التّعظيم وانفساخ رؤاه الدلالية بين الإيجاب والسلب في علويات ابن أبي الحديد المعتزلي(ت٦٥٦هـ)

الأستاذ المساعد الدكتور
عامر صلاّل الحسناويّ
جامعة المثنى - كلية التربية للعلوم الإنسانية

المقدمة:

العلويات سبع قصائد تدور رحاها فيمن ألزمت إرادته تعالى طهارتهم، وأوجبت نقاءهم بذهاب الأدران عنهم في قوله:((إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا))(❖) وهم محمد الأمين وعترته أهل بيته الأخيار، فراحت تتغنّى بمناقبهم- ولاسيما من اقترنت العلويات باسمه، علي عليه السلام- الذي غمر أريج ذكره الأصقاع والنفوس على السواء، وكان ذفر أحدوثته العطر قد شغف روح ابن أبي الحديد المعتزليّ؛ فاستهواه علياً قلباً وقالباً/شعراً وشاعراً بترجمته شارحاً لنهج البلاغة ثم بما أعقبه من هذه الدرر الملحمية الحماسية السبع التي لامس بها شغاف القلوب بعد أن صهرها في مخبر فكره، وسبكها بلغة أفصحت عن عبقرية أدائه الشعري بتدبيجه إيّاها أسمى معاني القريظ والإطراء التي أجمل بها ديواناً من البطولة والإباء، والعقل وسماحة الخلق وما لا يحصى من الشمائل والخِيم التي حلّقت بعليٍّ في سماء السيرورة الخالدة والعظمة الشامخة، فاستحق أن يكون عنواناً ليس للقصيدة فحسب بل للمجد والإنسانية جمعاء من دون أن يساور هذه الحقيقة تسويف ومماطلة، أو يخامرها مغالاة وموارية من لدن منشئها أولاً، والباحث ثانياً.

الحقائق أعلاه حدَت بالباحث أن يتخذ من العلويات عينة لدراسة العظمة والعظماء في واحدٍ من أصولها الربانية المجسّمة بعليّ بن أبي طالب ، فاتخذنا من التعظيم بؤرةً ومداراً لقطب بحثنا هذا، وابتعدنا عن دلالة المبالغة على الرغم من كون التعظيم والمبالغة حَتنان أو كفرسي رهان، إلاّ أننا جعلنا من المبالغة في بُلَهنية عنه

وتقيّلنا سبيل التعظيم؛ كون المبالغة قد يشوبها الغلو والكذب بنسبة ما ولذا فهي مردودة عند بعض الدارسين من كينونة خير الكلام ما خرج مخرج الحقّ، وعليّ عليه السلام هو الحقّ بعينه من جهة، وما يكتنفها- أي المبالغة- من الاستحالة والاستبعاد من جهة أخرى(١)، وأمّا استئثارنا للتعظيم فمتأتٍ من كينونته معنى صادقاً ودلالة حقيقية لا يساورها شكّ، وهذه المصداقية متأتية من ارتباط صفة العظمة بالعظيم الأوحد تعالى، ثم نزع تعالى من صفته تلك على خواص خلقه المصطفين الأخيار من الأنبياء والأوصياء((وَإِنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيمٍ))(٢)، وعلى غرار ذلك صارت هذه الثلة القليلة يُنعتون بعظماء البشر وعلي أحد هؤلاء العظماء، ومن ثم فتجريد العظمة عمّن سوى هذه الفئة التي اختصها وخصّها الله تعالى بجلال القدر المطلق فهو من باب المبالغة والإفراط المغالى به؛ إذ إنّ العظمة((صفة للقلوب العارفة به فهي عليها كالرداء على لابسه))(٣).

بناء على ما تقدّم فعظمة عليّ لا يخالجها قيد أنملة مِرية أو ريب، فهو عظيم في نفسه، عظيم عند الله تعالى ورسوله، ومن هنا فقد جاءت هذه العلويات السبع إتساعاً في أفق التعظيم لمعظّمٍ، فعمدنا إلى تقسيمها على مقدمة وثلاثة مظان انطلقت من الجزئيات إلى الكليات:

أخذ الأول منها بالبحث عن التعظيم في بُعده الصوتي وزناً وقافيةً وقبلهما النغم الكامن في جرس الألفاظ والأصوات المفردة ودورها في الإيحاء للعظمة وتكرار دلائلها ممّا يعملق من قيمة هذه الخصيصة الأسلوبية صفة وموصوفاً، في حين جاء ثاني المظان ينقّب عن التعظيم في نظم الكلام تركيباً ودلالة، مستنبطين إيّاه من حذف الأجوبة في الشرط والقَسم، ولّما كان التعظيم في أصله صفةً؛ لذا حاولنا استقصاء هذا الأصل من فروعه الاشتقاقية والمصدرية فاستخلصناه من: الوصف والإخبار بالمصدر، واشتقاق الصفة من اسمها، وإيقاع المصدر موقع اسم الفاعل، وإيقاع اسم الفاعل موقع فعله، وجعلنا آلية التنكير خاتمة لهذا المبحث بوصفه حلقة الوصل بين النحو والبلاغة وجماعهما التركيب، الأمر الذي مهّد الطريق للخوض في البحث عن مظان ثالث المباحث الذي مخّض معاني التعظيم البلاغية من: إيغال، وتجريد،

وتتميم، وترادف، وتفصيل للمجمل، وإلتفات، ومجاز، وإيضاح المبهم وجميعها دوال أسلوبية بعضها يأخذ بعرى بعض وقلّما نجد أحدها مستقلاً ببيت، أو يكون مقتصراً بصورة شعرية من دون اتكائه على غيره من الأساليب التركيبية والدوال الصوتية، فضلاً عن الفنون البلاغية البديعية منها والبيانية، ومن هنا فإذا ما أراد الباحث بيان دال التعظيم في أيٍّ من المظان والآليات التي تضمنتها فإنّه لا يعمد إلى دراستها بمعزل عن الأصوات الإضافية التي تُعين في استكمال رسم الصورة الفنية؛ لذا كان يُعرّج بين الفينة والفينة على لوازم بديعية ونحوية تفاقم من التعظيم بشقّيه الايجابي والسلبي، وكانت الخاتمة إجمالاً للنتائج التي خلُص إليها البحث، راجين التوفيق من ولي التوفيق فهو نعم المولى والمستعان.

-١- مظان التعظيم الصوتية:

كثيراً ما تشخص الأصوات المفردة بدلائل إضافية من الجرس الموسيقي الموحي(٤) بثراء دلالي وغناء تعبيري فياض قد يتناصّ مع خزين موروث بعيد الغور في التاريخ الأدبي يعين في رسم الصورة الشعرية في هذا البيت أو ذاك المقطع، ويزيد من عمق إيحائها الرمزي في الرفع من شأن الممدوح- وهو الإمام عليّ عليه السلام بطبيعة الحال- وتعظيمه، بعد تآزره مع المكونات الشكلية والمضمونية للقصيدة؛ فإذا ما استرشدنا سبيل صوت العين التعظيمي في مساره النطقي، فمعلوم عنه جهارته، ومراوحته بين الشدّة والرخاوة(٥)، وهذه المراوحة هي بؤرة تلك العظمة الموما إليها ويمكن لحاظها في قول ابن أبي الحديد مستعظماً سحق صدر الحسين سلام الله عليه بالخيول الأعوجية(٦):

عُقرت بنات الأعوجية هل درت ما يُستباح بها وماذا يصنع

نجد أنّ العين هنا قد جاءت غاية في المواءمة مع((التعبير عن مواقف الجزع والفزع والهلع))(٧)، فدلالة مفردة القافية(يصنع) لا نلمح فيها أي تعظيم أو تهويل إذا ما اجتزأناها من النصّ؛ إلاّ أنّ اقترانها بـ(ماذا)الاستفهامية والمؤكّدة بدورها لاستفهامين قد سبقاها:﴿هل درت؟/ما يستباح؟- فـ(ما)تحتمل الاستفهامية، فضلاً عن الموصولية-﴾، ومن ثم فهذا التكرار لابدّ أنّه قد تمخّض عن أمر مروّع وغاية في

العظمة حتى يدفع بابن الحديد إلى الدعاء في أول البيت بالعقر وعدم دوام نسل تلك الفصيلة من كرام الخيل، فتعاضد التكرار وما اكتنهه من توكيد بمعية الدعاء إلى بيان فضاعة العمل/الصنيع الذي عمدت إليه تلك الخيول، وممّا عمّق فضاعة هذا الموقف أنّ الشاعر قد ضمّن استفهامه التصويري بـ(هل) ما يُعرف في البديع البلاغي بـ(تجاهل العارف)(٨)، فهو ينكر فعل الأعوجية(٩) بوطئها صدر الحسين عليه السلام ورضّه على الرغم من معرفتها ودرايتها بعظمة الموطوء والوطء نفسه، ومن ثم فهذه النتيجة التعظيمية تنعكس سلباً على تلك الخيول باستهجانها إلى أقصى غايات الحطّ من قيمتها في عالم الخيول حتى غدت موضع شؤمٍ لدى العرب بعد تلك الحادثة.

وهكذا صارت(الأعوجية)اسماً يشاكل المسمى أي أنّها انحرفت عن مسارها المعهود وكينونتها من كرام الخيل وأصائلها إلى الهجنة والإقراف، وهذا موطن الشاهد في اقتران دلالة العين ومراوحتها بين الشدّة والرخاوة مع منزلة الخيل الأعوجية، فأصالتها تمثل الشدّة، وانحدارها نحو الضعة والهجنة يمثل سبيل الرخاوة، وقد تعمّقت الدلالة هذه أكثر في هذين الجانبين بالنظر للبُعد العلاماتي المتمثّل بالضمة وامتدادها الواوي إذا ما أُشبعت، التي- أي الضمة- شغلت حيزاً واضحاً في بنية النص الصرفية منها والنحوية، في حشوه وإعرابه وتكرارها في سبعة مواضع، ومعلوم عن كلفتها حين النطق بضمّ الشفتين ومطّهما وتدويرهما كي يتحقّق نطقها الصحيح، ومن ثم فهذه الكلفة النطقية تنسجم إلى حدٍّ ما مع عظمة العين المنبثق من بدائلها الدلالية السالف ذكرها والمتمثلة بالجزع والفزع والهلع تلك البدائل التي تضامّت مع هول المنظر واستكبار الموقف واستعظامه، وهذه المعطيات جمعاء، السلبية منها والإيجابية، قد انسحبت من عظمة الوطوء إلى شموخ الموطوء صلوات الله عليه وسلامه.

وقد تنهض بالتعظيم دوال تناصية تتآزر مع جرس الألفاظ في عملقة المعنى وتفخيم حجمه الإيحائي وهو ما يمكن إدراكه في توجيهنا لقول ابن أبي الحديد(١٠):

إمـام هُـدىً بـالقرْصِ آثـر فاقتضـى لـهُ القُـرصُ رُدَّ القـرص أبـيضَ أزهـرا

نلحظ أنّ البيت يتكئ على معطيين في صورته الشعرية:أحدهما قرآني في قوله تعالى: ((وَيُؤْثِرُونَ عَلَى أَنفُسِهِمْ وَلَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌ))(١١) حين آثر الإمام علي وأهل بيته برغيف الخبز نذراً إذا ما شُفي الحسنان عليهما السلام، والآخر تأريخي يتمثّل بما تواترت على نقله المرويات الشيعية في واحدةٍ من معاجز عليٍّ عليه السلام وهي ردّ قرص الشمس له في مناسباتٍ عدّة منها مرتان في حياة النبي حين نزل عليه وحي الجليل وهو يفترش حضن عليّ، والثانية في غزوة خيبر(١٢)، ولو أعدنا النظر ثانيةً بحثاً عن الإيحاء الذي جاء به تكرار بعض الأصوات المكوّنة لهذا البيت تستوقفنا ﴿الراء﴾ روياً وحشواً، ومعلوم لدى أرباب الصوت أنّ الراء تتصف بسمة التكرار التي جاءت متوافقة مع تكرارية الحدث الإعجازي الموما إليه من قبل الشاعر في بزوغ الشمس وردّها بعد أُفولها مراراً(١٣).

كذلك نجد أنّ جناس التصحيف- ومن بدهيات البديع أنّ الجناس في أصله قائم على التكرار- بين لفظتي: ﴿القرص﴾في صدر البيت وعجزه، وتعني رغيف الخبز تارة، وقرص الشمس تارةً أخرى، وقد دعمت هذه التكرارية ثالثةً في لفظة ﴿ردّ﴾ التي تتداخل معها دلائل الإعادة والترديد مرّة بعد أخرى بين طواياها، وهذه الأمور جمعاء دلائل إشارية ورموز تضاعف من قيمة الصورة، ومن ثم بتلقائية تعمل على الإعلاء من شأن الممدوح.

زِدْ على ذلك أنّه كان لانفجارية صوت ﴿القاف﴾ دور مساعد في تعضيد دلالة البيت الإيحائية وانفساح رؤاه على عوالم تعظيمية أخرى في مزاوجتها مع استعلائية ﴿الصاد، والضاد﴾ في: ﴿ القرص، فاقتضى، القرص، القرص، أبيض﴾ وتضامّها معاً في بيان واستمرارية حقيقة ذاك ﴿إمام الهدى﴾ في سمو مكانته وتألقه رفعةً ليس على صعيد العالم الإسلامي فحسب، بل أنّ مكانته أرفع من ذلك بكثير وفي مختلف الصُّعد والعوالم الأرضية منها والسماوية على السواء، وهو الأمر الذي حدا بابن أبي الحديد في رائيته الثانية إلى الحطّ من قيمة الشعر والنثر عامة، وشعره خاصة إذ لم يبلغ شأو الممدوح-علي بن أبي طالب- مهما تغنّى بمناقبه إزاء ما نزل به الوحي الكريم مسطّراً بكتاب الربّ العظيم من مآثرٍ قد أومأ إليها، فيقول(١٤):

بني الوحي هلْ أبقى الكتابُ لناظمٍ مقالة مَـــــــدْحٍ فيكُم أو لناثرِ
إذا كان مولْى الشّاعـــرين وربهم لكم بانياً مَجداً فما قدْر شاعر

نلحظ أنّ رؤى السلب والإيجاب التعظيمية قد انطوى عليهما البيتان أعلاه، فالإيجاب قد تكفّلت ببيانه أطراف عدة من جهة الممدوح/عليٍّ، فضلاً عن عظمة الكتاب ومنزله وصاحبه وواسطته بينهما الملك جبرائيل عليه السلام، تلك الإشارة جاءت مجملة في صدر أول البيتين ﴿ بني الوحي هل أبقى الكتاب﴾، أمّا رؤى السلب التحقيرية/التهكمية فقد نال بها ابن أبي الحديد من نفسه شعراً/شاعراً على السواء وهو ما جاء به مجملاً في آخر عجز البيت الثاني ﴿فما قدر شاعر﴾ تأكيداً لحطّه من مدح العابد إزاء مدح المعبود وثنائه على عباده في الاستفهام بـ(هل) المتضمّن معنى النفي في صدر البيت الأول، فمناقب عليٍّ ومآثره التي خلّدها لنا القرآن الكريم قد أخرست الألسن وألجمت الأقلام؛ إذ لم تبقِ لها من باقية في الإطراء والثناء على شخصه الكريم الذي ازّينت به السموات قبل الأرضين.

زِدْ على ذلك أنّنا نلحظ في قوله: ﴿مولى الشاعرين﴾ إمعاناً في التحقير من شأن الشعراء الذين لم يعطوا علياً حقّه، بل أنّهم لم يبلغوا شأوه في كلّ ما نظموه من أشعار؛ لذا لم يخاطبهم بصيغة الجمع المطّردة وهي ﴿الشعراء﴾ وكأنّه يومئ إلى أنّ ذاك المنظوم ما هو إلاّ كلمات معروفة بمواضعتها لأناسٍ ﴿شاعرين﴾ أي عارفين بعلي بن أبي طالب معرفةً سطحية لم تسبر أغوار كنه جوهره الربّاني المكنون.

ولربما يمكن توجيه ما أراده من ﴿الشاعرين﴾ من الّشعور ومكنون العواطف، أي أنّهم يميلون نحو عليٍّ بعواطف جيّاشة لم تسعفهم ألسنتهم أو قرائحهم في أن تجود معبّرةً بما يستحقّه فعلاً، فظلّت واجمة حيرى أمام عملاقٍ قد حبته القدرة الإلهية بعنايتها ورعايتها إيّاه.

وإذا ما عدنا إلى إيحائية الصوت في فاعلية الصورة الشعرية التي رام ابن أبي الحديد أن يختطها مادحاً، فقد تعاورت تكرارية ﴿الراء﴾ حشواً وتقفيةً مع شفوية ﴿الميم﴾ وجهارتها(١٥) في رقي شخص الممدوح في سماء الشموخ والعظمة، فذِكره صار أجمل لحن تعزفه شفاه الخلق وتردّده في كلّ حين مراراً وتكراراً، وأجهرت

مغنّيةً بمناقبه التي حفظتها المدونة التاريخية- المتواضعة إزاء ما نقلته من أمجاد عليٍّ- للعالم الإسلامي، وغدا مديحه كحلاً تكتحل به عيون محبّيه، ورماداً تذروه رياح الشعر في عيون مناوئيه من النواصب.

وقد يتأتى التعظيم من جانب التكرار، تلك الآلية الأسلوبية التي تدخر بين جنباتها خزيناً متراميا من الدوال التعبيرية(١٦) نابعاً من تشظّيها بين فنون البلاغة وأساليب النحو والتقائهما عند أعتاب الصوت وقضاياه الموسيقية المتاحة بمختلف مستوياتها الشكلية على صعيد المفردة أو شبه الجملة أو الجملة فضلاً عن بنائيتها الحرفية التي سبقت الإشارة إليها في جرس الأصوات المفردة؛ إذ إنّ الإلحاح على جانب من تلك المستويات في البيت الواحد أو الصورة الشعرية يحمل بين طيّاته إكباراً لذاك المكرّر أو ازدراءً بحسب المقام القولي، فضلاً عن الحماسة التي يستفز بها المتلقي(١٧) وهذه الطاقة الاستفزازية بمنحاها الدلالي الموسق استثمرها ابن أبي الحديد في علوياته وهو ما يمكن استرشاده في ترديده لجملة النهي المؤكّد﴿لا تحسبنّ﴾ من قوله في العلوية الخامسة(١٨):

فَلا تحسبنّ الرعدَ رِجس غَمامةٍ ولكنَّه من بعض تلك الزَّماجر

ولا تَحسبنَّ البرق ناراً فإنَّه وَميض أتى من ذي الفقار بفاقرِ

ولا تحسبنَّ المزن تهمي فإنّها أناملَه تَهمي بأوطف هامرِ

فمجيء هذا التكرار في شكله العمودي جاء متوافقاً مع فضلاته من المفاعيل﴿الرعد/البرق/المزن﴾ فوسمَها في صفحة السماء بوصفها ظواهر طبيعية وصوراً شعرية تتأتى بهيأة عمودٍ حطّه السيل من علٍ، وعلى الرغم من كونها فضلات في سياقاتها النحوية إلاّ أنّها كانت عُمدات في اتكاء الصورة التعظيمية على عاتقها، فكانت معابراً لذاك التعظيم المتواري خلف ذلك الوصف، فصيحات عليٍّ في معمعة الحرب هو مصدر ذاك الرعد الذي شنّف سامعي ابن أبي الحديد، وأصم آذان أعداء أهل البيت عليهم السلام بهديره ورعده القاصف، وتلاؤمية الرعد مع التكرار جاءت من حيث إنّه كلّما ازدادت مرّات قصف الرعد كلّما عظُم الرعب المنبثق من قصفه وتمقّست النفوس من صخبه، بعد ذلك عرّج على لمعان سيفه ذي الفقار، فما

البرق الذي أنار إلاّ صورة للبرق الحقيقي لتلويح ذي الفقار وتراخيه في رقاب أهل الكفر والضلال، ولعلّ تهافت ومضات البرق ومجيئها تترى بين الفينة والفينة قوامه: انثيال تكراري، ثم عاد للعضد الحامل لذاك الفقار، فهو لم يكن قاصراً على القتال وحصاده لرؤوس المعاندين فحسب، بل يحمل﴿العضد=اليد﴾ دلالة الرفد والجزاء، فاليد أساس الغيث والعطاء الهامر بكلّ ما في الجود من معنىً؛ إذ إنَّ تلك اليد لثقل جودها الفيّاض فقد دانت الأرض لامتلائها كرماً، وفيما يخصّ تناسب أسلوبية التكرار مع صورة المطر فليس بها حاجة لإعمال الفكر؛ لأنّ تتابعية سقوط المطر بتواترية موسيقية منتظمة تتساوق مع انتظام التكرار وشجو ألحانه في موسيقى الشعر الداخلية.

وإذا ما أردنا استشراف الجانب السلبي لتلك الصورة التعظيمية المقابلة للصور أعلاه، فإنَّ غدو الأشياء أو الظواهر الطبيعية رموزاً، وصيرورة الواقع صوراً تحاكي أصولها، وهذا القلب أو العكس قد فخّم من انتهاك حرمة الأصيل المطّرد، واستنزال لقيمته وحطّ من قدره، حين جعل﴿الرعد والبرق والمطر﴾ فروعاً وجزئيات لزمجرة البطولة، ووميض الفقار، ووطف الأنامل التي جاءت هنا في موضع المشبّه به من جملة التشبيه، وأمّا المشبّه فوقع على الظواهر الطبيعية السالف ذكرها، وهذا من التشبيه المقلوب، وقد كان ابن ابي الحديد موفّقاً بدرجة ما في عروجه نحو هذا الضرب من التشبيه- المقلوب أو المعكوس-؛ إذ كان للبلاغيين موقفاً سلبياً منه لأسبابٍ فنية تتعلق بالمحافظة على جمالية التطور والرقي الذوقي البلاغي وهذا الموقف قد انسحب في رؤية ابن ابي الحديد ههنا، فعدم ارتضاء ارباب البلاغة استبدال مواقع طرفي التشبيه وحجتهم في ذلك ما اشترطوه في المشبه به من أن يكون أكبر وأضخم لتحقيق الغاية المتوخاة من التشبيه، وإنّ إلحاق الناقص بالزائد مبالغة ودلالة على أنه يفضل أمثاله فيه(❖❖)، ومن ثم فما حصل هنا أنّ مراد الشاعر هو التعظيم من شأن المشبّه به/﴿صوت عليّ عليه السلام وأنامله وبريق سيفه﴾، في مقابل استنزال وتحجيم لظواهر الكون والطبيعة/﴿الرعد والبرق والمطر﴾.

وأمّا في قوله(١٩):

ليكـرهُ طعـمُ المـوتِ والمـوتُ طالـبٌ فَكيـفَ يَلـذُّ المـوتُ والمـوتُ مطلـوبُ

هنا جملة معطيات تآزرت على الوصول بشجاعة عليٍّ إلى أقصى درجات الرفعة والتلويح بها في عنان البطولة، والذبِّ عن حرم الإسلام بترخيص الحياة وبذل النفس، وكما نلحظ فهناك معطيان يسيران جنباً إلى جنب: أولهما الشجاعة والإباء/قيمة تعظيمية عليا لصفة نفسية، وثانيهما ترخيص الحياة والإيثار بها/تحقير لقيمة الحياة، وحطّ لمنزلة النفس أو قُل: الجسد بكينونته المادية في جوهره الترابي المحض.

هاتان القيمتان المتضادتان قد أميط لثامهما عن طريق أسلوبية التكرار، فمفردة(الموت)ذاك الوحش الكاسر الذي لطالما تخشى الملوك والأبطال أنيابه إذا ما كشّر عنها، ومن ثم فتكراره يحمل تهويلاً للارتياع والفزع الذي يخلّفه هذا الوحش بمجرّد مخامرته للعقول وقبل حلوله ضيفاً غير مرحّبٍ به في النفوس، إلاّ لدى عليٍّ فللموت عنده ترحيب من جرّائه ترتعد فرائص ذاك الوحش، الذي لطالما أغدق عليه ابن أبي طالب بكرمه إذ كان يلقمه أرواح الطواغيت والجبابرة من الملاحدة لدين المصطفى محمدﷺ، وهو إكرام أرغم به أنف الموت فتعاظمت صورة الرعب الذي يوجسه منازلو عليٍّ في سوح الوحى، فبطولة عليٍّ غير؛ إذ لا مثيل لها فهي مخصوصة بشخصه الكريم، ومن بدهيات شجاعته أنّه قد أشار إليها حين وسمه المصطفى الأمين بـ((كرّار غير فرّار))(٢٠)، وقد تعاضد هذا الوسم مع الإشارة القرآنية المتضمنة موقف الفرار من الموت:((إِنَّ المَوتَ الَّذِي تَفِرُّونَ مِنهُ فَإِنَّهُ مُلاَقِيكُم))(٢١)، فهاتان الإشارتان قد مخّضهما ابن أبي الحديد في لُحمة البيت أعلاه حين عجنهما بنظمٍ اتكأ على استعارة مجاجة الطعم وما يترتّب عليه من كراهيته للموت، ثمّ أعقب هذه الاستعارة بمفارقة تصويرية(٢٢) قوامها التصدير والمقابلة بين شطري البيت(طالب) في صدره و(مطلوب)في عجزه، بعد ذلك جاء الاستفهام الإنكاري المفيد للتعجّب بـ(كيف) حتى يقلّل من مجاجة ذاك الطعم الذي استطابته نفس عليٍّ بعد أن عافته النفوس حين رجع عن القول في عجز البيت وصيرورة الطالب مطلوباً

واشتهائه ﷺ للموت، فعليٌّ يرغب بأكل الآكل، ويطلب الطالب، ساعياً إليه بقدميه غير متوانٍ أو متقهقر.

صفوة القول: إنّ التكرار الذي لحق مفردة(الموت) إنّما جاء مفعماً باستصغار الذات الشاعرة لها، وامتهانها وتحقيرها لدى الآخر/علي بن أبي طالب، فضلاً عن تحقير الجسد المادي بعد أن كان عظيماً، وغدوّه مطلوباً بعد أن كان طالباً، وحلاوته على الرغم من مرارته المجّة، ومن ثم فمقابل كل هذا الحطّ والتحقير لوحشية الموت كان هناك علاء ورفعة لعليٍّ بكل ما في عليٍّ من شجاعة وكرم وإباء وتضحية و..و..وغيرها من معاني المجد والرفعة التي طواها بين خافقيه.

وإذا ما عوّلنا على المسلك الثاني للبنية الصوتية المرتبطة بموسقة شعر العلويات في شقّها الوزني- القفوي يطالعنا الآتي:

على صعيد الوزن فقد قامت العلويات على وزنين فقط هما: ﴿الطويل﴾ في ثلاث قصائد(٢٣)، و﴿الكامل﴾ مع مجزوئه في أربع قصائد(٢٤)، وهذان البحران يتسمان بالجلال والأبّهة، فالطويل يتلاءم مع الرؤى القصصية، والأخبار المسرودة، والحوادث المروية التي احتفت بها العلويات، فهو- أي الطويل- ((بحر خضم يستوعب ما لا يستوعبه غيره من المعاني ويتسع للفخر والحماسة والتشابيه والاستعارات وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال))(٢٥)، فالسعة المكانية بين ﴿الغميم﴾ و﴿حاجر﴾ قد وسعها البحر الطويل على شساعتها وترامي أطرافها، فطواها تحت جنبي ﴿فَعُولُن مَفَاعِيلُن﴾، مثلما انضوى تحت جنباته تشبيهه للظعن الرواحل وسائط رحلته للآخر/عليّ فهو الممدوح والمحبوب معاً(٢٦):

لِمنْ ظعنٌ بين الغميم فحاجرِ ... بزغْنَ شُموسَاً في ظِلامِ الدياجِرِ

شبيهات بيضات النعام يقلُّها ... من العيس أشباه النعام النوافرِ

ومن دون ذاك الخدر ظبية قانصٍ ... تريق دماء المشبلات الخوادر

للوهلة الأولى من هذه الرائية انطلق ابن أبي الحديد صوب التعظيم بدءاً من مقدمتها تمهيداً لما هو أعظم والمتمثّل بشخص ابن أبي طالب؛ إذ لم يكتف بتشبيه محبوبه بالشمس في أول الأبيات بل عاد ليشبّهه بأكثر من لوحة؛ إجلالاً لحسنه

وجماله الأخاذ فمثّله بالبيضة واللؤلؤة والظبية لصفاء بياضه، وهذا الجمال المتناهي في عظمته لابدّ له من راحلة بمواصفات خاصة تقلّه وقدرتها على النوء بأعباء الرحلة؛ لذا نجده قد جعل نفسه ملزماً في أن يقرن عظمة المحبوب الظاعن بعظمة راحلته ولأجله فقد عمد إلى التخصيص في أكثر من وصف؛ إذ خصّ النوافر من الإبل دون سواها لأنّها الأسرع سيراً، وللسبب عينه خصّ المشبلات كونها الأقوى والأجرأ، في حين خصّ الخوادر لاتصافها بالهيبة أكثر من الظاهرة.

ويستمر ابن أبي الحديد عازفاً على الطويل أدقّ الخلجات النفسية في استحضاره لأيام الصبا، واستذكاره لمفاخر الأسلاف حتى يصل به المقام إلى صلب الموضوع حيث الوقفة المدحية المتأنية والمفعمة بمعاني الجلال والكبرياء لشخص الممدوح/عليّ، وهنا يرى الشاعر نفسه مقصّراً إزاء مناقب جمّة لا تسعها الكلمات، فيقول(٢٧):

تعاليْت عنْ مدحٍ فأبْلَغُ خاطب ... بمدْحكَ بين الناس أقصرُ قاصرِ

صِفاتك أسماءٌ وذاتكَ جوهرٌ ... بَريء المعاني من صفات الجواهرِ

بل أنّه عمد إلى المزاوجة بين الفخر المشوب بالمدح الحماسي المتأجّج بعواطفه الجيّاشة بالتعويل على التركيب الشرطي الأكثر انسجاماً مع الطويل ولاسيما حين ينحسر الشرط في ضرب البيت، ويقصر الجزاء على عروضه بدلائل مدحية مختزلة لتاريخ عريض قد حفل به شخصه سلام الله عليه (٢٨):

إذا طاف قومٌ بالمشاعرِ والصَّفا ... فقبرك رُكني طَائِفاً ومشاعِري

وإنْ ذَخَرَ الأقوامُ نُسْكَ عِبادة ... فحبك أوفى عُدتي وذخائري

وإنْ صامَ ناسٌ في الهواجر حسْبَةً ... فَمدحكَ أسنى من صيامِ الهواجر

وأعلمُ أنّي إنْ اطعْتُ غوايتي ... فحبُّكَ أُنسِي في بطون الحفائر

وإنْ أكُ فيما جِئتهُ غير مذنبٍ ... فَربّك يا خير الورى خير غافرِ

ثم يأتي بأحداث تاريخية تتسم بعظمة وصفها الشعري وزخمها الانفعالي المكبوت وتأجيجها بالعاطفة الجيّاشة؛ وذلك في اتخاذه من قضية الحسين عليه السلام وواقعة الطف بوتقة يصبّ فيها مشاعر جمّ غفير من المتلقّين المحزونين لدموية الموقف(٢٩):

لتنْظر ما لاقى الحسينُ ومَا جنت عَلَيْه العدى مِن مُفْظِعات الجرائر
مِنِ ابنِ زيـــــــادٍ وابنِ هندٍ وابنِ سعدٍ وأبنـــــــــاء الإماء العواهرِ

نلحظ أنّه قد زاوج بين نظرتين تقفان على طرفي نقيض فوازن في تعظيمه بالإيجاب في الرفعة من شخص الحسين وما لاقاه من ﴿مفظعات الجرائر﴾، وبالسلب في التحقير لشخصيات أعدائه الذين كنّى عنهم بـ﴿أبناء الإماء العواهر﴾، ثم صبّ جام غضبه على هؤلاء الغاصبين عن طريق التأجيج العاطفي وتأزيم الموقف في المناوءة والمناهضة لناصري الطرف الرابح مادياً/دنيوياً- على أرض الواقع في المأقط من المضيق-، الخاسر معنوياً ومادياً/أخروياً ودنيوياً في الآن معاً حسب القانونين: الأرضي(الوضعي)، والسماوي(الوقفي) لّما كان مصيرهم الأفول في مزبلة التأريخ، وسكونهم في أكلح زواياه، وأحطّها قيمةً وتقديراً المتواري خلف النداء التعجّبي المكتنز بمعاني التعظيم(٣٠):

فيا لك مقتولاً تهدّمت العلى وثلّتْ بهِ أركانُ عرش المفاخرِ

ثمّ راح يصرّح بإعراضه وصدوده عن بني أمية شاهراً حبّه لآل بيت النبوة عليهم السلام، وهجره لمن سواهم بقوله(٣١):

سأمنَحُكُم منّي مودة وامقٍ يغضُّ قلى عنْ غَيركم طَرْف هاجرِ

وهكذا صار مديح ابن أبي الحديد في غير آل المصطفى هجاءً، الأمر الذي يحمل بين طيّاته دلالة تعظيمية لشأنهم، وتحقيراً لشانئهم حتى غدا مديحه إيّاهم غزلاً وتشبيباً(٣٢):

ظَنَنتُ مديحي في سواكَ هِجاءه وخِلتُ بما قدَّمتَ لوْمٌ وتثريبُ

وإذا ما عرّجنا على﴿البحر الكامل﴾ منقبين عن ملامح العظمة التي يكتنفها، فالمعلوم عنه لدى أرباب العروض المحدثين اتسامه بالشدّة والصرامة، فضلاً عن كماله المتأتي من إجادته في كل المواقف، وصحته للتصرّف بجميع المعاني والأغراض الشعرية؛ لكثرة حركاته وأضربه(٣٣)، ولعلّ هذا التوصيف للكامل يستجلي الدلائل التعظيمية التي يمتاحها هذا البحر، ويمكن لحاظ مصاديق هذا التنوّع

العروضي والدلالي بما شداه ابن أبي الحديد في قوله من﴿مجزوء الكامل﴾ وحديثه عن واقعة الجمل؛ إذ ابتدأ سينيته بمقدمة خمرية(٣٤):

بزغـــت لكـــم شمـــس الكُـــنس وبـــــدت لكـــم روح القـــدسْ
فـــــــكّ الحبـــيس فعفّـــروا فـــــي الـــترب تعفِـــير الحـــبُسْ
الصـــمت إجـــــــــلالاً لمـــو ضعهـــا القـــديم بـــل الخـــرسْ
غلـــط المجـــوس هـــــي الـــتي عبـــــد المزمـــــــــزمُ إذ درسْ

نجد أن مجزوء الكامل بمعية سين القافية﴿التنفيسية/الصفيرية﴾ كان قادراً على استيعاب كمٍّ هائل من الانفعالات المكبوتة في جمعه للمتناقضات في مقدمة القصيدة من حيث تشبيهه للخمرة وهي أم الخبائث بآيتين عظيمتين في الطهر والطهارة: ﴿شمس الكنس﴾ في صدر البيت، و﴿روح القدس﴾ في عجزه، واستمرار هذا التناقض في انسيابيته مع خلفية الممدوح الدينية الخالصة في طهرها والناهية عن الخمرة البتة، ومن ثم يمكن القول: إنّ هذا التناقض يكتنف بين طواياه البؤرة الجمالية التي ينبثق عنها نسيج الواقعة التي هو بصدد الحديث عنها، وفي البؤرة ذاتها تُصبّ معاني الوقار والتعظيم لعليّ بن أبي طالب، خصوصاً إذا ما جاوزنا المعنى الظاهر لهذه الأبيات ويمّمنا وجهتنا صوب المنحى الصوفي الذي يترأى خلفها، فكأنّ ابن أبي الحديد يكنّي عن المعرفة الإلهية بالخمرة ونشوتها في الوصول إلى حدّ العرفانية وهذا التأويل يتأكد باستعارة ﴿الروح﴾ لصحة قوام الأجسام الذائبة في حب الذات الإلهية بلحاظ تعفير الخدود في التراب من قبل الزهاد فهو حبس في سبيل الله تعالى، وإمعاناً في التعظيم من شأن تلك الخمرة الصوفية، فقد ألزم ابن أبي الحديد نفسه الصمت كونه غير قادر على أن ينبس ببنت شفة في إعطاء أدنى توصيف لها، ومن ثمّ فإذا ما كان السكوت في الإفصاح عن كنه تلك الخمرة في سبيل الوصول إلى أسمى درجات المعرفة يعدّ تقديساً وإجلالاً لها، فإنَّ الخرس المطلق هو أقصى غايات ذلك التقديس، بل هو العظمة في أسمى درجاتها.

وإذا ما عرّجنا على دلالة الخرس الواقعية التي على غرارها وصم المجوس بالصمم بعد مغالطته إيّاهم في اتخاذهم من النار معبودةً لهم، وتعظيماً لهذا الخرس المصمت بإطلاق العبارة، وإنعاماً في النهي عن تلكم العبادة وذلك الشرك، الذي أومأ إلى سطحية دلالة المشاركة من خلال تشبيه الشعراء للخمرة بالنار نظراً لحمرتها وتشعشعها، ومن ثم فدروس تلك العبادة لم يتم قطعاً بل ظلّ متشبّثاً بجلابيب الخمرة بوصفها معادلاً موضوعياً لمقدّس قد أفل نجمه أو أوشك على أقل تقدير، وإذا ما أعدنا النظر ثانيةً في تلك المعبودات الإشراكية ﴿النار/الخمرة﴾ نجد أنّ أحلاهما أمرّ من الآخر وأمضّ، وهذه الأمور المنهي عنها قد جاءت موائمة مع صرامة البحر الكامل وشدّته، وزمزمة المجوس التي قد استوعبتها تفعيلة ﴿مُتَفَاعِلُن﴾ بتراتبيتها الموسيقية المنتظمة ومجيئها مع مجزوء الكامل كانت غاية في الانسجام مع تراتيل هؤلاء المجوس التي غالباً ما تتسم بقصر عباراتها واسترسال إيقاعها المتهادي.

وحين العود إلى القوافي التي نظم على هديها ابن أبي الحديد علوياته السبع، فإنّنا نجده قد عوّل على ستة حروف هجائية متخذاً إيّاها روياً لقصائده وهي: ﴿الباء، والراء، والسين، والعين، والكاف، واللام﴾ وجميعها تنماز بالجهارة، والشدّة، والفخامة، والغلاظة، فضلاً عن انفجاريتها خلا السين، وهي- من دون شكّ- تمثّل علائم تعظيمية في دلائلها تلك، وأمّا السين فعلى الرغم من رخاوتها وهمسها، وهاتان الصفتان قد تحملان بين طياتهما دلالة سلبية نقيضة للعظمة- مقارنة ببقية حروف الروي الأخرى- تتمثل بالتحقير قياساً لدلالة﴿الرخاوة والضعف﴾، إلاّ أنّ النظام النطقي الخاص بها قد عوّض تلك السلبية بصفتها الصفيرية القارّة فيها حتى أنّ علماء الصوت أكدوا أنّ السين هي أعلى الأصوات الصفيرية الأخرى ﴿الزاي، والصاد﴾، بل أنّ علوها هذا في اللغة العربية قد جاوز مثيلاتها في اللغات الأخرى.

وعلى العموم فقد كان التوفيق سبيل تلك القوافي في مدى انسجامها مع الدلالة التعظيمية سلباً/إيجاباً المترتبة على صعيد البيت خاصة، والقصيدة عامة، فلو نظرنا في روي الباء- على سبيل المثال- وهو من حروف القلقلة الموسومة بالجهارة والشدة والانفجار كما أشرنا، فضلاً عن استفالته(٣٥)، ومن ثم فالبادي عليها كونها علائم

للفخامة والعظمة؛ وإذا ما تقصّينا هذا الأمر بحثاً عن مصداقيته فيمكن لحاظه في قوله(٣٦):

حُصُونٌ حصان الفرجِ حيثُ تَبرَّجت ... ومـــا كـلّ ممـتطٍ الجَـزارة مركـوبُ

ينـاط عليهـــــــــا للنُّجـوم ... وَيسـفلُ عَنهـــا للغمـام أهاضـيبُ

وَتنهلُّ للجرباء فيهـــــا ولم نَصِب ... رذاذاً علـــى شُـمِّ الجبـالِ أسـاكيبُ

فقد تجلّت عظمة الباء- شدّتها وجهارتها- ومجيئها غاية في الانسجام مع الصورة الكلّية ليس في الأبيات أعلاه فحسب، بل في القصيدة جمعاء، فصيغة ﴿مفعول﴾ المتضمنة لأغلب قوافي هذه القصيدة جاءت مفعمة بدال التعظيم بالاتكاء على معطى النفي والاتساع والجمعية من امتطاء ذوات الأربع في أول العجز﴿ما كلّ ...﴾، فالأسد- مثلاً- وما سواه من الحيوانات المفترسة ممتنعة الركوب، وفي استحالة هذا الركوب تعظيم من شأن الصورة والغاية المبتغاة من ورائها في الثناء عليها وامتداح المشبّه بها وهم آل بيت المصطفى ﷺ من حيث كونهم حصوناً منيعةً تدرأُ الطامعين النيل منها، وقد أغدقت استعارة وصف المرأة في حصانتها وتبرجها لتلك الحصون تعظيماً وإجلالاً أكثر، فعلى الرغم من بروز هذه الحصون وتجلّيها شاخصةً بشموخٍ وعنفوان على مرّ العصور والأزمنة، فهي تظلّ ممتنعة على مناوئيها من النواصب، صامدة بوجه كلّ من يروم فتحها أو الاعتداء على حرماتها.

أمّا إذا ما بحثنا عن المعطى السلبي المناقض للتعظيم في الصورة أعلاه، ومدى مواءمة ذلك الحطّ والتحقير مع(الباء) روياً، فلعلّ لفظة ﴿يسفل﴾ هي المرشد لأواصر الانسجام مع تلك السلبية التعظيمية المشار إليها -كما سيتضح-، فمجيء(الباء) في صيغة ﴿أفاعيل/(أهاضيب، أساكيب)﴾ وهي منتهى الجموع لما كان على زنة﴿فَعْلَة/هَضْبة- وفَعْل/سَكْب- وفاعِل أو فاعلة/ساكِب وساكِبة﴾؛ التي يكون جمعها على﴿فِعال/هضاب وسِكاب﴾ أو ﴿فُعُل/هُضُب وسُكُب﴾، وهي جموع كثرة لا قلّة(٣٧) إلاّ أنّها خرجت إلى القلة مجازاً وقرينتها في هذا الإنزياح الدلالي لفظتي(يسفل)من السفالة والانحطاط، وكذلك لفظة(رذاذاً)وهو ضعيف المطر وقليله، بمعنى إنّ ابن أبي الحديد قد عوّل على الحطّ من قيمة تلك(الأهاضيب)

و(شمّ الجبال)في توصيفه لعلو تلك الحصون وبلوغها السماء في رفعةٍ حتى سَفُل ما دونها من قمم الجبال الشوامخ، وغدت لها نجوم السماء كأنّها قلائد، ويزداد إصرار الشاعر في محاباته للتعظيم المتأتي من الروي-الباء-على هيكلة البيت ورسمه لصورته الجزئية في تعامدية القافية وتواليها بصورتها البصرية من بناء القصيدة في سياقها الموسيقي القفوي، فضلاً عن صورتها العقلائية في سياقها المناخي الطبيعي المعهود في انحدار أمواه الأمطار من أعالي الهضاب وانسكابها إلى حيث السفوح والأودية، وإمعاناً في الصورة التعظيمية من قيمة تلك الحصون نجد أنّ ابن أبي الحديد قد قدّم الصفة على الموصوف في(شمّ الجبال) رغبةً منه في إخبار المتلقي بعلو تلك الحصون على الجبال حتى أنّها لا تصل إليها الأمطار إذا ما كانت رذاذاً، ومعلوم أنّ المطر في أوله يكون ضعيفاً ثم يقوى تدريجياً حتى ينهمر غيثاً، ومن ثم فامتناع وصول ضعيف المطر لتلك الحصون دليل المنعة والرفعة الموسومة بها، واقتصار الوصول على الأعاصير القوية من هذه الأمطار، وهو تناسب طردي بين العلو والقوة، بمعنى لا يصل الشواهق إلاّ الأقوياء أو من يتمتع بمؤهلات خاصة من القوة والصلابة والصبر وغيرها من الخصال التي لا تتوافر إلاّ لدى الثلة القليلة من البشر الذين اختصّهم بارئهم تعالى من أوليائه الصالحين.

- ٢ - مظان التعظيم التركيبية:

التركيب أو السياق هو الصدر الرحب لاحتضان التعظيم بمختلف درجاته سلباً وإيجاباً/سموّاً وانحطاطاً في وصف الأشياء ونعتها على صعيد الجملة وأساليب اللغة المتنوعة التي كان من ابرز تجلياتها الواردة في علويات ابن أبي الحديد:

حذف الجواب[٣٨] ولاسيما في التركيب الشرطي مع(لو، ولولا)؛ إذ يحمل هذا الحذف بين طيّاته مبالغةً وتعظيماً لا سبيل إلى تجاهله أو نكرانه، وهو ما نلمحه في قول الشاعر واصفاً محيا الرسول الأعظم (٣٩):

يا وجهها المسفوكُ ماء شبابه ما الحتف لولا طرفُك السفّاكُ

نلحظ أنّ جواب(لولا)قد طاله الخفاء والحذف، وهذا الأمر يحمل بين طواياه تفخيماً وتعظيماً لجمال المصطفى- صلوات الله عليه وسلامه- وبهاء طلعته، التي

صُبّ ماء الشباب فيها فازدادت نظارةً وإشراقاً منقطع النظير يُذهل باصريه ويعجبهم بنصاعة غرّته، وكأنّ تقدير الكلام:﴿لولا طرفُكَ السفّاك لَرأوا العجب﴾، أو﴿لَرأوا أمراً عظيماً﴾ يفوق الموت الذي احتقره الشاعر حينما جاء مستفهماً عنه في أول العجز؛ فخرجت دلالته إلى التحقير، وكما نرى فقد تضامّت دلالتان تعظيميتان: احداهما إيجابية ﴿تفخيم مرأى الرسول﴾، والأخرى سلبية﴿التحقير والحطّ من قيمة الموت إزاء ذلك المرأى والطرف القاتل بصفحته التي لا تُقلى، وطلعته التي لا تُملّ﴾، زِد على ذلك أنّ الحذف أكثر إيغالاً في تبليغه من الذكر لاقتصار الأخير-الذكر-على صورة أو وجه واحدٍ لا غير، في حين تنفسح الوجوه وتتشعّب الصور مع الحذف؛ إذ يختلج الفكر معه أكثر من دلالة، ويذهب فيه الوهم إلى عدّة وجوه تعظيمية من الفخامة والجلال.

لقد كان للتركيب الشرطي في علويات ابن أبي الحديد خصوصيته الفنية الواضحة في سياقاتها التعظيمية سلباً وإيجاباً، وهذا ما استقرأه النحاة في مصنفاتهم لدوال أدوات الشرط ومعانيها التي تُدرك عن طريق السياق، ومن ذلك إذا ما اقترن التركيب الشرطي بـ(لو)فإنّها تفيد الصعوبة والاستحالة، ومن ثمّ فهذه الفائدة ومن دون شكّ تشي لأول وهلة بمعاني العظمة والفخامة والتهويل، أو العكس، أي السخرية والتحقير والتهكم وغيرها من المعاني الأخرى التي تفهم من سياقاتها(٤٠)، إلاّ أنّه قد يترتب على تواترية التركيب الشرطي إمعان في ذلك التعظيم سلباً/إيجاباً ناتج من حذف جوابه تارة نحو إشارة ابن أبي الحديد لأمر خلافة عليٍّ- عليه السلام- في النصّ عليها والعدول عنها(٤١):

وَخِلاَفَةً مـــــا إنْ لها لو لم تكن منصوصــة عــن جيــد مجــدك معــدلُ

فهنا جواب(لو)محذوف دلّ عليه البيت السابق إيّاه:

وقلِ السلام عليك يا مولى الورى نصّاً بـــــــه نطق الكتابُ المنزلُ

ولّما كان حذف الجواب في التركيب الشرطي يحمل معه دلالة تعظيمية؛ فإنّ هذا الحذف يزداد في تألّقه وإمعانه في العظمة مع سياق القَسم، فالسامع يدرك-حين يشرع المتكلّم بالقسم في أول حديثه- بعظيم كلامه فينصتُ له صاغياً، زِدْ على

ذلك((إنّ الإفصاح الشعوري النفسي المتواري خلف أسلوب القسم يتأتى من جهة المقسم به لا المقسم عليه- بشكل كبير- كون الأخير هو المقصود بالتحقيق ومن ثم فمسألة توكيده أمر مفروغ منه))(٤٢)، ومن ثم فتقدير الكلام في النصّ أعلاه: لو لم يكن نُصّ عليك بالخلافة من قبل المولى عزّ وعلا-الكتاب المنزل-إشارة إلى قوله تعالى: ((الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الْإِسْلَامَ دِينًا))(٤٣)، لما جاز بالخلافة عنك، فكيف وقد توثّق الأمر وحصل النصّ عليه؟ كونه عليه السلام خير البرية وأفضلهم، ومعلوم أنّ تقديم المفضول على الفاضل غاية في القبح، وهنا نلمس البُعدين السلبي والإيجابي للصورة التعظيمية في حذف جواب الشرط، ففي الحذف دلالة تفخيمية مهولة لناقضي عهد الولاية من المارقين والقاسطين، فبعدولهم قد أتوا بشيءٍ لا يحيط به الوصف الشعري والنثري على السواء، وعليه فلا يُتصوَّر مكروه أو جسيم إلاَّ وهو أدنى من عدولهم، ومن ثم يترتّب تعظيم لخلافة ابن أبي طالب، وتحقير لمناوئيه وتقبيح ما بعده تقبيح لفعل العدول الصادر عنهم.

في أعلاه نوّهنا إلى أثر حذف الشرط إبّان تآزره مع القسم، وهنا سنرنو إلى استجلاء التعظيم بالاتكاء على معطى الحذف الواقع على عاتق جملة القسم عينها بمنأى عن الشرط والملمح في قول ابن أبي الحديد(٤٤):

أأقـولُ فيـك سُـمَيدعٌ كـلا ولا حاشـا لمثلِـكَ أن يُقـالَ سُـمَيدعُ

فحذف القسم بعد(كلا)الرادعة أفاد التعظيم سيما بعدما سُبق بالاستفهام الإنكاري الذي استصغر دلالة(سميدع)التي تعني السيادة وسهولة الخلق، فعليّ أعظم من كلّ سميدع فهو لا يشبه سواه من السادة في خلقه الكريم؛ وكيما يعمّق الشاعر دلالة الاستعظام من كونه – صلوات الله عليه وسلامه- سيد السادة فقد عمد إلى آليـة(العكس والتبـديل)(٤٥)البـديعي المتطـابق سـلباً﴿أقولُ فيـك سميـدع/لا أقولُ...﴾، وكأنّ الشاعر قد شتم علياً حين نعته بالسميدع؛ لذا اعتذر عن ذاك النعت والتشبيه القاصرين بالاستثناء المحتشم المفعم بالحياء والخجل(حاشا لمثلك..)، وهذا الاعتذار جاء في جواب القسم المضمر وكأنّه أقسم بالقول نفسه تعظيماً لذاك القول المتأصّل عن القول الكريم-أي القرآن- وتقدير الكلام:﴿كلا ولا يُقال= كلا

والقـــول⬅ومعنـــاه:(أي والقـــول)﴾، بالقيـــاس إلى قولـــه تعـــالى:((كَـــلاَّ وَالقَمَرِ))(٤٦)⬅ومعناه:(أي والقمر)، فـ(أي)تلزم بحضور قسم بعدها؛ كونها صلة للقسم(٤٧).

من الأساليب اللغوية الأخرى التي توسّل بها ابن أبي الحديد في الإعلاء من شأن عليٍّ والتعظيم من شخصه، التي كان لها حضورها الفاعل في علوياته:_الوصف والإخبار بالمصدر(٤٨)، نحو قوله واصفاً خيل مرحب اليهودي في فتح خيبر(٤٩):

يَعاقيبُ رَكضٍ في الرّبُودِ سَوابحٌ يُماثِلُها لولا الوُكونُ اليَعَاقِيبُ

فالشاعر شبّه الخيل باليعاقيب وهي ذكر الحجل، فكأنّها تطير من سرعتها وإمعاناً في المبالغة التعظيمية من شأن تلك الخيل، فقد أعقبها بالمصدر(ركضٍ)وهو في موضع المضاف إليه-بالنسبة ليعاقيب- أو صفةٍ لها بمعنى: يعاقيب راكضة = خيول طائرة، فإقامة المصدر مقام الصفة يحمل تعظيماً للموصوف(الخيل) فكأنّها غدت أصلاً للطيران مثلما غدا(الركض)أصلاً في وصف﴿الحجول/اليعاقيب﴾، بمعنى أنّه حين جعل الطيران أصلاً في الخيل فإنّه قد صار فرعاً في وصف اليعاقيب في المماثلة لولا كونها ذوات(وكون/أعشاش)، ومثل ذلك وصفه لاطمئنان الحمى الخاضعة لحماية عليّ ﷺ وتنعّمها بالاستقرار في كنفه؛ إذ يقول من القصيدة عينها(٥٠):

ولا حَامَ خوفاً للعدى ذلكَ الحِمى ولا لابَ شَوقاً للرَّدى ذلك اللوبُ

فـ(خوفاً) و(شوقاً) أحوال تخبر عن الذات صاحب الحال-علي بن أبي طالب- على الرغم من سقوطها على متعلقات ترتبط بالذات﴿الحمى/اللوب﴾، فتجسيم الجمادات في معرض المديح يضفي جلالاً للممدوح، وتعظيماً لخصال نفسية حاول الشاعر غضّ الطرف عنها وتجسيدها بآثارها المادية المحسوسة، كونها تقدّم أدلة صريحة تنمّ عن شجاعة عليٍّ تلقم مناوئيه حجراً، فعدم خوف المبهمات ﴿الحمى/اللوب﴾ أو رغبة ساكنيها وتعطّشهم في سرعة الهلاك خلاصاً ممّا هم عليه من ضيم وإجحاف قد يعانوه- مثلاً- فهو إفصاح بكماء عن مَنَعة حاميها وذائدها صلوات الله عليه، ومن ثم فامتناع الرغبة الموما إليها لسكان الحمى يعطينا دليل تمتّعها

بحالة من الاستقرار وعدم الاضطراب، فتلك الحمى لا يخرق أمنها وأمانها شائبة، ولا يشوب أرضها عطش جرّاء انجذابها للهلاك شوقاً إلى تعجيل فنائها ومنازعة نفسها للإشراف على الردى والخلاص ممّا وقع عليها من جور؛ إذ يغلب على الهالك أو المشرف على الهلاك تعطّشه إلى ما يريحه حتى وإن كان الموت نفسه، ومن هنا فقد تضامّ النفي في أول الصدر والعجز وهو كناية عن نفي الهلاك مع الإخبار بالمصدر مبالغةً للمُخبر عنه، وتعظيماً للموصوف بها، فوصف(الحمى بالخوف) و(اللوب بالشوق) غيره لو قال:﴿الحمى خائف﴾ و﴿اللوب متشوّق أو شائق﴾ فكأنّهما نفس﴿الخوف/الشوق﴾ وعينه، بمعنى هي الخوف بعينه، والشوق بذاته، ومن ثم فاستعمال المصدر في موضع الصفة أو الخبر عن ذاتٍ معينة يعني تقييداً للذات بذاك الحدث مثلما الصفة لا تدلّ على موصوف بالحدث، وعليه فعدم دلالة الذوات على الحدثية يُفضي إلى التعظيم من شأنها.

وقد يتأتى التعظيم من إيقاع المصدر موقع اسم الفاعل(٥١)، نحو قول ابن أبي الحديد في معرض حديثه عن نفسه إزاء النظر إلى شخص عليٍّ أو تكحيل ناظريه بمرقده الطاهر(٥٢):

يصفرُّ وجهي حين أنظر وجههُ خَوفاً فيدركه الحياء فيخجل

فَكأنّما بخدوده من حمرة ظلّت إليها من دمي تتحوّلُ

فأول البيتين يشي بحطّ الشاعر من قدر الذات بمجرد النظر في وجه عليٍّ ﴿شخصاً/ضريحاً﴾، فعمد إلى التدبيج وهو الكناية اللونية(٥٣)، فالأصفر يحمل دلالة الخوف، و يكتنف الاحمرار دلالة الخجل، فكأنّ الشاعر يحكي حال هذه الصورة اللونية بانسحاب الدمّ من وجهه إلى وجه الآخر المحبوب عليّ بن أبي طالب، الذي أُشرِب بالحمرة خجلاً جرّاء رؤيته لارتعاد فرائص الذات المُحبّة- الشاعر- وما زاد من عمق الصورة التعظيمية هنا ما عمد إليه الشاعر حين أوقع المصدر(خوفاً) بدلاً من اسم الفاعل(خائفاً) إمعاناً في اسباغ العظمة للممدوح، وإنعاماً في الحطّ من قيمة المادح، ومثل ذلك قوله في دور عليٍّ ونشره للإسلام بين قبائل العرب(٥٤):

وأظهـــرتَ نُـــورَ الله بَيـــــنَ قَبائِـــلٍ مِـنَ النَّـاسِ لم يـبرح بهـا الشِّـركُ نَيِّـرا

فقد جاء بالمصدر(نيّراً)بدل اسم الفاعل(مُنَوِّراً)-بغضّ النظر عن اقتضاء الوزن والقافية لمجيء المصدر- إلاّ أنّ هذا الإيقاع المصدري له شأنه في تعظيم أمر الشرك وجلائه واضحاً، ومن ثمّ فاستعصاء أمر الشرك في بعض تلك القبائل، ولاسيما القوية منها وتحكّمه بجلابيب الدِّين هناك يضفي على فاتحها تعظيماً ما بعده تعظيم.

كذلك قد يضفي إيقاع اسم الفاعل موقع الفعل(٥٥) تعظيماً نحو قوله(٥٦):

وللشَّـمسِ عَـينٌ عَـن عُـلاكَ كليلـةٌ وللـدَّهرِ قَلـبٌ خـافقٌ منـكَ مَرعـوبُ

فالصورة حافلة بالمجاز الذي من شأنه تعظيم الممدوح فقد جسّم الشمس وشخّص الدهر(٥٧)، فبدتْ الشمس تطمح لبلوغ شأو عليّ بن أبي طالب في علوّه، فكلَّتْ عينها وأذعنتْ بالخسران وما يعمّق هذا الخسران عدم قوله:(عين كالّة)، بل جاءت على زنة﴿فعيل/كليل(ـة)﴾ وهي من صيغ المبالغة القياسية المعروفة ومن دون شكّ. فهنا حطّ لقيمة الشمس إزاء رفعة عليّ ﷺ، مثلما الدهر قد تجرّع غصصه التي يصطنعها في إعثار الأخيار من بني البشر، ولطالما كانت غوائله تصطاد سالكيه من الأماجد على مرّ العصور والأزمنة، ومجيء اسم الفاعل(خافق) بدل الفعل(يخفق) فيه إيماءة تعظيمية تدلّ على الدوام والاستمرار، فما إن ينهد مسمى عليٍّ سامِعَي الدهر حتى يضطرب ذعراً ليس في أوان كان عليٌّ يتحكّم بزمام الأمر والخلافة فحسب، بل هو- أي الدهر- في كلّ وقتٍ وحين، في حياة عليّ وبعدها فهو لا يستطيع الوقوف بوجهه والذود عن حماه الذي استشرت ممضاته على مدى الأزمان فقهر شوكته ابن أبي طالب، ولو جاء بالفعل(يخفق) فالسعة الزمانية تكون محدودة بنسبة ما كأنْ تقتصر على حياة عليٍّ أو بُعيدها بقليل، إلاّ أنّ الزمان قد ترامى وازدادت فسحته مع المشتق اسم الفاعل(خافق)، وتفاقمت الصورة التعظيمية بحقّ الممدوح ﷺ مقابل الإنعام في الحطّ من قيمة الدهر والشمس معاً- وإنْ كانت الشمس جزئية لازمة من الدهر- حين كلّت عينها، وخفق قلبه، وكذلك هي الحال في قول ابن أبي الحديد معرِّضاً بأبي سفيان(٥٨):

لأفصحتَ يـا مُخفـي العـداوةِ ناطِقـا بتَعظـيمِ مـــــــن عاديتَـهُ مُتسـتِّرا

وحَسبُك أنْ تُدعـــى ذَليلاً منافقاً وتُـبطنُ ضـداً للـــذي ظلـتَ مُظهـرا

فقد التفت الشاعر بهذين البيتين إلى رياء أبي سفيان الذي كان قد شرع بسبِّ علـــيّ علـــى المنـــابر، فقـــد تعـــاور القَسَـــم المضـــمر المفهـــم مـــن جوابـــه بعد(لام)القَسَم﴿لأفصحت﴾ وتقديره: ﴿والله لقد أفصحتَ﴾ بمعية التضعيف الذي لحق الفعل﴿خفَى ⬅ خفّى﴾ في(مخفي) وعدم مجيئها على زنة ﴿فاعل/خافي﴾ فهذا التشديد الشكلي يحمل بين طيّاته دلالة لعداوة صارمة قد أضمرها أبو سفيان بين خافقيه لعليٍّ، فضلاً عن وقوع المشتق﴿اسم الفاعل/ناطقاً﴾ موقع فعله(تنطقُ) دلالة على وثاقة ارتباط الحدث﴿العداوة/والتعدي على حرمات الممدوح﴾ وديمومته مع الذات الناطقة- أي أبي سفيان بن حرب- بريائها، ومثل هذا الوقوع حصل كذلك في مفردتي القافية﴿متسترا/مظهرا﴾ بغض النظر عن استلزام الوزن والقافية مجيئها بهذه الصورة الاشتقاقية، إلاّ أنّه حين تجريدها من سياقها الشعري وإبدالها بأصولها الفعلية﴿تســـترُ/تُظهرُ﴾ أو حتّـــى إرجاعهـــا إلى اشـــتقاقاتها مـــن جـــذورها الثلاثية﴿ساتر/ظاهر﴾، فالتضعيف الذي لحق﴿ستّر/ظهّر﴾ تدلّ على محاولة الشاعر التمعّن في إحكام بيان هذا الخفاء لبواطن الأمور من نفاق ورياء يضمره أبو سفيان، وممّا تقدّم نلحظ دقّة الشاعر في تراكيبه السياقية وقد أضفت تعظيماً سلبياً في الحطِّ من صورة أبي سفيان وجلائها في بيان عمق العداوة التي يكنّها للممدوح.

ومن آليات التعظيم التي عمد إليها ابن أبي الحديد في لغة شعر العلويات، إشتقاقه لنعوت الأشياء من أسمائها(٥٩)، وهو عُرف قد سنّه العرب الأُولُ في اشـــتقاقاتهم نحـــو قولهم:((يـــوم أيـــوم، روض أروض، أســـد أســـيد، صـــلب صليب،...))(٦٠)وغيرها، ومن مصاديق هذه الأعراف اللغوية في العلويات ما نطالعه في قول الشاعر واصفاً طعن عليٍّ وسَورته الحربية(٦١):

يحيـــي المنيـــةَ منـــهُ طعـــنٌ أنجـــلٌ بـــرْحٌ محـــاجرهُ وضـــرب أهـــذلُ

نَهنهـــت سَورتَـــــهُ بِقلـــبٍ قُلَّـــبٍ ثبـــتٍ يحالفـــــه صـــقيلٌ مصـــقلُ

صورة جميلة قد جسّمت الفناء بالحياة بعد أن أيقظت طعنات عليٍّ الموتَ من سباته، وقظّت مضجعه ليصلها بصورةٍ أخرى أملح من الأولى بتشخيصه لصورة

الطعن نفسه لا الطاعن/عليّ أو أداة الطعن، فعيون ذلك الطعن نجلاء واسعة دليلاً على كثرة من حصدهم فقّار الممدوح، وسعة المساحة التي غاص بها في ميدان الحرب، فعليّ يضرب عدوّه في عقر داره وبيضة ساحته من الهيجاء، ثم استعار ابن أبي الحديد مرة أخرى لازمة وصفية للعين وهي البرحاء أي الواسعة لبيان سعة الطعن في محاجر الأعداء وأجسادهم، فاستعار المحاجر لمواضع الطعن تعبيراً عن عمق الهوّة التي يتركها فقّار عليّ في جسد المطعون بضربٍ قد اعتاد الإطاحة برؤوس الأعداء بكلّ خفّةٍ وسرعة. فوصْف الضرب بـ(الأهذل)كان أملح وصفاً لما لتلك المفردة من سعة وانفساح نصّي عريض يزيد من عظمة طعنته ﷺ، فالضرب الأهذل يعني الطعن السريع الخفيف في وسط العنق لا حيادة عن وسطه، فهو طعنٌ يُزهق الأرواح في آنها بقطعه للرؤوس من دون أن يجعل المطاعين يلوذون بجراحة أو إصابة في غير موضع العنق، فكلّ طعنةٍ برأس، وللمتلقي أن يتصوّر عِظم طعنات ذي الفقّار! وله أن يتصوّر كم عدد الضحايا يكون إذا ما أحصينا كلّ ضربةٍ منه بصريع؟!! بعد ذلك عاد الشاعر ليصف علامَ تتكئ هذه الطعنة الساحقة وتلك الضربة النهكة، فلابدّ لها من شخصٍ لا يوصف بالشجاعة فحسب، بل هو الشجاعة بعينها المتحكّمة بزمام الحروب، وسَورة الطعان، من ورائها قلب رابط الجأش قد قلّب الأمور وخبرها عن ظهر قلب، حليفه في ذلك وتابعه قبضة حديدية تحمل سيفاً بتّاراً، فنلحظ في قوله:(بقلبٍ قلّب) و(صقيل مصقل) قد اشتق من القلب نعتاً له(قلّب)تعظيماً له وإعلاءً من شأنه، فكأنّ الشاعر يريد القول: إنّ قلب ممدوحه ليس كبقية القلوب من بني جنسه من حيث اقتصاره على العاطفة حيناً، أو رباطة جأشه في سوح الوغى حيناً آخر، فعليّ لم يكن ناضب الشعور والعاطفة وأن خصيصته القتل وصنيعته إزهاق الأرواح كما يتصوّر أعداؤه ومناهضوه، بل أنّه قد جمع هاتين الخصلتين معاً-العاطفة ورباطة الجأش- فقد كان فيّاض العاطفة والحنوّ حتى في أصعب المواقف وأحلكها من المعركة ووطيسها، فهو حتى حين يقتل خصمه بطعنة لا ثانية لها إنّما يشي إلى شدّة عطفه وظآرته على ذلك الخصم، فهو يريد له الراحة من دون أن يتألم بطعنة ثانية أو ثالثة فيطول صراعه مع الموت، زِد على ذلك أنّ الشاعر

يومئ إلى أنّ قلب عليٍّ عقل، وعقله قلب، فهو بكلّيته عقل وقلب، ومن ثم فإضمار العقل واشتقاق لازمته﴿الخبرة/التجربة﴾ من القلب ما هو إلاّ لتعظيم ذلك المضمر(العقل)، وإضفاء تلك اللازمة على الظاهر(القلب) وهي ليست من خصوصياته بنسبة ما كذلك هو تعظيم لهذا الظاهر المصرّح به؛ كونهما منظومة تكاملية وبهما يُزان المرء.

وأمّا في قوله:﴿صقيل مصقل﴾ فقد اشتق الصفة(مصقل) من الصقيل وهو من معاني السيف وأسمائه، ومن ثم فاشتقاق معنى من آخر يشي بعدم مُراد الشاعر الاكتفاء بكون سيف ممدوحه قاطعاً فحسب، بل يروم الإشارة إلى ماهية ذاك القطع من حيث دقّة صقله وجلاؤه، فضلاً عن خفّته وشحذه للحديد الذي هو مادته وجوهره وعدم اقتصاره على شحذ اللحم والعظم فحسب، ففقّاره أقطع من القاطع، وأبتر من البتّار، وكما نلحظ فاشتقاق النعت من الاسم قد أضفى لوناً تعظيمياً يُحسب للصورة الشعرية وتألّقها في شكل القصيدة الفني عامةً.

ونلحظ الاشتقاق عينه من القصيدة ذاتها في قوله(٦٢):

لولاك ما خلقَ الزمانُ ولا دجى غِسَبٌ ابتلاج الفجر ليلٌ أليلُ

فالتعظيم بائن على محيا البيت بدلالته الشرطية الامتناعية لوجود، فالزمان يمتنع الوجود إذا ما وجد عليّ بن أبي طالب، بمعنى آخر لولا وجود الممدوح لامتنع وجود الزمان وخلق الحياة برمّتها ﴿زماناً/مكاناً﴾، وقد فاقم التنكير في(ليل) بمعية اشتقاق صفة(أليل) منه، من قيمة الممدوح فغدا الزمان بصبحه وليله منوطاً بإصباحه وذكره، وفي البيت نلمح انفتاحاً للنصّ يومئ إليه العجز فـ(ابتلاج الفجر) إشارة إلى الحقّ المتأصّل في ذات عليٍّ والمتناص مع الحديث الشريف:((علي مع الحقّ والحقّ مع علي والحق يدور حيث دار علي))، وفي رواية أخرى((علي مع الحق والحق مع علي ولن يفترقا حتى يردا عليَّ الحوض يوم القيامة))(٦٣) فذاك الدوران وهذا الورود مع عدم الفُرقة بينهما إنّما يقعان ضمن دائرة الشقّ الأول من البيت المتعلّق بحيز الاشتراط(خلق الزمان).

وأمّا(ليل أليل) فهي إشارة إلى شدّة العتمة والإظلام الذي يغلّف ذاك الزمان الغابر؛ إذ المعهود على(الليل) حين ينعت فإنّه يتبادر للذهن ظلمته بادئ ذي بدء، إلاّ أنّ الشاعر بهذه التركيبة الاشتقاقية(ليل أليل) قد جاوز هذه الدلالة الابتدائية للظلمة إلى ما هو أعمق منها في شدّة العتمة وأغمق في الاسوداد، ومن ثم فهذا التعتيم لصورة الليل محاولة منه لعملقة دلالة(الباطل)المنضوية تحت أستار الليل، فعليّ منار الحقّ وفناره الذي أزهق الباطل وأغطش ليله.

وللتنكير أثر فاعل في سموق الأشياء وعِظمها(٦٤)، وهو ما نلحظه حاضراً في وصف الشاعر للرسول الأعظم في قوله(٦٥):

ذو النــور ان نســج الضــلالُ مــلاءةً دكنـــاء فهـــــو لسُـــجفها هتَّـــاك

فنعت ابن أبي الحديد للرسول - ﷺ- بصاحب النور هو تعظيمٌ لمعظّمٍ في ذاته، فاستعار النور لإضاءته لنور الحق على قلب ابن أبي طالب عليه السلام أكثر فأكثر، ثم أعقبها باستعارة قد رفعت من خسيسة الضلال حين جعل منه نسّاجاً إقتعده الشيطان لزبانيته البغاة من أصحاب القلوب المغرّر بها عن وضح المحجّة، ومثلما ابتدأ البيت بتعظيم لمقام المصطفى فكان ختامه إجلالاً كذلك بجملة(لسجفها هتّاك)، فنلحظ مجيء الخبر(هتّاك)نكرةً وفي هذا التنكير إمداد بضبعة الهتك في قضائه على كلّ فسادٍ بشتى ألوانه وأزيائه، وتصعير خدّ الضلال بمختلف أشكاله وصوره، فتضامّ التنكير مع صيغة المبالغة(فعّال) في لا محدودية ذاك الهتك، ثم أنّ ارتباط هذا الحدث بالذات الكريمة للرسول الأعظم قد جعل منها﴿مطلقة المقال/مطلقة المقام﴾، وهو غيره لو قال:﴿فهو لسجفها الهتّاك﴾-بغض النظر عن السياق الموسيقي للبيت- فالحدث يصبح محدوداً، وارتباطه ضيقاً يقتصر على لونٍ معينٍ من الفساد، وموقفٍ إفسادي بعينه، فتغدو دلالة(الهتّاك)بعد تعريفها﴿مطلقة المقال/مقيدة المقام﴾ وقد تتضاءل دلالتها أكثر حتى تستقر عند حدٍّ تقيّدها مقالاً ومقاماً.

والتنكير عينه نلحظه في تعظيم الشاعر لبيت عليّ سلام الله عليه ومأواه؛ إذ يقول(٦٦):

وصعيـــــدُ بيـــتٍ حلّـــه فركـــائبي تســـعى بـــه دونَ البيـــوت وترمـــلُ

فابن أبي الحديد صار يسعى إلى دار عليٍّ الذي غدا منسكه وحجّه بوصفه بيتاً من بيوت الله التي((أَذِنَ اللهُ أَن تُرفَعَ وَيُذكَرَ فِيهَا اسمُهُ))(٦٧)، فصار بيت محبوبه مقصداً لكلّ قاصد، وكأنّه من باب التعظيم لقداسة هذا البيت، وإنعاماً في طهارته جعل السعي إليه من دون السعي بين الصفا والمروة، زِد على ذلك مجيء(صعيد بيت)بهذه الهيأة التنكيرية قد جعل منها معرّفةً؛ إذ إنّ تنكير النكرة معرفة، إلاّ أنّ هذا يغمط حقّ التنكير التعظيمي لبيت الممدوح وقبله صعيد ذلك البيت فهو غير مقتصر على إقامته حيث الكوفة أو حيثما كان يقطن في مضارب قريش، بل أنّه يشمل صعيد كلّ البيوت التي يحلّ فيها عليّ سواء أكان مقيماً فيها أم ضيفاً عليها أم عابر سبيلٍ يمرّ خلالها، فتلك البيوت والمواطن جمعاء التي لامس نعلا عليٍّ نقعها قد عظمت وعظم ذاك الثرى، وأنِفَت به ﷺ على مَن سواها من اليفاع والأصقاع.

- ٣ - مظان التعظيم البلاغية:

معلوم أنّ التعظيم سبيله البلاغة؛ إذ ينساب بين علومها الثلاثة حين يُراد له الحصول، وقد يتأتى من دون وعي المتكلّم﴿شاعراً/ناثراً﴾، فله زلفى مع تلك العلوم إلاّ أنّ هذا الانسياب قد يختلف في قوة أثره بالمتلقي ونوعه﴿سلباً/إيجاباً﴾ بحسب اقتضاء حال المخَاطَب ومقامه، والموقف وحدّته، وقبل ذلك إمكانيات ذاك المتكلّم الخطابية من ثراء لغوي ومعرفي- ثقافي في شتى الميادين الإنسانية؛ حتى يتذلّل له القول في رسم صوره الكلامية﴿شعرية/نثرية﴾ فيكون قادراً على الإلتفات، وتجريد صفاته أو الإيغال فيها كيما يعملق موصوفاته، ويسحنفر بما يرهف الخيال ويسهب السمع والنظر باشتطاطه للشواخص الحسية بمختلف أشكالها وصورها؛ إذا ما عكر منصرفاً إلى المجاز بشتى علائقه العقلية منها والمرسلة، أو يؤوب مفصّلاً بعدما أجمل وغايته في ذلك إحاطة تلك الموصوفات بهالة من الجلال والتوقّل بها إلى أعالي اليفاع والتلاع، أو قد يسفل بهذه الموصوفات إلى درك فسيح من الضعة وخسّة القدر والسفافة، وهذا ما أسناه علينا ابن أبي الحديد في علوياته بإغداقه لجماليات البلاغة التعظيمية، ومحاسن الإكبار القولية المتغنية بحب عليٍّ، فضلاً عن جودة السبك في كَلِّ مدية مناوئي ممدوحه، وشزرهم بلطيف الكلم المحلى بالصدق والوفاء

والجزالة والصفاء، ومن هنا فقد كان أكثر المظان البلاغية حضوراً في العلويات، التي تمثّل مفاتيح للأقفال التي ذكرناها أعلاه بخصوص انسيابية المبالغة ورؤاها التعظيمية:

الإيغال والإمعان في التعظيم والمبالغة في الشيء، والمراد بالإيغال إنهاء الكلام بزيادة على مقصوده لنكتةٍ يتمّ بها قافيته وبالإمكان تمام المعنى من دون إيراد تلك الفضلة(٦٨)، نحو قوله من العلوية الأولى(٦٩):

أرى لكَ مجداً ليسَ يُجلَب حمدُهُ بمدْحٍ وكلّ الحمدِ بالمدحِ مجلوبُ

لقد أوغل الشاعر في مديحه لعليٍّ، فمجده قد خرق العادة فهو لا يستجلب له الحمد أو الاضطلاع بذمام المعَارفة بالمدح والتقريظ؛ لقصور ذلك المدح عن جلالة قدره وشرف منزلته؛ لكمال الممدوح واستغنائه عمّن سوى الله تعالى وحبيبه المصطفى، فضلاً عن إخباته-عليه السلام- وتواضعه، وعدم رغبته وحبّه للإطراء والمديح، فالقريض يقف عارياً على الرغم من اكتنازه إزاء عليٍّ؛ لذا فكلّ من القريض-المدح- وعليٍّ يربأ بصاحبه؛ لحياء الأول-القريض- في عدم إدراكه لماهية عليّ في كلمة، وترفّع الأخير-عليه السلام- وأنفته تأبى عليه المفاخرة وأن يُتغنى به على ألسن قد لاكت المدح والقدح على السواء، فهو المجد عينه، وكما نلحظ فالمعنى قد تمّ من دون ذكر﴿وكلّ الحمد بالمدح بمجلوب﴾، فهو إيغال زائد على المعنى في كون الممدوح ليس كسواه من الممدوحين الذين يستأجرون الشعراء ويستقدمونهم لشعورهم بنقيصة المجد، وإنّ بهم حاجة إلى من يعظّمهم ويشبع نهمهم التجبّري الذي رغب عنه عليّ واستنكفه.

ومثل ذلك إيغاله في مقدمته الغزلية من الرائية، إذ يقول في دعائه لمحبوبته(٧٠):

فيا ربِّ بَغّضها إلى كلّ عاشق سوايَ وقبّحها إلى كلّ ناظرِ

وبَغّض إليها النّاس غيري كما أرى قبيحاً سواها كلّ بادٍ وحَاضرِ

نلحظ أنّ الشاعر يدعو إلى اقتصار حبها عليه دون سواه من الخلق، فيدعو عليها بدمامة المنظر في عين كل راءٍ؛ لكون تلك العيون ما إن تقع حدقاتها على محبوبته حتى تهيم عشقاً وهذا من باب التعظيم والمبالغة في نعت الحبيب ووصف شمائله ولاسيما صفة الجمال التي يتحلّى بها، فدوال الكلّية التي تضمّنها البيت الأول﴿إلى

كلّ عاشق/إلى كلّ ناظر﴾ التي تُجمع على جمال الحبيب الخارق مقابل تصوّح زهرة الآخر-أي بقية النساء- وتنكّر بشاشته.

وهكذا نجد أنّ إنعام الشاعر في تحقير ذاك الآخر قد حدا به إلى الإيغال في عجز البيت الثاني﴿كل بادٍ وحاضرِ﴾ مع تمام المعنى من دون ذكر هذه العبارة، التي بالاتكاء عليها فقد أتمّ الشاعر ما يوافق بقية الدوال الكلية المتقابلة التي ابتدأ بها دعاؤه وبهذه النكتة البلاغية استوفى المعنى بتمامه، فهي زيادة معنوية كان سبيلها المبالغة في عِظم تقبيح الناس سوى الحبيب، وقبله تبغيض هؤلاء الناس سواه- أي الذات الشاعرة-.

وقد يعمد الشاعر في أحيان أخرى إلى التجريد بانتزاعه من أشياء وأمور ذات صفات معينة آخر يناظرها ويماثلها تعظيماً في كماله(٧١)، نحو قوله من العينية(٧٢):

يـــا مَـــن لـــهُ في أرض قلـــبي منـــزلٌ نِعـــم المـــراد الرَّحـــب والمســـتربعُ

فقد انتزع الشاعر من قلبه آخر مثله هو المنزل، ومعلوم أنّ القلب هو منزل الأحبة وفيء الخلاّن – مجازاً- إلاّ أنّه بهذا الانتزاع القلبي والتجريد له بآخر ثانٍ يناظره في السعة والحلول حيث الأمان والاطمئنان، والهناء والعيش الرغيد المستقر ما هو إلاّ تعظيم له، فقد كانت((العرب تعتقد أنّ في الإنسان معنى كامناً فيه كأنّه حقيقته ومحصوله. فتُخرج ذلك المعنى إلى ألفاظها مجرّداً من الإنسان كأنّه غيره. وهو هو بعينه))(٧٣)، وبناءً على ما تقدّم نلحظ أنّ القلب في نفسه منزل واسع رحيب، زِد على ذلك فقد تعاورت الاستعارة في(أرض قلبي) مع المخصوص بالمدح في(نِعم الدار)، فضلاً عن الإلتفات من الخطاب(يا مَن له) إلى المتكلّم(أرض قلبي) إلى الغائب (نعم الدار) هو تعظيم ما بعده تعظيم في اكتناف ذلك﴿المنزل/القلب﴾ وسعته الخطابية وقبله سعته المكانية، فمحبة عليّ غدت تتردّد في قلب الشاعر والمتلقي على السواء كما ترتع الإبل في مرابعها ذهاباً وإياباً/إقبالاً وإدباراً دلالة على سعة المكان الذي يستوعب هذا الكمّ الهائل من مرتاديه وعِظم إلفة هؤلاء المرتادين لذاك المكان، وكما نلحظ فكلّ ذلك يصبّ في بوتقة عِظم حبّ الممدوح/عليٍّ في قلوبٍ قد عظُمت لأجل ذاك الحب.

ومثل هذا التجريد يطالعنا في نعت ابن أبي الحديد لعليٍّ بالنار وذلك في قوله(٧٤):

يا أيّها النار التي شبَّ السنا منها لموسى والظلام مجلّل

فقد جرّد الشاعر من النار آخر مثلها وهو عليّ من حيث اتصافه بصفة الإنارة التي تومئ إلى الهداية، إلاّ أنّ الملاحظ في البيت نجد الشاعر قد جعل من عليّ أصلاً للنار تعظيماً لهما معاً، فالنار عظُمت بممدوحه حين شُبّه بها كونها لازمة من لوازم الإيمان المنوط أمرها بعد الله تعالى بيده-ﷻ- فهو قسيم الجنة والنار الأمر الذي يحيلنا بدوره إلى عِظم عليٍّ لّما شُبّه بالنار؛ كون الأخيرة-أي النار- من خواص خلق الباري عزّ وعلا يتوعّد بها المشركين من خلقه، وأمر الوعيد دليل على عِظم المتوعد به لهول عذاباتها بيد عليٍّ وموالاته بحسب ما تواترت على نقله مدوّنة الحديث الشريف لاسيما الشيعية منها، ودليل آخر على عِظم النار المفهم من البيت حينما انتزع الشاعر منها صفة النور فحسب دون صفة الحرق والدمار الذي تخلّفه إذا ما نشبت، فهي نهم لا يشبع وممّا يجدر الإشادة به ذكاء الشاعر في هذا الانتزاع حينما قصر التشبيه على جذوة نبي الله موسى ﷺ واستئناسه بسناها وعلى وفق هذا التجريد صار عليّ مصدر اطمئنان وملجأ راحة ودعة، وبخلافه لو جيء بـ(لأعدائه) بدلاً من(لموسى) في العجز لتجرّدت النار لصفة الحرق والسحق لهؤلاء الأعداء فغدا عليّ بالنظر لهذا الانتزاع يد الحق تعالى وسيفه المسلّط في رقاب عباده من الكفّار.

هكذا نلحظ إنفساحاً نصّياً لدلالة(النار) ممّا يشي ببراعة ابن أبي الحديد في إنتقائه لسياقاته الشعرية، وإذا ما تساوق هذا الانتقاء مع التجريد فإنّه يعطي للكلام سعة من حيث كينونته خطاباً للآخر في ظاهره أو حديثاً عن غيره، وهو في جوهره خطاب للذات أو حديث عن نفسها(٧٥)، وبلحاظ هذه الأمور جمعاء فالتجريد في البيت أعلاه قد وشّى بتعظيم كلّ من المشبّه/النار، والمشبّه به/عليّ دليل كمالهما معاً فعليّ النار والنور معاً، والعكس صحيح.

ومن المظان البلاغية التي اتكأ عليها ابن أبي الحديد في علوياته ما يُعرف لدى أرباب البلاغة بـ(التتميم)، وهو قريب الشبه بالإيغال من حيث إتمام الكلام وتقييده

بفضلة تفيد نكتة المبالغة والتعظيم أصالةً إلاّ أنّها لا توهم خلاف المقصود(٧٦)، ومصداق ذلك قوله في حنينه لأيام الصبا والشباب التي سرعان ما ولّت من دون أوبة(٧٧):

لله أيـــــــــام الشبـــــــــا ب وحبـــــــذا تلـــك الخلـــسْ

قصـــرتْ وقـــــد ركـــض الصـــبا ح بجنحهـــا ركـــضَ الفـــرسْ

فالشاعر يَعجب متحسّراً على أيام الشباب التي راحت تتسحّب خلسةً وعلى عجلٍ من دون الشعور بها، فأفصح عن سيرها الحثيث وسرعة مضيّها بـ(قصُرت)، ثم أعرب عن هذا القِصر بـ(ركض الصباح)، فجسّم الصباح بجريه تارةً، وبِدار الشباب وخفّت نعامته بـ(جنحها) تارةً أخرى، وقصده بهذين المعطيين الحركيين المبالغة في سرعة أفول شمس الشباب واتصال ليله بنهاره بلا واسطة بينهما، ثم قيّد كلامه المبالغ في أعلاه بالمفعول المطلق المضاف(ركض الفرس) تتميماً لما تقدم، فأفاد بهذا التخصيص تعظيم ذاك الأفول بأنّ الشباب في جميع الأحوال مولٍّ ففرسه جموح ضيّق المَجمّ، ومن الجدير بالملاحظة أنّنا لو أنعمنا النظر في ﴿الفضلة/ركض الفرس﴾ نجدها منفسحة حتى في توجيهها النحوي فهي تحتمل أن تكون: حالاً،أو تمييزاً، ومن ثم فهذا الانفساح على صعيد الدلالة والنحو يفضي إلى أمرين: تعميق حسرة الشاعر على شبابه من جهة، وتعظيم قيمة الشباب وعنفوانه الفيّاض بالطاقات الكامنة التي لم تسنح لها الفرص لِتُستغل أو تتوافر لها الأجواء المناسبة لتُستثمر من جهة اخرى.

ويطالعنا أكثر من تتميم إذا ما تأوّلنا قول ابن أبي الحديد في وصفه للرسول الأعظم من كافيته(٧٨):

الجـــوهر النبـــويُّ لا أعمالـــه مَلَـــقٌ ولا توحيـــده إشـــراكُ

من البدهيات طهارة الأصل النبوي كابراً عن كابرٍ، وخلوصه من الأدران بمطلق العبارة، فهو الجوهر واللُّب النقي، ومن ثم فإذا ما وجّهنا لفظة(النبويّ) نحو الوصف لا الإخبار ويصير ما قبلها- أي الجوهر- خبراً- لمبتدأ محذوف تقديره(هو) أو(هذا)- لا مبتدأً، تغدو تلك اللفظة تتميماً يفيد التعظيم من باب التخصيص لذاك الجوهر،

وإذا ما تأوّلنا(ملقُ)على أنّها صفة لـ(أعماله) وليس خبراً لـ(لا) النافية للجنس وإنّما يكون خبرها(إشراك) باعتبار العطف، فإنّها تصبح تتميماً يُراد منه التعظيم لأعمال الرسول الكريم وترفّعها- أي الأعمال- عن كلّ شائنٍ ومُشين قاطبةً، وفي الوقت نفسه تمتاح(ملق) دلالة الضعة في أقصى درجات الانحطاط والسفالة لأعمال سواه من البشر.

كذلك باعتبار العطف المشار إليه آنفاً فإنّ الجملة المعطوفة(ولا توحيده إشراك) تكون تتميماً تعظيمياً ينزّه الرسول ﷺمن كلّ إلحادٍ وجحود إزاء الفرد الصمد، ولعلّ هذه الفضلات التتميمية تكون مصاديق لوجه الاختلاف بين الإيغال والتتميم ولاسيما في لازمة(الفضلة) التي يرى د.فضل حسن نعتها بـ(القيد) أولى؛ سيراً على هدي البلاغيين القدماء؛ كون((التتميم لا يكون جملة مستقلة أولاً ولا يكون بركن رئيس في الجملة ثانياً، لأنّ الفضلة لا تشمل هذين الأمرين))(٧٩).

وإذا ما نقّبنا عن الإيغال في هذا النصّ فنجده حاضراً في جملتي العطف جمعاء﴿لا أعماله ملق ولا توحيده إشراك﴾ وقد كان إيغالاً غاية في الحسن وجودة السبك لما تقدّمه(الجوهر النبوي) يحسب لابن أبي الحديد من جوانب عدة:

فقد سهّل قيادته للقافية واستلزامها إيّاه معنى وموسيقى؛ لأنّ اللفظ إذا كانت الغاية منه((لإتمام القافية، ولا يفيد معنى، فليس من الإيغال))(٨٠)، كذلك إنّه بهذه الفضلة قد فصّل الإجمال الذي اكتنفته الجملة الخبرية﴿الجوهر النبويُ﴾، وهذا الأمر قاده إلى الغاية التي كان يرومها وهو التعظيم من شأن الرسول وإن كان معظّماً بأصله الطيب الكريم، فهو مطلق النقاء بما في النقاء من معنى، فالشرك مغيّب عن معجم حياته قولاً وفعلاً؛ ولأجل هذا النقاء وذاك الطيب غدا- ﷺ- أسوة حسنة لبني الإسلام كافة، وحياته دستوراً ينهلون من معينه ما يقوّم حياتهم وينظّمها بكلّ حيثياته وجزئياته المعيشية.

نوّهنا في النصّ السابق إلى آلية التفصيل بعد الإجمال ولمحنا شيئاً من دورها التعظيمي وما تنطوي عليه تلك الآلية الفنية البلاغية من غايات سامية تتسوّر بالأشياء إلى مراتب الشرف أو الضعة بحسب مقاماتها السياقية(٨١)، ولنا هنا وقفة متأنية إزاء

هذه الآلية الأسلوبية والمتحصّلة من إنعام النظر في قول ابن أبي الحديد واصفاً استشهاد الحسين عليه السلام (٨٢):

تـالله لا أنســـى الحســين وشــلوه تحـت السـنابك بالعـــــراء مـوزعُ
متلفّعــاً حُمـــــرَ الثيــاب وفي غــدٍ بالخضــر فـــــــي فردوســه يتلفّــعُ
تَطــأ الســنابك صـــــــدره وجَبينــه والأرض ترجــف خيفـــةً وتَضعضــعُ
والشـمس ناشِـــرة الـذوائب ثاكـل والــدهر مشقـــــــوق الــرداء مقنَّــعُ

نلحظ بدءاً من عجز البيت الأول حتى آخر بيت قد فصّل ابن أبي الحديد فيها الصورة التي تخامر مخيلته ولا يمتلك القدرة لنسيانها أو حتى تناسيها، فكلّ شطر من الأبيات أعلاه يحمل بين طيّاته زخماً من الأحداث التي على الرغم من محاولة الشاعر تفصيلها ظلّت عنوانات مجملة زاخرة بالتفاصيل والصور التي حاكت شغاف قلب الشاعر فترجمها بمتوالية صورية محكومة بوزن وقافية، وهذا التفصيل الذي تصوّر لنا مجملاً كان الشاعر فيه غاية في التوفيق حين استمر بعرض هذا الإجمال الذي يعقبه التفصيل بالاعتماد على آلية المفارقة التصويرية ولاسيما في ثاني الأبيات وثالثها. فالصدر منهما تفصيل لحدثٍ مرتبط بزمكانية دنيوية ماضوية، فضلا عن التدبيج اللوني الذي يحمله اللون الأحمر كنايةً عن الشهادة، يقابله العجز بإجمال ثواب آخروي مستقبلي بمكان لا تُدرك العقول والأبصار كنهه حيث الفردوس والنعيم الأبدي الذي اختزلته دلالة اللون الأخضر كناية عن ثواب الشهادة والخلود الدنيوي/الآخروي على السواء.

وفي صدر البيت الثالث تفصيل لما وطئته الخيل من صدر وجبين وحين عمد إلى المجاز بعلائقه الجزئية في التعويل على سنابك الخيل لتبيان عِظم الموطوء ودناءة الواطئ، فاستعمال القدم/السنابك وهي إجمال لسائر تفاصيل بدن الفرس؛ لأنّه لو كان المقصود بالسنبك حافر الفرس بعينه لما كان له أثر يُذكر من دون الاعتماد على عِظم أبدان تلك الخيل وثقلها لذاتها أو بما ينوء فوق ظهرها من فرسان قد غمرهم الحقد والضغينة للحسين وأهل بيته الأطهار عليهم السلام، فضلاً عن عُرض سنابكها وشدّة الضغط الذي يخلّفه ذاك الوطء إلى آخره من التفاصيل لسحقٍ مقدّسٍ بعينه- أي

الحسين سلام الله عليه- تعطينا أدلّة وافية على هجانة تلك الخيول، وتعبيراً عن خسّة راكبيها من الفرسان وما يضمرونه من أحقاد قد فصّلت تلك الخيل إجمالها ظاهراً بفعلٍ قد أخاف الأرض لشدّة وقعه، من حدثٍ لم تشهد البسيطة مثيلاً له أو سابقاً له في الوحشية والإجرام.

وقد يحتمل رجفان الأرض حزنها على واعية الحسين وسقوطه صريعاً بيد الغدر على صعيدها من جهة، أو خوفها من الوحشية التي يضمرها هؤلاء الفرسان الحانقون الذين لم يرقبوا في آل الرسول إلاً ولا ذمّة، ومن ثم فلو تسنّى لهم قبض روح الأرض- وقتئذ- لما صعُب عليهم الأمر وما استكانوا عن هذا الفعل العظيم من جهة أخرى، وقد يتأتى رجفانها احتراماً لشخص الحسين الكريم؛ إذ كانت تتهادى- أي الأرض- تحت قدميه فكانت مطواعاً متضعضعة، سهلة الشريعة، لينة العِطفة- وهذا من التورية- من جهة ثالثة.

وفيما يخصّ المفارقة التصويرية فقد وقعت في بيان حال الأرض ورجفانها خوفاً/حزناً بعد مصرع الحسين ﷺ واستشهاده، وبين تهاديها- أي الأرض- واطمئنانها حياله-سلام الله عليه- لّما كان حيّاً وصوت النبوة النّدي يملأ الأصقاع. هذا على صعيد العجز، وهو ما يقودنا إلى بيان موضع المفارقة على صعيد البيت برمّته، وكأنّ الشاعر يوجّه تساؤلاً مصطبغاً بالاستياء والعجب من تلك الأرض التي كانت جندياً من جنوده-ﷺ-، وعبداً متخضّعاً متذلّلاً لسيّدها، فكيف بها تقف واجمة عن الحراك من دون أن تنبس ببنت شفة كيما تمنع عنه المحذور أن يقع، وتقف حائلاً وندّاً بوجه العلوج الأموية وأحقادها.

أمّا آخر الأبيات فقد جاء بتفصيلٍ لمجملٍ مغاير لما أوردناه في أعلاه؛ إذ غادر الشاعر الفضاء الأرضي/المكاني ميمّماً وجهته صوب الفضاء العلوي/الزماني في بيان حزن الشمس والدهر لهذا الموقف المفجع، فنشرت الأولى شعرها، وشقّ الثاني جيبه، وقد تلفعا بالسواد والإدلهام كناية عن شدّة حزنهما أولاً، وعظم وقع مصرع الحسين فيهما- وهو ما تكفّلت المدونة الشيعية التاريخية بتناقله من سلف إلى خلف

بخصوص الأحداث الفلكية الغريبة والظواهر غير الطبيعية التي حصلت بُعيد استشهاده(٨٣)- وقد توكّدت تلك الأهوال العظيمة بالقَسَم في أول الأبيات(تالله).

وقريب من مضمار التفصيل بعد الإجمال من حيث قيامه على التتابعية للأحداث والأمور، تصادفنا آلية لغوية بلاغية قد شغلت حيزاً لا بأس به من العلويات وإسهامها الفاعل في تعظيم الأشياء والمبالغة في الموصوفات، الترادف، ويعني تكرار الصفات لإعظام حال الموصوف والمبالغة في رفع شأنه أو استقباحه(٨٤)، نحو قوله واصفاً الملائكة الحافّين بقبر الإمام عليّ عليه السلام (٨٥):

عُجْ بالغريّ على ضريحٍ حوله ... نادٍ لأملاك السماء ومحفلُ

فَمسبِّحٌ ومقدس وممجد ... ومعظِّمٌ ومكبِّرٌ ومهلِّل

الموصوف هو ضريح الإمام عليٍّ أولاً، والملائكة المحدقين بقبره ثانياً؛ الذين كانت حالهم كما وردت في البيت الثاني﴿مسبّحين، مقدّسين، ممجّدين، معظّمين، مكبّرين، مهلّلين﴾، ومعلوم بداهة عظمة تلك الأجسام النورانية ومنتهى قداستها، ومن ثم فعلوقها بشخصٍ أو مكان معين يضفي عظمةً وقداسةً على ذاك الشيء﴿شخوصاً/أمكنةً﴾، وعلى الرغم من عِظمها صليةً إلاّ أنّ هذا الترادف في ذكر صفاتها هو من باب الإمعان في ذلك التعظيم والتبجيل لها- أي الملائكة- وللمكان الذي حلّت بفنائه وهو ضريحه- عليه السلام- الذي كان مجمع الملائكة ومحل اجتماعهم، وممّا يلحظ كذلك أنّ﴿النادي/المحفل﴾ من المترادفات أيضاً، فضلاً عن انّ التفصيل المترادف للصفات التي عجّ بها ثاني الأبيات لمجمل حال الموصوفات الملائكية الواردة في البيت الأول قد جاء متناغماً في صداه التعظيمي مع الصورة الكلية، لبيان قيمة المعصوم-صلوات الله عليه وسلامه- عند بارئه تعالى الذي حفّ ضريحه بهذه الخصوصية التي لا يدانيها تكريم، أو تساورها الظنون في مصداقية هذه الحقيقة التبجيلية العظيمة، واحتفاء الملائكة وحفاوتها بقبره وهذا ما تراءى في مخيال ابن أبي الحديد الذي سبر غور تلك الحقيقة الغيبية فسطّرها شعراً تتغنّى به الأفواه، وترجمها ويترجمها محبّوه من خلال السير على هدي النهج الذي اختطّه عليّ بن أبي طالب لهم.

ومن المترادفات أيضاً- من اللامية عينها- قوله واصفاً شجاعة الإمام عليه السلام ومتعرِّضاً لامتداح ذي الفقار سيفه(٨٦):

يا قاتلَ الأبطالِ مجدك للعدى من غرب مخذمك المهنَّد أقتلُ
بذباب سيفك قَرَّ قارعُ طَوده بعد التأوَّد واستقام الأميلُ

نلحظ هنا تركيزاً في رسم الشاعر لصورة السيف فكرّر ذكره إعظاماً لذي الفقار؛ إذ أورد السيف وهو اسم جنس لتلك الآلة الحربية فجاء بصفات رديفة له إنعاماً في تعظيمه، فـ(المخذم) مأخوذ من الخذم وهو سرعة القطع، ثم أعقب هذه الصفة بـ(المهند) نسبة إلى نوع من السيوف المطبوعة من حديد الهند- بالنظر لمادة السيف-، أو كونه صنع في الهند- بالنظر لمكان صنعه-، وقد أبى الشاعر على نفسه مغادرة صورة السيف من دون أخذه بضبع أدق التفاصيل التي تُفاقم من صفة القطع الملازمة له والمرتبطة بحدّه وشفره، فعمد إلى الإتيان بـ(الغرب) و(الذباب) وهما من المترادفات، وتعني حدّ السيف الذي يضرب به، ومن ثمّ فتكرارها جاء إمعاناً من الشاعر في صفة القطع المتوارية خلف غربه وذبابه، اللتين أذعن لهما وبهما كلّ مارقٍ عن الدين(الطود) وقاسطٍ له بعد انحرافه عن السبيل القويم، وكأنّ الشاعر يروم بهذا الترادف العمودي على صعيد عجز البيتين معادلة كفّتي الميزان بمترادفات: فعجز أولهما يحمل تعظيماً للسيف وهو كناية عن الشجاعة المدافعة عن الحقّ والعازمة على هداية المضلّين، أمّا مترادفات الثاني منهما﴿التأوّد/الميل﴾ فكناية عن الانحراف وعدم الاستقامة فهما يومئان إلى الباطل وسبيل الضلال.

وأمّا في قوله واصفاً خيول بني غالب رهط عليٍّ عليه السلام (٨٧):

هي الرَّوضُ حسناً غير أنّكَ إن تَبِرْ لها مخبراً تسمج لعينيكَ مَنظرا

نلحظ أنّ الإلتفات كان فاعلاً في الإعلاء من شأن صورة تلك الخيل وتعظيمها(٨٨) حين شبّهها الشاعر بالروض المزهر لاختلاف ألوانها، فكان خطابه على مستوى الغائب﴿هي الروض حسناً﴾، ثم انتقل إلى المخاطب فيما إذا جرّبها واختبرها في ساحات الوغى وضراوة الحروب﴿غير انّك إن تبر لها مخبراً﴾؛ إذ تختلط تلك الألوان مع بعضها مشوبة بغبرة المعمعة وحلبات القتال، فتخبو تلك الألوان

ويقبح ذاك الروض بعدما تضامّت ألوانه وأزهاره بالنسبة لذاك المخبر؛ لأنّ في سعي تلك الخيل لتحقيق مآربها وبلوغ غاياتها في النصر هو القبح بعينه الذي تراءى للمخبر، وكما نلحظ كان لهذه التعاقبية للإلتفات من الغياب إلى الحضور في شطري البيت عظيم الأثر في المبالغة وزيادة حركية الصورة الشعرية، ولعلّ في هذا الأمر ما يفسّر لنا تسمية ابن الأثير للإلتفات بـ(شجاعة العربية) من حيث ركوب الشاعر عن طريقه ما لا يتسنى لسواه وتورّده ما لا يتورّده غيره(٨٩)، فجاء هذا الركوب مع تلك الحركية المتعاقبة غاية في الانسجام مع المحور الدلالي للإلتفات من حيث كونه((التحوّل والانحراف عن المألوف من القيم والأوضاع أو أنماط السلوك))(٩٠)من جهة، ومع حركة الخيل في ميدان القتال من جهة أخرى، وإذا ما انتفى هذا الركوب بمعية التعاقب فلربّما تكون الصورة مغايرة لواقعها الشعري، ولاسيما إذا ما أتت واجمة يشوبها السكون بمجيئها مقتصرةً على الغياب فحسب، فتغدو الصورة وكأنّها ولدت ميتة:

هي الرَّوضُ حسناً غير أنّها إن يَبِرْ لها مخبراً سمجت لعينيه مَنظرا

نعم، إنّه لا زال في هذه الصورة الأخيرة القائمة على معطى الغياب شيء من الرواسب التعظيمية، لكنّها في الصورة الإلتفاتية التي رسمها ابن أبي الحديد كانت أبلغ وأتمّ للمراد المرام من ورائها وهي تعظيم فرسان بني غالب المتوارين خلف هذه الرسمة وهم يمتطون صهوات جيادهم والمصرّح بهم بعد البيت أعلاه:

عليها كماةٌ من لويِّ بنِ غالبٍ يَجرُّونَ أذيالَ الحديد تَبخترا

ممّا تقدّم نلحظ الأثر العظيم الذي أدّاه حسن الإلتفات هنا وملاحته؛ إذ عوّل عليه الشاعر في تخلّصه من صورة الراحلة إلى صورة المدح الملتفت إليه في منظر الخيل التي لولا فرسانها الكماة وهم يتراقصون بحِرابهم فوق سروجها لما كان لها ذلك المنظر الحسن الذي جاوز غايته الكمالية الإبداعية في مرآها والفتح الذي حققته بسنابكها وأيدي مصاليتها الشوس.

ومن الإلتفات كذلك قوله في موقف الشيخين من خيبر حين فشلا في اقتحام حصنها(٩١):

أَحَضـرُهما أم حَضـرُ أَخـــرَجَ خَاضِـبٍ وذَانِ هُمـــا أم نـاعِمُ الخـدِّ مَخضُـوبُ
عَذَرتُكمـــــــــــا إنَّ الحِمـــامَ لمـــبغَضٌ وإنَّ بقـــــاءَ الـنَّفسِ للـنَّفسِ محبُـوبُ

فقد التفت الشاعر من صيغة(المتكلّم)إلى الغائب في سؤاله عن حال الرجلين حين شرّد بهما مرحب اليهودي﴿أحضرُهما أم حضرُ أخرج خاضب﴾، بمعنى أعدوُ رجلٍ هـذا أم عـدو أخـرج- وهـو الظلـيم ذكـر لنعـام-؟، ثـم عـرّج ملتفتـاً إلى خطاب(الغائب)في عجز البيت﴿وذانِ هما أم ناعم الخدّ مخضوب﴾، أي أرجُلانِ هما أم امرأتانِ في ضعفهما ورقّة قلبيهما؟ الذي وكّد دلالة التحقير التعريف باسم الإشارة(ذان)(٩٢)، وكما نلحظ فقد حمّل الشاعر إلتفاتاته تلك جام غضبه التي نفثها مشبعة بأقصى غايات التهكم والاستهزاء.

أمّا في البيت الثاني فقد عمد الشاعر إلى حسن التعليل(٩٣) الذي جمع كلّ أطراف الالتفات الخطابية وصوّره في عبارته أول البيت:

﴿عذرتُكَما﴾ ⬅ تاء الفاعل(المتكلّم) + كاف الخطاب(المخاطب) + ما التثنية(الغائب)

إذ إنّ الكلام إذا نُقل من أسلوب كان أكثر إثارة لنشاط السامع وطرد السأم عنه، وتشويقه للإصغاء إلى الموضوع مدار الحديث من إجرائه على أسلوب واحد أو ضمير واحد من الخطاب(٩٤)، فهذا التنقل بين الصيغ الخطابية وصهرها في بوتقة الاعتذار(عذرتكما) يشي بكينونة إحساس الشاعر بجرحه لمشاعر المتلقي بهذه الصورة الشعرية المتهكّمة بحقّ الشيخين فبادر معتذراً عن نفسه- بوصفه متكلّما- والآخر- بوصفه حاضراً وغائباً-، ومتعذّراً بإلتفاتة حكمية يشوبها اعتذار ثلب واستضعاف أكثر ممّا يكنّه من اعتذار على وجه الحقيقة وهذه أحد سبل الفن الشعري في تصنّعه وصنعته الإبداعية وكينونة((أحسن الشعر أكذبه))(٩٥)، ولعلّ هذا الصنيع الذي جاء به ابن أبي الحديد ليس من باب الهوى أو التحزّب الطائفي في التعرّض لرموزٍ لها ثقلها على الساحة الدينية والمذهبية الإسلامية؛ إذ إنَّ بغض الموت وحب الحياة شيمة الأذلاّء وسمت الضعفاء الذي خاطبهم الجليل عزّ وعلا بقوله:((قُلْ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ هَادُوا إِنْ زَعَمْتُمْ أَنَّكُمْ أَوْلِيَاءُ لِلَّهِ مِنْ دُونِ النَّاسِ فَتَمَنَّوُا الْمَوْتَ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ * وَلَا يَتَمَنَّوْنَهُ أَبَدًا بِمَا

قَدَّمَتْ أَيْدِيهِمْ وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِالظَّالِمِينَ))(٩٦)، في حين يقف أهل النجدة والشجاعة على النقيض من هذا؛ فهُم يتبادرون إلى ذهاب الأنفس ويجودون بها، والجود بالنفس أقصى غاية الجود.

نستشف ممّا تقدّم أنّه على الرغم من توجيه الخطاب المتهكّم بحق الشيخين إلاّ أنّه كان يتوارى خلف أستاره خطاب تعظيمي لشخص عليّ بن أبي طالب، وهذا التواري هو الغاية البلاغية التي انطوى عليها الإلتفات ورامها ابن أبي الحديد في هذه الصورة التي على الرغم من اصطباغها بالعصبية إلاّ إنّ اعتزالية الرجل؛ وعدم انحيازه إلى أي من الفرقتين الشيعية أو السُّنية- بنسبة ما- وإن كان انتماؤه لكفّة الشيخين أرجح، الحقيقة التي تجزم باعتداليته ووسطيته وتفضي للقول بجماليات الإلتفات ونقلاته الخطابية في تأجيج الصورة وإفعامها بالحركة الانفعالية المكبوتة بين حنايا المتلقي في إعلائها لطرف وتسفيلها لآخر بحيادية حكمية متكئة على معطى قرآني مقدّس، وقائمة على التجريب وخَبر الأمور.

ليس من أحد ينكر فاعلية المجاز في المبالغة ورؤاه التعظيمية سلباً/إيجاباً وهو ما اغتنت به العلويات، بعلاقاته المختلفة العقلية منها والمرسلة، ومن ذلك قوله في الطلل من عينيته(٩٧):

لم أُلْفِ صدري من فؤادي بلقعا ... إلاّ وأنتَ من الأحبَّةِ بلقعُ
جارى الغمامُ مدامعي بك فانثنتْ ... جون السحائب فهي حسرى ظلَّعُ
لا يَمحكَ الهتنُ المُلِثُّ فقد محا ... صَبري دثورك مذ محتكَ الأدمعُ

فأول المجازات نطالعه في افتقاد الشاعر لقلبه وصيرورة صدره أرضاً قفراً خالية من الحياة ونبضها، فقوله:﴿صدري بلقع﴾ مجاز مرسل علاقته(السببية)(٩٨)؛ إذ ذكر الشاعر سبب هذا القفار والخلاء، في حين المراد مسبّبه وعلّته وهو ما أومأ إليه في العجز من البيت نفسه؛ وهو خلوه من المحبوب- عليّ عليه السلام-، والمبالغة بائنة في كينونة التصحّر الذي لحق الصدر، والتعظيم جلي في تصدير الشاعر لمفردة(بلقع) وترديده

إيّاها في آخر الصدر والعجز من البيت قد تعاور مع القصر بالنفي والاستثناء(٩٩) في عملقة الآخر- سلام الله عليه- وعِظم الفراغ الذي أوجده في ذات الشاعر.

في البيت الثاني يطالعنا مجاز مرسل نقيض ما ورد في سابقه؛ إذ إنّ علاقته ههنا(المسببية)(١٠٠) فقد ذكر الشاعر النتيجة التي خلُص إليها بمجاراة الغمام المثقل بالودق، والسحب المسودة المنيفة في بكائه على فقدِ المحبوب ورحيله، فرجُحت مدامعه التي صرفت تلك السحب وهي﴿حسرى ظلّع﴾، أي منقطعة تغمز بسيرها بعد أن أعيتها وأكلّتها عن اللحوق بها في غزارة البكاء﴿وفرةً ومداومةً﴾، وتلك هي النتيجة أو سبب رجحان الانثناء وخواء قوى السحب وضعف طاقة الغمام وهو من باب المبالغة.

زِد على ذلك نلحظ التشبيه المقلوب في﴿جارى الغمامُ مدامعي﴾ قد قوّى من عُرى المبالغة والتعظيم لأطلال الحبيب البعيد ورواسمه المغيّبة؛ حين جعل المشبّه(الغمام) والمشبه به(مدامع الشاعر) فشبّه الكلّ بالجزء من باب التعظيم لذاك الجزء الضئيل.

في حين انطوى ثالث الأبيات على مجازٍ عقلي علاقته(المصدرية)(١٠١)، حين أسند فعل الإمحاء والدروس لرواسم الحبيب إلى المصدر(الصبر) في قوله:﴿فقد محا صبري دثورك﴾ وهو ليس بفاعله الحقيق، بل فاعله الأصلي يرجع للظواهر الطبيعية من أمطار ورياح وسواها من عوامل التعرية الأخرى، ومن ثم فهذا الإسناد المجازي جاء لغاية بلاغية هي الاتساع في رقعة الحزن التي تنتاب الشاعر، والقرينة في هذا هو التشبيه المقلوب الذي جاء في البيت الثاني، وظلّ الشاعر يعزف على وتر هذا اللون من التشبيه في البيت الذي نحن بصدده من عدم استطاعة الغمام﴿الهتن الملثّ﴾، أي الدائمة الجريان من محو الرواسم بعدما تكفّلت عيناه بهذا المحو والعفاء، وفي هذا دليل على كثرة دمعه وغزارته، وحين حصل هذا الامحاء على ارض الواقع سواء اكان بوساطة الغمام أم المدامع فإنّه لم يزل شاخصاً عامراً في ذاكرة الذات الشاعرة، التي حفرت له في مخيالها نقشاً لا اندثار له، وشيّدت له نصباً لا يعفّيه الزمان، ومن ثم فدلالة(الصبر) تخرج- مجازاً- إلى الخلود، وهي بهذا العدول الدلالي تتعاظم

الاحالات النصية في اضفاء سموقٍ للآخر المغيّب(مرابع الحبيب) التي لم يبقَ منها شيء خلا الرواسم والأطلال، وهي بهذا المجاز العقلي قد أحالت إلى علاقتين أُخريين هما(الزمانية/الحالية)، و(المكانية/المحلية):

نلمح العلاقة الأولى- الزمانية(١٠٢)- في انحراف الصبر ودلالاته على الخلود بعد أن كان مقيّداً بزمانه الآني، أي وقت رؤية الشاعر لأطلال الحبيب، وبدلالة الخلود قد استوعب الزمن المستقبلي برمّته، وهذا مناف للعقل من حيث خلود الصبر والذي يخلُد إنّما هو الذكر، أي استحضار ذكريات الماضي لتلك الرسوم وساكنيها بصالحها وطالحها، وذكريات الاصطبار على الحيف الذي ناش ذاك الربع، وغيرها من خوالد الذكريات التي تخامر اللبّ.

وأمّا العلاقة المكانية(١٠٣) فيمكن رصدها في تقوقع خلود الصبر الموما إليه في ذاكرة العقل مكاناً تقطنه، وحال الصبر التشخيصية تلك منافية للمعقول، من حيث كينونة الصبر الذي لا يحتويه مكان ولا يقتصر على بقعة معينة من جسم المرء، فآثاره من الهزال والضعف والوهن و..و..تنتاب سائر الجسد.

وهكذا نخلص إلى أن خلود الصبر يظلّ مفهوماً عائماً لا يُدرك كنهه زماناً ومكاناً، إلاّ أنّ هذه الحبكة المجازية من العلاقات المتشابكة قد رام منها الشاعر تفعيل بذار العظمة لتلك الرواسم أولاً، وبيان الحالة النفسية القاسية التي تمرّ بها الذات الشاعرة حيال مرآها لأفول نجم الحبيب الذي تعاقبت على تغييبه متوالية من العلاقات المتجاذبة التي تشي بها دلالة الإمحاء المتكررة في البيت الثالث﴿لا يمحك/محا صبري/محتك الأدمع﴾، فأخذ الشاعر بجلابيب الدعاء المفهم من البيت نفسه بألاً يمحو الغيث رسم الحبيب الذي أزالت شواخصه مدامع العين، وهذا كافٍ من وجهة نظر الشاعر؛ فالمربع كلّما درس كلّما زاد الصبر عليه، ممّا يعني أنّ العلاقة طردية بين الدروس والصبر حتى يتسامى ذلك الصبر إلى لونٍ من النسيان لكن ليس بإطلاق العبارة؛ إذ إنّ الدثور يوجب قلّة الصبر، وقلّة الصبر بدورها تستلزم البكاء الذي يوجب دثور الرسوم، وهي أطراف تتجاذب في محصّلتها إلى الدروس واندثار مصيرها جمعاء بما فيها الصبر.

وغير بعيد عن ساحة الإيغال وأصوله الإطنابية الساعية في مبتغاها صوب التعظيم، يطالعنا شكل بلاغي يطمح للهدف عينه، الإيضاح بعد الإبهام(١٠٤)، الذي نلمسه في قول الشاعر مادحاً المصطفى-عليه الصلاة والسلام- يوم فتح مكة(١٠٥):

وَكّسَّـرْتَ أصـناماً طعنـتَ حُماتهـا بسُـمرِ الوَشـيجِ اللـدنِ حَتّـى تكسَّـرا

فقد أطنب الشاعر بقوله:﴿طعنتَ حُماتها بسُمرِ الوشيج اللدن﴾؛ إذ أبهم كيفية وآلية ذاك التكسير الذي أكّده في آخر البيت﴿حتّى تكسّرا﴾، فوضّحه بتراتبية دلالية أي أنّه بعد قتله- ﷺ- لحماة الطاغوت وتشريده إيّاهم بالسلاح/الرمح، وغاية الشاعر من هذا الإيضاح بعد الإبهام تفخيم أمر التكسير الوارد أول البيت ممّا يروّع نفوس المشركين من أعداء الرسالة المحمدية، فضلاً عمّا يعود به هذا الأمر من تعظيم لذاك الشخص الطاعن والمضعضع فلولهم، وهو محمّد- ﷺ-.

وفي ذكره لـ﴿الطعن بالوشيج اللدن﴾ يصادفنا مجازان مرسلانِ: علاقتهما(الجزئية)(١٠٦): أولهما كون الطعن لا يقتصر على الرماح لوحدها بل يشاطرها هذا الفعل السيوف والقسي والحِراب بمختلف أنواعها، فالشاعر ذكر الجزء ومقصده الكلّ، أي شتى أنواع الأسلحة، وفي هذا الاختزال لأكداس الأسلحة تعظيم لانكسار شوكة الفئة الضالة من جهة، وقوة سلاح المسلمين الذي أجهض طغيان تلك الفئة بلونٍ واحد من الأسلحة/الرمح فحسب.

أمّا الثاني في قوله:﴿طعنت حماتها﴾ فقد خصّ النبي بالطعن والمحاربة، ومقصده كلّ من كان تحت لوائه وإمرته من جنود، فالطعن والنصر لا يقتصران على محمّد- ﷺ- بل قاسمه جنوده المسلمون الفعل عينه فيما أوقعوه من خسائر كبّدوا بها أعداءهم، وكمّا نلحظ فاقتصار الطعن على شخص الرسول تعظيم له؛ كونه- ﷺ- عسكراً لوحده قد حباه الله تعالى بجند الأرض والسماء فمخّضها بيده الكريمة، أي أن الله تعالى قد طوى كلّ قوى الكون في رجلٍ واحد، ألاّ وهو حبيبه المصطفى.

ومن الجدير بالذكر انّ البيت أعلاه احتفل بالعديد من المعضّدات التعظيمية سوى ما ذكرناه، فأبعاد الصورة الشعرية قد تمّ استيفاؤها عند سنان الرماح الناعمة﴿الوشيج اللدن﴾ التي حطّمت أوثان الشرك ورضخت معاقل الإلحاد

معنوياً، ومادياً بدقّها لتلك الأصنام وهضّها لحجارتها، لكن الجملة المصدرية﴿حتى تكسّرا﴾ قد أوغلت تعظيماً في أوصال تلك الصورة التحطيمية بشقّيها المادي والمعنوي حتى بلغ منتهاها حفاوةً بشخص الرسول الأكرم بهذا(التصدير)البديعي في أول الصدر من البيت وآخر عجزه، كما لا يخفى ما كان للتضعيف في حشو﴿كسّرت/تكسّرا﴾ من أثرٍ بلاغي محتشد بطاقة انفعالية كبيرة توازي قيمة الممدوح والحدث في الآن معاً، أي النبي- ﷺ- وفتح مكة.

وتزداد الصورة جلالاً وخفقاناً ولاسيما بما ينوء على أعتاب﴿حتى تكسّرا﴾ من كمٍّ من المعطيات البلاغية التي انطوت عليها وتوارت بين طياتها، ولعلّ(التورية)(١٠٧)واحدة من تلك المعطيات والأصوات الإضافية التي قد فاقمت من عنفوان الحدث وسمقت بمكة وفتحها الذي ارتقى برقي فاتحها مقابل خمول عسكر الشرك وسفالة أهل الضلال من جبابرة قريش وأسيادها، والمعنيان اللذان تواريا خلف دلالة الكسر الموغلة في آخر البيت: الأول- متعلّق بالرسول وفتح مكة- ويتمثّل بتأكيد كسره- ﷺ- لأصنام قريش ودكّ طالوتها دكّاً لا رجعة فيه، فضلاً عن الإشارة إلى عِظم فتح مكة وصعوبة وقوع هذا الحدث أو قُلْ: استحالة توقّع حصوله من كِلا الطرفين: المشركون بوصفهم أسياد مكة وقادتها وهم من الكثرة والعدّة والعدد ما لا ينوء لمجرّد تصوّر حصول فكّ حصونها واقتحامها من قبل أي غازٍ، وأمّا المسلمون فلم يكن بحسبانهم ذاك الفتح وهذا النصر- بغضّ النظر عن الإعجاز الإلهي والتسديد الرباني المفصح عنه بقوله تعالى:﴿كَم مِّن فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً﴾(١٠٨) في تحقيقهم للنصر المؤزر- بوصفهم القلّة النازحة إلاّ أنّ اعتصابهم بقوة الإيمان المقرون بوجود أداة ذاك الإيمان وتلك القوة المتمثلة بالمصطفى محمد- ﷺ- قد حقّق المحال في محق العدو واستئصال شأفته، وهذه الاستحالة التوقّعية المشار إليها لدى كِلا الطرفين قد تأتتْ من الصورة المورّاة لتكسّر الرماح المضمنة في عجز البيت.

أمّا الدلالة الثانية للتورية التي انبنى عليها فعل الكسر والمتعلّقة بالرماح فتكتنف دلالتين: الأولى مادية واقعية الحصول؛ لأنّ تهشيم الحجارة الصمّاء- أي الأصنام-

بالرماح لابدّ أن يؤدي إلى وقوع الضرر في أعواد تلك الرماح وسنانها، والثانية معنوية محفّزة ومعظّمة في الوقت ذاته، فكأنّ ابن أبي الحديد يومئ بقصمه لتلك الرماح إلى هشاشة عدوّه الذي ما فتئ أن هضّت شوكته، وانسحق مجده السرابي فذهب عناد سادة قريش وعتوهم أدراج الرياح بهذا النصر العظيم والفتح المبين لبؤرة الشرك ومأوى الكفر.

الخاتمة:

نجمل خلاصة استقرائنا في العلويات بالقول:

على الرغم من عدم إضفاء ابن أبي الحديد- بوصفه شاعراً- جديداً لمناقب عليّ بن أبي طالب القارّة في الذاكرة الجمعية لسابقيه من شعراء الشيعة أمثال: الكميت، ودعبل الخزاعي، والسيد الحميري، والشريف الرضي، ومهيار الديلمي وسواهم ممّن تغنّوا بحبّ هذا البيت العلوي الطاهر، إلاّ أنّه كانت له بصمته الواضحة على الصعيدين الموضوعي والفني، فعلى الصعيد الوضوعي: فمجرّد نعت هذه القصائد السبع بـ(العلويات) هو تجديد يُحسب لابن أبي الحديد في موضوع القصيدة العربية والشيعية حصراً في مقابل هاشميات الكميت، وحجازيات الرضي، وشعوبيات مهيار، فضلاً عن الخوالد من القصائد الشيعية نحو ميمية الفرزدق بحقّ الإمام علي بن الحسين سلام الله عليهما، أو تائية دعبل الخزاعي التي ألقاها بحضرة الإمام علي الرضا عليه السلام وغيرها.

وما يضاف إلى رصيد الشاعر كذلك ما سجّله من تجديد في موضوعية الصور في القصيدة الواحدة فبرزت لديه الصورة الفقّارية المتعلقة بوصف سيف عليّ، ذو الفقار، كذلك برزت لديه القصيدة المدحية الغزلة؛ فإذا ما كان من ثوابت البناء التقليدية للقصيدة المدحية العربية إفتتاحها بالمقدمة، والغزل أحد تلك المقدمات التي يخلص منها الشاعر إلى مديحه؛ إلاّ أنّ هذا البناء في سياقه الموضوعي لدى ابن أبي الحديد قد شابه التداخل والجمع بين غرضي المديح والغزل، فغدا غزله مديحاً ومدحه غزلاً، فعليّ محبوبه وممدوحه في آن واحد.

أما على الصعيد الفني فقد كان ابن أبي الحديد متمكناً من أدواته الشعرية بدءاً من العاطفة المحفّزة للنظم مروراً بأدواته اللغوية ومتعلقاتها البلاغية وما ينجم عنها من تحفٍ فنية صورية يتمّ عرضها بتهادٍ موسيقي رائع، ولعلّ جماع هذا التفوّق في بناء العلويات الفني مردّه إلى إفادة ابن أبي الحديد الكبيرة من شرحه لنهج البلاغة ولاسيما في إصراره على بعض الآليات الأسلوبية التي تسيّدت النهج فراح يحاكيها من الإلتفات والمجازات والمفارقات التصويرية وغيرها من الآليات التي عن طريقها أحكم الشاعر الزمام على أدواته النظمية لغة ودلالة وموسيقى وقبله أنّه قد قرأ عليّاً وأبصره من خلال نهج البلاغة، زيادة على ذلك إفادته من اعتزاليته وحسبنا في تسقّط المذهب الاعتزالي وتنقيبه عن الحقيقة من مظانها مدعمة بأدلتها القطعية النقلية منها والعقلية على الخصوص ولاسيما إذا ما تعلّقت تلك الحقيقة بجهبذ لا نظير له كعليّ بن أبي طالب؛ إذ إنّ استقراءنا للعلويات يشعرنا بقراءة ابن أبي الحديد المتمعنة لتاريخ عليٍّ من جهة كونه صاحب فضلٍ في تلك الريادة العلمية التي وصل إليها، ولأجل ذلك نطالعه في علوياته حينما يخاطب الآخر من غير عسكر عليٍّ يعمد إلى عرض الصور الخاصة بذلك العسكر المناهض عن طريق الموازنة مع شخصه الكريم خلقاً وخُلقاً بتصويرية قوامها المفارقة بعيدة كل البُعد عن السبّ والشتم الذي يجنح له المتعصبون من شعراء الشيعة نحو مهيار-مثلاً-، مع الأخذ بالحسبان حياديته وترفّعه عن بذاءة اللفظ إذا ما تعرّض لبعض الصحابة، وكأنّه يدرك اتخاذ بعض المتلقين الحانقين من العلويات سلاحاً يشهره بوجه الشاعر من حيث التزامه الانحياز لصفّ عليّ وهو ما تفصح عنه عاطفته الفيّاضة وصفاء سريرته التي فاضت بحب الوصي عليه السلام.

وإذا ما قصر ابن أبي الحديد موسيقاها على عروض الطويل والكامل فإنّه قد اجهش بتنويع الموسيقى الداخلية من جناسات وتكرارات وجرس موسيقي قد عوّض ذاك النقص الحاصل على صعيد الوزن، فضلاً عن اعتماده على المجهور من القوافي من أجل إعلاء كلمة الحق ولاسيما إذا ما تأوّلنا قوافيه مجموعة في عبارة: ﴿كَبُرَ سَرّ علٍ﴾ تأتي متوافقة وعنوانة البحث فهي تحتمل معنى عظمة كنه عليّ من

جهة، والسرّ كلّما عظُم وكبر عظُمت منزلة كاتمه وعلت، كيف وعلي هو سرّ السرّ؟؟!! من جهة أخرى.

أمّا على الصعيدين التركيبي والبلاغي فقد كانت الإصابة الموفقّة والملاحة سبيل ابن أبي الحديد في كلّ أسلوب لغوي وآلية بلاغية رصدهما البحث وقد تعاضدتا معاً في منظومة لم تغادر ساحة التعظيم، ولم تحِدْ بعيداً عن سبيله فآزر هذا التعظيم من ديباجة العلويات ونسجها من جهة، وأحكم عرى وحدتها الموضوعية والعضوية على السواء من جهة أخرى، بما أضفاه من تلك اللوازم الرابطة المطّردة الاستعمال على صعيد الجملة العربية من المشتقات والمصادر والموصوفات وأجوبة الشرط والقَسم، أو ما بها حاجة لإعمال الفكر واستجلائها من بواطن المطّردات السابقة للوقوف على غاياتها البلاغية ولاسيما التعظيمية منها، وهو ما نلمسه في المجازات والإلتفاتات والتوريات من جانب، وما ينجم من التداخل بين أكثر من فن واستلزام ذلك التداخل للتفريق من أجل الوقوف على النكات البلاغية والمقاصد المرادة منها، التي قد يشي سماعها عند المتلقي للوهلة الأولى بترادفها وتداخلها نحو: التداخل بين الإيغال والتتميم، والإيضاح بعد الإبهام الذي يشي بتداخله مع التفصيل بعد الإجمال مثلما يشي بتداخل التجريد والتنكير إلاّ أنّنا عن طريق العلويات وجدنا فسحةً دلالية تنكأ الضبابية المغلّفة لهذه المفاهيم والعتمة المحيقة في بيان مزية كل آلية لغوية- بلاغية وخصوصيتها الأسلوبية التي صبّت جمعاء في بوتقة التعظيم وكانت مصاديقها كلّ ما دوّن في بحثنا هذا. ومن الله التوفيق..

Al-Deification
and Anevsah rhetorical visions between positive and looting In Aloyat Ibn Abi Al-Hadeed Isolationist (656 AH)

Summarize summary Astqraúna in Alaloyat saying:

Although not give Ibn Abi , Al-Hadeed as a new Haara- the virtues of Ali bin Abi Talib continent in memory of his predecessors Shiite poets such as : Kumait , and Dabl Alkhozai , Mr. Humairi , and Al-Sharif al-Radi , and Mahyar Dailami and others who sang love this upper house Tahir , but he had a clear mark on the substantive and

technical levels , for level Aloduaa : Merely describing these seven poems (b Alaloyat) is renewing calculated Ibn Abi Al-Hadeed on the subject of the poem and the Arab Shiite exclusively in exchange Hashmyat Kumait , and Hijaziat complacent , and Haobiat Mahyar , as well as Akhawald Shiite poems about Maimih Farazdak against Imam Ali Bin Al Hussein peace of God to them, or T Dabl Alkhozai delivered by the presence of the Imam Ali al-Rida peace be upon him and others.

What added to the balance of the poet as well as his record of innovation in the objective images in one poem has emerged has a picture of vertebrate related as Saif Ali , Zulfiqar , also emerged has a poem Midhah Ghazlh ; if he was not of the construction constants traditional poem Midhah Arab inaugurated head- spinning one of those introductions which concludes the poet to praise them ; however, this construction in context with the objective of Ibn Abi like Al-Hadeed may overlap and combine my purpose praise and spinning , then tomorrow spun praise and praise Ghazla , actual loved and Mamdoha in Ann .

On a technical level Ibn Abi Al-Hadeed was a master of his tools of poetry ranging from passion motivational systems through the language of his tools and Accessories rhetorical and the resulting works of art sham is displayed Pthad music is fantastic, and perhaps intercourse that excel in building technical Alaloyat due to the testimony of Ibn Abi Al-Hadeed large of his commentary on approach rhetoric , particularly in his insistence on the mechanisms by which some stylistic approach Tsidt Farrah Ahakiha pay attention and metaphors and Al-Hadeedies soundtracks and other mechanisms Through which the wisest poet reins on tools systemic language and the significance of music and before that he had read the top and saw him through the Nahj , an increase on the testimony of Aatzalith Suffice it to fall doctrine Alaatzala and excavated from the truth Mazanha supported with evidence, deterministic transport them and mental particular , especially if concerned that fact Abjahbz unparalleled as their ibn Abi Talib ; the Astqrana for Aloyat makes us read Ibn Abi Al-Hadeed Careful to date on the one hand, being the owner.

preferred in those scientific leadership reached by , For this purpose Ntaala in Aloyate when addressing other non- Askar Ali goes to show

the pictures so special military anti through the budget with the person Karim ethics, ethics Ptsoaria strong Al-Hadeedy far cry from the insults and verbal abuse , which tends his fanatical Shiite poets about Mahyar - example- , taking into account its neutrality and submit for immodesty word when exposed to some of his companions , as if aware take some recipients disgruntled from Alaloyat weapon Achehrh particular poet in terms of commitment aligned row on which discloses his passion abundant and clarity of his secrets that overflowed with love guardian peace be upon him .

If Ibn Abi Al-Hadeed Palace music on long deals and complete it may burst diversifying internal music from Jnasat and duplicates and bell music may instead that the shortfall in terms of weight , as well as its dependence on Almjhor of rhymes in order to uphold the right word , especially if Taolna Qoaver set in Text: copper on the secret] come compliant and address of the research are unbearable meaning of greatness , but the one hand, and the password whenever bone and grew greater the status of silencers and loud , and how Ali is the secret password ?? !! On the other hand .

On both structural and rhetorical successful infection and navigation for Ibn Abi Al-Hadeed in each linguistic style and the mechanism of rhetorical was intercepted research has Taaddta together in the system did not leave the yard veneration , and did not challenge away from him Vazr this veneration of the preamble Alaloyat and woven by hand and tighten the bonds of unity objectivity and membership of both the other hand , what has brought those supplies steady Association to use at the level of the Arab sentence of derivatives and sources Mosoufat and answers requirement section , or the need for the realization of thought and elucidate them from insider previous Almtrdat to determine the objectives rhetorical especially Altazimih them , which is visible in metaphors and Aleltvattat and Altoriat by , And the resulting overlap between more than art and the requirement of interference to disperse in order to stand on the jokes and rhetorical purposes desired ones, which may portend hear when the receiver first glance Petradfha and overlap about : the overlap between put a damper and Altaatmam , and clarification after the thumb , which demonstrates Btdakhalh with detail after the whole as Yeshi overlap abstraction and saying that the indefinite , but we by Alaloyat found expanse tag reopens Blur coated to these concepts and

impending darkness in a statement advantage of each mechanism to Goah- rhetorical and stylistic specificity poured a whole in the crucible of veneration was Massadagaha everything in our research without this . God is reconciling .

هوامش البحث

*- الأحزاب: ٣٣.

١- موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم: التهانوي: ١٤٢٨/٢-١٤٢٩.

٢- القلم: ٤.

٣- موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي: د.رفيق العجم: ٦٤٣.

٤- ينظر: البلاغة الصوتية في القرآن الكريم: د.محمد إبراهيم شادي: ٢٧، ٣٦.

٥- ينظر: دراسة في علم الأصوات: حازم علي كمال الدين: ٣٦، ٤٤.

٦- الروضة المختارة(القصائد العلويات): ابن أبي الحديد: ١٤٥.

٧- لغة شعر مهيار الديلمي: د.عامر صلال راهي: ١٢١.

٨- ينظر: تحرير التحبير: ابن أبي الإصبع: ١٣٥-١٣٧.

٩- منسوبة إلى أعوج فحل كريم لبني هلال بن عامر في الجاهلية وقيل: لبني آكل المرار، سمي كذلك لتحنيب كان فيه؛ إذ ركب صغيراً فأعوجّت قوائمه، وهو من أكثر الخيول سبقاً ونسلاً.

ينظر: الخيل: الأصمعي: ٥١، ٧٦-٧٧، ٨١، ٨٣، والحلبة في أسماء الخيل المشهورة في الجاهلية والإسلام: الصاحبي التاجي: ٢٣-٢٤.

١٠- القصائد العلويات: ١٠٨.

١١- الحشر: ٩.

١٢- ينظر: مناقب آل أبي طالب: ابن شهرآشوب: ١٤٤/٢.

١٣- ينظر: نفسه: ١٤٣/٢.

١٤- القصائد العلويات: ١٣٢.

١٥- ينظر: دراسة في علم الأصوات: ٣٦، ٤٠-٤٣.

١٦- ينظر: قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة: ٣٦٣.

١٧- ينظر: نفسه:٢٦٧.

١٨- القصائد العلويات: ١٢٦-١٢٧.

❖❖- ينظر: أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني: ١٨٨.

١٩- نفسه:٩٣.

٢٠- مناقب آل أبي طالب: ٣٥٦/١.

٢١- الجمعة: ٨.
٢٢- ينظر: المفارقة التصويرية في شعر مهيار الديلمي: د.عامر صلال الحسناوي: ٣٥-٥٠.
٢٣- ينظر: القصائد العلويات: ٨٤، ١٠١، ١٢٠.
٢٤- ينظر: نفسه: ١١٠، ١١٤، ١٣٣، ١٤٨.
٢٥- الإلياذة: هوميروس: ٩١/١.
٢٦- القصائد العلويات: ١٢٠.
٢٧- نفسه: ١٢٧.
٢٨- نفسه: ١٢٨.
٢٩- نفسه: ١٢٩.
٣٠- نفسه: ١٣٠.
٣١- نفسه: ١٣٢.
٣٢- نفسه: ١٠٠.
٣٣- ينظر: الإلياذة: ٩٢/١.
٣٤- القصائد العلويات: ١١٤.
٣٥- ينظر: دراسة في علم الصوت: ٣٦، ٣٨، ٤٢-٤٣.
٣٦- القصائد العلويات: ٨٦.
٣٧- ينظر: جموع التصحيح والتكسير في اللغة العربية: عبد المنعم سيد عبد العال: ٥٠، ٥٥-٥٦، ٧٤، ٧٦.
٣٨- ينظر: الحذف البلاغي في القرآن: مصطفى عبد السلام أبو شادي: ٩٤، ١١٣-١٢٧، وظاهرة الحذف في الدرس اللغوي: طاهر سليمان حمودة: ١٠٥، ٢١٥-٢١٦.
٣٩- القصائد العلويات: ١١١.
٤٠- ينظر: المبالغة بين اللغة والخطاب: عبد الله البهلول: ١٣٣.
٤١- القصائد العلويات: ١٥٢.
٤٢- لغة شعر مهيار الديلمي: ٢٨٩.
٤٣- المائدة: ٣.
٤٤- القصائد العلويات:١٤١.
٤٥- ينظر: تحرير التحبير: ٣١٨-٣٢١، وأنوار الربيع في أنواع البديع: ابن معصوم: ٣٣٧/٣-٣٥٨.
٤٦- المدثر: ٣٢.
٤٧- ينظر: مغني اللبيب: ابن هشام: ١٨٩/١، وفتح القدير: الشوكاني: ٣٣١/٥.
٤٨- ينظر: تفسير جوامع الجامع: الطبرسي: ٦٦٠/٢-٦٦١.

٤٩- القصائد العلويات:٩٦.
٥٠- نفسه: ٨٧.
٥١- ينظر: تفسير أبي السعود: أبو السعود: ١٥٧/١.
٥٢- القصائد العلويات: ١٤٩.
٥٣- ينظر: تحرير التحبير: ٥٣٢.
٥٤- القصائد العلويات:١٠٤.
٥٥- صيغ المبالغة وطرائقها في القرآن الكريم: كمال حسين رشيد صالح: ٦٣.
٥٦- القصائد العلويات: ٩٥.
٥٧- ينظر: التصوير الفني في القرآن: سيد قطب: ٧٢-٧٣.
٥٨- القصائد العلويات:١٠٤.
٥٩- فقه اللغة وأسرار العربية: الثعالبي: ٤٢٠.
٦٠- نفسه: ٤٢٠.
٦١- القصائد العلويات: ١٥٧.
٦٢- نفسه: ١٥٥.
٦٣- مناقب آل أبي طالب: ٢٦٠/٢-٢٦١.
٦٤- ينظر: دلالة التنكير والتعريف في سياق النظم القرآني: شعلان عبد علي سلطان: ٨٧-٩٠.
٦٥- القصائد العلويات: ١١٢.
٦٦- نفسه:١٤٩.
٦٧- النور: ٣٦.
٦٨- ينظر: البلاغة فنونها وأفنانها: د.فضل حسن عباس: ٤٨٩.
٦٩- القصائد العلويات:٩٧.
٧٠- نفسه: ١٢١.
٧١- ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ابن الأثير: ١٥٩/٢.
٧٢- القصائد العلويات: ١٤٣.
٧٣- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١٦٤/٢.
٧٤- القصائد العلويات:١٥٥.
٧٥- ينظر: البلاغة الاصطلاحية: د.عبدة عبد العزيز قلقلية: ٣٥٣.
٧٦- ينظر: البلاغة فنونها وأفنانها: ٤٩٨.
٧٧- القصائد العلويات:١١٦.
٧٨- نفسه: ١١١.

٧٩- البلاغة فنونها وأفنانها:٤٩٩.
٨٠- نفسه: ٤٨٩.
٨١- الإتقان في علوم القرآن: السيوطي: ١٩٣/٢.
٨٢- القصائد العلويات:١٤٦-١٤٧.
٨٣- ينظر: شرح إحقاق الحق: السيد المرعشي: ٣٧١/٢٧-٤٢٧.
٨٤- ينظر: الترادف في اللغة: حاكم مالك لعيبي: ١٢٧، والترادف في القرآن الكريم بين النظرية والتطبيق: د.محمد نور الدين المنجد: ١٠١-١٠٤.
٨٥- القصائد العلويات:١٥١.
٨٦- نفسه:١٥٦.
٨٧- نفسه:١٠٢.
٨٨- ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١٦٩/٢.
٨٩- ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ١٦٨/٢.
٩٠- أسلوب الإلتفات في البلاغة القرآنية: د.حسن طبل: ١١.
٩١- القصائد العلويات:٩٢.
٩٢- ينظر:البلاغة فنونها وأفنانها:٣٠٤.
٩٣- ينظر: تحرير التحبير: ٣٠٩-٣١٣.
٩٤- ينظر: الإلتفات في القرآن الكريم إلى آخر سورة الكهف: خديجة محمد أحمد البناني: ٣٦-٤٢.
٩٥- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني: ٦٢/٢.
٩٦- الجمعة: ٦-٧.
٩٧- القصائد العلويات:١٣٣.
٩٨- ينظر: المجاز المرسل في لسان العرب لابن منظور: د.أحمد هنداوي عبد الغفار هلال: ٤٢-٦٥.
٩٩- ينظر: البلاغة والتطبيق: د.أحمد مطلوب: ١٧٣-١٧٤.
١٠٠- ينظر: المجاز المرسل في لسان العرب لابن منظور: ٦٦-٧٣.
١٠١- ينظر: البلاغة والتطبيق: ٣٣٠.
١٠٢- ينظر: المجاز المرسل في لسان العرب لابن منظور: ١٢٧-١٣١.
١٠٣- نفسه: ١٢٤-١٢٦.
١٠٤- ينظر: البلاغة والتطبيق: ٢٠٢.
١٠٥- القصائد العلويات: ١٠٥.
١٠٦- ينظر: المجاز المرسل في لسان العرب لابن منظور: ١٠٩-١٢٣.

١٠٧- ينظر: البلاغة والتطبيق: ٤٠٩-٤١٤.
١٠٨- البقرة: ٢٤٩.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

- الإتقان في علوم القرآن: جلال الدين السيوطي(ت٩١١هـ)، تحقيق سعيد المندوب، دار الفكر، ط١، بيروت-لبنان، ١٤١٦هـ-١٩٩٦م.
- أسرار البلاغة في علم البيان: عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ)، تعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بيروت-لبنان، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م.
- أسلوب الإلتفات في البلاغة القرآنية: د.حسن طبل، دار الفكر العربي، ط١، مدينة نصر-القاهرة، ١٤١٨هـ-١٩٩٨م.
- الإلياذة: هوميروس، تعريب سليمان البستاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، (د.ت).
- أنوار الربيع في أنواع البديع: علي صدر الدين بن معصوم المدني(ت١١٢٠هـ)، تحقيق شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، ط١، النجف الأشرف، ١٣٨٩هـ-١٩٦٩م.
- البلاغة الاصطلاحية: د.عبدة عبد العزيز قلقلية، دار الفكر العربي- القاهرة، دار الكتاب الحديث-الكويت، القاهرة، ١٤٠٦هـ-١٩٨٩م.
- البلاغة الصوتية في القرآن الكريم: د.محمد إبراهيم شادي، الشركة الإسلامية للإنتاج والتوزيع والإعلان- الرسالة، ط١، مصر، ١٤٠٩هـ-١٩٨٨م.
- البلاغة فنونها وأفنانها: د.فضل حسن عباس، دار الفرقان، ط٢، عمان-الأردن، ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م.
- البلاغة والتطبيق: د.أحمد مطلوب د.كامل حسن البصير، مطابع بيروت الحديثة، بيروت-لبنان، ١٤٠١هـ-١٩٨١م.
- تحرير التحبير: ابن أبي الإصبع المصري(ت٦٥٤هـ)، تحقيق د.حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ١٣٨٣هـ-١٩٦٣م.
- الترادف في القرآن الكريم بين النظرية والتطبيق: د.محمد نور الدين المنجد، دار الفكر، المطبعة العلمية، ط١، دمشق-سوريا، ١٤١٧هـ-١٩٩٧م.
- الترادف في اللغة: حاكم مالك لعيبي، دار الحرية للطباعة، العراق-بغداد، ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م.

- التصوير الفني في القرآن: سيد قطب، دار الشروق، ط١٦، القاهرة، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م.
- تفسير أبي السعود(إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم): أبو السعود محمد بن محمد العمادي(ت٩٥١هـ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، (د.ت).
- تفسير جوامع الجامع: أبو علي الفضل بن الحسن الطبرسي(ت٥٤٨هـ)، تحقيق مؤسسة النشر الإسلامي التابعة لجماعة المدرسين بقم المشرفة، ط١، ١٤٢٠هـ.
- جموع التصحيح والتكسير في اللغة العربية: عبد المنعم سيد عبد العال، الناشر مكتبة الخانجي، دار الإتحاد العربي للطباعة، القاهرة، (د.ت).
- الحذف البلاغي في القرآن: مصطفى عبد السلام أبو شادي، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٤٢١هـ-١٩٩١م.
- الحلبة في أسماء الخيل المشهورة في الجاهلية والإسلام: الصاحبي التاجي(ت٦٧٧هـ)، تحقيق د.حاتم صالح الضامن، دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، دمشق-سورية، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م.
- الخيل: أبو سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي(ت٢١٦هـ)، تحقيق د.حاتم صالح الضامن، دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، دمشق-سورية، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م.
- دراسة في علم الأصوات: حازم علي كمال الدين، مكتبة الآداب، ط١، القاهرة، ١٤٢٠هـ-١٩٩٩م.
- الروضة المختارة(القصائد العلويات): ابن أبي الحديد المعتزلي(ت٦٥٦هـ)، تقديم صالح علي الصالح، مؤسسة النور للمطبوعات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت-لبنان، ١٣٩٢هـ-١٩٧٢م.
- شرح إحقاق الحق: السيد شهاب الدين المرعشي النجفي(ت١٤١١هـ)، مطبعة حافظ، ط١، قم-إيران، ١٤١٥هـ.
- ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي: طاهر سليمان حمودة، الدار الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ١٩٩٨م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني(ت٤٥٦هـ)، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط٥، بيروت-لبنان، ١٤٠١هـ-١٩٨١م.
- فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير: محمد بن علي بن محمد الشوكاني(ت١٢٥٥هـ)، عالم الكتب، (د.ت).
- فقه اللغة وأسرار العربية: أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي(ت٤٣٠هـ)، تحقيق د.ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، ط٢، صيدا- بيروت، ١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م.

- المبالغة بين اللغة والخطاب ديوان الخنساء أنموذجاً: عبد الله البهلول، مطبعة التسفير الفني، ط١، صفاقس، ٢٠٠٩م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين بن الأثير(ت٦٣٧هـ)، تحقيق د.أحمد الحوفي ود.بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط٢، الفجالة-القاهرة، (د.ت).
- المجاز المرسل في لسان العرب لابن منظور(ت٧١١هـ): د.أحمد هنداوي عبد الغفار هلال، التركي للكمبيوتر وطباعة الأوفست، ط١، ١٤١٥هـ-١٩٩٤م.
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: أبو محمد عبد الله جمال الدين بن هشام(ت٧٦١هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٤٠٤هـ.
- موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم: محمد علي التهانوي(ت١١٥٨هـ)، تحقيق د.علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، بيروت-لبنان، ١٩٩٦م.
- موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي: د.رفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، بيروت-لبنان، ١٩٩٩م.

الرسائل والأطاريح العلمية:

- الإلتفات في القرآن الكريم إلى آخر سورة الكهف: خديجة محمد أحمد البناني، رسالة ماجستير،جامعة أم القرى/كلية اللغة العربية، المملكة العربية السعودية، ١٤١٣-١٤١٤هـ.
- دلالة التنكير والتعريف في سياق النظم القرآني: شعلان عبد علي سلطان، رسالة ماجستير، جامعة بابل/كلية التربية، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م.
- صيغ المبالغة وطرائقها في القرآن الكريم: كمال حسين رشيد صالح، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية/كلية الدراسات العليا، نابلس-فلسطين، ٢٠٠٥م.
- لغة شعر مهيار الديلمي: عامر صلال راهي الحسناوي، أطروحة دكتوراه، جامعة القادسية/كلية التربية، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م.

الدوريات:

- المفارقة التصويرية في شعر مهيار الديلمي: د.عامر صلال الحسناوي، مجلة آداب ذي قار، المجلد ١، العدد ١، تشرين الأول ٢٠١١.