بنية الأساليب النحويّة في كتاب السّجاديّات
قصائد وشعراء في حضرة الإمام السّجاد عليه السّلام

The Structure of Grammatical Styles in the Book of Sajjadiyat
Poems and Poets in the Presence of Imam Al-Sajjad (peace be upon him)

الباحث / حسين نغيمش فرج

أ.د.كريمة نوماس محمد

Researcher; Hussein Nghemish Faraj **Prof. Dr. Kareema Nomas Mohammed**

hussien.nghemash@gmail.com Kareema.n@uokerbala.edu.iq

الملخص:

السّجاديّات كتاب جامع لشعر الشعراء الذين كتبوا في الإمام السّجاد قصائدهم, إذ تميّزت هذه القصائد بالقيم الفنية والأدبية, وفيها من التقنيات التي تطاوع القصيدة العمودية الأليفة, وتتمرّد عليها في الموشح والمخمّسات في أطرها الشكلية, بما يتناسب مع المواقف الانفعالية, أو الإبداعية, أو المباهاة, والانفتاح على التراث الشعري العمودي والاستقاء من مكنوناته الجمالية.

وأنّ دراسة بنية الأساليب النحوية في كتاب السّجاديّات غايتها رصد القيم الجماليّة التأثيريّة في شعر الأدباء الذين انتظمت أشعارهم في كتاب السجاديات والوقوف على الفواعل والوقائع الأسلوبيّة من الصيغ الخطابيّة للبنى الأمريّة والندائيّة والاستفهاميّة, فضلًا عن رصد وتتبع الظواهر اللغويّة داخل المنجز والتي تأتي متعاضدة ومساندة للأسلوب الأصل, وتتبع الوفرة والهيمنة قياساً بغيرها من الأساليب والتي قد يخرج بعضها من الاحصائيات لتفشيها أو ورودها في بنى أسلوبيّة مشتركة تحتويها داخل النص الأدبيّ فيصعب رصدها كميًّا.

الكلمات المفتاحية : السّجاديات, الاستفهام, الأمر, النداء.

Summary:

Al-Sajjadiyat is a comprehensive book for the poetry of the poets who wrote their poems in Imam Al-Sajjad, as these poems were distinguished by artistic and literary values, and they contain techniques that obey the domestic vertical poem, and rebel against it in the muwashshah and quintuples in their formal frameworks, in proportion to the emotional, creative, or ostentatious attitudes, Opening up to the vertical poetic heritage and drawing from its aesthetic components.

And that the study of the structure of the grammatical methods in the book of Sajjadiyat aims to monitor the aesthetic and influential values in the poetry of the writers whose poems are organized in the book of Sajjadiyat and to stand on the verbs and stylistic facts of the rhetorical formulas of the imperative, advocacy and interrogative structures, as well as monitoring and tracking the linguistic phenomena within the achievement that come mutually supportive of the original style. Abundance and dominance are followed by comparison with other styles, some of which may come out of the statistics due to their prevalence or their inclusion in common stylistic structures that contain them within the literary text, making it difficult to monitor them quantitatively.

Keywords: prostrations, interrogative, order, appeal.

المقدمة:

تتنوع البنى التركيبيّة للأساليب بحسب أوضاعها داخل السياقات التي توجد داخلها, وما ينتج عنها من دلالات ومعانٍ على وفق التراكيب القواعديّة النحويّة, أو الانزياحيّة فيها, والخروقات في الرتبة, فتكتسب تلك السياقات دلالات جديدة بتغيير مواضعها, فعند خرق المعيار والقاعدة تكتسب اللغة الفرادة الجماليّة والفنيّة,

وتتوافر هذه الأساليب كونها تتمتع بمستوى حركيّ وتفاعليّ وإنجازيّ داخل السياق الذي ترد فيه, فتضفي على النص الحيويّة والنشاط المستديم بفعل تكرارها على شكل لازمة تكراريّة بامتداد النص, وتوزيعها متماثلة مع نصوص أخرى كون الغرض الذي يحتويها هو المديح أو الرثاء أو القصيدة المناسباتيّة كقصائد الولادات لأئمة أهل البيت (عليهم السلام), والجملة الخطابيّة في حاجة دائميّة إلى متعلق كونها سياقات مفتوحة لطلب الاستجابة والاستمالة والانجاز فضلًا عن توليدها إلى نواتج دلاليّة مضاعفة عن طريق امتدادها طوليًّا في النص وتوزيعها عرضيًّا على النص وغيره من النصوص.

أولًا : الاستفهام :

ويرد الاستفهام في حشو القصائد والموشحات والمخمسات, في المطلع ثلاث قصائد والحشو ست قصائد, أو يشكّل لازمة تكراريّة يبتدأ بها الموشح أو يقفل بها, وقد أراد الشعراء به معانٍ كثيرة منها: الاستخبار في ظواهر التراكيب كون المستفهم غير معين أحيانًا, والقسم الآخر من المستفهم موجود يمكن معرفته من سياق القصيدة ولا تشكل مقاطع متكاملة, فلا يمكن احصاؤها كونها متماهية مع بنيتي النداء والأمر, أو على شكل متلازمة تكرارية في الحشو.

والاستفهام لغة : " استفهمه سأله أن يفهمه, وقد استفهمني الشيء فأفهمته, وفهمته تفهيمًا"[1], وعرّفهُ صاحب المفتاح السكاكيّ قائلًا : "والاستفهام لطلب حصول في الذهن أمّا أن يكون حكمًا بشيء أو لا يكون, والأول هو التصديق ويمتنع انفكاكه من تصويب الطرفين, والثاني هو التصور ويمتنع انفكاكه من التصديق"[2].

وهو نوعان : الحقيقي والمجازي, فالحقيقي لطلب الفهم أو طلب حصول الصورة الذهنيّة, أي انتقال الصورة إلى الواقع المحسوس أو الملموس, أمّا المجازي فهو يعني خروج الاستفهام عن طلب الفهم إلى معانٍ يقصدها المبدع تعرف من السياق الذي ترد فيه الجملة الاستفهاميّة[3].

وأورد الدكتور أحمد مطلوب في كتابه (معجم المصطلحات البلاغيّة) أربعين غرضًا ومعنى للاستفهام غير معناه الأصلي[4], مما يدل على الثراء الدلاليّ لأسلوب بنية الاستفهام ذات الدلالة المتوالدة وإمكاناتها في تحولات النص الجماليّة, فيخرج لأغراض منها: الاستنكار أو التقرير, أو النصح, وهو غالب عليها, وقد يبرز في لوحات حواريّة تستدعي الآخر المتعاون في إنجاز السياق الحواري الاستفهامي, وسيرد لا حقًا في هذا المبحث, وقد يتماهى أيضًا مع الصيغ الأخرى لبنية الخطاب الطلبي مثل النداء والأمر بوصفهما أسلوبان يتعاضدان مع الاستفهام في سياق فنيّ يتلاعب فيه الشعراء لإضفاء ديناميّة وحيويّة النص وبعث التجدد فيه وترك الرتابة أو امتداد اللازمة مما يخرق تشكل الفاعليّة الأسلوبيّة داخل النصوص, وقد برز الأسلوب في موشحة : أبو أيمن الأحسائيّ, وقد توافر الاستفهام مع تكرار اللازمة (هل تحملت الرزايا) من المديد:

ولدي ... ولدي ماذا
يـــــــــــــ ... فعلـــــــــــــ
ـــــــــا سجاد ... ــــــــــوا بالأجساد
هل ... هل
تحمـــــــــــ ... تحمـــــــــــ
ـــــــــلت ... ـــــــــلت

الرزايا الرزايا

جئتك اليوم حزينًا يا بن خير الأنبياء
فقمْ وحدثني حبيبي عن مآسي كربلاء
هل صحيح دون غسل تركوني بالعراء
أعطاشى قتلونا أم تركوني بالعراء

ناداك كيف
****

فـــــــــــــــــــ تحمـــــــــــــــــــ
ـــــــــــؤادي الملتاع ـــــــــــلت الأوجاع
يومَ إن هل
ذقنـــــــــــــــــ تحمّـــــــــــــــــ
ـــــــا المنايا ـــــــــــلت الرزايا

ولدي لا تُخفِ عني إنّ قلبي قدْ تألم
أصحيحُ بعد قتلي أحرق القوم المخيم
أصحيحُ جرعوكم غصص الأحزان والهم
أصحيحُ منكبُ الحوراء بالضربِ تورّم

كيف سرتْ واندهشـــتْ
نـــــــــــــــــ منـــــــــــــــــها
ــــــارُ الأهوال الأطفال
حينما هل
صِـــــــــــــــــ تحمـــــــــــــــــ
ـــــــرنا ضحايا ـــــــــّلتَ الرزايا[5]

فيبرز النداء في مطلع الموشح القائم على بنية الاستفهام, إذ يعمل بوصفه منبهاً ومثيراً يستدعي انتباه القارئ للمخاطب, فضلًا عن ورودها أي النداء والاستفهام في الاستهلالية كونها الشرارة الأولى التي يقدحها الشاعر لمدلوله وإشارة أولى لما سيكون عليه بقية الأشطر ومن ثم كان ضرورياً العناية بالمطلع في أغلب القصائد والموشحات لأنّها تعطي "الانطباع الأولي للنفس يكون أقوى وأكثر فعاليّة من غيره, ولأنّه من ثم سيستحب آثاره على ما يليه"[6], إذ إنّ آلية صياغة المتوالية اللسانيّة الاستفهامية في بنية النصوص السجاديّة, والخروقات الدلاليّة في بعض منها بدت كثرتها من المهيمن مما قد يسقط الأبيات في النثر السردي واللغة المتداولة الخالية من الفنية والجمالية, فتبدو إنشادية:

ولدي قُل لي أعانيتم صُنوف الاضطهاد

هل أسارى قد مضيتم عنوة لابن زياد

هل بقيتم بعذاب بين أشرار العباد

وإن بدت في صورتها التقريريّة المباشرة للتعبير كما هي الحال في أغلب قصائد (السجاديات), إذ احتوت قصائد هؤلاء الشعراء سمة خطابيّة واحدة تفردوا فيها, إذ إنّ أغلب مطالعها توحي لما فيها من سياقات دلاليّة تفضي إليها القصائد سواء في المدح أو الرثاء, بل عدت واقعة أسلوبيّة في شعرهم, فضلًا عن واقعة عنواناتها التي توحي بمدلولاتها, إذ إنّ دلالات عنوانات القصائد تتشابه مع ما يعرضه النص من قيم ومبادئ في كثير منها كونها في أغلبها نظمت في شخصية الإمام السجاد (عليه السلام) إمّا مديحاً أو رثاءً.

ففي النص يبرز نوعان من الاستفهام, الأول في خطاب الآخر (الدايلوج) وهو من الإمام صاحب العصر الذي تقنع شخصية صاحب العصر(عليه السلام) ولسان الحال مخاطباً ولده زين العابدين, ثم الخطاب الثاني (اللازمة التكراريّة للمتوالية الاستفهاميّة بالهمزة : أصحيح) وهي للتقرير والإثبات في نفس القارئ ما جرى في طف كربلاء يوم العاشر من المحرم, والتأسي عليه.

إذ يستطيل الاستفهام بالمتوالية اللسانيّة التي سيغلق بها الموشح والتي سيكون عبارة عن قفلات للأشطر وهي (هل تحملت الرزايا) والتي وردت ذاتها في المطلع, إذ تبلغ حدود الانفعال والتألم والاحتدام التي تبعث على الدهشة والانبهار لمعرفة الأحداث مسبقًا من الإمام الحسين (عليه السلام) من أحداث سمِّ الإمام وتهديم قبره مستقبلًا[7].

وتعدد أدوات الاستفهام ما بين الحرف (أ) الهمزة وهل, ثم الأداة (كيف) في الخطاب المباشر, مع وجود لازمة النداء (ولدي) المحذوف الأداة, متلونات خطابيّة تقريريّة, إذ لا نجد الخروقات الاسلوبيّة على نحو التركيب, بل رصيد تكراريّ.

ولكن السياق الاستفهاميّ لبنية الاستفهام يسمح للشعراء الاستطالة في الموشح أو القصيدة, وليس تكثيف الدلالات فيها, بل استعراض الأخبار والتاريخ والأزمات النفسيّة التي تنعكس على القارئ, فضلًا عن الاسترسال في الوصف, مع وجود (أم) المعادلة للتخيير التي لو استبدلت بحذفها واستبدالها بالعاطف الواو لا يتغير من النص شيئًا, فالأبيات تقريرية مباشرة لخلوها من الصور أو الخروقات الانزياحيّة, فضلًا عن استعمال أكثر حرف استفهامي مثل (هل, أ, وكيف) فهي مهيمن أسلوبي في النص, لكنه تفقد قيمتها الفنية بوجودها متكررة من غير المقاطع أي تتواتر داخل قصيدة واحدة من بيت إلى عشرة أو يزيد.

ومن تكرار بنية الاستفهام بوصفها متوالية لسانيّة تستطيل بها القصائد الدينية الخطابيّة فهي تسمح بالترنم الذي يزيدها موسيقيّة متراتبة تستوعب الوصف, كما في قوله من قصيدة حسن أسد الله الكاظميّ الذي عنون جلّ قصائده بعبارة (مدامع) كناية عن مصائب أهل البيت (عليهم السلام) من الطويل:

ويا لهف نفسي–هل يعودُ إلى الحمى زمانُ مضى–من ناعم العيشُ ممتعِ
وهل ترجعُ الأوطان بالدّهر مثلما أقاموا عليها في ديار وأربعِ
وهل يستردُ الدّهرُ مجمعَ شملهم فهيهات أن أرجو له أي مجمعِ
وهل سيعيدُ الدّهرُ ايام أُنسهم كأحسن أيام مضينَ أروعِ
وهل ستعود الأوجُه البيضُ طلّعا كمثلِ بدور في دُجى اللّيل طلّعِ
وهل يرجعُ الوادي كما كان ممرعًا فهيهات بعدهم غير ممرّعِ[8]

وقد تكررت (هل) ست مرات في صورة شعريّة من الوصف التشبيهيّ فضلًا عن استعمال الصيغ الأمريّة (هيهات) بالمصدر النائب عن الفعل لتجسيد التحنن للماضي واسترداد العواطف كونها صيغة المستحيل والبعيد الرجوع, فلا نجد الاستفهام في موضع آخر من القصيدة مما يدل أنّ الشاعر كان يبث كل ما يريده من دلالات في صورة الاستفهام مع التشبيه لتستوعب انفعالاته, والمفارقة في النص تكمن في انتهاء الاستفهامات بانتهاء القصيدة التي يختمها بالسلام على الأئمة المعصومين (عليهم السلام) فما عاد يجدي الاستمرار في إيراد الصيغة ذاتها وتكرارها والذي يفقد شحنتها التأثيريّة فقد كشف ما يريد من استذكار في المتوالية التي انطوت على شيءٍ من الرتابة في بث اليأس والشكوى والحنين والوقفة التأمليّة عبر سياق التوازي في ستة أبيات اشتملت على (هل

+ المضارع والمضارع بصيغة المستقبل) كون الدلالة الفعلية متغيرة مقارنة بالدلالة الاسمية الثابتة, فيستشرف المستقبل الذي يحن إليه.

فتكرار الصيغة المضارعة مع المضارعة للمستقبل في (يعود, ترجع, يسترد, سيعيد, ستعود, يرجع) وتماثلها دلاليًّا وتوازيها على المستوى الطولي (العمودي) للأبيات هو الذي يرشح الوظيفة الجماليّة للأسلوب مع وجود اسم المصدر(هيهات) دلالة القوة والثبات, فيكشف عن مبدأ جماليّ ينتظم بنى النص الشعريّ, وهو عنصر استلاب الزمن إذ تتظافر الأسطر (5,4,3) عبر البنية الاستفهاميّة مع المضارع وسين الاستقبال لتبدو كل بنية تدعم الأخرى, وتتظافر مرة أخرى عبر تماثل ما يليها من الأفعال المضارعة في الأبيات (6,2,1) فتماثل الأفعال المضارعة, والتماثل الصوتيّ عبر التوازن فيها من تكرارها يؤسس بنية كلية متماسكة داخل المتوالية اللسانيّة[9].

ومن متوالية لسانيّة أخرى نغادر فيها العمودي إلى الشعر الحر والذي تخرج فيه الأسطر لبنية الاستفهام نحو التعجب والدهشة مع توافق اسطر المتوالية بصيغة تكراريّة واحدة عند شعراء السجاديات والتي أخترنا منها نص الطبيب حسن آل حطيط العامليّ, إذ قال ممتدحًا الإمام زين العابدين (عليه السلام) في قصيدة (حينما يصحو السَحر):

أيُّ ضوءٍ هذا الذي يُضيئُ الضياء!
أيّ زينٍ هذا الذي يزين السّناء!
أيّ سحرٍ هذا الذي جعل الزمان
أرجوزة في قبضتيه!

أيُّ حُسنٍ هذا الذي نسج الجنان
أرجوزة في راحتيه!

أيُّ حبٍّ هذا الذي حبك الحنان
أنشودةً في مقلتيه![10]

إذ تتراكم متوالية استفهام التعجب والذهول أمام شخصية الإمام زين العابدين (عليه السلام), فيظهر هذا التراكم شكلًا متماسكًا يشد الأسطر الشعريّة إلى بعضها, مع وجود نسق التكرار للإشارة والموصول (هذا الذي) الملتصقة بها, وهذا التكريس والتأكيد سواء على مستوى البنية اللسانيّة أم التمثيل الدلاليّ الناشئ عنها هو إلحاح على تصوير حالة انبثاقيّة للحب والحنان والرأفة وهي شخصية الإمام (علية السلام).

ومن ثم أسلوب الاستفهام "يومئ بمساحة تعبيرية مفتوحة تستوعب دلالات متعددة تكون قادرة على الإحاطة بأسئلة الشاعر وإنتاج شعرية النص, مما يؤدي إلى مضاعفة طاقة النص الإيحائيّة"[11], فيفضي معانٍ دلاليّة مضاعفة على النص.

وفي نص آخر يستهل ببنية الاستفهام الذي يخرج للتعجب والتعظيم والإكبار, فيفتتح بها القصيدة الطويلة للشاعر علاء الشفهيني, إذ قال راثيًا الإمام الحسين و يذكر الإمام السجاد (عليه السلام) فيها من الطويل:

أبرقٌ تراءى عن يمين ثغورها أم ابتسمت عن لؤلؤ من ثغورها[12]

والتي يختمها بعد خمسة وتسعينَ بيتًا بمتوالية الاستفهام بـــ(متى) الدالة على الزمان بدلالة التمني مجازاً في قوله :

متى يجمعُ الله الشتاتَ وتُجبرُ القلوب التي لا جابر لكسيرها؟
متى يظهر المهديُّ من آل هاشم على سيرة لم يبقَ غير يسيرها؟
متى تقدّم الرايات من أرض مكة ويضحكني بشراً قدوم بشيرها؟[13]

فتظهر (متى) على سطح النص, وتتجلّى وظائفها التعبيرية والجمالية في نسقها التكراري ومع الفعل المضارع ممّا أعطى للنص حشداً مفضيًا إلى تأويله بالتوكيد على ثيمة الزمن بوصفه عنصراً فاعلًا مغيراً ومحولًا و مبدلًا فهو يستحث الدوال التي تدل على البهجة والاشتياق إلى الزمن المثالي المبهج بالبشرى والتفاؤل, وبذلك أعطى الاستفهام بوصفه ظاهرة أسلوبيّة تطرد في شعر السجاديات وتركيب بنيتها جمالية الفرادة في استخدام الظاهرة ومتوالياتها بالتكرار, فضلًا عن التعالق الذي يكتنفها مع بنية أخرى من بنى الأسلوب الخطابيّ, أو صيغة المضارع وما أفادته في النصوص الواردة.

وأختم الاستفهام بقصيدة السيد جواد الأعرجيّ, له ديوان مديح ورثاء أهل البيت (عليهم السلام), ومنهم الإمام السجاد (عليه السلام) في قصيدة بعنوان (يا صبر زين العابدين) فهو يخاطب جدّه في هذه القصيدة, من الكامل :

كيف الرضيعُ قضى يعانقُ ظامياً جِيدَ الحسينِ بسهمِ حتفٍ يلمعُ
بل كيف شاهدتَ الحسينَ مجندلًا وترضّ منه بالخيول الأضلعُ
كيف شاهدتَ الخيام ونارها شبتْ وأطفال الحسين تُروعُ

بالله قلْ لي كيف حالة زينبٍ لما استغاثت والأحبة صُرّع
منْ أركبَ الحوراءَ ناقةَ سبيها أم هل تكفلها كفيل طيّعُ[14]

والاستفهام حاضر في الأداة (كيف) وقد ارتبطت بالضمائر الحاضرة مع توارد أدوات أخرى للاستفهام بـــ(من) والخطاب بصيغة المفرد المخاطب الذي يمتد صوته على مساحه النص كله مترابط مع الاستفهام داخل سياق واحد مما يؤول إلى دلالة واحدة تكشف ارتباطها بالمخاطب وهو الإمام زين العابدين (عليه السلام) مما جعلها ذات طابع سردي يحتوي الوصف التاريخي عبر (كيف الدالة على الحالية) في شيء من الذهول لعظيم المصيبة ومشاهدة أحداثها رأي العين, فضلًا عن الحوار الموجه لشخص الإمام والذي يستلزم إجابات كون البنيه اللسانية غير منقطعة, بل تعاودت على الإفاضة والاستطراد الذي يحقق تداعيًا مفعمًا بالوصف المرهف لأدق تفصيلات الموضوع[15], إذ يكرس البنية الاستطرادية بالوصف عبر آليه الاستفهام بـــ(كيف, ومن) التي تحقق الانسجام الذي يعطي الدافع لدراسة النص بوصفه (وصلًا ممتدًا), إذا ما علمنا امتداد النص بالأساليب الخطابية بعد الاستفهام تتوارد بنيه النداء حتى ختام القصيدة بقوله:

يا سيدي كلّي رجاء فيكم أن تشفعوا لي في القيامة فاشفعوا[16]

إذ ينشد الشاعر عالمًا مثاليًا في الحياة الأبدية يتوق فيها للشفاعة من الإمام, وأهل البيت(عليهم السلام), وقيمة الظواهر في البنى الخطابية تتناسب مع عنصر المفاجأة الذي تحدثه في النص على الرغم من اعتماد النصوص نظام الرتبة الذي يتجنب غالبًا الخروقات الهيكلية بدواعي المحافظة على بنية الاستفهام بوصفها ملمحًا أسلوبيًّا, ولدواعي وجود أكثر من ظاهرة أسلوبية تكتنف في النصوص ولاسيما الطويلة منها, إذ إنّ " قيمة كل خاصية أسلوبيّة تتناسب مع حدّة المفاجأة التي تحدثها تناسبًا طرديًا بحيث كلما كانت غير منتظرة, كان وقعها على نفس المتقبل أعمق"[17], وهذا لا يتناسب مع مقياس ظاهره التشبع في النصوص, فتوافر الفواعل الأسلوبيّة وامتدادها التكراري قد يضعف مقوماتها و شحناتها وفعاليتها مع مرور الوقت, مما يحدو بالشاعر استبدال النسق التكراري من الاستفهام إلى النداء, كما في النص الأخير, أو غيره مما سيرد ذكره, كما أنه يثير دلالات سياقية متنوعة بين التعجب والدهشة والمفاجأة والتعظيم والتوسل, فضلًا عن العلامات السيميائية ولاسيّما التعجب التي تمارس أثرها الدلالي مع الاستفهام, فهي تثير ضربا من ضروب الخصوصية والاهتمام مضاعفه كما هي الحال في قصيدة (حينما يصحو السحر) من الشعر الحر التي ورد ذكرها.

ثانيًا : بنية النداء :

هيمن أسلوب النداء على نصوص السجاديات مما جعله أسلوبًا مكثفًا في الخطاب الشعريّ من شعراء المديح أو الرثاء للسجاد (عليه السلام), بسبب من النبرة الخطابيّة لأسلوب النداء الموجهة خارج محيطه, وأدواته الجاهزة في عقدها لصلات تواصليّة بين الشاعر والمخاطب, في سياقات لفظية قد تتمركز في جانب فتطغى عليه, أو تقل في جانب فتتناثر داخل القصيدة, وقد لا تظهر فتكون مسكوت عنها أو خبيئة في عمق النص فيظهر النداء من دون أدواته, وأغلب قصائد السجاديات هي دينية, ومن ثم لها قيمتها الصوتية في توظيف النداء المناسب لموضوعة المديح أو الرثاء, واستجلاب واستتباع مشاعر الآخر المخاطب نحو الخطاب الشعريّ, وبحسب الكتب البلاغية التي أفردت توصيفات لحروف النداء لتقريب مدلولاتها, إذ وظفت (يا, أيا,هيا, وا) للنداء البعيد بسبب طول المسافة المكانية الفاصلة بين الشاعر والمنادى فيستطيل بها الصوت ويمتد, وأمّا (يا) النداء؛ فهي تحمل دلالات متعددة في نداء القريب والبعيد, أما الحرفان (أ, أي)؛ فينادى بهما المخاطب القريب بسبب من قرب المسافة المكانية الفاصلة بين الشاعر والمنادى, ولا يمكن تجاوز الأبعاد الحسية أو الدلالية والمعنوية, في إيجاز التبادل بين هذه الأدوات واستعمال الاصلح فيها في النص الشعريّ[18], وترد صيغة التحسر والتوجع والاستغاثة في النصوص الرثائية أو المدحية, قال عبد الرحيم الغراوي في مطلع قصيدته في المديح والرثاء للإمام :

أعيني جودا بالدموعِ السواكب على من حوى في الفضل أعلى المراتب[19]

ويبرز النداء بوصفه بنية متلازمة تكراريّة ومرتكزًا نحويًا وصوتيًا ودلاليًا في أغلب القصائد والمخمسات أو الموشح, طوليًا على المستوى العمودي للقصيدة أو عرضيًا على المستوى الأفقي للقصيدة في الحشو, أو المطالع, أو المقطعات, أو القفلات, إذ لا يخفى ما بين القيمة الصوتية لهذه الأحرف وأوجه استعمالها من مناسبة ومواءمة.

ومما يمكن إحصاؤه بسبب من وفرته في القصائد أو بسبب استطالة القصائد داخل المنجز الأدبي نفسه والذي يستدعي امتداد المدة الزمنية لإحصائه, إلّا أنّ الكثرة والغلبة برزت في القصائد المقطعات, والتي تتجاوز الأربعين بيتًا وتمتد إلى المائة بيت وأكثر, وكذلك هي الحال مع المخمسات, مما يبرر النضج الأدبي والفكري عند الشعراء باتجاه ثيمة الغربة النفسية والحنين والاشتياق والحب للإمام السجاد (عليه السلام) واستدعاء غيابه, إذ بلغت في المطالع نحو تسع قصائد, وفي حشو الحشو خمس قصائد, وهي أكثر بنية متكررة مقارنة بالاستفهام والأمر.

يقول الشاعر حسين البزّاز في تخميس القصيدة الفرزدقيّة في مديح السجاد (عليه السلام), والتي شطرها وخمسها كبار الشعراء الشيعة وهو منهم وكلها من البسيط, ومطلعها :

الحق كالشمس ليس الجهل والظلمُ يا من تغاضيت عن عرفان فضلهمُ
هذا ابن من بالهدى والدل يلتزم هذا ابن خير عباد الله كلهمُ

هذا التقي النقي الطاهر العلمُ

يا من بالتقى صنوه حتى يفاضله أو في الوغى ينبري فيما يقابله
لن يرهب الموت لن يخشى منازله من جده دان فضل الأنبياء له

وفضل أمته دانت له الأمم[20]

إذ تبرز عمق الانفعال والتشوق والدفاع والمواجهة ضد من ينتقص أو يحاول إخفاء وجود الإمام, أو النيل من هيبته أمام الآخرين, إذ إنّ صيغة الخطاب بالمنفرد (يا من) بالنداء مع الاستفهام كانت أكثر قوة لإثارة الانتباه وتحقيق الخطاب لمطالبه الناجزة مع الآخرين أي الانطلاق من الفرد إلى المجتمع وكل من تسوّل له نفسه إخفاء الفضيلة.

ويقول الشاعر حميد سعيد الرميثيّ, في رثاءه للإمام زين العابدين (عليه السلام) عام 1969م وهي من الكامل, ومطلعها:

أيا عينُ انبذي عنكِ المَناما قليل الهمّ قد أرْخى الظّلاما
أيا لله كيف ينامُ أذن جفيني وجسمي قد غدا يشكو السّقايا
تذكّرتُ (العليلَ) فهَاجَ حُزني وسَالَ الدّمعُ وانْسجَمَ انْسِجاما[21]

وتراكم أسلوب النداء في مطالع وحشو القصائد مما يشكل جرسًا إيقاعيًا منبهًا للمنادى البعيد, فضلًا عن الابتعاد الزماني والمكاني بين الشعراء ومعشوقهم الإمام سلام الله عليه, فينبهون من خلال المطالع أو العنوانات على هذه الثيمة, إذ يبرزون في طول النفس الشعريّ, كون صيغة المنادى تستدعي الاستطالة ولا سيّما عند الإلقاء, مما يمنحهم الحرية التامة في الامتداد بالتعابير والوصف, وفتح الفضاء الواسع للاستيعاب القولي

والامتداد بالجمل مع استعمال الصيغ الخطابيّة الأخرى التي ترادف النداء كالاستفهام, كما هي الحال في قصيدة الشاعر حميد السيد جواد الأعرجي, وله ديوان شعر (قيثارة الليل) وديوان مديح في أهل البيت (عليهم السلام) ورثائهم عنوانه (الأزاهير الندية في مدح العترة النبوية)[22], إذ يقول في مدح ورثاء الإمام من قصيدة (يا صبر زين العابدين), والعنوان بصيغة النداء والمطلع بصيغة النداء المحذوف أداته, والقصيدة من الكامل :

جدّاه روحي قد غدتْ تتقطعُ ... حزنًا عليك ومهجتي تتصدّعُ
يا بن النبي وملء شخصك لوعةً ... للذاكرين بها قلوبٍ تصدّعُ
لهفي لما لاقيت يآ بن محمد ... من ظلم آل أمية هل ينفعُ
يآ بن النبي وحيدر وحسينه ... فكأن صبرهم بشخصك أودعو
أحضر يوم الطف ساحة حربه ... سهل عليك أم السقام الأوجعُ
بالله كيف نظرت جسم عليكم ... بشبا السيـــــــــوف على التراب يوزع[23]

ومن ثم كان النداء بنية استهلاليّة لكثير من القصائد استعمل فيها الشعراء أدوات النداء لاسّما (يا) بوصفها خصيصة اسلوبيّة ينماز بها مطلعهم وحشوهم في القصائد الخطابيّة, وغيرها؛ للدلالة على القصديّة في تخصيص الممدوح أو المرثي كما هي الحال في النص الذي كرر في لازمة (يا بن النبي) مرتين و (يا بن محمد) مرة واحدة, ثم أعقبها بالاستفهام والقسم إمعانًا في الألم وإثارة الانفعال نحو صبر الإمام عليه السلام, والغاية من هذه اللازمة التقعيديّة هو تعظيم شان الإمام من ارتباطه بنسل الهدى (صلى الله عليه وآله وسلم) وإثارة ذهن المتلقي واستجلابه للإمعان في شخصية الممدوح وقربه من العترة الطاهرة مما يخلّد التراث الدينيّ لانتمائهم للبيت العلويّ والسلالة المشرفة بشخص النبي (صلى الله عليه وآله وسلم).

ومثل هذه التراكمات الندائيّة في الاستهلال والحشو ما يبرز أنّها المحور الذي يدور عليه النص ومرجعياته الثقافيّة, وأعني تاريخ أهل البيت, وتاريخ الحروب, وتاريخ مصيبة عاشوراء والتضحيات...إلخ, فضلًا عن كون النداء لازمة أسلوبيّة تصور أزمات الشعراء النفسيّة والاجتماعيّة ومعاناتهم في بلاد الغربة بعيداً عن الأهل والديار, أو الغربة النفسيّة التي عانوا منها زمن النظام من مطاردات وقتل وتعذيب وسجون, ووقوفهم أمام الحكام الظالمين وأمام الطغاة عاجزين عن تغيير أوضاعهم, فيستدعيهم ذلك إلى مثل هذه المطالع التي تعد لهم المتنفس لما يجول في خاطرهم, كون المطالع مناطق استجلاب للقارئ وتوجيهه نحو النص ليتفاعل معه.

وأمّا قوله (جدّاه) نداء محذوف الأداة واختزال النداء من المتراكم إلى المحذوف في سياقه الأصغر وهو المطلع ناتج عن قصدية الإسراع في إفراغ الكلام وإيجازه أو اختصاره[24], ورفع الكلفة بين المنادى والمنادى

عليه كونه جدّه في النسب, أو أنّ هذا الحذف بسبب من إحالات أخرى قبليّة أو بعديّة داخليّة سبقت النص بنصوص أخرى ما يبررها مواجهة الانسحاق الذي يتعرض له الشعراء في ظل غياب الحريات, والأجواء الدمويّة الخانقة والانكسارات النفسيّة والاجتماعيّة والفرديّة كما في النص, ولاسيّما في نهاية الخمسينيات والستينيات نتيجة الهزات السياسيّة عام 1958, و1967م[25].

وقد تتكرر لازمة بنية النداء في سياقات الحشو حتى تعدّ ظاهرة وفاعلًا أسلوبيًّا ينهض بالنص الشعريّ بسبب من تراكمه المفرط, ففي نص الشاعر جابر الكاظميّ, وهو من أعلام الشعر الشعبيّ وأنشد القراء للمنبر الحسينيّ أشعاره ومنهم الملا باسم الكربلائيّ, وبشير النجفيّ, وجليل الكربلائيّ, له دواوين كثيرة, قال في قصيدة بعنوان (الإمام السجاد عليه السلام وأم البنين), من بحر الوافر :

حزنًا بكينا لما رأينا	مصـــــيبة
فتىً عليل له عويل	الســــــجاد
يدعـــــــــــوا بالأنين	يقطـــــــع
	الأكبـــــــاد
	يـــــــــــــ
	ـــا أمَّ البنيـــــن[26]

إذ يقفل الموشح بلازمة النداء (يا أم البنين) والتي يستنهض فيها الحزن كونها أحد رموز الصبر ورموز التضحية والفداء في طف كربلاء والمعروفة بأم البنين الأربعة الذين استشهدوا يوم كربلاء في سبيل نصرة الإمام الحسين (عليه السلام):

حريم الله قد عادت من الأسفار	تحدو ركبها الآهات والأقدارِ
والسجاد فيهم يســــــكب الأعبار	ينعى فقد آل المصطفى المختار
	يا منجبة الأربـــــــعة
ينادي اين أم الصـــــفوة الأطهار	الأقمــــــار
هـــــــــــــــــــــ	يـــــــــــــــــــــ
ـــــــــلا	ـــــا أم
تســــــــــــــم	البنيـــــــــــــ

عيني ــــــــــــــن[27]

علماً أنّ الموشح في ستة أبيات يجعل ثلاثة منها على قافية معينة ثم بيتين لقافية أخرى, وبيت قفل به الموشح يتكرر في كل مقطع (يا أم البنين) في ثمانية مقاطع.

وتركيب النداء على وتيرة واحدة في الأقفال هو لإبراز المظهر الانفعاليّ, واستنهاض واستنجاد واستعراض الألم الواحد بين هذين المكونين (الإمام =أم البنين) اللذان تلازمهما (قضية الفقدان) فكأنّها (عليها السلام) معادلة له في الفقد أو أنّه المعادل الموضوعيّ يحتويهما في واقعة الطف وما بعدها من حسرات مؤلمة.

وفي كل مقطع تتنامى الوتيرة وتبلغ حدّها بآلية التكرار المتنامي والمتكاثف, كأنّه ينطلق متشظياً في صميم النص وعلى المستوى الطوليّ له والمتتابع عمودياً مما ينعكس على القارئ المتأمل لوقفات الاستنجاد والشكوى في بنية ارتكازيّة واحدة وهي النداء بــ(يا أم البنين), على الرغم من ترافقها للازمة النداء المتعدد في الحشو في بداية الابيات أو إعجازها, فهو يجعلها شخصية محوريّة يبث عن طريقها النداء في جسد القصيدة الموشح فيحاورها مونولوجياً بخطاب ينعكس من الشاعر وإليه, كما في قوله :

تركنا أهلنا في كربلاء قتلى ونال الموت منا الصحب والأهلا

يا أم البنين مالنا إلّا أن يغطي زمام الأمر للمولى

ووعد الله يا أيها الثكلى بأن يجمع في الخلد لنا شملا

....

بــ يــ

ـــــــــــــالله ــــــــــــــا أم

اســ البنيـــ

ـــــتعيني ـــــن[28]

ومن ثم كان الأسلوب الخطابيّ النداء بشكله العام, والنداء بشكله الخاص وهو اللازمة التكراريّة من دلالات سياقيّة لا يمكن أن تتحقق مالم "تتجاور الأصل أولًا, وتقدير مستوى عميق ثانياً, وحضور الهوامش الإضافيّة المصاحبة ثالثًا"[29].

فضلًا عن إنزال المنادى البعيد منزلة القريب في عرض المتكلم بأن يشير إلى قرب المنادى من قلبه وحضوره في ذهنه كونها شريكتهم في المصاب, ولها من الإجلال والإكرام والمودة والتعظيم عند أهل البيت وإشارة إلى رفعة مكانتها وعظم منزلتها في نفس الإمام زين العابدين (عليه السلام).

وقد تتكرر لازمة بنية النداء على المستوى الطوليّ في شيء من الحشد غير الموظف إلّا لغرض الرصف التاريخيّ للأحداث في شيء من التعظيم أو التهويل مفرغاً من الأدلة الدلاليّة التي تنهض بالتقريريّة المباشرة والنثريّة المفرطة داخل النص الشعريّ, كقول الشاعر جليل رحيم الجنابيّ يرثي الإمام من الرجز, في قصيدته (مصاب الإمام زين العابدين):

يا سيدي يا سيد السُّجاد ... يا بن الأباة وخيرة الأمجاد
يا سيدي يا بن الذي في كربلا ... شبّت له نار الظما بفؤاد
يا سيدي يا بن الذي وطأ العدا ... جسداً به عمداً بعدو جياد[30]

وتكررت مفردة النداء (يا سيدي) اثنا عشرة مرة, وأمّا سياق النداء في الاسطر (يا سيدي يا بن الذي) أكثر من أربع مرات في القصيدة, فيحذف جواب النداء لاسترساله بمتوالية من النداء المضاف الذي يعظم شخصية المنادى.

وكذلك هي الحال مع قصيدة الشعر الحرّ والتي انتظمت في مقطعات جاءت في سياق النداء واستدعاء لشخصية الإمام زين العابدين (عليه السلام) في صور من الاشتياق واللهفة على سبيل المجاز, إذ يقول الشاعر حسن آل حطيط العامليّ في قصيدة (حينما يصحو السحر)[31]:

يقول في بداية المقطع الثاني :

أبا الدمع

يا دمع النسيم

يا نسيم الطهر

يا طهر الألم

فقد استعمل السياق ثم عكسه في السطر الذي يليه من باب التكرار والكثرة في الصفة والزيادة عليها, مع استعماله صيغة المنادى المضاف, فجاء التكرار للتكثيف الدلالي.

تتلاطم الأحلام تلطم

كلما مرت ببابك

فتتضح ثيمة الأسى والتألم في قوله تتحطم الأحلام, فنجده متصدراً (أبا الطهر) كثف دلالياً في النداء المحذوف الأداة ثيمة الاحتواء والأبوة التي هي منبع الفداء والتضحية.

وفي بداية المقطع الثالث :

أبا الطهر

يا طهر الخشوع

يا خشوع المجد

يا مجد الدموع

أهيم في كل دمعة

نزحت من ناظريك

إذ تأتي محذوف النداء مرة, وموجود فيها النداء مرة أخرى بالأداة (يا) والأداة (يا) والأداة (أيا), إذ تبرز الموصوفات التي يحمل في طياتها دلالات التواصل عبر سلسلة نداء الإضافة التي يعظم من خلالها عبر عكس الصيغ وتكرارها وإضفاء طابع الحزن والاستلاب, (يا نسيم الطهر, يا طهر الألم), (يا خشوع المجد, يا مجد الدموع)...إلخ, وتكثيف ثيمة الحسرة والألم.

وترد قصيدة جابر الجابريّ, وله دواوين شعريّة كثيرة ذكرها صاحب كتاب السجاديات[32].

قال في مدح ورثاء الإمام السجاد (عليه السلام) بعنوان (ابا القيد) من المتقارب:

فيا بن النبي وقد قاربت ... معانيك منه المعاني الغرر
ويا بن علي ويا بن البتول ... ويا بن الحسين سراة مضر
جمعت شمائلها الزاكيات ... فكنت الفراس وكنت الثمر
أبا القيد من اين بي أن أمر ... إليك لأدنو وأين الممر

وكل شواطيك صارت بحاراً وبحرك ليس يقيه الحذر
فيا مرهقًا من ثقيل الحديد كسرت الزمان به فانكسر
ويا متعبًا من مطاف الرؤوس ويا موجعًا من سهام النظر[33]

والنص صورة لبينة النداء الذي رفع من قيمته الدلاليّة توافر الصورة في كثير من الأبيات مما يجعله ناهضًا بقيمته الجماليّة كالأبيات (5, 6, 7) إذ ينتقل من التقريريّة المباشرة في الابيات (1, 2, 3, 4) ليبهج ويثري النص بالاستعارات المتعاضدة مع بنية النداء, إذ إنّ طبيعة السياق تمنح أداة النداء نوعًا من الحركة والفاعليّة فتفارق دلالتها الأصلية وتدخل في حالة مناقلة دلاليّة مع غيرها من الأدوات الندائيّة, بل قد تحذف مجازاً كما في (أبا القيد), فالقريب ينزل منزلة البعيد, فينادى بإحدى أدوات البعد, والبعيد ينزل منزلة القريب, فينادى بإحدى أدوات القرب؛ وذلك لغايات بلاغيّة يفصح عنها السياق وتدل عليها القرائن[34], فمنح النداء دلالاته الممتدة في تماسك النص وجماليته ولا سيما في البيت الأخير الذي تصدر في بدايته وبداية عجزه, إذ إنّ في البيت الأخير يتكرر النداء في الصدر والعجز ليمنح الابيات الحرية في المدّ للصوت في موضع الألم والتحسر, وإضفاء أجواء الحزن, وقضاء الأمر الإلهي, فنلحظ صورة الاستلاب لزمن القاسي تطغى على النص وصورة تكسير الزمن عبر المنفذ الاستعاريّ وانتشال أجواء من القوة البأس, فالتتابع للأنماط التكراريّة تتمحور لتقدم مجموعة دلالات, فضلًا عن إيقاعيّة النص (التكرار الموحد للأداة) فهو يشكل لحمة داخل البنية العامة للنص, وقيمة الظاهرة الأسلوبيّة تتناسب مع عنصر المفاجأة الذي تحدثه, إذ قيمة كل خاصية اسلوبيّة تتناسب مع حدّة المفاجأة التي تحدثها تناسبًا طرديًا بحيث كلما كانت غير منتظرة, كان وقعها على نفس المتلقي أعمق, أو ما يمكن أن يقال عنه خيبة الانتظار, أو كسر أفق التوقع.

وتتحول كثير من الصيغ من الإعلاميّة والإخباريّة إلى الأدبيّة ذات التوليد المعنوي الذي يبهج النص بانتقال الصيغ من معناها الإخباري إلى معانٍ مجازيّة أخرى مع التوسع في الدلالة من خلال دورها في سياقات التشبيه أو الاستعارة, وتكرار السياق في النداء للتعظيم والتهويل والتفجع في قول الشاعر صالح النجفيّ القزوينيّ الذي كتب بائية طويلة في الإمام زين العابدين (عليه السلام) تجاوزت (السبعينَ بيتًا أو أكثر) من الطويل :

فيا لعليلٍ من القيود مغلّل ترامى به نحو الشئام الركائبُ
فيا لإمام محكم الذكر بعده قد انطمست علامه والأخاشبُ
ويا لسقيم غاله السّم بعدما على سقمه قد انحلتهُ المصائب
ويا لفقيد قد أقامت مآتما عليه المعالي وهي ثكلى نوادبُ

وقد قرّح الأجفان فهي سواربٌ وبرّح الاحشاء فهن لواهبُ[35]

فقد ورد النداء في سياق من التراكم الدلالي في أنساق مجازية على المستوى الطولي العمودي في البيت الثالث والدلالة السياقيّة إذ أطلق السبب وهو النحول في جسده وأراد المسبب في ذلك وهو المصائب التي جرت عليه وما أصابه من سقم, ثم السياق الاستعاريّ في البيت الرابع بقوله : اقامت مآتما عليه المعالي, والتشبيه في (هي ثكلى نوادب) والبيت الأخير لخلق دلالات توليديّة جديدة منها التعظيم والتهويل عبر العلائقيّة بين الجمل في سياق النداء والمرجعيات التاريخيّة للأحداث, وأبعادها النفسيّة والاجتماعيّة, فضلًا عن متواليّة العطف المرتبط بالنداء أسهم في إطالة القصيدة عن طريق عملها الواصل بين الأبيات, وتدفقها بدلالات التعظيم للممدوح الإمام زين العابدين والمرثي, فضلًا عن تعالق النداء مع أساليب خطابيّة أخرى كالاستفهام أو التمني أو الأمر مع تكرار لازمة النداء في كل مقطع من الموشح في رثاء زين العابدين للشاعر عبد الغني الجابريّ من مجزوء الرمل :

يا ضجيجَ الصّبر لمّا أقرح الغلّ يديه
وعصيّ النفس لما هجم الهول عليه
أحدقَ الموت قتالًا والعدى تعدد إليه
والثكالى الصارخات كلّها تشكو إليه
أنت نور الله يعلو في سماء المشرقين
يا وحي السّبط في الطّف عليلا كاد يثأر
أ فهل منكم سميع أم مجيب يتأثر
طفق السجاد نارًا هبّ بركانًا تفجر[36]

فقد انتظمت في أشكال تعبيريّة متلونة داخل الموشحة ما يجعله يفتت نظام القصيدة ويلون القوافي في شيء من التمرد الفنيّ, فكل نداء يتكرر في مقطع يتغير معه القافية ويختزل دلالات فنيّة تجسد أجواء الحزن والحرمان, وعنصر استلاب على مشاعر الشاعر والذهول أمام عنصر الزمن الماضي دلالة انكسار النفس الإنسانيّة واستلزام التعاطف مع موضوعة الشاعر وهي الرثاء, فالمطالع وبدايات المقاطع يحتفي بها الشاعر وغيره من الشعراء, ومن ثم تعلق في أذهانهم فيترنمون بها, أو تكرارها بوصفها لازمة ماتعة لهم, أو لارتباطها بموضوعة الغربة والاغتراب كون الشعراء في أغلبهم كانوا مهمشين أو خارج العراق يعيشون مغتربين, مما اثر فيهم ثيمة الضياع والاشتياق والوحدة الناجمة عن الاغتراب وعقدة الوطن المستلب.

نلحظ مما تقدم أن أداة النداء (يا) هي أكثر الأدوات سجلت حضوراً في بنيات الأسلوب السجادية.

ثالثًا :الأمر :

يعد الأمر صيغة متداولة في شعر السجاديات بوصفه أسلوبًا خطابيًا مؤتلفًا مع الشخصيات الشعريّة والسايكلوجيّة لهم, كون أغلبهم خطباء وأدباء, وللأمر فاعليّة دلاليّة خاصة كونه مؤتلفًا مع أساليب أخرى ظاهرة ومهيمنة كالنداء والاستفهام فيما ورد ذكره, ومما لا يمكن إحصاؤه لأن الإحصاء وسيلة وليس غاية كونه يدرس الانزياح والخرق الكمي والنوعي لاستخلاص القيم الجماليّة, أمّا النهي والتمني؛ فهما الآخران موجودان داخل تلك الأشعار وبصورة متناثرة تغيب فيها اللازمة التكراريّة مما جعلها تخرج من التركيز عليها في الدراسة فلا يستدعيها التحليل الأسلوبيّ لقلة وفرتها مقارنة بالأمر والنداء والاستفهام, ومن حيث الإحصاء, فقد تكرر الأمر مرتين في المطالع للقصائد وخمس مرات في الحشو للقصائد.

ويعرفه صاحب الطراز يحيى بن حمزة العلويّ (ت 749ه) بأنّه " صيغة تستدعي الفعل, أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء"[37], أو هو " طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام"[38], وله قرائن ولطائف بلاغيّة يدل عليها السياق وقرائن الأحوال كون الأمر له صيغ أربع هي : فعل الأمر, والمضارع المقرون بلام الأمر, واسم فعل الأمر, والمصدر النائب عن فعل الأمر, وبحسب ما موجود في النصوص, فقد برز بوصفه ظاهرة قابلة للتحليل لثراء النصوص الشعريّة بها على الرغم من خضوعه لقواعد معياريّة صارمة في بنائها التركيبيّ إلّا أنّها تنفلت بدلائل وقيم فنيّة وجماليّة تتميز بها فضلًا عن سماتها التأثيريّة والانفعاليّة, ولا سيّما ذات النزعات الاستماليّة للحزن والفرح والتحريض والبكاء واستنهاض الهمم, مما يمكننا من جلاء قيمة النص باكتشاف ملامحه التأثيريّة والعبارات الانفعالية, فضلًا عن البنية التوليديّة, والوظيفة الاعتيادية الذهنيّة لأسلوب الأمر باستدعائه الفعل على جهة الإلزام واستمالة المخاطب للإنجاز بحسب المهاد التاريخيّ له[39].

وبحسب الإحصاء لقصائد كتاب السجاديات لم نجد الأمر في مطالع القصائد على العكس من النداء والاستفهام, مما يعلل توافره في الحشو وكان نصيب القصائد الرثائية أوفر حظًّا, وتتجلي فاعليّة التركيب في صيغتي (الأمر, والمصدر) فيجيئان بمعناهما الحقيقي والمجازي مما يجعله سببًا في كثرتهما.

ويرد الأمر وبنيته في أطول قصائد السجاديات والتي تعد من النوادر بحسب التراجم لها, للشاعر الشيخ أحمد الإحسائيّ وجميع مؤلفاته مطبوعة في البصرة, ووردت في أهم كتب الشيعة والتي همش لها صاحب كتاب السجاديات[40], بلغت في طولها مائتان وخمسة أبيات, يقول فيها من الرجز :

وقلْ لمنْ بكى اللّوى ما حوى ومن سما إلى الحِمى ما عقلوا
وقلْ لمنْ بكى الغضى–حسبكمُ أما بهم عنِ الغضى–تشتملُ[41]

ومن ثم يرد متآزراً مع الأساليب الخطابيّة الأخرى كما هي الحال في قول الشاعر أحمد الدر العاملي من الكامل :

سلْ عن صحيفته الأكابر إذا غدتْ للعالمـــــــــــــــــــــين روى
يا ايها السجاد عمّ بنا البلا وللعـــــــــــــــــــــــبادِ
وغدا التشيع رهن سيف العادي[42]

ومن المطالع اليتيمة التي تظهر فيها بنية الأمر, الذي تعاضد مع النداء, والذي لا يخرج لغرض مجازي غير المساواة في قول الشاعر عباس الترجمان يمدح الإمام السجاد (عليه السلام) ويرثيه من بحر الرمل :

يـــــــــــــــــــــــا عن حبيب القلوب قولًا جزيلًا
خليـــــــــــــــــــــــلي أن ذكر الحبيب يشفي الغليلا[43]
حدّثاني وقولا
واذكراه لقـــــــــــــــلبِ
صـــــــــــــــــــــبّ
معنّى

ومثلها قصيدة محمد سعيد المنصوري في مديح الإمام ورثاءه من الكامل يقول في مطلعها المتوارث ميثولوجياً:

قفْ في ربوع أحبتي يا حادي أبكي بها قومي وأهل ودادي
رحلوا وقلبي راح سائقه الأسى في أثرهم يعلو ويهبط وادي[44]

وبصيغة المصدر في تكرار لازمة (وداعاً) في الرثاء يقول في مطلعها حسن أسد الله الكاظمي من الطويل:

وداعاً على رغمي يكون وداعكمْ بأسوء حال في الوداع وأفظعِ
وداعاً لكم مني بغير تعانق ولكن بتحنان خفيّ وأدمعِ[45]

وللسيد النجيب هاشم الصياح المعروف بالستري البحرانيّ التي أولها يذكر في الأربعينية وهي من الوافر :

قم جدّد الحزن في العشرين من صفرِ ففيه رُدتْ رؤوسُ الآلِ للحفرِ

وفي

حشوها يقول :

فسَلْهم هل رجعتم للجسوم وقد تركتمُوها مزارَ الذئب والنسرِ
وسلْهم عن رؤوس الآل هل نشفت ودمائهم أم لها التقطير كالمطر
وسلْ أرأس حسين غاب رونقه أم نوره مخجلٍ للشمسِ والقمرِ
وسلْ عن اللؤلؤ المنظوم في فمه لعلّه بعد قرع غير منتشر[46]

وتتجلى فاعلية الأمر مع الاستفهام لتتسيد بنية الامر بالفعل (سلْ) مع متوالية الاستفهام التي لا تنفك تواردها في الأبيات بعد كل أمر كما في الأبيات (فسلهم هل), (وسلهم هل نشفت), (وسل أرأس حسين) فيتكرر السياق أكثر من مرة لتوكيد ثيمة السؤال والقصدية في الاستفهام التقريريّ مع توافر دلالات الكناية في البيت الأول والتشبيه في البيت الثاني والثالث, والاستعارة والتشبيه في البيت الرابع, واستحضار الظواهر الكونية كالمطر, ومكونات الفضاء الشمس والقمر, واستقصاء الكثافة الشعوريّة ليشحن بها متلقي الخطاب الشعريّ في استعمال خاص لبنية الأمر, وعن مقصدية من قبل الشاعر في جوّ بهيج من الصور الفنية المتآزرة مع الاستفهام.

وقال الشاعر محمد علي اليعقوبيّ في مدح ورثاء الإمام السجاد (عليه السلام) من مجزوء الكامل:

قـــــــــــــــــــــــفْ	مُســـــــــــــــــــــــــــــــــــ
نـــــــــــــاعيًا	تصرخًا خـــــــــــيرَ القبائلِ
خـــــــــــــــــــيرَ الورى	غالتـــــــــــــــــــــه
قومـــــــــــــــــــــــــــــــــ	بـــــــــــــــــــــــــــــــــ
ـــــــوا فـــــــــــــــــأنّ عميدكم	الطّف الغوائلِ[47]

فيظهر الأمر بصيغته الحقيقية كما في الأبيات, أو المجازية كما في الابيات التي تسبقها ولذلك تظهر وفرته في الحشو بصورة منقطعة وليس بصورة اللازمة التكراريّة.

وأمّا صيغة المصدر؛ فتبدو أكثر ثباتًا من الصيغة الفعلية نحويًا لبنية الأمر, فضلًا عن فاعليته التأثيريّة؛ لأنّ المصدر ينوب عن الفعل في الدلالة وهو في قوله من الدعاء والتعجب في نهاية القصائد كقول الشاعر أحمد النحوي في قصيدته التي ناهزت (المائة وعشر بيتًا) من البحر الكامل:

صبرًا على مضض الزمان فإنّما	شيم الزمان قطيعة الأمجادِ[48]
عجبًا بحارك لا تفور وقد مضى	من راحتاه لها من الأمدادِ
عجبًا لبدر دجاك لمَ لمْ يدرع	ثوب السّواد إلى مدى الآباد
عجبًا جبالك لا تزول ألمْ تكن	قامت قيامة مصرع الأمجادِ

إذ شكّلت تكرار صيغة المصدر المتكرر اثنتا عشرة مرة (عجبًا) سمة أسلوبية في هذه القصيدة الطويلة, فالأمر طلب من الأعلى إلى الأدنى بحسب مرجعياته الثقافيّة والأدبيّة والشاعر لا يستعملها إلّا قليلًا في التودد والتعطف والتحنن, وشحن ذهن المتلقي في تكثيف التراكم للصيغة ليس للتوكيد, بل توجيه النظر إلى مقصدية المؤلف, ويقول أيضًا من الكامل:

تلقاهُ بالأسحارِ باسط كفّه	متضرّعًا يدعو بقلبٍ صادي
ربي أجرني من لهيب جهنم رُحماكَ	لا أستطيع بذاك حرق فؤادي وافاك
يـــــــــــــــــــــــــــا	يـــــــــــــــــــــــــــــــــا

ربِّ بعبدٍ مذنبٍ ربّ قليل الزادِ
فأعطفْ عليّ وخلّ عفوك شاملي لا تنتقم إن جئت غير سدادِ[49]

ومما يفسر استخدامه لبعض السياقات, فترد الصيغ الأمرية للتوسل وطلب الرحمة من الله سبحانه وتعالى وبذلك تغير الرتبة الأمرية؛ لأنّها تصدر من مرتبة الإمام إلى مرتبة الله سبحانه وتعالى مال كلّ شيء, أي من أدنى إلى الأعلى, فتخالف المرجع الأصل في التعريف, وظهور الأمر في الحشو, فيعلل ببيان الدلالة الجزئية وغرض القصيدة الأساس؛ لأنّ كلًا من الدلالات التي يؤديها الأمر ينزع إلى الاختصاص بغرض معين[50], فضلًا عن استعمال ضمائر المخاطب أدى إلى إنشاء بنية صوتية متكررة لحرف الكاف وتتبع الأثر الذي يحققه ذلك التكرار, وتحقيق صيغة الأمر لدلالاتها الانجازية والاستمرارية مع تعاضد الأمر والنهي في (فاعطف علي) و(خلِّ عفوك) و(لا تنتقم), ومن ثم تحقق الأسلوب في الجمل الاسنادية بتظافر المكونات اللفظية, أثراً أسلوبياً في المستوى التركيبي والصوتي للقول المنجز والذي تختلف فيه المستويات بين المتخاطبين بين الآمر والمأمور[51] وهو في النص للدعاء والتوسل والتضرع, على العكس من المطالع ذات الصفة الاحتدامية التي توظف غالبًا للتحريض, أمّا مستوى التعبير المباشر فيجعلها ذات ملامح خطابيّة بسبب من طبيعتها المباشرة والتقريريّة, كما في الفعل (خلّي) وهو أمر بالألفاظ الشعبية باللهجة العراقيّة محاولًا تصديرها نحو النطاق الخارجي وأعني الأمميّ لترسيخ القيم والمبادئ والمناجاة بالألفاظ الشعبيّة تقرباً إلى الخالق المعبود.

الخاتمة:

1. إنّ كتاب السّجايّات فيه من القصائد التي قيلت في حضرة الإمام السّجاد (عليه السلام), وقد وظّف الشعراء فيها البحور الطويلة ذات الإيقاع الرّنان والأوزان الباهية والفخمة ذات المطالع الغزلية أو الحماسية أو الرثائية المحتدمة بإيقاعها العالي وصوتها المتدفق, فضلًا عن البحور ذات الإيقاعات الطويلة والممتدة في تفعيلاتها بين الصدر والعجز مما يسمح بتوظيف الكثير من الألفاظ وكونها تناسب المناسبات الدينية أو الرثائية, فتغيب التلوينات الإيقاعية أحياناً كثيرة لحضور الاتزان الكلاسي المألوف للقصيدة العربية والأجواء التي تتطلّب ذلك في مديح أو رثاء الإمام (عليه السّلام), فكانت العناية بالمفردات وتراكيبها والصورة ودلالاتها والانزياحات المرصودة فيها غالبًا يبرر بخرق حاجز الملل الذي قد يصيب القارئ من إطالة القصيدة, مما يحفز عناصر الخرق والدهشة والاغراب والمتعة واللذة والنشوة والاستلاب عند القارئ في قراءتها والكشف عن مكنوناتها الجمالية.
2. نلمح الأساليب الأدائية الخطابية الطلبية وما تمنحه للقصيدة من ثراء دلالي ولغوي كونها شائعة ومهيمنة في المطالع وغير المطالع من الحشو, بل متوافرة بشكل طولي على امتداد القصيدة مما يشكل لازمة أسلوبية مهيمنة على القصائد.

3. لغة القصائد هي غير مستغلقة, وتراكيبها ونظمها المتماسك وأحياناً كثيرة الصارم في تقليده للقوالب الموروثة والمعجمية المدحية والرثائية المعروفة, لاهتمامها بالموضوع الشعري والاحتفالية أو المناسباتية للقصائد.

الهوامش:

(1) لسان العرب, ابن منظور, قدم له: الشيخ عبد الله العلايلي, عداد وتصنيف : يوسف الخياط, نديم مرعشلي, دار لسان العرب, بيروت, 1970م : مادة فهم.

(2) مفتاح العلوم, أبو يعقوب السكاكيّ (ت626ه), تحقيق : د. أكرم عثمان يوسف, منشورات جامعة بغداد, مط الرسالة, بغداد, ط1, 1981م.: 531.

(3) ينظر : جدليّة الإفراد والتراكيب في النقد العربيّ القديم, د. محمد عبد المطلب, الشركة المصريّة العالميّة للنشر, لونجمان– ط1, 1995م . : 194.

(4) ينظر : معجم المصطلحات البلاغيّة, د. أحمد مطلوب, مكتبة لبنان ناشرون, بيروت, ط2, 2007م: 110.

(5) السجاديات, قصائد وشعراء في حضرة الإمام السجاد (عليه السلام), رسول كاظم عبد السادة, مهرجان تراتيل سجادية الثاني, العتبة الحسينية المقدسة, كربلاء, العراق, 2015م : 21, 22.

(6) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربيّة, د.محمد عبد الحميد ناجي, بيروت, ط1, 1984م: 9.

(7) ينظر : السجاديات : 23.

(8) المصدر نفسه : 99. وتنظر القصيدة في ديوان المدامع الحمراء على مصارع الشهداء, حسن اسد الله الكاظمي, مؤسسة آفاق للدراسات والأبحاث العراقية, ط1, 2008 م: 167, 168.

(9) ينظر : البنى الأسلوبيّة –دراسة في أنشودة المطر للسياب, – د. حسن ناظم, الدار البيضاء, المغرب, المركز الثقافيّ العربيّ, ط1, 2002م : 146–147.

(10) السجاديات : 104.

(11) شعر الخوارج (دراسة أسلوبيّة), د.جاسم محمد الصميدعي, دار دجلة, عمان, ط1, 2010م : 93.

(12) السجاديات : 264..

(13) المصدر نفسه : 269.

(14) السجاديات : 142

(15) ينظر : البنى الأسلوبيّة, دراسة في أنشودة المطر للسياب: 151.

(16) السجاديات : 143.

(17) الأسلوبيّة والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب, عبد السلام المسدي, الدار العربيّة للكتاب, ط3, 1977م : 82.

(18) ينظر : مباحث في علم المعاني, د. محمدد طاهر الحمصي, منشورات جامعة البعث, كلية الآداب للعلوم الإنسانيّة, مديرية المطبوعات الجامعية, سوريا,ط1, 1996م : 208–209.

*قال الشاعر : وا لهفتاه على خزانة علمك .....السجاد وهو يقاد في الأصفاد

ينظر : السجاديات : 48.

(19) المصدر نفسه : 217.

(20) المصدر نفسه : 122. وينظر في ديوان أبدع القصائد في تخميس أروع القصائد, حسين البزاز: 18, وراجع كتاب (شرح قصيدة الفرزدق وتخاميسها), الشوشتري.

(21) المصدر نفسه : 138, ونقلت عن الديوان (رضاب الأحباب), حميد الجزائري, مطبعة المصادر, مكتبة الجوادين العامة, بغداد, ط1, 2009م : 121. وجدنا اختلافًا كبيرًا في الأبيات عن توثيق السجاديات, فاعتمدت على الديوان.

(22) السجاديات : 141, نقلًا عن الديوان (الأزاهير الندية في مدح العترة النبوية) : 5.

(23) ديوان الأزاهير الندية في مدح العترة النبوية, طبعة النجف الأشرف، د. ت : 81, وينظر : 181 في مديح السجاديات قصيدة شهيد الشمريّ في مطلعها النداء وقصيدة عباس الترجمان في السجاديات : 202 في مطلعها الرثائيّ : يا خليلي حدثاني وقولا...إلخ.

(24) ينظر : معاني النحو, د.فاضل السامرائيّ, وزارة التعليم العالي والبحث العلمي, بغداد, جامعة بغداد, 1990م: 4/ 694.

(25) ينظر : في الشعر العراقيّ الجديد, طراد الكبيسيّ, منشورات المكتبة العصريّة, بيروت, صيدا, د.ت: 34.

(26) السجاديات : 82, من ديوان ألف بيت في حب أهل البيت, جواد العكيلي, مكتبة عدنان, بغداد, ط1, 2014م.

(27) المصدر نفسه : 82, 83, 84, 85, وأرخها الشاعر 1988في لندن, من ديوان ألف بيت في حب أهل البيت.

(28) المصدر نفسه : 85.

(29) البلاغة العربيّة قراءة أخرى, د. محمد عبد المطلب, الشركة المصريّة العالميّة للنشر لونجمان, القاهرة, ط1, 1997م: 302.

(30) السجاديات : 91–92.من ديوان ألف بيت في حب أهل البيت, جواد العكيلي.

(31) المصدر نفسه : 103–105, ويتكرر النداء في بداية المقطعات وفي حشوها بصيغة واحدة هي (الأب) كونه احتواها كلها (أبا اليتيم, أبا الحزن, أبا الزهد, أب ذا الثغنات, أبا ذا الزفرات, أبا ذا العبرات).

(32) المصدر نفسه : 79.

(33) المصدر نفسه: 80, ووثقتها من ديوان جابر الجابري, مختارات 1978–2008, مركز القصب للثقافات, بغداد, والمركز العربي للحوار, بيروت, ط2, 2015م: 319.

(34) ينظر : البلاغة الاصطلاحيّة, د. عبده العزيز قلقيلة, دار الفكر العربيّ, ط3, 1992م: 183.

(35) السجاديات : 183, وينظر : الأبيات بمتوالية تكراريّة لبنية النداء في القصيدة أيضًا : 186.

(36) المصدر نفسه : 227, وينظر : قصيدة حميد عبد الحسين الحائريّ : 146, يقول :

يا ليت قلبي كان ردءً واقيا يفرى ليفدي منحر السجاد
يا ليت عيناي كذا جفناهما كانت تقيه حزازة الأقياد

(37) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز, تحقيق د. عبد الحميد هنداوي المكتبة المصرية, بيروت, ط1, 2002م : 3/ 155.

(38) معجم المصطلحات البلاغيّة,: 184.

(39) ينظر : بنية اللغة الشعريّة, جان كوهين, ترجمة محمد الولي ومحمد العمري, دار توبقال للنشر والتوزيع, الدار البيضاء, المغرب, ط1, 1986 م: 196, إذ يتحدث عن الوظيفة الانفعاليّة والوظيفة الاعتيادية المكتوبة للغة.

(40) السجاديات : 24–29.

(41) المصدر نفسه : 31.

(42) المصدر نفسه : 40.

(43) المصدر نفسه : 202.

(44) المصدر نفسه: 387.

(45) المصدر نفسه : 98. وينظر: الديوان : 166.

(46) المصدر نفسه : 463–464, وذكر أنّه لم يجد له ترجمة في الكتب, وينظر مثلها : 392.

(47) المصدر نفسه : 409, وترد صيغة المضارع المقرون بلام الأمر في مطلع قصيدة إبراهيم العامليّ : 17.

لِيهن المخلصين من العباد نعيمٌ لا يروَّعُ بالنفادِ

(48) المصدر نفسه : 46.

(49) المصدر نفسه : 160.

(50) ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات, د. محمد الهادي الطرابلسيّ, منشورات الجامعة التونسيّة, 1981م : 367.

(51) المكونات اللفظية والتركيبية للصيغ الأسلوبية في تحليل الخطاب, أ.د. ندى مرعشلي, أوراق ثقافية, مجلة الآداب والعلوم الإنسانية, بيروت, السنة الأولى, العدد صفر, 2019م.

المصادر والمراجع:

1. الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربيّة, د.محمد عبد الحميد ناجي, بيروت, ط1, 1984م.
2. الأسلوبيّة والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب, عبد السلام المسدي, الدار العربيّة للكتاب, ط3, 1977م .
3. البلاغة الاصطلاحيّة, د. عبده العزيز قلقيلة, دار الفكر العربيّ, ط3, 1992م.
4. البلاغة العربيّة قراءة أخرى, د. محمد عبد المطلب, الشركة المصريّة العالميّة للنشر لونجمان, القاهرة, ط1, 1997م.
5. البنى الأسلوبيّة, دراسة في أنشودة المطر للسياب– د. حسن ناظم, الدار البيضاء, المغرب, المركز الثقافيّ العربيّ, ط1, 2002م.
6. بنية اللغة الشعريّة, جان كوهين, ترجمة محمد الولي ومحمد العمري, دار توبقال للنشر والتوزيع, الدار البيضاء, المغرب, ط1, 1986م.
7. جدليّة الإفراد والتراكيب في النقد العربيّ القديم, د. محمد عبد المطلب, الشركة المصريّة العالميّة للنشر, لونجمان–ط1, 1995م .
8. خصائص الأسلوب في الشوقيات, د. محمد الهادي الطرابلسيّ, منشورات الجامعة التونسيّة, 1981م .
9. ديوان (رضاب الأحباب), حميد الجزائري, مطبعة المصادر, مكتبة الجوادين العامة, بغداد, ط1, 2009م.
10. ديوان الأزاهير الندية في مدح العترة النبوية, طبعة النجف الأشرف، د. ت .
11. ديوان ألف بيت في حب أهل البيت, جواد العكيلي, مكتبة عدنان, بغداد, ط1, 2014م.
12. ديوان المدامع الحمراء على مصارع الشهداء, حسن اسد الله الكاظمي, مؤسسة آفاق للدراسات والأبحاث العراقية, ط1, 2008 م.
13. ديوان جابر الجابري, مختارات 1978–2008, مركز القصب للثقافات, بغداد, والمركز العربي للحوار, بيروت, ط2, 2015م.
14. السجاديات, قصائد وشعراء في حضرة الإمام السجاد (عليه السلام), رسول كاظم عبد السادة, مهرجان تراتيل سجادية الثاني, العتبة الحسينية المقدسة, كربلاء, العراق, 2015م .
15. شعر الخوارج (دراسة أسلوبيّة), د.جاسم محمد الصميدعي, دار دجلة, عمان, ط1, 2010م.
16. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز, تحقيق د. عبد الحميد هنداوي المكتبة المصرية, بيروت, ط1, 2002م .
17. في الشعر العراقيّ الجديد, طراد الكبيسيّ, منشورات المكتبة العصريّة, بيروت, صيدا, د.ت.

18. لسان العرب, ابن منظور, قدم له: الشيخ عبد الله العلايلي, إعداد وتصنيف : يوسف الخياط, نديم مرعشلي, دار لسان العرب, بيروت, 1970م .
19. مباحث في علم المعاني, د. أحمد طاهر الحمصي, منشورات جامعة البعث, كلية الآداب للعلوم الإنسانيّة, مديرية المطبوعات الجامعية, سوريا, 1996م .
20. معاني النحو, د.فاضل السامرائيّ, وزارة التعليم العالي والبحث العلمي, بغداد, جامعة بغداد, 1990م.
21. معجم المصطلحات البلاغيّة, د. أحمد مطلوب, مكتبة لبنان ناشرون, بيروت, ط2, 2007م.
22. مفتاح العلوم, أبو يعقوب السكاكيّ (ت626ه), تحقيق : د. أكرم عثمان يوسف, منشورات جامعة بغداد, مط الرسالة, بغداد, ط1, 1981م.
23. المكونات اللفظية والتركيبية للصيغ الأسلوبية في تحليل الخطاب, أ.د. ندى مرعشلي, أوراق ثقافية, مجلة الآداب والعلوم الإنسانية, بيروت, السنة الأولى, العدد صفر, 2019م.