الصورة الاستعارية في وصف أهل البيت (ع) عند الحلي والوائلي
-دراسة موازنة-

علي محمود حبيب

ali1993mr@gmail.com

طالب دكتوراه ، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان

دكتورة سمية حسنعليان (الكاتبة المسؤولة)

الأستاذ المشارك ، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان

s.hasanalian@fgn.ui.ac.ir

دكتور علي عزالدين الخطيب

الأستاذ المشارك ، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة واسط

aizaldeen@uowasit.edu.iq

The Metaphorical Image in the Description of Ahl al-Bayt (peace be upon him) According to Al-Hilli and Al-Waeli - a comparing study -

Ali Mahmoud Habib

PhD Student, Department of Arabic Language and Literature, University of Isfahan

Dr. Sumaya Hassanelayyan

Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, University of Isfahan

Doctor Ali Ezzedine Alkhatib

Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Wasit University

المستخلص

أدرك الباحثون إمكانيّة اللّغة التّصويريّة في الحكم ليس على بلاغة التّركيب اللّغوي التّخييليّ فحسب، بل على النّصّ بوصفه صورة متكاملة أيضاً، لذلك جاء بحثنا بهدف بيان أساليب الصّورة الاستعارية في شعر كلّ من حيدر الحلي وأحمد الوائلي، وربط هذه الأساليب بالموضوعات التي صوّرت آل البيت عليهم السّلام، بالإضافة إلى استكشاف الجماليّة الفنّيّة التي منحتها هذه الأساليب للنّصوص المدروسة، مع دراسة التّشابه والاختلاف في الجماليّات الفنيّة بين صور آل البيت عند الشّاعر حيدر الحلي والشّاعر أحمد الوائلي. تتأتي أهمية هذه الدراسة من خلال رصد الصّورة في شعر الشّاعرين بوصفها كائناً لغويّاً تخييليّاً مُتكامل الأبعاد، وليس مجرّد خيالٍ أو بنية تخيليّة تعكس بنية مقصدية فكريّة محدّدة، وكذلك بيان جماليّة الصّورة الاستعارية التي صوّر بوساطتها الشّاعران آل البيت عليهم السّلام في موضوعاتهم المختلفة اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الوصفيّ – التحليلي بأداته التّحليل التي تعيننا على تحليل النّصّ واستخلاص قيمه، عبر الدّخول إلى البنية النّصّيّة له، واستكشاف جماليّاتها، وربطها بالموضوع المدروس، كما سيستعين البحث بالمنهج المقارن في المقارنة بين الشّاعرين في المواضيع المدروسة، للوصول إلى نقاط الاتّفاق والاختلاف بينهما، إذ خلَّصنا إلى مجموعة من النتائج نذكر منها أن الشاعرين اتبعا في تشكيل صورهما الاستعارية أسلوب التشخيص والتجسيد في خدمة أغراضهما الشعرية، سواءً كان مديحاً أم رثاء، والشاعران في الحالتين كانا يشيران في مديحهما لآل البيت عليهم السلام إلى ما كانوا يتحلون به من صفات هي من صفات الأنبياء، وكذلك في الرثاء كانا يشيران إلى خصائص آل البيت التي تفضي إلى تفضيلهم على سائر المخلوقات، كما هدفت الصورة الفنية الاستعارية عموماً في شعر الشاعرين في باب مديح آل البيت عليهم السلام ورثائهم إلى تبيين مزايا أهل البيت عليهم السلام وفضائلهم وفضلهم على من سواهم لبيان أنهم أحق الناس بتولي أمر المسلمين بعد الرسول صلى الله عليه وآله وسلم.

الكلمات المفتاحية: أهل البيت ،الاستعارة،حيدر الحلي ،أحمد الوائلي،كربلاء.

Abstract

Researchers realized the possibility of pictorial language in judging not only the eloquence of the imaginary linguistic structure, but also on the text as an integrated image, so our research came with the aim of showing the methods of the allegorical image in the poetry of both Haidar Al-Hilli and Ahmed Al-Waeli, and linking these methods to the topics that portrayed the family of the house, peace be upon them, in addition to exploring the artistic aesthetic that these methods gave to the studied texts, with A study of the similarity and difference in artistic aesthetics between the images of Aal al-Bayt according to the poet Haider Al-Hilli and the poet Ahmed Al-Waeli. The importance of this study comes through the observation of the image in the poetry of the two poets as an imaginary linguistic object integrated dimensions, and not just imagination or imaginary structure that reflects a specific intellectual intentional structure, as well as a statement of the aesthetic image of the metaphorical image depicted by the poets Aal al-Bayt peace be upon them in their various topics We relied in this study on the descriptive - analytical approach with its analysis tool that helps us to analyzeAnd extract its values, by entering into the textual structure of it, and explore its aesthetics, and link it to the studied topic, and the research will also use the comparative approach in comparing the two poets in the topics studied, to reach points of agreement and difference between them, as we concluded a set of results, including that the two poets followed in the formation of their metaphorical images the method of diagnosis and embodiment in the service of their poetic purposes, whether it is praise um lamentation, and the two poets in both cases were referring in their praise to the family of the house, peace be upon them, to what they had of the qualities that are among the characteristics of the prophets, as well as in lamentation they were referring to the characteristics of the family of the house that lead to their preference over other creatures, as the metaphorical artistic image in general in the poetry of the poets in the section of praise of the family of the house, peace be upon them and their lamentations, aimed to show the advantages of Ahl al-Bayt peace be upon them and their virtues and virtue over others to show that they are the most deserving of people to take over the matter Muslims after the Prophet (peace and blessings of Allaah be upon him).

Keywords: Ahl al-Bayt, metaphor, Haider al-Hilli, Ahmad al-Waeli, Karbala.

المقدمة

تعد الصورة الاستعارية في الشعر أحد أهم الأساليب الشعرية التي استعملها الشعراء على مر العصور في وصف أشخاص ومفاهيم وأحداث مختلفة، ومن هذه الأشخاص الأكثر شعبية وشيوعا هم أهل البيت عليهم سلام الله في الأدب الديني (الإسلامي).

وقد قام الشاعران الحلي والوائلي بوصف أهل البيت عليهم السلام في قصائدهما، وخاصة باستخدام الصورة الاستعارية، وذلك بهدف تحقيق موازنة بين الأساليب الشعرية التي استخدموها وتصدير صور شعرية غاية في الإبداع والتوصيف.

فقد استعمل الشاعر حيدر الحلي الصورة الاستعارية بشكل المطلوب في وصف أهل البيت عليهم السلام، إذ استعمل أشكالاً مختلفة من الصورة الاستعارية مثل النجوم والكواكب الدرية وغيرها من الأشياء،

من جهة أخرى استعمل الشاعر أحمد الوائلي الصورة الاستعارية بشكل مختلف، حيث ركز على استخدام الصورة الاستعارية لتعبر عن عدل آل البيت ووجوب الاقتداء بنهجهم وإبراز مظلوميتهم.

وجملة القول أن الصورة الاستعارية قد تم استخدامها بشكل متباين ومتنوع من قبل الشاعرين الحلي والوائلي في وصف أهل البيت عليهم السلام، وقد تم التركيز على جوانب مختلفة من النعوت والمميزات التي كان يتمتع بها أهل البيت عليهم السلام.

-أسئلة وفرضيات البحث:

١- ما هي أبرز جمالية الصورة الاستعارية في شعر الشاعرين ؟

٢-ما هي أبرز وجوه التشابه والاختلاف بين موازنة الشاعرين في وصفهم أهل البيت(ع)؟

-الغاية والهدف من البحث:

يهدف هذا البحث إلى دراسة الصورة الاستعارية عند الشاعرين حيدر الحلي وأحمد الوائلي، ومعرفة أنماطها،ثم تقصَّي أثر سيرة أهل البيت (ع) في شعر حيدر الحلي وأحمد الوائلي،وبيان الجماليات الفنية التي اعتمد عليها الشاعران في الصورة الاستعارية.

أهمِّيّة البحث

تتأتّى أهمِّيّة البحث ممّا يأتي:

البحث عن جماليّة النّصّ بوصفه صورة كُلِّيّة قوامها الصّور الجزئيّة المُتعالقة مع بعضها، والمتفاعلة مع المكوّنات النَّصِّيّة الأخرى، وذلك عبر دراسة التصوير الاستعارة الذي قيل في آل البيت عليهم السّلام في شعر كلّ من حيدر الحلي وأحمد الوائلي.

رصد الصّورة في شعر الشّاعرين بوصفها كائناً لغويّاً تخييليّاً مُتكامل الأبعاد، وليس مجرّد خيالٍ أو بنية تخيليّة تعكس بنية مقصدية فكريّة محدّدة.

بيان جماليّة الصّورة الاستعارية التي صوّر بوساطتها الشّاعران آل البيت عليهم السّلام في موضوعاتهم المختلفة.

-منهج البحث:

في بحثنا هذه قد تقرر أن يسير منهج البحث إن شاء الله على المنهج الوصفي التحليلي،والمنهج الوصفي هو أحد المناهج المهمة جدا، وتكمن هذه الأهمية في رؤيته للنص التي منحته قيمة أدبية عالية وعن استعماله والاعتماد عليه في أنواع عديدة من الباحثين إلى استخدامه في دراساتهم الأدبية المختلفة فهو منهج يعتني بوصف الظاهرة الفنية ليأتي دور التحليل تفسيراً وتاويلاً،أي دلالاتها الأدبية، أو عبر إعطائها وصفا رقميا يوضح مقدار هذه الظاهرة الموصوفة. وللمنهج الوصفي أهمية بارزة في توفير

بيانات عن واقع الظاهرة المراد دراستها، بالإضافة إلى أنه يقوم بتفسير هذه البيانات والمعلومات، وتنظيمها كميا أو كيفيا.

خلفية البحث :

١-وسام حسين، العبيدي، (٢٠١٦)، شعرية الرثاء الحُسيني عند سيد حيدر الحلي، مجلة تراث الحلة،العدد١،وقد سلّط البحث الضوء على أثر العوامل الذاتية والموضوعية التي نرى لها مدخلاً في تبلور شعريَّة الرثاء الحسيني في شعر حيدر الحلي، وكذلك وجد البحث أنَّ التنويعات على فن الرثاء (التأبين،والندب،والنعي،والتأسي) لم تخرج كلَّها عن إطار امتداح الفقيد واستحضار سيرتهِ مصحوباً ذلك الاستحضار بتحشيد مشاعر الحزن عليه، وأما بشأن شعرية النصّ الرثائي، فيشير إلى أنَّ البحث وقف على عناية الشاعر حيدر الحلي باختيار المفردة، وذلك ما جعله يُحكّك شعره، وذلك بتجويدهِ صقل النصّ، واعتنائه بالجوانب الفنية التي تُظهر شعره أجمل من الآخرين.

٢-زهراء خانجاه، (٢٠١٦) دراسة وجه أهل البيت (ع) في قصائد السيد حيدر الحلي ، جامعة طهران، كلية الآداب و العلوم الإنسانية. في هذا البحث لقد تم دراسة قصائد السيد حيدر الحلي من حيث كيفية تصوير أهل البيت(ع)، ومن أهم النتائج التي توصل إليها البحث هي أن سيد حيدر الحلي رسم وجه أهل البيت بتأثير من القرآن، والأحاديث النبيلة في موضوعاتٍ كالمديح، والشفقة، والدراما، والثناء، وما إلى ذلك.

٣-محلاتي،حيدر حسن زاده علي، (٢٠٢١)،دراسة مقارنة المراثي الحسينية لمحمد كاشاني وسيد حيدر الحلي، مجلة المعارف الحسينية، العدد ٢٤. نتائج الدراسة دلّت على أنّ الالتزام الديني والعاطفة الكثيرة والحب تجاه الإمام الحسين واضحة في شعر كلا الشاعرين، و إن كانت العاطفة الجياشة و الحساسة من أبرز سمات الشاعر محمد كاشاني.

٤-سمية حسن ،عليان، (٢٠١٨)، (مكانة أهل البيت -عليهم السلام - وفضلهم في شعر الشيخ أحمد الوائلي)، العدد ٢٥، مجلة دراسات تاريخية، من أهم النتائج المتحصلة عليه هي أنّ الوائلي كان يحب أهل البيت حبا جمّا خالصا، فقد ظهرت هذه العاطفة الوقادة في شعره لأهل البيت (ع) مدحا ورثاء وأن هذه المضامين قد تجلت في ألفاظ بسيطة واضحة وبأسلوب متحلٍّ ببعض الصناعات البيانية والبديعية كالتشبيه والتضاد والتكرار.

٥- أحمد ،باشا زانوسى، هادي عليبور ليافوي،(٢٠١٣)، صورة الإمام علي في الشعر الديني لأحمد الوائلي ، مجلة لسان مبين ، العدد ١٢. في هذا البحث، بالإضافة إلى ذكر بعض ملامح وموضوعات القصائد وإبداعات هذا الشاعر الشيعي المناضل والملتزم تم فحص بعض تجليات صورة الامام على (ع) في عدد قليل من قصائد الشاعر.

تعريف الاستعارة وبيان أنواعها:

إن كلمة الاستعارة مأخوذة من قولهم : استعار المال: طلبه عارية ،وأما :اصطلاحا هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه،مع قرينة صارفة إرادة المعنى الأصلي.

والاستعارة ليست إلا تشبيهاً مختصراً؛ولكنها أبلغ منه كقولك:"رأيت أسداً في المدرسة،فأصل هذه الاستعارة :(رأيت رجلاً شجاعاً كالأسد في المدرسة)فحذفت المشبه (لفظ رجلاً)وحذفت الأداة الكاف،وحذفت وجه الشبه (الشجاعة)و ألحقته بقرينة (المدرسة)لتدل على أنك تريد بالأسد شجاعاً.(الهاشمي،٣٠٦، ٢٠١٧م)

تُعدّ الاستعارة ضربا من التعبير الدلالي يأتي على أساس التشابه، و فيها يحل طرف محل الآخر ويقوم مقامه لعلاقة التشابه والاشتراك . (عودة،١٩٨٧: ٨٤)

فالاستعارة من أبرز النظام اللغوي الذي يخرج المعنى من النطاق السابق الضيق إلى نطاق واسع، فيستدعي الخيال في محاولة تفجير الطاقات الموجودة بين علاقات النظام اللغوي وبذلك تتشكل صور حافلة بالحياة.(الدلاهمة،٢٠٠١م،ص ١٠٠) وقد وضحها الجرجاني بقوله: "الاستعارة هي أن تريد تمثيل شيء بشيء فتترك التصريح وتأتي إلى المشبه به فتستعيره للمشبه كما إذا أردت أن تقول رأيت رجلا كالأسد في الشجاعة فتترك ذلك وتصرح بأنك رأيت أسدا. (الجرجاني، ١٩٨٩م،ص ١٠٥)

وقد اعتنى النقاد السابقون بالتصوير الاستعاري وفن الاستعارة بوصفه أحد وسائل الأديب في تشكيل صوره فرفعوا منَ شأنه؛ نظرا إلى أنه أكثر تحقيقا لعملية اتحاد المشبه والمشبه به ودخول المشبه ضمن نطاق المشبه به، وأنه من أصل جنسه. فالاستعارة ذات قدرة فائقة على التعبير عن الأحاسيس والمشاعر بما لا تطيق اللغة العادية إبرازه. (القيرواني، ١٩٦٣م،ص ٢٣٩). ونظرا إلى هذا التعريف فإن الاستعارة ترقى وتخرج عن كونها وسيلة زخرفة وتزيين عندما تنزل موضعها، وأنّ لها مكانة مميزة لما فيه من طاقة على خلق الصور الفنية والجمع بين أمرين لم تكن بينهما علاقة حقيقة. (سيدي، ١٩٨٢م،ص٤٣)

إن الأديب المتميز لا يرتكز في عمله الفني في التصوير الاستعاري على مجرد العلاقات الحسية، وإنما يتبادل باستعاراته التأثير والتأثر بين طرفيها؛ ليخلق بذلك شيئاً حديثا يختلف عن العناصر الأولى التي تشكلت منها، حتى يتعدى باستعاراته المرنة العلاقات المنطقية المعتادة في الواقع وفي اللغة، وفي نقل العبارات من استخدامها الحقيقي في أصلها اللغوي إلى استخدام مجازي جديد، إذ يقوم هذا النقل على العنصر الحسي و فن التشخيص. ويرى العقاد "أن التشخيص ملكة خالقة ذات قدرة تستمدّها من سعة الشعور تارة ومن دقة الشعور تارة أخرى والشعور الواسع يستوعب كل ما في الكون فيتصورها

حيّة تنبض بالحيوية والنشاط فتظهر أمامه كالإنسان الحي في حال ان رقة الشعور تجعله يتأثر بكل مشهد ويهتزّ لكل حاسّة (العقاد، ١٩٩٨م،ص ٢١٦)

وهناك ضرورة من وجود رابط بين طرفي الاستعارة، وتقبل عندما تكون بينهما علاقات تشابه وتماثل يقبلها الذوق ويستسيغها الذهن. (زغلول، ١٩٩٧م،ص ١٨٦)،وإن جمال الاستعارة يكمن في اكتشاف العلاقات بين الأمور البعيدة، ولا عيب على الأديب ان تكون صورته مستقاة من قوة الخيال، وإن لم تكن من عالمه الواقعي و غير مدركة حسيا. والمهم في ذلك أن تتناسق كل عناصرها بصورة يقبلها عقل المتلقي. كما أن القدرة على اكتشاف تلك الدلالات والصور التي تحملها الاستعارة من أبرز عناصر النقد الفنّي؛ فالقدرة على اكتشاف التناسق والتناسب بين الأمور هي ميزة الشاعر، فهو يرى بنظره الدقيق العلاقات الخفية فيتذوقها و يصيغها فى تجربته بعلاقات مبتكرة، فيفضي فيها إلى الكلمات ثراءً ويمنح الصور نموا. (عصفور،١٩٩٢م،ص ٧٤)

نبذة عن حيدر الحلي:

اسمه حيدر بن سليمان الصغير بن داود بن سليمان الكبير بن داود بن حيدر الشرع بن أحمد المزيدي بن محمود بن شهاب بن علي بن محمد، وينتهي نسبه إلى زين العابدين علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب (عليهم السلام)،(ديوان الحلي،٢٠١١م،ص٣) ولد في الحلة (في قرية بيرمانة) سنة ١٨٣١، وتوفي فيها سنة ١٨٨٦ أو ١٨٨٧، ودُفن في النجف. نشأ يتيماً فكفله عمه السيد مهدي بن داود، وشب في كنفه وتربى في حجره وتحت كفالته ووصايته حتى صار شاعراً وأديباً مؤلفاً ومصنفاً، ونال شهرة واسعة وسمعة عريضة حتى فضله أصحاب التراجم على كل من تعاطى

رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) من فحول شعراء الشيعة المتقدمين والمتأخرين.(انظر: الحلي،٢٠١١م،ص١)

وكان والده توفي وهو صغير، فنشأ في رعاية عمه – وهو زوج أمه بعد وفاة والده – وهو الذي وجهه إلى العلم والثقافة، وله ديوان شعر وثلاثة كتب في موضوعات أدبية، وهي: (دمية القصر في شعراء العصر، والعقد المفصل في قبيلة المجد الؤثل، والأشجان في مراثي خير إنسان) وقد هيمنت على شعره العاطفة الدينية، فاتخذ من أعلام المذهب وتاريخه مصدراً يستقي منه الموضوع الشعري الذي هو بصدد النظم فيه.(انظر: الأسدي والغانمي ،٢٠١٧م،ص٢٦٢)

الاستعارة في شعر الحلي:

الاستعارة هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، وهي أسلوب بلاغي بياني مهم، تفنن فيها أهل البديع في نتاجهم الأدبي، بعد أن كانت خاملة مهملة قبل ذلك، فأصبحت ركناً ركيناً في العمل الأدبي، إلا أنها كسائر أساليب البلاغة دخلت دائرة النقد، "وأخذت تتأرجح بين فلك نزعتهم الدينية أو الذوق الفني والمدرسة التي يتبعونها والطريقة التي يفضلونها في القول فكانت عند بعضهم بؤرة النص"، وهجم آخرون عليها وأعلوها بعدم الوضوح، وزعموا أنه لابد من مراعاة ما فرضته اللغة من علاقات، ثم ظهرت ثمرتها بعد ذلك بفضل الفلسفة اليونانية وغيرها لما دخلت في الثقافة العربية، وحدث تلاقح بين القديم والجديد، "ساحت الاستعارة في ركب الجرجاني؛ لتكون منتظمة لديه بروح حجاجية تقوم على مفهوم الادعاء" فهي عنده ليست حركة في المعاني والدلالات، وليست بديعاً كذلك، إنما طريقة من طرق الإثبات الذي يقوم على الادعاء، فهي مبحثٌ بلاغي يغير وجهة المتلقي

بالاستجابة لما يطرحه الباث، وتجبره على الإذعان والانقياد، فهي عملية ذهنية تقرب بين الموضوعين (انظر: الأسدي،٢٠١٧م، ٢٦٥)

لعبت الاستعارة دوراً بارزاً في صياغة الصور الشعرية لمشهد كربلاء وخصال أهل البيت عليهم السلام لدى حيدر الحلي، فلا نكاد نعثر على شيء في مشهد كربلاء الا وقد رسمه الشاعر عبر الصورة الاستعارية، فالسيف والرمح والسهام والغبار المثار، والطيور الجارحة وتصادم السيوف والرماح والدهر والليالي وكل ما كان له علاقة بمعركة أهل البيت تجلى بصورة شعرية وقد رسم الشاعر من خلال الاستعارة عز أهل البيت عليهم السلام وشجاعتهم وبسالتهم كما بيّن دموية الحرب وشراستها وقد خلق الشاعر مشاهد حماسية عبر الاستعارة شهد على براعته الفنية وبرزت الاستعارة المكنية أكثر من المصرحة نظرا إلى جمالها وفنيتها.

الاستعارة المكنية :

يصور الحلي حال الرماح عبر الاستعارة المكنية:

فكسته مسلوب المطارف نقعها وسقته ضمآن الحشا سمراءها

(الحلي، ٢٠٠٠م،٦٧)

إن الحسين(ع) قد سقط في ساحة كربلاء وقد كسته الحرب بنقعها، والرماح سقته من دم القتلى،ويلاحظ هنا أن الشاعر يصور حال الحرب بحال المرأة الغازلة ثم يحذف المستعار منه ويرمز إليه عبر كلمة الكسوة ويذكر النقع ترشيحا للمستعار منه والغرض من الصورة هو بيان حالة الإمام وقد غلب عليه غبار الحرب حتى أصبح مثل الكساء لكثافته ما يوحى بشدة جيشان المعركة.

كما يصور الشاعر حال الرماح بهيئة الساقي ثم يحذف المستعار منه ويرمز إليه بفعل السقاء ويشكل بذلك استعارة مكنية وهو يعين بالسقي الدماء المراقة، كما يستطرد فيجعل

الإمام ضمآنا، أي أنه يصور حال الرماح التي يقطر منها الدم وهي تنوش جسم الإمام بحال الساقي الذي يريد إرواء ظمأ إنسان عطشان،كما يصف الشاعر السيوف التى قطعت أهل البيت(ع) عبر الاستعارة المكنية:

أكل اللوم هاشما بعد يوم شربت فيه نفسك المرهفات (الحلي، ٢٠٠٠م،٨٧)

إن اللؤم قد أملّ بني هاشم بعد أن شربت السيوف نفوسهم. ويلاحظ أن تصوير السيوف بأنها قد شربت بني هاشم استعارة مكنية صور فيها السيف بهيئة الإنسان الشارب ثم حذف المستعار منه ويرمز إليه عبر فعل الشرب والصورة بغرض تصوير شدة ضرب السيوف على جسمه المبارك حتى أنها نبتت في جسمه وأسالت دمه كما لو أنها تريد شرب دمه كله.

ومن تجليات الاستعارة المكنية وصف الرماح وهي نابتة في الأجساد:

وفي أكبد الابطال تغرس سمرهم ومن دمها خرصانهن نواهل

لهم ثمرات العز من مثمراتها فعزهم بين السماكين نازل (الحلي، ٢٠٠٠م،١٤٣)

إن الرماح السمر قد نبت في أجساد المقاتلين وباتت تنهل من دمهم، ويلاحظ هنا أنه استعار صورة الشجر النابت في الأرض لتجسيد حال الرماح وقد اشتبكت في أجساد القتلى والجامع هو الإنبات فقد شبّه الشاعر حال الرماح وهي تنبت بشدة في جثث القتلى وتمتص دماءهم، بحال الشجرة الباسقة التي ثبتت في الأرض وهي تنهل من مياهها ما شاءت، والغرض من الصورة بيان شدة الضرب والصورة تشهد على براعة خيال الشاعر،كما نجد الاستعارة المكنية في وصف السيف :

تعثر حتى مات في الهام حده وقائمه في كفه ما تعثرا (الحلي، ٢٠٠٠م،١١٣)

إن سيف الإمام الحسين (ع) قد تعثر في هام المقاتلين في حال أن قائمة ما زال سالما في يد الإمام. ويلاحظ أن الشاعر وصف السيف في اندفاعه الشديد نحو القتلى بالإنسان

المتسرع ووصف ضربه لهم بالتعثر ثم حذف المستعار منه ورمز إليه عبر كلمة التعثر وبذلك شكل استعارة مكنية غرضها بيان شدة الفتك. وقد أكد الشاعر أن السيف سائرا دون تعثر في كف الإمام، ما يعني أن الإمام أشد قوة من سيفه فإن كان سيف الإمام يتعثر برؤوس القتلى لكثرتهم، فإن قائمه بيد الإمام سائرا سيراً طبيعاً، و كأنه لم يتعرض لشيء لقوة يد الإمام وبسالته،كما تتجلى الاستعارة المكنية في وصف العزائم والشيم:

جفت عزائم فهر أم ترى بردت منها الحمية أم قد ماتت الشيم

أبكيهم لعوادي الخيل إن ركبت رؤوسها لم تكفكف عزمها اللجم

(الحلي، ٢٠٠٠م،١٥٢)

إن عزائم آل فهر والعلويين قد جفت وإن الشيم فيهم قد ماتت لذلك فهم يتقاعسون عن نصرة أهل البيت(ع)ويلاحظ أن الشاعر يصور العزيمة بالنبات ثم يحذف المستعار منه ويرمز إليه عبر كلمة الجفاف و يشتق فعل جف بمعنى الضعف والخور.

كما أنه في المصراع الثاني يصف الشيم بالموت ما يدل على أنّه يستعير لها صورة الإنسان ثم يحذف المستعار منه ويرمز إليه عبر كلمة الموت للدلالة على ضعفها وهكذا يجمع الشاعر الصورتين بغرض تأنيب العلويين لعدم نصرتهم لأهل البيت في ساحة كربلاء.

ومن صور الاستعارة المكنية تصوير الشهادة :

ووفت بما عقدت فزوجت الطلى بالمرهفات وطلقت حوباءها

(الحلي، ٢٠٠٠م،٦٩)

هنا نرى سادة أهل البيت قد وفت بما وعدت به من الجهاد فقامت بتزويج السيوف بالأحشاء وطلقت نفوسها ويلاحظ هنا أن الشاعر وصف صدام السيوف بالأحشاء بالنكاح وحذف المستعار منه ورمز إليه بفعل "زوّج" كما أن استطرد، فجعل موت النفوس

بهيئة الطلاق والفراق وذكر فعل "طلّق"، وهكذا صور الشاعر حال فتك السيوف بالأجسام بهيئة الزواج بجامع الاتصال وصور الموت بهيئة تطليق النفوس بجامع الفراق والغرض من الصور هو بيان تجسيد حسي لما حصل من صراع وموت.

ويواصل الشاعر صورته فيجعل الموت والخضاب مهر وخضاب لذلك الزواج:

زوج السيف بالنفوس ولكن مهرها الموت والخضاب النجيع

(الحلي، ٢٠٠٠م،١٢٥)

هنا أضاف الشاعر إلى عناصر الصورة الماضية التي تمثلت بزواج السيوف والأجسام صورتي خضاب الدم و مهر الشهادة وبذلك وسع من دائرة التصوير فجمعت كل عناصر السرور مع أن الحادث حزين لكن الشاعر أجاد وأصاب إذ أراد من ذلك التنويه إلى الأجر الأخروي و الجنات السامية التي أعدها الله تعالى للشهداء ما جعل الاستشهاد أمرا مفرحا نظرا إلى نتائجه وتداعياته.

وكذلك يصف حال إصابة السهام لمنحر علي الأصغر (ع) عبر الاستعارة:

ومنعطف أهوى لتقبيل طفله فقبّل منه قبله السهم منحرا

لقد ولدا في ساعة هو والردى ومن قبله في نحره السهم كبرا

(الحلي، ٢٠٠٠م،١١٣)

وعندما أراد الإمام الحسين (ع) أن يقبّل نحر ابنه، هبط السهم على نحره وقبّله وبذلك استشهد في بداية حياته. وهنا استعار الشاعر حالة إصابة السهم في جيد علي الأصغر صورة تقبيل السهم لذلك النحر وبذلك جسد مشهد مأساوي بصورة غرامية مبهجة هي التقبيل والغرض من ذلك هو الإشارة إلى أن نخر علي الاصغر كان أجدر بالتقبيل وليس الضرب بالسهام.

كما يصف السيوف الضامئة عبر الاستعارة المكنية:

وسلت سيوفا أظمأ الله حدها فأضحى دم الهادين وهو شرابها

(الحلي، ٢٠٠٠م،٧٩)

إن أهل البيت قد سلوا سيوفا ظامئة وهي تشرب الدم، وإن أصحابها يسلونها إذا ما دعاهم الداعي، ويلاحظ هنا أن الشاعر يصف السيوف بالظمأ ما يدل على أنه استعار صورة الإنسان للسيوف ثم حذف المستعار منه ورمز إليه عبر كلمة الظمأ وهكذا شكل استعارة مكنية غرضها بيان كثرة سفك الدماء حتى كانت السيوف تريد شرب الدم.

كما يصف الشاعر حال الدماء المراقة بالخمر عبر الاستعارة المكنية:

تساقى بأفواه الضبا من أمية مدام نجيع والرؤس حبابها

(الحلي، ٢٠٠٠م،٨٠)

إن السيوف باتت تريق دماء المقاتلين و تتعاطى شراب الدم والرؤوس حباب تلك الخمر ويلاحظ هنا أن الشاعر يريد رسم صورة السيوف وهي تفتك بالجيش الأموي وتريق دمه حتى أن الرؤوس طفحت بالدماء فيستعير لذلك صورة الخمار الذي يتعاطى الكؤوس وقد طفحت فيها الحباب ويعادل بين السيوف، والخمار، والدم، والشراب، والرؤوس، والحباب ويحاول ان يوازن بين جزئيات الصورتين لغرض خلق صورة موازنة.

كما نرى الاستعارة المكنية في وصف العزم العلوي :

منتض للوغى صفيحة عزم وهو تلك الصفيحة المنتضاة

إن يمت فالفرند ذاك الفرند المجتلي والشباة تلك الشباة

كفلتهم بحجرها الحرب قدما والمواضي عليهم حانيات

(الحلي، ٢٠٠٠م،٨٨)

إن الإمام الحسين (ع) قد انتضى صفيحة عزم وهو بنفسه أيضاً سيف آخر ويلاحظ أن الشاعر يصور حال العزم بالسيف بجامع الفتك والشدة والصلابة ويحذف المستعار منه ويرمز إليه عبر كلمة الصفيحة التي من مسلتزمات السيف كما يذكر فعل الانتضاء ترشيحا للمستعار له، ثم يستطرد فيجعل الإمام أيضاً سيف آخر وبذلك يجمع سيفين في الصورة فهو سيف يحمل عزم مثل حد السيف الصقيل ما يدل على جدّة فى الصورة.

كما يصف الموت في ساحة الحرب عبر فن الاستعارة المكنية:

ألستم إذا عن ساقها الحرب شمرت وعن نابها قد قلصت شفة الحتف

(الحلي، ٢٠٠٠م،١٣٨)

إن أهل البيت (ع) هم أصحاب الحرب عندما تشمر الحرب عن ساقها ويقلص الموت عن شفاهة ويلاحظ هنا أن وصف الحرب بأنها تشمر استعارة مكنية استعار الشاعر صورة الإنسان المشمر للحرب كناية عن استعداده ثم حذف المستعار منه ورمز إليه عبر كلمة المستعار منه واكتفى بذكر التشمير قرينة للاستعارة.

كما أن المصراع الثاني يتضمن صورة ثانية، ألا وهي تصوير الموت وهو يكشر عن نابه فقد استعار في ذلك صورة الوحش المفترس للموت بجامع الفتك ثم حذف المستعار منه ورمز إليه عبر كلمة الشفة، وذكر تقليصها كناية عن استعداده للأكل والفتك هكذا جمع الشاعر بين صورتين في هذا البيت تبين ضراوة الحرب وشراسة الموت ما يدل على بسالة أهل البيت عليهم في وقوفهم في تلك المعركة الضارية.

كما تتجلى الاستعارة المكنية في وصف ضرب الاعناق:

كم موقف حلبوا رقابكم دما فيه وأعينكم نجيع شؤون

(الحلي، ٢٠٠٠م،١٣٣)

إن بني أمية قاموا بحلب رقاب الأئمة(ع) و عيونهم دما سائلا في ساحة كربلاء ويلاحظ أن الشاعر يستعير صورة الثدي للرقاب بجامع الدرّ لبيان كثرة الدم المسال كذلك في المصراع الثاني يصور عيونهم بالثدي بجامع كثرة السيلان ويبين الدموع التي أسالها الأمويون بعد أن قتلوا أهل البيت (ع)،كما يصف عز أهل البيت(ع) عبر الاستعارة المكنية:

كريم أبي شم الدنية أنفه　　فاشممه شوك الوشيج المسدد

وقال قفي يا نفس وقفة وارد　　حياض الردى لا وقفة المتردد

(الحلي، ٢٠٠٠م،٩٩)

إن الإمام أبى أن يشم الدنية ففضّل الرماح والسيوف على الذل ويلاحظ هنا ان الشاعر استعار صورة الريح المنتنة للدنية بجامع النفور ثم حذف المستعار منه ورمز إليه عبر كلمة الشمّ وتشكل بذلك استعارة مكنية غرضها بيان نفرة الأئمة من الدنية كما ينفر الإنسان من عدوه.

كما يستعمل الاستعارة المكنية في وصف الرماح الفتاكة:

من كل أغلب في الهيجاء صعدته　　ترى تمائمها الأكباد والمهجا

أشم ينشق أرواح المنون إذا　　تفاوحت بين أطراف القنا ارجا

(الحلي، ٢٠٠٠م،٩٠)

هنا يصور الشاعر حال الرماح التي تعلقت بها بالأكباد بحال الأطفال التي تعلقت بها التمائم أي أنه يستعير صورة الرمح وقد تشبث بأكباد قتلاه بحال الطفل المتشبث بالتمائم والجامع شدة التشبث والتمسك حتى إن الرماح باتت ترى أن الاكباد بمثابة التميمة تنجيها من نوب الدهر لذا تمسكت بها تمسك الطفل الجاهل فهو آنذاك أشد تمسكا بما يلزم،كما يصف الشاعر حال الموت عبر الاستعارة المكنية:

يوم صكت بالطف هاشم وجه الموت فالموت من لقاها مروع

(الحلي، ٢٠٠٠م،١٢٤)

هنا يرسم الشاعر صورة الهاشميين وهم يصكون صورة الموت حتى ارتاع منهم، ويلاحظ أن الشاعر استعارة صورة الإنسان للموت ثم حذف المستعار منه ورمز إليه عبر كلمة الوجه فشكل بذلك استعارة مكنية كما ذكر ارتياع الموت ترشيحا للصورة وبيان لبسالة أهل البيت فهو يصور عدم مهابة الهاشميين للموت بحال صك الوجه نظرا لما فيه من إذلال وإهانة.

كما يصف الشاعر حال السيوف بالمصلية عبر الاستعارة المكنية:

بسيوف في الحرب صلت فللشوس سجود من حولها وركوع

وقفت موقفا تضيفت الطير قراه فحوّم ووقوع

(الحلي، ٢٠٠٠م،١٢٤)

إن السيوف في ساحات الحرب باتت تصلي، وإن الأبطال حولها ركع وسجود وقد شكلت وليمة دارت الطيور حولها وتضيفت ساحة كربلاء ويلاحظ هنا أن الشاعر يستعير صورة المصلى للسيوف ثم يجعل القتلى الذين يسقطون أطرافها بالمصلين خلفه ما بين راكع مصاب أو ساجد هالك وهي صورة بديعة تشهد على براعة خيال الشاعر.

كما أن البيت التالي يصور حال الطير وهي تحيط بساحة المعركة وتنهش من لحوم القتلى بحال الضيوف على مائدة أي أن الشاعر استعارة صورة المائدة لكربلاء بجامع كثرة اللحوم الملقاة فيها ثم حذف المستعار منه واكتفى بذكر التضيّف والقرى.

كما يصف الشاعر حال السبي عبر فن الاستعارة المكنية:

وسروا في كرائم الوحي أسرى وعداك ابن أمها التقريع

ووراها العفاف يدعو ومنه بدم القلب دمعه مشفوع

يا ترى فوقه بقية وجد ملء أحشائها جوى وصدوع

فترفّق بها فما هي إلا ناضر دامع وقلب مروع

(الحلي، ٢٠٠٠م،١٢٥)

إن كرائم أهل البيت أسرى بها الأمويون إلى الشام والعفاف قد تبعها بقلب دام ودموع مسبلة ويلاحظ هنا أن الشاعر يصف العفاف بأنها ذو قلب ودموع وبذلك يتضح أنه استعار صورة الإنسان للعفاف ثم حذف المستعار منه ورمز إليه بكلمات القلب والدمع وذكر أن ذلك القلب مفعم بالدم والدموع الجارية وذلك كناية عن الحزن أي ان العفاف بات حزينا على ما حاق بأهل البيت (ع)،ويصف حال ليالي كربلاء عبر فن الاستعارة المكنية:

وأسى شابت الليالي عليه وهو للحشر في القلوب رضيع

يوم أرسى ثقل النبي على الحتف وخفت بالراسيات صدوع

(الحلي، ٢٠٠٠م،١٣٥)

هنا نلاحظ أن الليالي شابت على مصاب كربلاء، ونسبة الشيب إلى الليالي استعارة مكنية أي أن الشاعر تصور حال الليالي بهيئة الإنسان الذي يشيب ثم حذف المستعار منه ورمز إليه عبر كلمة (الشيب) للدلالة على تقادم العمر .

كما أنه بعد ذلك يصور حال الإمام الحسين بحال السفينة ثم حذف المستعار منه ورمي إليه عبر كلمة "الإرساء" ويجعل الحتف هو الساحل كما يصور الجبال وقد اهتزّت لفرط

مأساتها وبذلك فإن الشاعر يحشر العديد من الصور بهدف بيان فداحة كربلاء ،ويستعمل الشاعر فن الاستعارة المكنية في وصف رعب معركة كربلاء:

فصبرت نفسك حيث تلتهب الضبا ضربا يذيب فؤاد كل رزين

والحرب تطحن شوسها برحاتها والرعب يلهم حلم كل رصين

(الحلي، ٢٠٠٠م،١٦٤)

إن الامام الحسين صبر في مواضع الحرب التي تذيب القلوب الشجاعة والحرب تطحن الأبطال والرعب بات يلهم أحلام الناس ويلاحظ أن الشاعر يستعير صورة الحيوان المفترس للرعب ثم يحذف المستعار منه ويرمز إليه عبر كلمة الالتهام.

واستخدم حيدر الحلي الاستعارة في شعره، كما يظهر في قوله:

الله يا حامي الشريعه أتَقَرُّ وَهْيَ كذا مَرُوْعَه!

بك تستغيث وقلبها لك عن جَوَى يشكو صدوعه

تدعو وجُرْدُ الخيل مُصْـ ـغيةٌ لدعوتها سميعه

(الحلي،١٩٨٤م،١٩٠)

بدأ الشاعر الله يا محيي الشريعة، انظر إليها وهي محاطة بالترويع من كل جانب، فكيف قرارها مع هذا الترويع؟! وشبه الشريعة بالشخص المظلوم الذي يستغيث، ولعله استعار المعنى من كون الرحم استغاثت بربها تقول: هذا مقام العائذ بك، فتكون الشريعة تستنجد بالله وتصرخ مما جرى لها من ظلم وإرهاب وترويع، فهي تدعو، وجرد الخيل تستمع إلى دعائها، وتؤمن عليه، وهي على أتم استعداد للنهوض والمشاركة في الحرب الضارية.

"فالانحراف الاستعاري في النص يُبنى وفق مفهوم حجاجي عن طريق مخاطبة الإمام عليه السلام بالمرتكز الأساس الذي وضع لقيامه ولقيادته الأمة، فها هي الأرض تصرخ من جوى الألم والظلم، وها هي قد تصدع قلبها ألماً من الظلم وناشريه في ربوعها، تدعوك وهي عالمة بجرد الخيل من أنصارك، وقد أصابهم الضياع والألم وضعف الأمل في ركوب سروجها؛ لنصرتك ولإقامة حكم الشريعة السمحاء في أرض الله الفيحاء، فلِمَ الانتظار؟ ولِمَ الجلوس وكل الأمور قد تهيأت مسمياتها، واكتملت وأصبحت جاهزة مجهزة لاحتضان وعيش ذلك اليوم العظيم"(انظر:الأسدي ،٢٠١٧م،٢٦٦،٢٦٥)

وكذلك قوله:

مات التصبر بانتظا ... رك أيها المحْيي الشريعه

فانهض فما أبقى التحم ... مل غير أحشاءٍ جزوعه

قد مزقت ثوب الأسى ... وشكت لواصلها القطيعة

(الحلي،ص١٩٨٤م،١٩٠)

"يستمر الشاعر مستغلاً ما يحدث أمامه وما يراه من تَشَظٍ اجتماعي؛ لكي يلحِّن على الوتر نفسه، فموت التصبر واستعارة المخالب الممزقة للأحشاء، وتمزق ثوب الأسى ولم يبق في معين النفس من صبر، وأصبحت الألسن القلوب تلهج بطلب الظهور، فلم يبق للمنايا والألم من شيء لتتغذى به، فالنفوس قد أصابها البلى، والقلوب قد فقدت الإحساس بالحياة، والظلم قد نشر أشعته السوداء ورياته الدموية على أجزاء البسيطة، والناس أصبحت تساق إلى حتوفها من دون تهمة أو جنحة كلها اجتمعت للمحاججة والتساؤل المتوشح بالصور البيانية المحققة لما وراء النص وفي النص نفسه لخدمة غرض الشاعر من قول القصيدة" (انظر: الأسدي ،٢٠١٧م،ص٢٦٦).

وانظر إلى قوله:

ووجوه الأيام قد أصبحت تُخطب حُسناً وكنَّ قبلُ خُطوبا

(المصدر نفسه ،١٩٠)

فاستعمل – في هذا المدح العالي – لفظ (تخطب)، وهي استعارة من خطب المرأة يخطبها خطباً، وهو يشير إلى جمال الأيام وهدوئها ونعومتها، واستعمل في نهاية البيت كلمة (خطوبا) والخطوب: جمع خطب، وهو الأمر الصغير أو العظيم، إلا أنه يستعمل غالباً في عظائم الأمور. فشبه الأيام بالمرأة الحسناء التي يأتي إليها الرجال خاطبين، وأحدث طباقاً بين نهاية الشطر الأول، ونهاية الشطر الثاني.

وكذلك قوله:

فما عبروا إلا على ظهر سابحٍ إلى الموت لما ماجت البيض أبحرا

(الحلي،١٩٨٤م،١٩٠)

فاستخدم لفظ (أبحرا) وهي استعارة لغزارة الدماء. والسابح من الخيل يمد يديه في الجري سبحاً، فهم يذهبون إلى الموت سراعاً، كما يخرج الموتى من الأجداث سراعاً، حتى سال الدم كماء البحر من كثرته وغزارته، هؤلاء الشهداء الكرام لا يهتمون بالموت، ولا يلتفتون إليه، بل هم يرحبون به ترحيباً، فالكرامة فوق كل اعتبار، والدفاع عن الدين والعرض ليس لاعتراضه مجال.

ويقول في مراثي آل البيت:

كانت سواعدُ (آل بيت محمدٍ) وسيوف نجدتها على من ساءها

جعلت بثغر الحتف من زُبَرِ الظُبَى ردماً يحوط من الردى حلفاءها

(الحلي،١٩٨٤م،١٩٠)

"ففي قوله: (ثغر الحتف) استعارة مكنية، استعار الشاعر (الثغر) إلى (الحتف)، فتولدت عن هذه الاستعارة صورة ذهنية، انتقل فيها الشاعر من المحسوس إلى المجرد، وغاية الشاعر من هذه الصورة الذهنية هو التركيز على (شجاعة آل محمدٍ) وهم يخوضون وطيس الحرب بكل شجاعة وإباء من غير خوف أو خشية من الموت الذي صوره الشاعر بتلك الصورة المخيفة، وقد بدا فاغراً فاه يلتهم من يجده أمامه" (انظر: العبيدي،٢٠١٦م ،١٩٤).

فأهل البيت لا يدانيهم أحد في الشجاعة، وهم يهبون لنجدة من يطلب النجدة، وقد أحاط الموت من كل جانب فقطع السيوف والسِنان والنصال في كل مكان، ولعل الشاعر استعار لفظ (زبر الظبى) من قول ذي القرنين: {آتُونِي زُبَرَ الْحَدِيدِ} (الكهف/٩٦).

وفي رثاء الحسين (عليه السلام) يقول:

جلل الأفق منه عارض نقعٍ من سنا البيض فيه برقٌ لَمُوْع

(الحلي،١٩٨٤م،١٩٠)

العارض هو السحاب المطل يعترض في الأفق، والنقع: هو الغبار، فاستعار الشاعر الحلي العارض الذي هو أصلاً للسحاب لوصف غبار المعركة الكثيف الذي يظهر فيه لمع السيوف كأنه البرق اللامع.

الاستعارة المصرحة :

نرى الاستعارة المصرحة في وصف قتال الامام عليه السلام :

شروب بماضي الشفرتين دم العدى وأجسامهم بالسمهرية آكل

(الحلي، ٢٠٠٠م،١٤٣)

إن الإمام الحسين يشرب دم أعدائه بسيفه، و يأكل أجسامهم برماحه، ويلاحظ هنا أنّ الشاعر يريد أن يصور قتال الإمام للأعداء بسيفه وفتكه بهم، فيستعير صورة شرب دم

الأعداء بجامع إراقة الدم ويكتفي بذكر المستعار منه ما يشكل استعارة مصرحة غرضها بيان كثرة الدم المراق.

كما يصور الإمام في المصراع الثاني بأنه آكل لجسادهم بالرماح والصورة استعارة ثانية والرماح قرينة والغرض من الصورة بيان كثرة فتك الرماح العلوية بأجساد الأمويين حتى أنها بمثابة الآكلين وأن الأمويين أمامهم طعام ساغ أكله، والصورة تحمل دلالة تمجيد البسالة والشراسة مع العدو الأموي.

كما نرى الاستعارة المصرحة في وصف شهادة الإمام الحسين (ع):

لا أبيض يوم بعد يومك انه ثكلت سماء الدين فيه ذكاءها

(الحلي، ٢٠٠٠م،٦٦)

إن الليالي قد اسودت وفقدت بياضها بعد أن ثكلت السماء شمسها. ويلاحظ أن الشاعر استعار صورة الثكل لفقد السماء شمسها، أي أن الشاعر جعل فقدان الأمة الاسلامية للحسين(ع)بهيئة فقدان السماء لشمسها والجامع هو فقدان أعز الأمور وأرقاها وقد ذكر المستعار منه وهو المساء الفاقدة لشمسها دون ذكر المستعار له واكتفى بذكر الثكل قرينةً لذلك.

كما يصور حال الائمة(ع) عبر فن الاستعارة المصرحة:

بنفسي بدورا من سما مجد غالب هوت أفلا بالطعن وهي كوامل

(الحلي، ٢٠٠٠م،١٤٢)

إن الشاعر هنا يفدي بنفسه تلك البدور التي سمت في السماء ثم انهارت بعد أن اكتملت ويلاحظ أن البدور استعارة من أهل البيت (ع) الذين استشهدوا في سوح كربلاء فقد صور الشاعر حال الأئمة وهم يتساقطون شهداء بحالة البدور المكتملة التي تهوي من السماء والجامع هو سقوط شيء عظيم من علياء عزه والصورة تحمل دلالة التمجيد

للائمة والتحسر على ما أصابهم من قتل على يد الأمويين،ويصف الشاعر عملية الاستشهاد عبر فن الاستعارة المصرحة:

أرخصوها للعوالي مهجا قد شراها منهم الله فغالى

(الحلي، ٢٠٠٠م،١٤٦)

إن الأئمة أرخصوا مهجهم للشهادة وقد اشتراها منهم الله تعالى بثمن غال وجزاؤهم الجنة عليها، ويلاحظ أن إرخاص المهج استعارة عن تقديم النفوس والتضحية. ويوصل كيف أن الأئمة ضحوا في سبيل مبادئهم الإسلامية بحال من يرخص المهج لقاء هدف الجنة والتحرر، ونيل العز ويذكر كلمات الشراء والمغالاة وهي من ملائمات الإرخاص؛ ما شكل ترشيحا في الاستعارة منه.

وتتجلى الاستعارة المصرحة في وصف الحرب ضد بني أمية:

وأضرموها على الأعداء ساعرة ثم اصطلوا دونها من جمرها الوهجا

(الحلي،٢٠٠٠م،٩٠).

إن آل البيت قد أضرموا الحرب على اعدائهم، واصطلوا بنيرانها فراحوا شهداء في سبيل الله تعالى. ويلاحظ هنا أن الشاعر استعار النار للحرب وأشار إليها بكلماتٍ كالإضرام والساعرة، ليبين شدة الحرب الدائرة. كما أنه ذكر الاصطلاء بالنار لينوه إلى الشهادة التي نالها الأئمة(ع)في تلك الحرب الشرسة. وقد أحسن الشاعر في الجمع بين كلمات الإضرام والساعرة و الاصطلاء والجمر والوهج، ليشكل منها مراعاة نظير بجانب الاستعارة الموجودة.

كما نرى الاستعارة المصرحة في وصف دفن الحسين عليه السلام:

يا تربة الطف المقدسة التي هالوا على ابن محمد بوغاءها

واريت روح الأنبياء وإنما واريت من عين الرشاد ضياءها

فاستوطأت ظهر الحمام وحولت للعز عن ظهر الهوان وطاءها

(الحلي، ٢٠٠٠م،٦٨)

إن تربة الطف التي وارت الحسين قد وارت روح الأنبياء ودفنت الرشاد، ويلاحظ أن روح الأنبياء استعارة عن الإمام الحسين والجامع هو العظمة أي أن الإمام يوازي الأنبياء بمصابه وعظمته كما يذكر أن الطف وارى الرشاد مظرا إلى أن الإمام كان هو مصدر الرشاد والهداية وأن دفنه كان بمثابة دفن الرشاد نفسه،كما يصف الشاعر ثنائية العلويين والأمويين عبر الاستعارة المصرحة:

أفي كل يوم منك صدر ابن غابة تبيت عليه رابضات ذيابها

يمزق أحشاء الإمامة ظفرها عنادا ويدمى من دم الوحي نابها

(الحلي، ٢٠٠٠م،٨١)

يصف الشاعر كيف أن ذئاب بني أمية في كل آن يفترسون أحد أسود بني هاشم غدرا ويلاحظ هنا أن الشاعر يستعير الذئاب لبني أمية بجامع الغدر والافتراس ويستعير الأسود أبناء الغابة لأبطال بني هاشم بجامع الشجاعة والصورة تحمل دلالة التقريب لبني أمية و الإشادة بشجاعة بني هاشم. ويستطرد الشاعر فيصور كيف أن أظافر الذئاب تقطع أجساد الأسود للدلالة على ضراوة بني هاشم في حربهم.

كما يصف الشاعر حال الخطوب وقد أرادت أن تلين قناة الامام الحسين عليه السلام:

مضغته لهى الخطوب وكلت وعلى المضغ لا تلين الحصاة

(الحلي، ٢٠٠٠م،٨٧)

هنا يريد الشاعر أن يصف حال الخطوب وهي تريد ترويض الإمام إلا إنها تفشل في ذلك فيستعير صورة الحيوان المفترس للخطوب بجامع الفتك ثم يحذف المستعار منه ويرمز إليه عبر كلمة اللهاة ثم يستطرد فيسعير الحصاة لصبر الإمام ويبين كيف أن الخطوب تريد تهشيم حصاة الإمام إلا إنه صلبة ما ينتهي بفشل الخطوب.

كما يصف الشاعر حال آل على عليه السلام فى كربلاء وقد استشهدوا عبر فن الاستعارة المصرحة:

أبا حسن أبناؤك اليوم حلقت بقادمة الأسياف عن خطة الخسف

لقد رفعت عنها يد القوم سجفها وكان صفيح الهند حاشية السجف

(الحلي، ٢٠٠٠م،١٣٩)

هنا يصور الشاعر حال آل علي وقد استشهدوا بحال المحلقين ويرى أن السيوف هي أجنحتهم أي أن الشاعر يجسد حال الأئمة في قتالهم بالسيوف واستشهادهم بحال الطير المحلق بأجنحته في جو السماء والجامع هو الرفعة ونيل العز والسمو وتصوير السيوف بالأجنحة من إبداعات الشاعر لم يسبق فيها،كما نرى الاستعارة المصرحة في وصف ضربات الامام الحسين على أعدائه:

حران تدفع هام القوم صاعقة من كفه وهي السيف الذي علموا

(الحلي، ٢٠٠٠م،١٥١)

إن الإمام في حالة غضب مصطرم ضد خصومه وهو ينزل عليهم صواعقا من كفّه فيرديهم قتلى ويلاحظ أن الصاعقة استعارة عن ضربات الشديدة وقد ذكر أن الصواعق تنهال على الرؤوس فتكون آنذاك أكثر فتكا وارد بقوم بني أمية الذي يقابلونه ، كما يصف شهداء كربلاء عبر الاستعارة المصرحة:

أي عذر لك في عاصفة نسفت من لك قد كانوا الجبالا

(الحلي، ٢٠٠٠م،١٤٥)

إن العواصف الأموية قد ثارت في كربلاء ونسفت جبال بني هاشم عليهم السلام ويلاحظ أن الشاعر استعار العاصفة هنا لبني أمية نظرا لفتكهم المرير لبني هاشم كما استعار الجبال لبني هاشم بجامع الصمود والثبات إلا أن شدة العواصف الأموية كانت فتاكة حتى أنها اجتثت جبال بني هاشم.

نبذة عن أحمد الوائلي:

ولد الشيخ الدكتور أحمد بن الشيخ حسون بن الشيخ سعيد بن الشيخ حمود الليثي الوائلي في مدينة النجف يوم الجمعة ١٧ ربيع الأول سنة١٣٤٧هـ.(الورشاني،٢٠٢١م،٢٩٩) وهو أديب إسلامي وعالم دين وداعية من دعاة الإسلام، سخر شعره على وفق أهداف الالتزام بمبادئه، وكان محباً لأهل البيت (عليهم السلام) يدافع عن الحقيقة، وينافح عنها. توغل في الدراسة الحوزوية وقرأ مقدمات العلوم العربية والإسلامية على يد أساتذة الحوزة العلمية البارزين وله مؤلفات في الشعر والأدب، وفيها نشأ وقضى معظم سني حياته، في كنف والده المرحوم الشيخ حسون الوائلي الذي رحل عن الدنيا سنة ١٩٦٣م. وتوفي في يوليو ٢٠٠٣ عن أربعة وسبعين عاماً.(الورشاني،٢٠٢١م،ص٢٩٩)

تقول الباحثة سمية حسن عليان: "من أهم النتائج المتحصلة عليه هو أن الوائلي كان يحب أهل البيت حباً جماً خالصاً وظهرت هذه العاطفة الوقادة في شعره لأهل البيت (ع) مدحاً ورثاءً وأن هذه المضامين قد تجلت في ألفاظ بسيطة واضحة وبأسلوب متحلٍّ ببعض الصناعات البيانية والبديعية كالتشبيه والتضاد والتكرار".(سمية حسن عليان،٢٠١٨م،ص١)

"ينطلق الوائلي في فهم الشعر من خصوصية التصور الإسلامي، فيرسم لنا صوراً للحياة والإنسان والكون انطلاقاً من هذه الزاوية. فالمنهج الذي يهدف إلى غاية إسلامية، وإلى التأمل في بدائع هذا الكون وسبر أغوار النفس الإنسانية هما مادة شعر الشاعر، وهذا ما ينطبق على شعر الوائلي".(عاطف اسماعيل،٢٠٢١،ص٦١)

إذاً فالوائلي يقول الشعر لهدف سامٍ عنده، فلا ينظم لمجرد اللهو والعبث، كما يفعل بعض الشعراء، ولا يتخذه وسيلة يرتزق منها، يتبين هذا المعنى في قوله:

قالوا بأن الشعر لهو مرفه وسبيل مرتزقٍ بهِ يتذرع

وإذا تساميتا به فهو الصدى للنفس يلبس ما تريد و يخلع

إن تطرب الأرواح فهو غناؤها وإذا شجاها الحزن فهو الادمع

فذروه حيث يعيش غريدا على فنن وملتاعاً يئنّ فيوجع

لا تطلبوا منه فما هو ب يبني ويهدم أو يضر وينفع

(عاطف اسماعيل،٢٠٢١م،ص٦٤-٦٥)

الاستعارة في شعر الوائلي:

الاستعارة هي " أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به، فتعيره المشبه به، وتجربه عليه، فإذا أردت أن تقول: رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشة، تركت ذلك كله وقلت: (رأيت أسداً) وهذه الاستعارة هي التي سماها المتأخرون باسم "الاستعارة التصريحية" استخدم الشاعر التصوير الاستعاري في وصف ملامح أهل البيت ولا سيما سمة الشجاعة والإباء والعز، وأحداث السبي، فقد استعمل النوعين، المكني والمصرح إلّا أن أغلب صوره كانت من النوع

المكني، وقد دارت بجملها حول هول المعركة التي بدأت بشكل حيوان مفترس وتركزت على شخصية الإمام الحسين(ع) مجسدا إياه بسمات البطولة والبسالة والإباء.

الاستعارة المكنية:

تجلت الاستعارة المكنية في مراثي الوائلي بوفرة، إذ كان لها حضور بارز في صوره الشعرية نظرا لوضوحها وسهولة دركها وتلائمها مع المشاهد الحماسية. من أسمى نماذج التصوير الاستعارة المكني ما نجده في حديث الشاعر عن مجد الحسين وخلود رسالته وجلالة دمه؛ يقول الشاعر مخاطبا أبا عبدالله الحسين عليه السلام:

لمحت رسوم المجد بيضاء حرة على كل عضو منك قطع بالمدى

ومجّدت جرحا فى جبينك شامخا يهزّ الجباه الخانعات لتصعدا

(الوائلي، ٢٠٠٧م، ٢١٨)

إني أشاهد فيك يا سيدي معالم المجد بكل وضوح في كل عضو من أعضائك المبتورة وإني لأكبر قدر دمك الذي اشتعل منارا يبدّد ظلمات الجور وامجد جروحك الشامخة التي تحث الجباه الخانعة على الإباء. وهكذا فإن سيوف الحق تزيل كل ظلمات الجور بنورها ونلاحظ هنا أن الشاعر استخدم في لوحته هذه عدة استعارات مكنية ساعدت على خلق صورته وتحسينها منها عبارة (رسوم المجد) إذ شبه فيها المجد بالصرح الشامخ ثم حذف المشبه به ورمز إليه بالرسوم ليوحي من خلال ذلك إلى عراقة مجد الحسين عليه السلام وتلادته. ثم في البيت الثاني عبارة الجرح الشامخ إذ صور فيها جراح الحسين على أنّها شامخة عزيزة، ليوحي من خلالها إلى عزة الحسين(ع). ثم في البيت الثالث عبارة سيوف الحق استعارة مكنية أخرى شبه فيها الحق بالمناضل فحذفه وإعارة بعض أدوات المقاتل المتمثل بالسيف وجعله يناضل ظلمات الباطل. ويلحظ هنا

أن أغلب تلك الاستعارات مستهلكة و مطروقة وتكثيفها وتواليها هو سر جمالها وقد اتبع الشاعر هذه الخطة في أغلب صوره الشعرية المستهلكة.

فهاهو مرة أخرى يصف استشهاد الحسين – عليه السلام – وصفاً رائعاً، فاستشهاده كان مجداً رائعاً، حتى لكأن هذا المجد جاء في صورة رسوم، وهذه الرسوم نراها على كل عضو من أعضائه الطاهرة، وكأن الدم أنار شعلة بددت ظلام الليل واستبدلت به نوراً كثيراً قضى على ذلك الظلام وتعقبه حتى ذهب، وما ذلك الظلام إلا ظلام الظلم والجور والطغيان. ثم إن جرح الحسين (ع) عالياً شامخاً يهز الجباه الذليلة الخاضعة لكي تصعد إلى أعلى.

وصور الوائلي كربلاء بحيوان مفترس عبر الاستعارة المكنية:

واشبعت ساحات الشهادة انها بها عطش للمعطيات وجوع

(الوائلي، ٢٠٠٧م، ١٢٥)

وإنك يا حسين أشبعت سغب ساحة الحرب بجثث صحابتك وأهل بيتك الكرام وروّيت عطشها الى الدماء. وكما نرى فإن الشاعر صوّر ساحة كربلاء بأنها حيوان مفترس جائع وظمآن إلى لحوم ودماء الآخرين وهذا من قبيل الاستعارة المكنية التي شبه فيها الساحة بالحيوان المفترس، ثم حذف المشبه به وأتى بمتعلقاته، وهي هنا الجوع والعطش وأضافها الى المشبه حتى تمّ لديه تصوير تشخيصي عبارة عن استعارة مكنية. والهدف من تلك الصورة فضلا عن جمالها الفنّي المبالغة في وصف شراسة ساحة الحرب وضراوة العدو وجلاله وكثرة الأجساد التي ضحّى بها أهل بيته الكرام، حيث استطاع أن يسدّ بها سغب وظمأ الساحة،كما نشاهد فن الاستعارة المكنية في حديث الشاعر عن آباء الحسين:

دأبت ازورك كل عامٍ والثم تربك يا ابن النبي

بحيث يلعلع ثغر ابي بان تحتسي الذل في مشرب

(الوائلي، ٢٠٠٧م، ٧٤)

ونرى هنا أن الشاعر في سبيل رسم إباء سيد الشهداء يصور الذلّ بصورة الشراب، ثم حذف المشبه به وذكر إحدى لوازمه المتمثلة بالاحتساء والصورة مطروقة بكثرة في الأدب العربي إذ كثيرا ما نجد الشعراء يشبهون الموت والذل بالشراب، كما نجد ذلك في قول الشاعر العباسي بشار بن البرد:

اذا انت لم تشرب مرارا على الاذى ظمئت واى الناس تصفو مشاربه

(بشار، ١٩٨١م، ٢٤٦)

وقد صور المتنبي المعنى نفسه :

وعندها لذ طعم الموت شاربه إن المنية عند الذلّ قنديد

(المتنبي، ١٩٩٧م، ٣١٩)

ومن أبرز نماذج الاستعارة المكنية ما نجد في أحد مشاهد مرحلة السبي في وصف رؤوس الشهداء المقطعة عن أجسادها وحكاية تقبيلها والجلد الذي تعرضت له الهاشميات آنذاك إذ يقول الشاعر:

يترشّفن ارؤسا ووجوها امطرتها الشفاه بالتقبيل

كلما صحن صاح فيهن سوط فحذقن النشيج دون عويل

(الوائلي، ٢٠٠٧م، ١٢١)

إن الهاشميات ترتشف رؤوس الشهداء وتقبل وجوههم بكثرة المطر وهي كلما ناحت على شهدائها جلدتها السياط فراحت تكتم صوتها وتنشج بدل العويل. وإذا دققنا في النص فسنجد الاستعارة المكنية في عدة نقاط، أولها استعارة الترشف للدلالة على التقبيل الحار

وهي استعارة دقيقة معبرة إذ إن الترشف هو عبارة عن امتصاص الشيء حبا به واستعارته هنا تدل على مدى شغف الهامشيات بشهدائها وعمق محبتهن تجاههم حتى تكاد أن ترشفهم كما ترشف السوائل. أما الاستعارة المصرحة الثانية فتتمثل في الأمطار للدلالة على كثرة التقبيل وهي استعارة مطروقة تعبر عن وفرة التقبيل. والاستعارة الثالثة صياح السوط للدلالة على صوته حين الضرب وهي استعارة مصرحة تهدف إلى بيان شدة الضرب حتى أن صوته مرتفع كأنه صياح.

وهكذا استطاع أن يعبر الشاعر بهذه الاستعارات الثلاثة عن الكثير من المعاني التي ما كانت لترسمها المفردات الموضوعة لها كالتقبيل والاكثار والجلد.

الاستعارة المصرحة:

ومن أبرز نماذج الاستعارة المصرحة ما يتجلى في حديث الشاعر عن أمّة اليوم التي ابتعدت عن نهج الحسين الثوري وشرعت تستكين لظالمها، إذ يستخدم في رسم هذه المعاني استعارات عدَّة:

كل ما نرتجيه من ذلك السيف الذي استام اهلنا غفران

قد هبطنا حتى اشتكت كبرياء الجرح من فرط ما تمادى الهوان

ليس بدعا لواسترقت وماتت امة مات عندها الايمان

(الوائلي، ٢٠٠٧م، ١٣٩)

يقول في البيت الاول كل ما نبتغي اليوم من سيوف الجائرين هو أن تغفر لنا وفيه هذا البيت استعارة السيف للدلالة على الجور والعسف كما أن فيه مفارقة تتمثل في أن الذي يطلب الغفران هو الشعب على الرغم من اضطهاده، وبذلك فإن البيت يحمل مفارقة أدبية تسعى لتنبيه الضمائر الغافلة الخانعة. ثم في البيت الثاني يقول إننا خنعنا أمام البغاة حتى اشتكت الكبرياء لفرط ما تمادى بنا الهوان ؛وتمادى الهوان استعارة مصرحة

يقصد بها تفاقمه، إلا أنه استخدم التمادي الذي يستخدم في مواضع الذنب لينبه إلى أن الهوان فضلا عن فضاعته إنما هو أثم تحمله لذا يجب أن يثور المضطهد. ثم في البيت الأخير يقول لا غرو في ذلك إذا ما استرقّت الأمم التي يموت إيمانها، وموت الإيمان استعارة ذهابه، وهو بهذه الاستعارة إنما ينبه إلى ضرورة الاحتفاظ بمعين الإيمان لأنه إذا ما ذهب يصعب الحصول عليه كما لا يمكن أن يعود الميت إلى الحياة. وهكذا استطاع الشاعر من خلال هذه الاستعارات أن ينبه إلى العديد من الواجبات فضلا عن جمالية الصور الفنّية التي تحملها تلك الاستعارات.

ويستخدم الشاعر فن الاستعارة المصرحة أيضا في رسم حقيقة الحسين(ع) وخصومه الأمويين:

ومفاد الحياة دون دم　　حر كيان محقر رعديد

فتألق يا شعلة تهزم الظلماء　　حتى يبين فجر وليد

(الوائلي، ٢٠٠٧م،٤٩)

فنرى هنا صدام الشعلة الحسينية مع الظلام الأموي، ونتيجة ذلك بزوغُ العدل الرباني وهكذا فإن الشاعر جعل النور استعارة للحسين والظلام رمزا للأمويين والفجر معادلا للعدل الإسلامي.

من أبرز نماذج الاستعارة المصرحة في مراثيه ما نراه في استعارة الصرح للمجد العلوي السامق واستعارة المعول للجور الأموي العاتي:

وشتان بين الصرح تبنيه صخرة　　واخر تبنيه حشا وضلوع

فللمجد صرح انت سر خلوده　　تطيح الصروح الشمّ١٢ وهو منيع

الحّ عليه معول عرت به　　معاول يروى حقدهن بقيع

(الوائلي، ٢٠٠٧م،٧٨)

ويلاحظ هنا إبداع الشاعر فضلا عن إجادته في استعارة الصورتين المعبرتين فإن هناك تناسق بينهما، فلدينا من جانب صرحٌ مجدٌ، ولدينا أيضاً معول جور يحاول أن يجتثّ ذلك الصرح لكنه وإن استطاع أن يلحق بعض الأضرار به فلا يمكنه أن يقتلعه، والشاعر قد نجح في الجمع بين الاستعارتين فضلا عن رسم الصورة.

وقد يجمع الشاعر بين الاستعارتين المكنية والمصرحة كما في الأبيات التالية، إذ يصور الشلو مدويا والدم متضوعا والشهيد كوكبا متوقدا:

واسمع انغام الجراح فإنها هدير يدوي فيه شلو مقدّد

واستاف طيبا من دم كلما مضى عليه زمان نفحه يتجدّد

ولا برحت يابن النبي مشاعري وانت بها رمز الفداء المجسد

ولا زال من بيت النبوة والهدى على كل افق كوكب يتوقّد

(الوائلي، ٢٠٠٧م، ٥٠)

يلاحظ هنا أن الشاعر في البيت الأول في عبارته (يدوي شلو مقدد) صور من خلال آلية الاستعارة المكنية الشلو بصورة الانسان، ثم يحذف المشبه ويرمز إليه بإحدى لوازمه وهو الدوى والهدف، هو بيان تأثير الشهادة في إيصال صوت الحق. كما أن البيت الثاني يصور الدم بصورة العطر، ثم يحذف المشبه به ويرمز إليه بالنفح المتضوع ليدل على انتشار صيت الشهيد. أما البيت الثالث فيرسم الشاعر بطريقة الاستعارة المصرحة الشهداء العلويين بالكواكب المتوقدة والجامع في ذلك هو نورهم المشع وأثرهم التنويري في العالم.

"وقد سخَّر (الوائلي) في شعره تلك الإمكانات الرحبة للصورة الاستعارية بقصد التكثيف الدلالي الداعم للعملية الإبداعية، ومن الصور الاستعارية التي شكلت إشارة سيميائية في شعريه قوله:

توحدهم دنيا الفداء فيستوي بها طاعن في سنه ورضيع

غرست بهم أرض الطفوف فها هم وقد برعم الرمل الجديب زروع

(المصدر السابق)

فقد أوجد تكثيفاً مبتسراً في شدة الفعل وحدته الصوتية، و(الغرس)، يعني تثبيت الشجر في الأرض، ولكنه أسقط مصداق الغراس على قتلى الطف، والباء المتصلة بالضمير (هم) إما أن تكون لوساطة فيكون الضمير آلة الغرس، أو للتعدية فيكون منصوباً على المفعولية، ومهما يكن من أمر فقد أفاد إقحام فعل الغراس في سياق الاستعارة التصريحية مفهوماً ذات دلالة إيحائية خرجت بالفعل من ميدانه الظاهر إلى عالمه المجازي الخفي بعد أن جعل قتلى الطفوف زرعاً ملأ به الأرض، على سبيل المبالغة، فالشاعر جعل انعكاسات الفعل الإنجازي للصورة متغلغلاً في سياق العالم الخارجي بعد إسقاط عالمه الداخلي عليه، كما أن الشاعر عدل بالصورة من الفعل (ملأ) إلى الفعل (غرس) لما فيه من إثارة وتأمل، وتبرز فاعلية الصورة الاستعارية في إحلال المشبه به محل المشبه على نحو التماهي والاقتران الحسي، كما في قوله:

عندي برأسي ذهبٌ طائرٌ أروع حتى من خيوط الأصيل

(المصدر السابق)

يقدم الشاعر هذه اللوحة الاستعارية المبنية على حسن الاختيار لعنصر الإثارة وهو (الذهب) الذي جسد به لون الشعر وحسنه حتى كأنه هو، وبذلك يكون قد ألغى المشبه من سياق القول لتبقى صورة المشبه به عالقة في الذهن حتى يتوهم بوقوعه، وهو ما أسماه (الجرجاني) بـ (النقل والإدعاء)، الذي يقيم من خلاله الشاعر (هيكلاً لغوياً جديداً يفقد فيه اللفظ وضعيته الجامدة)"(انظر:عودة، ٢٠٨،٢٠٩).

ومن الصور البلاغية أيضاً والتي تحتوي على استعارة:

أيها السادرون هل بظلم الليل عن أنجم السما من بديل؟

إن هذا الزمان لابد يصحو ذات يوم من بعد نوم ثقيل

(الوائلي،٢٠٠٧م،١٤٢)

يتجه الشاعر في مخيلته في البيت الثاني إلى التزويق الخارجي باستعماله الجناس الناقص اللاحق في قوله: (يوم) و (نوم)، كما أنه استعمل الطباق بين الفعل (يصحو) ولفظ (النوم)، لجلب دلالة الثورة التي تتلاءم مع دلالة الصحو، تاركاً للنوم دلالة الخمول والسكون وعدم الحركة، وهي دوال حسية تصدر عن الإنسان بوصفه كائناً إحساسياً، ولكنه وظفها للزمان مما أسهم في تفعيل دينامية الصورة الاستعارية وتمثيل فاعليتها، بالانتقال من التجريد إلى الدلالة الحسية بغرض الإثارة والتنبيه، ويحوي الاستعمال الاستعاري قدرة ابتكارية. وقد يرمي إشعاع الصورة الاستعارية ضوءه باتجاهات تفوق التصور البشري على سبيل التخييل والتمثيل، مما يستدعي فتح المجال للتأويل والتعليل (انظر: عودة ، ١٨٨-١٨٩)،كما في قوله:

عندي برأسي ذهبٌ طائرٌ أروع حتى من خيوط الأصيل

(المصدر السابق)

يقدم الشاعر هذه اللوحة الاستعارية المبنية على حسن الاختيار لعنصر الإثارة وهو (الذهب) الذي جسد به لون الشعر وحسنه حتى كأنه هو، وبذلك يكون قد ألغى المشبه من سياق القول لتبقى صورة المشبه به عالقة في الذهن حتى يتوهم بوقوعه، وهو ما أسماه (الجرجاني) بـ (النقل والإدعاء)، الذي يقيم من خلاله الشاعر (هيكلاً لغوياً جديداً يفقد فيه اللفظ وضعيته الجامدة)(انظر: عودة،٢٠٨-٢٠٩).

ونستخلص من ذلك أن الشاعرين كليهما قد استعمل فن الاستعارة في تصويرهما لأهل البيت عليه السلام واشتركا أيضاً في ظهور الاستعارة المكنية والمصرحة في رسمهما لملامح أهل البيت وملحمة كربلاء وقد جسدا ملاح الإمام الحسين مثل البطولة والإباء من جانب، وقساوة الحرب و دمويتها من جانب آخر، وكثيراً ما كان يبثان الحياة في كل مشاهد الحرب، وقد اختلفا في بعض النقاط منها أن الحلي كان أكثر استعمالا للاستعارة في تصويره لأهل البيت عليهم السلام كما أنّه قد رسم أغلب جزئيات الحرب من مثل السيف والرمح والسهام والغبار المثار والطيور الجارحة وتصادم السيوف والرماح والدهر الليالي و خلق الشاعر مشاهد حماسية عبر الاستعارة شهد على براعته الشعرية.

أما الوائلي فقد كان أقل استخداما للاستعارة نسبيا وتركزت صوره في الإمام الحسين عليه السلام مجسدا إياها بسمات البطولة والبسالة والإباء ودارت حول هول المعركة التي بدأت بصورة حيوان مفترس لوصف ضراوة الحرب ما يوحى بسالة أهل البيت في وقوفهم في تلك المواضع العصيبة.

الاستعارة وموضوع المدح بين حيدر الحلي وأحمد الوائلي

إن الاستعارة أسلوب من الأساليب القديمة التي اتبعها العرب في أشعارهم، وهي في صناعة الصورة الفنية أكثر تخييلاً من التشبيه، وقد حظيت الصورة الاستعارية باهتمام الشعراء في القديم والحديث، ومن أسرار محاسنها أن اللفظة قد تستعار في مواضع عدة، ثم يكون لها في بعض المواضع قيمة فنية وجمالية لا تكون لها في مواضع أخرى، وهي كما ذهب البلاغيون النوع الثاني من المجاز البلاغي ورأى معظم البلاغيين أن التشبيه هو أساس الاستعارة، إذ يقول عبد القاهر الجرجاني: "والتشبيه كالأصل في

الاستعارة، وهي تشبيه بالفرع له أو صورة مقتضبة من صوره" (مطلوب، ٢٠٠٢: ص١٥٦)

ويتجلى حسنها كما يقول عبد القاهر الجرجاني في إخفاء التشبيه، وكلما خفي التشبيه أكثر زاد حسنها أكثر، فهي تشبيه على طريق المبالغة، إلا أنَّه لم يجعلهما شيئاً واحداً، بل فرّق بينهما، حيث ذكر أنه في الاستعارة يسقط "ذكر المشبه من البين حتى لا يعلم من ظاهر الحال أنك أردته"، (الجرجاني، ١٩٩٩: ص٣٦٩) كما أن من شرط المستعار أن يحصل للمستعير منافعه على الحد الذي يحصل للمالك كما يقول عبد القاهر الجرجاني، وفي التشبيه لا يكون، ثم إن ما يصلح دخول أداة التشبيه عليه يكون تشبيهاً، وما لا يصلح لدخول أداة التشبيه عليه لا يكون كذلك، بل هو استعارة، هذا إلى جانب وجود فارق رئيسي بينهما وهو أن المشبه لا يذكر في الاستعارة، بخلاف التشبيه الذي يقوم على ذكر المشبه أولاً. (الجرجاني، ١٩٩٩: ص٣٦٩)

وقد حاول بعض الباحثين ربط مفهوم الاستعارة بدراسات علم النفس في محاولة لتقديم مفهوم جديد لها، فقيل: "إن التصريحية تشمل نشاطين عقليين: الأول يتماشى مع الحقيقة والتداعي، يقوم على قاعدة تداعي المعاني، وهي إدراك ما بين المشبه والمشبه به من تشابه، ولأن التشبيه هو أساس الاستعارة فإنهما يشتركان في هذه العملية، والثاني يتحقق في الاستعارة دون التشبيه وتميزها منه، وهي عملية خيالية غير واقعية تلك هي ادعاء أن المشبه والمشبه به متحدان في الحقيقة، فهما شخص واحد لا شخصان، أما في المكنية فنجد ثلاث نشاطات عقلية هي النشاطان السابقان مضافاً إليهما نشاط ثالث متصل بالنشاط الثاني هو تخيل اتصاف المشبه بما هو من خصائص المشبه به". (مطلوب، ٢٠٠٢، ص١٦٢)

والاستعارة بعد ذلك هي فن من فنون البلاغة يساعد على شرح المعنى، ويترك أثراً في النفس لا يتركه التشبيه أو غيره، إذ هي لما كانت تخييلاً كانت أبلغ من الحقيقة في ترك الأثر لإفادتها المعنى وتأكيده إلى جانب المبالغة فيه مع الإيجاز في أدائه وتحسينه وإبرازه، فكانت بذلك مدخلاً إلى توليد المعاني والتجديد فيها، حيث تكشف عن صور جديدة ومعان بديعة.

وإذا كان بعض القدماء قد فضلوا التشبيه على الاستعارة، من باب أن عناصر الواقع الخارجي تكون واضحة فيه، ولا يحصل فيها اندماج في كيان واحد، كما يحدث في الاستعارة، فإن عبد القاهر الجرجاني يرى أن الاستعارة من أعظم أدوات رسم الصورة لمقدرتها على تصوير الأحاسيس الداخلية.

وبعد ما سبق مما ذكرناه من كلام العلماء والبلاغيين، فقد بات واضحاً أن الاستعارة قد احتلت مكانة أدبية مرموقة، وأخذت مركزاً متميزاً في صناعة الصورة الفنية كالتشبيه، وإن كانت في استعمالات الشعراء تأتي في رتبة تالية له، وقد ساهمت الاستعارة في رسم الصورة الفنية عند كل من الشاعرين حيدر الحلي وأحمد الوائلي، حتى غدا لها دور كبير في تشكيلها، وإن كانت تبدو بصورة أكثر وضوحاً واتساعاً في شعر الوائلي مما تبدو فيه في شعر حيدر الحلي في أغراض المديح والرثاء لآل البيت عليهم السلام، وقد استطاع الشاعران في صورهما الفنية تحويل كثير من المعنويات إلى محسوسات، ومن ثم اختصارها في لوحات فنية بديعة، ومن ذلك ما ذكره الشاعر حيدر الحلي في مديح امير المومنيين عليه السلام:

وهل مدخلا للرشد أبقى وفيه من ... مدينة علم الله قد سُد بابها

بلى عدلت عن عيبة العلم واقتدت ... بمن ملئت من كل عيب عيابها

(حلي، ١٤٠٤، ص٥٩)

إن سيد حيدر الحلي قد أشار إلى واقعة سقيفة في المنظومة التي أنشدها في رثاء سيد الشهداء وعرّف امام على عليه السلام بمدينة العلم وقام باستحكام رأيه في إطار الاستفهام الانكاري.

وتبدو الصورة البيانية الاستعارية عند الشاعر أحمد الوائلي ذات فاعلية حركية كبيرة، مع بعض التراخي الذي يتحقق في الصورة الاستعارية عن طريق الإكثار من المعطوفات التي توجه التركيز نحو المقصد الاستعاري لتأتي الاستعارة تخييلية نفعل المقصود بهيئة حسية متخيلة بغية إنجاز ذي دلالة، ولننظر إليه يقول مادحاً الإمام علي بن أبي طالب (ع): (الوائلى، ٢٠٠٧، ص١١٠)

ركضت خلفكَ القلوبُ وسرنا خلفها وانتهى إليكَ المسيرُ

إذ نلاحظ هنا وجود ثلاثة معطوفات: ركضت وسرنا وانتهى، وإن ركض القلوب خلق صورة متحركة تمتلئ بالحيوية إلى جانب التفاعل مع الممدوح وهو الإمام علي (ع)، وفقد جمع الشاعر في هذه الصورة الاستعارية بين حركة حية متسارعة هي الركض والإسناد إلى فاعل لهذه الحركة لا يمتلك قابلية إنجازها على وجه الحقيقة، ليكون إنجاز الحركة تخييلاً، وبذلك تتجلى براعة الشاعر أحمد الوائلي في تطويع الفاعل الحسي ودمجه في فتعل معنوي مجرد عبر استعارة مكنية حذف فيها المشبه به، وأبقى حركته الحسية وهي الركض، فإن القلوب لا يصح أن يقع منها فعل الركض حقيقة، إلا أن الشاعر أراد من وراء هذه الاستعارة أن يجعلها تركض للتعبير عن قوة الانقياد للإمام علي (ع)، حيث فصلت القلوب عن الجسد لتكون السباقة إلى الانقياد عن طريق تفعيل حس المتلقي لاستقبال استعارة تخييلية تجعل من المتخيل متصوراً في ذهن المتلقي، وهذه الطريقة في التعبير يقصد منها زيادة قوة الفحوى الخطابي للدلالة التي يحملها النص ضمن بنية النص الكبرى، ليأتي دور توظيف اللغة في إفهام المعنى وفق المعتقد

الفكري للشاعر، فيقول: خلفك، وهذا ضمن المجال السيميائي تعبير عن إشارة ندل على المحافظة على موقع الإمام المتقدم على موقع المأموم، لتأتي الصورة الكاملة معبرة عن نسق تراتبي لعناصر متوالية لسانية تجمع عناصر الصورة البيانية الاستعارية.

ومن جميل ما قاله الشاعر أحمد الوائلي في مديح الإمام الحسين (ع): (الوائلى، ٢٠٠٧، ص١١٠)

حسينٌ وربَّ اسمٍ إذا ما لفظتَهُ يرنُّ بسمعِ الدّهرِ مهما تردّدا

أفاقَ عليهِ الدّهرُ يوماً فراعهُ طرازٌ تعدّى سنخهُ وتفرّدا

وقلبٌ يعيرُ الرّمحَ عطفاً وإن قسا وأكثرَ فيه الطّعنَ حتّى تقدّدا

وتلك سماتُ الأنبياءِ تسامحٌ وروحٌ يفيضُ الحبَّ حتّى على العدا

لقد وظف الشاعر صورته الاستعارية في خدمة غرضه في مدح الإمام الحسين (ع)، فإن اسم الإمام الحسين (ع) مهما تردد سيبقى يرن في سمع الدهر، فجعل للدهر أذناً يسمع بها فيرن فيها اسم الإمام الحسين (ع) بعدوان خلع عليه صفة من صفات البشرية، في استعارة مكنية حذف منها المشبه به وأبقى من لوازمه ما هو صفة الإنسان، ونخص الإنسان هنا من بين سائر المخلوقات التي لها آذان تسمع بها، لأنه هو الكائن الحي الوحيد الواعي الذي يعرف معنى اسم الإمام الحسين (ع)، فهو المقصود بالإشارة، وإذا كان الدهر له آذان يسمع بها فإنه أيضاً قد استيقظ بولادة الإمام الخسين (ع) وارتاع لما رآه من تجاوز أصله وطبيعته، حتى يقال إنه تفوق على نفسه، فهو شخصية فريدة في العالم أجمع، وهنا أيضاً يحبك الشاعر صورته الاستعارية بالاتكاء على الاستعارة المكنية، لقد رنَّ اسم الإمام الحسين (ع) في سمع الدهر، ولقد أفاق الدهر من غفلته بعد أن رنَّ في أذنه اسم الإمام الحسين (ع)، لينتقل من جملة هذه الاستعارات إلى استعارة أخرى مركبة، حين جعل القلب مما يصح منه فعل الإعارة، وجعل العطف مما

تصح فيه الإعارة، ثم جعل الرمح مما يصح منه قبول الإعارة، وكل ذلك ضمن سياق مرتب متتابع منتظم في استعارات مكنية بديعة هدفها الوصول إلى أن الممدوح وهو الإمام الحسين (ع) يمتلك صفات الأنبياء.

ولا شك في أن كثرة الصور وتعددها في بيت واحد لا يعيب الشاعر ولا ينقص من قدر شعره، ولا سيما أن هذه الصور المتتابعة يجمعها التوحيد بين الأفكار، وتتميز تلك الصور بوجود صلات متناسقة فيما بينها، وكلها تعتمد على أمور معنوية، فلا القلب يعير العطف، ولا الرمح يقبله، ولا العطف مما يعار، فالاستعارات كلها قائمة على التخييل، وبذلك نجد أن كل واحدة منها ولدت الأخرى من دون تعب او لي لعنق النص الشعري أو تصنع في اللغة أو تكلف في الصور.

وينظر الشاعر نظراً كلياً وشاملاً على الأمور البشرية والقومية في العالم الاسلامي ويتبن للقارئ الأمور السياسية والاجتماعية للعالم الاسلامي:

أقائم بيت الهدى الطاهر كم الصبر فتّ حشا الصابر
أين المعد لمحو الضلال بتحديد رسم الهدى الدائر
وناشرَ راية دين الاله وناعش جدّ التقى العاثر
على أنّ فينا اشتياقاً اليك كشوق الربى للحيا الماطر
وطول انتظارک فتّ القلوب وأغضى الجفون على عاثر
فكم ينحت الهم أحشائنا وكم تستطيل يد الجائر
عججنا إليک من الظالمين عجيج الجمال من الناحر

(حلي، ١٤٠٤، ص٧٣)

إن السيد حيدر الحلي يشكو على الإمام من جور الظالمين ويلجأ عليه ويتكلم عن المصائب التي يعاني عنها طيلة حياته فعلى هذا الاساس يستخدم فن الاستعارة حينما يشبّه هذه المصائب والمشاكل بدخول الحشيش في العين.

في قصيدة أخرى يشير الشاعر إلى ميلاد امام الحجة (عج) اساساً على الاستعارة المكنية:

سعدتُ بمولده المبارک ليلة حدر الصباح عن السرور نقابها

وزهت به الدنيا صبيحة طرزت أيدي المسرة بالهنا أثوابها

رجعت الى عصر الشبيبة غضة من بعد ما طوت السنين شبابها

(حلّي، ١٤٠٤، ص٣٣)

وتبدو فاعلية الصورة الاستعارية في شعر الشاعر أحمد الوائلي أكثر وضوحاً لما زخرت به مدائحه في آل البيت عليهم السلام من صور استعارية كثيرة، ومن ذلك قوله: (الوائلى، ٢٠٠٧، ص١١٠)

تجفى وتعبَدُ والضّغائنُ تغتلي والدّهرُ يقسو تارةً ويلينُ

إذ نجد أنه ينسب القساوة واللين إلى الدهر في استعارة مكنية حذف فيها المشبه به، وتأتي هذه الاستعارة في هذا السياق لتحريك مشاعر المتلقي وإثارة عواطفه، حتى تصل الاستعارة إلى مبتغاها، لذلك نراه يتخير الألفاظ التي تجعل استعارته حية يطلبها المقام، حتى إنه لا يمكن أن يحل محلها غيرها، لتصبح هذه الاستعارة أداة أساسية من أدوات نقل المعنى.

ويكثر الشاعر من الاستعارة حتى إن القارئ يظن أنه أمام مجموعة من الصور البيانية الاستعارية التي نظمت على شكل بيت شعري ضمن قصيدة، كقوله في مديح الإمام علي بن أبي طالب (ع): (الوائلى، ٢٠٠٧، ص١١٠)

آلاؤكَ البيضاءُ طوّقت الدنا فلها على ذممِ الزّمانِ ديونُ

إن القارئ يستطيع أن يلاحظ هنا بوضوح كيف أن الشاعر استطاع ببراعة أن يتلاعب بالألفاظ اللغوية وأن يمتلكها حتى جعلها طوع أمره، ليتجلى فيها انزياح دلالي أزال عن اللفظة معناها الأصلي، فانطلق بنا الشاعر إلى معنى متخيل لا تقبله لغة غير لغة الشعر، فإن أفضال الإمام علي بن أبي طالب (ع) قد طوقت الدنا، فلا الفضائل مما يطوّق به، ولا الدنيا مما يقبل التطويق، ولكن الشاعر في مديحه قد صور الفضائل مما يطوق به، حتى إن القارئ يتخيل عملية التطويق للدنيا، مما أضفى على هذه الصورة البيانية الاستعارية فاعلية حركية ذهنية لا تضاهيها فاعلية أخرى، والشطر الأول ينطوي على استعارتين: الأولى انه جعل من الفضائل تطوّق، أي تقوم بالفعل، في استعارة مكنية أولى، والاستعارة الثانية أنه جعل الدنيا تطوَّق، في استعارة مكنية ثانية، فإذا ما انتقلنا إلى الشطر الثاني، فإننا سنجد أنه جعل للزمان ذمة، فصور الزمان على أنه إنسان، لكنه إنسان مثقل بالديون تجاه الإمام علي (ع)، وفضائله التي طوقت الدنيا في الشطر الأول، في استعارة مكنية أخرى، فصار البيت الشعري يقوم على استعارات ثلاث ترتكز كلّها على لغة قامت على أساس تنظيمي جعلت الشكل الشعري متوافقاً مع المعنى ومنسجماً معه ضمن تغيرات دلالية لمفهوم الألفاظ، حتى تراجعت الدلالة الأساسية للكلمة وفسحت المحال مكانها لدلالة سياقية أسلوبية أخرى مناسبة للمعنى والمقام.

ومن جميل الصور الاستعارية للشاعر أحمد الوائلي ما قاله في مديح السيدة فاطمة الزهراء عليها السلام عندما أراد أن يصف حالها لما اشتد عليها المرض، يقول:

(الوائلى، ٢٠٠٧، ص١١٦)

فَتَمَشَّت بجسمِها خَلَجاتٌ ومشى في جفونها إغماءُ

حيث نجد في هذا البيت موضعين للاستعارة، الموضع الأول قوله: فتمشت خلجات، وهو ما يختلج في الصدر من شعور بالألم أو غيره، فجعل هذا الشعور يمشي في استعارة مكنية حذف فيها المشبه به وأبقى المشي الذي هو من لوازمه، والموضع الثاني قوله: مشى إغماء، في استعارة مكنية أخرى، وقد عكس تكرار كلمة مشى الدلالة الحركية للصورة الاستعارية التي أرادها الشاعر، يضاف إلى ذلك ناحية أخرى على المستوى التركيبي الذي يكشف عن شعرية الشاعر باعتماده على الأساليب اللغوية، ذلك أن اختيار الشاعر لألفاظه وأدواته هو الذي يعطي الجملة خاصية كونها ظاهرة عن طريق الاختيار والتوزيع، فإن إلحاح الشاعر على تركيب لغوي معين ضمن صورة بيانية معينة في عدة مواضع من العمل الأدبي هو ما يلفت الانتباه، ثم يفتح باب التفسير لبيان ما قامت به هذه الجمل لبلورة الرسالة الأدبية الجمالية في العمل الأدبي.

إن الشاعر يصور للمتلقي سروره بسبب ميلاد امام الحجة (عج) باستخدام الاستعارة المكنية في تركيب (أيدي المسرة) .

فقد ننظر في قصيدة أخرى يشير الشاعر إلى العدالة كميزة بارزة في شخصية الإمام علي عليه السلام:

وشق رأس العدل سيف جوركم مُذ شقَّ منه الرأس في ذُبابه

(حلي، ١٤٠٤، ٥٦)

فيستخدم الشاعر في عبارة (رأس العدل) الاستعارة المكنية لتبيين عدالة الإمام.

وتبدو هذه الصورة أيضاً ماثلة أمامنا في قول الشاعر أحمد الوائلي في مديح الإمام الحسين (ع) وهو يتحدث عن ولادته، يقول: (الوائلى، ٢٠٠٧، ص٩٧)

تعودُ بي الذكرى لطفلٍ بمهدِهِ إليهِ شموخٌ من غدٍ يتطلّعُ
كأنَّ على كفّيهِ همسُ تمائمٍ من الجزعِ أنغامُ الفتوحِ توقّـعُ
فتسألني عيني أبالمهدِ صارمٌ تململَ أم طفلٌ من الدّرِّ يرضعَ

إن الشاعر يبدأ هذه الأبيات بكلام سهل ولغة بسيطة في الشطر الأول من البيت الأول منها، لتكون ذكرى الخيال هي التي عادت بالشاعر لتذكر طفولة الإمام الحسين (ع)، ليرى أنه منذ ولادته مفعم بالشموخ والعنفوان، ويتطلع إلى الغد الآتي في صورة تنبؤية لما سيصير إليه الحال، فهو جاهز للقيام بالمهمة التي ستقع على عاتقه، ليأتي البيت الثاني حاملاً تلك الصورة السمعية الهادئة في شطرها الأول، والصاخبة في شطرها الثاني، فالتمائم تهمس في استعارة مكنية حذف فيها المشبه به وهو الإنسان، وأبقى شيئاً من خصائصه وهو الهمس، أما الفتوح فإنها تصدر أنغاماً، لكنها أنغام صاخبة في استعارة مكنية أخرى، لتكون تلك الذكرى الماثلة في البيت الأول هي التي تمثل "الفعل النفساني المكلف بصياغة الصورة وتنسيقها"، عبر الخيال ضمن سياق عاطفي، فهو يسترجع بخياله مشاهد طفولة الإمام الحسين (ع)، ويصور شموخه وتطلعه منذ طفولته، ثم إن هذا الإحساس هو الذي حفزه على أن يقوم باستخلاص مجموعة من المعاني من هذه المشاهد، كهمس التمائم وأنغام الفتوح.

ثم يأتي البيت الثالث ليجعل العين تسأل، مشبهاً إياها بالإنسان الذي حذفه وأبقى من لوازمه فعل السؤال، في استعارة مكنية أخرى تأتي متممة للصور السابقة، ليقول: أبالمهد صارم؟، مشبهاً الإمام الحسين (ع) بالسيف الصارم حاذفاً المشبه في استعارة تصريحية تأتي متوجة لما سبق قوله من استرجاع مظاهر الطفولة، وبذات الوقت منسجمة مع المعنى الذي مهد به في البيت الأول من حيث شموخ الإمام الحسين (ع).

ومن الواضح تماماً أن الأثر النفسي يطغى على هذا النص بشكل كامل، وهو العنصر المؤثر والفاعل في إنتاج هذه الصور البيانية من خلال المزج بين الصور السمعية والصور البصرية، فالتمائم مما يرى، والهمس مما يسمع، والعيون محسوسة غير أن سؤالها يُسمع في إطار ذهني بحت، أما المعارك وأنغامها فمتخيل مسموع، وبهذا نجد أن الشاعر مازج في هذه الأبيات عن طريق الاستعارات بين السمعي والبصري والذهني المتخيل، إلا أن الصورة البصرية قد احتلت موقعاً متميزاً في إنتاج الدلالة، حيث كانت منبع الصور الأخرى السمعية والذهنية، لتكون ركيزة لها ضمن منحى بياني متصاعد انتهى إلى تشخيص العين للقيام بمهمة السؤال، وهذا السؤال في الحقيقة يأتي كنتيجة طبيعية للحالة النفسية المعقدة الماثلة في الأبيات، والانفعالات الداخلية التي تضطرم في نفس الشاعر، وكان لكل ذلك الأثر الفاعل في إنتاج هذه الصور عن طريق اللغة، إذ إن اللغة "رموز اصطلح عليها تثير في النفس معاني وعواطف خاصة"، لذا نرى الشاعر يعمد إلى صنع اللغة في اللغة ومن اللغة ذاتها في الوقت نفسه، وعن كريق هذه اللغة المشربة بالعاطفة والانفعالات النفسية تكتسب الصورة صفتها الإيحائية.

من ثمَّ فإننا نرى أن الشاعر استطاع "نقل الصورة إلى العقل وإعادتها ثانية في صورة شعرية فنية منحرفة عن الواقع ولكنها غير خارجة عن إطار الحواس إلا في الوظيفة".

موازنة للصورة الاستعارة عند الشاعرين:

تُعد الاستعارة نوعاً من التعبير الدلالي الذي يقوم على المشابهة، إذ إنها تواجه طرفاً واحداً يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه لعلاقة اشتراك شبيه بتلك التي يقوم عليها التشبيه، معنى هذا أن الاستعارة أكثر وعياً لطبيعة الصورة وعلاقتها بالخيال، وتعبير آخر هي «المرحلة الأكثر عمقاً في إحساس الشاعر بالمادة التي يشكلها فهي من أبرز ملامح النشاط اللغوي الذي يخرج المعنى من نطاقه الضيق إلى نطاق أوسع، حيث

تستدعي فيه المخيلة في محاولة لتفجير الطاقات الكامنة بين علاقات اللغة، فتشكل فيما بينها صوراً نابضة بالحياة»(انظر: كاهه،٢٠٢١م،ص١٤٨-١٤٩).

ونستخلص من ذلك أن الشاعرين كليهما قد استعملا فن الاستعارة في تصويرهما لأهل البيت عليهم السلام واشتركا أيضاً في ظهور الاستعارة المكنية والمصرحة في رسمهما لملامح أهل البيت وملحمة كربلاء وقد جسدا ملامح الإمام الحسين مثل البطولة والإباء من جانب، وقساوة الحرب و دمويتها من جانب آخر، وكثيراً ما كانا يبثان الحياة في كل مشاهد الحرب، وقد اختلفا في بعض النقاط منها أن الحلي كان أكثر استعمالا للاستعارة في تصويره لأهل البيت عليهم السلام كما أنّه قد رسم أغلب جزئيات الحرب من مثل السيف والرمح والسهام والغبار المثار والطيور الجارحة وتصادم السيوف والرماح والدهر الليالي و خلق الشاعر مشاهد حماسية عبر الاستعارة شهد على براعته الشعرية.

أما الوائلي فقد كان أقل استخداما للاستعارة نسبيا وتركزت صوره في الإمام الحسين عليه السلام مجسدا إياها بسمات البطولة والبسالة والإباء ودارت حول هول المعركة التي بدأت بصورة حيوان مفترس لوصف ضراوة الحرب ما يوحى بسالة أهل البيت في وقوفهم في تلك المواضع العصيبة،والشاعر أحمد الوائلي استخدم الاستعارة في شعره، وإن كان استخدامه لها أقل من غيره من الشعراء الذين نظموا في المراثي الحماسية، فالاستعارة وسيلة أساسية لتصوير المشاهد العسكرية في ساحات الحرب. وعلى رغم ذلك فلقد أبدع الشاعر في استخدام الاستعارة،وعند تفحص ديوان الشاعرين ولا سيما فيما يختص بأشعار وصف أهل البيت(ع) كما موضح في الجدول التالي:

ت	الشاعر	العنوان	النوع	عدد الأبيات الشعرية
١	حيدر الحلي	الاستعارة	الاستعارة المكنية	٢٦
			الاستعارة المصرحة	١١
	الشاعر	العنوان	النوع	عدد الأبيات الشعرية
٢	أحمد الوائلي	الاستعارة	الاستعارة المكنية	٤
			الاستعارة المصرحة	٨

الخاتمة

أدت الصورة الفنية الاستعارية وظيفتها المنوطة بها بشكل دقيق عند كل من الشاعر الدكتور أحمد الوائلي والشاعر حيدر الحلي، ونجحا في تصوير الواقع المذهبي والنفسي ضمن نظام محدد يحكمه نظام للتفاعل والتأثير في مقابل التأثر بالأحداث السياسية والاجتماعية التي كانت محيطة بكل منهما، وقد تجنب الشاعران في صورهما الفنية الاستعارية جانب الترميز والغموض في معظم الأحيان، وهذا الأمر كان نتيجة طبيعية للغاية من الصورة الاستعارية عند كل منهما، فالشاعران يميلان إلى الإفصاح في التعبير، إلا أنهما أرادا لهذا التغبير أن يكون ذا قدرة تأثيرية فائقة في نفوس المتلقين، ولذلك حرصا على أن يكون هذا التغبير ضمن قوالب استعارية تحمل مضامين القضايا التي يريدون الدعوة إلى الالتفات إليها من خلال الشعر، فعبرت الصورة الفنية عند كل منهما عن فحواها ومقصدها بشكل صريح ومباشر من دون ان يشعر المتلقي بالتعقيد، مع قدرة تخييلية تحمل المتلقي على إطلاق العنان لخياله من دون كد أو جهد، ذلك أن الشاعران أرسلا صورهما الاستعارية بعيدة عن كل إبهام، وخالية من كل إيهام، مع دقة في اختيار الألفاظ التي حملوها إيحاءات دلالية مباشرة وغير مباشرة، حتى اكتنزت بطاقات تعبيرية عبرت عن المضامين النفسية والوجدانية التي كانت نتيجة فكر عقائدي آمن به الشاعران وأخلصا له والتزما به التزامهما بخب آل البيت عليهم السلام، مع الولاء المطلق لهم.

لقد لامست الصورة الفنية عند كلا الشاعرين أعماق النفس الإنسانية وحركتها وأثارتها وأضرمت فيها نيراناً من اللوعة والأسى ولا سيما عندما يتصل الموضوع برثاء آل البيت عليهم السلام، وتصوير ما حل بهم من ظلم وقهر وتشتت، وتبدو هذه الصورة أوضح

عند الشاعر حيدر الحلي مما هي عليه عند الشاعر أحمد الوائلي، وبعد ملاحظة الصورة الفنية الاستعارية في مديح آل البيت عليهم السلام ورثائهم عند كل من الشاعرين

المصادر والمراجع

-القرآن الكريم

١. ديوان السيد حيدر الحلي، الجزء الأول، تحقيق الدكتور مضر سليمان الحلي، منشورات شركة الأعلمي للمطبوعات، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى (١٤٣٢هـ - ٢٠١١م)
٢. البنية الحجاجية في شعر حيدر الحلي – قصيدة "الله يا حامي الشريعة" مثالاً – مسلم مالك الأسدي، وآخر، جامعة كربلاء، المحقق – السنة الثانية – المجلد الثاني – العدد الثالث ١٤٣٩هـ - ٢٠١٧م
٣. الرمز الديني في شعر الشيخ الدكتور أحمد الوائلي، علاء إبراهيم يوسف الورشاني، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية المجلد (٢) العدد (٤١) السنة ٢٠٢١م
٤. مكانة أهل البيت (عليهم السلام) وفضلهم في شعر الشيخ أحمد الوائلي، سمية حسن عليان، كلية اللغات الأجنبية/ جامعة أصفهان، ٢٠١٨م
٥. مفهوم الشعر لدى الدكتور أحمد الوائلي، عاطف إسماعيل محسن

(Research Associate, Department of Arabic,Allama Iqbal Open University,Islamabad** Professor Arabic Linguistics - Egypt)

٦. ديوان الشيخ أحمد الوائلي ،شرح وتدقيق ،سمير شيخ الارض ،مؤسسة البلاغ،بيروت-لبنان،الطبعة الأولى ،(١٤٢٨هـ -٢٠٠٧م)
٧. البنيات الأسلوبية في شعر أحمد الوائلي،علي يونس عودة، جامعة البصرة – مجلس كلية التربية – رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها،٢٠١١م
٨. ديوان شعر بشار بن برد، جمعه وحققه السيد بدر الدين العلوي ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨١ م
٩. ديوان أبي الطيب المتنبي،شرح أبي البقاء العكبري،دار الكتب العلمية،١٩٩٧م
١٠. ديوان السيد حيدر الحلي ، حققه ،علي الخاقاني ، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت، لبنان ، ط٤ ، ١٩٨٤م

١١. الصورة الفنية وآلياتها البلاغية في مراثي أحمد الوائلي الكربلائية، حسن كاهه، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد:٣٣ ،رمضان ١٤٤٢هـ/آيار ٢٠٢١م،

Sources and references

-The Holy Quran

1. Diwan of Sayyid Haider Al-Hilli, Part 1, investigated by Dr. Mudar Suleiman Al-Hilli, Al-Alami Publications Company, Beirut - Lebanon, first edition (1432 AH - 2011 AD)

2. The Hajjaj structure in the poetry of Haider Al-Hilli - the poem "God, O protector of Sharia" as an example - Muslim Malik Al-Asadi, and another, University of Karbala, investigator - second year - volume two - third issue 1439 AH - 2017 AD

3. The religious symbol in the poetry of Sheikh Dr. Ahmed Al-Waeli, Alaa Ibrahim Youssef Al-Warshani, Lark Journal of Philosophy, Linguistics and Social Sciences Volume (2), Issue (41), Year 2021 AD

4. The status of Ahl al-Bayt (peace be upon them) and their virtue in the poetry of Sheikh Ahmed Al-Waeli, Sumaya Hassan Alyan, Faculty of Foreign Languages / University of Isfahan, 2018

5. The concept of poetry according to Dr. Ahmed Al-Waeli, Atef Ismail Mohsen (Research Associate, Department of Arabic, Allama Iqbal Open University, Islamabad** Professor Arabic Linguistics - Egypt)

6. Diwan of Sheikh Ahmed Al-Waeli, explanation and proofreading, Samir Sheikh Al-Ard, Al-Balagh Foundation, Beirut-Lebanon, first edition, (1428 AH-2007 AD)

7. Stylistic structures in the poetry of Ahmed Al-Waeli, Ali Younis Odeh, University of Basra - College of Education Council - Master's Thesis in Arabic Language and Literature, 2011

8. Diwan of Bashar bin Burd poetry, compiled and edited by Sayyid Badr al-Din al-Alawi, Dar al-Thaqafa, Beirut, 1981

9. Diwan of Abu al-Tayyib al-Mutanabbi, Sharh Abi al-Baqa al-Akbari, Dar al-Kutub al-Ilmiyya, 1997

10. Diwan of Sayyid Haider Al-Hilli, edited by Ali Al-Khaqani, Al-Alami Foundation for Publications Publications, Beirut, Lebanon, 4th Edition, 1984 AD

11. The artistic image and its rhetorical mechanisms in the lamentations of Ahmed Al-Waeli Al-Karbalai, Hassan Kah, Journal of Arabic Language and Literature, Issue: 33, Ramadan 1442 AH / May 2021 AD,