إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة السادسة – العدد الحادی والعشرون – ربیع ۱۳۹۵ش/آذار ۲۰۱٦م
صص ۱۲٤ ـ ۹۳

الأســلوبية فی مديحة آية الله الغروی الإصبهانی للإمام الرضا (ع) من ديوانه العربی "الأنوار القدسية"

آفرين زارع (الكاتبة المسؤولة)*
راضية كريمی**
فاطمة كوثری***

الملخص

آيــة الله محمد حســين الغــروی الإصبهانی علم من أعــلام العلم والعرفــان فی عصرنا الراهن وهو صاحب الديوان العربی المسـّمی بـ"الأنوار القدسية" ومتخلص بـ"المفتقر". قام شــاعرنا بإنشاد أشعار كثيرة ومدائح سنية باللغتين العربية والفارسية تذكرنا بمناقب آل بيت النبیّ (ع) ومنها مديحة طويلة باللغة العربية أنشــدها فی مدح الإمام الرضا (ع). يســعى هذا البحث إلى دراسة مديحته الأدبية والعرفانية بمنهج بنيوی، محاولاً التدقيق فی ميزاتها الأسلوبية خلال ثلاث مستويات: المستوى الصوتی، والمستوى الدلالی، والمستوى التركيبی. فبعد تبيين الأسلوبية وأصولها وأنواعها يركّز على تحليل مديحة الغروی بناء على أسس الأسلوبية. ومن أهم النتائج التی توصل إليها البحث هوأن الأسلوبية بوصفها منهجاً مــن المناهج النقدية تمكّننا من أن نتعرّف على مقوّمات مديحة الغروی وجمالياتها الأدبية والفنية، ومما توصل البحث إليه هو: التلائم بين الوزن والمعنى فی المديحة، وبراعة الشاعر فی اختيار تراكيب متناسبة مع المعانی والأهداف، وتأثّر الشاعر بنزعاته الفلسفية فی مدحيته، وقدرة هذا العلامة فی إثارة المتلقين باختيار المفاهيم المتعمقة فی أجمل التشابيه البليغة. ومما حثنا على معالجة هذا الموضوع هو إثبات براعة الغروی الإصبهانی – وهو من الشعراء المعاصرين فی الأدبين الفارســی والعربی – فی إنشاد كثير من القصائد العربية والفارسية، وإظهار معرفته على أساليب البيان، والتعريف بميزات شعر عالم فيلسوف فی عصرنا الراهن.

الكلمات الدليلية: الأسلوبية، آية الله الغروی، ديوان الأنوار القدسية، مدح الإمام الرضا (ع).

---

*. أستاذة مساعدة فی اللغة العربية وآدابها بجامعة شيراز، شيراز، إيران
**. خريجة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة شيراز، شيراز، إيران
***. خريجة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة شيراز، شيراز، إيران
dr.afarin.zare@hotmail.com

تاريخ الوصول: ۱۳۹٤/٦/۱٤ش تاريخ القبول: ۱۳۹٤/۱۱/۲۹ش

المقدمة

الأسـلوبية فرع من اللسـانيات ووليدة علم اللغة، تغذت من البلاغة القديمة وعلى خلاف زعم بعض الباحثين الغربيين الذين يعدون الأسلوبية وليدة الغرب وأوروبا، يرى الباحثـون العـرب جذورها فى البلاغة القديمة وعلم اللغـة، والنقد الأدبى، ولكن كانت هذه المعلومات منزوية عبر السـنوات السابقة حتى تطورت بتطور علم اللغة الحديث، وانضمـت هذه العلومات تحت لوائها وتوسـعت مداها. مع ذلک تختلفا لأسـلوبية عن البلاغـة فى غالبية مناهجها وإن كانت ترتبط بهـا فى بعض المواضيع، وفى بعض قضايا التحليل اللغوى؛ لكن فاعليتهما تختلف فى التحليل الأدبى أيضاً، والأسلوبية أوسع مدى من البلاغة.

يسـعى هذا البحث إلى معالجة ثلاثة مسـتويات من الأسـلوبية: المستوى الصوتى، والمستوى الدلالى والمستوى التركيبى، وتحليل مقومات مديحة آية الله الغروى الأسلوبية، كما يتطرّق إلى تفسـير الاختيارت اللغوية، ومواضع العدول عن القواعد، ملقيا الضوء على إبداعات خالق الأثر والمقوّمات التى تمتاز بها المديحة.

هذه المديحة مختارة من ديوانه العربى المسـّمى بـ"الأنوار القدسية" الذى يحتوى على أشـعار رائعة فى مدح النبى وأهل بيته، ويزخر بالآيـات القرآنية، والروايات التاريخية الصحيحة من سـيرة المعصومين والمنسـوبين إليهم، والأمثال، ممـا يجعل ديوانه مجموعة أدبية ودينية وفلسـفية وعرفانية حيث مزج الغروييين الأدب والعرفان والفلسفة فى هذا الديوان، واسـتطاع أن يمزج بين العلوم المتنوعة، ويربـط بينها وهذا أمر بديع فى نوعه. (ناعمى، ١٣٨٢ش: د)

هناک دراسات عديدة قام فيها الباحثون بدراسة مبانى الأسلوبية وحاولوا فى سبيل الكشـف عن جذور هذا المنهج النقدى الحديث، منها كتـاب *مولينية* (٢٠٠٦)، وكتاب *شميسـا* (١٣٧٤ش)، وكتاب *بهار* (١٣٣٧ش). قام *شميسا* بذكر أصول الأسلوبية الرئيسة ودراستها، وعالج *بهار* خلال أربع مجلدات من كتابه مباحث عديدة نحو اللغة الفارسية، والخط الفارسى، والنثر الفارسى، ومراحل تطور كل منها والتغييرات التى طرأت عليها، وعنى بتحليل أقدم الآثار المنثورة الفارسـية (درى) التى ترجع إلى العهد "الساسـانى".

وتختص دراسة *سميعی كيلانی* (١٣٨٤ش) بدراسة الأسلوبية العلمية، والعلاقة بين الأسلوب والذهن، وكذلک دور الأسلوبية فی دراسة اللغة الأدبية.

وكذلک اهتم كثير من الباحثين العرب المحدثين بدراسة التحليل البلاغی والأسلوبی والقياس بينهما بمنهج تطبيقی، نحو ما فعله *أسامة بحيری* فی دراسته "البنية المتحولة فی البلاغة الجديدة"، *ويوسف أبوالعدوس* فی "كتاب الأسلوبية النظرية والتطبيق"، *وماهر هلال* فی "رؤى بلاغية فی النقد والأسلوبية"، *ومحمد عودة* فی كتابه "تأصيل الأسلوبية فی الموروث النقدی والبلاغی"، وغيرهم. يستنتج من دراساتهم التطبيقية بين الأسلوبية والبلاغة أن البلاغة تقوم بالتحليل الأدبی بعلومها الثلاث: المعانی، والبيان، والبديع، بينما الأسلوبية تدرس أثراً أدبياً فی ثلاثة مستويات: المستوى الصوتی، والمستوى الدلالی، والمستوى التركيبی، وهذا أكثر شمولاً من البلاغة؛ إذ تدخل فی دراسة الأسلوبية قضايا نحوية ولغوية.

يحاول هذا البحث فی إطار توصيف الأسلوبية وتطبيقها على مديحة آية الله الغروی فی مدح الإمام الرضا – عليه السلام – أن يجيب عن السؤالين التاليين:

- كيف يمكننا استنتاج الجماليات الفنية والأدبية فی مديحة آية الله الغروی على أساس الأسلوبية ؟
- ما هی العلاقة بين ميزات قصائد الغروی المدحية شكلاً ومعنىً وكونه علما من أعلام الفقه والفلسفة؟ بعبارة أخرى ما هو مدى تأثّر الشاعر من نزعاته العلمية والفلسفية فی إنشاد هذه المديحة؟

تعود أهمية دراسة الأسلوبية فی مدائح آية الله الغروی وضرورتها إلى كون أشعاره حديث العهد فی الأدب العربی، وهی ذات أسلوب جميل ومعان راقية لم تعالج إلا مضمونا، فلم نجد أی بحث فی أسلوب أشعار هذا الحكيم الغالی فی الدراسات الأسلوبية التی تدرس النصوص العربية المنظومة حتى يومنا هذا. فمع كون الشاعر صاحب الديوانين بالعربية والفارسية، بقی خامل الذكر فی أوساط البحث والأدب ولم تعالج آثاره بعد دراسة جديرة ملحوظة.

ومن الطريف أن نتعرّف على أسلوب مديحة أديب يكون علامة الدهر، وعالم الفقه

والفلسفة، ونلاحظ الفروق التى تميّز أثر العلّامة الغروى، وذلک بدراسة أبياته خلال مستويات مختلفة كالصوت والعناصر الإيقاعية، والتركيب، والمعنى والدلالة، والصور البلاغية.

آية الله محمد حسين الغروى الإصفهانى؛ سيرته وحياته

ولد شاعرنا الغالى محمد حسين الغروى الإصبهانى فى اليوم الثانى من شهر المحرم الحرام سنة ١٢٩٦ بكاظمين.كان أبوه محمد حسن بن على أكبر، تاجراً أميناً موثوقاً به ومؤمناً وهوحفيد محمد حاتم نخجوانى الشهير. (مظفر، لاتا: ١)

وبعد معاهدة تركمانجاى المخزية وانفصال قسم من إيران أى القوقاز ونخجوان وقسم من آذربيجان أصيب السكان المسلمون بتلک الجهة المنفصلة من نهر أراس بآلام ونكبات ومصائب كثيرة أودت بحياة بعض من الناس وأجلى البعض الآخر عن وطنهم، وهذا ما جعل جدّ آية الله الغروى، "محمد اسماعيل نخجوانى" يجلو عن وطنه ويهاجر مع أسرته إلى مدينة تبريز؛ لكنهم لم يستقروا فى هذه المدينة أيضاً بسبب الظروف السيّئة بها، ورحلوا إلى مدينة إصبهان واشتهروا بـ"إصبهانى" خلال الفترة التى قطنوا فيها، وبعد أمد غادروا المدينة واتجهوا نحومدينة كاظمين المقدسة وسكنوا فيها. (خيابانى تبريزى، ١٣٦٦ق: ١٩٠)

فولد محمد حسين الغروى بكاظمين، واشتعلت فيه شعلة الشوق إلى دراسة العلوم الإسلامية منذ نعومة أظفاره، لكن كانت أمنية والده أن يتخذ ولده الوحيد التجارة مهنة له، فخالف ولده، والأمر الذى فرّج لمحمد حسين من ضيقه هو توسّله بباب الحوائج الإمام موسى الكاظم (ع). (مأخوذة من موقع "دانشنامه اسلامى")

للعلامة الغروى آثار قيّمة وشهيرة فى علم الأصول، والفقه، والفلسفة. "الأنوار القدسية" مجموعة رائعة من أشعاره العربية، وديوان "المفتقر" يشتمل على أشعار هذا الحكيم بالفارسية. هومن الشعراء الذين أنشدوا أشعاراً محرقة فى مصيبة سيد الشهداء الإمام الحسين – عليه السلام –. ومن الآثار الأخرى لهذا الأديب الفحل: ديوان الغزل أو"مجموعه عارفانه ها". (الغروى الإصفهانى، ١٤١٦ق: المقدمة)

توفّی شاعرنا الغالی سنة ١٣٦١ق، ودفن جنب مقبرة العلامة "الحلّی" بالنجف الأشرف. (مأخوذ من موقع "دانشنامه اسلامی")

الأسلوب والأسلوبية

هناک إشارات مجملة إلی مفهوم الأسلوب فی النصوص الأدبية القدیمة، ذهب *الجاحظ* فی کتابه "الحیوان" إلی أن المعنی لیس ذا أهمیة إذ هو موجود عند کل قوم، والمهم هواختیار اللفظ وجودة السبک. (سمیعی، ١٣٨٦ش: ٥٥) تحدّث الشعراء القدماء عن مفهوم الأسلوب أیضاً، حیث استخدموا کلمات نحو: "طرز"، "الطریقة"، "السیاق"، "الرسم"، وغیرها. علی سبیل المثال یمثّل الصائب هکذا:

میان اهل سخن، امتیاز من صائب همین بس است که با طرز آشنا شدم

– بین البلغاء أمتاز أنا – صائب – بأنی تعرفت علی الأسلوب.

کما نجد فی النصوص النثریة مصطلحات تشابه مفهوم الأسلوب، مثل ما نجد فی کتابی "التوسل إلی الترسّل"، و"المعجم فی معاییر أشعار العجم" من مصطلحات تقرب مفهوم الأسلوبیة فی المصطلح، وذلک نحو: "الطریقة"، "السیاقة"، "النمط"، "المذاهب"، "أسالیب"، "أفانین". (کریمی، ١٣٨٩ش: ٨٠)

ذهب بعض علماء الأسلوبیة فی تعریف الأسلوبیة إلی أنّ الأسلوب نتیجة اختیار(choice) مفردات، وتراکیب، وعبارات خاصة، بینما عدّه بعض آخر نتیجة العدول عن قواعد اللغة المعتادةوالخروج منها. یعتقد *بوفن* أن السبک هو نفس الشخص. (کمیلی، ١٣٩٠ش: ٨٦–٧٧) *محمد تقی بهار* وهو من قدامی الدراسات الأسلوبیة بإیران یعرّف السبک هکذا: السبک فی المصطلح الأدبی هو الطریقة الخاصة لإدراک الأفکار وبیانه خلال اختیار الکلمات، وطریقة التعبیر، یخلق الأسلوب صورة ممیزة للأثر الأدبی شکلا ومعنی، إضافة إلی أن الأسلوب بنفسه یتعلق بتفکیر المرسل وما یدور فی خلده من الحقائق. (بهار، ١٣٣٧: د)

إذن الأسلوب هو طریقة استخدام اللغة، والاختیارات اللغویة التی یقوم بها المرسل بالرجوع إلی مخزونه اللغوی، فهو الذی یقرّر ویختار مادة أثره، ومضامینه المطلوبة،

وكذلک قوالب أثره، ظروفه وكيفياته، ومواضع استعماله، بعبارة أخرى الأسلوب الأدبی هو الميزات المختصة بكل لغة بيانية تترک آثارا فنية خالدة على أذهان المتلقين. (كريمی، ١٣٨٩ش: ٨١)

بهذه التعاريف يمكننا التعرّف على مفهوم الأسلوبية إلى حدّ ما. فالأسلوبية علم يعرف فی اللغة الإنجليزية بمصطلح (stylistics) وفی اللغة الفرنسية باسم (La stylistique)،كلمة (style) تعنی أسلوب الكلام وهی مأخوذة من الكلمة الإنجليزية (stylas) التی كانت تطلق فی البداية على آلة الكتابة، ولكنها استعملت فيما بعد فی معنی طريقة التكلم، وأسلوب الكتابة. (شاملی وحسنعليان، ١٤٣٢: ٦٣)

اجتهد الباحثون فی تحديد مفهوم الأسلوبية اجتهاداً بالغاً حتی الآن، وإن لم يتفقوا على مفهوم موحد. فثمة تعاريف عديدة للأسلوبية وتعريف مولينيه يعد أوفاها إذ يقول: «هی فرع من اللسانيات الحديثة مخصصة للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختيارات اللغوية التی يقوم بها المتحدثون والكتّاب فی السياقات والبيئات الأدبية وغير الأدبية.» (مولينيه، ٢٠٠٦: ٩) ويشير مولينيه فی هذا التعريف إلى البعد اللسانی للأسلوبية. (إسماعيلی، ٢٠٠٩: ٧١) هذا يعنی أن «مجالات التحليل لدى الأسلوبية قد تجاوز تحدود اللسانيات فأخذت من علم الاجتماع وعلم النفس فانضوت تحت مظلتها، وهذا يجعلنا نقول بأن الأسلوبية قد مدت يدها إلى بعض العلوم من أجل إجراء تحليلاتها.» (أبوالعدوس، ٢٠٠٧: ٦٧) هذا التعريف يوسع مدى الأسلوبية بحيث تتجاوز دائرة الأدب.

والبلاغة من العلوم الأخرى التی ترتبط بالأسلوبية بصلات وثيقة، حيث يعدها بعض الباحثين وليدة البلاغة القديمة، ويطلقون عليها البلاغة الجديدة. ويعتقد بعض الباحثين عكس هذه النظرية نحو *فان دايک* الذی يرى الأبنية البلاغية للنص ترتبط بالأسلوبية بصلات وثيقة ويعدها من صور الأسلوب. (فان دايک، ٢٠٠٥: ٢١)

نشأة الأسلوبية

حاول الباحثون فی العصر الحديث تجديد البلاغة وربطها بالدراسات الأسلوبية

الحديثة، وفی نشأة هذا العلم أقوال متعددة: فبعض الباحثين يعيد نشأته إلى سنة۱۹۶۸م وبعضهم الآخر يعتقد بأن نشأته كانت فی سنة ۱۸۸۶م، وآخرون ذهبوا إلى أن الأسلوبية أسّسها *شارلز بالی* سنة ۱۸۶۵م. ويتفق جمهور الباحثين على أن نشأتها كانت تقارن نشأة علم اللغة، كما أنها ترتبط بعلم البلاغة وإن كانت البلاغة أقدم منها. وهكذا نستطيع أن نقول: كانت الأسلوبية وليدة البلاغة القديمة وعلم اللغة وليست علما حديث النشأة. (باطاهر، ۲۰۰۸: ۱۵)

يتفق نقاد الأدب على أن الأسلوبية بين سنة ۱۹۶۸م وحتى ۱۹۷۵م كانت ضيقة المجال، فالدراسات اللغوية القديمة كانت تقتصر على الجملة، وهذا كان أعلى مستوى؛ ولكن الجملة لا تلبی حاجاتهم؛ لأن دراسة بعض الظواهر اللغوية وتحليلها لا يمكن أن يتمّ إلا على مستوى النص. (عبدالمطلب، ۱۹۹۵: ۲۰۳) وتطورت الدراسات اللغوية عندما بدأت تدرس بنية اللغة من الجوانب الآتية: ۱- الأصوات ۲- بناء الكلمة ۳- بناء الجملة والدلالة. (حجازی، ۲۰۰۷م: ۲)

شهدت الأسلوبية تحولاً جذرياً مع انتشار الدراسات اللسانية، وما تبع ذلک من هيمنة مناهج المدرسة البنيوية فی ميادين العلوم الإنسانية، وقد أخذ هذا التطور منحيين اثنين، وهما: منحى القاعدة العلمية الصلبة (المنهجية البنيوية)، ومنحى الاستقلال فی إطار علم متكامل يتعامل مع العلوم الأخرى معاملة الند للند (مولينيه، ۲۰۰۶م: ۷)؛ فمعدن الأسلوبية البحث عن مقومات اللغة. (هلال، ۲۰۰۶م: ۲۰۴)

بعد ذلک وفی الستينات من القرن العشرين وصلت الأسلوبية إلى مدى ازدهارها فی الغرب وتأثرت بنظريات كنظرية توليدية ونظرية التلقی. واليوم تغيّر القصد من الدراسات الأسلوبية، فليس الهدف منها عرض ميزات الأسلوبية الشكلية فحسب، بل القصد فی الغالب تبيين أهمية هذه الميزات، ودورها فی تفسير النصوص، والكشف عن الصلة الموجودة بين التأثير والتأثر والعناصر اللغوية. (كريمی، ۱۳۸۹ش: ۸۱)

قامت الأسلوبية على الفكرة والعاطفة والخيال والبلاغة، وتتناول النص عبر هذه المعايير ولاتنفک عن هذا. فالأسلوبية الحديثة تقوم بتحليل النص عبر ثلاثة عناصر، هی:

١. العنصراللغوى: ويعالج نصوصاً قامت اللغة بوضع رموزها.
٢. العنصر النفعى: ويؤدى إلى أن ندخل فى حسابنا مقولات غير لغوية مثل: المؤلف، والقارئ، والموقف التاريخى، وهدف الرسالة، وغيرها. (عودة، ٢٠١٠م: ٦٨)
٣. العنصر الجمالى الأدبى: ويكشف عن تأثير النص فى القارئ والتفسير والتقويم الأدبى له.

وبعبارة أخرى العنصر الجمالى هو مزايا الكلام تظهر فى نظمه، وخصائص فى سياق لفظه وبدائعه، حيث تقع كل كلمة مكانها لاتنبو بها مكانها، ولايرى غيرها أصلح هناك أو أشبه حتى يبلغ القول غايته. (جرجانى، ١٩٩٤م: ٤٤) على أساس هذا التعريف تتجاوز الأسلوبية بيئة الأدب إلى اللغة وفى العنصر الجمالى الأدبى تهتم بالأثر الذى يتركه النص فى المتلقى، وفى التحليل الأدبى تهتم بالنص والسياق الحاكم عليه، وتنظر إلى الأثر نظرة شاملة. والعنصر النفعى يشير إلى أن الأسلوبية تعنى بالكاتب أو المتكلم عناية بالغة، فضلا عن هذا تهتم بحالته النفسية ومكانتها لإجتماعية اهتماماً بالغاً.

تقوم الأسلوبية بالتحليل الأدبى فى ثلاثة مستويات، وهى:

أ. المستوى الصوتى(الإيقاعى): يهتم فى النص بمتغيراته الإيقاعية، والتوازى والتكرار، والتماثل الصوتى للحروف، والسجع، والجناس، والوقف، والوزن، والنبر، والمقطع، والتنغيم، والقافية.
ب. المستوى التركيبى: فى هذه الدراسة يمكن دراسة الجملة والفقرة والنص وما يتبع ذلك مثل الاهتمام بطول الجملة وقصرها، البنية العميقة والسطحية، وكلما يرتبط بعلم المعانى وعلمى: النحو والصرف.
ج. المستوى الدلالى: وفى هذا المستوى يمكن دراسة الكلمات المفاتيح، والاختيارات والمصاحبات اللغوية، والصيغ الاشتقاقية، وما يرتبط بعلم البيان.

مستويات الأسلوبية فى مديحة "آية الله الغروى":

كما ذكر آنفا يحتاج هذا البحث إلى دراسة المستويات الثلاث: المستوى الصوتى،

والدلالی والترکيبی، وکذلک دراسة الاختيارت اللغوية، ومواضع العدول عن القواعد، والإبداعات التی يبدعها خالق الأثر. فنحاول أن نرکّز علی هذه المواضيع فی تحليل أبيات العلامة الغروی فی مدح الإمام الرضا -عليه السلام-.

المستوی الصوتی

العناصر الإيقاعية فی مديحة الغروی الإصفهانی

من البديهی أن للأصوات والإيقاع أثرامهمّا فی إثارة المتلقی، ومن الدراسات التی تفيد الباحث لفهم ماهية الآثار الأدبية وکشف جمالياتها البديعة هو دراسة المستوی الصوتی والعناصر الإيقاعية خلال تحليل أسلوبی. إضافة إلی أنّ التحليل الأسلوبیّ يظهر الانفعالات العاطفية، والروحية، والعواطف الغالبة علی خالق النص، فهذه العواطف والانفعالات هی التی تسوق الشاعر نحو اختيار أصوات خاصة، إذن هذه الأصوات التی يختارها الشاعر أو الکاتب تمثل انفعالاته الروحية.

مديحة آية الله الغروی للإمام الرضا -عليه السلام- قصيدة طويلة ذات مئة بيت تشتمل علی مضامين متعمقة، ومعان جميلة متنوعة فی مدح ثامن أئمة الشيعة الإمام الرضا -عليه السلام-.

الحرکة الهجائية، والقافية، والتراکم الصوتی، والتکرار، والجناس، والموازنة، والتصدير من العناصر المدروسة فی هذا البحث، ومن العوامل المؤثرة فی قوة إيقاع هذا الأثر الغالی للأدب العربی المعاصر. نتطرق إلی تحليل أسلوبية هذه المديحة فی المستوی الصوتی.

الحرکة الهجائية

الحرکة الإيقاعية هی التی تحدد سرعة القصيدة وبطءها، وذلک بتشريح المقاطع الصوتية فی کل بيت من القصيدة. فالمقطع القصير هو الذی ينتج للقصيدة وأبياتها سرعتها وخفة جريانها. لاسيما إذا کانت الأصوات فی المقاطع القصيرة مفتوحة؛ إذ الفتح أسهل الحرکات نطقاً وأخفها. فتجری الحرکة المفتوحة علی اللسان بسهولة وتعطی

البيت خفته وسرعته.

والعكس صحيح حيث ينتج من المقطع الطويل عدم السرعة والبطء فى جريان القصيدة وأبياتها، فكلما طالت المقاطع الموجودة فى مفردات الأبيات تقل سرعة جريان البيت ويثقل الوزن العروضى عند القراءة.

تنقسم المقاطع فى اللغة الفارسية إلى ثلاثة أنواع: المقطع القصير، المقطع الطويل، والمقطع المديد، لكن العروض العربى يقسم المقاطع إلى ستة أقسام:

- مقطع قصير مفتوح: صامت + حركة قصيرة، نحو: قِ، عِ
- مقطع متوسط مفتوح: صامت + حركة طويلة، نحو: با، بو، بى
- مقطع متوسط مغلق: صامت + حركة قصيرة + صامت، نحو: مِن، عَن
- مقطع طويل مغلق: صامت + حركة طويلة + صامت، نحو: بابْ، دارْ
- مقطع مديد أوالطويل المزدوج الإغلاق: صامت + حركة قصيرة + صامت + صامت، نحو: هِنْدْ، بَحْرْ
- مقطع متماد، أوالبالغ الطول: صامت + حركة طويلة + صامت + صامت، نحو: ضالّ، شاذّ. (مرعى الخليل، ٢٠٠٩م: ٧٦)

قبل شرح أنواع المقاطع والحركة الهجائية فى هذه المديحة لابدّ أن نذكر أنّ المقطع الطويل (على أساس المقاطع العربية) والمقطع المديد (على أساس المقاطع العربية والفارسية) لايوجدان فى هذه المديحة، وذلک لميزة اللغة العربية فى أداء الحروف بالحركة، ولزوم عدم الوقف فى أواخر بعض أبيات المديحة، ولذلک لانجد المقطع الطويل أو المديد فى تقطيع أبيات المديحة.

هذا الأمر يكشف لنا عن دلالة خاصة فى هذه المديحة، يمكننا القول إن الشاعر استخدم الإمكانيات الوزنية خير استخدام؛ فالمقاطع المديدة والأوزان الثقيلة تُستخدَم لبيان حالات الحزن والأسى والخيبة، لكن الشاعر لا يريد إبراز حزن ولا خيبة، بل الذى يبتغيه هو ذكر مناقب الممدوح والثناء عليه، فيحاول أن يعبر عن حالاته النفسية وأحاسيسه وغليانه الشديد مما يجد فى الممدوح، هذا ما جعل الشاعر أن يستخدم المقاطع القصيرة والأوزان الكثيرة الحركة.

على أساس العروضين العربى والفارسى تغلب المقاطع القصيرة على بعض الأبيات فى مديحة آية الله الغروى، هذا ما يرتيط بموضوع كل بيت وحالة الشاعر النفسية عند إنشاد كل بيت. ومن الأبيات التى تجرى بسرعة فى هذه المديحة يمكن الإشارة إلى البيتين التاليين:

مَقَامُـهُ الرَّفِـيعُ فى أَعْلَى القَلَم وَلَوحُ ذَاتِهِ صَحِيفَةُ الحِكَم

× ❊ × ❊ + ❊ + ❊ + ❊ × ❊ × ❊ × × + ❊+❊ × ❊+

-U -U-U-U- U -U- U - - - U-U-U-U

(ديوان الأنوار القدسية: ٩٦)

❊ المقطع القصير المفتوح: ١١مرة

\+ المقطع المتوسط المفتوح: ٦ مرات

× المقطع المتوسط المغلق: ٧ مرات

فَاتِحَةُ الكِتَابِ فِى الجَلَالَه إِذْ هُو سِرُّ خَاتَمِ الرِّسَالَه

×+❊ × ❊ + ❊ × ❊❊ × × + ❊ × ❊+❊ × ❊❊ +

(المصدر نفسه: ٩٦)

❊ المقطع القصير المفتوح: ١٠مرات

\+ المقطع المتوسط المفتوح: ٥ مرات

× المقطع المتوسط المغلق: ٧ مرات

وعلى أساس العروض الفارسى نسبة المقاطع القصيرة والطويلة قريبة جدا:

المقطع القصير: ١١ مرة، والمقطع الطويل: ١٣ مرة

فيثير هذان البيتان المتلقين أكثر ويجعلهم يفكرون أكثر وذلك لسـرعة جريان البيتين وكثرة المقاطع القصيرة فيهما. وتظهر سـرعة هذين البيتين أكثر إذا نظرنا إلى هذا البيت وقمنا بتبيين مقاطعه:

قَدِ اسْتَوَى سُلْطَانُ إِقْلِيمِ الرِّضَا بِاليُمْنِ وَالعِزِّ عَلَى عَرْشِ القَضَا

❊ × ❊ + × + × ❊ + × + ❊ ×+ ❊ × × ❊ ❊ ×+ ×

.U...UU..U... U. . . U. . .U.U

(نفس المصدر: ٩٥)

❊ المقطع القصير المفتوح: ٨ مرات

+ المقطع المتوسط المفتوح: ٥ مرات

× المقطع المتوسط المغلق: ١١ مرة

وعلى أساس العروض الفارسى تكون المقاطع الطويلة ضعف المقاطع القصيرة.

ليس هذا الأمر عديم الصلة بمعنى البيت ومقصود الشاعر، لأنه هو أول بيت بالمديحة، فقلّل الشاعر سرعة البيت باستخدام المقاطع الطويلة ليجعل المتلقى يتأمّل فى بداية المديحة أولاً، ويمنحه فرصة أطول لفهم موضوع الشعر – وهو المدح– وإدراك الهدف من إنشاده ثانية.

وما يسترعى الانتباه فى بعض أبيات المديحة هوالاعتدال فى استخدام المقاطع القصيرة المفتوحة والمتوسطة المغلقة، فليس لأحد أنواع المقاطع غلبة ملحوظة على الأخرى فى البيت والنسبة المئوية لاستخدام كل منها يتساوى فى الغالب. على سبيل المثال يمكن الإشارة إلى هذا البيت:

وَلَا تَسَلْ عَن قَلْبِهِ السَّلِيمِ إذْ لَا تَنَالُ نُقْطَةُ التَّسْلِيمِ

❊ + ❊ × × × ❊ × ❊ × × + ❊ + ×+ + ❊ + ❊ × ❊×× + +

(المصدر نفسه: ٦٩)

* المقطع القصير المفتوح: ٧ مرات

+ المقطع المتوسط المفتوح: ٧ مرات

× المقطع المتوسط المغلق: ٨ مرات

القافية

تعد القافية من العناصر الرئيسة فى الأبحاث الصوتية والأسلوبية، وهى أحد أركان الإيقاع فى الشعر تقوم بتمييز نهاية البيت كعلامة صوتية، ووقعت القافية موضع اهتمام الباحثين لتأثيرها فى إثارة المتلقى وقدرتها على جعل السامع يرافقها فى كل أشكاله وحركاته.

فالقافية بوصفها كلمة البيت الأخيرة تكمل الذوق، وتُطوّر المفاهيم وتجعلها أكثر

نضجاً، ليغزو البيت بذلک القلوب والأسماع أولاً، ويشـّوق السـامع إلى استماع البيت التالى ثانياً. (نظرى، ١٣٨٩ش: ١٤٦)

وفى مديحة آية الله الغروى تتمتع القوافى بميزات خاصة، وبما أنّ الشاعر اختار قالب "المثنـوى" لمديحتـه، فتختلف القوافى فى كل بيت؛ هذه الميـزة أى كون القوافى غير قابل للتنبُّؤ هى التى استخدمها الشاعر خير استخدام حيث أثار بها عنصر التوقّع فى المتلقى وشوّقه لاستماع الأبيات التالية.

ويعـد "الرويّ" أهمّ حرف القافية فى العروض العربى، لأن صوت الروى هوالصوت الأخير الذى يسـمعه المتلقى، كما هـو أقرب الحروف إلى ذهنه بعـد تمام البيت؛ فمن البديهـى أن يكون سـبب كثير من انفعـالات المتلقين، وأن يترک آثـاراً صوتية عميقة عليهم.

يبـدو أن صامت "ه" الاحتكاكية خصّص الغالبية لنفسـه إذ نـرى تكراره أكثر من تكرار سـائر الحروف فى الروى، حيث ينتهى ٣٢ بيتا من مئة بيت المديحة بالرويّ "ه"، وبعد هذا الحرف تختص الأكثرية بصوت "ا"، وبعده يقع صوت "م" وهو صوت انفجارى ناقص.

ويمكننـا القول إنّ حرف "ر" الموصوفـة بصفة التكرير وقع رويَّ قدر كثير من قوافى المديحة. ونجد تكرار سائر الحروف فى القافية هكذا:

- "ت" و"ق" و"ن": كل منها ٤ مرات
- "ف" و"ل" و"ى": كل منها ٣ مرات
- "ء" و"د" و"ک": كل منها مرتين
- "ب" و"ح" و"س" و"ع": كل منها مرة

لم تذكـر الحروف الموصوفـة بالتفخيم "ص،ض،ط،ظ" فى الـرويّ أبداً، وذلک لأن الشـاعر لم يكن يهدف إلى إبراز معنى قافية خاصة ولا إبراز دلالتها، بل قصد الشاعر الترقيق والبعد عن الإفراط والاجتناب عن الصعوبة فى أداء القوافى.

ومن بين كلمات القوافى نسبة تكرار مفردة "رضا" أكثر من المفردات الأخرى، نجدها فى أربعة أبيات تصاحبها كلمات نحو: "القضا" و"المرتضى". نسـتنتج من دراسة القوافى

فى هذه المديحة أنها جرت بخفة وسهولة، وأدّت دورها فى تلحين الأبيات والتأثير على المتلقى دون أىّ تكلف وتصنع. يناسب هذا الأمر وقالب المديحة وهو "المثنوى"؛ إذ الشاعر أكثر طلاقة وأحرّ فى استخدام الكلمات فى هذا القالب، ولا يجد نفسه فى مضيقة أومأزق لاختيار القوافى المتشابهة فى كل الأبيات.

"الردف"

هذه الظاهرة من ميزات الشعر الفارسى التى يؤدى استعمالها إلى تكوين الموسيقى المضاعف فى الشعر. (مدرسى وكاظم زاده، ١٣٨٩ش: ١٧٧) يدخل "الردف" تحت مجموعة الإيقاع فى الشعر وهو تكرار الكلمة بنفسها، هذه الظاهرة تكمل موسيقى الشعر وتمنح القصيدة تنغيماً أحلى وأعذب. (نظرى، ١٣٨٩ش: ١٥١)

مع أن "الردف" استخدم فى مديحة الغروى مرة واحدة ولم يكن الشاعر مصراً على استعماله، لكن المهم هو أنّ الشاعر استفاد من أساليب الشعر الفارسى، رغم أنّه ولد فى بلد عربى، ومديحته كذلك عربية، فربما يكون ذلك أثر غير إرادى على أشعاره العربية، لكنه على أىّ حال يعد خير دليل على إلمامه بقواعد الأدب الفارسى وأساليب شعره.

التراكم الصوتى للأصوات (واج آرايى)

من العوامل المؤثرة فى قوة إيقاع الشعر وازدياد تأثيره على المتلقى هو التراكم الصوتى لأصوات خاصة فى الأبيات. يطلق التراكم الصوتى على تكرار صوت خاص فى كلمات الشطر أوالبيت، ويمكن القول إنّ الموسيقى المتشكلة من تراكم الصوامت أبرز وأوضح.

ويبدو أنّ التراكم الصوتى لبعض الأصوات فى مديحة آية الله الغروى أدّى إلى ازدياد الأثر الموسيقى فى بعض الأبيات، مثلما نجد فى هذا البيت بتكرار صامت "و"، وحركة "ـُـ"، ومصوت "ر":

ظُهُورُهُ ظُهُورُ نُورِ النُّورِ فَلَا أَتَمَّ مِنهُ فِي الظُّهُورِ

(الأنوار القدسية: ٩٦)

كرّر الشاعر صامت "و" ٦ مرات، وحركة "ـُـ" ١٢ مرة، ومصوت "ر" ٥ مرات.

يدل صوت "ر" بذاتــه فى اللغة العربية على التكرار، وصفته المعروفة هو "التكرير"، ففــى هذا البيــت تكرار الكلمات "ظهور" و"نور"، وتكرار صــوت "ر"، ودلالة التكرار فى هــذا الصوت، كل ذلك أدّى إلــى ازدياد الطاقة التعبيرية، وانســجام الكلمات مع جوالنــص والمعــانى المســتهدفة، إضافة إلى أنّ الشــاعر أكّد بهذا الطريــق على معنى "الظهور" و"النور". ونجد مثل هذا التراكم فى البيت التالى:

كَلَامُهُ نُورٌ وَنُورُ الطُّورِ كَأَنَّهُ ظُهُورُ ذَاكَ النُّورِ

(المصدر نفسه: ٩٦)

هناك أنواع أخرى من التراكم فى مديحة الغروى الإصبهانى، منها تراكم أصوات لها صفــة "الصفير" فى علم الأصوات العربيــة، هذه الأصوات: "ز، س، ص" قد تكرّرت فى الأبيات التالية غير مرة:

أَصْلُ الأُصُولِ فَهوأَسْمَى شَجَرَة فَرعُ البَتُولِ فَهو أَزْكَى ثَمَرَة

وَبِاسْمِهِ اسْتَدَارَتِ الدَّوَائِرِ وَبِاسْمِهِ اسْتَقَامَتِ السَّرَائِرِ

(المصدر نفسه: ٩٨)

تدل هذه الحروف لصوتها الصفيرية على "الشــدة"، و"الصراحة"، وتؤكد على حسية الموضوع المعالَج، فتكرارها فى البيت يؤكد على شــّدة تلألؤ الشــمس، ويبرز التشــبيه الحسى الموجود فى البيت:

شَمْسُ سَمَاءِ عَالَمِ اللَّاهُوتِ وَالقَمَرُ الزَّاهِرُ فِى النَّاسُوتِ

(المصدر نفسه: ٩٦)

يَفْصَحُ عَن مَصَادِرِ الأُمُورِ وَكَيفَ وَهو مَبدَأ الصُّدُورِ

(المصدر نفسه: ٩٧)

تراكــم الأصوات "آ": صوت "آ" يدلّ على التعمق ودقــة النظر، ويدعو المتلقى إلى التأمل والإمعان:

طَلعَتُهُ مَطْلَعُ أَنْوَارِ الهُدَى وَلَا تَرَى لَهَا أُفُولاً أَبَدا

(المصدر نفسه:٩٦)

تراكــم أصوات "ط،ت،ة": صوت "ت" صوت انفجــارى فى علم الأصوات العربية،

وهذه الميزة تنسجم مع معنى البيت انسجاماً تاماً:

لِسَـانُهُ نَاطِقَـةُ التَّوحِيـدِ وَمَنطِـق التَّجرِيـدِ والتَّفرِيدِ

(المصدر نفسه: ٩٧)

واج "ه":

وَلَاه عَهـدهُ وَجَـلَّ جُهْـده فِي نَقضِ عَهْـدِهِ وَنَكْثِ عَهدِه

(المصدر نفسه: ١٠٠)

الجناس

يتملك الجناس ولاسيما الجناس التام قيمة موسيقيّة كبيرة، إذ إنه يزيد فى إيقاع الأبيات والجمل. كثيراً ما تتشابه الحروف والكلمات فى مديحة الغروى الإصبهانى، فيمكننا أن نرى أنواع الجناس ولاسيما جناس الاشتقاق بسهولة فى المديحة، وقلما يوجد بيت لم يكن يستخدَم فيه الجناس تاما كان أو ناقصا.

هذه المفردات استخدمت فى مديحة الغروى فى موضع الجناس التام: "يد، ولاية، سلطان، ظهور، نور، عين، رضا، المشاكل، لسان، الحياة، منطق، على، باسمه، فلك، أين، العز، ويل، سبيله، مكر، عهده، الأرض، غريب، ناح، ينوح".

ومن الأبيات التى تضم عدداً ملحوظا من أنواع الجناس يمكن الإشارة إلى الأبيات التالية:

وَعَينُهُ عَـينُ الرِّضَـا بِالقَضَا نَفْسِي لَكَ الفِداءُ يَا عَينَ الرِّضَا

(ديوان الأنوار القدسية: ٩٦)

ظُهُـورُهُ ظُهُـورُ نُـورِ النُّورِ فَـلَا أَتَمَّ مِنـهُ فِي الظُّهُـورِ

(المصدر نفسه: ٩٦)

كَلَامُـهُ نُـورٌ وَنُـورُ الطُّـورِ كَأَنَّـهُ ظُهُـورُ ذَاكَ النُّـورِ

(المصدر نفسه: ٩٨)

التكرار الصوتى

يعد التكرار أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده فى الموسيقى بطبيعة الحال، فهو

«سـر نجاح الكثير من المحسنات البديعية نحو الجناس والسجع ورد العجز على الصدر وغيرهـا، وقد وقف البلاغيـون على ظاهرة التكـرار ورصدوا دورهـا الوظيفی فنياً وإيقاعياً.» (عتيق، ٢٠١٠م: ٢٨)، فعنی بها فی كل الدراسـات الصوتية، فهو إضافة إلى دوره فی تكرار المعنى، يخلق موسـيقی عذبة ومنسـجمة فی سطح النص، ويبرز حالات الشاعر النفسية كالاطمئنان، والغضب، والفرح، أوالحزن.

ومـن الظواهر البارزة فی مديحة الغروی هو التكرار، فـلا تحتاج رؤية التكرار إلى بحـث عميق، ويمكننا أن نجـد أنواعاً بارزة منـه بالنظر إلى أبيـات المديحة، نتطرق فی هذا القسـم إلى أنواع التكرار: تكرار بعض الكلمات، التكرار الاستهلالی، تكرار المدّ، وتكرار الضمائر:

هناک كلمات خاصة فی مديحة الغروی يكرّرها الشـاعر مرات عديدة، لبعض منها أهمية خاصة فی رأيه، وربما كرّرها ليؤكد عليها وينبّه المتلقی لها، مع ذلک هناک كلمات فی المديحة ترجع كثرة استخدامها وتكرارها إلى ثقافة الشاعر، والبيئة التی نشأ ودرس فيها، وتنجم عن نزعاته الفكرية والفلسـفية. على سـبيل المثال تكـرّرت كلمة "ذات" إحدى عشرة مرة فی المديحة وبالفواصل القصيرة:

صَحِيفَـةُ الوُجُودِ مـن آياتِه ... لَطِيفَـةُ الشُّـهُودِ سـرُّ ذَاتِـه
وَمُحكَمَاتُ الكلمَاتِ الباهرة ... لِذاتِـهِ العُليَا شُـؤُونٌ ظاهِره
وَالحـرفُ عَاليَاتُهُ مرتسـمة ... فِی ذاتِـه العَلـی قَـدراً وَسِمه
تحكِی عَن الغَيبِ المَصُونِ ذاتُه ... تُعرِبُ عَـن شـؤُونِهِ صِفَاتُه

(المصدر نفسه: ٩٦)

يرتبـط تكرار هذه الكلمـة باختصاص العلامة فی مباحث الفلسـفة والحكمة التی يناقَش فيها مسـألة الذات والعرض، كما تتعلق هـذه المفردات بمعرفة الله وفصول هذا الموضوع أی ذات الله وصفاته، يظهر هذا الأمر أكثر إذا وجدنا أنّ "الذات" يعقبه كلمة "الصفات" فی البيت الأخير.

واحتلت كلمة "نور" حجما كبيرا فی بعض الأبيات، وهی تكرّرت ١٣ مرة فی المديحة:

كَلَامُـهُ نُـورٌ وَنُـورُ الطُّـورِ كَأَنَّـهُ ظُهُـورُ ذَاكَ النُّـورِ

(المصدر نفسه: ٩٨)

وَآيـةُ النّـورِ سَـنَاءُ نَـورِه والنُّورُ كُلُّ النُّـورِ فِي ظُهُورِه

(المصدر نفسه: ٩٨)

تكـرار مفـردة "رضـا" فى الأبيـات ١٠٣٤-١٠٣٦ إضافة إلى دورهـا فى إزدياد الموسيقى، ينقل عواطف الشاعر إلى المتلقى ويترک فيه أثرا عميقاً. تظهر صنعة التكرار قيمة رضى الإمام –عليه السلام– بإرادة الله ومشيّته:

فى لَوحِ نَفسِـه مَقـامٌ للرِّضا عَن وَصفِـه تَكلُّ أَقلامُ القَضا

لَقَـد تَفانَى فى الرِّضاءِ بِالقَضا حَتَّى تَسَامَى وتُسَمَّى بِالرِّضا

بَل فى رِضا البَارى رِضاهُ فانِ بَل ذاتُـه بِذلِـکَ العُنـوانِ

(المصدر نفسه: ٩٩)

تكـرار كلمة "بل" فى عبـارات «لا بل على الأريكة الهوية» (المصدر نفسـه: ٩٥) و«ويل بل الويلات للمأمون» (المصدر نفسه: ٩٩) جعل الكلام أجمل، وأكّد على الهدف المنشـود؛ براعة الشاعر فى اسـتخدام هذه الكلمة جعل المتلقى لا يتردّد فى الحكم ولا ينكره.

التكرار الاستهلالى

التكرار الرأسـى وما يطلق عليه اسـم التكرار الاستهلالى هو «تكراركلمة واحدة، أوعبارة فى أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية، ووظيفة هذا التكرار التأكيد والتنبيه وإثارة التوقع لدى السامع للموقف الجديد، لمشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعرى.» (عتيـق، ٢٠١٠: ٣٢) مـن أمثلة التكرار الاسـتهلالى فى مديحة آيـة الله الغروى أبيات الشاعر فى نهاية المديحة، الموضع الذى ينوح للإمام الرضا – عليه السلام–:

نَـاحَ الأَمِينُ وَهو ذُوشُـجُونِ مِمَّـا جَنَـت بِـهِ يَـدُ المَأمُونِ

نَاحَت عَلَيهِ الأنبِيَاءُ وَالرّسُل بَل العُقُـولُ وَالنُّفُوسُ وَالمُثُل

نَاحَت علَيه الحُورُ فِي الجِنَانِ تَأَسِّـياً بِخَـيرةِ النِّسـوَانِ

بَكَى عَلَيه مَـا يُرى وَلَا يُرى وَالبَرُّ وَالبَحرُ وَأطباقُ الثَّرَى
لَقَـد بَكى البَيتُ وَمسـتَجَارُه وَكيـفَ لَا وَمِنـهُ عَـزّ جَارُه
وَقَـد بَـكاهُ المَشـعَرُ الحَرَامُ والحَجَـرُ الأَسـوَدُ وَالمَقَـامُ

(ديوان الأنوار القدسية: ١٠١)

كلامُـه هُدى لمن بِـه اهتَدَى وَقَولُهُ فَصْلٌ عَلَى مَن اعْتَدَى
كَلَامُـهُ نُـورٌ وَنـُورُ الطُّورِ كَأَنَّـهُ ظُهُـورُ ذَاكَ النُّـورِ
كلامُـهُ لَطِيفَـةُ المَعَـارِف حيَـاةُ كُلِّ سَـالِكٍ وَعَارِف

(المصدر نفسه: ٩٨)

تكرار الضمائر

وَلَاه عَهـدهُ وَجَـلَّ جُهْـده فِي نَقضِ عَهْـدِهِ وَنَكْثِ عَهدِه

(المصدر نفسه: ١٠٠)

تكرار المد

يتميـز صوت الألف بميزة المد، فللألـف فی هذه الكلمات «الرضا، القضا، تسـمی، تسـامی» (بيت ١٠٣٥، المصدر نفسه: ٩٩) أثر كبير فی تجسيم شدّة حب الشاعر للإمام الرضا – عليه السلام- ونقل هذا الحب والعاطفة إلى المتلقی.

وينسـجم مدّ الصوت فی كلمات "شـهيداً، صابراً، محتسـباً" مع دلالة هذه الكلمات انسجاماً مضبوطاً؛ فهذه الكلمة "شهيد" مأخوذة من الشهود والشهادة، وهی كما جاء فی "مقاييس اللغة" تدلّ على حضور وعلم وإعلام (ابن فارس، ١٤٠٤: مادة شـهد)، فيلزم العلم والحضور والإعلام كلها وقت الشـهادة. إضافة إلى ذلک الشخص الذی يُقتَل فی سبيل الله، قد اختار الجهاد فی سبيل الله بعلم وإعلام، وهوحاضر فی موضع الجهاد، ففی هذا الأمر أيضاً تستمر تلک العناصر أی العلم والإعلام والحضور إلى لحظة الشهادة.

و"الصـبر" بمعنـی الحبس والنهی (ابـن منظور، ٢٠١٠: مادة صـبر)، و"الصابر" هو الشـخص الذی ينهی نفسه عن عمل اختياریّ، هذا النهی سرمدیّ يستمر من زمن إلى

زمن آخر.

و"المحتسب" بمعنى "المحصى"، و"محتسب البلد"، و"الرقيب"، و"شيخ القرية"، فوظيفته الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر. (المصدر نفسه: مادة حسب) فعلى أساس المعنى نفهم أنّ الإحصاء، والرقابة، والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر كلها أمور مستمرة لأنها مهنة الشخص.

المستوى التركيبى

ذهب المؤلفون إلى أن لهذا المستوى أهمية كبيرة إذ يعرّفنا على الاختلاف الموجود فى أساليب المؤلفين. يعالج فى هذا المستوى طول الجمل واسميتها أو فعليتها وخبريتها أو إنشائيتها ثمّ تعالج المفردات من حيث كونها مفردا أوجمعا.

الجمل الاسمية والفعلية

الجملة الاسمية

مقام الجملة ومقتضى حالها قد يلزم بيان الكلام بصورة إخبارية؛ إذ إن الإخبار يسبب زيادة اهتمام المتلقى بما يقصده المرسل. تنقسم الجمل الخبرية فى العربية إلى الاسمية والفعلية ويرى البلاغيون أن تأكيد الجمل الإسمية وأثرها أكثر من الجمل الفعلية إذ التأكيد فى الجمل الاسمية على المسند إليه وفى الجمل الفعلية على الفعل والإسناد.

لكل من الأفعال المستخدمة فى الجمل الفعلية (ماضيا كان أومضارعا) ميزات خاصة. هنا وصف الشاعر الإمام (عليه السلام) فى جمل اسمية قصيره وصفا بليغا، منه:

"فاتحة الكتاب فى الجلالة"، "نقطة الباء هى فى عين الرضا"، "هوسر خاتم الرسالة"، "ظهوره ظهور نور النور"، "الملأ الأعلى سرادقاته"، "العرش والسبع العلى مرقاته"، "طلعته مطع أنوار الهدى"، "وجهه قبلة كل عارف"، "وعينه عين الرضاء بالقضاء"، "منطقه منطقة الشوارق"، "لسانه عين الحياة الدائمة"، "لسانه ناطقة التوحيد"، "كلامه هدى"، "قوله فصل"، "كلامه نور"، "هو المثانى"، "هو التوحيد"، "هو الكتاب المحكم المجيد"، "آية النور سناء نوره".

تكرار ضمير "هو" فى الجمل الإسمية التالية يلفت النظر ولهذا التكرار أثر ملحوظ

فى تأكيد المعنى وجزالته وصفائه:

هُــو المَثَانِى بَل هُــو التَّوحِيدُ هُــو الكِتَابُ المحكَــمُ المجِيدُ
هُــو ابنُ مَــن دَنَا إِلَــى أَدنَاهُ مَــا كَــذِبَ الفُــؤادُ مَــا رَآهُ
وهــو لِذلِــكَ الفُــؤادِ ثَمَــرَه فَأَينَ منه الطور أَينَ الشَّجَره

(ديوان الأنوار القدسية: ٩٨)

– الإمام الرضا – عليه السلام– هو سورة الحمد بل هو سورة الإخلاص وهو القرآن المحكم المجيد نفسه.

– هو ابن رسول الله الذى دنا من الله ليلة المعراج ولم ينبس ببنت شفة فى ما نزّل الله على قلبه تلك الليلة.

–هو ثمرة قلب الرسول–صلى الله عليه وآله وسلم– وشتان ما بين هذه الشجرة وثمرتها وما فى جبل الطور والشجرة المادية.

تكرار ضمير "هو" (المسند إليه) وإن سبب الإطناب لكنه يدلّ على التذاذ الشاعر بذكر الممدوح وكسب البركة من اسمه وأيضا يؤدى إلى ترسيخما يقصده الشاعر فى ذهن المتلقى.

الجمل الفعلية

مقدمة (ديباجة) الشعر

يعتبر "اللقاء الأول" من أصول علم النفس ويعنى هو: أن اللقاء الأول هو أكثر اللقاءات تأثيرا، وهذا اللقاء يترك صورة ثابتة من الموضوع أوالمتلقى فى الذهن.

لحسن الابتداء وبراعة المطلع أهمية وافرة فى النصوص الأدبية والفنية لذا يحاول المؤلفون والشعراء إظهار أجمل كلامهم فى القسم الأول منه؛ إذ هو بمنزلة وجه الكلام وعينه وضيائه، ويمكن ألا يتابع المتلقى سائر الكلام مكتفيا ببدايته. متابعة لهذا الأساس بدأ آية الله الغروى مدحه فى مسألة خلافة الإمام الرضا– عليه السلام– وإمامته الإلهيين مستخدما الجملة الفعلية مصحوبة بـ"قد" لأن الجملة الفعلية تدلّ على التأكيد وثبوت الحكم لاسيّما إن بدأت بالفعل الماضى وحرف التأكيد. فعلى هذا أنشد الشاعر

فی إمامــة الإمــام الرضا- علیه الســلام- إذ هی أصل لا ریب فیــه. ثم صوّر لنا نیاح جبرائیل والأنبیاء والإنسان والمرائی وما لا یرائی والبحر والبرّ والکعبة ومشعر الحرام والحجر الأسود ومقام إبراهیم، مستخدما الفعل الماضی کی یؤکد علی ثبوت حزنه بعد شهادة الإمام- علیه السلام-:

نَاحَت عَلَیهِ الأنبِیَاءُ وَالرّسُل بَل العُقُــولُ وَالنُّفُوسُ وَالمُثُل
نَاحَت علَیه الحُورُ فِی الجِنَانِ تَأَسِّــیاً بِخَــیرةِ النِّســوَانِ
بَکَی عَلَیه مَــا یُرَی وَلَا یُرَی وَالبَرُّ وَالبَحرُ وَاطباقُ الثَّرَی
لَقَــد بَکَی البَیتُ وَمســتَجَارُه وَکَیــفَ لَا وَمِنــهُ عَــزّ جَارُه
وَقَــد بَــکاهُ المَشــعَرُ الحَرَامُ والحَجَــرُ الأَســوَدُ وَالمَقَــامُ

(المصدر نفسه: ١٠١)

الفعل المضارع فی الجمل الفعلیة یدلّ علی اســتمرار الحکم فاســتخدمه الشاعر فی البیت ١٠٦٤ لوصف بکاء النبی المستمر وشجاه- صلی الله علیه وآله-.

عَلَیــهِ سَــیِّدُ الــوَرَی یَنُــوحُ حُزناً فَکَیــفَ لا یَنُوحُ الرُّوحُ

(المصدر نفسه: ١٠١)

استخدام الشاعر الفعل المضارع فی هذه العبارات: "تحکی عن الغیب المصون ذاته"، "تعرب عن شــؤونه صفاته"، "ینبئی فی بیانــه الکریم عن معجزات النبأ العظیم"، "یعرب عــن جوامع العلوم"، "یفصح عن مصادر الأمور"، "یکشــف عن ســر الوجود المطلق"، "وذکره تحیی به القلــوب"، "وتنجلی بذکره الکروب"، "یمثل النبی فی أخلاقه" یؤکد علی أنّ الإمام الرضا - علیه الســلام- کان عالم الغیب وعلمه الإلهی کان یحیط بکل شــیء دوما، کان سلوکه کسلوک النبی- صلی الله علیه وآله-دوما وذکره یحیی القلب ویکشف الهموم فی کل الأزمنة.

الجمع

بالتأمل فی صیغ الجمع المســتخدمة فی القصیدة یمکن العثور علی معان لطیفة ونقاط بلاغیة جمیلة.

صيغ الجمع فی الأبيات الأخيرة من مدح الإمام الرضا- عليه السلام- تدلّ على التعظيم وهذا المعنى ملحوظ فی العبارات التی جاء فيها الشاعر بالجموع ليبين عظمة الموصوف وعظم مصيبة شهادته- عليه السلام- فی الغربة. تكرار كلمة "كل" فی الأبيات الأخيرة التی فيها ينوح الملائكة والأنبياء والرسل فی حزن شهادة الإمام- عليه السلام- يسترعی انتباه المتلقی جيدا. (أبيات ١٠٦٥-١٠٦٩)

نَاحَت عَلَيهِ الأنبِيَاءُ وَالرّسُل بَل العُقُولُ وَالنُّفُوسُ وَالمُثُل
نَاحَت علَيه الحُورُ فِی الجِنَانِ تَأَسِّياً بِخَيرَةِ النِّسوَانِ

(المصدر نفسه: ١٠١)

المستوى الدلالی

إليكم دراسة نماذج من مدائح آية الله الغروی ولها دلالات رائعة على أساس المستوى الدلالی من الأسلوبية:

رأى الشاعر فی البيت ٩٨٤ نقطة الباء فی عين الإمام- عليه السلام- والرائع هو أن للعين معنى آخر، فعين الفعل فی العربية تعنی الحرف الثانی من الحروف الأصلية للكلمة، ففی "الرضا" عين الفعل هو حرف الضاد ولها نقطة وهذه النقطة نفس نقطة الباء فی عبارة "بسم الله" فی سورة الحمد.

بَل نُقطَة البَا هِیَ فِی عَين الرِّضَا فَإنَّهُ سِرُّ أبِيهِ المُرتَضَى

(المصدر نفسه: ٩٦)

فی البيت ٩٩١ رأى الشاعر الإمام شمس اللاهوت وقمر الناسوت إذ يعلوعالم اللاهوت عالم الناسوت فمنزلة الشمس أعلى من منزلة القمر.

شَمسُ سَمَاءِ عَالَمِ اللاهُوتِ والقَمَر الزَّاهِرُ فِی النَّاسُوتِ

(المصدر نفسه: ٩٦)

فی البيت ١٠١١يعنی "الرمز" أمرا مستورا وهو يجانس "الكنز" والكنز مستور مختبئ أيضا:

رُمُوزُ عِلمِه كُنُوزُ المَعرِفَه حَقَائِقُ الدِّينِ بِهَا مُنكَشِفَه

(المصدر نفسه: ٩٧)

فى البيت ١٠٦٣ أشار الشاعر إلى أن الأمين والمأمون كانا أخوين، ولم يعارض الأمين الإمام الرضا- عليه السلام- خلاف ما فعل المأمون وقتل بيد المأمون كما هو الأمر بالنسبة إلى الإمام- عليه السلام- وإن كان الأمين لعوبا ضعيف السياسة، لكنّه كان جميل الوجه، قوى البدن، شجاعا، كريما،حاذقا فى الشعر والأدب. (الطبرى، ج٨، ٤٩٩)

نَاحَ الأَمِينُ وهوذُوشُجُونِ مِمَّا جَنَت بِهِ يَدُ المَأمُونِ

(ديوان الأنوار القدسية: ١٠١)

القصد من "الأمين" فى هذا البيت هو جبرائيل- عليه السلام- لكنّ تعارض"الأمين" (وله ميزات إيجابية) مع "المأمون" أضاف على جمال البيت وحسنه.

نَاحَت عَلَيهِ الأنبِيَاءُ وَالرّسُل بَل العُقُولُ وَالنُّفُوسُ وَالمُثُل
نَاحَت علَيه الحُورُ فِى الجِنَانِ تَأَسِّياً بِخَيرةِ النِّسوَانِ
بَكَى عَلَيه مَا يُرى وَلَا يُرى وَالبَرُّ وَالبَحرُ وَاطباقُ الثَّرَى
لَقَد بَكى البَيتُ وَمستَجَارُه وَكيفَ لَا وَمِنهُ عَزّ جَارُه
وَقَد بَكاهُ المَشعَرُ الحَرَامُ والحَجَرُ الأَسوَدُ وَالمَقَامُ

(المصدر نفسه: ١٠١)

جدير بالذكر أن الشاعر فى الأبيات المذكورة (١٠٦٥-١٠٦٩)، استخدم فعل "ناح" للإنسان والملك والحور وهم ذوى العقول واستخدم "بكى" لغير ذوى العقول (الكعبة والمستجار ومشعر الحرام ومقام إبراهيم)، لأن الإنسان والحور يدركون مصيبة شهادة ولى الله متعمقا فيحترقون أسى وينوحون لكن سائر الكائنات يبكون فحسب لعدم قدرتهم على التعقل والشعور بفدح المصيبة.

الدعاء

قسم آخر من العبادات يبدأ بالدعاء لأحد أوالدعاء عليه؛ إذ الإنسان قد لا يستطيع إظهار اشمئزازه من الظالمين وأعمالهم الشنيعة ولا يقدر على نهيهم منها، فيستجير بالله

لاعنا إياهم.

هناک نماذج من هذا الأسلوب فی سور القرآن منها: ﴿وَيلٌ لِلمُطَفِّفينَ﴾ (مطففين/١)، ﴿وَيلٌ لِلمُكَذِّبينَ﴾ (المرسلات/١٥) و﴿وَيلٌ لِكُلِّ هُمَزَةٍ لُمَزَةٍ﴾ (همزه/١)، فلعن الله تعالى المطفّفين والمكذّبين وكل همزة لمزة.

يستعمل كلمة "ويل" عند اللعن وبيان قبح الشيء وهی كلمة قصيرة لها معان كثيرة. فسرّ الزمخشری "الويل" بالهلاک. (١٩٩٨م٦/٢٧٨)

قصد الشاعر من جمع الكلمات وتنكيرها ورفعها فی بيت «ويل بل الويلات للمأمون ويل لذاک الغادر الخؤون» (ديوان الأنوار القدسية: ٩٩) حتمية الهلاک واستمراره، و"الويل" وهو عذاب الآخرة ومعاناته يبين المصير الأليم لقاتل الإمام- عليه السلام-.

المنادى

كل حروف النداءتستخدم للخطاب البعيد إلّا الهمزة فهی للخطاب القريب. قد ينادی المرسل المتلقی لزيادة انتباهه، لهذاالنداء أثر أعمق على السامع ولا يشكّ السامع فی أنه المخطاب لاغيره.لكنّه فی البلاغة قد يخرج الكلام من مقتضى الحال لأداء معنى خاص ولايستثنى النداء من هذه القاعدة، أی قديستخدم للقريب نداء البعيد لتصوير عظمة المخاطب.

نری فی مديحة الغروی أنّه استفاد من حرف "ياء" لنداء الإمام- عليه السلام- مع أنّه قريب فی القلب حاضر فی الذهن كی يصوّر الشاعر عظمة شأن الممدوح.

وَعينُـهُ عينُ الرِّضَـاء بِالقَضَا نَفسِی لَکَ الفِداءُ يا عَينَ الرِّضَا

(المصدر نفسه: ٩٦)

تقديم أركان الجملة وتأخيرها

من أساليب القصر تقديم ما يستحقه التأخير، أی إذا قدم ما يلزم تأخيره فيفيد الحصر والتخصيص كما يقول الأدباء: «تقديم ما حقه التأخير يفيد الحصر» نحو ﴿إياک نَعبُدُ وإياک نَستَعينُ﴾ (الحمد/٤)، فعلى أساس القواعد يجب تقديم الفعل على المفعول

نحو: نعبدک ونستعينک، لكنّ المفعول قدمّ هنا وحقه التأخير عن الفعل لإفادة الحصر والتخصيص.

فى هذه العبارات: "لَهُ الوَلايَةُ المُحَمَّدِيَّة"، "بِهِ تَجَلَّت لِأُولِي الأَبصَارِ"، "بِهِ سَمَت مَعَاهِدُ العُلُومِ"، "بِاسمِهِ استَدارَت"، "بِاسمِهِ استَقامَتِ السَّرائِرُ"، "بِاسمِهِ السَّامِي جَرَى فَلَکُ الفُلکِ" تقديم الجار والمجرور المتعلقين بالخبر وبأفعال (تجلت، سمت، استدارت واستقامت) على المبتدأ المعرفة وعلى الأفعال، يشير إلى انحصار ولاية الإمام الرضا- عليه السلام- وهى نصه تعالى.ثم يبين الشاعر بهذا التقديم أنّ تجلى الرموز الإلهية ودفع البلايا من البشر وثبوت الحكومة ومضى الأيام كلّها بإذن الله تعالى تتعلق بالإمام المعصوم- عليه السلام-. يؤكد على هذا الاختصاص أسلوب القصر والحصر.

الصور البلاغية

من أهم عناصر اللغة هوالعنصر البلاغى الذى يشمل كل الجماليات البيانية والبديعية فى الأثر الأدبى. العنصر البلاغى أبرز عناصر اللغة الأدبية إذ تحدث أول التطورات الأسلوبية فى هذا العنصر.

التشبيه هوأساس هذا العنصر ومنه تنتج سائر الأجزاءكالاستعارة والتشخيص والكناية. بدراسة التشبيه يمكن تبيين التطورات البلاغية الأسلوبية الموجودة فى العناصر البلاغية. (بور نامداريان، ١٣٨٠ش: ٣٢)

التشبيه

التشبيه البليغ هوما حذف فيه وجه الشبه وأداة التشبيه وهذا فى مجال مصاحبة المشبه والمشبه به يؤدى إلى تقليل قدرة المخاطب فى التخمين أو عدم قدرته على التخمين.

طَلعَتُهُ مَطلَعُ أنوارِ الهُدَى ولَا تَرى لَهَا أفُولاً أبَدا
وَوَجهُهُ قِبلَةُ كلِّ عَارف وَمستَجارُ كَعبةِ المَعَارف
وَعينُهُ عينُ الرِّضَا بِالقَضَا نَفسِي لَکَ الفِداءُ يا عَينَ الرِّضَا

(المصدر نفسه: ٩٦)

لِسَـانُهُ عَينُ الحَيـاةِ الدَّائِمَه بِـهِ مَبـادئُ الحيـاةِ قائِمَـه
لسـانُهُ نَاطِقَـةُ التَّوحِيـدِ وَمنطِـقُ التَّجريـدِ والتَّفريدِ
مَنطِقُـهُ مَنطِقَـةُ الشَّـوَارِق فی الفَلَـكِ الدَّوائِرِ بالبَوَارِق

(المصدر نفسه: ٩٧)

فی هذه العبارات "طلعته مطلع أنوار الهدی"، "وجهه قبلة كل عارف" و"عينه عين الرضا" و"لسـانه عين الحياة الدائمة" و"منطقه منطقة الشـوارق"، وكذلـک عبارات "كلامه هدی" و"كلامـه لطيفة المعارف" و"هو المثانی" و"هو التوحيد" و"هو الكتاب" (المصدر نفسـه: ٩٨) استخدم الشاعر التشبيهات الحسية والمادية فزادفی تصوّر المتلقی وساعده علی تلقی المفاهيم.

الاقتباس والتضمين

بما أنّ القرآن، مصدر إلهام ذوی الآراء والمبدعين فيقتبس الخطباء والشعراء والمؤلفون من أسـاليبه فی أقوالهم متمثّلين بآياته. فعنی الشـاعر فی هذه المديحة بالآيات القرآنية ليثری أثره وليحسن معناه وليتمين به ويتبرّک فی توسيع أغراضه ومعانيه المنشودة. يصوّر الشاعر كثيرا من اللطائف والقصص والحقائق والقيم المعنوية والقضايا العرفانية المثيرة وهذا يبين أصالة فكره وثاقب رأيه. فی هذا البيت:

بَل جَازَتِ السِّـدرَةَ مُنتَهَاهَا تـكَادُ أَن تَدنُوإلـی أدنَاهَـا

(المصدر نفسه: ٩٨)

يشـير الشاعر إلی معراج النبی-صلی الله عليه وآله- ثمّ يظهر ملامح الإمام- عليه السلام-السماوية ويقدسه بذكر الآيات كاشفا لنا رموز عظمته.

فيلقی الضوء علی الإعراض عن حطام الدنيا وهذا ما يقتضيه مقام القرب والوصل وقد استلهم المضمون من هذه الآيات: ﴿عَلَّمَهُ شَديدُ القُوی*ذو مِرَّة فَاستَوی*وهُوبِالأُفُقِ الأعلـی*ثُمَّ دَنا فَتَدَلّی*فَكانَ قابَ قَوسَـينِ اَو أدنَی*فَاَوحی إلی عَبده ما أَوحی*ما كَـذَبَ الفُؤادُ مـا رَأی*أَفَتُمَارُونَهُ عَلَی مَـا يَری*ولَقَد رَءَاهُ نَزلَةً أُخرَی*عِندَ سِـدرَةِ المُنتَهَی*﴾ (النجم/ ٥-١٤)

هُــو المَثَانِي بَل هُــو التَّوحِيدُ هُــو الكِتابُ المُحكَــمُ المَجِيدُ

(المصدر نفسه: ٩٨)

يشــير البيت إلــى الآية: ﴿وَلَقَــد ءاتَينكَ سَــبعا مِنَ المَثانــى وَالقُــرءانَ العَظيمَ﴾ (الحجر/٨٧)

بَيضَاءُ مُوسَــى هِــىَ فِي يَمِينِهِ ونُــورُ يَاسِــينَ عَلَــى جَبِينِه

(المصدر نفسه: ٩٨)

يشــير هــذا البيت إلى معجــزة اليد البيضاء وقصة النبي موســى- عليه الســلام- واحتجاجه مع السحرة في هذه الآيات: (طه/٢٢)، (النمل/١٢) و(القصص/٣٢).

﴿اسلُك يَدَكَ فى جَيبِكَ تَخرُج بَيضاءَ مِن غَيرِ سوءٍ﴾ (القصص/٣٢)

بَل جَازَعَن أقصَى مَراتِبِ الفَنَا حتَّــى تَجَلَّــى قَائلــاً إنِّي أنَا

(المصدر نفسه: ٩٩)

يشــير إلى مكاشــفة النبي موسى- عليه الســلام- في الآية: ﴿فَلَمّا أتاها نوُدِىَ مِن شاطِئِ الوادِ الأَيمَنِ فِى البُقعَةِ المُبارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أن يا موُسى إنّى أنَا الله رَبُّ العالَمينَ﴾ (القصص/٣٠)

والمَــلأ الأَعلَــى سُــرادِقَاتُه والعَرشُ والسَبعُ العُلَى مَرقاتُه

(المصدر نفسه:٩٦)

يشــير البيت إلى الآية: ﴿ويَسَّــمَّعوُنَ إلِىَ المَلَإِ الأَعلى ويُقذَفُــونَ مِن كُلِّ جانِبٍ﴾ (الصافات/٨)

فَهو مِن الكَنــزِ الخَفيِّ البَاهِرِ ذاتاً ووَصفاً أعظَُــم المَظاهِرِ

(المصدر نفسه: ٩٥)

يشير إلى هذا الحديث القدسي : «كُنتُ كَنزاً مخفيّاً فَأَحْبَبْتُ أن أُعرَفْ فَخَلَقتُ الخلقَ لِكى أُعرَف.» (المجلسى، ١٤٠٤ق، ج ٨٤: ١٩٩ و٣٤٤)

فَازدَادَ ذلِكَ الحَقُودَ حَسَــدا فإنَّــه نــارٌ تُذيــبُ الجَسَــدا

(المصدر نفسه: ١٠٠)

البيت تناص مع الحديث النبوى الشــريف: «الحســد يأكل الإيمــان كما تأكل النار

الحطب.» (المحجّة البيضاء، ٥، ٣٢٥)

وَلا يَحِيُـق المَكـرُ أىُّ مَكـرٍ إلا بِأهلـه كَمـا فی الذِّكـرِ

(المصدر نفسه: ١٠٠)

البيت تناص مع الأية القرآنية: ﴿ولايحيقُ المكرُ السيّءُ إلا بأهله﴾ (الفاطر/ ٤٣)

التضاد

يعد التضـاد من الصنائع البديعية، فيمكنه أن يـؤدّی دوراً إيجابياً فی تأكيد المعانی. اسـتفاد الشـاعر فی مديحته من التضاد بـين المفردات نحو: "بر"، "بحـر"، "ما يری"، "لا يری"، وذلک ليفيد ذلک التضاد تأكيد معنی الدوام واستمرار ذكر الإمام (ع) فی القلوب والأذهان، مادام البر والبحر موجودين، ومصيبة شـهادة الإمام (ع) تسـتمر باستمرار الزمن، وهذا التضاد دليل علی عدم نسيان الإمام، وذكر مصائبه.

وجدير بالذكر أن فی الشـعر نوعا آخر من التضاد، ليس ظاهراً علی سـطح النص، بل هو منتشر علی مستوی النص كله. علی سبيل المثال قام الشاعر بالقياس بين هداية الإمام (ع) وطلب الهداية من سـائر الناس. أُسـتخدم هذا التضاد لإبراز سبيل الهداية بصـورة أحلی، ليُرغب الناس فی الإمامـة والهداية وحب الإمام (ع)، وخلق جو المقت بالنسبة إلی الطاغوت.

النتائج

يتيسـر تحليل أثر أدبی تحليلا متعمقا فی ثلاثة مستويات مستخدما الأسلوبية بصفتها مذهبا من مذاهب النقد الأدبی والتی تكون بينها وبين اللسانيات علاقة ويتيسر إدراک جمالياته.

من وجهة نظر الصوت تمتع الشـاعر بإمكانيات وزنية جيدا؛حيث اسـتخدم المقاطع الطويلة لبيان حالة الحزن والأسـی والمقاطع القصيرة والأوزان المثيرة ليحصی فضائل الممدوح ومناقبه. فنجح فی نقل حالاته النفسـية واشـتياقه الصاخب تجاه الممدوح إلی المتلقی، فاستطاع الشاعر فی مديحته أن يلائم بين الوزن والمعنی حيث تناسب الحركات

الإيقاعية فى كل بيت غرض الشاعر ومضمون الأبيات.

على أســاس العروضين العربى والفارســى غلبت المقاطع القصيرة على أبيات عدة فى مديحة آية الله الغروى وهذا ما يتعلق بموضوع البيت وحالة الشــاعر النفســية خلال إنشاده الأبيات.

اســتخدام قالب "الــردف" ووزن "المثنوى" للمديحة دالّ على إلمام الشــاعر بقواعد الأدب الفارسى وأساليب شعره.

أجاد الشاعر فى اختيار الجمل الإسمية والفعلية وكذلک الأفعال الماضية والمضارعة، ومثال ذلک براعة الشــاعر فى وصف الإمام الرضا – عليه الســلام- باستخدام الجمل الاسمية القصيرة والتشبيه البليغ.

يُرى فى المســتويات الأســلوبية لمديحة آية الله الغروى الإصبهــانى جماليات عديمة النظير التى نبعت من منزلة الشــاعر العرفانية الســامية وأثرها فى أدبه. فتأثرت المديحة بنزعات العالم الفلســفية؛ إذ نجد صلة وثيقة بين الألفاظ والمعانى التى اختارها الشــاعر وبين العلوم التى برع فيها.

ومما يثير الإعجاب فى هذه المديحة:

- تنوّع الموضوعات فى هذه القصيدةا لمدحية للإمام الرضا- عليه السلام-.
- المفاهيم المعمقة التى تحمل دلالات طريفة فى المديحة وهى تحتل مكاناً واسعاً فى أبيات القصيدة (كتشبيه نقطة "الرضا" بنقطة "الباء" فى عبارة "بسم الله").
- استخدام الأســاليب البلاغية فى موضعها المناسب لإيصال الأغراض المنشودة إلى المتلقى، كتقديم أركان الجملة للحصر والاختصاص، واستخدام النداء البعيد للمخاطب القريب لتصوير عظمته أمام المتلقى، واســتخدام التشبيهات الحسية والمادية للتأكيد على تصوّر المتلقى ومساعدته على تلقّى المفاهيم.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أبوالعدوس، يوسف. ٢٠٠٧م. الأسلوبية النظرية والتطبيق. ط٢. عمان: دارالمسيرة.

إسماعيلــى علوى، حافظ. ٢٠٠٩م. علم اللغة فى ثقافة العرب المعاصرة. ط١. ليبيا: دارالكتاب الجديد

المتحدة.
ابن فارس. ١٩٩٩م. معجم مقاييس اللغة. بيروت: دار الجيل.
ابن منظور، محمد بن مكرم. ١٩٩٥م. لسان العرب. بيروت: دار إحياء التراث العربی.
باطاهر، بن عيسی. ٢٠٠٨م. البلاغة العربية. بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.
بصيری، أسامة. ٢٠٠٩م. البنية المتحولة فی البلاغة. ط١. القاهرة: كفر شيخ: العلم والإيمان.
بن ذريل، عدنان. ٢٠٠٦م. اللغة والأسلوب. ط٢. القاهرة: مجد لاوی.
بهار، محمد تقی ملک الشعراء. ١٣٣٧ش. سبک شناسی. طهران: مطبعة سبهر.
پورنامداريان، تقی. ١٣٨٠ش. در سايه آفتاب. ط١. طهران: سخن.
الجرجانی، عبد القاهر. ١٩٩٤م. دلائل الإعجاز. ط١. تحقيق: محمد رشيد رضا. بيروت: دار المعرفة.
الجندی، درويش. ١٩٦٠م. نظرية عبدالقاهر فی النظم. مصر: مكتبة نهضة مصر.
حجازی، محمود. ٢٠٠٧م. مدخل إلی علم اللغة. القاهرة: دار القباء الحديثة.
خيابانی تبريزی، واعظ. ١٣٦٦ق. علماء معاصرين. تبريز: لانا.
راجح، سامية. ٢٠١٢. «نظرية التحليل الأسلوبی للنص الشعری». مجلة الأثر. العدد ١٣. الجزائر: جامعة محمد خضير.
الزمخشری، محمود بن عمر. ١٩٩٨م. الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل فی وجوه التأويل. التحقيق والتعليق: عادل أحمد عبدالموجود وعلی محمد معوض. ط١. الرياض: مكتبة العبيكان.
سليمان داود، أمانی. ٢٠٠٩م. الأمثال العربية القديمة دراسة أسلوبية سردية حضارية. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للطباعة والنشر.
سميعی كيلانی، أحمد. ١٣٨٦ش. «مبانی سبک شناسی شعر». مجلة أدب پژوهی. العدد الثانی. صص ٤٩-٧٥.
شاملی، نصرالله وسمية حسنعليان. ١٤٣٢ق. «دراسة أسلوبية فی سورة "ص"». مجلة آفاق الحضارة الإسلامية. السنة الرابعة عشر. العدد الأول. صص ٦١-٨٤.
شميسا، سيروس. ١٣٧٤ش. كليات سبک شناسی. طهران: نشر انديشه.
عبدالمطّلب، محمد. ١٩٩٥م. بناء الأسلوبية. ط. القاهره: دارالمعارف.
عودة، ميس محمد. ٢٠١٠م. تأصيل الأسلوبية فی التراث النقدی والبلاغی. عمان: دار الجليس.
الغروی الإصفهانی، محمد حسين. لاتا. الأنوار القدسية. لامک: مؤسسة المعارف الإسلامية.
ـــــــــــــ ١٤١٦ق. بحوث فی الأصول. ط٢. قم: جامعة المدرسين.
فان دايک، توان. ٢٠٠٥م. علم النص. ترجمة سعيد حسن بحيری. القاهرة: دار القاهرة.
فضل، صلاح. لاتا. شفرات النص. القاهرة: دار الأدب.
فيض كاشانی، محمد بن شاه مرتضی. ١٣٧٦ش. المحجة البيضاء فی تهذيب الأحياء. قم: مؤسسة النشر

الإسلامى.
كريمى، مريم. ١٣٨٩ش. «مبانى سبک شناسى». كتاب ماه ادبيات. العدد ٤٧. ص١٦١.
كميلى، مختار. ١٣٩٠ش. «درآمدى بر سبک شناسى آثار ظهيرى سمرقندى». مجلة فنون ادبى. السنة الثالثة. العدد الأول. جامعة إصفهان. صص ٩٢-٧٥.
مجلسى، محمد باقر. ١٤٠٤ق. بحار الأنوار. ج ٨٤. بيروت: مؤسسة الوفاء.
مظفر، محمد رضا. لاتا. حاشيه محقق اصفهانى بر مكاسب. ط١. قم: لانا.
مولينه، جورج. ٢٠٠٦م. الأسلوبية. ط٢. بيروت: مجد.
ناعمى، زهره. ١٣٨٢ش. «بررسى وتحليل ديوان "الأنوار القدسية" أثر مرحوم كمپانى وترجمه آن». رسالة الماجستير. طهران: جامعة تربيت مدرس.
هاشمى، أحمد. ١٣٨٦ش. جواهر البلاغة فى المعانى والبيان والبديع. ط٤. طهران: الهام.
هلال، ماهر. ٢٠٠٦م. رؤى بلاغية فى النقد والأسلوب. إسكندرية: المكتب الجامعى الحديث.