الصورة الفنّيّة في نصوص النهضة الحسينيّة

The artistic image in the texts of the Hosseini renaissance

د. وائل جزينيّ(*) Dr. Wael Jezzini

تاريخ الإرسال:17-7-2024 تاريخ القبول:29-7-2024

الملخص

قدّمت النّهضة الحسينيّة نماذج مشرقة من الإبداع على الأصعدة جميعها حتّى على المستوى الأدبيّ؛ إذ يكاد لا يخفى احتواء نصوص هذه المسيرة الخالدة على ملامح أصيلة من أنواع الصور الفنيّة.

وحيث كانت الخطابة في ذلك الزمان ذات شأنٍ يعادل شأنَ المنصّات الإعلاميّة اليوم، فقد كانت سلاحًا ماضيًا في يد من يحسن استخدامه، وقد قام الخطاب الحسينيّ في واقعة كربلاء وما بعدها بدورٍ مميّزٍ؛ وذلك من خلال خطب الإمام الحسين بن عليّ، والحوراء زينب، والإمام عليّ بن الحسين (ع)، وأنصارهم، بما تضمّنته كلماتهم من حججٍ قويّة، ومن صورٍ فنيّة عمّقت المعنى وأكّدته في نفوس المخاطبين، وهذا ما سنحاول من خلال هذه الدّراسة الاطّلاع على مظاهره.

الكلمات المفتاحيّة: الصورة الفنّيّة_ نصوص_ النّهضة الحسينيّة.

Abstract

The Hosseini renaissance presented bright examples of creativity at all levels, even at the literary level. It is almost no secret that the texts of this immortal journey contain original features of the types of artistic images.

Since rhetoric at that time was as important as media platforms today, it was a weapon in the past in the hands of those who used it well, and Hosseini speech played a distinctive role in the Karbala incident and its aftermath. This is through the speeches of Imam Hussein bin Ali, Al-Hawraa Zainab, Imam Ali bin Al-Hussein (peace be upon him), and their supporters, with the strong arguments contained in their words and artistic images that deepened the meaning and confirmed it in the souls of the addressees, and this is what we

* محاضر جامعيّ في جامعة المعارف بيروت - لبنان، ومشرف تربويّ في مدارس المهدي.

University lecturer at Al Maaref University, Beirut - Lebanon, and educational supervisor at Al Mahdi Schools.
Email:waeljezzini@gmail.com

Keywords: artistic image_texts_ Husseini renaissance.

will try through this study to look at its manifestations.

مقدمة

الصورة وليدة الخيال المبدع الذي هو منبع الجمال، ومفهوم الصورة يجري على الشّعر والنّثر، فكلاهما نتاج التّجربة الشعوريّة الصادقة التي تُعدّ الصورة فيها وسيلة مهمّة لإبرازها وتأثيرها؛ لكونها مجموعة العلاقات اللّغويّة والبيانيّة والإيحائيّة القائمة بين اللّفظ والمعنى أو الشّكل والمضمون، وسأعتمد في هذا البحث المنهج البنيوي الذي استند إلى الوقائع والقضايا المتعلّقة بموضوع البحث، والنّظر إليها من زوايا مختلفة في ضوء النّظريات والمقاييس المرتبطة بها، كما يعتمد على المنهج التّحليلي لكشف معطيات هذا الواقع وتحليلها.إذ عالجت موضوع الصورة وأغراضها وأنواعها فضلًا عن وظائفها، وذلك في مقاربة علميّة منهجيّة وسنحاول خلال هذا البحث الإجابة عن الأسئلة الآتية:

ما مفهوم الصورة الفنيّة في نصوص النهضة الحسينيّة وما أبرز أنواعها؟

وكيف تجلّى الإيقاع اللّفظيّ في نصوص النّهضة الحسينيّة؟

وما وظائف التصوير الفنّيّ في نصوص النهضة الحسينيّة؟

أولاً: تعريف الصورة ومفهومها: الصورة في المعجمات العربيّة القديمة لا تخرج عن مفهوم «الشكل أو الهيئة»؛ فعند ابن دريد (ت 321 هـ): صورة - صَوَر - صُوْر، قال عزّ وجلّ ﴿**وَنُفِخَ فِي الصُّورِ**﴾[1] كأنّه جمع صورة»[2].

والصورة عند الزبيديّ (ت 816هـ)، "الشكل والهيئة والحقيقة والصفة وكذلك النوع"[3] وتعود رؤية النقّاد القدامى للصورة، وبعض مشتقّاتها إلى بدايات التفكير النقديّ عند العرب، وأقدم ما ورثناه من النّصوص في هذا الشّأن يعود إلى أبي عثمان الجاحظ (ت 255 هـ) في حديثه عن الشعر، إذ قال إنّه: «ضرْب من النسج وجنس من التصوير».

ويبدو من النّص أنّه ربط الصورة بالعمليّة الذّهنيّة المنتجة للشّعر[4]؛ وهي بداية ناضجة، استضاء بها أغلب النّقاد بعد الجاحظ إلّا أنّها لا تؤسّس للصورة الفنّيّة مصطلحًا مميّزًا، الأمر الذي دفع أحد النّقاد إلى القول إنّها من المصطلحات النقديّة الوافدة التي ليس لها جذور في نقدنا العربيّ[5]، ويبدو أنّ الأمر بحاجة إلى تأمّل واستقصاء، إذ وجدت الصورة عند العربيّ في معظم نتاجه الأدبيّ، ولو لم يكن الأمر كذلك؛ لما جاء القرآن الكريم والحديث النبويّ حافلًا بالصور الفنّيّة؛ لأنّ «الصورة الأدبيّة العربيّة بأشكالها الفنّيّة، ومضامينها الذاتيّة، قد استوت تراثًا»[6].

وألمح ابن رشيق القيروانيّ (ت 456 هـ) عن رؤيته في حديثه عن الآية الكريمة، ﴿طَلْعُهَا كَأَنَّهُ، رُءُوسُ ٱلشَّيَٰطِينِ﴾[7] قائلًا في ذلك إنّ له «صورة منكرة وثمرة قبيحة يقال لها: رؤوس الشّياطين»[8].

إلّا أنّ عبد القاهر الجرجانيّ (ت 471 هـ أو 474 هـ)، كسر المفهوم القديم للصورة، بعد أن حدّد ركائزها وأكّد أهميّة الخيال في خلقها ووضّح البُعد النفسيّ لها[9]؛ ومن هنا فالجرجانيّ يرى أنّ الصورة «ليست هي نفس الشيء، وإنّما هي مميّزاته المفرقة له عن غيره، وهذه المميّزات قد تكون في الشكل وقد تكون في المضمون؛ لأنّ الصورة مستوعبة لهما، والنظر لأحدهما لا بدّ أن تنعكس على الآخر»[10]، ونشط الفهم الفنّيّ والنفسيّ للتّصوير في العمل الأدبيّ على يد حازم القرطاجنيّ (ت 684 هـ)، عندما جعل محصول الأقاويل الشّعرية تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود، وتجسيدها في الأذهان[11]؛ فالشّعر عنده تصوير يلتقط ما في الوجود ويجسّده تجسيدًا ذهنيًّا، ولا يقتصر الأمر على ذلك وإنّما أصبحت دلالته «محدّدة في دلالة نفسيّة خاصّة تترادف مع الاستعارة الذّهنيّة لمدرك حسّيّ غاب عن مجال الإدراك المباشر»[12]. وتأسيسًا على ما تقدم من رؤية القدامى للصورة، يمكن القول إنّ لفظة (الصورة) في المعجمات لا تخرج عن مفهوم (الشّكل والهيئة)، متّخذة من القرآن الكريم مرتكزًا لتحديد معظم معالم (الصورة) في جذرها اللّغويّ فضلًا عن ذلك لم يُعتمد عليها في تراثنا النقديّ والبلاغيّ، بوصفها وسيلة لتحليل النّصوص وفهمها.

وينبغي الإشارة إلى أنه لم يتبلور تعريفها إلّا عند المحدثين[13]، وقد امتد مصطلح الصّورة إلى أبعد من مجرّد الصورة (البلاغيّة)، و«قد تخلو الصّورة - بالمعنى الحديث - من المجاز أصلًا فتكون عبارات حقيقيّة الاستعمال ـ ومع ذلك فهي تشكل صورة ذات خيال خصب»[14] فأصل لفظة (الصّورة) في الدرس الحديث من «صوّر الشّيء جعله ذا صورة؛ بمعنى شكله، صيّر الأمر كذا جعلهُ الشكل والهيئة، الوجه الحقيقة، صُوّر: أصلها من صاره إذا أماله لها»[15]، وهي بذلك لا تبتعد كثيرًا عمّا خطّه الأسلاف في أصل لفظة (الصورة).

ويرى آخر بأنّها «طريقة خاصّة من طرق التّعبير، أو وجه من أوجه الدّلالة، تنحصر أهميّتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصيّة وتأثير»[16]، إلّا أنّ الصورة وليدة الخيال المبدع الذي هو منبع الجمال، ومفهوم الصورة يجري على الشّعر والنثر، فكلاهما نتاج التّجربة الشّعوريّة الصّادقة التي تُعّد الصورة فيها وسيلة مهمّة لإبرازها وتأثيرها، لكونها «مجموعة العلاقات اللّغويّة والبيانيّة

والإيحائيّة القائمة بين اللّفظ والمعنى أو الشكل والمضمون»[17]، وعليه دخل التّشكيل الصوتيّ إلى جانب التركيب (التّشبيه، الاستعارة، الكناية) وانتقاء المفردة الموحية في رسم الصّورة ونسجها وإخراجها وخلق المناخ التاثيريّ لها، سواء أكان ذلك بجرس الألفاظ أم بنغم التركيب، ويبرز ذلك كلّه من خلال الأفق النفسيّ للمنشئ في النصّ والحركة اللّغويّة الدّلاليّة بتفاعل السّياق وتركيب الجملة.

إلاّ أنّ تحديد الصورة الفنّيّة ضمن سياقات تعبيريّة معيّنة يعني موتها ونهايتها[18]، إذ تستشف معالم الصورة في النصوص الأدبيّة من خلال:

- عمق النّظر في دلالة الكلمات وإيحاءاتها؛ لأنّ الصورة لا تقتصر في بنائها على التّركيب التّشبيهيّ أو الاستعاريّ او الكنائيّ، بوصف أنّ الألفاظ الموحية: "تثير إلى جانب معناها المعروف معاني جانبية يكون لها وقع في نفس القارئ منفردةً أو متآلفة مع الألفاظ الأخرى"[19].
- لا تكتمل إثارة الصورة الفنّيّة عند المتلقيّ في النصّ الأدبيّ إلّا بالانسجام الموسيقيّ داخل النصّ؛ لأنّ تجربة المتلقيّ مع المظاهر الموسيقيّة للصور الأدبيّة تمتد أكثر من السّمع إنّها تمتّد لتخييل أشكال بصريّة، وعناصر حسيّة مختلفة[20]؛ ووفق هذه المعطيات عن مفهوم الصّورة في الدراسات القديمة والحديثة، سيجري دراسة جوانب الصورة في نصوص النهضة الحُسينيّة.

وتقوم دراسة وسائل تشكيل الصورة في نصوص النّهضة الحسينيّة على نوعين: التصوير باللّفظة المفردة والتصوير بالتركيب (التشبيه - الاستعارة - الكناية).

أ- التصوير باللّفظة المفردة

تساهم اللّفظة (المنتقاة) في تشكيل الصورة لما تملكه المفردة من طاقة إيحائيّة ناتجة من النّسيج الصوتيّ المكوّن لها، فتقوم على بعث عنصر الخيال في ذهن المتلقيّ وتذهب به مذاهب بعيدة في تلمّس جمالات الصورة الفنّيّة وسحرها، وهذا ما تتميّز به النصوص الأدبيّة الرّفيعة على مر العصور، فلا تنفض أسرار المعاني الإيحائيّة فيها، وقلما تعرف النهاية، فتتجدد جيلًا بعد جيل كموضوع حيّ يحمل من المعاني ما لا سبيل إلى الإلمام به؛ فهو شخصيّة عميقة تحمل كثيرًا من التأويلات.

وخُطب النّهضة واحدة من تلك النصوص التي تكشف ما انطوت عليه اللّفظة من معانٍ موحية للألفاظ المفردة (المنتقاة) وُظِّفَت على وجهين: التّصوير بالإيحاء الصوتيّ والتصوير بالإيحاء الرمزيّ.

1 - **التصوير بالإيحاء الصوتيّ**: يبرز التصوير بالإيحاء الصوتيّ بفعل ما

تملكه بعض الألفاظ من خاصيّة صوتيّة تمنحها القدرة على التصوير بما يُثيره صوت على آخر، أو مجموعة من الأصوات على أخرى في سباق الكلام[21]، وللمنشئ الأثر الفاعل في اختيار الألفاظ التي عن طريقها يستنفذ إحساساته تجاه المعنى، فيؤثّر في الجمهور. ومن هنا ظهر في نصوص النهضة الحُسينيّة دقّة الاختيار للألفاظ الموحية المعبّرة عمّا يجول في ذهن المنشئ، وانسجام أصواتها مع الحركة والحدث، وعدم تنافرها على نطاق العبارات، مع دقّة المعنى ووضوحه، وهذا ما يبدو في كثير من النّصوص الخطابيّة، ومنها خطاب الإمام الحُسين (ع) في أصحاب عمر بن سعد: قائلا:» **تَبّاً لَكُمْ أَيُّهَا الجَمَاعَةُ وَتَرَحًا، أَحِينَ استَصرَختُمُونَا وَالِهِينَ، فَأَصرَخنَاكُم مُوجفِينَ، سَلَلتُم عَلِينَا سَيفاً لَنَا فِي أَيمَانِكُم، وَحَششتُم عَلِينَا نَارًا اقتَدَحنَاهَا عَلى عَدُوِّنَا وَعَدُوَّكُم**...»[22]

إذ كشفت الأصوات (التّاء والباء) الشّديدة[23]، وصوت المد (الألف) وسعته وارتداع صوت (الراء) في الفعلين (تبًّا وترحًا) عن معالم الإيحاء الصوتيّ، فأشاعت تلك الأصوات في النّصّ جوًّا من الغضب والألم، أخذت بعدها معالم الغضب الشديد والألم تتكشّف شيئًا فشيئًا من خلال السّياق، وإيحاء بعض الأصوات بالمفردة مثل (استصرختمونا حششتُم) فالفعل (استصرختمونا) يسوده الاضطراب الصوتيّ بمخارج الحروف وتقاربها، ويوحي بالقلق وعدم الاستقرار في (صُراخ القوم) الذي صحبه صخب، ودويّ أفصح عنه صوت الصفير (س، ص)، فالصورة التي أوحت بها الأصوات في كلمة (استصرختمونا) توحي بأنّ صراخ القوم ليس مجرّد صراخ بسيط، بل شديد، تكاد الحروف فيه تُزاحم بعضُها بعضًا، كما أنّ الاستغراق في طول مقطعها الصوتيّ أضفى عليها مسحة من دلالة الاضطراب والفوضى، إذ تكوّنت بُنيتها المقطعيّة من ستة مقاطع، ولا شكّ أنّ هذا المدّ أضاف طابعة من دلالة الحشد والتّزاحم، ومنحت الامتيازات الصّوتيّة للفعل (حششتم) بالتّعاضد مع ما يجاورها من ألفاظ صورة إيحائيّة تُفضي إلى (كثافة هذه النار وسرعتها) من خلال:

أ- **البُنية الصوتيّة للفعل (حششتم)** المكوّنة من تكرار صوت (الشين)، وإسهام صوت (التاء) الشديد في كشف شدّة اتّقاد هذه النار وكثافتها، فأيقظت تلك الحروف في النفس والذهن دلالة إيحائية منحت المُتلقيّ إحساسًا عميقًا بفعل الكلمة داخل السياق على الإشعاع بالمعاني والتوهّج والاتّقاد الذي ينبثق من الكلمة.

ب- دلالة الفعل (حشَّ) فـ حششتُ النار بالحطب ألحشها حشًّا: أي ضممت ما تفرّق من الحطب»[24].

2 - **الإيحاء الرّمزيّ**: الرّمز وسيلة لغويّة، تحمل وظائف جماليّة عندما تساهم في تشكيل تجربة المبدع على نحو مؤتلف مع مكوّنات النّصّ الفنّيّ، وأيًّا كانت ضروبها اللّغويّة والفنّيّة فهي ألفاظ مفردة (كالسيف، عنترة) أو عبارات قصيرة كـ (وامظلوماه، وامسموماه) فهي لمحة فنّيّة موجزة ترد في سياق النصّ الأدبيّ لتعمق جنباته، ولا بدّ أن يكون منفتحًا حتى تلتقي معه إيحاءات الرّمز المختصر[25] الذي يقوم على علاقة غير واضحة المعالم بين شيئين: **الأوّل**: حاضر يتمثّل حسّيًّا بدال، **والثاني**: غائب تسعى الدّلالة إلى بلوغه، فينوب الأوّل عن الثاني، ويصبح بديلًا ممثّلًا عنه[26].

ويكاد يتّفق البلاغيون وأصحاب المعاجم في المعنى اللّغويّ للرمز في الإشارة إلى قريب على سبيل الخفية، أمّا الاصطلاح فغالبًا ما وضِعَ في مباحث الكناية[27].

وشاع الإبداء الرمزيّ في نصوص النّهضة الحسينيّة؛ لبواعث فنّيّة تظهر مدى تمكّن أهل البيت (ع) وأصحابهم بلغتهم، وتسخيرها لخدمة المعنى واستنفاد الإحساس المعبّر عن الحدث، واستيعاب أطرافه. من ذلك ما جاء في خطاب السيّدة زينب (ع) الذي توبّخ فيه يزيد وأعوانه في الشّام، فتنقل المخاطب من الحياة الدنيا إلى ما ينتظره من مصير يوم القيامة عن طريق الرموز الإيحائيّة في الخطاب الفنّيّ بقولها: «**حِينَ لَا تَجِد إِلَّا مَا قَدَّمتْ يَدَاكَ، تَستَصرِخُ يَا ابنَ مَرجَانَةٍ وَيُستَصرَخُ بِكَ، وَتَتَعَاوَى وَأَتبَاعُكَ عِندَ المِيزَانِ**...»[28]، فيكشف لنا السّياق الخطابيّ عن فطرة اللّغة عند المنشئ وملكه حسن التّعبير، فتوظّف الرموز بتلقائيّة تامّة، فتجسّد الحدث بكلّ أبعاده وخطوطه، فما قام به يزيد وأتباعه من أفعال أخرجت من إطار الفعل الإنسانيّ السّويّ، ودخلت في فضاء (الفعل العدوانيّ) وذلك في قولها (ع): (تتعاوى) والعواء رمز لصورة الذّئاب الخائفة من أمر مريب يحدق بها، وهذا ما منح الدّلالة الرمزيّة للمنشئ القائمة على (العقاب الأُخرويّ) ظلالًا إضافيّة تعزّز المعنى وتثير المتلقيّ، وربط المنشئ لفظ (الميزان) بين وقائع هذا الحدث ومشهد يوم القيامة.

وأسهم خطاب السيّدة زينب (ع) لأهل الكوفة في إبراز القيمة الفنّيّة للإيحاء الرمزيّ في النصّ الأدبيّ، وذلك في قولها مؤنبة وموبخة: «**أَلا وَهَل فِيكُم إِلّا الصَّلَفُ والشَّنَفُ، وَمُلقَ الإِمَاءِ وَغَمزَ الأَعدَاءِ**...»[29]

ب- **التّصوير بالتركيب**: لا يقتصر التّصوير الفنّيّ في الأعمال الأدبيّة على ما مرّ بنا

بكلمة مفردة بل قد يكون بمشهد تعبّر عنه جملة، بما تثيره من إيحاء وتخييل في ذهن المتلقيّ، وإنّما يتعدّاه إلى التركيب الذي يقوم بصياغة جديدة لم نألفها، وغالبًا ما يتّم بطريق كسر طوق الدّلالات[30] وخرق ما تواضع عليه الناس في اللّغة. وهذا الخرق لا يأتي لكل منشئ، وإنّما القادر على تحريك الألفاظ وبثها في خلق جديد هو المنشئ (المبدع) الذي يجعل من علاقات اللّغة اكتشافًا جديدًا، فيشغل مساحاتها لتستوعب أخيلته وتستنفد أحاسيسه، فيبتعد عن اللّغة الاعتياديّة التي هي شأن عامّ قابلة للتغيير والاندثار[31]، ويلجأ إلى اللغة الفنيّة فيخلق له كلامًا حاصًا باستشعاره الأفكار والتّعبير عنها بأساليب إبداعيّة مؤثرة منصبة في صيغ بيانيّة تعكس أثر الاهتزازات الانفعاليّة، فتذوب في تيار السياق أو التجربة، وتكشف عن رؤية المنشئ الخاصة للأشياء من غير إيغال في التحليل العقلي[32]، وبالإبداع الفنّيّ يخلد النتاج الأدبي كما خلدت النصوص الخطابيّة الحسينيّة، لما ضمّنها مبدعوها فيها من تحوّل في مستويات التركيب من تشبيه واستعارة وكناية.

1. **التّشبيه**: والتشبيه في أشهر تعريفاته هو «عقدُ مماثلةٍ بينَ أمرينِ أو أكثرَ، قُصِدَ اشتراكهُما في صفةٍ أو أكثرَ، بأداةٍ، لغرضٍ يقصُدهُ المتكلِّمُ للعلمِ، وللتشبيه تعريفات كثيرة ولكنها تتشابه في المضمون ولا تخرج في جوهرها عن مثل ما مر[33].

أمّا أركان أركانُ التّشبيهِ:

1- **المُشبَّهُ**: هو الأمرُ الذي يُرادُ إلحاقُهُ بغيرهِ»[34].

2- **المُشبَّهُ به**: هو الأمرُ الذي يُلحَقُ بهِ المشبَّهُ، وهذانِ الركنانِ يسميّانِ طرفي التشبيهِ.

3- **وجهُ الشبهِ**: هو الوصفُ المشترَكُ بينَ الطرفينِ، ويكونُ في المشبَّهِ به أقوَى منهُ في المشبَّهِ، وقد يُذكرُ وجهُ الشَّبهِ في الكلامِ، وقد يُحذَفُ كما سيأتي توضيحُه.

4- **أداة التَّشبيهِ**[35]: هي اللّفظُ الذي يدلُّ على التشبيهِ، ويربطُ المشبَّهَ بالمشبَّهِ به، وقد تُذكرُ الأداةُ في التشبيهِ، وقدْ تحذف.

ويتجلّى سرّ الصورة التشبيهيّة في براعة المنشئ في الربط بين المشبّه والمشبّه به بإحساس الكلمات وتأمّلها، والتّفاعل معها، وإعادة تشكيلها بما ينسجم وإفرازات التّفاعل والرّغبة في اكتشاف المعنى[36] فجوهر التأثير للصورة التشبيهيّة يكمن في «مشهدها العام ما يشكّل من زوايا التّشبيه المتعدّدة، وعلائق مفردات البناء التشبيهيّ المحسوس والمتخيل والمعنى

البارز والخفيّ»[37]. وحُسن التشبيه لا يقوم على أساس ما يُجمع من صفات يشترك فيها المشبّه والمشبّه به، وإنّما جمالهُ بتقريب البعيدين حتى تُصبح بينهما مناسبة واشتراك[38].

وهذا ما أكّده النقّاد والبلاغيون القدامى، والمحدثون من خلال ضرورة التّفاعل بين عناصر الصورة التّشبيهيّة تفاعلًا صادقًا في تصوير المعنى المراد إظهاره. وإثارته في النّفس والوجدان، لتأثيره في نفس المتلقيّ وتحريكه انفعالاته، وهذا التفاعل لا يتوقّف على مدى تحقيق الصفات المشتركة على وجه الحقيقة والواقع، بل بقدرة المبدع ويقظته العقليّة في كشف وجه من وجوه الشبه يصلح للربط بين طرفي الصورة التّشبيهيّة[39].

ونذكر من تلك التشبيهات ما ورد في خطب الإمام الحسين(ع) لأهل الكوفة في بيعتهم له بإرسالهم الكُتب[40] والعهود قائلاً: «... **وَلَكِن أَسرَعتُم إِليهَا كَطِيرَةِ الدُّبى، وَتَدَاعَيتُم إِلِيهِ كَتَهَافُتِ الفَرَاشِ، فَسُحقاً لَكُم**...»[41].

ترسم لنا الصورة التّشبيهيّة في النصّ الخطابيّ معاني ذهنيّة (السّرعة، الكثرة، الضعف) وهذه المعاني صُبَت في هذه الصورة وقد تجلّى من خلالها عمق المعنى القائم على أنّ العهود والمواثيق في الكتب قد جاءت لضعف هؤلاء القوم، وعدم قدرتهم على مقاومة الظالم، فأسرعوا وتدافعوا للاستنجاد بإمامهم، ولكن هذا الإسراع والتّزاحم لم يأتِ عن بصيرة، وإنمّا جاء رغبة وطمعًا في الدنيا، فحالهم كحال (طيرة الدُّبى) التي تتسابق نحو النور وتزدحم[42] فتمتاز بسرعتها الناجمة من خفّة وزنها وضعفها، وهي بذلك تشابه هؤلاء في الكثرة والسرعة والضعف. ولأداة التشبيه (الكاف) الأثر الواضح في تقريب ذلك، لقدرتها في تقريب العلاقة بين الطرفين بدرجة التكافؤ الناشئ من القيمة التّأويليّة للنصّ[43]، وهذا ما يرتفع بالصورة التشبيهيّة ويبعدها عن دائرة الصلابة والتّحديد[44]، ويبدو في وقوع الاختيار على هذين الكائنين (الدُّبى، الفراش) في انعقاد الصورة التشبيهيّة أمر هو «أنّ هذا الكائن لمّا كان بهذا الحجم من الصغر، فهذا دليل على ضعفه وهوانه، فكذلك حال أهل الكوفة، فهم بهذه الدرجة من الضعف والهوان والمسكنة، حينما أرسلوا كتبهم ورسلهم التي تطلب المنقذ والمخلّص لهم من ضنك التعسّف والجور[45]، فبدت في النص صورة تشبيهية قائمة على تصوير حركيّ مدلّل، وكأنّ الصورة التّشبيهيّة في الخطاب رسمت لوحة الموقف رسمًا حسيًّا يكاد يقترب من المادّيّات، فضلًاعن تقارب الحشد للمشبّهين بهما واشتراكهما في اتّحاد الصفة ونوع السّلوك، فهؤلاء قد استفرغوا

من مقاييس العقل فصيّروا كالفراش الذي لم يتحسّس مناسبة على وفق معطيات إدراكاته إنّما على وفق مؤشّرات إحساساته الخادعة، فالعامل المشترك بينهما هو إسقاط العنصر المدلّل على صواب الأمر من خطئه، ولا يخفي قصديّة الاختيار في نوع المشبّه به ومجال التوظيف الأصيل وارتفاع حسنه. ورد التّشبيه أيضًا في خطبة الإمام عليّ بن الحسين (ع) «**أَسَدٌ بَاسِلٌ، وَغِيثٌ هَاطِلٌ، يَطحنهُم فِي الْحروبِ إِذاَ ازدَلَفَتِ الأَسّنـةُ وَقَـرُبَـتِ الأَعِـنَّـةُ طَحنَ الرَحَى، وَيَذرُوهُم ذَرو الرِيحِ الهَشِيمِ**...»[46]. وهي جزء من خطبة قالها بعد مقتل أبيه وأهل بيته في واقعة الطفّ وبمجلس يزيد في الشام، تجلّت بمقدّمتها وصف شجاعة جدّه عليّ، فانعقدت الصورة الأولى بحذف أداة التشبيه لزيادة وقعه بالنفس والإيهام أن المشبه عين المشبه به، والصورة التشبيهية الثانية (طحنهم بالحروب طحن الرحى) والصورة الثالثة (ويذروهم فيها ذرو الرّيح الهشيم) في الخطاب قرّرت حال المشبه وأكدت صفته على الرّغم من مضي الحقبة الزمنيّة المستغرقة للحدث، إلّا أنّها شكلت بصيغة زمنيّة شاملة للماضي والحاضر والمستقبل لما منحه الفعل المضارع (يطحنهم)، (يذروهم) في الصورتين، وهذا ما يثير القلق والاضطراب والخوف في نفوس السّامعين، ولم يكتف (ع) بعرض صورة الشجاعة بل نزع إلى تفصيل مجرياتها؛ لأنّ التّشبيه «كلّما كان أوغل في التفصيل كانت الحاجة إلى التوقّف والتذكّر أكثر والفقر إلى التأمّل والتمهّل أشدّ»، فقُدِّمت «الصورة التّشبيهيّة بصياغة فنّيّة عمّقت من بلاغة الخطاب، وهي صيغة (التّشبيه البليغ)، وهي من محاسن التشبيه ومقرّباته، وفيه تحذف أداة التشبيه ووجه الشّبه ليكون» إعمال الفكر أكثر، والاعتماد على الذهن أوسع لدى المتلقّي، لغياب الأداة مرّة والوجه مرّة أخرى.

2. **الاستعارة**: الاستعارةُ التّصريحيّةُ والْمَكنيَّةُ هي استعمالُ اللّفظُ في غيرِ مَا وُضِعَ لَهُ لعلاقةِ المشابهةِ بَينَ المَعنَى الحقيقيّ والمعنى المستعملِ فيهِ، مع قرينةٍ صارفةٍ عن إرادةِ المعنَى الأصليِّ. ومعنى تصريحيّة أي مصرّح فيها بلفظ المشبّه به الذي استعمل في المشبّه وأريد به المشبّه، ومعنى مكنيّة أي مخفيّ فيها لفظ المشبّه به استغناء بذكر شيء من لوازمه، فلم يذكر فيها من أركان التشبيه سوى المشبّه. وقد سبقَ أنَّ التّشبيهَ أوّلُ طريقةٍ دلّتْ عليها الطبيعةُ، لإيضاحِ أمرٍ يجهلُه المخاطبُ، بذكر شيءٍ آخر، معروفٍ عندَه، ليقيسَه عليه، وقد نتجَ من هذه الطريقة، طريقة أخرى في تراكيبِ الكلامِ، تَرى فِيهَا ذكرَ المشبَّهِ به أو المشبَّهِ فقط[47] وترى

الاستعارة تشبيهًا حذف أحد طرفيه. وتُسمَّى هذه بـ «الاستعارةِ»، وقد جاءتْ هذه التراكيبُ المشتملةُ عَلَى الاستعارةِ

سجّلت الاستعارة حضورًا ملحوظًا في نصوص النهضة الحُسينيّة لما لها من أهميّة وقدرة على «تشخيص الجمادات... وتجسيم الأمور المعنويّة، وإبرازها في كيان مادّيّ ملموس»[48]

وأخذت الصورة الاستعاريّة في الخطاب مأخذها في منح المتلقيّ فضاءات شعوريّة متميّزة عزّزت الدلالة المركزيّة في خطاب الإمام الحسين(ع) في كربلاء لأصحابه بقوله «... **إِنَّهُ قَدْ نَزَلَ مِنْ الأَمْرِ مَا قَدْ تَرَوْنَ وإِنَّ الدُّنْيَا قَدْ تَغَيَّرتْ وَتَنَكَّرَت وَأَدْبَرَ مَعْرُوفُهَا**...»[49].

يبدو أنّ (تشخيص)[50] الدّنيا عن طريق الاستعارة كان مؤازرة لما في نفس المنشئ من آثار نفسيّة تجاه الحدث وآثاره الجسيمة؛ لتعزيز الصورة في ذهن المتلقي، وتولّده رغبة التأمّل في تداعيات المصوّرة الاستعاريّة[51]. وورود المستعار (التنكّر، الإدبار...) بصيغة الفعل، منحت الصّورة الحيويّة والحركة، لما ألقته الأفعال في السّياق الخطابيّ في روع المخاطب من إيهام وحركيّه[52]، فتحوّل المعنى الذهنيّ إلى كائن حيّ يُمارس النشاط الإنسانيّ، وبذلك «أتاحت العناصر الاستعاريّة في سياق تركيبها للعين أن ترى مشهداً لن يتحقّق إلّا بسحر الخيال»[53]، وهذا ما يشدّ ذهن المتلقيّ ويثير إحساسه في التفاعل مع المعنى، ويكشف عن حالة الامتعاض والانكسار المساور لقلبه (ع) تجاه تحلّل العامّة من القيود[54]. ومن أمثلة التّصوير الاستعاري أيضًا ما ورد في خطاب السيدة زينب(ع) في الكوفة بعد مقتل أخيها الحسين (ع) في كربلاء، وسبي عياله، وسوقهم إلى الكوفة، قائلة: «... **لَقَد جِئتُم بِهَا شَوهَاءَ خَرقَاءَ طِلاَعِ الأَرْضِ وَالسَّمَاءِ**...»[55]

جاء التّصوير الاستعاري في الخطاب متمثلاً بالاستعارة المكنية بحذف المستعار منه (الأفعال) وصُرح بالمستعار لهُ (القوم) فتعاضد في سمو التصوير حُسن الاختيار ورفعة التوظيف، أما حُسن الاختيار يتجلى بالأوصاف المساقة «شوهاء، خرقاء»[56] إذ يكاد مدلولها اللغوي أن ينعقد على معنى شناعة الخُلُق، أي أن النص قصد إلى توظيف هذه المفردات، الدّالة على تلك المعاني واقتراب مستواها منها.

3. **الكناية**: الكنايةُ لغةً: مَا يَتَكلَّمُ بِهِ الإِنسَانُ ويُرِيدُ بِهِ غَيرَهُ وهِيَ مَصْدَرُ «كَنَيْتُ» أو «كَنَوْتُ» بكَذَا إِذَا تَرَكْتُ التَّصرِيحَ بِهِ.

واصطلاحًا: لفظٌ أُرِيدَ بِهِ غيرُ معنَاه الَّذي وُضِعَ لَهُ، مَعْ جَوَازِ إِرَادَةِ المَعْنَى الأصليِّ لِعَدمِ وجودِ قرينةٍ مانعةٍ مِنْ إرادَتِهِ[57]. ويُعدّ التصوير الكنائيّ من وسائل البيان وفن من فنونه القائمة على رسم الصورة الفنية تبعاً

لما يُستشف من صلات خفية بين الأشياء تبوح بها الدلالات الأولية للمفردات في التركيب الكنائيّ عن طريق خروجها من قيود الاستعمال المألوف.

ويبدو أن مفهوم التصوير الكنائيّ ينطلق من المعنى اللغوي للكناية به «أن تتكلم بشيء وتريد غيره وكني عن الأمر بغيره يكني كناية، يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه[58]. وفي تأملنا للنصوص الخطابية الحُسينية، وجدنا أن التصوير الكناني واضح في عدد من هذه النصوص منها ما ورد في خُطبة الإمام الحسين(ع) في كربلاء يخاطب فيها زعماء الجيش الأموي وكيف خذلوه بعد أن أرسلوا إليه ولهين، فأجاب دعوتهم، ولكنه وجد سيوفًا تُشحذ لقتله، فيقول في ذلك «**فَأَصرَخنَاكُم مُوجِفِينَ، سَلَلتُم عَلِينَا سَيفًا لنَا فِي أَيمَانِكُم**...»[59]

نشأت القيمة البلاغيّة للتّصوير الكناني في النص الخطابي من التّلازم بين المعنى الظاهري، والمعنى البعيد مما عمق المعنى واكده في نفس المتلقي.

ويجوز أن يكون المراد من سلّ السيف هو المعنى الحقيقيّ الذي يُفهم في صريح اللّفظ، ولكنّ الإمام أراد المعنى الملازم للمعنى الحقيقيّ، وهو القدرة والقوّة، ما يدفع إلى إثارة المتلقّي وبحثهِ عن خيوط الدلالة الناتجة من التعالق بين المعنى الأصليّ إلى معنى (القدرة والقوة) المتجسّدة بعلاقة التلازم ما بين (السيف) و(القدرة والقوّة)، فيُرفع حجاب المعنى المراد للمتلقيّ على أنّ هذا الجيش الذي بين أيديكم وجُلّهُ من أهل الكوفة كان قد بايعنا وأرسل إلينا الكتب والمواثيق، فكان سيفًا بأيدينا بعد أن صرفتموه تبعًا لنواياكم[60].

رابعًا: التصوير بالإيقاع اللّفظيّ

الموسيقى وسيلة من وسائل التّعبير الفنّيّ تشترك في رسم صورة ما في الذهن عن طريق الإيقاع المنظمّ للألفاظ، القائم على الاتّزان والتّناغم في العلاقات الصوتيّة والموسيقيّة الحاصلة بين الأصوات والكلمات والعبارات في النصّ الفنّيّ[61] فيدخل العنصر الإيقاعيّ في حلقة التّنافس، إذ إنّ تفاعل المتلقيّ مع المكوّن الإيقاعي في الصور الفنّيّة يتعدى السمع إلى تخييل أشكال بصريّة وعناصر حسّيّة مختلفة[62]، وهذا ما أكدت أهميته الدراسات القديمة والحديثة[63] في تدعيم المعنى وإثارته في نفس المتلقيّ عن طريق الإيقاع المنضبط للألفاظ في الشعر والنثر على حدّ سواء، لأنّ النثر الفنّيّ ليس مادة مشوشة بل له ضرب موسيقيّ لا يقل أهمّيّة عن التنظيم الصوتيّ في الشّعر[64].

واستنادًا إلى ما سبق، فإنّ معالجتنا لموسيقى التصوير في نصوص النهضة

الحسينيّة تقوم على أساس الربط بالعنصر الإيقاعيّ وتفاعله مع عناصر بناء النصّ، فضلًا عن أثر ذلك في رسم الصورة من خلال:

أ- أنواع الإيقاع اللّفظيّ

1. **التكرار**:يُعدّ التكرار من الأنماط الموسيقيّة المهمة التي احتواها الأدب العربيّ منذ عصوره الأولى، فهو سُنة من بين سنن العرب الحاضرة في كتاب الله سبحانه وتعالى من ذلك قوله عز وجلّ: ﴿**فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ**﴾ يستحضره المنشئ للإبلاغ حسب عنايته بالأمر[65]. والتّكرار» ظاهرة موسيقيّة ومعنويّة تتجلى جماليّته في النصّ الفنّيّ من خلال «تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، فتشكّل نغمًا موسيقيًا يتقصّده النّاظم في شعره أو نثره [66]، وهذا لا يعني تفرّد العنصر الإيقاعيّ في ما يقصده المنشئ من التّكرار بل يتعدّاه إلى تحقيق تأكيدات جزئيّة عن طريق الكلمة المكررة.

يتحقق التّكرار من خلال:

تكرار الحرف: وهو يقتضي تكرار حروف بعينها في الكلام، ما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف أبعادًا تكشف حالة الشّاعر النفسيّة.

تكرار اللّفظة: وهو تكرار يعيد اللّفظة الواردة في الكلام لإغناء دلالة الالفاظ، وإكسابها قوة تأثيريّة.

تكرار العبارة أو الجملة: وهو تكرار يعكس الأهميّة التي يوليها المتكلّم لمضمون تلك الجمل المكرّرة بوصفها مفتاحًا لفهم المضمون العامّ الذي يتوخاه المتكلّم. إضافة إلى ما تحققه من توازن هندسيّ وعاطفيّ بين الكلام ومعناه.

ومنها ما ورد في خطبة السيدة زينب (ع) في مجلس يزيد بن معاوية بعد استشهاد اخيها الحُسين في كربلاء قائلة: "**وَكَيفَ يُستبطَأُ فِي بُغضَتنَا مَنْ نَظَرَ إلينَا بـ[الشّنق] [67] وَالشَّنَآنِ وَالإحَنِ وَالإضغَانِ**...»[68]، وبذلك يبرز في النصّ الخطابيّ قدرة المُرسل في التّوفيق بين الألفاظ والتّراكيب المتضمنة لحرف (النون) المكرر ثمان مرات للتعبير عن المعنى فحقق قائدتين:

الأولى: جذب المتلقيّ إلى دائرة المعنى المقصود في النصّ الخطابيّ عن طريق تقارب الألفاظ المتضمنة لحرف (النون) المكرَّر وترجيحها في سياق إيقاعيّ منسجم تستأنس له الأذن، فمنح الخطاب ظلالاً نغميّة مشتركة فأثارت رغبة المتلقيّ في التواصل ومتابعة المعنى.

الثانية: ما أضافه حرف (النون) المكرّر من مدّ إيحائيّ أكد معنى الحزن والألم في النصّ لأنّ النون مصاحبة لنغمة (الغنة) وهي نغمة حزينة محببة للنّفوس[69] فضلًا عن

ذلك ما أفاضه حرف المدّ المكرّر في النصّ فساهم في ترجيح الصّوت[70]؛ لأنّ السّيدة زينب (ع) كانت في مقام المفجوع المتألم بإزاء ما حدث في كربلاء فعزز حرف (النون) المكرّر خيوط الدلالة وربط الأداء بالمضمون.

ومن ذلك التكرار أيضًا ما جاء في خطبة الإمام عليّ بن الحسين(ع) في الكوفة بعد مقتل أبيه الحُسين في كربلاء وندم أهل الكوفة وقولهم له بأنهم سامعون، مطيعون حافظون لذمامه، وأنّهم حرب الحريه وسلم لسلمِه، فقال: «**هَيهَاتْ هَيهَاتْ أَيُّهَا الغَدرَةُ المَكَرَةُ، حِيلَ بِينكُم وَبِينَ شَهَوَاتِ أَنفُسِكُم**...»[71]

الدلالة المركزيّة في النصّ الخطابيّ تُشير إلى رفض المنشئ عرض القوم بالولاء والطاعة، واستبعاده، وهذا ما أفصح عنه اسم الفعل الماضي (هيهات)، والذي يأتي بمعنى «بَعُدَ»[72]، ويحمل في ذاته دلالة معجميّة تأتي لاستبعاد حدث ما، مظنّة وقوعه[73].

وفي تكرار كلمة (هيهات) مرّة اخرى تحقق فائدتين:

الفائدة الأولى: تأكيد الدلالة المركزيّة وتكثيفها، لأنّ (هيهات)، بمفردها تفيد الاستبعاد، ولمّا تكرّرت أفادت الأسعتباد استبعادًا[74]، هذا إذ كان الكلام موجهًا إلى ذات المنشئ، ولكن (هيهات) تعطي معنى (التيئيس) وتؤكدّه عند توجّه الكلام إلى المخاطب[75].

الفائدة الثانية: كلمة (هيهات) المكرّرة خلقت جوًا إيقاعيًا ذا قيمة دلاليّة، فجذبت النفوس حولها، وأيقظت العقول، لكونها «صوت يقوله العربيّ حيث يستبعد شيئًا أو أمـرًا»[76]، وبتكرارها صوَّرت إيحاءات إضافية كشفت عن انفعالات المنشئ الشعوريّة فعمّقت الدلالة المركزيّة وحركت النفوس بجرسها فجذبتها إليها.

كما لا يخفى أثر التشكيل الصوتيّ لحرف المدّ (الألف) في الخطاب من أهمية في تصوير المعنى من خلال ما يمنحه حرف المدّ من قدرة على التّعبير عن انفعال المنشئ، نتيجة لما تتميّز به أصوات المدّ.

2. **الجناس**: وهو من الضّروب الفنّيّة التي يُقصد إليها لتحسين الكلام وتأدية المعنى، وفيه يكاد يُجمع النّقاد القدامى والمحدثين في حدّه، بإيراد المتكلّم لفظين متشابهين، وهو تشابهُ لفظينِ في النطقِ، واختلافهُما في المعنَى، وهو ينقسم إلى نوعين: تامٌّ وغيرُ تامٍّ. الجناسُ التامُّ: هوَ مَا اتّفقَ فيهِ اللّفظانِ المتجانسانِ في أربعةِ أشياءَ: نوعِ الحروف، وعددِها، وهيئاتِها الحاصلةِ منَ الحركاتِ والسّكناتِ، وترتيبِها مع اختلافِ المعنَى[77]، ووظّف الجناس لما

له من دور في تصوير المعنى وتاكيد النغم ورنتـهِ[78] ومن ذلك ما ورد في خطبة الإمام الحسين(ع) في كربلاء لأصحابه حين أذن لهم بالانصراف عنه، قائلا: «**هذاَ اللّيلٌ قَدْ غَشِيكُم، فَاتَّخِذُوهُ جَمَلاً، ثُمَّ لِيأخُذَ كُلُّ رَجُـلٍ مِنكُم بِيدِ رَجُلٍ منْ أَهلِ بَيتي، وَتَفرَّقُوا فِي سَوَادِ اللِيلِ، وَهَؤُلاءِ القُوم، فَإنَّهُم لَا يُريدُونَ غَيرِي، وَلُو أَصَابُونِي لَذُهِلُوا عَنْ طَلِبِ غَيرِي**»[79] في النصّ الخطابيّ «جناس تـامّ»[80]، وهـو ما يتفق فيه اللّفظان المتجانسان «في أنـواع الحروف وأعدادها وهيأتها وترتيبها»[81]، ما أحدثت نهاية الألفاظ من نغمة إيقاعيّة موحدّة.

والجناس في سياق النصّ سلط الضوء على نقطتين هما:

أوّلا: وضوح اهتمام المنشئ في تعميق المعنى، وتأكيده في ذهن المتلقيّ عن طريق المفارقة التصويريّة للألفاظ التي تماثلت حروفها واختلف معناها، فكلمة (غيري) الأولى تعني: شخصيّة الإمام الحسين (ع) و(غيري) الثانية تعني بمعاضدة السّياق أصحابه ومن والاه) في قوله (لذهلوا عن طلب غيريّ) أي انشغلوا بي وتركوكم، ولا يخفى ما للتوظيف من أثر في جذب ذهن المتلقي.

ثانيًا: منح الجناس التامّ الخطاب الفنّيّ إيقاعًا تصويريًا محببًا، استقطب أسماع المتلقين فأثر في نفوسهم عن طريق ما أحدثته نهاية الألفاظ من نغمة إيقاعيّة موحدّة.

ومن الجناس ما ورد في خطبة السيّدة زينب (ع) أمام يزيد في الشام توبّخه بها لما فعله في كربلاء في قولها: «... **حِينَ لَا تَجِد إلّا مَا قَدَّمتْ يَـدَاكَ، تَستَصرِخُ بِا بنَ مَرجَانَةٍ وَتُستَصرَخُ بِـكَ..**»[82] فحصل الجناس الاشتقاقيّ الذي (يرجع إلى أصل واحد في الاشتقاق»[83] في كلمتيّ (تستصرخ) و(يُستصرخ) وأصل اشتقاقهما واحد (الصّرخ).

ومن ذلك النوع من الجناس أيضًا ما جاء في خطبة الإمام عليّ بن الحسين (ع) في مجلس يزيد قوله: «... أنا ابن من ضرب بين يدي رسول الله بسيفين، وطعن برمحين وهاجر الهجرتين، وبايع البيعتين...»[84]، فوقع الجناس الاشتقاقيّ في (هاجر) و(هجرتين) و(بايع) و(بيعتين) وكلاهما مشتقان من أصل واحد، ولا يخفى ما يضيفه ذلك النوع من الجناس للنّصوص الخطابيّة من إيقاعيّة يقوى من خلالها الجرس الموسيقيّ للألفاظ داخل النصّ.

3. **السّجع**: السجع هو توافقُ الفاصلتينِ في الحرفِ الأخيرِ ويكونُ مركبًا مِن فِقْرتَين متَّحدتَينِ فِي الحرفِ الأَخيرِ، أو مركَّباً مِنْ

أكثرِ مِنْ فِقْرَتين متَمَاثِلتَين فِي الحرفِ الأَخيرِ أيضًا، وتسمَّى الكلمة الأخيرة منْ كلِّ فقرةٍ فاصلةً، وتُسكَّن الفاصلةُ دائمًا في النثرِ للوقفِ. وُيعد السجع ضربًا من ضروب الإيقاع المتوارث في النّصوص الأدبيّة، فهو ترنيمة أدبيّة (فطريّة)[85] تصويريّة في لغة العرب عزّزها الإسلام باستضافتها في النّصّ القرآنيّ والحديث النبويّ وكلام المبدعين. وهو أكثر أنواع السجع ورودًا في نصوص النّهضة الحسينيّة، منها ما جاء في خطبة الإمام الحسين(ع) لأصحابه وأصحاب الحُر بن يزيد الرياحي، قوله: «... **قَدْ أَتَتنِي كُتُبُكُم وَقَدِمَت عَليَّ رُسُلُكُم أَنَّكُم لَا تُسلمُونِي وَلاَ تَخذِلُونِي فَإِنْ تَممتُم عَليَّ بيعكُم تُصِيبُوا رُشدَكُم، فَأَنَا الحُسِينُ بنُ عَلِيّ وَابْنُ فَاطِمَة بنْتُ رَسُولِ اللّهِ (ص) نَفْسِي مَعَ أَنْفُسِكُم وَأَهْلِي مَعَ أَهْلِيكُم**...»[86]. ويتجلّى في الخطاب نهاية منظّمة ذات صبغة إيقاعيّة موحية تجذب النّفوس إليها، وتشغل الأذهان تتمثل إزاءها في ما يُسمّى في الشّعر بحرف الرويّ، ويمثّله في النصّ النثريّ هنا (الكاف) و(الميم) في الكلمات (كتبكم، رسلكم)، (بيعتكم، أنفسكم، أهليكم)، وحرف الرويّ (الياء) في قوله: (تسلمونيّ، تخذلونيّ) فهي أشبه بالقافية الواحدة، والوزن الواحد منح الخطاب بعدًا تصويريًّا مجملًا عن تلك الكتب والمواثيق والرّسل، فزاد من عمق الدّلالة المركزيّة وشدّ الأسماع، وجذب القلوب بإيقاعه.

ومن السجع المتوازيّ ما ورد في خطبة الإمام علي بن الحسين (ع) عند رجوعه إلى المدينة واصفًا ما حدث لأبيه وأصحابه وأهل بيته في كربلاء، قائلا: **فَإِنَا للهِ وَإِنّا إِليهِ رَاجِعُون، مِنْ مُصيبةٍ مَا أَعظَمَهَا، وأَوجَعَهَا وأكظها وأَفظَعَهَا وَأَمرّهَا وأَفدَحَهَا، فَعِندَ اللّهِ نَحتَسِبُ فِيمَا أَصَابَنَا**...»[87]

تبدو في النصّ الخطابيّ فاعليّة (السّجع المتوازيّ) في إيجاد بنية إيقاعيّة منتظمة متوازية ترنو إليها النفّوس، وتجذب نحوها الأذهان نتيجة لما أحدثه الوزن الواحد والقافية الواحدة في الكلمات (أعظمها، أوجعها، أنجعها، أفظعها، أفدحها) من قوّة الإيقاع في أذن السامع، وتكثيف للصورة لتوضيح المعنى وتوكيده.

وعلى أساس ما تقدّم يمكن القول إنّ السجع من الفنون الإيقاعيّة التّصويريّة الملفوظة التي انساب إيقاعها في النصوص الخطابيّة، فكشف عن الذخيرة اللّغويّة لدى الخطباء، ومقدرتهم في توظيف تلك الذخيرة من الألفاظ لهذا الفنّ بشكل عُدّ فيه وسيلة في تحقيق المهمّة التّصويريّة للألفاظ التي لم تكن بمعزل عن الأداء الإيقاعيّ في النصّ، وإنّما عايشت تلك الألفاظ، وانبثقت منها قطعة فنّيّة منسجمة

تحمل في إيقاعها إيحاءات جديدة تضيء النصّ، وتمنحه بُعدًا دلاليًا يعزز من خلاله التّصوير ويعمّق المعنى في ذهن المتلقّي.

ب- أنواع الإيقاع التصويريّ المعنويّ

1. **الازدواج**: يُعدّ الازدواج من الظواهر الفنّيّة التي لا يستغني عنها المنشئ في تحسين نصه الفنّيّ وتفعيله في نفس المتلقي، فالازدواج يقوم على أساس اتفاق الأوزان في الجمل المتماثلة وفي مقاطعها الصوتية المتشابهة في الإيقاع[88]، بمعنى تعادل الجملتين أو الجمل تعادلاً موسيقيًّا»[89]

وللازدواج حضور في نصوص النّهضة الحسينيّة، إذ ورد في خطبة الإمام الحسين (ع) في كربلاء، قوله: «**لا واللّه لا أعطيهم بيدي إعطاء الذليل، ولا اقرُ إقرار العبيد**..» فالازدواج حصل في موازنة المشي بين العبارتين الأخيرتين في الوزن وعدد الكلمات، وهذا التوازن في العبارتين أحدث تعادلًا صوتيًّا زاد من الانسجام الموسيقيّ في النصّ والذي طالما تستهويه النّفوس وترغب إليه، لما يناله الاعتدال في المقاطع الصوتيّة من استحسان لدى المستمعين[90]. ولكنّ هذا الانسجام الإيقاعيّ لم يكن بمنأى عن تعزيز الصورة ورفدها، فيبدو أنّ الصورة في العبارتين آزرت الدلالة المركزيّة في النصّ الخطابيّ والقائمة على أساس (رفض الإمام الحسين (ع) تقديم البيعة ليزيد من خلال بعض الأساليب ومنها:

ما جاء في خطبة السيدة زينب (ع) في الكوفة، قولها: «**يَا أَهلَ الكُوفَة يَا أَهل الخَتر وَالخذل، ألا فَلاَ رِقَأتِ العبرة، وَلَا هَدَأَتِ الرَّنَّةُ**...»[91]

2. **الطباق والمقابلة**: وهما من الأنماط التعبيريّة ذات القيمة الجماليّة في التدليل عن المعنى للنصوص الفنّيّة، لما يُحدثه من إيقاع داخليّ تُطرب له النفوس، وعندما يكون الطباق الجمع بين الشيء وضده في الكلام الواحد[92] فإنّ المقابلة تعني[93]، أنْ يؤتَى بمعنيين متوافقينِ أو معانٍ متوافقةٍ، ثم يُؤتَى بِمَا يقابلُ ذَلِكَ عَلَى الترتيبِ، أو مجموعةُ كلماتٍ ضدَّ مجموعةِ كلماتٍ فِي المَعنَى عَلَى التَّوالِي.

وعندما تكون غاية البلاغة تصوير الأشياء أو تعميق معرفتها في النفس، فإنّ التقابل ضرب من ضروب تعميق المعنى وزيادة معرفتنا بهِ[94]، إلّا أنّ هذا الضرب من المعرفة، يُقدّم بإيقاعيّة تصويريّة مستترة في دلالات الألفاظ تشعر بها النّفوس وترغب إليها، وهذا ما نجده في نصوص النّهضة الحسينيّة من سلاسة الطباق بإحداث إيقاع دلاليّ مصوّر للألفاظ في التعبير عن المعنى، وهذا ما يتجلّى في خطبة الإمام الحُسين (ع)، بعد أن عزم القوم على قتلهِ في واقعة

كربلاء، إذ يقول «... **أَلاَ وَقدْ أَعْذَرتُ وَأَنذرتُ، أَلاَ وَإِنِّي زَاحِفٌ بِهَذِه الأُسْرَة عَلَى قِلَّةِ العَدَدِ وِكثرَةِ العَدوّ، وَخِذلاَنِ النَّاصِر**...»[95]. ويبدو في ضوء القرائن التّاريخيّة[96] والإشارات النّصيّة أنّ المنشئ كان في مقام (التنبيه والتحذير)، إذ ورد الحرف (ألا) مرّتين في النصّ الخطابيّ، وهو من حروف المعاني التي تستقدمها النصوص الفنّيّة للتنبيه وافتتاح الكلام[97]، وتكراره مرّتين يوحي بحرص المنشئ في تأكيد المعنى (التنبيه) والخروج به إلى غاية (الاستهجان) بما قدّمه الطباق في الألفاظ (قلّة) و(كثرة)، والتي أفضت إلى زيادة التوتّر النفسيّ لدى المخاطب[98]؛ والذي غالبًا ما يرتبط بفاعليّة النزعة التقابليّة في الألفاظ، فيزداد التوتر النفسيّ بازديادها وينقص بنقصانها[99]، إذ كثف (الطّباق) معالم الاستهجان من خلال الجمع بين اللّفظين المتضادّين، وتفاعلهما كلّ، بحسب مدلولهِ الخاصّ في نسق دلاليّ متآلف يفضي إلى شموليّة المعنى بإخراجه للمخاطب عن طريق التّعاقد في الألفاظ المقابلة.

ومن صور الطباق ما جاء في خطبة السيّدة زينب (ع) في الشام أمام مجلس يزيد قولها: «**أَظَنَنتَ يا يَزيدَ أنّهُ حِينَ أُخِذَ عَلينَا بِأطرافِ الأَرْضِ وَأَكنَافِ السّمَاءِ فَأصبحنَا نُسَاق كَمَا يُسَاقُ الأُسَارَى أَنَّ بِنَا هَوَاناً عَلَى اللّه وَبِكَ عَلِيهِ كَرَامَةً**...»[100]

يبدو أنّ المنشئ في استحضاره للاستفهام المجازيّ في الخطاب كان يسخر من المخاطب، وينكر عليه (الكرامة) بما قدّمه أسلوب الاستفهام من دلالة إنكار الصّيغة، وخروجها إلى غرض (السّخرية والإنكار) بوصف أنّ المنشئ لم يكن ينتظر الإجابة[101]. فيكون المعنى على وفق ذلك (لا تظنّ يا يزيد بفعلتك هذه أن لك كرامة على الله) وبذلك كشف الاستفهام قدرة المنشئ على توظيف الفنّيّ، وتسخير إمكاناته وتجربتهِ بصورة عميقة وشاملة، وهذه الشموليّة في توصيل المعنى في الخطاب تعاضدت عليها فنّيّة (الطباق).

وقد رفد التّفاعل الدلاليّ بين اللفظتين (هوان) و(كرامة) الصورة شموليّة المعنى أيضًا؛ لأنّ المدلول الخاصّ لكلمتي (هوان وكرامة) كان قائمًا على أساس التّضاد غير العلائقيّ[102] في تأكيد المعنى (الإنكار) وترسيخه في ذهن المتلقيّ. ولا يخفى ما أضافه (الطباق) في نزعتهِ التقابليّة من توجيه المعنى إلى العقل والمنطق أكثر من العاطفة[103]، وهذا ما زاد من حالة التوتّر النفسيّ عند المخاطب بإيقاعيّة هادئة جذبته إليها، ومن الملاحظ أيضًا في (طباق اللفظتين (هوان وكرامة)، «معنويّة التّقابل»[104] أو ما أطلق عليه ابن الأثير بـ«المقابلة في المعنى دون اللّفظ»[105]، فكلمة (كرامة) تستدعي مقابلتها لكلمة

(الذلّة) إلّا أنّ المنشئ لم يصرّح بها، لأنّ ذلك يأباه الله سبحانه وتعالى ورسوله الكريم. وهذا النّمط من التّقابل (غير العلائقيّ) ورد أيضًا في الخطبة ذاتها في قولها (ع): «**مَعَ أَنِّي وَاللّهِ يا عَدوّ اللّهِ وِابنَ عَدوّهِ أَستَصغِرُ قَدرَكَ وَأستَعظِمُ تَقرِيعَكَ**...»[106]. ففي خطاب السيّدة زينب (ع) في الكوفة قولها: «**أَتبكُونَ أَي وَاللّهِ فَابكُوا، وإنّكم وَاللّهِ أحرِيَاء بِالبُكَاءِ فَابكُوا كَثيراً واضحكوا قَلِيلاً، فَلَقَدْ فُزتُم بِعَارِهَا وَشَنَارِهَا وَلَنْ تَرحَضُوهَا بِغَسلٍ بَعدَهَا أَبَدًا**...»[107].

فيبدو أنّ المنشئ في النصّ الخطابيّ وفق القرائن النصيّة كان يقصد (توبيخ القوم وتأنيبهم) على فعلتهم في قتل الإمام الحسين (ع) ومن ثَمَّ البكاء، وهذا ما يتجسّد في قولها: «**فَلَقَدْ فُزتُم بِعَارِهَا وَشَنَارِهَا**» فاقتران الفوز بالعار، والشنار، والتقابل في الألفاظ (البكاء)، (الضحك)، (الكثير)، (القليل) قرّب صورة ذلك التّوبيخ والتّأنيب، فعزّز بذلك الدلالة المركزيّة في النصّ الخطابيّ ولم يباعدها؛ لأنّ البكاء لا بدّ من أن يستمرّ طويلًا عند هؤلاء الناكثين للعهود، والمواثيق إلى الحدّ الذي يطغى فيه البكاء والحزن على حالة الضحك والفرح، وهذا ما قصد إليه المنشئ وصوّره في إيقاعيّة منظّمة مستمدّة من إيحاءات الألفاظ المتقابلة، على الرّغم من اختلاف دلالتها الخاصّة، وهذا يؤيد ما ذهبنا إليه.

خامسًا: وظائف التّصوير الفنّيّ

يرتبط النتاج الفنّيّ في أغلب أشكاله بحاجة المنشئ إلى إشباع قضايا يشترك فيها مع المتلقّي، فيثير تلك القضايا في النصّ على وفق رؤيته للأمور مسخرًا لذلك أرقى سبل التّعبير، لجذب المتلقّي وضمان تفاعله مع الحدث. والنّصوص واحدة من أكثر الأشكال الفنّيّة التي تحشد الطاقات التّعبيريّة المؤثرة في المخاطب، لأنّ الخطابة فن توصيليّ يعتمد على الإقناع والاستمالة؛ لكونها الوسيلة المثلى للاتّصال بالجماعات والتأثير فيها واستمالتها»[108].

ويُعدّ التصوير الفنّيّ ركيزة مهمّة من ركائز التأثير في المخاطب لما يقدمه من وظائف متنوّعة داخل النصّ، إذ إنّ الصورة تعبير عن عالم من الدوافع والانفعالات لا يُحدُّ[109].

أ- الوظيفة النّفسيّة: يسعى منشىء النص الفني إلى التأثير في نفوس السامعين من خلال ما يُعرف بالتوظيف النفسيّ الذي يعني» مجموعة الانفعالات التي تؤثّر في النفس، وقد جعل المحدثون فاعليّة التصوير وقوتهِ على أساس إثارتها لعواطف المتلقي واستجابته لها[110]، وهي بذلك تشكل عندهم «القوى المحركة للعواطف»[111].

ونجد التّوظيف النّفسيّ للخطاب الذي وفرته الصورة الفنّيّة قد عمقه خطباء

النّهضة الحسينيّة في الكوفة عندما آنسوا شيئًا من التّحول الإيجابيّ في نفوس السّامعين[112]؛ فكثفوا الخطاب النّفسيّ، لتعزيز هذا التّحول الإيجابيّ لعله ينفع في حثّهم على الثورة، فأخذوا بتقريع أهل الكوفة وتأنيبهم بصورة مباشرة وهذا ما يتجلى في خطاب الإمام عليّ بن الحسين (ع) بقوله: «... **كَتَبتُم إلى أَبِي وَخَدعتُمُوه؟ وَأَعطِيتُمُوهُ مِنْ أَنفُسِكُم العَهدَ وَالمِيثَاقَ وَالبيعَةَ وَ[قَتَلتُمُوهُ]**»[113]. وفي خطاب السيّدة زينب (ع) قولها: «**يَا أَهْلَ الكُوفَة، يَا أَهْلَ الخَتر والخذلِ**»[114].

ب- الوظيفة العقليّة: يوظف النصّ الأدبيّ الصورة الفنّيّة؛ ليستميل النفوس ويحرك الأذهان، فتنشط صورة الأداء الفكري عند المتلقّي، لما تستحدثه من تشكيلات جديدة للأشياء تتصف بإثارة الحجة وإقامة الدّليل؛ لتحقيق غاية تدعى بـ(الوظيفة العقليّة) القائمة على أساس «الاستدلال العقليّ على إبطال الباطل وإبراز الحقّ، ودفع الشبهة، وإقامة الدليل وإدلاء الحجّة»[115]، وبهذا توقظ الصورة العقل وتخاطبه بسبل شتّى كالجدل والمناظرة والحوار، وجذب انتباهه إلى الكون ليتأملّ ويتدبّر[116].

كما ورد من التوظيف العقليّ للصورة الفنّيّة في خطبة الإمام عليّ بن الحسين(ع) في الشّام، في قوله: «**فَمَنْ عَرَفَنِي فَقَدْ عَرَفَنِي، وَمَنْ لَمْ يَعرِفْنِي أَنبَأتُهُ بِحَسَبِي وَنَسَبِي، أَنَا ابنُ مَكَةَ ومِنى، أَنَا ابنُ زَمزَمَ وَالصَّفَا، أَنَا ابنُ مَنْ حَمَلَ الزَّكَاةَ بِأَطرَافِ الرِدَاء، أَنَا ابنُ خَيرِ مَنْ أئتَزَرَ وَارتَدَى، أَنَا ابنُ خَيرِمَنْ انتَعَلَ وَاحتَفَى، أَنَا ابنُ خَيرِ مَنْ طَافَ وَسَعَى...**»[117].

ج- الوظيفة الاجتماعيّة: إنّ البعد التوظيفيّ للصورة الفنّيّة في نصوص النّهضة الحسينيّة لا يقف عند حدود الجانب النّفسيّ والعقليّ، بل يتعداه إلى الجانب الاجتماعيّ الذي يعمد فيه المبدع إلى ترك بصماتهِ المؤثرة في المجتمع عن طريق إنتاجه الفنّيّ، وعلى وفق رؤيته الجديدة للحياة، إذ استمد خطباء النهضة الحسينيّة رؤيتهم من تعاليم الدين الإسلاميّ المتجسّدة في القرآن الكريم والحديث النّبويّ، سعيًا منهم لإصلاح النفس والأمّة.

ونورد من معالم التوظيف الاجتماعيّ للصورة في خطاب الإمام الحسين(ع) في كربلاء بعد أن حال القوم بينه وبين عياله، قائلاً: «**وَيحَكُم يَا شِيعَةَ آلِ أبي سُفيَان! إنْ لَمْ يَكُن [لَكُم][118] دِينٌ وَكُنتُم لا تَخَافُونَ المَعَادَ فَكُونُوا أَحرَارَاً فِي دُنيَاكُم هَذِهِ، وارجِعُوا إلى أَحسَابِكُم إنْ كُنتُم [أَعوَاناً][119] [كَمَا][120] تَزْعُمُون**»[121].

جاء الإسلام ليجذّر بعض القيم الاجتماعيّة التي سادت في المجتمع

العربيّ قبل الإسلام، كالشجاعة والكرم والمروءة وحماية الجار والوفاء بالعهد، وغيرها[122]، ويستأصل بعضها الآخر كالتعصّب القبليّ في ولاء الفرد للقبيلة ورفع شعار «انصر أخاك ظالمًا أو مظلومًا» ليحلّ روح الإسلام ويرفع قول «المسلم أخو المسلم».

والصورة في الخطاب ترسم أبعاد تلك الخطوط الاجتماعية وتأثيرها عند المتلقّي عن طريق الفنّ الكنائي، إذ نأى المنشئ عن المباشرة والتحديد الصريح، كما يريد أن يقول، ويسوق تعبيرًا ظليلًا يحرّك الفكر، ويبعث على التأمّل»[123]، مستثمرًا ما يوفره التصوير الكنائيّ من دلالة، تثبت المعنى، ونبرهن عليه[124]، فحققّت الصورة، تبعا لذلك أمرين:

الأوّل: كشفت الصورة الكنائيّة في الخطاب (يا شيعة آل ابي سفيان) عن تمكن العصبيّة القبليّة في القوم إذ أرجعت أسماعهم إلى ما قبل الإسلام، فالجاهليّة التي اتّصف بها هؤلاء القوم، وتذكيرهم بالعمق التّاريخيّ لشخصيّة (يزيد بن معاوية بن أبي سفيان) وما ترمز له هذه الشّخصيّة من تاريخ معارض لدعوة الإسلام التي بعث ليبلّغها البشير إلى النّاس.

ثانيًا: جرّدت الصورة المخاطبين من أثر الوازع الدينيّ الذي انتسبوا إليه، وغيّبت عنهم القيم الاجتماعيّة التي فُطر عليها العربيّ كما صوّر لنا ذلك الفعل (تزعمون)، فالزّعم «حكاية قول يكون مظنّة للكذب»[125].

وبناءً على ما تقدّم من صور فنّيّة اشتملت عليها نصوص النهضة الحُسينيّة، يمكن القول في بروز العنصر الاجتماعيّ فيها، إذ استنهض خطباء السيرة عقول الجمهور لاستيعاب ما يراد بأمّة الإسلام من مآسٍ، ويدار حولها من مؤامرات لتدميرها والقضاء على كلّ مقدّراتها، وما إصرار الإمام الحسين(ع) على تحدّي الظلم ورفضه، إلاّ بدافع اجتماعيّ يعيد الحياة لها، ويبعدها من قوى الظلم والجهالة.

محصّلة واستنتاجات: بعد هذه الرحلة في دراستنا للتصوير في نصوص النهضة الحسينيّة أمكن استخلاص نتائج أهمّها:

- وظف خطباء النّهضة الحسينيّة اللّفظة المفردة داخل السّياق؛ لتعميق الصورة، وتأكيدها في أذهان المخاطبين، إمّا عن طريق الإيحاء الصوتيّ للكلمة، إذ ساهم جرس حروفها في منح الصورة قيمة حسّيّة توحي إلى الأذهان بعمق المعنى الذي تدلّ عليه تلك الألفاظ، أو عن طريق (الرمز).
- كشفت صور البيان في نصوص النّهضة الحسينيّة عن دقّة العبارة وجمال الصياغة، وإثارة الفكرة، إلاّ أنّها انسابت من دون كدّ، للذّهن فتألفّت ألفاظها طبقًا

لتداعي الأفكار والمعاني في الذّهن، وهـذا ناجم من قـدرة أصحـاب هذه النّصوص وتمكّنهم من تحريك الألفاظ وبناء التّراكيب، فشاعت التّشبيهات الحسيّة، موازنة بالتشبيهات الذهنيّة، لكون المنشئ في ساحة المعركة ومقام جدال وغايته الإقناع. ولمّا كانت هذه الغاية تحتاج إلى الوضوح، والسّهولة في عرض الأفكار، وتحاشي الإغراق في التخييل، شاعت تلك الصّور الحسّيّة؛ لأنّ المادّة المحسوسة أقرب إلى النّفس من المعاني المحاطة بالخيال.

- سجّلت الاستعارة المكنيّة حضورًا ملحوظًا في بعض النصوص؛ لما لها من أهمّيّة وقدرة على تشخيص الجمادات وتجسيم الأمور المعنويّة.
- ورد التكرار في النصوص، مرتبطًا بالحالة الشعوريّة، والموضوعيّة حاملًا طاقات إيحائيّة، عزّزت دلالة الخطاب المركزيّة، وجذبت الأذهان نحوها.
- السّجع من الفنون الإيقاعيّة التّصويريّة التي انساب إيقاعها في النّصوص بعمق واحتراف، فكشف الذّخيرة اللّغويّة لدى خطباء النّهضة الحسينيّة، ومقدرتهم في توظيف هذا الفنّ بشكل عُدَّ فيه وسيلة لتحقيق مهمّتين في النص الخطابيّ هما:
- المهمّة الإيقاعيّة للالفاظ القائمة على إكساب النصّ جمالية تشتدّ لها الأسماع وترغب إليها النفوس ولا تنفر منها، وتحقق ذلك عن طريق:
  - قصر الألفاظ المسجوعة في النصوص الخطابيّة.
  - دقّة اختيار الألفاظ المسجوعة الملائمة للسياق.
  - المهمّة الأخرى هي المهمّة التصويريّة الألفاظ التي لم تكن بمعزل عن الأداء الإيقاعيّ. قدّمت النصوص المدروسة على مستوى التّصوير الفنّيّ مجموعة من الوظائف: النفسيّة والاجتماعيّة والعقليّة.

الهوامش

1 - سورة **الكهف**، الآية: 99

2 - **جمهرة اللغة**: أبو بكر بن دريد، عل عليه: إبراهيم شمس الدين، محمد علي بيضون، دار العلمية، بيروت: 28/2. 4

3 - **تاج العروس**: الزبيدي، تح: علي شيري، دار الفكر، بيروت - لبنان، ط1، 1994: مادة (صور): 110/7.

4 - **الحيوان**: الجاحظ، تح: عبد السلام محمّد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، ط3، 1969: 132/3.

5 - ينظر: **الصورة الفنّيّة في المثل القرآنيّ**: د.محمد حسين الصغير، دار الرشيد للنشر، العراق - بغداد، 1981م: 25.

6 - **بناء الصورة الفنية في البيان العربي**: د. كامل حسن البصير، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1407هـ - 1987م: 365.

7 - **سورة الصافات**، الآية: 65.

8 - **العمدة**: **290/1**.

9 - ينظر: **أسرار البلاغة**: عبد القاهر الجرجانيّ، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت - لبنان، ط1، 2001: 29.

10 - **الصورة الفنيّة في المثل القرآنيّ**: 29.

11 - ينظر: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**: حازم القرطاجنيّ، تح: محمد الحسين بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، المطبعة الرسمية، تونس، 1966: 12.

12 - **التصوير الفنّيّ في خطب الإمام عليّ (ع)**: عباس الفحام،

رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الكوفة، 1999م: 30.

13 - ينظر: **الصورة الفنّيّة في المفضّليّات**: د.زيد بن محمد بن غانم، المدينة المنورة، ط1، 1425هـ: 45.

14 - **الصورة في الشعر العربي**: د. علي البطل، دار الأندلس للطباعة، ط2، 1401هـ - 1981: 25.

15 - **معجم متن اللغة** - أحمد رضا - دار مكتبة الحياة - بيروت - ط1 - 1959م: 514/3.

16 - **الصورة الفنّيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ**: جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1969م: 392.

17 - **الصورة الفنّيّة في المثل القرآنيّ**: 37.

18 - ينظر **نوافذ الوجدان الثلاث - دراسة نفسية في شعرية الخطاب الشعري**: سعيد يعقوب، مؤسسة البلاغ، ط1، 2005م: 151.

19 - **النقد اللّغويّ عند العرب**: نعمة رحيم العزاوي، دار الحرية، بغداد، 1978م: 231.

20 - ينظر: **الصورة الفنّيّة في شعر أبي تمام**: عبد القادر الرباعيّ، أربد الأردن، 1998م: 223.

21 - ينظر: **دلالة الألفاظ**: 46.

22 - **مناقب آل أبي طالب**: 119/4، **اللّهوف**: 156، باختلاف بعض المصادر في بعض الألفاظ.

23 - ينظر: **سر الفصاحة**: أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجيّ، صححه وعلّق عليه المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، الأزهر، مصر، 1372هـ - 1953م: 23.

24 - **كتاب العين**: أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيديّ، تح: د. مهدي المخزوميّ ود. إبراهيم السامرائيّ، مؤسّسة دار الهجرة، إيران، ط2، 1409هـ، مادة: (حشّ): 11/3.

25 - ينظر: **جماليّات الأسلوب**: فايز الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت - لبنان، ط2، 1411هـ - 1990م: 175.

26 - ينظر: **المعجم الفلسفيّ**: مراد وهبة وآخرون، مطابع كوستا، القاهرة، 1966م: 103.

27 - ينظر: **مفتاح العلوم**: السكاكيّ، شرحه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، 1403هـ 1983م: 411، **الإيضاح في علوم البلاغة**: 466، المطوّل في شرح **تلخيص مفتاح العلوم**: سعد الدين مسعود بن عمر التفتازيّ، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة، بيروت - لبنان، ط1، 1422هـ - 2001م: 637.

28 - **بلاغات النساء**: 36.

29 - **بلاغات النساء**: 38، (الصلف) التكلم بما يكرهه صاحبك، و(الشنف) النظر إلى الشيء كالمعترض عليه وهو أن يرفع الإنسان طارفة ناظرًا إلى الشيء كالمتعجب منه ينظر: التاج - مادّة: (شنف): 312/12.

30 - ينظر: **بنية اللغة الشعرية**: جان كوهين، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار تويقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م: 49.

31 - ينظر: **الشعر - كيف نفهمه ونتذوقه**: اليزابيت درو، مؤسسة فرنكلين، بيروت - نيويورك، 1961م: 83.

32 - ينظر: **الأداء البياني في شعر عبد الباقي العمري**: إيمان وهاب كاظم، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2000م: 35.

33 - ينظر: **نقد الشعر**: قدامة بن جعفر، تح: د. محمّد عبد المنعم، دار الكتب العلميّة، بيروت - لبنان (د.ت): 124، كتاب الصناعتين: أبو الهلال العسكريّ، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد البجاويّ، دار إحياء الكتب العربيّة، ط1 - 1952: 239، العمدة: 289/1، **مفتاح العلوم**: 332، **أسس النقد الأدبيّ عند العرب**: 528.

34 - علي الجارم ومصطفى أمين، **البلاغة الواضحة**، ص 223.

35 - أداة التشبيه إمّا اسم، نحو شبه ومثل ومماثل وما رادفها، وإما فعل، يشبه ويماثل ويضارع ويحاكي ويشابه، وإما حرف، وهو الكاف وكان.

36 - ينظر: **الصورة الفنّيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ**: 145.

37 - **البلاغة العربيّة في ضوء الأسلوبيّة ونظرية السياق**: محمّد بركات حمديّ، دار وائل للنشر، ط1، 2003م: 106.

38 - ينظر: **العمدة**: 292/1.

39 - ينظر: **الأسس النفسيّة في البلاغة العربيّة**: د. مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط: 1، 1984: 196.

40 - ينظر في ذلك: **تاريخ الطبري**: 352/5.

41 - ينظر: **الاحتجاج**: 22/2.

42 - ينظر: **حياة الحيوان الكبرى**: كمال الديميري، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان، ط3، 1422هـ - 2001م: 36/2.

43 - ينظر: **الإسلام والأدب**: محمود البستاني، ستارة - قم، ط1، 2001: 155.

44 - ينظر: **بلاغة الخطاب وعلم النص**: د. صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، 1992م: 159.

45 - **نثر الإمام الحسين(ع) - دراسة بلاغية**: ميثم مطلك، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة القادسية، 2006: 26.

46 - **مقتل الخوارزمي**: 78/2.

47 - فالاستعارةُ ليست إلا تشبيهًا مختصرًا، لكنها أبلغُ منهُ كقولك: رأيتُ أسدًا في المدرسةِ، فأصلُ هذه الاستعارةِ «رأيتُ رجلًا شجاعًا كالأسدِ في المدرسةِ» فحذفتَ المشبهَ «لفظُ رجلٍ» وحذفتَ الأداةَ - الكاف - وحذفتَ وجهَ الشبهِ «الشجاعةَ» وألحقتهُ بقرينةٍ «المدرسةِ» لتدلَّ على أنكَ تريدُ بالأسدِ شجاعًا.

48 - **بناء الصورة الفنية في البيان العربي**: 339- 340.

49 - **تاريخ الطبري**: 403 - 404.

50 - (التشخيص والتجسيم) مصطلحات أشار إلى مفهومها الجرجاني في قوله: «... فإنك لترى بها الجماد حيّاً ناطقاً والأعجم فصيحاً، والأجسام الخُرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية»، في أسرار البلاغة: 42.

51 - ينظر: **التصوير المجازي**: 70.

52 - ينظر: **البنيات الدالة في شعر أمل دنقل**: عبد السلام المساوي، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، 1944م: 92.

53 - **البنيات الدالة في شعر أمل نقل**: 93.

54 - ينظر: **الإمام الحسين(ع)**: عبد الله العلايلي، دار مكتبة التربية، بيروت، طبعة جديدة، 1972م: 257.

55 - بلاغات النساء: 39.

56 - شوهاء: تعني قبيحة الوجه والخلقة، والرقاء: الناقة غير متناسقة القوام أو النعجة المثقوبة الأذن: العين - مادة (شوه، خرق).

57 - وحتَّى نقفَ عَلَى مفهومِ الكِنَايَةِ تعالَوا بِنَا ننظرُ فِي شَكوَى أعرابيَّةٍ إِلَى أَحَدِ الوُلاةِ، فَقَد جَاءَتْ أعرابيَّةٌ إِلَى قَيسِ بنِ سَعد فقالَتْ لَهُ: أَشكُو إليكَ قِلَّةَ الفَئرَانِ فِي بَيْتِي. فَمَا كانَ مِنْ ذَلكَ الوَالِي إِلَّاأنْ مَلَأَ بيتَهَا طَعَاماً وكِسَاءً.

58 - لسان العرب - مادة (كني): 233/15.

59 - **تاريخ ابن عساكر**: 333/4.

60 - ينظر: **نثر الإمام الحسين(ع)**:46.

61 - ينظر: **فلسفة الأدب والفنون**: د.كمال عيد، الدار العربيّة للكتاب، ليبيا، 1978م: 55.

62 - ينظر: **الصورة الفنّيّة في شعر أبي تمام**: 223.

63 - أحمد مطلوب، **دراسات بلاغيّة ونقديّة**: دار البحوث العلميّة، الكويت، ط1، 1975م، 107.

64 - ينظر: **النظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ**: 74.

65 - ينظر: **الصاحبيّ**:207.

66 - **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغيّ والنقديّ عند العرب**: د. ماهر مهدي هلال، درا الرشيد للنشر، بغداد، 1980: 239.

67 - في بعض المصادر (الشنف) وهو أقرب إلى المعنى وأنسب الى السياق.

68 - **بلاغات النساء**: 35.

69 - ينظر: **الأصوات اللّغويّة**: 71.

70 - ينظر **المرشد**: 73/2.

71 - **الاحتجاج**: 26/2.

72 - ينظر: **شرح قطر الندى ويل الصدى**: ابن هشام، تح: صفوان عدنان، دار القلم، منشورات ذوي القربى، دمشق، ط3، 1424ه: 847 - 848.

73 - ينظر: **مفردات ألفاظ القرآن**: الراغب الأصفهاني، تح: صفوان عدنان، دار القلم، منشورات ذوي القربى، دمشق، ط3، 1424هـ: 847 - 848.

74 - نثر الحُسين: 94.

75 - المصدر نفسه: 94.

76 - اسم الفعل - دراسة وتيسير: سليم النعيمي، بحث منشور في مجلة (المجمع العلمي العراقي)، المجلد السادس عشر، 1969م: 78.

77 - الجناسُ، هو تشابهُ لفظينِ في النطقِ، واختلافهُما في المعنَى، وهو ينقسم إلى نوعين: تـامٌّ وغيـرُ تامٍّ.الجناسُ التامُّ: هوَ مَا اتفقَ فيهِ اللَّفظانِ المتجانسانِ في أربعةِ أشياءَ، نوعِ الحروف، وعددِها، وهيئاتِها الحاصلةِ منَ الحركاتِ والسكناتِ، وترتيبِها مع اختلافِ المعنَى، كقولِهِ - تَعَالَى -: ﴿وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ كَذَلِكَ كَانُوا يُؤْفَكُونَ﴾.

78 - ينظر: المرشد: 233/2.

79 - **مقتل بحر العلوم**: 363.

80 - أطلق عليه ابن الأثير(التجنيس الحقيقي)، ينظر: **المثل السائر**: 239/1.

81 - **التلخيص**: 388، الإيضاح: 318.

82 - ينظر: **بلاغات النساء**: 36.

83 - ينظر: **مفتاح العلوم**: 43.

84 - ينظر: **مقتل الخوارزميّ**: 77/2.

85 - ينظر: **النثر الفنّيّ في القرن الرابع**، زكي مبارك، دار الجبل، بيروت، 1975: 75/1.

86 - ينظر: **تاريخ الطبريّ**: 403/5.

87 - ينظر: **الملهوف**: 228.

88 - ينظر: **البديع**: منير سلطان: 59.

89 - وقد أطلق عليه الجاحظ ت (255هـ) بـ(المزدوج)، والذي تتساوى فيه ألفاظ الفواصل في الوزن، وتابعه في تلك التسمية أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) عندما اشترطه أداة لتحسين الكلام المنثور، فلا يخلو الكلام إلا أن يكون مزدوجًا، ولا يخلو كلام البليغ من الازدواج، أما ابن الأثير (ت 637 هـ) فأطلق عليه (الموازنة) وحده في «أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن» فاستثنى التقفية لأن التساوي يكون في الوزن من دون التقفية.

90 - ينظر: **المثل السائر**: 169/1.

91 - **الملهوف**: 192.

92 - ينظر: **كتاب الصناعتين**: 307.

93 - المصدر: نفسه: 337.

94 - **ينظر البلاغة الحديثة**: 86.

95 - **الاحتجاج**: 22/2، الملهوف: 156.

96 - ينظر: **تاريخ الطبريّ**: 402/5 - 425.

97 - ينظر: **معاني الحروف**: الرماني، تح: عبد الفتاح إسماعيل شلبيّ، دار الشروق، ط3، 1984م: 113.

98 - ينظر: **نثر الإمام الحسين(ع)**: 84.

99 - ينظر: **صورة بخيل الجاحظ الفنّيّة**: 79.

100 - **بلاغات النساء**: 35.

101 - ينظر: أساليب الاستفهام في الشعر.

102 - التضاد غير العلائقيّ: هو التضاد الذي يحمل بين ألفاظه علاقة شبه تبادلية بين اللفظتين المتقابلتين كما في علاقة السهل والجبل، لأن للجبل مضاداً آخر (الـوادي)، ينظر: خصائص الأسلوب في شاميات المتنبي: وليد شاكر نعاس، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بغداد، 1994: 60.

103 - ينظر: **صورة بخيل الجاحظ الفنّيّة**: 84.

104 - ينظر: **نثر الإمام الحسين(ع)**87.

105 - ينظر: **المثل السائر**: 250/2.

106 - ينظر: **بلاغات النساء**: 36.

107 - ينظر: المصدر نفسه: 38.
108 - **الخطابة العربيّة في عصرها الذهبيّ**: 30.
109 - ينظر: **المصدر نفسه**:95.
110 - ينظر: **الصورة الشعرية**: سي - دي لويس:44.
111 - **الصورة بين البلاغة والنقد**: أحمد بسام ساعي، المنارة، ط1، 1984م:28.
112 - ينظر: **أثر كربلاء في خطابة آل البيت والتوابين**: 183.
113 - **الاحتجاج**: 29/2.
114 - **بلاغات النساء**:38.
115 - **الصورة الفنّيّة في المثل القرآنيّ**: 359.
116 - ينظر: **وظيفة الصورة الفنّيّة في القرآن**: 437.
117 - **مقتل الخوارزميّ**: 77/2، المناقب: 168/4.
118 - «**لكم**» **من الكمال في التاريخ**: 294/3.
119 - **في كشف الغمة**: إلى أنسابكم إن كنتم أعراباً: 512/2.
120 - **من كشف الغمة**: 512/2.
121 - **الفتوح**: 5.
122 - ينظر: **القيم الخلقية في شعر الشريف المرتضى**: عبد الكريم جديع نعمة، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الكوفة.
123 - **التعبير البياني** - رؤية بلاغية ونقدية: د. شفيع السيد، مكتبة الشباب، 1973م: 161.
124 - ينظر: **دلائل الإعجاز**: 71.
125 - **المفردات في غريب القرآن**: 380.

المصادر والمراجع

1 - القرآن الكريم.
2 - نهج البلاغة.
3 - ابن أبيّ الحديد، **شرح نهج البلاغة**، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، 1959م.
4 - ابن الأثير، **أسد الغابة في معرفة الصحابة**، تح: الشيخ عادل أحمد الرفاعي، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ط1، 1996م.
5 - ابن هشام، **شرح قطر الندى ويل الصدى**، تح: صفوان عدنان، دمشق: دار القلم، منشورات ذوي القربى، ط3، 1424ه.
6 - أبو الفضل الن طيفور، **بلاغات النساء**، شرحه أحمد الألفي، القاهرة: مطبعة والدة عباس الأول، ط1، 1908م.
7 - أبو الهلال العسكريّ، **الصناعتين**، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمّد البجاويّ، بيروت: دار إحياء الكتب العربيّة، ط1، 1952م.
8 - أبو بكر بن دريد، **جمهرة اللغة**، عمل عليه: إبراهيم شمس الدين، محمّد عليّ بيضون، بيروت: دار العلمية، 1985م.
9 - أبو جعفر الطبريّ، **تاريخ الطبريّ**، بيروت: دار التراث - الطبعة 2، عدد الأجزاء، 1976م.
10- أبو محمد الخفاجيّ، **سر الفصاحة**، صححه وعلّق عليه: المتعال الصعيديّ، مصر: مطبعة الأزهر محمد علي صبيح وأولاده، 1953م.
11- أحمد بسام ساعي، **الصورة بين البلاغة والنقد**، بيروت: المنارة، ط1، 1984م.
12- أحمد رضا، **معجم متن اللّغة**، بيروت: دار مكتبة الحياة، ط1، 1959م.
13 - أحمد مطلوب، **دراسات بلاغيّة ونقديّة**، الكويت: دار البحوث العلميّة، ط1، 1975م.
14 - إيمان وهاب كاظم، **الأداء البيانيّ في شعر عبد الباقيّ العمريّ**: رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2000م.
15 - جابر عصفور، **الصورة الفنّيّة في التراث النقديّ والبلاغيّ**، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1969م.
16 - الجاحظ، **الحيوان**: تح: عبد السلام محمّد هارون، بيروت: دار إحياء التراث العربيّ، ط3، 1969م.
17 - جان كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الوليّ، ومحمّد العمريّ، المغرب: دار توبقال للنشر، ط1، 1986م.
18 - حازم القرطاجنيّ، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**: تح: محمد الحسين بن الخوجة، تونس: دار الكتب الشرقيّة، المطبعة الرسميّة 1966م.
19 - الخليل بن أحمد الفراهيديّ، **كتاب العين**، تح: مهدي المخزوميّ وإبراهيم السامرائيّ، إيران: مؤسّسة دار الهجرة، ط2، 1409ه.
20 - الراغب الأصفهانيّ، **مفردات ألفاظ القرآن**، تح: صفوان عدنان، دمشق: دار القلم، منشورات ذوي القربى، ط3، 1424ه.
21 - الرمانيّ، **معاني الحروف**: تح: عبد الفتاح إسماعيل شلبيّ، بيروت: دار الشروق، ط3، 1984م.
22 - الزبيديّ، **تاج العروس**: تح: علي شيري، بيروت: دار الفكر، ط1، 1994م.
23 - زكي مبارك، **النثر الفنّيّ في القرن الرابع**، بيروت: ردار الجبل، 1975م.
24 - زيد بن محمد بن غانم، **الصورة الفنّيّة في المفضّليّات**، المدينة المنورة، ط1، 1425ه.
25 - سعيد يعقوب، **نوافذ الوجدان الثلاث: دراسة نفسيّة في شعرية الخطاب الشعري**، بيروت: مؤسسة البلاغ، ط1، 2005م.
26 - السكاكيّ، **مفتاح العلوم**، شرحه: نعيم زرزور، بيروت: دار الكتب العلمية، ط1، 1983م.
27 - شفيع السيد، **التعبير البيانيّ: رؤية بلاغية ونقدية**، القاهرة: مكتبة الشباب، 1973م.
28 - صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، الكويت: عالم المعرفة، 1992م.

29 - **الصورة الفنّيّة في شعر أبي تمام**: 223.
30 - عباس الفحام، **التصوير الفنّيّ في خطب الإمام عليّ (ع)**، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الكوفة، 1999م.
31 - عبد السلام المساوي، **البنيات الدالة في شعر أمل دنقل**: دمشق، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، 1944م.
32 - عبد القادر الرباعيّ، **الصورة الفنّيّة في شعر أبي تمام**، الأدرن: أربد، 1998م.
33 - عبد القاهر الجرجانيّ، **أسرار البلاغة**، تح: عبد الحميد هنداوي، بيروت: دار الكتب العلميّة، ط1، 2001م.
34 - عبد الكريم جديع نعمة، **القيم الخلقيّة في شعر الشريف المرتضى**: رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الكوفة.
35 - عبد الله العلايليّ، **الإمام الحسين(ع)**، بيروت: دار مكتبة التربية، طبعة جديدة، 1972م.
36 - علي البطل، **الصورة في الشعر العربيّ**، القاهرة: دار الأندلس للطباعة، 1981م.
37 - علي الجارم ومصطفى أمين، **البلاغة الواضحة**، القاهرة: دار المعارف، ط4، 2011م.
38 - فايز الداية، **جماليّات الأسلوب**، بيروت: دار الفكر المعاصر، ط2، 1990م.
39 - قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تح محمّد عبد المنعم، بيروت: دار الكتب العلميّة، 1967م.
40 - كامل حسن البصير، **بناء الصورة الفنّيّة في البيان العربيّ**، العراق: مطبعة المجمع العلميّ، 1987م.
41 - كمال الديميري، **حياة الحيوان الكبرى**، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ط3، 2001م.
42 - كمال عيد، **فلسفة الأدب والفنون**، ليبيا: الدار العربيّة للكتاب، 1978م.
43 - ماهر مهدي هلال، **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغيّ والنقديّ عند العرب**، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980م.
44 - مجيد عبد الحميد ناجي، **الأسس النفسيّة في البلاغة العربيّة**، بيروت: المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر، ط1، 1984م.
45 - محمّد بركات حمديّ، **البلاغة العربيّة في ضوء الأسلوبيّة ونظرية السياق**: عمان: دار وائل، ط1، 2003م.
46 - محمد حسين الصغير، **الصورة الفنّيّة في المثل القرآنيّ**، بغداد: دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981م.
47 - محمود البستاني، **الإسلام والأدب**، قم: ستارة، ط1، 2001م.
48 - مراد وهبة وآخرون، **المعجم الفلسفيّ**، القاهرة: مطابع كوستا، 1966م.
49 - ميثم مطلك، **نثر الإمام الحسين(ع): دراسة بلاغيّة**: رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة القادسية، 2006م.
50 - نعمة رحيم العزاوي، **النقد اللّغويّ عند العرب**، بغداد: دار الحرية، 1978م.
51 - اليزابيت درو، **الشعر: كيف نفهمه ونتذوقه**، يروت: مؤسسة فرنكلين نيويورك، 1961م.