سلسلة الرسائل والاطاريح ٩

أهل البيت عليهم السلام

في ملاحم الشعر العربي الحديث

دراسة موضوعية

تأليف: رغد عدنان حسان

إشراف: أ.م.د. آلاء محمد لازم

إصدارات العتبة ١٥٣ إصدارات المركز ٨٧١

الأمانة العامة للعتبة الحسينية المقدسة
مركز كربلاء للدراسات والبحوث

أهل البيت عليهم السلام

في ملاحم الشعر العربي الحديث

دراسة موضوعية

أهل البيت عليهم السلام

في ملاحم الشعر العربي الحديث

دراسة موضوعية

تأليف: رغد عدنان حسان

إشراف : أ.م.د. آلاء محمد لازم

١٤٤١هـ - ٢٠٢٠ م

٨١١,٠٣

ح٥٢٩ حسان، رغد عدنان.

اهل البيت في ملاحم الشعر العربي الحديث: دراسة موضوعية فنية / رغد عدنان حسان. كربلاء : مركز كربلاء للدراسات والبحوث،٢٠٢١.

٤٠٢ص؛٢٤سم.

١- شعر الرثاء أ. العنوان.

م.و.

١١٥٩ /٢٠٢١

المكتبة الوطنية /الفهرسة أثناء النشر

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (١١٥٩) لسنة ٢٠٢١م.

هذا الكتاب في الأصل رسالة ماجستير مقدمة الى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية- ابن الرشد / جامعة بغداد، سنة ١٤٤١هـ- ٢٠٢٠م بإشراف أ.م.د. آلاء محمد لازم

مصدر الفهرسة :	IQ-KaPLI ara IQ-KaPLI rda
رقم تصنيف LC :	PJ7632.A35 H37 2021
المؤلف الشخصي :	حسان، رغد عدنان - مؤلف.
العنوان :	أهل البيت في ملاحم الشعر العربي الحديث : دراسة موضوعية فنية /
بيان المسؤولية :	رسالة تقدمت بها رغد عدنان حسان الى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية - جامعة بغداد - ابن رشد.
بيانات الطبع :	الطبعة الاولى.
بيانات النشر :	العراق، كربلاء : العتبة الحسينية المقدسة، مركز كربلاء للدراسات والبحوث، ٢٠٢١ / ١٤٤٢ للهجرة.
الوصف المادي :	٤٠٢ صفحة؛ ٢٤ سم.
سلسلة النشر :	(العتبة الحسينية المقدسة؛ ٨٧١).
سلسلة النشر :	(مركز كربلاء للدراسات والبحوث؛).
تبصرة ببليوجرافية :	يتضمن هوامش، لائحة المصادر (الصفحات).
مصطلح موضوعي :	أهل بيت الرسول ﷺ في الشعر العربي.
مصطلح موضوعي :	الشعر العربي الشيعي - تاريخ ونقد.
اسم هيئة اضافي :	العتبة الحسينية المقدسة (العراق، كربلاء). مركز كربلاء للدراسات والبحوث. جهة مصدرة.

تمت الفهرسة قبل النشر في قسم الشؤون الفكرية والثقافية في العتبة الحسينية المقدسة

karbala.center1@gmail.com
karbala.center1@yahoo.com
www.c-karbala.com
info@c-karbala.com
00964 7719491210
00964 7814187625



﴿إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنْكُمْ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة الأحزاب الآية ٣٣

الإهداء

إلى الإمامِ السَلطَان...

فِيْ أرضِ طوسِ... حيثُ يسع الأشوَاق

أن تدركَ الآفاقَ

إلى سيِّدِي... وإمَامي...

عليّ بن موسَى الرّضَا

أهدِي ثمرةَ جهدي

كلمة المركز

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، وصلى الله على سيدنا ونبينا محمد وآله الطيبين الطاهرين المعصومين.

عرفت الآداب العالمية الملاحم منذ القدم، ذلك بأن الأدباء يعتزون بأممهم، وبتاريخها ومواقفها، فينظمونه شعرا تعتز به شعوبهم، وتتناقله الأجيال، حتى يصبح نشيدا قوميا، يتغنون به، ويتناشدونه في احتفالاتهم ومحافلهم، مثل ملحمة الالياذة والمهابهارتا، والرامايانا، والشاهنامة...الخ .

وقد اعتز العرب بعدد من قصائد شعرائهم، فتناقلها الرواة، وانشدها المنشدون، ويقال: انها علقت على جدران الكعبة- وهي أقدس مكان عندهم- لهذا اطلق على هذه القصائد ((المعلقات)).

والتفت الشعراء العرب في العصر الحديث الى جانب مهم من جوانب تاريخ هذه الأمة الكريمة، فتناولته مواهبهم، ونظموا فيه اشعارهم، وقد تمثل هذا الجانب بأهل بيت النبوة وموضع الرسالة: نبينا الأكرم محمد المصطفى وأهل بيته الميامين عليهم الصلاة السلام، فكانت الملاحم الرائعة التي تزينت بمكارم مآثر وآثار محمد وآله الكرام عليهم الصلاة والسلام. ومما يلفت النظر، أن عددا من هذه الملاحم نظمها شعراء من غير

المسلمين، لأنهم وجدوا في محمد وآله رموزا انسانية، يعتز بها الناس جميعا على اختلاف أديانهم وأممهم، واحبهم الناس جميعا لأنهم فتحوا قلوبهم للناس جميعا، ولقد عبر عن ذلك أمير المؤمنين الإمام علي بن أبي طالب ﷺ في عهد لمالك الأشتر عندما ولاه مصر وأوصاه برعيته مهما كان أنتماؤهم الديني أو القومي لأنهم (أما أخ لك في الدين أو نظير لك في الخلق).

والمؤلفة الفاضلة : الأخت رغد عدنان حسان، وقفت وقفة الباحث الجاد عند هذه الملاحم، فدرستها دراسة موضوعية وفنية، وجاءت دراستها في فصول اربعة ، تقدمها تمهيد، وتلتها خاتمة .

أما التمهيد فتناول الملحمة ومعانيها اللغوية والإصطلاحية، وأهميتها في تاريخ الأمم والشعوب، وتعريفا بأهم الملاحم في تاريخ الآداب العالمية.

وسلط الفصل الأول الضوء على ما تضمنته هذه الملاحم من موضوعات كالوصف والرثاء والمدح والحكمة وغير ذلك. ووقف الفصل الثاني على اللغة الشعرية في هذه الملاحم، فتناول معجمها الشعري، وأساليبها اللغوية، ثم دراسة التناص في تلك الملاحم. واختص الفصل الثالث بالصورة الفنية، فتناول مصادرها ووسائل تشكيلها.

واختص الفصل الرابع بالموسيقى الشعرية لهذا الملاحم، ووقع في مبحثين، تناول أولهما الموسيقى الخارجية، وتناول ثانيهما الموسيقى الداخلية. وانتهى الكتاب بخاتمة تضمنت خلاصة ما توصلت إليه الباحثة في بحثها .

وهذا الكتاب في الأصل هو رسالة جامعية أعدتها الباحثة سنة ١٤٤١هـ - ٢٠٢٠م، وقدمتها الى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية- ابن رشد / جامعة بغداد، لتنال عنها

شهادة الماجستير، بإشراف الأستاذة المساعدة الدكتور آلاء محمد لازم.

وقد رأى مركز كربلاء للدراسات والبحوث التابع للأمانة العامة للعتبة الحسينية المقدسة أن يسهم في نشر هذا الكتاب، وتيسيره في أيدي القراء والباحثين، رغبة في نشر الثقافة الإسلامية الهادفة، والمعرفة العلمية الأصلية.

نبتهل الى الباري- تقدست أسماؤه- ان يتقبل منا ومن المؤلفة هذا العمل، وأن ينفعنا به، يوم لا ينفع مال ولا بنون الا من أتى الله بقلب سليم.

مركز كربلاء للدراسات والبحوث
التابع للأمانة العامة للعتبة الحسينية المقدسة.

المُقدِّمة



مُقَدِّمَةٌ

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله والحمد حقه كما يستحقه، والصلاة والسلام على سيِّد الخلق أجمعين محمدﷺ وعلى أهل بيته الطيبين الطاهرين.

أما بعد:

فقد أمر الله جل وعلا أن يسير الإنسان في حياته المتكاملة على وفق نهج مرسوم، مزوداً بالفكر فيتعدى به النَّطاق المادي المحسوس إلى نطاق سامٍ وعالٍ في أثناء لحظة تفكير فيرى الأمور من حوله بصورة أدق، وزاوية أوضح فيجهد تفكيره للوصول إلى صورة أشد وأكثر كمالاً،متخذاً من مجال عالم الفكر تمهيداً للانتقال إلى مجالات عالم الواقعية البنّاءة موظّفاً كل ما أودعه الله فيه من نقاء متمثل بالفطرة الخالصة، والطّاقة والقوى الرّوحية والجسدية والعقلية والنّفسية، وكل ما يوظّفه الفكر من إبداع لإخضاع الكون له؛ لأنّه الخليفة بهذه الأرض ومن هذه الخلافة انطلقت مسيرته فكوّن مجتمعه الأول وبدأت تتسع رقعته شيئاً فشيئاً وتتشابك،علائقه بهذا الكون، وما لبث غير قليل حتى بدأ الضعف، والجهل يتغلغل في جسده ويمزق أحشاءه ويلوث صفاءه ويسير بفطرته إلى عالم مجهول، ومهّد بذلك إلى تجلّي العناية الإلهية بلطفها على الإنسان بنظم متكاملة تناسب تكوين الإنسان ومراحل نموه، ولا بد لهذا النظام من قادة معلمين، فكان النّبيّ محمد وأهل بيته ﷺ، وبما يمتلكون من علمٍ لديه طاقة مغيبة عن الآخرين، فضلاً عن بواعث العصمة التّكوينية لأنهم المنفذون للأحكام الإلهية على وجه المعمورة، ولما كان نبينا الأكرم محمد وأهل بيتهﷺ، هم الحلقة الأخيرة في مرحلة النّضج البشريّ،

ومرحلة الفيض الإلهي بالوحي. جاء الشعراء على مرّ العصور بما تجيد به قرائحهم بنظم الشعر فيهم؛ لينهلوا من ذلك الفيض؛ لتخليدهم فضلاً عن إحيائهم عبر تلك الأشعار.

وبحلول العصر الحديث حاول الشّعراء نظم ملاحم تناظر ملاحم اليونان، مطلقين تسمّية (الملاحم) على قصائدهم، وهذا الاصطفاء للعنوان متأتٍ لما يحمله اسم الملحمة من خصوصية عالية وندرة في الشعر العربي محاولين بذلك توظيف فكرهم الخصب وخيالهم المحلّق في كل جانب من جوانب حياة أهل البيت عليهم السلام، ومواقفهم ليعكسوا بذلك مقدار حبهم من جهة،وعظمة نهجهم في تنظيم البشرية من جهة أخرى.

وإن قلة الدّراسات لموضوع الشّعر الملحميّ، قياساً بالموضوعات الأخرى، بوصفه لوناً جديداً في التّجربة العربية والفن العربيّ، يثري الشّعر الحديث، إذ لم أجد دراسة شاملة وكاملة لهذه الملاحم في أثناء بحثي باستثناء دراسات جزئية شملت شاعراً من شعراء الملاحم، ومن هذه الدّراسات رسالة تم مناقشتها في جامعة الكوفة بعنوان (أهل البيت في شعر بولس سلامة، دراسة موضوعية) للباحثة نيران رحمن عبد الله، ودراسة تم مناقشتها في الجامعة المستنصرية (ملحمة عيد الغدير، دراسة بلاغية) للباحثة دعاء عدنان، فضلاً عن دراسة في رسالة ماجستير درست حياة عبد المنعم الفرطوسي وطبعت كتاباً بعنوان(الشيخ عبد المنعم الفرطوسي حياته وأدبه) تم مناقشتها في جامعة أصفهان في إيران، فكان من مسوغات هذه الدراسة إنه لم ترصد تلك الدّراسات القيّمة الأساسية المتمثلة بأهل البيت عليهم السلام بشكل شمولي في جميع الملاحم، مما جعلها موضوعاً يستحق الدّراسة لم يتعرض لها أحد بهذا الشّكل الشّمولي، وخلو الملاحم من الدّراسات والتّحليل الفني فضلاً عن تعريف القارئ بملاحم العصر الحديث التي أضاءت بذكر أهل البيت عليهم السلام، وتخليدهم كل ذلك كان دافعاً معنوياً للولوج في هذه الملاحم، وكشف

الحُجّب عن تلك الملاحم التي تناولت أهل البيت عليهم السلام من بناء فنيّ وموضوعيّ، وقد رصدت الدّراسة ذلك الأمر. فضلاً عن الدّافع الاساس وهو رغبة الباحثة في دراسة ملاحم الشّعر الحديث؛ وبخاصةٍ المتعلقة بأهل البيت عليهم السلام؛ لأكون على قرب منهم، تنفيذاً لوصية الله سبحانه وتعالى في قرآننا الكريم ﴿ قُلْ لاَ أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ أَجْرًا إِلاَّ الْمَوَدَّةَ فِي الْقُرْبَى﴾[1]؛ وإيمانا منيّ بأن الكتابة عنهم هي مصدر نور يزيل الحُجُب عن الرّوح والفكر لايعرف الانطفاء.

وقد قامت الدراسة الموسومة (أهل البيت في ملاحم الشّعر الحديث دراسة موضوعية فنية)، على المنهج الفنيّ التحليليّ، وقد قسمت على أربعة فصول، يسبقها تمهيد في معنى الملاحم، ومراحل تطورها، وأشهر الملاحم عند الأمم، وتسليط الضّوء على الحس الملحميّ في الشّعر العربي عبر العصور وصولا إلى العصر الحديث، وما ظهر بها من ملاحم.

والفصل الأول دراسة في (موضوعات شعر الملاحم)، ويشمل خمسة مباحث وقد اعتمد ترتيب المباحث على كثرة ورود الشّواهد الشّعرية في الملاحم. وامتاز باتساعه قياساً بسائر الفصول؛ لكثرة الاشعار الموضوعية.

المبحث الأول: الوصف وتناولت فيه (وصف الرّسول صلى الله عليه وآله وأهل بيته عليهم السلام، وصف تطرقت في الملاحم إلى شمائلهم وخصالهم التي اشتهروا بها،وبيان المعنى المكرر لكل ملحمة.

المبحث الثاني: الرّثاء وتناولت به رثاء الرّسول صلى الله عليه وآله، وأهل بيته عليهم السلام، وبيّنت فيه

(١) سورة الشورى، آية ٢٣.

الملاحم التي تناولت أهل البيت بالرثاء.

المبحث الثالث: المدح تناولت فيه مدح الرّسول صلى الله عليه وآله وأهل بيته عليهم السلام.

المبحث الرابع: الحكمة، تناولت فيه المعاني التي استقاها الشّعراء من سيرة النّبي صلى الله عليه وآله وصفات أهل البيت عليهم السلام وسجاياهم؛ لتكون عصارة تلك التجارب حكمة تصب في تجارب الآخرين.

المبحث الخامس: موضوعات أخرى، الفخر والشّكوى، ودرست فيه الفخر الذي رافق الشّعراء أثناء كتابة الملاحم، وبثّ شكواهم لأهل البيت بوصفهم وسيلة للتخفيف والمؤاساة.

الفصل الثاني: تمثل بلغة الشّعر ومضمونها في الملاحم وشملت ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: المعجم تناولت فيه (معجم ألفاظ الوصف، ومعجم ألفاظ الرّثاء، ومعجم ألفاظ المدح، ومعجم ألفاظ الحكمة)

المبحث الثاني: الأساليب، وتشمل (أسلوب الاستفهام، وأسلوب النّفي، وأسلوب الشرط، وأسلوب الأمر، وأسلوب النّداء).

المبحث الثالث: التّناص، ودرست فيه مدخلا في مفهومه وقد اقتصرت على (التّناص الشّعريّ، والتّناص مع القرآن الكريم، والتّناص الحديث النّبويّ الشّريف، والتّناص مع التّاريخ)

أما الفصل الثالث: الصّورة الفنية، فتمثلت بتوطئة، ومبحثين.

المبحث الأول: مصادر تشكيل الصّورة في الملاحم الشّعريّة، التي تمثلت (بمصادر طبيعيّة، ومصادر اجتماعيّة، ومصادر فكريّة، ومصادر سياسيّة)

المبحث الثاني: وسائل تشكيل الصّورة في الملاحم الشّعريّة، ودرست فيها(التّشبيه والاستعارة والكناية)

الفصل الرابع: الموسيقى وقُسِّمَ إلى مبحثين.

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية، من وزن، وقافية.

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية، ودرست فيها، (التّكرار، والتّصريع، والتّرصيع، والتّدوير، والجناس، والطّباق)

وقد أنهيت الفصول بخاتمة رصدت فيها أهم النّتائج التي توصلت إليها، وعقبتها بثبت للمصادر والمراجع، التي أغنت البحث، وكان مما لاشك فيه أَن ملاحم الشّعراء هي التي رافقتنيّ طوال كتابة البحث، كذلك أعتمدت على كتاب فن الشّعر الملحميّ، لأحمد أبو حاقة، والشّعر الملحمي تاريخه وأعلامه لجورج غريب، وغيرها من المصادر الأخرى.

ولم يخلُ البحث من بعض الصعوبات التي رافقت كتابته، لكن اللطف الإلهي المرافق لي، الذي كان من أوجهه وجود مشرفتي د.(آلاء محمد لازم)، مرافقتيّ في مسيرتي البحثية، التي لا بد من الوقوف لها شكراً وعرفاناً، مما تركته من أثر واضح على هذه الدّراسة عبر النّصح والتوجيه، فلمساتها العلميّة أضفت على البحث قيمته العلميّة والمعرفيّة الذي نهل من فيض علمها وخبرتها. فجزاها الله عن هذا خير الجزاء، أخيراً أود أن أبينَ أن عمليّ هذا لا يخلو من هنات وهفوات. والله ولي التوفيق

الباحثة

التّمهيد



التَّمهيد

الملاحم

تعدّ الملاحم جنساً أدبياً مهماً، وفناً خاصاً رافق الأدب على مرِّ العصورِ.

الملحمة لغة:

الملحمة في معجم العين، الحرب ذات القتل الشّديد واللحمة القرابة ما يسدي بين السّدين بالثّوب[١] والملحمي منسوب إلى الملحمة، فهي وحدة مؤلفة من قطع ملحومة[٢].

والملحمة في اللغة تعني الحرب وموضع القتال وهي الواقعة العظيمة القتل وجمع ملحمة ملاحم الذي أخذ من اشتباك الناس واختلاطهم وتلاحم بعضهم ببعض، كاشتباك لحمة الثّوب بالسّدي[٣]. وقد نقل ابن منظور في معجمه قول ابن بري

بملحمة لا يستقل غرابها دفيفا ويمشي الذئب فيها مع النسر[٤]

(١) ينظر: العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: الدكتور عبد الحميد هنداوي، ج٤م (ك ي)، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، عام ٢٠٠٣، باب اللام.

(٢) ينظر: معجم العربية الكلاسيكية، والمعاصرة، يوسف محمد رضا، مكتبة لبنان، ط١، عام٢٠٠٦، ص١٥٣٦.

(٣) ينظر: لسان العرب ابن منظور، إعادة بناءه أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد صادق العبيدي، دار إحياء التراث، بيروت- لبنان، ط٣، عام ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩، باب لحم.

(٤) ينظر: لسان العرب باب لحم.

وتعني أيضاً الإحكام من لحم الأمر بمعنى أحكمه لأن لقب الرّسول ﷺ -نبيّ الملحمة - واختلفوا في تفسيرها ومنها نبيّ الصّلاح أو نبيّ القتال والصّلاح يرجح لما يؤلف بين النّاس كأنه يؤلف أمر الأمة[١]ويقال: لحم فلان الشّعر وحاكه بمعنى أنه نظمه ويراد منه تشبيه لبيت الشّعر ببيت آخر وبالثّوب المحوك إشارة إلى إحكام أجزائه وتلاحمه[٢].

الملحمة اصطلاحًا:

والملحمة اصطلاحاً تعني قصة طويلة قد تتجاوز ألف بيتٍ عرض عبرها أحداث متتابعة تدور في بطل واحد و يشاركه أبطال آخرون في أدوار ثانويّة[٣]منهم من يراها بأنّها رواية شعريّة لواقعة حماسيّة آيتها تحريك العواطف والمشّاعرِ الشّريفة لدى المتلقيِّ وتتجلّى فيها الفضيلة سعيدة منيلا ةتصرة تقابلها الرّذيلة خاسرة مقهورة[٤] بينما يرى آخرون بأنّها قصيدةٌ تبلغ من الطولِ الألف من بيت تقومُ على السّردِ القصصيّ يتضمنهَا واقعةً بطوليةً حدثت فعلاً لكن بتاريخٍ سابق لنظمِها فأدى إلى دخولِ تقاليد شعبٍ وأناشيد شعراءه وأمجاده فضلاً عن حكاياته وأساطيره فيستنزف الشّاعر فيها أقصى خياله لرسم المثَل الأعلى للشّعور القوميّ وتتناقلها الأجيال جيلاً عن جيلٍ فتستحيل إلى رمزٍ

(١) ينظر: شعرية الترجمة الملحمة اليونانية في الأدب العربي عبد الكريم الشرقاوي دار توبقال للنشر دار البيضاء المغرب ط١ عام ٢٠٠٧ ص١٠٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٠٨.

(٣) ينظر: فن الشعر، هوراس، مراجعة الدكتور لويس عوض، عام ١٩٨٨، ط٣، القاهرة، ص٤٤.

(٤) ينظر: الأدب القصصي عند العرب، موسى سلمان، دار الكتب بيروت - لبنان، عام١٩٥٠م، ص١١٧.

للعواطف الجماعية التي تستقطب مشاعر ضخمة من دينية وإنسانية ووطنية[١] ويقصد بها شعر قصصي بطولي يروي أحداثاً خارقةً لا يمكن لأشخاص اعتياديين أن يأتوا بها والعنصر المهم في هذا الشّعر هو الخيال الذي يسرف ويغالي في تضخيم المعارك[٢].

وعلى الرغم من تعدد التّعريفات فبعضهم يعدّها قصة طويلة أو رواية شعريّة أو قصيدة قصصيّة إلاّ أنّها تتفق في عدّها ((قصائد قصصية تتوالى))[٣] لتّاريخ أمةٍ من الأمم كون الملحمة تعني الموقعة العظيمة بالحرب فتسرد حوادثها البطولية على شكل قصيدة طويلة متعددة الأناشيد وتصف مغامرات مدهشة أبطالها بشرٌ متفوقونَ وآلهة وتعقد عناصراً والخوارق، الادهاش، والخيال، كإلياذة هوميروس عند الإغريق والشّاهنامة عند الفرس وقد تكون الملحمة نثريةً، كسيرةِ عنترة [٤].

مراحل تطور الملحمة:

إنّ الملحمةَ وما تنطوي عليها من شعر يُعدّ من أبسط الفنون الشّعرية وأقلّها تعقيداً قد مرّ بمراحل أولية غير قصيرة حتى استوى بتكامله ونضوجه إلى ما وصلت إليه الإلياذة والمهابهارتا والرّامايانا وغيرها من ملاحم الأُمم الأخرى[٥]، ويرى (M.labbe-ci-vincen) أنّ الملاحمَ البدائية لا تستحق أن يطلق عليها بدائية لأنّها نهاية الحلقة الأخيرة

(١) ينظر: مقدمة في النقد الأدبي، علي جواد الطاهر، بيروت ١٩٧٩م، ط١، ص٧٣.

(٢) ينظر: الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه، أنطونيوس بطرس، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط١، ص٦٤.

(٣) مقدمة في النقد الأدبي، علي جواد الطاهر، ص٤٤.

(٤) ينظر: معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة يوسف محمد رضا. ص١٠٣٦.

(٥) ينظر الفنون الأدبية عند العرب، فن الشعر الملحمي، أحمد أبو حاقة، ط١، عام ١٩٦٠، ص١١.

من المحاولات السّابقة لها ومن التّطورات المتتابعة[١] وعندما نعرض تطور الملحمة يظهر لنا جلياً أنّ الملحمة وجذورها تغرق في القِدَمِ.

إذ تعدّ النّقوش القديمة على أعمدة الهياكل والتّماثيل التي خلفتها الأجيال نواةّ النّوع الملحميّ الأول في حياة الملاحم على حين تعدّ صياغة الأمثال والمواعظ الخُلقية هي المرحلة الثّانية في حياة الملحمة، التي تعدّ أكثر ديمومة، وأقوى من المحسوسات؛ لأنّها تمدُ الإنسانُ بالحكمة، وتحدد واجباته في حياته والعنصر الملحميّ فيها يتجلى في كون المواعظ الخُلقية تدور حولها وتأتي القصائد التّعليمية والفلسفية في المرحلة الثالثة والتي تعني بالأفلاك ودورنها وما يجري في عالمها من تغيرات وتتحدث عن النّجوم والأفلاك والكواكب والفصول وعن مستقبل الأجيال وهذه المرحلة خصت بها أمم الشرق، وما خلدتها من أشعار تلك الأناشيد التي تتغنى بالإلهة وعظمتها فهي تؤرخ لها وترمز لها بأعمال بشرية وربما تُعدّ قصة الطّوفان ونوح ﷺ من ضمنها[٢].

ومن هذا التّوالي والتّسلسل بالمراحل انطلاقاً من النّقوش على الهياكل ومرورا ًبالأمثالِ والمواعظِ التي تعنى بالفلك، هي النّواة لأولى الملاحم في تاريخ البشريّة وهي نتيجة لتلك التّراكمات والتّواليات للملاحم المعروفة الآن. ويمكن حصر الشّعر الملحميّ (تأريخياً)[٣] بثلاث مراحل ((الأولى تتمثل بمرحلة التّعبير عن أزمة وجودية بالنّسبة إلى

(١) ينظر: نظرية الأنواع الأدبية، لمؤلفه (M.L'Abbe Ci.vincent)، ترجمة: حسن عون، مطبعة رويال الإسكندرية، ص ١١٢.

(٢) ينظر: الفنون الأدبية عند العرب الشعر الملحمي، ص١١-١٢.

(٣) الشيخ عبد المنعم الفرطوسي حياته وأدبه، تأليف حيدر محلاتي المكتبة الأدبية المختصة، أصلها رسالة ماجستير للأدب العربي، كلية اللغات، جامعة أصفهان، عام ١٤١٤ه-١٩٩٨م، ص٢٢٧.

ما وراء الوجود حيث المزّيج من روحانية ومادية ومن عقائد وخرافات ومن حقائق وأساطير، ومرحلة التّعبير عن أزمة اجتماعية في تنازع وجوديّ، ثم التّعبير عن أزمة قوميّة))[1]، وبتضافر المراحل الثّلاث من أزمة وجودية وروحانية ومادية مع الأزمة الاجتماعية نتج لنا فن ملحميّ يّعبَّر عن أزمة قوميّة عامة.

أنواع الشّعر الملحميّ:

الشّعر نوعان (قصصيّ ملحميّ)و(وموسيقيّ غنائيّ وجدانيّ) وما يعنينا من هذين النّوعينِ هو الشّعر الملحميّ الذي يقسم بين أصيل المتمثل بالملاحم الطّبيعية وتقليد المتمثل بالملاحم الاصطناعيّة[2].

وعندما ننظر في الملاحم عبر التّاريخ لا نجدُ سوى أربعَ ملاحم تُنسب إلى النّوع الطبيعي الأصيل مقسمة بين الملحمتينِ الرّومانيتينِ الإلياذة والأوديسة والملحمتينِ الهنديتينِ والمهابهاراتا والرّامايانا[3] وهذا النّوع بمثابة ديوان الأمة ومرآة حضارتها[4] لأنّ شعرها شعرٌ بدائيٌّ مرتكزٌ على حادثٍ تأريخيٍّ مثل حصار طروادة ولقِدمها لا يعرف عن شاعرها إلاّ القليل وربما يكون ربما اشترك في كتابتها ونظمها الشّعب فهي مورثات بدائية، فضلاً عن تصوير واقع الشّاعر، وما يقرب منه من معتقدات قد تكون أصيلةً[5]

(١) الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه، جورج غريب، دار الثقافي، لبنان – بيروت (د. ط)، ص٧.

(٢) ينظر: فن الشعر الملحمي، أحمد أبو حاقة، ص٤٦.

(٣) ينظر: المهبراتة الملحمة الهندية، كبرى الملاحم العالمية، عرّبها وديع البستاني، دار الأحد، بيروت، عام١٩٥٢، ص١.

(٤) ينظر: الشعر الملحمي تاريخه وأعلامه، جورج غريب، ص٩.

(٥) ينظر: الفنون الأدبية عند العرب الشعر الملحمي، ص٤٦-٤٧.

وهنالك الملاحم المصطنعةُ أو التّقليديةُ، والتي تشمل سائرَ الملاحم ومنها الأنياذة التي تُعدّ أفضلها[١] مروراً (بأنياذة فرجيل إلى فردوس ملتن) [٢] فتستعير من الملاحم الطّبيعية إطارها العام وعناصرها الضّرورية حتى أصبحت فناً ينظّمه شاعرٌ واحدٌ بخطّةٍ مرسومةٍ وبمثابةٍ سندٌ تاريخيٌّ[٣] فنالت الملحمة خلودها لما تملكه من إرث أدبيٍّ وتاريخيٍّ.

ملاحم الأمم والشّعوب:

بما أَنّ لكل أمةٍ من الأمم أنشودة أو ملحمة يتخذها أبناؤها وسيلةً للفخر والتّغني بها عبر الأجيال. احتلّ الشّعرُ الهوميري المنزلةَ والمكانةَ الاولى بين أناشيدِ الشّعراءِ ومنظوماتِهم؛ لكثرة تداولهِ في معظمِ الحضارةِ الرّومانية[٤]إذ يتخذ الحروبَ موضوعاً له[٥]؛ لتعلقها بالاذهان واتخاذها وسيلةً لشحذ الهممِ التي تعيد للمقاتل همته إذا ما فُقدت عند النّزال وكثُرَ التّقتيلُ فيهم عِبْر الأناشيد التي تتردد في كلِّ أنحاء الواقعة.، ولم تُعرف بداية الشّعر الملحميّ بشكل دقيق تاريخياً، لأنّه جاء مشافهة قبل التّدوين فلا نميز الأناشيد الأولى التي يفترض إنها سبقت ولادة الملاحم[٦] وأقدم نص ملحمي عثر عليه في نينوى ضمن انقاض الملك أشور بانيبال، المتوفي (٦٢٦ق،م) والذي يطلق عليه (ملحمة جلجامش) ويعزى هذا النص إلى كاهن بابلي عاش في الحقبة البابلية

(١) الشعر الملحمي، جورج غريب، ص٦.

(٢) المهيراتة الملحمة الهندية، وديع البستاني، ص١.

(٣) ينظر: نظرية الأنواع الأدبية ص ١١٥-١١٦

(٤) ينظر: إلياذة هوميروس سليمان البستاني، مطبعة الهلال مصر، سنة١٩٠٤، ص٢٤.

(٥) ينظر: نظرية الأنواع الأدبية، ص٣٠.

(٦) ينظر: الملحمة والرواية ميخائيل باختين، بيروت معهد الإنماء العربي١٩٨٢م، ص٣٣

المتوسطة (١٦٠٠-١٠٠٠ ق-م)، وملحمة جلجامش هي نتاج لعملية تطورية بطيئة للاكتشافات التي وضعت اصلا باللغة السومرية في بداية الحقبة البابلية في مطلع الالف الثاني قبل الميلاد. وناسخوها القدماء ممن تناقلوها عبر مئات السنين اطلقوا عليها اسم (سلسلة جلجامش) ووردت في التصانيف البابلية باسم(هو الذي رأى) جرياً على العادة في تسمية النّص بسطره الافتتاحيّ[١] ونسجت الملحمة على أحداث اختصت بجلجامش وانكيدو وتضمنت أفكار السعي إلى الخلود عن طريق الانجازات الباهرة التي تمنح الخلود عن طريق الأعمال العظيمة وهي من أحداث نص (جلجامش وأرض الاحياء)، وكذلك تضمنت الملحمة اسطورة (الطوفان)، ونص (جلجامش وثور السماء) إذ يقتل الرفيقان ثور السّماء الذي ترسله أناتا على اوراكو الذي أمد الملحمة بفكرة رفض جلجامش للموت هو نص (موت جلجامش) بالرغم من أن حادثة موته لم ترد في الملحمة، والملحمة تمتاز باسلوب أدبيّ رفيع، وتتألف مقدمة الملحمة من ستة وعشرين سطراً، كُتبت باسلوبٍ شعريّ موزعاً على أثني عشر لوحاً فخارياً يحتوي كل لوح على حدث أساسيّ من أحداث الملحمة، وقسم اللوح إلى ستة اعمدة تقرأ من اليسار إلى اليمين. ومن الاعلى إلى الاسفل[٢].

(١) ينظر: قراءة في ملحمة جلجامش، فراس السواح كنوز الاعماق، قبرص، ط١، عام١٩٨٧م. ص٤٦، ٤٧.

(٢) ينظر : المصدر نفسه، ص٤٨، ٥١.

الملاحم الإغريقيّة:

وتأتي الملاحمُ الإغريقيةُ بالمركزِ الأولِ بما تملكُ من قيمةٍ جامعةٍ لمعارفِ عصر الشّاعرِ من أدبٍ وعلم وصناعة وجغرافية وعادات وعقائد[١]...الخ ومنها :

الإلياذة أو الإلياس التي تُعدّ من أولى الملاحم التي نظمها هوميروس[٢]، في القرن الثّامن أو التّاسع عشر قبل الميلاد والتي أقيمت على موضوع واحد هو(غيط أخيل أو احتدامه) وتدورُ حول حرب طروادة بين اليونانيين والآسيويين والتي انتهت بانتصار اليونان وتخريب مدينةِ طروادة وتحوي الملحمة من القصائد أربعاً وعشرين قصيدة[٣]، وخلّدها التّاريخ لما تحوي من ينابيع إنسانيّة[٤]وتليها الاوديسية التي تقصر عن الإلياذة ببضعة آلآف من الأبيات وموضوعها رحلة أوذيس أثناء عودته من حرب طروادة وبما أنّ النّاظمَ واحدٌ للملحمتينِ فهناك شبه كبير بالنّهج والسّياق، في كونهما يقومان على موضوع واحدِ[٥].وبهذا تُعدُّ ملاحمَ الاغريق أساسَ كلِّ ملحمةٍ عُرفت عند الامم الأخرى.

(١) ينظر: سليمان البستاني، ميخائيل صوايا، منشورات الشرق الجديد، بيروت، ط١، عام١٩٦٠، ص٥٦.

(٢) ينظر: إلياذة هوميروس، سليمان البستاني، ص٢٤.

(٣) ينظر: نظرية الأنواع الأدبية، ص٣٠.

(٤) ينظر سليمان البستاني، ميخائيل صوايا، ص٥٧.

(٥) ينظر: إلياذة هوميروس، سليمان البستاني، ص٢٩.

ملحمة الرّومان:

ونقلت الإلياذة إلى اللاتينية وتناشدها الرّومان واقتبسوا [١] منها ملاحمهم وأشهرها.

الانياذة لفرجيلوس نُظمت في القرن التّاسع عشر قبل الميلاد وموضوعها تاريخ الشّعب اللاتيني وما يحوي من طموح وقد سمّيت بالانياذة نسبةً إلى اسم البطل (Eneid) وعدد قصائدها اثنتا عشرة قصيدةً. وتُعدّ المثلَ الأعلى في الأدبِ اللاتينيّ [٢].

وتشبه أنياذة فرجيليوس أشْعَار ملحمتي هوميروس الإلياذة والاوديسية في نقاطٍ كثيرةٍ إلاّ أنّ الإنياذة تختلف عن الأخيرتين في رسمِها ووضعِها التي تُعدّ بحقٍّ أثراً وطنياً لروما؛ لأنّها أكثرُ جديةٍ [٣]. فضلًا على كونها أكبَر أثرٍ أدبيٍّ عرفته القرون الوسطى [٤].

الملحمة الايطالية:

ولايطاليا نصيبٌ من الملاحم ذات الطّابع الدّيني وأشهرها (الكوميديا الإلهية) (Divid Comedie) للشّاعر الايطالي المشهور دانتي وتدور الملحمةُ حولَ موضوعِ الحياة الأخرى وكل ما يتصل بها من جنةٍ ونارٍ وجحيمٍ وأعرافٍ على أثرِ زيارةٍ خياليّة قام بها دانتي في تلك الأماكن برفقة حبيبته بياتريس والشّاعر اللاتينيّ فرجيل [٥] وقسّمت إلى

---

(١) ينظر: سليمان البستاني، ص٥٧.

(٢) ينظر: نظرية الأنواع الأدبية، ص١٠٥.

(٣) ينظر: تاريخ الأدب الروماني، منذ البداية حتى عصر أغسطوس، د.أحمد عبد الرحيم أبو زيد، دار النهضة، العربية، عام١٩٦٤م، (د.ط)، ص١١.

(٤) ينظر، الأدب القصصي عند العرب، موسى سلمان، ص٧٨.

(٥) ينظر: نظرية الأنواع الأدبية ص٥٢.

ثلاثة أقسام الجنةُ والجحيمُ والمُطّهَرُ، وعدد أناشيدِها ثلاثةٌ وثلاثون نشيداً[١] تلك أشهر الملاحمِ عبر التّاريخ القديم ولا يخفى أنّ هنالك ملاحماً عالميةً أُخرى لكنها أقلُ شهرةً. وهي:

ملاحم أخرى:

منها ملحمة فرنسية وتنسب إلى تورولد (Chanson de Roland) وموضوعها الأساس التّغني بالقائد الفرنسي رولاند الذي قُتِلَ في إحدى المعاركِ بين عربِ أسبانيا وجيش فرنسا في أثناء تقهقرُ الفرنسيين[٢].

الملحمة المسيحية الانكليزية (الفردوس المفقود Le Paradis perdu) التي تقع باثنتي عشرة قصيدة نظمها الشّاعر الانجليزي جورج ميلتونو استغرق نظمها سبع سنوات في المدة (١٦٦٧م-١٦٧٤م) تصف تكوّن الخليقةِ وهي ملحمةٌ دينيةٌ تعالجُ أخطاءَ الإنسانِ[٣].

الملحمتان الهنديتان: اللتان تعدّان من الملاحمِ الطبيعيةِ البدائيةِ لأنّهما نظمتا مشافهة، ولاسيما المهابهاراتا وهي قصةُ حربِ بني مهبرات وملحمة الرامايانا قصةُ رحلةِ البطلِ رآها من شمال الهند لجنوبه[٤] وامتازت من نظيرتها المها بهاراتا في صياغتها الفنية من

(١) ينظر: اللون الملحمي في الشعر الحسيني، دراسة نقدية، عبد المحسن حسن موسوي، ص٢٥.

(٢) ينظر: الأدب القصصي عند العرب، موسى سليمان، ص٧٨.

(٣) ينظر:المصدر نفسه، ص٧٨.

(٤) ينظر: المهبراتة الملحمة الهندية، ص١.

حيث وحدة الموضوع والوزن [١] وفي الأدب الحديث احتلّ الفرسُ الصّدارةَ في نظم الملاحم ومنها:

الشّاهنامة للفردوسي التي تعدّ النّشيد المفضّل للقوم[٢] وتقع في ستين ألف بيت نظمت على البحر المتقارب[٣] وقال عنها الأديب الإيراني محمد علي فروغي بأنهّا((أعظم أثر أدبيّ ونظم فارسيّ)) [٤].

وبعد هذا العرض الموجز يتضح لنا أنّ الملاحمَ متغيرةٌ من عصرٍ إلى آخرٍ ومن شاعرٍ إلى آخرٍ من النّاحيةِ الأدبيةِ وأنّ هذا التّنوعَ هو الذي نوّعَ التّعريفاتِ عندَ الأدباءِ بين قصة وشعر قصصي وأناشيد تبعاً للتّأثر بنوع الملحمة من جهة وحذاقة الأديب من جهة أخرى لكن الشّيءَ المتفقَ عليه هو أنّ الملاحمَ هي تاريخُ الأمم في مرحلةٍ من الزمنِ.

عالم الملاحم الخاص:

نشأت الملاحمُ في طفولةِ المجتمعات البدائية وهذه النّشأة منحت عالمها خصائص خاصة سواء أكانت اجتماعية أو سياسية أو فنية أو عقلية إذ نشأت في المجتمعات البدائية التي تؤمن بالخرافات والأساطير وتنسب الإعجاز إلى قوة إلهية وبشرية في آنٍ واحدٍ. والذي يحكمها هو الخيال وتسيطر عليها البساطةُ والسّذاجةُ وبالرّغم من ذلك تتجلى

(١) ينظر: اللون الملحمي في الشعر لحسيني، عبد المحسن حسن موسى، ص٢٦.

(٢) ينظر: الأدب القصصي عند العرب، موسى سليمان، ص٧٨.

(٣)ينظر: فن التقطيع الشعري، صفاء خلبوصي، ط٥، منشورات مكتبة المتنبي، بغداد عام١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م، ص١٨٥.

(٤) شاهنامة الفردوسي أحمد كمال الدين حلمي، عالم الفكر، المجلد السادس عشر، العدد الأول ١٩٨٥، الكويت، وزارة الإعلام، ص٧٠.

بها الرّوابطُ العائليةُ القويةُ من تكافلِ الشّعب الواحد في السّلم والحرب وإكبارٍ للفضيلةِ والعدالةِ والشّعورِ بالحق هو أس الملحمةِ وتخلو من أيِّ شعورٍ فرديّ أو ذاتيّ؛ لأنّ الفردَ يشعرُ بروابطٍ قويةٍ تربطهُ بالطّبيعةِ وبخاصةٍ المنزلَ والخيمةَ والسيفَ والرمحَ وعلى الرغم من أنّ الملحمةَ يشترطُ بها الموضوعية ولاسيما الحريةَ الفرديةَ تتجلّى بها وتكمن في تصرفات الأشخاص اتجاه قوّادهم وحكّامهم وأوطانهم فالقائد لا يمكن أن يتحكم بشعبه؛ لأنّ البطولةَ لها دورٌ مهمٌ في الملحمة حتى عّدّ شعرها شعراً بطولياً فهو مركزُ الثّقلِ بالملحمة ويكمن في البطل الذي يمثل العدالةَ الإلهيةَ التي تتجسدُ به قوى الخير، وتعقدُ عليه الآمالُ وبه تجتمع المثلُ العُليا ويتحدى أيَّ خطرٍ يهدد قومه أو يهددهُ ويتحدى قوى الطّبيعة وهذا ناشئٌ من العلاقة الأساسية التي تربط الدّينَ بالملحمة فهو العنصرُ الواضح لموضوعها ووليد تفكيرها؛ لأن البدائية التي ظهرت عندها الملاحم جعلت لقوة الطبيعةِ وظواهرها آلهة؛ لهذا استكملت الملحمة عناصرها الفنية بما تعرضه من خوارق وتحتوي على أحداث خارقةٍ لا حدود لها ويرجع الفضل إلى خيال الشّعوب البدائية الأولى. ومن هنا كان بطلُ الملحمة فوقَ البشرِ يمتاز بالذّكاء الخارق والقوة الجبارة والعزم الشّديد والاستهانة بالموت ومن المزايا الأخرى للملحمة الموضوعية فالشّاعر بعيدٌ عن ذاتهِ في الملحمة ويتحدث عن أبطالٍ بعيدين ويعرض أحداثاً قد جرت لهم محن قاسية، وكون الملحمةُ طبيعتها موضوعيةً قائمةً على أُسس جماعيةٍ ذات عواطفٍ مشتركةٍ وغاياتٍ عامة مشتركة لذلك تذوب فيها الفردية وتنصهر بالمجموع؛ لأنّ الشّعر الملحميّ هو شعر قصصيّ يسرد حادثة معينة أو سلسلة من الحوادث لا تسري باتجاه واحد؛لأنّها تسرد وتصوّر أحداث الأيام وصور الحياة؛ لأنّهُ العنصرُ الأساس بالملحمة المفاجآت، التي تقّدمها بشكل أخباري فتصور عالماً متكاملاً بكلّ تفصيلاته ومميزاته وتاريخه وعادته؛

لأنّه يختص بشعب دون سواه لهذا يكون أسلوبُ الملحمةِ أسلوبَ البطولةِ والقوة الرّائعة[١].فضلًا عن بلاغته، ورصانته وفخامته فهذا الاسلوب الرّفيع يتناسب مع الأحداثِ والشّخصياتِ والمواقف والأحداث[٢] التي تدور فيها الملحمةُ لما تحمل من طابعٍ قصصيّ.

النّفس الملحمي عند العرب:

وبناء على المعطيات والخصائص السابقة غابت عن التراث العربي الملحمةُ المتكاملةُ كالإلياذة والاوذيسة لكن لم يخلُ الشعرُ العربي من نفسٍ ملحميّ ومشاهدِ ملحميّة قائمةً في شعرها الغنائيّ والحسُ الملحميّ يبرزُ في الشّعرِ البطوليّ؛ لأنّ حياةَ العربِ ملحميةٌ بامتياز قائمة على المعارك بين القبائل كحربِ البسوس وحرب داحس والغبراء[٣] فضلًا عمّا نظّمه العربُ من منظومات قصصية تناظر الملاحم وأن استحداث أهل المغرب اسم الملاحم الذي يشبه الملاعب في الشّعر العلميّ وما ينظمه من أحوال الأمة الذي يفصل بها تاريخها ووقائع حروبها هو بحد ذاته دليل على عدم إغفال العرب لمعرفتها[٤] وإنّ لذكر الملحمات في كتاب جمهرة أشعار العرب[٥] دليلٌ أخرٌ على تلك المعرفة وإن كانت

(١) ينظر: فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، أحمد أبو حاقة، ص١٨-٤٤.

(٢) ينظر: قراءات نصية في الشعر العربي المعاصر في سورية، خليل الموسى، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، عام٢٠١٢م، ص١٣.

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ص١٣.

(٤) ينظر: الإلياذة، للبستاني ص١٦٢-١٦٣.

(٥) ينظر: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تأليف أبي زيد محمد بن الخطاب القرشّي، تحقيق: علي محمد البخاري، نهضة مصر للنشر والتوزيع، ص٩٩.

تعني التحام تلك الأشعارِ ويقرُّ وجوده احتوى الشّعر القصصيّ على ملاحمَ قصيرةٍ مقولةً في حوادثٍ مقصودةٍ عندَ الشّعراءِ الجاهليين والمخضرمين وإذا ما صحت البراهين والأدلة على أنّ النّبيّ أيوب كان عربياً فأنّ سِفرَ أيوبِ المحفوظِ في كتاب التّوراة هو أولُ ملحمةٌ عربيةٌ في التّاريخ تتقدم على جميع الملاحم سواء أكانت يونانية أم غيرها[١].

وإنّ مجيءَ الإسلام وقلبه معالم الحياة الجاهلية في كافة الشّؤون الاجتماعية، الدّينية والفكرية، والسّياسية ساعد على ظهور النّفس الملحميّ في الشّعر بسبب المعارك الكبرى وتوحيد القبائل، وظهور شعر الحروب والحماسة[٢]، فضلًا عن ظهور شعراء يغلب على شعرهم الحماسة والنّفس الملحميّ . أما رسالة الغفران لأبي العلا المعريّ فتعدّ من أحسنِ الملاحمِ النّثرية للمولدين[٣]، فضلًا عن شعر العصر العباسّي الذي ظهر فيه الكثير من الشعراء الذين يطغى على شعرهم النّفس البطولي الحماسي الذي يظهر بين مقتطعات أبياته النّفس الملحميّ أمثال أبي تمام والمتنبيّ وبقي هذا الحس الملحميّ كغيرِه من العصور السّابقة يأتي على شكل مقطعات حماسية تتغنى ببطولة قائدٍ أو أميرٍ، أو تصف واقعةً من دون أنْ تحقق العنصر الأساسيّ بالملحمة من التّطور في الأحداث الذي يشرف على نهايتها. كما هو معروف بالملاحم الفنية البدائية[٤].

(١) ينظر: الإلياذة، البستاني، ص١٦٧ - ١٧٢ - ١٧٣.

(٢) ينظر: فن الشعر الملحمي، أحمد أبو حاقة، ص٩٩-١٠١-١٠٢.

(٣) ينظر: الإلياذة، البستاني، ص١٧٥.

(٤) ينظر: اللون الملحمي في الشعر الحسيني، عبد المحسن حسن الموسوي، ص٣٥.

الملاحم في الشّعر العربي الحديث:

وعمت الإلياذة الآفاق بعد أن ترجمها سليمان البستاني إلى العربية في ربيع عام (١٩٠٤م) [١] وكتب لها مقدمةً عُدت مقدمةَ للملحمةِ في أدبنا الحديث. ويرجع سبب خلود الإلياذة عبر ترادف الأجيال والعصور غير ابهة للكوارث والنّكبات؛ لأنّها رسخت في الأذهان لما حوت من حوادث التّاريخ ووصف معارك وخوارق بطولة فضلاً عن الفلسفةِ والحكمة والأدب ومعارف جمة في الفلك والطب وفن الحرب كل هذا ساعد على خلودها[٢] و في عام(١٩٥٢) نشرت ملحمة المهبراته الهندية إلى اللغة العربية، ترجمها وديع البستاني[٣]، وكان للترجمة أثرٌ في إقبال الشّعراء للخوض في نظم الملحمة في العصر الحديث التي تجردت من بعض مقومات الملحمة البدائية من خرافة وخوارق وأنصاف الآلهة ولو قدر أن أحداً رفض الملحمة إلا بوجود مثل هذه الخرافات وغيرها لانقرضت الملحمة كما انقرضت الخرافات[٤].

وقد ظهرت أولى محاولات كتابة الملحمة الشّعرية ملحمة (الإلياذة الإسلامية أو ما تسمّى فجر الإسلام لأحمد محرّم)، عرض فيها الشّاعر كل ما قام به النّبيّ وما حدث له من معارضة قريش للدعوة، وإيذائها للمسلمين وكل مكابدة ومعاناة في نشر الإسلام وتحدثه

(١) ينظر: الإلياذة سليمان البستاني، ص١٦٢-١٦٣

(٢) ينظر: الالياذة، للبستاني، ص٥٧، ٥٨، ٥٩.

(٣) ينظر: فن الشعر الملحمي، أحمد ابو حاقة، ص١٨٢.

(٤) نظر: بحث في الملحمة رسالة في المعاهد العلمية جامعة الامام محمد بن سعود الإسلامي، معهد الرياض العلمي، هيئة التحرير، مجلد العدد ع٧ عام،١٩٩٢م، ص١٢٥-١٢٦.

عن هجرة الرّسول صلى الله عليه وآله وكل ما رافق الرّسول صلى الله عليه وآله من انتصارات وحوادث وأمجاد[1]، وتلتها ملحمة أحمد شوقي دول العرب وعظماء الإسلام وفي عام١٩١٧م نظم الشّاعر عبد المسيح أنطاكي (ملحمة الإمام علي أو القصيدة العلوية المباركة) وهي((ملحمة عربية وتاريخ شعري لصدر الإسلام بلغ عدد أبياتها (٥٥٩٠) بيتاً تضمنت الحوادث التّاريخية التي حدثت في عهد الإمام علي عليه السلام منذ ولادته إلى يوم استشهاده) [2] ومطلعها:

أُزِيْـنُ مَلْحَمَتِـيْ الْغَـرَاْ وَأَحْلِيْهَـاْ بِحَمْـدِ رَبّيَ فَلْيَحْمَـدْهُ قارِيهَـا[1]

وتوالت الكثير من الملاحم الشعرية في هذه المرحلة لكن ما يهم بحثنا الملاحم التي كُتبت في أهل البيت عليهم السلام، شعراً، ففي عام ١٩٤٨ ظهرت للنّور ملحمةُ عيد الغدير للشّاعر بولس سلامة التي عكست تاريخاً مليئاً بالبطولاتِ والأمجاد الأخلاقية والفروسية والنّبل؛ لأنّ الشّاعر بولس سلامة رأى في رسول الله صلى الله عليه وآله، أعظم أبطال الملحمة الكبرى تستطيع أنْ تهزّ وجدان العالم [2]، وهي منظومة في (٣٠٨٥) بيتاً ومطلعها:

يَـاْ مَلِيْـكَ الْحُيَـاْةِ أَنْـزِلْ عَليّـا عَزَمَـة مِنْـكَ تَبعـثُ الْصّخـرُ حيّـاً[1]

---

(١)ينظر: فن الشعر الملحمي، احمد ابو حاقة، ص١٨٠.

(٢)ملحمة الإمام علي أو القصيدة العلوية المباركة، عبد المسيح الأنطاكي، مؤسسة الأعلى للمطبوعات، بيروت – لبنان،عام١٤١١هـ/ ١٩٩١م، ص٦.

(١) ملحمة الامام علي، عبد المسيح انطاكي، ص٩.

(٢) ينظر: بولس سلامة شاعر الغدير وكربلاء، في الزمن الأخير، كمال السيد، الغدير، لبنان – بيروت، ط١، عام ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م، ص٩.

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٣، عام ١٣٩٣هـ/ ١٩٧٣م، ص١٣.

فضلا عن ملحمة عيد الرياض في ثمانية آلاف بيتٍ [١]، وفي عام ١٩٨٠م -١٩٨٢ نظم الشّاعر عبد المنعم الفرطوسي ملحمته، ملحمة أهل البيت بثمانية أجزاء (٤٠٢٨٢) بيتاً التي تعدّ موسوعةً ضخمةً وتاريخَ معارف عظيم ضمّ بينَ دفتيه كثيراً من المعارف الإسلامية المليئة بالمضامين التّاريخية والفلسفية والعقائدية والتّربوية تجلت به عبقرية الشّاعر في قدرته على تنسيق عشرات الموضوعات المختلفة وقدرته الفائقة في صبّها بقالبٍ شعريّ واحدٍ وأسلوب رائع [٢]. ومطلعها:

هـاكَ قَلْبِـي مُضَرَجَـاً بِدمَائِـي قَطَعَاً فِيْ سَلَاْسِـل مِـن وَلَائِي [٣]

وتوالت كتابة الملاحم في أهل البيت عليهم السلام الذين تعمدوا في تسمية قصائدهم باسم الملحمة لما رافق تلك الأشعار من حوادث ملحمية وأبطال صفاتهم ملحمية والتي تتغنى بأمجاد السّادة الاطهار(محمد وعلي وفاطمة والحسن والحسين عليهم السلام) بنفس ملحميّ حتى يأتي الشّيخ عفيف النّابلسي في نظم ملحمته ملحمة الزّهراء عليها السلام تناول فيها مراحل حياتها منذ ولاداتها حتى استشهادها ويأتي جورج شكور الشّاعر اللبناني المسيحي في التّاريخ المعاصر لينظم ثلاث ملاحم في أهل البيت تتفاوت بالطول وعدد القصائد والأبيات هي (ملحمة الرّسول صلى الله عليه وآله، وملحمة الإمام علي عليه السلام وملحمة الحسين عليه السلام وكذلك الشّاعر الفلسطيني داود العرامين ذكر فيها حياة الرّسول صلى الله عليه وآله، في ملحمة أطلق عليها (ملحمة الرّسول) وكذلك نظم الشّاعر ريمون قسيس ملحمة الإمام الحسين عليه السلام السّينية تلك

(١) فن الشعر الملحمي، احمد ابو حاقة، ص١٨٢.

(٢) ينظر: الشيخ عبد المنعم الفرطوسي حياته وأدبه، حيدر محلاتي ص٢٣٧.

(٣) ملحمة أهل البيت عبد المنعم الفرطوسي، مؤسسة أهل البيت بيروت، ط٢، عام ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٦، ص١١.

أبرز الملاحم التي درستها الباحثة في بحثها إذ تركز البحث على أكثر المطولات أو القصائد التي أطلق عليها أصحابها اسم ملحمة أو أطلق عليها النّقاد ذلك مثل (الإلياذة الإسلامية) لأحمد محرّم أو(دول العرب وعظماء الإسلام) لأحمد شوقي لتنال اسم الملحمة من باب الاعتراف بالفضل من جهة ولاستثنائية أهل البيت عليهم السلام لهذا راح الشّعراء ينظمون الملاحم فيهم، فأصبحوا أنشودة للعرب والعجم مثلما كان بطل الالياذة أخيل.

الفروق القائمة بين الملاحم القديمة وما اطلق عليها اسم ملحمة في العصر الحديث.

ومن هذا العرض الموجز تتجلى عندنا بعض الفروق بين الملاحم القديمة وبين من اطلق عليها اصحابها أسم ملحمة في العصر الحديث ويمكن ايجازها بما يلي:

الملحمة قديمة تسرد حوادث بطولية لامة من الأمم على شكل قصيدة طويلة متعددة الأناشيد. بينما الملحمة في العصر الحديث قصيدة طويلة أو متوسطة الطول تعرض سيرة نبيّ أو وصيّ وما يرافقه من حوادث وأمجاد وانتصارات قد تكون قصيدة واحدة أو قصائد متعددة.

الملحمة قديمة تصف مغامرات مدهشة وخوارق لأن أبطالها بشر متفوقون وإلهة وأنصاف آلهة. أما الملحمة حديثاً وإن كان عنصر الادهاش موجود فيها إلا أنها تخلو من الخوارق لأن أبطالها بشرٌ حقيقيون وليسوا بآلهة، ولكن عملهم مسدد بعناية الهية.

١. الملحمة قديمة تسرد معارك أمة ضد أمة اخرى، بينما الملحمة الحديثة توصف معارك في نسيج الأمة الواحدة.

٢. الملحمة البدائية القديمة يشترك الشعب في نظمها لأنها وهي على شكل أناشيد ينشدونه في المعارك أما الحديثة فيعرف ناظمها ومنشئها.

٣. اسلوب الملحمة القديمة يحكمه الادهاش والخيال والخوارق إلا أن اسلوب الملاحم في العصر الحديث اسلوب التشويق والخيال إلا أنه تحكمه الحقائق.

الفصل الأول
الدراسة الموضوعية



المبحث الأول
الوصف

للوصف مكانة كبيرة في أشعار الشّعراء لخصوصيته في تلوين الآثار الإنسانية من أجل الكشف عن الجمال وتحليل المشاعر الإنسانية العميقة[١]. فضلًا عمّا يتناوله الوصف من ذكر للهيئات والأحوال وما فيها[٢] وأن للوصف تأثيراً في المتلقي وحواسه، البصرية والسّمعية،حتى عُدّ ((أبلغ الوصف ما قلب السّمع بصراً))[٣] والذي يجعل المتلقي سواء أكان سامعاً أو قارئاً، يرى ويسمع ويشعر ويلمس وحينذٍ ينفى عن الوصف الرّواية[٤]. وبهذا يعدّ نقلًا أمينًا حيًّا ذا إيحاء[٥]. يلونه الشّاعر بذوقه الفني السّليم ومن وجدانه، وإحساسه المرهف[٦] وأسلوبه في نقل تلك المشاعر التي عدّت وظيفةً للوصف؛ لكونه أسلوب يهدف إلى تأنيق النّسيج اللغوي، ويوضح ما في الموصوف من صفات تميزه من سواه حيًّا كان أم شيئًا عبر نص أدبي، ويجعله شبيه اللوحة الزيتية [٧] لأن الشّاعر

(١) ينظر: الوصف في شعر العربي، عبد العظيم فتاوي، ج١، مكتبة الباني الحلبي، مصر، ص٤٢.

(٢) ينظر: نقد الشعر، لابي الفرج قدامة بن جعفر، مطبعة الجوانب قسطنطينية، ط١، عام١٣٠٢هـ، ص٤١.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وأدبه، لأبي الحسن ابن رشيق القيرواني(ت٤٧٣هـ) تحقيق: محمد بدر الدين الحلبي، مطبعة السعادة، مصر، ج٢، ط١، عام ١٣٢٥هـ،١٩٠٧م ص٢٢٦.

(٤) ينظر: الجديد في الأدب العربي وتأريخه، حنا فاخوري، منشورات مكتبة المدرسة، بيروت، ط٣، ص٣٩٦.

(٥) المصدر نفسه، ص٣٤٢.

(٦) ينظر: الوصف في الشعر العربي، عبد العظيم فتاوي، ص٤٢.

(٧) ينظر: في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، سنة ١٩٩٨، ص٢٤٥.

الوصّاف ما هو إلاّ رسّامُ الفارق بينهما اللغة التي تنهض بوظيفتها الجمالية ويتلاشى معها كل شيء خارج حدود لغة الشاعر الوصفية[١] التي يجعلها الشّاعر تقوم مقام الالوان وريشة الرّسام الذي يعتمد فيه على المبالغة المرتكزة على نقطة الانطلاق من الواقع[٢].

الشّعراء على ذلك يتفاوتون في نقل صورهم للمتلقي، فبعضهم عند وصفه يحدق بمنظر ويعمد لنقطة يجعلها قلب للمنظر، أو نواته ويتحدث عنه، ويترك خيال المتلقي وسمعه وبصره يحوم حولها، وبعضهم لا يصفون جزئيات ولا يشيرون إلى تفاصيل بل يكتفون بكلمة واحدة تكون محور وصفهم[٣].

وأن للعنصر المعنوي والجماعي في قصائد هذا الفن جعله يرتقي في الحقل الإنساني والذوق الفني[٤] للوصف. فنرى شعراء الملاحم نالوا نصيباً كبيراً في قصائدهم وصف أهل البيت عليهم السلام فوصفوا مظلوميتهم، وسجاياهم وأخلاقهم، ولم يتركوا فضيلةً لهم إلا ذكروها، ونحن الآن إزاء بيان فن الوصف لأهل البيت في الملاحم الشّعرية للعصر الحديث، وبما أنّ الملاحم تعتمد على بناء خاص، يختلف عن بناء القصائد الأخرى، والوصف في الملاحم معتمدٌ على الشّخصية الموصوفة تارةً، وعلى الحدث وتأثيره على الشّخصية تارة أخرى أو تأثير الشّخصية على الحدث، أو على الآخرين. وسيكون بحثنا

(١) المصدر نفسه، ص٢٤٥.

(٢) فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، إيليا الحاوي،ج١،منشورات دار الشرق ط١، عام ١٩٥٩،ص ٦٣.

(٣) ينظر: الوصف في الشعر العراقي في القرن الثالث والرابع الهجريين، جميل سعيد مطبعة هلال، ١٩٤٨، ص٢٢.

(٤) ينظر: الجديد في الشعر العربي وتاريخه، حنا فاخوري، ص١٩٨.

مسلسلاً في هذا الوصف مشتملاً على خصالهم وسجاياهم، وكل ما تطرق له من وصف في هذه الملاحم. وقد تفاوتت الملاحم بوصفهم وتباينت في ذكر أحدهم دون الآخر، لهذا قسّمنا الوصف على حسب ذكر أهل البيت عليهم السلام وعلى حسب ما تطّرقوا له من أوصاف.

أولاً: وصف الرّسول صلى الله عليه وآله.

لما كان الرسول صلى الله عليه وآله، خير قدوة للمسلمين عامة، ولأهل بيته خاصة تسابق الشّعراء في وصفه، ووصف خلقه، وسلوكه الخاص، وسجاياه التي ترتفع عن زينة الحياة وشهواتها، لتجسيد القيم الإنسانية فيه لتعكس حياته، وترفعه عن تلك الحياة التي نتسابق للعيش فيها، ولشعراء الملاحم دورٌ بارزٌ بوصف تلك الشخصية من جميع زواياها ابتداءً من الولادة وانتهاءً بالغياب، وقسم الوصف إلى عدة تقسيمات هي:

١. وصف ولادته والكون من حوله:

قد وصف شعراء الملاحم هذا اليوم بأوصاف شتى، فصاحب ديوان (مجد الإسلام)، أحمد محرّم يصف الرّسول صلى الله عليه وآله، بالقمر المنير بقوله:

إملأ الأرض يا محمد نوراً ... واغمر الناسَ حكمةً والدّهورا
حجبتك الغيوبُ سِرّاً تجلّى ... يكشفُ الحجب كلها والسّتورا
عبَّ سيل الفسادِ في كلِّ وادٍ ... فتدّفَقْ عليه حتى يغـــورا
جئت ترمي عُبابـــه بعبابٍ ... راح يطوي سُيولهُ وَالبحورا
ينقذُ العالم الغريق ويحمي ... أُمم الأرض أن تذوق الثّبورا[1]

(١) ديوان مجد الإسلام، أحمد محرم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافي، القاهرة، ٢٠١٢، ص١٣.

يلاحظ أن هذا القمر نوره قد غار في الأصلاب عِبْرَ ورود لفظة (الدّهور) التي تعطي لنا دلالة على أن نور محمدﷺ، والإسلام سيرافق الأجيال القادمة كلها، فضلاً أن وقت وجوده ونبوته جاءت لحكمة تقتضيه، بعد أن عمَّ الفساد وأضحى كالسّيل الذي جرف معه كل خلق، الشّاعر يرى أن ولادته حدثٌ مهمٌ له تأثيره وله مغزاه، فهو ينبوع الحياة والخلاص جاء ليتدفق ويزيل كل ما علق من حوله من رجس وفساد، ويعيد التّوازن للحياة التي باتت مضطربة ومتخبطة،وصارت بحاجة ملحة إلى منقذ يصلحها، وينّور ظلمتها بعد أن عَمَّ الظلامُ والجهلُ في كل وادٍ، على حين أحمد شوقي في ديوانه (دول العرب وعظماء الإسلام) وصف الرسول في يوم ولادته بالجنين المسدد بالعناية الإلهية بقوله :

قد نزل اليُتْمُ به جنينا ... لم يتهيَّبْ سيِّدَ البنينا
فنهضتْ بأمرِه العنايةْ ... تُحسِنُ في نشْأَتِه البنايةْ
لَّما حواهُ آلُه يتيما ... حوى فريدًا سِلكُهم يتيما[1]

إنّ وصف الشّاعر للرّسول هي إشارة منه إلى مجتمعنا الذي يحاول تعظيم هذه الصّفة التي نقلت العناية بالجنين من المخلوق المتمثل بالأم والأب إلى الخالق، الذي حواه ورباه؛لأنه (رب العالمين)، ولم يتوقف الشّاعر عن منح صفة اليتم للرّسول وحسب،بل تعدّاه إلى مانح تلك الصّفة وهو الله الذي أعطى دلالة الإله الواحد، والطّريق الذي سلكه الرّسول منحه صفة اليتم؛لافتقاره إلى الخطوات التي تسير فيه،وهذا التّكرار لليتم بمعانٍ شتى ولأمور شتى يوصل لنا عظمة تلك الصّفة التي خص بها نبيه.

(١) دول العرب وعظماء الإسلام، أحمد شوقي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢م، ص٢٧.

وبولس سلامة الشّاعر المسيحي في ملحمته عيد الغدير واصفاً يوم ولادته باليوم الأبيض بقوله:

هـل يومٌ في صفحـة الدهر فذٌّ طيِّـبُ الفـوحِ رافـلٌ بالبهـاءِ
لم يشـب ذلـك النهـار مسـاءٌ فهـو مسّـمرُ الأضـواءِ
وانـزوى الليل خاشـعًا كيتيمٍ ضيعتـه مباهـجُ الأغنيـاءِ[1]

الذي علق به الضوء فتسّمر، والشّاعر استخدم التّشخيص وللنهار عندما نفى عنه الشّيب الذي هو كناية عن الكبر والانتهاء والضياء، بالرّغم من أن الشّيب لونه أبيض إلا أنه جعله صفة النهار وضيائه ليمنح أبياته تلك الميزة الإبداعية التي تظهر الشّيء بضده، في حين وصف الليل باليتيم الذي ضاع بين المترفين، وبين النّسيان عندما أعطى له صفة الخشوع والخوف من الظّهور، فيوم ولادة الرّسولﷺوآله،يوم خالد عظيم الأحداث والتعظيم، كما وصفه عبد المنعم الفرطوسي في ملحمته (أهل البيت) بقوله:

خمـدت نـار فـــارس بعـد ألـف وهـي موقـودةٌ بـلا إطفـــــاء
واسـتفزَ الرّعـبُ الشـياطين طـرًا لانفضـاض النجـوم في الأجـواء
حـين صـدوا بشـهبها عـن عـروج واسـتراقٍ للســـمع والإصغـاء
وتجـلّى جبريـل والمـــلا الأعـلى غريـقٌ في لجـةٍ مـن بهـــاء
وهَـو في حلّـةِ البشـائر يكســو في نـزول مـن السـما وارتقـاء[2]

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٣، ١٩٧٣، ص٢٨.

(٢) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج١، بيروت، لبنان، ١٩٨٦، ص١٨٥.

وصف ذلك اليوم وصفاً موثقاً متخذا من الحوادث التّاريخية سنداً له في تعضيد هذا الوصف، حال السّماء مغاير، وحال الأرض تبدل، بانخماد نار فارس، وبالرّعب الذي أصاب الشّياطين والجن حين منع عنهم ما كانوا يسمعون، واستبشار الملائكة وجبريل بالتّهاني بالسّماء تارة وبالهبوط إلى الأرض تارة أخرى، فميلاد النّبي ميلاد غَيرَّ موازين الكون ودورانه.

٢. وصف سجايا الرسول الاعظم وأخلاقه: لقد أكثر شعراء الملاحم في ملاحمهم في وصف سجايا وأخلاق الرّسولﷺ وما عُرف فيها بين الناس مثل (الصّدق والأمانة)؛ لكونهِ لُقِب بالصّادق الأمين فالشّاعر بولس سلامة وقف عند هذه الخصلة في ملحمته لم يكتفِ بذكرها، بل جعلها طبعاً ملتصقاً به بقوله:

طبعـه الصـدق والأمانـة فـالآراء تهـدي هـدي الصبـاحِ المنـير[١]

ورود مفردة (طبعه) الذي بدأ به البيت الشّعري، وجعلها تمهيداً للحكمة وسدادة الرأي الذي بنيته الظّاهرة تهدي به النّاس كضوء الصّباح وشروق شمسه، هذا لا لبس فيه؛ لكن البنية العميقة، نشر آرائهِ للإنسانية جمعاء مثلها مثل الشّمس التي تشرق التي ينتفع بها الشّاكر والجاحد؛ لأن المعنى بالنّص يخلق بواسطته فلا يوجد قبل وجود النّص فقد يكتب الشّاعر كلمات يخالف معنى القصيدة في الجوهر، لكن القارئ هو الذي يشارك بالمسؤولية عن المعنى في النّص[٢] وهذا يعتمد على مقدار حذاقة القارئ لكن عندما وصف صمته قال فيه:

---

(١) ملحمة عيد الغدير. بولس سلامة، ص٣٤.

(٢) ينظر: نظرية الأدب المعاصر، قراءة الشعر، ديفيد بشبندر، عبد المقصود عبد الكريم، القراءة للجميع، مكتبة الأسيرة، ٢٠٠٥، (د.ط)، ص١٣.

يرسـلُ الطّـرفَ للسَـمَاءِ كلامـاً ... ليـس تجلُـوهُ صنعـةُ التّعبـير
ذلـكَ الصّمتُ دُونهُ جهرَ موسى ... بالدّعَـاءِ الحَمِيـمِ فـوقَ الطّـورِ
فالصـلاةُ الصـلاةُ خفقـةُ قلـبٍ ... وهِيَـام يُغَلْغِـل فِي الشّـعُورِ[1]

وعرّج الشّاعر في وصف سجيته في المناجاة، وهي سجية الصّمت النّاطق بالطّرف، فقد وصف الشّاعر الرّسولﷺ، بالبليغ فان عبارة (ليس تجلوه صنعة التّعبير) تبيّن مدى عظمة ذلك الصّمت الذي فاق دعاء موسىعليه السلام على طور سيناء ذلك الجهر المليء بالحرارة، فطرفة(نضرته للسّماء بثقة) أقرب وأعظم وأجل من كل مناجاة، فهي صلاة بخشوع، الشّاعر في وصفه لهذا الصمت يعجز أن يقرب تشبيهه فأتى بلفظ (الجهر)، مضادة بالمعنى زيادة من القوة التّعبيرية، التي تعمل على إثارة القارىء ومدى فردية هذه الصّفة، أما حديثه فهو حديث السّماء إذ قال:

حديثـه حـــــــلاه إسـماعيل ... وبلّـه بريقـه جبريـــــــــل
حليـة مـن صـاغ الـكلام وعلـم ... وكيـف لا وهـو جوامـع الكلم[2]

أحمد شوقي وصف كلامه، فحديثه حديث (النّبوة) حديث منبعه السّماء والوحي وتسديده العناية الإلهية، حين وصف كلامه قرب المعنى للمتلقي بإعطائِهِ صفة الحلوى التي يتذوقها الإنسان فيشعر بطعمها ويتلذذ بها، وأي حلوى؟ وأي تلذذ؟ هي حلوى عجنت بماء إلهي وهو ريق جبريل سيِّد الملائكة ونحن لا نغفل كون الملائكة لا طعام لها

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، مصدر سابق، ص٣٤.

(٢) دول العرب وعظماء الإسلام، أحمد شوقي، ص٢٨.

سوى التسبيح، إذن هي حلوى ذات طعم روحاني، لكن بغية الشاعر أوسع وأرحب إذ يسعى إلى إيصال المتلقي إلى اللذة النّاشئة عن إبداع يشبه الطبيعة[1]تدركه بالحواس من سمع أو تذوق ليحقق غايته بالتّأثير، حتى ينهي وصفه بالإقرار على أن كلامه ينطق بعلم، وبه اكتملت جوامع الكلم.

ويقترب أحمد محرم في قصيدة (اليهود والمنافقون) من الملحمة، يصف الرّسولﷺ بصفات فيها من(وصف بولس سلامة، وأحمد شوقي)، في سدادة الرّأي وعصمة الرّسول الإلهية السّارية الأثر إلى يوم يبعثون، فالشّاعر يصف خصلة السّلام التي عُرف بها الرّسولﷺ، بقوله:

رسول لهُ من حكمةِ الوَحِي عَاصِم ... ومِنْ نُورِهِ فِي ظُلمة الراي كَاشِفُ

يُسَالِمُ مَنْ أحبَارِهِم سُرَاتهم ... رجالاً لهم فِي السّلمِ رايٌ مخالفُ[2]

وهذا الخصلة لا تسري على المؤمنين فحسب بل على كل من خالفه وحتى اليهود مبغضي السّلام، العبارة موجزة في وصف سجية السّلام لكنها متسعة الدلالة التي تجعل السّامع يتأمل في الخلق السّماوي العظيم.

ويصل عبد المنعم الفرطوسي في ملحمته إلى ذروة الإبداع، عندما يصف خصاله في لوحة يحاول فيها أن يوفر أسباب الكمال إذ يحدد الزّمن بحلول اليتم، ومدى تأثيره على الأحداث مبتدئا بصفة اليتم بقوله:

---

(١) ينظر: فلسفة الجمال والفن عند هيجل، عبد الرحمن بدوي، دار الشروق، القاهرة، ط١-١٩٩٦، ص٢٥.

(٢) ديوان مجد الإسلام، أحمد محرم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر،القاهرة، عام ٢٠١٢، ص٥٤.

ويتيـم تكـرّمَ اليتـمُ فِيْـه وَتعَـالَى لِقَمَّـةِ الارْتِقَـاءِ[1]

صفة نالت من الألق الكثير عندما حلّت بسيِّد الرّسل، التي بنزولها علت وارتقت إذما اقترنت بمحمدﷺ ولم تكتفِ بهذا الشّرف بل أضحت داعية من دواعي ارتقائه.

الشّاعر بهذا الوصف يريد أن يوصل لنا أن صفة اليتم للنّبي جاء لحكمة مسبقة ورعاية إلهية. ويعمق هذا المعنى خصلة التّواضع بقوله:

وجُنَـاحٌ مـن التّوَاضـعِ أهْـوَت لعـلاه قَـوَادِمُ الكّبرِيَـاء[2]

واسترسل الفرطوسي بذكر سجاياه، فقد وصف تواضعه الذي انحنى له الكبرياء واستهان فظاهر البيت دلالته هذه الصفة وهي التّواضع، لكن البنية العميقة للبيت يلاحظ فيه استدعاء الشّاعر الآية القرآنية) ﴿وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنْ الرَّحْمَةِ﴾[3] كأنه يريد أن يوصل للسامع أن صفة التواضع التي يمتلكها الرّسولﷺ، كصفة تواضع الأبوين التي يذل له كبرياء الأبناء، فهو يريد أن يقول لنا أن الرّسول ما هو إلا أب لهذه الأمة،وعلى الأمة إطاعته؛لأنه واجب الإبرار به.

٣. وصفة خَلقته وهيأته:

أما هيأته فنبويّة منذ طفولته، الشّاعر بولس سلامة في ملحمته عيد الغدير. يصف الرّسولﷺ، وما حوى من علامات النّبوة، بقوله :

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج١، ص١٣٧.

(٢) المصدر نفسه، ص١٣٧.

(٣) الإسراء: ٢٤.

شـام طـه فخـال ظـلّ إلـه يتمشـى بالمرمـر المسـحور[1]

اجتمعت بالرسول كل الصفات التي تجمع محاسن الأنبياء ويستمر بولس في وصفه بقوله:

مبسـمٌ مـن لآلىء الفجـرِ أنْقَـى وَجَبـيْنٌ كالنجمـــةِ الغَـرَاءِ[2]

ثغره الذي إذا ما تبسم يكشف عن لآلىء هي أنقى وأنصع من بياض الفجر، وكذا جبينه الشّبيه بالنجمة الغراء، والتي يتفاءل الناسُ بطلتهِ.

ولنفس المعنى تطرق الفرطوسي ولكنه وصف وصفاً حقيقياً لا يحتاج إلى إجهاد للوصول للمراد من هذا الوصف، فقد وصف جبينه بالكوكب الوضاء وبولس وصفه بالنّجمة الغراء وتطرق إلى وصف علامات نبوته من الشّامة وختم النبوة بين كتفيه فهي علامات يعرفها أهل العلم، فقال:

وتجـلى والنـور يـشرق منـــه بجبـين كالكوكـب الوضّـــاء
بـيْنَ كَتفِيْـهِ للنّبُـوةِ ختـمٌ وظهُـورٌ للشـــامةِ السّـوداء[3]

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٣٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٧.

(٣) ملحمة أهل البيت عبد المنعم الفرطوسي ج١، ص١٣٦.

ثانياً: السّيِّدة فاطمة الزّهراء عليها السلام:

إنّ عظمة الزّهراء عليها السلام التي لا تضاهيها مكانة لامرأة بهذا الكون من الأولين والآخرين جعلت شعراء الملاحم لا يتغافلون عنها وعن حياتها الملحمية المليئة بالصّبر والألم حتى جعل لها الشّاعران عبد المنعم الفرطوسي وعفيف النّابلسي، نصيباً يضاهي نصيب أبيها، وبعلها،وبنيها عليهم السلام في الملاحم فضلا عن باقي الملاحم التي لم تتعدَّ ذكرها أحداث خصت بها، فوصفوها ويمكن تقسيم الأوصاف إلى:

١. وصف مكانة الزهراء عليها السلام:

إنّ للزّهراء عليها السلام مكانة يستحيل أنّ تصل إليها أي سيدة في هذا الكون، فالشاعر في وصفه لها (بفزة) بقوله:

وإنّهَا فـزّةٌ بَـيْنَ النّسَـــــاءِ فـلا ... بنْـتٌ لَـوّاءِ تَدنُـو مِـنْ مَعَالِيْهَـا
ومَـا القَرَائِـحُ تقـوَى أنْ تصُـورُ مَـا ... فَـوقَ الطُّرُوسِ وأنْ تزكُو مَعَانِيْهَا[1]

الفريدة التي أتت على حين غفلة من الزمن؛ لعظمتها لا يمكن أن يُعرف قدرها، هي كالكتاب الممحي حروفه ويصعب قراءته، بهذا الوصف أعلن الشّاعر جهله عن إدراك مكانة الزّهراء عليها السلام كونها مكانة لا يدركها إلا خالقها. ويسترسل بإعطاء سبب يختزل جميع الصّفات بقوله:

وحَسِـبُنَا أنّ طَـهَ كانَ مُعْطِيْهَـا ... عِنَايَـةً لَمْ يُكـنْ لِلْغَـيْرِ يَعْطِيْهَـا[2]

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الأنطاكي، بيروت، لبنان، ط٢، عام١٩٩١م، ص ١٠٢.

(٢) المصدر نفسه، ص١٣٦.

نالت عناية سيِّد الرّسل التي خصها بها دون باقي البشر، سبب وحده يكفي أن يجهل أمر عظمتها من الخلق ومنها الشّاعر. وأي عناية هذه كانت تنالها الزّهراء؟ من سيِّد المرسلين. فيمد لنا الشاعر بالجواب.

كانَتْ تُوَاسِيْهِ فِي رَاضِي تَبسُّمُهَا وكانَ فِي عَطْفِهِ الأسْمِى يُؤَاسِيْهَا

مَا قَالَ فَاطِمَةً إلا وأفْرَحَهُ ذِكْرُ اسِمِهَا فهُو لا يَنفَكَ يُسْمِيْهَا

وَقَد أدْلَّتْ عَلِيهِ وهَو والَدُها وقَد تَجَنَّتْ ومَا أشْهَى تَجْنِيْهَا[1]

الشّاعر يَصِفُ لنا صورة ناطقة عن مكانة السّيِّدة الفاطمة عليها السلام عند أبيها، جاعلاً العلاقة بينهما علاقة تبسم وعطف، مواساة لكليهما، فالتّبسم للفتاة دلالة عن الرّضا، أما مواساته لها أتت على هيئة عطف، وهذا العطف مزدوج للتّعويض عن حنان الأم، ويكرر وصف هذه العلاقة فيبين عظمة ومكانة اسم فاطمة عند أبيها، ويوصف شعور الرّسول صلى الله عليه وآله، عند ذكر اسمها الزّهراء هنا، كالشّجرة تتدلى بأغصانها على أبيها، وتطعمه من لذيذ فاكهتها وتحميه من كل سوء كحماية الأم لوليدها، الشّاعر رسم لنا صورة في إطار الوحدة بجمع أركان متباعدة من خلال اجتماع الشّيء مع أشد الأشياء تنافراً وتباعداً معه مازالا يتحدان على إحداث أثر نفسي واحد وبث إيحاء واحد[2] في نفس المتلقي وأن منح صفة الفاكهة عند جنيها،ولذيذ طعمها للزّهراء في رعاية والدها أحدث ذلك الأثر، وللصّورة البصرية فضلٌ في بيان عمق تلك العلاقة ويعقب الشاعر بوصف

(١) المصدر نفسه، ص١٠٢.

(٢) عن بناء القصيدة، العربية الحديثة علي عشري، ط٤، عام ١٤٢٣هـ،٢٠٠٢م، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة، ص٣٠.

الزهراء عليها السلام ببيان مكانتها وكأنه يطلب من جميع النّساء أن تفتخر كون السيِّدة فاطمةُ عليها السلام من جنسها. وتطرق لهذا المعنى الشّاعر انطاكي وقال:

حسْبُ النِّسَاءِ فَخَاراً أنّ فَاطِمَةً ... مِنْ النّسَا ولها أن تُكثُرَ التّيْهَا[1]

وبولس سلامة بين هذه المكانة وما تستحقه من صداق ومهر بقوله:

وأبوها لو رام عدل صداق ... مال قارون ظل دون الوفاء

دون ما تستحق إيوان كسرى ... واللآلي وحلية الزّبـــــاء[2]

استعان الشّاعر في وصفه بالرموز التاريخية؛ ليتكئ عليها بعد أن أعجزته القدرة في بيان المعادل الموضوعي لتلك المكانة، بالرغم من هذا الاتكاء إلا أنّه لا يمكن أن يعادل موصوفها مال قارون وكثرته، أو ملك كسرى وعظمته، أو لآلىء الزباء وسيرتها، وبهذا المعادلة غير المتوازنة يعجز الشّاعر مرة أخرى عن بيان مكانة الزّهراء التي لا يمكن أن تحسب بحساب دنيويّ، ولا حتى تاريخي، وقد تطرق لهذا المعنى عبد المنعم الفرطوسي في ملحمته[3].

---

(١) ملحمة الامام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص١٠٢.

(٢) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٦٣.

(٣) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٣، ص١٦. بقوله:

وصداق الزهراء درع حديد ... هو مهر من سيد الاوصياء

ومن الله مهرها كل نهر ... قد جرى فوق تربة الحصباء

٢. وصف شمائلها:

وقف عبد المسيح عند وصفها باستعمال التّشخيص الذي إعطاها للشّمس فهي لا تتلالئ أشعتها أذا ما أطل جبين الزّهراءعليها السلام بقوله:

ومِن تُشْعُّ شُعَاعَ الشّمسِ جَبْهَتَهَا ولا تُـلالي إذا لاحَـتْ تَلَالِيهَـا[1]

وما الشّمس أمام نور الزهراءعليها السلام إلاّ نجمةٌ استمدت ضوءها منها، إذ يغشى وجهها الجميل زهواً ونوراً يشبهها بالتوهج، ولعل الشاعر أراد بوصفه هذا أن لا يفلت من التحديد بشيء حسي بالرغم من أن الموصوف صعب الإدراك والوصول إليه فلا بد له من ربطه بأمر واقعي محسوس وإن يكن غير ملموس ويتحقق ذلك التعارض عن طريق تداخل ونفوذ الشمس اللامتناهي بنفوذها بجبين الزّهراءِ؛ لكونها إحدى الشّخصيات الدينية الخالدة التي تتصل بعرفانية الشّاعر وعقيدة المتلقي بالسيِّدة الزّهراءعليها السلام

ويسترسل بوصف هذه الشّمائل التي أبهرت الدنيا على مرِّ العصور، ولا تبلغ أي أنثى في هذا الكون سجاياها مهما بلغت من كمال بقوله:

ومَـنْ غَـدتْ خـيْرُ أُنْثِى فِي شَـمَائِلهَا الحَسْـنَاء التي تُبهرُ الدّنْيـا زَوَاهِيهَا[2]

٣. وصف اسماء فاطمةعليها السلام:

وإن كان اسم فاطمة وحده يغني عن الأسماء، لكن حكمة الباري أبت إلاّ تعدد الأسماء بالخصال، وقد تطرق لهذا الوصف بعض الشّعراء منهم:

---

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص ١٠٣.

(٢) المصدر نفسه، ص١٠٣.

عبد المسيح انطاكي تطرق لمعنى المحدثة، من خلال قوله:

ونفسهَا انبعثت من نفس والدها وأمها فهي تحكيه وتحكيها[1]

فقال : واللهِ لم أَئْذِن بزِيجَتِكِ الزّ هراءَ إلاَّ لأنَّ اللهَ رَاضِيْهَا

قالت: إذنْ بُغيَةُ الخلّاقِ نَافِذةٌ وَقَد رَضِيتُ بِها إنّي أُجَرّيْهَا[2]

رضيت بحكم الله منذ الأزل وترجم الشّاعر ذلك عن طريق محاورة بين الرّسول ﷺ والزهراء عليها السلام في وصف رضاها وطاعتها لله ولرسوله في زواجها من عليّ عليه السلام وكان للمحاكاة أثرٌ بارزٌ في نقل الحدث التّاريخي لذلك الزواج الذي يحمل بعُداً تكوينياً لوعاء الإمامة والعصمة. واستعمل المعنى نفسه الفرطوسي في ملحمته[3]، أما اسم الطّاهرة فقد وصفها عبد المسيح أنطاكي، وأن أوضح بيت لبيان هذا الاسم هو قوله:

وأنّ عائِشةً من نَفسِهَا شَهِدَتْ شَهَادَةً لم تَذَر شَكّاً لِرَاوِيهَا

قالتْ عليٌّ وذات الطّهرِ زَوجَتَهُ كانَا أَحَبَّ الوَرَى طرّا لَهَادِيهَا[4]

يظهر مقصد الشّاعر في بيان صفة الطّهر لفاطمة عليها السلام عن طريق نقلها على لسان عائشة (أم المؤمنين) جاء لإثبات أمرين، تمثل الأول بشهادة امرأة من نساء النّبيّ على طهارة

(١) المصدر نفسه، ص١٠٣.

(٢) المصدر نفسه، ص١٠٤

(٣) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٣ ص١٠. قائلا:

فهي مرضية لربّ البرايا رضيت منه في حكم القضاء

(٤) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الأنطاكي، ص١٠٠.

امرأة أخرى تمثلت بسيِّدة نساء العالمين، والأمر الثّاني تمثل بأن الطّهر مرتبط بتلك العلاقة البيولوجية التي تربط فاطمة عليها السلام بالرسول صلى الله عليه وآله من جهة وبعلي عليه السلام بجهة مغايرة، لينحسر الطهر التكويني بهذه العائلة.

مستعملاً المعنى نفسه الفرطوسي في ملحمته[1] وعفيف النابلسي بقوله :

طاهـرة النفـس ومـن ألقابهـا أقلّـه صـــدوقة طهـــــوره

وبيتهـا بيـــــتُ التقـى مطهـرٌ من كل رجس نعمت العشـيره[2]

الذي عدّ وصف الطّهر لها صفة أقل ما توصف بها، لأن هذا النعت ملازمها؛ لفردانيتها بين الخلق جن وإنس؛ مانحاً تعليلاً عقلياً فإذا ما كان بيتها طاهراً؛ لكونه بيت النّبوة النّتيجة أن الطّهارة انتقلت من الرّوح إلى المكان وروحها روح أبيها وأبيها حبيب الحق محمد صلى الله عليه وآله.

أما معنى اسم الصديقة فقد وصفه عبد المنعم الفرطوسي بقوله:

هـي صديقـة بـما جـاء منـه عصمـت مـن مآثـم الأخطـاء[3]

وكذلك واصفا معنى المباركة، فإنها مباركةٌ بكل علم وخلق نبيل، وبوركت بها قد حباها ربها مواهب وعلا، وكذلك وصف اسم الزهراء؛ لكونها تشع لأهل السماء وتزهر

---

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ص١٠. بقوله:

طهـرت مـن جميـع رجـس خبيـث وتزكـت في جملـة الأزكيـاء

(٢) ملحمة الزهراء، العلامة الشيخ عفيف النابلسي، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، عام ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م، ص٩٧.

(٣) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٣، ص١١.

في صلاتها فقال :

وهـي عنـد الصـلاة يزهـر نـور مستضيء منهـا لأهـل السـماء[1]

لهذا صار اسم الزهراء ملازماً لها كقول عفيف النابلسي:

زهـراء هـــــذا لقـب ذائـعٌ مـن يومهـا للسـاعة الأخـيرة

وهـي البتـول المنتقـى فضلهـا عذراء كانـت للعذارى خيره[2]

من ولادتها حتى استشهادها، ولم يكتفِ بفردانية لقب الزّهراء بل راح يتطرق إلى صفة توازي صفة الزهراء وهي التّبتل المختص بها دون سائر النّساء لما تحتاج العصمة السّماوية من صفة التّبتل؛ ليأتي عبد المنعم الفرطوسي ويمنح الوضوح الكاشف عن سر العلم الأول الذي ارتبط به كل صفة لاحقة بقوله:

فطمـت مـن جميـع شرٍّ وطمـثٍ يعتريهـا وقدّسـتْ بالثنـاء[3]

بأنها فُطِمت عن كل شرٍّ وخبثٍ ونارٍ ونقصٍ، فضلاً عن ميزة الاعتراف بالفضل إذ ذكر اسمها عليها السلام.

٤. وصف صبرها:

طالما نردد ورثت زينب عليها السلام من أمها الصّبر والأحزان، فلا توجد سلوى لفراق أحمدَ سوى الصّبر الجميل، لما للصبر من سجية عقائدية وتربوية في توطين الرّوح للرضا بحكم

(١) المصدر نفسه، ص١٢.

(٢) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص٩٨.

(٣) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٣، ص٨.

الله وتهذيبها، وشعراء ملاحمنا تطرقوا لهذا الأمر ومنهم عبد المنعم الفرطوسي بقوله:

فجرى ما جرى على بنت طه ... وهي تدعو وراه ببكاء
من حديث المسمار والضلع منها ... وسقوط الجنين إثر الدماء[1]

أي مصائب صبت على بضعة المصطفى؟ وأي رزايا حملت؟ بعد فقده، لو لم تكن إلاّ رزية الفقد للخاتم صلى الله عليه وآله؛ للزم الزّهراء عليها السلام جبال من الصبر! كيف وقد تآزرت كل المصائب عليها أوردها الشاعر من دون أي زخرفة بلاغية؛ رغبة في إثبات شيء من الحق ورد الجميل بعد نكرانه من قريش. وتجلى الصبر بتحمل الألم بقوله:

بين وكزٍ بنعلِ سيفٍ ولطمٍ ... بان في جفن عيْنَهَا الحمراء
وسياط تلوى على عضديها ... من يدي قنفذ بأقسى جفاء[2]

الذي أحاط بالزهراء؛ نتيجة قسوة وجفاء أهل الجزيرة الذي علق بهم من الجاهلية فهذه القسوة لم تزلها رحمة الله المتمثلة برسول الله صلى الله عليه وآله ولم يشفع لها ولاء، وقرابة للرّسول فهذا الحقد، تمثل بآلام جسدية تمثل باحمرار جفن العين، وازرقاق العضد، والمعنى نفسه استعمله عفيف النّابلسي بملحمته[3].

(١) المصدر نفسه، ص٦٩.

(٢) المصدر نفسه، ج٣، ص٦٩.

(٣) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص١١٨ بقوله:

وارتد قنفذ للحديد وفاطمٌ ... خلف الستار تصيح يا للعار
لمّا رأى أن الأمور شديدةٌ ... والطهر خلف الباب دون ستارِ
فدنا ليفتح بابّها بسماجةٍ ... فظعت للؤمِ القادة الأشرار

ثالثاً: وصف الامام علي بن أبي طالب عليه السلام:

يُعدّ عليّ رمزاً للإنسانية والسلام ورمزاً للملحمة والنّصر ورمزاً للحكمة والزهد حاول الشعراء أن يمنحوه حقه بالوصف وما نظم بحقه من شعر على مرور القرون حتى عصرنا ونال شعراء الملاحم جزءً من هذا النّصيب في بيان خصاله وأوصافه ومن هذه الأوصاف:

١. وصف مجده:

وخير وصف ورسم لهذا المجد ما ذكره عبد المسيح أنطاكي في ملحمته، بجعل علي ومحمد صورة واحدةً للمجد بقوله:

وَنِسْبَةُ الْمُرْتَضَى كالْمُصطفَى وَهُمَا ... فِي ذَرْوَةِ الْمَجْدِ فِيْ أَعْلَى أَعَالِيهَا

همَا خِيار بنيْ إِسْمَاعِيل نَازِلِ أَر ... جَاءِ الحِجَازِ الأولَى باتُوا مَوَالِيْهَا[1]

وهذا المجد الذي اقترن بهم؛ لأنهم أصل المجد المتفرع من نبي العرب إسماعيل عليه السلام والذي زاد مجد علي عليه السلام كونه ربيب الرسول صلى الله عليه وآله.

والْمُصطَفَى كَرَمَا ربّى الوَصِيَّ على ... يَدَيْهِ تَربِيَةً مَا أَنْفَك فَأئِيها[2]

(١) ملحمة الإمام علي عبد المسيح أنطاكي، ص٤٢.

(٢) المصدر نفسه، ص٤٣.

واستمر المجد يرافق عليﷺ فقد تزوج من أعلى كريمة على وجه المعمورة، ووصل المجد ذروته؛لكون الأوصياء من ولده، وأمهم بنت خير الورى. فقال:

وقَدَ تَزَوْجَ مِنْ أسْمْى كَرَائِمِهَا وما بَنُو المُرتَضَى إلاّ ذَرَارِيْهَا[1]

والشّاعر يصف لنا مجد حياته ومجد ولادته بقوله:

وَبَيْتُهُ بَيْتُ طَهَ وَهوُ مُتَّحِدٌ مَعْهُ بِوِحدةٍ حَالٍ لا تُجَزِيْهَا

وفِي ذَرَى الكَعبَةِ الزّهرَاءِ مَولِدُهُ فكَانَ فِي العَرَبِ العَرباء كَعْبِيهَا[2]

مجد الحياة في بيت الرّسول ومجد الولادة في بيت الله، ووصف الشّاعر في اِتحداهما معاً، منحت دلالة تلك الحقيقة تمثلت أن الرّسول هو نفس عليّ، ومن هذه الحقيقةراح الشّاعر يتطرق إلى حدث تأريخي باستدعاء كلمة (كعبيها) التي وظفها الشّاعر توظيفاً فنياً،حتى جعل ذهن المتلقي يتقد بالبحث عن الدلالة وصولا إلى التّأمل، فالنتيجة الذي أحدثه ذلك الانزياح يسير بعدة مسارات وروى، إذ ربما أراد بها (كعب) الجد الأول للعرب، أو رمزاً إلى وجوب الولاية لعليّﷺ أو ربما أراد الشّاعر إيقاظ النفس وإحساسها أو يستفز مشاعرها بإلقاء الحجة عليها؛ لأن الحيز المكاني للكعبة رمزا دينياً وعقادياً هو نفسه مهد ولادته يعطي لنا عظمة مجد الموصوف ويوثق المجد بقوله:

وكانَ للمُصْطفَى الهَادِي البَشِيرُ أخًا مُذْ أحْكَمَتْ أُمَّةُ الهَادِي تَأخِيهَا[3]

---

(١) المصدر نفسه.

(٢) المصدر نفسه، ص٤٤.

(٣) ملحمة الامام علي، عبد المسيح انطاكي، ص٤٤.

وهنا في هذا الوصف يختتم الشّاعر خلاصة الولادة والتّربية بموقف الإخاء

٢. وصف فداء الإمام علي للنبيﷺ:

وصفه أكثر شعراء الملاحم، فكل وصفه بروايته ومقدار قدراته الفنية وكان جورج شكور في ملحمته (ملحمة الإمام علي) مسددا بذلك الوصف حيث قال:

نـاب الـوفيُّ عـن النبي مسربـلاً بردائـه، ويحوطـه الإبهـام[١]

والشّاعر في وصفه هذا اعتنى باختيار الألفاظ، فالفعل (ناب) له دلاله عميقة فضلا عن معناه الظّاهر، فالإنابة دلالة عن الخلافة والوصايا، فأي إبهام يحوط عليعليه السلام وهو غافٍ في فراش النبي، وإنما هذه التفاته من الشّاعر يريد أن يوصل للقارئ، أن الإبهام يحيط بالرّائي أعليٌّ أم محمدٌ في هذا الفراش؟ وقد استعمل هذه المعنى عبد المسيح أنطاكي[٢] في ملحمته وبولس سلامة في ملحمته[٣]، ويعود جورج شكور ويصف هذا الفداء ونوعه، بقوله:

يفديـه بالأغـلى بعـز شـبَابِه لتعـز دعـوة دينـه، وتـدامُ[٤]

---

(١) ملحمة الإمام عليعليه السلام جورج شكور، بيروت، لبنان، ٢٠٠٧، ص٢٣.

(٢) الملحمة الامام علي، عبد المسيح الأنطاكي، ص٨٦. قائلًا

وَقدْ رأَوْا فِي فِرَاش المُصْطَفَى بَطَلَ الإ سـلَام رُؤيَـا أطَـارَت نَفْـس رَائِيْهَـا

(٣) ملحمة عيد الغدير، بواس سلامة، ص٤٥. قائلًا:

هـو مـلء الثـوب العظيـم، وطـه مـلء جفنيـه والنهـى والمشـاعر

(٤) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص٢٤.

بهذا الوصف يتبين أن قيمة هذا الفداء هي قيمة الدّين، إذ بدونه لا وجود للدين. وبولس سلامة رسم لنا عظمة ذلك الفداء وحاله بقوله:

بات فوق الخناجر الزرق ليث دون أظفاره وهيف الخناجر[1]

جاء تشبيه الشّاعر لعلي ﷺ بالليث الذي ينتظره الصّياد بخناجره. ويبحث عن فرصة غفوته؛ ليلقي بسمومه وشؤمه على صيده، والشّاعر البس خناجر الكفار اللون الأزرق التي جاءت رمزاً للقتل والشؤم، كون العرب تتطير من اللون الأزرق لما يملكون من أحداث تاريخية متعلقة بهذا اللون من حروب طاحنة، تمثلت بحرب البسوس وما تحمله البسوس من شؤم، إذ كانت البسوس زرقاء[2] حتى قيل بالمثل ((أشام من البسوس))[3] وعندما أتى القرآن الكريم جعل وعيدهم بحشرهم بصورة يتطيرون منها بقوله تعالى: ﴿وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا﴾[4] وفي تفسير الزّمخشري تعني نحشرهم عيونها

(١) ملحمة عيد الغدير. بولس سلامة، ص٤٥.

(٢) ينظر: كتاب الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، ج١، منشورات المجمع العلمي، بيروت، لبنان، ط٣، عام ١٩٩٦م ص٢٩٥، ((ومن هذا الباب خبر سوداء بنت زهير بن كلاب، وذلك أنها حين ولدت ورآها أبوها زرقاء شيماء، أمر بوأدها، وكانوا يئِدون من البنات ما كان على هذه الصفة)) ينظر كتاب الروض الأنف في تفسير السيرة النبوية لابن هشام، للإمام أبي القاسم عبد الرحمن عبد الله بن احمد بن أبي الحسن الخشعمي الشهيلي، معه السيرة النبوية للإمام أبي محمد عبد الملك بن هشام المعافري (ت٢١٣هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، ص٣٦٩.

(٣) مجمع الأمثال، أحمد بن محمد بن أحمد للميداني، تحقيق: جان عبد الله توما، دار صادر، بيروت، المجلد الثاني، ط١، عام ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠٢م، ص٢٢٤.

(٤) طه: ١٠٢.

زرقاً من العطش[1]، وما يضفيه اللاحق على السّابق، جعل الشّاعر يصف خناجرهم بلون يتطيرون منه ويتشائمون؛لكونهم لم يظفروا بمناهم.

٣. وصف بأسه وشجاعته، وقد تناول شعراء الملاحم هذه الشّجاعة حيث وصفها عبد المسيح الأنطاكي بقوله:

وكَانَ أبسلُ صنْدِيْد بجَيشِ رَسُو ل الله يفتك بالأعدا وَيُردِيهَا[2]

وقد بين الدّليل على هذه الشجاعة بقوله:

وارجَعْ إلى غَزَواتِ المُصْطَفَى لِتَرى فَضلَ العَليِّ صريحَها في أمَالِيها[3]

وشجاعة علي عليه السلام تظهر أكثر عندما يقلل من شأن عدوه ويستهزئ بقدرته وهذا بدا جليّاً عند وصف عبد المسيح أنطاكي في ملحمته، في معركة الخندق مستخدماً وصف المحاورة

بقوله :

والمُرتَضَى صَاحَ مِن بعد الجدال به أقْصِرْ حَدِيثَكَ قد حُمَّ القَضَا إيْهَا

انزِلْ إليّ وبارِزنيْ وكُن بَطَلاً والقَ الحَقَائِقَ لا تبغِ التَّرَاريهَا[4]

---

(١) الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، للإمام جاد الله محمود بن عمر الزمخشري (ت٥٢٨هـ)، ج٣، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ص٨٧.

(٢) ملحمة الامام علي، عبد المسيح الانطاكي، ص١١٠.

(٣) المصدر نفسه، ص١١٠.

(٤) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الأنطاكي،١٣١.

بهذا الوصف المليء بالعزة والشّديد النبرة، الذي جاء على لسان عليﷺ في محاورته لعدوه،إنما هو نبرة شق طريق لشعور[١] الشّاعر إلى المتلقي من خلال توظيف الكم الهائل من ألفاظ نبرة التعالي كـ(اقصر حديثك، أيها، التراريها) فضلاً عن الفعل(انزلْ) ذي القيمة الدلالية على شجاعة عليﷺ التي تحدد المحتوى المكاني وتفاوتها بين عليّﷺ من جهة وخصمه من جهة أخرى، إذ تراوح بين الرّكوب للخصم والرّاجل لعليّﷺ وهذا وحده يبين عمق استهزاء عليّﷺ بعدوه واستصغار شأنه.

أما بولس سلامة فيوضح هذه الشجاعة بقوله:

وما درى أنه ينازل شبلا غضبات الدهورِ في أصدائِه[٢]

هذه الشّجاعة التي أصبحت رمزاً للحقِّ والعدلِ تروى عبر الدّهورِ مبيناً أن منْ ينازله يجهل عليّ، ويجهل التاريخ الذي يحكي بطولاته.

وعبد المسيح في وصفه لعلي باعتباره صاحب الغيث بقوله:

وكانَ فيّها عليٌّ ربَّ نَجدَتِهَا يَلقَى الأعَادِي فيُصْمِيْها وَيشْوِيْها[٣]

في المعارك فينجد الإسلام، ويرسل من يبارزه إلى الجحيم بضربة من سيفه، والشاعر في وصفه الملحمي هذا للبطل منح البيت الحس الملحمي الحماسي من خلال التوازن بالألفاظ في نهاية البيت بين (يصميها ويشويها).

(١) ينظر: تفسير الأحلام، سيجموند فرويد، ترجمة: مصطفى صفوان، ومصطفى زيور، دار المعارف، القاهرة، ط٢، عام ١٩٦٩م، ص١٩٨.

(٢) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٨٢.

(٣) ملحمة الإمام علي، عيد المسيح أنطاكي، ص١١٤.

وبولس سلامة وصف شجاعة علي في معركة أحد بقوله :

بعـلي، يجـري إليـه سـكوتًا شـيمة الصقـر يأنـف التهويـلا

أوجز السيف خطبـة الموت حتى لم يشـأ مـن جلالـه أن يقـولا[1]

الشّاعر حينما وصف السّيف أعطاه صفة الالسنة بتشخيصه له، حتى غدت الضربة معادلاً موضوعياً للخطابة، فجلالة السّيف أوجز خطبة الموت بصمت وهذه الخطبة تمثلت بضربةٍ واحدةٍ، الضّربة لها دويٌّ مستمرٌ كدويِّ الرعد من قوتها خالطت الدماء بالهواء في تطايره، ومن يراه يحسب أن الهواءَ قتيلٌ، بقوله :

ضربـة أدمـت الأثـير فـأردت وتـوالى دويهـا موصـولا[2]

حتى توالى أثرها عبر العصور.

وجورج شكور له دور في وصف هذه الشجاعة بقوله:

ضرّاب أعنـاق وحامـل رايـةً والمسّتحب متى تهـب ضرام[3]

عليّ عليه السلام هو القائد وصاحب الرّاية، ومنجد المغيث في الشّدائد، وحين وصف الشّاعر بأس عليٍّ عليه السلام استعان بصيغة مبالغة (ضرّاب) التي منحت البيت القوة والتّأكيد على صفة الكرّ المستمر في المعارك لكن عندما وصفه بالقائد استعان (حامل راية) لما يحتاجه القائد من رزانة وهدوء وصفة ملازمة لموصوفه، ليصل إلى صيغة معطوفة أخيرة

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، وص٦٩.

(٢) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص ٦٩.

(٣) ملحمة الإمام علي، جورج شكور،،ص٢٩٩.

هي (مستحب) التي عبرت عن إنسانيته في صد العدو، ومن توازن الصّيغ في البيت الشعري ومواءمتها مع اللفظ دلالياً حقق البيت ذلك التأثير بالمتلقي وكشف عن مقدار العرفانية[١] التي يمتلكها الشّاعر لعلي عليه السلام حتى استطاع أن يختزل أبطال الملاحم فيه لما يحويه من خصال اجتمعت ببطل لا يكرره التّاريخ.

ويصف بولس سلامة جولته في المعارك بقوله:

جـال في حومـة الـبراز عـليٌّ جولـة الليث في قطيع الشـاء[٢]

وصفٌ حركيٌّ لبطلٍ ملحميٍّ، وأسلوب ملحميّ، جعل البيت نابضاً بالمعاني الملحميّة على وتيرة واحدة من البداية وحتى النّهاية إذ تظهر معاني الشّجاعة التي خلدها التّأريخ والشّعر فيه، مما جعل البيت يدخل الحيز الملحميّ من إسباغ الأثر الملحمي على البيت الحماسيّ. الذي يكشف لنا عن مقدار توحد[٣] مشاعر الشّاعر مع ملحمته التي بانت فعاليتها في وصف عليّ عليه السلام.

رابعاً: وصف الإمام الحسن بن علي عليهما السلام:

طالما توحد اسم الحسن عليه السلام مع أخيه الحسين عليه السلام في الأحاديث النّبوية من المكانة الرّوحية والعقائدية والاجتماعية، وفي شعر الملاحم تطرقوا له قليلاً، عدا الفرطوسي

(١) العرفاني ((هو عنصر اجتماعي فعّال غايته السير في سبيل الحق))،مقامات العرفان،محمد أحمد علي، مكتبة مؤمن قريش، الإنتشار العالمي، لبنان، بيروت،ط١عام٢٠٠٧م، ص٥٧.

(٢) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٥٩.

(٣) معنى التوحد: عملية لا شعورية بعيدة المدى نتائجها ثابتة وتكتسب بها الذات خصائص شخص أخر تربطه روابط انفعالية قوية، ينظر: تفسير الأحلام سيجومند فرويد، ترجمة: مصطفى صفوان، ص١٨٣.

الذي جعل له جزء في ملحمته:

١. وصف اسمه:

بيّن بولس علة تسميته بالحسن في قصيدة (زواج علي) من الملحمة، بقوله:

حسنٌ قالَ جده فالتماع الحسن فيه تدفق اللاءلاء[١]

بالحسن فهو مشتق من خلقته وصورته. التي أزاح الستار عنها عندما قربها بتشبيه بليغ وبمشبه يضم بين طياته الوصف القرآني في الآية ﴿وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُخَلَّدُونَ إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَنثُورًا﴾ [٢] الذي وحده وزاد من فنيته الصورة اللونية المتحركة الدلالة على الاستمرار في لفظة (إلتماع) والفعل(تدفق) في وضوح الوصف.

٢. وصف مكانته عند أعدائه:

وقد استعمل هذا الوصف عبد المسيح أنطاكي وشاطره بالرأي عبد المنعم الفرطوسي في ملحمته، فمعرفة مكانته عند أبي سفيان،عندما جاء طالباً العفو من رسول الله ﷺ،جاعلاً الحسن وهو طفلٌ صغيرٌ وسيلة إلى مطلبه. فقال:

فقال: هل لكِ أنْ تَسْتَعمِلي حَسَناً لنجدة العُربِ يَغدُوْ وهُوَ وَاليْهَا[٣]

فما هي إلا شهادة من عدو، على سِيادة الحسن عليه السلام للعرب طراً، حتى قيل بالأثر (والفضل ما شهد به الأعداء) وهو ينطبق على وصف هذا البيت. ومكانته سلام الله

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة،ص٦٦.

(٢) الإنسان : ١٩.

(٣) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص١٥٧.

عليه عند رسول الله صلى الله عليه وآله، تطرق لها عبد المنعم الفرطوسي بقوله:

قد نما فوق صدره وتغذّى ... من هداه فكان خير نماء

وحباه من الخلائق إرثًا ... هيبة بعد سؤدد وعلاء[1]

بهذا الوصف بين الشّاعر ترعرع ونماء الحسن من فيض جده، حتى نهل من خلقه وشمائله، فهو خير فرع لخير أصل. وخصاله التي نالها لا يمكن إحصاؤها فقد أوجزها الفرطوسي بهذا البيت. فقال:

يستغيث السماح في راحتيه ... فيغاث السماح بالأنواء[2]

بيّن الشّاعر أن الحسن عليه السلام هو منبع الجود والكرم والسّخاء والسّماحة والسّلام قد شخص الشّاعر صفة السّماح التي لا تنال العطاء، إلا بعد أن تستجدي بكف الحسن عليه السلام.

٣. وصف لقبه :

الذي اشتهر به (الكريم) فقد اختصَّ به الحسن عليه السلام، وتطرق لهذا اللقب الفرطوسي، في ملحمته. فقال:

حيث لفظ الكريم لُقِّب فيه ... دون باقي الأكارم الازكياء

وأعدت له جفان كبار ... لقرى الضيف عند بذل الغذاء[3]

وبيّن أن علة تسميته بالكريم؛ لما أمتاز به من قرى للضّيف، وبذل الجفان له، تلك

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ٣، ص٧٧.

(٢) المصدر نفسه، ج٣، ص٧٩.

(٣) المصدر نفسه، ص٩٥.

الصّفة التي ما برحت ملازمته في حياته،ولم يقتصر كرم الإمام الحسن عليه السلام على العطاء المادي بل تعداه إلى الكرم المعنوي من سماحةٍ وعفوٍ فلا غرابة في ذلك فهي خصلة ورثها من جده رسول الله صلى الله عليه وآله.

٤. وصف عبادته:

قد بيّن الفرطوسي مقدار الخشوع في صلاته بقوله :

فهو شبه السليم يرعد رعبًا واضطرابًا من خيفةٍ ورجاء[١]

وصف حركي لمشهد روحي في وصف عبادة سيّد شباب أهل الجنة، الوصف جاء عن طريق تشبيه بعيد؛لتقريب الصورة للمتلقي، ليس من النّاحية الحركية فحسب. بل من ناحية الشّعور والوجدان، إذ ارتعاد السّليم رعباً وخوفاً من الألم والموت جاء، عكس اضطراب الإمام في خشية روحية ورجاء وجداني لابتهاله. والشّاعر استعان بحركة وارتعاد الملسوع من الأفعى؛ لتقريب الصورة من ذهن المتلقي. ليأتي بولس سلامة في بيان عبادته بقوله:

سيِّدُ القائمين في رقعةِ الغَبراءِ حسناً وسيِّدٌ في الجنان[٢]

التي تعدت حدود المكان البصرية والغيبية للمتلقي، في وصف متناهٍ بالنسبة لرقعة الأرض وهو (سيِّد القائمين) وغير متناهٍ ضمن الحدود الغيبية (سيِّد في الجنان).

(١) المصدر نفسه، ص٩٩.

(٢) ملحمة عيد الغدير بولس سلامة، ص١٩٦.

٥. وصف حكمته في أخذ القرار، قال الفرطوسي:

وأقام السبط الزكي احتجاجًا ... قد تجلى بالحجة البيضاء
عند تَصْمِيمِه على الصلحِ حفظًا ... وصلاحًا منه لحقنِ الدماء
فارتقى منبرَ الخطابِ وأدْلَى ... بخِطَابٍ أهَابَ بالفُصَحَاءِ[١]

كثيرةٌ هي العقول القاصرة، والأقلام المعادية، التي أطلقت الاتهامات بحق الإمام الحسن عليه السلام؛لقيامه بالصلح مع العدو، ولم يراعوا له حرمة، ولم يتفكروا في عصمته التّكوينية التي تردع اتهاماتهم، بالرغم من أنّها بعيدة عن تصويرهم وواقعهم ومعايشتهم؛ لتأتي الأقلام الصّادقة ومنها شاعرنا في وصف تلك الواقعة التّاريخية بإلقاء الحجج على طاولة اتهاماتهم عِبْرَ تلك الألفاظ ذات الصفة اللونية، لاحتجاج الإمام واصف الحجة بالبيضاء ذات الدلالة السّلمية الخالية من الطّمع الدنيويّ، والأذى الدمويّ، الذي أخرس كل ذي فصاحة، وبيان.

خامسا : وصف الإمام الحسين بن علي عليهما السلام :

الحسين هو ضمير الأديان وكرامتها وباعث للنّفوس الحرية، ومخلصها من العبودية، منه استعاد الإسلام انطلاقه وكرامته وصفه الشّعراء ومنهم شعراء الملاحم من عدة زوايا منها.

١. وصف مولده، فقال الفرطوسي بهذه الولادة واصفاً :

ولد الفتح بين أحضان طه ... فتهادى للحمد خير لواء[٢]

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٣، ص١٣٣.

(٢) المصدر نفسه،ج٣، ص١٥٧.

فهذه الولادة هي ولادة الفتح للدين الإسلامي الذي يتم بهذا الوليد؛ بوصفه أبو الأئمة الأطهار ولدته بأحضان النبوة، والشّاعر ربط تلك الأحضان بسلسلة مترابطة وجارية من الجد إلى الحفيد في حمل لواء الدّين، بجعل ذلك الحضن هو مستقر الإمام في قول الشّاعر:

فتسامى حجر الإمامة فيه وهو حجر الأئمة الأمُناء[1]

التي تسامت وتجلّت ونالت أعلى درجات المجد حين اقترن وجودها بالحسين عليه السلام فنال كنية (أبو الأئمة) الأطهار.

٢. وصف جوده، جودٌ لا يضاهيه أيّ جود وقد بيّن هذا المعنى بولس سلامة بقوله:

جاد بالماءِ، والمياهُ حياةٌ فأعاشَ الأرقمَ والأشرارا
موقنا أنّه يخلّصُ إمّا أمويّاً أو تابعاً مكّارا
آيةُ النبلِ أن تطيقَ عدواً كيف تدعو من غاثه مختارا[2]

فقد وصف الشّاعر جود الإمام فاق فيها كل جود، فهو قد جاد بالحياة فهذه الحياة اقترنت بالماء مستعينا بالآية ﴿ وَجَعَلْنَا مِنْ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾[3]، أي جود؟ وأي استغاثة؟ أنه جود لعدو وإغاثة لمن يسلبه الحياة، إذن إنها إغاثة بقناعة بهذه الحياة.

(١) المصدر نفسه، ص١٥٧.

(٢) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٢٥٠.

(٣) الأنبياء: ٣٠.

أما جورج شكور فقد بيّن هذا السخاء والجود متمثلاً :

دم الحسين سخيٌّ في شهادتِه ما ضَاعَ هدراً، به للهَدِي أنوارُ[1]

بدمٍ غذى سبيل الأحرار والإنسانية على مرِّ الأزمان.

٣. وصف عبادته، تناولها بولس سلامة واصفاً مناجاته وخشوعه في المحراب بقوله:

فالحسينُ الفقيهُ نجلُ الفقيهِ أرشدُ المؤمنين للصلواتِ
أطلقَ السبطُ قلبَهُ في صلاةٍ فالأريج الزكي في النسماتِ
المناجاةُ ألسنٌ من ضياءٍ نحو عرش العلي مرتفعات[2]

وإذا ما تأملنا وصف الإمام في البيت الأول، يتبين لنا أن الغاية منه بيان الشّاعر لفكرة تراوده،وهي أن الحسين كأبيه قتل من أجل أن تبقى تلك الصّلاة لرب الصّلاة بعد أن أُبيح الإسلام على يدي يزيد بن معاوية من خلال تلك الاستعارة الرّائعة بأن جعل خشوع القلب بالصّلاة له صفة الانطلاق، للوصول إلى هدفٍ بالقرب الرّوحي من الإله، وجعل للمناجاة لساناً ذا صورة بصرية من خلال استعمال لفظة(ضياء)، يوحي لنا بالطّابع العقادي بالانقياد للحكمة الإلهية.

٤. وصف شجاعته، فشجاعته شجاعة والده فمن يقربه يُبعث إلى حتفه، وبيّن هذا الوصف بولس سلامة بقوله:

حصد السيف كل أحمق جاء السبطَ فالميتةُ القريبةُ جاءَ[3]

---

(١) علي والحسين في الشعر المسيحي، (ملحمة الحسين) جورج شكور، دار الحوراء، صور، ٢٠١٧، ص٣٣٧.

(٢) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٢٦٣.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٨٢.

يحصدهم كحصد السّنابل، إذ استطاع الشّاعر أن يجسد تلك الشّجاعة الملحمية من اقتران المنية بمنازلة الحسين ﷺ، لما للتّصريع من أثر في بيان تأكيد الدعوة لعدم المجازفة في تلك المنازلة غير المتكافئة، وإذا ما أرادوا نزاله فلا يوجد إلاّ طريق الغدر أو رميه بالسّهام كقول الشّاعر:

لاسبيل إليه إلا ســــــــهامٌ فتنـادوا وأمطـروه البـلاء[1]

وعندما وصف لنا الغدر استعان بلفظة (أمطروه)، لما لها من توسع دلالي للكثرة مثل المطر تارة، ودلالة الشرّ تارة أخرى.بدلالة قوله عز وجل ((وأمطرنا عليهم مطراً فساء مطر المنذرين))، أما جورج شكور فوصف تلك الشجاعة بملحمة خطها بدماء زكية. فقال:

في (كربلاءَ) سكبتَ العُمرَ ملحمةً بالـدَّمِّ خُطَّتْ، وخُطَّتْ عنكَ أسفارُ[2]

حتى صارت تلك الشجاعة ملهمة للعظماء والأدباء والشعراء، لما تحمله في داخلها من معاني النبل والإباء وكل القيم الإنسانية النبيلة متجاوزة بذلك الأطر الضيقة؛ لتكون مدرسةً للأحرار في بكل بقاع الأرض،على مرور الأزمان تتفاعل، وفي كل النفوس تحيا، يستنير بشعلتها الأحرار، ويأخذون منها نهجهم[3]، أما هيبته في النزال فهي هيبة جعلت الصحراء تقف أجلالا لشجاعته فقال جورج شكور:

---

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٢٥٠.

(٢) علي والحسين، ملحمة الحسين، جورج شكور،ص٣٤٠.

(٣) ينظر: الإمام الحسين في ضمير الأديان، الشيخ عبد الشهيد الستراوي، دار العلوم، بيروت– لبنان، ط١، عام ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م، ص١٣.

ضجّت لِهيبتكَ الصحراءُ مُجفِلةً كأنّما هبَّ في الصّحراءِ إعْصَارُ[1]

هيبة ينصاع لها كل من يشهدها، والشّاعر حولها برؤيته الواسعة إلى معانٍ سامية مكثفة من خلال استعمال لفظة(مجفلة) ذات الدلالة والصّوت الصّاخب لتلك الوقفة.

وأما رفض الظلم والوقوف بوجه الباطل كثفها الشاعر بقوله:

ردَّ الحُسينُ بـ(لا) كالسّيفِ صارمةٍ وسيِّدُ الحـــقِّ لـلاّءاتِ زأارُ[2]

إنّها شجاعة لا يمتلكها إلا الأحرار، و(لا) الحسين التي أطلقها بوجه الظلم،لم يترجمها إلا السّيف نطقها الحسين عليه السلام، وترجمها السّيف مرات، في وصفه من خلال توظيف النّفي الدّال على الرّفض، والتّشبيه لرفض الحسين الذي أسبغ عليه معنىً مادياً كضربةِ السّيف الصارمة لا رجعة فيها ولا هوان؛ لأن (لا) الحسين ليست وليدة ساعتها بل،هي امتداد لحياة مليئة برفض الباطل وإحقاق الحقِّ.

سادساً: الأئمة المعصومون من ولد الإمام الحسين عليهم السلام:

فقد وصفهم الشّاعر عبد المنعم الفرطوسي في ملحمته، فقال في وصف الإمام عليّ بن الحسين عليهما السلام.

١. وصف الولادة: كانت ومازالت ذكرى ولادات أهل البيت عليهم السلام تلهم الشّعراء وشاعرنا الفرطوسي في وصف ولادتهم كان له دورٌ،فعندما وصف ولادة عليّ بن

(١) علي والحسين، ملحمة جورج شكور، ص٣٤٠.

(٢) المصدر نفسه، ص٣٣٨.

الحسين عليه السلام اتخذ من صفاته وسيلة لهذا الوصف فمرةً يستعمل صفة العابد ومرةً الزّكي بقوله:

ولـدَ العابـدُ الزكـيّ عـليّ فـوقَ مهـدٍ من الهـدى والعلاءِ[1]

ولادة ذات طابع روحاني من تقى وهدى، ولادة مهدها الوحي والنّبوة وبه زادت تسامياً إذ قال:

وتسـامى حجـر الإمامـة مجـداً بأمـين مـن خـيرة الأصفيـاء
هـو زيـن العبـاد قـولًا وفعـلًا ويقينًـا وخـــــلية الأوليـاءِ
والإمـام السـجاد تبـدو عليـه ثفنـات السـجود كالسّـيماء[2]

وصف الشّاعر هذه الولادة كولادة آبائه، فهي ولادة الإمامة وبه زادت تسامياً، والشّاعر استعان بأوصاف عُرِف بها من ألقاب من (زين العابدين والسجاد) ما هي إلاّ ترجمة لأفعاله وأوصافه حتى عُرِفَ بذي الثفنات، التي تعدّ سيماء السّاجدين وهذا ليس غريباً عليه فهو ابن الحسين عليه السلام في قوله:

وهـو أدنـى للسـبط قربـى وأولى فيـه فضـلاً من سـائر الفضـلاء[3]

فضله أزداد بهذا القرب والمجد، لأنه ابن الحسين بن علي عليه السلام صاحب الهيبة المسددة سماوياً الذي تطرق له بقوله:

---

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٤، ص٧.

(٢) المصدر نفسه، ص٧.

(٣) المصدر نفسه.

وإذا بالإمـام وهـو عـليّ قـد تجـلّى في طلعـة الصلحـاء
ورأوه فأفـرجَ النـاسُ عنـه لعـليّ مـــــن هيبـةٍ وبهـاءِ
فتدانـى وامســـــك نسـكًا حجر البيت باليد البيضاء[1]

وصف هيبته، مستعيناً بحادثة (إنكار هشام بن عبد الملك له حينما فرج له الناس سماطين، واستلم الحجر الأسود وارتجل الشاعر الفرزدق قصيدته العصماء الميمية)[2] التي خلّدها التاريخ والشّعراء.

٢. وصف حزنه، فالإمام علي بن الحسين،عده الشاعر في هذا الوصف من البكائين الذين لازموا البكاء، حزناً على مقتل أبيه سيِّد الشهداءﷺ فقال:

هـو مـا زال باكيًـا حـين ترنـو مُقلتـاه في بكـرةٍ ومسـاء[3]

---

(١) المصدر نفسه، ص١٤.

(٢) لما حج هشام بن عبد الملك في أيام أبيه، طاف بالبيت، وجهد أن يصل إلى الحجر الأسود، ليستلمه، فلم يقدر على ذلك لكثرة الزحام، فنصب له كرسي، وجلس عليه ينظر إلى الناس، ومعه جماعة من أعيان الشام،فبينما هو كذلك إذ أقبل الإمام زين العابدين علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب ﷺ، فطاف بالبيت، فلما انتهى تنحى له الناس حتى استلم الحجر، فقال رجل: من أهل الشام، من هذا الذي هابه الناس هذه الهيبة؟ فقال هشام، لا أعرفه، مخافة أن يرغب فيه أهل الشام وكان الفرزدق حاضراً فقال، أنا أعرفه، ثم اندفع يقول:

هـذا الـذي تَعْـرُفُ البَطْحَـاءُ وَطَأَتَـهُ والبَيْـتُ يعرفـه والحـل والحـرمُ

المصدر، ديوان الفرزدق، شرحه الأستاذ علي خريس، منشورات النور للمطبوعات، بيروت-لبنان، ط١، عام١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م، ص٤٥٤.

(٣) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي ج٤، ص٢٧.

سابعاً: وصف الإمام محمد بن علي(عليهما السلام):

١. وصف لقبه بـ(الباقر)، الفرطوسي في وصف الإمام اعتمد على لقبه (الباقر) الذي اشتهر فيه بقوله:

وتسامى في باقر العلم مجدا لقبٌ من كرامة وعلاء
حيث قد شقّه ووسّع فيه فتغذّته أنفس العلماء[1]

الذي يدلّ على أنه باقر العلم[2]؛ لأنه منبع للعلوم الذي يتزود منه، العلماء((فهي أوسع العلم واوفر الحلم وجلالة القدر أشهر من أن ينبه عليها احد))[3]، فضلًا عن مجده الذي بناه بعلمه وكرامته التي هي كرامة الأولياء، وهو من أشهر ألقابه لديه.

٢. وصف شمائله، فشمائله التي بينها الشاعر هي شمائل الرّسول (صلى الله عليه وآله)، عندما وصف الشاعر الإمام الباقر، فلم يجد له لفظاً يحوي تلك الصّفات والشّمائل، إلاّ انعكاس لشخص النّبي(صلى الله عليه وآله)، يريد الشّاعر أنّ يبيّن أن كلَّ إمام هو مرآة للرّسول ولكن باسم الإمامة وليس الرّسالة، فقال الشّاعر:

---

(١) المصدر نفسه، ج٥، ص٨٩٠.

(٢) ولقبه الباقر لما رواه جابر بن عبد الله الأنصاري عن رسول الله(صلى الله عليه وآله) أنه قال:((يا جابر، إنك ستعيش حتى تدرك رجلاً من أولادي اسمه اسمي يبقر العلم بقراً فإذا رايته فاقرأه مني السلام)) المصدر، عمدة الطالب في أنساب آل أبي طالب، جمال الدين بن علي، ابن عنبة الحسيني(٨٢٨هـ)، تحقيق محمد حسن آل الطالقاني، ط٢،سنة١٣٨٠هـ-١٩٦١، منشورات المطبعة الحيدرية، النجف الاشرف، ص١٩٤، والإمام الخامس الإمام محمد بن علي الباقر(عليه السلام)، لجنة تحرير في طريق الحق،المترجم، محمد عبد المنعم الخاقاني، ط١، مطبعة سلمان الفارسي،١٣٦٩هـ، ص٤.

(٣) عمدة الطالب في أنساب آل أبي طالب، ص١٩٥.

هـو قـد كان في الشّـمائل يحكـي جـدّه الطّهـر خاتـم الأصفيـاءِ
وكـما كان في الملامـح يحكـي جـــــــدّه في طلاقـة وبهـاء
كان يحكيـه في الخلائـق طـرّاً وهي أسـمى خلائـق الأنبياء[1]

ومن تلك الشمائل والصفات هي الصوت الشّجي عند قراءة القرآن، فصوته صوت يدخل القلب دون جهد، نتيجة للخشوع في القراءة، فقال :

ولقـد كان أحسـن النـاس صوتًـا حـين يتلـو آيـات ذكـر السـماء
حيـث ترجيع محكم الذكرِ يشـجي كلَّ نفـسٍ مـن خيفـةٍ ورجـاء
وهـو فيهـا للقلـبِ يفتـح بابًـا يدخـل الصـوت فيـه دون عناء[2]

ثامناً : وصف جعفر بن محمد عليهما السلام، فقد تطرق الشعراء إلى :

١. وصف ولادته، فهي ولادة العلم كآبائه لكنه خصّ بهذا الوصف، لأنهُ صاحب المدرسة الجعفرية، اشتهر بلقب الصّادق الوارث عن جده الرّسول صلى الله عليه وآله، فبهذه الولادة استبشرت الملائكة طراً في السّماء، فقال:

ولـد العلـم في بيـوت مـن الذّكر تسـامت بالعلـــم والعلـماء
ولـد الصّـادق الأمـين فضجّـت بالتّهاليـل بشريـات السّـماء[3]

٢. وصف معارفه، التي امتاز بها الصّادق عليها فهي ربيعٌ ثرّ للمعارف تمثل بقوله:

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٥، ص ١٢.
(٢) المصدر نفسه، ص٦٤.
(٣) المصدر نفسه،ج٦، ص٧.

وربيع من المعارف ثرٌّ مخصبٌ في مدارك العُقلاء
فاض من أصغريه بالخصب حتى أخصبت كلُّ صخرةٍ صمّاء
وخيال للعبقرية خصبٌ ثاقبُ الذّهنِ مُلهمُ بالذكاءِ[1]

ربيعٌ ثرٌّ ثماره عقول العلماء، إذ انصبت جهود الإمام على إطلاق ثورة علمية ثقافية فهي تشبه إلى حدٍّ كبير جامعة إسلامية؛لأنها شملت كافة المعارف الإنسانية والعلوم من فقه وعلوم قرآن وتفسيره وطب وكيمياء وفلسفة[2]، وقد أشاد بذلك العلم القاصي والدّاني حتى أن الجاحظ أشاد بتلك العلمية الثرة بقوله: ((وفجّر جعفر بن محمد ينابيع العلم والحكمة في الأرض وفتح للناس أبوابًا من العلوم لم يعهدها من قبل وقد ملأ الدنيا بعلمه))[3] وبهذا العلم ازهرت حتى الصّخور الصّماء، تلك الرّمزية الاجتماعية المتفشية الدالة على العقول المتّحجرة، الناكرة المعاندة للحقِّ، أخضعت لعلمه ولانت لمعارفه لما يملك من عبقرية وذكاء.

٣. وصف زهده، فالشّاعر وصفه عليه السلام لما يملك من زهدٍ عن متاع الدنيا مكتفٍ بلقيمات ولباس صوف الشاعر بين هذا الزهد أنه لله باستعماله عبارة (تحت الرداء)، ليلفت انتباهنا إلى شيء مهم هو الإمام بالرغم من زهده؛ لكنه يظهر بمظهر يسر النّاظرين فقال :

(١) المصدر نفسه، ص١٤.

(٢) ينظر: المواقف السياسية للائمة الاثني عشر، د. نعيم حسن الكنعاني، منشورات الاجتهاد، ط١، عام٢٠٠٩ -١٤٣٠هـ، ص٢٤٦.

(٣) رسائل الجاحظ، الرسائل السياسية، تحقيق: د. أبو ملحم، بيروت، ط٣، عام ١٩٩٥م، ص٢٦٧

ولقد كان في اللّذائذ طرّاً ... زاهداً من متاع دنيّا الفناءِ
ما عدا بُلغةٍ من العيش تحيا ... النَّفس فيها منه لأَجل البقاء
ولباس يُكسى من الصُوفِ فيه ... خشنٍ يصطفيه تحت الرّداء
فوقه جبّة من الخز تبدو ... لعيون الورى وخيّر كساء[1]

تاسعاً: وصف الإمام موسى بن جعفر عليهما السلام تناول الفرطوسي الولادة والصفات والألقاب مثل آباءه:

١. وصف ألقابه، ومن الألقاب التي اشتهر فيها واستعملها الشّاعر في وصفه، باب الحوائج وباب القضاء، إذ بيّن أنّ الإمام موسى وهو بابٌ ورمزٌ للأمان في قضاء الأمر المطلوب، سواء كان أمراً دينياً أو علمياً أو مادياً فقد قال الفرطوسي:

هو باب الحوائج تقضى ... ولشتى العلوم باب القضاء[2]

٢. وصف عبادته: فقد كان يمتاز بطول السّجود، كثرة البكاء بخشوع، وطول سجوده فقد كان يصلي الفروض بوضوء واحد، فأي عبادة هذه؟ إنّها عبادة راهب بني هاشم موسى بن جعفر عليه السلام. فقال:

كان يبكي خوفاً فتخضلُّ منه ... شيبة الحمد من دموع البكاء
يقطع الليل بالعبادة حتى ... مطلع الفجر لاهجًا بالدّعاء

(١) ملحمة أهل البيت، الفرطوسي، ج٦، ص١٨.

(٢) المصدر نفسه، ج٨، ص٧.

وبعيد الوضوء حين يؤدي لصلاة الغداة خير أداء[1]

عاشرًا: علي بن موسى عليه السلام وصفه الفرطوسي في ملحمته.

١. وصف لقبه(الرضا). فقد بين الشّاعر أن العلة من تسميته بالرّضا هي رضاؤه بحكم الله[2] وتجسيد هذا الرّضا بسجود للشكر، والحمد متمثلًا برفع الرأس لتأمل عظمة رب القضاء، قائلا:

ولد الصابر الوفي علي والرّضي الرّاضي بحكم القضاء
واضعًا كفّه على الأرض شكراً رافعاً رأسه لربِّ السّماء[3]

٢. وصف زهده. فالإمام بهذا الوصف يظهر بزهد الأنبياء الذي لم يطمع بمتاع الدّنيا، واكتفى منها بحصير تقيه برد الشتاء، وحرارة الصيف، فقال:

كان يجثو في الصيف فوق حصير وعلى المسح في أوان الشتاء[4]

٣. وصف خُلقه؛ فهي أخلاق الرجال العظماء، فالشّاعر يريد أن يوصل رسالة للقارئ، بأن مقاطعة الكلام والقهقهة في الضحك من الخصال المنبوذة من جهة، ومن الخصال التي اشتهرت في عصر الإمام، فقال:

---

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ص٨.

(٢) عيون أخبار الرضا، تأليف المحدث الكبير الشيخ الصدوق، ابو جعفر محمد بن علي بن الحسين بن بابويه القمي،(ت٣٨١) ج١، تحقيق،مؤسسة آل البيت،لإحياء التراث، قم،١٣٨٩هـ، (د.ط)، ص١٧، ١٨.

(٣) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٨، ص٧٣.

(٤) المصدر نفسه، ص٧٥.

لم يقاطع كلام أيّ جليسٍ لم يقهقه بالضحك طول البقاء[1]

أحد عشر: وصف الإمام محمد بن علي عليهما السلام

وصفه الشّاعر الفرطوسي، ببحر العلم مثل آبائه يروي جميع العلوم، فلا أحد أعلم منه، وخير برهان على ذلك هو ما نقله لنا الرّواة والباحثون، من صنوف العلوم والفنون التي تنسب إلى الإمام الجواد عليه السلام. فقال:

هو بحر من العلوم محيط منه تسقى مدارك الحكماء
قد روى الباحثون عنه فنوناً من عيون العلوم للعلماء[2]

أثنا عشر: وصف الإمام علي بن محمد عليهما السلام

وبيان علة تسميته بـ(الهادي) واسمه مشتق من خلقه الذي اشتهر فيه وفعله، والإمام مكانته عند الله التي تمثلت بانطواء الأرض له، وتذل الصّعاب له، بقوله:

وسمي الهادي المشّبه فيه كنية بين سائر الاسماء
من بأمر الباري له الأرض تطوى حين يدنو منها له كل نائي
ويذل العسير من كل صعبٍ بعد تسهيله بغير إباء[3]

وأشار الشّاعر في وصفه إلى فضل هذا الإمام بأن الإمام المهدي يكون من ولده، وصفات هذا المولد بأنه. إمام العصر، مؤيد بالنّصر في كل حرب يخوضها. فقال:

---

(١) المصدر نفسه، ص٧٥.

(٢) المصدر نفسه، ص١٣٩.

(٣) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ص١٥٧.

وأمـام العـصر المؤيـد منـه والـولي المنصـور بالهيجـاء[1]

ثلاثة عشر: وصف الإمام الحسن بن علي عليهما السلام

بأنه شفق محمد صلى الله عليه وآله، رمز على أصله الطاهر أصل النبوة، والطهر، فقال:

هـو فـرع مـن النبـوة عـالٍ قـد تـدلّى مـن دونـه الأنبيـاء

شـــــــفقاه محمـد وعـليّ هـو فجرٌ من خلقة الزهـراء[2]

وصف ولادته مستعينا بلقب العسكري نيابة عن اسمه، فهو اللقب الذي اشتهر فيه، قائلا:

غمـر العسـكري دنيـا الهنـاء يـوم ميـلاده بأسـنى بهـاء[3]

الذي اكتسبه من الدّيار التي وُلدَ بها وهي (سُرّ مَنْ راى) وكانت تُعرف بعسكر المدينة التي أقام بها والده علي الهادي عليه السلام[4] وإن هذا اللقب يأخذنا إلى تلك الدائرة العسكرية التي قيدت الإمام بهذه البقعة، وإلا كيف نفسر مقامه بهذا المكان وابتعاده عن مدينة جده رسول الله صلى الله عليه وآله. إلا أن يكون نفياً له قد ((أشخصه المتوكل فأقام بها إلى إن توفي)) [5] خشيةً على عرشه منهم.

(١) المصدر نفسه، ج٨، ص١٥٧.

(٢) المصدر نفسه، ص١٨٣.

(٣) المصدر نفسه.

(٤) ينظر: عمدة الطالب في أنساب آل طالب، ص١٩٩.

(٥) المصدر نفسه، ص١٩٩.

وخلاصة الحديث إنّ شعراء الملاحم وظّفوا في وصفهم لأهل البيت عليهم السلام الأحداث التأريخية والأحاديث الموثقة، وأضفوا عليه إبداعهم؛ للوصول إلى الوصف الملحميّ البطل الملحميّ.

المبحث الثّاني

الرّثـــاء

من الموضوعات التي رافقت الشعراء عبر العصور، وقلما نجد شاعراً لم ينظم فيه؛ لأنّه يُعدُّ من المشاعر الصّادقة.

الرّثاء لغة: هو من «رثى فلانٌ فلاًنا يرثيه، أي يبكيه ويمدحه»[1]. « الرّثاء في الحقيقة هو مديح الميت، ولاريب أن رثاء الأقارب هو أقرب إلى العاطفة»[2]؛ لأنّه يصف معاناة النّفس وخلجاتها وما يلحق بها من حزن ولوعة، وصفاً صادقاً دقيقاً لايشوبه أي تزويق أو تكليف، لهذا يعدّ الرّثاء من الموضوعات القريبة إلى النّفس[3]. والشّعراء جعلوا أهل بيتﷺ وسيلتهم الأولى في مرثياتهم؛ لعظم مصابهم أولاً؛ ولارتباطهم العقائديّ والدّينيّ ثانياً، ولم يرثهم شعراء المسلمين وحسب، بل رثاهم وأبدع في هذا الأمر شعراء الدّيانات الأخرى وبخاصة المسيحية، فضلاً عن مظلوميتهم التي أبكت كل حجر ومدر، إلا أنّهم يجدون بهم مظلومية نبيهم عيسى ﷺ تارةً، وخصال المنقذ المنتظر تارةً آخر، وبخاصةٍ في عصرنا الحديث بعد أن انتشر الظّلم بأوجهه المختلفة في ربوع الأرض.

وشعراء الملاحم تناولوا أهل بيت الرحمةﷺ في ملاحمهم وندبوهم وبكوهم، وبالرّغم من أن رثاء شعر الملاحم هو نقل حيّ لفاجعة معينة، إلا أن الشّعراء أفاضوا عليه مشاعرهم، وأحاسيسهم، وعاطفتهم باتت واضحة، ولعل أول رزية أصيب بها

(١) كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، باب الراء، ج٢، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

(٢) تاريخ الأدب القديم، محمد فروخ، ج١، دار العلم للملايين، بيروت، ص٨٣.

(٣) الشعر الجاهلي، خصائصه، فنونه، يحيى الجبوري، دار التربية، بغداد، ص ١٩٥.

الإسلام والمسلمون، هي مصيبة الرّسول صلى الله عليه وآله.

١. **رثاء الرّسول محمد صلى الله عليه وآله:**

تناول شعراء الملاحم رثاء الرسول صلى الله عليه وآله بصورة تقريرية، موحدين أحزانهم مع أحزان هذا الفقد، إذ أن الحزن والبكاء هي. أكثر ما يثير المتلقي ويؤجج مشاعره والشّعور بالحزن ملازم للإنسان.

إن ترجمة ذلك الحزن عكسه عبد المسيح أنطاكي إذ أشار إلى ظروف الوفاة وما أحاط بها من رزايا، بقوله:

وَظلّ أحمدُ مُسجَى فوقَ فرشتِهِ ... والناسُ تُشغِلُهَا عنهُ أمَانِيهَا
حتّى إذا بَلغَت أمالَها رجِعَتْ ... إليْهِ تنْدُبُهُ مَع هاشّمييّهَا
صلّتْ عَليْهِ زَرَافَاتٍ بغيرِ إمَا ... مِ فِيْ صُفُوْفٍ أَلِيمُ الخطبِ مُشْجِيْهَا
وليلةُ الاربعَاء عِنْد العِشَا دَفَنَ آل ... عليٍّ طه وَلَمْ يَحفَل بِدَاجِيهَا
بنَفْسِهِ أنْزَلَ الجُثْمَان وأرسَلَ مِنْ ... أنْفَاسِهِ زَفْرَةً ما النَّارُ تُحْكِيْهَا
وأرْسَلَتْ عيْنُهُ فَيَّاضَ أدمُعِهَا ... تَسْقِي حَفِيرتَهُ العُظمَى وتَرْوِيهَا
ولو تَقسّم خطبُ المُصطَفَى قِسَماً ... لكانَ مِنْ حَظّهِ واللهِ وافيْهَا[1]

إنّ أول رزية فجع بها الإسلام هي فقدان الحبيب محمد صلى الله عليه وآله فقد اعتنى الشّاعر بكل ما أحاط بتلك الرزية من أمور، فبدأ رثاءه برسم صورة المجتمع السياسي حتى جعل

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، مصدر سابق، ص٢٣٦.

لرثائه عمق أبعد من الموت،هي انشغال الناس بالدنيا عن وفاته وجعلوا ندبه[1] وبكاءه أمراً واقعاً، إذ رسم صورة حية لتلك الجموع التي جاءت تبكيه وتصلي عليه، وكأنه عكس صورة أخرى لتلك الجموع فهي نفسها كانت منشغلة عنه بأمور دنياها، وعادت تندبه حسرة وتأسي؛لانشغالها بسواه بقوله(حتى إذا بلغت آمالها رجعت)، وركز الشاعر على إشارة حجم الأسى والوحدة الذي طال الإمام عليﷺ بهذا الفقد قد فاق حزن كل متفجع وتلك الوحدة أشار في أكثر من موضع مرة (مع هاشمييها) وتارة (بنفسه أنزل الجثمان)، في هذه الأبيات يرسم لنا ملحمة من المشاعر مشحونة بالزّفرات، التي رافقت دفنه وبكاءه، وأن عبارات الحزن (تندبه و تنهد و زفرة و فياض و أدمعه) تضفي إلى الصّورة الصّوت الشّجي المشحون بالألم، مما كثّف الحزن واللوعة بالنّص الشّعري وانزياح معنى(الدّموع) عن معناها الحقيقي، إلى معنى مجازي وهو السّقي؛ ليبين اتساع ذلك الحزن، والتقرير باللغة االذي ختم بها الشاعر أبياته في عرضه للموازنة للحزن بين حزن عليّﷺ وسائر البشر، كشفت لنا مشاعر الحزن تارة، والعلاقة الروحية لدى الشّاعر للفاقد والمفقود تارة أخرى؛ لأنه يتناول كل مظاهر الوجود من حيث رجوع هذه المظاهر والتجليات إلى الله تعالى[2]وهو طريق السلوك الذي سار به الشّاعر على وعي منه. والشّاعر بولس سلامة، في ملحمته(عيد الغدير) من قصيدة (وفاة الرسول)، عندما رثاه مهّد لنا ذلك الأمر المفجع

(١) الندب هو بكاء ونواح وعويل بألفاظ حزينة، مؤلمة كثيرة الحزن، تستمطر الدموع من العيون. الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، يحيى الجبوري، ص١٩٥.

(٢) ينظر: فلسفة العرفان، الشيخ محمد شقير العاملي، دار الهادي، مكتبة مؤمن قريش، ط١، عام ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م.

بقوله:

ورأت حكمة السّماء ثوابا ... وخلودا لكرمها أن يزولا

غلغل البردُ في أصول الدوالي ... وتمشّى على الجفون ذبولا

دبّ وهن الفناء في جسم طه ... فالنبي العظيم بات عليلا[1]

ليبيّن لنا مدى الألم والوجع الذي أصاب الرسول ﷺ فضلاً على أن الشّاعر يحاول أن يواسي نفسه بان الرّسول ﷺ، بات عليلاً، إذ ارتقى بفنه وجعله وسيطاً للارتفاع بمستوى الإحساس، من خلال إشباع الرّوح بالحس المرهف مما يجعل الحزن يتسرب إلى المتلقي[2]، عبر الحركية بالأبيات؛ لأنها سلبت الحركة من ذلك الجسد. بتوظيف الفعل (دبّ) الذي يوحي بالحياة والنمو والحركة؛ لكن توظيفه هنا أزاح معناه إلى العكس بعد أن اقترن بـ(وهن الفناء) والشّاعر في هذا التّوظيف جعل الحزن أمراً واقعاً بعد ذلك التّمهيد بين هول وقع خبر الموت على الجزيرة، وعلى من حولها بقوله:

رجة هزت الحجاز وماد ... القطر منها شواخاً وسهولا

كل حي سوى المهيمن فانٍ ... سنّة الله لن ترى تبديلا

يا دموعا من الدماء تلظت ... وتهامت على الخدود شعيلا

مات ما بين فاطم وعليّ ... يالقطبين يشهدان الأفولا

فبدت وجنة الخزام جراحاً ... وبدأ عارضا الحسام فلولا[3]

---

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص١١٤، ١١٥.

(٢) ينظر: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، د. محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د. ط)، عام١٩٨٠م، ص١٠.

(٣) ملحمة عيد الغدير، ص١١٧.

ووقع الخبر لم يفجع أهل الجزيرة وحسب، بل أصاب الجزع حتى قطر الأرض فاغرق السّهول والجبال، الذي غيّر موازين الحياة، والفعلان (رجة، وهزت) الفاظ تبين مقدار هول ووقع الخبر على الكون؛ لهذا تارة الشاعر يعزي ويدعو للتصبر لأن البقاء لله فقط مستدعياًالفاظ الآية القرآنية﴿سُنَّةَ اللَّهِ فِي الَّذِينَ خَلَوْا مِنْ قَبْلُ وَلَنْ تَجِدَ لِسُنَّةِ اللَّهِ تَبْدِيلا﴾[1] وتارة يظهر حجم المصاب، يوصف حرقة الدّموع التي بكته من شدة حزنها فهي ممزوجة بدم ونار، والوقع الأعظم بالأبيات كان في الجناس غير التّام تمثل بغياب (أفول وفلول)، بين قطبي النبوة وظفه الشّاعر من غياب كغياب الشّمس التي مالها بزوغ دلالة على ضياع الحياة بعده، وفلول الحق بمماته إشارة على سيف الحقّ الذي ضعف جنده.

وأما دفنه وتكفينه فقد اختص به أمير الأحياء، دون سائر الخلائق، ووضح الشّاعر ذلك بقوله:

فأمير الأحياء يغسل خير الناس حياً وخير ميت وغسيلا

غيب المجدُ في الحفيرة، وهو النجم ملء الفضاء عرضا وطولا [2]

في هذه الأبيات بين بكاء الشّاعر للرسول وتأبينه إلا أنه يريد أن يشيرَ، إلى أنّ خيرَ المرسلين لا يغسله إلا نبيّ أو وصيّ، ودفن الرسول في قبر هو تغييب لمجده، فكيف لنجم ملأ الفضاء ضياؤه أن يحويه قبر؟؟؟ فالأمر إذن أمر مادي إذ اختلط الرّثاء بالفلسفة والتأمل، ليجعلها درساً أخلاقياً تذكر الإنسان بالقدر المحتوم ودعوته للعمل الصالح

(١) الأحزاب : ٦٢.

(٢) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص١١٧.

قبل أن يغيّب بالتراب[1]. ووقع هذه الرّزية أليم على ابنته فاطمة عليها السلام لايوازيها أحدٌ إلا بعلهاعليه السلام وأن لتوظيف التضاد من (حياً، ميتاً) جسد لنا غربة الإسلام والدين بعد هذا الفقد الذي لا يوازيه دمع ولا جزع، وإبداع الشّاعر في بيان عمق ذلك الحزن بقوله:

لم يرعه إلا الرسول يوارى ... لم يرعه إلا التراب مهيلا
وحثت فاطم التراب وداعاً ... واكبّت على الثرى تقبيلا
كان يبساً فأمطرته من الأجفان ... غيثاً فعاد رطباً بليلاً [2]

فالحزن الذي لاح بالأبيات يبين لنا تلك الصّورة التي علقت بذهن الشّاعر لعظيم الألم في قلبي عليّ وفاطمةعليهما السلام فلا حزن يساويه، فالبكاء والعويل، أمر بات سجية يشفي غليل ذلك الفقد العظيم. وأن تصوير الشّاعر لحزن فاطمةعليها السلام حزن المليء بالتّوتر لما تملك النّساء من رقة في الشّعور وما للأب من مكانة عند البنت، فكيف إذا كان الأب سيّد البشرية، وكانت البنت سيِّدة نساء العالمين؛ فعندها الرّثاء بات أمراً واقعاً والشّاعر في تصويره لحزن فاطمة صوّره بصورة قريبة للأذهان والواقع؛ ليقرب ويجعل المتلقي يتفاعل مع ذلك الندب وكان التضاد في البيت الأخير (يبساً و بليلا) دلالة أعمق من البكاء يريد الشّاعر إيصالها للمتلقي، سنحاول أن نبرزها للعيان وهي أن البكاء للأموات خلودٌ لهم وما يتركه من صناعة إنسانية للباكي؛ لأن البكاء بذاته يعدّ حركة ترويضية[3]، للرّوح.

---

(١) ينظر: الرثاء في الشعر العربي، موسوعة المبدعون، سراج الدين محمد، دار الرتب الجامعية، بيروت – لبنان، (د.ط)، ص٦.

(٢) ملحمة عيد الغدير، ص١١٨.

(٣) ينظر: تربية الطفل صحياً ونفسياً من الولادة حتى العاشرة، محمد رفعت، دار البحار، بيروت، عام ٢٠٠٣، ص٥٢.

وعبد المنعم الفرطوسي في رثائه للرّسول ﷺ في ملحمته من قصيدة (موت الرّسول) ذكر المعزى الأول لهذه الوفاة بقوله:

وأصيب القرآن فهو المعزى ... بالنبي الكريم أشجى عزاء

أثكل المسلمون يتماً وحزناً ... لمصاب الشريعة الثكلاء

فإذا بالقلوب نار شجون ... وإذا بالعيون ينبوع ماء[1]

القرآن هو المعزى بجلل المصاب وهو المشاطر بالحزن مع المسلمين؛ لافتقاده خير مرتل وخير نزيل، وفقد الرّسول قد أثكل كل مسلم وأجرى دموعه، لأنه الولد والوالد وأن البيت الأخير وما فيه من موازنة وطباق بين شطريه إشارة إلى انتشار الحزن بكافة صنوفه من جزع ودموع.

وكذلك تطرق الشّاعر المعاصر، جورج شكور في ملحمته (ملحمة الرسول) من قصيدة (وفاة الرسول) بقوله:

تتناثرُ الأنفاسُ فيه، وينطفي ... نُورُ العُيُونِ ويعتليه شحوب

وتبيتُ تهمسُ في نفوس أحبةٍ ... أنفاسُهُ خفقت بهنّ قُلُوبُ[2]

في رثائه للرّسول ﷺ، قد طغت مشاعره على تلك الأبيات باختياره للألفاظ ومقدار الحزن الذي بدى واضحاً فيها، حينما بين طريقة موت الرّسول الكريم ﷺ وطريقة احتضاره، وكأن الأنفاس تتناثر؛ لتعلن عن أفوله، والشّاعر بيّن عظمة تلك الأنفاس

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج١، ص٣٥٤.

(٢) ملحمة الرسول، جورج شكور، ص١٦٨.

التي طالما همست في نفوس أحبته مشيراً بذلك إلى الإمام علي والسيّدة فاطمةﷺ، فأنفاس الرّسول وأن انقطعت عن هذه الدنيا تبقى تنبض في تلك القلوب العظيمة ولعبارة(تتناثر الأنفاس) وقع هيمن على البيتين يوحي ببقاء تلك الأنفاس في هذه الدّنيا.

في حين الشّاعر كان داود العرامين، في رثائه للرسولﷺ وبيان بعض خصاله والثّناء عليه بقوله:

ويـوم جاءك بُـشرى الموت سرّك أن ... تعلـو إلى الله محمـودا فـذا الأمـلُ

لـك الوسـيلة محمـود المقـام وعـن ... ذا الله تفتـح بـاب الخـير تأتمـلُ

طـه على الخلق نورٌ يهتدي به في الظ ... لماء شـمس تمنى ضوءه زحـلُ[1]

تلك الخصال من خلق عظيم ومقام محمود حتى بيّن ذلك الحزن المنطلق من عظمة موت الرّسول الذي لم يصب الأرض بما فيها بل أصاب السّماء لكن كسر الشّاعر أفق التّوقع في رثائه فلم يصب السّماء حزن وأسى؛ لخبر الرزية بل أصابها فرح، وبشرى بعروج روح الرّسول إلى محبوبه هو يوم رزية في الأرض وسرور بالسماء، ومحاولة الشاعر بيان مقام المرثي ما هو إلا نوع من الرّثاء في التّعبير عن التّعاون والتّعاطف الاجتماعي الذي لا يعبر عن حزنه حسب بل يعبر عن حزن الجماعة لذلك يسجل فضائله[2]، واسترسل ببيان تلك الفضائل التي نشرت السّرور بالسّماء وختمت بدعاء للرّسول ﷺ بقوله:

يـا رب فأحفـظ لنـا بالمصطفى خـبراً ... عـلى الورى سـاطعاً يجري كـما الظّلّلُ[3]

(١) ملحمة الرسول، داود العرامين، دنيا الوطن،٢٠١٢م.

(٢) ينظر: فن الرثاء، شوقي ضيف، ص٦.

(٣) ملحمة الرسول، داود العرامين، مصدر سابق.

٢. رثاء السّيِّدة فاطمة الزّهراء عليها السلام:

فقد تطرق لرثائها من أصحاب الملاحم كلّ من عبد المسيح أنطاكي وعبد المنعم الفرطوسي وعفيف النّابلسي، في ملاحمهم، رزية وفاة السيّدة فاطمة ليس بعدها رزية إلاّ فقد والدها صلى الله عليه وآله قال عبد المسيح أنطاكي من قصيدة (أمير المؤمنين في وفاة فاطمة) :

أصخ لعلكَ تَدري ما يُضعضِع سُك ... إن المدِينةِ مَكِيهَا وَطِيبِيهَا
أو عَلّ صُفرَةَ هاتيكَ الوجُوه بِهَا ... غِنَى عَن القولِ أَن تُبديهِ مِن فِيهَا
نَعَم لَقَد جَزِعت مِن مُحنَةٍ دهَمَت ... إثرِ أُخرَى فَأنستَهَا تهنِيهَا
فِي أمسِها رُزِئَت رِزءاً بِهَادِيهَا ... وَاليَومَ ابنَتُهُ الأقدَارُ تنعِيهَا
وَهَالَهَا أنَّ بِنتَ المُصطَفَى ذَهّبَت ... غَضَبَى إليه فتشكُو وَهوَ مُشكِيهَا
وَمَن بِحقِّكَ لاَ يَعنَى بِفَاطِمةَ ... وَمَن بِكُلّ عَزِيزٍ لَيسَ يَفدِيهَا[1]

وقع فاجعة فقد مولاتنا الزّهراء قد عكس على وجوه النّاس في مكة، والمدينة، الحزن وصبغ تلك الوجوه صفرة، ليس لعلة فيها؛ وإنما الجزع الذي حلّ بهم لتوالي الرّزايا، والمصاب الجلل هو وفاة السيِّدة فاطمة عليها السلام غضبى على من غَصَبَ حقّها لعلم المسلمين بمكانتها عند الله ورسوله حيث قال الرسول صلى الله عليه وآله ((فاطمة بضعة مني وأنا منها فمن آذاها فقد آذاني ومن آذني فقد آذى الله))[2]. والشّاعر يتفجر عاطفةً بقسمٍ واستفهامٍ؛ رغبة منه

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، مصدر سابق، ص٢٤٦.

(٢)علل الشرائع، الشيخ الصدوق ج١ (ت٣٨هـ)، تحقيق: السيد محمد صادق بحر العلوم (د.ط) سنة ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٦م، منشورات المكتبة الحيدرية، النجف، ص١٨٦،ج٤، ص٢١٠، باب مناقب المهاجرين والأنصار.

لفدائها بكلِّ عزيز.

والشّاعر بندبه لها وبكائه عليها علل سبب الوفاة، بقوله:

وأنَّهـا لقَضَـت عَـن لَوعـةٍ وَأسـىً قـد أوهِياهـا فـما أجـدَى تدَاوِيهـا

وَأنَّهَـا احترقـت في نَـار زَفرَتِهَـا وَلَم يَكـن دَمعُهَـا إلهامِـي مُطفّيهَـا

وَأنَّهَـا غرقـت فِي سَـيل أَدمُعهـا وَمَـا الزفِـير مِـن التّغرِيـق مُنجِيهَـا

وَأنّهـا قـد غَـدت فِي قُـرب وَالِدهَـا تَـأُوِي الجنَـانَ الَّتي الأبـرَارُ تَأوِيهَا[1]

التّكرار الذي رافق القصيدة للحرف المشّبه (وأنها) فضلاً عن عطف الأفعال المليئة بالشجون والألم جعل الأبيات تغص بالتفجع والحسرة على مقدار التّوجع الذي أصاب الزّهراء حتى قضت قرب أبيها رسول الرّحمة، في جنة الخلد التي أُعدت للأبرار، الشّاعر استعمل الأفعال التي تحوي على حرف القاف في (قضت، احترقت، غرقت) أعطى للأبيات صفة الانفعال لأنها من حروف القلقلة[2] والذي سارع في تقريب أجلها هي تراكم المصائب عليها، ابتدأت من وفاة والدها، وانتهت بغصب حقها وحق بعلها بقوله:

وَلم تـزل كارثات الدَهـر تُنحِلها وللمنيـة بـالإسراع تُمشِـيهَا[3]

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص٢٤٦.

(٢) التي تعني أضطراب الشيء وتحركه، لسان العرب، مادة قلقل. وأحرف القلقلة هي (الجيم والطاء والدال والقاف والباء) تجمع بعبارة (قطب جد)، أصوات حروف القلقلة بين المتقدمين والمتأخرين، أ. فرغلي سيد عرباوي، الابحاث الصوتية التجويدي، ص ٥.

(٣) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص٢٤٦.

والشّاعر في رثائه للزّهراء أعطى لنا درساً في بكاء وتفجع الإمام علي عليه السلام على السيّدة فاطمة عليها السلام فيقول:

وغـادرَت بَعلَهَـا يبكـي لفِرقتِهَـا أمنـاً وَيُمنَـاً وَتَوجِيهَـاً وَتَرفِيهَـا
وخَطبُهـا ضاعفَ الحُزنَ المبرّحَ فِي نَفسِ العليَ الذي مِـا انفكَّ يَرثِيهَا

والإمام عليّ عليه السلام قد كساه الحزن بفقد بنت الرّسالة، وهول هذا الخطب عليه جعل رثاءه وبكاءه رسالة لنا فهو ترفيه للالم الذي يعتلي النّفس من الفراق وعن بعض ذلك الحزن مرة، واتباع لسنة الرّسول مرة أخرى، ولفتَ انتباه المسلمين على عظم تلك الفجيعة ومقدار الظّلم الذي لحقّ السيِّدة بفاطمة عليها السلام فلا يبرح يبكيها ويذكرها، حتى قضى.

وكذلك عبد المنعم الفرطوسي في ملحمته من قصيدة (وفاة الزهراء)، رثى السّيِّدة الزّهراء عليها السلام ببساطة بالألفاظ والمعاني، لكنها مليئة بالأحزان والتّأسي، ندبه كان بكاء بكلمات لمن يقرأها، فقال ناعياً ونادباً :

وقضـت نحبهـا وفي عضديهـا أثـرٌ مـن سـياطهم مترائـي
فأتـت ربهـا بضلـع كسـير مـن حشـاها ومقلـة حمـراء
فبكاهـا الـوصي شـجوا لأمـر كتمتـه عنـه وعـن كل راء
وأتـى للبقيـع بالنعـش ليـلاً بعـداد مـن صحبـه الاتقيـاء
وأهـال الثـرى عليهـا وعفـى قبرهـا في غياهـب الظلـماء[1]

فالأبيات السابقة تبين حجم الجحود الذي رافق السيّدة فاطمة عليها السلام قبل وفاتها، وهذه الأبيات تعطي لنا أخباراً عن الأمور التي أحاطت بوفاة السيّدة الزّهراء من تغييب القبر والدفن

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٣،ص٧٢، ٧٣.

ليلاً[1] فما هذه الدّلالات إلا على مقدار غضبها على من غصبوا حقها.

٣. **رثاء الإمام علي بن أبي طالب**ﷺ.

فشعراء الملاحم رثوا الإمام عليﷺ بصور شتى، وقد رثاه أحمد شوقي في ملحمته من قصيدة، (علي بن أبي طالب) بأبيات معدودة، بقوله:

أصـاب قرنـاً لا تـرام شمسـه أعيـا عـلى الأقـران دهـر المنية[2]

النّدب الذي بان في البيت بين مقدار شجاعة المرثي، إذ عدّ كالشّمس يصعب تحديه، وأعجز الأقران من شجعان قريش أن يصلوا إليه. لكن بالمقابل انتصر الغدر والوحشية بإصابة قرن الحق. مما جعل الشّعراء ينعون تلك الإنسانية على مرِّ التّاريخ، والشّاعر لم يكتفِ بندبه ونعيه، بل تطير من سيف قدم على اغتياله في محرابه وعلى مصلاته بقوله:

يـا شـؤم سـيف قطـع الصـلاة وأغـتر ليـث الغابـة المصلاتـا[3]

فهنا يبيّن أن قتل الإمام أتى على حين غفلة من الزّمن، وعلى غفلة منه (الانقطاع لله) في وقت الصّلاة هو نقطة الضّعف التي انتهزها العدو في اغتياله مما أدى إلى اختلاسه بقوله:

وهـي منهـم مـن لحقـك اختلس وفجعوك بالصـلاة في الغلس[4]

---

(١) قال الزهري عن عروة، عن عائشة، إن فاطمة عاشت بعد رسول اللهﷺ، ستة أشهر، ودفنت ليلاً، ينظر سير أعلام النبلاء للإمام أبي عبد الله شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان بن قيماز الذهبي،ج١، رتب وزود، حسان بن المنان، بيت الأفكار الدولية، لبنان، عام،٢٠٠٤م، ص٣٢٤.

(٢) دول العرب وعظماء الإسلام، احمد شوقي، ص٦١.

(٣) المصدر نفسه، ص٦١.

(٤) المصدر نفسه.

ونعيه هنا يوضح أن من هضم حقه سابقاً، هو من ساعد على اغتياله والشّاعر استعمل الكلمات ذات الجرس (اختلس و الغلس) التي حوت حرفاً مهموساً وهو السّين، يعطي لنا مقدار التّدبير بالخفاء[1] وضعف العدو فضلًا عن دلالته الذي إن استعمل في شعر الرّثاء دلّ على الشّوق والحزن.

ومن ملحمة (الإمام عليّ) لعبد المسيح أنطاكي من قصيدة (وفاة أمير المؤمنين ورثائه) لم يتطير من السّيف الذي اغتاله كما فعل أحمد شوقي، بل تطير من اليوم الذي قضى فيه، واسترسل بنعيه بقوله:

في ليلةِ الأحدِ المشؤومِ طَالِعها	فِيْ سَاعَةٍ ليتَ لَمْ تُخْلَقْ ثَوَانِيْهَا
حَمَ القَضَا ونعَى النّاعِي الهُدَى وَمَضَى	للجَنَّةِ المُرْتَضَى بُشْرَى لأهلِيْهَا
وَسَاوَر النّاسَ حزنٌ مَا بِهِ شَعَرَتْ	إلا لِفَجْعَتْهَا فِيْ مَوْتِ هَادِيْهَا
خَطْبٌ ألمَ بأهلِ الأرْضِ إذ خَسَرَتْ	بِهِ حنِيْفهَا أسْنَى دَرَارِيْهَا
وَأوْرَثَ الحَزنُ أبناءَ الزمانِ مَدَى الأجيَالِ	مَا أن يُلاشَى أو يُلَاشِيهَا
لمثلِه خلقَ الدمعَ السجين بأعينِ	الوَرَى فهو هَام مِن مَآقيهَا[2]

فنعيه وندبه للإمام عليّ عليه السلام فجيعة ملأت الكون والزّمان وخطب لم يشبهه إلاّ خطب الرّسول صلى الله عليه وآله فاستشهاد الإمام أولد حزناً متواتراً ودمعاً جارياً مدى الأزمان، ونرى لهذا

(١) الهمس، الخفي من الصوت والوطء، وفي رجز مسيلمة، والذئب الهامس والليل الدامس، والهامس هو الشديد، والحروف المهموسة عشرة حروف تجمعها عبارة(حثه شخص فسكت)، لسان العرب، ابن منظور،ج، باب همس. ص١٣٢-١٣٣.

(٢) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨.

الندب فكرة مهيمنة على الأبيات وهو التنبؤ بمستقبل ذا حزن أبدي للأجيال القادمة عبر استعمال البيت (وأورث الحزن أبناء الزمان مدى الأجيال) الذي جعل الشاعر للحزن تاريخ ولادة بفقد الإمام عليّ عليه السلام.

أما فداؤه فهو عظيمٌ، وكيف يُجازى؟ فهو أمر مستحيل، والشّاعر بيّنه بقوله:

فَدَى الأَمِيْرُ نفوسَ الناسِ أَجْمَعَهَا وَنَفَسهُ مَا نُفُوس النّاسِ تَفْدِيهَا[1]

عظمة هذه النّفس يعجز الإنسان أن يعطيها حقها. والبكاء بتفجع رافق القصيدة، بتكرار مستمر لذلك الفقد الذي شمل كل أمور الحياة، فقرار الموت بات أمراً واقعاً. بقوله:

أَجْل فَقَد فَقَدَ الإِسْلَامُ مُنْفَجِعاً أس الخِلَافَةِ فانْهَارَتْ مَبَانِيْهَا[2]

والتّفجع جاء على هيئة بكاء مستمر لا ينقطع لجلال الخطب.

والأنسنة التي منحها الشّاعر للإسلام وأفجعه، وكانت نتيجة تلك الفجيعة، انهيار أساس الخلافة. هو ترجمة لمشاعره التي طغت على البيت حتى جعلته يفيض حزنًا بتكرار ذلك البكاء الذي أتخذ من الخلافة وسيلة؛ لإيصال رسالته للقارئ، بأن المرثي شخص لا يكرره الزمان مثله مثل الرّسول صلى الله عليه وآله.

(١) المصدر نفسه، ص٦٠٩.

(٢) المصدر نفسه، ص٦١٠.

والبكاء في رثاء الإمام علي عليه السلام قد تمثل بهذه الأبيات قال الأنطاكي:

نفسي فدى تربة قد غيبت وحوت ... خير الورى وله أبدت تحنيها

وأدمع الأعين الشكرى تفيض سحا ... بات عليها فتسقيها وترويها

ترى فهل عرفت تلك الحفيرة أنّ ... الشّمسَ استقرت فيها وهي تخفيهَا

وإنها أصبحت أرضاً مقدسة ... بالمرتضى كلّ ذي تقوى ليأتيها[1]

فالشّاعر في فدائه الذّاتي وضح قيمة الأرض التي احتضنت ذلك الجسد الطّاهر، وأنّها غدت قبلة للعاشقين ما انفكت أعينهم عن بكائه، بالرغم من قدسية تلك الحفرة المتمثلة بالقبر، إلا أنّ الشّاعر يحاول أنْ يستنطق تلك الحفيرة بالاستفهام، طالباً منها أنْ تتعالى عن سائر البقاع، مستعملاً في رثائه معادلة الغائب الحاضر، باستضافة مصدر الدفء والنور في الطبيعة المعطاء، وهي الشّمس، التي غُيب تجسيدها بتلك الحفيرة؛ لكنها بقيت تشع عطاءً وقداسةً.

(١) ملحمة الامام علي، عبد المسيح انطاكي، ص٦١٥.

وبولس سلامة من ملحمته عيد الغدير، لقصيدة (الحلم الأخير) صور شؤم تلك الليلة وما حملتها من حزن بقوله:

أرق الليـل لا يـذوق المنامـا ... غـير مـا تخطـف العيـون لمامـا

ليلـة تصبـغ النجـوم بلـون الهَـم ... حتـى الظّلامـا يخشـى الظّـلام

وأحـس الأمـير مثـل انقبـاض ... الـورد، أمـا يقطـب الاكمامـا

في عميـق الوجـدان رعـش ... أحاسـيس توالـت دقاتهـا إبهامـا

نـاء بالحمـل وعيـه كمريـض ... بهضتـــــه همومـه فاسـتناما[1]

رثاء الشاعر رثاءٌ رقيقٌ، يتخلله الغزل، فهو يمهد للفجيعة بتغير الكون في تلك الليلة من هموم تنتاب الإنسان، ومن إحساس الإمام عليّ عليه السلام بانقباض بالنّفس، من أن الأمر العظيم بات قريبا، والشّاعر في رثائه بين ليلة الغياب قد صبغت بلون الهم فأي لون هو لونه؟

إن كان السّواد فظلام الليل يتعّوذ من الظلام، لون الهم اقترن بتلك الليلة الذي كشف دلالة نسبة المحسوس إلى المجرد المعنوي هو مظهر من مظاهر قوة الشّعور وقوة التّأثير في المتلقي؛ ليحيلنا إلى أنّ انعكاس الهمّ الذي جاء في صورة محسوسة متمثلة بحركة النّجوم والكواكب، وبتتابع العلامات بعضها ببعض، وأحاسيس رافقت الإمام بحلول الرّحيل.

وبعد أن استعاذ برثائه من تلك الليلة عاد يبكي ذلك النّهار بغياب الإمام من قصيدة (رثاء أمير المؤمنين) بقوله:

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص١٧٧.

غـاب ضـوء النهـار قبـل انقضائـه هـاتِ ياشـعرُ أدمعـاً لرثائـه
واذكـر النـسر عاليـاً لم يُدّنَـسْ فالأثـير الطهـور في أجوائِـه
يكسـفُ الشـمسُ فِي الجَنَاحِ عريضاً ويَسـدُّ الفَضَـاء رَحْـبَ فضائِه[1]

الشّاعر في رثائه للإمام بغيابه غاب ضوء النّهار فهو رمز للشّمس في كونه أمام الحقِّ، وأعطانا صورة جلّية لذلك الإمام الذي صور غيابه ببيت الله بغياب النور، أي غياب سيصيبه، وأي تغييب؟ وسجاياه تكسف الشّمس في ظهورها، والشّاعر بولس سلامة شبه علو الإمام وطهارته كنسر لا يتنفس إلا الطّاهر من الهواء، ووجوده يسد شعاع الشّمس في عطائه ولم يكتفِ بهذا القدر من الرّثاء بل زاد بقوله:

زوج بنت الرّسـول خلقك أسمى مـن منـاط العيُّـوق فِي أسرائِـه
شـيمة النّـور أن يظـل نقيـاً لا يمـسُّ الغُبَـار كُنْـهَ صفائِـه
وغنـيُّ الأخـلاقِ ليـسَ فقـيراً إنّـمَا مجـــده بكـبرِ شـــــقائِه
يكتـمُ الجـرحُ داميـاً ويـواري مـا تكـن العيـون عـن رقبائِـه[2]

صفات أخذت الشّاعر إلى نظم أبيات هي أقرب للحكمة منها للبكاء، فنور علي لا يقارن بغبار الآخرين، وشقائه سر للمجد الذي ناله وإخفائه المشاق والتّعب، أمر متعمد منه وذلك لكثرة الرّقباء والشّمات الذين ينتظرون وقوعه.

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص١٨٣.

(٢) المصدر نفسه، ص١٨٣.

أما المسجد الشّاهد الأول على ذلك الفقد، لم يستطع أن يمنع تلك الجريمة فأجهش بالبكاء، حاله حال كل من وصل إليه هذا الخطب، وأعطى هذا المعنى الشاعر بقوله:

جهش المسجد اليتيم بكاء ... حين غاب الأمام من فقهائه
وبكى الشط والفرات وغاضت ... زقزقات الهزار في غينائه
وجرى أسود المياه كئيباً ... يتلوّى مولولاً فِي إنشائِه
يحملُ النّعي للخليج فجيعاً ... هدم الضفتين وقرُ عنائِه
فقدت عزةَ الحجاز علياً ... خَاتِم الرّاشدين من أمرائِه
واشرأبت تهامة وعسير ... وتنادت جبالها لبكائِه[1]

أبيات تصرخ حزناً وعزاءً، فالتّشخيص الذي أعطي للماء والجبال والمسجد، أوحى لنا بعمل درامي بين عناصر الطبيعة وبين الشّاعر في تناقل خطب جليل بالكون، والشّاعر قد وفق باختيار ألفاظ الندبة التي أعطت للأبيات قوة الخطب، فالحداد كسا المياه، والإجهاش ضجّ به المسجد دلالة على يتمه ، أما البكاء فهذا أمر آخر، فكيف لماء أن يبكي دموعاً، ربما قد يكون بهيجان أو إبتلاع.

(١) المصدر نفسه، ص١٨٨.

وعبد المنعم الفرطوسي في رثائه من ملحمته في قصيدة (شهادة أمير المؤمنين)، لوقع الوفاة من خطب كخطب الأم الثكلى بوليدها، هذا ما خلفه هول الخبر، والشاعر يقول:

أي رزء أراع شرعـــــة طـه ... فاريعـت بصـــــرخة وبـكاء

أثـكل المســـلمين يتـماً وأدمـى ... كل قلـب بطعنـة نجـــــلاء

حين أهوت شـمس الهـدى من علاها ... وتـوازي للحـــق خـير ضيـاء

وأصـاب ابـن ملجـم مـن عـليٍّ ... في مصـلاه مفـرق العليـاء

فبـــــكاه المحـراب شـجواً وحزنـاً ... وهـو فيـه مـضرج بالدمـاء

ونعـاه الـروح الأمـين فأبكـى ... كل عـين مـن القـذى رمـداء[1]

أبيات مرثية تترجم تلك الرّزية ووقعها على المسلمين، فالشّاعر في استفهامه يعكس لنا الظّروف المحيطة بتلك الفاجعة التي رافقت الضربة من بكاء وصراخ وعويل، تبين عمق رزية المسلمين، وبولس سلامة في رثائه ترك النعي تتكفل به الطّبيعة من جبال ومياه، ربما ذلك يعود إلى بيئته الجميلة(بيروت)، أما رثاء عبد المنعم فتكفل بنقله ونعيه سيِّد الملائكة جبرائيل عليه السلام الذي أبكى بنعيه كلّ ذي مقلة؛ فتوزع النّعي بين طبيعة صامتة وبين عنصر مغيب عنا؛ لتوضيح عمق الحزن الذي انتقل من ذي الروح (الإنسان) إلى الروح (جبريل) ومن ثم فاقده.

وجورج شكور في ملحمته (الإمام علي) لم يتعدَ تلك المعاني السّابقة برثائه من بيان بعض الأحداث التي رافقت اغتياله، والتّنديد بابن ملجم، فقال:

(١) ملحمة أهل البيت، ج٢، ص٣٦١.

دخـل الإمـام إلى الصـلاة مؤذنـاً ... والنّاس، من شـغفٍ بـه، إصغاءُ
وعـلا دعاؤهـم إلى رب العـلى ... وجميعهـم لأميرهـم أمنـاءُ
وإذا بوثبـة خائـن غـدرت بـه ... مـذ فاجأتـه الطعنـة النجـلاءُ
ويـح ابـن ملجـم الـذي أودى بـه ... غـدراً ومـا جمعتهـم الهيجـاءُ
فخـر الأئمـة أن تفتخـر التقـى ... تـاج الخلافـة، إن جـلا الخلفـاءُ
شَـهَدَ الضّيَاءُ بمسجدٍ، وبمسجدٍ ... كانت شـهادتُه وغـابُ ضياءُ[1]

خاتمة بنسيم الصلاة بين جدران مسجد كان الأفول، مثلما كانت الولادة.

٤. **رثاءالإمام الحسن بن علي**عليه السلام: رثاه كل من بولس سلامة في ملحمته عيد الغدير، وعبد المنعم الفرطوسي في ملحمته (ملحمة أهل البيت) فالشّاعر بولس سلامة في رثائه عرض موازنة باستفهام تعجبي ومفارقة بقوله:

حســـــــن تقتلينـه ليزيـد؟ ... يـا غـرام المُجـان بالمجّـان[2]

الشّاعر بعد هذه المفارقة الهزلية في رثائه، حاول أن يستنطق ذلك الظّلم الذي حلّ بالإمام، باستعمال الجناس التام، الذي أنتج لنا عبارة تحتاج إلى تأمل للوصول إلى مراميها، وهي لا قيمة لعظيم عند من لا مبدأ له.

وبعد هذه الموازنة استعمل الشّاعر التّأبين للوصول إلى حبكة الأبيات قائلاً:

(١) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص١٢٢، ١٢٣.

(٢) ملحمة عيد الغدير، ص١٩٧.

حســـــــن مـن يعـده كيزيـد ... قـاس طيـــر الجنـان بالجعـلان
يـا ابـن بنـت الرسـول، أنبـل مـن ... جـاء البرايـا، وأطلـع المشرقـان
أعرضت عن سناء وجهك زوج ... يباهـي بلثمـك، القمـــــران
أن تُبـع فالمسـيح بيـع رخيصـاً ... وهـو مـلء الإنجيـل والقـرآن
أو تقـرّب فـأن قبلـك يحيـى ... مـدّه في الـتراب عهـر الغـواني
رأسـه كان للبغـي ثوابـاً ... عـن فجور في رقصها والأغاني[1]

فالشّاعر عند رثائه للإمام أوجد موازنتين مختلفتين، فتارة موازنة لبيان غدر الدّنيا، وخستها من خلال مساواة الامام الحسن عليه السلام بيزيد لامرأة قد غرها الأموال، وتارة موازنة تبين عظمة المرثي الإمام (الحسن) بمساواته بالأنبياء فالشّاعر بعد أن استفرغ غضباً بالموازنة الأولى، حاول أن يواسينا بالمساواة للإمام بالأنبياء، فهم خير أسوة له، فيحيى وعيسى، لم يغدر بهما إلا كل فاجر كفّار، لرفضهما الباطل.

وعبد المنعم في رثائه استعمل الألفاظ التي تزيد الندب حسرة وبكاء، بقوله:

وإمـام قـد أثـكل الحـق فيـه ... بشـهيد مـن أفضـل الشـهداء
رزى المصطفـى محمـد فيـــــه ... وعـليّ والبضعـة الزهـــــراء
لهـف نفـسي عـلى إمـام عظيـم ... وســـميم مـوزع الأحشـاء
فـإذا قلبـــــه المقطـع سُـما ... قطعـة قطعـة بغيـض الدمـاء[2]

(١) المصدر نفسه، ص١٩٧.

(٢) ملحمة أهل البيت، ج٤، ص١٥٢.

الإمام قد مات مسموماً بإيعاز من معاوية[1]، فافجع جده رسول الله، وأمه وأباه، ووجع الشّاعر في الرثاء بات واضحاً من خلال (لهف نفسي)، في الأبيات التي عكست مقدار الألم على الحدث العبارات التي تنضح وجعاً في رسم صورة مفجعة لطريقة قتله التي تنم عن حقد دفين تأصل بقلوب الأعداء ليصل الانتقام إلى أحشاء الحسن عليه السلام وتقطيعه بالسّم.

٥. **رثاء الإمام الحسين بن علي عليهما السلام**: الحسين أضحى بكاء الشّعراء عامة، وشعراء الملاحم خاصة، فهو يحاكي كلّ رزية فيهم، يجدوه في وجدانهم أذا ما ألمت بهم فاجعة، ويتخذوه شعاراً للصّبر على الرّزايا، إذ حاولوا أن يعطوه قيمته من الرّثاء، كل شاعر حسب نظرته، وأول من ذكره ورثاه من شعراء الملاحم هو أحمد شوقي في ملحمة،عندما تطرق لرثاء أبيه، حاول أن يبين مقدار ذلك الحقد عند الأعداء، إذ لم يكتفِ الأعداء بفجيعة أبيه،بل تعدى ذلك إلى ابنه الحسين، بقوله:

وأشرقـوا الحسـين بالدمـاء ملوَحـا بـين عيـون المـاءِ[2]

ألفاظ تبين حجم الحقد لأعداء الحسين أشرقوه بالدماء ظمآن، حسين وهو إمام الزّمان، فالألفاظ واضحة؛ لكنها له وقع مؤلم في نفس قارئها، فحرف القلقلة في الفعل (أشرقوا) دلالة الغّضب والغّيض لكن عندما يحدد الشّاعر الحيز المكاني للفعل (أشرقوا) وهو بين عيون الماء يتضح لدينا مقدار تخلخل الجانب الإنساني وانعدامه عند البشر في

(١) ينظر: حياة الإمام الحسن عليه السلام دراسة وتحليل، الشيخ باقر شريف القرشي، ج٢، دار البلاغة ط١، عام١٩٩٣م، ص٤٧٥، ٤٧٦.

(٢) دول العرب وعظماء الإسلام، احمد شوقي، مصدر سابق، ص٦٢.

لحظة ما قد تكون مصيرية، والذي أتم حزن البيت التّصريع الذي أعطى للبيت موسيقاه وشجونه.

والشاعر بولس سلامة في قصيدة (الساعة الرهيبة) من ملحمة عيد الغدير، بكى وندب ذلك الحفيد المسجى بقوله:

ورماه، فرنّ في سمع الشيطان ... سهم تقمّص البغضاءِ
فاستعاذ الهواء من سهمِ نذلٌ ... لوثَ الأرضَ في سهمِهِ والهواءِ
وأصابَ الحديدُ وجهَ حسينٍ ... فأصابَ التّفاحةَ الزهراءِ
فرّقَ اللؤلؤَ النظيمَ من الأسنانِ ... فاسترسلَ العقيقُ غشاء
نزع النصلَ بالأصابعِ ... والصنديدُ يضفي دماءه حنّاء
جُرح السبطُ، والدم السّمحُ لم ... يردع لثاماً زعانفاً أعداء
لم تُنوّر دماءُ فاطمة الزهراء ... منهم نواظراً رمداء
أو قلوباً تراكم الشرَّ فيها ... واستحالت حجارة صماء[1]

الشّاعر صار يلبس جراحات المرثي ألفاظ الغزل، ولم يكتفِ الشّاعر بذكر خصال المرثي بل تعّداه إلى التّغزل بتلك الجراح،(اللؤلؤ و النظيم والعقيق و والحناء) كلمات توحي بالغزل في ظاهرها والرثاء في عمقها، فصورة تفرّق أسنان الإمام الحسين عليه السلام هي صورة مفجعة لإمام، لكن الشاعر نظر إليها من زاوية مغايرة نظر لجمال تلك الأسنان ونصاعتها فهي كحبات لؤلؤ انقطع عقدها؛ لكن هذه اللآلىء يصعب رؤيتها؛لتوشحها بغشاء من العقيق، دلالة على لون الدم المتطاير من ذلك الفم الطّاهر، وكذا الأمر بإخراج

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٢٧٨.

ذلك السهم الذي صبغ الأصابع حناء، والشّاعر في الأبيات الأخيرة يوضح لنا عظم الجحود والتنكر للإمام للحسين ﷺ من أعدائه، فلم يراعوا له حُرمةً، ولم يمنعهم من سكب دمه مع علمهم بقربه من رسول الإسلام وكونه ابن سيّدة النّساء فاطمة ﷺ، والشّاعر علل ذلك مستعيناً بدلالة قول الإمام الحسين ﷺ ((ومُلأت بطونكم من الحرام فطبع الله على قلوبكم)) [1] فعلة الجحود هي؛ أن قلوبهم قاسية كحجارة صماء؛ وأن الاستعانة بتضمين نصوص الرموز الدينية ليس لغرض جمالي أو إبداعي بل هو يكشف لنا مقدار عرفان الشّاعر لتلك الرّموز ونصوصها؛لأن((رؤية الشّاعر العارف تعدُّ هذه النصوص جزءاً من بنية الوجود، وهو حينما يتوقف عند موضوعه متأملاً إياها فإنّه يفعل ذلك في ضوء جزئيتها وعلاقتها بالوجود كله)) [2]، ولعل هذا الأمر يفسر لنا استعانة الشّعراء بتلك الرّموز ونصوصها وتضمينها لأشعارهم، واسترسل في رثائه وندبه، في قوله:

لا سبيل إليه إلا سهام ... فتنادوا وأمطروه بالبلاء

نثروها كما الرياح السواقي ... تستقل الرمال والحصباء

أنصلاً يطلقونها من بعيد ... فترامى في جسمه عمياء [3]

(١) مقتل الحسين، للخوارزمي أبي المؤيد بن أحمد المكي أخطب خوارزم (ت ٥٦٨هـ)، تحقيق العلامة الشيخ محمد السماوي، دار الأنوار الهدى، إيران قم، ج ٢، ص٩.

(٢) الغدير في الشعر العرفاني الفارسي كتاب (مثنوي) لجلال الدين بين الرومي، أ. م. د. علي مجيد البديري، جامعة البصرة، كلية الآداب، مجلة دواة، مجلة فصلية تعني بالبحوث والدراسات اللغوية والتربوية، الأمانة العامة الحسينية، المجلد الأول، العدد الأول، السنة الأولى عام، ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م، ص٣٣.

(٣) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٢٨٢.

هذه الأبيات وما تحمل من حوارٍ باستعمال الفعل (تنادوا) تدل على شجاعة ذلك المرثي الذي يصعب على أعدائه مواجهته على الرغم من غربته وحيداً، كيف لا وهو نجل عليٍّ سِّيد الفرسان فلم يصلوا إليه، ولكن وصلت إليه سهامهم العمياء، التي لا تفقه عظم مَنْ تُصيب فكان الجواب (فترامى في جسمه عمياء).

والشاعر برثائه استعان بالفعلين (أمطروا، ونثروا) للعلاقة التي تجمع الفعلين من خصب ونماء، لكن الشّاعر جعل دلالتها للموت والبلاء، وإن منح النصل صفة العيون من عماء ما هو إلا مرآة لقلوب مطلقيها. ويزداد الشّاعر وجدا وحزنا في تفجعه الرقيق قائلاً:

فتح الرّمل قلبه مستهاما ... يتلقى من الحسين الدماء
يستبيه الدم النفيس، كسمط ... الدرّ يغري الصيارف البخلاء
يتلقى دماء طه كنوزا ... سائلات مستفيض ثراء
ويباهي فكل حبة رمل ... دونها حلية الملوك غلاء[1]

رثاء الشّاعر هنا منح الأرض والرّمال الصّفة الرّوحية التي تغتبط فرحاً بملاقاة الحبيب، حتى فتح قلبه لحفظ كل قطرة نزلت من ذلك الحبيب، والشّاعر قصد بتلك الرّمال (رمال كربلاء)، التي شهدت مصرع الإمام الحسين عليه السلام وزادت علواً ورفعة وغدت سبيلاً للسّماء، بعد أن سالت عليها دماء زكية من سلالة الأوصياء، وأعظم تفجع ما رسمه بولس سلامة تمثل في قوله:

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٢٨٢.

كـرة اللهـو بـــات رأس حسـين ... يتلقـاه فاســـــق عـن منافـق
مشـهد آلم العيـون وبـثّ النـار ... فيهـا، فالدمـع جمـر حـــــارق
مشـهد جـرّح النواظـرَ، والأجفـانُ ... لا تحضـن الدخـــان الخانـق
شـاب منـه الوليـد والطفـل رعبـاً ... وأصـابَ الخبـالُ عقـلَ المراهـق
أجهضـت كل حامـل نظرتـه ... فالحجـاب الصفيـق بالدمـعِ شـارق
مشـهد آلم الصخـور، فـما أحـراه أن ... يشـتوي قلـــــوبَ العواتـق [1]

المشهد الحزين الذي يدل على رفع رأس الحسين من بلد إلى آخر. ويهدى بين ملوك الفسق والنّفاق، مشهد عاث في القلب حزناً، وأجرى الدّموع جمراً حارقاً وشاب الوليد وأجهضت ذات الحمل فهو أقرب ما يكون من وقع الطّامة الكبرى ﴿يَوْمًا يَجْعَلُ الْوِلْدَانَ شِيبًا﴾[2] ﴿يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا﴾[3] فقد ألبس الشّاعر وجسد غير الملموس(الألم) بما هو ملموس (الصّخور) مما يدلّ على قوة الألم بهذه الصّخور. وأن القافية التي اختارها الشّاعر قافية تضج بالصّخب والضّجيج الذي رافق رحلة الرّأس بين البلدان.

(١) المصدر نفسه، ص ٢٩٨.
(٢) المزمل : ١٧.
(٣) الحج: ٢.

أما الشاعر عبد المنعم الفرطوسي بين خصال المرثي (الحسين) في رثائه من شجاعة وحمية، بقوله:

بطـل الديـن والعقيـدة حامـي ... حُـــرم الله في حمـى كربـلاء

وأبيّ مـــــن الإبـا لســـــواهُ ... فاقتدى فيه مصعب في الإباء[1]

تتحامـى الأعـداء فيـه ارتياعـاً ... حين يسطو بطشاً على الأعداء

فهـو الصقـر في اللقـاء افتراسـاً ... وهـم كالبغـــاث عنـد اللقـاء

وهـو الليـث سـطوة وجنانـاً ... حين يسطو بأسا على الخصماء

وهـو النـار حين تذكـو ضيـاءً ... وهـم كالفـراش حـول الضيـاء

سيفه الموت وليس ينجو فـراراً ... منه في الحرب كل دانٍ ونائي[2]

أبيات فيها دلالات عميقة وتحمل بين طياتها البطل الملحميّ المريب أعدائه ذا الصّفات البطولية، التي اجتمعت به من سـطوة و هيبة و حمية و صحبة وضياء حتى استطاع أن يسطر لنا ملحمة ((فريدة بأبطالها، بقائدها، بأهل بيته الكرام، بأصحابه، وأنصار دربه البررة، بأصالة الحق الذي كان رائداً كلّ منها))[3] فكان لسيفه سطوة حرب على مدار التّاريخ، فالشّاعر هنا لم يكتفِ بذكر خصال مرثيه، بل استرسل بذكر عظمته وصفاته بالإيمان بالقضاء في قوله:

---

(١) مصعب بن الزبير.

(٢) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٣، ص٣٣٣.

(٣) الملحمة الحسينية، الأستاذ مرتضى المطهري، ج١، الدار الإسلامي، ط١، عام ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م، المقدمة، ص(ب).

لـو أرادَ الدنيـا حيـاة ونـصراً لرماهـم بالخـسر بعـد الفنـاء
غـير أن القضـاء وافى إليـه فأطـاع الحسين أمـر القضـاء
فتعـاوت حـرب كلاب عليـه بعـواء مـن العمـى وعـواء[1]

عظمة الحسين وعظمة قتله تمثّلت؛ في أنه أنقاد لقضاء الله، بلا عذر ولا كره، فقوله ((شاء اللهُ أن يراني قتيلا))[2] خير دليل على ذلك الانقياد.

والشاعر علل مرثيته وشهادة الإمام الحسين عليه السلام، بأمرين، زهدٍ تكوينيّ، انصياع للقضاء والامتثال لأمر الله ذلك الأمرُ المصيريّ. بالمقابل سلب الإنسانية والرّحمة من عدوه حتى شبههم بالكلاب العمياء الجائعة، واستمر العويل و والبكاء والندب الذي رافق المرثية في قوله:

يـا لهـول المصـاب هـذا حسـين وهـو شـلو مقطـع الأعضـاء
تصهر الشـمس جسـمه وهـو عارٍ والمذاكـي تدوسـه في العـراء[3]

بكاء وعويل على مسجى قضى غريباً مقطع الأعضاء تصهره حرارة الشّمس في أرض

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٣، ص٣٣٤.

(٢) الإمام الحسين عليه السلام، في حديث محمد بن الحنفية، مع الحسين عليه السلام عندما سأله، فما حداك عن الخروج عاجلاً، فقال الإمام الحسين عليه السلام: ((أتاني رسول الله صلى الله عليه وآله بعد أن فارقتك وقال لي: ياحسين، أخرج، فأن الله شاء أن يراك قتيلا))، ينظر حياة الإمام الحسين بن علي عليهما السلام،دراسة وتحليل، ج٣، تأليف باقر شريف القرشي، تحقيق: مهدي باقر القرشي، إصدار قسم الشؤون في العتبة الحسينية، ط٢،عام ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م، ص٣٤.

(٣) ملحمة أهل البيت عبد المنعم الفرطوسي، ج٣، ص٣٣٤.

كربلاء، حزن باقٍ بقاء الأرض والسّماء الذي ترجمه الشّاعر جورج شكور في رثاء الإمام الحسين عليه السلام في ملحمته (ملحمة الحسين) بندبه في تتبع حركات أفوله قائلاً:

لكن هويت، وما في الأفق كوكبةٌ ... إلا عليك بكت والدمع مدرارُ
لم تكمل الشوطَ لكن ظلّ ملتفتاً ... إلى أمثالكَ في الفرسانِ مضمارُ
قد جذَّ رأسكَ بالأسيافِ، واقتطعت ... رؤوس قومكَ، قلب الحقد قهّارُ
يا ويحهن على الأرماح دامية ... تخالها النخل، لاحت منها أثمارُ
حتى بلغن بلاط البغي، وانكشفت ... عن غي غاصبة الجزار أستارُ
رأس الحسين به تلهو بمخصرة ... كفا(يزيد) كأن لم يشفه نـــــارُ
عين البطولة، آه زينب هتفت ... ترمي الكلام كما تصطك اشفار
أو كالرماح، وقد حُرت بها حمم ... أو كالسّهام إذا ما شد أوتارُ[1]

ندب وتفجع وبكاء بأصوات بعثتها هذه الأبيات، ولا يشفي بكاءها إلا(آه) التي أطلقتها الحوراء ندبة ودفاع عن شهيد يلهو به الغي والحقد. مفارقة غدر الزمن صورها الشّاعر في تلك الصورة الأليمة.

(١) علي والحسين في الشعر المسيحي، ملحمة الحسين، جورج شكور، ص٣٤٠.

وكذا الأمر متمثلا بريمون قسيس الذي رثاه في سينيته (ملحمة الحسين) بقول:

قمـر بالـــــــتراب وهـو دفـين
يالـرام رمـــــاه رميـة نحـــــــس
مـا دروا أنـك الحقيقـــــــة تبقـى
قـد دحـرت الزمـان يدجـى ويمـسي
يالعمـري أمـن يـصرع البُطـل دومـا
لا يلاقـي غـير الحقيـــــق ترسي[1]

جرس ووقع الحروف أعطى للقصيدة ذلك البعد العميق من الجرم الذي لحق بسيِّد الشّهداء جرم يبين مقدار ضعف العدو من جهة، ومقدار الحزن والأسى على عظيم يُغدر وحقيقة تُغيب، وهي واضحة كشمس النّهار. التي ختمها بتقرير حتمي بظهور الحقّ مهما طال أمد الباطل.

وعرج الشّاعر في رثائه إلى مخاطبة الإمام بنداء، وباستفهام إلى عدوه ذات الصّيغة الغائبة. بقوله:

يـا إمامـــــــــــا لأمـة قتلتـه
هـــــــل درت أنّهـا أصِيْبَتْ بوكسِ
مـــــــا درُوا أنـكَ الحقيقـةُ تبقَـى
هـي تـــــــدري، لكنّهـا في ضـلالٍ
بِئْسـهَا فالضّـــــــلال آفَـةُ نكـس[2]

(١) ملحمة الإمام الحسين، ريمون قسيس، ص٢٤.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٨.

أبيات وضعت جواب استنكاري مغلف بأعذارٍ لاتغتفر، فالضلال في تغييب الحقيقة أمر غير مستساغ، وعذر لجرم عظيم.

ولم يكتفِ الشّاعر برثائه وبكائه، بل عرّج إلى ذكر من سبقه في ذلك الرثاء من شعراء أمثال دعبل. بقوله:

في رثـاء الحسـين (دعبـل) أبكـى ... كل حـاج وكل راكـب عنـس

وبكتـه قمريـــــة، وأي دمـع ... أي نـوح؟ عـلى صحبـة ألـس[1]

اتخذ الشاعر من دعبل مثالاً في رثائه للحسين، الذي أبكى به كلّ راكب وحاج وخير قصيدة لذلك الرثاء هو تائيته الكبرى المشهورة التي مطلعها:

مـدارس آيـات خلـت مـن تـلاوةٍ ... ومنـزلُ وحـي مقفـر العرصـات

لآل رسول الله (بالخيف) من (مِنى) ... و(بالركـن) و(التعريف) و(الجمرات)

ديـار (عـليّ) و(الحسين) و(جعفـر) ... و(حمـزة) والسـجاد ذي الثفنـات[2]

فضلاً عن قصائد أخرى ومنها مرثيته للحسين بن علي عليهما السلام:

رأس بـن بنـت (محمـد) ووصيـه ... يـا للرجـــال عـلى قنـاة يرفـع

والمسـلمون بمنظـر وبمســـمع ... لا جـازع مـــــن ذا ولا متخشـع

أيقظـتَ أجفانـا وكنـت لهـا كـرىً ... وأنمـت عينـا لم تكـن بـك تهجـع[3]

---

(١) المصدر نفسه، ص٣٠.

(٢) شعر دعبل الخزاعي، الدكتور عبد الكريم الأشتر، مطبوعات المجمع العلمي، دمشق، ص٧١.

(٣) المصدر نفسه، ص١٤١.

فضلاً عن تطرق ريمون قسيس إلى الحزن السرمدي المتمثل بحزن السيّدة زينب عليها السلام فهو أعظم رثاء بقوله:

زينـبٌ أنـتِ أختُـه خـيْرُ أختٍ
لطَمـتْ وجْهَهـا وصَاحـتْ لتَعْـسي

إلى أن يقول

مـا توهمـت يـا شـــــــقيق فـؤادي
كان هـذا مـــــا حقـق اليـوم أمـسي
واحُسَـيْنَاهُ، أبكـتِ الجَمْـــعَ طُـرّاً
وعـليٌّ زهَـــــــا بأمجـادِ قنـسِ[1]

أبيات تنطق دمعاً وانيناً على سيّد الشهداء، فرثاء زينب لأخيها هو الرّثاء الذي حاول الشّعراء أن ينظموا مثله، نقل لنا تلك المصيبة وكأنها ماثلة أمام أعيننا، والذي زاد في ذلك الحزن الاختيار للكلمات التي تحتاج إلى تأمل، وذلك الجرس الذي ساعد في زيادة وقع الحزن والشّوق والغضب بالرثائية.

٦. الأئمة من ولد لإمام الحسين عليه السلام لم يرثهم من شعراء الملاحم إلا عبد المنعم الفرطوسي في ملحمته (ملحمة أهل البيت) وكان رثاؤه ذا وقع متشابه من ندب وتأبين، رثاء جاء على شكل قصائد خاصة باستشهاد الأئمة عليهم السلام، إذ رثى الإمام محمد الباقر عليه السلام متحذاً من الخصال وسيلة لذلك الرثاء قائلاً:

(١) ملحمة الإمام الحسين، ريمون قسيس، ص٢٩. ومعنى قنس،أصل.

نفحات من النبي تلاشت ... فتلاشت شمائل الأنبياء
وشعاع من الوحي توارى ... فتوارت أشعة الاوصياء
ومعين العلوم جفّ فأكدى ... من ربيع الرشاد خير رواء
أثكل الدين بالأمين المزكّى ... والمصفّى من خاتم الأمناء
وتداعى محمدٌ فتداعى ... كل ركن من الهدى وبناء[1]

بغياب ذلك الإمام غاب جزء من بقايا الوحي والنّبوة؛ لأنّه امتداد طبيعي للرسول ﷺ؛ ولأنه مترجم القرآن قولاً وفعلاً.

لهف نفسي لباقر العلم بقراً ... ضاع ما بين معشر جُهلاء
وإمامٌ مجد الإمامةِ فيه ... يتسامى بأفضل الشُّهداء[2]

بدا الحزن للشاعر واضحاً، الذي بين مقدار الظلم الذي عاصره الإمام، فهو ظلم نال كلّ أبناء الزّهراء عليها السلام المعنى نفسه في رثاء الإمام جعفر الصّادق عليه السلام من قصيدة (شهادة الإمام الصادق) بقوله :

أُثكل الدّينُ سنةً وكتاباً ... فتدعى للحق خير بناء
وتوارت شمس الرشاد كسوفاً ... فتوارى للعلم خير ضياء
عرشُ توحيد بارئ الخلقِ أهوى ... حين أهوى للعدل خير لواء
وأصيب الهادي الأمين افتجاعاً ... وافتقاداً بصادق الأمناء[3]

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٥، ص٣٩١.
(٢) المصدر نفسه، ج٥، ص ٣٩١.
(٣) المصدر نفسه، ج٧، ص٣٤٧.

لهف نفسي عليه وهو يقاسي ما يقاسي من محنةٍ وبلاء
عاصرَ الدولتين قسراً وعانى منهما كلّ شدّةٍ وعناء[1]

الشاعر كرر المعنى نفسه للحزن المنطلق من ذاته في (لهف نفسي) إلا أنه كثف الندب والألم النّفسي الظّاهر على الألفاظ، من تأكيد على القسوة التي لاقاها الإمام؛ لكونه معاصراً لدولتين عرفتا بالظلم.

والشّاعر نعى الإمام الرّضا نعياً على لسان أهل العلم والدين بقوله:

فنعاه للعلم كلّ لسان ولفصل الخطاب كل قضاء
وبكته الصلاة عند الأداء بخشوع الصلاة عند الدعاء[2]

فالشّاعر في رثائه للإمام أعطى صورة لخشوع الإمام بصورة تبكي على مصليها؛ لافتقادها ذلك الخشوع والتوجه والحزن الذي شمل أمة التّوحيد بغياب تلك الروح من أنفاس محمد وفاطمة بوفاة الجواد بقوله:

وأصيب التوحيد حين أصيبت نفحات من خاتم الأنبياء
نبعات من الزكية جفّت وشعاع من سيِّد الأوصياء[3]

الذي بوفاته جفت نبعات السيّدة الزّهراء والإمام عليّ عليهما السلام والرّثاء جاء هنا تمهيداً

(١) المصدر نفسه الجزء نفسه، ص٣٤٧.

(٢) المصدر نفسه، ج٨، ص١٩٣.

(٣) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٧،ص١٥٨.

للغّياب الأكبر من سلالة الطّهر والحداد الذي كسا الكون بهذا الخطب قائلاً:

قد توارى محمد فتوارى ... من سماء القرآن كل ضياء

واكتست بالحداد وجدا وحزنا ... بعد فقد الجواد كل سماء[1]

فالوّجد والحداد الذي أصاب الكون نتيجة، افتقاده للتّهجد والمناجاة التي كان يرسلها الأثير إلى الناس ويصغي لها كل من في الأرض والسّماء، بيّن عمق ذلك الحزن،وفي رثاء الإمام علي الهاديعليه السلام من قصيدة (شهادة علي الهادي). بثّ لنا صفة افتقدها الناس عند وفاته بقوله:

وهو قد كان لليتامى ربيعاً ... ومعيناً من رحمة وصفاء

عبقات من الإمامة هبت ... بشذاها خمائل الأنبياء

وطوتها من بعد نشر نداها ... لفحات من عاصفات الفناء[2]

أبيات نطقت دمعاً وأسىً على ربيع اليتامى تلك الصّفة الملازمة للرّسول صلى الله عليه وآله والقريبة لقلبه من بيت وصفه أبو طالب بقوله :

وأبيض يستسقى الغمام بوجهه ... ثمال اليتامى عصمة للأرمل[3]

---

(١) المصدر نفسه، ص١٥٨

(٢) المصدر نفسه، ج٨، ص١٧٩.

(٣) ديوان شيخ الأباطح أبي طالب، جمعه، ابو هفان عبد الله بن أحمد المهزمي (ت٢٥٧هـ)، تحقيق: محمد باقر المحمدي، مجمع أحياء الثقافة الإسلامية، (د.ط)، ص ٢٨.

ألبسها للإمام؛ لأنّه امتداد لولد الزّهراءعليها السلام. فالشّاعر في رثائه استنطق لنا صورة الفصول ودورانها وفعالها، فجعل الموت عواصف الخريف، فأتت على الحياة فتركتها عارية من كلّ نبض، فكذا ترك الإمام بعده فراغاً لا يملؤه أي فصل إلاّ بربيع آخر مثله وهو ابنه الإمام الحسن العسكريعليه السلام وفي رثاء للإمام الحسن العسكريعليه السلام فالشّاعر نظر للموت من زاوية الخلود فما الموت إلا حياة سرمدية للإمام،وقد رثى الإمام الحسن العسكري عليه السلام بقوله:

وتـردى أبـــا محمـد ملقـى فارتـدى بالخلـود بعـد الفنـاء

وتعـرى الهـدى من الصبر حزناً فـتردى عليـه ثـــوب الشـجاء

وطـواه بـرد مـن الحمـد ضـافٍ وهـو ثـاوٍ عـلى صعيـد الفنـاء[1]

على الرغم من الحزن والشّجى، إلاّ أنه منح المتلقي الأمل والرّضا لخلود المسجى، وهي إشارة على بقاء نسله ونسل آبائه المتمثل بولده الإمام محمد المهديعليه السلام، والأفعال المتقاربة بالوزن والمتقابلة بالمعنى (تعّرى، وتردّى) أفعال توحي بالحزن الشّجي المليء باللوعة والجزع، حتى الصّبر الصّفة المعنوية جزعت من هول المصاب، التي تلونت بلون الحداد.

إنّ رثاء أهل البيت في ملاحم الشّعراء تفاوت بين نقل حيٍّ للواقعة، ونقل مستقطب مشاعر الشّعراء عِبْرَ توظيف خيالهم الخصب، وفي كلتا الحالتين نرى توظيف عناصر الرّثاء من ندب، وعزاء، وتأبين، في أشعارهم مما جعل رثاءهم لأهل البيت عليهم السلام حزناً ثورياً قائماً لا ينضب.

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٨، ص١٩٧.

المبحث الثالث

المـــدح

المدح من الفنون الأدبية التي رافقت الشعراء قديماً وحديثاً؛ لأنه فن المحبة والاحترام، والتقدير والإعجاب بفضيلة يمتلكها شخص ما[١]، ويتسامى فن المدح عن كل مطمع، الغاية منه خلقية بحت تسعى إلى الحياة الفضلى، ولكن مع تطور الحياة من جهة وصعوبتها من جهة أخرى، وغياب الفضيلة من المجتمع بشكل كبير جعل الشّعراء يتخذون الشّعر وسيلة للتكسب المادي، كمدح السّلاطين والخلفاء والأمراء، وقد يكون دافع المدح واجباً أدبياً، واعترافاً بفضل ممدوحيهم، أو قد يكون دافعاً معنوياً رغبة من الشّاعر؛ للوصول لتلك الفضيلة التي يمتلكها الممدوح ليسد الشّاعر حينذ نقصه بمشاركة الممدوح لتلك الصفة، وباعث المدح لهذا النوع باعث داخليّ نفسي سامٍ، غايته الرغبة في الاتصاف بالفضائل[٢]، وشعراء الملاحم في ملاحمهم مدحوا رموز الإسلام، والإنسانية أهل بيت الرحمة ﷺ، مدحاً معنوياً ذا غاية نبيلة تمثلت بنيلِ رضاهم؛ لكونهم سبيلاً لرضا الله، هذه الغاية وهذا الباعث يحرّكه الارتباط الرّوحيّ الوثيق بتلك الرموز؛ لأنّها رموزٌ سماويةٌ مسددةٌ، وأهل البيت ﷺ تجسدت بهم كل خصال الممدوح التي اتفق عليها النّقاد (إنما هي أربع : العقل، والعفة، العدل، والشجاعة)[٣] فضلًا عن

(١) ينظر الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، ط٢، ١٩٩١، مكتبة النهضة المصرية، ص٨٨.

(٢) ينظر: فن المديح وتطوره في الشعر العربي، أحمد أبو حاقة، منشورات دار الشرق الجديد،١٩٦٢، ط١، ص٢٦، ٢٧.

(٣) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص٢٠.

الفروع الثّانوية لهذه الأصول، ويمكن تقسيم المديح على حسب ما ذكره شعراء الملاحم في ملاحهم من شخصيات أهل البيت عليهم السلام وذكر فضائلهم وهي :

١. **مدح الرسول الكريم صلى الله عليه وآله في الملاحم : وأول شعراء الملاحم وقف عند فضائل المصطفى مدحاً، الشّاعر أحمد محرّم من قصيدة مطلع النّور من أفق الدّعوة الإسلامية في ملحمته قائلاً :**

أنـت معنى الوجود بـل أنت سرٌ جهـل النـاس قبلـه الاكسـيرا[1]

أنـت أنشـأت للنّفُـوس حيـاة غـيّرت كل كائـــــن تغيـيرا

أنجـب الدّهـر في ظلالـك عصراً نابـه الذّكر في العصور شـهيرا[2]

الشّاعر في مديحه للرّسول صلى الله عليه وآله تطرق إلى فضيلة خفية امتاز بها عن كل عن كل ممدوح، فهو (أكسير الحياة) التي منح النّفوس خلوداً. والشّاعر قد زاوج بين فعل المحسوس وهو (أنجب) بإسناده إلى (الدّهر) غير المحسوس؛ لكون الإنجاب مقترن بالإناث وأن هذا الاقتران أعطى لنا صورتين مترابطتين، هما (أنجب الدّهر في ظلالك عصراً) و(نابه الذّكر في العصور شهيراً) العصر النّبه هو سليل لذلك الدّهر الذي لا ذكر له ولا حياة إلا بإنجاب هذا العصر المتميز بين أقرانه من العصور حتى علا أمره واشتهر.

وانتقل الشّاعر لفضيلة الأنبياء وهي التّواضع، من قصيدة مسجد المدينة بقوله:

---

(١) الأكسير، هو شراب يطيل الحياة، المعجم الوسيط إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، عطية الصوالحي، محمد خلف الله أحمد، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشرق الدولي، ط٤، عام ٢٠٠٤م، باب الهمزة.

(٢) ديوان مجد الاسلام، أحمد محرم ، ص١٣.

هـذا رسـول الله في أصحابـه ... لا يشـتكي نصبـاً ولا يتمهّـل
يـأتي ويذهـب بينهـم فمثلهـم ... بالـتُّرب يغشـى وجهـه ومكلـل
مـن كل قـوّام عـلى أثقالـه ... سـامٍ لـه ظهـر أشـمٌ وكلـكل[1]

أبيات تنم عن عظمة الممدوح وهو (القائد والأمام) بل هو (الأمير والرّسول)، الشّاعر صوّر النّصب والتعب الذي لاقاه الرّسول ﷺ)، بهالة قدسية، تكلل فيها بوشاح الغبار، بالرغم من التّعب والإجهاد لم يشتكٍ؛ لكونه قويّاً، أبيّاً، صلباً، أهلاً لكلِّ عظيمةٍ، وما التّواضع إلاّ صفة الرّسالة والتي أجملها الشاعر بهذه الأبيات ينتقل إلى بأس وقوة وشجاعة الرّسول ﷺ من قصيدة (غزوة بدر الكبرى) فقال :

هـذا رسـولُ اللهِ مـن يـك مؤمنـاً ... فإليـه إن طريـــــده لا يُفلـح
المـوتُ في يـــــده وعنـد لوائِـهِ ... ريـحُ الجنـانِ لمـن دنـا يسْـتروحُ
إن يملـك المـاء العـدوَّ فقـد همـى ... سـيل جـرى شـؤبوبه[2] يتبطحُ
هي دعـوةُ الهادي الأمـين ونفخةٌ ... ممـن يسـوق الغيـث فيما ينفـحُ[3]

الخطاب في الأبيات يحمل دعوة لتعريف الجاهل بعظمةِ وشجاعةِ ومروءة الرّسول ﷺ، وحجم رحمته التي نزلت على النّاس، ودعوته السّماوية التي تجسدت بالحجة الملموسة وهو (القرآن). والشّاعر في مدحه لسيِّد الرّسل ما هو إلاّ مصداق للنّص المّقدس بقوله

(١) المصدر نفسه، ص٤٣.

(٢) شؤبوب، دفعة من المطر، المعجم الوسيط، إبراهيم أنيس باب الشين.

(٣) ديوان مجد الاسلام، أحمد محرم، ص٥٩.

تعالى: ﴿مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ﴾ [1] الشّاعر لم يكتفِ بفضيلة الرّحمة التي هي مسلك للجنان بل تعداها إلى سماحة الوجه الذي به ينزل الغيث إذا ما شح الماء، وعطش الجمع. ومن قصيدة (محمد رسول الله) يعطي علة ذلك البأس وتلك الشّجاعة بقوله:

هـذا إمـام الديـن في أعلامـه — والديـن معتصـم ببـأس إمامـه
يحمـي حقيقتـه بقـوة بطشـه — ويصـون بيضتـه بحـدّ حسـامه
شـيخ الجهـاد يـود كلُّ مجاهـدٍ — لـو كان في الوغـى بغلامـه
عـالي اللـواء يقيمـه بحـدوده — ويبـين المأثـور مـن أحكامـه [2]

الشّاعر في مدحه للرّسول ﷺ اتخذ نهجاً مغايراً عن نهج الشّعراء الآخرين، بمنحه نعوت تتفاضل به فيغير سمة فن المديح الذي يعطي للممدوح نعوت تخلّده فهنا انعكس الأمر، الفضيلة هي من خُلدت بنسبتها للرّسول فزادت بهاءً، وسمواً، فصفة (الإمام وشيخ الجهاد والمعلم) صفات تمسكت به واعتصمت بحبله، فالدّين هو من تمسك بإمامه، والمجاهد هو من تمنى أن يكون تحت لوائه، وأمته هي من تفتخر بمعلمها، وتنتهج نهجه ليس جبراً، لا إكراه لدستوره ونظامه، والشّاعر بهذا التّقديم منح الفضائل بعُداً آخر يختلف عندما تنسب تلك الفضائل لغير شخص الرّسول ﷺ.

والشّاعر لم يكتفِ ببيان خصاله بل تعداه إلى بيان فضائل أتباعه الذين يسيرون على نهجه. بقوله :

---

(١) الفتح: ٢٩.

(٢) ديوان مجد الإسلام، أحمد محرم، ص ١١٣.

هـذا مقـام محمـد في قومـه هـلّ لامرئ في الدّهـر مثل مقامه
القـادةُ الهـادون مـن أتباعِـه والسّـادةُ الباقـون مـن خدّامـه
الله أرسـلَه طبيـاً شـافياً للعـالم الوحـشي مـن أسـقامه[1]

مدحية مؤطرة بالطّهر والمقام الرّفيع لمن ينتمي إلى هذا النّبيّ من أهل بيت وأصحابه، والبيت الأخير من المدحية أعطى نتيجة وسبباً؛ لإرسال (محمد)ﷺ فما نبوته إلا تعديلٌ لهذا العالم الفوضويّ الأخلاق، وكأنما هذا البيت ترجمة للآية ﴿ وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلاَّ رَحْمَةً لِلْعَالَمِينَ﴾[2]. بما تحمله الرّحمة من شفاء وتقويم وتسديد.

وأما بولس سلامة من ملحمته عيد الغدير من قصيدة (مولد محمد) سطّر سطوراً رائعة في مدح المصطفىﷺ بقوله:

يـا فقـيراً ودونـه الشـمس عـزاً سـوف تعلـو مناقـب الجـوزاء
خلفـك النسر والسـهى والثريـا سـائرات في الركـب سـير الإماء
فقـر كـف والنفـس كنـز خلـود هكـذا كان مولـد الأنبيـاء[3]

في هذه الأبيات المدحية خاطب الشّاعر الرّسولﷺ بمنحه صفةً مادية ألا وهي الفقر التي لازمت الرّسول فهذه اللفظة أضاءت الفضيلة المعنوية، وأقدحتها من عزَّة نفسٍ ورفعةٍ، وعلو دونه كل عالٍ، كيف لا؟ وهي نفس قدسية لا تضاهيها أيّ نفس. الشّاعر

(١) المصدر نفسه، ص ١١٤.
(٢) الأنبياء: ١٠٧.
(٣) ملحمة عيد الغدير، ص٣٠.

نراه قد تعمد باستعمال هذه الصّفة التي يريد منها تهذيب النفس، وتدريب الفهم، وتنبيه الخاطر على مكارم الأخلاق، فضلاً عن استبعاد الغنى من الفضائل التي يصح أن يمتدح به الإنسان، مهما كان هذا الغنى متسعاً [1] والشّاعر استعان بلفظة (الفقير)، لما لها من دلالة اجتماعية وبعداً شعورياً لدى المجتمع، وكأنها دعوة للتّصبر على الفقر، والذي وضّح هذا السّمو الصّورة التي رسمها الشّاعر للرّكب الذي يتقدمه الممدوح ويتبعه كل عالٍ، ودلالة النّسر هي السّماء، ونقاء الهواء الذي يتنفسه لعلوه وبعده عن زفير النّاس وما تحمل من شرّ، والثّريا هي العلو من جهة والصّفاء والوضوح من جهة أخرى تتبعه كسير الإماء من جوارٍ وجيوش . هذه الدلالات توصلنا إلى دلالات أعمق؛ لتبين عظمة من يتبع الرّسول ومن ينتهج نهجه حتى جعل لنا الشّاعر مقياساً لأنفسنا ومدى أتباعنا للرّسول صلى الله عليه وآله وسلم.

(١) ينظر: فن المديح وتطوره في الشعر العربي، ابن حاقة، ص٣٣.

أما الشّاعر عبد المنعم الفرطوسي في قصيدته (ظروف الدّعوة الإسلامية) من ملحمته فقد خاطب الرسول ﷺ خطاباً بدعاء، لما أجمل من صبر وعزيمة في بناء الدّعوة، بقوله:

يا رسول الإسلام بوركت فيها ... دعوة وبوركت بوحي السّماء
قد رفعت الإسلام صريحاً منيعاً ... بيد منك للهدى بيضاء
وتحملت من جهادك عبء ... في ظروف محفوفة بالبلاء[1]

مدحية تكشف مقدار المخاطر التي حُفّت بالرّسول في نشر دعوته، مما جعله يبتدئ مدحتيه بالدّعاء والمباركة لتلك الدعوة، حتى رفع ذلك الإسلام بعطائه وسخائه فدلالة اليد البيضاء دلالة لذلك السّخاء الذي بذخه من أجل الدّعوة الإسلامية.و صور تلك المخاطر التي واجهها بقوله:

يوم كان الإسلام غرساً جديداً ... ناشئاً فوق تربة جدباء
وشعاعاً من الرشاد ضئيلاً ... بين أطباق ظلمة عشواء
ومعينا نزاراً بقلب خضم ... من أجاج يطغى على كل ماء[2]

بيّن الشّاعر في مدحه مقدار صبر الرّسول ﷺ، ومقدار العناد الذي واجهه فدلالة (فوق تربة جدباء) دلالة الكفر الذي كان كصحراء الجزيرة قاسٍ عنيد ومنتشر، ودلالة (ظلمة عشواء) دلالة الإسلام كشعاع خفيف بين متاهات من الظّلام والكفر الذي يطغى على القلوب بقساوته، والشّاعر أعطى للماء (على كل ماء)، تلك الشّمولية

(١) ملحمة أهل البيت، ج١، ص١٤٢.

(٢) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي،ج١، ص١٤٢.

وخصها بماء الرّجال الذين طغوا بكفرهم، والذين انغرس في أنسابهم ليشمل أقرب النّاس إليه هو(أبو لهب)، لهذا كانت مهمة الرّسول تنقية أو تحديد ذلك الماء الأُجاج، عن طريق تعاليم الدّين.

وموقف قريش من الرّسول صلى الله عليه وآله وتلك الدّعوة صوّره الشّاعر بتلك المدحية قائلاً:

وقريـش تقـود جيـش عقـوق ... لابنهـا البـار معلنـاً بالعـداء

كل هـذا عوامـل تتلاقـى ... بعـد بعُـد مـا بينهـما وتنائـي

وجهـود تضافـرت بقواهـا ... وهـي حـرب لخاتـم الانبيـاء[1]

مواقف ومؤامرات تتضافر؛ لتعطي لنا صورة لنبيّ الرّحمة في تحّمله كل هذه الرّزايا من أهله، الذي أعطى له صفة الابن البار بأهله وقد قوبل بالجحود من قبلهم للعصبية التي امتلكتهم والعزة بالإثم.

(١) المصدر نفسه، ص١٤٣.

والشّاعر جورج شكور من ملحمته (ملحمة الرّسول) من قصيدة فاتحة تغنّى بمدحه للنّبيّ حتى غدت نشيدا لقارئها. بقوله:

رسـول الله وحيـك لي سـني كمثلـك، يـوم، الهمـك العـلي
تـردده عـلى الدّهـر البرايَـا ويطـربُ حـين يسـمعُه نبـي
لانـتَ مـن الذوابـة مـن قريـش كريـم الأصـلِ، شـهمٌ، هاشـمي
خلقـت كـما تود، هـوى، وروحاً سـماوياً، ونسـلك أدمـي
وأطْيبهـم وأعْرَبهـم لسـاناً وكـم فصُـح اللسـانُ اليعـربي[1]

القارئ لهذه الأبيات المدحية يحسبها نشيداً بتمجيده الرائع للرّسولﷺ.

إنّ المديح جعل القارئ يتأمل مقدار التّأثر، حتى يصل إلى التأثر بالإلهام الذي كان سببه حبّ الرّسول في كتابة ملحمته؛ كإلهام الرّسول حين نزل عليه الوحي، ولا نسبة للشّبه (قريب في وجه الشبه بعيد المقارنة) مدحيته هذه تمت بتعداد الخصال (كريم الأصل و شهم و هاشمي) فضائل اجتمعت بمحمد تهيئة للنّبوة، والذي زاد الأبيات طرباً، الامتصاص[2] الذي ملأ البيتين الأخيرين فالبيت الأول أمتص أبيات حسان بن ثابت في مدح النبيﷺ وهي :

---

(١) ملحمة الرسول، جورج شكور، ص٧.

(٢) الامتصاص، هو أحد قوانين التناص من خلال التعامل مع النص الغائب من خلال الإقرار بأهميته وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول، لا ينفيان الأصل بل يساهمان في استمراره، كجوهر قابل للتجدد، المصدر ظاهرة الشعر العربي في المغرب، محمد بنيس، ط١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص٢٥٣.

وأَحْسَنُ مِنْكَ لَمْ تَرَ قَطُّ عَيْنِي وَأَجْمَلُ مِنْكَ لَمْ تَلِدْ النِّسَاءَ
خَلَقْتَ مبرَّأً مِنْ كُلِّ عَيْبٍ كَأَنِكَ قد خَلَقْتَ كَمَا تَشَاءُ[1]

والشّاعر داود العرامين في ملحمته (ملحمة الرّسول) بين فردية وندرة شخص الرّسول في خطابه فقال:

ما عاش في الكون طول الدهر مثلك يا ابـ ن الأكرمين فلا نـــــــد ولا بدل
فلا يقاس بك الأنـــــام كلهم وفي الشهادة ركن رئيس فيك يكتمل
أن الســـــــعادة فيمن أنت قدوته طوق النجاة إلى الداريـن مؤتمل
في ســـــــيرة لك بالقرآن تقترن تمشي على الأرض هدالا لك النبل[2]

فضائل الرّسول صعب أن تحصى مما جعل الشّاعر في مدحه للرّسولﷺ) يخاطبه (بابن الأكرمين) الذي لا شبيه له ولا نظير بالأنام. وهذا التّفرد الذي التصق بالرّسول (صلى الله عليه وآله)؛ لكونه أزلياً خالداً، والسعادة اقترنت بمن يسير على سيرته الغراء تارة، وينشره القرآن تارة أخرى حتى عدّ مصدر كلِّ فضيلةٍ استقى منها كل إنسان يمشي على الأرض والقدوة لكل من يبغِ سعادة.

(١) ديوان حسان بن ثابت، قدم له وشرح هوامشه، الأستاذ عبد مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط٢، عام ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م، ص٢١.

(٢) ملحمة الرسول، داود العرامين، للمزيد من التفاصيل ينظر: ((print\27873.html\htt:\\.pulpit.alwatanvoice.com\content))

والشّاعر أكد على فضيلة التّفرد بقوله:

محمد خـــــــير خلق الله كلهم ... ومن نسل عدنان والأنساب تتصلُ

هيهات أن تلحق الأجناس حظك أنـ ... تَ سابقٌ غير مسبوق ومتصلُ

بدأت تدعو بلا خوف ولا كلل ... أخا قريش وحيدا ليتهم عقلوا[1]

التّفرد والنّدرة أكتسبها من فضائل مادية تمثلت بالنّسل الطّاهر، والفضائل المعنوية التي تجسدت بأفعالهِ من قوةٍ، وإباءٍ فريدةٍ لممدوحٍ فريدٍ، واستعمال (اسم الفعل هيهات) في البيت نقل لنا التّفرد الذي لحق بالرّسولﷺ، وعن بعُد الخلق عن إدراك حظوته، وفضلاً عن استعمال الاشتقاق من (سابق ومسبوق ومتصل) أكدّ ذلك البعد الزّمني المترابط، الذي وظّفه الشّاعر في عرض زاوية من نشر دين الحق.

بالرغم من وضوح تلك الفضائل إلا أن الشّاعر كشف لنا عن حال الرّسول في تلك المرحلة، من نكران قريش له ووحدته في نشر الدين بدلالة (وحيداً ليتهم عقلوا)، واستمرّ في استرسال الفضائل وقد طغت عواطفه بقوله:

يا خير من أرسل الرحمن للبشر ... قد خصك الله خمساً دونها الرسلُ

أرسلت للناس من عرب ومن عجم ... وكلها أنت مبعوث لها الملـلُ

حباك ربك بالأخلاق مكرمة ... تمت أمارتها فعلا يا أيّها الزولُ[2]

---

(١) ملحمة الرسول، داود العرامين، مصدر سابق.

(٢) المصدر نفسه.

طريقة في لفت انتباه القارئ إلى تلك الفضائل الموجهة للممدوح بتحديدها بعدد محدد من خلال عبارة (قد خصّك الله خمس دونها الرسل)، والشّاعر في مدحه للرّسول صلى الله عليه وآله في تفضيله على الأنبياء طراً، وهذا شيء مسلم به، يحاول أن يعطي بعض الفروق أو الخصوصيات التي نالها الرّسول دون سائر الرّسل، من خلال تحديده بالعدد(خمس)، بالرغم من إعطائه خصلتين جمعت باقي الخصال، وتركت القارئ يستنتج ما تبقى منها رغبة في إتمام قراءة الأبيات، أو لتحريك مرجعية القارئ؛لاسترجاع خصال الرسول صلى الله عليه وآله).

٢. مدح الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام :

خصال علي عليه السلام صعب أن تدرك وتُعدُّ، والشّعراء تسابقوا في مدحه؛ لنيل ذلك القرب الرّوحاني الذي يشع عندما تذكر فضائله، كيف لا وهو أسد الله الغالب، وشعراء الملاحم تفننوا في مدحه وبخاصة المسيح منهم، إذ يجدون به تجسيداً للمنقذ في خصاله، وربما يعلمون بخصاله من إنجيلهم، ويحاولون أن يحرروا ما تقيدوا به من عصبية لدينهم بهذه الأشعار، وكأنهم ترجموا إنجيلهم شعراً، أما سائر أصحاب الملاحم فقد ذكروا الإمام عليّ عليه السلام بأبيات متفرقة فالشّاعر أحمد شوقي من قصيدة (أمير المؤمنين عليٌّ بن أبي طالب) تناوله مادحاً بأبياتٍ متفرقة مخاطبه بلقب الجبل.قائلاً:

يـا جبـلاً تأبـى الجبـال مـا حمـل مـاذا رمـت عليك ربّـة الجمل[1]

خطاب يحمل دلالات متعددة لممدوح يملك من الفضائل ما يعجز عن إحصائه، وأنّ الشّاعر أعطى (الجبل) السّمة الرّوحية التي تمثّلت برمز لذلك الإمام لما ينطوي هذا الاسم على الكثير من العظمة والهيبة والعلو، والمكانة فضلاً عن أسراره وخفاياه،

(١) دول العرب وعظماء الإسلام، أحمد شوقي، ص٥٨.

حتى جعل الجبال الصّخرية الخالية من الرّوح ترفض أن تحمل ما حمل من صبر وتحمّل، والشّاعر قرن هذا الصّبر بتلك الحادثة المتمثلة بواقعة الجمل، جعل اسم (الجبل) يحمل دلالة أخرى للقارئ، تمثلت بكونه إماماً واجب الطّاعة؛ لكونه وتداً من أوتاد الأرض مثلما الجبال الصّخرية تحمي الأرض وتثبتها، وتحفظها من أن تميد بأهلها، كذلك الإمام جبل يقّوم النّاس، ويرشدهم حتى عفى عمن خرج لقتاله تمثله الشّاعر بربة الجمل، دلالة على أم المؤمنين عائشة. حرمة لرّسول اللهﷺ والشاعر مرة أخرى يخاطبه وينزهه عن باقي الخلق بقوله:

ما لك والناس أبا تراب ليس الذئاب لك بالأتراب[1]

لامماثلة ولامشابهة بين عليٍّ عليه السلام ومن عاصرهم خلا الرّسولﷺ والشّاعر في توجيهه الخطاب لممدوحه باستعمال كنية (أبا تراب) أعطى لمناوئيه لقب (الذّئاب) دلالة على بُعدِ الموازنة، وأن اختيار الشّاعر للألفاظ، من تجانس بالكنية (أبا تراب، وأتراب) منح البيت موسيقاه، وبيّن جلالة الممدوح.

وعبد المسيح أنطاكي في مدخله لمدح الإمام أعلن عجزه عن أدراك تلك الفضائل، بقوله:

(١) المصدر نفسه، ص٦٢.

هنـا عييـتُ فـلَا عِلمِـي وَلَا أدَبِيْ ... وَلَا القَـوَافِي الَّتِـي أخْضَعْـتُ عَامِيْهَـا
ولَا سَـمَاعِيْ كَلَامَ العُـرْبِ أجْمَعِهَـا ... مأنُوسَـهَا بَـيْنَ أقْوَامِـي وَحَوَاشِـيْهَا
ولَا مَغَـــــارِي عَـلَى حـبّ الأدَبَـا ... مِـنْ النّفَائِـسِ فِي زَاهِـي مَعَانِيْهَـا
بِمُبلِغِي رَغْبَةً مَـا نَالَهَـا بَشَـــــرٌ ... قَبْـلِي وَبِـتُ بِهَـا نَفْـسِي أمَنِيْهَـا
مِـنْ أيْـنَ لِي لَـو بَذَلـتُ العُمْـرَ أجْمَعَـهُ ... فَضَائِـلُ المُرتَـضَى الزَّهْـرَا أجَلّيْهَـا
وَهَـل تُصوّرُهَـا هـذِي الحُـرُوف ومُـا ... بُنِبـي عَلَيـهِ مـن المَعنَـى تَجَمّيْهَـا
يَـا ليْـتَ لِي شُـهُبُ الأفْـلَاكِ أنْظِمُهَـا ... شِعْرَاً وإنْ عَجِزَتْ عَنْ أنْ تُحَاكِيْهَا[1]

الشّاعر يعلن عجزه عن مدح أمير المؤمنين، ليس الأمر متعلّقاً بفضيلةٍ محددةٌ بل العجز بادٍ بإحصاء تلك الفضائل من جهة ومن عجز الأبجدية من جهة أخرى، الشّاعر قال هذه؛ لأنها أبيات نشعر منها بحرارة العاطفة الصّادقة فضلاً عن دراية الشّاعر وإيمانه بما يقول، حتى أنه يتمنى لو يدرك النّجوم؛ ليصوغها عقداً فريداً لتلك الفضائل، في ملحمته.

وكلنا يعلم أن فن المديح هو فن التكسب بطريقةٍ ما. وهذا ما نلاحظه في مدح عبد المسيح أنطاكي تكسب من نوعٍ جديد وغايته سامية، من قصيدة (على أبواب العلوية) بقوله:

فامْـدُدْ أمِـيْرِيْ عُبَيْـداً يَرتَجِـي مَـدَدَاً ... لِقُولَـةٍ فِيْكَ بَـاتَ الدَّهْرُ مُصْغِيْهَا[2]

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص١٧.

(٢) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الانطاكي، ص١٨.

خطاب غاية في التهذيب باستعمال لفظة (أميري) و(عبيداً)؛ لأنّهُ ينسب نفسه إليه، وهذا دليل على عظمة ذلك الممدوح الذي ملك إمارة الرّوح، أي عطية يرتجيها الشّاعر؟ وأي مردود يتأمله؟ إنّه الإيحاء لقول ملحمة يصغي لها الدّهر ويرددها؛ لأن الأمير هو سيّد البلاغة ويسأله إيّاها من قصيدة (الاستعانة بأمير المؤمنين) بقوله:

أوْحِ البَلَاغَةَ فِي أزْهَى مَجَالِيْهَا ... فأنْتَ سَيّدُهَا الأسْمَى وَمُوْحِيْهَا

أوحِ البَلَاغَةَ لِي حَتَّى أجُولُ بِهَا ... فِي وصْفِ ذَاتِكَ مَعْ سَامِي مَعَانِيْهَا

نَعَمْ وأطْلِقْ لِسَانِي فِي مَحَامِدكَ ... الغرَّاء لأَنْشُرَ بَادِيْهَا وخَافِيْهَا

واصْفَحْ أبَا حَسَنٍ عَمَّنْ تَجَرَّأ عَنْ ... حُبٍّ عَلَى مِدْحَةٍ تَسْمُو مَبَانِيْهَا[1]

على الرغم من أن الشّاعر منح الإمام عليّ عليه السلام سمة الموحيّ. وما هي إلا صفة العرفان وصفة التّقرب بوسيلة؛ لنيل العطايا. منح الشاعر صفة (سيِّد البلاغة) للممدوح هو بلا شك ولا نزاع في ذلك سيِّدها، وخير دليل كتابه (نهج البلاغة)[2]، والذي قد يثير الشّك في قلوب بعضهم عبارة (وموحيها) لفظة قد توحي للقارئ غير المتمعن بان علي عليه السلام هو من يوحي البلاغة للشّاعر مثلما يوحى للرّسول، الإيحاء في هذه القصيدة تمثل بما يملك الممدوح من فضائل، هي التي توحي للشّاعر بنظم ملحمة ملهمها عليّ، وفي ختام مدحته يقدم اعتذاره ويطلب الصّفح، والرّضا على جرأته لنيل صفة المادح الذي بمدحه يسمو بين أقرانه، ولم يمتلك ممدوحه سيّادة البلاغة بل نال وسام الفصاحة مثل ابن عمه

(١) المصدر نفسه، ص١٨، ١٩.

(٢) نهج البلاغة للإمام علي من الجزء (١-٤)، جمعه الشريف الرضي، للشيخ محمد عبده، دار الحديث، القاهرة، عام، ٢٠٠٤م

محمدﷺ من قصيدته (فصاحة أمير المؤمنين وبلاغته) بقوله:

إن الفَصَاحَةَ مَا دَانَتْ لذي لَسَنٍ ... مِـن البَرِيَّـةِ عُرْبِيْهَـا وعُجْمِيْهَـا
كمَا انْثَنَتْ بِبَهَائِهَا وَهِي خَاضِعَةٌ ... للمُرْتَضَى اللّسِنِ القَوّالِ رَاعِيْهَا
كأنّهَـا خُلِقَـتْ خُلْقَـاً لَـهُ كَأ ... نّهُ مـن العَدَمِ المَجْهُـولِ مُبْدِيْهَا[1]

ألبس الشاعر الفصاحة رداءَ الطّاعة والخضوع والانقياد لممدوحه، وكأنها خلقت له،بل هو من أوجدها من مجهولها التي كانت غارقة به، حتى عرف بأمير(الفصاحة، والبلاغة)، فصاحة عجز كلّ لسان أن يتقمصها مثل عليﷺ فهو موجدها، وراعيها، والشّاعر معلناً عجزه عن الإتيان بخصاله كافة فأوجز تلك الفضائل ببيتين قائلاً:

للمُرْتَضَى رُتْبَـةٌ بَعَدَ الرّسُـولِ لَـدَى ... أهْـلِ اليَقِـيْنِ تَنَاحَـت فِي تَعَالِيْهَـا
ذُو العَلْـمِ يَعْرِفُهَـا ذُو العَدْل يُنصِفُهَا ... ذُو الجَهْلِ يُسْرِفُهَا ذُو الكَفْرِ يُكمِيْهَا[2]

هنا بين تلك المعالي بأنها رتبة تالية لرتبة المصطفى وقد فقهها ذا الإيمان واليقين، والشّاعر بعطفه في البيت الثّاني على الاختلاف بين فئات المجتمع على تلك المنزلة المغبوطة من أهل التقى، والمعروفة عند أهل العلم، وبين الإنصاف لدى أهل العدل، والإسراف عند ذي الجهل، والجحود عند أهل الكفر، ولعل الشّاعر يريد أنْ يعطيَ لنفسه صفة ذي العدل؛لكونه نصراني لما أعطى ونشر من خصال. وبالرغم من هذا التّشظي في أمر منزلته، إلا أنّها تشع في العتمة.

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص٦٩٩و٧٠٠.

(٢) المصدر نفسه، ص٧١٠.

أما فلاسفة الجحاد فقد أكبرت متعجبة من العجز في إطفاء توهجها بالرغم من تضافر الجهود؛ لإخمادها لكن يأبى الله إلا أنْ يتمَّ نوره. وقد نظم الشّاعر ذلك بقوله:

وذِي فَلَاسِـفَةِ الجُحَـادِ مُعْجَبَـةٌ بِهَا وَقَد أكْبَرَتْ عَجْبَاً تَسَامِيْهَا[1]

ويستمر النّص نابضا بالحقيقة التي لا يغيبها شيء، من معاني روحية لترصيع فضائل في ذاتها مرصعة، ويصل إلى فضيلة أكبرت حاملها على تحملها، وهي الصّبر من قصيدة (في خلافة أبي بكر). بقوله:

لله أنْـتَ أمَـيْرُ ألمُؤمنـــــين فقـد لاقيـت مـن نـوب الأيـام قاسـيْهَا

وقـد تناسـيت أرزاء منيـــــت بهـا بفضـل تقـواك لكـن لسـت ناسـيْهَا

وقـد صـبرت على الأحداث صبر كريم صـادق العزم مستجل غواشـيْهَا[2]

الأبيات تفسر عمق ذلك الأذى والجحود الذي لاقى الإمام علي عليه السلام بعد وفاة رسول الله صلى الله عليه وآله فضلاً عن إنكار حقه، وكيف واجهه بعزم الصّبر، والتّصبر، حفاظاً على بيضة الإسلام والشّاعر تقصّد بذكر ذلك الجحود المحيط بممدوحه، رغبة منه في بيان عظمة تلك الفضيلة؛ لكونها فضيلة الأنبياء والأوصياء متخذاً من حرف التحقيق (قد) وتكرارها؛لتوكيد الأحداث وحجمها؛ ليتسنى للقارئ استجلاء عظمة ذلك الممدوح وصبره. وقد ترجمها صاحبها في الخطبة الشّقشقية وقال عليه السلام: ((فصبرتُ وفي العَينِ قَذَى، وفِي الحَلقِ شَجا)) [3] مبيِّناً مقدار التّوجع الذي لاقاه من ذلك الصّبر. وقد تجسدت

(١) المصدر نفسه، ص٧١٠.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٤٤.

(٣) نهج البلاغة، للإمام علي بن ابي طالب عليه السلام، جمعه الشريف الرضي، شرحه، محمد عبده، دار الحديث

شخصية البطل في الممدوح بوصفه بنية كلية تنضوي تحت طياتها، وفي ثنايا سياقها المتوازن والمتألف شخصية فاعلة، [1] أقرب ما تكون إلى الواقع؛ ليعطي لنا الأنموذج،والقدوة، والمثال الحيّ الذي تتجسد به القيم النّبيلة[2] وهذا ما عكست تلك الأبيات

وكذا الشاعر بولس سلامة في مدحه لعلي ﷺ من قصيدة صلاة بقوله :

هات يا شعر من عيونك وأهتف ... باسم من أشبع السباسب ريا
باسم زين العصور بعد نبي ... نور الشرق كوكبا هاشميا
باسم ليث الحجاز نسر البوادي ... خير من هز بالوغى سمهريا
خير من جلل الميادين غارا ... وانطوى زاهدا ومات أبيا
كان رب الكلام من بعد طه ... وأخاه وصهره والوصيا[1]

ابتدأ قصيدته بدعوة للشّعر لأخذ عيونه للابتداء برمز عرفاني المتمثل (بعلي ﷺ لما له دلالة على الإيمان والارتباط الرّوحي بهذا الإمام من خلال الألقاب التي أطلقها الشّاعر على الإمام علي ﷺ وطلب الابتداء بها من (باسم من اشبع السباسب ريا، باسم ليث الحجاز، باسم زين العصور) ألقاب جديدة لإمام خالد، وتكرار لفظة (باسم) له

القاهرة، المجلد الاول، عام-٢٠٠٣م، ص٢٨.

(١) ينظر: البطل في شعر علي بن خلف الحويزي (ت ١٠٨٨ه-١٦٧٧م)، د. شريف بشير أحمد، جامعة الموصل، كلية الأداب، مجلة ابحاث كلية التربية الأساسية، المجلد ٨، العدد٢، ص١٦٠

(٢) ينظر: مدخل إلى الأدب الإسلامي، نجيب الكيلاني، مطابع الدوحة الحديثة، ط١، عام١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م، ص٥٥.

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص١٤.

دلالة عميقة على عظمة هذا الرّمز العرفاني الذي من خلاله يريد أن يوصل للمتلقي الفضائل التي عرف بها من شجاعة، وقوة، وسماحة من جهة، وحجم هذا الرمز وعظيم المكانته،لأنه هو الشّجاع والزاهد والأبي في مماته. فضلاً عن فضائله التّكوينية المتمثلة بالبلاغة، والفصاحة، وقربه من رسول الله بثلاثة مناصب(أخ وصهر ووصي).

ولم يكتفِ بولس سلامة بفضائله العصامية، والتّكوينية بل تعداها؛ليضيف فضيلة يغبطه عليها كل محب وهي (حبيب الرّسول) من قصيدة (أحد) بقوله :

يـا حبيـب الرسـول صـبراً فـماء الحوض يهفو لمقلتيك غسـولا[1]

لعلّ الشّاعر بندائه لممدوحه بلقب (حبيب الرّسول) ما هو إلا إعلام لكل قارئ عن بيان مقام ممدوحه وعظمته الذي يعطي للإمام علي عليه السلام هالة نورانية قدسية اقتبسها من ذلك المحب؛ لينال مكانةً عظيمةً، جعلت الشّاعر يعكس لنا مفارقة عبر(ماء الحوض يهفو لمقلتيك غسولاً) كيف لماء جنان يغتسل بماء عين؟ هل ماء مقلتيه هو جزء من ماء الكوثر مما جعل الكلَّ يشتاقُ لبعضه كما الأم تشتاق لوليدها؟ أم الشّاعر جعل ماء حوض الكوثر بمنحه صفة الإحساس المعنويّ من شوق يهفو لرؤية ساقيها فيغسل ذنب كلَّ شارب له، أم ماء الكوثر دلالة على شوق الرّسول لعلي بمنحه حوض الكوثر؛لأنّه هو الساقي عليه، وهذه العبارة تمنح الكثير من الدلالات بمفارقتها والشّاعر استعمل المصدر(صبرا) دعوة للقارئ للتّصبر على محنِ الزمنِ، وأخذ العبرة من صبر المحب، والحبيب. ويعاود بولس سلامة بتفننه بالكنى والألقاب ويطلق عليه لقباً جديداً يبدأ به مدحيته من قصيدة (الخندق).

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٧٢.

ويقول:

أيها النّسر ودونه كلّ نسر ... ليس غير النجومِ في أجوائه
جلجلت فيك روح عبد مناف ... و(قصي) و(غالب) من ورائه
فتنزّيت أمـــــــرداً للمنايا ... تطرف العين رقة من حيائه
وازدراك الجبار، خاب عنيداً ... وتجاهى وشـــــط في غلوائه
ما درى أنه يلاقي حديـــــداً ... تستجير الرمضاء من رمضائه
ما درى أنه ينـــــازل شبلاً ... غضبات الدهور في أصدائه
وانتضيت السيف المرن رقيقاً ... فيصل الحق عارياً من طلائه
فإذا بطشـــــــه رماد وذل ... وعيـــــون تبكي على أشلائه
كبـــــــر المسلمون لما راءه ... جبلاً مـــــاد في خضيب دمائه
ضربة ذكرهـــــا يظل فتياً ... بعد موت الزمان بعد فنائه
هابها الضيغمان كسرى وروما ... وتغنى الحادي بها في حداثه[1]

أبيات كثّف الشّاعر فيها المدح ذا الحس الملحميّ الذي اتخذ منه وسيلة للتبجيل لممدوحه صفات الكمال؛ ولكون الممدوح له مكانته الدينية بين النّاس. وكذا عند الشّاعر لما نجده من صدق إحساسه الذي ينبض به شعره في هذه الملحمة، ووحدة الخطاب الموجه للممدوح في المألوف الملحمي طاغٍ في كل أبياته، وفاعلٌ في تأجيج الحماسة عند المقاتلين[2]. مبتدأ بلقب النّسر وانتهاءً بالإهابة التي أصابت ملوك الأرض من ضربته.

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص ٨٢.

(٢) اللون الملحمي في الشعر الحسيني، دراسة نقدية، عبد المحسن حسن الموسوي، دار السلام بيروت – لبنان ط١، عام ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م، ص٧٣.

فضلاً عن الألفاظ التي تعج بالتّلاحم من (جلجلت و تستدير و الرّمضاء و غضبات الدهور و بطشة و أشلائه و خضيب) ألفاظ ترسم لنا صورة ذلك الصّراع بين الإمام عليعليه السلام، وخصمه ابن ود العامريّ. ويلاحظ أن الشّاعر كان منصفاً نبيلاً في تصويره ليس لممدوحه، بل حتى للخصم بإعطائه نعت (جبلاً ماد في خضيب دمائه) وهي دلالة على أن الخصم ليس ضعيفاً أو جباناً، بل هو قائد مغوار ذو طول وعرض، يقابل فتىً في مقتبل العمر، يستطيع الشّاعر أن يصف ضربة الممدوح بعبارات مألوفة مثل ضربة جبارة أردت العدو قتيلا؛ لكن الخيال الذي رافق الشّاعر في تصوير تلك الواقعة وأعطاها صفة الملحمة، أعطى للبطشة والضّربة، نتيجة تلاشٍ للخصم مثل جبل من الرماد (جبل ماد بخضيب دمائه) وانتهاء الخصم حتى تقطع أشلاء، وحملته الرّياح، وأصاب الذّل لقبيلته. فضلاً عن الدّموع التي أبكته ليس لموته وإنما لقتله على يدي فتى هاشميّ، وهو بطل الملحمة، الذي يمتلك قوة خارقة استجمعها من إيمانه الراسخ الذي جعل ضربته يوم الخندق ضربة فتية ليومنا هذا، لما عادلت من أعمال الثقلين إلى يوم القيامة[1].

ومن قصيدة (الجمل) للشّاعر ذاته أشار إلى كمال فضائل ممدوحه التي أعيت عظماء العصور للإتيان بمثلها. قائلاً:

أنـت اجهـدت يـا عـلي عصـوراً ... بعـدك اسـتيقظت لجنـي الكـمال

يعجـز الحلـم حيث تجـري طليقاً ... ويعـود الجسـورُ نضـو هُـزال[2]

أبيات توحي لنا بالفراغ الذي لازم العصور التّالية للإمام عليّعليه السلام، لا مرشدٌ ولا

(١) من أحاديث الرسولصلى الله عليه وآله بحق عليعليه السلام في يوم الخندق، عن اسحاق بن بشر القرشي، عن بهز بن حكيم، عن أبيه، عن جده، عن رسول اللهصلى الله عليه وآله أنه قال:((لمبارزة علي بن أبي طالب لعمرو بن عبد ود يوم الخندق، أفضل من عمل أمتي إلى يوم القيامة))، مقتل الحسين، للخوارزمي، ص٧٩.

(٢) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص١٥٧.

قائدٌ يستحق الطّاعة،بالرغم من وجود كلّ مستلزمات الرّقي بالإنسان دينياً وخلقياً، وإعلان العجز باد على تلك العصور، بالرغم من الإجهاد؛للوصول لتلك الرّتبة وتوفير ما يقرب منها من استعمال(جني الكمال) تلك العبارة التي تدل على زراعة كل ما يوصل المرء للكمال وعلى الرغم من ذلك أعيى العصور وأجهدها. والشّاعر من ثقته بممدوحه وفضائله التي تعدّ وساماً ربانياً لا ينالها أي ممدوح مهما كان ذا شرف، بل حتى الحلم يعجز للوصول لكماله والحلم وما فيه من خاصية الحرية وعدم التقيد يعلن تقيده أمام كمال (علي). لا مبالغة في مدحه بل واقع ملموس من موقف نبيل لعليّ ﷺ في معركة الجمل، ومن عنوان القصيدة أتخذ الشاعر رمزاً لذلك الكمال وتلك الفضيلة، وما حملت من نبل. والشّاعر تفنن في الألقاب التي أطلقها على ممدوحه (علي) ﷺ. وهذه المرة ناداه باسمه صراحة، الشّاعر جورج شكور من(ملحمة الرسول) وقصيدته (المبارزة في بدر) جلجل ببأس علي ﷺ. قائلاً:

من، يا عليّ، كمثل سيفك، صارماً ... تعنو لهيبته السّيوف وتجزع؟
لتقدّ عنق الكفر تحرسك الملائكُ ... والإله المحتويـــــك الأروع[1]

استفهام وتحدٍ، من الشّاعر لكلّ شديد وباسل يجرؤ على منازلة ممدوحه، الذي جعل كلّ من تحداه يذل ويجزع، وما سيفه الجبار إلا على أعداء الله، وقد استعار للكفر لفظة (عنق)؛ ليعطي مالا يملك وجه حسي، ولا يدرك، لا بالبصر، ولا باللمس، ولا بالحس وهو الكفر صفة الملموس وهي (العنق). والغرابة في توظيف هذه الألفاظ من (قد عنق الكفر)، لتشكيل صورة بعيدة عن الإدراك المتواتر لتؤسس علاقة بين عنصرين مختلفين

(١) ملحمة الرسول، جورج شكور، ص١٣٥.

محسوس ومجرد على علاقة[1] تقوم في تشكيل صورة واضحة من خلال القرآن بين (عنق، وكفر)، وربما أراد بذلك العنق هو أسياد الكُفار ممن قُتل بسيف عليّ في معركة بدر، فمثلما تموت الناقة بقطع عنقها كذا الكفر يقد بقطع أسياده أمثال (عتبة وأبي لهب)، وغيرهما.

ورافق هذا المدح دعاء بمدح ولكن بخصلة الإيمان الراسخ بالإله الأروع في ذلك القلب وتلك الرّوح ومتجسماً بالجسد للممدوح، أبيات تنطق بالجمال الفلسفي، دعاء الشّاعر هنا نطق بمنطق عجيب يصعب ترجمته. هل يريد من كلمة (المحتويك) هو الحفظ؟ أم يريد منها مسدد ضربتك وأعمالك؟ أم دلالة على أن علي صورة للقرآن النّاطق؟ والحق إنّه تأويل لكلٍّ ذلك، وربما أكثر متكلف بحمايتك ونصرك. أما عدوه قد بالغ بأوجاعهم متمثلاً ببني أميّة، قائلاً:

أن صـال، يومـاً، ذو الفقـار مروعـاً ... قلـت المنيـــة جوعهـا لايشـبع

بالغـت بطشـاً في أميـــة موجعـاً ... فعسـى أميـة عـن ضـلال تـردع

لله أنـتَ إذا عَصَفـــتَ مُزَمْجِـراً ... وسطَ الصُّفُوفِ فما لرَّياحُ الزعزعُ؟[2]

أبيات تقرن الموت بصولةٍ، وتقرن الصولة بمنيةٍ، وجواب الشرط جاء (قلت المنية جوعها لا يشبع)، وثقته أن الموت لا يشبعه موت، ورمز المنية تمثل بـ(ذو الفقار) فهذا الرمز يتصاعد حدة على بني أمية رغبة في الرّجوع للحق والهداية. والبيت الأخير يعطي لنا صورة حيّة لذلك الفارس في صولته وسط الصّفوف، إنّ الحس الملحميّ الذي لازم

(١) ينظر: نحو معالجة جديدة للصورة، أنماط الصورة في شعر أبي تمام، د. فهد عكام مجلة التراث العرابي العدد٢١، ص١٦٩.

(٢) ملحمة الرسول، جورج شكور، ص١٣٥.

الأبيات بات واضحاً فيه عبر الاستفهام الأخير (من الرياح الزعزع) الذي يعطي لنا صورة البطل المتمثلة بالرّياح التي تزعزع كلّ قويّ وثابت،

٣. مدح الإمام الحسين بن علي عليهما السلام عند شعراء الملاحم؛ لأنّ الحسين عليه السلام رمز الإباء والحرية والعنفوان، مثله مثل أبيه وجده، وبعض الشعراء أطلقوا على ملاحمهم اسم الحسين وسميت بالملحمة الحسينية أمثال (جورج شكور، وريمون قسيس) أما بولس سلامة فقد مدحه في ملحمة الغدير حيث جعل مدحه ترجمان على لسان مسلم بن عقيل متخذ الحوار والدراما وسيلة لبيان فضائل ممدوحه، من قصيدة(مصرع مسلم)، قال الشاعر:

من حسين تقول؟ أن حسيناً ... فوح طيب يعطر الأكوانا
لو عرفت الرسول ضوء البريا ... لعرفت أبنه وشمت الجمانا
يعرف الشمس كل من قد رآها ... ليس يبغي لعينه ترجمانا[1]

إنّ عنصر الحوار في الأبيات وسيلة للكشف عن فضائل ممدوحه وهذا الحوار تمثل بالاستفهام الذي أثبت من خلاله خصال ممدوحه، بقوله: من حسين تقول؟ وأعقبه جواب وترجمان للتعريف بالحسين عليه السلام ووسيلته التعريفية بشرط (لو عرفت الرّسول ضوء البريا لعرفت أبنه وشمت الجمانا)، هذه مُنحت التّنكير والجهل للسائل باستعمال أسلوب الشرط الذي سلب من المستفهم خصال المعرفة بدينه وبرسوله، والشاعر تعّمد في إدراج لفظة (فوح طيب)، جواب الاستفهام للسائل بأنه ريحانة رسول الله التي أخذ عبقه من جده وهو امتداد له. وختم جوابه المتعلق بحكمة يتخللها الاتهام بالجهل من

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٢٤٠.

جهة، ومتعمد الإنكار من جهة أخرى متخذاً الشمس رمزاً لممدوحه الذي يجهله ناظره

الشّاعر كثيراً ما يستعمل ألفاظ الطبيعة في مدحه ووصفه ورثائه، وربما يعود هذا الأمر على تأثير البيئة فيه واضحاً،بخاصة وأنه لبناني الأصل وما لهذا البلد من طبيعة خلابة تعكس في ألفاظ وأشعار شعرائها. ومن قصيدة (السّاعة الرّهيبة) بصفة بالفضيلة التّكوينية، بقوله:

يـا ســـــليل الطيبـين جـدوداً ... يفضـح الشـمس عـزة وانتـماء

مجدكـم صيـــــر النبيـل نبيـلاً ... وحبـاه مـن العلى ما شـــــــاء

أنتـم السـلم المكـين إلى العليـا ... إن رام طامـــــــــح عليـاء

وبكـم يفتح العظيـم طريق المجد ... لكنـــــــه يظل ابتـــداء[1]

نداء من قبل الشّاعر لممدوح؛ ليوصل صدى ندائه إلى كل سامع،بأن الحسين سليل مجد لا يدركه أي مجد، هذا الانتماء لممدوحه، استعمل الفعل (يفضح)، وأسنده إلى مسند عريق بالظهور والمعرفة، وهو (الشّمس)، الحسين بمجده، وعليائه إذا ما قُرنَ بأي مجد كشفت مساوئ قرينه، وبانت معايبه، وإن دلالة الجمع في الألفاظ في(مجدكم) (أنتم) (وبكم) على (أهل البيت)عليهم السلام بأنهم واحد في المجد والانتماء، والشّاعر بعد أن عَرّفَ القارئ مجد ممدوحه عرّج بمدح ذلك المجد الذي أخذ فضيلة الشّمس في عطائها، بمنحه النبل، والعلياء إذا ما اتُخذ سبيلاً مستفيداً من عنصر التّكرار في البيت الثاني (النبيل،نبيلا)، وفي البيت الثالث(العليا،علياء)، ليختم لنا بما ابتدأ به بعد أن كشف عيوب كل مجد إذا ما قُرنَ بمجد عظيم أخر، وختمه بأن كل اكتمال مجد هو مازال في مرحلة الابتداء بالنسبة

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٢٨٧.

لمجد أهل البيت عليهم السلام، أبيات تستحق التّأمل. وبعدها انتقل بخطابه بكنية صريحة توضح ذلك المجد بقوله :

يا ابن بنت الرسول وحسبك فخراً أنـك السـبط شرّف الشـهداء[1]

تعريف لذلك المجد الذي رسمه الشّاعر؛ لأنه مجد الرّسالة المحمدية، يستحق أن يفخر به كلّ من سلكه، بخطابه هذا جاء؛ ليخزتل كلّ الفضائل، بكنية (يا ابن بنت الرسول) ولقب (السّبط)؛ ليقارن به من يريد المقارنة، فضلاً عن لقب سيد الشّهداء الذي أولد من لقب السّبط ألقاب وكنى تتوالى بعضها من بعض؛ لترسم لنا مجداً لا يعتليه أحداً خلا ممدوحه. ومن دماء سيِّد الشّهداء كان إلهامه لقول ملحمته ومدحه بقوله :

دمـك السـمح يـا حسـين ضيـاء في الدياجـير يلهـم الشّـعراء[2]

كثيراً ما ينعت الشّاعر، الشّيء الملموس بنعت لشيء مجرد وفي (دمك السّمح)، الغرابة في هذه العلاقة هي نعت الدم بالسّماحة، وهي علاقة بعيدة، فالدم العنصر الملموس والمرئي ذو الصفة اللونية، يوصف بـ(السّمح) صفة مجردة معنوية، وهذه العلاقة الغامضة ماهي إلا استنجاد للشّاعر بفضيلة غير مرئية لتطلق وحي إلهامه الحبيس من قفصه في كتابة الشّعر وتنير عتمته. وهذه الفضيلة استنطقها التزاوج البعيد والمتضاد؛ ليولد لنا فضيلة العطاء الذي تمثل بتلك الروح السّمحة التي عدت قرباناً لدين ومبدأ حتى باتت وحي للشّعراء، فمثلما تلك الرّوح غامضة مبهمة ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنْ الرُّوحِ قُلْ

(١) المصدر نفسه، ص ٢٨٧.

(٢) المصدر نفسه.

الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي﴾ [1] كذا الإلهام؛ لكونه نوعاً من الفيض الالهي هو أن يلقي الله في النفس أمراً يبعثه على فعل ما أو تركه[2]، ومن هذا الإسناد يصير الدم الملموس إلى عنصر تخيليّ شفاف يوحي للشاعر بالإبداع.

وأما الشاعر جورج شكور من ملحمته ملحمة الحسين مدح أبا الشهداء، بطريقة المحاججة، بقوله:

قـال الأئمـةُ، وائتمـت بهـم أمـمُ ... قال الخُصُومُ، وصدقُ القولِ إصرارُ

أمـا الحسـينُ، ربيـبٌ للنبـيِّ، أمـا ... نـمَا لـهُ في فـؤاد الجـــدِّ إيثـارُ؟

سـمَّاهُ ريحانـةَ الشـــــبَّانِ حاليـةً ... عـلى الجِنَـانِ، شـذا الريحَـانِ معطـارُ

وقبّـلَ الثغـــرُ يحبـو روحَـهُ نسَـما ... كـما تفـاوَحُ في الأسـحَارِ أزهـارُ[3]

هذه الأبيات على بساطتها، إلا أنها ممتنعة للتأويل المباشر لأنها «أمنع جانباً، وأعز مطلبا، وهو أحسن موقعاً، وأعذب مستمعا»[4] وتواتر القول (قول الأئمة، وقول الخصوم)، أي شيء أراد الشاعر من هذه الموازنة؟ أراد إثبات القول الأول بإصرار القول الثّاني، حتى منح صفة الإصرار على الجحود من قبل الخصوم دلالة لصدق قول من يجحدوهم، وأعقب هذه الموازنة بسلسلة تعريف لممدوحه (الحسين عليه السلام) مستعيناً بأداة

(١) الإسراء: ٨٥.

(٢) ينظر لسان العرب، ابن منظور، ج ١٢، باب لهمَ.

(٣) علي والحسين في الشعر المسيحي، ملحمة الحسين، جورج شكور، ص٣٣٧.

(٤) المختار من كتاب الصناعتين، في الكتابة والشعر، لأبي الهلال العسكري، (ت٣٩٥)، دار الكتاب العربي، القاهرة، ص٣٦.

الحصر (أما) والاستفهام المنفي بـ (ما) التي تمنح الممدوح صفة الخصوصية على غيره من الخلق؛ بقربه من النّبي وتفرده بفضائل التّسمية والإيثار والتّقبيل بالثّغر، كلها آيات تعزز حجة القول الأول.

ويلاحظ تعمّد الشّاعر بتكثيف كلمات تشتمل على حرف (الحاء) في البيتين الأخيرين من (ريحانه وحالية و ريحان ويحبو و روحه و تفاوح والأسحار)، وكلها ألفاظ تحوي في دلالتها صفة الهمس كما هي صفات حرف الحاء[1]، وما كان اختيار الكلمات هذه اعتباطاً بل تمجيدا لذلك الممدوح لاشتمال اسمه على حرف الحاء وهو(الحسين) من الحروف المهموسة الرخوة يعني يصاحب في نطقها جريان في الصّوت والنّفس[2]المشتق من اسم الممدوح (الحسين) وبعد أن أزاح الستار عن فضائل الحسين عليه السلام راح الشّاعر يعطي برهاناً جديداً بحق الإمامة تمثلت بقوله:

أما الحسين وريث "للعلي" فتى الـ فتيان في نهجه السّر أسرار؟[3]

أن الحسين وريث لعلي بن أبي طالب في إمامته ونهجه، والشّاعر بتفضيله لعليّ(فتى الفتيان) أعطى لنا توطئة، لنهجه الصّحيح، في كل خطوة من إمامته تحوي سراً، يقود إلى أسرار وهذه الأسرار لا يكشف خباياها غير ربيب لذلك الفتى تمثل بممدوحه الحسين في السّير على طريقه نهجه وإمامته، والذي يمثل ذلك قول الحسين: من وصيته لأخيه محمد بن الحنفية: ((واني لم أخرج أشراً ولا بطراً ولا مفسداً ولا ظالماً، وإنما خرجت

(١) ينظر: المختصر أصوت اللغة العربية، دراسة نظرية تطبيقية، محمد حسن حسن جبل، ط٤، عام ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م، ص٥٥.

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ص٥٨.

(٣) ملحمة الحسين لجورج شكور من كتاب علي والحسين في الشعر المسيحي، ص٣٣٧.

اطلب الإصلاح في أمة جدي محمدﷺ أريد أن آمر بالمعروف وأنهى عن المنكر، وأسير بسيرة جدي، وسيرة أبي علي بن أبي طالب))[1]، وهذا يوصلنا إلى استنتاج من خلال شطري هذا البيت، أن الإفراد في (فتى و سر) والجمع في (فتيان و أسرار) توحي لنا أن عظمة الحسين جاءت من عظمة أعظم تمثلت بالفتى عليّ، وأن سر نهج الحسين وخلوده هو تواتر لسر أشد غموضاً، هو نهج عليٍّ عليه السلام، على هذا الأساس نال الممدوح خصوصية لا ينالها شريف غيره.

وكذا الشّاعر ريمون قسيس عند مدحه للحسين في ملحمته (ملحمة الحسين) السّينية خاطبه بلقب عُرف به، وهو (حفيد الرسول) تأكيداً للسامع على فردنية ممدوحه بقوله:

يـا حفيـد النبـي قـــــد جئـت تُعـلي

رايـة ترتجُـى لعُـرب وفُـــــــــرس

يـا مؤاخـي رســـــــالة العُـرب طُـرا

بـك تُحمى من ظُلـم كيدٍ وحلـسٍ[2][3]

ما يميز هذه الأبيات أنها تعطي للممدوح، حال الإقبال على تغيير واقع عبر توظيف الفعل (جئت)؛ لإعادة التوازن للحياة، من إعلاء الراية والمؤاخاة. وأن تحقيق الفعل جاء قد أوكد، وتأكيده سارٍ ليومنا من خلال الفعل المضارع (تعلي)، والرجاء المرتقب المتمثل بـ(ترتجى)، من علو راية الحق للإسلام الذي شعّ في أرض العرب والفرس، ومن

(١) مقتل الحسين، الخوارزمي،ج١، ص٢٧٣.

(٢) حلس، سلب، ملحمة الحسين، ريمون قسيس.

(٣) ملحمة الإمام الحسين ريمون قسيس، ص٢٤، ٢٥.

الملاحظ أن الشّاعر قد قيّد راية الإسلام بالعرب والفرس، ربما لجعلها منطلقاً للعالم أجمع. ومنح ممدوحه صفة المؤاخي؛ ليوجه القارئ إلى نقطة أعمق تتمثل بتسلسل، ونمو ذلك العمل من الجد إلى الحفيد،فالبدء كان للنبي صلى الله عليه وآله بالمؤاخاة بين المهاجرين والأنصار، والحسين عليه السلام جاء؛ ليكمل الرسالة المحمدية ويؤاخي بين العرب أجمع؛ ليحقق ذلك العدل، ويحمي الرّسالة من كيد الكائدين في سلب مبادئها السّامية التي جعلت الإخاء من شروطها، مستوحى من قوله تعالى ﴿ إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ ﴾[1]. والشّاعر لم يكتفِ بمدحه مباشرة بل، مدح عشيرته[2] المتمثلة ببني هاشم، وقال:

يـا بنـي هاشـــــم وصفـوة قـوم

من قـــريش "حسينكم"هو مرسي[3]

جـرأة في شـــــجاعة وجـود كـفٍ

لا يجـارى، ونبـــع فهـم ونـدس[4][5]

يلاحظ أن الخطاب الموجه (إلى بني هاشم) ونعتهم بالصفوة من قريش؛ ليصل الشّاعر إلى ممدوحه الذي يعدّ عمود تلك الصّفوة من تأويل؛ لما يملكه من الفّضائل، من بأس وجود وعلم وفطنة، وأن كلمة (حسينكم) واعتماده الانتماء المتعمد بنسبته إلى بني هاشم، يحمل دلالة عميقة تتأول أن هذا الرجل الذي هو منكم هو سرّ خلودكم وبه عرفناكم بعد جده وأبيه فلا فضلاً عندكم بسواهم، ويعلن عن ذلك صراحة بقوله:

(١) الحجرات: ١٠.

(٢) ﴿وَأَنذِرْ عَشِيرَتَكَ الْأَقْرَبِينَ﴾، النور: ٢١٤.

(٣) مرسي ثابت، ملحمة الحسين، ريمون قسيس، ص٢٩.

(٤) ندس= فطنة ملحمة الحسين، ريمون قسيس

(٥) ملحمة الامام الحسين ريمون قسيس، ص٢٩.

خيرُ أهـــل الأرض التي أنجَبَتكُم
خيرُ خلقِ اللهِ العليّ المـــــؤسي[1]

وبهذه الخصوصية والتّفضيل نال آل (حسين) تلك المكانة والعظمة، والشّاعر في تفضيله لممدوحه استعمل مسندين هما أهل خير في (خير أهل الأرض، وخير خلق الله) مَن يرى الاسنادين يحسبهم ذا دلالة واحدة، لكن الشاعر بتكراره التفضيل،حاول أن يبعُد كل ظنٍّ لدى القارئ من أن هنالك آخر غير(الحسين) مُنح هذه الفضيلة. عندما فضل بالشّطر الأول اسند التّفضيل إلى كلمة أهل والتي هي دلالة على جنس الإنسان الذين أصلهم من تراب بدلالة (أنجبتكم)، ولكن عندما أعقب الشّاعر تفضيله بخلق الله شمل كلّ من خلق الله من الجن والأنس، التفضيل الأول يمتاز بالجزئية وأعقبه التّفضيل الثّاني الذي مثل الشّمولية.وبهذا المعنى نال الممدوح تفرده عن سائر الخلق.

إنّ شعراء الملاحم وظفوا كل ما يملكون من طاقة في بيان خصال أهل البيت ﷺ، مقرنين خصالهم بعناصر طبيعية واضحة لإلقاء الحجة على النّاكر لتلك الفضائل،فضلا على الاعتماد على طاقتهم الابداعية التي أضفت على الأبيات جمالية واضحة،وكان عرفان الشّعراء وضح في توثيق تلك الأبيات وتأكيدها. مما جعل مدح الشعراء هنا مدحاً ذا تكسب معنويّ وليس مادياً.

(١) المصدر نفسه، ص ٢٩.

المبحث الرابع

الحكمة

الحكمة ترتبط بالعقل والمعرفة تبحث ((عن معرفة أفضل الأشياء بأفضل العلوم))[١] وجمعها حِكم، وهو كل كلام موافق للحقِّ، فلسفته صواب الحق وسداده عبر العدل، والعلم، والحلم[٢].

والحكمة اصطلاحاً، ((علم يبحث فيه عن حقائق الأشياء.....كل كلام وافق الحق فهو حكمة، وقيل الحكمة هي الكلام المعقول المصون من الحشو)) [٣] ويلاحظ توافق المعنى لغويا واصطلاحياً،لأنّه يدل على الكلام الذي يوافق العقل، مطابقاً للواقع.

جاءت الحكمة في مفردات ألفاظ القران الكريم فقد عُرّفت على أنّها: ((عبارة عن معرفة أعيان الموجودات على ما هي عليها))[٤] وتعتمد الحكمة على نوع التّعلم فإذا جاء من غير تعلم عدّت نبوءة، وإذا جاء بالعلم والدّراسة عدّت فلسفة[٥]، وقد ورد ذكرها في القرآن المجيد فتارة يخصص ﴿ولقد آتينا لقمان الحكمة ﴾[٦]، وتارة يعمم

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، باب حكم.

(٢) ينظر: المنجد، معلوف لويس، مطبعة الكاثوليكية، بيروت، طبعة،١٩، باب حكأ، ص١٤٦.

(٣) معجم التعريفات، علي بن محمد بن علي السيد الزين أبو الحسن الجرجاني، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، باب الحاء، ص٨١.

(٤) مفردات ألفاظ القران الكريم، الأصفهاني راغب، تحقيق: صفوان عدنان داوودي، دار القلم دمشق، ط٤، ص٢٩.

(٥) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٦) لقمان: ١٢.

﴿يُؤْتِي الْحِكْمَةَ مَنْ يَشَاءُ وَمَنْ يُؤْتَ الْحِكْمَةَ فَقَدْ أُوتِيَ خَيْرًا كَثِيرًا﴾[1]، الحكمة غير مختصة بنبي ولا ولي، ولا عالم، ولا فيلسوف[2] عدّت ((الحكمة فن من فنون الشعر العربي كنا نلتقيه مبعثراً في قصائد العصر الجاهلي ثم نما وتطور حتى أصبح فناً مستقلاً..... والحكمة تهدف إلى النّصح والإرشاد والموعظة وتأتي تعبيراً عن تجربة ذاتية وعن طول تأمل وتبصر بأمور الحياة..... الهدف منها إنساني يضرب الأمثال وينبه الإنسان وينير طريقه ويدله على ما فيه صلاح نفسه))[3] ومهما ((قيل الحكمة لا تخرج عن معنى الصّواب والسّداد ووضع الشّيء في موضعه قولاً وعملاً))[4] وقد جاء هذا المعنى في قول النّابغة الذّبياني :

واحكُم كحكم فتاة الحِيِّ إذ نظَرت إلى حَمـــــــامٍ شِراعٍ واردِ الثَّمَد[5]

وكان للشعراء نصيبٌ كبيرٌ من الحكمة في أشعارهم، يقدح عندهم خلاصة لموقف،أو مرتبط بحادثة ما، يوظّفها الشّاعر داخل بنية النص، ويحمّلها دلالات وروىْ يريد الكشف عنها وشعراء الملاحم اقتبسوا الحكمة من شخصية أهل البيت عليهم السلام، وما مروا

(١) البقرة: ٢٩٦.

(٢) ينظر: تفسير الكشاف، محمد جواد مغنية، دار الأنوار، مجلد الاول١، ص٤٢١.

(٣) الحكمة في الشعر العربي، سراج الدين محمد، دار الرتب الجامعية، بيروت، ص٥.

(٤) تفسير الكشاف، محمد جواد مغنية، ص٤٢١.

(٥) ديوان النابغة الذبياني، مطبعة الهلال الفجالة، القاهرة، "(د.ط)، عام ١٩١١، ص٣٦، فتاة الحي قيل هي بنت الحسن الأصمعي وعن أبي عبيدة زرقاء اليمامة وهي من بقايا طسم وجديس، وذكر أبو حاتم أن زرقاء اليمامة كان لها قطاة ومرَ بها سرب من القطا بين جبلين فقالت ليت هذا الحمام لي ونصفه إلى حمامتي فيتم لي مائة، فنظروا فإذا هي كما قالت. وأرادت بالحمام القطا، المصدر نفسه.

به من حوادث تعكس خلقهم بالمقارنة مع مناؤيهم وتصب في قالب شعري قد يكون بيت أو بيتين أو أكثر، وقد يختزل بشطر. وقد اتخذّ معاني كثيرة يعتمد على الموقف، وعلى الحادثة التي قيلت بها : فالشّاعر أحمد شوقي أعطى لنا حكمة عن معنى حسن الاقتداء بالرسول صلى الله عليه وآله وقد اختزلت الحكمة بعجز البيت الأخير، متخذاً من هجرة الرسول صلى الله عليه وآله وسيلة لانطلاق الحكمة فمهد لها، بقوله:

مـا أجْمَـل الهجـرة بالأحـرارِ إن ضنّت الأوطـــان بالقِرار[1]

حتى وصل إلى قصيد الحكمة المتمثل قوله:

تأمـل الرسـل الكـرام واعتـبر إن العظيـــمَ للعظيـمِ يصطـبرُ[2]

شعراء الملاحم يضعون توطئة لحكمهم حتى يتسنى للقارئ معرفة ظروف الحكمة، وسبب انطلاقها، والشّاعر هنا جلب انتباه قارئه بالتّصريع في الأبيات (الأحرار، القرار) بتمهيده لحكمته ببيان هجرة الرسول صلى الله عليه وآله بعد أن بخلت عليه مكة بالإيواء، واستشرقت فيه الغربة خرج مع نفر مزّكى من الأنصار إلى حيث الأمن، وأسلوب التعجب (ما أجمل) أعطى لتلك الهجرة ذلك الدّعم، التي توحي للقارئ ما يعتلي الشّاعر من ألم لذلك الجحود حتى أنتج منه حكمته التي تحمل في طياتها التّصبر؛ ليوصلنا إلى طلب التأمل لحكمته المتمثلة بحسن الاقتداء بالرّسل والأنبياء واتخذهم أسوة حسنة متمثلاً بالمثل الأعلى الرّسول محمد صلى الله عليه وآله وصبره على فراق دياره، والطّلب في (تأمل)، تعطي لنا إيعازاً بأن هنالك حكمة تستحق ((استغراق الذّهن في موضوع تفكيره إلى حد يجعله يغفل عن

(١) دول العرب وعظماء الإسلام، أحمد شوقي، ص ٣١.

(٢) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

الأشياء الأخرى بل عن أحوال نفسه)) [١]، والذي زاد تأكيدها التّكرار للفظة(العظيم) والتّصريع الذي زاد من موسيقية البيت حتى يجعل المتلقي يردده ويتأثر به،والموضوع مفاده أن الإنسان العظيم هو من يتخذ العظيم أسوة له في الحياة.

والشّاعر بولس سلامة، أعطى لنا حكمة بمعنى مقارب، قائلاً من قصيدة (وادي الرمل والطائف وزبيدة) :

أعلـم الله عبـــــده فتهامـت سـورة (العاديـات) بـشرى انتصـار

دوّن المصحـف المجيـد عليـــا قبلـما فـــــضّ خاتـم الازدهـار

فهـو في رفـــــرف البطولـة رأس وعظيـم في رفـــــرف الأبـرار[٢]

وبيت الحكمة قوله:

كلـما ازددت للكبيـــــر احتراماً عصبّتـه غمامـــــة مـن وقـار[٣]

في هذه الأبيات القدوة الرّسولﷺ والمقتدي عليعليه السلام في كلّ فعل يعمله حتى قالعليه السلام من خطبة القاصعة ((وَلَقَد كُنتُ أَتَّبِعُهُ اتّباعَ الفصِيلِ أثرَ أُمِّهِ يَرفَعُ لِي فِي كُلِّ يومٍ مِن أخلاقِهِ عَلَمًا وَيَأمُرُني بِالاقتِدَاءِ بِهِ))[٤] والشّاعر استعمل حرف التكرار (كلما) الذي يعطي مدلول تكرار الفعل ورده مع كل زيادة في الاحترام هو زيادة غمامة النور. وأن اختيار الألفاظ

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، ١٩٧٩، ص٨٥.

(٢) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٩٣.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) نهج البلاغة، للأمام علي بن أبي طالب شرح محمد عبدة، ص٢٦٥.

جاء متعمداً في بيت الحكمة فقد قرن الشّاعر الغمامة بالفعل (عصّب)، وبما أن الغمامة هي شيء متحرك يصعب لمسه ينذر بالخصب والعطاء، والفعل (عصّب) يدل على الثبات، وبقِران المتخالفين؛ ليوصل الشّاعر تلك النّظرة المتمثلة بحكمة مجملها إنّ الإنسان إذا ما أعطى للكبير قدره نال من ذلك القدر نصيباً، ودلالة الشّطر الثّاني يتضح فيه أن الوقار الذي يناله المقتدي هو وقار نقي عال كعلو الغمام وثباته كثبات العصبة على الرّأس التي تجذب الانظار.كيف لشيء شفاف يقرن بالثبات؟، وقد حققه الشّاعر من خلال زيادة التعتيم بين الأضداد لأن ((التّضاد يستشف المعنى الخفي في السّياق حين يضفي لونا من التّعتيم))[1]؛ ليعظم ذلك الفعل من جهة وصاحبه من جهة أخرى وينقلنا الشّاعر إلى تصور هذه المعاني الضّدية المحيطة بالحكمة،البحث في هرم ألفاظها.

وأن للفراسة ومعرفة الذّوات الأخرى من الأمور التي اشتهر بها ذو العلم، وقد كان صاحبها عليَّ بن أبي طالب ﷺ.إذ قال عبد المسيح أنطاكي من قصيدة (إعلان حكم الحاكمين):

وافـتُ وُفُـودُ عـليٍّ دُومَـةً وَوُفُـو ... دُ الشَّـامِ والضَّغـنُ بَـادٍ مِـن مَآقِيهَـا

والعَـينُ تَعـرِفُ مِـن مُحَدّثِهَـا ... إنّ كَانَ مِـن حُزبِهَـا أومِن أعَادِيهَا[2]

(١) التضاد والعلاقات الثنائية في شعر المعاقين، أ، م، د. محمد شاكر الربيعي وصبا عصام عبد الحسين، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد٨، العدد١، جامعة بابل، كلية التربية للعلوم الإنسانية، ص٧٤.

(٢) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص٥٢٢.

من حادثة التّحكيم التي تخللت معركة النّهروان كشف لنا مقدار الفراسة التي تمتع بها الإمام عليّ عليه السلام، عند النظر إلى تلك الوفود كشف ما يختلج في القلوب من بغض أو حب، وبيت الحكمة الذي استوحاه الشّاعر من هذه الحادثة،والذي شمل البيت الثّاني ودلالته أن (العين ما هي إلا مرآة للقلب) تكشف ما فيه من بغض وحب. والشّاعر منح العين القدرة على تحليل كل لمحة وحركة تقوم بها، وليس كلّ عين تميز، إنّ عنوان القصيدة رمزٌ يدلّ على الدهاء من قبل جيش الشام المتمثل بـ(معاوية)،وتصديق جيش علي عليه السلام لذلك التحكيم وتلك الحجج، فتبين أن فراسة العين هي فراسة المؤمن في تمييزه، وليس أي عين تستطيع التمييز بين الصديق والعدو.

لأن الخير والشرّ متلازمان منذ بدء الخليقة والصراع بينهما احتدم في نهج علي عليه السلام؛ لحفظ بيضة الإسلام واتباع الدين القويم في خلافته وتعامله مع الرعايا، وقد بين الشاعر عبد المسيح أنطاكي من قصيدة، (عداء معاوية لأمير المؤمنين) في حكمة قائلاً:

وَمـا العَـليُّ لَـيَرضَى فِي خِلَافِتِـهِ أَن لاَ تَعُـودَ رَعَايَـــــاهُ لِمَاضِيهَـا

فـلَا تَمُـوتُ ذِئَـابُ الغَـابِ جَائِعَـةً وَلاَ الخِـرافُ ذِئَابُ لغَابِ تُفنِيهَا[1]

وما نهجُ عليٍّ إلا نهج الرّسالة المحمدية، وإتمام لها فهي صراع من أجل بقاء الدّين الإسلامي ومحو الجهل والجهالة وإضاءة المسافة بين الخير والشرّ؛ لأنها ((أهم مظاهر التّنازع بين الفرد والمجتمع هو ما يبدو في المفاهيم والقيم الأخلاقية، والتّراجع الفاجع بين الخير والشرّ، وبين السّلبية والايجابية))[2]، لذا استشفه الشّاعر الذي لابد له من

(١) المصدر نفسه، ص٣٥١.

(٢) في النقد والأدب مقدمات جمالية عامة وقصائد محللة من العصر الجاهلي، إيليا الحاوي، دار الكتب

أن يهتم بهذا النّهج؛ لارتباطه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في تحقيق ذاته[1] بخلاصة هذا النهج، وهذا الصّراع الذي رافق تلك الحقبة، ومن عصارة هذا النهج أنتج الشّاعر حكمته التي تمثلت في البيت الثّاني فأعطى مغزى مفاده إن الإنسان المراوغ الذي مثله الشّاعر(بالذّئب لا يعجز في إشباع هواه واستمالة قليلي الحيلة إلى فريقه؛ لنصرته)، ولن يغيره ويفنيه الضّعف القابع بين الجدران الذي يخشى المواجه التي تمثلت بـ(الخراف) فعلى راعيها ردعها عما يجرفها إلى الهاوية. المتمثلة بالضّلالة فلا ينفع معهم إلا القوة والحكمة والدّراية التي تمثلت بحكمة أمير المؤمنين عليٍّ عليه السلام، واجه فيها مكر معاوية، والحكمة هنا إن المرواغ تبقى سجيته المكر، إذا ما واجه بقوة، وإن الضعيف الخائف لا يغير حاله ما دام خائفاً.

وأن تكرار حرف النفي(لا)، بالأبيات يكشف لنا مقدار ذلك الصّراع الملحميّ وتلك المعركة الأزلية بين الخير والشّرّ. فالمعركة بينهما أزلية؛ لأن خلاصة الحكمة هي خبرات صادرة عن طبيعة حياتهم ، ونظراتهم إلى الحياة والموت ، والفقر والغنى، ومصير وهذه الخبرات جاءت نتيجة تجارب تراكمية يعيشها الشّاعر أو يتأثر بها نتيجة تجارب الآخرين.

وإن الفقر والغنى معنيان متضادان وكل معنى منه ينصب حول المال، لأنه الميزان الوحيد الذي يفرق بين غني وفقير، وهنالك الغنى والفقر المتعلق بالنفس وعزتها وغناها وتزكيتها، والشّاعر بولس سلامة تناول في ملحمته من قصيدة (مولد عليّ) هذا المعنى بحكمة قال فيها:

اللبناني- بيروت، ط٤، عام، ١٩٧٩م، ج١، ص٨٩.

(١) ينظر: المصدر نفسه، ص٨٩.

كعبـة الله في الشـدائدِ ترجـى ... فهـي جســـــر العبيـد للمعبـود
لا نســـاء ولا قوابـــــل حفّـت ... بابنـة المجـــــدِ والعـلى والجـودِ
يـذر الفقـر أشرف النـاس فـرداً ... والغنـي الخليـع غيـــــــر فريـد
أينـما ســـــــار واكبتـه جبـاهٌ ... وظهـور معـدة للســـــجود[1]

ظروف أحاطت بولادة حكمة للشّاعر مستعيناً بحال تلك المرأة المؤمنة المتمثلة (فاطمة بنت أسد) وما عانته من جهد مضنٍ في حملها جعلها تستنجد بالكعبة المشرفة؛ لتيسير عنائها، بعدما بين الشّاعر عظمة تلك المرأة ومجدها أطلق لنا ذلك البيت الحكيم (أينما سار واكبته جباه) الذي يوحي دلالته على سعة تجربة الشّاعر، واطلاعه ودلالة تلك الحكمة هي، قد يولد الفقر ما لا يولده الغنى، فكم من عظيم لاح نجمه وتفرد عبر الأزمان قد ولد ببيت فقر، على حين لا فرادة ولا شرف لغني خليع، والشّاعر أراد من حكمته معالجة مجتمعه من الفقر والجهل والخديعة باعتبار الشّعراء أداوء مجتمعهم[2]، فضلاً عن الجانب الموضوعي الخاص بتفرد عليٍّ عليه السلام بالشرف لا ينقص الفقر شأنه، والشّاعر حدد الغني الخليع بنبذه للشخص وليس للمعنى،وأن الحكمة الفكرية التي استعملها الشّاعر بينت أن الفريد في أي زمان تكون بدايته الفقر، وكأن الفقر هو صقل لتلك النفس، وهذا ما إنماز به الإمام عليّ عليه السلام الذي قرن اسمه بالكعبة الشريفة فمتى ذكر ذكرت الصلاة والجباه الساجدة؛لأنّهُ وليد الكعبة.

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٣٦، ٣٧.

(٢) ينظر : الأدب الحديث تاريخ ودراسات، أ. د. محمد بن سعيد بن حسين،ج١، دار عبد العزيز آل حسين، الرياض، ط٦، عام ١٤١٢هـ، ص١١٩.

ونرى إن هذه الحكمة هي مواساة من قبل الشّاعر لكل فقير. وكذا تطرق بحكمة بين فيها غنى الأخلاق الذي لا يفقره مال. قال الشاعر من قصيدة (رثاء أمير المؤمنين) قائلاً:

زوج بنت الرسول خلقك أسمى ... من مناط العيُّوق في أسرائه
شيمة النور أن يظل نقياً ... لا يمس الغبار كُنهَ صفائه
وغنيّ الأخلاق ليس فقيراً ... إنما مجدهُ بكبرِ شقائه[1]

دلالة أخرى للفقر والغنى وظفها الشّاعر في حكمته التي استلها من صفاته وصبره وترفعه على من أذاه فالشّاعر بعد أن لقب الإمام علي بالنّور الذي لا يلوثه غبار كذلك الإمام عليّ لا يعكر تأريخه الحاقدون؛ لأنه واضحٌ للرائي كالنّور، والشاعر في حكمته التي أطلقها من خلال مدحه حكمة تحمل طابع المؤاساة ويتبطن في طياتها ذلك الحزن العميق على ممدوحه، وأن توظيف الأضداد من (غني وفقير) في حكمته منحها صفة الموازنة؛ ليبين مقصد حكمته التي شملها البيت الأخير، ومعنى الحكمة أن الفقير هو فقير(الخبرة والتجربة) التي بدونها يغور مجده، والغنى الحقيقي هو من خط مجده بتجارب أضحت درساً تكفينا مؤونة التجريب، وليس الغني بالمال وكثرته ولا الفقير هو الذي عدمت أمواله؛ لينال بغناه هذا تأريخاً أزلياً.

البقاء والخلود اختصت بالعظماء وحكمتنا هذه قد اختصت بأهل البيت عليهم السلام، في خلودهم، وهذا لا يعني نفي خلود سواهم من علماء وعظماء وغيرهم، والشّاعر بولس سلامة قد تمكن من رصد ذلك الخلود لذلك الاسم،وهو علي عليه السلام من خلال حكمة ضمّنها في قصيدة(مولد علي) قال فيها:

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص١٨٣.

ذلـك اســـم تناقلتـه الفيـافي ورواه الجلمـــــود للجلمـود

يهـرم الدهـر وهـو كالصبـح باقٍ كل يـوم يـأتي بفجـر جديـد[1]

والمتأمل لهذه الأبيات يجد كيف أن الشّاعر حاول الإحاط بقداسة عليعليه السلام ومعرفته حتى أن الجبال الصّم قد عرفته، وعرفت فضله ومن هذا المحور أولدَ حكمة تمثلت بالبيت الثّاني فقد دلّ على أن علياًعليه السلام باقٍ أزليّ يتجدد كتجدد الحياة لا يخلقه زمن ولا قدم؛لأن خلوده أمر تكوينيّ، هو كالصّباح الذي يعني الحياة النابضة بدلالة قوله تعالى: ﴿وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ﴾[2] والحكمة أطرت بالمتضادات من (يهرم، جديد)، (يهرم، وفجر) وطوعته؛ لتكن متجانسات، ودلالة(يهرم) هو الموت الشيخوخة،القدم والفناء، ودلالة الفجر هو البداية والتجدد، والشباب والحياة، وهذا التّطويع بمنح الشاعر خاصية الموت للدّهر الخالي من الرّوح وإعطاء الخلود والبقاء لعليعليه السلام بالرغم من حيازته للرّوح، ليوصل الحكمة إلى غايتها بالتّأثير بالمتلقي.

وعبد المنعم الفرطوسي من ملحمة (أهل البيت) بين خلود المجد الذي يرافق الإمام الزاهد وهو يعوم في بحر العلم والعلي، وقال:

وتَصفَـح مـا جَـاءَ فِي خـيرٍ ذُكـر وثنـاءِ فِي صَـــــــادِقِ الأمنَـاءِ

(١) المصدر نفسه، ص٣٧.

(٢) التكوير: ١٨.

ثم أعقب:

لم ينازع على الإمامة شخصاً ... لم يخاصم في أمره الخلفاء

والذي عام ليس يهوي بشطّ ... في بحور العلوم طول البقاء

والذي يحذر التقهقر مجد ... قد تسامى في قمة الاعتلاء[1]

والحكمة شملت البيتين الأخيرين، والتي خصّت الإمام (محمد بن علي الباقر عليه السلام) وقد سبق الحكمة توطئة لزهد ذلك الإمام الذي نبذ الدّنيا بما فيها من منصب دنيويّ ووضح الشّاعر ذلك الزّهد من تكرار الجزم القاطع بالرّفض لمباهج الدّنى، والغرق في بحور علمها؛ لينال مجد الخلود؛ لتعطينا الحكمة فكرة جلية راسخة من أنّ المرء إذا ما رام المجد راح يجوب المخاطر لنيل الخلود، وأن حياكة المجد الممزوج بالحذر يعطي سببا للارتقاء والخلود. وهذا ما عكسته شخصية الإمام الصادق عليه السلام. والشّاعر في حكمته عن الخلود والمجد تميزت ألفاظه بالضديات من (تقهقر و الاعتلاء) (تقهقر و تسامى) ومرادفات من (مجد و قمة) (مجد و اعتلاء) بهذه الضديات والمرادفات التي كشفت للقارئ المراد من الحكمة من جهة وقدرة الشّاعر الإبداعية من جهة أخرى.

وصفة التّواضع من المعاني التي خصت بالعظماء لما لها من أثر عكسي على صاحبها وقد قيل بالأثر (من تواضع لله رفعه)[2] لهذا العظيم نال شرف الرفعة بتواضعه، وقد

---

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٦، ص١٨٨ وص١٩٠ و١٩١.

(٢) -٨٩-ب- حدثنا سفيان الثوري، عن الأعمش (سليمان بن مهران)، عن إبراهيم (النجعي)، عن عابس بن ربيعة، قال: قال عمر بن الخطاب رضي الله عنه وهو على المنبر: أيها الناس تواضعوا فأني سمعت رسول الله صلى الله عليه وآله يقول: ((مَنْ تَوَاضَعَ لله رَفَعَهُ اللهُ، فهو في نفسهِ صغِيْرٌ وَفِيْ أَنْفُسِ النّاْسِ عَظِيْمٌ)) من كتاب، مدح التواضع وذم الكبر، تصنيف الإمام الحافظ أبي القاسم علي بن الحسين

تطرق بولس سلامة إلى ذلك المعنى قائلاً :

طاويا ينقل الحجارة ويدعو ... الله شكراً يزيد قدرا ابتلائه

ومتى أصبح العظيم وديعاً ... تستميت القلوب في أرضائه[1]

الشّاعر في عرضه لحكمته التي خُصّت برسول اللهﷺ وتواضعه، ربط ذلك العز والرفعة بشرط يسبقه، إلا وهو(تواضع العظيم)، وإنّ دلالة الحكمة تمثلت بأنّ إذا ما تواضع القائد أو الأمير، تكون القلوب طائعة له وتستميت لإرضائه، جزاء يسبقه عمل معادلة ثابتة قاطعة أكدّها الشّاعر بأداة شرط جازمة (متى)، وإنّ الشّاعر قد اختار ألفاظه كـ(العظيم، وتستميت)، لأن مغزى الحكمة قد خصت بالرّسولﷺ وهو خير عظيم بدلالة قوله تعالى: ﴿وَلَوْ كُنْتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ لَانْفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ﴾[2]؛ لكونه المنطلق عممت لسواه من النّاس؛ لأنّ الجواب الجازم بالفعل (تستميت) دلالة على التّضحية إذا ما دعاها ذلك العظيم لقتال، فهي مجيبة له وطوع بنانه؛رغبة لإرضائه وكأنه دين ووفاء.

والشّاعر جورج شكور من ملحمته ملحمة الإمام عليعليه السلام قد تعرض لهذا المعنى لكنه خصه بالإمام عليعليه السلام، بقوله :

ويردُّ للناس الودائعَ كُلّهَا ... رد الأمانة واجبٌ ولزامُ

فبذاك وصى النبيُّ وصيةً ... أن الكبيرَ لقومِه خدامُ[3]

الدمشقي الملقب (ابن عساكر) تحقيق: محمد عبد الرحمن النابلسي، دار السنابل، بيروت، عام ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م، ط١، ص٣٢.

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٨٠.

(٢) آل عمران : ١٥٩.

(٣) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص٢٤، وص٢٥.

إنّ الحكمة هي عبارة توظيف حادثة ردّ الأمانات من الإمام عليّ عليه السلام بأمر الرّسول صلى الله عليه وآله أجترها الشّاعر ووظّفها في حكمته التي تعطي دلالة على أن الخادم لقومه والمتواضع لهم هي علامة الكبير والعظيم؛لان هذا الكبير هو من يعلم خبايا الناس وأسرارهم وهو من يأتمنونه على حاجاتهم؛ ليقضيها، والحكمة التي أوجزت بشطر من بيت (أن الكبير لقومة خدام)، تحوي من المعاني الكثير لأن صفة الخادم هي صفة المطلع على أحوال أهل البيت ومطلع على ما يخفون وما يظهرون، وبهذه الخدمة التي تدل على تواضع ذلك العظيم نال لقب الكبير أو العظيم، وبقي نشيداً يردده الدّهر والمعنى نفسه تناوله الشّاعر في (ملحمة الرسول من قصيدة عام الحزن) [1].

خصال اختصّ بها أهل البيت عن سائر النّاس لتفردهم وهي فردانيتهم وغياب نظائرهم، والشّاعر بولس سلامة وضح هذا المعنى من قصيدة (رحيل الحسين) في قوله:

ومشى موكب الحسين قليل العد والـــــــــدر لا يكـون تـلالاً [2]

إنّ التّخصيص الذي أطر الحكمة، وحُدد بالحسين وثلة من أنصاره، بين دلالة ذلك الشطر الذي أراد به أن النّفيس يكون قليلاً نادراً وقد يحتاج وقتاً وجهداً ومالاً للوصول إليه، وكذا هو موكب الأحرار بقيادة (الحسين)عليه السلام. وأن الشّاعر في حكمته استعان بكلمتي (القليل، والدر)، توحي للقارئ بالتأمل، وأن اختيار القليل يرجعنا إلى مرجع

---

(١) ملحمة الرسول، جورج شكور،،ص٧٧، ٧٨ قال فيه:

إذا القائد الاعلى تمتع بالتقى إليه قلوب المؤمنين تميلُ

(٢) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٢٤٥.

مقدّس وهو القرآن الكريم بقوله تعالى: ﴿وَقَلِيلٌ مِنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ﴾[1] وقوله: ﴿وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلاَّ قَلِيلٌ﴾[2] ﴿كَمْ مِنْ فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللَّهِ﴾[3] آيات ترصد لنا حسن الاختيار من الشّاعر، وسعة ثقافته ودرايته وأنّ (الدر) يعطي دلالة على عمق وجوده في البحار ومقدار المجازفة للوصول إليه، قد يجود الإنسان بحياته من أجله، وكذا هو الحسين وموكبه درّ لا يعرف قدره إلا الغواص الباحث في الأصداف.

وإن للعاطفة والحبّ وعمق تأثيره ذلك المعنى الذي راح الشّعراء يتغنون به، محررين مشاعرهم من قيودها، ومتخيرين أرق الألفاظ لعكس تلك المشاعر، والشّاعر المسيحي بولس سلامة أعطى لنا حكمة بجلال الحب عند أهل البيت أوجزها في البيت الأخير، من قصيدة، (رحيل الحسين) قائلاً:

هـو ذاك الفـرزدق الفحـلُ، يسـتب ... كـي الفيـافي، ويبعـــث الإطـلالَ

يـا ابـن بنـت الرسـول قـال: ألا ارجـع ... أبـتِ الريـحُ أن تهـبَّ شـــمالا

لـك في الكوفـــة القلـوب ولكـن ... لسـت تلقى خلـف القلـوب رجـالا

وإذا الحـب لم يؤيـــــــد بفعـلٍ ... ظـلّ في كفّـة الوفـــاء خيـالا[4]

---

(١) سبأ: ١٣.

(٢) هود: ٤٠.

(٣) البقرة: ٢٤٩.

(٤) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٢٤٥.

والشّاعر خلال محاكاته لاعتراض الشّاعر الفرزدق[1] لموكب الإمام الحسين عليه السلام وطلب منه بالعودة؛ لأن الفرزدق قرأ الأحداث في الكوفة، التي تنذر بالشرِّ، متخذاً من الريح رمزاً لذلك الشّؤم، مفصلاً له ذلك الشّؤم المتمثل، بأن قلوب الرجال تهواك لكن سيوفهم عليك خوفاً وطمعاً، ومن هذا الموقف رسم لنا حكمته ودلالتها الواضحة.

إنّ الحبَّ إذا لم يؤيد بفعل يبقى مجرد كلام يحكمه الخيال وينظم الشّاعر به أشعاره، وأن هذا التّصوير الدّقيق للحبِّ يجعل القارئ أمام عبارة مسلما بها وصادقة «تصيب المعنى الصحيح وتعبر عن تجربة الحياة، أو خبرة من خبراتها، ويكون هدفها الموعظة والنصيحة»[2]...، وأن الشّاعر في شرطه وجوابه؛ لكونهما أساس الحكمة، جعل التجانس واقع بين (الحب، والخيال) فكلاهما يدلُّ عن شيء غير ملموس هو للروحانية أقرب، وأصابت قلب الحقيقة، واستعار لغير الملموس ميزان تمثل بكفتيه الملموستين، لكن وزنهما يقاس بتضحية وسيل دماء يترجم ذلك الوفاء؛لهذا جعل آلة القياس الخيال.

وجورج شكور من ملحمته (ملحمة الإمام علي) من قصيدة (معركة الخندق) بين تأييد معنى الحبّ بعمله الذي أوجز في البيت الثّاني، والشّطر الثّاني من البيت الأول أعطى لنا حكمة عن العقل والمنطق بقوله:

إن خِيفَ مِن خِيلٍ تُرَودُ دِيَارَهُم فَمَعَ الشّجَاعةِ يُستَطَابُ المَنطِقُ

(١) مر الشاعر الفرزدق بموكب لحسين عليه السلام وهو خرج مكة، فقال له بعد ن سأله عليه السلام عن أحوال أهل الكوفة، فقال له)) قلوب الناس معك وسيوفهم مع بني أمية، والقضاء ينزل من السماء، والله يفعل ما يشاء))، أبو الشهداء الحسين بن علي، عباس محمود العقاد، هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة،٢٠١٢م، ص٤٥.

(٢) تاريخ الأدب العربي، السيد جعفر الحسيني، دار الاعتصام، قم، عام١٤١٤، ص١٥١.

فَتَعَشّـقَ القَـولَ الرَّسُـولُ، مُنَفّـذاً وكَـذاكَ يفعَلُ مَن يَتُوقُ وَيَعشَـقُ[1]

حكم متداخلة لشخصيات متعددة في هذا النص المتمثل بسلمان الفارسي صاحب الرّأي، والرّسول الكريمﷺ صاحب العمل المولد للحكمة، كون العرب سابقا لديها من تستشيرها من الحكماء في المنافرات والحروب والخصومات، وفضلاً عن ذلك يوجد لكل قبيلة حكيم يستشيرونه بكل مشاكلهم وحياتهم[2]، والشّاعر الذي زاوج بين الحكم وجعلها متداخلةً الأولى تكمّل الثانية، وكلتاهما حكم ليست بالبكر، دلالة الأولى التي تقول، أن الشّجاعة والعقل متلازمان لا تغني الشّجاعة عن العقل ولا معنى لها بدونه،؛لأن العقل هو سيِّد المنطق الذي يرفض القوة الجارفة دون تهذيب، وهذه الحكمة مستوحاة من بيت للمتنبي في قوله:

الـرّايُ قَبـلَ شـجَاعةَ الشّـجعَانِ هُـوَ أولٌ وَهِـيَ المَحـلُّ الثَـانِي [2]

والحكمة الثّانية استلت من الأولى؛ لتعطي لنا دلالة أن الحبّ والعشق هو الذي يترجم إلى أفعال بتطبيق ذلك الرأي من قبل العاشق المتمثل بالرسول ﷺ، فضلاً عن كونه عملاّ يوحي بالتجربة تمثل بحفر الخندق، والشّاعر في حكمته هذه مثل سابقتها متولدة من حكمة للإمام الشّافعي للعشق الإلهي بقوله:

تَعـصِي الإلـهَ وَأنـتَ تُظهِـرُ حُبَّـهُ هَـذَا مُحَـالٌ فِي القيَـاسِ بَديـعُ

(١) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، علي، ص٤٩.

(٢) ينظر البيان والتبيين، أبو عمرو الجاحظ، تحقيق: وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخليجي، القاهرة، ١٩٨٨م، ص٣٦٥، ٣٦٦.

(٣) ديوان المتنبي، دار بيروت، ١٩٨٣م، ص١١٤.

لَـو كَانَ حُبُّـكَ صَادِقـاً لأطَعتَـهُ إن المُحِـبَّ لِمَـن يُحِـبُّ مُطِيـعُ [1]

وعاقبة الأعمال وختامهم بإتقان، من المعاني المهمة للّبيب، إتقان عمله وحسن ختامه؛ لأن العمل يقيم بخواتيمه، والشّاعر بولس سلامة أعطى لنا هذا المعنى من تطويع الحادثة التي مّر بها الرسول ﷺ قبل وفاته من قصيدة (يوم الغدير) قائلاً:

يحمـل الكاتـبُ الكتـابَ ختامـاً موجـزا صفـو رأيـه في سـطور
والـذي يرقـبُ المـماتَ وشـيكاً ينشُرُ القلبَ في الكلام الأخير [2]

إن هذه الأبيات تمثل عصارة السّنين وخلاصة الدّين وإنّ تحديد الحياة في كلمات لا تتعدى السّطور؛ ليعلن بعدها ختام الرّسالة والمرسل، ودلالة الحكمة أن خلاصة الكلام تتمثل بختامه، وكذا هي خلاصة الحياة تتمثل بعاقبتها، والدلالة الأعمق للحكمة تتمثل بأن لكلّ شيء نهاية سواء كان قولاً، أو روحاً، أو جسداَ. ولا يذكر لهذا الشّيء إلا ختامه لما يمتاز به الإنسان من خلقة تكوينية تجعله ينسى التّفاصيل ويذكر الخواتم، وتعبر عن رؤية ذات الإنسان المكنون في ختام أعماله، وقد جاءت الجملة الفعلية (ينشر القلب في الكلام الأخير)، ذات صيغة شمولية؛ لما يحمله الفعل ينشر من دلالة على رؤية الجميع وكشف لما يحويه القلب فضلاً عن منح القلب عنوان الكتاب لما يقرأ من صفحاته وأن هذا العمق بالكلمات يحيلنا إلى أن الإنسان في كشفه لما خفي رغبةً في التطهير الروحيّ

(١) ديوان الإمام الشافعي، المسمى الجوهر النفيس في شعر الإمام محمد بن إدريس، إعداد وتقديم، محمد إبراهيم سليم، مكتبة أبن سيناء، مصر، القاهرة، ص٦.

(٢) عيد الغدير، بولس سلامة، ص ١٠٧.

وتنقية للنفوس عِبْر تفاعلها مع ما يحدث للبطل [1] فيتم تخليص الرّوح مما علق بها من شوائب، وأخذ العبرة للمعتبر.

والمعنى الشّمولي للصفات النبيلة الأخلاق معنى أنطلق من أهل البيت وحط على الآخرين، فهم الأصل ومنبع أخلاقهم السّماء ومنهم تنطلق الحكمة وهم ميزانه. وقد عبر عبد المنعم الفرطوسي إلى خلق الإمام الحسن في ملحمته من قصيدة(أخلاقه) :

هو حُسن الأخلاق فهي جمالٌ تتسامى به على النظراءِ

وإذا الخلق في النفوس استقامت بعد تهذيبها عن الأخطاء

ليس يعرو في النفس أيّ انحراف أبداً من مناهج الاستواء[1]

يستحضر العنوان الرّئيس في القصيدة بما سيؤول إليه العنوان الفرعي للأبيات على أن الاستهلال في الملحمة "واضحاً ومتماسكاً، فاستهلالات القصائد الملحمية، يُهيئ فيها أنموذجًا من الموضوع كيما يعرف السامعون مقدمًا شيئًا عنها[3] من حكمة، ومعانٍ بأن الأخلاق عند الإمام الحسن قد اكتملت وتسامت ويصعب اقترانها بخلق آخر؛ لكونه تربى ببيت سيِّد الخلق والرّسل حتى استوت واستقامت فلا تغيير يصيبها فضلاً عن كونه سيّد شباب أهل الجنة، ودلالة الحكمة في هذه الأبيات أن المنهج السّوي في تهذيب النّفس وتربيتها يعصمها من الأخطاء ويستقيم بناؤها، لما تتمتع به النّفس من قابلية طوعية لصاحبها بدلالة قوله تعالى: ﴿وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا ۝٧ فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا

(١) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، ص١٠٣.

(٢) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٣، ص٩١.

(٣) ينظر : الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار نينوى، ط٤، ص٦٧.

وَتَقْوَاهَا﴿٨﴾ [1] وقد شبهت بالطّفل وتهذيبه وقال فيها البوصيري:

والنفسُ كالطفلِ إن تهملهُ شبَّ على حبِّ الرضاعِ وأن تفطمَهُ ينفطم [4]

والشّاعر جورج شكور من ملحمة الرسول من خلال قصيدة (فاتحة) بين لنا حكمة بسمو النفس قائلاً:

وجبريلُ يزفُ إليك اياً كما زفَّ الشَّذى زهرٌ شذيّ
ومثلّ الطّلِّ ترسلُهُ سَماءٌ يقطّر ماءَهُ سَحرٌ نَدِيُّ
إذا صفَتِ النُّفُوس كما المرايا عليها ينزِلُ الوّحيُ البهيُّ [1]

والنهج السّوي في تربية النّفس يمنحها خلقاً ذا سمة نورانية تبصر بالقلوب فضلاً عن الأبصار وحكمة ونقاء، ومن صفاء نفس النّبيّ ﷺ أولد الشّاعر لنا حكمته المتمثلة في البيت الأخير، لا مستحيل مع صفاء النّفس ونقائها لها تخضع القوانين وتغير مجراها، وكل شيء يذلل لها ويطيعها، عبر الارتباط الذي يقوم على الثنائية التناظرية بين النفس والمرايا حاول الشّاعر في خلق تكافؤ بينهما؛ لما عُرف عن التناظر بأنه((تعبير عن التكافؤ بين الأشياء))[4]، ويوصل للقارئ إلى فكرة فهمها وخلق منها ذلك الكمال والترتيب

(١) البلد: ٧، ٨.

(٢) ديوان البوصيري شرف الدين أبو عبد الله محمد بن سعيد، تحقيق: محمد كيلاني، القاهرة، دار الرشاد١٩٥٥، ص١٤٠.

(٣) ملحمة الرسول، جورج شكور،،ص٧.

(٤) التناظر والكون الجميل، ليون م. ليدبرمان كريستوفوت.هيل، ترجمة: نضال شمعون، المنظمة العربية للترجمة، ط١،الحمراء، بيروت، عام، ٢٠٠٩م، ص١٩.

والجمال[1]، فيعكس لنا ملمح يدل على كمية الشوائب التي تغطي النفوس في ذات الوقت تبين مقدار الرقة التي خلقت منها، والأعظم منه الحُجب التي تفصل الحقيقة عنها حتى رؤية الصورة والاحداث كما تراها النفوس ليس كما هي،ويعتمد على مقدار صفاء النفوس، أي معرفة للرّسول وصل لها الشّاعر حتى أطلق حكمته هذه؟!

أما كتم الأسرار فهي صفة تكاد تختفي في مجتمعنا وظفها الشّاعر في ملحمة (الرسول) لجورج شكور ومن قصيدة (هجرة الرسول) قائلاً:

وَدرى مُحَمّـدُ أنّ قُريـش تأمُـر ولسـوف تقتلُـهُ، فتـاقَ يهاجـرُ

لكنَـه كَتَـمَ القضيّـةَ، صامتـاً والسرُّ يَسـلمُ، أن تصُنهُ سَرائرُ[2]

أمام ثقل الأحداث التي رافقت الرّسول، عند نشر الدّعوة، ونتيجة الأذى الذي نال المؤمنون، وفقدان الأمل في إيمان سادة قريش، جاء الأمر الإلهي بتغيير بقعة انطلاق الدعوة أمر رسوله بالهجرة، وقراءة الأوضاع من قبل الرّسول ينذر بتدبير مؤامرة باغتياله فقرّر كتم خبر الهجرة عن قريش، وبربط الشّاعر بين كتم الخبر من قبل الرّسول وبين خبرته الفنية كونه شاعراً معاصراً يحاكي الأحداث التي يعيشها، أطلق لنا معنىً تهذيبياً يتمثل بوجوب حفظ السرّ، ودلالة الحكمة هي، إذا أراد المرء إتمام قضية ما، عليه أن لا يفشي أمرها، وأن انعكاس معنى السرّ على الألفاظ واضحاً جلياً، من فعل وردة فعل، الألفاظ (كتم، صامتاً) تعطي نتائج متمثلة (يسلم، يصون)، وبهذا التّضاد بالأفعال ونتائجها يعكس التّضاد بالمعنى في حالة النفي، منحت للمتلقي القدرة على رصد الحكمة التي توالدت منه. وكذا تطرق لهذا المعنى من(ملحمة الحسين) قائلاً:

(١) المصدر نفسه، ص١٣٩.

(٢) ملحمة الرسول، جورج شكور، ص١٠٣.

سمعت جدي رسول الله حرَمها فلا خلافة في (سفيان) تُشتَارُ
المبدأُ الحـــــرُّ سرٌّ لا أُدنسُهُ مقدس، وحماةُ السّرِّ أحرَارٌ[1]

إنّ استنطاق الأبيات بيّن بما لا يقبل الشك، رفض الحسين الخلافة الأموية.

ومن هنا اتخذت الحكمة مجراها؛ لكونها أمر مقدّس لا يدنس وحافظ السرَ من الأحرار. ودلالة الحكمة التي شملت الشّطر الثّاني من البيت الثّاني، تبين لنا الحرّ هو من يحفظ السّرّ ويكتمه، وأن الإيجاز والعمق المرافق للحكمة أحالها إلى معاني أوسع عن طريق الإيحاء بلفظة (الأحرار) تصب في شخصية الإمام الحسين ﷺ، محاولة منه للغور في تلك الشخصية؛لأنّهُ قرينة به وبملحمته ولقبه (أبا الأحرار) الذي به عرف معنى الحرية، ومن منطلق مجتمع الشّاعر وواقعنا أطلق حكمته التي أولدها من رحم تجربة أهل البيت ﷺ،التي هي إشارة لنا بأن نكون أحرار ولا ننصاع لآراء الآخرين.

ومن حق الحسين وصراعه مع الباطل أنتج لنا الشّاعر حكمته من ملحمة الحسين يعطي لنا، قائلاً:

يوم الحسينِ هُمُ الأحفادُ أنهارُ في العَالمين لهُم دَفقٌ وتيَّارٌ
مُذ ضِيمَ لُبنانُ، واغترَّ الغُزاةُ به كانوا الفِداءَ، وردَّ الأرضَ ثُوَارٌ
ورَدّدَوا قولةً، والدّهرُ ردّدَها ما ضَاعَ حَقٌّ به صكٌّ وإقرارٌ[1]

ومن صرخة الحسين ﷺ يوم عاشوراء، وما تحمل من دلالة مصيرية هي إيحاء

(١) علي والحسين في الشعر المسيحي، ملحمة الحسين، جورج شكور، ص٣٨٣.
(٢) المصدر نفسه، ص٣٤١.

بالقوة والنّصرة لكل أحرار العالم، ومنهم ثوار لبنان، ومن مطابقة ما هو شموليّ من قضية الإمام الحسين﵇ لما هو ذاتيّ بقضية الشّاعر. يتبين أن كل ما هو شموليّ هو ذاتيّ بالأصل، فـ ((كل حقيقة جزئية لا تأخذ مدلولها الحقيقي إلا من خلال مكانها في الكلّ، ولايمكن للكلّ أن يعرف إلا عبر تطور في معرفة الحقائق الجزئية، يظهر مسار المعرفة هكذا كتذبذب مستمر بين الأجزاء والكلّ، يتوجب أحدهما أن يوضح للآخر على نحو تبادلي))[1] ومن هذا التّبادل منح الشّاعر حكمته صفة الخلود ودلالتها لا ضياع لحقٍّ موثّق مهما طال النّزال، ويلاحظ في هذه الحكمة أشارة بالتّوصية على كل امرئ بتقييد كل حق ودين مهما كان صغير.

وخلاصة القول أن الحكمة في شعر الملاحم اقتبسها الشّعراء من مواقف، وحوادث رافقت حياة أهل البيت﵈ فضلاً عن فعلهم وتقريرهم، وبما إن نواة الحكمة، وأصلها مستقيم كانت حكمهم شمولية تناسب كل المجتمعات حتى أصبحت رسائل لها؛لأنها تناولت كل ما فردياً، وجماعياً، عاطفياً واجتماعياً وسياسياً، من حب، واقتداء، وفقر، وخير، وشر، وطمع، ومراوغة، واستقامة، وحياء فضلاً عن الشّجاعة، التّفرد... الخ.

(١) الإله الخفي، لوسيان غولدمان، ترجمة: د. زبيدة القاضي، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، (د.ط)،٢٠١٠، ص٢٥.

المبحث الخامس

موضوعات أخرى

أولاً: الفخر:

الشعر انعكاس للتجربة الشّعرية للشاعر، لذا يعدُّ الفخر من الفنون التي فيها((تعبير عن النّاحية الايجابية من مصير الإنسان، إنه تعبير عن النّصر، والتّكافؤ، والشّعور بالرّضا عن النّفس وعن الوجود)) [1]. ومن الطّبيعي أن يكثر فيه تعظيم الأنا؛((لأنّ الميزة الغالبة على الشّعور الفخري هي التّعبير عن غبطة النّفس وزهوها، أثر الانتصار، أو شعورها بالتّفوق والقدرة))[2] والزّهو الذي أصاب شعراء الملاحم الذي تمثل بالفخر ليس تفوقاً بعلم أو انتصاراً بمعركة ، بل هو نصرٌ من نوع أخر، نصر بالخلود على مدى الأجيال، فخر بمدحٍ ووصفٍ للخالدين، فخر ببكاءِ الخالدين، فخرٌ بنظمِ ملحمةٍ سُطرت حياةَ الخالدين. وعبد المسيح قال مفتخراً:

بُـشرَى فَنفـسِي قَـد نَالـت أمانِيهـا ... فَـمَا أَنَـا فَـوقَ مـــا نَالـت أَمَنِيهَـا
وَأَيُّ مَفْخَـرَةٍ تَرْجُـو وَقَـدْ كَسَـبَتْ ... مِـنَ المَفَاخِـــرِ وَالْأَلْطـافِ عَالِيهَـا
وَأَصْبَحَتْ تَزْدَرِيْ اسْنَى لُرَّغَائِبِ إِذْ ... بِالنَّجْـعِ قَـدْ كَلَّـلَ الْبَـارِيْ مَسَـاعِيها
وَإِنَّهَـا حُـرَّةٌ فاسْـتَعْبَدَتْ بِسَـــجَا ... يَـا الْمُرْتَـضَى فَـرَأَى فضـلاً تَأَمِيْهَـا

(١) فن الفخر وتطوره في الأدب العربي: إيليا الحاوي، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، ط١، عام ١٩٦٠، ص٦.

(٢) المصدر نفسه، ص٦.

ويعقب مفتخراً بملحمته:

بِحُلْيَـةٍ مِـنْ بَدِيْـعِ النَّظْـمِ رَائِعَـةٍ ... جِيْـدُ الزَّمَـانِ تُحَلِّيْـهِ لالِيْهَـا
وَاللهِ مَلْحَمَـةُ الْيُوْنَـانِ ضَائِعـةٌ ... بِهَـا وَإِنْ كَانَ هُوْمِـيْرُسُ مُنْشِـيهَا
وَفَضْلهَـا أنّهَـا فِي الْمُرْتَـضَى نُظِمَـتْ ... وَمِـنْ مَحَامِـدِهِ اسْـتَوْفَتْ مَبَانِيْهَـا
وَمِـن مدائِحِـهِ نَالَـتْ مَحَامِدَهـا ... وَمِـنْ بَلَاغَتِـهِ اسْـتَوْحَتْ مَعَانِيْهَـا
ذَاعَـتْ فَوَاتِحُهَـا مِنْ قَبْـل أن كَمُلْت ... فِيْ الخَافِقِـينِ وَغَنّاهَـــا مُغَنِيْهَـا
وَسَـوْفَ تَصْبِـحُ بِالأفْـوَاهِ مُنْشَـدَةً ... بَـيْنَ الأعَـارِبِ فِي أَنْـأَى بَوَادِيْهَـا
وَيَحْمَـدُ الْمُنْشِـدُونَ الْمُطرَبُـونَ بِهَـا ... مَن باسْـمِهِ جُلِيَـتْ جَلْيـاً قَوافِيْهَا[1]

الشّاعر لم يتخلَ عن أدعائه التفوق، والنّصر وحسب، في نظم ملحمة تناظر أو تفوق ملحمة اليونان العالمية، بل الأبيات توحي بواقع نفسية الشّاعر التي تشعر بالزّهو، والطّرب،لأنّها قادرةٌ على الإتيان على ما تعجز عنه النّفوس، ومهما حاول أن يخفي تفوقه إلا أنّ الاعتقاد بالقّدرة قد تسرب إلى نفسه،بل تركز فيها، من اعتداده بتلك الملحمة وإيمانه بخلودها، وخلودها أتى من خلود من نظمت فيه، وسميت باسمه، هو الإمام عليّ عليه السلام، وعدّ ملحمته أنشودة عبر العصور، يبلّغها القاصي للداني، وبالرغم من اعتداد الشّاعر بنفسه وفخره الواضح إلا أنّ فخره زهى، وارتقى بصاحب ملحمته؛لأنّه أصل الفخر. والشّاعر قد ترفع عن أيّ نوع من الطموح، بعد أن حقق رغبته وأمنيته، حتى إنّ الموت إذا ما جاء فلا جزع منه، بعد أن اكتفت نفس الشاعر من طموحها.

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص ١٥، ١٦.

أما عبد المنعم الفرطوسي فخره بملحمة سطرت بها سيرة أهل بيت وعدها هدية للنّبيّ وآله الأخيار من قصيدة (إهداء إلى النبي وأهل البيت الأخيار) قال فيها:

هي من منبع العقيدة وحي ... لم يكدّر منه معين الصفاء
وهي أغلى من كل عقد نفيس ... ذهبي مهما ارتقى في الغلاء
جوهر من معادن القدس باقٍ ... أين منه أعراض دار الفناء
نفحات من الهداية تذكر ... عبقاً من شمائل الإزكياء

ويعقب بقوله:

أنا مولىً لهم محبٌ وهذي ... آية الحبّ من كتاب ولائي
وهي تُهدى لفاطم وعليٌّ ... وبينها وخاتم الأصفياء[1]

إنّ فخرَ الشّاعر في هذه الأبيات متأتٍ من عمق ولائه لآل طه، وحبه لهم، وما يتخلله من إشراقات بالتّمييز عن سواه؛ لما نال من شرف النّظم، وجعل نتاجه قرباناً لهم لا يتوهمها مطمع مادي، وإنّ فخره ليس فخراً بتعصب، بل هو تعصب بشعور الحبّ، والطّاعة، والبهجة لما آل إليه عمله، لأن الملحمةَ قد أطرت بمعانٍ نورانية وأسماء قدسية، والفخر في هذه الأبيات تحدٍ على الإتيان بما أتى به الآخرون وهو فخر صريحا إذ قال قسيس:

عفو ربي، وعَفْوَ شوقي و"سين"
قد تقفّاها أمسِ جَهْراً بِتَعْسِ

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج١، ص١١، ١٢.

للمعـريْ والبُحـتُريَ وكِســـــرى
هي "سين" هامَت وعَـزَّتْ بقّعسِ[1]
وأنـا مِنهُـم بغْيَتـي حَـرْفُ "سـين"
في متـينٍ وَحبْـكِ شِـعْرٍ ومَـرْسٍ[2]
جِئـتُ أروي مَســـــيرة "لُحَسَـيْنٍ"
أتملَّاهَـا نـــــــورَ وَحـي قبـسٍ
وسِراجـــــــاً مُزْهَوهِـراَ ووضيئـاَ
ولِئـن كانـــتِ الجسـومُ لِحـسٍّ[3][4]

الشّاعر يضمن نصه شعراء أعلاماً، ويستسمحهم بأن يأخذ منهم قافية السّين في نظم ملحمته، لينافس بها سينياتهم، وأن دلالة العفو من الربّ، فالشّاعر مسيحيّ الأصل ويُعدّ نبيّ الله عيسى عليه السلام هو الربّ وما يحيوه اسمه من حرف سين؛ لهذا حاول أن يطلبها باحترام وخضوع، فضلاً عن(البحتري وشوقي وكسرى) [5] والفخر في الأبيات تضمنت صفّ

(١) الاقعس مؤنثه قعساء، والجمع قعُس، ويعني المنيع الثابت.الملحمة.

(٢) مرس، شديد الممارسة، الملحمة.

(٣) حس، قتل الملحمة.

(٤) ملحمة الحسين، ريمون قسيس، ص٢٧.

(٥) فدلالة البحتري، دلالة سينيته التي وصف بها بركة المتوكل والتي استهلها:

صنـت نفـسي عـما يدنـس نفـسي وترفعـت عـن كل جـداً كل جبـسِ

وعندما قرأها أحمد شوقي أعجب بها وراح ينظم قصيدة في الرحلة إلى الاندلس وقال فيها:

الشّاعر نفسه من ضمن أشعر الشّعراء؛ لإظهار قوته وفنيته في الإتيان بسينية تطغى على كل سينية أخرى بما تحوي من ملحمة خالدة، وهي ملحمة (الحسين)عليه السلام، بعد أن استعار ذاك الحرف راح يفخر بقدرته على قول شعر يحوي من الكلمات قليلة الاستعمال التي تعطي جرس خاص يمنح الفخر قوة، في إظهار التفوق والتّعاظم في قول الشعر وما يحويه من خلود؛لأن مضمونه روحانيّ يقتبس ضيائه من نور الوحي، بالرغم من أن ممدوحه قتيلٌ، ويعلل ذلك الفخر وينقله نقلاً صادقاً؛ رغبةً منه في تسطير ملحمةٍ تستل من ملحمة كتبها الحسين بدمه، ونلحظ الصّناعة واضحة في شعره لما يحوي من ((تكلف أشعار المولدين، ولكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمّد، لكن بطباع القوم عفواً،فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل)) [1]؛ لتميز أشعارهم.

الفخر في شعر ملاحمنا أصله العرفان، والإيمان، بقضية أهل البيتعليهم السلام، حتى عدّ الصّدق فيه واضحاً، المفارقة الموجودة بهذا الفخر، هو التّواضع، وليس الكبر، والأنا في أشعارهم مرتفعٌ ليس سببه قدراتهم الإبداعية، بل السّبب يعود علو قدر، ومكانة من يفخرون بمدحهم؛ لهذا نجد فخرهم ممتزج بمقدار تلك الطّاعة لهم، ومقدار القبول عند أهل البيتعليهم السلام.

وعظ البحتري أيوان كسرى وشفتني القصور من عبد شمس

وعلى هذا الغرار نظم الشاعر ريمون قسيس ملحمته (ملحمة الحسين) والذي حفزه هو اسم الحسين وما يحويه من حرف سين، لخلود اسمه بالعهد القديم، ووروده ست مرات وعليه صاغ هذه الملحمة، المصدر ينظر: ملحمة الحسين، ريمون قسيس، ص١٩، ٢٠.

(١) كتاب العمدة، ج١، ص١٢٩.

ثانياً: الشكوى:

من الموضوعات التي تعبر عن الألم والتّوجع والحزن لما ينتابها من متاعب الحياة ووصف)) التّوجع من شيء تنوء به النّفس كالمرض، والموت، والدّهر، وغير ذلك من المظاهر، والحالات التي قد تعرض للشّخص فتكدر عليه صفو الحياة، ويشعر إزاءها بالهموم، وشدة اليأس))[1] ومنه يعتمد الشّاعر على الباعث وراء بث شكواه قد يكون خاصاً يعبر عن ذاتية الشّاعر وما يعانيه من مرض أو ألم، أو عام سببه الحياة، وتغير المقاييس، وضياع الحقوق وغيرها[2] وإن الشّكوى في شعر الملاحم انطلقت من مواقف وتجارب أهل البيت عليهم السلام.

معبراً عن ألمه وشاكياً دهره، وحزنه، والشّاعر أحمد محرّم شكى الدّهر بقوله:

أمـن الحـقِّ أن تصـدَّ قريـشُ عـن فتاهـا وَأن تطيـل النكـيرا[3]

يعبر الشّاعر عن ألمه وحزنه لما انتاب الرسول صلى الله عليه وآله من نكران جميل وتصدي من قريش والعرب له وتركه وحيداً، ومن عرضه لذلك النّكران يشكي من الدّهر وتقلباته على أهلها فبعد، وجحود قريش للنّبيّ صلى الله عليه وآله، مثل الدّهر يخلي ولا صاحب له، والشّكوى جاءت بطريقة الاستفهام، التي أعطت دلالة أكبر على عظم الألم الذي انتاب الشّاعر

(١) تاريخ الأدب العربي، بروكلمان كارل، ترجمة: عبد الحليم نجار، مج١، ط٥ القاهرة، دار المعارف،١٩٨٣.

(٢) الشكوى في الشعر العربي في النصف الأول من القرن العشرين، للطالبة ياسمين أختر، بإشراف الدكتور سيد سيد عبد الرزاق، أطروحة دكتوراه، الجامعة الإسلامية العالمية بإسلام أباد، كلية اللغة العربية، قسم الأدبيات، سنة ٢٠١٠، ص٤ .

(٣) ديوان مجد السلام، احمد محرم، ص١٤.

والاستفهام لا يحتاج إلى جواب بل هو استنكار لفعل مشين. وكذا أحمد شوقي يشكو فعل النّاس بالرّسول ومقدار حسدهم وجحودهم، بقوله:

قـفْ بِقرِيـشٍ بعـد بـدرٍ وسَـلِ ... ماغرّهـا بابـن أبيهـا المرسَـلِ
أم حسـدًا، والأهـل للحسـد ... لـو استطاع أنكر الرأس الجسدْ
أولُ محسـودٍ هـو القريـب ... والفضـل في ديـاره غريـبُ[1]

إن الارتباط الوثيق بين ما وجده الرّسول صلى الله عليه وآله وسلم من جحود وحسد من قبل أهله وعشيرته، رسمها الشّاعر بأبيات بث فيها شكوه، مما ينتاب الناس من جحود الأقارب وحسدهم وجعل موقف قريش من الرسول صلى الله عليه وآله وسلم هو المحور يتحكم بمجرى شكواه، بعد نصر الرسول صلى الله عليه وآله وسلم في معركة بدر، ظهر الحسد وبانت نيات الأعداء والشّكوى يملؤها العتاب والتّوبيخ بجملة شرطية (لو استطاع أنكر الرأس الجسد) تبين عظمة فعل قريش ونكرانها للرّسول وأن التّقارب بالالفاظ التي وظفها الشاعر في البيت الثاني (الحسد، والجسد) الذي يمنح دلالة مترابطة، فضلاً عن النكران هو الأذى الذي قد يصيب الجسد بفعل الحسد، والثنائية في البيت الأخير(القريب، الغريب) تمنح دلالة عكسية، بأن الحسد قد يجعل القريب غريب، وعكسه الحب يجعل الغريب قريب، وبهذا التوظيف ذهب الشّاعر يشكو تقلبات الدّهر الذي لا يؤمن منه جسد بفعل الحسد ولا قريب بفعل الغيرة والحسد.

ومن شكوى الدّهر وتقلب لياليه على أهل البيت نقل الشاعر جورج شكور الشكوى

(١) دول العرب وعظماء الإسلام، أحمد شوقي، ص٣٣.

من قصيدة شهادة الإمام علي، قائلاً:

عـادَ الإمـامُ إلى العـراقِ مُعذّبـاً ... بفـؤادِه تتصـــــارعُ الأهـواءُ

يتأمـلُ الأيـامَ كيـف تناثـرتْ ... صُفرَ الوُجُوه، وكيف خـابَ رجاءُ

الكـذبُ أمسـى للحقـيرِ سياسـةً ... والمكـرُ يُكـرُمُ، والخِـداعُ دهـاءُ[1]

الشّاعر يقدم الشّكوى عند وصف حال الإمام وما يعانيه من حزن ثقيل على النّاس وتصارعها على الأيام والأهواء الذي يضيع فيهم النّصح هباءً؛ لعدم ردع الهوى، وعدم استقامة الأفئدة له، من هنا ذهب الشّاعر يشكو حال الدّهر وغدره، وضياع الضّمائر بالكذب والخداع وشكواه هذه تصب بواقع السّياسة في كل عصر من تقريب المخادع وأبعاد الحق، فتعكس الأبيات شدة الألم والحسرة التي تعتصر نفس الشّاعر، ومنها بث شكواه من الزّمن وتغيره، حتى أطلق تلك العبارة الشّمولية العالية السّقف، بأن صاحب السّياسة لكل مجتمع يمتاز بالخداع حتى غدى يكرم بمكره، ويتبين أن الشّاعر عندما أطلق شكواه من قبح السّياسة استعان بالفعل النّاقص (أمسى) لما له دلالة على أن كل مكر يدبر بالليل من جهة وأن الليل صفته الظّلام وكذا الكذب يأخذ من قرينه من جهة أخرى. وبهذا قرب شكواه إلى متلقيه بهذا التّقريب.

أما الشّاعر بولس سلامة رفع شكوته إلى نبي الرّحمة محمدﷺ لما انتاب أهل البيت من غربة من قصيدة (معاوية) قال فيها:

---

(١) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص١١٧.

(٢) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٢٠١.

قم نبي الإسلام وأنظر، فأهل البيت في دار غربة وهوان
لعنتهم دمشق، والمسجد الأقصى، ومصر، وآمن الحرمان
وأشد الجراح هولاً وأنكى أن يعادي حبيبك المسجدان[1]

الأبيات تشكو غربة وأنين على أهل بيت الرّسالة فالشّاعر يبث حزنه وشكوه إلى رسول الله ﷺ طالباً منه الحضور؛لاستنجاد، ونصرة أهل بيته ﷺ الذين لم يراعوا لهم حرمة بغيابه، وبين نوع الألم وغربة أهل البيت من خلال مسيرة السّبي التي رافقت السّبايا،من جهة وغربة الحسين ﷺ من جهة أخرى، فقد رفض وجودهم كل بقعة مقدسة والتّشخيص الذي أطر البيت الثّاني والثّالث زاد عمق الشّكوى ومقدار الألم الذي عانه أهل البيت ﷺ وإن تحديد الأماكن من (قدس وحرمين)، تمثل الأول أولى القبلتين ومسرى الرّسول ﷺ والحرمين تمثل بمكة مسقط رأس الرّسول، والمدينة بمرقده، فضلاً عن مساجد دمشق وما تمثله من رفعة للإسلام والأذان بذكر محمد ﷺ ما هي إلا رموز وإيحاءات بعلاقة تربط هذه الأماكن بالرسول ﷺ ((لان المكان له قدرة تأثيرية على الشخصية من الناحية البيولوجية واختلاف سلوكها وانطباعها بطابعه))[1]، فكيف لهكذا أماكن تطرد أبناءها؛ لذا اطلق الشّاعر صرخته بشكوى وحزن من هذه المدن التي ترمز لعنوان القصيدة المتمثلة (معاوية)؛ لأن سكانها أطاعوا أعداء الرّسول ونبذوا أبنائه وتطبعت بأطباع حاكمها ونسيت نبيها الشكوى في شعر ملاحمنا مصدرها أحزان، وآهات أهل بيت محمد ﷺ، فلا نرى صوت الشّاعر وأنينه إلا من ألفاظه في وصف تلك الأحزان، والألم التي تصب في أحزان الشّاعر والمجتمع.

(١) دلالة المكان في رواية عابر سرير لأحلام مستغاني، سعدية بن يحيى، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، ٢٠٠٨، ص١١.

الفصل الثاني
لغة شعر الملاحم ومضمونها



توطئة

تعدُّ اللغة لبنة الأساس التي يعتمد عليها الشّعراء في تشكيل تجربتهم الشّعرية، وتأتي خصبة الأفكار، متعددة الروئ؛ لأنّها((طريقة تفكير))[١] تكشف عن أفكار الشّعراء عبر علاقات يصوغونها بتراكيب معينة تخضع لأسلوبهم وقدرتهم الإبداعية في تأليف بنية لغوية خاصة به وبهذا يكون((شعرهم إعادة تشكيل دائمة للغة، ومحاولة مستمرة لصهرها حتى تعادل حرارتها حرارة الحياة الإنسانية)) [٢].

والشّاعر الحاذق من يحاول أن يستثمر أسلوبه الخاص ولغته، بإقامة علاقات بينه وبين النّاس من جهة وبينه وبين الطّبيعة من حوله من جهة أخرى، وهذه العلاقات التي تجسد شعرية نصوصه تتأتى من شعرية اللغة وانزياحاتها، والكشف عن بنيتها العميقة التي تتوارى خلف بنيتها الظّاهرية، بما تملكه الشعرية من خصوصية ((تجعل من عمل معيَّنٍ عملاً أدبياً))[٣] وبما أن اللغة ((هي وسيلة للأدب))[٤] لهذا تصبح نصوص الشّعراء شعرية بقوة تعبيرهم، ولا يتم إلاّ بفردية لغتهم، وحداثتها، وصهرها،

(١) زمن الشعر، أودونيس، دار الساقي، بيروت – لبنان، ط٦، ص٢٣٧.

(٢) أنتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٨، ط١، ص١٩٣.

(٣) الشعرية، تزفيطان، طودوروف، ترجمة: شكري الميخوت، ورجاء بن سلامة، دار لوسي، باريس، ١٩٦٨، ص٨٤

(٤) اللغة والخطاب الأدبي، مجموعة مقالات، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،١٩٩٣، ص٣٠.

بما يلائم تجربتهم؛ لأنّ الشّعرَ يجعلُ من غير الممكن ممكناً؛ لكونه ((يتلقى اللغة مادة فقط ويتصرف فيها وكأنّها معطاة من قبل بل الشّعر هو الذي يجعل اللغة ممكنة))[١]. فالشّعر ((في جوهره رحلة في أعماق اللغة))[٢]، فاللغة ((كنز الشّاعر وثروته، وهي جنيته الملهمة، في يدها مصدر شاعريته، ووحيه، فكلما ازدادت صلته بها وتحسسّه لها كشفت عن أسرارها المذهلة، وفتحت له كنوزها الدّفينة)) [٣] ومن ثم تكشف لنا هذه الرّؤية بأن الأمر مناط بالشّاعر في كشف خفايا اللغة وكبح جماحها؛ ليتسنى له استخراج ما فيها من طاقات وتذليلها لنصوصه وقدرته على بيان العلاقة الأزلية بين اللغة والحياة التي تمنح النّصوص التّحريك والاستثارة[٤]. ولغة الشّعر هي ((لغة خاصة)) [٥] لما فيها من سعة يتحرك بها الشّاعر كالضّرورة الشّعرية، وما تملك تلك اللغة من قوالب تفتقر إليها اللغات الأخرى والضّرورة الشّعرية هي إحدى متممات تلك اللغة الخاصة[٦]. وعليه تعدّ اللغة الشّعرية لغة الابتكارات التي تنسب لمبتكرها. وقسمنا المبحث إلى عنوانات خاصة (المعجم الشعري والأسلوب والمضمون المتمثل بالتّناص).

(١) دراسة في لغة الشعر، رؤية تقدية، د. رجاء عبيد، منشأة المعارف، ١٩٧٩، ص٩.

(٢) لغة الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠٦، ط١، ص١٩.

(٣) نازك الملائكة، مقال، (الشاعر واللغة)، مجلة الآداب البيروتية، العدد العاشر، ١٩٧١، ص١١.

(٤) ينظر: لغة الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، ص١٩.

(٥) في لغة الشعر، د. إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، (د.ط)، ص١٨.

(٦) ينظر: لغة الشعر، د. إبراهيم السامرائي، ص١٨.

المبحث الأول

المعجم الشّعري

لكلِّ شاعر طريقته، وأسلوبه، ومنهجه في ترتيب، وصياغة شعره من ألفاظه الخاصة، التي تعطي للغته الشّعرية الفردانية، والخصوصية معتمداً على ثقافته ومنهله اللغوي ومقدار التعامل معه في تكوين معجمه الشّعري الذي يكشف تميزه ويعكس تجربته، ومشاعره، وحالته النفسية؛ لأن لغة الشّاعر يمكن أن تعدّ((بديلاً مقننا للتّجربة نفسها))[١]، ومنها تنفجر طاقات الشّاعر((في البحث الدائم عن كلماته في مختزناته الذّهنية أو في المعاجم؛ ليعيد إليها حياتها أو ما فقدته منها، أو يعيد صياغتها صياغة جديدة حتى لكأننا نراها لأول مرة ويستطيع أن يوصل معاناته إلى الآخرين))[٢] وبما إنّ الكلمات لا يقتصر معناها على المعنى المعجمي، بل تحتمل أكثر من معنى بحسب السّياق والرّؤية لما قد تحاط به من ترادف أو تجانس فإنّ ألفاظ الشّعر تتعدى إلى أكثر من ذلك عبر معرفة معجم ألفاظها لما يمثله من ((مؤشر مساعد في تحليل طبقات لغة الشّعر))[٣] ومنه يقاس إبداع الشّاعر، وهو المسؤول عن تميز النّص الشّعري، وجعل معناه مناسب لمجتمعه وتجربته؛ لأن معنى اللغة هو شأن اجتماعي ينسب إلى المجتمع قبل الشّاعر[٤]؛كون الكلمات تتوالد بفعل التّطور والحداثة.

(١) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١٤، ط٢، ص٣٣.

(٢) لغة الشعر العربي، د.عدنان حسين قاسم، مصدر سابق، ص١٨، ١٩.

(٣) أساليب الشعرية المعاصرة د. صلاح فضل، دار الآداب، ١٩٩٥، ص٤٥.

(٤) ينظر: نظرية الأدب، تيري ايغلتون، ترجمة: ثائر ديب، الجمهورية العربية السورية، دمشق، (د.ط)، عام ١٩٩٥م، ص١٢٦.

ومعجم شعرائنا ثريّ بما يميز شعرهم، وما يمنح ذلك الشّعر هالة خاصة لما نالها من عنوان أشعارهم من جهة، ومن الرّموز التي تناولها في موضوعاتهم جهة أخرى، ومن هنا قد قسمنا معجم ألفاظهم بحسب تلك الموضوعات وبحسب كثافتها، وكثرتها. وقد قُسمت على النّحو الآتي: (ألفاظ الوصف، ألفاظ الرّثاء، ألفاظ المدح، ألفاظ الحكمة)).

أولاً: معجم ألفاظ الوصف:

إنّ الوصف في ملاحمنا تناول شتى الألفاظ لما اشتمل عليه من توسع في الوصف وقد شمل النّسبة الأكبر في ملاحمنا إذ إنّ بعض الوصف يعتمد على رغبةٍ من الشّاعر في إيصال الفكرة لأكبر عدد من المتلقين،بالرّغم من ذلك، الملاحظ في وصف شعرائنا، تقارب ألفاظهم في موضوع الوصف ويمكن أن نطلق عليها (ألفاظ المجد)؛ لأنّ الشّعراء لاذوا بها في وصف الرّسول محمد وآله صلى الله عليه وآله، فلم يسعف شعراءنا، إلا تلك الألفاظ الفخمة الرّصينة كي يوصلوا فكرتهم، ويلاحظ أنّ الألفاظَ متفاعلةٌ في عمق النّص الشّعري كي تعطي للمتلقي، معنىً جديداً فضلاً عن دلالتها المعروفة. هي (جند، مقدام، الوغى، سرائر، مغبوط، العليا، بطل، أوامر، الرّكب، سيف، ذوالفقار، درع، أهيب، أسنى، الشّمس، خير، شرّف، صنو، أفضل، ذروة، المجد، أعلى، خيار، سؤدد، زاهي، السّعود، العلي،الجهاد، الصّنديد، نصرة، الإسلام، إعجاباً، الحق، حرية، الرّأي، المؤمنين، كبرى، قرار، فاخر، درع، مهند، الجيوش، أخطر، جراءة، الإعصار، شجاعة،.....الخ).

الشّاعر أحمد محرّم يتطرق في وصفه إلى ألفاظ المجد المتمثل بقوله:

أعطى النّفوس حياة من سماحته ... فكان أكرم من أعطى ومن بذلا

لو شاء طاح بهم قتلًا فما ملكوا ... من بعد مهلكهم قولًا ولا عملًا

ما الظن بابن أبيّ حين يسأله ... من الأناة وفضل الحلم ما سألا[1]

الشّاعر يصف حلم الرّسول ﷺ عبر معجم ألفاظ المجد (أكرم، فضل، الحلم) مرافقاً لتكرار الفعل (أعطى) بالشّطرين ومعطوفة على مرادفها(بذلاً)؛ ليعطي لنا دلالة على انتشار ذلك الكرم إلى أبعد من حدوده الزّمنية لما يمتلكه ذلك الفعل من ميزة التّواصل فضلاً عن دلالته الكسوة، والعطاء، الذي أكدّ تلك الخصلة من السّماحة والحلم التي هي من مميزات العطاء. وأنّ التّأكيد على ألفاظ المجد توصل رسالة للقارئ في أنّ المجد ينال بتلك الخصال والصّفات، وتكون له أسوة حسنة، إذ يقول:

إنّ النّبي ليمضي الأمر في وضح ... من حكمة الله يجلو نوره الرّيا

مسدد الرأي ما تهفو الظنون به ... الخير ما أختاره والمكروه ما اجتنبا

للسّلم والحرب منه حازم يقظ ... يعيي الدّهاة ويردي الجحفل اللجبا

إن الذي زين الدّنيا بطلعته ... حابى العروبة فيه واصطفى العربا[2]

استعار الشّاعر ألفاظ المجد لوصف حكمته ودرايته، متوحدة بالمعنى (مسدد الرأي و حازم و يقظ) الذي أعطى معنى المجد، ومستثمراً مفردات بالضّد منها (الدّهاة و

(١) ديوان مجد الإسلام، أحمد محرم، ص٨٣.

(٢) المصدر نفسه، ص١٠١.

الجحفل واللجبا) وبعقد تلك الموازنة بين النّوعين يبين امتداد ذلك المجد وثباته خاصة بعد أن قرن الشّاعر أفعال مضارعة (يعي، يردي) التي كانت إشارة لاستباق الأحداث وسيلة استظهار مشاعر الشّاعر فضلاً عن احتواء كل منهما على ضمير يعود إلى صاحب المجد الذي أحدث تغييراً في كل من حوله ممتداً إلى ذات الشّاعرة، والاستشراق في الشّعور النّفسيّ لذلك التّغيير للمستقبل؛ لأن الفلسفة النّفسية ليست إلا فلسفة زمنية[١] رابطاً إياها بحرف عطف لمطلق الجموع (الواو). وأنّ التّرتيب الجميل المتناسق في مقاطع الجمل (الخير ما أختاره = المكروه ما اجتنبا) وكذا (يعي الداهاة = يردي الجحفل اللجبا) تزيد من طاقة المفردات وتفاعلها في النّص الشّعريّ ومفردات المجد تتغير تبعاً للأحداث والموقف والشّاعر، وهنا التقط لنا ألفاظ من معجمه تترجم عظم ذلك المجد بقوله:

هـو البـأس المدّمـــــرُ يـا عـليٌّ فـدع أطمامهـا العليـــــا يبابـا

وحصـن الصّعـب أذعـن بعد كبر وأعلـن بعـــــد غلظتـه المتابـا[٢]

تمتلئ الأبيات بكل ما يُنسب لمعجم المجد من قوة وإرادة وهي مفردات ذات وقع خاص فـ (البأس و العليا و الصعب و الكبر) دلالتها الظّاهرة واضحة للعيان ومن خلال تفاعلها بالقصيدة الشّعرية منحت الكلمات دلالتها العميقة، أوجدت عمقها بلحظة نداء(يا عليٌّ) (فالكلمات لها تأريخ) [٣] ولحظة تطور دلالتها منوطا بالنّداء ((الذي يضم

(١) ينظر: جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط٣، عام ١٩٩٢م، ص١٤.

(٢) ديوان مجد الإسلام، أحمد محرم، ص٢٢٤.

(٣) مفاهيم نقدية، تأليف رينية ويليك، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧، ص١٤

في ثناياه المبدأ الكافي لتطوره))[1]، وأنّ الشّاعرَ الذي نعت (حصن) بالصّعب) مفردتين ذات حرف صفير واحد يمنح الأبيات هالة المجد لموصوفها. لما يمتاز به حرف (الصّاد) ومن ميزة واختيار الفعلين (أعلن وأذعن) على وزن واحد بدلالته على المطاوعة، والخضوع؛ لكون الوزن هو((قوام للتفرقة بين أقسام الكلام))[2] تلك دلالة، وهي أشارة على إذلال الكفر بين يدي الإيمان. أما عبد المسيح الأنطاكي قال:

أَعْيَا الْجِهَادُ قِوَى الصِّنديدِ حَيْدَرةٍ وَكَانَ فِيْ نَصْرَةِ الإِسْلَامِ مُعْيِيهَا[3]

إلى أن يقول:

خَارَتْ قِوَاهُ الَّتِيْ مَا فِي الْبَرِيّةِ مَنْ يَحْكِيْه فيْهَا وَلَاَ شَخْصَ يُقَاوِيْهَا[4]

يحاول الشّاعر تكثيف ألفاظ المجد من (جهاد و وقوى و صنديد ونصرة و الإسلام) وأنْ يعللها بأفعال ماضية فصيحة استعملتها العرب في كلامها (أعيا وخارت)، لكنها تلقي الحجة على المتلقي على اختلاف ثقافته؛ لأنها كثيرة التداول في أنّ المجد لا ينال بالرّاحة والعيش الرّغيد، بل المجد للمغامر في طلابِه، وهذه الألفاظ القريبة من حياة النّاس، استعملها الشّاعر على ((وعي منه بحقيقة التّطور اللازم للغة الشّعر حتى يحمل نبض العصر، ويكون أقرب إلى نفوس متلقيه))[5]. وعليه فأنّ الألفاظ ضمن البنية

(١) المصدر نفسه، ص٣٤.

(٢) اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر٢٠١٣، ص١٤.

(٣) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الأنطاكي، ص٩٥.

(٤) المصدر نفسه، ص٩٦.

(٥) الشعر العربي المعاصر وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، ص١٧٧.

الشّعرية تعطي انطباع للمتلقي على إحاطة الشّاعر بمشكلات الحياة وتطورها مما جعله يبثها في شعره. فهي تحمل روح العصر.

ويغص معجم الشّاعر بمفردات المجد فيقول:

وَقَـدْ مَـضَى غَـيْرَ هَيَّـابٍ وَلَا وَجِـلٍ مِنَ الْخُطُوْبِ الَّتِيْ قَدْ رَاحَ غَاشِيهَا[1]

من الواضح صيغة المفردة (هيّاب) المنفية بغير، جاءت على وزن مبالغ به، وهو فعّال ((للدلالة على تجاوزها الحد فيه))[2]، وأن تأثيرها الحاد على البيت الشّعري الملحمي يلفت انتباه المتلقي إلى الأمر الذي يريده الشاعر؛ لأنّ الملحمة أصلاً تعتمد على المبالغة التي تكون نقطة انطلاقها من الواقع، لكن لا تخلقُ واقعاً مخالفاً ولا تفسره بل تستعيده بحجم مضاعف يكون أوسع وأكبر[3]. ويلاحظ أنّ صيغة(هيّاب) الحادة قد عطفت على مفردة (وجل) وكأنّ الشاعرَ تقّصدَ هذا الاختيار، على الرّغم من إنّ المفردتين مترادفتان إلا أنّ كلَّ مفردةٍ لها خصوصية الأولى مادية، والثّانية روحية، وجواب النفي المتمثل بشبه الجملة (من الخطوب) هي التي أغنت البيت بالمجد لما لها من وقع صوتي ودلالي. أما قوله:

وَلَمْ يَهَـبْ وَثْبَـةَ الْفتْيَـانِ إنْ وَثَبَـت لِقَتْـلِ طَـهَ كَـمَا تَرْمِـي مَرَامِيْهَـا
وَحِبُّـهُ لِرَسُـوْلِ اللهِ دَافِعُـهُ إلى الْمَخَاطِـرِ خَافِيْهَـا وَبَادِيْهَـا
وَنَفْسُـهُ نَفْـسُ حُـرٍّ مَـا تَعِـزُّ فِفِـي صِيَـانِ نَفْـسِ أَمِـيْنِ اللهِ يَفْديهَـا[4]

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص٨٥.

(٢) سنن العربية في الدلالة على المبالغة والتكثير، خليل بنيان الحسون، دار الكتب العلمية، لبنان-بيروت، ٢٠٠٩، ط٢، ص٧.

(٣) ينظر: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، إيليا الحاوي، ج٢، ص٦٣.

(٤) ملحمة الامام علي، عبد المسيح الأنطاكي، ص٨٥.

يلاحظ في هذه الأبيات الشّعرية انفعالات الشّاعر قد ظهرت بشكل يرمي إلى إبراز قضية (الفداء) وبما يملك من قدرة على توظيف الألفاظ؛ لتحقيق غايته. مما جعله يلون أبياته بصيغ مختلفة، تارة الفعل ومصدره (وثب و وثبة) وتارة الفعل واسم المكان(ترمي و مرامي) التي مفردها مرمى، ومرة أخرى بين الأضداد(خافي و بادي) فضلاً عن التّوكيد اللفظي(نفسه، نفس). الشّاعر هنا جعل الألفاظ متجددة بتجدد انفعالاته؛ لأنّ ((الانفعالات الجديدة تستخدم الألفاظ دائما استخداما جديد))[1] وبهذا التّوظيف تستوعب المفردات عواطف الشّاعر وأفكاره وبتسليط الضّوء على المفردات التي جعلت النصَ مشحوناً بدلالة المجد هي لفظة (حرّ) بإسنادها إلى لفظة (نفس) منحت دلالة أعمق. من أنّ المجد انطلاقه من النّفس ويشع بين الأنام فمنح المجد صفة التّدرج، ونرى في النّص الحضور الواسع للتّناظر الدّلاليّ الذي لحق بالأفعال المضارعة (ما تعز= يفدي)؛ لأنها القّاعدة التي يتكئ عليها محور المجد في النّص.

وكذلك يقول:

وَوَقْفَـةٍ لِعـلِي كَـــــان واقِفَهَـا مَنْصُـوْرَةٍ أَدْهَشَـتْ وَاللهِ رَائِيْهَـا

مِنْهـا المَلَائِكَةُ الأَطْهَـارُ قَدْ عَجِبَتْ وَلِلْعَـلِيِّ انْثَنَـتْ تُهْـدِيْ تَهَانِيهَـا[2]

الشّاعر في هذا النّص ينقلنا إلى ذرى المجد وأجواء الفرح، والغبطة التي شملت السّماء والأرض وهو وقفة يوم الولاية. مردداً المفردة (وقفة) مع مسندها تارة (إسناد

(١) الأسس الجمالية في النقد الأدبي، عرض وتفسير ومقاربة، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ١٩٧٤، ط٣، ص٣٤٢.

(٢) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الأنطاكي، ص١٢٠.

مصدر لشبة الجملة) (وقفة لعلي)، وتارة اشتقاق منه (اسم الفاعل وإسناده للضّمير العائد على العلم (عليّ) (واقفها) ذلك التّأكيد تجعل المتلقي أمام صورة حية أيدها الشاعر بقسم(والله) وكأنه فرد بين الجموع مستحضراً(الملائكة الأطهار) وهم رمز للغياب والحضور في الآن نفسه داخل النّص لهذه الوقفة، وقد ورد ذكر هذه الوقفة في كتب التاريخ، والأدب، والشّاعر أعطى لنا هذا الرمز مستعيناً بمفردة (منصورة) تجعل الأبيات تتمحور حولها؛لأنها نواة المجد المغيب عن واقع الشاعر وحلمه.

وعندما يلبس الشّاعر أفعال الموصوف لباس المجد يلونها بما تحتاج من انفعال، ومثله الشاعر بولس سلامة بقوله:

بـثَ طـه مقالـــــــة فِيْ عـليّ واضـحٍ كالنهـارِ دون ســـتورِ
لا مجـازٌ ولا غمـوضٌ وليـس يسـتحثُ الإفهـــامَ للتفسـيرِ
فأتـاه المهنئـون عيـــــونَ الـ قـــومِ يبـدون آيـة التوقـيرِ[1]

يوظّف الشّاعر التّكرار بأنواعه من نفيّ (لا مجاز ولا غموض وليس يستحث) وتكرارِ الضمير المتصل (الواو) مرة بالاسم(المهنئون) ومرة بالفعل(يبدون)؛ ليثبت الفعل (بث)، ويؤكد نفي الفعل (يستحث) التي تعدّ أفعال عصرية شاعت في عصر الحداثة والتكنولوجيا، استعملها الشّاعر؛ ليمنح الأبيات الجِدّة والحياة؛ لأن ((الأساليب العصرية تخضع في طرفها..... لثقافة حملة الأقلام المنبثقة من تلاحم الأفكار السّائدة بالعالم، والحاصلة من الأواصر الثّقافية التي أخذت تنمو وتؤثر في الأقلام بمرور

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص١١٢.

الأيام))[1] فضلًا عن نتاجه يعتمد على ما ينتقيه من مفردات أو أدوات تعبيرية قد تأثر بها[2] من تلك الثّقافة، خدمة للحدث بانسجامها وتألفها مع مفردات القصيدة، وأعلام المجد المتمثلة ب (طه، علي) ولفظتي (توقير، آية)، فضلاً عن الفعل (بث) ودلالته على إسماع الجميع فلا حجة لأحد في إنكار الحدث، وكذلك الفعل الثّاني المنفي الذي جاء على وزن (يستفعل) يعطي دلالة الاستباق الزّمني، الذي ينفي كل محاولة للمراوغة، أما الشّاعر عبد المسيح الأنطاكي وظف الأفعال بنوعيها الماضية والمضارعة بقوله:

وَرَحَ يخْطـبُ في عَـالِي معَانِيهـا وَيكشـفُ السّـترَ عن زاهي مغازيها

فـكان ينثـر مابـين الـورى دُرراً هيهـات ما درر الغـواص تحكيها[3]

ليعكس لنا سيطرة الشّاعر على القصيدة، وإن الفعلين (يكشف، ينثر) يحملان دلالة المستقبل القريب والبعيد وثبات حكمه، بعد أن أيدها باسم الفعل (هيهات) التي حملت دلالة البعد، وإن الموصوف له تأثير إيجابي على الشّاعر من خلال تمهيده للوصف بالأفعال المضارعة ويؤكدها باسم الفعل؛ ليعلن هيمنته على نفس الشّاعر، وهذا الأمر يرجعنا إلى الموصوف لما يحوي من مجد أزليّ. وقول الشاعر:

وَعمَـرَكَ اللهَ مَـنْ كَانـتْ كَفَاطِمَةٍ وَقَـدْ تَنَاهَـى كَـمَا قُلْنَـا تَعَالِيهَـا

وَمَـنْ أَبُوهَـا خِيـارُ الخَلْـقِ أَجْمِعِهَا وَأُمُّهَـا خَـيْرُ أُمٍّ فِيْ أَنَاسِـيهَا [4]

---

(١) معجم الأفعال المتداولة ومواطن استعمالها، محمد الحيدري، المركز العالمي للدراسات، المطبعة، توحيد، ١٤٣٢، ط١، ص١٣.

(٢) ينظر : المصدر نفسه، ص١٣.

(٣) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الأنطاكي، ص١٩٤.

(٤) المصدر نفسه، ص١٠٣.

في الأبيات يستفتح الشّاعر بقسم (وعمرك)؛ لإثبات الصّفة والتّوكيد، والمجد تمثل بالعلم، (فاطمة) والقسم بمجدها فضلاً عن إشارات لأعلام أخرى تمثلت (أبوها، وأمها) وهذه الإشارات تغني عن ذكر الأعلام والاختصارات تعطي جماليات للدلالة، وتمنح المتلقي أُفقاً أوسع للتأمل فـ ((كلما اتسعت الرّؤيا ضاقت العبارة))[1]، وقد اتخذت الفاظ المجد في النّص ترتيباً دائريّاً (فاطمة- أبوها- أمها) (أمها - أبوها -فاطمة)، ويفصل هذا الترتيب اسم التفضيل بحالتيه المفرد والجمع (خيّر، خيار) مما جعل النص يوحي بالمسكوت عنه من الأعلام؛ ليمنح النّص معجمه المميز. ويلاحظ أنّ الشّاعر انتزع الزّمن من مجد (الزّهراء) فهذا يحمل لنا دلالة مجد الموصوف مجد لا متناهٍ. وقد يستعان بالسّلاح والخيل، والطّبيعة في تنامي المجد للموصوف فضلاً عن إشارات أخرى، ويقول الشاعر:

حسبه الدّرهم الرّخيص فـ ... لم يحلم عليّ بصفرة الدّينار
تحمل الرفش كفه وهي كفٌّ ... صاغها الله للشؤون الكبار
للِيراع النّضير للخيل تجري ... للقناة السّمراء للبتار
فهي محق للغادرين وحرب ... وبلاء يحيق بالأشرار
تسكب الموت والصّواعق ويلا ... فتميد الغبراء بالفجَّار
أي كفّ من جبهة الصّخر قدّت ... وهي أسطى من صولة الأقدار
تبعث الرّعب في الجماد فتهوي ... شاهقات الحصون والأسوار[2]

(١) المواقف والخطابات، محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفرّي، مكتبة المتنبي، القاهرة، ط١، ص٥١.

(٢) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٤٩.

لقد سارت القصيدة على وفق نظام تصاعديّ للمجد، حرص الشّاعر عبر ذلك على بيان صفات الموصوف مستعيناً بمعجمٍ متنوعٍ، متخيراً من مفردات الحرب بما فيها من خيل وسلاح (الخيل والقناة و البتار و الموت و الحرب و صولة و حصون و أسوار))؛ لتعطي انطباعاً على أنّ ((لغة العرب لغة حرب وضرب، وطعان ونزال، في أروع بيانها وأبرع تشابيهها))[1] فضلًا عن شجاعة الموصوف من مكملات المجد. والشّاعر في اختياره للألفاظ منحها لحناً خاصاً جعل المتلقي يشعر بأصواتها بعد مزاوجتها مع غيرها كـ (تسكب الموت، تميد الصّحراء، كف من جبهة الصّخر قدت، أسطى من صولة الأقدار، تبعث الرّعب في الجماد، تهوي الشاهقات) عبارات وصف ملحمية ((ألتحم بها الخيال بالوجدان، الأسطورة بالواقع، فجعل منها الشاعر، ركيزة أساسية انطلقت منها ملحمته))[2] وهذا الوّصف تجلّ في هذه الأبيات حين جعل الشّاعر كف الموصوف قدّت من الصّخر، وحينما جعلها تبعث الرّعب بالجماد فضلاً المبالغة في تكبير حجم تلك الكف، وجعلها السّماءَ التي ترسل الصّواعق والموت؛ لأن في((أسلوب الملحمة تنعقد الحروف وتتدافع الجمل، وتجزل التّراكيب، وتشحن الأصوات في كلام موجز ضخم، وتصطخب العبارة، وتمور بإيقاع موسيقي زاخر، يحاكي ذلك الضجيج الذي تجيش به النّفس في حومة الموت))[3] وأنّ هذا التّوظيف من مميزات العمل الملحمي؛ لأن الشّاعر((فهم حقيقة الملاحم، وجرّب أنْ يعملَ وفقاً لقواعدها الأساسية))[4] وبهذه

(١) شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي على عهد سيف الدولة، زكي المحاسني، دار المعارف، مصر ١٩١٦، ص٤٠.

(٢) اللون الملحمي في الشعر الحسيني، دراسة نقدية، عبد المحسن حسن الموسوي، ص٤٢.

(٣) فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب، أحمد أبو حاقة، ص٤٥.

(٤) فن الشعر الملحمي، أحمد أبو حاقة، ص١٨٢.

المفردات وغيرها وظف ألفاظ المجد ودلالتها في ملحمته، كقوله:

لوّح الصبح وانجلى من هصور ... ثابت البأس مطمئن الناظر
درعه الحقّ واليقين وقلب ... بالمروءات كالخضم الزاجر
درعه البرد أخضر النسج غض ... فهو رمز إلى الجنان النواظر
ذاك برد العظيم لاقى عظيما ... فتلقاه كابر عن كابر[1]

يلاحظ أبياتاً ملحمية في تناسق مفرداتها والتّكرار الواضح لألفاظ المجد الملحمية والتّركيز على أربع مفردات توحي بأنه (ينتقي المفردات الملحمية انتقاء، فتتوارد على مسرح القصيدة، وكأنها الجنود، أو الثّوار يتوافدون إلى ساحات النزال))[2] وهي (درعة و البرد وعظيم و كابر) تحمل معاني شتى وتحيل إلى الموصوف عليّ ﷺ، وكان لتّكرار اللون أثراً في أشعاره، فـ (الأخضر) وما يحمل من معنى مفسر بأنه رمز للجنان في الأبيات له دلالة أعمق تركها الشّاعر للمتلقي. أما هيمنة الحروف المجهورة على هذا النص وقلقلتها تكشف لنا روحية الشّاعر لواقع يتمناه. أما الشّاعر عبد المنعم الفرطوسي، فقد قال:

والإمام السّجاد تبدو عليه ... ثفنات السجود كالسيماء
هو أزكى فرعٍ لأطيب أصل ... أنجبته أرومة الأنبياء
شهر شعبان بعد خمسة ... أيام به شعّ نجمه المترائي
أمُّه شهزنان نبعة كسرى ... يزدجردٍ سليلة الكبرياء[3]

(١) ملحمةعيد الغدير بولس سلامة، ص٤٥.

(٢) قراءات نصية في الشعر العربي المعاصر في سورية، دراسة، خليل الموسى، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، ٢٠١٢، ص٣٣.

(٣) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٤، ص٧.

مفردات المجد تنتشر في الأبيات (السّجود و أزكى وأطيب وأصل أرمة و الأنبياء و نجمة و نبعة و سليلة و كبرياء)، تبدو أثارُ المجدِ الممزوجِ بالبهجة على حروفها، ولكن اللافت للنظر مزاوجة هذه المفردات مع مفردات التاريخ (شهر، شعبان، أيام) التي هي (ركن أساسي من أركان الملحمة، وهما توأم،..... أن التاريخ في العمل الشّعري الملحمي لا يظل تأريخا، وإنّما يتحول إلى تاريخ نصيّ شعريّ، ويصبح جزءً عضويًّا من العمل الفنيّ..... وهو مادة أولية يستفيد منها الشّاعر في تشكيل عمله))[1] ومن هذا التزاوج ألبس التّاريخ كساء المجد.

ويلاحظ القارئ للأبيات أنّ حب محمد وآل محمد قد أصبح عالم الشّاعر الخاص عبر ثقافته المتبحرة به حتى طغت على قصائده، وذلك بالاهتمام والعناية بتصوير الاشخاص وبعض مميزاتهم وتقديمهم ضمن موقف أو حدث[2] وهذا ما يلاحظ من توظيف لفظتين أعجميتين(شهزنان، يزدجر) واللتين ترجعنا على تبحر الشّاعر بعلم أهل البيت وأنسابهم (وكذلك استعان جورج شكور في التّاريخ في تشكيل ملحمته بقوله:

شَـهْرَ نَيْسَـانَ، والرّبيـعُ نَياسِـمْ مُوْلِـدُ الطّفْـلِ كانَ فِي آلِ هاشـمْ
نِعمَـةٌ مـن عُـلّى تَهـلُّ عَلَيهِـمْ بِوَليـدٍ، بِـهِ تعـزُّ العَواصِـمْ[3]

مثل توظيف التاريخ أبرز الأبعاد المؤثرة في الملحمة لما منحته من دلالة عميقة للأبيات فان توظيف الألفاظ (شهر و نيسان و الربيع) دلالته واضحة للعيان؛ لأنّهُ

(١) قراءات نصية في الشعر العربي المعاصر في سورية، ص١٩٤، ١٩٥.

(٢) ينظر دير ملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن أطميش، ص٢٣.

(٣) ملحمة الرسول، جورج شكور، ص٨.

تاريخ ولادة سيِّد الرّسلﷺ؛ بيد أنّ المميز لهذا التّوظيف هو مفردة الشّهر (نيسان) الذي ينتمي للسنة الميلادية، هو رمز إلى ديانة الشّاعر(النّصرانية)، أو إشارة للعلاقة الطّيبة التي تربط الأديان، لما تحمله المفردة (نيسان) على ((إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس))[1]، ويوحي بمقدار تأثر شعرهم بنهج آل البيتﷺ وإنّ استعانة الشاعر بلفظة (نياسم) وما تحويه من دلالة.

تعطي انطباعاً عن مدينة الشاعر وبيئته ومدى تفاعلها في شعره وما لطبيعة البيئة من تأثير على نتاج الشّاعر يؤثر ويتأثر فيها وبها[2]، فضلًا على ما للتّصريع من إيقاعية تربط النّص وتربط المتلقي به (نياسم و هاشم وعليهم و العواصم) يعطي للأبيات تميزه.

أما في وصف شجاعة الحسين ومجده حيث قال:

موقف تضرب الشجاعة فيه ... مثلاً رائعا ليوم البقاء
عقد العزُّ والكرامة تاجاً ... بيديه لمفرق الكبرياء
واستطال الجهاد فيه فداءً ... وبقاءً في البدء والانتهاء
وتمنى بأن يكون شهيداً ... دامياً في ثراه كل فدائي[3]

الأبيات تطغى عليها البساطة لكن طاقة الألفاظ وتركيبها منحها ذلك الجلال؛ لما امتازت به المفردات المتعالقة مع مفردات المجد من جرسٍ قويّ متوزع على الأبيات

(١) عن بناء القصيدة العربية، علي عشري، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ٢٠٠٢، ط٤، ص١٠٥.

(٢) ينظر: فن الوصف وتطوره، إيليا الحاوي، ص٣٢.

(٣) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٣، ص١٩٤.

بطريقة ترتيبية (موقف، بقاء، عقد، مفرق) كون حرف القاف من (الحروف المشربة))[١] أو ما تسمى بحروف القلقة[٢]، وهذا الذي جعل لغة القصيدة ((لحن خالد..... يسيطر... بانسجام فني رائع على الأفكار))[٣] والعاطفة فمن الممكن النظر إلى المفردة على إنّها سلسةٌ من الأصوات[٤] يستعملها الشّاعر ((فيذكي حرارة عاطفته))[٥] على عمله فمثلاً(عقد العز، ومفرق الكبرياء)، ترسم لنا صورة ذلك المجد المتوج بالإمام الشّهيد عبر الاقتران البعيد بين المسندين، حتى عدّ نعت (الحسين) بالشّهيد نعت مجده وخلوده. ولم يكتفِ الشّاعر بهذا، بل تعدّاهُ إلى جعل تلك الشّهادة حافزاً لكلِّ حرٍّ، فأنسن الجهاد (فاستطال الجهاد) ومنحه الخلود بالرغم من تمنيه الشّهادة وما هذه الأنسنة إلاّ رمز للثورة الحق في كلِّ وقت. وأما معجم جورج شكور، ووصفه للحرب ولهيبها،

(١) وتعني (الوجه الذي يشرب منه الناس، والاشراب لون قد اشرب من لون إذا خالطه) معجم مقاييس اللغة، لأبي الحسين، أحمد بن فارس بن زكريا (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، ج٣، دار الفكر، للطباعة والنشر والتوزيع، مادة شرب، ص٢٦٧.

(٢) معناها (قلة الثبوت بالمكان) (كتاب العين) ج٥، ص٢٦ وما يخص الحرف (إن عضو النطق المختص بكل حروف القلقلة لا ثبوت له فيها)). أصوات القلقلة المصطلح والدلالة بين الأقدمين والمحدثين (دراسة مقارنة)، فراس الطائي، مطبعة إيلاف، بغداد،٢٠١٦، ط١، ص١١.

(٣) دور الكلمة في اللغة، تأليف: ستيفن أولمان، ترجمة: كمال محمد بشير، مكتبة الشباب، النيرة، (د.ط)، ١٩٧٥، ص٤٧.

(٤) ينظر: دور الكلمة في اللغة، ص٤٧.

(٥) ينظر: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، أليزبيث در، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مجلة الابتسامة، مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، ١٩٦٢، ص٨٧.

قال فيها:

وبكفه سيف المنية مُسْرَعٌ ... وبصدره صوت المروة يأمرُ

مسترجعا قولَ الرسولِ، مرددًا ... ظُلَلُ السيوفِ بها الجنانُ تُزهّرُ

وتسايف البطلان بعد تلاسُنٍ ... ضربًا، وطعنًا، والجيوشُ تحيّرُ

والناسُ واجفةُ الجنان شفيقةٌ ... وعيونُها بالفارسين، تسمّرُ

وإذا عليٌّ، بضربةٍ بطاشةٍ ... أردى الذي هو في الأعاربِ أخطرُ[1]

الشّاعر في وصفه الملحمي للمعركة ينقل لنا عبر مفردات المجد ذات الأصوات الرّنانة وهي(سيف ومنية مسرع و مروءة و مرداً و والجنان و تسابق و البطلان و تلاسن و ضرباً وطعناً و الجيوش و الفارسين و ضربة و بطاشة و أردى و أخطر) يشعرنا أننا أمام تصوير مشاهد حركية لما أعطى صوت الكلمة من وقع في النفس؛لأن ((معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك التّكثيف للمعنى الذي نشعر به.....هو حصيلة لبناء الأصوات))[2] والذي جعل الأبيات ملحمية فضلاً عن المفردات وأصواتها، الند للبطل الملحمي المعروف بالشّجاعة الذي وصفه الشّاعر بأخطر الأعارب، وتنغيم نهاية الأشطر الأولى بالتنوين يمثل سرعة المعركة وشدة لهيبها، ودقة العطف باختلاف أنواعه. عطف الفعل الماضي (تسابق) على الاسم (تلاسن) جعل الحدث بين الحركة والسّكون فضلاً عن ما توحيه الألفاظ من

(١) ملحمة الرسول، جورج شكور، ص١٥٥.

(٢) الشعر والتجربة، ارشيبلد مكليش، ترجمة، سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة، توفيق صايغ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، عام ١٩٦٣، ص٢٣.

دلالة الثبوت في (واجفة) والسّكون في الفعل (تسّمر). وصور المعركة بمجازها (سيف المنية) واستعارتها (صوت المروءة) أعطى للأبيات الحس الملحميّ.

أما ريمون قسيس فقد استعمل معجم ألفاظ غير سلسلة الدلالة في وصف مجد سيد الشهداءعليه السلام بقوله:

و(حسين) أبو الأئمة يمشي
في الورى فرقداً بلا أيِّ طفسِ
يطأ البطحاءَ الوسيعة سيلاً
يكتفي منها، قل، بشربة خلسِ
وجواداً من قبل يشربُ ماءً
وتراهُ حيناً يَمرُّ بدهسِ[1]

ما يجذبنا هو الوزن الصاخب الذي يحمل صوت يوم (عاشوراء) واستعمال الألفاظ (طفس و دهس و خلس) التي تحتاج لمعجم لمعرفة دلالتها بتوظيف عصريّ، بالرغم من أنّ سببَ نظم هذه القصيدة هو نوعٌ من التّحدي للشّعراء الذين سبقوه في نظم قصيدة سينية، إلا أنّ غرابة الألفاظ وصعوبتها ربما هي إشارة إلى غربة ذلك اليوم بكل تفاصيله، أو غربة الإمام الحسين أمام قساوة الأحداث وعجائبها، عكس ذلك كله على المفردات. ويلاحظ إثقال القصيدة بالحشو الزّائد من أجل إقامة القافية، فالطلب الاستفهامي،(قل؟). و الفعل و(تراه) المسند إلى ضمير المخاطب دلالة على يقين الشاعر بأزلية قضية الإمام الحسينعليه السلام لما يملكه الفعل (رأى) من معنيين معتمداً على مقصدية

(١) ملحمة الإمام الحسين، ريمون قسيس، ص٣٣.

دلالته، من بصريّ للإحالة على دلالة تكرار الثّورة في كلّ عصر، وإذا ما قصده قلبيّ، فهو إيحاءٌ على وجود قضية الحسين عليه السلام بقلوب أحرار العالم ومنهم الشّاعر الذي ظهر في عمله وفي كلتا الحالتين يدلّ على الاستمرار، والتكرار الموصوف باسمه وكنيته (الحسين) و(أبو الأئمة) دلالة توكيد على قضية الإمام(الحسين) عليه السلام.

ثانياً: معجم ألفاظ الرثاء:

إن لمعجم ألفاظ الرثاء خصوصية عن سائر ألفاظ الموضوعات لما يحيط بهذا الموضوع من لوعة وفقد وأسى، فضلاً عن الفقد، نال رموزاً سماويةً يصعب التّصبّر معها، وملاحم شعرائنا تحاول أن تعطيَ لتلك الحوادث مكانتها. وبالرغم من ذلك تتفاوت ألفاظ الحزن من شاعر إلى أخر، حسب تغلغلها في أشعارهم ومنها: (لوعة، يرثي، الدمع، الحزن، هول، خطب، غاشٍ، الهموم، يناجي، منعى، يفجع، تندب، تشجي، جزع، يحزّ) هذه الألفاظ التي طغت على كل من أشعار عبد المسيح أنطاكي مترجم حزنه لفقد الرسول صلى الله عليه وآله) بقوله:

وبَينَمَا المُرْتَضَى يَرثِيْ الرَّسُولَ ويَب ... كِيهِ وَلَوعَتُهُ مَا الدَّمعُ يُطفِيهَا
كانَتْ تَغَصُّ رِحَابُ المَسجِدِ النبَّوِ ... يّ بِالحُزَنَى وَهُو الخُطْبُ غَاشِيهَا
كانَتْ مُبَلْبَلَةَ الأفْكَارِ تَيّهَهَا ... مَنْعَى المُفَدَّى رسُولِ آلهِ تَثْيِيهَا[1]

هذه الألفاظ التي غلفت الحدث وأعطته سمة (الحزن والجزع)، وأن إفراز تلك الألفاظ يعطي لنا رؤية واضحة على تملك الحزن عند الشّاعر، وقد أحسن باختيار تلك الألفاظ، وجعلها تبدو طبيعية وشديدة، مثل(الدمع و يطفيها) و(تغص و رحاب)

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص٢٣٣.

(الخطب و غاشيها) بحسن الاقتران بين الألفاظ الذي أعطى الحزن قوته، عن طريق التآخي بين المعاني البعيدة التي لا يجمعها انتساب[1] وهذا ما يلاحظ في الأبيات من تقارب من دون انتساب في قوله:

وبَينَـمَا المُرتَـضَى لاه بِفَجْعِتِـــــــه ... بِالمُصطفَىَ لاَ يَـــــرى الدُّنْيَا تُوَازِيهَا

وَالمُصطفَـى قِـي فِـرَاشِ المَـوتِ تَندُبُـهُ ... نَـوَادِبُ الْعُرْبِ فِيْ مُشْـجي تَداعّيهَا[2]

ركّب الشّاعر بين لفظ (بفجيعته) المثقلة بالحزن مع لفظة معاكسة لها (لاهٍ) ليمنح الأبيات ذلك التّأثير في المتلقي، ليمحي دلالة اللفظة المعاكسة، وكذا التقط الشّاعر تلك الألفاظ التي عبرت عن مدى الحزن في استشهاد الإمام (علي بن أبي طالب) قائلاً:

وَعَمـركَ الله قـد كانَـتْ جِرَاحَتُـهُ ... في قَلـبِ كُلّ تَقـيٍّ مِـنْ أهَاليهَـا

ضاقـت لها الكُوفـةُ الرّحْبَا بِسـاكِنها ... وَالْحـزنُ خَيّـمَ في ضَـافي مَغانيهـا

وَباتَـتِ النَّـاسُ في هـمٍّ وَفي جـزعٍ ... عـلى الْخَليفـةِ مَـا أَمْـنٌ تَحزِيهَـا[3]

كثف الشّاعر ألفاظ الحزن التي زاوج بينها وبين قرانها، وتابع في حركة الألفاظ بعضها مع بعض، مبتدأ من الإمام كعتبة للأحزان إذ يغدو أكثر شمولية للمجتمع ككل بتصاعد الجراح إلى الهم والجزع المستمرينِ في قلب كل مؤمن، وبتنسيق معجم الشّاعر مع ماينسب له ولاء وألم،جعله يوسع رقعة الحزن. باستعمال الأفعال الماضية (خيم،

(١) منهاج البلغاء، تحقيق: الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامية، بيروت، ١٩٨١، ص٢٢٤.

(٢) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص٢٣٦.

(٣) المصدر نفسه، ص٦٠٢.

وباتت)؛ ليجعلها امتداداَ معنوياً مستمراً لما تحويه تلك الأفعال على شيء من البقاء لحزنه الحاضر والمستمر، وإنّ ما يحمله الزمن للإنسان من حزن هو((قوة قاهرة تهيمن على الحياة))[١]؛ لهذا يلاحظ عجز الانسان عن رد أي قضاء لما يملكه من قوة جبارة، وبعد أنْ تعدّى في تقلبه بأيامه ضد أهل البيتﷺ. وكان للتّوحيد بين لفظتي (الحزن) و(خيم) من أثر على (نزعة تجريدية، أشد وأقوى، وتوغل أعمق في ذهول النفس، ذلك أن الشّاعر أصبح يبصر همومه بعينه وما يعانيها في نفسه))[٢] وما انفكت ألفاظ الحزن تستثمر جميع الإيحاءات وتحاول أن توجد علاقات لم تستنزف بعد؛ لتعطي لنا صورةً جليةً في رثائه استعان بولس سلامة بألفاظ خاصة ارتسمت به معجمه بقوله:

يـا بـكاءَ البنـت الحبيبـة أبكـى كل عـين دمًـا ودمعًـا طليـلًا [٣]

حاول أن يهزَّ مشاعر المتلقي عبر النداء المليء بالشجون، (يا بكاء) فضلاً عن ألفاظ الحزن الأخرى من (دماً و ودمعاً و طليلاً)، بيت مشحون بمعجمية ألفاظ الحزن وبالرغم من أنّ الألفاظ قد وردت في أشعار سابقة، إلاّ أنّ طاقتها جاءت من تفاعلِها مع الموقف بالرّغبة في استمرار ذلك الحزن السرمدي والفعل (أبكى) جعلت ((ذات الشاعر تنصهر في المجموع وعدم السماح لحالة الحزن أنْ تنفرد بالشّاعر وتضييعها، بل الجميع يشاركه في حزنه؛ لتخفيف وطأته عليه))[٤]، وقد يمنح الشّاعر ألفاظ الحزن تلك القوة الزاخرة

(١) الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام عبد الإله الصائغ، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق غربية، بغداد، ١٩٨٦، ص١٣.

(٢) نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص١١٢.

(٣) ملحمة عيد الغدير بولس سلامة، ص١١٧.

(٤)البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، زينب خليل مزيد، دمشق، ٢٠١٢، ط١، ص١٧٠.

بالإباء ويلاحظ ذلك في قوله:

غضبـة للتقـى للزهـد دوت في سـواد العـراق، في بطحائـه[1]

إنّ التّفاعلَ بين لفظة الحزن المشبعة بالقوة(غضبة) والبيئة المتمثلة بـ(سواد العرق) ضمن حدودها الزّمانية، ونفسية الشّاعر قد ظهرت بالألفاظ، فأحرف (غضبة، دوت) تعكس مدى تلك الصّرخة في رفض الظلم، وأن كانت غضبة للتقى تمثلت بنداء جبريل عليه السلام وبتصاعد وتتابع الألفاظ تصل إلى صوت ذلك التّهديم المتمثل باستعمال الفعل المعبر(دوت)؛ لأنّ عملَ الشّاعرِ لا ينتظر من الصرخة أن تتجمع في حلقه من تلقاء نفسها، بل يتصارع بعمله مع صمت العالم والمعنى[2]؛ لهذا باعد الشّاعر بين اللفظتين بكلمتين إشارة إلى المرحلة التي تفصل بين الصّوت والفعل والذي تشرّب في نفسية الشّاعر وانطلق صارخا للحق. رافضاً للباطل وتتكرر تلك الصّرخة في رثاء الحسين بقوله:

غضبـة للعـلي، لحـقٍّ هظيـم لـصراط أخشـى عليـه الـزوالا
يغضـب الـوارث الحفيـد لتذكار سـليب ولـو دمـى أو، عقـالا
فـإذا كان مـــن ذخائـر طـه بـذل النّفـس دونـه مـا بـالى[3]

إنّ الشّاعر قد اختار لنا ألفاظاً تنقل أحاسيسه الحزينة تجاه ذلك الصّرح، وترجم حزنه ورثائه بألفاظ توحي مرة بالحزن العميق مثل(حق هظيم و سليب و دمى)، وتارة حزن

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص١٨٥.

(٢) ينظر: الشعر والتجربة، ارشيبالد مكليش، مراجعة: توفيق صايغ، ص ١٧.

(٣) ملحمةعيد الغدير، بولس سلامة، ص٣٤٥.

مؤطر بالعلا متمثل(غضبة و ويغضب و بذل النفس) ومن اجتماع تلك الألفاظ منح لمعجمه الخصوصية، وإنَّ التّفاعل بين ألفاظ الحزن، الأعلام المتمثلة بـ(طه)، والصّفات التي شملت الحسين عليه السلام متمثلة (الحفيد، والوارث) فهي نواة تلك الألفاظ ومصدرها أعطى طاقةً أوسع وأشد حدة للحزنِ، وأن صيغة الأفعال (المضارعة) توحي للقارئ بأزلية الأحداث والحزن المتمثلة بقوله:

سـيكون الـدم الزكـي لـواء لشـعوب تحـاول اسـتقلالا [1]

وكذالك قوله:

سوف تبكي على الحسين البواكي ويُـرى كل محجـر شـلالا
ليـت شـعري لِمَ البـكاء؟ وذاك اليـوم عيـد يـشرّف الأجيـالا
مأتـم القاتلـين، لا مأتـم القتـ لى يسـيرون للخلـود عجـالى[2]

الأفعال المضارعة في الأبيات (سيكون و تحاول و تبكي و يرى و يشرف) فضلاً عن حروف الاستقبال(سين و سوف) منحت الأبيات خاصية استباق الأحداث، والتحامها مع ألفاظ الحزن من (بواكي، بكاء، مأتم)، تعطي محاولة الذّات الشّاعرة عبر حزنها وبكائها على الحسين عليه السلام أن تجعله وسيلة لتحقيق حلم لواقع أليم، وتارة يرسم صورة في قراءته لمستقبل الشّعوب التي تعجز عن تحقيق ذلك الحلم، والشّاعر في رثائه لا يحكي حزناً ذاتياً،بل هو حزن أمة، لهذا يحاول بمعجمه أن ينظّم ألفاظ الحزن وأن يلقي باستفهامه مثل (لِمَ البكاء) وتعجبه في (مأتم القاتلين)، ضمن قائمة الأماني المستحيلة.

(١) المصدر نفسه، ص٢٤٨.

(٢) المصدر نفسه.

رغبة في مغادرة ذلك الحزن القابع فيه داخله.

والشّاعر عبد المنعم الفرطوسي في رثائه لأهل البيت عليهم السلام، غص معجمه بالألفاظ الحزن التي تعزف على أوتار الإنسان الشّجية، فقال في رثاء علي بن الحسين عليهما السلام:

وقوله:

أثـكل الدّيـن بالإمـام عـلي فـ ... كسـاه المصـاب ثـوب الرّثـاء
وتوارت شـمس الهـدى فتوارى ... مـن سـماء الصـلاح خـير ضيـاء
وتعـالى مـن اليتامـى صراخ ... حـين سـدت أفواههـم بالعفـاء
وبكتـه الصّـلاة فرضـاً ونفـلاً ... حـين ريعـت بالعابـد البـكّاء[1]

وكذا في رثائه الإمام محمد بن علي:

أثـكل الديـن بالأمـين المزّكـى ... والمصطفـى مـن خاتـم الأمنـاء

إلى أن يقول:

غـاب عـن منبر الفصاحـة نجـم ... فيـه تهـدى مـدارك الفقهـاء
والمعـزى علـم النبيـين فيـه ... واليتامـى مـن صفـوة العلـماء
لهـف نفـسي لباقـر العلـم بقـراً ... ضـاع مـا بـين معـشر جهـلاء[2]

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٤، ص٣٦٦.

(٢) المصدر نفسه، ج٥، ص٣٩١.

وكذا في رثائه للإمام الصادق عليه السلام قوله:

وأصيب الهادي الأمين افتجاعاً وافتقادا بصادق الأمناء[1]

وقوله في رثاء علي بن موسى الرّضا عليهما السلام:

قد أصيب الرّضا بسهم الفناء حين خان المأمون عهد الوفاء

وتردت ولاية العهد برداً للمآسي على إمام الولاء[2]

وقوله في شهادة الإمام الحسن بن علي عليهما السلام:

وأصيبت عين الرشاد افتجاعاً بعد إطباق عينه بالهناء[3]

وفي هذه المقاطع الشّعرية الكثيفة في حزنها المثقلة بألفاظ الحزن (الرّثاء و بكاء والمعزى واليتامى وافتجاعا و وافتقادا و الفناء و والمأسي) فضلاً عن قرائنها التي ركزت الحزن وزادت في استمراره فيها، ويلاحظ جنوح لغة الشّاعر إلى السّهولة التي تجعل المتلقي يستوعبها، ولا يحتاج إلى كد ذهني؛ لأنّها صيغ تمتاز بالأُلفة، والقرب من معاناة النّفس، لا تقعر ولا تجهم فيها وألفاظ تؤنسنا، يمكن أن يطلق عليها ابنة التّعامل اليومي[4] والميزة في هذه الأبيات ما تشتمل عليها من أحداث واقعية، وارتباطها بأعلام الأشخاص، (والباقر، الأمين، وعلي، المصطفى). أعطت ارتباط الأحداث المرتبطة

(١) المصدر نفسه، ج٧، ص٣٤٧.

(٢) المصدر نفسه، ج٨، ص١٣٣.

(٣) المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص١٩٧.

(٤) ينظر: لغة الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، ص١٤٢.

بالواقع. وكذا يكون الترابط بين الأحداث وأعلام المكان مقترنة بالزمان كقول بولس سلامة:

ذلك الصبح ينقل النعي مش لولا ويهوي إلى الحطيم اِرتماء
كادت الكعبة الشّريفة لولا حكمة الله أن تخرّ عياء

إلى أن يقول:

أدمعَ الطفُ والفراتُ وغاضت زقزقات في أيكة غيناء
صُبغ النهر قانيا وتدلت شجرات تكاد تلقي الرثاء[1]

هذه النّصوص تبين مقدار تفجع الشّاعر الذي رافق الأفعال أكثر مما هو في الأسماء فـ(أدمعَ، وغاضت، وصُبغ) والتي جاءت جواب للنّعي والشّرط، وأن المواءمة بين الأفعال وألفاظ المكان (الحطيم والكعبة و الطّف و الفرات) التي أطرت بالزمان (الصّبح) منحت الأبيات تلك الخصوصية للمرثي (الحسين) دون غيره؛ لارتباطه دينياً وملحمياً، بتلك الأعلام؛ لأنّ ((المكان قد ينظم المعنى حول علاقة العمق أو مستويات القرب والبعد....أو باتخاذ أبعاد وأوضاع مختلفة))[2]، وأن للفظة (الطف) وحدها أعطت عظم التفجع، والمأساة، وعندما ذكرها الشاعر ألبسها معنى الحياة فهي إنسان يبكي، ويدمع، إذن (الطف) مكان يحمل الصفة الروحية للتفجع والحزن، وكان للتّوازي بتوزيع الألفاظ والتّناسب بين بداية الأبيات بالأفعال (بأدمع و صُبغ) ونهاية الأشطر من (غاضت و تدلت)، وبداية العجز بجمع المؤنث السالم (زقزقات و شجرات)، جعل

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٢٨٦.

(٢) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشرق، القاهرة، ١٩٨٧، ط١، ١٩٩٨، ص٢١٦.

الحزن يتبلور ليشمل عناصر الطّبيعة جمعاء؛ لما للتفجع والحزن من تأثير على النّفس؛ لأن ((التّأثير الصّوتي من أهم المداخل إلى النّفس البشرية) [١].

ولتكرار الحرف الشجي أثرٌ في مسمع المتلقي فضلاً عن إعطاء البيت حيزه من الغرض كقول جورج شكور:

والنّائحاتُ بِهِنّ الآهُ لِاهبةُ خُدُودُهُنّ، عليها الدّمعُ حفّارُ

رقّت لُهُنّ دُروبٌ البِيدِ، باكيةَ ونكّستْ رأسها في الدّوّ أديار [٢]

القارئ للأبيات يلاحظ تكرار حرف (الهاء) المهيمن على الكلمات (بهن، الآه، لاهبة، خدودهن، لهن، رأسها) التي زادت ذلك الحزن الممزوج بالسكينة، لما يتمتع به حرف الهاء من صفة (الهمس)؛ لأنّه (من الحروف المهموسة)، فضلاً عن ثقل ذلك الحزن. الذي رافق تلك الكلمات من تشديد صوتيّ، وأنّ الشّاعرَ التقط من معجم ألفاظ الحزن ما امتازت به من لام شمسية (النّائحات والدّمع)؛ لأنّ ((الكلمات التي تمثلها تغير من قيمتها فهي تتداعى وتتألف بأشكال تختلف عما هو معهود، وتتخذ أوضاعاً موسقة تتبادل الرّنين والتّناغم فيما بينها)) [٣] يوحي لنا بمقدار تأثر الشّاعر بتلك الأحداث التي تعكس حجم انهياره منح (البيد) الذي شغل حيزاً مكانياً، حالة البكاء المستمر؛ لأنّ صيغة(باكية) وقعت حالاً، ولأنّها اسم فاعل فهي تدل على الحال والاستقبال، وتمنح للإمام الحسين ذلك الذّكر الابدي الممزوج بالبكاء. وقد يتعدى الشّاعر في شعره إلى

(١) اللغة والمجتمع رأي ومنهج، محمود السعران ط٢، الإسكندرية، ١٩٦٣، ص١١٤.

(٢) علي والحسين في الشعر المسيحي، ملحمة جورج شكور، ص٣٤٠.

(٣) النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ص٢٣٢، ٢٣٣.

ألفاظ ترسم الحزن ويجعلها تعوض عن الدّمع والبكاء والحزن بصورة واضحة، وهذا ما فعله جورج شكور في رثاءه للرسولﷺ.

أخـذت تلـم أشـعة وتغيـب ... شـمس الرّسـول، بها يغيب حبيب
نـشرت عـلى الدّنيـا رداء مـودة ... وصفـاء نفـس كالنضـار تـذوب
فرسـالة نزلـت كـما نـزل السـنا ... وبهـا تعـــزّ، وتسـتلذ شـعوب
المـوت، حـقّ والأنـام مواكـب ... أبـدا يجـي إلى الدنـى وتـؤوبُ
والمؤمـن السّـامي توجلـه السّـماء ... لكـن ميعـاد المـمات رهيـب[1]

الحزن في هذه الأبيات متوزعٌ على جميع الألفاظ، و الصّور الشّعرية الاستعارية، نحو(تلم أشعة وتغيب)، (شمس الرّسول)، (رداء مودة)، (نزل السّنا)، (تذوب) (يغيب) (الموت) (الممات) (رهيب) وعلى الرغم من اختلاف الدلالات، إلاّ أنّ الشّاعر يحيلها إلى أوجه مختلفة من الحزن القابع في أعماقه، فهو ينظر بزاوية مغايرة، نظرة بعيدة للأشياء ينظر إليها بمنظار الحزن وما الحزن إلا لون لمعانته، ترجمها لنا عبر الفقد العظيم المتمثل بالرّسول محمدﷺ. وتحول الحزن القابع في أعماقه إلى معجم القصيدة الرّثائية من شعور داخلي إلى ابداع فني خارجي. له القدرة على التّأثير في عواطف المتلقي؛ ((لأنّ الشّاعر يرى الحياة ويتخيلها متأثراً في ذلك بما تثيره الحياة في نفسه من عواطف ثم يحاول هو بما ينظم أن ينثر في نفوسنا عواطف مشابهة لما عنده))[2] وأن ذلك التّدرج في ألفاظ الحزن ابتداءً من الجزع في الحزن على نحو (تلم أشعة ويغيب حبيب) ومتوصلاً لرضا،

(١) ملحمة الرسول، جورج شكور، ص١٦٨.

(٢) أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مطبعة الاعتماد، مصر، ط٣، ص٢٥.

(الموت حق) ويختم بالحزن المخيف بـ(رهيب). مما يعطي معنىً على تدرج المشاعر لدى المرء وتطورها إتجاه المصيبة أو المأساة. فضلاً عن ألفاظ الحزن في القصيدة فـ ((هي مستمرة من حيث نوعها فالحزن يشمل قصيدة الرّثاء كلها، ويكون كل بيت متأثراً به مسوقاً في تياره))[1] ولعل مشاعر الحزن وألفاظها جعلت الشّاعر يربط بين البكاء على النّبي يحيى والامام الحسين عليهما السلام، يتضح ذلك عن قول الشاعر:

وسماءٌ بكـــت ((فيحيّى)) بكَتْهُ

و((حُسَيْنٌ)) بكَتْهُ في قطع رأس[2]

إنّ التجاء الشّاعر إلى تكرار الفعل (بكت) ظاهر للعيان، إيحاءً للمتلقي على عمومية الحزن الذي غلف السّماء لعظم الفجيعتين، وإنّ التّأكيد على الضميرين (الهاء، والتاء)، المتصلين بالفعل (بكت) وحرفي العطف المختلفين (الفاء، والواو) اللذين ارتبطا برمز الحزن العلمين (يحيى، وحسين)، تعطي لنا صورة جليّة على عظمة هذه الرّموز العرفانية التي تعدّ أصواتاً يستطيع الشّاعر أنْ يعبرَ من خلالها عن كل ما يريد أنْ يقولَه فهي الحصن الذي يخفي خلفه مشاعره[3] وأن ارتباطها بالأزمان واختلاف دلالة كل منهما بين التّعقيب والمطلق، يمنح كل بكاء أُفقه من الخلود. وهي حلقات الوصول بين نقطة البدء رغبة في الوصول إلى مقصدية الشّاعر المتمثلة بالنهاية. بهذه المقارنة يعطي لنا مقدار تأثره بتلك الأحداث، أسهم التوازن والتكرار في مقاطع الكلم في (سماء بكت+

(١) المصدر نفسه، ص١٩٨.

(٢) ملحمة الحسين، ريمون قسيس، ص٢٨.

(٣) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشيري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧، ص٧.

فيحيى بكته +وحسين بكته) عبر زمنين متناظرين بالأحداث، والأفكار، والشّخصيات، والأحزان.إلى تصاعد وتيرة الحزن عبر القصيدة كلها.

ثالثاً: معجم ألفاظ المدح:

إنّ مفردات المدح في الملاحم الشّعرية، هي ألفاظ جزلة تمتاز بالفخامة والشّرف، فضلاً على الرّقة. لما تشرفت به من مدح خيرة أهل الأرض، وبما تمتلك تلك الخيرة من نعوت وسجايا. لذلك خضعت الأبجدية لهم، ووظّفوها خدمة لأشعارهم. إنّ ألفاظ المدح جاءت متفاوتة بين ألفاظ الطّبيعة، العطاء التي امتزجت بخصالهم بالرّغم من ذلك قصرت عن الوصول إلى علاهم. وأكثر الألفاظ وروداً هي: (نصير، تحرير، سفير، نعمة، رفد، عطاء، نعيم، سؤدد، جلاء، روي، شفاء، النجاة، طوبى، جنات، حلم، علم، مستفيضاً، الشفاعة). الشّاعر أحمد محرم في مدحه للرّسولﷺ استعان بألفاظ منحته تميزه. فقال:

يـا نصـير الضّعـاف حـرر نفوسـاً تتمنـى الفـكاك والتحـر يـرا
ضجـت الكائنات، هل من سـفير يتلاقى الدنى؟ فكنت السـفيرا [1]

ابتدأ نصه الشّاعر بنداء طالباً الغوث والمدد من سيِّد الكائنات باستثمار معجم ألفاظ العطاء (نصيرو الفكاك و التحرير و سفير) التي تؤكد لنا انطلاق حركة الأبيات من واقع الشّاعر المؤلم، مستضيفاً الماضي بحركة جديدة للنداء من خلال نداء الغائب التّجسيديّ والحاضر الرّوحي للحدود الزمنية ككلّ، فجاءت لتكون منطلقاً من ماضي الرّسالة المحمدية إلى الحاضر والمستقبل المؤمل بوجوده؛ لتجسد لنا أمل الشّاعر بالتّحرير ورؤيته،

(١) ديوان مجد الإسلام، أحمد محرم، ص٢٣.

التي عكستها مفرداته لتحقيق تلك الرغبة، والشّاعر باستعماله الاستفهام المنطلق من (الكائنات) بفعل (الضّجيج) إشارة إلى الحاجة الماسة للتحرر والتّغير. فكان الجواب (فكنت السّفير) إيحاءً بأنّ واقعَ الشاعر لا يغيره إلاّ نبيّ. وكذلك وظف معجمه في مدح الرّسول الذي جاء على لسان سفانة بنت حاتم الطائي بقوله:

دع الـشّرك وأذهـب إلى يثـرب ... فشـم هـدى الله بـاري النسـم
هنـاك هُنـاكَ جـلاء العمـى ... وريّ الصـدى وشـفاء السـقم
هنـاك النّبـي العظيـم الجـلال ... هنـاك الرّسـول الكريـم الشـيم
هنـاك النّجـاة لهلكـى النّفـوس ... فطوبـى لمـن رأسـها فاعتـزم[1]

إنّ العطاء في رؤية الشّاعر لم يكن مناقض للمنع، بل هو نقيض للموت والحرمان والمرض والهلاك؛ لهذا يلاحظ اعتماد الشّاعر على التّراكيب التي توسع دلالة ذلك العطاء المعنوي من اختيار ألفاظ الحياة، والبصيرة، والرّواء، والسّلامة. في (جلاء العمى و ري الصدى و شفاء العمى)؛ لهذا كسبت لغته جمالها وجرساً في لفت انتباه المتلقي. فضلاً على التكرار المكثف للمفردة (هناك) بما تنطوي من دلالة على حلم الشّاعر بالعطاء بات يقرُب. لما للتّكرار من علاقة ترتبط بالظروف النفسية والحياتية للشاعر. ويثير في المتلقي الحماسة[2] محاولةً من الشاعر استلهام هذه المفردات؛ ليجعل من قصيدته مناجاة لذاته، وملاذا لها.

(١) المصدر نفسه، ص٤١٧.

(٢) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة بغداد، ط١، ص٢٣٣.

أما الشاعر بولس سلامة قال:

يـا رمـال الصّحـراء، هـذا عـليّ فاملئـي الـدّرب والضّفـاف أزاهـر
هـو بـــعد النّبـي اشـــرف ظـلّ لاح في السّبسـب الحـليّ المهاجـر
حمّـلي أجنـح الأثـــــير نسـيماً مـن جفـون الأسـحار ريـان عاطر[1]

إنّ ما استعمله الشّاعر من ألفاظ الطبيعة عند الاستهلال بالنّداء في المتن الشّعري (يا رمال الصحراء) اكسبها خصلة العطاء، لما أضفاه اللاحق على السّابق من دلالة عميقة تحمل دلالات حركية، بتوظيف الطّلب المتمثل بالأمر(املئي، حمّلي) واعتماد المفردات (الضفاف، الرمال، أجنح، الأثير، جفون، الأسحار، عاطر)، فالدلالات اللغوية التي تحملها، تعمل على إنشاء تغيرات دلالية قادرة على تجديد المعنى، أو تطويره لما تملكه من عامل مشترك بينها وبين خصال الممدوح هو الحركية والبقاء، في ديمويتها وعطائها ومن هذا التّأويل المعطى للأبيات بوجود تلك العلاقة الداخلية أصبح النص منسجماً[2]. وأن الشاعر في استثماره للمفردة الغريبة (السّبسب) [3] غير المألوفة بطريقة مقبولة، بتقديم المفضل (النّبيّ) عليها؛رغبة في التّأثير بالمتلقي، والفنية في ايجاد العلاقة التي إنشاءها الشّاعر بين(أجنح، والأثير) و(الجفون، والأسحار)

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٤٨.

(٢) ينظر: دينامية النص تنظير وانجاز: محمد مفتاح، المركز الثقافي، بيروت، ١٩٨٧، ط٣، ص٤٤.

(٣) معنى السسبسب، الأرض المستوية البعيدة، أو، المفازة، أو عيد النصارى، والأرض المستوية هو الأنسب للبيت، ينظر: لسان العرب، ابن منظور، ج٦، باب سبسب.

هو الذي أوجد العلاقة الآتية:

يـا أخـا المصطفـى أزفّ ولائـي ... لـك بـشراً في مولـد الزهـراء

ولـدت والعفـاف ينضـح منهـا ... مستفيضاً عـلى بني حـــــواء

وكسـاها مـن القداسـة بـرداً ... أيـن منـه قداســـــة العـذراء

هـي أم السـبطين بضعـة طـه ... زوجـة المرتـضى وخـير النسـاء

هـاك يـا بضعة الرّسـول نشـيدي ... مسـتفيضاً مـن بسـمتي وبكائي

أنـا أرجـو منـك الشـفاعة فيـه ... يـوم بعثـي مشـفوعة بالشـفاء[1]

علاقة التّهاني بالمديح كعلاقة المصطفى بالزّهراء فالشّاعر مزج بينَ مفردات التّهاني (بشرى، ومولد) مستعملاً الفعل(أزف) الذي يشير إلى الحاضر، والمستقبل، ومفردات المدح (القداسة و بضعة و خير) ومن الانسجام الذي حصل بين هذه المفردات تفرعت منها ألفاظ العطاء(الشّفاعة و مشفوعة و الشّفاء)،التأمل في الأصل الاشتقاقي للكلمتين (الشّفاعة، مشفوعة) يحيلنا إلى جذر واحد(شفع) يعطي دلالة العطاء. وبالرّغم من أن مناسبة القصيدة مناسبة سعيدة إلا أن الشّاعر حاول أن يعمق لنا تلك الثّنائية الضّدية بين سلطة النّص المتمثلة بالتّهنئة (بسمتي)، ونص السّلطة المتمثلة بمظلومية الزّهراء(بكائي)، فهو صراع بين الأفكار والشّخصية[2]. هذا ما يسمّى ((بهز الشّعور)) [3]؛ لأن مشاعر

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٣، ص٧، ٨.

(٢) ينظر: كلام البدايات، ادونيس، دار الأدب، ١٩٨٩، ط١، ص١٤١.

(٣) دراسات أدبية، سيكولوجية الإبداع، في الفن والأدب، يوسف ميخائيل أسعد، مراجعة: عفاف توفيق، ١٩٨٦، ص١٠٥.

الحزن المخزونة هي الرّكيزة الأساسية التي تؤسس عليها هزة الفرح التي تصيبه. وعليه يكون الحزن هو أصل الإبداع وليس الفرح[١].

أما عفيف النابلسي فقال في مدح فاطمة:

هـــــذه فاطمـة أطلـت علينـا كوثـــــــــر طيـب وخـيرُ نماء

يـا عيـون المهـا عليـك سـلامٌ كلـما افـــــــترَ برعـمُ وثنـاء

أنـتِ نـور الحيـاة أنـت مـلاك عانقتـه مـــن طهـره الكبريـاء[٢]

إن نفسية الشّاعر قد صورتها هذه الأبيات، إذ استطعت مفرداته المنتقاة إنْ تنقلَ مقدار بهجته، عبر تركيبه لتلك الألفاظ تركيباً خاصاً، وتحول الخطاب من مرحلة التّأثير في(هذه فاطمة) إلى مرحلة المباشرة. في (يا عيون المها و أنتِ نور الحياة)، وإنّ الانتقال هذا ينتج منه انتقال بالدّلالات؛ لأن ما تحويه الأبيات من اشارات جعلت النّص يأخذ حيزاً واسع الدلالة؛ ليبرهن فيها مراحل تعاقب العطاء، ففي المرحل الأولى وظف فيها الشّاعر علم شائع خاص بالممدوح وهو(فاطمة) ومن هذا العلم تولد لدينا العطاء الرّوحاني المتمثل (كوثر طيب ونماء) والمرحلة الثانية استعان بصفات ألحقها الشّاعر بالممدوح وهي (عيون المها، نور الحياة) ذات العطاء الأزلي للحياة. وبالتّعانق بين الكبرياء والممدوح، أطلق للمتلقي العنان بالتّأويل اللامحدود لذلك التّعانق.

(١) ينظر: المصدر نفسه، ص١٠٥.

(٢) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، دار الهادي، للطباعة والنشر، ٢٠٠٢، ط١، ص٥٢.

رابعاً: معجم ألفاظ الحكمة:

الحكمة وما تمتاز به من مزايا كونها عصارة تجربة. وخلاصة موقف تمنح ألفاظها ميزة تنطلق من معناها، والحكمة في ملاحمنا كانت عبارة انصهار الأحداث والمواقف، التي مرّ بها أهل البيت عليهم السلام، في نفوس الشّعراء حتى تشربت بهم جعلتهم يمنحون المتلقي العظة والتّوجيه بالرغم من أن الحكمة نابعة من حياة أهل البيت، بيد إنّها صبّت في واقع الشّاعر والمجتمع فجاءت المفردات فخمة غزيرة ذات طابع جزل، تحتاج أفقاً واسعاً لتأويلها، وهي تتفاوت من شاعر إلى آخر. وسيلاحظ ذلك من خلال الآتي:

قال الشاعر:

ذاك شأن الأحرار في كل عصر ذهبَته بطولـــــــة القـوادِ

لم يشيد صرح الحضارة شعبٌ فجلال التاريخ في الآحادِ[1]

يلاحظ كلا البيتين ذات خواص متشابهة، جاءت من الجمع والإفراد في الألفاظ مستعملاً الجمع (أحرار، قواد) في البيت الأول، ومستعملاً الإفراد لفظة (شعب)، ولفظة (الأحاد) وما يميزهما، وعمل الشّاعر جاء عن دراية في نظمه كأنها مفردات خرجت من العقل وهي (أحرار، عصر و بطولة و قواد و صرح و حضارة و شعب و جلال و تاريخ)، ولم يشوبها أي عاطفة بالرغم من حضور الفعل (ذهّب)،بل بقيت تبثُ تلك الفخامة والعظة؛ لأنّها لاحقة بلفظة (الأحرار) وما لها من مرجع للأمام الحسين ولقبه (أبو الأحرار) وما يبثه السّابق على اللاحق كشفت عنه دلالته التي ترجعه إلى تلك القبة المذهبة العائدة لأبي الأحرار والتّاريخ المذهب بدمه وأن هذه الخصوصية

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٢٩٦.

بـ(الحسين)، لا تقيد العظمة،بل توسعها؛ لأنّ الشّاعر عمد إلى دمجها في معنى أشمل، هو رؤية العالم عن طريق تأويل مفردات التّعبير في المتن الشعري للكشف عن الحقيقة الإنسانية ككل؛لأن كل خطاب مهما خصص، أو جزّء، أو حدّد، سيندمج مع خطاب أرحب يشغل حيز الزّمان والمكان الذي يقطنه البشر، وبذلك يعكس جزءً من تلك الحقيقة الكاملة للوجود[1]. وبهذا التّوسع والشّمول جعل الشّاعر تلك الحكمة التي تشربها من تجارب الحسين، حكمة مبطنة بالنّقد للشّعوب التي ترضى بالذّل من خلال توظيف (لم يشيد) الذي قطع كل أمل بتلك الشّعوب أن لم يوجد فيها قائد حرّ.

بينما جورج شكور قال:

تُشْرَى شُعوبٌ إذا جَاعت وإن جَزِعَتْ فالظُّلْمُ مُرْتَهَبٌ، والْمَالُ غَرَار

لَكنَما شُهدَاءُ الحقِّ مِن كِبَرٍ وَالشَامخُ الحُرّ، لَا يُغرِيهِ دِينَارٌ[2]

إن الجزء الأعم من المفردات في البيتين هي مفردات ذات دلالات مادية بين أسماء(مال، دينار) ذات الدلالات المتعددة بالرغم من أن لفظة (دينار) توحي بالبخس والقلة،لكنها اكتسبت دلالتها من السّياق بعد أن قرنت بألفاظ الحكمة (الحر و الشامخ) وصارت تدل على الكثرة؛ ((لأن السّياق هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة على الرّغم من المعاني المتنوعة التي في وسعها أن تدل عليها..... وهو الذي يخلق لها قيمة حضورية))[3]، بيد أن المال الذي يدلُّ على زينة الحياة، أحتفظ بمدلوله وهو الزّينة

(١) ينظر: صلاح فضل والشعرية العربية، أمجد ريان، دار قباء، القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠٠، ص١٦.

(٢) علي والحسين، في الشعر المسيحي، ملحمة الإمام الحسين، جورج شكور، دار، ومكتبة الحوراء، ص٣٣٩.

(٣) اللغة، فندريس، ترجمة: عبد الحميد الدوخلي، محمد القصاص، تقديم: فاطمة خليل، ٢٠١٤،

والغرور واختار الشّاعر أفعال (تشرى و جاعت و شبعت)؛ لأنّها تضم في باطنها تلك الحكمة السّياسية ذات الوقع القوي المرتبط بالعقل وهي(ظلم و مرتهب و شهداء وحق وكبر و الشامخ و الحر) فانتقاء الفعلين (جاعت) و(جزعت) جاء لبحث الشّاعر عما يقابلها فـ(جاعت=المال غرار) (جزعت = الظلم مرتهب). وهذا التّرابط بين المفردات يحيلنا إلى حقيقة تعيشها الشّعوب وهي شراء الضّمائر، التي تأصلت فيهم منذ بيع دم الحسين للظلم والمال، ومن هذا الرّمز استقى الشّاعر وأطلق حكمته،حتى جعل لفظة (شعوب) نكرة تفتح لما تحملها من أفق واسع تشمل أي شعب من دون تزكية لأحد. وهذا المطلق لا يقيد بزمنٍ ولا مكان بدلالة الفعلين (تشرى و يغري)، لكن استدركها بقلة من الأحرار الذي يخط بهم التاريخ.

وهناك ألفاظ بقوتها تشبه الصاعقة كقول الشاعر:

وَإذا الجواب الحقُّ يأتي صاعقًا الله في الدنيا أجلُّ وَأكبرُ[1]

بغض النظر عن التّقرير في الشّطر الثّاني، إلا أنه أرتبط ارتباطا وثيقاً بمفردة من الشّرط ألا وهي (صاعقاً) التي وظفها الشّاعر خلعت على حكمته الصّلابة التي حددت رؤية الشّاعر ((الوجودية في منزعها، قطعية صارمة لا أثر للشّك أو التّردد عليها، شديدة اليقين والامتلاء)) [2] لما تملك من أحرف اجتمعت بها وزادت رنينها وقوتها التي استمدتها من الجواب التّقريري. وأن تأثر الشّاعر بالموقف بات وضاحًا لما حملت تلك الحكمة من ثبات استمد من ذلك الموقف إلى يومنا هذا، بسيطرة الأسماء على البيت

الجزيرة، القاهرة، ص٢٣١.

(١) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص١٣٥.

(٢) قراءة الصورة وصورة القراءة، صلاح فضل، دار الشرق، القاهرة، ١٩٩٧، ط١، ص٦٢.

(الجواب و الحقّ و صاعقاً و الله الدّنيا وأجل و أكبر)، باستثناء فعل واحد استعمله يمنح البيت الاستمرار بزمنه ودلالته وهو (يأتي) وهذا الاستمرار يتأتى من استمرار الحياة والصّراع بين الحق والباطل، والثّبات قد يتسع ويشمل كل مكان مثل قول الشاعر:

إن الجمالَ مع الجلال إذا مشى صار الجمالُ مروّضاً أوّاها[1]

جزيئات الحكمة تجمعت في مفردة العقل المتمثلة (الجلال) الممزوجة بالعاطفة (الجمال) إشارة بوجود عالم يتصف بالبهاء والكمال باستعمال ألفاظ (جمال و جلال و مروّضا و أوّاها)، الذي عدّه أفلاطون بالجمال المثالي ((الذي يخرج من تضافر عنصري الجمال والاخلاق؛ليعكس الخير في الأرض الطّيبة))[2]، ويمضي الشّاعر إلى إيجاد نوعٍ من التّقريب بين الألفاظ من نسبة المفردتين (مروضاً، أوّاها) للفظة (الجمال) كناية عن ضعفه أمام النّظير المقارن به، بالرّغم من تكرار مفردة (الجمال)،إلا أنّها فقدت سيطرتها أمام مفردة (الجلال). وبما إنّ الصّفتين تنسبان للزّهراءﷺ إلا أنّ الشّاعرَ رجّح كفة الجلال، لما تمتاز به السّيِّدة الزّهراءﷺ من حجاب فلا يجرؤ أي شاعر بوصف محاسنها، وما طغيان صوت الجلجلة، من حرفي (جيم، ولام) المجهورة إلا نوع من التّحدي، والتّمرد على واقع يكتظ بالألم.

وخلاصة المبحث هو إن تنوع اللغة بين قوة ولين، و رقة وفخامة، راجع إلى نوع الموضوع أولاً، قدرة الشّاعر الإبداعية ومقدار تأثره ومعرفته لأهل البيت ثانياً مما كشف لنا مقدار الدّقة التي اتصف بها الشّعراء في اختيار معجمهم المتنوع. بتنوع أغراضه.

---

(١) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص٩١.

(٢) جماليات الفنون، الدكتور كمال عيد، منشورات الجاحظ للنشر، بغداد، (د.ط) عام ١٩٨٠م، ص٤.

المبحث الثاني

الأساليب

تشغل الأساليب في اللغة العربية حيزاً واسعاً، لما تملك من أشكالٍ متعددة، بأوجه مختلفة. والأساليب تختص بكل لغة، شعرية كانت أم نثرية، وهي في الفن الشّعري تعتمد اعتمادًا كلياً على مقدار الانزياح بالدلالة، وللمتلقي أثرٌ بارزٌ في تحديد الأسلوب، ومن هذا عرفه ريفاتار وفق منظور تأثيره على المتلقي بقوله: ((إبراز بعض عناصر سلسة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوّه النّص وإذا حلّلها وجد لها دلالات تمييزيّة خاصة،مما يسمح بتقرير أنّ الكلام يُعبّرُ والأسلوب يُبرّزُ)) [١] والشّاعر في نظمه للشّعر لا يصنع اللغة بل اللغة هي التي تصنع الشّعر بما تملك من إمكانات وطاقات تعبيرية، وقدرة الشّاعر على ترتيب تلك اللغة في تراكيب وفق رؤيته الخاصة وقدرته، التي تعطي في نهاية المطاف رمزاً يشير إلى ذلك التّركيب، وحينها يسمى الشّاعر مبدع تراكيب، قبل أن يكون مبدعاً فنياً أدبياً[٢].

وبما أنّ لكلِّ شاعر أسلوبه وطريقته في بناء لغته وأنّ نجاح الأسلوب يعتمد على مقدار ردة الفعل للقارئ؛ لأنّه ((معدن المفاجأة ومولدها، هو اصطدام القارئ بتتابع جملة الموافقات بجملة المفارقات في نص الخطاب)) [٣] بمعنى يكون الاصطدام عندما يأتي غير المتوقع من المتوقع،ويكسر أفق التّلقي. وملاحم الشّعر زاخرةٌ بالأساليب

(١) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب،١٩٧٣، ط٣، ص٨٣.

(٢) ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، محمد عبد المطلب، دار المعارف، ١٩٩٥، ط٢.

(٣) الأسلوبية والأسلوب، ص٨٥.

والأكثر استثماراً منها (الاستفهام، النفي، النداء).

أولاً: أسلوب الاستفهام.

من الأساليب والبلاغية النحوية المهمة التي تتخلل كلام الناس، ونستطيع أن نقول: إن الحياةَ قائمةٌ على هذا الأسلوب، المعتمد على سؤال رغبة في الحصول على جواب يزيد من ذخيرته المعرفية وأنّ شعراءَ الملاحم وظفوا هذا الأسلوب، عبر تشكيل ملاحمهم لما يمتلك من قيمة جمالية ومعرفية، وهو من الأساليب الواسعة الاستعمال في الشّعر العربي فضلاً عن خروجه إلى معانٍ متعددةٍ، و فن الملاحم يحتاج في بنيته تراكيباً تمتاز بالجزالة والقوة؛ لهذا استعانوا بهذا الأسلوب في إيصال ما يريدون إيصاله إلى المتلقي. والاستفهام ((نمط تركيبيّ من الجمل الإنشائية الطلبية، فهو طلب العلم عن شيء لم يكن معلوما أصلا)) [1]؛لأن طلب الفهم يُعدُّ أساسه وبما أن الفهم هو صورة ذهنية، قد تتعلق هذه الصّورة بشخص أو فرد أو شيء ما[2]. استعان به شعراء الملاحم في تقريب صور أهل البيت عليهم السلام للمتلقي وطوّعه في خدمة أغراضهم، ومن هذا التوظيف استعان الشّاعر بالأسماء والأحرف بقوله:

ما لهم؟ هل رمى النّبي تراباً أم عمى في عيونهم مذرورا؟

(١) أسلوب الاستفهام في شعر عنترة بن شداد، دراسة نحوية، عمر عبد المعطي عبد الوالي السعودي، جامعة الطفيلة التقنية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، ٢٠١٤، المجلد٢٢، العدد٦، ص١٣٤٥.

(٢) ينظر: في النحو العربي نقده وتوجيه: مهدي المخزومي، دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، عام ١٩٨٦، ط٢، ص٢٦٤.

ذهلـوا مـدة فلـما أفاقـوا أنكروهـا دهيـاء عزت نظـيرا[1]

الاستفهام المشترك بين الاسم والحرف (ما) و(هل) الذي خرج إلى معنى التّعجب مما أصاب القوم من غشاوة، وتداخل مع اسلوب الشرط (لما)، وبمنح حرف الاستفهام خاصية الهمزة من وجود (أم) المعادلة، عمق دلالتها أكثر للتّعجب فجعل (هل) تنوب عن الهمزة،أهو إغفال من الشّاعر أم لإقامة الوزن؟! وبهذه الإنابة جعل الاستفهام تصوراً، وبتداخل الاستفهام مع الشّرط جعل الوصف يطلق العنان لمخيلة المتلقي. وزاد في طاقة تفاعله، وقد يخرج الاستفهام إلى معنى النّفي كقول الشاعر:

فَهَلْ يُبَارِيهْ فِيْ هَـذَا الْفَخَـارِ مُبَـا رٍ فِيْ الْبَرِيَّـةِ مَاضِيْهَـا وَآتِيْهَـا[2]

الاستفهام في البيت خرج لمعنى النفي الذي ينفي وجود ذلك المباري على مدى الزّمان أمام الفخار الذي يمتلكه (عليّ) الذي لا يمكن أنّ يصل إليه أحد؛ لأن الاستفهام شمل كل حدود الزمان والمكان. بدلالة (البرية) و(ماضيها وأتيها) كونه استفهامًا تقريرياً لا يحدد بجواب، وكأن السؤال جاء بلا معنى لأنه لا يجد مبارياً يقبل التحدي.

والاستفهام التّقريريّ، مثل قول الشاعر:

وَهـل يُـوصي بطـه ذِي الْوصّيةِ إلاّ مؤمـن شُرعة الإسـلام رَاضِيهَا[3]

ولكي يزيد الشّاعر عمل الاستفهام التّقريري دخلت على الفعل المضارع (يوصي) الذي يفيد الاستقبال، وجاءت (إلاّ) التي يراد منها الإيجاب؛ لرغبة الرسول والجواب

(١) ديوان مجد السلام، أحمد محرّم، ص٢١.

(٢) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الأنطاكي، ص٧٥.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٣٥.

المؤطر بـ(إلاّ) هو الذي وضح تلك الدّلالة من تأكيد على أمر الوصية للإمام علي وإعطائها معنى النّفي لغيره التي تحيل إلى رغبة الشّاعر في تحقيق ذلك الحلم الذي يصعب الحصول عليه في دولة يسودها العدل.

ومن مواضع استعمالها للتقرير كقول الشاعر:

يـا بنـت أكـرم مَـنْ مشـى ... يدعـو إلى تـرك الحـرامِ
كنـت إذا جـاء العِشـا ... ووضعـتِ مائـدةَ الطعـامِ
وأتـى فقيـــرٌ وانتشـا ... أعطيتِـــه كلّ الســـنامِ
هـل كنـت تعطـين الرّشـا ... للفـوز في يـوم الزحـــامِ
لكـن طهـرَكِ قـد فشـــا ... والجـود أصل في الكرامِ[1]

مناجاة الشاعر بندائه الذي بدأه (يابنت أكرم من مشى) بهذا الأسلوب يستأذنها للوصول إلى مغزاه من هذا المدح، إذ مزج بين ثلاثة أساليب تبدأ بنداء، وتقرر بشرط (إذا) وتستخلص لحكمة تقريرية باستفهام تعجبي (بهل) الذي أراد منه الشاعر التقرير، وهو يعيش حالة من التأكد من الجواب لاستفهامه،(هل كنت تعطين الرّشا)؟؟ لكن جوابه كان بعيدا عن الإيجاب بـ(نعم) والنفي بـ(لا) المتوقع للاستفهام التّقريري، فخرج مخالفا للتّوقع وهو سجية في الزّهراء عليها السلام إطعام الطعام لأنّها سليلةُ الكرام.

واسماء الاستفهام الأخرى ودلالاتها وظفها شعراء الملاحم توظيفاً مختلفاً بحسب كل شاعر ورؤيته، ومن الاسماء (من) قال الشاعر:

(١) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص٥٧.

(٢) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص١٠٣.

فَمَنْ يَلِيْق بِبِنْتِ الْمُصْطَفِى حَسَباً وَمَنْ مِن الْعَرَبِ الْعَرْبَاءِ كَافِيْهَا
وَمَنْ يُنَاسِبُ طهَ كَيْ يُصَاهِرَهُ وَهيَ الْمُصَاهرةُ الْمَسْعُوْدُ مُلْقِيْهَا[1]

في هذه الأبيات تكرار الاستفهام بـ(مَنْ) ثلاث مرات، تعطي دلالة بالإخبار والتّقرير عن مكانة الزّهراء وأبيها، بين الجنس البشري لخصوصية الاسم (مَن) الذي يعد للسؤال عن العاقل فأعطى معنى شمولية العقل في كل زمن، ولم يخصصه بزمن أو مكان وبهذا الوصف والتكرار لاسم الاستفهام (مَن) أكد الإخبار بالعلاقة بين المسند إليه الفعل بـ(يليق، يناسب) وشبه الجملة (من العرب) والمسند (مَنْ)، وهذه العلاقة هي جزء من التّأكيد على الكلام.

ويكون البيت الشّعرية حكاية لصقل الذات باستعمال الاستفهام بـ(مَن) بقوله:

قالُوا : ابنُ مَنْ فأجيبُوْا : إنْهُ وَلَدُ مـن نَسـلِ هَاشِـم مِـنْ ذَرَارِيهَـا[2]

بدمج أسلوبين الطّلب من استفهام تقريريّ بـ(مَن) وفعل الأمر خرج لغرض الالتماس (أجيبوا) الذي أراد الشّاعر أن يوصل قضية للمتلقي تتمثل بعراقة ذلك الأصل الذي ولد منه وصي الرّسول، ونلمح صوت الشّاعر الملحميّ، عبر شخوص يديرون الخطاب بالبيت، من خلال الفعل (قالوا) والأسلوبين بـ(مَن) و(أجيبوا) وهذه الصّفة كثفت في الملاحم وخصوصاً مع أسلوب الاستفهام لما يملك من طاقة تفاعل في بنية النص وتكثيف الأدوات وتنويعها لها هذا الدّور ويلاحظ ذلك في القول:

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص٥٢.

(٢) ديوان مجد الإسلام، أحمد محرم، ص٢١.

أيـن كنـا؟ مـا لنـا لا نـراهُ؟ مـا لأوصالِنـا تحـسُّ الفتـورا؟

أمِـن الحادثـاتِ مـا يذهـل العـا قل عن نفسه ويعمى البصيرا[1]

إنّ توظيف الاستفهام بالاسم (أين) و(ما) والحرف(الهمزة) الذي يحمل كل منهم نوع الاستفهام التّصديقي، جعلها الشاعر وسيلة لتّفعيل صفة تعدد الأصوات في النّص الشّعري في الاستفهام (أين كنا) (ما لنا لا نراه) (ما لاوصالنا) و(أمن الحادثات)، التي جعلت النّص يفتح المجال لموقف الفتور وعمى البصيرة الذي أصاب قريش، في وقت هجرة الرسولﷺ الذي يعد من المعاجز، ويوازيه بالملحمة القديمة الخوارق الذي يفعله البطل بمساعدة الآلهة الأسطوريين والاستفهام التّصديقي هو الطّاقة التي حركت الأبيات، وأعطت لنا رؤية مخصوصة للشّاعر عن واقعه الذي استلهمه من تلك الحادثة تمثلت برؤيته للواقع العربي من جهة، وللعالم الآخر من جهة أخرى لهذا التّوظيف.

أما جورج شكور في ملحمته (ملحمة الإمام علي) قال مستفهماً:

من ذا يُناصِر دَعوتي، ورسالتي؟ مَن ذا يُؤازرني؟ أنا الإسلامُ. [2]

تكرار الاستفهام بـ(مَن) في الشطرين ساهمت في إثبات أمر يسعى الشّاعر في التأكيد عليه هو إن النّصرة والمؤازرة قد اختصت بعليعليه السلام، في نصرة النّبي ومؤازرته الذي هو تجسيد للدين الحنيف والإسلام. وظّفه الشّاعر عبر استفهام معطوف ومسجوع، أعطى وقعاً للبيت وحضوراً للأسلوب، وتفاعلاً للمتلقي. وقد يخرج الاستفهام إلى معنى

(١) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص٢١.

السّخرية من خلال قول الشاعر:

مَن(حنظل) و(ابن السعيد) لدى الوغى ومَن(الوليد) جميعهم أرقام[1]

فعليٌّ بَطّاشٌ يجذُّ رؤُوسَهُمُ جذّ السنَابلِ، ليس تسلمُ هامُ[2]

الاستفهام بتكرار اسم الاستفهام (مَن) ذو الدلالة عن العاقل، وتوظيف النفي بـ (ليس) في الشّطر الثّاني، جعل النّص يسير في اتجاهين متوازيين لا يلتقيان يحمل كل خط رؤية محددة للشّاعر فالاستفهام خرج في البيت إلى الاستفهام الاستنكاري يحمل معنى السّخرية من هذه الشّخصيات، التي أعطاها الشّاعر جوابًا تقريراً؛ لكنها مغيرة الدلالة إلى غير العاقل بعبارة (جميعهم أرقام) في الوقت نفسه نلمس رؤية الشّاعر في توظيف الاستفهام الدّال على السّخرية بوعي واقعي المتمثلة برؤية المجتمع لأشخاص فيه بمنحهم مكانة اجتماعية وإنسانية لكنهم في الحقيقة نكرة (أرقام). في الوقت الذي أثبت فيه مكانة الموصوف وشجاعته ﷺ بنفي قاطع بفعل جامد يعطي معنى المستقبل، ومن الأسماء الأخرى التي وظفت، هي (أيّ)، كقول الشاعر:

وَأيٌّ مُشكلة ما حلّ عقدتها وأيّ معضلةٍ ما دكَّ رَأسيها

أن الذّكاءَ إلى عُليَاهُ مُنتَسِبٌ وبين أرْبَابِهِ مَا انفك ذاكِيها[3]

من هذين البيتين الوصفيين يلاحظ تكرار (أي) الاستفهامية، ذات الدلالة التّصديقية التي استعملها الشّاعر محاولة منه للإحاطة بحلم، وعلم، ودراية الموصوف(عليّ ﷺ)

(١) حنظل، وابن سعيد، والوليد، فرسان حاربوا في معركة بدر، وقتلهم الإمام علي ﷺ.

(٢) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص٣٠.

(٣) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص١٨٩.

وذلك بإضافتها في كلتا الحالتين إلى نكرة (مشكلة) و(معضلة) وعللت بنفي (ما حلّ) و(ما دكَّ)، الذي ساهم في منح الموصوف تلك العبقرية الأزلية التي أخرجها من سلطة الواقع الذي يعيشه إلى سلطة تكوينية يتمتع بها (عليّ) من سائر النّاس، في حلّ المشّاكل والمعضلات، إلى يومنا هذا، حتى وصف بيننا بحلال المشّاكل.

أما اسم الاستفهام (كيف) الدالة على الحال وتكرارها بقول الشاعر:

كيف هذا؟ وكيف تجري أمورٌ؟

هي في منتهى شراسة فَرسِ[1]

و(حسينٌ) أبو الأئمةِ يمشي

في الورى فرقداً بلا أيّ طمسِ[2][3]

غرابة الموقف والوضع جعل الشّاعر يستفهم بتكرار عن حال يصعب تصديقه، تارة تعجب باستنكار في الاستفهام الأول (كيف هذا) فهو للرفض أقرب، وتارة استفهام بتعجب خيالي (كيف تجري أمور) لغرابة الأمر عن الشّاعر لصبر (الحسين) وما رافق ذلك الصّبر من إعجاز بدأ من الرحيل وانتهاء بالسّبي.

(١) فرس، افتراس، الملحمة.

(٢) أي يهتدي كما يهتدي بالفرقد دون ذهاب ضوء أو محاء، الملحمة،

(٣) ملحمة الإمام الحسين، ريمون قسيس، ص٣٢، ٣٣.

ثانيا : أسلوب النفي:

وقد كَثُرَ استعمال النّفي بأنواعه، في ملاحم شعرائنا، لما له أثر في إبراز قضايا حتمية تخصص أهل البيت ﷺ من وصية، وولاية، وتفضيل، فكل أسلوب له طاقته في إبراز قضيةٍ ما، وللنفي كان له حصة كبرى؛لأنّه ((أسلوب لغوي تحدده مناسبات القول، وهو أسلوب نقض وإنكار، لما يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب،))[1]. فأحمد شوقي قي ملحمته قال واصفاً (حيدرة):

كيلوا السيف الحق كيل السندرة ولم يقف مرحبهم لحيدرة [2]

الشّاعر في دعوته هذه المتمثلة (كيلوا) لا يردد أرجوزة للحماسة، بل يزج نفسه بتحدٍّ، ومحققاً أمره ورغبته في الفعل بطريقة الجزم القاطع بـ (لم) التي نفت الوقوف والبقاء لصنديدهم (مرحب) أمام (حيدره) المتمثل بعلي ﷺ، والشّاعر لا يقتصر على الدفاع العاطفيّ الحماسيّ للموصوف(عليّ). وإنما هو نفي من أجل وضع الأسس الصّحيحة عن طريق إشعار تخلد لشخصية عظيمة

أما أحمد محرّم فقد وظّفه باستعمال (ما) في تفضيل الرّسول فقال:

ما زكا سابقٌ من الرسل إلا هو أزكى نفساً وأصفى نميرا
جاءه عمه يقول أ ترضى أن يضيموك سيداً أو أميرا؟؟
ويصبو عليك في صفوة الما ل حبًا ماطرًا وغيثًا غزيراً[3]

(١) في النحو العربي، نقده وتوجيهه، مهدي المخزومي، دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، ١٩٨٦، ط٣، ص٢٤٦.

(٢) دول العرب والسلام، أحمد شوقي، ص٣٣.

(٣) ديوان مجد الإسلام، أحمد محرم، ص١٤.

الشّاعر يضع القارئ أمام مفارقة تتوزع بين ثلاثة أساليب (النفي) بـ(ما) والاستثناء بـ (إلا)، والاستفهام بـ(الهمزة)، وظّفها ضمن مستوى الوصف بالنفي والاستثناء، بتزكية الرّسولﷺ بالنسبة للرسل تارةً وللخلق تارةً أخرى؛ ليأتيَ الحوارُ عن طريق الاستفهام التصوري (بالهمزة)، بعرضٍ يتجاهل الوصف الأول بالأساليب في أعلاه، أو يحاول أن يستميله؛ لينسف الوصف بالتّزكية، وأن هذه المفارقة تمهد لمفارقة أكبر تتصل برؤية الشّاعر للحياة وما يشوبها من تناقض في الموقف والرّؤيا ومن هذه المفارقة، يدخل إلى بؤرة الواقع المشحون بالتّناقض ويكشف خباياه والقطع التّام أتى من خلال هذا البيت بقول الشاعر:

لم يجب صوته غير صهر بذل الروح باسمًا لافتدائه[1]

أعطى الشّاعر التّفرد للإمام عليعليه السلام من خلال النّفي القطعي لغيره في فدائه للرسولﷺ الذي تم باستعمال (لم) واستثنى بـ(غير) إشارة للموصوف بصفاته من (صهر) و(الفدائيّ). وبهذا النفي حدد الشّاعر المسافة الإيمانية بين الموصوف (علي) وبين نظائره ممن يدعي القرب، إلى يومنا هذا. والنفي نفسه كرره للتأكيد على موقف خالد آخر بقوله:

لم يوأخ النبي غير علي حفنة التبر أدمجت بالنظار[2]

المؤاخاة التي اختصه الرسولﷺ بـ(علي)عليه السلام ونفيه عمن سواه مستعيناً بحرف الاستفهام (لم) الذي وظفه الشاعر ببراعة التي استدركها بـ(غير) إلى صورة بصرية

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٨١.

(٢) المصدر نفسه، ص٥٢.

رائعة، وهذا العمل يكشف لنا مدى تأثره بذلك الموقف حتى جعل من وصفه للموقف لوحة فنية.

والنّفي بـ (لا) وظفه الشّاعر بعد التّصديق بنعم بقوله :

نعـم فـان عليّـا في الشريعـة لا ... يبغي سـوى مرتـضى الرحمن موحيها

ولا يهـاب عظيـماً في أوامرهـا ... ولا يجـاري وجيهـا في تواصيهـا[1]

يتعامل الشّاعر مع النفي ويستغل طاقته الإيحائية بالرّفض وبخاصةٍ في نفي الفعل المضارع بالحرف (لا) الذي كان عاملاً مساعداً في وصف مبدأ (عليّ) الشّرعيّ والسّياسيّ الذي انتشر بين جزيئات النص، ولدلالة الأفعال المنفية (لايبغي، ولايهاب، ولايجاري)، التي أتت بقوة واحدة من دون تفاوت، بعد أن أعطى جواباً تصديقياً بـ(نعم) لاستفهام سابق، كشفت لنا بان الشّاعر اتخذ الأداة (لا)، ومنطلقاً من موقف (عليّ) أداة بوح للذات الشّاعرة لما علق بداخلها من كبت الذي انتقل من واقع المجتمع الذي هو نقطة العمق الحقيقة لهذا الرّفض، وبهذا تكون أداة النفي في شعره وأن خُصّت بوصف عليّ عليه السلام إلا أنه جعلها مرجع للمجتمع وترويضه. وكذا فعل بقوله:

أجـلْ فَبِنـت رَسُـولِ الله مَـا صَـبَرَت ... عَـلَى اللّيـالِيْ الَّتِـيْ أَدْجَـتْ دَيَاجِيْهَـا

ومَـا اسْـتَطَاعَ عَـلِيٌّ مـعَ بَلَاغِتِـهِ ... بِـسَرْدِ أيٍ النَـاسِ أَنْ يُؤَسِّـيهَا[2]

(١) ملحمة الإمام علي عبد المسيح أنطاكي، ص٢٢٦.

(٢) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الإنطاكي، ص٢٤٦.

إنّ النّص الشّعري ((رسالة تحكي صيرورة ذات)) [1]، باعتماد الشّاعر على أسلوب النّفي بـ(ما) الذي جعله محور الوصف؛ لحزن فاطمةعليها السلام على أبيها سيِّد الرّسلصلى الله عليه وآله باستعمال (ما صبرت)، الذي كشف لنا مقدار ظلمة الليالي بغياب سيِّد الرّسلصلى الله عليه وآله عن ابنته وعلى عليعليه السلام صاحب البلاغة، باستعمال (ما استطاع)، أنه نفي لفعل ماضٍ يعطي معنيٍ متناظراً لحزن متكافئ، أحدهما خارجيّ تمثل ببكاء فاطمة المتواتر، وداخليّ بصمت عليٍّ وصبره وربط الشّاعر بين أداة النفي (ما)؛ ليجمع الشّاعر بين الطرفين بالحزن ويفرّق بينهما بالفعل. وأن الشّاعر تدخل بالأبيات عبر الإجابة بـ(أجل) جواب تصديقي لخبر وتقرير [2] لاستفهام سابق ولتأكيد ذلك النفي.

ونفي بـ(لم) أتى بتأكيده بلفظة (قط) كقول الشاعر:

ولقد كان قدوة ومثالاً ... لجميع الهداة والصّلحاء

معرضاً عن مناهج العيش طراً ... زاهدا في متاع دار الفناء

فهو لم يتخذ رياشًا وثيرًا ... قط في داره لفرط الجفاء [3]

النّفي القاطع بـ(لم) و(قط) أعطى لنا دلالة على زهد الإمام (الكاظم)، وجواً من القداسة على النص؛ لأنه حاجزٌ صُلبٌ للنفس عن مغريات الحياة، وتحدي لأوامرها، والنّفي مع ازدياد قوته باستعمال لفظة (قط) التي غيرت معنى الدلالة إذا ما حذفت

(١) تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١٩٨٥، ١٩٨٦، ط٢، ص١٤٩.

(٢) ينظر: في النحو العربي نقده وتوجيهه، مهدي المخزومي، ص٢٨٠.

(٣) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٥، ص٢٤.

ومن خلال التأكيد بـ(لام) في لفظة (لفرط) الذي بين علة ذلك النّفي، والنّفي في هذه الأبيات لم يتقيد بأسلوب النّفي بـ(لم) وحسب، بل تعدّاه إلى نفي بلفظ (معرضاً) ذا دلالة النّفي. والشّاعر هنا يبين زهد الإمام وتعدي هذا الزهد إلى أولاده باستعمال (لم يتخذ) لما يحمل من دلالة التّعدية، وكأن الشّاعر بجوابه على تعليل النّفي (لفرط الجفاء) منح النفي تلك الخصوصية بالإمام، وممكن إثباتها لسواه لكن بتعليل اجتماعي، واقتصادي، بعيد عن الجانب الديني، وهذا الأسلوب كشف لنا تلك المفارقة العجيبة بين المجتمع وفقره، وبين الإمام وزهده.

وجورج شكور وظّف النفي لإثبات يوم الولاية بقوله :

يَـوْمَ الغَديرِ، ومـا الحدِيْثُ بِكَاذِبٍ ... جَهَرَ الرّسُـولُ بهِ، وضّـجَّ خِطَابُ

وَاليـومَ، تَمْنَحُـهُ الجُمُـوعُ وَلاءَهـا ... وَبِـه كِبَـارُ القّـومِ وَالأرْبَـابُ[1]

إن تباين الآراء في ذلك اليوم بين معارضٍ، وموالٍ، جعل الشّاعرَ يستفتح البيت به وينفي خبر كلَّ معارضٍ باستعمال النفي بـ(ما) التي نفت الكذب عن كلِّ من يشكك بذلك الحديث، وإن الاختيار ما النافية الداخلة على معرفة،أعطى بعداً عميقاً تكشف أسراره المعرفة التّالية للنفيّ، الذي يعدّ نوعاً من الصرخة بوجه كلِّ ناكرٍ لما يحمل النفي بالمعرفة من دراية للجميع من دون حدود وتخصيص لذلك الحديث دون غيره.

لقد ساهم النفي بإثبات ذلك اليوم لما تبعه من جهر وضجيج ومنح وولاء.

(١) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص٧٣.

ثالثا: اسلوب الشرط:

أفاد الشعراء من اسلوب الشرط، في رسم رؤاهم، وتطويعها لأغراضهم بغية إيصال رسائلهم إلى المتلقي، ورسائل شعراء الملاحم هي رسائل مستوحاة من حياة وتجارب أهل البيت عليهم السلام وما لتوظيفه من أثر بوصفه أسلوباً لغويّاً يعرف بالتحليل العقلي على منزلين الأول سبب والثّاني مسبب، ويعتمد الثّاني أو ما يسمى المسبب أو الجواب على تحقيق الأول فيتحقق بتحققه وينعدم بانعدامه؛ لكونه متعلقاً به[1]. وهذا التعالق بين طرفي هذا التركيب وسع استعماله ولا سيما في الموضوعات المرتبطة بالعقل؛ لهذا يلاحظ أنّه يكثر في غرض الحكمة فضلاً عن الموضوعات الأخرى، وقد وظّفه شعراؤنا في غرض الحكمة بعد أن استقوا وتشرّبوا من نبع تجاربهم وحياتهم عليهم السلام وأحمد محرّم قال:

أولعوا بالأذى فألفوا رسول ... الله جلداً على البلاء صبورا
كُلَّما أحدثوا الذنوب كباراً ... وجدُوهُ لِكَل ذنبٍ غفورا[2]

هذه الأبيات تدفع المتلقي إلى التّأمل بشخصية النبي العظيم الذي صيّر أمة أن اهتدت بنهجه أضحت خير أمة من خلال استعمال للشرط بالأداة (كلما) جعل النّص يمنح المتلقي رؤية لمجتمع واحد وهي رؤية يجتمع بها جانبين اجتماعي وأخلاقي، وهذا الرّؤيا تجلت بخلق الرّسول وغفرانه، وبأذى قريش له، لما تملك أداة الشرط (كلما) من خاصية التّكرار، تمثل بتكرار الجواب لتّكرار الشّرط، وبهذا الامتزاج أولد لنا نوع من النّقل الحي لعالم الرّسول صلى الله عليه وآله الذي هو مؤشرٌ بطريقة الإيحاء لعالم الشّاعر الاجتماعيّ، وما فيه من سلبيات.

(١) ينظر: في النحو العربي، نقده وتوجيهه، مهدي المخزومي، ص٥٦.

(٢) ديوان مجد الإسلام، حمد محرم، ص١٤.

وقد وظّف الشّاعر(لو) بقوله:

ولـو أن الدهنـاء تـبرٌ لكانـت بعـض شيءٍ بِجَانـبِ الْزّهـرَاءِ[1]

إنّ تكامل الموصوف المتمثل بـ الزهراءﷺ، وتكامل أركان الشّرط غير الجازم المتمثل بـ(لو) التي امتنعت به الدّهناء من أن تكون تبراً؛ لتغييب قيمتها أمام الزّهراءﷺ. ومن أسلوب الشّرط هذا منح البيت بعضاً من مكانة الزّهراء مثله مثل الدّهماء.

أما (إن) الشرطية الجازمة فقد وظفت بقول الشاعر:

إن تكـن قسـمة الغنـي متاعـاً فالإلـه الرحمـــــن للأتقيـاء[2]

الشّاعر رسم لنا حكمة عبر توظيف أسلوب الشرط الجازم المتمثل بـ (إن)، التي أكدت على العلاقة الرابطة بين الأتقياء المقصود بهم أهل بيت الرسالةﷺ والله رب العزة تلك العلاقة الإيمانية الروحانية التي لا يشوبها أي طمعٍ دنيويّ ، مقابل أثبات علاقة الأغنياء بالدّنيا التي تحكم منظارهم المحدد بالمتاع، وأن هذا التوظيف لأسلوب الشرط أزاح الغبار عن مسافة ضبابية للقارئ عكستها جملة فعل الشرط (تكن قسمة الغني متاعاً) وجوابها الجملة الاسمية المقترنة بالفاء(فالإله الرحمن للأتقياء) والإشارات هي خارجية ذات بعد مادي تمثلت بالمتاع، وداخلية ذات بُعدٍ روحيٍّ تمثلت بالإله، وبهذه القسمة يبين التمايز.

(١) ملحمةعيد الغدير، بولس سلامة، ص٦٤.

(٢) المصدر نفسه، ص٦٥.

أما أداة الامتناع لوجود وهي (لولا) وظفها جورج شكور:

لـولا عـليٌّ في البُطولـةِ والنّهـى ما قُلـتُ تطلِعُ مِثلَـكَ الأزمانُ[1]

جاء أسلوب الشرط بـ (لولا) مترجماً مشاعر الرّسولﷺ عبر الخطاب الموجه لحمزة عمه بعد استشهاده، الذي منح النّظير لحمزة بالشّجاعة، وشرطه بوجود عليعليه السلام وتارة نفى وجود نظيره عبر الأزمان، والشاعر بتحديد الاشتراط بالبطولة والنهى ترك للمتلقي التأويل، إن كان عليعليه السلام وجد له نظيراً في الشّجاعة وهو حمزة فلا نظير له بسائر الخصال، من إيمان وبلاغة، وحكمة ودراية. ومثل هذا التّوظيف لكن بدلالة مغايرة وظفها الشاعر:

لـولا عـليٌّ لم يكـن كـفء عـلى هـذا الوجـود لفاطـم أنسـابا[2]

بتداخل أسلوب الشّرط والنّفي القاطع، وقوة التّفاعل بينهما، كشف لنا البيت عن فردانية وجود الموصوفين علي وفاطمةعليها السلام، وكشفت طبيعة التّأثير القوي للموصوفين في أعماق الشّاعر الذي انتقل تدفق المشاعر من الشّاعر إلى المتلقي.

وَإذا التي وظفها الشّاعر بحكمة بقوله:

وَإذا تعاظَمَـتِ المطَامِـحُ وارْتَقَـت عَزَّ الشريـكُ، وَأخلفَ الخُلفاءُ[3]

الخطاب الفلسفي الذي ملأ البيت استوحاه الشّاعر من حياة عليّعليه السلام السياسية،

(١) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص٤٥.

(٢) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص٨٧.

(٣) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص١١٧.

ولعل الشّرط في البيت المتمثل (إذا) ذا الدلالة الزّمنية المستقبلية الحتمية، تشير إلى هيمنة لحظات التّأمل أو ما يمكن أن نطلق عليها لحظات مراجعة للذات الشّاعرة التي تكشف عن قناعته بما وصلت إليها ذاته بالتأمل[1]، وأن انتقاء فعل الشرط وجوابه، (تعاظمت، عزّ) يعكس لنا مقدار تلك المراجعة، بربط أركان الشّرط بالحرف (و) الذي يكشف لنا عن رؤية ذات أفق واسع شملت الماضي والحاضر والمستقبل، واستعمل مَن الشّرطية الجازمة في بيان حكمة كشفت عن قناعته بها مثل قول الشاعر :

ومـضى يُشـاوِرُ صَحْبَـهُ، مُتَأَمِّـلًا ومَـنِ اسْتشَـارَ مُجَرَّبـا، لا يُخْفِـقُ[2]

ورود الفعل الماضي(استشار) في موقع جزم، وورود الفعل المضارع المنفي (لايخفق) في محل جزم أيضاً، أركان الأسلوب الشّرطيّ استثمره الشّاعر؛ ليعطي حكمةً للمتلقي مستوحاة من فعل الرّسول صلى الله عليه وآله في معركة الخندق، ومن تضافر أسلوب الشّرط الجازم، والنّفي الذي خرج إلى معنى الجزاء ،ينقل لنا الشّاعر مقدار سيطرة الأحداث على الشّاعر وتأثره فيها جعله يعبر عما يجول في خاطره ويوردها كحكمة، أو فلسفة.

رابعا : أسلوب الأمر :

يعدّ أسلوب الأمر من الأساليب الطّلبية، التي يبطن في طياته طلباً بالمنع عن عمل ما أو تحقيق عمل؛ لأنه ((طلب الفعل من جهة الاستعلاء))[3] وقد يخرج لغرض الأمر أو النهي. أو يخرج من الأدنى إلى الأعلى فيتحول إلى دعاء، أو بين متشابهين فيتحول إلى التماس.

(١) ينظر: البنيات الدالة في شعر محمد صابر عبيد، زينب خليل مزيد، ص١٣٧.

(٢) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص٤٨.

(٣) فن البلاغة، الدكتور عبد القادر حسين، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٤/ ١٤٠٥، ط٢، ص١١٦.

وخروجه من جهة الاستعلاء كقول الشاعر:

فجـاء جبريـل طـهَ مُنـذِرَاً وَلَـهُ يقُـوْلُ: دعْ مَكَّـةً وَالْكُفْـرُ فَاشِـيهَا

وَاهْجُـرْ فِرَاشَـكَ فالْكُفْـار طالبـةٌ فِيْهِ حَيَاتَـكَ وَانْظُرْ كَيْفَ تَتْقِيهَا (١)

الأمر المكرر في الأبيات ورد على وجه الإلزام به لصدوره من الأعلى المتمثل بجبريل عليه السلام. وتكرار الجمل الأمرية بعطف (وأهجر فراشك)، (انظر كيف تتقيها) المعطوفة على الأمر الأول (دع مكة). يبين عظم الأمر ولزوم تنفيذه والأمر في العطف الأخير المبطن بالاستفهام يعطي لنا دلالة تخفيف حدة الأمر الذي أعطى معنى التّمهل والتّفكير قبل الفعل مع وجوب تنفيذه. وخروج فعل الأمر إلى الإلزام به بقوله:

قُـمْ يـا عـليٌّ، فأنـتَ سـيدُ يعْـرُبٍ مـا قـامَ مِثلـكَ في القِتَـالِ مُقَاتِـلٌ (٢)

التوظيف الواضح بين الأساليب من أمر(قم) ونداء(يا علي)، ونفي (ماقام)، وازن البيت فإذا ما حُذف واحد منها أختل المعنى ولا يؤدي الأسلوب الآخر عمله، الأمر فيه جاء من مقام أعلى إلا أننا نلتمس في لهجته نوعاً من التحبب والالتماس، من خلال الإتيان بفعل الأمر تارة ونفيه تارة أخرى.(قم، ما قام) التي جعلها الشّاعر وسيلة لرغبته في بيان عظمة الممدوح ومقدار مكانته عند الرّسول صلى الله عليه وآله التي لا يصل إليها أحد، كما يلاحظ قصر الأساليب وبخاصة الأمر منها (قم) إلا أنها تحمل تكثيف بالمعنى، تركت للمتلقي الإبحار في دلالتها وأن تكثيف الأساليب لتعضيد أسلوب الأمر جاء بقول الشاعر:

---

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الأنطاكي، ص٨٤.

(٢) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص٥٥.

رسـول جـاء بالفـرج المرجّـى وبالنـور الـذي كشـف الضبابـا
تقـدّم يـا عـلي رعـاك رب كفـى عينيـك داءك والعصابـا
بطـبِّ محمـدِ أدركـت مـا لـو أراد الطـبُّ أعجـزه طلابـا

إلى أن يقول:

تقـدّم مـا لصيـدك مـن قـرارٍ إذا لم تؤتـه ظفـــــراً أنابـا
خـذْ الذئـبَ اللعـين ولا تدعـه صـدود الليـث يحتقـر الذئابـا[1]

إنّ التّراكم بالأساليب من أمر بـ(تقدم، كفى، خذ) ونداء بـ(ياعلي) وشرط بـ(لو)، ونفي (لم) ونهي بـ(لا) تضافرت؛ لخدمة الطلب المتمثل بالأمر، الذي خرج إلى معنى الالتماس بالرغم من أنه أمر واجب الفعل، وخصوصية الخطاب الموجه للمنادى المتمثل بـ(ياعليّ) بيد أن الأمر له مساحة شمولية وجهت للآخر، بقصد العظة والتّوجيه، والإرشاد، المتمثل بانتهاز الفرصة لتحقيق المجد، لما يلاحظ من هيمنة الأمر على الأبيات وتكرار الأمر (تقدّم) يلبي حاجة ملحة للشّاعر الذي ختمه برؤية حكيمة هي أقرب للفلسفة، استوحاها من هذا الأمر.

(١) ديوان مجد الإسلام، أحمد محرم، ص١٢٣.

وقد يكون الأمر خارجاً للالتماس وموجه لرمز يرد به صاحبه مثل قول الشاعر:

هـات يـا ذا الفقـار مـن يـوم بـدر صانـك الله أن تكـون مليـما
حـدّك العضـب، فوقـه المجـد مكـ تـوب ويبقـى بذكـره موسـوما
فـأشرب اليوم ما اسـتطعت شراباً كتـب الله بعدهـا ان تصومـا[1]

ابتدأ الشاعر أبياته بطلب (هات) من المنادى (يا ذا الفقار) بأنْ يعيد مجد بدر، وأن اسلوب النّداء الأمري منح الرمز (ذو الفقار) دلالة الممدوح علي عليه السلام بأن يتم إعادة المجد عبر أمر آخر يعقب الأمر الأول وهو (اشرب) الذي يدل على الدّماء والخلد المتواتر بربطه بـ(الفاء) دلالة على توالي الأمجاد التي يخطها السيف. والأمر في البيت الأخير (اشرب) الذي خرج لغرض الالتماس يحمل بين طياته الحزن والمواساة على قرب صيامه، باستشهاد صاحبه، فهو نوع من الثكل الذي سيصاب به السّيف بغياب صاحبه ومقدار تفجع الشّاعر وتأثره الذي جعله يؤنسن السّيف ويوجه له الخطاب والأمر حزناً على صاحبه، ووقاراً له. وقد يخرج الأمر إلى غرض الدّعاء كقول الشاعر:

وعَـلا هُتـافٌ مـن جيـوشِ مُحَمّـدٍ اللهُ أكـبرُ للرّجُولـةِ رَونـقُ
الدِّيـن حِصـنُ اللهِ، فاعتَصِمـوا بـه فـاللهُ ينـصُرُ مَـن يشـاءُ ويـرزُقُ[2]

جاء الطّلب بالبيت الثّاني ردة فعل على شكل دعوة مستوحاة من آية في القرآن بتوظيف الفعل (واعتصموا) فهي دعوة ايجابية زادت أواصر الإيمان، وتوسعت على

(١) عيد الغدير، بولس سلامة، ص١٧٦.

(٢) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص٥٣.

شكل رسالة مفتوحة تحمل معنى التّمني بدخول كل إنسان بهذا الدّين، ونلمس بهذا الطّلب أن الفعل اخترق وحدة الزّمان والمكان، جاعلا مركزية انطلاقها تلك الواقعة لتشمل كل زمان ومكان.

خامساً: اسلوب النداء:

من أساليب الطلب الكثيرة الاستعمال في الحياة اليومية واللغة الشعرية، فالمراد به ((تنبيه المنادى وحمله على الالتفات)) [١] أو طلب (إقبال المدعو على الداعي)) [٢]. ويستعمل للمعنى الحقيقي، والمجازي للاستغاثة أو الدّعاء. وقد استعمل في الملاحم بمعانٍ مختلفة منها ومن الاستعمالات لهذا الأسلوب، قول الشاعر:

عفـوك السـمح يـا عـليٌّ، عـن الحسـاد فالعُمي حُسّـدٌ للبصيرِ [٣]

إن النّداء الحقيقي الذي استعمله الشاعر بالأداة والمنادى (يا علي) نوعاً من المناجاة التي تبين حجم التّحبب للممدوح، عبر وصف سماحته التي عبّرَ عنها بفلسفة عقلية تنزع الحجب عن تجربة ذاتية للشّاعر، والنّداء الذي أطلقه عبّر عن مشاعر الحب والاقتداء فهو نداء من الأدنى إلى الأعلى؛ لكنه خرج لغرض الالتماس منه بعض تلك السّماحة لما يمتاز به الممدوح من سماحة وتواضع. ويخرج لغرض الدعاء بقوله:

يـا إلهـي لقـد لعنـت يزيـداً قبـل أن تحمـل النسـاء يزيـدا [٤]

---

(١) في النحو العربي نقده وتوجيهه، مهدي المخزومي، ص٣٠١.

(٢) التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، القزويني، الخطيب، دار الفكر العربي، ط٢، عام١٩٣٢، ص١٧١.

(٣) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص١١٣.

(٤) المصدر نفسه، ص٩٩.

النّداء خرج لغرض الدعاء بـ (يا الهي) الذي لحق بتقرير واعتراف يخترق المحدود من الزّمان والمكان، ومن التّحقيق بالحرف (قد) والظرف (قبل) الذي اكسب البيت ذلك التّميز لخلطه بين الواقع المحدود المدرك، والمتخيل غير المدرك بما ينطوي من النداء (يا الهي) من انتظار للفيض الإلهي على ذلك الاعتراف، وما حضور الفعلين بزمنين مختلفين (لعنت) ماض و(تحمل) المضارع، إلا تعبيراً عن اللامحدودية لذلك النداء والفعل. وقد يخرج النداء لغرض التعجب كقول الشاعر:

يـا لصـوت الطفلـين في المسـمع الن شـوان أشـهى من عندلات العنادل[1]

النّداء (يا لصوت الطّفلين) حمل معنى التّعجب والدّهشة، لما في المجاز الذي وظّفه الشّاعر، بمنح الصّوت صفة الطّعام (أشهى) هو نوع من التّذمر على اللغة وما عرفت به من أساسيات منحت البيت بعداً جمالياً جعل ذلك الصّوت رمزاً لجلال الطّفلين المتمثلين بـ (الحسن، الحسين)عليهما السلام، والبيت على إثره أخذ منحاً موزايا لذلك التعجب؛ لكونه إقراراً لمعنىً واقعيّ عميق بإمامة هذين الطّفلين.

وبتكرار النّداء والمنادى الذي يعطي معنى التوكيد بقوله:

وأكـبَّ الحسـين يلثـم نجـلاً ودّ لـو مـــات قلبـه وذابـا

يـا قتيـــلاً ولم يغسَّـل بـماء جـاءك الدمـع لاهبـاً تسـكابا

ياقتيـلاً ولم يضمَّـخ بعطـرٍ إن دمـعَ الحسـين عطـر طابـا[2]

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص١٠٣.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٧٢.

إن هذا النّداء نوع من المناجاة التي أطلقها الشّاعر على لسان الحسين عليه السلام وان تكراره (يا قتيلاً) مشفوعاً باسلوب النّفي الجازم (لم يغسل) ولم (يضمخ)، جاء تأكيداً على عظم تلك الفاجعة ونوعاً من الإعلان لها. وتوحي الصّورة بتأمل رسمها الشّاعر للمنادى بعد أن ترسخت بذاته بحالة قد مرّ بها وعاش حزنها، فبناها لصورة الحسين ونجله. ومن النّداء بمعنى المناجاة قول الشاعر:

وأحْجَمَت كُلّهَا عَنْ فَيضِ رَحْمَتِهِ ... مَع يُمنِ دَعْوَتِه فَالكُلُّ أبيْهَا

إلا العَليُّ فَنَادَى دُوْنَهَا: فأَنَا ... نَعْمَاك يَا هَادِي الأكوَانِ بَاغِيهَا[1]

النّداء المتمثل بالبيت (يا هادي الأكوان)، جاء نتيجة؛ لتّضافر اسلوبين سابقين توكيد معنوي(كلها) واستثناء بـ(إلا)، ليعطي للمنادى ذلك التّبجيل المشفوع بطلب النعمة من إله الأكوان، وأن عرض هذه الأبيات، وخلق التّقابل بين رفض المتمثل بالفعل(أحجمت) واللفظة (أبيها) والقبول المتمثل (دونها) والجملة الاستئنافية (فانا)، بثت لنا إثبات ذلك النداء في البيت الأخير، تأكيداً لإرادة الإمام علي عليه السلام الحرة، وعمق المسافة التي تعداها ذلك النّداء، حتى أخترق الزمن.

والنداء قد يخرج إلى التّوسل والتّذلل، مثل قول الشاعر:

قلت: يا سيدي لك الناس طرّاً ... بانتظارٍ وهم من الرُّقباء

فاخفض الصّوت بالبكاء قليلاً ... قال يا أفلح باشجى نداء

أنني قد رفعت لله صوتي ... وأنا ماثل بأزكى فناء[2]

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الأنطاكي، ص ٧٥.

(٢) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٥، ص٢٢.

النّداء المتمثل (ياسيديّ) المضاف إلى ياء المتكلم الذي يحمل معنى التّكريم والتّحبب والطّاعة للمنادى المتمثل بالإمام الباقر﵇ بدلالة التّقديم بـ(لك الناس طراً) و(يا أفلح) المنادى العلم ذا الدّلالة الحقيقية التي خرجت لمعنى التنبيه، فاصلاً بينهما بأمرٍ خارجاً لغرض الدّعاء وهو (فاخفض)، جاء بطريقة أسلوب الحوار الخارجي في الأبيات، مما منح الأسلوب تغيُّر شيءٍ من معناه، معتمداً على الشخصية في (يا أفلح) من أركان النداء، ورغبة الشّاعر فيمن يصغي إليه مستخدماً ((الصّورة السّمعية، لإسماع صوت غضبه))[1] ورفضه عن طريق وصف صوت النداء بـ(أشجى نداء)، وغضبه منطلقاً من الوّاقع إلى النص المتمثل بالخوض بحوار دون علم ومعرفة.

وكثر أسلوب النداء في ملحمة الزّهراء، بأنواعه، ومنه النّداء المرخم بقول الشاعر:

أفاطـمُ قومـي دثـــــريه وراعِ ... ملامـح عـزّ أذنـت بـوداعِ
أقـام قنـاة الديـن في كل موقـع ... وأمسـى وحيـداً في رؤىً وسُـماعِ
أبـوك الذي هزّ العـروش وقعقت ... سـيوف الهـدى في أجبـل وبقاع[2]

نداء لخير النّساء تمثل بدعوة للتّمهيد للفقد العظيم، ويعقبه الأمر المكثف بأفعال متعاقبة (قومي ودثري وراع) الموجه للمنادى، وبهذا التّداخل بين أسلوبي النداء والأمر، فدوال الجمل في الأبيات الشّعرية للقصيدة، تبين طبيعة التّفاعل من ملامح الحزن، وأذان ووداع، يحيل إلى فقد لا يعوض، وحزن سرمديّ، وحلم صعب الوصول إليه بعد

(١) الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، دراسة صاحب خليل إبراهيم، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، عام٢٠٠٠، (د. ط)، ص٢٣.

(٢) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص١٠٩.

ذلك الفقد، المتمثل بهز العروش،و زعزعتها. ووجه الشّاعر النّداء إلى صفة من صفات الزّهراء بقوله :

زهـراء يـا أم العـلى كـم شـارفت آيـاتـك العظمـى عـلى النجـمات

وبقيـتِ في ظـلّ الهـدى مزدانـة بالطهـرِ والعرفـان والنفحـاتِ(١)

ابتدأ الشّاعر بنداء واضح (زهراء) من دون أي غموض أو لبس ومن دون الحاجة إلى أداة لتوجيه الخطاب؛ لما تلاه من نداء بكنية (يا أم العلى) الذي خرج لغرض التّعظيم، والتّنزيه، لما للكنية من دلالة على ((الحنكة، وتخبر عن الاكتهال))(٢)؛ ولما رافقه من أسلوب الاستفهام الذي بين تلك الحنكة بالسؤال بـ(كم) التي خرجت للأخبار عن ذلك التّعظيم والتّنزيه، إذ نجد الألفاظ المختص بالإخبار وهي(الطّهر و العرفان و النّفحات) المرتبطة بـ(الواو) المطلقة التي تنحو نحو السّماء بدلالة الكنية (أم العلى) والدّيمومة من توظيف الفعل (بقيت).

وأن حذف أداة النداء بدلالة المنادى استعمله الشّاعر جورج شكور بخطابه للحسين عليه السلام بقوله:

زَيْنَ الشّبَاب، لَكَمْ تهواكَ أشعَارُ وفيكَ تَحْلُو أحَاديثٌ وأسمارُ(٣)

---

(١) المصدر نفسه، ص٧٨.

(٢) كتاب تأويل مشكل القرآن، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري(ت٢٧٦ه)، المحقق، إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، (د. ط)، باب الكناية والتعريض، ص١٦٠.

(٣) علي والحسين في الشعر المسيحي، ملحمة الحسين، جورج شكور، ص٣٤٠.

الشّاعر يخاطب ممدوحه المتمثل بالإمام الحسين عليه السلام، بحذف أداة النّداء للمنادى العلم المركب إضافياً (زين الشباب) وهو علم أوجده الشّاعر كأنه يخاطب محبوبه، فهو يتأمل ويلح بالأخبار عن ليال السّمر التي تقضى بذكره وتجمل بالشّعر به، باستعمال الأداة (كم) الدالة عن الأخبار. وأن المنادى وما جاء من ألفاظ اخبرت بالحالة العقائدية للشاعر، فأن استعمال (تهواك أشعار) (أحاديث و وأسمار) تعدّ علامة تبيّن مدى ارتباط الشّاعر بالإمام الحسين، الذي جعله بمنزلة الحبيبة ووجّه له الخطاب دون أداة (يا) أو(الهمزة) علامة أخرى لمدى قربه من مشاعر الشّاعر ومدى يقينه بسماع النداء.

وخلاصة البحث، إنّ الاستثمار الأمثل للأساليب اللغوية من استفهام وأمر ونفي و نداء وشرط، ساعد في الكشف عن القدرة الإبداعية للشعراء وتميز رؤاهم، وكان لأسلوب الاستفهام الحضور المكثف في الملاحم لما يمتك من ميزة خاصة تجعل المتلقي يتفاعل بصوة كبيرة رغبة في الحصول على المعرفة، وتميز الدّلالة.

المبحث الثالث

التناص

إن مفهوم التناص قام على أساس دراسة بنية النص الأدبي ومدى علاقته بالنصوص السابقة وبيان مقدار تأثرها بتلك النصوص؛ لأنّه لا يوجد نص بكر((فلا تأتي الكلمة وحدها أبدا))[١] إذ لا يوجد مدلول شعري نابع من سنن التجديد،بل يتقاطع ويتبادل لتقاطع مع شفرات أخرى[٢]. وقد ورد هذا المفهوم على يد الباحثة جوليا كرستيفا بين عامي (١٩٦٦-١٩٧٦) في مجلة (TEL QUEL) وفي كتابها (نص الرواية) وفي التقديم لكتاب (دوستوفسكي) لباختين[٣] إذ عرفته بأنه تقاطع في النص الذي يرجع إلى نصوص أخرى ماخوذاً منها[٤]. فهو ((الحضور الفعلي لنص في آخر))[٥]. وأن تأكيد الباحثة البلغارية على هذا المفهوم يتجلّى، في أنّ كلّ نص يتفاعل مع غيره فيتشرب منه يتحول إلى نص آخر[٦].أما جيرار جنيت يبحث في جميع المعايير الكلية لهذه الكتابات

(١) آفاق التناصية-المفهوم والمنظور، مجموعة من المؤلفين، تعريب: محمد خيري البقاعي، جداول للنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط١، عام ٢٠١٣، ص٨١.

(٢) ينظر: علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ١٩٩١، ط١، و١٩٩٢، ط٢، ص٧٨.

(٣) ينظر: آفاق التناصية- المفهوم والمنظور، مجموعة من المؤلفين، تعريب: محمد خيري البقاعي، لبنان، ص٨١،٨٠.

(٤) ينظر: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، أحمد العواضي نموذجاً، عصام حفظ الله حسين واصل، ط١، عام ٢٠١١، ص١٥.

(٥) المصدر نفسه، ص١٧.

(٦) ينظر: ادونيس منتحلًا، دراسة في الاستحواذ الأدبي، كاظم جهاد مكتبة، مدبولي، ١٩٩٣، ط٢، ص٣٤.

التي ينشأ منها كل نص ومن هذا المنطلق بيّن أن التّناص كلّ ما يضع النص بعلاقة مع نصوص أخرى سواء أكانت العلاقة صريحة أو مخفية[١]. ويأتي بارت ويعطي دوراً للمتلقي في خلق التّناص من ثقافته وقدرته في استحضار نصوص من ذاكرته ومرجعيته؛ لإيجاد العلاقة بين النص المقروء والنّصوص العالقة به فذات القارئ هي مجموعة من النّصوص اللامتناهية[٢] والترّابط الحاصل قد يكون مقصوداً بوعي من المؤلف يتم عن طريق امتصاص من التجارب الإبداعية للسابقين ويتجلّى ذلك التّقاطع والتّلاقي في وقت إبداع النّص. يحدث هذا عندما تقدح ذاكرة الكاتب للأخذ من وميض الذّاكرة المخزونة، وقد يكون التّقاطع غير مقصود ويحصل باللاوعي فيكون الامتصاص من حنايا الإرث المعرفي عند الكاتب[٣]، فعمله وإبداعه((لا يأتي من فراغ كما لا يفضي إلى فراغ، إنّه نتاج أدبي لغوي، لكلّ ما سبقه من موروث أدبي، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه)) [٤] بالرغم من كثرة التّعريفات وتعدد الإرهاصات إلا أنهّا تصب في وادٍ واحد ومعنى واحد، وهو تضمين نص أدبي معين نصوصاً، أو أفكار سابقة بإحدى الطرئق المعروفة، من تضمين أو اقتباس، أو تلميح، أو إشارة، من المخزون الثّقافيّ لدى الأديب، فتتشكل هذه الأفكار أو النّصوص مع النص الأصلي وتتبلور معه لخلق نص

(١) ينظر: ادونيس منتحلًا، ص٣٧.

(٢) ينظر: التناص قي شعر الرواد، احمد فاهم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط١،عام ٢٠٠٤، ص٢٥.

(٣) ينظر: التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب، عمر العتيق، جامعة القدس المفتوحة، مجلة جامعة الخليل للبحوث، العدد١، المجلد٨، عام ٢٠١٣، ص١٩٩.

(٤) ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، عبد الله محمد الغذامي، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣، ط٢، ص١١١.

متكامل جديد[1].

وبالعودة إلى شعرائنا شعراء الملاحم وشعرهم، ورد مفهوم التناص بنتاجهم الابداعي بنوعيه مباشر بذكر النص المتقاطع معه وغير مباشر بذكر ما يدلّ على ذلك النص ومن قراءة أشعار ملاحمنا يلاحظ أنّهم استعملوا التّناص الشّعريّ، والتّناص القرآنيّ، والتّناص التّاريخيّ، معتمدين في مرجعيتهم على القرآن والحديث الشّريف والتّاريخ والشّعر العربي قديماً وحديثاً.

١. التّناص الشّعري:

قد تشتمل القصيدة على أكثر من تناص شعري بين أثنائها، بسبب المخزون المعرفي والثّقافي القابع في ذاكرة الشّاعر، ومن ثم دخوله عالم القصيدة بوعي أو بدون وعي، مباشرٍ وغير مباشر، يفهم من سياق البيت، أو من إشارة أو تلميح، أو معنى، وأمر اكتشافه منوط بالقارئ ومقدرته المعرفية في بيان التّعالق بين نص الشّاعر والنّص المحيل إليه.

أ. التّناص مع الشّعر العربي القديم:

إن لجوء الشّاعر العربي الحديث إلى الاستقاء من منهل الشّعر القديم، رغبة منه في الوقوف على دلالات ومعانٍ وتجارب، ومحاولاً الرّبط بينها وبين تجربته وما يفتقده من تجاربهم والعكس.

(١) ينظر: التناص نظرياً وتطبيقياً، أحمد الزغبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ٢٠٠٠، ط٢، ص١١.

امرؤ القيس من الشّعراء الذين تناص معهم شعراؤنا والبيت هو :

مِكَـرٍّ مِفَـرٍّ مُقْبـلٍ مُدبـرٍ معـاً كجُلْمـود صَخْرٍ حطَّهُ السّـيلِ من عَلِ[1]

وقول الشاعر بولس سلامة من قصيدة(بدر) هو:

يعـرف الكـرّ حيـدر ليس يـدري الـ فـرّ إلا ســـــــجية الأعـداء

لا تفـرّ الحصـون مهـما تعـالى الـ سيل وانصب من فـم الدماء[2]

إن لاستحضار صورة فرس امرئ القيس في وصف حركته، جسد لنا شجاعة عليّ عليه السلام في المعارك وعبّر عن تلك الشّجاعة بالكر دون الفر، فهنا الشاعر لم يعتمد على النقل نصاً، بل يلاحظ أنه استعان بتقنية التناص، فوظف شيئاً من دلالات بيت امرىء القيس في دلالات جديدة تتوسع على مساحة البيتين بوصف شجاعة علي عليه السلام ومقصده من ذلك البيت، من غير أن يلغي جوهر البيت الأول لأن تبادل النّص أعلاه نص امرئ القيس حدد نقطة التقائه واتحاده معه. والشاعر هنا استغل قابلية النّص على إعطاء دلالات أُخر ورؤى جديدة، قد قابل الكر بالكر للسرعة والإقبال للموصوف علي عليه السلام والفرّ بالفرّ للسرعة والإدبار للأعداء، وأن الإمام عليّ لا يعرف الفرّ حتى لو بلغت الدماء سيلاً، فقد منح لفظة(السّيل) بعداً جديداً. في هذا الاستحضار حركة الفرس من إقبال وإدبار، حاله حال النّزال في المعركة من إقبال وإدبار فضلاً عن خاصية لكل منهما.

(١) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٤، عام، ١٩٨٤م، ص١٩.

(٢) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٦٠.

ويلحظ تناص الشّاعر بطريقة مباشرة ببيت للمتنبي بقوله:

الخيـلُ والليـلُ وَالبَيـداءُ تَعرِفُنـي والسيفُ والرمحُ والقرطاسُ والقَلمُ[1]

وقول شاعرنا هو:

وَكَانَ أَبْسَلُ صِنديدٍ بِجَيْشِ رَسُوْ لِ اللهِ يَفْتِـكُ بِالأَعْـدا وَيُرْدِيْهَا
وَ(الْخَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالبَيْدَاءُ تَعْرِفُهُ) لِأَنـهُ فَـأرِسٌ الْهَيْجَـا مُجَلّيْهَـا[2]

تعمد فيه الشاعر على إيراد شطر من النّص السابق منصص محولاً إياه من بيت فخر(تعرفني) إلى بيت مدح خُصص(تعرفه) بالإمام علي ﷺ. والشّاعر في خطابه يعلن عن شجاعة وبسالة الممدوح الذي عُرف ببطولتها في المعارك حتى جعل الشّاعر يستضيف شطر بيت المتنبي ويحول نسبته إلى ممدوحه الذي بات معروفاً للصحارى والسيوف والليل، وكل ما يمس للخطر من جهة لأنّه؛ أصل الشّجاعة. القصيدتان تتفقان بالوصف وهو الشجاعة، لكن تختلفان في الموضوعية للشاعرين والإحالة الدلالية، بالرغم من أن التناص كان واضحاً إلا أن توظيف البيت منحه دلالة أخرى نسبت للممدوح، بلاغة وحكمة المتنبي جعل شعراء الملاحم يتشربون حكمه ويوظفونها بحب محمد وأهل بيته ﷺ، كونهم ترجمة لهم. ومنها امتصاص بيت الحكمة للمتنبي القائل :

إذا أنـت أكرمـتَ الكَريـمَ ملكتَـهُ وَأنْ أنـتَ أكرَمـتَ اللئيـمَ تَمَـردا[3]

(١) ديوان المتنبي: دار بيروت، للطباعة والنشر، بيروت، ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م، ص٣٣٢.

(٢) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص١١٠.

(٣) ديوان المتنبي، ص٣٧٢.

في قول شاعرنا جورج شكور من ملحمة الإمام علي :

جـاؤوا بمقتـول رمـاه عدوهـم تـرى عـلي مـن هـو المقتـول

ورجـا جمـاع القـوم أن يتريثـوا ردوا عليـه إلى متـى سـيطول

صـبرُ الكـرام عـلى اللئـام سـماحة إن اللئام أذاهم مـــــــرذول[1]

إن صبر علي عليه السلام بلغ مبلغاً لا يوصف جعل شعراء الملاحم يجسدون الحكم عليه من خلال التّداخل بين النصوص، إذ حوّر الشاعر الحكمة؛ليدخلها بنصه، فوحد بين التجربتين بين الصّبر والكرم فكلاهما يعاني من التّجربة نفسها وأن موضع الالتقاء هو صبر الكرام على اللئام قابلها بإكرام اللئيم، بين (إن اللئام أذاهم مرذول) يقابلها (تمردا)، لكن النّص الثّاني جعل الحكمة مطلقة دون شروط وهيمنة الأسماء فيها دلالة على ثبوتها واختصاصها بأهل البيت عليهم السلام على عكس النّص الأول المشروط المليء بالأفعال ذو الدلالة المتغيرة، وبالرغم من أنّ الاتكاء على النص القديم إلا أن تقنية التّحويل أخذت مجراها، جعلت النص عملاً مستقلاً مخصوصاً بذلك الصبر والموصوف شخصية علي عليه السلام تعلن عن ذاتها، الذي استقى الشاعر منه حكمته وجعله يستدعي حكمة نص سابق لتوظيفها بحقه

٢. **التّناص مع الشعر الحديث**: وتناص مع الشاعر الحديث (احمد شوقي) بقوله:

ومـا نيـل المطالـبِ بالتّمنّـي ولكـن تُؤخَـذُ الدَّنيَـا غِلابَـا[2]

(١) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص٨٤.

(٢) ديوان أحمد شوقي، الشوقيات، شرحه وضبطه: علي العسيلي، ج١، منشورات مؤسسة الأعلى للمطبوعات، بيروت- لبنان، ط١ عام، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م، ص٧٢.

أما قول شاعرنا:

وكل مغالبٍ فله عليٌّ غداة الكرّ يأخذه غلابا[1]

ومثلما استحضر شعراؤنا أمثلة شعرية للعصر القديم، كذلك استلهموا أمثلة شعرية حديثة فالشّاعر أحمد شوقي في بيته نوع من الحث على الكد والتعب لتحقيق الأماني مستلهماً ذلك البيت بطريقة الاجترار حتى التقى بالنقطة نفسها مع النص السابق وهو نيل العلا بالكد والإقدام واستلهام هذا البيت يحدث تناصاً توافقياً أراد من خلاله الكشف عن حقيقة كل عظيم تأتي بذلك التعب، محاولاً أن يعطي أنّموذجًا لتلك الإرادة متمثلاً بشخصية الإمام علي ﷺ وهي خير أنُموذج فالشخصية هنا هي صاحبة القرار بما تصل إليه، وبالرغم من توافق النّص المستدعى والمرجعي، إلا أن النص المرجعي نصٌّ أقرب للحكمة، والنص المستدعى، هو نص تقريري للحكمة وكأنه ترجمة له، فإقدام علي ﷺ وحزمه جعله يغالب كل قوي، وبالرغم من تناص ظاهر دلالة النصين إلا أن الشّاعر أخفى تناصاً داخلياً متمثلاً بالبنية العميقة لكل نص، فدلالة النص المرجع أنّ الاماني لا تحقق إلا بنية صادقة يتبعها عمل، وتناص مع بيت المستدعى هو إيمان علي ﷺ هو الذي منحه القوة على تلك المغالبة لكل مغالب وهي مصداق لتلك النية. وبناء على ما سبق يتبين أن النص تناص داخلي وخارجي بالدلالة وكان تناصاً إيجابياً أو توافقياً.

١. **التناص المشترك بين القديم والحديث:**

ومن شعراء الملاحم من يستحضر ويتناص بنصين حديث وقديم بالوقت نفسه،

(١) ديوان مجد السلام، أحمد محرم، ص٢٢٤.

النص القديم هو مع امرئ القيس بقوله:

عوجا على الطّلل المُحيل لأنّنا نَبكي الدّيار كما بكى ابنُ حِذام[1]

أماالشاعر الحديث رضا الهندي فيقول:

يا للعشـــــاق لمفتون بهوى رشأٍ أحوى أحور
إن يبدُ لذي طرب غنى أو لاحَ لذي نُسكٍ كبّر[2]

أما نص شاعرنا في قوله:

عوجوا عن البطل الصراح وعرّجوا نحو الهداية كل غاد معسرُ
ولد الهدى في بيت فاطم فانتشأ منه الوجود وراح يمرح يسكر[3]

المرجع الأول هو مقدمة طللية تستفتح بها القصائد القديمة، الغاية منه بكاء الديار وهي دعوة من الشاعر امرئ القيس للبكاء والسير على نهج الأقدمين في هذا المضمار.

أما المرجع الثاني فهو نوع من وصف هيام العاشق بحبيبه، فإن كان ناظره دنيوي غنى وطرب، وإن كان روحاني كبر، ونصنا الشعري الذي تناص مع النصين، حيث جعل النصين قاعدة استند إليها في نصه، فالنص الأول جعل العروج إلى مقر الهداية إلا وهو البطل المتمثل بالحسين عليه السلام بدل من الطلل الذي هو رمز الذكريات، فالشاعر هنا قلب

(١) ديوان امرئ القيس، ص١١٤.

(٢) ديوان السيد رضا الهندي الموسوي، جمعه السيد موسى الموسوي، راجعه وعلق عليه: د.عبد الصاحب الموسوي، دار الأضواء، بيروت، عام١٩٨٨، ط، ١ص٢١.

(٣) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص١٣٥.

ميزان المشاعر من بكاء على الطلل، إلى فرح وزوال هموم لذلك العروج. مع الحفاظ على مرجعية النص الغائب ألا وهو نص امرئ القيس، أما الثاني هو نوع من انتشاء الحبيب غير المحدد الذي لم يجسده الشاعر فجعل ((الرمز اللغوي المخصوص بالغزل رمزاً عرفانياً بعد خضوعه لسلسة من التجريدات في سياق النص))[1] تناص معه شاعرنا ونسب ذلك الانتشاء إلى الوجود ككل لولادة ذلك البطل ولم يتحدد بالعاشق، فنقطة الالتقاء بين النصين هو الفرح والتكبير العائد للنص الغائب والمستدعى مع الحفاظ على مرجعية النص الغائب.

٢. التناص مع القرآن:

تعددت المنابع التي استقى منها الأدباء؛ لإثراء نصوصهم الإبداعية؛ وكان (القرآن الكريم) ذلك المنبع العذب الذي بهر القلوب والعقول منذ نزوله إلى اللحظة الآنية، الذي غرف منه واستقى وأثرى أدبهم لهذا حاول الباحثون اكتشاف مقدار ذلك التأثر في الأجناس الأدبية كافة، وكان للشعر حصة كبيرة من هذه الدراسات، وبيان أثره في تلك النصوص.

وان حرص الشعراء على توظيف القرآن الكريم في أشعارهم، السبب يعود إلى التوجه الذاتي والإرادي للشاعر إلى القرآن الكريم لأنه كتابُ محاججة للعلماء والادباء ولا يأتيه الباطل أبداً، والتوجه لذلك المنبع هو الحل الجذري والأمثل لمشاكل الشعوب. فضلاً عن إيمان الشاعر بأن الاغتراف من ذلك النبع الصافي يأخذ بيد الشّعراء إلى صفوف

(١) شعر السيد رضا الهندي، دراسة في الموضوع والفن، طاهر محسن جاسم، العتبة العلوية، النجف الاشرف،٢٠١٢ م، ص٧٣.

الشّعراء المتميزين بشعرهم؛ لأن الشّعوب تتوق للضرب على وتر أحزانها ومآسيها فلا تجد حلاً إلا بالعودة إلى دين الحق وكتابه[١].

وإن قضية الرّسول وأهل البيت هي أعظم القضايا وهي الأولى في توظيف هذه التقنية. نجد شعرائنا في مقدمة الشعراء بهذا الأمر للعلاقة المتينة بين قضايا القرآن والملاحم من جهة، وبين القرآن وأهل البيت من جهة أخرى، لهذا نرى التناص القرآني متناثراً في مجموع أشعارهم مما جعله يمنح نصوصهم القدرة على التواصل مع جميع القيم في تراثنا من ديني وأدبي وفكري، وتضفي على أشعارهم الثراء. ولا ننسى أن للتناص دور في تقوية النص، ورسم أفكاره،

وتجلياتها، وهذا يسهم في زيادة قيمته وفاعليته في وجدان المتلقي[٢]. ونذكر من هذا التناص :

أ.التّناص مع القرآن بكلمة: كقول الشاعر بولس سلامة:

تلكم الكف تسطر الوحي فالقرطاس كون يشع بالأنوار بينها
"النجم" "والضحى" "وبروج" و"إنشقاق "يجي بعد "إنفطار[٣]"

(١) ينظر: عبد المنعم محمد فارس سليمان، مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر، إشراف، يحيى عبد الرؤوف جبر، أطروحة لنيل شهادة الماجستير، في اللغة العربية جامعة النجاح الوطنية، نابلس- فلسطين، ٢٠٠٥، ص١٨.

(٢) ينظر: عبد المنعم محمد فارس سليمان، ص١٩.

(٣) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٥٠.

لقد توجه الشاعر إلى السور القرآنية المبدوء بقسم وهي النجم، ﴿ وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَى﴾[١]،﴿والضحى﴾ [٢]، وسورة البروج ﴿وَالسَّمَاءِ ذَاتِ الْبُرُوجِ﴾ [٣] من جهة، والسّور ذات الوعيد من جهة أخرى، وهي الانشقاق ﴿إذا السماء انشقت﴾ [٤]، والانفطار﴿ذَا السَّمَاءُ انفَطَرَتْ﴾ [٥]. الاستحضار الكثيف للسور في هذا البيت بتنصيصها دون تغيير أضفى لمعنى البيت الذي أراد به أن كفّ علي ﷺ هي التي خطت القرآن، وبينها تلك السّور، مستغلاً إيّاها في دلالتها النورانية من نجم وضحى وبروج وما يحيل إليه الانشقاق والانفطار من تغيير ونور وكذا كفّ علي تشع الأنوار وتغيير فهي كف الإسلام، طغت دلالات الآيات القرآنية في سياق النص لتعطي زخماً شعورياً لمعنى مستقل الذي يشع دلالة عن الوعد والوعيد، المؤطر بالقسم والشّرط التي تبين عجز الإنسان أمام تلك الظواهر وتغيرها وامتصاص معاني السور ودلالتها لوصف الرّسول ﷺ وجعلها مناسبة لسياق النص، كقول الشاعر:

بات على "الإخلاص" و"الإيمان" وطالت "السجدة" "للرحمن"[٦]

إن الاستحضار القرآني مهيمن على المسّاحة المكانية برمتها للبيت مما جعل النّص

(١) النجم: ١.

(٢) الضحى: ١.

(٣) البروج :١.

(٤) الانشقاق : ١.

(٥) الانفطار : ١.

(٦) دول العرب وعظماء الإسلام، أحمد شوقي، ص٢٩.

الشعري ينفتح على معاني السّور القرآنية بالرّغم من تنصيصها في وصف الرّسول ﷺ وبما يملك من سجايا بالتّناص مع سورة (الإخلاص) وسورة (السّجدة) و(الرّحمن) متمثلاً بالإخلاص بالعمل والإيمان بالقضاء والقدر، وما يرافقه من سجود شكر لله الرّحمن، وبهذا الامتصاص للإحالات يعطي لنا رؤية الشّاعر الخاصة به في الاتكاء على البنية القرآنية أو يدلّ على غاية الشّاعر في جعل المقابلات القرآنية هي محور الدّلالة في وصف تلك السّجايا، وأن نقل اللفظة القرآنية دون تحوير وبصورة مباشرة وانتقالها إلى الدلالة الإيحائية جعلها تصبح مباشرة في الإنتاج النّصي وغير مباشرة في الإنتاج القرائي، أو الإيحائي[1]. ومن توظيف تلك المفردات من دون تنصيص جعلها تنقاد لسياق البيت في وصف فاطمة عليها السلام في قوله:

طُهـــــــر الملائكة الكـرام ... مـــــن صلـب آدم للقيـام
ورثتـه بنـــــت المصطفـى ... مـــــن كل غطريف همـام
مـن عهـد نـوح والهـدى ... يـسري إلينـا ألـف عـــام
ويدلنـا طـول المـــــدى ... درب المهيمـــن للصيـام[2]

إن استحضار الشاعر مفردات ذات دلالات قرآنية من (الملائكة و آدم و قيام ونوح و الهدى و ألف عام و المهيمن و الصيام) بعد أن جعلها تنساق إلى نصه في وصف فاطمة عليها السلام وبيان مقدار طهارتها الذي فاق طهر الملائكة، طهرها طهر متأصل بأصلاب الأنبياء من أبينا آدم ونوح حتى بقي يسري ألف عام؛ ليصل إلينا بفاطمة. وبالرغم من أنّ البنية

(١) ينظر: القرآنية في شعر الرواد، دراسة لفاعلية النص المقدس في النص الإبداعي، د.إحسان الشيخ حاجم التميمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١٣، ص٤٢.

(٢) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص٥٧.

القرآنية الحاضرة في النّص، إلا أنه يصعب إحالتها إلى مرجعيتها؛ لتحورها عدا مرجعية (نوح، وألف عام) للآية القرآنية ﴿ وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلاَّ خَمْسِينَ عَامًا﴾ (١) وذلك؛ لتعدد الآيات والسّور لكل مفردة من جهة، وتعدد معناها في الابيات من جهة أخرى، ويمكننا أن نمسك ببعض من تلك السّور، وهو توظيف الفعل(ورثته) السّابق له (للملائكة، وآدم) والمتقدم على (نوح، وألف عام) إشارة إلى الوراثة لذلك الطّهر والمتمثل بفاطمة عليها السلام وبنيها؛ وأن اختلاط البنية القرآنية بالصّياغة الشّعرية، نوع من التّحوير غير المباشر، وقد يمزج الاستحضار القرآني بالنّص الشّعري فيُمنح دلالة تنساب مع البيت كقول الشاعر:

وإذا أتت بنت الهدى بمطالب ... ردت عليها العاديات (ألا انظري)

السيف فوق رؤوسنا والسجن فوق ... نفوسنا والذاريات بمخصري(٢)

في الحقيقة أن التّوظيف لتلك المفردات التي تحيلنا بسهولة إلى مرجعيتها وهي ﴿وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا﴾ (٣) و﴿الذَّارِيَاتِ ذَرْوًا﴾ (٤) جاء؛ ليعطي صورة الموقف الذي تعرضت له سيِّدة النّساء من رفض وجحود من قبل القوم، حتى شبه القوم بالخيول التي تهجم على العدو ألا وهي العاديات فالشاعر هنا عكس دلالة الآية التي خصت بقسم تلك العاديات التي تثير الغبار وتحمّل المسلمين للقتال في سبيله، إلى عاديات تصد عن سبيله بالهجوم على بضعة الرّسول فاطمة الزّهراء، وبهذا التّوظيف احتفظ المتن الشعري

(١) نوح : ١٤.

(٢) ملحمة الزهراء، ص١٣٠.

(٣) العاديات : ١.

(٤) الذاريات : ١.

بدلالته والمرجع القرآني بدلالته من دون المساس بجوهره وكذا بالنسبة للذاريات التي منحت دلالة من سياق البيت الشّعري وتغير معناها من رياح يقسم بها الرحمن ضمن المتن القرآني، إلى سلاح ضد ابنة من نزلت عليه سورة (الذّاريات) والشّاعر استعان برمز السّور القرآنية المتمثلة بالكلمتين السابقتين، ومنحها في سياقها الشّعري دلالة مخالفة احتوت عليه الآيتين الكريمتين، منحت البيت خصوصيته ولم تنفِ نسبته إلى صاحبه.

ب. التّناص مع القرآن بجملة: يكثر شعراء الملاحم تضمين شعرهم نصوصاً قرآنية، تتفاعل مع القصيدة من جهة، وتحيل إلى معنى آخر من جهة أخرى. ومنها قول الشاعر:

فـإذا كان طاهـــرًا كعـلي ... شـــــدّ لله قلبـه بـأواصر

يذكـر الله بكـــــرة وعشـياً ... ويصـلي في ومضـة خاطـر[1]

يصف الشاعر فيه تقوى علي عليه السلام وطهره وعلاقته بالله من ذكر وصلاة فهي علاقة تمتاز بالديمومة دون فتور، والملاحظ أن البنية القرآنية الواضحة بالنص هي ﴿ فَخَرَجَ عَلَى قَوْمِهِ مِنْ الْمِحْرَابِ فَأَوْحَى إِلَيْهِمْ أَنْ سَبِّحُوا بُكْرَةً وَعَشِيًّا﴾[2]، وأن استجابة النّص الشّعري للآية الكريمة لم يمس جوهر المتن القرآني، بل حافظ على قدسيته؛ لأن الشّاعر أعاد كتابة النّص القرآني دون المساس به، إذ ربط الكاتب بين النّبيّ زكريا، وتنفيذه لأمر الله، وبين الإمام علي عليه السلام الذي كان مصداق لتلك الآية في تسبيح والذّكر المتواتر بكرة وعشياً، وبقيت الآية ضمن المتن الشّعري، وخارجه (المتن القرآني) محتفظة بدلالتها،

(١) ملحمةعيد الغدير، بولس سلامة، ص٤٨.

(٢) مريم : ١١.

والشاعر استحضر الآية القرآنية عن عمد؛ لأن حركة الجمل جاءت على خط مستقيم واحد ومتصل لا التؤاءات فيه لمقصديته المحددة وهو التأثير بالمخاطب[١]، للسّير على نهج ذلك الإمام في كل شيء ومنها عبادته التي هي تجسيد لعبادة الأنبياء، ولم يكتفِ شعراء الملاحم باستدعاء الآية وتحويرها للموصوف، بل يتعدى الأمر إلى استدعاء الآية بالنص الشعرية للموصوف نفسه، كقول الشاعر :

والنبـي الكريـم خـير رسـول ... جـاء بالحـق مـن إلـه العطـاء

كل نطـق عـن الهـواء منـه نـاء ... هـو وحـي يوحيـه رب السـماء

ومحـال أن يـوكل النـاس طـرًّا ... لأمـور تعـود في الانتهـاء[٢]

تحيلنا الآية ﴿ وَمَا يَنْطِقُ عَنْ الْهَوَى ۝٣ إِنْ هُوَ إِلاَّ وَحْيٌ يُوحَى ۝٤ ﴾[٣]، إلى وصف عظمة الرّسول، وكان وصفاً قرآنياً، الشّاعر استعان بالبنية القرآنية؛ لوصف الرّسول بأنه مسدد بكلامه من الله ولا ينطق عن هواءه، والمفارقة أنها استضيفت بنص لوصف تلك المكانة وللشخصية نفسها التي نزلت بحقها الآية، وأنّ التّحوير الذي نال البنية القرآنية بالمتن الشّعريّ تحوير بسيط لايخفي الإحالة، مع احتفاظ البنية القرآنية باستقلاليتها بالشّكل دون المضمون؛ لأن التّناص كان بطريقة المباشرة المحورة الذي يخضع للإجراءات الاسلوبية التي يقوم بها المبدع ويتشكل ضمن إطار إنتاج النص[٤]. والتّحوير الطّفيف

(١) شفرات النص، دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيدة، صلاح فضل، ط٢، عام ١٩٩٥، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص٥٧.

(٢) أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٢، ص٥٥.

(٣) النجم : ٣، ٤.

(٤) ينظر: القرآنية في شعر الرواد، د. إحسان الشيخ حاجم، ص٢٠.

نال النّص الشّعري في وصف المسلمين عند الشّدة بقول الشّاعر:

قَدْ تَنْكُرُ العَيْنُ نُوْرَ الشَّمْسِ عَنْ رَمَدٍ ... وَنُوْرُهَا المُبْهِجُ لأكْوَانِ يؤْذيْهَا

وَقَدْ يكُون الّذيّ تَلْقَاهُ ذَا بصَرٍ ... أعمَى البصيرةِ وَالتَضْلِيْلُ مُعْمِيهِا

وَلَا يُكَلِفُ نَفْسَاَ فَوْقَ طَاقَتِهَا ... إلا الّذّيّ رَام بالأعْنَابِ يُعْييهِا

وَصَحّ أحْمَدُ في الاثنَيْنِ وَانْصَرَفَتْ ... أصْحَابُهُ وَأوَت صَفوَاً مَآوِيهَا

إلا الْعَلِيُّ فَلَمْ يَتْرُكُ مُلازَمَةَ آل ... هَادِيْ وَصُحْبَتِه مَا كَان مُخْلِيْهَا[٢]

إن الاستحضار القرآني في هذا النّص الشّعري متوزع بين أشاري يستجمعه القارئ الحاذق وبين جملي واضح الإحالة، فالأول يستجمع من الكلمات المنتشرة بالبيت الثاني وهي (بصر، أعمى، بصيرة، التضليل) لتحيلنا إلى أية قرآنية ﴿ فَإِنَّهَا لاَ تَعْمَى الأَبْصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ﴾ [٢] والتّناص الجملّي المحورة تحويراً طفيفاً لا يغير معناها يحيلنا إلى الآية ﴿ لاَ يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلاَّ وُسْعَهَا﴾ [٣]. وإن هذه الاستحضار متوزع الدلالة فالتّناص المنتشر للبيت الثاني يناسب مشاعر النّاس وأصحاب الرّسول يوم وفاة الرسولﷺ. فالبنية القرآنية احتفظت بدلالتها بالنّص الشّعري والمتن القرآني، أما الثّاني وهو الجملي فقد احتفظ ببنيته لكن دلالته تغيرت الغاية منها أخرج نفس عليّ عليه السلام من نفوس النّاس واستثناءها؛ لأنّها نفس ذي فردانية تكوينية، وإنسانية، وروحية،

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الأنطاكي، ص٢٣٢.

(٢) الحج: ٥٦.

(٣) البقرة: ٢٨٦.

ودينية، وخلقية، فهي نفس الرّسول صلى الله عليه وآله بدلالة قول الله ﴿ وَأَنْفُسَنَا وَأَنْفُسَكُمْ ﴾ (١)، وأن التّوظيف المتنوع في الإحالة يناسب الموقف للأبيات، وتنوع التّناص القرآني في النّص يبين مدى اتكاء الشّعراء على هذا المرجع كقول الشّاعر:

يا بنت أفضل زوجة جاءت إلى ... هذا الوجود محبة وسلاما

قومي وهزي الليل في جبروته ... تجديه عندك ظاهرا قواما

فلك الحياة مساحة ورجاحة ... ولك الجنان هناءة ومقاما (٢)

هنا التّناص في قوله ﴿ لاَ يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا إِلاَّ سَلاَمًا ﴾ (٣) للعبارة الاشارية (رحمة وسلاماً) والآية ﴿ وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا ﴾ (٤) للجملة الفعلية (هزي) والشّاعر هنا تعمد استدعاء أكثر من آية في سياق النّص الشّعري ما بين أشاري وجملي، وتحويل معناها ودلالتها بما يناسب السّياق الشّعري، لما تقتضيه البنية الشّعرية، وميزة الممدوح المتمثلة بالسّيدة فاطمة الزّهراء عليها السلام وأمها خديجة بنت خويلد عليها السلام بدلالة عبارة (يا بنت أفضل زوجة)، فالدلالة التّشخيصية للبيت حوّر المعنى القرآني وخصّه بزوجة الرسول صلى الله عليه وآله بالوجود الدّنيويّ رحمة وسلاماً للرسول والإسلام. وبهذا الانتقال للمعنى من اللامحدود المتمثل بالجنة إلى المحدود الذي خصه الشّاعر بالدّنيا غير دلالة البنية القرآنية من مطلق خارج المتن الشّعريّ إلى مقيد داخل المتن الشعريّ لما فيها

(١) آل عمران : ٦١.

(٢) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص٥٩.

(٣) مريم : ٦٤.

(٤) مريم : ٢٥.

من تحوير بالحذف والتغيير الشّكليّ للبنية القرآنية جعلها تتفاوت بالبنية العميقة ودلالتها. وخص الاستدعاء الثّانيّ المتمثل بحزن فاطمة عليها السلام الذي شبّهه بحزن مريم عليها السلام فجاءها النّداء فهزي إليك بجذع النخلة، فكان زوال حزن مريم بحركة ملموسة للشجرة، والشّاعر هنا منح فاطمة الكون كله لها؛ لتهزه ببكائها على أمها وخص الليل المجرد لما يمتاز به من سكون وهدوء، وظلام جعله طائعاً لها، منصتاً لحزنها يبكي لبكائها، ويسمع نجوتها، وهذا المعنى يحيلنا إلى آية قرآنية التي تقول﴿ وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلاً يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ﴾ [1] وبهذا الاستدعاء اختلفت الدلالة السّطحية والعميقة للآية القرآنية خارج المتن الشّعري وداخله.

٣. التّناص الاشاري مع القرآن:

الدوال اللغوية ذات ميزة (اشارية) هي التي توثق العلاقة للإحالة للبنية القرآنية معتمداً الشّاعر فيها على آلية من آليات التّناص، كالحوار والامتصاص، وغيرها. ومثال على ذلك قول الشاعر:

وَنَفْسُـهُ انْصَرِفَـتْ لله خَالِقُهَـا ... وَالْحَمْدُ وَالشُّكْرِ وَالإِذْكَارِ فِيْ فِيْهَا
كانِـتْ تُنَاجِـيْ رَسُـولَ الله شَـيِّقَةً ... إليـهِ إذْ كَان عَـن شَـوْقٍ يُنَاجِيهَـا
وَحَوْلُهَـا معْـشَرُ الأمْـلَاكِ قائِمَـة ... مُرَحّبَـاتٌ بِهَـا تَهْـوى تَلَاقِيْهَـا [2]

(١) سبأ: ١٠.

(٢) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الأنطاكي، ص٦٠٦.

النّص الشّعري يوحي بوجود بنية قرآنية متداخلة معه فلا وجود لتعبير إذا لم يسبقه تعبير ولا يتولد أي تعبير من نفسه، بل نتيجة تسلسل، وتتابع أحداث تتوزع بينها الوظائف والأدوار[1]. والإشارات المنتشرة في النص من (نفسه وانصرفت لله و خالقها و معشر الأملاك مرحبات) تحيلنا إلى النّص القرآني ﴿ يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ۝٢٧ ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَرْضِيَّةً ۝٢٨ فَادْخُلِي فِي عِبَادِي ۝٢٩ وَادْخُلِي جَنَّتِي ۝٣٠ ﴾[2] حيث يكمن التناص من خلال الامتصاص للآية القرآنية، بطريقة محورة منحت الأبيات بنيتها الخاصة واحتفظت البنية القرآنية بدلالتها خارج المتن الشّعريّ، والشّاعر باستثمار أجزاء المرجع القرآني داخل النّص الشّعري يريد أن يحدد العلاقة الرّابطة بين الموصوف ونفس المؤمنة المطمئنة وبين النّفس التي وعدها الله بالثواب والجنة، ويلاحظ أن الشّاعر نشر الآية القرآنية مستعملاً مرادفات لدلالتها ليمنح النّص خصوصيته، وأن جمع المعنى ومرادفتها إلى المرجع القرآني يعتمد على حذاقة القارئ فقد يرجع كل اقتطاع إلى آية لرسم مشاعر موصوفه، مثل قول الشاعر:

وتحسّ فاطمةُ بأروع من مشى ... ثقلاً يحاكي الراسيات صمودًا

فتحط عن أثقاله ما أثقلت ... منه الحياة أو كاهلا مكدودا[3]

الآية التي تستحضر في الأذهان هي ﴿يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله

(١) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة: سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٥م، ط١، ص٢١٥.

(٢) الفجر: ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠.

(٣) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص٦٣-٦٤.

شديد﴾ [1] وكذلك ﴿إِذَا زُلْزِلَتْ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا ۝١ وَأَخْرَجَتْ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا ۝٢﴾ [2] تحتل الإشارات القرآنية حيزاً مكانياً واسعاً اتكأ عليها الشّاعر في وصف العلاقة بين الرّسول وابنته عليها السلام في إزالة ذلك الهم والحزن الذي أصاب قلبه بوفاة زوجته. وبؤرة التّمركز بين النّص الشّعري والمرجع القرآني هو ذلك الأثقال وجاءت الآية الأولى في وصف أهوال يوم القيامة، ومن أهوالها تطرح الأم جنينها وتتخلى عنه، فتلك العلاقة تتلاشى عند ذلك اليوم لعظمته وهوله، وعمد الشاعر إلى قلب موقف تلك الآية من وصف الهول إلى وصف حنان فاطمة على أبيها، والتقى النص الشّعري المشرب بالآية القرآنية مع المتن القرآني بذلك الحط من الثّقل ولكن بكيفيات مختلفة؛ لتفاوت الأثقال واختلافها من مادي ملموس ذي مسبب سمعي وبصري، لعالم مجهول عن الإبصار، إلى ثقل محسوس مجرد لمسبب نفسيّ وعاطفيّ لواقع حقيقيّ. ونجد مرجعاً آخر ينفع للنص الشعريّ، بإخراج الأرض أثقالها عند حدوث الزلزال، فهذا الخروج يربطه بعظمة ذلك الحزن الذي حمله الرّسول وهزته مشاعر الزهراء وحنينها، فذاك الحنين كالزلزال الذي غير خارطة الأرض، كذا غير خارطة النّفس من حزن إلى سعادة وهناء، ويلاحظ أنّ كلتا البنيتين هي بنى محورة تحويراً يصعب الإحالة إلى النّص الغائب معتمداً على الإشارة، المتمثلة (حط و عن أثقاله ما أثقلت)، جعلت النص الشعري يمتلك سمة الخصوصية.

٤. التّناص مع الحديث النبويّ:

إن لخصوصية الملاحم وبخاصة تلك اختصت بذكر أهل البيت عليهم السلام وظّف أصحابها

(١) الحج: ٢.

(٢) الزلزلة: ١، ٢.

بها بعض الأقوال المأثورة للرسول صلى الله عليه وآله، لفظاً ومعنى، في نصوصهم الشّعرية، وذلك لارتباط فن الملاحم في عرضها حياة أهل البيت تلك النّصوص، ومن تلك النّصوص الحديث الذي استدعاه الشّاعر بمعناه في قوله :

أيها المركب القوي شراعاً ... سر على البحر لو تعالى جحافل
في حفاظ الرحمن تجري ونور ... الروض يلقاك في نعيم ساحل
يغرق الشائنون عترة طه ... ويجوز الميناء شهم داخل[1]

الشاعر هنا استوحى معنى بحديث الرّسول صلى الله عليه وآله ((إنما مثل أهل بيتي فيكم كمثل سفينة نوح من ركبها نجا ومن تخلف عنها غرق))[2] في معرض حديثه عن مدح أهل البيت؛ لكونهم مركب يتعدى الصعاب وجحافل الأمواج ومن يتمسك بهم ينجو ومن يتحلّف عنها يغرق، والتناص هنا بمعانيه والكلمات التي تت خلل القصيدة وهي (المركب وتجري و البحرو يغرق و الشائنون و عترة و طه) تداخلت مع الحديث النّبويّ، حيث جاء كلام الشّاعر تارة محذراً من الغرق وخصهم بالشّائنين وتارة مبشر بالجواز لمن تمسك بهم. واستلهم الشّاعر الحديث ووظفه في شعره بعد أن أضفى عليه لمحة فنية زادت المعنى قيمة أدبية فضلاً عن الوضوح الذي أراده الشّاعر في النّص؛ لنشر هذا الأمر.

والمرجع النّبويّ بقي محافظاً على دلالته خارج النّص الشّعري وداخله؛ لتوظيفه في مدح من خصص بهم الحديث. والشّاعر استعمل النداء لـ(المركب) رمز إلى أهل البيت

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص١٠١.

(٢) الصواعق المحرقة في الرد على اهل البدع والزندقة، تأليف شهاب الدين أحمد بن جعفر المكي الهيتمي (ت٩٧٤هـ) راجعه وأشرف على تحقيقه، أبو عبد الله مصطفى بن العدوي، مكتبة الفياض للتجارة والتوزيع، ط١،عام ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م، ص٤٣٧.

الذي شبههم الرّسولﷺ بسفينة نوح؛ لما للرمز من بنية متكاملة غير قابلة للتّفكك والتّجزئة[١]، وأن للتّجربة الشّعرية في كل عمل هي التي تستدعي الرّمز، لتبث الطاقة في ذلك الرّمز، فاتكاء الشّاعر على رمز يحيل على حديث نبوي اتخذه الشّاعر وسيلة للخلاص، وسبيل سلام لكل ضياع الذي يعج به المجتمع.

يـا أمُّ والدهـــا عديلـةَ مريـمٍ يـا حُسـن يُوسفَ يـا ضحـى مـا غابا

قومي اشكري الله العظيم على الذي أولاك دنيـــا السـيدات صوابـا[٢]

ويدخل الحديث الشّريف في النّص الشّعري، ويتلاحم مع موضوع المدح، متكئاً على تلك الأحاديث لمدح فاطمة الزّهراءعليها السلام فالتّناص بالحديث((فاطمة سيِّدة نساء العالمين)[٣] والحديث تفاعل مع النص الشعري وانصب فيه لكن الشاعر بعد تحويره، ذيل به نصه الشعري، لإتمام الوصف وتأكيده، والملاحظ في النص أنه شمل تناصاً يمكن أن يطلق عليه تناص الأمثال من (عديلة مريم) و(حسن يوسف) أمثال تطلق للصّفات غير الواقعية، الشّاعر هنا وظفها بعد أن وجد مصداقها في فاطمة، فالتقاء الأقوال مع النّص الشّعري تلك العجائبية من جمال وعبادة، لكن المفارقة، أن الشّاعر مجهول لديه

(١) عن بناء القصيدة، علي عشري، ص١١٣.

(٢) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص٨٧.

(٣) ينظر الامالي، للشيخ الصدوق، تحقيق: قسم الدراسات الإسلامية البعثة، قم، ط١عام١٤١٧هـ، ص١٧٨، إذ قال رسول اللهﷺ((فاطمة سيدة نساء أهل الجنة))، وينظر تفسير الدر المنثور في التفسير المأثور، للإمام عبد الرحمن الكمال، جمال الدين السيوطي (ت٩١١هـ)، بإشراف دار الفكر، بيروت – لبنان، ج٢، ص١٩٤، إذ قال رسول اللهﷺ ((حسبك من نساء العالمين، مريم بنت عمران، وخديجة بنت خويلد، فاطمة بنت محمد، وآسيا بنت مزاحم)) أخرجه ابن أبي شيبة عن الحسن.

جمال يوسف وعبادة مريم، نسبها إلى موصوفه الذي تعدى تلك الصفات؛ لذا اتكأ على الحديث النبوي؛ ليثبت كلامه.

وكذا تناص الشّاعر مع حديث الرّسول بقوله :

أما (الحسين) ربيب للنبي، أما نما لـــه في فؤاد الجد إيشارُ؟

سمّاه ريحانة الشـــبان، حالية على الجنان شذا الريحان معطار[1]

البيت الثّاني تناص مع حديثين ممتزجين للرسول صلى الله عليه وآله ((الحسن والحسين ريحانتا رسول الله))[2] ((والحسن والحسين سيِّدا شباب أهل الجنة))[3] حيث جعله متكأ عليه في الكشف عن نسبة ومكانة الحسين عليه السلام، ويعطي هذا الامتزاج دلالة عن علة التّسمية بريحانة الرّسول المرتبطة به في الدّنيا، وسيِّد الجنان المرتبط به في عالم الآخرة، ويلاحظ أن التّوظيف للأحاديث. غير المباشر منحت الكلمات الاعتيادية من (ريحانة، الشبان، الجنان) السّهلة في صياغتها والصّعبة من حيث قداستها، تلك الجمالية الخاصة، لما للتّفاعل بين النّص الشّعريّ ومتن الحديث التي يستدعي علاقات للتّأثر والتّأثير، المثاقفة؛ ليغذي النّص الجديد ويرسم كينونته[4] من الاستدعاء للنّص القديم المتمثل

(١) جورج شكور، ملحمة الحسين، علي والحسين في الشعر المسيحي، ص٣٣٧.

(٢) الامالي، الشيخ الصدوق، ص٢٠٧.

(٣) قرب الإسناد، للحميري القمي، مصادر حديث الشيعة، قسم الفقه، تحقيق: مؤسسة أهل البيت عليهم السلام لإحياء التراث، ط١، عام١٤١٣ه، مهران، قم - إيران، ص١١. قال رسول الله صلى الله عليه وآله ((الحسن والحسين سيدا شباب أهل الجنة، وأبوهما خير منهما)) وقال)) والله هما سيدا شباب أهل الجنة من الأولين والآخرين)).

(٤) ينظر: التناص القرآني، دراسة في أشكال العلاقة بين الآيات القرآنية، ياسر رضوان، أفريقيا

بالحديثين الشّريفين، وعلى الرغم من الاتكاء على الحديثين، إلا أن النّص الشّعري لم يلغِ دور صاحبه، وقدرته الإبداعية. ولم يمس جوهر الحديثين.

١. التّناص مع التّأريخ:

وهذا النوع من التّناص يكثر في شعراء الملاحم حيث يستحضر الشّاعر حدثاً تاريخياً ذا دلالة دينية ضمن المتن الشّعري، لوصف سجية أو كرامة أو خلقٍ لمحمدﷺ أو لأهل بيتهعليهم السلام. وقد استعان الشّاعر أحمد محرّم بحادثة نصارى نجران ومباهلتها مع الرّسول وأهل بيتهعليهم السلام بقوله :

رُميت يثربُ بوفدٍ جمادٍ ... هل رأى العالمون وفداً جمادا؟
عدم العقل فهو يُمعن في الجهـ ... ـل ويأبى فلا يريد إتئاداً
أنزل الله أية لو وعاها ... راح بعد اللجاج يلقي القيادا
لم يكن دون أن يبيدَ محيص ... ليته باهل النبيّ فبادا
منعتهم آجالهم فتفادوا ... ما يودُّ الحريص أن يتفادى
وأتوا مذعنين يبغون صلحاً ... يدفع الويل والخطوب الشدادا
سيد الرسل أملوه ففازوا ... أنما أملوا الكريم الجوادا[1]

إن الاستحضار التّاريخي لحادثة المباهلة[2] واضح للعيان، في المتن الشّعري من

الشرق المغرب،٢٠١٢، (د. ط)، ص٢٣.

(١) ديوان مجد الإسلام، أحمد محرم، ص٣٥٠.

(٢) تفسير الكشاف، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر للزمخشري الخوارزمي، تحقيق: خليل مأمون شيها، دار المعرفة بيروت، ط٣،عام ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م، ص١٧٥، «معنى البهلة بالضم والفتح تعني اللعنة وأبعده الله عن رحمته،... وروي أنه لما دعاهم الرسول ﷺ إلى المباهلة قالوا: حتى نرجع

وصف العفو عند المقدرة للرسول ﷺ، حاول الشّاعر بعد امتصاص الحادثة وتحويرها أن يوجد نقطة يرتكز عليها القارئ الحاذق؛ ليظهر ذلك المرجع المتمثل بآية المباهلة وحادثتها المعروفة، وتمثل ذلك الالتقاء بالآتي (أنزل الله آية، وأتوا مذعنين، ويبغون صلحا،ليته بأهل النّبي فبادا) عبارات ترجعنا إلى تلك الحادثة التّاريخية التي قيدها القرآن؛ لتبقى خالدة لا ينكرها أحد، والآية ﴿فَمَنْ حَاجَّكَ فِيهِ مِنْ بَعْدِ مَا جَاءَكَ مِنْ الْعِلْمِ فَقُلْ تَعَالَوْا نَدْعُ أَبْنَاءَنَا وَأَبْنَاءَكُمْ وَنِسَاءَنَا وَنِسَاءَكُمْ وَأَنْفُسَنَا وَأَنْفُسَكُمْ ثُمَّ نَبْتَهِلْ فَنَجْعَلْ لَعْنَةَ اللَّهِ عَلَى الْكَاذِبِينَ﴾[1] فالتّناص هنا تناص يصل إلى درجة المقارنة والمفاصلة بين الوفد الذي منحه الشّاعر صفة الجهاد وهم الكفار، وسيِّد التّوحيد الرّسول الكريم الجواد، وأن التّحوير وعدم المباشرة في التّناص مع الحادثة والآية منح المتن الشّعري قيمته الفنية

وننظر، فلما تخالوا، قالوا، للعاقب وكان ذا رأيهم : يا عبد المسيح، ما ترى؟ فقال: والله لقد عرفتم يا معشر النصارى أن محمداً نبي مرسلا ولقد جاءكم بالفصل من أمر صاحبكم، والله ما باهل قومٌ نبياً قط فعاش كبيرهم، ولا نبت صغيرهم، ولئن فعلتم لتهلكن، فأن أبيتم إلا ألف دينكم والإقامة على ما انتم عليه فودعوا الرجل وانصرفوا إلى بلادكم، فأتى رسول الله ﷺ وقد غدا محتضناً الحسين آخذاً بيد الحسن، وفاطمة تمشي خلفه وعلي خلفها، وهو يقول «إذا دعوت فأمّنوا» فقال أسقف نجران: يا معشر النصارى أني لأرى وجوهاً لو شاء الله أن يزيل جبلاً من مكانه لأزاله بها، فقال:لا تباهلوا فتهلكوا ولا يبقي على وجه الأرض نصراني إلى يوم القيامة، فقالوا: يا أبا القاسم رأينا أن لا نباهلك، وأن نقرّك على دينك ونثبت على ديننا، قال:«فإذا أبيتم المباهلة فاسلموا يكن لكم ما للمسلمين وعليكم ما عليهم» فأبوا، قال:«فأني أناجزكم» فقالوا: مالنا بحرب العرب طاقة، ولكن نصالحكم على أن لا تغزونا ولا تخيفناً ولا تردنا عن ديننا، على أن نؤدي إليك كل عام ألفي حلة، ألف في صفر، وألف في رجب، وثلاثين درعاً عادية من حديد، فصالحهم، على ذلك وقال:«والذي نفسي بيده إن الهلاك قد تدلى على أهل نجران ولو لاعنوا لمسخوا قردة وخنازير ولاضطرم عليهم الوادي ناراً، ولاستأصل الله نجران وأهله حتى الطير على رؤوس الشجر، ولما حال الحول على النصارى كلهم حتى يهلكوا».

(١) آل عمران: ٦١.

الخاصة. وقد يحور الشّاعر بعض كلمات لخطبة قيلت لحدث تاريخي؛ كي يكسبها بعض من خصوصيته كقول الشّاعر:

مهلاً "يزيد"لا تغررك منزلةً ... كلّ الطغاة إن عدو أصفارُ
خطابك قد أُلجئتُ مرغمةً إلى ... صَغَار قَدْرِكَ لم يُكْبِرهُ إنْكَارُ
أستعظمُ الأمر أن أتي مقرعة ... فقد رمتهم مغنماً، من مغرماً صاروا
تكيدُ كيدك، تسعى السعي مزدهياً ... وحول عنقك كالحيات أوزار
تشري الضمائر، لكن ظل مذكراً ... لا تنسها، ما لأهل البيت أسعارُ
لا لن تميت لنا وحياً ولا نسباً ... باق لنا في قلوب الحب تذكارُ
نهزُّ عرشك في الجُلى نزلزله ... لنا النعيم، لك الويلات والنارُ[1]

الشّاعر في هذا النّص الشّعري اتكأ اتكاءً كاملاً الموقف التّاريخي للسيِّدة زينب وخطبتها أمام طغيان يزيد[2]، إذ استحضر من خطبتها تلك المقتطعات في (مهلا،

(١) ملحمة الإمام الحسين، من كتاب علي والحسين في الشعر المسيحي، جورج شكور، ص٣٤١.

(٢) روي شيخ صدوق من مشايخ بني هاشم وغيره من الناس أنه لما دخل علي بن الحسين عليه السلام وحرمه على يزيد وجيء برأس الحسين عليه السلام ووضع بين يديه في طست فجعل يضرب ثناياه بمخصره كانت في يده وهو يقول:

لعبت هاشم بالملك ... فلا خبر جاء ولا وحي نزل
ليت اشياخي ببدر شهدوا ... جزع الخزرج من وقع الاسل
لأهلوا واستهلوا فرحاً ... ولقالوا يا يزيد لا تشل
فجزيناه ببدر مثلاً ... وأقمنا مثل بدر فاعتدل
لست من خندف إن لم انتقم ... من بني احمد ما كان فعل

استعظم الأمر، تكيد كيدك، لا لن تميت لنا وحياً) التي تبين مرجعية النّص لتلك الخطبة و الموقف((مهلا مهلا لا تطش جهلا،..... وما استصغاري قدرك ولا استعضامي تقريعك توهما لانتجاع الخطاب فيك..... فلئن اتخذتنا مغرماً حين لا تجد إلا ما قدمت يداك وما الله بظلام للعبيد فإلى الله المشتكى والمعول واليه الملجأ والمؤمل ثم كد كيدك واجهد جهدك فوالله الذي شرفنا بالوحي والكتاب والنّبوة والانتخاب لا تدرك أمدنا ولا تبلغ غايتنا ولا تمحو ذكرنا ولا يرحض عنك عارنا وهل رأيك إلا فند وأيامك إلا عدد وجمعك إلا بدد يوم ينادي المنادي ألا لعنة الله على الظّالم العادي والحمد لله الذي حكم لأوليائه بالسّعادة وختم لأصفيائه بالشّهادة)) [1] ومقدار تناصه معه مع تحوير بسيط لم يغير دلالة النّص المستدعى ضمن المتن الشّعري ومتن المرجع وإنَّ موقف السيِّدة زينب، وتأكيدها على بقاء أهل البيت وقضيتهم، هي المفصل في النّص الشّعري حيث نرى الشّاعر يفصل بذلك الحدث وتلك الخطبة، ويضفي عليها بعض من فنيته الواضحة تلك الفنية التي تبعث للقارئ إشارة على توالي الطغات الذي كان يزيد رمزا لهم، بدلالة (كل الطغاة أن عدو أصفار)، وأن التبادل بين الإجمال والتفصيل بين النّص الشّعري والتّاريخيّ نجده سمة من سمات الملاحم الشّعرية في بيان قضية أو موقف ما. ومنها هذا الموقف، على أن لا نغفل عن طبيعة الأسلوب الذي يختلف من شاعر إلى أخر، ومن سياق إلى آخر. وتفاوت قدراتهم الإبداعية. وآلية الحوار الواضحة في أشعارهم

قالوا لما رأت زينب ذلك أهوت إلى جيبها فشقته ثم نادت بصوت أقرعت القلوب يا حسيناه يا حبيب رسول الله ...الخ ووجهت خطابها الى يزيد بخطبتها المشهورة. المصدر،الاحتجاج، لأبي منصور أحمد بن علي بن أبي طالب الطبرسي،ج١وج٢، مؤسسة النبراس للطباعة والنشر،العراق – النجف الاشرف، ص١٩٨، ١٩٩.

(١)الاحتجاج، الطبرسي، ص٢٠٠.

كقول الشاعر:

أمر القوافل واللظى يعلو اللظى ... أن ينزلوا عن ناقة وبعير

وهناك قامت للنبي مطارح ... من تحت دوحات برأي خبير

إلى أن قال الشاعر:

صعد النبي كأنه بدر السما ... يهزأ بكل مجلل بالنور

لمارآه الصحب حالاً كبروا ... والنور يكشحُ عتمة الديجور

إلى أن قال:

ثم انثنى من كان أحمد صنوه ... سيدير دفة حكمتي المشهور

من كنت مولاه فهذا حيدر ... مولى له في أوضح التفسير

من كنت مولاه حقيقة فليقل ... هذا عليٌّ سيدي وأميري

فهو الهدى والنور باب مدينتي ... علم على الإسلام جد خبير

ثم انتحى نحو الصحاب فبايعوا ... ببخٍ بخٍ يا روعة التوقيرِ[1]

إنّ لحادثة الغدير التّاريخية الدّينية صدىً واسعاً في ملاحمنا فقد تناولها أكثرهم، والشّاعر هنا تناص مع الحادثة التّاريخية بوعي حيث تعامل مع النص الغائب المتمثل بتلك الحادثة من منطلق الإقرار بقدسيته وأهميته، فهو لا ينفيه بل يبقيه في نصه، يجعله كجوهر قابل للتجدد ويسهم في استمراره باستعماله آلية الامتصاص[2] للحادثة وقول

(١) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص١٠٧.

(٢) التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، أحمد العوضي نموذجاً، عصام حفظ الله حسين واصل،

الرسول فيها ((من كنت مولاه فهذا علي مولاه)) [1] مضفي عليها فنيته وقدرته الإبداعية، وأن سهولة الإحالة جاءت من الالتقاء بين المتن التّاريخيّ والشعريّ في عبارات (من كنت مولاه، هذا علي سيدي، بخ، بخ) فقد وزع الشّاعر تلك الألفاظ على أبيات نصه الشعري، كي تستوعب تلك الحادثة وحديث الرسولﷺ بلغة شعرية تعبر عن تلك الحادثة. وأن لتكرار ذكر شخصيات حادثة الغدير بتغيير اسمه تارة (حيدر، وتارة علي)؛ لانّها القاعدة التي يتكئ عليها النّص الشّعري والحادثة التّاريخية، يكشف مدى الانتماء الفكريِّ، والرّوحيّ، والعقائديِّ، وحجم العرفان للشّعراء وعمق موقفهم المؤيد لتلك الحادثة المتمثلة ببيعة الغدير.

وخلاصة المبحث يلاحظ عمق التّأثر، والتّأثير للمراجع المختلفة من شعر، وقرآن، وتاريخ الذي ظهر في حجم الاتكاء الكبير على المراجع بمختلف أنواعها، الذي وظّفه الشّعراء بآليات مختلفة من (امتصاص، واجترار) منح ملاحمهم تلك الميزة بالاعتماد على المرجع الموثق في نظم ملاحمهم.

ط١، عام ٢٠١١م،١٥٣١هـ (د. ط)، ص٢٢.

(١) صحيح سنن ابن ماجة، للإمام الحافظ أبي عبد الله محمد بن يزيد القزويني، تأليف محمد ناصر الدين الألباني، المجلد الأول، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٩٧م، ط١، باب في فضائل أصحاب رسول اللهﷺ، ص٥٦.

حديث٩٤-١١٥-عن البراء بن عازب قال: أقبلنا مع رسول اللهﷺوآله في حجته التي حج فيها، فنزل في بعض الطريق، فأمر، الصلاة الجامعة، فأخذ بيد عليﷺ فقال: " ألست أولى بالمؤمنين من أنفسهم؟ "، قالوا بلى، قال: "ألستُ أولى بكل مؤمن من نفسه؟ "، قالوا: بلى، قال: " فهذا ولي من أنا مولاه، اللهم والِ من والاه، اللهم، عادِ من عاداه ".

الفصل الثالث
الصّورة الفنية



توطئة

تعرضت الدّراسات قديماً وحديثاً إلى دراسة الصّورة الشّعرية للأدب دراسة مستفيضة متأملة ودقيقة؛ لأنها تعدّ الصّوغ تتمثل المعاني بوساطته، تمثلاً مبتكراً جديداً حتى يحيل تلك المعاني إلى صورة مرئية ذات إيحاء، ويعدّ ذلك الصوغ المنفرد، عدولاً وانزياحاً في القول من صيغ إحالية إلى صيغ إيحائية، تأخذ بعدها التّعبيري عبر تضاعيف الخطاب الأدبي، فالصورة هي المرآة التي لاتعكس الوجه الإبداعي والخصوصية للشّاعر بحسب، بل تحمل مميزات المرحلة الشّعرية التي يُعدّ جزءً منها[1] والتّعبير والإيحاء في الصورة يساعد على اكتشاف واستنباط التّجربة التي يمر بها الشّاعر لما ينشؤه الخيال من أواصر الاتحاد بين العاطفة والفكر في صورة شعرية معبرة. لكون الصورة هي وسيلة لمعرفة الأشياء على حقيقتها.

وبما إن للفن لغة انفعالية خاصة، ولكون الانفعال يتوسل بوحدة تركيبية حيوية ومعقدة لا تقبل التجزئة والاختصار، أطلق عليه اسم (الصورة) والصورة في البناء الفني للقصيدة جوهر الشّعر، وأن كل قصيدة هي وحدة متكاملة تملك في داخلها وحدات متعددة، وتعد هذه الوحدات اللبنات الأساسية لبنائها، وكل لبنة تمنحنا

(١) ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ط١، ص٣، وص١٣.

صورة وباجتماع تلك الصور، يتم بناء العمل الفني، الذي هو يمكن أن نطلق عليه البناء الصوري[١]؛ ((لارتباطها بمفهوم الشّعر ارتباطاً جدلياً لأنهّا الأداة التي تحمل ميسمه وتعبر عن جوهره)) [٢].

وأن ما تملكه الصورة من طاقة عالية لها القدرة على هز وجدان الإنسان هزاً عنيفاً، تبعده عن الوعي عما حوله من المدركات، فطاقتها الإيحائية التي تؤلف عوامل بنائها من بناء ساكن ومتحرك، فضلاً عن اللغة التي تّعدّ الطّاقة المادية لها[٣]. تتضافر جميعاً في رسم تلك الصورة التي يحكم بخلودها أو عدمه بحسب تأثيره بالمتلقي ومقدار دوام ذلك التّأثير، واعتماد درجة التّأثير على الفعل الصوري، ومازال الفعل الصّوري هو الذي يحدد ذلك التنوع الصوري وحالة الإيحاء والكم الفني ودرجته، وخلود الصّورة يعتمد على دوام حركة الفعل الصّوري واستمراره تبقى إذ تبقى تطالعنا كلما تصادفنا معها عن طريق الحواس النّاقلة، ويبقى تأثيرها على المتلقي ويهتز

له سلباً أو إيجاباً بحسب حركية ودوران الفعل الصوري[٤]؛ لإنها ((تجد غايتها إلا إذا أجرت تغيراً ليس في المحتوى ولكن في شكل المعنى إلا إذا غيرت التصور إلى صورة

(١) ينظر: مقدمة في الدراسة الصورة الفنية، نعيم الباقي، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق،١٩٨٢م، ص٣٩، ٤٠.

(٢) الصورة الشعرية في النقد الحديث، بشرى موسى صالح، ص١٣.

(٣) ينظر: الصورة في التشكيل الشعري، سمير علي سمير، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد١٩٩٠م، ط١، ص٧٨.

(٤) ينظر: الصورة في التشكيل الشعري، ص٨٥.

والمعقول إلى محسوس..)) [١]، ويتركز الإبداع الفني في القصيدة الشّعرية بالصورة لـ ((إن الصورة إبداع خالص للذهن لا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة والتّشبيه، إنها نتاج التّقريب بين واقعين متباعدين، قليلاً أو كثيراً، وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقربتين، بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الصورة قوية وقادرة على التأثير الانفعالي ومحققة الشعر))[٢] لارتباط الذهن بالخيال القادر على تكوين صورة غابت عن الحس ولا تنحصر الصّورة بالمدركات الحسية المقيدة بالزّمان والمكان بل تتعداها إلى ما هو أرحب وأبعد فهي تجمع بين الأشياء المتنافرة في علاقات غريبة، وفريدة تقرب التّباعد وتذيب التنافر في واقعه من خلال رؤيته الشّعرية[٣]

وهذا الاستخدام الواسع للصّورة في الدّراسات هو عقبى لأقدم مقولة ذكرت فيها لفظة التّصوير عن الجاحظ (ت٢٥٥هـ) بقوله: ((الشّعر صناعة وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير))[٤] التي وردت في صدر كل دراسة أو بحث عن الصّورة التي تناولت تلك المقولة بوجهات نظر متعددة في تفسيرها، وتحليلها.

ونحن اليوم أزاء دراسة الصّورة في شعر الملاحم الذي أتخذ من أهل البيت عليهم السلام المرتكز

(١) اللغة العليا، النظرية الشعرية، جون كوين، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٩، ط٢، ص ١٤٨.

(٢) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العراقي، ١٩٩٠م، ط١، ص١٦.

(٣) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العراقي، ١٩٩٢، ط٣، ص١٣وص١٤.

(٤) كتاب الحيوان، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، منشورات المجمع العربي الإسلامي، بيروت- لبنان، ١٣٨٨هـ/ ١٩٩٦م، ط٣، ج٤، ص١٣١، ١٣٢.

في شعرهم وموضوعاتهم، وقد تنوعت الصّورة في ملاحمنا؛ لتنوع الشعراء وقدراتهم الإبداعية والفنية، في صياغة الألفاظ التي تؤثر في المتلقي وتجعله يشارك الشاعر بتلك الأحاسيس والمشاعر. وهذا التنوع جعلنا ننوع في عنونة الصّورة إلى محورين المحور الأول بين مصادر تشكيل الصّورة بين مصادر طبيعية واجتماعية، ومصادر فكرية، ومصادر سياسية. والثّانيّ وسائل تشكيل الصّورة، من تشبيه واستعارة وكناية.

المبحث الأول

مصادر تشكيل الصورة في الملاحم الشعرية :

تنوعت المصادر التي تشكلت منها الصورة في ملاحمنا واختلفت باختلاف الموضوع ومقدار حيويتها وارتباطها بالإحساس، والشّخصية والحادثة، وأولى تلك المصادر هي:

١. المصادر الطّبيعية في الملاحم الشّعرية :

إن النقل المادي للصّورة باستثمار الطّبيعة وما يقع تحت الحواس في تصوير تلك التّجارب والمواقف، يكشف لنا مدى تأثر الشّاعر بالبيئة والطّبيعة من حوله؛ لهذا يحاول الشّعراء أن يقربوا الصّورة للمتلقي بمزج الواقع بالخيال في رسم صورهم، مما يعطي لتلك التّجارب فردانيتها، وأصالتها. فضلاً عن بيان أحاسيس الشّاعر النّفسية التي تتلون في تلك اللوحات؛ لأن الصّورة مهما كانت موضوعية تحمل رمزاً أو إيحاءً عن نفسية منشئها.

وظّف شعراؤنا الطّبيعة الصّامتة والمتحركة في ملاحمهم فالشّاعر أحمد محرّم يحاول عبر الصّورة التي نقلها من الواقع المادي التي أنسنها الشّاعر وأضفى لها سمات الحياة

بقوله :

ما للديار تهزها نشواتها؟ أهي الأناشيد الحسان ترتل
رقت نضارتها وطاب أريجها وترددت أنفاسها تتسلسل
فكأنما في كل مغنىً روضةٌ وكأنما في كلّ دار بلبل
هن العذارى المؤمنات أقمنه عيداً تحييه الملائك من عل
في موكب الله أشرق نوره فيه وقام جلاله يتمثّل[1]

ويتحدّث عن الفرحة التي ملئت المدينة بحضور الرّسولﷺ لها في تصويره لتلك البيوت التي شخصها، ومنحها ذلك الإحساس بالنّشوة والفرح الذي لاحت بنظره، وكأنها ترقص وتهتز فرحاً، وبهذا الحضور تغير حال تلك الدّيار ونضارتها حتى غدت كالروضة في جمالها وصوت تلك التّراتيل كأنها بلابل تصدح في الدّيار متخذاً من جزيئات الطبيعة كـ(الدّيار، والرّوضة، والبلبل)، لرسم صورة ذلك التّغير الذي غير القلوب من حجارة صماء لا حياة عن طريق الإشارة بالاستفهام التّعجبي (ما للديار؟) إلى قلوب تملؤها الحياة، والبهجة بنور الإسلام الذي حلّ بحلول النبي محمدﷺ، التي رسمها بصور مختلفة فلم يقدمها للمتلقي دفعة واحدة بل استوفى تفاصيلها وجزئياتها جميعاً، ويختار الوضع الذي يراه مناسب فيظهرها أحسن إظهار، فيجعل المتلقي يرى ما يريده أن يراه من ذلك الوضع[2]، فبدأ يرينا ذلك الاهتزاز للدّيار بتوظيف الفعل

(١) ديوان مجد الإسلام، أحمد محرم، ص٣٧.

(٢) ينظر الصورة الشعرية عند ذي الرمة: الدكتورة عهود عبد الواحد العكيلي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م، ط١، ص٢٨.

(تهز)، كي يقرب الصورة للمتلقي لما يحويه حرف الزاي من حركة وذبذبة؛لان حرف الزاي يُعدّ((من الحروف الصّفيرية التي تحدث نوعاً من الحركة والذّبذة بالقصيدة))[1]، وقرب تلك الحركة وجمالها بالإسناد إلى نشوتها فضلاً عن صورة البلبل وصوته الذي يرمز للفرح والسّعادة، وبعدها يريد أن يبرزه بالصّورة البصرية برقة نضارتها، فيرينا تلك النضارة؛ لينقلنا إلى الصورة الشّمية نتنفس عبق أريجها في(طاب أريجها)، ويعيدنا إلى السّمعية في تردد الأنفاس، حتى وصل إلى تشبيه كل دار بالرّوضة وكل صوت بالبلبل؛ ليصل إلى بؤرة الحدث ألا وهو صورة العيد لحضور ذلك الموكب، وقد يستعين بالطّبيعة المتحركة ويقويها بالطّبيعة السّاكنة ليرسم لنا صورة لشجاعة عليٍّ عليه السلام بقوله:

عـلي للعقـاب ومـا عـليٌّ سـوى البطل الذي يحمي العقاب
شـهادة الحـرب لا عجـب ولكـن عجـب لفرقـد قـاد الشـهاب [2]

صورة البطل رسمها الشّاعر بجعل علي في الإسلام بطل المهمات، فلم يعبر عن شجاعته مباشرة بل نسبه (للعقاب) الذي ينزله على أعداء الإسلام؛لأنه قائد الأبطال في كل المعارك، وقد استعمل كلمة (العقاب) والجناس فيها، وعاضد بين الطّبيعة المتحركة المتمثلة (العقاب) والطبيعة السّاكنة المتمثلة (الفرقد، الشهاب) يرسم لنا صورة بصرية لقيادة ذلك البطل وقدرته على ربط الواقع بالخيال، وبالرغم من أنّ الصّورة بعيدة عن الواقع، إلا أنها قريبة ويسهل إدراكها؛ لأن الفرقد نجم ثابت في السماء والشهاب نجم

(١) في بنية اللغة الشعرية ديوان المعلقات التسع لـ (فيصل الأحمر)، رسالة ماجستير، للطالبة بيدي نوال، جامعة محمد صيفير بسكرة، كلية الإدارة واللغات، قسم اللغة العربية، سنة ٢٠١٤/ ٢٠١٥، ص٢٤.

(٢) ديوان مجد الإسلام، أحمد محرم، ص٢٢٣.

سريع الحركة فكيف لثابت يدير متحرك، بوصفه جعل علي بثبوته بالحياة، والمعركة، كالفرقد يقود الحياة بكل مضامينها من معارك وحياة اجتماعية التي مثلها الشّاعر بالشّهاب، فهذه الصّورة البصرية استعان الشّاعر بها أبرزت بأس علي وصلابته، وظهوره

ووظف الشّاعر عبد المسيح الأنطاكي الشّمس لرسم صورة لعلعليه السلام وغيرته بقوله:

وغـيرة المرتـضى لاحـت بموقفـه أسنى من الشمس في أبهى جماليها(١)

الشّاعر يصف غيرة علي التي ظهرت بموقف الدفاع عن ابن عمه الرسولصلى الله عليه وآله؛ نتيجة لشدتها وبيانها برزت للعيان وشاهدها الجميع، باستعمال الفعل (لاحت)؛لأن الفعل يدل على البيان والظّهور للقاصي والدّاني مثل الشّمس التي تؤثر على الجميع، وبالرغم من قرب الصّورة من المدرك البصري ألا أن لأفعال (أسنى وأبهى)، لها نكهة خاصة في رسم الصّورة، فقد ألبسها هالةً من الضوء كضوء الشّمس، ولاسيما أن الشّاعر استعمل الطّبيعة في رسم صور أخرى لأقواله بين قومه بقوله :

وَإنَّ أقوالَـهُ مَـا أثْمَـرتْ ثَمَـراً يَا لِلْأَسَى بَيْنَ قَوْمٍ خَـابَ دَاعِيْهَا(٢)

الصّورة استمدت شكلها من الطّبيعة السّاكنة المتمثلة بالشّجرة أو النّخلة التي تعطي ثمرها كل حين، وأن ربط الطّاعة للأقوال والأوامر بأثمار الشّجر منح تلك الأقوال النّمو، والتّطور، فحين صور الشّاعر أقوال الإمام بالشّجرة، التي لم تثمر في أرض معينة نتيجة الإهمال الذي نالها. كذا الأقوال بين قوم يجهلون قدر تلك العقلية والآراء. وقد اقتربت الصّورتان في بيئة النّمو، والتّطور، الذي يرافق الشّجر في نموه، والقول في قبوله

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الأنطاكي، ص ١٤١.

(٢) المصدر نفسه، ص٥٦٧.

للوصول إلى الإثمار، وبهذه المقابلة بين النبات وما يحتاج إلى عناصر؛لإنباته ونموه، والقول الحكيم وما يحتاج من تطبيق فعليّ لاستيعابه، كشفت لنا يأس الشّاعر في إثارة وتطور تلك العقول المنقادة لرغبات الذات وأهواها.

لكن في الطعان والمواجهة استعان الشّاعر بالريح وحركتها برسم صورة طعانه للأعداء كما قال بولس سلامة :

صامتٌ في الطعان صمتُ رياحٍ منذرات بالعصفة الهوجاء

فإذا ولولت فظلمة نقعٍ قد تريك الفضاء غير الفضاءِ[1]

وصف لنا لحظة طعن علي لأعدائه، فهي لحظة صمت؛ لأنها تأتي بغتةً، ومقابلاً بين تلك اللحظة الخاطفة وبين الرّياح وصمتها الذي ينذر بالعاصفة الهوجاء، فقد جعل صمت الرياح صمت الطعنة، وهيجان الرياح هو نتيجة تلك الطّعنة على الأعداء مستعينا باللون الأسود المتمثل بـ(الظلمة) والصوت المتمثل بلفظة(ولولت)؛ليجعل القارئ يبحر في تأملته ليوصله إلى صورة الموت في صوت بكائه، ولون حداده، وصمت الطعان، وهي صورة للموت بالاستعانة بالطّبيعة السّاكنة، المتمثلة بالرّيح.

وإنّ للطّبيعة المتحركة أثراً كبيراً في تقريب الصورة، في وصف إباء الحسين عليه السلام بقوله:

ويهبُ الحسينٌ هبة ليثٍ وعلى القول مثل لذع الجراح[2]

إن الصّورة التي رسمها الشّاعر لردة فعل الحسين عليه السلام على كلام مروان في تقييده؛

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٦٠.

(٢) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٢١٠.

لأخذ البيعة ليزيد، صورة سريعة دون تدرج ولا تلكؤ فيها تجعل القارئ يتخيل ذلك الرد باستعمال تلك الألفاظ (يهب و هبة) الدالة على الحركة المباغتة السّريعة بعد السّكون، فحركتها ومعناها تقرب المعنى لسرعة الليث على فريسته، استعمل الشّاعر سرعة الليث في رسم صورته؛ لأنّها صورة مألوفة وقريبة إلى الأذهان، وكذا صورة الردِّ على القول في لذع الجراح، كناية عن التّذكير بالتّاريخ الماضي الذي يجعل المقابل يصمت من دون جواب، وأن عدم غموض الصّورتين وتبيانهما بالحس بين صورة صوتية وصورة حسية في (لذع جراح) تكشف لنا عن ألم الشّاعر النّفسي الذي جسده في هذا البيت.

ومستعينا بالطّبيعة ممن حوله بتصوير ألمه عن رسم صورة لألم السيِّدة زينب عليها السلام بقوله:

سمعت زينب مقال حسينٍ فأحست في مقلتيها الدوارا

خالت الاروق المفضض سقفًا أمسكته النجوم أن ينهارا

خالت الأرضُ وهي صمَّاءُ حزنٌ حمأ تحت رجلها موّارا [1]

كان للطّبيعة اثرٌ في تجسيد الصور الحسية التي اتخذها الشّاعر متنفساً يقلل من حدة الانفعال القابع في نفسه، وفي وجدانه وما يصيب الأمة الإنسانية من ضياع عبر التّعبير عن الآم الآخرين ففي ((بنية الوعي الإنساني يتواجد عنصر التعاطف مع الآخر عبر تحسس الم الآخر في داخل الأنا أي عبر قدرة الأنا على افتراض ذاتها خاضعة للألم نفسه

(١) المصدر نفسه،٢٥٢.

أو عرضه للمصير نفسه))[1] المتمثل بحزن، وألم السيِّدة زينب عليها السلام، فالشاعر يصور لنا تزايد حزن السيدة زينب بسرعة واحدة (فأحست) في اللحظة ذاتها (خالت الاروق)، و(خالت الأرض)، وأن عمق الألم تمثل في ذلك الظّن الذي رافق الدّوار من انهيار السّماء، وفوران الأرض، الذي هو كناية عن ضيق الأفق والأرض أمام تلك الرّوح التي أصابها الألم.

بينما الفرطوسي استعان بالطّبيعة في إطلالة الرّضا عليه السلام بقوله :

يـوم وافى الرضـــــا لنيسـا ... بـور يسـعى في موكـب مـن بهـاء

فـأزال السـتار عنـه انبلاجـاً ... فتجـلى فجـر الهـدى بالضيـاء

فتـوالى التكبـير مـن كل جنـب ... بضجيـج ولوعـــــة بـكاء[2]

صورة مرئية توظف الفجر وقت بلوجه وضيائه في رسم صورة ظهور الرضا عليه السلام من موكبه، كانبلاج الفجر بعد عتمة ليل، وأنّ تطابق دلالة الصّورة مع واقع الشّاعر الخاص الذي يشكله بفرديته وذاتيته الإبداعية، وما يوجده بصيغ العبارات من علائق غير مألوفة؛لارتباطها بالوجدان كي تـــــعبر عنه، وتثري الصّورة[3]، جعل لإطلالة الرّضا عليه السلام صورة الفجر وانبلاجه، مرافقاً له بالتّكبير؛ ليظهر لنا صورة سمعية لصوت التكبير الذي تحكمه دينامية تنامي الصّور والعواطف من ضجيج ولوعة وبكاء، وأن الشّاعر استفاد من تنفس الفجر وما يتبعه من تكبير ودعاء وتوسل في رسم صورة لبلوج

(١) مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق، ط٢، عام ١٩٨٠، ص٣٣١.

(٢) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي،ج٤ ،٢٥٢.

(٣) ينظر: الصورة الشعرية في النقد الحديث، بشرى موسى صالح، ص٤٠.

الإمام الرّضا عليه السلام.

وللطّبيعة الغنّاء دور في رسم صورة لعظيم عطاء الحسين عليه السلام كقول الشّاعر ريمون قسيس :

هـو روضي الأرِيْـضُ نفَـاحُ عِطْـرٍ
فيـه ينمـــــو زَكـيٌّ نَبْـتٍ وَغَـرْسِ
مـا لـهُ في العْطَـــــاء روضٌ مثَيـلٌ
كُلُّ روضٍ يَهْفُـو إليـه ويَبْـسِ[1]

أراد الشاعر هنا أن يعكس لنا صورة الجود والعطاء للحسين عليه السلام الذي يتلاشى كل عطاء أمامه، وأن صورة الرّوض وما يمتاز به من عطاء متجدد في كل غرس وموسم ويمنح الإنسانية جمعاء غذائها لاستمرار العيش هو الذي جعل الشّاعر يوصل هذه الصّورة بعطاء الحسين عليه السلام الذي باستشهاده منح الحياة والحرية والكرامة للشعوب، وان الصّورة المعتمدة تمتاز بالتنوع ما بين صورة بصرية وصورة عقلية؛لأن التقارب بين عطاء الحسين وعطاء الرّوض يكاد يكون متلاشياً، ولكن التّركيز في الصّورة يكشف لنا قدرة الشّاعر الإبداعية على المواءمة بين المتباعدين. في استمداد الشّاعر لمكونات الصّورة من طبيعة بلده وواقع معيشته، لبنان ذات الرّياض الخلابة، وعندما وازن بين كلا العطائين وجد أن كلّ عطاءٍ مستمد منه وجزء منه، ويغيب ويموت من دونه. وكذا حزننا يتلاشى أمام حزن الزّهراء على أبيها حتى نسب إليها بيت الأحزان، واستعان بالطبيعة في وصف ذلك الحزن

(١) ملحمة الحسين، ريمون قسيس، ص٢٥.

بقولهم :

عـــــاد الإمـام المرتـضى وقرينُهُ	وبنوهمـا مـن لوعـة المشـوارِ
جاؤوا فبيت الحزن أمسى سلوة	لبني النبيّ الســـــادة الأخيـار
إلام فاطـمُ تسـتبد بجسـمِها	فتـكاً تحـزُّ كشـــــفرة الجـزارِ
فبـــــدت تئـن كأنهـا معقوصـةٌ	ودموعهـا تهمـي كنهـر جـارِ[1]

الشّاعر يتناول قضية الزّهراء وحزنها على أبيها؛ليعبر لنا تعبيراً قريباً من القصص، يمتاز ببساطته وسهولته، مستعيناً بالطّبيعة السّاكنة من بيت الأحزان الخاص بالزهراءعليها السلام الذي أمسى متعة للذّكريات ونسمات الرّسولصلى الله عليه وآله ورغم بساطة التّعبير إلا أنه يعبر عن انفعال الشّاعر بتشبيه يعتمد على صورة حركية تتبعها صورة صوتية، فلم تأتِ الصّورة متقطعة، بل جاءت متسلسلة بعد أن كثف الموقف في الصّورة الحركية من الاستبداد الذي أصاب جسم الزّهراءعليها السلام من بكاء ولوعة وألم كمدية الجزار الذي يحزّ لحم الشاة ويقتطعها، وعمق الانفعال بارزٌ في هذه الصّورة، ولم يكتفِ بهذا القدر،بل دمجها بالصورة السمعية من أنين وحزن صوت المدية والصورة بالرغم من بساطتها في التّعبير تعبر عن حزن الشّاعر وإدراكه لذلك الحزن الذي حلّ به بيت أهل محمدعليهم السلام يقاس بصورة (بيت الحزن و كنهر جار وشفرة الجزار) وعاد الشّاعر يعتمد الطّبيعة في صورته لذلك الحزن والبكاء بصورة بصرية لتلك الدموع المنهالة كنهر جارٍ يشق قناته على وجناة بنت محمدصلى الله عليه وآله.

(١) ملحمة فاطمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص١١٧.

٢. مصادر اجتماعية للصورة في الملاحم الشعرية:

إن لاختلال ميزان العدالة في المجتمع، جعل الشّعراء ينقلون صورهم من عمق ذلك الاختلال وتلك الخلخلة في ميزانها، فنرى الغصة في تصويرهم لحادثة معينة، والغبطة في نقل صورة لشخصية ما. وملاحمنا تغص بالأحداث التي تعيد نفسها في كل جيل، لكنها تفتقر لتلك الشّخصيات لهذا حاول الشّعراء أن يصوروا لنا ذلك المجتمع،بتطويع مخيلتهم وما يقع تحت حواسهم من صور في رسم تلك الأحداث، والشّخصيات، فكفّ علي عليه السلام رمز للعدالة والسّخاء على الفقراء يوظفها الشّاعر بقوله :

تسكب الخير للفقير وتهمي ... وتزف السلام للأخيار

يبذل المال لليتامى فقيرٌ ... ويلف العطاء بالاستارِ[1]

إن لتصوير سخاء كفّ علي عليه السلام بالمطر تارة والسلام تارة أخرى، يرسم صورة ذلك المجتمع الذي تتفاوت به الطبقات، ويكثر به التناحر والمعارك، وصورة كفّ علي عليه السلام هي رمزٌ للعطاء الذي يوازن بين فئات المجتمع حيث منح تلك اليد فعل المطر بجلب الخير وانهمار الماء، واعتماد الشّاعر في تصويره على تراسل الحواس، الذي يمتزج بما هو لمسي مع ما هو لفظي أو نطقي، إذ الكفّ تقوم بفعل اللسان في (تزف السلام) بربطه بين العوالم المختلفة للحس بفعل الخيال، فتستمد أغلب الصّور من الحواس، فضلاً عن الصور النّفسية والعقلية للشّاعر، وأن نسبتها لا تقارن بكثرة الصور الحسية، أو ما يقدمها الشّاعر من صور بلاغية[2] وأن الاستعانة بالكناية؛ لإعطاء الصّور البلاغية

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٥٠.

(٢) ينظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، علي

الذي يستغرق لحظة التّصوير الشّعرية (يلف العطاء بالأستار) ينقل تصويراً خارجياً كناية عن العطاء بالسرِّ، الذي هو خلقٌ اجتماعيّ حثّ عليه في حفظ كرامة الفقير، وأن تنامي الصورة وتراكمها يبرزها الشّاعر لنا بأربعة أوجه (تسكب الخير و وتهمي و تزف السّلام و ويلف العطاء بالأستار) وهذا التّنامي والتّراكم والتّأكيد مقصوراً على الدّعوة إلى التّكافل الاجتماعي، في إبراز الإنسانية التي يتمتع بها الإمام علي عليه السلام ويجمع الأبيات في كلمة (فقير) التي توافق المجتمعات بما تحويها من دلالة ثم يقرنها بصورة ذلك العطاء المليء بالإنسانية الذي جُسِّد بالحرب بقوله :

أصبح السهل ضفتين من الأبطال ... عدّ الحصى عُلوّ الرمال

التقاء البحرين مرج المنايا ... بالمنايا ومورد الآجال

بين بحرين برزخ من عداه ... لزمته عواقب الأهوال

وقف القائد الأمير كئيباً ... كوقوف الولهان بالإطلال

ذو الفقار المجيد غضب ولكن ... وده لو يجول بغير مجال[1]

في تصويره الملحميّ للحرب من أهوال، صوره صورة حيةً متحركة ، اعتمد في تشكيلها على التّوظيف للآية القرآنية ﴿ مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ ۝١٩ بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لاَ يَبْغِيَانِ۝٢٠﴾ [2] بعد أن قطعها ووزعها على نصه الشّعري ومنحها معنى يناسب النّص، ليخلق صورة بصرية ، فجعل للمنايا مرجاً يلتقي ببعضه؛ ليحيلنا إلى صورة حركية لتلك

البطل، دار الأندلس، ط٢، عام١٤٠١هـ/ ١٩٨١م، ص٣٠.

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص١٥٠.

(٢) الرحمن: ٢٠.

المنايا وتهافت النّفوس للآجال كورود الماء، ففي البيت الثاني يتحالف الاسمين (التقاء ومرج) في رسم حركة متقابلة لصورة بصرية لتلك المعركة وكثرة الموت فيها؛ لينقلنا بعدها إلى مركز تلك الصّورة البصرية (برزخ من عداه) التي تمثل صورة احتدام المعركة ومن يتعدى ذلك البرزخ يلقى المهالك، وهي صورة اجتماعية لحدود الفرد بالمجتمع؛ ليوصلنا إلى الصورة الكلية وهي صورة الإمام في المعركة معركة (الجمل) وما يعقبها من قضايا اجتماعية، وجاءت صورة العاشق بين أطلال الحبيب، الذي يتمنى أن يكون في حال مخالف. وبتواتر الصّور في القصيدة التي نال التّشخيص حصة عبر أنسنة السيف ذات الترميز لغضب علي عليه السلام، وما فيه من مراعاة لحرمة الرسول صلى الله عليه وآله في تلك المعركة، والطّبيعة الاجتماعية من كره خروج النّساء للقتال، بمنحها الصّورة الحسية الدّاخلية من غضب وودٍّ وتمنٍ، ولم تتخذ الصور في الابيات منحىً متنامياً بل سارت وفق نهج التّكثيف الصّوري الذي تم بتأزر الصّورة البصرية والحركية (الخارجية، والداخلية)، وباجتماع تلك الصّور؛ ليحقق رسم صورة كلية لمراعاة الإمام علي عليه السلام الاجتماعية وذوي القربى، التي هي انعكاس لصورة الشّاعر الاجتماعية وعن صورة التّقرب من الرّسول لحاجة قول الشّاعر :

عرفوكِ مذ شاموكِ أصحاب النهى ... فتحلقوا حول النبي صحابا
جئناك يا خير الورى في حاجة ... ولفاطم ست النساء خطابا
فأجابهم والحقّ يملأُ قلبه ... لا قول لي في الحق لن ارتابا
فإذا أتى أمر الإله لطالبِ ... أهللتُ حتى أفرح الطلابا[1]

(١) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص٨٦.

إن الصّورة المجازية التي اقتبسها الشّاعر من المجتمع، في تحديد العلاقات والولاء على قدر المصلحة والحاجات، فقيمة الزّهراءعليها السلام عند الله والمجتمع جعل الأصحاب يقدّمون الولاء والطّاعة للرّسولصلى الله عليه وآله؛ رغبة في القرب، والفوز بهذه المكانة، فالصّورة المجازية للقرب في البيت الأول تمثلت (فتحلقوا حول النبي)، أشبه بطريق أو معبر يسلكه المسافرون خلف غاية محددة وهدف معروف، فتتقل من المعنى الحسي الأول إلى المعنى العقلي المجرد[1] الأول المتمثل بالتّحلق والثّاني المتمثل بالقرب. الشّاعر في رسم صورة المجتمع تجمعت خيوطها من محورين يسيران باتجاه واحد، تتشابك الخيوط لتصل إلى ذروة الموقف ليخط لنا المحور الأول الذي خلع عليها ثوبا إلهيا عرفانياً سعيداً تمثل بالبيت الرّابع؛ لأن جواب الرّسول مقترناً بجواب الله، وجواب الله يسعد الطّلابا، ومنه ينسج الشّاعر المحور الآخر، الإهلال والفرح، وهو يأتي في صورة بصرية ترسم على محيا الرسولصلى الله عليه وآله تنفيذاً لأمر الاله. وحباً بفاطمة عليها السلام، وإن تقويم المجتمع وتصحيح مساره بعد انحرافِه جاء على يد الحسينعليه السلام في ملحمة كربلاء، كما قال الشّاعر جورج شكور:

أكـبَرتُ عـن أذْمُعي يـوم الحُسين ... وللشـهادةِ البكـرِ أعـراسٌ وإكبـارُ

في ثوبهِ احتشـدت دُنيّا وقد نهضت ... أحـلامُ أمتِـه، إذ ضـجَ إنـذارُ[2]

يبلغ التّصوير غاية الإبداع حين يصف عظمة شهادة الحسينعليه السلام. وحين شخّص شهادة الإمام الحسين ووصفها بالبكر، وأي بكر؟ شهادة أنجبت دنياً ومجتمعاً يصرخ بوجه كل ظالم؛ لأنّها قامت من أجل المجتمع والإنسان فهي ((الأولى والرّائدة والوحيدة

(١) ينظر: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، علي البطل، ص١٢٩.

(٢) علي والحسين في الشعر المسيحي، ملحمة الحسين، جورج شكور، ص٣٣٧.

والخالدة في تاريخ الإنسانية مذ وجدت وحتى تنقضي الدّهور، إذ هي خالدة خلود الإنسان الذي قامت من أجله))[1]، وأن تلازم صورة الدّمع مع يوم الحسين عليه السلام؛ ليعطي لنا صورة بصرية تظهر مدى عرفانية الشّاعر لقيمة الحسين عليه السلام والبكاء عليه تأثراً بطقوس المجتمع في ذلك اليوم، فإن صورة شهادة الحسين عليه السلام تتلازم مع نهوض المجتمع الذي كانت شهادته مجاذبة مغناطيسية قوية، للثّوار الذين يباركونها بالدم[2]؛ للنهوض في تحقيق أحلام تلك الشهادة، والصورة الكاملة للمجتمع تمثلت بـ(في ثوبه احتشدت دنيا) صورة بصرية نحسّ بعمقها في المجتمع، إذ التجئ الشّاعر إلى تلك الصورة المجسمة في حصر الدنيا بثوب الحسين عليه السلام؛ لينقلنا منها إلى صورة حركية متنامية لصورة المجتمع، في الاجتماع تحت راية الحسين عليه السلام والحشود المليونية تنادي بالسّير على نهجه في بناء الإنسان والمجتمع. وأن تنامي الصور البصرية المتنوعة، بين بصرية، وبصرية مجسمة، وحركية، ترسم لنا صورة المجتمع في يوم عاشوراء الذي عدّ يوم صرخة الحق بوجه الباطل.

٣. مصادر فكرية للصورة في الملاحم الشعرية:

يحاول الشّعراء إن يمنحوا الحياة بما توحي لهم الصّورة الفكرية التي ترتبط بصور ذاتية وصور عن النّاس والعالم من حولهم و تحدد شعورهم وفكرهم وفعلهم[3]، وشعر الملاحم الذي اختص ملاحمهم بأهل البيت عليهم السلام، وظّفوا تلك الصّورة بتطويع الموقف، والشّخصية وجعلها ترجمان لها حتى خرجت صورة فكرية فلسفية تأملية حكيمة.

(١) الحسين في الفكر المسيحي، أنطون بارا، دار العلوم، بيروت،١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م، ط٦، ص١٠.

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ص١٤٩.

(٣) ينظر: سلطة الصورة الذهنية، كيف تغير الرؤى العقل الإنسان العالم، جير الدهوتر، ترجمة: علا عادل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م، ط١، ص٦.

يلاحظ ذلك عند عبد المسيح الأنطاكي بقوله :

وَكَـرَّرَ الْمُصطَفَـى أقوَالَـه عَلَنَـاً وَقَـدْ تَوَسّـعَ إِنـذَارَاً وتَنْبِيهَـا
فَـمَا رأى غَـيْرَ البَـابِ مُحَجّـرَةٍ هَيْهَـاتِ لَيـسَ يُلـيْنُ النّصْـحُ قاسِـيْهَا[1]

إن الصّورة الفكرية تجسدت في البيت الثاني الذي وصف بها الشّاعر العقول بالحجارة التي يصعب تليينها استعان في بناء صورته المستقرة على أساس المكان والمستمرة على أساس الزّمان فالصورة المستقرة المكانية ذات حواف محدودة بيد أن الصّورة المستمرة الزّمانية لا نهائية[2] التي حددت بموقف قريش من نصح الرسولﷺ بمكة إلى صورة فكرية مستمرة. فقد لجأ الشّاعر إلى تصوير المجرد العقول بالمحسوس (الحجارة)؛ تقريباً لصورة تلك العقول ومقدار عنادها، وأن من الملاحظات الدّقيقة للصورة، هي ربط اللين الملموس بالمجرد (النّصح) تارة، وربطه بالملموس البعيد (محجرة)؛ ليعطي لنا صورة بصرية قريبة من ذهن المتلقي؛ لكي يربطها بالصورة الصّوتية السّابقة لها؛ لتكتمل الصورة الفكرية التي تنسب إلى مشاعر الشّاعر والصّورة التي تعيش بذاته عن النّاس من حوله.

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الأنطاكي، ص٧٤.

(٢) ينظر: الصورة في التشكيل الشعري، سمير علي سمير، ص٦٢.

كقول الشّاعر جورج شكور :

وَتُلَفّـق الأخبَـارُ عنـهُ كَذُوبـةً ... وَالصـدقُ بـادٍ مـا محـاهُ كِـذابُ
وَهـوَ البريءُ، فلا يشُـوبُ ضميرهُ ... ذمٌّ، وَلا يُخفـي هـواهُ حجـابُ
قـد طالبُـوهُ بالدمـاءِ طليلـةً ... لِتكـون خَلـفْ سُـيُوفِهم أسـبابُ
ويـح السياسـة إذ تُبيـحُ مُحَرّمـاً ... ولهـا تُسَـخَّرُ في الدنـى الألبـابُ[1]

اعتمد الشّاعر في هذه الأبيات على تصوير المشاعر وما يشوبها من طمع في رسم صورة فكرية لتلك المشاعر التي عايش بها من عاصر عليّ عليه السلام منذ بدء خلافته حتى استشهاده؛ ليجسم لنا صور الصّدق بظهوره، ويخذل عمل الكذاب، التي توصلنا إلى صورة مجردة لخلق عليّ عليه السلام وضميره وأن لم تكن صورة مباشرة، فالروابط بعيدة بين الصّورتين (فلا يشوب ضميره ذم) وبين (ولا يخفي هواه الحجاب)، فكل صورة كناية عن صفة، الصّورة الأولى كناية عن راحة الضّمير، بينما الصورة الثانية كناية عن ظهور الحق والأمر وبيانه، وبرسمه للصورتين ربط الملموس بالمجرد؛ لينقلنا إلى صورتين بلاغيتين جديدتين ليتمم بناء الصورة الكلية، فصورة طالبوه بالدّماء كناية عن الثأر، وصورة خلف سيوفهم، كناية عن القتال والحرب، وهنا يتمّ الشّاعر بناء صورة تلك المشاعر المتلونة التي تناقضت عن مشاعر علي عليه السلام وأن تلاحق الصّور الكنائية إنما هي إشارات من الشاعر على رسم صورة فكرية ربطها بالصّورة السّياسية للعالم من حوله لأنّ صورته الفكرية المطلقة في (تبيح محرماً) و(تسخّر في الدنى الألباب) ربطت مقدمة الأبيات بنتائجها، التي طورت تلك الصّور الذي يجعل الحرام حلال وتجعل العقل المجرد مطوّع كالطّبيعة، بتوظيف

(١) ملحمة الأمام علي، جورج شكور، ص٧٩.

الفعل القرآني (تسخر) في رسم صورة العقل وأتباعه للسياسة دلالة على سلب المشاعر والتّفكير منه؛ ليكمل لوحته الفنية.

أما لوحة بولس سلامة الفكرية استمدها من صبر زينب، وأمها بقوله :

إيه أخت الحسين بنت علي ... حُملت ما يزلزل البطحاء
أقسم الدهرُ أن ينالك بالأرز ... اء حتى يستنفذ الأرزاء
نال قلب الزهراء منه كلوم ... وهو ما أنفك يجرح الزهراء
فاصبري فالحياة دار عذاب ... حسبك الخلد جنة فيحاء
كل أيامها ربيعٌ مقيمٌ ... يكسف القيظ بهجة والشتاء[1]

العجيب في تصوير هذه الأبيات هو عداوة الدّهر لزينب الذي تمثل بكناية (أخت الحسين بنت علي) وعلى أمها الزّهراء، والشّاعر صور صبر زينب بسياقه الخاص الذي زلزل الأرض وغير موازينها، ذلك المعنى المجرد من الصّوتُ ربط بصورة حركية متناوبة؛ ليحيلنا إلى صورة تشخيصية للدّهر تستفتح بقسم لاستنفاذ مصائبه عليها بعد أن نال قلب أمها الزّهراء، والصّورة هنا تنتقل بين عطاء الأرزاء، ونيل الجراح، حيث يبدو من الواضح أن الشّاعر يعالج في هذه الصور حجم الألم الذي رزئت به الزّهراء وبنتها عليهما السلام حتى جعله عطاءً مستمراً تمدّ به الإنسانية بدروس الصّبر لنيل الجزاء الأخروي في الوقت ذاته رفض تغييب الحق عن الواقع لما له أثراً كبير في تهذيب النفس، ومن هذه المقدمات الصّورية أطلق الشّاعر صورته الفكرية ذات الطّابع الدّيني القرآني الذي ربط فيها بين الحياة، والرّزايا؛ لكونها دار عذاب والآخرة والرّاحة الأبدية، والخلود، في رسم

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٢٨٥.

صورة فكرية عن تلك الجنة التي وظف فيها المعنى القرآني للآية ﴿ لاَ يَرَوْنَ فِيهَا شَمْسًا وَلاَ زَمْهَرِيرًا﴾ [1] فتلك الأيام ربيع وهذا الربيع دائم البقاء، رسمها عن طريق استعارة صفة الكسوف من الشّمس ومنحها للفصول منحا أبدياً من شتاء وصيف بفارق البعد الزّماني بينهما؛ ليصور لنا حجم الراحة التي تنالها الزهراء وبنتها عليهما السلام، كنتيجة للصّبر فهي بمثابة رسالة للذوات الموجهة بأن كلّ رزية فانية، وأعظم المصائب شماتة الأعداء كقول الشاعر

ليس أنكى من قتل سبط رسـ ... ول الله إلا شماتة ابن زيـــاد
ضارب بالقضيب رأس حسين ... وفماً كان مشرقاً للســـداد
قبلة للعقول إذ تجذبُ الألباب ... أو تبتغي ســـبيل رشاد [2]

في الابيات لاحت صورة الشّماتة من يزيد الذي رسمها الشّاعر لنا على شكل صورة بصرية لفعل العدو بضرب رأس الحسين عليه السلام الذي أتخذه العدو وسيلة؛ لاستفراغ غيضه عليه وجعله مشرقاً لسداد الأحقاد التي خلفها الإسلام في قلوبهم فصورة مشرقا للسّداد صورة بصرية تتخللها صورة حركية حزينة مؤثرة بالمتلقي، لتوحي للشّاعر بصورة فكرية ليست بالجديدة، بل هي صورة مأخوذة من العالم من حوله، فالمفارقة بالصورة بين جعل الفم مشرقاً للسّداد الذي هو في الوقت ذاته قبلة لعقول الأحرار أصحاب العقول والرّشاد، فالصّورة المجردة ذات الطابع الحركي السريع النمو، جعل الصورة مؤثرةً بإفرازها عرفانية الشّاعر بقضية الحسين عليه السلام ومدى انفعاله. من خلال رسم صورة

(١) الإنسان: ١٣.

(٢) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٢٩٠.

ذات طابع منطقي الذي جعل فيها الحسين عليه السلام، كعبة للأحرار، هم أولو الألباب الذين يبتغون الصّلاح والإصلاح.

وفي الاقتداء على سيرة الأبرار أما الشّاعر عفيف النابلسي في تصويره للزهراء قال فيه:

فأتت فتاةُ الوحي أكرم من مشى ... زهدا على الدنيا بأجمل منظرِ
كلُّ الهمومِ لأمةٍ ولشيعةٍ ... سارت على دربي المديد الأزهري
الثورة المعطاة كل عواطفي ... وعواطفي لا تنتهي للمحشر[1]

يرتشف الشّاعر في رسم الصورة من حياة الزّهراء فتاة الوحي عليها السلام ومن أنينها. ولاسيما الجوانب الثّورية في الصّورة الحركية لفاطمة عليها السلام في (فاتت فتاة الوحي) ذات الاتجاه التّصويري الرّامز للقائد الملحمي المقدام الذي تجمعت صورته المجردة عند لفظة (زهدا)، حتى تمتزج عواطف القائد بهموم الأمة التي تتبعه، وأن الشّاعر في رسم صورة مشاعر الزهراء عليها السلام ذات البعد المستقبلي ذي الطّابع الثّوري، كشف لنا الطّاقة المخزونة في نفس الشّاعر التي ترجمتها الصّورة الفكرية المستمدة من المجتمع في الرّغبة في تغيير وأن وصف الثّورة بالمعطاة هي حالة من التّفكير الحسي الذي ينبثق من الصّورة البصرية لنتائج الثورة، وإن اشتباك الحسي بالمجرد يمنح الصّورة بعداً زمانياً ومكانياً لا متناه، ولتكرار لفظة (عواطفي) في البيت يعطي لنا صورة حية على حياة تلك الصرخة التي أطلقتها الزّهراء عليها السلام وبقائها في داخل نفس كل ثائر للحقِّ.

(١) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص١٧١.

٤. مصادر سياسية للصورة في الملاحم الشعرية :

لتشابه الأحداث السّياسية عبر العصور، من صراع حول السّلطة وملذات الدّنيا في الواقع العربي والإسلامي وتعدد الأحزاب بين سياسية ودينية، أدى إلى اختلاف وجهات النّظر بينها والتفاعل بين عناصر الحياة،لا شك فيه، والمظاهر السّياسية تكاد لا تختلف أو تتغير عن أصلها من سيطرة الأهواء والأطماع على النّفوس، جعل قوى الشّرِّ تتحد في محاربة كل شخص يطالب بتحقيق العدالة؛ لضرب مصالحهم، حتى وان لازم الأمر مخالفة الدّين والشّرع، وهيمنة هذه الأحداث على الواقع جعل الشّعراء يرسمون صورهم الشّعرية، المستوحى من تلك القاعدة السّياسية.

وشعراء ملاحمنا أدلوا بدلائهم في عكس صور مجتمعهم السّياسي في إطار موضوعاتهم الشّعرية المخصصة بأهل البيتﷺ وعبد المسيح أنطاكي رسم لنا صورة قادة السياسة بقوله

أجاب: لَوْلَا التُّقَى وَالدِّين كُنْتُ بلا ... شَكٍّ أُفُوقُ دُهَاةَ الْعُرب أُعْيِيْهَا

أجَل جَوَابُ عَلِيٍّ قَد أصَابَ بِه ... كَبْدَ الْحَقِيقَةِ في أقْصَى مَخَابِيْهَا

فإذْ أَبَتْ أَنْ تُواتِيهِ صَحَابَتُه ... على هِدَايْتِهِ أمسَى مُجَافِيْهَا

إلى أن يقول في تصوير النّاس للسياسة بقوله :

والناسُ تَطْلُبُ دَوْمَاً من يُسَايرُهَا ... عَلى هوَاهَا جَهَاراً أو يُمَارِيْهَا[1]

أبيات يشع منها الحزن الهدف منها إعطاء صورة عن قادة السّياسة ونظرة المجتمع

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الأنطاكي، ص٦٩٠.

لتلك القادة. وأن الحوار الذي أنشأه الشّاعر بين الأنا وصوت البطل عليﷺ رسم لنا صور تفصيلية تحمل ثلاثة محاور مختلفة، صورة المحور الأول أعطى لنا نموذجين لشخصية القائدالأول الدّاهية الذي لا يملك من المروة شيء ويسيّر سياسته على إرضاء الأهواء، والثّاني صورة القائد البطل الحقيقي الذي يتخذ العدل والتّقى شعاراً له في سياسته، أما المحور الثّاني هو صورة لقول الإمام عليﷺ في تعليل سياسته، بينما المحور الثّالث تصوير نظرة المجتمع للسياسة.

وهذه الصّور المشحونة بانفعال الشّاعر الذي صوّر لنا جواب عليﷺ في نهجه وسياسته لم يشأ أن يصوره بطريقةٍ مباشرة، فبنى لنا صورة استعارية مجسمة بإسناد الملموس (كبد) إلى المجرد (الحقيقة) ذات الحيز المكاني غير المحدد فقول عليﷺ، ما هو إلا سهم أصاب كبد الطغاة الذين أخفوا حقيقة الدين، ويعرّج الشّاعر إلى تصوير رغبة الناس في السّياسة التي صورها الشّاعر كطفل يصعب إرضاءه تارة يُساير، وتارة يُمارى، وهذا الصّورة صورة كلّ مجتمع إزاء السياسات التي يعيشها العالم سياسات لا نهج لها كنهج عليﷺ صوّره جورج شكور بقوله:

وَتَوَجَّسَتْ بعض النفوسِ شرارةً ... لِلشَّرِ يَعْقِبُهَا، الغداةَ، عِقَابُ

الزارعون الشَّوكَ، قبلُ،عصابةٌ ... "البغيُ" رأسهُمُ، وَهم أذنابُ

وعليٌّ يُدميها أصابعه متى ... حانَ الحصاد، وبات ثم عذابُ

هيهات يقدر أن يقوّم اعوجا ... فيها فأن المعوجين صِلابُ

قد قام يبسط في البلاد سياسة ... نهج العدالة نهجها الخلابُ[1]

(١) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص٧٧.

إنّ واقع النّهج السّياسي الذي اتخذه الإمام عليّ عليه السلام في إدارة الدّولة الإسلامية، وفي معاقبة الخارجين عن تلك السّياسة، التي تخالف واقع الشّاعر من جانب الإدارة، وتناظره من جانب سياسة المناوئين وصفاتهم. والصّور التي رسمها الشّاعر لسياسات الحاكم والمناوئين لا يعني أنه يهرب من الحقيقة التي يعيشها، بل هو يحاول أن يلتمس الحقيقة من الخيال[1]، بالصّور التي يرسمها في وصف تلك السّياسات، فحين ننظر إلى الاستعارة (النّفوس شرارة للشّر)، يثيرنا؛ للكشف الذي وصل له الشّاعر في خطر تلك النّفوس وما تحمل من دهاء في زعزعة الأمور كالشّرارة التي تحرق الهشيم، فالصّورة المرئية التي منحها للنّفوس، والشّر الذي يشع منها يبعث في نفوسنا حقيقة وجدانية لتلك النفوس وما تحملها من حقد أو تؤكدها. فضلاً عن ما تحمله الشّرارة من عنصر حسيٍّ أضفى اللون إلى الشّرّ ومداخلها، وما يحمل الشّرار من لون أحمر متوهج، ينقلنا إلى صورة نفسية لتلك النفوس في استساغتها للقتل ورؤية الدماء،ويكرر الشّاعر عبث تلك النفوس وينتقل من التصوير المجرد للنفوس إلى تجسيدها عبر التركيب (الزارعون الشوك)؛ كناية عن تلك العصابة التي تبغي الفساد في الأرض، ومن ربط المجرد بالملموس في (البغي رأسهم وهم أذناب)، نعرف أن الشّاعر يريد أن يقول أن البغيّ هو رأس الفساد، وهم تابعون لذلك الفساد، بالكشف عن أن الذّنب في الحيوان تابع له يسحبه أينما يذهب، فالصّورة هنا انتقلت من حيز الإنسانية إلى المسخ، بالرغم من أن المعرفة واضحة بالصّورة لكن تبقى المعرفة شيئا، والكشف عن المغزى شيئا آخراً.

والتّرتيب في نقل الصّور واضحاً على الأبيات؛ لأنه يتبع الفكرة في طبيعة تلك الصّور فتتجاوب أصداؤها إذما صورت عن طريق الاستعارة أو التشبيه أو الكناية...

(١) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، ط٤، ص ٣٦.

أو مزيج منها بكل مكان بالقصيدة إذا تساندت الصّورة الجزئية مع مجموعة الصّور الآخرى منحها هذا التّساند الخصب والحيوية، والعكس إذا ما انفصلت الصّورة الجزئية عن سائر الصّور للقصيدة فقدت دورها الحيويّ في الصورة العامة[1].

وأن عروج الشّاعر إلى رسم صورة الحاكم، ينقل لنا صورة لونية مصبوغة بالأحمر في (علي يدميها أصابعه) صورة غريبة في تصوير سياسة عليّ عليه السلام التي هي صورة مجازية لمواجهة المفسدين بالأرض التي قد تستلزم جراح الذّات والجسد؛ رغبة في تقويم ذلك الاعوجاج في النفوس، وهي صورة لونية للنهج الحق الواضح. الذي قد يعجز عن تقويم نفوس سُلب منهم اللين وسكنتها الصّلابة، ولسياسة علي(نهج العدالة) صورة كنائية عن عدالة السّماء التي سار عليها علي عليه السلام المتمثلة بالسّياسة المحمدية وبقيت الصّورة ضمن السياق العام للقصيدة؛ لأنها لم تكشف عن معنى مغاير. وبالرغم من منحه صورة بصرية بوصفه بـ(خلابا) صفة الطّبيعة إلا إنها بقيت في إطارها المحدود للقصيدة.

الشّاعر عبد المنعم الفرطوسي قال:

قد أصيب الرضا بسهم الفناء حين خان المأمون عهد الوفاء

وتردت ولاية العهد برداً للمآسي على إمام الولاء[2]

أبيات ترسم لنا صورة لسياسة الطغاة في الأمة وكيفية تعاملهم، مع ما يشوب ضمائرهم من ظنون، فالصّور التي رسمها الشّاعر لاستشهاد الإمام الرّضا عليه السلام بنسبة السهم للفناء وبالرغم من وضوح الصّورة البصرية التي نستطيع من خلالها الولوج

(١) ينظر : التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، ص٩٢.

(٢) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٨، ص١٣٣.

للفكرة، إلا أن هذه الصّورة لا تقف عند حدود هذه الرّؤية البصرية، وبالرغم من أن الرؤية هي ضرب من الحس لكن التّفكير الحسي هو الذي يعد أكثر إيغالا في مرتكز الأشياء أكثر من الوقوف على سطحها وصورها المرئية[1]؛ لهذا يمكن أن تنسب هذه الصّورة إلى التّفكير الحسيّ.

فالسّهم للقوس في المعركة وفي الحياة للصيد، ونسبته إلى الفناء إشارة إلى سياسة المأمون الذي قرن بالخيانة وكان سبب انطلاق ذلك السهم.

الصّورة لا تتعدى هذا المعنى الذي عكس حقيقة الاغتيال السّياسي المنظم الذي قد يربط ذلك الاغتيال بحادث صيد عابر أو حادث عسكري غير مقصود؛

ليوسع دائرة تلك السّياسة في صرف أنظار الاتهام عنه، هو تصوير الشّاعر لذلك الحداد الذي شمل الولاية ككل على الرّضا عليه السلام فالصورة البصرية التي تكررت منحها اللون الأسود وهو لون المصائب والأحزان هي صورة تختبئ خلفها عقول سياسية مدبرة، وبهذا أصبحت لدينا الصّورة كاملة لسياسة المأمون التي هي انعكاس لسياسات الحكام العرب. وكذا صور سياسة الحكام الطغاة كقول الشّاعر ريمون قسيس :

وَ "عبَيْد" يحثُّ "سـعداً" لقتـلٍ
بكتـابٍ عَـمٍ وَأسـودِ طِـرْسِ[2]

(١) ينظر: التفكير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، ص٩٥-٩٧.

(٢) ملحمة الإمام الحسين، ريمون قسيس، ص٣٢.

يصوّر الشّاعر لنا سياسة الحكم في تحريك الولاة والقادة في الجيش لتحقق مرامهم وكيفية انتقال بالتّرتيب من رأس الهرم إلى القاعدة المتمثلة بالجيش، وارتكزت الصورة السياسية على المزج بين المادي المتمثل (بكتاب عم) والتّفكير الحسي (أسود طرس). دلالة على التشويه والتمويه والشؤام فهذا المزيج نابع من إظهار مقدرته الإبداعية التي ساعدت في إنتاج نصٍ مليء بالأبعاد السياسية الخطيرة التي أعطت صورة لتلك السّياسة التي انطلقت من قرأته للتّاريخ واستطاعت أن تتفاعل مع النّص بما صورته لتصل للمتلقي، الذي يقع على عاتقه التكيف مع الصورة اللونية المصبوغة (بالأسود) وما يحمله الكتاب والسّياسة من رؤية مستقبلية صبغت بلون تلك السّياسة، والشاعر في تأكيده على تلك الصورة بتوظيف اللون المقرون بالحس من (أسود، طرس) رسم لنا نهج تلك السّياسة التي غدت ظاهرةً للعيان للقاصيّ والدانيّ. والتي تحمل أبعاد واقع الشّاعر والمجتمع.

أما الشّاعر عفيف النّابلسي فصور لنا مكر السّاسة بقوله :

لّما مضى المختار صادرها الذي ... سرق الخلافة من كريم المعشر

وقضوا سياسياً عليه لأنه ... قاضي القضاة بها خطيب المنبر

واستثمروا الخطط التي لا تنتهي ... حتى انتهى مكرٌ فجيء بأمكر[1]

الشاعر منح الخلافة الصّفة المادية، وهو بهذا سهل سرقتها وتصدير أملاك الآخرين المتمثلة ببستان فدك من قبل السّياسيين، حيث استثمر خصيصة الخلط بين الحسيّ والعقليّ الذي مكن الشّاعر تحقيق غرضه عبر تراكم الصور؛ ليصل إلى ذلك البناء الذي يحوي

(١) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص١٣٠.

صوراً لتلك السّياسة القابعة في داخله ومحيطة بمجتمعه، فهو يخلق لنا صوراً متسلسلة في ألفاظها بالرغم من أنها متداولة الاستعمال إلا أنها حققت القبول عند المتلقي؛ لينتقل بنا إلى صورة تشرّيع السّياسة التي تحيط بحكمهم التي رسمها بصورتين من جانبين الأول الصّورة الكنائية الدلالية (قضوا سياسياً عليه)، القضاء على كل حق له بالخلافة بعد أن سلبوا حقه، والثّاني الصورة الفكرية بشراء الضّمائر للحكم بعدم شرعية المقابل بالخلافة بصورة (قاضي القضاة بها خطيب المنبر)؛ ليصبغ الصورة الأولى بالشّرعية التي تجذب المجتمع، وتحقق نتيجة إيجابية، والشاعر لم يكتفِ بهذا القدر، بل توسع في وصف تلك السياسة التي هي قراءة مستقبلية ذات أبعادٍ زمانية واسعة عبر نقل الصّورة من موقعها الآني إلى المستقبل؛ لتكون مرتكزاً لسّياسة الواقع على وفق الصّورة في (واستثمروا الخطط التي لا تنتهي) بالاندفاع الذي تقوده العبارات والتي تعطي لنا صورةَ فكر سياسيّ أزليّ ذي طابع متأصل بالحكام الطغاة،وهو المكر الذي رافق السّياسات عبر تعاقب الأجيال.

المبحث الثاني

وسائل تشكيل الصّورة في الملاحم الشّعرية:

إن منزلة الصّورة في الشعر منزلة رفيعة إذ يسعى لها الشّاعر في الإبحار ببواطن الأشياء؛ لإيجاد علاقات جديدة بين أطرافها المتباعدة بالوجود مستنداً إلى قدرته وتميزه وبصيرته، لهذا يمكن القول: إنّ الصّورة الشّعرية لها من الكيان ما يتعالى على التّاريخ[1]، والذي زاد في تشريفها هو تنوع الوسائل البيانية في تشكيلها من تشبيه، واستعارة، وكناية التي تمنح اللغة قوة غامضة لتركيزها على عنصر الخيال الذي يعدّ الأساس في الإبداع الشّعري.

وشعراء ملاحمنا استعانوا بالأساليب البيانية المختلفة في رسم صورهم المتعلقة بأهل البيت عليهم السلام، ومن هذه الأساليب:

أ. التّشبيه:

يُعدّ التّشبيه من الأساليب البيانية التّصويرية ذات الأصول القديمة، والوسيلة التّعبيرية الفنية الذي به تتكامل الصورة، وتتدافع منه المشاهد، حيث يتفنن بإبراز شكل الصّور الفنية ويستقرأ دلالتها الحسية، بوساطة القدرة التي يسخرها في تلوين الشّكل بضلال جديدة مبتكرة وصور ذات أزياء متنوعة، لم يألفها الحس التشبيهيّ من قبل، ولم تعرفها العادة، ولا تكتشف بداهة إلا بتأمل مجموعة العلاقات الفنية فيه، وعند ضمّ تلك

(١) ينظر: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الوالي محمد، ص٧.

العلاقات بعضها إلى بعض تبدو متعارفة محسوسة لها قوة في الكشف، وهنا تتركز القدرة الإبداعية للشّاعر في التشبيه؛ لتكييف الصّورة[١] فتستجمع الصّورة الشّعرية شكلها المتكامل.

والتّشبيه وسيلة ضرورية هدفه الإبانة والكشف ومعرفة الجوانب الغامضة في التّجربة التي يعانيها الشاعر[٢] برسم لوحة فنية تحيل إلى فكرة الشّاعر أو تجربته؛لأنه ((يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً)) [٣]؛ لهذا لم يستغنِ عنه العرب فهو يجري على ألسنتهم، وتتجلّى قدرة الشّاعر في صياغته الفنية من خلال اقتران المختلفين بين الحسي والمجرد ومن ذلك قول الشّاعر أحمد محرّم بقوله:

بالرسـول الهـادي بالصفـوة الأم ... جـاد يقضـون حقـه الموقـورا

يهرقون النفوس تلقى الردى المهـ ... راق مثـل الغديـر يَلقـى الغديرا[٤]

الشّاعر ينقل لنا صفة القوة والبأس التي يتمتع بها رسول الله صلى الله عليه وآله وأصحابه في المعارك ومقدار الشّجاعة التي تهرق نفوس الأعداء إذ شبّه الشّاعر لقاء نفوس الأعداء للموت بلقاء ماء الغدير بالغدير؛ ليرسم لنا صورة الاختلاط الذي لا يميز بين القتلى كما هو حال مياه الغدير عند اختلاطه فلا يعرف إلى أي غدير تنتمي هذه المياه. وقد استعمل أداة

(١) ينظر: أصول البيان العربي في ضوء القرآن الكريم، محمد حسين علي الصغير، دار المؤرخ العربي، بيروت، عام١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م، ط١، ص٨٧.

(٢) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص٣٤٢.

(٣) كتاب الصناعتين، أبو الهلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عام١٩٥٢، ط١، ص١٤٣.

(٤) ديوان مجد الإسلام، أحمد محرم، ص١٤.

التّشبيه (مثل) التي زادت الصّورة وضوحاً فبدت صورة ملحمية بليغة ضمن التّشبيه بين المجرد والمحسوس.

وقد ينوع الشّاعر في رسم صورته عبر التّشبيه باستعمال الحروف كقول الشّاعر عبد المسيح أنطاكي:

وَكَان للمُصطفى الهَادي البشير أخاً مُـذ أحكَمَـتْ أُمّـةُ الهُـادِي تآخِيْهَـا

كَانـا كَمُوسـى وَهـارون لِامَّتِنَـا وَإنْـمَا بِهِـمَا الخـلَاقُ مُسْـمِيْهَا[1]

إنّ إيضاح مكانة عليّ عليه السلام بالنسبة للرّسول صلى الله عليه وآله تأتي بصورة مركبة واضحة للعيان ومألوفة للمجتمع مفصلاً في رسمها وهي صورة الإمام عليّ عليه السلام كالأخ للرّسول صلى الله عليه وآله مبيناً الفترة الزمنية لذلك الإخاء (مذ أحكمت أمة الهادي تآخيها) الحادثة التّاريخية للإخاء بين المسلمين، ولم يكتفِ بذلك، بل حاكى المتلقي ببينة أكبر وبتشبيه أكثر وضوحاً وإبانة باستعمال حرف (الكاف) مبيّناً أن النّبي محمد صلى الله عليه وآله والإمام علي عليه السلام هما يشبهان موسى وهارون، ولم يذكر الشّاعر وجه الشّبه وهو العلاقة والقرب المتمثل بالإخاء، وهذا التّشبيه بما فيه من وضوح وتركيب مناسب للجو العام للقصيدة، أشرك الطرفين بأمر حسيّ.

والتّشبيه بين عنصرين محسوسين كقول الشّاعر الأنطاكي بقوله:

وَانْقَـضَ في سيْفِهِ هـل كانَ صَاعِقَةً مـن السـماءِ قَـدِ انْقَضَّـت لِرائِيْهَـا[2]

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص٤٤.

(٢) المصدر نفسه، ص١٢٩.

إنّ تحديد سرعة وقوة ضربة الإمام علي عليه السلام لعدوه بسرعة الضّوء الذي تظهره الصّاعقة وهي مقدار رمشة عين. وما حَوتَ الصّورة من لمعان الصّاعقة بالأفق كلمعان السّيف على العدو؛ لتقرب الصورة للمتلقي، والشّاعر قد حذف أداة التشبيه، واكتفى ببيان المشبه والمشبه به، لم يكتفِ بالصّورة التّشبيهية في هذا البيت، بل منح كل عنصر من التّشبيه من سيف وصواعق قدرة الانقضاض على الفريسة مستعيرًا صفة الحيوان المفترس للجهاد؛ ليتلون البيت بوسائل تشبيهية استعارية تزيد جمال البيت وتقويه.

والصّورة المركبة هو الذي يلبسها هالة جديدة كقول الشّاعر بولس سلامة في وصف حزن النبي صلى الله عليه وآله بقوله :

فيجيب النبي هذا حسين ... هو سبطي وخامس في الكساء
وعلت جبهة النبي طيوف ... كوشاح الغمامة الدكناء
لمح الغيب! يا لهول الليالي ... مرعدات بالنكبة الدهياء
وكأن الجفون تنطق همسا ... "يا إله السماء صن أبنائي" (١)

ففي هذه الصورة اتخذ من الوصف النفسي؛ لكشف حزن الرسول صلى الله عليه وآله في يوم ولادة الحسين عليه السلام، بعُداً يبين مكانة الحسين على لسان جده الكريم بوصفه سبطاً للرسول صلى الله عليه وآله وكونه من أصحاب الكساء، إذ يسهب في وصف الحالة النفسية للرسول صلى الله عليه وآله في البيت الثاني والرابع، فأراد أن يوضح مقدار الحزن الذي علا جبهته الكريمة فرسم لنا صورة مجزئّة في تصوير(جبهته وجفونه) ومركبة من تفاعل الصور المجزئة لتحيلنا إلى صورة (لوجهه الكريم) فقرنه بصورة مليئة بالحركة ومفعمة باللون الأسود إشارة على الحزن

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٦٦.

والخوف وهي صورة الغمامة السوداء التي تحجب زرقة السماء وصفائها. من جهة ودلالة على إشراق وجه الرسولﷺ الذي بانت تلك الغمامة عليه ووضحت، وزاد على هذا الوصف للحزن ما رآه الرسول من عين الغيب؛ لما يصيب سبطه وولده من ظلم أمته. فصوّر حركة الجفون التي شبهها باللسان في نطقه، ولم يكن النطق ظاهراً، بل مخفياً ترجمته نظرات العين؛ ليظهر ذلك النطق الخفي الذي قرأه على شكل دعاء لما فيه من معنى الإحساس بالقلق الذي يتمثل بـ(صن أبنائي)، وأن استعمال أداوت التشبيه (الكاف، وكأن) في البيتين زاد تقريباً للصورة، وكون التشبيه يدخل ضمن إطار التشبيه المحسوس بالمحسوس، إذ وظف بالتشبيه الثاني خاصية تراسل الحواس فجعل الجفون تنطق بدل النظر، والصورة الكلية للأبيات صورة بصرية ذات طابع حركي. ومثله البيت بقول بولس سلامة:

هجـر السـبط يثربـاً والرفاقـا كضيـاء يـــــودّع الآفاقـا[1]

أراد الشاعر أن يصف السبط والرفاق بالإشراق والنور الذي يحيطهم، فشبّههم بضياء الشمس الذي يودع الأفق ليعلن مجيء الليل الغاطس بالظلام، والشاعر بتشبيهه هذا، وعلى ما يبدو أنّه لا يريد أن يبين لنا حجم ذلك البياض الذي يملأ الركب ولا وجه الشبه هو ذلك النور والبياض، بل هو أوسع من ذلك هنالك الإحساس بالأمان والطهر والتقديس والروحانية المطمئنة الكامنة في الإنسان[2]. وهذا يعني أن صورة ضياء الشمس وهي تغيب. هي من الصور التي تلوذ بها النفس الكسيرة الحزينة غير

(١) المصدر نفسه، ص٢١١.

(٢) ينظر: التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، محمد أبو موسى، مكتبة وهيبة، القاهر، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م، ط٣، ص٣٣.

المطمئنة لغدٍ؛ لأن الليل يرمز للوحدة والانكسار[١]؛ لهذا قُرنت بهجرة السبط الذي هو رمز لذلك الطهر والتقديس والاطمئنان، وهذا يوضح اختلاف شعورنا بالظلام وشعورنا بالنور، وأحسن بتشبيهه هذا إذ قرن المحسوس بالمحسوس موظفاً حرف التشبيه(الكاف)؛ ليوصل للقارئ قدر ما يستطيع من مشاعره وأحاسيسه مستعيناً بوصف ذلك الركب الحزين. وتكون الصورة أبلغ إذا ما كان المتشابهين بعيدين كقول عبد المنعم الفرطوسي:

حيث متن النبي مرقاة قدسٍ لعلي في ساعة الارتقاء[٢]

الشاعر هنا يشبه متن النبي صلى الله عليه وآله بصخرة القدس ألتي عرج بها إلى السماء في حديث الإسراء والمعراج، وما ذكره القرآن في سورة الإسراء وأنّ هذه الحادثة وحدها تكفي؛ ليصيغ منها الشعراء ملاحمهم كون عروج الرسول صلى الله عليه وآله إلى عالم آخر، هو أقرب لفكرة الملحمة اليونانية وما يمتاز به البطل من قدرة خارقة بمساعدة الإله. والتشبيه قريب بالرغم من تباعد الطرفين والملاحظ أن الذي حسن به هذا التشبيه هو الوصف الكاشف لحال المشبه[٣] لأن الشاعر بتشبيهه لا يريد أن يبين وجه الشبه بين متن الرسول وتلك الصخرة وأن كان واضح وهو القداسة فحسب بل يريد أن يوصلنا لفكرة أن علي باعتلائه لمتن الرسول عند تحطيم الأصنام من فوق الكعبة، نال من الارتقاء كارتقاء الرسول عندما عُرج به إلى السماء على تلك الصخرة استعان.

(١) ينظر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د.عبد القادر قط، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢عام١٤٠١هـ، ص٥٠٥.

(٢) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج١، ص٢٧٠.

(٣) ينظر: التصوير البياني، محمد أبو موسى، ص٤٥، ٤٦.

وقول الشاعر جورج يشكور.

يـوم "الحسـين" بـكَ الأيَّـام شـامخةٌ ... وَقـد تشـابَه في التَّاريـخِ أدوارُ
ذكَرتَنـي كأسَ سُـم راحَ يَجْرَعُهَـا ... "سقراط" حُـراً، وَلم تَـأسِره أفكارُ
ذكّرتَني رأس "يوحنّا" به حَلَمت ... إحـدَى لعَواهِـر، والظُّـلاَّمُ عُهَّـارُ
ذكَّرْتَنِيْـهِ "يسـوع" الحـقّ مُرْتَفِعـاً ... عـلى الصّليـبِ، وَفِي كَفّيـه مِسْمَارُ[1]

تتضح الصنعة البديعية بصناعة الشاعر ذي الثقافة والدراية العرفانية والتاريخية والدينية؛ ليصنع لنا لوحة تشبيهيه بين موقف الحسين عليه السلام وبين أبطال دينية وتأريخية، فتارة يشبه الحسين بالفيلسوف سقراط الذي قتل من أجل مبادئه وأفكاره؛ ليبين وجه الشبه بينه وبين الحسين بالالتزام بالمبدأ، وتارة يشبه الحسين "يوحنا" النبي الذي قُتل ظلماً بإيعاز من عاهرة، ليعطي شبهاً مخالفاً للشبه الأول المتمثل بشبه (عهّار) بـ(لظّلام). وهذا الشبه المخفي لأداة التشبيه إشارة وجه الشبه بالقاتل وهم (الظّلام، عُهّار)، وتارة أخرى يشبه الحسين بالنبي(المسيح) الذي شبّه لهم أنه صُلُب من أجل الحق. ووجه الشبه الخلود، وبهذه اللوحة الفسيفسائية من التشبيه يرسم لنا صورة موقف الحسين عليه السلام في كربلاء، ويدخل هذا التشبيه ضمن إطار الجمع بين محسوسين وأن التكرار للجملة(ذكرتني) له دور في لفت انتباه المتلقي لهذا التشبيه، لما للتكرار من موسيقى ووقع في النفس، وأن هذا التركيب بالتشبيه يعطي لنا مقدار التأثر الذي وصل إليه الشاعر وترجم حزنه بشعره فكما قال هاوسمان ((إن مهمة الشعر هي تنسيق أحزان العالم)) [2] حتى استطاع بحزنه

(١) علي والحسين في الشعر المسيحي، ملحمة الحسين، جورج شكور، ص٣٤٠.

(٢) الصورة الشعرية، سيسل دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري، سلمان حسن

أن يجمع بصورة تشبيهيه موقف الحسين مع شخصية معينة، وهذا يعطي لنا انطباع على أن الشاعر بذكره لهذه النماذج بأن الحسين وموقفه يعدّ معادلاً دينياً، وتاريخياً، فوجه الشبه بين هذه الشخصيات والحسين، هو الرمز التاريخي الديني الذي هو مَثَلٌ لأشرف درس كما بينه ريمون قسيس بقوله :

هـذه بعـضُ سـيرة "لحسـين" هِي ذكرى تبقى كأشرف درس[1]

حيث شبّه سيرة الحسين وواقعته بأشرف الدروس التي يأخذ منها المرء العبرة، وينسب هذا التشبيه إلى التشبيه بين شيئين مجردين، وهما سيرة الحسين وما يحويه من عبر، بأشرف الدروس التي يتخذها المرء مقوماً له وأن المعرفة التي يمتلكها الشاعر جعله ينقلها بإحساسه إلى مجتمعه هو الذي يوقفهم على جواهر حياتهم الروحية بانتقاء كل ما هو عظيم من الواقع والتركيز على ما يبرز هذا الواقع بأبعاد جمالية[2] من موسيقى وصورة وألفاظ عندها توصل الصورة مبتغاها للمتلقي، وهذا ما صنعه الشاعر باقتران سيرة الحسين الروحية بالواقع الذي هو عبارة عن معركة أزلية بين الحق والباطل.

ومثله قول الشاعر عفيف النّابلسي في صدق فاطمة الزهراء عليها السلام قوله:

صدّيقـة كانـت وكان صِدقهَـا يبـدو لنـا كصحـوة الظهـيرة[3]

هذا التشبيه يؤثر في النفس، فعندما أراد الشاعر أن يصف صدق الزهراء المجرد

إبراهيم، مراجعة: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨٢م، ص٣٨.

(١) ملحمة الحسين، ريمون قسيس، ص٣٩.

(٢) ينظر: لغة الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، ص١٧٥.

(٣) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص٩٧.

شبهه بشيء محسوس بصريّ، وهو صحو الظهيرة، المقترن بظهور الشمس إشارة على الوضوح والمعرفة العامة للجميع ويلاحظ أن حرف التشبيه(الكاف) عندما قرن المجرد بالمحسوس، ولم يبين وجه الشبه اكتفى بالمشبه به، ليس ليثبت أن فاطمة عليها السلام صادقة فهو شيء ليس بالغريب ولا الجديد ولكن يريد أن يضرب على وتر مؤلم، وهو بالرغم من صدق الزّهراء الواضح للجاهل والعالم الذي صرّح به الجميع إلا أنها قد يغتصب إرثها وترد شهادتها، مفارقة عجيبة؛ فأن من يعرف صحو الظهيرة يعرف صدق الزّهراء فنفى عدم المعرفة عن الجميع؛ لأنه من المستحيل أن ينكر أحدٌ ضوء النهار ووجوده فتنقل الصورة بوصفها أجنحة قادرة على الطيران العالي والبحث لتكشف لنا الحقيقة، وتجعلها واضحة لدينا[1]، باستعمال حرف التشبيه (الكاف) تارة لفظة (مثل) تارة أخرى في رسم صورتها وصورة أولادها بقوله :

أنجبت أقماراً ثم أصبحوا ... للندى والمنتدى في قرن
كلما أنعمت في أفضالهم ... كلما جادوا كصوبٍ هتن
لا تسل عن خلقهم أخلاقهم ... صافيات مثل ماء المُزن[2]

إن الشاعر شبه المعنوي بالحسيّ، فعندما أراد أن يصف جود الإمامين الحسن والحسين وكرمهما عليهما السلام، شبهه بماء المطر المتساقط بحرارة والمتتابع الذي لم ينقطع، وعندما أراد أن يصف أخلاقهم شبهه بماء المزن، ولم يكتفِ بالتشبيه بل حدد وجه الشبه وهو الصفاء. ويلاحظ الشاعر تارة يشبه الجود بماء الهتن وتارة يشبه الأخلاق بماء المزن، فهذا التشبيه

(١) ينظر: الصورة الشعرية، سيسل دي لويس، ص٣٩.

(٢) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص٩٩.

لم يأتِ صدفة، بل أتى باختيار وحكمة ودراية، لما يملكه كل معنى وما يناسب المشبه، فلو أبدلنا ماء المزن بـ صوب هتن؛لأخذت الصورة والتشبيه بعداً آخرَ يحتملُ عدة أوجه، لكن هذا الاختيار لم يأتِ، إلا بصورة واحدة وهي جودهم جود مستمر مقترن بحرارة، إشارة إلى الصدق المقترن بالإيمان ، أما أخلاقهم فمثل ماء المزن ذلك الماء الذي لم يختلط بتراب الأرض ولم يتلوث بل بقي صافيًا محفوظة بالسماء، وهذه الصورة التشبيهية تحمل إشارة إلى أنّ خلق أهل البيتﷺ خلق سماويّ.

ب. الاستعارة:

تعدّ الاستعارة من أهم وسائل رسم الصورة؛ لأنها من أدق الأساليب البيانية وأجملها تصويراً واقدرها وأكملها تأثيراً وتأدية للمعنى[١]، لما تملك من قدرة في نقل الحالات الشعورية والأحاسيس التي يعيشها الشاعر، فهي وسيلة جيدة في نقل الأحاسيس بشكل جمالي إلى المتلقي[٢]، لما تفعله في النفوس من تأثير ما لا تفعله الحقيقة[٣] فهي نقل اللفظ من معنى عُرف به إلى معنى مغاير آخر، لم يعرف به سابقاً، وقد عرفت الاستعارة على أنها تشبيه فُقد أحد طرفيه[٤]؛ لأن الاستعارة في طبيعتها تصويرية، فهي تخلق بتصويرها ما

(١) ينظر: البلاغة فنونها وأفنانها، علم البيان والبديع، الدكتور، فضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥، ط١٠، ص١٦٣.

(٢) ينظر: الصورة في شعر الإمام الشافعي، سعيد، الفيومي، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد السابع، نيسان، ٢٠٠٦، ص٢٦٣.

(٣) ينظر: البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، الجمهورية العربية المتحدة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، ص٤١.

(٤) ينظر: البلاغة فنونها وأفنانها، ص١٦٣.

يسمى باللغة التجسيمية؛ لأن الشاعر لا يعدو على الواقع بل يستبصره استبصارًا، فإذا ما فحصنا أثر الواقع في جمع أشياء الصورة الاستعارية وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن علاقة حقيقية إلا ما ندر؛ لأن الاستعارة هي وسيلة شبه خفية يدخل في تكوينها نسيج مختلف من العناصر اللازمة لاكتمالها[1].

وقد وظّف شعراء الملاحم الاستعارة توظيفاً جميلاً في ملاحمهم؛ لأن الاستعارات والرموز هي أحدى مقومات الملاحم، التي تجعل المتلقي يشعر بالتشويق والانفعال، والشاعر الحديث سواء أكان شاعر ملاحم أم شاعراً آخر مثله مثل شاعر الملاحم القديم لا يقدم المعنى مجرداً [2]. وقد جاءت بنسب أقل من التشبيه.

ومن ذلك ما جاء بقول الشاعر أحمد محرّم:

جاء دين الهدى وهبّ رسول ... الله يحمي لواءه المنشـــورا

ضرب الكفر ضربة زلزلته ... فتداعى وكان خطبا عسيرا

جثمت حوله الحصون وظن الـ ... قوم ظنَّ الغرور أن لن تطيرا[4]

نحن أمام أبيات تنطوي في وصف مجابهة الرسولﷺ للكفر إذ استعار الشاعر الضرب للكفر الذي هو للصخر تارة وللحيوان تارة أخرى وللإنسان في حالات نادرة

(١) ينظر: الجملة في الشعر العربي، الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م، ط١، ص١٠.

(٢) ينظر: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص٢٤.

(٣) ديوان مجد الإسلام، أحمد محرم، ص١٤.

والشاعر استعار الحسي لـ(لكفر) المجرد ولا عجب؛لأن العرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة الأخرى إذا كان المسمى بها مشاكلاً لها أو مجاورًا[1]؛لأن الصورة لها حدٌ ما إذا تجاوزته قبحت، وفسدت[2]، ويلاحظ التركيب الاستعاري لهذه الصورة مشترك بين موضوعين هما، الأول رئيس وهو أن (الرسول)صلى الله عليه وآله ورسالته، وثانوي (المجتمع)، مرتبط به يغير ملامحه يزلزل كيانه، فكذا الكفر لم يُزِلْهُ إلا بدينٍ زحزح ذلك الصخر في قلوبهم، والصورة الحسية الأعمق وهي (جثمت حصونهم) عبرت عن واقعين حقيقيين هما الذلة والعلو في الأرض وبتبادل أحدهما للآخر في الصفات واستكشافها لدى القارئ بالحدس لما تملكه الاستعارة من كمية الخيال منح الصورة جماليتها وحقق الشعر غايته في نقل صورة المجتمع وما يحتاجه من زحزحة لتغيير عبر هذه الصورة الاستعارية الخاصة بعد أن تم تأطيرها برسالة عامة.

ومن بديع استعارات عبد المسيح الأنطاكي :

أني لأعْـــــرَفُ مِنكُـم أجْمَعِـيْن ... وبالـذي تبتغيـــــه في مرَامِيْهَـا

صَحِبْتُهَـا طِفْلَةً مِـن يَـومِ نَشْـأتِهَا ... حَتَّى أشـابَتْ لَيْاليْهَـا نواصِيْهَا[3]

يشكل صورة مقدار معرفة عليعليه السلام بأمور الدنيا، ودواهيها، إذ نقل الشاعر على لسان موصوفه، مقدار تلك المعرفة بخطابه، وتمثلت تلك المعرفة عن طريق طول الصحبة بتوظيف الاستعارة (صحبتها طفلة) (شابت لياليها نواصيها)، استعار للحياة مراحل

(١) ينظر: تأويل المشكل بالقرآن، ابن قتيبة، تحقيق: السيد أحمد صقر، المكتبة العلمية، بيروت، ط٣، ١٩٨١، ص١٣٥.

(٢) الموازنة، للآمدي، تحقيق: أحمد صقر، ج١، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٦٣، ص٢٤٢.

(٣) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص٤٧٦.

حياة المرأة من طفولة وشيخوخة، وبهذه الاستعارة، منح الشاعر ليالي الدهر تلك الصفات وجعل لها نواصي، وظهر عمق التصوير عندما أقام علاقة بعيدة بين الفعل والفاعل بالاستعانة بالصورة اللونية التي تمنح المتلقي التأمل، إذ جعل الليل المظلم الأسود بداية الحياة، ووصف آخره بالبياض (أشابت) فالشاعر اعتمد اللون الأبيض لتقادم الزمن وتقدّمه لتقريب صورة تجريدية لا ترمز للفجر، بل ترمز لعمق الحياة وبداية نهايتها مع اللامحدود الزمني، ونجد التشخيص في الاستعارة في قوله:

وَافجْعَةَ الدّيْنِ مِنْ بَعْدِ الوَصِي وأَهْ ... لُوْهُ تُئوّهُ طُوْلَ الْدّهرِ تأويْهَا

وَأنّهُمْ وَاللهِ قَدْ فَقِدُوْا ... رُوْحَ الْشَّرِيْعَةِ فأعتاصَتْ مَعَانيْهَا[1]

يصف الشاعر مقدار الفجيعة والحزن الذي ألبس الدهر بفقد الوصي المتمثل بـ (علي عليه السلام)، فالصورة الاستعارية (رُوْح الشريعة) و(اعتاصت معانيها) صورت لنا عظم الفقد حتى جعل الشاعر للشريعة جسدًا دبت به الروح غادرتها باستشهاد الإمام. وكذلك أنسنة المعاني ونسب لها فعل العصيان عن التأويل والمعرفة، وتسعى الصورة إلى دمج المجرد بصورة الإمام فيتحول المجرد إلى كيان بشري يقابل الفقدان والوجود للإمام وأن للتشخيص أثراً بارزاً في تنامي تسلسل الصورة، مهد ذهن المتلقي على استقبال الصورة ما بعد ذلك الفقد ومنه قوله :

وعاد يَسْحَبُ ذيلَ النصر حيدرةٌ ... لمكة فتلقى شكر أهليها[1]

يقدّم الشاعر عبر الاستعارة صورة شعرية رائعة لشجاعة علي عليه السلام من أجل جذب

(١) المصدر نفسه، ص٦٠٩.

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص١٩٤.

النفوس إليها؛ لتكون طائعة لها عن طريق الرؤية الإيحائية[1]، فجمعت بين الأشياء المتباعدة ليقدمها لنا بطريقة حسية واضحة، حيث وصف لنا النصر بالصيد الذي يُسحب من ذيله باستعارة الشاعر الذيل الملموس وإضفائه للمجرد النصر، ليكمل لنا رسم الصورة الحركية ذات الوقع الثابت لعودة علي عليه السلام من الحرب، وحجم شجاعته. وبولس سلامة منح الحس للمجرد بصورته الاستعارية بقوله:

وَهو يوم الحسين ذاب حنانًا ... وتمشى بسيل من اللهوات

صدّ عنه الحسين فالنهر يجري ... أسود الشط دامي الآهات

يملأ المنحنى دويًا وهدرًا ... ويبث الأنين في العطفات[2]

إنّ الاستعارة قد أخذت مساحة واسعة مما أعطى النّص شيئا من الحركية واللونية الحيوية، ينطوي التصوير ذو الدلالة الواضحة على نوع من الحزن والحداد من خلال التكثيف الصوري الاستعاري؛ إذ أسند الشاعر الذوبان لليوم وأي ذوبان؟ ليس ذوباناً مادياً، بل ذوباناً وجدانياً. جاء لتجسيد ذلك اليوم من خلال توظيف الفعل (تمشى)؛ ليمنحه شيئاً من الحركية البطيئة صورة توحي بصعوبة التغيير والتأثير بالآخرين التي سيطرت عليهم اللهوات فذلك اليوم لا يحرّك مشاعرهم كصعوبة المشي بسيل لسرعة حركة السيل، وهذه الصورة الاستعارية تنطوي على بعدين، الأول صورة العاطفة الحزينة التي تهيمن على الإنسانية في ذلك اليوم، والبعد الآخر تنطوي على مقدار الجهل ليوم الحسين عليه السلام.

(١) ينظر: أسرار البلاغة، محمود أحمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ص٤٢.

(٢) ملحمةعيد الغدير، بولس سلامة، ص٢٥٩.

واستمر الشاعر ينقل لنا صوره الاستعارية بتوظيف الطبيعة، إذ النهر يكتسب بهذه القصيدة وجوداً حيّاً حزيناً مستمد من ذلك اليوم، وباندماج الصورة اللونية لون الحداد من جهة حزنًا، المتمثلة باللون الأسود، ولون الشهادة الأحمر لون الجراح والأوجاع التي ملأت جسد الحسين عليه السلام؛ ليوصلنا الشاعر إلى صورة أخرى أكثر وضوحاً، أوضح من اللون والحركة، ألا وهي الصورة الصوتية صورة جعلتنا نوشك أن ننظرها بمخيلتنا السمعية[1]؛ فأن ما تولده الصور من أثر في النفس يعتمد على عناصرها الحسية ومقدار انتقائها[2]، من قبل الشاعر، الذي أقام علاقة صوتية حزينة بين النهر وسائر مصادر الطبيعة من صوت الرياح الدوي الذي أمتزج بصوت النهر الهدير ليخرج صورة مكثفة بصريةً، وصوتية، وحركية، وهي صورة لحزن الإنسان، وأنينه في الألم والتفجع. ومقدار الانفعال في ذلك اليوم.

(١) ينظر: الصورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، علي البطل، ص٣٢.

(٢) ينظر: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تأليف رتشاردز، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، وسهير القلماوي، ط١، ٢٠٠٢، ص١٧٤.

والتصوير الاستعاري الأسطوري للشاعر عفيف النابلسي تمثل بقوله:

أضفت على أهل المدينة فاطمٌ جوّ الجمالِ لتزدري عشتارُ
وأبى الجمالُ بأن يكون يخصها إلا له الإجلالُ والإكبارُ[1]

يأخذنا البيتان إلى الأسطورة وما تحويه من قيم جمالية، الشاعر هنا رسم لنا صورتين بنسقين مختلفين من خلال استعارته للأسطورة (عشتار) ليعقد لنا مقابلة بين جمال فاطمةﷺ وبين جمال (عشتار)، ليجعل الجمال الأسطوري لـ(عشتار) يزدري ويتوارى أمام جمال يعجز عن رسمه الفنان، ذلك الجمال المؤطر بالحجاب والجلال والروحانية التي يضفيها على المكان إذا ما حلّت به، والشاعر حين عجز عن وصف جمال فاطمة ﷺ لاذ بالآلهة الجمال (عشتار)، ووجدها وسيلة؛ لتعميق رؤياه المرمزة بالأسطورة؛ لقدرتها على الانتقال عبر حدود الزمان والمكان، بما تملك من إمكانات هائلة على التأقلم خارج وطنها وزمنها[2]؛ ليضفي بعدها التشخيص على الجمال ويعلن الرفض، والإباء بمنحه الصفات الإنسانية العقلية تارة؛ وليستحق اللقب تارة أخرى بانتسابه للزهراء بهذا الاستدعاء الأسطوري حقق الشاعر مبتغاه في استعارته بالتأثير بالمتلقي. أما قوله:

قتلوا جميع بني عليٍّ وانثنوا كي يقتلوا أو يجرحوا أو يأسروا
إلا علي بن الحسين فأنه زمن عليه المرهفات تنمرُ[1]

(١) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ٨٥.

(٢) ينظر: الأسطورة والتراث، سيد القمني، ط٣، ١٩٩٩م، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، ص٢٦. مهمة في الملحمة.

(١) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص١٣٦.

التفاعل بين أركان الاستعارة واضح في البيت الثاني بين المستعار منه وهو النمر والمستعار له وهو زمن المرهفات، فتنمّر الزمن منح للزمن وظيفة أخرى متميزة أكثر من النمر نفسه، وهذا الخيال هو مصدر الروعة في الاستعارة؛ لأن الشاعر بهذا الخيال خلق عالماً خيالياً مغايراً، وبديل عند إضفاء الصورة الحسية على الزمن ومرهفاتها، لما نال علي بن الحسين عليه السلام من ألم وحزن وعذاب في حياته بما لاقاه من قتل وأسر وسبي أهل بيته في كربلاء، جعل الشاعر يستعير لتلك المصائب فعل النمر في تمزيقه للفريسة بمخالبه؛ ليعكس الصورة الحسية لتلك المصائب؛ وليمنح القارئ القدرة على التفاعل والتأثر.

أما الشاعر عبد المنعم الفرطوسي منح المجرد فعل الإنسان بقوله:

موكب الحـــــقِّ والإمامة وافى ... يتهادى بعتـــــــرة الأنبيـاء

وقطـار الحســـــين يعبق نـدّا ... وندىً من شـــــمائل الأزكياء

حشـد الرعـــــب عـزة وإبـاءً ... وجـلالاً فغـصّ بالكبريـــــاء

سـار مـن مكـة الشريفـة للكـ ... وفـة يطوي صحائف الصحراء[1]

استعارة الشاعر صفات الورد وما يملك من عبق وندى، لموكب الحسين عليه السلام؛ ليضفي جواً مليئاً بالحركة الهادئة ذات التصوير المركب بين البصري والشمي مناسباً لهيكل القصيدة؛ لينقلنا إلى صورة بصرية بإسناد فعل العاقل للمجرد بالفعل (حشّد) فالحشد فعل ينسب للإنسان وإسناده (للرعب) أكسب القصيدة الحركة الشعورية الداخلية للنفس، فعكس لنا صورة تبصر بمخيلتنا العقلية وهي مسير قافلة الحسين المكتظة بالعزة والجلال؛ ليوثقها بصورة ذوقية وسمعية لما للفعل (يغص) من دلالة

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٣، ص٢٥٦.

صوتيه قلقة وواضحة، إشارة إلى وضوح ذلك الكبرياء من جهة ورغبة في الرشف منه من جهة أخرى.

الصور الاستعارية الحركية بالنص جاءت متفاوتة بين حسي ومجرد؛ ليختم النص الشعري بصورة لمسية ذات إيقاع صوتي مميز (يطوي صحائف الصحراء)؛ في إقامة علاقة بين الصحراء والصحف، والفعل يطوي وما يشير إليه من دلالة، حققه الشاعر، ليعطي مقدار المدى الزمني للرحلة حتى غدت صحائف تأريخ تروى للأجيال ومقدار مشقتها لما تملك الصحراء من قسوة ورمال وعطش. وهنا أصبحت الصحراء معادلاً موضوعياً لتاريخ رحلة الإمام الحسين عليه السلام. الذي سجد له الدهر بقوله:

سـجد الدهَـر ذلّـة لعـلاه حـين أهـوى عـلى صعيـد العلاء

وكأن السـماءُ في شـفتيها قبلتـه فخضبـت بالدمـاء[1]

إنّ هذه الأبيات يطغى عليها الشموخ والعلا، وإذا ما صُنّفت، يحتل تصنيفها الأروع والأصدق والأجمل، من بين الأبيات، فاستعارة في (سجد الدهر) و(السماء في شفتيها قبلته) و(خضبت بالدماء)، استعارات يتعالى بعضها على بعض بالإبداع، فإن منح الدهر فعل السجود الذي بدوره خلق له لوازم السجود من جبهة وأطراف، وكذا في منح السماء الشفاه لما يلزم فعل التقبيل من جهة، واليد أو الرأس لما يلزم فعل الخضاب من جهة أخرى، وهذه الاستعارات تكشف قدرة الشاعر على جعل الدهر والسماء في حلٍّ من دم الحسين عليه السلام، بل جعل كلٌّ منهما يكتب تاريخ براءته بطريقة، يشهد لها الكون، والذي زاد ألق الأبيات الجناس والصورة اللونية في (خضبت)، التي تحمل في دلالتها

(١) المصدر نفسه، ج٣، ص١٩٤.

العميقة إشارات كثيرة، منها إن الشهيد حيٌّ عند الله، وهذا وارد بدلالة قول الله جل وعلا[١]، ومنها إن الحسين هو ثأر، الله[٢]هو من يأخذ بحقه، ومنها إنها صرخة لأجل الحق ذا صدى بصريّ، وهذا يعلل لنا اعتماده شهادة الشهود بأمر ما على الرؤية البصرية، لا السّمعية.

ولريمون قسيس قدرة ابداعية على اختيار الاستعارة بقوله :

"زينب"أنـــــتِ أختُـهُ خـيرُ أخـتٍ
لطمـت وجْهَهَـا وَصَاحَـتْ: لتعـسي؟
عندمـا شَـــــاهَدَتُه رَأسَ "حُسَـيْنٍ"
أنشَـدَتْ شِـعْرَهَا تُشـير بِخَمْـسِ
"يـــــا هِـلالاً لَّما اســـــتتمَ كمَالاً"
أنهـتِ الحَـرْبُ ناجِذَيْهَـا بِـضَرِسِ[٣]

إنّ القصيدة في تصويرها لموقف السيدة زينب عليها السلام الذي تتأجج بعواطف الحزن والبكاءجعل الشاعر يزيد عليها من خياله صوراً فنيةً تزيد من ذلك التأجُج، بصورة كنائية مرة واستعارية مرة أخرى، فصورة حزن السيدة زينب عليها السلام وما يتخللها من صورة حركية مرئية لترجمة ذلك الحزن عبر(تشير بخمس) كناية عن كون الحسين خامس

(١) ﴿ وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾ القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية ١٦٩.

(٢) مفاتيح الجنان للشيخ عباس القمي، دار المرتضى، بيروت، ط١، عام١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٤م.

(٣) ملحمة الحسين، ريمون قسيس، ص٣٧.

أصحاب الكساء وما لعظمة هؤلاء الخمسة عند الله ومعرفة عند الناس، فضلاً عن استضافة شطر شعر الرثاء (يا هلالاً لما استتم كمالا) مصوراً عمق ذلك الحزن، ولم يكتفِ الشاعر بتصوير ذلك الحزن راح يصور لنا شراسة المعركة وما خلفته من عقبى حزينة في نفوس أهل محمد صلى الله عليه وآله وسلم حتى جسد لنا تلك المعركة تجسيداً وحشياً باستعارة النواجذ والضرس من الوحش الحيواني، ونسبها للحرب إشارة إلى فقدان الإنسانية والرحمة من قلوب تلك الجموع التي قاتلت الحسين.

وأنّ اختيار الشاعر للنواجذ والضرس وما تمتاز به من طحن وتمزيق للفريسة جاء؛ ليبين رؤية الشاعر العميقة وكيفية ربطها بما حصل للإمام الحسين عليه السلام عقبى المعركة من طحن الخيول لجسده الكريم، وبهذه الصورة الاستعارية قرب لنا المشهد وجعلنا نذهب معه إلى الحرب ومشاهدها وما فيها من حصاد.ومثله قول الشاعر جورج شكور في خطابه لرأس الإمام الحسين:

قد جُذَّ رأسُكَ بالأسيَافِ، وَاقتُطِعتْ رُؤُوسُ قَومِكَ، قَلْبُ الحقْدِ قهَّارُ[1]

الصورة قاسية إلى حدٍّ بعيد لاستعارة فعل آلة قطع السنابل (المنجل) للسيف، إذ بدأ الشاعر من الصورة المقابلة في الذهن المنجزة في الخارج في ترتيب الأجزاء والأصوات والأفكار والخطوط[2]، فضلًا عن الرؤى والانفعالات؛ لما للفعل (جذ، واقتطع) من تأثير كونهما فعلين حركيين لهما وقع صوتيّ وحسيّ للمتلقي الذي بهما يستطيع أن ينظر صورة الفعل سمعياً ويحسّ بهما شعورياً، أن الصورة الاستعارية غيّرت دلالة الفعلين

(١) علي والحسين في الشعر المسيحي، ملحمة الحسين، جورج شكور، ص٣٤٠.

(٢) الصورة في التشكيل الشعري، سمير علي سمير، ص٢٥.

من دلالة طبيعية لجني الأثمار والحبوب، إلى دلالة اصطناعية؛ لرسم صورة فنية للمعركة وحقد الأعداء؛ ليختمها بصورة استعارية تجريدية ذات مصدر ذهني تعليلي، إذ جعل الشاعر للحقد قلب فمنح المحسوس للمجرد بهذه الاستعارة لتقريب صورة العدو وعمق عداوته.

ج. الكناية:

من وسائل الصورة في الأدب لما يريد منها ترك التصريح بذكر شيء ما إلى ذكر ما يلزمه لينتقل الشيء من المذكور إلى المتروك وبهذا تخفي وجه التصريح لذلك الشيء وعلى هذا الأساس سميت كناية[١]؛ وتعدّ من أكثر الأساليب التي اختلف البلاغيون القدماء في تحديدها؛لقربها من الإشارة[٢]؛ لأن المتكلم يريد إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ نفسه الذي وضع له في اللغة، لكن يأتي إلى معنى رادفه وتاليه في الوجود ويجعله دليلاً عليه[٣]. وما تملكه الكناية من بلاغة، جعلها أبلغ من الإفصاح وبهذا يزداد معها المعنى إثباتاً وتأكيداً، فيكون أبلغ وَأشد قوة[٤].

وأن تحديد قيمة الصورة الكنائية بـ((إثبات صفة بواسطة دليلها))[٥] هو غبن لحقها؛

(١) ينظر مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، (ت٦٢٦)، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١-١٤٠٣هـ/ ١٩٨٧م، ص٤٠٢.

(٢) ينظر البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، ص٩٩.

(٣) ينظر: دلال الإعجاز، لأبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، ت٤٧١)، تعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ص٦٦.

(٤) ينظر: دلال الإعجاز، ص٧١.

(٥) المصدر نفسه، ص١٠٥.

لأنها تعكف على تلك الصورة الجزئية؛ لتفتش عن المقصود منها والمعنى المستتر خلفها فتصبح الكناية عندها مجرد قياس[١].

ومهما تكن حالة (الكناية) ووضعيتها تظلُّ خاضعة للتركيب اللغوي ومنه تكسب قيمتها[٢]، إذ تقف جنباً إلى جنب مع الوسائل الأخرى لتتعاضد في تكوين الصورة.

إنّ ما تملكه الصورة الكنائية من معنى خفي تجعل المتلقي يجهد عقله بالتفكير والتأمل للوصول إلى كشف الحقيقة للصورة، جعلت الشعراء يتفننون في توظيفها بإشعارهم، ولشعراء الملاحم حصة من ذلك رسموا بها صورهم الخاصة بأهل البيت عليهم السلام ومواقفهم. ومن أبيات أحمد شوقي إذ يقول:

وجاء في الأسدِ أبو تراب على متون الضُّمَّر العُرابِ[٣]

إنّ هذا البيت من جملة أبيات يعبر فيها الشاعر عن شجاعة علي عليه السلام وتواضعه فلم يلجأ الشاعر إلى ذكر الموصوف مباشرة، بل جعل الكناية وسيلة للتعريف عن ذلك البطل بقوله (أبو تراب) كناية عن الإمام علي عليه السلام وعن تواضعه وخشوعه لله عند العبادة، ولم يكتفِ بكناية الموصوف بل راح يكني مطيته وهي كناية عن صفة (الضمر العُراب) للخيول العربية التي تمتاز بسرعة العدو والأصالة.

(١) ينظر: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، رجاء عيد، ط٢، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص٤٢٣.

(٢) ينظر: فلسفة البلاغة، ص٤٢٢.

(٣) دول العرب وعظماء الإسلام، ص٥٩.

وينقلنا الشاعر عبد المسيح أنطاكي إلى صورة كنائية رائعة تمثلت بقوله:

حتى إذا مرَّ طه بين كوكبةٍ خضراء من جنده بادٍ تشظيها

والمرتضى بطل الإسلام يصحبه في سيره صحبة تسمو معانيها[1]

إن تكثيف الصّور الكنائية في شعر عبد المسيح أنطاكي بات واضحاً، إذ كنى النّبي محمدﷺ بـ(طه) وجعله وسيلة لبيان عظمته بكناية أخرى، إذ يكني كوكبة الرسول وصحبه (باللون الأخضر)، بما تثير بالنفس من راحة وأمان وسلام وإيمان؛ لكونه لون لباس أهل الجنة ليوحي لنا بالسلام الروحي الذي يحمله الرسولﷺ للعالمين، ويستمر الشاعر بإيراد الكنى، إذ يعرج على كنية الصفة لعليعليه السلام للتعريف به وهي (المرتضى) تارةً، و(بطل الإسلام) تارةً أُخرى؛ ليثبت عند المتلقي صفات الموصوف، فأورد تلك الكنى لما لها من تأثير عميق في نفسه. ومثله :

يقودها القاهر الأسمى أبو حسن وحسبها أنه للنصر ممشيها

وهكذا أشتبك الجمعان وابتسمت بيض الظبى وبنو الإيمان في فيها[2]

كنّى الشاعر موصوفه إمامنا عليّاعليه السلام بكنى متنوعة ومتتابعة تعاونت على رسم صورة الإمام عليعليه السلام وبيان جمالها المعنوي، فالبيت الأول الكناية به قريبة وهي كناية عن الصفة بقوله (القاهر، الأسمى)، وعرج لبيان جمالها المعنوي بكنية عن الموصوف (أبو حسن) مكنياً عن عليعليه السلام، وما لدلالة هذه الكنية من بعد روحي وعقائدي.

---

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص١٧٢.

(٢) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص٣٨.

أما البيت الثاني فروى رواية مغايرة للكنية، إذ اتحدت كلّ من (الاستعارة والكناية) في رسم صورة تلك الشجاعة في المعركة؛ ليرسم لنا صورة ملحمية لونية تجسيدية؛ لأن الشاعر أسبغ الحياة على السيوف بقوله (ابتسمت بيض الظبي وبنو الإيمان في فيها) كناية عن كثرة القتل بالأعداء وشجاعة المؤمنين، الذي جعلهم الشاعر في عمق ذلك الفم، وبالرغم من أن الصورة هي صورة حسّية إلا أن لها أثراً معنوياً في نفس المتلقي.

وهذه الصورة تقترب من الصورة الكنائية لبولس سلامة بقوله :

أعمـل الفتـكَ في أميّـة حتـى تخم السيف من سموم الرياء[1]

لقد عضّد الشاعر البيت في بيان شجاعة الإمام علي عليه السلام بصورة كنائية في عجزه (تخم السيف) كناية عن كثرة القتل بالعدو، فنسب إلى السيف بطن أصابتها التخمة بعد أكل كثير؛ معللاً تلك التخمة بصورة كنائية تابع لها (سموم الرياء) نسبة إلى بني أمية ومن تبعهم. ومن أجل أن يظهر الموصوف بصورة واضحة نسب بولس الحزن إليه بقوله:

ذاب قلب النبي حزناً وغامت عينه تشهد المصاب الجليلا[2]

فقد كنى عن تملك الحزن لقلب الرسول صلى الله عليه وآله في صدر البيت (ذاب قلب النبي) في صورة كنائية مخيفة عضدها بصورة كنائية ثانية في عجز البيت (غامت عينه) نسبة إلى البكاء والحزن حصدت الصورتين الكنائيتين جليل حزن الرسول صلى الله عليه وآله، بصورة كنائية إبداعية تمثلت بقول

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٦١.

(٢) المصدر نفسه، ص٧٥.

عبد المنعم الفرطوسي:

فبكاها محمد بلسانٍ من زفيرٍ ودمعة خرساء[1]

فكنى (بلسان من زفير) كناية عن شدة التنهيد والضيق من الحزن صوره الشاعر، وجاء تأكيده بصورة كنائية مؤيدة لسابقتها وتالية لها (دمعة خرساء)، كناية عن كتم الدمع، والمبالغة بذلك الكتم بالرغم من شدة الحزن، ولعل أن هاتين الصورتين الكنائيتين تحمل بين طياتها بعداً مدحياً.

وبولس سلامة أبدع في الصورة الكنائية بقوله :

السهام العطاش أردت عطاشًا والنجيع الكريم هلّ انسكابا[1]

صور كنائية مثخنة بالألم لتصوير فداحة مقتل الحسين عليه السلام وتبدو الكناية عند تأمل جزيئياتها صعبة المنال بالرغم مما يخيل أنها تمتاز بالبساطة؛ لأنها تندغم مع الكلام، وفي التركيب اللغوي، ويبقى السياق هو المسؤول عن إضاءتها بشكل أساسي[2]؛ فالشاعر كنى (السهام العطاش) نسبة إلى شوقها للدماء، وهي سهام بني أمية، والصورة الكنائية المقابلة لها (أردت عطاشا) كناية عن الحسين عليه السلام وصحبه، وتستمر الصور الكنائية بكشف المختبئ؛ ليكنى (النجيع الكريم) نسبة إلى قلب الحسين عليه السلام، ويكمل الصور الكنائية بصورة كسرت أفق التوقع وهي (هلّ انسكابا) نسبة لموت الحسين عليه السلام، وأن الإبداع

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج١، ص٢٥٥.

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٢٦٧.

(٢) ينظر: الصورة الفنية في شعر ابن خفاجة مقاربة أسلوبية، عبد ربي نوال، جامعة وهران، كلية الآداب، رسالة ماجستير،٢٠١١م، ص٩٢.

بالصور الكنائية واضحاً للعيان فقد وظّف الشاعر هذا الأسلوب بإظهار عرفانيته لتلك الفجيعة ولشخص الحسين عليه السلام. ويلاحظ الصور الكنائية صور متتالية لتوثق كل صورة سابقتها وتؤيدها.

ونسبة التكريم للموصوف بقول عبد المنعم الفرطوسي:

وهو يدعو بخٍ بخٍ لك فضلاً يا علي بمثل هذا العطاء[1]

وقد حاول الشاعر توظيف الصورة الكنائية في نصرة معتقداته ولاسيما (الغدير) إذ استعان بـ (بخٍ بخٍ) كناية عن التكريم والتهنئة، الغبطة التي قرنت بالإمام علي عليه السلام بذلك اليوم حين أتى المسلمون يبايعونه ويهنئونه بالولاية. وجاء جورج شكور ليظهر عرفانيته بالإسلام بصورة كناية جديدة لقوله :

ونَزلتْ مِثل الغَمامةِ آيةٌ علويةٌ، إيحاءها إلزامُ[1]

قد كنى الشاعر البيت الشعري عن آية نزلت بحق أقرباء الرسول صلى الله عليه وآله في بداية الدعوة الإسلامية، فذكر (آية علوية) كناية عن آية ﴿وَأَنذِرْ عَشِيرَتَكَ الْأَقْرَبِينَ ﴿٢١٤﴾ وَاخْفِضْ جَنَاحَكَ لِمَنْ اتَّبَعَكَ مِنْ الْمُؤْمِنِينَ﴾ [2]، التي تصور لنا عظم تلك القرابة التي لبى نداءها الإمام علي عليه السلام فنسبت له الكنية العلوية. وقد استعان الشاعر بكناية معروفة للآخرين بقوله :

ألم اليهودُ لَما يبُثُّ مُحَمّدّ من أصغريه، ففكرُوا أن يثأروا[1]

---

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج١، ص٢٥٨.

(١) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص١٨.

(٢) الشعراء: ٢١٥، ٢١٦.

(١) ملحمة الرسول، جورج شكور، ص١٢٥.

لعل الشاعر استعان بالكناية لدلالتين لمعرفة الرسولﷺ باليهود وخيانتهم فهي رسالة تحذير للمسلمين. والدلالة الثاني هي التصريح من قبل الرسول بصدقه في معاقبة الخائن، فوظف الشاعر (أصغريه) كناية عن القلب واللسان وهي كناية نسبة، ذلك الخلق الظاهر من قلب ولسان وقول الشاعر :

وعفا عَن الطّلقاءِ عفوَ مسامحٍ يسمو به كالشمس ثغره باسمُ[1]

الشاعر حاول بكنايته عن الموصوف (الطلقاء) كناية عن بني أمية الذي عفا عنهم الرسولﷺ يوم فتح مكة، استعان الشاعر بهذه الصورة الكنائية لما له أثر في تصوير، سماحة الرسولﷺ وبيان فضائله للعالمين.الذين نسوا الفضل وأبانت خيانتهم يتربصون بهم الدوائر كقول ريمون قسيس :

كيف تصحو على عبيق ورد
وحوالي الروض اصفرار بورس[1]

إن خيانة بني أمية واضحةٌ للتاريخ، فهي خصلة تجسدت بهم منذ نزول الرّسالة المحمدية وكان من الطبيعي أن يحوكوا المؤامرات على إعادة السلطة لهم؛ لهذا انطلق الشاعر من مجتمعه وما يدور فيه من مؤامرات ليطلق صورته الكنائية (اصفرار بورس) كناية لونية، دلالة الخيانة التي تستثمر الفرص للانتقام. من أهل بيت محمدﷺ وكل من يسير على دربه.

(١) المصدر نفسه، ص١٣٦.

(١) ملحمة الإمام الحسين، ريمون قسيس، ص٣٢.

أما عفيف النابلسي وظف الكناية بقوله:

فـرأت مـا عليـه أم أبِيْهَـا مِـنْ سرورٍ فرقرقَـت كالجـمان[1]

فكنى بقوله (أم أبيها) كناية عن موصوف وهي فاطمة الزهراء عليها السلام وبهذه الكناية ساعدت في رسم صورة تلك العلاقة بين رسول الله صلى الله عليه وآله وبين أبنته.

وقد يستعان بالكناية لتعضيد التشبيه، لما للكناية من وقع على التأثير كقول الشاعر:

وَإذا النسـاء تَغَرْغَـرتْ بحدِيثهَـا فلسـانُ فاطـمَ جـذوةٌ وضرامُ[2]

استعان بالكناية للصفة في (جذوة وضرام) كناية على كلام الصدق والحق، الذي ينسب للزهراء عليها السلام. وأن حرص الشاعر على حسن وقع تلك الصورة بالنفس جعلها في موضع مفارقة لصورة حسية كنائية أخرى في(تغرغرت) ليعمق لنا مقدار عظمة الزهراء قياساً بسائر النساء.

ونتائج البحث أن شعراء الملاحم وظفّوا الصور التشبيهية والاستعارية والكنائية، للتعبير عن صفات الرسول صلى الله عليه وآله وأهل بيته الكرام؛ لعظيم منزلتهم وعظيم المواقف التي مروا بها وبخاصة في نشر الدعوة الإسلامية، وسوح الوغى، فضلاً عن المواقف التي جعل الصورة تعج بالتجسيد الحركي، والتعبير عبر التشبيه عن عظيم خُلقهم وخَلقهم، وشجاعتهم، وكان للاستعارة جميل الأثر في تصوير دقائق الأمور التي ألمّ بها أهل البيت عليهم السلام، من حزن وألم وعقوق من المجتمع؛ ليرسم لنا صورة مقابلة لأعدائهم بصور

(١) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص٦٧.

(٢) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص١١٥.

كنائية تارة واستعارية تارة أخرى مستندين إلى منظومة تاريخية وفكرية مستمدة من القرآن، معضدة لتلك الصور، وأن تصويرهم الاستعاري توزع بين صور حسّية بصرية، وشمية، وذوقية فضلاً عن توظيف اللون، كان له أثراً في أثراء صورهم، وبما يضفيه عليه من خيالهم للتأثير بالمتلقي، وبالرغم من ذلك لم يغفلوا عن التصوير المجرد والعقلي لتلك الصور، وكان للكناية العمق الأعظم في تصوير المشاعر والوقائع وما جرى بتلك الوقائع، والشعراء بصورهم البيانية حاولوا أن يخدموا القضية الأساسية (عظمة أهل بيت النبوة) ونشر فضائلهم.

الفصل الرابع
الموسيقى



الفصل الرابع

الموسيقى

توطئة

يعدّ البناء الموسيقي قمة الهرم في الإبداع الشعري، إذ لا يخفى على أحد ما يملك هذا الجانب الفني من تأثير في فاعلية القصيدة وشعريتها، لما تمتلك الموسيقى من نواحٍ متعددة للجمال من جرس الألفاظ والانسجام في توالي المقاطع الشّعرية، وتردد بعضها بعد قدر محدد منها[1]، فدرب الشّعر يلتقي ويمتزج مع درب الموسيقى؛ لأن الموسيقى تعبيرٌ مباشرٌ عن إرادة الحياة. فعندما يعيش الشّاعر تجربته يقع تحت تأثيرها فتنصهر نفسه مع الحدث وتندمج بالتّجربة، لهذا يحاول أن يخلق نوعاً من التّوافقِ النّفسيّ بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك التّوقيع الموسيقي[2] وتكون الموسيقى عندها من الأسرار للاستجابة الإنسانية من فرح وحزن ومتعة لأنّها من أكثر الفنون تجرداً عن أي هدفٍ عمليّ؛ لأن وسيلتها في التأثير على النفس الإنسانية،لا تخدم أي غرضٍ خارجٍ نطاق الفن[3].

إنّ الشعرَ ولدَ نشيداً ضمن ثقافة صوتية فهو مسموعاً وليس مقروءاً، فالصوت به

(١) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، ٢٠١٠، ص١٠.

(٢) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري، د.عبد الفتّاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، ط١- ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م، ص١٦.

(٣) ينظر: فلسفة الجمال، أميرة حلمي مطر، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ص٢٣.

بمثابة النّسيم الحيّ، إذ ينقل الكلام لنا عما يعجز نقله الكلام[١]. الموسيقى الشّعرية لديها القدرة على تجسيد أحساس الشّاعر المستكن في طبيعة العمل الشّعري. فضلاً عن تلبس البناء الفكري للقصيدة بالبناء الموسيقي[٢] بربطهما، بروابط هندسية عن طريق علاقات التّجانس والتكرار والتّوافق ورسمها بصورة دقيقة وجمالية بما يبعثه هذا النّمط للنّص الشّعري من تأمل وخيال.

وأن ما تمتلكه الأصوات من قيمة ترابطية وتعبيرية غنية يستطيع الشّاعر استغلالها في بنية القصيدة الشّعرية بوسائل متعددة كالوزن وأنماط الحروف الصّوتية المتعاقبة وعن طريق التّقسيم والإيقاع والقافية والجناس[٣] جعلت الموسيقى تنال جزءً مهمًا من ذلك التّشكيل؛ لاعتماد العرب على مسامعهم في الحكم على النص اللغوي أكسب الاذن ذلك المران بين الفروق الصوتية الدقيقة.فتستريح الاذن إلى كلام لحسنِ إيقاعه أو وقعه، وترفض آخر[٤].

لهذا عدّ الوزن والقافية بنية ثابتة في موسيقى الشعر العربي. فضلاً عن الجوانب الأخرى من التّنويع الموسيقي الداخلي[٥]. ويطمح هذا البحث إلى معرفة المكونات

(١) ينظر: الشعرية العربية محاضرات القيت في الكوليج دو فرانس باريس ايار ١٩٨٤م، لأدونيس، دار الآداب، بيروت، ط١عام١٩٨٥م، ط٢عام ١٩٨٩م، ص٥.

(٢) ينظر: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، (دراسة تأصيلية بين القديم والحديث)، رجاء عيد، دار المعارف ١٩٧٧م، ص٩.

(٣) ينظر: البناء الفني في شعر الهذليين،(دراسة تحليلية) د.إياد عبد الحميد إبراهيم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٠م، ص٣١٥.

(٤) ينظر: دلالة الألفاظ، د.إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٦، ص١٩٥.

(٥) ينظر: موسيقى الحب في الشعر الحديث، (دراسة موازنة)(عمر ابو ريشة، وبدر شاكر السياب)،

الموسيقية الخارجية والداخلية عند شعراء الملاحم العربية وهم يصورون ويجسدون عواطفهم تجاه أهل البيت عليهم السلام.

الأول الموسيقى الخارجية: تتمثل في دراسة الوزن والقافية في الملاحم الشعرية.

الثاني الموسيقى الداخلية: تتمثل في انسجام الألفاظ وجرسها عبر الأساليب البديعية.

المبحث الاول

الموسيقى الخارجية :

١. الوزن:

مما لا شك فيه أن العربي يميل إلى الوزن الموسيقي في الشّعر ويستريح له ويجد انسجاماً في مقاطعه، من دون أن يعلم تفاصيل هذا الانسجام لما له قدرة على إحداث التّخييل والتّأمل وإثارة لانفعال[١]؛ لكونه ((أعظم أركان حدّ الشّعر، وأولاها به خصوصية))[٢] لما له سلطة ترتيبية دقيقة في تحديد موسيقى النّص الشّعري، لما يتصف به كل وزن من الأوزان من حركات وسواكن، ونسبة عدد المتحركات على عدد السّواكن، وحركة ترتيبها ووضع بعضها مع بعض[٣] فـ ((تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة

د.رحيم كوكز خليل، دار بغداد، دار أمل جديد، ط١، ٢٠١٥، ص١٧.

(١) ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤، ط١، ص٥٦.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وأدبه، للقيرواني، ج١، ص١٣٤.

(٣) مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دراسات أدبية، جابر عصفور، ط٥، ١٩٩٥، ص٣٢٤.

متساوية؛ لاتفاقها في عدد الحركات والسّكنات والتّرتيب))[1] أشبه بحركة الموسيقى، والذي يكون الإطار الخارجي للقصيدة الذي يمنعها من التّشتت والتّبعثر، فضلاً عن كونه وسيلة تمنح الكلمات التّأثير بعضها بالبعض الأخر على أوسع نطاق ممكن[2]. الذي يمنح الجانب الظّاهري من الإيقاع الموسيقي.

وكلّ بحرٍ هو((مجموعة من العلاقات الزمنية الثّابتة التي تجمع بين أصوات مختلفة من مجموعات متباينة، فالبحر عبارة عن روابط زمنية متصلبة في حركة الاصوات)) [3].

وهذه العلاقات هي التي ساعدت على حفظ الشّعر. وظلّ شعراء الملاحم أُمناء على النّظام الموسيقي للقصيدة العربية. وبمتابعة ذلك النّظام والتّعرف عليه على حسب امتداده على مساحة نصوص الملاحم الشّعرية وبناء ما نستنتجه على حسب ما يتوفر لنا من شواهد شعرية للقضايا الموسيقية في تلك النّصوص التي جسدت صورة أهل البيت عندهم، والبحور هي المادة التي يقوم عليها الإيقاع، سوف نورد هذه البحور ونقف عندها لمعرفة نسبة استعمال تلك البحور في الملاحم ومحاولة معرفة أسباب استعمالها وشيوعها، وطريقنا إلى ذلك هو الإحصاء العددي للأبيات والقصائد التي شكلتها؛ رغبة في الكشف عن معرفة الوزن الشّائع لشعر الملاحم.فقد كانت قصائدهم مبنية على أكثر البحور الشّعرية بالرغم من أن بعض الشعراء احتكر وزناً دون آخر فقد استثمروا (الخفيف، والبسيط، والكامل، الرمل، الوافر).

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد حبيب ابن خوجة، دار العربي الإسلامي، ص٢٦٣.

(٢) ينظر: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، دار المعارف، ١٩٧٧، ص١٦.

(٣) النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ص٥٠.

ولقد اعتمدت الدّراسة على (إحدى عشرة ملحمة) تفاوتت بالطّول مما أدى إلى تفاوت بأعداد الأبيات والقصائد. وسندرج حضور البحور الشّعرية في الملاحم بحسب نسبة ورودها على النحو الأتي:

أ. البحر الخفيف :

إن ما يمتلك هذا البحر من وضوح في النغم مما يمنعه أن يبلغ حدّ اللّين وحدّ العنف فيأخذ من كليهما نصيباً[١] وهذا ما جعله في المرتبة الثّالثة لما يملك جزلة ورشاقة[٢]. وقد هيمن هذا البحر على شعر الملاحم لجودته وحسنه وميل النّفس إليه[٣]. وتلك الهيمنة للبحر قد حضرت في ثلاث ملاحم[٤]، فضلًا عن عدد من القصائد للملاحم الأخرى، وكانت نسبة البحر بالملاحم (٣٢٪)

نسج على هذا البحر فضلاً إلى الملاحم الثلاث كلّ من أحمد محرّم، وعفيف النابلسي، وجورج شكور. وأنّ الوزن الشّائع لهذا البحر مركب من تفعيلتين (فاعلاتن ومُسْتَفْعِلُن) وهو:

فاعلاتــن مســتفعلن فاعلاتــن فاعلاتـن مستفعلن فاعلاتـن [٥]

(١) ينظر: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧٠، ج١، ص٢٠٥-٢٠٨.

(٢) ينظر: منهاج البلغاء، ص٢٦٨، ٢٦٩.

(٣) ينظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٧٧.

(٤) ملحمة أهل البيت للفرطوسي، وملحمة عيد الغدير لبولس سلامة، وملحمة الحسين، لريمون قسيس.

(٥) البسيط الوافي في العروض والقوافي، أحمد سليم الحمصي، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط١، ٢٠١٠، ص٥٢.

فقال عبد المنعم الفرطوسي في مطلع ملحمته:

هـاكَ قَلْبِـي/ مُضَرَجًـا/ بِدِمَائِـي / قطْعًا فِي/ الْسّلَاْسِـل/ مِن وَلَاْئِي/ [1]

فاعلاتـن/ مُفَاْعِلن/ فعلاتـن / فعلاتـن / مفاعلـن / فاعلاتـن /

يلاحظ البيت من الخفيف التّام ذي العروض المخبونة والضّرب الصّحيح، الذي استعمله الشّاعر في ملحمته معبرًا عن فخره، وذلك لما يمتلك من صفات تمثلت بقدرته على احتواء أكثر الأغراض الشّعرية والمشاعر الإنسانية،لأنّه بحرٌ له حسن الوقع بالأذن عند السماع[2]، مسخراً الطّاقة الإيقاعية في الوزن والألفاظ لإظهار ذلك الزهو الممزوج بالتواضع فإيقاعات البيت (قلبي و دمائي و ولائي و مضرجاً و قطعاً) تعطي لنا التمثيل الصحيح للحالة النّفسية للشّاعر وقد تكفل البحر الخفيف بإبرازها سوء كانت توجع وألم ممتزج بذلك الفخر كقول الشّاعر ريمون قسيس في مطلع ملحمته:

يـا حُسَـيْنَ الـ/ فِـداْءِ تفْ/ دِيْـكَ نَفْـسِي/ أنـتَ نُوْرِي الْ/ مُـضِي يُضْ/ حِي ويُمْسِي/ [3]

فاعلاتـن /مفاعلـن /فاعلاتـن/ فا علا تن / مفا علن / فا علا تـن /

التّوظيف واضحٌ للبحر الخفيف التّام في ترجمة ما يمتلك الشّاعر من مشاعر صادقة من حب وولاء من خلال الارتفاع والانخفاض بالتّفعيلات التي تحاكي النّفس الإنسانية. فالتّصريع والطّباق في البيت أعطى للبحر أكبر قدر للامتداد في تمثيل مشاعر الحب والتّحسر عند الشّاعر.

(١) ملحمة أهل البيت، الجزء١، عبد المنعم الفرطوسي، ص١١.

(٢) ينظر موسيقى الشعر إبراهيم أنيس ص٧٦

(٣) ملحمة الحسين، ريمون قسيس، ص٢٣.

ب. البحر البسيط:

يَعدُّ هذا البحر بالمرتبة الثّانية بعد الطّويل في الامتداد على مساحة الشّعر العربي فهو يمتاز عن الطّويل بالافتنان والطّلاوة والسّباطة[١] ويشابهه بـ(الجلالة والروعة)[٢]؛ لكونهما((فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع))[٣] فإذا ما تأملناه بدا لنّا أكثر من غيره تميزاً لما يمتلك من موسيقى سيالة هادئة ذات إيقاع واضح وإذا ما قسناه بمقاييس الموسيقى فهو ذو وزن مركب[٤] ويستعمل البحر البسيط تاماً، بثماني تفعيلات ومجزوءً بحذف تفعيلة من كل شطر أي يستعمل بست تفعيلات، وتفعيلاته هي :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن[٥]

وهذا البحر في الرّتبة الثّانية حضورًا في الملاحم بعد الخفيف، إذ نسج على تفعيلاته ثلاث ملاحم[٦]، فضلًا عن بعض القصائد المتفرقة في الملاحم وكانت نسبة شيوعه في الملاحم ٣ , ٣١٪)؛ إذ نسج على البحر البسيط فضلاً عن الملاحم الثلاث كلّ من عفيف

(١) ينظر: منهاج البلغاء، ص١٦٨، ١٦٩.

(٢) المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١، ص٤٥٢.

(٣) منهاج البلغاء، ص١٣٨.

(٤)ينظر: موسيقى الشعر العربي، شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، عام ١٩٧٨، ص٩٢.

(٥) ينظر: علم العروض والقافية، الدكتور عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت،١٩٦٩، ط٢، ص٤٦، ٤٧.

(٦) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، وملحمة الرسول، داود العرامين، وملحمة الحسين لجورج شكور.

النّابلسي وجورج شكور في ملحمة الرّسول، وقصيدة واحدة من ملحمة الإمام علي يبلغ عدد أبياتها(٥) أبيات.

إنّ ما أمتاز به هذا البحر من تناسب على سائر البحور جعل بعض شعراء الملاحم لا يتعدونه في نظم ملاحمهم كونه قالباً لإثبات حق، ونشر مظلومية، ووصف خلق، وسرد حدث لما يملك من مساحة في تجسيد العنف والرّقة واللين والشّدة فضلاً عن قدرته على استيعاب الفن القصصي الوّصفي[١] ساعد الشاعر على نقل أفكاره لما يمتاز به هذا البحر من إيقاع يساعد على إقناع المتلقي وإشراكه في العمل.

وأنموذجًا على ذلك ملحمة عبد المسيح أنطاكي جاءت على البحر البسيط وقال في مطلعها:

أَزَيْـن مَلْ/ حَمَتِيْ آلْ/ غَرَّاْ وَ أَحْ/ لِيْهَاْ/ بِحَمْـدِ ر/ بِّيَ فَلْ/ يَحْمَـدْهُ قَا/ رِيْهَـا[٢]

مفاعلن / فَعِلُنْ / مسْتفِعلن / فَعْلُنْ / مفاْعلن/ فَعِلُنْ / مسـتفعلن/ فَعْلُنْ/

إنّ الحركة والسّكون بين الحشو والتّفعيلة في (ملحمتي، وأحليها، ربي، وقاريها) ساعد على شد انتباه المتلقي وتهيئة ذهنه لاستقبال الأغراض التي تحويها الملحمة من وصف قصصي ملحمي وتجربة تبرز من خلالها.

(١) ينظر: المرشد في فهم أشعار العرب، ج١، ص٤٥٢.

(٢) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح أنطاكي، ص٩.

ج. البحر الكامل:

إنّ ما يحوي البحر الكامل من أجزاء ستة نال بها الفردانية عن سائر الأعاريض باحتوائه على ثلاثين حركة لتسعة أضرب وثلاثة أعاريض لكل شطر[١]. لهذا يعد من أطول البحور الشعرية. أنزل البحر الطويل من عليائه واحتل مكان الصدارة في الشعر العربي الحديث كونه يصلح لكل غرض من أغراض الشعر العربي[٢]؛ لأنّ مجال الشعر فيه أوسع من غيره من البحور[٣]، وجاء حضوره في الملاحم بالمرتبة الثالثة بعد الخفيف والبسيط. ونسبة شيوع هذا البحر (١٢,٠٩٪) نسج شاعران على تفعيلات هذا البحر توزع على ملحمة الرسولﷺ وملحمة الإمام عليعليه السلام لجورج شكور، موزعة بين الملحمتين. وكذا الشّاعر عفيف النّابلسي، وأحمد محرّم نسج على هذا البحر قصيدتين.

ميزة تفعيلات هذا البحر فضلاً عن ما يمتاز به من (جزالة وحسن اطراد)[٤] يعد من النوع الجهير الذي يهجم على المتلقي مع المعاني والصّور والعواطف التي لا يمكن فصلها عنه بأي حال من الأحوال[٥] وأن شدته وجودته بالخبر[٦] جعل شعراء الملاحم يتكئون

(١) ينظر: الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق: عمر يحيى، وفخر الدين قباوة، المكتبة العربية، المطبعة العربية، حلب، ط١، عام ١٣٩٠-١٩٧٠م، ص٨٣.

(٢) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، د، صفاء الخلبوصي، منشوارت مكتبة المتنبي، بغداد، ط٥، ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م، ص٩٥-٩٧.

(٣) ينظر: منهاج البلغاء، ص٦٨.

(٤) ينظر: منهاج البلغاء، ص٢٦٨.

(٥) ينظر: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١، ص٢٦٤.

(٦) ينظر: فن التقطيع الشعري، صفاء الخلبوصي، ص٩٥.

عليه في ملاحمهم لاتساع تفعيلاته التي تساعدهم على إطالة النفس بالقصيدة و((أكثر البحور جلجلة وحركات وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله إن أُريدَ به الجد فخماً جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر))[1]. دفع شعراء الملاحم إلى توظيفه لإيصال رؤيتهم إلى المتلقي ومن القصائد التي نسجت على البحر الكامل التام قصيدة محمد رسول الله لأحمد محرم التي مطلعها:

هـذا إمـا/ مُ الديـن في/ أعلامِـهِ / والديـن مع/ تصم ببـأ/ س إمامهِ/ [2]

مستفعلن/ مستفعلن/ مسـتفعلن/ مسـتفعلن / متفاعلن/ متفاعلـن /

ومثله قول جورج شكور في مطلع قصيدة التّحكيم في بناء الكعبة والتي مطلعها:

كَادَ الْبَنَـا/ ءُ بِنَاؤُهَـا/ يَتَزَعْـزَعُ/ ضَرَبَتُـهُ أَهُ/ وَالَ الْبَلَا/ دِ تُصّدعُ/ [3]

مسـتفعلن/ متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلـن / مسـتفعلن/ متفاعلن/

الذي يعد من البحر الكامل التام وجاء على طول القصيدة بينما جاءت بعض القصائد على المجزوء الكامل كقصيدة قبل النبوة التي مطلعها:

خُلُـقٌ يُزِيّ/ نَـهُ الْكَـمَالُ / وَمِـن الْجُـمَا/ لِ هُـوَ الْجُـمَالُ/ [4]

متفاعلـن / متفاعلاتـن/ متفاعلـن/ متفاعلاتـن/

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج١، ص ٢٦٤.

(٢) ديوان مجد الإسلام، احمد محرم، ص١١٣.

(٣) ملحمة الرسول، جورج شكور، ص١٩.

(٤) المصدر نفسه، ص١١.

بحر الرجز:

هذا البحر يقع فيه ما يكون على أجزاء ثلاثة، وله أربعة أعاريض وخمسة أضرب، أصله (مستفعلن) ست مرات[١]. ((ويستعمل الرجز تامًا ومجزوءًا ومشطورًا))[٢] وأن بحر الرجز يمتاز بقلة حروفه، وتقارب أجزائه؛ لذا سمي رجزًا[٣] بينما وصفه القرطاجني بأن به كزازة[٤].

وكانت نسبة شيوعه في الملاحم (١٠٪) نسج على وزنه شاعران لملحمتين، الأول عفيف النابلسي، وجورج شكور. وبهذا احتل المرتبة الرابعة من حيث الاستعمال في شعر الملاحم واستعان به الشعراء رغبة في إيصال شعرهم إلى أكبر عدد ممكن من المتلقين لما يمتاز به هذا البحر من بساطة؛ لأنّه ينظم عادة للمعارك والمبارزات[٥] وهذا ما جعل الشّعراء يستحضرونه في ملاحمهم. ومنه قول جورج شكور:

وبعدهـا/ تكلّـمَ الر/ سـولُ/ تـلا بُنُـو/ دَ بيعـةٍ/ تقـولُ/ [٦]

مفاعلن/ مفاعلـن/ مفاعـلْ/ مفاعلن/ مفاعلن/ مفاعـلْ/

(١) ينظر: الوافي في العروض والقوافي، ص١١٣.

(٢) أوزان الشعر، مصطفى حركات، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م، ط١، ص١٠٥.

(٣) ينظر: فن التقطيع الشعري، صفاء الخلبوصي، ص١٢٣.

(٤) منهاج البلغاء، ص٢٦٨.

(٥) ينظر: فن التقطيع الشعري، صفاء الخلبوصي، ص١٢٣.

(٦) ملحمة الرسول: جورج شكور، ص٩٧.

د. بحر الرمل:

واصل الرمل هو ستة أجزاء (فاعلاتن) ويستعمل تامًا ومجزوءًا[١]. وهو من البحور السريعة النطق بها. فضلاً على أنه يجود في الفرح والحزن والزهد[٢]، لما يملك من لينًا[٣]، وهذا ما نجده بالملاحم.

وقد جاء في الرتبة الخامسة في الملاحم، ونسبتها بالملاحم (٢ , ٤٪) وقسمت هذه النّصوص على ملحمتين. الأولى : للشّاعر جورج شكور، وعفيف النّابلسي، وكانت أطولها قصيدة(٣٢) بيتاً وأقصرها(٩) أبيات.

هـ. البحر الوافر:

وهو أجزاء ستة (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن) لمرتين[٤]؛ ولأهمية هذا البحر فقد جُعل بموازاة الطّويل والبسيط والكامل[٥] في الاستعمال. وردت تفعيلات البحر الوافر في الملاحم شعريًا وكانت نسبة تواجدها (٦٪) توزعت على شاعرين أحمد محرّم قصيدة واحدة وجورج شكور قصيدتين.

---

(١) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي، من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف، ١٣٩٠هـ/ ١٩٧٠م، ص٥٩.

(٢) ينظر: فن التقطيع، ص١٣٣.

(٣) ينظر: منهاج البلغاء، ص٢٦٨.

(٤) ينظر: الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، ص٧٣.

(٥) ينظر: منهاج البلغاء، ٢٦٨.

أما سائر البحور فقد توزعت بين الملاحم، الطّويل، ونسبتها (٤ ,٢٪) توزعت بين شاعرين نسج جورج شكور (٣) قصائد مجموع أبياتها (٣٣) بيتاً والشّاعر عفيف النّابلسي (٣) قصائد.

بينما الشّاعر أحمد شوقي فقد نظم ملحمته على المختلط القوافي لكن لبحر واحد في كل قصيدة، وسار على نهجه جورج شكور بقصيدة واحدة وربما يعود هذا التنوع رغبة في التحرر من القوافي التي طالب بها المحدثون في بداية القرن المنصرم.

وأنموذجاً على ذلك :

محمـدٌ ســـــلالة النبـــــوةْ ابـن الذبيـح الطاهـر الأبـوةْ
العـربيُّ طينـــــــة نبيلـةْ القـرشيُّ البـــــاذخ القبيلـةْ
أبـوه ذو النـور الجميـل الجعـد ومُرضعـوه الفصحـاء سَـعْدُ[1]

وهكذا نوّع شعراء الملاحم في تناولهم للبحور الشّعرية التي نظموا على أساسها ملاحمهم الشّعرية تبعًا لتنوع قدراتهم الإبداعية ورؤيتهم الفنية، ويمكن من خلال الإحصائية السابقة للبحور أنْ نعطي رؤية لتوظيف الأوزان في الملاحم، فإنّ للبحور الثلاثة الأولى (الخفيف والبسيط والكامل) قد نالت مركز الصدارة الذي يوحي لنا بأنّ شعراء الملاحم لم يحيدوا عن درب الشّعراء السّابقين بل كانوا يسايرونهم وأنْ تفضيلهم تلك البحور يكشف لنا اهتمام الشّعراء بالمتلقي لغرض إيصال تلك الرّسالة المهمة الخاصة بأهل البيت عليهم السلام وجعله يتفاعل معها، وَأنّ إعراضهم عن بعض البحور، ربما يعود إلى عدم مناسبتها لملاحمهم أو لضيق أفق تفعيلاتها.

(١) دول العرب وعظماء الإسلام، أحمد شوقي، ص٢٧.

جدول بالبحور بحسب مراتبها عند الشعراء

البحر	الشاعر	المرتبة
الخفيف	عبد المنعم الفرطوسي	الأولى
	بولس سلامة	الأولى
	ريمون قسيس	الأولى
	عفيف النابلسي	الخامسة
	جورج شكور	الخامسة
	أحمد محرم	الأولى
البسيط	عبد المسيح الأنطاكي	الأولى
	داود العرامين	الأولى
	جورج شكور	الثّالثة
	عفيف النابلسي	الرّابعة
	جورج شكور (لملحمة الرسول وعلي)	الثّالثة
الكامل	جورج شكور	الأولى
	عفيف النابلسي	الثّانية
	أحمد محرم	الثّالثة

الرجز	عفيف النابلسي	الاولى
	جورج شكور	الرّابعة
الوافر	أحمد محرم	الثّانية
	جورج شكور	السّابعة
المتدارك	جورج شكور	الثّامنة
الطويل	جورج شكور	السّادسة
	عفيف النابلسي	السّادسة
الرمل	جورج شكور	الثّانية
	عفيف النابلسي	الثّالثة

٢. القافية:

بما إن القافية هي الجزء المتمم للموسيقى الخارجية في الشّعر فهي حوافر الشّعر أي يقف عليها اطراده وجريانه فإذا ما صحَّت حسنت مواقفه ونهاياته واستقامت جريته[١]. كونها شريكة الوزن بالاختصاص بالشّعر[٢] ((فهي الأجزاء المتطرفة من بيوت الشّعر التي وضعت الحركات والسّكنات والحروف الهوائية فيها وضعاً محاذي المراتب لتتساوق المقاطع الشّعرية بالاتفاق في جميع ذلك تساوقًا واحدًا ويطرد اطرادًا متناسبًا))[٣] وعليها

(١) ينظر: منهاج البلغاء، ص٢٧١.

(٢) ينظر: العمدة ج١، ص١٥١.

(٣) الباقي في كتاب القوافي، سلسلة نصوص تراثية، أبو الحسن حازم القرطاجني ت(٦٨٤هـ)،

فأن القوافي لها دلالة مكانية فهي خواتيم أبيات الشعر[١] فلا تتحدد بحرف روي بل هي مركبة من حروف وحركات ومن هذا التّركيب تقرر بالإجماع ما بالبيت من حلاوة موسيقية[٢].

وإنّ جمال جرس القافية يشعرك بأنّك تماشي البنية الموسيقية للقصيدة فضلاً على فتح أفاق أوسع للمعنى غير الظّاهر. وتعتمد كل قصيدة على حرف روي الذي هو أبرز الحروف في القصيدة تنسبها إليه القصيدة فتسمى السّينية أو العينية أو التّائية....الخ.

أ. الروي:

الروي هو((وحده هو أقل ما تتألف منه القافية))[٣] ويجب أن يكون حرف الروي حرفًا واحدًا بنفسه في كل قافية[٤]، واستناداً إلى ذلك التّحديد نعتمد في دراستنا على الاستقراء الإحصائي لحروف الروي في الملاحم وبحسب نسبة الشّيوع لكل شاعر.

تقديم وتحقيق: علي لغزيوي، ط١، عام١٤١٧هـ، دار الاحمدية للنشر، الدار البيضاء، ص٣٦.

(١) البيان والتبيين، الجاحظ، ج١، تحقيق: عبد السلام محمد هارون. ص١٧٩.

(٢) ينظر: فن التقطيع، صفاء الخلبوصي، ٢١٥.

(٣) علم العروض والقافية، ص١٣٦.

(٤) ينظر: منهاج البلغاء، ص٢٧٢.

الحروف	أحمد محرم	عبد المسيح الانطاكي	بولس سلامة	عبد المنعم الفرطوسي	جورج شكور	عفيف النابلسي	ريمون قسيس	داود العرامين
الحروف	أحمد محرم	عبد المسيح الانطاكي	بولس سلامة	عبد المنعم الفرطوسي	جورج شكور	عفيف النابلسي	ريمون قسيس	
الهمزة			٧ نصوص ٤١٧ بيتاً	٤٠٢٨٢ بيتاً وأكثر من ١٠٠٠ قصيدة.	٣ نصوص ٦٦ بيتاً	نصان ٣٢ بيتاً	–	–
الهاء	قصيدة واحدة ٥٦ بيتاً	١٣٣ نصاً ٥٥٩٥ بيتاً			٣ نصوص ٢٩ بيتاً	٣ نصوص ٩٦ بيتاً		
الراء	٤ نصوص ٧٦ بيتاً		١٠ صوص ٤٢٣ بيتاً		١٨ نصًا ٣٨٥ بيتاً	١١ نصًا ٣٣٧ بيتاً		
الدال	نص واحد ٣٩ بيتاً	–	٨ نصوص ٥٥٣ بيتاً	–	٧ نصوص ٨٨ بيتاً	٤ نصوص ١٠١ بيتاً	–	
لام	نص واحد ٢٠ بيتاً		نصان ١٨٥ بيتاً		١٦ نصًا ١٨٧ بيتاً	٣ نصوص ٥٥ بيتاً		نص واحد و١٧٥ بيتاً

الفاء	الحاء	التاء	القاف	السين	الميم	الباء	العين
١٣	١٢	١١	–			نص واحد ٩٠ بيتاً	
–	–		–				
–	نص واحد ٨١ بيتاً	نصان ١٦٨ بيتاً	نصان ١٥٣ بيتاً		٦ نصوص ٢٩٠ بيتاً	نصان ١٨٥ بيتاً	
			نصان ١٥٣ بيتاً		١٣ نصًا ٢٤٠ بيتاً	٦ نصوص ٧٨ بيتاً	٤ نصوص ١٠٤ بيتاً
	نصان ٣٢ بيتاً	نصان ٢٩ بيتاً	٣ نصوص ٦٠ بيتاً	نص واحد ٨ أبيات	٥ نصوص ١٢٥ بيتاً	٥ نصوص ٩٥ بيتاً	٣ نصوص ٨٠ بيتاً
نصان ٦١ بيتاً			–	نص واحد ١٢٠ بيتاً			

ومن هذا الاستقراء يتبين لنا أن شعراء الملاحم نوعوا بقوافيهم مستثمرين ما في حروف الهجاء من إيقاع موسيقي ونغم، يثير انتباه المتلقي، ويلاحظ أنّ الأحرف الثلاثة (الهمزة والهاء والرّاء) وهي كثيرة الشّيوع بالشّعر العربي[١] وقد لاقت حضوراً متميزًا في الملاحم، وهذا يدل على أن شعراء ملاحمنا لم يتعدوا مقاييس الشّعر العربي، بل التزموا بها ووظّفوها لخدمة نصوصهم مستعينين بما تحمله أحرف العربية من صفات فالشّائع من أحرف الرّوي الشّائعة في الملاحم تجمع بين الهدوء والشّدة مما يدلّ على أن أجواء بعض نصوص الملاحم تحتاج إلى الهدوء والبعض الآخر يحتاج إلى الشّدة. فضلاً عن ذوق الشّاعر الخاص وحالته النّفسية في اختيار حرف الرّوي وطبيعة الموقف والحدث في القصيدة، وإبعاد شعراء الملاحم القوافي القليلة الشّيوع المتمثلة))الضّاد و الطّاء الصّاد و الهاء و الثّاء و التّاء) والنادرة ((الذّال و الغين و الشّين و الزّاي و الظّاء، الواو))[٢] باستثناء استعمال حرفين وأولهما الهاء التي نظم عليها الشّاعر عبد المسيح الأنطاكي ملحمة كاملة فضلاً عن عدد من القصائد لبعض الشّعراء والذي وضع العروضيون شروطًا لها حتى تعدّ الهاء حرف روي وهو أن يسبقها حرف مدّ[٣] ومثلها قول عبد المسيح الأنطاكي :

سـنّ الْشّرِيْعَـةَ طـهَ مِثْلَـمَا نَزلـتْ عَـدْلًا وِبِـرَّاً وَأحْسَـانَاً وَتُنْزِيْهَـاْ

وَكَانَ بَـيْنَ يَدْيِـهْ فِيْ رِسَـالتهِ "وَصِيُّـهُ" رَاْقِـبٌ أعْمَالَـهُ فِيْهَـا[٤]

إنّ الشّاعر جعل القافية من ثلاثة أحرف فضلاً عن حرف الرّوي الهاء وياء المد وألف

(١) ينظر: موسيقى الشعر، ص٢٣٤.

(٢) موسيقى الشعر، ص٢٣٥.

(٣) ينظر: علم العروض والقافية، ص١٤١.

(٤) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الأنطاكي، ص٣٢٣.

الوصل أو الإطلاق التي زادت من نغم الأبيات وجعلت لها موسيقى ذات نبر عالٍ مراعياً الالتزام بقوانين القافية.

وثانيها حرف التّاء التي يشترط لاستعماله وهي أن لايسبقه حرف متحرك فإذا سبقها مدٌّ عدت روياً[1]، وقد التزم الشّاعر عفيف النّابلسي بذلك من قصيدة (بيت الزّوجية):

بيتُ الحياةِ وَمَصْدَرُ النّفثّاتِ وَتَتَابُعُ الآيَـــــاتِ للآياتِ

بيتُ علا كُلّ البيوتِ تواضعا وَنَمَاْ وَأمرعَ مورق الخضرات

بيت الهدى والوحي بيت محمدٍ سامٍ بِذكِرِ الله والصلواتِ[1]

فالشّاعر استعمل القوافي على أسس سليمة وهذا يكشف لنا عن قدرة الشاعر الإبداعية على نظم الشعر على روي نادر الاستعمال.

ب. القوافي المطلقة والقوافي المقيدة:

وأن إطلاق القافية وتقييدها مرتبط بحركة الرّوي أو بسكونه[2]، وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم القوافي :

قوافي مطلقة: هي التي يكون بها حرف الرّوي متحركًا[3]

(١) ينظر: علم العروض والقافية، ص١٥٠.

(١) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص٤٨.

(٢) ينظر: علم العروض والقافية، ص١٦٤.

(٣) ينظر: موسيقى الشعر، ص٢٤٦.

القوافي المقيدة: هي القوافي التي يكون بها حرف الرّوي ساكنًا[1] أي مقيّداً عن انطلاق الصّوت به، وهو قليل الشّيوع بالشّعر العربي[2].

ونورد إحصائية بمدى استعمال حروف الرّوي المطلقة والمقيدة في الملاحم لنصل به إلى رؤية شاملة لقافية الملاحم.

(١) ينظر: المصدر نفسه، ص٢٤٦.

(٢) ينظر: في العروض والقافية، يوسف بكار، دار المناهل، القاهرة، ط٣، ص٣١.

القافية المطلقة

ت	نوع القافية	الشّاعر	الرّتبة	عدد الأبيات
١.	المكسورة	بولس سلامة	الأولى	١٢٨٤ بيتاً
		عبد المنعم الفرطوسي	الأولى	٤٠٢٨٢ بيتاً
		جورج شكور	الثّانية	١٥٨ بيتاً
		عفيف النّابلسي	الأولى	٦٨٦ بيتاً
		ريمون قسيس	الأولى	١١٥ بيتاً
٢.	الفتحة	أحمد محرم	الأولى	٢٤٥ بيتاً
		عبد المسيح الأنطاكي	الأولى	٥٥٩٥ بيتاً
		بولس سلامة	الثّانية	١٠٨٨ بيتاً
		جورج شكور	الثّالثة	٥٧ بيتاً
		عفيف النّابلسي	الثّانية	٣٣٢ بيتاً
		داود العرامين	الاولى	١٧٥ بيتاً
٣.	الضّمة	أحمد محرّم	الثّانية	١١٤ بيتاً
		جورج شكور	الأولى	٦٧٨ بيتاً
		عفيف النّابلسي	الثّالثة	١٤٢ بيتاً

القافية المقيدة

ت	نوع القافية	الشّاعر	الرّتبة	عدد الأبيات
٤.	السّاكنة	أحمد محرّم	الثّالثة	٩٦ بيتا
		بولس سلامة	الثّالثة	٧٢١ بيتاً
		جورج شكور	الرّابعة	٥٨١ بيتاً
		عفيف النّابلسي	الرّابعة	٥٥ بيتاً

وبعد الإطلاع على الجدول السابق يتبين لنا أن القافية المطلقة هي الشائعة في الملاحم وتصدرت القافية المكسورة التي كانت نسبتها (٧٩٪)عند أغلب الشّعراء، لما تمتاز به هذه الحركة من رقة ولين[١] وبخاصة أنّ ملاحم أهل البيت تغص بالعاطفة بالاخص غرض الرّثاء والموضوعات القريبة من الحزن كما في قول الشّاعر:

قـد تـوارى محمـد فتـوارى مـن سـماء القـران كل ضيـاء

واكتسـت بالحـداد وجداً وحزنًا بعـد فقـد الجـواد كل سـماء[٢]

(١) ينظر: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١، ص٧١.

(٢) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٨، ص١٥٨.

بينما الفتحة نالت المرتبة الثّانية وكانت نسبته (١١٪) وقد جاءت أكثرها مشبعة ممدودة مما يعطي للقافية تأكيدا كقول الشّاعر:

ضاقت بها الدنيا وَضاقَ سماها ... من بعدِ وَالِدهَا المصطفى طه
فَتَجَهّمَ الوجه الضحوكُ وأقفرت ... تلك الدّيَارُ سموّهَا وَعُلَاْهَا
وَتَفَرَقَ الجِمْعُ المُضَمّخُ بالتقى ... والراسيات تمايلتْ أعلَاها
وَإنْجَابَ نورُ الفَرْقَدِيْنِ تألُّقًا ... وَهما السّحَابُ مُيَمّماً مغنَاْهَا[1]

أما السكون فقد حازت على المرتبة الثّالثة وكانت نسبتها (٢،٧٪) بالرغم من أنّ القافية المقيدة قليلة بالشّعر العربي إلا أنها تقدمت على الحركة المطلقة (الضّمة) التي كانت نسبتها (١،٧٥٪) بالملاحم لما تمتلك السّكون من غيض مكبوت داخل النّفوس الذي يبرِّزه الشّاعر في أبياته ومنها قول الشّاعر:

أمرَ الفَاْجرُ الولي الخانقْ ... بطوافٍ أشابَ سودَ المفارقْ
طيفَ بالهامة الشريفةِ فوقَ الـ ... رمحِ، معروضة على رامقْ
رفعوها على القناة وراح الـ ... جند من خلفها يسير فَيالقْ
شهرُوا هَامة الحُسِين كأنَ السّ ... بطَ وغدٌ، أو قاتلٌ أو سَارقْ[2]

أن القافية المقيدة التي استعملها الشّاعر حاول فيها أن يقيد شيئاً من الغيض الذي راح ينفجر من خلال القافية الصاخبة (القاف)؛ لأنه من حروف القلقلة، فجاء التّقييد لكبح

(١) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص١٢٣.

(٢) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٢٩٧.

جماح ذلك الغيض.

ولم يكتفِ شعراء الملاحم بتوظيف القافية المطلقة والمقيدة في ملاحمهم بل راحوا يوزعون أشعار ملاحمهم على دقائق تلك القوافي من (تأسيس، وردف) [1] وكانت قافية الردف بصورة كبيرة وشائعة وتلتها المجردة بينما قافية التأسيس جاءت بالرّتبة الأخيرة والذي يبين ذلك الجدول الآتي :

الشّاعر	قافية الرّدف	قافية التّأسيس	قافية مجردة
أحمد محرم	٢٦٠ بيتاً	–	٢٦٠بيتاً
عبد المسيح الأنطاكي	٥٥٩٥بيتاً		
بولس سلامة	٢٩٢٧ بيتاً	٢٩٣بيتاً	٥٢بيتاً
عبد المنعم الفرطوسي	٤٠٢٨٢بيتاً		
جورج شكور	٧٨٣ بيتاً	١٥٨بيتاً	٥٢٤ بيتاً
عفيف النّابلسي	٩٩١بيتاً	٨ أبيات	٢٥٧بيتاً
ريمون قسيس	–	–	١١٥ بيتاً
داود العرامين			١٧٥بيتاً

(١) ويقصد بالتأسيس ((ألف بينها وبين الروي حرف صحيح واحد)) ويسمى الألف ألف التأسيس، بينما الردف: هو حرف مدّ يكون قبل الروي سواء أكان الروي ساكنا أم متحرك (علم العروض والقافية: ص١٥٥و١٦١).

المبحث الثّاني

الموسيقى الدّاخليَّة

الموسيقى الدّاخليّة عنصرٌ مهمٌ من عناصر تشكيل الإيقاع للقصيدة ككل، فهو عنصر رابط بمفهوم كلية النّص، لان الإيقاع الداخلي قائم فيه وعلى حركة مكوناته[1] التي تخضع لقدرة الشّاعر الفنية على إقامة علاقات بين الألفاظ وتناغم حروفها وأصواتها واختيار الألفاظ، التي ينضوي خلفها المظهر الموسيقي الدّاخلي بما تحكمه من قيم صوتية كون اللفظة في الشّعر((ليست ظلاً أو معنى، وإنما هي نغم أيضاً وإن تأثيرها بالنّفس لا يتأتى بفضيلة المعنى بقدر ما يفيض الطّاقة الإيحائية التي تنطوي عليها اللفظة في أجراس حروفها ثم في أنغامها. إنّ الحرف بالشّعر وترٌ يصدح بنغم، يهيل أجواء من قلب الحروف تزكّي المعنى وتضفي عليه الضّلال الإيحائية؛ لذلك الشّاعر لا يقصر انتباهه على معنى اللفظة دون جرسها وإنما يتخذها جميعاً فيغفله التّعبير وترنّحه فيأتي النّغم عبر المعنى أو المعنى عبر النّغم فتظهر الضّرورة الدّاخلية للموسيقى بالشّعر))[2] وتختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة نفسها في حين لا يتأثر الوّزن بالألفاظ الموضوعة [3].

(١) ينظر: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، د.حكمت صباغ الخطيب، يمنى العيد، ط١، عام ١٩٨٣، ط٢، عام ١٩٨٥، ط٣، عام ١٩٨٥، ص١٠١.

(٢) في النقد والأدب، ج١، مقدمات جمالية عامة، وقصائد محللة من العصر الجاهلي، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط٤، عام١٩٧٩م، ص١٢٠.

(٣) ينظر: الأسس الجمالية للنقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة: د.عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٦، ص٧٤.

والموسيقى الدّاخليَّة في ملاحمنا تبلورت من التّكرار والتّصريع والتّرصيع والتّدوير فضلاً عن الجناس والطّباق، ويحدث نتيجة حسن اختيار الشّاعر للألفاظ وترتيبها التي بدورها تولد الموسيقى الداخلية. نعرضها على النّحو الآتي:

أولًا - التّكرار:

يعد التّكرار ظاهرة فنية بارزة في الشّعر العربي، لما تحمله من إعادة الألفاظ وتناوبها في المتن الشّعري حتى تشكل لنا نغمًا موسيقيا يقصده الشّاعر[١]، بغية تأكيد معنى من المعاني، وهو لا يهدف إلى سد نقص في الكمية الصوتية للشّطر أو البيت، ولم يأتِ من فراغ

بل هو يولد من المماحكة بين النفس واللغة[٢] والتكرار في شعر الملاحم اتخذ أشكالًا مختلفة سنوردها كالآتي :

أ- التكرار بحرف:

وهو تكرار بعض الحروف على مستوى البيت الواحد أو على مستوى مجموعة من الأبيات الذي بتكراره يزيد من نغمها. فضلاً عن دلالته، وأن ميل الشعراء لتكرار الحرف في البيت يساعد في التأثير في السامعين في تشكيل الكلمات والحروف بطريقة تمنح النّص

(١) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث النقدي، والبلاغي عند العرب، ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر سلسة دراسات(١٩٥) دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠، ص٢٣٩.

(٢) ينظر: نصف قرن من الشعر العربي الحديث، القصيدة العربية وتحولاتها بحوث الحلقة الدراسية، علي الطائي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط١عام ٢٠٠٠، ص٩.

هويته[١]، ومنها في قول عبد المسيح الأنطاكي :

ومـن عَجَائِـبِ هَـذاْ الْدّهِـر مُثُلهُـما[٢] يغـرى بهـا وعـليّ القـرم راعيهـا[٣]

أن لتكرار حرف (الهاء) خمس مرات متعاضدة مع تكرار حرف (الميم) أربع مرات وحرف (الألف) أربع مرات ضمن بيت واحد يعطي لنا مقدار المفارقة الذي غلفت أجواء البيت الشّعري حتى طغت على جرسها وموسيقاها ذا الوقع الكئيب، لتكشف مقدار غدر الزّمان من جهة ومقدار الانقياد لرغبات الأهواء لبعض النّاس من جهة أخرى حتى صنّف الإمام علي ﷺ ضمن الأساطير التي لا يصل إليه أحد. وبهذا التّكرار المتقارب للأحرف الثّلاثة يكسب البيت دلالته الموسيقية تنتقل بين أحرف الكلمات لتمنحها دلالتها من خلال تأثيرها بالمستمع ولبعض الأحرف عند تكرارها تمنح البيت صخباً ملحمياً كقول جورج شكور:

طوحت بالأبطال فِي ساحِ الوغى فهـووا كأشـجارِ تميـلُ وتَقْلَـعُ
يخطُوْ حِصَانُك فِي بُحِيرَات الدّما متقّحـمًا ومُحَمْحِـمًا يَتْفجَّـعُ[٤]

يعدّ الحاء من أكثر الحروف تعبيراً عن المشاعر وأشدّها بوحاً لاشتمالها على أشهر لفظة تعبر عن الشّعور الدّاخليّ للإنسان، وقد كرر الشّاعر حرف الحاء(٧) مرات متكئاً على

(١) ينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، يوسف يوسف بكارة، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ط٢، ص١٩٤.

(٢) طلحة والزبير.

(٣) ملحمة الامام علي، عبد المسيح انطاكي، ص٣٤٥.

(٤) ملحمة الرسول، جورج شكور، ص١٣٦.

تكرار الأحرف الأخرى بنسب متفاوتة، من واو(٦) مرات وميم (٧) مرات، والطّاء (٣) مرات، وبالرّغم من أن الحاء أقلها تكراراً إلا أنّ هيمنة صوته على الأبيات جاء واضحاً؛ لإرتباطه بأحرف زادت من موسيقاه، تارة، وبكلمات توحي بالجو الملحميّ، في وصف عليٍّ عليه السلام بمعركة بدر تارة أخرى، كما استعان بألفاظ بالطبيعة من (أشجار، بحيرات) التي عُدّت رمزاً للقتلى، والدماء، في الأبيات على التوالي، ويلاحظ النغم الملحميّ البطولي الذي غلف الأبيات وكان لإتحاد صوت الحاء بصوت التاء تارة في (طوحت) وبالياء في (بحيرات) وبالميم في (متقحما) و(محمحما) له وقع خاص. وفي ملحمة الإمام علي كرر الشاعر الحرف (ظاء) بقوله:

وَتَظـلُّ رَاْيتُـهُ "العُقَـاْبُ" ظلَيْلَـةً يخشَـى ظَّـلَاْمَ سَـوَاْدُهَاْ الْظُّـلّاْمُ[1]

التّكرار الواضح في البيت لحرف (الظّاء) أثار في البيت شيئاً من الاستقرار والثبوت والأمان، وشيئاً من القلق والوحشة في بيان تناقض المجتمع الذي يتلون بين عادلٍ وظالمٍ وعلى هذا الوتر تأتي الألفاظ المتجانسة التي يعمق معناها حرف الظاء من خلال (تظل، ظليلة) و(الظلام والظّلام) الذي منح البيت موسيقاه الهادئة، ويأتي التّناظر بين (الظّلام وسوادها) فيحقق حرف الظّاء غاية بالإيحاء الذي يخلق جواً موسيقياً ذا صورة بصرية تدرك بالتّأمل والخيال.ويكرر الشّاعر حرفي (الحاء والكاف) في قوله :

وقـضى عمـره الحزيـن بـكاءً بعـد قتـلِ الحسـينِ في كربـلاءِ[1]

(١) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص٣٠.

(١) ملحمة أهل البيت، ج٤، عبد المنعم الفرطوسي، ص٢٧.

موسيقى البيت جاء على شكل ((لغة منتظمة في كلِّ نشيجها الصّوتي))[1] من تكرار الحرفين (الحاء والكاف)، بطريقة متوازنة وترتيب متناظر، فموقع الكلمتين التي تحوي حرف الحاء توسط كل منهما شطرا (الحزين، الحسين) بيد أن الكلمتين التي تحوي حرف الكاف في البيت الشّعري تطرفتا(بكاء، كربلاء)، مما شحن البيت بموسيقى أشبه بنغم الشّجون التي ساعدت بالبوح عما يكبت بالنّفس الإنسانية، وبما أن حرف الحاء(من الحروف الرخوة)[2] ساعد على تفريغ ذلك الكبت من خلال الاستعانة بحرف الكاف وألفاظه، وبهذا التناغم الموسيقي المتدرج جعلنا نوجد أواصر رابطة بين الألفاظ، صدحت بصوت موسيقي موافق للمعنى فصار الحزن موافقاً رمزياً للحسين، والبكاء لكربلاء، وإن لتّكرار حرف (القاف) وقع خاص في مسامع المتلقي متمثلاً بقول الشاعر:

حتى دنا وقت الهزيع وأومأت ... عتماتُه فوق الفضاء تتبرقعُ
نسلوا وكَأْن إمَامُهم مقدامُهم ... فتأهبوا وتسلّحوا وتقنّعوا
حفروا لها قبرًا بغرفةِ نومها ... والقوم في ليل الغواية هجّع
حتى إذا يبست معالم قبرها ... ذهبوا إلى أرض البقيع وبرقعوا
جعلوا السقيفة في مواقع حيرةٍ ... هيهات أن يدري مداها الأروع
وَعدتْ مُعَارَضةً على طول المدى ... لو كان سمعٌ للزمان فيسمعُ![1]

إنّ المناسبة الحزينة للقصيدة في دفن الزّهراء عليها السلام وما تتركه من غليان واضطراب داخل

(١) النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ص٢٨.

(٢) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة أنجلو المصرية، ١٩٩٩، ص١٥٠.

(١) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص١٢٩.

النّفس عند تذكرها جعل الشّاعر يستعين بأحرف القلقلة (القاف) الذي تكرر (١١) مرةً وهذا التكرار الذي أثار نوع من الموسيقى الثّوريّة الملحميّة الرافضة لهذا الواقع (الدّفن ليلاً)، لما يجود به حرف القاف في الشدة والحرب[١]. ولعل القارئ يلاحظ وضوح موسيقاه في هذه القصيدة فضلاً عن مدّ النّص الشعري بشحنة من الإيقاع البصري الحزين، عبر توزيع الحرف على كلمات النّص على شكل حركة متنامية للأحرف داخل الأبيات،منحتها موسيقاها الخاصة.

وقد يأتي التكرار بحرف مركب (أداة النفي) كقول جورج شكور:

لا،لا، عـليٌّ ليـس يفعَـلُ فِعْلَكـمْ لا يَسْتَحِلُّ... ولا يذودُ الشّارِبَا[٢]

إن تكرار الحرف (لا) جاء (٤) مرات حتى عدّ تكراره بالبيت يحمل شيء من الوجوب لتأتي الأفعال بعدها تحمل معنىً مخالفاً للأفعال المتفشية بالمجتمع، وقد حقق هذا التّكرار تشابه في الأصوات في البيت ومتباينة بالمعنى وتطوره، لهذا عمق هذا التّكرار التّعجب من قبل القارئ باتساع مساحة المفارقة الاجتماعية بين الأفعال المنفية المنسوبة للإمام لعليعليه السلام وبين إثباته في المجتمع.

ب. التّكرار بجملة:

في شعر الملاحم أصوات تكررت عن طريق تكرار عبارة أو جملة لتبعث في تفاعيل النّص عنصراً موسيقياً ذا دلالة إيحائية.وعلى سبيل المثال، قول الشّاعر عبد المسيح

(١) ينظر: موسيقى الشعر العربي، محمود فاخوري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، عام ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م، ص١٧٧.

(٢) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص١٠٨.

الأنطاكي:

أن الخلافة تبكي يا عباد به ... مصينها بتقاه من مهدّيها
تبكي على صنو طه في قداسته ... خلا النبوة تبكيه وتبكيها
تبكي على صنو طه في نباهته ... خلا النبوة تنعيه وتنعيها
تبكي على صنو طه في وجاهته ... خلا النبوة بز الناس توجيها
تبكي على صنو طه في فقاهته ... خلا النبوة فاق الناس تفقيها
تبكي على صنو طه في زكانته ... خلا النبوة ما خابت مراميها
تبكي على صنو طه في نجادته ... خلا النبوة ترثيه وترثيها
تبكي على صنو طه في سخاوته ... خلا النبوة ما أهمى هواميها
تبكي وسوف تظل الدهر باكية ... حتى تعود بآتيها لماضيها[1]

التّكرار لصيغتين في النّص الشّعري واضحة وعميقة المعنى لأن التّكرار هو((إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشّاعر أكثر من العناية بسواها))[2]، على واقع الفقد الذي له دلالة نفسية عميقة؛ لهذا يُلاحظ أن الشّاعر وحّد بين الأبيات في توزيع التّكرار على شطري كل بيت، مانحاً الشّطر الأول العبارة (تبكي على صنو طه في) ومورد في الشطر الثاني العبارة (خلا النّبوة) وبتلاحق هذه الصّيغ التي بعثت بالأبيات ((شجواً متآلفاً ينبعث من سيمفونية النّفس ويضم المعاني الواضحة بغلالة القلق والإيحاء))[3]،

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الأنطاكي، ص٦١٠.

(٢) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص٢٤٠.

(٣) في النقد والأدب، إيليا الحاوي، ص١٢٠.

منتقلًا على أبيات النص الشّعري بنغم يوحي بالحزن والنّوح الذي جرّد الخلافة من كل فضيلة، وصفة حسنة بفقد عليعليه السلام مستثمراً كل الطاقات الموسيقية لهذا التّكرار للولوج إلى ذهن المتلقي.

وبهذه الصّيغ المكررة أكد على خصلتين متكاملتين وبصورة واضحة وهي (صنو طه) ويراد منها الوصي و(خلا النبوة) أي إنه ليس بنبيّ. وكذا أخذ التّكرار مجراه الملحميّ بقول الشّاعر:

من لي إذا غودرت في بطن الثّرى ... وهمتْ على جسدي النحيل سهام

من لي إذا هطل البكاءُ وعضّني ... فوق البكاءِ أراذلٌ ولِئام

من لي إذا اغتالوا بن عمّي حيدرا ... وَتآمروا بعد الغديرِ وضاموا

من لي إذا أخبرتهم بقضيتي ... فنسوا حبيبة احمدٍ وتعاموا

أبتاه يا نور الوجود لفاطمٍ ... ما لذ بعدك مشربٌ وطعامٌ[٢]

أورد الشّاعر هذا المقطع الحواري على لسان فاطمةعليها السلام كبينة لمظلوميتها من عبر تكرار صيغة مركبة بين أسلوبين، الاستفهام والشّرط، وهي (مَنْ لِي إذا) حيث جعل التّكرار على أسئلة شرطية مباشرة مع المتلقي ليلقي عليه الحجة بالرغم من أنّها موجهه للرّسول صلى الله عليه وآله فالشّاعر بهذا التّكرار ما أنفك يذكّر بكل وجوه الغدر، والذي اكسبه تكثيف موسيقي، وعمق الحدث واوجد شعور واحد عند القارئ الذي ظهرت مرارته من خلال توالي الاستفهامات المشروطة بأداة (إذا) المحذوفة الجواب حتى جعل في القصيدة مجموعة من العناصر تتكرر في كل بيت لكن الشّاعر بإبداعه شكلها في كل مرة تشكيلاً مغايراً للذي

(١) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص١١٥.

يسبقه، وألف بينها تأليفاً مخالفاً، حتى أتت في كل مرة بصورة جديدة ذا وقع جديد على المتلقي[1]. فالجملة الأولى تتم ما تمّ البيت الأول لكن ابتداءً البيت الثاني بالجملة نفسها يدل على الاتصال بين الأبيات ويوعز لنا باستمرار الجملة الموسيقية حتى إذا ابتدأ البيت الرّابع بجملته النّغمية، شعر القارئ بالاكتفاء،لكنه يبقى مترقباً؛لإتمام المعنى، وهكذا يستمر التّكرار المنتظم ذا الدّلالة المتنامية يبث لنا لحناً واحداً على طول القصيدة.

ثانيا: التّصريع:

هو نوع من التّغذية الموسيقية الدّاخليّة ويقصد، ((تصيير مقطع المصرع الأول في البيت من القصيدة مثل قافيتها))[2] فهو بمنزلة السّجع من النّثر وتكمن فائدته في معرفة القافية قبل إكمال البيت الأول من القصيدة وسمي بهذا الاسم تشبيهاً بالباب الذي له مصراعان[3]. ويفضل أن يأتي في البيت الأول من القصيدة كما قال الشّاعر أحمد شوقي:

كان رسول الله في شبابهِ ... لا يدع الرزق وطرقَ بابهِ[1]

يلاحظ أنّ الشّاعر صرّع البيت بكلمتين متشابهتين بالوزن ومختلفتين بالمعنى، يلاحظ المصرع الأول(شبابه) لم يفهم معناه إلا بذكر المصرع الثاني(بابه) ويسمّى هذا (التّصريع

(١) ينظر: في بناء القصيدة، علي عشري، ص٦١

(٢) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص٨٦.

(٣) ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم المعروف بابن الأثير الموصلي ت(٦٣٧)، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، ط١، ١٣٥٨هـ/ ١٩٣٩م، ص٢٤٢.

(١) دول العرب وعظماء الإسلام، أحمد شوقي، ص٢٨.

الناقص) [1]، وهو سائر على الملحمة مع اختلاف الأوزان والقافية.

لكن الشّاعر عبد المسيح الأنطاكي قال:

عَـرّجْ عـلى طِيْبَـةٍ وَانـزل معَانِيْهَـا وَسَائِلُ ألنَّاس شَـاْكِيْهَا وَبَاْكِيْهَا[1]

يلاحظ مصرع الشطر الأول (معانيها) به يتم المعنى ولا يحتاج إلى المصرّع الثّاني (باكيها) ليتم معناه، لكن عندما جاء المصرع الثّاني صار مرتبطا به؛ لكونه أعلى درجات التّصريع، الذي يكون به المصرع الأول مستقلاً بمعناه وغير محتاج إلى صاحبه ويعدُّ تصريعاً كاملاً[2]. وهذا النوع سائرٌ عليه الشّاعر في أغلب الملحمة في بداية بعض القصائد التي حققت توافقاً موسيقياً جعل المتلقي يعرف القافية قبل إتمام البيت، ومثله قول بولس سلامة:

أرق الليـــــــل لا يـذوق المناما غـير مـا تخطـف العيـون لماما[1]

إنّ تعاضد التصريع الكامل مع قافية الردف (المناما، لاما) جعل البيت الشّعري يحقق نوعاً من الموسيقى ذات النّبر، لما يحمله ألف الإطلاق من مد وبهذا التّقفية حقق الشّاعر نغمه الخاص بالبيت، وينتشر هذا النوع من التّصريع على بدايات القصائد على مساحة الملحمة.

وكذا قول عبد المنعم الفرطوسي في بداية قصيدته:

---

(١) المثل السائر، ص٢٤٤.

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الأنطاكي، ص٢٤٤.

(٢) المثل السائر، ص٢٤٢.

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة ص ١٧٧.

ضلّ حزب الجحودِ والكبرياء وتمادى بالطيش والخيلاء[1]

صرّع الشّاعر بين شطري البيت بمصرع مستحسن؛ نتيجة لاكتفاء الشّطر الأول بالمعنى،قبل إكمال البيت، لكنه بإكماله حقق ترابطاً معنوياً، وإيقاعياً، هيّأ به أسماع المتلقي كونه ((الحركة المنشطة التي تستفز وتلهب إحساس المتلقي وتحد فيه ديمومة التّناغم الدّاخلي للقصيدة))[2] لهذا يعدّ التصريع عنصراً مهمًا من عناصر الموسيقى الدّاخلية وعلامة التّقفية. وجورج شكور كان له باع بالتّصريع بقوله:

أَضْحَتْ ربُوع الْشّامِ همَّا نَاصِباً وغدا لولِيْهَا عليٍّ مُنَاْصِبَا[1]

أول ما يجذبنا بهذا البيت التّصريع (ناصباً، ومناصباً) مع الجناس، الذي طغى على موسيقى البيت؛ لتضافر أحرف التقفية مع التّصريع من حرف قلقة (باء) وصوت صفيري(ص) ساعد ظهوره وتمييزه للمتلقي دون عناء. ومثله قول الشّاعر عفيف النّابلسي بقوله:

نور النبوةِ كوكبٌ ما غابا سارٍ على التَّاريخ يفتَحُ بابا[1]

جاء التّصريع بالبيت (غابا، بابا) وهو نوع من المقدمة الموسيقية للقصيدة الذي يهيئ

(١) ملحمة أهل البيت، ج٤، عبد المنعم الفرطوسي، ص٧.

(٢) البنية الموسيقية في شعر المتنبي، محمد حسين محمد، جامعة بغداد، كلية التربية، رسالة ماجستير،عام١٩٩٠، ص١٥٣.

(١) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص١٠٣.

(١) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص ٨٦.

أسماع المتلقين للنّغم والقافية، وكذا يعدّ هذا النوع هو تصريع مستحسن لاكتفاء كل شطر بمعناه من دون الحاجة إلى المصرع الثّاني لكن ما أن أتى ترابط معه وأكمله. أما جورج شكور فقد صرّع قصيدته بمصرع موجه بقوله:

موسـمُ الحـجِّ اقـتربْ ذاك عـزٌّ للعـرّبْ[1]

إن هذا النوع من التّصريع يعدّ كالرتبة الثانية المتمثلة باستقلال المصرع الأول بنفس دون الحاجة إلى الذي يليه، من الجودة والاستحسان، فيجوز أن يجعل التّصريع الأول ثانياً، والتّصريع الثاني، أولًا، فالشّاعر مخيرٌ في تحديد وضع كل مصرع مكان الآخر لهذا يسمّى التّصريع ، تصريعٌ موجه[2]. الذي منح القصيدة حس موسيقي يطغى على المعاني.

وخلاصة القول يتضح لنا أن التّصريع عنصر موسيقي مهم في الملاحم تناوله الشّعراء بأكثر أنواعه ومراتبه مبتدئين بها أكثر قصائدهم، وعليه إن شعراء الملاحم لم يحيدوا عن طريق الشّعراء في القواعد الموسيقية ومنها التّصريع.

ثالثا: التّرصيع:

إنّ للتّرصيع أثراً في تعميق الوزن وقيمة جمالية إذ يعدّ ضرباً من ضروب الموسيقى الدّاخلية، جعل الشّعراء يستعينون به في أشعارهم إذ يكون ((حشو البيت مسجوعاً))[3]

---

(١) ملحمة الرسول، جورج شكور،ص٣٧.

(٢) ينظر المثل السائر، ص٢٤٤.

(٣) كتاب الصناعتين، لأبي الهلال العسكري، ص٤١٦، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ماهر مهدي هلال، دار الرشيد سلسة دراسات، وزارة الثقافة والإعلام، العراق (د.ط)، ١٩٨٠م، ص٢٣١.

وعدّه المحدثون ظاهرة إيقاعية، وأطلق عليه جابر عصفور اصطلاح القوافي الداخلية[1].

وقد ورد هذا الضّرب في شعر الملاحم كقول الشّاعر عبد المسيح الأنطاكي :

فـالله كثّرهُـمْ والله طهّرهُـمْ والله أَوْلَاهُـم عِـزًّا وَتَوْجِيْهَـا

والله أَوْجَـبَ وافي الاحـتِرامِ لهـمْ وحُبّهُـمْ إنَّ ذا ذكـرى لناسِـيْها[1]

إنّ لتّفاوت نسبة التّرصيع بين البيتين من تكثيف بالبيت الأول في كثرهم، وطهرهم، وأولاهم، وتحديد في البيت الثاني في لهم، وحبهم، هيمن على الموسيقى الدّاخلية الذي أشاع هذا الضّرب من جرس موسيقي ملحميّ وحماسيّ في تعداد مناقب أهل البيت التي زادها التّرصيع جمالاً. وقد استعمل الشّاعر التّرصيع في ملحمته في أبيات آخر أما عبد المنعم الفرطوسي قد رصّع قصيدته في بيان شخصية الصّادق عليه السلام بقوله:

مثـلٌ رائـعٌ ومجـدٌ صريـحٌ فـارعٌ بالشـموخِ والكبريـاء[1]

التّرصيع بالبيت تمثل في (رائعٌ، فارعٌ) بمنح البيت إيقاعاً ذا نفس حماسية تتغلل في نفس المتلقي ليعمق الشّعور الملحمي بهذا الوصف، عبر بيان خُلق الإمام الصّادق عليه السلام. والتّوافق الذي أحدثه التّرصيع المتساوي للكلمات كان لها موقع موسيقي جميل يحرك في المتلقي التّأمل لتلك الكلمات ومعرفة دلالتها. أما جورج شكور فقد رصّع بداية قصيدته بقوله:

---

(١) ينظر: مفهوم الشعر، ٢٤٠.

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح انطاكي، ص١٠٥.

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٨ ص١٤.

شـقّ الجِـدَارُ المُسْـتَجَارُ وأحـاطَ حُرْمَتَـكَ الفَخَـارُ[1]

إن التّرصيع في هذا البيت شمل في الألفاظ الجدار والمستجار والفخار، والذي ضاعف موسيقى البيت؛ لأن الجرس يملك قيمة حسية داخل الألفاظ، بالرغم من أنّه شديد الخفاء إلا أنه أسرع نواحي الجمال إلى نفوسنا في الشّعر[2]. الذي منح البيت موسيقى رنانة في البيت الوصفي لبيان مظاهر الإعجاز في ولادة الإمام علي عليه السلام الذي تتجلى به أعظم شروط الملحمة، وهي الإتيان بالخوارق خارج نطاق المألوف. وقد استعمل عفيف النابلسي التّرصيع ببعض قصائده مثل قوله :

أوصاهمـا بالخـير فارتاحـا لـه ناجـا عليّـاً بعدمـا ناجاهـا
بنيتـي أنـتِ الضيـاءُ لناظـريّ ووديعتـيّ مـن زوجـةٍ أهواهَـا
هـذا عـليٌّ خـيرُ أهـليّ والـذي كرُمـت خصَائُلـهُ ومـا أعَلَاهَـا
قد أنسَـى صحبيّ أو بقية معشريّ أمـا مروءتـه فـلا أنسَـاهَا[1]

التّرصيع أبلغ لغة موسيقى داخلية تستحوذ على مسامع القارئ حتى توصله إلى حدّ الإشباع في البيت الثّاني عبر بنيتي وناظري ووديعتي، الذي يوحي بإيقاع ذات وقع مكثف تنسب لها مشاعر الانتماء ذات النّغم العقائدي، ليربطه ذلك النغم بالبيتين الثّالث والرّابع من خلال أهلي وصحبي ومعشري، في جرس موسيقي ملحميّ. والجرس

(١) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص١٣.

(٢) جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، عام، ١٩٨٠، (د. ط)، ص٢٠.

(١) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص٩١.

الموسيقي الراقص ينقله لنا عبر قوله:

بعـد الوفـاقِ ترنحـتْ آفَـاْقُ وتجمّعَـتْ للمكرمـاتِ رفـاقُ[1]

يلاحظ في هذا البيت توافق (الوفاق وأفاق ورفاق) و(ترنحت وتجمعتْ) وأن هذا الاتفاق منح البيت موسيقى ذات نغم راقص يوحي بالنّشوة والفرح ولعل منطلق هذه الموسيقى جاء من عنوان القصيدة (بيت العرس)، وتضاعف الإيقاع في حشو البيت، ليمنح البيت حسه الموسيقي في جذب أسماع المتلقي لجو القصيدة وموسيقاها. ويأتي ريمون قسيس في إشاعة جرس الملحمة من خلال قوله:

وعـليٌّ وَنَهْجِـهُ متسـامٍ
متغـاو بمجـدٍ قـولٍ وتـرسِ[1]

التّرصيع الذي جاء بالبيت في (متسامٍ، ومتغاوٍ) هو وجود لفظة في الشّطر الأول المتمثلة (متسامٍ) مساوية للفظة الشّطر الثّاني (متغاوٍ) بالوزن والقافية، التي رصعّت البيت مثلها مثل لآلىء العقد التي تكون متشابهة من الجانبين[2]. وحققت بذلك موسيقاها الذي تضاعف مع التقفية السينية.

(١) المصدر نفسه، ص٨٩.

(١) ملحمة الحسين، ريمون قسيس، ص٢٣.

(٢) ينظر: المثل السائر، ابن الأثير، ص٢٦٤.

رابعاً: التدوير:

إن التّدوير مصطلح عروضي حديث كان يعرف سابقًا بمصطلحات متعددة منها المداخل والمتداخل، والموصول والمدمج[١]. وسمي بالتّدوير لما ((يطرأ على البيت من انقطاع الكلمة في آخر الصّدر وارتباطها بوزن أول العجز بأن يكون بعضها في شطر وبعضها الآخر في شطر آخر)) [٢] ويعتمد عليه أكثر الشّعراء في شعرهم بوصفه وسيّلة لتّخليص الشّعر من حدة الإيقاع[٣]. وشعراء ملاحمنا أوردوا في شعرهم هذه الخاصية الموسيقية لما تحوي من سعة تستوعب فكرة شعرهم، ومنها قول الشّاعر أحمد محرّم:

ولدتك الكواكبُ الزَّهراء فجرًا ... هاشميَّ السّنا وصبحًا مُنيرًا

يَصدعُ الغيهبُ المُجلّلُ بالوَح ... ي المُلقى ويكشفُ الدُيجورا

كلُّ ذمرٍ رمى النُّفوس بوترٍ ... درُ عجزًا والعَبقريّ قصورا

قد أنسَى صحبيّ أو بقية معشريّ ... من حظاياه ردَّهُ موتُورا

خرت العُربُ من مشارِفِها العَلِ ... يا تَوَالِي هويَّها والحدورا [٤]

إن التّدوير في البيت الثّاني والأخير، أعطى للإيقاع ليونة ًوجمالاً، فضلاً على أنّهُ

(١) ينظر: التدوير في شعر ابن النقيب الحسيني الدمشقي، فيصل أصلان، مجلة جامعة دمشق، المجلد٢٨، العدد الثاني، ٢٠١٢، ص١٢.

(٢) المعجم المفصل في الأدب، محمد النويهي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، عام ١٩٩٩، ج١، ص٢٣٧.

(٣) ينظر: قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالمية، المطبعة العالمية القاهرة، عام١٩٦٤م، ص٢٤٦.

(٤) ديوان مجد الإسلام، أحمد محرم، ص١٣.

ساعدَ في التّواصل الدلالي في وصف جلال ولادة الرّسول ﷺ، الذي هو امتداد للتّواصل الموسيقي بين الشطرين، لما للتّدوير من فائدة شعرية يلجئ إليها الشّاعر لأنهُ يسبغ على البيت غنائية وليونة بسبب المد والإطالة في النّغم الذي يمنحه[1].

ومثلها قول عبد المسيح الأنطاكي بقوله:

تَقْوَى وَزُهْدٌ وَبِرٌّ ذَيْ صِفَاتُ أَمِيْ ... رِ الْمُؤْمِنِيْنْ لِكُلِّ النَّاسِ يَبْغِيْهَا

ثُمَّ الْعَدَالَةُ فِيْ الأَحْكَامِ بَيْنَ جَمِيـ ... ـعِ النَّاسِ لَا يَرْتَضِيْ أَصْلًا تَخَطِّيْهَا[1]

يلاحظ في هذا الأنموذج الدّور الجمالي الذي أوجده التّدوير لانحساره بالحرف الأخير (ر) و(ع) لما وفره التّدوير في الإيقاع من سعة موسيقية تستوعب فكرة الشّاعر. وقد كثر التّدوير في البحر الخفيف وهذا ما يلاحظ في ملحمة بولس سلامة بقوله:

يا مليك الحياة أنزل عليّا ... عزمةً منك تبعث الصّخرَ حياً

جودُ كفّيْكَ إنْ تَشأْ يملَا العيْ ... شَ نَمَاءً وَيُفَرشُ الجذْبَ فيّا

يوقظُ الوردَ فالرّبِيْعُ على الت ... لِّ ضحُوْكُ الألوانِ طلقُ المَحيّا[1]

لما يمتاز به من قلة التّفعيلات فنكاد لا نجد قصيدة تخلو من التّدوير ويلاحظ وجود اتساق نغمي بين كل تفعيلتين وبما أن الاتساق النغمي موجود في نهاية الشطر الأول للبيت الأول المتمثلة (العيْ) وبداية الشطر الثاني له (شَ) وكذا في الشطر الأول من

(١) ينظر، قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص٩١.

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الانطاكي، ص ٣٣٣، ٣٣٤.

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص١٣.

البيت الثالث(الت) والشطر الثاني منه (لُّ) فيعطي الايقاع نغما جميلا راقصا إلى أبعد الحدود. ومثله قول عبد المنعم الفرطوسي:

ولـد الحَـقُّ مـن عـليٍّ ورقـتْ بالقَداسـات بـردة الزَّهـراء
ولـد النّسـكّ مـن مُحْمـد والـصّ دقِ بحجرِ التّقى ومهدِ الوفـاءِ
ولـد العَلـمُ في بيـوتٍ مـن الذّكـ رتسـامتْ بالعَلـمِ والعلـماءِ
ولـد الصّـادقُ الأمـيْن فضجـتْ بالتّهَاليـلِ بشريـاتُ السـماءِ[1]

الدّور النّغمي الذي أضافه التّدوير للبيت الثّاني والثّالث، الذي بدوره زاد من الاتساع الموسيقي وربط دلالة الشّطر الأول بعجزه في الأبيات في وصف بشريات وتهاليل الفرح بولادة الصّادقعليه السلام والذي ساعد في زيادة الإيقاع التّطريبي فضلاً عن التّدوير الذي تضافر مع البحر الخفيف مع فكرة الأبيات ومنطلقها الموضوعي المتمثل بوصف يوم الميلاد. وقلّما وردَ التّدوير في البحر الكامل للملاحم لما يملك البحر من اتساع يستوعب كل الفكرة وقد ورد التّدوير لهذا البحر في بيت للشّاعر عفيف النّابلسي في وصف فاطمةعليها السلام بقوله:

هـي ضـوء الوضـاح والـ آمَـالْ قّـد زَانَـتْ وضَاْحَـا[2]

إن صورة التّدوير الموسيقي جاءت على شكل اللفظة المعرفة بـ(ال) التّعريف عن باقي اللفظة، فالتّدوير هنا انتهت عروضه بوتد، لهذا يسمى أنموذج لتدوير قائم على

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٦، ص٧.

(٢) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص٥٣.

وتد[1]، المتمثل بـ(آمال) بعجز البيت، الذي منح البيت نغمه الخاص لما يملكه البحر من ندرة وجود التّدوير به ولعل الشّاعر استعان بالتّدوير لاتساع دلالة نسبة الزّهراء عليها السلام بالنّسبة للبحر. فضلاً عن رغبته في مدّ النّغم التّطريبي.

وخلاصة ذلك إن التّدوير ظاهرة إيقاعية في شعر الملاحم التي شهدت له حضوراً متفاوتاً بين البحور فقد كثر التّدوير في ملاحم التي نظمت على البحر الخفيف والبسيط وقلّت بسائر البحور من كامل ورمل، ووافر وطويل، ونلحظ أن التدوير بالبحر القليل التّفعيلات مثل الخفيف يكون حسن لما يطرب النّغم ويلينه، فضلاً عن ضيق تفعيلاته التي بالتّدوير تمتد.

خامسا: الجناس

من الفنون البلاغية التي تقوم على التّجانس بين الكلمات لأن ((حروف ألفاظه. يكون تركيبها من جنس واحد، وحقيقته أن يكون اللفظ واحد والمعنى مختلفاً))[2] بمعنى أن تكون الكلمتان تعتمدان على التشابه باللفظ واختلاف المعنى، وعندها يكون الجناس كاملاً؛لأن اللفظة صالحة أن تكون لمعنيين مختلفين لما فيه مماثلة لفظية[3]، وهذا النوع من الفنون من ((ألطف مجازي الكلام، ومحاسن مداخله، وهو من الكلام كالغُرة في وجه الفرس)) [4]. ولأهميته اعتمد عليها الشّعراء كمطلبٍ مهمٍ وغرضٍ يتقصونه

(١) ينظر، قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص٩٣.

(٢) المثل السائر، أبن الأثير، ج٢، ص٢٤٦.

(٣) ينظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيي ابن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني، ج٢، مطبعة المقتطف، بمصر،١٩٩٩م، (د.ط)، ص٣٥٥.

(٤) المصدر نفسه، ص٣٥٥.

لقياس براعتهم في الشعر[1]. وقد استعان به شعراؤنا في ملاحمهم ووظّفوه خدمة وتطويعاً لأغراضهم، ويقسم الجناس إلى تام وناقص، وقد استعان بها شعراء الملاحم منه قول الشّاعر عبد المسيح الأنطاكي :

فهـزة المرتـضى بالعَنـفِ هـزّ بـه عِبَـادة الوثنِ هـزات تلَاشِـيْهَا[1]

الجناس الذي حقق إيقاعاً وتناسقاً أثرى الدلالة جاء باللفظتين المتجانستين بين الفعل ومصدره (هزة، هزّ) الذي خالفه بالدلالة في البيت، إذ جاء المصدر بدلالة هزة الأصنام واوقعتها الذي رسم لنا بها الشّاعر صورة بصريّة، بينما جاءت دلالة الفعل بزحزحة المعتقد الرّوحي بالأصنام لقريش، وإن ترتيب التّجانس في بداية الشّطر الأول ونهايته زاد من تناغم البيت وتدفق الموسيقى، وإنّ الجناس محاط بالتّكرار عززّ التّدفق الموسيقي. بينما الجناس التّام عند بولس سلامة بقوله :

وتـلَاْ زوجـةَ النبـيِّ عـليٌّ بكرٌ مـن آمنـوا وبكـرٌ الخلـود[1]

هنا جانس الشاعر بين(بكرٌ) الأولى من أمن وبين(بكر) دلالة أكبر الخالدين، فأعطى الشّاعر للبيت موسيقى تجذب المتلقي من خلال هذا التّكرار باختلاف المعنى الذي يضفي على البيت عنصر التّشويق عند المتلقي وهذا العنصر تمثل بالجانب الموسيقي والجانب الدلّالي للبيت ومثله جانس الشّاعر بقوله :

---

(١) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث بالعراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسج، علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام، العراق، عام، ١٩٧٥، (د.ط)، ص٧٨.

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الأنطاكي، ص١٨٣.

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٣٩.

فحديـد غـدا يفـل حديـداً يـا لصلب الفولاذ شـدّ المعاصم[1]

جانس الشّاعر بين لفظة (حديد) الأولى التي قصد بها صفة مجازية لليد ذات القوة وهي يدي الأمام علي عليه السلام، بينما (حديد) الثّانية جاءت بدلالة الحديد الفولاذ التي صنع منها مقبض الباب. وبهذا الجناس التّام زاد الوقع الموسيقي للبيت. وكذلك وازن بالجناس التّام بقوله:

ويطـلُّ مـن بـدر المعـاركِ بدرُهَـا بطلُ الحِمى وحُسـامُه الصَّمصام[1]

جانس الشاعر بين (بدرِ) التي يعني بها معركة بدر الكبرى التي حصلت بين المسلمين بقيادة الرسول صلى الله عليه وآله وبين قريش في سنة (٢) للهجرة، وبين (بدرها) يقصد به طلعة الأمام علي عليه السلام وتشبيه بالقمر حين يكون بدراً وضياءً. وبهذا الجناس التّام منح البيت تلك الإثارة الإيقاعية التي أعطت للمتلقي الفرصة في التّأمل للوصول إلى تلك الدلالة عبر إيقاعها. أما قول الشاعر:

فاسـتلَ مـن يـدِهِ اللّـواءَ مهاجمًـا طعنًـا وضربـاً والصّليـلُ صليـلُ

وتفّـزعَ الفرسـانُ مـن وثباتِـه مـذ راحَ في سـاحَ الجهادِ يجولُ[1]

جناس ذا وقع ملحمي بين (الصّليل) الأولى التي يعني بها صوت السّيوف في المعركة و(صليل) الذي يدل على شدة البرد الذي يسبب الوجع وقد أضفى على البيت موسيقى

(١) المصدر نفسه، ص٨٧.

(١) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص٢٩.

(١) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص٨٩.

حماسية وبهذا الجناس التّام الذي زاد من نغمه مع الجناس بين الفعل (راح) والاسم (ساح) مع اختلاف بالحرف، وكذلك جانس بولس سلامة بين الفعلين بقوله :

حال حولا فلاح فجرٌ جديدٌ وصبيٌّ مغلّفٌ بالسناء[1]

يلاحظ الجناس بين (حال) و(لاح) الذي منح البيت بعداً موسيقياً، من خلال التجنيس المقلوب قلب بعض؛ كون التجنيس في مخالفة ترتيب أحرف الكلمة تعطي لها بعداً موسيقياً ذا سعة وشمول[2] ومثله قول عبد المنعم الفرطوسي في وصف الإمام الحسن عليه السلام :

فهو بحر الصلات عند العطاء وهو حبر الصلاة عند الدعاء[1]

إنّ وقع موسيقا البيت، وسمو دلالته التي منحها الجناس تناغما موسيقياً متوازياً بين الشّطرين. فالأول بين (الصّلات) التي يعني بها القرابة، و(الصّلاة) التي يقصد بها فرض من فروض الإسلام، وبين التّجنيس المقلوب للفظتين (بحر، حبر) البعيدة الدلالة، فضلاً عن التّصريع الذي زاد موسيقى البيت نغماً صوتياً متناسقاً.

(١) ملحمة عيد الغدير، بولس سلامة، ص٦٦.

(٢) ينظر كتاب الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، بن عمر بن أحمد بن محمد (ت٧٣٩هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، عام ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م، ص٢٩٢.

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، ج٣، ص٧٦.

الشّاعر جورج شكور بقوله:

ورثـاهُ أجْمَـلَ مـا يصـوّرُ شـاعرٌ وحبـاهُ أنبَـلَ مـا حـواهُ جنـانُ[1]

فالجناس المضارع[2] في هذا النّص صار بين فعلين (وحباه) والفعل (حواه) بتغيير حرف، إذ وقع الجناس في بداية الشّطر الثّاني ووسطه والمعنى بينهما متباعد الذي يعطي لنا من أن الجناس يعمق الدلالة ولا يلغي أثره في الإيقاع. ومثل هذا الجناس قول عفيف النابلسي:

كلـما جفـت ينابيـع المنـى بللـوا ريقـي وأحيـوا رمقـي[1]

يلاحظ الجناس المضارع في اللفظتين (ريقي) و(رمقي) باختلاف حرف الوسط، الذي أحدث تكثيف إيقاعي ذا جرس مميز لتّقارب المتجانسين في نهاية العجز. وقد يأتي الجناس النّاقص باختلاف بالحركة، مثل قول عفيف النابلسي:

ففاطـم مـن أبيهـا أحمـدٍ ورثـت كل المحاسـن من خَلـقٍ وخُلقِ نبي[1]

جانس بين (خَلقٌ) و(خُلق) تجنيساً ناقصاً الذي استعمله الشاعر معتمداً على النغم الصّوتي فيه، من أجل إثارة وجذب إسماع المتلقي إلى صفة (الخلق) في الزهراء عليها السلام فاللفظتان متفقتان لفظاً ومختلفتان بالمعنى، لكن المدقق فيهما يجد فرقاً كبيراً بالشّكل.

(١) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص٤٤.

(٢) ((اختلفا في أنواع الحروف اشترط أن لا يقع بأكثر من حرف ثم الحرفان المختلفان إن كانا متقاربين سمي الجناس مضارعا)) الإيضاح، القزويني، ص٢٩١.

(١) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص٤١.

(١) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص٥٦.

وكذلك قول الشّاعر عبد المنعم الفرطوسي بقوله:

تتهـادى يمنـاً يمنـى عـليٌّ بطـل الديـن سـيد الأوصيـاء[1]

جانس الشّاعر بين كلمتين (يمنا) التي تعني التبرك بالإمام علي عليه السلام وبين (يمنى) التي يعني بها اليد اليمنى للإمام، التي تحمل السّلاح في المعارك. وان التّقارب بين المتجانسين، أضفى على البيت إيقاع ملحميّ حماسيّ.

وخلاصة القول، أن الجناس بأنواعه قد وظّف بالملاحم الشّعرية الذي أضفى لها موسيقى ملحمية تارة وغنائية تطريبية تارة أخرى.

سادسا: الطّباق:

هو ((الجمع بين المتضادين)) [2] وبما أن الطّباق أو التّضاد تتعلق مهارته بالمعنى إلا إنّه ((يتضمن أموراً تتصل اتصالاً وثيقاً ببحث موسيقى الألفاظ)) [3] وهو من الأساليب التي يعمد لها الشّاعر في نصه الأدبي لما له أثر في بناء القصيدة، ويثري النّص الشعري فضلاً عن الموسيقى، التي تعمق المفارقة التّصويرية فيها. وقد استعان بهذا الفن البّديعي شعراؤنا ومنهم قول الشّاعر عبد المسيح الأنطاكي :

بفتحِ مكـةَ عدنَان لَقَـد خَضَعَتْ حُكْـماً لِأَحْمَـدَ دَانِيهَـا وقَاصِيهَا[1]

---

(١) ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي،ج١، ص٢٦٩

(٢) الايضاح، للقزويني، ص٢٥٥

(٣) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٤٤.

(١) ملحمة الإمام علي، عبد المسيح الأنطاكي، ص١٩٠.

استعان الشّاعر بالطّباق بين (قاصيها) و(دانيها) في تشكيل صورته الشّعرية ذات الطّابع المنطقي في نشر دين الإسلام، وسيادة الرّسالة المحمدية التي حطمت كل الحواجز والفوارق الطّبقية والاقتصادية أسهمت في إضفاء عنصر موسيقي داخلي للبيت الشعري، ولما يحمل من نغم ذي دلالة ومفارقة تصويرية جعله عنصراً لا يستغني عنه الشاعر في بناء قصيدته كقوله:

وبموتكَ انقطعت عنا النبوة والأ نباءُ ظاهرها الزَّاهِي وَخَافْيِهَا[1]

استطاع عبر الطّباق في البيت بين (ظاهرها) و(خافيها) أن يبرز مقدار المفارقة التي افتقدها الواقع بعد وفاة الرّسول صلى الله عليه وآله، والتي منحت البيت موسيقاه ونغمه الذي يجذب انتباه المتلقي ويتفاعل مع نغمه. وكذا قول عفيف النّابلسي:

والموت نغص عيشه فحياته نهب على الدنيا بدون منام[1]

طابق الشّاعر بين (الموت) و(حياة) في نقل صورة حزن علي عليه السلام على سيِّد الرّسل الذي أضفى عنصراً موسيقياً حزيناً لتضافره مع عمق الدّلالة. والذي كسر رتابة الإيقاع وكذا طابق الشّاعر بقوله:

ومشى عليٌّ نحو يثرب موجعا بالسير يقطع ليلها ونهارا[1]

(١) ملحمة الامام علي، عبد المسيح الانطاكي، ص٢٣٣.

(١) ملحمة الزهراء، عفيف النابلسي، ص١١٣

(١) المصدر نفسه، ص ٧٦.

الطّباق بالبيت بين (ليل) و(نهار) أضفى جواً موسيقياً؛لانحساره بنهاية العجز والجميل انه وافق المعنى، وخدمه مما جعله يزين الإيقاع وطابق كذلك بالبيت:

أمـا عـليٌّ فالحبيـب حبيبـه وقـد اجتـوى في يمنه ويسـارِ[1]

حيث طابق بين (يمنى) و(يسار) الذي جعل المتلقي أكثر تفاعلاً فضلاً على دوره في تجميل الإيقاع. ويأتي جورج شكور فيقابل بين سجايا الرّسول بقوله :

يهـوى السـكوتَ، وأن تكلّـمَ فالـكلامُ لـه أنثيـالُ[2]

وقع الطّباق بين (السّكوت) و(الكّلام) بصورة متوازنة بين الصّدر والعجز، الذي منح توزان موسيقي منتظماً بما لارتباطه بوسط كل شطر، مما يوضح عناية الشّاعر بالجرس الدّاخلي للبيت، وأن تعاضد الطّباق مع التّكرار في تكرار حرف (الكاف)، زاد من حدّة تلك المرونة الموسيقية. لكن في ملحمة الإمام علي نجد الطباق بقوله :

روي الحُسَـامُ مـن الدّمَـاءِ، وإنّـمَا ظمـئ الأميرُ، وقد بَـراهُ غليلُ[3]

طابق الشّاعر بين الفعلين (روي) و(ظمئ) ليعمق صورة المقابلة بين الفعلين اللذين خرجا عن دلالتهما المعروفة، الرّوي أتى عن طريق التقتيل بالأعداء والظّمأ لقتال الأعداء، وهذا الطّباق خلق لنا بدوره نغمات جديدة لما للطباق من أثر في جذب المتلقي لنوع الطّباق لما يمنح من لحن على مساحة البيت. فضلاً عن المقابلة بين التضاد.

---

(١) المصدر نفسه، ص١١٦.

(٢) ملحمة الرسول، جورج شكور، ص١١.

(٣) ملحمة الإمام علي، جورج شكور، ص٨٩.

وهذا ما نلحظه بقوله:

خـانَ الخوارج، واكتويـتُ بغِدرهمْ وأنـا الوفـاء ومـا سـواي وفـاءُ[1]

الطّباق بالبيت نشأ بين (غدر) و(الوفاء) الذي منح لنا صورة مقابلة لواقعين مختلفين للمجتمع طرفها الأول الخوارج وغدرهم وطرفها الثّاني الوفاء المتمثل بعلي عليه السلام. وهذا بدوره خلق طاقات إيقاعية فلا نغفل عن التكرار الذي رافق للفظة (الوّفاء) الذي رافق الطّباق، فأغنى البيت بالتّكثيف الموسيقي البعيد عن الرّتابة. ويأتي ريمون قسيس ويطابق بين كلمتين في قوله :

جـدّ قالهـا ويـا رُبَّ قـولٍ
قيـل فيـه جمـال جهـر وهمـسِ[1]

الطّباق أتى بين اللفظتين(جهر) و(همس) وجمال وقعه انقياده للمعنى الذي لم يؤتَ تكلفاً من الشاعر، وهذا أعطى للبيت موسيقاه التي استمدت من ((التّوافق الدّاخلي بين الكلمات والأصوات، فكان له إيقاعه الخاص الذي يحاول فيه أن يكون صورة من الإحساس الدّاخلي للشاعر والخوالج البّاطنية، التي لا يمكن أن تتساوى أو تتماثل))[2] الذي أخضع بدوره المعنى لتلك الخوالج فجاءت موسقة بين انخفاض وارتفاع خاضعة لدلالة الطّباق.

وخلاصة الأمر إنّ عنصر الطباق جاء متفاوتاً في شعر الملاحم، تارة أتى لغرض

(١) ملحمة الامام علي، جورج شكور، ص١١٨.

(١) ملحمة الحسين، ريمون قسيس، ص٢٨.

(٢) عن بناء القصيدة العربية، علي عشري، ص١٦٩.

التّضاد وحسب، وفي حالة آخرى جاء عنصر الطّباق لمقابلة صورتين لواقع ما، أو لرسم مفارقة له، وبالرغم من تعدد أسباب مجيئه؛ إلا أنه أغنى الشعر بموسيقى داخلية تجذب ذهن المتلقي له وتجعله يتفاعل.

الخاتمة

الحمد لله الذي بفضله تتم النعم، وبحمده نتخطى المحن، وبالتوكل عليه تذلل العقبات وتسهل الصعوبات، فبعد هذه الدراسة الممتعة الشاقة في ملاحم الشعراء في العصر الحديث خرجت هذه الدراسة بجملة من النتائج يمكن عرضها بما يأتي:

– إن غياب الملاحم من الشعر العربي القديم يرجع إلى أسباب بيئية واجتماعية ونفسية فضلاً عن طبيعة الشاعر العربي في كتابته للشعر بابتعاده عن الإطالة والتفصيل قد تصل إلى ألف بيت أو أكثر. وبالرغم من ذلك لم يغب الحس الملحمي من نتاج الشعراء عبر العصور فقد توزعت في مقطعاتهم الزاخرة بالحماسة والفخر وتصوير المعارك والحروب.

– إن لترجمة الإلياذة في مطلع القرن العشرين من قبل سليمان البستاني، وترجمة المهبراتة من قبل وديع البستاني في منتصف القرن نفسه، فائدة غير قليلة في اتساع نظم الملاحم في العصر الحديث من قبل الشعراء الذين وجدوا في محمدﷺ، وأهل بيتهعليهم السلام قاعدة ثرة وغنية من صفات البطل الملحمي من جهة، ومعاركهم الحق التي تناظر حروب الملحمة من جهة أخرى بالرغم من غياب بعض عناصر الملحمة البدائية فيها من أسطورة، وخرافة وأنصاف الآلهة. إنّ بعض الملاحم أمثال ملحمة عيد الغدير لبولس سلامة، وملحمة أهل البيت لعبد المنعم الفرطوسي، صورت صفات مناظرة لإلياذة هوميروس.

– استعان شعراء الملاحم في موضوعاتهم من وصف، ورثاء، ومديح، وحكمة المختصة بأهل البيت ﷺ، عنصر التاريخ الموثق للأحداث وصوغها في قالب شعري لايخلو من الخيال وعمق التأثير الذي هو عنصر أساس للملحمة.

– كان للتصاعد والتطور الفكري والثقافي للمجتمع جيلاً بعد جيل، العنصر الأساس في صوغ حكم ذات دقة متناهية من الواقع لشعراء الملاحم التي وجدوها في فعل وتقرير، وإيحاء حياة أهل البيت ﷺ، فصاغوها في أشعارهم.

– اتساع رقعة نظم الملاحم الخاصة بأهل البيت ﷺ، عند شعراء الديانة النصرانية، دليلٌ على الروحانية النافذة لأهل البيت ﷺ، التي انتقلت إلى الديانات الأخرى. فضلاً عن رغبة الشعراء في الخلود من خلال اقتران عملهم بأسماء قدسية. وهذا لا يعني غيابها عند شعراء الإسلام

– تفاوت أبيات الملاحم بالعدد بين شاعر وأخر وهذا الأمر عائد لظهور عصر الحداثة والتطور الذي وصل تأثيره إلى فن الملحمة.

– إيمان شعراء الملاحم بأحقية التسمية التي أطلقها الشعراء على مطولاتهم، لما يتمتع به أهل البيت ﷺ، من أعمال نبيلة تنفع الإنسانية، التي تناظر أعمال البطل الملحمي من شجاعة وحماسة وإيثار.

– ابدع شعراء الملاحم في لغتهم؛ لكونها المادة الأساس لملاحهم على مستوى الموضوع من وصف ورثاء ومدح وحكمة التي بتوظيفها فتحت دلالات مغايرة لأصل المفردة. لما امتازت به المفردة من قوة وحدةٍ، ولين ورقة، بتوظيف الأساليب التي تفاوتت في كثافتها بالاستعمال وكان لأسلوب الاستفهام الحضور الأوفر في الملاحم بالنسبة لغيره.

- كان لتأثر الشّعراء بالمرجعيات الشعرية والقرآنية والتاريخية الأثر الأكبر في ظهور التّناص في أشعارهم بشكل واضح، بحجم ذلك التّأثير، ولكن تأثير المرجع القرآني والحديث النّبوي الشريف، هو الأوضح ظهوراً في أشعار الملاحم. الذي يعطي الانطباع لدى المتلقي بالمنهل الصّافي الذي استقى منه الشعراء.

- وإن للمنهل الذي استقى منه شعراء الملاحم ساعد في خلق صور متنوعة تعتمد على حجم ذلك النهل، توزعت بين صور طبيعية واجتماعية وسياسية. وفكرية، باستعمال الفنون البيانية من تشبيه واستعارة وكناية، وكان للتّشبيه التّوظيف الأوضح بين الفنون الأخرى الذي استعمله الشّعراء جرياً على عادة الشّعراء القدماء. فضلاً توظيف الاستعارة التي منحت المتلقي عمق التأمل والتأثير.

- استثمار شعراء الملاحم العناصر الموسيقية، التي خلقت تناغما ونظاما موسيقياً رائعاً من خلال التكرار، والتصريع، والترصيع، والتدوير، وكان لعنصر التدوير حضورٌ لافتٌ للنظر في الملاحم؛ لاعتماد الملاحم على وزن البحر الخفيف الأكثر حضوراً، والذي شكل نسبة كبيرة، ويليه البحر البسيط، والكامل.

المصادر والمراجع



المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

أولاً : الكتب

- أبو الشهداء، الحسين بن علي، عباس محمود العقاد، هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، (د.ط)، عام ٢٠١٢م.
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د.عبد القادر قط، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، عام ١٤٠١هـ.
- الاحتجاج، لأبي منصور أحمد بن علي بن أبي طالب الطبرسي، ج١، ج٢، مؤسسة النبراس للطباعة والنشر، العراق، النجف الأشرف، (د.ط)، (د.ت).
- الأدب الحديث، تاريخ ودراسات، أ.د. محمد بن سعيد بن حسين،ج١، دار عبد العزيز آل حسين، الرياض، ط٦، عام ١٤١٢هـ.
- الأدب القصصي عند العرب، موسى سلمان، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، (د.ط)، عام ١٩٥٠م.
- الأدب تعريفه، أنواعه، مذاهبه، أنطونيوس بطرس، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط١، (د.ت).
- أدونيس منتحلاً، دراسة في الاستحواذ الأدبي، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، ط٢، عام١٩٩١م.
- أساليب الشعرية المعاصرة، د.صلاح فضل، دار الآداب، (د.ط)، عام

١٩٩٥م.
- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشيري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)،عام ١٩٩٧م.
- الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين نصير، دار نينوى، ط٤، (د.ت).
- أسرار البلاغة، الإمام أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن الجرجاني، تعليق: محمود شاكر، دار المدني، القاهرة، ط١.
- الأسس الجمالية في النقد الأدبي، عرض وتفسير، ومقاربة، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، عام ١٩٧٤م.
- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت- لبنان، ط١، عام ١٤٠٤هـ/ ١٩٩٨م.
- الأسطورة في أدب السياب سلسة دراسات، عبد الرضا علي، الجمهورية العراقية وزارة الثقافة، (د.ط)، عام ١٩٧٨م.
- الأسطورة والتراث، سيد القمني، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، ط٣.
- الأسلوب دراسة بلاغية تحليله لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط٢، عام ١٩٩١م.
- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط١،عام ١٩٧٣م.
- أصوات القلقلة، المصطلح والدلالة، بين الأقدمين والمحدثين، دراسة مقارنة،

فراس الطائي، مطبعة إيلاف، بغداد، ط١،عام ٢٠١٦م.
- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة أنجلو المصرية، (د.ط)، عام١٩٩٩م.
- أصول البيان العربي في ضوء القرآن الكريم، محمد حسين علي الصغير، دار المؤرخ العربي، بيروت، ط١، عام ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م.
- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مطبعة الاعتماد، مصر، ط٣، (د.ت).
- آفاق التناصية، المفهوم والمنظور، مجموعة من المؤلفين، تعريب محمد خيري البقاعي، جداول للنشر والتوزيع، بيروت -لبنان، ط١، عام٢٠١٣م.
- الإله الخفي، لوسيان نولدمان، ترجمة: د. زبيدة القاضي، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، (د.ط)، عام ٢٠١٠م.
- الإلياذة، هوميروس، سليمان البستاني، مطبعة الهلال، مصر، ط١.عام، ١٩٠٤.
- الامالي، للشيخ الصدوق، تحقيق: قسم الدراسة الإسلامية، مؤسسة البعثة، قم، ط١، عام ١٤١٧ه.
- الأمام الحسين في ضمير الأديان، الشيخ عبد الشهيد الستراوي، دار العلوم، بيروت - لبنان، ط١، عام ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م.
- الإمام الخامس، الإمام محمد بن علي الباقر عليه السلام، لجنة تحرير في طريق الحق، المترجم محمد عبد المنعم الخاقاني، مطبعة سلمان الفارسي، ط١، عام ١٩٦٩م.
- أنا الشعر، دراسة في أساسيات الشعر الجاهلي وصلاحياتها لعصور الشعر، محمد تقي، المركز العلمي، بغداد، ط١، عام ٢٠١٢م.
- أوزان الشعر، مصطفى حركات، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط١، عام ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م.

- الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الله الرحمن بن عمر بن أحمد بن محمد(ت٧٣٩ه)، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، عام١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م.
- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف، (د.ط)، عام ١٣٩٠هـ/ ١٩٧٠م.
- الباقي في كتاب القوافي، سلسلة نصوص تراثية، أبو الحسن حازم القرطاجني (ت٦٨٤ه)، تقديم وتحقيق: علي الغزيوي، دار الأحمدي للنشر، الدار البيضاء، ط١، عام ١٤١٧هـ.
- البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد أحمد بدري، حامد عبد المجيد، الجمهورية العربية المتحدة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، (د.ط)، (د.ت).
- البلاغة فنونها، وأفنانها، علم البيان والبديع، د.فضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط١، عام ٢٠٠٥م.
- بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، محمد عبد المطلب، دار المعارف، ط٢، عام ١٩٩٥م.
- البناء الفني في شعر الهذليين دراسة تحليلية، أياد عبد الحميد إبراهيم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، عام ٢٠٠٠م.
- البنيات الدالة في شعر صابر عبيد، زينب خليل مزيد، دمشق، ط١، عام ٢٠١٢م.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، عام٢٠١٤م.

- بولس سلامة، شاعر الغدير وكربلاء، في الزمن الأخير، كمال السيد، الغدير، بيروت- لبنان، ط١، عام١٤٣٥هـ/ ٢٠٠٤م.
- البيان والتبيين، أبو عمرو الجاحظ، تحقيق وشرح، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، عام ١٩٩٨م.
- تاريخ الأدب الروماني من البداية حتى عصر أغسطوس، أحمد عبد الرحيم أبو زيد، دار النهضة العربية، (د.ط)، عام ١٩٦٤م.
- تاريخ الأدب العربي، السيد جعفر الحسيني، دار الاعتصام، قم، (د.ط)، ١٤١٤هـ.
- تاريخ الأدب العربي، بروكلمان كارل، ترجمة عبد الحليم نجار، دار المعارف، القاهرة، ط٥، عام ١٩٨٣م.
- تاريخ الأدب العربي، عمر فروخ، ج١، دار العلم للملايين، بيروت.
- تأويل المشكل بالقرآن، ابن قتيبة، تحقيق: السيد أحمد أحمد صقر، المكتبة العلمية، بيروت، ط٣، عام ١٩٨١م.
- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، دار المعارف، (د.ط)، عام١٩٧٧م.
- تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، عام١٩٨٥م.
- تربية الطفل صحياً ونفسياً من الولادة حتى العاشرة، محمد رفعت، دار البحار، بيروت، عام ٢٠١٣م.
- التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهيبة، القاهرة، ط٣، عام ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م.

- تطور الشعر العربي الحديث بالعراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسج، علي عباس علوان، منشورات وزارة الإعلام، العراق (د.ط)، عام ١٩٧٥م.
- تفسير الأحلام، سيجموند فرويد، ترجمة: مصطفى صفوان، ومصطفى زيور، دار المعارف، القاهر.
- تفسير الدر المنثور في التفسير المأثور، للإمام عبد الرحمن الكمال، جمال الدين السيوطي(ت٩١١هـ)، بإشراف دار الفكر، بيروت- لبنان، ج٢، (د.ط)، (د.ت).
- التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، ط٤، (د.ت).
- التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني، الخطيب، دار الفكر العربي، ط٢، عام،١٩٣٢م.
- التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، أحمد العوضي أنموذجاً، عصام حفظ الله، حسين واصل، ط١، عام،١٤٣١هـ/ ٢٠١١م.
- التناص القرآني، دراسة في أشكال العلاقة بين الآيات القرآنية، ياسر رضوان، أفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)، عام٢٠١٢م.
- التناص اللغوي، نشأته وأصوله وأنواعه، د.نعمان عبد السميع متولي، دار العلم للنشر، (د.ط)، عام٢٠١٤م.
- التناص في شعر الرواد، أحمد فاهم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط١،عام ٢٠٠٤م.
- التناص نظرياً وتطبيقاً، أحمد الزغبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط٢، عام٢٠٠٠م.
- التناظر والكون الجميل، ليون ليدرمان وكريستوفرت.هيل، نضال شمعون

المنظمة العربية للترجمة، الحمراء، بيروت، ط١، عام٢٠٠٩م.
- ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، عبد الله محمد الغذامي، دار سعادة الصباح، الكويت، ط٢، عام١٩٩٣م.
- جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة : خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط٣، عام١٩٩٣م.
- الجديد في الأدب العربي وتاريخه، حنا فاخوري، منشورات المكتبة المدرسية،بيروت، لبنان، ط٣، (د.ت).
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، دار الرشيد، سلسلة دراسات، وزارة الثقافة والأعلام، العراق، (د.ط)، عام ١٩٨٥م.
- جماليات الفنون، الدكتور كمال عيد، منشورات الجاحظ للنشر، بغداد، (د.ط)، عام١٩٨٠م.
- الجملة في الشعر العربي، د. محمد حماسة عبد اللطيف،مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، عام ١٤٤٠هـ/ ١٩٩٠م.
- جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تأليف، أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي، تحقيق: علي محمد البخاري، مطبعة مصر للنشر والتوزيع.
- حياة الإمام الحسن عليه السلام، دراسة وتحليل، الشيخ باقر شريف القريشي، ج٢، دار البلاغة، ط١، عام١٩٩٣م..
- حياة الإمام الحسين بن علي عليه السلام دراسة وتحليل، باقر شريف القريشي، ج٣، تحقيق: محمد باقر القريشي، قسم الشؤون الفكرية والثقافية في العتبة الحسينية، ط٢، عام ١٤٢٨هـ/ ٢٠٠٨م.

- الحيوان، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، منشورات المجمع العلمي، بيروت- لبنان، ط٣، عام ١٩٩٦م.
- دراسات أدبية، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل أسعد، مراجعة: عفاف توفيق، (د.ط)، عام ١٩٨٦م.
- دراسة في لغة الشعر، رؤية نقدية، د.رجاء عيد، منشأة المعارف، (د.ط)، عام١٩٧٩م.
- دلالة الألفاظ، د.إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية (د.) ط، ١٩٧٦م.
- دلائل الإعجاز، لأبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي(ت٤٧١هـ) تعليق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، (د.ط)، (د.ت).
- دول العرب وعظماء الإسلام، أحمد شوقي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، (د.ط)،عام ٢٠١٢م.
- دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية، في الشعر العراقي المعاصر، د.محسن أخيشن، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، منشورات وزارة الثقافة،١٩٨٢م.
- دينامية النص، تنظير وإنجاز، محمد مفتاح، المركز الثقافي، بيروت، ط٣، عام١٩٨٧م
- الرثاء في الشعر العربي، موسوعة المبدعون، سراج الدين محمد، دار العربي الجامعية، بيروت- لبنان، (د.ط)، (د.ت).
- رسائل الجاحظ، الرسائل السياسية، تحقيق: ابن ملحم، بيروت، ط٣، عام ١٩٩٥م.

- الروض الأنف في تفسير السيرة النبوية لابن هشام، للإمام أبي القاسم عبد الرحمن عبد الإله بن أحمد بن أبي الحسن السهيلي، السيرة النبوية للإمام أبي محمد عبد الملك بن هشام (ت٢١٣هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط).
- الزمن السرد، بول ريكور، ترجمة : سعيد الغانمي، وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط١، عام ٢٠٠٦.
- زمن الشعر، أدونيس، دار الساقي، بيروت - لبنان، ط٦، عام٢٠٠٥م.
- الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبد الإله الصائغ، طباعة ونشر، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٦م.
- سلطة الصورة الذهنية، كيف نغير الرؤى العقل الإنسان العالم جيرالد هوتر، ترجمة:علا عادل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، عام ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م.
- سنن العربية في الدلالة على المبالغة والتكثير، خليل بنيان الحسون، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط٢، عام ٢٠٠٩م.
- السيد رضا الهندي، دراسة في الموضوع والفن، ظاهر محسن جاسم، العتبة العلوية، النجف الاشرف، عام ٢٠١٢ م.
- سير أعلام النبلاء، للإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان بن الذهبي، ج١، رتب وزود،حسان بن المناب، بيت الأفكار الدولية، لبنان، (د.ط)، عام ٢٠٠٤م.
- الشعر الجاهلي، خصائصه، فنونه، يحيى الجبوري، دار التربية، بغداد، (د.ط)، (د.ت)
- شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي إلى عهد سيف

الدولة، زكي المحاسني، دار المعارف، مصر، (د.ط)، عام ١٩٦١.
- الشعر العربي المعاصر، وقضاياه، وظواهره، الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، (د.ت).
- الشعر الملحمي تأريخه وأعلامه، جورج غريب، دار الثقافة، بيروت -لبنان، (د.ط).
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث درو، ترجمة: محمد إبراهيم الشوف، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، (د.ط)، عام ١٩٦٣م.
- الشعر والتجربة، ارشيبلد مكليش، ترجمة: سلمى الخضر، مراجعة: توفيق الصايغ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، (د.ط)،عام ١٩٦٣م.
- الشعرية، طودورف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار لوسي، باريس، (د.ط)، عام ١٩٦٨م.
- شعرية الترجمة (الملحمة اليونانية في الأدب العربي)،عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، عام٢٠٠٧م.
- شفرات النص، دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيدة، صلاح فضل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، عام ١٩٩٥م.
- الشيخ عبد المنعم الفرطوسي، حياته، وأدبه، تأليف حيدر محلاني، المكتبة الأدبية المختصة، أصلها رسالة ماجستير للأدب العربي، كلية اللغات، جامعة أصفهان، عام ١٤١٤هـ/ ١٩٩٨م.
- صحيح سنن ابن ماجة، للإمام الحافظ أبي عبد الله محمد بن يزيد القزويني، تأليف محمد ناصر الدين البابلي، المجلد الأول، مكتبة المعارف للنشر

والتوزيع، الرياض، ط١، عام ١٩٩٧م.
- صلاح فضل والشعرية العربية، أمجد ريان، دار قباء، القاهرة، (د.ط)،عام،٢٠٠٠م.
- الصناعتين، لأبي هلال العسكري، تحقيق: محمد البحاوي محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الإحياء للكتاب العربي، ط١، عام ١٩٥٢م.
- الصواعق المحرقة في الرد على أهل البدع والزندقة، شهاب الدين بن أحمد بن حجر المكي الهيبني (ت٩٧٤هـ) راجعه وأشرف على تحقيقه: أبو عبد الله مصطفى بن العدوي، مكتبة الفياض للتجارة والتوزيع، المنصورة، ط١، عام ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م.
- الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، دراسة: صاحب خليل إبراهيم، منشورات إتحاد الكتاب العربي، (د.ط)، عام ٢٠٠٠م.
- الصورة الشعرية، سيسل دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، مراجعة: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، العراق، عام١٩٨٢م.
- الصورة الشعرية عند ذي الرمة، الدكتورة عهود عبد الواحد العكيلي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، عام ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م.
- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط١، عام ١٩٩٥م.
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، عام١٩٩٤م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز

الثقافي العراقي، ط٣، عام ١٩٩٢م.
- الصورة في التشكيل الشعري، سمير علي سمير، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط١، عام١٩٩٤م.
- الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، علي البطل، دار الأندلس، ط٢، عام١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.
- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الأعجاز، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي، ج٢، مطبعة مهران، قم، (د.ط)، عام١٩٩٩م.
- ظاهرة الشعر العربي في المغرب، محمد بنيس، دار العودة، بيروت، ط١، عام١٩٧٩م
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار الاردن، ط١، عام١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م.
- علل الشرائع، الشيخ الصدوق، (ت٣٨١هـ)، تحقيق: السيد محمد صادق بحر العلوم، منشورات المكتبة الحيدرية، النجف، (د.ط)،عام ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٦م.
- علم العروض والقافية، د.عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط٢، عام ١٩٦٩م.
- علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، دار البيضاء- المغرب، ط١عام١٩٩١م، ط٢، عام ١٩٩٢م.
- عمدة الطالب في أنساب آل أبي طالب، جمال الدين بن علي بن عتبة الحسيني(ت٨٢٨هـ)، تحقيق: محمد حسن آل الطالقاني، منشورات المطبعة الحيدرية، النجف الأشرف، ط٢، عام١٣٨٠هـ/ ١٩٦١م.

- العمدة في محاسن الشعر وأدبه، ابي الحسن ابن رشيق القيرواني(ت٤٧٣هـ) تحقيق: بدر الدين الحلبي، مصر، مطبعة السعادة، ط١، عام١٣٣٥هـ/ ١٩٠٧م.
- عن بناء القصيدة العربية، علي عشري، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط٤، عام٢٠٠٢م.
- عيد الغدير، بولس سلامة، دار الكتب اللبنانية، بيروت، ط٣، عام١٣٩٣هـ/ ١٩٩٣م.
- عيون أخبار الرضا، تأليف المحدث الكبير، الشيخ الصدوق أبي جعفر محمد بن علي بن الحسين بن بابوي القمي، (ت٣٨١هـ)، تحقيق: مؤسسة آل البيت لأخبار التراث، قم، (د.ط)، عام ١٣٨٩هـ.
- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، رجاء عيد منشاة المعارف، الإسكندرية، ط٢.
- فلسفة الجمال، أميرة حلمي مطر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، د.محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، (د.ط)، عام١٩٨٠.
- فلسفة الجمال والفن عند هيجل، عبد الرحمن بدوي، دار الشروق، القاهرة، ط١، عام١٩٩٦م.
- فلسفة العرفان، الشيخ محمد شقير العاملي، دار الهادي مكتبة مؤمن قريش، ط١، عام١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م.
- فن البلاغة، الدكتور عبد القادر حسين، عالم الكتب، بيروت، ط٢، عام١٤٠٥هـ/ ١٩٨٤م.
- فن التقطيع الشعري، صفاء الخلبوصي، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط٥،

عام١٣٩٣هـ/ ١٩٧٧م.
- فن الشعر، هوراس، مراجعة الدكتور، لويس عوض، القاهرة، ط ٣، عام١٩٦٠م.
- فن الفخر وتطوره في الأدب العربي، إيليا الحاوي، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، ط١، عام١٩٩٠م.
- فن المديح وتطوره في الشعر العربي، أحمد أبو حاقة، منشورات دار الشرق الجديد، ط١، عام١٩٦٢م.
- فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، إيليا الحاوي، منشورات دار الشرق، ط١، عام١٩٥٩م.
- فنون الأدب العربي الفن الغنائي، الرثاء، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٤.
- الفنون الأدبية عند العرب فن الشعر الملحمي، احمد أبو حاقة ط١ عام١٩٦٠م.
- في العروض والقوافي، يوسف بكار، دار المناهل، القاهرة، ط٣.
- في النقد والأدب مقدامات جمالية عامة وقصائد محللة من العصر الجاهلي، إيليا الحاوي، دار الكتب اللبنانية، بيروت، ط٤، عام ١٩٧٩م.
- في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، حكمت صالح الخطيب، يمنى العيد، ط١، عام ١٩٨٣م.
- في نظرية الروية، عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، (د.ط)، عام ١٩٩٨م.
- قراءة الصورة وصورة القراءة، صلاح فضل، دار الشرق، القاهر، ط١، عام١٩٩٧م.

- قراءة في ملحمة جلجامش، فراس السواح، كنوز الاعماق،قبرص،ط١،عام ١٩٨٧م.
- القرآنية في شعر الرواد دراسة لفاعلية النص المقدس في النص الإبداعي، د إحسان الشيخ حاجم التميمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، عام ٢٠١٣م.
- قرب الإسناد للحميري القمي، مصادر الحديث الشريف، قسم الفقه مؤسسة، أهل البيت (عليهم السلام)، لإحياء التراث، قم- إيران، ط١، عام١٤١٣هـ.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط١ ،١٩٦٢م.
- قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالمية، المطبعة العالمية، القاهرة، عام ١٩٦٤-١٩٩٩م.
- الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل ووجوه التأويل، للإمام جاد الله محمد بن عمر الزمخشري، (ت٥٣٨هـ)، تحقيق: خليل مأمون شما، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط٣، عام١٤٣٦هـ/ ٢٠٠٠م.
- الكشاف،محمد جواد مغنية،دار الأنوار،مجلد ١.
- كلام البدايات، ادونيس، دار الآداب، ط١، عام١٩٨٩م.
- لسان العرب، ابن منظور، أعاد بناءه: أمين محمد عبد الوهاب، محمد صادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط٣، عام١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م.
- اللغة، فندريس، ترجمة: عبد الحميد الدوخلي، محمد القصاب، تقديم: فاطمة خليل، الجزيرة، القاهرة، (د.ط)، عام٢٠١٤م.
- اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة مصر،

(د.ط)، عام٢٠١٣م.
- لغة الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط١، عام٢٠٠٦م.
- اللغة والخطاب الأدبي، مجموعة مقالات، اقتباس وترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء (د.ط)، عام١٩٩٣م.
- اللون الملحمي في الشعر الحسيني، دراسة نقدية عبد المحسن حسن الموسوي، دار السلام، بيروت- لبنان، ط١، عام١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م.
- مبادئ النقد الأدبي، والعلم والشعر،تأليف ريتشاردز، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، وسهير القلعاوي، ط١، عام٢٠٠٢م.
- المبسط الوافي في العروض والقوافي، أحمد سليم الحمصي، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط١، عام٢٠٠١م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم المعروف بابن الأثير الموصلي، (ت٦٣٧هـ)، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، ط١، عام١٣٥٨هـ/ ١٩٣٩م.
- مجمع الأمثال، أحمد بن محمد بن أحمد الميداني، تحقيق: جاد عبد الله، دار صادر، بيروت، مجلد الثاني، ط١، عام١٤٢٢هـ/ ٢٠٠٢م.
- المختار من كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر، لأبي الهلال العسكري (ت٣٩٥هـ)، دار الكتاب العربي، القاهرة.
- المختصر أصوات اللغة العربية، دراسة نظرية تطبيقية، محمد حسن حسن، جبل، ط٤، عام١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م.
- مدح التواضع وذم الكبر، تصنيف الإمام الحافظ أبي القاسم علي بن الحسين

الدمشقي الملقب أبن عساكر، تحقيق: محمد بن عبد الرحمن النابلسي، دار السنابل، بيروت، ط١، عام١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م.
- مدخل إلى الأدب الإسلامي، نجيب الكيلاني، مطابع الدوجة الحديثة، ط١، عام ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.
- المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، دار الفكر، بيروت، ط٢، عام١٩٧٠م.
- مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، ج تيروني، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، عام١٩٨٠م.
- معجم الأفعال المتداولة ومواقف استعمالها، محمد الحيدري، المركز العالمي للدراسات، المطبعة توحيد، ط١، عام١٤٣٢هـ.
- معجم التعريفات، علي بن محمد بن علي السيد الزين أبو الحسن الجرجاني، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة.
- معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة، يوسف محمد رضا، مكتبة لبنان، ط١، عام٢٠٠٦م.
- معجم العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: الدكتور عبد الحميد هنداوي، ج٤، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط١، عام٢٠٠٤م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان (د.ط)، عام١٩٧٩م.
- المعجم المفصل في الأدب، محمد النويهي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، عام١٩٩٩م.
- المعجم الوسيط، إبراهيم أنيس عبد الحليم منتصر، عطية الصوالحي، محمد

خلف الله أحمد، مجمع اللغة العربية، مجمع اللغة العربية، مكتبة الآداب العربية، ط٤، عام٢٠٠٤م.
- معجم مقاييس اللغة، لأبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا،(ت٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
- مفاتيح الجنان للشيخ عباس القمي، دار المرتضى، بيروت، ط١، عام١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٤م.
- مفاهيم نقدية، تأليف رينية ويليك، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، عام١٩٨٧م.
- مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي السكاكي،(ت٦٢٦هـ) تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١،عام١٤٠٣هـ/ ١٩٨٧م.
- مفردات ألفاظ القران الكريم، راغب الأصفهاني، تحقيق: صفوان عدنان الدوري، دار القلم، ط٤، دمشق.
- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، دراسات أدبية، جابر عصفور، ط٥، عام١٩٩٥م.
- مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق، ط٢، عام١٩٨٠م.
- مقامات العرفان، محمد أحمد علي، مكتبة مؤمن قريش الانتشار العالمي، بيروت لبنان، ط١، عام٢٠٠٧م.
- مقتل الحسين، الخوارزمي، أبي مؤيد بن أحمد المكي، (ت٥٦٨هـ)، تحقيق: العلامة الشيخ أحمد السماوي، دار الأنوار الهدى، إيران- قم، ج٢.
- مقدمة في الدراسة والصورة الفنية، نعيم الباقي، منشورات وزارة الثقافة

والإرشاد القومي، دمشق، (د.ط)، عام١٩٨٢م.
- مقدمة في النقد الأدبي، علي جواد الطاهر، بيروت، ط١، عام١٩٧٩م.
- ملحمة الإمام علي عليه السلام، جورج شكور.لبنان بيروت،ط١،عام ٢٠٠٧م،
- ملحمة الإمام علي، أو القصيدة العلوية المباركة، عبد المسيح الأنطاكي، مؤسسة الأعلى للمطبوعات، بيروت- لبنان، ط٢ عام١٤١١هـ/ ٢٠٠٦م
- ملحمة الحسين، ريمون قسيس، دار المحجة البيضاء، بيروت- لبنان، ط١، عام٢٠١١م
- الملحمة الحسينية، الأستاذ مرتضى مطهري، الدار الإسلامي،ط١عام ١٤١٠هـ-١٩٩٠م
- ملحمة الرسول، جورج شكور، مطبعة نوّار، لبنان، ط١، عام٢٠١٠م.
- ملحمة الرسول، داود العرامين، دنيا الوطن، عام٢٠١٢م، للمزيد من التفاصيل ينظر: (htt://pupit.alwatanvoice.com/print/27873.htnl)
- ملحمة أهل البيت، عبد المنعم الفرطوسي، مؤسسة أهل البيت، بيروت، ط١، عام١٤٠٣هـ/ ١٩٦٦م.
- الملحمة والراية، ميخائيل باختين، معهد الإنماء العربي د.ط،عام ١٩٨٢م.
- من كتاب علي والحسين في الشعر المسيحي، جورج شكور، دار الحوراء، صور، (د.ط)، عام٢٠١٧م.
- المنجد، معلوف لويس ومطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط١٩، (د.ت).
- المهبراتة، الملحمة الهندية، كبرى ملاحم العالمية، عرّبها: وديع البستاني، دار الأحد، بيروت، عام ١٩٥٢م.
- المواقف السياسية للائمة الاثني عشر، نعم حسن الكنعاني، الرافد للطباعة

والنشر، ط١، عام١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م.
- المواقف والخطابات، محمد بم عبد الجبار النفري، مكتبة المتنبي، القاهرة، ط١، (د.ت).
- موسيقى الحب في الشعر الحديث دراسة موازنة، عمر أبو ريشة وبدر شاكر السياب، د.رحيم كوكوز خليل، دار بغداد، دار أمل جديد، ط١، عام٢٠١٧م.
- موسيقى الشعر العربي، شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط٢، عام١٩٧٨م.
- موسيقى الشعر العربي، محمود فاخوري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، (د.ط) عام١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م.
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس مكتبة الانجلو المصرية، (د.ط)،عام٢٠١٠م.
- نصف قرن من الشعر العربي القديم، يوسف يوسف بكارة، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، عام١٩٨٢م.
- نظرية الأدب، تيري ايغلتون.منشورات وزارة الثقافة العربية السورية،ترجمة ثائر ديب
- نظرية الأدب المعاصر، قراءة الشعر، ديفيد بشبندر عبد المقصود عبد الكريم، القراءة للجميع، مكتبة الأسر، ط٢، عام٢٠٠٥م.
- النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، ط١، عام، ١٩٩٨م.
- نظرية الأنواع الأدبية، (M.labbe-ci –uinci)، ترجمة: حسن عون، مطبعة رويال، الإسكندرية، ط١، عام١٩٥٤م.

- النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشرق، القاهرة، ط١، عام١٩٨٧م.
- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط٢، عام١٩٨٣م.
- نقد الشعر العربي، قدامة بن جعفر، قسطنطينية، ط١، عام١٣٠٢هـ.
- نماذج في النقد الأدبي، تحليل نصوص، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
- نهج البلاغة للأمام علي بن أبي طالب، شرح محمد عبدة، دار الحديث، القاهرة، (د.ط)، عام٢٠٠٤م.

ثانياً: الدواوين الشعرية :

- ديوان أحمد شوقي، الشوقيات، شرح وضبط: علي العسلي، منشورات مؤسسة الأعلى للمطبوعات، بيروت- لبنان، ط١، عام١٤١٨هـ-١٩٩٨م.
- ديوان الإمام الشافعي، المسمى الجوهر النفيس في شعر الإمام محمد بن إدريس، إعداد وتقديم، محمد إبراهيم سليم، مكتبة ابن سينا، مصر- القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف مصر، ط٣، (د.ت).
- ديوان البوصيري، شرف الدين أبو عبد الله محمد بن سعيد، تحقيق: محمد كيلاني، دار الرشاد، القاهرة، (د.ط)، عام١٩٥٥م.
- ديوان السيد رضا الهندي الموسوي، جمعية السيد موسى الموسوي، راجعه

وعلق عليه: د.عبد الصاحب الموسوي، دار الأضواء، بيروت- لبنان، ط١، عام١٩٨٨م.
- ديوان الفرزدق، شرحه: الأستاذ، علي خريس، منشورات النور للمطبوعات، بيروت- لبنان، ط١، عام١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م.
- ديوان النابغة الذبياني، الشاعر الجاهلي الشهير، مطبعة الهلال، مصر، (د.ط)، عام١٩١١م.
- ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٤، عام١٩٨٤.
- ديوان حسان بن ثابت، قدم له وشرح هوامشه: الأستاذ عبد الرضا، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط٢، عام١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م.
- ديوان شيخ الاباطح أبي طالب عليه السلام، جمعه: أبي هفان عبد الله بن أحمد المهزمي(ت٢٥٧هـ)، رواية عفيف بن أسعد عن عثمان بن جني الموصلي البغدادي النحوي ت(٣٩٢هـ)، حققه: العلامة الحاج، محمد باقر المحمودي، مجمع إحياء الثقافة الإسلامية، إيران، قم، ط١، (د.ت).
- شعر دعبل الخزاعي، الدكتور عبد الكريم الاشتر، مطبوعات المجمع العلمي، دمشق، (د.ط)، (د.ت).
- ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، عام ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.
- ديوان مجد الاسلام،أحمد محرّم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، القاهرة، عام ٢٠٠٢م.

ثالثاً : الدوريات

- نحو معالجة جديدة للصورة، أنماط الصورة في شعر أبي تمام، د.فهد عكام، مجلة التراث العربي، عدد٢١.
- الغدير في الشعر العرفاني الفارسي كتاب(مثنوي)، لجلال الدين بن الرومي، أ.م.دعلي محمد البديري، جامعة البصرة - كلية الآداب، مجلة دواة، مجلة فصلية بالبحوث والدراسات اللغوية والتربوية، الأمانة العامة الحسينية، المجلد الأول، العدد الأول، السنة الأولى، عام١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م.
- التضاد والعلاقات الثنائية في شعر المعاقين، أ. م. د. محمد شاكر الربيعي، وصبا عصام عبد الحسين، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، جامعة بابل- كلية التربية الإنسانية، المجلد٨، العدد١.
- بحث في الملحمة، رسالة في المعاهد العلمية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، معهد الرياض العلمي، هيئة التحرير، مجلد العدد الرابع، عام١٩٩٣م.
- نازك الملائكة، مقال (الشاعر واللغة)، مجلة الآداب البيرونية، العدد العاشر، عام١٩٧١م.
- أسلوب الاستفهام في شعر عنتر بن شداد، دراسة نحوية، عمر عبد المعطي، عبد الوالي السعودي، جامعة التقنية، كلية الآداب- قسم اللغة العربية، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، العدد السادس، مجلد٢٢، عام ٢٠١٤م.
- البطل في شعر علي بن خلف الحويزي (ت١٨٨هـ/ ١٦٧٧م)، د.شريف بشير اكمد، جامعة الموصل- كلية الآداب، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد٨، العدد٢.

- أصوات القلقة بين المتقدمين والمتأخرين، أ. د. فرغلي سيد عربادي، الأبحاث الصوتية التجويدية.

رابعاً: الرسائل والاطاريح

- التضاد في شعر الدعوة الإسلامية أيام الرسول صلى الله عليه وآله، دراسة دلالية بلاغية، رسالة ماجستير، محمد يقوته نور، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية، جامعة أبو بكر- كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، عام ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م.
- التناص الديني في شعر أحمد مطر، عبد المنعم محمد فارس سليمان، رسالة ماجستير، في اللغة العربية، جامعة النجاح الوطنية نابلس، فلسطين، عام٢٠٠٥م.
- الشكوى في الشعر العربي في النصف الأول من القرن العشرين، الطالبة ياسمين أختر، أطروحة دكتوراه، الجامعة الإسلامية العالمية، إسلام أباد، كلية اللغة العربية- قسم الأدبيات، سنة٢٠١٠م.
- دلالة المكان في رواية عابر سرير لأحلام مستغاني، سعدية يحيى، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات- جامعة الجزائر، عام٢٠٠٨م.
- السيد رضا الهندي، دراسة في الموضوع والفن، طاهر محسن جاسم، العتبة العلوية، رسالة ماجستير، النجف الاشراف، عام٢٠١٢م.
- في بنية اللغة الشعرية ديوان المعلقات التسع، (لفيصل الأحمر)، إعداد الطالبة، ويبدن نوال، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيصر، بسكرة، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، عام ٢٠١٥م.

المحتويات

كلمة المركز ١
مُقَدِّمَةٌ..... ٧
التّمهيد..... ١٥

الفصل الأول

الدراسة الموضوعية

المبحث الأول: الوصف ٣٧
المبحث الثّاني: الرّثـــاء ٨١
المبحث الثالث: المـــدح ١١٧
المبحث الرابع: الحكمة ١٤٨
المبحث الخامس: موضوعات أخرى ١٧٠

الفصل الثاني

لغة شعر الملاحم ومضمونها

توطئة ١٨١
المبحث الأول: المعجم الشّعري ١٨٣
المبحث الثاني : الأساليب ٢٢٠
المبحث الثالث : التناص ٢٤٦

الفصل الثالث

الصّورة الفنية

توطئة ٢٧٧
المبحث الأول : مصادر تشكيل الصورة في الملاحم الشعرية:..... ٢٨١
المبحث الثاني: وسائل تشكيل الصّورة في الملاحم الشّعرية: ٣٠٧

الفصل الرابع

الموسيقى

توطئة ٣٣٩
المبحث الاول: الموسيقى الخارجية: ٣٤١
المبحث الثّاني: الموسيقى الدّاخليَّة ٣٦٤

المصادر والمراجع **٣٩٧**
الخاتمة **٣٩١**

رسالة المركز

إيماناً منا بأهمية التراث الحضاري لمدينة كربلاء المقدسة لما ينطوي عليه من قيمة علمية ومعنوية، يسر إدارة مركز كربلاء للدراسات والبحوث التابع للعتبة الحسينية المقدسة -دعوة جميع الباحثين والمحققين- ممن لديهم نتاجات علمية تغني مساعينا الرامية لحفظ تراث مدينة كربلاء ودعم كل ما من شأنه تطوير واقعها المعاصر لغرض طباعتها ونشرها ضمن سلسلة اصدارات المركز آملين ان تجد رسالة مركزنا هذه صدىً واسعا في نفوس اهل العلم والتحقيق.

إدارة المركز





رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق العراقية
ببغداد ١١٥٩ لسنة ٢٠٢١م

www.c-karbala.com

