



<https://ui.ac.ir/en>

Journal of Research in Arabic Language

E-ISSN: 2821-0638

Document Type: Research Paper

Vol. 17, Issue. 1, No. 32, Spring & Summer, 2025

Received: 07/05/2024 Accepted: 27/08/2024

Analysis of Poetic Images in the Epic Imam Ali by George Shakur

Zeynab Azarboo

Ph.D. Candidate, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran

Sayyed Mahdi Nori Keyzghani *

*Corresponding Author: Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran

Email: sm.nori@hsu.ac.ir

Abbas Ganjali

Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran

Hojjat Alah Fesanghari

Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran

Abstract

The image is one of the main elements that make up poetry, as logicians have said in the definition of poetry: Poetry is an imaginary word. Poetic images depend on the existence of two image-creating components, i.e., emotion and imagination in imaginative words. The more the poet uses these two components, the more amazing the images created in his poems are and the more impact they have on the reader. This research investigates the poetic images in the epic *Imam Ali* written by George Shakur (born in 1935), a great Lebanese Christian poet, writer, and author.

In this research, an attempt has been made to investigate the most important elements of the image in the mentioned work using a descriptive-analytical method. In the analysis of poetic images in the epic *Imam Ali*, first, different types of poetic images are extracted and categorized. Then, they are analyzed and their aesthetic and mediating functions are extracted. Finally, the frequency of each element is shown with a diagram. The two research questions of the study are:

- 1) What are the most important elements of imagery in the epic *Imam Ali*?
- 2) What effect do these elements have on the better and more effective conveyance of meaning to the mind of the audience?

Image is one of the most important and widely used terms of literary criticism and one of the main topics of today's rhetoric. Every poet tries to present artistic, beautiful, and creative images in his poetry. "A poem without an image is not considered a poem" (Yousefi, 1982, p. 113). "In the word image, it means to put a shape and form for something or a pattern and drawing" (Dehkhoda, 1985, p. 5933). "Illustration in poetry is a kind of artistic creation through which the poet gives life to words and objects and gives them an emotional burden and creates a new world with the help of these images" (Zarinkoob, 1988, p. 190).

Contemporary Arab critics and rhetoricians have also used the words 'imagery' as equivalent to image. Generally, the term imagery is used for all applications of figurative language. In this sense, image is "any virtual use of language, which includes all rhetorical devices such as simile, metaphor, allegory, symbol, virtual documents, recognition, sensation, myth, exaggeration, hint, paradox, etc." (Fotuhi Roudmoajni, 2006, p. 45).

Relevant studies indicate that the poet has been able to successfully describe the battle of the heroes in this magnificent work by artistically using all kinds of poetic images. The author used different types of similes, including eloquent similes and compound similes, similes, as tools to better convey the meanings and bring them closer to the mind of the audience. By comparing abstract and intellectual issues to tangible and material elements, he has made it easier for the audience to understand them. By giving life to inanimate tools, he has increased the dynamism of his images. In addition to similes and metaphors, the use of irony and ironic interpretations has widened the range of images. In addition, the use of various types of artistic exaggerations, suggestive images, and auditory images has made this work of art even more attractive.

In the examination of the images of the epic *Imam Ali*, it was found that the poet was able to depict various scenes, especially epic scenes, by using poetic images. We witness the poet's use of different types of poetic images, i.e., simile, metaphor, irony, and exaggeration, in addition to synonyms, repetitions, puns, etc. Out of the total of 63 similes in this long poem, about 27 (43%) similes are eloquent and the rest 36 (57%) are non-eloquent. Among the total of 131 metaphors, there are 60 cases of 'Makniyyah' metaphor, 57 cases of recognition, and 14 cases of explicit metaphor. Shakur tried to depict the character and life of Amir al-Mu'minin (AS) using imaginary images. Recognition and visualization, which are two powerful arms of metaphor in the formation of images, have a high frequency in this epic.

Irony has also a high frequency in this work, in addition to the fact that Shakur tried to combine irony with similes and metaphors, which made the work a hundredfold more attractive.

Keywords: Poetic Images, the Epic *Imam Ali*, George Shakur, Aesthetics.

References

- Al-Aghad, A. (n.d). *Ibn Rumi's life from his poetry*. Cairo: (n.p) [In Arabic].
- Al-Zarkashi, M. (1990). *Al-Borhan fi Ulum al-Qur'an* (1st ed.). Beirut: Dar Al-Marefat [In Arabic].
- Dehkhoda, A. (1985). *Dictionary* (1st ed.). Tehran: Tehran University Press [In Persian].
- Dinouri, A. (1989). *Al-Imamat wa Al-Siyasat*. Beirut: Dar al-Azwa [In Arabic].
- Fotuhi Roudmoajni, M. (2006). *Image rhetoric* (1st ed.). Tehran: Sokhan Publication [In Persian].
- Ghirwani, A. (1963). *Al-Umda fi Muhasen al-Sha'ar, Adabehe, and Naqdehi* (M. M. Abdulhamid, Ed.). Egypt: (n.p) [In Arabic].
- Harrani, H. (1983). *Tohaf Al-oqhoal*. Qom: University of Madrasin Press [In Arabic].
- Ibn Manzoor, M. (n.d). *Lesan AL-Arab*. Beirut: Dar al-Fikr Le-Taba'ah and Al-Nashr and Al-Tawzi'ah [In Arabic].
- Ibn al-Mu'taz, A. (1935). *Al-Badi* (Krachkowski, Ed.). London: (n.p) [In Arabic].
- Jurjani, A. (2001). *Dalel Al-ejaz*. Beirut: Dar al-Kitab al-Elamiya [In Arabic].
- Razi, Sh. (1957). *Al-Moa'jam Fi Ma'ayir ashar al-ajam* (M. A. Qazvini & M. T. Modares Razavi, Eds.) (1st ed.). Tehran: Tehran University Press [In Arabic].
- Shakur, G. (2007). *Epic Imam Ali*. Beirut: Dar Al-Elm [In Arabic].
- Shoghi Zaif, A. (2001). *The history of the development of rhetoric sciences* (M. R. Turki, Trans). Tehran: Samt Publication [In Persian].
- Seyyed Razi, M. (2016). *Nahj al-Balagha* (M. Dashti, Trans.) (1st ed.). Tehran: Payam Mehr Adalat Publication [In Persian].
- Taftazani, M. (1995). *Al-Motawwal*. Qom: Al-Maktabato Al-Davari [In Arabic].
- Yousefi, Gh. (1982). *Gold paper* (1st ed.). Tehran: Elmi Publication [In Persian].
- Zarinkoob, H. (1988). *Collection of articles* (1st ed.). Tehran: Elmi Publication [In Persian].

دراسة الصورة الشعرية في ملحمة الإمام علي (عليه السلام) لجورج شكور^١

زينب آذربو *

سيدمهدى نوري كيدقاني **

عباس گنجعلی ***

حجت الله فسقري ****

الملخص

إن الصورة هي أحد العناصر الأساسية للشعر. كما قال المنطقيون في تعريف الشعر: الشعر كلام خيالي. إن ملحمة الإمام علي (عليه السلام) للشاعر المسيحي المعاصر، جورج شكور، قد نُظمت في ٤٢٢ بيتاً. فني هذا العمل الأدبي، قام الشاعر برسم مشاهد معارك الأبطال وصراعاتهم بشكل جميل وملحمي وخيالي. وبما أنه لم يتم إجراء بحث مستقل على صور هذه القصيدة الملحمية، فمن المهم والضروري إلقاء الضوء على صور هذه القصيدة بهدف إظهار جمالية صورها. وقد جرت في هذا المقال محاولة لدراسة وتحليل أهم عناصر الصورة في العمل المذكور بطريقة وصفية - تحليلية. وتظهر نتائج المقال أن الشاعر قد تمكن بنجاح من وصف جهاد الأبطال وشجاعتهم، باستخدام الصور المتنوعة، وباستخدام أنواع مختلفة من التشبيهات، بما في ذلك التشبيه البليغ، والتشبيه المركب، والتمثيل، واستخدامها كأداة لنقل المعاني بشكل أفضل وتقريبها إلى ذهن المتلقي، وكذلك أنه من خلال مقارنة المفاهيم المجردة بالأشياء الملموسة والمادية، قد جعل فهمها سهلاً على المخاطب. وتبين أيضاً أن الشاعر - عبر تجسيد الأدوات الحربية، مثل السيوف، والرماح، والحصون، أو المفاهيم المجردة والانتزاعية، مثل الموت، والزمن، والخطيئة، والدين، وغيرها - قد زاد من ديناميكية صورته. وبالإضافة إلى التشبيهات والاستعارات، قد أدى استخدام المجاز والتعابير الكنائية في محلها إلى توسيع نطاق الصور، كما أدى استخدام أنواع مختلفة من المبالغات الفنية والصور التلميحية والصور السمعية، خاصة في تصوير مشاهد المعارك وشجاعة الأبطال، إلى جعل هذا العمل الفني أكثر جاذبية.

الكلمات المفتاحية: الصور الشعرية، ملحمة الإمام علي، جورج شكور، الجمالية

١- تاريخ التسلم: ١٤٠٣/٢/١٨ هـ ش؛ تاريخ القبول: ١٤٠٣/٦/٦ هـ ش.

Email: z.azarboo@gmail.com

* طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الحكيم السبزواري، سبزوور، إيران

Email: sm.nori@hsu.ac.ir

** أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الحكيم السبزواري، سبزوور، إيران (الكاتب المسؤول)

Email: a.ganjali@hsu.ac.ir

*** أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الحكيم السبزواري، سبزوور، إيران

Email: h.fesanghari@hsu.ac.ir

**** أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الحكيم السبزواري، سبزوور، إيران

Copyright©2025, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially

<http://10.22108/rall.2024.141399.1522>

١. المقدمة

تعد الصورة أحد أهم مصطلحات النقد الأدبي وأكثرها استخداماً، وأحد الموضوعات الرئيسة في البلاغة اليوم. يحاول كل شاعر أن يقدم صوراً فنية وجميلة وإبداعية في شعره. وكما أشار البعض أن القصيدة بدون صورة لا تعد قصيدة. «الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته. يقال: صورة الفعل كذا وكذا، أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا، أي صفته» (ابن منظور، ١٤١٤ هـ، ج ٤، ص ٤٧٤).

إن الصورة الشعرية ليست مصطلحاً جديداً في النقد الأدبي العربي. «فقد عرفت منذ بدايات الكتابة النقدية العربية التي تنطوي على ما نسميه الصورة الجزئية؛ ولكن العودة إليها في النقد الأدبي المعاصر كانت عن طريق الاستفادة من النظريات النقدية العربية الحديثة، وبالأخص الرومنطيقية منها والرمزية» (ذياب، ٢٠٠٣ م، ص ١٦). ويرى غنيمي هلال أن:

الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلّي. فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة، ذات أجزاء في بذورها صورة جزئية، تقوم من الصور الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الأساسي في المسرحية والقصة. إذن، فالصورة جزء من التجربة، ويجب أن تتأزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلاً صادقاً فنياً وواقعياً (١٩٨٢ م، ص ٤١٠).

إن «الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات، بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني» (القط، ١٩٧٨ م، ص ٤٣٥). تعتمد الصور الشعرية على وجود عنصرين في تكوين الصورة، وهما العاطفة والخيال في الكلمات الخيالية أو الشعر. وكلما استخدم الشاعر هذين العنصرين، كانت الصور التي خلقها في قصائده أكثر روعة وتأثيراً على القارئ.

يرى الأدباء والبلاغيون أن الكلام الذي يبنى على الخيال هو أحسن وأكثر تأثيراً؛ لأن قدرة الخيال واستخدام الصورة الشعرية يضع الأمور المعنوية أمام أعيننا في قالب حسي مجسد (القيرواني، ٢٠٠١ م، ج ١، ص ٢٦٨). الخيال ملكة يستطيع شاعر من خلالها أن يبدع صورة شعرية أو هو مقدرة يستطيع المتلقي من خلالها أن يملأ الفراغات التي يترك الشاعر في شعره. فالشاعر العظيم هو الذي يترك لمتلقيه فراغات يملؤها باختيارهم (الديدي، ١٩٩٠ م، ص ١٨٢).

لقد جعل ابن رشيق القيرواني في كتابه/العمدة، جل غايته وسيلة لتعريف الصورة، وقد رأى أنها قائمة على العلاقة بين اللفظ والمعنى معاً، ووصفها بقوله «اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته» (١٩٨١ م، ص ١٢٤). ومن المعاصرين، يعتقد عز الدين إسماعيل بأن:

الصورة الشعرية تنقل إلينا انفعال الشاعر وتجربته الشعرية؛ ولكنها كذلك قد تنقل إلينا الفكرة التي انفعال بها الشاعر، وليست الصورة التي يكونها الخيال الشاعر، إلا وسيلة من وسائله في استخدام اللغة على نحو، يضمن به انتقال مشاعره وانفعالاته وأفكاره إلينا على نحو مؤثر (١٩٨٢ م، ص ١٠٣).

كما أشار البعض أن «اللغة العربية، لغة تصويرية» (الراغب، ٢٠٠١ م، ص ٥٥). وليست الصورة عارضية في الكلام، بل «هي جوهر فن الشعر» (فضل، ١٩٩٨ م، ص ٢٣٨). والتصوير يساعد المخاطب، لكي يجسم ما يرسمه الشاعر من الوقائع والأحاسيس والمشاعر كما هي.

وردت التصويرية في القواميس الإنجليزية بالمعاني التالية: البدل، ونسخة طبق الأصل، والمثل، والصورة، والتمثال، والهيئة، والشكل، والشبه، والظل، والأيقونة، والملصق، وغيرها. وفي اللغة الفارسية، تم اقتراح كلمة الخيال كمرادفة للصورة؛ لأن الخيال

يعني الظل، والصورة، والشيخ، وإلخ (شفيعي كدكني، ١٣٨٦هـ.ش، ص ١١). كما استخدم النقاد والبلغاء العرب المعاصرون كلمتي "الصورة" و"التصوير" مرادفتين "للتصورية". بالمعنى الأكثر عمومية، تشير الصورة إلى اللغة المجازية بأكملها؛ ويعني ذلك الجزء من الاستخدامات الإبداعية والفنية للغة الذي يأتي من خلال الخيال في اللغة العادية (فتوح، ١٣٨٥هـ.ش، ص ٤١). لكن الصورة في الاستخدام الأكثر شيوعاً هي أي فكرة خيالية في اللغة. وهذا التعريف مقبول في كل من البلاغة التقليدية والنقد الأدبي الحديث. بشكل عام، يتم استخدام مصطلح الصور لجميع تطبيقات اللغة المجازية. وبهذا المعنى، فإن الصورة هي أي استخدام افتراضي للغة، يشمل جميع الأدوات البلاغية، مثل التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والرمز، والإسناد المجازي، والتشخيص، وتراسل الحواس، والأسطورة، والإغراق، والمبالغة، والتلميح، والمفارقة، وغيرها (المصدر نفسه، ص ٤٥). أما الصورة الشعرية، فتطلق على هيئة تتكون في ذهن الإنسان من خلال الألفاظ الشعرية، وهي نتيجة للتجربة الفكرية أو الحسية (شادي، ١٩٩١م، ص ٤٧). لا تنحصر الصورة الشعرية في التشبيه والاستعارة والمجاز، بل يمكن للعبارة الوصفية البحتة أن تخلق صورة شعرية رائعة (إسماعيل، ١٩٨٨م، ص ١٤٣؛ الصباغ، ١٩٨٨م، ص ٤٨٩).

يقارن الجرجاني بين من يرى أن خير الشعر أكذبه، وبين من يعتقد أن خير الشعر أصدق، ويقول: إن الذي يعتقد أن خير الشعر أكذبه، يستخدم في كلامه التمثيل والتخييل والمبالغة والإغراق، ويرى أمامه ميداناً واسعاً للتجديد وخلق الصور الشعرية، وهو كالذي يستخرج من معدن لا ينتهي (٢٠١م، ص ٢٠٣). وأما في العقود الأخيرة، فـ«لقد وسع مفهوم الصورة إلى حد، أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية الشعرية، مما تعودنا على دراسته ضمن علم البيان، والبديع، والمعاني، والعروض، والقافية، والسرد، وغيرها من وسائل التعبير الفني» (محمد، ١٩٩٠م، ص ١٠).

عموماً، فيستخدم مصطلح الصور في الأدب بمعنيين: ١- الكاتب الذي يستخدم اللغة الحقيقية والمعجمية من أجل نقل صورة مرئية (صورة طبيعية للأشياء) إلى ذهن القارئ في الصور، فيستخدم الكتاب الواقعيون هذا النوع من الصور لتمثيل الواقع، (الصورة اللغوية)؛ ٢- في هذا النوع من الصور، يستخدم الأديب أو الشاعر أساليب التشبيه، والتشخيص، والكناية، والاستعارة، وغيرها من الفنون الأدبية، فهذا النوع هو العنصر الأساسي وأساس العمل الشعري (الصورة الافتراضية) (فتوح، ١٣٨٥هـ.ش، ص ٤٦). ويرى البعض، إضافة على التشبيه، والمجاز، والاستعارة، والكناية التي تشكل المجال العام للخيال الشعري، أن بعض موضوعات علم البديع تلعب أيضاً دوراً في تكوين الصور الشعرية؛ ومن أهمها دور المبالغة والإغراق، كما يمكن أن يعتبر بعض الصناعات المعنوية من علم البديع فرعاً من الصور الخيالية، مثل الإيهام، وحسن التخلص، والاستطراد، والالتفات، وتجاهل العارف (شفيعي كدكني، ١٣٨٦هـ.ش، ص ١٢٥).

مهما يكن من شيء، فمنهج البحث في هذه المقالة المتواضعة هو التحليل الوصفي من نوع التحليل الجمالي والبلاغي. وأسلوب العمل في تحليل الصور الشعرية هو أن يتم أولاً استخلاص أنواع مختلفة من الصور الشعرية في هذه الملحمة وتصنيفها، ومن ثم تحليلها وتحليل وظائفها الجمالية والوسيطية. وفي النهاية، سيتم عرض تكرار كل عنصر برسم بياني وسيتم التعبير عن النتائج.

إن جورج حنا شكور، مؤلف ملحمة الإمام علي عليه السلام، شاعر وأديب وكاتب مسيحي لبناني كبير، ولد في شهر نيسان سنة ١٩٣٥م، في قرية شيخان الواقعة في إحدى مدن جبل عامل، أي مدينة جبيل (يعقوب، ١٤٢٥هـ، ج ١، ص ٢٨٥). نال شكور شهادة الليسانس في الأدب العربي من جامعة قديس يوسف، واشتغل بالتدريس منذ كان طالباً، ثم تحول أستاذاً في كلية الشرق

الأوسط بلبنان، وشارك في جمعيات فكرية وثقافية، أبرزها المجلس الثقافي في بلاد جيل. من دواوينه الشعرية: وحدها القمر ١٩٧١م، وزهرة الجماليا ١٩٩٢م، وعيناك أم فيروزتان. ومن مؤلفاته هو كتاب البيان (الجبوري، ٢٠٠٢م، ج ١، ص ٤٤٦). لجورج شكور علاقة خاصة بأهل البيت (عليه السلام)، وخاصة الإمام علي والحسين (عليه السلام). وفي هذا المجال، «نظم شكور ملحمة شهيرة بحق الإمام علي (عليه السلام)، سطر فيها أروع الصور عن السيرة الجهادية للإمام. وفي عام ٢٠١٠، نظم ملحمة الشهيرة ملحمة الحسين (عليه السلام)» (زميزم، ٢٠١٢م، ص ٦٥). من أبرز آثار شكور هي قصيدة ملحمة الإمام علي (عليه السلام)، وهي مطولة شعرية تروي حياة علي بن أبي طالب، من ولادته في بيت الله الحرام حتى استشهاده في المسجد، وقد نظمها الشاعر في ٤٢٢ بيتا. وبما أنه لم يتم حتى الآن عمل مستقل حول وظيفة الصور في الملحمة المذكورة، فإن هذا المقال يحاول تحليل وشرح صور الخيال وأهم العناصر المكونة لها في هذه الملحمة. وتشمل هذه الصور التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكنية، وغيرها من الصور، مثل الصور التلميحية، والسمعية، والموسيقية.

١-١. أسئلة البحث

تحاول الدراسة الإجابة عن السؤالين:

- ما أهم عناصر الصور في ملحمة الإمام علي (عليه السلام)؟
- ما تأثير هذه العناصر في نقل المعنى إلى ذهن المتلقي بشكل أفضل وأكثر فعالية؟

٢-١. خلفية البحث

لم يتم البحث في صور ملحمة الامام علي بعد؛ ولكن تم العثور على دراستين تتعلقان بهذه الملحمة، نشير إليهما فيما يلي: دراسة حياة جورج شكور وملحمة الإمام علي عليه السلام، لرضا محمدي ماوي (١٣٩٠ هـ.ش). لقد قام الباحث، ضمن التعريف بهذا الشاعر وأعماله، بدراسة ديوان ملحمة الإمام علي (عليه السلام) من حيث الموضوع والمحتوى والأدب. ورسالة ترجمه ملحمة الإمام علي سروده جورج شكور شاعر مسيحي (= ترجمة ملحمة الامام علي (عليه السلام) لجورج شكور إلى اللغة الفارسية)، لزينب آذربو (١٣٩٤ هـ.ش). قد قامت الطالبة بترجمة هذا العمل إلى الفارسية؛ غير أن ذلك لا يرتبط بموضوع بحثنا هذا. إضافة إلى هذا، ثمة دراسات حول قصائد شكور الأخرى، منها:

مقالة درون مایه های ادبیات پایداری در شعر جورج شكور با تکیه بر حماسه حسینی (= مضامین المقاومة في شعر جورج شكور تركيزا على ملحمة الحسين (عليه السلام))، لعلی أصغر یاری إصطهباناتي وآخرين (١٣٩٦ هـ.ش). ومقالة نقد و بررسی دیدگاه جرج شكور درباره رسول خدا در ملحمة الرسول (= دراسة ونقد لآراء جورج شكور حول رسول الله في ديوانه ملحمة الرسول)، لزهرا خسروي وفاطمة سادات أرفع (١٣٩٣ هـ.ش). ومقالة تحليل ساختاری ملحمة الحسين جورج شكور بر پایه مكتب فرماليسم (= التحليل البنيوية لملحمة الحسين لجورج شكور على أساس مذهب الشكلائية، لمهين حاجي زاده وحكيمة مطلبي (١٣٩٥ هـ.ش).

٢. دراسة الصور في ملحمة الإمام علي (عليه السلام)

١-٢. الصور التشبيهية

التشبيه هو العنصر الأكثر أهمية في الأسلوب البلاغي. بعبارة أخرى، فإن النواة المركزية للخيال الشعري هو التشبيه الذي تستمد منه الصور الشعرية الأخرى، مثل الاستعارة، والتشخيص، وحتى الرمز، والكنية. فإن التشبيه في البلاغة هو وصف الشيء بأشياء

متشابهة والقريبة منها من جهة واحدة أو من جهات مختلفة (القيرواني، ٢٠٠١م، ج ١، ص ٢٨٦). ويمكن اعتبار الفائدة الملموسة للتشبيه هي تسهيل الفهم وتسريعه؛ لأن المفاهيم المعقولة تكون في بعض الأحيان دقيقة ومعقدة للغاية، بحيث لا يمكن فهمها إلا من خلال التشبيه والتمثيل (الزركشي، ١٤١٠هـ، ج ١، ص ٤٨٨). ومن جهة أخرى، فإن التشبيه يظهر التقليد أو الإبداع للمؤلف أو الشاعر، ويبين إلى أي مدى كان صاحب العمل مبدعاً أو مقلداً (شميسا، ١٣٧٦هـ، ص ٣٧٨).

وعلى أية حال، بما أن التأمل في صور التشبيه لدى الشعراء يكشف عن تقليدهم لمضامين الشعراء الآخرين، فإنه يظهر أيضاً مبادرتهم وابتكارهم. والتشبيه بين الأنواع البلاغية أكثر أهمية بالنسبة للناقد والبلاغي القديم و«الحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية لا يمكن تأمل الاستعارة والمجاز دونها» (عصفور، ١٩٧٤م، ص ٢٠٧). وهو من «أقدم صور البيان ووسائل الخيال وأقربها إلى الفهم والأذهان؛ ولذلك اعتبره بعضهم من الفنون التي تمثل المراحل الأولى من التصوير الأدبي والربط بين الأشياء» (مطلوب، ١٩٧٥م، ص ٢١٧). «إن التشبيه يزيد المعنى وضوحاً، ويكسبه تأكيداً» (العسكري، د.ت، ص ٢٤٩). وهو «جزء جوهري من الصورة الشعرية» (البستاني، ١٩٨٦م، ص ١٢٢)؛ وإنه يقرب المعنى إلى الذهن عندما يجسد، ويجسمه كموجود حي.

وبعد دراسة أبيات الملحمة، استخرج منها نحو ٦٣ تشبيهاً و١٣١ استعارة؛ أي أنه تم استخدام حوالي ٣٢% تشبيه و٦٨% استعارة في هذا العمل.



ولا يخفى على أحد، أن التشبيه هو أحد أشكال الخيال وتقنيات التعبير التي تجعل المعنى ملموساً وفهمه أفضل وأسهل على المتلقي. وفي التحليل الإحصائي لهذه القصيدة الطويلة، تم استخراج حوالي ٦٣ تشبيهاً، مما يدل على أن حوالي سدس أبيات القصيدة، أي ما يعادل ٣٢% من الملحمة بأكملها، قد استفادت من التشبيهات، بحيث إن أكثر التشبيهات تتعلق بمشهد المعركة والمواجهة مع الأعداء، بينما في بعض الأجزاء، مثلاً، في زواج الإمام علي، أي من بيت ٦٩ إلى بيت ٧٨، لم يستخدم أي تشبيه، أو في جزء من يوم الغدير، أي من بيت ١٦٢ إلى بيت ١٨٣، يوجد بيتان فقط قد استعمل فيهما عنصر التشبيه.

تبدأ التشبيهات من الأبيات الافتتاحية للملحمة. فمثلاً في البيت التالي، يقارن نزول الآية السماوية على النبي (ﷺ)، وهو أمر مجرد بالسحاب، وهو أمر ملموس ومشهود؛ لأن الآيات السماوية كالسحاب الممطر مملوءة بالبركات وتنزل من السماء:

وَتَنَزَّلَتْ مِثْلَ الْغَمَامَةِ آيَةٌ عَلَوِيَّةٌ يُحَاوُّهَا الْإِزْمَامُ

وفي هذه الملحمة، نرى جميع أنواع التشبيهات البليغة، العادية، والتمثيلية، والضمنية وغيرها. وعدد التشبيهات البليغة وافر فيها، وهو من إجمالي ٦٣ تشبيهاً في هذه القصيدة الطويلة، ما يقارب ٢٧ منها تشبيهاً بليغاً، و٣٦ تشبيهاً غير بليغ، أي أن ٤٣% من التشبيهات بليغة و٥٧% غير بليغة. وبما أن التشبيه البليغ هو أفضل أنواع التشبيه، فإن ذلك يدل على القيمة الأدبية لهذه الملحمة ومهارة الشاعر.



وقد نرى نوعاً من التشبيه البليغ قد تحذف فيه أداة التشبيه ووجهه؛ ولكن التشبيه لا يظهر بشكل تركيب إضافي. على سبيل المثال، تم استخدام تشبيهين بليغين في البيت التالي:

الْعِلْمُ مَمْلِكَةٌ عَلَيَّ بِأَبْهَا وَنَهَى النَّبِيِّ مَعَارِفَ وَنِظَامُ

(المصدر نفسه، ص ٢٨).

وقد شبه هنا العلم بالمدينة، وشبه علي (عليه السلام) بباب مدينة العلم. وشرط الدخول إلى مدينة العلم هو المرور من بابها. وفي هذا البيت، تشبيهان بليغان. وفي الوقت نفسه، فيه أيضاً تلميح يذكرنا بالحديث النبوي: «أَنَا مَدِينَةُ الْعِلْمِ وَعَلَيٌّ بِأَبْهَا، فَمَنْ أَرَادَ مَدِينَةَ الْعِلْمِ فَلْيَأْتِهَا مِنْ بِأَبْهَا» (الحراني، ١٤٠٤، ص ٢٣٠).

ويوجد نوع آخر من التشبيه، وهو التشبيه الصريح أو العادي. ما يعطي اعتباراً ومصادقية لتشبيه الصريح هو روعة ناتجة عن اكتشاف الارتباط بين مشبه ومشبه به، مما يخلق رد فعل عاطفياً خاصاً لدى القارئ والشعور بالجمال واللذة الناتج عن العجب لديه. وهذا النوع من التشبيه، خاصة عندما تكون العناصر المكونة له ملموسة وطبيعية، يخلق جمالاً أكثر واقعية وموضوعية في القصيدة.

كما في البيت التالي، يصور مشهد تمثيل هند لحمزة، عندما عضت هند كبد حمزة، كما يعرض الكلب اللحم. وبالإضافة إلى التشبيه العادي، نرى في نهاية البيت، جناس اشتقاقي بين كلمتي "كلاب" و"كلبان". ويظهر التكرار الموسيقي لحرف "ك" في هذا البيت، كما أن عبارة "تستل كبدًا" فيها استعارة مكنية، أي أن كبد حمزة خرج من البطن، كما يخرج السيف من النيام. وكلمة "استل" تستخدم عادة لإخراج السيف من غمده. أما هنا، فهي استخدمت بشكل استعاري لإخراج الكبد. وبصرف النظر عن البيت المذكور، ففي البيتين ٢٨٨ و١٥٨، قد تم استخدام نفس الكلمة "استل" للاستعارة:

تَسْتَلُّ كَبِدًا كَالْكَلابِ تَنُوشُهَا وَيَمُجُّ حَقْدًا قَلْبَهَا الْكَلْبَانُ

(المصدر نفسه، ص ٤٤).

وفي موضع آخر، استخدم النبي (ﷺ) تشبيهاً عادياً جميلاً في رثاء عمه الحبيب حمزة، وقارن الصبر على الأمور العظيمة بالإيمان. وبالطبع، فإن تعدد حرف "الصاد" في هذا البيت قد ضاعف الجمال الموسيقي له. وبالإضافة إلى التشبيه

العادي، نرى أيضاً تشبيهاً بليغاً في "الصبر الجميل مناصر"، حيث يتم تقديم الصبر كمساعد. ويمكن اعتبار هذه العبارة «الصَّبْرُ فِي الْجُلَى كَمَا الْإِيْمَانُ» تلميحاً إلى حديث الإمام علي (عليه السلام) في الصبر، حيث قال: «الصبر من الإيمان، كالرأس من الجسد» (نهج البلاغة، ١٣٩٥ هـ، ص ٧٩).

مَا لِي سَوَى الصَّبْرِ الْجَمِيلِ مُنَاصِرٌ الصَّبْرُ فِي الْجُلَى كَمَا الْإِيْمَانُ

(٢٠٠٧م، ص ٤٥).

ويشير البيت التالي إلى عودة المجاهدين المسلمين من غزوة أحد، في معركة بدل فيها المسلمون النصر بالهزيمة، فعادوا من المعركة؛ ولكن عودتهم لم تكن منتصرة، وكانوا يلومون أنفسهم باستمرار على هذه الهزيمة. وقد استخدم الشاعر هنا المفعول المطلق بشكل جميل، بدلاً من استخدام أداة التشبيه الشائعة. ويمكن رؤية هذا الأسلوب في كثير من الحالات المتعددة لهذه الملحمة، كما هو الحال في الأبيات ١٣٦، ٢٢٤، ٢٨١، ٣٨٦، حيث استخدم الشاعر المفعول المطلق، بدلاً من أداة التشبيه. وهذا يعني تنوع أدوات التشبيهات وتجنب تكرار نفس النوع منها. إن التنوع في استخدام أدوات التشبيه يتعد عن الرتابة، وفي نفس الوقت، يجعل الألفاظ جذابة، ويدل على الذوق الفني الرفيع للشاعر:

الْجَيْشُ عَادَ وَلَيْسَ عَوْدَةً ظَافِرٌ وَغَدَا يُحَاسِبُ نَفْسَهُ الْخِذْلَانُ

(المصدر نفسه، ص ٤٦).

بالإضافة إلى التشبيه العادي والبليغ، استخدم الشاعر أيضاً التشبيه الضمني في ملحمة. إن التشبيه الضمني هو أحد أنواع التشبيه الذي يقابل التشبيه الصريح. وهو ما لم يرد على تلك الصورة المعروفة للتشبيه التي سبق ذكرها، ولم يذكر فيه طرفاً التشبيه، بحيث ينبثق عن المشابهة في النظرة الأولى. فلم يحمل أحدهما على الآخر، ولم يقع بينهما نسبة، ولم يكن معهما ما يدل على عقد التشابه، حتى أن كلا منهما جملة مستقلة كانت بمعزل عن الأخرى في الغالب (فاضلي، ١٣٨٨ هـ، ص ١٥٨). كلما كان التشبيه أكثر دقة وسرية، تغلغل في روح الإنسان كثيراً. وفي التشبيه الضمني، لا يوضع المشبه والمشبه به كغيره من التشبيهات على الوجه المعتاد، بل يفهم بالإشارة ومن المعنى (الحسيني، ١٣٨٧ هـ، ص ٣٣٧).

وفي البيت التالي، يصف الشاعر، على شكل تشبيه ضمني، حال الناس وقت مبايعة علي، وينشد: لقد هاج الناس في مبايعة علي مثل الأمواج الهائجة. وقد قارن الشاعر حماس الناس لبيعة علي بموجات البحر الهائجة. إن استخدام الكلمات التي توحى بالقلق والاضطراب بشكل جيد، نحو: "مضطرب الخواطر"، و"هائج"، و"قلق الفؤاد"، و"يهيج"، و"عباب"، يؤدي إلى إثارة هذا القلق والاضطراب والأوضاع السائدة لدى المتلقي.

وَالْقَوْمُ مُضْطَرِبُ الْخَوَاطِرِ هَائِجٌ قَلِقُ الْفُؤَادِ كَمَا يَهِيْجُ عُبابٌ

(٢٠٠٧م، ص ٧٢).

أما فيما يتعلق بالصورة في هذا العمل القيم، فمن الجدير بالذكر أننا نرى في هذا العمل تشبيهات أو استعارات مشابهة تقريباً استخدمها الشاعر في بعض الأحيان للتعبير عن صور الخيال. وكلما صادفنا مثل هذه الأمور، ذكرنا عنوان الأبيات، حتى يتمكن القراء من الرجوع إليها.

على سبيل المثال، في البيت أدناه، والذي يصف فيه معركة الجمل، هناك تشبيه تم استخدامه من قبل. ويذكر في هذا البيت أن جيش العدو وأسلحته كانت كبيرة وكثيرة جداً، لدرجة أنه بسبب كثرتها بدت السهول والمراعي كالجبال والتلال. والتضاد بين

كلمتي "سهول" و"هضاب" ووجود كلمات "حشد"، و"جحافل"، و"سلاح"، يشير إلى القتال والمعركة، مما قد زاد هذا من روعة البيت. كما يوجد مثل هذا التشبيه في البيت ٢٩٩، كما أن المبالغة التي تكون جزءاً لا يتجزأ من الملحمة، واضحة جداً في هذا البيت:

حَشَدُوا جَحَافِلَهُمْ وَكُلَّ سَلَاحِهِمْ
غَدَتِ السُّهُولُ كَأَنَّهِنَّ هِضَابُ

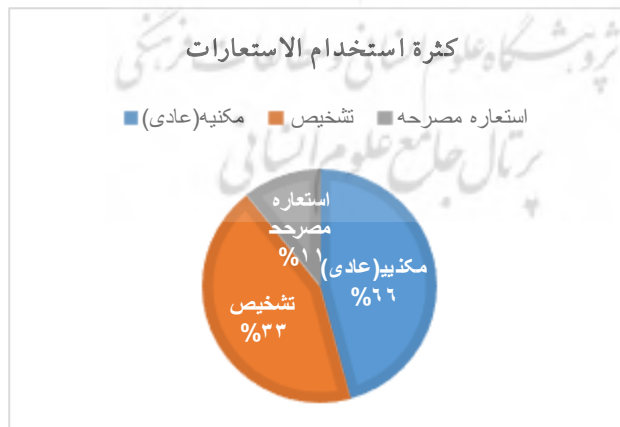
(المصدر نفسه، ص ٨١).

٢-٢. الصور الاستعارية

إنّ الأدب مليء بالصناعات الأدبية التي يمكن استخدامها لتجميل النص أو القصيدة وفهمها بشكل أعمق. ومن أكثر هذه الصناعات شيوعاً هي الاستعارة. إنّ الاستعارة في الكلمة تعني طلب العارية والعارية والعارية: ما تداولوه بينهم (ابن منظور، ١٤١٤ هـ، ج ٤، ص ٦١٨). أمّا في البلاغة، فالاستعارة هي أن «تذكر أحد طرفي التشبيه، وتريد به أي بالطرف المذكور (الآخر)، أي الطرف المتروك مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به» (التفتازاني، ١٤١٦ هـ، ص ٣٨٩).

بعبارة أخرى أنّ الاستعارة هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه مع قرينة صارفة عن الإرادة المعنى الأصلي (الهاشمي، ١٣٧٧ هـ.ش، ص ٢٥٨). وليس من المبالغة أن نقول إن الاستعارة هي أعظم اكتشاف للفنان، وأعظم إمكانية في مجال الفن، وواحدة من أكثر أدوات الخيال كفاءة، وما يسمى بالرسم بالكلمات (شميسا، ١٣٨٣ هـ.ش، ص ١٤٢)؛ لأن فعل التوحيد والحث على "التشابه في الوجود" وغرسه، وهو أمر ضروري لعمل الاستعارة، كلاهما يثير الخيال ويكشفه (هاوكس، ١٣٨٦ هـ.ش، ص ٦٠). يقول هيردر^١ الألمانية أن «الاستعارة لا تقدم المعنى أو تقلد الطبيعة فحسب، بل تخلقها» (شميسا، ١٣٧٠ هـ.ش، ص ١٤٢).

وللإستعارة حضور بارز جداً في ملحمة الإمام علي (عليه السلام)، بحيث تبين في البحث أنه في أبيات الملحمة البالغ عددها ٤٢٢ بيتاً، استخدمت الاستعارة في نحو ١٣١ حالة، وهو عدد كبير. ومن هذا العدد من الاستعارات، هناك ١٤ استعارة مصرحة، و٥٧ استعارة مكنية تشخيصية، و٦٠ استعارة مكنية عادية.



تبرز في هذه الملحمة أنواع مختلفة من الاستعارات مثل: التصريحية، والمكنية، والتخييلية. وفي البيت التالي، استخدم مصطلح "وأخفض جناحك"، وهذا المصطلح فيه كناية؛ لأنه يشير إلى أنه يجب أن تكون لطيفاً مع أتباعك وتعاملهم بالتسامح واللطف؛ وفي الوقت نفسه، يستخدم في هذا البيت أيضاً الاستعارة المرشحة. وهنا يشبه النبي (ﷺ) بالطير الذي ذكر البيت أحد ملحقاته، وهو الجناح. وبالإضافة إلى ذلك، هناك تلميح في هذا البيت، يشير إلى الآية: ﴿وَأَنْذِرْ عَشِيرَتَكَ الْأَقْرَبِينَ ۖ وَاخْفِضْ جَنَاحَكَ لِمَنِ اتَّبَعَكَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ﴾ (الشعراء ٢٦: ٢١٤ - ٢١٥).

وَاخْفِضْ جَنَاحَكَ لِلْأَلَى اتَّبِعُوا الْهُدَى هُمْ مُؤْمِنُونَ وَكُلُّهُمْ هَمَامٌ

(٢٠٠٧م، ص ١٨).

ويوجد نوع من الاستعارة يسمى التشخيص الذي يعده البلاغيون من أجمل الصور البيانية، لما فيه من التشخيص، والتجسيد، وبث الحياة، والحركة في الجمادات وتصوير المعنويات في صورة حية ملموسة (فاضلي، ١٣٦٥هـ، ص ٣٣٥). إن التشخيص يعني إعطاء الحياة والحركة ونفخ الروح في المواد الصلبة. ومن هنا، قد قيل: «إن الاستعارة توفر أداة لإيصال الكلمات إلى مستوى الكائن الحي» (هاوكس، ١٣٧٧هـ، ص ٨٢).

في بعض الأحيان، يقوم الشاعر بإعطاء صفات الإنسان للأشياء غير المادية، فقد جعلها في شكل أشكال مادية، كما نراه في البيت التالي:

وَيَلُوحُ صُبْحٌ بِالْبَشَائِرِ مُشْرِقٌ وَيَزُولُ عَنْ جَفَنِ الْعَلِيِّ حَمَامٌ

(المصدر نفسه، ٢٤).

هنا، نلاحظ الاستعارة التشخيصية؛ لأن الشاعر يشبه الصبح بشخص يبشر بالخيرات، وعلى إثر مجيئه يزول غبار الموت عن جفني علي (ﷺ). وهذا التصوير زاد في حيوية البيت؛ ذلك «لأنها تبرز المعقولات في صورة المحسوسات، وتجعلها ملموسة ومشاهدة، كما تجعل الأوصاف الجسمانية روحانية، وتلونها بلون المعقولات والمعنويات» (فاضلي، ١٣٦٥هـ، ص ٣٢٩). في هذا البيت، يجسم الموت بشكل الغبار، ويشبه الشاعر الموت، وهو أمر انتزاعي بالغبار الذي أمر محسوس، من خلال استعارة جميلة وخيالية؛ إضافة إلى هذا المشهد المثير الذي ينم عن شجاعة علي (ﷺ) وميته في الفراش بدل الرسول ليلة الهجرة. فإن الطباق بين كلمتي "يلوح" و"يزول" والتوافق المعجمي بين كلمات "صباح"، و"بشائر"، و"مشرق"، والتي تحمل جميعها البشري والوعد والحيوية، قد بعث في النفس المتلقي الحيوية والديناميكية، مما يدل على الذوق الفني للشاعر.

النقطة المهمة في القيمة الأدبية لملحمة الإمام علي (ﷺ) هي أنه على الرغم من سلاسة أسلوب هذا العمل وحسنه، إلا أن كل بيت، بسبب إيجازه، يحتوي على أنواع مختلفة من الصور الشعرية، مثل التشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية، والترادف، والطباق وغيرها. فقد زاد هذا من أهمية العمل وقيمه الأدبية.

وهناك نوع آخر من الاستعارات التي يمكن رؤيتها في الأبيات المختلفة، وهو تجسيد أو تشخيص الدهر، والذي يمكن رؤيته في الأبيات ٥٧ و ١٧٠ و ١٧٤. على سبيل المثال، في البيت ١٧٠، استخدم الشاعر مصطلح "لسان العصور"، وقارن الدهر بالإنسان، وأتى بأحد ملحقات المشبه به، وهو اللسان. ويمكن رؤية تأثير هذا النوع من الاستعارة في الأبيات المختلفة. كما أنّ تكرار حرف "السين" جعل موسيقى الإيقاع جذابة:

لَفَظَ الرَّسُولُ رِسَالَةً عَلْوِيَّةً وَسَمَّا يُرَدِّدُهَا لِسَانُ عَصُورٍ

(المصدر نفسه، ص ٦٢).

وشكل آخر من الاستعارة المكنية التشخيصية التي تتردد في هذه الملحمة، وتكرر في أبيات مختلفة، هو تناول الجمادات كالسياسة وإضفاء الشخصية عليها. على سبيل المثال، يقول الشاعر:

وَيْحَ السِّيَاسَةِ كَمْ تُبَاعِدُ سَيِّدًا لِيُنُوبَ عَنْهُ مُسَاوِمٌ مَكْغَارُ
وَيْحَ السِّيَاسَةِ إِذْ تُبَيِّحُ مُحَرَّمًا وَلَهَا تُسَخَّرُ فِي الدُّنَى الْأَلْبَابُ

(المصدر نفسه).

ففي الواقع، فقد تناول السياسة كشخص عاقل. إن هذا الأسلوب، وهو مخاطبة الجماد وإحيائه، وتشبيه الأشياء المجردة بالماديات، قد جاء أيضا في أبيات أخرى، مثل: ٦١، ٢٣٧، ٣٢١، ٦٨.

جاء التجسيم في البيت التالي أيضا، حيث جمع الشاعر بمهارة بين الاستعارة التصريحية، والتشبيه الضمني، والتشبيه البليغ، وضاعف سحر وروعة الشعر. أولاً، في الاستعارة المصراحة، تم تشبيه النفاق، وهو أمر معقول بالشوكة التي يزرعها الفلاحون، وهو أمر محسوس وملمس. والمراد هنا من الفلاحين كناية عن المنافقين الذين بدلاً من أن يزرعوا محصولاً مفيداً، زرعوا شيئاً مضراً، وأساءوا للإمام علي. ويصرح كذلك أن الظلم مثل رأس هؤلاء المنافقين، أي بمعنى أن زعيمهم هو الظلم. وإذا اعتبرنا النفاق جسداً، فإن الظلم هو رأس هذا الجسد، وزارعي النفاق هم ذيل هذا الجسد وتابعه.

وبالإضافة إلى العناصر الأدبية المذكورة، فإن التناغم بين "الزارعون"، و"الشوك" و"الرأس"، و"الأذنان" وكذلك تكرار ضمير "هَمْ" قد ضاعف موسيقى الشعر. فإن جمع كلمة "أذنان" يمكن أن يشير إلى كثرة المنافقين وزارعي الأشواك والعقبات. وهناك أيضاً صناعة مراعاة النظير بين "الرأس" و"الأذنان"، و"الشوك"، و"الزراعة". فكلية "شوك" هنا تعني الظلم والقمع. ومثلما تجرح الشوكة جسد الإنسان، فإن الظلم والعنف يسيئان أيضاً إلى النفس البشرية:

الزَّارِعُونَ الشُّوكَ قَبْلُ عَصَابَةٍ «البَغْيُ» رَأْسُهُمْ وَهُمْ أَذْنَابُ

(المصدر نفسه، ص ٧٦).

وكما نرى، فإن الاستعارة المكنية من نوع التشخيص لها تردد كبير في هذه الملحمة. «الاستعارة الأنثروبولوجية أو التجسيم أو التشخيص تعني إعطاء الصفات والخصائص الإنسانية للأشياء ومظاهر الطبيعة والكائنات غير الروحية أو الأشياء المجردة، بمعنى أن يتخيل الشاعر صفة إنسانية لها، وينسب إليها الصفات الإنسانية أو الأفعال أو المشاعر، وبهذا الترتيب يعطيها الشعور والحركة» (ميرصادقي، ١٣٧٦ هـ.ش، ص ٧٠). «إن التشخيص جزء من جوهر الأدب، ولا يوجد فرق بين الحي وغير الحي في الأدب. إن استخدام الفني للتشخيص يعطي الحياة والديناميكية للقصيدة، ومن أجمل أشكال الخيال في الشعر أن يتصرّف الشاعر في الجمادات وعناصر الطبيعة بعقله، ومن خلال قوة خياله يقوم بمنحهم الحركة» (شفيعي كدكني، ١٣٨٦ هـ.ش، ص ١٤٩).

هناك العديد من الشعراء يقومون بوصف الطبيعة؛ لكن عدد قليل منهم يستطيعون ربط هذا الوصف بالحركة والحياة (العقاد، د.ت، ص ٢٨٢). وبحسب قول كروتشة: «إن الطبيعة غيبة أمام الفن، وإذا لم يستطع الإنسان يجعلها تتكلم، فهي خرساء» (١٣٤٤ هـ.ش، ص ١٠٨)؛ لكن هذا النوع من الاستعارة يختلف تماماً عن الاستعارة المبنية على التشبيه؛ لأنه «يتكوّن من خلق عناصر الطبيعة، وتشخيصها، ونقلها إلى العالم الحي المتحرك» (ضيف، ١٩٩٥ م، ص ٢١٠).

بما أن في هذا النوع من التشبيه، يُحذف المشبه به، ويذكر أحد لوازمه، فإنّ ذهن المتلقي يسعى في إيجاد المشبه به، ويضطر القارئ إلى بذل المزيد من الجهد الذهني؛ ونتيجة لذلك فإن الاستعارة المكنية جميلة جداً ورائعة، وإن كثرتها في ملحمة الإمام

علي قد جعلت من العمل أكثر جمالا وإثارة. ففي هذه الاستعارة التخيلية، قد شبه الشاعر بشكل جميل الموت، وهو شيء مجرد، بالكلمة الخيالية "الغول" الذي قام بتدمير "طلحة". وتكرار حرفي "غ" و"ل" قد زاد من الجمال الإيقاعي:

فِي غَمْرَةِ الْغَارَاتِ جُنْدِلٌ طَلْحَةٌ غَالَتْهُ مُرْتَعِدَ الْفَرَائِصِ غَوْلٌ

(٢٠٠٧م، ص ٩١).

٣-٢. المجاز

إن المجاز في اللفظ يعني المرور من مكان واجتيازها؛ و"جاز المكان" يعني ترك المكان واجتازه (معلوف، ١٩٧٣م، ص ١٠٩). وفي المصطلح البلاغي، المجاز هو استعمال اللفظ بمعناه غير الحقيقي؛ لكن الشرط في المجاز هو وجود صلة ورابطة (علاقة) بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي. الاستعارة هي أهم أنواع المجاز؛ لأنها مبنية على التشخيص والتخييل. إن المجاز هو أكثر أشكال التعبير إيجازاً في الكلام؛ ولأنه يتضمن سبباً، فهو يعبر بشكل أفضل عن حقيقة المتكلم ونيته (أنوشه، ١٣٨١هـ، ج ٢، ص ١٢٢٤). قال السكاكي في تعريف الحقيقة والمجاز: «فالحقيقة هي الكلمة المستعملة فيما هي موضوع له من غير تأويل في الوضع؛ وأما المجاز، فهو الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعه له بالتحقيق استعمالاً في الغير بالنسبة على نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع» (١٩٣٧م، ص ١٦٩).

قد استخدم المجاز في ٥ أبيات فقط من هذا العمل، مما يدل على أن المجاز لم يكن له تردد كبير مقارنة بالصورة الشعرية الأخرى، كالتشبيه، والاستعارة، والكناية، وغيرها. فمثلاً في البيت أدناه، استخدمت كلمة "رقاب"، وهي مجاز بعلاقة جزئية؛ لأنها تعني بـ"رقاب" الناس. في هذا البيت، استخدم الكلمة الرقاب بالمعنى المجازي، فلقد قال الجزء: الرقاب، وأراد الكل: الجسم. وهكذا أثارت إعجاب الكلام وحسنها، كما أنه هناك تناسب بين مفردات، مثل: "ملك"، و"قياد"، و"ثائر"، و"رؤوعوا" و"خضع"، و"رقاب":

مَلِكُ الْقِيَادِ الثَّائِرُونَ فَرَّوَعُوا خَضَعَتْ لَهُمَ بَيْنَ الْأَنَامِ رِقَابٌ

(٢٠٠٧م، ص ٧٢).

أو في موضع آخر، ذكر "القوم"، والمراد منه أهل القوم. فالمجاز أتى لعلاقة مع علاقة عامة. وفي تكملة نفس البيت، ذكر مصطلح "كرم وجهه". وهنا المراد من "الوجه" هو الشخص الذي تم تكريمه، حيث ذكر الجزء، وكان المراد منه الكل:

وَالْقَوْمُ بَايَعُوهُ وَكَرَّمُوا وَجْهَهُ عَمَّرَ أَبُوبَكْرٍ وَذَاكَ جَهَّارٌ

(المصدر نفسه، ص ٦٧).

٤-٢. الكناية

«الكناية في اللغة تعني الكلام الخفي، وكمصطلح لها معنيان: بعيد وقريب. فإذا استخدم المتكلم تلك الجملة، بحيث ينتقل ذهن السامع من المعنى القريب إلى المعنى البعيد، فقد استعمل الكناية، كاليد الطويلة، والتي تشير الكناية فيها إلى التعدي والغصب، والطمع لملال الآخرين» (همايي، ١٣٧٤هـ، ص ٢٥٥). ولعبد القاهر الجرجاني كلام يفسر فيه رأى البلاغيين، فيقول: عندما تذكر الكناية في الكلام، لا يعني أنه قد أضيف شيئاً لجوهر ذلك الشيء؛ ولكن المراد أنه قد أضيف لإثبات وتثبيت ذلك الشيء، أي أننا عبرنا عن ذلك المفهوم بشكل أكثر وضوحاً وتأكيذاً (١٤٢٢هـ، ص ٥٨). يقول الجرجاني المراد بالكناية ههنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة؛ ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في

الوجود؛ مثال ذلك قولهم "هو طويل النجاد"، يريدون طويل القامة (مصدر نفسه، ص ١٠٩). فقال ابن الأثير في تعريف الكناية: «الكناية هي اللفظ الدال على الشيء على غير الوضع الحقيقي بوصف جامع بين الكناية والمكني عليه» (د.ت، ج ٣، ص ٥٠). الكناية هي أحد فروع علم البيان، وأحد أبرز تقنيات خلق الجمال في الكلام، وهي أحد العناصر الأربعة لفن البيان، وهي تعبير غير مباشر ومثير للتفكير في موضوعات مختلفة، يتطور فيه الجانب الفني والخيالي للكلام الأدبي. وباستخدام الكناية، يستطيع الشاعر أو الكاتب التعبير عن المعاني والمفاهيم الصعبة بتعبير مألوف وقابل للفهم؛ وفي الوقت نفسه، ينقلها بشكل فني إلى ذهن المتلقي. «إن الكناية باعتبارها إحدى أدوات الخيال في علم البيان، استخدمها جميع الشعراء لتقديم المحتوى بشكل غير مباشر، ومنذ زمن طويل، اهتم الأدباء والنقاد بأهمية الكناية وأثرها في أسلوب البيان والتعبير (شفيعي كدكني، ١٣٨٦ هـ.ش، ص ١٣٩).

«إن الكناية هي أحد أشكال وأساليب التعبير الخفي والفني في الكلام. كما أن الكثير من المعاني إذا عبّرنا عنها بمنطق الكلام العادي، تصبح غير ممتعة، وأحياناً تبدو سيئة وغير مألوفة؛ ولكن من خلال الكناية، يمكن التعبير عنها بأسلوب ساحر ومؤثر» (المصدر نفسه، ص ١٤٠ - ١٤١). هناك عدة أسباب لاستخدام الكناية، بدلاً من الكلام الصريح؛ إذ يرى بعض الفرنجيين مثل مالارميه أنه: «إذا استخدمنا شيئاً يحمل نفس الاسم الأصلي، فقد دمّرنا ثلاثة أرباع المتعة والجمال» (المصدر نفسه، ص ١٣٩). ولهذا السبب، يتفق الجميع في هذه المسألة بما أن المجاز أكثر تعبيراً وأبلغ من الحقيقة، فإن الكناية أيضاً أبلغ من القول الواضح والصريح (التفتازاني، ١٤٠٧ هـ، ص ٤١٤ - ٤١٥).

وقد استخدم الشاعر في هذا العمل الكثير من مفاهيم الكنائية في أجزاء مختلفة للتعبير عن قصده. فإن استعمال الكناية يجعل القصيدة أكثر ديناميكية وفعالية. وأحياناً بدلاً من أن يذكر أسماء الأشخاص أو الكائنات والأشياء مباشرة، يبادر ذكر الصفات والألقاب الخاصة بهم. فمثلاً في البيت التالي، يشير "قمم العلى" إلى أسلاف وأجداد النبي (ﷺ)؛ ولكن لعظمة شأنهم، بدل أن يذكر أسمائهم مباشرة، استخدم هذا التركيب الجميل، والذي فيه أيضاً تشبيه بليغ.

إن الجمع بين الكناية والتشبيه والاستعارة قد زاد من تأثير هذا البيت. وفي هذا البيت، في تركيب "قمم العلى"، بالإضافة إلى التشبيه والكناية، رأينا الاستعارة من نوع التشخيص لـ "قمم" والذي يقارن فيها القمم بالبشر الذين كانوا السبب في ولادة العظماء؛ وفي الوقت نفسه، ذكر "قمم العلى" في الشطر الأول، ثم في الشطر الذي يليه، وضح بطريقتنا الشرح بعد الإبهام، أي أنه في البداية أثار ذكاء العقل؛ لكنه في الشطر التالي، أعطى الجواب والمقصود بهم بـ "قمم العلى":

شَرَفُ الْأَلَى نَسَلَتُهُمْ قَمَمُ الْعَلَى جَدُّ عَلَى هَوْلِ الزَّمَانِ هُمَامُ

(٢٠٠٧ م، ص ١٦).

وقد جمع الشاعر بين الكناية والتشبيه والاستعارة، وزاد في جمال عمله الأدبي. وفي البيت أدناه، يذكر الشاعر الإمام علي بكلمة "بدر" على سبيل الاستعارة التصريحية. وفي الصورة التي رسمها الشاعر، يظهر الإمام كالقمر المكتمل في ساحة المعركة. ومن العوامل الأخرى التي تجعل هذه الصورة أكثر جمالا هو الجناس بين كلمتي "بدر". فلكلمة "بدر" هنا معنيان: أحدهما يعني غزوة بدر، والآخر يعني القمر المكتمل، وهو كناية عن علي (عليه السلام). إن رسم وهج الإمام علي كالقمر في ساحة المعركة التي أصبحت مظلمة بسبب الغبار، قد أدى إلى زيادة تأثير الصورة. فلكلمة "يُطَلِّ" تدل على إشراف القمر، وبالإضافة إلى كونه بدرًا منيرًا، فإنه يحيط بساحة المعركة؛ وبما أن نور القمر قد أضاء الليلة المظلمة، فإن وجود الإمام علي قد قام بإظهار نتيجة المعركة والحرب.

فإن تكرار حرفي "الطاء" و"الصاد" أضاف إلى موسيقى البيت، واستخدام الكلمات المناسبة "يطل"، و"بدر"، و"المعارك"، و"بطل الحمى"، و"حسام"، و"الصمصام" في هذا البيت يخلق جانباً ملحماً وشعوراً بالحركة لدى المتلقي، خاصة وأن معظم الحروف في البيت متحركة. إن الجمع بين صور الخيال وتكرار فن البديع اللفظي والمعنوي في هذا البيت يدل على إتقان الشاعر ومهارته:

وَيُطَلُّ مِنْ «بَدْر» الْمَعَارِكِ بَدْرَهَا بَطَلُ الْحِمَى وَحَسَامُهُ الصَّمَصَامُ

(المصدر نفسه، ص ٢٩).

وفي البيت التالي، نرى رد فعل الخوارج بعد معركة صفين التي أدت إلى معركة النهروان. فالذين أجبروا علياً (عليه السلام) على قبول التحكيم بعد تلك الهزيمة، قد طالبوا فيها الإمام بتسليم قتلة معركة صفين إليهم؛ لكن الإمام قال: إنهم هم المسؤولون عن هذه المذبحة، فلعنهم الإمام بسبب جهلهم من صميم قلبه؛ ورداً على هذا الأمر، وضع الخوارج سيوفهم على أكتافهم، وأعلنوا الحرب مع علي (عليه السلام). فعبارة "وضع السيف على الكتف" كناية عن إعلان الحرب.

رَفَعُوا سَيُوفَهُمْ عَلَى أَكْتَافِهِمْ وَعَلَى عَلِيٍّ أَعْلَنُوا طَلَبَ الطَّعَانِ

(المصدر نفسه، ص ١١٦).

٥-٢. الصور الموسيقية

تعتبر الموسيقى أحد العناصر المكونة للشعر، والتي تبرز الكلام، وتميز لغة الشعر عن النثر. إن الموسيقى عبارة عن مجموعة من الأصوات التي تجتمع معاً ولها انسجام وهدف، وتخلق شعوراً في النفس والروح. «في الأعمال الأدبية المميزة، الكلمات بشكل عام لها لحن لطيف، فهي تطرب الأذان وتذيب القلوب» (محبتى، ١٣٨٠ هـ، ج ١، ص ٤٠).

«كل عمل فني عظيم يستخدم كلمات معينة أو يستخدم كلمات في موقف معين، وفي بعض الأحيان تكون الكلمات بطريقة أنه تجد من تكرار الكلمات وصوت الكلمات ألحاناً أخرى في الكلام، مما يجعل النص جذاباً وساحراً للغاية» (المصدر نفسه). أما بالنسبة للأعمال الأدبية، فيؤخذ في الاعتبار ميزتان مميزتان: ١- التزيين والزخرفة؛ ٢- أن تكون خيالية (حق شناس، ١٣٨٢ هـ، ص ٣٨).

وفي هذه الملحمة، ساهم الشاعر في الموسيقى الموجودة في العمل بطرق مختلفة. فمثلاً في بعض الأبيات، استخدم حروفاً فيها عظمة واستعلاء، وكلمات إيقاعية تضاف إلى البعد الملحمي؛ وفي بعض الأبيات التي تصور قصة الحياة الطبيعية، استخدم حروفاً وكلمات لينة وناعمة تتوافق مع مساحة السرد. فمثلاً في البيت أدناه، نرى استخدام الجناس التام بين "ظلام" و"ظلام"، وأيضاً الجناس الاشتقائي بين "تظل" و"ظليلة"، مما يدل على كثرة الجناس بأنواعه في البيت المذكور. من اللافت أن تكرار حرف "الطاء" قد ساهم بشكل كبير في الجمال الموسيقي لهذا العمل:

وَتَظَلُّ رَأَيْتُهُ «الْعُقَابُ» ظَلِيلَةً يَخْشَى ظَلَامَ سَوَادِهَا الظَّلَامُ

(٢٠٠٧ م، ص ٣٠).

أو التكرار الذي استخدم كثيراً في العديد من الأبيات، ساهم بشكل كبير في الجمال الموسيقي لهذه الملحمة. فمثلاً في البيت التالي، نرى تكرار كلمة "عظيم"، والتي فيها جناس اشتقائي مع "العظماء". فإن تكرار حرف "الطاء" الذي يدل على العظمة، ينسجم مع مفهوم البيت:

وَكَذَا الْعَظِيمُ فَلَيْسَ يُدْرِكُ قَدْرَهُ إِلَّا الْعَظِيمُ وَيَنْدُرُ الْعُظْمَاءُ

(المصدر نفسه، ص ١١٨).

وفي بعض الآيات، أدى تكرار بعض الحروف إلى خلق موسيقى ممتعة مثل هذا البيت، حيث نرى فيه تكرار حرفي "النون" و"الصاد":

وَتَكْشَفُ النَّعْصُ الْمُكْثَفُ وَانْجَلَتْ عَنْ نَصْرِ مَنْ نَصَرُوا النَّبِيَّ وَصَانُوا

(المصدر نفسه، ص ٤٢).

نظراً لذكر معارك مختلفة في هذه الملحمة منذ عهد النبي (ﷺ) حتى استشهاد الامام علي (عليه السلام)، فإن الجانب الملحمي لهذا العمل ونتيجة لذلك فإن تواتر الكلمات الملحمية فيه مرتفع. إن استخدام كلمات مثل: "صمصام"، و"حسام"، و"سيف"، و"حرب"، و"تلاسن"، و"تبارزا"، و"تسايف"، و"تكر"، و"قتال"، و"مقاتل"، و"قتال"، و"معارك" وغيرها، والتي يمكن رؤيتها في أجزاء مختلفة من هذه الملحمة، كل ذلك يدل على الجانب الملحمي والشجاعة.

ويمكن ملاحظة استخدام المرادفات والكلمات المتعددة لنفس المعنى كثيراً في هذا العمل، مما يزيد من قيمته الأدبية ويضيف إليه جمالاً. في البعد الملحمي، نرى أحياناً أنه يتم استخدام عشرات الكلمات لمفهوم واحد. فيما يلي نشير إلى بعض هذه المرادفات ومفاهيمها:

السيف، الحسام، الصوارم، الصمصام، الجزام، الخنجر، المهند، ذو الفقار.	بمعنى السيف القاطع
البطولة، البطاش، الجزار، الفرسان، البراز، الفارس، الفحول.	بمعنى الشجاع المغوار
يناصر، المساند، دعام، يوازرني، الوثام، الذمام، الساند، أعان، حامى، يحمي، المناصر، الناصر.	بمعنى المساعدة والدعم
الحمام، الموت، مات، المنية، القضاء النازل، الفناء الداهم، يُحْمُ قضاء، مية.	بمعنى الموت
تتلجلج، يعقد، الإعجام، الاستفهام، الإيهام، الإبهام	يعني الغموض والابهام في الكلام
المزمجر، يفرس، وثبة، يفرى، يفلق	الصبيد والتمزيق
ضربة، طعنة، الطعان، السنان، أسهم، يطعن، مران، رماة، رمى، السهام، الرماح، الطعان، الحراب	الضرب والحربة
سطا، يصول، النزال، القتال، ينزل، المنازلة، الهيجاء، الحرب، الوغى، المعارك، الغزوة، يغزى	الحرب والبراز
المصرع، الدم، الاستشهاد، الأسى، الرثاء، البكاء، الدعم، الخطب، انتحب	الهم والحزن
هتان، الدعم، تدفق، يسيل، الروافد، البحور، البحر، النهر، يهرق	بمعنى التدفق
المولع، التمتام، تعشق، يتوق، تاقوا، شغف	بمعنى الحب والمحبة
الضرام، اللظى، يشعل، ينشب، تشب، اشتعل، انتخى، اندلعت، اكتويت	بمعنى اشتعال النار والاحتراق

الرهط، الجيوش، الفيلق، الاحلاف، الخيل، الجحافل، المواكب، حشدوا، زحف، الكتائب	بمعنى الجيش
هوى، عمق الحضيض، الذليل، الهوان، الخذلان، يخذلني، أذلهم، تهوى، أسافل، هزم، أرهق	بمعنى السقوط والهزيمة
تألق، تشعشع، يشرق، المشارق، يروق، تطلع	التألق والطلوع

٢-٦. الصور التلميحية

التلميح في معاجم اللغة العربية، هو مصدر باب "تفعيل" من أصل كلمة "لمح، يلمح، لمحا ولمحانا"، وتستخدم مادة "لَمَحَ" في اللغة العربية بمعنى النظرة بالعجلة، ولمح البرق أو النجم أي: لمع (ابن منظور، ١٤١٤هـ، ج ٢، ص ٥٨٤). وفي البلاغة هو أن يشار في فحوى الكلام إلى قصة أو شعر أو مثل سائر من غير ذكر تلك القصة أو الشعر أو المثل (الفتازاني، ١٤١٦هـ، ص ٤٨٥).

إن التلميح هو أن الكلمات القليلة تدلّ على معانٍ كثيرة. واللمح هو البحث عن البريق واللمعة، واللمحة يعني النظرة. وعندما يجعل الشاعر كلماته القليلة تدلّ على معانٍ كثيرة، فإنها تسمى تلميح، وذلك الفن أكثر إمتاعاً عند البلغاء من الإطناب. ومعنى البلاغة هو التعبير عما يخالجه في ضميرك بكلمات قليلة دون الإخلال بجميع معناه، وإذا كان لا بد من الإطناب والتوسع في الكلام، فلا يجوز التجاوز عن الحاجة وجعل الكلام مملاً (الرازي، ١٣٦٠هـ، ص ٣٧٧).

يعتبر التلميح من أجمل الصنائع الأدبية، والتي وجودها في كل عمل أدبي يزيد من القيمة الفنية والبنوية لذلك العمل؛ لأن التلميح يخلق الإيجاز في القصيدة من جهة، ومن جهة أخرى يشغل ذهن القارئ بقصة أو ثقافة أو مصدر ثقافي معروف. وهذه الميزة تضيف إلى عمق الموضوع المطروح في القصيدة. «ووظيفة التلميح في خلق الصور أو تمثيلها هي أنه إذا استطاع الشاعر أن يشير إلى قصة أو حادثة أو قصيدة مشهورة وغيرها بطريقة فنية وبأسلوب بليغ، فإنه يستحضر بذكاوة هذا المشهد بأكمله للقارئ، ويجعل قراءة الشعر أكثر متعة بالنسبة له» (نوري واحمدى، ١٤٠٠هـ، ص ٥٤).

وللتلميح تردد كبير في هذا العمل. فقد أشار الشاعر في أجزاء مختلفة إلى آيات قرآنية أو أحاديث أو أشعار لأشخاص آخرين، مما يزيد من جاذبية وثراء عمله الدال؛ فمثلاً البيت التالي يشير إلى الآية ٩٤ من سورة الحجر التي نزلت على النبي (ﷺ)، وفي تلك الآية أمر النبي (ﷺ) بإظهار دعوته. يقول الله تعالى في تلك الآية: ﴿فَاصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ﴾ (الحجر ٩٤: ٩٥).

وَتَنَزَّلَتْ مِثْلَ الْغَمَامَةِ آيَةٌ
عُلُوِيَّةٌ يُحَاوِرُهَا إِلَـزَامٌ
أَمَرْتُ أَنْ أَصْدَعْ يَا مُحَمَّدُ بِالَّذِي
يُوحَى إِلَيْكَ فَإِنَّهُ إِلَهَامٌ

(٢٠٠٧م، ص ١٨).

وفي غزوة أحد، عندما كان الإمام علي (عليه السلام)، يهاجم الكفار بأمر من النبي (ﷺ)؛ نزل جبريل، فأثنى على شهامة الإمام علي؛ فاعترف به رسول الله (ﷺ)، ثم دوى صوت في السماء: «لَا سَيْفَ إِلَّا ذُو الْفَقَارِ وَلَا فَتَى إِلَّا عَلِيٌّ» (الطبري، ١٤٠٢هـ، ج ٢، ص ٥١٤).

وقد ذكر الشاعر هذه الجملة في قصيدته. وبالإضافة إلى التلميح، فإن تكرار كلمة "سيف"، وكذلك تكرار حرف "الفاء" مما يجعل البيت جميلاً. وفي هذا البيت، استخدم أسلوب النفي "إلا" مرتين للاستثناء مما يدل على التوكيد:

لَا سَيْفَ إِلَّا ذُو الْفَقَارِ وَلَا فَتَى
إِلَّا عَلِيٌّ وَسَيْفُهُ الْجَزَامُ

(المصدر نفسه).

والبيت التالي يشير إلى قول النبي (ﷺ): «هذا علي أخي، ووصيي، وواعي علمي، وخليفتي في أمتي، علي من آمن بي». يشير المصراع الأول من البيت إلى هذا الحديث عن النبي (ﷺ): «علي مني وأنا منه». كما جاء في الأحاديث: «يَوْمَ أُحُدٍ وَقَدْ انْهَزَمَ النَّاسُ وَبَقِيَ عَلِيٌّ (ع) يُقَاتِلُ الْقَوْمَ حَتَّى فَضَّ جَمْعَهُمْ وَانْهَزَمُوا فَقَالَ جَبْرِئِيلُ إِنَّ هَذَا هِيَ الْمُوَأَسَاةُ فَقَالَ (ﷺ) لِحَبْرَتَيْهِ عَلِيٌّ مِنِّي وَأَنَا مِنْهُ، فَقَالَ جَبْرِئِيلُ: وَأَنَا مِنْكُمْ» (الطبرسي، ١٣٩٠ هـ، ص ١٥٨):

وَعَلِيٌّ مِنِّي مَا عَلِيٌّ؟ مِثْلَمَا أَنَا مِنْهُ وَهُوَ خَلِيفَتِي وَوَزِيرِي

(٢٠٠٧ م، ص ٦٣).

يشير البيت التالي إلى حديث متواتر بين الشيعة والسنة، وهو مروي عن النبي (ﷺ)، حيث قال: «علي مع الحق والحق مع علي يدور حيثما دار» (الدينوري، ١٤١٠ هـ، ج ١، ص ٩٨). وبالإضافة إلى التلميح، هناك جناس اشتقاقي بين "الحقيقة" و"الحق"، وكذلك بين "حاميا" و"يحمي"، وتظهر أيضا الاستعارة المكنية في هذا البيت:

يَبْقَى عَلِيٌّ لِلْحَقِّقَةِ حَامِيًا وَالْحَقُّ يَحْمِيهِ إِلَيْهِ يَرْوُلُ

(٢٠٠٧ م، ص ٩٢).

٧-٢. الإغراق ووظائفه في الصور الملحمية

إنَّ الإغراق هو إحدى الصنائع الأدبية التي تجعل الشعر والنثر أكثر إبداعاً. وأقدم موضع ورد فيه الإغراق في كتب البلاغة الإسلامية هو كتاب البديع، لابن المعتز، والذي سمي "الإفراط في الصفة" (٢٠١٢ م، ص ١١٦). وقد تحدث أرسطو في الخطابة عن الإغراق. فإن النموذج الذي يذكره، يدل على أن قصده هو نفس ما يدخل في البلاغة الإسلامية من غلو أو إغراق أو مبالغة (شيعي كدكني، ١٣٨٦ هـ، ص ١٣٠). إنَّ جمال الإغراق هو أنه يجعل المستحيل يبدو ممكناً، والإغراق هو الشكل الأدبي الأنسب للملحمة.

في مصطلح البديع، أنَّ الإغراق أو المبالغة هو تكبير أو تصغير الأشياء والمعاني في الكتابة والشعر، أي تمثيل مفاهيم وموضوعات الكلام المختلفة على نحو يؤدي إلى تضخيم المعاني الصغيرة وتقليل المعاني الكبيرة، لجعل تأثير الكلام أقوى (محبتي، ١٣٨٠ هـ، ص ١١٤). الإغراق في الملحمة جزء من جوهر الشعر، وليس مجرد فن بديع (شميسا، ١٣٧٦ هـ، ص ١١٩). إنَّ الإغراق جعل الأعمال الملحمية مثيرة ومؤثرة؛ أما في المديح، فهو يتسبب في انحطاط الكلام ويقلل من رونقه وجماله (باكرو وكماي، أصل، ١٣٨٣ هـ، ص ٦٥).

استخدم الشاعر في هذه الملحمة عنصر الإغراق في كثير من الأحيان لديناميكية صوره. وقد عزز ذلك الجانب الفني والشعري للعمل. يستخدم الشاعر أحياناً الأفعال ليعطي الحياة للأجساد. فمثلاً في تأييد النبي (ﷺ) لعمه الكريم حمزة، بعد غزوة أحد، يعبر عنه بشكل مبالغ فيه بأن هذا الحزن كان قاسياً ومؤلماً، حتى أن البساتين بكّت وناحت على سيد الشهداء حمزة:

يَا عَمُّ مَا خَطَبْتُ بِأَوْجَعِ الْمَذِي أَرْدَاكَ فَانْتَحَبَتْ عَلَيْكَ جَنَانُ

(٢٠٠٧ م، ص ٤٥).

وأيضاً في بيت آخر في رثاء النبي (ﷺ) لعمه، نرى ما يصاحبه من استعارة مصرّحة ومبالغة وكناية. وفي البيت أدناه استعارة تصريحية، حيث "الدموع" شُبّهت بـ"الدم"؛ فالدم استعارة تصريحية، وبكاء الدم إشارة إلى شدة الحزن والدموع؛ وفي

الوقت نفسه، بكاء الدم يدل أيضا على المبالغة والتوافق الدلالي بين كلمات "بكى"، و"دمع"، و"الأسى"، و"هتان"، و"مصرع"، و"دم" تنقل حزن وهموم الشاعر للمتلقي:

وَبَكَى النَّبِيُّ دَمًا لِمَصْرَعٍ «حَمَزَةً» دَمَعُ النَّبِيِّ عَلَى الْأَسَى هَتَانُ

(المصدر نفسه، ص ٤٤).

وفي مكان آخر، يشير الشاعر إلى ضحايا حرب "الجمال"، بحيث إنه كان هناك الكثير من القتلى، وإن السهول بدت كالتلال. والمبالغة في هذا البيت واضحة جدًا، والتشبيه المصاحب لها زاد من ديناميكية البيت. وفي هذا البيت، قد تجسّد الطباق بين الكلمتين "سهول" و"تلول"، مما يدل على العدد الهائل لخسائر الجيشين:

كَثُرَتْ ضَحَايَا الْجَحْفَلَيْنِ وَقَدْ بَدَتْ بَعْضُ السُّهُولِ كَأَنَّهُنَّ تُلُولُ

(المصدر نفسه، ص ٩١)

الخاتمة

في هذا المقال، قمنا بدراسة الصورة الشعرية في ملحمة الإمام علي (عليه السلام). ومن خلال البحث في صور هذا العمل الأدبي، يمكن القول: حاول شكور تصوير شخصية أمير المؤمنين، وحياته، وخصائصه، وحروبه، ومواقفه الملحمية، باستخدام الصور الشعرية المختلفة. لقد أبدع شكور وابتكر في خلق مختلف الصور الشعرية، بما في ذلك الصور التقليدية، مثل: التشبيه، والاستعارة، والكناية، والصور التي التفت إليها النقد الأدبي الحديث، مثل: الصور الموسيقية، والصور التلميحية، وغيرها. ووصلنا إلى النتائج التالية:

- الاستعارة أكثر وفرة من التشبيه في هذه الملحمة، وكمية الاستعارة المستخدمة في هذا العمل الرائع أكثر من التشبيهات، وهذا دليل على مهارته الأدبية، بحيث إجمالي التشبيهات المستخدمة في هذه الملحمة حوالي ٦٣ تشبيهًا؛ في حين أن إجمالي الاستعارات المستخدمة فيها حوالي ١٣١ استعارة.

- في مجال التشبيه، استخدم الشاعر جميع أنواع التشبيه البليغ والتشبيه المركب. وكثرة التشبيه البليغ في هذا العمل زادت من جاذبية العمل؛ لأن التشبيه البليغ هو أفضل أنواع التشبيه الذي يُحذف فيه أداة التشبيه ووجه الشبه، ويشغل عقل المتلقي.

- في مجال الاستعارة، فإن تكرار الاستعارات المكنية العادية والتشخيص متساوٍ تقريبًا؛ لكنها أكثر بكثير مقارنة بالاستعارة التصريحية، بحيث إنه من إجمالي الاستعارات المستخدمة في هذه الملحمة، وهي حوالي ١٣١ استعارة، ٦٠ حالة منها هي استعارة مكنية عادية، و٥٧ حالة منها تشخيص، و١٤ حالة منها هي استعارة تصريحية. إن كثرة الاستعارات، وخاصة التشخيص في هذا العمل، تدل على قدرة الشاعر العالية في التصوير وذوقه الفني؛ لأن التشخيص يلعب دورًا هامًا في تجسيم الصور وتثبيتها في العقل، ويعطي الشاعر الحياة للمفاهيم المجردة، كالموت، والأنين، والحزن، والرغبات، والهوى، والشهوة، وغيرها، كما أن إحياء المفاهيم المادية وغير الحية، مثل: السيف، والقلم، والماء، والباب، وغيرها، ضاعف جمال عمله وتأثيره.

- بالإضافة إلى الصور الخيالية للبيان، فإن الاستخدام المناسب للصور التلميحية، والموسيقى الداخلية الناتجة عن الكلمات الإيقاعية، وتكرار الحروف والكلمات المناسبة، والموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن والقافية المناسبة للأبيات، مما قد زاد من

التأثير الموسيقي للعمل، وإن كثرة استخدام صناعة المبالغة، خاصة في القسم الملحمي، زادت من تأثير وديناميكية صوره، ورفعت القيمة الأدبية لهذا العمل.

المصادر والمراجع

نهج البلاغة. (١٣٩٥ هـ.ش). شرح السيد الرضي. ترجمة محمد دشتي. طهران: پیام مهر عدالت.

أ. العربية

- ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد. (د.ت). *المثل السائر*. القاهرة: دار النهضة.
- ابن المعتز، أبو العباس عبد الله. (٢٠١٢ م). *البدیع*. تحقيق عرفان مطرجي. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. (١٤١٤ هـ). *لسان العرب*. بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
- إسماعيل، عز الدين. (١٩٨٢ م). *الأدب وفنونه*. ط ٨. القاهرة: دار الفكر العربي.
- _____ (١٩٨٨ م). *الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية*. بيروت: دار العودة.
- البيستاني، صبحي. (١٩٨٦ م). *الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: الأصول والفروع*. بيروت: دار الفكر اللبناني.
- التفتازاني، سعد الدين مسعود بن عمر. (١٤١٦ هـ). *المطول*. قم: مكتبة الداوري.
- الجبوري، كامل سلمان. (٢٠٠٢ م). *معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢*. بيروت: دار الكتب العلمية.
- الجرجاني، عبد القاهر. (٢٠٠١ م). *أسرار البلاغة*. تحقيق محمد الفاضلي. بيروت: المكتبة العصرية.
- _____ (١٤٢٢ هـ). *دلائل الإعجاز*. بيروت: دار الكتب العلمية.
- الحرائي، ابن شعبة الحسن بن علي. (١٤٠٤ هـ). *تحف العقول*. قم: جامعة مدرسين.
- الحسيني، سيد جعفر سيد باقر. (١٣٨٧ هـ.ش). *أساليب البيان في القرآن*. قم: مؤسسة بوستان كتاب.
- الديدي، عبد الفتاح. (١٩٩٠ م). *الخيال الحركي في الأدب النقدي*. القاهرة: مطبعة الهيئة المصرية العامة.
- الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة. (١٤١٠ هـ). *الإمامة والسياسة*. بيروت: دار الأضواء.
- ذياب، محمد علي. (٢٠٠٣ م). *الصورة الفنية في الشعر الشماخ*. عمان: وزارة الثقافة.
- الرازي، شمس الدين محمد بن قيس. (١٣٣٦ هـ.ش). *المعجم في معايير أشعار العجم*. تحقيق ميرزا محمد بن عبد الوهاب قزويني ومحمد تقى مدرس رضوي. طهران: دانشگاه تهران.
- الراغب، عبد السلام أحمد. (٢٠٠١ م). *وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم*. حلب: فصلت للدراسات والترجمة والنشر.
- الزركشي، محمد بن عبد الله. (١٤١٠ هـ). *البرهان في علوم القرآن*. بيروت: دار المعرفة.
- زميزم، سعيد رشيد. (٢٠١٢ م). *الإمام الحسين (عليه السلام) في الشعر المسيحي*. بيروت: دار الجوادين.
- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد. (١٩٣٧ م). *مفتاح العلوم*. القاهرة: مطبعة الحلبي.
- شادي، محمد إبراهيم. (١٩٩١ م). *الصورة بين القدماء والمعاصرين*. القاهرة: مطبعة السعادة.
- شكور، جورج. (٢٠٠٧ م). *ملحمة الإمام علي (عليه السلام)*. بيروت: دار العلم.
- الصباغ، محمد. (١٩٨٨ م). *التصوير الفني في الحديث النبوي*. بيروت: مطبعة المكتب الاسلامي.
- ضيف، شوقي. (١٩٩٥ م). *البلاغة، تطور وتاريخ*. القاهرة: دار المعارف.
- الطبرسي، أبو علي فضل بن الحسن. (١٣٩٠ هـ.ش). *إعلام الوري بأعلام الهدى*. طهران: إسلامية.

الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير. (۱۳۸۷هـ). *تاريخ الرسل والملوك*. ط ۲. بيروت: دار التراث.
العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله. (د.ت). *الصناعتين*. تحقيق علي محمد البجاوي. ط ۲. القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه.
عصفور، جابر. (۱۹۷۴م). *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي*. القاهرة: دار الثقافة.
العقاد، عباس محمود. (د.ت). *ابن الرومي حياته من شعره*. القاهرة: شركة مساهمة مصرية.
فاضلي، محمد. (۱۳۸۸هـ.ش). *دراسة ونقد في مسائل بلاغية هامة*. ط ۳. مشهد: دانشگاه فردوسی وسمت.
فضل، صلاح. (۱۹۹۸م). *نظرية البنائية في النقد الأدبي*. القاهرة: دار الشروق.
القط، عبد القادر. (۱۹۷۸م). *الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر*. بيروت: دار النهضة العربية.
القيرواني، ابن رشيق أبو علي الحسن. (۲۰۰۱م). تحقيق: عبد القادر أحمد عطا. بيروت: دار الكتب العلمية.
محمد، الولي. (۱۹۹۰م). *الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي*. بيروت: المركز الثقافي العربي.
محمدي ماوي، رضا. (۱۳۹۰هـ.ش). *دراسة حياة جورج شكور وملحمة الإمام علي عليه السلام*. رسالة الماجستير. جامعة آزاد إسلامي. وحدة طهران. كلية اللغة الفارسية وآدابها.

مطلوب، أحمد (۱۹۷۵م). *فنون بلاغية: البديع، البيان*. الكويت: دار البحوث العلمية.
معلوف، لويس. (۱۹۷۳م). *المنجد في اللغة والأعلام*. بيروت: دار المشرق.
الهاشمي، أحمد. (۱۳۷۷هـ.ش). *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع*. طهران: إلهام.
هلال، محمد غنيمي. (۱۹۸۲م). *النقد الأدبي الحديث*. بيروت: دار العودة.
يعقوب، إميل بديع. (۱۴۲۵هـ). *معجم الشعراء، منذ بدء عصر النهضة*. بيروت: دار صادر.

ب. الفارسية

آذربو، زينب. (۱۳۹۴هـ.ش). *ترجمه ملحمة الامام علي (ع) سروده جورج شكور شاعر مسيحي*. پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه حکیم سبزواری. دانشکده الهیات و معارف اسلامی.

انوشه، حسن. (۱۳۸۱هـ.ش). *فرهنگ نامه ادبی فارسی*. ج ۲. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
پاکرو، فاطمه؛ و شیوا کمالی اصل. (۱۳۸۳هـ.ش). *زیبایی شناسی شعر فارسی*. تهران: روزگار.
حاجی زاده، مهین؛ و حکیمه مطلبی. (۱۳۹۵هـ.ش). «تحلیل ساختاری ملحمة الحسین جورج شکور بر پایه مکتب فرمالیسم». *مطالعات متون اسلامی*. ش ۳. ص ۹-۳۹.

حق شناس، علی محمد. (۱۳۸۲هـ.ش). «مرز میان زبان و ادبیات». *کتاب ماه، ادبیات و فلسفه*. ش ۶۵-۶۶. ص ۳۸-۴۹.
خسروی، زهرا؛ و فاطمه سادات ارفع. (۱۳۹۳هـ.ش). «نقد و بررسی دیدگاه جرج شکور درباره رسول خدا در ملحمة الرسول». *مطالعات نقد ادبی*. ش ۳۵. ص ۵۳-۷۲.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶هـ.ش). *صور خیال در شعر فارسی*. ج ۱۰. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳هـ.ش). *انواع ادبی*. تهران: میترا.

_____ (۱۳۷۰هـ.ش). *بیان*. تهران: فردوسی.

_____ (۱۳۷۶هـ.ش). *کلیات سبک شناسی*. تهران: میترا.

فتوحی رودمجنی، محمود. (۱۳۸۵هـ.ش). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

کروچه، بندتو. (۱۳۴۴هـ.ش). *کلیات زیباشناسی*. ترجمه فؤاد روحانی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

محبتی، مهدی. (۱۳۸۰هـ.ش). *بديع نو*. تهران: سخن.

محمدي، رضا. (۱۳۹۰ هـ.ش). *بررسی زندگی جورج شکور و ملحه الامام علی (علیه السلام)*. پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز. دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت. (۱۳۷۶ هـ.ش). *واژ نامه هنر شاعری*. ج ۳. تهران: کتاب مهناز.

نوری، سیدمهدی؛ و احمد احمدی. (۱۴۰۰ هـ.ش). «واکاوی صور خیال در چکامه ازریه با تکیه بر تصاویر حماسی». *مجله زبان و ادبیات عربی*. ش ۳. ص ۴۰ - ۵۹.

هاوکس، ترنس. (۱۳۸۶ هـ.ش). *استعاره*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

همایی، جلال الدین. (۱۳۷۴ هـ.ش). *فنون بلاغت و صنایع ادبی*. تهران: هما.

یاری اصطهباناتی، علی اصغر؛ سردار اصلانی، و حمید احمدیان. (۱۳۹۶ هـ.ش). «درون مایه های ادبیات پایداری در شعر جورج شکور با تکیه بر حماسه حسینی». *ادبیات پایداری*. ص ۳۵۳ - ۳۷۵.

