Photo reference Abbas Bin Ali (A) In the poetry of Thirteenth and Fourteenth centuries of migration

Maitham Mohamed Lafta
mathmmohamed43@gmail.com
Prof. Fatima Karim Rasan, PHD
dr.fatima.kareem@gmail.com
University of Baghdad- College of Education
ibn Rushd for Humanity Sciences / Department of Arabic Language

DOI: https://doi.org/10.31973/aj.v2i141.3714

Abstract:

The poets of the thirteenth and fourteenth centuries of immigration followed the path of the ancient poets, in terms of their use of poetic images of all kinds, the poets' reference was based on graphic images, which dominated in those two eras, as well as the emergence of other patterns during their poems, the poetic image of the references that he adopts The poets in constructing their texts, because of the characteristic of influencing the recipient, and this is what the research monitors with the Iraqi poetic production, which reveals the image of our master Al-Abbas (A) in this research, as well as the motive behind this employment, in two eras dominated by graphic images, so the poets sought the help of Several types of poetic images, in order to show their texts in an aesthetic way, as well as bringing the image closer and giving it realism.

Keywords: poets, poetry, poetic image.

مرجعية الصورة للعباس بن علي (عليه السلام) في شعر القرنين الثالث عشر والرابع عشر للهجرة

الباحث: ميثم محمد لفتة
جامعة بغداد/ كلية التربية ابن رشد
للعلوم الإنسانية / قسم اللغة العربية

أ.د. فاطمة كريم رسن
جامعة بغداد/ كلية التربية ابن رشد
للعلوم الإنسانية / قسم اللغة العربية

(مُلَخَّصُ البَحث)

اتبع الشُّعراء في القرنين الثالث عشر والرابع عشر للهجرة، مسار الشعراء القدامى، من حيث توظيفهم للصور الشعرية بأنواعها، فمرجعية الشعراء كانت تعتمد على الصور البيانية، التي طغت في تلك الحقبتين، فضلاً عن ظهور أنماط أُخرى في أثناء قصائدهم، إذ إن الصورة الشعرية من المرجعيات التي يعتمدها الشُّعراء في بناء نصوصهم؛ لما لها من سمة التأثير في المتلقي، وهذا ما يرصده البحث بالنتاج الشعري العراقي، الذي يكشف صورة سيدنا العباس (ع) في هذا البحث، و الباعث من وراء هذا التوظيف أيضاً، في حقبتين طغت عليها الصور البيانية، فلجأ الشعراء بعدّة أنواع من الصور الشعرية، لكي يظهروا نصوصهم بطابع جمالي، فضلاً عن تقريب الصورة وإضفاء واقعية عليها أكثر تأثيراً.

الكلمات المفتاحية: الشعراء، الشعر، الصورة الشعرية.

عناصر تشكيل الصورة الشعرية

إن الخبرة التي يكتسبها الشُّعراء من تجاربهم على مرِّ الزمن والتأثر والارتباط بالواقع الاجتماعي، له أثرٌ بالغ في تحديد ماهية الصورة، ثم تتيح له أن ينتج صور شتى تتلاءم مع متغيرات العصر، فكل صورة تناسب الموضوع والغرض، إذ تتفاعل الموضوعات مع الخبرة والموهبة الفطرية، التي تتأتى من ذاته، فتنتج صورة شعرية يتأثر بها الشاعر ولاسيما المتلقي، وهذ يرجع إلى ثقافة الشاعر وقدرته وإمكانيته التي تعينه على التعبير وخلق الصور الشعرية، فالإبداع يكمن في كيفية توظيف الصورة وهي في ذهنه.

إن تشكيل الصورة بمصادرها وأنماطها عند شُعراء القرنين، هي محاولة لِرصد مدى أفق التخييل تبعاً للعلاقة الذاتية بالموضوع وما يرافقه من المشكلات التي انطوت عليها، فهي تعكس مدى طبيعة الموقف من هذه العلاقة لدى الشاعر، التي تشكل جزءاً مهماً لانتقائهم موضوع الصورة، وطبيعة الانسجام بين العنصر وتشكلاتها ومن ثم التعبير عنها بأسلوب مرن وشفاف (حمود، ٢٠١٤ ، ص ١١)، فـ" الصورة هي المرآة العاكسة لهذه العلاقة

ونمطها وكيفية امتزاج عناصرها على نحوٍ يكشف عن خصوصية ذهن الشاعر والمؤثرات فيه" (صالح، ١٩٩٤، ص ٤٤)

وفي نصوص شُعراء القرنين التي حفلت بنصوص شعرية عديدة، ارْتأى الباحث تقسيمها إلى أنواع باستعانة الوسائل البيانية في تشكيلاتها وهي التشبيه والكناية والاستعارة، فضلاً عن ورود صور أُخرى تمثلت بالحواس مثل البصرية والسمعية والذوقية باعتماد الشُّعراء على التعبير والإيحاء.

ومن هنا سيقف الباحث على تشكلات الصور الشعرية التي جاءت نصوصهم غنية بها، إذ سيلاحظ فيها، مدى قوة التأثير الناتج منها، فضلاً عن الوقوف على الوظيفة والباعث وراء هذا التوظيف، حتى أصبحت من الظواهر البارزة عند شُعراء القرنين، ومن هذه الصور التي اعتمد عليها الشُّعراء لنقل مشاعرهم وأحاسيسهم تجاه المرثي منها:

أولاً: الصورة التشبيهية:

إن أغلب الشُّعراء في نصوصهم يستعينون بالتشبيه لما له أثرٌ بالغ في نفوسهم، وكذلك فيه ملمح جمالي يستطيع التأثير بالمتلقي، فضلاً عن ذلك أن النقاد العرب قديماً جعلوه مقياساً للشاعر للوصول إلى الشعرية (الجمحي، د. ت، ص٥٥)، "ودليل على براعة الشاعر" (عصفور، ١٩٩٢، ص ١١٣)، وقد وقف النقاد القُدامى عليه منهم قدامه يقول : "التشبيه إنما يقع بين شيئين أشتراك في معانٍ تعمهما ويوصفان بها وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها " (الفرج، ١٩٣٤، ص ٦٥)، وجاء في تعريف آخر عند أبي هلال العسكري إذ يقول :" التشبيه الوصف بأن أحد الطرفين الموصوفين ينوب منابَ الآخر بأداة التشبيه" (العسكري، ١٩٥٢، ص ٢٣٩)، أما من حيث المرتبة التي يحتلها بالنسبة لِقدمه فهو" من أقدم صور البيان ووسائل الخيال، وأقربها إلى الفهم والأذهان، ولذلك اعتبره بعضهم من الفنون التي تمثل المراحل الأولى من التصوير الأدبي والرابط بين الأشياء لتقريبها وتوضيحها أو إضفاء مسحة من الجمال " (مطلوب، ١٩٧٥، ص ٢٧)، فهو من أكثر الصور الواردة في البحث موضوع الرسالة، وقد تنوعت الصور وتعددت، فالتنوع في التشبه قد أعطى انطباعاً على الصورة الشعرية جديتها للغرض، ومن أجل التأكيد على المعنى . فسعى الشُّعراء جاهدين لتقديم ما هو أفضل يليق بالغرض الرئيس الذي يطمحون إليه.

ومن الصور التشبيهية ما جاء به الشاعر مهدي الحلي (ت١٢٨٩هـ) في رثائه قائلاً :(الحلي، ٢٠١١، ص ٢٩١) {الكامل}

فلقى الظُبى بقُروحِ وجهٍ مسقرٍ فكأن بيض المُرهفاتِ أواسي

انبرى الشاعر من تكوين صورة التشبيه من صليل السيوف، وهو يذكرها بنسبها، فالتمهيد الذي عمد إليه الشاعر كان معنويا في صدر البيت، لكي يصل لعلاقة التشبيه التي استدعاها من الحرف (كأن) فوظف الشاعر السيوف البيض فمنحها سمة الجمال، فضلاً عن الدقة في الضرب، ولشدة لمعانها ورونقها وصفها بـ(الأبيض والمرهف) فالصورة تعكس لنا مظهرين الأول : تمثل في ظاهره من حيث صفات السيف المعروفة والوظيفة التي يؤديها، والأُخرى : جعلها تواسي وتندب المرثي، وبهذا التحول أعطت صورة تضادية للصفات، فالمواساة تعني الحزن وهو السواد الذي يقابل البياض في النص، وبذلك نجح بتوظيف الصورة التشبيهية التمثيلية من حيث الذوق، وحسن الالتقاط، وهذا يعود لخبرته الفنية .

ومن التشبيهات الأُخرى للشاعر محسن أبو الحبّ الكبير (ت١٣٠٥هـ) في بيان فضائل سيدنا العباس (8)، إذ يقول: (الكبير، ٢٠٠٣، ص ٥٩) {الطويل}

تطـوفُ بـيضُ الصـفاحِ كأنمـا توسـطها بـدرٌ وهُـنَّ كواكبُـه

استعان الشاعر بمدلولات الفضاء الفلكي؛ لكي يعطي للنص رؤية واسعة وشاملة، وهو يذكر موقف المرثي، فالطوّاف كان حاضراً في ذلك الزمن، بإشارة من الفعل المضارع (تطوفُ) فهو مستمرٌ، فأراد أن يشير إليه ويكسبه شرعية الطوّاف حول الأضرحة المقدسة، ثم ارْتأى أن يأتي بتشبه المرثي بالبدر الطالع لجماله وهيبته، وشبه السيوف بالكواكب التي تحيط به فالطبيعة أعانت الشاعر على إقامة شبكة مترابطة أنتجت نشاطاً حركياً لسياق النص.

وفي مثال آخر يقول الشاعر خضر القزويني (ت١٣٥٧هـ) في رثائه: (النجفي، د. ت، ص ٢٣٦) {الطويل}

بنفسي أخاً ما اولد الدهرُ مثلهُ أخاً في الوغى إلا أباه لأحمدا

أحال دجى الهيجا نهاراً بصارمٍ ووجهٍ يفوق البدرَ ليلاً إذا بدا

ولربما اقتربت هذه الصورة الشعرية من التي سبقتها من حيث التوظيف؛ لكن هنا كانت أكثر تأثيرا على المتلقي عند قراءتها، وأشدُّ وقعاً على الشاعر، وهو يقسم بروحه متأسياً لفقد المرثي، وهو يتكلم بلسان حال الحسين (8)، فالزمن كشف عن الغاية التي يرمي إليها الشاعر ولكي يعطي الأفضلية لمدلول الأخوة جاء بلفظة مثل، ووجه الشبه بينهما الشجاعة من خلال (الوغى)، وهدف التشبيه هو التأكيد على العلاقة الحميمة بين المرثي وأخيه سبط

النبي، ثُم ينتقل إلى تشبيه المرثي بالبدر وعقد مشابهه بين وجه المرثي، والبدر لاتصافهما بسمات مشتركة منها الجمال والبهاء، وتلاحظ أن جمال المرثي فاق جمال البدر. وبهذا التشبيه البليغ الذي حذف من وجه الشبه في البيت الثاني، انمازت هذه الصورة بجعل المتلقي أمام رؤى وتأملات تجمع بين الصفتين.

وفي مثال آخر يقول الشاعر قاسم محي الدين (ت١٣٧٥هـ) في رثائه :(محي الدين، ١٩٣١، ص ١٢٧) {الكامل}

ولقـــد دهتنـــي نكبـــةٌ طرقـــتْ فـــــي آل بيـــــتِ الفخـــــر والمجـــــدِ

آل النبـــــي ومَـــــنْ مكـــــارمهم كالشـــــــهبِ لـــــــم تتنـــــــاهَ بالعـــــدِّ

انبثق النص من ألفاظ الفخر الذي أثرى المعنى وقربه للوصول إلى غاية في نفس الشاعر فالجملة الخبرية (لقد دهتني) وردت إخبار للمصاب، فضلاً عن الإثبات والإقرار التي انتجتها الأسماء (الفخر والمجد)، فانطوى النص طابع الشمول، فالمؤدى القصدي أبان من صورة التشبيه المتمثلة بـ (الشهب)، فالمغزى من هذا التشبيه كثرة العطاء والكرم، فضلاً عن العلو والرفعة.

وفي مثال آخر يقول الشاعر أحمد الرمل (ت ١٣٧٥هـ) :(العباسية، ٢٠١٥، ص٧٤) {المتقارب}

وأشـعلَ نـارَ الـوَغى فـي الجيـوشِ ورؤْسُ الـــــرؤُوسِ لهـــــا كالحطـــــبْ

شكل المكان ـ الوغى ـ في البيت رمزاً لشجاعة المرثي وإظهار بطولاته التي عبر عنها الشاعِر بدلالة الفعل (أشعلَ) المؤدى منها تشابك الأحداث، فعبر عنها بهذا الوصف التصويري، ولكي يقوي النص ويشحنه بدلات موحية، لجأ إلى التكرار الذي تمثل بلفظة (الرؤوس) التي وصل بها إلى نتيجة من خلال استعانته بالتشبيه، فشبه الرؤوس كالحطب التي جعلها أداة للنار، لكثرة سقوط الأعداء بيد المرثي، فالشاعر أجاد بهذه الصورة الشعرية التي ارتقت إلى عوالم الإبداع الأدبي.

يقول الشاعر عبد الحسين الحويزي (١٣٧٧هـ) في رثائه :((ت ١٣٧٥هـ) :(العباسية، ٢٠١٥، ص ٤٤) {البسيط}

أثـار فـي الحـرب نقعاً كـالظلام دُجـا للمواكـــــب ســـــيفاً كالصـــــباح نضـــــى

إن التوظيف الذي عمد إليه الشاعر في النص تمثل من خلال صورتين تشبيهيتين متقابلتين هما (الظلام والصباح) فشبه بهما الشاعر دلالة على شدة الحرب وتشابك الأسنة، وتلاحظ أن الطبيعة أعطت الشاعر مرونة و حرية في التصرف بالنص، وقد أُضمر اسم المرثي، فلجأ إلى ذكر لازمة من لوازمه تمثلت (بالسيف)، والملاحظ أن الأفعال الماضية أدت وظيفة حركية شحنت النص فبها اكتملت الصورة التشبيهية، وبمساعدة التقابل كشف الشاعر صورة الشجاعة التي يتمتع بها المرثي، وتلاحظ تناسب التراكيب النحوية في النص، وهذا متأتٍ من تجربة وخبرة فنية يمتلكها فسخرها معتمداً على التشبيه . وبالجدير ذكره أن استدعاء الظلام يرمز به الشاعِر للأعداء فطريقهم طريق الضلالة والتيه قابله طريق النور الذي يهتدي بهم المسلمون وهم أهل البيت.

وفي قصيدة أُخرى يقول :(العباسية، ٢٠١٥، ص٥١ ـ ٥٢) {البسيط}

كـأنَّ مرهفـهُ فـي الـرّوع صـاعقةٌ علـــى رؤوس الأعـــادي أنزلـــتْ ســـخطا

بـالطعن قصّـفَ أطـراف القنـا قصـداً وشــدَّ فاهتــلَّ مــن صــدر الــرّدى وســطا

يـنقضُّ كصـقرِ فـوق الهـامِ صـارمه ومِـــن قلـــوب العـــدا حبّاتِهـــا التقطـــا

فـرّتْ غـداة صـريرُ السـيفِ أرهبَهـا كـــالطير تســـمعُ مـــن غطريفِهـــا لغطـــا

كثف الشاعر حشد من الدلات لِيصل إلى صورة تليق بمقام المرثي وشجاعته، متكئاً على الطبيعة الصامتة وغير الصامتة، لِيرسم صورة تشبيهيه للحدّت، ويرتقى بها إلى سمو الجمال الأدبي، فعمد إلى تشبه سيف المرثي كالصاعقة التي تنزل من السماء لشدة وقع الضرب بالأعداء، ثم يشبه الضرب كالصقر الذي ينقض على فريسته، وبالمقابل يصف فِرار الأعداء كالطير بمجرد سماع حركة، وهي تسمع صوت السيف. والملاحظ أن السرد أعانه على تشكيل الجُمل التي خلق منها أغراض بلاغية مؤثرة.

وللشاعر عبد الواحد المظفر (ت١٣٩٧هـ) قصيدة في تأبين المرثي إذ يقول:(المظفر، ٢٠٠٨، ٤٤٨/٣) {البسيط}

أتـــى الحســينَ ودمـــعُ العـين منحـدرٌ مثـلُ الجمـانِ علـى الأبريـز قـد نضـدا

دمج الشاعر صورتين في هذا النص اتسمت الأولى بالحركية التي بدأ بها في مطلعه بحركة الفعل الماضي (أتى)، والأُخرى صورة حسية المتمثلة بالاسم (العين) مستعيناً بالأداة

(مثل) التي ربط بها بين المشبه والمشبه به فشبهها. كاللؤلؤ الذي يتساقط على الذهب الذي شبهه بالمرثي التي أشار إليها بلفظة الأبريز (منظور، ١٩٩٩، ص ١/ ٣٧٤) فتلاحظ أن اختيار هذه الصفات كان دقيقا وفي محله، فالمتمعن فيها يجد فيها تأثر الشاعِر وحزنه لهذا المصاب. فضلاً عن استعماله الألفاظ الرقيقة والرشيقة التي تجذب مشاعر المتلقي؛ لأنَّ النفس تطمئن لها، وبها تزداد تعلقاً (الصغير، ١٩٨١، ص١٧٠).

وفي مثال آخر يقول الشاعر جواد بدقت الأسدي (ت١٢٨١هـ) في رثائه إذ يقول :(الأسدي، ١٩٩٩، ص٦٣) {الطويل}

فأبصرَ جسماً يُرسلُ الشمسَ نورهُ غدت مركز السمرِ العوالي نواعمهْ

لجأ الشاعر لهذا التوظيف الذهني، وهو يستعين بالطبيعة التي اعتمد عليها في تشكيل الصورة الشعرية، ليرقى بها إلى رقي الشعر، فالشاعر شبه جسد المرثي الطاهر بأنه مركز الإشعاع الذي ينبثق منه النور ليضيء الشمس التي تتسم بضيائها ورونقها، فاستعان بها؛ لأنها تحرك مكامن النفس وتبعث على الاستحسان فسلبها الشاعر صفاتها ومنحها للمرثي، فهذه الصور من أكثر الصور البلاغية تأثيراً؛ لأنها انتقلت من الإدراك الذهن إلى الحسي، لكي يوقع المتلقي ويتأثر بها.

ثانياً: الصورة الكنائية:

ومن النقاد اللذين عرضوا لهذا الفن في بيان مفهومه الناقد عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ) في كتابه دلائل الاعجاز إذ يقول "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورِدفهُ في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه" (الجرجاني، ١٩٢٩، ص٦٦) فـ " الكناية لفظ يُطلق ويراد لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى" (نصَّار، ٢٠١١، ص٢٧١)، المقصود منه القرينة التي لا تمنع من إيراد أصل المعنى(النيسابوري، ١٩٩٨، ص ٢١)، فهذا اللون البلاغي قد حظي باهتمام بالغ من لدن الشُّعراء وهم يضمرون معانيهم تحت طيات هذا الفن الجميل، "والكناية أحد الأقطاب التي تدور البلاغة عليها والأعضاد التي تمتد الفصاحة إليها، وهي أبلغ من الإفصاح؛ لأنها تزيد في إثبات المعنى فتجعله أبلغ و آكد وأشد" (مطلوب، ١٩٧٣، ص ١٥٩).

وبعد دراسة نماذج من نصوص شُّعراء القرنين التي جاءت غنية بدلالات موحية تتعلق بفن الكناية، رصد الباحث عدة صور حملت في طياتها معانٍ عدة رسمت موقف الشُّعراء من القضية.

كما في قول الشاعر عبد الحسين شكر النجفي (ت١٢٨٥هـ) في رثائه :(النجفي،١٩٩٦، ص ١٢)

{الخفيف}

فأعانـــت يـــد القضـــاءِ حســـاماً حاســـــماً مِـــنْ يديـــه بحـــراً عبابـــا

استثمر الشاعر التكرار في النص؛ لكي يقوي المعنى ويظهره بصور لافتة للنظر، مما ساعده على أن يوظف الكناية في صدر البيت وعجزه، فأوردها الشاعر بلفظ (يد القضاء) كناية عن تحكم المرثي بالسيف الذي عانه المرثي في القتال، وهذه مفارقة من لدن الشاعر فالطبيعي أن يكون السيف هو الذي يعين صاحبه، فهنا أمسى السيف رهيناً بيد المرثي، وكذلك الكناية التي لوحظت في (يديه بحراً) كناية عن السخاء والعطاء الذي يحمله المرثي، فالتكرار اللفظي تأكيد على الشجاعة التي يتصف بها المرثي فضلاً عن الكناية التي جملت النص.

أمّا الشاعر محسن أبو الحب الكبير (ت١٣٠٥هـ)، إذ يقول :(الكبير، ٢٠٠٣، ص ١٢٥) {الطويل}

تـرى النبـل يحكـي النحـلَ رشـاً بجسـمهِ غـــداةَ حكـــى جثمانـــهُ كـــورةُ النحـــل

تجسدت الكناية في النبل يحكي؛ لكي يعطي صورة مماثلة لها تحمل معاني مكثفة تستقر في ذهن السامع وتندمج مع مشاعره التواقة لرؤية المشهد ولو بالخيال، فهذه النبال في جسد سيدة العباس (ع) عبر عنها الشاعر بالنحل لكثرتها، وشبه جسد المرثي الطاهر ككورة النحل المكان الذي يستقر بها، فعجز البيت أعطى صورة مقابلة للمعنى في صدر البيت، فضلاً عن الحركة والاستمرارية التي ظهرت من خلال الفعل المضارع (يحكي)، فالمشهد نراه مكتمل الأجزاء من حيث الصياغة والتعالق الدلالي الذي أفرز معنى معبر ومؤثر في نفس الشاعر والمتلقي.

ومن الشُّعراء من أعطى صورة مشعرة بالأسف والحسرة والندم، ما جاء به الشاعر جعفر الحلي (ت١٣١٥هـ) إذ يقول :(الحلي ، ٢٠٠٣، ص ٤٢٩) {الكامل}

وجـــهُ الصـــباحِ علـــيَّ ليـــلٌ مظلـــمُ وربيـــــع أيـــــامي علـــــيَّ محـــــرّمُ

والليـــلُ يشـــهدُ لـــي بـــأني ســـاهرٌ مـــــذ طـــــابَ للنـــــاسِ الرقـــــادُ وهوّمـــــوا

بدأ الشاعر مقطوعته التي لجأ فيها إلى الكناية بصورة يعتصرها الألم والحزن وباعتماده على التضاد البلاغي من خلال (الصباح والليل) فهذه الظروف منحت النص إبداعاً فنياً، ويصور أيام الترف والسعادة التي تمر عليه تحولت إلى عزاء مستمر في قلبه، وجعل الليل

شاهداً على حزنه الذي لا ينقطع، فهجر الشاعر نومه بسب الفراق والبعد بينه وبين المرثي، فمثلتْ الصورة الكنائية كناية عن الموصوف، وأصبحت هي الأساس والمحور الحركي للأداء الشعري، فحمل النص أصدق المشاعر ومن أكثرها تأثيراً في نفس المتلقي.

ومن الصور الشعرية الأخرى ما أورده الشاعر محسن أبو الحب الصغير (ت ١٣٦٩هـ) في مقطوعته في حق سيدنا العباس (A)، إذ يقول :(العباسية، ٢٠١٥، ص ١٢١/٢) {الكامل}

قد باعَ في يومِ الطفوفِ يمينهُ وشمالهُ وفدى سليل المصطفى

فالمراد هنا بالكفين ليس فقد التضحية الملموسة، وإنما حملت هاتين الكفين تضحية روحية وجسدية، فالكناية التي حملها الفعل دلالة على ترك مغريات الدنيا وملذاتها فرّخص نفسه في سبيل الإسلام، فهذه أسمى وأزهى معاني التضحية والفداء، فمثلها كالعملية التجارية، فضلاً عن العطاء المادي والمعنوي لتلك الأيدي المعطاءة. وتلاحظ أن الصورة جاءت منسجمة مع الحزن الذي يرافقه وهو يذكر المكان الذي شغل جل اهتمامه، فسعى المرثي إلى رضا الرحمن والفوز بالجنان. وتلاحظ قوة التأثير البلاغي والاستشعار بالندم والحسرة على الكفين المقطوعتين، فكانت ممدودة للعطاء والخير للأنام جميعاً، فإذا بهما تقطعان!

وفي مثال آخر يقول الشاعر عبد الغني الخضري (ت١٣٧٠هـ) :(الخضري، ١٩٥٢، ص ١٨٦) {مجزوء الكامل}

ما زلتُ أسقي ربعها مِن مدمعِ القلب المُذاب

وأنوءُ بالوجدِ الثقيـ ـلِ يعجُّ في ألم المصاب

إن إتيان الشاعر بـ (مازلتُ)؛ لأنها أفادت دوام استمرارية ردة الفعل من قبل الشاعر بعد الفراق الذي جعله يسقي الدار بدموعه التي صدرت من القلب كناية عن الحب والشوق والصدق للمرثي، فرسم صورة واقعية، كشف بها عن الحالة النفسية، وكأنه يعيش حالة من الذكريات التي مرَّت به، ويطلق هذه الصورة ويجعلها تجربة ذاتية واقعية استلهما من ذلك الزمن الذي غدر بأهل البيت، وكذلك العصر الذي عايشه المحمل بالهموم والمحن، فربط بين ذلك الزمن وزمنه برؤيا ذات طابع شمولي. أمّا الشاعر محمد جمال الدين الهاشمي(١٣٩٧هـ) فيقول :(الهاشمي، ١٩٣١، ص ٢٤٩)
{الخفيف}

يـا شـهيدَ الإيمـانِ يومُـكَ فجـرٌ للهـــــدى تزدهـــــي بـــــه الأحقـــــابُ

يسـتقي الحـقُّ مـن دِمـاك فيحيـا بـــــكَ حكمـــــاً مـــــن الزمـــــان يُهـــــابُ

إن استلهام الشاعر لهذه المقطوعة جاء موافقاً لسياق الغرض، فانبرى إلى توظيف صورتين شعريتين المتمثلتين بـ (يا شهيد الايمان ويستقي الحق)، على الرغم من فارق الجمل من حيث الأولى أسلوب انشائي والأُخرى تركيب خبري، إلا أنهما أديا غرض بلاغي تأثيري إقناعي" يحاول تحقيق ذلك النوع من التأثير الذي يجعل المتلقي يفكر ويعتقد ويدفع إلى الحركة بشكل فعّال في اتجاه معين" (حنفي، ١٩٨٦، ص ٤٥). وتلاحظ كنى الشاعر بأداة النداء (يا) للمرثي بـ (شهيد الإيمان)؛ لأن مرتبة الإيمان أعلى من الإسلام فأعطها بعد تصويري أبعد مفتوح برؤية شموليه، فضلاً عن دم المرثي التي جعلها تسقي الحق دلالة إحياء الدين باستشهاده، والملاحظ أن الصورة الذهنية تعالقت مع الزمن في النص لتؤكد مقام المرثي. وفي مناسبة أُخرى يقول :(الهاشمي، ١٩٣١، ص ٢٤٣) {الخفيف}

ســيفهُ ثــورةٌ علــي البغــي منــهُ أخـــــذت درســـــها العتيـــــد الشـــــعوبُ

إن المسار المنحرف الذي سار به آل أمية قد شوه سمعة الدين، ومن منطلق إظهار كلمة الحق وجعلها ثورة ضد الطغاة والمفسدين، عمد الشاعر من هذا المعنى المؤدى في سياق النص، وهو يستدعي الكناية المتمثلة بـ (سيفه ثورة) التي تحمل في طابعها العبر والمواعظ، وفيها دروس في الأخلاق والصبر على تحمل المشقات التي يتعرض لها الفرد، فأراد ان يجعل من ثورة المرثي درساً ونهجاً يسير على خطاه الشعوب وتأخذ منها الكرامة، والعيش بحرية وعدم الخضوع لأي ظالمٍ جائر يتسلط على الشعوب، وفيها إشارة لاستنهاض الشعب القابع تحت وطأة الظلم وعليه أن يسترد حقوقه .

ثالثاً: الصورة الاستعارية:

" وتمثل استعمال اللفظ في غير ما اصطلح عليه في أصل المواضعة التي بها التخاطب، لأجل المبالغة في التشبيه "(البحراني، ١٩٨١، ص ٦٦)، فهي تشبيهه مختصرٌ يختزل معاني عدة، لكنها أبلغ من التشبيه(الهاشمي، د. ت، ص ٢٥٨)؛ لأنها أقدر على التخيل والإيحاء، فهذا الشكل الغير المألوف يكون ملائماً أكثر من التشبيه؛ بسب اتسامه بالجدية، فضلاً عن قابليته على التحمل باحتواء المتناقضات في طياته، ومن النُقاد المحدثين ممن عرّفها تعريف جامع استخلصه من النقاد الأقدمين الناقد جابر عصفور بأنها " تشير إلى شيء واحد، وهو أن الاستعارة انتقال في الدلالة لأغراض محددة، وأن هذا الانتقال لا

يصح ولا يتم إلا إذا قام على علاقة عقلية صائبة تربط بين الأطراف وتيسر عملية الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها وأصلها"(عصفور، ١٩٩٢، ص ٢٠٣)، فالمغزى الأساس للاستعارة بأنها تنتج أنواعاً متعددة من الاستعمال اللغوي الذي يدعو فيه القارئ؛ لكي يكتشف أنواع معينة مندثرة في أعماقها، من أفكار وتداعيات أُخرى(العدوس، ١٩٩٧، ص ٧). فـ " الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حِلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام "(القيرواني، ١٩٨١، ص ٢٦٨/١).

وتجدر الإشارة إلى إن الاستعمال الأغلب لنصوص الشُّعراء حملت معاني شجاعة المرثي، ولم يغفلْ الشعراء عن معاني السخط والتنكيل بالمقابل من خلال توظيفهم لهذا الفن، فضلاً عن الجماليات التي تمتلكها الاستعارة، فهي كالزينة تحلي المعنى.

وممن جاء بصورة استعارية مشحونة بالحزن العميق في نفس الشاعر عبد الحسين شكر النجفي (ت١٢٨٥هـ) في رثائه يقول: (النجفي، ١٩٦٦، ص١٢) {الخفيف}

يا أبا الفضل قمْ ألستَ الذي قدْ كنتَ لي مسعداً إذا الدهرُ نابا

إن البناء الفني للنص وتمفصلاته على مستوى الصورة اعتمدت بشكل مباشر على الحوار بين سبط النبي وأخيه؛ ليكشف عن هذا الحوار الملمح الفني والتعبيري الذي حقق به الشاعر غرّضه، فحمل الخطاب حزناً شديداً في نفسه، وهو يبوح بهذه الألفاظ بلسان حال الحسين (ع) فارتأى أن يجعل النص فيه طابع شمولي وبذلك لجأ إلى الاستعارة المكنية باعتبارها " تمثل الصفة الأسلوبية الملفتة للنظر عند الشعراء الكلاسيكيين" (سلامة، ١٩٩٢، ص ٢٦٤)، فمن خلالها كشف بها ما تخبأه وعلى ما انطوت عليه من محنٍ بتشبيه الدهر بالحيوان المفترس، الذي له أنياب فيكرش فيها. وباستعماله (الدهر نابا) له مراد من هذا التوظيف، وهو تكالب الأعداء على سبط النبي فكشروا عن حقدهم وأظهروه علانية في واقعة الطّف الخالدة.

وفي مثال آخر يقول الشاعر محمد حسن سميسم (ت١٣٤٢هـ) في رثائه قائلاً: (العباسية، ٢٠١٥، ص/ ٢) {الكامل}

وأراك ملتثمَ الدماءِ ولم أكنْ بين الصفوف عليك ملتثمَ الدما

فلأبكينكَ بالصوارمِ والقنا حتى تبيدَ تثلماً وتحطّما

والخيلُ تلطمُ بالملاحمِ نفحةً حتى تقيمَ بكلِّ مغنىً مأتما

إن الشاعر في هذه المقطوعة قد مهدّ لاستعارته بعدما وظف الحوار بين سبط النبي بلسان حاله مع أخيه، وهو يسرد حال الحسين بعد مصرع المرثي، وهو يندبه أشد ندبه، ثم ينتقل إلى الاستعارة المكنية، التي تعتبر من بين الأنواع المجازية "هي أشدها دهاءً وأعظمها قدرة على تنظيم أشياء مختلفة لا توجد بينهما علاقة من قبل، وكما أن الأمر يجري تلقائياً" (العوادي، ١٩٨٥، ص ٢٥)، فالاستعارة تجسدت في الألفاظ المتمثلة (الخيلُ تلطم) والمعروف أن الخيل لا تلطمُ، وإنما المراد المشاركة في الحزن ـ حتى الفرح تحول الى مأتمٍ ـ لأنها كانت شاهدة على حقيقة ما ارتكبته السلطة الأموية من مجزرة بحق الأجساد الطاهرة في معركة الطف، فالخيال كان عنصراً فعالاً في رسم الصورة، فضلاً عن الملكة التي تنتج الصور، وتلاحظ في الصورة الشعرية أنها قد تكاد تكون معدومة عن شُعراء القرنين، فضلاً عن الخروج عن المألوف عند الشعراء من اختتام قصائدهم بالدعاء أو التحية والسلام على المرثي فالحزن قد خيم على أرجاء المقطوعة .

أمّا الشاعر عبد الحسين الحويزي (١٣٧٧هـ)، إذ يقول: (العباسية، ٢٠١٥، ص ٤٥/٢) {البسيط}

أزاغ رعباً عين الشوسِ موقفهُ والموت بين يديهِ هارباً ركضا

تمثلت صورة الاستعارة من خلال (الموت) فمثله كشخص يهرب خوفاً من الموت، بمجيء سيدنا العباس (8) إلى ساحة الوغى. والملاحظ أن نوع الاستعارة تصريحية، من خلال حذف المشبه وهو الانسان وأبقى على لازمة من لوازمه (الهروب والركض). فقد منحت النص سمة جمالية، وقوة تأثير فضلاً عن الرونق والحسن، فإثارات الأحاسيس (الهاشمي، د. ت، ص ٢٥٩)، وتلاحظ إتيانه باسم الفاعل (هارب) دلالة على وقوع فعل الهروب فتحققت النتيجة من هذا المؤدى، فضلاً عن الحركية التي أتت بانسيابية بالتحول من حال الهروب إلى حالة الركض الذي يشير به للعدو من شدّة الخوف الذي دب في صفوفهم. و" يقوم الشاعر بالاستعانة بخياله على تجسيد معالم العصر الذي يروى عنده "(حمود، ٢٠١٤، ص ٢٣٨)، وهذا ما صرح به في مناسبة أُخرى، إذ يقول: (العباسية، ٢٠١٥، ص ٥٢/٢) {البسيط}

برَتْ يديهِ من الآجال غاشيةٌ قلبُ الهدى من جواها ظلَّ منضغِطا

عند قراءة النص للوهلة الأولى يرتسم ذهن المتلقي مدى شدة الحزن والآسى في قلب الشاعر، وهو يطلق هذا التكثيف الدلالي مستعيناً بالاستعارة التي تمثلت بـ (الآجال غاشية)؛ لكي تساعده على رسم بناء فني علائقي، فجعل الآجال كالشخص الذي يغشى عليه، بمجرد

رؤية المرثي حاملاً سيفه، ثم أكسى البيت بالكناية بلفظة (قلب الهدى) فالشاعر يستشعر مدى الحُب والعلاقة التي تربط الحسين (ع) مع أخية، فلجأ إلى الكناية التي صور فيها سبط النبي وهو يترقب أخيه وقلبه يتألم خوفاً على المرثي.

وفي مثال آخر يقول الشاعر عبد الحسين الحويزي (ت١٣٧٧هـ) في رثائه إذ يقول: (الحويزي، ١٩٦٥، ص ١٣٨/٢) {الكامل}

والموتُ يرشحُ من لسانِ سنانهِ كرشيحِ سمٍ من ملاغمِ أرغمِ

إن التشخيص الذي عمد إليه الشاعر متأت من خبرة فنية استثمرها الشاعر في هذا البيت، فاستعار للموت الذي صار كائن حي له لسان وأسنان، يخرج من فمه سمٍ دلالة على بطولات المرثي الذي أذاقهم الموت، فشبه الشاعر كالذي يذيق السم في فمه، فالاستعارة فن حملت في أثنائه بنية عميقة نمت واتضحت معالمها من خلال الغوص في أغوارها.

وجاءت استعارة في قصيدة الشاعر عبد الحسين شكر (ت١٢٨٥هـ) في رثائه قائلاً: (النجفي، ١٩٦٦ ، ص ٧٧/٢) {الكامل}

يومَ الطفوف ويا لهُ من موقفٍ فيهِ الأسنةُ كشرتْ أسنانَها

والبيضُ يسمعُ وقعها فكأنما قد أطربتْ أيدي القيون قيانَها

في هذه المقطوعة صور الشاعر حزنه وندبه وهو يستنكر الفعل الإجرامي، فيعمد لذكر المكان الذي مثل بؤرة الحدث، ثم يأتي بالاستعارة المتمثلة بـ (الأسنة كشرت أسنانها)، فجعل الرماح كالأشخاص الذين لهم أسنان يكشرون بها، دلالة على الحقد الدفين الذي يكنه الجيش المعادي، والفرح الذي غمرهم بعد انتهاء المعركة، وبعدها لجأ إلى السيوف التي اتسمت بالصفاء واللمعان فاستحضرها بصفاتها لِرسم الصورة وأخرجها بمظهر لائق، ولم يكتفِ بالصورة الاستعارية فجاء بالتشبيه والكناية في البيت الثاني؛ ليصف الشاعر حالهم كالمغنية التي تطرب فرحاً وبهجة، فالحرف (قد) الذي أفاد التحقيق والتوكيد على الفعل الدنيء، فأراد من هذا الاسلوب أن يستحقرهم و يذلهم بهذا الوصف . وفي القصيدة نفسها يقول أيضاً: (النجفي، ١٩٦٦ ، ص ٧٧/٢) {الكامل}

فعلا المطهّمَ وانتضى ذا شفرةٍ أمُّ المنيةِ أرضعتهُ لبانها

وانصاع يرفلُ في مضاعفِ سردهِ والحربُ تُردي بكرَها وعوانَها

لقد اختار الشاعر دلالات ألبسها معاني ذات تأثير كبير على المتلقي، وهو يرد استعارة (المنية أرضعته لُبانها) فمثّل بها كالأم الحنونة التي ترّضع ولدها، فالمؤدى من هذا التوظيف ـ الذي يتصف بجمال الألفاظ والعبارات ـ إظهار قوة وشجاعة المرثي، فالألفاظ جاءت منسابة مع نية الشاعر، فأراد أن يشير لشجاعة المرثي الذي تغذّى من اللبان الطاهر من أُمه المعروفة الحسب والنسب، فضلاً عن الشجاعة التي تميزوا بها فجمع بين شجاعة أبيه أمير المؤمنين (8) وأمه الطيبة الطاهرة أم البنين (∃). فـ" الاستعارة ليست مقتصرة على الهدف الجمالي والقصد التشخيصي، ولكنها أيضاً ذات قيمة عاطفية ووصفية ومعرفية، أو بتعبير شامل نحيا بها" (مفتاح، ١٩٩٣ ، ص٨٤) وهذا ما أبانته الاستعارة في المقطع.

رابعاً: الصورة الحسية:

إن للصورة الحسية حضوراً بارزاً لا تقل أهمية عما ذُكر آنفا، فارتقى الشُّعراء بصور شعرية محسوسة تحاكي الواقع المرير الذي عاناه أهل البيت ولا سيما سيدنا العباس، فالخيال كان شريكاً في خلق هذه الصور بأسلوب فني رائع مستحضراً أجواء ذلك الحدث، معتمداً على مخيلته في رصد تلك الصور. "فالحواس فاعلة في قيم النقد الأدبي منذ البذور الأولى لنشأته، حتى ليصح القول، أن الرؤيا الواضحة في الأحكام النقدية المبكرة، اعتمدت الحس أساساً في تقريب النص الأدبي إلى الأذهان" (هلال، ١٩٨٠، ص ٢٢).

ولا شك أنها تمثل بمجملها القناة المستقبلة للذهن والمدركات، فالشاعر يعتمد عليها ويعدها المصدر الأساس للإحساس بالجمال، فالشِّعر لما يملكه (العرداوي، ٢٠١٥، ص ١٩٩) "من خواص سحرية أو روحانية، لا يمكن أن نفصلها عن الحواس، لأن اللغة نفسها وسيط حسي، وهي تخلق جسماً جديداً مادياً لوعي الشاعر" (العرداوي، ٢٠١٥، ص ١٩٩)، فضلاً عن ذلك فـ "إن عالم الحواس وعالم الفكر الداخلي والعاطفة لا ينفصلان لدى الشاعر، ففي ألفاظ الشعر يتداخل كلا العالمين" (النويهي، ٢٠١٠، ص ٣٩٧/١).

والمدركات الحسية التي تشتمل على البصر والذوق والشم واللمس، إذ ارتبطت بعضها ببعض ولم ترد بمفردها، وبعضها انطوت على صبغة جمالية فالتداخل والتفاعل بين مكوناتها منحها ذلك (ديوى، ٢٠١١، ص ٢٠٢).

"وبما أن العاطفة هي المصدر الرئيس لخيال الشاعر وعن طريقها يستطيع أن يجسد انفعالاته وأبعاده النفسية المختلفة، فالإيحاء في مثل هذا الحال لا يمكن عده شكلاً من أشكال التعبير المباشر الذي يمثل صورة من صور انعكاس الواقع الخارجي على الذات الشاعرة، بل هو شكل من أشكال التعبير الموحي يعمل على تجسيد عاطفة الذات الشاعرة تجسيداً محسوساً عن طريق إكساب العاطفة بُعداً حسياً ترسمه الحواس ومؤثراتها النفسية المختلفة عبر ما يمكن تسميته مكونات الإحساس" (صالح، ٢٠١١ ، ص ٤٢٤). فالشُّعراء

موضوع البحث استثمروا هذه الصور الحسية، ووظفوها توظيفاً جميلاً، " فالشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصوير ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية" (إسماعيل، د. ت، ص ١٣٢)؛ التي بدورها تحفز المتلقي، وجعله شريكاً بالمشاعر الوجدانية، فمن هذه الصور:

أ – الصورة البصرية:

إن المتتبع للنصوص شعراء القرنين يلاحظ كثرة استعمال الصور البصرية؛ لما تشكله (العين) من أهمية بالغة في رصد الظواهر ومن ثم تعمل العواطف على ترجمتها، وهي الوسيلة الأولى، بل تعتبرُ الأساس في انتقاء الظواهر الخارجية (حميدي، ٢٠٠٧، ص ٢٨٦)، فـ "الصورة البصرية هي إحساس أو إدراك، ولكنها أيضاً تشير إلى شيء غير مرئي شيء (داخلي)، يمكن أن تكون عرضاً وتمثيلاً في آن واحد"(وليك، وآرن، ١٩٩٢، ص ٢٥٦).

ومن الصور ما جاء به الشاعر محمد رضا الأزري (ت١٢٤٠هـ) في رثائه إذ يقول: (شبر، ١٩٨٨ ، ص ٦/ ٢٦٥) {الكامل}

ورؤوسهمْ فوقَ الرماحِ شوارعٌ وعلى البطاحِ خواشعٌ أجسامُها

إن قراءة النص للوهلة الأولى يشعر المتلقي بالحزن، فالشاعر عمد إلى هذا التوظيف البصري؛ لكي يقّرب الصورة لذهن المتلقي، " فالشاعر حين يستعمل الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية" (إسماعيل، د. ت، ص ١٣٢)، وهذا قصدية الشاعر، فضلاً عن الغاية الأساس إظهار مظلومية المرثي، فهذه الرؤوس الشوامخ أمست يُطاف بها حول البلدان والأزقة، فأيّ حقدٍ يكنه بني أُمية تجاه أهل البيت؟! وتلاحظ في عجز البيت أظهر صورة التجسيم من خلال الأجسام التي جعلها خاشعة في الأرض تذرُها الريح وتعصف فيها.

وفي مثال آخر للشاعر عبد الحسين الحويزي (ت١٣٧٧هـ) في رثائه إذ يقول: (الحويزي، ١٩٦٥، ص ١٩/١) {الوافر}

فحسبُك بالمصابِ أسلتَ دمعَ الحسين دماً وأكثرتَ البكاءا

فعزّ عليهِ ينظرُ منكَ جسماً لهُ سلبَ التصبّرَ والعزاءا

طغى على النص الحزن الشديد، فالشاعر يصور حال الحسين (8) بعد استشهاد أخية مستعيناً بالصور البيانية لتقديم رؤية شعرية قريبة للواقع، فيشبه دموع سبط النبي بالدم؛ لكثرتها وكذلك لشدة الموقف، ثم ينقل إلى تقريب المشهد للمتلقي فيعمد لحاسة البصر المتأتية من الفعل المضارع (ينظر) فزادة الألم والتوجع على المرثي، وهو ينظر له، حتى الصبر الذي انتزع منه لهول المصيبة وعظمتها، فدلالة التجسيم أكدت حدوث الفعل، وتلاحظ اكثار الشاعر من الأفعال الماضية، فضلاً عن الفعل المضارع ؛ لكي يربط الزمن الماضي والحاضر ويجعل مدة الحدث قريبه منه، لِيستشعرها ويحس بها، وبذلك نقلها على هذه الهيئة. فأيّ صورةٍ هذه التي اتحفنا بها الشاعر؟!

"ومهما كان العمل الفني قديماً أو كلاسيكياً، فإنهُ إنما يكون عملاً فنياً حين يحيا في صميم خبرة فردية " (ديوى، ٢٠١١، ص ١٨٣)، فالإبداع حاضرٌ سواءً أكان على الصورة التقليدية أم الصورة المبتكرة، فهذا يعود إلى خبرة الشاعر وتوظيفه للألفاظ بما يلائم فكرته وموضوعه، وهذا ما أفصح عنه الشاعر عبد الواحد المظفر (ت١٣٩٥هـ) في تأبين سيدنا العباس (8) يقول: (المظفر، ٢٠٠٨، ص٣/٤٤٦) {البسيط}

فـودّعَ السّـبطَ والهنـديُّ فـي يـده مـــع السّـــقا وعلـــى جمـــعِ العـــدوّ عـــدا

لمـا رأتـه جنـودُ الكفـر عـن كثـبٍ قالـــتْ أبـــو الفضـــل هـــذا أم علـــيٌّ بـــدا

يرسم الشاعر صورة شعرية للمرثي، وهو يبرز للقتال كهيئة أبيه المرتضى، فدب فيهم الرعب والخوف في صفوفهم، فظنوا أنه أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (8) في صولات وجولاته. فاتكأ الشاعر على حاسة البصر ـ المتمثلة من الفعل رأى ـ التي أعانته على استكمال المشهد، وتلاحظ أنه أضفى على النص نوعاً من الدراما؛ لكي يحقق القصّدية وهذ ما أبانه، ثُم يستصغر من شأنهم ويحط من مكانتهم فنعتهم بـ (جنود الكفر)، فضلاً عن تأنيث الفعل فقابل الجمع والمفرد المتمثل بالمرثي، فالغاية إظهار الشجاعة المتحققة.

ب – الصورة السمعية:

جاءت هذه الصورة من حيث التوظيف في المرتبة الثانية، من خلال قراءة الباحث لنصوص شُعراء موضوع البحث، فهي " تقوم على توظيف ما يتعلق بحاسة السمع، ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري، واستيعابها من خلال هذه الحاسة مفردة، أو بمشاركة الحواس الأُخرى " (إبراهيم، ٢٠٠٣، ص ٢٨)، فاستعمالها تنوع من حيث الموضوع تارة تستعمل للاستغاثة بمخاطبتهم للمرثي وتارة أُخرى لمشهد طغى عليه الحزن كمشهد سبط النبي مع المرثي، وهو يحاوره.

منـه قـول الشـاعر هاشـم الكعبـي (ت١٢٢١هـ) :(الطالقـاني، (د. ت)، ص ١٢٩) {الطويل}

ميـامين إن نُـودوا لـدفعِ ملمَّـةٍ أتـوا فـأزالوا الضُّـرَّ طُـراً مـع البلـوى

لكـم يـا بنـي خيـر الـورى لا لِغيركُمْ علـى كـلِّ حـالٍ منـي البـثُّ والشـكوى

في هذه المقطوعة يصرح الشاعر بلسان حال الناس الذي يلجؤون لسيدنا العباس (8) الذي به تنزاح الكرب والهموم والبلوى، فتلاحظ توظيف الشاعر للصورتين الأولى السمعية والأُخرى حركية؛ لكي تناسب حدث الفعل فأشار بضير(الأنا) ليبث شكواه وألمه لأهل البيت بمشاعر صادقة وهو يشكو من الزمن. فتلحظ أن الأنا أظهرت مجموعة من الأفعال القولية؛ لكي يكشف بها عن مدى رغبته بالتحرر من قيود الظلم والتسلط أبان تلك الحقبة التي عاصرها الشاعر.

ويقول الشاعر محسن الخضري (ت١٣٠٢هـ): (الخضري، ١٩٤٧، ص ٣١) {الطويل}

وصاحَ بهم والموتُ أهونُ صيحةً فخِيـلَ مليـكُ الرّعـد فـي الجـوِّ زمجـرا

إن توظيف الفعل الماضي لمؤدى دلالي أنتج منه حركة الصوت التي هيمنة على النص، من خلال تعبير الشاعِر عن الصيحة بأنها فاقت الموت، فرأى الموت أهون من هذه الصيحة، فمنحها التهويل والتضخيم، ففعالية الصوت تركت أثر بالغ في نفس المتلقي وهو يتخيل هذه الصورة السمعية التي جاءت منسابة مع الحركية التي وظفت في عجز البيت.

وفي مثال آخر للشاعر جعفر الحلي (ت ١٣١٥هـ) في رثائه إذ يقول: (الحلي، ٢٠٠٣، ص ٤٣٢) {الكامل}

نـادى وقـد مـلأ البـوادي صـيحةً صـمُّ الصـخورِ لهولهـا تتـألمُ

أأُخـيَّ يُهنيـكَ النعـيمُ ولـم أخـلْ ترضـى بـأن أُرزى وأنـتَ مـنعمُ

وتلاحظ حضور الصورة السمعية بدلالة الفعل (نادى) الفعل الماضي الذي أضفى عليه شمولية وحركية منبعث من حزن مكبوت أخرجه بهذا الوصف؛ ولشدة هذه المصيبة وهولها أخرجها الشاعر بهذا الرؤية، حتى الصخور لم تستطع تحمل صوت سبط النبي، فأصمت إذنها وشاركته بالمصاب فجعلها كالشخص الذي يندب المرثي ويتألم عليه، فالتأثير حاصل الوقع على المتلقي بهذا النص.

ج – الصورة الذوقية:

من الصور التي تدرك من خلال عملية الذوق، فارتأى الباحث أن يختار أنموذجاً واحداً فقط، والمتتبع للنصوص شعراء القرنين يلاحظ قلة هذا النوع من الصور، ولربما جاء بصورة تكاد تكون متكررة عند الشُّعراء، وهذه الصورة تكونت من مشهد وصل سيدنا العباس (ع) إلى نهر العلقمي عندما قرب من النهر واغترف الماء بيده ليشرب؛ لكن امتنع عن الشرب رغم برودته، فأبى أن يشرب الماء قبل سبط النبيّ.

وهذا ما أورده الشاعر راضي القزويني (ت ١٢٨٥هـ) في رثائه يقول: (القزويني، ٢٠١٤، ص ٢٨) {الطويل}

فما ذاق طعمْ الماءِ وهو بقربه ولكن رأى طعمَ المنية أعذبا

حملت الصور الذوقية من خلال الفعل (ذاق) في أغوارها دلالة على الصمود والإباء والصبر من قبل المرثي، وهو يمتنع عن شرب الماء على الرغم من كونه قريباً منه فأبى ذلك؛ لأن نفسه الأبية لا تطاوعه على هذا الفعل، فدلالة الفعل الماضي أعانت الشاعر على تحقق الغاية، ثُم يستدرك بالكلام بلفظة (لكن)، ويعمد إلى الانتقال إلى توظيف الصورة البصرية من الفعل (رأى) فالرؤية هنا كانت رؤية قلبيه؛ لأن المرثي نافذ البصيرة هي" قُوة للقلب المنور بنور القُدس، يرى بها حقائق الأشياء وبواطنها بمثابة البصر للنفس يرى به صور الأشياء وظواهرها" (الجرجاني، د. ت، ص ٤٢) فتحققت هذه الرؤية بمساعدة الكنائية فدمج الشاعر بين الذوق والبصيرة، فهذه سمة إبداعية .

الخاتمة والنتائج:

إن ما ظهر في الصور آنفاً بجميع مسمياتها، فإنها تحمل في طياتها الطابع الثوري وفيها الحث على استراد الحقوق التي سُلبت، وأحياناً ترد صور تستنكر الفعل الإجرامي، فضلاً عن الارتقاء بالمستوى الفني، وهذا ما أظهرته الصور الحسية، إذ أنها تظهر شدة تعلق الشُّعراء بالمرثي وجعله الوسيلة للتقرب إلى الباري عز وجلّ، فكان هذا الباعث الأساس لتوظيفهم لهذه الصور. فتلحظ تمسك الشعراء بالمورث الشعري القديم في أذهانهم والسير على نهجه، فتعدد هذه الصور يبرز مدى الصلة الوثيقة والارتباط بالإرث الحضاري القديم وهذا مسعى أغلب الشعراء، فلم يستغنوا عن مورثهم الشعري الذي جعلوه متمازجاً مع العصور الأدبية السابقة، وبذلك كان الانتماء حاضراً في أثناء النصوص التي انمازت بطابع الجمال الفني الجميل وهم يمزجون مشاعرهم وأحاسيسهم بهذه اللوحات المعبرة، وهذا التنوع في الصور يضفي عليها سمة ايجابية مؤثرة على المتلقي، فأصبحت بنية محركة ومحفزة للشاعر ولا سيما المتلقي.

المصادر والمراجع العربية والأجنبية:

- إبراهيم، صاحب خليل (٢٠٠٣)، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، ط٢ ،مركز عبادي، صنعاء، اليمن.
- الأسدي، جواد بدقت (١٩٩٩)، تحقيق، سلمان هادي آل طعمة، ط١، مؤسسة المواهب، بيروت، لبنان.
- إسماعيل، عز الدين (د. ت)، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط٣ ، دار الفكر العربي، (بلا).
- البحراني، كامل (١٩٨١)، أصول البلاغة، تحقيق، عبد القادر حسين، (د. ط)، دار الشروق، القاهرة.
- الجرجاني، عبد القاهر (١٩٢٩)، دلائل الإعجاز، تحقيق، محمود محمد شاكر، ط٣، مطبعة المدني، القاهرة.
- الجُرجاني، علي بن محمد السيد الشريف (د. ت)، معجم التعريفات، تحقيق، محمد صدِّيق المنشاوي، (د. ط)، دار الفضيلة، القاهرة.
- جعفر، قدامة، أبي الفرج قدامة (١٩٣٤)، نقد الشعر، ط١، شرح، محمد عيسى منون، المطبعة المليجة (بلا).
- الجمحي، محمد بن سلام (د. ت)، طبقات فحول الشعراء، د. ط، تحقيق، محمود شاكر، دار المدني، جده.
- الحلي، ديوان جعفر (٢٠٠٣)، سحر بابل وسجع البلابل، تحقيق، محمد الحسين آل كاشف الغطاء، ط١ ، دار الأضواء، بيروت، لبنان.
- الحلي، مهدي (٢٠١١)، تحقيق، د. مضر سليمان الحلي، ط١، مؤسسة الأعلمي، بيروت.
- حمود، رحاب لفته (٢٠١٤)، مستويات الأداء البنائي في تشكيل الصورة الشعرية عند أحمد مطر، أطروحة دكتوراه، كلية التربية ابن رشد للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بغداد.
- حميدي، خالد كاظم (٢٠٠٧)، رثاء الإمام الحسين (ع) في الشِّعر العراقي في العصر الوسيط، دراسة في الفن، ط١ ، مركز إحياء التراث الإسلامي، دار المتقين، بيروت، لبنان.
- حنفي، إبراهيم (١٩٨٦)، معجم المصطلحات الأدبية، ط١، المؤسسة العربية، صفاقس، تونس.
- الحويزي، عبد الحسين (١٩٦٥)، في مدائح ومراثي أهل البيت (ع)، جمع وتعليق، حميد مجيد هدُّ، ط١ ،منشورات الأعلمي، كربلاء.
- الخُضري، ديوان عبد الغني (١٩٥٢)، (د. ط)، الحيدرية، النجف.
- الخضري، محسن (١٩٤٧)، جمع وتعليق، عبد الغني الخضري، ط١ ، المطبعة العلمية، النجف.
- ديوى، جون (٢٠١١)، الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم، مراجعة، زكي نجيب محمود، (د. ط)، المركزي القومي، القاهرة.
- شبر، جواد (١٩٨٨)، أدب الطف، (د.ط)، دار المرتضى، بيروت، لبنان.
- صالح، بشرى موسى (١٩٩٤)، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.
- صالح، علي عزيز (٢٠١١)، شعرية النص عِند الجواهري، الإيقاع واللغة والمضمون، ط١ ،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
- الصغير، محمد حسين علي (١٩٨١)، الصورة الفنية في المثل القرآني، (د. ط)، دار الرشيد، العراق.
- العباسية، دار مخطوطات العتبة (٢٠١٥)، أبو الفضل العباس (ع) في الشعر العربي، ط١.
- العدوس، يوسف (١٩٩٧)، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، للأبعاد المعرفية والجمالية، ط١، الأهلية، عمان، الأردن.
- العرداوي، عبد الإله عبد الوهاب (٢٠٠٥)، الشعر في وقعة صفين، دراسة فنية، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة الكوفة.
- العسكري، أبي هلال الحسن (١٩٥٢)، كتاب الصناعتين، الكتابة والشِّعر، ط١، تحقيق محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي، الحلبي.
- عصفور، جابر (١٩٩٢) الصورة الفنية في التُراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- العوادي، عدنان حسين (١٩٨٥)، لغة الشعر الحديث في العراق، بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية، (د. ط)، دار الحرية، بغداد، العراق.
- القزويني، راضي (٢٠١٤)، دراسة وتحقيق، حسن عبد الهادي الدجيلي، وفهد نعيمة مخلف، ط١ ، دار الفراهيدي، بغداد.

- القيرواني، أبي الحسن بن رشيق (١٩٨١) العمدة في محاسن الشعر، وأدبه، ونقده، ط٥ ، دار الجيل، بيروت، لبنان.
- الكبير، محسن أبو الحب (٢٠٠٣)، تحقيق، جليل كريم أبو الحب، ط١ ، بيت العلم للنابهين، بيروت، لبنان.
- الكعبي، هاشم (١٩٩٩)، قسم المراثي الحسينية، تعليق وتصحيح، محمد حسن آل الطالقاني، (ط١)، انتشارات الشريف الرضي، (بلا).
- محي الدين، قاسم بن حسن (١٩٣١)، من الشعر المقبول في رثاء الرسول وآل الرسول، (د. ط)، المطبعة الحيدرية، النجف.
- مطلوب، أحمد (١٩٧٥)، فُنون بلاغية، البيان، البديع، ط١ ، دار البحوث العلمية، الكويت.
- مطلوب، أحمد (١٩٧٣)، عبد القاهر الجرجاني، بلاغته ونقده، ط٣، وكالة المطبوعات، بيروت.
- المظفر، عبد الواحد (٢٠٠٨)، بطل العلقمي، ط١، مكتبة الأعلمي، بيروت، لبنان.
- مفتاح، محمد (١٩٩٣)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط٣ ،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.
- منظور، محمد بن مكرم (١٩٩٩)، لسان العرب، تحقيق، أمين محمد عبد الوهاب، محمد صادق، ط٣ ، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان.
- النجفي، ديوان عبد الحسين شكر (١٩٦٦)، تحقيق، محمد علي اليعقوبي، ط٢، المطبعة الحيدرية، النجف.
- النجفي، محمد باقر (د. ت)، ديوان شُعراء الحسين، (د. ط)، مشورات الأعلمي، طهران.
- نصار، نوّاف (٢٠١١)، معجم المصطلحات الأدبية، ط١ ، دار المعتز، عمان، الأردن.
- النويهي، محمد (٢٠١٠)، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، (د.ط)، الدار القومية، القاهرة.
- النيسابوري، لأبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل (١٩٩٨)، الكناية والتعريض، تحقيق، عائشة حسين فريد، (د. ط)، دار قباء، القاهرة.
- الهاشمي، أحمد (د. ت)، جواهر البلاغة العربية في المعاني والبيان والبديع، (د. ط) تصحيح، د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.
- الهاشمي، محمد جمال الدين (٢٠١١)، ديوان مع النبيّ (ص) وآله، ط١ ، مؤسسة آل المرتضى، (بلا).
- هلال، ماهر مهدي (١٩٨٠)، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، (د. ط) دار الرشيد، بغداد.
- وليك ووآرن، رينه وآوستن (١٩٩٢)، نظرية الأدب، تعريب، عادل سلامة، (د. ط)، دار المريخ، الرياض، المملكة السعودية.