Journal of
Studies on Arabic Language and Literature

Semnan University

Abstracts in English

https://lasem.semnan.ac.ir/ Vol. 14, No 38, 2024 ISSN (Online): 2538-3280 ISSN (Print): 2008-9023

Elements of rhythm and their connotations in the complete poetry collection of poet Sayyed Haider Al-Hilli (The elegies of the Ahlol bayt, as an example)

Somayeh Hasan Alian*, Amin Nazari Terizi, Hossein Nemah Alrekabi*****

Scientific- Research Article **PP: 1-30** **DOI: 10.22075/lasem.2023.30751.1380**

How to Cite: Hasan Alian, S., Nazari Terizi, A., Nemah Alrekabi, H. Elements of rhythm and their connotations in the complete poetry collection of the poet Sayyed Haider Al-Hilli (The elegies of the Ahlol bayt, as an example). *Studies on Arabic Language and Literature*, 2024; 14(38): 1-30. DOI: 10.22075/lasem.2023.30751.1380

Abstract:

The impact of the incident of al-Taff, the martyrdom of Imam al-Hussein, peace be upon him, and his companions, and what happened to the Ahl Albait, from persecution, killing, and desecration, appeared in the literary arts, where we find the most wonderful elegies in the recording of these events and the great tragedy. And whose name emerges among the expressors of this great tragedy is the Shiite poet Sayyid Haider al-Hilli, where elegies constituted a basic section and a major theme of his poems,

*- Associate professor and faculty member in the Department of Arabic Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran.
**- Assistant Professor at the Department of Arabic Language and Literature at Shiraz University, Faculty of Literature and Humanities, Shiraz, Iran. (Corresponding Author.) Email: aminnazari@saadi.shirazu.ac.ir
***- MA in Arabic Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran.
Receive Date: 2023/05/29 **Revise Date:** 2023/12/03 **Accept Date:** 2023/12/09.

©2024 **The Author(s):** This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and sources are cited. No permission is required from the authors or the publishers.

which need deep research in terms of style and context of poetry. So, this research aimed at a stylistic study of the rhythmic structure of Sayyid Haider al-Hilli's elegy, which was represented in the external and internal. rhythms. The results of the study indicate that Bahr al-Taweel, Compound Bahour and Complete Bahour are more frequent in elegies. And the poet was able to extract from one sea different musical melodies with the diversity of his emotions and feelings. The absolute rhyme formed a complete presence in the elegies, as the poet resorted to employing this type of rhyme for his desire to communicate his voice to the recipient with the greatest degree of clarity. The method of repetition in the elegies was consistent with the psychological state that the poet is going through, as well as the intended meaning that he seeks to present. The incomplete naturalization and derivational naturalization constitute a wide presence compared to the complete naturalization. This is attributed to the efforts made by the poet in bringing the concept and the desired meaning closer to the mind of the recipient in comparison to the complete naturalization that creates a kind of ambiguity in bringing the intended meaning closer.

Keywords: rhythm, semantic, Sayyid Haider al-Hilli, elegies.

The Sources and References:

A: Arabic books

1. Abbas, Hassan, **Characteristics of Arabic Letters and Their Meanings**, Damascus: Publications of the Arab Writers Union, [In Arabic], 1998.
2. Abdol Jalil, Abdol Qader, **Linguistic Voices**, Amman, Jordan: Dar Safaa for Publishing and Distribution, [In Arabic], 1998.
3. Al-Bakoush, Al-Tayyib, **Arabic Conjugation Through Modern Phonology,** 3rd edition, Tunis: Bibliotheca Alexandrina, [In Arabic], 1992.
4. Al-Hilli, Al-Sayyid Haidar, Diwan: Al-Sayyid Haidar Al-Hilli, investigation: Mudar Suleiman Al-Hilli, Beirut: Al-Alamy Publications Company, [In Arabic], 2011.
5. Al-Jurjani, Abdel-Qaher, **Evidence of Miracles in the Science of Meanings**, corrected and commented by Muhammad Rashid Reda, Beirut: Dar Al-Maarifa, [In Arabic], 1988.
6. _____, _____, Asrar al-Balaghah, corrected and commented by Sayyid Muhammad Rashid Rida, Beirut: Dar al-Ma'rifah, [In Arabic], 1988.

7. Al-Ma'ari, Abu Al-Alaa, **Chapters and Goals in Glorifying God and Sermons**, Beirut: The Commercial Office for Printing and Publishing, [In Arabic], 1986.
8. Al-Masadi, Abdul Salam, **Stylistics and Style - Towards a Sunni Alternative in Literary Criticism,** Tunisia: Arab House of Books, [In Arabic], 1997.
9. Al-Qartajani, Hazem**, Minhaj Al-Bulgaha and Siraj Al-Adabaa**, Tunisia: Dar Al-Kutub Al-Sharqiya, [In Arabic], 1996.
10. Al-Tayeb, Abdullah, **the guide to understanding Arab poetry and its production**. Part 1, Beirut: Dar Al-Fikr, [In Arabic], 1970.
11. Anis, Ibrahim, **Music of Poetry,** 6th Edition, Cairo: Anglo Egyptian Bookshop, [In Arabic], 1988.
12. Al-Yamani, Yahya bin Hamzah Al-Alawi, **Al-Tiraz Al-Mintahad for Asrar Al-Balaghah and the Sciences of Facts of Miracles**, Part 2, Beirut: Dar Al-Kutub Al-Alami, [In Arabic], 2014.
13. Bounjma, Muhammad, **phonetic symbolism in the poetry of Adonis, phonetic and morphological significance**, Cairo: Al-Karama Press, [In Arabic], 2001.
14. Al-Gharfi, Hussein; **Rhythm Movement in Contemporary Arabic Poetry**, Morocco: Africa East, [In Arabic], 2011.
15. Hassan, Tammam, **The Arabic language, its meaning and structure**, 5th edition, Cairo: The World of Books for Publishing, Distribution and Printing, [In Arabic], 2006.
16. Ibn al-Sheikh, Jamal al-Din**, Arabic Poetry**, Morocco: Toubkal Publishing House, [In Arabic], 1996.
17. Mohammad, Ibrahim Abdel Rahman, **Pre-Islamic Poetry, Its Artistic and Thematic Issues**, Longman: Egyptian International Publishing Company, [In Arabic], 2000.
18. Mostafa, Ibrahim; And Ahmed Hassan Zayat; And Hamed Abdel Qader; And Muhammad Ali Najjar, **Al-Mu'jam Al-Wasit**, 4th edition, Egypt: Arabic Language Academy, [In Arabic], 2004.
19. Nafi, Abdol Fattah Saleh, **The Membership of Music in the Poetic Text**, Jordan: Al-Manar Library, [In Arabic], 1985.
20. Shertah, Essam, **Stylistic Phenomena in the Poetry of Bedouin Al-Jabal**, Damascus: Publications of the Arab Writers Union, [In Arabic], 2005.

Volume 14, Issue 38 Fall 2023 and Winter 2024

21. Suleiman, Amani Daoud, **Stylistics and Sufism - A Study in the Poetry of Al-Hussein Bin Mansour Al-Hallaj**, Jordan, Amman: Dar Majdalawi, [In Arabic], 2002.
22. Trabelsi, Muhammad al-Hadi, **Characteristics of Style in Shawqiyyat**, Tunisia: Tunisian University Publications, [In Arabic], 1981.

B: Magazines:

23. Al-Ameri, Shaker Ahmed Tohme; Al-Amiri, Muhammad Ali, "Internal Rhythm in the Poetry of Hajj Jawad Badqat: I saw it in the lamentation of Imam Hussein (peace be upon him) as a model," **Karbala Heritage Journal**, Year 7, Volume 7, Issue 1-2, 2020, pp. 473-504.
24. Al-Sahnawi, Hoda, "The Internal Rhythm in the Contemporary Poem: "The Structure of Repetition in Al-Bayati as a Model", **Damascus University Journal**, Issue 30, [In Arabic], 2014, pp. 89-122.

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة

السنة الرابعة عشرة، العدد الثامن والثلاثون، خريف وشتاء ١٤٠٢هـ. ش/٢٠٢٤م

عناصر الإيقاع ودلالاتها في المجموعة الشعريّة الكاملة للشاعر السيد حيدر الحليّ (مراثي آل البيت عليهم‌السلام أنموذجاً)

سمية حسنعليان *؛ أمين نظري تريزي **؛ حسين نعمة الركابي ***

مقالة علميّة محكّمة

صص ٣٠-١

DOI: 10.22075/lasem.2023.30751.1380

الملخّص:

ظهر أثر واقعة الطف واستشهاد الإمام الحسين عليه‌السلام وأصحابه وما حلّ بأهل البيت عليهم السّلام من الاضطهاد والقتل وهتك حرمتهم في الفنون الأدبية، حيث نجد أروع المراثي في تسجيل هذه الأحداث والمأساة العظيمة؛ والسيد حيدر الحليّ شاعر شيعي قد عبرّ عن هذه المأساة العظيمة في ديوانه، حيث شكلت المراثي قسماً أساسياً وموضوعاً رئيساً من أشعاره وتحتاج إلى بحث عميق من حيث الأسلوب و سياق الشعر؛ من هنا هدف هذا البحث إلى دراسة عناصر الإيقاع ودلالاتها في مراثي السيد حيدر الحليّ، حيث تمثّلت في المستويين الخارجي والداخلي؛ وما توصّلت إليه الدراسة هو أنّ البحر الطويل، والبحور المركبة والبحور الكاملة أكثر تردداً في المراثي؛ والشاعر استطاع أن يخرج من بحر واحد أنغاماً موسيقية مختلفة بتنوّع عواطفه وأحاسيسه. وقد شكلت القافية المطلقة حضوراً كاملاً في المراثي فقد لجأ الشاعر إلى توظيف هذا النوع من القافية لرغبته في إيصال صوته إلى المتلقّي بأكبر قدر من الوضوح؛ وإن أسلوب التكرار في المراثي جاء منسجماً مع الحالة النفسية التي يمرّ بها الشاعر كما يناسب المعنى الذي يسعى إلى تقديمه؛ ويشكل التجنيس غير التام والتجنيس الاشتقاقي حضوراً واسعاً قياساً إلى التجنيس التام ويعزى ذلـك إلى الجهود التي بذلها الشاعر في تقريب المفهوم والمعنى المراد إلى ذهن المتلقي قياساً إلى التجنيس التام الذي يخلق نوعاً من الغموض في تقريب المعنى.

كلمات مفتاحيّة: الإيقاع، الدلالة، السيد حيدر الحليّ، المراثي.

---

* – أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة أصفهان، أصفهان، إيران.

** –أستاذ مساعد في قسم اللغةالعربيّةوآدابها، جامعه شيراز، شيراز، إيران.(الكاتب المسؤول).الإيميل: aminnazari@saadi.shirazu.ac.ir

*** – ماجستير في اللغة العربيّة وآدابها، جامعة أصفهان، أصفهان، إيران.

تاريخ الوصول: ١٤٠٢/٠٣/٠٨هـ.ش= ٢٠٢٣/٠٥/٢٩م – تاريخ القبول: ١٤٠٢/٠٩/١٨ هـ.ش= ٢٠٢٣/١٢/٠٩م.

المقدّمة

لقد لاحظ الدارسون قديماً أنّ لكل نصّ أسلوبه الخاص الذي يميّزه عن غيره من النصوص ويمنحه صفات خاصّة به وحده، لذلك اهتمّوا بقراءة النصوص من خلال تحليل أساليبها، فظهر مصطلح الأسلوبيّة في الأوساط العلمية. ويعتبر الإيقاع لبنة أساسية في بناء أسلوب الشاعر لأنّ الإيقاع صفة ملازمة لكل عمل شعريّ وجزء لايتجزأ منه. من منطلق هذا الأمر كان الإيقاع؛ سواء أكان واقعاً داخلياً أم خارجياً، انعكاساً لأسلوب الشاعر الذي يعين المتلقّي على معرفة الجماليات التي يتسم بها كل عمل أدبي. ومن جهة أخرى يساعده على معرفة الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر. إنّ الإيقاع المستخدم في قصائد السيد الحليّ بشكل عام ومراثيه بشكل خاص يؤدّي دوراً لافتاً في إكمال الدلالة والكشف عن جماليات نصه الأدبي، حيث يفتح آفاقاً واسعة للمتلقّي لمعرفة أسلوبه الشعريّ فيجذبه نحو قراءة النص كما يشد انتباهه ويجمع أفكاره نحو ما يريد التعبير عنه. ومن هنا تأتي أهمية البحث في تقديم دراسة تكشف عن أهمّ المواصفات الإيقاعيّة التي تمتاز بها مراثي الشاعر الحليّ عن غيرها، وذلك من خلال تحليل مراثيه في ديوانه. الآن وحسب ما قيل، فإن الهدف الرئيس لهذه المقالة إماطة اللثام عن أهم المواصفات الإيقاعيّة التي تمتاز بها مراثي السيد حيدر الحليّ والتي تتمثّل في المستويين الخارجي والداخلي ودورها في تكوين الدلالة. كما تحاول هذه الدراسة الإجابة عن السؤالين التاليين مستعينة بالمنهج الأسلوبي القائم على نظرية شارل بالي في الأسلوبيّة الوصفية:

- بم تمتاز البنية الإيقاعيّة الخارجية لمراثي السيد حيدر الحليّ؟
- ما أهم مظاهر البنية الإيقاعيّة الداخلية في مراثي السيد حيدر الحليّ وما يريد تحقيقه الشاعر من خلال توظيف هذه المظاهر؟

خلفيّة البحث

تناول الباحثون أشعار السيد الحليّ بالدراسة، حيث كتبت عنه مقالات وبحوث يمكن أن نخصّ بعضها بالذكر:

- عالج فارس عزيز (٢٠١١م) في بحثه أغراض ديوان السيد حيدر الحليّ المديح، والرثاء، والحماسة، والغزل والهجاء؛ وكذلك فنون التخاميس، والموشح والتأريخ الشعريّ. ونتائج البحث تشير إلى أنّ الشاعر قد تفوّق في جميع الأغراض الشعريّة لاسيّما في الرثاء الذي نال إعجاب النقاد

واشتهر فيه، إلا أنّه لم يكن ناجحاً في التخاميس، والموشّح والتأريخ الشعريّ، حيث إنّ شهرته كانت قائمة على الرثاء.

– تناول فارس عزيز (٢٠١١م) في بحثه الأساليب الإنشائية في مراثي آل البيت عليهم السّلام عند الشاعر العراقي السيِّد حيدر الحليّ. وأهم ما توصّلت إليه هذه الدراسة أنّ السيد حيدر الحليّ قد مال إلى استخدام الجمل الإنشائية أكثر من الجمل الخبرية لما في الجمل الإنشائية من قابلية على الخطاب وإظهار العواطف المتقدة والمشاعرالجياشة التي كانت تعتمل في نفس الشاعر من رثائه لأئمته وأجداده الطاهرين عليهم السلام.

– تناول حيدر زهراب وزملاؤه (٢٠١٨م) أشكال الهجاء السياسى الوارد في حوليات السّيد حيدر الحليّ، وكشف اللثام عن سبب رغبه الشاعر في: «الهجاء السياسى عن طريق توظيف القضايا التاريخيه» بشكليه المباشر والضمني، أكثر بالقياس إلى باقي أنماط الهجاء عن طريق دراسة الاحتمالات الواردة بهذا الشأن وذلـك من خلال الاستقراء التام لأبيات الهجاء فى هذه الحوليات. وقد توصّل البحث إلى نتائج أهمها أنّ أنماط الهجاء السياسي في هذه حوليات تنقسم إلى ثلاثه أقسام هى:١- الهجاء السياسى الفاحش ٢- الهجاء السياسى المقترن بالمدح ٣- الهجاء السياسي بتوظيف القضايا التاريخيي (بشكليه: المباشر والضمني)، وقد مال الشاعر إلى استخدام النمط الأخير بشكل أوسع في حولياته لاشتماله على وظيفة حِجاجيّة تساعد في إقناع المخاطب أنّ المهجو يستحق الذمّ حقيقةً، ولكونه أكثر انسجاماً مع مفهوم الالتزام الديني واتصافه بعنصر الصدق عند المخاطب.

– درست سمية حسنعليان وزملاؤها (٢٠٢٣م) في بحثهم أسلوبيّة البنية الدلالية في مراثي السيد حيدر الحليّ التي تتمثّل في الحقول الدلالية والصور الشعريّة مطبقين المنهج الأسلوبي، أشارت نتائج الدراسة إلى أنّ الخطاب الشعريّ في المراثي قد تكوّن من أربعة حقول شعرية وهي حقول الجريمة، والألم، والدين، والمكان. وكثرة تواتر حقول الجريمة راجعة إلى طبيعة الشعر الرثائي الذي يحفل بالقتل والدمار والأحداث الجسيمة التي يعبر عنها الشاعر، كما أنّ الصور الشعريّة في المراثي تتمحور حول دلالات مثل مناقب أهل البيت عليهم السلام، واستنهاض الإمام المهدي (عج)، ووصف ساحات الحرب وغيرها من الدلالات.

إنّ يمكن استنتاجه من نصوص الأبحاث السابقة هو أنّ الشخصية الأدبية للسيد الحليّ قد تمت دراستها من قبل العديد من العلماء والمفكرين حتى الآن، كل منهم أشار إلى جزء من عالمه

الشعريّ وأنشطته الأدبية. ولكن ما لم يتم ذكره حتى الآن هو دراسة الإيقاع ودورها في تكوين الدلالة في أشعار السيد الحليّ.

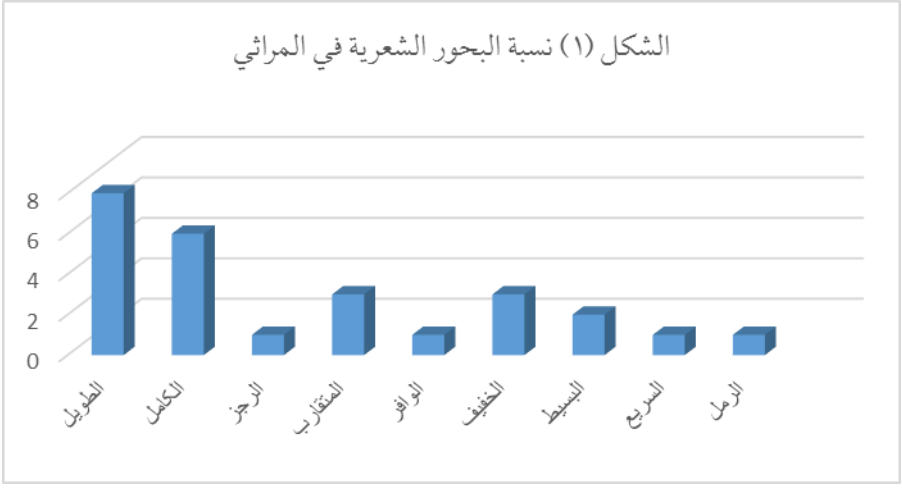
الإيقاع الخارجي والداخلي

إنّ الإيقاع مفهوم شامل للهندسة الصوتية ويشتمل على أنظمة صوتية مختلفة،، حيث إنّ الوزن والقافية لا يمثّلان إلا المستوى الخارجي منه بينما يتأسّس الإيقاع الداخلي على بعض الظواهر البلاغية كالتجنيس، والتكرار، والمقابلة، والتقسيم والقافية الداخلية وقس على هذا[١]. وقد تمت دراسة الإيقاع الخارجي المتمثّل بالوزن العروضي، والقافية والروي والإيقاع الداخلي المتمثّل في أساليب التكرار والتجنيس كسمة أسلوبيّة بارزة في مراثي السيد الحليّ.

الوزن العروضيّ وتشكيلاته

فيما يلي ستحصي الدراسة أوزان الشعر في مراثي السيد حيدر الحليّ وستحدّد نسبة تواتر كلّ وزن منها، بما أنّ الإحصاء هنا ليس غاية تنتهي إليها الدراسة، ولكنّه وسيلة تعين على تحديد المظاهر الإيقاعيّة المميّزة والبارزة في مراثي الشاعر الحليّ، وتزيد شيئاً من الموضوعية في مناقشة العلاقة بين المظاهر الإيقاعيّة والدلالات العامّة لهذه المراثي؛ وقد قمنا برصد شيوع البحور الشعريّة في المراثي، فانتهينا إلى النتائج الآتية:

الشكل (١) نسبة البحور الشعرية في المراثي



[١]- الصحناوي، هدى، **الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة**، ص٩٤.

بالنظر في الشكل أعلاه يتبيّن أنّ الإطار الإيقاعي لمراثي السيد حيدر الحليّ يتشكل من تسعة بحور، ويأتي ترتيبها وفق نسبة استعمالها كما يلي: (١- الطويل بنسبة ٣٠٫٧٦%؛ ٢- الكامل بنسبة بلغت ٢٣٫٠٧%، ٣- الخفيف والمتقارب بنسبة ١١٫٥٣%، ٤- البسيط بنسبة ٧٫٦٩%، ٥- الرجز، والوافر، والسريع والرمل بنسبة ٣٫٨٤% لكلّ منها؛ فيمكن توزيع البحور الشعريّة من، حيث تواترها في خمسة دوائر: الدائرة الأولى هي الطويل؛ الدائرة الثانية هي الكامل؛ الدائرة الثالثة هي الخفيف والمتقارب؛ الدائرة الرابعة تتضمّن البحر البسيط؛ والدائرة الخامسة تحتوي على بحور الرجز، والوافر، والسريع والرمل.

وبناء على ما سبق، نرى أنّ السيد حيدر الحليّ لم يختر مراثيه في مجموعها من بحور الشعر الستة عشر كلّها، فقد عزف عن ستة بحور ولم يختر منها بيتاً واحداً وهي (المقتضب، والمضارع، والمديد، والمتدارك، والهزج والمجتث). وفي ما يتعلّق بالبحور المستعملة في المراثي، نجد أنّ البحر الطويل يشكل نسبة تواتر كبيرة، حيث أحرز المرتبة الأولى من بين البحور المتواترة؛ والذي يكشف عن أنّ البحور الأكثر مقاطع والأوسع مساحة تعدّ أساساً في البنية الإيقاعيّة لمراثي الشاعر؛ فإنّ الطويل الذي احتلّ المرتبة الأولى بين سائر الأوزان يتكوّن من ٢٨ مقطعاً وفيه (٤٨ متحرّكاً وساكناً) لقد بلغت نسبة تواتر هذا البحر ٣٠٫٧٦% وهذه النسبة تتفق مع النتيجة التي توصّل إليها إبراهيم أنيس في دراسته الإحصائية لأشعار الجمهرة والمفضليات وبعض دواوين الشعر القديم والقصائد العمودية، حيث يرى أنّ البحر الطويل «نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربيّ»[١] أما البحور التالية للبحر الطويل (الكامل، الخفيف، البسيط، الوافر) فتعدّ أيضاً من أكثر البحور مقاطع وأوسعها مساحة؛ الكامل الذي حقّق المرتبة الثانية يتكوّن من ثلاثين مقطعاً وهو بذلك يتكوّن من أكبر كمّ من المقاطع قياساً إلى البحور الأخرى؛ والبسيط الذي سجلّ المرتبة الخامسة يتكوّن كالطويل من ٢٨ مقطعاً وفيه ٤٨ متحركاً وساكناً. والخلاصة أنّ هذه البحور التي تعدّ أوسع مساحة وأكثر مقاطع تسجّل حضوراً لافتاً ويهيمن حضورها في مراثي السيد الحليّ على سائر البحور، فقد بلغ عدد المراثي التي اختارها الشاعر على أوزان هذه البحور ٢٠ قصيدة من مجموع المراثي البالغ ٢٦ مرثية، وبنسبة تبلغ ٧٦٫٩٢% وهي نسبة كبيرة. تجدر الإشارة إلى أنّ الشعراء منذ القديم كانوا يميلون إلى النظم على البحور الكثيرة المقاطع، بيد أنّ نسبة البحر الطويل قد حاز المرتبة الأولى؛

[١]- أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص١٩١.

فماذا عن ارتفاع نسبة البحر الطويل في مراثي الشاعر الحليّ؟ أوّلاً: البحر الطويل «نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربيّ، وأنّه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم[١]». فقد جرى الشاعر الحليّ مجرى الشعراء القدامى في توظيفه البحر الطويل بنسبة كبيرة وقد ذكر أنّ العرب كانت تسمّي الطويل الركوب لكثرة ما كانوا يركبونه في أشعارهم[٢]. ثانيا: «إنّ الشاعر في حالة الحزن يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه[٣]» فإنّ طبيعة هذا البحر من حيث احتوائه على سعة إيقاعيّة وموسيقى متدفقة تنتجها كثرة المقاطع واتساع المساحة وطول العبارة يتناسب مع المواقف الفاخرة وجلالها، والرثاء اهتمّ به الشعراء القدامى اهتماماً بالغاً.

يتّضح من الإحصاء الذي أجريناه على شعر السيد الحليّ أنّ أوزان البحور المركبة تحظى بحظ أوفر في توظيفها قياساً إلى البحور المفردة، ولولا الكامل والمتقارب ونسبتهما العالية لتراجعت نسبة حضور الأوزان المفردة قياساً إلى الأوزان المركبة بشكل لافت، كما يظهر ذلك في الجدول التالي:

الجدول (١) نسبة البحور المركبة والمفردة في المراثي

البحر المركب	النسبة	البحر المفرد	النسبة
الطويل	%٣٠/٧٦	الكامل	%٢٣/٠٧
الخفيف	%١١/٥٣	الوافر	%٣/٨٤
السريع	%٣/٨٤	الرجز	%٣/٨٤
البسيط	%٧/٦٩	الرمل	%٣/٨٤
ـــــــــ	ـــــــــ	المتقارب	%٨/٣٣
الإجمالي	%٥٣/٨٤	الإجمالي	%٤٦/١٥

يتّضح من الجدول السابق هيمنة البحور المركبة على البحور المفردة، ما يشير إلى أنّ السيد الحليّ يفضّل توظيف الأوزان المركبة أكثر من الأوزان المفردة في مراثيه وقد يعزى ذلك إلى أنّ

[١]- **المصدر السابق**، ص١١٩.

[٢]- المعرّي، أبوالعلاء، **الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ**، ص٢١٢.

[٣]- أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص١٧٧.

«الأوزان المركبة والموفّرة لأكثر من تنوّع في التنسيق والسعة توفر الإبداع أكثر من غيرها[١]» كما أنّها لاتسامها بالثراء الإيقاعي تبعد الرتابة التي ينتجها تكرار التفعيلة نفسها في الأوزان المفردة، وإلى شيء من هذا يشير حازم القرطاجني وقد استحسن البحور المركبة قائلاً: «وما كان متشافع أجزاء الشطر.... فهو أكمل الأوزان مناسبة، وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تالٍ له في المناسبة، وما لم يقع في شطره تشافع أدناها درجة في التناسب[٢]».

وقد جاءت صور البحور في أشعار العرب متنوّعة، منها ما لا يظهر إلّا تامّاً، ومنها ما جاء تامّاً ومجزوءاً، ومنها ما ظهر تاماً ومجزوءاً ومشطوراً ومنهوكاً، فكيف تبلورت صورة البحور في مراثي السيد الحليّ؟ تشير الدراسة الإحصائية التي أجريناه على مراثي الشاعر إلى أنّ صور البحور التامّة قد وردت في مراثي الشاعر بشكل كبير، حتى تكاد تغيب صورة البحور المجزوءة، فلم ترد البحور في صورتها المجزوءة سوى في مرثيتين من مجزوء الكامل من إجمالي ٢٤ نصّاً رثائياً أي بنسبة ٨٫٣٣% وقد يعزى حضور البحور التامة وغياب المجزوءات في المراثي للأسباب التالية:

أ. يتمكن الشاعر من التعبير عن خلجات نفسه وعما يدور في أعماق ذاته مستعيناً بالبحور التامّة لاحتوائها على امتداد نغمي واتسامها بتدفّق موسيقي قياساً إلى البحور في صورتها المجزوءة، حيث إنّ الأبيات القصيرة في البحور المجزوءة لا تقدر على تلبية حاجة الشاعر في حل الأفكار المعقّدة والمشاكل العويصة.

ب. قد أنشد الشاعر الحليّ مراثيه على الأوزان الطويلة التامّة ليؤدّي الوظيفة الإعلامية أمام القرّاء وهي التعبير عما حلّ بأهل البيت عليهم السلام من قتل ودمار وتشريد وهذا ما تتطلبه الأوزان التامّة على عكس الأوزان القصيرة والبحور المجزوءة التي تصلح للتلحين والغناء وقد عزف الشاعر عن استعمالها في مراثيه.

ج. إنّ استعمال الصور التامة من البحور كان هو الاتجاه السائد والمألوف في الشعر العربيّ القديم وإنّ توظيف الشاعر هذه الصور من البحور يؤكد على نظرته القديمة وعزوفه عما يجري في الشعر الحديث، فقد كان الشعراء القدماء «يميلون إلى الأوزان الكثيرة المقاطع ويؤثرونها على

[١]- ابن الشيخ، جمال الدين، **الشعرية العربيّة**، ص٢٥٧.

[٢]- القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص٣٦٧.

المجزوءات[١]» يرى إبراهيم أنيس «أنّ هذه البحور القصيرة لم تكن مألوفة في الشعر القديم ولا سيما الجاهلي وصدر الإسلام[٢]».

قد أبدى النقد العربيّ القديم والحديث عناية بالغة بطبيعة العلاقة بين غرض القول والبحر، حيث يؤكد حازم القرطاجني هذه العلاقة، حيث يقول: «لما كانت أغراض الشعر شتّى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، ويخيلها للنفوس[٣]». كما يعتقد الناقد العربيّ المعاصر إبراهيم أنيس بطبيعة العلاقة بين غرض القول ووزن البحر قائلاً: «إنّ الشاعر في حالة الحزن والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصبّ فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه[٤]» وما نقدر على أن نسجّله من ملاحظة في هذا الشأن في المراثي هو النموذج التالي من الطويل الذي يمتاز بتنوّع إيقاعي تنتجه التفعيلات المقبوضة التي تؤدّي دوراً بارزاً في تنويع بنية الوزن الشعريّ كما جاءت متلائمة مع الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر والمعنى الذي يريد التعبير عنه. في النموذج التالي يرثى الشاعر شهداء الطفّ ويصف ما جرى في هذه المعركة من الدّمار وتضحية أنصار الإمام الحسين (ع) موبّخاً المخاطب على أنّ الصبر لا يطاق تجاه هذه المأساة المريعة:

أصَبْراً وأعرافُ السَّوابِقِ لم يَكُنْ ... مِنَ الدَّمِّ في لَيْلِ الكفاحِ اخْتِضَابُها

فعولن مفاعيلن **فعول مفاعلن** ... فعولن مفاعيلن فعولن **مفاعلن**

أصَبْراً وَلَم تُرْفَعْ مِنَ النَّقْعِ ظُلَّةٌ ... يُحِيلُ بَياضَ المُشْرِقينَ ضَبَابُهَا

فعولن مفاعيلن فعولن **مفاعلن** ... **فعولُ** مفاعيلن **فعولُ مفاعلن**

أصَبْراً وَسُمْرُ الْخَطِّ لا مُتُقَصِّدٌ ... قَنَاهَا ولَم تَنْدَقَّ طَعْناً حِرابُها

فعولن مفاعيلن **فعولُ مفاعلن** ... فعولن مفاعيلن فعولن **مفاعلن**

أصَبْراً وبِيضُ الهِنْدِ لَم يُثْنِ حَدَّهَا ... ضِرابٌ يَرُدُّ الشَّوْسَ تُدْمَى رِقابُها[٥]

---

[١]- أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص١٩٢.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص١٠٦.

[٣]- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص٢٦٦.

[٤]- أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص١٧٧.

[٥]- **الديوان**، ص ٥٧.

فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولُن **مفـــاعلن** فعـــولن مفـــاعيلن فعـــولن **مفـــاعلن**

بناء على ما سبق من آراء المؤيدين في قضية العلاقة بين الغرض والوزن، يمكن القول إنّ سعة مساحة البحر الطويل واتساع تفعيلاته ساعدت في تفريغ ما يجري في صدر الشاعر من الآهات والتحسّر على ما حلّ بالإمام الحسين وأولاده وأصحابه في كربلاء؛ مع أنّ البحر الطويل عادة لا يسمح للشعراء بالمناورة كثيراً، نلاحظ هنا أنّه قد تساوق الإيقاع الصوتي في هذه الأبيات مع المعنى المراد تثبيته في ذهن المتلقّي، ذلك من خلال دمج فاعلية مظاهر الإيقاع الخارجي (التفعيلات المقبوضة) والداخلي (تكرار الجملة: أصبراً). نلاحظ هنا تنويع بنية الوزن الشعريّ وتدفّق الإيقاع واسترسال النغم من خلال ظهور التفعيلات المقبوضة ١٢ مرة بسبب حذف الخامس الساكن من «فعولن» و«مفاعيلن»، فجاءت التفعيلة «فعولن» مقبوضة أربع مرّات في الأبيات، والتفعيلة «مفاعيلن» مقبوضة ثماني مرّات في العروض، حيث بلغت نسبة التفعيلات المقبوضة في الأبيات الأربعة السابقة ما يقارب ٤٠% وهذه نسبة كبيرة حسب ما يعتقده بعض الباحثين قائلين إنّه إذا تجاوزت الزحافات ٢٠% تعلّقت بها دلالة خاصّة[١].

تجدر الإشارة إلى أنّ قضية طبيعة العلاقة بين الغرض والوزن قد أثارت نقاشاً واسعاً في النقد الحديث، وأفضى النقاش إلى اتجاهين متباينين، أحدهما يتابع القدماء في تأكيد وجود علاقة بين الأغراض والأوزان. وهذا الاتجاه يرى أنّ الشاعر في لحظات الدفق الشعريّ يبحث عن التجسيد الإيقاعي الذي يوافق أحاسيسه وانفعالاته ويتلبس بها، أما الاتجاه الآخر فإنّه ينكر وجود علاقة بين البحور الشعريّة المختلفة وبين موضوعات شعرية بعينها، ويذهب هذا الاتجاه إلى أنّ موسيقى البحر الشعريّ في القصيدة الواحدة «تختلف من غرض إلى آخر، أو على الأقل من موقف نفسي إلى موقف نفسي آخر، طبقاً لما يطرأ على عواطف الشاعر وأحاسيسه من تغير، ومعنى ذلك أيضاً أنّ الشاعر القديم قد استطاع أن يعبّر من خلال هذه الأنغام المتغيّرة والمنبثقة من وزن بعينه، أو قل آلة موسيقية بعينها عن معانيه وأحاسيسه المتناقضة التي يمتلئ بها عالمه النفسي الواقعي وتجد صداها في عالمه الشعريّ[٢]» وبغض النظر عن أدلة كلّ طرف فيما ذهب إليه، فلا يمكن أن نتّخذ أيّاً من هذه

[١]- ينظر: عصام، شرتح، **ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل**، ص ٩٦.

[٢]- محمّد، إبراهيم عبدالرحمن، **الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية**، ص ٢٧٧.

الآراء قانوناً صارماً في العمل الشعريّ «فالشعر فيض تلقائي لمشاعر قوية، والشاعر عندما تجيش نفسه بالشعر لا يضع في اعتباره بحراً أو قافية، وإنما يأتي هذا طواعية أحاسيسه وانفعالاته[١]».

القافية المقيّدة والمطلقة

القافية المقيّدة هي التي يكون رويها ساكنة، والقافية المطلقة هي التي ترد محركة الروي، والجدول التالي يوضّح نسبة تواتر القوافي المطلقة والمقيّدة في المراثي:

الجدول (٢) نسبة تواتر القوافي المقيّدة والمطلقة في المراثي

القافية	عددها في المراثي	النسبة
المطلقة	٢٦	%١٠٠
المقيّدة	٠	ـــــ
الإجمالي	٢٦	%١٠٠

إنّ المتأمّل في الجدول أعلاه يجد أنّ القافية في المراثي كلّها تكون مطلقة دون القوافي المقيّدة ويرجع ذلك إلى أنّ القافية المقيّدة «قليلة الشيوع في الشعر العربيّ، ولا يكاد يجاوز (١٠%)[٢]» وقد علّل تمام حسان شيوع القافية المطلقة في الشعر العربيّ بالنسبة إلى القافية المقيّدة بسببين هما «الأوّل: أنّ الشعر موسيقى والموسيقى تكون بالحركة والمد ولا تكون بالسكون (إلا تعمّداً) باعتباره طريقة تعبيرية ذات قيمة خاصة في مجال المزاج الشعريّ، والثاني: أنّ الطابع الإنشادي للشعر العربيّ يجعل الشاعر يترنّم بالشعر، فيشبع حركاته الأخيرة بما يسمى إطلاق القافية وهذا الإشباع يتيح له إمكانات التغني والترجيع[٣]».

في ما يتعلّق بالقوافي المطلقة التي يكون فيها الروي متحركاً بحركة يلتزمها الشاعر في كل أبيات القصيدة، نجد أنّ نسبتها قد بلغت ١٠٠% في المراثي؛ وهذه النسبة الكبيرة للقافية المطلقة في المراثي تتساوق مع الاتجاه السائد في الشعر العربيّ، وارتفعت نسبة حضور القوافي المطلقة في

---

[١]- نافع، عبدالفتاح صالح، **عضوية الموسيقى في النص الشعري**، ص ٧٤.

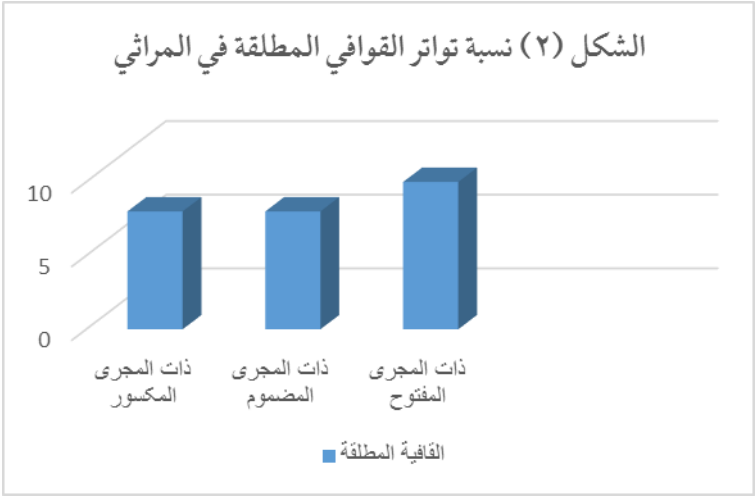
[٢]- أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٢٦٠.

[٣]- حسان، تمام، **اللغة العربيّة معناها ومبناها**، ص٢٧١.

المراثي قياساً إلى النسبة التي حدّدها إبراهيم أنيس، حيث يقول: «إنّ ما يقارب من (٩٠%) من الشعر العربيّ محرّك الروي».[١] إنّ هذا الحضور الكثيف للقافية المطلقة بما فيها من روي متحرك يتناسب مع رغبة الشاعر في إيصال صوته إلى المتلقّي بأكبر قدر من الوضوح و وميوله الجانحة في التعبير عما حلّ بأهل البيت (ع) من مصائب جمّة والكشف عن الحالة النفسية المشبعة بالألم الّتي تعتريه من جرّاء واقعة الطفّ و... «فالروي المطلق أوضح في السمع، وأشد أسراً للأذن؛ لأنه يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد، وتشبه حينئذ حرف مد، ومن المقرر في علم الأصوات أنّ حروف المد أوضح في السمع من الحروف الأخرى[٢]».

والقوافي المطلقة في المراثي تحتوي على ثلاثة مجريات الكسرة والضمّة والفتحة، وإذا تمّ تصنيف القوافي المطلقة في المراثي حسب تواترها كانت كالآتي:

الشكل (٢) نسبة تواتر القوافي المطلقة في المراثي



إنّ المتأمّل في الجدول أعلاه يجد غلبة القوافي ذات المجرى المفتوح على نظيرتيها المضمومة والمكسورة، حيث بلغت نسبتها (٣٨/٤٦%) وقد يعود ذلك إلى معاني الشعر الرثائي وطبيعته التي تتساوق مع الفتحة أكثر من الضمّة والكسرة، حيث أومأ إلى جانب منه عبد الله الطيب في قوله: «فالكسرة حركة تشعر بالقوّة والحسم والشدّة والتهديد والوعيد، والضمّة حركة تشعر بالفخر والسموّ والرفعة، أما الفتحة فإنّها تأتي بالإطلاق، وفي الإطلاق الصياح؛ لأنّه ألف ممدودة طويلة ومخرجها

[١]- أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٢٨١.

[٢]- المصدر نفسه، ص٢٨١.

من أقصى الحلق[١]». من هذا المنطلق، يمتاز مجرى الفتحة في القافية المطلقة بالتأوّه والصياح الذي ينسجم مع رغبة الشاعر في إيصال صوته ونبرته الحزينة إلى المتلقّي إثر ما حلّ بأهل البيت (ع) من مصائب جمّة ودوس لكرامتهم من جانب الأعداء الجبابرة. وفي هذا المقام تجدر الإشارة إلى أنّ الشاعر قد أمعن في إبراز قافيته المطلقة من خلال اتخاذ رويها المفتوح ومن الصوت الذي يوحي بالحزن والشجن والانكسار المتمثّل في حرف «الهمزة» الذي يتناسب مع المضمون العام للقصيدة وأجوائها الحزينة، حيث يقول {من الكامل}:

لكنَّمَـــا نَفْسِـــي بِمُعْتَـــرَكِ الأَسَـــى أسَـــرَتْ فَـــوَادِحُ كَـــرْبَلاءَ عَزَاءَهَـــا

يـــا تُربَـــةَ الطَـــفِّ المُقَدّسَـــةَ الَّتـــي هَـــالوا عَلَـــى ابْـــنِ مُحَمَّـــدٍ بَوْغاءَهَـــا

حَيَّـــتْ ثَـــرَاكِ فَـــلا طَفَتْـــه سَـــحَابَةٌ مِـــنْ كَـــوْثَرِ الفِـــرْدَوسِ تَحْمِـــلُ مَاءَهَـــا

وارَيْـــتِ رُوْحَ الأنبيَـــاءِ وإنَّمَـــا وارَيْـــتِ مِـــنْ عَـــيْنِ الرَّشَـــادِ ضِـــياءَها

فَلِأيِّهِـــمْ تَنْعَـــى المَلَائـــكُ مَـــنْ لَـــهُ عَقَـــدَ الإلـــهُ ولاءَهُـــمُ وَوَلاءَهَـــا؟[٢]

والمتأمل في قوافي الأبيات السابقة يجد أنّها جاءت متساوقة مع أجواء النص الشعريّ ومعاني الأبيات وترتبط بها ارتباطاً عضوياً؛ فإنها لم تؤدّ وظيفتها الإيقاعيّة فحسب، بل جاءت لإثراء البنية الدلالية إلى جانب تعميق البنية الإيقاعيّة كظاهرة مكملة للدلالة، حيث تتكوّن القافية من روي متحرك (الهمزة) يسبقه ردف ويتبعه هاء الوصل وألف الخروج، فاتخذ الشاعر الهمزة المفتوحة روياً. وقد أنشد الشاعر هذه المرثية لشهادة الإمام الحسين سائلاً إياه عن كيفية مقدرة الملائك في نعيه ونعي أهله وأعوانه وذلك للتحسّر على ما فاته من اللآلي الثمينة. الشاعر هنا مكسور القلب ومكلوم الفؤاد (لكنّما نفسي بمعترك الأسى) فنظم هذه الأبيات كملاذ له ومتنفّس من كربه. هذا الوضع الخانق للنفس يناسب ويوافق ما يمتاز به روي الهمزة الحلقية التي تتّسم بصعوبة النطق لكون مخرجها من الحلق ذاته[٣]، كما أنّ كون الروي مفتوحاً مطلقاً تبعته ألف الخروج سمح للشاعر بمدّ نفسه وإيصال صوته الحزين إلى القارئ.

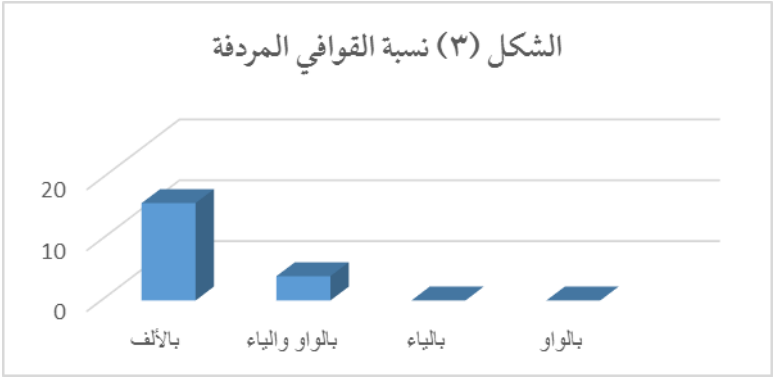
---

[١]- الطيب، عبدالله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ص٦٨-٦٩.

[٢]- **الديوان**، ص ٦٥.

[٣]- البكوش، الطيب، **التصريف العربيّ من خلال علم الأصوات الحديث**، ص٣٩.

تعدّ القوافي المردوفة من أهم مظاهر القافية المطلقة في المراثي وأكثرها شيوعاً، فقد قام الشاعر باستعمالها كثيراً في مراثيه، حيث قد بلغت المراثي المردوفة (٢٠) مرثية، بنسبة (٧٤%)، فما سرّ ارتفاع نسبة هذه الظاهرة في قصائد الشاعر؟ تدلّ هذه النسبة الهائلة على رغبة الحليّ وميوله الجانحة في إيصال صوته إلى المتلقي واضحاً مسموعاً كما تعين الشاعر على تكثيف إيقاع قصائده وإثرائها. قد أحرز الإرداف بألف المد المرتبة الأولى والإرداف بالياء والواو المزدوجتين في المرتبة الثانية، أما الإرداف بالياء مفردة أو الواو مفردة فلم يكن لهما حضور في المراثي، كما يبين ذلك الشكل التالي:



يتّضح من الجدول الأعلى أنّ الإرداف بالألف المدية تمّ استعمالها بشكل يلفت النظر وسبب ذلك رغبة الشاعر في إيصال صوته واضحاً مسموعاً إلى القارئ ليشاركه في انفعالاته ويسرع في عملية التفاعل معه إذ إنّ الإرداف بألف المدّ وفق ما ذهب إليه إبراهيم أنيس يمتاز بـأنّه «أوضح كل الحركات في السمع[١]» ومن أمثلة الإرداف ما قاله الحليّ:

يَعْلَـــمُ اللـــهُ أنَّ قَلْبِـــي صَـــفَاةُ ... سَـــئِمَتْ طـــولَ قَرْعِـــهِ الْحَادِثَـــاتُ

مَضَـــغَتْهُ لُهَـــا الخُطُـــوبِ وَكلَّـــتْ ... وَعَلَـــى الْمَضْـــغِ لا تَلِـــيْنُ الحَصَـــاةُ

فُطِـــرَتْ مُهْجَتِـــي مِـــنَ الصَّـــبْرِ لَكِـــنْ ... لِحُسَـــــيْنٍ فَطَرْنَهُـــــا الزَّفَـــــرَاتُ

يَـــا قَتِـــيلاً وَمَـــا نَعَتْـــهُ الْمُرِنَّـــا ... تُ وَلَـــمْ تَبْكِـــهِ الظُّبَـــى الْبَـــاتِرَاتُ

أَكَـــلَ الْلَـــؤْمُ هَاشِـــمَاً بَعْـــدَ يَـــومٍ ... شَـــرِبَتْ فِيْـــهِ نَفْسَـــكَ المُرْهَفَـــاتُ[٢]

[١]- أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٢٦٥.

[٢] - **الديوان**، ص٨٧.

في النموذج السابق نجد أنّ القوافي المردوفة بالألف قد أعطت النصّ ثراء إيقاعياً متناغماً منسجماً مع البنية الدلالية والحالة النفسية للشاعر، حيث إنّ المد الصوتي الطويل الناتج عن القوافي المردوفة بالألف ساعد الشاعر في إيصال صوته إلى القارئ للتعبير عن لوعة الوجع التي ازدحمت في نفسه وحالة الألم التي أصابته جرّاء ما حلّ بالإمام الحسين (ع) من المصائب، إضافة إلى أنّ اقتران الألف مع حرف الروي (التاء) قد أتى مكملاً لحالة الأسى المسيطرة على نفسية الشاعر؛ حرف التاء يتناسب تماماً مع مضمون القصيدة التي غلبت عليها نبرة حزن عميقة لا رياء فيها لأنّها نابعة من ذات متوجعة محبطة ومحتارة من كارثة مأساوية تبعث الحزن والألم، فوجد الشاعر في صوت "التاء" نغماً صوتياً مساعداً يسهّل التعبير عن هذه اللوعة بل يكاد يجسّدها تجسيداً، كما يتّصف حرف "التاء" بخصائص نطقية تجعله يحقّق تلك المعاني، فالتاء «خافية مستقلّة وباردة والدم لا يجري في اللسان أثناء النطق بها[١]» وهذه الدلالات الإيحائية للصوت تعكس شعور الشجن عند الشاعر الحليّ وتعبّر عن حالة الإحباط التي يعيشها جرّاء ما حل بقلبه من الخطوب والحادثات الطاحنة من واقعة الطفّ.

ومن أمثلة الإرداف بالألف قول الشاعر {من المتقارب}:

تَرَكـــــتُ حَشَـــــاكَ وَسُـــــلْوَانَهَا ... فَخَـــــلٍّ حَشـــــايَ وَأحْزَانَهَـــــا
وَلَـــوْ وَجَـــدَتْ بَعْـــضَ مَـــا قَـــد وَجَـــدْتُ ... لَبَلَّـــــتْ مِـــــنَ الـــــدَّمْعِ أَرْدَانَهَـــــا
كفَـــانِي ضَـــنىً أَنْ تُـــرى فِـــي الحُسَـــيْنِ ... شَـــــفَتْ آلُ مَـــــرْوانَ أضْـــــغَانَهَا
فَأَغْضَـــــبَتِ اللّـــــهَ فِـــــي قَتْلِـــــهِ ... وَأَرْضَـــــتْ بـــــذلِكَ شَـــــيْطَانَهَا
رَأَى القَتْـــلَ صَـــبْراً شِـــعَارَ الكـــرَامِ ... وَفَخْـــــراً يُـــــزِيْنُ لَهـــــا شَـــــانَهَا
فَشَـــــمَّرَ لِلْحَـــــرْبِ فِـــــي مَعْـــــرَكٍ ... بـــــهِ عَـــــرَكَ المَـــــوْتُ فُرْسَـــــانَهَا
كـــــأَنَّ المَنِيَّـــــةَ كانَـــــتْ لَدَيْـــــهِ ... فَتَـــــاةٌ تُواصِـــــلُ خُلْصَـــــانَهَا
تَنَـــــامُ وَبـــــِ(الطَّفِّ) عَلْيَاؤُهَـــــا ... (أُمَيَّـــــةُ) تَـــــنْقُضُ أرْكانَهَـــــا

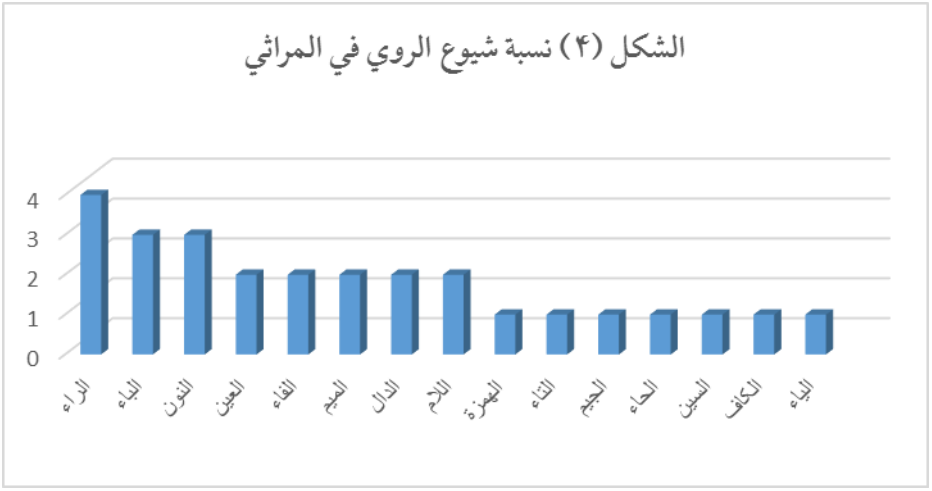
[١]- الغرفي، حسين، **حركة الإيقاع في الشعر العربيّ المعاصر**، ص٣٧.

وَتِلْـــكَ عَلَـــى الأرْضِ مَـــنْ أخْـــدَمَتْ وَرَبُّ السَّـــــــــمَاوَاتِ سُـــــــــكانَهَا
ثَلاثـــــاً قَـــــدِ انْتُبِـــــذَتْ بـــــالْعَرَاءِ لَهَـــــا تَنْسُـــــجُ الـــــرِّيحُ أكفَانَهَـــــا[١]

القوافي المردوفة بالألف في النموذج السابق (أحزانها، أرادنها، سكانها، فرسانها، أكفانها...) جاءت من، حيث الدلالة لتعبّر عن مشاعر الحزن والجراح والألم المخيّمة على نفسية السيد الحليّ، كما أنّ المد الصوتي الطويل الناتج عن الوصل في هذه القوافي قد ساعد الشاعر على الإفصاح عما يدور في نفسه المجروحة من تعرّض الإمام الحسين (ع) وأصحابه للإهانة والقتل والدّمار، فإنّ امتداد صوت الألف الناتج عن الوصل وكذلك القوافي المردوفة بالألف وانتشارها كثيفاً لقد أعانا الشاعر في الإفضاء بحالته النفسية المشحونة بالحزن والشجن.

الرويّ

قد أسفر الإحصاء العددي لاستخدام الشاعر الحليّ الحروف روياً عن الوقوف على الأصوات التي يميل إليها في مراثيه، وتلك التي يعزف عنها، فتوزّعت الأصوات العربيّة حروف روي في مراثي السيد الحليّ على النحو التالي:



بناء على المعلومات الواردة في الجدول السابق، نلاحظ أنّه:

– بلغت الأصوات المستخدمة روياً في مراثي الشاعر الحليّ خمسة عشر صوتاً، أما أصوات «الغين، الخاء، الشين، الواو، الزاي، الظاء، الذال، الثاء، الطاء» فلم يرد أيّ منها روياً في المراثي.

[١]– **الديوان**، ص١٦٠.

من ثم نلاحظ أنّ ابتعاد السيد الحليّ عن النظم على هذه الحروف يشايع التوظيف العربيّ السائد الذي «ابتعد عن استخدام الصوامت الختامية للروي التي لا توجد إلا في ألفاظ نادرة جداً[١]» من ثمّ نلاحظ أنّ الشاعر الحليّ قد جرى مجرى الشعراء القدامى في نظم مراثيه على الأصوات السالف ذكرها وقد سار على نهجهم في ذلك.

- إنّ الأصوات السبعة (الراء، الباء، النون، العين، الميم، الدال، العين) يمثّل مجموع تواترها في المراثي (١٨) مرّة وبنسبة (٦٦/٦٦%)، أي أن ما يزيد على ثلاثة أخماس القوافي المستخدمة في المراثي قد نظم على هذه الأصوات، ومما يجدر التنبه إليه في هذا المقام هو أنّ هذه الأصوات هي الأكثر استعمالاً عند معظم شعراء العربيّة، كما هو واضح في النتائج التي توصّل إليها إبراهيم أنيس في دراسة الروي ونسبة شيوعه في الشعر العربيّ[٢].

- تشكل الأصوات المجهورة حضوراً لافتاً في روي المراثي، حيث قد بلغ عدد المراثي المنظومة على روي الأصوات المجهورة عند الشاعر الحليّ (٢١) قصيدة، بنسبة (٧٧/٧٧%) أي ما يقارب بأربعة أخماس من كل الأصوات المستخدمة في الروي، بينما نجد أنّ نسبة الأصوات المهموسة تتضائل، أضف إلى ذلك تعدّ الأصوات المائعة وهي (اللام، والنون، والميم والراء) أكثر الأصوات المجهورة توظيفاً، وقد يعلّل ذلك بأنّ هذه الأصوات «تتميّز بأنّها أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً وأقربها إلى طبيعة أصوات اللين، لذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين، ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين ففيها من صفات الأولى أنّ مجرى النفس فيها تعترضه بعض الحوائل، وفيها أيضاً من صفات أصوات اللين أنّها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف وأنّها أكثر وضوحاً في السمع[٣]». وهذا ما يناسب طبيعة الشعر الرثائي والذي يصرخ الشاعر ويصيح ويتأوّه لإظهار تحسّره على ما فاته وإيصال صوته إلى المتلقّي لإماطة اللثام عن صعوبة الموقف العاطفي الّتي يمرّ بها. فهذه الأصوات -كما ذكرنا في الأعلى- تشبه أصوات اللين التي تلائم حالة الأسى العميق الذي يعتري الشاعر، إذ إنّ مجرى النفس تعترضه بعض الحوائل في استعمال هذه الأصوات.

---

[١]- ابن الشيخ، جمال الدين، **الشعرية العربيّة**، ص٢٠٩.

[٢] - إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص ٢٤٨.

[٣]- **المصدر نفسه**، ص٢٧.

وليس هناك من قاعدة تربط حروف الروي بموضوع القصيدة غير أنّه لوحظ أنّ هناك إمكانية تربط حرف الروي بموضوع القصيدة، والأمر في ذلك يشبه علاقة البحور والموضوع الذي يتناوله النص الشعريّ[١]. بناءً على ذلك فإنّ الروي قد يقوم بوظيفة أسلوبيّة تنسجم ورؤية الشاعر التي تتجسّد في النصّ الشعريّ[٢]. ولتوضيح ذلك نتناول نماذج من المراثي بالتركيز على حروف الروي الأكثر استخداماً فيها:

صوت الراء

من النماذج التي استخدم الشاعر فيها حرف الراء روياً قوله {من المتقارب والقافية من المتدارك}:

أَقَـــائِمَ بَيْـــتِ الْهُـــدَى الطَّـــاهِرِ ... كَـــمِ الصَّـــبْرُ؟ فُـــتّ حَشَـــا الصَّـــابرِ

نَـــرَى مِنْـــكَ نَاصِـــرَهُ غَائِبَـــاً ... وَشِـــرْكُ العِـــدَى حاضِـــرُ النَّاصِـــرِ

فَنُوسِـــعُ سَـــمْعَكَ عَتْبـــاً يَكـــادُ ... يُثِيـــرُكَ قَبْـــلَ نِـــدَا الآمِـــرِ

نَهُـــزُّكَ لا مُـــؤْثِراً لِلْقُعُـــوْدِ ... عَلَـــى وَثْبَـــةِ الأسَـــدِ الْخَـــادِرِ

وَنُـــوقِصُ عَزمَـــكَ لا بَائِتـــاً ... بِمُقْلَـــةِ مَـــنْ لَـــيْسَ بِالسَّـــاهِرِ

وَنَعْلَـــمُ أَنَّـــكَ عَمَّـــا تَـــرُوْ ... مُ لَـــمْ يَـــكُ بَاعُـــكَ بالقَاصِـــرِ

وَلَـــم تَخْـــشَ مِـــنْ قَـــاهِرٍ، حيثمَـــا ... ســـوَى اللّـــهِ فَوْقَـــكَ مِـــنْ قَـــاهِر

وَلا بُـــدَّ مِـــنْ أنْ نَـــرَى الظَّـــالِمِيْنَ ... بسَـــيْفِكَ مَقْطُوْعَـــةَ الـــدَّابِرِ

وَلَـــوْ كُنْـــتَ تَمْلُـــكُ أمْـــرَ النُّهُـــوْضِ ... أَخَـــذْتَ لَـــهُ أُهْبَـــةَ الثَّـــائِرِ

فَلَـــوْ تَسْـــأَلُ اللّـــهَ تَعْجِيلَـــهُ ... ظُهُـــورَكَ فِـــي الـــزَّمَنِ الْحَاضِـــرِ

أُولَئِـــكَ آلُ الْـــوَغَى الْمُلْبِسُـــوْنَ ... عَـــدُوَّهُمُ ذُلَّـــةَ الصَّـــاغِرِ

---

[١]- المسدّي، عبد السلام؛ **الأسلوبية والأسلوب - نحو بديل ألسني في نقد الأدب**، ص١٣.

[٢]- **المصدر نفسه**، ص١٤.

هُـــمُ صَـــفْوَةُ الْمَجْـــدِ مِـــنْ هاشِـــمٍ وَخالِصَـــــةُ الحَسُـــــبِ الفَـــــاخِرِ[١]

"الراء" من الأصوات المكرّرة أو التردّدية، يتكوّن هذا الصوت عن طريق تكرار ضربات اللسان على اللثة بشكل متسارع، ولذا سمّي بالصوت المكرّر[٢]. ويحدث ذلك بأن «يندفع الهواء من الرئتين، حيث تتذبذب الأوتار الصوتية في الحنجرة ويشقّ الهواء طريقه إلى التجويف الفموي، حيث يصادف اللسان مسترخياً فيضرب طرف اللثة ضربات مكرّرة عدها البعض من اثنتين إلى ثلاث ضربات[٣].» تكرّر صوت الراء في قواف بعينها (الثائر، الفاخر، قاهرِ، الناصرِ) والتي تحمل دلالة القوّة والصّلابة، والتّحدي، والتفاؤل بالسمتقبل والغضب تجاه العدو. الشاعر هنا يقرن صفة الخادر بالأسد، ومقطوعة الدابر بالسيف، والحاضر بالأجل ويرى فيها تلازماً واستلزاماً للقضاء على قواعد الظلم والطغيان.

صوت النون

من النماذج التي استخدم الشاعر فيها حرف النون روياً قوله {من السريع}:

اليَـــوْمَ قَـــدْ صَـــوَّتَ نَـــاعِي الهُـــدَى يُفْصِـــــحُ بـــــالنَّعْي وَلا يُكنِـــــي
يَنْعَـــى قَتِيـــلَ الطَّـــفِّ عِنْـــدَ ابنْـــهِ الـــ مَهْـــــدِيِّ مَـــــوْلَى الإنْـــــسِ وَالْجِـــــنِّ
وَقَائِـــلٍ ذَا السَّـــقْفُ مَـــا بَالُـــهُ ابـــ يَـــضَّ وَعَهْـــدِي فِيْـــهِ كالـــدُّجْنِ؟
قُلْـــتُ: رَأَى المَهْـــدِيَّ مُسْتَشْـــعِرَ الـــ سَّـــــوادَ حُزْنـــــاً بَـــــاكيَ الجَفْـــــنِ
فَصَـــــارَ عَيْنـــــاً كلُّـــــهُ لِلْبُكـــــا فَهَـــا هُـــوَ ابـــيَضَّ مِـــنَ الْحُـــزْنِ[٤]

اختار الشاعر صوت النون روياً أصلياً للنموذج السابق، وتكرر النون خمس مرات روياً وثمان مرّات في الحشو، وبالتالي يكون مجموع وروده في النموذج الأعلى هو ١٣ مرّة، حيث أسهم هذا التواتر في الخاصية الشعريّة والأسلوبيّة للقصيدة. إنّ «صوت النون يتمتّع بإيحاءات صوتية»[٥]«وهذه

---

[١]- **الديوان**، ص١٠٤-١٠٥.

[٢]- بونجمة، محمد، **الرمزية الصوتية في شعر أدونيس الدلالة الصوتية والصرفية**، ص٤٤.

[٣]- عبد الجليل، عبد القادر، **الأصوات اللغوية**، ص١٧٥.

[٤] - **الديوان**، ص١٦٦.

[٥]- شاكر أحمد طعمة العامري، ومحمد علي العامري، **الإيقاع الداخلي في شعر الحاج جواد بدقت**، ص٤٨٦.

الإيحاءات الصوتية في النون مستمدّة أصلاً من كونها صوتاً هيجانياً ينبعث من الصميم للتعبير عفو الفطرة عن الألم العميق (أنّ أنيناً)[١]». إنّ التكرار الكثيف لهذا الصوت خاصة اقترانه بصوت المدّ اليائي أو الكسرة في القوافي يعكس ما يعمقه من دلالات الحيرة، والتضرّع والأنين إضافة إلى دلالات الألم والضعف والحزن التي تضمنتها بعض الألفاظ والتراكيب في القصيدة (باكي الجفنِ، الحزنِ، النّعي، قتيل الطف، البكا). الشاعر يصف في الأبيات السابقة خيمة ضربت للعزاء في دار العلّامة السيد مهدي القزويني في شهر محرّم قد بُطِّنت ببياض فينقل لنا مشاعره التي تعجّ بالحرقة والألم والحسرة عندما لاحظ الخيمة فهو يبكي مكلوم الفؤاد؛ وهذه معان ينطق بها أكثر الأسطر الشعريّة وانسجمت مع ما ساق لها الشاعر من حروف.

التجنيس

إنّ البلاغيين يعتبرون التجنيس تقنية تؤدّي دوراً مهمّاً في تشكيل الخطاب الشعريّ، حيث إنّهم «قد أولوه عناية خاصة، وأعلوا من شأنه فجعلوه من ألطف مجاري الكلام، ومن محاسن مداخله، وهو من الكلام كالغرة في وجه الفرس»[٢]. في ما يتعلّق بنوعية التجنيس المستعمل في مراثي السيد الحليّ ومن خلال دراسة أشعاره لاحظنا أنّ التجنيس غير التام والتجنيس الاشتقاقي يشكلان حضوراً واسعاً في مراثيه قياساً إلى التجنيس التام الذي تبلور قليلاً في القصائد المختارة ويتّضح ذلك في الجدول التالي:

الجدول (٣) نوعية التجنيس المستعمل في المراثي

نوعية التجنيس	عدد تواتره	النسبة المئوية
التجنيس التام	١٨	%١٣/٨٤
التجنيس غير التام	٣٢	%٢٤/٦١
التجنيس الاشتقاقي	٨٠	%٦١/٥٣
الإجمالي	١٣٠	%١٠٠

[١]- **المصدر نفسه**، ص٤٨٦؛ نقلاً عن حسن عباس، **خصائص االحروف العربيّة ومعانيها**، ص٧٣.

[٢]- اليمني، يحيى بن حمزة العلوي، **الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، ج٢، ص٣٥٥.

ويمكن تعليل قلة حضور التجنيس التام في المراثي وعزوف الشاعر عن استخدامه بأنّ استعمال التجنيس التام في النصّ الشعريّ يؤدّي إلى نشوء غموض في المعنى والالتباس فيه[١] إذ إنّ الخداع عن المعنى من نتائج هذا اللون من التجنيس فيصير فهم المعنى أمراً صعباً معقّداً للمتلقّي العادي[٢]، لذا فإنّ السيد الحليّ قد أعرض عن توظيف هذا اللون من التجنيس إلا ما جاء به عشوائياً كي يعين المتلقي العادي على إدراك المدلول وتقريبه إلى فهمه؛ من هذا المنطلق، تضاءل التجنيس التام في القصائد المختارة.

أما بالنسبة إلى فاعلية التجنيس ودوره في الإيقاع والدلالة فإن فاعليته لا تنحصر في البنية الإيقاعيّة بل تتجاوزها إلى دور وظيفي يساهم مساهمة فعالة في تكوين الدلالة ويزيد من البناء الفنّي للنص. والتكامل والتناقض من الأدوار التي يقوم بها التجنيس في المراثي كما نلاحظهما في ما يلي:

أ. التكامل

يؤدّي التجنيس وظيفة تتجلّى في تكامل المعنى وإتمام الدلالة بالمجانسة، وهي ظاهرة نلاحظها كثيراً في المراثي كقوله {من الكامل}:

نَعَـــى شَـــاكراً نَـــالَ الشَّـــهَادةَ صَـــابراً وَقَـــدْ يُجْتَنَـــى شَـــهْدُ الْعَواقِـــبِ بالصَّـــبْرِ[٣]

المتأمّل في البيت السابق يجد تكامل المعنى وإتمام الدلالة بالمجانسة في اللفظين المتجانسين في حشو البيت السابق (شاكراً، صابراً)، إذ إنّ اللفظين المتجانسين يكملان صفات الإمام الحسين عليه السّلام وقيمته المعنويّة عند نيله الشهادة بكونه صابراً شاكراً، فإنّ التجنيس هنا قد زاد اللفظين نوعاً من التكامل الدلالي فضلاً عن تكثيف إيقاعيّة النصّ الشعريّ وإثراء موسيقيته.

ومثل هذا يتجلّى في قوله {من الكامل}:

لِلمُرْهَفَـــاتِ نُفُوسُـــهُمُ وَجسُـــومُهُمُ لِلْـــوَحْشِ لَـــمْ يُشْـــقَقْ لَهـــا رِمْـــسُ[٤]

---

[١]- الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص٨٦.

[٢]- الجرجاني، عبدالقاهر، **أسرار البلاغة**، ص٨.

[٣]- **المصدر نفسه**، ص١١٦.

[٤]- **المصدر السابق**، ص١٢١.

فقد أدّى التقارب الصوتي الحاصل بين اللفظين المتجانسين (نفوسهم، جسومهم) في حشو النموذج السابق إلى تكاملهما في الدلالة مع أنّ اللفظين يختلفان فيما بينهما في دلالتيهما المعجمية، حيث إنّ لفظ «جسومهم» يشير إلى الشكل المادي الظاهري، و«نفوسهم» يشير إلى الشكل المعنويّ الداخلي، فتكاملت بذلك صفات المهجوين الشكليّة والمعنويّة.

ب. التناقض

التناقض بين مدلولي اللفظين المتجانسين عن طريق التشابه الصوتي، كما يتبيّن ذلك في قوله {من الطويل}:

نَعَـــى صَـــفْوَةَ اللّـــهِ العَظـــيمِ ولُطْفِـــهِ عَلَى الخَلْقِ فِي الدُّنيا وفِـي الْحَشْـرِ وَالنَّشْـرِ[١]

فاللفظان المتجانسان في البيت السابق «الحشر» و«النشر» يمثّلان دلالتين متضادتين، على رغم ما بينهما من تشابه صوتي. فالحشر جمع والنشر تفريق. قال المعجم الوسيط: «حشر الله الناس حشرا جمعهم وساقهم. ونشر الشيء نشرا فرقه ويقال نشر الراعي غنمه في المرعى والكتاب أو الثوب أو نحوهما بسطه والخبر أو المقال أذاعه[٢]». على الرغم من وجود التناقض في الدلالة بين اللفظين المتجانسين من الملاحظ أنّ هناك صلة معنويّة بين اللفظين المتجانسين مما يزيد من الصفة القدسية للإمام الحسين عليه السلام لتأكيده كون الإمام الحسين عليه السّلام صفوة الله في يوم القيامة؛ فإنّ التجنيس في هذا البيت لا تقتصر فاعليته على الدور الإيقاعي فحسب، بل يتجاوز هذا الحد ليسهم بدور وظيفي في البناء الفنّي وتشكيل الدلالة، ولعلّ هذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني، حيث يقول: «فإنّك لا تستحسن تجانس اللفظين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً[٣]».

---

[١] - **المصدر نفسه**، ص١١٥.

[٢] - مصطفى، إبراهيم وزملاؤه، **المعجم الوسيط**، ص١٧٥-٩٢١.

[٣] - الجرجاني، عبدالقاهر، **أسرار البلاغة**، ص١٤.

أساليب التكرار

إنّ السيد حيدر الحليّ تمتّع بأسلوب التكرار للإلحاح على المواقف الواردة ضمن نسيج الشعريّ وإضفاء البعد الغنائي على بنية الشعر. فأصبحت هذه التقنية بمثابة القافية للشعر عنده استطاع خلالها تصوير ما يدور في نفسه من ويلات وثورات وعكس تجربته الشعريّة. ومن ثمّ أصبحت أشعاره مفعمة بظاهرة التكرار وشتّى أساليبه، الّتي تجسّد سمة أسلوبيّة بارزة في نتاجه الشعريّ. فيما يلي ستتضح أساليب التكرار ودوره في الإيقاع والدلالة في المراثي:

تكرار الصّوت

يعدّ تكرار الصوت جزءاً لا ينفصل عن شعر السيد حيدر الحليّ، تتكرّر بعض الأصوات في بيت واحد والتي تنسجم مع الحالة النفسية التي يمرّ بها الشاعر ويعيشها كما يتناسب للمعنى المراد الذي يسعى تقديمه، ومن ذلك قوله {من الطويل}:

وَلا مِثْلَ يَوْمِ الطَّفِّ لَوْعةُ وَاجِدٍ وَحُرْقَةُ حَرَّانٍ وَحَسْرَةُ مُكمَدِ[1]

إنّ البيت السابق قائم على إيقاع حزين وهادر معاً، وما أنتج هذا النوع من الإيقاع في هذا البيت؟ المتأمّل في البيت يجد أنّ خصائص الأصوات المستعملة في البيت وكيفية توزيعها عليه قد أدت إلى إثارة هذا النوع من الإيقاع، إذ نلاحظ تكرار حرف الرّاء مضعّفاً وغير مضعّف، قد أثار إيقاعاً قوياً وجرساً موسيقياً هادراً متصاعداً يؤكد على تضعيف الحرقة واللوعة والحسرة المسيطرة على نفس الشاعر إثر ما حدث في يوم الطفّ، كما أنّ حرف الحاء وهو صوت مهموس يحاكي شدّة الحسرة والشجن جاء ليعبّر عن الاختناق النفسي للشاعر؛ لأنّ «الأصوات المهموسة تتطلّب قدراً أكبر من هواء الرئتين في نطقها قياساً إلى الأصوات المجهورة[2]».

وقد يكون تكرار الصوت يتجاوز عن بيت واحد إلى أبيات القصيدة بكاملها ومن ذلك قوله {من الكامل}:

وَقُلُوبُ أبْنَاءِ النّبِيِّ تَفَطَّرَتْ عَطَشاً بِقَفْرٍ أرْمَضَتْ أشْلاَءَهَا

وَأَمَضُّ مَا جَرَعَتْ مِنَ الغُصَصِ الَّتي قَدَحَتْ بِجائحَةِ الهُدَى إيرَاءَهَا

---

[1] - **الديوان**، ص٩٩.

[2] - أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص٣٢.

هَتْـــكُ الطُّغَـــاةِ عَلَـــى بَنـــاتِ مُحَمَّـــدٍ حُجُـــبَ النُبُـــوَّةِ خِـــدْرَها وخِباءَهَـــا
فَتَنازَعَـــتْ أحْشَـــاءَها حُـــرَقُ الْجَـــوَى تَجاذَبَـــتْ أيْـــدِي الْعَـــدُوِّ رِدَاءَهَـــا
عَجَبـــاً لِحِلْـــمِ اللّـــهِ وَهـــيَ بِعَيْنِـــهِ بَـــرَزَتْ تُطِيـــلُ عَوِيلَهَـــا وَبُكاءَهَـــا
مـــا ذَنْـــبُ فَاطِمَـــةٍ وَحَاشَـــا فاطِمـــاً حَتَّـــى أَخَـــذْتَ بِـــذنبِهَا أبْناءَهَـــا[١]

يتّضح من النموذج السابق استعمال أصوات الحلق بنسبة كبيرة، حيث وصل عددها إلى ٥٣ صوتاً توافق صعوبة الموقف العاطفي الّذي يعيشه الشاعر، فالأصوات الحلقية «هي الأخرى صعبة النطق كون مخرجها من الحلق ذاته»[٢] تكرّر صوت "الهاء" ١٤ مرّة و"الحاء" ٩ مرّة و"العين" ٧ مرّة و"الغين" ٢ مرّة و"الخاء" ٣ مرّة وتكرّر صوت "الهمزة" ١٨ مرّة، الصوت الّذي «يخرج من الأوتار الصوتية ذاتها»[٣]. هذا الكمّ الهائل من الأصوات الحلقية الّذي وصل إلى ٥٣ مرة يعزّز الشعور بالاختناق والضيق النفسي والتنفّسي لدى الشاعر كما أنّه يصرّح بهذا الأمر بقوله: «عجباً لِحلم اللهِ». كما نرى أنّ الأبيات السابقة لا تكاد تخلو من تكرار صوت التاء، حيث بلغ تكراره ٢١ مرّة، وإنّ هذا اللون من التكرار قد صيّر البيت شبيهاً بفاصلة موسيقية تعكس وحداتها المتردّدة أجواء الحزن المخيمة على نفسية الشاعر وحالته المشبعة بأحاسيس الألم. إذ إنّ هذا الصوت يعدّ من الأصوات المهموسة الشديدة، وقد شبّه خروجه بآهة حبيسة ذبيحة[٤]. وما يشدّ انتباهنا في الأبيات السابقة هو ظهور أصوات المدّ جلياً ونسبة تواترها خاصة "ألف" والتي تكرّرت ٤١ مرة. وتكرار هذه الأصوات على هذه الشاكلة قد منح البيت إيقاعاً حزيناً هادئاً أنتجته مشاعر الألم في نفس الشاعر والتي سبّبها له هَجومُ الطُغاةِ على بناتِ محمّدٍ في واقعة الطفّ وما حلّ بأبناء النبي في أرض كربلاء من فوادح تفطّر القلوب وقتل ودمار. فقد جاءت أصوات المدّ لتعبّر عن آهات الشاعر وحالة الحزن التي يحسّها ويعيشها، لأنّ أصوات المدّ تناسب التأوّه والصياح «لاتساع مجرى النفس عند النطق بها»[٥].

---

[١] - **الديوان**، ص٧١.

[٢] - البكوش، الطيب، **التصريف العربيّ من خلال علم الأصوات الحديث**، ص٣٩.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص٤٠.

[٤] - سليمان، أماني داوود، **الأسلوبية والصوفية - دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج-**، ص٧٧.

[٥] - عباس، حسن، **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**، ص٩٦.

أضف إلى ذلك كون روي القافية صوتاً حلقياً (الهمزة) مسبوقاً بألف الردف ومتبوعاً بالهاء وألف الوصل جاء ليؤكد على هذه الأحاسيس ذلك لأنّه يتسم بامتداد الصوت وزيادة رنين القافية.

تكرار الكلمة

من أنواع تكرار الكلمة الجلي في مراثي الشاعر هو تكرار البداية، وتكرار المجاورة. ومن نماذج تكرار الكلمات تكرار مفردة «نعى» في مستهلّ الأبيات، حيث استهلّ الشاعر بهذه المفردة ٢٩ بيتاً من بداية المرثية إلى نهايتها فألحّ الشاعر على تكرارها ليجعلها محوراً أساسياً تدور حوله الأبيات، حيث يقول:

نَعَى الرُّوحُ جِبْرِيْلٌ بِأَنَّ ذَوِي الغَدْرِ ... أَرَاقُوا دَمَ المُوفينَ للّهِ بالنُّذْرِ
نَعَى مَنْ بقَلْبِ الدَّهْرِ مِنْ جُرْحِ جِسْمِه ... جُرَاحَاتُ حُزْنٍ لا يُعَالَجْنَ بالسَّبْرِ
نَعَى أنَّ رُوْحَ الكَوْنِ بالطفِّ أقْلعَتْ ... يَدُ الْمَوْتِ مِنْهُ وَهْيَ دَامِيَةُ الظُّفْرِ
نَعَى مَنْ أَعَارَ اللّهَ بالطَّفِّ هَامَهُ ... وَمَنْ قَلْبُه فِيْهَا أَقَامَ عَلَى جَمْرِ
نَعَى ذاتَ قُدْسٍ يَعْلَمُ اللّهُ أنَّهَا ... مُنَزَّهَةُ الأفْعَالِ فِي السِّرِّ والْجَهْرِ
نَعَى الْجَوْهَرَ الْفَرْدَ الَّذِي فِي أُمُورِهِ ... تَجَرَّدُ للرَّحْمَانِ مِنْ عَالَمِ الذَّرِّ[1]

من الملاحظ أنّ مفردة «نعى» قد تكرّرت في مستهلّ الأبيات ٦ مرّة في النموذج السابق و ٢٩ مرّة على هذه الشاكلة في القصيدة بكاملها إنّ هذه المفردة تعدّ بمثابة نقطة مركزية تدور حولها فكرة الأبيات؛ إذ إنّ هذا اللون من التكرار جاء بصورة متسلسلة ومتعاقبة تلعب دوراً رئيساً في بناء الأبيات، حيث حوّل بناء الأبيات إلى بناء متلاحم متماسك إيقاعي. وفي ما يتعلّق بدور هذا التكرار في البنية الدلالية، نلاحظ أنّه جاء كأداة جمالية تخدم البنية الدلالية للنص الشعريّ مفصحة عن حالة الأسى التي لاتفارق الشاعر أبداً. فتكرار هذه الكلمة ٢٩ في بداية الأبيات جاء ليعبّر عن استمرارية الحالة النفسية المتأزّمة التي تعتري الشاعر، وجاء ليؤكد على مشاعر الألم والأسى لشهادة أبناء أحمد (ص) الأتقياء في يوم الطفّ؛ على أنّ المقصود بهذا التكرار أيضاً الإشادة بمنزلة الإمام الحسين عليه السّلام، إذ يسعى الشاعر إلى إثارة انتباه المتلقّي إلى الحدث المأساوي الذي حلّ بالإسلام من

[1] - **الديوان**، ص١١٤-١١٥.

خلال استعمال معمول يلي فعل «نعى» كـ «الجوهر الفرد» و«ذات قدس» و«منزّهة الأفعال» وبالتالي فإنّ المتلقّي يصبح أكثر تفاعلاً مع الشاعر في أحاسيسه وانفعالاته.

يعدّ تكرار المجاورة من أنواع التكرار المستعملة جلياً في مراثي السيد الحليّ. ومن نماذج تكرار المجاورة تكرار لفظة "واريت" التي توحي للمتلقّي المصاب الجلل لدى الشاعر إضافة إلى أنّه أحدث نوعاً من الانسجام الإيقاعي الّذي يلفّ إيقاع الحزن نحو النصّ:

يـــا تُرْبـــةَ الطَّـــفِّ الْمُقَدَّســـةَ الَّتِـــي هَـــالُوا عَلَـــى ابْـــنِ مُحَمَّـــدٍ بَوْغاءَهَـــا

وارَيْـــــتِ رُوْحَ الْأنبيـــــاءِ وإنَّمـــــا وارَيْـــتِ مِـــنْ عَـــيْنِ الرَّشَـــادِ ضِـــياءَهَا[1]

أمّا إنّ تكرار المجاورة للفظة «واريت» في البيت الثاني فيفصح عن الحالة النفسية المتأزّمة التي يعيشها السيد الحليّ وحالة الأسى الّتي لا تفارقه. فالشاعر يعرف أنّ تربة الطف المقدّسة وارت الجسد المطهّر للإمام الحسين (ع) لكنّه يتّخذ من هذا التكرار وسيلة جوهرية في لفت انتباه المتلقّي إلى عظمة الإمام ومكانته الجليلة كروح الأنبياء وضياء عين الرّشاد فيستغرب كيف استطاعت تربة الطف أن تسع هذه العظمة.

تكرار العبارة

هو لون من التكرار يتعمد الشاعر فيه تكرار عبارة معيّنة في أبيات القصيدة، ومن أمثلة تكرار العبارة في المراثي تكرار عبارة "وتلك بأجراعِ الطفوفِ نساؤكم". كذلك تكرار جملتي "أفتيانَ فِهرٍ أين عن فَتياتكم"، حيث أصبحت هذه العبارات بؤرة أساسية تدور أبيات المراثي حولها دلالية كانت أو إيقاعيّة:

وَتِلـــكَ بـــأَجْراعِ الطُّفُـــوفِ نِسَـــاؤُكمْ يَهِـــدُّ الْجِبَـــالَ الرَّاسِـــيَاتِ انْتِحَابُهَـــا؟

وَتِلـــكَ بَـــأجْراعِ الطُّفُـــوفِ نِسَـــاؤُكمْ عَلَيْهَـــا الفَـــلَا اسْـــوَدَّتْ وَضَـــاقَتْ رِحَابُهَـــا؟

تُنـــادِي بِصَـــوْتٍ زَلْـــزَلَ الْأرضَ فِـــي الْـــوَرَى شَـــجَا ضُـــعْفِهْ حَتَّـــى لَخِيـــفَ انْقِلابُهَـــا

أفتِيـــانَ فِهْـــرٍ أيـــنَ عَـــنْ فَتَيـــاتِكمْ حَمِيَّـــتُكمْ والْأُسْـــدُ لَـــمْ يُحْـــمَ غابُهَـــا؟

أفِتيـــانَ فِهْـــرٍ أيـــنَ عَـــن فَتَيـــاتِكمْ حَفِيظَـــتُكمْ فِـــي الْحَـــرْبِ إنْ صَـــرَّ نَابُهَـــا؟[1]

[1] - **المصدر السابق**، ص٦٥.

إنّ تكرار "وتلك بأجراعِ الطفوفِ نساؤكم" في بداية البيتين الأوّل والثاني، جاء مؤكداً الحزن المنبعث في نفس الشاعر من خلال ترديد الأحداث المرّة التي حلّت بالنساء الأسيرات ودوس كرامتهن في أرض الطف، حيث تُهَدّ الجبال الراسيات لما جرى عليهن من الإهانة والتحقير والازدراء؛ ومن الملاحظ أن هذا التكرار يخدم النص دلالياً وفكرياً، حيث إنّ ترديد «وتلك بأجراعِ الطفوفِ نساؤكم» مرّتين يعبّر عن حالة الشاعر النفسية والشعورية المشبعة بمشاعر الألم وأحاسيس الحزن من خلال كلمات تمثّل روحاً أسيراً متعذبّاً يذكر الأحداث المريعة التي تركتها في ذهنه معركة الطف. في ما يتعلّق بتكرار عبارة «أفتيانَ فِهرٍ أين عن فَتياتكم»، يكشف تكرارها على هذه الشاكلة حدّة المأساة وشديد المعاناة التي يعيشها الشاعر كما يدلّ على أنّها تمثّل النقطة المركزية التي تتمحور حولها فكرة البيتين، فإنّ الشاعر يوجّه خطاباً إلى آل فهر للإيحاء بأنّه المعنى الرئيس.

النتيجة

من خلال قراءة فاحصة لمراثي السيد الحليّ من منظور أسلوبي إيقاعي، توصّلنا إلى النتائج التالية:

– في ما يتعلّق بالنتائج المتعلّقة بالسؤال الأوّل، لاحظنا أنّ البحر الطويل لقد تصدّر في الحضور ويليه بحور الكامل، والخفيف، والبسيط، والوافر. فإنّ هذه البحور كلّها تعدّ من أكثر البحور مقاطع وأوسعها مساحة قياساً إلى سائر البحور التي ضرب الشاعر عنها صفحاً، وهذه البحور تمتاز باتساع المساحة وطول العبارة وتسمح للشاعر أن يصب فيها أشجانه ويعبّر عن حزنه وجزعه قياساً إلى سائر البحور. وما يشدّ انتباهنا هو أنّ الشاعر كثيراً ما يقوم بدمج مظاهر الإيقاع الخارجي والداخلي لغرض التنويع في البنية الإيقاعيّة وتدفّق الإيقاع وتكثيفه مثلما لاحظناه في نموذج من البحر الطويل عندما وصف الشاعر ما جرى في كربلاء من الدمار وتضحية أعوان الإمام (ع)، حيث تمّ استخدام التفعيلات المقبوضة متوالية وفي الوقت نفسه نجد تقنيات إيقاعيّة داخلية كتكرار جملة «أصبراً». إنّ القافية المطلقة ذات المجرى المفتوح والمردوفة بالألف من أهم مظاهر القافية المطلقة في المراثي؛وقد استعان الشاعر بهما لمدّ صوته ونبرته الحزينة وإيصال ما يجري في ذهنه وقلبه إلى المتلقّي فنجده قد استخدم القافية المردوفة بالألف ذات المجرى المفتوح تتبعه ألف الخروج بغية الإفصاح عما نفّذه الطغاة من الإجرام الشنيع في حق أهل البيت (ع) لا سيما الإمام الحسين (ع)

[١]- **المصدر السابق**، ص ٨٣.

وأعوانه. وتشكل الأصوات المجهورة حضوراً لافتاً في روي المراثي إذا ما قورنت بنظائرها المهموسة، كما أنّ صوتي «الراء» و«النون» أكثر الأصوات المجهورة توظيفاً في الروي، حيث إن صوت الراء في روي القوافي جاء ليؤكد دلالات القوّة والصّلابة والتحدّي والتفاؤل بالمستقبل نظراً لإيحاءاته الصوتية، كما أن صوت النون باقترانه بصوت المد اليائي أو الكسرة في القوافي عبّر عن معاني الحيرة والتفجّع والأنين نظراً لما يمتاز به هذا الصوت من إيحاءات حزينة.

– بالنسبة إلى النتائج المتعلّقة بالسؤال الثاني نلاحظ أنّ التكرار والتجنيس من أهمّ المظاهر الإيقاعيّة الداخلية في المراثي، وأنّ التكرار بمختلف أساليبه يشكل سمة أسلوبيّة بارزة في مراثي السيد الحليّ، حيث لم يأت عشوائياً ضمن النسيج الشعريّ، بل كان يرتبط مباشرة بالبنية الدلالية والإيقاعيّة كقافية داخلية؛ وتتكرّر الأصوات المستعملة في البيت الواحد أو في الأبيات منسجمة مع الحالة النفسية التي يمرّ بها الشاعر ويعيشها كما يتناسب مع المعنى المراد الذي يسعى إلى تقديمه، على سبيل المثال نلاحظ أنّ الشاعر يلجأ إلى استخدام أصوات ذات جرس هادر موسيقياً عندما تقوم الأبيات على دلالة اللوعة والحرقة المضعّفة في نفس الشاعر؛ كما يقوم بتوظيف أصوات الحلق بكثافة على مساحة النصّ الشعريّ لتعزيز شعوره بالاختناق والضيق النفسي والتنفسي لاتّسام هذه الأصوات بصعوبة النطق كون مخرجها من الحلق ذاته. إنّ تكرار الكلمة المجاورة يأتي به السيد الحليّ لغرض التأكيد والتنبيه وجلب انتباه المتلقي على المصاب الجلل والأزمة النفسية التي يعيشها الشاعر كما أنّ هذا النوع من التكرار جاء ليؤكد عظمة الإمام ومكانته الجليلة كروح الأنبياء وضياء عين الرّشاد. بالنسبة لتكرار العبارة فيؤدّي هذا النوع من التكرار إلى لفت انتباه المتلقي بما حلّ بأهل البيت (ع) من دوس كرامتهم وما جرى عليهم من الإهانة والازدراء بوصفه المحور الرئيس الذي تدور حوله المراثي إضافة إلى زيادة الأداء الصوتي وإثراء موسيقى البيت. و في ما يتعلّق بالتجنيس، فإنّ التكامل هو من الأدوار الأكثر ترديداً وتوافراً التي يقوم بها التجنيس في المراثي، حيث أراد الشاعر من خلاله أن يكمل صفات الإمام الحسين (ع) وقيمته المعنويّة أو يقوم بإكمال صفات الأعداء الطغاة الشكليّة والمعنويّة.

قائمة المصادر والمراجع

أ- الكتب العربيّة

١. ابن الشيخ، جمال الدين، **الشعريّة العربيّة**، المغرب: دار توبقال للنشر، ١٩٩٦م.

٢. أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ط٦، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٨م.

٣. البكوش، الطيب، **التصريف العربيّ من خلال علم الأصوات الحديث**، ط٣، تونس: مكتبة الإسكندرية، ١٩٩٢م.

٤. بونجمة، محمد، **الرمزية الصوتية في شعر أدونيس الدلالة الصوتية والصرفية**، القاهرة: مطبعة الكرامة، ٢٠٠١م.

٥. الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٨م.

٦. _____، **أسرار البلاغة**، تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا، بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٨م.

٧. حسان، تمام، **اللغة العربيّة معناها ومبناها**، ط٥، القاهرة: عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، ٢٠٠٦م.

٨. الحليّ، السيد حيدر، **ديوان السيد حيدر الحليّ**، تحقيق: مضر سليمان الحليّ، بيروت: شركة الأعلمي للمطبوعات، ٢٠١١م.

٩. سليمان، أماني داوود، **الأسلوبيّة والصوفية - دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج-**، الأردن، عمان: دار مجدلاوي، ٢٠٠٢م.

١٠. شرتح، عصام، **ظواهر أسلوبيّة في شعر بدوي الجبل**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م.

١١. الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، تونس: منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.

١٢. الطيب، عبد الله، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها.** ج١، بيروت: دار الفكر، ١٩٧٠م.

١٣. عباس، حسن، **خصائص الحروف العربيّة ومعانيها**، دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ١٩٩٨م.

١٤. عبد الجليل، عبد القادر، **الأصوات اللغويّة**، عمان، الأردن: دار صفاء للنشر والتوزيع، ١٩٩٨م.

١٥. الغرفي، حسين؛ **حركة الإيقاع في الشعر العربيّ المعاصر**، المغرب: إفريقيا الشرق، ٢٠١١م.

١٦. القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٩٦م.

١٧. محمّد، إبراهيم عبدالرحمن، **الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية**، لونجمان: الشركة المصرية العالمية للنشر، ٢٠٠٠م.

١٨. المسدّي، عبد السلام، **الأسلوبيّة والأسلوب - نحو بديل ألسني في نقد الأدب**، تونس: الدار العربيّة للكتاب، ١٩٩٧م.

١٩. مصطفى، إبراهيم؛ وأحمد حسن زيات؛ وحامد عبدالقادر؛ ومحمد علي نجار، **المعجم الوسيط**، ط٤، مصر: مجمع اللغة العربيّة، ٢٠٠٤م.

٢٠. المعرّي، أبو العلاء، **الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ**، بيروت: المكتب التجاري للطباعة والنشر، ١٩٨٦م.

٢١. نافع، عبدالفتاح صالح، **عضوية الموسيقى في النص الشعريّ**، الأردن: مكتبة المنار، ١٩٨٥م.

٢٢. اليمني، يحيى بن حمزة العلوي، **الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، ج٢، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠١٤م.

ب- المجلات

٢٣. الصحناوي، هدى، «الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة: "بنية التكرار عند البياتي نموذجاً"»، **مجلة جامعة دمشق**، المجلد ٣٠، العدد٢، ٢٠١٤م، صص ٨٩-١٢٢.

٢٤. العامري، شاكر أحمد طعمة؛ والعامري، محمد علي، «الإيقاع الداخلي في شعر الحاج جواد بدقت: رائيته في رثاء الإمام الحسين (عليه السّلام) أنموذجاً»، **مجلة تراث كربلاء**، السنة ٧، المجلّد ٧، العدد ١-٢، ٢٠٢٠م، صص ٤٧٣-٥٠٤.

چکیده‌های فارسی

عناصر آوا و دلالت‌های آن در دیوان السید حیدر الحلی
(نمونهٔ مورد بررسی سوگ‌سروده‌های اهل بیت علیهم‌السلام)

سمیه حسنعلیان [*]؛ امین نظری تریزی [**]؛ حسین نعمة الركابي [***]

مقالهٔ علمی - پژوهشی صص ۳۰-۱
DOI: 10.22075/lasem.2023.30751.1380

چکیده

واقعه کربلا و شهادت امام حسین علیه‌السلام و یارانش و همچنین هتک حرمت اهل بیت علیهم‌السلام، آزار، اذیت و کشتار ایشان، در فنون ادبی نمود بارزی یافت، جایی که شگفت‌انگیزترین سوگ‌سروده‌ها را می‌توان در ثبت این وقایع و تراژدی بزرگ یافت. سید حیدر حلی از جمله کسانی است که این فاجعه بزرگ را با قلم ادبی خویش به تصویر کشیده است، به طوری که مرثیه بخش اساسی و مضمون اصلی اشعار او را تشکیل می‌دهد و از نظر سبک و سیاق شعر نیازمند تحقیق عمیق است؛ از این رو، هدف پژوهش حاضر بررسی سبکی ساختار آوایی درونی و بیرونی سوگسروده‌های سید حیدر حلی و نقش آن در ایجاد و تکمیل معنا بوده است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که بحر طویل، و بحور مرکب و کامل در سوگسروده‌ها نمود بیشتری داشتند؛ و شاعر توانست با تنوع عواطف و احساسات خود نغمه‌های موسیقایی متفاوتی را از یک بحر استخراج کند. قافیه مطلق در سوگ‌سروده‌ها حضور کامل داشت، در واقع شاعر با کاربرد این نوع قافیه قصد دارد صدای خود را با بالاترین درجه وضوح به گوش مخاطب رساند. اسلوب تکرار با حالت روانی شاعر و با ساختار دلالي سوگسروده‌هایش همخوانی داشت. جناس غیر تام و اشتقاقی در مقایسه با جناس تام، در سوگسروده‌ها حضور چشمگیری داشت؛ این امر مرهون تلاش‌های شاعر در نزدیک‌تر کردن مفهوم و معنای مورد نظر به ذهن خواننده است، در مقایسه با جناس تام که نوعی ابهام در معنای مورد نظر ایجاد می‌کند.

کلید واژه‌ها: ساختار آوایی، ساختار معنایی، سید حیدر حلی، سوگ‌سروده‌ها.

---

[*] – دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.

[**] – استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.(نویسنده مسؤول).ایمیل: aminnazari@saadi.shirazu.ac.ir

[***] – کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۰۸هـ.ش= ۲۰۲۳/۰۵/۲۹م – تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۱۸ هـ.ش= ۲۰۲۳/۱۲/۰۹م.