الالتزام وأثره في شعر السيد الحميري
ـالقصيدة العينية إنموذجاًـ

م.م. ميثاق حسن عطار
كلية العلوم / جامعة القادسية

الخلاصة:

ينماز الأدب عامة والشعر خاصة بأنه لا يسعى إلى أن يكون مجرد وسيلة ناقلة للمعاني والأفكار–على الرغم من أهميتها– بل الهم الجمالي والتصوير البياني هو الشغل الشاغل له. فاللغة في الشعر ليست مجرد أداة للتعبير أو التقرير، إنما اللغة في وظيفتها الجمالية/ الانفعالية .

وفي دراستنا لقصيدة السيد الحميري وجدنا العكس، إذ احتفل الشاعر بالمعاني الموضوعية على حساب التجربة الفنية، فوظف تقنيات الأداء الشعري للتعبير عن حقائق موضوعية بإداء نثري يفتقد لخصوصية التعبير الفني ، الأمر الذي أدى إلى انحسار تأثيره في دائرة مذهبية ضيقة.

التمهيد:

١–فرضية البحث ومسوغاته:

تنطلق فرضية البحث من إشكالية نقدية تتجسد في غائية الأدب ومدى صلاحيته لمعالجة قضايا المجتمع ومشكلاته.

لا يختلف اثنان في إن القيمة الفنية لأي عمل أدبي ليست فيما يطرح من أفكار، بل فيما يستعمل من فنيات جمالية ترتفع باللغة عن مستواها المألوف لتعطيها قيمة جديدة. فإذا تمكن الشاعر من توظيف الأفكار والمعاني الموضوعية في نصه توظيفاً فنياً ايحائياً وبأداء شعري متميز فنياً وجمالياً، يحقق النص تميزه وتأثيره في المتلقي بغض النظر عن كونه مؤمناً بها –الأفكار– أم لا، لان البحث في خصائص النص الفنية سيكون شاغلاً له عن الدلالات المرجعية للنص. اما إذا سيطرت الأفكار على الأداء الجمالي فعندها يتحول النص الشعري إلى خطاب فكري محض ليس له من الشعر سوى مظاهره الخارجية (الوزن والقافية).

وثمة ما تسوغ به الدراسة اختيارها فالقارئ لا يخطئ خلال قراءته لنتاج الشاعر –السيد الحميري– التزامه بقضية ال البيت (ع) فقد قصر شعره على مدحهم وبيان حقهم وعظم مظلوميتهم. وتعدّ قصيدته المعروفة بالعينية –في تقدير الدراسة– من أوضح النماذج تمثيلاً لذلك . وهي تتكون من تسع واربعين بيتاً ، وتتشكل في وحدات أربع : الاولى مقدمة طللية تستغرق الابيات (١–٧) ، والثانية مقطع الولاية وتمتد في الابيات (٨–٢٦) ، والثالثة مقطع الحوض وتأخذ من أبيات النص الابيات (٢٧–٤١) ، والرابعة مشهد القيامة وتتوزع أبيات هذه الوحدة على الابيات (٤٢–٤٩) . وقد تمركز جهدنا النقدي في تحليل النص الشعري وتفكيك منظوماته الفاعلة لاكتشاف شعريتها وكيفياتها الأسلوبية.

٢–مفهوم الالتزام:

الالتزام في اللغة هو "الاعتناق"(١) والتزم بالشيء أي اعتنقه واعتنق الأمر أخذه بجد. والأديب الملتزم "هو الذي يعتنق مبدأ إنسانياً أو عقيدة أو مذهباً دينياً أو سياسياً أو اجتماعياً أو فلسفياً ... ثم يلتزم به ويدعو إليه ويتحمل تبعاته بنفس راضية مطمئنة"(٢).

ولابد من التفريق بين الالتزام والإلزام، فالالتزام يكون طوعاً لا إكراه فيه نابعاً من نفس الأديب وعقله وقلبه، اما الإلزام فيكون بتأثير خارجي يدفع اليه الأديب دفعاً.(٣) وعادة ما يكون الموقف الأدبي استجابة مباشرة لمرحلة أو التزاماً سياسياً أو تطلعاً اجتماعياً أو ثقافياً أو مذهبياً أو عقائدياً... الخ وسنحاول في هذا التمهيد تقديم نبذة موجزة عن مظاهر الالتزام في الشعر العربي والغربي.

الالتزام عند العرب:

غني عن القول إن مئات القصائد التي خلدتها ذاكرة الأجيال العربية لم تكن أكثر من وثائق عن مرحلتها كتبت بدافع الالتزام بعقيدة أو مذهب أو اتجاه سياسي خارج التفكير الادبي غالباً، وأمثلة ذلك أكثر من ان تحصى.

ففي العصر الجاهلي كان الشاعر ملتزماً بمجتمعه القبلي يدافع عنه ويفخر به لشعوره بالارتباط التام بالقبيلة، ومع ذلك فقد ظهر شعراء خرجوا عن نطاق القبيلة وتقاليدها وهم الشعراء الصعاليك فكانوا من قبائل شتى جمعتهم فكرة واحدة التزموها وقاتلوا في سبيلها ومنهم تأبط شراً والشنفرى والسليك بن السلكة وعروة بن الورد وغيرهم.(٤)

ومع ظهور الإسلام برز شعراء التزموا بالدعوة الإسلامية ودافعوا عنها ومنهم حسان بن ثابت وعبد الله بن رواحة وكعب بن زهير وغيرهم كثير. وكان للصراعات السياسية العنيفة التي شهدتها الخلافة الأموية أثر في إيجاد ظاهرة أدبية جديدة عرفت بـ(شعر الفرق الإسلامية) فقد التحق بكل فرقة من الفرق الإسلامية المختلفة مجموعة من الشعراء تبنوا أفكارها وراحوا ينسجون الشعر في مدح قادتها.

وفي العصر العباسي وبعد توسع الدولة الإسلامية وتطور الحياة الاجتماعية والثقافية والفكرية اثر الفتوحات الواسعة ظهرت حركات فكرية واجتماعية مختلفة وبرز شعراء التزموا ودافعوا عنها أو العكس واجهوها وفندوا ادعاءاتها ويعد الشاعر ابو العلاء المعري انموذجاً للشاعر الملتزم في ذلك العصر.

وهكذا وصولاً إلى العصر الحديث فكان للظروف الاجتماعية والسياسية الصعبة التي عاشها المجتمع العربي اثرٌ كبيراً دفع عدداً غير قليل من الشعراء ليقصروا شعرهم على الواقع الاجتماعي والسياسي فعبروا عن رفضهم لهذا الواقع من خلال تعريته وفضح تناقضاته.

الالتزام عند الغربيين:

ظهرت ملامح الدعوة إلى التزام الشاعر في النقد اليوناني القديم قبل أفلاطون وأرسطو، فالاتجاه العام الذي ساد النقد الأدبي ربط بين الأدب ومشكلات الإنسان الخلقية والاجتماعية.

ومع أفلاطون قصرت وظائف الأدب –الشعر خاصة–على الوظيفة الاجتماعية فقط، من خلال التغني بالفضائل وتمجيد الأبطال والقدوات الصالحة.(٥)

وعند أرسطو كمنت قيمة الشعر فيما يحمل من أغراض اجتماعية، وبناءً على ذلك عُدّ الشعر الغنائي خالياً من أي قيمة فنية تذكر لكونه اثراً للوعي الفردي ولخلوه من مقومات الفن ذي الأغراض الاجتماعية.(٦)

وفي العصر الحديث برزت دعوات عديدة لالتزام الشاعر بقضايا عصره ومجتمعه ومنها دعوة الناقد الانجليزي (ماثيو ارنولد)، الذي دعا الى توجيه الشعر لغاية اجتماعية ووظيفية تربوية.(٧)

الا إن المفهوم الحديث للالتزام لم يظهر بمعناه الحديث ويتبلور بوصفه مصطلحاً نقدياً الا مع مذهبين من مذاهب الأدب هما: الواقعية الاشتراكية والوجودية.

فالواقعية الاشتراكية ترى وجوب التزام الشاعر بغاية اجتماعية واقعية محددة شأنه شأن الناثر فالشعر في نظرهم ((هو شعر الحقيقة ... والشكل والمضمون يجب ان ينسجما في الوحدة الفكرية ليدلا على الجمال ... والجمال منحصر في الحياة والحقيقة. فجمال الشعر ان يصادف الإنسان معانيه في الحياة، لا ان يخلقه الفنان خلقا من تلقاء نفسه))(٨). وقد انعكس صدى هذه الأفكار على أجزاء واسعة من العالم ومنها العالم العربي.

اما الوجوديون فقد ميزوا بين الشاعر والناثر. فالشاعر يعرض المشكلات الاجتماعية من خلال ذاته ومن حيث صداها في النفس، بينما حكم الناثر يكون موضوعياً مبرراً بما يعرض من المواقف الاجتماعية والنفسية في أحوالها وبنيتها الخارجة عن نطاق ذاته.(٩)

وبعد هذا الاستعراض الموجز لمفهوم الالتزام لابد لنا من إثبات حقيقة مهمة وهي ان التزام الشاعر بموقف فكري لا يعيب الشعر ذاته في شيء بل على العكس يزيده عمقا ويضمن له الفاعلية شرط تجنب المباشرة والتقريرية التي تؤدي إلى الإجهاز على المكونات الجمالية للشعر، فمن خلال التنوع في طرائق التعبير يضمن الشاعر قدرا من الانسجام بين الالتزام بوصفه موقفاً والقالب الفني الذي يسوغ عملية التلقي وبذلك لايفقدهُ هذا الالتزام أدواته الفنية.

(١)

اثر الالتزام في اللغة الشعرية:

تُعدّ اللغة المكون الرئيس لأي نص أدبي والشعري خاصة، لكونه لا يحقق أهدافه في التأثير في متلقيه الا من خلال لغة ذات خصائص متفردة في مستوياتها المختلفة. فهي وسيلته التي يستند اليها في بناء نصه الإبداعي، ولذلك يختلف تعامل الشاعر مع اللغة عن تعامل الشخص العادي. فهو يستثمر اكبر قدر ممكن من إمكاناتها الصوتية والتصويرية والإيحائية ليشكلها في بناء فني متفرد، للوصول إلى الشعرية التي هي أهم سمات الشعر المتميز. وغالباً ما يصاحب هذا التعامل خروجاً عن بعض قواعد اللغة المعيارية إلى لغة ايحائية مكثفة وهو ما يعرف بـ(الانزياح).(١٠)

ومع السيد الحميري نكون أمام شاعر صاحب قضية أوقف لها شعره، وقد بدأ هذا الالتزام واضحاً في شعره لا من خلال الأفكار التي مثلت رسالة العمل فقط، وانما من خلال الألفاظ والصور التي شكلت تجربته الفنية، فكان له أسلوبهُ الخاص الذي اتسم ببساطة اللفظ والبعد عن التكلف، فضلاً عن السهولة والوضوح اللذين يعدان من ابرز الخصائص التي خص بها شعره. ويبدو من خلال الروايات أن السيد عمد إلى هذه السهولة والوضوح عمداً، فقد روى صاحب الأغاني ((كنا كثيراً ما نقول للسيد مالك لا تستعمل في شعرك من الغريب ما تُسأل عنه، كما يفعل الشعراء؟ فقال لئن اقول شعراً قريباً من القلوب يلذه من سمعه خير من ان أقول شيئاً متعقداً تضلُ فيه الأفهام))(١١). وهذا يعني أن الوعي والقصد موجودان فلم تصدر هذه السهولة بصورة عفوية بل برغبة الشاعر نفسه، مما يدعونا الى القول إن القضية التي التزمها الشاعر دعته الى ان يكون واضحاً في قوله وكشفه لما تتعاوره من أفكار وعواطف ليسهل الوصول اليها دون ممانعة، فشعره موجه أساساً للتأثير في الوعي الاجتماعي لمجتمعه خدمة للمذهب والدين وإشاعة لقضية اهل البيت (عليهم السلام) العادلة. وهو ما حال بينه وبين التجويد الشعري فالوزن والقافية لايسموان بالكلام إلى مرتبة الشعر اذا لم يكن الجمال الفني مقصوداً. وهذا لم يكن وقفاً على السيد فحسب بل كان ديدن معظم شعراء الشيعة، فلم يكن هدفهم ((السمو بشعرهم والتجويد فيه بقدر ما كانوا أصحاب عقيدة يريدون نشرها فلا يرون بأساً من الهبوط بشعرهم إلى نثرية مفككة قد تُعاب عليهم))(١٢). فبدا الشاعر حريصاً على اختيار أبسط المفردات وأقربها موضعاً من المعنى الذي قصده، ليحقق التواصل مع المتلقي عبر جسر من الشعر الواضح إذ يقول:

فعنـــدها قـــام النبـــي الـــذي كـــان بمـــا يـــأمره يصـــدع
يخطـــب مـــأمورا وفـــي كفّـــه كـــفّ علّـــي نورهـــا يلمـــع(١٣)

فسيطرة الهدف التوصيلي–الابلاغي على ذهن الشاعر أسهم في جعل خطابه خطاباً موضوعياً موجهاً، كشف عن معانٍ تاريخية بلغة مباشرة افتقدت للخصوصية الجمالية التي تميزهـا مـن لغـة الخطاب النثري.

ولما كان نصه الشعري صادراً عن توجه فكري عقائدي فقد شاعت فيه ألفـاظ ومصـطلحات قرآنية وألفاظ من الحديث الشريف فضلاً عن الألفاظ والمصطلحات العقيدية، يقول:

فقـــال لـــو أعلمـــتكم مفزعـــاً مـــاذا عســـيتم فيـــه ان تصـــنعوا
صـــنيع أهـــل العجـــل إذ فـــارقوا هـــرون فـــالترك لـــه اوســـع(١٤)

فقد بدا واضحاً استلهام الشاعر لقصة موسى (ع) ومعاناته الطويلة مع قومـه التـي اوردهـا القرآن الكريم في اكثر من سورة، وفي هذه الابيات تعرض الشاعر لقصة عبادتهم للعجـل بأسـلوب سردي توارت فيه الخصائص الشعرية ما عدا الوزن وتكثيف المعنى، وفي ذات السياق يوظف الشاعر الفاظاً قرآنية من ذات القصة، فيقول:

فالنـــاس يـــوم الحشـــر رايـــاتهم خمـــس فمـــنهم هالـــك أربـــع
قائـــدها العجـــل وفرعونهـــا وســـامري الأمـــة المفظـــع(١٥)

فقد بقي توظيف الشاعر للمفردة القرآنية في حيز التسجيلية. فلم يتمكن من اخراجها الى آفـاق جديدة خارج مدلولاتها الاولى.

ومثلها قوله:

يفـــيض مـــن رحمتـــه كـــوثر أبـــيض كالفضـــة أو أنصـــع(١٦)

إشارة الى قوله تعالى ((إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ))(١٧) والكوثر كما هو معروف نهر فـي الجنـة وهبهُ الله سبحانه وتعالى لرسوله الكريم محمد (ص). ومن توظيفاته اللفظية لألفاظ الحديث الشـريف قوله:

يقـــول والأمـــلاك مـــن حولـــهِ والله فـــيهم شـــاهد يســـمع
مـــن كنـــت مـــولاه فهـــذا لـــه مولىً فلم يرضوا ولـم يقنعـوا(١٨)

فهي استلهام واضح لحديث الرسول محمد (ص) في بيعة الغدير قال (ص) (من كنت مـولاه فعلي مولاه))(١٩)، وقد وظفه الشاعر توظيفاً موضوعياً ليثبت من خلاله أحقية الإمام علي (ع) بخلافة رسول الله (ص) بأسلوب وصفي تقريري لم يستطع الارتقاء إلى لغة الشعر، بل ظل في مستواه العادي وان جاء بصورة أبيات منظومة وما أسهل تحويلها إلى النثر.

كما ضمت القصيدة ألفاظاً مذهبية كلفظ (الولاية) مثلاً يقول:(٢٠)

مـــن كنـــت مـــولاه فهـــذا لـــه مـــولىً فلـــم يرضـــوا ولـــم يقنعـــوا

* * *

هـــذا لمـــن والـــى بنـــي احمـــد ولـــم يكـــن غيـــرهم يتبـــع

* * *

مـــولى لـــه الجنـــة مـــأمورة والنـــار مـــن إجلالـــه تفـــزع

إن تصدي الشاعر للشرح والاستدلال والتعمق في توضيح الحقائق وتغلب وجهة الدلالة فـي شعره على وجهة الإيحاء أبعد نصه الشعري عن حقيقة الشعر، فاللغة لديه وسيلة لإيصـال المعـاني والأفكار لا أكثر.

كما أورد الشاعر الفاظاً دالة على شخص الإمام علي (ع) كاسمائه أو صفة من صفاته كقوله مصرحاً باسمه:(٢١)

يخطب مأموراً وفي كفّه كفّ علّي نورها يلمع
غداً يلاقي المصطفى حيدر ورايةَ الحمد له ترفع

* * *

يذب عنها ابن ابي طالب .....

أو الإشارة إلى بعض صفاته كقوله:(٢٢)

فيه أباريق وقدحانه يذبُّ عنها الانزع الأصلع

اعتمد الشاعر في هذا التوظيف على الطاقة الإيحائية المرتبطة باسم الإمام علي (ع) وصفاته، الا إن ذكر الأسماء والصفات بشكل متكرر أغرق النص في النثرية وأساء إلى لغة الشعر الإيحائية.

إن رغبة الشاعر في الوصول إلى المعنى الواضح والهدف المباشر دعته إلى توظيف كل ما من شأنه ان يعزز هذه الفكرة ويقنع المتلقي بها من أدلة وبراهين ذات مرجعية دينية، بلغة تقريرية مباشرة عجزت عن الإيحاء وخلق علاقات جديدة نأت بنصه الشعري عن أية قيمة فنية جمالية، مما افقده فاعليته وأضعف من استجابة المتلقي له.

(٢)

أثر الالتزام في الإيقاع الشعري:

الإيقاع في اللغة ((من إيقاع اللحن والغناء وهو ان يوقع الألحان ويبينها))(٢٣)، اما في الاصطلاح فله معنيان((الأول هو إطلاقه على اتصاف الحركات والعمليات بالنظام الدوري... فإذا كانت الحركات متساوية الأزمنة سمي الإيقاع موصولاً، وإذا كانت متفاضلة الأزمنة في ادوار قصار سمي الإيقاع مفصلاً... والثاني خاص وهو إطلاقه على نظم حركات الألحان، وأزمنتها الصوتية في طرائق موزونة تسمى بأدوار الإيقاع))(٢٤).

ويورد اغلب الباحثين مصطلح الإيقاع مرادفاً لمصطلح الوزن، والحق إن الإيقاع يفترق عن الوزن بكون الأول مؤلفاً من أقسام متفاضلة الأزمنة مصحوباً بنقرات مختلفة الكم والكيف، تؤدي وظيفة صوتية تؤثر في المتلقي بمستويات، اما الثاني فهو المقياس المتساوي الأزمنة ولهذا يرتبط بالتوافق الجماعي لا الفردي، وهذا ما يعزز نمطيته الثابتة وعموميته المهيمنة على الخطاب الشعري العربي بمجمله وممثلاً للشكل فيه.(٢٥)

وتأسيساً على ذلك ، تشبه العلاقة بين الوزن والإيقاع بعلاقة الجزء بالكل، فالوزن صورة منضبطة من صور الإيقاع وعندما يتشكل الإيقاع الشعري في انساق موسيقية منتظمة يستحيل إلى ما يسمى بالوزن.

ولا يمكن عد إيقاع الشعر مجرد اطارٍ خارجي لمضمون القصيدة، بل هو جزء أساس من بنيتها التعبيرية الفنية، يعمق المعنى ويؤكده، ويساعد على تجسيم الصورة الشعرية. وبناءً على ذلك سأوجه الدراسة إلى بيان نوعين من الإيقاع في قصيدة السيد الحميري، احدهما: الإيقاع الداخلي والآخر: الإيقاع الخارجي.

١-الايقاع الداخلي:

يعرف الايقاع الداخلي بأنه ((توظيف خاص للمادة الصوتية، يُظهر تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات غير متقاربة لتجنب الرتابة))(٢٦). وهو من اهم عناصر الاداء الشعري يرتبط بالعاطفة ويأخذ درجتها الانفعالية، ويوفر إمكان سبر عوالم الشاعر الداخلية والكشف عن حالته النفسية.

وتكمن منابع الإيقاع الداخلي في هذه القصيدة في شقين: الأول الإيقاع الخاص بالكلمات بوصفها وحدات لغوية قائمة بذاتها، وثانيهما الجرس الخاص لكل حرف هجائي، ومن إئتلاف تلك الحروف بعضها مع بعض على وفق نظام خاص يتشكل ذلك الإيقاع. وقد تمكن الشاعر من تحقيق تناغم إيقاعي عن طريق اعتماد وسائل عدة اهمها:

أ-التكرار.

ب-الجناس

أ-التكرار:

يُعد التكرار أداة تعبيرية يلجأ اليها الشاعر لتكوين نصهِ الشعري حين يجد أنه به حاجة لذلك من خلال تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغماً موسيقياً يتقصده الناظم في شعره أو نثره. فهو وسيلة فنية ذات فائدتين: معنوية ونغمية، فعلى مستوى المعنى يسهم التكرار في تعميق المعنى وزيادة بنائه، كما إنه ((يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك احد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها))(٢٧)، فضلاً عن إسهامه في تكوين مجموعة أصوات ينتج عن تكرارها ترديد للصوت نفسه ومن ثمّ خلق جو نغمي. وقد جاء التكرار في قصيدة السيد على نوعين:

١-تكرار لفظي:

يراد به تناوب الألفاظ وتكرارها في سياق القصيدة بحيث تشكل ايقاعاً يقصده الشاعر، فيكون لموقعها من النص وللدلالة التي تتضمنها اثر على بنى النص الكلية سواء الإيقاعية أم الدلالية ، كتكراره للفظة قطّعوا في قوله:

وقطّعوا أرحامه بعده فسوف يجزون بما قطّعوا(٢٨)

فقد كرر الشاعر لفظة (قطّعوا) لتقرير المعنى وتثبيته في الذهن، فضلاً عن تأثيراته الصوتية في أحداث الانسجام الإيقاعي والتقارب النغمي لإشاعة التأثير في الأسماع والنفوس. ومثلها قوله:

وأزمعوا عذراً بمولاهُم تبأً لما كانوا به أزمعوا(٢٩)

فجاء التكرار هنا متوافقاً مع ما يخالج الشاعر من مشاعر رفض لمبغضي اهل البيت (ع)، فكان احد الأضواء اللاشعورية التي أطلعتنا على أعماق الشاعر الداخلية. وفي قوله:

حوض له ما بين صنعا إلى ايلة ارض الشام أو أوسع
ينصب فيه علم للهدى والحوض من ماء له مترع (٣٠)

كرر الشاعر لفظة (حوض) ليؤكد المعنى ويثبت الفكرة التي سعى لإيصالها، فضلاً عما أوجده هذا التكرار من وقع صوتي أضفى على المشهد جمالاً لفظياً (جرسياً) ومعنوياً .

٢-تكرار الحرف:

قد يلجأ الشاعر إلى التكرار الصوتي من خلال تكرار حرف واحد على مدى سياق البيت الشعري أو مجموعة أبيات. ولما كان الصوت هو أولى البنيات التركيبية في القصيدة، فقد حرص الشاعر -السيد الحميري- على توظيفه في قصيدته ليخلق سمات فنية خاصة منحت القصيدة قيمة نغمية عالية، ومنها تكراره لحرف (النون) -في مجمل القصيدة- المتميز بكونه ((صوتاً مجهوراً متوسطاً بين الشدة والرخاوة))(٣١)

فقد تردد (٩٦) مرة في القصيدة – والنون من ((الحروف المشبهة بأحرف المد)) (٣٢) – لغرض معنوي هو إبطاء النغم وهذا ما توفره حروف المد وأشباهه(٣٣) .

وفي ذات السياق كرر الشاعر صوت (الراء) (٦٣) مرة في القصيدة، والراء – كما هو معروف- من الأصوات ((المتوسطة بين الشدة والرخاوة))(٣٤). الا ان كثرة تكراره جعلت منه

صوتاً شديد الوقع على الاذن، وهذه الشدة جعلت منه موضع عناية الشاعر لأنه احتاج إلى توظيف كل قدراته الصوتية لفضح المعسكر المضاد لأهل البيت (ع) إذ يقول:

حتـــــى إذا واروه فـــــي قبـــــره وانصـــرفوا مـــن دفنـــه ضـــيعوا
مـــا قـــال بـــالأمس وأوصـــى بـــه واشـــتروا الضـــر بمـــا ينفـــع(٣٥)

لقد أسهم هذا التكرار لأصوات المد – النون– في الخفة والتنغيم وخلق إيقاع مؤثر في نفس المتلقي.

كما لجأ الشاعر إلى تكرار عناصر صوتية وإيقاعية معينة كتكراره للأصوات الصائتة (الألف – الواو – الياء) وقد سميت بالصائتة لما تتماز به من وضوح لوجود ((الحزم الصوتية التي تتشكل منها الكلمات التي تنسج تنغيم السطر داخل الوزن الشعري))(٣٦) وهذا عين ما أراده الشاعر، إذ يقول:

أمـــــام صـــــدق ولـــــه شـــــيعة يرووا مـــن الحـــوض ولـــم يمنعـــوا
بـــذاك جـــاء الـــوحي مـــن ربنـــا يا شيعة الحـــق فـــلا تجزعـــوا(٣٧)

وتتكرر هذه الأصوات على مدى أبيات القصيدة، ولا يخفى ما لهذه الأصوات من نغم في إذن السامع، فضلاً عن وظيفتها المعنوية مما يكرس تيار الدلالات ويزيد من توضيح مضامين القصيدة.

ب–الجناس:

أحد مكونات الإيقاع الداخلي الشائعة في الشعر العربي وسمي جناساً ((لان حـــروف ألفاظـــه يكون تركيبها من جنس واحد، وحقيقته أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفـاً))(٣٨) وللجنـــاس مـــا للتكرار من تأكيد المعنى ويزيد عليه بإيجاد نوع من الانسجام بين المعنى ورنين الألفاظ.

وقد احتل الجناس مكانة مهمة في قصيدة السيد الحميري، فشاع فيها الجناس النـــاقص حيـــث تكون الألفاظ متساوية في التركيب مختلفة في الوزن أو متساوية في الوزن مختلفة في التركيب بزيادة حرف أو حرفين(٣٩) ، كقوله(٤٠):

أبلـــــغ والا لـــــم تكـــــن مبلغـــــاً والله مـــــنهم عاصـــــم يمنـــــع

* * *

رافعهـــــا أكـــــرم بكـــــف الـــــذي يرفـــــع والكـــــف التـــــي ترفـــــع

فقد جانس الشاعر بين لفظتي (أبلغ – مبلغاً) و(يرفع – ترفع) ولايخفى ما لهذه المجانسات من أثر في رفد وتعزيز الايقاع الداخلي للقصيدة ، فضلاً عما عكست من دلالات ايحائية على النص.

ومثلها المجانسة بين لفظي (يشبع – يتبع) و(لكع – اوكع) و(يطلع – يسطع) (٤١)

يقول:

دونكمـــــو فالتمســـــوا مـــــنهلاً يـــــرويكمُ أو مطمعـــــاً يشـــــبع
هـــذا لمـــن والـــى بنـــي أحمـــدٍ ولـــم يكـــن غيـــرهمُ يتبـــع

* * *

ومـــــارق مـــــن دينـــــه مخـــــدج اســـــود عبـــــد لكـــــع أوكـــــع

* * *

أخضـــر مـــا دون الجنـــى ناضـــر وفـــاقع أصـــفر مـــا يطلـــع
إذا مرتـــه فـــاح مـــن ريحـــه ازكـــى مـــن المســـك إذا يســـطع

لقد انتقى الشاعر ألفاظاً تساعد حروفها على التواصل والالتقاء، نتيجة انسجام هذه الحـروف وتآلفها من الناحية الصوتية، هذا التآلف الذي جعل الألفاظ سهلة على اللسان من جهة وعلى السامع من جهة ثانية.

٢-الإيقاع الخارجي:

وهو أول ما يحس من إيقاع القصيدة ويحدده الوزن والقافية.

أ-الوزن.

هو ((مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت)) (٤٢) وعلى الرغم مما للوزن الشعري من أهمية شكلية الا انه لا يكفي لجعل الكلام شعراً، ما لم تسهم مقدرة الشاعر بإضفاء الجدة على الألفاظ، عن طريق خلق علاقات جديدة بينها تمكنها من الايحاء والتأثير في المتلقي.

وقد جاءت القصيدة على وزن البحر السريع، والسريع يتكون من ثلاث تفعيلات في كل شطر هي (مستفعلن، مستفعلن، مفعولات). ويُعدّ البحر السريع من ((الابحر الثقيلة ولاسـيما فـي أجزائـه الأخيرة، وتشعر فيه دندنة أشبه بدندنة القدح من القعر تضرب به مكفياً على الماء، لذلك فالناظم فيـه يحتاج إلى بطء)) (٤٣) وهذا ما سعى إليه الشاعر فقد حرص على الإفهام، والإبطاء في القول أحـد وسائل الإفهام، ولعل اعتماد الشاعر السرد القصصي كان محفزاً آخر لنظم قصيدته على هذا البحر، إذ يملك البحر السريع نغماً ذا قدرة صوتية تجعله صالحاً للحوار القصصي(٤٤) ،كقوله(٤٥)

قـــالوا لـــه لـــو شـــئت اعلمتنـــا .....
فقـــال لـــو اعلمـــتكم مفزعـــاً .....

وتجدر الاشارة الى ان العروض والضرب في معظم أبيات القصيدة قد اعتراها التغييـر فقـد جاءت كل منها مكسوفة مطوية على وزن (فاعلن) . لقد بدا جلياً حرص الشاعر الشديد على الموائمة بين الإيقاع الداخلي والخارجي، فسخر القدرات الصوتية في صوت (النون) التي تفيد الإبطاء مع هـذا البحر، فضلاً عما منحه تكرار حرف (الراء) من جهورية ليحقق بذلك هدفه في الإفهـام والإسـماع. فكان الشعر الحكائي الذي حمل صوت الشاعر والروح الخطابية العالية والمباشرة في التعبير السـمة البارزة لنصه الشعري.

ب-القافية:

تعرف القافية بأنها ((عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات في القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً مهماً من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة فواصل موسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بهذا التردد)) (٤٦). وتعد القافية دعامة قوية للبيت الشعري وخاتمة مناسبة للفكرة، ولا يمكـن للبنيـة الصوتية ان تكتمل في البناء الشعري من دونها، مما دفع النقاد القدماء إلى تعريف الشعر بأنه الكـلام الموزون المقفى.

ويرتبط مع القافية صوت الروي، وهو الصوت الأكثر أهمية في القافية، ويجب ان تشترك فيه كل أبيات القصيدة.(٤٧)

وقد اقفى الشاعر قصيدته بحرف (العين) وهو من الأحرف التي لها قدرة على إخراج الصوت إلى مدى بعيد – وهو ما يلائم الخطيب- ، وقد زاد من الوقع الايقاعي للقافية اطلاقهـا فـي بعـض الأبيات – وهي ان يكون رويها متحركاً ويأتي بعد حرف الروي فيها حرف مدٍ ينتج من اشباع حركة الروي، ويسمى هذا الحرف بالوصل -(٤٨). كقوله:

حتـــى إذا واروه فـــي قبـــره وانصـــرفوا مـــن دفنـــه ضـــيعوا
وقطّعـــوا أرحامـــه بعـــده فســـوف يجـــزون بمـــا قطّعـــوا
وأزمعـــوا غـــدراً بمـــولاهمُ تبـــاً لمـــا كـــانوا بـــه أزمعـــوا(٤٩)

فالإيقاع الذي تركه إشباع حركة الروي بحرف المد (الواو) اعطى النص دلالات مضـاعفة، وفسح المجال لمخيلة المتلقي للتعمق بالأبعاد الإيحائية للمشهد الشعري باستحضار كل ما تعرض لـه أهل البيت (ع) من ظلم وقتل .

ولما كان الوعي السياسي بمعطياته الفكرية هو الباعث على القول الشعري لديه، جاء خطابـه الشعري كلاماً موزوناً مقفى أكثر منه شعراً جمالياً باعثاً على التأويل، فبدا حريصـاً علـى الإفهـام والجهر ليبلغ الرسالة الفكرية التي حملها شعره إلى أقصى مكان.

(٣)

تقنيات إيصال الفن الملتزم

أ-الصورة:

تُعرف الصورة الشعرية بأنها ((الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعـد ان ينظمهـا الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعورية الكاملة فـي القصـيدة، مستعملاً طاقة اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والمجاز...))(٥٠). فهي وسيلة للتواصل مع المتلقي عبر تحضير مشاعره واستثارة حواسه من خلال العلاقات التي يُقيمها – الشـاعر- بـين الألفاظ ذات المدلولات الحسية وغير الحسية.

وتُعد الصورة الشعرية ركيزة فنية وجمالية أساسية في البناء الفني للقصيدة فمن خلالها تتشكل رؤية – الشاعر- الشعرية تشكلاً فنياً، لذا فمن غير الممكن اعتبارها مجرد حُليـة خارجيـة يبـدعها الشاعر لأغراض شكلية تبهر المتلقي. وعند تناولنا للصورة الشعرية فـي قصـيدة السيد الحميري وجدت أنها لم تخرج عن المعايير المتبعة في القصيدة العربية آنذاك، فقد ابتدأها بمقدمة طللية نعى فيها ديار الأحبة التي أقفرت من معالم الحياة وخلدت إلى الصمت والوحشة، إذ يقول:

لامُ عمـــرو بـــاللوى مربـــع طامســـة أعلامهـــا بلقـــع
تـــروح عنـــه الطيـــر وحشّـــيه والأســـد مـــن خيفتـــه تفـــزع
برســـم دار مـــا بهـــا مـــؤنس الأصلالُ فـــي الثـــرى وقـــع(٥١)

ولنتمكن من رصد أثر الالتزام في صوره الشعرية سنسلط الضوء على عناصر رسم الصورة ومستوياتها وتوظيفها ضمن قصيدته:

١-التشبيه:

يُعد التشبيه من أهم عناصر رسم الصورة في قصيدة السيّد الحميري – والتشبيه هو ((الوصف بأن احد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة تشبيه))(٥٢)- ولم يتعد في معظم تشبيهاته حدود المقارنة بين الشيء والشيء إلى مستوى خلق وجوه مشابهه جديدة، انما جـاءت معظمهـا بسـيطة مقاربـة للواقع(٥٣).

كـــأن بالنـــار لمـــا شـــفنّي مـــن حـــبّ اروى كبـــدي تلـــذع

* * *

وظـــل قـــوم غـــاظهم قولـــه كأنمـــا آنـــافهم تُجـــدع

* * *

حـــوض لـــه مـــا بـــين صـــنعا إلـــى إيلـــــة ارض الشـــــام أو أوســـــع

فلم يخرج الشاعر في كل هذه عن حدود الموازنة والتقريب والتصريح المباشر عن المعنـــى، فبدا التشبيه عاجزاً عن خلق صورة فنية ذات عمق دلالي تمنح المتلقي أثراً للتفاعل معهـــا واكتشـــاف خباياها وأبعادها الجمالية.

وقد زخرت تشبيهاته بالألفاظ المتعلقة بالترف والجواهر وما إلى ذلك، كقوله:

يفـــيض مـــن رحمتـــه كـــوثر أبـــيض كالفضـــة أو انصـــع
حصـــــاه يـــــاقوت ومرجانـــــة ولؤلـــؤ لـــم تجنـــه إصـــبع(٥٤)

فيبدو أثر الصورة القرآنية واضحاً في هذه التشبيهات التي استلهمت مجمل الآيات القرآنية التي تناولت وصف الجنة وما فيها من نعيم مقيم نذكر منها قوله تعالى [وَيُطَافُ عَلَيهِم بِأَنِيَـــةٍ مِّـــن فِضَّـــةٍ وَأَكوَابٍ كَانَت قَوَارِيرَاْ {١٥} قَوَارِيرَاْ مِن فِضَّةٍ قَدَّرُوهَا تَقدِيراً{١٦} ...وَيَطُوفُ عَلَيهِم وِلدَنٌ مُّخَلَّـــدُونَ إِذَا رَأَيتَهُم حَسِبتَهُم لُؤلُؤً مَّنثُورًا{١٩}] (٥٥)

وقد ظلت صورهُ التشبيهية تدور في دائرة حسية مغلقة، فلم تحض بانفتاح شعري فعال قـــادر على خلق الإثارة والمتعة في نفس المتلقي لكونها أوصافاً تقليدية عامة. ومن ذلك قوله فـــي وصـــف النور الذي يشع من وجه الامام علي (ع) يوم القيامة.

ورايـــــة قائـــــدها وجهـــــه كأنـــــه الشـــــمس إذا تطلـــــع
غـــداً يُلاقـــي المصـــطفى حيـــدر ورايـــة الحمـــد لـــه ترفـــع(٥٦)

وهي صورة قرآنية وردت أوصاف مشابهة لها في القرآن الكريم في قوله تعالى [يَومَ تَـــرَى المُؤمِنِينَ وَالمُؤمِنَتِ يَسعَى نُورُهُم بَينَ أَيدِيهِم وَبِأَيمَنِهِم بُشرَكُمُ اليَومَ جَنَّتٌ تَجرِى مِن تَحتِهَـــا الأَنهَـــرُ خَلِدِينَ فِيهَا ذَلِكَ هُوَ الفَوزُ العَظِيمُ](٥٧) ، فعناصر التشبيه في النص كلها حسية فالمشبه وجه الامـــام علي (ع) والمشبه به (الشمس) ووجه الشبه (الاشراق والنور)، وكلها أوصاف حسية مألوفة ونمطية لم تشكل أية إضافة نوعية تحسب له وبدت عاجزة عن إثارة المتلقي.

٢-المجاز:

ولم تقف صوره عند المرئيات فقط بل تعدى ذلك إلى تجســـيد الاحساســـات الماديـــة كالشـــم والذوق، وهذا ما نلحظه في الصورة التي وصف فيها حوض الكوثر، يقول:

والعطـــــر والريحـــــان أنواعـــــه تســـطع ان هبـــت بـــه زعـــزع
ريـــــح مـــــن الجنـــــة مـــــأمورة دائمـــــة لـــــيس لهـــــا منـــــزع
إذا مرتـــــه فـــــاح مـــــن ريحـــــه ازكى من المسك إذا يسـطع (٥٨)

لقد جسد الشاعر من خلال الكلمات صورة حسية ندركها عبر حاستي الشم والبصر، وتبرز هنا هيمنة الصورة القرآنية على ذهن الشاعر ومن ثم نصه فقد استلهم آي الذكر الكريم والأحاديث الشريفة التي تحدثت عن الجنة وما فيها من نعيم مقيم اعده الله سبحانه وتعالى للمتقين ، فلم تحمل الصورة أي جديد على مستوى التصوير والأداء، فهي صورة مألوفة تجد طريقها بســـهولة إلـــى ذائقـــة المتلقـــي واستيعابه لورود أوصاف مشابهة لها في القرآن الكريم كقوله تعالى [فَأَمَّآ إِن كَانَ مِنَ المُقَرَّبِينَ {٨٨} فَرَوحٌ وَرَيحَانٌ وَجَنَّتُ نَعِيمٍ{٨٩}] (٥٩). ومثلها قوله:

إذا دنـــــوا منـــــه لكـــــي يشـــــربوا قيـــــل لهـــــم تبـــــاً لكـــــم فـــــارجعوا
دونكمـــــــو فالتمســـــــوا مـــــــنهلاً يـــــرويكمُ أو مطعمـــــا يشـــــبع (٦٠)

جسد الشاعر في هذه الصورة الإحساس بالظمأ الذي يعانيه منكرو ولاية الإمام علي (ع) يوم القيامة وبحثهم اللاهث عن وسائل لإشباعه، فهم يسعون إلى الحوض ليطفئوا حرارة ظمأهم، لكنهم لا يلبثون ان تملأ الخيبة قلوبهم حينما يصلون إليه فيمنعون منه. وقد وردت صورة مشابهة لهذه الصورة في أحاديث نبوية شريفة عدة كقوله (ص):

((يا علي ان الله غفر لك ولذريتك ولأهلك وشيعتك ولمحبي شيعتك فأبشر فانك الانزع البطين وان شيعتك يردون على الحوض رواء مرويين مبيضة وجوههم وان أعداءك يردون على الحوض ظماء مُقمحين)(٦١).

لقد بدا التزام الشاعر واضحاً من خلال استلهام الصور ذات المرجعية الدينية ليرفد نصه بما يقنع المتلقي ويدعم السيرورة التواصلية لانساقه النصية.

٣-الاستعارة:

تُعرف الاستعارة بأنها استعمال الألفاظ في غير ما وضعت له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول والمعنى المستعمل فيه مع قرينة صارفة عن ارادة المعنى الأصلي(٦٢).

وتنهض الاستعارة بأثر جوهري في كل خطاب لاسيما الشعري، بما تبثه في الجمادات من حياة وتشخيص. وقد لجأ الشاعر -السيد الحميري- في تشكيل صوره الشعرية إلى اعتماد أسلوب التشخيص من خلال إعطاء المعاني المجردة ومظاهر الطبيعة الجامدة صفة الكائنات الحية التي تحس وتتحرك وتنبض بالحياة . فبعث الحياة في المعنويات وتعامل معها على إنها شخوص زاخرة بالحياة، كقوله:

رقش يخاف الموت من نفثها والسمُّ في أنيابها منقع(٦٣)

لقد اكسب المجرد (الموت) شعوراً مادياً – الخوف- تختص به الكائنات الحية فقط، فحتى الموت يبدو خائفاً من هذه الأفاعي لعظم خبثها وفداحة سمها، ولعل إحساس الشاعر بالعزلة النفسية وهو يرى مكانه الأليف قد تحول إلى قفر موحش أسهم في إنتاج مثل هذه الصورة.

ومثلها قوله:

مولى له الجنة مأمورة والنار من إجلاله تفزع(٦٤)

فعمد الشاعر إلى أنسنة الجنة والنار بما أضفاه عليهما من صفات إنسانية، فجعل الجنة كائناً حياً يُصغي ويعي ما يطلب منه وهي منقادة لما تأمر به، والنار مدركة لما حولها وتبدو خائفة وجلة من هيبة الإمام علي (ع) وجلاله.

لقد وظف الشاعر مظاهر الطبيعة لا بصفتها الجامدة الخالية من الحياة، وانما باعتبارها كائنات حية تُعبر بحركاتها الطبيعية عن عاطفة إنسانية. ولاشك ان اغلب مفردات الصورة هنا، هي مفردات مألوفة أكسبها السياق معاني جديدة – نتيجة لتبادل المدركات صفاتها المتحققة من خلال عنصر التشخيص الذي ساعد في صياغة الصورة الشعرية.

يمكن القول إن الشاعر لم يجهد نفسه في صياغة صور جديدة مبتكرة فمعظم الصور الواردة اعتمدت بنية تشبيهية بسيطة لم تتجاوز مستوى الصورة الحسية والتقريرية في مستواها العام. ولعل غاية الشعر عنده في الإبلاغ والتوصيل أقرب منها إلى الايغال في الهم الشعري، فنسج شعره قريباً من شعر المعنيين بالأفكار والمعاني فجاءت نصوصه الشعرية قريبة من النثر، ليس فيها تفنن كبير ولا خيال بعيد يُولد صوراً جديدة، أو يقيم علاقات إبداعية تُبعد شعره عن المباشرة في التعبير.

ب-توظيف الموروث الديني:

يُعدّ التراث الديني من المصادر المهمة التي أغنت تجارب المبدعين عبر استحضارهم لبعض القصص او الاشارات التراثية الدينية بأشكال مُتباينة ، تنم عن ثقافتهم ومدى إستيعابهم له ؛ كما تكشف عن توجهاتهم الفكرية ، وهو مايمكن مقاربته بمفهوم التناص الذي يقوم على ((تداخل النصوص ببعضها عند الكاتب والشاعر خاصة)) (٦٥) فكل نص أدبي هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص، وهو ظاهرة انسانية عامة لا يخلو منها أدب أمة من الأمم ولا حقبة زمنية دون أخرى، وجد مع وجود البشرية ولن ينتهي الا بفنائها، فهو حوار مستمر بين الأنا والآخر بأشكال مختلفة وطرائق متباينة. فالنصوص الأدبية المتميزة لم تحقق ذلك التميز من خلال نسيجها الداخلي فقط، بل أسهمت النصوص الخارجية في إثرائها وتحقيق تميزها.

وعلى الرغم من إجماع الباحثين على ان التناص مصطلح نقدي حديث ظهر وتبلورت مفاهيمه على يد (جوليا كرستيفا) في أبحاث عدة ودراسات كتبتها بين عام ١٩٦٦-١٩٦٧ متأثرة بطروحات الناقد الروسي (باختين) حول إنفتاح النص وعدم ثبوته (٦٦). فإن الدراسات المتوافرة لا تلغي معرفة الناقد العربي القديم به، على الرغم من الاختلاف في المنهج والرؤية فظهر لديهم تحت مُسميات مختلفة كالسرقات الأدبية،وتداول المعاني، والاقتباس والتضمين... الخ. وقد عالج هذا الموضوع عدد كبير من النقاد العرب كابن سلام الجمحي والجاحظ والحاتمي و ابن طباطبا العلوي و القاضي الجرجاني وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني... وغيرهم.

ولا يخفى على المتأمل لقصيدة السيد الحميري إتكاؤها على الموروث الديني، من خلال استحضاره لبعض القصص والإشارات التراثية الدينية من النصوص القرآنية والحديث الشريف لتمرير خطابه إلى الجمهور، مُستفيداً مما تملكه هذه النصوص من شحنات معرفية وطاقات إيحائية عالية ليقوي بها خطابه الإقناعي.

وقد مثل الخطاب القرآني رافداً رئيساً تشربه الخطاب الشعري للشاعر، وشكل التناص مع القصص القرآني ظاهرة تناصية وظفها للسخرية من الواقع الذي كان عليه المسلمون كونها مثلت ((صورة احتجاجية على اللحظة التي تعادلها في الموقف اللحظة الغائرة في سراديب الماضي)) (٦٧). يقول:

فقال لو اعلمتكم مفزعاً ماذا عسيتم فيه ان تصنعوا
صنيع اهل العجل إذ فارقوا هرون فالترك له أوسع(٦٨)

لقد سعى الشاعر إلى مدّ الجسور بين الماضي والحاضر بين ضلال بني اسرائيل بعبادتهم العجل بعد ان عصوا أمر نبيهم موسى (ع) وبين ضلال بعض المسلمين برفضهم لولاية الإمام علي (ع). فأستثمر الشاعر فاعلية النص المرجع – القرآن الكريم- ليرسل شحنته المعنوية خلاله ضماناً لوصولها.

ولم يقتصر الأمر على استلهام القصة القرآنية بل عمد الشاعر إلى استدعاء أكثر من آية قرآنية، فجاء بعضها بصورة إشارات لفظية توحي إلى الآيات القرآنية، يقول:

أبلغ وإلا لم تكن مبلغاً والله منهم عاصم يمنع(٦٩)

فجاء الاستدعاء هنا منجلياً يقع عليه المتلقي من القراءة الأولى حيث يحضر قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الرَّسُولُ بَلِّغْ مَا أُنْزِلَ إِلَيْكَ مِنْ رَبِّكَ وَإِنْ لَمْ تَفْعَلْ فَمَا بَلَّغْتَ رِسَالَتَهُ وَاللَّهُ يَعْصِمُكَ مِنَ النَّاسِ إِنَّ اللَّهَ لا يَهْدِي الْقَوْمَ الْكَافِرِينَ﴾ (٧٠).

فبقيت أجواء الآيات القرآنية مهيمنة على النص، إذ لم يخرج تناصه هذا عن كونه إعادة كتابة للآية القرآنية مع تحوير يسير على بنيتها، ينسجم والسياق التعبيري دون أن يبتعد عن الدلالة القرآنية. وفي قوله:

مـــا قـــال بـــالأمس وأوصـــى بـــه واشتروا الضـــر بمـــا ينفـــع(٧١)

تحيلنا العبارة الشعرية (اشتروا الضر بما ينفع) مباشرة ودون اعمال تفكير إلى الآية القرآنيـــة ﴿أُولَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلَالَةَ بِالْهُدَى فَمَا رَبِحَتْ تِجَارَتُهُمْ وَمَا كَانُوا مُهْتَدِينَ﴾(٧٢). وفي قوله:

فعنـــــدها قـــــام النبـــــي الـــــذي كـــــان بمـــا يـــأمره يصـــدع(٧٣)

استيحاء لقوله تعالى ﴿فَاصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ﴾(٧٤).

لقد حافظ الشاعر على الشكل البنائي (الدلالي – التعبيري) للنص القرآني مـــن خـــلال النقـــل الحرفي أو شبه الحرفي له، مما أسهم في ابعاد نصه عما هو أكثر إيحاءً.

وفي قوله:

وفـــــي الـــــذي قـــــال بيـــــان لمـــــن كـــــان لـــــه أذن بهـــــا يســـــمع(٧٥)

اشارة لقوله تعالى ﴿أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَـــا فَإِنَّهَا لا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ﴾(٧٦). إن التقارب والتشابه بين العبـــارة الشعرية (أذن بها يسمع) والعبارة القرآنية (آذان يسمعون بها) جلي للقارئ العادي، ويمكننا عـــدّ هـــذا النوع سلبيا من حيث بنية التجاوز وعدم إفراز دلالة مستقلة عن العبارة القرآنية في سياقها الجديد.

لقد وعى الشاعر أهمية التعبير القرآني وفاعليته في دعم دلالة نصه، فجاءت تناصاته مُنســـابة مع سياق نصه الذي يدور حول حق أهل البيت (ع). فسعى من خلال هذه التوظيفات إلى إثبات الحق الشرعي والتاريخي للإمام علي (ع) من جهة وابراز مدى الظلم والحيف الذي لحق بهم من جهة ثانية، بما اختزنته ذاكرته من آيات قرآنية وأحاديث نبوية شريفة لما لها من قوة تأثيريـــة وصـــيغ تركيبيـــة وإنسانية عالية، الا ان تداني القدرات الفنية للشاعر جعله يتعكز على تلك النصوص ويوردها كما هي في الوقت الذي كان عليه ان يتخطاها مستفيداً من قيمتها ومضامينها لتسهم في إثراء الأفكار والدلالات التي يسعى إلى إبلاغها من خلال نصه الشعري.

جـــ–السرد:

السرد هو ((المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبـــر أو أخبـــار مـــن صميم الحقيقة أو ابتكار الخيال)) (٧٧).وانطلاقاً من رغبة الشاعر في شد انتباه المتلقين على شـــعره ليكونوا أكثر جدية في استقبال القصيدة وتتبع مضمونها، يعمد إلى توظيف عدد من التقنيات التعبيريـــة ومنها تقنيات الخطاب الحواري السردي، من خلال اعتماده عنصر الحوار الذي يُعد أيســـر أســـلوب لإيصال الحقائق الفكرية والعقائدية إلى الناس.

فقد صور موقف الرافضين لولاية الإمام علي (ع) عبر موقف درامي جسد فيه بشكل حســـي ملموس صورة للأحداث من خلال سلسلة من المشاهد والصور البصرية والسمعية والأعمال الدرامية في مشهد حواري بين الرسول(ص) وبعض الصحابة، يقول:

قـــالوا لـــه لـــو شـــئت اعلمتنـــا إلـــى مـــن الغايـــة والمفـــزع
إذا توفيـــــــت وفارقتنـــــــا وفـــيهمُ فـــي الملـــك مـــن يطمـــع
فقـــــال لـــــو اعلمـــــتكم مفزعـــــاً ماذا عسيتم فيـــه ان تصـــنعوا (٧٨)

فعبر تعدد الأصوات وتفاعل الحركة والانفعال داخل القصيدة، جسد الشاعر موقف المعارضين للرسول (ص) بطريقة مسرحية. ويصل الشاعر إلى مركز الحبكة الدرامية عندما يكشف الرسول (ص) شخصية الخليفة بعده، يقول:

فعنـــدها قـــام النبـــي الـــذي كـــان بمـــا يـــأمره يصـــدع
يخطـــب مـــأموراً وفـــي كفّـــه كـــفّ علـــيّ نورهـــا يلمـــع
يقـــول والامـــلاك مـــن حولـــه والله فـــيهم شـــاهد يســـمع
مـــن كنـــت مـــولاه فهـــذا لـــه مولىً فلم يرضوا ولـم يقنعـوا(٧٩)

إن هذا الإعلان كان نقطة الارتكاز التي بدأ الشاعر عندها بفضح هواجس اولئك الصحابة أمام الرسول (ص) بعد أن كشف لهم هذا الأمر المثير.

لقد ساهم بناء الحوار في تنامي الحدث الدرامي دون فجوات، للوصول إلى ذروة المواجهة ونقطة الاحراج بين الرسول وأصحابه.

وقد بدا حضور الشاعر عبر توظيف صوت المتكلم بارزاً منذ بداية المشهد الحواري:

عجبـت مـن قـوم أتـوا أحمـدا بخطة لـيس لهـا موضـع(٨٠)

ولم يقصر توظيفاته على ضمير المتكلم فقط بل لجأ إلى توظيف عدد من الضمائر عن طريق الحوار(٨١).

قالوا له لو شـئت أعلمتنـا .....

فقال لو أعلمـتكم مفزعـاً .....

إن تشكل القصيدة من عناصر سردية وبنائية موضوعية اعتمدت تقنية النقل المباشر للمشهد، أسهم في خلق شخصيات حرة في الحركة والانفعال ضمن واقعها وظروفها، اعتمدت لغة حوار انمازت ببساطتها ووضوح أفكارها واقترابها من التفكير الواقعي والصور المحسوسة وابتعادها عن المجاز والتكلف، واعتماد الجمل القصيرة الواضحة المعنى التي يكثر فيها صيغ الإنشاء الطلبي كالأمر والنهي والاستفهام والتعجب.

ولا يخفى ما لتقنية الراوي العليم من أثر مهم في نقل الأحداث وتصوير العوالم الداخلية للشخصيات مما أسهم في إضاءة جو المشهد وبيان دلالاته ومغزاه يقول:

فـــاتهموه وانحنـــت مـــنهمُ علـى خـلاف الصـادق الاضـلع
وضـــل قـــوم غاضـــهم قولـــه كأنمـــا آنـــافهم تجـــدع(٨٢)

لقد نجح الشاعر في استثمار طاقة الأصوات الشعرية وفي تلوين حركة الحدث الدرامي، كما وفق في الإفادة من بنية السرد القصصي ومن ثراء المشهد المسرحي لإيصال رؤيته الفكرية إلى المتلقين. فبدا شعره ميالاً إلى المنحى القصصي الذي يقترب من النثرية ويعتمد على السرد والتحليل، مبتعداً فيه عن متطلبات الإبداع الفني بقدر اقترابه من النثرية التي تناسب إيراد الحكايات وسرد أحداثها.

الخاتمة:

كان لالتزام الشاعر السيد الحميري أثر في حصر شعره في حدود مذهبية ضيقة، فقد وظف شعره وسيلة دعائية لمذهبه وإشاعة لمضامينه الموضوعية، فركز جل اهتمامه على الخطاب الاقناعي والمحاجّة العقلية للتأثير في الآخر، متناسياً إن القيمة الفنية لأي عمل أدبي ليست فيما يقول بل فيما يستعمل من فنيات جمالية ترتفع باللغة عن مستواها المألوف لتعطيها قيمة جديدة. فنسج شعره قريباً من شعر المعنيين بالأفكار والمعاني فجاءت نصوصه قريبة من النثر ليس فيها تفنن كبير ولا خيال بعيد يولد صوراً جديدة، أو يقيم علاقات إبداعية تُبعد شعره عن المباشرة في التعبير.

إن تصدي الشاعر للشرح والاستدلال والتعمق في توضيح الحقائق وتغلب وجهة الدلالة في شعره على وجهة الإيحاء، أبعد نصه عن حقيقة الشعر على الرغم من أوزانه وقوافيه.

هوامش البحث وبضمنها المصادر:

١-لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط٦، ١٩٩٧، مج١٢، ص.٥٤٢
٢-الأديب والالتزام، محمود الجومرد، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٨٠، ص٣٤، وينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتابي اللبناني، بيروت، سوبشريس، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥، ص.١٩٥
٣-ينظر: الأديب والالتزام، ص٣٥، والشعر في إطار العصر الثوري، عز الدين إسماعيل، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٧٤، ص٣١.
٤-ينظر: الأديب والالتزام، ص٣٦-.٣٧
٥-ينظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، ص٢٥ -.٢٧
٦-ينظر: نفسه، ص٥١ -.٥٣
٧-ينظر: نفسه، ص.٤٥٧
٨-نفسه والصفحة نفسها.
٩-نفسه، ص٤٥٨ وما بعدها.
١٠-بنية اللغة الشعرية، جون كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار طوبقال، ط١، المغرب، ١٩٨٦، ص.٦
١١-الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، شرح عبد علي مهنا، منشورات محمد علي بيضاوي، بيروت، دار الكتب العلمية، ط٤، ٢٠٠٢، ج٧، ص .٤٢٨
١٢-التشيع وأثره في شعر العصر العباسي الأول، د. محسن غياض، مطبعة النعمان، ١٩٧٣، ص١١٩. وينظر: لغة الشعر الحديث في العراق ، د. عدنان حسين العوادي ،وزارة الثقافة والاعلام ، سلسلة دراسات(٣٧٥) ،ص٦١
١٣-ديوان السيد الحميري، شرح وتحقيق شاكر هادي شكر، دار مكتبة الحياة، بيروت، ص.٢٦٣
١٤-نفسه والصفحة نفسها.
١٥-نفسه، ص.٢٦٥
١٦-نفسه، ص.٢٦٤
١٧- القرآن الكريم ، الكوثر: ١.
١٨-الديوان، ص.٢٦٣
١٩-سنن ابن ماجه، شرح الإمام السندي، تح: الشيخ خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ج١، ص٨٢-٨٣، ١١٦.
٢٠-الديوان، ص٢٦٣، ٢٦٥، ٢٦٦.
٢١-نفسه، ص٢٦٣، ٢٦٥.
٢٢-نفسه، ص.٢٦٤
٢٣-لسان العرب، مج٨، ص.٤٠٨
٢٤-المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٧١، ج١، ص١٨٥-١٨٦.
٢٥-نفسه، ص.١٨٦
٢٦-في المفهوم الايقاعي، محمد الهادي الطرابلسي، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب، العدد (٣٢)، س (١٩٩١)، ص.٢٢
٢٧-قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، بيروت، ١٩٨١، ص.٢٧٦

٢٨-الديوان، ص.٢٦٤
٢٩-نفسه والصفحة نفسها.
٣٠-نفسه والصفحة نفسها.
٣١-أصوات اللغة، إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٤، ١٩٧١، ص.٦٦
٣٢-موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٧٨، ص.٢٨
٣٣-دير الملاك، محسن اطميش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦، ص.٣٠٧
٣٤-أصوات اللغة، ص.٦٧
٣٥-الديوان، ص٢٦٣-.٢٦٤
٣٦-النقد الصوتي الآفاق النظرية وواقعية التطبيق مسرحية الحر الرياحي انموذجاً، قاسم راضي البريسم، (الشعر والمفاهيم النقدية مهرجان المربد الثالث عشر)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٨، ص.٢٠٦
٣٧-الديوان ص .٢٦٦
٣٨-المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر ضياء الدين بن الأثير، تح: احمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي، ط٢، الرياض، ١٩٨٣: ج٢ ، .٣٧٩
٣٩-نفسه والصفحة نفسها.
٤٠-الديوان ،.٢٦٣
٤١-نفسه: ٢٦٥ و.٢٦٤
٤٢-النقد الأدبي الحديث، ص.٤٣٦
٤٣-المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧٠، ج١، ص.١٤٥
٤٤-ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، علي عباس علوان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،(د.ت)، (د.ط)، ص.٢٥٠
٤٥-الديوان، ص.٢٦٣
٤٦-موسيقى الشعر، ص.٢٤٦
٤٧-نفسه، ص.٢٤٧
٤٨-ينظر: إيقاع الشعر العربي تطوره وتجدده، محمد مصطفى أبو شوارب، دار الوفاء، ط١، مصر، ٢٠٠٥، ص.٢١
٤٩-الديوان: ص٢٦٣-.٢٦٤
٥٠-الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص٣٩١.
٥١-الديوان، ص.٢٦٢
٥٢-كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٩، ص.٢٤٥
٥٣-الديوان، ص٢٦٢ و٢٦٣ و.٢٦٤
٥٤-نفسه، ص٢٦٤ .
٥٥-الانسان :١٥-١٦-.١٩
٥٦-الديوان، ص.٢٦٥
٥٧-الحديد :١٢ .
٥٨-ينظر: الديوان ،ص .٢٤٦
٥٩-الواقعة :٨٨-٨٩ .
٦٠-الديوان:.٢٦٥
٦١-ينابيع المودة ، القندوزي الحنفي ،تح :علاء الدين الاعلمي ، مؤسسة الاعلمي ، بيروت ، ط١٩٩٧،١ ، ص.٥٩
٦٢- ينظر التلخيص في علوم البلاغة ، القزويني ، شرحه وعبد الرحمن البرقوقي ، مصر ،(د.ط) ، (د.ت)، ص.٣٢٩
٦٣- الديوان : .٢٦٢
٦٤-نفسه :.٢٦٦
٦٥-المتاهات ،د. جلال الخياط ، دار الشؤون الثقافية ،بغداد ،ط١ ،١٩٨٦ ،ص.٣٢
٦٦-ينظر :في أصول الخطاب النقدي الجديد ، تودوروف وآخرون ،ترجمة أحمد المديني ،دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ،١٩٨٧ ، ص١٠٢-.١٠٤

٦٧- لغة الشعر ، رجاء عيد ، مطبعة أطلس ، القاهرة ،١٩٨٥ ،ص.٢٠١
٦٨-الديوان :ص٢٦٣.
٦٩ - نفسه والصفحة نفسها.
٧٠- المائدة :.٦٧
٧١-الديوان: .٢٦٤
٧٢-البقرة: .١٦
٧٣-الديوان: .٢٦٣
٧٤-الحجر : .٩٤
٧٥-الديوان:.٢٦٣
٧٦-الحج: .٤٦
٧٧-معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، ١٩٧٤، ص.٣٤١
٧٨-الديوان: .٢٦٣
٧٩-نفسه والصفحة نفسها.
٨٠-نفسه والصفحة نفسها.
٨١-نفسه والصفحة نفسها.
٨٢-نفسه والصفحة نفسها.

Abstract

Literature in general and poetry in particular is characterized by being not only a means for transmitting meanings and thoughts though of their importance ;but having the aesthetic and rhetorical aspects that are the most important ones language of poetry is not a tool for expression rather it is the aesthetic and emotive functions of language.

In studying the poem of AL-Himyari we found the opposite . The poet celebrates the objective meanings at the express of the artistic experience . He used the technique of verse recitation to express objective facts in a prosaic form that lacks the peculiarity of artistic expression in the behalf of the setarian peculiarity ,which led to diminishing its effect in a small sectarian circle.