

الانزياح في مدائح ومرثي آل البيت للشاعر نصر الله الحائري
The theme of displacement in the eulogies and elegies of the Al-Bayt by the poet Nasrallah Al-Haeri.

Researcher: Jameel Hassan Mohammed Ali
University of Religions and Sects, Faculty of International
Languages and Cultures
As. Prof. Fatemeh Akbarzadeh
Al-Zahra University

الباحث: جميل حسن محمد علي
جامعة الأديان والمذاهب كلية اللغات والثقافات الدولية
saedjameel1@gmail.com
أ.م.د. فاطمة أكبرى زاده
جامعة الزهراء (ع)
f.akbarizadeh@alzahra.ac.ir

ملخص

تعرضت الدراسات النقدية للانزياح بوصفه ظاهرة مُميّزة للأسلوب يجب على الباحث دراستها وكشف دلالات بنيتها، فلا يكاد الملمح الفني أن يتحقق في أي عملٍ إبداعي إلا بمقدار ثرائه في ذلك النص، وإن محاولة المبدع لاختراق اللغة المألوفة، والأساليب المتداولة لتحصيل الطاقة الجمالية التأثيرية هو ما يميز مستوى الخطاب الإبداعي عن بقية مستوياته الأخرى (المستوى العادي) المنحصرة في وظيفة الإبلاغ، وبغية الكشف عن سمات النص الشعري وموطن تفرده وإبداعه التي استقل الشاعر بها عن غيره. فقد اتخذت الدراسة ظاهرة الانزياح لتسلط الضوء من خلالها على ديوان الحائري في بابي (مدائح آل البيت ومرثيهم) لما خرت به من فنون أدبية واتصالها الروحي والعقائدي لشاعر هو من مراجع الشيعة العظام في القرن الثاني عشر الهجري مستعينةً بالمنهج التحليلي الوصفي في تناولها لمحاور الدراسة، وتحديد مفهوم الانزياح وأشكاله المتصلة بالتوكيب، أو المتصلة باللغة الإيحائية والدلالية عبر الصور التشبيهية والاستعارية. فقد وظف الحائري انزياحاته لتنبية المتلقي وشده لما يريد إيصاله من معنى، ودفع الرتبة عن أساليبه بما يضمن تفاعله وإشراكه في وضع القراءات المتعددة بدفعه للتأويل تحقيقاً لتجانس العناصر المؤازة. كما وتظهر مواطن تفرّد الشاعر في نقله الصادق للصور التخيلية بما أضفاه عليها من تفصيل وتراكب أضفى عليها الجودة، وحملها تجربته الخاصة رغم قرب مأخذها واستلهاها من موروثه الأدبي.

الكلمات المفتاحية: الانزياح الدلالي، الانزياح التركيبي، مدائح آل البيت، مرثي آل البيت، نصر الله الحائري

أيلول ١٤٤٦ هـ / ٢٠٢٤ م

السنة: التاسعة عشرة

العدد: ٤٨

مجلة كلية الفقه



DOI: <https://doi.org/10.36324/fqh.vi48.15198>

Journal of Jurisprudence Faculty by University of Kufa is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).
مجلة كلية الفقه - جامعة الكوفة مرخصة بموجب ترخيص المشاع الإبداعي ٤.٠ الدولي



Abstract

Critical studies have focused on deviation as a distinctive phenomenon of style, requiring researchers to study and uncover its structural implications. Almost no creative work can achieve its full potential without a rich measure of deviation within the text. The attempt of the creator to penetrate the familiar language and conventional methods to achieve aesthetic impact distinguishes the level of creative discourse from its other levels (the ordinary level) confined to the function of communication. In order to reveal the characteristics of the poetic text and its unique creativity, the study has taken the phenomenon of deviation to shed light on the collection of Al-Ha'iri in Babi (eulogies and elegies of the Prophet's family) for its literary arts and its spiritual and doctrinal connection. The study employed a descriptive analytical approach in addressing the study's axes, including an overview of the poet's life, defining the concept of deviation and its related forms in structure such as introduction, postponement, digression, and omission, or those related to figurative and semantic language through similes and metaphors. Al-Ha'iri employed deviations to alert the recipient and engage them in interpreting the text, ensuring interaction and involvement in creating multiple readings by prompting interpretation to achieve harmony among the deviating elements. The poet's unique ability is evident in his sincere portrayal of imaginative images, adding detail and complexity that enriches them, carrying his personal experience despite their close association with and inspiration from his literary heritage.

Keywords: Semantic Shift, Structural Displacement, Praising the Family of the Prophet, Elegies of the Family of the Prophet, Nasrullah Al-Ha'iri.



مقدمة

أحمد الله وأشكره على ما جاد علي من الآلاء والنعم، وأستعينه وأتوكل عليه في صرف أموري ورفض الكلم، وأصلي وأسلم وأبارك على رسوله الأكرم، محمد وآله وصحبه المنتجبين الأخيار، وبعد.

فإن فكرة دراسة الأسلوب هو ما شغل الدراسات النقدية - قديماً وحديثاً - بغية الوقوف على لغة المبدع الشعرية، وبالتالي كشف مواطن تفرده وتميزه عن غيره. بوصفها تجسيدا لشخصه وتمثيلاً لما حواه من صياغة لمنظوره للكون وموجوداته يعكس من خلالها أفكاره وركائز عقائده وإحساسه وعواطفه؛ لذا فقد اجتهد النقاد العرب المحدثون في إنتاج منجى أسلوب مختص بدراسة الأسلوب في النصوص العربية يتبنى الجمع بين إرث البلاغة، وما تقدمه اللسانيات من علوم متصلة بعلم النفس والإحصاء والاجتماع وغيرها من علوم الحداثة. فكان هذا الجمع هو الطريق الأمثل في تناول الدراسات النقدية الحديثة والتي تصلح لدراسة النصوص الأدبية في مراحلها التاريخية كافة بالاعتماد على الأسس والمبادئ المشتركة في دراسة الأسلوب، وأهمها دراسة مدى انزياح لغة الأديب في ألفاظه وتراكيبه المختارة، ومقدار انحرافها عن البنى السائدة في نظامها اللغوي. فدراسة الأسلوب من منظور الانزياح هي إحدى المنطلقات لدراسة اللغة الشعرية، وكشف أبعادها في النصوص الأدبية ولا سيما القديمة منها، كما في أشعار الحائري - موضوعة البحث - التي سار بها على نهج الشاعر صفي الدين الحلي، فله قصائدٌ جيادٌ في مدح آل بيت النبوة ومراثيمٌ كتبت بعض أبياتها على أبواب الروضة الحسينية؛ لما توافر فيها من حسن السبك، والبراعة في الوصف، والتوشح بألوان البديع المتنوعة دلّت على مقدرة شعرية فذة، واطلاع على آداب العربية وفنونها. وما يمثله هذا النوع من الشعر الديني من منطقي عقدي وتطبيع روعي في حقيقة آل البيت التي تجلت في أفضليتهم وسيادتهم لكونهم الأحق بالاتباع بعد رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم)، هذا من جهة ومن جهة أخرى لكون هذه الأشعار مثلت الجيد من ديوانه التي لا تخلو بعض قصائده من تهاونٍ في تشذيبها أو جاءت مرتجلةً حسب مناسبتها أو رعايةً لمستوى المخاطبين؛ لكون أغلبها من شعر المناسبات أو الرسائل الإخوانية، فقد تمّ اختيارها لقلّة دراستها ضمن منهج وصفي تحليلي يعكس ما جسده من عقائد وأفكار كانت صادقةً في تجسيدها ونقلها



العدد: ٤٨
السنة: ١٩
٢٠٢٤ / هـ ١٤٤٦



جميل حسن محمد علي . أ.م.د. فاطمة أكوي زاده



للمخاطب لما تمثله من ارتباطٍ روحي وجانبٍ عقائدي. فمن هنا تبرز أهمية البحث في تتبع تقنيات الانزياح التي سخرها الحائري في أشعاره وبيان وظائفها على مستوى الدلالة والإيقاع. ويهدف الوقوف على أهم سمات لغته الشعرية التي امتاز بها في أسلوبه وتفردها عن غيره، ومقدار تحقيقها للاستقلال في نقل تجربته الخاصة المعبرة عن رؤاه وأحاسيسه. لذا فقد ارتسم بناء هذه الدراسة على مقدمة وتمهيد تناول حياة الشاعر الحائري والتعريف بمفهوم الانزياح. وانقسمت الدراسة إلى مبحثين الأول: (الانزياح التركيبي) وقد استعرض تقنيات تراتب الجمل في تسلسل ألفاظها ضمن ثلاثة مطالب هي: التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات. أما المبحث الثاني (الانزياح الدلالي) فتناول الصور البلاغية التي وظّفها الشاعر لنقل تخيلاته وبثّها إحياءات وجدانه ضمن مطلبي: التشبيه، والاستعارة. ثم ختمت الدراسة بنقاط لأهم النتائج والتوصيات.

فرضية البحث

تحاول الدراسة الإجابة عن الأسئلة الآتية: ١. بماذا احتفى الشاعر الحائري من تقنيات الانزياح في مدائحه ومراثيه لآل البيت (عليهم السلام)؟ ٢. ما الغايات الجمالية والتأثيرية التي وظّفها الحائري في انزياحاته؟ ٣. ما مواطن التفرد والتميز التي ضمنت للحائري الجدة والاستقلال في أسلوبه؟
الدراسات السابقة

تناولت دراسات عدة ظاهرة الانزياح في إطار الدراسات الأسلوبية منها ما اختص بالجانب النظري من أمثلة «الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية» للدكتور أحمد محمد ويس، و«الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب» للدكتور عباس رشيد الددة، و«الأسلوبية والأسلوب» للدكتور عبد السلام المسدي. أما الدراسات التطبيقية التي تناولت شعر الحائري فهي قليلة - إلى وقت كتابة هذا البحث - تمثلت بدراسة صرفية لظاهرة الإعلال قدمتها الباحثة حوراء احمد عبود سنة (٢٠١٩م) بعنوان «من مظاهر الإعلال في شعر السيد نصر الله الحائري» وهو بحث مقدّم في كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء. وبحث للشيخ جواد معين سنة (٢٠٢١م) بعنوان «الاقتباس القرآني في ديوان السيد الحائري»، وهي مقالة نشرت في مجلة تراث كربلاء، العدد (٢٨) تصدر عن حوزة خرسان العلمية سلطت الضوء على ظاهرة



(الاقتباس). ورسالة ماجستير للسيد علاء عباس سنة (٢٠١٦ م) بعنوان «السيد نصر الله الحائري ت ١١٦٨ هـ / ١٧٥٤ م حياته وشعره» من جامعة كربلاء، كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية. تناولت حياة الحائري ودراسة فنية لأغراضه الشعرية.

تمهيد

أولاً: نبذة عن حياة الشاعر نصر الله الحائري

من المراجع العظام في عصره درّس في الروضة الحسينية؛ والتف حوله الفضلاء من العراق وخارجه فلقب بالمدرّس، وتخرج على يديه كبار علماء عصره وبلغ صيته إلى إيران فدعاه السلطان (نادر شاه افشار) الذي أعجب به لسعة علمه واطلاعه الفقهي على كلّ المذاهب الإسلامية، وأقام مدةً في قم يدرّس كتاب الاستبصار فتجمع لديه طلابها لبيانه وحسن منطقته، واستمر في أسفاره جامعاً للكتب وناسخاً لها في خزانتها التي "تعدُّ من أنفس الخزائن في عصره". (شبر، أدب الطف: ٥ / ٢٥٣ ، ١٩٩٠ م، ١٩٩٠).

كان السيد ابو الفتح عزّ الدين نصر الله بن الحسين الحائري الفائزي الموسوي (ت ١٦٩٦ م) يحمل في أجدنته رسالةً جهاديةً؛ لإعلاء كلمة الحقّ ونصرة دينه المتمثلة بمذهب أهل البيت (عليهم السلام)؛ فقد اتسم بشخصيةٍ منفتحةٍ ومتسامحةٍ مقبولةٍ من قبل "المخالف والمؤالف". (الحائري، ديوان كاشف الغطاء، ١٩٨٠).

سعى إلى التقريب بين المذاهب الإسلامية وتهدأ له ذلك عندما اشترط السلطان (نادر شاه) في عقده للصلح مع الدولة العثمانية الاعتراف بالمذهب الشيعي مذهباً خامساً، وأن يجعل له محراباً في مكة المكرمة، وماماً للصلاة فيها؛ فالتقت مساعي سلطان نادر شاه لتوحيد صفوف المسلمين، مع ما أراده السيد الحائري. قام بعدها السلطان نادر شاه "بتذهيب القبة العلوية والمأذنتين والإيوان الشرقي - وهي أول قبة كسيت بالذهب في العراق"، وهناك أقام مؤتمر النجف سنة (١٧٤٣ م) ضمّ علماء إيران و أفغانستان وعلماء العراق؛ لإعلان المذهب الشيعي خامس المذاهب السنية الأربعة، فأتمهم السيد نصر الله في الصلاة وخطب فهم، ثم أوفده نادر شاه ممثلاً عن الشيعة إلى مكة؛ لتأكيد الاعتراف والسماح له بإقامة الصلاة في الركن الشامي، وإلقاء



العدد: ٤٨

السنة: ١٩

٢٠٢٤ / هـ ١٤٤٦ م



جميل حسن محمد علي . أ.م.د. فاطمة أكوي زاده



خطبته؛ وكان له ذلك، بعدها أوفده نادر شاه إلى اسطنبول؛ لاستلام الفرمان من محمود الأول. وهناك تمَّ اغتياله من قبل التكفيريين بعد تأمر مستشاري السلطان، فدفن في اسطنبول، وأصبح له مقامٌ ومزارٌ فيها. (شير، أدب الطف: ٢٥٢/٥، ١٩٩٠) وبالرغم من قصر حياة السيد نصر الله الحائري، فقد تسنى له الجمع بين الفضيلتين (العلم، والأدب): بما تركه من مؤلفاتٍ علميةٍ وخطبٍ وأشعارٍ سارمها على نهج الشاعر صفي الدين الحلي، فله قصائدٌ جيداً في مدح آل بيت النبوة ومرائهم كُتبت بعض أبياتها على أبواب الروضة الحسينية؛ لما توافر فيها من حسن السبك، والبراعة في الوصف، والتوشح بألوان البديع المتنوعة مما دلَّ على مقدرة شعرية فذة، وإطلاعٍ على آداب العربية وفنونها.

ثانياً: مفهوم الانزياح (لغةً واصطلاحاً)

الانزياح في اللغة هو مصدر من وزن الفعل الدال على المطاوعة (انزاح) للفعل (زاح). فقد جاء في لسان العرب في مادة (زوح): "زاحت عُلَّتُه، وأزحَتْها أنا. وزاح الشيء زَوْحاً، وأزاحه. أزاعه عن موضعه ونَحاه. وزاح هو يزوحُ، وزاح الرجل زَوْحاً. تَبَاعَدَ. والزَّوَّاحُ. الذهابُ". (ابن منظور، لسان العرب: ٢/٤٧٠، ١٩٧٠)

وفي مادة (زبح) يقول: "زاح الشيءُ يَزِبحُ زَبِحاً وزُبوحاً وزُبوحاً وزَبِحاناً، وانزاح. ذَهَبَ وتَبَاعَدَ؛ وأزحَتْه وأزاحه غيره. وفي التَّهْذِيبِ. الزَّيْحُ ذهابُ الشَّيءِ، تَقُولُ. قَدْ أَزَحْتُ عُلَّتَهُ فزاحتُ، وهي تَزِبحُ". (المصدر نفسه: ٢/٤٧٠، ١٩٧٠)

ويبدو أن كلا المادتين (زَوَّحَ) و(زَبِحَ) يؤديان المعنى نفسه، ويؤكد ذلك ابن فارس في مقاييسه إذ يجعلهما "أصل يدلُّ على تنجٍ وزوال". (ابن فارس، مقاييس اللغة: ٣/٣٥، ١٩٧٥) وبذلك يتضح معناه اللغوي في معنيين (الزوال والذهاب)، وهذا يبعد عن معناه الاصطلاحي، ومعنى (التنحي والإزاحة)، وهو ما يقرب من دلالته الاصطلاحية.

تجدد الإشارة قبل البحث في دلالة مصطلح الانزياح إلى الحديث عن اختياره من بين الكثير من المصطلحات التي وردت في دراسات النقاد العرب والغربيين. إذ تجاوزت الأربعة مصطلحاً، وقد حدّد الدكتور أحمد ويس الرائج منها ثلاثة مصطلحات (العدول، والانحراف، والانزياح) ليفاضل بينها ويختار (الانزياح) لجملة أسباب أهمها دقة ترجمته عن الفرنسية، وجرس اللفظ المتعلق بدلالته، والتناسب مع دلالته



اللغوية في التباعد والذهاب. (ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: ص ٥٦، ٢٠٠٢م)

فمصطلح الانزياح يقرب من دلالة لغته في الخروج عن الكلام المتعارف والمتداول في الخطابات العلمية المرتكز على النموذج المثالي والمعياري للغة، وبلغ ذروته في اللغة الشعرية ليكسيها المبدع عن قصد منه طاقتها الجمالية والإيحائية أثناء نقله لتجربته الشعرية للمخاطب بغية التأثير.

لذا نجد جان كوهين Jean Cohen عدّ الانزياح شرطاً لازماً للشعرية في النص الأدبي (الردة، الانزياح: ص ١٦، ٢٠٠٢)، كما وإن تحقيق المبدع لتلك القيمة التأثيرية والجمالية من وراء ذلك الخروج هو شرط لازمٌ لتحقيق ظاهرة الانزياح، فليس كل خرقٍ لقواعد اللغة أو ابتعادٍ عن السائد والمألوف يعدُّ انزياحاً، وهذه هي الحيثية والمؤدى الواجب اتصاف الانزياح بها في تعريف الدكتور أحمد ويس للانزياح بأنه: "استعمال المبدع للغة مفرداتٍ وتراكيبٍ وصوراً استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرّدٍ وابداعٍ وقوةٍ جذبٍ وأسرٍ". (ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: ص ٧، ١٩٩٠)

إن (الرؤية الأخرى) – على حد تعبير أبي العدوس- لتعريفات مصطلح (الأسلوب) بوصفها "انزياحاً عن نموذج آخر من القول"، (أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق: ص، ٢٠٠٥) والتي تعتمد على الوظيفة الإنشائية المتولدة من الرسالة (الخطاب) التي عدّها طائفة من النقاد الغاية المعنية بالبحث في دراساتهم النقدية، (المسدي، الأسلوبية والأسلوب: ص ١٦٠، ٢٠٠٣) هي ما جعل الكثير من كبار نقاد الأدب من أمثلة ليو ستيزر Leo Spitzer يجعل من "الانزياح مقياساً لتحديد الخاصية الأسلوبية عموماً، ومسباراً لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها"، (السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث: ١/ ١٩٨، ١٩٩٠) بل وشيوع مقولة بول فاليري Paul Valéry التي حصرت جوهر الأسلوب بكونه "انزياحاً عن قاعدة ما".

المبحث الأول: الانزياح التركيبي

وهو انزياح متعلق بمحور التوزيع، أو على حد قول صلاح فضل: "التركيب في الوحدات اللغوية تبعاً لجاكوبسون"، (المصدر السابق: ص ٢١١) وطريقة الرصف التي يتصرف فيها المبدع في شكل نصه البنائي، فتحقيق الانزياح في هذا المستوى يقتضي خرقاً لقواعد اللغة من جهة ترتيب الكلمات حسب نظامها النحوي السائد، والذي يتحصل منه ارتفاع لشعرية النص، أو تلاشيه في حال كون ترتيبه على وفق التسلسل المشاع، والذي وصفه صلاح فضل "بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات". (فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: ص ٢١١، ١٩٩٣)

وبذلك يكون الانزياح التركيبي خروج عن قواعد اللغة المطردة والسائدة في الاستعمال العادي والشائع في السنن اللغوية، ويتمثل في التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات.

المطلب الأول: التقديم والتأخير

إن التغيرات التركيبية في بنية النص الشعري تمنحه الحيوية والتجدد، وتلفت نظر المتلقي إليها لتحثه على كشف دلالات ذلك الاختلاف للتراكيب الجديدة المتولدة عن تحريك الكلمات داخل الجملة، وما يتبعه من أهمية المعنى، وما ينتج عنه من إحياءات جديدة "تساعد في الخروج باللغة من طابعها النفعي إلى طابعها الإبداعي". (حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات: ص ٦٧، ٢٠١١)

وبذلك تهيأ للشاعر الحرية في اختياراته للدوال وترتيبها داخل الجمل، وفق ما تسمح به قواعد اللغة من إمكانيات؛ فيقدم ما حقه التأخير، أو يؤخر ما حقه التقديم حسب الغرض الفني أو الجمالي المراد تحقيقه. والحائري كان مطلعاً على قواعد العربية متمكناً منها؛ مما جعله يحسن الاستفادة من هذه الظاهرة في صياغة عباراته الشعرية مستغلاً طاقاتها الدلالية للتأثير في متلقيه. يتضح ذلك في كثرة تقديمه للخبر على المبتدأ، وتقديم المفعول على الفاعل، وتقديم شبه الجملة على متعلقها، ومن خلال هذا المبحث ستعمد الدراسة إلى إظهار نماذج منها.

فمن أمثلة تقديم الخبر على المبتدأ في شعر الحائري - موضوع البحث - قوله في وصف أمير المؤمنين علي (عليه السلام) في بعض أبياته:

من هو غيٲٲ هاطلٌ لکنما
من هو بدرٌ کاملٌ لکنما
من هو شهدٌ للذي یحبُّه
عنیٲ مولانا علیاً ذا العلی
بیضُ الأیادی أبدأً أعشابه
عٲیرُ کلِّ سابعٍ سحابه
لکنه لمن یعادیه صابه
لا برحت مخضرةً هضابه
(الحائري، دیوان الحائري: ص ١٦، ١٩٨٠)

فقد اتکا الشاعر علی ظاهرة تقديم الخبر علی المبتدأ فی أبياته؛ إذ قدّم الخبر علی المبتدأ فی موضعین (بیض الأیادی، عٲیر کل سابع) وأخر المبتدأ فی (أعشابه، سحابه)، كما قدّم خبر (لا برحت) (مخضرة) علی اسمها (هضابه)، فقد انزاح عن ترتیب الجملة الأصلية لأعراض معنوية دلالتها الإسراع فی استدراك ما قد یعلق فی ذهن المتلقي عند تصور (الغيٲٲ الهاطل) من الشح أو الاقتار؛ لیثبت السخاء والنماء لكرم ممدوحه. كما استدرك فی نفي ما قد یغطي صورة (البدر الكامل) فی البيت الثاني من غبار یعنیه؛ لیجعل منه ممدوحةً له فی كون ذلك الغبار هو دلالة ما یحدثه بفرسه من جلبه فی سوح القتال. أما فی البيت الرابع فقد قدم (مخضرة) دلالة علی تأکید المعنی فی نماء صفات ممدوحه، واستمرارها فی كل جوانب خصاله.

أما من ناحية الانتظام الشعري ومتطلباتها فی الوزن والقافية؛ فقد جاء تفضيله لتقديم الخبر علی المبتدأ بما یخدم الوزن ویناسب القافية التي جاءت بصیغة جمع التکسیر المنتهي بهاء السکنة، ولكون المبتدأ جاء بهذا الشكل فقد أخره لنهاية البيت. ومن أمثلة تقديم المفعول به علی الفاعل قول الحائري فی بیان فضل زیارة كربلاء، وما لزارها من الأجر، قوله:

ولا تخاف العمی عینٌ قد اکتحلت
أجفانها بغبارٍ من صحارک

قدّم (العمی) وهو المفعول به علی (عین) الفاعل، وتأخیر العین هنا هو الذي ارتکز علیه الشاعر لیفجر معانيه ویحیطها بالعناية التي أراد إيصالها للمتلقي فی بیان فضل ما یلاقيه الزائر لضريح أبي عبد الله الحسين (عليه السلام)، كما لا یخفی دور ذلك التقديم فی إقامة نسق الوزن الشعري للبيت. ومن ذلك یمكن تلخیص القول بأن الحائري بما تهبأ له من تمکن فی العربية ومعرفة قواعد وأمثالها، (العمری، الروض النضر: ج ٣، ص ١٣١) جعله يدرك أهمية ظاهرة التقديم والتأخیر، فجاءت فی أبياته بأشكال



متنوعة وفي مواضع متعددة. مما أضفى على تراكيبه القوة في ترابط سببها هذا من جهة، ومن جهة أخرى شد انتباه المتلقي بما يجده من مخالفة لترتيب الجملة عن الاستعمال السائد لقواعد اللغة في ترتيب جملها، وحثه على اكتشاف ما أراد الشاعر أن يعبر عنه من معاني وإيحاءات كامنة في وجدانه وفكره، فضلاً عما حوته من قيمة جمالية في الإيقاع وتناسب الوزن.

المطلب الثاني: الحذف

إن كان التقديم والتأخير متعلقاً بتغيير ترتيب الكلمات داخل الجملة مع بقاء محلها الإعرابي واختلاف في أثرها السياقي؛ فأسلوب الحذف يعدّ من تقنيات الانزياح التركيبي كونه يعتمد إلى حذف وإبعاد أحد مكونات البناء اللغوي؛ بما يحدث من فجوات في الكلام في لغته المعيارية، وينقل الخطاب إلى المستوى الأدبي من خلال انفتاحه على آفاق أوسع ودلالات متعددة؛ يستحضرها خيال المتلقي في بحثه عن تقدير ذلك المحذوف، وبذلك يكون مساهماً في إنتاج الإبداع ومشاركاً في التعريف بدلالاته. فأسلوب الحذف في خطابه الشعري يثير المتلقي إلى البحث عن الدلالات المخفية والدوافع النفسية لانتخاب الشاعر لتلك التشكيلات اللغوية دون غيرها، مشاركاً له في عملية الإبداع بما ينتجه من نص قرين، كما يمنح النص كثافة المضامين المراد إيصالها (جنيد، «جمالية الانزياح التركيبي في النص الشعري القديم أسلوب الحذف في شعر الحصري الضير»: ص ١١، ٢٠٠٨)، ومن أمثلة الحذف قوله:

قلوبهم للمؤمنين رقيقة ولكن على الكفار كالصخر قاسيه
إذا قيس علم الناس يوماً بعلمهم فبينهما ما بين بحرٍ وساقيه
ذو كلمٍ هام الأنام بحسنها ألوهمم هام الكواكب راقيه

تكرر حذف المسند إليه (المبتدأ) في البيت الثالث، فتقدير الكلام: (هم ذوو كلمٍ)، كذلك في عجز البيت: (هم ألوهمم)؛ لذا فقد اخترق الشاعر بنية التركيب النحوي من خلال حذف المبتدأ؛ بغية التركيز على الخبر، ولفت الانتباه إلى خصال ممدوحه بما امتلكوا من منطوق حسن، ومن هممٍ عالية كانوا أهلاً لها محققاً توازناً بين مطلع شطر



البيت وعجزه، وتجانساً بين الفعل (هام) بمعنى الحيرة والدهشة؛ لما في كلامهم من حسن، وبين (هام) من الرأس الدال على ارتفاع همهم إلى أعلى الكواكب. كما نجد حذف الفاعل في البيت الثاني عبر استعمال الفعل (قيس) بصيغة المبني للمجهول؛ بغية التركيز على الحدث دون اشغال بال المتلقي بمن قام به، فالمراد هو الموازنة والمقايسة بين ما أوتوا أهل بيت رسول الله (صلى الله عليه وآله) من علم قياساً لعلم الناس؛ ليكون قياسه البحر إلى الساقية. وقد سخر الحائري في هذه الأبيات مجموعة من الخروقات التركيبية انزاح بها عن الأصل شملت حتى البيت الأول بتقديم شبه الجملة على متعلقها سواء في صدر البيت أو عجزه؛ ليؤكد خصال ممدوحيه، وبلغت انتباه المتلقي إلى عظيم فضلهم وجلالة قدرهم، فضلاً عما منحته من إيجاز في إكمال الفكرة عند كل بيت، وتحقيق الوزن الشعري لبحر الكامل. فقد ساهمت تقنية الحذف في أسلوب الحائري في إكساب لغته الشعرية ملمحاً تأثيرياً على المتلقي عن طريق إحياءها المتعددة لدلالة العنصر المحذوف في بنائه التركيبي القابل للقراءات المختلفة؛ مما يعطي المتلقي دوراً في الاشتراك بعملية تشكل النص الشعري.

المطلب الثالث: الالتفات

والالفتات كونه انزياحاً في تركيب الجمل من طريقة إلى أخرى، فقد اختلف في تحديد نطاقه ودائرته، فقسم أكتفى بالظاهر الكثير في القرآن الكريم وأشعار العرب، والمتمثل بالتنقل بين فنون الكلام الثلاثة (تكلم، خطاب، غيبة)، من أمثال ابن عاشور (ت ١٣٩٣هـ) إذ عرفه بأنه "نقل الكلام من أحد طرق التكلم، أو الخطاب، أو الغيبة إلى طريق آخر منها" (ابن عاشور، التحرير والتنوير: ١/ ١٠٩، ١٩٧٠)، أما القسم الآخر فقد تعمقوا في دراسة هذه الظاهرة، وأوردوا أنواعاً أخرى تكاد تكون أقل وضوحاً من القسم الأول؛ وأبرزها (الالفتات العددي) و(الالفتات الفعلي)، وأول من فصل القول فيه هو ابن الأثير في (المثل السائر)، والزركشي (ت ٧٩٤هـ) في (البرهان في علوم القرآن) (الزركشي، البرهان في علوم القرآن: ٣/ ٣١٤-٣٨٦، ١٩٦١)، واعتماد الحائري على تقنيات الالفتات جاء متفاوتاً، فقد عني ببعضها ولم يحفل ببعضها الآخر؛ تبعاً لما أراد إيصاله من إبلاغٍ للمتلقي، ودوافعٍ نفسية أراد بثها من خلال تراكيبه. فمن أمثلة الالفتات الضميري قوله في قصيدته التي بدأها بالنداء المكرر في أوائل أبياتها يرثي



العدد: ٤٨
العدد: ١٩
٢٠٢٤ / هـ ١٤٤٦



الإمام الحسين (عليه السلام) وأهل بيته مستذكراً ما جرى عليهم في الطفوف، وما لقيه من أعدائه بما رموه من أسهم غدرهم؛ ليُرمى صريعاً مخضباً بدمائه. وقد عبر الشاعر عن تلك المعاني من خلال واحدٍ وعشرين بيتاً بضمير الغائب عن الإمام الحسين (عليه السلام) وأهل بيته وأصحابه من ذلك قوله: (الحائري، ديوان الحسين (عليه السلام) ص ٤٨)

فَبَيْتُهُ السَّما دَمًا عَلَيْهِ وَال
جَنْ نَاحَتْ فِي صُبْحِهَا وَالْمَسَاءِ

فوجد ضمير الهاء في (فبكته) وفي (عليه) الدال على الغائب بعدها ببيت واحد يلتفت في آخر ثلاثة أبيات بضمير المخاطب، يقول فيها: (المصدر السابق: ص ٤٨)

يا بني أحمد سلامٌ عَلَيْكُمْ من حزينٍ مقلقل الأحشاء
يشتكي من حواسدٍ قَصِيوُهُ في هواكم وَمَدَحِكُمْ والرثاء
طينتي خَمَرْتِ بماءٍ وَلَاكُم وأبونا ما بين طينٍ وماءٍ

وهذا النوع من الالتفات هو التفات من الغيبة إلى الخطاب، وهو حافل في قصائد الحائري بما يمكن أن يُعدَّ ظاهرةً أسلوبيةً في شعره، ويتضح الغرض منه في إبداء الشكوى، وبث ما يختلج في نفس الشاعر إلى محبيه من آل بيت النبوة، ويظهر قرههم الروحي الذي عبر عنه بأسلوب الخطاب المباشر الذي دلَّ عليه ضمير الكاف في قوله (عليكم) في البيت الأول و(هواكم) و(مدحكم) في البيت الثاني و(ولاكم) في البيت الثالث.

ولم يكتفِ الحائري بهذا الالتفات، بل نجد هناك التفاتاً آخر استعان به الشاعر هو التفات من الغيبة إلى التكلّم، ففي البيت الثاني عبر الحائري عن نفسه بضمير الغيبة المقدر في الفعل (يشتكي)، وكذلك بضمير الهاء في (قصبوه)؛ لينتقل إلى ضمير المتكلم في البيت الثالث بياء المتكلم في (طينتي). فالشاعر في مقام الشكوى استعمل ضمير الغائب، ثم التفت إلى المتكلم في مقام إثبات ولانته وعقيدته الراسخة لآل المصطفى؛ وبذا يتضح غرض الالتفات في إثبات الفكرة وتعظيم شأن المخاطب. ونلاحظ التفاتاً عددياً في بيته الثالث؛ إذ انتقل من المتكلم المفرد في لفظة (طينتي) إلى الجمع في قوله (وأبونا) باستعمال ضمير (نا) المتكلمين، والغاية البلاغية منه المشاركة والشمول، فجميعنا لأب واحد هو آدم (عليه السلام).



ولكون الحائري في مدحه وراثته لآل بيت الرسالة يستعرض أمجادهم ومآثرهم في أبياته؛ فنجده يستعين بالالتفات الزماني، فيلتفت للزمن الماضي، ويشخص ما فيه من مواقف وملحاتٍ مكثفة يستثير بها ذاكرة المتلقي، ويدفعه إلى رؤية جديدة لاستقراءها واستحضارها، وكأنها ماثلة أمامه بكل ما حملته تلك الأحداث من تجارب وجدانية وانفعالاتٍ نفسية؛ فنجد أكثر التفاتة من الماضي إلى المضارع. ومن ذلك وصفه لشجاعة الرسول الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلم) في بدر وأحد، وكيف أنه دحر جيوشها وكفَّ غيماً مسلسلأً الشاعر تلك الأحداث بصيغة الماضي ليقول بعدها: (المصدر السابق: ص ٧)

وَدُو رِمَاحٍ عَلَى أَغْصَانِهَا سَجَعَتْ
حَمَائِمُ السَّعْدِ وَالنَّصْرِ
يُثْمِرْنَ مِنْ رُؤُوسِ الْقَوْمِ الَّذِينَ بَغَوْا
إِذَا وَرَدَنَّ مِنَ النَّهْرِ النَّجِيعِيَّ

فقد التفت من الفعل الماضي (سجعت) في البيت الأول إلى الفعل المضارع (يثمرن) في البيت الثاني، والغاية من ذلك الالتفات هي استحضار صورة الماضي وجعله حاضراً أمام المتلقي، وكأنه ينظر إلى ذلك المشهد الذي يصوره الشاعر من إثمار تلك الرماح برؤوس البغاة عندما ترتوي من نهر دمائمهم. ومن ذلك يتضح أن الشاعر الحائري لم يحفل كثيراً بتقنية الالتفات سوى ما قد أشارت له الدراسة من أمثلة انتقاله من الفعل الماضي إلى المضارع في الالتفات الفعلي، وكذا في الالتفات العددي انتقاله من المفرد إلى الجمع، أما الالتفات الضميري فنجدته بارزاً واضحاً في شعره، ولا سيما الانتقال من الغيبة إلى الخطاب. فالشاعر أبدى التزاماً نحويّاً من هذا الجانب في نصه الشعري؛ لذا نجده يتجنب بعض أنواع الالتفات لخاصية الالتباس فيها، وما يمكن أن تحمله من سمات تضليلية لا تتناسب مع ميل الشاعر للحجج الناصعة والمعاني المؤكدة التي اقتضاها غرضه في التوجيه والدعوة لنهج آل البيت وإعلاء شأنهم.

المبحث الثاني: الانزياح الدلالي (الاستبدالي)

وهو أوسع مستويات الانزياح استعمالاً وأكثرها مرونة؛ (نظري، «ظاهرة الانزياح في شعر أدونيس»: ص ٩٠، ٢٠٠٩) كونه يتعلق بجوهر المادة اللغوية مما أسماه كوهن (الانزياح الاستبدالي، Substitute Defamiliarization أي إبدال المعنى المعجبي بالمعنى الثاني في البلاغة، أو كما عبر كوهن "هو انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي"، (كوهن، بنية اللغة الشعرية: ص ٢٠٥، ٢٠٠٣) ولعل مدار الإبدال ناشئ من لحظتي صناعة الشعرية في الانزياح عند كوهن: "عرض الانزياح، نفي الانزياح"، حيث ينزاح النص عن قواعده اللغوية في اللحظة الأولى محدثاً المفاجأة لدى المتلقي من خلال المنافرة أو غير العقلانية؛ مما يدفع المتلقي إلى نفي الانزياح في لحظته الثانية خلال بحثه عن الملائمة بالاعتماد على الدلالات الإيحائية، وحصول الانسجام عبر تأويلاته؛ لذا فالكلمات تغادر مدلولاتها المألوفة؛ لتنتج معاني جديدة متعددة وغير معهودة بما تحملها المفردة من إحياءات مختلفة، وبحسب السياق الذي وظفت له؛ مما يفسح المجال أمام المنشئ لإطلاق ملكاته الشعرية في اختيار المفردات ونظمها. (حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات: ص ١٥٤)

فهذا النوع من الانزياح عند كوهن يعدُّ "انزياحاً لغوياً يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة (صورة بلاغية)، وهو الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي، ويتمثل مجاله في التعبيرات المجازية التصويرية من تشبيه واستعارة". (فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: ص ١١٩)

المطلب الأول: التشبيه

احتل التشبيه منزلةً بالغة الأهمية عند البلاغيين القدامى؛ حتى عدَّ ركناً "من أركان البلاغة لإخراجه الخفي إلى الجلي، وإدناؤه البعيد من القريب"، (النويري، نهاية الإرب في فنون الأدب: ٣٨/٧، ١٩٨٠) ولكونه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً، وقد عرفوه بأنه "الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنىً بإحدى أدوات التشبيه لفظاً أو تقديراً". (الجنابي، البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبدیع: ص، ١٩٨٠) ويبدو أن معيار الحسن والمقبولية للأسلوب المتضمن للتشبيه في نظر البلاغة القديمة هو في كثرة نقاط الاشتراك، وتغليبها على الصفات الفارقة بين طرفيه إلى الدرجة التي تلغي



التباين بينها ويصل حد الاتحاد، وبذا تكون الصورة التشبيهية هي الأقل شاعرية من باقي الصور البيانية لاعتمادها على الاقتران.

وقد أبدى الشاعر الحائري تمرساً في ضروب التشبيه وتنوعاً لاستعمالاتها عبرت عن اضطراره بفنون البلاغة، واطلعه على نماذج أشعار العرب التي كرسها بما يناسب ذائقة الأدب لجمهور عصره. يتضح ذلك من خلال عرضه لبعض تلك التشبيهات، ومنها مدحه لأمبر المؤمنين (عليه السلام) بأبيات جعل في كل بيت منها صورة قوامها التشبيه يقول في مقدمتها: (الحائري، ديوان الحائري: ص ١٦).

أَكْرِمَ بِبَحْرِ طَافِحٍ لَكِنَّهُ عَدَبٌ فَرَاتٌ سَانَعٌ شَرَابُهُ
مَنْ هُوَ لَيْثٌ بِاسْمٍ لَكِنَّمَا مِخْلَبُهُ يَوْمَ الْوَعَى قِرْضَابُهُ
مَنْ هُوَ غَيْثٌ هَاطِلٌ لَكِنَّمَا بِيضُ الْأَيْدِي أَيْدَاءُ أَعْشَابُهُ

وهذه التشبيهات قد تبدلوا أول وهلة من التشبيه المبتذل؛ لقرب مأخذها وسرعة استحضرها في الذهن لكثرة استعمالها، فقد شبه الممدوح (بالبحر) دلالة على الكرم، و(الليث) دلالة على الشجاعة، و(الغيث) دلالة على السخاء، لكن الشاعر عمد إلى نقلها من المبتذل القريب إلى البعيد النادر من خلال ما ألزم المشبه به المفرد من قيد فضلاً عن دلالة تفضيل المشبه عليه (٣١٧-٣١٨)؛ فقد حملت تلك القيود معنى النفي باستعمال دلالة (لكن): ليستدرك ما قد يعلق في تلك المشبهات من قصور، فالممدوح كالبحر كرمًا وعطاءً، بل فاقه في صفاء عطاياه من الكدر. وهو كالليث شجاعة، بل زاد عليه في قوة سيفه القاطع للعظام (قرضابه) على مخلب الأسد. وهو كالغيث سخاءً، بل أكثر منه في التفضل بالنعم؛ لأن عطاءه لا ينبت للناس إلا العشب النافع. فنجد في استعماله لهذه التشبيهات حسن توظيفها في نسق سار عليه بما يشبه الموازنة والمقارنة الراجحة بين تلك الصور، وصفات ممدوحه؛ أعطت للنص تماسكاً وحيوية في الانتقال بين دلالاته المتعددة. كما يتضح تمكن الحائري من علوم البلاغة وأسرارها، وحفظه للجيد من شعر العرب، واستحضار صورته الشائعة التي أعاد صياغتها، وألبسها ثوب الجودة بما أضافه إليها من تقييد، وتفضيل للمشبه عليها. ويُظهِرُ استعراض التشبيهات التي تناولها الحائري، والنماذج المختارة منها تنوع استعماله لأدوات التشبيه، وأنه أكثر من استعمال (الكاف)، و(كأن) إلى جانب الاسم



(مثل) والفعل (شابه)، والتي قصدها الشاعر ليضع فاصلاً نفسياً لدى المتلقي بين المشبه والمشبّه به، وإن تلاقى في صفات عدة، لكنه في الوقت نفسه عمد إلى الانزياح بحذف تلك الأدوات ووجه الشبه في أحيان كثيرة، مستعملاً التشبيه البليغ؛ فيلغي التباين بين طرفي التشبيه تحقيقاً للمطابقة والإيجاز. ومن الملاحظ في صور الحائري التشبيهية أنها جاءت حسية تجلي المعاني وتقربها، وتعتمد إلى التقييد كتقنية تضي الفرد والجمال الفني إليها، ولم تحمل جانباً نفسياً وجدانياً يعكس بجلاء تجربته الشعورية.

المطلب الثاني: الاستعارة

تكمن آلية الانزياح في الاستعارة من خلال جمعها للدلالات المتنافرة والعناصر المتباعدة؛ إذ ينتج عنها الغرابة والدهشة عند المتلقي بما يستدعي التأمل وإطالة النظر لإيجاد العلائق بينها، ولما تحمله الدلالة من مجاز وإيحاء مثّلتها الاستعارة بأعلى مراتبها؛ لذا يتم الانتقال والاستبدال للمعاني من مألوفها المعجمي إلى دلالاتها المجازية (حمد، أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات: ص ١٦٤-١٦٥). فالاستعارة تستند إلى طاقة تخيلية تقوم بإعادة تشكيل العلاقات اللغوية عبر حذفها للمألوف؛ فتثير ذهن المتلقي إلى قراءات متعددة للنص؛ لإدراك إيحاءاته. فيعتمد المنشئ بواسطتها إلى تشخيص المعاني أو تجسيمها بتضمينها الحياة والحركة لتعبر عن فكره وروحه. وقد وظّف الحائري صورته الاستعارية في سياقات متعددة تراوحت بين إظهار اللوعة والحزن في إطار مرثية من خلال استنطاقه للجملات، وجعلها مدركة عاقلة ومشاركة لصدمته واهتزاز روحه لعظم المصائب؛ فصار يودعها استعارات مكنية تشخيصية مكررة استقاها من مطالعته واستظهاره لنماذج الشعر القديم، ثم يعمد إلى الاعتناء بتفاصيل تلك الصور؛ بغية تعبيرها لرؤيته الخاصة، وموقفه الشعوري أزاء أحداثها؛ بما يضمن له إثارة المتلقي نحو التفاعل والتعاطف. ومن ذلك وصفه لما تلا مقتل أبي عبد الله الحسين (عليه السلام) على يد الشمر (لعنه الله)، ومن ثم رفع الرأس الشريف على الرمح؛ ليصور الحائري هول المشهد قائلاً في بعض أبيات قصيدته: (الحائري، ديوان الحائري: ص ٤٥)



وَلَقَدْ زَلَزَلَتِ الْأَرْضُونَ مِنْ
وَتِيَابِ الْحُزَنِ سَوْدًا لَبِسَتْ
جَزَعٍ وَالذَّهْرُ قَدْ شَقَّ الرِّدَا
كَعْبَةُ اللَّهِ لَهُ طُولَ الْمَدَى
وَلَقَدْ فَتَّتَ قَلْبَ (الْحَجْرِ) الـ
حزن (والحجر) بكي مما جرى

نجد الشاعر قد أكسب الجمادات من حوله الأنسنة بما أضفى عليها من حواس بشرية، (فالأرضون) شبهها بالإنسان بقريته (الجزع) مستعيناً بالاستعارة المكنية لغاية التشخيص، فكانت نتيجة الجزع أنها زلزلت. كما أردفها (بالدهر) إذ شبهه بشخص وصل به الجزع لفقد عظيم أن شقَّ رداءه. أما في البيت الثاني فقد صور (كعبه الله) بإنسانٍ أعلن الحداد لعزيرٍ؛ فلبس عليه السواد من حزنه لباقي العمر. وفي البيت الثالث أيضاً استعار تشخيصية؛ إذ شخص الشاعر (الحجر) القاسي وخلع عليه صفات إنسانية؛ ليبين قسوة المشهد. ويتضح تكرار استعمال الشاعر لاستعاراته المكنية وتشخيصه للجمادات في باقي أبياته؛ ليغطي أبعاد الحدث من تهويلٍ وحزنٍ شاركته فيه الجمادات من أماكن مقدسة مثل: (زمزم، والصفاء، والمشعر، ومثي)، وكذلك الأجرام مثل: (الشمس، والبدر، والأرضون). ورغم الاستعارات التي تناولها الشاعر هي مما يدخل ضمن الاستعارات (العامية المبتذلة) باعتبار الجامع (وجه الشبه) وظهوره، أي مما "لاكنه الألسن"، لكنه عمد إلى التصرف فيها بأن أظهر من خلالها لوعته وتحسره لما آلت بهم الخطوب في مقابلة متضادة متنافرة لتلك المعاني؛ فالبحار: جفت، والغصون: ذوت، والليوث: سطت عليها بنو كلاب، وإن تجمع الاستعارات وتصويرها لجوانب متعددة والموصوف واحد أبعد عنها ذلك الابتذال. (المراغي، علوم البلاغة (البيان، المعاني، البديع): ص ٢٦٨). فقد سار الحائري على نهج البلاغيين في حسن الاستعارة وملاكها في اقتراب طرفيها "وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر"، وهذا خلاف المعايير التي تبناها النقد الغربي الحديث حيث جعلوا قياس الانزياح في مدى المنافرة والتضاد في المعاني؛ لدرجة أن شبه ريتشاردز I.A.Richards التوتير الناتج عن ذلك التباين والاختلاف عند اقتران معنيين متباعدين - والذي عدّه يمنح الاستعارة أثرها المميز - بالقوس الذي تباعدت طرفاه، وإن "هذا التباعد هو السبب في قوة السهم المنطلق وسرعته"، كما ألمح كوهين إلى درجة حرجة من الانزياح تصل



به إلى حدّ قطع الصلة بين المعنى الأول (المعجمي) والمعنى الثاني (المجازي). وقد بين الدكتور أحمد ويس وقوع التعارض في متبني كوهين عند ذكره لعملي العرض والنفي للانزياح؛ فبدون العناصر المشتركة بينهما لا يتم التأويل لنفي الانزياح في خطوته الثانية. (القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتبني وخصومه: ص ٤١)

وهذه النماذج المكررة من الاستعارات القريبة والمجتمعة في بعض سياقات أبيات الشاعر في باب الرثاء لم تكن هي النمط الوحيد في أسلوبه رغم تعدد أمثلتها، فقد نوع الحائري وتفنن في استعمال الاستعارة والإكثار منها في سياقاتٍ مختلفة، فجاءت طوع أمره ومعبرة عن هياج عواطفه. وجدت في الرثاء خير تمثيلٍ لها ومسرّحاً لاستعراض صورها. فحين نراه يندب سيد الشهداء يؤكد على استحضر مشهده المرتكز في خلدته، وقد أضحى وحيداً بغير معينٍ، فيطلق الحسرة عليه. قائلاً: (الحائري، ديوان الحائري: ص ٤٤)

أه لا أنسأه فرداً ما له من مُعينٍ غيرِ دَمعٍ وأسى
وهو ظالمٍ والعدى قد أوردوا من دِماه السُمر مع بيضِ الظبي
قائلاً هل شربةٌ أُطفي بها حرَّ قلبٍ ذابٍ من فرطِ الظما
فأجأبوه سنسقيك الردى بكؤوسِ البيضِ أو سُمِرِ القنا

ففي البيت الثاني استعمل الاستعارة المكنية حيث شبه (السمر) أي الرماح، و(بيض الظبي) أي السيوف ذات الحد الأبيض – بتقنية الحذف للموصوف وإبدالها بالصفة – شيهما بالإبل أو الدواب التي تمتص بشفتيها عند شربها للماء، وذلك بقرينة الفعل (أوردوا)، وهي استعارة تجسدية: ليبين مدى قسوة القتل الذي تعرض له الإمام الحسين (عليه السلام): إذ الرماح والسيوف تنال منه وتهرق دمه كما تمتص الإبل والدواب الماء عند الشرب. كما نجد في البيت الثالث استعارة تصريحية تبعية، فقد شبه ضعف القلب وألمه بالذوبان، ووجه الشبه تزايد وتدرجه، ثم اشتق من المشبه به لفظ (ذاب)، وقرينته نسبة الذوبان للقلب. وهي استعارة تجسدية: لبيان حال الإمام الحسين الشهيد (عليه السلام)، وما لحقه من حرّ العطش. أما البيت الرابع فقد شبه ما أرادوه من لحاق الموت به (عليه السلام) بالسقي، والجامع بينهما هو الوصول في كلٍ من (اللحاق، والسقي)، ثم أبدل لفظ المستعار منه للمستعار له،



واشتق من مصدر (السقي) الفعل (سندقي)، وهو ما يسمى بالاستعارة التصريحية التبعية. وقرينة ذلك قولهم (سندسيك الردي). (الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبيديع: ص ٢٨١، ١٩٧٦)

أما إذا خبت تلك اللوعة وقلَّ هديرها الانفعالي العاطفي لدى الشاعر؛ فنجده يرسم صورته بحنكة فنية، ويبعد في تفرعها وتمازج ألوانها وإظهار تفاصيلها، وذلك ما نجده في مدائحه ولوحاته الوصفية. ومن ذلك قصيدته التي أخذت صداها في زمانه، والتي خلد فيها ذكرى تذهيب قبة أمير المؤمنين (عليه السلام)، وحملها ألواناً من التصوير بين التشبيه والاستعارة، وقد خرج في أغلبها عن التشبيهات المطروقة؛ فجاءت بشيء من الجودة والتفرد والانزياح عن المعاني والتشبيهات التي درجت في المشهور الأدبي. ومن ذلك قوله في بعض أبياتها: (الحائري، ديوان الحائري: ص ٢١-٢٢)

هِيَ الشَّمْسُ لكَهْمَا مَرَقْدٌ لِظِلِّ المَهْيَمِينَ جَلَّ اقْتَدَارَا
وَلَا يَحْسُدُ اللَّيْلُ فِيهَا النَّهَارَا هِيَ الشَّمْسُ لكَهْمَا لَا تَغِيْبُ
وَلَا الكَسْفُ يَحْجِبُ فِيهَا السَّنَا وَلَمْ تَتَّخِذْ بُرْجَ نَحْسٍ مَدَارَا
هِيَ الشَّمْسُ والشُّهْبُ فِي صَحْنَهَا قَنَادِيلُهَا لَيْسَ تَحْشَى اسْتِتَارَا
عَرُوسٌ تَجَلَّتْ بِوَرْدِيَّةٍ وَلَمْ تَرْضَ غَيْرَ الدَّرَارِي نِتَارَا

فقد شبه الشاعر في البيت الأول القبة بالشمس تشبيهاً بليغاً أضفى عليها كل صفات المشبه به من اللون والنور والسعة والارتفاع وغيرها، ثم أخذ ينتقل من هذه الصورة إلى صورٍ أخرى استعارية تارة، وتشبيهية تارةً أخرى. فأتى في الشطر الثاني باستعارة تصريحية أصلية حين استعار لصاحب المرقد (عليه السلام) (بظل المهيمين) تعظيماً لقدرة وتقديساً لمكانته.

وفي البيت الثاني يستعير (الليل) صفة الانسان؛ كونه لا يحسد النهار لما غشاه من نور تلك الشمس التي زادت على شمس النهار؛ لأن الكسف لا يصيبها فتحجب، ثم يعطي الشاعر في البيت الثالث لهذه الشمس سمة إنسانية بامتلاكها الإرادة لاختيار مدارها عن طريق الاستعارة المكنية التشخيصية. وفي بيته الرابع شبه (الشهب) بالقناديل بتشبيه قلب، إذ جعل المشبه بمنزلة المشبه به، فالقناديل في صحن القبة



كالشهب التي تحيط بالشمس، فشابهتها موقعاً وضياءً، ثم جعل تلك القناديل كالإنسان ينتابها الشعور بالخشية من الاستتار مستعيناً لذلك بالاستعارة المكنية. ثم يشبه القبة في البيت الخامس بالعروس تشبيهاً بليغاً جعل المشبه به (عروس) مفرداً مقيداً بقيد من خلال جملة النعت وعاطفتها؛ فهي كالعروس التي أحيطت بالزخارف والنقوش، والتي لم تقبل أن ينهال عليها سوى اللؤلؤ العظيم الكبير.

الخاتمة

يمكن تلخيص ما توصلت إليه الدراسة من نتائج بالآتي:

1. تهيأ للحائري من خلال تمكنه من العربية الاحتفاء بالانزياحات التركيبية في التقديم والتأخير، أضفت التماسك لتراكيبه وناسبت الدلالة في إظهار عنايته بالمقدم من جهة، وإحداث التناسق في الوزن وإحكام إيقاع القافية من جهة أخرى.
2. منحت تقنية الحذف لبنائه التركيبي تعدد القراءات بتنوع الإيحاء للعنصر المحذوف؛ مما أسهم في إشراك المتلقي في التشكيل البنائي للنص وإعطائه دوراً في عملية الإبداع.
3. تجنب الحائري أغلب أنواع الالتفات - ما خلا الالتفات الضميري في أواخر قصائده - فأظهر التزاماً نحوياً مناسب غرضه التوجيهي ودعوته الرسالية في إعلاء مكانة آل البيت؛ لما حملته تلك الأنواع من خصائص التباسية وتعمية للدلالات بخلاف ميل الشاعر إلى الأدلة الناصعة وتفضيل الخطاب العقلي على الجانب الوجداني.
4. عند النظر والموازنة بين صور الشاعر الاستعارية وطرق نظمها في سياقاتها الموحية والمعبرة نجد ارتباطاً وثيقاً بينها وبين الحالة الوجدانية للشاعر، وتوجهه العاطفي الذي يدفعه في باب الرثاء إلى الإسراع نحو القوالب الجاهزة القريبة المأخذ، والتي ألفتها النفوس فقلَّ تأثيرها برغم تداركه لذلك بما يصرفها من تفصيلٍ وتجميع.
5. نجد الشاعر في صورته الأخرى في باب المدح وما يتخللها من وصف يأتي بصوره عميقة في دلالاتها وكاشفة عن مقدرته في اختيار الألفاظ الموحية والتراكيب الفنية الجميلة وقدرة على تكثيف الصور وتنوعها وتراكبها المتناسق مع رؤية الشاعر



وتجربته؛ لذا يمكن القول إن صور الحائري الاستعارية جاءت صادقة في نقل صوره التخيلية وانفعالاته النفسية.

٦. من خلال عرض النماذج الشعرية لصور الشاعر الحائري الاستعارية والتشبيهية يظهر تأثيره بثقافته الأدبية وإحاطته بعلوم العربية واعتماده على ذلك الإرث في تشكيل صوره وطريقة اتساقها في أسلوبه، فقد حاول من خلال تفاصيلها وجزئيات تركيبها أن يحملها تجربته الخاصة وأخيلته الذاتية بما يضمن له التفرد والاستقلال في بناء نماذجه اللغوية وتوشيح صوره بألوان من الإيحاءات والدلالات النفسية.

التوصيات

توصي الدراسة بالنقاط الآتية:

١. توصي الدراسة أصحاب السير والتراجم بالالتفات والتحقيق في سيرة حياة الشاعر الحائري لما حملته سيرته من مواقف حافلة كموقفه من مؤتمر النجف ومسعاها الوجودي، وما رافق ذلك من تضارب في الإخبار واختلاف في الروايات خصوصاً ما يتعلق باستشهاده وسفارتيه إلى مكة وإسطنبول وما دار حولها من أحداث. فلم نجد كتاباً مستقلاً يترجم لحياة هذا الشاعر المجتهد، بل جاءت سيرته متفرقة في مصادر شتى.
٢. الدعوة إلى التحقيق في آثاره العلمية والأدبية التي ذكرتها المصادر ولم تصل لها أيدي الدارسين، سوى ديوانه الذي نشره وعلق عليه عباس الكرمانلي سنة (١٩٥٤م) مما جمعه أحد تلامذة الحائري، وهو السيد حسين بن رشيد الرضوي، والذي هو الأخرى ينتظر يد التحقيق والتدقيق لقدمه وكثر اللبس فيه.
٣. دعوة الدارسين إلى الاهتمام لما جاء في ديوان الحائري من فنون وصناعات أدبية يمكن دراستها من مستويات متعددة من أمثلة دراسة الأساليب كالنفي، والشرط، والجمل الخبرية. ودراسة الظواهر البلاغية كال تكرار، والجناس، وأنواع البديع. والدراسات الحديثة كالتوازي الصرفي والنحوي، ومعجمه الشعري، والظواهر الأسلوبية.

المصادر والمراجع

- الجنابي، البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبديع: ص. (١٩٨٠).
- ابن عاشور، (١٩٧٠). *التحرير والتنوير*.
- ابن فارس، (١٩٧٥). *مقاييس اللغة*. بيروت: مجمع التراث العرب.
- ابن منظور، (١٩٧٠). *لسان العرب*. بيروت: دار الكتب.
- أبو العدوس، (٢٠٠٥). *الاسلوبية*. القاهرة: دار الكتب المصرية.
- الحائري، (١٩٨٠). *ديوان محمد حسين*. النجف الأشرف: منتدى النشر.
- الددة، (٢٠٠٢). *الانزياح*.
- الزركشي، (١٩٦١). *البرهان*.
- السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث: ١/١٩٨. (١٩٩٠).
- العمرى، (بلا تاريخ). *الروض النضر*.
- القاضي الجرجاني (بلا تاريخ). *الوساطة بين المتنبي وخصومه*.
- المرافي، (بلا تاريخ). *علوم البلاغة (البيان، المعاني، البديع)*
- المسدي، (٢٠٠٣). *الاسلوبية*.
- النويري، (١٩٨٠). *نهاية الإرب في فنون الأدب*.
- الهاشعي، (١٩٧٦). *جواهر البلاغة*.
- جنيد، (٢٠٠٨). «جمالية الانزياح التركيبي في النص الشعري القديم أسلوب الحذف في شعر
الحصري الضير»
- حمد، (٢٠١١). *اسلوبية الانزياح*.
- شبر، (١٩٩٠). *ادب الطف*. بيروت: دار صادر.
- فضل، (١٩٩٣). *علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته*
- كوهن، (٢٠٠٣). *بنية اللغة*.
- نظري، «ظاهرة الانزياح في شعر أدونيس»: ص ٩٠. (٢٠٠٩).
- ويس، ص ٥٦. (٢٠٠٢ م). *الانزياح*. القاهرة: دار الكتب المصرية.
- ويس، (١٩٩٠). *الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية*. الرياض.

