جُمْهُورِيَّةُ العِرَاقِ

دِيوَانُ الوَقْفِ الشِيْعِيّ

تُرَاثُ الحِلَّة

مَجلَّةٌ فَصْلِيَّةٌ مُحكَّمَةٌ تُعْنَى بِالتُّرَاثِ الحِلِّيِّ

تَصْدُرُ عَنِ:

العَتَبَةُ العَبَّاسِيَّةُ المُقَدَّسَةُ

قِسْمُ شُؤُونِ المَعَارِفِ الإِسْلَامِيَّةِ وَالإِنْسَانِيَّةِ

مَرْكَزُ تُرَاثِ الحِلَّة

مُعتَمَدَةٌ لأَغْرَاضِ التَّرْقِيَةِ العِلْمِيَّة

السَّنَةُ (الرابعة) / المجلَّدُ (الرابع) / العَدَدُ (الثاني عشر)

شوَّال ١٤٤٠هـ / حزيران ٢٠١٩م

العتبة العباسيَّة المقدَّسة. قسم شؤون المعارف الإسلاميَّة والإنسانيَّة. مركز تراث الحِلَّة.
تراث الحِلَّة : مجلَّة فصليَّة محكَّمة تُعنى بالتراث الحِلِّي / تصدر عن العتبة العبَّاسيَّة المقدَّسة قسم شؤون المعارف المعارف الإسلاميَّة والإنسانيَّة مركز تراث الحِلَّة.- الحِلَّة/ العراق : العتبة العباسيَّة المقدَّسة، قسم شؤون المعارف الإسلاميَّة والإنسانيَّة، مركز تراث الحِلَّة. ١٤٣٧ هـ = ٢٠١٦-
مجلَّد : صور طبق الأصل ؛ ٢٤ سم
فصليَّة.-السنة الرابعة، المجلَّد الرابع، العدد الثاني عشر (حزيران ٢٠١٩)-
ردمد: 2412.9615
يتضمَّن ملاحق.
يتضمَّن إرجاعات ببليوجرافيَّة.
النصّ باللغة العربيَّة ؛ ومستخلصات باللغة الإنجليزيَّة.
١. الحِلَّة (العراق)--تاريخ--دوريَّات. ٢. ابن فهد الحِلِّيّ، أحمد بن محمَّد، ٧٥٧-٨٤١ هجريّ--نقد وتفسير--دوريَّات. أ. العنوان

LCC: BP192.8 .A8374 2019 VOL.4 NO. 12

مركز الفهرسة ونظم المعلومات التابع لمكتبة ودار مخطوطات العتبة العبَّاسيَّة المقدَّسة

قَصِيْدَةُ الشَّيْخِ صَالِحِ الكَوَّازِ الحِلِّيّ (ت١٢٩١هـ) فِي رِثَاءِ السَّيِّدَةِ الزَّهْرَاءِ عليها السلام دراسةٌ أُسلوبِيَّةٌ

The Poem of Sheikh Saleh Al-Kawaz Al-Hilli (D. 1291 A.H.) in the Lamentation of Al-Sayyida Al-Zahra (PBUH) Stylistic Study

أ.د. هاشم جعفر الموسويّ

جامعة بابل/كليَّة التربية

م.م. مصطفى صباح الجنابيّ

Prof. Dr. Hashem Jafar Al -Moussawi

University of Babylon/College of Education

Asst. Lect. Mustafa Sabah Al Janabi

ملخَّص البحث

لا ريبَ في أنَّ للشعر العربيّ أسرارًا وجماليَّاتٍ فنيَّةً مقصودةً، فالشاعر ينسجُ أفكاره في القصيدة نسجًا محكمًا ويضعها وضعًا دقيقًا، وتسعى هذه الدراسة للكشف عن أوجه الجماليَّات الكامنة في قصيدةٍ بحقِّ مولاتنا فاطمة الزَّهراء عليها السلام للشاعر صالح الكوَّاز الحِلِّيّ (ت ١٢٩١هـ)، ورصد المظاهر الأسلوبيَّة فيها على المستويات الثلاثة: (الصوتيّ، والصرفيّ، والنحويّ). وفي دراسة المستوى الصوتيّ وجدنا أنَّ استعمال الأصوات المجهورة الشديدة أكثر من استعمال المهموسة الرخوة، وظهر في دراسة المستوى الصرفيّ استعمال الشاعر صيغة (فعَّل) في ستَّة مواضع دلالةً على المبالغة والتكثير، فقد حمله ذوقه اللغويّ؛ ليُفصح عمَّا يُريد إبرازه من بيان عظمة المعنى المراد وأهميَّته، فجاءت هذه الصيغة مناسبة لدلالات القصيدة، وأمَّا على المستوى التركيبيّ فنلاحظ أنَّه أكثر من استعمال التوكيد بصورٍ متنوِّعة؛ لتثبيت الوقائع التاريخيَّة التي وردت في النَّصِّ.

أهميَّة الدراسة: تكمن أهميَّة الدراسة في بيان الأسلوبيَّة اللغويَّة وما تحمله من دلالةٍ في نصٍّ أدبيٍّ؛ للكشف عن الأسرار اللغويَّة الكامنة فيه، وإبراز قيمته اللغويَّة والجماليَّة.

والمنهج المتَّبع في هذه الدراسة هو المنهج الأسلوبيّ؛ لما له من مزايا تتعلَّق باستنتاج الدلالات من المظاهر اللغويَّة الواردة في النصّ.

الكلمات الرئيسة: فاطمة الزهراء عليها السلام، القصيدة، الأسلوبيَّة، المستوى اللغويّ، صالح الحِلِّيّ.

Abstract

There is no doubt that the Arab poetry secrets and artistic aesthetics intended, the poet weaves his ideas in the poem weaving tightly and put it in a delicate situation, this study seeks to uncover the aesthetical aspects inherent in a poem about Fatima al-Zahra the daughter of our prophet Muhammad (peace be upon them) by the poet Saleh al-Kawaz al-Hali (d. 1291 AH) , to observe the stylistic manifestations in it at the three levels: (phonetic, epileptic and grammatical).

In the study of the vocal level, we found that the use of loud sounds more severe than the use of soft marries, and appeared in the study of the literal level of the use of the poet formula verb (a specific Arabic sea of poem) in six points of the signification of impact and exaggeration. He carried his linguistic taste; to express what he wanted to highlight in the statement of the greatness of meaning and significance, this formula came suitable for the implications of the poem. On the structural level, we noticed that it is more than the use of emphasis in various

images; to confirm the historical facts contained in the text.

The importance of the study: The importance of the study in the statement of Stylistic language and its significance in the text of literature; to reveal the secrets of language inherent in it, and highlight its linguistic and aesthetical value.

The methodology used in this study is the stylistic approach, because it has advantages related to the conclusion of semantics from the linguistic features contained in the text.

Key words: Fatima Al-Zahra (peace be upon her), poem, stylistic, linguistic level, Salih Al Hilli.

مقدِّمة البحث

تباينت الآراء في تحديد مفهوم الأسلوب والأسلوبيَّة، وكان لجهود (شارل بالي) أثرٌ بالغٌ في بيان مفهوم الأسلوبيَّة، فيرى أنَّها: «وقائع التعبير اللغويّ من ناحية مضامينها الوجدانيَّة، أي إنَّها تدرس تعبير الوقائع للحساسيَّة المعبَّر عنها لغويًّا، وتدرس أيضًا فعل الوقائع اللغويَّة على الحساسيَّة»[١]. أمَّا (جيرو) تلميذ (بالي) فيعرِّف الأسلوب بأنَّه: «مظهرُ القولِ الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل التي تحدِّدها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلِّم أو الكاتب»[٢]. ولعلَّ هذا التعريف هو أوضح تصوُّرٍ تفصيليٍّ للأسلوب.

وهناك فرق بين مفهومَي الأسلوب والأسلوبيَّة؛ فيرى (فيلي ساندرس) أنَّ نظرية الأسلوب تُستعمل للإشارة إلى علم الأسلوبِ اللغويِّ العامِّ، على حين تُستعمل الأسلوبيَّة للإشارة إلى كلٍّ من علم القواعد التطبيقيَّة للأسلوب، وعلم الوسائل الأسلوبيَّة المعياريَّة والوصفيَّة[٣]، ويتصوَّر (بيير جيرو) أنَّ الأسلوبيَّة دراسة للتعبير اللسانيّ، أمَّا كلمة (أسلوب) إذا أردت أن تعرِّفها، فهي: «طريقةٌ للتعبيرِ عن الفكرِ بوساطةِ اللغة»[٤].

وهكذا يمكننا القول: إنَّ الأسلوب هو الطريقة التي يستعملها الكاتب في كتابة النصوص الأدبيَّة، أمَّا الأسلوبيَّة فيمكن أن نعدَّها منهجًا حديثًا يقوم بدراسة النَّصِّ الأدبيِّ، وإبرازِ أهمِ المظاهر الإبداعيَّة والمزايا الخفيَّة التي تكمن فيها جماليَّة النَّصِّ.

وتأتي أهميَّة الدراسة الأسلوبيَّة على المستوى اللغويّ في فهم النَّصِّ، والاستدلال على المعنى في ضوء الاستعمالات الدقيقة للأصوات والفواصل، والصيغ الصرفيَّة، وأنواع معيَّنة من الجمل والتراكيب، والصيغ الصرفيَّة التي تزيد من تكثيف المعنى المراد إيصاله للمتلقِّي، وكما هو معلوم فإنَّ علم الأسلوب فرعٌ من فروع الدرس اللغويّ الحديث، فهو يُعنى ببيان الخصائص التي تميِّز كتابات أديبٍ ما من غيره(٥).

والمنهج الأسلوبيّ يعتمد «في تحليله على عناصر ثلاثة، هي:

١. العنصر اللغويّ: إذ يُعالج نصوصًا قامت اللغة بوضع رموزها.

٢. العنصر الإقناعيّ: الذي يؤدي إلى أن ندخل في حسابنا مقولات غير لغويّة مثل: (المؤلِّف، القارئ، الموقف التاريخيّ، هدف الرسالة) وغيرها.

٣. العنصر الجماليّ الفنيّ: ويكشف عن تأثير النصّ على القارئ والتفسير والتقييم الأدبيّ له»(٦).

أسئلة البحث

- ما هي العلاقة بين الأصوات وأجراسها، والمعنى الذي تهدف إليه القصيدة؟
- كيف يؤثِّر تنوُّع الصيغ الصرفيَّة في التعبير عن المعاني؟
- ما هي أهمُّ الأساليب النحويَّة المستعملة في القصيدة، وأثرها في دلالة المعنى؟

الفرضيَّات

إنَّ استعمال الأصوات المهموسة الانفجاريَّة، ذات النبرة الصوتيَّة العالية، وتكرار حروف المدِّ وبعض الأصوات المجهورة كـ(الراء)، والوزن العروضيّ المتمثِّل بالبحر

الكامـل، والقافية المتمثِّلة بحرف الغنَّة (النون)، كان لها أثرٌ واضحٌ في الدلالة التي يريد إظهارها الشاعر في النَّصِّ.

مـن المظاهـر الملفتة في النـصِّ تنوُّع الصيغ الصرفيَّة فيما يُناسـب المعنـى كـ(فُعُول، وفعَّـل)، وأيضًا زمن الأفعال، واسـتعمال صيغـة المبنيّ للمجهول بكثـرة، وغيرها من المظاهـر الصرفيَّـة التي جاءت باسـتعمالاتٍ دقيقةٍ تـدلُّ على أنَّها وُضِعـت وضعًا دقيقًا مقصودًا.

أهَمُّ الأسـاليب التي وردت في القصيدة هي: الاسـتفهام، والـشرط الذي تصدَّر القصيدة، والتوكيد، والنداء، والتقديم، وكان لكلِّ أسـلوبٍ اسـتعمال خاصٌّ يتَّفق مع المعنى المشار إليه ويُحاول إبرازه في ضوء الخصائص الفنيَّة له.

منهج البحث

إنَّ المنهج المتَّبع في هذه الدراسة هو المنهج الأسلوبيّ؛ لما له من مزايا تتعلَّق باستنتاج الدلالات من المظاهر اللغويَّة الواردة في النصِّ.

وقد قسـمت مادَّة الدراسة على تمهيد مختصر عن سيرة الشيخ الكوَّاز وقصيدته، ثمَّ ثلاثة مباحث، أوَّلها اختصَّ بدراسة المستوى الصوتيّ، وثانيها بدراسة المستوى الصرفيّ، وثالثها بدراسة المستوى التركيبيّ.

التمهيد

الشيخ صالح الكوَّاز الحِلِّيّ وقصيدته

هو الشيخ صالح بن مهديّ بن حمزة الشمريّ الحِلِّيّ، ولد سنة ١٢٣٣هـ، وتوفِّي سنة ١٢٩١هـ بالحِلَّة السيفيَّة، ونُقل إلى النجف فدُفن فيها، وهو أخو الشيخ حمَّادي الكوَّاز رحمه الله، وكان أكبر من أخيه المذكور، وكان كوَّازًا من أسرة يصنعون الفخار والكيزان بالحِلَّة، عُرف عنه أنَّه صاحب نوادر وفكاهات كثيرة، وكان مكثرًا من الشعر، لا يقلُّ شعره عن ألفي بيت، وهو ممَّن جوَّد في رثاء الحسين الشهيد عليه السلام[٧].

كان من نوابغ الشعراء، تزعَّم المدرسة الحِلِّيَّة أواسط القرن الثالث عشر، فأسَّس مدرسته الخاصَّة التي تقابل مدرسة عبد الغفَّار الأخرس البغداديَّة، ومدرسة عبد الباقي العمريّ الموصلِّيَّة، أخضع الشيخ صالح الكوَّاز القضيَّة التاريخيَّة لقصيدته، وقادها إلى حيث يتنقَّل في أغراضه الشعريَّة، وجعل من الحدث الكربلائيّ وحدة التعامل الغالبة في مقطوعاته الأدبيَّة، وكانت قضيَّة الزهراء عليها السلام بكلِّ مأساتها هي ديباجةُ كربلائيَّاته، ولعلَّه يختتم قصيدته بها؛ ليُرجع واقعة الطَّفِّ إلى تلك المأساة.

شكَّلت فاجعة كربلاء ومأساة السيِّدة الزهراء عليها السلام وحدة موضوع في أدبيَّات الكوَّاز، واستطاع أن يدمج الغَرَضَين في غرضٍ واحدٍ متكاملٍ، وأفاد من سرد الواقِعَتَين التلازم التاريخيّ لمجريات الحدث الفاطميّ؛ ليربطه بالحدث الحسينيّ، لذا جاءت قصائده الحسينيَّة المطعَّمة بالمأساة الفاطميَّة من أروع ترنيماته الكربلائيَّة، وإلى

ذلك أشارت شهادة الشاعر السيِّد حيدر الحِلِّيّ في مكانة الكوّاز؛ إذ ذكر أنَّه: أطول الشعراء باعًا في الشعر، وأثقبهم فكرًا في انتقاء لآلي النظم والنثر، خطيب مجمعة الأدباء، والمشار إليه بالتفضيل على سائر الشعراء[٨].

له ديوان شعر باسم (ديوان الشيخ صالح الكوّاز الحِلِّيّ)، حقَّقه وشرحه الشيخ محمَّد عليّ اليعقوبيّ، طُبع في النجف سنة ١٣٨٤هـ.

قصيدة الشيخ صالح الكوّاز الحلّيّ[٩]

لَوْلَا سُقُوْطُ جَنينِ فَاطِمَةَ لَمَا ... أَوْدَى لَهَا فِي كَرْبَلَاءَ جَنِينُ

وَبِكَسْرِ ذَاكَ الضِلْعِ رُضَّتْ أَضْلُعٌ ... فِي طَيِّهَا سِرُّ الإِلهِ مَصُوْنُ

يَا قَلْبُ مَا هَذَا شِعَارُ مُتَيَّمٍ ... وَلَعَلَّ حَالَ بَنِي الغَرَامِ فُنُوْنُ

خَفِّضْ فَخَطْبُكَ غَيْرُ طَارِقَةِ الهَوى ... إِنَّ الهَوى عَمَّا لَقِيْتَ يَهُوْنُ

مَا بَرَّحَتْ بِكَ غَيْرُ ذِكْرَى كَرْبَلَاء ... فَإِذَا قَضَيْتَ بِهَا فَذَاكَ يَقِيْنُ

وَرَدَ ابْنُ فَاطِمَةَ المَنُوْنَ عَلَى ظَمَا ... إِنْ كُنْتَ تَأْسَفُ فَلْتَرِدْكَ مَنُوْنُ

وَدَعِ الحَنِيْنَ فَإِنَّهَا العُظْمَى فَلَا ... تَأْتِي عليها حَسْرَةٌ وحَنِينُ

ظَهَرَتْ لَهَا فِي كُلِّ شيءٍ آيَةٌ ... كُبْرَى فكادَ بها الفَنَاءُ يَحِينُ

بَكَتِ السَّمَاءُ دَمًا وَلَمْ تَبْرُدْ بِهِ ... كَبِدٌ وَلَوْ أَنَّ النُّجُوْمَ عُيُوْنُ

نَدَبَتْ لَهَا الرُّسُلُ الكِرامُ ونَدْبُهَا ... عَنْ ذِي المَعَارِجِ فِيْهِمُ مَسْنُوْنُ

فَبِعَيْنِ نُوْحٍ سَالَ مَا أَرْبَى عَلى ... مَا سَارَ فِيْهِ فَلْكُهُ المَشْحُوْنُ

وَبِقَلْبِ إِبْرَاهِيْمَ مَا بَرُدَتْ لَهُ ... مَا سَجَّرَ النُّمْرُوْدُ وَهْوَ كَمِيْنُ

وَلَقَدْ هَوَى صَعِقًا لِذِكْرِ حَدِيْثِهَا ... مُوْسَى وَهَوَّنَ مَا لَقِي هَارُوْنُ

وَاخْتَارَ يَحْيَى أَنْ يُطَافَ بِرأسِهِ ... وَلَهُ التَّأَسِّي بِالحُسَيْنِ يَكُوْنُ

وَأَشَـــدُّ مِمَّـا نَـابَ كُـلَّ مُـكَـوَّنٍ ... مَـنْ قَـالَ قَـلْـبُ مُحَـمَّـدٍ مَحْـزُوْنُ
فـحـراكُ تَـيْـمٍ بـالـضَّـلالـةِ بَـعْـدَهُ ... لِـلْـحَـشرِ لا يـأتِي عَـلَـيْـهِ سُـكُـونُ
عَـقَـدَتْ بِـيَـثربَ بَـيْـعةً قُـضيَتْ بِها ... لـلـشِّـركِ مِـنْـهُ بَـعْـدَ ذَاكَ دُيُـونُ
بِـرُقِـيِّ مَـنْـبِـرِهِ رَقَـى في كربلا ... صَـدْرٌ وَضُـرِّجَ بـالـدِّمـاءِ جَـبِـيْنُ
وكَـذَا عَـلِيٌّ قَـوْدُه بِـنَـجـادِهِ ... فـلَـهُ عَـلِيٌّ بـالـوَثَـاقِ قَـرِيْـنُ
وَكَـمَا لِـفـاطِـمَ رَنَّـةٌ مِـنْ خَـلْـفِـهِ ... لِـبَـنَـاتِـهَـا خَـلْـفَ الـعَـلِـيلِ رَنِـينُ
وَبِـزَجـرِهَـا بِـسِـيَـاطِ قُـنفُذَ وُشِّـحَـتْ ... بِـالـطَّـفِ مِـنْ زَجْـرٍ لَهُـنَّ مُـتُـونُ
وبِـقَـطْـعِـهِـمْ تِـلـكَ الأَرَاكَـةَ دُونَـهَـا ... قُـطِـعَـتْ يَـدٌ فِي كَـرْبَـلا وَوَتِـيْـنُ
لَـكِـنَّـمَا حَـمْـلُ الـرُّؤُوْسِ عَـلَى القَنَا ... أَدْهَـى وَإِنْ سَـبَـقَـتْ بِـهِ صِـفِّـيْـنُ
كُـلٌّ كِـتَـابُ اللهِ لـكِـنْ صَـامِـتٌ ... هَـذَا وَهَـذَا نَـاطِـقٌ وَمُـبِـيْـنُ

المبحث الأوَّل

المستوى الصوتيّ

للدراسة الصوتيَّة أثرٌ بالغٌ في تحليل النصوص وبيان الدلالات، فهي انعكاسٌ لانفعالات الشاعر أو الكاتب؛ لما تحمله هذه الأصوات من صفاتٍ وميِّزاتٍ تُساعد في ردف المعنى الذي يقصدُه الشاعر، «وليس يَخفى أنَّ مادّة الصوت هي مظهرُ الانفعال النفسيّ، وأنَّ هذا الانفعال بطبيعته إنَّما هو سببٌ في تنويع الصوت، بما يخرج فيه مدًّا أو غنَّةً أو لينًا أو شدَّةً»(١٠). وسنتناول في هذا المستوى: الإيقاع الداخليّ والخارجيّ للقصيدة، وأثره في المعنى الذي يرمي إليه النصّ.

الإيقاع

عرَّفه محمود السعديّ فقال: «صيغة معيَّنة من النظم يصوغها صانع الإيقاع بعمليَّة أساسها هيكلة وهندسة تتألَّف وفقها عناصره الماديَّة في هيأة متماسكة تتعلَّق أجزاؤها بعضها ببعض، وبعضها بالكلِّ»(١١)، وعرَّفه الأستاذ شكري محمَّد بقوله: «هو عبارة عن تردُّد ظاهرة صوتيَّة ما على مسافاتٍ زمنيَّةٍ محدَّدة النسب»(١٢).

وفي ضوء ذلك يتَّضح لنا أنَّ للإيقاع نظامًا محدَّدًا ودقيقًا في التعامل مع المفردات؛ لتحقيق النغم المبتغى توظيفه في النصِّ. وينقسم الإيقاع إلى إيقاع خارجيّ، وإيقاع داخليّ:

أوَّلًا: الإيقاع الخارجيّ، المتمثّل بالوزن والقافية

الـوزن: من أهمِّ شروط بناء القصيدة أن تكـون ذات وزن من الأوزان العروضيَّة التـي تعارفـت عليهـا الثقافـة الشـعريَّة العربيَّة، والـوزن في الشـعر يماثـل الإيقاع في الموسيقى(١٣).

اتَّخـذت مرثيَّة الشـيخ الكـوَّاز المكرَّرة سـتّ مـرَّات قالبًا لهـا تُصاغ فيـه الألفاظ والمعاني(١٤)، ولعلَّ في اختيار الشـاعر لبحر (الكامل) من بين البحور الشـعريَّة الأُخرى دلالة تتجلَّى في ضوء ما انماز به هذا الوزن من سعة في تفعيلاته، فهو يمنح الشاعر مجالًا أكبر من غيره للتعبير عمَّا يجول في خلجاته من الحزن والألم تجاه المظلوميَّة التي عانى منها أهل البيت عليهم السلام، فهو يُهيِّئُ للشـاعر الانتقال بطريقةٍ متجانسةٍ والتنويع بشكلٍ منسجمٍ، فقد ساعده اختيار هذه التفعيلة:

متـفـاعـلـن، متـفـاعـلـن، متفاعلن متـفـاعـلـن، متـفـاعـلـن، متفاعلن

عـلى التنقُّل من حادثة إلى أخرى، من رثاء فاطمة الزَّهـراء عليها السلام إلى واقعة الطفِّ الأليمة وبالعكـس، ثـمَّ نـراه يتنقـل عبر الحـوادث والأزمنـة بصورة سلسـة مترابطـة، وهذا ما يؤكِّده الدكتور إبراهيم أنيس، إذ يقول: «وعلى أنَّنا نستطيع ونحن مطمئنُّون، أن نُقرِّر أنَّ الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيَّر عادةً وزنًا طويلًا، كثير المقاطع، كالطويل مثلًا، يصبُّ فيه من أشجانه ما ينفِّس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع، تأثَّر بالانفعال النفسيّ، وتطلَّـب بحرًا قصيرًا يتلائَم وسرعة التنفُّس، وازدياد النبضات القلبيَّة»(١٥).

ولعلَّ اختيار هذا البحر أتاح له ما لا يُتيح له غيره من البحور الشـعريَّة في بثِّ هذه المشاعر الصادقة في رثاء بيت النبوَّة عليهم السلام.

القافية: تُعدُّ القافية إلى جانب الوزن العروضيّ، من أبرز المقوِّمات في بنية القصيدة العموديَّة، وهي التي تعطيها صورتها الشعريَّة المميَّزة، فلا شِعر بلا وزن وقافية، فهكذا حدَّ العرب الشعر بأنَّه: قولٌ موزونٌ مقفًّى، والقافية هي المحطَّة التي ينتظرها قارئ الشعر أو سامعه بشغفٍ وترقُّبٍ، فهي نهاية البيت، وهي وحدة موسيقيَّة خاصَّة تتعوَّد عليها الأذن وتنتظرها بعد معرفتها في أوَّل بيت من القصيدة(١٦)، وللقافية أثرها البارز في تأكيد المعنى بوصفها النهاية البارزة في البيت، بحيث يصبح الصوت النغميّ متوافقًا مع الألفاظ المبثوثة في بقيَّة البيت؛ لتنهض بغاية مفردة تتوَّج بإدخال القارئ إلى صميم التجربة الشعريَّة(١٧).

وجاءت قافية القصيدة (حرف النون)، وهو حرف غنَّة، والغنَّة من علامات قوَّة الحرف، ومثلها التنوين، وهو أيضًا من الحروف المجهورة، والجهر: هو انحباس جري النفس عند النطق بالحرف؛ لقوَّة الاعتماد على المخرج، ويحدث حينما تقترب الأوتار الصوتيَّة بعضها من بعض في أثناء مرور الهواء، فعندما يضيق الفراغ بينهما ذبذبات منتظمة حال مرور الهواء، قال سيبويه في وصف المجهور: «حرفٌ أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه حتَّى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت»(١٨).

وهي ملائمة للجوِّ العامِّ للقصيدة؛ إذ إنَّها اتَّسمت بالجهر لإعلاء كلمة الحقِّ وبيان المظلوميَّة التي جرت على آل بيت رسول الله عليهم السلام، وانمازت أيضًا بالقوَّة، دلالةً على بشاعة العمل الذي صنعوه مع الزكيَّة الطاهرة؛ وتأكيدًا لارتباط حادثتها بحادثة الطفِّ من حيث هول المصاب وتكالب الأعداء؛ وإحساس الشاعر بالألم والحسرة، وهذا يبدو جليًّا في البيت الثالث، قوله:

يا قلبُ ما هذا شعارُ متيَّمٍ ... ولعلَّ حالَ بني الغرامِ فنونُ

فنراه يستفتح البيت بالنداء، وهو نداء غير العاقل أنزله منزلة العاقل، ونرى العتاب والحزن يُهيمن على الشاعر، وهو ينادي القلب استنهاضًا للمشاعر، واستشعارًا بحزنٍ قادمٍ مُودعٍ في طيَّات أبيات القصيدة التي سترِدُ تباعًا.

ثانيًا: الإيقاع الداخليّ

يُعدُّ الإيقاع الداخليّ للقصيدة الطابع الخاصّ الذي ينماز به شاعرها من غيره، في ضوء استعماله الدقيق للمفردات، وانتقائه الكلمات والحروف التي تنسجم مع دلالات القصيدة، ممَّا يساهم في تكثيف المعنى الذي يرمي إليه النصّ، «ومن هنا ينبغي التمييز بين الإيقاع المتولِّد من الانفعالات النفسيَّة، وبين الإيقاع المتولِّد من الأوزان العروضيَّة، فالإيقاع النفسيّ، إيقاع داخليّ (معنويّ) معبَّر عنه بنظام العلاقات اللُّغويَّة، الحروف والألفاظ، والكلمات، والحروف. على حين أنَّ الإيقاع العروضيّ، إيقاع صوتيّ (تقليديّ)، مُعبَّر عنه بنظام التفاعل العروضيَّة (البحور والأوزان)، فالإيقاع النفسيّ للشعر: هو خلاصة لغة نفسيَّة قبل أن يكون لغة عروضيَّة، فينفعل بها الشاعر ويتفاعل معها»[١٩]، ومن أهمِّ مظاهر الإيقاع الداخليّ للنصِّ:

١. التَّكرار:

وهو من المظاهر اللُّغويّة المهمَّة التي عرفها العرب منذ الجاهليَّة، وقد بيَّن ابنُ فارس (٣٩٥هـ) أنَّه من سنن العربيَّة، فقال: «وسُنن العرب التكرير والإعادة؛ إرادةَ الإبلاغ بحسب العناية بالأمر»[٢٠]، وقال فيه السيوطيّ (٩١١هـ): «هو أبلغ من التوكيد، وهو من محاسن الفصاحة»[٢١]. والتكرار في نونيّة الشيخ صالح الحِلِّي يُشكِّل ظاهرة أسلوبيَّة ملحوظة، وجاء التكرار في القصيدة على أنماط وأنساق عدَّة:

* **لفظة (فاطمة)**: تكرَّر هذا الاسم المبارك في القصيدة ثلاث مرَّات، في البيت الأوَّل، والبيت السادس، والبيت العشرين، وهو يوحي بحضورها القويّ في ذهن الشاعر؛ لكونها العنصر الرئيس الذي بُني عليه النصّ، فنراها وردت في أوَّل النصِّ ووسطه ونهايته، وهذا التكرار يكشف عن رغبة الشاعر في استجلاء قيمة هذه الشخصيّة العظيمة، ومنزلتها عند الله ﷻ ورسوله ﷺ، فهي بنت أحبِّ الخلق إلى الله، هذا جانب، والجانب الآخر، بيان المظلوميَّة التي وقعت عليها، من سقوط جنينها، وكسر ضلعها، وما لحق بها إثر تلك الحادثة الشنيعة التي أدَّت إلى استشهادها، فنراه يلحُّ إلحاحًا مُبرمًا على هذا المعنى، ويتَّضح لنا ذلك في ضوء الضمائر التي تعود على هذا اللفظ، فقد جاءت بصيغة الضمير المتَّصل في أحد عشر موضعًا، وهذه نسبة كبيرة جدًّا، يتبيَّن منها مدى عناية الشاعر بذكر شخص الزهراء عليها السلام؛ لكونها المحور الذي تدور حوله الحوادث والموضوعات الفرعيَّة التي جاءت في القصيدة.

ومن دلالات تكرار هذا الاسم إبراز فاعليَّة الحدث[٢٢]، ولعلَّ هذا ما أراده الشاعر، وهو إبراز فاعليَّة حدث المظلوميَّة في ضوء الأبيات التي ذُكِر فيها الاسم الشريف، وهي:

لَوْلَا سُقُوْطُ جَنِينِ فَاطِمَةَ لَمَا أَوْدَى لَهَا فِي كَرْبَلَاءَ جَنِينُ

فهنا يُشير إلى حدثيَّة سقوط الجنين، وبيان حجم هذه الجريمة بحقِّ بضعة النبيّ ﷺ، وفي قوله:

وردَ ابنُ فاطمةَ المنونَ على ظَما إنْ كنتَ تأسفُ فلْترِدكَ منونُ

فهنا يُجسِّد حدث استشهاد الإمام الحسين عليه السلام، وكيف ورد المنون (الموت) وهو على ظمأ.

وفي قوله:

وَكَـمَا لِـفـاطِـمَ رَنَّـةٌ مِـنْ خَـلْـفِـهِ لِـبَـنَـاتِهَـا خَـلْـفَ الـعَـلِـيـلِ رَنِـيـنُ

فهـو يُمثِّـل حالهـا، وكيف كان لهـا في تلك الحالـة رنَّـةٌ للمصيبة مـن خلف أمير المؤمنين عليه السلام، ويشـبِّه هذه الرنَّة بأنين السبايا من خلف الإمام زين العابدين عليه السلام في واقعة الطفِّ الأليمة.

* **صوت الراء**: من المظاهر الصوتيَّة التي اشـتملت عليها القصيدة تكرار (حرف الراء)، ولهذا الصوت صفة مميَّزة، وهي صفة التكرار، يقول د. إبراهيم أنيس: «والصفة المميِّزة للراء هي تكرُّر طرق اللسان للحنك عند النطق بها»[٢٣]. وقد تكرَّر هذا الصوت (٤٩) مرَّة، واسـتعمله الشـاعر في جميع أبياته، سوى بيتَين اثنَين، فهو يستعمله في البيت الواحد بنسـبة تتراوح من (٢-٦) مرَّات، وهذا التكـرار يُوضِّح لنا حال القلق والتوتُّر والانفعال الذي يعيشـه الشـاعر بسـبب ذِكره لهذه الحوادث الأليمة في سرِّه وفي علنه، ونلمس ذلك واضحًا عند ذكره حالة الإمام الحسـين عليه السلام وهو مُدمى الجبين، فهو يعمد إلى تكـرار حـرف الـراء (٦) مرَّات في بيتٍ واحـد؛ ليتَّضح لنا مدى الحـزن المخيِّم على الشاعر إثر هذا المصاب الجلل، ومن أمثلة ذلك قوله:

بِـرُقِـيِّ مَـنْـبِـرِهِ رَقَـى في كربلا صَـدْرٌ وَضُرِّجَ بـالـدِّمـاءِ جَـبِـيْنُ

ثُمَّ إنَّ اسـتعمال (حـرف الراء) بما يحمله من صفة القلق وعدم الاسـتقرار لتكراره قد أعطى للشـاعر شرعيَّـة التنقُّل وعدم الثبـات في سرد الأحداث، وهـذا ما نلاحظه في انتقالاته من عصرٍ إلى آخر بصورة إيقاعيَّة متناغمة متجانسـة لا يشـوبها الخلل، على الرغـم من بُعد المسـافة بين كلِّ واحدٍ منهم، فهو يتنقَّل مـن عصر النبيّ نوح عليه السلام، ثمَّ إلى النبـيّ إبراهيم عليه السلام، ثمَّ إلى النبيّ موسـى عليه السلام، ثمَّ إلى النبيّ يحيـى عليه السلام، وهو انتقالٌ تضمَّنه

الترتيب الزمنيّ لبعثة الأنبياء عليهم السلام، مع الإشارة إلى أبرز الأحداث والمنعطفات التي حلَّت بهم، ومدى ارتباطها بالوقائع التي ذكرها وأشار إليها الشاعر في قصيدته، فنجد تقنيَّة اقتصاد السرد القصصيّ في ظلِّ ذِكره الأحداث والسنن التاريخيَّة لحركة الأنبياء باختزالٍ واختصار، قال:

فَبِعَيْنِ نُوْحٍ سَالَ مَا أَرْبَى عَلى ... مَا سَارَ فِيْهِ فلْكُهُ المَشْحُوْنُ
وَبِقَلْبِ إبْرَاهِيْمَ مَا بَرُدَتْ لَهُ ... مَا سَجَّرَ النُّمْرُوْدُ وَهْوَ كَمِيْنُ
وَلَقَدْ هَوَى صَعِقًا لِذِكْرِ حَدِيْثِهَا ... مُوْسَى وَهَوَّنَ مَا لَقِي هَارُوْنُ
وَاخْتَارَ يَحْيَى أَنْ يُطَافَ بِرأسِهِ ... وَلَهُ التَّأسِّي بِالحُسَيْنِ يَكُوْنُ

ونرى الشاعر يعدل عن ذِكر (حرف الراء) في بيتين فقط:

البيت الخامس عشر:

وأشدُّ ممَّا ناب كلّ مُكوَّنٍ ... مَن قال قلبُ محمَّدٍ محزونُ

ولعلَّ الشاعر عدل عن بيان سمة القلق والاضطراب على المستوى الصوتيّ في هذا البيت؛ لما فيه من حالة الاستقرار، فهو بعد أن يستعرض حزن الرسل بطريقةٍ فنيَّة لم يعهد إليها قبله أحد، انتهى بخاتم النبيين صلى الله عليه وآله، وهو صاحب المصاب الأعظم؛ لكونها ابنته وبضعته، فالشاعر هنا يُشير إلى أنَّ الحزن قد استقرَّ في قلب محمَّد صلى الله عليه وآله؛ إثر ما جرى على ابنته من مظلوميَّة بعد وفاته، أودت بها إلى أن تفارق الحياة وهي في ربيع حياتها.

والبيت الأخير، قوله:

كُلٌّ كِتَابُ اللهِ لكِنْ صَامِتٌ ... هَذَا وَهَذَا نَاطِقٌ وَمُبِيْنُ

وفي هذا البيت أيضًا عدل الشاعر عن تكرار (حرف الراء)؛ لكونه ختامًا للمقابلات بين حادثة الزَّهراء عليها السلام، وواقعة الطفِّ، ويذهب الشاعر في نهاية القصيدة إلى أنَّ مصاب

الطفِّ كان أعظم مصابٍ عرفته الإنسانيَّة.

* **تكرار حروف المدِّ**: من المظاهر الأسلوبيَّة في القصيدة تكرار حروف المدِّ، فقد تكرَّر صوت الألف (١٠٦) مرَّة، وصوت الياء (٦١) مرَّة، وصوت الواو (٥٧) مرَّة، وكما هو معلوم فإنَّ هذه الحروف تحتاج إلى زمنٍ أطول من الحروف الأخرى عند النطق بها، وهذا الأمر يُعطيها قدرة عالية في التكيّف الموسيقيّ في بناء النصّ، فتمنح المتلقّي ألحانًا مختلفة وتأثيراتٍ نفسيَّةً متنوّعةً، وتخلق نوعًا من الانسجام بين الموسيقى والحالة النفسيَّة للشاعر[٢٤]، فقد فرض تكرار أصوات المدِّ حالة الحزن التي خيَّمت على جوانب القصيدة جميعها، معبِّرة ما يعتري الشاعر من آهاتٍ وأحزانٍ تكلَّل بها إثر سرده تلك الوقائع المؤلمة.

٢. جهر الأصوات وهمسها:

للأصوات أثرٌ كبير في التعبير عن المعنى الذي يقصده الشاعر؛ لأنَّ صفة الأصوات وميزاتها هي المعيار الرئيس الذي يعتمد عليه الشاعر للتعبير عن غرضه المقصود، ومن المعروف أنَّ لكلِّ صوتٍ صفات ومميِّزات خاصّة، وهذه الصفات لها علاقة وثيقة مع دلالة الكلمة والمعنى الذي يُريد الشاعر بيانه[٢٥].

بلغ عدد الأصوات المجهورة في القصيدة (٥٦٣)، على حين بلغت المهموسة (١٥٦)، وعلى الرغم من أنَّ بعضهم عندما يرى كثرة الأصوات المجهورة يوعز الأمر إلى دلالة النصِّ، وربط ذلك بالمعنى، لكن إذا تأملنا في قول إبراهيم أنيس لتبيَّن لنا أنَّ لا علاقة لكثرة الأصوات المجهورة على المهموسة بالدلالة، قوله: «وقد برهن الاستقراء على أنَّ نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس وعشرين في المئة منه، في حين أنَّ أربعة أخماس الكلام يتكوَّن من أصوات مجهورة»[٢٦]. لكن يمكن

ملاحظة تكرار صوت معيَّن مشكِّلًا بذاته ظاهرة أسلوبيَّة، مثال ذلك ما ورد من تكرار صوت الباء في (٥٢) موضعًا، وهي نسبة كبيرة قياسًا بحجم القصيدة، فنراه يُغطِّي جملة النصِّ؛ لِما لهذا الصوت من صفَتَي (الجهر والشدَّة)، وهذا انعكاس واضح لقوَّة النصِّ وما يُريد الشاعر الإبلاغ عنه من المصاب والهوان الذي مسَّ آل بيت رسول الله عليهم السلام، وعن الجرائم التي ارتُكِبت بحقِّهم.

وتكرَّر حرف الميم أيضًا في (٥٢) موضعًا، مساويًا لحرف الباء، ولعلَّ سبب ذلك ما يحمله هذا الصوت من صفة الجهر والغنَّة، وقد سبق الذكر بأنَّ الغنَّة من علامات قوَّة الحرف، وقد يساعد الشاعر للوصول إلى مبتغاه وبيان قصده، وإذا تأمَّلنا في هندسة الشاعر في كيفيَّة توزيع هذا الحرف على أبيات القصيدة، سيتَّضح لنا مدى موهبته وفطرته الشعريَّة في تكثيف المعنى المراد إيصاله للمتلقِّي.

المبحث الثاني

المستوى الصرفيّ

عـرَّف ابن الحاجـب (٦٤٦هـ) علم الـصَّرف بما نصُّه: «التصريـف: علم بأصول تعرف بها أحوال أبنية الكلم التي ليس بإعراب»[٢٧]. ويُعرِّف المحدثون الدلالة الصرفيَّة بأنَّها: «ذلك النوع من الدلالة المستمدَّة عن طريق الصيغ وبنياتها»[٢٨].

تجسَّـدت المظاهر الأسلوبيَّة على المستوى الصرفيّ في قصيدة الشيخ الكوَّاز بأشكالٍ عدَّة، أهمها:

١. **تنوُّع الأفعال**: اسـتعمل الشـاعر أفعالًا متنوِّعةً عدَّة بنسبٍ متفاوتة، فقد ورد الفعل الماضي سـتًّا وعشرين مرَّة، وورد المضارع ثـلاث مرَّات، وكذلك فعل الأمر، وفي ضوء هذه الإحصائيَّة نلاحظ هيمنة الفعل الماضي على بقيَّة الأزمنة، في حـين نلمـس انخفاضًا كبيرًا في زمن المضارع والمسـتقبل، ولا شـكَّ في أنَّ استعمال الشاعر لهذه الأزمنة وبهذه النسب يوحي إلى ما يُشير إليه النصّ، فهو يُعبِّر في ضوء اسـتعماله الزمن الماضي بهـذه الكثرة عن أحداث ووقائع تاريخيَّة حدثـت قبل قرون عدَّة مفادها توثيق هذه الأحـداث فهي وثيقة يُدان بها كلُّ من نفَّذ وشـارك وتآمر من جانب، وكيفيَّة حدوثها بشـكلٍ مفصَّلٍ من جانبٍ آخر، فضلًا عـن أنَّ سرد الألفاظ بصيغة الماضي مرَّات عدَّة يقرِّب الحدث إلى زمن المتلقِّين، ولاسيَّما أنَّ ذاكرتهم الجمعيَّة تختزن ذلك الحدث بتفاصيله كلِّها،

ممَّا يشكِّل انزياحًا في زمن الماضي، وقربًا إلى زمن الحال.

٢. **صيغة المبنيّ للمجهول**: وردت صيغة الفعل الماضي المبنيّ للمجهول في القصيدة في خمسة مواضع، هي: (رُضَّت، قُضِيت، ضُرِّج، وُشِّحت، قُطِعت)، ولا جرم أنَّ استعمال هذه الصيغة بشكلٍ متوالٍ ومتقارب في أبيات القصيدة إنَّما يدلُّ على ظاهرة أسلوبيَّة أشار إليها النُّحاة مسبقًا بشكلٍ مجمل، «إنَّما حذف الفاعل لخمسة أوجه، أحدها أَلَّا يكون للمتكلمِّ في ذكره غرض، وقد استشعر ذلك عبد القاهر الجرجاني في قوله تعالى: ﴿وَغِيضَ ٱلۡمَآءُ وَقُضِيَ ٱلۡأَمۡرُ﴾[٢٩]، بما نصّه: «فجاء الفعل على صيغة (فُعِل) الدالَّةِ على أنَّه لم يَغِضْ إلَّا بأَمر آمرٍ وقُدرةِ قادرٍ، ثمَّ تأكيدُ ذلك وتقريرُه بقولهِ تعالى: ﴿وَقُضِيَ ٱلۡأَمۡرُ﴾»[٣٠]، والثاني أنْ يُترك ذِكره تعظيمًا له أو احتقارًا، والثالث أن يكون المخاطب قد عرفه، والرابع أن يخاف عليه من ذكره، والخامس ألَّا يكون المتكلِّم يعرفه»[٣١]، وفي ضوء سياق النصِّ فإنَّ الشاعر يعدل عن ذكر الفاعل لهذه الجرائم البشعة بحقِّ بيت النبوَّة؛ لأسبابٍ منها: تحقيرهم وتصغيرهم؛ لكونهم تجاسروا على بضعة رسول الله وآل بيته عليهم السلام، ومنها: لأنَّ الشاعر يعرفهم، فهو لم يذكر أسماءهم بشكلٍ مفصَّل حرصًا على وحدة المسلمين وعدم إثارة الفتن والأحقاد، فضلًا عن الغرض الرئيس لطوي الفاعل، وهو التركيز على الحدث؛ لأنَّه غرض المتكلِّم، وغاية المتلقِّي، زد على ذلك سرعة الحدث وتوكيده والتعجب من عمل القوم المشين الذي يتنافى مع القيم الإسلاميَّة، بل القيم العربيَّة، ومن هنا جنف الشاعر إلى نسقيَّة المبني للمجهول، فالجرائم التي ارتُكِبت بحقِّها عليهم السلام وبحقِّهم صلوات الله عليهم أجمعين من رضِّ الضلع، وعقد بيعاتٍ للتآمر وتفريق صفوف المسلمين، وقطع كفَّين و... الخ، ممَّا يتركَّز عليها الكلام

فتحلُّ من التركيب اللغويّ محلَّ العناية القصوى، ونلحظ أنَّ العاطفة الصادقة المتدفِّقة لدى الشاعر قد انعكست بشكلٍ لافتٍ للنظر في لغته الشعريَّة.

٣. **أهمُّ الصيغ الصرفيَّة التي استعملها الشاعر:**

- **(فُعُول)**: استعمل الشاعر صيغة فعول مصدرًا، في قولهِ:

لَـوْلَا سُقُوْطُ جَنينِ فَاطِمَةَ لَمَا أَوْدَى لَهَا فِي كَـرْبَـلَاءَ جَنِينُ

نلحظ أنَّ دلالة المصدر (سقوط)، دلالة قصديَّة ممهِّدة لدلالة سقوط الحسين عليه السلام يوم كربلاء، فهذه الدلالة الحسِّيَّة، تناسب بشاعة الموقف الذي مرَّت به الزهراء عليها السلام، وما جرى على الحسين الشهيد من ظلم، فدلالة الانكسار ظاهرة في المصدر المنهوي من أعلى إلى أسفل.

- **(فعَّل)**: استعمل الشاعر هذه الصيغة في ستَّة مواضع، هي: (خَفِّضْ، بَرَّحَتْ، سَجَّر، هَوَّنَ، ضُرِّجَ، وُشِّحَتْ)، وهذه الصيغة الفعليَّة تدلُّ على المبالغة والتكثير[٣٢]، وهي ظاهرة أسلوبيَّة استلهمت الشاعر، فقد حمله ذوقه الخاص إلى مثل هذه الاستعمالات؛ ليُفصح عمَّا يُريد بيانه من إظهار شدَّة هذا الأمر وأهميَّته، فجاءت هذه الصيغة مناسبة للسياق العامِّ للقصيدة، فهو مليءٌ بالأحداث المفجعة، والتَّأسِّي لها.

المبحث الثالث

المستوى التركيبيّ

ليس الوصف النحويّ جامدًا خاليًا من الدلالة؛ إذ إنَّ المستوى النحويّ وصف للعلاقات التي تربط عناصر الجملة الواحدة بعضها ببعضها الآخر(٣٣). وكما هو معروف أنَّ الكلام يُقسم إلى خبر وإنشاء، وما يعنينا في هذه الدراسة الأساليب الإنشائيَّة، واستعمال حروف الجرِّ، وسنحاول في قصيدة الشيخ صالح الحِلِّيّ بيان الدلالة الفنيَّة لهذه الأساليب وعلاقتها على مستوى المعنى، وأهمها:

أوَّلًا: الأساليب النحويَّة

١. أسلوب النداء:

ورد النداء في القصيدة مرَّة واحدة، وهو ليس بظاهرة تتجلَّى في القصيدة، وذلك في قوله:

يا قلبُ ما هذا شعارُ متيَّمٍ ولعلَّ حالَ بني الغرامِ فُنونُ

نلاحظ أنَّ المنادى (قلب) ورد نكرة مقصودة، مُشار بها إلى ياء متكلِّم مقدَّرة، والأصل: يا قلبي، وسياق الكلام يؤكِّد ما ذهبنا إليه، فالشاعر خاطب قلبه في البيت، ودلَّ النداء فيه على معنى الحزن الممزوج بالتذمُّر والتضجُّر والإرهاق الفكريّ والعاطفيّ الذي ينتاب الشاعر، فهو لم يعد يتحمَّل مرارة المصاب الذي حلَّ بآل النبيّ وبضعته عليهم السلام ما هو فيه من ألم الفراق ومرارته.

٢. أسلوب الشرط:

لــولا ســقــوطُ جـنـينِ فـاطـمـةٍ لما أودى لهـا في كـربـلاءِ جـنـينُ

افتُتِحت القصيدة بالشرط غير الجازم (لولا) وهو حرف امتناع لوجود، يدخل على الجملة الاسميَّة والفعليَّة؛ لربط امتناع الثاني بوجود الأوَّل، وهو افتتاح بديع؛ لأنَّه يسترعي الألباب لترقُّب ما بعد هذا الشرط، وهذا الأسلوب يرتبط ارتباطًا دلاليًّا بالسياق، من حيث بيان غاية التمرُّد والظلم على أهل بيت النبوَّة عليهم السلام، فمعنى (لولا سقوط جنين فاطمة لما أودى لها في كربلاء جنين)، لو لم توجد عمليَّة الاعتداء والظلم وسقوط جنين بضعة رسول الله والضرب الذي أودى بموتها؛ لما حلَّ في الطفِّ ما حلَّ، فتجرُّؤهم على أذيَّتها مع مكانتها من رسول الله صلى الله عليه وآله، مهَّدت لأذيَّة سبط النبيّ الأكرم مع جلالة مقامه عند الله ورسوله، فلولا تفيد ثبوت الحدث الأوَّل وانتفاء الثاني[٣٤].

ومن ذلك أيضًا:

مَا بَرَّحَتْ بِكَ غَيْرُ ذِكْرَى كَرْبَلَاء فَـإِذَا قَضَيْتَ بِهَا فَـذَاكَ يَقِيْنُ

ورد أسلوب الشرط في هذا البيت متمثِّلًا بـ(إذا)، وهو ظرف متضمِّن معنى الشرط غير جازم، وهو إشارة إلى ثبوت الحصول في المستقبل، أي إنَّ الشاعر يريد من استعماله للشرط أن يؤكِّد للمتلقِّي هول مصاب الطفِّ وما سايرته من مصائب حلَّت بآل بيت رسول الله، والإشارة إلى ذلك قوله: (فذاك يقين)، فهي التفاتة تعضِّد ما يُشير إليه استعمال الظرف (إذا)، وفي ذلك يقول الدكتور فاضل السامرَّائيّ: «الأصل في (إذا) أن تكون للمقطوع الحصول»[٣٥].

ومن استعمال الشاعر أسلوب الشرط أيضًا قوله:

ورد ابـنُ فـاطـمـةَ المـنـونَ عـلى ظَـما إن كـنـتَ تـأسـفُ فـلـترِدْك مـنـونُ

هنا يحاول الشاعر بيان حال سيِّد الشهداء كيف ورد الموت على شدَّةٍ من العطش، وفي الشرط (إن) أراد بيان التأسِّي في ضوء مخاطبة المخاطب في حال كان عندك أسف وحزن وإقرار بالمظلوميَّة التي حلَّت على الإمام وكيف وردَ الموت وهو على هذه الشاكلة فليردك الموت لشدَّة حزنك ومواساة للتعذيب والموت الذي تعرضوا له، و(إن) هنا دالَّة على الظنِّ أو الشكِّ وعدم اليقين، وهو مناسب لسياق الكلام، الذي يُفضي بالتقصير تجاه مصائب آل البيت عليهم السلام، وما حلَّ بهم من شدائد.

٣. أسلوب الاستفهام:

وأشدُّ ممَّا ناب كلَّ مكَوَّنٍ مَن قال قلبُ محمَّدٍ محزونُ؟

في هذا البيت جاء استعمال الاستفهام لغرض بلاغيّ، فليس المقصود منه السؤال والاستفهام، بل هو سياق إنتاجيّ فحواه الحزن والتوجُّع والألم، فهو يُبيِّن مدى حزن الرسول صلى الله عليه وآله على ما جرى على ابنته وبضعته، وقد وظَّف الشاعر الاستفهام بهذا المعنى خير توظيف.

٤. أسلوب التوكيد:

إنَّ التوكيد أسلوبٌ لغويّ تُستعمل فيه ألفاظ مخصوصة من أَجل تثبيت معنًى معيَّن وتحقيقه، وإزالة الشكوك والتجوُّز في نفس السامع أو القارئ[٣٦]، وفي النصِّ جاء التوكيد على أساليبٍ عدَّة، أكثرها استعمالًا التوكيد بـ(إنَّ، وأنَّ) المشبَّهتين بالفعل، قال الشيخ الكواز:

خفِّض فخطبك غير طارقة الهوى إنَّ الهوى عمَّا لقيتَ يهون

فاستعمال التوكيد بـ(إنَّ) في هذا البيت لدلالة نفي الشكِّ وتثبيت الحدث وتقويته وتوكيده، ومن أمثلته أيضًا:

ودَعِ الحنينَ فإنَّها العُظمى فَلا تَأتي عليها حَسرةٌ وحَنينُ

جاء التوكيد (إنَّها) دلالة على منزلة الزهراء عليها السلام عند الله ورسوله الكريم (عليه أفضل الصلاة وأتمُّ التسليم)، وقد عُرِّفت صفتها بـ(أل)، ووردت على صيغة اسم التفضيل للدلالة على تمام الصفة وكمال الموصوف، وكذا التوكيد بـ(لو) أيضًا.

ومنه قول الشيخ الكوَّاز:

بكتِ السماءُ دمًا ولم تَبرُدْ بهِ كَبِدٌ ولو أنّ النجومَ عُيونُ

التوكيد بـ(أنَّ) لتعضيد وتثبيت البكاء والحزن، وقد استعمله الشاعر استعمالًا لطيفًا دقيقًا محاولًا تثبيت التشبيه بين النجوم والعيون في ضوء التوكيد.

ثانيًا: استعمال حروف الجرِّ

من المظاهر الأسلوبيَّة البارزة في النصِّ استعمال حروف الجرِّ استعمالاتٍ دقيقةٍ مناسبة للمعنى الذي يحاول الشاعر إظهاره، ومنها: حرف الجرِّ (الباء)، فقد ورد في خمسة عشر موضعًا، وورد استعماله للظرفيَّة مع كلمَتَي (الطفِّ ويثرب)، على حين استُعمِل حرف الجرِّ (في) للدلالة على الظرفيَّة في كلمة (كربلاء) الواردة في ثلاثة مواضعَ من القصيدة، فاستعمل الباء في قوله:

عَقَدَتْ بيثربَ بيعةً قُضيتْ بها للشركِ منه بعدَ ذاكَ ديونُ

فقد أراد الشاعر إظهار أمرٍ مهمٍّ مفاده: أنَّ هذه المؤامرة ضدَّ آل بيت النبوَّة عليهم السلام بعد رحيل الرسول صلى الله عليه وآله، أقيمت في يثرب، وأنَّ القائمين بها هم من أهل هذه المدينة، فالشاعر استعمل (الباء) للدلالة على الظرفيَّة المكانيَّة المختصَّة، وذلك أنَّ الباء تفيد التخصيص في المكان، ودليل ذلك استعمالها في مواضع من القرآن الكريم وفي كلام العرب بهذا المعنى، يقول تعالى: ﴿وَلَقَدْ نَصَرَكُمُ ٱللَّهُ بِبَدْرٍ وَأَنتُمْ أَذِلَّةٌ فَٱتَّقُوا۟ ٱللَّهَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ﴾

(آل عمران: ١٢٣)، ويقول ﷻ: ﴿إِنَّ أَوَّلَ بَيْتٍ وُضِعَ لِلنَّاسِ لَلَّذِي بِبَكَّةَ مُبَارَكًا وَهُدًى لِّلْعَالَمِينَ﴾ (آل عمران: ٩٦)، ويقول كعب بن زهير في بردته الشهيرة[٣٧]:

في عُصْبةٍ مِن قُرَيشٍ قالَ قائِلُهُم ... بِبَطنِ مَكَّةَ، لمَّا أسْلَموا: زُوْلُوا

أمَّا قوله:

وبزجرِها بسياطِ قُنفُذَ وُشِّحتْ ... بالطفِّ مِن زَجرٍ لهُنَّ متونُ

فقد استعمل الشاعر حرف الجرِّ (الباء) للدلالة على الظرفيَّة المكانيَّة المختصَّة؛ للدلالة على أهميَّة تدوين مكان الحدث وما كان له من أثرٍ في الأحداث اللاحقة، بمعنى: أنَّه لولا زجر فاطمة الزهراء عليها السلام بسياط قنفذ اللعين، لما زُجِرت السبايا في الطفِّ، وهذه مقابلة اشتملت عليها القصيدة بجوانبٍ عدَّة.

أمَّا استعماله حرف الجرِّ (في) مع لفظة (كربلاء) في قوله:

لولا سقوطُ جنينِ فاطمةٍ لما ... أودى لها في كربلاءِ جنينُ

برقيِّ منبرِه رقَى في كربلا ... صدرٌ وضُرِّجَ بالدماءِ جبينُ

وبقطعِهم تلكَ الأراكةَ دونَها ... قُطِعتْ يدٌ في كربلا ووَتينُ

فهو للظرفيَّة المكانيَّة غير المختصَّة، فالشاعر أراد بيان حدث المكان والتركيز عليه، ولم تكن عنايته متوجِّهة لبيان المكان المخصَّص.

وجاء حرف الجرِّ الباء في (١٢) موضعًا دالًّا على الإلصاق، ولعلَّ استعمال الشاعر حرف الجرِّ بهذه الكثرة هو لإلصاق الحدث بمُحدِثه تارةً، كما في قوله: (بكسر، وبزجرها، بسياط، وبقطعهم)، وتارةً للتقريب والارتباط الماديِّ والمعنويّ، قوله: (بعين، بقلب، برأسه، بالحسين، بالدماء، بنجاده، بالوثاق، بالضلالة).

نتائج البحث

بعد هذه الصحبة الجميلة في رحاب قصيدة من قصائد خادم أهل البيت عليهم السلام الشيخ الأديب الشاعر صالح الكوَّاز الحِلِّيّ، ودراسة أهمِّ المظاهر الأسلوبيَّة على المستوى اللغويّ، توصَّل البحث إلى جملة من النتائج نوجزها بالآتي:

أوَّلًا: جاء الإيقاع الخارجيّ، المتمثِّل بالوزن والقافية باختيار الشاعر البحر (الكامل) من بين البحور الشعريَّة الأُخرى له دلالة تتجلَّى في ضوء ما انماز به هذا الوزن من سعةٍ في تفعيلاته، فقد أعطى للشاعر سعة أكبر ومساحة أوسع من غيره للتعبير عمَّا يجول في خلجاته من الحزن والألم تجاه المظلوميَّة التي عانى منها أهل البيت عليهم السلام. وجاءت قافية القصيدة (حرف النون)، وهو حرف غنَّة، والغنَّة من علامات قوَّة الحرف، ومثلها التنوين، وهو أيضًا من الحروف المجهورة، وهي ملائمة للدلالة العامَّة للقصيدة؛ إذ إنَّها اتَّسمت بالجهر لإعلاء كلمة الحقِّ وبيان المظلوميَّة التي جرت على آل بيت رسول الله عليهم السلام، فضلًا عن الدلالة على بشاعة العمل الذي صنعوه مع الزكيَّة الطاهرة.

ثانيًا: الإيقاع الداخليّ الذي تمثَّل بتكرار لفظة (فاطمة)، وهو يوحي بحضورها القويّ في ذهن الشاعر؛ لكونها العنصر الرئيس الذي بُني عليه النصّ، فنجد اللفظة وردت في أوَّل النصِّ ووسطه ونهايته، وهذا التكرار يكشف عن رغبة الشاعر في إبراز قيمة هذه الشخصيَّة العظيمة، ومنزلتها عند الله ورسوله صلى الله عليه وآله. كذلك تكرار حرف الراء (٤٩) مرَّة، ولهذا الصوت صفة مميَّزة، استعمله الشاعر في جميع أبياته، سوى بيتَين

اثنين، وقد استعمله في البيت الواحد بنسبة تتراوح من (٢-٦) مرَّات، وهذا التكرار للصوت المكرَّر يوحي لنا بالقلق والتوتُّر والانفعال الذي يعيشه الشاعر؛ بسبب ذِكره لهذه الحوادث الأليمة في سرِّه وفي علنه، ونلمس ذلك واضحًا عند ذكره حالة الإمام الحسين عليه السلام وهو مُدمى الجبين، فهو يعمد إلى تكرار حرف الراء (٦) مرَّات في بيتٍ واحد. وأيضًا من مظاهر التكرار للدلالة على معانٍ مقصودة ذُكرت في المتن، وأيضًا تكرار حروف المدِّ: فقد تكرَّر صوت الألف (١٠٦) مرَّة، وصوت الياء (٦١) مرَّة، وصوت الواو (٥٧) مرَّة.

ثالثًا: جهر الأصوات وهمسها: بلغ عدد الأصوات المجهورة في القصيدة (٥٦٣)، على حين بلغت المهموسة (١٥٦)، وكان لهيمنة الأصوات المجهورة التي حدَّدها الباحث أثر كبير في تأدية المعنى المراد.

رابعًا: كثرة ورود الفعل الماضي (٢٦) مرَّة، قياسًا بالمضارع والأمر ثلاث مرَّات، ولا شكَّ في أنَّ استعمال الشاعر لهذه الأزمنة وبهذه النسب يوحي إلى ما يُشير إليه النصُّ، فهو يُعبِّر في ضوء استعماله الزمن الماضي بهذه الكثرة عن أحداث ووقائعٍ تاريخية، فضلًا عن اختزال زمن الماضي وتقريبه إلى الحال.

خامسًا: استعمال صيغة المبني للمجهول، فقد وردت صيغة الفعل الماضي المبنيِّ للمجهول في القصيدة في ستَّة مواضع، وهي ظاهرة أسلوبيَّة لافتة للنظر توحي بالتركيز على الحدث.

وأهم الصيغ التي جاءت في القصيدة (فعول، فعَّل)، وهي من المظاهر الأسلوبيَّة التي وردت في استعمالاتٍ تدلُّ على أنَّها وُضِعت وضعًا دقيقًا مقصودًا.

سادسًا: أهمُّ الأساليب التي وردت في القصيدة في الجانب التركيبيّ هي (أسلوب

النداء، وأسلوب الشرط، وأسلوب الاستفهام، وأسلوب التوكيد)، وكان لكلٍّ منها دلالة أسلوبيَّة مرتبطة بالمعنى المقصود، وكان لاستعمالات حروف الجرِّ أثرٌ في بيان الدلالة المقصودة في تراكيب القصيدة.

هوامش البحث

(١) الأسلوبيَّة: ٣٤.
(٢) علم الأسلوب: ٩٦.
(٣) ينظر: نحو نظريَّة أسلوبيَّة لسانيَّة: ٢٠.
(٤) الأسلوبيَّة: ٦.
(٥) ينظر: الأسلوب والنحو: ٦.
(٦) الأسلوبيَّة والبيان العربيّ: ١٥.
(٧) ينظر: أعيان الشيعة: ٧/ ٣٧٨، معجم المؤلِّفين: ٥/ ١٣.
(٨) ينظر: موسوعة أدب المحنة: ٢٦٣.
(٩) أدب الطفِّ، محمَّد جواد شبَّر: ٧/ ١٥٠. وهي غير مطبوعة في ديوانه.
(١٠) إعجاز القرآن والبلاغة النبويَّة: ١٦٩.
(١١) الإيقاع في السجع العربيّ: ٥.
(١٢) موسيقى الشعر العربيّ: ٦٠.
(١٣) ينظر: التكرار الإيقاعيّ في اللغة العربيَّة: ٤٨.
(١٤) ينظر: آراء النقَّاد في بحر الكامل وعلاقته بالأغراض الشعريَّة: ١٠٨.
(١٥) موسيقى الشعر: ١٦٩.
(١٦) ينظر: التكرار الإيقاعيّ في اللغة العربيَّة: ٥٦.
(١٧) ينظر: مفهوم الشعر: ٤٠٧.
(١٨) كتاب سيبويه: ٤/ ٤٣٤.
(١٩) الإيقاع النفسيّ في الشعر العربيّ: ٩٤.
(٢٠) الصاحبيّ في فقه اللغة العربيَّة ومسائلها وسنن العرب في كلامها: ٥٢.
(٢١) الاتقان في علوم القرآن: ١٤٦.
(٢٢) ينظر: ظواهر أسلوبيَّة في شعر بدويّ الجبل: ٢٩.
(٢٣) الأصوات اللغويَّة: ٥٨.

(٢٤) ينظر: عناصر الإبداع الفنيّ في شعر أحمد مطر: ٢٨٦.
(٢٥) ينظر: موسيقى الشعر العربيّ بين الثبات والتطوُّر: ٢٧.
(٢٦) ينظر: الأصوات اللغويَّة: ٢٣.
(٢٧) الشافية في علم التصريف: ١/ ١.
(٢٨) علم الدلالة: ١٣٠.
(٢٩) هود: ٤٤.
(٣٠) دلائل الإعجاز: ١/ ٤٦.
(٣١) اللباب في علل البناء والإعراب: ١١٨
(٣٢) الصرف الواضح: ١٠٠.
(٣٣) ينظر: النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحويّ الدلاليّ: ٤٠.
(٣٤) ينظر: شرح الرضيّ على الكافية: ٣/ ١٨٥.
(٣٥) معاني النحو: ٧١.
(٣٦) ينظر: أسرار العربيَّة: ٢٥٣.
(٣٧) ديوان كعب بن زهير: ٦٧.

مصادر البحث ومراجعه

* القرآن الكريم.
١. الاتقان في علوم القرآن: السيوطيّ (٩١١هـ)، جلال الدين، تحقيق محمَّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريَّة، لبنان، ١٩٨٨م.
٢. أدب الطفِّ: شبَّر، محمَّد جواد، مؤسَّسة التاريخ العربيّ، ط١، بيروت، ٢٠٠١م.
٣. آراء النقَّاد في بحر الكامل وعلاقته بالأغراض الشعريَّة: يونس، عليّ، نظرة جديدة في الشعر العربيّ، الهيأة المصريَّة العامَّة للكتاب، مصر، ١٩٩٣م.
٤. أسرار العربيَّة: الأنباريّ، أبو البركات (٥٧٧هـ)، تحقيق: د. فخر صالح قدارة، نشر دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
٥. الأسلوب والنحو: جبر، محمَّد عبد الله، نشر دار الدعوة، مصر، ط١، ١٩٨٨م.
٦. الأسلوبيَّة والبيان العربيّ: الخفاجيّ، محمَّد عبد المنعم، نشر: الدار المصريَّة اللبنانيَّة، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
٧. الأصول في النحو: ابن السرَّاج، أبو بكر محمَّد بن سهل النحويّ البغداديّ (٣١٦هـ)، تحقيق د. عبد الحسين الفتليّ، نشر مؤسَّسة الرسالة، بيروت، ط٣، ١٩٨٨م.
٨. الأسلوبيَّة: جيرو، بيير، ترجمة منذر عيَّاشيّ، نشر مركز الإنماء الحضاريّ، حلب، ط٢، ١٩٩٤م.
٩. الأصوات اللغويَّة: إبراهيم أنيس، مطبعة مكتبة نهضة مصر، د.ت.
١٠. إعجاز القرآن والبلاغة النبويَّة: الرافعيّ، مصطفى صادق (ق ١٣هـ)، دار المنار، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م.
١١. أعيان الشيعة: الأمينيّ، السيِّد محسن بن عبدالكريم بن عليّ بن محمَّد (ت ١٣٧١هـ)، تحقيق حسن الأمين، نشر دار التعارف، بيروت، ط١، د.ت.
١٢. الإيقاع النفسيّ في الشعر العربيّ: جاسم، عبَّاس عبد، مجلَّة الأقلام، بغداد، ١٩٨٥م، ع٥.
١٣. الإيقاع في السجع العربيّ: المسعديّ، محمود، نشر عبد الكريم بن عبد الله تونس، ١٩٩٦، د.ط.
١٤. التكرار الإيقاعيّ في اللغة العربيَّة: خضر، د. سيِّد خضر، نشر دار الهدى للكتاب، مصر، ط١، ١٩٩٨هـ.

١٥. الحذف في الدرس اللغويّ: حمودة، طاهر سليمان ظاهرة، الدار الجامعيَّة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندريَّة، د.ت.
١٦. دلائل الإعجاز في علم المعاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمَّد الفارسيّ، الجرجانيّ (ت ٤٧١هـ)، تحقيق محمود محمَّد شاكر أبو فهر، نشر مطبعة المدنيّ بالقاهرة، دار المدنيّ بجدَّة، ط٣، ١٤١٣هـ.
١٧. ديوان كعب بن زهير: تحقيق الأستاذ عليّ فاعور، نشر دار الكتب العلميَّة، بيروت، ١٤١٧هـ.
١٨. الشافية في علم التصريف: ابن الحاجب، جمال الدين أبو عمرو عثمان بن عمر الدوينيّ (٦٤٦هـ)، تحقيق حسن أحمد العثمان، نشر المكتبة المكِّيَّة، مكَّة المكرَّمة، ط١، ١٩٩٥هـ.
١٩. شرح الرضيّ على الكافية: الأسترآباديّ، رضيّ الدين (٦٨٦هـ)، تحقيق يوسف حسن عمر، نشر مؤسَّسة الصادق، طهران، ١٩٧٥م.
٢٠. الصاحبيّ في فقه اللغة العربيَّة ومسائلها وسنن العرب في كلامها: الرازيّ، أحمد بن فارس بن زكريَّاء القزوينيّ (٣٩٥هـ)، نشر دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
٢١. الصرف الواضح: النايلة، د. عبد الجبَّار علوان، مطبعة دار الكتاب، الموصل، ١٩٨٨م.
٢٢. ظواهر أسلوبيَّة في شعر بدوي الجبل: شرتح، عصام، نشر اتِّحاد الكتَّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.
٢٣. علم الأسلوب: صلاح، فضل، نشر دار الآفاق، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
٢٤. علم الدلالة: عمر، د. أحمد مختار، نشر عالم الكتب، القاهرة، ط٥، ١٩٩٨م.
٢٥. عناصر الإبداع الفنِّيّ في شعر أحمد مطر: غنيم، كمال أحمد، مكتبة مدبوليّ، ط١، ١٩٩٨.
٢٦. كتاب سيبويه: سيبويه، عمرو بن عثمان، تحقيق عبد السلام محمَّد هارون، نشر مكتبة الخانجيّ، القاهرة، ط٣، ١٩٨٨م.
٢٧. اللباب في علل البناء والإعراب: العكبريّ، أبو البقاء (ت ٦١٦هـ)، تحقيق محمَّد عثمان، نشر مكتبة الثقافة الدينيَّة، ط١، ٢٠٠٩م.
٢٨. لسان العرب: ابن منظور، جمال الدين محمَّد بن مكرم المصريّ (ت ٧١١هـ)، نشر أدب الحوزة، قم المقدَّسة، ١٤٠٥هـ.
٢٩. معاني النحو: السامرائيّ، د. فاضل، نشر دار الفكر، عمَّان، ط١، ١٤٢٠هـ.
٣٠. معجم المؤلِّفين: كحالة، عمر رضا، نشر مكتبة المثنى، بيروت، د.ت.
٣١. مفهوم الشعر: عصفور، جابر، المركز العربيّ للثقافة والعلوم، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.
٣٢. موسوعة أدب المحنة: الحلو، محمَّد عليّ، مؤسَّسة دار الجزائريّ، قم، ط١، ١٤١٩هـ.
٣٣. موسيقى الشعر العربيّ بين الثبات والتطور: الدايم، صابر عبد، مكتبة الخانجيّ، القاهرة، ١٩٩٣م.

٣٤. موسيقى الشعر العربيّ: عياد، شكريّ محمَّد، نشر دار المعرفة القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م.
٣٥. موسيقى الشعر: أنيس، إبراهيم، نشر دار القلم، بيروت، ط٤، ١٩٧٢م.
٣٦. نحو نظريَّة أسلوبيَّة لسانيَّة: جمعة، خالد محمَّد، نشر دار الفكر، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م.
٣٧. النحو والدلالة مدخل لدراسة المعنى النحويّ الدلاليّ: حماسة، عبد اللطيف محمَّد، دار الشروق القاهرة، ٢٠٠٠م.