Horizons of Islamic Civilization, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 27, No. 2, Autumn and Winter 2024-2025, 105-132
https://www.doi.org/10.30465/AFG.2025.47971.2116

The Sayyed Muhammad Ali al-Adnani and His Significant poem in Lamentation for imam Hussein: A stylistic study (vocal level as an example)

Masoud Farahani Arab*, Mahmoud Abdanan Mehdizadeh**
Kheirieh Echresh***

Abstract

Stylistics pays great attention to the phonetic level and its role in producing meaning, due to the prestigious position that phonetics has received in the light of modern linguistics. Mr. Muhammad Ali Al-Adnani is one of the most prominent poets in Khuzestan province in Iran. This research, through the descriptive-analytical approach, studies the musical structure at its external and internal levels. The results of the research indicate that in the external rhythm, the poet desires to use the light meter, which has more sections and a wider area. As for the rhythm of the side music, the rhyme is absolute because the absolute rhyme is consistent with the melodic nature of the poetry and responds to the poet's desire to convey his voice to the recipient clearly. As for the internal rhythm, the research dealt with voiced and unvoiced sounds, repetition, alliteration, antithesis, and consideration of the use of semantically related words (muraeat nazyr) and use of the figure for anticipation of the coming hemistich (arsad). As for the rhyme, the voiced sounds formed a dominant presence in the rhyme of the poem. As for repetition, it became clear that the poet took it as a basic key to enter the inner world of the text. As for the induction of alliteration, we found an intense

* Instructor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, Payam Noor University, Tehran, Iran (Corresponding Author), m_farahani@pnu.ac.ir
** Full Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran, abdanan.mh@yahoo.com
*** Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran, echresh.kh@gmail.com
Date received: 10/09/2024, Date of acceptance: 21/12/2024

presence of imperfect alliteration and derivational alliteration. As for antithesis, the poet was able to endow his poetic discourse with richness on the rhythmic and semantic levels. As for taking into account use of semantically related words (muraeat nazyr), the poet was able to use it to come up with appropriate, harmonious and compatible phrases that ended up creating an enjoyable song and music in the words. As for use of the figure for anticipation of the coming hemistich(arsad), the poet was able to use it to exploit the rhetorical arts that achieve high music, such as repetition, duality and alliteration.

Keywords: Imam Hussein (PBUH), Al-Adnani, Daliya Ode, stylistics, phonetic level.

Introduction

As for our study, it is a review of the structure of Daliya Ode in mourning Imam Hussein (PBUH), a stylistic study based on stylistic theory to reveal the internal elements of the artwork and reach new research results. The importance of this study lies in focusing on the stylistic phenomena that distinguished the poet's style from the linguistic and artistic aspects to reflect the aspects of beauty in the poem or its artistic value. Such as verbal improvements and the flowing poetic music in the poet's poetry.

Materials & Methods

The research was based on reading the poet’s collection and analyzing his semantic poem to become a stylistic study that addresses the vocal level and its role in producing meaning and explaining it by deriving graphs that tell us about the poet’s use of rhymes and voiced and whispered letters that sound loud and whispered strings, and of course the sounds stand out to us as well. We hear it and enjoy it. And the repetition of the sound that is consistent with the emotional state in which the poet lived and the meaning that he aims to highlight. And the rhythm of rhyme in the poems of our poet Al-Adnani, which he relies on, in addition to the meters, which appears strong in an attractive musical rhythm, amazes the recipient and makes him enter the poet’s shrine to learn about the implications of this art in his poetry.

Discussion & Result

- Prosodic meter used in the Daliya poem is (Al-Khafif); because of its flowing musical spaciousness that is compatible with the melodic nature of emotional poetry, and helps in continuity and length of the phrase, as the emotional poet finds himself

with the long meters with rhythmic breadth moving comfortably, presenting his ideas, and expressing himself, as the poet can extract from one prosodic meter different musical melodies that vary with the diversity of his emotions and feelings.

- The rhyme in sentimental poetry has general manifestations, including (inclusion), which is considered a manifestation of the difference between the critic's practice and the poet's creativity. The insistence of poets on using this style in their poems and increasing it shows that they realized the importance of inclusion in the cohesion and cohesion of the verses.

- The sentimental poet requires certain rhymes that are not necessary, in his desire to intensify the music, enrich the rhythm and highlight the captivating melody for the recipient's attention; so that he listens to his voice and interacts with what he broadcasts in the folds of the lines and between their melodies.

- The internal rhythm in emotional poetry is manifested in a set of rhythmic structures, the most important of which are (voiced and unvoiced sounds, repetition, alliteration, antithesis, consideration of analogy and observation). These rhythmic colors came in different forms and diverse images, and contributed in varying ways to intensifying the rhythm, enriching the music, shaping the meaning and producing it in view of what it contains of novelty and beauty.

- As for the rhyme letter, the voiced sounds formed a dominant presence, while the percentage of unvoiced sounds decreased, to arouse the emotion of reverence and provide the text with a vocal extension that suits the purpose of the poem, i.e. elegy. The poet focused on the voiced sounds, as the position of Al-Hussein (peace be upon him) and his elegy in this poem requires focusing on strong sounds that carry with them rhythmic resonances capable of attracting the recipient.

- It became clear to us that repetition gave the poetic verse rhythmic density and semantic richness, and gave the poem a kind of coherence and connection between its parts, and the poet was skilled in employing it until it became truly an additional enhancement to the phonetic aspect without being devoid of semantic value.

- It became clear to us that the poet was aware of the importance of alliteration in his style and poetic production, which added musical beauty to his poetry on the one hand, and on the other hand attracted the recipient through diversification between these styles.

- It became clear to us that antithesis is an effective stylistic feature and characteristic through which the poet was able to create an intellectual approach between poetic images and meaning.

- It became clear to us that taking into account use of semantically related words((muraeat nazyr)is an effective stylistic characteristic through which our poet was able to come up with appropriate, harmonious and compatible phrases that ended up creating an enjoyable song and music in the words that impress the audience.

- It became clear to us that use of the figure for anticipation of the coming hemistich(arsad) is a stylistic feature through which the poet was able to exploit the rhetorical arts that achieve high music such as repetition, duplication and alliteration to raise the rhythm of the observation, indicating at the same time the integration of sensory and mental pleasure and the support of one for the other

Conclusion

The conclusion of this investigation clearly suggests that the poet has employed light metrical measures and absolutely perfect rhyme. Concerning the internal rhythm, the research dealt with voiced and unvoiced sounds, repetition, antanclasis, anadiplosis, antithesis, words in the same semantic fields and figure for anticipation of the coming hemistich. Regarding the rhyme, the voiced sounds led to a dominant presence in the rhyme of the poem. The repetition figure was the main means to enter the inner world of the text. The imperfect alliteration and derivational alliteration played a significant role. The poet was able to endow his poetic discourse with richness on the rhythmic and semantic levels. It can also be concluded that the poet was able to use ersad(mestich) to utilize the rhetorical tools that creates high music, such as repetition, duality and alliteration.

Bibliography

Books

Ibn al-Athir (1962). The proverb in the literature of the writer and poet, edited by Ahmed al-Hawfi and Badawi Tabana, Cairo: Nahdet Misr Library in Fajala. [In Arabic]

Ibn Faris (1979). Language standards, edited by Abdul Salam Haroun, Damascus: Dar al-Fikr for Printing, Publishing and Distribution. [In Arabic]

Abu Sharifah, A. Q, Qazaq, H. L. (2008). Introduction to text analysis, Amman: Dar al-Fikr. [In Arabic]

Amani, S. D. (2002). Stylistics and Sufism: A study in the poetry of Hussein Mansour al-Hallaj, Amman: Dar Majdalawi. [In Arabic]

Al-Amini, M. H. (1964). Dictionary of Men of Thought and Literature in Najaf during a Thousand Years, Beirut: Matba'at al-Adab. [In Arabic]

Al-Tabrizi, A. (N.D.). Al-Kafi in prosody and rhymes, edited by: al-Hassani, Hassan Abdullah, Cairo: Al-Khanji Library. [In Arabic]

Thamer, F. (1987). Critical Orbits in the Problem of Criticism, Modernity and Creativity, Baghdad: Dar Al-Shu'un Al-Thaqafah Al-Amma. [In Arabic]

Al-Jurjani, A. (1989). Al-Sina'atayn, edited by: Mufida Qamiha, Lebanon: Dar Al-Kotob Al-Ilmiyyah. [In Arabic]

Hassan, T. (1998). The Arabic Language, Its Meaning and Structure, Cairo: Alam Al-Kutub. [In Arabic]

Al-Hamd, N. Q. (2002). Introduction to Arabic Phonetics, Baghdad: Al-Majma' Al-Ilmiyyah Press. [In Arabic]

Al-Rafe'i, M. S. (1961). The Miracle of the Qur'an and Prophetic Eloquence, edited by: Abdullah Manshawi, Cairo: Maktabat Al-Iman. [In Arabic]

Suwaif, M. (N.D.). The Psychological Foundations of Artistic Creativity in Poetry in Particular, Cairo: Dar Al-Ma'arif. [In Arabic]

Al-Sayyid, E. A. (1986). Repetition between the Exciting and the Evocative, Beirut: Alam Al-Kutub. [In Arabic]

Tahan, R. (1981). Arabic Linguistics, Beirut: Dar Al-Kutub Al-Lubnaniyyin. [In Arabic]

Al-Tarabulsi, M. H. (1981). Characteristics of style in Al-Shawqiyyat, Tunis: Tunisian University Publications. [In Arabic]

Al-Tayeb, A. (1970). The Guide to Understanding Arab Poetry and Its Craft, Beirut: Dar Al-Fikr. [In Arabic]

Al-Abd, M. (1988). Creativity of Meaning in Pre-Islamic Poetry: A Stylistic Introduction, Cairo: Dar Al-Maaref. [In Arabic]

Al-Adnani Al-Gharifi, S. M. A. (1426 AH). Diwan Al-Wasa'il, Qom: Dar Al-Baqian Publishing. [In Arabic]

Al-Arudi, A. A. (1996). Al-Jami' in Prosody and Qawaqi, edited by: Zuhair Ghazi Zahid and Hilal Naji, Beirut: Dar Al-Layl. [In Arabic]

Al-Askari, A. A. (1986). The Two Crafts in Writing and Poetry, edited by: Al-Bajawi, Muhammad Ali and Abu Al-Fadl Ibrahim Muhammad, Beirut: Al-Asriya Library. [In Arabic]

Al-Alawi Al-Yemeni, Y. H. (N.D.). The Style Containing the Secrets of Eloquence and the Sciences of the Facts of Miracles, Beirut: Dar Al-Kotob Al-Ilmiyyah. [In Arabic]

Ali bin Ahmed, I. M. A. (1969). Anwar Al-Rabi', edited by Shaker Hadi Shukr, Najaf: Al-Nu'man Press. [In Arabic]

Ali Bour, R. (2005). Anbariyyah from the Gharibiyyah Doha, Holy Qom: Lisan Al-Sidq Publications. [In Arabic]

Omar, A. M. (1999). Study of Linguistic Sound, Cairo: Alam Al-Kotob. [In Arabic]

Ayad, M. Sh. (1978). The Music of Arabic Poetry (A Scientific Study Project), Cairo: Dar Al-Ma'rifah. [In Arabic]

Eid, Raja' (N.D.). Musical Renewal in Arabic Poetry, Egypt: Dar Al-Ma'arif Establishment. [In Arabic]

Al-Gharfi, H. (2000). The Rhythm Movement in Contemporary Arabic Poetry, Egypt: International Book Company. [In Arabic]

Qudamah ibn Ja'far, A. F. (N.D.). Criticism of Poetry, edited by: Muhammad Abd al-Mun'im al-Khafaji, Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyyah. [In Arabic]

Al-Qazwini, A. (1971). Al-Idah fi Ulum al-Balagha, edited by Muhammad Abd al-Nim Khafaji, Lebanon: Dar al-Kutub al-Lubnani. [In Arabic]

Al-Qayrawani, I. R. (1981). Al-'Umdah fi Mahasin al-Shi'r wa Adabuh wa Naqduh, edited and commented on by: Abd al-Hamid Muhammad Muhyi al-Din, Beirut: Dar al-Jeel. [In Arabic]

Al-Malaika, N. (1967). Issues of Contemporary Poetry, Beirut: Dar al-Ilm lil-Malayeen. [In Arabic]

Nafeh, A. S. (1985). Membership of Music in the Poetic Text, Jordan: Al-Manar Library. [In Arabic]

Al-Naimi, Sh. (2021). Rhythmic Formation and Connotations in the Poetry of Youssef Al-Sayegh, Iraq: Anbar University. [In Arabic]

Hilal, M. Gh. (1973). Modern Literary Criticism, Beirut: Dar Al-Thaqafa. [In Arabic]

Al-Yaziji, N. (1999). Student Guide to the Sciences of Rhetoric and Prosody, Beirut: Publishers. [In Arabic]

Theses

Abed, S. A. S. (2012). Rhythm in the Poetry of Samih Al-Qasim (Stylistic Study), Master's, Supervisor Professor Abdullah Ahmed Khalil Ismail, Al-Azhar University, Faculty of Arts and Humanities. [In Arabic]

Magazines

Al-Hussein, A. A. (1997). "The Rhythm of Arabic Poetry between Breakthroughs and Constants", Al-Ma'rifah Magazine, Syrian Arab Republic, Issue 402, pp. 136-114. [In Arabic]

Al-Samel, M. (1425 AH). "Issues of rhetorical terminology: its abundance, multiplicity, ambiguity and formulation," Umm Al-Qura University Journal of Sharia Sciences, Arabic Language and Literature, Jeddah, Issue 30, Jumada Al-Ula, pp. 440-497. [In Arabic]

آفاق الحضارة الإسلامية، أكاديمية العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية
مجلة علميّة نصف سنويّة (مقالة علميّة محكّمة)، السنة ٢٧، العدد ٢، الخريف و الشتاء ١٤٤٦ ه.ق

السيّد محمّد علي العدناني وقصيدته الدالية في رثاء الإمام الحسين (ع) دراسة أسلوبية (المستوى الصوتي أنموذجاً)

مسعود فرهاني عرب*
محمود آبدانان مهدي زاده، خيريه عچرش*****

الملخص

تهتمّ الأسلوبية بالمستوى الصوتي ودوره في انتاج المعنى اهتماماً كبيراً وذلك لما لقيه علم الأصوات من مكانة مرموقة في ضوء علم اللغة الحديث. السيّد محمّد علي العدناني من أبرز الشعراء في محافظة خوزستان في ايران. يقوم هذا البحث عبر المنهج الوصفي-التحليلي بدراسة البنية الموسيقية بمستواها الخارجي والداخلي. تشير نتائج البحث أنَّ الشاعر في الإيقاع الخارجي يرغب إلى استخدام البحر الخفيف الأكثر مقاطع والأوسع مساحة. وأمّا بالنسبة إلى إيقاع الموسيقة الجانبية، فالقافية مطلقة لأنّ الروي المطلق يتّسق مع الطبيعة الإنشادية للشعر ويتجاوب مع رغبة الشاعر في إيصال صوته إلى المتلقي بصورة جلية. وأمّا في الإيقاع الداخلي تناول البحث الأصوات المجهورة والمهموسة والتكرار والتجنيس وردّ الصدر على العجز والطباق ومراعاة النظير والإرصاد. وأمّا بالنسبة إلى حرف الروي، فلقد شكلت الأصوات المجهورة حضوراً مسيطراً في روي القصيدة. أمّا في التكرار فقد تبين أنَّ الشاعر اتخذه مفتاحاً أساسياً للولوج إلى عالم النّصّ الداخلي. وأمّا بالنسبة إلى استقراء التجنيس فوجدنا لجناس غير التام والجناس الإشتقاقي حضوراً مكثفاً. وأمّا بالنسبة إلى الطباق استطاع الشاعر من خلاله أن يهب خطابه الشعري ثراء على المستوى الإيقاعي والدلالي. وأمّا بالنسبة إلى مراعاة النظير استطاع الشاعر من خلالها أن يأتي بعبارات متناسبة ومتناغمة ومتلائمة انتهى بها إلى خلق أغنية وموسيقى ممتعة في الكلمات. وأمّا بالنسبة إلى الإرصاد استطاع الشاعر من خلاله أن يستغل الفنون البلاغية التي تحقق موسيقياً عالياً كالتكرار والإزدواج والتصريع.

* مدرس، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات الأجنبية، جامعة بيام نور، تهران، إيران (الكاتب المسؤول)، m_farahani@pnu.ac.ir
** أستاذ في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة شهيد تشمران أهواز، أهواز، إيران، abdanan.mh@yahoo.com
*** أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة شهيد تشمران أهواز، أهواز، إيران، echresh.kh@gmail.com
تاريخ دريافت: ١٤٠٣/٠٦/٢٠، تاريخ پذيرش: ١٤٠٣/١٠/٠١

الكلمات المفتاحية: الإمام الحسين (ع)، العدناني، القصيدة الدالية، الأسلوبية، المستوى الصوتي.

١. المقدّمة

يعدّ التحليل الصوتي مستوى أساسياً من مستويات التحليل اللّغوي عند الدارس الأسلوبي، فالدراسة الصوتية تعدُّ الخطوة الأولى للدخول إلى النص الأدبي وفهم قيم الجمالية وإدراكها ولذلك يلعب الصوت دوراً هامّاً في الكشف عن الإنفعالات النفسية والطاقات الشعورية؛ لأنّه «مظهر الإنفعال النفسي وأنّ هذا الانفعال إنّما هو سبب في تنويع الصوت بما يخرج فيه مدّاً أو غنّةً أو شدّةً وبما يهيئه له من الحركات المختلفة في اضطرابه وتتابعه على مقادير مناسبة لما في النفس» (الرافعي، ١٩٦١م: ١٨٤). وهذا المستوى يهدف إلى تبيان معالم البنية الإيقاعية وتشكلاتها اللّغوية لقصيدة ما، وذلك بدراسته لموسيقاها بنوعيها: الخارجية والداخلية وكل ما يحدث في النفس من طرب وما يخلف فيها من آثار معنوية عميقة من غنة وإيقاع وتنغيم وغيرها من المؤثرات التي تغذي المادة الصوتية.

والمادة الصوتية في السّياق اللّغوي هي الأصوات المتميزة وما يأتلف منها وتعاقب الرنات المختلفة للحركات (أماني، ٢٠٠٢م: ٣٤). «فالشعر موسيقى تحوّلت فيها الفكرة إلى عاطفة» (سويف، د.ت: ١٧). وأمّا الموسيقى في شعر السيّد محمّد علي العدناني فقد تنوّعت بين الموسيقى الخارجية الّتي تمثّلت في الوزن والقافية والموسيقى الداخلية الّتي تمثّلت في الأصوات المجهورة والمهموسة والتكرار والتجنيس والتصدير والطباق ومراعاة النظير والإرصاد. وقد حاولنا في هذا المستوى استقراء القصيدة وتفكيكها وتأويلها واستخراج قيمها الإيقاعية والجمالية عبر الحروف والألفاظ والعبارات ضمن الموسيقى الخارجية والداخلية.

١.١ منهج البحث وأسئلته

تهدف دراستنا هذه إلى دراسة بنية القصيدة الدالية في رثاء الإمام الحسين (ع) دراسة أسلوبية وتبتني على النظرية الأسلوبية للكشف عن العناصر الداخلية للعمل الفني والتوصل إلى نتائج بحثية جديدة. فأهمية هذه الدراسة تتمّثل في التركيز على الظواهر الأسلوبية الّتي ميّزت أسلوب الشاعر من الناحية اللّغوية والفنّية لتعكس نواحي الجمال في القصيدة أو القيمة الفنّية فيها. فنحاول ضمن إطار البحث أن نجيب عن الأسئلة التالية:

١. ما هي الميزات البارزة لهذه القصيدة في المستوى الصوتي؟

٢. إلى أي مدى استطاع الشاعر أن يجعلَ ألفاظه موافقة لمعانيه؟

٣. بأيّ آلية من آليات التعبير استعان الشاعر لوصف واقعة الطّف وكم كان النجاح حليفَه في هذه المُحاولة؟

٢.١ خلفية البحث

بالنسبة إلى خلفية البحث، لم يعثر الكاتب في المواقع الإلكترونية أو المجلات العلمية المحكمة على شيء من البحوث والدراسات التي تمّ نشرها فيما يمتّ بصلة إلى تحليل المعطيات الأدبية لهذا الشاعر الذي يُعدّ من فحول الشعراء والأدباء في محافظة خوزستان.

هناك بحوث منشورة تمت بصلة إلى حقل الدراسة الأسلوبية للنّصوص الشعرية، منها ما يلي:

القصيدة العربية في موازين الدراسات اللسانية الحديثة - قصيدة أنشودة المطر للسياب. بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، قامت بإعدادها الطالبة صفية بنت زينة من جامعة ألسانيا وهران، الجمهورية الجزائرية، عام ٢٠١٣م، فجاءت الدراسة لتطبيق عدد من المعايير اللغوية للتميّز في الأداء الشعري، وهي المستويات اللغوية الأساسية الثلاثة: النحوي، والصرفي والصوتي.

أسلوبية التعبير اللّغوي في شعر سميح القاسم. شليم امحمد، رسالة الماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ٢٠١٥م-٢٠١٤م. حاول الكاتب عبر هذه الدراسة الكشف عن أهمّ السّمات الأسلوبية في قصائد الشاعر المعنونة (لا أستأذن أحدا) لتحليل الأساليب التعبيرية الّتي سلكها الشاعر لبناء خطابه الشعري ورصد الوقائع التعبيرية والمثيرات الأسلوبية التي ساهمت في خلق التفاعل بين الشاعر والمخاطب ضمن هذه المدونة الشعرية.

أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر ناصر لوحيشي قصيدة براءة وسنابل أنموذجاً. إبراهيمي راضية وسحاري مريم، رسالة الماجستير، جامعة يحيى فارس، المدية ٢٠١٥م-٢٠١٤م. حاولت الكاتبتان ضمن هذه الدراسة تبيين أهمّ السّمات التعبيرية الّتي تؤثّر في إثراء الخطاب الشعري لدى الشاعر الجزائري الحديث وما تلعب هذه الأنماط التعبيرية في إتساق الكلام وترابطه من جانبي البلاغي والدلالي.

دراسة أسلوبية في قصيدة"وردة على جبين القدس" للشاعر الفلسطيني هارون هاشم الرشيد. فائزه پسندي ومحسن سيفي وأمير حسين رسولنيا، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة قم المقدسة، السنة ١٢، العدد٢، ١٤٣٨ق. تناول الباحثون في هذه الدراسة أهمّ ملامح الأسلوبية وتأثيرها في الإبداع الشعري وتخصيب الحصيلة الشعرية التي تمثّل تجربة الشاعر الإبداعية ومدى مقدرته اللّغوية والأدبية في توظيف هذه الأساليب التعبيرية والتّقنيات البيانية.

المكون الأسلوبي في شعر محمود درويش؛ مقاربة أسلوبية سياقية في قصيدة عاشق من فلسطين. طاطة بن قرماز، جامعة حسيبة بن بوعلي، شلف، مجلة الأكاديمية للدراسات الإجتماعية والإنسانية، العدد ١٩، ٢٠١٨م. حاول الباحث ضمن الدراسة إقامة الصلات بين الأساليب التعبيرية ومدى مساهمتها في إثراء اللّغة الشعرية وترسيم السّمات العاطفية والروحية للشاعر وما ساقه مساق توظيف نمط خاص من الأنماط التعبيرية.

كتاب "النفحات العنبرية من الدوحة الغريفية" من تأليف السيّدة رائدة علي‌بور، وفي الحقيقة هذا الكتاب كان رسالة ماجستير للسيّدة علي‌بور عنوانها (السيّد محمّد علي العدناني الغريفي حياته وآثاره) وقد استطاعت الكاتبة تبيين أبعاد شخصية الشاعر الإجتماعية والثقافية ومكانته العلمية بصورة شفافة لاقت به، معبّرة عنه بما يستحق أن تدرس مؤلفاته ولتكن آثاره مشكاة وضاءة تنير الطريق للآخرين.

فلا يبعد إذا قلنا إنّ هذه الدراسة مستقلة وقائمة بذاتها وفريدة في نوعها حيث تحاول تسليط الأضواء وإضاءة ما يكمن وراء الأسطر الشعرية من مقاصد ومواقف شعرية وشعورية في شعر هذا الشاعر. فيعدّ هذا البحث الخطوة الأولى في تسليط الضوء على المنجز الشعري وكشف خباياه.

٢. نبذة عن حياة الشاعر وقصيدته الدالية

ولد الشاعر سنة ١٣٢٨ق في مدينة خرمشهر (المحمّرة)، وقد نشأ وترعرع في بيت زاخر بالعلم والأدب إذ كان والده السيّد عدنان، مرجع تقليد لتلك المنطقة. يمتاز العلاّمة العدناني بعبقرية نافذة وموهبة أدبية رفيعة فهو«عالم فاضل، مجتهد جليل، أديب متتبّع ومؤلف نبيل» (الأميني، ١٩٦٤م: ٩٢١/ ٢).

خاض السيّد محمّد علي العدناني في مجالات شتّى من ميادين العلم والمعرفة كالأصول والفقه والتاريخ والفلسفة والأدب ويُعدّ من أساتذة الفقه والأصول وله تقارير ودراسات وتعليقات في هذا المجال. أمّا في مجال الأدب فله آثار خالدة في الشعر والنثر. وأهمّ آثارة الأدبية عبارة عمّا يلي: الحقائق الجليّة في شرح الخطبة الشقشقية، مخطوط، وحمزة بن عبدالمطّلب أسداللّه ورسوله، مخطوط، وديوان الوسائل في مدح ورثاء آل البيت عليهم السلام، مطبوع، وديوان وحي الشباب، مطبوع، وديوان شهيد الإباء وهو ملحمة شعرية عن حياة سيّد الشهداء الحسين (ع) من بدء حياته حتّى استشهاده، مطبوع، وحياة المصلحين ملحمة شعرية عن حياة خاتم النبيين محمّد (ص) مخطوط، وأحسن ما سمعت، وهو مختارات شعرية من شعراء عديدة، مخطوط.

إنّ واقعة كربلاء وتأثيرها في الأدب لا يستطيع أحد أن يجد لها مثيلاً مع مرور فترة طويلة عليها، يقول محمّد جواد مغنية:

> إنّ الحسين قد مضى على إستشهاده ألف وثلاثمئة سنة أو تزيد، ومن يومه إلى يومنا هذا وأجيال من قوميات شتّى ينظمون فيه الأشعار بالفصحى وغير الفصحى. وقد تغيّرت الحياة ومرّت بالعديد من الأطوار وقضت على الكثير من العادات إلّا الإحتفال بذكرى الحسين والهتاف بآسم الحسين نثراً وشعراً (شبّر، ٢٠٠١م: ١٠).

أمّا القصيدة الدالية فهي إحدى القصائد الرثائية للشاعر من ديوانه الوسائل في مدح ورثاء آل البيت عليهم السلام الّتي تبلغ عدد أبياتها خمسة واربعين بيتاً على بحر الخفيف، ويشير الشاعر في هذه القصيدة إلى مأساة الحسين (ع) وأهل بيته في واقعة الطّف وإلى ما فعله الأمويون بالإمام الحسين (ع) بأسلوب فنّي

يفيض حبّاً لآل البيت (ع) ونقمة على الظّالمين. ومن الناحية الشكلية لم تخرج هـذه القصـيدة فـي إطارهـا العام عن نظام القصيدة العمودية من وحدة الوزن والقافية وإنّما يميّزها هو أسلوب الشاعر فـي كيفيـة التعبيـر عن المعاني والتجارب. ويعمد العدناني في رثائه لأهل البيت في هذه القصيدة إلى سـرد الوقـائع التاريخيـة ويذكر الحوادث التاريخية الّتي مرّت على الحسين من قبل الحكومـة الأمويـة بأسـلوب سـهل، بعيـداً عـن الحوشية والتّكلف. وامّا من جانب العاطفة والخيال فلا يمكن إنكار العاطفة الصادقة الّتـي أدّت إلـى إنشـاد هذه القصيدة في حقّ الإمام وأهل بيته وكذلك إستخدام الشاعر الخيال بصورة مناسبة في هذه القصيدة.

٣. المستوى الصوتي

لا ريب أنّ الصوت يخلق أثراً كبيراً على المتلقي ويثير في كيانه هيجاناً وردّة فعل تجاه مـا ورد فـي الـنّص أو القصيدة من أفكار ومواقف؛ لأنّه «مظهر الإنفعال النفسي وأنّ هذا الانفعال إنّما هو سبب في تنويع الصـوت بما يخرجه فيه مدّاً أو غنّةً أو شدّةً وبما يهيئه له من الحركات المختلفة في اضطراب وتتابعه على مقادير مناسبة لما في النفس» (الرافعي، ١٩٦١م: ١٨٤). ويشمل هذا المستوى دراسة الموسـيقى الخارجيـة المتمثّلـة فـي الوزن والقافية، والموسـيقى الداخليـة بأجزائهـا وتفاصـيلها: الأصـوات المجهـورة، والأصـوات المهمـوسـة، والتكرار، والجناس، والتصدير والطباق ومراعاة النظير والإرصاد. وهنا نبدأ بموسيقى الخارجية وننتهي بجميع أنواع الموسيقى الداخلية.

١.٣ الإيقاع الخارجي

تلعب الموسيقى الخارجية دوراً بارزاً ومحورياً في صناعة موسيقى الشعر وهي الّتي يُراد بها

> موسيقى الشعر التقليدية وحتّى تلك الحديثة المتمثّلة في قصيدة التفعيلة الّتي كانت تعتمد على جـرس الموسيقى الخارجية وعلـى تـوالى الوحـدات الموسـيقية أو النغميـة، ويـدخل فـي هـذا البـاب الأوزان العروضية التقليدية وهي الّتي بقيت لمدة طويلة في إطار إيقـاعي للشـعر ومـا يـرتبط بهـا مـن القـوافي وزحافات (الغرفي، ٢٠٠٠م: ٦).

من خلال هذا سنعمد إلى تجلية الصورة الصوتية في القصيدة الدالية عند العـدناني مـن خـلال دارسـة العناصر الصوتية المساهمة في بنائه.

١.١.٣ إيقاع الوزن

الوزن في الشعر العربي يعتبر عنصراً رئيساً ضرورياً من عناصر الشعر، وهو الّذي يختصّ بـه دون النثـر، فهـو الّذي يحرّك ساكن الوجدان عند سماع هذه الألحان، وأنّ الكلام الفعّال لابدّ أن يقترن بالوزن، وله تـأثير فـي العاطفة وكذلك يحفظ للشعر حلاوته حتّى«لا يمكن الفصل بين الوزن والشعر فالفصل بينهمـا يكـاد يشـبه

إلى حد كبير الفصل بين الشعر والعاطفة» (النعيمي، ٢٠٠٨م: ٩). فهو من الحدود الّتي تفصل بين النثر والشعر؛ «لأنّ الوزن المجرد لا يعطي لوناً بعينه من الموسيقي، فهو نغمات صوتية فارغة من المعنى» (نافع، ١٩٨٥م: ٨٦). إنّ المتأمل في هذه القصيدة يجد أنّها تمّ إنشادها على بحر الخفيف لما فيه من تجاوب مع المتلقي ليجعل الشاعر رسالة واضحة مع الآخرين. هذا الإختيار للوزن العروضي من قبل الشاعر يعدّ ميزة أسلوبية بارزة في هذه القصيدة الّتي تعمق الدلالة، وهو من البحور الأكثر مقاطع وأوسع مساحة. يقول الشاعر في مستهل هذه القصيدة:

عَيْني مَا اسْطَعَتِ بِالدُّمُوعِ فَجُودي　　لِمُصَابٍ يَهُدُّ كُلَّ جَلِيدِ
وَيكِ لَا تَبْخَلي بِدَمْعِكِ فَالْخَطْ　　بُ إي وَالْإِلَهِ الْحَمِيدِ

(العدناني، ١٤٢٦ق: ١٠٠)

كما يُشاهد في المطلع، نظم الشاعر قصيدته على البحر الخفيف، هذا البحر الّذي عادة يتكرّر في البيت الواحد (فاعلاتن مستفعلن فعلاتن فاعلاتن مستفعلن فعلاتن) ست مرّات؛ تبيّن لنا من التقطيع أنّ الأبيات تامّة لاستيفاء تفاعيلها السداسية جاء الخبن في أكثر التفاعيل بمعنى أنّ (الألف) قد سقطت من (فاعلاتن) وصارت (فعلاتن) وتحوّلت (مستفعلن) إلى (مفاعلن)، ونلاحظ أنّ الضرب والعروض جاء في أكثر الأبيات مخبون بحذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة. وبحر الخفيف يستخدم في مواضيع الحزن والعواطف والوصف وموضوع هذه القصيدة أيضا هو الرثاء والإشادة بالحسين (ع) وأهل بيته وأصحابه فعواطف الشاعر حول هذه المضامين من الدواعي الّتي دفعته أن يختار هذا البحر لتعبير عواطفه وأحاسيسه بصورة عالية ودقيقة.

٢.١.٣ إيقاع القافية

لقد أدرك العرب القيمة الموسيقية للقافية، فأوصى بعضهم بنيه قائلا: «أطلبوا الرماح فإنّها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنّها حوافر الشعر، أي عليها جريانه وأطراده، وهي مواقفه، فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته» (عياد، ١٩٧٨م: ١١٣). ستقف الدراسة على طرائق استعمال القافية في قصيدة الشاعر، وتكشف عن مدى إسهام القافية في خلق ايقاع القصيدة.

أهمّ حروف القافية هما الروي والوصل، والروي «هو الحرف الّذي تُبنى عليه القصيدة» (اليازجي، ١٩٩٩م: ١٣٩)، وحرف الوصل «هو الحرف الّذي يلي الروي متّصلا به» (المصدر نفسه: ١٣٩). أمّا في هذه القصيدة فالشاعر فضلاً عن الوزن اعتمد على القافية وجاء بالأبيات المقفّاة على النحو التّالي:

عَيْني مَا اسْطَعْتِ بِالدُّمُوع فَجُودي　　لِمُصَابٍ يَهُدُّ كُلَّ جَلِيدِ
وَيكِ لَا تَبْخَلي بِدَمْعِكِ فَالْخَطْ　　بُ إي وَالْإِلَهِ الْحَمِيدِ

فَهُـوَ خَطْـبٌ أَبْكَـى النَّبِـيَّ وَأَبْكَـى فَاطِمـاً وَالْوَصِـيَّ زَاكِـي الْجُـدودِ

(العدناني، ١٤٢٦ق: ١٠٠)

في نهاية الأبيات، نلحظ أنّ القوافي المستخدمة تُعتَبر جزءاً هامّاً من القصيدة لأنّها لم تتنـوّع فـي الشـعر والشاعر إلى جانب الوزن اعتمد على القوافي المطلقة التي تتّسق مع الطبيعة الإنشادية للشعر وتتجاوب مـع رغبة الشاعر في إيصال صوته إلى المتلقي بأكبر قدراً من الوضوح؛ وقد استفاد الشـاعر مـن الحـرف الـرويّ المتحرّك بـ(الكسرة)، فالكسرة حركة تشعر بالقوة والحسم والشدة، فضلاً عـن أنّ الكسـرة، تتميّـز بالوضـوح السمعي الزائد، فالشعر كما سبق القول: «فيض تلقائي لمشاعر قوية، والشاعر عندما تجيش نفسه بالشـعر لا يضع في اعتباره بحراً أو قافيةً، وإنّما يأتي هذا طواعية أحاسيسـه وإنفعالاتـه» (نـافع، ١٩٨٥م: ٧٤). وبـذلك تكون القافية مطلقة ولإشباع (الكسرة) حركة الحرف الرويّ يتولّد حرف (الياء) الحـرف اللـين الّـذي سُـمّي الوصل. إنّ الشاعر قد استعان بهذه الحركة التي «تتناسب للرقة والعواطف اللّينة» (أبو شريفة وقزق، ٢٠٠٨م: ٨٢)، وتكرار الكسرة قد أمكنه أن يظهر حزنه وحبّه إلى الحسين (ع). إذن، تكرار حرف (الدال) علـى الـنمط الواحد أسهم في الدلالة على الغرض والمفهوم الّذي يجري في كلّ القصيدة، والشـاعر جـاء بهـذه القـوافي مستهدفاً انسجام الجوّ الإيقاعيّ مع الجوّ الدّلالي والنفسيّ. ويتمتـع حـرف الـدال بجـرس موسـيقائي مثيـر ويحمل طاقة شعورية تتناسب مع رثائه للحسين (ع) وأهل بيته وأصحابه وقد ركّز الشاعر على استخدام هـذا الحرف لطاقاته الموحية والفاعلة. وممّا يجدر أن ننّبه عليه في هذا المقام هو أنّ صوت الدال الـذي يعـدّ مـن الأصوات المجهورة هو الأكثر استعمالاً عند معظم الشعراء العربية ممـن درسـت أشـعارهم قـديماً وحـديثاً (الطرابلسي، ١٩٨١م: ٤٦).

١.٢.١.٣ مظاهر القافية في القصيدة

ويتجلّى أول مظهر من مظاهر القافية في شعر الشاعر فيما يسمّى بـ(التضمين) وهو «أن تتعلّق القافية أو لفظة ممّا قبلها بما بعدها فلا يتمّ معنى البيـت الأول إلاّ بالـذي بعـده» (القيروانـي، ١٩٨١م: ١٧١)، ومـن خـلال استقراء شواهد التضمين في قصيدة الشاعر يتجلّى ذلك في قوله:

أَيْنَ عَنّي سُـيُوفُ هَاشِـم وَلّـتْ أَيْنَ عَنّي رَهْطِي وَأَيْنَ عَدِيـدِي
أَيْنَ ذُوالْبَأْسِ حَمْزَةٌ أَيْـنَ عَمّـي جَعْفَرُ الْخَيْرِ ذُو الْجَنَانِ الشَّدِيدِ
لِيَرُونِي بَيْنَ الْعِدَا لَيْسَ لي مِـنْ كَافِـلٍ غَيْـرَ مُـذْنِفٍ مَجْهُـودِ

(العدناني، ١٤٢٦ق: ١٠٠)

يلاحظ أنّ الترابط في هذه الأبيات ماثل في قوله (أين عنّي في البيـت الأول) وبـين (ليرونـي فـي البيـت الثالث) فنَفسُ الشاعر من حيث المعنى لا يكتمل إلاّ بقراءة متتابعة للأبيات الثلاثة، وتتجلّى فاعلية التضمين

في تمكين الشاعر من اللّجوء إلى التفصيلات، يبدو أنّ سرد أحداث يوم عاشوراء قد استدعى أن يكون بناء هذه الأبيات أقرب إلى بناء القصصي، وهو ما جعل الشاعر يهدم وحدة البيت ويتجاوز حدود القافية الّتي تمثّل الخاتمة الصوتية والدلالية في البيت حتّى يتمكّن من إتمام المعنى وإكمال الفكرة، محققاً بذلك نوعاً من التلاحم والترابط في الأبيات السابقة، فلا يمكن أن ينتزع بيت من سياقه؛ لأنّه حلقة في النّص تربط ما قبله بما بعده، ولذلك فإن موقع التضمين يحسن إذا «كان الشعر قصصياً آخذاً بعضه برقاب بعض» (الطيب، ١٩٧٠م: ٥١).

أما المظهر الثاني فيتمثّل في ظاهرة إيقاعية تسمّى لزوم ما لا يلزم، وفيها يلتزم الشاعر «قبل حرف الروي حرفاً مخصوصاً أو حركة من الحركات قبل حرف الروي أيضاً وقد يلتزم الشاعر بالحرف والحركة معاً» (العلوي اليمني، د.ت: ٢٩٧ / ٢). وقد لاحظت الدراسة أن الشاعر يلزم في قواف بعينها ما لا يلزم رغبة في تكثيف موسيقي القافية، ومن ذلك قوله:

لَمْ يَجِدْ غَيْرَ كَرْبَلَاءَ مَقَرّاً وَهيَ أَرْضُ الْبَلَاءِ وَالتَّنْكِيدِ
اَلْجَأَتْهُ لَهَا أُمَيّةُ وَانْثَالَتْ عَلَيْهِ بِجَيْشِهَا الْمَعْدُودِ
جَحْفٌ طَبّقَ الْقَضَاءُ وَمَاجَتْ تَحْتَهُ الْأَرْضُ لَيْسَ بِالْمَحْدُودِ

(العدناني، ١٤٢٦ق: ١٠٠)

ففي البيتين الأخيرين نلاحظ الشاعر قد التزم قبل حرف الروي والردف حرفاً مخصوصاً وهو الدال وحركة قصيرة وهي الضمة، رغبة منه في إثراء إيقاع قافيتهما بعناصر موسيقية تكثف النغم وتزيد من حجمه من خلال تكرار أصوات أخرى غير صوت الروي المردوف بالدال، فالقوافي إذا جاءت غير متكلفة فإنها تلتحم مع غيرها في أداء المعنى والإفصاح عن الدلالة.

أما المظهر الثالث من مظاهر القافية فيتجلّى في (الإيطاء): وهو عند علماء القافية «أن يتكرر لفظ القافية ومعناها واحد» (القيرواني، ١٩٨١م: ١٦٩)، أي إنّ كلمة القافية تتكرر بلفظها ومعناها في قصيدة واحدة من غير فاصل يُعتد به كسبعة أبيات، وبالتأمل في القصيدة وجدنا الإيطاء مرّة واحدة ومن شواهد ما ورد، ذلك قوله:

عَيْني مَا اسْطَعْتِ بِالدُّمُوعِ فَجُودي لِمُصَابٍ يَهُدُّ كُلَّ جَلِيدِ
وَيْكِ لَا تَبْخَلي بِدَمْعِكِ فَالْخَطْ بُ إِي وَالْإِلَهِ الْحَمِيدِ
هَوَ شَهْرُ أُبِيدَ آلُ رَسُولِ اللّهِ فيهِ بِسَيْفِ بَاغٍ عنيدِ

(العدناني، ١٤٢٦ق: ١٠٠)

إلى أن يقول:

قَدْ قَتَلْتُمْ أَخي وَخَيْرَةَ أَهْلي وَذَهَبْتُمْ بِطَارِفي وَتَلِيدي

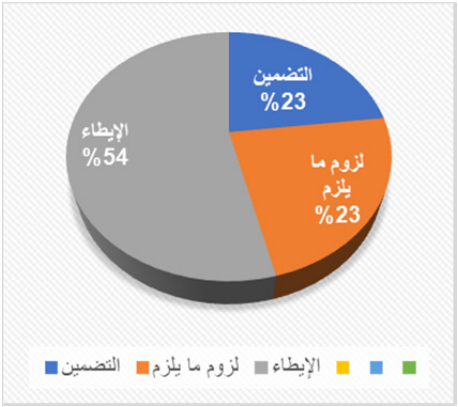
(العدناني، ١٤٢٦ق: ١٠٠)

إلى أن يصل إلى بيت ٣٠من القصيدة قائلا:

فَلَئِنْ خَرَّ لِلثَّرَى فَلَكُمْ خَرَّ بِمَاضِيه كُلَّ قَرْمٍ عَنِيدِ

(المصدر نفسه: ١٠٠)

فالإيطاء في الأبيات السابقة يتجلّى في كلمة (عنيد) الّتي جاءت في نهاية البيت الثالث ثمَّ تكررت بلفظها ومعناها في نهاية البيت الثلاثين، وقد فصل بين كلا اللفظين سبعة وعشرين بيتاً وهو لم يتعارض مع حد العروضين المقنن بمرور سبعة أبيات فأكثر، لأنّهم يقرون بأنّه «إذا قرب الإيطاء كان أقبح، وإذا تباعد كان أحسن» (التبريزي، د.ت: ١٦٣). وفي الرسم البياني التالي تتبيّن نسبة مظاهر القافية:



٢.٣ الإيقاع الداخلي

إذا كان الإيقاع الخارجي هو كلّ ما يتّصل بالأوزان الشعرية وتفعيلاتها المتنوعة، فإنّ الإيقاع الداخلي هو ذاك الإيقاع الذي يسيطر على الصياغة الداخلية للخطاب الشعري، والذي يقوم أساساً على إنسجام القيم الصوتية الباطنية. وفيما يأتي ستقف الدراسة على مظاهر الإيقاع الداخلي من حيث هي ظواهر إيقاعية لها دورها الوظائفي المميّز عن موسيقي الإيقاع الخارجي، ومن أبرز مظاهر الإيقاع الداخلي:

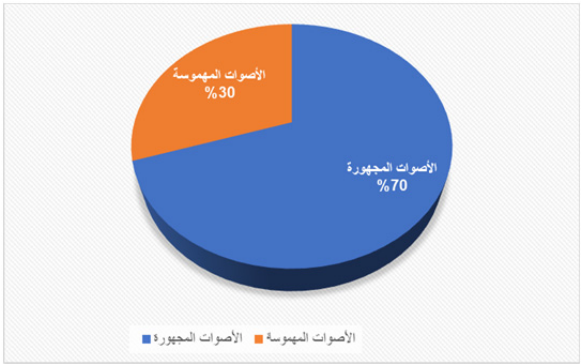
١.٢.٣ الأصوات المجهورة والمهموسة

قسّم علماء اللّغة الأصوات إلى المجهورة والمهموسة بحسب وضع الوترين الصوتين. ويمكن إدراكهما عند النطق «الصوت المجهور تنقبض فتحة الزمار ويقترب الوتران الصوتيان أحدهما من الآخر فتضيق هذه

الفتحة ولكنّها تسمح بمرور النفس الّذي يندفع فيها فيهتزّ الوتران الصوتيان» (طحان، ١٩٧٢م: ٥١)، والصوت المهموس هو الصوت الّذي لا يهتزّ عند النطق بالوتران الصوتيان في النتوء الصوتي الحنجريّ» (حسّان، ١٩٩٨م: ٥٥).

الأصوات المجهورة هي: «الف/ ب/ ج/ د/ ذ/ ر/ ز/ ض/ ظ/ ع/ لا/ ل/ م/ ن/ و/ ي» (بشر، ١٩٨٦م: ١٠١). والأصوات المهموسة هي: «ء/ ت/ ل/ س/ ش/ ص/ ط/ ف/ ق/ ك/ ف» (المصدر نفسه: ١٠٤). ونسبة حروف المجهورة في القصيدة: الف (٢٣٤)، ب (٨٦)، ج (٣١)، د (١٠٣)، ذ (٧)، ر (٦٩)، ز (١٨)، ض (١٧)، ظ (٣)، ع (٣٨)، غ (١٦)، ل (١٧٣)، م (٨١)، ن (٤٥).ونسبة حروف المهموسة في القصيدة هي: ء (٥)، ت (٥١)، ث (١٢)، ح (٣٢)، خ (١٧)، س (٣٢)، ش (١٤)، ص (٧)، ط (٢١)، ف (٤٧)، ق (٣٦)، ك (٣٤)، ه (٥٦).

وعلى هذا نشهد أنّ الشاعر اعتمد على الأصوات المجهورة أكثر بالنسبة للأصوات المهموسة، كما أنّ الأصوات المجهورة تكررت ٩٢١ مرة والأصوات المهموسة ٤١٣مرة. وكيفية هذا الإستخدام دليل على أنّ الشاعر عندما يتذكّر ما حلّ بالحسين (ع) وأهل بيته وأصحابه، يهتزّ كيانه فينفعل عند ذلك، فتأتيه الصراعات النفسية المليئة بالإنفعالات والأحزان. وظّف الشاعر هذه الأصوات في موقف يعبّر فيه عن تلك المواقف الشعرية والشعورية ليمثّل عبرها تلك التجربة الذاتية الّتي تعتصر نفسه وتثير خلجاته الروحية، فلم يجد للتعبير عنها سوى هذه الأحرف المجهورة لتوصيل الرسالة والغرض إلى المتلقي ليساهمه في الآلام والأوجاع، ومن ثمّ اتخذها متنفّساً يخفّف من آلامه وأحزانه، فجاءت هذه الأحرف مفعمة بالمرارة والحرقة الروحية. وفي الرسم البياني التالي تتبيّن هذه النسبة:



هكذا لا تكون القيمة الفنيّة للأصوات منحصرة في تلك المتعة الصّوتية أو الحسيّة الّتي يجدها المتلقّي مستمعاً أو قارئاً أو مردّداً، بل في إثارة المنطوق على اعتباره معنى يثير بسهولة المرجع الخفي وراءه، ولا يعتبر هذا المنطوق تراكماً غير مفهوم من الأصوات أو الحروف، بل يعتبر وحده معنى يلائم طبيعة الفكرة أو الصورة

أو العاطفة الّتي يعبّر عنها الكاتب من خلال دفقته الشعرية، متجانسة مع بقية البناء الفني للنصّ (عابد ٢٠١٢م: ١٥٨).

٢.٢.٣ التكرار

بالرغم من أنّ التكرار يعتبر أسلوباً تعبيرياً، أُتخذ منذ القديم كوسيلة في إبداع الشعر وسائر الخطب؛ إلّا أنّه أصبح في العصر الحديث ملمحاً أسلوبياً منظّماً يتخذه المبدع كوسيلة لغوية لتأكيد المعنى وتقريره في النفوس (الملائكة، ١٩٦٧م: ٢٣٠). إنّ استقراء الشعر الوجداني يكشف عن حضور التكرار وتنوع مظاهره على النحو التالي:

١.٢.٢.٣ تكرار الصوت

تتكرر بعض الأصوات في البيت الواحد بما ينسجم مع الحالة الشعورية الّتي يعيشها الشاعر والمعنى الذي يهدف إلى إبرازه، ومن ذلك قوله:

أَيْنَ عَنّي سُيُوفُ هَاشِمٍ وَلّتْ أَيْنَ عَنّي رَهْطي وَأَيْنَ عَدِيدي
أَيْنَ ذُوالْبَأْسِ حَمْزَةٌ أَيْنَ عَمّي جَعْفَرُ الْخَيْرِ ذُو الْجَنَانِ الشَّدِيدِ
لِيَرُوني بَيْنَ الْعِدَا لَيْسَ لي مِنْ كَافِلٍ غَيْرُ مُدْنِفٍ مَجْهُودِ

(العدناني، ١٤٢٦ق: ١٠٠)

شكل صوت النون في الأبيات السابقة ظاهرة لافتة النظر سواء أكان حرفاً من بنية الكلمة أم ناشئاً من ظاهرة التنوين التي تلحق الكلمة، و(النون) حرف أنفي يتمّ النطق به عن طريق إتّصال اللسان باللثة إتّصالاً محكماً يمنع مرور الهواء وتخفيض الطبق اللين ليسمح بمرور الهواء من تجويف الأنف (عمر، ١٩٩٩م: ٣١٦)، و(النون)، له طاقات نغمية عالية، فعلماء الأصوات يصفونه بأنّه صوت أغنٌّ لا تنفك عنه الغنة (الحمد، ٢٠٠٢م: ١٢٩)، كما يصفونه باللذاقة الّتي هي الخفّة والسلاسة على اللسان (عيد، د.ت: ١٠)، وإنّ تكرار هذا الصوت بتلك النسبة في هذه القصيدة قصد به الشاعر إلى التعبير عن مذهبه، متغنياً بأحاسيسه ومشاعره الصادقة النابعة من عاطفته الجيّاشة اتجاه الحسين (ع) يعبّر فيه عن احساس رقيق يشعر به من أحسّ بعاطفة الحزن حقاً. وهكذا فإنّ «لبعض الأصوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدقّ حالاته» (العبد، ١٩٨٨م: ١٤).

٣.٢.٢.٢ تكرار الكلمة والجملة

تكرار الكلمة من أسهل أنواع التكرار وأبسطها إذا تمّ استخدامها في موضعه، فالكلمة المكررة يجب أن لا تكون لملء الفراغ في الوزن، وإنّما لغاية دلالية يسهم الإيقاع في إنتاجها. ومن أمثلة التكرار في القصيدة:

هُوَ شَهْرٌ أُبِيدَ آلُ رَسُولُ اللّهِ فيهِ بِسَيْفٍ بَاغٍ عَنِيدِ
هُوَ شَهْرٌ فيهِ عَقَائِلُ طه أَصْبَحَتْ مَغْنَماً لِأَهْلِ الْجُحُودِ
هُوَ شَهْرٌ أَضْحَى الْحُسَيْنُ وَحِيداً فيهِ لَهْفي عَلَى الْإِمَامِ الْوَحِيدِ

(العدناني، ١٤٢٦ق: ١٠٠)

قد شكّل الضمير المنفصل مفتاحاً لعدة أبيات شعرية في بدايتها، والشاعر هنا كرّر لفظ «هو» والقصد منه هو تأكيده إيجاباً وحبّاً، ونستطيع القول أنّ التكرار الّذي جاء في هذه الأبيات هو تكرار بياني إمتدّ ليشمل ثلاثة أبيات متتاليين، والغرض العام منه هو إثارة المتلقّي وتوجيه ذهنه نحو الصورة المستحضرة، لخلق ما يسمّى لحظة التكثيف الشعوري؛ أو لحظة التوافق الشعوري بين المبدع والمتلقّي، في بداية أبيات القصيدة، حيث يشعل هذا التكرار شعور المخاطب إذا كان خافتاً ويوقظ عاطفته إذا كانت غافية وهذا ما لمسناه في تكرار لفظة «هو» الّذي تمّ بشكل عمودي بحيث تردّد ليكون نقطة الثقل الّذي ينطلق منها المعنى فيغطّي إمتداد البيت، ثم تتواصل الدلالة إعتماداً على هذه الركيزة التعبيرية وهكذا استطاع الشاعر أن يوظف التكرار ليشكّل في قصيدته إيقاعاً موسيقياً، قادراً على نقل التجربة الشعورية بجعل الكلمة المكررة، المفتاح الأساسي للولوج إلى عالم النّص الداخلي. فالشاعر تبعاً لذلك قد اختار الأسلوب الذي يوافق موقفه، وينسجم معه، لنقل إحساسه عبر مؤشرات، تنبئ بحدث محدد وموقف معين. وبما أنّ القصيدة هي قصيدة بكائية، فقد كان للبكاء أكثر حضوراً، فحاول الشاعر أن يجعل هذا التكرار أداة جمالية تخدم الموضوع الشعري، حيث تكشف عن التّأكيد على حالة الأسى الّذي لا يفارقه أبداً. فتكرار كلمة "هو" جاء ليعبّر عن استمرارية الحالة النفسية المتأزمة لدى الشاعر، وليؤكد على مشاعر الألم والأسى عن استشهاد الحسين (ع) وأهل بيته وأصحابه. وبإمكاننا أن نقول إنّه يكرر هذه اللفظة ليوحي للقارىء عن مصيبة عظيمة.

٣.٢.٣ التجنيس

يعتبر الجناس من الوسائل الأسلوبية الفاعلة في الخطاب الشعري، وهو كما عرّفه البلاغيون «هو أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منها صاحبتها في تأليف حروفها» (العسكري، ١٩٨٩م: ٣٩٣/٢). إنّ ما يهمنا من التجنيس في مقامنا هذا هو الكشف عن فاعليته الإيقاعية ووظائفه الدلالية في شعر الشاعر وركّزت الدراسة على دور التجنيس في إثراء الإيقاع في النّص الشعري ووظيفته في تشكيل الدلالة.

لا تقتصر فاعلية التجنيس على ما يقوم به من دور إيقاعي يخصب موسيقي الشعر ويثري ترددها النغمي، ولكنّه يمتدّ ليسهم بدور وظيفي في البناء الفنّي للنّص الشعري وتشكيل الدلالة وإنتاجها، ومن الوظائف الّتي يؤديها التجنيس في القصيدة يمكن أن نسجّل ما يأتي:

١. التقارب:

التقارب بين مدلولي اللفظين المتجانسين عن طريق التشابه الصوتي، ومثل ذلك قوله:

مَا هَوَى ٱبْنُ النَّبِي فَوْقَ الثَّرَى غَرْ ثَانَ صَادِي الْحَشَا بِجُهْدٍ جَهِيدِ

(العدناني، ١٤٢٦ق: ١٠٠)

فقد أدّى التقارب الصوتي الحاصل بين اللفظين (الجهد والجهيد) في عجز البيت إلى تقاربهما في الدلالة على وجود قدر من الإختلاف يحقّق مفهوم الجناس الإصطلاحي، فاللفظان (الجهد والجهيد) يتشابهان دلالياً مثلما يتشابهان صوتياً، أي إنّ التقارب بين الكلمتين في المبنى قد أدّى إلى تقاربهما في المعنى.

٢. التكامل:

والمراد من التكامل على أنّ التجنيس يقوم بوظيفة تتمثّل في تكامل الدلالة وإتمام المعنى بالمجانسة، ومثل ذلك قوله:

حَيْثُ أَرْخَى إِلَيْكَ مِنْهُ عِنَاناً فيهِ قَدْ ذَلَّ سيدٌ لِمَسُودِ

(المصدر نفسه: ١٠٠)

فقد أسهم اللفظان المتجانسان في عجز البيت السابق (سيّدٌ والمسود) في تكامل الدلالة وإتمام المعنى بالمجانسة، وذلك من خلال التكامل الحاصل بين اللفظين، مع أنّ اللفظين يختلفان فيما بينهما في دلالتيهما المعجمية إلّا أنّ التشابه الصوتي قد حقّق فيما بينهما شيئا من التكامل الدلالي، كما أدّى التجنيس من جهة أخرى إلى تكثيف إيقاعية البيت وإثراء موسيقيته.

٤.٢.٣ الطباق

يعدّ الطباق في خطاب الشاعر من أكثر المظاهر الإيقاعية الّتي شكّل حضوراً مكثفاً وكان له أثرٌ واضحٌ على الموسيقى الداخلية في النّص، وهو ظاهرة عند الشعراء ساعدتهم في إيراد الحالة الّتي يعبرون عنها، ويعني الطباق في اللغة التساوي، والموافقة، والإتفاق، يقول إبن منظور: «طابقَه مطابقةً وطباقاً وتَطابقَ الشيئان تساويا والمطابقة الموافَقة، والتّطابُق الإتفاق وطابْقت بين الشيئين إذا جعلتهما على حذو واحد وأَلزقتهما» (إبن منظور، مادة طبق)، ويدل كذلك على التقارب الموشك على التطابق يقول ابن فارس: «فأمّا المطابقة فمشى

المقيد، وذلك أنّ رجليه تقعان متقاربتين كأنّهما متطابقتين» (إبن فارس، ١٩٧٩م: ٤٤٠ /٣)، وأمّا في الإصطلاح فهو «الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة» (القزويني، ١٩٧١م: ٣٨٤). إستخدم العدناني الطباق في قصيدته مرّة واحدة فقط، وحاول الشاعر من خلالها إحداث المقاربة الفكرية ما بين الصور الشعرية والمعنى. ومن أمثلة الطباق في القصيدة قوله ذلك:

قَدْ قَتَلْتُمْ أَخي وَخَيْرَةَ أَهْلي وَذَهَبْتُمْ بِطَارِفي وَتَلِيدي

(العدناني، ١٤٢٦ق: ١٠٠)

حدث في عجز البيت طباق الإيجاب بين (الطارف والتليد)، وهذا الطباق قد أدّى إلى إتّساق العبارات وترابطها، وكان لهذا الطباق أثراً في إحداث جرس موسيقي من خلال إنسجام الألفاظ وتناغمها في تركيب النّص الّذي يعدّ من أهم وسائل اللّغة لنقل الإحساس بالمعنى والفكرة والموقف. وقد لعب الطباق دوراً أساسياً في نقل إنفعالات الشاعر وأحاسيسه، كما كان له دورٌ واضحٌ في إضفاء نغم موسيقي جميل للنّص.

٥.٢.٣ مراعاة النظير

ترتكز مراعاة النظير على إيجاد نوع من المناسبة بين طرفين في البيت الشعري، وقد تعدّدت مصطلاحات البلاغيين فيه، يقول الصامل: «وأكثر عدد من المصطلحات للنوع الواحد وقفت عليه لما يُعرف بمراعاة النظير، وهو الكلام الذي يُجمع فيه بين أمرٍ وما يناسبه بغير التضاد، والمصطلحات المذكورة لهذا النوع هي: (مراعاةالنظير)، (التوفيق)، (التوافق)، (التناسب) (التآلف)، (الإئتلاف)، (المؤاخاة)» (الصامل، ١٤٢٥ق: ٤٦٠)، فأمّا إئتلاف اللّفظ مع المعنى، فنصّ عليه قدامة، ويكون عنده بالمساواة، والإرداف، والتمثيل، وبين دلالته المدني بقوله: «هذا النوع عبارة عن أن تكون ألفاظُ الكلام ملائمةً للمعنى المراد منه، فإن كان فخماً كانت ألفاظُه مفخمةً، أو غريباً فغريبة، أو متداولاً فمتداولة، أو متوسطاً بين الغرابة والإستعمال فكذلك» (ابن معصوم، ١٩٦٩م: ٢١٧ /٦). إستخدم الشاعر هذا الأسلوب الّذي يقوم على الإنسجام والتوافق في المعاني، ولا يخفى أنّه يمنح القصيدة إيقاعاً معنوياً؛ إذ «الإنسجام هو الوقع في النفوس، والتأثير الجميل في القلوب، ممّا يحدث طرباً وخفة وميلاً ورغبة في ذات المتلقي» (الحسين، ١٩٩٧م: ١١٤). تتجلّى براعة العدناني الإبداعية، وتملكه أداته التصويرية حينما يصوّر لنا واقعة الطّف بصور متحركة، فهو عند تصويرها يزخر كلامه باللّوعة والأسى ممتزج بالعبارات الساخنة معرباً عن أشجانه وتفجعه لمآسي أهل البيت (ع) ومعبّراً عن مشاعره الصادقة ومدى وفائه إليهم. وهذه السمة الأسلوبية تشكّل حضوراً لافتاً في قصيدته، وقد عبّر من خلالها عن أفكاره ورؤاه وأحاسيسه بألفاظ رصينة ومفهومة في مجملها خالية من الغموض لا نرى فيها غرابةً وتعقيداً. ومن ذلك قوله:

عَيْني مَا اسْطَعْتِ بِالدُّمُوعِ فَجُودي لِمُصَابٍ يَهُدُّ كُلَّ جَلِيدِ

وَيكِ لَا تَبْخَلِي بِدَمْعِكِ فَالْخَطْ ... بُ جَلِيلٌ إِي وَالْإِلٰهِ الْحَمِيدِ
فَهُوَ خَطْبٌ أَبْكَى النَّبِيَّ وَأَبْكَى ... فَاطِماً وَالْوَصِيَّ زَاكِي الْجُدُودِ
وَهُوَ خَطْبٌ أَبْكَى الْمَلَائِكَ شَجْواً ... وَبَكَاهُ عَرْشُ الْإِلٰهِ الْمَجِيدِ
فَابْكِي يَا عَيْنُ فَالْمُحَرَّمُ وَافَى ... بِثِيابٍ مِنَ الْمَصَائِبِ سُودِ
هُوَ شَهْرٌ أُبِيدَ آلَ رَسُولِ اللّٰهِ ... فِيهِ بِسَيْفٍ بَاغٍ عَنِيدِ

(العدناني، ١٤٢٦ق: ١٠٠)

إنّ مراعاة النظير ميزة إستغلّها العدناني خلال أبيات قصيدته فقد عمد الشاعر إلى الجمع بين الدمع والمصاب والخطب والبكاء والمصائب السود والسيف الباغ العنيد وهي كلّها من عناصر الأساسية لفنّ الرثاء والشاعر باستخدام هذه الظاهرة ومحاولة في خلق الصلة بين الكلمات جعل أبيات قصيدته هذه أكثر إنسجاماً مع المضمون الّذي يحمله وهو الرثاء، فجاء بمفردات وألفاظ كلّها مرتبطة ببعضها ومتلائمة معاً. من جهة أخرى تضمّنت موسيقية تصويرية وسمعية مصاحبة للمواقف الإنفعالية الّتي يعبّر عنها الشاعر إتجاه واقعة الطّف فأحسن الشاعر في إستخدام عناصر هذا الفن باثّاً فيها الحركة والنشاط مستخدماً موسيقة الألفاظ التي تتناسب المعاني الرثائية الّتي جاء بها. كما أحدث الشاعر نوعاً من التوازي بهذا الإستخدام، فعندما هيمن التوازي على القصيدة، تحقق التعادل والتوازي والتناسب في المواضع، وبالتالي إبداع حركة إيقاعية، ورنين موسيقيّ نغميّ نتيجة لتماثل قرائنه في الصيغ الصرفيّة والعروضيّة وفي الحركات والسكنات.

٦.٢.٣ الإرصاد

يعدّ فنّ الإرصاد من الأساليب البلاغية الّتي برزت في هذه القصيدة، وكان لها حضور قوي وفعّال في أداء تجربتة الشعرية في إيقاع موسيقي جذاب يدهش المتلقي ويجعله يدخل محراب الشاعر ليتعرّف على دلالات هذا الفنّ في شعره. والإرصاد لغة الإعداد، ويرتبط ذلك بتعريفه الإصطلاحي، وهو أن يُوجد في الكلام الّذي قبل القافية ما يدلّ السامع عليها، أو على العجز كلّه إذا كان عارفا بالروي، قال ابن الأثير وهو: «أن يبني الشاعر البيت من شعره على قافية قد أرصدها له أي أعدّها في نفسه فإذا أنشد صدر البيت عِرف ما يأتي به في قافيته» (إبن الأثير، ١٩٦٢م: ٢٠٦ /٣). وبالنظر إلى فنّ الإرصاد نجده يحقق إيقاعياً موسيقياً عالياً يتنوّع بتنوّع مصادره، والّتي يتقدّمها التكرار الّذي يحقّق موسيقي محببة للنفس، حتّى إنّنا نجد بعض البلاغيين يسمّيه بالتكرار النغمي كصاحب المرشد لفهم أشعار العرب حيث يقول: «والنوع البديعي الّذي يسمّيه قدامة بالتوشيح وتابعه على ذلك أبو هلال يدخل تحت صنف التكرار النغمي» (الطيب، ١٩٧٠م: ٧١ /٢). وبالرغم من أنّ هذا الصنيع من قبل العدناني، يقصر الدور الوظيفي للإرصاد أو التوشيح على الإيقاع الموسيقي

المنغم إلّا أنّه يؤكّد قيمة هذا الفنّ في تحقيق الغاية الموسيقية المنشودة فـي أغلـب صـوره الّتـي يقـوم علـى التكرار، ونلمس هذه الوظيفة الإيقاعية الّتي يحققها الإرصاد القائم على التكرار في القصيدة في قوله:

فَتَرَاهُمْ مِثْلَ الْأَسُودِ وَهَيْهَاتَ عَانَقُوا تَـرَى مِثْـلَ عَـزْمِهِمْ فِـي الْأَسُـودِ
الْبِـيضِ فِـي الْكَرِيهَـةِ وَالسُّـمرَ اِبْتِهَاجـاً بِهَـا عِنَـاقَ الْغِيـدِ

(العدناني، ١٤٢٦ق: ١٠٠)

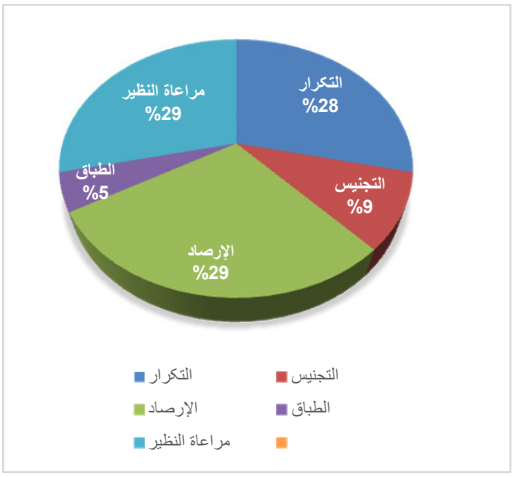
يستطيع المتلقي أن ينطق بقافية البيتين من خلال إعتماده على السّياق السّابق، وقد كان دليل القافية فـي هذا السّياق لفظياً حيث تكرّر فى البيت الأول (الأسود، ترى)، فقد حقق التكرار إيقاعياً موسيقياً عالياً نابعاً من تكرار لفظين بين شطري البيت الأول. وإذا نظرنا إلى البيت الثاني فإنّنا نجد الإرصاد قد بُني أيضا على الـرابط اللّفظي بين (عانقوا) في الشطر الأول، و(عناق) في الشطر الثاني ممّا حقق إيقاعـاً موسـيقياً محببـاً للـنّفس، ويتضافر هذا الإيقاع النّاجم من التكرار مع الإيقاع الموسيقي النّاجم من الجناس بين قوله (الأسود، الأسود)، فينتج من ذلك نغمة موسيقية متنوّعة تجمع بين (التكرار اللّفظي، الإرصاد، رد الصدر إلى العجز، الجنـاس) تقوم هذه النغمة الموسيقية على التناسب بين الألفاظ في الصورة كلّها أو بعضها ممّا يجذب المتلقـي الّـذي يأنس بالنّص ويغتبط به. ونجد العدناني بإحساسه الموسيقي العالى يصيغ الإرصاد عبر بنية متوازيـة تركيبيـاً، فيحقق ما ينشده من تأكيد دلالي وإيقاع موسيقي محبّب تعجب به النفس، وتميل إليه القلوب كما في قوله:

يَا يَزِيدُ الْخَنَا لَسَوْفَ تَرَى الْخِزْيَ وَتَشْـقَى غَـداً شِـقَاءَ ثَمُـودِ
إِنَّ دَهْـراً وُليـتَ فيـهِ لَـدَهْرٌ قَـدْ تَـوَلَّى بِحَظِّـهِ الْمَنْكُـودِ
حَيْـثُ أَرْخَـى إِلَيْـكَ مِنْـه عِنَانـاً فيـهِ قَـدْ ذَلَّ سِـيدٌ لَمَسُـودِ

(العدناني، ١٤٢٦ق: ١٠٠)

فالمتلقي يستطيع أن يصل إلى القافية من خلال السّياق الدلالي السابق المبني على بنية التـرادف، وقـد استطاعت هذه البنية أن تحقق وضوح الدلالة وتأكيدها في ذهن المتلقي، كما أنّها توحي بالنهاية الحتمية هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى «فإنّ تكرار البناء ليس هو المظهر الوحيد من مظاهر التوازي، إنّما يقوم أيضا على تكرار الفكرة الّذي يوفر إنشاداً إيقاعياً أو يخلق أسلوباً غنائياً» (ثامر، ١٩٨٧م: ٢١٧)، ويظهر ذلك في تركيـب الشاعر: شقاء ثمود، بحظه المنكود، سيدٌ لمسود، ونضيف إلى ما سبق موهبة الشـاعر الفطريـة وبراعتـه فـي اختيار الحروف وتكرارها في قوله (شقاء ثمود، بحظه المنكود، سيدٌ لمسود) فتكرار الدال يزيـد مـن الإيقـاع الموسيقي النّاجم من تكرار النسق، كما أنّه يضيف بعداً دلالياً حيث يوحي تكرار حرف الدال بتكرار التخـبط والمحاولات المتكررة للنجاة ممّا هو في يزيد بن معاوية ولكن دون فائدة، وكذلك النون الساكنة الناتجة من التنوين في قوله «غداً، دهراً، دهرٌ، عناناً، سيدٌ» ممّا يحققان نغماً موسيقياً يزيد مـن إيقـاع الأبيـات وحسـنها

«فالتنوين والنون يصاحبان الغنّة، وهي نغم شجي تعشقه الأذن وتلذّه النفس، ولذلك يكثر دخوله في تركيب مفردات اللّغة تطريباً وتشجيةً» (السيّد، ١٩٨٦م: ١٥). وبذلك نستطيع أن نقول أنّ الشاعر قد برع في نسج الأبيات من إيقاعات متعددة ومتنوعة تجذب الأذن، وتبهر المتلقي بإيقاعها الرّنان المنغم. وتندرج نسبة التكرار، والتجنيس والتصدير والطباق ومراعاة النظير والإرصاد في القصيدة في الرسم البياني التالي تتبيّن هذه النسبة:



٤. النتائج

توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

- إنّ البحر المستعمل في القصيدة الدالية هو (الخفيف)؛ لما فيه من رحابة موسيقية متدفّقة تتناسب مع الطبيعة الإنشادية للشعر الوجداني، وتساعد على الإسترسال وطول العبارة، فالشاعر الوجداني يجد نفسه مع الأوزان الطويلة ذات الإتّساع الإيقاعي يتحرّك بشكل مريح، فيعرض أفكاره، ويعبّر عن نفسه، فالشاعر يستطيع أن يخرج من البحر الواحد أنغاماً موسيقية مختلفة تتنوّع بتنوّع عواطفه وأحاسيسه.
- للقافية في الشعر الوجداني مظاهر عامة منها، (التضمين) الّذي يعدّ مظهراً من مظاهر الفرق بين ممارسة الناقد وإبداع الشاعر، فإنّ إصرار الشعراء على إستخدام هذا الأسلوب في قصائدهم والإكثار منه يظهر أنّهم أدركوا أهمية التضمين في تماسك الأبيات وتلاحمها.

- إنّ الشاعر الوجداني يلزم بقوافٍ بعينها ما لا يلزم، رغبة منه في تكثيف الموسيقى، واثراء الإيقاع وإبراز النغم الآسر لانتباه المتلقي؛ لكي يصغي إلى صوته، ويتفاعل مع ما يبثه ما في ثنايا السطور وبين أنغامها.
- إنّ الإيقاع الداخلي في الشعر الوجداني يتجلّى في جملة من البنى الإيقاعية أهمّها (الأصوات المجهورة والمهموسة، التكرار، التجنيس، الطباق، مراعاة النظير والإرصاد) وقد جاءت هذه الألوان الإيقاعية في أشكال مختلفة وصور متنوعة، وأسهمت بشكل متفاوت في تكثيف الإيقاع وتخصيب الموسيقى وتشكيل الدلالة وإنتاجها بالنظر إلى ما فيها من طرافة وحسن.
- وأمّا بالنسبة إلى حرف الروي، فقد شكلّت الأصوات المجهورة حضوراً مسيطراً، فيما تضاءلت نسبة الأصوات المهموسة، لتثير عاطفة الإجلال وترفد النّص بإمتداد صوتي يناسب غرض القصيدة أي الرثاء. وقد ركّز الشاعر على الأصوات المجهورة حيث أنّ مقام الإمام الحسين (ع) ورثائه في هذه القصيدة يتطلب التركيز على أصوات شديدة تحمل معها رنّات إيقاعيّة قادرة على جذب المتلقي.
- تجلّى لنا أنّ التكرار منح البيت الشعري كثافة ايقاعية وثراء دلالياً، وقد وهب القصيدة نوعاً من التماسك والترابط بين أجزائها، وقد أجاد الشاعر توظيفه حتّى أصبح بحقّ محسناً أضافياً للجانب الصوتي دون أن يخلو من قيمة دلالية.
- تبيّن لنا أنّ الشاعر كان واعياً لأهمية الجناس في أسلوبه ونتاجه الشعري، ممّا أضفى جمالاً موسيقياً في شعره من جهة، ومن جهة أخرى شدّ المتلقي عبر التّنويع بين هذه الأساليب.
- تبيّن لنا أنّ الطباق سمة وخصيصة أسلوبية فاعلة إستطاع الشاعر من خلالها إحداث المقاربة الفكرية ما بين الصور الشعرية والمعنى.
- إتّضح لنا أنّ مراعاة النظير خصيصة أسلوبية فاعلة إستطاع من خلالها شاعرنا أن يأتي بعبارات متناسبة ومتناغمة ومتلائمة انتهى بها إلى خلق أغنية وموسيقى ممتعة في الكلمات التي تثير إعجاب الجمهور.
- إتّضح لنا أنّ الإرصاد سمة أسلوبية إستطاع الشاعر من خلاله أن يستغّل الفنون البلاغية الّتي تحقق موسيقياً عالياً كالتكرار والإزدواج والتصريع ليعلي من إيقاع الإرصاد مشيراً في الوقت نفسه بتكامل المتعة الحسية والعقلية وتدعيم إحداهما للأخرى.

المصادر والمراجع

الكتب

إبن الأثير (١٩٦٢م). ***المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر***، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، القاهرة: مكتبة نهضة مصر بالفجالة.

إبن فارس(۱۹۷۹م). ***مقاييس اللّغة***، تحقيق عبد السلام هارون، دمشق: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
أبو شريفة، عبدالقادر، قزق، حسين لافي (۲۰۰۸م). ***مدخل إلى تحليل النّص***، عمّان :دار الفكر.
أماني سليمان داود (۲۰۰۲م). ***الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين منصور الحلاج***، عمان: دار مجدلاوي.
الأميني، محمّد هادي (۱۹۶۴م). ***معجم رجال الفكر والأدب في النجف خلال ألف عام***، بيروت: مطبعة الآداب.
التبريزي، الخطيب (د.ت). ***الكافي في العروض والقوافي***، تحقيق: الحساني، حسن عبداللّه، القاهرة: مكتبة الخانجي.
ثامر، فاضل (۱۹۸۷م). ***مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع***، بغداد: دار الشؤون الثقافة العامة.
الجرجاني، عبدالقاهر (۱۹۸۹م). ***الصناعتين***، تحقيق: مفيدة قميحة، لبنان: دار الكتب العلمية.
حسان، تمام (۱۹۹۸م). ***اللّغة العربية معناها ومبناها***، القاهرة: عالم الكتاب.
الحمد، نائم قدوري (۲۰۰۲م). ***مدخل إلى علم الأصوات العربية***، بغداد: مطبعة المجمع العلمي.
الرافعي، مصطفى صادق (۱۹۶۱م). ***إعجاز القرآن والبلاغة النبوية***، تحقيق: عبداللّه منشاوي، القاهرة: مكتبة الإيمان.
سويف، مصطفى (دت). ***الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة***، القاهرة: دار المعارف.
السيّد، عزّالدين علي (۱۹۸۶م). ***التكرير بين المثير والتيثير***، بيروت: عالم الكتب.
طحان، ريمون (۱۹۸۱م). ***الألسنية العربية***، بيروت: دار الكتاب اللبنانيين.
الطرابلسي، محمدهادي (۱۹۸۱م). ***خصائص الأسلوب في الشوقيات***، تونس: منشورات الجامعة التونسية.
الطيب، عبداللّه (۱۹۷۰م) ***المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها***، بيروت: دار الفكر.
العبد، محمد (۱۹۸۸م). ***إيداع الدلالة في الشعر الجاهلي: مدخل أسلوبي***، القاهرة: دار المعارف.
العدناني الغريفي، السيّد محمد علي (۱۴۲۶ق). ***ديوان الوسائل***، قم: دار نشر الباقيان.
العروضي، ابوالحسن (۱۹۹۶م). ***الجامع في العروض والقوافي***، تحقيق: زهير غازي زاهد وهلال ناجي، بيروت: دار اللّيل.
العسكري، ابوالهلال (۱۹۸۶م). ***الصناعتين في الكتابة والشعر***، تحقيق: البجاوي، محمد علي وأبوالفضل ابراهيم محمد، بيروت: المكتبة العصرية.
العلوي اليمني، يحيى بن حمزه (د.ت). ***الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز***، بيروت: دار الكتب العلمية.
علي بن أحمد، ابن معصوم المدني (۱۹۶۹م). ***أنوار الربيع***، تحقيق شاكر هادي شكر، النجف: مطبعة النعمان.
على بور، رائدة (۲۰۰۵م). ***النفحات العنبرية من الدوحة الغريفية***، قم المقدسة: منشورات لسان الصدق.
عمر، أحمد مختار (۱۹۹۹م). ***دراسة الصوت اللّغوي***، القاهرة: عالم الكتب.
عياد، محمد شكري (۱۹۷۸م). ***موسيقي الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)***، القاهرة: دار المعرفة.
عيد، رجاء (د.ت). ***التجديد الموسيقي في الشعر العربي***، مصر: منشأة دار المعارف.
الغرفى، حسن (۲۰۰۰م). ***حركة الإيقاع فى الشعر العربى المعاصر***، مصر: الشركة العالمية للكتاب.
قدامة بن جعفر، ابوالفرج (د.ت). ***نقد الشعر***، تحقيق: محمد عبدالمنعم الخفاجي، بيروت: دار الكتب العلمية.

القزويني، الخطيب (١٩٧١م). ***الإيضاح في علوم البلاغة***، تحقيق محمد عبدالنعم خفاجي، لبنان: دار الكتب اللبناني.

القيرواني، ابن رشيق (١٩٨١م). ***العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده***، تحقيق وتعليق: عبدالحميد محمد محي الدين، بيروت: دار الجيل.

الملائكة، نازك (١٩٦٧م). ***قضايا الشعر المعاصر***، بيروت: دارالعلم للملايين.

نافع، عبدالفتاح صالح (١٩٨٥م). ***عضوية الموسيقي في النّص الشعري***، الأردن: مكتبة المنار.

النعيمي، شاكر (٢٠٢١م). ***التشكيل الإيقاعي ودلالات في شعر يوسف الصائغ***، العراق:جامعة الأنبار.

هلال، محمد غنيمي (١٩٧٣م). ***النقد الأدبي الحديث***، بيروت: دار الثقافة.

اليازجي، ناصيف (١٩٩٩م). ***دليل الطالب إلى علوم البلاغة والعروض***، بيروت: ناشرون.

الرسائل

عابد، صالح علي صقر (٢٠١٢م). **الإيقاع في شعر سميح القاسم (دراسة أسلوبية)**، الماجستير، الأستاذ المشرف عبداللّه أحمد خليل إسماعيل، جامعة الأزهر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

المجلات

الحسين، أحمد الجاسم (١٩٩٧م). «ايقاع الشعر العربي بين الإختراقات والثوابت»، **مجلة المعرفة**، الجمهورية العربية السورية، العدد٤٠٢، ص١٣٦-١١٤.

الصامل، محمّد بن علي (١٤٢٥ق). «قضايا المصطلح البلاغي كثرته، وتعدده، واشتراكه وصياغته، **مجلة جامعة أمّ القرى لعلوم الشريعة واللّغة العربية وآدابها**، جدة، العدد٣٠، جمادي الأولى. ص ٤٩٧-٤٤٠.

آفاق الحضارة الإسلامية، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۲۷، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۳

سیّد محمّد علی العدنانی و قصیدهٔ دالیه او در رثای امام حسین (ع)، مطالعهٔ سبکی (سطح آوایی به عنوان نمونه)

مسعود فرهانی عرب*
محمود آبدانان مهدی‌زاده، خیریه عچرش*****

چکیده

سبک‌شناسی به سطح آوایی و نقش آن در تولید معنا توجه زیادی دارد؛ چرا که لایه آوایی در پرتو زبان‌شناسی مدرن از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. سیّد محمّد علی عدنانی یکی از برجسته‌ترین شاعران استان خوزستان در ایران است. این پژوهش با رویکردی توصیفی-تحلیلی به بررسی ساختار موسیقی قصیده دالیه این شاعر در سطح بیرونی و درونی آن می‌پردازد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که در موسیقی بیرونی شاعر از بحر عروضی خفیف، و از قافیه مطلق جهت سرودن این قصیده استفاده کرده است. در مورد موسیقی درونی، به واج آرایی حروف صدادار و بی‌صدا، تکرار، جناس، رد الصدر علی العجز، طباق، مراعات نظیر و ارصاد پرداخته است. در مورد واج‌آرایی باید گفت که آواهای صدادار از بسامد بالایی برخوردارند. در مورد تکرار مشخص شد که شاعر از آن به عنوان یک کلید جهت دستیابی به دنیای درونی متن استفاده می‌کند. در مورد جناس باید گفت که شاعر از جناس غیر تام و جناس اشتقاقی، بهره زیادی برده است. در مورد رد الصدر علی العجز مشخص شد که به غنای موسیقی بیت و تقویت آن کمک شایانی می‌کند. امّا درباره طباق باید گفت که شاعر از طریق آن توانسته غنای

*مربی گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجه، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، m_farahani@pnu.ac.ir

**استاد تمام گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکدهٔ الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران، abdanan.mh@yahoo.com

***دانشیار گروه زبان وادبیات عربی، دانشکدهٔ الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران، echresh.kh@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۰۱

کلامی شعری خود را در سطوح ریتمیک و معنایی ببخشد. در مورد مراعات نظیر شاعر از طریق آن توانست عباراتی متناسب، هماهنگ و سازگار و در نهایت لذت‌بخشی را در کلام ایجاد کند. در مورد ارصاد باید گفت که شاعر توانسته است از هنرهای بلاغی که به موسیقیایی بالایی دست می‌یابد، بهره ببرد.

کلیدواژه‌ها: امام حسین (ع)، عدنانی، قصیده دالیه، سبک‌شناسی، سطح آوایی.