

"في التسليم للعترة الطاهرة"

قصيدة "باتوا على قلال الأجبال"

للإمام علي الهادي عليه السلام

(دراسة فنية)

A Poem Entitled 'Batu Ala Qilal Al-Ajbal'
(Translated As: They Became on the Sublime Positions)
By Imam Al-Hadi (Peace Be Upon Him)
An Artistic Study

أ.م.د. داود سلمان داود مهنا

Assit. Prof. Dr. Dawood Salman Dawood Muhanna

لبنان / الجامعة اللبنانية / كلية الآداب والعلوم الإنسانية / قسم اللغة العربية

Lebanon/ The Lebanese University/ College of Arts and Hu-
manities / Department of Arabic

daoudmhanna@hotmail.com

خضع البحث لبرنامج الاستئلال العلمي
Turnitin - passed research

مُلَخَّصُ البَحْثِ:

يتناول هذا البحث قصيدة الإمام الهادي (عليه السلام) "باتوا على قتل الأجدال"، مناسبتها ونوعها الأدبي وهو فنّ الزّهد. ثم يبحث في الظواهر الأكثر بروزاً وهي السرد الذي يتخلّله حوار، ثم التراكيب ومنها الاستفهام. ويبحث في الإيقاع العروضي الصادر من عنصرين هما الوزن والقافية، وإيقاع النغم الصادر من التكرار والتوازي.

وهذا البحث يحلّل البنية النصّية ويؤوّلها بهدف استنطاق الدلالة. من هنا ظهرت وظيفة الشعر بوصفه حافزاً على الإصلاح، وسجلاً لأحوال الحكم والحكام في العصر العباسي، فظهر الواقع كما هو، وكما يجب أن يكون. ومن خلال السرد والحوار تظهر اللعبة الفنيّة المتمثلة باستحضار سير الملوك والسلاطين الظالمين، الذين يأتي الموت ليأخذهم كأثم لم يكونوا. هذا الاستحضار له قيمة وعظيمة إرشادية تعليمية.

أمّا الاستفهام فيفرض نفسه على الموقف إذ يفصح عن التجربة الشعورية وما تكتنزه من دلالات وإيحاءات، فجاء بهدف التّهمك والسخرية والاستهزاء والتقريع. وأتى الوزن متناسباً مع واقع الحال الذي فرض نفسه على البيت الشعري، إذ عبّر البيت عن الحالة، وكذلك القافية التي لم تكن مطلباً لازماً في نهاية البيت الشعري، إنما جاءت بوصفها عنصراً عفويّاً يتلاءم مع الحالة الشعرية.

إن هذه القصيدة، وإن أتت نتيجة حادثة معيّنة، إلا أنها طرحت قضية كبرى، وأضأت مرحلة سياسية مهمّة، فجاءت معبرة عن قضية من قضايا المجتمع.

الكلمات المفتاحية: الإمام علي الهادي (عليه السلام)، قصيدة "باتوا على قتل الأجدال"، فنّ الزّهد.

Abstract :

This research , "The poem "They Linger on the mountain Summits " of Imam Ali Al-Hadi, peace be upon him , (Technical Study)" , deals with the poem of Imam Al-Hadi (peace be upon him) , its appropriateness , literary type and the art of asceticism. Then it focuses on the most prominent phenomena, the narration with dialogue, then the structures includes the interrogative. It examines the prosodic rhythm emanating from two elements: meter , rhyme and the rhythm in repetition and parallelism.

This research analyzes the textual structure and interprets it with the aim of tracing the significance. Hence the function of poetry as a means of reform and a record of the conditions of government and rulers in the Abbasid era . So reality appeared as it is, and as it should be through narration , dialogue and the artistic style represented in evoking the chronicle of the oppressive kings and sultans .

This evocation has a preaching, educational value, as for the interrogative, it imposes itself on the situation, as it reveals the emotional experience and the connotations and revelations it contains. Here comes aim of sarcasm, ridicule, mockery and censure. This poem, even if it came as a result of a specific incident, but it raised a major issue, and illuminated an important political stage, so it takes hold of one of the issues of society.

Keywords: Imam Ali al-Hadi , the poem "batu ala qulel aljbal", "They Linger on the mountain Summits " , the art of asceticism.

تمهيد:

كانت الحياة في عصر بني العباس غارقة في الترف واللهو والمجون وملذات الدنيا وانتشار مجالس الشرب، إذ ابتعدت فئة كبيرة من الناس عن تعاليم الدين، فلا رادع أخلاقي ولا وازع ديني يمنعهم. وفي ظل هذا الجو ظهرت حركة الزهد بوصفها حركة فكرية معتدلة تدعو للعودة إلى الفضيلة وتذكر الناس بالآخرة. وقد جاءت قصيدة الإمام علي الهادي (عليه السلام) من هذا الباب بوصفها رد فعل على تصرف المتوكل بشكل خاص، وأولياء الأمور من الخلفاء بشكل عام، الذين تركوا الحبل على الغارب، بل سبقوا العامة في الانحلال الأخلاقي والاجتماعي، أو هي كلمة حق في وجه سلطان جائر.

يتناول هذا البحث مناسبة قصيدة الإمام الهادي (عليه السلام) "باتوا على قتل الأجدال"، ثم يبين نوعها الأدبي وهو فنّ الزهد. بعدها ينطلق للبحث في الظواهر الأكثر بروزاً وهي السرد الذي يتخلله حوار، ثم التراكيب ومنها الاستفهام. ويبحث في الإيقاع العروضي الصادر من عنصرين هما الوزن والقافية، وإيقاع النغم الصادر من التكرار والتوازي.

مناسبة القصيدة:

عاش الإمام الهادي (عليه السلام) ظروفاً قاسية وصعبة، وقد عاصر حكم المتوكل العباسي الذي عُرف بظلمه وحقده وملاحقته للإمام (عليه السلام) وأصحابه. ومناسبة هذه القصيدة تروي قصة طريفة تكشف الكثير من الملابسات حول المتوكل وحول الظروف التي كانت سائدة على صعيد نظام الحكم ومعاملة المتوكل الظالم للإمام (عليه السلام).

كان المتوكل العباسي يُعدّ من أكثر الخلفاء العباسيين ظلمًا وعتوّاً وطغيانًا. عرف بظلمه وجبروته ومعاداته لأتباع أهل البيت (عليهم السلام)، وبشكل خاص إمامهم في تلك

المدة الإمام علي الهادي عليه السلام. ولا شك في أن المتوكل كان يحذر الإمام الهادي عليه السلام ويخاف من طاعة الناس له والتفافهم حوله، ويخشى أن يتحول هذا النفوذ الديني والاجتماعي لدى الإمام عليه السلام إلى نفوذ سياسي يهدد نظام حكمه. وكان المحيطون بالمتوكل يقولون له إن الإمام الهادي عليه السلام يسعى للإطاحة بالحكم. وبدأت الوشائات تصل إلى المتوكل ومفادها أنه من الممكن أن يوجد في دار الإمام عليه السلام ما يدل على قولهم ويثبت صحته.

أرسل المتوكل رجاله ذات ليلة من الليالي لتفتيش بيت الإمام عليه السلام وإحضاره إلى مجلس الخليفة. وعندما دخل رجال المتوكل على الإمام عليه السلام وجدوه مشغولاً بالعبادة لا يلهيه عن ذكر الله لا، ولما فتشوا المنزل لم يجدوا سوى المصاحف والكتب العلمية وكتب الأدعية، فاكتفوا بأن أخذوا الإمام عليه السلام معهم وأحضره إلى المتوكل الذي كان يتعاطى الشراب حينها.

عندما دخل الإمام عليه السلام عليه، هابه المتوكل وعظمه وأكرمه وأجلسه إلى جانبه، وناوله الكأس التي كانت بيده، فقال الإمام عليه السلام: والله ما خامر لحمي ودمي قط، فاعفني. فأعفاه المتوكل وقال له: أنشدني شعراً. حاول الإمام أن يتخلص من إنشاد الشعر لأن الموقف في هذه الحالة يتطلب أن يقال كلمة الحق في وجه هذا الطاغية، فقال عليه السلام: أنا قليل الرواية للشعر. قال المتوكل: لا بد من ذلك. فأنشده الإمام عليه السلام هذه القصيدة.

القصيدة:

باتوا على قتل الأجدال تحرسهم
 واستنزلوا بعد عزٍ عن معاقلهم
 ناداهم صارخٌ من بعدما دُفِنوا
 أين الوجوه التي كانت مُعممةً
 فأفصح القبر عنهم حين ساء لهم
 قد طالما أكلوا فيها وما شربوا
 وطالما كنزوا الأموال وادّخروا
 وطالما شيدوا دوراً لتحصنهم
 أضحت مساكنهم وحشاً مُعطلةً
 سأل الخليفة إذ وافت مبيته
 أين الكهنة ألم يكفوا خليفتهم
 أين الحماة أما حاموا أما اغتضبوا؟
 هيهات ما نفعوا شيئاً وما دفعوا
 فكيف يرجو دوام العيش متصلاً
 غلب الرجال فلم تنفعهم القلل
 إلى مقابرهم يا بنس ما نزلوا
 أين الأسرّة والتيجان والحلل؟
 من دونها تُضرب الأستار والكِلل؟
 تلك الوجوه عليها الدود يقتل
 فأصبحوا بعد طول الأكل قد أكلوا
 فخلّفوها على الأعداء وارتحلوا
 فأرّقوا الدور والأهلين وانتقلوا
 وساكنوها إلى الأجداث قد رحلوا
 أين الجنود وأين الخيل والحوّل؟
 لما رأوه صريعاً وهو يبتهل؟
 أين الجيوش التي تُحمي بها الدول؟
 عنك المنيّة إن وافى بها الأجل
 من روحه بجبال الموت تتصل؟

النوع الأدبي:

تنتمي هذه القصيدة إلى شعر الزهد الذي يُعدّ من الألوان الشعريّة التي تحمل معاني سامية تتناول الحياة الدّنيا بحسبانها زائلة. وهذا النوع من الشعر يوجّه الناس نحو الحياة الآخرة الأبديّة من خلال ممارسة العبادات والمناسك، والانصراف إلى عبادة الخالق.

والزهد هو عدم الرّغبة في الشّيء، ويزهد الإنسان في متاع الدّنيا سعيًا منه للحصول على متاع الآخرة ونعيمها الأبدي. وقد نشأ فنّ الزهد في الشعر العباسي بتأثير كثرة التّرف والدّعوة إلى الرجوع إلى البساطة وتغليب النّظر إلى جانب الفقراء، ونقد المجتمع على أن في شعر الزهد جانبًا من جوانب الدّين الذي يوجب البساطة في كلّ شيء^١. وظهر بوصفه ردًّا على تيار اللّهو والمجون، إذ إنّ مجالس الخمر والغناء قد انتشرت في هذا العصر، وهو ما جعل الشعراء يحاربون هذا التّيار من خلال أشعارهم الدّاعية إلى التّوبة والعودة إلى الله. والزهد ظاهرة نفسية كان لها أثر كبير في الشعر العربيّ. هو حنين الرّوح إلى مصدرها الأوّل، ولمعرفة الخالق من طريق الزهد في الدّنيا ومتاعها والرّغبة عن نعيمها وتفضيل نعيم الآخرة عليها^٢. وشعر الزهد يتميّز باستخدام التراكيب والألفاظ البسيطة، ما جعل الشعراء يتعدون عن التّعقيد، فجاء هذا النوع من الشعر يتّسم بالسهولة والبساطة في الصّيغة.

تتميّز قصيدة "باتوا على قلل الأجلال" بميزات عدّة جعلت منها قطعةً فنيّةً جميلةً على بساطة تعبيرها وسهولة ألفاظها. والمتفحص لهذه القصيدة يرى خلف الكلمات والمعاني دلالات وإشارات خفيّة من شأنها أن تُعلي مكانة الشعريّة فيها، لما تحمله من وعظ خفي وإرشاد مكنون وتقريع محجوب.

يتناول البحث في هذه القصيدة العناصر اللافئة والأكثر بروزاً والأعمق دلالة.
ومن تلك العناصر:

السرد:

السرد لغةً يعني مقدمة الشيء، تأتي به منساقاً بعضه إثر بعض متتابعاً^٢، فالسرد يعني التتابع والتناسق والنسج. أمّا اصطلاحاً فهو أداة للتعبير عن الحياة بكل ما فيها، وله دعامتان: القصة وما تضمه من أحداث، والطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتلك الطريقة تسمى سرداً.

اللافت في قصيدة الإمام الهادي (عليه السلام) منذ بدايتها أنّها تروي جانباً من سيرة الملوك والسلاطين المحتمين بقلل الأجدال خوفاً على حياتهم، والمحاطين بالجيوش التي تحرسهم. وكلّ ذلك تبين عبر الفعل "باتوا"، ثم جاء الفعل "واستنزلوا" بوصفه عنصراً طارئاً مغيراً لبيّن حال التبدّل الذي أصاب أولئك الملوك، فأنزّلوا في الحفر المظلمة بعدما كانت إقامتهم في القصور الفارهة. ثم يأتي الفعل "ناداهم" ليظهر عنصراً جديداً في السرد هو الشخصية المقابلة للملوك، والتي تربطها علاقة تضادّ وتناقض معها؛ إنّها الحقيقة التي لا مرأى فيها. ثم تظهر شخصيةً ثالثة تتمثّل في القبر الذي تولّى مهمّة الإجابة عن السؤال المطروح؛ لأنّ الملوك لم يعودوا ملوكاً، بل أصبحوا في طيّ النسيان.

بعد ذلك يتتلى السرد عبر الأفعال: أكلوا، شربوا، أصبحوا، أكلوا، عمّروا، فارقوا، ارتحلوا، كنزوا، ادّخروا، خلفوها، انتقلوا، أضحت، رحلوا... لنصل في النهاية إلى نتيجة مفادها أنّ من يعمر دنياه وينسى آخرته فإنّ حياته تنتهي عندما يموت، ولا نصيب له من الحياة الآخرة سوى العذاب الأليم.

إنّ تتبّع هذه الأفعال يبيّن أهميّة عنصر الزّمن في السّرد، فهو الذي أعطى الحركة والفاعليّة، ما يغني النّص دلاليّاً وتعبيريّاً، وقد سار الزّمن في هذه القصيدة بشكل متسلسل يتّبع التّرتيب المنطقيّ للأحداث، فظهر بوجهين: قبل الموت، وبعد الموت. أمّا زمن السّرد فيختلف عن زمن الأحداث لأنّ زمن السّرد هو الذي يحتوي الأحداث. وهناك من يعطي الزّمن صفة "الإيقاع" لما يحمله من تشويق وإثارة، وبه ترصد حركات الأشخاص عبر الأمكنة بشكل ينسجم مع البناء الفني للعمل الإبداعيّ. فالزّمن هو المكمل للمعادلة الأدبيّة لأنّ السّرد يحتاج إلى تفاعل الشّخصيّات في المكان والزّمان، من هنا تظهر أهميّة زمان السّرد. وزمان السّرد في هذه القصيدة أصبح معروفاً، وهو عند إحضار المتوكل الإمام عليه السلام.

إنّ أهميّة السّرد في هذه القصيدة تظهر من خلال اللّعبة الفنيّة المتمثّلة باستحضار سير الملوك والسّلاطين الذين تجبّروا في حياتهم الدّنيا، فظلموا وقهروا واستبدّوا، ثمّ أتى الموت وأخذهم كأثمّ لم يكونوا. هذا الاستحضار له قيمة وعظيمة إرشاديّة تعليميّة، وهدف الإمام عليه السلام هو وعظ المتوكل وتنبيهه بأنّه سيلاقي المصير نفسه، وسيتحول عزّه إلى ذل، وغناه إلى فقر، وقصوره إلى قبر مهجور تسرح فيه الدّيدان.

أمّا المكان فيظهر واضحاً في هذه القصيدة، ويتمثل بمكانين: القصور والقبور. وإذا كان إحساس الإنسان بالمكان أكثر من إحساسه بالزّمان، فإنّ العلاقة بين المكانين هي علاقة تضادّ وتعارض، لأنّ المكان الأوّل هو المكان الذي يختاره الإنسان بملء إرادته وطوعه، ويبنيه كما يشاء. أمّا المكان الثّاني فهو المكان الذي يُجبر الإنسان على الإقامة فيه متخليّاً عن مكانه الأوّل الذي بذل فيه جهده وماله كي يبنيه متناسياً أو متجاهلاً المكان الثّاني على الرّغم من أنّ الإقامة في المكان الثّاني ستكون أطول بكثير من الإقامة في المكان الأوّل التي تُعدّ من دون قيمة قياساً مع المكان الثّاني.

وإذا كانت العلاقة بين المكان والإنسان علاقة تكاملية، والمكان يفقد حياته وحركيته من دون الإنسان، فإنَّ القصر لا يصبح قصرًا إلا بوجود الملك والحراس والجاه، وكذلك القبر لا يصبح قبرًا إلا بوجود نزيل، وإلّا فهو حفرة عادية في الأرض. من هنا تظهر العلاقة بين المكان والإنسان في المكان الأول علاقة تكامل، وفي المكان الثاني علاقة تضاد وتنافر.

ويتخلّل السرد في هذه القصيدة حوار. ويعرف الحوار في النصّ الأدبي بأنّه حديث بين شخصين أو أكثر، أو بين شخص من جهة ومجموعة من الأشخاص من جهة أخرى. ولا شك في أن وجود الحوار في القصيدة أنتج عملاً سردياً قصصياً؛ لأنه اقترن بحادثة معيّنة. ولذلك نجد من القصائد ما يعتمد اعتماداً كلياً على الحوار. واصطلاح النقاد في حديثهم عن الحوار المباشر اطلاق وصف "ديالوج" عليه، وهو مصطلح غربي استعمل في الموسيقى ليدل على تصويّات غنائية بين اثنين في محاوره لحنية. فوجود المحاوره بين اثنين بتلك الأصوات الغنائية انتقل وصفها بـ "ديالوج" إلى الأدب مع التنبيه بأنها محاوره قولية.

ظهر الحوار في هذه القصيدة عند صدور الصوت الأول فيها عبر الفعل "ناداهم". بعده ظهر الصوت الثاني وهو صوت القبر (فأفصح القبر) بوصفه ردّاً على الاستفهام الإنكاري المطروح (أين الأسرة والتيجان والحلل؟) لقد توالى القبر الإجابة لأن أصحاب القضية غير قادرين على القيام بتلك المهمة فيجبوا لأنهم أموات، والقبر هو الأدرى بأحوال الموتى لأنهم نزلواؤه. والحوار هنا لم يأت على هيئة التقليديّة عبر استخدام فعل القول، إنّما جاء عبر فعل المناداة (ناداهم صارخ) والنداء له علاقة متينة بالحوار؛ لأنّه يقوم على تنبيه المخاطب والطلب المباشر. والإجابة أتت عبر الفعل "أفصح" لتحديد مصير الطرف الآخر للحوار.

التراكيب

يؤدي المستوى التركيبي دوراً بارزاً في الكشف عن شعريّة القصيدة، فمن خلاله تظهر الشعريّة بما يُستخدم من أساليب تعبيرية ومؤثرات إبداعية، ومن براعة في التشكيل والتركيب. وإنّ الإبداع هنا "لا يُعزى إلى الكلمات فحسب، بل إلى نظم الكلمات وترتيبها واستغلال خواصها الصوتية والصرفية في سبيل تنسيقها في تراكيب متجانسة. وهنا تتحقّق جماليّة النظم من طريق التلاحم القائم بين التركيبي المبدع والشعور الخاص، أي بين الوسيلة الفنيّة والرؤية الداخليّة. فهناك مفردات تأتلف مع مفردات من دون غيرها، وهناك أساليب لغويّة تتجاوز العرف الشائع إلى الإبداع الخاص. وهذا كلّهُ يحتاج إلى مقدرة إبداعية يمكنها تركيب المفردات والتنسيق فيما بينها. فلغة الشعر أغنى وأعمق لا بالكلمات فحسب؛ بل في الصياغات وطرق التركيبي، فكلّ عنصر لغويّ في الشعر يستخدم في تطوير قدرة العنصر الآخر، ومن هنا تقوم لغة الشعر على أساس تنظيمي يشارك فيه الشكل الشعريّ المعنى الشعريّ في انسجام لا قرين له خارج الشعر"^٧.

واللغة الشعريّة، في جوهرها، لغة متماسكة على الرّغم من اختلاف وسائلها. وأمام التساؤلات التي طرحها جاكوبسون^٨ حول إمكانية تحديد ما هو شعريّ، وما هو ليس بشعريّ، فإنّه يبقى دائماً مصراً على اعتبار اللغة الشعريّة نظاماً لغوياً يتعد عن اللغة المعيارية، من نحو وصرف وتراكيب. ودراسة التراكيب في هذه القصيدة تقضي إلى الكشف عن البعد الدلاليّ للنصّ، انطلاقاً من الجملة بوصفها "تركيباً يستمدّ حضوره من وجوده إلى جانب جمل وتراكيب أخرى"^٩، من هنا تظهر أهميّة المستوى التركيبيّ في الكشف عن جماليّة القصيدة، والكشف عن فاعليّة الرؤية الناتجة من براعة في اختيار الأساليب والمفردات. ومن التراكيب اللافتة في هذه القصيدة:

الاستفهام

الاستفهام هو طلب معرفة شيء لم يكن معلوماً من قبل، وهو "أسلوب لغوي، أساسه طلب الفهم، والفهم هو صورة ذهنية تتعلق أحياناً بمفرد، شخص أو شيء، أو غيرهما، وتتعلق أحياناً بنسبة، أو بحكم من الأحكام سواء كانت النسبة قائمة على يقين أم على ظنٍّ أم على شكٍّ" ^{١٠}. ويعدّ الاستفهام من الأساليب اللغوية الفاعلة في توجيه المعنى البلاغي. وللإستفهام عدّة أدوات، ولكن أحياناً يتمّ الإستفهام من دون ذكر الأداة "وهذه في حقيقة الأمر تكون بنغمة صوتية، وليست بأداة محذوفة. ومنها ما يتمّ الإستفهام بطريقة غير مباشرة، حيث يفهم الإستفهام من السياق" ^{١١}. يعدّ الإستفهام في هذه القصيدة من الأساليب التي تفرض نفسها على الموقف إذ يفصح عن التجربة الشعورية وما تكتنزه من دلالات وإيحاءات، فيأتي الإستفهام لكي ينقل تلك الحالة إلى المتلقي، عاكساً المشهد بأبهى صوره. ومن الأبيات التي ظهر فيها الإستفهام:

أَيِّنَ الْأَسْرَةِ وَالنَّيْجَانِ وَالْحَلِّ

أَيِّنَ الْوُجُوهُ الَّتِي كَانَتْ مُنْعَمَةً مِنْ دُونِهَا تُضْرَبُ الْأُسْتَارُ وَالْكِلْ

سَلِّ الْخَلِيفَةَ إِذْ وَافَتْ مَنِيَّتَهُ أَيِّنَ الْجُنُودِ وَأَيِّنَ الْخَيْلِ وَالْخَوَلِ

أَيِّنَ الْكُفَّةِ أَلَمْ يَكْفُوا خَلِيفَتَهُمْ لَمَّا رَأَوْهُ صَرِيْعًا وَهُوَ يَبْتَهِلُ

أَيِّنَ الْحِمَاةِ أَمَا حَامُوا أَمَا اغْتَضَبُوا أَيِّنَ الْجِيُوشِ الَّتِي تُحْمَى بِهَا الدُّوَلُ

فكيف يرجو دوام العيش متصلاً من روحه بجبال الموت تتصل

جاء الإستفهام هنا بهدف التّهكّم والسخرية والاستهزاء والتقريع. فالإمام (عليه السلام)

يُظهر عدم المبالاة بالمتهم به ولو كان عظيم الشأن. وإذا كان المتوكل يعدّ من ضمن الملوك والسلاطين، فإنه لن يسلم من تقرّيع الإمام عليه السلام الذي ينطق الحقّ مهما كلف الثمن. وفي هذه القصيدة يذمّ الإمام عليه السلام الملوك والسلاطين، فحينما يستبدّ السلطان بحكمه ويتفرد برأيه وتسيطر عليه شهواته الدنيوية، وتنعدم الإنسانية فيه، فيظلم الناس ويجور في حكمه. وذلك مصداقاً لقوله تعالى^{١٢}: (كَلَّا إِنَّ الْإِنْسَانَ لِكَبْرٍ * أَنْ رَأَاهُ اسْتَغْنَى * إِنَّ إِلَى رَبِّكَ الرَّجْعَى). لذا، فلا استفهام أتى ليجيب عن تساؤلات عدة بوصفه استفهاماً إنكارياً.

إن الملوك قد تحصّنوا في أعالي الجبال ظناً منهم أنّ تلك الحصون قد تنفعهم وتقيهم من الموت. فأحاطوا أنفسهم بالجيوش المدججين بالعتاد، لكن تلك الجيوش غلبت وهزمت أمام سطوة الموت الذي ييسط سلطاناً فوق الجميع. وهنا تبدو سذاجة الملوك الذين يتعلقون بالدنيا ولا يلتفتون إلى الآخرة، ولا يدرون أنّ الموت يأتي بغتة منتزعاً منهم الملك بعد طول عز ومجد باطل. لقد تبدّلت الأحوال وهبط هؤلاء من البروج العالية إلى ظلمات القبور، فأودعوا في الحفر المظلمة ليصبحوا في أنعس حال. وفي مشهد درامي، تصوّر القصيدة الملوك الذين تبدّلت أحوالهم وأصبحوا في القبور، عبر نداء صارخ عن ماضيهم الذي كانوا يظنون أنه مجيد وأنه ذو عزّ وجاه. لقد انتهى كل شيء وذهبت التيجان والحلل، واندثر الحرس وتناثرت الجيوش وتبدل حال الوجوه المنعمة إلى أن أصبحت الديدان تقتل عليها لتنال منها داخل القبر.

ومن إجابات الاستفهام أنّ الموت هو المصير المحتوم لكلّ كائن حيّ. استخدمه الإمام عليه السلام كي يزلزل قلب العاصي، ومن خلاله الإنسانية جمعاء. إنه يخاطب الإنسان الذي نسي الموت وغاص في ملذات الدنيا. الحياة تنسي الإنسان الموت، وقد جاء

الاستفهام ليكون الخطاب أكبر أثراً وأشد وقعاً في النفس عند ذكر الموت. فالدنيا متاع زائل وعبث باطل، ولا حقيقة سوى الموت.

كذلك يُظهر الاستفهام مظاهر الظلم والطغيان التي ترسخت في ظل حكم المتوكل، وأصبحت جزءاً من الحكم الجائر، ما جعل الإمام الهادي (عليه السلام) يتناول مظهر الظلم في هذه القصيدة، فاستخدم أسلوب النقد البناء بهدف الإشارة إلى مكان الخلل من أجل إصلاحها. وهذه ميزة شعر الزهد الذي يغلب عليه الطابع التعليمي كالنصح والإرشاد وتقديم النصيحة.

أمّا الاستفهام الوارد في البيت الأخير فيحمل دلالة خاصة فيها الكثير من التذكير والوعظ الديني:

فكيف يرجو دوام العيش متصلاً من روحه بجبال الموت تتصل؟

للاستبعاد التوبيخ والتقريع والإنكار. فالإمام (عليه السلام) ينكر على الملوك الذين قضوا حياتهم في اللهو ولم يستعدوا لما بعدها ظناً منهم أنهم سيعيشون إلى الأبد. والاستفهام هنا يحمل دعوةً ضمنيةً إلى تذكّر الموت الذي لن ينجو منه أحد طالما أن الموت ممسك بجميع الأرواح في يده.

من هنا يبدو أن الاستفهام وُظف في هذه القصيدة توظيفاً مؤثراً في النفس، وخرج من المعنى الحقيقي إلى المعاني المجازية التي تتضمن التوبيخ والإنكار والتقريع والتحقير. وجاء بهدف لفت الانتباه، مؤدياً مجموعة من الرسائل المباشرة التي تحمل في داخلها وعظاً يهدف إلى التحذير والتذكير والعتاب والتهديد... ويظهر أيضاً الاستفهام جرأة الإمام (عليه السلام) على الخليفة، فليس مستغرباً أن يخاطب الإمام العادل الخليفة الظالم المستبد بهذا الخطاب شديد اللهجة، فهو ما دام على حق لا تأخذه في الله لومة لائم.

بعد إظهار الأفكار اللافتة في هذه القصيدة، سنتقل للبحث في شعرية القصيدة عبر الكلام على المستوى العروضي الإيقاعي.

الإيقاع العروضي:

يعدّ الإيقاع من الخصائص الأساسية في النّصّ الشعريّ لما يمنحه للنّصّ من ملامح جماليّة، تصفي على العمل الشعريّ تميّزًا من الأعمال الأدبيّة الأخرى. والإيقاع الشعريّ "من أكثر عناصر البنية الشعريّة تعرّضًا لعوامل التغير واضطراب المفاهيم واختلاف الرؤى، وتباين النظريّات، كما أنّه من أكثرها إثارة للصراعات الفكرية"^{١٣}. وإنّ قضية الإيقاع لا تزال مثار جدل الدّارسين، ومحور اهتمام النقاد، بسبب كثرة الإشكاليّات المطروحة حول هذه القضية.

الإيقاع لغةً، من الفعل وقع على الشيء، ومنه يقع وقعًا ووقوعًا، سقط... ووقع المطر بالأرض، ولا يقال سقط، هذا قول أهل اللّغة، وقد وقع بهم، وأوقع بهم في الحرب، والمعنى واحد. وإذا وقعوا بقوم قيل: واقعوهم وأوقعوا بهم إيقاعًا،... والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان وبينها، وسمّى الخليل، رحمه الله، كتابًا من كتبه في ذلك المعنى "كتاب الإيقاع"^{١٤}. والمراد به في علم الموسيقى، النقلة على النغم في أزمنة معدودة المقادير والنسب^{١٥}. وجاء في أساس البلاغة: "وقع الشيء على الأرض وقوعًا، وأوقعته إيقاعًا، ووقع الطائر على الشجرة، وتوقعته ترقّبت وقوعه... ومن المجاز موقع وقعته الحجارة"^{١٦}.

وقد ربط النقد العربيّ القديم بين مفهوم الإيقاع ومفهوم الوزن، فيقول ابن سينا: "إنّ الشعر هو كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية... ومعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعيّ"^{١٧}، ويؤكد ذلك ابن فارس بقوله: "إنّ صناعة الإيقاع تقسم

الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف"^{١٨}. من هنا، تظهر أهمية الأوزان في الشعر، تلك الأوزان التي قام الخليل بن أحمد الفراهيدي بتقعيدها، مشكلاً عملاً إبداعياً "يكشف عن حسّه الموسيقيّ، وما يمتلكه من قدرة تحليلية باهرة"^{١٩}.

أما المحدثون، فقد أيقنوا أنه لا يمكن النظر إلى الإيقاع الشعريّ على أنه "مجرد محاكاة لفنّ الموسيقى، بل يجعل موسيقى الشعر نابعة من طبيعة أدواته الخاصة، من حيث الإمكانيات الصوتية لهذه الأداة... وذلك ينبع من تألف الكلمات في علاقات صوتية، لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية"^{٢٠}، فالإيقاع الشعريّ يعمّق الإحساس بدلالة النصّ، بما يثيره من "الوجد الموسيقيّ والنشوة اللغوية، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية، وتصبح رمزاً تتكاثر حوله دلالة الشعر، ويتمركز معناه"^{٢١}.

إنّ الإيقاع الذي سيتناوله هذا البحث هو الإيقاع الذي يتشكّل من الموسيقى الخارجية المؤلفة من الوزن الشعريّ المعروف، ومن القافية.

الوزن:

يُعدّ الوزن عنصراً أساسياً من عناصر الإيقاع في القصيدة؛ فهو من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته، وهو بالإضافة إلى هذا، فارق جوهريّ من الفوارق التي تميز الشعر من النثر، وإن لم يكن الفارق الوحيد بينهما. كما أنه يمثل الجانب الكميّ، ويشكّل المدخل الجماليّ الأوّل الذي يضطلع بوظيفة التنظيم الشكليّ في النصّ الشعريّ، ولولاه لتقوّض البناء الشعريّ وتهدّم^{٢٢}. وللوزن دور في تفجير الطاقة الدلالية والإيحائية للغة، وقدرتها في الكشف عن طبيعة المشاعر التي تعتمل في وجدان الشاعر. فالمستوى الموسيقيّ "يشارك في تكوين بنية النصّ الدلالية، حيث يرتبط الدال بالمدلول ارتباطاً قصدياً، أي أنه ارتباط سببيّ، وغير اعتباطيّ أو عشويّ"^{٢٣}.

وقد التفت الأقدمون إلى أهميّة الوزن وعلاقته بالإيقاع الموسيقيّ. فالجاحظ يقول: "إنّ الشعر من جنس وزن الغناء، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتاب حدّ النفوس تحدّه الألسن بحدّ مقنع... ويُعرف بالإحصاء والوزن"^{٢٤}.

أمّا النقد الحديث فقد اهتمّ بالوزن بوصفه عنصراً مكوّناً للإيقاع الشعريّ، فهو عنصر يزيد "الحيويّة والحساسيّة في المشاعر العامّة وفي الانتباه، ويحدث الوزن هذا الأثر من طريق إثارة الدهشة، ومن طريق إشباع رغبة الاستطلاع"^{٢٥}. من هنا، يتّضح أنّ الوزن مكوّن أساسيّ من مكوّنات القصيدة، كما أنّه جزء من اللّغة المخيلة للشعر، وأساس في بناء القصيدة. والوزن يتماهى مع مكوّنات إيقاعيّة أخرى في القصيدة لا يمكن الاستغناء عنها.

نظمت قصيدة "باتوا على قلل الأجدال" على وزن بحر البسيط، وهو بحر مبنيّ على "مستفعّلن، فاعلن" ثماني مرّات، وقيل إنّ الخليل بن أحمد الفراهيديّ، سمّاه بسيطاً؛ "لأنّه انبسط عن مدى الطويل، وجاء وسطه فعلن وآخره فعلن"^{٢٦}، وقيل إنّّه سمّي بهذا الاسم "لانبساط أسبابه أو مقاطعه الطويلة، أي تواليها في مستهلّ تفعيلاته السباعيّة، وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حالة خبنها، إذ تتوالى فيها ثلاث حركات"^{٢٧}. وهو بحر "راقص، يتّصف بنغماته العالية، وتغيّر حركيّ موجيّ ارتفاعاً وانخفاضاً"^{٢٨}.

غُلِبَ الرِّجَالِ فَلَمْ تَنْفَعَهُمُ الْقُلُلُ	بَاتُوا عَلَى قُلُلِ الْأَجْدَالِ تَحْرُسُهُمْ
مستفعّلن فعلن مستفعّلن فعلن	مستفعّلن فعلن مستفعّلن فعلن
إِلَى مَقَابِرِهِمْ يَا بَسَسَ مَا نَزَلُوا	وَأَسْتَنْزِلُوا بَعْدَ عَزٍّ عَنْ مَعَاqِلِهِمْ
مفاعِلن فعلن مستفعّلن فعلن	مستفعّلن فاعِلن مستفعّلن فعلن
أَيِّنَ الْأَسْرَةِ وَالتَّيْجَانُ وَالْحُلُلُ	نَادَاهُمْ صَارِخٌ مِنْ بَعْدِمَا دُفُّوا
مستفعّلن فعلن مستفعّلن فعلن	مستفعّلن فعلن مستفعّلن فعلن

يبدو أن الخبن أصاب "فاعلن" لتصبح "فعلن" حيناً، كما استخدمت التفعيلة الأصلية حيناً آخر. كذلك الأمر في "مستفعلن" لتصبح "مفاعلن". يلاحظ هنا التنوع والاستقرار في التفعيلات، وهذان التنوع والاستقرار مسوّغان فنياً ودلالياً. ففي البيت الأول يبدو استقرار التفعيلة "مستفعلن" التي لم تتغير، وهو ما يعكس استقرار الملوكة فوق قتل الجبال محروسين بالجنود والرجال. لكن البيت الثاني يظهر التحول الذي أصاب الملوكة، فتنوعت التفعيلات إثر تبدل الحال لتحل "مفاعلن" مكان "مستفعلن". وبما أن الموضوع في القصيدة قائم على الانتقال وتبدل الأحوال والعبور من الحياة والعز والجاه إلى الموت والانزمام، فإن الوزن أصابه بعض من هذا الانتقال، ما نوع في الإيقاع وكسر الرتبة. أمّا في البيت الثالث فجاءت التفعيلتان "مستفعلن" و"فاعلن" في سرعتهما الزمنية لتعكسا فعل المناداة الصارخ المهيّب إثر سؤال الملوكة في القبور عن أحوالهم الماضية.

من هنا، يبدو أن الوزن لم يشكل مظهرًا خارجيًا موسيقيًا للقصيدة فحسب، بل ورد بوصفه عنصرًا فاعلاً في بنية القصيدة وتعميق دلالاتها؛ لذا فإن اختيار مظهر البنية الإيقاعية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بدلالة النص وعمقه المعنوي. وهذا يغني الشعرية في القصيدة.

القافية:

تُعدّ القافية أحد أركان الشعر العربي القديم الأساسية. وقد حُدّدت القافية قديماً حينها حُدّدت الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى الدالّ على معنى^{٢٩}. وقد عرّفها الخليل بأنها تبدأ "من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"^{٣٠}. أمّا إبراهيم أنيس فقد عرّفها بأنها "عدة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو أبيات القصيدة"^{٣١}.

والقافية في هذه القصيدة مُطلقة مضمومة، والموضوع الذي تطرحه هو الخراب والموت وتبدّل الأحوال من عز إلى ذل، ذلك كلّ خلق جواً مشبعاً بالأسى بإزاء حال خليفة لا يلتفت إلى آخرته. وقد وُفقت القافية في نقل تلك الحالة وخدمة المعنى. والإمام عليه السلام هنا "يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاماً، ولكلّ حالة من ذلك مقاماً"^{٣٢}، فجعل الموسيقى ملائمة لتلك الدلالات الحزينة التي تحملها الألفاظ.

أمّا نوع القافية في هذه القصيدة فهو قافية المتركب. وهي القافية التي تتكوّن من ثلاثة حروف متحرّكة بين ساكنيّها. إنّ هذا النوع من القوافي يجعل القصيدة أكثر صخباً بسبب كثرة المتحرّكات المتوالية فيها. وفي هذه القصيدة تساعد القافية على ذلك الصخب بكثرة متحرّكاتهما، ما جعل النّصّ غنياً بالحركة، متوافقاً مع حدّة الموضوع المطروح في القصيدة. فهذه القصيدة تطرح قضية السطوة والسلطة والملوك والحكم وتبدّل الأحوال... ما يدلّ على أنّ الإمام عليه السلام متمكّن من جعل بنية القافية عميقة الدلالة في القصيدة^{٣٣}. ويبدو أنّ القافية في هذه ليست حلية مضافة إلى النّصّ الشعريّ، إنّما تنبع من داخل النّصّ، وتتقى من خلاله، فهي ليست نهاية السّطر الشعريّ، إنّما كلمة لها أهمّيّتها الدلاليّة في النّصّ، شأنها شأن الكلمات الأخرى في القصيدة.

إيقاع النّغم:

إيقاع النّغم هو تنظيم الأصوات في الكلمات ضمن إطار معيّن، ويشمل عدّة عناصر، منها الجهر والهمس والنبر والتنغيم والتكرار والتّوازي وغيرها. وهناك فرق بين الإيقاع والوزن، فالإيقاع الشعريّ، هو حركة متنامية منتظمة^{٣٤}، وهو "تنظيم لأصوات اللّغة بحيث تتوالى في نمط زمنيّ محدد، ولا شكّ أنّ هذا التنظيم

يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة. وإنّ الشعر في كلّ لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص، يكون تنظيمها هو أساس إيقاعه^{٣٥}. أمّا الوزن الشعريّ، فهو عبارة عن مجموعة من التفعيلات التي يتألّف منها البيت، بكيفية معيّنة، وترتيب معيّن^{٣٦}. وجعل العروضيون "المتحرّكات والسواكن عناصر للوزن، ثمّ افترضوا وحدات أكبر، هي الأسباب الخفيفة والثقيلة والأوتاد المفروقة والفواصل الصغرى والكبرى، تليها التفاعيل ثمّ الأشطر والأبيات"^{٣٧}. والوزن الخليليّ "لا يعدو كونه أحد أشكال النغم الموسيقيّ الذي هو أحد عناصر الشعر. وهذا يعني أنّ النغم كان في مرحلة من مراحل التاريخ على شكل معيّن، استطاع الخليل ضبطه بوساطة مصطلحات استنبطها. والخليل، بصنيعه هذا، لم يتعدّد حدّ وصف ما هو قائم. ويمكن أن يكون النغم في مرحلة من التاريخ مختلفة على شكل آخر، وقد يأتي خليل آخر فيضبطه"^{٣٨}. وإنّ كلّ قصيدة، لها وقع خاصّ على قارئها، يختلف عمّا سواها من القصائد "حتّى وإن تماثل وزنه العروضيّ، والسبب في ذلك أنّ لكلّ كلمة لغويّة وزناً عروضيّاً، ولها وزن صرفيّ، كما أنّ لها نظاماً مقطعيّاً، وفيها نظام نبريّ"^{٣٩}.

إيقاع النغم يمنح النصّ كثيفاً دلاليّاً، ويترك أثراً في نفس المتلقّي؛ لذا فقد التفت معظم الشعراء إلى القيمة الصوتيّة للأحرف والمفردات، كما التفتوا إلى قيمتها الدلاليّة في سياق النصّ. ولكي تتحقّق وظيفة إيقاع النغم في النصّ، لا بدّ من الكشف عمّا تفيض به الأحرف والكلمات من إحياءات دلاليّة ونفسيّة وانفعاليّة، ومدى تأثيرها في نفس المتلقّي. وقد حدّد الشاعر والناقد السوريّ أدونيس بعض عناصر إيقاع النغم، ومنها "التّوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المدّ وتزواج الحروف وغيرها"^{٤٠}. وفي ضوء ما ورد، يمكن الكشف عن إيقاع النغم. وسيتمّ البحث في عنصرين ظهرا بشكل بارز، وهما: التكرار والتّوازي.

إن شعريّة هذه القصيدة تتأسّس على مجموعة من التقنيّات، من صور وتشكيلات لغويّة ترفع مستوى القصيدة بإيقاعها ورؤيتها الفعّالة ونمطها التشكيليّ البليغ وحساسيتها النادرة. وقد ظهر التكرار والتّوازي بشكل لافت؛ لذا سنكشف عن التكرار.

التكرار:

جاء، في لسان العرب، "كرّر الشيء وكرّره أعاده مرّة بعد أخرى، ويقال: كرّرت عليه الحديث وكرّرتّه. والكرّ الرجوع على الشيء ومنه التّكرار"^١. ويعدّ التّكرار من الظواهر الفنيّة في الشّعر، وله قدرة تأثيريّة؛ إذ إنّ يسهم في إنتاج الدلالة داخل العمل الفنيّ لما له من دلالات فنيّة ونفسيّة. والتكرار "يحتوي على كلّ ما يتضمّنه أيّ أسلوب آخر من إمكانيّات تعبيريّة. إنّّه في الشّعر مثله في لغة الكلام، يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إنّ استطاع الشّاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلاّ فليس أيسر من أن يتحوّل هذا التّكرار نفسه بالشّعر إلى اللفظيّة المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشّعراء الذين ينقصهم الحسّ اللغويّ والموهبة والأصالة"^٢.

تكرار الأصوات:

إنّ تكرار الأصوات في القصيدة يعطي نسقاً موسيقياً ينسجم مع الدلالة، ويساعد على تنويع الإيقاع، ويُخرج النّصّ عن نمطيّة الوزن المألوف، فيولّد إيقاعاً خاصّاً يلفت انتباه المتلقّي إلى كلمات خاصّة يريد القائل إبراز حالته الشعوريّة من خلالها. ومن الأمثلة على تكرار الأصوات في هذه القصيدة:

تكرار حرف اللام في البيت الأول (قلل، الأجمال، الرجال، القلل)، إن تكرار هذا الصوت قد أضفى تلويناً موسيقياً خاصاً يتناسب مع ما يعتمل في خاطر الإمام (عليه السلام) من فكرة تخص الانتقال إلى الأعالي والتحصن والقلق في البحث عن الأمكنة الأكثر أماناً واطمئناناً، ما أضفى لوناً من الإيقاع الصوتي الملائم لخطى الباحث عن ذلك الأمان.

وفي البيت الثاني تكرار حرف الزاي (واستنزلوا، عز، نزلوا)، هذا الصوت له جرس موسيقي خاص وإيقاع يتلاءم مع النزول، ومن ثم يوضح المعنى الذي يصبو إليه الإمام (عليه السلام).

وفي البيت الرابع حرف النون (أين، كانت، منعمة، من، دونها). تكرار حرف النون يضفي جواً من الليونة، وهذا الليونة ظهرت في رغد عيش المملوك.

تلك الأصوات جميعها، كشفت عن الحالة الشعورية التي اجتاحت الإمام (عليه السلام) إثر ذلك الموقف العظيم الذي وضع فيه، وتوالي الحركات التي اعترت الإمام (عليه السلام) في ذلك الموضع، فالعلاقة تبدو واضحة بين الصوت والمعنى، إذ عمد الإمام (عليه السلام) إلى إنتاج دلالة خاصة ناتجة من "العلاقة القائمة بين الصوت والمعنى، إذ لا يمكن أن يوجد أي معنى من دون صوت يعبر عنه"^{٣٣}. ويبدو التفاعل واضحاً بين الإيقاعين الصوتي والنفسي، فالحروف المتكررة تحفز الإطار الإيقاعي، وتربطه بالتجربة النفسية التي تتألف مع الصورة التعبيرية، ولعل ذلك عائد إلى صدق الإحساس، وحيوية الخيال، وبخاصة أنه يتحدث في هذه القصيدة عن تجربة فردية خاصة تنطلق نحو الإنسانية بشكل عام.

تكرار الكلمات:

في هذا النمط، تتكرر لفظة أو صيغة معينة في بداية بعض الأبيات الشعرية، ويكون تكرارها بشكل متتابع، أو غير متتابع، حيث تؤدي دلالتها في سياق القصيدة. أو هو "عبارة عن وحدتين معجميتين أو أكثر تتجسد بشكل متواتر في بداية كل سطر". ومنه:

تكرار كلمة "أين": أين الأسرة والتيجان والحلل / أين الوجوه التي كانت منعمة
تكرار كلمة "طالما": قد طالما أكلوا دهرًا وما شربوا / وطالما عمّروا دورًا
لتحصنهم / وطالما كنزوا الأموال وادخروا.

أيضًا تكرار أين: أين الحماة / أين الرماة / أين الكهامة / أين الجيوش.

إنّ التكرار هنا غرضه الإقناع وتأكيد المعنى، وإن جاء مصحوبًا بسرد بعض الأحداث الهادف إلى التذكير بالمصير المحتوم. وإن ظهرت في هذه القصيدة، ظهرت من التركيبات للتكرار، فإن ذلك جاء "ليضيفي على القصيدة تماثلاً موسيقياً من جهة، وليوحي في الوقت نفسه بالإلحاح، ثم الإيحاء بسرعة الإيقاع عند وصول التراكيب لقوله (طالما وطالما وطالما) من جهة أخرى. وهذا بلا ريب يؤدي لمزيد من الشعور بالنغم، شعورًا يغلب على القارئ، وهو يستقبل عبر هذا التعبير.

إنّ ظاهرة التكرار في هذه القصيدة تعطي إيقاعاً يكمل ثلاثية الوزن والقافية، لأنّ هناك إلحاحاً دلاليًا يدفعنا إلى القول بأن التكرار يمنح القصيدة سمة الغنائية لأنّ فيها جانباً انفعاليًا يكتف الإيقاع بواسطة هذا التكرار.

التوازي:

لا شك في أن للتوازي قيمةً فنيّةً تؤدّي دورها في جماليّة القصيدة، فهو "عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية"^{٥٥}. ويمنح التوازي النصّ الترابط والتأثير على المستوى الانفعاليّ للمتلقّي، إضافة إلى الغنائيّة التي تجعل النصّ قائماً على نسق إيقاعيّ موحد. ولا تتوقّف قيمة التوازي عند حدود الصوت والإيقاع فحسب، وإنّما تعدّاهما لتشمل المستوى الدلاليّ، ما يجعله ظاهرة فكرية أحياناً تتحقّق فاعليّتها في النصّ الشعريّ، فساعد في إنتاج أو توليد الشعريّة، فالتوازي "من أعمق أسس الفاعليّة الفكرية في الشعر؛ فهو شكل من أشكال التنظيم النحويّ، ويتمثّل في تقديم البنية اللغويّة للجمل الشعريّة إلى عناصر متشابهة في الطول والنغمة. فالنصّ بكليّته يتوزّع إلى عناصر وأجزاء ترتبط فيما بينها من خلال التناسب بين المقاطع الشعريّة التي تتضمن جملاً متوازية؛ وها هنا تحقّق التباينات النحويّة اتّساق التوازي في الشعر، ومن ثمّ توجّه حركة الإيقاع في النصّ الشعريّ"^{٥٦}. فالتوازي إذا قيمة جماليّة مرتبطة بالدلالة، وهو ليس موسيقى فحسب، إنّما قيمة تنظيميّة فكرية تؤدّي وظيفة دلاليّة تُظهر فاعليّة الرؤية الشعريّة، فجاءت هذه القصيدة مليئة بالإيقاع، مفعمة بالثراء الصوتيّ إلى جانب الدلالة الفكرية لتظهر متوازنة إيقاعاً ودلالة.

قد طالما أكلوا دهرًا وما شربوا	فأصبحوا بعد طول الأكل قد أكلوا
وطالما عمروا دورًا تحصنهم	ففارقوا الدور والأهلين وارتحلوا
وطالما كنزوا الأموال وادّخروا	فخلفوها على الأعداء وانتقلوا

يُلاحظ في هذا المقطع أنّ هناك توازيًا عموديًّا، فقد ظهرت متواليات جاءت على نسق إيقاعيّ ونحويّ موحد يركّز إلى الترادف. فعلى المستوى النحويّ تساوت

الجميل في بنائها، فضلاً عن توظيف المفردات في سياقات متنوعة، ما أكسبها أبعاداً دلالية؛ لأن الكلمة يكمن معناها في سياقها. في هذه الأبيات المتوازية يُلاحظ الجهد المبذول في بناء الحياة الدنيا، مقابل الهدم إثر الموت. والمعلوم أن البناء يتطلب الكثير من العمل، وهذا ما ظهر في "قد طالما أكلوا دهرًا وما شربوا" ليأتي الفعل "أكلوا" ناسفًا ما قبله. وكذلك قوله "وطالما عمروا دورًا لتحصنهم" ليأتي الفعل "ففارقوا" ناسفًا أيضًا قضية الإقامة في المكان. والأمر نفسه بالنسبة إلى "وطالما كنزوا الأموال وادّخروا" مقابل الفعل "فخلفوها".

من هنا تظهر أهمية التوازي في شد بنية النص وأداء المعنى، فهو أداة مهمة تؤدي الموسيقى فيه لعبتها في خدمة المستوى الدلالي.

الخاتمة:

لقد ركّز هذا البحث على تحليل البنية النصية وتأويلها لاستنتاج الدلالة. وظهرت وظيفة الشعر بوصفه محفّزاً على الإصلاح، وبدا سجلاً لأحوال الحكم والحكام في العصر العباسي. إنّه تجربة وجودية تنطلق من الواقع المعيش، من المرئي إلى ما وراءه، فظهر الواقع كما هو، وكما يجب أن يكون. وظهور الواقع الخارجي بما فيه من ظلم وويلات ليس هدفاً بحد ذاته، إنما انطلق الهدف نحو الممكن أو المحتمل. وظهر السرد في هذه القصيدة بوصفه عنصراً فاعلاً في أداء المعنى، يتخلله الحوار الذي نقل الحالة الشعورية من طريق الكلام الذي جرى بين المتحاورين، فأدى دوره في توجيه الرسالة المراد إيصالها.

ووظف الاستفهام توظيفاً مؤثراً إذ خرج من المعنى الحقيقي إلى المعاني المجازية التي تتضمن التوبيخ والإنكار والتقريع والتحقير. وجاء بهدف لفت الانتباه،

مؤدّيًا مجموعة من الرسائل المباشرة والتي تحمل في داخلها وعظًا يهدف إلى التحذير والتذكير والعتاب والتهديد.

أما الوزن الخليلي فجاء متناسبًا مع واقع الحال الذي فرض نفسه على البيت الشعري، إذ عبّر البيت عن الحالة. وظهر الوزن بوصفه عنصرًا فاعلاً من عناصر الإيقاع في القصيدة، فأسهم في إظهار الطاقات الدلالية والإيحائية للغة، فكان جزءاً من اللغة الشعرية وشكّل أساساً في بناء القصيدة. وكذلك القافية التي لم تكن مطلباً لازماً في نهاية البيت الشعري، إنما جاءت بوصفها عنصرًا عفويًا يتلاءم مع الحالة الشعرية.

وظهر التكرار الذي لم يشكّل عيباً من عيوب الإيقاع، بل أدى دوره بوصفه أسلوباً إيقاعياً جميلاً تتجاوب فيه الكلمات، وتتزع رداءها المعجمي لترتدي رداء الإيقاع. وكذلك الأمر بالنسبة إلى التوازي الذي انطلق نحو تحفيز الدلالة.

إن هذه القصيدة، وإن أتت نتيجة حادثة معينة، لكنها طرحت قضية كبرى، وأضاءت مرحلة سياسية مهمّة، فجاء الشعر مرآة للواقع يعبر عن قضايا المجتمع.

هوامش البحث:

- (١) الخفاجي، محمد عبد المنعم: الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٠، ص ٢٠٢.
- (٢) محمد، سراج الدين: الزهد في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ص ٥.
- (٣) لسان العرب، مادة سرد.
- (٤) الزعبي، أحمد: في الإيقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٥، ص ٩.
- (٥) خلف الله، محمد أحمد: الفن القصصي في القرآن الكريم، مكتبو الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ٣، ١٩٦٥، ص ٣٠٣.
- (٦) التونجي، محمد: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٩٣، ج ٢، ص ٤٥٥.
- (٧) ترمانيني، خلود، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص ٩٥.
- (٨) رومان جاكوبسون (١٨٩٦ - ١٩٨٢): هو عالم لغوي وناقد أدبي روسي، من رواد المدرسة الشكلية الروسية. وقد كان أحد أهم علماء اللغة في القرن العشرين وذلك لجهوده الرائدة في تطوير التحليل التركيبي/ البنيوي للغة والشعر والفن. (عن الموقع الإلكتروني: <https://tsguide.net/roman-jakobson-رومان-ياكوبسون>)
- (٩) ينظر: خليل، إبراهيم: الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٧، ص: ١٤٠.
- (١٠) المخزومي، محمد: في النحو العربي، نقد وتوجيه، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ٢٠٠٣، ص: ٢٥٤.
- (١١) حمزة، خليل أحمد: أسلوب النفي والاستفهام في العربية في منهج وصفي في التحليل اللغوي، مكتبة المنار، الأردن، ط ١، ١٩٨٧، ص: ١٠.
- (١٢) سورة العلق، الآيات ٦-٨.
- (١٣) البدراني، محمد جواد حبيب: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر السيّاب، الدار العربية للموسوعات، ط ١، ٢٠١٣، ص: ١١.
- (١٤) ينظر: لسان العرب، مادة وقع.
- (١٥) ينظر: الخوارزمي، مفاتيح العلوم، تحقيق نهى النجار، جار الفكر اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٩٣، ص: ٢٤٥.

- (١٦) الزمخشري: أساس البلاغة، دار مصر، القاهرة، ١٩٦٠، مادة وقع.
- (١٧) ابن سينا: فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٥٣، ص: ١٦١.
- (١٨) ابن فارس، أحمد بن زكريا: الصحاح في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران، بيروت، ١٩٦٣، ص: ٢٣٠.
- (١٩) أدونيس: الشعرية العربية، مرجع سابق، ص: ١٨.
- (٢٠) عصفور، جابر: مفعوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢، ص: ٣٧٥.
- (٢١) فضل، صلاح: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٨٧، ص: ٢٦٢.
- (٢٢) ينظر: عشري، علي زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ط ٤، ٢٠٠٢، ص: ١٥٤.
- (٢٣) مفتاح، محمد: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ١٩٨٧، ص: ٥٦.
- (٢٤) الجاحظ: رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٤، ص: ١٦٠-١٦١.
- (٢٥) رتشاردز، ترجمة وتقديم د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣، ص: ١٨٨.
- (٢٦) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص: ١٣٦.
- (٢٧) خلوصي، صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ٦، ١٩٧٨، ص: ٦٨.
- (٢٨) أبو العدوس، يوسف: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ١، ١٩٩٩، ص: ١٢١.
- (٢٩) ينظر: ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مطبعة أنصار السنة المحمدية، القاهرة، لاط، ص: ٦٤.
- (٣٠) ينظر: القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مرجع سابق، ص: ١٥١.
- (٣١) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٢، ص: ٢٤١.
- (٣٢) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط ٥، ١٩٨٥،

- ج ١، ص: ١٣٩.
- (٣٣) انظر: كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، مصدر سابق، ص: ٣٠٦.
- (٣٤) ينظر: عياد، شكري محمد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، ط ١، ١٩٦٨، ص: ٥٣.
- (٣٥) البحراوي، سيد: الإيقاع في شعر السيّاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ٢٠١١، ص: ٨.
- (٣٦) ينظر: السيد، صبري إبراهيم: أصول النغم في الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرين، ١٩٩٣، ص: ٣٩.
- (٣٧) يونس، علي: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص: ٢٤.
- (٣٨) زراقط، عبد المجيد: مضادات وسجلات ثقافية، مرجع سابق، ص: ١٣١.
- (٣٩) الغدامي، عبد الله: الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشرّحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط ١، ١٩٨٥، ص: ٣١١.
- (٤٠) أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة "شعر"، دار مجلة شعر، بيروت، س ٤، العدد ١٤، ١٩٦٠، ص: ٨٠.
- (٤١) لسان العرب، مادة "كرر"، ج ٥، ص: ١٣٥.
- (٤٢) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص: ٢٦٣-٢٦٤.
- (٤٣) عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص: ٢٣.
- (٤٤) مقال بعنوان: الجملة العربية في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، نعمة رحيم العزاوي، مجلة المورد، المجلد العاشر، العدد ٣-٤، ص: ٣١.
- (٤٥) ربابعة، موسى: دراسة بعنوان "ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء"، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، م ٢٢، العدد ٥، ١٩٩٥، ص: ٢٠٣.
- (٤٦) ترماني، خلود: الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة حلب، ٢٠٠٤، ص: ٩٧.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.
*لسان العرب.
*ابن جعفر، قدامة. (د.ت): نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مطبعة أنصار السنة المحمدية، القاهرة، لا ط.
*ابن سينا. ١٩٥٣. فن الشعر: تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار النهضة العربية، القاهرة.
*أبو ديب، كمال. ١٩٨٤م. جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٣.
*أبو العدوس، يوسف. ١٩٩٩. موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه. الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن. ط ١.
*أدونيس. ١٩٨٩. الشعرية العربية. دار الآداب، بيروت. ط ٢.
*أدونيس. ١٩٦٠. في قصيدة النشر، مجلة "شعر"، دار مجلة شعر. بيروت، س ٤، العدد ١٤.
*أنيس، إبراهيم. ١٩٧٢. موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
*البدراني، محمد جواد حبيب. ٢٠١٣م. جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر السيّاب، الدار العربية للموسوعات، ط ١.
*بن فارس، أحمد بن زكريا. ١٩٦٣م. الصحاح في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها: تحقيق: مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران، بيروت.
*البحراني، سيد. ٢٠١١م. الإيقاع في شعر السيّاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١.
*ترمانيني، خلود. ٢٠٠٤م. الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة حلب.
*التونجي، محمد. ١٩٩٣م. المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية. بيروت. ط ١.
*الجاحظ. ١٩٨٥م. البيان والتبيين: تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة. ط ٥.
*الجاحظ. ١٩٦٤م. رسائل الجاحظ: تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي. القاهرة.
*حمزة، خليل أحمد. ١٩٨٧م. أسلوب النفي والاستفهام في العربية في منهج وصفي في التحليل اللغوي، مكتبة المنار. الأردن، ط ١.
*الحفاجي، محمد عبد المنعم. (ت.د). الأدب العربي وتاريخه في العصرين الأموي والعباسي، دار الجليل. بيروت.
*خليل، إبراهيم. ١٩٩٧م. الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط ١.
*خلف الله، محمد أحمد. ١٩٦٥م. الفن القصصي في القرآن الكريم، مكتبو الأنجلو المصرية، القاهرة ط ٣.
*خلوصي، صفاء. ١٩٨٧م. فن التقطيع الشعري والقافية، دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ط ٦.
*الخوارزمي. ١٩٩٣م. مفاتيح العلوم: تحقيق: نهي النجار، جاز الفكر اللبناني، بيروت، ط ١.
*ربابعة، موسى. ١٩٩٥م. دراسة بعنوان

- "ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء"، مجلة دراسات. الجامعة الأردنية. م٢٢، العدد ٥.
- *عبيد، محمد. ١٩٦٨م. موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة. ط١.
- *الغدامي، عبد الله. ١٩٨٥م. الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشرحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة. ط١.
- *زراقط، عبد المجيد. ٢٠١٤م. مضادات وسجلات ثقافية، دار الفارابي، بيروت. لبنان. ط١.
- *الزغب، أحمد. ١٩٩٥م. في الإيقاع الروائي، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت. لبنان. ط١.
- *الزخشري. ١٩٦٠م. أساس البلاغة، دار مصر. القاهرة.
- *السيد، صبري إبراهيم. ١٩٩٣م. أصول النغم في الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.
- *عبيد، محمد صابر. ٢٠٠١م. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- *العزاوي، نعمة رحيم. (د.ت). مجلة المورد، المجلد العاشر.
- *عشري، علي زايد. ٢٠٠٢م. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة ط٤.
- *عصفور، جابر. ١٩٨٢. مفعوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم.
- *عبيد، شكري محمد. ١٩٦٨م. موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة. ط١.
- *الغدامي، عبد الله. ١٩٨٥م. الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشرحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة. ط١.
- *فضل، صلاح. ١٩٨٧م. إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة. ط١.
- *القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. ١٩٦٤م. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط٣.
- *مفتاح، محمد. ١٩٨٧م. دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب. ط١.
- *محمد، سراج الدين. (د.ت). الزهد في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية، بيروت. لبنان.
- *المخزومي، محمد. ٢٠٠٣م. في النحو العربي، نقد وتوجيه. دار الكتب العلمية. بيروت. ط١.
- *الملائكة، نازك. ٢٠١٤م. قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت.
١. يونس، علي. ١٩٩٣م. نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.