قصيدة (عفواً إمام الهدى)
للشاعر محمد بن عائض القرني
دراسة أسلوبية بلاغية

د. عبد الخالق بن عبدالرحمن بن عبد الخالق القرني
قسم اللغة العربية – كلية الآداب
جامعة بيشة

قصيدة (عفواً إمام الهدى) للشاعر محمد بن عائض القرني
دراسة أسلوبية بلاغية

د. عبدالخالق بن عبدالرحمن بن عبدالخالق القرني
قسم اللغة العربية – كلية الآداب، جامعة بيشة

تاريخ تقديم البحث: ٣٠/ ١٠/ ١٤٤٤ هـ تاريخ قبول البحث: ١٩/ ٣/ ١٤٤٥ هـ

ملخص البحث:

يُعنى هذا البحث بالدراسة الأسلوبية لقصيدة (عفواً إمام الهدى) للشاعر محمد بن عائض القرني، وقد وقع الاختيار على هذه القصيدة بوصفها إحدى المنظومات البديعية التي تأثر فيها الشاعر بفنّ البديعيات، وتوجه بها إلى المديح النّبوي، والتزم فيها بالبناء الإيقاعي لمنظومة البديعيات، وضمنها ألوانًا عديدة من البديع.

ويهدف البحث إلى تتبع السّمات الأسلوبية الفارقة التي تتسم بها القصيدة، والكشف عن البناء الأسلوبي، والتكوين البديعي، وجماليات القصيدة، وإبراز ما يتميز به أسلوب الشاعر من سمات أسلوبية.

الكلمات المفتاحية: بديعيات – دراسة أسلوبية – مديح نبوي – محمد بن عائض القرني.

The Art of Badi'iyat "Afwan Imamu al-Huda" by the poet Mohammad bin Ayedh al-Qarni as Model: A Stylistic Study

Dr. Abdulkhaliq bin Abdulrahman bin Abdulkhaliq Alqarni
Associate Professor of Literature and Criticism at the Department of Arabic Language, University of Bisha

Abstract:

This is stylistic study of Mohammad bin Ayedh al-Qarni's poem "Afwan, Imama al-Huda" (Pardon, Imam of Guidance). This poem is chosen as one of the rhetorical compositions in which the poet was influenced by the art of Badi'iyat (rhetoric), directed it to the praise of the Prophet (PBUH), while adhering to the rhythmic construction of this art. The poet used various styles of Badi'iyat .

The article aims to trace the distinctive stylistic features of the poem, reveal its stylistic structure, rhetorical composition, as well as the aesthetics of the poem. The article will, further, highlight what distinguishes the poet's style and its unique characteristics. It includes an introduction that addresses the concept of Badi'iyat, its origin and development, and its focusing on the concept of style. This is followed by three sections that discuss the stylistic construction of the poem, the stylistics of imagery, and the stylistics of rhythm. It ends with a conclusion stating the findings drawn from the stylistic study of this poem.

Keywords: Badi'iyat - stylistic study - praise of the Prophet - Mohammad bin Ayedh al-Qarni.

مقدمة

ينطلق هذا البحث من رؤية جديدة تفترض أنّ منظومة البديعيّات تتّسم بسمات أسلوبية فارقة نظرًا إلى طبيعتها الخاصّة، وبنائها الفنّي المتميّز الّذي يرتكز على أسس فنيّة محدّدة، منها الالتزام ببناء إيقاعي موحّد، يتمثّل في اختيار البحر البسيط، وروي الميم تأثّرًا ببردة البوصيري، وكذلك ما تتضمّنه من ألوان البديع في أبياتها.

وبرغم هذه الصّفات المشتركة، فإنّ لكل شاعرٍ أسلوبَه الخاص الذي يطبع البديعيّة بطابع أسلوبي مميز، وهو ما يسعى البحث إلى رصده وتتبّعه.

وقد وقع الاختيار على قصيدة (عفواً إمام الهدى) للشّاعر محمد بن عائض القرني من ديوانه (رشفات من اليم) وذلك لتوافر الصّفات البديعيّة فيها، وافترض الباحث أنّ الدّراسة الأسلوبية هي الأنسب للدخول إلى عالم القصيدة ورؤية الشّاعر، لما تتّسم به الدّراسة الأسلوبيّة من ضوابط منهجيّة، وقدرة على تحليل النّص تحليلًا يكشف عن سماته الأسلوبية، وأبعاده الجمالية نظرًا إلى ما يتمتّع به المنهج الأسلوبي من مكانة متميّزة بين المناهج النقديّة الحديثة.

وينطلق البحث من فرضيّة تتمثّل في طرح هذا التساؤل: هل القصيدة البديعية تتسم بسمات أسلوبية فارقة تميزها عن غيرها؟ وإذا كان الأمر كذلك فما أبرز هذه الخصائص الأسلوبية في قصيدة (عفواً إمام الهدى)؟ وما أهمّ السّمات التي تميز بها الشّاعر في تناوله لكل من البناء الأسلوبي والتكوين البديعي والصورة والإيقاع؟

ولعلّ أبرز الأسباب التي دعت الباحث لاختيار هذا الموضوع لدى الشاعر القرنيّ تعود إلى أنّ المنظومة البديعية – عامة– وقصيدة (عفواً إمام الهدى) خاصة لم تحظَ بالدّراسة، و لم تكشف عن خصائصها الأسلوبيّة، وجماليّاتها الفنيّة، وتجلية السّمات التي تميز هذا الفنّ البديعي، ومحاولة استكناه أبعاد التّجربة الشّعرية لشاعر معاصر لم ينل حظّه من البحث.

وقد تتمثّل أهميّة هذا الموضوع في تسليط الضّوء على فنّ شعريّ ذي سمات خاصة هو فنّ البديعيات، ومحاولة إثبات أنّ المنظومة البديعيّة لها سمات أسلوبية مميزة عن المدائح النبويّة الأخرى.

وإنّ الدراسات الأسلوبيّة كثيرة في الشّعر، ويصعب حصرها في هذا السّياق، ولكن لم أجد دراسة سابقة تناولت شعر الشاعر محمد بن عائض القرني عامّة، وقصيدة (عفواً إمام الهدى) خاصّة وفق معطيات المنهج الأسلوبي، وهو ما يمنح الدّراسة أهمية خاصّة.

كما أنّ هناك دراسات أسلوبية تناولت أشهر شعراء البديعيات مثل البوصيري وصفي الدين الحلّي والشريف الرضي وغيرهم.

ومن أبرز هذه الدراسات:

– دراسة بعنوان (بردة البوصيري – دراسة أسلوبية – إعداد الطالبة سلالة حكيمة – جامعة المسيلة – كلية الآداب والعلوم الاجتماعية ٢٠٠٩/ ٢٠١٠)، وجاءت الرسالة في مقدمة وأربعة فصول وخاتمة وتمحورت فصول الرسالة حول بنية القصيدة النبوية وأثر البوصيري في مسارها – البنية الصوتية – التركيب في القصيدة – المجال الدلالي (الصورة وأبعادها الدلالية).

- ودراسة بعنوان (نهج البردة لأحمد شوقي – دراسة أسلوبية للباحث عبد الله عبد الرحمن الغويل، نُشرت في مجلة (أبحاث) بجامعة سرت بليبيا، العدد العاشر – سبتمبر ٢٠١٧.

- دراسة تحليلية بلاغية ونقدية في قصيدة نهج البردة لأحمد شوقي، إعداد الباحثة فاطمة عبد الرسول السيد – نشرت بمجلة كلية اللغة العربية المنصورة العدد ٢٧ ج٦ سنة ٢٠٠٨م.

وقد اقتضى البحث أن أقسّمه إلى مدخل، وأربعة مباحث، حيثُ يختص المبحث الأول ببناء الأسلوب، ويعنى المبحث الثاني بالتكوين البديعي، وينصرف المبحث الثالث إلى دراسة الصورة الفنية، بينما يختص المبحث الرابع بالإيقاع، وينتهي البحث بخاتمة تتضمّن أبرز النّتائج يعقبها ثبت المصادر والمراجع..

مدخل البديعيات:

البديعيات فنّ شعريّ جديد ظهر في العصر المملوكي في القرن الثامن الهجري، واستمرّ حتى القرن الرابع عشر، وهي مجموعة من القصائد، غرضها المديح النبوي " وغايتها جمع أنواع البديع ضمن أبياتها، نوع في كل بيت، يصُبُّ ذلك كلّه في قالب من البحر البسيط، ورويّ الميم المكسورة"[1].

فالقصيدة البديعية منظومة يتوخّى فيها النّاظم تضمين كلّ بيت من أبياتها لونًا من ألوان البديع أو أكثر، وهذه هي السّمة الأولى الأصيلة في كلّ بديعية[2].

وقد تأثر ناظموا البديعيات ببردة البوصيري في مدح النبيﷺ ، فكانت الشرارة التي أدت إلى احتدام هذه الموجة الكبيرة من البديعيّات[3].

فبردة البوصيري في مدح الرسولﷺ، كانت منعطفًا ضخمًا في تاريخ الشعر العربي، وكانت هي المنطلق الذي انطلق منه شعراء البديعيات،

---

[1] علي أبو زيد، البديعيات في الأدب العربي – نشـــأتها – تطورها، ط١، عالم الكتب، القاهرة، (د.ت) ص ٦.

[2] ينظر: سليم محمود رزق سليم، عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٦٢م، ج ٦، ص ١٥٧.

[3] من الشعراء الذين تأثروا ببردة البوصيري واشتهروا بالبديعيات الخيمي، وصفي الدين الحلي، وابن جابر الأندلسي الضرير، وابن حجة الحموي، " ولكن صفي الدين الحلي ومن تبعه انتهجوا نهجًا جديدًا في مدائحهم، إذ طرّوزها بالبديع وأسموها (البديعيات)، و ضمنوا كل بيت فيها نوعاً من البديع فجعلوا مديحًا ومتنًا في علم البديع حقًا". ينظر: محمد زغلول ســـلام، الأدب العربي في العصر المملوكي، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١م، ١/ ٢٣١.

واستلهموا فنهم منه، حيثُ اتجهوا إلى محاكاتها وزنًا ورويًا وغرضًا، وزادوا عليها احتفالهم بالبديع، وجماليّاته.

غير أنّ الثابت أن (الكافية البديعية في المدائح النبوية) هي أول بديعية مكتملة في تاريخ البديعيات نظمها صفي الدين الحلي، ومطلعها[1]:

إن جئت سَلّمًا فَسَلْ عن جيرة العَلَم واقر السّلامَ على عُرْبٍ بذي سَلَمِ

وكانت طريقة الحلّيّ أن يذكر ا سم النوع البديعي الكائن في البيت إلى جانبه، حتى ييسر وصولها إلى المتلقي.

وتبع صفي الدّين الحلي في ذلك طائفة من الشّعراء، من أبرزهم الأثاري الذي نظم بديعية بعنوان (العقد البديع في مديح الشفيع) وتسمى بالبديعية الكبرى، إذ تشتمل على أربعمائة بيت، ولذلك تُعَدُّ أكبر بديعية في تاريخ البديعيّات، ومطلعها[2]:

(حُسْن البراعة) حَمْدُ الله في الكَلِمِ ومدحُ أحمدَ خيرَ العُرْبِ والعَجَمِ

وصارت البديعيات مجال شهرة واسعة لناظميها، وسارت في الآفاق بعد أن حظيت بقبول النّاس لطرافتها وغرضها السّامي، ونفحاتها الدينية " فجاءت البديعيات بهذا القالب الشعري ذي المضمون الديني تحاكي مشاعر الناس وعقولهم، محمّلة بكل أنواع البديع، فالشاعر يريد من الناس آذانهم

---

[1] صفي الدين الحلي، الديوان، ضبط: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، (د.ت) ص ٦٨٥.

[2] شعبان الأثاري، بديعية الأثاري، تحقيق: هلال ناجي، ط١، بغداد، وزارة الأوقاف، ١٩٧٧م، ص ٦ – ٧.

وقلوبهم، ويدغدغ أسماعهم، ويحرك عواطفهم، ويمتلك قلوبهم ما استطاع إلى ذلك سبيلًا" [1].

[1] البديعيات في الأدب العربي، مرجع سابق، ص ٢٥٤.

قصيدة (عفواً إمام الهدى)

هي قصيدة طويلة تشتمل على ستة وسبعين بيتًا، وهي إحدى قصائد ديوان (رشفات من اليم) للشّاعر محمد بن عائض بن محمد القرني المولود سنة ١٣٦٦هـ وقد تدرج الشّاعر في التعليم حتى حصل على الشهادة الجامعية في كلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض عام ١٣٩٢هـ - ١٩٣٩م، وعمل بالمعاهد العلمية التابعة للجامعة ما يقارب ثلاثين عامًا، مدرسًا ومديرًا، وله نشاط اجتماعي وثقافي بارز، وأنجز ثلاث مجموعات شعرية (مخطوطة) ونظرات في السّيرة النبوية وغيرها[١]، إضافة إلى ديوانه رشفات من اليم، وهو ديوان مطبوع [٢].

وقصيدة (عفواً إمام الهدى) تتفق مع (البديعيّات) في عدّة سمات هي:

أ- طول القصيدة.

ب- بناؤها على البحر البسيط.

ج- التزام قافية الميم المكسورة.

---

[١] ينظر: محمد بن عائض القرني، ديوان رشفات من اليم، دار الطرفين، مكة المكرمة.

[٢] قدَّم الشاعر لديوانه بمدخل تحدث فيه عن السيرة النبوية العطرة وعظمتها، والدروس المستفادة منها، ودعا الأمة إلى العودة إلى هذه السيرة تترسَّم خطاها، وتسير على هداها، بوصفها أنموذجًا للشّمول والتكامل الفريد الذي لم تصل إليه البشرية، وذكر أنّ " من يقف أمام صرح السّيرة النبويّة سيبهره جمال البناء، وروعة المكان، وهيبة الزّمان، وسيأخذ بمجامع قلبه وبصره وهجُ النور، وزَخَمُ العصور" ، وأشار إلى أنّه لم يكن هدفه نظم السّيرة، ولا عرض تفاصيل الحوادث، ولا استقصاء المواقف، وإنّما أرادها مواقف عابرة، وصورًا ظاهرة، ودروسًا تربوية تخاطب العواطف النقية. ينظر: ديوان رشفات من اليم، مصدر سابق، ص٩- ١٠.

د- والقصيدة في غرض المديح النبوي، وهو الغرض الأساسي في القصيدة، وإن كان قد تطرق فيها إلى استهداف الغرب للإسلام والمسلمين، وذلك بالتشكيك في العقيدة، وممارستهم القمعية في فلسطين والعراق.

هـ- تحتوي القصيدة على ألوان بديعية كثيرة في أبياتها، وإن لم يلتزم بتضمين كل بيت من أبياتها نوعًا من البديع، وهي من هذه الناحية ليست بديعية بالمعنى الدقيق، وإن اقتربت من شكل البديعية، وحملت كثيرًا من صفاتها وشروطها، ولعلها تطور طبيعي لهذا الفنّ، واستجابة لذوق عصر الشّاعر المعاصر الذي لم يعد يكلف بالتصنع اللفظي، وكأنّما أراد الشّاعر أن يُيسر على المتلقّي فهم القصيدة، والتفاعل معها، وتنسّم نفحاتها الدينية.

وقد استهلَّ الشّاعر قصيدته بمقدمة ذاتية يمهّد بها لغرضه الأساسي (المديح النبوي) ويصف فيها تشتت أفكاره، وعدم طواعية اللغة له لاستشعاره هول المقام، مشبهًا نفسه بمن يخوض عباب البحر لاصطياد اللآلئ، وهو لا يجيد العوم أو السباحة، يقول:

ما بال حرفي يذوب اليوم فوق فمي ... كما يذوبُ نـديُّ النّبـتِ وهـو ظمي
بسطتُ قـلبي لأفكاري فمـا رضيت ... ولـو مزجـتُ مـدادًا جاريـًا بدمي
كأنما اسـتشعرتْ هـولَ المقام فلم ... تُسْعفْ وكنت كمن يصطاد في الحُلُمِ
كمن يخوض عُبـاب البحر مُطّلبـًا ... منه اللآلىء وهو -الدَّهرَ- لم يَعُمِ

ويتخلص الشّاعر من هذه المقدمة إلى غرضه الأصلي، فيصف مهبط الوحي، ولقاء جبريل -عليه السلام- بالنبيﷺ وإبلاغه بالرّسالة، ثم ينتقل بعد ذلك إلى وصف مآثر النبي ﷺ وصفاته الكريمة:

هو الأمينُ فلا شكَّ يساورهُمْ ... هو الحكيمُ ربيبَ المجد والشّـيمِ

ومن كمثل ابن عبد الله في شَرَفٍ ومن يساميه فـــي حِلْمٍ وفي كَرَمِ

ويتطرق الشّاعر إلى موقف قريش من النبيﷺ في بداية الدعوة واتهامه – زوراً وبهتانًا – بالكذب والسّحر حتى أفاقوا وذلت أنوفهم، ويعود مرة أخرى إلى مدح النبي ﷺ :

هو النبيُّ فلا تحصى مكارمُهُ إذا شممت عبير الروض فابتسمِ

هو الهمامُ الذي تُخشى بوادرُهُ إذا تدّرعت الأبطالُ في الأُطُمِ

وينتقل الشّاعر إلى وصف إسراء النبي ﷺ، فيقول:

أسرى به الله من محرابه سَحَرً ما كان طيرًا و لم يرحلْ على قَدَمِ

تعطّلت سننُ الأكوانِ فاختلطتْ حقائقُ العلم بالأضغاث في الحُلُمِ

حفَّتْهُ رُسْلُ إله العرشِ وامقةً وسار في ملكوت الله كالعَلَمِ

حتى دنا فإذا الجنَّاتُ مشرعةٌ أبوابُها لذوي العَزْماتِ والهممِ

لسدرةِ المنتهى كانت نهايتُهُ وقاب قوسينِ عند اللّوحِ والقَلَمِ

ويستطرد الشّاعر في مدحه، حيثُ يوجّه خطابه المدحي إلى النّبيﷺ، واصفًا إيّاه بالنّور الذي محا ظلام الكفر، وأنّه جاء بالرحمة العظمى، يقول:

يا أكرمَ الرُّسْلِ هل أبصرتَ من بشرِ قد نال ما نلتَ من قُربٍ ومعتَصَمِ؟

أتيتَ بالرَّحمة العظمى فكنتَ لهم نورًا من الله يجلو حالك الظُّلَمِ

ويتطرق الشّاعر إلى الحديث عن مزاعم أعداء الإسلام وافتراءاتهم على المسلمين، ويؤكّد ربوبية الخالق — سبحانه وتعالى- في مواجهة عقيدة التثليث، يقول:

قالوا محمد والإرهابُ في قرنٍ ... والمسلمون دعاةُ الهَدْمِ للقيمِ
يُجنّدون لدعواهم (أُغيلمة) ... قد أُحكمت منهمُ الآذانُ بالصَّممِ
عميٌ بصائرَهمْ، سودٌ ضمائرهُمْ ... يرعون في مُتعِ اللّذّاتِ كالغنمِ
إلهنا (واحدٌ) والرَّبُّ عندهمُ ... ثلاثةٌ خسئت عُبَّادةُ الصَّنَمِ

وفي هذا السياق يشير الشاعر إلى جرائم أعداء الإسلام في فلسطين والعراق، ويدين أعمالهم الإجرامية بقوله:

سعوا لقهر عباد الله في صَلَفٍ ... يُرسّخون دينَ الفكر والقِيَمِ
يستأسدون على طفلٍ وأرملةٍ ... مُشرَّدين على الرّمضاء في الخِيَمِ
كم بالعراقين من شيخٍ تمزّقه ... قنابلُ الغاز والنيرانُ بالرُّجَمِ
وكم في فلسطين من شعثاءَ مُرملةٍ ... ومن طريحٍ بلا ساقٍ ولا قَدَمِ

ويعود الشاعر إلى غرضه الأصلي، فيؤكّد أنّ دينَ الإسلام هو الحقّ:

لو كان دينك غيرَ الحق ما خمدت ... نيرانُ كسرى وأرضَ الروم لم تَرُمِ
ولو أتيت بغير الحق ما رُفِعتْ ... راياتُك البيضُ في نجدٍ ولا تُهَمِ

ويختم الشاعر قصيدته بالاعتذار إلى النبيﷺ والدعاء بالصّلاة عليه:

إلى مقامك جئت اليوم معتذرًا ... مُسلّمًا، نبض إحساس ونُطْقُ فمي
صلّى عليك إلهُ العرشِ ما طلعتْ ... شمسٌ ومـــا جَرَتِ الأفلاكُ بالسُّدُمِ

والقصيدة –إجمالاً– تحمل خصائص البديعيات من حيث الطول والبحر الشعري، والقافية والغرض الشعري، وتضمين البديع، ويبدو فيها تأثره ببردة البوصيري في مدح النبي (ﷺ) فألّم فيها ببعض معانيه وصوره ولغته، وأشار إلى البردة في قوله:

واستنطقت ذكرياتٌ كلُّها عِبَرٌ كمن تذكّر جيرانٍ بذي سَلَمِ

إذ يومئ في الشطر الثاني من البيت إلى مطلع قصيدة البردة (أمن تذكر جيران بذي سَلَمِ) في تناص ظاهر معها، وهو ما يؤكّد سعة ثقافة الشّاعر من جانب، وإتقانه لهذا الفنّ البديعي الذي يوكب العصر، ويتماهى مع أحداثه من جانب آخر.

وتستمد هذه القصيدة أهميتها من موضوعها ونفحاتها الدينية، ومحاكاتها لفنّ البديعيات، وكأنها استحضار معاصر لهذا الفنّ.

مفهوم الأسلوب:

الأسلوب هو الطريقة التي يعبر بها الأديب عن شخصيته وطريقة تفكيره، ولذلك لم يتجاوز الناقد الفرنسي بوفون (Bufon) الحقيقة عندما قال إنّ " الأسلوب هو الشخص نفسه" [1]، فكل شاعر له أسلوبه الخاص الذي يميزه "وربما يستطيع القارئ المتمرّس أن يميز — في بصر وحذق- بين مختلف الأساليب، وربّما يستطيع كذلك أن يعزو نصًا من النّصوص إلى كاتب أو شاعر بعينه على غير سابق عهدٍ له بقراءة النّص دون أن يخطئ، بل أحيانًا دون أن يتردد"[2].

فالنّص الأدبي عند أديب بعينه يتّسم — عادة - باستعمال سمات أسلوبية معينة، فقد يؤثر تراكيب أو مجازات أو استعارات معينة، وقد يستعمل وحدات معجمية معيّنة، وقد يزيد أو ينقص في استعمال هذه الصيغ، وقد يستعمل الجمل الطّويلة أو القصيرة، وقد يميل إلى استعمال أساليب إنشائيّة محدّدة، فيكثر من الاستفهام أو النداء ... إلخ، ومن ثم تظهر الحاجة إلى الكشف عن الخصائص الأسلوبيّة الفارقة للأديب في النّص الأدبي.

ويمكن تعريف الأسلوب بأنّه اختيار Choice أو انتقاء Selection يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التّعبير عن موقف معين، ويدلُّ هذا

---

[1] فيلي سانتريس، نحو نظرية أ سلوبية لـ سانية، ترجمة خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمـ شق، ٢٠٠٣م، ص ٣٣.

[2] سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط٣، عالم الكتب، ١٩٩٢م، ص ٢٥.

الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السّمات على سمات أخرى بديلة[1].

وهناك تعريفات للأسلوب كثيرة قديمًا وحديثًا لا يتسع البحث لاستقصائها لدى النقاد[2].

أما مصطلح (الأسلوبية) فقد ظهر خلال القرن التاسع عشر عند الغربيين، وكان نتاج العلوم اللغوية الحديثة، وقد أرهص به فرديناند دي سوسير، ولذلك فإن الأسلوبية نشأت وترعرعت في رحاب العلوم اللسانية، وتطور هذا العلم على يد شارل بالي الذي يعد المؤسس الحقيقي للأسلوبية [3]، ومن

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص ٣٧ – ٣٨.

[2] من النقاد التفت القدامى أمثال ابن قتيبة والخطابي وعبد القاهر وابن الأثير إلى أهمية الأسلوب، ولهم فيه تعريفات عدة، كما نجد للأسلوب عدة تعريفات عند النقاد المحدثين ومعاجم المصطلحات، ولا تخرج عن كون الأسلوب انتقاءً واختياراً وعدولًا.

يُنظر في تعريف الأسلوب إلى: عبدالله بن مسلم بن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، ط١، دار إحياء التراث العربي، القاهرة، ١٩٥٤م، ص ١٠ ما بعدها، و أبو سليمان حمد بن محمد الخطابي، بيان إعجاز القرآن، تحقيق: محمد زغلول سلام، محمد خلف الله أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٨م، ص ٦٥ – ٦٦، و عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، ط١، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٧٧م، ص ٧٩، وشكري محمد عياد، اللغة والإبداع، ط١، دار إنترناشيونال للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ٦. ومجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م، ص٣٤. وصلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٢٦ت ١٢٧.

[3] ينظر: شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ط١، الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر، ١٩٨٢م، ص١٣.

ثم صار التحليل الأسلوبي للعمل الأدبي طريقة مهمة في معرفة أسلوب الشّاعر وطريقته في الكتابة، والكشف عن الظواهر الأسلوبية والجمالية في لغته.

نخلص مما سبق إلى أن الأسلوب انتقاء واختيار، وأن لكل شاعر أسلوبَه الخاص، وطريقته التي تميزه عن غيره من الشّعراء، وأننا "حين نتكلّم عن أسلوبٍ ما، فلابدَّ أن يكون هذا الأسلوب متميزاً عن غيره من الأساليب"[1] ومتفرّداً بظواهر أسلوبيّة خاصّة تعود إلى ثقافة الشّاعر، وإلى خصائص موضوعه، وإلى عاطفته التي تتفاعل معه، وتعدّ المهيج الإبداعي، وقد تعود إلى طبيعة عصره وأحداثه التي تنعكس على أسلوب الشّاعر، وإلى طريقة تناوله لموضوعه، حيثُ يطبعه العصر بطابعه الذي يميّزه عن غيره من الشّعراء في عصور مختلفة.

[1] أحمد مطلوب، أ ساليب بلاغية (الف صاحة – البلاغة – المعاني) وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٠م، ص ١٤١.

المبحث الأول: بناء الأسلوب

لكل شاعرٍ أو أديبٍ أسلوبه الخاص الذي يميزه عن غيره من أضرابه، ويبرز شخصيته وطريقته في الكتابة، فالأسلوب كالبصمة التي يختصّ بها صاحبها وحده.

وإنّ الهدف من دراسة البناء الأسلوبي في قصيدة (عفواً إمام الهدى) هو تحديد أبرز السّمات الأسلوبية البارزة، ومظاهر التّعبير الفارقة في القصيدة، والكشف عن أبعادها الجمالية.

ومن خلال قراءة القصيدة، وتتبّع خصائصها الأسلوبيّة العامة نستطيع أن نحصرها في النّقاط التالية:

الأساليب الإنشائية:

يُقصد بالأسلوب الإنشائي الكلام الّذي لا يحتمل الصّدق ولا الكذب لذاته[1]، نحو: اغفر وارحم، فلا يُنسب إلى قائله صدق أو كذب.

فالإنشاء " قائم على أساس الطلب الذي يطلبه المتكلم من المخاطب، ولذلك فالكلام الإنشائي مرتبط

بتصور المتكلم ومشاعره، وإن خرج عن أغراضه الحقيقية – أحيانًا إلى أغراض مجازية" [2].

---

[1] ينظر: عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ط١، دار النهضة العربية، بيروت، ١٤٣٠ه، ص ٤٧.

[2] ح سين جمعة، جماليات الخبر والإن شاء – درا سة بلاغية جمالية نقدية، ط١، من شورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م، ص ١٠٢.

وينقسم الإنشاء إلى طلبي وغير طلبي، ويقصد بالإنشاء الطلبي ما لا يستلزم مطلوبًا ليس حالاً وقت الطلب.

وينقسم الإنشاء الطلبي إلى (أمر، ونهي، واستفهام، ودعاء، وعرض، وتحضيض، وتمنٍ، وترجٍّ، ونداء" [1].

ويتميّز الأسلوب الإنشائي بتنوع مقاصده وأغراضه، وتنحصر الأساليب الإنشائية الواردة في القصيدة فيما يأتي:

الاستفهام:

وهو — من حيث الاصطلاح – اسم مبهم يُستعلم به عن شيء لم يكن معلومًا من قبل، فهو يعني طلب الفهم، ولكنه كثيرًا ما يخرج من هذا المعنى المعجمي إلى أغراض بلاغية أخرى كالتعجب والإنكار والنفي والإقرار وغير ذلك، وهو — من هذه الناحية– يُسهم في إبراز المعنى وتوضيحه، وإكسابه قيمًا جمالية، ولذلك فهو يُعَدُّ" من الأساليب الإنشائية الزاخرة بالأحداث الدرامية، والانفعالات الشّخصية، والتوترات النفسية" [2].

وقد استعمل الشاعر القرني أسلوب الاستفهام بدلالاته المجازية، وحمّله بشحناته العاطفية، فاستهل به قصيدته، فقال:

ما بالُ حرفي يذوبُ اليومَ فوق فمي؟ كما يذوبُ نديُّ النّبت وهو ظمي

---

[1] عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ط٢، الخانجي، القاهرة، ١٩٧٩م، ص١٤.

[2] رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، ط١، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠١٧م، ص ٨٦.

فالاستفهام هنا يفاجئ القارئ، ويعبر عن حيرة الشّاعر وتعجبه واستنكاره لتبدُّد لغته، وتشتت ألفاظها أمام هول الموقف الذي تعجز اللغة عن الوفاء به، وبما يستحقه الرسولﷺ من ثناء ومدح.

ويعمد الشاعر كذلك إلى الاستفهام في قوله:

تنزَّلت فيه آياتُ الكتاب فلو رأيت كيف تواري حالك الظُّلَم؟

يحمل الاستفهام هنا دلالة التعجّب والانبهار بالحدث العظيم، وهو نزول القرآن الكريم على النبيﷺ وما يتضمّنه من آيات كريمة أخرجت النّاس من الظّلمات إلى النّور، ومحت ظلام الكفر والشرك والجهل.

وفي السّياق ذاته يردّد الشّاعر هذا السّؤال:

مَنْ يُلجم البحر إن ماجت غواربه؟ مَنْ يحتوي غمرات السائل العَرِم؟

تردد الاستفهام في هذا البيت مرتين في سياق التّعبير الكنائي، وتجسيد الصّورة التي رسمها الشّاعر بلغة إيحائية تعبيراً عن عظمة الإسلام الّذي تدفّق بلآلئه وخيراته التي عمّت البرية كالبحر، وانهمر انهمار السّيل العَرِم، فحمل الاستفهام دلالات الإعجاز والتعجّب والانبهار.

ويوظف الشّاعر الاستفهام مرةً أخرى في قوله:

أما رأيتَ قُريشًا في بلاغتها تخرُّ راكعةً من رَوْعةِ الحِكَمِ؟

يجسد الاستفهام هنا التأثير البالغ الذي أحدثه القرآن الكريم في نفوس أهل قريش، فبرغم ما يتميزون به من بلاغة وفصاحة، فإنّه أعجزهم ببلاغته، وأدهشهم بفصاحته؛ لأنّه وحيٌ إلهيٌّ، وإعجاز بيانيّ، فتحداهم أن يأتوا

بسورة من مثله، ولذلك جاء الاستفهام هنا محمّلًا بدلالات التعجب، والإقرار والانبهار.

ويستعين الشّاعر بالاستفهام في وصف عظمة الرسول ﷺ والإشادة بمناقبه، فيقول:

ومَنْ كمثل ابن عبد الله في شَرَفٍ؟ ومَن يُساميه في حِلْمٍ وفي كَرَمِ؟

فالاستفهام يتردد في البيت مرتين لتأكيد مكانة الرسولﷺ، وأنّه لا أحد يضاهيه في شرفه وحلمه وكرمه.

ولا يجد الشاعر أنسب من السؤال والاستفهام لتأكيد صفات الرسولﷺ وشمائله التي تعزُّ على البشر، يقول:

يا أكرمَ الرُّسْلِ هل أبصرت من بَشَرٍ قد نالَ ما نِلْتَ من قُرْبٍ ومُعْتَصَمِ؟

فقد جاء الاستفهام هنا مسبوقًا بالنّداء الذي يصف الرسولﷺ بأنه أكرم الرُّسل، وأعقبه بالاستفهام الإنكاري الذي يُنكر بأنّه لم ينل أحدٌ من البشر ما ناله الرسول ﷺ من قربٍ من الله، واعتصامٍ بحيله المتين.

وعلى هذا النحو تنوّعت صيغ الاستفهام ودلالاته في القصيدة تأكيدًا على عظمة الرسولﷺ، وإشادة بمآثره، ووصف بلاغة القرآن الكريم، فكان لاستعمال الاستفهام أثر بالغ في تجسيد العاطفة الدينية للشّاعر، وسمة بارزة من السّمات الأسلوبيّة في القصيدة التي أسهمت في توليد المعنى، وإثراء الأسلوب.

الأمـــــــــر:

الأمر هو طلب حصول الفعل بصيغ محددة على سبيل الاستعلاء، وقد يخرج عن معناه الأصلي إلى معان بلاغية مختلفة.

فالأمر هو " صيغة تستدعي الفعل، أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء"[1].

وليس لازمًا أن يأتي الأمر بهذه الصّيغة، أو دالًّا على هذا المعنى لاسيما في الشّعر، إذ ينتقل من دلالته الاصطلاحية إلى دلالات أخرى، منها الدّعاء والالتماس والاستعطاف، والرجاء والنهي، والاستفهام والحث والتحضيض وغير ذلك.

وقد حمل استخدام الشّاعر لفعل الأمر في قصيدته بعض هذه المعاني، ومن ذلك قوله:

اقرأ كتابك واصدحْ في عوالمِه وقُم إلى شرف الأمجاد واسْتَلِمِ

فقد تردد فعل الأمر هنا مرتين على لسان جبريل – عليه السلام- وهو يُبشّر الرسولﷺ بالرّسالة، ويدعوه أن يقرأ القرآن الكريم مشيرًا بذلك لما ورد في الآية الكريمة: ﴿ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ ۝١ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ مِنۡ عَلَقٍ ۝٢﴾ [العَلَق : ١ - ٢] فالأمر بالقراءة يحمل دلالة الحث والتحضيض، وإغراء الرسولﷺ بالقراءة.

---

[1] يحيى بن حمزة العلوي، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ط١، دار الكتب الخديوية، القاهرة، ١٩١٤م، ٢٨/٣.

وجاءت صيغة الأمر (قُم) في الشطر الثاني نتيجة لازمة للفعل الأول (اقرأ) فتبليغ الرسالة يتطلّب قيام الرسولﷺ بالاستجابة لها ونيل الشّرف والمجد.

واستعمل الشّاعر الأمر مرة أخرى في السّياق ذاته فقال:

أَنْذِرْ عشيرتك الدُّنيا فأنت لها وطهّر البيتَ من لهوٍ ومِنْ صَنَمِ

فقد جاء فعل الأمر (أنذر) متصدّرًا البيت، ومرتبطًا بالأمر الذي سبقه في البيت السّابق، إذ إنّ إبلاغ جبريل للرسول بالرسالة يترتّب عليه تنفيذها بإنذار أهله وعشيرته، وحثهم على الدخول في الإسلام، واستعمال الشاعر لفعل الأمر هنا يحيل إلى الآية القرآنية ﴿وَأَنذِرۡ عَشِيرَتَكَ ٱلۡأَقۡرَبِينَ ٢١٤﴾ [الشُّعَرَاء : ٢١٤] .

وجاء فعل الأمر (طهّر) في السّياق ذاته؛ إذ يحث الرسولﷺ على تطهير البيت أو الكعبة من الأوثان والأصنام، فأفعال الأمر في البيتين جاءت انعكاسًا للآيات القرآنية التي نزلت بهذا الخصوص، واستدعاء لثقافة المتلقي الدينيّة التي تقف به على أحداث السيرة النبويّة.

واستعمل الشاعر فعل الأمر كذلك في قوله:

فليعلنوا حربَهمْ شعواء ظالمةً فقد أُعِدَّ لهمْ مليارُ مُعْتَصَمِ

فقد جاء فعل الأمر في صدارة البيت مقترنًا بالفاء التي تمثّل رابطًا لما قبله، ويحمل الفعل دلالة التّحدي والتّهديد، والثقة بالنّصر والتمكين في مواجهة أعداء الإسلام.

ويكشف استعمال الشاعر لأسلوب الأمر عن خصوصية؛ إذ ينفتح على النص القرآني في أكثر استعمالاته، ويتوسل بالآيات القرآنية التي أمر فيها الله رسوله، كما مرَّ في قوله (اقرأ كتابك) إذ يشير الشاعر إلى الآية الكريمة، وكذلك قول الشاعر (فقد أُعدّ لهم ...) إذ يشير إلى قوله تعالى: ﴿وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا ٱسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ ٱلْخَيْلِ﴾ [الأَنفَال : ٦٠] ومن ثَمَّ فالشاعر لا يستعمل الأمر بصيغته المجردة بل يعبر به عن خصوصية أسلوبية.

النـــــــــداء:

يُعَرَّف النّداء اصطلاحًا بأنه طلب إقبال المدعوّ على الدّاعي بحرف ناب مناب (أدعو)، ويصحبه أمرٌ أو طلب أو نهي أو استفهام، وقد يحمل دلالات الاختصاص والتعجب والتحذير والتنبيه وغير ذلك [1].

وقد ورد النّداء في القصيدة ثلاث مرات، وهي نسبة قليلة، ويتمثّل ذلك في قوله:

يا أكرم الرُّسْلِ هل أبصرتَ من بَشَرٍ قد نال ما نِلْتَ من قُرْبٍ ومُعْتَصَمِ

فالنداء هنا موجّه إلى الرسولﷺ واصفًا إيّاه بـــ (أكرم الرُّسل) وهو وصف يحمل دلائل العظمة والاختصاص، فلا يقارن الرّسولﷺ في كرمه بالبشر، بل يراه أكرم الرُّسل قاطبة.

ويتوجه الشاعر بخطابه مرة أخرى إلى الرسول ﷺ، فيقول:

يا سيّدَ الخَلْقِ مَنْ أولاهُ خالِقُهُ مقام حَمْدٍ بيومِ الحشرِ مُحْتَرَمِ

---

[1] ينظر: الخطيب القزويني، الإيضـــاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني- بيروت، ٢/ ٥٣.

فقد نوَّع الشّاعر هنا في خطابه للرسولﷺ فخاطبه بـــ (سيد الخَلْق)، وفسَّر ذلك بما أولاه الله به مِن مقام محمود يسمو فوق البشر، فجاء النداء هنا للتأكيد والاختصاص.

وتوجه خطاب الشاعر مرة ثالثة إلى الرسولﷺ، وذلك في قوله:

عفواً إمام الهدى مَنْ فاض حُبُّكمُ على مُحيَّاهُ لم يركعْ لمجترم

جاء النداء هنا بدون الأداة لإفادة التقريب والملاطفة، والتودُّد، ووصف النداء الرسولﷺ بـــ (إمام الهدى) فخصّه بالإمامة والاضطلاع بهداية النّاس الذين عاشوا قبله في ضلال، وسبق الشاعر نداءه بصيغة الاعتذار، وطلب العفو تأدّبًا واحترامًا لمقام الرّسولﷺ.

وهكذا قصر الشَّاعر نداءه في القصيدة على الرسولﷺ، واختصّه به دون غيره، تقديراً لعظمته ومكانته في قلب الشّاعر، ومحبته له.

ومن خصوصية استعمال الشاعر للنداء ما نلاحظه من أنه يأتي في صورة مركّب إضافي (أكرم الرسل – سيد الخلق – إمام الهدى) ويجمع بينها أن الجزء الأول تركيب مكتمل الدلالة (كريم – سيد – إمام)، والجزء الثاني على مثاله كذلك مكتمل الدلالة.

ظواهر تركيبية أخرى:

هناك ظواهر تركيبة أخرى تبدو بارزة في القصيدة موضع الدراسة، وأبرز هذه الظواهر هي:

الاعتراض:

وهو من الظواهر الأسلوبية اللافتة في القصيدة، ومنها قول الشاعر:

كمن يخوضُ عُباب البحر مطّلبًا منه اللآلئ وهو – الدَّهْرَ- لم يَعُمِ

فقد جاء ظرف الزمان (الدهر) في موضع الاعتراض، ليحمل دلالة شمول الزّمن وامتداده في تصوير عدم قدرة الشّاعر على السباحة.

وشبيه بذلك قوله:

وكلُّ قافيةٍ تزورُّ نـــــــائيـــــةً كمن يحاذرُ – ليلًا- زلَّة القَدَمِ

حيث جاء ظرف الزمان (ليلًا) في موضع الاعتراض؛ ليؤكّد استحالة تلافي زلّة القدم حيث قرن الزّمن بالليل بما ينشره من ظلام لا يستطيع فيه المرء أن يتبيّن موضع قدمه.

ومن الاعتراض كذلك قول الشاعر:

شوقُ المحبّ إلى لقيا أحبتهِ أطار عني الكرى – قسرًا- فلم أَنَمِ

إذ جاء الظرف (قسرًا) ليؤكّد معنى الإرغام، والقسر في عدم النّوم.

ومن الاعتراض أيضًا قوله:

حتى أفاقوا وقد ذلّت أنوفهمُ والفضلُ للهِ في بدءٍ ومُختَتَمِ

فالجملة الاعتراضية هنا هي (ذلت أنوفهم) وهي جملة تقع موقع الحال، وهي كناية تصور إذلال من عارضوا الدعوة، وما وصلوا إليه من الضعف والهوان أمام عظمة الإسلام.

ومن ذلك قوله:

ما أنسى لا أنسى لما قام سيّدُهُمْ باسم الصَّليب ومرذولٍ من النُّظُمِ

حيث جاءت جملة (لا أنسى) تأكيدًا على عدم النّسيان، حيث لا يمكن أن ينسى فعل الإساءة، وعظم الشناعة.

ومن ذلك قوله:

كل القلوب – إذا ما ذُكّرت- ذكرت ما كان لله من فَضلٍ ومن كَرَمِ

حيث جاءت الجملة الاعتراضية في موضع الشرط للتأكيد بأنّ الفضل والخير كلّه لله، ويدرك ذلك من كان له قلب ذاكر، وفيها إشارة إلى ما ينبغي من الاستجابة للتذكير، وهي من صفات المسلم الحق.

التقديم والتأخير:

وهو من الظّواهر الأسلوبية البارزة في القصيدة، ويأتي على صور عديدة، ومعان بديعة منها:

تقديم شبه الجملة:

وذلك في قوله:

وكلُّ لفظٍ أناديه فيرمُقَني بعينِ جافٍ من الخلّانِ مُتّهَمِ

فقد تقدم شبه الجملة (كل لفظ) على الجملة الفعليّة (أناديه) وذلك لإبراز أهميّة حيرة الشّاعر، وتشتت أفكاره.

ومن ذلك قوله:

إلى مقامٍ به قام الحبيبُ على إثرِ الخليل مقامَ الثابتِ القَدَمِ

فقد قدَّم الجار والمجرور (إلى مقام) و(به) على الجملة الفعلية (قام الحبيب) لإبراز أهمية المقام وتعظيمه.

ومن ذلك قوله:

لسدرة المنتهى كانت نهايتُهُ وقاب قوسين عند اللّوحِ والقَلَمِ

فقد تقدم الجار والمجرور (لسدرة المنتهى) وهو تركيب إضافي لإبراز مكانة (سدرة المنتهى) وإظهار أهميتها.

ومن ذلك قوله:

للجنّ للإنس للأجيال ما قصدتْ شريعةُ اللهِ في يُسْرٍ ولا عَدَمِ

تقدمت المجرورات الثلاث متتالية في البيت لدلالة البتّ في مقاصد الشريعة العظمى للبشريّة، وأنها شاملة للثقلين في كل زمان ومكان في بنية أسلوبية لافتة ومتميزة حاملة دلالة الشّمول والتّعميم.

ومن ذلك قوله:

أهل السَّفاهة ما زالت حناجرُهُمْ تقيءُ ما حوتْ الأكبادُ من سَقَمِ

فقد تقدم المركب الإضافي (أهل السّفاهة) على الجملة الفعلية لإبراز صورة أولئك السفهاء وإدانتهم لمعارضتهم للدعوة الإسلامية في بدايتها، وأنّهم يبدؤون بالسفاهة وينتهون إليها في دعوتهم التي تتردد في حناجرهم؛ لتكشف عن سقم أكبادهم، وخبث سرائرهم.

ومن الأمثلة السابقة تتحقق فكرة العدول الأسلوبية، فالتقديم والتأخير يُعَدُّ عدولًا عن الأصل، وانحرافًا عن الترتيب المعياري للجملة؛ ليعكس خصوصية أسلوب الشّاعر من ناحية، وليحقق أغراضًا بلاغية شتى من ناحية أخرى.

التكـــــرار:

وهو من السّمات الأسلوبية التي لها حضور واضح في القصيدة، ويؤدي وظيفة مهمة في إبراز المعنى وتأكيده، " فتكرار لفظة ما أو عبارة يوحي – بشكل أولي– بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكرة الشّاعر وشعوره أو لاشعوره"[1].

فالتكرر يؤدي وظيفة أسلوبية مهمة، منها تأكيد المعنى، وإبرازه، وجذب انتباه المتلقي، وقد ورد في القصيدة بأنماط متعددة، منها:

تكرار الأسماء:

ومن أمثلته قول الشّاعر:

يسوقُهُ الشوقُ والأقدامُ حافيةٌ ... والمنتأى عنه طودٌ باذخُ القيمِ

(لا يعرفُ الشوقَ إلا من يكابدُهُ) ... فمن لقلبٍ بنار الوجد مُضّطرمِ

شوق المحبِّ إلى لقيا أحبَّتِهِ ... أطار عني الكرى –قَسْراً– فلم أَنَمِ

---

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط١، ط. دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٥٨.

فقد كرر الشّاعر كلمة (الشّوق) ثلاث مرات، بواقعَ مرَّة في كل بيت زيادة في تسليط الضوء على أهمية الشوق، أو التشوق إلى زيارة الحبيب المصطفى ﷺ .

ومن تكرار الأسماء قوله كذلك:

إلى مقامٍ به قام الحبيبُ على إثر الخليلِ مقامَ الثابت القَدَمِ

نلحظ تكرار كلمة (مقام) مرتين في البيت؛ لإبراز أهميته وتعظيمه، وثباته وأصالته.

تكرار الفعل:

ومن ذلك قوله:

أتيتَ بالرحمة العظمى فكنتَ نورًا من اللهِ يجلو حالك الظُّلَمِ

لهم فكنت كالغيث أحيا هامدَ الرّمَمِ

أتيتَ من بعد عيسى والورى رممٌ

فقد تكرر الفعل (أتيت) في خطاب الشاعر للرسولﷺ ؛ ليؤكّد أهمية مجيء الرسولﷺ بالرحمة، وتجديد ما اندثر من سنن الأنبياء قبله، وتذكيرًا للمتلقي بعد انفصال يسير بما يريده الشاعر بأنّ الرسول صلى الله عليه وسلّم كان الغيث الذي أحيا الله به ما اندثر من قبسات دعوة الأنبياء قبله صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين.

تكرار الضّمائر:

ومن أمثلتها:

هو الأمينُ فلا شكٌ يساورهُمْ هو الحكيمُ ربيبُ المجد والكرمِ
هو النبيُّ فلا تُحصى مكارمُهُ إذا شممت عبيرَ الروضِ فابتسمِ
هو الهمامُ الذي تُخشى بوادرُهُ إذا تدرَّعت الأبطالُ في الأُطُمِ

فقد تردد الضّمير المنفصل (هو) أربع مرات، وذلك للتأكيد والإثبات والإقرار بنبوّته وأمانته وشجاعته، ودون شك أن هذا التتابع مع ما يبعثه في نفس المتلقي من حرس موسيقي، يعدّ قوّة ناظمة للمعنى، وإثراء ذاكرة المتلقي بشمائل النبي ﷺ التي تعيده إلى أنوار السيرة النبويّة، وما تتضمنه من أحداث ودروس.

ومثل هذا الحضور الكثيف للضمائر يشكل خاصية أسلوبية عند الشاعر، ويعكس قيمة جماليةً فنية، إذ يتصدر الكلام ضمير الغائب ويعقبه صفة من صفات الرسول (ﷺ)، (هو الأمين .. هو الحكيم .. هو الهمام).

تكرار الحرف:

تكررت الحروف بكثافة في القصيدة، ومما يمثل ذلك قوله:

من غارِ ثورٍ إلى حجرٍ إلى أُحدٍ إلى الصّفا فإلى رُكْنٍ وملتزمِ
إلى مقامٍ به قام الحبيبُ على إثر الخليلِ مقام الثابتِ القَدَمِ

فقد تكررت حروف الجر ثماني مرات، وهي تدل متلاحقة على بداية حركة الدّعوة، وعلى امتداد الغاية المكانية والثبات والشّمول.

وهذا التّكرار بأنماطه المختلفة ورد في سياق شعوري ونفسي كثيف مما أدّى إلى رفع مستوى الطّاقة الانفعاليّة في القصيدة، فضلًا عمّا يتضمّنه التّكرار من إمكانات تعبيريّة تكثّف المعنى العام وتؤكّده.

النّفـــــي:

وهو من السّمات الأسلوبيّة البارزة في القصيدة حيث تردد بكثافة في مواضع كثيرة، ومن ذلك قول الشّاعر:

سطتُ قلبي لأفكاري فما ولو مزجت مدادًا جاريًا بدمي رَضِيتْ

فقد استعمل النفي بـــ (ما)، لينفي الرضا عن أفكاره، والنفي هنا ذو فائدة في الكشف عن الصراع الداخلي الذي يمور في قلب الشاعر بين قلبه وأفكاره.

ومن ذلك قوله:

كأنما استشعرت هَوْلَ المقامِ فلم تسعف وكنتُ كمن يصطادُ في الحُلُمِ

فقد نفى الفعل المضارع (تسعف) بـــ (لم) لتأكيد نفي الفعل، وهو اعتذار ضمنيّ لما قد يقع فيه الشاعر من عدم وفاء التعبير بمقام النبي صلى الله عليه وسلّم.

وفائدة النفي هنا لاحقة بالنفي السابق حيث يكشف عن حالة الشاعر النفسية، وما انتابه من قلق وصراع نفسي من هول المقام.

ونلحظ إكثار الشّاعر من استخدام أداة النفي (لم) كما مرّ في الأمثلة السابقة، وكما نجد في قوله:

بنى من المجد أطوادًا وقال لهم: مَن شاء ثاب ومن لم يرض فَلْيهِمِ

فقد نفى الفعل (يرضى) بـــ (لم) التي تفيد تأكيد النفي.

واستعمل الشاعر (ما) النافية في قوله:

ما كان يقرأ حرفًا أو يُسطّرُهُ والآيُ من فمه أندى من النّغَمِ

أسرى به اللهُ من محرابهِ سَحَرًا ما كان طيرًا و لم يرحل على قَدَمِ

فقد تردد النفي بـــ (ما) المتبوعة بالفعل الناقص (كان) في البيتين، وأكد النّفي مرة أخرى باستخدام (لم) النّافية في قوله (لم يرحل) لإبراز التعجّب في الإسراء والمعراج، وبعث التأمل في نفس المتلقي.

واستعمل (ما) النافية مرة أخرى في قوله:

للجن للإنس للأجيال ما قصرتْ شريعة الله في يُسْر ولا عَدَمِ

وعلى هذا فإنّ إكثار الشاعر من توظيف أساليب النفي يمثل خاصية أسلوبية من جهة، ويؤكد فكرة التضاد بين الأشياء من جهة أخرى، ويحول المعنى ويمنحه طاقة إيجابية.

الجملة النّحويّة:

من خلال النّظرة الإحصائيّة العامّة للقصيدة نجد أنّها توزّعت مركبات الجملة على النحو التالي:

العدد الكلي لمفردات القصيدة ٥٤٩ مفردة. والأسماء: ١٧٥ مرة بنسبة (٣١،٨٩ %).

الأفعال: ١٤٨ مرة بنسبة (٢٦،٩٥ %).والفعل الماضي: ٩١ مرة بنسبة (١٦،٥٧ %).

الفعل الماضي المثبت: ٨١ مرة بنسبة (٩٠،١٠ %). الفعل الماضي المنفي: ٩ مرات بنسبة (٩،٨٩ %).

الفعل المضارع:٤٩ مرة بنسبة (٨،٩٢ %). والفعل المضارع المثبت:٣٨ مرة بنسبة(٧٧،٥٥%).

الفعل المضارع المنفي: ١١ مرة بنسبة (٢٢،٤٤ %). والمشتقات: ٩٩ مرة بنسبة (١٨،٣ %).

والجمع: ١١٩ مرة بنسبة (٢١،٦٧ %).

ومن خلال استقراء هذا الإحصاء يلحظ سيطرة الجملة الاسمية بنسبة (٣١،٨٩%) في مقابل (٢٦،٩٥ %) للجمل الفعلية، ويدلّ على هيمنة الجمل الاسمية على دلالات عدة، فهي تفيد التحقيق والثبات، وتمكين المعنى في نفس السّامع وتأكيده بحيث لا يخالجه أدنى شك في ذلك، وهو ما يتفق وغرض المديح النبوي.

أما الجمل الفعلية فتعني التجدد والحركة لاسيما أنّ الفعل المضارع تردد ٤٩ مرة، وإن كانت الغلبة للفعل الماضي الذي تردّد ٩١ مرة، وهو ما يحيل إلى زمن الرّسالة وعهد الرسولﷺ ، ومدحه بالتّركيز على الفعل الماضي مثل (تنزلت – مدَّت – رأيت – دعاهم- مشى – بنى – أسرى – حفّته – أتين – بعثت ... إلخ) فهذه الأفعال تدلُّ على ما أداه الرسولﷺ من حمل الرسالة وإبلاغها، ومحو ظلام الكفر والشّرك.

فالإكثار من الجملة الفعلية يعني الإخبار بمطلق العمل مقرونًا بزمن دون مبالغة، وترتبط بسياق الاعتراف بالنبوة، وتواكب الأحداث والأفعال.

كما لوحظ كذلك الحضور الكثيف لصيغ الجمع ١١٩ مرة بنسبة ٢١،٦٧ %، وهو يشير إلى طرفين متضادّين، أحدهما المسلمون الذين آمنوا برسالة النبيﷺ، والآخر: الكفار الذين عارضوا الرسالة وأهل السفاهة، كما سماهم الشّاعر أعداء الإسلام، وكانت الغلبة للمؤمنين بالرسالة.

كما نجد حضور المشتقات ٩٩ مرة بنسبة (١٨،٣ %) وقد تنوعت بين اسم الفاعل واسم المفعول وغيرهما ما يدل على الغنى والتنوع الأسلوبي في القصيدة؛ لأنّ مقام المدح يتطلب من الشاعر توظيف كافّة الأساليب؛ لتصوير المعنى، وتأكيده في نفس المتلقي.

المبحث الثاني: التكوين البديعي

سبقت الإشارة إلى أن قصيدة (عفواً إمام الهدى) تبدو أقرب إلى البديعيات؛ لأنّها تتضمّن أغلب صفاتها وشروطها مثل طول القصيدة حيث بلغت (٧٦ بيتًا) ووروودها على البحر البسيط، والتزام قافية الميم المكسورة، واحتوائها على الغرض الأساسي وهو المديح النبوي، يضاف إلى ذلك حضور الأنواع البديعية بكثافة في القصيدة، وإن لم يلتزم الشّاعر بتضمين كلّ بيت في القصيدة نوعًا من أنواع البديع، ولكنّه ضمّن أنواع البديع في ثنايا القصيدة، فجاءت غير متكلفة أو متصنعة حتى لا يكاد القارئ يشعر بوجودها، وقد أحصينا ما يقرب من ثلاثين لونًا من ألوان البديع، زودت القصيدة بقيم جمالية أكسبتها رونقًا، وألبستها ثوبًا قشيبًا من البهاء والجمال.

وتنتمي أغلب هذه الألوان البديعية الواردة في القصيدة إلى البديع اللفظي، وأبرها ما يأتي:

الطباق:

ومن أكثر الألوان البديعيّة حضورًا في القصيدة ما يسمى الطباق، والتّضاد أيضًا، وهو الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة [1]، وهو أكثر الألوان البديعية حضورًا في القصيدة، وقد بلفظين من نوع واحد اسمين مثلًا، كقول الشاعر:

حتى أفاقوا وقد ذلّت أنوفهمُ والفضل للهِ في بدءٍ ومُختتمِ

[1] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مرجع سابق، ص٣١٧.

فقد طابق الشاعر بين الاسمين (بدء) و (مختتم) لإظهار المعنى وإبرازه، وهذا النوع من الطباق هو الغالب في القصيدة، حيث كثرت المطابقة بين الأسماء، كقول الشّاعر:

للجن للإنس ما قصُرتْ شريعة الله في يُسرٍ ولا عدمِ

حيث طابق بين الاسمين المعرفين (الجن والإنس) والاسمين المنكرين (يسر وعدم)، وقوله كذلك:

لولا المحبّة والإجلالُ ما التقيت تلك الجموعُ لعملاقٍ ولا قزمِ

فقد طابق بين اسمين متضادين هما: (عملاق وقزم)، ومن هذا النوع كذلك قوله:

ولو أتيت بغير الحق ما رُفِعتْ راياتُك البيضُ في نجدٍ ولا تُهمِ

فقد طابق بين نجد وتهم دلالة على العموم وشمول الدعوة، وتعكس كثرة الطباق في القصيدة الثنائيات التي ارتكز عليها الشاعر، حيث يقابل الحقّ ضد الباطل، والإسلام ضد الكفر، واليقين ضد الشّك إلى آخر تلك الثنائيّات التي تبرز عظمة الإسلام.

المقابلة:

هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة، ثم بما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب، والمراد بالتوافق خلاف التقابل[1].

ونجد للمقابلة حضوراً قويًا في القصيدة تأكيداً لفكرة الثنائيّات، ومن ذلك قول الشاعر:

---

[1] نفسه، ص٣٢٢.

بنى من المجد أطوادًا وقال لهم: من شاء ثاب ومن لم يرض فليهمِ

المقابلة واضحة في عجز البيت، وذلك في الاختيار بين التوبة والهداية، وبين الكفر والضلال، ومن المقابلة كذلك قوله:

هو الهمامُ الذي تخشى بوادرُهُ إذا تدرّعت الأبطالُ في الأُطُمِ

فقد قابل الشاعر بين معنيين متقابلين في صدر البيت وعجزه، وفائدتها بيان المعنى وإثارة الذهن، وتوكيد الفكرة من خلال ذكر المعنى وعكسه.

فالمقابلة تحقق فكرة العدول من حيث المخالفة بين المعاني والمقابلة بينها، فهو يأتي بالمعنى في صدر الكلام ثم يأتي بضده في عجزه، مما يحمل طابع المفاجأة للمتلقي، ويستثير ذهنه.

الجناس:

وهو أن يأتي الشاعر بكلمتين متشابهتين في اللفظ، ولكن مختلفتين في المعنى[1]، وقد كثر استعماله في الشّعر قديمًا وحديثًا؛ لإحداث جرس موسيقي يجذب الانتباه، وهو نوعان:

جناس تام: وفيه تتفق الكلمتان في الحروف، والنوع الثاني هو **الجناس الناقص**، وفيه تختلف الكلمتان في أحد حروفهما.

وقد ورد الجناس في نوعه الثاني في القصيدة، ومنه قول الشاعر:

كتاب أحمد ملء الكون أحرفهُ وكلّ حرفٍ له ألفٌ من الكَلِمِ

فقد جانس بين (حرف) و(ألف) وهو من الجناس الناقص، وقد أتى عفويًا دون تكلف، ومن ذلك قوله:

---

[1] نفسه، ص٣٣٠..

لو كان دينك غير الحق ما خمدتْ نيرانُ كسرى وأرضُ الروم لم تَرُمِ

حيث جانس الشاعر بين اسم وفعل، وهما (الروم) و(تَرَم)، وهو هنا يحقق قيمة جمالية من خلال الجرس الموسيقي، وتردد صوتي الراء والميم.

ونلحظ أنّ أبيات القصيدة تخلو من الجناس التام، وربما مجاراة لذوق العصر الذي يستهجن كثرة التصنع اللفظي.

التضمين:

وهو أن يضمّن الشّاعر شعره، والناثر نثرَه كلامًا آخر لغيره، قصدًا للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود، ولو لم يذكر ذلك التَّضمين لكان المعنى تامًّا[1]، ومنه قول الشَّاعر:

لَا يَعرِفُ الشَّوقَ إِلَّا مَن يُكَابِدُهُ فمن لقلبٍ بنار الوجدِ مُضْطرِمِ

فقد ضمن الشاعرُ بيته صدر بيت محمد بختيار، المعروف بالأبله البغدادي من قوله[2]:

لَا يَعرِفُ الشَّوقَ إِلَّا مَن يُكَابِدُهُ ولا الصَّبَابةَ إلا مَن يُعَانيهَا

ومثل هذا التضمين يضيف للمعنى ثراء، وللأسلوب حسنًا وجمالًا، كما يمثل خصوصية لأسلوب الشاعر لأنه يتخذ من التضمين وسيلة لدمج المعنى

---

[1] ينظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط. دار نهضة مصر، القاهرة، ٢/ ٣٢٦.

[2] مِن قَصيدَةٍ يَمدَحُ فيْها المُقْتَفَى بأمرِ اللَّه، كما سبقت الإشارة، ينظر: محمد بن أيدمر المستعصمي، الدر الفريد وبيت القصيد، تحقيق: كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١٥م، ٢٤٦/١١.

والانحراف به أسلوبيًا من معنى الشوق الذي قصره الشاعر الأول على من يتغزل بها إلى فضاء أرحب من الشوق الوجداني الذي يقترن بحب النبي (ﷺ).

التّدبيج:

هو أن يذكر الناظم أو الناثر ألوانًا يقصد بها التورية والكناية بذكرها عن أشياء من تشبيب أو مدح أو وصف أو غير ذلك من الأغراض[1].

ومثال ذلك قول الشّاعر:

هبَّتْ على وطن الإسلام عاصفةٌ وثارت الأرض بركانًا من الألمِ

فقد تضمّن البيت لونين قصد بهما الكناية، فقوله: (عاصفة) كناية عن العدوان الغاشم على بلاد الإسلام، وفي عجز البيت كناية أخرى عمّا أصاب تلك الديار من براكين الألم، مقترنة باستعارة في قوله: (ثارت الأرض) و (بركانًا من الألم).

وفي هذا المثال يتحقق عنصر الاختيار، وفكرة العدول، حيث اختار الشاعر الانحراف عن المعنى المباشر إلى هذه المعاني الإيحائية التي تحمل دلالات فنية، فاختيار لفظة (عاصفة) تمنح المعنى قيمة جمالية بما تتضمنه من إيحاءات العاصفة الهوجاء التي تجلب الشرور، وتسلب الواقع هدوءه، وكذلك صورة (ثارت الأرض) بما تحمله من دلالات التغيير والتفجُّر، وكذلك صورة بركان الألم حيث تتجمع صورة (العاصفة والثورة والبركان) في حقل دلالي واحد لتنحرف ب المعنى الظاهر إلى معنى أكثر جمالًا.

---

[1] ينظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مرجع سابق، ٢/ ٤٥٣.

حسن الاتباع:

حسن الإتباع هو أن يأتي المتكلم إلى معنى اخترعه الغير، فيحسن اتباعه فيه بحيث يستحق بوجه من الوجوه الزائدة، إما باختصار لفظه، أو قصر وزن، أو عذوبة لفظ، أو تمكين قافية، أو تتميم نقص، أو تحلية من البديع توجب الاستحقاق[1]، ومن ذلك قوله:

واستنطقت ذكرياتٌ كلُّها عِبَرٌ كمن تذكّر جيرانًا بذي سَلَمِ

فقد أخذ الشاعر المعنى الوارد في بردة البوصيري التي ذاعت شهرتها في فنّ البديعيّات النبويّة في عصر الدول والإمارات، ووجّهه توجيهًا لطيفًا.

وقوله كذلك:

من كل محتسبٍ يحمي ذماركمُ وكلُّ منتصرٍ للهِ مُنتقِمِ

فقد أخذ الشاعر هنا معنى أبي تمام من قصيدة فتح عمورية البائيّة (تدبير معتصم بالله منتقم) وعرضه عرضًا لطيفًا، وهذا التّعانق النّصي يُضفي على الأسلوب حسنًا، وعلى المعنى ثراء وعمقًا.

التعريض:

هو أن يكنّى المتكلم عن الشيء، ويعرّض به دون تصريح، ليأخذه السّامع لنفسه، ويعلم المقصود منه، على حسب ما عملوا باللّحن والتّورية عن الشيء[2].

---

(1) ينظر: ابن حجة الحموي، الخزانة، تحقيق: شعبان شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط١، ١٩٧٨م، ٢/ ٣٧٣.

(2) ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦م، ص٣٦٨.

ومن ذلك قول الشاعر:

ما أنسى لا أنسى لما قام سيّدهم باسم الصليب ومرذول من
يخاطبُ الكون مزهوًّا كأنّ لهُ الخطبِ على البريّة عهدًا غير مُنفصِمِ

فالشاعر يُعرّض هنا بكبير النصارى الذي يُخفي باسم الصّليب عداءه للمسلمين، وهو يخاطب الكون في زهوٍ وثقة حتى يضلل به ما يخفيه من بغض وحقد.

ومن ذلك قوله كذلك:

إلهنا واحدٌ والربُّ عندهمُ ثلاثةٌ خسيئت عبّادة الصَّنمِ

ففي البيت تعريض بالنصارى الذين يعتقدون بالتثليث، وكنى عنهم بضمير الجمع في قوله (عندهم)، وميزة التعريض أنه في الكلام أخفى من الكناية، فالشاعر يكتفي بالإشارة، ويعدل عن اللفظ الصريح، وهو ما يكسب المعنى جمالًا.

حسن التعليل:

وهو أن يدعي الشاعر أو الناثر لوصف علة مناسبة له باعتبار لطيف[1]، بحيثُ يستعمل حسن التعليل عند وصف السبب الأساسي خلف وقوع حدث ما، ومثال ذلك قول الشَّاعر:

فليعلنوا حربَهمْ شعواء ظالمةً فقد أُعِدَّ لهم مليارُ مُعْتَصَمِ

[1] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مرجع سابق، ص٣٤٢.

فقد علل الشاعر تحديه للأعداء بأن يشنوا حربهم الظالمة ضدّ الإسلام من منطلق أنّ المسلمين متأهبون للجهاد، وقد أعدوا العدَّة للنّصر في تلك الحرب.

حسن النَّسق:

وحسن النّسق يأتي في الشعر والنثر، وهو تلاحم الكلمات تلاحمًا حسنًا، ومتناسقة تناسقًا بديعًا، وقد عرفه الكفوي بقوله: " أن يأتي المتكلم بكلمات متتالية معطوفات متلاحمات تلاحمًا سليمًا مستحسنًا بحيث إذا أفردت كل جملة منه قامت بنفسها، واستقل معناها بلفظها" [1].

ونجد مثالًا لذلك في قوله:

ومَنْ كمثل ابن عبد الله في شرفٍ؟ ومن يساميه في حلْم وفي كرم
لم ينطق الزور في بِشْرٍ ولا غضبٍ وما تطيّر من هَمٍّ ولا سَقَمِ
إذا تكلم أصغى كل ذي لَسَنٍ من المهابة لم ينطق ببنت فمِ!

فالتلاحم في المعنى واضح في الأبيات، والترابط بينها متحقق، حيث جاء البيتان الثاني والثالث تفسيرًا وتوضيحًا للمعنى في البيت الأول، فالشرف والكرم والتسامي في الحلم، والاستفهام الإنكاري، تجيبه صفات النبي ﷺ، من عدم نطق الزور، وعدم التطيُّر، وما طُبع عليه من مهابة وفصاحة تخرس أهل الفصاحة والبيان.

---

[1] أبو البقاء أيوب الكفومي، كتاب الكليات، تحقيق: عدنان درويش، ومحمد المصـــري، دار الرسالة، بيروت، ١٩٩٨م، ص٦٤٥.

المذهب الكلامي:

ولعل أول من جاء بهذا المصطلح هو الجاحظ لما رأى أنّ البلاغة في النّظم لا في المعاني، إذ المعاني مطروحة في الطريق كما أشار إلى ذلك في كلامه المشهور، وهو نوع من البديع، يورد فيه "المتكلم حجة لما يدّعيه على طريق أهل الكلام" [1].

ومما يمثل ذلك قول الشّاعر:

لو كان دينك غير الحق ما خمدت نيران كسرى وأرضُ الروم لم تَرُمِ

ولو أتيت بغير الحق ما رفعت راياتك البيض في نجدٍ ولا تُهم

فالمذهب الكلامي متحقق في الأبيات، إذ أورد الشاعر حججًا قاطعة لا يمكن ردّها على صدق الرّسالة المحمديّة، وعلى أنّ دين الإسلام هو الحق، وبرهن على تلك الحجج بدليل قاطع، هو انهزام دولتي الروم والفرس أمام راية الحق، وأردف تلك الحجة القاطعة بأخرى تتمثل في انتشار الإسلام، وارتفاع راياته في كل البقاع، والتي عبر عنها بـــــ (نجد) و(تهامة) دلالة على الشمول المكاني.

العقد:

ومن البديع الذي تضمنته القصيدة ما يسمى العقد، وهو (نظم النثر) مطلقًا لا على وجه الاقتباس، ومن شروطه أن يؤخذ (المنثور) بجملة لفظه أو

---

[1] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مرجع سابق، ص ٣٤١.

بمعظمه، فيزيد الناظم فيه وينقص، ليدخل في وزن الشّعر، سواء كان المنثور قرآنًا كريمًا، أو حديثًا نبويًّا، أو حكمةً أو غير ذلك[1].

ومما يمثله قول الشاعر:

أنذر عشيرتك الدنيا فأنت لها وظهّر البيت من لهوٍ ومن صنمِ

فالشاعر يلمح إلى الآية الكريمة ﴿وَأَنذِرۡ عَشِيرَتَكَ ٱلۡأَقۡرَبِينَ ٢١٤﴾ [الشُّعَرَاء : ٢١٤] .

فقد عمق الشاعر المعنى الديني بالإحالة إلى الآية الكريمة، وأدخلها في نسيج الشعر عدولاً عن المعنى الظاهر؛ ليعكس بذلك خاصية أسلوبية.

ويلحق به ما يسمى (بالكلام الجامع) وهو أن يأتي الشّاعر ببيت مشتمل على حكمة، أو وعظ، أو غير ذلك من الحقائق التي تجري مجرى الأمثال[2].

ونجد أمثلة لذلك في القصيدة، وهي من الظواهر الأسلوبية البارزة في القصيدة، منها قوله:

كلُّ القلوب إذا ما ذُكّرت ذكرت منه اللآلئ وهو — الدَّهر- لم يَعُمِ

ولعل الآية القرآنية ﴿وَذَكِّرۡ فَإِنَّ ٱلذِّكۡرَىٰ تَنفَعُ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ ٥٥﴾ [الذَّارِيَات: ٥٥] كانت حاضرة في ذهن الشاعر حين كتابته البيت.

ومن الكلام الجامع كذلك قوله:

كمن يخوض عُباب البحر مُطّلبًا منه اللآلئ وهو — الدَّهر- لم يَعُمِ

---

(1) ينظر: أحمد إبراهيم الهاشمي، جواهر البلاغة في البيان والمعاني والبديع، تدقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت، ص٣٤١.

(2) ينظر: ابن حجة الحموي، الخزانة، مرجع سابق، ١/ ٢٥١.

فالشاعر يقرّر حقيقة تجري مجرى المثل، أو الحكمة السائرة، فيقول: كيف تطلب اللآلئ ممن يلقي بنفسه بين أمواج البحر، وهو لا يجيد العوم أو السباحة؟ وهو معنى إيحائيّ جميل يصرفه الشاعر إلى ذاته، ويبدو أشبه بالكلام الجامع.

الإشارة:

هي أن يكون اللفظ القليل مشتملًا على المعنى الكثير بإيماء ولمحة تدلّ عليه، وقد أشار إلى ذلك ابن سنان الخفاجي بقوله: " الإشارة وهو أن يكون المعنى زائدًا على اللفظ. أي أنّه لفظ موجز يدلّ على معنى طويل على وجه الإشارة واللمحة"[1]،

ومثال ذلك قول الشاعر:

بشارةُ الله للدنيا وساكنِها عبر النبيين في الأسفار من قِدَمِ

فقوله: (بشارة الله) مركب إضافي يجمل معاني كثيرة، من الوصف الجميل للنبي ﷺ وتشبيهٍ له بالبشارة، وكناية عنه وعما جاء به من البشرى أو البشارة من الخالق سبحانه لهداية البشرية وسعادتهم.

التفسير:

وقد اشتملت القصيدة كذلك على ما يسمى بالتفسير، أو التبيين " وهو أن يأتي المتكلم أو الشاعر في بيت بمعنى لا يستقل الفهم بمعرفة فحواه دون

---

[1] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢م، ٢٠٧.

تفسيره، إما في البيت الآخر، أو في بقية الأبيات"[1]، ومما يمثل ذلك قول الشاعر:

ما بين مكّة صان اللهُ حُرْمَتَها وبين طيبة من عَهَدٍ ومن رَحِمِ
إلى مقـــامٍ به قام الحبيـــبُ ـــلى إثر الخللِ مقام الثـــــابت القدمِ
تنزَّلت فيه آياتُ الكتابِ فلو رأيت كيف توارى حالك الظُّلُمِ؟!

فإنّ البيت الثالث تفسير وبيان لما تضمنته الأبيات السابقة من ذكر لمكة وطيبة، والمقام والحجر، وغار ثور، والصفا والمروة، والركن والملتزم، وهي أماكن مقدسة مرتبطة بسيرة النبي ﷺ ثم أتبعها الشاعر بالبيت الثالث الذي كان تفسيراً ورابطًا لقداسة هذه الأمكنة، وهو نزول آيات القرآن الكريم متفرقة في هذه الأماكن، وسطوع نور الإسلام الذي محا ظلام الكفر والشّرك.

[1] ابن حجة الحموي، الخزانة، مرجع سابق، ٢/ ٣٧٠.

براعة الطلب:

هو أن يُلوّح الطالب بالطلب بألفاظ عذبة مُهذَّبة منقّحة مقترنة بتعظيم الممدوح خاليًا من الإلحاف والتصريح، بل يُشعر بما في النفس دون كشفه[1]، ومما يمثل ذلك قول الشّاعر:

شوق المحبّ إلى لُقيا أحبّته أطار عنّي الكرى – قسرًا – فلم أنَمِ

يلوّح الشاعرُ في هذا البيت إلى شوقه وتطلّعه إلى زيارة مقام النبيﷺ حبًّا وشوقًا، وهو معنى كنائي، يلمح فيه الشاعر إلى ما يحمله من حبّ صادقٍ للرسول ﷺ.

التمكيـــــــن:

يطلق عليه التمكين، أو التوشيح، ومنهم مَن سماه بائتلاف القافية، وهو" أن يمهّد النّاثر لسجعه فقرة، أو الناظم لقافية بيته تمهيدًا تأتي به القافية ممكنة في مكانها، مستقرةً في قرارها، غير نافرة ولا قلقة، ولا مستدعاة بما ليس له تعلق بلفظ البيت ومعناه، بحيث إنّ منشدَ البيت، إذا سكت دون القافية، كمّلها السامعُ بطباعه بدلالة من اللفظ عليها"[2]، ومما يمثله في القصيدة قول الشاعر:

وعانقت روضة غنّاء عابقةً تجوبُها أممٌ تمضي إلى أُمَمِ

---

(1) المرجع السابق، ٢/ ٤٨٨، وابن فهد الحلبي، حسن التوسل إلى صناعة الترسل، المطبعة الوهبية، مصر، ١٩٨١م، ص ٢١٢.

(2) المرجع السابق، ٢/ ٤٤٦، وينظر التوشيح: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص١٩٨.

فقد مهّد الشّاعر للقافية تمهيدًا لطيفًا بقوله: (تجوبها أمم) التي استدعت قوله: (تمضي إلى أمم) لتكون الكلمة الأولى من جنس الكلمة الثانية.

ومثله في القصيدة قوله:

أتيتَ من بعد موسى، والورى رِمَمٌ فكنتَ كالغيثِ أحيا هامدَ الرّممِ

فإنّ كلمة (الرمم) في القافية أتت ممكنة في مكانها، مستقرة في موقعها بعد أن مهّد الشاعر لها بقوله: (رمم) في نهاية الصّدر دون قلق أو نفور.

التلميح:

وقد عرفه صاحب الخزانة بأنّه أن يشير ناظم هذا النوع في بيت، أو قرينة سجع، إلى قصة معلومة، أو نكتة مشهورة، أو بيت شعر حفظ لتواتره، أو إلى مثل سائر يجريه في كلامه على جهة التمثيل، وأحسنه وأبلغه ما حصل به زيادة في المعنى المقصود، ويطلق عليه أيضًا (التمليح) بتقديم الميم، وكأن النّاظم أتى في بيته بنكتة زادته ملاحةً[1].

ومما يمثل ذلك قول الشاعر القرني:

أسرى به الله من محرابهِ سَحَرًا ما كان طيرًا و لم يرحل على قَدَمِ

فالشاعر يشير هنا إلى قصة الإسراء تذكيرًا بما حازه الرسولﷺ من مقام محمود بين الأنبياء، وهو استدعاء لذاكرة المتلقي للتأمل في هذا الحدث العظيم بكل تفاصيله.

---

[1] ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٤٢٧، وابن حجة الحموي، الخزانة، مرجع سابق، ١/ ٤٠٦.

التهكم:

هو الاستهزاء والسخرية بالمتكبرين لمخاطبتهم بلفظ الإجلال في موضع التحقير، والبشارة في موضع التحذير، والعذر في موضع اللوم؛ والمدح في معرض السخرية، ونحو ذلك[1].

ومما يمثل ذلك قول الشاعر:

أهلُ السفاهة ما زالت حناجرهم تفيءُ ما حوت الأكباد من سَقَمِ
يجنّدون لدعواهُم (أغيلمةً) قد أُحكمتْ منهم الاذانُ بالصّممِ

فالشاعر يتهكم من خصوم الإسلام واصفًا إيّاهم بـــــــ (أهل السفاهة) وهو وصف ينطوي على سخرية واستهزاء، وكذلك التهكم في قوله: (يجنّدون لدعواهم أغيلمة) ففي استخدام التصغير ازدراء وسخرية وتهكم لهم.

المماثلة:

هي أن تتماثل ألفاظ الكلام، أو بعضها في الزنة، دون تقفية[2]ومما يمثل ذلك قول الشاعر:

وكــلّ قـــــافيةٍ تزورُ نَــائبة كمن يحاذرُ – ليلًا – زلّةَ القدمِ

---

(1) ينظر: ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مكتبة العرفان، العراق، ط١، ١٩٦٨م، ١٥٨/٢. وابن حجة الحموي، الخزانة، مرجع سابق، ١/ ٤٠٦.

(2) ينظر: ابن أبي الإ صبع العدواني، تحرير التحبير في صناعة الـ شعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق د. حفني محمد شرف، ط. المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، مصر، ص ٥٣٣.

في البيت تماثل إيقاعي في الشطر الأول بين قوله: (وكل قافية وتزورّ نائبة) على وزن: مستفعلن فعلن، مخبونة التفعيلة الخماسية، وهذا التماثل الإيقاعي يولّد لونًا من الموسيقى الداخليّة في القصيدة تطرب لها الأذن.

وكذلك قوله:

عميٌ بصائرهم، سودٌ ضمائرهم يرعون في متع اللذات كالغنمِ

حيثُ يوجد تماثل إيقاعيّ بين قوله: (عميٌ بصائرهم، سودٌ ضمائرهم) على وزن (مستفعلن فعلن/ مستفعلن فعلن).

الترصيع:

وهو مأخوذ من ترصيع العقد، وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر[1] بحيث يقابل الشاعر كل كلمة من صدر بيته بكلمات موافقة لنظيرتها في العجز وزنًا ورويًّا وإعرابًا، ومما يمثّل ذلك قول الشاعر:

رفعت قومك من أدران جهلهمُ وصُغتَ أكمل منهاجٍ لملتزمِ

فكلمة (رفعت) التي تصدّرت البيت، تقابلها في الوزن والإعراب كلمة (وصغت) في صدر عجز البيت نفسه، وهي ذات أثر واضح في التلوين الصّوتي.

---

[1] ينظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مرجع سابق، ١/ ٢٥٨.

المراجعة:

وهي أن يحكي المتكلم مراجعةً في القول، ومحاورةً في الحديث بينه وبين غيره، بأوجز عبارة، وأرشق سبك، وألطف معنى، وأهمس لفظ، إما في بيت واحد أو في أبيات[1] ومن ذلك قول الشَّاعر:

عفوًا إمامَ الهدى من فاض حُبُّكمُ على مُحيَّاهُ لم يركـــــــــعْ لــمحترمِ

يخاطب الشاعر هنا الرسولﷺ خطابًا يصدر عن عاطفة دينية صادقة، وحب للرسول الكريم، كما أنّه رجوع واعتذار لمقام الرسول، وحوار قائم على تأكيد معنى الحبّ الصادق الذي يغمره.

وعلى هاذ النحو يكثر الشاعر من البديع في قصيدته، فيقترب بها من منظومة البديعيات، وقد وظّف البديع توظيفًا جيدًا، فنأى به عن التكلّف والصّنعة اللفظية، وصارت هذه الكثافة البديعية سمة واضحة في أسلوب الشّاعر، فطوّع البديع لغرضه الشعري، وحقق مبدأي "الاختيار" و"الانتقاء"، فاختار من البديع ما يعدل به عن المعنى الظاهر، وعمد به إلى حسن التنسيق، وبراعة الطلب، وألمح بالإشارة، ووظف "التهكم" في موضعه لينال من أعداء الإسلام، وبذلك وظف كل لون بديعي في موضعه، وأكسب قصيدته طابعًا خاصًا.

---

[1] ينظر: ابن حجة الحموي، الخزانة، مرجع سابق، ١/ ٢١٨.

المبحث الثّالث: المستوى التّصويري

تعدّ الصّورة عنصراً مهمًا من عناصر التّشكيل الجمالي، بما تحدثه من تأثير في نفس المتلقي، وكشف عن جوهر تجربة الشاعر، ورؤيته التي تنطلق منها في شعره.

والصورة هي وليدة الخيال وثمرته، كما أنها " تسهم دائمًا في التَعبير عن رؤية الشاعر للواقع، فتصور مشاعره وأفكاره، وتحمل أصالته وتفرده"[1].

وتجسّد الصّورة " قدرة الشّاعر على التّعبير عن الحقيقة العامة من خلال تجربته الخاصة المركزة بحيث يستجمع كلّ الخصائص المميزة لتجربته الشّخصيّة"[2].

وإنّ الصّورة ترتبط بتجربة الشاعر ارتباطًا وثيقًا، فهي " الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشّاعر تجربته، ويتفهّمها كي يمنحها المعنى" [3].

وإذا كان الأسلوب يبرز شخصية الشّاعر، ويميّزه بما يزود به شعره من سمات فارقة، فكذلك التّصوير يظهر قدرة الشّاعر على توظيف الخيال، وابتكار الصّور الجديدة، " فالشّاعر الأصيل يتميز عن غيره باستخدام الصورة، بل إن بعض النقاد يعدّون الشعر في جوهره تعبيراً بالصّورة، ذلك؛

---

[1] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧م، ص٢٧٩.

[2] ديفيد ديتش، مناهج النقد ألأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يو سف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧م، ص ٢٥٣.

[3] جابر عصفور، الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط دار المعارف بمصر، د.ت، ص ٤٣٢.

لأنّ الصّورة تبتعد بالشّعر عن التجريد، وتجعله يُحلّق في سماء التّجسيد والتّصوير" [1].

ودون شك فإنّ الشّعراء يتفاوتون في توظيف الصّورة الفنيّة بحسب مواهبهم وطاقاتهم الفنية، وحظهم من الخيال، كما تتفاوت الصّورة بحسب الأغراض الشّعرية.

وقد يظن ظانّ أن موضوع المديح النبوي يتطلب المباشرة في التّعبير، وأنّ حظّ الصّورة منه يكون ضئيلًا، بسبب أن العاطفة الدينية قد تغلب على التجربة الشعريّة، ولكنّ المتأمّل في بديعيّات المدائح النّبويّة عامّة، وفي هذه قصيدة (عفوًا إمام الهدى) خاصّة يدرك خلاف ذلك، بل نجد أنّ الشاعر قد عُني فيها بالتّصوير عناية واضحة، لاسيما في تصوير عاطفته وانفعالاته الخاصّة، وخشيته وحيرته من هول الموقف أو المقام الذي يصدر عنه.

أنماط الصورة:

تتشكل الصورة في القصيدة –موضع الدراسة– من عدة أنماط، هي: الصور الكلية، والصور الجزئية، وصور الحواس.

الصور الكلّيّة:

وهي تلك الصورة التي تمثل مشهدًا، أو لوحة متناغمة الألوان والظلال، وتكون معبرة عن جو نفس واحد يعكس حالة الشاعر الوجدانية.

---

[1] عبدالواحد علام، اتجاهات نقد الشعر في مصر، ط٢، مكتبة الشباب، القاهرة،١٩٩٢م، ص١٤٢.

وتضم الصورة الكلية عدداً من الصور الجزئية التي تشكلها، وتتضافر فيما بينها، وتمتد بامتداد النص لتشكل لوحة فنية وقد عرفها عبد القادر القط، فقال: " وهي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص؛ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية"[١].

تمثّل الاستعارة دوراً مهمًا في تشكيل الصّورة في قصيدة (عفواً إمام الهدى) فهي تأتي في الصّدارة مقارنة بوسائل التشكيل التصويري الأخرى، فأكثر الشّاعر من توظيفها بما تملكه من لمحة جمالية وتأثير معنوي، " فالاستعارة – بصفة عامة– تسمح للمبدع باستغلال اللغة استغلالًا حسنًا، حيث تعطيه الفرصة كي يتعامل مع اللغة تعاملاً خاصًا يتسم بالمجازية، فهذا التعامل يثري اللغة، ويجعل المفردة الواحدة تتسم بالتنوع في معانيها وفقًا لسياقها الذي ترد فيه، والذي يمنحها التجديد، فالاستعارة بذلك هي أساس التعبير الشعري"[٢].

ومن مميزات الاستعارة أيضًا أنّها تفتح مجالات واسعة أمام الشّاعر لتشكيل صوره، فضلًا عن كونها " تحقق عامل الاقتصاد اللغوي بما تتيح من صياغة مركزة لعناصر الدلالة المتعلقة بالمعنى العادي لكلمة معينة، وتحقّق تلاؤمًا مع المعنى الجديد الذي يفرضه السّياق" [٣].

---

[١] عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القا هرة، ١٩٧٨م، ص٤٣٨.

[٢] شريف سعد الجيار، شعر إبراهيم ناجي درا سة أ سلوبية بنائية، ط١، الهيئة الم صرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٨م، ص ٢٩٧.

[٣] صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، مرجع سابق، ص ٢٥٧.

وقد برزت الاستعارة في القصيدة منذ المطلع الاستهلالي، وتتابعت في كثافة في الأبيات العشرة الأولى، كما في قوله:

ما بالُ حرفي يذوبُ اليومَ فوق فمي؟ كما يذوبُ نديُّ النّبتِ وهو ظمي
وكلُّ لفظٍ أُناديه فيرمُقُني بعين جافٍ من الخلّان مُتّهمِ
بسطتُ قلبي لأفكاري فما رَضِيتْ ولو مَزجتُ مدادًا جاريًا بدمي
وكلُّ قافيةٍ تزورُ نائيةً كمن يحاذرُ –ليلاً– زلّة القَدَمِ
يسوقُه الشَّوقُ والأقدامُ حافيةٌ والمنتأى عنه طودٌ باذخَ القيمِ
(لا يعرفُ الشوق إلا من يكابدُهُ) فمن لقلبٍ بنارِ الوجدِ مُضّطرِمِ
شوقَ المحبّ إلى لقيا أحبّته أطار عني الكرى –قَسْراً– فلم أَنَمِ
حتى أنختُ بأطياف المنى فَهَمَتْ عيني وأرسلت العبراتِ كالدّيمِ
واستنطقت ذكرياتٌ كُلُّها عِبَرٌ كمن تذكّرَ جيرانًا بذي سَلَمِ
وعانقتْ روضةً غنّاءَ عابقةً تجوبُها أُمَمٌ تمضي إلى أُمَمِ

تشكل الأبيات صورة كلية حيث تتضافر الصور الجزئية، وتجتمع في سياق واحد؛ لتشكل هذه اللوحة الفنية بما تنطوي عليه من ألوان وظلال وحركة وعطر، فهناك الأفعال الدالة على الحركة مثل (يذوب– يرمقني– بسطت– تزورّ– يسوقه– أنخت – همت – عانقت) وهناك الصور اللونية مثل: (نديّ – النبت – مداد – دمي)، وهناك الصور العطرية مثل: (روضة غنّاء – عابقة).

وكما نرى تحتشد الصّور الاستعارية في هذه الأبيات، وتتدفّق لتشكّل لوحة فنيّة، أو صورة كلية لمشاعر الشاعر الصادقة، وعواطفه الجياشة، وهو

يتأهب لهذا الموقف العظيم، موقف مدح الرسول ﷺ وتنّسم عبير السيرة النبوية العطرة.

ففي البيت الأول نجد الاستعارة في قوله (ما بال حرفي يذوب) حيث شخّص الحرف، وأكسبه صفات مادية، وتمثله يذوب ويتلاشى أمام الشاعر الذي يحاول تجميع شتات قريحته تأهبًا لمدح الرسولﷺ.

وفي البيت الثاني تطلُّ الاستعارة في صورة اللفظ الذي تجسَّد في هيئة إنسان يسمع نداء الشاعر، فيرمقه بجفاء استمرارًا للمعنى في البيت السابق.

وفي البيت الثالث نجد الاستعارة في قوله (بسطت قلبي لأفكاري فما رضيت) إذ تتراءى الاستعارة في صورتين، إحداهما هذا القلب الذي ينبسط، والأخرى في تشخيص الأفكار التي تأبى على الشاعر أن تجتمع لسعتها، وما رضيت الانقياد له.

وفي البيت الرابع نجد الاستعارة في الفعل (أنخت) إذ نقلها من مجالها اللغوي الأصلي إلى مجال دلالي آخر، كما تشخصت المنى في صورة حسية هي صورة الأطياف.

وفي البيت الخامس نقع على الاستعارة في قوله (واستنطقت ذكريات) حيث شخّص الذكريات وهي شيء معنوي، فأكسبها طابعًا بشريًا ناطقًا بالعبر.

وفي البيت السادس، تمتد الصّورة الاستعاريّة، فتشمل الذكريات وهي تؤدي فعل العناق، وهو فعل بشري، وتجسيد حركي للصورة الشعريّة، وهي

بذلك تسعى إلى التّوسع الدلالي للمعنى، وتمنحه بعداً معرفيًّا في عملية إنتاج المعنى.

لذلك نجد أنّ الاستعارة تحتشد بكثافة لتشكل الصورة الكليّة التي تصور القلق النفسي الذي يعتري الشاعر استشعاراً لهول المقام.

ويعمد الشاعر مرة أخرى إلى تكثيف الاستعارة في تشكيل الصورة الكليّة للمديح، فيقول:

أشعّةُ النورِ قد مُدَّت فلا صحفٌ ... تُحيط بحرًا من الآلاءِ والنِّعَمِ
أما رأيتَ قريشًا في بلاغتها ... تخرُّ راكعةً من روعةِ الحِكَمِ؟
مَنْ يُلجمُ البحرَ إنْ ماجتْ غواربُهُ ... من يحتوي غمراتِ السائلِ العَرِمِ
بنى من المجد أطواداً وقالَ لهمْ: ... من شاء ثاب ومن لم يرضَ فَلْيَهِمِ
رفعتَ قومَكَ من أدران جهلهمُ ... وَصُغْتَ أكملَ منهاجٍ لملتزمِ

يستهلّ الشاعر هذه الأبيات بالصّورة الاستعارية (أشعة النّور) ويرفدها بصورة أخرى تتحول فيه الآلاء والنّعم إلى بحر فياض، وفي تصوير خضوع قريش يجسدها الشّاعر في صورة من يخرُّ راكعًا من بلاغة القرآن الكريم، وفصاحته التي أعجزتهم.

وفي البيت الذي يليه نقع على الاستعارة في قوله (من يُلجم البحر؟) إذ تخيل البحر فرسًا جامحًا لا يستطيع أحد أن يسيطر عليه، أو يتحكم في لجامه.

وفي صورة أخرى، نتخيل المجد وقد شيّده الرسول ﷺ جبالًا مرتفعة شامخة تطال السّماء.

ويتراءى الجهل في صورة شخص متسخ الثياب، تحاصره القذارة حتى جاء الرسول ﷺ فرفع عن قومه هذا الجهل، بل صاغ لهم أكمل منهاج حمية لهم من أدرانه وأوزاره.

وقد وظّف الشاعر الاستفهام في البيتين الثاني والثالث لرسم صورة قريش وصورة البحر الإيحائية في تصوير أجواء ما أحدثته الدعوة الإسلامية من زلات في النفوس.

ومن الصور الكلية في القصيدة هذه الصورة التي يرسمها الشاعر للنبي (ﷺ) ويصور فيها مآثره وصفاته النبيلة، ويشيد بحلمه ونبله ورحمته وعدله، يقول:

ومن كمثل ابن عبد الله في شَرَف ... ومن يساميه في حِلْمٍ وفي كَرَمِ؟
ما كان يقرأُ حرفًا أو يُسطِّرُهُ ... والآيُ في فمِهِ أندى من النّغمِ
حفّتْهُ رُسلُ إله العرشِ وامقةً ... وسار في ملكوت الله كالعَلَمِ
أتيتَ بالرَّحمةِ العُظمى فكنتَ لهمْ ... نورًا من الله يجلو حالكَ الظُّلَمِ
أتيتَ من بعد عيسى والورى رِمَمٌ ... فكنت كالغيث أحيا هامدَ الرّممِ
يخاطبُ الكونَ مزهوًّا كأنَّ لهُ ... على البريّة عهدًا غير مُنْفَصِمِ
بشارة الله للدنيا وساكنها ... عَبْرَ النبيين في الأسفارِ مِنْ قِدَمِ

وإذا كان الشاعر قد شكّل لوحته الأولى من الاستعارة، فإن هذه الصورة الكلية تتشكل من التشبيه، ففي البيت الأول من هذه الأبيات يوظف الشاعر التشبيه (ومن كمثل ابن عبد الله)،

لا ليقارن الرسول (ﷺ) بغيره، ولكن ليفرده من دون الخلق في الحلم والكرم، وفي البيت الثاني نقع على صورة ذوقية من صور الحواس، حيث يشبه الشاعر آيات القرآن وهي تتردد من فم النبي (ﷺ) بأحلى النغمات وأعذبها وأنداها.

وفي البيت الثالث يصف الشّاعر ما كان من إسراء النبي (ﷺ) حين أحاطته الرُّسُل في محبة ومودّة، وهو يسير بينهم كالعلم.

ويشبه الشاعر في البيت الرابع الرسول (ﷺ) بالنور الذي أرسله الله – تعالى- ليمحو به الظلام الحالك، ظلام الكفر والشّرك، ويبدو في هذه التشبيهات تأثر الشاعر بمعاني القرآن الكريم في هذا المعنى.

ويمضي الشاعر في تشبيهاته التي تجسد عظمة الرّسول (ﷺ) فيشبهه بالغيث الذي انهمر على البشرية، فأحيا الأجساد التي خمدت نفوسها، وكانت كالموتى وهم أحياء.

ويشبه الشاعر الرسول (ﷺ) – في عظمته – وهو يخاطب الناس جميعًا داعيًا إيّاهم إلى الهدى والإيمان، وكأنّه موكّل بهدايتهم، أو كأن ثمة عهدًا ورباطًا بينه وبينهم يحثّه على الالتزام به بنشر الدعوة الإسلامية في كل مكان.

ويختتم الشّاعر تشبيهاته في تلك الأبيات، بتشبيه الرسول (ﷺ) بالبشارة التي أرسلها الله إلى الناس والكون عبر الأنبياء، وفيما أنزله من أسفار، فحذف المشبه وأتى بالمشبه به في صورة من صور التشبيه البليغ.

فالصور تتضافر –مجتمعة- لتشكل هذه الصورة الكلية للمدح النبوي من خلال بناء أسلوبي يعتمد على الاستفهام الإنكاري في البيت الأول، يعقبه

أسلوب نفي في البيت الذي يليهن ثم يستعين بالجمل الفعلية ويختمها بالجملة الاسمية التي تصور النبي (ﷺ) بالبشارة.

الصور الجزئية:

وهي الصور التي تستقل بذاتها ويكون هدفها إقامة علاقة بين المشبه والمشبه به على نحو من الأنحاء، كالتشبيه والاستعارة، فمن الصور الجزئية القائمة على التشبيه قول الشاعر:

ما بالُ حرفي يذوبُ اليوم فوق فمي؟ كما يذوبُ نديُّ النّبتِ وهو ظمي

فالصورة الجزئية هنا تعتمد على وسيلتين هما: الاستعارة في تشخيص الحرف وإلصاقه صفة الذوبان به، وتشبيه ذوبان الحرف في الفم بذوبان نديّ النبت، وهي صورة جزئية مكتفية بذاتها.

ومن هذه الصور قوله:

وكلُّ قافية تزورُّ نائية كمن يحاذر –ليلاً– زلّة القَدَمِ

فالشاعر هنا يشكل صورته من الاستعارة في قوله (تزورُّ نائية) إذ شخّص القافية وشبهها بمن يبتعد عنه مغاضبًا، ثم شبه هذا الموقف بمن يسير في ظلام الليل، فيتخبط ويحذر من أن تزلّ قدماه.

ومن هذه الصور قوله:

هبَّتْ على وطن الإسلام عاصفةٌ وثارت الأرض بركانًا من الألمِ

فالصورة الجزئية هنا تتشكل من الكناية في قوله: (عاصفة) التي تحيل إلى الحملة الشعواء لأعداء الإسلام، ثم الاستعارة في جملة (ثارت الأرض) لتكون انعطافًا على الصورة السابقة.

ومن هذه الصور قوله:

لا يعرفُ الشوق إلا من يكابدُهُ فمن لقلبٍ بنار الوجد مُضْطرمِ؟

فالبيت صورة جزئية تحمل دلالة الحكمة، وتتشكل من الاستعارة في إسناد النار إلى الوجد لتصوير حرقة الأشواق.

ومن هذه الصور قوله:

كتابُ أحمد ملء الكون أحرفُهُ وكلُّ حَرْفٍ له ألفٌ من الكَلِمِ

فقد صوَّر القرآن الكريم بأنَّه يملأ الكون كله بما يشتمل عليه من آيٍ وحكم وعظات.

ومن هذه الصور قوله:

ولو أتيتَ بغير الحق ما رُفِعتْ راياتُك البيضُ في نجدٍ ولا تُهمِ

ففي قوله (راياتك البيض) كناية عن انتشار الإسلام في شتى الأصقاع؛ لأن الرسول (ﷺ) جاء بالحق والهدى. والصورة تستمد جماليتها من وصف رايات النبي (ﷺ) بالبيض حيث يحتمل اللون الأبيض دلالة النقاء والطهر والصّفاء، كما نجد هذا الجمال في التّضاد بين (نجدٍ وتهم) إذ حمل دلالة الشمول في رفع راية الإسلام في كل مكان.

ومن هذه الصور كذلك قوله:

لَّما دعاهم إلى الجُلّي فأعجزهم وضاق كلُّ شقيٍّ حاقدٍ خَصِمِ

حتى أفاقوا وقد ذلّت أنوفهمُ والفضلُ لله في بَدْءٍ ومُخْتَتَمِ

ففي قوله (ذلّت أنوفهمُ) كناية عن الخضوع والتسليم بالأمر، وفي التعبير بـــ (ذلت أنوفهم) قيمة جمالية مستمدة من التركيب النحوي الذي يحمل دلالات المذلة والهوان.

ومن هذه الصور قوله:

سعوا لقهر عباد الله في صَلَفٍ يُرسّخون دنيءَ الفكر والقِيَمِ

فالشاعر يشخص فكر الأعداء في صورة شخص دنيء لا بصفاته المادية فحسب، بل بما يحمله من فكر عدائي سقيم، وقيم عدوانية.

صور الحواس:

وهي الصور التي تعتمد في تشكيلها على حاسة من الحواس المادية، كالحركة واللون والتذوق والشمّ واللمس، وقد استعان بها الشاعر في تشكيل صوره، ومنها:

الصور الحركية:

وهي الصور التي تعتمد على الحركة، وقد أكثر منها الشاعر؛ لتعكس حركة الأحداث التي تسري في القصيدة، ومنها قوله:

وكلُّ لفظٍ أناديه فيرمُقَني بعينِ جافٍ من الخلَّانِ مُتَّهَمِ

فقد تخيل الشاعر أن الألفاظ لا تطاوعه وتجافيه وترمقه بنظرات الجفاء، وفي (الرمق) حركة ملحوظة للعينين.

ومن هذه الصور قوله:

أما رأيتَ قُريشًا في بلاغتها تخرُّ راكعةً من رَوْعةِ الحِكَمِ؟

فالحركة ماثلة هنا من صورة قريش وهي تخرُّ راكعة اعترافًا وتقديرًا منها لبلاغة القرآن.

ومن هذه الصور قوله:

وإن مشى فجميعُ النّاسِ تتبعُهُ مشيّعين فيا للعزّ والشّمم!

فقد صور الشاعر حركة مشي النبي (ﷺ) حيث يتبعه جميع الناس مهتدين به.

حفَّتْهُ رُسْلُ إله العرشِ وامقةً وسار في ملكوتِ اللهِ كالعَلَمِ

فالحركة هنا مرتبطة بقصة الإسراء حيث أحاطت الرُّسل بنبينا الكريم احتفاءً به بينما هو يسير كالطود الشامخ في ملكوت الله.

ومن هذه الصور الحركية قوله:

هبَّتْ على وطن الإسلام عاصفةٌ وثارت الأرض بركانًا من الألمِ

فالحركة هنا تتمثل في تلك العاصفة الهوجاء التي هَبت على ديار الإسلام، وفي ثورة الأرض وهي كالبركان تضج من الألم.

ومثل هذه الصور الحركية تُسهم في تحريك الأحداث وتفاعلها، وبثّ روح الحياة والحركة في القصيدة.

الصور اللونية:

وهي الصور التي تتشكل من اللون بما ينطوي عليه من دلالات تطبع الأحداث بطابعها، ومن هذه الصور قوله:

بسطتُ قلبي لأفكاري فما رَضِيتْ ولو مزجت مدادًا جاريًا بدمي

فقد جمع الشاعر في هذه الصورة بين لونين: اللون الأسود، لون المداد الذي يكتب به، ولون الدماء، وهي صورة موحية تجسّد الحالة النفسية للشاعر الذي يتخيل المداد يتماهى مع الدماء.

ومن هذه الصور قوله:

كمن يخوض عُباب البحر مُطّلبـًا منه اللآلىء وهـو –الدَّهرَ– لم يَعُمِ!

فقد جمع الشّاعر هنا بين لونين متضادين: اللون الأسود، وهو لون الأمواج المتلاطمة، ولون اللآلىء التي يطمح إلى اصطيادها، وقد تحقق الانسجام في تشكيل الصورة في الجمع بين عنصرين من حقل دلالي واحد هو البحر.

وتعكس الصور اللونية الصراع بين الإسلام والشرك، أو بين النور والظلام، كقول الشاعر:

تنزَّلت فيه آياتُ الكتاب فلو رأيت كيف تواري حالك الظُّلَمِ؟

فقد عبَّر الشاعر عن آيات القرآن الكريم بالنور الذي أضاء بقوة فمحا ظلام الشرك والكفر.

وتتردد صورة (النور) بوصفها رمزًا للنبوة، كقوله:

أشعّةُ النورِ قد مُدَّت فلا صحفٌ تُحيط بحرًا من الآلاءِ والنِّعَمِ

فالشاعر يصور النبوة بأشعة النور التي غمرت الأرض وحملت الهدى والنعم للبشرية.

ونجد صورة (النور) كذلك في قوله:

أتيتَ بالرحمة العظمى فكنتَ لهم نورًا من اللهِ يجلو حالك الظُّلَمِ

فالشاعر يشبه النبي (ﷺ) بالنّور الذي أرسله الله؛ ليمحو ظلام الشّرك، فكان كالنّور الّذي يمحو الظلام، فالنّور والظلام ثنائية تعكس صراع الإيمان في مواجهة الكفر، وكانت الغلبة للنور.

والشاعر دائمًا ما يعبّر عن الكفر بالظلام، كقوله:

فدينُك الحقُّ منصورٌ وإن رغمت أنوفُ من عاش في الأوحالِ والظُّلَم

فالظلام يحمل دلالة الكفر بما ينطوي عليه من سواد وتخبط وعدم رؤية، وبما يوحي به من ضيق نفسي.

وتتردد صورة اللون الأبيض في قول الشاعر:

ولو أتيتَ بغير الحق ما رُفِعتْ راياتُك البيضُ في نجدٍ ولا تُهمِ

فقد وصف الشاعر رايات الإسلام بالبياض دلالة على النقاء والصفاء والطهر.

الصور الشميّة:

وهي الصّور المستمدة من حاسة الشّم، وترتبط في القصيدة بالعطر والعبير، كقوله:

هو النبيُّ فلا تُحصى مكارمُهُ إذا شممت عبيرَ الروضِ فابتسمِ

فقد شبه الشاعر مكارم النبي (ﷺ) ومآثره بالعبير الذي يُشمُّ فيأسر النفس بعطره الفواح.

ومن هذه الصور قوله:

وعانقت روضة غنَّاء عابقةً تجوبُها أممٌ تمضي إلى أُمَمِ

فالروضة المزهرة تفوح بعطرها، وتعبق بشذاها فتنعش الروح.

الصور الذوقية:

وهي الصور التي تعتمد على حاسة التذوق، كقول الشاعر:

سُقيًا لأيّامه اللاتي أقام كما يُحدّثُ الناسَ عن عادٍ وعن إرَمِ

فالشاعر يدعو بالسقيا لتلك الأيام الخوالي، حين كان النبي (ﷺ) يمتع الناس بالعظات والأقاصيص الدينية.

ومن ذلك قوله:

ما بال حرفي يذوبُ اليومَ فوق فمي كما يذوبُ ندي النَّبت وهو ظَمِي

فالذوبان في الفم دلالة على حاسة التذوق.

نخلص مما سبق إلى أن الصورة الفنية لعبت دورًا بارزًا في تجسيد تجربة الشاعر، وتشخيص أفكاره، فكانت الصورة وليدة خيال نشط، واستقى منابعها من البيئة الطبيعية كالبحر والرياض، ومن الأماكن المقدسة، ومن الثقافة الدينية.

وقد تنوعت صور الشاعر ما بين صور كلية وصور جزئية وصور للحواس، وأسهمت هذه الصور في رسم الصورة المثالية للنبي (ﷺ) وللدعوة الإسلامية، كما صورت الصراع بين الإيمان والكفر من خلال إيحاءات الصور اللونية.

المبحث الرابع: أسلوبية الإيقاع

الإيقاع عنصر جوهري في الشّعر، فلا شعر من دون موسيقى، وهو "وحدة النّغم التي تتكرر على نحوٍ ما في الكلام أو في البيت، أو توالي الحركات والسّكنات على نحوٍ منتظم" [1].

ويُعرّف الإيقاع أيضًا بأنّه "تردُّد ظاهرة صوتية على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة"[2].

ويُعَدُّ الوزن بإطاره الخارجي جزءًا من الإيقاع؛ لأنّ الإيقاع أشمل من الوزن بوصفه بنية كاملة تتضمن قيمًا موسيقية وصوتية تنبع من تكرار وحدات موسيقية معينة، وهو ما يمنح الشعر رونقًا وجرسًا موسيقيًّا يمتع السّامع أو المتلقّي، فالشعر – كما قال إليوت " يجب أن يمنح المتعة" [3]، وهذه المتعة تنبع من التّشكيل الجمالي والموسيقي.

والإيقاع يعدّ جزءًا من أسلوب الشّاعر؛ لأنّه ليس عنصرًا مستقلًا عن القصيدة، ولا ينفصل عن أية ممارسة أسلوبية، ولذلك فكل شاعر له أسلوب خاص في الإيقاع الذي لا ينبع فقط من الموسيقى الخارجية، بل يمتد فيشمل موسيقى الحشو والظواهر الصوتية الأخرى التي تمنح الإيقاع خصوصيته،

---

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط ٦، دار نهضة مصر، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ٤٣٥.

[2] محمد أحمد فتوح، الروافد المستطرفة بين جدليات الإبداع والتلقي، ط١، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، د.ت، ص ١١٩.

[3] إليوت، في الشّعر والشّعراء، ترجمة: محمد جديد، ط١، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩١م، ص ١٣.

ولذلك وصف الأعشى بأنه صناجة العرب بما كان يوفره لإيقاعه الشعري من سمات فارقة تنفعل بها النفوس، وتتأثر بها القلوب.

ولكي نتعرف على خصائص أسلوبية الإيقاع في قصيدة (عفواً إمام الهدى) نتناول العناصر الآتية:

الإيقاع الخارجي:

وهو ما يعرف أيضًا بموسيقى الإطار الخارجي، ويشتمل على البحر الشّعري والقافية، كما أنّ الوزن عنصر أساسي في القصيدة، وقد أعلى ابن رشيق من قيمته، بل جعله " أعظم أركان حدّ الشّعر، وأولاها به خصوصية" [1].

وقد نظم الشاعر قصيدة (عفواً إمام الهدى) في البحر البسيط وهو البحر الذي اختصت به البديعيات، وهذا يعني أنّه كان محكومًا بنظم القصيدة في هذا البحر، ووزنه:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

وقد استعمله الشاعر في صورته التامة، ولكنّه تصرف في العروض والضرب، فجاءا مخبونين على وزن (فعِلن) وهو ما يتضح منذ مطلع القصيدة، كما في قوله:

ما بال حرفي يذوبُ اليومَ فوق فمي كما يذوبُ نديّ النَّبت وهو ظَمِي

وتقطيعه:

---

[1] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣م، ١٤١/١.

/ه/ه//ه /ه//ه /ه/ه//ه ///ه //ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

وهذا الخبن في العروض والضرب يختصران المسافة الزمنية للتردد الإيقاعي، ويكسران رتابة أو نمطية الشكل التام في البحر.

وكثيرًا ما يعمد الشّاعر إلى إحداث زحافات في حشو الأبيات للإسراع بوتيرة الإيقاع، وهي ظاهرة مطّردة في أبيات القصيدة، ومن ذلك قوله:

بسطتُ قلبي لأفكاري فما ولو مزجت مدادًا جاريًا بدمي رَضِيتْ

//ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه //ه/ه//ه /ه//ه /ه//ه ///ه

متفعلن فعلن مستفعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

فعلن

فقد حدث زحاف في التفعيلة الأولى بحذف الحرف الثاني الساكن ويسمى (خبنًا)، كما حدث الشيء نفسه في عروض البيت، وحدث كذلك في التفعيلتين الأولى والثانية من الشطر الثاني، وفي ضرب البيت، وهذا الحذف يتساوق مع حركة البسط وفعل مزج المداد بالدماء، ويختصر المسافة الزمنية. ومن ذلك قوله:

أما رأيتَ قُريشًا في بلاغتها تخرُّ راكعةً من رَوْعةِ الحِكَمِ؟

//ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه //ه//ه ///ه /ه/ه//ه ///ه

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

فقد حدث (خبن) في التفعيلتين الأولى والثانية وفي عروض البيت، وكذلك الحال في الشطر الثاني في التفعيلتين الأولى والثانية وفي ضربه، وهذا الحذف يتماشى مع الحركة المبثوثة في البيت التي تصور ردّ فعل قريش وهي (تخرُّ راكعة) من بلاغة القرآن.

وقد تنوعت المقاطع في القصيدة، فهناك مقاطع قصيرة تدلُّ على سرعة الحركة، كقوله:

وكلُّ قافية تزورُّ نائية كمن يحاذر –ليلاً– زلّة القَدَمِ

ففي الشطر الأول نجد مثل هذه المقاطع القصيرة التي يتوازى فيها الإيقاع، كقوله:

كـــكـــلُّ قـــــــافيةٍ

مستفعلن فعلن

تـــزورُّ نـــــــائية

مستفعلن فعلن

وهناك مقاطع طويلة تعبر عن حالات النفس وانفعالاتها، كقوله:

بسطتُ قلبي لأفكاري فما ولو مزجت مدادًا جاريًا بدمي رَضِيتْ

فالمعاني تتدفق بعفوية لتصور حالة القلق النفسي التي اعترت الشاعر من هول المقام.

القافية:

القافية هي عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءًا مهمًا من الموسيقى الشعرية[1].

والقافية ليست بحرف وإنما هي –كما عرفها الخليل– من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل السّاكن[2].

وللقافية وظيفة خاصة في إحداث التطريب، وهي تتعاون مع الوزن في إثراء القصيدة بالموسيقى. وقد اتخذت قصيدة (عفوًا إمام الهدى) من حرف الميم المكسورة رويًّا لها؛ لتتّفق في ذلك مع القصائد البديعيات.

والشاعر كثيرًا ما يمهد لقوافيه، ويستدعيها على نحو يجعل السامع يتوقعها، وهو ما يعرف بالتّمكين، كقوله:

وعانقت روضة غنّاء عابقةً تجوبُها أممٌ تمضي إلى أُمَمِ

فقد مهد للقافية بكلمة من جنسها بحيث يتوقع السامع اجتلابها، فقوله (تجوبها أممٌ) استدعت قوله (تمضي إلى أمم).

ومن ذلك قوله:

كل القلوب إذا ما ذُكّرت ذكرت ما كان لله من فَضلٍ ومن كَرَمِ

فقد مهّد للقافية (كرم) بكلمة تستدعيها وتقترن بها وهي (من فضل).

---

[1] ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط٦، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ١٧.

[2] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف بمصر، مادة (فقأ).

ومن ذلك قوله:

ما بين مكّة صان اللهُ حُرْمتَها وبين طيبة من عَهَدٍ ومن رَحِمِ

فعبارة من (عهد) استدعت بالضرورة القافية (من رحمِ).

وكذلك قوله:

مِن غارِ ثورٍ إلى حجرٍ إلى أُحدٍ إلى الصّفا فإلى رُكْنٍ وملتزمِ

فكلمة (ركن) استدعت القافية (ملتزم).

وقوله:

تنزَّلت فيه آياتُ الكتاب فلو رأيت كيف تواري حالك الظُّلَم؟

فكلمة (حالك) تستدعي كلمة (الظلم).

وقد تأتي الكلمة حاملة المعنى نفسه للكلمة التي سبقتها كقوله:

أشعّةُ النورِ قد مُدَّت فلا صحفٌ تُحيط بحراً من الآلاءِ والنِّعَمِ

فكلمة (النّعم) تحمل المعنى نفسه لكلمة (الآلاء) السابقة لها مما يجعل القافية ضرباً من تحصيل الحاصل.

ومن أمثلة استدعاء القافية قوله:

سُقيًا لأيّامه اللاتي أقام كما يُحدّثُ الناسَ عن عادٍ وعن إرَمِ

فكلمة (عاد) استدعت كلمة (إرم).

ومن ذلك قوله:

لسدرة المنتهى كانت نهايتُهُ وقاب قوسين عند اللّوحِ والقَلَمِ

فكلمة (اللوح) استدعت قافية (والقلم).

والأمثلة على ذلك كثيرة حيث تمثل ظاهرة مطردة في قوافي القصيدة، وتعبر عن خصوصية أسلوبية.

وقد يتم استدعاء القافية من خلال التضاد، كقوله:

للجنّ للإنس للأجيال ما قصدتْ شريعةُ اللهِ في يُسْرٍ ولا عَدَمِ

فكلمة (يُسر) استدعت الكلمة المضادة لها (عدم).

وقد تأتي القافية في صورة مشبه به في كلمة واحدة، كقول الشاعر:

حتى أنختُ بأطياف المنى فَهَمَتْ عيني وأرسلت العبراتِ كالدّيمِ

فقد جاءت القافية (كالديم) مشبه به (للعبرات) إذ جعل الدموع تنهمر فياضة كالسحاب الممطر.

ومن ذلك قوله:

عميٌ بصائرهم، سودٌ ضمائرهُمْ يرعون في مُنَع اللذان كالغَنَم

فقد جاءت القافية (كالغنم) مشبهًا به لمن يرعون في متع اللذات.

وثمة ظاهرة سلبية نراها في قافية القصيدة، وهي تكرار القافية في بعض الأحيان، كقوله:

تنزَّلت فيه آياتُ الكتاب فلو رأيت كيف تواري حالك الظُّلَمِ

فقد ترددت القافية نفسها في قوله:

أتيتَ بالرحمة العظمى فكنتَ لهم نورًا من اللهِ يجلو حالك الظُّلَمِ

التصريع: وهو –كما يعرفه السكاكي– ما يُتعمد فيه اتباع العروض الضرب في وزنه ورويّه[1].

فالتصريع يتحقق في صدر البيت الأول وعجزه، ويأتي في مطالع القصائد وإن كان ليس مطّردًا، ولكن وجوده مستحب؛ لأنه يُطرب الأذن بموسيقاه المترددة في أواخر شطري البيت.

وقد جاء مطلع قصيدة (عفوًا إمام الهدى) مُصَرَّعًا، كما في قول الشاعر:

ما بالُ حرفي يذوبُ اليوم فوق فمي؟ كما يذوبُ نديٌّ اكنبّت وهو ظمي

وفيما عدا المطلع فإن الشاعر لم يلتزم بالتصريع في أبيات القصيدة الأخرى.

موسيقى الحشو:

وهو نوع آخر من الموسيقى يُضاف إلى موسيقى الإطار الخارجي، " وهي تلك الموسيقى النابعة من تكرار الأصوات والألفاظ، والتقطيع الرأسي والأفقي والتوازن، أو ما يعرف بحسن التقسيم"[2].

فموسيقى الحشو عبارة عن انسجام صوتي داخلي ينبعث من التوافق والتوازن الموسيقي بين الألفاظ، وفيها تتمثل أسلوبية الإيقاع؛ لأنَّها" موسيقى خفية تنبع من اختيار الشَّاعر لكلماته، وما بينها من تلائم في الحروف

---

[1] ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، تنقيح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م، ص ٥٢٧.

[2] شريف سعد الجيار، شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية (مرجع سابق)، ص ١٢٩.

والحركات، وكأن للشاعر أذنًا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل مشكلة، وكل حرف وحركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء"[1].

حسن التقسيم:

ومن أمثلته قول الشاعر:

عميٌ بصائرَهمْ، سودٌ ضمائرهُمْ يرعون في مُتعِ اللّذّاتِ كالغنمِ

والتقسيم واضح في صدر البيت حيث تساوت الجملتان (عميٌ بصائرهم، سود ضمائرهم) في البناء الموسيقي، مما أحدث ثراء موسيقيًا.

وقد تتولد الموسيقى من التكوين الصوتي الناجم من تقسيم المقاطع، كقوله:

هو الأمينُ، فلا شـــكٌ يساورهمْ

هو الحكيمُ، ربيبُ المجد والكـــــــرمِ

فجملة (هو الأمين) تتوازى صوتيًا مع جملة (هو الحكيم) وكذلك قوله (فلا شك يساورهم) تتوازى صوتيًا مع جملة (ربيب المجد والكرم).

ونجد مثل هذا التوافق والتوازي في مواضع كثيرة في القصيدة، ومنها:

١- وكلُّ قافية // تـــــــــــزورُ نائيةً

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

٢- تخونها أممٌ // تمضي إلى أُممِ

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

---

[1] شوقي ضيف، النقد الأدبي، دار المعارف بمصر، ص ٩٧.

٣- وعانقت روضةً // غـــنّاء عابقةً

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

٤- شوقُ المحبّ إلى // لُقيا أحبته

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

٥- كلُّ القلوبِ إذا // ما ذُكّرت ذكرت

مستفعلن فعلنَ مستفعلن فعلن

٦- من غار ثورٍ إلى // حُجرٍ إلى أُحُدٍ

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

٧- عفواً إمام الهدى // من فاض حُبّكمُ

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

٨- فليعلنوا حربهمْ // شهواءً ظالمةً

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

فكلُّ جملتين من الجمل تتوازيان موسيقيًا مما يُولّد موسيقى داخلية تثري إيقاع القصيدة.

لزوم ما لا يلزم:

لقد عدّه ابن المعتز من محاسن الكلام[1]، وعرفه الخطيب القزويني بقوله: " هو أن يجيء قبل حرف الروي وما في معناه من الفاصلة ما ليس بلازم في

---

[1] ينظر: عبدالله بن المعتز، كتاب البديع، تحقيق: عرفان مطرجي، ط١، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ٢٠١٢م، ص١٠٢.

مذهب السجع"[1]، ومعنى ذلك أن يلتزم الشاعر في شعره قبل حرف الروي حرفًا آخر فصاعدًا من غير تكلف، ليحدث جرسًا موسيقيًّا تطرب إليه الأذن، وتبعث على تأمل المعنى وإبداعه.

ومما يمثّل ذلك قول الشاعر:

وعانقت روضة غنّاء عابقةً تجوبُها أُمَمٌ تمضي إلى أُمَمِ
جبريلُ جاء به تسري نسائمُهُ على القلوب فتحيي هامد الرّمَمِ
قالوا حكاية كذّاب يُزيّنُها وسحرُ بابل منسوخاً عن الأُممِ
حتى دنا فإذا الجنّانُ مشرعةٌ أبوابها لذوي العرفانِ والهممِ
أتيتَ من بعد عيسى والورى رمَمٌ فكنت كالغيث أحياها مدَ الرّممِ
بعثت من حَفر الأموات طائفةً لما أجابوا فكانوا قادة الأممِ
يجنّدون لدعواهم (أغيلمةً) قد أُحكمت منهمُ الآذانَ بالصَّممِ

فهذا اللون يمثل ظاهرة أسلوبية شائعة في القصيدة، إذ أكثر منه الشاعر طلبًا للجمال الموسيقي، ودلالة على تمكنه العَروضي، فالتزم الشّاعر قبل حرف الروي (الميم) حرفًا آخر من جنسه، فتجاورت الميمات، وتعانقت بشكل مطّرد على نحو يثري الإيقاع، ويجلب المتعة للمتلقّي، وقد اشتهر بهذا اللّون البديعي أبو العلاء المعري، فنظم في ذلك ديوانه (لوزم ما لا يلزم).

ويتردد الصوت المتكرر بصورة ملحوظة في حروف معينة تبدو أشبه بالمفتاح الموسيقي للقصيدة، من أبرزها حرف (الميم) الذي يتردد بكثافة سواء

[1] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مرجع سابق، ص ٣٦٧.

في القافية أو في حشو البيت، وهو صوت شفويّ مجهور متوسط لا هو بالشّديد ولا بالرخو[1].

وتتردد الأصوات ببنى المجهور والمهموس، ونلحظ غلبة الأصوات المجهورة، وكثيراً ما تستخدم في سياق المدح والفخر، وكان ميل الشاعر لهذه الأصوات دليلًا على نزوعه نحو نبرات الصوت المرتفعة.

نخلص – مما سبق – إلى أن الشاعر احتذى البناء الإيقاعي للمنظومة البديعية، فنظم قصيدته في بحر البسيط، واختار لها قافية الميم المكسورة، واجتهد في أن يضفي على قصيدته سمات خاصة، كالتنوع الإيقاعي، والتلوين الصوتي، والإكثار من الزحافات، والتوازي، والتمهيد للقوافي، بالاستدعاء، وتوافق الألفاظ، واللجوء إلى حسن التقسيم، ولزوم ما لا يلزم، وهي عناصر أسهمت في تحقيق الثراء الموسيقي في القصيدة.

---

[1] ينظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، ١٩٩٠م، ص ٤٥.

الخاتمة

بعد التحليل الأسلوبي لقصيدة (عفواً إمام الهدى) للشاعر محمد بن عائض القرني، والوقوف على أبرز ظواهرها الأسلوبيّة يتبيّن أنَّ قصيدة المديح النّبوي لاسيما البديعيَّات ما زال لها حضور واضح في المشهد الشّعري في المملكة العربية السعودية لما تحظى به من مكانة دينية كبيرة في نفوس الشّعراء، ولعلنا نستخلص من خلال الدراسة النتائج الآتية:

١) اقتربت قصيدة (عفواً إمام الهدى) من شكل المنظومة البديعية، وذلك من خلال التزام الشاعر بالبحر البسيط والرويّ المتمثل في حرف الميم المكسورة، وفي اهتمام الشاعر بتضمين البديع، وفي توجيه موضوع القصيدة إلى المديح النّبوي.

٢) صدر الشاعر محمد بن عائض القرني في قصيدته عن نزعة دينية عميقة، وحب خالص للنبي(ﷺ)، والتأثر الواضح بالسيرة النبوية، وقصة الإسراء والمعراج.

٣) عني الشاعر عناية واضحة بتوظيف الأساليب الإنشائية، وخرج بها إلى أغراض بلاغية عديدة.

٤) جاء الاستفهام في طليعة الأساليب الإنشائية التي عوّل عليها الشاعر، واستطاع أن يحمّله دلالات مجازية متعددة، ويعبر به عن انفعالاته، وكان يعمد إلى تكرار أدوات الاستفهام غير مرة في البيت الواحد، ويأتي به في كثير من الأحيان بعد النّداء.

٥) جاء استعمال أسلوب الأمر في المرتبة الثانية –بعد الاستفهام– وكشف توظيفه عن خصوصية تمثلت في الانفتاح على النص القرآني بصفة خاصة.

٦) من خصوصية استعمال الشاعر للنداء أنَّه أتى في صورة مركب إضافي، وفي تركيب مكتمل الدلالة، وقد اختص النبي (ﷺ) بالخطاب دون غيره تقديراً لعظمته.

٧) أبرزت الدراسة إيثار الشاعر لتراكيب معينة، منها الاعتراض والتقديم والتأخير تحقيقًا لفكرة العدول الأسلوبية.

٨) كان التكرار من السّمات الأسلوبيّة الّتي لها حضور واضح في القصيدة، وقد استعمله الشّاعر بكثرة ليؤدّي وظائف عدّة، منها إبراز المعنى وتأكيده وجذب انتباه المتلقّي.

٩) أبرزت الدراسة خاصية أسلوبية أخرى للشاعر، وهي تكثيف حضور الضمائر بأنواعها لا سيما ضمير الغائب المنفصل (هو) واتباعه بصفة من صفات النبي (ﷺ).

١٠)أكثر الشّاعر من توظيف أساليب النّفي؛ ليؤكّد فكرة التّضاد بين الإيمان والكفر، ويمنح المعنى طاقة إيجابية.

١١)أكد الإحصاء سيطرة الجمل الإسمية في مقابل الجمل الفعلية، وذلك بقصد التحقيق والثبات وتمكين المعنى وتأكيده، وكذلك تصوير أجواء الصراع في القصيدة.

١٢)وظَّف الشاعر كثيرًا من ألوان البديع في قصيدته مقتربًا بها من شكل المنظومة البديعية، ومثّل ذلك سمة أسلوبية خاصة للشاعر قياسًا بالشاعر المعاصر الذي لم يعد يكلف بتضمين البديع.

١٣)اتخذ الشاعر من تضمين البديع وسيلة لتزيين المعنى وتحسينه، ورفده بقيم جمالية، والعدول أسلوبيًا بالمعنى باستعمال الإشارة والتلويح والتعريض والتهكم والتضمين والمراجعة وحسن التعليل وغير ذلك من ألوان البديع.

١٤)توسل الشاعر بالتصوير؛ لإبراز أفكاره وتجسيدها في صور نابضة حية، وتنوعت أنماط الصورة عنده، فتوزعت بين صور كلية وصور جزئية وصور للحواس، وقد أسهمت الصورة في تحريك الأحداث وتفاعلها، وبث روح الحياة فيها.

١٥)برزت الخصائص الأسلوبية للشاعر في البنية الإيقاعية للقصيدة، ومن ذلك عناية الشاعر بموسيقاه من خلال توظيف عدة عناصر، منها حسن التقسيم والتوازي والتوافق الموسيقي بين الألفاظ والجمل، وتكرار الأصوات والإكثار من الزحافات في حشو البيت للإسراع بحركة الأحداث.

١٦)أكثر الشّاعر من التّمهيد لقوافيه باستدعاء ما يشاكل القافية من ألفاظ، ومثلت هذه الظاهرة سمة أسلوبية للشّاعر.

أكّد البحث أن قصيدة المديح النبوي ما زال لها حضور واضح في المشهد الشعري في المملكة العربية السعودية، وأنها تحظى بمنزلة دينية رفيعة عند الشّعراء المعاصرين.

المصادر والمراجع:

أولاً- المصادر:

١. القرني (محمد بن عائض)، (د. ت) رشفات من اليم، ط١، دار الطرفين، مكة المكرمة.

ثانياً- المراجع:

٢. الأثاري (شعبان الأثاري)، (١٣٩٧هـ - ١٩٧٧م)، بديعية الأثاري ، تحقيق هلال ناجي، ط١، بغداد، وزارة الأوقاف.

٣. ابن الأثير (د. ت)، المثل الـ سائر في أدب الكاتب والـ شاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط. دار نهضة مصر، القاهرة.

٤. إليوت (ت. س.)، (١٩٩١م) في الشعر والشعراء، ترجمة محمد جديد، ط١، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا.

٥. أنيس، إبراهيم، (١٩٩٠م) الأ صوات اللغوية، مكتبة الأنجلو الم صرية، القاهرة، د.ط.

٦. أنيس (إبراهيم)، (١٩٨٨) موسيقى الشعر، ط٦، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

٧. الجاحظ، عمرو بن بحر(١٩٨٨م) البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام هارون، ط٧، مكتبة الخانجي، القاهرة.

٨. جعفر، قدامة، (د،ت) نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت.

٩. جمعة (حـ سين)، (٢٠٠٥م) جماليات الخبر والإن شاء - درا سة بلاغية جمالية نقدية، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا.

١٠. الجيار، شريف سعد، (٢٠٠٨م) شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

١١. الحلبي، ابن فهد،(١٩٨١) حـ سن التو سل إلى صناعة التر سل، المطبعة الوهبية، القاهرة.

١٢. الحلي (صفي الدين)، ديوان الصفي الحلي، بط: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، لبنان.
١٣. الحموي، ابن حجة (١٩٨٧م) خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: شعبان شعيتو، ط١، دار ومكتبة الهلال، بيروت.
١٤. الخطابي، أبو سليمان حمد بن محمد، (١٩٦٨م)، بيان إعجاز القرآن، تحقيق محمد زغلول سلام، محمد خلف الله أحمد، دار المعارف، القاهرة.
١٥. الخفاجي، ابن سنان (١٩٨٢م) سر الفصاحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت.
١٦. ديتش (ديفيد (١٩٩٧م) مناهج النقد ألأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت.
١٧. ابن رشيق (١٩٨٣م) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الكتب العلمية، بيروت.
١٨. زايد، علي عشري (١٩٩٧م) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط١، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة.
١٩. أبو زيد، علي، (د. ت)، البديعيات في الأدب العربي – نشـــأتها – تطورها – أثرها، ط. عالم الكتب، القاهرة.
٢٠. سانتريس، فيلي (٢٠٠٣م) نحو نظرية أسلوبية لسانية، ترجمة خالد محمود جمعة، ط. دار الفكر، دمشق- سوريا.
٢١. السكاكي (١٩٨٧م) مفتاح العلوم، قرأه وضبه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت.
٢٢. سلام، محمد زغلول (١٩٧١م) الأدب العربي في العصر المملوكي، ط١، دار المعارف، القاهرة.
٢٣. سليم، محمود رزق (١٣٨١هـــــ - ١٩٦٢م) عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة.

٢٤. ضيف، شوقي، (١٩٦٢م) النقد الأدبي، دار المعارف بمصر، القاهرة.

٢٥. ابن عاشور (١٤٣٣هـ) أصول الإنشاء والخطابة، تحقيق: ياسر بن حامد المطيري، ط١، مكتبة دار المنهاج، الرياض.

٢٦. عتيق، عبد العزيز (١٤٣٠هـ) علم المعاني، ط١، دار النهضة العربية، بيروت.

٢٧. العدواني، ابن أبي الإصبع، (د.ت) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق د. حفني محمد شرف، ط. المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، مصر.

٢٨. عصفور، جابر (د. ت) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار المعارف بمصر.

٢٩. العسكري، أبو هلال (١٩٨٦م) كتاب الصناعتين، تحقيق: محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت.

٣٠. علام، عبد الواحد، (١٩٩٢م)، اتجاهات نقد الشعر في مصر، ط٢، مكتبة الشباب، القاهرة.

٣١. العلوي، يحيى بن حمزة، (١٩١٤م) كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ط١، دار الكتب الخديوية، مصر.

٣٢. عياد، شكري محمد (١٩٨٨م) اللغة والإبداع، ط١، دار إنترناشيونال للطبع والنشر، القاهرة.

٣٣. عياد، شكري محمد (١٩٨٢م) مدخل إلى علم الأسلوب، ط١، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض.

٣٤. عيد، رجاء (٢٠١٧م) لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، ط١، منشأة المعارف، الإسكندرية.

٣٥. فتوح، محمد أحمد (د. ت) الروافد المستطرفة بين جدليات الإبداع والتلقي، ط١، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت.

٣٦. فضل، صلاح (١٩٩٢م) علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته) مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة.

٣٧. ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم (١٩٥٤م) تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، ط١، دار إحياء التراث العربي، القاهرة.

٣٨. القزويني، الخطيب) (د.ت) الإيضـــاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

٣٩. القط، عبد القادر، (١٩٧٨م) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة.

٤٠. القيرواني، ابن رشيق، (١٩٨٣م) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الكتب العلمية، بيروت.

٤١. الكفومي، أبو البقاء أيوب (١٩٩٨م) كتاب الكليات، تحقيق: عدنان درويش، ومحمد المصري، دار الرسالة، بيروت.

٤٢. الهاشمي، أحمد إبراهيم (د.ت) جواهر البلاغة في البيان والمعاني والبديع، تدقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت.

٤٣. وهبة، مجدي وكامل المهندس (١٩٨٤م) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت.

٤٤. المستعصمي، محمد بن أيدمر (٢٠١٥م) الدر الفريد وبيت القصيد، تحقيق: كامل سلمان الجبوري، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت..

٤٥. المسدي، عبد السلام (١٩٧٧م) الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، ط١، تونس.

٤٦. مصلوح، سعد (١٤١٢هـ ـــ - ١٩٩٢م) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، مصر.

٤٧. مطلوب، أحمد (١٩٨٠م) أ ساليب بلاغية (الف صاحة – البلاغة – المعاني) وكالة المطبوعات، الكويت.

٤٨. ابن المعتز، عبدالله (٢٠١٢م) كتاب البديع، تحقيق: عرفان مطرجي، ط١، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت.

٤٩. ابن مع صوم،(١٩٦٨م) أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، ط١، مكتبة العرفان، العراق.

٥٠. ابن منظور، (د.ت) لسان العرب، دار المعارف بمصر.

٥١. هارون، عبد السلام (١٩٧٩م) الأ ساليب الإنشائية في النحو العربي، ط٢، الخانجي، القاهرة.

٥٢. هلال، محمد غنيمي (١٩٩٧م) الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

٥٣. هلال، محمد غنيمي، (٢٠٠٥م) النقد الأدبي الحديث، ط ٦، دار نهضة مصر، القاهرة.

References:□

Awlan-al-maṣādir :

1 -al-Quranī (Muḥammad ibn ‘Ā’iḍ), (D. t) Rashafāt min alym, Ṭ1, Dār al-Ṭarafayn, Makkah al-Mukarramah.

Thānyan-al-marāji‘ :

2-al’thāry (Sha‘bān al’thāry), (1397h-1977M), badī‘īyah al’thāry, taḥqīq Hilāl Nājī, Ṭ1, Baghdād, Wizārat al-Awqāf.

3-Ibn al-Athīr (D. t), al-mathal al-sā’ir fī adab al-Kātib wa-al-shā‘ir, taḥqīq Aḥmad al-Ḥūfī wbdwy Ṭabānah, Ṭ. Dār Nahḍat Miṣr, al-Qāhirah.

4-Ilīyūt (t. S.), (1991m) fī al-shi‘r wa-al-shu‘arā’, tarjamat Muḥammad jadīd, Ṭ1, Dār Kan‘ān lil-Dirāsāt wa-al-Nashr, Dimashq, Sūriyā.

5-Anīs, Ibrāhīm, (1990m) al-aṣwāt al-lughawīyah, Maktabat al-Anjlū al-Miṣrīyah, al-Qāhirah, D. Ṭ.

6-Anīs (Ibrāhīm), (1988) Mūsīqá al-shi‘r, ṭ6, Maktabat al-Anjlū al-Miṣrīyah, al-Qāhirah.

7-al-Jāḥiẓ, ‘Amr ibn Baḥr (1988m) al-Bayān wa-al-tabyīn, taḥqīq : ‘Abdussalām Hārūn, ṭ7, Maktabat al-Khānjī, al-Qāhirah.

8-Ja‘far, Qudāmah, (D, t) Naqd al-shi‘r, taḥqīq : Muḥammad ‘Abd al-Mun‘im Khafājī, Ṭ1, Dār al-Kutub al-‘Ilmīyah, Bayrūt.

9-Jum‘ah (Ḥusayn), (2005m) Jamālīyāt al-Khubar wa-al-inshā’-dirāsah balāghīyah jamālīyah naqdīyah, Ṭ1, Manshūrāt Ittiḥād al-Kitāb al-‘Arab, Dimashq-Sūriyā.

10-al-Jayyār, Sharīf Sa‘d, (2008M) shi‘r Ibrāhīm Nājī dirāsah uslūbīyah binā’īyah, Ṭ1, al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb, Miṣr.

11-al-Ḥalabī, Ibn Fahd, (1981) Ḥasan al-tawassul ilá ṣinā‘at al-tarassul, al-Maṭba‘ah al-Wahbīyah, al-Qāhirah.

12-al-Ḥillī (Ṣafī al-Dīn), Dīwān al-Ṣafī al-Ḥillī, bṭ : Karam al-Bustānī, Dār Ṣādir, Bayrūt, Lubnān.

13-al-Ḥamawī, Ibn ḥujjat (1987m) Khizānat al-adab wa-ghāyat al-arab, taḥqīq : Sha‘bān sh‘ytw, Ṭ1, Dār wa-Maktabat al-Hilāl, Bayrūt.

14-al-Khaṭṭābī, Abū Sulaymān Ḥamad ibn Muḥammad, (1968m), bayān I‘jāz al-Qur’ān, taḥqīq Muḥammad Zaghlūl Sallām, Muḥammad Khalaf Allāh Aḥmad, Dār al-Ma‘ārif, al-Qāhirah.

15-al-Khafājī, Ibn Sinān (1982m) Sirr al-faṣāḥah, Ṭ1, Dār al-Kutub al-‘Ilmīyah, Bayrūt.

16-dytsh (Dīfīd (1997m) Manāhij al-naqd al'dby bayna al-naẓarīyah wa-al-taṭbīq, tarjamat Muḥammad Yūsuf Najm, Dār Ṣādir, Bayrūt.
17-Ibn Rashīq (1983m) al-'Umdah fī Maḥāsin al-shi'r wa-ādābuh wa-naqdih, Dār al-Kutub al-'Ilmīyah, Bayrūt.
18-Zāyid, 'Alī 'Ashrī (1997m) 'an binā' al-qaṣīdah al-'Arabīyah al-ḥadīthah, Ṭ1, Dār al-fuṣḥá lil-Ṭibā'ah wa-al-Nashr, al-Qāhirah.
19-Abū Zayd, 'Alī, (D. t), albdy'yāt fī al-adab al-'Arabī – nash'atuhā – taṭawwuruhā – athrhā, Ṭ. 'Ālam al-Kutub, al-Qāhirah.
20-sāntrys, Filī (2003m) Naḥwa Naẓarīyat uslūbīyah lisānīyah, tarjamat Khālid Maḥmūd Jum'ah, Ṭ. Dār al-Fikr, dmshq-Sūriyā.
21-al-Sakkākī (1987m) Miftāḥ al-'Ulūm, qara'ahu wḍbh Na'īm Zarzūr, Dār al-Kutub al-'Ilmīyah, Bayrūt.
22-Sallām, Muḥammad Zaghlūl (1971m) al-adab al-'Arabī fī al-'aṣr al-Mamlūkī, Ṭ1, Dār al-Ma'ārif, al-Qāhirah.
23-Salīm, Maḥmūd Rizq (1381h-1962M) 'aṣr salāṭīn al-Mamālīk wa-nitājihi al-'Ilmī wa-al-adabī, Ṭ1, Maktabat al-Ādāb, al-Qāhirah.
24-Ḍayf, Shawqī, (1962M) al-naqd al-Adabī, Dār al-Ma'ārif bi-Miṣr, al-Qāhirah.
25-Ibn 'Āshūr (1433h) uṣūl al-inshā' wa-al-khaṭābah, taḥqīq : Yāsir ibn Ḥāmid al-Muṭayrī, Ṭ1, Maktabat Dār al-Minhāj, al-Riyāḍ.
26-'Atīq, 'Abd al-'Azīz (1430h) 'ilm al-ma'ānī, Ṭ1, Dār al-Nahḍah al-'Arabīyah, Bayrūt.
27-al-'Adwānī, Ibn Abī al-Iṣba', (D. t) taḥrīr al-Taḥbīr fī ṣinā'at al-shi'r wa-al-nathr wa-bayān I'jāz al-Qur'ān, taḥqīq D. Ḥifnī Muḥammad Sharaf, Ṭ. al-Majlis al-A'lá lil-Shu'ūn al-Islāmīyah, Miṣr.
28-'Uṣfūr, Jābir (D. t) al-Ṣūrah al-fannīyah fī al-Turāth al-naqdī wa-al-balāghī 'inda al-'Arab, Dār al-Ma'ārif bi-Miṣr.
29-al-'Askarī, Abū Hilāl (1986m) Kitāb al-ṣinā'atayn, taḥqīq : Muḥammad al-Bajāwī, wa-Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, al-Maktabah al-'Aṣrīyah, Bayrūt.
30-'Allām, 'Abd al-Wāḥid, (1992m), Ittijāhāt Naqd al-shi'r fī Miṣr, ṭ2, Maktabat al-Shabāb, al-Qāhirah.
31-al-'Alawī, Yaḥyá ibn Ḥamzah, (1914m) Kitāb al-Ṭirāz al-mutaḍammin li-asrār al-balāghah wa-'ulūm ḥaqā'iq al-i'jāz, Ṭ1, Dār al-Kutub al-Khidīwīyah, Miṣr.

32-‘Ayyād, Shukrī Muḥammad (1988m) al-lughah wa-al-ibdā‘, Ṭ1, Dār Intirnāshiyūnāl lil-Ṭab‘ wa-al-Nashr, al-Qāhirah.
33-‘Ayyād, Shukrī Muḥammad (1982m) madkhal ilá ‘ilm al-uslūb, Ṭ1, Dār al-‘Ulūm lil-Ṭibā‘ah wa-al-Nashr, al-Riyāḍ.
34-‘Īd, Rajā’ (2017m) Lughat al-shi‘r, qirā’ah fī al-shi‘r al-‘Arabī al-ḥadīth, Ṭ1, Munsha’at al-Ma‘ārif, al-Iskandarīyah.
35-Fattūḥ, Muḥammad Aḥmad (D. t) al-Rawāfid al-mustaṭrafah bayna jadalīyāt al-ibdā‘ wa-al-talaqqī, Ṭ1, Maṭbū‘āt Jāmi‘at al-Kuwayt, al-Kuwayt.
36-Faḍl, Ṣalāḥ (1992m) ‘ilm al-uslūb (mabādi’ih wa-ijrā’ātuh) Mu’assasat Mukhtār lil-Nashr wa-al-Tawzī‘, al-Qāhirah.
37-Ibn Qutaybah, ‘Abd Allāh ibn Muslim (1954m) Ta’wīl mushkil al-Qur’ān, taḥqīq al-Sayyid Aḥmad Ṣaqr, Ṭ1, Dār Iḥyā’ al-Turāth al-‘Arabī, al-Qāhirah.
38-al-Qazwīnī, al-Khaṭīb) (D. t) al-Īḍāḥ fī ‘ulūm al-balāghah, taḥqīq Muḥammad ‘Abd al-Mun‘im Khafājī, Dār al-Kitāb al-Lubnānī, Bayrūt.
39-al-Qiṭṭ, ‘Abd al-Qādir, (1978m) al-Ittijāh al-wijdānī fī al-shi‘r al-‘Arabī al-mu‘āṣir, Maktabat al-Shabāb, al-qā Hirrat.
40-al-Qayrawānī, Ibn Rashīq, (1983m) al-‘Umdah fī Maḥāsin al-shi‘r wa-ādābuh wa-naqdih, Dār al-Kutub al-‘Ilmīyah, Bayrūt.
41-alkfwmy, Abū al-Baqā’ Ayyūb (1998M) Kitāb al-Kullīyāt, taḥqīq : ‘Adnān Darwīsh, wa-Muḥammad al-Miṣrī, Dār al-Risālah, Bayrūt.
42-al-Hāshimī, Aḥmad iyrāhym (D. t) Jawāhir al-balāghah fī al-Bayān wa-al-ma‘ānī wa-al-badī‘, tadqīq : Yūsuf al-Ṣumaylī, al-Maktabah al-‘Aṣrīyah, Bayrūt.
43-Wahbah, Majdī wkāml al-Muhandis (1984m) Mu‘jam al-muṣṭalaḥāt al-‘Arabīyah fī al-lughah wa-al-adab, ṭ2, Maktabat Lubnān, Bayrūt.
44-al-Musta‘ṣimī, Muḥammad ibn Aydamur (2015m) al-Durr al-farīd wa-Bayt al-qaṣīd, taḥqīq : Kāmil Salmān al-Jubūrī, Ṭ1, Dār al-Kutub al-‘Ilmīyah, Bayrūt
45-al-Masaddī, ‘Abd al-Salām (1977M) al-uslūbīyah wa-al-uslūb, Naḥwa badīl alsny fī Naqd al-adab, Ṭ1, Tūnis.
46-Maṣlūḥ, Sa‘d (1412h-1992m) al-uslūb dirāsah lughawīyah iḥṣā’īyah, ‘Ālam al-Kutub, Miṣr.
47-Maṭlūb, Aḥmad (1980m) Asālīb balāghīyah (al-faṣāḥah – al-balāghah – al-ma‘ānī) Wakālat al-Maṭbū‘āt, al-Kuwayt.
48-Ibn al-Mu‘tazz, Allāh (2012m) Kitāb al-Badī‘, taḥqīq : ‘Irfān mṭrjy, Ṭ1, Mu’assasat al-Kutub al-Thaqāfīyah, Bayrūt.

49-Ibn Ma‘ṣūm, (1968m) Anwār al-Rabī‘ fī anwā‘ al-Badī‘, taḥqīq : Shākir Hādī Shukr, Ṭ1, Maktabat al-‘Irfān, al-‘Irāq.
50-Ibn manẓūr, (D. t) Lisān al-‘Arab, Dār al-Ma‘ārif bi-Miṣr.
51-Hārūn, ‘Abd al-Salām (1979m) al-asālīb al-inshā’īyah fī al-naḥw al-‘Arabī, ṭ2, al-Khānjī, al-Qāhirah.
52-Hilāl, Muḥammad Ghunaymī (1997m) al-adab al-muqāran, Dār Nahḍat Miṣr lil-Ṭibā‘ah wa-al-Nashr wa-al-Tawzī‘, al-Qāhirah.
53-Hilāl, Muḥammad Ghunaymī, (2005m) al-naqd al-Adabī al-ḥadīth, Ṭ 6, Dār Nahḍat Miṣr, al-Qāhirah.49-Ibn Ma‘ṣūm, (1968m) Anwār al-Rabī‘ fī anwā‘ al-Badī‘, taḥqīq : Shākir Hādī Shukr, Ṭ1, Maktabat al-‘Irfān, al-‘Irāq.
50-Ibn manẓūr, (D. t) Lisān al-‘Arab, Dār al-Ma‘ārif bi-Miṣr.
51-Hārūn, ‘Abd al-Salām (1979m) al-asālīb al-inshā’īyah fī al-naḥw al-‘Arabī, ṭ2, al-Khānjī, al-Qāhirah.
52-Hilāl, Muḥammad Ghunaymī (1997m) al-adab al-muqāran, Dār Nahḍat Miṣr lil-Ṭibā‘ah wa-al-Nashr wa-al-Tawzī‘, al-Qāhirah.
53-Hilāl, Muḥammad Ghunaymī, (2005m) al-naqd al-Adabī al-ḥadīth, Ṭ 6, Dār Nahḍat Miṣr, al-Qāhirah..