جماليات الإيقاع الداخلي عند السيد جعفر الحلي في ديوانِ (سحرُ بابلِ وسجعُ البلابلِ)

الباحث: وسام حمزة هادي الزركاني الحسيني
جَامِعَةُ مَازِنْدَرَانْ كُلِّيَّةُ الأدَبِ الفَارِسِيّ وَاللُّغَاتُ الأجْنَبِيّةِ
xtbz003796@gmail.com

الأستاذ المشرف : الاستاذ المساعد
د. بهروز قربان زادة
جَامِعَةُ مَازِنْدَرَانْ كُلِّيَّةُ الأدَبِ الفَارِسِيّ وَاللُّغَاتُ الأجْنَبِيّةِ
b.ghorbanzadeh@umz.ac.ir

المشرف المساعد: الاستاذ المشارك د. حسين يوسفي
جَامِعَةُ مَازِنْدَرَانْ كُلِّيَّةُ الأدَبِ الفَارِسِيّ وَاللُّغَاتُ الأجْنَبِيّةِ
h.yosofi@umz.ac.ir

الكلمات المفتاحية: جماليات، الإيقاع الداخلي، الخطاب الشعري، السيد جعفر الحلي، سحر بابل وسجع البلابل.

كيفية اقتباس البحث

الحسيني ، وسام حمزة هادي الزركاني بهروز قربان زادة، حسين يوسفي جماليات الإيقاع الداخلي عند السيد جعفر الحلي في ديوانِ(سحرُ بابلِ وسجعُ البلابلِ)، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، تشرين الاول ٢٠٢٣،المجلد:١٣ ،العدد:٤ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

The Aesthetics of the Internal Rhythm of Mr. Jaafar Al-Hilli in Diwan of The Magic of Babel and The song of nightingales

Researcher: Wissam Hamza Hadi Al-Zarkani Al-Husseini
University Of Mazandaran
Faculty of Persian Literature and Foreign Languages

Supervising Professor: Assistant Professor Dr. Behrouz Gurbanzadeh
University Of Mazandaran Faculty of Persian Literature and Foreign Languages

Assistant Supervisor: Associate Professor Dr. Hussein Yousfi
University Of Mazandaran Faculty of Persian Literature and Foreign Languages

Keywords : aesthetics, internal rhythm, poetic discourse, Mr. Jaafar Al-Hilli, the magic of Babel and the saj' of the bulbul.

How To Cite This Article
Al-Husseini, Wissam Hamza Hadi Al-Zarkani ,Behrouz Gurbanzadeh, Hussein Yousfi ,The Aesthetics of the Internal Rhythm of Mr. Jaafar Al-Hilli in Diwan of The Magic of Babel and The song of nightingales, Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, October 2023,Volume:13,Issue 4.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract:

The inner rhythm that is considered the artistic depth of the modern poem, Rhetoric scholars depict it as a vessel into which the poet pours all the rich imagination and creative ideas of his heart, To mold it into a template full of beauty, And that the students of the origins of the Arabic vertical poem, When they began to study rhythmic structures, They examined the relationship between poetry and music, An attempt by them to reveal the inner rhythms of poetic texts, They directed their attention

towards the relationship of sounds with meanings and images and the rhythm of phrases, In addition to the renewal of the musical rhythm through the diversity of poetic phenomena, and if the external rhythm is naturally subject to knotting and modeling, the internal rhythm is not subject to its nature, This makes each poetic text integrated with its own internal rhythm.

From here, the researcher seeks to identify the aesthetics of the inner rhythm in the collection of poetry of Mr. Jaafar al-Hali (The Magic of Babel and the Saj'a al-Balabel), What is its importance in the structure of its text and architecture?, What are the manifestations of that rhythm, which is described as internal?, To trace the components of the poetic text that helped in the rhythmic diversity besides (weight and rhyme), By examining the inner rhythm in his poems, Being the vessel prepared to receive everything that would enrich the aesthetic and artistic aspects, To reveal the effectiveness of the internal rhythm in the poetic text, It concludes that the most important characteristics of the poetic text is its celebration of the rhythmic aspect, And it is distinguished by the internal poetic music resulting from the use of the overlap between the letter and the other letter, This has a major role in the formation and intonation of the text's music This is what we will find in repetition, alliteration, subtraction, and balancing, All of which are elements that contributed to the popularity of the poem and the enhancement of its lyricism.

الملخص

إنّ الإيقاع الداخلي الذي يُعتبر العُمق الفني للقصيدة الحديثة، يصوره علماء البلاغة كالإناء الذي يصبُّ فيه الشاعر كلّ ما تجود به قريحته من خيال واسع وأفكار إبداعية، ليصوغها في قالب مفعم بالجمال، وأنَّ الدارسين لأصول القصيدة العربية العمودية، عندما بدأوا بدراسة الأبنية الإيقاعية، عمدوا إلى فحص العلاقة بين الشعر والموسيقى، محاولة منهم لكشف الإيقاعات الداخلية للنصوص الشعرية، فوجهوا اهتمامهم صوب علاقة الأصوات بالمعاني والصور، وإيقاع العبارات، بالإضافة إلى التجدد في الايقاع الموسيقي من خلال التنوع في الظواهر الشعرية، وإذا كان الإيقاع الخارجي قابلا بطبيعته، للتقعيد والنمذجة، فإن الإيقاع الداخلي غير قابل بطبيعته، وهذا ما يجعل لكل نص شعري متكامل إيقاعه الداخلي الخاص به، من هنا يسعى الباحث إلى التعرف على جماليات الإيقاع الداخلي في ديوان شعر السيد جعفر الحلي (سحر بابل وسجع البلابل)،وما أهميته في بنية نصه ومعماره؟ وما هي تمظهرات ذلك الإيقاع الذي يوصف بأنه داخلي؟ وليتتبع مكونات النص الشعري التي ساعدت في التنوع الإيقاعي إلى جانب (الوزن والقافية)، وبتقصّي مظّان الإيقاع الداخلي في قصائدهِ، كونه الوعاء

المهيأ لاستقبال كل ما من شأنه أن يثري الجوانب الجمالية والفنية، وليكشف عن فاعلية الإيقاع الداخلي في النص الشعري، وتخلص إلى أن أهم خصائص النص الشعري احتفاؤه بالجانب الإيقاعي، وتميزه بالموسيقى الشعرية الداخلية الناجمة عن توظيف التداخل الحاصل بين الحرف والحرف الآخر، وهذا له دورٌ كبير في تكوين موسيقى النص وتنغيمها وهذا ما سنجده في التكرار والجناس والتصريع والموازنة.... الخ، وهي كلها عناصر ساهمت في شيوع القصيدة وتعزيز غنائيتها.

المقدمة

يسير الكون ضمن إيقاع محكم، والإيقاع هو تتابع منتظم لمجموعة من العناصر مجتمعة مع بعضها البعض، ويُعدّ الإيقاع من الأساليب البلاغية، والتي لها دوراً فعالاً في إثراء الخطاب الشعري من ناحية الوزن والموسيقى، لارتباطه الوثيق بالبنية الخارجية والداخلية للقصيدة، مما يجعله مميزاً عن سائر الخطابات الأخرى، ولقد اهتدى الأقدمون، إلى القيمة الدلالية والجمالية لظاهرة الإيقاع، فتجملت خطاباتهم وأشعارهم بشتى أنواعه، كما انتبه المحدثون إلى أهمية الإيقاع وما يقدمه من إضافات جوهرية على قصائدهم وكتاباتهم ، فاستثمروه للارتقاء بأشعارهم والحصول على مادة أدبية متميزة بعيدة عن كل ضعف وابتذال، كما يعتبر الإيقاع الداخلي أكثر أنماط الإيقاع بساطة ومباشرة، حيث ينهض على مجموع القيم الصوتية التي تولدها المفردات، وغالباً ما يتحقق ذلك في القصائد التي تتكرر فيها الأصوات ذات التردّدات المختلفة وتكثر فيها التوليفات ذات النسيج الحرفي لينصرف الذهن إلى صوتية القصيدة أكثر مما يحاول بلوغ قيمتها الشعرية الأخرى، وتصلح مثل هذه القصائد كثيراً للإلقاء إذ يستطيع الشاعر استخدام هذه القيم الصوتية من أجل التأثير في جمهور المتلقين.

ومن هنا يمكن دراسة الإيقاع في الشعر العربي، فالإيقاع الشعري هو مجموعة من التشكيلات المنتظمة ضمن منظومة معينة تعمل مع مستويات اللغة: الموسيقية والصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، وهو ناتج من تكاثف جميع المستويات وتمازجها، ولقد قامت العديد من الدراسات الحديثة حول مفهوم الإيقاع الشعري وظواهره في الشعر العربي، ولعل اهتمامها انصب بشكل كبير على إيقاع القصيدة : الوزن والقافية، وذلك في محاولة فهم الأسس الإيقاعية، وإدراك بعض الخصائص للغة من خلال الإفادة من علم اللسانيات وعلم الإيقاع، وان موسيقى النص الشعري لا تقوم على الإطار الخارجي فحسب، بل لا بد من استقراء النصوص الشعرية التي يمكن أن تعكس حياة الشاعر، من خلال تراكمات صوتية ولان الشعر بنية صوتية تتلاحم فيها الموسيقى الداخلية والخارجية لإحداث توافق إيقاعي صوتي متلاحم بين أجزاء النظم، وإن

الترصيع والتجنيس ورد العجز على الصدر يستند التنويع وانطوائه في سجل التكرار، وقد تناول العديد من الدارسين عنصر الإيقاع الصوتي بالدراسة، وهو يعتمد على مسافات متقاربة بالتساوي لإحداث الانسجام ضمن آلية المقاطع، في محاولة فهم آلية نظام الإيقاع، والحركة الخارجية والداخلية الناشئة في النص.

حياة الشاعر

يُعدُّ السيد جعفر الحلّي أحد الشعراء العلويين في العراق ومن الشعراء الّذين ذاع صيتهم في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، أما نسبه «هو أبو يحيى السيد جعفر بن أبي الحسين محمد بن محمد حسن بن أبي محمد عيسى بن كامل بن منصور بن كمال الدين" بن "منصور بن زوبع بن منصور بن محمد بن منصور بن أحمد بن نجم بن منصور بن شكر بن أبي محمد الحسن الأسمر" بن "النقيب شمس الدين أحمد بن النقيب أبي الحسن علي بن أبي طالب محمد بن عمر بن يحيى بن الحسين النسابة" "بن أحمد المحدث بن عمر بن يحيى بن الحسين ذي الدمعة بن زيد الشهيد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب (ع)" ، الشهير "بالحلي من أشهر مشاهير شعراء عصره ، ومن أركان النهضة الأدبية في عصره» (الحلي ،١٤١١: ٧)، ولد الشاعر يوم النصف من شعبان سنة (١٢٧٧هـ) في قرية من قرى العذار تعرف بقرية السادة وهي إحدى قرى الحلة (الأمين، ١٩٨٣: ٩٧)، نشأ الشاعر نشأةً دينية على يد مجموعة من المشايخ الذين حضر عندهم لتحصيل علمي الفقه والأصول، وعُرِف السيد جعفر الحلي بشخصيته المميزة، كما تميز عن أقرانه بثقافة عالية و جعلت له مكانة مرموقة في عصره، وكانت سنة ١٣١٥ هـ وبالتحديد شهر شعبان شهر حزن، وعام نكبة على ذوي الشاعر ومحبيه، وتوفى الشاعر في مدينة النجف الأشرف ودفن فيه، ورثاه جمع من المثقفين والكتاب والأدباء، وللشاعر مجموعه من الأبيات الشعرية لم ترى النور في طبعها بالديوان، وله رسالة في مجال النثر ، كاتب بها العلامة علي كاشف الغطاء(الخاقاني،١٩٥١ :١٨٦ .١٩٣).

مفهوم الجمالية

إنَّ مفردة الجمالية حمالة الكثير من سوء الفهم حيث يتم لصقها بكل بساطة بمعالجات العناية بالجسم، وهذا لا يعني أنه ليس للجمالية صلة بالجمال، و إذا كان فعل النقد يعني فعل التمييز فإنه يستحسن التمييز بين الثقافي والجمالي، فالثقافي يندرج في كل ما جاء به التعولم من إفساد للثقافة، بينما الجمالية تعرض ما لنا أن نرى في الأعمال الفنية، وللجمال مقاييس خاصة ومعايير تختلف وتتفاوت حسب الاختلاف بين جميع الأمم والشّعوب، وقد نسب الله في جميع أجزاء هذا الكون واحد من عناصر الجاذبيّة، أو أودع إليه معنى واحد من معاني الجمال، وعندما

نذكر الجماليات فإننا نعني بها الفنون البلاغية التي يُعبر بها الشاعر عن مشاعره وأفكارهِ تجاه الامور، فيعمد بتجسيدها على هيئة محسوسة يشعر بها القارئ بحواسه من خلال فنون البديع والبيان المتعددة من مثل الجناس والتضاد والتكرار والتشبيه والإستعارة...ألخ. (جيمينيز،٢٠٠٩: ١٢-١٣)

وقد جاء تعريف الجمال في **اللغة:** بأنَّهُ يقع على الصّور والمعاني. (القاموس المحيط: مادة جمل)، أمّا (معلوف) فيرى أن: الجمال: الحسْن، وجمل- جمالا: حَسِنَّ خَلْقَاً وخُلْقَا، فهي جميلة وهو جميل، وَجمّلَ: صَيّرَهُ جَمِيلاً، وأجمل الشّيء: حَسَّنَهُ وَكثّرهُ، وفي الكلام: تَلَطّفَ، وفي الطّلبِ: اعْتَدَلَ، والجَمِيلُ: المعروف والإحسان، والجَمَالُ: الأكثر جمالاً من الجميل، والمجاملة: المعاملةُ بالجَمِيلِ. (المنجد في اللّغة: مادة بدع)

أما في الاصطلاح: فالجمال عند الفلاسفة صفة قائمة في طبيعة الأشياء، أي أنها تكون ثابتة لا تتغيّر، ويصْبح الشّيء جميلاً أو قبيحاً في ذاته، بغضّ النّظر عن ظروف مَنْ يُصْدِرَ الحُكْمُ، أمّا الطّبيعيّون، فيعرفونه بأنّه مصطلح تعارف عليه النّاس متأثّرين بظروفهم، إذاً فالحكم بقبح الشيء أو بجماله يختلف باختلاف الحكم الّذي يُصدره البشر، ويعرّف الجمال: بأنّه الإحساس بالعلاقات المريحة التي يستجيب لها الإنسان في جميع أنواع العناصر، بغض النظر إنْ كانت من صنع الخالق العظيم والتي تتوفر في الطّبيعة ، أم كان الإنسان (الفنّان) هو مَنْ صاغها في قوالب مختلفة من الفنّ التّشكيليّ والرّقص والموسيقى والقصّة والمسرحيّة والغناء والعمارة والشّعر. (علوان،٢٠١٦: ٣٤)

مفهوم الإيقاع

يُعد الإيقاع من السّمات التي يمتاز بها النَّص الشعري ،فهو من وسائل التعبير التي ننقل بها الرغبات والمشاعر والأحاسيس نوعاً وكمّاً، وذلك على مستوى المعاني والألفاظ وتكون الموسيقى رمزاً موحياً ودالاً بكل هذا.(نافع،١٩٨٥: ٢٣)، إذاً فهو ركن أساس من أركان البناء الجمالي للنص الشعري، كما يحتل الصدارة بين الخصائص المميزة للقصيدة الشعرية، ويظهر أثر الإيقاع جليًّا في فاعلية القصيدة وشعريتها، وهو مدرك صوتي ذات أهمية عظيمة في بّث الحالة النفسية، من خلال التناظر معها، وانطلاق الالتفاتات الواعية باتجاه نقلات غير واعية، تفيض بالتوتر والانبساط والانقباض ، فالشعر يصنع من الكلمات بوصفها أصواتا لا من الأفكار. (جعفر،١٩٩٦ :٦٦)، ولا يقتصر الإيقاع على الوزن والقافية، بل توجد عناصر أخرى ذوقية وموسيقية يستطيع من كان له تمرس بالأنغام الأصيلة، والترنيمات المعبرة والإيقاعات المنسجمة أن يدركها.(رجائي،١٩٩٩ :١٤)، ويرتكز الإيقاع على الحالة النفسية للمتلقي، كما

يرتبط بذائقته، لأنه إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله ندرك ما في الكلمات من معنى وشعور، لا فقط صوت الكلمات (النجار،٢٠٠٧ :١٢٥) ، فكل تجربة تخضع لإيقاع يعبر عنها ويناسبها. إن تحليل الموسيقا في الشعر يمكن أن نشخصها في جانبين مهمين: المشاكلة بين أصوات هذه المعاني والكلمات التي تدل عليها من جهة ثم اختيار الكلمات وترتيبها من جهة أخرى ، حتى تحدث الصناعة الغريبة.(ضيف، د.ت :٨٠). فيستمتع المتلقي بتجارب المبدع الفنية، وبخلجاته النفسية، فالإيقاع يُطرب حواسه، فتتراقص مشاعر المتعة على موسيقى النص وأنغامه، كما يعمل الإيقاع على توظيف المادة الصوتية، فهو «مجموعة أصوات متشابهة تنشأ في الشعر خاصة، من المقاطع الصوتية للكلمات بما فيها من حروف متحركة وساكنة»(جمال الدين،١٩٧٤ :٧٠)، وبذلك نستطيع أن نقول الإيقاع جمل، وكلمات، وحروف، وأصوات، ينتج من خلال تنسيق صوتي يأتي كمحصلة لتعاقب المقاطع الصوتية. وتكمن أهمية الإيقاع في كونه« وحدَة بنائية عضوية في القصيدة لا يمكن أن يقوم من دونها النص الشعري»(صحناوي،٢٠٠١ :٥٣)، وأما معنى الإيقاع في اللغة جاء من « الوَقْع " وقعة الضّرب الشيء، ووقع المطر، ووقع حوافر الدابة»(الفراهيدي،١٩٨١ :١٧٦)، كما عرفه المحدثون، ومنهم محمد غنيمي هلال قال :هو «الوحدة النغمية التي تَتَكررّ على نحوٍ ما في الكَلاَمِ أو في البَيْتِ، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم.. في أبيات القصيدة»(هلال،١٩٧٣ :٤٦١)، وهو «جر س التفعيلة المسموع أو المحسوس به، والمختلف من بحر إلى آخر»(النجار،٢٠٠٧ :١٢٨)، ويرى عز الدين إسماعيل أن «الإيقاع يتمثل في حركة الأصوات الداخلية، التي لا تعتمد على تقطيعاتِ البحر، أو التفعيلات العروضية وتوفير هذا العنصرُ أشق بكثيرٍ من توفيرِ الوزنِ، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة، والألفاظ المستعملة نفسها»(إسماعيل،١٩٨٦ :٤٧٤). ومن خلال المزاوجة بين الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، نحصل على الإيقاع ، وبدورهما يؤديان وظيفةً شعريةً ترتقي بالنص، ويكون الوزن جزءاً من الإيقاع، لأن الإيقاع يعتبر من الظواهر الموسيقية التي تنتج عن طريق التكرار للأصوات، فالإيقاع غير الوزن، والوزن ليس إلا صورةً محققة من ضروب إيقاعية مشتركة... فكل وزن إيقاع، ولكن ليس كل إيقاع وزناً... والأوزان تعتبر بمثابة الفروع المتولدة من طاقةٍ إيقاعية أوسع، فهي بهذا تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكل.(الطرابلسي،١٩٩٣ :٧ – ٢٢).

ونستنتج من خلال ما سبق فإن الإيقاع يتجسد في أمرين مهمين هما: الإيقاع الخارجي، ويضم الوزن الشعري وما يندرج تحته من تفعيلات، وما يعرض لها إضافةً إلى القافية، والثاني هو الإيقاع الداخلي، وهو مجموعة من الأصوات المتكررة التي تنتج من المحسنات البديعية

كالطباق، والجناس، والسجع، والتكرار، والترصيع، والتصريع، وغيرها من التجمعات الصوتية التي تعطي البيت الشعري نغماً، وتزيد من نغميته الإيقاعية وموسيقاه.

مفهوم الإيقاع الداخلي

تستند اللغة بطبيعة الحال على شيءٍ من التجانس والتكرار والتقابل والتناظر ... الخ، من ظواهر البديع الأخرى، والتي تُنتج أنغامٌ تنسجم وتتآلف مع بعضها مؤلفةً نغمة عامة تحيط بالنص، فالبديع يعمل في مجال تحسين اللفظ والمعنى فـ «حسن اللفظِ مِنْ حيثِ الجرسِ الصوتي، وحَسِنُ الكلمةِ مِنْ حيثِ أداؤها لمعنَاهَا، ويزدادُ حُسْنُ أداءُ الكلامِ لمعناه، بتأثير الرنين الصوتي كما يتضح في الجناسِ، والترصيعِ، والتصريعِ ».(المراغي،١٩٩١ :١١)وعليه فالحديث يدور في نطاق الجرس اللفظي ،لا في ذات صوت الحرف ، فالموسيقى والإيقاع لا يكونان بالصوت بمخارجه ولا بصفاته ولا بمفرده فقط، بل من خلال تآلف وانسجام الحروف في داخل السياق واللفظة معاً، فالحروف لا تكون لها دلالة من غير السياق. فالتلاؤم والانسجام تُعتبر من الاولويات التي تتحقق من خلالها جمالية الإيقاع الصوتي الذي ينتج من تناسق اللفظة وجماليتها، ويبين ابن سنان أنَّ الانسجام والتلاؤم من الشروط الأساسية الواجب توفرها بين حروف اللفظة، وأنَّ انسجامها وتلاؤمها يؤدي إلى إبراز جماليتها وبذلك يصبح جرس اللفظة ورنتها مؤثرين وموحيين ومتميزين.(الخفاجي، ١٩٦٩م: ٥٤ – ٦٧). وتتضح لنا العلاقة بين البلاغة والصوت من خلال الفنون البديعية التي تقوم بإظهار الجانب الصوتي تقويةً للنغم من خلال التركيز على الجرس اللفظي ، فيعمل البديع على عمل موسيقى في النص الشعري تُضاف إلى الموسيقى الناتجة من القافية والوزن في نفس النص الشعري ؛ وبذلك يكون التداخل الحاصل بين الحرف والحرف الآخر له دورٌ كبير في تكوين موسيقى النص وتنغيمها وهذا ما سنجده في التكرار والجناس والتصريع والترصيع.... الخ، من فنون البديع. وبصورة عامة يخلق الشعر إيقاعه بقوافيه ووزنه بالدرجة الأولى ولكنه لا يخلو من عنصر الموازنة والتناسب بين أصوات الحروف التي تكون ألفاظه ليأتينا بإيقاع يُقوي من رنة وزنه فتتحد رنة جرس ألفاظه إلى رنة وزنه بعد أن تُضاف أليها فتزيد من موسيقاه وإيقاعه. فالمحسنات البديعية « توفرت على نصيب بارز من عنصر الإيقاع الصوتي من خلال طبيعة صياغتها التي تعتمد التكرار اللفظي أو التناسب بين الألفاظ أو التوازن فيها». وقد «تتداخل تلك الأحكام لتؤلف وحدة نغمية إيقاعية أساسها الصوت اللغوي ». (جمعة، ٢٠٠٨م : ٥٨)

وأشار البلاغيون إلى أنَّ التناسب والانسجام والتلاؤم أرجعوه إلى عدة أسباب فقد أرجع الرماني أسباب التلاؤم إلى «تعديل الحروف » ويُرجِع فائدة التلاؤم إلى «حسن الكلام في السمع

وسهولة في اللفظ وتقبل المعنى له في النفس»(الرماني،٢٠٠٨م: ٩٦). أما القرطاجني فقد بين أنَّ التلاؤم في «حسن التأليف وتلاؤمه »(القرطاجني،١٩٨١م: ٢٢٢) وبين أنَّ التلاؤم يكون في عدة أنحاء ومنها: في الجملة من خلال تقارب الكلمات مع بعضها، وفي الكلمة من خلال تقارب حروفها، وذهب إلى أنَّ الجملة المنتظمة تكون في حسن ترتيبها وتباعد حروفها من ناحية المخارج مما يؤدي بالتالي إلى خفتها، ويرى عبد الله الطيب أنَّ الانسجام يكون بين التباين والوحدة فتكمن جماليته في التباين الذي يطالعه المتلقي حتى يدمجه مع الشكل، فيرى «مهما توافرت في أمر من الأمور وحدة الشكل وتباين التفاصيل واتحاد هذه التفاصيل المتباينة مع الشكل، كان الجمال ».(الطيب،١٩٨٩م: ٥٢)

إذاً فالأصوات المتلائمة يكون لها سحراً يميزها في النص وتؤدي إلى جعل المتلقي يتفاعل من خلال إثارة مخيلته ، وبالنتيجة إنما يدلّ على تفوق الفنان (الشاعر) في خلق نص جديد ناتج من أجادته في اختياره وترتيبه لحروف كلماته والتي بالمقابل تعمل على شدّ المتلقي إليه فتعمل على تفاعله معها بسبب تأثره بها ، فمن خلال التلاؤم يتكون عنصر التأثير، وعنصر الاستمتاع في قراءة أو سماع النص ، لأنَّ النفس تنساب إلى كلّ ما هو منظم. فبعودتنا إلى محسنات البديع لرأينا فيها ذلك البُعد الجمالي لاعتمادها على عنصر التناسق والانسجام والتناسب ، لأنَّ الشاعر عندما يكرر أو يرصع أو يجانس أو أن يأتي بواحدة من مظاهر البديع فلا يعني أنه يأتي بها لمجرد الزينة أو اعتباطاً ، بل لجعل نصه يكسب جمالية يؤثر في المتلقي بمُستوى أكثر ، وهذه الألفاظ والحروف إن فقدت عنصر التلاؤم بالمقابل فقدت تأثيرها وجماليتها وكذلك النص يفقد قيمته الفنية والجمالية المؤثرة، فتصبح هذه الحروف مجرد حروف باردة باهتة لا تؤثر في المتلقي ولا تحرك إحساسه. وتوفر المظاهر البديعية في الشعر «يزيدُ مِنْ موسيقاه، وذلك لأنَّ الأصواتَ التي تتكرر في حشوِ البيتِ مُضافةٌ إلى ما يتكررُ في القَافيةِ، تجعل البيتُ أشبهَ بفاصلةٍ موسيقيةٍ، متعددةِ النغمِ مختلفةِ الألوانِ » (أنيس،١٩٥٢م: ٤٣) وإنّ ذلك الانسجام بين الألفاظ والتجانس بين العبارات عندما يأتي في الشعر يبين أنَّ اللغة تتمتع بسمة جمالية متمثلة بموسيقيتها، و «إنَّ أنواع البديع تعتمد (في مجملها) على وجُودِ عِلاقةٍ ما، صوتيةٌ أو تركيبيةٌ أو دلاليةٌ بين وحداتُ النصِ ». (بو دوخة،٢٠١٠م: ١٢٧). فوظيفة البديع هو تحقق جمالية في النص من خلال اعتماد مباحثه بصورة كبيرة على عنصر الانسجام والتناسق والتناسب بين ما هو دلالي وتركيبي وصوتي ، فالصوت لا ينفصل عن الدلالة ولا يُعرف إلا في سياق وتركيب معين. ويمكن القول أنَّ مظاهر البديع قادرة على: «تحقيق الوظيفة الجمالية، لأنَّ البديع يقوم بالأساس على وفق مبدأ التكرار، أو التقابل، أو التجاور، أو التشابه، في البناء الصوتي أو

التركيبي أو الدلالي» ولاشك «أنَّ هذه الهندسة اللغوية ستلقي بظلالها على تحقيق جماليات النص، وهذا يترك أثره في متلقي النص ».(الحميداوي،٢٠١١م: ٣٤). وسنحاول أن نقف على المظاهر البديعية في شعر السيد جعفر الحلّي وهي ((الجناس والتكرار، ومظاهر بديعية أخرى منها الترصيع، والموازنة، والطباق، ولزوم ما لا يلزم)) وسنعرف إلى أي مدى تؤثر المظاهر البديعية في إبراز إيقاع النصوص الشعرية وتنغيم موسيقاه.

أولاً: الجناس

يُعتبر الجناس واحد من مظاهر البديع الذي تعتمد عليه موسيقى وتنغيم النص ، من خلال تكرار الحروف نفسها في اللفظين مع اختلاف عددها أو أنواعها أو هيئتها ، ويكمن جمال الجناس في ذلك الاختلاف الذي يصاحب التكرار في تلك الحروف، ففي ذلك التخالف الدلالي والتوافق الصوتي الذي يستند عليه الجناس يجعل المتلقي يلتفت إلى نغمة اللفظة ورنة جرسها ، بالإضافة إلى ما يتبع ذلك من معانٍ مختلفة غير متشابهة.

والجناس هو «أن تجيء الكلمة تُجانس أُخرى في بيت شعر وكلام. ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها »(طبانة،١٩٧٥: ١٥٥). وهو «اتفاق اللفظين في وجه من الوجوه مع اختلاف معانيهما »(اليمني،١٩٨٢: ٣٥١)، فإنْ كان اللفظان متفقان في الترتيب والهيئة والنوع وعدد الحروف سُمي تاماً، وفي حال فقد واحد من هذه الوجوه سمي غير تام، وللجناس دور كبير في دعم النغم في الكلام وتقويته فيؤدي وظيفتان الأولى إيقاعية والثانية معنوية ، فالجناس يُعنى بحسن تأليف اللفظة وتناسق حروفها وبجرسها ، وهذا ما بينه عبد القاهر الجرجاني بقوله: «إنَّ ما يعطي التَجْنيسَ مِنَّ الفضيلةِ أمرٌ لم يتم إلاّ بنصرةِ المعنى، إذ لو كانَ باللفظِ وحدهُ لما كان فيه إلا مُسْتَحسن، ولمَّا جاء فيه من معيب مستهجن »(الجرجاني،٢٠٠٩: ٨). وجاء الجناس في شعر الشاعر جعفر الحلي في عدة مواقع من قصائده، ففي قصيدة له فيها بيت شعري يحتوي على الجناس يقول فيه:

أتُولولِـــونَ بنصـــبِ أعـــوادٍ لَـــهُ وهـــو المهـــابُ إذا رقـــى الأعـــوادا

(الحلي،١٤١١ :١٧٧)

يلوم الشاعر من يبكون ويولولون على فقد عزيزهم ونصب المآتم له وهم يجهلون قيمة الفقيد وهيبته، فوقع الجناس بين كلمتين الأولى في صدر البيت بكلمة (الأعواد) والتي تدل على معنى المأتم، أما الكلمة الثانية والتي جاءت في عجز البيت فتُعطي معنى مختلف وهو المنبر، الذي كان يرتقيه ويخطب بالناس من خلاله، فقام بتكرار اللفظين شكلاً وصوتاً ليشعر المتلقي بمستوى الألم والحزن الذي أُصيب به وهذا النوع من الجناس يُسمى الجناس التام، و يعني أنَّ يتكرر

اللفظان بالصوت والصورة لا بالدلالة فقط ، فيؤدي ذلك إلى إثارة الذهن وتنبيهه، فيتولد لدينا إيقاعٌ متماثلٌ متردّدٌ وهذا التردد الحاصل ليس فقط من التكرار وإنّما حصل لأمرين: الأمر الأول يجعل السامع ينتبه إلى معنى يختلف تماماً عن المعنى الذي جاء في اللفظ الأول، بالرغم من أنَّهما يحملان الهيئة والترتيب والحروف نفسها. والأمر الثاني يسبب تأثر المتلقي بالإيقاع الحاصل من المتجانسين ويجعلهما يرتكزان في ذهنه.وفي قصيدة أخرى قدم فيها تهنئة لزواج، ويخاطب فيها (أميمة) المرأة التي كانت السبب في مرضه بسبب الجفاء. فيقول:

أذويتِ عُودِي يا أُمِيمة بالجفا عُودِي بوصلِكِ لي لِيورق عُودِي

(الحلي، ١٤١١ :١٦٨)

يخاطب الشاعر المرأة التي أحب فيقول لها:لقد تسبب جفاءكِ وبعدكِ عني ذبول جسدي ومرضي الذي لايُشفى إلا بوصالك ،فوقع الجناس في هذا البيت بين (عودي) الأولى في صدر البيت والتي تعني الصحة التي فقدها الجسم ، وبين (عودي) الثانية في عجز البيت والتي تعني العودة أو الرجوع وهي (فعل).

والغرض من هذا الجناس هو خلق إيقاع متماثل وترديده ، بمعنى آخر أنَّنا نحتاج إلى نفس المدة الزمنية ودون زيادة أو نقصان في كل من اللفظين والغاية الرئيسية منها هو جعل المتلقي ينتبه إلى أمرين مهمين وهما: تشابه اللفظين تماماً، ويقابله اختلاف المعنى تماماً. فعمِدَ الشاعر إلى تكرار اللفظة (عودي) في هذا البيت ثلاث مرات جاءت مرتان تُعطي معنى الصحة ، ليجعل المتلقي يشعر بأنَّ جسمَه أُصيب بالمرض بسبب جفائها عنه وقرن عودة الحياة لجسده من خلال أمنيته بعودة الوصال. وأتى بحرفي (الواو والياء) ليوحي بطول الجفاء، وجاء بحرف (الدال) بين الحرفين لينبه بنغمته أنَّ الحياة تعود أليه بعودتها إليه. والجناس في هذا البيت ايضاً من الجناس التام الذي يتجسد من خلال تردد أصوات الحروف فيه وحسب ترتيبها بين اللفظين وعلى نفس الهيئة ، وتساوي المدة الزمنية في نطق اللفظان فيتردد الإيقاع في كليهما ويتماثل بلا زيادة أو نقصان. فتساوي الحروف وتماثلها بين اللفظين يؤدي بالمقابل إلى تساوي وتماثل الإيقاع بينهما ، وبالتأكيد فأنَّ قصد الشاعر من وراء ذلك التساوي والتماثل مقصداً فنياً يقوي به النص دلالياً بعد أن أغناه إيقاعيا، فالإيقاع المتماثل هنا يأتي خدمة للمعنى الذي سعى الشاعر لإيصاله إلى المتلقي. فنجده قد ردّد الإيقاع وأتى به متماثلاً، لبيان مدى حالة الحزن.

أما الجناس غير التام فورد في "شعر الشاعر السيد جعفر الحلي" بكثرة حيث وأنَّ التفاوت الحاصل بين اللفظين المتجانسين في زمن الإيقاع صوتياً يُعطي النص نغمة جمالية تاركاً المتلقي ينتقل بين طول اللفظة من حيث عدد حروفها وقصرها ، فهذا الاختلاف من زيادة واحدة

على الأخرى بعدد الحروف يؤدي إلى تمديد الإيقاع الموسيقي في البيت الشعري، وله بيت شعري من قصيدة، خاطب بها أمير نجد محمد بن عبد الله الرشيد مادحاً له يقول فيها:

لـيسَ الأميـرُ الـذي يقضـي إمارتـهُ مـلازم الظـل لـم ينهـب ولا يهـبِ

(الحلي، ١٤١١: ٧٤)

يقول الشاعر واصفاً الأمير الذي يقضي فترة حكمه جالساً في قصره أو بيته ولا يخرج غازياً ولا كريماً فلا يستحق هذه السيادة أو الإمارة، في إشارة من خلال ذلك التجانس إلى أنَّ الإمارة لا تدوم للأمير إلا بهذين الفعلين، فنجد الجناس غير التام واضحاً في البيت بين كلمتي (لم ينهب) و (لا يهب)، ونلاحظ كذلك الاختلاف في المعنى واضح بين اللفظين (ينهب) و (يهب) بل على العكس من ذلك فهي تعاكسه وكأنَّ الشاعر جانس بين لفظين متضادين تماماً في المعنى، وبالرغم من أنَّ (النهب) يكون في المعارك والحروب ويأتي بمعنى (الغنائم) بعد الحرب، وهذا يحتاج إلى جهدٍ ووقتٍ حتى يحصل عليها، لذلك أتت (ينهب) بحرف زائد وهو (النون) في الوسط، أما اللفظ الثاني والذي يمثل العطاء والهبة (يهب) والذي يكون بمحض إرادة الإنسان وتلك العملية لا تحتاج إلى التعب والجهد الذي تحتاجه (عملية النهب) التي تقدم ذكرها، لهذا جاءت بزيادة تتناسب مع الفعل وجهده. فمثلما تحتاج في أي فعل إلى جهد وعناء من أجل إنجاز هذا الفعل، كذلك هو الحال في اختيار اللفظ المناسب معه، كما أنَّ الفعل الثاني ناسب اللفظ الثاني، فنرى التفاوت الحاصل في زمن إيقاع اللفظين بسبب زيادة عدد حروف أحدهما على الآخر، وقد انسجم اللفظان إيقاعياً وصوتياً مع زمن الفعل، فاللفظ الأول جاء منسجم معه إيقاعه من ناحية الزمن والجهد فزادت حروفها على اللفظة الأخرى، بما يتناسب مع الزمن الذي يستغرقه كلّ منهما. وهكذا بتفاوت زمن الفعلين تفاوت زمن إيقاعهما الصوتي.

وفي قصيدة هنأ ومدح السيد آغا ابن السيد أسد الله (قدس سره) في شفائه من مرض أصيب به، يقول في أحد أبياتها:

إذا الصحفُ لَم تَنجَح فَبِيضُ صِفَاحِهم لـهـا ألسِـنٌ لـدٌّ تقـولُ فتفـصحُ

(الحلي،١٤١١: ١٥٩)

يقول الشاعر مبيناً إن لم تستطع ولم تفلح الصحف في بيان خصالهم الحميدة للجمع، فأفعال سيوفهم لها ألسن تستطيع أن تبين خصالهم بين الناس، فيشبه سيوفهم بإنسان لها لسان وتتكلم فجاء بصورة استعارية مكنية حذف منها المشبه به، وأما الجناس فوقع بين لفظي (الصحف) و(الصفاح) بزيادة في حرف (الألف)، فزادت اللفظة الثانية على الأولى في الزمن، ويُعتبر الألف من حروف اللين والمدّ التي تطيل الزمن أكثر من غيرها من الحروف، وقد لائم

بين اللفظين من حيث طول زمن الإيقاع فجعل طول الزمن يتلائم مع فعل السيف، لأنَّ الصحف لا تحتاج إلى جهد أكثر وزمن أطول كأحتياج السيف لهما، فالألف في لفظ (الصفاح) وما يُعطي من مدّ يناسب فعله، فالزيادة التي أتى بها الشاعر في الجناس لم تكن اعتباطاً، وإنّما قصد بها أن يتلائم زمن إيقاع لفظة (الصفاح) مع فعل السيف فيطول زمنه عن زمن إيقاع لفظة (الصحف)، التي لا تحتاج بالمقابل إلى زمن أطول وجهداً أكثر، فنلاحظ أن نطق الصفاح تحتاج إلى جهد أكثر وزمن أطول فيؤدي بالنتيجة إلى تناسب طول المدة الزمنية للفظة في النطق مع جهد الأفعال التي يقوم بها كلّ من الكاتب في لفظة (الصحف) والمقاتل في لفظة (الصفاح)، فنرى أن طول اللفظة وإيقاعها توافق مع زمن الفعل أي الفعل الذي تستغرقه اللفظتان.

وقد يأتي لفظان متجانسان بنفس الحروف من ناحية الترتيب ذاته، ويختلفان في حركات أحد الحروف، أي يكون التكرار في الصوت ولكن يكون الاختلاف في حركة احد الحروف المتكررة في اللفظين، فينتج منها إيقاعاً متموجاً يرتفع وينخفض، ويطلق عليه الجناس المُحَرف، واعتمد الشاعر على تلك الخدع اللغوية التي تمتع المتلقي وتُدهِشه، بالإضافة إلى جمالية الإيقاع الصوتي في هذا النوع من الجناس، فيضع الشاعر الكسرة والفتحة على الحروف المتماثلة فيؤدي هذا إلى حدوث تماوج في الإيقاع بين الكسرة ومنحها إيحاء انخفاض، وبين الفتحة وما تُعطي من إيحاء ارتفاع، فيولد الارتفاع والانخفاض والصعود والهبوط تماوج الإيقاع للمتجانسين، ففي بيت من قصيدة نشاهد الشاعر ينتقل من الفتحة إلى الضمة، فيقول:

يَسُـــرُّكَ إذ يُسَـــرُّ اليـــكَ قـــولا وَعِنـــــدكَ سِـــــرّهُ لا يـــــستَباح

(الحلي،١٤١١: ١٤٢)

حيث جانس الشاعر بين لفظي (يَسرّك) و (يُسرُّ) فانتقل بينهما من الفتحة التي على حرف الياء الأولى، والضمة على حرف الياء الثانية، ومن المُسلم به أنَّ هناك فرقاً بين لفظي السرور والسرّ، وكما يبدو أنَّ الشاعر حاول أن يلائم بين الحركات وبين معنى الالفاظ، فالفتحة تلائم الفرح أما الضمة فتلائم كتمان الشيء، فأتت الحركات خدمة للمعنى.

وفي أبيات أخرى من قصيدة أخرى يقول فيها:

كَتـبنَ سـطُوراً والصُّـدُورُ صـحائِفٌ يُـدافِعنَ عَنهـا والعُيُـون الصّـفائِح

تـلكَ السيـوفُ بـحالِها مشهـورةٌ فدعـوا قـبيحَ فعـالِكم أو عـودوا

(المصدر نفسه: ١٥٣-١٨٦)

نرى في هذه الأبيات نوع آخر من أنواع الجناس والذي يكون الاختلاف فيه بترتيب الحروف وهذا النوع الآخر من الجناس غير التام هو الذي يختلف فيه ترتيب الحروف في اللفظين، وبالتالي يؤدي إلى الاختلاف في مواقع الإيقاع، وهذا الجناس يُعتبر من الأنوع التي يأتي فيها التماثل الصوتي مُصاحباً بتغيير في مكان الحروف، فيُضفي موسقة على النص فيها شيء من الاختلاف في الإيقاع، فلذلك نرى أثراً في توضيح وبيان موسيقية البيت الشعري، فتشابه الحروف يولد ترديد الإيقاع، أما في حالة تقدمها وتأخرها في اللفظتين وتغيير مواقعها واختلاف أماكنها يؤدي ذلك إلى تغيير مواقع الإيقاع المتردد، فنرى في الجناس من هذا النوع ترديداً إيقاعياً يصاحبه تخالف مكاني موقعي للإيقاع الصوتي في البيت الشعري. فهذا الجناس يُعتبر من الانوع التي تعتمد على عنصر التوافق الصوتي، والتخالف المكاني للحروف، وذلك التخالف يقوي التلوين الموسيقي وخاصة إذا انتهى المتجانسان بنفس الحرف.

وفي بيت آخر يقول:

لَكَ هيبةٌ في الصدرِ يا ابنَ محمدٍ تكسو لبيدَ الشعرِ ثوبَ بَليد

(الحلي،١٤١١: ١٧١)

ذكر الشاعر هذا البيت في قصيدة يهنيء بها السيد جواد الرفيعي (كليدار الروضة) الحيدرية في زواج ولديه، فنرى الجناس الذي يختلف في ترتيب الحروف متجسداً في لفظي (لبيد) و (بليد) فيتضح لنا كيف استخدم كلمتين ذات معنى مختلف ولكن تشابها بالحروف واختلفا في ترتيبها، فأضفى ذلك الاختلاف موسيقى متلونة.

وهكذا جاء الجناس في شعر السيد جعفر الحلّي بشكل تميز عنده بوصفه نوع من أنواع الإيقاع الداخلي، والذي له أثر في إظهار جماليته وعكس براعة الشاعر اللغوية وقدرته على التلاعب بالألفاظ والتحايل على المتلقي في استمالته.

ثانياً: التكرار

قد يكون التكرار في التفعيلات بعينها في الشطرين خاصةً في الشعر العمودي وقد يكون التكرار في الحرف الأخير في القافية من أول القصيدة حتى أخرها، وبذلك يكتسب الشعر إيقاعه من أوزانه وقوافيه المتكررة على طول القصيدة، ولكن في بعض الأحيان نرى في القصائد الشعرية تكراراً لحرف أو لعبارة أو للفظة أو لتركيب معين في بيتين أو أكثر، ولهذا أثره في القصيدة على مستويين: الأول هو المستوى الدلالي، ففيه يتطابق المُكرر الأول مع المُكرر الثاني على المستوى السطحي، وفي الوقت نفسه نلحظ أنَّ في ذلك المُكرر اغناءً للدلالة وإثراء على المستوى العميق، والثاني هو المستوى الموسيقي، إذ يعمل على تقوية الإيقاع الموسيقي في

القصيدة ويتحد مع إيقاعها المتمثل في الوزن والقافية، إذ أنَّ تكرار الأصوات والألفاظ والعبارات بشكل متماثل ومتطابق يكسب القصيدة إيقاعاً صوتياً فيه وضوح وقوة.

وجاء التكرار عند السيد جعفر الحلّي بأشكال مختلفة ومنها التكرار العمودي لبدايات الأبيات كما في قصيدة يرثي بها علماء إيران ويمدح بعض المتصدين للعزاء فيكرر في بدايات الأبيات (الفعل وما يتصل به)، حيث يقول في الممدوح:

يلقــاك بــين الصــالحين مــن الــورى ... شمســاً تحيــدُ عــن القلــوبِ ضــبابَهَا
يلقــاك بــين أولــي النُّهــى صِمصــامةً ... صَــقلت تجاريــبُ الزمــانِ ذُبــابَهَــا
يلقــاك تَنثــرُ مــن لسانِــكَ بينهــم ... دُرراً تَمــدُّ لهــا الكــرامُ رقابَهَــا
يلقــاك تــدرسُ بينهــم بمناقــبٍ ... حتــى الملائــك أصبــحت كُتّابَهَــا

(الحلي،١٤١١ :٩٥-٩٦)

فالفعل (يلقاك) يبين نوع اللقاء الذي يكون بين الممدوح والشخص الآخر، ونجده قد قال (يلقاك) ولم يقل (ألقاك)، فالشاعر كان يريد أن يبين أنَّ الممدوح الذي يقصده معروف للكلِّ، فلو أتى بالفعل (ألقاك) لأصبح اللقاء محصوراً بين الشاعر، وبين الممدوح فقط. فستكون معرفة الصفات التي ذكرها في القصيدة، محصورة بالشاعر وهو لم يسعى لذلك، بل حاول أن يوسع دائرة اللقاء فيشمل بذلك الأغلبية لا الشاعر وحده فكأنَّما يقول (كلّ من يلقاك يرى فيك هذه الصفات).

ولم يقتصر الشاعر السيد جعفر الحلي على الأفعال في تكراره لبدايات الأبيات وبشكل عمودي بل تعداها إلى تكراره للاستفهام بأسمائه وأدواته ، حيث يقول في إحدى القصائد في رثاء سيد الشهداء أبي عبد الله الحسين (سلام الله تعالى عليه):

أ أُغضي وما غاب المُثقّفُ عن يدي ... وذو الفقــراتِ البــيضِ طــوع أنــاملي
أ يذهــبُ ثــارُ الهاشميــينَ فــي العِدى ... ويصبــحُ ذاك الحــقّ أكلــة باطــلِ

(الحلي،١٤١١ :٣٨٦)

وفي رثاء جده أبي عبد الله الحسين (سلام الله تعالى عليه) يقول:

هــل كــانَ وجــدُكَ للشبيبــةِ إذ مضــت ... وطــوى الزمــانُ بحكمــهِ أيامَهَــا
أم هــل أردتَ طــروق مــن قــد حجبــت ... فزجــرتَ نفســكَ خائــفاً نــمّامَهَا

(المصدر نفسه:٤٣٥)

وفي موضع آخر يكرر الهمزة وما بعدها بشكل متتابع في بدايات الأبيات، فيقول:

أ هكـــذا بركـــاتُ الأرضِ ترتفـــعُ وطـــائرُ الـــيمنِ مـــن أوكـــارهِ يـــقع
أ هكـــذا سابغـــاتُ المجـــدِ نسلبـــُها أ هكـــذا بيضـــةُ الإســـلامِ تنصـــدع
أ هكـــذا الشـــرعُ تـــذري العاصـــفاتُ بِـــهِ أ هكـــذا شـــجراتُ العـــرفِ تـــُقتلَع
أ هكـــذا للعـــلا تُجتـــزُ نـــاصيـــةٌ أ هكـــذا مـــارِنُ الإيمـــانِ يُجتـــدَع

(المصدر نفسه :٣١٢-٣١٣)

ففي هذه الأبيات المتفرقة من قصائد متنوعة استفهم الشاعر بـ (الهمزة، و هل) رغم أنَّ هذا الاستفهام خرج عن غرضه الأصلي إلى معانٍ مجازية. ونلاحظ أنَّ الشاعر عدل إلى الاستفهام لما يتميز به من تنبيه للمتلقي من خلال انتظار الإجابة بعد توجيهه للسؤال، ويعتبر هذا التنبيه بذاته إيقاظ للأذهان وقرع للأسماع ويحوي تأثير شديد على القارئ والسامع، ولهذا نرى النغمة الصاعدة تتلاءم مع الرثاء أكثر، فالشاعر لم يرثِ شخصاً عادياً، فقد رثى الإمام الحسين (سلام الله عليه)، ويبدو مما تقدم أنَّ الاستفهام يؤتى به من أجل تقوية جرس الألفاظ، وتقرير لإرادة التعبير وهذا الأسلوب كان معروفاً عند الشاعر القديم.

وقد يكون التكرار في فعل الأمر فنجد الشاعر السيد جعفر الحلي يكرر في قصيدة فعل الأمر (سل) في رثاء جده علي أمير المؤمنين (سلام الله تعالى عليه)فيقول:

سَـــل بعينيـــهِ الـــدُّجى هـــل جَفَتـــا مـــن بكـــاً أو ذَاقَتَـــا طَعْـــمَ الرُّقـــادِ
وسَـــل الأنـــجُمَ هَـــلْ أبْصَرنـــهُ لـــيلةً مُضْـــطَجِعاً فَـــوقَ الوِسَـــادِ
وســـل الصُـــبْحَ أ هـــل صَـــادَفَه مـــلّ مـــنْ نـــوحِ مـــذيبٍ للجمـــادِ

(الحلي،١٨٣:١٤١١)

نجد الشاعر في هذه الأبيات يذكر بصفات المرثي وهو الإمام علي (سلام الله تعالى عليه)، وعكس التكرار لنا تحسره على فقده لهذا الإنسان، ويجسد شدّة تأثره من خلال استنطاق الأفلاك بتوجيه السؤال لها، ليوحي بأنَّها شاركت الشاعر حزنه، وفي انتهاء قافية هذه المقطوعة التي انتهت بـ (الدال) أوحت بما فيها من قوة وأظهرت شدة حزنه وتحسره على فقده للإمام علي (سلام الله تعالى عليه) .

وقد يكون التكرار في الكلمة كما في هذا البيت الذي قال فيه :

محمـــدٌ يهـــوى كـــلَّ طيـــبِ عنصـــرٍ وذا ابـــنُ أخيـــهِ طيـــبٌ وابـــنُ طيـــبِ

(المصدر نفسه: ٧٦)

فالشاعر يؤكد طيبة أصل الرسول محمد (صلى الله عليه وعلى آله) من خلال تكرار اللفظة والذي يعتبر من أشكال التكرار للكلمة، للتأكيد أو لأنَّ اللغة أو التركيب هما اللذان

استوجبا ذلك، فقد كرر لفظ (طيب) ثلاث مرات لأمرين، الأول لما لهذه الكلمة من نغمة مؤثرة بحروفها في المتلقي صوتياً ودلالياً، والثاني تأكيد المعنى، والمعنى يزداد قوة مع تقوية النغم. ونسب الشاعر (الطيب) إليه ثم قصره عليهم دون غيرهم، تأكيداً على أنَّه خاص بهم، ثم أكد ذلك في الشطر الثاني من البيت، إذ أعتبر الطيب معجوناً بطينتهم، بل مخلوقاً معهم كما تُخلق صفاتهم الخلقية.

وقد يأتي التكرار في الكلمة بأكثر من بيت لتُضفي نغمة الحزن وتؤكدها في الأبيات وفي ذلك يقول:

نــاعٍ نعــاك نــعى الــدنيا وزهرتــَها والعلــمُ فيــه غــرابُ البــينِ قــد نعقــا

نعــى حياتَــكَ والــدينَ الحنيــفَ معــاً ولــو نعــى كــلّ مخلــوقٍ فقــد صــدقا

(المصدر نفسه :٣٧١)

جاءت هذه القصيدة في رثاء ونعي المرحوم الشيخ حسن ابن الشيخ الجليل صالح (قدست أسرارهم)، فنلاحظ أن الشاعر قد كرر (نعى) ثم اشتق (ناعٍ) منها بعد ذلك أتى بـ(نعى) و (نعقا) وجانس بينهما بإضافة (القاف) بين (العين والألف) فجاءت (القاف والألف) في نهاية البيت (نعقا) ليجسد السيد جعفر الحلي من خلالها شدة النعي وقوته والاستمرارية في الحزن والتفجع على المفقود.

ويتبين لنا مما تقدم أنَّ التكرار في اللفظة، يأتي من أجل تقوية النغمة في الكلام وبذلك ينعكس على المعنى، فبتقوية النغمة يزداد المعنى قوة، وقد اعتمد الشاعر تنظيم توزيع المُكررات في البيت الشعري الواحد أو البيتين، ولما له من أثر واضح على الإيقاع والدلالة، فكلما نَظَّم الشاعر توزيع المُكررات بمقادير محسوبة واعتمد على ذلك في شعره، أعطى البيت الشعري إيقاعاً موسيقياً بشكل منظم، ووجدنا ذلك الترتيب والتنظيم في بعض الأبيات كما تقدم ذكرها، فنراه يَعد له ركيزة صوتية يذهب ويرجع إليها بنفس الموقع في البيت الذي يليه أو الشطر الذي يليه.

وقد يكون التكرار في العبارة، بحيث يكرر الشاعر العبارات والألفاظ في الشطر الأول والثاني، مع إجراء بعض الزيادات والتغييرات، ولهذا النوع من التكرار أثره الدلالي والإيقاعي، اكبر بكثير مما يضفيه الصوت المُكرر ، أو اللفظة المفردة المُكررة،ووجدنا لدى السيد جعفر الحلّي تكراراً للعبارة حيث يكررها من اجل بيان صفة المُكرر، أو لبيان عظمة الحدث، أو للتأكيد، ومن أجل التأكيد قال الشاعر في قصيدة يمدح بها آل رشيد والمقصود بها الأمير محمد:

وأعطــاكَ الهبــاتِ بــلا حســاب كمــا تعطــي الهبــاتِ ولا حســابَا

(الحلي،١٤١١: ٧٨)

فنلاحظ أنَّ الشاعر قد كرر الألفاظ نفسها في الشطرين الأول والثاني مع اختلاف واضح في الضمائر من أجل إبراز ما عناهُ من ذلك التكرار، وهو تجسيد كرم الممدوح وتأكيده، وتميز البيت بتكرار العبارة ببنيتها وأصواتها، وفي ذلك تأكيد لنغمة الشطر الأول في الشطر الثاني. ونلاحظ أنَّ الشاعر ابتداء البيت الشعري بفعل ماضٍ (أعطاك) من أجل أن يعمل على تأكيد صفة العطاء في الممدوح ثم ألحقه في الشطر الثاني بفعل مضارع (تعطي)، ليؤكد استمرارها فيه حتى تصبح كسجية فيه، وختام الشطرين بنفس الكلمة يزيد من ترابط البيت دلالياً وإيقاعياً، ويؤكد معنى البيت. ومجيء (لا) بالمكان نفسه في الشطرين تُضفي إحساس بتقسيم الإيقاع الصوتي في البيت الشعري.

وقد يكون الغرض من تكرار العبارة لإظهار عظمة أمر معين أو حدث، أو الشيء الذي لأجله تم التكرار، وجاء في بيت من قصيدة قالها الشاعر في رثاء جده الإمام الحسين (سلام الله عليه) ومعزياً بها الحجة (عجل الله تعالى فرجه الشريف)، فيقول:

حـــرمٌ لأحمـــد قـــد هـــتكنَ ســـتورها فهـــتكنَ مـــن حـــرمِ الإلـــهِ ســـتورُ

(الحلي،١٤١١: ٣٥٤)

فمن خلال التكرار بين الشاعر عظمة آل الرسول محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) إذ جعل الشاعر (حرمُ النبي) التي ذكرها في الشطر الأول هُنَّ (حرمُ الإلهِ)، وبين أنَّ هتّك سترَهُنَّ يعني التعدي على حدود الله سبحانه وتعالى، ونلاحظ الشاعر في بداية البيت قدّم (حرم أحمد) على الفعل (هتكنَ)، أما في الشطر الثاني فعمِدَ الشاعر على تقدّيم الفعل (فهتكنَ)، لربما أراد الشاعر أن يجعل المتلقي يلتفت أو ينتبه ويشدَّ تركيزه على (الحرم) ثم بعد ذلك يخصص الحرم بالنبي (صلى الله عليه وآله وسلم)، فبالتالي يجعل المتلقي ينشغل بحرم آل النبي لا بالفعل، وقد تناسبت حروف الفعل بما فيها من شدّة وقوة مع عظمة الحدث، وتكرار الفعل (هتكن) بعد أن ختم به الشطر الأول، والمجيء به ببداية الشطر الثاني غرضه تقوية لجرسه وتثبيتاً له في الذهن، أما وجود النون في (هتكن) والميم في (الحرم)، عكسا لمحة الألم والحزن على البيت الشعري.

ونرى الشاعر قد كرر لفظ (الستور) في نهاية الشطرين الأول والثاني من البيت من أجل أن يبقيها عالقة في ذهن المتلقي، والغاية هو لبيان هول الفاجعة التي حلّتْ بنساء آل الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) وعظمة الفعل الذي ارتكبه أعدائهم، فالبيت ظاهره مجرد تكرار لألفاظ دارت بين الشطر الأول والثاني وحمل لنا في باطنه من خلال التكرار قيمة شعورية عبر بها عن مدى تأثر الشاعر بهذا الحدث الذي يُعدّ حدث عظيم ، لكون المخدرات الفاطميات قد هُتكت

خدورهن وسُلبت خمورهن، فالتكرار في البيت الشعري أدى إلى نقل ما عاشه الشاعر من أحاسيس إلى المتلقي ليعيش بالمقابل بنفس إحساس الشاعر، فنقل تأثر الشاعر بالحدث إليه، وتلك هي إحدى بواعث العمل الفني، وهو أن يعمد الشاعر على عكس أحاسيسه وشعوره من خلال فنه وبلغته، كلماتاً، وعبارات، وأصوات، حتى ينتقل ذلك الشعور إلى المتلقي، فيتحد الفكر مع العاطفة ومع اللغة في قراءة أي عمل فني.

وقد يعتمد الشاعر في التكرار بردّ العجز على الصدر، فيكرر اللفظين بحيث يكون أحدهما في أخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو في صدر الثاني، أو أخره، أو حشوه، ويراد به تقوية الجرس في ظاهر الكلام، واعتمد الشاعر هذا اللون، فنرى الشاعر يبتدئ البيت بلفظة ويختتمه بها فيعمل المُكرران على توازن البيت بتكراره ركيزتين موسيقيتين أسهمتا في توازنه وربط أوله بأخره، ويقول في ذلك:

أعاتــبُ قبــراً ضــمَّن المجــدَ لحــدُهُ وربَّ فصـــــيحٍ للجمـــــادِ يعاتبُـــــه

(الحلي،١٤١١: ٧٠)

فنرى الشاعر قد ابتدأ البيت الشعري واختتمه بلفظة مع بعض التغييرات الطفيفة فيها، فأحاط البيت الشعري بركيزة صوتية تؤدي إلى تقوية الجرس اللفظي، فيتوزع الإيقاع الصوتي بين بداية أول البيت وأخره.

وقد يعتمد الشاعر على الترديد في البيت الشعري بمعنى أن يأتي بمكررين متفقان باللفظ ويختلفان في الدلالة، فتكون هذه اللفظة متعلقة بمعنى، ثم يأتي مرة أخرى بعينها ولكنها تكون متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسم منه، ويعمل هذا النوع من تكرار الترديد على توسيع الإيقاع الصوتي الناتج عن هذا التكرار والتوازي الصوتي فضلاً عن دائرة الدلالة، وجاء الترديد في شعر السيد جعفر الحلّي لأمور عدة منها، للتفريق بين أمرين عبر تخالف المتعلقات، كأن يفرق بين صيحة العارف وصيحة الجاهل، فيقول:

لا تصغيـنَّ لغيـرِ صيحتـهِ إذا للعلـمِ قامـت ضجـةٌ وصيـاحُ

فصياحُ مَن عرفَ الطريقَ هداية وصياحُ مـن جهـلَ الطريـقَ نبـاحُ

(الحلي،١٤١١: ١٤٨)

ينهى الشاعر في البيت الأول عن الإصغاء لغير صيحة الإنسان العارف في حال قامت للعلم ضجة وصياح، فنجده قد كرر لفظ (الصياح) ثلاث مرات، الأولى قصد بها العلم بصورة عامة، والثانية خص بها الإنسان العارف، أما الثالثة فعنى بها الإنسان الجاهل الذي لايفقه

شيء، فكلّ لفظ أضاف شيئاً مع متعلقاته، ومن خلال اجتماعها نصل إلى ما أراد الشاعر الذي يبدو أنَّه قصد الإصغاء لصيحة العارف لا الجاهل.

ونشاهد أنَّ الشاعر قد جاء بلفظة (صياح) في نهاية القافية، ثم أعادها في صدر البيت الثاني، من أجل أن يربط البيت بنغمة القافية، ثم قام مرة أخرى بترديدها في بداية الشطر الثاني لأمرين، الأول، ليوضح أنَّ هناك نوعين من الصياح، صياح العارف والمُهدي للصواب ويقصد به الممدوح، وصياح الجاهل، أما الثاني تأكيداً لنغمة اللفظة وتقوية لجرسها وليبقيها في ذهن المتلقي، والفرق جلي بينهما فالأول هداية والثاني صياح بلا معرفة لمجرد التهريج، وقد اعتمد الشاعر على ما يبدو في ترديد لفظ (صياح) في بداية الشطرين هو من أجل تنظيم نغمة الإيقاع الصوتي الناتج من التماثل الصوتي وتوازيه بشكل منتظم مما يجعل المتلقي يحسّ بنغمة إيقاعية مرتبة ومنتظمة.

وقد يعتمد الشاعر على العكس والتبديل، فتأتي العبارة في البيت الشعري ولكن بشكل معكوس لتقوية المعنى والتأكيد، فيكتسب البيت نغمات متناقلة تتردد بين الصدر والعجز، فيزداد بذلك التنغيم، وتختلف مواضع الإيقاع باختلاف أماكن الألفاظ، وعليه فأنَّ تناغمات الإيقاع الصوتي وجمالياته في هذا المظهر البديعي تتفوق على ما وجدناه في تكرار العبارة في التكرار الأفقي من إيقاع، فيقول السيد جعفر الحلي في بيت من قصيدة مهنئاً لجناب عمدة العلماء الأعلام الحاج ميرزا حسين (قدست نفسه الزكية) في عرس ولده الشيخ محمد:

فكؤوسُــهُ تبــدي شــعاعَ خــدودِهِ وخــدودُهُ تبــدي شــعاعَ الاكــؤسِ

(الحلي،١٤١١: ٢٩٧)

فأراد الشاعر في هذا البيت أن يُخبر بأنَّ الكؤوس والخدود تُبدي جمالاً وإشراقاً وشُعاعاً، وأراد أن يجسد الإشراق فيهما معاً، فأخبر بالعبارة وبشكلها المعكوس لما في عكس العبارة من مردود دلالي على النص.

وقد نشاهد الشاعر يستخدم العكس والتبديل بين العبارات، بدون أي وجود للثوابت كما في المثال السابق، بل نجد النغمات المتنقلة عبر العكس والتبديل قد أحاطت بالبيت الشعري، بحيث نشاهده يبتدئ بها البيت الشعري ومن ثم يختتم مع تغيير بسيط في العبارة بعد عكسها، فنراه يقول في بيت شعري :

وهــالوا الرمــلَ منــك علــى مســاعٍ تكــاثر ذلــك الرمــل المهــيلا

(الحلي،١٤١١: ٤١٠)

ومن خلال عكس تركيب العبارة أصبح إهالة الرمل فيها شيء من الاستقرار والثبات بعد أن كان يتميز باستمرارية الفعل وبحركيته.

ثالثاً: الترصيع

يعتمد الترصيع على التوازن الصوتي، وبالرغم من قلّة الترصيع في شعر السيد جعفر الحلي لكنه استطاع أن يُثري موسيقاه ويُغنيها بشيء من التنغيم والتطريب، ونلاحظ أنَّ الألفاظ في الترصيع تقوم على «التناسق الوضعي – المكاني – والصوتي، وقد ساعد ذلك على إيجاد نوع من الإيقاع النغمي المنسق»(الشيخ،١٩٩٩: ٣٨). ويأتي الترصيع في البيت من أجل إظهار موسيقاه، فهو يُعتبر كقافية داخلية تضاف إلى القافية العامة، وجاء الترصيع في شعر السيد جعفر الحلي على أنواع، منها ما كان يناسب فيه الشاعر بين مفردات البيت الواحد أو يتعداها إلى أكثر من بيت، ففي قصيدة يمدح بها شيخ العلماء ميرزا حسين في زفاف حفيده الميرزا إبراهيم، يقول في هذه الأبيات:

لأنَّـك أنـتَ أبـسطهم يمينـاً وأكبـرهم وأكثـرهم عطـاءا
وأقـدرهم علـى الجلـى احتمـالاً وأطيـبهم وأرحبـهم فنـاءا
وأبذلـهم وامنـعهـم جـواراً وأوصـلهم وافصـلهم قضـاءا

(الحلي،١٤١١: ٦٣)

نرى أنَّ الشاعر قد جاء بألفاظ على وزن صيغة (افعل) ليؤكد من خلالها أفضلية الممدوحين على غيرهم في كلّ شيء، من خلال هذه الألفاظ (أبسطهم، وأكبرهم، وأكثرهم، وأقدرهم، وأطيبهم، وأرحبهم، وأبذلهم، وامنعهم، وأوصلهم، وافصلهم) ونلاحظ تكرار الشاعر للضمير (هم) الذي زاد في تأكيد الأفضلية للممدوحين، كما نلاحظ أنَّ جميع الاشطر قد انتهت بالألف، وذلك لربطها بإيقاع موسيقي موحد، فالشاعر نشاهده قد ذكر (أبسطهم) في الشطر الأول، ثم يقوم بتكرار الصيغة نفسها في الشطر الثاني مرتين وعلى التوالي، ويكرر الشيء نفسه في البيت الثاني، أما في البيت الثالث نراه يزيد من موسيقيته من خلال تكرار الصيغة والضمير المتصل بها لأربع مرات، تكثيفاً لموسيقاه وتأكيداً لصفات الممدوح.

وقد يستمر الترصيع عند الشاعر من أخر الصدر إلى العجز كما جاء في قوله:

فلقـد زهـوتَ بـادعجٍ ومـزججٍ ومفلـجٍ ومضـرجٍ وأسـيلِ

(الحلي،١٤١١: ٣٨٨)

نلاحظ أنَّ الشاعر قد بدأ العجز بلفظٍ قد انتهى به الصدر، وأنَّ هذا التماثل الصوتي في البيت الشعري منحه إيقاعاً موسيقياً مميزاً، فأدى إلى جعل المتلقي يستمر على نغمة واحدة

وباستمرار لكي يرسخ ما تميز الممدوح به في ذهن المتلقي، فاكتسب البيت سرعة في إيقاعه الموسيقي.

وقد يلجأ الشاعر إلى استخدام شكل آخر من أشكال الترصيع فيعمد إلى تقسيم كلّ شطر إلى قسمين ولكلّ شطر قافية فيكون للبيت قافيتان فيؤدي إلى زيادة تنغيم موسيقاه كما في قوله:

وأخصب واديها وآمن أهلها فطبَّقها عدلاً وأغدقها خصبا

(الحلي،١٤١١: ١٠٧)

وقد يأتي الشاعر ببيت يجعل فيه التقاطع في الصدر فقط كما في هذا البيت الذي يقول فيه:

يُرجى نوالُك وانتقامُك يُتَّقى كالنجمِ بعض سعوده ذبَّاح

(المصدر نفسه: ١٤٦)

فنشاهد في هذا البيت أنَّ بداية الشطر ونهايته ختم كلماتها بالألف وجعل الكاف في الوسط.

ومما تقدم يتضح لنا أنَّ الترصيع الذي يعتمد على التوازي والتوازن المكاني، تأتي فيه كلّ لفظة من ألفاظ الشطر الأول لها ما يوازيها في الشطر الثاني وبذلك تنتج في البيت موسيقى من الوقفات، حيث تقف على الأجزاء المتوازية، لتبدأ بالمتوازيات التالية، فيزداد الإيقاع الموسيقي جمالاً، كما نلاحظ وجود قافية أخرى غير القافية العامة فيمنح موسيقى البيت شيئاً من التنغيم. أما الترصيع الذي لا يعتمد على التوازي فيكون في إيقاعه شيئاً من السرعة.

ولاحظنا أنَّ الترصيع عند الشاعر اخذ أشكالاً مختلفة فمنها تقوية لإيقاعه الموسيقي وتكثيفه، أو تنغيم موسيقى البيت، وينتج الترصيع في القصيدة الشعرية شيئاً من التنغيم لموسيقاها الناتجة من تنويع حروف القافية في البيت الشعري الواحد، فنرى في بعض الأحيان أبيات تحتوي على قافيتين فيكسبها شيئاً من التنويع والتنغيم في موسيقاه، ويضل الترصيع قافية داخلية في البيت تتحد مع القافية العامة فتؤدي إلى تقوية إيقاعه الموسيقي وتنغيمه.

رابعاً: الموازنة

و «هي أن تكون ألفاظ الفواصل مِنَّ الكلامِ المنثور متساويةً في الوزنِ، وأن يكونَ صدرَ البيتِ الشعري وعجزِهِ متساويي الألفاظ وزناً»(بن الأثير، د.ت:٢٦٩). وتتجسد الموازنة في البيت الشعري بين الألفاظ، بحيث تتناسب الحركات إلى السكنات في أوزانها المتماثلة(بو دوخة،٢٠١٠: ١٤٩)، فتُخلق موسيقى أخرى داخل البيت الشعري، تتحد مع موسيقاه الخارجية في الوزن والقافية، ولوحظ أنَّ الشاعر اعتمد التوازن الذي بين ألفاظ الأبيات الشعرية على عنصر المقابلة بين الألفاظ المتماثلة من حيث أنَّه قابل اللفظ بما يضده في الشطر الثاني فساعد

على موسقة الأبيات عن طريق التضاد المعنوي والتماثل الشكلي ، فضلاً عن إيضاح دلالة البيت، ومن ذلك قول الشاعر في قصائد متفرقة:

فمـــا كـــلُّ جـــرّارِ العنـــانِ بـــسابق ومـــا كـــلُّ خفّـــاقِ الجنـــاحِ بكاســـر

(الحلي،١٤١١: ٢٣٦)

فمـــا كـــلُّ خفّـــاقِ الجنـــاحِ بصـــائد ولا كـــلُّ جـــرّارِ العنـــان بسابـــق

(المصدر نفسه: ٣٧٧)

فنلاحظ أنَّ الشدة في (جرّار و خفّاق) أعطت شيئاً من القوة في الإيقاع الموسيقي ، في حين الكسر والفتح في صيغة (سابق، وكاسر، وصائد) جعلت تماوج في الإيقاع الموسيقي مسبباً ارتفاعاً وانخفاضاً، فأصبح في موسيقى الأبيات شيء من التناوب والتنوع بين القوة والتماوج، كما أنَّ انتهاء الاشطر بصيغة اسم الفاعل جعلت البيت يترابط موسيقياً، فولد التوازن موسقة في الأبيات بصورة متناغمة، وكأنَّ تشابه الألفاظ في الصيغة ساعد على تنغيم الموسيقى، فبتنوع الحروف في الصيغ المتماثلة وبتخالفها، تتنوع في البيت الشعري النغمات مما يعمل على تناغم موسيقاه.

وهنالك أبيات أخرى اعتمدت على الموازنة، ومنه ما قاله الشاعر في قصائد متفرقة:

وارمـــاحُ المعاطـــفِ باعتـــدالٍ وأقـــواسُ الحواجـــبِ باعـوجـــاجِ

(الحلي،١٤١١: ١٣٧)

تكرمـت فـاغنم منـي المـدحَ والثنـا وأنعمـت فاسـمع منـي الشـكرَ والحمـدَ

(المصدر نفسه:٢٢٣)

وخفيـفُ طبـعٍ فـي جشوبـة مأكـل ولطيـفُ جسـم فـي خشـونة ملبـس

(المصدر نفسه:٣٠٠)

وفي قصائد متفرقة أخرى يقول:

تقربـُها منـي الصبابـةُ والجـوى وتبعـدُها عنـي الخفـارةُ والـدلّ

(الحلي،١٤١١: ٤٠٠)

مصيبـةٌ غادرتنـا نستعـدُ رثـا وفرحـةٌ صـيرتنا ننشـدُ الغـزلا

(المصدر نفسه:٤٠٣)

فنرى التضاد الحاصل بين الألفاظ قد أنتج نغمة متضادة استطاع من خلالها الشاعر أن يناسب بينها ويجمعها، فجاء بالمتضادات على زنة واحدة بتماثلها في الحركات والسكنات ، وذلك

الانسجام والتناسب بين حركات وسكنات الألفاظ المتضادة في الأبيات الشعرية جعل موسيقاها جامعه بين الانسجام الشكلي والتضاد المعنوي.

وعلى ما تقدم يمكننا القول أنَّ الموازنة هي تماثل أوزان الألفاظ، فتماثل الشكل مع عدم تطابق أصوات الحروف يُنتج تنغيم للإيقاع، أمّا الترصيع فيعمل على تقوية الإيقاع وتكثيفه، لأنه يعتمد على تماثل الألفاظ في الوزن والتقفية ولوجود قافيتان في البيت الشعري.

النتائج

بعد هذه الرحلة في رحاب الإيقاع الداخلي يمكننا الوقوف على أبرز النتائج:

١- إنَّ مجيء مظاهر البديع في النص عامة والشعر خاصة تكون من أجل خدمة النص موسيقياً ودلالياً، لا لمجرد الزينة والزخرفة، فمن خلالها يتسم النص بسمة أو لمحة جمالية لأنها تعتمد على عنصر الانسجام والتناسب سواء أ كان ذلك بين الألفاظ، أو بين الحروف، أو بين العبارات، أو بين الحروف والحركات ، أو بين الحركات مع بعضها البعض.

٢-لم يكن الإيقاع الخارجي بمعزل عن الإيقاع الداخلي، بل أنَّ اجتماعهما معا له دور في خلق إيقاع على مستوى البيت أو القصيدة.

٣- لم يأتِ الشاعر السيد جعفر الحلي بالإيقاع الداخلي متمثلاً بالتكرار والتدوير والجناس والترصيع، وكما يبدو من أجل خدمة نصه الشعري دلالياً فقط، بل لما تتطلب الضرورة الفنية، وليُضفي بشيء من الجمالية في شعره من أجل أنْ تجعل المتلقي يستمتع وتعمل على جذبه بما يسمع ويقرأ، فما يميز النص الشعري إيقاعاته الموسيقية، لأنَّ أصواته المتناسقة، والمنسجمة، والمتناسبة هي أول ما تطرق الأسماع، وبما أنَّ إيقاعات النص وإيضاحها بشكل فني يستميل المتلقي فقد كان للمظاهر البديعية أثرها الكبير في إبرازها.

٤-أظهرت بعض القصائد استخدام السيد جعفر الحلي لتقنية ألوان التكرار جميعها (حرف – كلمة – عبارة) في القصيدة ذاتها، وهذه دلالة على براعة الشاعر وغزارة تجربته وتمكنه من أدواته.

٥-جاءت قصائد السيد جعفر الحلي بما فيها من الإيقاع الموسيقي، والجزالة، والقوة، والبراعة اللغوية ما يؤثر في المتلقي وَتُمتِعهُ.

٦-يُعد التدوير مظهراً من مظاهر الإيقاع الداخلي وقد تمكن السيد جعفر الحلي من توظيفه في الابتداء وفي غيره ، وهو دليل على قوة وطبع الشاعر.

المصادر والمآخذ

١-إسماعيل، عز الدين،(١٩٨٦)، الأسس الجمالية في النقد ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

٢-بن الأثير، ضياء الدين،(د.ت)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وحققه وعلق عليه: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، القاهرة: مكتبة نهضة مصر بالفجالة.
٣-الأمين ، السيد محسن، (١٩٨٣)، أعيان الشيعة، تحقيق حسن الأمين ، دار التعارف للمطبوعات.
٤-أنيس ، إبراهيم،(١٩٥٢) موسيقى الشعر، ط٢،مصر: مكتبة الانجلو المصرية.
٥-بو دوخة، مسعود،(٢٠١٠)، عناصر الوظيفة الجمالية في البلاغة العربية والأدب، عالم الكتب الحديثة.
٦-الجرجاني، عبد القاهر،(٢٠٠٩)، أسرار البلاغة، تحقيق: هـ.رتير، بيروت: دار إحياء التراث العربي.
٧-جعفر، عبد الكريم (١٩٩٦) *شعرية الوزن الاختيار المشروط*، مجلة آفاق عربية، العدد ١١-١٢ .
٨-جمال الدين، مصطفى،(١٩٧٤)، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة،ط ٢، النجف: مطبعة النعمان.
٩-جمعة، عدنان عبد الكريم،(٢٠٠٨)، اللغة في الدرس البلاغي، لندن : دار السياب .
١٠-جيمينيز، مارك،(٢٠٠٩)، ما الجمالية؟،ط١،ترجمة شربل داغر، لبنان، بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
١١-الحلي، أبو يحيى جعفر بن أبي الحسين،(١٤١١)، سحر بابل وسجع البلابل، تحقيق: الشيخ الحسين آل كاشف الغطاء، قم: مطبعة أمير.
١٢-الحميداوي، خالد كاظم حميدي، (٢٠١١)، أساليب البديع في نهج البلاغة – دراسة في الوظائف الدلالية والجمالية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب ،جامعة الكوفة، الأستاذ المشرف: مشكور كاظم العوادي.
١٣-الخاقاني، علي،(١٩٥١)، شعراء الحلة، النجف الاشرف: مطبعة الحيدرية.
١٤-الخفاجي، أبن سنان،(١٩٦٩)، سر الفصاحة، شرح وتحقيق: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده.
١٥-رجائي، أحمد،(١٩٩٩)، *أوزان اللحان بلغة العروض*،ط١، دمشق: دار الفكر.
١٦-الرماني ، وآخرون،(٢٠٠٨)، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ط٥، تحقيق وتعليق محمد خلف الله احمد، محمد زغلول سلام، القاهرة: دار المعارف.
١٧-الشيخ، عبد الواحد حسن،(١٩٩٩)، البديع والتوازي، مصر: مطبعة الإشعاع الفنية.
١٨-صحناوي، هدى،(٢٠٠١)، البنية الصوتية في شعر بدر شاكر السياب قصيدة السندباد أنموذجاً، مجلة جامعة دمشق، العدد١.
١٩-ضيف، شوقي، (د.ت)، *الفن ومذاهبه في الشعر العربي*، ط١٠ ، مصر ، القاهرة: دار المعارف.
٢٠-طبانة، بدوي، (١٩٧٥)،معجم البلاغة العربية، منشورات جامعة طرابلس.
٢١-الطرابلسي ، محمد الهادي،(١٩٩٣)، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، مجلة جامعة منوبة – كلية الآداب والفنون الإنسانيات، العدد٣٢.
٢٢-الطيب، عبد الله ،(١٩٨٩)، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٣،الكويت.
٢٣-علوان، حمادة، (٢٠١٦) الألوان البديعية في السور المكية –دراسة وصفية تحليلية–، فلسطين: الجامعة الإسلاميّة– غزة..
٢٤-الفراهيدي، الخليل بن أحمد،(١٩٨١)، *كتاب العين*، ج ٢، مادة (وقع)، تحقيق مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، العراق: دار الرشيد للنشر.
٢٥-الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب،(٢٠٠٨) ،القاموس المحيط، القاهرة : دار الحديث.
٢٦-القرطاجني، أبو الحسن حازم ،(١٩٨١)،منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط٢، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، لبنان ، بيروت: دار الغرب الإسلامي.

٢٧-المراغي، محمود احمد حسن، (١٩٩١)،علم البديع، بيروت، لبنان: دار العلوم العربية.
٢٨-معلوف، لويس،(١٩٩٨)، المنجد في اللغة، بيروت: المطبيعة الكاثوليكية.
٢٩-نافع، عبد الفتاح صالح،(١٩٨٥)، عضوية الموسيقى في النص الشعري، ط ١، الأردن: مكتبة المنا.
٣٠-النجار، مصلح، وآخرون، (٢٠٠٧)، الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي، مجلة جامعة دمشق، العدد ١ .
٣١-هلال، محمد غنيمي،(١٩٧٣)، النقد الأدبي الحديث،ط٣ ، بيروت، دار الثقافة ودار العودة.
٣٢-اليمني، السيد الإمام يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي، (١٩٨٢)، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة والعلوم وحقائق الإعجاز، ط٢، بيروت: دار الكتب العلمية.

Sources and intakes

1- Ismail, Izz al-Din, (1986), Aesthetic Foundations in Criticism, Baghdad: General Cultural Affairs House.
2- Ibn al-Athir, Diaa al-Din, (D.T), the proverb in the literature of the writer and poet, presented, verified and commented on by: Ahmed al-Hofy and Badawy Tabana, Cairo: Nahdt Misr Library in Faggala.
3- Al-Ameen, Al-Sayyed Mohsen, (1983), Shiite notables, investigated by Hassan Al-Ameen, Dar Al-Taarouf Publications.
4- Anis, Ibrahim, (1952) The Music of Poetry, 2nd Edition, Egypt: Anglo Egyptian Bookshop.
5- Bo Doukha, Masoud, (2010), Elements of Aesthetic Function in Arabic Rhetoric and Literature, The World of Modern Books.
6- Al-Jurjani, Abdel-Qaher, (2009), Asrar Al-Balaghah, investigation: H. Ratir, Beirut: Arab Heritage Revival House.
7- Jaafar, Abdul Karim (1996), The Poetic Weight of Conditional Choice, Arab Horizons Magazine, Issue 11-12.
8- Jamal Al-Din, Mustafa, (1974), Rhythm in Arabic Poetry from House to Verb, 2nd edition, Najaf: Al-Numan Press.
9- Juma, Adnan Abdel-Karim, (2008), Language in the Rhetorical Lesson, London: .Dar Al-Sayyab.
10- Jimenez, Mark, (2009), What is aesthetic?, 1st edition, translated by Charbel Dagher, Lebanon, Beirut: The Arab Organization for Translation.
11- Al-Hilli, Abu Yahya Jaafar bin Abi Al-Hussein, (1411), The Magic of Babylon and Saj' Al-Balabel, investigation: Sheikh Al-Hussein Al Kashif Al-Ghitaa, Qom: Amir Press.
12- Al-Hamidawi, Khaled Kazem Hamidi, (2011), Al-Badi's Methods in Nahj Al-Balaghah - A Study in Semantic and Aesthetic Functions, PhD thesis, College of Arts, University of Kufa, Supervising Professor: Mashkour Kazem Al-Awadi.

13- Al-Khaqani, Ali, (1951), The Poets of Hilla, Al-Najaf Al-Ashraf: Al-Haydaria Press.
14- Al-Khafaji, Ibn Sinan, (1969), The Secret of Eloquence, explanation and investigation: Abdul Muttal Al-Saidi, Muhammad Ali Sobeih Library and Printing Press and his sons.
15- Ragai, Ahmed, (1999), Weights of melodies in the language of performances, 1st edition, Damascus: Dar Al-Fikr.
16- Al-Rumani, and others, (2008), Three Letters on the Miracle of the Qur'an, 5th edition, investigation and commentary by Muhammad Khalaf Allah Ahmed, Muhammad Zaghloul Salam, Cairo: Dar Al-Maarif.
17- Al-Sheikh, Abdel-Wahed Hassan, (1999), Al-Budaiya and Al-Tawazi, Egypt: Al-Ishaa Art Press.
18- Sehnaoui, Hoda, (2001), The Phonetic Structure in the Poetry of Badr Shaker Al-Sayyab, The Sinbad Poem as a Model, Damascus University Journal, No. 1.
19- Dhaif, Shawky, (D.T), Art and Its Doctrines in Arabic Poetry, 10th Edition, Egypt, Cairo: Dar Al-Maaref.
20- Tabana, Badawi, (1975), A Dictionary of Arabic Rhetoric, University of Tripoli Publications.
21- Trabelsi, Mohamed El-Hadi, (1993), On the Concept of Rhythm, Annals of the Tunisian University, Journal of Manouba University - Faculty of Arts and Humanities, No. 32.
22- Al-Tayeb, Abdullah, (1989), Guide to Understanding Arab Poetry and Its Industry, 3rd edition, Kuwait.
23- Alwan, Hamada, (2016) The Beautiful Colors in the Meccan Suras - A Descriptive Analytical Study - Palestine: The Islamic University – Gaza.
24- Al-Farahidi, Al-Khalil Bin Ahmed, (1981), The Book of Al-Ain, Part 2, Article (Waqa'), investigation by Mahdi Al-Makhzoumi, Ibrahim Al-Samarrai, Iraq: Dar Al-Rashid Publishing.
25- Al-Fayrouz Abadi, Majd Al-Din Muhammad Bin Yaqoub, (2008), Al-Qamous Al-Muhit, Cairo: Dar Al-Hadith.
26- Al-Qartajani, Abu Al-Hassan Hazim, (1981), Minhaj Al-Bulgaha and Siraj Al-Adaba, 2nd edition, presented and verified by: Muhammad Al-Habib Ibn Al-Khawja, Lebanon, Beirut: Dar Al-Gharb Al-Islami.
27- Al-Maraghi, Mahmoud Ahmed Hassan, (1991), Al-Badi' Science, Beirut, Lebanon: Dar Al-Ulum Al-Arabiya.
28- Maalouf, Louis, (1998), Al-Munajjid in Language, Beirut: The Catholic Nature.

29- Nafeh, Abdel-Fattah Saleh, (1985), Membership of Music in the Poetic Text, 1st edition, Jordan: Al-Manna Library.
30- Al-Najjar, Musleh, and others, (2007), Synergistic Rhythms and Alternative Rhythms in Arabic Poetry, Monitoring the Conditions of Repetition and Rooting the Elements of Internal Rhythm, Damascus University Journal, Issue 1.
31- Hilal, Muhammad Ghoneimi, (1973), Modern Literary Criticism, 3rd Edition, Beirut, Dar Al-Thaqafa and Dar Al-Awda.
32- Al-Yamani, Al-Sayyid Imam Yahya bin Hamzah bin Ali bin Ibrahim Al-Alawi, (1982), The style that includes the secrets of rhetoric, sciences, and realities of miracles, 2nd edition, Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiya.