أوردةُ التُّرابِ ـ دراسةٌ أسلوبيةٌ في قصيدةِ (إلى أبي تراب) للشيخ أحمد الوائلي (رحمه الله)

م . د. مشتاق حميد فنجان
وزارة التربية/ المديرية العامة لتربية محافظة الديوانية
M07802704050@gmail.com

المستخلص

يحاول البحث، وهو يعالج نصاً عمودياً، كشف الأنساق الأسلوبية الكامنة في ما وراء نسيج النص ولغته الشعرية، من خلال تتبّع الظواهر والأبنية الأسلوبية، التي بدورها كشفت عن تميّز المبدع في توظيف تلك اللغة، من خلال تطويعها، واستخدامها بشكل مميز. وقد أعاننا ـ في كشف تلك الأنساق ـ المنهج الأسلوبي الذي يتمتعُ بانسيابية عالية، تعطي مساحة أكبر للناقد في لملمة أطراف النص، وسبر أغواره العميقة، لا سيما وأن الشاعر يمتلك زمام اللغة، والتحكّم بفائض المجاز بشكل واضح ومميز .

الكلمات المفتاحية: بنية الإيقاع ـ بناء أساليب الخطاب ـ البنية التصويرية ـ البنية التركيبية ـ بنية التناص.

Veins of Dirt - A stylistic study of the poem (To Abu Turab) by Sheikh Ahmed Al-Waeli (may God have mercy on him(

L . Dr.. Mushtaq Hameed Finjan
Ministry of Education/General Directorate of Education in Diwaniyah Governorate
M07802704050@gmail.com

abstract

The researcher attempts while he examining a vertical text to reveal the stylistic patterns that lie behind the texture of the text and its poetic language by tracking phenomena and stylistic structure which in turn revealed the creativity's excellence in employing that language by adapting and using it in a distinctive way. The stylistic approach, which high fluidity, helped us in revealing these patterns. It gives more spaces to the critic to understand the edges of the text and the secret of its deep depth especially since the poet has domination over the language and dominates the access of metaphor in a clear and distinctive way .

Keywords: Rhythm structure, Building Discourse style, Pictorial structure, Structural structure, Inter textual structure.

المقدمة

الشعر فيض يجري في أخاديد الوجدان، يمر عبر الشعور فينفتق به اللسان على هيئة قصيدة شعرية، بغض النظر عن تحديد هويتها. والشعر ديوان العرب تاريخهم، ومستقبلهم، فالعرب لا تدع الشعر حتى تدع الإبلُ الحنينَ. والشعر ترجمان الذات وصورة نقيَّة عن الوجدان، فهو سرُّ الحياة، وديمومتها.

"أوردة التراب" كان عنواناً لي في الخوض في قصيدة وجدانية ولائية لعميد المنبر الحسيني الشيخ الدكتور أحمد الوائلي "رضوان الله تعالى عليه". هذه القصيدة التي كتبت في حق إمام النفوس، "علي" (ع) سيد الخلق بعد ابن عمه نبي الأمة وخاتم من اصطفى ربُّ الجلالة محمد "صلوات الله

عليه واله وسلم". وقد نظمها الشيخ في النجف الأشرف سنة: (1977م). كما ورد تاريخها في هامش النص.

تقوم خطة البحث على ثلاثة مباحث: الأول منها تعلق بالجانب الإيقاعي، بجناحيه: الخارجي، متمثلاً بالوزن والقافية، والداخلي متمثلاً بالتكرار، بأنواعه كلها ، والتضاد وبنيته الأسلوبية.

ثم جاء الفصل الثاني ليتناول "البنية التركيبية" وكيفية اشتغال الشاعر على آلياتها الأسلوبية، من بناء الجمل، إلى تحولات البنية التركيبية من تقديم وتأخير، ونفي، من ثمَ بناء أساليب الخطاب، متمثلاً بالاستفهام ، والنداء وأدوات الشرط.

ليكون الفصل الثالث معالجاً "البنية التصويرية" للقصيدة من خلال دور الاستعارة والكناية، وبنية التناص .

ثم أُردِفَ البحثُ بأهمِّ النتائج التي توصلتُ إليها، مع قائمة ضمَّت أهم المصادر والمراجع التي أفاد منها الباحث في إتمام عمله .

المبحثُ الأول : البنية الإيقاعية

أولاً: الإيقاع الخارجي:

يعرِّفُ اللسانيون الإيقاع بأنه: " الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة، لإحساسات سمعية متماثلة تكونها مختلف العناصر النغمية" [1].

فالإيقاع الخارجي يُقصد به الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي، التي يخضع اطرادها لتنوع منتظم في آخر كل بيت من القصيدة الشعرية، ويحكمه العروض، متمثلاً في مستويين إيقاعيين هما: الأوزان والقوافي[2].

أ- الوزن الشعري

يُعد الوزن أول الأبواب التي من خلاله يتم الدخول إلى فضاء النص الشعري؛ بوصفه النظام الأول لشكل القصيدة وكيانها الصوتي الباعث للدلالة الشعرية من خلال مسامات لغتها الإبداعية؛ فهو عنصر مهم من عناصر الإيقاع؛ كونه يسهم مساهمة فاعلة في تشكيل هندسة صوتية منظمة في النص الشعري.

يأخذ الوزن أسلوبيته من خلال ارتباطه بطاقة اللغة اللامحدودة، وقدرته في التعبير عن مقتضيات الحالة الشعورية كونه طاقة مستعدة دوماً لاستيعاب المعاناة الشعرية، والتمثل بصورها الفنية عبر خلق علاقات تجسد الرؤية فيها إلى الواقع، اعتماداً على وعي الكاتب، وحركة البؤرة الدلالية الإيقاعية[3]، التي بدورها تلملم الشذرات الصوتية وتنظمها على شكل أنساق زمنية منتظمة متمثلة بالتفعيلات العروضية، وما لها من تغاير دلالي يرفد النص لحمة وسدى.

استخدم الوائلي في قصيدته،(**إلى أبي تراب**)، بحر الكامل، بتفعيلاته المتنوعة، إذ يعد هذا البحر "من أكثر بحور الشعر العربي غنائية ولياناً، وانسيابية، وتنغيماً واضحاً، إلى جانب كونه يتألف من وحدات صافية مطَّردة مكررة" [4]. لذلك نجده قد تماهى مع غرض الشاعر في المدح والثناء على ممدوحة بصفاته كلها، كون علياً (ع) كاملاً في كلِّ شيءٍ، لذلك كان هذا البحر رديفاً لكمال صفاته، وبيان خصاله المتنوعة.

وظف الشاعر هذا البحر في قصيدته بأشكالهِ المختلفة ، فتارةً تجيء تفعيلاته صافيةً صحيحة، ومضمرة تارةً أخرى، حسب الدفقة الشعورية، وما تنطوي عليه ذات الشاعر من هواجس مختلفة لحظة التجلي الشعري.

فنجده في الأبيات التي توضِّح حالة المبغضين للإمام علي (ع) يستخدم التفعيلات المضمرة، ذات الزمن السريع، لا سيما في عجز الأبيات :

وأراكَ أكبرَ من حــديثِ خِــلافةٍ

يستامُها مروانُ أو هــارونُ[5]

أجدُ أن الشطر الأول من البيت قد استوى صحيحاً من جانب توظيف التفعيلات الصحيحة، إذ تشير هذه التفعيلات إلى الإبطاء في الزمن لتتماهى مع تمني طول الحديث مع ذلك المحبوب، لذلك جاءت مفردة (**أكبر**) لتدل على الحجم الكبير لذات الممدوح. في حين استعمل الإضمار في الشطر الثاني الذي يشير إلى سرعة الزمن، وتسارعِه، لتتماهى مع ذات المُنشئ في إسراعه لنطق هذه الأسماء التي قارنها بممدوحه، فالممدوح (أكبر) من حديث خلافة يتسارع إليها مثل "مروان" أو "هارون". فخلافته مستقرة في قلوب المحبين والموالين وليس التي يهرع إليها ويستامها مثل هؤلاء الذين ذكرهم .

وأراهُ في غير هذا الموضع، يستعمل التفعيلة ذات الزمن البطيء؛ ليتحدث عن ممدوحه بأطول فترة زمنية يراها ممكنة، مبيناً تلك الآلاء التي تتسامى عن الخيال الشعري:

أ أبا الحسينِ وتلكَ أروعُ كنــــــــــيةٍ

وكلاكـــما بالرائعاتِ قمينُ

لك في خيالِ الدَّهرِ أيُّ رؤىً لها

يروى السّنا ويترجمُ النّسرينُ [6]

فالإمام علي (ع) أقرب إليه من أي شيءٍ، بدلالة الهمزة التي وُظِّفت لنداء القريب (**أأبا الحسين**)، لذا طوَّل الحديث معه بتفعيلات تامة. ومما يشير إلى بطء الإيقاع أيضاً توظيفه لمفردة (**الخيال**) ذات المعنى العميق والواسع، مع ملازمة الإضافة لهذه المفردة، لتكون ملتصقة بالدهر على امتداده وسعته. وكذلك أرى أنَّ الفعلين المضارعين (**يروي، ويترجم**) يحتاجان إلى فسحة زمنية طويلة لإتمام دلالتيهما بالنسبة لفاعليهما (**السنا، والنسرين**)، مما رفدا دلالة التوسُّع في الامتداد الصوتي والإيقاعي لفكرة الشاعر.

ومن الظواهر الأسلوبية الملفتة للنظر في هذه القصيدة من جانبها الإيقاعي، تواتر علة القطع[7] سواء أكانت مضمرة (مثْفاعل) أم صحيحة (متَفاعل) في مجمل أعاريض القصيدة، واللافت للنظر بشكل واضح التساوي الحاصل بين الصحة والإضمار حيث تقع التفعيلة الصحيحة في "ثلاثين بيتاً"، في حين أن التفعيلة المضمرة "ثمانية وعشرون بيتاً" من أصل "ثمانية وخمسين بيتاً" ، هي عدد أبيات القصيدة كلها. وهذا الملمح يشير إلى التساوي للدفقات الشعورية لدى الشاعر، لتتشاكل مع ما في النص من ثنائية، أثرت الجانب الدلالي له. فالوزن الشعري -هنا- في جسد هذه القصيدة " يتحول إلى بنية نصية تمتلك أكبر قدرة من الخصوصية التي تنبثق في صور تشكلات إيقاعية بفعل ما يلحق بالوزن من تغييرات مؤثرة، وهذه التشكلات والتغييرات تستدعي الإحساس بأهمية الوزن بوصفه نسقاً يرتبط ارتباطاً عفوياً ببنات النصوص الشعرية" [8].

يقول الشاعر في توظيف علة القطع، غير المضمرة، أي الصحيحة:

غالى يسارٌ واستخفَّ يمينُ

بكَ يا لكنهك لا يكادُ يبينُ

تجفى وتُعبدُ والضغائنُ تغتلي

والدهرُ يقسو تارةً ويلينُ[9]

نلاحظ على أضرب البيتين تواتر علة القطع الصحيحة (متفاعل) بتحريك التاء.

يقول أيضاً من خلال هيمنة علة القطع مع الإضمار، أي إضمار تفعيلات أضرب الأبيات:

وتظلُّ أنت كما عهدتكَ نغمة
للآن لم يرقَ لها تلحينُ
فرأيتُ أن أرويك محضَ روايةٍ
للناسِ لا صورٌ ولا تلوينُ
فلأنت أروعُ أن تكونَ مجرداً
ولقد يضرُّ برائع تثمينُ [10]

إذن من حيثُ الوزن الشعري وُفِّق الشاعرُ في المزج بين الصوت ودلالة المعنى؛ في تبيان التناقضات بين ممدوح عليٍ (ع)، ومناوئيه، فضلاً عن الدور الكبير الذي لعبته التفعيلات المتناوبة بين الصحة والإضمار في رفد الجانب الدلالي الذي يكشف عن بنية ضدية، - حضوراً وغياباً- بين الإمام (ع) ومن قارنهم الشاعرُ معه. فالأضرب جاءت جميعها مقطوعةً مضمرةً ، تلائم السرعة في معني القوافي المذكورة **(التلحينُ، التلوينُ، التثمينُ)** .

لذا فهنالك علاقة بين الصوت والمعنى؛ فدراسة المستوى الصوتي الإيقاعي لا تنفصل عن الاهتمام بالمعنى " إذ لا ينبغي أن نقع في خطأ التجزئة، فالنظم لا يوجد. إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى، فهو إذن بنية صوتية دلالية. وبذلك يتميز عن المقومات الشعرية الأخرى" [11].

ب- القافية

أصبحت القافية أكثر ارتباطاً بالمستويين: التعبيري والدلالي؛ لأن الشاعر يتصرف بالقافية على وفق طبيعة رؤيته الشعرية الخاصة، نظراً لما لها من علاقة وثيقة الصلة بالمعنى[12]. فهي ذات قيمة موسيقية في نسيج النص الإبداعي الشعري، فضلاً عن علاقتها الدلالية بتجربة القصيدة.

استخدم الوائلي "رحمه الله" ، قافيةً بحرف الروي (النون) المردوف بما قبله بالياء، كثيراً وبالواو قليلاً، والنون من الأصوات المجهورة المتوسطة بين الشدة والرخاوة[13]، فضلاً عن ذلك فهي من الأصوات الحلقية ذات الصوت الدفين، إن كانت ساكنة، أما إذا تحركت فبذلك تحدث صوتاً طويلاً، لاسيما مع الضمة .

فالشاعر وظف هذه القافية برويها النون مسبوقاً بالياء. إذ يقول:

فسما زمانٌ أنت في أبعادِهِ
وعلا مكانٌ أنتَ فيه مكينُ

ثم يقول مع الواو:

آلاؤك البيضاء طوقت الدُّنا
فلها على ذمم الزمان ديونُ
أفقٌ من الأبكار كلٌّ نجومه
ما فيه حتى بالتصورِ عونُ

ولا يخفى على أحدٍ العلاقة القوية التي تربط القافية بمجموع دلالة النص، فالقافية هي مرتكز البث وعليه بني واستقام وزناً ومعنى، ومن خلال تتبع القافية عند الشيخ لم أجدها فضفاضة غير مستقرة ابداً؛ بل كانت في محلها المستقر وبدلالاتها التي تسحب معنى البيت لساحتها.

ثانياً: الإيقاع الداخلي

يُقصد بالإيقاع الداخلي المادة الصوتية التي يوظفها المُنشئ في نصوصه الشعرية توظيفاً متنوعاً وهذه المادة تحدث من خلال ائتلاف بعض المفردات واختلافها، وتكرار بعض الأصوات، والجناس، بمختلف أنواعه، والتضاد، والمقابلة، والتوازن في الجمل وتوازيها. لآن هذه الأشكال الإيقاعية تخلق بنيةً إيقاعية داخلية تشحن لغة النص، وتجعلها أكثر عمقاً وتأثيراً[14].

وأهم صور هذا النوع من الإيقاع هي :

أ- التكرار

يُعد التكرار من الظواهر الأسلوبية البارزة في الأعمال الإبداعية؛ حيث يقوم بدور كبير في تماسك النص وموسقته مبناً ومعنىً، فهو " يسهم في بناء القصيدة وتلاحمها، بما يلحقه أو يكشفه من علائق ربط وتواصل بين الأبيات أو الأسطر، تتشكل منها لحمة القصيدة وسداها. فالتكرار خاصية لغوية، لكنها تتحول عبر النسق العلائقي الذي يوفره السياق الشعري إلى عاطفة مشحونة بالإيحاء والتوتر" [15] إذ يشير الإلحاح على بعض الكلمات داخل النسيج النصي لتراكيبه الثابتة والمتغيرة إلى أشياء لا تستطيع التجربة الشعرية الإيحاء بها دون هذا التكرار[16]. فالتكرار في النص المنجز يعمل على استحضار العلاقات الانفعالية والتأثيرية لدى المُنشئ وهي بدورها تقوم على إثارة المتلقي وانفعاله [17]، عن طريق الشحنة المتدفقة التي تبعثها اللفظة المتكررة الممتزجة بذات المبدع وميولاته الداخلية، كون التكرار منطوياً على وظيفتي التعبير الذاتي والإيحاء الفني، فهو يتدفَّقُ من أعماق الذات المبدعة وشعورها الممتد عبر هذه الخاصية الموسيقية، المقصودة تارة، وغير المقصودة تارة أخرى.

التكرار في قصيدة "الشيخ الوائلي" ملمح أسلوبي واضح، وظاهرة ملفتة للنظر، إذ وظفها الشاعر توظيفاً موفّقاً بصورة فنية رفدت الجانب الدلالي على مستوى بناء النص برمّته.

ومن أنواع التكرار فيما لاحظتُ في القصيدة:

- تكرار الصوت

إن التواتر والتكرار الملحوظ في بعض الحروف في النص الإبداعي يعطي طابعاً معيناً ودلالة مائزة، فالبيت الذي تهيمن فيه بعض الأصوات المتناوبة والمتكررة يشيء بملمح دلالي بنائي يترشح من المسامات النصية لذلك النسيج، فضلاً عن ارتباط هذا التكرار بذاتية المبدع لحظة الشروع بالخلق .

ومن الأصوات التي تكررت بشكل ملحوظ هو صوت (الراء) وهو من الحروف المجهورة " الذي يمتاز بالسهولة والانتشار، ومن معانيه الدوران والحركة اللولبية المتكررة" [18].

يقول الشاعر في هذا الصدد:

فرأيتُ أن أرويك محضَ روايةٍ
للناسِ لا صورٌ ولا تلوينُ
فلأنت أروع أن تكون مجرداً
ولقد يضرُّ برائع تثمينُ[19]

تكرَّرَ الرَّاءُ ثمانِ مرَّات في هذين البيتين ، وهو ما يتلاءم مع حيرة المنشئ ودورانه في هالة مبهمة حتى يتمكَّن من وصف ممدوحه . فالمفردات التي تحمل في ذاتها صوت الرَّاء تشير الى الحركة وتارة الى الثبوت وهي الحيرة التي وقع فيها المادح إزاء الممدوح وصفاته الكثيرة : (**رأيت، أرويك، صورٌ، أروعُ، مجرداً، يضرُّ، برائع**) ، لذلك جاءت الأفعال الدالة على الذات (**رأيتُ، أرويكَ**) مشيرةً الى الحيرة والدوران، لذلك كان الممدوح أروع بتجردهِ المحض، إذ كيف له أن يمتدح من يمتلكُ كلَّ مقومات الإنسانية لذلك بقاؤه مجرداً عن الرواية الشعرية أزكى لذاته وأنمى لصفاته الجمَّة .

ومن هذه الأصوات الأخرى التي تكررت في هذا النص صوت النون، كونه روياً، وهذا الصوت كما - قيل من قبلُ- صوت متوسط بين الجهر والهمس.

وألفاهُ جلياً في قوله :

ورجعت أعذرُ شانئيكَ بفعلهم
فمتى التقى المذبوحُ والسكينُ
بدر وأحد والهراس وخيبر
والنهروان ومـــــــثلها صفينُ [20]

فهذا -إذن- هو الجهر العالي، وقد تمثَّلَ بأصوات الحرب التي ذكرها الشاعر، أي بينها وبين همس الشانئ الجبان، والخوف من السكين التي هرب منها المذبوح همساً وخوفاً.. فالصوت هنا جاء ملائماً لمعاني الأبيات بدقة واحتراف.

ومن الأصوات الأخرى صوت التاء أيضاً، وهو من الأصوات المهموسة،[21]. قال الشاعر وقد وظَّفه بشكل جميل:

في الحرب أنت المستحم من الدِّما
والسلم أنت التين والزيتونُ

تكرر صوت التاء في صدر البيت مرّتين: (أنت، المستحم)، وفي عجزه ثلاث مرات: (أنت ، التِّين، الزيتون)، مما أضفى على النص همساً مميزاً تلائم مع دلالته البنائية. وكأن الشاعر يهمسُ في سرّه متحدِّثاً عن جنبتين من جنبات ممدوحه، وهي في الحرب وأوارها، وفي السلم وصفاته الهادئة.

تكرار الضمير المتصل (الكاف) الذي يعود إلى ممدوحه؛ علي بن ابي طالب (عليه السلام)، إذ تكرر (ثلاثين مرة) في القصيدة كلها .

يقول الشاعر موظفاً ذلك الضمير المتعلق بممدوحه الذي صار حبه جمراً يكوي الفؤاد، وهذا الجمر هو ما اذكى العشق في نفس العاشق الذات الشاعرة:

ولقد عشقتك واحتفت بك أضلعي
جمراً وتاه بجمره الكانونُ
وفداء جمرك إن نفسي عندها
توق إلى لذعاته وسكون [22]

فالضمير المتصل (الكاف) قد تكرَّر في هذه الأبيات (عشقتُكَ، بِكَ، جمركَ)، وقد اتصل هذا الضمير بالفعل تارةً، وبالحرف والاسم تارة أخرى، وفي كل مرَّةٍ يشير هذا الضمير إلى عليٍّ (ع) فالشاعر يأتي بالضمير دون التصريح باسم معشوقه؛ إجلالاً وكرامة أن ينطق اسمه المبارك.

ومن جميل التكرار أيضاً ، تكراره للضمير المنفصل (أنتَ) العائد لممدوحه، لذلك تكرر أكثر من خمس عشرة مرة في القصيدة كلها، سواء كان ظاهراً أم مستتراً.

يقول في بيان الضمير البارز (أنت):

تكسو وأنتَ قطيفة مرقوعة
وتموتُ من جوع وأنتَ بطينُ
والصبح أنتَ على المنابر نغمة
والليل في المحرابِ أنت أنينُ [23]

جاء الضمير المنفصل (انت) لتوكيد ما جاء به الشاعر من قضايا إنسانية متعلقة بذات ممدوحه هو دون سواه من يمتلك هذه المتضادات الكبيرة التي لا يمتلكها غيره على وجه البسيطة فهو تلميذ النبوة، وراهب الدين وقيّمه. وكل هذه الثنائيات الضدية جاءت لتلائم مطلع قصيدة الشيخ، إذ إن علياً صار بين سندانة المغالي ومطرقة المبغض. لذا فكنهُ بات لايكادُ يبينُ.

ومن تكرار الضمير المستتر قوله:

تُجفى وتُعبد والضغائن تغتلي

والدهـــــــر يقسو تارةً ويلينُ[24]

اختفى واستتر الضمير (أنت)، تحتَ هذين الفعلين المضارعين (تجفى ، تعبدُ)، والكلامُ موجه إلى الإمام عليٍّ (ع)، وهو المبتلِ بهذه التناقضات التي حفَّت به من كلِّ حدبٍ وصوب.

- **تكرار الكلمة**

يُعد تكرار الكلمة من أبسط ألوان التكرار وأكثرها شيوعاً بين أشكاله المختلفة وقد سُمي هذا التكرار قديماً بالتكرار اللفظي، ولعل القاعدة الأولية كما يرى الأستاذ "فهد ناصر عاشور" أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه، وإلّا كان لفظة متكلفة لا فائدة منها، ولا سبيل إلى قبولها[25]. فهو إذن عنصر مركزي لبناء النص الشعري ، وبهذا المعنى أصبحت اللفظة المكررة دخل نسيج النص أساساً ينظر أولاً إلى ارتباط غيرها بمعناها لارتباطها بمعنى آخر، وهذا لا يعني أن اللفظة المكررة لم يعد لها أي ارتباط بمعنى السياق، بل لقد أثبتت من الأهمية ما جعل معنى السياق يقوم في كثير من الأحيان عليها[26].

من الكلمات التي تواتر ذكرها وغدت سمة أسلوبية بائنة في نص الوائلي تكراره لكلمة **(تراب)** حيث تواشجت مع عنوان القصيدة (إلى أبي تراب) وهذه صفة من صفات أمير المؤمنين (ع)، لذلك تكررت هذه المفردة ثمان مرات في النص.

يقول الشيخ في ذلك:

أأبا تراب وللترابِ تفاخرٌ
إن كانَ من أمشاجهِ لك طينُ
والناسُ من هذا الترابِ وكلهم
في أصله حمأ به مسنونُ
لكنَّ من هذا الترابِ حوافرٌ
ومن الترابِ حواجبٌ وعيونُ
فإذا استطال بك التراب فعاذر
فلأنت من هذا التراب جبينُ
ولئن رجت إلى التراب فلم تمت
فالجذر ليس يموت وهــو دفينُ[27]

أوردنا هذا المقطع على طوله؛ لبيان هذه المفردة التي ألحّت على الذات الشاعرة، فكررتها بصورة واضحة كما نرى في النص. فالشاعر هنا يجعل من المادة التي خلق منها الإمام هي من تفخر بهذا الخلق الكريم، ثم يقارن بين الناس المخلوقة من هذا الحمأ وبين علي (ع)، المخلوق من المادة نفسها، مبيناً الفرق بين الحوافر التي هي أسفل قدم الحيوان ويطأ بها التراب، وبين العيون التي ترشد الباصر إلى طريق الحياة المضيئة، فهناك حوافر هم بعض الناس الذين لا فائدة منهم. وهناك حواجب وعيون، خلق كريم وعلي أوله. مع ملاحظة التقارب الصوتي بين الجناسين (حوافر ، حواجب)، مما أسهم في رفد معطى النص ودلالته.

ثم يقول إن رجعت إلى الترب لم تمت: روحاً ، وفكراً ووجوداً ، فأنت حاضرٌ في رؤى الزمان وذاكرة التاريخ . وأنت كالجذر الذي يحيا عند دفنه في التراب، إذ ستبدأ حياته بعد دفنه. وكذلك علي (ع).

إذن فالشاعر عندما كرر هذه اللفظة المعجمية " فإنه يقصد إلى الإلحاح على عنصر دلالي من عناصر الإرسالية ونقله إلى المتلقي المباشر، ومما يعزز هذه الفكرة أن التكرار يقترن دائماً بالهواجس والأحاسيس التي من الحضور في البنية النفسية للشاعر" [28]

وهناك كلمات قد تكررت مرتين في القصيدة [29]

2- التضاد والعلاقة الثنائية

يعمل التضاد على تماسك بناء النص ومتتالياته اللسانية. فالتضاد " يعمل على مضاعفة طاقة الأداء الأسلوبي المنتج لجمالية القصيدة" [30]. وبنية التضاد واحدة من الظواهر الأسلوبية والفنية التي يمكن معاينتها ورصدها في إبراز الدلالة المركزية في النص. إذ إن لهذه الظاهرة اللسانية عميق الأثر في تشكيل البؤرة الدلالية والجمالية للنص الأدبي[31]. فالعلاقات بين الثنائيات قد تكون علاقات نفي سلبي وتضاد مطلق، وقد تكون علاقات توسط يهدف إلى إعادة الخلق عبر التحول والتحويل، وقد تكون علاقات تكامل وتناغم وإغناء[32].

وإذا ما رجعنا إلى قصيدة الشيخ (رض)، وجدناها قد بُنيت على خاصية التضاد السلبي بين ممدوحه ومشانئيه، أو بينه وبين الزمان الذي حاربه. فبنية التضاد من أبرز السمات الأسلوبية التي ميزت هذا النص. فالقصيدة مبنية على ثنائيات ضدية بائنة كون الشاعر في معرض بيان خصائص الإمام (ع) التي اختلف فيها الناس.. إذ يقول في مطلع القصيدة:

غالى يسارٌ واستخفَّ يمينُ
بك يا لكنهك لا يكاد يبينُ
تجفى وتعبد الضغائن تغتلي
والدهر يقسو تارةً ويلينُ[33]

المقطع قائم على الثنائيات الضدية، في بيان إشكالية شخصية الإمام علي (ع)، فمن ناحية هنالك مغالٍ في حبه، جعل من الامام رباً يعبده من دون الله وهي فرقة تسمى (العلي اللهية) وهي من الفرق الضالة، قد عاقبها الإمام، وفي الجانب الآخر المستخف بذات الإمام وصفاته، المبغض لشانه، فكنه الإمام لم يستطع أحدٌ الالمام به وفهمه على حقيقته. فهو متأرجحٌ بين الجفاء والعبادة: **(تجفى وتعبد)** وقبلها كانت الغلو والاستخفاف، يسار ويمين: (**غالى يسار/ واستخفَّ يمينٍ**)، ثم إن الدهر كذلك تقلب مع هذه الثنائية فهو يقسو على الإمام تارة وأخرى يلين: (**يقسو تارةً ويلينُ**). فالنص هنا بين هذه الثنائيات التي تدور في فلك ماهية الإمام وكنهه الذي لم يستطع أحد الإبانة منه بشكل واضح وصريح.

ومن الأبيات الملفتة للنظر في هذا النص- وقد سبقت الإشارة إليها- إذ بيَّنت حالة الإمام في الحرب، والسلم ، وبيان مناسكه العبادية مع الذات الإلهية، فضلاً عن بيان زهده واهتمامه بالفقراء:

في الحربِ أنت المستحمُّ من الدما
والسلمُ أنتَ التينُ والزيتونُ
والصبح أنتَ على المنابرِ نعمة
والليل في المحرابِ أنتَ أنينُ
تكسو وأنتَ قطيفة مرقوعة
وتموتُ من جوع وأنتَ بطينُ
وترقُّ حتى قيل فيكَ دعابة
وتفحُّ حتى يفزعَ التنينُ [34]

فالنص يشير بوضوح لهذه الثنائيات الضدية في ذات علي (ع) فهو الفارس المقدام في سوح القتال ، وهو في السلم تين وزيتون، وهو موعظة حسنة في نهار قومه، وفي ليله قائم يتململ تململ السليم بين يدي جبار السماوات والأرض، يئن خوفاً ورهبةً. ثم بيَّنَ الشاعر أن الإمام على الرغم من فقره فهو يكسو لأيتام بما جادت به يداه، حيث يقول الإمام عن مدرعته التي لا يملك سواها: " ولقد رقعتُ ثوبي حتى استحييت من راقعه"، وهي شيمة المتواضعين لله الصابرين على شظف العيش وصعوبته، ليكونوا قدوة يحتذى بها. وهو الرقيق مع أصحابه، ومن شدّة تلطفه معهم اتُّهِمَ بالدعابة، لكنه إذا غضب لله كان كالتنين الغضبان، لذا استعمل الشاعر لفظة (يفحُّ) مشددة الحاء في بيان قوة بأس الإمام في الحرب.

ومن مناسك عشق الذات الشاعرة لهذه الشخصية العظيمة، ربط عشقه بذكر ليلى ومجنونها إذ يقول:

فبحيثُ تجتمعُ الورودُ فراشة
وبحيثُ ليلى يوجدُ المجنون[35]

فالورود لا بد لها من فراشة، تحوم حولها بعلاقة طيبة، وبوجود ليلى لا بد من أن يذكر عاشقها قيس، المجنون، وهما كنايتان عن وجود من يعشق الإمام، فمثل علي(ع) يدور حوله من عرف الحق وأهله .

ثم يعذر الشاعر شانئي علي (ع) في ثنائية صورية جميلة إذ يقول :

ورجعتُ أعذرُ شانئيك بفعلهم
فمتى التقى المذبوحُ والسكينُ

اذن هو البغض ليس غير، هو الكره لهذه الذات المميزة. فكيف يلتقي المتضادان،الحق والباطل؟.

إلى أن يقول في بيان رصيد الإمام من النفوس على اختلاف وجهة نظرها اتجاهه :

هذا رصيدك بالنفوس فما ترى
أيحبك المذبوح والمطعونُ [36]

كل هذه المعطيات أزالت اللثام عن أعداء علي (ع) فالبغض المتراكم لمن طعنوا بسيف علي، وكذلك الحقد الدفين لذوي الضحايا، من المشركين، والمنافقين الذي كشف نفاقهم ذو الفقار في سوح معارك الحق، لذا كيف السبيلُ لحبه من جانب المذبوح أو المطعون؟

المبحث الثاني: البنية التركيبية:

البنية التركيبية بنية أساسية في كل نص أدبي، فهي مرآة الدلالة التي يتركز عليها النص ويشترك في صياغتها السياق والمقام[37].

إن الوقوف عند البنى التركيبية في نتاج المبدع على مستوى المفردات والتراكيب يقودنا إلى إدراك خصوصية اللغة عنده والتي تقوم على إدراك الدور الوظيفي للمفردات والتراكيب بواسطة مجموعة من الأدوات النموذجية التي يركز عليها في بناء جمله وتراكيبه الشعرية[38]. فالنص الأدبي تكمن قيمته " في علاقاته البنائية بين مجموع تراكيبه اللسانية التي تنأى عن جانبها النفعي المألوف في العلاقات الإسنادية لتتجه إلى لغة العدول في بنياتها التركيبية التي تولد شعرية النص الإبداعي" [39]

وسوف يُسلطُ الضوءُ على بعض هذه الأبنية التركيبية في هذه القصيدة مبتدئين بـ:

أولاً: بناء الجملة الفعلية والإسمية

تُعد الجملة في اللسانيات النصية النواة الأولى في بناء النص، إذ يتكون هذا الأخير من مجموعة كبيرة من الجمل التي كونت بنائه العام.

- **الجملة الفعلية**

تشير الجملة الفعلية إلى الطبيعة الدرامية في النصوص الإبداعية، لما تشيعه من حركة زمنية واضحة تسهم في تحريك دوال النص اللسانية زماناً وهيئة.

وظف الشاعر الجملة الفعلية بشكل كبير في قصيدته هذه ، لاسيما الجملة الفعلية ذات الفعل المضارع مشيراً إلى حيوية الممدوح واستمرار وجوده إلى الزمن الحالي. فإذا ما قيست مع الجملة ذات الفعل الماضي فهي أكثر حضوراً. إذ أحصيتُ أكثر من ثمانية وتسعين فعلاً، ما بين ماضٍ

ومضارع وأمر، كان حصة المضارع منها (خمسة وخمسين فعلاً)، أما الماضي فكان اثنين وأربعين فعلاً، والأمر فعل واحد فقط.

نجد الشاعر وقد وظَّفَ يقول الشاعر موظفاً الفعل المضارع بشكل واضح في قوله:

لكنهُ ينمو ويفترعُ الثرى
وترف منه براعم وغصونُ [40]

من يتمعن في هذا البيت يجد أن ثلاثة أفعال مضارعة قد استقرت في بنائه (ينمو، يفترعُ، ترفُّ). ويقول:

إني أتيتُكَ أجتليكَ وأبتغي
ورداً فعندكَ للعطاشِ مَعينُ[41]

يجد المتلقي في هذا البيت ثلاثة أفعال أيضاً، هي(أتيتُ، أجتلي، أبتغي). فرحلة البحث عن ممدوحة كانت شاقة ومضنية لعِظم ممدوحه، وغموض كنهِهِ ، حتى ليصل إلى معينه الذي لا ينضب .

فالأفعال المضارعة-هنا- اشارت إشارة واضحة لحركية النص واستمرار تدفقه ليومنا هذا.

ويقولً موظفاً السين مع الفعل المضارع أيضاً:

ستظلُّ تحسبُكَ الكواكبُ كوكباً
ويهز سمع الدهر منك رنينُ[42]

فالسين هنا في رأس الفعل المضارع(ستظلُّ) كشفت المستقل الحتمي لهذه الذات التي هي كوكب. مع ملاحظة ورودها مع الفعل حسب، والاسم سمع.

أما الفعل الماضي فقد وظفه الشاعر لبيان الماضي القريب وتقلبات الدهر :

فطلبتُ من ذهني يميط ستائراً
لعب الغلوُّ بها أو التهوينُ
حتى انتهى وعيي إليك مجرداً
ما قاده الموروث والمخزون[43]

الأفعال الماضية هنا لا ترتبط بذات الممدوح بقدر ارتباطها بذات الشاعر أو بغيره، كون (الإمام)، ليس شيئاً ماضياً، أو محطة تاريخية قد انقضت؛ بل هو حاضر ومستقبل : (**طلبتُ، لعب، انتهى، قاده**) كل هذه الأفعال فواعلها ليست ذات الإمام (ع) . فالأفعال الماضية هنا عادت إلى المادح الفاني قبالة الباقي رغم موته .

- **الجملة الإسمية:**

أما بخوص بناء هذه الجملة فالشاعر وظفها بشكل واضح، مزاوجاً بينها وبين الجمل الفعلية، أي بين ثبات الحقائق وحركية الوقائع الماضية، يقول الشاعر مازجاً بين الجمل الإسمية والجمل الفعلية:

لك في خيال الدهر أي رؤىً
يروي السَّنا ويترجم النسرينُ
هن السوابق شزبا وبشوطها
ما نال منها الوهن والتوهينُ
والشوط مملكة الأصيل وإنما
يؤذي الأصائِل أن يسود هجينُ[44]

فبين الثبات والحركة بني هذا المقطع، فالصدر يشير باسميته إلى الثبات والعجز بفعليته يشير إلى الحركة، فهي إذن دائرة الحركة والسكون المتلائمة مع حركية الثنائية الدائرة في فلك النص برمته.

وأحياناً تأتي الجملة الإسمية خبرها فعل:

آلاؤك البيضاء طوقت الدُّنا
فلها على ذمم الزمان ديونُ [45]

ثانياً: تحوّلات البنية التركيبية

1- التقديم والتأخير

من القضايا التي ترفد النص الشعري في بنائه التركيبي هي قضية التقديم والتأخير حيث يعمد الشاعر إن قصداً وإن لم يكن قاصداً- إلى خلخلة النسيج النصي من خلال تقديم دال لساني آخر حقه التأخر، وهي من مقتضيات النص الشعري المحكوم بوزن وقافية.

من خصوصية التقديم عند الشاعر هو تقديم الجار والمجرور على الاسم. وهي خصيصة أسلوبية بائنة عند الشاعر:

لك بالنفوس إمامة فيهون لو
عصفت بك الشورى أو التعيينُ [46]

قدم الشاعر الظرف من الجار والمجرور (لك في النفوس) على الاسم المبتدأ (إمامة) لبيان مكانة الإمام في قلوب ونفوس محبيه فلم يبتدأ بالإمامة فهو حق له مفروغ منه لدى أنصاره وشيعته، فهو إمام الأرواح والعقول.

ويقول أيضاً:

لك في خيال الدهر أي رؤىً
يروي السَّنا ويترجم النسرينُ[47]

ويقدم الجار والمجرور على الفعل والفاعل أحياناً، كقوله:

بالأمس عدت وأنت أكبر ما احتوى
وعيٌ وأضخمُ ما تخال ظنونُ [48]

فالتقديم هنا لخصوصية الزمن على عودة الإمام والإمس هو الماضي القريب في ظن الشاعر.

وقد يتقدم الفاعل على فعله:

رأس يطيحُ بها ويندرُ كاهل
ويدٌ تُجذّ ويُجذعُ العِرنينُ[49]

قدم الشاعر الفاعل هنا (الرأس) على فعله (يطيح) في دلالة لقوة الامام في القتال، فالرأس أول ما يصاب في المعركة بمهند (الإمام) وفقاره. وهي بيان حالة القتال المحتدمة في المعارك التي خاضها الإمام، فضلاً عن أن الرأس مجمع حواس المقاتل فان أصيب الرأس انتهى المقاتل ومات، بخلاف بقية أعضاء الجسد.

ويتقدم الخبر على المبتدأ سواء أكان شبه جملة أم اسم:

في الحرب أنت المستحم من الدِّما
والسلم أنت التين والزيتونُ
والصبح أنت على المنابر نغمة
والليل في المحراب أنت أنينُ

فهو بيان خصوصية الحرب هنا، والسلم ايضاً، وظرفي الزمان.

2- النفي

من الأدوات التي هيمنت في النص الأداتين: (ما، ولم).

يقول الشاعر موظفاً أداة النفي (ما):

ما عدت ألحو في هواك متيماً
وصفاتك البيضاء حورٌ عين
قسماً بسحر رؤاك وهي إليَّة
ما مثلها فيما أخالُ يمينُ[50]

فالشاعر ينفي عن نفسه هذه القضية، لذلك استخدم أداة النفي (ما) مع الجملة الفعلية العائد فعلها الى الشاعر.

اما الأداة (لم) النافية والجازمة التي تحول الزمن الى ماضٍ فقد وظفها مرة واحدة:

ولئن رجعت إلى التراب فلم تمت
فالجذر ليس يموت وهو دفينُ[51]

فالإمام لم ولن يموت، ماضياً ومستقبلاً، لذلك نفى الشاعر هذه الصفة عن الإمام. فهو لم يمت وإن دفت في التراب سيبقى حياً في نفوسنا ، ونفوس من عرفه حق معرفته.

3- بناء أساليب الخطاب

- النداء

وظف الشاعر هذه الأداة بشكل ملفت للنظر، خصوصاً الهمزة منها، واختفت (الياء) والأدوات الأخرى؛ لقرب أبي تراب من ذاته لذلك استخدم الشاعر هذه الأداة التي تشير إلى قرب المنادى:

أأبا تراب وللتراب تفاخر
إن كان من أمشاجه لك طينُ[52]

ويقول أيضاً:

أأبا الحسين وتلك أروع كنيةٍ
وكلاكما بالرائعات قمينُ[53]

القرب واضح بين الذات الشاعرة ومعشوقها، وكأنه يتحدث مع شخص يمكث قربه، لذلك وظف هذه الأداة.

- الاستفهام

وظف الشاعر هذه الأدوات التي تسهم في بيان خصوصية لغة المبدع وحالاته الانفعالية، لاسيما الأداتين: **(هل ومتى)**

فسألت ذهني عنك هل هو واهمٌ
فيما روى أم أن ذاك يقينُ
وهل الذي ربى أبي ورضعت من
أمي بكل تراثها مأمونُ
أم أنه بعد المدى فتضخمت
صور وتخدع بالبعيد عيونُ[54]

أشار الاستفهام - هنا- الى نفسية الشاعر، وبيان حيرته مع هذا الصرح الذي أمامه، هل ذهنه واهم وقراءته صحيحة عن هذه الشخصية، أو هو اليقين بعينه، أو هي التربية التي جعلت من هذا

الشخص الذي رويت مناقبه عن الآباء والأمهات حقيقة أو غير ذلك، فهي أسئلة ذاتية أبانها النص من خلال هذه الأداة التي أعطت النص بعداً فلسفياً يشي بحيرة الذات وقلقها.

أما (متى) التي تشير الى الزمان، فقد جاءت في نص الشاعر بدلالة التعجب واليقين بأن المبغض لعلي يكرهه لشجاعته. فنراها جلياً في قوله:

ورجعت أعذر شانئيك بفعلهم
فمتى التقى المذبوح والسكينُ[55]

فالشانئُ والمبغضُ معذورٌ بقانون الشاعر؛ فهو كالمذبوح الذي كره آلةَ ذبحه، لذا لا يلتقي الشانئُ وعلي، مثلما لا يلتقي المذبوحُ والسكينُ .

- **أدوات الشرط**

وظف الشاعر الأداة (إذا) بصورة واضحة في النص، ومعلوم أن أدوات الشرط تساهم في ربط وتماسك دوال النص وتراكيبه، وتشير إلى قدرة المبدع في ربط فعل الشرط وجوابه أيضاً، مفاجئاً المتلقي بهذا العمل التركيبي الموظف توظيفاً خيالياً:

فإذا المبالغ في علاك مقصر
وإذا المبذر في ثناك ظنينُ
وإذا بك العملاق دون عيانه
ما قد روى التاريخ والتدوينُ
وإذا الذي لك بالنفوس من الصدى
نزر وإنك بالأشد قمينُ[56]

فالشرط وجوابه هنا جعل من النص متماسكاً ، فالشرط يسلمك الى جوابه في ثنائية تشير الى علو منزلة الامام وعظيم خطره، وهذا البناء يشير الى التمكن من ناصية اللغة " فلقد كان الوائلي متمكناً من اللغة متصرفاً فيها فقد كان ثغره محملاً بانفعالات صادقة" [57] ليتحول بذلك شعره إلى ما يستوعب اللغة بوصفها مادة بناء بما يتيح له من قوة في الإيحاء والتعبير[58]

المبحث الثالث: البنية التصورية

الصورة الشعرية من الوسائل المهمة الكاشفة عن تجربة الشاعر الأدبية، فالشاعر كما يرى الدكتور (علي عشري) لا ينقل الواقع نقلاً حرفياً، وإنما يبدأ منه ليتجاوزه، ويحوله إلى واقع شعري حسب ما تقتضيه رؤيته الشعرية الخاصة، فالصورة الشعرية ليست مبنية على إقامة علاقات منطقية مفهومة بين الأشياء، بل هي غالباً ما تقوم على تحطيم العلاقات المادية والمنطقية بين عناصرها ومقوماتها لتبدع بينها علاقات جديدة[59]. فالسمة الأساسية للصورة هي تحويل اللغة العادية إلى شكل يؤدي إلى تصوير ملموس عبر " امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موحٍ كاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية" [60]. فالقصيدة تحاول عبر تصويرها إنتاجٍ مركب جديد مختلف عن طبيعته وخواصه عن العناصر الأولية التي تألف منها، فهي أشبه بالعملية الكيميائية من حيث أن كلتا العمليتين تغير شكل الأشياء وطبيعتها وخواصها[61].

أولاً : الاستعارة:

وظف الشاعر الاستعارة في هذه القصيدة بشكل كبير، فهي حقائق تاريخية مزجت بمخيلة المبدع، لذلك جاءت الصورة الشعرية صور مألوفة وجميلة يألفها المتلقي، ويشعر بحرارة الوجد والحب لسيده ومولاه .

يقول الشاعر موظفاً الاستعارة:

لك بالنفوس إمامة فيهون لو
عصفت بك الشورى أو التعيينُ

فدع المعاول تزبئر قساوةً

وضراوةً إن البناء متينُ[62]

فالشورى التي لا تحس جعلها الشاعر جسداً متحركاً كالهواء، في دلالة عن زيف وبطلان هذه الشورى بحركاتها العشوائية. ثم إن المعول -باستعارة مكنية- تزبئرُّ قساوةً وضراوةً، وما هذه المعاول إلا ألسنة المبغضين الذين - وإن جهدوا في البحث عن نقيصة واحدة لم يجدوها بعلي (ع) – حالوا الحطَّ من قيمة الإمام لكنهم فشلوا وخابوا فالبناء متين، كناية عن قوة الحق وثبات العقيدة والاعتقاد من اتباعه بالأحقية لرتبته في خلافة ابن عمه وأخيه رسول الله صلى الله عليه واله.

وقوله أيضاً:

بالأمس عدت وأنت أكبر ما احتوى

وعيٌ وأضخمُ ما تخال ظنونُ

فالظنون صارت فاعلاً لفعل الظن (تخال)، هذا الانزياح جعل من النص محوراً ديناميكياً متحركاً اذ ان الشاعر حرك ما لا يرى او يشاهد بالعين المجردة، ليشاركها ما يشعر.

ويقول:

لك في خيال الدهر أي رؤى لها

يروي السَّنا ويترجم النسرينُ

هنا استعارة مكنية حركت الدهر وأصبح مؤنسناً له خيال، لبيان مكانة الامام في الدهر وذكراه التي خلدت في ذاكرة الزمن. فضلاً عن رواية السنا وترجمة النسرين وهي استعارات مكنية بينت السيرة العطرة لهذا الامام الهمام الذي لم يلد الزمان بمثله ما خلا رسول الإنسانية محمد (ص).

ثم يقول في استعارت جميلة يفهما المتلقي:

آلاؤك البيضاء طوقت الدُّنا

فلها على ذمم الزمان ديونُ

أفق من الإبكار كل نجومه

ما فيه حتى بالتصور عونُ[63]

إلى أن يقول:

حقدٌ إلى حسدٍ وخسة معدنٍ

مطرت عليكَ وكلهنَّ هتونُ

راموا بها أن يدفنوك فهالهم

أنْ عادَ سعيهم هو المدفونُ

وتوهموا أن يغرقوك بشتمهم

أتخافُ من غرقٍ وأنت سفينُ؟

فالمقطع متحرك ديناميكي ساهم الاستعارة في بيان دلالاته ومعانيه الجميلة، فالإمام أكبر من حديث الماطر، خسة وشتيمة وحقداً، إذ هو سفينة لا يهمها المطر من أي نوع كان.

ثانياً: التشبيه:

أما التشبيه فقد جاء بشكل قليل إذا ما قورن بالاستعارة، حيث وظف الشاعر التشبيه المؤكد، الذي حذفت منه أداته، للدلالة على العلاقة المترابطة بين المشبه والمشبه به.

يقول الشاعر في هذا الصدد:

ما عدت ألحو في هواك متيماً

وصفاتك البيضاء حورٌ عينُ

فصفات الممدوح بيضاء كحور العين، جاء التشبيه المؤكد هنا لبيان هذه الصفات على حقيقة كنهها.

ويقول أيضاً:

وتوهموا أن يُغرقوك بشتمهم
أتخاف من غرق وأنت سفينُ[64]

فالإمام هو سفين، فكيف تخاف الغرق سفينة محكمة الصنع؟، هذا إذا سلمنا بأن معنى سفين هي السفينة، أما إذا اعتبرنا أن السفين هو قبطان السفينة فالمعنى ذاته، فالقبطان والقائد لا يخاف الغرق؛ لقوة قلبه، ولكثرة ارتياده البحار على اختلافها وأنواع مخاطرها، والمعنى واضح تجاه ذات الامام العارفة والعالمة بكل شيء وعلاقتها بالذات المقدسة لا غبار عليها، وإن تحدث أو شتم المبطلون، شرقوا أو غربوا، فلا تضيره زوبعتهم.

ثالثاً: الكناية

أما الكناية فلها حضورها في شبكة النص أيضاً، والكناية في أبيات الشاعر عبارة عن جملة شعرية منزاحة تؤدي دور الكناية، ومثال ذلك قوله:

وتعيش من بعد الخلود دلالةً
في أن ما تهوى السماء يكونُ[65]

تهوى السماء جملة فعلية أعطت معنى ودلالة للكناية، وهي هنا كناية عن حب الذات الإلهية لذات الامام، فالإمام كان وصار بأمر الله تعالى لذلك خلد لعلاقته بالذات المقدّسة، فهي تهواه.

ويقول:

في الحرب أنت المستحم من الدِّما
والسلم أن التين والزيتونُ
تكسوا وأنت قطيفة مرقوعة
وتموت من جوع وأنت بطينُ [66]

فهي كنايات عن الشجاعة اولاً، وعن الانفاق في سبيل الله مع ضيق المورد ثانياً.

وأحياناً تأتي الكناية عبارة عن مفردة ذات دلالية كبيرة، إذ تتوهج الكناية من داخلها:

وفداء جمرك إن نفسي عندها
توق إلى لذعاته وسكونُ[67]

فالجمر هنا كناية عن الحب المتوقد في ذات الشاعر.

رابعاً: بنية التناص

يوظف الشاعر هذه البنية ،لاسيما مع بعض مفردات النص القرآني، وهذا نابع من تربيته الدينية ومعرفته الحوزوية، وقد اكتسب الوائلي (رحمه الله) هذه المعرفة القرآنية منذ طفولته حسب قول الدكتورة مليحة عزيز، لكونه ابن الكتاتيب وابن بيئة دينية ، وهي مدينة النجف الأشرف وقد كان القرآن الكريم مادة التعلم لمثل هذه البيئة الدينية، وبحكم كونه خطيباً للمنبر الحسيني، لذا نرى قصائد الوائلي تزخر باللفظ القرآني والتعابير القرآنية[68].

يقول الشاعر موظفاً لفظة (أمشاج) و (حمأ مسنون) وهما من الفاظ الذكر الحكيم:

أأبا ترابَ وللتَّرابِ تفاخرٌ
إن كان من أمشاجِهِ لكَ طِينُ
والناس من هذا التراب وكلهم
في أصله حمأ به مسنونُ[69]

فهاتين االمفردتين **(التين، والزيتون)** من مفردات النص القرآني، وهما تدلان على أصل الخلقة لبني آدم (ع)، فالشاعر وظف هاتين المفردتين لبيان دلالة أن الإمام خلق من هذا التراب، لكنه

يختلف عن بقية من خلقوا منه. لاستعدادٍ فطري ومعرفة لدنّية من قبل خالقه وسيده رب العزة والجلالة ليكون إماما للناس و أن يكون على قدر المسؤولية التي أنيطت به، وهي الخلافة بعد رسول الله (ص)، والولاية والإمارة على المؤمنين .

وقوله موظفاً مفردتي التين والزيتون أيضاً:

في الحرب أنت المستحم من الدِّما
والسلم أن التين والزيتونُ[70]

المفردتان تشيران إلى الآية الأولى من سورة التين:" والتين والزيتون" فالشاعر هنا تناص مع مفردات هذه الآية المباركة ؛ لبيان طبيعة ممدوحه في سلمه وهدوئه. ففي الحرب هو ذلك المقدام الذي شهدت له أعداؤه، وهو رغم شجاعته وبأسه يكون في سلمه كطعم ورائحة التين والزيتونِ.

وقوله في استخدام مفردة (شانئيك):

ورجعتُ أعذرُ شانِئيكَ بفعلهم
فمتى التقى المذبوحُ والسِّكينُ [71]

فالشانئ هو المبغض، وهذه المفردة وردت في النص القرآني من سورة الكوثر.. ولأنه (علي ع) نفس الرسول، وظف الشاعر هذه المفردة التي جاءت في السورة المذكورة واخذ دلالتها لمبغضي علي، أو لأن مبغضي (الرسول ص)، هم نفسهم الذين ابغضوا الامام او من سلالتهم ونسلهم؛ لذلك وظف الشاعر هذه المفردة لتشير للدلالة التي ذكرناها.

الخاتمة

توصل البحث لبعض النتائج المهمة في معالجته لهذه القصيدة العلوية:

1- الأسلوبية تنظر إلى النص الإبداعي من زوايا عدة، فترصد التميز فيه، من خلال ثراء التجربة أولاً، القدرة في توظيف التراكيب بشكل يلفت النظر ثانياً، من ثم الفائض الدلالي الذي يحدث المنشئ جرَّاء مزجه الخيال والعاطفة. وهذا ما ألفيته حاضراً في نص الوائلي رحمه الله.

2- في الجانب الإيقاعي وظف الشاعر بحر الكامل بزحافاته وعلله ليكون ملائماً للإبحار في لجج المديح والثناء. ثم القافية المردوفة بروي النون وما أحدثته من قضايا صوتية رفدت الجانب الصوتي للقصيدة، فضلاً عن الإيقاع الداخلي المتمثل بنسقية التكرار وثنائية التضاد الحاضرة بقوة في النص؛ لبيان ما لعلي (عليه السلام) من مزايا، ولمن حاربه وابغضه من مساوئ وأحقاد .

3- في البنية التركيبية أسهمت أبنية لغوية كثيرة في توضيح دلالة النص واسلوبيته. منها بناء الجمل التي كان للفعل المضارع الباع الطويل في تحريك حيوية النص، فضلاً عن التمازج الذي رأيناه بين الاسمية والفعلية، بين الثبات والحركة لتتماهى مع الحوادث الضدية المسكونة في بورة النص. ولا سيما دور تحولات البنية التركيبية، التي أسهمت بشكل فعّال في بيتن رؤية الشاعر، لا سيما قضية التقديم والتأخير لشبه الجملة، أو قضية بنية النفي، ثم بناء أساليب الخطاب، متمثل بالاستفهام، والنداء، وأدوات الشرط .

4- في البنية التصويرية تبين لنا مقدرة الشاعر في صوغ استعاراته، واضفائه العاطفة عليها، مؤكّداً بذلك على بنية الأنسنة للأشياء، أو ما يسمى بالتشخيص، لاسيما مع البناء الفعلي للدوال. ولا ننسى الكناية التي حضرت بقوة في هذا الفصل، وهي كنايات جملية استخرج من طياتها معاني طيبة تبين حالة الذات إزاء من أحبنت. ثم يأتي "التناص" مبيناً ثقافة الشاعر القرآنية، وتصرفه باللغة أيما تصرف، فالمفردة القرآنية ملائمة لبنية التركيب الوارد بيانه.

الهوامش:

[1] أثر اللسانيات في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، توفيق الزبيدي: 63.
[2] ينظر: البنى الأسلوبية في النص الشعري، د. راشد بن حمد: 29.
[3] ينظر: شعر الخوارج، دراسة أسلوبية، د. جاسم محمد الصميدعي: 150.
[4] موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، د. عبد الرضا علي: 44.
[5] الديوان: 21.
[6] الديوان: 23.
[7] والقطع علة وهي حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله (علن) تصير (عل) فتصبح التفعيلة (متفاعل) بسكون اللام وقد يدخلها مع القطع الاضمار فتصير(متْفاعل) بسكوت التاء واللام. ينظر موسيقى الشعر العربي: 38.
[8] شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، محمد كنوني : 79- 80 .
[9] الديوان: 21.
[10] الديوان: 21.
[11] بنية اللغة، جان كوهن: 52.
[12] ينظر: اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد: 85.
[13] ينظر: الأصوات اللغوية: 66.
[14] ينظر: البنى الأسلوبية في النص الشعري: 68.
[15] شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية: 111.
[16] ينظر: شعر بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية: 284.
[17] ينظر: اللغة الإبداعية: 15.
[18] عزف على وتر النص الشعري: 51.
[19] الديوان: 21.
[20] م. ن: 22.
[21] ينظر: الأصوات اللغوية: 61.
[22] م . ن: 24.
[23] الديوان: 23.
[24] م.ن : 21.
[25] ينظر: التكرار في شعر محمود درويش: 60.
[26] ينظر: م. ن:60.
[27] الديوان: 22.
[28] عزف على وتر النص الشعري: 187.
[29] ينظر تكراره للكلمات (الناس، الزمان، النفوس، العشق، اليوم، العيش، الذهن، المذبوح، متين، ذهني، (الديون)
[30] بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة: 146.
[31] ينظر: شعر الخوارج دراسة أسلوبية: 82.
[32] ينظر: جدلية الخفاء والتجلي: 9-10.
[33] الديوان: 21.
[34] م. ن: 23.
[35] الديوان: 24.
[36] م. ن: 24.
[37] ينظر: البنية التركيبية للقصيدة الحديثة: المقدمة.
[38] ينظر: شعر الخوارج دراسة أسلوبية: 93.
[39] البنى الأسلوبية في مطولات محمود درويش (رسالة ماجستير) مشتاق حميد: 124.
[40] الديوان: 22.
[41] م. ن: 23.
[42] الديوان: 24.
[44] م. ن: 24.
[44] الديوان: 23
[45] م. ن: 23

[46] م. ن: 22.
[47] الديوان: 23.
[48] م. ن: 22.
[49] م. ن: 24.
[50] الديوان: 24.
[51] م. ن: 22.
[52] الديوان: 22.
[53] م. ن: 23.
[54] الديوان: 22.
[55] الديوان: 24.
[56] م. ن: 22-23.
[57] قراءات في شعر الغربة والحنين في ديوان الشيخ أحمد الوائلي: 58.
[58]- ينظر: م. ن.
[59] ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: 78.
[60] الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: 20.
[61] ينظر: البنى الأسلوبية في مطولات محمود درويش: 225.
[62] الديوان: 24.
[63] الديوان: 23.
[64] الديوان: 24.
[65] م . ن: 24.
[66] الديوان: 23.
[67] الديوان: 24.
[68] ينظر: قراءات في شعر الغربة والحنين في ديوان الشيخ أحمد الوائلي: 75.
[69] الديوان: 22.
[70] الديوان: 23.
[71] م. ن: 24.

ثبت المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- أثر اللسانيات في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، توفيق الزبيدي، دار الأدب، بيروت ـ ط1، 1984 م.
- الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، 2007م.
- اللغة الإبداعية، دراسة أسلوبية لأعمال جبران خليل جبران العربية، د. يوسف محمد الكوفحي، عالم الكتب الحديث، الأردن إربد، ط1، 2011م.
- اللغة الشعرية في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1997م.
- التكرار في شعر محمد درويش، مهند ناصر عاشور، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004 م.
- إيقاع الفكر الديوان الأول من شعر الدكتور الشيخ أحمد الوائلي، دار الصفوة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010م.
- البنى الأسلوبية في النص الشعري، رائد بن حمد آل هاشل الحسيني، دار الحكمة، لندن، ط1، 2004م.
- البنى الأسلوبية في مطولات محمود درويش، مشتاق حميد فنجان، رسالة ماجستير، مقدمة إلى مجلس كلية التربية جامعة القادسية، 2013م.
- بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، د. إيمان محمد أمين الكيلاني، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال، 1986م.
- جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط1، 1979م.
- بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، الدكتور فيصل صالح القصيرى، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2006.
- البنية التركيبية للقصيدة الحديثة، د. رابح بن خويه، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن، ط1، 2013م.

- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1982م.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. عشري زايد، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، 1978م.
- عزف على وتر النص الشعري، د. عمر محمد الطالب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1997م.
- شعر أمل دنقل دراسة أسلوبية، د. فتحي (محمد رفيق) يوسف أبو مراد، عالم الكتب الحديث، الأربد، الأردن، 2003م.
- شعر الخوارج، دراسة أسلوبية، د. جاسم محمد الصميدعي، دجلة، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط1، 2010م.
- شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة اسلوبية، د. محمد العياشي كنوني، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن، ط1، 2010 م .
- قراءات في شعر الغربة والحنين في ديوان الشيخ أحمد الوائلي، د. مليحة عزيز حسون، الميزان للطباعة والنشر والتوزيع، النجف الأشرف، ط1، 2015م.
- موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر، د. عبد الرضا علي، مؤسسة المنار العراقية، النجف الأشرف، ط2، 1996م.