Journal Of the Iraqia University (77-1) 30 September (2026)

ISSN(Print): 1813-4521 OnLine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at
https://iasj.rdd.edu.iq/journals/journal/view/247

ميمية الفَرَزْدَقِ في مَدْحِ الإمامِ زَيْنِ العابِدِينَ(عليه السلام)(دراسة بلاغية)

م.م زينب جميل عبد

قسم حدائق العلوم والتكنولوجيا/الجامعة العراقية

Zainab jameel abd
zainab.j.abd@aliraqia.edu.iq

ملخص

تمثل قصيدة الفرزدق التي قالها في مدحِ الإمام علي بن الحسين زين العابدين، من عيونِ المدحِ في الشعرِ العربي، فهي تَزخرُ بصُوَرٍ بَلاغيَّةٍ مُتنوّعَةٍ تَتَوزَّعُ على عُلومِ البلاغةِ ، وقد جاءت هذه الفنونُ مُتضافِرَةً لِخِدمةِ غرضِ المَدحِ وإبرازِ سِماتِ الممدوح في القُوَّةِ والجُودِ والرِّفعة , وفيها تتجلّى صنوفٌ متعدّدة من الفنون البلاغية في علوم المعاني والبيان والبديع. ولهذا جاء البحث للوقوف عند هذه الفنون عن طريق ثلاثة مباحث درست فيها الاساليب التركيبية, و الاساليب البيانية , والأساليب الصوتية **كلمات مفتاحية** : ميمية الفرزدق ،الأساليب البيانية ،الأساليب التركيبية،الأساليب الصوتية.

Summary

Al-Farazdaq's poem praising Imam Ali ibn al-Husayn Zayn al-Abidin is considered a masterpiece of panegyric in Arabic poetry. It abounds with diverse rhetorical devices drawn from various branches of rhetoric. These devices work together to serve the purpose of praise and highlight the praised one's strength, generosity, and eminence. The poem showcases various rhetorical techniques within the fields of semantics, eloquence, and figures of speech. Therefore, this research examines these techniques through three sections: structural, figurative, and phonetic Keywords: Al-Farazdaq's Mimiyya, rhetorical devices, syntactic structures, phonological devices..

مقدمة :

تُعَدُّ قصيدة الفرزدق في مدح الإمام علي بن الحسين زين العابدين من أبرز النصوص الشعرية التي ارتبطت بسياقٍ تاريخيٍّ ذي دلالة سياسية واجتماعية واضحة في العصر الأموي، وقد قيلت هذه القصيدة في موسم الحج في مكة المكرمة، حين كان الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك حاضرًا بين الحجيج، وتذكر المصادر أن هشام حاول استلام الحجر الأسود، غير أن شدة الزحام منعته، فجلس ينتظر. ثم أقبل الإمام زين العابدين، فانفرج له الناس إجلالًا لمكانته الدينية وسموّ نسبه، حتى استلم الحجر بسهولة، وقد أثار هذا المشهد تساؤل أحد الحاضرين من أهل الشام عن شخصية الإمام، فأنكر هشام معرفته به، عندئذٍ بادر الفرزدق، وكان شاهدًا على الحادثة، إلى إلقاء قصيدته المشهورة التي استهلها بقوله: (الديوان :١٩٨٧: ٥١١)

هذا الذي تعرف البطحاء وطأتهُ والبيتُ يعرفهُ والحِلُّ والحَرَمُ

وقد جاءت القصيدة بمنزلة بيان شعري يثبت نسب الإمام الشريف، ويبرز فضله وورعه وعلمه، ويؤكد حضوره المعنوي في وجدان الأمة. فهي لم تكن مدحًا تقليديًا، بل اتخذت طابعًا دفاعيًا توثيقيًا، إذ واجهت إنكار السلطة بإقرار الحقيقة، وجعلت من المكان المقدس شاهدًا على مكانة الممدوح. وتشير الروايات إلى أن موقف الفرزدق هذا أغضب هشام، فأمر بحبسه. ومع ذلك، ظلّت القصيدة محفوظة في كتب الأدب والتاريخ، بوصفها نموذجًا للشعر الذي يتجاوز حدود المجاملة إلى التعبير عن موقفٍ أخلاقيٍّ واضح. (الاغاني:د.ت:ج٤/٢٣١_٢٣٢)(الاغاني ج٥/٤٤٦)

سبب اختيار الموضوع :

الوقوف على نص شعري خالد جمع أساليب بلاغية ، وبيانية ، وصوتية ارتجالا دون الإعداد المسبق لذلك ، وتيمنا بالممدوح، والرغبة في تجديد تلك النصوص الخالدة من خلال قراءاتها المتعددة .

منهج البحث :

اتبعنا المنهج التحليلي المتضمن تحليل النصوص الشعرية ، وبيان جمالية أساليبها ، التي أفصحت عن قدرة الشاعر في اختياره تراكيبه ، وعبارته ، التي جاءت موائمة لشخصية الممدوح وهو الإمام زين العابدين (ع).

المبحث الأول الاساليب البيانية

علم البيان هو العلم الذي يعرف بانه ايراد المعنى الواحد بطرائق مختلفة لغرض وضوح الدلالة. (القزويني :د.ت: ١٢٠)فالغاية منه تتمثّل في إظهار معنى محدّد عبر طرائق تعبيرية متنوّعة، تتيح للمتلقي إدراكه في صورٍ متعددة الدلالات، فالشاعر من خلال هذه الأساليب لا يكتفي بعرض الفكرة عرضًا مباشرًا، بل يسعى إلى تشكيل لوحة شعرية نابضة بالحياة، تُجسّد تجربته الشعورية وتترجم أحاسيسه في إطار فنيّ مؤثّر، وهو في ذلك يوظّف الخيال توظيفًا خلاقًا، فلا ينقل الصورة كما هي في الواقع، بل يعيد صياغتها ويثريها بإضافاتٍ مبتكرة تمنحها عمقًا وجمالًا، فتغدو أكثر تأثيرًا، وإيحاءً. (أحمد مطلوب:١٩٨٣: ٤٠)فعملية التخيل تمثل " الاساس الأول الذي ينطلق منه الفنان بعد انفعاله , ليضع إحساسه ومشاعره , وصوره الكثيرة في شكل فني منظم ". (د.علي عباس :١٩٧٥: ٣٧) وقد زخرت قصيدةُ الفرزدق بطيفٍ واسعٍ من الأساليب البلاغية التي أسهمت إسهاماً واضحاً في بناء الصورة الشعرية وإبراز الدلالة وتكثيفها، فجاءت هذه الأساليب متنوّعة في توظيفها، عميقة في أثرها، مشكلةً نسيجاً فنياً متماسكاً تتجلى ملامحه على النحو الآتي.

١ _ التشبيه

يكتسب التشبيه أهمية خاصة كونه عنصر مهم من عناصر تشكيل الصورة البيانية , فقد اتخذه الشاعر وسيلة مهمة يتوصل عن طريقها إلى انتاج معانيه في صوره الشعرية , فهو " من أشرف كلام العرب , وفيه تكون الفطنة والبراعة " (الديوان: ١٩٨٧ :٥١٣), وقد وظفه الشاعر في قوله : (الديوان :١٩٨٧: ٥١٢)

يَنْشَقُّ ثَوْبُ الدُّجَى عَنْ نُورِهِ غُرَرًا كَالشَّمْسِ تَنْجَابُ عَنْ إِشْرَاقِهَا الظُّلَمُ

شبه الممدوح بالشمس في إشراقها , وأداة التشبيه: الكاف , ووجه الشبه: الإشراق، وإزالة الظلمة، والهداية. وهو تشبيه تمثيلي؛ لأن الصورة ليست في مفرد، بل في هيئة انشقاق الظلمة عن النور كما تنجلي الظلمات عن الشمس. ووظفه في قوله : (الديوان: ١٩٨٧ :٥١٣)

هُمُ الغُيُوثُ إِذَا مَا أَزمَةٌ أَزَمَت وَالأُسدُ أُسدُ الشَّرَى وَالبَأسُ مُحتَدِمُ

قوله : (وَالأُسدُ أُسدُ الشَّرَى) , تشبيه بليغ، حُذف منه وجه الشبه وأداة التشبيه، فساوى بينهم وبين الأسود في الشجاعة والإقدام. وإضافة (أُسد الشَّرَى) تزيد المعنى قوة؛ إذ الشَّرَى موطنُ القتال والشدّة. لقد استعمل الشاعر التشبيه لإبراز عظمة الممدوح وسمو منزلته، فشبّهه بالشمس أو بالضياء، ليُقرّب صورته إلى الذهن ويُظهر مكانته الرفيعة بين الناس، وهكذا استطاع الشاعر توظيف الأساليب البيانية لخدمة غرض المدح، وقد توافرت فيها صور بلاغية متعددة أكسبتها قوةً وتأثيرًا واضحًا. وقد أدّت هذه الأساليب مجتمعةً وظيفةً فنية مؤثرة؛ إذ جعلت المدح غير مباشرٍ تقريري، بل نابضًا بالصورة والإيحاء، فازدادت القصيدة قوةً في التأثير، وارتفعت من مستوى الإخبار إلى مستوى الإبداع الفني الذي يخلّد صورة الممدوح في وجدان المتلقي

٢.الاستعارة

تعدّ الاستعارة واحدة من أهم الوجوه البلاغية ، فهي ركن رئيس في تكوين الشعر وخلق الصورة الفنية؛ لأنها تعبر عن الأشياء بصورة غير مباشرة، و سرّ بلاغتها فتكمن في" تركيبها يدل على تناسي التشبيه، ويحملك عمداً على تخيل صورة جديدة تنسيك روعتها ما تضمنه الكلام من تشبيه خفي مستور" (أحمد الهاشمي :٢٠٠٨: ٢٨٤) وقد وظّف الشاعر الاستعارة في تشكيل الصورة الشعرية في قصيدته , فجاءت عنده بغرر المعاني اللماحة والتي يهفو إليها الخيال، وتتفاعل معها النفوس، فقد استطاع الشاعر التعامل مع الاستعارة على وفق ضروب مختلفة من التشكيل , فكان لها ظهورها الواضح في القصيدة , كقوله : (الديوان:١٩٨٧ :٥١١)

هَذَا الَّذِي تَعرِفُ البَطحَاءُ وَطْأَتَهُ وَالبَيتُ يَعرِفُهُ وَالحِلُّ وَالحَرَمُ

يُقيم الشاعر في هذا البيت صورةً بيانيةً مشبعةً بروح التعظيم والإجلال، قوامها الاستعارة المكنيّة التي تبعث الحياة في الجماد، فتجعله كائناً واعياً شاهداً على عظمة الممدوح. فحين يقول: (تعرف البطحاء وطأته) لا يكتفي بإخبارٍ مباشر عن كثرة تردّده على أرض مكة، بل يُحيل المكان إلى ذاتٍ مدركةٍ تستشعر وتُميّز؛ إذ أُسنِد فعل المعرفة إلى البطحاء، وهي أرضٌ صامتة لا تعقل، فشبّهها بإنسانٍ يعي ويُدرك، وحذف المشبَّه به وأبقى دالّاً عليه بصفةٍ من صفاته، فاستعارةً المكنيّةً تُضفي على المشهد حرارة الحياة وحضور الشعور. وبهذه الصورة ينتقل المعنى من الإخبار إلى

الشهادة؛ فالمكان لم يعُد إطاراً صامتاً للأحداث، بل صار شاهداً حيّاً يُقرّ بقدمٍ طالما لامسته، وخطًى طالما عرفت مسيرها. إنّها معرفةُ أُلفةٍ وملازمة، توحي بأن علاقة الممدوح بمكة ليست علاقة عابرة، بل هي صلةُ انتماءٍ وتجذّرٍ في قداسة المكان. ثم يعضد الشاعر هذه الصورة بقوله: (والبيت يعرفه والحِلُّ والحَرَمُ)، فيرتقي بالاستعارة إلى ذروتها؛ إذ يُسنِد المعرفة إلى البيت، أي الكعبة المشرّفة، وإلى فضاء الحِلّ والحرم، وكأن أقدس البقاع قد اكتسبت وعياً يميّز به هذا الرجل من بين الناس. هنا تتضاعف الدلالة؛ فالمعرفة ليست مجرّد إقرارٍ بكثرة الترداد، بل هي شهادةُ تكريمٍ تصدر عن أطهر الأمكنة وأشرفها. وكأن المكان ذاته يُزكّي الممدوح ويُقرّ بفضله. وبهذا الأسلوب يُجسّد الشاعر عظمة الممدوح لا عبر المديح المباشر، بل عبر شهادة المكان المقدّس، فيرتفع المعنى من حدود الوصف إلى آفاق التبجيل والتقديس، وتغدو الصورة البيانية أبلغ من كل تصريح. أما قوله : (الديوان: ١٩٨٧ :٥١٢)

كِلتَا يَدَيهِ غِيَاثٌ عَمَّ نَفعُهُمَا يُستَوكَفَانِ وَلَا يَعرُوهُمَا عَدَمُ

يُقيم الشاعر في هذا البيت صورةً بيانيّةً متكاملة الأركان، قوامُها الاستعارة التي تتنامى من لفظٍ إلى آخر حتى تُشيّد مشهداً حسيّاً نابضاً بالحياة. فقوله: (كِلتا يَدَيهِ غِياثٌ عَمَّ نَفعُهُما) لا يقتصر على تشبيه عابر، بل يؤسّس رؤيةً تصويريّة تجعل من يدي الممدوح عينَ الغيث ذاته. فقد حُذف المشبَّه به (المطر أو السحاب) وأُبقي على لازمه (غياث)، فكانت استعارةً تصريحيّة تُحوّل العطاء من فعلٍ إراديّ محدود إلى ظاهرةٍ كونيّةٍ عامّة، تتنزّل كما يتنزّل المطر، لا يخصّ أرضاً دون أرض، ولا يُميّز بين سائلٍ وآخر. وهنا يغدو الكرم طبيعةً لا تكلّفاً، وفيضاً لا انقطاع فيه. ثم تتعمّق الصورة بقوله: (يُستَوكَفانِ)، إذ ينتقل من إثبات صفة الغيث إلى استحضار فعل الاستسقاء، وهو في الأصل طلبُ المطر من السحاب، فجعل اليدين سحاباً يُرتجى، ومورداً يُقصد، فتتحوّل العلاقة بين المعطي والآخذ إلى علاقة أرضٍ ظمأى بسماءٍ ماطرة. وبذلك تتسع الدلالة من مجرّد الكثرة إلى معنى الرجاء والثقة؛ فالناس لا يستسقون إلا سحاباً مأمون العطاء، محقَّق الهطول. وتكتمل ملامح الصورة بقوله: (ولا يَعرُوهُما عَدَمُ)، ليُضفي على هذا الغيث صفة الديمومة، فلا هو مطرٌ موسميّ ينقضي، ولا سحابٌ عارضٌ يتبدّد، بل هو خصبٌ دائم، وعطاءٌ متّصل. وهكذا تتآزر الاستعارتان لتشييد لوحةٍ حيّة: يدانِ تحوّلتا إلى سماءٍ ماطرة، وكرمٌ ارتقى من مستوى الفعل الفردي إلى مستوى الظاهرة الطبيعيّة الشاملة، فغدا الممدوح في الوعي الشعري مصدرَ حياةٍ ونماء، كما يكون الغيث للأرض العطشى.ويُوظف الاستعارة في قوله : (الديوان:١٩٨٧ :٥١٢)

حَمَّالُ أَثقَالِ أَقوَامٍ إِذَا افتَدَحُوا حُلْوُ الشَّمَائِلِ تَحلُو عِندَهُ نَعَمُ

تقوم الصورة البيانية في قول الشاعر: (حَمَّالُ أَثقَالِ أَقوامٍ إِذَا افتَدَحُوا) على استعارةٍ مكنيّةٍ عميقة الأثر، إذ شبَّه همومَ الناس وأعباءهم المعنوية بالأثقال الحسيّة التي تُحمَل على الظهور، ثم حذف المشبَّه به (الأحمال المادية) وأبقى لازماً من لوازمه، وهو الحمل، فجاء التعبير ب(حَمَّالُ أَثقَالِ) ليدلّ على عظم ما ينهض به الممدوح من مسؤوليات. وليست هذه الصورة مجرّد نقلٍ دلاليّ من المعنوي إلى الحسّي، بل هي تجسيدٌ حيٌّ لمعنى المؤازرة والتكافل؛ فالهمّ في أصله خفيٌّ ساكنٌ في الصدور، لكنّ الشاعر أخرجه إلى حيّز المحسوس، وجعله ثِقلاً يُرهق الكواهل، ليُبرز ضخامة ما يتحمّله الممدوح من آلام الناس وكروبهم. وهكذا تتحوّل المعاناة المعنوية إلى حملٍ مرئيّ محسوس، فيتضاعف الإحساس بعِظَم الفعل ونُبله. وأنّ اختيار صيغة المبالغة (حَمَّال) يوحي بالتكرار والكثرة، فكأنّ حمل الأعباء صار سجيّةً ثابتةً فيه، لا فعلاً عارضاً. فهو لا يحمل عبئاً واحداً، بل أثقال (أقوامٍ)، فيتّسع عطاؤه ليشمل الجماعة كلّها، ويغدو ملاذاً عند الشدائد. ثم إنّ اقتران الصورة بقوله: (حُلْوُ الشَّمَائِلِ تَحلُو عِندَهُ نَعَمُ) يعمّق الأثر البلاغي؛ إذ يجمع بين احتمال الأثقال وبشاشة الخُلُق، فيوحي بأنّه يحمل الأعباء راضياً طيّب النفس، لا تثقله التبعات ولا تغيّر من حلاوة شمائله. فالاستعارة أدّت وظيفة جمالية ودلالية معاً: جسّدت المعنى، وكبّرته في الحسّ، وربطت بين القوّة الجسدية الرمزية والقيمة الأخلاقية، فجعلت من الممدوح صورةً إنسانيةً سامية، تنهض بأعباء الآخرين في صمتٍ كريم، وتحوّل ثِقَلَ الشدائد إلى خفّةِ عطاء. وتتجلى الاستعارة في قوله : (الديوان : ١٩٨٧: ٥١٢)

عَمَّ البَرِيَّةَ بِالإِحسَانِ فَانقَشَعَتْ عَنهَا الْغَيَاهِبُ وَالإِملَاقُ وَالعَدَمُ

تقومُ الصُّورةُ البيانيّةُ في هذا البيت على استعارةٍ كاشفةٍ تُحيلُ المعنويَّ محسوساً، وتكسو القيمَ الأخلاقيّةَ لبوسَ المشهد الكونيّ الماثل للعين. فالشاعرُ حين قال: (فانقشعت عنها الغياهب) لم يُرِدِ الغياهبَ على حقيقتِها، وإنّما استعارها لِما كان يلفُّ البريّةَ من فقرٍ وجهلٍ وضيقٍ وعَوَزٍ؛ فجعلَ هذه الآفاتِ ظُلماتٍ متراكبةً كثيفةً، توحي بالرهبة والاختناق والضياع. وبذلك انتقل بالمعنى من دائرة التجريد إلى فضاءِ الصورة الحيّة، فأصبح الفقرُ ظلمةً تُحجبُ فيها الرؤية، والجهلُ غياهبَ تُعمي البصائر، والإملاقُ سدًى خانقاً يُثقِلُ الأرواح. ثمّ ينهض عنصرُ (الإحسان) في البيت نهوضَ النورِ الكاشف؛ إذ لم يصرّح الشاعرُ بلفظة النور، لكنّ فعلَ (انقشعت) بما يحمله من دلالةٍ حركيّةٍ يوحي بطلوعِ ضياءٍ يُزيحُ العتمة. وهنا تتجلّى براعةُ الصورة: فالإحسانُ لا يُقدَّمُ مجرّدَ فعلٍ أخلاقيّ، بل يُجسَّدُ قوّةً إشراقيّةً قادرةً على تفريقِ الغياهب كما تُفرِّقُ سُحُبُ الليل عند انفلاق الفجر.

إنّها استعارةٌ تجعلُ العطاءَ فعلاً كونيّاً، وتحوّلُ العملَ الإنسانيَّ إلى شروقٍ جديدٍ في حياة الجماعة. وهكذا تتآزرُ مفرداتُ البيت لتُقيمَ مقابلةً ضمنيّةً بين عالمين: عالمِ الظلمةِ بما فيه من غياهبَ وإملاقٍ وعدم، وعالمِ النورِ الذي يمثّله الإحسانُ. ومن خلال هذا التشكيل الفنّيّ تتعمّقُ الدلالةُ الإنسانيّة؛ فالإحسانُ ليس سدّاً لحاجةٍ عابرة، بل تحريرٌ للإنسان من عتمته، وإعادةُ بناءٍ لكرامتِه، وإحياءٌ لوجوده بعد أن كان يتهدّده العدم. وبذلك ترتقي الصورةُ من حدود البيان إلى أفق الرؤية الحضاريّة، حيث يصبح الإحسانُ ضياءَ الأمّةِ ومفتاحَ انقشاعِ ظلماتها. ويستمر الشاعر بتوظيف الاستعارة في قوله : (الديوان :١٩٨٧: ٥١٢)

إِذَا رَأَتهُ قُرَيشٌ قَالَ قَائِلُهَا إِلَى مَكَارِمِ هَذَا يَنتَهِي الكَرَمُ

تقوم الصورة البيانية في قوله: (إلى مكارمِ هذا ينتهي الكرمُ) على استعارة مكنية بديعة تُخرج المعنى من دائرة التجريد إلى فضاء التشخيص والحركة. فقد شبَّه الشاعرُ الكرمَ بإنسانٍ يسير في طريقٍ ممتدّ، يقطع المفاوز ويجتاز المراحل حتى يبلغ غايةً يقف عندها، ثم حذف هذا الإنسان وأبقى من لوازمه فعل (ينتهي) الذي لا يكون في حقيقته إلا لسائرٍ أو متحرّك. وهكذا غدا الكرم كائناً حيّاً، له خطى ومسار وغاية. وهذه الاستعارة لا تقف عند حدود التجميل اللفظي، بل تؤدّي وظيفة دلالية عميقة؛ إذ توحي بأن مكارم الممدوح ليست خَصلةً من خصال الكرم فحسب، بل هي الحدّ الذي يقف عنده، والنقطة التي يبلغ عندها منتهاه، فكأن الكرم لم يجد مستقراً أسمى ولا مقاماً أرفع من هذا الممدوح. فالصورة تُضفي على المعنى حركةً تصاعدية، تبدأ بالكرم مفهوماً مطلقاً، ثم تنتهي به متجسِّداً في شخصٍ بعينه، حتى يصبح هو الغاية والذروة. وفي هذا التصوير إيحاءً بالمطلقية والكمال؛ فالانتهاء يدلّ على بلوغ النهاية التي لا بعدها زيادة، وفي ذلك مبالغة تُرسّخ صورة التفوّق، وتجعل الممدوح معياراً تُقاس به الفضائل. وهكذا تحوّلت الفكرة الذهنية (الكرم) إلى مشهدٍ حيّ نابض بالحركة، يسير فيه الكرم حتى يقف خاشعاً عند مكارم الممدوح، مُقِرّاً بأنه بلغ أقصى مداه. فجاءت الاستعارة المكنية هنا أداةً لإحياء المعنى، وتجسيده، وتكثيف أثره في النفس، حتى يغدو المدح لوحةً متحركة، لا تقريراً جامداً. أما الاستعارة في قوله : (الديوان :١٩٨٧: ٥١٢)

يَكَادُ يَمسِكُهُ عِرفَانُ رَاحَتِهِ رُكنُ الحَطِيمِ إِذَا مَا جَاءَ يَستَلِمُ

تقوم الصورة البيانية في هذا البيت على استعارةٍ مكنيّةٍ مزدوجةٍ تتداخل فيها معاني التجسيد والتشخيص لتُشيّد ملامح الممدوح في أفقٍ من القداسة والسموّ. فقول الشاعر: (يَكَادُ يَمسِكُهُ عِرفَانُ رَاحَتِهِ) ينقل المعنى المجرّد ـ وهو العِرفان من حيّزه الذهني إلى حيّز الحسّ والحركة؛ إذ صوّره كائناً حيّاً يمدّ يداً ويمسك، فحُذف المشبَّه به (الإنسان) وأُبقي على لازمٍ من لوازمه وهو الإمساك، فكانت استعارةً مكنيّةً أكسبت المعنى روحاً نابضة. ولم يعد العرفان مجرّد إدراكٍ باطني، بل صار قوةً حيّةً تتشوّق إلى التعلّق براحة الممدوح، وكأنّ المعرفة نفسها تنحني إجلالاً ليده. ثم يتعزّز هذا البناء التخييلي بإسناد الفعل إلى رُكن الحطيم، فيُصوَّر الجماد واعياً عارفاً، يكاد يبادر إلى الإمساك بمن يستلمه. وهنا يبلغ التشخيص ذروته؛ إذ يتحوّل المكان المقدّس من معلمٍ ساكنٍ إلى ذاتٍ مشاركةٍ في الفعل، تستجيب لقدوم الممدوح استجابة العارف المحبّ. فالركن لا يُستلم فحسب، بل يكاد هو أن يستلم، في انقلابٍ دلاليٍّ يرفع شأن الممدوح حتى ليبدو أنّ الجماد يسعى إليه كما يسعى هو إليه. وبهذا التداخل بين الاستعارة والتشخيص تتكوّن صورةٌ مهيبةٌ نابضة، تُحاط فيها شخصية الممدوح بهالةٍ من الجلال؛ إذ تتفاعل معه المعاني والمقامات والأمكنة المقدّسة، فيغدو حضوره حدثاً كونياً تتحرّك له الجمادات، ويتهيّأ له الركن، ويكاد العرفان أن يتجسّد ليمسك براحته. إنها صورةٌ تتجاوز حدود المدح التقليدي إلى فضاءٍ رمزيٍّ يُضفي على الممدوح طابع الصفوة والاصطفاء، ويجعل من قدومه مشهداً تتواطأ فيه الروح والمكان على إعلان عظمته. ومن الأبيات التي تجلت فيها الاستعارة قوله : (الديوان:١٩٨٧: ٥١٣)

يُنمَى إِلَى ذِرْوَةِ العِزِّ الَّتِي قَصُرَتْ عَنها الأَكُفُّ وَعَنْ إِدْرَاكِهَا الْقَدَمُ

تتشكّل الصورة البيانيّة في هذا البيت على أساس استعارةٍ كبرى تُحيل المعنى المجرّد إلى مشهدٍ حسّيّ نابض بالحركة والعلوّ؛ إذ يرتقي الشاعر بـ(العزّ) من كونه قيمةً معنويّة إلى كيانٍ شاهقٍ ذي ذروةٍ تُنال، ومقامٍ سامٍ تُشدّ إليه الرحال. ففي قوله: (يُنمَى إلى ذروة العزّ) تتجلّى الاستعارة المكنيّة في أبهى صورها؛ فقد شُبِّه العزّ بجبلٍ شامخٍ له قمّةٌ تعلو السفوح، ثم حُذف المشبَّه به وأُبقيت (الذروة) قرينةً دالّةً عليه، فكأنّ العزّ معلمٌ مرتفعٌ تُشدّ إليه الخطى، لا يُدرك إلّا بالارتقاء والصعود. وبهذا التشخيص يتحوّل المعنى من مجرّد منزلةٍ رفيعة إلى مشهدٍ بصريٍّ محسوسٍ تتجسّد فيه العظمة والسموّ. ثمّ تتعزّز هذه الصورة في قوله: (قصرت عنها الأكفّ وعن إدراكها القدم)، إذ يُستكمل البناء الاستعاري بتصوير العزّ مكانًا عاليًا تُمدّ إليه الأكفّ فلا تبلغه، وتسعى إليه الأقدام فلا تدركه. فالأكفّ والقدم، وإن كانتا في الظاهر جارحتين، إلّا أنّهما في السياق ترمزان إلى السعي البشريّ ومحاولة التحصيل، فيتحوّل الطلب المعنويّ إلى حركةٍ جسديّةٍ محسوسة. وهنا تتجلّى الطاقة التصويريّة للاستعارة؛ إذ لم يكتفِ الشاعر بإعلاء العزّ، بل أظهر عجز الآخرين عن بلوغه، فصار المشهد حيًّا: أيدٍ تمتدّ، وأقدامٌ تخطو، غير أنّ القمّة أبعد من أن تُطال. وهكذا

تقوم الصورة الكلّيّة على استعارةٍ ممتدّةٍ تُشيّد بناءً متكاملاً من عناصر العلوّ والحركة والعجز، فتغدو (ذروة العزّ) رمزًا للمنزلة التي لا تُنال إلّا لأهلها، بينما يقف سائر الناس عند سفوحها عاجزين. وبذلك تُحقّق الاستعارة وظيفتها الجماليّة والدلاليّة معًا؛ فهي تُكسب المعنى سموًّا حسّيًّا، وتُرسّخ في النفس فكرة التفرّد والرفعة رسوخ القمّة في عليائها. أما الاستعارة في قوله : (الديوان :١٩٨٧ : ٥١٣)

مُشتَقَّةٌ مِن رَسُولِ اللهِ نَبعَتُهُ طَابَت مَغَارِسُهَ وَالخِيمُ وَالشِّيَمُ

يَنْشَقُّ ثَوْبُ الدُّجَى عَنْ نُورش غَرَّتِه كَالشَّمْسِ تَنْجَابُ عَنْ إِشْرَاقِهَا الظُّلَمُ

ينهضُ هذا البيتُ على صورتينِ استعاريّتينِ متآزرتينِ، تُشيّدانِ مشهداً دلاليّاً تتجلّى فيه قداسةُ الأصلِ وسطوعُ الأثر. ففي قوله: (طَابَت مَغَارِسُهُ) ينقل الشاعرُ معنى شرفِ المنبتِ ونقاءِ النسبِ من حيّزِ التجريدِ إلى حيّزِ الحسّ، فيُجسّد الأصلَ الطيّبَ في صورةِ غرسٍ مباركٍ طابت تربتُه، وزكت مغارسُه، وامتدّت جذورُه في أرضٍ طاهرةٍ لا يشوبُها دنس. فالأصل هنا ليس معنىً نسبياً فحسب، بل هو كائنٌ حيٌّ نامٍ، يستمدّ خصوبتَه من تربةٍ مباركة. وهذه الاستعارة تُضفي على النسب بُعداً حيويّاً نامياً، يوحي بالرسوخِ والثباتِ والامتداد، ويُشعر المتلقّي بأنّ الطيبَ متأصّلٌ في الأعماق، لا طارئٌ على السطح. فالنقاءُ ليس وصفاً عابراً، بل هو جذورٌ ضاربة، وأغصانٌ باسقة، وثمرٌ طيّبٌ يتوالدُ من أصلٍ كريم. ثم ينتقل الشاعر إلى مشهدٍ كونيٍّ مهيبٍ في قوله: (يَنْشَقُّ ثَوْبُ الدُّجَى)، حيث يُشبّه الليلَ بثوبٍ يُشقّ، فحذف المشبَّه به (الثوب الحقيقي) وأبقى لازمه، فكانت استعارةً مكنيّةً تُجسّم الدجى وتمنحه هيئةً ماديّةً قابلةً للتمزّق والانفراج. فالظلامُ لم يعد حالةً زمنيةً عابرة، بل صار ستاراً كثيفاً يُشقّ عن نورٍ غامر، وكأنّ الفجرَ قوّةٌ قاهرةٌ تمزّقُ أستارَ العتمة. وفي هذا التجسيم تتجلّى حركةٌ دراميّةٌ حيّة، إذ يتحوّل المشهد من سكون الليل إلى فعل الانشقاق والانجلاء، فتنبثق صورةُ النور كما تنبثق الشمس من بين طيّات الغيم. وهكذا تتكامل الصورتان: فكما أنّ الأصلَ الطيّبَ غرسٌ نامٍ في تربةٍ زكيّة، فإنّ أثره نورٌ يخترقُ حجبَ الظلام. الأولى تُرسّخ معنى الصفاء في الجذور، والثانية تُجسّد الإشراق في الظهور. وبين رسوخِ الأصلِ وسطوعِ الأثر تتجلّى عبقريةُ الاستعارة، إذ تحوّل المعاني المجرّدة إلى مشاهد حيّة نابضة، فيغدو النسبُ شجرةً وارفة، ويغدو النورُ شمساً تشقُّ ليلَ الوجود. وأخيراً يُوظف الاستعارة في قوله : (الديوان:١٩٨٧ :٥١٣)

هُمُ الغُيُوثُ إِذَا مَا أَزمَةٌ أَزَمَت وَالأُسدُ أُسدُ الشَّرَى وَالبَأسُ مُحتَدِمُ

يتسم البيت بغنى التصوير البلاغي واستعمال الاستعارة بشكل متقن يعكس القوة والمجد في الممدوحين في قوله: (هُمُ الغُيُوثُ إِذَا مَا أَزمَةٌ أَزَمَت)، تأتي الاستعارة تصريحية، حيث شبَّه الشاعر الممدوحين بالغيوث، أي الأمطار الغزيرة التي تحيي الأرض وتنعش الحياة. هنا تم حذف المشبَّه به الصريح وهو المطر، فظلّ اللفظ (الغيوث) يحمل كل دلالاته من الإغاثة والعطاء والإنقاذ، مما يوحي بأن الممدوحين مصدر حياة وسخاء في أوقات الشدة والأزمات، تمامًا كما المطر الذي يروّي الأرض العطشى وينبت الزرع. هذه الصورة تنطوي على بعد إنساني وجمالي، إذ تجعل القارئ يشعر بعظمة الممدوحين في قدرتهم على الإغاثة وإحداث أثر ملموس في الناس. أما في قوله: (وَالأُسدُ أُسدُ الشَّرَى وَالبَأسُ مُحتَدِمُ)، فتأتي الاستعارة مكنية، إذ صوّر الشاعر البأس، أي القوة والشدة في الحرب، بصورة النار المحتدمة. المشبَّه به (النار المشتعلة) حُذف، ورُمز إليه بلوازمه، أي بالاحتدام. هذا الأسلوب يضفي على المعنى قوة وحيوية، فالقارئ يشعر بأن البأس في أوج قوته، وأن الممدوحين أشداء وشجعان، مثل النار التي تشتعل ولا تنطفئ، مما يعكس صلابة وعظمة شخصياتهم في الميدان. فاستطاع الشاعر عبر الاستعارة التصريحية والمكنية خلق صور حية ومؤثرة، توضح أن الممدوحين مصدر حياة وعطاء في أوقات الأزمات، وأن شجاعتهم وقوتهم تتأجج كما تتأجج النار، فتكسب النص بعدًا إنسانيًا وأدبيًا غنيًا، يثير الإعجاب ويعكس القدرة على توظيف اللغة لتصوير العظمة والفضل والجسارة .وهكذا حضرت الاستعارة بقوة، إذ أضفت على الصفات المعنوية صورًا حسية، مثل إسناد الهيبة أو المجد إلى أشياء محسوسة، مما جعل المعاني أكثر حيوية وتأثيرًا. .

٣_الكناية

يعد التعبير الكنائي واحداً من الأساليب البلاغية التي لها دور بارز في فن التعبير الشعري , ولهذا اتخذ الشاعر منها وسيلة يبث منها معانيه في القصيدة من ذلك قوله : (الديوان:١٩٨٧: ٥١١)

هَذَا ابنُ خَيرِ عِبَادِ اللهِ كُلِّهِمُ هَذَا التَّقِيُّ النَّقِيُّ الطَّاهِرُ العَلَمُ

وظف الكناية في قوله (ابن خير عباد الله) كناية عن النبي (ﷺ) من دون ذكر اسمه تصريحًا، تعظيمًا لشأنه. وكذلك في قوله (الطاهر العلم) كناية عن شرف النسب وسموّ المكانة؛ لأن (العلم) يُهتدى به، فكأنه عَلَمٌ في الهدى. و في قوله : (الديوان :٥١٢)

كِلتَا يَدَيهِ غِيَاثٌ عَمَّ نَفعُهُمَا يُستَوكَفَانِ وَلَا يَعرُوهُمَا عَدَمُ

يُوظف الكناية في (لا يُعرُوهما عدم) , فهي كناية عن دوام العطاء وكثرة المال، لأن من لا يصيبه العدم لا ينقطع عطاؤه. وفي قوله : (الديوان : ٥١٢)

سَهلُ الخَلِيقَةِ لَا تُخشَى بَوَادِرُهُ يُزَيّنُهُ آثْنَانِ : حُسْنُ الْخَلْقِ وَالشِّيَمُ

ففي قوله (سَهلُ الخَلِيقَةِ لَا تُخشَى بَوَادِرُهُ) , كناية عن الحِلم والأناة، إذ نفيُ خشية البوادر يدل على طيب النفس وصفاء الطبع. ويستمر توظيف الشاعر للكناية في القصيدة من ذلك قوله : **(الديوان : ٥١٢)**

حَمَّالُ أَثقَالِ أَقوَامٍ إِذَا افتَدَحُوا حُلْوُ الشَّمَائِلِ تَحلُو عِندَهُ نَعَمُ

مَا قَالَ: "لَا" قَطُّ إِلَّا فِي تَشَهُّدِهِ لَولَا التَّشَهُّدُ كَانَت لَاؤُهُ نَعَمُ

وظف الشاعر الكناية في قوله (حلو الشمائل) , وهي كناية عن حسن الأخلاق. وقوله (لاؤه نعم) كناية عن الجود المطلق. أما قوله : (الديوان :٥١٢)

إِذَا رَأَتهُ قُرَيشٌ قَالَ قَائِلُهَا إِلَى مَكَارِمِ هَذَا يَنتَهِي الكَرَمُ

يُغضِي حَيَاءً وَيُغضَى مِن مَهَابَتِهِ فَمَا يُكَلَّمُ إِلَّا حِينَ يَبتَسِمُ

بِكَفِّهِ خَيزُرَانٌ رِيحُهُ عَبِقٌ مِن كَفِّ أَروَعَ فِي عِرنِينِهِ شَمَمُ

فوظف الشاعر في الأبيات المتقدمة مجموعة من الكنايات لتشكيل صورة الممدوح , ففي قوله (إلى مكارم هذا ينتهي الكرم) , كناية عن بلوغه الغاية في الشرف والفضائل. وفي قوله (يغضي حياءً) , كناية عن شدة حيائه. وقوله (يُغضى من مهابته) , كناية عن عظيم هيبته. وقوله (في عرنينه شمم) , كناية عن العزّة والرفعة . وقوله : (الديوان :٥١٣)

اللهُ شَرَّفَهُ قِدماً وَعَظَّمَهُ جَرَى بِذَاكَ لَهُ فِي لَوحِهِ القَلَمُ

نلحظ لفظة (قدماً) كناية عن السبق في الشرف والفضل، فهي لا تدل على القدم الحسية، بل على الأسبقية في المنزلة. وكذلك في قوله: (في رقابهم) كناية عن الدين والفضل اللازم، إذ الرقبة موضع التبعة والالتزام، فالمعنى: أن له فضلاً لازماً في أعناق الخلائق. أما قوله : (الديوان : ٥١٣)

مِن جَدِّهِ دَانَ فَضلُ الأَنبِيَاءِ لَهُ وَفَضلُ أُمَّتِهِ دَانَت لَهَا الأُمَمُ

البيت فيه كناية عن عظمة الأصل وشرف النسب، إذ جعل جدّه سببًا في خضوع فضل الأنبياء له، وهي مبالغة في بيان الشرف الروحي. ووظف الكناية في قوله : (الديوان ، ٥١٣)

مُشتَقَّةٌ مِن رَسُولِ اللهِ نَبعَتُهُ طَابَت مَغَارِسُهُ وَالخِيمُ وَالشِّيَمُ (الديوان ، ٥١٣)

ففي قوله (طَابَت مَغَارِسُهُ وَالخِيمُ وَالشِّيَمُ) , كناية عن شرف الأصل وكرم الأخلاق. ووظف الكناية في قوله : (الديوان، ٥١٣)

مِن مَعشَرٍ حُبُّهُم دِينٌ وَبُغضُهُم كُفرٌ وَقُربُهُم مَنجَىً وَمُعتَصَمُ

فقوله (قُربُهُم مَنجَى وَمُعتَصَم) , كناية عن الهداية والسلامة باتباعهم . أما قوله :
(الديوان ، ٥١٣)

مُقَدَّمٌ بَعدَ ذِكرِ اللهِ ذِكرُهُم فِي كُلِّ بَدْءٍ وَمَختُومٌ بِهِ الكَلَمُ

شفقوله: (مُقَدَّمٌ بَعدَ ذِكرِ اللهِ ذِكرُهُم) , كناية عن علوّ منزلتهم وشرف مقامهم. ويتكئ على الكناية في قوله : (الديوان ،٥١٣)

لَا يَستَطِيعُ جَوَادٌ بَعدَ جُودِهِمُ وَلَا يُدَانِيهِمُ قَومٌ وَإِنْ كَرُمُوا

فوظف الكناية في قوله: (لا يستطيع جواد بعد جودهم) , كناية عن بلوغهم الغاية في الكرم،

وهكذا ظهرت الكناية في التعبير عن الشرف ،والنسب والكرم بعبارات غير مباشرة، مما أضفى على المدح وقارًا وأدبًا، وأشعر المتلقي بسمو الممدوح من دون تصريح مباشر.

٤-المجاز

وهو " كل لفظ نقل عن موضعه فهو مجاز" (الجرجاني :١٩٦٠: ٥٣), فهو يجعل الكلام أكثر تأثيراً وجمالاً وفهماً, وقد وظفه الشاعر في القصيدة من ذلك قوله : (الديوان :٥١١)

هَذَا الَّذِي تَعرِفُ البَطحَاءُ وَطْأَتَهُ وَالبَيتُ يَعرِفُهُ وَالحِلُّ وَالحَرَمُ

يبدأ الشاعر البيت بوصف الممدوح المعروف في كل أرجاء البطحاء، فيشير إلى عمق شهرته وانتشار أثره في الأرض التي عُرفت به. ويأتي الجزء الثاني من البيت: (وَالبَيتُ يَعرِفُهُ وَالحِلُّ وَالحَرَمُ) ليبرز وظيفة المجاز المرسل، حيث يتمثل هذا المجاز في إطلاق اسم المكان للدلالة على أهله أو ساكنيه، فحينما يقول الشاعر: (الحلّ والحرم يعرفانه)، فإنه لا يقصد المكان بذاته، بل أهل المكان المقيمين فيه، أي الذين يستحقون الحرم والحِل، وهم من يعرفون هذا الشخص ويُقدرون صفاته. هذا التوظيف البلاغي يعكس قدرة الشاعر على توسيع دائرة المعنى من مجرد وصف مادي إلى دلالة اجتماعية وإنسانية؛ إذ يجعل البيت ليس مجرد تصوير للمكان بل تكريمًا للشخصية واعترافًا بسمعتها بين الناس. فالمجاز هنا يعمل كجسر بين الملموس والمعنوي، بين الأرض وبين ساكنيها، فيخلق صورة ذهنية تجمع بين المكان والشخصية وتاريخها المجتمعي والديني، مما يعزز من الأثر البلاغي للبيت ويعمق دلالته. أما قوله : **(الديوان،٥١٢)**

عَمَّ البَرِيَّةَ بِالإحسَانِ فَانقَشَعَتْ عَنهَا الْغَيَاهِبُ وَالإملَاقُ وَالعَدَمُ

نجد توظيفًا بارعًا للمجاز المرسل في البيت الذي يقوم على إسناد العموم إلى الإحسان، أي أن الشاعر استعمل لفظة (عمّ) لتدل على شمول أثر الإحسان لكل الخلق، من دون أن يقصد حرفيًا أن الإحسان أصبح شخصًا قادرًا على الانتشار، بل قصد نتيجة أثره وعظمته وانتشاره في نفوس البشر والوجود المحيط بهم. فالإحسان هنا أُسند إليه فعل العموم على سبيل المجاز المرسل، إذ حُوّل أثره المادي والمعنوي إلى فعل ينشر الخير ويزيل الظلام والفقر والعدم، كما بين البيت في قوله: (فانقشعت عنها الغياهب والإملاق والعدم)، أي تلاشى البؤس والظلام أمام تأثير الإحسان الشامل. فـالمجاز المرسل في هذا البيت لم يكن مجرد تزيين لغوي، بل كان أداة بلاغية مركزية لتصوير أثر الإحسان وانتشاره وتأثيره الشامل في الحياة والوجود، مما يحقق الوظيفة الجمالية والبلاغية للنص في الوقت نفسه، ويجعل الإحسان قوة حية تؤثر في النفوس والعالم من حولها.

وفي قوله : **(الديوان ، ٥١٣)**

مُقَدَّمٌ بَعدَ ذِكرِ اللهِ ذِكرُهُم فِي كُلِّ بَدْءٍ وَمَختُومٌ بِهِ الكَلَمُ

في هذا البيت يظهر المجاز العقلي في عبارة (مَختُومٌ به الكَلَمُ)، حيث أُسنِد مفهوم الختم، وهو صفة مادية تُعرف بالتصديق على نهاية الشيء، إلى الكلام، الذي لا يُمكن أن يُختم مادياً، فيكون المعنى الحقيقي هو أن المجالس أو الخطب تُختتم بذكرهم. هذا المجاز يضيف بعداً جمالياً ومعنوياً، إذ يؤكد على أهمية ذكرهم في كل بداية ونهاية، ويجعل الذكر عنصراً مركزياً يختتم به الخطاب، مما يعزز الوظيفة البلاغية للبيت في إظهار الاحترام والتقدير والتأكيد على الدور الرمزي لذِكرُهُم .لقد أسهم المجاز في توسيع الدلالة وتعميق المعنى، إذ نُسبت أفعال إلى غير فاعليها الحقيقيين أو استُعملت الألفاظ في غير معناها الأصلي لبيان عظمة الممدوح ومكانته الدينية والاجتماعية.

المبحث الثاني الأساليب التركيبية

يعمد الشاعر في بناء نصه إلى طرق ، وكيفيات ينظم بها كلماته ، وجمله داخل البيت الشعري ، والتي هي في ذاتها أدوات فنية مقصودة لذاتها ، لاتعتمد الكلمات فقط ، لا كيفية صياغتها ، وبنائها النحوي، والبياني، والتركيبي؛ لخدمة المعنى واضفاء الجمالية على النص، ومن هذه الأساليب التركيبية :

١_ أسلوب الإنشاء

وهو كل " كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته " (الجرجاني :١٩٨١: ١٠٣), وتكمن أهميته في كونه أداةً فاعلةً للتأثير في المتلقي وتحريك وجدانه، إذ لا يقتصر على نقل الخبر، بل يتجاوز ذلك إلى إثارة الشعور، واستنهاض الفكر، وقد وظفه الشاعر عن طريق أساليب عدة منها :

أ_ اسلوب الاستفهام

وهو من أساليب الإنشاء الطلبية، وقد عرّفه البلاغيون بقولهم: هو "طلب العلم بشيء، لم يكن معلوماً من قبل"، (قيس اسماعيل:١٩٨٩: ١١٩)وقد وظفه الشاعر في قوله : **(الديوان،٥١٢)**

وَلَيسَ قَولُكَ: مَن هَذَا؟ بِضَائِرِهِ العَربُ تَعرِفُ مَن أَنكَرتَ وَالعَجَمُ

ورد الاستفهام في قوله (مَن هذا؟) وهو استفهام إنكاري يفيد التقليل من شأن السائل؛ إذ إن جهل شخصٍ بالممدوح لا ينقص من قدره شيئاً، كما وظف القصرٌ الضمنيّ، إذ قُدِّم الجار والمجرور (بضائره) للدلالة على نفي الضرر عنه نفياً مؤكداً.

ب_ اسلوب التوكيد

ومن الأساليب اللغوية التي لجأ إليها الشاعر في تقوية كلامه وتوثيقه وتثبيته وإزالة التردد والشك والانكار من نفس المتلقي حوله هو التوكيد ويعني "تثبيت الشيء في النفس وتقوية أمره، والغرض منه إزالة ماعلق في نفس المخاطب من شكوك، وأماطة ماخالجه من شبهات"

(المخزومي:١٩٦٤: ٢٣٤) فوظفه في قوله : (الديوان ،٥١١)

هَذَا الَّذِي تَعرِفُ البَطحَاءُ وَطْأَتَهُ وَالبَيتُ يَعرِفُهُ وَالحِلُّ وَالحَرَمُ

هَذَا ابنُ خَيرِ عِبَادِ اللهِ كُلِّهِمُ هَذَا التَّقِيُّ النَّقِيُّ الطَّاهِرُ العَلَمُ

هَذا ابنُ فَاطِمَةٍ إنْ كُنْتَ جَاهِلَهُ بِجَدِّهِ أَنْبِيَاءُ الله قَدْ خُتِمُوا

وظف الشاعر اسلوب التوكيد بالتكرار عن طريق تكرار اسم الإشارة (هذا) في مطالع الأبيات فحقق بذلك توكيد المعنى, وتقوية الحضور الذهني للممدوح, وإيقاعًا خطابيًا يثير الانتباه ويُشعر بالفخامة. وفي قوله: (إنْ كُنْتَ جَاهِلَهُ) أسلوب شرط يُفيد التحدي والتقرير، وفيه تعريض بالمخاطَب الذي تظاهر بجهله بالممدوح، وكأن الشاعر يقول: جهلك به لا ينقص من قدره شيئاً. وكذلك في قوله(قَدْ خُتِمُوا) فيه توكيد بـ(قد) يفيد التحقيق، أي أن النبوة قد انتهت بجدّه (ص)، وهو تأكيد لعظمة نسبه. وفي قوله : (الديوان ، ٥١٢)

مَا قَالَ: "لَا" قَطُّ إِلَّا فِي تَشَهُّدِهِ لَوْلَا التَّشَهُّدُ كَانَت لَاؤُهُ نَعَمُ

وظف التوكيد في قوله (قطّ) التي تفيد تأكيد النفي واستغراق الزمن. ووظفه في قوله: (الديوان،٥١٤)

لَا يَستَطِيعُ جَوَادٌ بَعدَ جُودِهِمُ وَلَا يُدَانِيهِمُ قَومٌ وَإِنْ كَرُمُوا

وظف التوكيد في (لَا يَستَطِيعُ جَوَادٌ بَعدَ جُودِهِمُ) , إذ استُعمل النفي بـ(لا) لإفادة التوكيد على عجز كل كريم بعد جودهم، وهو نفي يفيد المبالغة في وصف الكرم. ووظفه في قوله:**(الديوان،٥١٤)**

لَا يُنْقِصُ العُسْرُ بَسْطاً مِن أَكُفِّهِم سِيَّانِ ذَلِكَ : إِن أَثْرَوا وَإِن عَدِمُوا

قوله (لا يُنقِصُ العُسرُ بَسطاً من أكفِّهم) , أسلوب نفي يدل على ثبات صفة الجود، وفيه دلالة على الدوام والاستمرار.

ج _ أسلوب الشرط

يتجلى أهمية أسلوب الشرط في إبراز العلاقةَ السببية بين المعاني، فيجعل الجزاءَ مترتّبًا على الشرط، مما يقوّي الإقناع ويُحكِم الترابط في الكلام. كما يُثير انتباه المتلقي بانتظار جواب الشرط، ويُكسب الأسلوب توكيدًا وتأثيرًا نفسيًا، ويخدم أغراضًا بلاغية مثل التحفيز والتهديد والتقرير.

قوله : (الديوان،٥١٢)

إِذَا رَأَتهُ قُرَيشٌ قَالَ قَائِلُهَا إِلَى مَكَارِمِ هَذَا يَنتَهِي الكَرَمُ

وظف الشرط بـ (إذا) , إذ يفيد التحقّق والوقوع، وفيه دلالة على أنّ رؤية قريش له تستدعي – حتماً – هذا القول، مما يعمّق معنى الإجماع على فضله.

قوله : (الديوان ، ٥١٣)

مَن يَشكُرِ اللهَ يَشْكُرْ أَوَّلِيَّةَ ذَا فَالدِّينُ مِن بَيتِ هَذَا نَالَهُ الأُمَمُ

استعمال أداة الشرط (مَن) أفاد العموم، أي أن كل من شكر الله حقّ الشكر أدرك فضل هذا البيت. والشرط هنا يحقق معنى التلازم بين شكر الله ومعرفة فضل أهل هذا البيت، وفيه إشارة إلى ترابط العقيدة بالولاء الروحي.

٢_ التقديم والتأخير

وهو " باب كثير الفوائد , جم المحاسن , واسع التصريف , بعيد الغاية , لا يزال يفتر لك عن بديعه , ويفيض بك إلى لطيفه " (الجرجاني : ١٩٨١: ٨٣) وقد وظفه الشاعر في ابيات القصيدة منها قوله: (الديوان :٥١٣)

اللهُ شَرَّفَهُ قِدماً وَعَظْمَهُ جَرَى بِذَاكَ لَهُ فِي لَوحِهِ القَلَمُ

فقد قدم الشاعر لفظ الجلالة للاهتمام والتعظيم، وللدلالة على أن مصدر الشرف إلهي، لا بشري. وفي هذا تقوية للمعنى، وإضفاء صبغة دينية قدسية على المدح. وفي قوله :(الديوان: ٥١٣)

مَن يَشكُرِ اللهَ يَشْكُرْ أَوَّلِيَّةَ ذَا فَالدِّينُ مِن بَيتِ هَذَا نَالَهُ الأُمَمُ

قدّم الجار والمجرور (من بيت هذا) لإفادة الحصر والاختصاص، وكأن المعنى: لا ينال هذا الدين إلا من هذا البيت. وقوله : (الديوان: ٥١٣)

مُشتَقَّةٌ مِن رَسُولِ اللهِ نَبعَتُهُ طَابَت مَغَارِسُهَ وَالخِيمُ وَالشِّيَمُ

قدّم الجار والمجرور (من رسول الله) للاهتمام والتشريف، وإبراز عظمة الأصل. وورد في قوله : (الديوان: ٥١٣)

مقَدَّمٌ بَعدَ ذِكرِ اللهِ ذِكرُهُم فِي كُلِّ بَدْءٍ وَمَختُومٌ بِهِ الكَلَمُ

قدّم شبه الجملة (بعد ذكر الله) للاهتمام والتخصيص، فجعل ذكرهم تالياً لذكر الله مباشرة، وهو أسلوب يفيد التعظيم ورفعة المقام.

٣_ اسلوب القصر

وهو " تخصيص امر بآخر طريقة مخصوصة (السيوطي: الاتقان :٤٩/٢), وتتجلّى أهميّته بوصفه أسلوباً يجمع بين البعد البلاغي والنحوي، بما يتركه من أثرٍ عميق في استيعاب النص الأدبي وتذوّق دلالاته. فهو وسيلة يعتمدها المتكلّم لإيصال مقصده إلى المتلقّي بدقّة وإيحاء، حيث تنكشف الفروق الدلالية في ضوء السياق الفني، ويتّضح ما يخلّفه الأسلوب من تأثيرٍ نفسيٍّ وحكمٍ معنويٍّ ينبثق عنه. وقد افاد منه الفرزدق في قصيدته في مواضع عده منها قوله : **(الديوان: ٥١٣)**

هَذَا الَّذِي تَعرِفُ البَطحَاءُ وَطْأَتَهُ وَالبَيتُ يَعرِفُهُ وَالحِلُّ وَالحَرَمُ

ينهض البيت بأسلوب القصر في قوله: (هَذَا الَّذِي تَعرِفُ البَطحَاءُ وَطْأَتَهُ) إذْ ابتدأ باسم الإشارة (هذا) مع الاسم الموصول (الذي)، وهو تركيب يفيد القصر والتخصيص، فكأنّه يقول: هذا وحده المستحقُّ للتعريف والتمييز، وفيه توجيهٌ للأنظار وتعظيمٌ لشأن الممدوح. وفي قوله : (الديوان :٥١٢)

وَلَيسَ قَولُكَ: مَن هَذَا؟ بِضَائِرِهِ العَربُ تَعرِفُ مَن أَنكَرتَ وَالعَجَمُ

وظف القصرٌ الضمنيّ، إذ قُدِّم الجار والمجرور (بضائره) للدلالة على نفي الضرر عنه نفياً مؤكداً. وفي قوله : **(الديوان :٥١٢)**

مَا قَالَ: "لَا" قَطُّ إِلَّا فِي تَشَهُّدِهِ لَولَا التَّشَهُّدُ كَانَت لَاؤُهُ نَعَمُ

وظف القصر في قوله (ما قال: لا قط إلا في تشهده) , إذ نلحظ أسلوب قصر بالنفي والاستثناء، يفيد توكيد صفة الجود، وحصر لفظ (لا) في سياق التشهد فقط، مبالغةً في نفي البخل.

قوله : **(الديوان :٥١٢)**

يُغضِي حَيَاءً وَيُغضَى مِن مَهَابَتِهِ فَمَا يُكَلَّمُ إِلَّا حِينَ يَبتَسِمُ

وظف القصر في قوله (فَمَا يُكَلَّمُ إِلَّا حِينَ يَبتَسِمُ) , فورد أسلوب القصر (بالنفي والاستثناء) الذي يفيد حصر كلام الناس له في حال ابتسامه، وفيه مبالغة في تصوير هيبته. أما قوله : (الديوان :٥١٣)

أَيُّ الْخَلَائِقِ لَيسَت فِي رِقَابِهِم لِأَوَّلِيَّةِ هَذَا أَوَّلُهُ نَعَمُ

فجاء القصر عن طريق أسلوب الاستفهام الإنكاري الذي يفيد التقرير، ومعناه: لا أحد من الخلائق إلا وله في عنقه فضل هذا الممدوح. وتحقق القصر هنا بطريق النفي والاستفهام الذي معناه النفي، وهو يفيد العموم والشمول. وورد القصر كذلك في قوله : **(الديوان :٥١٣)**

إِن عُدَّ أَهلُ التُّقَى كَانُوا أَئِمَّتَهُم أَو قِيلَ "مَن خَيرُ أَهلِ الأَرضِ؟ " قِيلَ : هُم

وظف القصر في قوله (أو قيل: من خيرُ أهلِ الأرض؟ قيل: هم) , ويتحقق القصر بأسلوب السؤال والجواب، حيث حُصِر الخير فيهم وحدهم، وكأن لا خيرَ في غيرهم يبلغ مبلغهم. وهذا قصر إضافي يفيد التفضيل والتعظيم. وأخيراً وظفه في قوله : **(الديوان :٥١٣)**

هُمُ الغُيُوثُ إِذَا مَا أَزمَةٌ أَزَمَت وَالأُسدُ أُسدُ الشَّرَى وَالبَأسُ مُحتَدِمُ

تقديم المسند إليه: (هُمُ الغُيُوثُ) , فيه قصرٌ معنوي يفيد التخصيص، وكأنهم وحدهم أهلُ الغوث والنَّجدة.

٤. أسلوب الإطناب

وهو " زيادة اللفظ على المعنى لفائدة "(ابن الأثير :١٢٨/١٩٦٣:٢), وقد وظفه الشاعر في قوله : (الديوان :٥١١)

هَذَا الَّذِي تَعرِفُ البَطحَاءُ وَطْأَتَهُ وَالبَيتُ يَعرِفُهُ وَالحِلُّ وَالحَرَمُ

وظف الشاعر أسلوب الإطناب , فذكرُ المتعاطفات (البيت, والحل, والحرم) , وهي نوعٌ من الإطناب بالتفصيل بعد الإجمال؛ إذ وسّع دائرة المعرفة لتشمل الأمكنة المقدسة كلها، مبالغةً في بيان شهرته.

٤-اسلوب الالتفات

وهو "انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الاخبار وعن الاخبار إلى المخاطة وما يشبه ذلك , ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر "(ابن المعتز:١٩٨٢: ١٠٦) وتكمن أهميته البلاغية في خلق حالة من التيقظ الذهني والنشاط العقلي لدى المتلقي نتيجة تغير مسارات الكلام غير المتوقع لديه (فتح الله أحمد:١٩٩٠: ٢٢٩) وقد وظفه الشاعر في قوله : (الديوان:٥١١)

هَذا ابنُ فَاطِمَةٍ إِنْ كُنْتَ جَاهِلَهُ بِجَدِّهِ أَنْبِيَاءُ الله قَدْ خُتِمُوا

وظف الشاعر اسلوب الالتفات إلى المخاطب في قوله: (إن كنتَ جاهله) , إذ انتقل من الغيبة إلى الخطاب، وهو التفاتٌ يوقظ السامع ويشدّه، ويُشعر الخصم بالتقريع الضمني.

٥_ أسلوب الإيجاز

وهو من أهم خصائص اللغة العربية , فهو حدُ البلاغة لدى كثير من النقاد والبلغاء في الأدب العربي منذُ أقدم العصور (الجندي :د.ت:١٦٣), ويقصد به " انْدراج المعاني المتُكاثِرة تَحت اللَّفْظِ القليل" (العلوي اليماني :١٩١٤: ٨٨/٢) و وقد وظفه الشاعر في قوله: **(الديوان :٥١٢)**

مَا قَالَ: "لَا" قَطُّ إِلَّا فِي تَشَهُّدِهِ لَولَا التَّشَهُّدُ كَانَت لَاؤُهُ نَعَمُ

وظف الايجاز في (لولا التشهد كانت لاؤه نعم) , فهو تركيب موجز كثيف المعنى، اختُزلت فيه صورة الكرم في عبارة شرطية قصيرة تحمل دلالة واسعة.

٦_ اسلوب الأخبار

وهو" ما جاز على قائله التصديق والتكذيب "(المبرد: د.ت: ٨٩/٣), و تتجلّى أهميّته في أنّه يُستعمل لنقل المعاني وتقرير الحقائق وتثبيت الأفكار في ذهن المتلقي، مع إمكان توظيفه لأغراض بلاغية متعددة كالتوكيد، والمدح، والذم، والفخر، والتحذير، فهو لا يقتصر على الإبلاغ، بل يُسهم في تقوية المعنى وإقناع السامع، وترسيخ الفكرة بأسلوب مؤثر، وقد استثمر الفرزدق هذا الاسلوب في قوله : **(الديوان :٥١٢)**

حَمَّالُ أَثقَالِ أَقوَامٍ إِذَا افتَدَحُوا حُلْوُ الشَّمَائِلِ تَحلُو عِندَهُ نَعَمُ

مَا قَالَ: "لَا" قَطُّ إِلَّا فِي تَشَهُّدِهِ لَولَا التَّشَهُّدُ كَانَت لَاؤُهُ نَعَمُ

عَمَّ البَرِيَّةَ بِالإحسَانِ فَانقَشَعَتْ عَنهَا الْغَيَاهِبُ وَالإملَاقُ وَالعَدَمُ

وظف الشاعر في الأبيات المتقدمة أسلوب الخبر الذي جاء لغرض المدح في قوله: (حَمَّالُ أَثقَالِ...)، (مَا قَالَ: لا...)، (عَمَّ البَرِيَّةَ...) , لكنها ليست للإخبار المحض، بل لإفادة المدح والتعظيم، إذ يُساق الخبر لتقرير صفات الكمال. وفي قوله: (الديوان ،٥١٢)

إِذَا رَأَتهُ قُرَيشٌ قَالَ قَائِلُهَا إِلَى مَكَارِمِ هَذَا يَنتَهِي الكَرَمُ

جاء بصيغة الخبر، وغرضه ليس مجرّد الإخبار، بل المدح والتعظيم، إذ يُنزِل الشاعر المخاطَب منزلة الحقيقة المسلَّمة التي لا تقبل الجدل. وفي قوله: **(الديوان ،٥١٣)**

مَن يَشكُرِ اللهَ يَشْكُرْ أَوَّلِيَّةَ ذَا فَالدِّينُ مِن بَيتِ هَذَا نَالَهُ الأُمَمُ

الغرض من الخبر هنا ليس مجرّد الإخبار، بل التقرير والتوكيد والتعظيم، إذ يرسّخ الشاعر مكانة الممدوح الدينية والروحية.

ومما تقدم يتجلّى توظيف الفرزدق للأساليب التركيبية في قصيدته في مدح الإمام زين العابدين توظيفاً واعياً يخدم غرض المدح ويعزّز دلالته. وقد أسهمت هذه الأساليب التركيبية مجتمعة في إبراز مكانة الإمام وتعظيم شأنه، فجاءت القصيدة بناءً فنياً متماسكاً تتآزر فيه التراكيب لخدمة الوظيفة البلاغية وتحقيق غاية المدح بأقصى درجات التأثير.

المبحث الثالث الأساليب الصوتية

يعد المستوى الصوتي من أهم المستويات التي تقوم عليها الدراسة البلاغية بوصفها " وسيلة توصيل رمزية تثير مع إدراكياً " (دهلال مهدي :١٩٩٢: ٨) ويتم ذلك عن طريق التناغمات الصوتية التي تطلقها الحروف والكلمات داخل البيت الشعري نتيجة جرسها اللفظي , وبحسب رصفها في ترتيب معين . وقد شكل الجانب الصوتي في قصيدة الفرزدق حضورا واضحاً , فقد وظفه الشاعر في القصيدة عن طريق مجموعة من الأساليب الصوتية أهمها :

١-الجناس

من الفنون البديعية المعروفة لدى العرب ويقصد به "أن تجئ الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها " (ابن المعتز: ١٩٨٢: ٢٥), وقد وظفه الشاعر في القصيدة في مواضع عدة منها قوله :(الديوان :٥١١)

هَذَا ابنُ خَيرِ عِبَادِ اللهِ كُلِّهِمُ هَذَا التَّقِيُّ النَّقِيُّ الطَّاهِرُ العَلَمُ

فجاء الجناس بين (التقي) و(النقي) وهو جناس ناقص؛ لاختلاف الحرف الأول، وهو يضفي موسيقى لفظية ويعزز الصفات المعنوية في البيت. وجاء الجناس في قوله : (الديوان :٥١٣)

من جَدِّهِ دَانَ فَضلُ الأَنبِيَاءِ لَهُ وَفَضلُ أُمَّتِهِ دَانَت لَهَا الأُمَمُ

وظف الجناس بين(دان / دانت) , وهو جناس اشتقاقي يُكسب البيت إيقاعًا موسيقيًا، ويُرسّخ معنى الخضوع والطاعة. ويتكرار الجناس في قوله :**(الديوان :٥١٣)**

لَا يَستَطِيعُ جَوَادٌ بَعدَ جُودِهِمُ وَلَا يُدَانِيهِمُ قَومٌ وَإِنْ كَرُمُوا

وظف الجناس بين: (جواد و جودهم) , جناس اشتقاقي يُضفي جرْساً موسيقياً ويقوّي المعنى. وأخيراً ورد الجناس في قوله : (الديوان :٥١٣)

هُمُ الغُيُوثُ إِذَا مَا أَزمَةٌ أَزَمَت وَالأُسدُ أُسدُ الشَّرَى وَالبَأسُ مُحتَدِمُ

وظف الجناس بين (أَزمَةٌ وأَزَمَت) ,جناس اشتقاقي بين اللفظين؛ إذ اشتركا في الأصل اللغوي واختلفا في الصيغة، مما أكسب العبارة موسيقى داخلية وقوّة إيقاعية تُحاكي شدّة الأزمة نفسها.وهكذا حضر الجناس بوصفه وسيلة موسيقية تُحدث انسجامًا لفظيًّا وتآلفًا صوتيًّا بين الكلمات المتشابهة في اللفظ المختلفة في المعنى، فزاد من جمال النغم وأكسب المعنى طرافةً ودقةً في الوقت نفسه .

٢. الطباق

وهو أن "يؤتي بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة، ثم يقابلهما على الترتيب" (القزويني:د.ت :٣٥٣)فالطباق وسيلة مهمة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية . ومهمة الطباق ليست تجميل الصورة وتزيينها فحسب، وإنما تتعدى ذلك إلى ما يجعل الأشياء داخل الصورة تبرز وتظهر مقدرتها على تأكيد المعنى، ومنح لمسات ودلالات عميقة للشعر، فضلاً عما يحققه الطباق من إيقاع جميل، فهو يخلق صوراً ذهنية ونفسية متعاكسة داخل البيت الشعري . وكان للطباق نصيب وافر من بين الفنون البلاغية المختلفة في رسم الصورة الفنية في القصيدة من ذلك قوله : (الديوان :٥١١)

هَذَا الَّذِي تَعرِفُ البَطحَاءُ وَطْأَتَهُ وَالبَيتُ يَعرِفُهُ وَالحِلُّ وَالحَرَمُ

جاء الطباق بين (الحلّ) و(الحرم) طباق إيجاب؛ إذ جمع بين المتقابلين، الحِلُّ: هو المكان المباح أو المسموح الدخول إليه بحرية. في حين الحَرَمُ: هو المكان المقدس أو المحرم، أي الأرض التي لا يجوز انتهاكها أو الإساءة إليها وقصد الشاعر به الحرم المكي , وهذا التوظيف للطباق يقوي المعنى ويبرزه. وكذلك في قوله : (الديوان:٥١٢)

ولَيسَ قَولُكَ: مَن هَذَا؟ بِضَائِرِهِ العَربُ تَعرِفُ مَن أَنكَرتَ وَالعَجَمُ

وظف الطباق بين (العَربُ , وَالعَجَمُ) , وبين (تَعرِفُ , أَنكَرتَ) , وهو طباق إيجاب بين متقابلين يُبرز شمول المعرفة بالممدوح، فيقوّي المعنى ويبرزه. وفي قوله : (الديوان:٥١٣)

مِن مَعشَرٍ حُبُّهُم دِينٌ وَبُغضُهُم كُفرٌ وَقُربُهُم مَنجَىً وَمُعتَصَمُ

وظف الطباق بين (حب , وبغض) , وبين (دين ,و كفر) , لتؤكد المعنى وتقوّيه وتُظهر التضاد العقدي. وهو طباق إيجاب يزيد المعنى وضوحًا وقوة تأثير. أما قوله : **(الديوان :٥١٣)**

مُقَدَّمٌ بَعدَ ذِكرِ اللهِ ذِكرُهُم فِي كُلِّ بَدْءٍ وَمَختُومٌ بِهِ الكَلَمُ

وظف الطباق بين: (بدءٍ , مختوم), حيث جمع بين البداية والنهاية، وهو طباق إيجاب يُبرز الشمول. وجاء الطباق في قوله : **(الديوان :٥١٤)**

لَا يُنْقِضُ العُسْرُ بَسْطاً مِن أَكُفِّهِم سِيَّانِ ذَلِكَ : إِن أَثرَوا وَإِن عَدِمُوا

يُستَدفَعُ الشَّرُّ وَالبَلوَى بِحُبِّهِمُ وَيُستَرَبُّ بِهِ الإِحسَانُ وَالنِّعَمُ

وظف الطباق في قوله (إن أَثرَوا وإن عَدِموا) , إذ طابق بين (أثروا , عدموا)، ليُبرز المعنى بضدّه، ويؤكّد ثبات الكرم في حال الغنى والفقر. وكذلك بين (العُسر , البَسط) , وبين (الشرّ , والإحسان) , وبين (النِّعم , والبلوى) , وهذا يعمّق المعنى ويُظهر شمول فضلهم في دفع السوء وجلب الخير. أما قوله : (الديوان : ٥١٢)

كِلتَا يَدَيهِ غِيَاثٌ عَمَّ نَفعُهُمَا يُستَوكَفَانِ وَلَا يَعرُوهُمَا عَدَمُ

وظف الطباق بين (يُستوكفان , وعدم) , فالطباق بين الاستوكاف (طلب العطاء) والعدم (انقطاعه)، مما يعمّق معنى الدوام والاستمرار.

وهكذا برز الطباق في مقابلة الألفاظ المتضادة، مما أظهر المعنى في صورة أوضح وأشد تأثيرًا، إذ إن الجمع بين المتقابلين يُبرز الفكرة ويؤكدها في ذهن المتلقي، فيتجلى سمو الممدوح من خلال المفارقة بين حاله وحال غيره.

٣_ حسن التقسيم

فن من فنون البديع يضفي على الشعر إيقاعاً مميزاً تنشرح له الصدور ، وترتاح له المسامع استعمله العرب منذ القدم في نظمهم ويعني " تجزئة الوزن إلى موقف ، أو موضوع يسكت فيها اللسان أو يستريح أثناء الأداء الإيقاعي " (المجذوب : ١٩٧٠ :٢٧٢/٢)، وهو " أحد أبواب الصنعة ومعدود في حلى الشعر وله أشباه تجري مجراه " (الجرجاني :د.ت:٤٨) يضفي على النص الشعري حسناً ، ويزيده حلاوة وطلاوة ، وبداعة، وقد وظفه الشاعر في قوله:(الديوان:٥١٢)

سَهلُ الخَلِيقَةِ لَا تُخشَى بَوَادِرُهُ يُزَيِّنُهُ آثْنَانِ : حُسْنُ الْخَلْقِ وَالشِّيَمُ

ففي قوله (يُزَيِّنُهُ اثنان: حُسنُ الخلقِ والشِّيَمُ) تقسيم ثنائي متوازن يعطي إيقاعاً موسيقياً، ويُظهر اكتمال صفاته بين الجمال الظاهر (حسن الخلق) , والجمال الباطن (الشيم). وفي قوله:(الديوان:٥١٢)

عَمَّ البَرِيَّةَ بِالإحسَانِ فَانقَشَعَتْ عَنهَا الْغَيَاهِبُ وَالإملَاقُ وَالعَدَمُ

وظف التقسيم في قوله (والإملاقُ والعدمُ) , فهو تقسيم متوازن موسيقياً يُتمّ الإيقاع ويُحكم البناء الصوتي. وقوله : (الديوان : ٥١٢)

بِكَفِّهِ خَيزُرَانٌ رِيحُهُ عَبِقٌ مِن كَفِّ أَروَعَ فِي عِرنِينِهِ شَمَمُ

وظف حسن التقسيم في البيت المتقدم ليشكل توازن لفظي وإيقاعي بين أجزاء الشطرين، يضفي انسجامًا موسيقيًا يعزّز الجمال الأسلوبي. وقوله :(الديوان :٥١٢)

اللهُ شَرَّفَهُ قِدماً وَعَظَّمَهُ جَرَى بِذَاكَ لَهُ فِي لَوحِهِ القَلَمُ

ففي قوله (الله شرفه قدماً وعظمه) , قد جاءت الجملة على نسق متوازن لفظاً ومعنى، فيه توافق إيقاعي يحقق جرْساً موسيقياً جميلاً. وقوله **:(الديوان٥١٣،)**

مِن مَعشَرٍ حُبُّهُم دِينٌ وَبُغضُهُم كُفرٌ وَقُربُهُم مَنجَىً وَمُعتَصَمُ

تقسيم متوازن موسيقيًا ومعنويًا، يحقق إيقاعًا داخليًا جميلًا. وورد في قوله :(الديوان :٥١٣)

إن عُدَّ أَهلُ التُّقَى كَانُوا أَئِمَّتَهُم أَو قِيلَ "مَن خَيرُ أَهلِ الأَرضِ؟ " قِيلَ : هُم

في البيت توازٍ تركيبيٌّ واضح يُكسب النص انسجاماً وإيقاعاً جمالياً.

لقد أضفى حسن التقسيم على الأبيات توازنًا إيقاعيًا واضحًا، حيث تتساوق العبارات وتتوازن التراكيب في نسق منظم، يمنح النص انسيابًا موسيقيًا ويُرسّخ المعنى في السمع والوجدان. وبذلك أسهمت هذه الأساليب الصوتية في تقوية البناء الفني للقصيدة، فلم يكن المدح فيها مجرد عرضٍ للفضائل، بل جاء مؤطّرًا بإيقاع متناغم وصياغة محكمة، زادت من تأثيرها وجعلتها أكثر رسوخًا في الذاكرة.

نتائج البحث :

- حقق الشاعر من خلال الاساليب البلاغية المتعددة وظيفةً بلاغيةً سامية، هي تعظيم الممدوح وإظهار سموّه الديني والنسبي، بأسلوبٍ يجمع بين قوة الحجة وجمال العبارة، فغدا المدح شهادةً كونيةً تشهد بها الأمكنة المقدسة قبل البشر.
- استطاع الشاعر عن طريق تآزر الفنون البلاغية المتعددة في القصيدة تشكّل صورةً مهيبةً للممدوح, فهو معروفٌ في الأرض المقدسة كلها , ومشهودٌ له بالطهارة والتقوى , ومتصلٌ بنسبٍ نبويٍّ خُتمت به الرسالات.
- جاءت القصيدة بناءً فنياً متكاملاً يخدم غرض المدح، ويُشيّد صورةً للممدوح تجمع بين المجد الاجتماعي، والكرم الفيّاض، والحلم الراسخ، حتى بدا شخصيةً تعرفها الأمم كافة، ويغمر فضلُها القريبَ والبعيد.
- تتضافر علوم البلاغة في هذه القصيدة لتشكيل صورة مثالية متكاملة للممدوح؛ فعلم المعاني رسّخ صفاته بأساليبه المختلفة من قصر واطناب وايجاز والتفات وتقديم وتأخير واخبار وانشاء، وعلم البيان جسّدها في صور حسية مشرقة، أما الاساليب الموسيقية المتمثلة بالظواهر البديعية , فقد زيّنها بموسيقى لفظية وتضادّات دلالية عمّقت أثر المدح في النفس. وهكذا ارتقى النص من مجرّد تعداد صفات إلى بناءٍ فنيّ متكامل يُشيّد صورة إنسانية سامية قائمة على العطاء والرحمة والسموّ الخُلقي.
- جاء النص مشحونًا بفنون البيان والبديع، موظِّفًا الاستعارة والتشبيه والطباق والجناس، ليُقيم بناءً مدحيًّا متماسكًا، يُجسّد الممدوح قوةً في الحرب، وغوثًا في الشدّة، وثباتًا في الكرم لا تغيّره الأحوال. وقد تكاملت الوسائل البلاغية لتُحقّق غرض التعظيم، وتُضفي على الصورة طابعا حيا نابضا بالعظمة والسمؤ .

- يتّضح أن الشاعر بنى مدحَه على مزجٍ دقيق بين جلال المعنى وجمال الصورة؛ فاعتمد في علم المعاني على القصر والشرط لتوكيد التفرد، وفي البيان على الكناية والاستعارة لتجسيد المعاني المعنوية في صور حسية، وفي البديع على الطباق والجناس لإبراز التوازن الصوتي والدلالي. وهكذا جاء النص لوحةً بلاغيةً متكاملة، تتضافر فيها الأدوات الفنية لتجعل صورة الممدوح صورةً سامية تجمع بين الحياء والهيبة، والرفعة والتواضع، والكمال الخُلُقي والجلال النفسي.
- البلاغة في القصيدة تخدم غرض المدح الديني الروحي، وترفع الممدوح إلى مرتبة تتجاوز الإدراك الحسي، فيغدو عزه ذروةً تقصر عنها الأيدي والأقدام، ويصبح فضله أصلًا تخضع له الأمم.
- القصيدة قائمة على تصوير نور النبوة والهداية بصورة حسية مؤثرة , والجمع بين البيان العقائدي والصورة الفنية , وتوظيف التضاد لإبراز المعنى العقدي مع الإيقاع الداخلي الذي يخدم العاطفة الدينية. فالشاعر لا يكتفي بالمدح المباشر، بل يصوغه في إطار تصويري مشرق يجعل الممدوح مصدر نور وهداية، ويجعل الانتماء إليه سبيل النجاة، مما يعكس قوة العاطفة الإيمانية وعمق البناء البلاغي.

هوامش البحث

١-ديوان الفرزدق ٥١١

٢-الاغاني للاصفهاني ج٤/٢٣١-٢٣٢_ج٥/٤٤٦

٣-الايضاح في علوم البلاغة ، القزويني ،١٢٠

٤-الصورة الشعرية ، احمد مطلوب ، ٤٠

٤-تطور الشعر في العراق ، علي عباس ،٣٧

٥-الديوان ،٥١٣

٦- المصدر والصفحة نفسها

٧-الديوان ،٥١٢

٨-الديوان ، ٥١٣

٩-جواهر البلاغة ، أحمد الهاشمي ،٢٨٤

١٠_((لديوان ،٥١١)

١١_١٢_١٣(نفس المصدر والصفحة)

١٤-١٥الديوان ،٥١٢

١٦-١٧الديوان ٥١٣

١٨-(الديوان،٥١٢)

١٩-٢٠_٢١_٢٢(المصدر والصفحة نفسهما)

٢٣ _ (الديوان،٥١٣) (٢٤_٢٥_٢٦_٢٧_٢٨_٢٩،المصدر والصفحة نفسه)

٣٠_الجرجاني ،دلائل الاعجاز،٥٣

٣١-(الديوان ،٥١١)

٣٢_(الديوان ،٥١٢)

٣٣-(الديوان ،٥١٣)

٣٤_(الجرجاني ، الاشارات والتنبيه،١٠٣)

٣٥_(قيس اسماعيل،أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين ،١١٩)

٣٦_(الديوان ٥١٢)

٣٧_(االمخزومي،في النحو العربي ،٢٣٤)

٣٨_ ٣٩(الديوان،٥١٢)

٤٠-٤١(الديوان ٥١٤)

٤٢_(الديوان،٥١٢)

٤٣_(الديوان،٥١٣)

٤٤-(الجرجاني ،الاشارات والتنبيهات،٨٣)

٤٥-(الديوان،٥١٣)

٤٦-٤٧_٤٨(المصدر والصفحة نفسها)

٤٩-(السيوطي، الاتقان ،٤٩/٢)

٥٠-(الديوان،٥١٣)

٥١ _(الديوان،٥١٢)

٥٢_٥٣(المصدر والصفحة نفسه)

٥٤_ (الديوان ٥١٣)

٥٥_٥٦(المصدر والصفحة نفسها)

٥٧_(ابن الأثير ،المثل السائر،١٢٨)

٥٨_(الديوان،٥١٢)

٥٩_(ابن المعتز،البديع،١٠٦)

٦٠_(فتح الله أحمد،الأسلوبية،٢٢٩)

٦١_(الديوان،٥١١)

٦٢_(الجندي، علم المعاني ،١٣)

٦٣_(العلوي، الطراز،٨٨/٢)

٦٤_(الديوان،٥١٢)

٦٥_(المبرد،المقتضب،٨٩/٣)

٦٦_(الديوان ،٥١٢)

٦٧_(المصدر والصفحة نفسها)

٦٨_(الديوان ،٥١٣)

٦٩_(هلال مهدي ،الاسلوبية الصوتية ،٨)

٧٠_(ابن المعتز ، البديع،٢٥)

٧١_(الديوان،٥١١)

٧٢_(الديوان،٥١٣)

٧٣_٧٤(المصدر والصفحة نفسها)

٧٥_(القزويني ،الايضاح ، د.ت)

٧٦_(الديوان ، ٥١١)

٧٧_(الديوان ، ٥١٢)

٧٨_(الديوان ، ٥١٣)

٧٩_(المصدر والصفحة نفسه)

٨٠_(الديوان ٥١٤)

٨١_(الديوان ، ٥١٢)

٨٨_(المصدر والصفحة نفسها)

٨٩_(المجذوب ، المرشد في فهم اشعار العرب ،٢٧٢/٢)

٩٠-(الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه،٤٨)

٩٢_(الديوان ،٥١٢)

٩٣_(المصدر والصفحة نفسها)

٩٤_(الديوان ،٥١٢)

٩٥_(الديوان ، ٥١٣)

٩٦_(المصدر والصفحة نفسها).

المصادر والمراجع

- الاتقان في علوم القرآن , جلال الدين السيوطي (ت ٩١١هـ) , وبالهامش إعجاز القرآن , القاضي ابو بكر الباقلاني , ط٣ , ١٣٧٠هـ /١٩٥٠م
- أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، د. قيس إسماعيل الأوسي، دار الحكمة، جامعة بغداد، (د. ط)١٩٨٩م .
- الأسلوبية _ مدخل نظري ودراسة تطبيقية_ ,فتح الله أحمد سليمان , الدار الفنية للنشر والتوزيع , القاهرة , ١٩٩٠م .
- الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة , محمد علي الجرجاني (ت ٧٢٩هـ) , تحقيق : عبد القادر حسين , دار النهضة , مصر , القاهرة , ١٩٨١م .
- الاغاني, ابو الفرج علي بن الحسن بن محمد الأصفهاني, دار الكتب المصرية,(د، ت).
- الإيضاح في علوم البلاغة ، القزويني (ت٧٣٩هـ) ، دار الجيل , بيروت , (د.ت) .
- البرهان في وجوه البيان , ابن وهب الكاتب (٣٣٥هـ) , تحقيق : د. حفني محمد شرف مكتبة الشباب , القاهرة , مطبعة الرسالة , ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م .
- تطور الشعر العربي في العراق و اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج , د علي عباس علوان , منشورات وزارة الاعلام , بغداد , ١٩٧٥م .
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان البديع , السيد أحمد الهاشمي , تحقيق : د. محمد التونجي , مؤسسة المعارف , بيروت , لبنان , ط٤ , ١٤٢٨هـ / ٢٠٠٨م .
- دلائل الأعجاز ، عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني (ت٤٧١هـ) , تحقيق وتعليق : محمد رشيد رضا ، منشورات مكتبة محمد علي صبيح وأولاده ، القاهرة , ط٦ , ١٩٦٠م .
- ديوان الفرزدق , شرح وضبط د. علي فاعور , دار الكتب العلمية , بيروت , لبنان , ط١, ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م .
- الصورة الشعرية , احمد مطلوب , مجلة المجمع العلمي العراقي , المجلد ٣٤ , تشرين الأول , ١٩٨٣م .
- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وحقائق علوم الاعجاز ,يحيى بن حمزة العلوي اليمني , مطبعة المقتطف , مصر , ١٩١٤م .
- علم المعاني , درويش الجندي , مطبعة نهضة مصر الفجالة , القاهرة , (د. ت) .
- في النحو العربي نقد وتوجيه , د. مهدي المخزومي , ط٢ , منشورات المكتبة العصرية , صيدا , بيروت , ١٩٦٤م .
- كتاب البديع , ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ) , عبد الله بن المعتز , اعتنى بنشره : أغناطيوس تراتشفوفسكي , دار الميسرة , بيروت , ط٣ , ١٩٨٢م
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر , ضياء الدين ابن الأثير , تقديم : د. أحمد الحوفي , ود. بدوي طبانه , مكتبة نهضة مصر , ١٩٦٣م
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب المجذوب ،ط٢، دار الفكر، بيروت، لبنان،١٩٧٠م .
- المقتضب , لأبي العاس محمد بن يزيد المبرد (ت ٢٨٥هـ) , تحقيق : محمد عبد الخالق عضيمه , عالم الكتب , بيروت , (د.ت) .
- الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني ، (ت ٣٦٦ هـ) ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، (د . ت) .

الدوريات :

- الاسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق , د. هلال مهدي هلال , مجلة آفاق عربية , بغداد , العدد ١ , السنة السابعة عشر , كانون الأول , ١٩٩٢م .

Sources and References

- Al-Itqan fi 'Ulum al-Qur'an, Jalal al-Din al-Suyuti (d. 911 AH), with I'jaz al-Qur'an in the margin, Judge Abu Bakr al-Baqillani, 3rd ed., 1370 AH / 1950 AD.

- Methods of Requesting among Grammarians and Rhetoricians, Dr. Qais Ismail al-Awsi, Dar Al-Hikmah, University of Baghdad, (n.d.), 1989 AD.
- Stylistics: A Theoretical Introduction and Applied Study, Fathullah Ahmed Suleiman, Al-Dar Al-Fanniyyah for Publishing and Distribution, Cairo, 1990 AD.
- Al-Isharat wa al-Tanbihat fi 'Ilm al-Balaghah, Muhammad Ali al-Jurjani (d. 729 AH), edited by: Abdul Qadir Hussein, Dar Al-Nahdhah, Egypt, Cairo, 1981 AD.
- Al-Aghani, Abu al-Faraj Ali bin al-Hasan bin Muhammad al-Isfahani, Egyptian National Library and Archives (Dar al-Kutub al-Misriyyah), (n.d.).
- Al-Idhah fi 'Ulum al-Balaghah, Al-Qazwini (d. 739 AH), Dar Al-Jeel, Beirut, (n.d.).
- Al-Burhan fi Wujuh al-Bayan, Ibn Wahb al-Katib (d. 335 AH), edited by: Dr. Hifni Muhammad Sharaf, Maktabat Al-Shabab, Cairo, Al-Risalah Press, 1389 AH / 1969 AD.
- The Development of Arabic Poetry in Iraq: Vision Trends and Texture Aesthetics, Dr. Ali Abbas Alwan, Ministry of Information Publications, Baghdad, 1975 AD.
- Jawahir al-Balaghah fi al-Ma'ani wa al-Bayan wa al-Badi', Al-Sayyid Ahmed al-Hashimi, edited by: Dr. Muhammad al-Tunji, Mu'assasat al-Ma'arif, Beirut, Lebanon, 4th ed., 1428 AH / 2008 AD.
- Dala'il al-I'jaz, Abd al-Qahir bin Abd al-Rahman al-Jurjani (d. 471 AH), edited and commented by: Muhammad Rashid Rida, Publications of Maktabat Muhammad Ali Subaih and Sons, Cairo, 6th ed., 1960 AD.
- Diwan al-Farazdaq, explained and adjusted by Dr. Ali Faour, Dar Al-Kutub Al-'Ilmiyyah, Beirut, Lebanon, 1st ed., 1407 AH / 1987 AD.
- The Poetic Image, Ahmed Matloob, Journal of the Iraqi Scientific Academy, Volume 34, October, 1983 AD.
- Al-Tiraz al-Mutadhammin li-Asrar al-Balaghah wa Haqa'iq 'Ulum al-I'jaz, Yahya bin Hamza al-Alawi al-Yamani, Al-Muqtataf Press, Egypt, 1914 AD.
- 'Ilm al-Ma'ani, Darwish al-Jundi, Nahdet Misr Press, Al-Faggala, Cairo, (n.d.).
- In Arabic Grammar: Criticism and Guidance, Dr. Mahdi al-Makhzoumi, 2nd ed., Al-Maktabah Al-Asriyyah Publications, Sidon, Beirut, 1964 AD.
- Kitab al-Badi', Ibn al-Mu'tazz (d. 296 AH), Abdullah bin al-Mu'tazz, published by: Ignatius Kratchkovsky, Dar Al-Maisarah, Beirut, 3rd ed., 1982 AD.
- Al-Mathal al-Sa'ir fi Adab al-Katib wa al-Sha'ir, Diya' al-Din Ibn al-Athir, introduced by: Dr. Ahmed al-Hufi and Dr. Badawi Tabana, Maktabat Nahdet Misr, 1963 AD.
- The Guide to Understanding and Crafting Arab Poetry, Dr. Abdullah Al-Tayyib Al-Majzoub, 2nd ed., Dar Al-Fikr, Beirut, Lebanon, 1970 AD.
- Al-Muqtadab, Abu al-Abbas Muhammad bin Yazid al-Mubarrad (d. 285 AH), edited by: Muhammad Abdul Khaliq 'Udaima, 'Alam Al-Kutub, Beirut, (n.d.).
- Al-Wasatah Bayna al-Mutanabbi wa Khusumih, Judge Ali bin Abdul Aziz al-Jurjani (d. 366 AH), edited by: Muhammad Abu al-Fadl Ibrahim and Ali Muhammad al-Bajawi, Dar Al-Qalam, Beirut, Lebanon, (n.d.).

Periodicals

- Phonetic Stylistics in Theory and Practice, Dr. Hilal Mahdi Hilal, Afaq Arabiyyah Journal, Baghdad, Issue 1, 17th Year, December, 1992 AD