، ١٢٤، ٢٠٦، ٢٤٧، ٣٤٢، ٤٦٩، ٢ / ١٢، ١٥، ١٧، ١٧٤، ٣٦٨، ٣٨١، ٣٩٤.
(٦) ينظر: موسيقى الشعر: ١٧٨.
(٧) ينظر: م . ن: ١٧٥.
(٨) ينظر: ديوانه : ١ /٩, ٦٤, ٦٩, ٧٥, ٨٤, ٨٨, ٩٨, ١٠٢, ٢ / ٤٩, ١١٤, ١٢٤, ١٢٨, ١٥٠, ١٥٥, ١٦٠.

التعبير عن إعجابه بمظاهر الحسن والجمال في المرأة بشيء من الهدوء والتروّي والعفّة, من دون انفعال أو تأثّر بمفاتنها ممّا يتطلّب منه بحوراً كثيرة المقاطع[١].

وإذا كان ميل الشريف الرضيّ إلى تفضيل النظم على البحور الطويلة المألوفة المشهورة لدى الشعراء بسبب من فخامتها ورصانتها وطول مقاطعها، فليس غريباً أن تنخفض نسبة المجزوءات لديه, إذ بلغ مجموع الأبيات المتحصّلة من النظم على مختلف مجزوءات البحور(١٣٠١) ألفاً وثلاث مائة بيت وبيتاً واحداً من مجموع الأبيات الكلّيّ البالغ عددها(١٦١٦٨) ستّة عشر ألفاً ومائة وثمانية وستّين بيتاً. يزاد على ذلك أنّ قلّة المجزوءات لدى الشاعر تعود إلى بعده عن مجالس الطرب والغناء واللهو والمجون التي كثرت في العصر العبّاسيّ، وأثارت انفعالات الشعراء آنذاك، ليجدوا في المجزوءات والبحور القصيرة ما يلائم عواطفهم المستثارة وانفعالاتهم المتأجّجة[٢].

ونجد- أيضاً- أنّ الشاعر لم يستخدم من البحور المقتضبَ والمضارع والمتدارك. وهي البحور التي ابتعد عنها كثير من الشعراء لغرابتها وندرتها ونفور الناس من سماعها[٣] ، وقد عدّها بعضهم من البحور المستكرهة[٤].

من متابعة استخدام الشاعر للبحور كلّها ومقارنتها بالأغراض الشعريّة تبيّن أنّه لا يخصّ وزناً بغرض دون آخر، وأنّ ما يرد من خلاف لهذا الحكم، إنّما هو من الأمور العارضة التي تحدث هنا وهناك بلا قصد أو ضابط.

إنّ المقبول والمستساغ الذي تؤيّده أشعار الشريف الرضيّ هو أنّ اختيار الشاعر للبحر الشعريّ إنّما يأتي تبعاً للحالة الانفعاليّة للشاعر ودرجة توتّره النفسيّ، فإذا كان توتّر الشاعر معتدلاً وانفعاله متّزناً أتى شعره على البحور الطويلة، وإن كان توتّره النفسيّ حادّاً وانفعاله شديداً تطلّب منه بحراً قصيراً ذا إيقاع سريع، بغضّ النظر عن نوع الغرض أو الموضوع الشعريّ[٥]. وهذا ما يؤكّده ريتشاردز في قوله:" لا توجد مقاطع أو حروف متحرّكة تتّصف بطبيعتها بالحزن أو الفرح [...] تختلف الطريقة التي يؤثّر بها الصوت على نفوسنا تبعاً للانفعال الذي يكون موجوداً فعلاً في ذلك الوقت"[٦].

إنّ استخدام الشاعر للبحور المألوفة(الطويل، الكامل، الوافر، البسيط، المتقارب) ينبئ عن طول نفس الشاعر وبراعته اللغويّة، لأنّها بحور تتطلّب مادّة لغويّة أكثر في البيت الشعريّ. ويأتي ولع الشاعر بها بسبب اتّصافها بالمتانة والفخامة والرصانة التي تلائم مقاصد الجدّ التي صبغت حياة الشاعر، وتأتي هذه النتيجة لتدعم اتّصاف لغة شعره بشكل عامّ بالمتانة والجزالة والرصانة التي تأتّى لها هذا مسبقاً من جهة الألفاظ ومن جهة الصياغة وجودة السبك.

---

(١) ينظر: ديوانه: ١ / ١٨١, ٥٦٩, ٥٩٣, ٢ / ٧٦, ١٠٧, ٢٢٠, ٢٧٢, ٢٧٣, ٥٦٣, ٥٧٠.
(٢) ينظر: موسيقى الشعر : ١٧٨ – ١٧٩.
(٣) ينظر: م. ن : ١٨٨.
(٤) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٢٦٨.
(٥) ينظر: موسيقى الشعر: ١٧٥، والأسس النفسيّة لأساليب البلاغة العربيّة : ٥٩.
(١) مبادئ النقد الأدبيّ: ١٩١.

كان الشريف الرضيّ يمتلك حسّاً عروضيّاً وأذناً موسيقيّة جعلته يميّز مواطن الخلل أو الضعف الموسيقيّ, وتأبى عليه الزلل, ولاسيّما أنّه من ذوي الطبع الصحيح غير المضطرب والقريحة الشعريّة المميّزة" فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه"[١], فقد كتب إليه أبو إسحاق الصابي قصيدة من الطويل مقيّدة الوزن مطلعها:

أبا كُلِّ شيءٍ قيلَ في وصفِه حَسَنْ إلى ذاكَ يَنحو من كناك أبا الحَسَنْ

فأجابه بقصيدة مطلعها[٢]:

دَعْ من سُموعِكَ بعدَ يلْ لِلّذِنِ غَداً لدارِهُمُ واليومَ للظُّعُنِ

وقد" جعل الجواب على روّيها دون وزنها لأنّ ذلك الوزن المقيّد لا يجيء الكلام فيه إلّا متقلقلاً ولا النظم بزعمه إلّا مختلاً"[٣], وبأنّه قد جرى في هذا الأمر مع بديهته ولم يكن ليخالف بديهته أو يتكلّفها أمراً تأباه[٤] . ويتبّين أنّ للشاعر قابليّة عروضيّة ممتازة جنّبته مزالق الوقوع في أخطاء الأوزان, ولا تجد له أخطاءً عروضيّة في الوزن إلّا نادراً[٥].
نادراً[٥].

لقد توافرت هذه الأوصاف في شاعريّة الشريفالرضيّ من قريحته التي جبلت على قول الشعر مبكّراً، فجاء مطبوعاً لا متكلّفاً، وأسند هذه الموهبة بثقافة متنوّعة المعارف ولاسيّما ما يتعلّق بقراءة الموروثالشعريّ العربيّ، ممّا تمخّض عن معرفة واعية لقيمة الشعر الموزون وميل النفوس إليه، واستئناس الآذان به، فكانت هي الميزان لشعره لا العروض.

القافية

لا تكاد تكتمل ملامح الصورة الموسيقيّة للقصيدة بمعزل عن القافية، فهيتمثّل عماد الوزن في الشعر، والركيزة المميّزة التي يستند إليها وزن البيت الشعريّ عند حدّ معّين ليبتدئمرّة أخرى. وبتعاقب انسيابيّة التفعيلات في البحرالشعريّ مع تردّد النقرة الموسيقيّة عينها في نهاية الأبيات، تبدو الصورة الموسيقيةأكثر تنظيماً وجمالاً لأنّها تشكّلت على وفق هندسة فنّيّة أبدعتها مخيّلة الشاعر(الفنّان).

إنّ القافية وحدة موسيقيّة في نهاية البيتالشعريّ تعتمد على تكرار عدد معّين من الحركات والسكنات، من شأنّها أن توثّق وحدة النغم في القصيدة[٦]. وقيمتها في الشعر كبيرة بدلالة عِدّها ركناً من الأركان التي قام عليها أوّل تعريف للشعر بأنّه " قول موزون مقفّى يدلّ على معنى"[٧], وهي بذلك شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر,

---

(٢) عيار الشعر: ٣.
(٣) ديوانه : ٢ / ٥٤٢.
(٤) يتيمة الدهر: ٢/ ٣٠٥, وينظر: الشريف الرضيّ - حياته ودراسة شعره , عبد الفتّاح محمّد الحلو, هجر للطباعة والنشر, مصر, ط١, ١٩٨٦: ٢/ ٢٢٥.
(٥) ينظر: رسائل الصابي والشريف الرضيّ: ١٠١ – ١٠٢, والشريف الرضيّ ناقداً (بحث), أحمد مطلوب, ضمن كتاب (الشريف الرضيّ - دراسات في ذكراه الألفيّة): ١٧٧, ١٨٠.
(٦) ينظر: الحماسة في شعر الشريف الرضيّ: ٢٢٩, والشريف الرضيّ – حياته ودراسة شعره: ٢/ ٢٢٥.
(١) ينظر: لغة الشعر العربيّ الحديث،السعيد الورقيّ، دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٤: ١٦٥ – ١٦٦.
(٢) نقد الشعر: ١٧.

ولا يكتسب تسميته شعراً بدونهما[١]. وبلغ الأمر أن عدّها بعضهم أشرف ما في الأبيات, وأغلى ما فيها, والعناية بها أوفى وأهمّ من غيرها, لأنّها" حوافر الشعر,أي عليها جريانه واطّراده, وهي مواقفه, فإن صحّت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته"[٢] . وقد تنّبه القدماء على أهمّيّ ة القافية فعدّوها خصوصيّة وميزة تخصّ العرب وحدهم, وبهم احتذت الأمم في أشعارها[٣].

إنّ الحّيز الذي شغلته القافية في تلك المساحة الإيقاعّية المخصوصة في أواخر الأبيات كان أساس الجسر الإيقاعيّ الذي يربط بين وزن البحر الشعريّ وبين الإيقاع النغميّ المنبعث من ترديد أصوات بعينها, وأثرها كبير في حفظ الشعر من الفوضى والضياع أمام تنوّع المعاني، وفي" ضبط خطواتنا في القراءة أي مساعدتنا على تحديد الأجزاء أو المقاطع التي تكوّن وحدة البناء في القصيدة"[٤]. فبعد مرور البيتين أو الثلاثة تعتاد الأذن نمطاً من الموسيقى بعينه, وتصبح القافية بمثابة الفاصلة الموسيقّية التي يتوقّع السامع تردّ ها في فترات زمنّية منتظمة[٥], فتستمتع بها الآذان وترتاح لها النفوس لما فيها من تنظيم وتوثيق لوحدة النغم في القصيدة.

وقبل معرفة طبيعة قوافي الشريف الرضيّ ينبغي لنا أن نشير إلى أنّ القافية لا يمكن تحديدها بعدد ثابت من الأصوات المتكرّرة في القصائد كلّها. فهي في قصيدة ما قد تكون حرفاً واحداً, وفي أخرى تكون ثلاثة أحرف أو أكثر. والضابط في تحديد القافية- وهو المرجّح السائد- ما وضعه الخليل من أنّها " من أخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله, مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[٦]. وفي ضوء هذا التحديد التحديد فقد تطول القافية أو تقصر من قصيدة لأخرى, إلّا أنّ الملتزم في القصائد كلّها هو حرف الرويّ , وبه تعرف القصيدة بائّية أو ميمّية, فهل كان استخدام الشاعر لهذه القوافي بدرجة واحدة ؟ هذا ما يوضّحه الإحصاء الآتي:

ت	القافية	القصائد	المقطوعات	النتفة	اليتيمة	عدد الأبيات الكلي	النسبة المئوية
١	الميم	٤٨	١٩	٩	-	٢١٠٧	١٣,٣ ٪
٢	الباء	٥٥	٢٣	٨	١	٢٠٤٤	١٢, ٢ ٪
٣	اللام	٤٦	٣٠	١١	-	٢٠١٣	١٢, ٢ ٪
٤	الدال	٤٢	١٧	٩	-	١٨٩٥	١١, ٧ ٪
٥	الراء	٣٩	٢٩	٩	٢	١٧٤٦	١٠, ٧٪
٦	النون	٤٠	١٥	٨	-	١٥٣٦	٩ , ٥٪
٧	العين	٢٨	١٠	٧	-	١٠٢٠	٦ , ٣٪
٨	القاف	٢٢	٩	٥	-	٧٩١	٤ , ٨٪
٩	الهمزة والألف	١١	٢	٥	-	٥٥٢	٣ , ٤٪
١٠	الفاء	١٢	-	-	-	٤٦٧	٢ , ٨٪

(٣) ينظر: العمدة: ١ / ١٥١.
(٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٢٧١, وينظر: الخصائص: ١ / ٨٤.
(٥) ينظر: الموسيقى الكبير, الفارابيّ, تح: غطاس عبد الملك خشبة، ومحمود الحفنيّ, دار الكتاب العربيّ, القاهرة, ١٩٦٧: ١٠٩١.
(١) موسيقى الشعر العربيّ ، شكري محمّد عيّاد , دار المعرفة , ط١ , ١٩٦٨ : ١٠٤ .
(٢) ينظر : موسيقى الشعر : ٢٤٦ .
(٣) العمدة : ١/ ١٥١ .

١١	الحاء	٩	٤	٤	-	٣٤٩	٢,١٪
١٢	الياء	٧	٣	-	-	٢٩٩	١,٨٪
١٣	السين	٨	٤	٣	-	٢٤٤	١,٥٪
١٤	التاء	٦	٥	٢	-	٢٢٦	١,٣٪
١٥	الكاف	٦	٥	-	-	١٩٢	١,١٪
١٦	الضاد	٤	٤	٢	١	١٥٠	٠,٩٪
١٧	الهاء	٥	١	١	-	١١٩	٠,٧٪
١٨	الثاء	٣	١	-	-	١١٦	٠,٧٪
١٩	الطاء	٣	١	-	-	١١١	٠,٦٪
٢٠	الصاد	٣	١	-	-	٧٦	٠,٤٪
٢١	الجيم	٢	-	٣	-	٦٤	٠,٣٪
٢٢	الزاي	١	-	-	-	١٣	٠,٠٨٪
٢٣	الخاء	-	٢	-	-	١١	٠,٠٦٪
٢٤	الظاء	-	٢	١	-	١٠	٠,٠٦٪
٢٥	الشين	-	١	-	-	٥	٠,٠٣٪
٢٦	الذال	-	١	-	-	٥	٠,٠٣٪
٢٧	الواو	-	١	-	-	٤	٠,٠٢٪
٢٨	الغين	-	١	-	-	٣	٠,٠١٪
المجموع		٤٠٠	١٩١	٨٧	٤	١٦,١٦٨	١٠٠٪

من قراءة الإحصاء يتبّين لنا أنّ الشاعر قد استخدم أحرف الهجاء كلّ ها رويّاً في قصائده. وهذه النتيجة إن عُدّت علامة لتمكّن الشاعر من النظم على مختلف القوافي إلّا أنّها ليست بذات قيمة كبيرة بحيث ترفع من شأن الشاعر أو تخفضه, إذ إنّ النظم على قافية(الشين أو الذال) بخمسة أبيات أو على(الغين) بثلاثة أبيات ليس بذي أثر كبير. ومن المرجّح أنّ نظمه على حروف الهجاء كلّها جاء مقصوداً منه, لغاية في نفسه, تتمثّل بإظهار القدرة على النظم في مختلف القوافي بلا عيٍّ أو عجز.

ويتبّين– أيضاً– أنّ استخدام الشاعر لهذه القوافي لا يأتي بدرجة واحدة, إذ تبوّأت قافية(الميم) الصدارة في عدد أبياتها الإجماليّ ثمّ تلتها قافية الباء فاللام فالدال فالراء فالنون فالعين, وهي القوافي المسمّاة بـ(الذلل) التي أكثر الشعراء من النظم عليها, وقد منحت الشاعر القدرة على إطالة النفس الشعريّ في النظم, فقد بلغ مجموع القوافي التي تجاوز عدد أبياتها(٥٠) خمسين بيتاً (١٣٢) مائة واثنتين وثلاثين قصيدة, كان نصيب الذلل منها(١٠٧) مائة وسبع قصائد, توزّعت على النحو الآتي:

الدال واللام والميم (١٨) ثماني عشرة قصيدة لكلّ قافية .
الباء (١٧) سبع عشرة قصيدة .
الراء (١٥) خمس عشرة قصيدة .
النون (١٢) اثنتا عشرة قصيدة .
العين (٩) تسع قصائد .

وكانت أطول القصائد لديه الرائيّة التي بلغ عدد أبياتها(١١٩) مائة وتسعة عشر بيتاً , قالها في مدح أبيه, ومطلعها[١]:

بغَيرِ شَفيعٍ نالَ عفوَ المقادرِ أخُو الجَدّلا مُستنصِراً بالمَعاذرِ

(١) ديوانه: ١/ ٤٤٦ – ٤٥٤.

ثمّ تلتها اللامّية وعدد أبياتها(١١٢) مائة وإثنا عشر بيتاً نظمها في رثاء الصاحب بن عبّاد, مطلعها[١]:

أكذا المنُ ونُتقنطِرُ الأبطَالا أكذا الزمانُيضعضِعُ الأجْبَالا

ولعلّ السبب الذي دعا الشعراء إلى النظم على هذه الحروف هو أنّها تنماز عن غيرها بكثرة ورودها في أواخر الكلمات[٢] , وهو سبب وجيه جدّاً, أو يعود إلى خصائصها الصوتيّة من حيث وضوحها في السمع ولاسيّما اللام والميم والنون والراء," إذ تعدّمن أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين [...] ففيها من صفات الأولى أنّ مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل وفيها أيضاً من صفات أصوات اللين أنّها لا يكاد يسمع لها أيّ نوع من الحفيف وأنّها أكثر وضوحاً في السمع"[٣].

ويقابل هذه الأحرف وشيوعها قلّة في استخدام الشاعر للقوافي(النفر) وهي الضاد والهاء فالثاء فالطاء فالصاد فالجيم, وأقلّ منها بكثير القوافي(الحوش) وهي الزاي والخاء فالظاء فالشين فالذال فالواو فالغين, بل بلغ بعضها حدّ الندرة. وقد جاء نظمه عليها في القصائد القصيرة جدّاً وفي المقطوعات[٤]. ولعلّ قلّة النظم على القوافي النفر أو الحوش يعود إلى أنّ موسيقاها الصوتيّة تقع على الأذن وقعاً سيّئاً, ومن ثمّ فإنّ مردودها في النفس لا يكون مستملحاً[٥]. وتكون في كثير من الأحيان مجلبة للإغراب لأنّ ركوبها والإطالة فيها يستدعي من الشاعر الإتيان بالمفردات الغريبة والوحشيّة لكي تتمّ له القافية, فيضطرّ معها إلى" استعمال الكلام المنبوذ والوحشيّ المهمل ويضيق في وجهه باب التصرّف بالمعاني على ما يتصوّرها, فيعضل عليه النظم وعلى قارئه الفهم"[٦]. منها– على سبيل المثال- ما ورد في قصيدة بناها على الثاء, فأتى بغريب كثير نحو(الدلائث, الملاوث, شرائث, المتواعث, رافث, لائث, الرواغث, الأثائث...)[٧]. ولهذه الأسباب إجمالاً ابتعد الشاعر عن الإكثار من النظم على هذه الحروف.

إنّ الملاحظ على طبيعة قوافي الشاعر من حيث الشيوع والندرة أنّها تأتي متّفقة إلى حدّ بعيد مع ما ذهب إليه إبراهيم أنيس وصفاء خلوصي من شيوع بعض القوافي دون الأخرى في الشعر العربيّ [٨].

أمّا العلاقة بين حرف الرويّ والغرض الشعريّ فلم نجد له مصداقاً في شعر الشريف الرضيّ إلّا مع حرف العين الذي كثر وروده رويّاً لقصائد الرثاء لدى الشاعر

---

(٢) م. ن: ٢/٢٠١ – ٢٠٩.

(٣) ينظر: موسيقى الشعر: ٢٤٨, وفنّ التقطيع الشعريّ والقافية, صفاء خلوصي, دار الشؤون الثقافية العامّة بغداد, ط٦ ,١٩٨٧: ٢١٥-٢١٦.

(١) الأصوات اللغويّة: ٢٨-٢٩, وينظر: خصائص الأسلوب في شعر شوقيّ, محمّد الهادي الطرابلسيّ, تونس, ١٩٨١: ٤٨.

(٢) ينظر: ديوانه: ١/ ٢٦٧, ٢٦٨, ٤١٢, ٥٤٤, ٥٦٦, ٥٩٧, ٥٩٨, ٦٧٥, ٢/ ٥٦٩.

(٣) ينظر: رسالة الغفران , أبو العلاء المعرّيّ , تح: د. عائشة عبد الرحمن , دار المعارف, القاهرة, ١٩٧٧: ٣٧٥, ٢٨٦, ولزوم ما لا يلزم , أبو العلاء المعرّيّ , دار صادر, ١٩٦١: ١/ ٣٧.

(٤) إلياذة هوميروس : ٧٦, وينظر: المرشد: ١/ ٥٩, ٦٣, ولغة الشعر الحديث في العراق : ٢٠٠.

(٥) ينظر: ديوانه: ١/ ٢٢٤ – ٢٢٥, ٢٢٩ – ٢٣١, ٢٦٧, ٥٦٧-٥٦٨, ٥٧٠, ٥٨٩, ٥٩٠.

(٦) ينظر: موسيقى الشعر: ٢٤٨, وفنّ التقطيع الشعريّ والقافية: ٢١٥ – ٢١٦.

بسبب ما في جرسه من مرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفزع والهلع. وقد ورد رويّاً لكثير من أروع المراثي القديمة وأصدقها[1].

إنّ الحديث عن حرف الرويّ يقودنا إلى ضرورة معرفة حركة الرويّ, لأنّ لها أثراً كبيراً في شكل الموسيقى في القصيدة لا يقلّ عن أثر الرويّ نفسه. وعند إحصائنا لحركات الرويّ تبين لنا أنّ قوافي الشاعر من النوع المطلق؛ أي المحرّك بالكسر أو الضمّ أو الفتح, إذ بلغت نسبتها(٥ , ٩٣ ٪) في حين كانت نسبة القوافي المقيّدة(الساكنة)(٤ , ٦ ٪) وكما هو موضّح في الجدول الآتي:

نوع القافية أو حركتها	عدد الأبيات	النسبة المئويّة
الكسرة	٧٢١٥	٤٤ , ٦ ٪
الضمّة	٤٦١٤	٢٨ , ٥ ٪
الفتحة	٣٢٩٩	٢٠ , ٤ ٪
المطلقة	١٥١٢٨	٩٣ , ٥ ٪
المقيّدة	١٠٤٠	٦ , ٤ ٪

وقد جاءت أكثر قوافيه المقيّدة على وفق الآتي: بحر الرجز(٢٧٥) مائتان وخمسةوسبعون بيتاً , فالسريع(١٩٢) مائة واثنان وتسعون بيتاً, فالمتقارب(١٨٨) مائة وثمان وثمانون بيتاً, فالرمل(١٥٥) مائة وخمسة وخمسون بيتاً. ولا يخفى ما في القافية المقيّدة من ضيقٍ مردّه إلى صغر مساحتها الصوتيّة , وإيحائها بقطع النفس وضعفلتلرنّم بها, لذلك كانت الضرورة إلى التزام حركة ما قبل الرويّ. ولاستشعار الشريف الرضيّ ضعفها موسيقيّاً, فقد هجرها إلى القوافي المطلقة التي كانت أنسب لاستيعاب طبيعة ذبذبات التجربة الشعوريّة للشاعر, وأكثر توافقاً مع طبيعة شعره التي تنزع نحو الخطابيّة والإلقائيّة بسبب ماتوفّره هذه القوافي من إمكانية مدّ الصوت بهدف التأثير والتنغيم. وقد كانت الكسرة فيها أكثر الحركات ثمّ تلتها الضمّة فالفتحة. ولكونها أكثر إيقاعاً وتنغيماً فقد جاء رويّ القصائد مطلقاً في جُلّ أشعاره ليدلّ على طول باعه وحرّيّة حركته النحويّة و اللغويّة[2], وهذا ما جرى عليه الشعر العربيّ كلّه.

والقوافي ليست بدرجة واحدة من حيث كمّيّة الموسيقى التي تعطيها, وذلك متوقّف على عدد الحروف والحركات الملتزمة في القافية, فكلّما ازداد عددها بدت القوافي أجمل وأوفر إيقاعاً. فأدنى القوافي موسيقى هي القافية المقيّدة التي لم يلتزم فيها حركة ما قبل الرويّ, تليها القافية المقيّدة التي التزمت فيها هذه الحركة, فالقافية المقيّدة المردوفة[3] بحرف مدّقبلها, أمّا في القوافي المطلقة فأقلّها المسبوقة بساكن, تليها المسبوقة بمتحرّك, فالمردوفة بواو أو ياءقبلها, فالمردوفة بألف ملتزم قبل الرويّ,

(١) ينظر: الشعر الجاهليّ, محمّد النويهيّ: ١/ ٦٣, ٢/ ٦٦٣.
(١) ينظر: بناء القصيدة عند الشريف الرضيّ (بحث): ٢٠٨.
(٢) القوافي المردوفة: هي التي يسبق حرف الرويّ فيها أ حد أحرف المدّ, ينظر: العقد الفريد: ٥/ ٤٩٦, ومعجم مصطلحات العروض والقوافي, رشيد العبيديّ, مطبعة جامعة بغداد, بغداد, ١٩٨٦: ١٠١.

فالقافيـة المؤسّسـة[١]. وتبلـغ القافيـة المردوفـة أو المؤسّسـة أجمـل صـورها موسـيقيّاً إذا تلاهما وصل[٢]ناتج عن إشباع حركة الرويّ أو إضافة هاء الوصل, ولاسّيما إذا تلاها ألف الإطلاق[٣].

وعند تتّبعنا لأنواع القوافي لدى الشاعر وجدناه دؤوباً علـى تـوفير أكبـر قدر ممكن من الموسيقى في قوافيه من خلال التزام أصوات أخرى, فضلاً عن صوت الرويّ. و هذه الأصوات الملتزمة هي في الأكثر أصوات المدّ(قبل الرويّ أو بعده) التي تمنح القوافي طاقة نغمّية عالية ترفع من قيمتها الـ موسيقّية. يتجلّ ـى هذا الأمر من خلال متابعة الأرقام الآتية:

مجموع القوافي المردوفة بالواو والياء(٢٥٦٢) ألفان وخمس مائة واثنتان وستّون قافية.

مجموع القوافي المردوفة بالألف(٥١١٥) خمسة آلاف ومائة وخمس عشرة قافية .

مجموع القوافي المؤسّسة(٢٢٣٣) ألفان ومائتان وثلاث وثلاثون قافية.

مجموع القوافي المنتهية بوصل(هاء أو ألف)(٣٢١٥) ثلاثة آلاف ومائتان وخمس عشرة قافية.

ومن قراءة هذه الأعداد يتبّين أنّ جُلّ قوافي الشاعر من النوع الذي يلتزم فيه أكثر من صوت واحدٍ وبذلك تزداد قيمتها الـ موسيقّيةويصبح الحكم بجمال قوافيه أمراً حتمّياً لاشكّ فيه.

فمن قوافيه التي التزم فيها الواو والياء(بتناوب) ردفاً قبل الرويّ, ما ورد في قوله يمدح الخليفة الطائع[٤]:

أَهوَى لَهُ كُلَّ أيّامٍ يُسَرُّ بها وإنْ طَغى بينَنَا نأيٌ وتبعيُد
مُحسَّ ُدالمجِدمَغبوطٌ مَناقِبُه مُتيّمُ القلبِ بالعلياءِ مَعمُ وُد

وهذا التناوب بين حرف الردف غير معيب بل جائز للشعراء لوجود تشابه في الطبيعة الـ صوتّية وفي درجة الوضوح السمعيّ بينهما[٥].

وقد يلتزم الألف ردفاً, وهو أغنى إيقاعاً من سابقه لشدّة وضوحه, لذا يجب التزامه على مدار القصيدة . ومنه قول الشاعر متغزلاً[٦]:

يا قلب ما أنتَمِنْ نجِدوساكنِهِ خلّفْ تَنَجداً وراءَ المُدلجِ السارِي
راحَ تْنوازِ عُمِنْ قلبي تُتبِعهُ على بَقايَا دُ باناتٍوأوْطارِ

---

(٣) المؤسّسة: هي التي يسبق فيها ألف التأسيس حرف الرويّ يفصل بينهما حرف يسمّى (الدخيل), ينظر: العمدة : ١/ ١٦١, والقوافي, أبو يعلي التنوخيّ, تح : عوني عبد الرؤوف, مكتبة الخانجي, مصر, ط٢, ١٩٧٨: ١٠٦, والوافي في العروض والقوافي, التبريزيّ, تح : فخر الدين قباوة, دار الفكر, دمشق , ط٤، ١٩٨٦: ٢٠٥.

(٤) الوصل: هو حرف يلي حرف الرويّ ويكون أمّـا هاء أو أحد أحرف المدّ , ينظر: العمدة: ١/ ١٥٥, ومعجم مصطلحات العروض والقوافي: ٢٦٢.

(٥) تنظر تقسيمات القوافي في: موسيقى الشعر: ٢٦٩, وفنّ التقطيع الشعريّ والقافية: ٢٦٥.

(١) ديوانـه: ١ / ٢٧٠, وينظـر: ١ / ٢٦٩, ٢٨٥, ٣١٠, ٣١٣, ٣٩١, ٣٩٢, ٤٠٦, ٤٠٨, ٤٢٧, ٢ / ١٢, ٢٥, ٢٧, ٤٩, ٦٧, ١٥٠, ١٦٠.

(٢) ينظر: العمدة: ١ / ١٦٨, وموسيقى الشعر: ٢٦٥, وفنّ التقطيع الشعريّ والقافية: ٢١٨.

(٣) ديوانـه : ١ / ٥١٧, وينظـر: ١ / ٢٣٥, ٢٤٠, ٢٤٧, ٢٥٠, ٢٥٤, ٢٩٤, ٣٢٩, ٢ / ٤٢, ٧٥, ٧٩, ٨٥, ٨٨, ٩٣, ٩٩.

ومن قوافيه المؤسّسة التي يلتزم فيها ألف التأسيس قبل الرويّ يفصل بينهما الحرف الدخيل الذي يكون محرّكاً بالكسر في الأكثر, قوله في مدح أبيه[١]:

فَ ما تركْتمِ نكَ الصوارِمُ والقَنا ولا أخذَ تْمِ نكَ الحِسـ انُ الخرائِ دُ
غُ لتَولكِ ن ما غُ لتَ عن الندى وجُ ـوكَ في جيدِ العُلى لكَ شاهِ دُ

أمّا القافية المردوفة أو المؤسّسة المتبوعة بالوصل(هاء أو ألف أو بهما معاً) فمنها قوله[٢]:

أرى ماءَ وجهِ المرءِ مِنْ ماءِ عِرضِه فحِذرَك لا يقطُرْ على العارِ قاطِرُهْ
فإنْ أنتَ لمْ تستَبْقِ بالصونِ بعضَه تتابَعَ مَطلُولاً على الذلِّ سائِرُهْ

إذ التزم ألف التأسيس وحركة الدخيل(الكسرة) والرويّ(الراء) وهاء الوصل. وقوله – أيضاً– في رثاء جدّه الحسين(عليه السلام)[٣]:

هَ لْ تطلُبونَ من النواظِرِ بعَكم شيئاً سِوَى عَبراتِها وسُ هادِها
لَمْ يبقَ ذُخرٌ للمدامِعِ عنْكُمُ كلّا ولا عينٌ جَرى لرُ قادِها

وفيه التزم ألف الردف والرويّ(الدال) وهاء الوصل مع ألف الخروج أو الإطلاق.

وفي هذين الشاهدين تبلغ القوافي أعلى مستوًى من التماثل الصوتيّ، وتكون ذات قيمة موسيقيّة عالية سواء أكانت الأصوات أصلاً أم غير أصل,لأنّ المتلقّي عند سماع الشعر يكون ذهنه في حالة من الغيبوبة أو اليقظة التي تنأى عن التمييز الواعي, فيلتقط الأصوات المكرّرة, ويطرب لها من دون تحليلها[٤].

إنّ التزام الشاعر أحرف الردف والتأسيس والوصل والإطلاق في القصيدة كلّها هو أمر لازم لكي لا ينتاب موسيقى القصيدة نقض أو كسر موسيقيّ واضح. أمّا التزام حرف آخر غيرها باختيار الشاعر وهو ما عرف بـ(لزوم ما لا يلزم)[٥] فهو ما لا نجده نجده لدى الشاعر إلّا نادراً, وفي المقطوعة والنتفة حصراً. ومنه قوله[٦]:

هَ لْ يَبلُغَنَّهُمُ ذُ ضُوبُ مَدامِعي وفَناءُ قلبي بَ عدَهُمْ حَسَ راتِ
رِ يحٌ من الزَفَ راتِ تعصِفُ في الحَشا ووراءَها مَطرٌ من العَ براتِ

فالتزام ألف الردف هو من شروط القافية الصحيحة, لكنّ التزام الراء قبله هو من اختيار الشاعر وقد جاء به زيادة في التطريب والتنغيم. وعلى الرغم ممّا توفّره هذه التقنّية من جمال موسيقيّ إلّا أنّ فيها من التكلّف والصنعة ما لا خفاء معه, ولاسّيما إذا قصد إليها الشاعر قصداً, ووضعها نصب عينيه, فينصرف همّه إلى تحقّقها في شعره على حساب المعنى, وعلى حساب الطبع؛ لذلك لا نجد الشريف الرضيّ يكثر منها.

---

(٤) م. ن: ١ / ٣٠٧, وينظر: ١ / ٢٦٤, ٢٦٥, ٢٩١, ٣٠٥, ٣٤٦, ٣٦٤, ٤٣١, ٤٣٤, ٢ / ٣٤, ٥٧, ٦١, ٦٣, ٨١, ١٠٢, ١٣٥.

(٥) م. ن:١ / ٥٣٠.

(١) ديوانه: ١/ ٣٦١, وينظر: ١/ ٣٦٠, ٤٥٤, ٥٢٠, ٥٣٩, ٥٨٦, ٦١٥, ٦٦٢, ٢/ ٤٥, ١٨٣, ٢٥٦, ٤٠٦, ٥٣٦.

(٢) ينظر: البناء الفنّيّ لشعر الحبّ العذريّ في العصر الأمويّ , سناء حميد البيّاتيّ, رسالة دكتوراه, كلّيّة الآداب, جامعة بغداد, ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م: ١٤٢.

(٣) ينظر: اللزوميّات, أبو العلاء المعرّيّ, تح : أمين عبد العزيز, مطبعة مكتبة الخانجي, القاهرة: ١, والمرشد: ١ / ٣٩, موسيقى الشعر: ٢٤٧.

(٤) ديوانه: ١/ ٢٢٣، وينظر: ١ / ٥٠, ٢٠٣, ٢٠٥, ٢٣٩, ٥٦٥, ٢ / ٨٤ – ٨٥, ٥٥٧.

أمّا طبيعة العلاقة التي تربط قوافيه بألفاظ البيت الشعريّ, فنجد أنّه كثيراً ما يعمد إلى استنباط القافية من لفظة في البيت عن طريق الطباق أو الترادف, ممّا يسهّل على الشاعر الوصول إلى القافية ولتدلّ على ارتباطها بسياق المعنى وترشّحها عنه. ومن ذلك قوله(١):

ولَستُبراضٍ أن تَمسّ عزائِمي ... فُضالاتِما يُعطي الزمانُ ويَسلُبُ
سلكتُفِجاجَالأرضِ غُفلاً ومَعلماً ... تَجُبُها أيدي المَطايا وتلعَبُ

وقوله(٢):

إباءٌ أقامَ الدهرَ عَنّي وأقعَدَا ... وصَبرٌ على الأيّام أنأى وأبعَدَا

لقد حرص الشاعر كثيراً على بناء وشائج بين القافية وألفاظ البيت الشعريّ، بحيث لا تكون مفصولة العرى عن سياق التفاعلات الإيقاعيّة والدلاليّةويتمّ ذلك بطرائق مختلفة، منها ما ينضوي تحت ما يسمّى بالتصدير" وهو أن يردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائيّة وطلاوة"(٣). وهو كثير الورود في شعر الشريف الرضيّ. ومن ذلك قوله(٤):

ولا سَتْرُ الشبابِ عَنّي عَيّاً ... فأجزَ عَأنْ يَنِمَّ على عُيوبي
[..... .....]
وغايةُ راكبي خُطَطِ المعالي ... كَغايةِ من أقامَ عن الرُكُوبِ
[..... .....]
عَجِبتُ من الأنام وأنتَمنهم ... ومِثلُكَفي الأنام مِنَ العَجيبِ

وفيه يغدو كلّ شطر شعريّ ظلاً صوتيّاً للآخر.

وقد تشتقّ القافية من ألفاظ العجز. ومن ذلك قوله(٥):

هُمُ القومُ إنْ ولّى المعارِيكُأقبلوا ... وإنْ سُئِلوا بذلَ النوالِ أَنَالُوا
وإن طَرقَ القومِ العبُوسُ تهلّلُوا ... وإنْ مالتِالسمرُ الذوابِلُ مَالُوا

فتكون هذه الألفاظ تمهيداً دلاليّاً وصوتيّاً للقافية. ويصبح من غير المستساغ عدّالقافية عنصراً خارجيّاً فحسب، لأنّها تسهم في خلق موسيقى داخليّة من خلال التجانس والتماثل الصوتيّ القائم على تكرار الأصوات وإعادتها، ولتكون موصولة الرحم بألفاظ البيت الشعريّ، فضلاً عن كونها أداة ربط بين التتابعين الأفقيّ والعموديّ للأبيات في القصيدة الواحدة.

إنّ هذه التقنّياتتوفّرللشاعر امكانيّةتوظيف الألفاظ توظيفاً دلاليّاً وإيقاعيّاً مؤثّراً، وتغدو قيمة القافية كبيرة بسبب انتمائها إلى مدرج التقطيعات الصوتيّة بهندسة دقيقة، لأنّ وظيفتها الخاصّة في التطريب تقوم على إعادة الأصوات أو ما يشبه الإعادة(٦)،

---

(١) ديوانه: ١ / ١٠٨ – ١١٠، وينظر: ١ / ١٠٣، ١٠٥، ١١٢، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٩، ٢ / ٥، ٦، ١٧، ١٢، ١٤٤، ١٦٨.
(٢) م . ن: ١ / ٢٨٠، وينظر: ١ / ١١٢، ١٢٥، ٢٨٣، ٢ / ١٦٩، ١٧٠، ١٧٨، ١٧٩.
(٣) العمدة: ٢ / ٣.
(٤) ديوانه: ١ / ١٠٢ – ١٠٤.
(١) ديوانه : ٢ / ١٢٦، وينظر: ١ / ١٠٩، ١١٧، ١٢٤، ١٢٧، ١٣٤، ١٣٦، ١٤٠، ٢ / ٦، ١١، ١٠، ١٢، ١٧٢، ١٧٤، ١٨١.
(٢) ينظر: نظريّة الأدب: ٢٠٨.

فضلاً عن ترشيح المعنى لها، فتصبح القافية" كالموعود به، المنتظر، يتشوّفها المعنى بحقّه، واللفظ بقسطه"[١].

وبذلك يتأكّد لنا أنّ الشاعر لا يجد عناءً في اختيار القافية يشعرك معه أنّها مجلوبة قسراً , بل تجري الألفاظ بانسيابيّةٍ نحو القافية بسبب معرفة الشاعر بطرائق التعبير المختلفة, وتفنّنه في تنويعها, مع امتلاكه الثروة اللغويّة الواسعة والمتنوّعةالمنابع التي مكّنته من إطالة النفَس الشعريّ ونظم القصائد الطوال من دون أن تعييه القافية؛ وهذا ما يفسّر لنا قلّة عيوبها لديه. فبعد متابعة دقيقة لقوافيه في ديوانه الضخم وجدنا له من العيوب نوعين: الأوّل نادر الأمثلة تمثّل بالإيطاء[٢] والإشباع[٣] والإصراف[٤] .

فأمّا الإيطاء فقد ورد ستّ مرّات. ومن ذلك قوله[٥]:

وليلٍ بات يُصلِتُلي هُموما يُطَلُّ بِغربِهنّ نَمُ الرُقَ ادِ
وكيفَ يُحِبُّ أغمارَ الليَالي أسِيرُ الطرفِ في أيدي السُّ هادِ
فَلَوْ حَلّ المؤمَّلُ عقدهمّي شَ سُتبمُقلتّ ي عُوَى الرُ قَادِ

فقد تكرّرت لفظة(الرقاد) مرّتين في القافية. ومن الملاحظ أنّ هذا العيب لا يشكّل خللاً موسيقيّاً لأنّه لم يُخِلّ بالتزام الأصوات في القافية, إلّا أنّه يوجّه الذهن إلى تماثل المعنى فيصرفه عن تماثل النغم[٦].

وأمّا الإشباع فقد ورد ثلاث مرّات فقط. منها ما جاء في قوله الذي يصف فيه الناس من حوله[٧]:

فكَمْ فيهِمُ من واعِدٍغَيرِ مُنجزٍ وكم فيهِمُ من قائلٍ غيرِ صادِقِ
يظُنّونَ أنّ المجَدفيمنْ لهُ الغِنى وأنّ جميعَ العلمِ فَضْلُ التشأُقِ
وَفاءٌ كأُنبوبِ اليراعِ لصاحِبٍ وَغَدْرٌ كأطرافِ الرماحِ الزوالِقِ

فقد جاءت حركة الدخيل في البيت الثاني بالضمّ خلافاً للحركة الملتزمة وهي الكسرة. وقد أجازه الخليل وابن رشيق ولم يريا فيه عيباً[٨].

وورد الإصراف– أيضاً– ثلاث مرّات. منها ما جاء في قوله[٩]:

تُرَى نُوبُ الأيّامِ تُرجي صِعابَها وَتسألُ عن ذي لِمّ ةٍما أشابَهَا
وهَل سببٌ للشَّيبِ منْ بَ عدِهذهِ فدأبُ كَيالونَ الشبابِ ودابُهَا
شَوِبنا من الأيّام كأساً مَريرَةً تُدارُ بأيدِلا نَرُ دٌشَوابَه ـا

فقد وردت حركة الرويّ في البيت الثاني بالضمّ في حين أنّ حركته الفتحة. ولابدّ من الإشارة إلى أنّ الإشباع والإصراف لم يكونا بتلك الحدّة في خلق عثار سمعيّ ملحوظ

---

(٣) شرح ديوان الحماسة ، المرزوقيّ :١/ ١١(المقدّمة).
(٤) الإيطاء: تكرار القافية بعينها لفظاً ومعنى في قصيدة واحدة قبل سبعة أبيات, ينظر: نقد الشعر: ١٨٧, والعمدة: ١ / ١٦٩.
(٥) الإشباع: اختلاف حركة الحرف الدخيل في القافية المؤسّسة, ينظر: الوافي في العروض والقوافي: ٢٢١, والعروض في أوزان الشعر وقوافيه, حكمة فرج البدريّ, مطبعة دار البصريّ, بغداد, ١٩٦٦: ٣٨.
(٦) الإصراف: اختلاف حركة الرويّ بين فتح من جهة وضمّ وكسر من جهة أخرى, ينظر: العروض الواضح, ممدوح حقّي, دار اليقظة العربيّة, دمشق, ط ٣, ١٩٦٤: ١٢٥.
(١) ديوانه : ١ / ٣٣٠, وينظر: ١ / ١٠, ٣٠٣, ٢ / ١٦٧, ٣٢١, ٥١٠.
(٢) ينظر: موسيقى الشعر العربيّ: ١٣٠.
(٣) ديوانه: ٢ / ٥٩, وينظر: ١ / ٢٠٠, ٥٥١.
(٤) ينظر: العمدة: ١ / ١٦١.
(٥) ديوانه : ١ / ٧٢, وينظر : ١ / ٤٢٣, ٢ / ٣٢.

في القافية, لأنّ الشاعر قد التزم أصواتاً أخرى في القافية غطّت نوعاً ما على هذين العيبين إلى حدّ كبير, فلا يلمحان بوضوح بسبب التزام الشاعر ألف التأسيس والرويّ في الأوّل, وألف الردف وهاء الوصل وألف الخروج في الثاني.

أمّا النوع الثاني من العيوب فقد تعدّدت شواهده وتوزّعت بين سناد التوجيه[١] وسناد الحذو[٢]. فمن الأوّل ما ورد في قوله الذي يمدح فيه بعض أصدقائه[٣]:

قَدِمتَ فأطرقَ صرفُ الزمانِ غَضَاءً وأغضتْ عُيونُ النُوَبْ
ومِثْلُكَ مَنْ قَذَفَتْهُ الخُطو (م) بُ في صدرِ كلّ خميسٍ لَجِبْ
قريبُ المُرادِ بعيدُ المَرامِ عظيمُ العَلاءِ جليلُ الحَسَبْ
غَدَتْ تشتكيكَ كؤوسُ المُدامِ ويُثني عليكَ القَنَا والقُضُبْ

فلم تلتزم حركة ما قبل الرويّ المقيّد. وقد أجاز الخليل تناوب الضمّة مع الكسرة لتقاربهما من الناحية الصوتيّة من حيث ضيق مجرى الهواء معهما[٤].

أمّا الشعراء فقد جمعوا الحركات الثلاث في قصائدهم, وهو كثير في بنية القوافي في الشعر العربيّ؛ ولكثرته فقد أجيز حتّى لم يعد عيباً[٥] علماً بأنّه حكرٌ على القوافي المقيّدة , وهي قليلة جدّاً بالقياس إلى المطلّقة لدى الشاعر.

أمّا سناد الحذو فيرد في القصائد التي يتناوب فيها الردف بين الواو والياء, ولعلّ السبب الرئيس فيه ناجم أصلاً عن التناوب بين الحرفين, ولا بدّ أن يسبقا بحركة توافقهما, وإلّا نتج عن ذلك تغاير في النغم. ومن أمثلته لدى الشاعر قوله[٦]:

وما حاجَتي إلّا المعالي وقَلّما يَضيعُ رجَائي والطعانُ رسولي
وإنّي لتَرّاكُ البِلادِ إذا نَبَتْ عليَّ وما ذُو نَجدةٍ بذَليلِ

فالواو توافقها الضمّة والياء توافقها الكسرة, ولذلك لم يرَ فيه الباحثون عيباً على الشاعر[٧].

لقد كان الشريف الرضيّ واعياً في تقدير قيمة القافية وأثرها في إضاءة البيت الشعريّ فقال فيها[٨]:

تُضيءُ قوافيها وراءَ بيوتِها طِراقاً كما يتلو النصولَ القبائعُ

ومن خلال مجمل المحاور التي سبقت يتبّين لنا إجادة الشاعر في استخدام قوافيه مراعياً ارتباطها بسياق المعنى في البيت الشعريّ, ومحقّقاً بها قيمة موسيقيّة مميّزة بالتزامه بأكثر من صوت واحد مع الرويّ, وتجسّد– أيضاً– في استخدام القوافي المطلقة ذات الموسيقى العالية والواضحة, ممّا حدا بالباحثين إلى الثناء عليه في

---

(١) سناد التوجيه: اختلاف حركة ما قبل الرويّ الساكن, ينظر: العقد الفريد: ٥ / ٥٠٦, والوافي في العروض والقوافي: ٢٢١.
(٢) سناد الحذو: اختلاف حركة ما قبل الردف, ينظر: العمدة: ١/ ١٦٧, والعقد الفريد: ٥ /٥٠٦, والوافي في العروض والقوافي: ٢٢٠.
(٣) ديوانه : ١ /١٠٥, وينظر: ١ /١٢٨, ٢٧٣, ٤١٤, ٤١٨, ٥٢١, ٥٢٢, ٢ / ٢٧٧, ٢٧٩, ٣٢٧, ٣٧٤.
(٤) ينظر: العمدة: ١ /١٥٤, وموسيقى الشعر: ٢٦٥ – ٢٦٧, وفنّ التقطيع الشعريّ والقافية: ٢١٨.
(٥) ينظر: العروض الواضح : ١٢٤, وفنّ التقطيع الشعريّ والقافية : ٢٨٠.
(٦) ديوانه: ٢ / ١٥٠.
(٧) ينظر: الحماسة في شعر الشريف الرضيّ: ٢٢٩, والشريف الرضيّ- حياته ودراسة شعره : ٢ / ٢٢٥.
(١) ديوانه: ١ /٦٦٠.

توظيفها, فكانت طيّعة بين يديه غير متكلّفة[١], ولم تكن لتشكّل عائقاً أمامه على الرغم من طول نفسه في القصائد لكونه يستند إلى خزين لغويّ ثرّ, مع معرفته بقواعد القافية وشروطها التي استتّبت أسس التنظير النقديّ عليها آنذاك.

الضرورة الشعريّة

الضرورة من السمات المميّزة للغة الشعر, وقد اقترنت بالشعر؛ فليس لها وجود إلّا فيه, إذ اقتضتها طبيعة صناعته, ولاسيّما المتمثّلة بالإيقاع. والشعر- كما يقول سيبويه- وُضِع للغناء والترنّم[٢], فيحتاج الشاعر معه إلى التجاوز قليلاً على بعض قواعد اللغة, وعلى المألوف في التعبير حرصاً منه على خاصّيّة الترنّم, لأنّه محكوم بقواعد الوزن والقافية؛ فليس له من الحرّيّة ما يملكها الناثر, ولو امتلك هذه الحرّيّة لكان له منصرف عنها, لذلك أجازوا في الشعر ما لا يجوز في الكلام[٣], لكي يكون تعبير الشاعر أكثر دقّة وتأثيراً بوصفه مبدعاً, وليحافظ على وحدة النغم في القصائد.

ولعلّ من المؤكّد أن الشعراء إنّما يركبون الضرورات بسبب" المضايق التي يدفعون إليها عند حصرة المعاني الكثيرة في بيوت ضيّقة المساحة, والإحراج الذي يلحقهم عند إقامة القوافي التي لا محيد لهم عن تنسيق الحروف المتشابهة في أواخرها"[٤] فيضطرّ الشاعر معها إلى إجراء بعض التغييرات على صورة الكلمة (حذف أو زيادة أو إبدال) ليستقيم له الوزن والقافية. وقد أجازها كثير من النقّاد و اللغويّين وحاولوا تسويغها والتماس التعليلات لها من دون محاولة تخطئة الشعراء " الذين كان يضطرّهم وزن الشعر وموسيقاه إلى مخالفة النظام اللغويّ في بعض الأحيان سواء في بنية الكلام أم في الإعراب, ولم يكن كثير من هؤلاء اللغويّين والنحويّين يعترف بما يسمّى بضرورة الشعر, فلم يكونوا يتصوّرون أن يُخطئ شاعر في هذه اللغة, لأنّه يتكلّمها بالسليقة في نظرهم, فإذا وجدوا في شعر شاعر خروجاً عن المألوف في القواعد، راحوا يلتمسون له المعاذير والحيل ويتكلّفون في التأويل والتخريج ما لا يحتمل"[٥].

وقد أكّد هذا المعنى ذاكراً بعض الضرورات الخليل بن أحمد الفراهيديّ الذي أُثِر عنه أنّه قال:" الشعراء أُمراء الكلام يصرّفونه أنّى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومدّ المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته..."[٦].

لقد اختلف النقّاد و اللغويّون في الموقف من الضرورة الشعريّة ودواعي ركوبها لدى الشاعر بين مؤيّد ورافض، وآخر يجوّزها للقدماء من دون المحدثين"[٧] إلّا أنّ

---

(٢) ينظر: الحماسة في شعر الشريف الرضيّ: ٢٣٣.
(٣) ينظر: الكتاب: ٤ / ٢٠٦.
(٤) ينظر: م . ن: ١ / ٢٦.
(١) التنبيه على حدوث التصحيف, حمزة بن الحسن الأصفهانيّ, تح : الشيخ محمّد حسن آل ياسين, مطبعة المعارف, بغداد, ١٩٦٧: ١٥٧ – ١٥٨.
(٢) فصول في فقه العربيّة، رمضان عبد التوّاب، مطبعة المدنيّ، مصر، ط٣، ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٧ م : ١٦٤، وينظر: ضرائر الشعر، محمّد بن جعفر التميميّ القزّاز، تح : محمّد زغلول سلّام, ومحمّد مصطفى هدارة، الإسكندريّة، ١٩٧٢: ٢٩– ٣٠.
(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ١٤٣ – ١٤٤.
(٤) ينظر : النقد اللغويّ عند العرب: ١٥٥ – ١٦٧.

الذي نراه سليماً أن يكون النظر إلى نوع الضرورة الشعرّية لا الضرورة نفسها؛ فينبغي التمييز بين أنواعها. فمنها ما هو مقبول سائغ، ومنها ما هو قبيح تمجّه الأذواق، وقد يؤدّي إلى إغماض المعنى وإبهامه.

وعند استقرائنا لأنواع الضرورات في شعر الشريف الرضيّ وجدنا أنّها من النوع المقبول الحسن الذي أجازه القدماء، ومنها قصر الممدود، نحو قوله[١]:

رَضينا الظُّبى من عِناقِ الظِّبا وَضربَ الطُّلى من وِصالِ الطَّلا

[..... .....]

وقُمْنا نَجُرّ ذيولَ الرَجا وترعَى العُيونُبروقَ المُنى

[..... .....]

وملنَا على القُورِ من نَقعِنا بأوسَعَ مِنَها وأعلى بِنَا

فألفاظ(الظِّبا, الرَّجا, بِنا) حذفت منها الهمزة, واضطرّته إلى ذلك القافية المقصورة.

ومن ضرورات الحذف– أيضاً– حذف(الياء) من لفظة(الأقاليم) بسبب مراعاة التقطيع الشعريّ للتفعيلة في قوله[٢]:

جَبَلٌ تَسنّ متِالبِ لأُدهِضابَهُ حتّىإذا ملأ الأقالِمَ زالا

ومنها ما تكون بزيادة حرف أو أكثر, كالتي وردت في أكثر مجزوءات الكامل لدى الشاعر تعويضاً عمّا انتابه من نقص في التفعيلات, وهي ما عرفت بعلّة (الترفيل)[٣] وهي زيادة سبب خفيف آخر التفعيلة(متفاعلن) تصبح(متفاعلاتن), وهي علّة لازمة على مدار الأبيات, علماً أنّها لا تؤثّر في المعنى فهي غير ظاهرة على سطح البيت لأنّها جزء من الكلمة, ولكن يجري تلمّسها عند قراءة البيت الشعريّ مقطّعاً. ومنها قوله[٤] :

إنّا نَعِيبُ ولا نُعابُ ونُصيبُ مِنكُولا نُصَلبُ

آلُ النبّي ومَنْ تقلّـ (م) لَبَ في حُجورِهُم الكِتابُ

أمّا ضرورات التغيير, فمنها ما يكون بتسكين المتحرّك[٥]:

ولا تزالُ همومُ النفسِ طارقةً رسْلُ البياضِ إلى الفوَينِ تختلفُ

فالسين في كلمة(رسل) سُكّنت والأصل فيها التحريك بالضمّ.

أو تكون بتحريك الساكن[٦]:

حيثُ العُلى لا يُستَرابُ بها والجُودُلا يَلوِي بهِ البَخَلُ

إذ حرّكت(الخاء) في القافية بالفتح, والأصل فيها السكون.

أو بتخفيف الهمزة[٧]:

أَهُمُّ وتَثْني بالمقاديرِ هِمّتي ولا ينتهي دأبُ الليَّالي ودابُهَا

---

(٥) ديوانه: ١ / ٤٠, وينظر: ١ / ٢٧, ٤١, ٤٢, ٤٤ – ٤٩.
(١) ديوانه: ٢ / ٢٠٢, وينظر: ١ / ٢٣, ٥٥, ٨٧, ٢ /٢٤٦.
(٢) ينظر: فنّ التقطيع الشعريّ والقافية: ١٠٥ – ١٠٦.
(٣) ديوانه: ١ / ١١٧, وينظر: ١ / ١٦٨, ١٨٧, ٢٦٢, ٣٥٨, ٢ / ٨٨, ٩٨, ٣٤٦, ٤٢٦.
(٤) م . ن: ٢ / ٥, وينظر: ١ / ٥٣, ٥٤, ٢/ ١٢٠, ١٣٤, ١٦٥, ٢٤٥, ٢٦١.
(٥) م . ن: ٢ / ١٢٠, وينظر: ٢ / ١٢١, ١٢٣, ١٢٩, ١٤١, ١٤٣.
(١) ديوانه: ١ / ٦٩, وينظر: ١ / ٥٣, ٧٢, ٢ / ١٢٠, ١٢٢, ١٥٢, ١٦٥, ٢٠٥, ٢٠٦.

فقد جرى تخفيف الهمزة في(دابها) والأصل(دأبها).

أو بوصل همزة القطع[٢]:

فَخارٌ لَو أنّ النجمَ أُعطيَ مثلَهُ تَرفّعَ أن يأوِي أديمَ سَمَاءِ

إذ وصّلت همزة القطع في(أنّ) التي في صدر البيت.

ومنها ما تكون بصرف الممنوع من الصرف[٢]:

فَقَدْ دَأَرَتْكَ الأسى وإنْ قُمْتَ عن يُوسُفٍ كيفَ صَبرُ يعقُوبا

فقد جرى تنوين(يوسف) بالجرّ وهو ممنوع من الصرف.

والمتابع لضرورات التغيير هذه يجدها تغييرات طفيفة محورها الحركة، وهي ليست بذي تأثير كبير في هيأة الألفاظ وصورها بحيث تبدو نابيةً، أو أن تغمض المعنى. وثمّة تغييرات في بنية اللفظة من شأنّها أن تشكّل نبوّاً في الأسماع على الرغم من أنّ القافية هي التي ألجأته إلى ذلك؛ ومثل هذه الضرورات يفضّل للشاعر– أيّ شاعر– أن يتجاوزها حتّى لو اضطرّ إلى حذف البيت الشعريّ لأنّها تبدو معيبة على الشاعر، يترصّدها النقّاد في كلّ محفل، كالذي ورد في قوله[٣]:

عَذيريَ من سيفٍ رَجوتُ قِراعَهُ أعَلِيّ طُرّاً مِنْ قَديمٍ وحَادِثِ

إذ إنّ ورود لفظة(قديم) ثمّ حرف العطف قد صرف الذهن نحو كلمة(حديث)، إلّا أنّ الشاعر قد خيّب ظنّ القارئ بإتيانه بلفظة(حادث) بسبب ضغط القافية عليه.

وقد قادته القافية– أيضاً– إلى استخدام لفظة(الأسواء) على أنّها جمع للأمر السّيئ، وهو غير مألوف، نحو[٤]:

ومَنِ الذي إنْ ساوَرتْنيَ نَكبَةٌ كانَ المُوقّي لي من الأسوَاءِ

على أنّنا ينبغي أن لا ننسى جانباً إيجابّياً في الضرورة الشعريّة؛ وهو ما يتمثّل بتوليد مفردات جديدة لأنّ المضايق التي تقيّد حرّيّة الشاعر تكون عاملاً مساعداً يبعث الشاعر على البحث والاستقصاء والقياس لتوليد مفردات جديدة[٥]، وإحياء أخرى قد اندثرت؛ فتكون الضرورة بذلك سبباً في إثراء اللغة ونمائها. وإذا كان لها هذا الأثر الإيجابيّ، فضلاً عن أنّ قصد الشاعر من الضرورة هو الحفاظ على وحدة الموسيقى في القصيدة، فليس غريباً أن تعدّالضرورة" من سمات هذه العربّية التي اتّسمت بـ(السعة)، وعلى هذا ليس ما يدعى(ضرورة) هو رخصة يجد فيها الشاعر(متنفّساً) بل هو من تمام آلات هذه اللغة الخاصّة"[٦]، أي لغة الشعر. أمّا إذا لم يبلغ الشاعر" بالتعبير مستوًى له وجود حاصل في اللغة فهذا من قبيل الخطأ الذي لا يجوز في الشعر أو في الكلام"[٧]. وهذا ما خلت منه دواعي استخدام الضرورة لدى الشاعر.

من متابعتنا لأنواع الضرورة في شعر الشريف الرضيّ تبيّن أنّ النسبة الأكبر منها قد اضطرّته إليها القافية ومن ثمّ الوزن، وأنّ أكثر الضرورات الواردة لديه هي

---

(٢) م . ن: ١ / ١٠، وينظر: ٢ / ١١، ١٢٢، ٢٦٠، ٢٩٠.
(٣) م . ن: ١ / ١٣٦، وينظر: ٤٦/١، ١٤٩، ٣٥/٢، ٤٣٥، ٤٣٨، ٤٦٠، ٤٩٩.
(٤) م . ن: ١ / ٢٢٩.
(٥) م . ن: ١ / ٢٨، وينظر: ١/ ١٣، ٢٨، ٤٦، ٢٢٤، ٢ / ٢٣، ١٤٢، ٢٠١.
(١) ينظر: التنبيه على حدوث التصحيف: ١٥٧ – ١٥٨، ولغة الشعر الحديث في العراق: ١٩١، ١٩٤.
(٢) في لغة الشعر، إبراهيم السامرائيّ، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمّان: ١٨.
(٣) الضرورة الشعرّية– دراسة أسلوبّية، إبراهيم محمّد، دار الأندلس، لبنان ط١، ١٩٧٩: ١٣.

ممّا سوّغه القدماء ولم يعيبوه، علماً بأنّه لا يكثر منها في شعره لأنّ كثرة الضرورات شيء معيب على الشاعر. والذي أعانه على ذلك هو الذخيرة اللغويّة الواسعة التي يمتلكها، ومعرفته بطرائق التعبير المختلفة وأسرارها ودقائقها، فأصبحت اللغة طوع يديه.

ملخّص الفصل

ختاماً نوجز الفصل بالفقرات الآتية:

١ – سيادة أصوات الذلاقة(اللام، الميم, النون، الباء، الراء) المتوسّطة بين الشدّة والرخاوة التي تعين الشاعر على سهولة النطق في الكلام من دون تعثّر، ثمّ تلتها أصوات المدّ واللين. وهذه الأصوات جميعها تمتاز بشدّةوضوحها في السمع، ممّا يمكّن الشاعر من إيصال تجربته الشعريّة بوضوح وقوّة, فضلاً عن تميّز أصوات المدّ بطاقة نغميّة دفعت الشاعر إلى توظيفها لترنّم بها في القوافي. أمّا الأصوات من جهة الجهر والهمس فإنّ المجهورة هي السائدة لدى الشاعر لأنّها تتطلّب جهداً عضلياً أقلّ, ولأنّها تمكّن الشاعر من أن يصدح بشعره ذي الطبيعة الخطابيّة الشفويّة التي طبعت الشعر العربيّ القديم عموماً, فتجدها هي السائدة في أشعار الأقدمين لخصائصها الصوتيّة المذكورة.

٢- في شعر الشريف الرضيّ ألوان من التجنيس؛ أشهرها التامّ وهو أقلّها في شعره, فالجناس الناقص, ولا يخفى ما فيهما من إيقاع قائم على ترديد الأصوات (كلّها أو جلّها), إلّا أنّهما يقلّان لدى الشاعر قياساً بشعراء عصره ممّن أولعوا بالصنعة البديعيّة, لأنّه لا يقصد إليه قصداً, وإنّما يأتي في شعره عفو الخاطر. أمّا أكثرها شيوعاً فهو التجنيس الاشتقاقيّ الذي ينماز عن النوعين الآخرين بإسهامه في جلاء المعنى ووضوحه لأنّ اللفظة فيه تجانس الأخرى لفظاً ومعنى.

٣- أكثر أنواع التكرار لدى الشاعر هو تكرار العبارة أو الأسلوب في أوائل الأبيات كتكرار الاستفهام مثلاً, ويلتزم معه في كثير من الأحيان تكرار الصيغة الصرفيّة للألفاظ الواردة في البيت الشعريّ. ويكثر هذا التكرار في القصائد ذات النزعة الخطابيّة وما أكثرها, فيكون التكرار سبيلاً للتأثير في الآخرين وشدّهم إليه من خلال التشديد على العبارة المكرّرة, فيتآزر فيه الجانب الصوتيّ والدلاليّ.

٤- على هدي الشعراء القدماء في تصريع مطالع قصائدهم التزم الشاعر بهذه التقنيّة الموسيقيّة فيقصائده إلّا نادراً, ولم يخلّ بالتزامه إلّا في المقطوعات أو القصائد القصيرة التي ربّما قالها على البديهة, ممّا يعني أنّه لم يفرّغ جهده إلى النظم. ولاستشعار الشاعر قيمته الموسيقيّة فقدعمد أحياناً إلى تصريع بعض أبيات القصيدة زيادة في الموسيقى, وكسراً لرتابة الإيقاع. أمّا تصريع أبيات القصيدة كلّها فلم يجرِ إلّا في قصائد الرجز, وهو ما جرى عليه الشعراء بشكل عامّ.

٥- لقد دلّت تجربة الشريف الرضيّ الشعريّة على نفس تنزع نحو التنسيق والتوازن الإيقاعيّ وهذا ما تجلّى في تقسيم البيت الشعريّ إلى عبارات متّفقة في الصيغة والعروض والسجع(بعضها أو كلّها) على وفق هندسة موسيقيّة مميّزة من شأنها أن تكسر نمطيّة الإيقاع, وترفده بألوان إيقاعيّة مختلفة.

٦- نوع البحور التي أكثر الشاعر النظم عليها هي عينها في الشعر القديم عموماً, وهي الطويل والكامل والوافر والبسيط والمتقارب, في الأغراض الشعريّة كلّها. وتمتاز بطولها وفخامتها وملاءمتها لمقاصد الجدّالتي اتّسمت بها حياة الشاعر. أمّا تقنين البحور بأغراض شعريّة معيّنة فهو ما لم نجد له مصداقاً في شعر الشريفالرضيّ. وإنّ من الممكن عدّالأمر نسبيّاً إن صحّ على جهة التغليب فلا يصحّ على جهة الإطلاق, بل من الأنسب أن تكون العلاقة بين البحر الشعريّ والموضوع رهناً بمقدار الانفعال ودرجة التوتّر النفسيّ للشاعر؛ فإن كان توتّر الشاعر معتدلاً وانفعاله متّزناً أتى شعره على البحور الطويلة, وإن كان حادّاً أتى على البحور القصيرة.

٧- استخدم الشاعر أحرف الهجاء جميعها رويّاً لقصائده إلّا أنّه أكثر من النظم على القوافي الذلل(الميم, الباء, اللام, الدال, الراء, النون, العين) بشكل كبير, وهي المفضلة لدى كثير من الشعراء ولاسّيما في القصائد الطوال لما تنماز به من كثرة ورودها في أواخر الكلمات في العربيّة ولخصائصها الصوتيّة من حيث وضوحها. وكانت القوافي المطلقة هي السائدة لأنّها أنسب لاستيعاب تجربة الشاعر المتّسمة بالخطابيّة والإلقائيّة. وكانت الكسرة أكثر الحركات فالضمّة فالفتحة, في حين هجر القوافي المقيّدة لضيق مساحتها الإيقاعيّة, ولأنّها تحول دون مدّ الصوت. وقد عمد الشاعر في أكثر قصائده إلى التزام أكثر من حرف واحد في القافية ولاسّيما أصوات المدّ لقدرتها على منح القوافي صفة التنغيم والترنّم والوضوح للتأثير في الآخرين, وقد تجد ذلك في إكثاره من القوافي المؤسّسة المردوفة والموصولة بأحرف الوصل. ولم تكن قوافيه مفروضة على البيت الشعريّ, أو مجلوبة قسراً عليه, بل كانت مستنبطة من ألفاظ البيت الشعريّ ومعانيه, فترشّح عنهما على أساس الطباق والترادف والاشتقاق وغيرها, فيتضافر في القافية الجانب الصوتيّ والدلاليّ لتسهم في خلق الموسيقى الداخليّة للأبيات. وتأتي هذه الأحكام والنتائج جميعها لتدلّ على قدرة لغويّة ممّيزة تجسّدت في قلّة عيوب القافية لديه.

٨- عدم إكثار الشاعر من ركوب الضرورات الشعريّة على الرغم من إجازةالنقّاد اللغويّين لها, وهو ما يشير إلى مقدرته اللغويّة التي صرفته عن دواعي اللجوء إليها.

نتائج البحث

بعد أن وصل البحث إلى خاتمة الطريق نقف لتثبيت أهمّ النتائج:

١- تتّسم جلّ ألفاظ الشاعر بالقوّة والجزالة المتأتّية من كونها ألفاظا بدويّة، تشكل محاورها الأساس ألفاظ(الحرب، المكان، الزمان، الحيوان) وغيرها. وبذلك تكشف هذه النتيجة عن نفس تنزع نحو البادية بكلّ ما فيها، رافضة لواقعها في الحاضرة. وكان لابدّأن نجد في أثنائها الغريب من الألفاظ ولاسّيما حين يمعن في البداوة؛ وهو غريب غير مقصود لذاته بل هو جزء من لغة أهل البادية ومن يتكلّمها. وكان النقد العربيّ القديم يثني على الشعر ذي المسحة البدوّية والأعرابّية. لكنّ الشاعر يميل- أحيانا ولاسّيما في النسيب- إلى رقّة الأسلوب الحضريّ وصفائه. ومن ثمّ فإنّ لغته ستكون مزيجا من الاتجاهين؛ البدويّ والحضريّ.

٢- إذا زدنا على المحاور السابقة التي طبعت التجربة الشعرّية بالبداوة، محاور أخرى تحت مسمّيات(أسماء الأعلام وبدائلها، ضمائر المتكلّم، أفعال الرؤية والحسّ وغيرها) يتبّين لنا أنّ المادّة اللغوّية القديمة تشكّل الأصول الرئيسة لمعجم الشاعر.

٣- يستخدم الشاعر ألفاظه على طريقتين: الأولى على أساس مطابقتها لدلالاتها في المعجم، ولاستخدامها في الشعر العربيّ القديم. والأسماء فيها أكثر من الأفعال. وبذلك فإنّها تتّسم بمباشرة الدلالة وثباتها، ممّا يؤدّي إلى وضوحها، والثانية على أساس المجاز الذي يمنح الشعر الإثارة والمتعة لأنّه يأتي بالاستعمال غير المألوف.

٤- لم يخرج الشاعر في موضوعاته عن الأغراض الشعرّية التقليديّة؛ المدح، الفخر، الرثاء، الغزل، ممّا يعني أنّ مصدر الشعر سيكون خارج ذات الشاعر أحيانا كما هو في المدح، أو صادرا عن الذات كما هو في الغزل، أو بين هذا وذاك في الأغراض الأخرى . وقد تميّز الشاعر بإجادة تامّة في غرضيّ الفخر والرثاء لأنّه يصدر عن دواع حقيقّية في الفخر، وعن حزن ولوعة ملازمين لروح الشاعر في الرثاء، فضلا عن الموضوعات التي فرضتها تجربته الشعرّية كالشكوى من الزمان والشيب، والحكمة، وغيرها.

٥- يتميّز الشاعر بطول نفسه الشعريّ وكثرة نظمه من دون أن ينتاب القصيدة ضعف أو وهن ، ممّا يشير إلى امتلاكه الخزين اللغويّ الثرّ الذي ينهل منه سواء أكان على مستوى المفردات أم على مستوى تنوّع أساليب التعبير.

٦- شكّلت الصور الحسّيّة النمط الأوفر حظّا من تشبيهات الشريف الرضيّ لأنّ الهدف منها عموما هو الإيضاح والبيان. وفيها يقوم التشبيه على أساس مقابلة الأشياء بما يماثلها في الخارج، ممّا كان سببا في تكرار نمط هذا التشبيه ، ومحدوديّة تأثيره إلّا أنّ هذا لا يعني- بحال من الأحوال- انعدام الصور التي تصدر عن احساسات الشاعر الوجدانّية الخاصّة ، وعن مخيّلته وذهنّيه المجرّدة وثقافته الموسوعّية التي تناغمت بمجملها في إنتاج صور مبتكرة لها القدرة على إثارة انفعالات الآخرين، وتحقيق الاستجابة لديهم.

٧- تجسّد تمكّن الشاعر من المجاز- وقد نظّر له في كتب تناولت مجاز القرآن والحديث - في صوره الا ستعارّية الرائعة التي حظيت بإعجاب الدارسين، من خلال إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ المختلفة والأشياء المتناقضة.

٨- اتّخذت كنايات الشاعر شكلين: الأوّل - وهو الأكثر- تقليديّ مألوف يبرز دور الشاعر في إعادة صياغته وإظهاره في حلّة جديدة ، والآخر مبتكر من إبداع مخّيلة الشاعر، يدلّ على قدرة عالية في استخدام الإشارات والرموز ليكنّي عن المعاني المراد إيصالها عندما لا يجد طريقا للتصريح بها، أو عندما يكون المعنى من جهة الكناية أبلغ وأقوى في تقريره وإثباته.

٩- يعمد الشاعر في كثير من الأحيان إلى كسر رتابة الجمل الاسميّة والفعليّة من خلال تقديم بعض عناصرها على الآخر ، لدواع معنويّة أو فنّيّة أو شكليّة وهو ما يعدّملمحا بارزا في لغة الشاعر.

١٠- لا يكاد يخالف الشريف الرضيّ النهج الذي جرى عليه الشعراء في استخدام أساليب الاستفهام والأمر والنهيّ والنداء ، بغير معانيها الحقيقيّة لنقل معان مجازّية متنوّعة أشارت إليها كتب البلاغة والنحو. فقد وجد الشاعر في الاستفهام والنداء وسيلة لتعداد مناقب المرثيّ والممدوح. أمّا الأمر والنهيّ فأكثر منهما مع غرض الفخر بالذات لأنّهما يشعران المتكلّم بشيء من الاعتداد بالنفس والزهو والقوّة. ومن ثمّ تأتي هذه الأساليب لتطبع التجربة الشعرّية بالخطابّية الواضحة.

١١- كثيرا ما يلجأ الشاعر- على المستوى الخبري - إلى استخدام أدوات النفي التي تتكفّل بإبعاد الصفات السلبّية عنه وعن الآخرين، وإلى إسناد أخباره بمختلف أنواع التوكيد لتقوية المعاني وتقريرها في النفوس.

١٢- انسجاما مع رغبة الشاعر في تحقيق الوضوح والبيان، وتوافقا مع نزعة الشاعر الخطابّية التي تميل نحو الإفصاح والجهر كان لابّد أن تسود في شعره أصوات الجهر التي تحتاج جهدا عضليا أقلّ من غيرها، وعلى وجه الخصوص أصوات الذلاقة، وأصوات المدّ واللين لما تمتاز به هذه الأصوات من شدّة وضوحها في السمع، فضلا عن تمّيز الأخيرة بطاقة نغميّة أفاد الشاعر منها للترنّم بها في القوافي وفي غيرها.

١٣- حرص الشاعر على أن تفيد الصنعة لديه قيمة دلاليّة ، فضلا عن قيمتها الصوتّية وهو ما تجلّى في التجنيس الاشتقاقيّ والتكرار. وهو لا يقصد إليها قصدا كما فعل شعراء الصنعة، بل تأتي عفو الخاطر لتقوّي أثر العاطفة والوجدان لديه.

١٤- يلتزم الشاعر بتصريع مطالع قصائده ولاسّيما الطوال منها، ولا يخلّ بهذا الالتزام إلّا مع القصائد القصيرة جدّا ومع المقطوعات التي ربّما لم يفرّغ جهده لنظمها، أو قالها على البديهة. وقد يصرع في بعض أبيات القصيدة ليدلّ بذلك على قوّة الطبع والمهارة والحذق، وليقضي على رتابة الإيقاع ونمطيّته في الأبيات؛ وهو ما تجسّد - أيضا- في تقسيمه البيت الشعريّ إلى عبارات متماثلة عروضّيا وصرفّيا وتفعية.

١٥- أكثر الشاعر من النظم على البحور المألوفة التي كثر تداولها لدى الشعراء قديما وهي الطويل والكامل والوافر والبسيط والمتقارب في الأغراض كلّها لأنّها كانت هي الأنسب لا ستيعاب مقاصد الجدّلدى الشاعر. أمّا القول بتخصيص البحر الشعريّ بموضوع أو غرض معين فهو ما لم نجده في شعر الرضيّ إلّا قليلا، وهي علاقة إن صحّت على جهة التغليب فلا تصحّ على جهة الإطلاق، وإنّ من الأنسب أن تقوم العلاقة على أساس الانفعال ودرجة التوتّر النفسيّ؛ فإن كان توتّر الشاعر معتدلا وانفعاله متّزنا أتى شعره على البحور الطويلة ، وإن كان حادّا أتى على البحور القصيرة.

١٦- لم يخرج الشاعر على المألوف والشائع في استخدام القوافي لدى الشعراء، إذ أكثر من النظم على القوافي الذلل من حيث الرويّ، ومن القوافي المطلقة من حيث حركة الرويّ ، لخصائص هذه القوافي الصوتّية ولملاءمتها لتجربة الشاعر الخطابّية.
وقد تبّين أيضا- وجود رغبة حقيقّية لدى الشاعر في التزام أكثر من حرف في القافية ولا سّيما أحرف المدّ التي تزيد من جمال القوافي وسعة مساحتها الإيقاعّية.
١٧- تجلّت إمكانّية الشاعر اللغوّية فيلستخدام البحور والقوافي في قلّة عيوبها لديه، وقلّة ركوبه الضرورة الشعرّية ولا سّيما التي تخلّ بموسيقى الوزن والقافية في القصيدة.
١٨- نصل من مجمل نتائج البحث إلى أنّ الشاعر يلتزم بخصائص القصيدة العربّية القديمة وقواعدها وأصولها لأنّه يرى فيها إرثا فنّيا رصينا، يجب المحافظة عليهلأنّه جزء من التراث العربيّ الخالد؛ وهذا ما أكّدته الحركة النقدّية السائدة آنذاك، التي كانت تنظر إلى القصيدة التقليدّية وقواعدها الفنّية بعين التقديس.

* القرآن الكريم.
* الاتجاه النفسيّ في نقد الشعر العربيّ، عبد القادر فيدوح، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٢.
* أدب الحرب، حنّا مينا، ونجاح العطّار، وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ، دمشق، ١٩٧٦.
* أدب المواجهة في شعر الشريف الرضيّ, صالح أحمد رشيد, رسالة ماجستير, كلّيّة الآداب, الجامعة المستنصريّة, ١٤١٧هـ١٩٩٧م.
* الأدب والمجتمع، محمّد كمال الدين عليّ يوسف، مقدّمة ودراسة: يحيى حقّي، مطابع الدار القوميّة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٢.
* أساليب الطلب عند النحوّيين والبلاغّيين، قيس إسماعيل الأوسيّ، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ١٩٨٩.
* أسباب غرابة الكلمة، صباح عبّاس السالم، مجلّة جامعة بابل،م١،ع١،تمّوز، ٢٠٠٢.
* أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجانيّ، قرأه وعلّق عليه: محمود محمّد شاكر، مطبعة المدنيّ، القاهرة، ط١، ١٩٩١.
* الأسس النفسيّة لأساليب البلاغة العربيّة، مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٤.
* الأسلوب- دراسة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصريّة ، ط٦، ١٩٦٦.
* إشكاليّة المكان في النصّ الأدبيّ، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافيّة العامّة بغداد، ط١، ١٩٨٦.
* الأصوات اللغويّة، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصريّة ، القاهرة، ط٤، ١٩٧١.
* الأصول ، تمّام حسن ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد ، ١٩٨٨ .

* أصول النقد الأدبيّ، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصريّة ، القاهرة، ط٤، ١٩٥٣.
* الأعلام، خير الدين الزركليّ، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٨٠.
* الاغتراب في حياة وشعر الشريف الرضيّ ، عزيز السّيد جاسم، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ط٢، ١٩٨٧.
* إلياذة هوميروس، سليمان البستانيّ، دار المعرفة، بيروت.
* أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم المدنيّ، تح: شاكر هادي شكر، بغداد ١٩٦٨.
* بحث في علم الجمال، جان برتليمي، تر: أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر.
* البديع، عبد الله ابن المعتز، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢ م.
* البلاغة والأسلوبيّة،محمّد عبد المطلب، الهيأة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٤.
* البلاغة والتطبيق، أحمد مطلوب، وحسن البصير، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، ط١، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢ م.

* البلاغة الواضحة - البيان والمعاني والبديع، عليّ الجارم، ومصطفى أمين، مؤسّسة الصادق للطباعة والنشر ، طهران، ط٣، ١٤٢١هـ.
* البناء الشعريّ عند الشريف الرضيّ , ناظم جبر عبّاس الحمداويّ, أطروحة دكتوراه, كلّيّة الآداب, جامعة بغداد, ١٤١٨هـ-١٩٩٧م.
* البناء الشعريّ عند مسلم بن الوليد، عبّاس رشيد الدرّة، رسالة ماجستير، كلّيّة الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٢.
* البناء الفنّيّ لشعر الحبّ العذريّ في العصر الأمويّ ، سناء حميد البّياتيّ، رسالة دكتوراه، كلّيّة الآداب، جامعة بغداد، ١٤٠٩ هـ -١٩٨٩م.
* بناء القصيدة عند الشريف الرضيّ(بحث)، عناد غزوان، ضمن كتاب(الشريف الرضيّ - دراسات في ذكراه ا لألفيّة) دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥.
* بناء القصيدة الفنّيّ في النقد العربيّ القديم والمعاصر، مرشد الزبيديّ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة بغداد، ١٩٩٤.
* بنية اللغة الشعرّية، جان كوهن، تر:محمّد دالولي، ومحمّد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٦.
* البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مطبعة المدنيّ، مصر، ط٥، ١٤٠٥هـ -١٩٨٥م.
* تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعيّ، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ١٩٧٤.
* تاريخ ابن خلدون، ابن خلدون، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، ط٤.
* تاريخ الأدب العربيّ، كارل بروكلمان، تر:عبد الحليم النجّار، دار المعارف، مصر، ط٢.
* تاريخ الأدب العربيّ في الجاهليّة وصدر الإسلام، نيكلسن، تر: صفاء خلوصي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧٠.
* تاريخ بغداد، الخطيب البغداديّ، دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
* تاريخ الشعر السياسيّ إلى منتصف القرن الثاني، أحمد الشايب، دار العلم،بيروت، ١٩٧٦.
* تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب- من العصر الجاهليّ إلى القرن الرابع الهجريّ، طه أحمد إبراهيم، دار الحكمة، بيروت.
* التجديد الموسيقيّ في الشعر العربيّ ، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرّية.
* التشخيص في الشعر العّباسيّ حتّى نهاية القرن الرابع الهجريّ، ثائر سمير الشمّريّ، أطروحة دكتوراه، كلّيّة الآداب، جامعة بغداد، ٢٠٠٤.
* التطوّر الدلاليّ بين لغة الشعر الجاهليّ ولغة القرآن الكريم- دراسة دلاليّة مقارنة، عودة خليل أبو عودة، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨٥.
* تطوّر الغزل بين الجاهلّية والإسلام، شكري فيصل،دار العلم للملايين، بيروت، ط٤.
* تفسير الطبريّ، الطبريّ ، المطبعة الأميرّية، مصر، ١٣٢٩هـ .

* التفسير النفسيّ للأدب، عزّ الدين إسماعيل، دار العودة ، بيروت.
* تلخيص البيان في مجازات القرآن، الشريف الرضيّ، تح: محمّد عبد الغني حسن، دار إحياء الكتب، ١٩٥٥.
* التلخيص في علوم البلاغة، الخطيب القزوينيّ، شرح: عبد الرحمن البرقوقيّ، دار الكتاب العربيّ ، المطبعة الرحمانيّة، مصر، ط٢، ١٣٥٠هـ - ١٩٣٢م.
* التنبيه على حدوث التصحيف، حمزة بن الحسن الأصفهانيّ، تح: الشيخ محمّد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٧.
* التوجيه الأدبيّ، طه حسين, وأحمد أمين, وعبد الوهاب عزّام, ومحمّد عوض محمّد، المطبعة الأميريّة، القاهرة، ١٩٥٢.
* جدليّة الخفاء والتجلّي- دراسات بنيويّة في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩.
* جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغيّ والنقديّ عند العرب، ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠.
* جماليات المكان، غاستون باشلار، تر: غالب هلسا المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.
* الجملة العربيّة في ضوء الدراسات اللغويّة الحديثة(بحث)نعمة رحيم العزاوي، كتاب المورد، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ١٩٨٦.
* جمهرة اللغة، أبو بكر محمّد بن الحسن بن دريد، حيدر آباد، ط١، ١٣٤٥هـ.
* جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشميّ، دار إحياء التراث، بيروت.
* الحماسة في شعر الشريف الرضيّ، محمّد جميل شلش، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بغداد ، ط٢ ، ١٩٨٥ .
* الحياة الأدبيّة في عصر صدر الإسلام،محمّد عبد المنعم خفاجيّ، دار الكتاب اللبنانيّ، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.
* الحياة والموت في الشعر الجاهليّ، مصطفى عبد اللطيف جياووك، دار الحرّيّة للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٧٧.
* الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح:عبد السلام محمّد هارون، ط٢، ١٩٦٥.
* الخصائص، ابن جني، تح: محمّد عليّ النجّار، دار الهدى، بيروت، ط٢.
* خصائص الأسلوب في شعر شوقي، محمّد الهادي الطرابلسيّ، تونس، ١٩٨١.
* خصائص التراكيب- دراسة تحليليّة لمسائل علم المعاني،محمّد أبو موسى، دار التضامن للطباعة، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠.
* دائرة المعارف الإسلاميّة، تر: أحمد الشنتاويّ, وإبراهيم زكي خورشيد, وعبد الحميد يونس، القاهرة.
* دراسات في النصّ الشعريّ- عصر صدر الإسلام وبني أميّة، عبه بدوي، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط١، ١٩٨٧.

* دراسات في نقد الأدب العربيّ- من الجاهليّة إلى نهاية القرن الثالث، بدوي طبانة، دار الثقافة بيروت، ط٦، ١٣٩٤هـ-١٩٧٤م.
* الدراسات اللهجيّة والصوتيّة عند ابن جني، حسام سعيد النعيميّ، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٠.
* دراسات نقديّة في الأدب العربيّ، محمود الجادر، دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل، ١٩٩٠.
* الدرجات الرفيعة في طبقات الشيعة، صدر الدين السيد عليّ خان الشيرازيّ الحسينيّ، مكتبة بصيرتي، قم، ط٢، ١٣٩٧ هـ.
* دروس في البلاغة وتطوّرها، جميل سعيد، مطبعة المعارف، بغداد، ١٣٧٠هـ - ١٩٥١م.
* دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجانيّ، صحّح أصله: محمّد عبده، تصحيح وتعليق: محمّد رشيد رضا، دار المنار، مصر، ١٣٣١ هـ- ١٩١٣م.
* دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصريّة ، ط٣، ١٩٧٢.
* ديناميّة الفعل في بكائيّات الشريف الرضيّ، محمّد عبد الرضا جاسم الخالديّ، مجلّة الطليعة الأدبيّة، دار الشؤون الثقافيّة العامّة بغداد، ع٢، س٤، ٢٠٠٢.
* ديوان أبي تمّام، تقديم وشرح: محيي الدين صبحي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
* ديوان الشريف الرضيّ، تح: عبد الفتّاح محمّد الحلو، وزارة الإعلام، بغداد، ط١، ١٩٧٦.
* ديوان الشريف الرضيّ، دار بيروت، ١٣٨٠ هـ- ١٩٦١ م.
* ديوان الشريف الرضيّ مع دراسة ضافية، الشيخ عبد الحسين الحلّيّ، دار البيان، المطبعة الأدبيّة، بيروت، ١٣٠٧ هـ- ١٨٨٨م.
* الديوان في الأدب والنقد، عبّاس محمود العقّاد, وإبراهيم المازني، مصر، ط٣.
* رجال النجاشيّ، أبو عبّاس أحمد بن عليّ النجاشيّ الأسديّ، تح: موسى الشبيريّ الزنجانيّ، موسوعة النشر الإسلاميّ.
* رسائل الصابي والشريف الرضيّ، تح: محمّد يوسف نجم، دائرة المطبوعات والنشر، الكويت، ١٩٦١.
* رسائل المرتضى، الشريف المرتضى، تح: أحمد الحسينيّ، دار القرآن، مطبعة الخيام، ط١، قم، ١٤١٠ هـ.
* رسالة الغفران، أبو العلاء المعرّي، تح: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧.
* زمن الشعر، أدونيس ، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨.
* الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبد الإله الصائغ، دار الرشيد للنشر، بغداد ، ١٩٨٢.
* الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، تر: أسعد مرزوق، مطبعة سجلّ العرب، القاهرة، ١٩٨٢.

* سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافيّة العامّة بغداد، ١٩٩٣.
* سرّ الفصاحة، ابن سنان الخفاجيّ، شرح: عبد المتعال الصعيديّ، القاهرة،١٩٦٩.
* سياسة الشعر، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط١ ،١٩٨٥.
* شرح ديوان الحماسة،أبو عليّ أحمد بن محمّد بن الحسن المرزوقيّ،تح:أحمد أمين,وعبد السلام هارون،مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،القاهرة، ١٩٥١.
* شرح كافية ابن الحاجب، رضي الدين الإستراباذي، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٣١٠هـ.
* الشريف الرضيّ، إحسان عبّاس ، دار بيروت ، بيروت، ١٩٥٨.
* الشريف الرضيّ، محمّد رضا آل كاشف الغطاء، دار النشر والتأليف، النجف الأشرف.
* الشريف الرضيّ- حياته ودراسة شعره، عبد الفتّاح محمّد الحلو، هجر للطباعة والنشر، مصر، ط١، ١٩٨٦.
* الشريف الرضيّ في رثائه، افتخار عارف الوسواسيّ، مكتبة المثنّى، بغداد، ط١.
* الشريف الرضيّ- مختارات من شعره، إعداد واختيار: عليّ جعفر العلّاق, ومحمّد جميل شلش, ومحسن أطيمش، دار الشؤون الثقافيّة والنشر، بغداد،١٩٨٥.
* الشريف الرضيّ ناقدا(بحث)، أحمد مطلوب، ضمن كتاب(الشريف الرضيّ- دراسات في ذكراه الألفيّة)، دار آفاق عربيّة، بغداد،١٩٨٥.
* الشريف الرضيّ وخصائص شعره، عبد الرحمن شكري، مجلّة الرسالة،م١٥، ع٢٨٧، ١٩٣٩.
* الشعر الجاهليّ- منهج في دراسته وتقويمه، محمّد النويهيّ، الدار القوميّة للطباعة والنشر، القاهرة.
* شعر الشريف الرضيّ- دراسة فنّيّة، حافظ المنصوريّ، أطروحة دكتوراه، كلّيّة التربية، جامعة البصرة،١٩٩٧.
* شعر الشريف الرضيّ ومنطلقاته الفكريّة، عبد اللطيف عمران، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٠.
* الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، تر: سلمى الخضراء الجيوسيّ، دار اليقظة العربيّة، بيروت، ١٩٦٣.
* الشعرّية العربيّة، أدونيس، دار الآداب، ط١، ١٩٨٥.
* الشيب في الشعر العبّاسيّ حتى نهاية القرن الرابع الهجريّ، ثائر سمير الشمّريّ، رسالة ماجستير، كلّيّة الآداب، جامعة بغداد، ١٩٩٨.
* الصحاح- تاج اللغة وصحاح العربيّة، إسماعيل بن حمّاد الجوهريّ، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين ، بيروت، ط٤،١٤٠٧هـ.
* الصناعتين، أبو هلال العسكريّ، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط٢، ١٩٨٩.

* الصورة الشعرّية، س. دي. لويس، تر : أحمد نصّيف الجنابيّ, ومالك ميري, وسلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، بغداد،١٩٨٢.
* الصورة الفنّية في التراث النقديّ والبلاغيّ، جابر عصفور، دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.
* الصورة الفنّيّة في شعر الشريف الرضيّ , حامد كاظم عبّاس, رسالة ماجستير, كلّيّة الآداب, الجامعة المستنصريّة, ١٩٩٥م.
* الصورة الفنّية في شعر الشريف الرضيّ(بحث)، عبد الإله الصائغ، ضمن كتاب (الشريف الرضيّ- دراسات في ذكراه الألفّية)، دار آفاق عربّية، بغداد ،١٩٨٥.
* الصومعة والشرفة الحمراء، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.
* ضرائر الشعر، محمّد بن جعفر التميميّ القزّاز، تح: محمّد زغلول سلّام, ومحمّد مصطفى هدارة، الإسكندرّية،١٩٧٢.
* الضرورة الشعرّية دراسة أسلوبّية، إبراهيممحمّد ـه دار الأندلس، لبنان، ط١، ١٩٧٩.
* طيف الخيال، الشريف المرتضى، تح: حسن كامل الصيرفيّ، دار إحياء الكتب العربّية، مصر،١٣٨١هـ - ١٩٦٢م.
* عبقرّية الشريفالرضيّ، زكيّ مبارك، دار الجيل، بيروت،١٤٠٨ هـ- ١٩٨٨.
* العربّية دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، يوهان فك، تر: عبد الحليم النجّار، القاهرة،١٩٥١.
* العروض في أوزان الشعر وقوافيه، حكمت فرج البدريّ، مطبعة دار البصرة، بغداد، ١٩٦٦.
* العروض الواضح، ممدوح حقّي، دار اليقظة العربّية، دمشق، ط٣، ١٩٦٤.
* عضوّية الموسيقى في النصّ الشعريّ، عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨٥.
* العقد الفريد، ابن عبد ربّه الأندلسيّ، شرح وضبط وفهارس: أحمد أمين, وأحمد الزين, وإبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٢.
* عمدة الطالب في أنساب آل أبي طالب، جمال الدين بن عنبة، تصحيح: محمّد حسن آل طالقانيّ ، المطبعة الحيدرّية، النجف، ط٢، ١٣٨٠ هـ ١٩٦١م.
* العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيروانيّ، حقّقه وفصّله وعلّق حواشيه: محمّد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٤، ١٩٧٢.
* عيار الشعر، ابن طباطبا العلويّ، تح: طه الحاجريّ, ومحمّد زغلول سلّام، المكتبة التجارّية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٦.
* العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: عبد الله درويش، مطبعة العانيّ، بغداد، ١٣٨٦ هـ ١٩٦٧م.
* عيون الأخبار، ابن قتيبة، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ١٩٢٥.

* الغدير في الكتاب والسنّة والأدب، عبد الحسين أحمد الأمينيّ النجفيّ، دار الكتاب العربيّ، بيروت، ط٤،١٣٩٧ هـ ١٩٧٧م.
* الفروسّية في الشعرالجاهليّ، نوري حمّودي القيسيّ، مطابع دار التضامن، بغداد، ط١، ١٩٦٤.
* فصول في فقه الـعربّية، رمضان عبد التوّاب،مطبعة المدنيّ،مصر، ط٣، ١٤٠٨ هـ ١٩٨٧م.
* فنّ التقطيع الشعريّ والقافية، صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافّية العامّة بغداد، ط٦، ١٩٨٧.
* فنّ الجناس، عليّ الجندي، دار الفكر العربيّ، القاهرة، ١٩٥٤.
* فنون بلا غّية، أحمد مطلوب، بيروت، ١٩٧٣.
* في الأدب الـعّباسيّ، محمّد مهدي البصير، مطبعة النجاح، بغداد، ١٩٤٩.
* في الأصوات اللغوّية دراسة في أصوات المدّ العربّية، غالب فاضل المطّلبيّ، دار الحرّية للطباعة، بغداد، ١٩٨٤.
* في البحث الصوتيّ عند العرب، خليل إبراهيم العطّية، دار الحرّية للطباعة، بغداد، ١٩٨٣.
* في لغة الشعر ، إبراهيم السامرائيّ، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان.
* في النقد والأدب، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبنانيّ، بيروت، ط٤، ١٩٧٩.
* قراء ة نقدّية في حجازّيات الشريفالرضيّ، نادر عبد الكريم حقاني، مجلّة التراث العربيّ، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ع٨٩، س٢٣، ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٣م.
* قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط٦ ،١٩٨١.
* قضّية الزمن في الشعرالعربيّ- الشباب والمشيب، فاطمة محجوب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠.
* قضّية الشعر الجديد،محمّد النويهيّ، دار الفكر ، ١٩٧١.
* القوافي، القاضي أبو يعلى التنوخي، تح: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، ط٢ ، ١٩٧٨.
* الكتاب، سيبويه، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤.
* كتاب الخيل، أبو محمّد معمّر أبو عبيدة التميميّ القرشيّ، مطبعة دار المعارف العثمانّية، حيدر آباد، الهند، ط١، ١٣٥٨ هـ.
* الكشّاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشريّ، دار الفكر، بيروت.
* الكناية- أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهليّ، محمّد الحسن عليّ الأمين أحمد، المكتبة الفيصلّية، مكّة المكرّمة، ١٩٨٥.
* لزوم ما لا يلزم، أبو العلاء المعرّي، دار بيروت، ١٩٦١.
* اللزوميّات، أبو العلاء المعرّي، تح: أمين عبد العزيز، مطبعة مكتبة الخانجي، القاهرة.
* لسان العرب، ابن منظور الأفريقيّ، دار صادر، بيروت، ١٩٥٥.

* لغة الشريف الرضيّ(بحث) ، أحمد نصّيف الجنابيّ،ضمن كتاب(الشريف الرضيّ دراسات في ذكراه الألفّية)، دار آفاق عربّية، بغداد، ١٩٨٥.
* لغة الشعر، جميل سعيد، مجلّة المجمع العلمي العراقيّ، بغداد، م١٩، ١٩٧٠.
* لغة الشعر بين جيلين، إبراهيم السامرائيّ، المؤسّسة العربّية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.
* لغة الشعر الحديث في العراق، عدنان العوّاديّ، دار الشؤون الثقافّية العامّة بغداد، ١٩٨٥.
* لغة شعر ديوان الحماسة- باب الحماسة، عبد القادر باعيسى، رسالة ماجستير، كلّية الآداب، جامعة الكوفة، ١٩٩٦.
* لغة الشعر العربيّ الحديث، السعيد الورقيّ، دار النهضة العربّية للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٤.
* لغة الشعر عند الجواهريّ، عليّ ناصر غالب، أطروحة دكتوراه، كلّية الآداب، جامعة البصرة، ١٩٩٥.
* لغة الشعر عند المعرّي، زهير غازي زاهد، دار الشؤون الثقافّية العامّة، بغداد،١٩٨٩.
* لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجرّين، جمال نجم العبيديّ، رسالة دكتوراه، جامعة بغداد، ١٩٩٠.
* اللغة الشعرّية في الخطاب النقديّ العربيّ، محمّد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافّية العامّة، بغداد، ط١، ١٩٩٣ .
* المؤثّرات العامّة في شعر الشريف الرضيّ(بحث)، ابتسام مرهون الصفّار، ضمن كتاب (الشريف الرضيّ- دراسات في ذكراه الألفّية)، دار آفاق عربّية، بغداد، ١٩٨٥.
* مبادئ النقد الأدبيّ، ريتشاردز، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، المؤسّسة المصرّية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦١.
* المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تح: محمّد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرّية، بيروت، ١٩٥٥.
* محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، أبو القاسم حسين الأصبهانيّ، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦١.
* المدخل إلى النقد الأدبيّ الحديث، محمّد غنيمي هلال، القاهرة، ١٩٥٨.
* المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطّيب المجذوب،مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر،ط١، ١٣٧٤هـ- ١٩٥٥م.
* مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة، جان ماري جويو، تر: سامي الدروبيّ، دمشق، ١٩٦٥.
* معاني النحو، فاضل السامرّائيّ، وزارة التعليم العالي والبحث العلميّ، بغداد، ١٩٩٠.
* المعجم اللغويّ لشعر الشيب في الشعر العبّاسيّ حتّى نهاية القرن الرابع الهجريّ، ثائر سمير الشمّريّ، مجلّة جامعة بابل، م٧، ع١، ٢٠٠٢.

* معجم مصطلحات العروض والقوافي، رشيد عبد الرحمن العبيديّ، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، ١٩٨٦.
* مفتاح العلوم، السكّاكيّ، مطبعة مصطفى البابيّ الحلبيّ وأولاده، مصر، ١٩٣٧.
* مفهوم الشعر، جابر عصفور، المركز العربيّ للثقافة والعلوم، ١٩٨٢.
* مقالات في الشعر الجاهليّ، يوسف اليوسف، دار الحقائق، بيروت، ١٩٨٥.
* المقتضب، المبرّد، تح: عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب، بيروت.
* مقدّمة ابن خلدون،ابن خلدون، المكتبة التجاريّة الكبرى ، مصر.
* المقرّب، ابن عصفور، تح: أحمد عبد الستّار الجواريّ, وعبد الله الجبوريّ، مطبعة العانيّ، بغداد، ١٩٨٦.
* المكان في شعر الشريف الرضيّ، زينب عبد الكريم الخفاجيّ، رسالة ماجستير، كلّيّة التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠٠٢.
* ملامح في تراث العرب النقديّ، محمود الجادر، دار الجاحظ للنشر، بغداد، ١٩٨٣.
* الملل والنحل، أبو الفتح محمد الشهرستانيّ، تصحيح وتعليق: أحمد فهمي محمد، مطبعة حجازي، القاهرة، ١٩٤٨.
* من أسرار اللغة، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصريّة ، ط٧، ١٩٨٥.
* المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، أبو الفرج عبد الرحمن بن عليّ بن الجوزيّ، الدار الوطنّية، بغداد، ١٩٩٠.
* منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجنّيّ، تح: محمّد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب المشرقية، تونس، ١٩٦٦.
* موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصريّة ، ط٤، ١٩٧٢.
* موسيقى الشعر العربيّ، شكري محمّد عيّاد، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨.
* الموسيقى الكبير، الفارابيّ، تح: غطاس عبد الملك خشبة, ومحمود الحفنيّ، دار الكتاب العربيّ، القاهرة، ١٩٦٧.
* نحو الفعل، أحمد عبد الستّار الجواريّ، مطبعة المجمع العلميّ العراقيّ، بغداد، ١٩٧٤.
* نسيب الشريف الرضيّ، جمع وتحقيق وشرح وخطّ: عاتكة الخزرجيّ، دار الجماهير للصحافة، بغداد، ١٩٨٤.
* نظريّة الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، تر: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم الاجتماعيّة، ط٣.
* نظريّة البنائيّة في النقدالأدبيّ، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافيّة العامّة بغداد، ط٣، ١٩٨٧.
* النقد الأدبيّ، سهير القلماويّ، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، ١٩٥٩.
* النقد الأدبيّ الحديث، محمّد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٩.
* النقد- أسس النقد الأدبيّ الحديث، ريتشاردز ، تر: هيفاء هاشم، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٧.

* نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٨.
* النقد اللغويّ عند العرب ، نعمة رحيم العزّاويّ، دار الحرّيّة للطباعة، بغداد، ١٣٩٨ هـ- ١٩٧٨م.
* النقد المنهجيّ عند العرب، محمّد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر.
* النكت في إعجاز القرآن، أبو الحسن عليّ بن عيسى الرمّانيّ، تح: محمّد خلف الله, ومحمّد زغلول سلّام، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨.
* نهج البلاغة، شرح ابن أبي الحديد، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت.
* الوافي بالوفيات، الصفديّ، اعتناء: س. ويدرنك، فيسبادن، ط٢، ١٩٧٤.
* الوساطة بين المتنّبي وخصومه، القاضيعليّ بن عبد العزيز الجرجانيّ، تحقيق وشرح: محمّد أبو الفضل إبراهيم، وعليّ محمّد البجاويّ، دار القلم، بيروت.
* وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلّكان، تح: إحسان عّباس، دار صادر، بيروت.
* يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبيّ، حقّقه وفصّله وضبطه وشرحه: محمّد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ط٢، ١٩٦٥.