

دو فصلنامه ادبیات شیعه

سال دوم، شماره سوم

بهار و تابستان ۹۳

صفحات ۸۷-۱۰۶

دراسة أسلوبیة فی قصیة «غدیریة» للناشیء الصغیر*

** دکتر مجید صالح بک

*** کمال الدین مطهر

**** کاوه خضری

الملخص

یعد المدیح فناً أصیلاً وموضوعاً بارزاً له أهمیته ومکاتته بین موضوعات الشعر منذ العصر الجاهلی حتی عصرنا الراهن وكان الشعراء یتخذونه وسیلة للإشادة بمناب قبائلهم وساداتهم و من یحبونها. وقد تحول فی عصر صدر الإسلام لیکون مدحاً وإشادة بالقیم والمثل والمبادئ الإسلامیة التي خلعتها الشعراء علی ممدوحیهم، فإنه مالئ أنه عاد فی عصر بنی أمیة والعصر العباسی لیصبح أداة للتکسب والتزلف للخلفاء والوزراء والولاء. لكن مع هذا هناك شعراء فی العصور التي تلی عصر صدر الإسلام یمارسون طریق المدح الخالص فی مدح آل بیت (ع) و منهم الناشیء الصغیر الذی اشتهر بقصیدته «غدیریة» فی مدح آل البیت (ع). هذه المقالة تحاول أن تقدم من خلال المنهج الوصفی - التحلیلی دراسة أسلوبیة من قصیة «غدیریة» فی المستوى: الصوتی و التركیبی و الإیقاعی. وقد قام الباحثون بإحصاء الأصوات و الجمل فی هذه القصیة لتبیین جمالیة الصوت و الجمل و مواضع الإیقاع فیها. و النتائج تدلّ علی التناسب بین الأصوات و الجمل مع دلالاتهما فی هذه القصیة كما أنّها تدلّ علی وجود مواقع الإیقاع فیها خاصة من ناحية الجرس الموجود فی کلمات القوافی.

الكلمات الرئيسية: الأسلوبیة، مدح آل البیت، غدیریة، الناشیء الصغیر.

تاریخ پذیرش: ۹۳/۱۱/۲۷

*- تاریخ دریافت: ۹۲/۱۲/۱۴

Msalebek@gmail.com

** استاذ مشارک فی فرع اللغة العربیة و آدابها - جامعة علامة طباطبائی.

*** طالب مرحلة الدكتوراه فی فرع اللغة العربیة و آدابها - جامعة علامة طباطبائی.

**** طالب مرحلة الدكتوراه فی فرع اللغة العربیة و آدابها - جامعة تربیت مدرس

١. المقدمة

المدح فن عريق من فنون الشعر، ينبع من أحاسيس الشاعر و يعبر من خلاله عن الفضائل و الخصال السامية المتعالية و لقد توجّه الشعراء إلى هذا الفن الشعري و ابتغوا من خلاله مقاصد كثيرة كالتكسب و الحصول على الثروة و الجاه و منهم أن لجأ إلى المدح لأسباب سياسية و ذلك عندما ينتمى الشاعر إلى مذهب سياسي أو حزب فيشيد برجاله و يظهر حسن مذهبهم و هناك من يمدح لأسباب دينية و لذلك تنوّع المدح و تنوّعت دواعيه (آيينه وند، حسوكى، ١٤٢٩، ٢٦٤). إذن هناك طرق متعددة إلى القصيدة المدحية، لكن من أجمل الصور المدحية التي نجدها في الشعر العربي التقليدي، يمكن الإشارة إلى القصيدة «غديرية» للناشيء الصغير^١ في مدح آل البيت (ع) حيث امتلأت القصيدة حباً و صفاءً خالصاً بالنسبة إلى أهل البيت. و من هنا تجدر هذه القصيدة للدراسة الأسلوبية من مستويات مختلفة كالصوت و الإيقاع و التركيب، حيث تمتاز القصيدة بروعة الموسيقى و الأصوات و ذلك يرجع إلى عبقرية الشاعر.

فنحن في هذه المقالة أمام واحدة من أجمل القصائد المدحية في آل البيت (ع).
ترجع أهمية دراسة هذه القصيدة من الناحية الصوتية و الإيقاعية و التركيبية إلى تبين جماليات عواطف الشاعر الصادقة تجاه أهل البيت (ع). و لأجل هذا في البداية نأتى بتعريف عن الأسلوبية، ثم ندخل عن النواحي الثلاث في هذه المقالة و في القسم الثاني من المقالة ندرس القصيدة المذكورة على ضوء المنهج الأسلوبى لكي نبين مدى

^١ هو أبو الحسن على بن عبد الله بن وصيف الناشى الصغير البغدادي من باب الطاق، نزيل مصر، المعروف بالحلاء، كان أبوه يعمل حلبة السيوف فسمى حلاء و يقال له الناشى لأن الناشى يقال لمن نشأ في فنون الشعر. حكى الحموى في كتابه «معجم الأدباء» نقلاً عن خالغ أن مولد الناشى الصغير يكون سنة ٢٧١هـ، ومات يوم الاثنين لخمس خلون من صفر سنة ٣٦٥هـ و هذا هو الأصح في رأينا وهناك أقوال آخر لا تفارق الصحة. ذكر اليافعى في مرآة الجنان سنة مماته ٣٤٢هـ وابن خلكان ذكره ٣٦٠هـ وابن الأثير ذكره ٣٦٦هـ (الأميني، ١٤٠١، ج٤: ٢٨).

نجاح الشاعر فى بيان عواطفه الصادقة فى هذه القصيدة. و هذه كله يتمُّ من خلال المنهج الوصفى - التحليلى.

٢. خلفية البحث

ما يتعلق بالدراسات السابقة حول شعر الناشئ الصغير، قليل جداً بحيث لم نستطع أن نحصل على خلفيات مدروسة حول شعره غير إشارات خاطفة التى نراها فى بعض الكتب منها:

- كتاب «الغدير» للعلامه أمينى، حاول الباحث فى المجلد الرابع من هذا الكتاب أن يشرح الجوانب التاريخية لهذه القصيدة من دون أن يشير إلى الجوانب الدلالية والجمالية لهذه القصيدة وإنما اكتفى بذكر آراء القدماء فى تاريخية القصيدة.

٣. الأسلوب لغةً و اصطلاحاً

٣-١ لغة:

فعلى الصعيد اللغوى قال صاحب اللسان: «يقال للسَّطر من النخيل أسلوب" و كلَّ طريق ممتد فهو أسلوب، قال و الأسلوب الطريق و الوجه، و المذهب، يقال أنتم فى أسلوب سوء، و يجمع أساليب و الأسلوب؛ الطريق تأخذ فيه، و الأسلوب؛ الفن، يقال أخذ فلان أساليب من القول أى: أفانين منه. فالأسلوب من زاوية هذا الطرح لفظ استعمل فى غير ما وضع له أصلاً من قبيل المجاز فانتقل مفهومه عن المدلول المادى الذى يوازى "سطر النخيل" أو "الطريق" إلى معناه المعنوى المتعلق بأساليب القول و أفانينه» (ابن منظور، ١٩٩٤: ١٧٨). لقد أفضى تعريف ابن منظور للأسلوب إلى معانى كثيرة تصب فى حقل دلالى واحد هو: «التألف المفضى إلى الانسجام و النسق المفضى

إلى حسن الانتظام و الامتداد المفضى إلى طول النفس، و وراء معنى الأسلوب، معنى الفنّ و معنى السموّ و كلاهما من مولدات التآلف و النسق و الامتداد» (أبو العدوس، ٢٠٠٧: ٢٠). هذا من الناحية اللغوية البحتة، لكن لا مفرّ لاستكمالها بالمفهوم الدلالي للأسلوب فى التراث العربى و لعلّ أدقّ تحديد يرجع إلى «ابن خلدون» الذى يقول فى مقدمته عن الأسلوب: «إنّه عبارة عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب أو القالب الذى يفرغ فيه، و لا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذى هو وظيفة البلاغة و البيان، و لا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فى الذى هو وظيفة العروض، و إنّما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة باعتبار انطباقها على تركيب خاص» (ابن خلدون، ١٩٦٠: ١٢٩٠).



أما فى الدرس اللغوى الغربى فكلمة "أسلوب" لها صلة بكلمة "style" فى اللغة الإنجليزية. فكلمة "style" تشير إلى "مرقم الشمع" و هى أداة الكتابة على ألواح الشمع (ناظم، ٢٠٠٢: ١٥). يقول عبد المنعم خفاجى: «منذ الخمسينات من القرن العشرين، أصبح مصطلح الأسلوبية stylistics يطلق على منهج تحليلى للأعمال الأدبية و الأسلوب يعرف وفق الطريقة التقليدية بالتمييز بين ما يقال و فى النص الأدبى و كيف يقال، أو بين المحتوى و الشكل و يشار إلى المحتوى عادة بالمصطلحات: المعلومات أو الرسالة (Message) أو المعنى المطروح» (خفاجى و الآخرون، ١٩٩٢: ١١). اشتقت كلمة "style" من الشكل اللاتينى "stilus" و الذى يعنى إبرة الطبع أى مثقب يستخدم فى الكتابة. و هو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية. و يتميز فى النتيجة من القواعد التى تحدّد معنى الأشكال و ثوابها (الأبطح، ١٩٩٤: ١٧).

٣-٢ اصطلاحاً:

يقال إنَّ مصطلح الأسلوبية لا يمكن أن يُحدّد بتعريف واضح و متقن، و ذلك لعلاقتها بميادين عدّة، و لكنّ جلّ من عرضوا لمفهوم الأسلوبية أكدوا أنّها تعنى بالتحليل اللغوي لبني النصوص (المصدر نفسه: ١١).

وبداية نلفت الانتباه الى ما قال ريفاتير للتعرفّ على الأسلوبية على الرغم من كونه متأخراً عن سواه في إرساء مفهومها، و ليس ذلك بدافع التوجه البنيوي للبحث، و إنما لاكتمال فكرة التأليف التنظيري عنده، بحسب ما نرى في هذا الموضوع. و قد حدّد مفهوم الأسلوبية بأنّها: «علم يوضح الخصائص البارزة التي تتوفر لدى المرسل و التي بها يؤثر في حرية التقبل لدى المتلقى بل إنه يفرض على هذا المتلقى لوناً معيناً من الفهم و الإدراك». (الحري، ٢٠٠٣: ١٥) أما بييرجيرو فيعرف الأسلوبية بقوله: «فالأسلوبية اليوم هي: دراسة للغة، و هي أيضاً دراسة للكائن المتحول باللغة و هي كذلك دراسة للعمل الإبداعي» (بومصران، ٢٠١١: ٨) و قيل إنّها: «نوع من الحوار الدائم بين القارئ و الكاتب من خلال نصّ معين» (مطلوب، ٢٠٠٢: ١٢٦). إذن نشاهد أن الباحثين قد ذهبوا في فهمهم للأسلوب مذاهب عدّة، و لكنّهم أجمعوا على أنّه: طريقة التعبير الخاصة بأديب من الأدباء. على أية حال هناك حشد من التعاريف ازدحمت في الكتب المختلفة حول الأسلوب و الأسلوبية و لا يهمننا هذا الكمّ الكثير من التعاريف. بل نريد أن نرتكز على معايير خاصّة لتحديد خصائص الأسلوبية في قصيدة «غديرية».

٤. طرق التحليل الأسلوبي

إنّ الاهتمام بالدراسات اللغوية، لاسيما المناهج و الطرق اللغوية في دراسة النصوص الأدبية، يشكل بؤرة الأبحاث الأسلوبية في هذه النصوص الأدبية، و من بين هذه الطرق و المناهج في التحليل الأسلوبي نذكر:

٤-١. المستوى الصوتي

الدراسة الأسلوبية تهتمُّ بالمستوى الصوتي في العمل الأدبي من وجهتين: الإيقاع الخارجي و الإيقاع الداخلي. ما يحدثه الإيقاع من آثار على العمل الأدبي من أصوات وإيقاعات تمثل ركيزة أساسية في فهم النص و الوصول إلى دلالاته المتنوعة (أنيس، ١٩٧٢: ١٤). و قد أدرك اللغويون قيمة الصوت، فاستعانوا به على قضاء حاجاتهم و تلبية رغباتهم، و إيصال أفكارهم، لذلك أخذ الصوت حظاً و فيراً من الدراسات الأدبية، باعتباره يحدّد الملامح الأدبية و الخصائص الأسلوبية (بشر، ٢٠٠٠: ١١٩). و الدراسة الأسلوبية تبرز خصائص العمل الأدبي من خلال التركيب الصوتي للكلمة. و لا بدّ من مراعاة العلاقات السببية القائمة بين اللفظ و مدلوله (عبد المطلب، ١٩٩٤: ١٢٢). فالأسلوبية الصوتية تعالج التكوينات الصوتية وفق خصائصها المخرجية و يندرج تحت هذه التعبيرية الصوتية عدد من الظواهر تبدأ من استغلال العلاقة الطبيعية بين الصوت و المعنى في ظاهرة المحاكاة الصوتية و تنتهي بدلالة المعنى الصوتي (منصوري، ٢٠١٠: ٤٣). و يلعب الصوت دوراً كبيراً في الكشف عن الانفعالات النفسية و الطاقات الشعورية لأنّ الصوت هو مظهر الإنفعال النفسى و أنّ هذا الإنفعال إنّما هو سبب في تنويع الصوت، بما يخرج فيه مدّاً أو غنة أو شدة و بما يهيىء له من الحركات المختلفة في اضطرابه و تتابعه على مقادير مناسبة لما في النفس (المصدر نفسه: ٤٤).

٤-٢. المستوى الإيقاعي

إنّ الإيقاع من أكثر المصطلحات عسراً على الضبط و التحديد. و اختلف الدارسون و النقاد في الشعرية العربية و الغربية في تقديم مفهوم ثابت للإيقاع، فمصطلح (rhythm)

مشتق من أصل يونانيٍّ بمعنى الجريان و التدفق، و يُوحى بالتوتر المتتابع بين حالتى الصوت و الصمت أو الحركة و السكون. و الإيقاع فضلاً عن هذا قدر مشترك بين جلّ الفنون و إن كان يبدو شاخصاً ماثلاً فى الموسيقى و الشعر و الرقص. لذلك عدّ الإيقاع خاصية جوهرية فى الشعر بيد أن النثر هو الآخر يتميز بإيقاعه - و إن كان أقلّ بروزاً - مستعيراً بعض خصائص الشعر، متّشحاً بها، فيسمّى إيقاع النثر (prose rhythm) (رحمانى، ٢٠٠٨: ١٨).

٣-٤. المستوى التركيبى

وفى هذا القسم يدور الكلام حول الأزمنة الفعلية، كإحصاء عدد تواتر الأفعال الماضية والمضارعة فى شعر ما أو قصة أو مقامة إلخ. ثمّ فى هذا المستوى نفثّش فى التراكيب عن الجمل الفعلية والاسمية والطلبية والمعنى المستفاد منها وكيفية تأثيرها على جوّ القصيدة وتلائم هذه الجمل مع ما انتحاه الشاعر وقصده (منصورى، ٢٠١٠، ٤). و الذى يهمننا فى هذه القصيدة هو إحصاء الجمل الفعلية والإسمية وتناسب دلالاتهما مع جوّ القصيدة.

٥. دراسة أسلوبية فى قصيدة «غديرية»

٥-١. قصيدة غديرية

وفيما يتعلّق بصاحب هذه القصيدة، الأصح أنها للناشئ الصغير كما صرح به ابن شهر آشوب فى «المناقب» وروى ابن خلكان عن أبى بكر الخوارزمى: إن الناشئ مضى إلى الكوفة سنة ٣٢٥هـ وأملى شعره بجامعها، وكان المتنبى وهو صبي يحضر مجلسه بها. وذكرها له الحموى فى «معجم الأدباء» والياقعى فى «مرآة الجنان»، وجزم بذلك فى «نسمة السحر» وعزى من نسبها إلى عمرو بن العاص إلى أفحش الغلط وهؤلاء

مهرة الفن وإليهم المرجع في أمثال المقام. فما تجده في غير واحد من المعاجم وكتب الأدب ككتاب الأكليل وتحفة الأحياء من مناقب آل العبا من نسبتها إلى عمرو بن العاص على وجوه متضاربة مما لا معول عليه، قال صاحب الأكليل والتحفة: «إن معاوية بن أبي سفيان قال يوماً لجلساءه: من قال في علي فله هذه البدره. فقال عمرو بن العاص هذه الأبيات طمعا بالبدره. وكذلك لا يصح عزوها إلى ابن الفارض كما في بعض المعاجم، وكان ابن خلكان والحموي معاصرين لابن الفارض، فما كان يخفي عليهما لو كان الشعر له، على أنه كانت تتناقله الرواة قبل وجود ابن الفارض. والذي نحن نحسبه إن لجملة من الشعراء قصائد علوية على هذا البحر والقافية مبثوثة بين الناس، وربما حرفت أبيات منها عن مواضعها فأدرجت في قصيدة الآخر، كما أنك تجد أبياتا من شعر الناشي في خلال أبيات السوسي المذكورة في مناقب ابن شهر آشوب، وكذلك أبياتا من شعر ابن حماد في خلال أبيات العوني، وأبياتا من شعر الزاهي في خلال شعر الناشي، وأبياتا من شعر العبدى في خلال شعر ابن حماد، وبذلك اشتبه الحال على الرواة فعزى الشعر إلى هذا تارة وإلى ذلك أخرى (الأميني، ١٤٠١، ج٤: ٣٢).

٥-١-١. المستوى الصوتي في قصيدة غديرية

يأخذ الصوت أبعاداً دلالية وجمالية تؤثر في نفسية المتلقى و تحمسه على تقبل الخطاب، و من الجلي أن الصوت كما يؤدي وظيفة جمالية، تدخل في سياقات التلقى، وجماليات النطق والتأثير اللساني السماعي (رحماني، ٢٠٠٨: ٤-٥). والموسيقى الخارجية تكون من مصاديق الصوت في الأدب، و منه في الشعر، و هذه الموسيقى تشمل على الوزن، القافية وهي التي تهمنا في القصيدة لأن النموذج هنا ليس نثراً، بل

شعر. أما الموسيقى الداخلية فهي التي تكشف عن حالة الأديب النفسية و انفعالاته المختلفة من خلال التعامل مع الصوت مجهوراً كان أو مهموساً، شديداً أو ليناً.

٥-١-١-١. الجهر و الهمس في قصيدة غديرية و دلالاتهما

قسم علماء اللغة الأصوات إلى: «المجهورة^١ و المهموسة^٢ بحسب وضع الوترين الصوتيين. ففي حالة النطق بالمصوت المجهور تنقبض فتحة الزمار و يقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق هذه الفتحة، و لكنها تسمح بمرور النفس الذي يندفع فيها، فيهتز الوتران الصوتيان» (طحان، ١٩٧٢: ٥٠-٥١). أما الحروف المجهورة و هي: «ب/د/ذ/ر/ض/ظ/ع/غ» و الحروف المهموسة و هي «ء/ت/ث/ح/خ/س/ش/ص/ط/ف/ق/ه» (حسان، ١٩٩٨: ٧٩).

جدول ١: تواتر الأصوات المجهورة و المهموسة في قصيدة «غديرية»

الأصوات	عدد التواتر	النسبة المئوية
المجهورة	٣٣٩	٤٠/٢٦
المهموسة	٥٠٣	٥٩/٧٣
المجموع	٨٤٢	%١٠٠

لغة الشاعر في هذه القصيدة لغة متينة، قصيرة الجمل أحياناً، يقطعها تقطيعاً موسيقياً، و يستخدم ألفاظاً معهودة ليست على القارئ غريبةً وهذا ما نفهمه من خلال تحليل عدد تواتر الأصوات المجهورة و المهموسة.

١. les sonores

٢. les soudres

وحسب ما نرى في هذا الجدول يمكن القول بأن هذه القصيدة تتشكّل من مفردات مرصوفة و عذبة حيث نرى نتاج هذه الاستعمالات في كثرة تواتر الأصوات المهموسة في هذه القصيدة والتي هي قريبة من ٦٠٪ من كل الأصوات. وذلك يدلنا إلى أنّ عاطفة الشاعر قد أثّرت في ألفاظه لأنّ الحروف المهموسة أكثر استعمالاً والدليل مقتضى الكلام الذي يكون في الغالب هو المدح و المدح يتطلب الحروف المهموسة أكثر من الحروف المجهورة ومنها على سبيل المثال البيت التالي:

إذا نادت صورا مه نفوساً فليس لهم سوا نعم جواباً

ففي هذا البيت نشاهد كمّاً كثيراً من الحروف المهموسة الواردة حسب المعنى لأنّ المقام هنا المدح و المدح يتطلب من الشاعر الروعة و اللطافة و هذا لا يمكن للشاعر إلا أن يستخدم الحروف المهموسة في كلامه. نشاهد هذا التأكيد على المدح في بداية القصيدة في تراكم الأصوات المهموسة مقارنة مع منتصف القصيدة و نهايتها و هذا يعنى أن الشاعر دخل إلى باب المدح باستخدام معانٍ شامخة تتناسب و شأن آل البيت (ع). تسهياً للدراسة نميز بين الأصوات المجهورة و المهوسّة باللون الأحمر و الأزرق:

يا آل ياسين من يحييكم **بغير** شك لنفسه نصحاء
 أنتم رشاد من الضلال كما **كل** فسداد بـ **يحكم** صلحاء
 كل مستحسن لغيركم **إن** قيس يوماً **بفضلكم** قبحاء
 ما مـ **حييت** آية النهار لنا **وآية** الليل ذو الجلال مـ **ح**
 كيف **تمحي** أنوار **رشيدكم** **وأنتم** **فبي** **دجى** الظلام **ضحى**

جدول ٢: تواتر الأصوات المجهورة و المهموسة في الأبيات الخمسة الأولى من قصيدة «غديرية»

الأصوات	عدد التواتر	النسبة المئوية
المجهورة	٢٢	٣٥٪

المهموسة	٤٠	%٦٥
المجموع	٦٢	%١٠٠

هذا الجدول يزدودنا برؤية واضحة لمطلع القصيدة حيث تكررت الأصوات المهموسة بتراكم أكبر مقارنة مع الأصوات المجهورة و هذا يدلنا على أن الشاعر بدأ القصيدة بطرح المعالي و أمجاد آل البيت (ع) و يفهم بصفات كالرشادة، و الاستحسان، و الهداية. و الحديث عن هذه الصفات عادة يحتاج إلى الأصوات المهموسة. و مع هذا في بعض الأحيان نجد الشاعر يستخدم الحروف المجهورة في موضع الموازنة وذلك يكون بسبب الحديث عن القتال بين آل البيت (ع) و بين أعداءهم و تحدث عن هذا الحرب و المقاتلة يحتاج إلى الحروف المجهورة ليصبح الجو أكثر حماسة يلائم الحرب و الفخر. و من قوله في هذا المجال:

لو وزنوا ضربه لعمرو و أعما ل البرايا لضربه رجحا

وقد استخدم الشاعر في هذا البيت أحد عشر حرفاً مجهوراً و من الواضح أن هذا الاستخدام يتناسب و يتلائم مع الجو السائد على نسيج القصيدة. ففي كلمة «ضرب» و هي اجتماع بين الحروف «ض ر ب» و كلها من الحروف المجهورة نحس نوعاً من الشدة و الشجاعة و هذا ما نفهمه من اجتماع هذه الحروف. إذن جمع الشاعر في هذه القصيدة مجموعة من الألفاظ، بعضها لطيفة البناء و واضحة المعاني، و أخرى مجهورة قوية خشنة تتناسب مع بناء القصيدة.

٥-١-١-٢. الشدة و الرخاوة في قصيدة «غديرية» و دلالاتهما

«حين تلتقى الشفتان التقاءً محكماً فينحبس عندهما مجرى النفس المندفع من الرئتين لحظة من الزمن بعدها تنفصل الشفتان انفصلاً فجائياً، يحدث النفس المنحبس صوتاً انفجارياً، هو ما نرزم إليه في الكتابة بحرف الباء، فهذا النوع من الأصوات الانفجارية

هو ما اصطلح القدماء على تسميته بالصوت الشديد و ما يسميه المحدثون انفجارياً^١. و ليس ضرورياً أن يكون انحباس النفس بالتقاء الشفتين، بل قد ينحبس النفس في مخارج عدة، كأن يلتقي طرف اللسان بأصول التنايا التقاء محكماً فلا يسمح بمرور الهواء المحبوس فجأة، و يحدث صوتاً انفجارياً وهو الذي نرّمز إليه بالدال أو التاء. و كذلك قد ينحبس الهواء بالتقاء أقصى اللسان بأقصى الحنك الأعلى ثمّ ينفصلان فجأة فيحدث الهواء المندفع صوتاً انفجارياً نرّمز إليه بالكاف أو الجيم القاهرية. و الأصوات العربية الشديدة كما تؤيدها التجارب الحديثة هي: «ب/ت/د/ط/ض/ك/ق/ الجيم المصرية». أما الجيم العربية الفصيحة فيختلط صوتها الانفجاري بنوع من الحفيف يقلل من شدتها» (أنيس، ١٩٨٤: ٢٤-٢٥).

و أما «الأصوات الرخوة فعند النطق بها لا ينحبس الهواء انحباساً محكماً، و إنما يكتفى بأن يكون مجراه ضيقاً. و يترتب على ضيق المجرى أن النفس في أثناء مروره بمخرج الصوت يحدث نوعاً من الضيق أو الحفيف تختلف نسبته تبعاً لنسبة ضيق المجرى. و هذه الأصوات يسميها المحدثون بالأصوات الإحتكاكية^٢ و على قدر نسبة الضيق في الصوت تكون رخاوته. و الأصوات الرخوة في اللغة العربية كما تبرهن عليها التجارب الحديثة هي: «س/ز/ص/ش/ذ/ث/ظ/ف/ه/ح/خ/ع» (أنيس، ١٩٨٤: ٢٥-٢٦؛ بحري، ٢٠١٠: ٥٧-٥٨).

جدول ٣: تواتر الأصوات الشديدة و الرخوة في قصيدة غديرية

الأصوات	عدد التواتر	النسبة المئوية
الشديدة	٣٧٥	٥١/٥٨

^١. plosive

^٢. fricatives

٤٨/٤١	٣٥٢	الرخوة
%١٠٠	٧٢٧	المجموع

فمن خلال الجدول نلاحظ أنّ عدد تواتر الأصوات الشديدة كان قريباً من عدد تواتر الأصوات الرخوة و إن كان أكثر تواتراً من الأصوات الرخوة في المجموع. و هذا يدلُّ على نوع من التناسب في القصيدة من حيث تمازج مواقع الشدّة و الرخوة، فعلى سبيل المثال هذا التمازج بين مواقع الشدة و الرخوة يكون من بداية القصيدة إلى نهايتها. و لسهولة الفهم نستدل بالبيت الثاني من القصيدة مرتين، مرة نخط تحت حروف الشدة فيه و مرة نخط تحت حروف الرخوة لنرى كيف كان الشاعر ناجحاً في الجمع بين هذه الحروف:

حروف الشدة في القصيدة: أنتم رشاد من الضلال كما كلُّ فساد بحبكم صلحا.

عدد الحروف: ٦

حروف الرخوة في القصيدة: أنتم رشاد من الضلال كما كلُّ فساد بحبكم صلحا.

عدد الحروف: ٤

و هذا النوع من البيان يتناسب مع الدلالات المختلفة حيث كان الشاعر في بعض الأحيان قد مال إلى أغراض أخرى. النقطة الهامة بالنسبة إلى النسبة المأوية للأصوات المجهورة و الشديدة هي: هل هذه النسبة في الحروف المجهورة تتناسب مع النسبة المأوية في الحروف المهموسة؟ إذا دققنا في اشتراكات الأصوات في المجهورة منها و الشديدة نرى أن هذه الأصوات تشترك في هذه الحروف: «ب، د، ض» الذي تكررت هذه الحروف في ١٣ مرة في الأبيات الخمسة الأولى من القصيدة.



٥-١-٢. المستوى الإيقاعي في قصيدة غديرية

«ينقسم الإيقاع إلى قسمين: الإيقاع الخارجى و يمكن حصره فى الأوزان العروضية و يظهر هذا النوع من الإيقاع فى البحور الشعرية المكونة من مجموع التفعيلات، فضلاً عن القافية، و حرف الروى. و الذى لا يهمننا فى هذه المقالة بل قصدنا هو النوع الثانى من الإيقاع أى الإيقاع الداخلى و الذى يتناسب مع أدب هذه القصيدة و هو لا يكاد يثبت على صفة، فهو فجائى، و لا يمكن حصره و تنميطة، لأنَّه الجانب الأكثر تفلتاً و إن كنا فى وضع المفاضلة، ملنا إلى القول: إنَّ الإيقاع سابق للوزن مشتمل عليه. و يتجسد الإيقاع الداخلى من أنساق لغوية، و بنى صوتية و أسلوبية، و يمكن ذكر بعض المكونات التالية فى الإيقاع الداخلى: ١- التكرار: و الأصل فيه الإتيان بالشىء مرّة بعد مرّة. و قد يذهب البعض إلى اعتبار التكرار على أنه اساس الإيقاع بجميع صوره. ٢- الجرس^٢: و هو أثر سمعى غير ذى ذبذبة مستمرة مطردة كالنقرة على الخشب أو الطبله، و هو الظاهرة الصوتية التى تميزُ بين الأصوات الموسيقية بعضها عن بعض. فقد حدّد الدكتور ساسين عساف مصادر أخرى تُغذّي الإيقاع الشعرى و تُقويّه، منها: الإيقاع الناتج عن تواتر الأفعال و الأسماء و الصفات و التضمنين» (رحمانى، ٢٠٠٨: ٢٢-٢٣).

والتكرار بهذا الشكل لا يوجد فى هذه القصيدة، لكن إذا أردنا أن نشرح كيف استفاد الشاعر من جمالية التكرار فى هذه القصيدة نقول: أنه لم ينتبه إلى دور التكرار فى القصيدة و ما دخل فى النواحي الشكلية لأن المعنى كان ما يهمه و من أجل هذا لا نرى التكرار فى كلمة ما بشكل واضح فى هذه القصيدة، لكن هناك كلمات قد أوردها الشاعر فى شعره و هذه الكلمات تكون من أكثر الكلمات دوراناً فى القصيدة:

^١. repetition

^٢. timbre-bruit

جدول ٤: عدد تواتر بعض الكلمات في قصيدة «غديرية»

الكلمة	الخليفة	يوم	على	الورى	إله	أنت	نبي	مولى	اتم
عدد التواتر	٧	٧	٦	٥	٤	٤	٣	٣	٢

إذن وفقاً للجدول نفهم أن كلمة «الخليفة» و «يوم» قد تكررا ٧ مرّات و هذا التكرار يكون في موقع تأكيد الشاعر فأحقية آل البيت (ع) للخلافة تظهر دائماً مقارنة كلمة «أنت» بالخليفة. حيث يقول الشاعر في القصيدة:

فَأَنْتَ الْخَلِيفَةُ دُونَ الْأَنْامِ فَمَا بِالْهَمِّ فِي الْوَرَى خَلَّفوكَا

وهكذا عندما يريد أن يُثبت حق آل البيت (ع) في خلافة الإمام على (ع) يكرّر هذه العبارة و ذلك يرجع إلى عاطفة الشاعر الخالصة في رحاب اعتقاده. و في مواصلة كلامه علاوة على العبارة السابقة يؤكد على يوم اختيار الإمام للخلافة حيث يقول:

و أَنْتَ الْخَلِيفَةُ يَوْمِ انْتِجَاكَ عَلَى الْكُورِ حِينًا وَ قَدْ عَايَنُوكَ

و في موضع آخر يجمع بين كلمة «على» و «يوم» و يقول:

ذَاكَ **عَلِيٌّ** الَّذِي تَفَرَّدَهُ فِي **يَوْمِ** «حُمِّ» بِفَضْلِهِ اتَّضَحَا

و بهذا الشكل لم نجد ظاهرة التكرار عند الشاعر في قصيدته و هذا العدد من تواتر الكلمات بالنظر إلى طول القصيدة (٧٠ بيتاً) لم يكن كثيراً و هذا إن دلّ على شيء فيدلُّ على عدم اهتمام الشاعر بالناحية الشكلية من القصيدة وهو أمر طبيعي لأن الذي كان يهتم الشاعر في القصيدة هو أثبات أحقية الامام على (ع) للخلافة ولا التلاعب بالألفاظ. ولكن الجرس في هذه القصيدة قد وصل إلى الذروة. و هذا الشكل من الإيقاع مشهود في القصيدة و الذي نراه: ١- كلمات القافية التي تختتم ب«حا» و تزيد القصيدة إيقاعاً ناتجاً عن عاطفة الحب للإمام على (ع) و النبي (ص) حيث يقول الشاعر:

من كنت مولاه فالوصىُّ له مولى بوحي من الإله وحا
وأما التضمين فهو أن يضمنَ الشاعر كلامه شيئاً من مشهور كلام الغير حيث
نشأه في هذه القصيدة يقول:

إذ قال بين الورى و قام به مُعتضداً فى القيام مكتشحا

: من كنت مولاه فالوصىُّ له موى بوحي من الإله وحا

فمن الواضح أن البيت الثاني تضمين لقول النى (ص) الشهير فى يوم الغدير عندما
اختار علياً وصياً و خليفة. و هذا التضمين زاد القصيدة إيقاعاً خاصاً و عطرها بإسم
الإمام على (ع).

وأما الشاعر من ناحية الاهتمام بالاشتقاقات و تواتر الأفعال و الأسماء فلم يكن
ناجحاً و يرجع سبب ذلك إلى أمرين: الأول: أن الشاعر كما أشرنا لم يهتم بالناحية
الشكلية كما اهتمَّ بالناحية المعنوية فى القصيدة. ثانياً: ورود الاشتقاق، و تواتر الأفعال
والأسماء والصفات تجدر بالنتج أكثر منه إلى الشعر.

جدول ٥: مصاديق الإيقاع فى قصيدة «غديرية»

الاشتقاق	السجع	التضمين	تواتر الأفعال	تواتر الأسماء	تواتر الصفات
-	-	✓	-	-	-

٥-١-٣. المستوى التركيبى فى قصيدة «غديرية»

لو عدنا إلى تعريف الزمخشري للجملة و هى الكلام المركب من كلمتين أسندت
إحداهما إلى الأخرى، ندرك من خلاله أن عناصر الجملة هى تركيب إسنادى و أقوى
الروابط فى نظامها هى العلاقة بين المسند و المسند إليه و هذا ما يؤكده سيبويه فى

كتابه فى باب عنوانه «المسند و المسند إليه». و على أساس هذين العنصرين المكونين للجملة قسّم النحاة الجملة إلى قسمين: الجملة الفعلية و الجملة الإسمية (شتاح، ٢٠٠٩: ٨٢). وقد وظّف الناشى الصغير فى هذه القصيدة كلا النوعين من الجمل فعليةً و اسميةً. لكنّه يعتمد على الجمل الفعلية أكثر من الجمل الإسمية.

جدول ٦: تواتر الجمل الإسمية و الفعلية و دلالاتهما فى قصيدة «غديرية»

الجملة	عدد التواتر	النسبة المئوية
الفعلية	٧٥	٦٠٪
الإسمية	٥٠	٤٠٪
المجموع	١٢٥	١٠٠٪

اعتمد الشاعر فى هذه القصيدة على أزمنة الماضى و المضارع و لم يستخدم فعل الأمر إلا فى عدة مواضع، لكن فى هذه المواضع خرج الأمر من معناه الحقيقى و أصبح التماساً حيث يقول:

أنا ملك مُسخت و **أنت مولى** دُعَاؤك إن مَننت به يُجاب

أتيتك تائباً **فاشفع** إلى مَنْ إليه فى مهاجرتى الإياب

يقول الشاعر فى البيت الأول: أنت مولى. و هذه عاطفة الاستسلام تجاه مولى المسلمين و من أجل هذا فى البيت الثانى عندما يستخدم فعل الأمر يخرج الأمر من معناه الحقيقى ليعبّر عن طلب الشفاعة عن الإمام (ع).

بيد أنّه استعمل الفعل الماضى أكثر من سواه، لأنّه بذل جهده فى هذا الشعر لإثبات

أحقية الخلافة لآل البيت (ع) حيث يقول:

فأنت الخليفة دون الأنام فما بالهم فى الورى **خلفوكا**

فاستخدام فعل «خَلْفوك» في هذا البيت يدلُّ على أنَّ الانتخاب قد تمَّ و أصبح الإمام (ع) خليفة و ليس هناك من يشكُّ في هذا الأمر و من هنا نفهم سبب توظيف الأفعال الماضية (٩٣ مرَّة) في هذه القصيدة بالنسبة إلى الفعل المضارع (٣٣ مرَّة). لقد استعمل الشاعر في قصيدته الجمل الإسمية أقل من الجمل الفعلية ووفق الجدول نشاهد أنَّ غالبية الجمل فعلية و تبدأ القصيدة بالنادى و هو في حكم الفعل المضارع. و استخدام الشاعر الجملة الفعلية أكثر من الإسمية للأسباب التالية: ١- يأخذ الحدث في الجملة الفعلية شكل السرد. ٢- يحكى الشاعر أحداثاً حدثت في الزمن الماضى أو قل يريد أن يثبت حتمية الخلافة. لكن الجملة الإسمية تأخذ المعنى التقريرى في معظم الأحيان لأنَّها تعتمد على مسند و مسند إليه أى مبتدأ و خبر، فحين يقول الشاعر:

و هم حُجج الإله على البرايا بهم و بحكمهم لا يُستتراب

ففى هذا البيت عندما يقول الشاعر: «و هم حجج الإله» يكون قد قرَّر حقيقة و هى أنهم حجج الله و هذا لا يحتاج إلى السرد. لكن لا بدُّ أن نكون عالمين بأنَّ هذا يرجع إلى اعتقاد الشاعر من جهة و من جهة آخر إلى من يقرأ القصيدة. و المهم هو من يعتقد بآل البيت (ع) يفهم أنَّ هذا الكلام حقيقة واقعة و لا يحتاج إلى السرد و الرواية. و هذه الجمل الإسمية فى قسم من القصيدة تتناسب مع أجواء القصيدة فى هذا الإطار الشعرى.

٦. نتائج البحث

من المباحث المطروحة فى هذه المقالة نستنتج:

١-٦: استخدم الشاعر فى هذه القصيدة الأصوات بنوعها المجهورة و المهموسة، الشديدة و الرخوة و قد أسهم تواتر تلك الأصوات فى الوظيفة الأسلوبية للخطاب

الشعري عند الشاعر حيث نرى أن كثرة تواتر الأصوات المهموسة و الشديدة من جهة و التناسب بينهما من جهة تدلُّ على أن أجواء القصيدة تميل نحو العواطف اللينة و اللطيفة. ٢-٦: ومن بين مظاهر الإيقاع يوظف الشاعر التكرار و الجرس و التضمين في شعره من تواتر خلال الأسماء و الأفعال و الصفات و هذا يرجع سببه إلى أن الشاعر لم يكن مهتمًا بالقضايا الشكلية كما كان مهتمًا بالمعنى و ذلك كله يكون ذا أثر بالغ في إثارة عواطف المتلقى في القصيدة لقبول تلك الحقيقة التي يعتقد بها الشاعر.

٣-٦: يكثر الشاعر في استخدام التراكيب الفعلية و هذا الاستخدام يرتبط بإطار الخطاب السردى في القصيدة من جهة و اعتقاده بحدوث الأفعال في الماضي لأثبات صحة اختيار الإمام على (ع) للخلافة من جهة أخرى. إذن يكون المقام موضع السرد و الإخبار عن قضية هامة و لأجل هذا يستخدم الجمل الفعلية أكثر من الجمل الإسمية و من بين الجمل الفعلية يكون أكثر ميلاً إلى الأفعال الماضية.

٤-٦: إن هذه القصيدة بمختلف مستوياتها الصوتية و الإيقاعية و التركيبية تعكس لنا قدرة الشاعر على تطويع اللغة و جعلها خادمة لأفكاره، حيث نرى أن الشاعر لم يستسلم أمام الصنائع اللغوية و يحاول أن تكون اللغة مستسلمة أمام أفكاره.

المراجع و المصادر

- ❖ قرآن كريم.
- ❖ الأبطح، جلال (١٩٩٤م)، الأسلوبية، حلب: مركز الإنماء الحضارى، ط ٢.
- ❖ ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد (١٩٦٠م)، مقدمة ابن خلدون، القاهرة: نشر الدكتور على عبدالواحد وافى.

- ❖ ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (١٩٩٤م)، لسان العرب، بيروت: دار الصادر، ط ٢.
- ❖ أبو العدوس، يوسف (٢٠٠٧م)، الأسلوبية (الرؤية والتحقيق)، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، ط ١.
- ❖ الأميني، عبدالحسين (١٤٠١)، الغدير، مؤسسه تحقيقاتي و علمي الغدير.
- ❖ أنيس، ابراهيم (١٩٧٢م)، موسيقى الشعر، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٤.
- ❖ (١٩٨٤م)، الأصوات اللغوية، مصر: مكتبة نهضة مصر.
- ❖ آيينه وند، صادق، نعيمه حسوكي (١٤٢٩)، المديح النبوي في شعر حسان بن ثابت و خاقاني شرواني، آفاق الحضارة الإسلامية، العدد واحد و عشرون، السنة الحادية عشرة.
- ❖ بحري، نواره (٢٠١٠م)، نظرية الانسجام الصوتي و أثرها في بناء الشعر (رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية)، الجزائر: جامعة الحاج لخضر - باتنة.
- ❖ بشر، كمال (٢٠٠٠م). علم الأصوات، القاهرة: دار غريب للطباعة و النشر.
- ❖ بومصران، نبيل (٢٠١١م). بنيات الأسلوب في قصيدة مآتم و أعراس لعبدالله البردوني، الجزائر: جامعة قاصدي مرباح، ورقلة.
- ❖ الحربي، فرحان بدرى (٢٠٠٣م)، الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة تحليلية في تحليل الخطاب)، بيروت: مجد، ط ١.
- ❖ حسان، تَمَام (١٩٩٨م)، اللغة العربية معناها و مبناها، القاهرة: عالم الكتب، ط ٢.
- ❖ خفاجي، عبد المنعم، محمد السعدى فرهود و عبدالعزيز شرف (١٩٩٢م)، الأسلوبية و البيان العربي، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
- ❖ رحمانى، عبدالقادر (٢٠٠٨م)، التخريج الصوتي للبنية الإيقاعية في شعر أبى القاسم الشابي، مقدمة لنيل شهادة الماجستير، شلف: جامعة حسيبة بن بو علي.
- ❖ الزيات، أحمد حسن (١٩٩٧م)، تاريخ الأدب العربي، بيروت: دار المعرفة، ط ٤.
- ❖ شتاع، ثلجة (٢٠٠٩م)، سورة يس دراسة دلالية، مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية، الجزائر: جامعة الحاج لخضر باتنة.

- ❖ طحان، ريمون (١٩٧٢م). الألسنية العربية، مجلد الأول، بيروت: دار الكتاب اللبناني.
- ❖ عبدالمطلب، محمد (١٩٩٤م). البلاغة و الأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ❖ مطلوب، احمد (٢٠٠٢م)، فى المصطلح النقدى، بغداد: منشورات المجمع العلمى.
- ❖ منصورى، زينب (٢٠١٠م). ديوان «أغانى أفريقيا» لمحمد الفيتورى دراسة أسلوبية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، الجزائر: جامعة الحاج لخضر، كلية اللغة و الآداب.
- ❖ ناظم، حسن (٢٠٠٢م)، البنى الأسلوبية(دراسة فى أنشودة المطر للسياب)، المغرب: المركز الثقافى العربى، دار البيضاء، ط ١.





دو فصلنامه ادبیات شیعه

بازتاب حماسه و
جریان غدیر در شعر
شاعر مسیحی ...