دراسات الأدب المعاصر، السنة السابعة، شتاء ۱۳۹۴، العدد الثامن والعشرون: صص ۲۵- ۴۸

دراسة أسلوبية فی شعر السيد رضا الهندی الملتزم بحب أهل البيت(ع)

محسن سيفی *
سجاد خندان **

تاريخ الوصول: ۹۴/۵/۳
تاريخ القبول: ۹۴/۸/۱

الملخص

السيد رضا الموسوی الهندی من شعراء العراقيين المعاصرين وقد ناضل فی الدفاع عن حياض التشيع ومبادئه بشعره الهادف والمتلزم، وقد رسم لوحة بارزة من إخلاصه لمذهبه. هذا البحث يدرس أشعار *السيد رضا الهندی* الملتزمة بأهل البيت عليهم السلام دراسة لغوية كما أنّه يعنی بالبناء اللغوی لأشعاره ويحللها فی مستويات متعددة: المستوی الصوتی أعنی الموسيقی الخارجية، الموسيقی الجانبية، الموسيقی الداخلية والمستوی اللغوی(دراسة المفردات) ومن جرّاء هذا البحث تبرز خصائصها الأسلوبية. ثم عزّزنا هذه الدراسة بجداول ورسومات بيانية توضيحية أحصيت فيها العدد ونسب الورود فی أشعار الشاعر الملتزمة.

الكلمات الدليلية: الموسوی الهندی، الشعر الملتزم، المستوی اللغوی، المستوی الصوتی، دراسة المفردات، المستوی التركيبی.

* أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان، إيران. motaseifi2002@yahoo.com
** ماجستير فی اللغة العربية وآدابها، إيران.
الكاتب المسؤول: محسن سيفی

المقدمة

«الأدب الملتزم بحب أهل البيت(ع)» الذى يسمى أيضا بالأدب الشيعى وبالفارسية «شعر آيينى»، يحوى أفكاراً رئيسية فى التشيع ونشأته وأهل البيت(ع) ومقامهم. كلمة «الملتزم» أو «الإلتزام»، مأخوذة من اللزوم وهو «التعلق بالشىء وعدم المفارقة له»(ابن منظور، مادة لزم) وفى الإصطلاح «هو أن يضع المرء تفكيره وقوته ونشاطه فى خدمة قضية معينة، فهو فى الواقع موقف معين سلباً أو ايجاباً تجاه أمرٍ ما»(سياحى: ٢۶). هذا الأدب يطلق على الأدب الشيعى وكما نعلم الشيعة هم الذين يتولون علياً وأهل بيته(ع) ويعتقدون بإمامتهم وعصمتهم ودافعوا عنهم وتحملوا عبر العصور المصائب والكروب العظيمة والفادحة فى مجال عقيدتهم هذه. فهذه العقيدة قد مزجت بلحمهم ودمهم ولا ينفک منهم أبداً فكانوا فى إخلاص تام ووفاء كامل لهم.

السيد رضا الموسوى الهندى(١٢٩٠-١٣۶٢ق) من أهم شعراء الشيعة الذى دافع عن *الإمام على*(ع) وأهل البيت(ع) بسلاح الشعر والايمان. كان عالما فاضلا وفقيها أصوليا ومطلعا على السير والتواريخ، وأيضا أديبا شاعرا حسن المحاضرة جيِّد الشعر من خطة عراق فى العصر المعاصر. «سيد *رضا* نجل *السيد محمد* نجل *السيد هاشم بن مير شجاعتعلى اللكهنويى*»(الطهرانى، ميرزاى شيرازى، ص ١٩۴) المعروف بالألقاب المتعددة منها الهندى، نقوى، رضوى، موسوى(ديوان: ٨). ولد *السيد رضا* فى ذى القعدة سنة تسعين ومائتين وألف للهجرة فى النجف الأشرف(الطهرانى، طبقات اعلام الشيعة، ج١: ٧۶٨)؛ ونشأ وترعرع فى أسرته العلمية فى جانب أبيه العالم الدينى السيد محمد وأيضاً آباء الشاعر كانوا من رجال العلم والدين فى تاريخ التشيع(الموسوى: ١٩٧). كان سيدنا *الرضا* غاية فى الذكاء والفطنة فكان موضع عناية أساتذته ولا سيما الإمام الشيرازى(شبر، ج٢: ٢۴٢) وذكر أنّه حفظ القرآن الكريم بمدة قصيرة أيسر من المألوف قياساً إلى أقرانه وأيضاً كان له ولع فى الأدب واللغة العربية وقراءة أخبار العرب(الخاقانى، ج ۴: ٨٢).

لشاعرنا *السيد رضا* المؤلفات الفقهية والأدبية المختلفة منها بلغة الراحل الوافى فى شرح الكافى فى العروض والقوافى، شرح على باب الظهار، سبيكة العسجد فى التاريخ بأبجد، الكوثرية، ديوان الأشعار، الرحلة الحجازية، تقريرات أُستاذه *السيّد محمّد بحر العلوم*، «درر البحور فى العروض، شرح رسالة غاية الايجاز لوالده، الميزان العادل بين الحقّ

والباطل»(ديوان: ١٠) تـوفّی يـوم الخمـيس ٢٢ جمـادی الأُولـی(١٣٦٢ق) المصـادف ٢٦ مارس(١٩٤٣م)(الخليلی، ج١، ص ٣٧) وأما بعد ترجمة *السيد رضـا الهنـدی* نتنـاول إلـی الأسلوب والأسلوبية وبعد هذا نحدث عن أسلوب شعر هذا الشاعر الملتزم.

تهدف هذه الدراسة إلی استجلاء الظواهر الأسلوبية اللغوية فی شعر *السيد رضا الهنـدی* الملتزم، وقد جاءت فی هيكلها ثمة ظواهر أسلوبية تستحق الدراسة، والتی منها الموسيقی الخارجية، الموسيقی الجانبية، الموسيقی الداخلية، الموسـيقی المعنويـة، دراسـة الألفـاظ ودراسة الجمل، وركزت علی بعض اتجاهات النقد الأسلوبی مثل الاتجاه البلاغـی والبنيـوی لتبيين هذه الظواهر الأسلوبية.

فی هذا البحث ندرس الموسيقی الخارجية دراسة إحصائية تحليلية لنسبة تواتر البحور عند *السيد رضـا الهنـدی* فـی أشـعاره الملتزمـة، ونسـبة اسـتخدامه لهـذه الأوزان، وفـی الموسيقی الجانبية فندرس القافية وأنواعها ونسبة استخدامه لحرف الروی وحركاته. أما فی مجال الموسيقی الداخلية(الإيقاع الداخلی) فنتناول التكرار وأنواعه وبعض ظـواهر إيقاعيـة أخری، كالجناس والترصيع والموازنة، ونتحدث عن الطباق ومراعاة النظير والمبالغـة وفـی الموسيقی المعنوية.

فی مجال دراسة المفردات فندرس طرق استخدام الألفاظ والتصرف فيها عنـد صـياغة الشعر وأيضا فی المستوی التركيبی نتناول بدراسـة أهـم الموضـوعات التـی نلاحـظ فـی مستوی الجملة، ستشمل دراستنا الجملة الطلبية وما تجمعه من أساليب كاستفهام والأمر والنهی والنداء. فی الواقع نحن نحاول أن نجيب عن الأسئلة التی تطـرح فـی هـذا المقـال فيما يلی: ١. هل هناک التنسيق بين الأوزان المستخدمة والمعنـی المقصـود فـی قصـائد الشاعر الملتزمة؟ ٢. ما هو تأثير فكرة الشاعر علی إختيار الكلمات والأصـوات فـی شـعره؟ ٣.ما هو عدد تواتر أنواع الموسيقی فی شعر الشـاعر الملتـزم؟ ۴.كيـف يسـتخدم الشـاعر المفرادت والعبارات عند صياغة الشعر؟

سابقية البحث

أما الدراسات السابقة، فلم أجد دراسة مستقلة تتناول هذا الموضوع عند الشاعر *السـيد رضا الهندی*، وقد وجدت بعض الكتب والأوراق البحثية وبعض المقـالات الصـحفية التـی

تناولت جانبا من شعره نقلا أو تحليلا، ومن بين هذه الدراسات أذكر دراسة *السيدة نجمة السادات صانعيان* بعنوان «دراسة الحياة والأدب عند السيد رضا الهندى» بجامعة شهيد بهشتى تهران(رسالة جامعية)، «شرح مراثى السيد رضا الهندى» بيد *السيد آية الله زرمحمدى* بجامعة تهران، وهناک كتاب «القصيدة الكوثرية» *لمحمد هويدى* انتشارات دار المورخ العربى فى ١۴١۶ق، وهى شرح لغات وأبيات القصيدة الكوثرية، ولا يفوتنا أيضا مقالة *السيد صاحبعلى أكبرى* بعنوان «مدح النبى(ص) فى شعر السيد رضا الهندى» فى سنة ١٣٨١ش.

منهج البحث

يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفى التحليلى الإحصائى الذى يعتمد المستويات اللغوية المعروفة، إذ يصف الظاهرة الأسلوبية ويحلّل عناصرها اللغوية، فهو منهج يسمح بالوصول إلى المضامين البلاغية والتعرف على دلالاتها الأسلوبية. وبعدها قمت بدراسة هذه الظواهر فى كتب النقد الأدبى، وقد اعتمدت فى ذلک على كتب قيمة ومجلات متخصصة هامة، ثم عدت إلى قصائد الشاعر الملتزمة واستخرجت منه الشواهد الشعرية التى تمثل هذه الظواهر، وبعدها قمت بتصنيفها وتبويبها والتقديم بمقدمة تعرّف بها، وأنهيت البحث بخاتمة، عرضت فيها أهم النتائج التى توصلت إليها فى البحث، ثم تلاها أهم المصادر والمراجع التى أفدت منها فى دراستى.

الأسلوبية

«الأسلوبية» أو «علم الأسلوب» أو «علم دراسة الأسلوب» هو الذى يطلق عليه فى الإنجليزية Stylistics كما يطلق على الباحث فى الأسلوب Stylistician، وكلمة Style تعنى طريقة الكلام، وهى مأخوذة من الكلمة اللاتينية Stylas بمعنى عود من الصلب كان يستخدم فى الكتابة، ثم أخذت تطلق على طريقة التعبير عند الكاتب(عبدالمطلب: ١٨٥). على هذا الأساس، الأسلوبية هى منهجة نقدية جديدة التى تتناول النصوص الأدبية بالدراسة على أساس تحليل الظواهر اللغوية والبلاغية بشكل يكشف الظواهر الجمالية للنصوص.

إنّ علم الأسلوب هو علم لغوی غربی نشأ من اللسانیات الحدیثة، وهو محاولة للقاء بین علم اللغة والنقد الأدبی؛ إذ یقدم اللغویون هذا العلم للناقد الأدبی کی یستعین به علی دراسة المادة اللغویة فی العمل الأدبی مصنفة تصنیفا علمیا دقیقا. تعددت تعریفات العلماء للأسلوبیة وتنوعت وبینها تباین فی بعض الأحیان من حیث الصیاغة والمنطلقات وهی مستوحاة من الأسلوب. والآن نشیر الی أهم تعاریف الأسلوبیة فی لسان علماء هذا الفن:

میشال ریفاتر یقول: «الأسلوبیة علم یعنی بدراسة الآثار الأدبیة دراسة موضوعیة وأیضاً دراسة فی أدواته وأنواع تشکلاته الفنیة وتمکن القارئ من إدراک انتظام خصائص الأسلوب الفنی إدراکاً نقدیاً، مع الوعی لما تحققه تلک الخصائص من غایات وظائفیة»(ص۱۵). فی هذا التعریف ترکیز علی الخطاب والمخاطب وهما عنصران فی تحلیل النصوص المختلفة.

جاکبسون الذی وصفها بأنها «بحث عما یتمیز به الکلام الفنی عن بقیة مستویات الخطاب أولاً وسائر الفنون الإنسانیة ثانیاً»(المسدی: ۳۷)؛ ویری *جورج مولینیة* أنها: «دراسة التراکیب اللغویة الخاصة بالأدبیة والتی تکون محققة فی خطاب محدد»(ص۲۲). *جان کوهین* یقول الأسلوبیة هی: «علم الإنزیاحات اللغویة»(ص۱۶). إذن الإنزیاح فی مفهوم *جان کوهین* هو «المجاوزة الفردیة أو طریقة فی الکتابة خاصة بمؤلف واحد»(بدری الحربی: ۲۳). إن أغلب التعاریف الأسلوبیة تکاد تجمع علی أنها وسیلة لتحلیل النص الأدبی وفق أسس لغویة وبحث فی جمالیاته وخصائصه الفنیة، وتتبع طریقة استعمال اللغة من قبل المبدع وتبحث عن معانی الجمال ومراتع الفن فیها.

بعد ولوج هذا الفن فی نقد العرب، بدأ جمع کثیر من النقاد والأدباء یحللون هذه الظاهرة اللغویة. فی مواصلة البحث نشیر إلی أبرز هذه النظریات والآراء: یری *نورالدین السد* أن الأسلوبیة: «علم وصفی تحلیلی تهدف إلی دراسة مکوّنات الخطاب الأدبی وتحلیلها، کما أنها قابلة لإستثمار المعارف المتّصلة بدراسة اللغة ولغة الخطاب الأدبی علی الخصوص، ذلک لأنها مناهج متعددة ومتداخلة الاختصاصات»(ص۷). *منذر عیاشی* یتحدث عن الأسلوبیة ورأی أنّها: «علم یدرس نظام اللغة ضمن نظام الخطاب»(بدری الحربی: ۱۴۱). و«من أهم الأهداف والوظائف التی ترکّز علیها النظریة الأسلوبیة دراستها للغة الأدیب کما یمثّلها إنتاجه الأدبی»(صدقی،۱۳۹۱: ۶۹).

وفی النهاية نستنتج بأن الدراسة الأسلوبية الحديثة تفيدنا كثيراً فی فهم النص الأدبی واستكشاف الجوانب الجمالية التی توجد فی النص أو فی الشعر، وأيضا تتيح للدارس أن يقدر على التعامل مع الإستخدامات اللغوية ودلالاتها فی العمل الأدبی. ومعلوم أن الأسلوبية فی الدرس الأسلوبی ليست نوعاً واحداً وإنما هی أنواع كثيرة مثل الأسلوبية الإحصائية، الأسلوبية الوصفية، الأسلوبية الوظيفية بسبب تنوع مشارب دارسيها ومنظريها؛ ونحن فی هذا البحث لن نقيد أنفسنا بمنهج واحد من هذه المناهج التی ذكرنا بل نحاول الإفادة منها جميعاً.

أسلوبية اللغة(المستوى اللغوی)

كما نعلم الآراء والمعانی المقصود فی النهاية تتجلی فی اللغة، من أجل ذلک اللغة موكبة لا يراد وإيصال معانی موجودة فی بطن الشاعر واللغة كانت أهم العناصر التی فی إنشاد الشعر. يقول *شفيعی كدكنی*: «إنّ الشعر عملية تحدث فی اللغة»(ص٣). الشاعر أو الكاتب يقوم بانتقاء سمات لغوية خاصة ومن ثم نظم تلک الكلمات المختارة فی الشعر أو فی النص بهدف التعبير عن موقف معين. المبدع يستخدم اللغة بطريقة خاصة تتخلف عن سياق نظام اللغة العادی الاتوماتيكی وذلک بنظم الكلمات المختارة وتركيبها وفقاً للدفقة الشعورية. كانت غاية الكلام إيصال المعنى إلى المخاطب وجلب إهتمامه، فقد بات من الضرورى أن يسلک المتكلم طريقاً فی التعبير تحقق له مطلوبه. من هنا يتخذ المتكلم طريقة تعبيرية تكون هی حصيلة ثقافية وفكرة وتتفق ذائقته الجمالية ما يعكس شخصيته ويعبر عنها.

كانت اللغة أداة أولی فی دراسة أسلوبية النصوص الأدبية فی المستويات المختلفة منها مستوى الصوتی(الموسيقی)، المستوى اللفظی(دراسة المفردات) والمستوى التركيبی(النحوی). فی مواصلة البحث نتناول على هذه المستويات اللغوية.

١.المستوى الصوتی(الموسيقی)

«إن الموسيقی فن ذاتی يبين الإنفعالات الداخلية بواسطة الصوت»(أبوريان: ۴۶). بعبارة أخرى إن الموسيقی تركيب الأصوات بشكل تكون مستساغة فی الأذن. القافية

والوزن والألفاظ ذات المعنی بالتوالی والترتیب والتکرار تؤدی إلی خلق الموسیقی الشعریة. لا یستطیع الشاعر الحزین أن یخفی حزنه فی نشیده ویصدر أوزاناً مطربة ولذلک فإنه یختار الحروف والتقطیعات الصوتیة بشکل یدل علی الحزن العمیق الذی یمتزج روحه. وعلی العکس تماماً فالشاعر *السعید المسرور* یمزج شعره بأوزان حروفها وتفعیلاتها سریعة ومثیرة. علی هذا الأساس حالة الحزن، السرور والحزن، الرضا والغضب أو الخوف والرجاء باستعانة الموسیقی، وأیضا استخدامها یتجلی فی شعر الشاعر. إن أبسط وأفضل توضیح لأنواع الموسیقی هو *للدکتور شفیعی* وهو علی الشکل التالی:

أ.الموسیقی الخارجیة(العروض)
ب.الموسیقی الجانبیة(القافیة والروی)
ج.الموسیقی الداخلیة(الجناس والقافیة الوسطی واتساق الحروف الساکنة والحروف العلة)

الموسیقی الخارجیة

القصد من الموسیقی الخارجیة للشعر هو الجانب العروضی والوزن الشعری الذی یقبل التطبیق لجمیع الأشعار التی تنظم علی وزن واحد(شفیعی، موسیقا الشعر: ۳۹۱) والمقصود من الوزن هو الشعر الذی یملک مقادیر معینة ومرتبة من الحروف الساکنة والمتحرکة، والتی تستطیع أن تشکل إیقاعا أو طریقة یراعیها الشاعر من أول القصیدة إلی آخرها ولا یتجاوزها إلا فی مواضع نادرة(العاکوب: ۱۲).

إن *الهندی* استخدم البحور العرضیة التقلیدیة وهذا یعنی تأثّر الشاعر بالتراث العربی تأثّراً بالغاً. *السید رضا* قد استطاع أن یحتفظ بشکل القصیدة التراثی حیث استخدم اثنی عشر بحراً من البحور الخلیلیة. عندما تصفحنا لأشعار الشاعر، یتضح لنا أن الشاعر أمیل إلی البحور التامة أکثر منه إلی البحور المجزوءة وکما أن اعتماد القدامی علی المجزوء من البحور کان قلیلاً.

فی هذا المجال نوضّح أنواع البحور العروضیة التی استعملت فی اشعار الشاعر الدینیة من خلال الجدول الآتی:

الجدول الأول: عدد تواتر أنواع البحور العروضية فى أشعار السيد رضا الهندى الملتزمة بحسب عدد الأبيات

الأوزان	عدد القصايد	عدد المقطوعات	مجموع الابيات	النسبة المئوية
الطويل	٣	١	١٧١	٪٣٠/٤٣
الكامل	٣	-	١٠٨	٪١٩/٢٢
البسيط	٢	٢	٨٥	٪١٥/١٢
المتقارب	٣	١	٦٢	٪١١/٠٤
المتدارک	١	-	٥٤	٪٩/٦١
الرمل	٢	-	٤٣	٪٧/٦٥
الخفيف	١	٢	٣٧	٪٦/٥٨
السريع	-	١	٢	٪٠/٣٥
المجموع	١٥	٧	٥٦٢	١٠٠

نلاحظ من الجدول السابق أن الشاعر استعمل أغلب البحور العروضية فى أشعاره الدينية منها الطويل، البسيط، الكامل، السريع، الخفيف، المتقارب، المتدارک والرمل. بحر الطويل بلغت أبياتها ١٧١ بيتاً بنسبة ٣٠/٤٣٪ بالقياس إلى البحور الأخرى. على هذا الإعتبار أكثر أبيات الشاعر نظم فى بحر الطويل، لذلک قد أخذت مكان الصدارة بين البحور التى نظم فيها الهندى. نستطيع أن نقول كان سبب استعمال بحر الطويل من جانب الشاعر هو محافظته على أسلوب القدماء وتقليده على الشعراء القدامى يقول *إبراهيم أنيس*: «فقد نظم منه ما يقترب من ثلث الشعر العربى وإنه الوزن الذى كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم ولاسيما فى الأغراض الجدية الجليلة الشأن»(ص ١٩١).

سمّى هذا البحر طويلاً لأنه أتم البحور استعمالاً ومن خصائصه أنه يبقى على تمامه فلا يأتى مجزوءً ولا مشطوراً ولا منهوكاً. جعل الشعراء الجاهليين يلجؤون إليه لرواية قصص حياتهم فى بواديهم كما نجد فى مطولات *امرئ القيس* و*طرفة بن العبد* و*زهير بن أبى سلمى* و.. يمكن التعليل لاستخدام هذه البحر عند *السيد رضا* هو تناسب مع الموضوعات الدينية كما نلاحظ أن الشاعر نظم القصيدة طويلة بلغت ١٠٧ أبيات فى الغرض الدينى للدفاع عن *الامام المهدى*(عج). الجدير بالإشارة أن الأوزان فى الشعر *السيد رضا* ذات

النبرات العالية والمتوفرة ولكن نلاحظ أجمل وأفضل البحر فی أشعار الشاعر هو بحر المتدارک فی القصيدة الكوثرية.

الموسيقی الجانبية

يقول *ابراهيم أنيس*: «عدة أصوات تتكرر فی أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءً هاما من الموسيقی الشعرية، فهی بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بهذا التردد الذی يطرق الآذان فی فترات زمنية منتظمة»(ص ۲۴۶). و«الرویّ» ركن ضرورى من أركان القافية فهو «الصوت الذی يتكرر فی آخر كل بيت من أبيات القصيدة وبه تسمی فيقال دالية *المعرى*، سينية *البحترى* ولامية *الشنفرى*»(كشک: ۲۶) وهو أيضا الحرف الذی تبنی عليه القصيدة، ويسمی مطلقا إن كان متحركا، ويسمی مقيداً إن كان ساكنا.

الموسيقی الجانبية لها حظ وافر فی أشعار الشاعر فی مواصلة البحث نتناول علی دراسة القافية والرویّ فی أسلوبية أشعار الشاعر من خلال الجدول الآتی:

الجدول الثانی: القوافی فی أشعار السيد رضا الهندی بحسب عدد الأبيات وحركاتها

حرف الروی	مفتوحة	مكسورة	مضمومة	مقيدة	مجموعها	النسبة المئوية
الراء	-	-	۱۳۰	۵۴	۱۸۴	٪۳۲/۷۴
الدال	-	-	۹۸	-	۹۸	٪۱۷/۴۴
النون	۴۶	۴۲	-	-	۸۸	٪۱۵/۶۶
الباء	۵۱	۱۹	-	-	۷۰	٪۱۲/۴۵
الميم	۲۹	-	-	-	۲۹	٪۵/۱۶
الحاء	-	۲۹	-	-	۲۹	٪۵/۱۶
التاء	۲	۲۳	-	-	۲۵	٪۴/۴۵
العين	۲	۱۸	-	-	۲۰	٪۳/۵۶
الهاء	۱۵	-	-	-	۱۵	٪۲/۶۷
الفاء	-	-	۴	-	۴	٪۰/۷۱
الجمع	٪۲۵/۸۰	٪۲۳/۳۱	٪۴۱/۲۸	٪۹/۶۱	۵۶۲	٪۱۰۰

نلاحظ من الجدول السابق أن نسبة القوافی المطلقة ٩٠/٣٩٪ بالقیاس إلی القوافی المقیدة ٩/٦١٪. نستطیع القول سبب قلة القوافی المقیدة هو صعوبت استعمال هذه القافیة فی الشعر العربی. وقد أخذت حرکة الضمة مکان الصدارة بین الحرکات فی القوافی المطلقة ونسبتها ٤١/٢٨٪ وحرکة الکسرة لها أقل حضوراً بین حرکات بنسبة ٢٣/٣١٪. بهذا السبب *السید رضا* استعمل القافیة المطلقة والمقیدة لخلق الموسیقی فی أشعاره.

أبرز ما یمیز القافیة فی قصائد الشاعر هو احتفاظه برواسب القافیة التقلیدیة فی قصائده. القافیة فی أشعار *الهندی* واحدة علی طریقة الکلاسیکیة إلی نهایة القصیدة دون التکرار أو استعمال الألفاظ الغریبة؛ بحیث یخیل الی الانسان أن الشاعر استخرج جمیع الفاظ اللغة فی تلک القافیة. کذلک *السید رضا الهندی* یتخیر رویاً سهلاً معروفاً عند الاسماع فی الأغلب مثل: «الراء، الدال، النون والباء، المیم، الحاء، التاء، العین، الهاء والفاء» وقلما شاهدنا أنّه استخدم رویاً غریباً أو صعباً فی دیوانه مثل «الطاء والزای والغین» الا لإظهار البراعة والقدرة فی صوغ القوافی. الحروف المستعملة فی القافیة کلها تمتاز بالجهر والشدة ولکن الحرف «الحاء» یمتاز بالهمس والرخاوة، بهذا السبب حروف الرویّ فی القافیة وفرّت نغمة موسیقیة عالیة النبرة فی أشعار الشاعر، وهذا الأمر یسبب إضفاء الموسیقی الجانبیة فی أشعاره.

استعمل الشاعر القوافی «الراء، الدال، النون والباء» أکثر من سائر القوافی المستعملة فی أشعاره؛ بلغت نسبتها ٧٨/٢٩٪ بالقیاس إلی القوافی الأخری لأنها هذه القوافی من القوافی التی یکثر مجیئها فی الشعر العربی. ومن خصائص هذه الحروف ما یلی: حرف «النون» یمتاز بالجهر، الغنة، التوسط بین الشدة والرخاوة، حرف «الراء» یمتاز بالجهر والانحراف والتکرار والتوسط بین الشدة والرخاوة، حرف «الدال» یمتاز بالجهر، الشدة، وحرف «الباء» یمتاز بالجهر ومن حروف التفجیریة(انظر: عباس: ٥٤ - ٥٩).

کذلک الموسیقی فی قوافی الشاعر ذات جرس عال ویسترعی الآذان بالفاظه کما یسترعی القلوب والعقول بمعانیه. الجدیر بالاشاره أن حرف «الراء» بالنسبة لسائر حروف الروی له نصیب وافر فی خلق موسیقی الکلام بلغت نسبته ٣٢/٧٤٪.

یتحدث *سیبویه* عن صفات حرف الراء حین قال: «ومنها المکرر، وهو حرف شدید یجری فیه الصوت لتکراره وانحرافه إلی اللام، فتجافی للصوت کالرخوة ولو لم یکرر لم یجر

الصوت فيه وهو الراء»(ص ۴۳۵) وقال أيضاً: «الراء إذا تكلمت بها خرجت كأنها مضاعفة والوقف يزيدها ايضاحاً»(المصدر نفسه: ۱۳۶).

لذلک له أكثر سهما فی خلق الموسيقی وأنه يوفر ضرباً موسيقياً مكثفاً. فی مواصلة البحث نشير إلی بعض هذه القوافی فی خلق الموسيقی الجانبية:

أیُّ عيد مثل هذا اليوم فينا رضی اللّه به الاسلام دينا

بَلِّغ الهادی به ما أنزل اللّه فی شأن أمير المؤمنينا

(الديوان:۳۲)

نلاحظ أن الشاعر التزم الياء مع النون المشبعة بالفتح والنون من الأصوات الحنكية وفيها غنة تزداد القصيدة موسيقياً ورنةً، بالإضافة إلی أن الألف فی النهاية القوافی تساعد علی كشف حال الشاعر ويساعده علی بوح ما فی ضميره من الأحاسيس كأن الشاعر يريد أن يتأوة ويبين ما يجول فی صدره من حزن الفراق وشوق اللقاء.

علی هذا الأساس *السيد رضا* يسبغ علی القافية نغمة موسيقية عالية النبرة. وأيضا نشاهد القافية وائتلافها مع اللفظ والمعنی فی البيت التالی:

كيف يَصحو بما تقول اللواحی من سقته الهموم أنكد راح

وغزته عساكر الحزن حتی أفردت قلبه من الافراح

كيف تهنينی الحياة وقلبی بعد قتلی الطفوف دامی الجراح

(المصدر نفسه: ۵۳)

شاعرنا *السيد رضا* قد يأتی بالأبيات السابقة فی بداية قصيدة «فی رثاء الحسين(ع)» ويقول فيها من حزن عميق الذی زال العقل ويصعب الحياة له وهو شهادة *الإمام الحسين*(ع) فی أرض الطف. الشاعر استعمل حرف الرویّ(الحاء) فی شعره وهذا الحرف من الحروف الحلقية التی تناسب مع معنی القصيدة؛ حرف الحاء يعبر عن حالة القلق والحزن العميق(انظر: شوبنهور: ۲۳۹ و ۲۴۰) الذی ملأ ضمير الشاعر. هكذا الشاعر استعمل القافية وحرف رویّ الحاء للتعبير عن معانيه النفسية وهو الحزن وتألم العميق بسبب حادثة كربلاء وهذا الأمر يحدث نبرة موسيقية فی أذن السامع.

ومن الظواهر الأسلوبية أيضا التى ميزت القافية عند *السيد رضا الهندى* ظاهرة التجانس الصوتى بين قافيتين أو أكثر، وهذا التجانس يؤدى إلى التناسق والانسجام النغمى وفى النهاية تعميق مشاعر الشاعر فى السامع. ولنضرب المثال لذلك التجانس الصوتى بين «دمّر، عمّر، أمّر» فى الأبيات التالية:

من دبَّر فيها الأمر ومن أردى الأبطال ومن دَمَّرْ
من هدَّ حصون الشرک ومن شادَ الاسلام ومن عَمَّرْ
من قدَّمه طه وعلى أهل الايمان له أمَّرْ

(الديوان: ٢١)

قوافى الشاعر خالية من أى عيب؛ لا نرى فى القوافى أى عيب كمثل التضمين، الاقواء، الايطاء، السناد(سناد الردف، سناد التأسيس، سناد التوجيه، سناد الاشباع، الاقعاد والتحريد) على هذا الأساس استعمل الشاعر القوافى بمهارة خاصة مع الإطلاع على القافية وطرق استعماله.

لقد اعتمد الشاعر على القوافى المردوفة بالألف أو الياء أو الواو أو المزاوجة بين حرفين بشكل واضح، ولعل عناية الشاعر على الايقاع والموسيقى تقف خلف لجوء الشاعر إلى هذا النوع من القوافى، التى أدت دوراً هاما فى استنطاق الجانب الجمالى وكثافة الموسيقى فى أشعاره. الجدير بالإشاره أن شاع القوافى المردوفة فى أشعار الشاعر بنسبة ٢٩/٧٢٪ بالقياس إلى القوافى الخالية من الردف. نلاحظ القافية المردوفة بالياء والواو فى قول الشاعر:

وأنت يدُ اللّه القويِّ وحبله الـ ـمتين وحامى دينه وسفيره
وأنت الصراط المستقيم وعندک الـ ـجواز فمن تمنحه جاز عبوره

(المصدر نفسه : ٢٣)

الموسیقی الداخلیة

وراء الموسیقی الخارجیة، هناک موسیقی داخلیة تنبع من اختیار الشاعر للکلمات وتوالی الحروف وما بینهما من تلاؤم. الموسیقی الداخلیة هی: «الموسیقی التی تنبعث من الحرف والکلمة والجملة، وهی موسیقی عمیقة لا ضابط لها، تتفاعل مع الحرف فی حرکاته وجهره وصمته ومدّه، وتنبعث وفق حالة الشاعر النفسیة فتتأثر بها»(أبو العدوس: ۲۵۶). تشکل أکثر المحسنات اللفظیة الموسیقی الداخلیة والذی یشکل فیها السهم الأکبر هو تکرار الجملة والکلمة، نظام وترکیب الحروف، أنواع الجناس، التصریع، التصدیر و.. ستناول فی هذا المبحث أهم وأبرز عناصر الایقاعیة بجمیع مستویاته التی استعملت فی شعر *الهندی*:

التکرار

یعد التکرار ظاهرة لغویة، عرفتها العربیة فی أقدم نصوصها التی وصلت إلینا. یعرف *القاضی الجرجانی* التکرار فی کتابه «التعریفات»: «عبارة عن الإثبات بشیء مرة بعد أخری»(ص ۱۱۳). *السیوطی* قد ربط التکرار بمحاسن الفصاحة، کونه مرتبط بالأسلوب، وذلک بقوله: «هو أبلغ من التوکید، وهو من محاسن الفصاحة»(ص ۱۹۹). إن التکرار نمط أسلوبی وهو أن یکرّر کلمة أو عبارة أو جملة مرتین أو مرّات بشکل محسوس وموسیقی لتأکید الکلام أو التأثیر العاطفی علی المخاطب. إن هذا الأسلوب یعجب الکاتب الذی یتمتع بإحساس مرهف ویفهم الوزن. هذه الظاهرة هی عاملة لتقویة وحدة القصیده وأیضا ایجاد الجو الموسیقی فی الکلام.

وإلیک نماذج من أسلوب التکرار فی أشعار *الهندی* الدینیة:

تکرار الحرف(الصوت)

یکرر *الهندی* فی قصائده الدینیة بعض الحروف التی مؤثرة فی موسیقی الکلام. تتکرر بعض الأصوات فی البیت الواحد بما ینسجم مع الحالة الشعوریة التی یعیشها الشاعر والمعنی الذی یهدف إلی إبرازه. ومن النماذج الدالة فی هذا الباب هی قول الشاعر:

بَکِّرْ للسُکْرِ قبیل الفجـــ ـــرِ فصفو الدهر لمن بَکَّرْ

وانظــر للزهــر بشــط النهــــ ر فوجـــه الـــدهر بـــه أزهـــر

يقوم البيتان السابقان على ايقاع هادر ومميز، وهذا الايقاع ناتج عن خصائص الأصوات المستعملة فيهما وعن كيفية توزيعها على مساحة البيتين؛ إذ نلاحظ تكرار حرف الراء مضعّفاً بشكل لافت للنظر، وهذا التكرار لحرف الراء وتضعيفه في الكلمات على هذه الشاكلة يثير نغمة قوية وجرساً موسيقياً متصاعداً. الشاعر استعمل حروف مختلفة في أبيات قصائده. دراسة صفات هذه الحروف يكشف عن جماليات الموسيقا في أشعاره. تواتر حروف «اللام، الراء، الميم، النون، همزة والباء»، التي كانت لها صفة الجهر أكثر بنسبة سائر الحروف الاخرى. مع هذا تواتر الحروف ذات الصفات الجهرية أكثر شيوعاً يعني ٧١/٥٩٪ في اشعار *السيد رضا*. والتي تسبب ازدياد مصدر الموسيقى الداخلية هي التكرار والضرب من الحروف التي تتكرر صداها أكثر بروزاً وأكثر وضوحا من الحروف الأخرى. لذلك قدرة وضوح هذه الحروف عاملة لإيجاد الموسيقى الداخلية.

والجدير بالإشاره أن تكرار الحروف يشكل الموسيقى الداخلية في جميع أشعار الشاعر الدينية بنسبة ٤٢/٧٠٪ وهذا يعني أن *السيد رضا* استعمل تكرار الحروف لبناء أو ايجاد الموسيقى الداخلية، وأيضا يتوجه بهذا الظاهرة أكثر فأكثر بنسبة سائر العوامل التي تشكل الجو الموسيقى في اشعاره الدينية. على هذا الأساس فإن شيوع حروف أو تكرار الحرف في شعر الشاعر مرتبط بالمعنى الذي يريد الشاعر أن يوصله كأن كل حرف رمز مرتبط بحالة شعورية محدودة عند الشاعر أو هو رسالة صوتية يوجهها للمتلقي. من المسلم به أن تكرار الأصوات يحدث نغمة موسيقية تلفت نظر المتلقي لكن وقعها لا يصل إلى مستوى وقع تكرار الكلمات.

تكرار الكلمة(اللفظ)

هو الشكل الثاني من أشكال التكرار في أشعار الشاعر الدينية وهذا النوع من التكرار هو تكرار لفظ لمرتين أو اكثر من هذا. تكرار بعض الألفاظ يدلنا على مشاعر الشاعر وعاطفته في القصيدة كتكرار الشاعر في قوله:

یتلو الکتاب علی السـنان وإنمـا رفعـوا بـه فـوق السـنان کتابـا

(المصدر نفسه: ۴۳)

فتکرار کلمات «الکتاب والسنان» یدلّ علی حالة الحزن فی ضمیر الشاعر؛ الشاعر یبین حادثة أرض الطف التی شهد *الإمام الحسین*(ع) فیها بید الأشقیاء لذلک هذا التکرار عـلاوة علی حالة الحزن یؤکد طریقة شهادة الإمام(ع). تکرار الکلمـة یتجلـی فـی صـنایع لغویـة مختلفة منها رد الأعجاز علی الصدر، تشابه الأطراف و.. فی مواصلة البحث نشیر إلـی أهـم هذا العناصر:

رد العجز علی الصدر

«ردّ العَجُز علی الصدر» من الفنون البدیعیة وهو من المظاهر الموسیقیة الداخلیة فهـو أن یجعل المتکلم «أحد اللفظین المکررین أو المتجانسین أو ملحق بالمجانسین فی آخـر البیت والآخر فی أول البیت»(السکاکی: ۶۷۱).

احمد الهاشمی یجوز کلمة الصدر فی حـالتین: «اول أو وسـط أو نهایـة مصـراع الاول وأیضاً بدایة مصراع الثانی»(انظر: ج ۲: ۳۵۶).

تواتر هذا الفن فی أشعار الشاعر بنسبة سائر الفنون کثیـرة جـدا یعنـی ۲۵/۹۷٪ علـی هذا الاساس رد العجز علی الصدر لها حظ اکبر فی خلق الموسیقی الداخلیة. هناک بعـض نماذج لرد العجز علی الصدر فی قصائد *الهندی* الدینیة وقد أشیر إلیها بخـط فـی الأبیـات التالیة:

وانظـر للزهـر بشـط النهـــر فوجـه الـدهر بـه أزهـر

(دیوان: ۱۸)

بـالحفظ مـن النـار الکبـری والأمـــن مـــن الفـــزع الأکبـــر

(المصدر نفسه: ۲۱)

تشابه الأطراف

تشابه الأطراف هو أن «ینظر الناظم أو الناثر إلی لفظة وقعت فی آخر المصراع الأول أو الجملة، فیبدأ بها المصراع الثانی، أو الجملة التالیة»(المصدر نفسه، ج۲: ۳۱۰). هـذا الفـن البلاغی کان من عوامل خلق الموسیقی الداخلیة فی الشعر. سهم هذا الفن البدیعی بنسبة

العوامل الأخرى التی یخلق الایقاع فی الشعر قلیل ومع هذا شاعرنا *السید رضا* استعملت هذا الفن فی أشعاره مثلاً فی البیت الآتی:

بَكِّرْ للّهو ونيل الصّفو وفصفو الدهر لمن بَكَّرْ

(الدیوان: ٢١)

تکرار الجملة

یعتبر هذا النمط أشد تأثیراً من النمط السابق، «إذ یرد فی صورة جملة أو عبارة تحکم تماسک القصیدة ووحدة بنائها، وحینما یتخلل نسیج القصیدة یبدو أکثر التحاما من وروده فی موقع البدایة»(الغرفی: ٨٥). تکرار الجمل أو العبارات له تأثیر کبیر علی الشعر حیث یلجأ الشاعر إلی اختیار بعض العبارات التی تخلق الموسیقی وأیضاً الوحدة فی القصیدة. *السید رضا* استعملت هذا الفن فی شعره بصورة جیدة فی قوله:

فهل تحرق النار عينا بكت لرزء القتيل بسيف الضباب؟
وهل تحرق النار رجلا مشت إلى حرمٍ منه سامی القباب؟
وهل تحرق النار قلبا أذيب بلوعة نيران ذاک المصاب؟

(الدیوان: ۴۰)

فی البیت السابق نشاهد تکرار جملة «فهل تحرق النار» فی ثلاثة أبیات؛ فإنّ السید رضا عمد إلی تکرارها لیرکز المعنی المتصل بعنوان القصیدة(تذکر الموت) فی ذهن المتلقی کما جاء تکرار هذه العبارة منسجماً مع الجو النفسی للشاعر أثناء حزنه علی زمان موته. وعندما یکرر *الهندی* هذه الجملة تکاد تکون أبرز ما یدور فی نفس الشاعر فی لحظة ما قبل الموت. کذلک یأتی تکرارها معززاً للجانب الإیقاعی الذی أحدثه تکرارها بکثرة فی القصیدة. إذن، جاء تکرار هذه الجملة منسجماً مع الجو النفسی والانفعالی للشاعر. تواتر تکرار العبارة بنسبة سائر التکرارات کان قلیلاً. وإذا ما عدنا إلی أنواع وصور التکرار، یلحظ أنّ تکرار الحرف هو الغالب علی ما سواه من أصناف التکرار فی شعر *السید رضا الهندی*.

الجناس

یعد الجناس عنصراً مهماً من العناصر الموسیقیة الداخلیة، وهو کما عرفه البلاغیون «إن یتشابه اللفظان صوتیاً فی تألیف حروفهما ووزنهما وحرکاتهما ویختلفا دلالیاً فی معناهما وینقسم إلی تاماً وناقصاً»(تفتازانی: ۴۵۸-۴۶۱). الجناس من الظواهر الموسیقیة فی الشعر علی أساسین هما اللفظ والمعنی حیث یتفق فی اللفظ مع معانی المختلفة تاما وبعضاً من حیث الشکل مع اختلاف فی المضمون. هناک بعض نماذج للجناس فی قصائد الهندی الدینیة وقد أشیر إلیها بخط فی الأبیات التالیة:

جناس الإشتقاق: هو الذی یتشابه فیه رکناه ویکون بینهما اشتقاق. اشیر إلی هذا النوع من الجناس فی الأبیات التالیة:

قاسوک أبا حسنٍ بسوا کَ وهل بالطود یقاس الذر؟

(دیوان:۲۱)

الجناس اللاحق: وهو ما کان الحرفان المختلفان متباعدین فی المخرج. نشاهده فی الأبیات التالیة:

وانظر للزهر بشط النهـ ـر فوجه الدهر به أزهر

(المصدر نفسه: ۲۱)

الجدول الثالث: تواتر أنواع الجناس فی اشعار السید رضا الهندی الملتزمة

انواع الجناس	عدد الابیات	تواتر الجناس	النسبة المائوية
الاشتقاق	۱۰۳	۱۰۷	٪۵۴/۳۲
اللاحق	۳۷	۳۹	٪۱۹/۸۱
المکتنف	۱۹	۱۹	٪۹/۶۵
المطرف	۱۱	۱۱	٪۵/۵۹
القلب	۶	۶	٪۳/۰۵
المرکب	۳	۳	٪۱/۵۳
المضارع	۳	۳	٪۱/۵۳
التام	۲	۲	٪۱/۰۱

المذيل	٢	٢	٪١/٠١
المطلق	١	٢	٪١/٠١
اللفظی	١	١	٪٠/٥٠
المحرف	١	١	٪٠/٥٠
المصحف	١	١	٪٠/٥٠
المجموع	١٩٠	١٩٧	١٠٠

أول ما نلاحظه من دراسة الجناس فی أشعار *السید رضا الهندی* هو حضور الجناس غير التام والتجنيس الاشتقاقی بكثافة وقلة حضور التجنيس التام بشكل ملحوظ. جناس اشتقاق شاع فی اشعار الشاعر بكثرة يعنی ٥۴/٣٢٪؛ علی هذا الاساس هذا النوع من الجناس يعد أكثر ايقاعاً فی جو الموسيقی الذی استعمل فی اشعار الشاعر وهو متوافر بكثرة فی قصائده؛ وهو فی الشعر من أبرز مظاهر الايقاع الداخلی التی تسهم فی أثراء موسيقية الأبيات وتقوية الأداء الصوتی من جهة وتوسيع حركة المعنی من جهة أخری. وأما جناس لاحق له نصيب وافر بعد جناس اشتقاق فی قصائد الشاعر ولأجناس اللفظية، محرف ومصحف أقل حضوراً فی أشعاره. وختاما أن يعد الجناس فی اشعار الشاعر من أكثر مظاهر الايقاعية التی تشكل حضوراً مكثفاً وأدی إلی تكثيف ايقاعية اشعار *الهندی* وإثراء موسيقيته.

المستوی اللفظی(دراسة المفردات)

الأسلوب هو اختيار المبدع لألفاظ معينة ثم تأليفها مع بعضها علی محور التراكيب علی أساس التعادل أو التشابه أو الاختلاف. والتعرف علی شعر الشاعر هو التعرف علی لغته ومفرداته التی استخدمها فی ثنايا شعره. فی هذه المرحلة نتعامل مع المفردات التی استعملها الشاعر لإظهار المعانی النفسية. هل هی مفردات غريبة أم سهلة؟ هل هناک كلمات من الفصحی أو من العامية؟ وما هی دلالات اللغة؟ إلی غير ذلک من القضايا التی تتصل بحياة اللغة داخل العمل الأدبی. فما المفردات إلاّ اللبنات التی يستخدمها الشاعر فی إقامة بناء الشعر علی النحو الذی تعكسه شخصيته وتفرده بين الشعراء. فی هذا المجال نتناول إلی لغة الشاعر فی المستوی المفردة:

المفردات المعجمية القديمة: المفردات القديمة التی تستعمل فی الأدب والشعر القديم، فی شعر الشاعر كثيرة جداً. نلاحظ هذا الأمر فی قول الشاعر:

فيا مغذّا علی وجناء مرتعها　　قطع الفجاج ولمع الال ما ترد
تطوی القفار به حرفٌ عملّسةٌ　　شملالة حرة مرقالة أجد

(الديوان: ۲۷)

نری أن الشاعر استعمل المفردات القديمة فی شعره علی أساليب القدماء؛ *السيد رضا* وصف الناقة باستعانة المفردات المعجمية، «وجناء، حرف، عملسة ومرقالة» فی توصيف الناقة من المفردات الصعبة، وفهم هذه الكلمات لا يمكن إلا بالرجوع إلی أمهات المعاجم القديمة. *السيد رضا* ينتمی إلی مدرسة الحبوبی الشعرية التی تمثل الكلاسيكية القديمة(علوان: ۹۶) علی هذا الإعتبار كان الشاعر مقلداً ومحافظاً علی المفردات وأساليب القدماء وهذا الأمر يرجع إلی ثقافته المحافظة فی البيئة النجفية.

استعمال الألفاظ الدينية والقرآنية: استعمال الألفاظ الدينية الموروثة خاصة المفردات القرآنية كثير وهذا الأمر يدل علی تأثر الشاعر بالقرآن الكريم كما فی قوله:

نعم كاد يستولی الضلالُ علی الوری　　فأقبل يهدی العالمين محمد

(المصدر نفسه: ۱۷)

فی البيت السابق نری أن الشاعر استعمل مفردتی «الضلال ويهدی»، للإشارة إلی الهداية التی أرسل بها النبی(ص)، شاعرنا استعمل هذين المفردتين بسبب تأثره من آية:

﴿هوالذی أرسل رسوله بالهدی ودين الحق﴾(يونس/۵۷)

استعمال المفردات القرآنية فی أشعار الشاعر كثير جداً. هناک كثير من استعمالات الشاعر للمفردات جاءت موافقة مع استعمالها القرآنية.

استعمال المفردات البسيطة: جاءت معظم مفردات الشاعر فصيحة وبسيطة، ومن أجل هذا فهمها سهلة والقارئ يدرک أشعاره دون أی محنة. ذلک يظهر فی قوله:

يا صاحب العصر أدركنا فليس لنا　　وِرْدٌ هنیٌّ ولا عيش لنا رغد
طالت علينا ليالی الإنتظار فهل　　يا ابن الزكیِّ لليل الانتظارِ غد

فی هذه الأبیات نری أن الشاعر استعمل المفردات الفصیحة واجتنب من استعمال الغریب والوحشی من الألفاظ علی هذا الإعتبار السامع یفهمها ویقترب المعانی إلی فهمه.

استعمال ألفاظ العلوم المختلفة: کان الشاعر فقیهاً عالماً لهذا ورد اصطلاحات علوم مختلفة التی یرتبط بعلمه فی الشعر. مثلاً فی هذا البیت نلاحظ الفاظ ومفردات علم النحو:

وأصبح ذا جزم بنصب ولاتنا لرفع العمی عنّا بهم یجبر الکسر

(المصدر نفسه: ٢٩)

الشاعر استعمل ألفاظ «جزم، نصب، رفع وکسر» فی شعره وأیضا نری مفردات علم الفلسفة فی البیت التالی:

لکن أعراض العاجل ما علقت بردائک یا جوهر

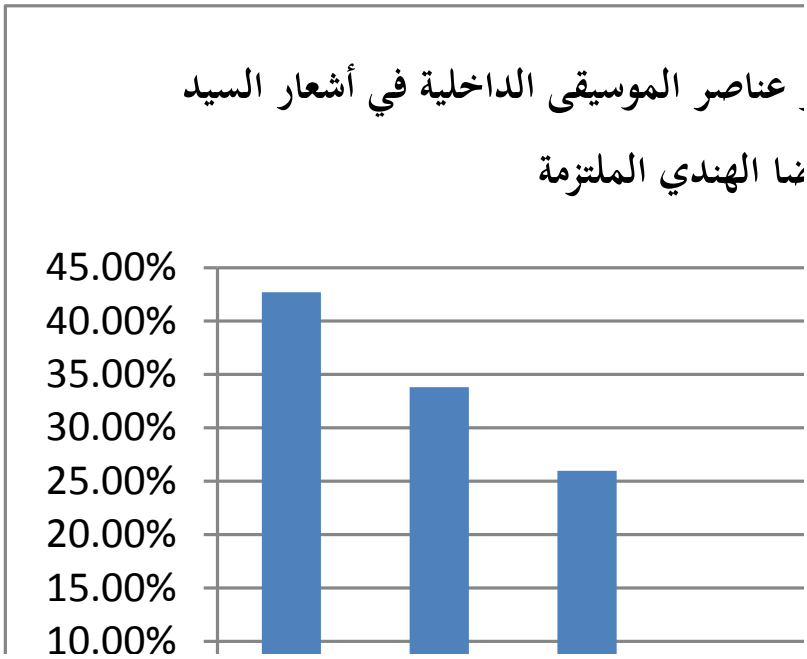
(المصدر نفسه: ٢٢)

استعمال الشخصیات الدینیة والتاریخیة: إن *السید رضا* کان عالماً تاریخیاً لذلک ورد جمع کثیر من الشخصیات والحوادث الدینیة والتاریخیة فی أشعاره کما فی قوله:

وإن تسترب فیه لطول بقائه أجابک أدریس وإلیاس والخضر
ومکْث نبیِّ اللّه نوح بقومه کذا نوم أهل‌الکهف نصَّ به الذکر
وقد وُجِدَ الدجالُ فی عهد أحمد ولم ینصرم منه إلی الساعة العمر

(المصدر نفسه: ٢٧)

نلاحظ أن *رضا الهندی* استعمل الألفاظ: «أدریس، ألیاس، خضر، أهل کهف، نوح، دجال، ساعة» فی شعره لتنبه المخاطب بالحوادث الماضیة، فی النهایة نستنتج أن الشاعر استعمل أسالیب مختلفة فی انتشال مفرداته الحادة المعانی للارتقاء بها إلی مستوی شعری.



نتيجة البحث

وخرج الباحث بمجموعة من النتائج، أهمها:

السيد رضا الهندى استعمل البحور المختلفة فى شعره الملتزم بحب أهل البيت(ع) وهى الطويل، البسيط، الكامل، السريع، الخفيف، المتقارب، المتدارک والرمل؛ هذه البحور تتناسب مع الطبيعة الإنشادية للشعر الدينية الملتزمة، وتساعد على الإسترسال وطول العبارة، فالشاعر يجد نفسه مع الأوزان الطويلة ذات الإتساع الإيقاعى يتحرک بشكل مريح، فيعرض أفكاره ويعبر عن نفسه ويخاطب متلقيه.

لهذا الشاعر ينجى شعره من الصعوبات الأوزان القصيرة. هذه الأوزان تخلق جواً من الموسيقى العذبة داخل النظام اللغوى.كشفت الإحصاءات أن ما يهيمن على قصائد الديوان من بحور شعرية هو بحر الطويل بنسبة ٣٠/٤٣٪ يليه بحر الكامل بنسبة ١٩/٢٢٪ ، أما الزحافات والعلل التى طرأت على تفعيلات هذه البحور قليل جداً مثلا فى القصيدة الكوثرية التى قد دخلها الخبن والإضمار فتغيرت تفعيلات المتدارک من (فاعلن) ثمانى مرات إلى (فعلن) ثمانى مرات.

فقد تعددت أشكال القافية عند *السيد رضا* وأسهم ذلک فی تحقيق من الثراء الموسيقی يدل على قدرة الشاعر فی محاولة بعض ضروب الإيقاع الشعری، وإخضاعها لنظامه الموسيقی الخاص مع المحافظة على القافية التقليدية رغم ما شهدته من تغيير فی حركة حرف الروی، فتارة تكون مطلقة بإسكان حرف الروی ومقيدة تارة أخری بتحريكه. نسبة القوافی المطلقة ٩٠/٣٩٪ بالقياس إلى القوافی المقيدة ٩/٦١٪. نستطيع القول سبب قلة القوافی المقيدة هو صعوبة استعمال هذه القافية فی الشعر العربی. وقد أخذت حركة الضمة مكان الصدارة بين الحركات فی القوافی المطلقة ونسبتها ٤١/٢٨٪ وحركة الكسرة لها أقل حضوراً بين حركات بنسبة ٢٣/٣١٪.

بهذا السبب *السيد رضا* استعمل القافية المطلقة والمقيدة لخلق الموسيقی الجانبية فی أشعاره. القوافی فجاءت متلائمة ومنسجمة مع الأبيات ومجملها من الحروف الشائعة والمتوسطة الشيوع فی الشعر العربی، كقافية الراء والدال والنون والميم وغيرها. ولم نلمس أی عيب من عيوب القافية فی شعر الشاعر وهذا الأمر يؤكد قدرته الشعرية وربما يشير إلى تنقيحه للشعر مراراً. الجدير بالإشاره أن شاع القوافی المردوفة فی أشعار الشاعر بنسبة ٢٩/٧٢٪ بالقياس إلى القوافی الخالية من الردف.

أما المبحث الثانی الذی دار حول الإيقاع الداخلی فقد لمسنا *للسيد رضا* من قدرة على تنويع إيقاعاته الداخلية بين محسنات بديعية وتكرار للحروف والكلمات وتجمعات صوتية. لقد كان التكرار والجناس هما الظاهرة الأسلوبية الأبرز فی شعر الشاعر، *السيد رضا* استعمل أنواع التكرار فی شعره، إذ وظفه التكرار للتعبير عن أفكاره ومشاعره، فقد ألح بشكل لافت، فيبلغ التكرار فی أشعاره الملتزمة ذروة أدائه الأسلوبی المتميز فی تشكيل موسيقی شعره الداخلية، كما وجدنا أن *السيد رضا* كان لديه ولع بالتجمعات الصوتية مؤثراً منها تجمعات الحروف المجهورة التی أسهمت فی خلق إيقاع متميز لشعره.

وأيضاً الجناس يعد أبرز مظاهر الايقاع الداخلی التی تسهم فی أثراء موسيقية الأبيات وتقوية الأداء الصوتی من جهة وتوسيع حركة المعنى من جهة أخری. ومن المحسنات التی طوعها الشاعر لخدمة إيقاعه الشعری: رد العجز على الصدر، تشابه الأطراف، الترصيع، الموازنة، ومؤدياً كل منها دلالاته المؤثرة.

استعمل الشاعر المفردات المعجمية القديمة والغريبة التى لا يمكن فهمها إلا بـالرجوع إلى أمهات المعاجم. فعلى المستوى التركيبى، كانت الأساليب الإنشائية من أكثر الظـواهر الأسلوبية دوراً فى ديوانه وهى النداء، الإستفهام، الأمر، النهى؛ وقـد عبـر *السـيد رضـا* مـن خلال إستخدامه للأساليب الإنشائية عن ثورة مشاعره وانفعالاته، سواء أكان هنـا الإنفعـال حزناً وألماً، أو فخراً واختيالاً.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أبوالعدوس، يوسف. ٢٠٠٧ م، **أسلوبية الرؤية والتطبيق**، الطبعة الأولى، عمان: دار الميسرة للنشر والتوزيع.

أنيس، ابراهيم. ١٩٧٢م، **موسيقى الشعر**، الطبعة الرابعة، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.

بدرى الحربى، فرحان. ٢٠٠٣م، **الأسلوبية فى النقد العربى الحديث؛ دراسة فى تحليل الخطاب**، بيروت: المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع.

ريفاتر، ميكائيل. ١٩٩٣م، **معايير تحليل الأسلوب**، ترجمة وتعليق لعبد الحميد الحمدانى، الطبعة الأولى، المغرب: دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء.

السّد، نور الدين. لا تا، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، المجلد الثانى، الجزاير: دار هصصة.

سيبويه، أبوبشر عمر بن عثمان. ١٩٧٥م، **الكتاب**، تحقيق عبدالسلام هارون، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

السيوطى، جلال الدين. ١٩٨٨م، **الإتقان فى علوم القرآن**، ج٣، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، لبنان: المكتبة العصرية.

شبر، جواد. ١٩٧٨م، **أدب الطف أو شعراء الحسين(ع) من القرن الأول الهجرى حتى القرن الرابع عشر**، المجلد التاسع، بيروت: دار المرتضى.

شوبنهاور، آرتور. ١٩٨٣م، **ميتافيزيقيا الفن**، ترجمة سعيد محمد توفيق، بيروت: دار التنوير.

علوان، على عباس. ١٩٧٥م، **تطور الشعر العربى الحديث فى العراق؛ اتجاهات الرؤيا وجمالات النسيج**، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والأعلام العراقية.

مولينيه، جورج. ١٩٩٩م، **الأسلوبية**، ترجمة وتقديم بسام بركة، بيروت: المؤسسة الجمعية للدراسات والنشر والتوزيع.

الهندى، رضا. ١٩٨٨م، **ديوان**، جمعه السيد موسى الموسوى، راجعه وعلق عليه الدكتور السيد عبدالصاحب الموسوى، الطبعة الأولى، بيروت: دار الأضواء.

المقالات

صدقى،حامد ومحمد يعقوبى. ١٣٩١ش، «**قياس خاصيّة تنوع المفردات فى الأسلوب**»، دراسات الأدب المعاصر، السنة ۴، العدد ١۶.