



جامعة الكويت
مركز البحوث والدراسات والنشر



ISBN: 978-9922-726-78-6

المرثاة السرمديّة

قراءة في مراثٍ مختارة
للإمام الحسين (عليه السلام)
في العصر العباسي

تأليف

الاستاذ الدكتور

نجم عبد علي رئيس

جامعة الكويت

منشورات

مركز البحوث والدراسات والنشر
جامعة الكوت



٨١١ / ٥

ر ٩٩٥ رئيس ، نجم عبد علي .

المرثاة السرمديّة: قراءة في مرثٍ مختار للإمام الحسين (ع)

في العصر العباسي / نجم عبد علي رئيس .

. - ط١. - بغداد: مطبعة جامعة الكوت ،

مركز البحوث والدراسات، ٢٠٢٦ .

٣٨٢ ص ؛ ٢٤ سم .

١- الشعر العربي - العصر العباسي - ٢ - شعر الرثاء - أ - العنوان.

رقم الايداع

٢٤٨٣ / ٢٠٢٦

المكتبة الوطنية/الفهرسة اثناء النشر

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد

٢٤٨٣ لسنة ٢٠٢٦ م

ISBN: 978-9922-726-78-6

ملاحظة

مركز البحوث والدراسات والنشر في كلية الكوت الجامعة
غير مسؤول عن الافكار والرؤى التي يتضمنها الكتاب
والمسؤول عن ذلك الكاتب او الباحث فقط.



المقدمة

ما عرف التاريخ منذ عصر التدوين حتى يومنا هذا أن امرءاً قيل فيه من الرثاء كمثل ما قيل في الإمام الحسين بن علي بن أبي طالب (عليهما السلام)، فقد رثته العصور والأجيال، بكلّ لسان في جميع الأزمان، وفي مشارق الأرض ومغاربها، بل ومن مختلف المذاهب والأديان والشرائع السماوية، ووجد مذهب أهل البيت (عليهم السلام) في هذا الرثاء مجالاً خصباً لبثّ أحزانهم، ومتنفساً لآلامهم .

ومما زاد من ألم فاجعة الطفّ أنّها الفاجعة الوحيدة في التاريخ، بأهوالها وفداحتها، فأبدع الشعراء في الرثاء وأجادوا في تصوير ما تركته الفاجعة من آلام في النفوس، وعطّروا أشعارهم بنفائح ذكر الإمام الحسين (عليه السلام) ، فالحسين هو امتداد للنبوّة، هو امتداد لرسالة السماء الخالدة، وقد قال جدّه الأكرم (صلّى الله عليه وآله وسلم) : (حُسينٌ مِنّي وأنا من حُسين) .

وكان لحثّ الأئمّة الأطهار الشعراء فعله المؤثّر في الإكثار من رثاء الإمام الحسين (عليه السلام)، لما أعدّ الله جلّ في علاه لهم من ثواب . ومن ذلك ما رُوي في أدعية الأئمّة (عليهم السلام) للسيد الحِميريّ والكُميت ودِعل وأضرابهم من الشعراء .

ومما يجدر بنا ذكره أنّ لفظة (الحُسين) ما عادت تعني المعنى الظاهر لها، وأنّ دلالتها تقف عند ذات الإمام الحسين بن عليّ (عليه السلام) وشخصه، إنّها تتجاوز هذا القدر من المعنى، وتتحوّل إلى ظاهرة أشمل وأكمل من الذات والشخصيّة، فالناقد البصير يعرف جيّداً أنّ لفظة (الحُسين) تعني مبدأ الفداء، ونكران الذات، فليس الإمام الحسين (عليه السلام) إلّا مثالاً ساطعاً لهذا المبدأ في

أكمل معانيه، ودلّلنا على هذه الحقيقة هو شعر الرثاء الذي قيل فيه، فقد كان هذا الرثاء ولا زال صورة حيّة، تنعكس عليها رسالة جدّه المصطفى وعقليّة الأُمّة وعقيدتها .

ومن أجل هذا الهدف عزمنا بعد التوكّل على الله، وبعون من ملهمتي أمّ أولادي على جمع ما أمكن جمعه من فرائد المراثي في الإمام أبي عبد الله الحسين (عليه السلام) في العصر العبّاسيّ، بعد أن تمّ إنجاز الجزء الأوّل الذي خُصّص للعصر الأمويّ، في دراسة جمعت بين التاريخ والفن ، ومن الله التوفيق .

أ.د. نجم عبد علي

رئيس

جامعة الكويت

كلّية التربية

قسم اللغة العربية

الفصل الأول

مراثي شعراء مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية

جعفر بن عَفَّان الطائِيّ

من مخضرمي الدولتين الأمويّة والعبّاسيّة أبو عبد الله جعفر بن عَفَّان الطائِيّ ت 150هـ، وكان مكفوفاً، وهو من أصحاب الإمام جعفر بن محمّد الصادق (عليه السلام) (1) .

قال يرثي الإمام الحسين (عليه السلام) في حضرة الإمام الصادق (عليه السلام) من قصيدة له بلغت أحدَ عشر بيتاً: (من الطويل) (2)

1- لِيَبْكِ عَلَى الْإِسْلَامِ مَنْ كَانَ بَاكِياً	فَقَدْ ضَيَّعْتُ أَحْكَامَهُ وَاسْتُحْلَلَّتِ
2- غَدَاةَ حُسَيْنٍ لِلرَّمَاكِحِ دَرِيئَةً	وَقَدْ نَهَلْتُ مِنْهُ السُّيُوفَ وَعَلَّتِ
3- وَغَوِيرَ فِي الصَّحَرَاءِ لِحِمَاً مُبَدِّدَاً	عَلَيْهِ عَتَاقُ الطَّيْرِ بَاتَتْ وَظَلَّتِ
4- فَمَا نَصَرْتُهُ أُمَّةَ السُّوءِ إِذْ دَعَا	لَقَدْ طَاشَتْ الْأَحْلَامُ مِنْهَا وَضَلَّتِ
5- أَلَا بَلْ مَحَا أَنْوَارَهُمْ بِأَكْفِهِمْ	فَلَا سَلِمَتْ تِلْكَ الْأَكْفُ وَشَلَّتِ
6- وَنَادَاهُمْ جَهْدًا بِحَقِّ مُحَمَّدٍ	فَإِنَّ ابْنَهُ مِنْ نَفْسِهِ حَيْثُ حَلَّتِ
7- فَمَا حَفِظُوا قُرْبَ النَّبِيِّ وَلَا رَعَوْا	وَزَلَّتْ بِهِمْ أَقْدَامُهُمْ وَاسْتَزَلَّتِ
8- أَذَاقَتْهُ حَرَّ الْقَتْلِ أُمَّةٌ جَدِّهِ	هَفَّتْ نَعْلَهَا فِي كَرْبَلَاءَ وَزَلَّتِ
9- فَلَا قَدَسَ الرَّحْمَنُ أُمَّةً جَدِّهِ	وَإِنْ هِيَ صَامَتْ لِلْإِلَهِ وَصَلَّتِ
10- كَمَا أَفْجَعَتْ بِنْتَ الرَّسُولِ بِنَسْلِهَا	وَكَانُوا كُفَّاءَ الْحَرْبِ حَيْثُ اسْتَقَلَّتِ
11- وَكَانُوا سُرُوراً ثُمَّ عَادُوا رَزِيَّةً	لَقَدْ عَظُمَتْ تِلْكَ الرِّزَايَا وَجَلَّتِ

تنقل لنا الروايات أنّه ما أن انتهى الشاعر من إنشاد أبياته هذه حتّى بكى الإمام جعفر الصادق (عليه السلام) ومن حوله، وسالت الدموع على وجهه ولحيته، ثم

قال له : "يا جعفر، والله لقد شهدك ملائكة الله المقربون ههنا، يسمعون قولك في الحسين، ولقد بكوا كما بكينا أو أكثر، ولقد أوجب الله تعالى لك يا جعفر في ساعتك الجنة بأسرها وغفر لك ... يا جعفر ما من أحد قال في الحسين شعراً فبكى وأبكى به إلا أوجب الله له الجنة وغفر له" (3) .

وقد نسج جعفر بن عَفَّان في هذه القصيدة، على روي قصيدة سليمان بن قَتَّة العدوي، فاختار البحر الطويل؛ لما يمنحه هذا البحر من مساحة صوتية؛ لكثرة تفعيلاته ومن أجل ذلك سُمي بالطويل، كما اختار صوت التاء المكسورة رويًا، ومن المعروف عند أهل العروض والقافية، أنَّ اختيار حركة الكسر لصوت الروي يدلّ على الرقة والانكسار.

يستهل الشاعر هذه الأبيات بالبكاء على الإمام الحسين (عليه السلام): "ويدعو المتلقي للبكاء على الإسلام؛ لأنّه متمثّل بشخص الإمام الحسين (عليه السلام)" (4)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام ستّ مرّات، أربعاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (ليبك على الإسلام)، واثنيتين في لفظة القافية: (استُحلت)، مع تكرار صوت (الروي) التاء ثلاث مرّات في لفظتين من العجز: (ضُيِّعت)، (واستُحلت)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (استُحلت)، لتكون بؤرة المعنى، مستعيناً بالجناس الاشتقاقي derivationl paronomasia بين: (ليبك) و(باكياً)، ومكرّراً صوت الكاف - لما يدلّ عليه من الحرارة والقوّة والفعاليّة - أربع مرّات في ألفاظ: (ليبك)، (كان)، (باكياً)، (أحكامه)، وهو صوت حنكي قصي انفجاريّ شديد مهموس مرقّق (5)، ممّا ولّد إيقاعاً داخلياً متماسكاً.

ويجسّد الشاعر مشهد فاجعة الطّف في البيت الثاني، فيصف كيف أنّ جسد الإمام الحسين (عليه السلام)، قد أصبح هدفاً (دريئةً) لسيوف بني أميّة، مستعيناً بتكرار صوت (الروي) التاء أربع مرّات في ألفاظ: (غداة)، (دريئةً)، (نهلت)، (علّت)، مع تكرار صوت النون خمس مرّات في ألفاظ: (حُسين)، (دريئةً)، (نهلت)، (منه)، لتكون لفظة (دريئةً) بؤرة ما أراد الشاعر وصفه لمشهد الفاجعة حين أصبح الجسد الشريف هدفاً لرماحهم، وممّا يجسّد وحشيّة القوم أنّ سيوفهم لم تكتفِ بإصابة الجسد الشريف مرّة واحدة: (نهلت)، بل صارت تتوالى عليه: (علّت). ، موظّفاً فنّ الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة personified implicit

metaphor في قوله: (نهلتُ منه السيوفُ وعلَّتْ)، فقد صوّر السيوف وكأنّها كائن حيّ يشرب من قوّة الإمام الحسين وشجاعته، وحذف المشبّه به وأبقى على لازمِهِ: (نهلتُ وعلَّتْ)، فضلاً عن الطباق المعنويّ بين: (نهلتُ) و(علَّتْ)، الذي خلق نغمةً يشعر بها المتلقّي بتدرّج صوتيّ يُشبه الحركة من شربٍ أوّل: (علَّتْ) إلى شرب ثانٍ: (تهلتْ)، بحدث وإيقاعٍ متصاعد .

ويستكمل هذه الصورة المفجعة في البيت الثالث، بتكرار صوت الدال - لما يدلّ عليه من صلابة وقسوة - أربع مرات في لفظتين: (غودر)، (مبدّداً)، ويُعدّ الصوت المضعّف صوتين، ومن المعروف أنّ الدال صوت لثويّ انفجاريّ مجهور، وقد برز مدلول هذا الصوت بشكل لافت للنظر، مع تكرار صوت النون مرّتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (لحمأ مبدّداً)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (مبدّداً) التي تمثّل بؤرة الصورة المفجعة، فقد تُرك: (غودر) الجسد الشريف المقطّع بالسيوف: (مبدّداً)، وقد أحاطت به الطيور الجوارح، موظّفاً الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor في قوله: (لحمأ مبدّداً)، فقد شبّه الجسد الشريف المبضّع بالسيوف: (لحمأ مبدّداً)، وحذف المشبّه وأبقى على قرينته، وهو الفعل: (غودر)، وكان لتكرار صوت الدال وقعاً موسيقيّاً عنيفاً وحادّاً يناسب وصف المشهد الدمويّ، إذ منحت لفظة القافية: (مبدّداً) جرساً صوتيّاً محكماً يُعطي وقعاً حادّاً، يتناسب مع وحشيّة المشهد ودمويّته .

ويصف الشاعر في البيت الرابع الأمة التي قاتلت الإمام الحسين (عليه السلام) بأنّها: (أمة السوء) التي فقدت العقول: (الأحلام)، فيلجأ إلى تكرار صوت الميم - ومن المعروف أن صوت الميم من الأصوات الشفويّة الأنفيّة المجهورة، ومن دلالاته الحدة والقطع - خمس مرات في ألفاظ: (فما)، (أمة)، (الأحلام)، (منها)، وتزامن هذا التكرار لصوت الميم، مع تكرار صوت الألف المدّية - الذي يمنح الشاعر فرصة أكبر للتعبير عن آهاته وحسراته - خمس مرات أيضاً في ألفاظ: (ما)، (دعا)، (طاشت)، (منها)، (الأحلام)، مع تكرار صوت اللام خمس مرّات أيضاً في ألفاظ: (لقد)، (الأحلام)، (ضلّت)، لتكون لفظة: (الأحلام) التي التقت فيها الأصوات الثلاثة بؤرة ما أراد الشاعر إيصاله إلى المتلقّي من أنّ (أمة السوء) قد انحرفت: (طاشت الأحلام منها)، موظّفاً الاستعارة المكنيّة التجسيميّة

implicit metaphor في قوله: (طاشت الأحلام منها)، إذ شبه الأحلام بشيء خفيف يطير، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمه، وهو الفعل: (طاش)، والكناية في قوله: (أمة السوء) metonymy عن القوم الظالمين، وقد منحت الاستعارة في قوله: (طاشت الأحلام) إيقاعاً داخلياً مضطرباً يتناسب مع الخيانة والخلان.

ويلجأ الشاعر في البيت الخامس إلى الدعاء على (أمة السوء) مستعيناً بلا النافية التي خرجت إلى معنى الدعاء في قوله: (لا سلمت)، ثم الفعل المبني للمجهول المعطوف: (شَلَّتْ)، ومن أجل بلوغ هذا الدعاء، استعان الشاعر بتكرار صوت اللام ثمانى مرات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (ألا)، (بل)، وستاً في ألفاظ الشطر الثاني برمته: (فلا سلمت تلك الأكفُ وشَلَّتْ)، باعتبار أن صوت لام آل التعريف يظهر مع الحروف القمريّة، وباعتبار أن تضعيف الصوت يعدّ صوتين، ومعروف لدى دارسي الأصوات أن صوت اللام صوت مجهور، والجهر يدلّ على شدة الصوت، ومن جرّاء تكراره في الشطر الثاني، يُسقط إحياءً للتماسك والالتصاق بفعل الدعاء: (لا سلمت)، والتشابه مع الفعل: (شَلَّتْ)، بفضل تكرار صوت (الرويّ) التاء، ممّا يعني بالضرورة أن هناك التصاقاً وثيقاً للحالة الشعوريّة لمضمون البيت، وهو الدعاء على: (أمة السوء) التي قاتلت الإمام الحسين (عليه السلام) موظفاً الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor في قوله: (أنوارهم)، مشبهاً الإمام الحسين وأهل بيته (عليهم السلام) بالأنوار، وحذف المشبه وأبقى على لازمه وهو الفعل: (محو بأكفهم)، كناية metonymy عن القتل؛ لأنّ اليد أداة الجريمة، وطباق السلب antithesis بين: (لا سلمت) و(شَلَّتْ)، والتكرار اللفظي للفظ: (أكف) ممّا ترك جرساً موسيقياً مناسباً، وجعل الإيقاع أكثر تركيزاً على أداة الجريمة، ويضاعف التوبيخ، ويشدّ الإيقاع نحو القسوة والدعاء بالهلاك لقتلة آل بيت النبوة (عليهم السلام).

ويشير الشاعر إلى خطبة الإمام الحسين في: (أمة السوء) قبل نشوب المعركة في البيت السادس، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون ثمانى مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (وناداهم جهداً بحقّ محمّد)، وخمساً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (فإنّ ابنه من نفسه)، كما لجأ الشاعر إلى تكرار صوت الحاء أربع مرّات في ألفاظ: (بحقّ)، (محمّد)، (حيث)،

(حَلَّتْ)، وهو صوت: "صامت حَلَقِيّ احتكاكيّ رخوٌ مهموسٌ مرقّقٌ" (6)، وقد أدّى هذا التكرار وظيفته التي أرادها الشاعر، محدثاً نوعاً من الحفيف المسموع، وهو يذكّر بقوله: (ناداهم) بخطبة الإمام الحسين (عليه السلام) قي: (أمة السوء) قبل المعركة، محدثراً إياهم من قتله ومُقَسِّماً: (بحقّ محمّد)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (محمّد)، فالإمام الحسين (عليه السلام) ريحانة الرسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، مذكّراً بقول الرسول الأكرم: (حسين منّي وأنا من حسين) (7)، بقوله: (فإنّ ابنه من نفسه حيث حلّت) موظّفاً الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor فقد شبّه الإمام الحسين (عليه السلام) بقوله: (من نفسه) بالرسول، إذ الحسين امتداد النبوة، وحذف المشبّه، وأبقى القرينة: (في نفسه) إشارة إلى الحديث النبوي الشريف، وقد خلقت هذه الاستعارة وقعاً موسيقياً مؤثراً يبرز المعنى الروحي والأخلاقي بقرينة تاريخيّة .

ولكنّ القوم لم يرعوا قرب النبيّ، ومن أجل هذا المعنى لجأ الشاعر في البيت السابع إلى تكرار صوت اللام خمس مرّات في ألفاظ: (لا)، (زَلَّتْ)، (استزلّت)، مع تكرار صوت التاء ثلاث مرّات في ألفاظ: (زَلَّتْ)، (استزلّت)، ليكون الفعلان: (زَلَّتْ) و(استزلّت) اللذان التقى فيهما الصوتان بؤرة الكناية التي صنعها الشاعر بقوله: (وزَلَّتْ بهم أقدامهم واستزلّت)، موظّفاً فنّ الاستعارة التصريحيّة explicit etaphor في قوله: (زَلَّتْ بهم أقدامهم)، فقد شبّه حال الأعداء في عدم رعاية قرب الإمام الحسين (عليه السلام) من النبيّ (صلّى الله عليه وآله وسلّم) بزلل الأقدام التي تشير إلى سقوطهم الأخلاقيّ وليس سقوط القدم، فضلاً عن morphological paronomasia الجناس الاشتقاقيّ بين: (زَلَّتْ) و(استزلّت)، كما منح تضعيف صوت اللام في الفعلين جرساً موسيقياً مؤثراً يحافظ على التوازن الداخليّ للبيت.

وفي البيت الثامن يلجأ الشاعر إلى تكرار صوت (الرويّ) التاء - وهو صوت لثويّ انفجاريّ؛ لامتناع جريان الصوت لقوته في المخرج - (8)، خمس مرات في ألفاظ: (أذاقته)، (القتل)، (أمة)، (هفت)، (زَلَّتْ)، وقد تجسّدت شدة الصوت الانفجاريّة في لفظتي: (أذاقته) و(القتل)، إذ التقى تكرار صوت التاء، مع تكرار صوت القاف، وهو صوت مجهور يُوصف بالشدة، فضلاً عن تكرار صوت اللام

ستّ مرّات في ألفاظ: (القتل)، (نعلها)، (كربلاء)، (زلّت)، لتكون لفظة: (القتل) التي التقت فيها الأصوات الثلاثة، بؤرة ما أراد الشاعر إيصاله إلى المتلقّي، ممّا يوحي بإدانة الجريمة التي ارتكبها بنو أمية من إراقتهم دماء الإمام الحسين وآل بيته (عليهم السلام)، موظّفاً الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor في قوله: (هفت نعلها)؛ لأنّ المقصود ليس النعل نفسه، بل سلوك الأعداء وعدوانهم، فقد شبّه أعداء الإمام الحسين (عليه السلام) وسلوكهم العنيف بالنعل لوت أقدامهم وهي تهوي على الأرض، وحذف المشبه وأبقى على لازمه: (أذاقته حرّ القتل)، وقد منح تكرار الأفعال القصيرة: (هفت) و(زلّت) وقعاً موسيقياً متصاعداً، ونلاحظ أنّ الفعلين خلقا تسلسلاً إيقاعياً يُحاكي حركة القدم على الأرض، حتّى بدا البيت سريع الحركة ودرامياً.

ويستكمل الشاعر دعاءه على بني أمية: (أمّة السوء) مرّة أخرى، مستعيناً بتكرار صوت اللام في البيت التاسع ستّ مرّات، واحدة في لفظة: (لا) من الصدر، وخمساً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (لِلإله)، (صلّت)، مع تكرار صوت (الرويّ) التاء ثلاث مرّات: (أمّة)، (صامت وصلّت)، لتكون لفظة القافية: (صلّت) بؤرة المعنى، تأكيداً للدعاء فلا صومهم ولا صلاتهم تشفع لهم، إذ لا يرضاها الله تعالى؛ لإقدامهم على قتل الإمام الحسين وآل بيته (عليهم السلام)، وقد ترك الدعاء على أعداء الإمام الحسين (عليه السلام) لما تضمّنه من التكرار الصوتي للكلمات السالبة: (لا قدّس الرحمن)، إيقاعاً صوتياً alliteration sound repetition يعزّز إحساس المأساة والتهديد بأن لا فائدة من صومكم وصلاتكم.

ويؤكد هذا المعنى في البيت العاشر، وذلك بتكرار صوت (الرويّ) التاء؛ لما يعبر عن الحزن والبكاء ويوحي بالتعب والمعاناة، خمس مرات في ألفاظ: (أفجعت)، (بنت)، (كمأة)، (استقلّت)، مع تكرار صوت النون ثلاث مرّات في ألفاظ: (بنت)، (بنسلها)، (كانوا)، وقد أتاح تكرار صوت التاء في لفظتين متجاورتين من صدر البيت: (أفجعت بنت)، التذكير بفجيعة السيّدة الزهراء (عليها السلام) بقوله في الشطر الأول: (كما أفجعت بنت الرسول بنسلها)، لتكون لفظة: (بنت) التي التقى فيها الصوتان بؤرة المعنى الذي أراد الشاعر إيصاله إلى المتلقّي، موظّفاً فنّ التشبيه التمثيليّ analogical simile فقد شبّه صمود وثبات

الإمام الحسين وآل بيته (عليهم السلام) بكماة الحرب أي كانوا قوّة ثابتة وحاسمة في المعركة، وفد ترك التشبيه التمثيليّ إيقاعاً مركّباً نفسياً ومعنوياً يجمع بين المأساة: (أُفْجَعَتْ بِنْتُ الرَّسُولِ) والبطولة: (وكانوا كُماة الحَرْبِ)، بما يعزّز الإيقاع الموسيقيّ للبيت .

ويختتم الشاعر قصيدته بهذه الحسرة مستعيناً بتكرار صوت الراء أربع مرات في ألفاظ: (سروراً)، (رزية)، (الرزايا)، مع تكرار صوت (الروي) التاء أربع مرّات أيضاً، واحدة منها في لفظة: (رزية) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (عَظُمْتُ تِلْكَ الرّزَايا وَجَلَّتْ)، وهو بهذا يذكّر ما كان من سرور في قلوب المؤمنين والموالين لآل البيت (عليهم السلام) أيّام حياتهم، ثم تحوّل الحال إلى بكاء ونحيب بعد فقدهم، موظّفاً الطباق antithesis بين: (سرور) و(رزية)، والجناس الاشتقاقي paronomasia of derivation بين: (رزية) و(رزايا)، وقد منح التكرار الصوتي للراء نغمةً حزينة متوتّرة. على أن البيت الأخير تضمين لبيت سُلَيْمان بن قُتّة العدويّ، مع استبدال لفظة: (رجاء) بلفظة: (سروراً)، ولفظة: (أضحوا) بلفظة: (عادوا): (من الطويل)

وكانوا رجاءً ثمّ أضحوا رزيةً لقد عظُمتُ تلك الرزايا

(9)، ويُلاحظ أنّ الشاعر جنح إلى بناء قصيدته بناء عمودياً vertical structure يركز على تعاقب فعلين ماضيين في الشطر الثاني، ففي البيت الأول: (ضُيِّعَتْ) و(اسْتُحِلَّتْ)، وفي البيت الثاني: (نَهَلْتُ) و(عَلَّتْ)، وفي البيت الثالث: (باتَتْ) و(ظَلَّتْ)، وفي البيت الرابع: (طاشَتْ) و(ضَلَّتْ)، وفي البيت الخامس: (سلمَتْ) و(سُلِّتْ)، وفي البيت السابع: (زَلَّتْ) و(اسْتُزِلَّتْ)، وفي البيت الثامن: (هَفَّتْ) و(زَلَّتْ)، وفي البيت التاسع: (صامتْ) و(صَلَّتْ)، وفي البيت الأخير: (عَظُمْتُ) و(جَلَّتْ)، ولم ينبُج من هذا البناء الهندسي المعماريّ سوى البيتين السادس والعاشر .

سُفْيَانُ بْنُ مُصْعَبٍ الْعَبْدِيُّ

وَمَمَّنْ رَثَى الْإِمَامَ الْحُسَيْنَ (عَلَيْهِ السَّلَام) مِنْ مَخْضَرْمِي الدَّوْلَتَيْنِ الْأُمَوِيَّةِ وَالْعَبَّاسِيَّةِ سُفْيَانُ بْنُ مُصْعَبٍ الْعَبْدِيُّ الْكُوفِيُّ الْمَتَوَفَّى بَعْدَ سَنَةِ 170 لِلْهِجْرَةِ (10)، فَقَالَ فِي رِثَاءِ الْإِمَامِ الْحُسَيْنِ (عَلَيْهِ السَّلَام): (مِنْ الطَّوِيلِ) (11)

- 1- لَقَدْ هَدَّ رُكْنِي رِزْءَ آلِ مُحَمَّدٍ وَتِلْكَ الرِّزَايَا وَالْخُطُوبُ عِظَامُ
- 2- وَأَبْكْتُ جَفُونِي بِالْفَرَاتِ مِصَارِعُ لَالِ النَّبِيِّ الْمُنْطَفَى وَعِظَامُ
- 3- عِظَامُ بِأَكْنَافِ الْفَرَاتِ زَكِيَّةُ لَهْنَ عَلَيْنَا حُرْمَةٌ وَذِمَامُ
- 4- فَكَمْ حُرَّةٍ مَسِيَّةٍ وَيَتِيمَةٍ وَكَمْ مِنْ كَرِيمٍ قَدْ عَلَاهُ حُسَامُ
- 5- لَالِ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى عَلَيْهِمْ مَلَائِكَةُ بَيَاضِ الْوُجُوهِ كَرَامُ
- 6- أَفَاطُمُ أَبْكَانِي بَنُوكِ ذُؤُ الْعُلَى فَشَبْتُ وَإِنِّي صَادِقُ لَعْلَامُ !
- 7- وَأُضْحِيتُ لَا أَلْتَذُّ طَيْبَ مَعِيشَتِي كَأَنَّ عَلَيَّ الطَّيِّبَاتِ حَرَامُ
- 8- وَلَا الْبَارِدَ الْعَذْبَ الْفَرَاتِ أَسِيغُهُ وَلَا ظِلَّ يُهْنِينِي الْغَدَاةَ طَعَامُ
- 9- يَقُولُونَ لِي صَبْرًا جَمِيلًا وَسَلْوَةً وَمَا لِي إِلَى الصَّبْرِ الْجَمِيلِ مَرَامُ
- 10- فَكَيْفَ اصْطَبَارِي بَعْدَ آلِ مُحَمَّدٍ وَفِي الْقَلْبِ مَنِّي لَوْعَةٌ وَضَرَامُ

وَكَشَّانَ الْهَائِمِينَ الْفَاقِدِينَ، يَسْمَعُ الشَّاعِرُ مَنْ يَدْعُوهُ إِلَى الْكَفِّ عَنِ التَّفَجُّعِ الَّذِي يَسْتَمُطِرُ بِلَا اخْتِيَارٍ حَرَارَةَ الدَّمُوعِ، وَهِيَ هِيَ سُفْيَانُ قَدْ أَبْيَضَ شَعْرُهُ وَهُوَ مَا يَزَالُ غَلَامًا! إِنَّهَا الْمَصَائِبُ الَّتِي غَدَتِ مَصَائِبُهُ الشَّخْصِيَّةَ، وَفِي مَقَدِّمَتِهَا مَصَائِبُ كَرْبَلَاءِ الْإِمَامِ الْحُسَيْنِ (عَلَيْهِ السَّلَام).

وَكَانَ لِلْإِقْيَاعِ الْمَوْسِيقِيِّ لِلْبَحْرِ الطَّوِيلِ فِي هَذِهِ الْقَصِيدَةِ، وَمَا تَخَلَّلَهُ مِنْ زَحَافٍ لَازِمٍ لِهَذَا الْبَحْرِ أَثَرُهُ فِي إِحْدَاثِ: "رَنَّةٌ مَوْسِيقِيَّةٌ قَوِيَّةٌ، إِلَّا أَنَّ قَوَّتَهَا تَكُونُ مَنْزُوعَةً

وراء كلام الشاعر" (12)، ويفسّر لنا زحاف القبض الذي لجأ إليه الشاعر، مع علّة الحذف، أنّ الشاعر قد ضعفت قواه واشتدّ ألمه عند استحضاره مصيبة الإمام الحسين (عليه السلام)، فقد سلسل أحداثها، بأسلوب سرديّ قصصيّ، فوصف حال الإمام الحسين (عليه السلام) وما جرى عليه وعلى آل بيته (عليهم السلام)، معتمداً في ذلك على سعة البحر الطويل؛ لما يتضمّنه من طول نفّس وجرس معتدل، يُعين الشاعر على السرد وذكر القصص؛ ليبكيهم ويرثيهم وليؤثّر في المتلقّي، ويُجبره على الإصغاء والانتباه .

ومن جمال تركيب الجملة الشعرية في مطلع القصيدة أنّ الشاعر اختار الفعل الماضي: (هدّ)؛ لأنّ الحدث وقع في الماضي، ولكنّ الشاعر ما زال يشعر بهذا الخطب الجلل، وكأنّه حدث في الزمن الحاضر، فاستعان بحرف التوكيد: (قد)؛ ليقربّ الحدث إلى الزمن الحاضر، ممّا يوحي بتجدّد الحزن مع كلّ ذكرى تمرّ في يوم استشهاد الإمام الحسين (عليه السلام) (13)، وكأنّي به يقول: إنّ رزايا آل البيت (عليهم السلام) خالدة باقية في قلوب المؤمنين والموالين على امتداد الزمان، مستعينا بتكرار صوت الدال أربع مرّات في الشطر الأول في ألفاظ: (لقد)، (هدّ)، (محمّد)، مع تكرار صوت (الرويّ) الميم أربع مرّات أيضاً في لفظتي: (محمّد)، (عظام)، لتكون لفظة (محمّد) التي التقى فيها الصوتان بؤرة المعنى، وكأنّي بالشاعر أراد أن يُسمع الرسول (صلى الله عليه وآله وسلّم): انظر ماذا فعل بنو بآل بيتك! موظّفاً الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor في قوله: (هدّ ركني)، حيث أميّة شبه قوّته وثباته بالركن (الجدار) وذكر المشبّه به، وحذف المشبّه وأبقى على لازمه: (هدّ)، فضلاً عن الجنس الاشتقائيّ paronomasia of derivation بين: (رزية) و(الرزايا)، ممّا منح إيقاعاً قوياً يوحي بالانكسار، على أنّ البيت يتناصّ مع بيت سليمان بن قتّة العدويّ المارّ الذكر، في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام): (من الطويل)

وكانوا رجاءً ثمّ أضحوا رزيةً لقد عظمت تلك الرزايا وجلّت

وفي البيتين الثاني والثالث تكرار لا شعوري للفظتي: (الفرات وعظام)؛ لدلالة هاتين اللفظتين وشدة تعلّقهما بيوم عاشوراء، وما جرى على الإمام الحسين وآل بيته (عليهم السلام) من ويلات كان العطش أشدها، وترك الأجساد الطاهرة من

دون دفن أعظم (14)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الثاني بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، اثنتين منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (بالفرات مصارع)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (لألّ النَّبِيِّ المصْطَفَى وَعَظَامُ)، مع تكرار صوت الفاء ثلاث مرّات، اثنتين منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (جفوني بالفرات)، ولفظة (المصطفى) من العجز، لتكون لفظة: (الفرات) ملتقى الصوتين بؤرة المعنى الذي أراد الشاعر إيصاله للمتلقّي، موظفاً الكناية metonymy في قوله: (أبكت جفوني) كناية عن شدة الحزن والجزع، فضلاً عن أنّ الجمع بين: (مصارع) و(عظام) أحدث إيقاعاً ثقيلاً يوازي ثقل المصاب.

ويستمرّ الشاعر في بيان سبب بكائه الذي لا يتوقّف، مستعيناً بتكراره لصوت ألف المدّ في البيت الثالث خمس مرّات، ثلاثاً منها جاءت في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (عظامٌ بأكنافِ الفراتِ)، واثنتين في لفظتين من العجز: (علينا)، (ذمام)، مع تكرار صوت الفاء مرّتين في لفظتين متعاقبتين: (بأكنافِ الفراتِ)، لتكون لفظة: (الفرات) التي التقى فيها الصوتان البؤرة في رسم هذه الصورة المؤلمة للمشهد العصيب الذي تعرّض له الإمام الحسين (عليه السلام)، بقطع الماء عنه وأهل بيته وصحبه، موظفاً الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة personifying implicit metaphor في قوله: (لهنّ علينا حرمة وذمام)، إذ إنّ إسناد حرمة وذمام إلى العظام يوحي وكأنّها كائن حيّ يملك حقاً وذمةً، وهذا من باب التشخيص، وقد منح تكرار الفاء في لفظتين متعاقبتين: (أكناف الفرات) جرساً خافتاً يُشبه الندب .

ولبيان فداحة الجريمة التي ارتكبتها بنو أميّة، لجأ الشاعر في البيت الرابع إلى الاستعانة بـ (كم) الخبرية التي تخبر عن الكثرة، مع تكرار صوت (الرويّ) الميم سبع مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (فكم حُرّةً مسبيّةً وبيّتمةً)، وأربعاً في ألفاظ: (كم)، (من)، (كريم)، (حسام)، مع تكرار صوت النون خمس مرّات، ثلاثاً منها جاءت في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (حُرّةً مسبيّةً وبيّتمةً)، واثنتين في لفظتين من العجز: (من كريم)، لتكون لفظتين: (مسبيّة) و(كريم) اللتان التقى فيهما الصوتان البؤرة التي مكّنت الشاعر من رسم الصورة

المؤلمة، موظفاً فنّ التشبيه التمثيليّ *analogical simile* في تشبيه حال الشهداء الكرام من آل البيت بما لهم من شرف وفداء وبطولة وثبات بحالة السيف: (الحسام) بول (كم) الخبرية، ممّا أكسب إيقاعاً فضلاً عن التكرار اللفظيّ *verbal repetition* عدديّاً متصاعداً يعكس حجم المصيبة. صفة أداة حاسمة قويّة قاتلة،

وفي مشهد تخيليّ يرسم الشاعر في البيت الخامس صورة لمشاركة الملائكة في عزاء الإمام الحسين (عليه السلام)، مستعيناً بتكرار صوت اللام عشر مرّات، ثمانٍ منها شملت ألفاظ الصدر برمّته: (لآل رسول الله صلّت عليهم)، واثنين من ألفاظ العجز: (ملائكة)، (الوجوه)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات في ألفاظ: (لآل)، (الله)، (ملائكة)، (كرام)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (لآل)، وتكون هذه اللفظة بؤرة المشهد، فاللام الجارّة أفادت الاختصاص، وهذه الصلاة قد خُصّت بها الملائكة (آل) بيت الرسول (صلّى الله عليه وآله وسلّم) موظفاً الكناية *metonymy* في قوله: (صلّت عليهم الملائكة) كناية عن علوّ مكانتهم عند الله، فضلاً عن الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة *personifying implicit metaphor* في تشخيص الملائكة، فهي في البيت موصوفة بأفعال إنسانيّة: (صلّت)، وكان لتكرار صوت اللام بهذا العدد قد منح وقعاً لطيفاً وهادئاً يناسب موضوع القداسة.

ويصدر الشاعر من قرب إحساسه بأهل البيت (عليهم السلام) في البيت السادس، إذ يتّجه قلبه إلى الأمّ العظيمة سيّدة نساء العالمين (عليها السلام) التي هي مجمع الرزايا والتكل والمناحات، هي المفجوعة الملتاعة المعزّاة، وهو ما نلحظه في هذا التحوّل من مجرد البكاء: (أبكت جفوني) في البيت الثاني إلى التفجّع والشكوى: (أبكاني بنوك) في البيت السادس، وعدم التمتع بلذّة العيش، وحزنه العميق الذي حوّل شعره الأسود، وهو ما زال غلاماً: (فشبتُ وإنّي صادقٌ لَعْلَامُ)، فلجأ إلى الترخيم: (أفاطمُ)، وقد أبان الترخيم الحزن الشديد الذي أضناه، فأصبح من جرّاء ذلك الحزن أشبه بالمرريض الذي لا يستطيع إتمام اللفظ فلجأ إلى ترخيمه (15)، ومن أجل ذلك استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات في ألفاظ: (أفاطمُ)، (أبكاني)، (العلّى)، (صادقُ)، (لَعْلَامُ)، مع تكرار صوت النون خمس مرّات أيضاً في ألفاظ: (أبكاني)، (بنوك)، (إنّي)، (صادقُ)،

لتكون لفظة (أبكاني) بؤرة ما أراد الشاعر إيصاله إلى المتلقي، موظفاً الطباق الضمنيّ implicit antithesis بين صغر العمر: (غلام) وشدة الأثر: (شبتُ)، فكان لهذا الطباق أن أعطى وقعاً حاداً وسريعاً يعكس صدمة الحزن والتسارع الزمنيّ .

وكأنني بالشاعر قد اعترته حاجة إلى إسقاط حالته الشعورية في البيت السابع، فاستعان بأداة التشبيه المؤكدة: (كأن)؛ لتترك أثرها في نفس المتلقي، ومن أجل استيفاء المعنى، لاذ الشاعر إلى تكرار صوت التاء أربع مرّات في ألفاظ: (أضحيتُ)، (ألتدُ)، (معيشتي)، (الطيّبات)، مع تكرار صوت اللام ثلاث مرّات، اثنتين منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (لَا ألتدُ)، ولفظة: (عليّ) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (ألتدُ) التي هي بؤرة الصورة التشبيهية التي رسمها الشاعر، موظفاً التشبيه المجمل general indefinhte simile الذي لم يذكر فيه وجه الشبه فقد ذكر المشبه (عليّ) والمشبه به: (الطيّبات حرام)، فلم يذكر وجه الشبه؛ لانكساره النفسيّ، ولتأكيد شدة الحزن والصدمة النفسية (16)، مجانساً جناساً اشتقاقياً derivational pun بين لفظة: (طيّب) و(الطيّبات)، ممّا خلق انسجاماً صوتياً، ووقعاً متناغماً في النطق بطريقة مؤثرة ومشدّدة على حرمان الشاعر من كلّ لذة .

واستكمالاً للحالة الشعورية التي وصل إليها الشاعر بنفيه طيب العيش بعد مقتل الإمام الحسين (عليه السلام)، نلاحظ جمال اختياره لألفاظه في هذه القصيدة التي تناسب مقام حزنه الشديد على آل البيت (عليهم السلام)، وذلك باختياره لفظة (البارد) في البيت الثامن؛ لأنّها أكثر إثارة لأحاسيس الفرد العربيّ الذي يعيش في حرّ الصحراء اللاهب؛ وليصوّر لنا أنّ حزنه بلغ منه مبلغاً أنساه برودة الماء، فلم يستسغ ماءً بارداً ولا طعاماً، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات في ألفاظ: (البارد)، (الفرات)، (ولا)، (الغداة طعام)، مع تكرار صوت اللام ثماني مرّات، أربعاً منها جاءت في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (ولا البارد العذب الفرات)، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (ولا ظلّ يهينني الغداة)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (البارد) التي هي بؤرة المعنى المُراد، لا سيّما وهي ترتبط بمأساة الإمام الحسين (عليه السلام)

حين منع آل أمية الماء عنه، موظفاً توازي البناء syntactic parallelism بين شطري البيت: (ولا البارد العذب) من الصدر، و(ولا ظلّ يُهنيني) من العجز، بما يخلق انسجاماً صوتياً متناغماً .

على أنّ الشاعر في بيتيه السابع والثامن يتناصّ مع قول عُقبة بن عمرو السهمي في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام)، إذ يقول في ذلك : (من الطويل)

أرى النفس لا تهناً بأكلٍ ومشربٍ وقد غاب عنها سعدُها ونصيرُها (17)

فنلاحظ أنّ المعنى الذي جاء به سفيان العبدّي يتناصّ مع بيت عُقبة السهمي غير أنّ العبدّي جعل المعنى في بيتين بدلاً من بيت واحد .

ومن جمال تركيب الجملة الشعرية، استعانة الشاعر بالمصدر النائب عن فعل الأمر: (صبراً) و(سلوة) في البيت التاسع، إذ خرج الأمر عن معنى الاستعلاء إلى معنى التعجّب؛ لانتفاء أحد الشروط التي وضعها النحاة لفعل الأمر كي يكون أمراً حقيقياً، وهي أن يكون المأمور قادراً على إنجاز الفعل، وأن تتوافر الرغبة عنده على إنجازه (18)، ومن أجل استيفاء معنى التعجّب، لجأ الشاعر إلى الاستعانة بتكرار صوت الميم خمس مرّات في ألفاظ: (جميلاً)، (وما)، (الجميل)، (مرام)، مع تكرار صوت اللام ثماني مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من صدر البيت: (يقولون لي صبراً جميلاً وسلوة)، وأربعاً في ألفاظ العجز: (لي)، (إلى)، (الجميل)، لبلتقي الصوتان في لفظة: (جميل)، موظفاً الكناية metonymy في قوله: (صبراً جميلاً وسلوة) عن القدرة على التحمّل والسكينة النفسية، والتكرار اللفظي verbal repetition في الصبر الجميل في الشطرين بما يمنح تأكيداً على الفكرة المحورية، ويخلق إيقاعاً متوازناً، وانسجاماً موسيقياً، ووقعاً نفسياً يحاكي الإصرار المفقود على التحمّل .

وحين وجد الشاعر أنّه لا يستطيع التخلّص من حزنه على الإمام الحسين (عليه السلام) في البيت العاشر، تعجّب حين قالوا له (صبراً جميلاً) في البيت السابق، فعقّب على قولهم هذا، باستفهام إنكاريّ تعجّبي rhetorical question في قوله: (فكيف اصطباري)، وفحواه اليأس من الصبر ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام أربع مرّات في ألفاظ: (آل)، (القلب)، (لوعة)،

مع تكرار صوت النون أربع مرّات أيضاً في ألفاظ: (محمّد)، (منّي)، (لوعة)، لتكون لفظة: (لوعة) ممّا التقى فيها الصوتان بؤرة مُراد الشاعر في استفهامه التعجّبي، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implicit metaphor في قوله: (وفي قلبي لوعة وضرام)، فقد صوّر الحزن بنار متّقدة تشعل القلب، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (ضرام)، مضافاً على البيت إيقاعاً تصويرياً يوقد المشاعر لدى المتلقّي .

السيد الحميري

ومن أشهر مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية الشاعر أبو هاشم إسماعيل بن محمد بن يزيد بن وداع الملقب بالسيد الحميري المتوفى سنة 173 هـ (19)، ورؤي في نسبه أيضاً: إسماعيل بن محمد ابن يزيد بن ربيعة (20) .

وللسيد الحميري عدة قصائد رثائية في الإمام الحسين (عليه السلام) عدا التي فُقدت، يقول في قصيدة في حضرة الإمام الصادق (عليه السلام) من (مجزوء الكامل) :

1- امرُرُ على جدِّ الحُسيِّ ————— ن وقلْ لأعْظَمِهِ الزَكِيَّةُ

2- يا أعْظَمًا لا زِلْتَ مَنْ وطفاء ساكِبةٍ رويِّه

3- ما لَدَّ عيشٍ بَعْدَ رَضٍ ————— كِ بالجيادِ الأعوجيَّةِ

4- قَبْرٌ تَضَمَّنَ طيِّبًا آباؤُهُ خَيْرُ البريِّه

5- آباؤُهُ أَهْلُ الرِّيا سَةِ والخِلافَةِ والوصيَّةِ

6- والخَيْرُ والشَّيْمُ المَهْدُ بَةُ الْمُطَيِّبَةِ الرَضِيَّةِ

7- فإذا مرَّرتَ بقبرِهِ فأطلْ بِهِ وَقِفَ المَطيَّةِ

8- وائِلكِ المُطَهَّرَ للمَطَهَّرِ والمَطَهَّرَةَ الزَكِيَّةِ

9- كِبْكاءٍ مُغُولَةٍ غَدَتْ يوماً بواحيها المنيَّةِ

10- والعنْ صَدَى عُمَرِ بْنِ سَعْدٍ ————— دِ والمُلمَعِ بالنَفِيَّةِ

11- شِمْرُ بنِ جَوْشَنِ الَّذي طاحتْ بِهِ نَفْسٌ شَقِيَّةِ

12- جعلوا ابْنَ بَنَتِ نَبِيَّهِمْ غرضاً كما تُرْمَى الدَّرِيَّةِ

- 13- لم يدْعُهُمْ لِقَتَالِهِ إِلَّا الْجُعَالَةُ وَالْعَطِيَّةُ
- 14- لَمَّا دَعَوْهُ لِكَي تُحَكَّمَ فِيهِ أَوْلَادُ الْبَغِيَّةِ
- 15- أَوْلَادُ أَخْبَثِ مَنْ مَشَى مَرَحاً وَأَخْبَثَهُمْ سَجِيَّةُ
- 16- فَعَصَاهُمْ وَأَبَتْ لَهُ نَفْسٌ مَعَزَّةٌ أَبِيَّةُ
- 17- فَعَدَّوْا لَهُ بِالسَّابِغَا تِ عَلَيْهِمُ وَالْمَشْرِفِيَّةُ
- 18- وَالْبَيْضُ وَالْيَلْبُ الْيَمَا نِي وَالطَّوَالِ السَّمْهَرِيَّةُ
- 19- وَهُمْ أُلُوفٌ وَهُوَ فِي سَبْعِينَ نَفْساً هَاشِمِيَّةُ
- 20- فَلَقَّوْهُ فِي خُلْفٍ لَأَخٍ مَدَّ مُقْبِلِينَ مِنَ الثَّنِيَّةِ
- 21- مُسْتَنْقِذِينَ بَأْنَهُمْ سَيِّقُوا لِأَسْبَابِ الْمَنِيَّةِ
- 22- يَا عَيْنُ فَاذْكِي مَا حَيَّيْتُ عَلَى ذَوِي الذِّمِّ الْوَفِيَّةُ
- 23- لَا عُذْرَ فِي تَرْكِ الْبُكَاءِ دَمَاءُ وَأَنْتِ بِهِ حَرِيَّةُ

فما بلغ هذا الحدَّ حتَّى أخذت الدموع من الإمام الصادق (عليه السلام) تنحدر على خديّه، وارتفع الصراخ من داره فأمره الإمام بالإمساك، فأمسك (21) .

استعان الشاعر في نظم هذه القصيدة بمجزوء الكامل، ومع أنّ البحر المجزوء تقلّ تفعيلاته، ولا يُعين الشاعر على استنزاف آهاته وحسرته في غرض كالرثاء، لكنّ السيّد الحميري استطاع أن يعوّض النقص في عدد التفعيلات بالترفيل، وهو من لوازم مجزوء الكامل، والتدوير. واختار لقصيدته الياء المشدّدة رويّاً؛ ليظهر هذا التضعيف شدّة وقع المصيبة، متبوعةً بهاء السكت.

افتتح الحميريّ مقدّمة هذه اليائيّة السردية بأسلوب الدعاء، ففي البيت الأوّل استخدم الأمر الإنشائيّ المتضمّن التمتّي والحثّ، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام أربع مرّات في ألفاظ: (على)، (الحُسين)، (وقلّ)، (لأعظمه)، لتكون لفظة (لأعظمه) بؤرة المعنى الذي سيأخذ من الشاعر مساحة في البيتين الثاني والثالث، موظّفاً الكناية metonymy في قوله: (جدث الحُسين)، فالمراد ليس القبر بذاته، بل الإمام المدفون فيه، توقيراً وتعظيماً له، فضلاً عن التشخيص personification في قوله: (وقلّ لأعظمه الزكيّة)؛ فالعظام بطبيعتها جماد لا تسمع ولا تُخاطب لكنّ الشاعر يجعلها في صورة كائن حيّ يسمع ويعي الكلام، وقد تركت لفظة القافية: (الزكيّة) إيقاعاً قائماً على الوقف، لتجعل المتلقّي يعيش لحظة خشوع أمام القبر.

ويدعو الحميريّ في البيت الثاني بالسقيا لقبر الإمام الحسين (عليه السلام)، من سحابة مُثقلة بالماء، دائمة السحّ: (وطفاء)، مستعيناً بتكرار صوت ألف المدّ - الذي أعانه على استغراق دعائه - خمس مرّات في ألفاظ: (يا)، (لا)، (وطفاء)، (ساكبة)، لتكون لفظة: (وطفاء) بؤرة المعنى في دعائه موظّفاً التشخيص personification فقد خاطب العظام مباشرة، داعياً لها بالسقيا من سحابة وطفاء دائمة السحّ، وبأن تبقى الأرض عليها نديّة، وهذا لون من التقديس، والاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (ساكبة رويّه)، إذ شبّه السحابة بالإناء الذي يُسقى منه، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (رويّة)، وقد ترك الدعاء بان تبقى الأرض نديّة إيقاعاً يمنح صورة السكينة بعد العطش الذي قاسى منه الإمام الحسين وآل بيته (عليهم السلام).

والبيت الثالث تصوير مؤلم لمشهد يؤكّد همجيّة وحقد بني أميّة بإقدامهم على رضّ جسد الإمام الحسين (عليه السلام)، وهو مُلقًى على أرض المعركة: (بالجياذ الأعوجيّة)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت العين - لما لهذا الصوت من دلالة الوجع والجزع والفرع والهلع - ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين متجاورتين من الصدر: (عيشٌ بعد)، ولفظة القافية: (الأعوجيّة)، مع تكرار صوت اللام ثلاث مرّات أيضاً مرّة في لفظة: (لذّ) من الصدر، واثنين في لفظتين متجاورتين من العجز: (الجياذ الأعوجيّة)، لتكون لفظة: (الأعوجيّة) بؤرة المعنى

المراد إيصاله إلى المتلقي، لما تتّصف به هذه الخيول من همجية في دهس الأجساد وهي تجول وتدور في مكانها، موظفاً فنّ الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (ما لذّ عيشٌ)، إذ جعل العيش شيئاً يُتذوّق وتُنال منه لذة جسدية، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (لذّ)، وقد ترك التضعيف قوله: (رضك بالجياد الأعوجية)، نغمة خشنّة تعكس صورة الجريمة البشعة.

وفي البيت الرابع تذكير بكرامة الإمام الحسين (عليه السلام): (آبؤه خير البرية)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون ثلاث مرّات جاءت في ألفاظ الصدر جميعاً: (قبرٌ تضمّن طيباً)، مع تكرار صوت الراء ثلاث مرّات أيضاً إحداها في لفظة: (قبرٌ) من الصدر، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (خير البرية) لتكون لفظة: (قبرٌ) بؤرة المعنى الذي ابتغى الشاعر وصف آبائه بأنهم: (خير البرية) موظفاً الكناية metonymy عن شخص مدفون في القبر في قوله: (قبرٌ تضمّن طيباً)، وهو الإمام الحسين (عليه السلام)، وقد خلق التضعيف في الياء في قوله: (طيباً... البرية) إيقاعاً رقيقاً حزيناً يناسب مقام الرثاء.

ويلاحظ أنّ البيت الخامس قد ضمّن فيه الشاعر مفاهيم من مثل: (الرياسة والخلافة والوصية)، ويبدو أنّ هذا الأمر كان مسألة طبيعية في عصر تبلور فيه مذهب آل البيت (عليهم السلام)، وكثر فيه الجدل الفكري بين الفرق الإسلامية؛ لإثبات صحة معتقداتها في الدين والسياسة (22). ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المد أربع مرّات في ألفاظ: (آبؤه)، (الرياسة)، (الخلافة)؛ ليستنفذ كلّ شحنة الألم التي استعرت في قلبه لبيان مظلومية أهل البيت (عليهم السلام)، ولا سيما مظلومية الإمام الحسين (عليه السلام)، مع تكرار صوت اللام أربع مرّات أيضاً مرّة في لفظة: (أهل) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين متجاورتين من العجز: (الخلافة والوصية)، لتكون لفظة: (الخلافة) بؤرة ما أراد الشاعر إيصاله إلى المتلقي، مذكّراً بخطبة الرسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله وسلّم) في غدير خم، حين أوصى بأمير المؤمنين الإمام عليّ بن أبي طالب (عليه السلام) أن يكون الخليفة من بعده، موظفاً التكرار الصوتي phonetic

repetition وذلك بتوافق نهايات الألفاظ: (الرياسة والخلافة والوصية)، ممّا منح إيقاعاً موسيقياً تصاعدياً يوازي شرف النسب .

ويستمرّ الحِميريّ بذكر مكارم الإمام الحسين بتوظيف أسلوب العطف في البيت السادس، مستعيناً بتكرار صوت اللام ثلاث مرّات في ألفاظ: (والخير)، (المُهذّبة)، (المُطَيّبة)، مع تكرار صوت الميم ثلاث مرّات أيضاً في ألفاظ جاءت متعاقبة في البيت: (والشيم المُهذّبة المُطَيّبة)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (المُهذّبة المُطَيّبة)، موظّفاً التضعيف في اللفظتين، بما يمنح إيقاعاً rhythm متناغماً على السمع، وكأنّه ترتيل يليق بالثناء والتعظيم، مرسخاً بذلك عراقة الأصل وكرم المحتدّ للإمام الحسين (عليه السلام) .

ويأمر السيّد الحِميريّ زائر قبر الإمام الحسين (عليه السلام) بإطالة الوقوف في البيت السابع، مستعيناً بتكرار صوت الفاء - لما لهذا الصوت من دلالة على الضعف والوهن - ثلاث مرّات في ألفاظ: (فإذا)، (فأطلن)، (وقف)، مع تكرار صوت الطاء - لما له من دلالة على الضخامة والعلوّ - مرّتين في لفظتي: (فأطلن)، (المطيّه)، لتكون لفظة: (فأطلن) بؤرة ما أراد الشاعر أن يأمر به زائر القبر الشريف، وهو طول الوقوف، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor فقد جعل فعل: (وقف المطيّه) نتيجةً طبيعياً لتقدير صاحب القبر، أي أنّ الدابة: (المطيّه) تتصرّف، كأنّها تعرف قدسيّة المكان، وقد منحت بنية البيت في جملة شرطية، جاء فعلها الشرطيّ في الصدر، وجوابها في العجز، وقعاً موسيقياً لطيفاً متناسباً مع الوقار والتبجيل .

وفي البيت الثامن يشير السيّد الحِميريّ إلى آية التطهير التي نزلت في حقّ آل بيت النبوة: (يُرِيدُ اللهُ لِيُذْهِبَ عَنْكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيراً) (23)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الطاء ثلاث مرّات في ألفاظ متعاقبة: (المُطَهَّرَ للمطهّر والمطهّرة)، وواضح أنّه أراد بذكر المُطَهَّرِ جدّه النبيّ الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلّم)، ووصيّهِ الإمام عليّ بن أبي طالب (عليه السلام)، أمّا المُطَهَّرَةُ الزكيّة فهي أمّه فاطمة الزهراء سيّدة نساء العالمين (عليها السلام)، مستعيناً بالجناس الاشتقائيّ derivational pun بين: (المطهّر) و(المطهّرة)، والتكرار اللفظيّ للفظّة: (المُطَهَّرَ)، ممّا أكسب البيت جرساً موسيقياً

مألوفاً في الرثاء، بما يعزّز توازي المعنى واللفظ، ويخلق لحظة وقوف وتأمل عند المتلقّي .

ويأمر الشاعر بالبكاء برفع الصوت عند قبر الإمام الحسين (عليه السلام)، فيلجأ إلى التشبيه الذي استكمل أركانه في البيت التاسع، فيشبه هذا البكاء ببكاء امرأة فقدت وحيدها، مستعيناً بتكرار صوتي الميم والنون ثلاث مرّات في ألفاظ: (مُعولة)، (يوماً)، (المنيّة)، لتكون هذه الألفاظ ولا سيّما لفظة: (مُعولة) وهي المرأة التي فقدت من يُعيلها، بؤرة الصورة التشبيهية التي رسمها الشاعر موظفاً التشبيه التمثيلي simile of situation إذ شبه حالة البكاء على الإمام الحسين وأهل بيته الأطهار (عليهم السلام) بحالة أم فقدت وحيدها، والكناية في قوله: (بواحدتها المنيّة) عن شدّة المصيبة؛ لأنّ فقدان الولد الوحيد هو أقسى ما تُبتلى به الوالدة، ممّا منح إيقاعاً متناوباً يعكس انكسار النفس بين النحيب والعيول .

ويأمر السيّد الحميري في البيت العاشر بلعن قائد جيش بني أميّة عمر بن سعد وشمر بن ذي الجوشن الذي كنى عنه بـ (الملّمع بالنقيّة) في إشارة إلى البرص الذي كان في وجهه (24)، مستعيناً بتكرار صوت العين أربع مرّات في ألفاظ: (العنّ)، (عُمر)، (سعدٍ)، (الملّمع)، مع تكرار صوت الميم أربع مرّات أيضاً في لفظتين: (عمر)، (الملّمع)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (عُمر) و(الملّمع)، فالأوّل كان قائد الجيش الذي قاتل الإمام الحسين (عليه السلام)، والثاني يُعرف بصفته القاتل الفعليّ، وهو من احتزّ الرأس الشريف، وهما مُراد الشاعر في اللعن، موظفاً الكناية metonymy في قوله: (صدى عمر بن سعد) عن لعن سمعته وتاريخه، وكان لتكرار العين والميم قد أضفى جرساً يوحى بالانكشاف والفضح، كأنّه يقضح تزييف هؤلاء .

ويذكر الشاعر في البيت الحادي عشر اسم (شمر بن جوشن) صراحة، بعد أن كنى عنه بـ (الملّمع بالنقيّة) في البيت السابق، مستعيناً بتكرار صوت النون أربع مرّات في ألفاظ: (بن)، (جوشن)، (نفس)، مع تكرار صوت الشين - لما يدلّ عليه من التفشّي والانتشار - ثلاث مرّات اثنتين في لفظتي: (شمر)، (جوشن) من الصدر، ومرةً في لفظة القافية، لتكون لفظة: (شفية) بؤرة المعنى، واصفاً نفس شمر بالشقاء والتعاسة والبؤس والحرمان دنيا وآخره، موظفاً فنّ الاستعارة

المكنية التجسيمية implied metaphor فقد صوّر النفس الشقية وكأنّها شيء ماديّ يُطيح بالإنسان من مكانه، وحذف المشبّه به وأبقى على لازمه وهو الفعل: (طاحت) الذي يحمل جرساً يوحى بالسقوط والانكسار، ممّا يعزّز دلالة الهلاك .

ويحمل الشاعر على قتلة الإمام الحسين (عليه السلام)، في الأبيات من البيت الثاني عشر حتّى البيت الرابع عشر، ففي البيت الثاني عشر يلجأ إلى التشبيه حين جعل القتلة جسد الإمام الحسين (عليه السلام) هدفاً: (غرضاً) كالذي يُتعلّم عليه الطعن، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون أربع مرّات في ألفاظ جاءت متعاقبة في البيت: (ابن بنت نبيّهم غرضاً)، لتكون بؤرة التشبيه التمثيليّ simile of situation فقد جعلوا حال الجسد الشريف للإمام الحسين (عليه السلام) وهو مُرمى بالسهم، الهدف: (الدرية) الذي يُرشق للتدرّب على إصابة الرمي، وهي صورة تدلّ على بشاعة الجريمة وحقد بني أمية الدفين على آل بيت النبوة (عليهم السلام) .

ويصف الحميريّ تهافت هؤلاء القتلة على الدنيا الدنيّة في البيت الثالث عشر، فقد كان قتالهم للإمام الحسين (عليه السلام) من أجل الحصول على الرشوة والمال (الجعالة)، ومن أجل هذا المطلب استعان السيّد الحميريّ بتكرار صوت اللام، فقد تكرر هذا الصوت ثماني مرات في ألفاظ: (لم)، (لِقِتَالِهِ)، (إِلَّا)، (أَلْجَعَالَةَ)، (أَلْعُطِيَّةَ)، مجسّداً خسة هؤلاء الذين شاركوا في مقاتلة الإمام الحسين (عليه السلام)، إذ لم يكن إقدامهم على هذه الجريمة سوى ما يُجعل على مقاتلتهم إيّاه من رشوة: (الجعالة والعطية). لتكون لفظة: (الجعالة) بؤرة المعنى المقصود، مؤكّداً ذلك باستعماله أسلوب القصر restriction ، وذلك بالجمع بين حرفي النفي: (لم) والاستثناء: (إِلَّا)، وقد منح قوله: (الجعالة والعطية) رنةً رخوة تتوافق مع معنى التهافت على المال .

ويستمر هذا النهج في التكرار لصوت اللام في البيت الرابع عشر، فيكرّره الشاعر أربع مرّات في ألفاظ: (لَمَّا)، (لَكي)، (أولاد)، (البغيّة)، وقد تجسّد هذا التكرار في وصفه هؤلاء الذين شاركوا في مقاتلة الإمام الحسين (عليه السلام) بأنّهم (أولاد البغيّة)، منطلقاً بذلك من أحاديث العترة الطاهرة (عليهم لاسم السلام)، ففي أمالي الصدوق: "عن (الإمام) الصادق جعفر بن محمد (عليه السلام)

قال: علامات ولد الزنا ثلاث: سوء المحضر، والحنين إلى الزنا، وبغضنا أهل البيت" (25). وبذلك يكون قوله: (أولاد البغيّة) بؤرة المعنى المُراد، موظّفاً الكناية metonymy في قوله: (أولاد البغيّة) كناية عن أشخاص أهل فجور ودناءة، وقد أعطت لفظة: (تحكّم) لما فيها من تضعيف جرساً قوياً يعكس القهر والإجبار حين طلبوا من الإمام الحسين (عليه السلام) مبايعة الطاغية يزيد بن معاوية، ورفض الإمام وإجباره على القتال .

وفي البيت الخامس عشر يتابع الشاعر وصف طبيعة هؤلاء القتلة، فهم (أخبث) خلق الله، فيعود إلى الاستعانة بتكرار صوت الميم أربع مرّات في الفاظ: (مَن)، (مشى)، (مرحاً)، (أخبثهم)، مجسّداً بهذا التكرار صفة الخبث في هؤلاء، لتكون لفظة: (أخبثهم) بؤرة المعنى المُراد، مستحضراً ومتناسّاً verbal repetition مع الآية الكريمة: (ولا تمش في الأرض مرحاً) (26)، فضلاً عن توظيف الكناية metonymy في قوله: (من مشى مرحاً) كناية عن المتكبّر المتعاضم في الأرض والتكرار اللفظي intertextuality لاسم التفضيل: (أخبث) الذي أفاد التوكيد وأضفى جرساً قاسياً لجوّ الذم.

ويلتفت الشاعر إلى الإمام الحسين (عليه السلام) في البيت السادس عشر، فيصف إباءه، وتفضيله الموت على طاعة يزيد (لعنه الله)، مؤكّداً عزّة نفس الإمام (عليه السلام)، مستعيناً بتكرار صوت النون ثلاث مرّات في لفظتين متعاقبتين من العجز: (نفسٌ معزّزة)، لتكون هاتان اللفظتان بؤرة المعنى الذي يحمل من دلالة ثقة الإمام الحسين (عليه السلام) العالية بالنفس والاعتزاز بكرامته، ورفض الإهانة والذلّ والنمسك بالكرامة والشموخ، موظّفاً الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة implied metaphor فقد صوّر الشاعر النفس ككائن (إنسان) قادر على الإباء، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه، وهو: (أبت)، فضلاً عن الجناس الاشتقائي derivational pun بين لفظتي: (أبت) و(أبيّة)، وكان للتضعيف في قوله: (نفسٌ معزّزة أبيّة) أثره الفاعل في منح البيت وقعاً صوتيّاً حاداً، يوحي بالعنفوان والشموخ.

ويصوّر الشاعر فداحة الموقف الذي واجهه الإمام الحسين (عليه السلام)، في الأبيات من البيت السابع عشر إلى البيت التاسع عشر، فبنو أميّة مدجّجون بالعُدّة

والعدد، وقد أعدوا لمقاتلة الإمام الحسين (عليه السلام) من الأسلحة: الدروع التامة الطول التي تغطي الجسم بشكل كامل (السباغات)، والسيوف المنسوبة إلى مشارف الشام، وقيل إلى موضع في اليمن، وهي السيوف ذات الجودة العالية، وذات حدّ عالٍ (المشرفيّة)، لتكون هاتان اللفظتان بؤرة المعنى المُراد في البيت السابع عشر. وقد منح التتابع بين: (السباغات) و(المشرفيّة) إحساساً بالإيقاع rhythm القوي والعنيف محاكاةً لشدة وطيس المعركة .

ويستمر الحميريّ في ذكر عُدة العدو في البيت الثامن عشر: الخُوذ الحديدية البيضوية الشكل، يضعها الفارس على رأسه؛ لتقيه ضربة السيف: (البَيْض)، ودروع يمانية من جلود: (الْيَلْب)، والرماح الصلبة: (السمهرية) (27)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام أربع مرّات في ألفاظ متعاقبة من البيت: (والْبَيْضِ وَالْيَلْبِ الْيَمَانِي وَالطَوَالِ)، لتكون هذه الألفاظ بؤرة المعنى الذي أراده الشاعر في وصف عُدة العدو التي جهّزها لمقاتلة الإمام الحسين (عليه السلام) كما أنّ بناء البيت قائم على تتابع العطف والتوازي parallelism ممّا منح البيت إيقاعاً متدرّجاً وأعطى إحساساً بالثقل والقوّة، بما يناسب ساحة المعركة.

أمّا من حيث العدد فالشاعر يذكر: (وهم ألوف)، أمّا الإمام الحسين (عليه السلام) ف: (هو في سبعين نفساً هاشمية)، ومن أجل هذا المطلب استعان الحميريّ في البيت التاسع عشر بتكرار صوت النون أربع مرّات، إحداها في لفظة: (ألوف)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (سبعين نفساً)، لتكون هذه الألفاظ بؤرة المقارنة من حيث الفرق الهائل الذي لا يقارن بين الفريقين، كما استعان الشاعر بتكرار صوت الهاء ثلاث مرّات، وهو صوت: " صامتٌ حنجريٌّ احتكاكيٌّ رخوٌ مهموسٌ مُرَقَّقٌ ، وقد يرى بعض اللغويين أنّه صامت ضعيف أو ناقص؛ لأنّه ليس سوى الهواء المارّ بالحنجرة أثناء الزفير" (28)، فقد كرّر الشاعر صوت الهاء أربع مرّات في ألفاظ: (هم)، (هو)، (هاشمية)، وكأني بالسيد الحميريّ قد عمد إلى هذا الصوت لبيان الهلع في نفسه؛ لعدم التكافؤ بين المعسكرين، فزفرات صوت الهاء تتناسب مع قلة الناصر للإمام الحسين (عليه السلام)، في مقابل جيش بالآلاف، ومدجج بالسلاح كما تذكر بعض الروايات،

موظفاً التضادَّ العدديَّ antithesis. الذي خلق إيقاعاً ممتداً يوحي بالكثرة والرهبة، ويقوّي معنى المفارقة .

يقول محقق الديوان : " وحيث إنّ خروج الإمام الحسين (عليه السلام) وأهل بيته ... كان من المدينة إلى مكّة، ومن مكّة إلى العراق، فمن الممكن القول إنّ الشاعر قصد بقوله:(مُقبِلين من الثنّيّة)، ثنّيّة الوداع في المدينة المنورة، أو إحدى ثنّيّات مكّة المكرّمة الواقعة في طريقه"(29). ومن أجل هذا المطلب يعود الشاعر إلى تكرار صوت اللام في البيت العشرين، أربع مرّات، في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في البيت:(فلَقُوهُ في خُلْفٍ لأحمدَ مُقبِلين)، لتكون هذه الألفاظ خير ما تحمل من مشاعر التضحية والفداء التي كان يحملها هؤلاء الذين ساروا في ركب الإمام الحسين (عليه السلام)، موظفاً الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة personifying implied metaphor في قوله:(مقبِلين من الثنّيّة)، فقد شبّهت المكان:(الثنّيّة) بكائنٍ يبعثهم ويُرسلهم نحو المعركة، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه:(مُقبِلين) الدالّ على الحركة، وقد خلق التضعيف في لفظة:(الثنّيّة) إيقاعاً يوحي بالبعد المكانيّ والزمنيّ، وكأنّهم قادمون من بعيد لخوض المعركة.

أما البيت الحادي والعشرون، فقد أكّد فيه الشاعر شجاعة وبطولة الإمام الحسين وأهل بيته (عليهم السلام) وصحبه (رضوان الله عليهم) في مواجهة الموت، وليس أدلّ على ذلك من خطبته (عليه السلام) لمّا عزم على السير إلى العراق: " خُطّ الموت على وُلد آدم مَخْطُ القِلادة على جِيد الفتاة، وما أولهني إلى أسلافي اشتياق يعقوب إلى يوسف، وخيّر لي مَصْرَعُ أنا لاقيه، كأني بأوصالي تُقَطّعها عُسلانُ الفلوات، بين النواويس وكربلاء، فيملأن مَنّي أكراشاً جَوْفاً وأجربةً سُعْباً، لا مَحِيصَ عن يومٍ خُطّ بالقلم، رَضَى الله رِضانا أهل البيت، نصبرُ على بلائِهِ، ويوفّيْنَا أجورَ الصابرين"(30)، ومن أجل ذلك استعان الشاعر بتكرار صوت السين ثلاث مرّات، مرّة من الصدر في لفظة:(مُسْتَيْقِنين)، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (سيقوا لأسباب)، مع تكرار صوت الميم ثلاث مرّات أيضاً، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر:(مُسْتَيْقِنين بأنّهم)، ولفظة القافية: (المنيّة)، مع تكرار صوت النون خمس مرّات، أربعاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (مُسْتَيْقِنين بأنّهم)، ولفظة القافية:(المنيّة)، لتكون لفظة

(مُستيقنين) التي اجتمعت فيها هذه الأصوات الثلاثة بؤرة هذه البطولة الفريدة للإمام الحسين وآل بيته الأطهار (عليهم السلام)، وصحبه (رضوان الله عليهم)، فهم موقنون بأنهم سيلاقون الموت، بل هم على علم به علماً يقينياً لا شك فيه، موظفاً الاستعارة المكنية التشخيصية personifying implied metaphor فقد شبه الموت: (المنية) بكائن له مكان وأسباب يقصدها الناس، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمه: (أسباب)، وقد منح التوازن بين: (مُستيقنين) و: (سيقوا) وقعاً قوياً يرسخ معنى الحتمية، ويوحى بنغمة هادئة متناسبة مع فكرة التسليم بقضاء الله تعالى .

ويختتم الشاعر في البيتين الثاني والعشرين والثالث والعشرين قصيدته بالبكاء الذي لا ينقطع: (ما حييت)، مستعيناً في البيت الثاني والعشرين بتكرار صوت الميم ثلاث مرّات في ألفاظ: (ما)، (الذمم)، مع تكرار صوت الذال - لما فيه من دلالة على حرارة الشعور وفاعليته - ثلاث مرّات أيضاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (ذوي الذمم)، لتكون لفظة: (الذمم) التي نعتها ب: (الوفية) بؤرة المعنى الذي أراد الشاعر إيصاله إلى المتلقي، موظفاً personifying implied metaphor الاستعارة المكنية التشخيصية، فقد خطبت العين وكأنها إنسان يسمع ويستجيب للأمر: (يا عين فابكي)، وحذف المشبه به وأبقى على لازمه: (ابكي)، وكان لتكرار صوت الياء، قد منح البيت نغمة حزينة مطوّلة، وكأنها صدى نحيب.

ويطلب السيد الحميري في البيت الثالث والعشرين، البكاء على الإمام الحسين (عليه السلام) دماً، مستعيناً بلا النافية للجنس التي تفيد الشمول والاستغراق، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الراء - ومن دلالاته أنّه يفيد التكرار - ثلاث مرّات في ألفاظ: (عذر)، (ترك)، (حرية)، لتكون لفظة القافية: (حرية) بؤرة مراد الشاعر في إيصاله للمتلقي، وهو أنّ الولاء يقتضي البكاء على الإمام الحسين (عليه السلام)، موظفاً الكناية metonymy في قوله: (البكاء دماً)، كناية عن شدة الحزن واستمرار البكاء الذي يؤدي إلى تقرّح في العين وخروج الدم، وكان للفظ القافية: (حرية) قد أعطى نغمة عالية توحى بالإنزام والجدارة، فيرسخ المعنى في ذهن المتلقي .

استطاع السيّد الحميريّ في هذه السردية أن يقدّم لنا صوراً مؤثّرة في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام)، فقد عرض رمزاً للخير تمثّل في الإمام الحسين (عليه السلام)، يقابله رمزٌ في الشرّ تمثّل في شمر ذي الجوشن، وعرض لكلّ منهما ما عُرف به من صفات، فوصف في الأبيات الأولى قبر الإمام الحسين (عليه السلام) بالطيّب، ووصف الحسين بأنّه الخير والكرم والإيمان بالله، وإذا مرّ أحد بغيره أطل الوقوف عليه وأبكاه بكاءً حارّاً، ووصف رمز الشرّ شمر بن ذي الجوشن بأنّ له نفساً شقية طائشة؛ وذلك عندما جعل هو وأعوانه جسد الحسين (عليه السلام) هدفاً (درية) لسيوفهم ورماحهم ونبالهم . ووصفه بالخبت: (أخبثهم سجية) والكفر .

وقد قال د. طه حسين في السيّد الحميريّ: "ولعلّ شيعة العلويّين لم يظفروا بشاعر مثله في حياتهم السياسيّة كلّها، وقف عليهم عمره وجهده، وكاد يقف عليهم مدحه وثنائه، مخلصاً في ذلك كلّهُ إخلاصاً لا يشبهه إخلاص" (31)، وليس الأمر كما قال د. طه حسين، فتاريخ الشعر الشيعيّ يزخر بكثير من الشعراء الذين قالوا القصائد في أهل البيت (عليهم السلام)، وأخلصوا في إظهار قضيتهم، فقبل السيّد الحميريّ كان الكميّ بن زيد الأسديّ، وبعد السيّد الحميريّ، جاء دِعل الخزاعيّ والشريف الرضي وغيرهم من كبار الشعراء .

وللسيّد الحميريّ قصيدة أخرى في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام)، بقي منها: (من الخفيف) (32)

1- لم يزل بالقضيب يغلو ثنايا	في جناها الشفاء من كلّ داء
2- قال ريدُ ارفعن قضيبك ارفع	عن ثنايا غرّ غذي باتقاء
3- طالما قد رأيتُ أحمَد يلتئمها	وكم لي بذاك من شهداء
4- بكت الأرض ففدّه وبكتُهُ	باخمرارٍ له نواحي السّماء
5- بكتا ففدّه اربعين صباحاً	كلّ يوم عند الضحى والمساء

اختار السيّد الحميريّ لمقطوعته صوت الهمزة المكسورة رويّاً مسبوقة بصوت ألف المدّ؛ لتنتهيّ لديه مساحة صوتيّة تُعينه على بثّ لواعجه وآهاته،

فالهمزة من الأصوات الحنجريّة الانفجاريّة (33)، فعند خروج صوت الهمزة: "تنطبق فتحة المزمّار انطباقاً تامّاً فلا يسمح بمرور الهواء إلى الحلق، ثمّ تنفّرج فتحة المزمّار فجأةً، فيُسمع صوتٌ انفجاريٌّ" (34)، وهذا يعني أنّ صوت الهمزة به حاجة إلى مجهود عضليّ عند خروجه، وهذا ما يتلاءم كلّ التلاؤم مع غرض الرثاء، أمّا حركة الكسر فتدلّ على الرقة والانكسار، وصوت الألف المدّية تمنح مساحة صوتيّة واسعة لنقل كلّ تلك المشاعر الحزينة المؤلمة لفاجعة الطفّ، وقد تحقّق ذلك في هذه الأبيات .

في الأبيات الثلاثة الأولى يسرد الشاعر حادثة وصول الرأس الشريف إلى عُبيد الله بن زياد في الكوفة، الذي أخذ يضرب ثنايا الإمام الحسين (عليه السلام)، ومن أجل سرد هذه الواقعة، استعان السيّد الجُميريّ في البيت الأوّل بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات في ألفاظ: (ثنايا)، (جناها)، (الشفاء)، (داء)، وقد جسّد هذا التكرار لصوت الألف المدّية - المصحوب بتكرار صوت (الرويّ) الهمزة في اللفظتين: (الشفاء) و(داء) - بؤرة الألم الذي تركّز في لفظة (ثنايا) لمشهد عُبيد الله بن زياد (لعنه الله)، وهو يقرع بالقضيب ثنايا الإمام الحسين (عليه السلام)، موظّفاً الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة personifying implied metaphor فقد صوّر ثنايا الإمام الحسين (عليه السلام) وكأنّها دواءٌ يُداوي المرضى في قوله: (في جناها الشفاء)، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (الشفاء)، وكان تكرار صوت ألف المدّ في هذه الاستعارة، قد خلق وقعاً لأنين ممتدّ بالحزن .

ويستعين الشاعر في البيت الثاني بخاصيّة التكرار اللفظيّ لفعل الأمر (ارفع)، في ردّة فعل لما قام به عُبيد الله بن زياد، و(زيد) في البيت هو زيد بن أرقم، الذي طلب من عُبيد الله التوقّف عن قرع ثنايا الإمام الحسين (عليه السلام)، وفي البيت سرد للحادثة التي روتها كتب المقاتل، وكتب التاريخ: " عن زيد بن أرقم، قال: كنت عند عبيد الله بن زياد (لعنه الله) إذ أتني برأس الحسين بن عليّ (عليه السلام)، فوضع في طست بين يديه، فأخذ قضيباً، فجعل يفتّر به عن شفته، وعن أسنانه، فلم أرَ ثغراً قطّ كان أحسن منه كآته الدرّ، فلم أتمالك أن رفعتُ صوتي بالبكاء، فقال: ما يُبكيك أيّها الشيخ؟ قال: يُبكيّني ما رأيت رسول الله (صلى الله

عليه وآله وسلّم) يقبل بعض موضع هذا القضيبي ويلثمه، ويقول: (اللهم إني أحبه) (35)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المد ثلاث مرّات، في لفظتين من العجز: (ثنايا)، (باتّقاء)، مع تكرار صوت الغين مرّتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (غرّ غذي)، موظفاً استعارة مكنية implied metaphor تكاد تكون جديدة ومبتكرة، من بين الصور التي صنعها الشعراء حول واقعة الطفّ الأليمة، فقد شبه السيّد الحميريّ ثنايا وشفاه سيّد الشهداء (عليه السلام) بأنّها كانت تتغذّى نور التقوى من رُضاب رسول الله (صلّى الله عليه وآله وسلّم) (36)، وحذف المشبّه به وأبقى على لازمه: (غرّ غذي باتّقاء)، والتكرار اللفظي verbal repetition لفعل الأمر: (ارفع) الذي يحمل تبرة حادة صارمة تعكس غضب زيد بن الأرقم وموقفه الاحتجاجي، ممّا منح البيت جرساً قوياً يتناسب مع نبرة الإنكار.

ويستكمل الشاعر سرد حادثة أنّ الرسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله وسلّم) كان يلثم ثنايا الإمام الحسين (عليه السلام) في البيت الثالث، مستعيناً بتكرار صوت الميم خمس مرّات في ألفاظ: (طالما)، (أحمد)، (يلثمها)، (كم)، (من)، مع تكرار صوت الألف المدّية أربع مرّات في ألفاظ: (طالما)، (يلثمها)، (بذاك)، (شهداء)، لتكون لفظة: (يلثمها) بؤرة الحقيقة التاريخية التي روتها المظانّ، موظفاً الاستعارة المكنية التشخيصية personifying implicit metaphor فقد صور الأسنان: (الثنايا) كأنّها كائن حيّ يلثم ويُعانق، وليست أسنان جامدة، وحذف المشبّه به وأبقى على لازمه وهو الفعل: (يلثم)، وقد خلق تكرار صوت الميم إيقاعاً متواتراً بنغمة حزينة ممتدّة مع صوت ألف المدّ .

ويذكرنا الشاعر في بيته الرابع بمشاركة الطبيعة لفقد الإمام الحسين (عليه السلام)، مشخّصاً بأنّ هذا البكاء ليوم استشهاد الإمام الحسين (عليه السلام)، قد شاركت فيه (الأرض) و(السماء)، مشيراً إلى ما روي في كتب التاريخ من أنّ السماء قد بكت الإمام الحسين (عليه السلام)، فمما رواه أبو نعيم الأصفهاني: "احمرّت السماء لقتله، وكُسِفَت الشمس يوم موته، وصار الورس في عسكره رماداً، والمنحور من جذره دماً، لم يُرفع حجر بالشام إلّا رُئي تحته دم عبيط" (37)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ

ثلاث مرّات جاءت جميعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (باحمرارٍ له نَوَاحِي السَّمَاءِ)، مع تكرار صوت الميم مرّتين في لفظتين من العجز: (باحمرار)، (السَّمَاءِ)، ليلتقي الصوتان في هاتين اللفظتين اللتين شكّلتا بؤرة الصورة التخيلية التي رسمتها ألفاظ البيت، مستعيناً بخاصية الأنسنة في صياغته لفنّ الاستعارة المكنية التشخيصية personifying implicit metaphor فقد صوّر الأرض والسماء وكأنّهما كائنات حيّة تبكي وتحمّر حزناً وحذف المشبّه به وأبقى على لازمه وهو الفعل: (بكت)، ممّا منح البيت صورة تخيلية، فضلاً عن التكرار اللفظي للفعل: (بكت)، وطباق الإيجاب antithesis بين: (الأرض) و(السماء)، ممّا منح البيت إيقاعاً صوتياً ثقيلاً يضيف حدة الحزن .

ويستكمل السيّد الجُميريّ في البيت الخامس، سرده للصورة التخيلية القائمة على الاستعارة المكنية التشخيصية في بكاء الأرض والسماء، وكأنيّ به يشير إلى الرواية التي تناقلتها المصادر من أنّ السماء بكت على مصرع الإمام الحسين (عليه السلام) أربعين يوماً، فقد رُوي عن عبد الخالق بن عبد ربّه أنّه قال: "سمعتُ أبا عبد الله (الإمام الصادق) (عليه السلام) يقول في قوله عزّ وجلّ: (لم يجعلْ له من قبلِ سميّاً) قال: ذلك يحيى بن زكريّا لم يكن من قبله سميّاً، وكذلك الحسين (عليه السلام) لم يكن له من قبل سميّاً، ولم تَبكِ السماء إلّا عليهما أربعين صباحاً، قلتُ: فما بكاؤهما؟ قال: تطلع الشمس حمراء (وتغرب حمراء)" (38)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات اثنتين في لفظتين من الصدر: (بكتا)، (صباحاً)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (الضُّحَى وَالْمَسَاءِ)، مع تكرار صوت الباء مرّتين في لفظتين من الصدر: (بكتا)، (صباحاً)، ليلتقي الصوتان في هاتين اللفظتين اللتين شكّلتا بؤرة الصورة التخيلية، موظّفاً طباق الإيجاب antithesis بين: (الصباح) و(المساء)، وذكر العدد: (أربعين) يمنح البيت إيقاعاً دينياً وروحياً، إذ يذكّر بأربعينية الإمام الحسين (عليه السلام) التي لها دلالة راسخة في الوجدان الشيعي .

استطاع الشاعر في هذه الأبيات التي رثى فيها الإمام الحسين (عليه السلام) أن يصوّر حزنه للجريمة التي ارتكبها بنو أميّة بعد مقتل الإمام الحسين (عليه السلام)، إذ يذكر رأس الإمام الحسين (عليه السلام)، وكيف يُضرب الرأس

الشريف بقضيب، وقد برع السيّد الحميريّ في وصف ثنايا الإمام الحسين (عليه السلام) بأنّ فيها الشفاء من الداء، مضميناً قصيدته بعض الأحداث والمرويّات، منها ما رواها المسعودي وغيره من المؤرّخين من أنّ الرسول (صلّى الله عليه وآله وسلّم) كان يلثم ثنايا الإمام الحسين (عليه السلام) (39).

(40) وللحميريّ في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام): (من الخفيف)

- 1- لَسْتُ أَنْسَاهُ حِينَ أَتَقَنَّ بِالْمَوْتِ دَعَاهُمْ وَقَامَ فِيهِمْ خَطِيبَا
- 2- ثُمَّ قَالَ ارْجِعُوا إِلَى أَهْلِكُمْ لَيْسَ سِوَايَ أَرَى لَهُمْ مَطْلُوبَا
- 3- فَأَجَابُوهُ وَالْعُيُونُ سَكُوبٌ وَخُشَاهُمْ قَدْ شَبَّ مِنْهَا لَهْيَا
- 4- أَيَّ عَذْرِ لَنَا غَدًا حِينَ نَلْقَى جَدَّكَ الْمُصْطَفَى وَنَحْنُ حُرُوبَا

في هذه الأبيات: " استعمل الشاعر السرد في تتابع الأحداث التاريخية، فضمّن خطبة الحسين (عليه السلام) بأصحابه وأهل بيته، وهو يلتمس لهم العذر في تركه والعدوّ؛ لأنّ القوم لا يطلبون سواء، ثمّ انتقل إلى جواب أصحاب الحسين وأهل بيته، وقد عزموا على القتال بين يديه" (41)، فقد صوّر السيّد الحميريّ في البيتين الأولين الإمام الحسين (عليه السلام) في ليلة عاشوراء، بأروع صور البطولة والفداء، وبرع في تصوير أحداث هذه الليلة، ففي البيت الأوّل يصف إيمان الإمام الحسين (عليه السلام) بالله تعالى وبالموت، ويصف شجاعته، عندما علم أنّ الموت قادم لا محالة، فقام في أهله خطيباً يطلب منهم الرجوع، قال بعد أن حمد الله وصلّى على نبيّه: " أمّا بعد فإنّي لا أعلم أصحاباً أوفى، ولا خيراً من أصحابي، ولا أهل بيت أبرّ، ولا أوصّل من أهل بيتي، فجزاكم الله عني خيراً، ألا وإنّي لأظنّ أنّه آخر يوم لنا من هؤلاء، ألا وإنّي قد أذنتُ لكم، فانطلقوا جميعاً في حلّ، ليس عليكم منّي ذمام، وهذا الليل قد غشيكم فاتّخذوه جملاً" (42)، ومن جوهر الخطبة الشريفة يصف الشاعر حبّ الإمام الحسين (عليه السلام) لأهله آل البيت الأطهار (عليهم السلام) وصحبه (رضوان الله عليهم)، ويسمهم بصفة التضحية، فهو يقدّم نفسه؛ للحفاظ على الدين الإسلاميّ، وللحفاظ على أهله وأصحابه الذين جاؤوا معه. ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت

ألف المدّ أربع مرّات في الألفاظ: (أنساه)، (دعاهم)، (قام)، (خطيباً)، مع تكرار صوت الميم أربع مرّات أيضاً في ألفاظ جاءت متعاقبة: (بالموت)، (دعاهم)، (قام)، (فيهم)، لتكون لفظة (دعاهم) بؤرة المعنى الذي ارتكز عليه البيت موظفاً الاستعارة المكنية metaphor implied فقد صوّر الموت بإنسان أو عدوّ حاضر يواجهه المرء، وحذف المشبّه به وأبقى على لازمه، وهو الفعل: (أيقن)، والبيت جمع بين إيقاع الحزن: (لست أنساه)، وإيقاع البطولة: (قام فيهم خطيباً)، وهذا التناوب يخلق إيقاعاً وجدانياً مؤثراً يعكس عظمة الموقف .

ويذكر السيّد الجُميريّ في البيت الثاني طلب الإمام الحسين (عليه السلام) من آل بيته وأصحابه ، ملتصقاً لهم العذر لتركه في مواجهة العدو، ومن أجل تجسيد هذا المعنى، لجأ الشاعر إلى تكرار صوت اللام ست مرات في ألفاظ: (قال)، (إلى)، (أهلكم)، (ليس)، (لهم)، (مطلوباً)، لا سيّما أن التكرار جاء بالفاظ متعاقبة من الصدر: (إلى أهلكم ليس) و(لهم مطلوباً) من العجز، مع تكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات في ألفاظ: (قال)، (إلى)، (سوائي)، (أرى)، (مطلوباً)، لتكون لفظة القافية: (مطلوباً) بؤرة المعنى الذي أبلغه الإمام الحسين في خطبته، ممّا يُحيل المتلقّي إلى المضمون الإنسانيّ لتلك الخطبة الشريفة، فضلاً عن تصوير تلك البطولة الفريدة للإمام من أجل المبدأ والمعتقد، موظفاً الالتفات shift in address في قوله: (ارجعوا)، انتقال من السرد: (قال) إلى الخطاب المباشر ممّا يُضفي على المشهد حرارة وواقعيّة، وقد بدا الإيقاع الصوتي ؛ لتكرار صوت ألف المدّ يوحي باللين والهدوء الذي اتّسم به خطاب الإمام الحسين (عليه السلام) على الرغم من مواجهة الموت.

وفي البيتين الثالث والرابع إشارة إلى أجوبة أهل بيته الأطهار (عليهم السلام) وأصحابه (رضوان الله عليهم) على خطبته، فيقدّم لنا صورة عن أهل بيته وأصحابه، وما تميّزوا به من شجاعة وإخلاص ووفاء من خلال إجابتهم للإمام الحسين (عليه السلام)، ورفضهم الرجوع، وتفضيلهم الموت على تركه وحيداً، إذ ابتدأ أبو الفضل العباس (عليه السلام) قائلاً: " وَلَمْ نَفْعَلْ ذَلِكَ ؟! لِنَبْقَى بِعَدِكَ ؟! لا أرانا الله ذلك أبداً، وتبعه بقيّة بني هاشم، فتكلّموا مثل مقالته "(43)، ومن أجل تجسيد هذا المعنى استعان الشاعر في البيت الثالث بتكرار صوت الباء - لما لهذا

الصوت من دلالة تتلاءم مع الحالة النفسية للحميري الذي يصرخ من أعماقه ألماً وحسرةً - خمس مرّات في ألفاظ: (فأجابوه)، (سكوب)، (شبّ)، (لهيبا)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات في ألفاظ: (فأجابوه)، (حُشاهم)، (منها)، (لهيبا)، لتكون لفظة: (لهيبا) المتعلّقة بالفعل: (شبّ) بؤرة المعنى المُراد إيصاله إلى المتلقّي، فقد اعتصرهم الألم، ورفضوا أن يتركوا الإمام الحسين (عليه السلام) وحيداً .

ويستكمل السيّد الحميريّ إجابة أهل بيته وصحبه في البيت الرابع، مستعيناً بتكرار صوت النون سبع مرّات، خمساً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (عُذِرْ لَنَا غداً حينَ نَلْقَى)، واثنين في لفظة (نَحْنُ) من العجز، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات في ألفاظ: (لنا)، (نَلْقَى)، (المصطفى)، (حروبا)، لتكون لفظة (نلقى) بؤرة المعنى الذي قاتل من أجله أهل بيته (عليهم السلام) وصحبه (رضوان الله عليهم)، إذ لا عذر لهم إن تركوا الإمام الحسين (عليه السلام) وحيداً يوم يلقون جدّه يوم القيامة، موظّفاً الاستفهام الإنكاري rhetorical question في قوله: (أيّ عذرٍ لنا)، نافياً أيّ عذرٍ لهم في ترك نصرته الإمام الحسين، والبيت مبني على جرس قويّ نتيجة التكرار الصوتيّ لصوت النون، وكأنّ الشاعر يحاكي بصوت النون أنفاس البكاء والتنهّد مانحاً البيت نغمة حزينة تضاعف من أثر الحزن والانكسار، وملائمة لمقام الرثاء والاعتراف بالذنب.

وقد تناقلت المصادر الأدبيّة والتاريخيّة شعر السيّد الحميريّ لجودته، فقد خصّه المرزبانيّ ت 385هـ، بكتاب منفرد سمّاه (أخبار السيّد الحميريّ) . كما خصّه بفصل منفرد في كتابه (معجم الشعراء)، وقد عدّه ابن شهر آشوب في شعراء أهل البيت المجاهرين، استنفد شعره في مدح أهل البيت، ولم يترك منقبة لأمر المؤمنين (عليه السلام) إلّا نظم فيها شعراً. (45) .

سَيْفُ بَنِ عَمِيرَةَ النَّخَعِيِّ

ومن مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية سيف بن عميرة النخعي الكوفي، من شعراء القرن الهجري الثاني، ومن أصحاب الإمام جعفر بن محمد الصادق (عليه السلام)، والإمام موسى بن جعفر الكاظم (عليه السلام)، ومن الثقات والعلماء والمصنفين، وصفه ابن النديم بأنه: "من فقهاء الشيعة" (46)، قال في قصيدة طويلة في أهل البيت (عليهم السلام): (من الكامل) (47)

1- جَلَّ المصابُ بَمَنْ أَصَبْنَا فَاغْذِرِي	يا هذه وعن الملام فأقصري
2- أَمَا عَلِمْتَ بَأَنَّ مَا قَدْ نَالْنَا	رِزْءَ عَظِيمٍ مِثْلَهُ لَمْ يُذْكَرْ
3- رِزْءَ عَظِيمٍ لَا يُقَاسُ بِمِثْلِهِ	رِزْءَ فَلَمْ تَسْمَعْ بِهِ أَوْ تُبْصِرْ
4- رِزْءَ بِهِ عَرْشُ الْإِلَهِ مِصَابُهُ	وَالشَّمْسُ كَاسِفَةٌ وَلَمَّا تَزْهَرِ
5- رِزْءَ النَّبِيِّ الْمُصْطَفَى وَمُصِيبَةُ	جَلَّتْ لَدَى الْمَلِكِ الْجَلِيلِ الْأَكْبَرِ
6- رِزْءَ الْحُسَيْنِ الطُّهْرِ أَكْرَمَ مَنْ بَرَا	بَارِي الْوَرَى مِنْ سَوْقَةٍ وَمُؤَمَّرِ
7- هَذَا الْحُسَيْنُ لَقِيَ بِشَاطِئِ كَرْبَلَا	ظَمَانُ دَامِي الْخَدِّ ثَمَّ الْمُنْحَرِ
8- عَارٍ بِلَا كَفٍ وَلَا غُسْلٍ سَوَى	مُورِ الرِّيَّاحِ ثَلَاثَةً لَمْ يُقْبَرِ
9- مَقْطُوعُ رَأْسٍ هُشِمَتْ أَضْلَاعُهُ	وَكَسِيرُ ظَهْرٍ كَسَرُهُ لَمْ يُجْبَرِ
10- وَمُبَاعَدٌ عَنْ دَارِهِ وَحُمَاتِهِ	وَمَنَازِلُ بِحُجُونِهَا وَالْمَشْعَرِ
11- وَيُذَادُ عَنْ مَاءِ الْفَرَاتِ وَوَرْدِهَا	زُودَ الْبُعِيرِ لَخْمَسَةٍ لَمْ يَصْدَرِ
12- وَيُدَاسُ بَغْدَ رُكُوبِهِ خَيْرُ الْوَرَى	بِحَوَافِرِ وَسَنَابِكٍ وَبَعْسُكِرِ
13- وَيَدُقُّ ثَغْرُكَ كَانَ أَحْمَدَ لَمْ يَزَلْ	عَنْ لَثْمِهِ فِي الْخَدِّ غَيْرَ مُفْتَرِ

- 14- وعليه أمطرت السماء وقبله
 15- وهوى يدور الأفق في أفلاكها
 16- وكأنما أفلاكها في كربلا
 17- يا كربلاء حويت ما لم تحويه
 18- غيّبت بطن الأرض منك معظماً
 19- ابنك الحسين بلوعة وبعبرة
 20- وامزج دموعك بالدماء وقل ما
 21- والبس ثياب الحزن يوم مصابه
 22- فعساك تخطى في المعاد بشرية
 23- هذا مصاب النبي وآله
 24- ما في الرزايا الهائلات رزية
 25- كل المصائب لو تعاضم شأنها
 26- عدت على أفعال عاد واعتدت
- يحيى دماً وسواهما لم تمطر
 فكأنها من قبله لم تبدر
 أو كربلا صارت فريق المنبر
 أرض سواك من الضياء النير
 وغدوت تفتخري بكل غضنفر
 إن لم تجد لها ذب فؤادك وأكثر
 في حقه حقاً إذا لم تنصر
 ما بين أسود حالك أو أخضر
 من حوضهم ماء لذيذ سكر
 يوم الطوف جرى بصحة مخبر
 بأجل منها في الأمور وأكبر
 هي دون ذلك في المحل الأكبر
 ما عقر ناقة صالح من أحر

اختار الشاعر لقصيدته البحر الكامل، وهو من البحور التي تمنح الشاعر فرصة في التعبير عن حزنه وألمه، كما اختار لقصيدته صوت الراء رويّاً وذلك لما لهذا الصوت من مزية تساعد الشاعر في التعبير عن حسراته لمقتل سيد الشهداء (عليه السلام)، فهو صوت: "صامتٌ لثويّ متوسطٌ مجهورٌ تردديّ مفحمٌ" (48)، ومن أهم ما يتّصف به هذا الصوت خاصية التكرار: "وهو عبارة عن ضربات متوالية للسان على اللثة" (49).

يخاطب الشاعر في البيت الأول عاذلته التي لامته على حزنه للمصاب الجلل بمقتل الإمام الحسين (عليه السلام)، فيلوذ بتكرار صوت اللام خمس مرّات في

ألفاظ: (جلّ)، (المُصاب)، (الملامة)، مع تكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات أيضاً في ألفاظ: (المصاب)، (أصبنا)، (يا)، (هذه)، (الملامة)، مع تكرار صوت الميم أربع مرّات في ألفاظ: (المُصاب)، (بمن)، (الملامة)، لتكون لفظنا (المصاب)، (الملامة) بؤرة المعنى الذي أراد الشاعر إبلاغه لعاذلته، موظفاً shift in address الالتفات، إذ يلتفت الشاعر من الحديث عن المصاب إلى مخاطبة عاذلته: (يا هذه)؛ ليشاركها وجدانياً في المأساة، فضلاً عن التصريح في مطلع القصيدة وهو أمر مطلوب في القصائد الطويلة، والجناس الاشتقائي derivative paronomasia بين: (المصاب) و(أصبنا)، ممّا منح البيت نغمة حزينة متتابعة .

وابتداءً من البيت الثاني إلى البيت الخامس، يتكرر لفظ (رزء) ستّ مرات، في تكرار عموديّ، vertical structure في بناء هندسيّ، فضلاً عن تكراره تكراراً أفقيّاً في البيت الثالث، ممّا ترك نغماً شفيفاً مؤلماً على هذه الأبيات، ويواصل الشاعر مخاطبة لائمه باستفهام إنكاريّ، في البيت الثاني مستعيناً بتكرار صوت اللام أربع مرات في ألفاظ: (علمت)، (نالنا)، (مثله)، (لم)، مع تكرار صوت النون ستّ مرّات في ألفاظ: (بأنّ)، (نالنا)، (رزء)، (عظيم)، لتكون لفظة: (نالنا) بؤرة المعنى، فليس هناك مصاب أفدح من مصيبة فقد الإمام الحسين (عليه السلام)، مؤكّداً بذلك جسامته: (رزء) الفقد في الاستعارة المكنيّة personification metaphor فقد صوّرت المصيبة وكأنّها شيء مادّيّ يتّنازل ويصيب، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (نالنا) التي منحت حركة فجائيّة قويّة، كأنّ الضربة وقعت بالفعل، فزاد الإحساس بالوقع المباشر.

وليس لرزء الطفّ مثيل إذ: (لا يُقاس بمثله)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الثالث بتكرار صوت الميم أربع مرّات في ألفاظ: (عظيم)، (بمثله)، (فلم)، (تسمع)، ليأخذ هذا التكرار صدهاء في الإحياء بفداحة هذا: (الرزء) في ذهن المتلقّي، موظفاً التكرار اللفظي repetition للفظ: (رزء)، في موقعين متقابلين أضفى إيقاعاً داخليّاً يوازي ثقل الرزيّة، ويرسخ فداحة المُصاب، فضلاً عن أنّ تكرار صوت الراء قد أضفى على البيت جرساً قوياً متدفّقاً، ويُبرز

الإحساس بالرجع والصدى، وكأنّ صوت الرء يُحاكي دويّ الرثاء وارتداد الألم في الصدر .

أما في البيت الرابع فقد تكرر صوت الهاء أربع مرات في ألفاظ: (به)، (الإله)، (مصابه)، (تُزهر) ، وقد تركّز إحياء صوت الهاء في لفظتين متعاقبتين في قوله: (الإله مصابه)؛ لتصوير هول الفاجعة ، مع تكرار صوت الميم أربع مرّات أيضاً في ألفاظ: (مصابه)، (والشمس)، (ولمّا)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات أيضاً في ألفاظ: (الإله)، (مصابه)، (كاسفة)، (ولمّا)، لتلتقي الأصوات الثلاثة في لفظة (مصابهُ)، ولتكون هذه اللفظة بؤرة المعنى المُراد إيصاله إلى المتلقّي، موظّفاً مشاركة الطبيعة لهذا المصاب الجلل في استعارة مكنيّة personifying implicit metaphor في قوله: (والشمس كاسفةً) إذ صوّرت الشمس كائناً حيّاً يحزن ويختفي، أي أنّ الطبيعة تُشارك في الرثاء، وقد تركت الاستعارة إيقاعاً بطيئاً وثقيلاً وحزيناً متناسباً مع الرثاء الكونيّ وطابع الفاجعة العظيمة .

ويواصل الشاعر وصف فاجعة الطفّ، وفداحة الرزء الجليل، فيلجأ في البيت الخامس إلى تكرار صوت اللام عشر مرّات، مرّة واحدة في لفظة: (المصطفى) من الصدر، وتسعاً شملت ألفاظ العجز برمته: (جلّت لدى المَلِكِ الجَلِيلِ الأكبر)، موظّفاً derivative paronomasia الجناس الاشتقاقيّ بين: (جلّت) و(الجليل)، وليكون هذا الجناس بؤرة المعنى الذي توخّاه الشاعر، في حجم الرزء وعظمته واشتداده، ممّا منح البيت إيقاعاً داخليّاً ثقيلاً وحزيناً ينسجم مع مضمون الرثاء .

ويواصل الشاعر في وصف فداحة هذا الرزء في البيت السادس، مستعيناً بتكرار صوت (الرويّ) الرء سبع مرات في ألفاظ: (رزء)، (المطهّر)، (أكرم)، (برا)، (باري)، (الورَى)، (مؤمّر)، مع تكرار صوت الميم ستّ مرّات في ألفاظ: (أكرم)، (مَنْ)، (مِنْ)، (مؤمّر)، لتكون لفظة: (أكرم) بؤرة المعنى الذي أقام عليه البيت، فالإمام الحسين هو الـ: (أكرم)، موظّفاً الجناس الاشتقاقيّ بين: (برا) و(باري)، والتضادّ والمفارقة antithesis بين: (سوقة) و(مؤمّر)، فضلاً عن أنّ كثافة تكرار صوت (الرويّ) الرء قد أحدث جرساً صوتيّاً غليظاً يوازي وقع

الفاجعة، على أن قوله: (الطُّهْر) إشارة إلى آية التطهير، في قوله تعالى: (إِنَّمَا يَرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنْكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيراً) (50)

وابتداءً من البيت السابع إلى البيت الثالث عشر، تلتهب مشاعر الحزن واللوعة والألم، ففي البيت السابع استعان الشاعر بتكرار صوتي اللام وألف المدّ، فقد كرّر صوت اللام خمس مرّات في ألفاظ: (الحسين)، (لقي)، (كربلا)، (الخدّ)، (المنحر)، وكرّر صوت ألف المدّ خمس مرّات أيضاً في ألفاظ: (هذا)، (لقي)، (كربلا)، (ظمآن)، (دامي)، لتكون لفظة: (كربلا) التي التقى فيها الصوتان بؤرة الإيحاء لما لاقاه الإمام الحسين (عليه السلام) في كربلاء، كما قال الشاعر في الشطر الثاني: (ظمآن دامي الخدّ ثم المنحر)، موظفاً الاستعارة المكنية التشخيصية *personifying implied metaphor* في قوله: (دامي الخدّ.. والمنحر)، فقد صوّر المنية كفاعل قاتل مضمّر خلف المشهد، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (دامي الخد والمنحر)، وكان تكرار صوت النون قد عمّق إيقاع الحزن ويُشعر بالأنين .

وابتداءً من البيت الثامن إلى البيت العاشر، يعتمد الشاعر إلى وصف مشاهد الفاجعة باستعمال المشتقات في بناء عموديّ، *vertical structure* في أوّل لفظة من ألفاظ الشطر الأول في هذه الأبيات الثلاثة، موظفاً أسم الفاعل: (عارٍ) في البيت الثامن، واسمي المفعول: (مقطوع) في البيت التاسع، و(مُباعِد) في البيت العاشر، فضلاً عن توازي البناء الأفقي *parallel structure* في البيت التاسع باستعمال الصفة المشبهة: (كسير) في أوّل الشطر الثاني .

وفي البيت الثامن يستعين الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ ستّ مرات في ألفاظ: (عارٍ)، (بلا)، (ولا)، (سوى)، (الرياح)، (ثلاثة)، مع تكرار صوت (الرويّ) الراء خمس مرّات في ألفاظ: (عارٍ)، (مُورٍ)، (الرّياح)، (يُقبرٍ)، مع تكرار صوت النون خمس مرّات أيضاً في ألفاظ: (عارٍ)، (كفنٍ)، (غُسلٍ)، (ثلاثة)، لتكون لفظة: (عارٍ) التي التقّت فيها الأصوات الثلاثة بؤرة مُراد الشاعر، مُحياً بهول الفاجعة حين تُرك الجسد الشريف عارياً بلا غُسل ولا دفن: (ثلاثة) أيّام تصهره حرارة الشمس المُحرقة في صحراء الطفّ، موظفاً الاستعارة المكنية

implied metaphor فقد أُعطي للريح ما يقوم به الكفن (الستر والتغطية)، وحذف المشبّه به وأبقى على لازمه: (مُور)، وقد أحدث التوازي الصوتي في قوله: (بلا كفن ولا غُسل) جرساً متوازناً يُبرز الحرمان الكامل من الستر وزاد قوله: (ثلاثة) أيام ذلك الإحساس بثقل مرور الزمن بلا دفن .

ويستكمل الشاعر رسم مشاهد فاجعة الطفّ، ففي البيت التاسع، يلجأ إلى تكرار صوت (الرويّ) الرءاء خمس مرّات، واحدة في لفظة: (رأس) من الصدر، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (وكسيرٌ ظهر كسرُهُ لم يُجبر)، وكان تكرار صوت الرءاء في ألفاظ الشطر الثاني قد أوحى بشكل واضح بهول الفاجعة، موظّفاً الجناس الاشتقائي بين لفظتي: (كسيرٌ) و(كسرُهُ)، وطباق الإيجاب positive antithesis بين (كسير) و(يُجبر) من جهة ثانية، ممّا ترك ظلالاً مؤلمة لما أوحى به، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (كسرهُ لم يُجبر)، إذ شبّه الكسر بإنسان أو طبيب يُجبر الكسر، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه وهو الفعل: (يُجبر)، وكان لتكرار صوت الرويّ الرءاء جرسٌ صوتيّ حاد وقويّ، ممّا ترك نغمةً متوتّرة متصاعدة تناسب جوّ الرثاء والمأساة .

وفي البيت العاشر عمد الشاعر إلى تكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، ثلاثاً منها جاءت في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (ومُباعدٌ عن داره وحُماته)، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (منازلٍ بحجونها)، مع تكرار صوت الميم أربع مرّات في ألفاظ: (مباعد)، (حماته)، (منازل)، (المشعر)، لتكون لفظة (مُباعد) التي التقى فيها الصوتان بؤرة المعنى، فقد تكفّلت برسم هَول المأساة: (ومُباعدٌ عن داره وحُماته)، وموظّفاً الكناية metonymy في قوله: (حجونها والمشعر)، فهي ليست مجرد أماكن بل رموز للقداسة ومقام العبادة، فيوحي بأنّ الحسين (عليه السلام) قُتل بعيداً عن حرمة هذه البقاع، وقد منح التوازن بين ألفاظ البيت إيقاعاً متدرّجاً يُبرز الانتقال من الغربة الفردية إلى الغربة عن المكان المقدّس كلّهُ .

وابتداءً من البيت الحادي عشر إلى البيت الثالث عشر يلجأ الشاعر إلى بناء الأبيات الثلاثة بناءً عمودياً vertical structure يبدأ بفعل مضارع الحدث

مبني للمجهول في أول الصدر: (يُذادُ) في البيت الحادي عشر، و(يُداسُ) في البيت الثاني عشر، و(يُدقُّ) في البيت الثالث عشر، مؤكداً جسامة الواقعة، ومذكراً في الوقت نفسه، بأنّ مأساة الإمام الحسين (عليه السلام) ما زالت ماثلة وحاضرة في وجدان الموالين والمؤمنين بمشروعية الثورة الحسينية .

وفي البيت الحادي عشر يذكر جريمة بني أمية في منعهم الماء عن الإمام الحسين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المطلب كرّر الشاعر صوت ألف المدّ أربع مرات، كادت أن تكون في ألفاظ متعاقبة في الشطر الأول: (ويُذادُ عن ماء الفرات ووردها)، مع تكرار صوت (الرويّ) الراء أربع مرّات أيضاً في ألفاظ: (الفرات)، (وردها)، (البعير)، (يصدر)، لتكون لفظة الفرات التي التقى فيها الصوتان بؤرة المعنى الذي أقام عليه البيت، موظفاً الاستعارة التصريحية explicit metaphor في قوله: (دَوْدَ البعير)، فقد شبّه حرمان الإمام الحسين من ماء الفرات بمنع البعير منه، وحذف المشبّه وأبقى على لازمه: (يُذادُ)، فضلاً عن الجنس الاشتقائيّ بين: (يُذاد) و(دَوْد)، ممّا كان له الحضور الواضح في رسم الصورة الاستعارية، وقد أحدث هذا الجنس جرساً قوياً يشبه طرقات جافّة، فيوحي بالقسوة والجفاف.

وفي البيت الثاني عشر يصف مشهداً مفاجئاً من مشاهد واقعة الطفّ الأليمة، ومن أجل هذا المطلب، يكرّر الشاعر صوت ألف المدّ أربع مرّات في ألفاظ: (يُداسُ)، (الورى)، (بحوافر)، (وسنابك)، مع تكرار صوت السين - لما في هذا الصوت من دلالة على الأسف والأسى والحسرة - ثلاث مرّات في ألفاظ: (يُداسُ)، (سنابك)، (بعسكر)، لتكون لفظة: (يُداسُ) التي التقى فيها الصوتان البؤرة في رسم الصورة الوحشية للقوم، مؤكداً بذلك عظم الجريمة الني ارتكبتها الأعداء، ومدى حقدهم الدفين على أهل بيت الرسالة الأطهار (عليهم السلام) ومعدن الوحي موظفاً فنّ التقسيم prosodic division إذ استقلّت كلّ لفظة من ألفاظ عجز البيت بتفعيلة من تفعيلات البحر الكامل، محدثاً بذلك إيقاعاً متقطّعا يشبه الضربات المتتابة، وهذا الانفصال الإيقاعيّ يُكثّف وقع الألفاظ الدالّة على العنف: (بحوافر. وسنابك. وبعسكر)، فيعكس هول المشهد وقسوته، كأنّ كلّ لفظة ضربة متعاقبة .

وفي البيت الثالث عشر إشارة إلى ما رُوي عن النبي (صَلَّى الله عليه وآله وسلم): "عن زيد بن أرقم، قال: كنتُ عند عبيد الله بن زياد (لَعَنَهُ الله) إذ أتني برأس الحسين بن علي (عليه السلام)، فَوَضَعَ في طست بين يديه، فأخذ قضيباً، فجعل يفتّر به عن شفته وعن أسنانه، فلم أرَ ثغراً قطّ كان أحسن منه كأَنَّهُ الدرّ، فلم أتمالك أن رفعتُ صوتي بالبكاء، فقال: ما يُبْكِيكَ أيّها الشيخ؟ قال: يُبْكِينِي ما رأيْتُ رسول الله (صَلَّى الله عليه وآله وسلم) يقبّل بعض موضع هذا القضيب ويلثمه، ويقول: (اللهمّ إني أحبه)" (51). ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الدال أربع مرّات في ألفاظ: (يُدَقُّ)، (أحمدُ)، (الخِذُّ)، لتكون لفظة: (يُدَقُّ) بؤرة مُراد الشاعر في الكشف عن الوحشيّة التي كان يمارسها أعداء بيت النبوة، بعد مقتل الإمام الحسين (عليه السلام)، موظّفاً الاستعارة المكنيّة personifying implied metaphor في قوله: (يُدَقُّ ثَغْرُ) إذ شبّه الثغر بشيء صلب يُدَقُّ، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه وهو الفعل: (يُدَقُّ)، وكان تكرار صوت الدال قد أعطى وقعاً خشناً، يشبه صوت الدقّ على الثغر، مُضيفاً على البيت انكساراً وصخباً مأساوياً .

وابتداءً من البيت الرابع عشر إلى البيت الثامن عشر، تشترك هذه الأبيات في مشاركة الطبيعة سمات الحزن واللوعة، لبيان المكانة المقدّسة للإمام الحسين (عليه السلام) عند الله، إذ تمطر السماء دماً لمقتله، ليضعنا الشاعر أمام لوحة تخيلية لمشاركة السماء حزنها ومواساتها للإمام الحسين (عليه السلام)، وهي صورة تکرّرت كثيراً في المراثي الحسينيّة. وقد ذكرتها الروايات، من ذلك ما ذكره أبو نعيم الأصفهاني المتوفى سنة 430 هـ في ترجمته للإمام الحسين (عليه السلام): "احمرّت السماء لقتله، وكُسِفَت الشمس يوم موته، وصار الورس في عسكره رماداً، والمنحور من جذره دماً، لم يُرفع حجر بالشام إلا رُئي تحته دم عبيط" (52)، وذكر الذهبي عن ابن سيرين قوله: "لم تبك السماء على أحد دماً بعد يحيى (عليه السلام) إلا الحسين (53) (عليه السلام)، ومن أجل ذلك استعان الشاعر في البيت الرابع عشر بتكرار صوت الميم ستّ مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (أمطرت)، (السماء)، وأربعاً في ألفاظ متعاقبة في العجز: (دماً وسواهما لم تُمَطِّرْ)، لتكون لفظة (أمطرت) بؤرة المعنى الذي أراده الشاعر، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (أمطرت السماء)،

مشبهاً السماء بقوة قادرة على الفعل كما لو كانت إرادتها واعية، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمه وهو الفعل: (أمطرت)، فضلاً عن طباق السلب بين: (أمطرت) و (لم تُمطر)، ممّا ولّد إيقاعاً صوتياً متناغماً، يؤكّد التباين الدلالي، ويضاعف وقع المأساة على المتلقّي.

ويواصل الشاعر رسم صورة تخيلية أخرى لكربلاء، مستعيناً بتكرار صوت الفاء في البيت الخامس عشر، أربع مرّات في ألفاظ متعاقبة: (الأفق في أفلاكها فكأنّها)، مع تكرار صوت الهاء أربع مرّات في ألفاظ: (هوى)، (أفلاكها)، (فكأنّها)، (قبله)، لتكون لفظة: (أفلاكها) بؤرة اللوحة التي رسمها الشاعر لمشاركة الطبيعة في الحزن على مقتل الإمام الحسين (عليه السلام)، فالعالم أو الكون بأسره بما فيه الأفق وهو الذي يمثّل حدود رؤيتنا للأرض والسماء يدور في مدارات كربلاء، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implicit metaphor في قوله: (يدور الأفق في أفلاكها)، مشبهاً كربلاء التي أشار إليها في: (أفلاكها)، بجرم سماويّ تدور الأفلاك حوله، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمه: (يدور)، وقد جعلت هذه الاستعارة الإيقاع كونيّاً شاملاً، إذ ربطت ذكر كربلاء بحركة الأفلاك، فصار وقعها أعظم وأبقى .

وتواصل الصور التخيلية لمشاركة الطبيعة مصاب الإمام الحسين (عليه السلام)، ففي البيت السادس عشر يلجأ الشاعر إلى تكرار صوت ألف المدّ ست مرّات، أربعاً منها كادت أن تكون في ألفاظ متعاقبة في الصدر: (وكأنّها أفلاكها في كربلا)، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (كربلا صارت)، مع تكرار صوت الكاف أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر، وهي ذات الألفاظ التي تكرّر فيها صوت ألف المدّ، ولفظة (كربلا) من العجز، لتكون لفظة: (كربلا)، بؤرة رسم الصورة التشبيهيّة في صدر البيت، فقد أضحت أرض كربلاء مقدّسة؛ لأنّها حوت جسد الإمام الحسين (عليه السلام)، وهذا ما أكّده الشاعر في البيت اللاحق، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (كربلا المنبر) إذ شبّه المنبر بالمكان الذي يُخاطب منه العالم، وصرّح بلفظ: (المنبر)، وحذف المشبه به، فضلاً عن أنّ التكرار اللفظي لللفظة: (كربلا)، قد أحدث إيقاعاً قوياً، وهذا يعمّق وقع الاسم في السمع والنفس .

ومن أجل رسم الصورة المقدّسة لكربلاء يلجأ الشاعر في البيت السابع عشر إلى تكرار صوت ألف المدّ خمس مرات في ألفاظ: (يا)، (كربلاء)، (ما)، (سواك)، (الضياء)، مع تكرار صوت (الرويّ) الراء ثلاث مرّات في ألفاظ: (كربلاء)، (أرض)، (النير)، لتكون لفظة: (كربلاء) بؤرة رسم الصورة المقدّسة؛ فكربلاء ليست مجرد مكان جغرافي، بل هي مكان يحمل قيمة روحية وتاريخية عظيمة، فهي قد احتوت على توضّحات جسام ودروس بالغة الأثر في التاريخ الإسلامي والإنساني، أكثر ممّا تحتويه أيّ بقعة أخرى في العالم، ولأنّها حوت الجسد الطاهر للإمام الحسين (عليه السلام) الذي كنى عنه الشاعر بـ: (الضياء النير)، موظّفاً الاستعارة المكنية التشخيصية implied metaphor في قوله مخاطباً كربلاء: (حويّت)، فقد جعل الأرض: (كربلاء) كأنّها إنسان يحتوي ويمتلك، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (حويّت)، فضلاً عن طباق السلب بين: (حويّت) و(لم تحوّه)، ممّا ترك نغماً مشعاً على البيت، فالإمام الحسين (عليه السلام) هو الضياء الذي يهتدي به أحرار العالم .

ويواصل الشاعر خطابه الموجّه إلى كربلاء، ففي البيت الثامن عشر يكرّر صوت التاء أربع مرّات في ألفاظ: (غيبّت)، (غدوت)، (تفتخري)، مع تكرار صوت (الرويّ) الراء ثلاث مرّات في ألفاظ: (الأرض)، (تفتخري)، (غضنفر)، لتكون لفظة: (تفتخري) بؤرة مُراد الشاعر، ففي قوله (وغدوت تفتخري)، يُفصح الشاعر عن كرامة وقداسة كربلاء، هذه الأرض المباركة التي ضمّت الجسد الشريف للإمام الحسين (عليه السلام) وآل بيته الأطهار وصحبه الميامين، موظّفاً فنّ الاستعارة المكنية التشخيصية personifying implied metaphor في قوله: (غيبّت وغدوت تفتخري)، فقد أسند أفعال الإنسان: (التغيب والافتخار) إلى أرض كربلاء، فشبّهت بإنسان قادر على الفعل، وحذف المشبّه به وأبقى على لازمه: (غيبّت وتفتخري)، ممّا ولّد إيقاعاً درامياً يحوّل كربلاء إلى كائن حيّ مشارك في المصاب، ويزيد منه بالوقع العاطفي لدى المتلقّي .

وابنداءً من البيت التاسع عشر حتّى البيت الحادي والعشرين يلجأ الشاعر إلى بنية جديدة إذ يبدأ هذه الأبيات الثلاثة بأفعال الأمر: (ابك) في البيت التاسع عشر، و: (امزج) في البيت العشرين، و: (أبس) في البيت الحادي والعشرين. إذ يدعو

الشاعر إلى البكاء على الإمام الحسين (عليه السلام) بلوعة وبعبرة، في البيت التاسع عشر، فبلجاً إلى تكرار صوت الباء - لما في صوت الباء من دلالة تتلاءم مع الحالة النفسية للشاعر الذي يصرخ من أعماقه - خمس مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الشطر الأول: (ابك الحُسين بلوعة وبعبرة)، ولفظة: (دُب) من العجز، مع تكرار صوت الكاف ثلاث مرّات - لما في هذا الصوت من دلالة على الضعف والخضوع - في ألفاظ: (ابك)، (فؤادك)، (واكثر)، لتكون لفظة: (ابك) بؤرة المعنى المُراد إيصاله إلى المتلقّي، فالشاعر يطلب من المتلقّي البكاء على الإمام الحسين (عليه السلام) بحرقة وألم، مع انهمار الدموع، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (دُب فؤادك)، إذ شبّه الفؤاد بجسم يذوب من حرارة الحزن، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه، وهو: (الذوبان)، وقد أحدث التكرار الصوتي لصوت الباء جرساً موسيقياً حزيناً يتناغم مع جوّ المراثية .

ويواصل الشاعر دعوته إلى البكاء، ففي البيت العشرين يلجأ الشاعر إلى تكرار صوت الميم خمس مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الشطر الأول: (وامزج دموعك بالدماء وقلّ ما)، ولفظة: (لم) من العجز، داعياً المتلقّي أن يمزج دموعه بالدماء، وقد يُنظر إلى هذا النوع من البكاء - البكاء دماً - على أنه من باب المجاز، ولكن في حقيقة الأمر إن البكاء دماً ليس مجازاً، إنّما المراد البكاء المستمر حتّى لو أدّى هذا البكاء إلى خروج الدم؛ نتيجة تفرّج مجرى الدموع، فقد جاء في زيارة (الناحية المقدّسة) للإمام الحجة (عجل الله تعالى فرجه) قوله: " لأبكيَنَّ عليك بدلَ الدموعِ دماً" (54)، موظّفاً التكرار اللفظي verbal repetition لللفظة: (حق)، فضلاً عن أنّ تكرار صوت الميم قد منح البيت إيقاعاً حزيناً خافتاً يُشبه الهمهمة.

وتؤرخ هذه القصيدة للون اللباس الذي كان يرتديه المعزّون في ذكرى مصاب الإمام الحسين (عليه السلام)، إذ كان اللون الأسود الحالك (الشديد السواد) أو الأخضر إشارة إلى الحزن والمصاب، ففي البيت الحادي والعشرين استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات في ألفاظ: (ثياب)، (مصابه)، (ما)، (حالك)، مع تكرار صوت الباء أربع مرّات أيضاً في ألفاظ: (والبس)، (ثياب)،

(مصابه)، (بَيْنَ)، لتكون لفظة: (مصابه)، بؤرة المعنى المُراد، موظفاً الاستعارة المكنية التشخيصية implied metaphor في قوله: (ثياب الحزن)، فقد جعل الحزن إنساناً يلبس الثياب، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمه: (ثياب)، فضلاً عن التوازن الصوتي phonetic balance بين: (أسود) و(أخضر)، ممّا ترك نغماً شفيفاً وإيقاعاً متناغماً بين الشطرين .

ويُعلّق الشاعر الأمل والرجاء بالبكاء على الإمام الحسين (عليه السلام) مؤملاً بأن ينال هذا التأسي والبكاء، الجزاء الأوفى من حوض الكوثر، مشيراً إلى ما يرتبط بعالم الآخرة، موظفاً رواية هذا الحديث الشريف، فقد روى ابن عباس، قال: لما نزل على رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم): (إنّا أعطيناك الكوثر) قال له الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام): ما الكوثر يا رسول الله، قال: الكوثر نهر يجري تحت عرش الله تعالى (55) . ومن أجل هذا المطلب، يلجأ الشاعر في البيت الثاني والعشرين إلى تكرار صوت الميم أربع مرّات واحدة منها في لفظة: (المعاد) من الصدر، وثلاثاً جاءت في ألفاظ متعاقبة من العجز: (من حوضهم ماءً)، مع تكرار صوت الألف المدية أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (فعساك تحظى في المعاد)، ولفظة: (ماء) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (المعاد)، ولتكون هذه اللفظة بؤرة المعنى المراد، وهو الحصول على الجزاء الأوفى يوم القيامة: (المعاد)، وكان للتكرار الصوتي لصوت الميم قد جعل الإيقاع rhythm تصاعدياً ومتوازناً وهادئاً، يليق بجوّ التميّي والأمل.

ويذهب الشاعر إلى أن مصاب الإمام الحسين (عليه السلام) هو (مصاب النبي) الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلم)، ومصاب آل النبي (عليهم السلام)، ففي البيت الثالث والعشرين، يكرّر الشاعر صوت ألف المد خمس مرّات، أربعاً منها جاءت في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (هذا مصاب النبي وآله)، ولفظة: (جرى) من العجز، مع تكرار صوت الباء أربع مرّات، اثنتين منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (مصاب النبي)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين أيضاً من العجز: (بصحة مُخير)، لتكون لفظة: (مُصاب) التي التقى فيها الصوتان بؤرة المعنى الذي اكتنزه البيت، مؤكّداً فداحة المُصاب على الرسول الأكرم (صلى الله

عليه وآله وسلّم) وأهل بيته (عليهم السلام) موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (جرى)، إذ شبه المصاب الأكبر للنبي بحدث حي جارٍ متداول مجسماً الحدث، وحذف المشبه به وأبقى على لازمه، وهو الفعل: (جرى)، وقد منح الإيقاع الناتج عن تكرار صوت ألف المدّ تمدداً صوتياً يمنح شعوراً بالرهبة والجلال، ويعزّز وقع البيت في النفوس .

ولما كانت رزية الإمام الحسين (عليه السلام) ليس كمثلهما رزية في جلالها وعظمتها، نجد الشاعر في البيت الرابع والعشرين يستعين بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات؛ لتعينه على بثّ لواعجه وآهاته، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (ما في الرزايا الهائلات)، ولفظة: (منها) من العجز، مع تكرار صوت (الروي) الراء خمس مرات في ألفاظ: (الرزايا)، (رزية)، (الأمور)، (أكبر)، لتكون لفظة: (الرزايا) بؤرة المعنى، فرزية الإمام الحسين (عليه السلام) هي أمّ الرزايا، موظفاً الجناس الاشتقائي بين (الرزايا) و(الرزية)، ممّا منح البيت نغماً شجياً مؤثراً. على أن في البيت إعادة لتكرار لفظة: (الرزية) التي بنى عليها أربعة أبيات في مقدّمة القصيدة بناءً عمودياً؛ ليؤكد عمق المأساة وليربط ختام القصيدة بمقدّماتها، موظفاً implied metaphor الاستعارة المكنية في قوله: (رزية بأجلّ منها) إذ جعل الرزية حدثاً جليلاً (أمراً جسيماً)، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمه: (بأجلّ منها)، مع كثافة التكرار الصوتي لألف المدّ والراء، ممّا خلق وقعاً موسيقياً حاداً وجليلاً، عزّز شعور الرهبة والمهابة تجاه المصيبة .

ويواصل الشاعر المعنى ذاته في البيت الخامس والعشرين، مستعيناً بتكرار صوت اللام تسع مرّات، أربعاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (كلّ المصائب لو)، وخمساً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (ذلك في المحلّ الأكبر)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (المصائب لو تعاضم شأنها)، ولفظة: (ذلك) من العجز، لتكون لفظة: (المصائب) التي التقى فيها الصوتان بؤرة المعنى المراد إيصاله إلى المتلقّي، إذ إنّ مصيبة الإمام الحسين (عليه السلام) ليس كمثلهما مصيبة في جلالها وعظمتها وإنسانيّتها، موظفاً التشبيه الضمني implicit simile إذ يفهم من

البيت أنّ المصائب جميعها: (كل المصائب) إذا إذا وُضعت في كَفّة، وهذه المصيبة في كَفّة أخرى، فهي أرجح: (في المحلّ الأكبر)، وقد ترك تكرار صوت اللام بهذه الكثافة الانسياب والنعومة؛ لأنّ اللام صوت ذلّقي يخرج من طرف اللسان مع لثّة الأسنان، فينسب بسهولة في النطق، ويمنح البيت جرساً موسيقياً هادئاً، ويزيد من انسجام البيت ويُضاعف تأثير النغمة الحزينة فيه .

ويواصل الشاعر في البيت الأخير من هذه الأبيات، بيان فداحة المُصاب، فلجأ إلى تكرار صوت العين ستّ مرّات، خمساً منها شملت ألفاظ الشطر الأول برمته (عَدْتُ عَلَى أَفْعَالٍ عَادٍ وَاعْتَدْتُ)، ولفظة (عَقَر) من العجز، مع تكرار صوت الدال أربع مرّات جاءت جميعها في الصدر: (عَدْتُ)، (عَادٍ وَاعْتَدْتُ)، لتكون لفظة: (عَدْتُ) التي التقى فيها الصوتان بؤرة المقارنة بين مصيبة الإمام الحسين (عليه السلام) وبقية المصائب، فقد فاقت: (عَدْتُ) هذه الجريمة التي ارتكبها أعداء آل البيت بقتلهم الإمام الحسين (عليه السلام)، جريمة قوم: (عاد) بـ: (عقر) ناقة النبي صالح (عليه السلام)، معبراً عن ذلك بالاستفهام الإنكاري: (ما)، وفي ذلك إشارة إلى قوله تعالى: (فنادوا صاحبهم فَتَعَاطَى فَعَقَرَ) (56). وأحمر - في البيت - رجل من ثمود، عاقر ناقة صالح، موظفاً فنّ التشبيه الضمني implicit simile فالشاعر لم يقل صراحة: (قتل الحسين أعظم من فعل عاد أو عاقر الناقة)، بل أتى بالمعنى بصيغة الاستفهام الإنكاري في عجز البيت، وقد استعان الشاعر بالجناس الناقص غير التام بين: (عَدْتُ) و(عاد) من جهة، وبين: (عَدْتُ) و(اعتدْتُ) من جهة أخرى. ممّا ترك جرساً موسيقياً مشدوداً يُضاعف من حدة النغمة، ويجعل المعنى أشدّ وقعاً في النفس .

هوامش الفصل الأول

1- ينظر: رجال الكشي، أبو عمرو محمد بن عمر بن عبد العزيز الكشي من علماء القرن الرابع الهجري، تقديم أحمد الحسيني، منشورات مؤسسة الأعلمي - بيروت، الطبعة الأولى، 1430هـ - 2009م، 289/1. وبحار الأنوار، المجلسي ت 1110هـ، 282/44-283. وجامع أحاديث الشيعة في أحكام الشريعة، الشيخ إسماعيل الملايري، وإشراف السيد البروجردي ت 1380هـ، المطبعة العلمية - قم المقدسة، 1407هـ، 564/12.

2- ديوان القرن الثاني، د. محمد صادق محمد الكرياسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات، لندن - المملكة المتحدة، 1414هـ - 1994م، 58/1-60. وينظر: الأغاني، الأصفهاني ت 356هـ، 8/7-9. وأخبار شعراء الشيعة، المرزباني ت 384هـ، تحقيق محمد هادي أميني، المكتبة الحيدرية - النجف، تاريخ النشر 1968م، ص 115. ومقتل الحسين، الموفق بن أحمد المكي الخوارزمي ت 568هـ، تحقيق الشيخ محمد السماوي، مكتبة المفيد - قم المقدسة، الطبعة الأولى، سنة الطبع 1418هـ، 144/2. وأدب الطف، جواد شير ت 1982م، طبعة بيروت 1422هـ - 2001م، 192/1.

3- اختيار معرفة الرجال المعروف برجال الكشي، أبو جعفر محمد بن الحسن الطوسي ت 460هـ، تحقيق الشيخ محمد جاسم الماجد، الطبعة الأولى، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر - طهران، 1440هـ - 2019م، 289/1. وينظر: بحار الأنوار، المجلسي ت 1110هـ، 282/44-283. وجامع أحاديث الشيعة، تأليف الشيخ إسماعيل معزي الملايري بإشراف السيد البروجردي ت 1380هـ، طبعة قم المقدسة 1333هـ، 564/12.

4- القيم الأخلاقية في شعر الثورات العلوية حتى نهاية القرن الثالث للهجرة، لمى سلام كاظم الفتلاوي، أطروحة دكتوراه، جامعة كربلاء - كلية التربية للعلوم الإنسانية، 1444هـ - 2023م، ص 38.

5- ينظر: الأصوات اللغوية، د. عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للنشر والتوزيع - عمان، الطبعة الأولى، 2010م، ص 178. وفصول في الأصوات اللغوية، د. أسعد محمد النجار، المركز الثقافي للنشر - بابل، الطبعة الأولى، 2012م، ص 62.

6- علم الأصوات، برتيل مالمبرج، تعريب ودراسة د. عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، 1987م، ص 12.

7- ينظر: بحار الأنوار، المجلسي، 271/43.

8- ينظر: فقه اللغة مفهومه، موضوعاته، قضاياها، محمد بن إبراهيم الحمد، الطبعة الأولى، دار بن خزيمة - الرياض، 2005م، ص 109.

- 9- شعر سليمان بن قتة العدوي، جمع وتوثيق ودراسة د. مثنى عبد الرسول مير الشكري، العتبة العباسية المقدسة، قسم الشؤون الفكرية والثقافية - مركز تراث الحلة، دبت، ص 49 .
- 10- ينظر: أعيان الشيعة، الأمين العاملي ت 1371هـ، تحقيق حسن الأمين ، دار المعارف - بيروت، 1403هـ - 1983م، 267/7 . والغدير، الأميني ت 1390هـ، طبعة بيروت، 1977م، 293/2.
- 11- شعر سفيان بن مصعب العبدي، تحقيق وجمع عبد المجيد الأسداوي، دار غيداء للنشر والتوزيع، طبعة الأردن ، سنة 2020م، ص 39 - 40 . وديوان القرن الثاني، د. محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات، لندن - المملكة المتحدة، 1414هـ - 1994م، 186-185/1. وينظر: رجال الطوسي، أبو جعفر محمد بن الحسن الطوسي ت 460هـ، تحقيق جواد القيومي الأصفهاني، مؤسسة النشر الإسلامي قم المشرفة ، 1415هـ ، 220 . ومعالم العلماء، ابن شهر آشوب المازندراني 588هـ، راجعه وقدم له السيد محمد صادق آل بحر العلوم، طبعة دار الأضواء بيروت، دبت، 239/1. وينظر الغدير في الكتاب والسنة والأدب، عبد الحسين أجمد الأميني النجفي ت 1390هـ ، تحقيق ونشر مركز الغدير للدراسات الإسلامية - قم المقدسة، الطبعة الأولى، 1416هـ - 1995م، 295/2. وينظر أعلام هجر من الماضين والمعاصرين، السيد هاشم محمد الشخص، إشراف مؤسسة الكوثر للمعارف الإسلامية - قم المشرفة، الطبعة الثالثة، 1430هـ - 2009م، 22/1 .
- 12- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، مكتبة يوسف الرميض للنشر، د. ت، 445/1.
- 13- ينظر: شعر سفيان بن مصعب العبدي دراسة أسلوبية، أحمد سلمان داود عبود النصراوي، رسالة ماجستير، جامعة كربلاء - كلية التربية للعلوم الإنسانية، 1443هـ - 2022م، ص 131 .
- 14- ينظر: شعر سفيان بن مصعب العبدي دراسة أسلوبية، ص 71.
- 15- ينظر: معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، الناشر دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع الأردن، سنة النشر 1420هـ - 2000م، 334/4.
- 16- ينظر: كتاب الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي دراسة أسلوبية، د. نسرین ستار جبار الساعدي، جامعة بغداد - كلية الآداب، سنة 2001، ص 108 .
- 17- ينظر: دروس في البلاغة العربية، أزهـر الزناد، المركز الثقافي العربي للنشر - الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1992م، ص 12.
- 18- ديوان القرن الأول، د. محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية، المركز الحسيني للدراسات، لندن - المملكة المتحدة، 1414هـ - 1994م، 178/1 .
- 19- ينظر: أخبار السيد الحميري، أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني ت 385هـ، تحقيق محمد هادي الأميني، منشورات دار الباقر 1965م، ص 151. والغدير، الشيخ عبد الحسين الأميني ت 1390هـ، دار الكتاب العربي - بيروت، 1977م، 231/2 . 20- أعيان الشيعة، السيد محسن الأمين العاملي ت 1371هـ، تحقيق وتخريج حسن الأمين، الناشر دار التعارف للمطبوعات - بيروت، 3 / 405.

21- ديوان السيد الحميري، تحقيق ضياء حسين الأعلى، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات - بيروت، 1420هـ - 1999م، ص226- 227. وديوان القرن الثاني، د. محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات - المملكة المتحدة - لندن، 1414هـ - 1994م، 1/235- 238. وينظر: الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني ت 356هـ، تحقيق إحسان عباس وآخرين، الطبعة الثانية، دار صادر - بيروت، 2004م، 4/175. وينظر: أعيان الشيعة، السيد محسن الأمين ت 1371هـ، تحقيق وتخريج حسن الأمين، الناشر دار التعارف للمطبوعات - بيروت، 3/429.

22- ينظر: الطقائات في الشعر العربي تطور وتاريخ، د. عبود جودي الحلّي و د. علي كاظم المصلاوي و د. علي حسين يوسف، مجلة أهل البيت عليهم السلام، العدد 10، سنة النشر 2010م، ص 13 .

23- الأحزاب/ 33.

24- أمالي الصدوق، أبو جعفر محمد بن علي بن الحسين الصدوق ت 381هـ ، قدّم له السيد محمد مهدي السيد حسن الموسوي الخراسان، منشورات المطبعة الحيدرية - النجف الاشرف، سنة الطبع 1389هـ - 1970م، ص204 .

25- الإسرائاء/ 37 .

26- ديوان السيد الحميري، جمعه وحققه وشرحه شاكِر هادي شكر، قدّم له السيّد محمد تقّي الحكيم، منشورات المكتبة الحيدرية - قم المُشرّفة، 1433هـ، ص454 .

27- ديوان السيد الحميري، هامش المحقّق والشارح شاكِر هادي شكر، ص 455 .

28- علم الأصوات، برتيل ملمبرج، تعريب ودراسة د. عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، 1987م، ص126.

29- ديوان السيد الحميري، هامش المحقّق والشارح شاكِر هادي شكر، ص456 .

30- نُزهة الناظر وتنبيه الخاطر، الحسين بن محمد بن حسن بن نصر الحلواني المتوفّى في القرن الخامس الهجري، الطبعة الأولى، 1408هـ، مدرسة الإمام المهدي - قم المقدسة، ص86.

31- حديث الأربعاء، د. طه حسين، دار المعارف - القاهرة ، الطبعة الثانية، دت، 2/407 .

32- ديوان السيد الحميري، جمعه وحققه وشرحه شاكِر هادي شكر، ص61- 62. وينظر: ديوان السيد الحميري، شرحه وضبطه وقّدّم له ضياء حسين الأعلمي، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات - بيروت، 1420هـ - 1999م، ص 25، ولم يذكر البيت الخامس . وينظر: ديوان القرن الثاني، د. محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات، المملكة المتحدة - لندن، 1414هـ - 1994م، 1/30- 31 . وذكر الأبيات بتسلسل مغاير .

33- ينظر: علم الأصوات، برتيل ملمبرج، نعريب ودراسة د. عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، 1987م، ص126.

- 34- الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة، الطبعة الخامسة، 1975م، ص90.
- 35- تاريخ مدينة دمشق، ابن عساكر، 365/14 .
- 36- ينظر: صور الخيال في ديوان السيد الحميري، محمد برواية، جامعة آزاد الإسلامية، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، قسم اللغة العربية وآدابها، فرع أبادان، العدد60، الجزء الأول، ص306 .
- 37- معرفة الصحابة، أبو نعيم أحمد بن عبد الله بن أحمد الأصفهاني ت 430هـ، تحقيق عادل بن يوسف العزازي، دار الوطن للنشر - الرياض، الطبعة الأولى، 1419هـ - 1998م، 662/2.
- 38- كامل الزيارات، أبو القاسم جعفر بن محمد بن قولويه ت 367هـ، صححه وعلق عليه ميرزا عبد الحسين الإيلني التبريزي، 39- ينظر : مروج الذهب، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي ت 346هـ، تحقيق أسعد داغر، الناشر دار الهجرة قم المقدسة - 1409هـ ، 77/3. وطبعة المطبعة المرتضوية - النجف الأشرف، سنة 1356هـ ، 182/10.
- 40- ديوان السيّد الحميري، جمعه وحققه وشرحه شاکر هادي شكر، ص74 ، هكذا وردت الأبيات في أعيان الشيعة مضطربة القافية في البيتين الثالث والرابع، لما فيهما من الإقواء، ومن المحتمل أن كل بيتين منها يعودان إلى قصيدة مستقلة عن الأخرى ، وقد جمعتها يد النساخ لما رأوا فيها من وحدة الموضوع، ينظر: هامش المؤلف في الصفحة 74. وديوان القرن الثاني، د. محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات، المملكة المتحدة - لندن، 1414هـ - 1994م ، 39/1 - 40. وينظر: أعيان الشيعة، 217/12
- 41- المرجعيات الثقافية للشعر الشيعي في العصر العباسي، حسين نعمة بيتي العلياوي، أطروحة دكتوراه، جامعة كربلاء - كلية التربية للعلوم الإنسانية، 1441هـ - 2022م، ص138.
- 42- الإرشاد، الشيخ المفيد ت 413 هـ، المطبعة الحيدرية - النجف الأشرف، 1382هـ - 1963م، 91/2.
- 43- الإرشاد : الشيخ المفيد، 91/2. وينظر: ديوان السيد الحميري، جمعه وحققه وشرحه شاکر هادي شكر، ص75 .
- 44- ديوان السيد الحميري، جمعه وحققه وشرحه شاکر هادي شكر، ص74 .
- 45- معالم العلماء، ابن شهر آشوب، راجعه وقدم له السيد محمد صادق آل بحر العلوم دار الأضواء - بيروت، د . ت ، ص180 46- الفهرست، ابن النديم ت 385هـ، تحقيق إبراهيم رمضان، طبعة بيروت، سنة 1417هـ 1997م، ص322.
- 47- ديوان القرن الثاني، د. محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات، المملكة المتحدة - لندن، 1414هـ - 1994م ، 102/1 - 115 . وينظر: المنتخب في جمع المراثي والخطب، قخر الدين الطريحي ت 1085هـ، طبعة الأعلمي - بيروت، 1412هـ ، 436/2 . ورجال السيد بحر العلوم المعروف بالفوائد الرجالية، السيد محمد المهدي بحر العلوم الطباطبائي ت 1212هـ - 1797م،

تحقيق محمد صادق بحر العلوم وحسين بحر العلوم، الطبعة الأولى، مطبعة الآداب - النجف الأشرف، 1386هـ - 1967م، 36/3.

48- علم الأصوات، برنيل مالمبرج، ص235.

49- علم الأصوات، برنيل مالمبرج، ص 194 .

50- الأحزاب/33

51- ترجمة الإمام الحسين (عليه السلام)، ابن عساكر ت 571هـ ، تحقيق محمد باقر المحمودي، الطبعة الثانية، المطبعة فروردين، الناشر مجمع إحياء الثقافة الإسلامية - قم المقدسة، سنة الطبع 1414هـ، ص382.

52- معرفة الصحابة، أبو نعيم أحمد بن عبد الله بن أحمد الأصفهاني ت 430هـ، تحقيق عادل بن يوسف العزازي، دار الوطن للنشر - الرياض، الطبعة الأولى، 1419هـ - 1998م، 662/2.

53- سير أعلام النبلاء، الذهبي ت 748هـ، 21/3 .

54- بحار الأنوار، العلامة المجلسي، 23/98 .

55- ينظر: أمالي الشيخ المفيد، محمد بن محمد بن النعمان العكبري البغدادي الملقَّب بالشيخ المفيد ت 413هـ، حققه الحسين استادولي وعلي أكبر الغفاري، منشورات جماعة المدرسين في الحوزة العلمية - قم المقدسة، 1403هـ، ص249.

56- القمر/29.

الفصل الثاني

مراثي شعراء من العصرين العبّاسيّين الأوّل والثاني
من سنة 132هـ - 334هـ

لم يكن حظّ الشعر الذي قيل في مدح آل البيت (عليهم السلام)، ورثاء سيّد الشهداء أبي عبد الله الحسين (عليه السلام) في أيّام بني العبّاس، بأفضل حال من أيّام بني أميّة، فقد هذا آل بني العبّاس حذو أسلافهم الأمويّين في منع رواية الشعر الشيعي، وساعدهم على ذلك مؤرّخو السلطة ووعاظ السلاطين، كما سيّتضح ذلك في الفصلين الثاني والثالث.

منصور النمرّي

هو أبو الفضل منصور بن سلمة بن شريك ... بن النمر بن قاسط ت 190هـ، المعروف بمنصور النمرّي (1). وقيل هو منصور بن الزبرقان بن سلمة بن شريك بن مطعم الكبش (2). كان في زمن هارون العبّاسي، يُضمر التشيع وحبّ آل البيت (عليهم السلام)، وكان يأتي باسم هارون في شعره، ومُراد به صاحب منزلة هارون، يعني أمير المؤمنين عليّ بن أبي طالب (عليه السلام) " (3) ، ومن ذلك قوله : (من البسيط)

آل الرسول خيارُ الناس كلّهم وخيرُ آلِ رسول الله هارونُ

رضيتُ حُكمَكَ لا أبغي به بدلاً لأنّ حُكمَكَ بالتوفيقِ مقرونُ (4)

فقد: " كان يورّي في مدح هارون العبّاسي بعليّ (عليه السلام) تلميحاً منه إلى الحديث الشريف المشهور (أنت مَنّي بمنزلة هارون من موسى) " (5).

قال في قصيدة بلغت ثمانيةً وعشرين بيتاً، في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام):
(من الوافر) (6)

1- متى يشفيكَ دمعُكَ مِنْ هُمُولٍ ويبرُدُ ما بقلْبِكَ مِنْ غَالِيلٍ

2- ألا يا ربّ ذي حَزَنٍ تَعَايَا بصبرٍ فاستترّاحَ إِلَى الْعَوِيلِ

3- قَتِيلٌ ما قَتِيلُ بني زيَادٍ أَلَا بِأبي وأُمّي مِنْ قَتِيلِ

4- رويدَ ابْنِ الدَّعْيِ وما ادَّعاهُ سيُلْقَى ما تسَلَّفَ عَنْ قَلِيلِ

- 5- غدت بيضُ الصَّفائحِ والعوالي
- 6- معاشرُ أودعتْ أيامُ بذرٍ
- 7- فلما أمكنَ الإسلامَ شئُوا
- 8- فوافوا كزبلاءَ معَ المنايا
- 9- وأبناء السَّعادةِ قد تَواصوا
- 10- فما بخلتْ أكفُّهُمُ بضربٍ
- 11- ولا وُجدتْ على الأصلابِ منهم
- 12- ولكنَّ الوجوهَ بها كُلُّومٌ
- 13- أريقَ دمُ الحُسينِ ولم يُراعِ
- 14- فدتْ نفسُ جبينكَ من جبينٍ
- 15- أخلو كلُّ ذي ورعٍ ودينٍ
- 16- فوآذكِ والسُّلُو فإنَّ قلبِي
- 17- وقد شَرِقتْ رماحُ بني زيادٍ
- 18- ألم يُحزنكَ سربٌ من نساءٍ
- 19- يُشَفِّقَنَّ الجيوبَ على حُسينٍ
- 20- فقدنَ محمداً فلقينَ ضيماً
- 21- ألم يبلغكَ والأنباءُ تُنمى
- 22- بتربةِ كزبلاءَ لهم ديارٌ
- 23- فأوصالِ الحُسينِ ببطنِ قاعٍ
- بأيدي كلِّ مُؤتَشِّبٍ دَخيْلٍ
- صدورُهُمُ وديعاتِ العَليْلِ
- عليه شدَّةُ الحَنقِ الصَّوولِ
- بمرداةٍ مُسَوِّمةِ الخيولِ
- على الحِذنانِ بالصَّبْرِ الجميلِ
- كأمثالِ المصاعِبَةِ البُزولِ
- ولا الأكتافِ آثارُ النُّصولِ
- وفوقَ نُحورِهِمُ مَجْرَى السَّيولِ
- وفي الأحياءِ أمواتُ العُقولِ
- جَرى دُمُهُ على خَدِّ أسيلٍ
- منَ الأحزانِ والهَمِّ الطَّويلِ
- ليأبى أن يعودَ إلى دُهلٍ
- بريٍّ من دماءِ بني الرِّسولِ
- لآلِ مُحَمَّدٍ خُمُشِ الدُّيولِ
- أيامِي قد خَلَوْنَ مِنَ البُعولِ
- وكنَّ به مَصوناتِ الحُجولِ
- مِصالُ الدَّهرِ في وُلْدِ البُتولِ
- نيامُ الأهلِ دارسُهُ الطُّلولِ
- ملاعبُ اللَّبَّورِ ولُلقُبولِ

- 24- تحيَّاتٌ ومَغْفِرَةٌ وَرَوْحٌ على تلكِ المحلَّةِ والخُلُولِ
- 25- ولا زالتْ معادنُ كلِّ غَيْثٍ مِنْ الوَسْمِيِّ مُرْتَجِسٍ هَطُولِ
- 26- برُّنا يا رسولَ اللهِ مِمَّنْ أصابَكَ بالأذاءَةِ والدُّحُولِ
- 27- ألا يا لَيْتَنِي وُصِّلْتُ يَمِينِي هناكِ بقائِمِ السَّيْفِ الصَّقِيلِ
- 28- فَجُدْتُ عَلَى السُّيُوفِ بَحْرٌ وَ وَلَمْ أَخْذِلْ بَنِيكَ مَعَ الخُذُولِ

يبدو الشاعر في هذه القصيدة متمكناً من بناء سرديّة رثائيّة في الإمام الحسين (عليه السلام): "فالقصيدّة لوحة سرديّة استشهاديّة تحكي الثبات والصبر بأروع صورهِ، فسوّر الشاعر مرثييه بصورة ذلك الشهيد الذي لم تُثْنِهُ السيوف، ولم تخفّه الرماح، فكانوا صابرين مُحْتَسِبِينَ، والصورة تعجّ بالمدح رغم أنّها كانت في الرثاء، وهذا تصوير آخر مختلف ... فهي قائمة على الفخر لا البكاء، وتصوير الشهداء، وما اتّصفوا به من صبر بوجه الآخر المعتدي، فشكّلوا بذلك سرديّة فدائيّة قائمة على الشهادة" (7).

اختار الشاعر لقصيدته البحر الوافر، وهو من البحور الشعريّة التي يسهل فيها النظم في غرض الرثاء، كما اختار صوت اللام المكسورة رويّاً؛ لما في صوت اللام من دلالة على الحزن والأسى، كما اختار حركة الكسر لما تدلّ عليه من الانكسار والضعف. ففي مطلع القصيدة استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) اللام أربع مرّات في ألفاظ: (هُمُولِ)، (بقلبكِ)، (غليلِ)، مع تكرار صوت الميم ستّ مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متقاربة من الصدر: (متى يشفيكَ دمعُكَ مِنْ هُمُولِ)، واثنين في لفظتين من العجز: (ما)، (مِنْ)، لتكون لفظة: (هُمُولِ) التي التقى فيها الصوتان بؤرة المعنى، فحزنه وألمه وهمّه وسيلان دمه على الإمام الحسين (عليه السلام) لا يتوقّف، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor مرّتين، الأولى في قوله: (يشفيكَ دمعُكَ)، إذ جعل الدمع كالدواء، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (يشفيكَ)، والثانية في قوله: (يبرد من غليلِ)، إذ شبّه الحرقّة: (الغليلِ) بالنار، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (يبرد)، أي يهدأ، فضلاً عن الطباق (المقابلة) بين: (يبرد) و(غليلِ)،

والتصريح مع بناء التوازي: (من هُمُولٍ) في الصدر مقابل: (من غليلٍ) في العجز، ممّا ولّد إيقاعاً حزيناً متناسقاً، يعكس حالة الأنين والاستمرار في الغليان الداخلي للقلب .

ويُبدى الشاعر أنّ صبره لم يُسغه، أو إنّه فقد قدرته على الصبر، فحاله حال العبيّ الذي أعياه الأمر، فليس أمامه إلّا العويل والصراخ في البيت الثاني، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الثاني بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات في ألفاظ: (ألا)، (يا)، (تعايا)، (فاستراح) ،مع تكرار صوت (الرويّ) اللام أربع مرّات، مرّة في لفظة (ألا) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (إلى العويل)، لتكون لفظة: (العويل) بؤرة المعنى المُراد إيصاله إلى المتلقّي، موظّفاً الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة personification metaphor في قوله: (حزن تعايا)، إذ وصف الحزن كأنّه شخصيّة حيّة تعاني التعب والإرهاق، وحذف المشبّه، وأبقى على لازمه: (تعايا)، وكان تكرار صوت ألف المد قد أعطى إيقاعاً صوتيّاً يُشبه انكسار النفس واسترسال الدمع .

ويذكر النمريّ فاجعة الطفّ، فيلجأ إلى تعظيم مصاب الإمام الحسين (عليه السلام) في البيت الثالث، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون خمس مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (قتيلٌ ما قَتيلُ بني زيادٍ)، ولفظة: (منّ) من العجز، مع تكرار صوت (الرويّ) اللام أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (قتيلٌ)، (قتيلٌ)، واثنتين من العجز: (ألا)، (قتيلٌ)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (قتيلٌ)، ولتكون هذه اللفظة بؤرة المعنى الذي تضمّنه البيت، موظّفاً فنّ الكناية metonymy بقوله: (أبي أنت وأمّي)، وهي كلمة تقولها العرب في تعظيم المخاطب، والبدیع البلاغي (التصدير) في أوّل الصدر، ووسطه: (قتيلٌ ما قَتيلٌ)، ثمّ لفظ القافية: (قتيلٌ)، ممّا أحدث جرساً موسيقيّاً، يوحي بالإلحاح العاطفيّ، وشدّة اللوعة.

ويتوجّه الشاعر بالخطاب في البيت الرابع إلى (الدّعِيّ) المطعون في نسبه، عبيد الله بن زياد، مرتكزاً على ثقافة دينيّة من قول الإمام الحسين (عليه السلام) واصفاً والي الكوفة: "ألا إنّ الدّعِيّ بن الدّعِيّ، قد ركز بين اثنتين: بين السلّة والذلّة، وهيهات ممّا الذلّة" (8)، متوعداً إيّاه بأنّه سيلقى جزاء ما اقترفت يده من

قيادته الجيش الأمويّ الذي قاتل الإمام الحسين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المطلب، استعان الشاعر بتكرار صوت الدال خمس مرّات في ألفاظ جاءت جميعها في الصدر: (رُويَدَ)، (الدَّعِيّ)، (ادَّعاه)، مع تكرار صوت العين ثلاث مرّات في ألفاظ: (الدَّعِيّ)، (ادَّعاه)، (عن)، لتكون لفظة: (الدَّعِيّ) التي التقى فيها الصوتان بؤرة معنى البيت، موظّفاً الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة personifying metaphor في قوله: (سيليقي ما تسلف)، إذ شبّه الأعمال بالشيء، الموروث أو المدّخر الذي يلقيه صاحبه، وحذف المشبّه به وأبقى على لازمه: (تسلف)، فضلاً عن الجناس الناقص (غير التام)، بين: (الدَّعِيّ) و(ادَّعاه)، وكان تكرار الدال قد أحدث إيقاعاً زاجراً صارماً متلاحقاً يُضاعف من أثر التحقير والاستهجان للدعيّ عبيد الله بن زياد.

وفي البيت الخامس يواصل النمريّ التعريض بقتلة الإمام الحسين (عليه السلام)، من (بني زياد) والي الكوفة من قبل يزيد بن معاوية واصفاً إيّاه بالـ: (مؤتشب)، وهو المختلط النسب، ونسبه مشكوك في أصلته ونقاوته، و: (الدخيل) وهو المنسوب إلى قوم ولكّنه ليس منهم في الأصل، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الهمزة ثلاث مرّات في ألفاظ: (الصفائح)، (بأيدي)، (مؤتشب)، مع تكرار صوت الباء ثلاث مرّات أيضاً في ألفاظ: (بيض)، (بأيدي)، (مؤتشب)، لتكون لفظة: (مؤتشب) بؤرة المُراد في معنى البيت الذي فضح فيه نسب عبيد الله بن زياد موظّفاً الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة personifying metaphor في قوله: (غدث بيضُ الصفائح والعوالي بأيدي كلّ مؤتشب)، فقد صوّر السيوف والدروع وكأنّها كائنات حيّة أو أشياء متحرّكة، إذ صارت بأيدي الأدعياء، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (بأيدي كلّ مؤتشب)، ولم تكن هذه الاستعارة مجرد صورة، بل أوجدت إيقاعاً درامياً متحرّكاً، يعكس حركة الأسلحة والعدوان، ويشدّ الانتباه إلى فظاعة الموقف.

ويؤكد النمريّ أنّ فاجعة كربلاء ومقتل الإمام الحسين (عليه السلام)، إنّما كانت بسبب أحقاد بني أميّة الدفينة لما أصابهم في معركة بدر الكبرى، التي جعلت هؤلاء مرضى نفوس، وهو ما عبّر عنه بـ (وديعات العليل)، ومن أجل هذا المطلب استعان النمريّ في البيت السادس بتكرار صوت الدال أربع مرّات

في ألفاظ: (أودعت)، (بدر)، (صدورهم)، (وديعات)، مع تكرار صوت الراء ثلاث مرّات في ألفاظ: (معاشر)، (بدر)، (صدورهم)، لتكون لفظة: (بدر) التي التقى فيها الصوتان بؤرة هذه الأحقاد الدفينة التي مضى عليها قرابة الستين سنة بعد فقد النبي (صلى الله عليه وآله وسلم)، موظفاً التشبيه البليغ eloquent simile ، فقد شبّه صدورهم التي امتلأت حقداً بالودائع؛ لما تحمله من مرض فضلاً عن الجناس الاشتقاقي بين: (أودعت) و(وديعات)، وكان لاجتماع التشبيه البليغ مع الجناس الاشتقاقي قد ولّد إيقاعاً مزدوجاً ثقیل من التشبيه، وموسيقى تتناغم من الجناس، لتكون النغمة السائدة موسيقى حزينة متصاعدة تجسّد تراكم المآسي في الصدور .

ويستمر النمرّي في البيت السابع، بالكشف عن نوايا بني أميّة في حقدهم الدفين على آل الرسول (عليهم السلام)، فيلجأ إلى تكرار صوت (الروي) اللام ستّ مرّات، ثلاثاً في لفظتين من الصدر: (فلماً)، (الإسلام)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (عليه شدّة الحنق الصّوول)، مع تكرار الهمزة ثلاث مرّات في ألفاظ: (أمكن)، (الإسلام)، (الصّوول)، لتكون لفظة: (الصّوول) التي التقى فيها الصوتان بؤرة المعنى ومغزاه، فالصّوول هو- المتطاول على الناس ويقتلهم - مدار المعنى ، الذي أراده الشاعر لتصوير بني أميّة في قتلهم آل البيت بلا هوادة، موظفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor فقد صوّر الإسلام بإنسان يُمكن التمكن منه والهجوم عليه، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمته: (شدوا عليه)، فضلاً عن الجناس الاشتقاقي بين: (شدوا) و(شدّة)، ممّا أحدث جرساً قوياً متصلياً، يعبر عن شدّة الانقضاظ .

ويذكر الشاعر فاجعة الطفّ، وحضور الأعداء ساحة الحرب بخيلهم المدرّبة على القتال في البيت الثامن، مستعيناً بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات أربعاً منها جاءت في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (فوافوا كربلاء مع المنيا)، ولفظة: (بمرداة) من العجز، مع تكرار صوت اللام أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (كربلاء)، (المنيا)، واثنتين في لفظة القافية: (الخيول)، لتكون لفظة: (كربلاء) التي التقى فيها الصوتان بؤرة المعنى الذي قصده الشاعر، موظفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor ، في قوله: (مع المنيا)، مصوراً المنيا

بكيان يسير مع الأعداء إلى كربلاء، وحذف المشبّه به وأبقى على ما يدلّ عليه: (مع)، وقد ترك تكرار اللام إبقاعاً متدفّقاً يُحاكي تدفق حركة جيش العدو، وتتابع وقع الأقدام وحوافر الخيول .

ويصوّر النمريّ في البيت التاسع ثبات الإمام الحسين (عليه السلام) وآل بيته (عليهم السلام) وصحبه (رضوان الله عليهم)، المُعبّر عنهم بـ: (أبناء السعادة) الذين تواصلوا على الصبر، وصبروا على القتال حتّى نالوا عزّ الدارين، مستعيناً بتكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (وأبناء السّعادة قدّ تواصلوا)، ولفظة: (الحدثان) أي نوازل الدهر وحوادثه من العجز، مع تكرار صوت اللام أربع مرّات في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (على الحدثان بالصّبر الجميل)، لتكون لفظة: (الحدثان) بؤرة المعنى ومُراد الشاعر في مواجهة نكبات الدهر ومصائبه، موظّفاً الكناية metonymy في قوله: (أبناء السعادة)، كناية عن الشهداء؛ لأنّ السعادة الحقيقيّة في نظر الشاعر هي نيل الشهادة والخلود، وقد خلق تكرار صوت ألف المدّ إبقاعاً ممتدّاً يجسّد امتداد زمن الابتلاء وثقل وقع الحدثان .

وفي البيت العاشر يصف النمريّ شجاعة ورباطة جأشهم، فإذا كانوا قد استعانوا (بالصبر الجميل) في مواجهة أعداد العدو الهائلة، فإنّهم لم ييخلوا بكثرة الضرب، فيشبّههم بالناقة التي لم يمسسها حبلٌ، ولم تُركب: (المصاعبة البُزول)، مستعيناً بتكرار صوت الباء خمس مرّات في ألفاظ: (بخلتُ)، (بضربِ)، (المصاعبة)، (البُزول)، مع تكرار صوت اللام خمس مرّات أيضاً، مرّة في لفظة (بخلتُ) من الصدر، وأربعاً في ألفاظ شملت ألفاظ العجز بأكملها: (كأمثال المصاعبة البُزول) لتكون لفظة: (المصاعبة) بؤرة ما أراد من تصوير شجاعتهم وبسالتهم وانقضاضهم على العدو في صورة شعريّة قائمة على التشبيه المرسل المفصّل detailed simile explicit في تشبيه ضرباتهم بضربات الإبل الجامحة في شدّتها وقوّتها، والكناية metonymy في قوله: (فما بخلت أكفهم)، كناية عن الكثرة والعنف في القتال . وكان تكرار صوت الباء قد ترك جرساً طرقيّاً قوياً يُحاكي وقع الضربات .

ويستمرّ النمريّ في سرد شجاعة الإمام الحسين وأهل بيته (عليهم السلام) وصحبه (رضوان الله عليهم)، تصويراً رائعاً في البيت الحادي عشر، إذ يبيّن مواجهتهم لأعدائهم وعدم إدمارهم من المعركة، مستعيناً بتكرار صوت (الرويّ) اللام سبع مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (ولا وُجدتْ على الأَصْلَابِ)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (ولا الأُكْتافِ آثارُ النُّصُولِ)، مع تكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات في ألفاظ: (ولا)، (الأَصْلَابِ)، (الأُكْتافِ)، (آثارُ)، لتكون لفظتاً: (الأَصْلَابِ) و(الأُكْتافِ)، بؤرة الصورة التي بناها الشاعر معتمداً على فنّ الكناية metonymy في تصوير الشجاعة والثبات، فهم لم يولّوا الدبر، بل واجهوا الأعداء بصدورهم، موظّفاً التوازي التركيبيّ syntactic parallelism بين الشطرين: (على الأَصْلَابِ) من الصدر، و: (ولا الأُكْتافِ) من العجز، ممّا أحدث رنيناً إيقاعياً متوازناً يرسّخ صورة الثبات وعدم الارتداد.

وفي البيت الثاني عشر تتّضح آثار المعركة على أبطال معسكر الإمام الحسين (عليه السلام)، فقد كانت وجوههم: (بها كلوم) جروح، والدماء نسيل من: (فوق نحورهم)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون أربع مرّات في ألفاظ: (ولكنّ)، (كلومّ)، (نحورهم)، مع تكرار صوت الواو المدّيّة أربع مرّات أيضاً في ألفاظ: (الوَجُوءَ)، (كُلُومّ)، (نُحُورهم)، (السَّيُولِ)، لتكون لفظتاً: (كُلُومّ) و(نُحُورهم) بؤرة المعنى دالاً بها على شجاعة المواجهة، موظّفاً الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor في قوله: (وفوق نُحُورهم مَجْرَى السَّيُولِ)، فقد شبّه الدماء بـ: (السيول)، وحذف المشبّه، وأبقى على ما يدلّ عليه: (مجرى)، والتوازن الصوتي phonetic balance بين: (وجوه) و(كلومّ) و(سيول)، بما يعزّز الإيقاع الموسيقيّ للبيت ويقوّي وقع المعنى الشعوريّ، فيجعل الحزن والمأساة أكثر تأثيراً عند المتلقّي.

ويستمر سرد النمريّ لأحداث الفاجعة في البيت الثالث عشر، فيلجأ إلى تكرار صوت (الرويّ) اللام خمس مرّات في ألفاظ: (الحسين)، (لم)، (الأحياء)، (العقول)، مع تكرار صوت الحاء مرّتين، إحداها في لفظة: (الحسين) من الصدر، والثانية في لفظة: (الأحياء) من العجز، ليلتقي الصوتان في: لفظة: (الحسين)،

ولتكون هذه اللفظة بؤرة ما أراد الشاعر من وصف همجية القوم، موظفاً فنّ طباق الإيجاب positive antithesis بين: (الأحياء) و(أموات)، لبيان فداحة الفعل الشنعاء التي فعلها بنو أمية في قتل الإمام الحسين (عليه السلام)، وقد ترك تكرار صوت اللام رنيناً داخلياً ممتداً ثقل إيقاعه بما يتلاءم مع ثقل المصيبة .

ويبدو أثر المشهد واضحاً على الشاعر، فهو يدعو لأن يفندي الإمام الحسين (عليه السلام) بنفسه في البيت الرابع عشر، فيستعين بتكرار صوت النون سبع مرّات، ستّاً منها في ألفاظ جاءت متعاقبة من الصدر: (نفسٌ جبينك من جبين)، ولفظة: (خذ) من العجز، مع تكرار صوت الجيم ثلاث مرّات في ألفاظ: (جبينك)، (حَبيّن)، (جَري)، لتكون لقطة: (جبين) التي التقى فيها الصوتان بؤرة مراد الشاعر موظفاً الاستعارة المكنية التشخيصية personified implied metaphor في قوله: (جَري دمه) ، فقد وُصفت الدماء بأنّها تجري كالكيان الحيّ، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه وهو الفعل: (جَري)، فضلاً عن التكرار اللفظي للفظ: (جبين)، ممّا ترك إيقاعاً داخلياً وظلالاً كئيبة تعمق الإحساس بالمأساة .

لقد ترك مقتل الإمام الحسين (عليه السلام) أثره البالغ في النفس المؤمنة، إذ لا يخلو كلّ صاحب تقوى من الأحزان والهموم، فكيف إذا كان الحزن على ريحانة رسول الله (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الخامس عشر بتكرار صوت (الروي) اللام ستّ مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (أَيخلو)، (كلّ)، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (الأحزان والهمّ الطويل)، مع تكرار صوت النون خمس مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (وَرعٍ ودين)، واثنين في لفظتين متعاقبتين أيضاً من العجز: (من الأحزان)، لتكون لفظة: (الأحزان) التي التقى فيها الصوتان بؤرة ما أراد الشاعر في البيت، موظفاً الاستفهام الإنكاري rhetorical في قوله: (أَيخلو)، فالمعنى لا يخلو، وقد خلق هذا الاستفهام إيقاعاً انفعالياً يشدّ المتلقّي، ويبرز عمق الحزن .

ويلتفت النمرّي إلى نفسه في البيت السادس عشر، وكأنّي به يخاطب نفسه بهذا المونولوج الداخلي: أين فؤادك من السلو، فإنّ القلب يأبى أن يعود إليه،

أوينسى ما جرى على الإمام الحسين (عليه السلام)؟ ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الروي) اللام خمس مرّات في ألفاظ: (السُّلُو)، (قَلْبِي)، (لِيَأْبَى)، (إِلَى)، (ذهول)، مع تكرار صوت الهمزة خمس مرّات أيضاً في ألفاظ: (فؤادك)، (فإن)، (لِيَأْبَى)، (أن)، (إلى)، لتكون لفظة: (لِيَأْبَى) التي التقى فيها الصوتان مرتكز المعنى، وأنّى للقلب أن يعود إلى ذهول؟ فالشاعر يرفض الرجوع إلى حالة الغفلة أو فقدان الوعي عن الواقعة الأليمة، موظفاً الاستعارة المكنية التشخيصية personified implied metaphor في قوله: (قَلْبِي لِيَأْبَى)، فقد شخّص القلب، وكأنّه كائن حيّ قادر على الإرادة والرفض، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمه، وهو الفعل: (يَأْبَى)، وقد ترك تكرار صوت الروي رنيناً داخلياً متموجاً يعكس استمرار الحزن .

ويصوّر النمريّ همجية القوم ووحشيّتهم في البيت السابع عشر، فلجأ إلى الاستعارة المكنية التشخيصية personified implied metaphor فشبهه الرماح بإنسان وحذف المشبه به، وأقام لازمة من لوازمه وهو: (الشَّرَق) أي الغصص، فالرماح قد غصّت: (شرقت) لكثرة ما شربت من دماء شهداء الطف، ومن أجل هذا المطلب استعان النمريّ بتكرار صوت الراء خمس مرّات في ألفاظ: (شرقت)، (رماح)، (بري)، (الرّسول)، مع تكرار صوت القاف مرّتين - لما لهذا الصوت من دلالة على الصدم والقطع - في لفظتين متعاقبتين في أوّل البيت: (وقد شَرِقت)، لتكون لفظة: (شَرِقت) التي التقى فيها الصوتان بؤرة ما أراد الشاعر رسمه في صورته الاستعارية، موظفاً التكرار اللفظي للفظ: (بني)، لا سيّما أنّ هذا التكرار قد جاء في بناء متوازن متماسك: (رماح بني زياد) من الصدر، في مقابل: (دماء بني الرسول) من العجز، ممّا منح إيقاعاً مأساوياً متوازناً وقوياً، يعكس العنف والمصيبة الكبرى بطريقة صوتية وبلاغية في آن معاً .

وفي البيت الثامن عشر ومن أجل استكمال الصورة المحزنة للمصاب الجلل يذكر النمريّ المتلقّي بصيغة الاستفهام الإنكاري rhetorical في قوله: (ألم يُحزنك) النسوة الهاشميات، وهنّ يُجرّزن بثيابهنّ على الأرض؛ بسبب ما لحقهن من سبي وذلّ، مستعيناً بتكرار صوت النون ستّ مرّات، خمساً منها في ألفاظ

متعاقبة من الصدر: (يُحزنُكَ سربٌ مِنْ نساءٍ)، ولفظة: (محمّدٍ) من العجز ، مع تكرار صوت الهمزة ثلاث مرّات في ألفاظ: (ألم)، (نساء)، (لآلٍ)، لتكون لفظة: (النساء) ملتقى الصوتين وبؤرة المعنى المراد في استفهامه الإنكاري، موظّفاً الكناية metonymy في قوله: (خُمش الذبول)، كناية عن الإهانة والذلّ، وقد خلق تكرار صوت النون وهو صوت أنفويّ رخم إيقاعاً حزيناً متمهلاً يُناسب المأساة المصوّرة في البيت .

ويستأنف النمرّي حديثه عن النساء الهاشميّات في البيت التاسع عشر، فيصف ما فعلن من شقّ الجيوب حزناً على الإمام الحسين (عليه السلام)، وهنّ الأيامي وقد قُتل أزواجهنّ، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون خمس مرّات في ألفاظ: (يُشَقِّقَنَّ)، (حُسينٍ)، (خُلُونِ)، (مِنْ)، مع تكرار صوت القاف - لما لهذا الصوت من دلالة على الصدم والقطع - أربع مرّات، ثلاثاً منها في لفظة: (يُشَقِّقَنَّ) من الصدر، ومرة واحدة في لفظة: (قد) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (يُشَقِّقَنَّ) وتكون هذه اللفظة بؤرة ما أراد الشاعر إيصاله إلى المتلقّي، موظّفاً الكناية metonymy في قوله: (يشقّقن الجيوب) كناية عن الحزن، فضلاً عن التوازن الصوتي بين لفظة: (الجيوب) و(البُعول)، بما يعزّز الإيقاع الانفعاليّ، ويقوّي وقع المأساة في البيت .

وفي البيت العشرين يذكر النمرّي أنّ مصاب أهل بيت الرسالة (عليهم السلام) كان بعد فقد الرسول (صلى الله عليه وآله وسلّم)، فهؤلاء النساء كنّ مصونات لا يُسمع لحجولهنّ صوت، ومن أجل وصف ما جرى لهنّ من ظلم وذلّ: (ضيم) استعان الشاعر بتكرار صوت النون سبع مرّات، أربعاً منها جاءت في ألفاظ الصدر جميعاً: (فقدنّ محمّداً فلقينّ ضيماً)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (كنّ)، (مصونات)، مع تكرار صوت الميم خمس مرّات في ألفاظ: (محمّداً)، (ضيماً)، (مصونات)، لتتشترك هذه الألفاظ الثلاثة الأخيرة في التقاء الصوتين، ولعلّ بؤرة المعنى كان في لفظة: (محمّدٍ)، فقد كان لفقده الفعل المؤثّر لما جرى لآل بيت النبوة (عليهم السلام)، موظّفاً الكناية metonymy في قوله: (الحجول) كناية عن العفة والصون فضلاً عن التوازي الصوتيّ phonetic parallelism بين:

(فقدن) و(لقين)، الذي أصاف جرساً متناغماً ، يرسّخ المعنى في الذاكرة، ويحوّل الألم إلى نعمة حزينة متكرّرة .

ويعود الشاعر في البيت الحادي والعشرين إلى ذكر فاجعة الطفّ ومصاب (ولد البتول) الإمام الحسين (عليه السلام)، مستعملاً أسلوب الاستفهام الإنكاريّ في مخاطبة المتلقّي، فيلجأ إلى تكرار صوت (الرويّ) اللام سبع مرّات، ثلاثاً منها جاءت في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (لَمْ يَبْلُغَكَ وَالْأَنْبَاءُ)، وأربعاً في ألفاظ العجز: (مصال)، (ولّد)، (البتول)، مع تكرار صوت ألف المدّ ثلاث مرّات في ألفاظ متعاقبة في الشطرين: (والأَنْبَاءُ تُنْمَى مِصَالُ)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (مصال)، أي نوازل الدهر ومصابه وسطوته وقهره المتمثلة بمصاب سيّد الشهداء (عليه السلام)، موظّفاً الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة personified implied metaphor في قوله: (مصال الدهر في وُلِدِ البتول)، فقد شخّص: (الدهر)، في قوله: (مصال) وأسند إليها فعل الحدوث في: (وُلِدِ البتول)، وكأنّ الدهر قوّة فاعلة نتصيبهم، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (مصال)، وقد منح تكرار صوت اللام إيقاعاً انسيابياً حزيناً متدفّقاً يتناسب مع سياق الرثاء والمصاب .

ويسترسل النمريّ في وصف المشهد في كربلاء الشهادة في البيت الثاني والعشرين، موظّفاً الفنّ البيانيّ الكناية metonymy فقوله: (نيام الأهل) كناية عن موتهم، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) اللام ستّ مرّات في ألفاظ: (كربلاء)، (لهم)، (الأهل)، (الطلّول)، مع تكرار صوت الراء أربع مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (بتربة كربلاء لهم ديار)، ومرة في لفظة: (دارسة) من العجز، لتكون لفظة: (كربلاء) ملتقى الصوتين وبؤرة المعنى الذي أراد الشاعر إيصاله إلى المتلقّي، موظّفاً الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor في قوله: (بتربة كربلاء لهم ديار)، فقد صوّر القبر بالديار، وحذف المشبّه وأبقى على لازمه: (والأهل نيام)، مستعيناً بالكناية فيها عن الموت، فضلاً عن التوازي الصوتيّ بين: (ديار) و(نيام) الذي أحدث إيقاعاً يجمع بين الانسجام الموسيقيّ والمفارقة الدلاليّة، ممّا يضاعف أثر الرثاء .

ويصف الشاعر في البيت الثالث والعشرين المشهد المفجع للجسد الشريف وقد قُطعت أوصاله وأضحى عُرْضة للرياح، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الروي) اللام سبع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (فأوصالِ الحُسين)، وخمساً في ألفاظ العجز جميعاً: (ملاعبُ الدُّبورِ ولِلْقَبولِ)، مع تكرار صوت النون ثلاث مرّات جاءت في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (الحُسين ببطُن قاع)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (الحُسين)، وتكون هذه اللفظة البؤرة في رسم المشهد المفجع، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (ملاعبُ الدُّبورِ)، إذ شبه الأوصال بجسد يُلعب به، وحُذف المشبه به، وأبقى على لازمه: (ملاعب)، فضلاً عن طباق الإيجاب antithesis بين: (الدُّبور) الريح الغربية و: (القبول) الريح الشرقية، والتوازي الصوتي بين اللفظتين، وكان لتكرار صوت اللام بكثافة في البيت قد أعطى تدفقاً إيقاعياً متناسقاً .

ويدعو النمرى في البيت الرابع والعشرين بالسلام والرحمة والراحة على المكان (كربلاء)، فيستعين بتكرار صوت (الروي) اللام ثماني مرّات جاءت في ألفاظ العجز جميعاً: (على تلك المَحَلَّة والخُلول)، مع تكرار صوت الحاء - لما في هذا الصوت من دلالة الحب والحنين - أربع مرّات في ألفاظ: (تَحِيَّاتُ)، (وَرَوْحُ)، (المَحَلَّة)، (والخُلول)، لتكون لفظة: (المَحَلَّة) التي التقى فيها الصوتان، وهي (كربلاء) بؤرة المعنى، موظفاً الجناس الاشتقائي derivational pun بين: (المَحَلَّة) و(الخُلول)، والاستعانة بفن التقسيم البديعي segmentation في صدر البيت إذ استقلت كل لفظة بتفعيلة من تفعيلات البحر الوافر، ممّا منح البيت انسجاماً صوتياً داخلياً عن طريق (الجناس)، وانتظاماً إيقاعياً خارجياً عن طريق (التقسيم) .

ويسترسل النمرى في دعائه بالسقيا للقبر الشريف في البيت الخامس والعشرين، مستعيناً بتكرار صوت (الروي) اللام ست مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (ولا زالت معادنُ كلِّ)، واثنتين في لفظتين من العجز: (الوسمي)، (هطول)، مع تكرار صوت الميم أربع مرّات، مرّة في لفظة: (معادن)، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (مَنْ الوَسْمِي مُرْتَجِسِ)، لتكون لفظة (الوسمي)، وهي أول مطر الربيع ويكون مصحوباً بصوت الرعد:

(مرتجس)، بؤرة هذا الدعاء، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (معادن كلّ غيث)، إذ شبه الغيث (المطر النافع) بإنسان له معادن (منابع وجذور)، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (معادن)، وفي قوله: (مرتجس هطول) نعمة قويّة تعتمد على التقاء صوتي الجيم والطاء في لفظتين متعاقبتين، وهما صوتان فيهما جرس جهوريّ ثقيل، ممّا يُحاكي دويّ الغيث المنهمر .

ويتوجّه النمريّ بالخطاب إلى رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم)، بالبراءة ممّن أصابه بالأذى من بني أميّة والثأر: (الذحول)، ومن أجل هذا المطلب استعان النمريّ في البيت السادس والعشرين بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (برئنا يا رسول الله)، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (أصابك بالأذاعة)، مع تكرار صوت الهمزة أربع مرّات، إحداها في لفظة: (برئنا) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (أصابك بالأذاعة)، لتكون لفظة: (برئنا)، بؤرة مُراد الشاعر في البيت وكان تكرار صوت ألف المدّ بكثافة قد ولّد إيقاعاً rhythm رخيماً وممتداً منح البيت انسياباً ووقاراً بما يعزّز رسميّة الإعلان عن التبرؤ والجديّة في الموقف .

ويسترسل النمريّ في البيت السابع والعشرين خطابه إلى الرسول الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلم) متمنياً أن يكون حاضراً في فاجعة الطفّ، ليظهر سيفه بوجه الأعداء، ومن أجل هذا المطلب، استعان الشاعر بتكرار صوت النون ثلاث مرّات في ألفاظ: (ليتي)، (يميني)، (هناك)، مع تكرار صوت الياء المدّية ثلاث مرّات أيضاً في ألفاظ: (ليتي)، (يميني)، (الصقيل)، لتكون لفظة: (يميني) أي يده اليمنى مرتكز أمنيته من أجل الدفاع عن الإمام الحسين (عليه السلام)، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor إذ جعل يده المنى: (يميني) مصدر القوة والشجاعة والاقتداء، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه من سياق القتال: (السيف الصقيل)، بما تمنح هذه الاستعارة من إيقاع معنويّ حيّ ينسجم مع مضمون الرغبة في الانضمام للقتال بجانب الإمام الحسين (عليه السلام) .

ويختتم النمريّ قصيدته باستكمال أمنيته في أن يُظهر سيفه بوجه بني أميّة مخاطباً السيّد الزهراء (عليها السلام) في البيت الثامن والعشرين، ومن أجل هذا المطلب، استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) اللام خمس مرّات في ألفاظ:

(على)، (ولم)، (أخذل)، (الخدول)، لتكون لفظة (الخدول) بؤرة ما أراد إيصاله إلى المتلقي، مذكراً بمن خذل الإمام الحسين (عليه السلام) في موقعة الطف من الذين كاتبوه ودعوه للقدوم، ثم قلبوا له ظهر المجن وقاتلوه، موظفاً explicit metaphor الاستعارة التصريحية قي قوله: (بحرّ وجهي)، إذ شبّه الشحاعة والجرأة في القتال بالوجه: (وجهي)، وحذف المشبّه، وأبقى على لازمه: (السيوف)، ومستعيناً بالجناس الاشتقاقي derivational بين: (أخذل) و(الخدول)، ممّا منح إيقاعاً صوتياً متماسكاً وموحّداً، يعزّز القوّة التعبيريّة للبيت، ويشدّ المتلقي على المعنى الأساسي .

ولمنصور النمري قصيدة لامية أخرى في مدح آل البيت، ورثاء الإمام الحسين (عليه السلام) كان الشاعر كلثرم بن عمرو العتّابي قد ألّفها على مسمع هارون العبّاسيّ بعد أن وقع شقاق بين الشعارين : (من المنسرح) (9)

- 1- شاءَ مِنَ الناسِ راتِعٌ هاملٌ يُعَلِّلُونَ النفوسَ بالباطلِ
- 2- تُقَتِّلُ ذُرِّيَّةَ النبيِّ ويرُ جونَ جنانِ الخلودِ للقاتلِ
- 3- ويلَكَ يا قاتِلَ الحُسينِ لقد بُوتَ بحملِ ينوءُ بالحاملِ
- 4- أيّ جِباءٍ حبّوتَ أحمدَ في حفرتِه مِنْ حرارةِ التّاكلِ
- 5- بأيّ وجهٍ تلقى النبيّ وقد دخلتَ في قتلهِ مع الدّاخلِ
- 6- هلُمّ فاطلبْ غداً شفاعتَه أو لا فِرْدْ حوضَه مع التّاهلِ
- 7- ما الشكُّ عِندي في حالِ قاتِلِه لكنني قد أشكُّ في الخاذلِ
- 8- نفسي فداء الحُسينِ يومَ غدا إلى المَنايا غُدُو لا قافلِ
- 9- ذلكَ يومٌ أنحى بشفرتِه على سنامِ الإسلامِ والكاهلِ
- 10- حتّى متى أنتَ تعجيبين أَلَا تنزلُ بالقومِ نعمةَ العاجلِ
- 11- لا يَعبُلُ اللهُ إن عجلتَ وما ربُّكَ عمّا يُريدُ بالغافلِ

12- وَعَاذِلِي إِنِّي أُحِبُّ بَنِي أَحْمَدَ فَالْتَرُبُّ فِي فَمِ الْعَاذِلِ

13- قَدْ دِنْتُ مَا دَيْنُكُمْ عَلَيْهِ فَمَا وَصَلْتُ مِنْ دَيْنُكُمْ إِلَى طَائِلِ

14- دَيْنُكُمْ جَفْوَةُ النَّبِيِّ وَمَا أَلْجَافِي لَالِ النَّبِيِّ كَالْوَاصلِ

15- مَظْلُومَةٌ وَالنَّبِيُّ وَالذُّهْمَا تُدِيرُ أَرْجَاءَ مُقْلَةٍ حَافِلِ

16- أَلَا مَسَاعِيرَ يَغْضَبُونَ لَهَا بِسَلَّةِ الْبَيْضِ وَالْقَنَا الذَابِلِ

فلما سمعها هارون العباسي، غضب غضباً شديداً، وقال للفضل بن الربيع: أحضره الساعة، فبعث الفضل في ذلك، فوجده قد توفي، فأمر بنبش قبره ليحرقه، فلم يزل الفضل يلطف له حتى كفت عنه (10)، ويروى أن هارون العباسي حين سمع الأبيات من العتّابي: "سأله هارون لمن هذا الشعر؟ فقال له العتّابي: هذا شعر عدوك منصور النمري الذي تحسب أنه وليك، ثم قرأ تنمة القصيدة حتى وصل إلى الأبيات المتضمنة تغلب العباسيين على الملك، وحث الناس على دفعهم، فاستوى هارون جالساً، وقال: ويل لابن الزانية، يرغب الناس في الخروج علينا، ويظهر موالاتنا، ويؤطن عداوتنا، وقد وصلت إليه أموال كثيرة من جهتنا، ونال منزلة عندنا لم يصل إليها أحد من أقرانه، فغضب هارون غضباً شديداً وأمر أبا عصمة أحد قواده، أن يذهب من فوره إلى الرقة وفيها بيت النمري، ويأخذ منصور النمري ويقطع لسانه ويقتله ويبعث إليه برأسه، فلما وصل أبو عصمة إلى باب الرقة، رأى جنازته خارجة من بيته، فعاد إلى الرشيد ليخبره بوفاته" (11). ويروي محمد السماوي صاحب كتاب (الطليغة من شعراء الشيعة) أن هارون العباسي لما سمع تلك الأبيات: "استشاط غيظاً، وبعث عيناً يتجسس أخباره، فأتاه عينه، وقال: رأيته منكباً ليلاً على قبر الحسين (عليه السلام) ينشده وينشج، فحفظت ما أبقاه لي النشيج وهو قوله :

متى يشفيك دمعك من همول وبيرد ما بقلبك من غليل

فأعطى لمن يأتي برأسه ألف دينار، فهرب وتبعه رجل من بني فزارة إلى رأس العين، فوجده قد مات، وفي خبر قد وجده مريضاً من الغرق، فاستمهل ثلاثة أيام إلى أن يموت فيأخذ رأسه، ففعل وأتى برأسه إلى الرشيد" (12). ويفهم من جملة

هذه الروايات أنّ الشاعر كان يُضمّر حبّه لآل بيت النبوة (عليهم السلام)، وقد مات في زمن هارون العباسي .

اختار النمريّ البحر المنسرح وهو من البحور قليلة الاستخدام في الرثاء، واختار صوت اللام الساكنة رويّاً، والسكون في القافية يتناسب مع حالة السكون المعنويّ، وفي مطلع القصيدة تحريض على قتلة الإمام الحسين (عليه السلام)، مشبّها هؤلاء الذين سكتوا على ما فعله بنو أميّة بالشيّاه: (شاء) السائبة التي همّها أن تنعم بمأكل ومشرب، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) اللام ستّ مرّات، مرةً في لفظة: (هامل) من الصدر، وخمساً في لفظتين من العجز: (يُعَلِّلون)، (بالباطل)، مع تكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، أربعاً منها جاءت في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (شاء من الناس راتع هامل)، ومرة في لفظة القافية: (بالباطل)، لتكون لفظة: (بالباطل) التي التقى فيها الصوتان، مركز الثقل في البيت، موظّفاً التشبيه الضمنيّ implicit simil قوله: (شاء من الناس راتع هامل)، فقد شبّه الإنسان التائه بالغنم: (شاء) الذي يرعى بلا راع، والاستعارة المكنيّة personification metaphor في قوله: (يُعَلِّلون النفوس بالباطل)، فقد صوّر (الباطل) كأنّه دواء يُعطى للنفوس، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (النفوس)، فضلاً عن التصريح بين: (هامل) و(باطل)، والتوازن الصوتي بينهما من جهة، وبين: (راتع) و(هامل) من جهة أخرى، ممّا خلق إيقاعاً متناظراً، يضاعف من جرس البيت، ويكسبه توازناً صوتيّاً يوازي المعنى.

ويأتي البيت الثاني تفسيراً واستكمالاً للمطلع، فهؤلاء الذين: (يُعَلِّلون النفوس بالباطل)، في البيت السابق هم أنفسهم: (يرجون جنان الخلود للقاتل)، ومن أجل هذا المطلب استعان النمريّ بتكرار صوت التاء أربع مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (تُقَتِّلُ ذُرِّيَّةً)، ولفظة القافية: (للقاتل)، مع تكرار (الرويّ) اللام ستّ مرّات، إحداها في لفظة: (تُقَتِّلُ) من الصدر وخمساً في لفظتين من العجز: (الخلود للقاتل)، لتكون لفظة: (للقاتل) بؤرة المعنى المُراد إيصاله في التحريض على قتلة الإمام الحسين (عليه السلام)، موظّفاً المفارقة الساخرة antithesis irony إذ يقابل الشاعر بين الفعل الشنيع: (تُقَتِّلُ ذُرِّيَّةَ النَّبِيِّ)،

والرجاء المناقض: (جنان الخلود للقاتل)، فضلاً عن التصدير بين المتجانسين: (تُقْتَلُ) و (للقاتل)، وكان لتكرار صوت اللام قد أعطى طابعاً حزيناً ممتدّاً، فاللام في آخر الكلمتين كأنها تنهيدة أو أنة تغلق البيت على غُمة أسي .

ويهدّد النمريّ قاتل الإمام الحسين (عليه السلام) بحلول العذاب في البيت الثالث، ومن أجل هذا المطلب استعان بتكرار صوت (الرويّ) اللام سبع مرّات، أربعاً منها جاءت في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (ويلك يا قاتل الحسين لقد)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (بحملٍ)، (بالحامل)، مع تكرار صوت الحاء ثلاث مرّات في ألفاظ: (الحُسين)، (بحملٍ)، (بالحامل)، لتكون لفظة (الحُسين) المرتكز في معنى البيت، موظّفاً الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor في قوله: (بُؤْتُ بحملٍ ينوء بالحامل) ، فقد صوّر الوزر الثقيل بحمل محسوس ينوء بحامله، وحذف المشبّه، وأبقى على لازمه: (ينوء)، فضلاً عن الجنس الاشتقاقيّ بين: (بحملٍ) و (الحامل)، من جهة وبين: (نُؤْتُ) و: (ينوء) من جهة ثانية، وكان اجتماع الاستعارة والجناس الاشتقاقيّ قد جعل الإيقاع أكثر ثقلًا وتكراراً يوازي ثقل الوزر .

ويتساءل النمريّ في البيت الرابع مستنكراً ومخاطباً قاتل الإمام الحسين (عليه السلام) أيّ جزاءٍ: (جِباءٍ) جازيت به رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلّم) في قتلك سبطه؟! ومن أجل هذا المطلب اسنعان بتكرار صوت الحاء خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (جِباءٍ حَبُوتُ أحمد)، واثنين في لفظتين من العجز: (حفرته)، (حرارة)، مع تكرار صوت الهمزة ثلاث مرّات في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (أيّ جِباءٍ حَبُوتُ أحمد)، مع تكرار صوت ألف المدّ ثلاث مرّات أيضاً، مرّةً من الصدر في لفظة: (جِباءٍ)، واثنين في لفظتين متجاورتين من العجز: (حرارة التّاكل)، لتكون لفظة: (جِباءٍ) التي التقت فيها الأصوات الثلاثة مدار المعنى في البيت، موظّفاً الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor في قوله: (أيّ جِباءٍ حَبُوتُ)، إذ شبّه المُصاب الذي نزل بالإمام الحسين (عليه السلام) بالجزاء: (الجِباء)، وحذف المشبّه وأبقى على لازمه: (حفرته)، فضلاً فضلاً عن الجنس الاشتقاقيّ بين: (جِباءٍ) و (حَبُوتُ)، ممّا منح البيت وقعاً إيقاعياً متناسقاً .

ويستكمل النمريّ استفهامه الإنكاريّ rhetorical في البيت الخامس، مستعيناً بتكرار صوت (الرويّ) اللام أربع مرّات في ألفاظ: (تلقّى)، (دخلت)، (قتله)، (الداخل)، مع تكرار صوت القاف ثلاث مرّات في ألفاظ: (تلقّى)، (وقد)، (قتله)، مع تكرار صوت التاء ثلاث مرّات أيضاً في ألفاظ: (تلقّى)، (دخلت)، (قتله)، لتكون لفظة (تلقّى) التي أراد بها: تلقاه يوم القيامة، بؤرة ما أراد الشاعر إيصاله إلى المتلقّي، موظّفاً التصدير epanalepsis بين المتجانسين: (دخلت) و(الداخل)، ممّا خلق إيقاعاً مزدوجاً يقوّي التركيز على فعل القتل والموقف المذموم، كما أنّ تكرار صوت اللام قد أعطى وقعاً صوتياً متماسكاً، يضخّم حدّة الاستنكار.

ويسترسل النمريّ في خطابه متهمّاً ironic discourse ومُتحدّياً في البيت السادس، فهل يستطيع من تلطّخت يده بقتل الإمام الحسين (عليه السلام) أن ينال شفاعته جدّه (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، أو أن يردّ حوضه؟ ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الهاء أربع مرّات في ألفاظ: (هلمّ)، (شفاعته)، (حوضه)، (الناهل)، مع تكرار صوت (الرويّ) اللام أربع مرّات أيضاً، اثنتين منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (هلمّ فاطلب)، واثنتين في لفظتين من العجز: (لا)، (الناهل)، لتكون لفظة: (هلمّ) وهي اسم فعل أمر بمعنى: (أسرع) التي اجتمع فيها الصوتان أداة هذا لتهكّم والتحدّي، موظّفاً بنية التوازي الأفقي parallelism بين فعلي الأمر: (فاطلب غداً شفاعته) و: (فردّ حوضه)، ممّا أعطى وقعاً ساخراً حاداً .

ويُحسن النمريّ في بيان عقيدته في البيت السابع، فشتّان بين من أيقن بكفر قاتل الإمام الحسين (عليه السلام)، وبين من يترضى ويترحم عليه (الخاذل)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) اللام خمس مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (حال قاتله)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (لكنني)، (الخاذل)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات في ذات الألفاظ التي تكرر فيها صوت الرويّ (اللام)، لتكون لفظة: (الخاذل) بؤرة المعنى القائم على المفارقة، فالمرء مع من أحبّ، موظّفاً الجنس الاشتقاقي derivational بين: (الشك) و: (أشك)، فالجناس يولّد وقعاً إلحاحياً داخلياً يوازي

ثقل المعنى النفسي والبلاغي، فضلاً عن التوازي الصوتي بين: (قاتل) و(خاذل)، ممّا يمنح إيقاعاً متوازناً يركّز على الفارق بين الموقفين .

ويدعو النمريّ في البيت الثامن أن يفدي بنفسه في تلك اللحظات التي انطلق فيها الإمام الحسين (عليه السلام) لمواجهة الموت، مستعيناً بتكرار صوت (الرويّ) اللام خمس مرّات، مرّة في لفظة: (الحسين) من الصدر، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (إلى المنيا غُدُوّ لا قافل)، مع تكرار صوت ألف المدّ ستّ مرّات في ألفاظ: (فداء)، (غدا)، (المنيا)، (لا)، (قافل)، لتكون لفظة: (المنيا) مدار المعنى الذي أراد إيصاله إلى المتلقّي، موظّفاً implied metaphor الاستعارة المكنيّة في قوله: (غدا إلى المنيا)، إذ صوّر: (المنيا) بمكان يُغدى إليه، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (غدا إلى)، فضلاً عن الجناس الاشتقائيّ بين: (غدا) و(غُدُوّ)، ممّا منح البيت جرساً موسيقياً مؤثراً وكان لتكرار صوت اللام بهذه الكثافة قد عزّز الموسيقى الداخليّة للبيت، بما يُضيف ثقلًا حماسيًا وإحاحيًا يعكس استعداد النفس للفداء وعدم التراجع، متماشياً مع معنى: (غُدُوّ لا قافل) .

وينعت النمريّ في البيت التاسع ذلك اليوم الذي انطلق فيه الإمام الحسين لمواجهة (المنيا)، بأنّه يوم قصم ظهر الإسلام، وفي البيت استعارتان : الأولى حين جعل لليوم سيفاً (أنحى بشفرته)، وهي استعارة مكنيّة تجسيمية personification metaphor إذ شبّه اليوم بإنسان مقاتل، والاستعارة الثانية أيضاً مكنيّة تجسيمية حين جعل للإسلام سناماً كسنام البعير، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) اللام ستّ مرّات، مرّة في لفظة: (ذلك) من الصدر، وخمساً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (على سنام الإسلام والكاهل)، مع تكرار صوت ألف المدّ ستّ مرّات أيضاً، اثنتين منها من الصدر: (ذلك)، (أنحى)، وأربعاً في ألفاظ العجز جميعاً: (على سنام الإسلام والكاهل)، لتكون ألفاظ العجز البؤرة في تشكيل الصورة الاستعارية الثانية، وقد ترتّب على الاستعارتين إيقاعاً صاحباً حاداً: (أنحى بشفرته)، وثقيلاً حزيناً: (سنام الإسلام والكاهل) بما يجسّد الصدمة أولاً ثمّ ثقل الفاجعة .

ويلتفت النمريّ إلى نفسه مخاطباً إيّاها في البيت العاشر، فيما يشبه المونولوج الداخلي، مسائلاً إيّاها، وكأنّما هي تعجب وقد سئمت أن لا تنزل بالقوم نقمة الله، مستعيناً بتكرار صوت (الرويّ) اللام خمس مرّات، مرّة في لفظة: (ألا) من الصدر، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (تنزلُ بالقوم نقمةُ العاجلُ)، مع تكرار صوت التاء سبع مرّات، خمساً منها في ألفاظ متعاقبة من العجز: (حتّى متى أنتِ تعجبين)، واثنين في لفظتين من العجز: (تنزلُ)، (نقمةُ)، لتكون لفظة: (تنزلُ) التي التقى فيها الصوتان، بؤرة الخطاب مع النفس التي تترقّب: (نقمة العاجلُ)، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (تنزلُ بالقوم نقمة العاجلُ)، إذ شبّه النقمة بشيء مادّي: (ينزلُ) من السماء على المجرمين، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (تنزلُ)، وقد منح تكرار صوت (الرويّ) اللام نغمة ختاميّة حازمة، فيها صلابة تناسب الحديث عن العقوبة .

ويواصل النمريّ حديثه مع نفسه، مستحضراً في البيت الحادي عشر الآية الكريمة في قوله تعالى: (ولا تحسبنّ الله غافلاً عما يفعلُ الظالمونَ إنّما يؤخّرهم ليومٍ تشخصُ فيه الأبصارُ) إبراهيم/ 42. ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) اللام سبع مرّات، خمساً منها جاءت في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (لا يعجلُ الله إنّ عجلتُ)، واثنين في لفظة القافية: (بالغافلُ)، مع تكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات في ألفاظ: (لا)، (اللهُ)، (وما)، (عما)، (بالغافلُ)، لتكون لفظة: (بالغافلُ) التي التقى فيها الصوتان بؤرة المعنى الذي استلهمه الشاعر من الآية الكريمة، موظّفاً طباق السلب antithesis of negation بين: (لا يعجلُ) و: (عجلتُ)، ممّا خلق ترديداً صوتياً يقوّي التناقض بين استعجال الإنسان: (إن عجلتُ)، وتأنّي الله: (لا يعجلُ الله)، وقد أفاد تكرار الرويّ باللام وقعاً قوياً محكماً، يُوحى بالثبات والقطع .

ويتوجّه الشاعر بالخطاب إلى من لأمه على حبّه آل البيت (عليهم السلام) في البيت الثاني عشر، مستعيناً بتكرار صوت الباء أربع مرّات في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في البيت: (أحبُّ بني أحمد فالتربُّ)، مع تكرار صوت الهمزة ثلاث مرّات في ألفاظ: (إنّني أحبُّ)، (أحمدُ) لتكون لفظتي: (أحبُّ أحمد) بؤرة المعنى المراد، موظّفاً الكناية metonymy في قوله: (التربُّ في فم العاذلُ)، فهي كناية

عن الذم والاحتقار؛ لأنّ التراب لا يوضع في فم الإنسان إلا إهانةً له، فضلاً عن التصدير بين: (عاذلي) و(العاذل)، ممّا أوجد جرساً موسيقياً ساخراً يضاعف من وقع التهكم على العاذل .

و يعود النمريّ في البيت الثالث عشر إلى التذكير بأنّ العباسيّين كانوا في بداية دعوتهم يدعون للرضا من آل محمّد (عليهم السلام)، ولكنّهم نكثوا العهد بعد ذلك حين صارت مقاليد الأمور بأيديهم ، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) اللام أربع مرّات في ألفاظ: (عليه)، (وصلتُ)، (إلى)، (طائلُ)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات أيضاً في ألفاظ: (ما)، (فما)، (إلى)، (طائلُ)، لتكون لفظة: (طائلُ) التي التقى فيها الصوتان بؤرة المعنى الذي خرج به البيت، فالشاعر يقول لا فائدة تُرتجى من دينكم، موظّفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (قد دنثُ ما دينكم عليه) أي اقتربت من موقفكم، كأنّ الدين شيء ملموس يمكن الاقتراب منه، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه وهو: (ما دينكم عليه)، وطباق السلب antithesis of negation بين: (دنثُ) أي اقتربت و: (ما وصلتُ) أي لم أصل، فضلاً عن الجناس الناقص (غير التام) بين: (دنثُ) و(دينُكم) من جهة، والتكرار اللفظي للفظ: (دينُكم) من جهة ثانية، ممّا منح البيت إيقاعاً داخلياً متناغماً قائماً على التكرار الصوتي وطباق السلب والجناس الناقص، بما يعزّز الانسجام ويشدّ الانتباه للمعنى العميق .

يتّهم النمريّ في البيت الرابع عشر العباسيّين بجفوتهم للنبيّ (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، بعد أن نكثوا العهد في دعوتهم للرضا من آل البيت (عليهم السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام خمس مرّات جاءت في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (الجافي لآل النبيّ كالواصلُ)، مع تكرار صوت ألف المدّ ثلاث مرّات في ألفاظ: (الجافي لآلُ)، (كالواصلُ)، لتكون لفظة: (الجافي) التي اجتمع فيها الصوتان بؤرة المعنى الذي قصده في البيت، وهو يعني بها العباسيّين، موظّفاً التشبيه البليغ emphatic في قوله: (دينكم جفوة النبيّ)، والجناس الاشتقائيّ بين: (جفوة) و(الجافي) من جهة، والتكرار اللفظي للفظ: (النبيّ) من جهة أخرى، وطباق الإيجاب بين: (الجافي) و(الواصل) من

جهة ثالثة، ممّا منح البيت انسجاماً صوتياً داخلياً يشدّ انتباه المتلقّي للمعنى العاطفي المرتبط بالقسوة والجفاء لآل رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) .

ويُبدع النمرّي غاية الإبداع في البيت الخامس عشر، وهو يذكر الظلم الذي واجهته السيدة الزهراء (عليها السلام)، وما تعرّضت له من غُصْب حقّها في (فدك)، وأبدع غاية الإبداع حين وقف عند عينها المليئة بالدموع: (حافل)، وهي تُديرها هنا وهناك، وقد أثقلها الحزن بفقد أبيها النبي الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلم)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الروي) اللام أربع مرّات في ألفاظ: (مظلومة)، (والدّها)، (مُقلّة)، (حافل)، مع تكرار صوت النون أربع مرّات أيضاً، ثلاثاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (مظلومة والنبي)، ومرة في لفظة: (مُقلّة)، لتكون لفظتان: (مظلومة) و(مُقلّة) اللتان التقى فيهما الصوتان، بؤرة ما رسم الشاعر من صورة جليّة لمظلومية السيدة الزهراء (عليها السلام)، موظّفاً فنّ الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (تُديرُ أرجاء مُقلّة حافل)، فقد شُبّهت العين بالمراقب أو المشاهد المتألّم الذي امتلأت عينه بالدموع ويراقب الظلم، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه في قوله: (حافل)، وقد خُفّت هذه الاستعارة حركة متدفّقة، وكأنّ البيت يتحرّك مع المقلّة، بما يعكس الحزن والدموع، ويضاعف وقع المعنى العاطفي على المتلقّي.

ويختتم النمرّي قصيدته بتحريض الشجعان والمتحمّسين على العباسيين للثورة عليهم، مستعيناً بتكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (ألا مساعير يَغْضُبُون لَهَا)، ولفظة القافية: (الذابل)، لتكون لفظة: (مساعير) الذين اشتدّ بهم الغضب لرفع الظلم عن السيّدة الزهراء (عليها السلام) لما لاقتّه من حيف، بؤرة المعنى الذي ارتكز عليه البيت، موظّفاً توازي البناء التركيبي syntactic parallelism في عجز البيت: (بِسَلّة البِيضِ وَالْفَنّا الذّابِلُ) باستعمال العطف، ممّا أعطى إيقاعاً متناغماً وحاداً ينسجم مع حدّة الموقف العسكري والغضب المكبوت .

وشعر منصور النمرّي يكشف بوضوح عن شخصيّته وإيمانه بعقيدته وولائه لأهل البيت (عليهم السلام)، كما يكشف عن شاعريّة فدّة، قال عنه المرزباني: "وكان عربيّ الألفاظ جيّد الشعر، وقيل: ما كسب أحد بالشعر كسبه، مدح الخلفاء

مع أنّه كان يُسرّ التشييع، فإذا ظهر عليه أسهب بمدح بني العباس، إلا أنّه ظهرت أشعاره بعد موته" (13). ودلّت المصادر الأدبيّة على فصاحته وشاعريّته، من ذلك ما رواه السيّد المرتضى في أماليه من اجتماعه عند هارون العباسيّ بمروان بن أبي حفصة شاعر العبّاسيّين، في خبر طويل انتهى باعتراف مروان بشاعريّته عليه بقوله: "فإذا هو والله أفصح الناس قد دخلني له حسد، فوددت أنّه قد أخذ كلّ ما لديّ وسكّ، كما اعترف بأنّ النمرّيّ كان خليقاً بأن يغلبه ويعلو عليه كما جاء على لسانه" (14)، وقال عنه الصنعانيّ في نسمة السحر: "كان شاعراً غير منازع، فحلاً غير مقارع" (15).

محمّد بن إدريس الشافعيّ

وقال أبو عبد الله محمّد بن إدريس بن العباس بن عثمان بن شافع الشافعيّ ت 204هـ (16). في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) : (من الطويل) (17)

- 1- تَأَوَّبَ غَمِّي وَالْفَوَادُ كَنِيْبُ وَأَرْقَ نومي والرُّقَادُ غَرِيبُ
 - 2- وَمِمَّا نَفَى نومي وشَيِّبَ لِمَتِي
 - 3- فَمَنْ مُبْلَغُ عَنِّي الْحُسَيْنَ رِسَالَةً
 - 4- قَتِيلٌ بَلَا جُرْمٍ كَانَ قَمِيصَهُ
 - 5- وَلِلسَيْفِ إِغْوَالٌ وَلِلرُّمَحِ رَنَّةٌ
 - 6- تَزَلْزَلَتِ الدُّنْيَا لِآلِ مُحَمَّدٍ
 - 7- وَغَارَتْ نَجُومٌ وَأَفْشَعَرَتْ كَوَاكِبُ
 - 8- يُصَلِّي عَلَى الْمُبْعُوثِ مِنْ آلِ هَاشِمٍ
 - 9- لئنْ كَانَ ذَنْبِي حَبُّ آلِ مُحَمَّدٍ
 - 10- هُمْ شُفْعَائِي يَوْمَ حَشْرِي وَمَوْقِفِي
- وَإِذَا مَا بَدَتْ لِلنَّاظِرِينَ خُطُوبُ

واختلفت رواية صدر المطلع فقد جاءت في بعض المصادر: (تأوّه قلبي ...) بدلاً من: (تأوّب غمي ...)، ومن الغريب أنّ القصيدة قد أُخِلَّت بها رواية الديوان، كما أنّ محقّقي الديوان د. محمد عبد المنعم خفاجي، ومحمد إبراهيم سليم لم يذكرا القصيدة فيما حقّقوه من الديوان (18)، على الرغم من تواتر ذكرها في المصادر التي أشرنا إليها.

اختار الشافعيّ البحر الطويل فأحسن الاختيار؛ لما يوفّره له هذا البحر من مساحة صوتية تمكّنه من استنراف تأوّهاته وآلامه، واختار صوت الباء رويّاً؛ لما

في هذا الصوت من دلالة على الحزن والكآبة التي تنبعث من ألفاظ قوافيها: (غريب)، (خطوب)، (قلوب)، (خضيب)، (نحيب)، (تذوب)... إلخ وقد بدأ الشافعي متأوهاً متألماً متحسراً على مقتل سيّد الشهداء أبي عبد الله الحسين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان بتكرار صوت الهمزة أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (تَأَوَّبَ غَمِّي والفؤاد كئيبٌ)، ومرّة في لفظة: (أَرَّقَ) من العجز، مع تكرار صوت الياء المديّة أربع مرّات أيضاً في ألفاظ: (غَمِّي)، (كئيبٌ)، (نومي)، (غريبٌ)، مع تكرار صوت (الرويّ) الباء ثلاث مرّات في ألفاظ: (تَأَوَّبَ)، (كئيبٌ)، (غريبٌ)، لتكون لفظة: (كئيب) التي التقت فيها الأصوات الثلاثة بؤرة المعنى الذي أقام عليه البيت، موظفاً الاستعارة المكنيّة personification في قوله: (تَأَوَّبَ غَمِّي)، فقد شبه الغم بإنسان يتأوّب ويعود، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه، وهو الفعل: (تأوّب)، وطباق الإيجاب بين: (أَرَّقَ) و: (نومي)، والتصريع من جهة، والتوازن الصوتي في ألفاظ البيت جميعاً، إذ أنّ كلّ لفظة من الصدر لها ما يقابلها من العجز وزناً: (أَوَّبَ) في مقابل: (أَرَّقَ)، و: (غَمِّي) في مقابل: (نومي)، و: (الفؤاد) في مقابل: (الرّقاد)، و: (كئيب) في مقابل: (غريب)، فنلاحظ توازن البناء التركيبي syntactic parallelism للبيت، ممّا جعل البيت ينساب بوقع متوازن يُشبه ضربات متتابعة، كأنّها أنفاس متقطّعة من الحزن .

وفي البيت الثاني يذكر الشاعر أنّ نوائب الدهر وحدثانه: (تصاريف الدهر)، قد منعت عنه النوم، وهو يشير بذلك إلى مقتل الإمام الحسين (عليه السلام) - كما يتّضح في البيت الثالث - ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين في أوّل الصدر: (وَمِمّا نَفَى)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين في أوّل العجز: (تصاريف أيّام)، مع تكرار صوت الفاء مرّتين في لفظتي: (نَفَى)، (تصاريف)، لتكون لفظة: (تصاريف) التي التقى فيها الصوتان المغزى الذي دار عليه البيت، موظفاً الاستعارة المكنيّة personification metaphor في قوله: (شَيَّبَ لَمَتِي تصاريف أيّام)، فقد جعل: (تصاريف أيّام) سبباً مباشراً لشيب الشعر، كأنّها إنسان يفعل ذلك، وقد أحدث توازي البناء: (نفي نومي) و(شيب لمتي) انسجماً وإيقاعاً متماسكاً، يُضاعف وقع المصيبة .

والشاعر يعلم أن رثاءه للإمام الحسين (عليه السلام)، يكون سبباً لإثارة غضب العباسيين عليه، فهو يُشير في البيت الثالث إلى الذين كانوا يعاتبونه على كثرة مدحه لأهل بيت النبوة (عليهم السلام) بقوله: (وإن كرهتها أنفُسٌ وقلوبٌ)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام أربع مرّات، ثلاثاً منها جاءت في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الشطر الأول: (مُبْلَغٌ عَنِّي الْحُسَيْنَ رسالةً)، ومرّةً في لفظة القافية: (قُلُوبٌ)، مع تكرار صوت النون تسع مرّات، ستّاً منها جاءت في ألفاظ الصدر جميعاً: (فَمَنْ مَبْلَغٌ عَنِّي الْحُسَيْنَ رسالةً)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (وإن)، (أنفُسٌ)، لتكون لفظة: (الحسين) التي التقى فيها الصوتان بؤرة المعنى المراد، موظفاً الاستفهام الإنكاري rhetorical question في قوله: (فمن مبلّغٌ عني)، والغرض منه إظهار العجز عن تبليغ الرسالة بنفسه، مع التأكيد على ضرورة وصولها؛ تحدياً للسلطة العباسية، وخلق التكرار المكثف لصوت النون إيقاعاً حزيناً ملحاً، أشبه بالأنين المتواصل، بما يوازي عاطفة الشاعر وهو يستصرخ أن تُبلّغ رسالته للإمام الحسين (عليه السلام) .

ويصف الشاعر مشهداً من فاجعة الطفّ الأليمة في البيت الرابع، حيث قميص الإمام الحسين (عليه السلام) ويعني به ثوبه الطويل، وقد تخضبّ بدمائه، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الباء أربع مرّات، مرّةً في لفظة: (بلا) من الصدر، وثلاثاً جاءت في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (صبيغٌ بماء الأرجوان خضيبٌ)، مع تكرار صوت الياء المدّية أربع مرّات أيضاً في ألفاظ: (قتيلٌ)، (قميصه)، (صبيغٌ)، (خضيبٌ)، مع تكرار صوت النون ستّ مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (قتيلٌ بلا جُرمٍ كأنّ)، واثنتين في لفظتين من العجز: (صبيغٌ)، (الأرجوان) لتكون لفظة: (صبيغٌ) التي التقت فيها الأصوات الثلاثة بؤرة المعنى في بناء الصورة الاستعارية التي أراد الشاعر إيصالها إلى المتلقّي، موظفاً الاستعارة التصريحية explicit metaphor في قوله: (صبيغٌ بماء الأرجوان)، فقد شبّه الدم بالأرجوان، في دلالة على الدم الطاهر، فضلاً عن التشبيه التمثيلي representative في قوله: (كأنّ قميصه صبيغٌ بماء الأرجوان)، فقد شبّه باستخدام أداة التشبيه: (كأنّ)؛ حال القميص المضمخ بالدماء بحال من صبغ قميصه بماء الأرجوان، والتوازن الصوتي بين: (قتيلٌ) و(قميصٌ) و(صبيغٌ)

و(خَضِيبٌ)، كما كان لتكرار صوت (الروي) الباء وهو صوت مفخّم وصامت انفجاريّ خفيف قد أضفى شعوراً بالقوّة والنقل، ويُعطي وقعاً حزيناً ثابتاً، بما يعكس مأساة القتل البريء .

ويرسم لنا الشاعر في البيت الخامس صوراً صادقة عمّا دار يوم الطفّ من إغوال السيوف ورنين الرماح وصهيل الخيول، ففي البيت استعارة مكنيّة personification metaphor فقد شبّه السيف والرمح والخيول بإنسان يصرخ من شدّة البكاء، فضلاً عن التوازي التركيبيّ syntactic parallelism في قوله: (وللسيف إغوال)، (وللرمح رنة)، (وللخيل نحيب)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون ستّ مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (إغوالٌ وللرمح رنة)، واثنيتين في لفظتين من العجز: (من)، (نحيب)، مع تكرار صوت اللام سبع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (وللسيف إغوالٌ وللرمح)، وأربعاً في لفظتين من العجز: (وللخيل)، (الصهيل)، لتكون لفظة (إغوال) بمعنى عويل وبكاء التي التقى فيها الصوتان بؤرة الصورة الاستعارية، وقد خلقت الاستعارات في البيت إيقاعاً تصاعدياً متتابعاً محاكياً حركة المعركة، وأعطت إيقاعاً سريعاً ومتسلسلاً، يشبه وقع المعركة، لينتهي البيت بنحيب كواقفة حزينة تؤكد الفقد .

ويجعل الشاعر للطبيعة نصيباً من المشاركة لمصاب الإمام الحسين (عليه السلام) في البيت السادس، فقد: (تزلزلت الدنيا) و: (الجال تذوب) لهول الفاجعة الأليمة، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت التاء أربع مرّات في ألفاظ: (تزلزلت)، (وكادت)، (تذوب)، مع تكرار اللام سبع مرّات في ألفاظ: (تزلزلت)، (لال)، (لهم)، (الجال)، لتكون لفظة: (تزلزلت) التي التقى فيها الصوتان بؤرة المعنى المُراد إيصاله إلى المتلقّي، في مشاركة الطبيعة لأحزان آل محمد (عليهم السلام)، موظّفاً الاستعارة المكنيّة التجسيمية personification metaphor في قوله: (تزلزلت الدنيا) و: (الجال تذوب)، فالدنيا تُزلزل، وكأنّها كائن حيّ، والجال كأنّها تملك شعوراً يمكن أن تذوب، وحذف المشبه به، وأبقى على لازميه: (تزلزلت) و: (تذوب)، وقد خلق تكرار صوت اللام المكثّف رابطاً

صوتياً بين الكلمات، ممّا يمنح البيت تماسكاً وإيقاعاً سلساً رخيماً، مع شعور بالوقار والبطء الجزئي، بما يوازن بين الدراما الصوتية وحسّ الرثاء .

واستكمالاً لمشاركة الطبيعة في هذا المصاب الجلل استعان الشاعر في البيت السابع بتكرار صوت التاء خمس مرّات في ألفاظ: (غارث)، (اقشعرث)، (هتّك)، (أستار)، مع تكرار صوت الراء أربع مرّات في ألفاظ: (غارث)، (اقشعرث)، (أستار)، لتكون هذه الألفاظ الثلاثة التي اشترك فيها الصوتان مرتكز الشاعر في رسم صورة مشاركة الطبيعة لمصاب الإمام الحسين (عليه السلام) فالنجوم قد توارت، والكواكب قد اهتزّت، وهو استخدام شعريّ مجازي، قائم على الاستعارة المكنية *personification metaphor* في قوله: (وغارث نجومٌ واقشعرث كواكبٌ وهنّك أستارٌ)، فالنجوم والكواكب والأستار تتصرّف ككائنات حيّة تشعر بالرعب، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمه: (غارث) و: (اقشعرث) و: (هتّك)، فضلاً عن توازي البناء التركيبيّ *syntactic parallelism* في جمل الاستعارة، ممّا أعطى إيقاعاً متتابعاً يُحاكي الزلزال والرعب .

ويستغرب الشافعي في البيت الثامن من أولئك الأوغاد كيف يدّعون الولاء للرسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، ثم يغزون أولاده بلا هودة، وقد أجهزوا بكلّ ما يملكون من قوّة وعُدّة على ريحانة رسول الله (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، هي وقفة تأمل، إذ كيف يُصلّى على رسول الله، ثم يُذبح حفيده، كما يُذبح الكبش؟ فقد بلغ الاستنكار ذروته في هذا البيت، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام ست مرّات، خمساً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (يُصلّي على المُبعوث من آل)، ومرةً في لفظة القافية: (لَعجيبُ)، مع تكرار صوت العين ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (على المُبعوث)، ومرةً في لفظة القافية: (لَعجيبُ)، مع تكرار صوت (الرويّ) الباء ثلاث مرّات في ألفاظ: (المُبعوث)، (بنوه)، (لَعجيبُ)، لتكون لفظة: (لَعجيب) مُلتقى الأصوات الثلاثة وبؤرة المعنى المُراد إيصاله إلى المتلقّي، فالشاعر يعجب كيف يُصلّى على الرسول ويُقتل سبطه؟! وكأني به يقول كيف ستواجهون الرسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله وسلّم) يوم الحساب؟ موظّفاً الاستعارة التصريحيّة *explicit metaphor* في قوله: (ويُغزى بنوه)، فقد شبّه

القتل بالغزو، وحذف المشبّه، وأبقى لازمه: (بنوه) في إشارة إلى الإمام الحسين (عليه السلام)، فضلاً عن توازي البناء التركيبي syntactic parallelism في قوله: (يُصَلَّى على المبعوث)، (وَيُغْزَى بنوه)، ممّا أعطى البيت إيقاعاً متتابعاً متوازناً، لكنّه مزدحم بالمأساة .

ويؤكد الشافعيّ حبّه لآل بيت النبوة (عليهم السلام) في البيت التاسع، مستعيناً بتكرار صوت (الرويّ) الباء خمس مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (ذنبى حبّ)، واثنتين في لفظتين من العجز: (ذنبّ)، (أتوبّ)، مع تكرار صوت النون سبع مرّات في ألفاظ: (لنّ)، (كانّ)، (ذنبى)، (محمّد)، (ذنبّ)، (عنه)، مع تكرار صوت الذال ثلاث مرّات في ألفاظ: (ذنبى)، (فذلك)، (ذنبّ)، لتكون لفظة: (ذنبى) التي التقت فيها الأصوات الثلاثة بؤرة المعنى، فمن وجهة نظر الأعداء أنّ حبّ آل بيت النبوة (عليهم السلام) ذنب لا يمكن السكوت عليه، وقد يلزم صاحبه القتل، موظّفاً الاستفهام التعجّبيّ الضمنيّ rhetorical emphasis في الجملة الشرطية التي أفادت معنى الاستفهام، فمراد الشاعر هو: لو كان ذنبى حبّ آل محمد فهل أتوب عنه؟ فضلاً عن التشبيه البليغ emphatic simile في قوله: (ذنبى حبّ آل محمّد)، والنكرار اللفظي لللفظة: (ذنب)، وكان لتكرار صوت (الرويّ) الباء لما يمتاز به من انفجار يتكوّن بانحباس الهواء ثم انفجاره عند النطق، قد ترك وقعةً قويّة على الأذن، وتكراره بهذه الكثافة أعطى البيت إيقاعاً غليظاً صادمًا، يناسب نبذة التحديّ التي يتبنّاها الشاعر .

ثم يختم قصيدته بالإشارة إلى ما يمور به قلبه من حبّ آل محمد (عليهم السلام)، وأنّه حبّ راسخ يأمل معه أن ينال شفاعتهم يوم الدين، ومن أجل هذا المطلب استعان الشافعيّ بتكرار صوت الياء المدّية أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون منعاقبة من الصدر: (شُفعائيّ يوم حشريّ وموقّفي)، ومرة في لفظة: (للناظرين) من العجز، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات أيضاً، مرة في لفظة: (شفعائي) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (إذا ما بدت للناظرين)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (شفعائي)، لتكون بؤرة المعنى الذي أراد إيصاله إلى المتلقّي موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (بدت للناظرين خطوب)، فقد صوّر الخطوب كأنّها كائن

حيّ، أو أشياء مرثيّة، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه وهو الفعل: (بدت)، وقد منح تكرار صوت الياء المديّة إلى إطالة صوتيّة، تمنح نغمة رخيمة ممدودة، مع إحياء بالحزن والانكسار، مضافية بذلك جوّاً من الشجن والتوسّل، يتناسب لمعنى الشفاعة واللجوء يوم القيامة.

ولعلّ هذه القصيدة خير دليل على بلاغة الشافعيّ وحسن بيانه، فالقصيدة تتجلّى فيها حالة الجزع والشجن بشكل واضح، إذ يمكن تلمّس حرارة اللوعة والأسى، وهي مستعرة في قلب الشافعيّ لمصاب أبي عبد الله الحسين (عليه السلام). وقد تميّزت هذه القصيدة بإعلان الشافعيّ عن شجبه الشديد للسياسة العبّاسيّة الحاكمة آنذاك.

ديك الجن

قال أبو محمد عبد السلام بن رغبان بن عبد السلام بن حبيب ... الحمصي
السلمانيّ الكلبّي المعروف بديك الجن المتوفّي سنة 235 هـ (19)، في رثاء أبي
عبد الله الحسين (عليه السلام) : (من البسيط) (20)

- 1- ما أنت مِنّي ولا ربّعاك لي وطُرُ
 - 2- وراعها أنْ دُمعاً فاض مُنتثراً
 - 3- أينَ الحسينُ وقتلَى مِنْ بني حَسَنِ
 - 4- قتلَى يَحْنُ إليها البيتُ والحَجَرُ
 - 5- مات الحسينُ بأيدٍ مِنْ مغائِظِها
 - 6- لا درّ درُّ الأعداي عندما وتروا
 - 7- لما رأوا طرقاتِ الصبرِ مُعرضَةً
 - 8- قالوا لأنفسَهم يا حبّذا نَهْلٌ
 - 9- ردُّوا هنيئاً مريئاً آلَ فاطم
 - 10- الحوضُ حوضُهم والجَدُّ جدُّهم
 - 11- أبكيكم يا بني التَّقوى وأعوّلُكم
 - 12- أبكيكم يا بني بنتِ الرّسولِ ولا
 - 13- في كلِّ يومٍ لقلبي من تذكُّرهم
 - 14- موتاً وقتلاً بهاماتٍ مُفلّقة
 - 15- كفى بأنّ أناةَ الله واقعة
- الهمُّ أملكُ بي والشوقُ والفكرُ
لا أو ترى كيدي للحرزِ تنتثرُ
وجعِفِرٍ وعقيلٍ غالهم غمرُ
شوقاً وتبكيهم الأياتُ والسُّورُ
طولٌ عليه وفي إشفاقها قصرُ
ودرّ درُّك ما تحوينَ يا حُفَرُ
إلى لقاءٍ ولُقيّا رحمةً صبروا
محمدٌ وعليٌّ بعده صَدْرُ
حوضَ الرّدى فازتضوا بالقتلِ واضطَبّروا
وعندَ ربِّهم في خلقه غيرُ
وأشربُ الصَّبَرِ وهو الصَّابُ والصَّبَرُ
عَفَتْ محلّكم الأنواءُ والمطرُ
تغريباً ولدَمعي منهم سَفَرُ
مِنْ هاشمٍ غاب عنها النصرُ والظَّفَرُ
يوماً والله في هذا الورى نَظَرُ

اختار الشاعر البحر البسيط، وهو كالبحر الطويل من الأوزان التي كان القدماء يُؤثرونها على غيرها، ولا سيما في الأغراض الجلييلة الشأن كالرثاء، واختار صوت الراء رويّاً لما يدلّ عليه هذا الصوت من دلالة التكرار، والمطلع يصوّر أنّ الحزن قد تملّك الشاعر فأنساه صبابته وحبّه، وأنّ الشوق قد استبدّ به إلى ما يُحزنه، فاضطربت أفكاره، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام خمس مرّات في ألفاظ: (لَا)، (لِي)، (الْهَمْ)، (أَمْلِكْ)، (الْفِكْرُ)، مع تكرار صوت الميم خمس مرّات أيضاً في ألفاظ: (مَا)، (مَنِّي)، (الْهَمْ)، (أَمْلِكْ)، لتكون لفظة: (الْهَمْ) التي التقى فيها الصوتان بؤرة المعنى المراد إيصاله إلى المتلقي، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor إذ شبّه الهمّ في قوله: (الهمّ أملك بي)، بمالك أو سيّد يستولي على الإنسان، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (أملك)، فضلاً عن التصريح monorhyme of both hemistiches بين: (وَطَرُ) و(الْفِكْر) الذي أحدث جرساً متناغماً وأضفى تماسكاً موسيقياً يشدّ المتلقي منذ البداية .

ولجأ الشاعر في البيت الثاني إلى أسلوب التوكيد: "وذلك حين تُلقَى الجملة الخبرية إلى طالب يستفيد بها من ورطة الحيرة والتردد، فيُستحسن تقويته بمؤكّد" (21)، فقد أخاف محبوبته أن ترى الدمع يفيض، وأن ترى كبده يتقطّع حزناً، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الراء أربع مرّات في ألفاظ: (وراعها)، (منتثراً)، (ترى)، (تنتثر)، مع تكرار صوت النون سبع مرّات، خمساً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (إنّ دمعاً فاض منتثراً)، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (للحزن تنتثر)، مع تكرار صوت التاء أربع مرّات، في ألفاظ: (منتثراً)، (ترى)، (تنتثر)، لتكون لفظة القافية: (تنتثر) التي التقت فيها الأصوات الثلاثة بؤرة المعنى، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (كَيْدِي لِلْحَزْنِ تَنْتَثِرُ)، إذ شبّه شدّة الحزن بشيء يتفكّك أو يتناثر (كالحصى أو الجمر)، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (ينتثر)، فضلاً عن التصدير epanalepsis بين: (منتثراً) و(ينتثر)، ممّا ترك جرساً صوتياً متردداً وتماسكاً موسيقياً يعمّق الأثر النفسي، ويعزّز معنى البيت بالتوكيد، فيمنح المتلقي إحساساً بالقوّة والثبات .

ثم يعمد ديك الجنّ في البيت الثالث لاستجلاب اهتمام المخاطب، باستفهام خرج إلى التفجّع والندبة، يثير لديه شعور المشاركة في المصاب، مستعيناً باسم الاستفهام: (أين)؛ إنكاراً لمقتل الإمام الحسين (عليه السلام)، ولشدة الحزن والتوجّع على مصيبة أبي عبد الله الحسين (عليه السلام)، فهو لا يريد أن يسأل عن مكان الحسين (عليه السلام)، إنّما يتوجّع لمصيبته؛ بسبب فقده: " فالاستفهام أسلوب يحرك النفس ويدعو المتلقّي إلى أن يُشارك المُستفهم فيما يشعر ويحس" (22). وكأنّي بديك الجنّ يستغرب أن تُقتل عترة النبي صلى الله عليه وآله وسلم ممّن يدّعون اتّباع النبي (صلى الله عليه وآله وسلم)، بل كيف يقتلونهم إذا كانوا يتبعونه؟ مذكراً بأحقاد بني أمية في ثولهِ: (غالمهم غمرُ)، ومن أجل ذلك استعان الشاعر بتكرار صوت اللام أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (الحُسينُ وقَتْلَى)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين أيضاً من العجز: (وعقيلُ غالمهم)، مع تكرار صوت النون ثماني مرّات، ستاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (أينَ الحسينُ وقَتْلَى مِن بني حَسَنٍ)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (وجعفرُ وعقيلُ)، لتكون لفظة: (الحسين) التي التقى فيها الصوتان بؤرة المعنى المقصود، موظّفاً الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor في قوله: (غالمهم غمرُ) فقد شبّه الموت بخصم غالب أو سيل غامر أهلهم، وحذف المشبّه، وأبقى على لازمه: (غالمهم)، وقد منح التكرار الصوتي لصوت الغين في قوله الاستعاريّ: (غالمهم غمرُ) نعمة غليظة ثقيلة تناسب معنى الغلبة والموت، كما أحدث تتابع الأسماء: (الحسين، الحسن، جعفر، عقيل) إيقاعاً تعدادياً، وزاد كثافة تكرار صوت النون من وقع الفاجعة .

وفي البيت الرابع يبيّن مكانة أهل بيت النبوة وشرفهم (عليهم السلام)، وكيف أنّ الكعبة والحجر الأسود يشتاقان إليهم، بل يبكيهم القرآن الكريم بآياته وسوره، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت التاء أربع مرّات في ألفاظ: (قَتْلَى)، (البيتُ)، (وتبكيهمُ)، (الآياتُ)، مع تكرار صوت اللام خمس مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (قَتْلَى يحنُّ إليها البيتُ والحجرُ)، ومرةً في لفظة: (الآياتُ) من العجز، لتكون لفظة: (البيتُ)، (الآياتُ)، من مرتكزات المعنى المُراد، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor مرتّتين: الأولى في قوله: (يحنُّ إليها البيت والحجر)، فقد شبّه البيت والحجر

بإنسان يحنُّ، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه، وهو الفعل: (يحنُّ)، والثانية في قوله: (تَبْكِيَهُمُ الْآيَاتُ وَالسُّورُ)، فقد شبّه الآيات والسور بإنسان يبكي، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه، وهو الفعل: (تَبْكِيَهُمُ)، ويلاحظ أنّ الشاعر صرّح هذا البيت: (الحجر) و(السور)، تمكّناً منه ومن أدواته، وليمنح القصيدة إيقاعاً متناغماً وحزيناً، ويقوّي تأثير الصورتين الاستعاريتين بتشخيص: (البيت، الحجر، الآيات، السور).

وقد لجأ الشاعر في البيت الخامس إلى الأسلوب الإخباري؛ لكشف ما يعتلج في نفسه من الأفكار والتصورات الناجمة من تفاعله مع محيطه: "فالقصد من الخبر إفادة المخاطب وهو الأصل" (23). وقد ارتكز ديك الجنّ على توظيف الأفعال الماضية في الإخبار، إذ كانت: "الجملة الفعلية أساساً في التعبير" (24). فلم يلجأ الشاعر إلى أساليب التوكيد: "إذا كان الإخبار عن شيء معروف، ولا يجد الشاعر رغبة في نفس المخاطب، فلا يأتي بتوكيد، فواقعة كربلاء معروفة؛ ولذا فإنّ الشاعر جاء بالفعل الماضي دون توكيد" (25). ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات في ألفاظ: (مات)، (مغائظها)، (إشفاقها)، مع تكرار صوت الميم ثلاث مرّات في ألفاظ: (مات)، (من)، (مغائظها)، لتكون لفظة: (مغائظها) بؤرة ما أراد الشاعر في وصف أحقاد بني أميّة دون شفقة، موظّفاً الاستعارة التصريحية explicit metaphor في قوله: (بأيّ من مغائظها) فقد شبّه أعداء الحسين أو أفعالهم المؤذية، بقدرّة الأيدي على القتل، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه، وهو قوله: (من مغائظها)، فضلاً عن الطباق بين: (طُولُ) و(قِصْرُ) من جهة وبين: (مغائظها) و(إشفاقها) من جهة أخرى، ممّا خلق إيقاعاً معنوياً متوازناً، يلفت الانتباه إلى حجم المصيبة وفداحة القسوة تجاه الإمام الحسين (عليه السلام).

ويلجأ ديك الجنّ في البيت السادس إلى ذمّ بني أميّة باستعمال أسلوب: (لا درّ درك)، وعلى الطرف الآخر تعظيم القبور التي حوت الأجساد الطاهرة باستعمال أسلوب: (درّ درك) أي كثر خيرك، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الدال ست مرّات، أربعاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (درّ درّ الأعادي عندما)، واثنين في لفظتين من العجز: (ودرّ درك)، مع تكرار صوت

ألف المدّ خمس مرّات في ألفاظ: (لا)، (الأعادي)، (عندما)، (ما)، (يا)، لتكون لفظة: (الأعادي) بؤرة الخطاب أرلذي وجّهه الشاعر، ذاماً وشاتماً لهم، موظّفاً الكناية metonymy في قوله: (لا درّ)، كناية عن قطع الرزق والبركة، والتشخيص personification في مخاطبة القبور، في درّك قوله: (ودرّ درّك ما تحوين يا حفر)، فجعل القبور تخاطب كأنها إنسان يدرّ بالعطايا، فضلاً عن المقابلة البلاغية في الجمع بين: (لا درّدرّ الأعادي) و(درّ درّك يا حفر)، الذي أحدث إيقاعاً معنوياً متوازناً ينمّ عن دعاء مزدوج، وبما يعمّق التأثير النفسي على المتلقّي، بين دعاء الحقد على الأعداء، ودعاء التقديس للشهداء .

ويصوّر الشاعر في البيتين السابع والثامن كيف أنّ الإمام الحسين وآل بيته (عليهم السلام) وأصحابه (رضوان الله عليهم)، قد وجدوا أنّ كلّ السبل قد سُدت أمامهم، فلم يكن أمامهم إلا الصبر في مواجهة المكاره، ومن أجل هذا المطلب استعان ديك الجنّ في البيت السابع بتكرار صوت (الرويّ) الراء ستّ مرّات، أربعاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (رأوا طرقات الصبر مُغرّضةً)، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (رحمة صبروا)، مع تكرار صوت الميم أربع مرّات في ألفاظ: (لمّا)، (مُغرّضةً)، (رحمةً)، لتكون لفظة: (مُغرّضة) التي التقى فيها الصوتان بؤرة التفكير بالصبر في مواجهة الأعادي، ونيل شرف الشهادة، ومن أجل ذلك استعان بالاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (طرقات الصبر)، فقد شبّه الصبر بمكان أو مدينة تنشعب منها طرقات، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه، وهو: (طرقات)، فضلاً عن التصدير بين: (الصبر) و(صبروا)، كما استعان بالجناس غير التام (الناقص) بين: (لقاءً) و(لُقياً)، ممّا أحدث ترديداً موسيقياً لطيفاً، كما أوجد التصدير حلقة صوتية مغلقة توحى بأنّ الصبر هو البداية والنهاية .

ويسرد لنا ديك الجنّ حال أصحاب الإمام الحسين (عليه السلام) حين عرفوا أنّ أعداءهم قد تربّصوا لهم، وأنّهم ملاقوهم لا محالة مُرتقون إلى ربّهم: (قالوا لأنفسهم) ما أطيب أن ننهل ممّا نهل منه الرسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله وسلم)، ووصيّهِ أمير المؤمنين عليّ بن أبي طالب (عليه السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان ديك الجنّ في البيت الثامن بتكرار صوت اللام أربع مرّات في

ألفاظ: (قالوا)، (لأنفسهم)، (نهلّ)، (عليّ)، مع تكرار صوت النون خمس مرّات في ألفاظ: (لأنفسهم)، (نهلّ)، (محمّد)، (عليّ)، لتكون لفظة: (نهلّ) التي التقى فيها الصوتان بؤرة المعنى الذي ارتقى بهم أن يصدروا منه، حيث النبي الأكرم ووصيّه قد سبقوهم إليه موظّفاً الطباق antithesis بين: (تهل) أوّل الشرب، و: (صدر) آخر الشرب، ممّا منح البيت توازناً صوتياً ومعنوياً، وقد أعطى التدرّج من النهل إلى الصدر إيقاعاً تصاعدياً يوحى بالامتلاء.

ويستمر الشاعر في سرد ما جرى لأصحاب الإمام الحسين (عليه السلام)، ولسان حالهم يقول: وكأنّ النداء قد أتاناً أن نردّ كؤوس الموت: (حوض الردي)، ونشرب من مائه !! ما دمنّا مُقبلين على النبيّ محمد (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، وأمير المؤمنين علي بن أبي طالب (عليه السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت التاسع بتكرار صوت (الرويّ) الرائ ستّ مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (ردّوا)، (مريئاً)، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (الرّدى فارّضوا بالقتل واصطبروا)، مع تكرار صوت التاء ثلاث مرّات في ألفاظ: (فاطمة)، (فارّضوا)، (بالقتل)، لتكون لفظة: (ارتضوا) بؤرة ما أراد الشاعر الوصول إليه من أنّ الموت قادم لا محالة، فاصطبروا، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (حوض الردي)، إذ شبّه القتل بالماء الذي يُشرب منه، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه وهو: (حوض)، وقد أعطت هذه الاستعارة إيقاعاً تصويرياً قوياً، فقد بدا الموت وكأنّه ماء يُشرب، وهذا يقلب المعنى رأساً على عقب، فيثير الدهشة .

وإذا كان الأعداء قد منعوهم من شرب ماء الفرات، فإنهم مقبلون على شرب من حوض جدّهم، والمراد حوض ماء الكوثر الذي أعدّه الله تعالى لنبيّه محمد (صلّى الله عليه وآله وسلّم) في الآخرة، وهو مورد عظيم يشرب منه المؤمنون يوم القيامة، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت العاشر بتكرار صوت الهاء أربع مرّات في ألفاظ: (حوضهم)، (جدّهم)، (ربّهم)، (خلقه)، مع تكرار صوت الدال خمس مرّات، في ألفاظ جاءت متعاقبة في البيت: (والجدّ جدّهم وعند)، لتكون لفظة: (جدّهم) بؤرة المعنى المُراد إيصاله إلى المتلقّي، موظّفاً التكرار اللفظي repetition للفظتي: (الحوض) و(الجدّ)، ممّا أوجد وحدة

صوتية واضحة، وخلق نغمة دورانية بالاستمرارية والثبات، وشدد على الامتياز والسمو الذي يؤكد مكانة أهل البيت (عليهم السلام) .

ويستعين الشاعر في البيت الحادي عشر بلغة المجاز، فقد نسب آل فاطمة إلى التقوى مجازاً؛ لأنهم أهل التقوى، إذ جعل الشاعر بهذا المجاز، التقوى أمّاً لأبناء الإمام عليّ بن أبي طالب (عليه السلام)، والتورية في أنّ الشاعر منح السيدة فاطمة الزهراء (عليها السلام) صفة التقوى، فالتقوى يعني بها السيدة فاطمة (عليها السلام) (26)، وفي البيت استعارة مكنية implied metaphor في قوله: (وأشرب الصبر)، إذ شبه ديك الجنّ الصبر بالماء، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمة من لوازمه: (أشرب)، ومن أجل هذا المطلب استعان بتكرار صوت الباء ستّ مرّات، اثنتين منها في لفظتين من الصدر: (أبكيكم)، (بني)، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (وأشرب الصبر وهو الصاب والصبر)، مع تكرار صوت الكاف ثلاث مرّات في: (أبكيكم)، (أعولكم)، لتكون لفظة: (أبكيكم) بؤرة المعنى المراد، موظفاً الجناس غير التام (الناقص) paronomasia مرتين بين: (الصبر) و(الصاب) من جهة، وبين: (الصبر) و(الصبر) من جهة ثانية، ممّا منح البيت إيقاعاً صوتياً داخلياً يمتاز بالرقّة، يجعل التردد ممتعاً للأذن .

ويستكمل الشاعر بكاءه في البيت الثاني عشر، مصحوباً بدعاء الخير لآثارهم، في بناء عمودي يتكرر الفعل: (أبكيكم) الذي ذكره في أول البيت السابق، ومن أجل ذلك استعان الشاعر بتكرار صوت الميم أربع مرّات في ألفاظ: (أبكيكم)، (محلّكم)، (المطر)، مع تكرار صوت الكاف ثلاث مرّات في لفظتي: (أبكيكم)، (محلّكم)، لتكون لفظة: (أبكيكم) التي التقى فيها الصوتان بؤرة المعنى، وداعياً أن لا تدرس آثار دياركم بفعل الرياح والأمطار: (ولا عفت محلّكم الأنواء والمطر)، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (عفت محلّكم)، إذ جعل للأنواء والمطر قوّة مؤثّرة قادرة على محو المكان، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمه، وهو الفعل: (عفت)، متناصاً بذلك مع ما درج عليه القدماء، ومن ذلك معلّقة لبّيد بن ربيعة العامري: (عفت الديار)، وقد تركت الاستعارة إيقاعاً مزدوجاً، أحدهما صوتي من جرس الأصوات، وآخر معنوي

تصويري، وذلك بتصعيد المشهد من الحزن إلى البلاء، بما يجعل البيت حياً وحركياً في الذهن .

وفي البيت الثالث عشر يصف الشاعر غربته وانهمار دمه بشكل لا يتوقف لتذكّر ما جرى من خطوب على أهل بيت النبوة ومعدن الرسالة (عليهم السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الميم ستّ مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (يومٍ لقلبي من تذكّرهم)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (ولدمعي منهم)، مع تكرار صوت اللام أربع مرّات، ثلاثاً في لفظتين من الصدر: (كلّ)، (لقلبي)، ولفظة: (لدمعي) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (لدمعي)، وتكون هذه اللفظة بؤرة المعنى: (ولدمعي منهم سَفَرٌ)؛ لأنّ كثرة الدمع تدلّ على ألم الفراق، موظّفاً الاستعارة التصريحية explicit metaphor في قوله: (ولدمعي منهم سَفَرٌ)، إذ شبّه الحزن بـ: (سفر)، وحذف المشبّه، وأبقى على لازمه: (دمعي)، فضلاً عن توازي البناء الأفقي، فقوله: (لقلبي من تذكّرهم تغريبة) يقابلها: (ولدمعي منهم سَفَرٌ)، مع التوازن الصوتي بين: (لقلبي) و(لعيني)، ممّا خلق انسجاماً صوتياً بين الشطرين، ويربط بين الشعور النفسي: (تذكّركم) والحدث المرافق له: (لدمعي) .

ويستمر الشاعر في سرد الفاجعة، في البيت الرابع عشر، فيذكر مشهد القتل والهجمات المُفلّقة في ذلك اليوم الذي غاب عنهم النصر، مستعيناً بتكرار صوت النون تسع مرّات، أربعاً منها في ألفاظ متعاقبة شملت ألفاظ الصدر جميعاً: (موتاً وقتلاً بهاماتٍ مُفلّقة)، وخمساً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (من هاشمٍ غاب عنها النّصر)، مع تكرار صوت الميم خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (موتاً وقتلاً بهاماتٍ مُفلّقة)، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (من هاشمٍ)، لتكون لفظتا: (هاماتٍ مُفلّقة) بؤرة ما أراد رسمه للمشاهد المُفجع، موظّفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (هاماتٍ مُفلّقة)، إذ شبّه الرؤوس: (هامات) بالأشياء الصلبة التي تُفلّق، وحُذف المشبّه به، وأبقى على لازمه، وهو النعت: (مُفلّقة)، وقد ولّدت هذه الاستعارة إيقاعاً تصويرياً مؤثراً، إذ تركت لدى المتلقّي صورة بصرية قويّة تزيد

من الأثر النفسي، فضلاً عن التوازن الصوتي بين: (موتاً) و(قتلاً)، ممّا أعطى إيقاعاً متلاحقاً متسارعاً يُوحى بتوالي الكوارث .

على أنّ ما جعل الشاعر يهدأ هو أنّ حلم الله واقع لا محالة، ومن أجل هذا المطلب استعان في البيت الخامس عشر بتكرار صوت النون ستّ مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (بأنّ أناة الله واقعةً)، واثنين في لفظتين من العجز: (يوماً)، (نظرُ)، مع تكرار صوت ألف المدّ سبع مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر في ألفاظ: (كفى بأنّ أناة الله واقعةً)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (لله في هذا الورى)، لتكون لفظة: (أناة) الله بؤرة المعنى المراد إيصاله إلى المتلقّي، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (أناة الله واقعةً)، إذ شبّه: (أناة الله) بشيء مادّي يقع، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (واقعةً)، فضلاً عن تكرار لفظ الجلالة ممّا أكسب البيت إيقاعاً قوياً يجمع بين التوكيد الموسيقيّ والمعنويّ، ويضاعف أثر الرهبة الدينيّة والخشوع في نفس المتلقّي .

وهكذا فإنّ هذه المراثاة قد جسّدت موضوع الموت والحزن، والتفجّع الذي انتشر في أبياتها، حتّى أنّنا نكاد نسمع صوت البكاء والعيول وزفرات الأسى، ممّا يعكس صدق العاطفة، ومدى تأثر ديك الجنّ بفاجعة الإمام الحسين (عليه السلام).

وقال ديك الجن في رثاء سيّد الشهداء (عليه السلام) : (من المنسرح) (27)

1- يا عينُ لا للعضا ولا الكُثْبِ بُكا الرّزايا سوى بُكا الطربِ

2- جودي وجدي بملء جَفْنِكَ ثُمَّ احتفلي بالدموع وأنسكي

3- يا عينُ في كربلا مقابرُ قد تركنَ قلبي مقابرَ الكُربِ

4- مقابرُ تحتهّا منابرُ من علّم وحلم ومنظرٍ عجبِ

5- من البهاليلِ آلِ فاطمةٍ أهلِ المعالي والسّادة النُّجبِ

6- كم شَرِقتْ منهمُ السيوفُ وكم رُوّيتِ الأرضُ من دمِ سَرِبِ

- 7- نَفْسِي فِدَاءٌ لَكُمْ وَمَنْ لَكُمْ نَفْسِي وَأُمِّي وَأُسْرَتِي وَأَبِي
- 8- لَا تَبْعَدُوا يَا بَنِي النَّبِيِّ عَلَى أَنْ قَدْ بَعُدْتُمْ وَالذَّهْرُ ذُو نُؤَبٍ
- 9- يَا نَفْسُ لَا تَسْأَمِي وَلَا تَضِ وَارْسِي عَلَى الْخَطْبِ رَسْوَةَ الْهَضْبِ
- 10- صَوْنِي شُعَاعَ الضَّمِيرِ وَاسْتَشْرِي الصَّـبِرَ وَحُسْنَ الْعِزَاءِ وَاخْتَسِبِي
- 11- لَا بُدَّ أَنْ يُحْشَرَ الْقَتِيلُ وَأَنْ يُسْأَلَ ذُو قَتْلِهِ عَنِ السَّبَبِ
- 12- فَالْوَيْلُ وَالنَّارُ وَالتُّبُورُ لِمَنْ قَدْ أَسْلَمَوْهُ لِلْجَمْرِ وَاللَّهَبِ
- 13- يَا صَفْوَةَ اللَّهِ فِي خَلَائِقِهِ وَأَكْرَمَ الْأَعْجَمِينَ وَالْعَرَبِ
- 14- أَنْتُمْ بَدُورُ الْهُدَى وَأَنْجُمُهُ وَدَوْحَةُ الْمَكْرُمَاتِ وَالْحَسَبِ

اختار الشاعر لقصيدته البحر المنسرح، وقد وُفِّق في اختيار صوت الروي (الباء) وحركته (الكسرة) وذلك؛ لأن صوت الباء ينماز بالقوة بسبب انطباق الشفتين بشدة ثم انفراجهما، لكن حين تأتي الباء مكسورة تخفف من شدة هذا الصوت، مما يسهل على الشاعر أن يُسمعنا تأوهاتِه في المطلع: " فالشاعر يُعول باكياً بنغمة حزينة تُسمعك دفقاً من شحنات شعورية، تدلّ على التأوه" (28). ومن مطلع القصيدة نفهم أنّ الشاعر يخالف ما اعتاد عليه الشعراء من البكاء على الأطلال، ويلاحظ أن ديك الجنّ استعان بأسلوب النداء في مقدّمة القصيدة: " وقد أراد به مناداة ذاته، فجعل: (عين) نكرة مقصودة؛ لغرض مزدوج أراد به العموم والخصوص في آن واحد، فالنداء موجّه لنكرة مخصّصة يُراد بها: (عين) الشاعر أو: (عين) أخرى يحثّها الشاعر على البكاء" (29)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الروي) الباء أربع مرّات في ألفاظ: (الكُتْبِ)، (بُكا)، (بُكا)، (الطرب)، مع تكرار صوت ألف المدّ ست مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (يا عينُ لا للغضا)، وثلاثاً في لفظتين متجاورتين من العجز: (الرّزايا سيوى) ، لتكون لفظة: (بُكا) - التي هي في الأصل بُكاء - البؤرة التي دار عليها البيت، فهو يطلب من عينه أو من المتلقّي أن يكون

بكاؤها بكاءً في المصائب العظيمة، وليس كالبكاء على الأطلال التي اعتاد الشعراء في البكاء عليها، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (يا عينُ لا)، إذ شُبِّهت العين بإنسان يُخاطب ويُنهى، وحُذِفَ المشبَّه به، وأبقى على لازمه وهو النهي: (لا للغضا)، فضلاً عن الطباق بين: (الرزايا) المصائب و (الطرب) اللهو، والتصريع بين: (الكُثْب) و (الطَّرب)، والتكرار اللفظي للفظ: (بُكا)، من جهة، ولفظة: (لا) من جهة أخرى، ممَّا حَقَّقَ للبيت انسجاماً صوتياً وعمق الإيقاع المعنوي، وأنتج إيقاعاً مزدوجاً، يجمع بين الصوتي والمعنوي.

ولكي يستدر الدموع الغزار تَكَرَّرَت صيغة الأمر في البيت الثاني، فقد استعان الشاعر بأربعة أفعال أمر (جودي) و (جدي) و (احتفلي) و (انسكبي)؛ لإظهار حزنه على الإمام الحسين (عليه السلام)، وكلما تعددت أفعال الأمر، تعددت الحاجة في نفسه إلى من يُعينه، وهذا العدد من أفعال الأمر، يدل على جمود عين الشاعر من كثرة البكاء، فقد وضع ديك الجن نفسه موضع من افتقد الأمان والاستقرار، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الجيم ثلاث مرّات في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (جودي وجدي بملء جَفَنِكَ)، مع تكرار صوت الدال خمس مرّات في ألفاظ: (جودي)، (جدي)، (بالدموع)، مع تكرار صوت الياء المدية أربع مرّات في ألفاظ: (جودي)، (جدي)، (احتفلي)، (انسكبي)، لتلتقي الأصوات الثلاثة في الفعلين: (جودي) و (جدي)، لتكونا بؤرة المعنى المراد موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (احتفلي بالدموع وانسكبي)، فقد شبّه غزارة الدموع أو العاطفة المكبوتة في العين بالسائل الذي ينسكب، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (انسكبي)، ومن جمال التنغيم الصوتي أن الشاعر لجأ إلى الجناس غير التام (الناقص) partial paronomasia بين: (جودي) و (جدي)، ممَّا أكسب البيت تنغيماً داخلياً، وانسياباً (يقوّي التأثير النفسي للمعنى، ويجعل البداية جذابة ومرتبّة).

وابتداءً من البيت الثالث إلى الخامس، يسائل الشاعر عينه بالبكاء، ففي البيت الثالث عاد إلى تكرار النداء بحرف النداء (يا) وجعلها تفسيراً للنداء في البيت

الأول وجواباً له، ومن أجل هذا المطلب استعان بتكرار صوت ألف المد أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ الصدر: (يا)، (كربلاً مقابر)، ومرة واحدة في لفظة: (مقابر) من العجز، مع تكرار صوت القاف أربع مرّات أيضاً - لما في هذا الصوت من دلالة الشدة والثقل والانفجار - اثنتين في لفظتين متجاورتين من الصدر: (مقابر قد)، واثنتين في لفظتين متجاورتين أيضاً من العجز: (قلبي مقابر)، لتكون لفظة: (مقابر) التي التقى فيها الصوتان بؤرة المعنى الذي أراد الشاعر إيصاله إلى المتلقّي، موظفاً الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة implied metaphor مرتين: الأولى في مخاطبته العين في قوله: (يا عين)، فقد شبه العين بإنسان يُنادى ويُعاتب، وحذف المشبّه به، وأبقى على أداة النداء، والثانية في قوله: (مقابر الكُرب)، فقد جعل للكُرب مقابر في قلبه، فصوّر الكُرب وكأنّها أجساد تُدفن، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه في لفظة: (مقابر)، فضلاً عن التكرار اللفظيّ repetition لللفظة: (مقابر)، كما وظّف الجناس غير التام (الناقص) بين: (كربلاً) و(الكرب)، ممّا أحدث إيقاعاً تردّدياً يعكس تراكم الحزن .

إنّ الذي حصل في كربلاء لم يترك لقلب الشاعر إلا مقابر من الكرب الذي لا ينجلي، ومن أجل ذلك لجأ الشاعر في البيت الرابع إلى تكرار صوت الميم ست مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (مقابرٌ تحتها منابرٌ من)، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (علمٌ وحلمٌ ومنظرٌ)، مع تكرار صوت النون خمس مرّات في ألفاظ متعاقبة: (منابرٌ من علمٍ وحلمٍ ومنظرٍ)، مع تكرار صوت الراء ثلاث مرّات في لفظتين من الصدر: (مقابر)، (منابر)، ولفظة: (منظر) من العجز لتلتقي الأصوات الثلاثة في لفظة: (منابر)، التي جسّدت بؤرة المعنى الذي ابتغاه الشاعر: "فالشاعر أمام سرديّة الاستشهاد التي شغلت نصّه ووسمته بسمات الحزن واللوعة، لكنّ هذه السرديّة كشفت عن سبب حزن صاحبها الذي لم ييك الحُسين (عليه السلام) لمجرد البكاء، بل هو منبر للحق والعلم الصادحين، ويشير إلى اتصال مرثيّه بالرسول، فهو ابن فاطمة الزهراء التي طالما قرنها الشعراء بذكر الحُسين، لما لهما من مظلوميّة في الفكر الشيعيّ" (30)، ومن جمال التنعيم الداخليّ للبيت هذا النغم الذي ينبعث من طباق الإيجاب antithesis بين: (مقابر) و(منابر)، من جهة، والجناس غير التام (الناقص) بينهما من جهة ثانية، والجناس الناقص بين: (علم) و(حلم)؛ كسراً

لرتابة النغم في القصيدة. وموظفاً بناء العجز بناءً اعتمد على تراكم الصفات: (علم وحلم ومنظر)، تراكم دلالات تعظم شأن المدفونين، ممّا خلق إيقاعاً جرسياً تصاعدياً .

وفي البيت الخامس يكشف الشاعر بشكل صريح عن المعنى الذي ذكره في البيت الرابع، فيذكر السيدة الزهراء (عليها السلام)، مدلاً بأن: (آل فاطمة) هم السادة الجامعون لصفات الخير: (البهاليل)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام سبع مرّات، أربعاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (البهاليل آل)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين أيضاً من العجز: (أهل المعالي)، مع تكرار صوت ألف المد خمس مرّات، ثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (البهاليل آل فاطمة)، واثنين في لفظتين متعاقبتين أيضاً من العجز (المعالي والسادة)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (البهاليل) و(المعالي) اللتين تمثلان بؤرة المعنى المراد، موظفاً المدح بتراكم الصفات المتعدّدة، وقوله: (آل فاطمة) كناية metonymy عن شرف النسب ممّا خلق إيقاعاً تقديسياً مهيباً؛ لأنّ ذكر: (فاطمة) يُثير في المتلقّي رهبةً روحيةً وجدانيةً مرتبطة بمقامها وتوحي بجوّ الفخر والتعظيم؛ إذ إنّ النسبة إلى: (فاطمة) ليست مجرد انتساب، بل رمز للشرف والاصطفاء الإلهي، ممّا يرفع مستوى النغمة الشعورية في البيت .

ويلجأ ديك الجن إلى الاستعارة المكنية التشخيصية personification metaphor في البيت السادس، إذ يُشبّه السيوف بالبشر، ثم يحذف المشبّه به، ويُبقى على لازمة من لوازمه (شرقّت)، وأصل (الشَّرَق) بمعنى العَصَص للإنسان، وقد سبقها بالأداة: (كم) الخبرية الدالة على كثرة التكرّر للفعل؛ مشيراً إلى كثرة ما أريق من دماء آل فاطمة (عليهم السلام)، تتبعها استعارة مكنية أخرى إذ شبّه الدم بالماء، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه (رُويّت)، المسبوقه بكم الخبرية أيضاً، ومن أجل هذا المطلب لجأ ديك الجن إلى تكرار صوت الراء أربع مرّات، إحداها في لفظة: (شرقّت) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ من العجز: (رُويّت الأرض)، (سرب)، مع تكرار صوت التاء في لفظتي: (شرقّت)، (رُويّت)، ليلتقي الصوتان في لفظتي الاستعارة: (شرقّت) و(رُويّت)، اللتين شكّلتا الصورتين الاستعاريتين اللتين تؤكّدان أحقاد بني أمية

حين أكثروا من الطعن في الجسد الشريف، وهو ملقى على رمضاء كربلاء موظفاً توازي البناء الأفقيّ بين: (كم شرقت منهم السيوف) و: (كم رُويت الأرض من دم)، ممّا أعطى البيت إيقاعاً داخلياً متوازناً، فضلاً عن التكرار اللفظيّ لـ: (كم) الخبريّة، ممّا خلق إيقاعاً تصعيديّاً يُشعر بكثرة المآسي .

وفي البيت السابع يُمنّي الشاعر نفسه لفداء أبي الأحرار، فيلجأ إلى جملة تقريرية مباشرة، ومن أجل هذا المطلب استعان بتكرار صوت الياء المدية خمس مرّات، إحداها في أوّل الصدر: (نفسى)، وأربعاً في ألفاظ العجز برمّته: (نفسى وأمي وأسرتي وأبي)، مع تكرار صوت النون أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متقاربة من الصدر: (نفسى فداءً لكم ومن)، ولفظة: (نفسى) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (نفسى)، التي كرّرها في البيت، لتكون بؤرة معنى التقدية، ومؤكّداً لها، باعتبار أنّ التكرار يفيد التوكيد، مع تكرار الجار والمجرور: (لكم)، وقد أعطى التوازي بين: (نفسى وأمي وأسرتي وأبي) البيت إيقاعاً تصاعديّاً rhythm climactic يعكس تدرّج التضحيات من الذات إلى الأسرة .

وفي البيت الثامن يدعو الشاعر أن لا يُبعده الله عن آل النبيّ الأكرم (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، على الرغم من مصائب: (نوب) الدهر، ومن أجل هذا المعنى لجأ الشاعر إلى تكرار صوت (الرويّ) الباء خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (تبعّدوا يا بني النبيّ)، واثنين في لفظتين من العجز: (بعدنم)، (نوب)، كما استعان بتكرار صوت النون خمس مرّات أيضاً، ثلاثاً في لفظتين متجاورتين من الصدر: (بني النبيّ)، واثنين في لفظتين من العجز: (أن)، (نوب)، ليلتقي الصوتان في لفظة القافية: (نوب)، ولتكون المصائب بؤرة المعنى المراد، موظفاً طباق السلب antithesis بين: (تبعّدوا) و(بعدنم)، ممّا يخلق ترابطاً صوتيّاً ومعنويّاً بين النصّ والتحذير، ويزيد الإيقاع الداخليّ للبيت، ويشدّ انتباه المتلقّي.

وفي البيت التاسع يحدّث الشاعر نفسه على طريقة المونولوج الداخليّ internal monologue مطالباً إيّاها بعدم السأم وأن تتّسع نفسه لمواجهة المصائب، مستعيناً بتكرار صوت السين أربع مرّات، اثنتين منها في لفظتين من الصدر:

(نفس)، (نسأمي)، واثنين في لفظتين من العجز: (وارسي)، (رسوة)، مع تكرار صوت الراء مرتين في لفظتي: (وارسي)، (رسوة)، فبعد سلسلة النهي: (لا تسأمي ولا تضقي)، يأتي الأمر: (وارسي)، ليكون بؤرة المعنى من حديث النفس، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (وارسي رسوة الهضب)، إذ مثل النفس بقارب أو شيء يجب أن يرسو على الصخور والثبات في الخطر، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمه، وهو الفعل: (ارسي)، فضلاً عن تكرار (لا) الناهية، والجناس الاشتقاقي بين: (وارسي) و(رسوة)، مما خلق توازناً صوتياً وجرساً موسيقياً داخلياً يلفت الانتباه ويشد المعنى ،

ويعود الشاعر في البيت العاشر مرة ثانية لتكرار فعل الأمر، فقد كرّر ديك الجن صيغة الأمر ثلاث مرات: (صوني) و(استشعري) و(احتسبي)، إذ أمر عينه أن تصون: (شعاع) هداية القوة الباطنة في النفس التي تدرك القيم الأخلاقية: (الضمير)، في دلالة حسية لأمر معنوي، فقد جعل الشاعر الضمير كتلة مشعة مجازاً، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (شعاع الضمير)، إذ شبه الضمير وهو معنى غير مادي بشيء يُصدر النور، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمه: (شعاع)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الياء المدية أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (صوني شعاع الضمير واستشعري)، ومرة في لفظة القافية: (احتسبي)، مع تكرار صوت العين أربع مرّات أيضاً، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر: (شعاع)، (استشعري)، ومرة في لفظة من العجز: (العزاء)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (استشعري) التي ارتكزت عليها الصورة النفسية للشاعر، وهو يخاطب نفسه بما يُسمّى المونولوج الداخلي interior monologue إذ كاد الإغراق في الحزن يُमित الإحساس، وكأني بديك الجن أحسّ بما سيحدث إحساساً مُبهماً، فامر عينه بحسن الصبر والعزاء، فمن يتحمّل الصبر، لا بدّ أن يحتسب له عند الله الأجر، وقد منح النسق الصوتي المتكرّر للأفعال نغمة موسيقية جمعت بين الرقة والانسجام.

وفي البيت الحادي عشر يلوذ الشاعر بحساب الله جلّ في علاه في اليوم الآخر، وأن يلقي الذين سوّلت لهم نفوسهم الشريرة قتل ریحانة الرسول الأكرم

(صَلَّى الله عليه وآله وسلَّم) الجزاء الأكبر، ومن أجل هذا المطلب استعان ديك الجن بتكرار صوت اللام خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ من الصدر: (لا)، (القتيل)، واثنين في لفظتين من العجز: (يُسأل)، (قتله)، مع تكرار صوت القاف - الذي تعدّ الشدّة إحدى أهم صفاته، إذ ينحبس الصوت عند النطق به ثم ينفجر - مرّتين جاءتا في لفظتي: (القتيل)، (قتله)، لتكون لفظة: (القتيل) بؤرة المعنى المراد إيصاله إلى المتلقّي، موظّفاً التكرار اللفظي repetition والجناس الاشتقائي بين: (القتيل) و(قتله)، والتكرار اللفظي لحرف النصب: (أن)، والتوازن الصوتي بين الفعلين المبنيّين للمجهول: (يُحشَر) و(يُسأل)، كلّ ذلك أضفى وقاراً وجدّيّة على الحكم، كما أعطى إيقاعاً متوازناً ومشدداً على الجزاء والعدالة.

وفي البيت الثاني عشر يتوعّد ويهدّد ديك الجنّ بحلول العذاب لهؤلاء الذين شاركوا في قتل الإمام الحسين (عليه السلام)، ومن أجل ذلك استعان الشاعر بتكرار صوت اللام ثماني مرّات، ثلاثاً منها في الصدر في لفظتي: (فالويل)، (لمن)، وخمساً في ألفاظ جاءت متعاقبة من العجز: (أسلموه للجمر واللّهَب)، مع تكرار صوت الراء ثلاث مرّات: اثنتين منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (النار والثبور)، ولفظة: (للجمر) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (للجمر) التي باتت مصيراً لهم، ومجسّدة للمعنى الذي أراد الشاعر الكشف عنه في توعّده وتهديده، موظّفاً التوازن الصوتي phonetic balance بين لفظتي: (الويل) و(الجمر)، وكان تكرار صوت اللام بهذه الكثافة قد أعطى الإيقاع نغمة رتيبة وثقيلة تناسب موضوع العذاب والويل، ومنح البيت انسجاماً داخلياً مؤثراً.

وفي الأبيات من الثالث عشر إلى البيت الأخير يخاطب الشاعر آل بيت النبي (عليهم السلام)، بضمير الجمع، واصفاً إياهم بأنهم الصفوة التي اصطفاهم الله من سائر خلقه، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الثالث عشر بتكرار صوت ألف المدّ ثلاث مرّات في صدر البيت: (يا)، (الله)، (خلائقه)، مع تكرار صوت الهمزة ثلاث مرّات أيضاً، مرّة في لفظة: (خلائقه) من الصدر، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (وأكرم الأعجمين)، مع تكرار صوت اللام خمس مرّات، ثلاثاً في لفظتين من الصدر: (الله)، (خلائقه)، واثنين في لفظتين

متعاقبتين من العجز: (الأعجمين والعرب)، لتلتقي الأصوات الثلاثة في لفظة: (خلائقه)، وتكون بؤرة المعنى، فهم صفوة الخلائق، موظفاً الاستعارة التصريحية explicit metaphor في قوله: (يا صفوة الله)، فقد شبه: (آل البيت) (عليهم السلام) بـ: (صفوة الله) وحذف المشبه، وأبقى على لازمه: (في خلائقه)، فضلاً عن طباق الإيجاب positive antithesis بين: (الأعجمين) و(العرب)، ممّا ترك سعةً في المعنى المراد، وزاد من وضوحه، وخلق إيقاعاً موسيقياً رقيقاً ومتناغماً .

ويؤكد ديك الحنّ ثبوت الصفات التي ذكرها لآل بيت النبوة (عليهم السلام)، في البيت الرابع عشر، فهم: (بدور الهدى وأنجمه ودوحة المكرمات والحسب)، ومن أجل هذا المطلب استعان ديك الحنّ بتكرار صوت الميم أربع مرّات، اثنتين منها في لفظتين من الصدر: (أنتم)، (وأنجمه)، واثنتين في لفظة: (المكرمات) من العجز، مع تكرار صوت التاء ثلاث مرّات، مرّة من الصدر في لفظة: (أنتم)، واثنتين في لفظتين متجاورتين من العجز: (ودوحة المكرمات)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (المكرمات) لتكون بؤرة المعنى المراد، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor مرتين الأولى في قوله: (بدور الهدى)، إذ جعل الهدى وهو أمر معنويّ كياناً مادّياً مرئياً، وحذف المشبه به ، وأبقى على لازمه وهو: (بدور)، والثانية في قوله: (دوحة المكرمات)، فقد جعل المكرمات وهي من المعاني ليس لها كيان محسوس كياناً محسوساً مثمرأً، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمه: (دوحة)، وهي الشجرة العظيمة، وكان لتكرار صوتي ألف المدّ والواو: (بدور الهدى وأنجمه ودوحة المكرمات)، قد خلق إيقاعاً موسيقياً رقيقاً ومتّسقاً .

وله في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) : (من الكامل) (31)

- 1- أَصْبَحْتُ مُلْقَى فِي الْفَرَاشِ سَقِيمَا أَجْدُ النَّسِيمِ مِنَ السَّقَامِ سَمُومَا
- 2- مَاءٌ مِنَ الْعِبْرَاتِ حَرَّى أَرْضُهُ لَوْ كَانَ مِنْ مَطَرٍ لَكَانَ هَزِيمَا
- 3- وَبَلَابِلٌ لَوْ أَنَّهُنَّ مَأْكُلٌ لَمْ تُحْطِي الْغَسْلَيْنِ وَالزَّقُومَا

- 4- وكَرَى يُرَوِّعُنِي سَرَى لَوْ أَنَّهُ ظَلُّ لَكَانَ الْحَرَّ وَالْيَحْمُومَا
- 5- مَرَّتْ بِقَلْبِي ذَكْرِيَاثُ بَنِي الْهَدَى فَنَسِيتُ مِنْهَا الرُّوْحَ وَالتَّهْوِيْمَا
- 6- وَنَظَرْتُ سَبْطَ مُحَمَّدٍ فِي كَرْبَلَا فَرَدًّا يُعَانِي حُزْنَهُ الْمَكْظُومَا
- 7- تَنَحَوْا ضَالَعَهُ سُيُوفُ أُمَيَّةٍ فَتَرَاهُمْ الصَّمْصُومَ فَالصَّمْصُومَا
- 8- فَالْجِسْمُ أَضْحَى فِي الصَّعِيدِ مُوزَّعٌ وَالرَّأْسُ أَمْسَى فِي الصَّعَادِ كَرِيْمَا

اختار ديك الجنّ لقصيدته البحر الكامل، لما في هذا البحر من قدرة على التعبير عن الحزن، ما نحاً القصيدة إيقاعاً مهيباً، كما اختار صوت الميم رويّاً مؤثراً، زاد من بث الألم في هذه القصيدة، إذ إنّ صوت الميم من الأصوات الشفويّة، فهو لا يُؤدّي إلا بانطباق الشفتين: "فالميم صوت مجهور لا هو بالشدّيد، ولا هو بالرخو ويُسمّى بالصوت المتوسط" (32)، وممّا زاد في تأثير هذا الرويّ مجيء صوت ألف الإطلاق بعده، ليجعل من هذا الروي نغمةً ممتدّةً أتاحت للشاعر إطلاق زفراته الحزينة.

ويبدو أن الشاعر في الأبيات الأربعة الأولى لجأ إلى تصوير حالته الجسديّة والنفسيّة التي يعانيها ، فقد دبّ السقم في جسده حتى صار طريح (الفرّاش)، بل أصبح يشعر في البيت الأوّل أنّ (النسيم) العليل قد عاد (سموماً)، ومن أجل ذلك استعان الشاعر بتكرار صوت الرويّ (الميم) سبع مرّات، اثنتين في صدر البيت: (مُلَقَى)، (سقيما)، وخمساً في ألفاظ جاءت متعاقبة من العجز: (النسيم من السقام سَمُومَا)، مع تكرار صوت القاف ثلاث مرّات، اثنتين في الصدر: (مُلَقَى)، (سقيما)، ومرة في لفظة: (السقام) من العجز، مع تكرار صوت السين أربع مرّات إحداها في لفظة: (سقيما) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (النسيم من السقام سَمُومَا)، لتلتقي الأصوات الثلاثة في لفظتي: (سقيما)، (السقام)، اللتين شكّلتا الصورة النفسيّة التي يعيشها الشاعر، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (أجد النسيم من السقام سموماً)، فقد شبّه النسيم بالنار أو السمّ الذي يحوّل النسيم إلى سموم، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه، وهو: (من السقام)، والجناس الاشتقاقيّ بين: (سقيما) و(السقام)، وطباق

الإيجاب بين: (النسيم) و(سموم)، والتصرّيع بين: (سقيما) و(سموما)، كلّ ذلك منح البيت جرساً موسيقياً مؤثراً، زاد من تأثيره تكرار صوت السين الذي خلق إيقاعاً صغيرياً يوحى بالأنين والتنفس المتقطّع للمريض .

ويصف لنا في البيت الثاني أن دموعه الغزار تسيل على خديّه الملهتين: (حرّى أرضه)، ولو قُدّر لهذه الدموع أن تكون مطراً، لكانت مطراً هاطلاً: (هزيماً) لا يتوقّف، ومن أجل هذا المطلب لجأ الشاعر إلى تكرار صوت ألف المدّ ستّ مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (ماءً من العبراتِ حرّى)، وثلاثاً في ألفاظ من العجز: (كان)، (لكان هزيماً)، مع تكرار صوت الراء خمس مرّات، أربعاً منها جاءت في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (العبراتِ حرّى أرضه)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (العبراتِ حرّى)، لتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة التشبيه explicit simile الذي لجأ إليه الشاعر في تشبيه عبارته بالمطر الذي لا يتوقّف: (هزيماً)، موظّفاً التكرار لحرف الجر: (من) والفعل الناقص: (كان)، وكان لتكرار صوتي الميم والراء قد منح البيت موسيقى حزينة متدفّقة كجريان الماء .

أمّا في البيت الثالث فإنّ نفسه لم تفارقها الهموم والأحزان والخواطر المقلقة: (وبلايل)، لو كانت: (مأكّل) لكانت أشدّ مرارة من: (الغسلين والزقوم)، ومن أجل ذلك لجأ الشاعر إلى تكرار صوت اللام سبع مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (وبلايلُ لو أنّهنّ مأكّلُ)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (لم)، (الغسلين)، مع تكرار صوت النون سبع مرّات أيضاً، ستّاً منها جاءت في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (وبلايلُ لو أنّهنّ مأكّلُ)، ومرةً في لفظة: (الغسلين) من العجز، ليجتمع الصوتان في لفظة: (بلايل)، لتجسّد الصورة المؤلمة التي مرّ بها الشاعر موظّفاً الكناية metonymy في قوله: (الغسلين والزقوم)، إشارة إلى شدّة العذاب، فهي كناية عن أقصى مراتب القبح والشرّ، فضلاً عن التوازن الصوتي بين: (بلايلُ) و(مأكّلُ)، ممّا يُسمّيه بعض البلاغيّين مراعاة النظير، وهذا التوازن الصوتي أعطى البيت توازناً موسيقياً، وزاد من شدّة المقابلة بين المعنى المرّ: (بلايل) والمعنى المحسوس: (مأكّل).

ويعصف لنا في البيت الرابع أن النعاس: (كرى) إذا جاءه ليلاً يُخيفه: (يرَوّ عني)، ولو كان في ظلّ، لكان شديد: (الحر)، ومن أجل ذلك استعان الشاعر بتكرار صوت النون ستّ مرّات، أربعاً منها في ألفاظ: (وكرى يُروّ عني)، (أنّه)، واثنين في لفظتين متجاورتين من العجز: (ظلّ لكان)، مع تكرار صوت الراء خمس مرّات، ثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (وكرى يُروّ عني سرى)، واثنين في لفظة: (الحرّ) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (وكرى يُروّ عني)؛ لتشكّل اللفظتان بؤرة المعنى المراد إيصاله إلى المتلقّي، موظفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (ظلّ لكان الحرّ واليحموما)، فقد جعل للطلّ (وهو عادةً بارد)، صفة خارقة فشبهه بالنار والدخان، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (الحرّ واليحموما)، فضلاً عن الجنس غير التام (الناقص) بين: (كرى) و(سرى)، ممّا خلق إيقاعاً صوتياً داخلياً يربط بين النوم والليل بطريقة موسيقيّة، وكلّ هذه الآهات بثّها الشاعر في الأبيات الأربعة الأولى .

وابتداء من البيت الخامس يذكر ديك الجنّ السبب فيما أصابه، فيقول إنّما هي: (ذكريات) مرّت على خاطره، وهي ما جرى للإمام الحسين (عليه السلام) في كربلاء، فنسي بذلك نومه وراحته، فقد أتى الشاعر بأكثر من خبر؛ لتعدد الأحوال، وكشف المراد من هذا التعدد: "فالفعّل الأوّل (مرّت) يدلّ على خبر ابتدائي عن حالة الشاعر، ويترتّب على هذا الخبر خبر آخر يُعدّ نتيجةً للخبر الأوّل (نسيث)" (33)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الراء خمس مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر: (مرّت)، (ذكريات)، واثنين في لفظة واحدة من العجز: (الرّوح)، مع تكرار صوت التاء خمس مرّات أيضاً، اثنين منها في لفظتين من الصدر: (مرّت)، (ذكريات)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (فنسيث)، (التّهويما)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (مرّت)، (ذكريات) لتكون هاتان اللفظتان بؤرة الصورة التي أراد الشاعر الكشف عنها لتبيان السبب فيما حصل له في الأبيات الأربعة الأولى، من عدم الراحة والاستقرار، موظفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (مرّت بقلبي ذكريات بني الهدى)، فقد صوّر الذكريات بقوة غامرة أو السيل الذي يبتلع الإنسان، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (فنسيث منها الرّوح والتّهويما)، وقد أضفت كثافة تكرار صوتي الراء والتاء إيقاعاً رتيباً ومنسجماً مع تدفق المعنى .

وفي البيت السادس يذكر لنا الشاعر كيف لا تتنابه المحن والأحزان، وقد رأى الإمام الحسين (عليه السلام) مكلوماً وحيداً في كربلاء، يتوجّع من حزنه المكتوم المكظوم، فيأتي بالفعل: (نظرت) ؛ لينتقل متدرّجاً في انفعاله النفسي، حتّى يكشف لنا عن التمازج بين الذاتي والموضوعي الذي يتجسّد في استشهاد الإمام الحسين (عليه السلام)، ومن أجل منح الواقعة الأليمة سمة التجدّد والحدوث جاء الشاعر بالفعل المضارع (يعاني)، فالشاعر حرّك الموقف بالفعل المضارع الذي جعل الواقعة حيّة متحرّكة، إذ إنّ الفعل المضارع يدلّ على التجدّد والتكرار في الحدث، ومن أجل ذلك لاذ الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الميم خمس مرّات، ثلاثاً منها في لفظة (مُحمّد) من الصدر، واثنين في لفظة القافية: (المكظوما)، مع تكرار صوت النون خمس مرّات أيضاً، اثنتين منها في لفظتين من الصدر: (نظرتُ)، (محمّدٍ)، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (فرداً يُعاني حُزنُهُ)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (مُحمّدٍ) التي هي بؤرة المعنى، وكأنيّ بديك الجنّ يشكو حاله إلى رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) لما حلّ بسبطه موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (حزنه المكظوما)، فقد شبّه الحزن بالكبت الشديد الذي يثقل النفس، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (المكظوما)، وقد منح تكرار صوتيّ (الرويّ) الميم، والنون وقعاً حزيناً موافقاً للمعنى، كما أنّ لفظ القافية: (المكظوما) منح البيت ختاماً ثقيلاً، يعكس كبت الجن.

ويواصل ديك الجنّ ما تعرّض له الإمام الحسين (عليه السلام) في البيت السابع، وما نالته سيوف بني أمية من: (أضالعه)، حتّى أضحي صريعاً ممزّق الجسد، ومن أجل ذلك استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الميم ستّ مرّات، مرّة في لفظة: (أميّة) من الصدر، وخمساً شملت ألفاظ العجز برمتها: (فتراهم الصمّصوم فالصمّصوما)، مع تكرار صوت الصاد أربع مرّات في لفظتين متجاورتين من العجز: (الصمّصوم فالصمّصوما)، ليلتقي الصوتان في هاتين اللفظتين الأخيرتين؛ ليجسّد هذا التكرار أنّ الجسد الشريف نال من السيوف القاطعة: (الصمّصوم) مرّة بعد أخرى، مدلاً بذلك على همجية بني أمية، وحقدهم الدفين على آل الرسول (عليهم السلام)، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (تنحو أضالعه سيوفُ)، فقد شبّه السيوف التي قصدت:

(أضالعه) بالموت، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (فتراهُم الصمّصومَ فالصمّصوما)، وكان التكرار للفظّة: (الصمّصوم)، قد منح البيت وقعاً صوتياً مؤلماً وحاداً يعكس عنف المعركة .

ويُكمل ديك الجنّ في البيت الثامن وصف الجريمة البشعة التي ارتكبتها بنو أميّة إذ تناطر الجسد الشريف: (موزّعاً) على أرض المعركة، أمّا: (الرأس) الشريف فبعد أن قُطِع، أضحى يعلو رمحاً طويلاً: (الصعاد)، ومن أجل رسم هذه الصورة البشعة استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الميم أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (فالجسم)، (موزّعاً)، واثنتين في لفظتين من العجز: (أمسى)، (كريما)، مع تكرار صوت العين ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: الصعيد موزّعاً ومرة في لفظّة من العجز (الصعاد)، موظّفاً الاستعارة implied metaphor المكنيّة مرّتين: الأولى في قوله: (فالجسم أضحى في الصعيد موزّعاً)، فقد شبّه الجسم بالمبعثر وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (موزّعاً)، والثانية: في قوله: (والرأس أمسى في الصعاد كريما)، فقد شبّه الرأس الشريف بالنجم المضيء أو الشيء العالي المكرّم، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (في الصعاد كريما)، إذ الرفعة والكرم صفات معنويّة أعطيت للرأس المرفوع، فضلاً عن الجناس الناقص (غير التام) بين: (الصعيد) و(الصعاد)، كما جاء بطباق الإيجاب: (التضادّ) بين: (أضحى) و(أمسى)، مدلاً بذلك على حركة الواقعة، ففي صدر نهار يوم عاشوراء سنة إحدى وستين للهجرة أضحى الإمام الحسين (عليه السلام) شهيداً، ثم تطوّرت حالة تنكيل العدو بهذا الشهيد عند المساء حين رُفِعَ رأس الإمام على الرمح (34)، مدلاً بذلك على فاجعة الطفّ، وما رافقتها من أحداث مروّعة. ويلاحظ توازي البناء الأفقيّ للبيت القائم على المقابلة، فكلّ كلمة من الصدر لها ما يقابلها في العجز، (فالجسم) من الصدر في مقابل: (والرأس) من العجز، و: (أضحى) من الصدر في مقابل: (أمسى) من العجز، و: (الصعيد) وهو (التراب) من الصدر في مقابل: (الصعاد) وهو (رأس الرمح الطويل) من العجز، ممّا منح إيقاعاً داخليّاً منتظماً متوازناً، يوازي بين المشهدين (الجسد الممزق على صحراء الطفّ)، و(الرأس الكريم على رأس الرمح) ، مما يعمّق المفارقة المأساويّة .

وتبقى فاجعة الطفّ ماثلة في مخيلة ديك الجنّ لا تفارق صورها المأساوية وجدانه، فتلتهب قريحته، ويذوب لها فؤاده، على أنّ هذا الشعر الذي يحمل النفس الحسيني، قاله ديك الجنّ في زمن عاصر فيه أعتى طواغيت بني العبّاس وأكثرهم طغياناً وإرهاباً، فأشعاره قصائد مفعجة تقطر ألماً وحزناً، وتفصح عمّا انطوى عليه قلبه من أنين، وعيناه من دموع، ونفسه من أسى وحسرة .

وممّا يؤكّد شاعريّة ديك الجنّ الحمصيّ قول أبي الفرج الأصفهانيّ عنه: "كان شاعراً مجيداً على مذهب أبي تمام والشاميين، شديد التشييع" (35)، وقال الثعالبي: "شاعر مفلق في المحدثين" (36)، وقال عنه ابن رشيق القيرواني: "وأبو تمام من المعدودين في إجادة الرثاء، ومثله عبد السلام بن رغبان ديك الجنّ، وهو أشهر في هذا من حبيب، وله فيه طريق انفرد بها" (37). وقال عنه ابن خلّكان: "وشعره في غاية الجودة" (38). وقال الذهبي: "مرّ به أبو نواس بحمص، فأضافه، وقال: فتنتّ الناس بقولك : (من الطويل):

مورّدة من كفّ ظبي كائماً تناولها من خذّه فأدارها" (39)

وروى ابن رشيق القيروانيّ الحادثة نفسها ولكن مع دعبل الخزاعي، فقال: "ورد دعبل حمص، فقصد دار عبد السلام بن رغبان، ديك الجنّ، فكتّم نفسه عنه، خوفاً من قوارصه... فقال: ما له يستتر، وهو أشعر الجنّ والأنس؟" (40)، ويعلّق شارح ديوان ديك الجنّ على هاتين الروايتين بقوله: "إنّ شهادة هذين الشاعرين الكبيرين هي شهادة خطيرة؛ لأنّها صادرة عن منافسين من الشعر؛ لأنّهما من أربابه، وصاحب البيت أدري بما فيه، وإنّ في هذه الشهادة دلالة كبيرة على مكانة الديك بين شعراء عصره، وافتنانهم بشعره" (41)، فهو من كبار شعراء العربيّة، وقد انماز بأسلوبه الشعريّ المتين البناء والسبك، مع رقة المعاني، ودقّة النسيج، وصدق الصورة وجزالة اللفظ.

عبد الله البرقي

وممن رثوا الإمام الحسين (عليه السلام) أبو محمد عبد الله بن عمّار البرقي الذي قُتل سنة 245 هـ ، بعد أن وُشي به إلى المتوكل العباسي، وبعد أن قُرئت له قصيدة مدح بها أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (عليه السلام)، ومنها: (من البسيط)

فقلّدوها لأهل البيت أنهم صُنُّوا النبي وأنتم غير صُنَّوان

فأمر المتوكل العباسي بقطع لسانه، وإحراق ديوانه، ففعل به ذلك، فمات بعد أيام (42). وهي قصيدة طويلة في مدح آل البيت (عليهم السلام)، والتعريض ببني العباس .

وقال في قصيدة يرثي بها الإمام الحسين (عليه السلام): (من الطويل) (43)

- 1- إذا جاء عاشورا تضاعف حسرتي لآل رسول الله وأنهلّ عبرتي
- 2- هو اليوم فيه اغبرت الأرض كلّها وجوماً عليهم والسماء افشعرت
- 3- مصائب ساءت كلّ من كان مسلماً ولكن عيون الفاجرين أقرت
- 4- إذا ذكرت نفسي مصيبة كربلا وأشلاء سادات بها قد تفرّت
- 5- أضاقْتُ فؤادي واستباحْتُ تجلّدي وعظّم كربي ثم عيشي أمرت
- 6- أريقْتُ دماء الفاطميّين بالمالا فلو عقلتُ شمسُ النهار لخرت
- 7- توايبتُ من نارٍ عليهم قد أطبقت لهم زفرةً في جوفها بعد زفرة
- 8- فشتان من في النار قد كان هكذا ومن هو في الفردوس فوق الأسرة
- 9- بنفسي خدود في التراب تعفرت بنفسي جسوم بالعراء تعرت
- 10- بنفسي رؤوس مُعليات على القنا إلى الشام تُهدى بارقات الأسرة

- 11- بنفسي شفاءً ذابلاتٌ من الظما ولم تحظَ من ماءِ الفراتِ بقطرةٍ
- 12- بنفسي عيونٌ غائراتٌ شواخصٌ إلى الماءِ منها نظرةٌ بعد نظرةٍ
- 13- بنفسي من آلِ النبيِّ خرائدٌ حواسِرَ لم تُقَدِّفَ عليها بسُنْرةٍ
- 14- تُفِيضُ دموعاً بالدماءِ مشوبةً كقطرِ الغوادي من مدامعِ ثرَّةٍ
- 15- يُنادِينِ يا جدَّاهُ أَيُّهُ مَحْنَةٌ تراها علينا من أُمِّيَّةٍ مَرَّتِ
- 16- ضغائنٌ بدرٍ بعدَ ستَّينَ أظهِه وكانت أُجِنَّتْ في الحشا وأُسِرَّتِ
- 17- كَأَنِّي بِنْتِ المصطفى قد تعلَّقتُ يداها بساقِ العرشِ والدمعُ أذرتِ
- 18- وفي جِجْرِها ثوبُ الحُسينِ مَضْرَجاً وعنها جميعُ العالمينَ بحسرةٍ
- 19- تقولُ أيا عدْلُ أَفْضِ بَيْنِي وَبَيْنَ مَنْ تَعْدَى على ابْنِي بعدَ قَهْرٍ وقُسْرةٍ
- 20- أَجالوا عليه بالصوارِمِ والقنا وكم جالَ فيهم من سنانٍ وشفرةٍ
- 21- مودَّةُ ذي القُرْبَى رَعَوْها كما تَرَى وقولُ رسولِ الله أوصي بعترتي
- 22- فكم فجرةٍ قد أَتبعوها بفجرةٍ وكم غدرَةٍ قد ألحقوها بغدرَةٍ
- 23- لآلِ رسولِ الله وُدِّي خالِصاً كما لمواليهم ولأني ونُصرتي

جاءت القصيدة على وزن وروي طالما نظم عليهما الشعراء المتقدمين، من أمثال أبي الرميح الخزاعي المتوفى سنة 100 للهجرة في قوله :

أجالتُ على عيني سحائبُ عبرةٍ فلم تصحُ بعدَ الدمعِ حتَّى ارْمَعَلَّتِ (44)

وسليمان بن قتة المتوفى سنة 126هـ في قوله :

مررتُ على أبياتِ آلِ محمَّدٍ فلم أرَ أمثالها يومَ حَلَّتِ (45)

وكأنّي بالبرقيّ رغب في أن ينظم على منوال هذا الوزن والرويّ، لما يمنحه هذا الرويّ المكسور من فسحة لبثّ حسراته وزفراته لفقدان الإمام الحسين (عليه السلام) .

ومن أجل أن يُنفّس الشاعر البرقيّ عن آهاته وحسراته لجأ في مطلع القصيدة إلى تكرار صوت ألف المدّ، فقد كرّر هذا الصوت سبع مرّات، خمساً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (إذا جاء عاشورا تضاعف)، واثنين في لفظتين من العجز: (لآل)، (الله)، مع تكرار صوت الراء أربع مرّات، اثنين منها في لفظتين من الصدر: (عاشورا)، (حسرتي)، واثنين في لفظتين من العجز: (رسول)، (عبرتي)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (عاشورا)، ولتشكّل هذه اللفظة بؤرة المعنى وجذوة الحسرة في البيت، موظّفاً الكناية metonymy في قوله: (انهلّ عبرتي)، كناية عن كثرة البكاء، والتصريح بين: (حسرتي) و(عبرتي)، فضلاً عن التوازن الصوتي بينهما، وكان تكرار صوت العين قد أحدث جرساً حزيناً متناسباً مع مضمون الرثاء .

ويشارك البرقيّ الطبيعة في حزنها في البيت الثاني، فالأرض: (اغبرّت)، و: (السماء اقشعرت)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الميم أربع مرّات، إحداها في لفظة: (اليوم) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (وجوماً عليهم والسماء)، مع تكرار صوت اللام خمس مرّات، أربعاً منها في ألفاظ من الصدر: (اليوم)، (الأرض كلّها)، وفي لفظة: (عليهم) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (اليوم)، وأراد به: (عاشورا) التي ذكرها في المطلع، موظّفاً الاستعارة المكنية التشخيصيّة implied metaphor مرّتين: الأولى في قوله: (اغبرّت الأرض وجوماً)، والثانية في قوله (اقشعرت السماء)، إذ أسند الوجوم للأرض والاقشعرار للسماء، وكأنّهما كائن حيّ يشعر بالحزن، ممّا منح البيت شحنة من جمال بلاغة التعبير فضلاً عن التوازن الصوتي بين: (اغبرّت) و(اقشعرت)، ممّا منح البيت إيقاعاً داخلياً متوازناً ومهيّياً، وكان تكرار صوت الراء الذي جاء مضعّفاً في الفعلين قد زاد من حدّة الإيقاع وأضفى رهبة على المشهد .

وفي البيت الثالث يركّز الشاعر على المصائب التي تعرّض لها آل بيت النبوة (عليهم السلام)، في فاجعة الطفّ، ومن أجل هذا المطلب استعان البرقيّ بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ من الصدر: (مصائبُ ساءتُ)، (كان)، واثنيتين في لفظتين من العجز: (ولكنّ)، (الفاجرِين)، مع تكرار صوت النون ستّ مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (مَنْ كان مسلماً)، وثلاثاً في ألفاظ جاءت متعاقبة أيضاً من العجز: (ولكنّ عيونَ الفاجرِين)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (الفاجرِين)، ولتشكّل هذه اللفظة بؤرة المعنى في الوصف المراد لهؤلاء الذين شاركوا في قتل الإمام الحسين (عليه السلام)، موظّفاً طباق الإيجاب antithesis of affirmation بين الفعلين: (ساءتُ) و(أقرّتُ)، ممّا خلق إيقاعاً داخليّاً متضادّاً يرسّخ التباين بيت حزن المؤمنين، وسرور الفاجرِين.

ويصف الشاعر ما يحصل له عند تذكّر مصيبة عاشوراء في البيتين الرابع والخامس، إذ إن جواب الشرط لم يأت إلا في البيت الخامس، وهو ما يُسمّى في البلاغة العربية بالتضمنين، فيلجأ في البيت الرابع إلى تكرار صوت ألف المدّ ستّ مرّات، اثنتين منها في لفظتين من الصدر: (إذا)، (كربلا)، وأربعاً في ألفاظ جاءت متعاقبة من العجز: (وأشلاء ساداتٍ بها)، مع تكرار صوت الراء أربع مرّات، اثنتين منها في لفظتين من الصدر: (ذكرتُ)، (كربلا)، واثنيتين في لفظة القافية: (تفرّت)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (كربلا)، وتشكّل هذه اللفظة بؤرة المعنى المراد إيصاله إلى المتلقّي، موظّفاً الاستعارة المكنّية implied metaphor في قوله: (أشلاء قد تفرّت)، إذ صوّر الأجساد بالشيء الممزّق المتناثر، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (أشلاء تفرّت)، وكان الجمع بين: (مصيبة كربلا) و: (أشلاء سادات) قد أحدث توازياً صوتيّاً ومعنويّاً، يرسّخ في الذهن هول الفاجعة .

ويأتي جواب الشرط في البيت الخامس، ليصف ما حصل للبرقيّ كلّما تذكّر مصيبة عاشوراء الحسين (عليه السلام)، فيلجأ الشاعر إلى تكرار صوت (الرويّ) التاء خمس مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (أضاقْتُ فؤادي واستباحْتُ تجلّدي)، وفي لفظة القافية: (أمرّت)، مع تكرار صوت ألف المدّ ثلاث مرّات في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (أضاقْتُ فؤادي

واستباحث)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (أضاحت) و(استباحث)، ولتشكّل هاتين اللفظتين بؤرة المعنى الذي أراد الشاعر إيصاله إلى المتلقّي، فقد امتلأ قلب الشاعر بالضيق والحزن الشديد، لدرجة أنها كسرت صبر الشاعر وزلزلت ثباته، فقد بلغ حزنه وضيقه درجة عظيمة وشديدة، وتحولت حياته إلى مرارة وشقاء، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor مرّتين: الأولى في قوله: (أضاحت فؤادي)، فقد صوّر المصيبة التي ذكرها في البيت السابق، وكأنّها قوّة ضاغطة تضيق الصدر، والثانية في قوله: (استباحث تجلّدي)، فقد صوّرت المصيبة كجيش معتدٍ يستبّيح الصبر، وقد أضفى التوازي التركيبيّ بين: (أضاحت فؤادي) و(استباحث تجلّدي)، إيقاعاً متصاعداً يعكس تراكم الحزن .

وفي البيت السادس يذكر البرقيّ كثرة ما سال من الدماء الطاهرة في موقعة كربلاء، ومن أجل ذلك استعان بتكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (دماء الفاطميّين بالمالا)، ومرّة في لفظة: (النهار) من العجز، كما استعان بتكرار صوت الميم أربع مرّات أيضاً، ثلاثاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (ماء الفاطميّين بالمالا)، ومرّة في لفظة: (شمس) من العجز ليلتقي الصوتان في قوله: (دماء الفاطميّين بالمالا)، لتكون الصورة المعبرة عمّا فعلته بنو أميّة في آل بيت الرسول (عليهم السلام)، فقد قتل الأمويّون وسفكوا دماء الكثير من آل بيت النبوة (عليهم السلام) في العلن وأمام أعين الجميع، فلو كانت الشمس تملك عقلاً وشعوراً خرّت ساجدة إجلالاً وحزناً لآل بيت النبوة (عليهم السلام)، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (فلو عقلت شمس النهار) إذ وصف الشمس بإنسان، يعقل ويدرك، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (عقل)، ممّا منح البيت إيقاعاً داخلياً مؤثراً. وقد صنعت المقابلة بين: (أريقت دماءً) و: (خرّت الشمس)، إيقاعاً قوياً يقوم على الصدمة .

ويصف الشاعر مصير كلّ من شارك في قتل الإمام الحسين (عليه السلام)، في البيت السابع مستعيناً بتكرار صوت الرويّ (التاء) خمس مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر: (توابيت)، (أطبقت)، واثنين في لفظتين من العجز: (زفرة)، (زفرة)، مع تكرار صوت الفاء أربع مرّات في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (زفرة في جوفها بعد زفرة)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (زفرة)

ولتكون هذه اللفظة بؤرة المعنى المراد، فقتلة الإمام الحسين (عليه السلام) هم في نار جهنم يُطلقون أنفاساً حارّةً وصيحات متتالية داخل النار من شدّة العذاب والآلام، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (توايبت من نارٍ)، إذ شبّه النار بالقبر أو الحبس، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه، وهو الفعل: (اطبقت)، وكأنّها جسم مادّي يطبق على قتلة الإمام الحسين (عليه السلام)، وكان التكرار اللفظي للفظّة: (زفرة)، قد أعطى وقعاً ثقيلاً وموحشاً يعكس شدّة العذاب .

ويقارن البرقي بين الإمام الحسين (عليه السلام) وصحبه الذين لم يطلبوا سوى الشهادة في سبيل إعلاء رسالة الإسلام ومأواهم: (الفردوس)، وبين من شارك في قتلهم الذين سيلاقون مصيرهم المحتوم: (النار)، ومن أجل ذلك استعان البرقي في البيت الثامن بتكرار صوت الراء أربع مرّات، إحداها في لفظة: (النار) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (الفردوس)، (الأسرة)، مع تكرار صوت الفاء خمس مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (فشتان)، (في)، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (في الفردوس فوق)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (الفردوس) التي هي بؤرة المعنى، لعظم الفارق بين حال من يُعذّب في النار وبين حال من يتنعم في الفردوس فلا وجه للمقارنة، موظّفاً الطباق antithesis بين: (النار) و(الفردوس)، ممّا أعطى إيقاعاً تصاعدياً وتباينياً، يعكس الفرق المأساوي .

وابتداءً من البيت التاسع إلى البيت الثالث عشر، يوظّف البرقي جمال النغم الداخلي المعتمد على توازي البناء العموديّ vertical parallelism وذلك بتكرار قوله: (بنفسي) التي تعني (أفديك بنفسي)، ستّ مرّات في خمسة أبيات متعاقبة، ممّا ترك انطباعاً بالتحسّر والحزن على أبيات القصيدة، وفي البيت التاسع نلاحظ البناء الهندسي للبيت، وفيما عدا تكرار لفظة: (بنفسي) تجد كلّ كلمة في الصدر لها ما يقابلها في العجز فيما يُسمّى اصطلاحاً بتوازي البناء الأفقيّ horizontal parallelism ف: (خدود) من الصدر في مقابل: (جسوم) من العجز، و: (في التراب) من الصدر يقابلها: (بالعراء) من العجز، و: (تعفّرت) من الصدر في مقابل: (تعفّرت) من العجز، ومن أجل ذلك استعان البرقي في البيت التاسع بتكرار صوت (الرويّ) التاء ستّ مرّات، أربعاً منها في لفظتين متجاورتين من

الصدر: (التراب تَعَفَّرَتْ)، واثننتين في لفظة القافية: (تَعَرَّتْ)، مع تكرار في صوت الراء خمس مرّات، اثنتين في لفظتين متجاورتين من الصدر: (التراب تَعَفَّرَتْ)، وثلاثاً في لفظتين متجاورتين أيضاً من العجز: (بالعراء تَعَرَّتْ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (تَعَفَّرَتْ) و(تَعَرَّتْ) وليكون الفعلان المرتكز الذي قامت عليه الصورة، موظفاً الكناية metonymy مرّتين: الأولى في قوله: (خُدود في التراب تَعَفَّرَتْ)، كناية عن وجوه الشهداء الذين لامست وجوههم تراب الطف، والثانية في قوله: (جسوم بالعراء تَعَرَّتْ) كناية عن بقاء أجسادهم مكشوفة تحت الشمس، وموظفاً الجنس الاشتقاقيّ بين: (العراء) و(تَعَرَّتْ)، وكان توازي البناء بين الشطرين قد عَزَزَ إيقاعاً تصاعدياً مأساوياً، ومنح البيت وقعاً حزيناً ومتّسقاً مع مضمون الرثاء.

وإذا كان البناء في التكرار بلفظة: (بنفسي) أفقيّاً في البيت التاسع، فإن البناء انقلب إلى تكرار عموديّ ابتداءً من البيت السابق حتّى البيت الثالث عشر، ومن أجل اكتمال التفدية بالنفس، استعان البرقيّ في البيت العاشر بتكرار صوت اللام خمس مرّات، أربعاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (مُعَلِّياتٌ على القَنَا إلى)، ولفظة القافية: (الأسرة)، مع تكرار صوت ألف المدّ ستّ مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (مُعَلِّياتٌ)، (القَنَا)، وأربعاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (الشام تُهْدَى بارقاتٌ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (مُعَلِّيات)، (القَنَا)، لتكون اللفظتان بؤرة المعنى في مشهد مأساويّ للرؤوس الشريفة وهي تعلو الرماح، وتُساق إلى الشام في موكب مهيب، يرافقه بريق السيوف ونصالها، وفي ذلك تصوير موجه لعظمة الشهداء، وما لاقوه من ظلم، وتمجيد لتضحياتهم في الوقت نفسه، موظفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (بارقات الأسرة)، فقد شبّه الرؤوس المحمولة على رؤوس الرماح بالنجوم أو البرق، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (بارقات)، وكان تكرار صوت الراء في لفظتي الاستعارة قد أضاف إيقاعاً متدفّقاً - لما لصوت الراء من قدرة على التكرار عند النطق به - يناسب وقع المأساة .

وتستمر تفدية الشاعر بنفسه، ولكن هذه المرّة: (للشفاه الذابلات)، فيستعين في البيت الحادي عشر بتكرار صوت ألف المدّ ستّ مرّات، أربعاً منها في ألفاظ

كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (شفاء ذابلات من الظما)، واثنين في لفظتين متجاورتين من العجز: (بماء الفرات)، مع تكرار صوت الباء ثلاث مرّات، اثنين في لفظتين من الصدر: (بنفسي)، (ذابلات)، ولفظة القافية: (قطرة)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (ذابلات)، ولترسم هذه اللفظة الصورة المؤلمة لتلك الشفاه التي ذبلت وأرهقها العطش: (من الظما)، ولم تنل قطرة من ماء الفرات، رغم قرب الماء منها، في جريمة لم يشهد لها التاريخ نظيراً موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (شفاء ذابلات)، إذ شبّه الشفاه بالنبات الذابل، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (ذابلات)، وكان تكرار صوت الميم في قوله: (من الظما ولم تحظ من ماء) قد ترك إيقاعاً متجانساً يوحي بالأنين والحسرة.

وتستمر التفعيد في البيت الثاني عشر ولكن هذه المرّة (للعيون الغائرات)، ومن أجل هذا المطلب استعان البرقي بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (غائرات شواخص)، واثنين في لفظتين متعاقبتين أيضاً من العجز: (لماء منها)، مع تكرار صوت النون ثماني مرّات، أربعاً منها شملت ألفاظ الصدر برمته: (بنفسي عيون غائرات)، وأربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (منها نظرة بعد نظرة)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (غائرات)، ولتكون هذه اللفظة بؤرة الصورة المرسومة لتلك العيون التي غاصت في محارها من شدة العطش، والضعف الشديد، وهي تحقّق لا تستطيع الحركة ولا الإغماض من شدة الإعياء وهي تتطلع لماء الفرات، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (عيون غائرات)، فقد صوّر العيون وكأنّها وهاد أو أماكن غائرة، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (غائرات)، وقد أضفى التكرار اللفظي في قوله: (نظرة بعد نظرة) إيقاعاً متواتراً يوحي بتكرار الحسرة .

وآخر تلك التفعيد بالنفس في البيت الثالث عشر كانت للنساء الهاشميات اللاتي سقطت أغطية رؤوسهنّ، وقد تُركن عاريات الرؤوس: (حواسر)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، اثنين في لفظتين من الصدر: (آل)، (خرائد)، واثنين من العجز: (حواسر)، (عليها)، مع تكرار

صوت الرء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (خرائدٌ) من الصدر، واثنيتين في لفظتين من العجز: (حواسر)، (بسُترة)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (خرائدٌ حواسر) ولتكون اللفظتان خير ما يعبر عن تلك الصورة المؤلمة لما لقيت نساء الإمام الحسين (عليه السلام) وقد فقدن سترهنّ من ذلّ الأسر، بعد أن كنّ المصونات في خدرهنّ، فالصورة ترسم قمة الانكسار والمهانة بعد العزّ و الكرامة، موظّفاً الطباق الإيجاب positive antithesis (التضاد غير المباشر)، إذ إنّ الجمع بين اللفظتين: (خرائدٌ حواسر)، يُظهر شدّة المفارقة، ويولّد صدمة شعوريّة لدى المتلقّي، وزاد تكرار صوت الرء في توليد نغمة اهتزازيّة تطرق السمع بوضوح، وكأنّه أنين داخليّ يتناسب مع مشهد السبي والمهانة.

ويصف حال تلكم النسوة في البيت الرابع عشر وقد فاضت: (دموعاً بالدماء مشوبةً)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الميم ستّ مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (دموعاً بالدماء مشوبةً)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (من مدامع)، مع تكرار صوت الدال خمس مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (دُموعاً بالدماء)، واثنيتين في لفظتين من العجز: (الغوادي)، (مدامع)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (دموعاً بالدماء)، ولترسم هاتان اللفظتان صورة التشبيه التفصيليّ detailed simile التي لجأ إليها الشاعر في تشبيه غزارة الدموع ممزوجة بالدماء، بقطرات السحب الممطرة في الصباح، وهو تصوير تخيليّ للحزن الشديد حتّى يُصبح البكاء دماً، موظّفاً الاستعارة المكنيّة metaphor implied بقوله: (دموعاً بالدماء مشوبةً)، فقد صُوّرت الدموع وكأنّها سائل ممزوج بالدم، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (مشوبةً)، موظّفاً الجناس لاشتقائيّ بين: (دموعاً) و(مدامع)، وقد تركت كثافة تكرار صوت الميم إيحاءً بأنين مستمر، وإيقاعاً حزيناً غاية في التأثير .

ويستمرّ البرقيّ في ذكر مأساة هؤلاء النسوة، فيلجأ بشكواهّن إلى مناداة الرسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله وسلّم) في البيت الخامس عشر، فيستعين الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) (التاء) خمس مرّات، اثنتين في لفظتين متجاورتين من الصدر: (أَيُّهُ مَحْنَةٌ)، وثلاثاً في ألفاظ من العجز: (تراها)، (أُمِّيَّةٌ مَرَّتْ)، مع تكرار صوت الميم أربع مرّات، إحداها في لفظة: (محنة) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ

متعاقبة من العجز: (من أُمِيَّة مَرَّتْ)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (محنة)، لتكون هذه اللفظة فحوى الاستفهام الإنكاريّ rhetorical question الذي يظهر شدة المصيبة، واستنكار ما وقع على آل بيت النبوة (عليهم السلام) من ظلم بني أُمِيَّة، وهو ما أراد الشاعر إيصاله إلى المتلقي، وقد منح نداء: (يا جدّاه) إيقاعاً وجدانياً عالي النبرة، يشي بالحزن والأنين .

ويكشف البرقيّ في البيت السادس عشر عن سبب هذه المحنة التي لحقت بآل الرسول (عليهم السلام)، بأنها: (ضغائن بدر)، ومن أجل ذلك استعان الشاعر بتكرار صوت الرويّ (التاء) ستّ مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (ستّين أظهرت)، وثلاثاً في ألفاظ من العجز: (وكانت أُجِنَّتْ)، (وأُسِرَّتْ)، مع تكرار صوت الراء أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (بدر)، (أظهرت)، واثنتين في لفظة القافية: (أُسِرَّتْ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (أظهرت) و(أُسِرَّتْ)، لتكونا بؤرة المعنى الذي أراد الشاعر الكشف عنه، فالأحقاد التي خلفتها معركة بدر، ظلّت مخفية ومخبأة: (أُجِنَّتْ) في: (الحشا)، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (أُجِنَّتْ في الحشا)، فقد صوّر الضغائن كأنها جنين ينمو في الصدر، لمدة ستّين سنة، حتّى تفجّرت في واقعة كربلاء وظهرت في شكل انتقام وحقد واضحين، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (أُجِنَّتْ)، وموظفاً طباق الإيجاب (التضاد) antithesis بين: (أظهرت) و(أُسِرَّتْ)، والتوازن الصوتي بين: (أُجِنَّتْ) و(أُسِرَّتْ)، ممّا منح البيت وقعا متماسكاً ومتربطاً.

وفي صورة تخيلية ينقلنا فيها البرقيّ إلى حال سيّدة نساء العالمين (عليها السلام) في البيت الثامن عشر، وهي تتوجّه بندائها إلى الله جلّ في علاه، وقد أذرت الدمع على ولدها الإمام الحسين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الرويّ (التاء) أربع مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر: (ببنت)، (تعلّقت)، ولفظة القافية: (أذرت)، مع تكرار صوت اللام أربع مرّات أيضاً، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر: (المصطفى)، (تعلّقت)، ولفظة: (العرش) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (تعلّقت)، لتكون بؤرة التشبيه المفصّل detailed simile. وليكون تعلّق السيّدة فاطمة الزهراء (عليها

(السلام) بساق العرش، وقد أذرت دموعها، كناية metonymy عن شدة دعائها وتضرّعها إلى الله تعالى، حتّى صوّر الشاعر الأمر كأنّها تُمسك بساق عرش الرحمن في استعارة مكنيّة implied metaphor عظيمة لشدة القرب والرجاء، في قوله: (تعلّقت يداها بساق العرش)، فشبهه اليدان بشيء يُتعلّق به، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (تعلّقت)، وكان تكرار صوت (الرويّ) التاء الذي يمتاز بحدّته قد أضفى على البيت حدّة وانكساراً يتناسب مع جوّ الحزن والرتاء، فضلاً عن أنه صوت يوحى بالانقطاع، ممّا يرمز بلطافة إلى انقطاع الأمل وبكاء الدعاء. واستكمالاً للصورة التخيلية، يصف لنا الشاعر في البيت الثامن عشر حالة السيدة الزهراء (عليها السلام)، (وفي حجرها ثوب الحسين)، مستعيناً بتكرار صوت الراء أربع مرّات، ثلاثاً منها: في لفظتين من الصدر: (حجرها)، (مضرّجاً)، ولفظة القافية: (بحسرة)، مع تكرار صوت النون أربع مرّات أيضاً، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (الحُسين مَضرّجاً)، واثنتين في لفظتين من العجز: (عنها)، (العالمين)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (مضرّجاً)، أي (مصبوغاً بالدماء)، ولتشكّل هذه اللفظة بؤرة المعنى المُراد، فالسيدة الزهراء (عليها السلام) وهي تبكي ابنها الحسين (عليه السلام) ممسكة بثوبه المصبوغ بدمائه، والعالم بأجمعه من حولها في حالة حسرة وألم لما وقع عليها من مأساة كربلاء موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (ثوبُ الحسين مَضرّجاً) فقد شَبّه خضاب الثوب، في قوله: (مضرّجاً) بخضاب الدم، وحذف المشبّه به (الدم)، وأبقى على لازمه: (مضرّج)، وكان تكرار صوت الراء قد منح البيت إيقاعاً حزيناً متأوهاً.

وتسأل السيدة الزهراء (عليها السلام) في البيت التاسع عشر أن يقضي الله تعالى بينها وبين آل أميّة بالعدل، فيلوذ البرقيّ بتكرار صوت القاف أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (تقولُ)، (اقضِ)، واثنتين في لفظتين متجاورتين من العجز: (قهرٍ وقسرة)، وتكرار صوت الرويّ (التاء) ثلاث مرّات، مرّة في لفظة: (تقول) من الصدر، واثنتين في لفظتين من العجز: (تعدّي)، (قسرة)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (قسرة) التي تؤكد أن بني أميّة قد أجبروا الإمام الحسين (عليه السلام) على القتال وأكروهه عليه، حيث رفض الإمام الحسين تسليم نفسه لهم، حتّى قال قوله المشهور: (هيهات ممّا الذلّة). وقد صوّر الشاعر السّدة الزهراء

(عليها السلام) وكأنّها تناجي الله جلّ في علاه طالبةً منه أن يُنصفها ممّن ظلم ابنها الإمام الحسين (عليه السلام) وقهره وقسره وخذله ، موظّفاً الكناية metonymy مرّتين: الأولى في قوله: (أيا عدل) كناية عن كمال عدله سبحانه وتعالى، والثانية في قوله: (بعد قهرٍ وقسرة) كناية عن شدّة الظلم والجور، وكان لتكرار صوت القاف إيقاعٌ يعمّق الإحساس بالقسوة .

وفي البيت العشرين وصفٌ لما أقدم عليه بنو أمية في مواجهة الإمام الحسين (عليه السلام)،: (بالصوارم والقنا)، ومن أجل هذا المطلب لجأ البرقيّ إلى تكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (أجالوا عليه بالصوارم والقنا)، واثنين في لفظتين من العجز: (جال)، (سنان)، مع تكرار صوت اللام أربع مرّات: ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (أجالوا عليه بالصوارم والقنا)، ولفظة: (جال) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (أجالوا)، (القنا)، لتصوّر هاتان اللفظتان هجوم بني أمية على معسكر الإمام الحسين (عليه السلام) وتناوبوا ضربه بالسيوف القاطعة: (الصوارم)، والرماح: (القنا)، بكلّ وحشيّة، ومن كلّ اتجاه، ومع ذلك فلم يستسلم لهم فقد جال الإمام الحسين (عليه السلام) قبل ذلك بضربهم برؤوس الرماح: (السنان)، وبشفرات السيوف في إشارة إلى شجاعته وبطولته، موظّفاً توازي البناء الأفقي horizontal parallelis بين شطري البيت: (أجالوا عليه بالصوارم والقنا) و: (وكم جالَ فيهم من سنانٍ وشفرة)، والجناس الاشتقائيّ بين: (أجالوا) و(جال)، وقد ترك تكرار الفعل: (جال) إيقاعاً دائرياً قوياً يُوحى بتبادل الكرّ والفرّ، ممّا منح البيت إيقاعاً متوازياً يمجّج بالحركة .

ويصف الشاعر في البيت الحادي والعشرين أن بني أمية لم يرعوا لرسول الله ما قاله في (مودّة ذي القُربى)، فيستعين بتكرار صوت (الرويّ) التاء أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (مودّة)، (تريّ)، واثنين في لفظة القافية: (بعترتي)، مع تكرار صوت الراء خمس مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (القُربى رعوها كما تريّ)، واثنين في لفظتين من العجز: (رسول)، (عترتي)، ليكون لفظ القافية: (بعترتي) بؤرة المعنى الذي أراد إيصاله إلى المتلقّي . فالشاعر يقول ساخراً ومستنكراً: أين حفظ المودّة التي

أوصى بها الله في ذوي القربى، فالقوم أضاعوا هذه المودة تماماً، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (مودة ذي القربى رعوها)، إذ شبه المودة بشيء حي يُرعى، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمه: (رعوها)، وكان تكرار صوت الراء بهذه الكثافة قد أعطى وقعاً رناناً متماسكاً .

يصف البرقي في البيت الثاني والعشرين، كثرة فجور وغدر بني أمية، موظفاً (كم) الخبرية، الدالة على التكثير، مستعيناً بتكرار صوت حرف الروي (التاء) خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (فجرة قد أتبعوها بفجرة)، واثنين في لفظتين من العجز: (غدره)، (بغدره)، مع تكرار صوت الراء أربع مرّات، اثنين في لفظتين من الصدر: (فجرة)، (بفجرة)، واثنين في لفظتين من العجز: (غدره)، (بغدره)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (فجرة) و(غدره) لتكونا بؤرة المعنى المراد، فالشاعر يصف بني أمية بأنهم تواصلوا في الفجور والغدر، وكلما ارتكبوا جريمة أتبعوها بأخرى، وكلما غدروا عادوا إلى الغدر مرّة ثانية، بلا رادع من دين أو ضمير. ويلاحظ توازي البناء الأفقي horizontal parallelism للبيت، فكلّ لفظة من الصدر لها ما يقابلها من العجز صوتياً، فلفظة: (فجرة) من الصدر في مقابل: (غدره) من العجز، ولفظة: (أتبعوها) من الصدر في مقابل: (ألقوها) من العجز، ولفظة: (بفجرة) من الصدر في مقابل: (بغدره) من العجز، وكان لتوظيف التكرار للألفاظ: (كم)، (فجرة)، (غدره)، (قد)، الفعل الواضح في إضفاء شحنة من الإيقاع التصاعدي على وحشية الفعل.

وفي البيت الأخير يعلن الشاعر ولاءه ومودته لآل بيت النبوة (عليهم السلام)، مستعيناً بتكرار صوت اللام تسع مرّات، ستاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (لآل رسول الله ودي خالصاً)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (لمواليهم ولائي)، مع تكرار صوت ألف المد ست مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ من الصدر: (لآل)، (الله)، (خالصاً)، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (كما لمواليهم ولائي)، ليلتقي الصوتان في اللفظتين: (لمواليهم ولائي)، ولتكون هاتان اللفظتان بؤرة المعنى وفحواه الذي أراد إيصاله إلى المتلقي، فالشاعر يعلن حبه وولاءه الصادق لأهل بيت النبوة عليهم السلام)، ولمن يحبهم ويناصرهم، موظفاً الكناية

metonymy في قوله: (ودّي خالصاً) بدالاتها عن صفاء المحبة ونقائها من أية مصلحة، فحبه لآل البيت إنما هو عن عقيدة راسخة، موظفاً الجنس الاشتقائي بين: (موالي) و(ولائي)، ممّا منح البيت تناسقاً صوتياً ووقعاً موسيقياً لطيفاً، ممّا يقوّي الرسالة العاطفية للبيت.

وكان عبد الله البرقي: "شاعراً أديباً ظريفاً مدح بعض الأمراء في زمن الرشيد إلى أيام المتوكل وأكثر في مدح الأئمة الأطهار حتّى جمع له ديواناً أكثره فيهم، وحرق" (46) .

دعبل الخزاعي

ولأبي علي دعبل بن علي بن رزين بن عثمان ... الخزاعي ت 246هـ (47). من قصيدة طويلة مشهورة يرثي بها الإمام الحسين (عليه السلام) وأهل بيته، يقول دعبل: " دخلتُ على سيدي الإمام أبي الحسن علي بن موسى الرضا بخراسان، فقلتُ له: يا ابن رسول الله، إنني قلتُ فيكم أهل البيت قصيدة، وآليتُ على نفسي أن لا أنشدها أحداً قبلك، وأحبُّ أن تسمعها مني، فقال لي: هاتها ... فأنشدته: (من الطويل)

- 1- مدارسُ آياتٍ خلتُ من تلاوةٍ ومنزلٌ وحي مُففرُ العرصاتِ
 - 2- لآلِ رسولِ الله بالخيفِ من منى وبالركنِ والتعريفِ والجمراتِ
 - 3- قفا نسألُ الدارَ التي خفَّ أهلُها متى عهدُها بالصومِ والصلواتِ
 - 4- وأينَ الألى شطَّتْ بهم غربةُ النوى أفانينَ في الآفاقِ مفترقاتِ
 - 5- منازلُ قومٍ يُهتدى بهداهُهم فتؤمنُ منهم زلَّةُ العثراتِ
 - 6- منازلُ كانتَ للصلاةِ وللتُّقى وللصومِ والتطهيرِ والحسناتِ
 - 7- منازلُ جبريلَ الأمينِ يحلُّها من الله بالتسليمِ والزكواتِ
 - 8- منازلُ وحي الله معدنِ علمِهِ سبيلِ رشادٍ واضحِ الطرقاتِ
- ولما بلغتُ قولي :

- 9- أرى فيهم في غيرهم مُنقسماً وأيديهم من فيهم صفراتِ
- بكى أبو الحسن، وقال لي: صدقت يا خزاعي "(48). يقول دعبل: " فواصلتُ إنشادي حتَّى انتهيت إلى قولي :

- 10- إذا وتروا مدُّوا إلى وatriهممُ أكفأً عن الأوتارِ منقبضاتِ

فبكى الإمام الرضا حتّى أُغمِيَ عليه ... فأومأ إليّ خادمٌ كان على رأسه: أن أسكتَ ... فسكتُ!! فمكث ساعةً، ثم قال لي: أعد ... فأعدتُ القصيدة ثانيةً حتّى انتهيت إلى هذا البيت أيضاً، فأصابه مثل الذي أصابه في المرّة الأولى ... فمكث الإمام ساعةً أخرى ثم قال لي: أعد فأعدتُ القصيدة، فجعل يقلّب كفيّ ويقول: أجل والله (منقبضات)، فتابعْتُ إنشادي :

- 11- سَابِكِهِمْ مَا ذَرَّ فِي الْأَرْضِ شَارِقٌ وَنَادَى مُنَادِي الْخَيْرِ بِالصَّلَوَاتِ
 - 12- وَمَا طَلَعَتْ شَمْسٌ وَحَانَ غُرُوبُهَا وَبِاللَّيْلِ أَبْكِيهِمْ وَبِالْغَدَوَاتِ
 - 13- دِيَارُ رَسُولِ اللَّهِ أَصْبَحْنَ بَلْقَعاً وَآلُ زِيَادٍ تَسْكُنُ الْحُجَرَاتِ
 - 14- وَآلُ رَسُولِ اللَّهِ تَدْمَى نَحُورُهُمْ وَآلُ زِيَادٍ آمَنُوا السَّرِبَاتِ
 - 15- وَآلُ رَسُولِ اللَّهِ تُسَبِّى حَرِيمُهُمْ وَآلُ زِيَادٍ رَبَّةَ الْحَجَلَاتِ
- وحين ذكرت الحجة القائم عجل الله فرجه بقولي:

- 16- فَلَوْلَا الَّذِي أَرْجُوهُ فِي الْيَوْمِ أَوْ غَدٍ تَقَطَّعَ قَلْبِي إِثْرَهُمْ حَسَرَاتِ
 - 17- خُرُوجُ إِمَامٍ لَا مُحَالَةَ خَارِجٌ يَقُومُ عَلَى اسْمِ اللَّهِ وَالْبَرَكَاتِ
 - 18- يُمَيِّزُ فِينَا كُلَّ حَقٍّ وَبَاطِلٍ وَيَجْزِي عَلَى النِّعْمَاءِ وَالنَّقَمَاتِ
 - 19- فَيَا نَفْسُ طَيِّبِي ثُمَّ يَا نَفْسُ ابْشِيرِي فَغَيْرُ بَعِيدٍ كُلُّ مَا هُوَ آتٍ
- فوضع الرضا يده على رأسه وتواضع قائماً ودعا له بالفرج، ثم رفع رأسه إليّ وقال: يا خزاعي، نطق روح القدس على لسانك بهذين البيتين" (49). يقول دعل:" وتابعت الإنشاد ولمّا بلغتُ إلى قولي:

- 20- لَقَدْ خَفْتُ فِي الدُّنْيَا وَأَيَّامَ سَعِيهَا وَإِنِّي لِأَرْجُو الْأَمْنَ بَعْدَ وَفَاتِي
- قال الرضا: آمَنكَ اللهُ يومَ الفزعِ الأكبر، ولمّا انتهيتُ إلى قولي:
- 21- قُبُورٌ بِكُوفَانٍ وَأُخْرَى بِطَيِّبَةِ وَأُخْرَى بِفَخٍّ نَالَهَا صَلَوَاتِي

- 22- وقبرٌ بأرضِ الجوزجانِ محلُّهُ وقبرٌ ببأخمرِا لدى الغرباتِ
- 23- وقبرٌ ببغدادَ لنفسِ ركيَّةٍ تضمَّنْها الرحمُ في الغُرُفاتِ
- قال لي الرضا: أفلا ألحق بهذا الموضع بيتين بهما تمام قصيدتك؟ فقلت: بلى يا ابن رسول الله، فقال :
- 24- وقبرٌ بطوسٍ يا لها من مُصيبَةٍ توقَّدُ في الأحشاءِ بالحرقاتِ
- 25- إلى الحشرِ حتَّى يبعثُ اللهُ قائماً يُفَرِّجُ عَنَّا الهَمَّ والكُرْباتِ
- فقلت: يا ابن رسول الله، هذا القبر الذي بطوس قبر مَنْ هو؟ فقال: قبري، ولا تنقضي الأيام والليالي حتَّى تصير طوس مختلف شيعتي وزوّاري " (50).
- ومنها في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) :
- 26- أفاطمُ لو خلتِ الحسينَ مُجَدَّلاً وقد مات عطشاناً بشطِّ فراتِ
- 27- إذنْ لَلطَمَتِ الخدَّ فاطمُ عنده وأجريتِ دمعَ العينِ في الوجناتِ
- 28- أفاطمُ قومي يا ابنةَ الخيرِ واندبي نجومَ سماواتِ بأرضِ فلاة
- 29- تُوفُّوا عطاشى بالفراتِ فليتني تُوفِّيتُ فيهم قبلَ حينٍ وفاتي
- 30- إلى الله أشكو لوعةً عند ذكرهم سقتني بكأسِ الذلِّ والفضعاتِ
- 31- رزايا أرتنا خضرةَ الأفقِ حُمرةً وردَّتْ أجاجاً طعمَ كلِّ فراتِ (51)
- نحاول تحليل أبيات هذه التائية تبعاً للرواية المنقولة عن الشاعر دعل الخزاعي حسب ورود تسلسلها .

اشتهرت تائية دعل بهذا الاستهلال، بذكر رسوم الديار التي تركها آل بيت النبي الأكرم (عليهم السلام)، ويذكر الشاعر أنَّ هذه الديار خلت من تلاوة القرآن؛ بغياهم على أنَّ مقدمة التائية تنهج هذا النهج الطللي الذي اعتادت عليه القصيدة التقليدية، ولكن بما يتلاءم مع سرديّة دعل الذي استطاع أن يطوِّع المقدّمة الطلليّة

التقليدية، إلى مقدمة سردية رثائية بقيت خالدة على مرّ السنين: "وإذا كانت الأطلال في جلّ الشعر العربيّ تستمدّ قداستها من قدمها، وارتباطها بالماضي وبالقبيلة، فإنّ الأطلال في هذه القصيدة على وجه الخصوص (مدارس آيات... ومنزل وحي)، يستمد (فيها) المضاف (مدارس - منزل) قداسته من إضافته إلى الوحي والآيات" (52)، دون أن ينقاد وراء نهج القصيدة التقليدية من حيث بنائها الفنّي، وإطارها العام (53). ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت الرويّ (التاء) خمس مرّات، أربعاً منها جاءت في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (آياتٍ خلّت من تلاوة)، وفي لفظة القافية: (العرصات)، مع تكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات أيضاً، أربعاً منها في ألفاظ من الصدر: (مدارسُ آياتٍ)، (تلاوة)، وفي لفظة القافية: (العرصات)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (آيات)، (تلاوة)، (العرصات)، ولتشكّل فحوى المعنى المُراد إيصاله إلى المتلقّي، فالشاعر يأسف على خراب ديار آل بيت النبوة (عليهم السلام) بعد مقتلهم، فقد أضحت أماكنهم التي كانت عامرة بالقرآن والذكر والوحي خالية مُفقرة حزينة بعد رحيلهم، موظفاً الكناية metonymy، فهو لم يذكر آل البيت صراحة بل أشار إليهم بقوله: (مدارسُ آياتٍ) و: (مسجدُ وحي) ، وكانت كثافة تكرار صوت التاء قد أحدثت إيقاعاً حزيناً متقطعاً، يوائم معنى الخراب والفراغ .

وقد أجمع المؤرخون على قصة دخول الشاعر على الإمام الرضا (عليه السلام)، وإنشاده القصيدة في حضرته، لكن وقع اختلاف كبير بين المؤرخين في عدد أبيات القصيدة ومطلعها وختامها. وقد قيل إن مطلعها:

تجاوَبُنَ بالإرْنانِ والزفْراتِ نوائِحُ عُجْمِ اللَّفْظِ والنِّطْقَاتِ

وهو الأقرب إلى الصواب إذ لا بدّ في قصيدة طويلة من التصريح في المطلع (54) .

ويكشف الشاعر عن ذكرياته في تلك المشاعر المقدّسة في البيت الثاني، ومن أجل هذا المطلب استعان الخزاعيّ بتكرار صوت اللام سبع مرّات، ستاً منها جاءت في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (لآلِ رسولِ الله بالخَيْفِ)، وفي لفظة القافية: (الجمرات)، مع تكرار صوت ألف المد أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ

من الصدر: (لآل)، (الله)، (منى)، وفي لفظة القافية: (الجمرات)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (لآل)، (الله)، (الجمرات)، ولتشكّل هذه الألفاظ بؤرة المعنى، فهذه الأماكن: (الخيف)، (منى)، (الركن)، (التعريف)، (الجمرات)، هي أماكن المشاعر المقدّسة التي يمرّ بها الحجاج ذكرها الشاعر كناية metonymy عن عظمة آل البيت وارتباطهم بأركان الدين ومواقعه المقدّسة، والخزاعيّ يشير إلى أنّ آل رسول الله (عليهم السلام) كانوا مُكرّمين في هذه الأماكن المقدّسة، وهي أشرف بقاع الإسلام ومناسكه، لكنّهم أقصوا وتعرّضوا للظلم بعد ذلك، فكأنّ وجودهم في تلك الأماكن صار ماضياً لا يُذكر إلّا بالرثاء، وقد أحدث تتابع ذكر الألفاظ المكانية إيقاعاً تراكمياً يُشعر المتلقّي بعظمة المشهد واتّساعه .

في البيت الثالث يسأل الشاعر على طريقة سؤال الطلل عند الشاعر القديم مع الفارق بين السؤالين، هو يتساءل بتحسّر على خلّوها بعد فاجعة كربلاء، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ ستّ مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ من الصدر: (قفا)، (الدار)، (أهلها)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (متى عهدُها بالصوم والصلوات)، مع تكرار صوت اللام خمس مرّات، أربعاً منها في ألفاظ من الصدر: (نسأل)، (التي)، (أهلها)، وفي لفظة القافية: (الصلوات)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (أهلها)، (الصلوات)، ولتكون هاتان اللفظتان حاملتين لفحوى المعنى المراد إيصاله إلى المتلقّي في سؤال الدار. فالشاعر يدعو إلى الوقوف عند ديار آل البيت (عليهم السلام) التي خلت من أهلها؛ ليتأمّل ما حلّ بها من الفقد والحزن، وتساءل متحسّراً: (متى) كان آخر عهد هذه الدار بأهلها المتّقين؟ فهي اليوم خراب بعدما كانت موئل العبادة والتقوى، موظّفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (نسأل الدار) إذ شبّه الدار بإنسان يُسأل، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (نسأل)، وقد أحدث التوازي الصوتي بين: (الصوم) و(الصلوات) إيقاعاً وقارياً، يناسب ذكر العبادة والطقوس، فضلاً عن الاستفهام الإنكاريّ rhetorical denial الذي يدلّ على طول الزمن منذ رحيل آل بيت النبوة (عليهم السلام)، ممّا أعطى البيت إيقاعاً حزيناً متصاعداً؛ لأنّ الاستفهام بطبيعته برفع من شدّة الصوت وانكساره .

وفي البيت الرابع يتساءل الخزاعي بحسرة عن قبور الأئمة الأطهار التي: (شطّت بهم غربة النوى)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ ستّ مرّات، اثنتين منها في لفظتين من الصدر: (الألى)، (النوى)، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (أفانين في الآفاق مفترقات)، مع تكرار صوت الفاء أربع مرّات شملت ألفاظ العجز جميعاً: (أفانين في الآفاق مفترقات)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (أفانين)، (الآفاق)، (مفترقات)، ولتشكّل هذه الألفاظ وقع ألم تلك الغربة، فالشاعر يتساءل بحرقة أين هم أولئك الأطهار من آل بيت النبوة (عليهم السلام) الذين بُعدوا وتفرّقوا في أنحاء الأرض، وتشتّتوا بأنواع الغربة والاضطهاد؟ فهم نفوا وقُتلوا وشُردوا وتوزّعوا في شتّى: (أفانين) الأرض، موظفاً الاستفهام الإنكاري الدال على التحسّر والأسى، كنايةً عن الفقد والظلم والتشريد، والاستعارة المكنية التشخيصية implied metaphor في قوله: (شطّت بهم غربة النوى)، فقد جعل الغربة كأنّها قدر يطاردهم، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (شطّت) ممّا ترك جمالاً تعبيرياً مشوباً بالحزن والحركة، إذ الفعل: (شطّت) يوحي بالاندفاع والابتعاد السريع، ممّا خلق إيقاعاً متوتراً متدافعاً.

ويذكر الخزاعيّ تلکم المنازل التي أضحت خالية من أهلها، في بناء عموديّ، شمل الأبيات من من البيت الخامس حتّى الثامن، فمن أدوات دعلب الفتيّة التكرار، فقد: "لجأ الشاعر إلى تكرار منازل الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم)، مصدرّاً به أكثر من بيت؛ لشد انتباه المتلقّي بقوة وتوجيهه لاستعادة ذلك الماضي الأثير المقدّس، فالشاعر بهذا التكرار جعل اللحظة البكائية محقّقة ضمن إطار مكانيّ، وبه أسقط على المكان هالة قدسيّة، تلك الهالة التي كانت تكتنف المكان أيّام الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم)، وقد أخذت تتلاشى؛ لهذا يستوقف المتلقّي عند تلك المنازل والديار التي غدت أطلالاً" (55). ومن أجل هذا المطلب استعان الخزاعيّ في البيت الخامس بتكرار صوت (الرويّ) (التاء) أربع مرّات، إحداها في الصدر في لفظة: (يُهدى)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (فَنُؤْمُنُ مِنْهُمْ زَلَّةُ الْعَثَرَاتِ)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (منازل قوم يُهدى بهداهم)، وفي لفظة القافية: (العثرات)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (يُهدى)، (العثرات)،

ولتشكل اللفظتان فحوى المعنى المُراد، فأصحاب هذه المنازل: (يُهتدى بهداهم) من: (العثرات)، فالخزاعيّ يصف منازل العترة الطاهرة بأنها كانت منازل الهداية والاقتداء، والسير في طريقهم يؤمن من الوقوع في الزلل، موظفاً الكناية metonymy في قوله: (فَتُؤْمَنُ مِنْهُمْ زَلَّةُ الْعَثَرَاتِ) عن العصمة وكمال الورع والتقوى، والجناس الاشتقاقيّ بين: (يُهتدى) و(بهداهم)، الذي خلق تكراراً صوتياً لطيفاً ومتناسقاً بين الشطرين، ومنح البيت انسيابية موسيقية تعكس معنى الهداية والثبات .

ويستمرّ الخزاعيّ في وصف مكانة هذه المنازل، ففي البيت السادس استعان بتكرار صوت (الرويّ) التاء سبع مرّات، أربعاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (كانتُ للصلاة وللتّقَى)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (التّطهير والحسنات)، مع تكرار صوت اللام ستّ مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (منازلُ كانتُ للصلاة وللتّقَى)، اثنتين في لفظتين من العجز: (وللصوم)، (والحسنات)، مع تكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، أربعاً منها شملت ألفاظ الصدر جميعاً: (منازلُ كانتُ للصلاة وللتّقَى)، ولفظة القافية: (الحسنات)، لتلتقي الأصوات الثلاثة في ألفاظ: (للصلاة)، (للتّقَى)، (الأحسنات)، التي تشكّل بمجملها فحوى المعنى المُراد، فالشاعر يشير إلى أنّ هذه المنازل لم تكن مجرد مساكن، بل كانت وطناً للعبادة، ومهبطاً للتقوى ومجمعاً لأهل الصوم والطهارة وأصحاب الحسنات، وقد ترك استخدام التعداد enumeration بالعطف: (للصلاة وللتّقَى وللصوم والتّطهير والحسنات) تأكيداً لصفاء هذه المنازل، ممّا ترك إيحاءً دينياً قوياً يربط بين المكان والطهر الروحيّ، وكانت كثافة تكرار صوت (الرويّ) التاء دُ أوجد وقعاً ناعماً وطمانينياً يعكس روح العبادة .

ويستمر وصف الخزاعيّ لمنازل آل البيت (عليهم السلام) في البيت السابع مستعيناً بتكرار صوت اللام ثماني مرّات، خمساً منها شملت ألفاظ الصدر برمتها: (منازلُ جبريل الأمين يحلّها)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (الله بالتسليم)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (منازل)، (يحلّها)، اثنتين من العجز: (الله)، (الزكوات)، ليلتقي الصوتان

في ألفاظ: (منازل)، (يحلّها)، (الله)، ولتكون هذه الألفاظ معبّرة خير تعبير عمّا دار في مشاعر الشاعر تجاه هذه المنازل، فالخزاعيّ يُشير إلى عظمة هذه المنازل الطاهرة التي كانت مهبطاً للوحي ينزل فيها جبريل (عليه السلام) ويحلّ بها بالوحي على الرسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، فهي ليست منازل مادّيّة، بل كانت منازل نور ووحى وتطهير، وفي البيت رثاءً مُبطّن بذكر طهارة المكان وكرامته، مُشعراً بالحسرة على ما آل إليه من خلوّ وخراب بعد فقد أهله، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (جبريل الأمين يحلّها)، فقد شبه جبريل (عليه السلام) بإنسان يحلّ بالمنازل، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (يحلّها)، فظهرت حركة وهمية داخل البيت، ممّا أعطى إيقاعاً حياً وديناميكياً.

وفي البيت الثامن يؤكّد أنّ هذه المنازل لها من القدسيّة كونها: (منازل وحي الله)، مستعيناً بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، اثنتين منها في لفظتين من الصدر: (منازل)، (الله)، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (رشاد واضح الطرقات)، مع تكرار صوت اللام خمس مرّات أيضاً، أربعاً منها: في ألفاظ من الصدر: (منازل)، (الله)، (علمه)، وفي لفظة: (سبيل) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (منازل)، (الله)، ولتكون حال هاتين اللفظتين كحال سابقتاهما من الأبيات التي تكرر فيها لفظ (منازل) في إبراز قدسيّتها، إذ: "يُصبح التوازي عنصراً قادراً على أن يُنمّي الإحساس بالفاجعة، ويمنح الأبيات بعداً ترابطياً تلاحمياً، إذ يكسبها بعداً موسيقياً، يقصد إليه وحي المبدع" (56). وهذه التوازيات العموديّة vertical parallelism القائمة على التكرار: "صورة محكمة التركيب، دقيقة التفصيل بدأها بالديار وختمها بالديار، واستهلّ كلّ بيت يلفظة: (منازل)؛ ليتفق والروحانيّة التي تصوّرها من صلاة وثقى ووحى وهُدًى، فهي منازل لكلّ هذه المعاني السامية" (57)، فهذه المنازل التي خلت من أهلها لم تكن مجرد مساكن بل كانت مقرّ نزول الوحي، وموطن العلم الإلهيّ، وطريقاً للهداية والرشاد، ومن هنا فالبيت يقدّم رؤية عقديّة عميقة؛ ذلك أنّ أهل بيت النبي (صلّى الله عليه وآله وسلّم) هم ورثة الوحي والعلم، وهم السبيل الأمثل للرشاد، موظّفاً الكناية metonymy في قوله: (منازل وحي الله) عن أهل بيت النبوة (عليهم

السلام) ومنازلهم وهدايتهم للناس، ممّا منح البيت وقعاً معنوياً رصيناً، إذ ربط المعنى بالصوت بطريقة سلسلة ومهيبة.

وفي البيت التاسع يذكر الخزاعيّ الظلم الذي تعرّض له آل بيت النبوة (عليهم السلام)، باغتصاب فيئهم، فيلجأ إلى تكرار صوت الفاء أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (فيئهم في)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين أيضاً من العجز: (فيئهم صفرات)، مع تكرار صوت الهمزة أربع مرّات أيضاً، اثنتين منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (أرى فيئهم)، واثنتين في لفظتين من العجز: (وأيديهم)، (فيئهم)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (فيئهم) التي باتت بؤرة المعنى الذي حمله البيت، فالشاعر يقول بأسى ومرارة إنّ أموال الجزية والغنائم التي كان ينبغي أن تعود لأهل البيت (عليهم السلام) وذويهم، صارت توزّع على غيرهم، بينما هم محرومون منها، على أنّ البيت يحمل نغمة احتجاج ومرارة، مشيراً إلى الظلم التاريخي الذي وقع على آل بيت النبوة (عليهم السلام) وموظّفاً الكناية metonymy في قوله: (أيديهم صفرات)، عن الحرمان والفقر، والمقابلة الساخرة بين: (فيئهم في غيرهم منقسماً) و: (أيديهم من فيئهم صفرات)، والتكرار اللفظي لللفظة: (فيئهم)، ممّا زاد من حدة المفارقة الإيقاعية والمعنوية .

ويصف الخزاعيّ في البيت العاشر صفة الغفران لدى آل بيت النبوة (عليهم السلام) في نهيمهم عمّا يتنافى مع الدين الحنيف، في مفارقة تظهر التناقض بين أخلاقهم وبين أحقاد عدوّهم، اعتمدت على الكناية metonymy في قوله: (أكفّاً منقبضات)، كناية عن ترك القتال والإحجام عن البطش، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت التاء أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (وتروا)، (واتريهم)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (الأوتار منقبضات)، مع تكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ من الصدر: (إذا)، (إلى واتريهم)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (الأوتار منقبضات)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (واتريهم)، (الأوتار)، (منقبضات)، ولعلّ لفظ القافية يمثل بؤرة المعنى في الكناية، على أنّ الخزاعيّ يمدح حلم أهل البيت (عليهم السلام) وعلوّ أخلاقهم، فهم إذا ظلّموا لا يطلبون الثأر، بل يعفون ويكفّون أيديهم عن الانتقام على خلاف ما يفعله عامّة الناس، موظّفاً الطباق الضمنيّ بين:

(مدّوا أكفّاً) و(منقبضات)، والجناس الاشتقاقي بين: (ؤثروا)، (واتريهم)، (الأوتار)، ممّا خلق إيقاعاً صوتيّاً ودلاليّاً متناغماً؛ ليبرز التناقض بين ما يُنتظر منهم (الثّار) وما يفعلونه (الكفّ والصفح).

وفي البيت الحادي عشر يُظهر الشاعر حزنه وحسرتة، فيلوذ بالبكاء على ما لاقاه آل بيت النبوة (عليهم السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (ما)، (شارق)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (ونادى منادي الخير بالصلوات)، مع تكرار صوت الراء خمس مرّات أيضاً، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (ذرّ في الأرض شارق)، وفي لفظة: (الخير) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (شارق)، لتكون هذه اللفظة بداية الشروع بالبكاء مع لحظات أداء صلاة الفجر، فالشاعر يُقسم أنّه سيبيكي أهل البيت (عليهم السلام) ما دامت الحياة، ما دامت الشمس تُشرق، وما دام الأذان يُرفع للصلاة؛ إظهاراً للحزن الخالد والوفاء المطلق لهم، ومن جماليّات البلاغة توظيف الكناية metonymy مرّتين: الأولى في قوله: (ونادى منادي الخير) وهي كناية جميلة عن الأذان، وتسمية المؤذن: (منادي الخير)، والثانية في قوله: (ما ذرّ في الأرض شارق) كناية عن دوام الزمان ففي الكنايتين جمال في التعبير، فضلاً عن الجناس الاشتقاقي بين لفظتي: (نادى) و(منادي)، ممّا أضفى تنغيماً صوتيّاً يرسّخ صورة النداء وإيقاعاً طقوسيّاً، يشبه ترديد المؤذن .

ويستمر بكاء الخزاعيّ في البيت الثاني عشر، إذ يمتد من طلوع الشمس حتّى غروبها، ومن أجل ذلك استعان الخزاعيّ بتكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، ثلاثاً في ألفاظ من الصدر: (وما)، (وحن غروبها)، وفي لفظة القافية: (بالغدوات)، مع تكرار صوت الباء أربع مرّات أيضاً، إحداها في لفظة: (غروبها)، وثلاثاً شملت ألفاظ العجز جميعاً: (وبالليل أبكيهم وبالغدوات)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (غروبها) و(الغدوات)، ولتحمل هاتان اللفظتان ما أراد الشاعر من أنّ البكاء على آل بيت النبوة (عليهم السلام) مستمر لا يتوقف، ما دامت الشمس تطلع وتغيب، فهذا البيت يُبرز الإخلاص الكامل من الشاعر والارتباط الروحيّ الدائم بأهل البيت (عليهم السلام)، موظّفاً طباق الإيجاب antithesis بين:

(طلعت شمسٌ) و(غروبها) من جهة، وبين: (الليل) و(الغدوات) من جهة أخرى، ممّا أعطى البيت إيقاعاً متغيّراً ومتوازناً، يعكس دورة الزمن من نهار إلى ليل، ومن حزن إلى استمرار البكاء .

ويلجأ الخزاعيّ إلى المفارقة القائمة على التضاد، بين ديار آل رسول الله (عليهم السلام)، وديار آل زياد في البيت الثالث عشر، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت اللام ستّ مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (رسول الله أصبحن بلقعا)، واثنين في لفظتين من العجز: (وآل)، (الحجرات)، مع تكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، اثنين منها في لفظتين من الصدر: (ديار)، (الله)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (وآل زياد تسكن الحجرات)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (الله)، (آل)، (الحجرات)، ولترسم هذه الألفاظ تلك المفارقة بين الديار التي عادت أرضاً مقفّرة: (بلقعا) من جهة، والقصور المنيعّة لآل أمية: (الحجرات) من جهة أخرى، فمنازل النبيّ وأهل بيته التي كانت موضعاً للوحي والبركة، صارت اليوم خراباً خالياً لا يسكن، بينما أعداؤهم من آل زياد يتنعمون بأماكن الشرف والكرامة، فالبيت يمثل صرخة احتجاج سياسيّ وعقديّ ضد الظلم، موظفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (أصبحن بلقعا)، فقد شبه ديار رسول الله بالخراب أو المكان المدمّر، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (بلقع)، فضلاً عن الطباق بين: (بلقعا) و(الحجرات)، فالأولى رمز للهجر والخراب، والثانية رمز للسكن والرفاه والهيبة، ممّا خلق إيقاعاً متناقضاً ومتوازناً معاً، يلفت الانتباه إلى المفارقة بين الخراب والاستيلاء، وعزّز الإيقاع الدرامي للبيت .

وفي البيتين الرابع عشر والخامس عشر نلحظ البناء القائم على المفارقة بين آل رسول الله (عليهم السلام)، وآل زياد، ففي البيت الرابع عشر يصف الخزاعيّ أنّ آل بيت النبوة لم يأمّنوا على حياتهم حتّى أريق دماؤهم من أجل راية الإسلام: (تدمى نحورهم)، وآل زياد: (آمنوا السّربات)، ومن أجل هذا المطلب استعان الخزاعيّ بتكرار صوت ألف المدّ سبع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (وآل رسول الله تدمى)، وأربعاً شملت ألفاظ العجز جميعاً: (وآل زياد آمنوا السّربات)، مع تكرار صوت ألام خمس مرّات، أربعاً

منها جاءت في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (وَأَلَّ رَسُولَ اللَّهِ)، وفي لفظة: (وَأَلَّ) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (أَلَّ)، (اللَّهِ)، ولتمثّل اللفظتان المفارقة بين من: (تُدْمَى نَحورُهم) و: (آمَنُوا السَّرَبَاتِ). وقد استعان الشاعر بأدواته الفنيّة من أجل شدّ المتلقّي إليه، في تصوير موقفه ورغبته المحمومة في بكاء آل البيت (عليهم السلام)، فكان من جملة تلكم الأدوات بنية التوازي القائمة على التكرار، يعزّزها الشكل البلاغي القائم على المقابلات ذات الدلالة النفسيّة التي أنشأها لدعم المعنى وتثبيتته في ذهن المتلقّي الغافل أو المتغافل، فقد عقد الشاعر توازيات أفقيّة معتمداً فيها على المقابلة، وتوازيات عموديّة قائمة على التكرار (58). والشاعر يرثي حال أهل بيت النبوة (عليهم السلام) مستنكراً الواقع المرير، إذ إنّ من يجب أن يكرّم ويُصان تُسفك دماؤه، ومن يجب أن يُحاسَب ويُدان ينعم بالأمن والسلطان، موظّفاً المقابلة contrast: (تُدْمَى نَحورُهم)، في مقابل: (آمَنُوا السَّرَبَاتِ) إذ لم يقل (يُقتلون) فذكر لفظة: (نَحورُهم) للدلالة على أن القتل جاء بالنحر إشارة إلى بشاعة الجريمة، ممّا أعطت إيقاعاً درامياً يكشف عن التباين بين المعاناة: (تُدْمَى نَحورُهم) والأمان: (آمَنُوا السَّرَبَاتِ)، ممّا يشدّ انتباه المتلقّي إلى ظلم الأعداء .

ويستمر الخزاعي في إجراء هذه المفارقة في البيت الخامس عشر، فيذكر سبي نساء الإمام الحسين (عليه السلام): (تُسَبَّى حريمُهُم)، في مقابل عرائس آل زياد اللاتي يحظين ببيوت قد زُيّنت: (رَبَّةَ الْحِجَلَاتِ)، فيستعين بتكرار صوت ألف المدّ ستّ مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (وَأَلَّ رَسُولَ اللَّهِ تُسَبَّى)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة أيضاً من العجز: (وَأَلَّ زيادٍ رَبَّةَ الْحِجَلَاتِ)، مع تكرار صوت اللام سبع مرّات، أربعاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (وَأَلَّ رَسُولَ اللَّهِ)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (وَأَلَّ)، (الْحِجَلَاتِ)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (أَلَّ)، (اللَّهِ)، (الْحِجَلَاتِ)، لترسم هذه الألفاظ صورة المفارقة، فالبيت يصوّر المفارقة الظالمة والواقع المرير الذي آل إليه حال الأمّة، فنساء آل محمّد مأسورات، وفي المقابل تُصان نساء آل زياد، موظّفاً المقابلة contrast بين صدر البيت: (وَأَلَّ رَسُولَ اللَّهِ تُسَبَّى حريمُهُم) وعجزه: (وَأَلَّ زيادٍ رَبَّةَ الْحِجَلَاتِ)، وقد أسهمت المقابلة في خلق إيقاع دراميّ يعكس ظلم الطالمين في مقابل الضحايا .

وفي البيتين السادس عشر والسابع عشر، يتطَّلَع الخزاعي إلى ظهور الإمام الحجة (عجل الله تعالى فرجه الشريف)، ففي البيت السادس عشر يستعين الشاعر بتكرار صوت اللام ستّ مرّات، خمساً منها في ألفاظ من الصدر: (فلو لا الذي)، (اليوم)، وفي لفظة: (قلبي) من العجز، مع تكرار صوت القاف في لفظتين متعاقبتين من العجز: (تقطّع قلبي)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (قلبي) لتكون بؤرة وفحوى المعنى الذي أراد الشاعر عن طريقه التخفيف عن قلبه الذي كاد يتقطّع: (حسرات). فالشاعر يمّني نفسه بما يرفع الظلم عن آل بيت النبوة (عليهم السلام)، فهو يقول: لو لم يكن لديّ رجاء بالله (جلّ في علاه) أن يفرّج الكرب ويعيد الحقّ إلى أهله لهلكتُ حزناً وتحسّراً عليهم، وفي أسلوب الشرط كناية عن شدة الألم والحبّ، ومن جمال التصوير الشعريّ قوله: (تقطّع قلبي إثرهم حسرات)، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor إذ إنّ فيها تصويراً جميلاً للحسرات كأنّها تسير خلفهم وتتبع أثرهم، ممّا أضفت حركة متواصلة تبدأ ولا تنتهي، وإيقاعاً يجعل المتلقّي يشعر باللوعة المستمرّة .

والشاعر واثق كلّ الوثوق من خروج الإمام الحجة (عجل الله تعالى فرجه الشريف) بتوظيفه (لا) النافية للجنس: (لا محالة خارج)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت السابع عشر بتكرار صوت ألف المدّ ستّ مرّات، أربعاً منها جاءت في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (إمام لا محالة خارج)، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (لله والبركات)، مع تكرار صوت اللام ستّ مرّات أيضاً، اثنتين منها في لفظتين متجاورتين من الصدر: (لا محالة)، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (على اسم الله والبركات)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (محالة)، (الله)، (البركات)، ولترسم هذه الألفاظ ما دار في مخيلة الخزاعي من قيام القائم (عجل الله فرجه)، فهو يعبر عن إيمانه العميق، ويقينه بأنّ الزمان سيشهد يوماً ما خروج الإمام ليقيم العدل ويحيي الحقّ ويزيل الظلم بنصر من الله تعالى، موظّفاً الجنس الاشتقاقّي paronomasia بين: (خروج) و(خارج)، ممّا أعطى رنيناً موسيقياً داخلياً يرسخ الفكرة، ويعكس استمرار الحميّة الإلهيّة .

ويُلمح الخزاعي في البيت الثامن عشر إلى أن الإمام الحجة (عجل الله فرجه)، سيُحقّق الحقّ ويُبطل الباطل، مستعيناً بتكرار صوت النون سبع مرّات، ثلاثاً في ألفاظ من الصدر: (فيّنا)، (حقّ)، (وباطل)، وأربعاً في لفظتين متجاورتين من العجز: (النعماء والنقّات)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، اثنتين منها في لفظتين من الصدر: (فيّنا)، (باطل)، واثنتين في لفظتين متجاورتين من العجز: (النعماء والنقّات)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (النعماء)، (النقّات)، ولترسم هاتان اللفظتان ما يأمله من خروج الإمام محمّد بن الحسن المهديّ (عجل الله تعالى فرجه الشريف)، مؤكّداً أنّ هذا الإمام لن يكون مجرد حاكم، بل سيكون مرآة العدل الإلهي، فيُثيب المُحسن ويعاقب الظالم، موظّفاً الطباق. antithesis بين: (حقّ) و(باطل) من جهة، وبين: (النعماء) و(النقّات) من جهة ثانية، ممّا خلق إيقاعاً متوازناً وحاداً بين النقيضين، بما يعزّز قوّة المعنى .

ويُحسّ الشاعر بالطمأنينة، بخروج الإمام (عجل الله فرجه) في البيت التاسع عشر، ومن أجل هذا المطلب استعان الخزاعي بتكرار صوت الياء المدّيّة ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (طبيبي)، (أبشري)، وفي لفظة: (بعيد) من العجز، مع تكرار صوت الباء ثلاث مرّات أيضاً، في ذات الألفاظ التي تكرّر فيها صوت الياء المدّيّة، لتكون الألفاظ الثلاثة بؤرة الصورة النفسيّة التي سعى الشاعر لرسمها، فالخزاعي يخاطب نفسه بعد طول الحزن والبكاء على آل بيت النبوة (عليهم السلام)، ويحثّها على السكينة والصبر والتفائل؛ لأنّه على يقين أنّ الفرج قادم، وأنّ الإمام المنتظر سيخرج ويُقيم الحقّ، فكلّ ما وُعد به ليس ببعيد. موظّفاً التكرار اللفظيّ repetition لللفظة: (نفس) ممّا خلق إيقاعاً صوتيّاً متناغماً يجذب الانتباه للنفسيّة الداخليّة للشاعر، ويؤكّد الإحساس بالطمأنينة والأمل .

وفي البيت العشرين يتحدّث الشاعر عن نفسه المتألّمة لما أصاب أهل بيت النبوة (عليهم السلام) ، بعد أن نالوا من أعدائهم التشردّ والغربة بعيداً عن عيونهم، فيكرّر صوت الهمزة أربع مرّات، إحداها في لفظة: (أيّام) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (وإني لأرجو الأمن)، مع تكرار صوت النون أربع مرّات أيضاً، إحداها في لفظة: (الدنيا) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (وإني)، (الأمن)، لتكون اللفظتان الأخيرتان ممّا تكرّر فيهما صوتا الهمزة

والنون بؤرة البيت، وهذا ما حدا بالإمام علي بن موسى الرضا (عليه السلام) أن يقول: (أمنك الله يوم الفزع الأكبر)، فالخزاعي عاش ملاحقاً مضطهداً بسبب ولائه لآل بيت النبوة (عليهم السلام) فقد عانى الخوف والقلق أيام سعي الناس للمال والسلطة، فكان رجاءه بالله أن يعوّضه في الدار الآخرة عن ظلم الدنيا فيجعله من الأمنين يوم القيامة، موظفاً الطباق antithesis بين: (خفتُ) و(أرجو الأمن)، من جهة، وبين (الدنيا) و(بعد وفاتي) من جهة أخرى، ممّا أعطى إيقاعاً حاداً، يجذب الانتباه إلى المفارقة بين الخوف والأمل.

وابتداءً من الأبيات الحادي والعشرين إلى الثالث والعشرين، يتحدث الشاعر عن قبور آل بيت النبوة (عليهم السلام)، فيذكر في البيت الحادي والعشرين قبور الأئمة الأطهار: قبر الإمام علي بن أبي طالب في النجف الأشرف على مقربة من الكوفة: (كوفان) للتحبيب، وقبور المدينة المنورة: (طيبة) قبر النبي محمد (صلى الله عليه وآله وسلم)، وائمة البقيع: الإمام الحسن بن علي المجتبى (عليه السلام)، والإمام علي بن الحسين السجاد (عليه السلام)، ومحمد بن علي الباقر (عليه السلام)، والإمام جعفر بن محمد الصادق (عليه السلام)، أمّا قبر: (فخ) - وهو وادٍ بمكة الذي ذكره الشاعر - فهو قبر الحسين بن علي الفخّي من أحفاد الإمام الحسن بن علي (عليه السلام)، ومن أجل هذا المعنى لاذ الشاعر بتكرار صوت ألف المد ستّ مرّات، اثنتين منها في لفظتين من الصدر: (بكوفان وأخرى)، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (وأخرى بفخّ نالها صلواتي)، مع تكرار صوت النون ستّ مرّات أيضاً أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في صدر البيت: (قبور بكوفان وأخرى بطيبة)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (بفخّ نالها)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (بكوفان) و(نالها)، لترسم تلك الصورة المؤلمة لتفرّق وتوزّع تلك القبور في بقاع الأرض، فهم لم يُدفنوا في مكان واحد كغيرهم من الأسر، بل كلّ واحد منهم قُتل أو مات غريباً في مواضع مختلفة، موظفاً فنّ الكناية metonym في قوله: (نالها صلواتي) كناية عن الدعاء والوفاء لأصحاب القبور، والتكرار للفتة: (أخرى)، الذي صنع إيقاعاً عديداً متصاعداً يواكب تعداد القبور.

وفي البيت الثاني والعشرين يذكر الخزاعي قبرين، أحدهما قبر يحيى بن زيد بن عليّ بن الحسين (عليه السلام)، وهو الذي أراده بقوله في صدر البيت، وثانيهما قبر القاسم بن الإمام موسى بن جعفر الكاظم (عليه السلام)، وهو الذي أراده بقوله في عجز البيت، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الباء ستّ مرّات، مرّتين في لفظتين متجاورتين من الصدر: (وقبرٌ بأرضٍ)، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (وقبرٌ بباخمرًا لدى الغُرّبات)، مع تكرار صوت الراء خمس مرّات، اثنتين منها في لفظتين متجاورتين من الصدر: (وقبرٌ بأرضٍ)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (وقبرٌ بباخمرًا لدى الغُرّبات)، وهي ذات الألفاظ التي تكرر فيها صوت الباء، وتكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، إحداها في لفظة: (الجوزجان) من الصدر، وثلاثاً في لفظتي: (بباخمرًا)، (الغربات)، لتلتقي الأصوات الثلاثة في لفظتي: (بباخمرًا)، (الغربات)، ولتكون هاتان اللفظتان شاهداً على غربة آل بيت النبوة (عليهم السلام)، فقد تفرّقوا غرباء مظلومين بعيدين عن ديارهم، موظّفاً التكرار اللفظي repetition لللفظة: (قبر)، ممّا أحدث إيقاعاً متواتراً يرسّخ صورة التشبّت .

وفي البيت الثالث والعشرين يذكر الخزاعي قبر الإمام موسى بن جعفر الكاظم (عليه السلام)، وهو الذي أشار إليه في صدر البيت، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون ستّ مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (وقبرٌ ببغدادَ لنفسٍ ركيّةٍ)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (تضمّنها الرحمنُ)، مع تكرار صوت الميم في لفظتين متعاقبتين من العجز، وهما ذات اللفظتين اللتين تكرر فيهما صوت النون: (تضمّنها الرحمنُ)، لترسم الصورة النفسية التي كان يحملها الشاعر للإمام موسى بن جعفر (عليه السلام)، وهو يخاطب ابنه الإمام الرضا (عليه السلام)، وكأني بدعبل الخزاعي يواسي الإمام الرضا (عليه السلام) قائلاً إنّ الله تبارك وتعالى قد عزّز مقام أبيك ورفع درجته وكرّمه (نفس زكيّة) فأواها في أعالي الجنان موظّفاً الكناية metonymy في قوله: (تضمّنها الرحمن)، كناية عن أن الله يبحانه وتعالى أحاطها برحمته ورضوانه؛ لأنّ الاحتضان يستلزم الرعاية واللفظ، وقد أعطت هذه الكناية وقعاً هادئاً يُوحي بالاحتواء والحنان الإلهي .

وبعد هذا البيت قال الإمام الرضا (عليه السلام) لدعلبل، كما ورد في الرواية: أفلا ألحق بهذا الموضع بيتين بهما تمام قصيدتك ؟ فقال دعلبل: بلى يا ابن رسول الله، فقال البيتين الرابع والعشرين والخامس والعشرين .

وفي البيت الرابع والعشرين الذي هو على لسان الإمام علي بن موسى الرضا (عليه السلام) الذي تنبأ بمقتله ودفنه في طوس، وتُعرف اليوم بمشهد المُشرفة، نلاحظ تكرار صوت القاف أربع مرّات، إحداها في لفظة: (قبر) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (توقّد)، (بالحرقات)، مع تكرار صوت: (الروي) التاء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (مصيبة)، واثنين في لفظتين من العجز: (توقّد)، (بالحرقات)، لتكون هاتان اللفظتان قد التقى فيها صوتا القاف والتاء، ممّا أحدث إيقاعاً صوتياً مؤلماً، وقد تعزّز هذا الألم باستعمال أسلوب التعجّب: (يا لها من مصيبة) تعبيراً عن شدة الألم وفظاعته، فهي تُشعل: (توقّد) في القلب ناراً لا تنطفئ، وتُلهب: (الأحشاء) ب: (حرقات) الألم والحزن، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (توقّد في الأحشاء)، إذ شبّه الأحشاء بموقد للنار تشتعل فيه الحركات، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمته: (توقّد)، ومنح تكرار صوتي القاف والتاء في: (توقّد)، (الحركات) جرساً قاسياً يوازي شدة الفاجعة، وأشاعت إيقاعاً نارياً متصاعداً يوحي بالاحتراق الداخلي، فجعل الإيقاع النفسي أكثر لوعة .

وفي البيت الخامس والعشرين إشارة إلى يوم ظهور الإمام الحجة (عجل الله فرجه الشريف)، إذ نلاحظ تكرار صوت اللام ست مرّات، أربعاً منها في ألفاظ من الصدر: (إلى الحشر)، (الله)، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (الهمّ والكُربات)، مع تكرار صوت الراء أربع مرّات، إحداها في صدر البيت: (الحشر)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (يُفرّج)، (الكُربات)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (الحشر) و(الكربات)، ممّا يترك أثراً مؤلماً في النفس لطول هذا الانتظار، ولتكون لحظة النصر بظهور الإمام الحجة (عجل الله فرجه) وإن طال الأمد، فالبيت يجمع بين الرثاء والتوجّع على واقع الأمة، وبين الرجاء في الخلاص الإلهي عبر القائم المنتظر (عجل الله فرجه الشريف)، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (يُفرّج عنا الهمّ والكربات)، فقد شبّه

الهموم والكربات بشيء ماديّ كالستار أو الحجاب أو الغمامة يُمكن أن يُفَرِّج ويُزاح، وحذف المشبّه به ، وأبقى على لازمه:(يُفَرِّج)، وقد خلقت هذه الاستعارة إيقاعاً انفراجياً يوحى بالخلاص بعد طول معاناة .

يقول دعبل الخزاعيّ في البيت السادس والعشرين من الأبيات التي ذكرناها، منادياً سيّدة نساء العالمين فاطمة الزهراء (عليها السلام)، مستعيناً بالنداء القريب (همزة الاستفهام)؛ للتأثير في المتلقين، باستحضار صورة الأمّ الثكلى السيّدة فاطمة الزهراء سيّدة نساء العالمين، لترى مصير ابنها الحسين (عليه السلام)، وربّما لأجل ذلك قال:(لو خلتِ)، فكيف بها لو شاهدت ابنها الإمام الحسين (عليه السلام) وأهل بيته، مجدّلين على التراب بالعراء، عطاشى قرب النهر، وهي:" التفاتة خلق بها نغمة خطابية مؤثرة تُعين على استقطاب المتلقّي من خلال النداء، وبه يُعيدنا إلى البكاء مرّة أخرى باستنهاض فاطمة (عليها السلام) من قبرها لتبكي أبناءها، مكرّراً النداء؛ لتجسيد حالة الأسى والحزن اللتين تكتنفانه "(59). ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام أربع مرّات، جاءت جميعها في ألفاظ الصدر:(لو خلتِ الحسينَ مُجدّلاً)، مع تكرار صوت النون أربع مرّات أيضاً، اثنتين منها في لفظتين متجاورتين من الصدر:(الحسينَ مُجدّلاً)، واثنين في لفظة واحدة من العجز:(عطشاناً)، ليلتقي الصوتان في لفظتي:(الحسينَ مُجدّلاً)، ولتؤدّي اللفظتان فعلهما المؤثّر حين تُرك الجسد الشريف في العراء دون غُسل ودفن، ولأنّ الجملة الشرطية في هذا البيت لم يكتمل جوابها، ممّا أحال الشاعر إلى إكمال الجواب في البيت الذي يليه، وهو ما يُسمّى في البلاغة العربية بالتضمين، موظّفاً التضاد المعنويّ بين:(عطشاناً) و(شطّ فرات)، وهو أسلوب بلاغيّ يرسم قمّة المأساة حيث العطش بجانب النهر يُظهر حجم الجريمة، موظّفاً فنّ الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله:(الحسينَ مُجدّلاً)، فقد شبّه الحسين بشخص ممدود على الأرض ميّتاً، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه:(مجدّلاً)، لدلالاته على الخضوع الكامل للموت، فضلاً عن ترخيم اسم السيّدة فاطمة الزهراء (عليها السلام) للتلفّظ والتودّد في النداء، فالشاعر يخاطب قلبها وأمومتها وحزنها، فضلاً عن التقجّع والتأثّر، إذ إنّ الترخيم يحمل نغمة بكائيّة، وكانّ الشاعر يختنق بالعبرة فلا يُكمل الاسم، ممّا أعطى وقعاً صوتيّاً لطيفاً يعكس الحزن والمودّة والشفقة .

ويأتي الخزاعي في حديثه ومناشدته للسيدة الزهراء (عليها السلام)، بجواب الشرط في البيت السابع والعشرين، مستعيناً بتكرار صوت النون أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (إذن)، (عنده)، واثنتين في لفظتين من العجز: (العين)، (الوجنات)، مع تكرار صوت اللام خمس مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (للطمتِ الخدّ)، واثنتين في لفظتين من العجز: (العين الوجنات)، وهما اللفظتان اللتان التقى فيهما صوتا ألف المدّ والنون، ليتركاً أثراً مؤلماً في تصوير اللحظة التي قُتل فيها الإمام الحسين (عليه السلام)، بإشراك السيدة فاطمة الزهراء في صورة الحدث، موظفاً الترخيم كما في البيت السابق ليمنح حميميّة وألماً دفيناً في النداء، موظفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (أجريتِ دمع العين)، فقد شبّه كثرة الدموع بمجرى ماء يُجرى أو يُسكب، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (أجريتِ)، وقد أعطت الاستعارة إيقاعاً حركياً إذ صوّرت الدموع وهي تجري، فخلقت صورة صوتيّة حيّة كما أن الكناية metonymy في قوله: (للطمتِ الخدّ) كناية عن شدة الحزن والأسى، قد أضافت إيقاعاً وجدانياً يوحي بالتحرك النفسي والعاطفي للسيدة الزهراء (سلام الله عليها) .

ويستمر الشاعر في مناشدة السيدة الزهراء (عليها السلام) في البيت الثامن والعشرين، مستعيناً بتكرار صوت الميم أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متجاورتين من الصدر: (أفاطم قومي)، واثنتين في لفظتين متجاورتين أيضاً من العجز: (نجوم سماءات)، مع تكرار صوت النون أربع مرّات أيضاً، اثنتين في لفظتين من الصدر: (ابنة)، (أندبي)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (نجوم سماءات) ليلتقي الصوتان في لفظتي: (نجوم سماءات)، ولتشكّل هاتان اللفظتان الصورة التشبيهية المؤلمة لما أصاب الإمام الحسين وآل بيت النبوة (عليهم السلام): (بأرض فلاة) وهي صحراء الطفّ. فالشاعر يدعو السيدة الزهراء (عليها السلام) أن تبكي بحسرة على أولادها الأطهار الذين كانوا الكواكب في سماء الهدى: (نجوم سماءات) في صحراء موحشة: (بأرض فلاة) بلا ناصر ولا مُعين، موظفاً الكناية metonymy التي وردت في صورة التشبيه البليغ: (نجوم سماءات) كناية عن أئمة أهل البيت (عليهم السلام)، والتضادّ

المكاني بين: (نجوم سماوات) و(أرض فلاة)، مبرزاً هول المصيبة، وقد خلق التضادّ توازناً صوتياً ولفظياً يُرسّخ الإيقاع .

ويستكمل الخزاعي وصف المشهد في البيت التاسع والعشرين للسيدة الزهراء (عليها السلام)، مستعيناً بتكرار صوت (الرويّ) التاء ستّ مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (تُوقُوا عطاشى بالفراتِ فليتنّي)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (تُوقِيْتُ)، (وفاتي)، مع تكرار صوت الفاء ثماني مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (تُوقُوا عطاشى بالفراتِ فليتنّي)، وأربعاً في ألفاظ من العجز: (تُوقِيْتُ فيهم)، (وفاتي)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (تُوقُوا)، (بالفراتِ)، (فليتنّي)، (تُوقِيْتُ)، (وفاتي)، لترسم هذه الألفاظ الصورة البشعة لآل أمية في فاجعة الطفّ الأليمة، على أنّ قول الخزاعي: (تُوقُوا عطاشى بالفراتِ)، يحمل طباقاً antithesis ومفارقة عنيفة بين: (العطش) و(الفرات)، مبرزاً بشاعة الجريمة، و متمنياً أن يُقتل مع الإمام الحسين (عليه السلام)، وموظّفاً الجنس الاشتقائي بين: (تُوقُوا) و(تُوقِيْتُ) و(وفاتي)، ليربط المعنى بالصوت ويزيد بالاشتياق والمأساة، ممّا أضفى إيقاعاً حزيناً متصلاً ومتدرّجاً .

وفي البيت الثلاثين يصف الشاعر حاله عند ذكر ما تعرّض له آل بيت النبوة (عليهم السلام) من قتل وسبي وإقصاء، مستعيناً بتكرار صوت اللام سبع مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (إلى الله أشكو لوعةً)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (الذلّ والفضعات)، مع تكرار صوت (الرويّ) التاء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (لوعةً) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (سقتني)، (الفضعات)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (لوعةً) و(الفضعات) اللتين عبّر من خلالهما عمّا أصابه من ألم عند ذكر المظالم التي تعرّض لها آل بيت النبوة (عليهم السلام). والشاعر يشكو إلى الله تبارك وتعالى حزناً عميقاً وحرقة لا تُحتمل، تتأجج في صدره كلّما ذكر ما أصاب آل بيت النبي الأطهار (عليهم السلام)، فهي ذكرى كأنّها تسقيه كأساً من الذلّ والرعب والمأساة، موظّفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (كأس الذلّ) فقد شبّه الذلّ بشيء يُشرب وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه

وهي: (كأس)، مصوراً في هذه الاستعارة مدى تجرّع الذلّ والهوان بسبب ما جرى على الإمام الحسين وآل بيته الأطهار (عليهم السلام)، وأصحابه (رضوان الله عليهم)، وقد خلقت الاستعارة إيقاعاً تصويرياً متحرّكاً، فالمتلقّي يتخيّل المعاناة وكأنّها كأس يُشرب، ممّا يزيد الوقع المأساويّ .

وفي البيت الأخير من الأبيات التي اخترنا من رواية الطوسيّ في أماليه، يصف الشاعر ما طرأ على الطبيعة من تغيير في تلك الفاجعة الأليمة، إذ لم يعد الأفق بلونه المعتاد: (خُصرة)، بل تحوّلت تلك الخضرة إلى: (حُمرة)، ولم يعد طعم الماء العذب: (فرات) إلا ملحاً مُراً: (أجاجاً)، مستعيناً بتكرار صوت (الرويّ) التاء خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (أرثنا خضرة الأفق حُمرة)، واثنيتين في لفظتين من العجز: (وردّت)، (فرات)، مع تكرار صوت الراء ستّ مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (رزايا أرثنا خضرة الأفق حُمرة)، واثنيتين في لفظتين من العجز: (وردّت)، (فرات)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (أرثنا)، (خضرة)، (حُمرة)، (وردّت)، (فرات)، وهي ألفاظ ترسم لنا صورة للطبيعة التي تأثّرت بما أصاب آل البيت في فاجعة الطفّ الأليمة، فالشاعر يقول: يا لها من مصائب عظيمة! جعلتنا نرى السماء قد احمرّت من شدة الفاجعة وحوّلت الماء العذب إلى ماء مرّ لا يُشرب؛ لأنّه أصبح رمزاً للعطش الذي قُتل فيه الإمام الحسين (عليه السلام) وأصحابه وهم محرومون منه، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (رزايا أرثنا خُصرة الأفق حمرة)، إذ شبّه المصائب: (الرزايا) بشخص أو قوّة قادرة على الكشف، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (أرثنا)، فضلاً عن الطباق بين: (خضرة) و(حمرة) من جهة، وبين: (أجاج) و(فرات) من جهة أخرى ممّا ولّد توتراً موسيقياً ومعنوياً معاً، إذ يبرز التناقض بين الأفق الطبيعيّ الأخضر (رمز الحياة والطمأنينة) والأفق الذي تحوّل إلى حمرة (رمز الدم والمأساة) من جهة، والمفارقة القاسية بين طبيعة: (الفرات) العذب، وما آل إليه في كربلاء حتّى صار: (أجاجاً) .

وقد تناقلت الأفواه هذه التائية التي تعد من غرر الشعر العربيّ، فهي آية في سموّ الفكر وصفاء السريرة وقوّة العقيدة، وقد وصفها ابن المعتز بأنّها أشهر من

الشمس (60). وقال أبو الفرج الأصفهانيّ بأنّها من أحسن الشعر، وأفخر المدائح في أهل البيت (61). ويقول أبو إسحاق القيروانيّ الحصريّ: "كان دعبل مدّاحاً لأهل البيت (عليهم السلام) ... وله المراثية المشهورة، وهي من جيّد شعره" (62). وقال ياقوت الحمويّ: "قصيدته التائية في أهل البيت من أحسن الشعر، وأسنى المدايح" (63). وقال عنها د. مصطفى الشكعة: "من أجمل وأمتع الشعر الذي قيل في آل بيت الرسول (صلى الله عليه وآله وسلّم)" (64).

وقد اشتملت هذه التائيّة فضلاً عن رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) وأهل بيته وصحبه في فاجعة الطف الأليمة، على التعريض بجور الحاكمين، ولضروب الظلم الذي أصاب أهل البيت (عليهم السلام)، وتهديد الظالمين بالعاقبة الوخيمة التي تنتظرهم، وما سينالهم من سوء المنقلب، بل نجد معارضة واضحة للسلطة العبّاسيّة تصل أحياناً إلى درجة التحديّ، فهذا دعبل يهجو ويسخر من بني العبّاس، على الرغم من قوّة بطشهم، وقد قال يوماً: "أنا أحمل خشبتي على كتفي منذ أربعين سنة، فلا أجد أحداً يصلبني عليها" (65). ممّا يدلّ قوله هذا على أنّ العقيدة الراسخة في نفسه كانت تجد صداها في رثائه أهل البيت عامّة، والإمام الحسين (عليه السلام) خاصّة، فقد كان دعبل يرى: "أنّ العبّاسيّين اغتصبوا الخلافة من العلويّين" (66). لا سيما أنّ العبّاسيّين أقاموا دولتهم في بادئ الأمر تحت شعار الرضا من آل محمّد، غير أنّ سياستهم كانت بخلاف ذلك، ممّا يدلّ على أنّهم أبطنوا العداء لهم، فقد ذكر المسعوديّ أنّ آل أبي طالب كانوا: "في محنة عظيمة، وخوف على دمائهم، قد مُنعوا زيارة قبر الحسين والغريّ من أرض الكوفة، وكذلك مُنع غيرهم من شيعتهم حضور هذه المشاهد" (67). ومن أجل ذلك كثر الاحتجاج والجدال السياسي في هذا العصر، وانعكس بشكل واضح في مراثي الإمام الحسين (68). ولهذا السبب؛ انمازت القصائد بالسهولة والوضوح، وبتضمين مفاهيم ومصطلحات عقديّة كالإمامة والإمام والوصاية، وخروج الإمام (المهديّ) (69) (عجل الله فرجه الشريف) .

وممّا ساعد دعبل على رسوخ العقيدة في نفسه أنّه نشأ في بيت علم وأدب ودين وولاء، قال الشيخ عبد الحسين الأمينيّ: "بيت رزين بيت علم وفضل وأدب ... فيهم محدّثون وشعراء، وفيهم السؤدد والشرف وكلّ الفضل والفضيلة ببركة

دعاء النبي الأطهر لجدهم الأعلى: بديل بن ورقاء ... ومؤسس شرفهم الباذخ البطل العظيم عبد الله بن ورقاء الذي كان هو وأخواه عبد الرحمن ومحمد رسل رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) إلى اليمن ... وكانوا هم وأخوهم عثمان من فرسان مولانا أمير المؤمنين السعداء في صفين ، وأخوهم الخامس : نافع بن بديل استشهد على عهد النبي (صلى الله عليه وآله وسلم) ... فحسب هذا البيت شرفاً أنّ فيه خمسة شهداء "(70). (رضوان الله عليهم) .

وروى الشيخ الصدوق في أماليه بإسناده عن دعلج الخزاعي أنه قال : " جاءني خبر موت الرضا (عليه السلام) وأنا مقيم بقم، فقلت القصيدة الرائية التي طلب المأمون الاستماع إليها " (71)، ومنها في ذكر الإمام الحسين (عليه السلام): (من البسيط) (72)

- 1- أصبحتُ أخبرُ عن أهلي وعن ولدي كحالمٍ قصَّ رؤيا بعدَ مُدَّكر
- 2- وفي مواليك للمحزون مشغلَةٌ من أن تبيتَ لمفقودٍ على أثر
- 3- كم من ذراعٍ لهم بالطفِّ بائنةٍ وعارضٍ من صعيدِ الثُّربِ مُنْعَفِر
- 4- أنسى الحسينَ ومسئراهم لمقتلِهِ وهم يقولونَ هذا سيِّدُ البشر
- 5- يا أمةَ السوءِ ما جازيتِ أحمدَ عن حسنِ البلاءِ على التنزيلِ والسور
- 6- خلفتموه على الأبناء حينَ مضى خلافةَ الذئبِ في أبقارذي بقر
- 7- وليس حيٌّ من الأحياءِ نعلمُهُ من ذي يمانٍ ومن بكرٍ ومن مُضَر
- 8- إلّا وهم شركاءٌ في دمائهم كما تشاركُ أيسارُ على جُزُر
- 9- قتلاً وأسرّاً وتخريقاً ومنهبةً فعلَ الغزاةِ بأرضِ الرومِ والخَزَر
- 10- أرى أمةً معذورين إن قتلوا ولا أرى لبني العباسِ من عذر
- 11- أربغ بطوسٍ على قبرِ الزكيِّ بها إن كنتَ تربغ من دينٍ على وطر

12- قبران في طوس خير الناس كلهم وقبر شرهم هذا من العبر

13- ما ينفع الرجس من قرب الزكي وما على الزكي بقرب الرجس من ضرر

14- هيهات كل امرئ رهن بما كسبت له يداؤه فخذ ما شئت أو فذر

يُظهر الشاعر في البيت الأول لوعة شديدة وحزن دفين على فقد أهل بيت النبوة (عليهم السلام)، ولا سيما أنّ الشاعر نظم هذه القصيدة بعد وفاة الإمام عليّ بن موسى الرضا (عليه السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الراء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (أخبر) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (رؤيا)، (مذكر)، مع تكرار صوت الهمزة أربع مرّات ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (أصبحتُ أخبر عن أهلي)، ولفظة: (رؤيا) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (أخبر) و(رؤيا)، ولتكون اللفظتان خير تعبير عن حاله بعد وفاة الإمام الرضا (عليه السلام)، موظفاً التشبيه التمثيلي representational simile إذ شبّه حديثه عن أهله وولده بحديث من رأى: (رؤيا) في المنام ثم قصّها بعد أن تذكرها، مستعيناً بالكناية metonymy في قوله: (كحالم قصّ رؤيا) كناية عن بعدهم أو فقدانهم، وكأنّهم صاروا ذكرى حلم، ممّا أوجدت عمقاً دلاليّاً أعطى للبيت إيقاع الفقد والاغتراب، فالبيت مبنيّ على نغمة الحزن الممتدّ الذي خلق إيقاعاً داخليّاً من الانكسار والخذلان، فبعد استشهاد الإمام الرضا (عليه السلام) لم يعد الحديث عن الأهل والولد ذا قيمة؛ لأنّ الرمز الجامع (الإمام) قد غاب .

ويستمر الشاعر: (المحزون) في وصف أثر لوعة شهادة الإمام الرضا (عليه السلام) في نفسه، مخاطباً إياه أنّ حزنه بسبب مظلوميّتك، وأنّ حزن: (مؤاليك) أتباعك ومحبيّك وشيعتك لهم من الهموم والأحزان ما يشغل قلب: (المحزون)، ويُنسيه حزنه الخاصّ على أحبّته الذين فقدهم؛ لأنّهم يتذكّرون مفقوداً على أثر مفقود منكم، ومن أجل هذا المطلب استعان الخزاعيّ بتكرار صوت النون خمس مرّات، اثنين منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (المحزون مشغلة)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (من أن تبيت لمفقود)، مع تكرار صوت الميم خمس مرّات أيضاً، ثلاثاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (مؤاليك)

للمحزون مشغلةً)، واثنين في لفظتين من العجز: (من)، (لمفقود)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (للمحزون مشغلةً)، (لمفقود)، وتكون هذه الألفاظ صورة معبرة عن غمرات الحزن التي أصابت الشاعر للمصائب التي لحقت بآل بيت النبوة (عليهم السلام) الواحد بعد الآخر، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (وفي مواليك للمحزون مشغلةً)، إذ شبه الموالاة بإنسان يُشغل أو يُلهي الحزين عن حزنه، وحذف المشبه به وأبقى على لازمه: (مشغلة)، فقد جعل الموالاة كائناً حياً يشارك الحزين، فأضفى على البيت إيقاعاً وجدانياً حياً يبعث السلوى داخل البيت، فضلاً عن التوازن الصوتي بين: (محزون) و(مفقود) ممّا أوجد جرساً موسيقياً متناغماً يعكس حالة الحزن والافتقاد معاً .

وفي البيت الثالث يذكر الخزاعي ما جرى في واقعة الطفّ الأليمة، فيذكر ما فعله بنو أمية من كثرة تقطيع الأذرع، وكثرة تمرّغ الخدود في التراب، مستعملاً: (كم) الخبرية الدالة على التكرير، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الروي) الراء أربع مرّات، إحداها في لفظة: (ذراع) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ من العجز: (وعارض)، (الثرب مُنْعَفِر)، مع تكرار صوت العين أربع مرّات أيضاً، مرّة في لفظة: (ذراع) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ من العجز: (وعارض)، (صعيد)، (مُنْعَفِر)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (ذراع)، (عارض)، (مُنْعَفِر)، لترسم هذه الألفاظ المشهد المؤلم لما قامت به بنو أمية من جريمة وحشية تبقى لأجيال على مدى التاريخ. فالبيت يرسم صورة مأساوية دامية لشهداء الطفّ، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (وعارض من صعيد الثرب مُنْعَفِر)، إذ شبه الخدّ: (عارض) بشيء مذلول يُطرح في التراب، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمه: (منْعَفِر)، ممّا منح البيت إيقاعاً مأساوياً قوياً، فضلاً عن الكناية metonymy في قوله: (ذراع بئنة)، كناية عن التمثيل بجثث الشهداء، لتُعطي إيقاعاً مأساوياً قائماً على التلميح لا التصريح .

ويتعجب الشاعر في البيت الرابع من فعلة بني أمية ويضعنا أمام هذه المفارقة، يقول كيف لي أن أنسى الإمام الحسين (عليه السلام)؟ يذكر الشاعر أنّ بني أمية ساروا ورجعوا بالليل: (مسراهم)، مخبرين بقتل الإمام الحسين (عليه السلام)، وفي ذات الوقت يردّدون أنهم قتلوا سيّد البشر!! وهذا ما تناقلته الروايات

وكتب المقاتل، ومن أجل هذه المفارقة استعان الشاعر بتكرار صوت اللام خمس مرّات، ثلاثاً الإنكار إلى تعجّب شديد، يضاعف وقع الحزن، فالبيت قائم على مفارقة صارخة في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (الحُسين لمقتلِهِ)، واثنيتين في لفظتين من العجز: (يقولون)، (البشر)، مع تكرار صوت السين أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (أنسى الحسينَ ومسراهمْ)، وفي لفظة من العجز: (سيّدُ)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (الحُسين)، لتكون هذه اللفظة بؤرة تلك المفارقة، والبيت يحمل استنكاراً شديداً، بل وسخريةً من قتلة الإمام، فالشاعر يستخدم همزة استفهام مقدّرة لتأكيد الإنكار أي (أنسى الحسين)، مثيراً السخرية في استفهام إنكاري rhetorical question وهذا يُضفي على البيت إيقاعاً وجدانياً وبلاغياً ونفسياً أقوى، إذ يتحوّل الإنكار إلى تعجّب شديد، يضاعف وقع الحزن، فالبيت قائم على مفارقة صارخة paradox إذ كيف يجتمع الإقرار بعظمة الحسين: (هذا سيّد البشر)، مع الغفلة عن مصيبتِهِ !

والشاعر يذكر مقتل الإمام الحسين (عليه السلام) وأهله وأصحابه في البيت الخامس، ويخاطب بني أمية: (أمة السوء) بسوء فعلتهم، ومجافاتهم لما جاء به: (التنزيل والسور)، ومن أجل هذا المطلب استعان الخراعي بتكرار صوت اللام أربع مرّات، في ألفاظ متعاقبة من العجز: (البلاء على التنزيل)، مع تكرار صوت التاء أربع مرّات أيضاً، اثنتين في لفظتين من الصدر: (أمة)، (جازيت)، واثنيتين في لفظة: (التنزيل) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (التنزيل) التي تكشف عن سوء جزاء بني أمية لما أمر الله به في كتابه الحكيم، إذ جعل أجر محمّد (صلى الله عليه وآله وسلم) مودّتهم، موظفاً النداء التوبيخي المباشر لكلّ من تلطّخت يداها في قتل الإمام الحسين (عليه السلام)، إذ كيف تجازي أمة نبيّها الذي أخلص في تبليغها القرآن الكريم بقتل ذريته وظلم عترته؟ فضلاً عن الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (ما جازيت أحمد)، إذ شبّه النبي: (أحمد) بالشخص الذي يُجازى على حسن عمله، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (جازيت)، والمقابلة المعنوية بين: (سوء ما جازيت) و(حسن البلاء)، مبرزاً التناقض بين العمل السيّء للأمة: (أمة السوء)، والفضل العظيم: (حسن البلاء) للنبي (صلى الله عليه وآله وسلم)، وقد أضافت هذه المفارقة وقعاً درامياً مشحوناً بالعاطفة والاستنكار، يشدّ المتلقّي نحو جدليّة الظلم والحق .

ويؤكد الخزاعي في البيت السادس ما فعله بنو أمية من إخلافهم لما أوصى به التنزيل العزيز في مودة آل بيت النبوة (عليهم السلام)، فيشبهه خلافتهم بخلافة الذئب: (في أبقار ذي يقر) وهو اسم وادٍ، ومن أجل اكتمال الصورة التشبيهية استعان الشاعر بتكرار صوت الباء أربع مرّات، إحداها في لفظة: (الأبناء) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ من العجز: (الذئب)، (أبقار)، (بقر)، مع تكرار صوت ألهمزة ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (الأبناء) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (الذئب)، (أبقار)، ليجتمع الصوتان في ألفاظ: (الأبناء)، (الذئب)، (أبقار)، ليستكمل الشاعر بها صورة التشبيه التمثيليّ explicit simile فالبيت يحمل شحنة عاطفية عالية من الاستهجان والاستنكار واللوم، ويصور الظلم والخذلان بصورة بلاغية جارحة، فقد شبه خلافة بني أمية وقتلهم الإمام الحسين (عليه السلام) بمن يجعل الذئب حارساً على: (أبقار ذي بقر)، ظاهرها خلافة وحقيقتها افتراس وقتل وانتهاك حرّامات، وقد منح التشبيه وقعاً مأساوياً قوياً، جعل القهر والاعتداء محسوساً وحسبياً للمتلقّي فضلاً عن الجنس الاشتقائيّ derivational بين: (خَلَقْتُمُوهُ) و(خَلَافَةُ)، من جهة، و (أبقار) و(بقر)، من جهة ثانية ممّا خلق تكراراً صوتياً متماسكاً ويعزّز الانسياب الموسيقيّ، ويعطي بوقعاً حاداً وإيقاعاً متوتراً يعكس مأساوية المشهد .

ويستمر الشاعر في فضح ما فعله بنو أمية في البيتين السابع والثامن، فيذكر أسماء القبائل التي شارك بعض أبنائها في مقتل الإمام الحسين (عليه السلام) في عجز البيت السابع: (من ذي يمانٍ ومن بكرٍ ومن مُضَر)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون تسع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (حيّ من الأحياء نَعْلُمُهُ)، وستاً من الألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (منّ ذي يمانٍ ومنّ بكرٍ ومنّ)، مع تكرار صوت الميم سبع مرّات، اثنتين منها في لفظتين من الصدر: (من)، (نَعْلُمُهُ)، وخمساً في ألفاظ من العجز: (من)، (يمانٍ)، (ومن)، (ومن مُضَر)، ليشكّل التقاء الصوتين ما أحدثه تعداد القبائل، موظفاً أسلوب التكرار repetition بتكرار حرف الجر: (من) أربع مرّات، وما أحدثه من إيقاع متوازن في ذكر أسماء تلك القبائل التي شاركت في فجيرة مقتل الإمام الحسين (عليه السلام)، وقد عزّز هذا التعداد الوقع الموسيقيّ والإيقاع الداخليّ وخلق تدفقاً سلساً للمعنى، فضلاً عن الجنس

الاشتقاقِيّ بين: (حيّ) و(أحياء)، بما يؤكّد الترابط الدلاليّ بين المفرد والجمع ويعطي إيقاعاً متناغماً ومرناً .

ويعود الشاعر لاستكمال معنى البيت السابع بالبيت الثامن، وهو ما يُسمّى في بلاغتنا القديمة بالتضمين، فشبه مشاركة تلکم القبائل - التي شارك بعض أبنائها - في فاجعة الطفّ بمن شارك قوماً مجتمعين على الميسر، ينتظرون نصيبهم ممّا يُذبح من الإبل. ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الرء أربع مرّات، إحداها في لفظة: (شركاء) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (تشارك أيسارٌ على جُزرٍ)، مع تكرار صوت ألف المدّ سبع مرّات، ثلاثاً في ألفاظ من الصدر: (إلّا)، (شركاء)، (دمائهم)، وأربعاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (كما تشارك أيسارٌ على)، ليلتقي الصوتان في: (شركاء)، (تشارك)، (أيسارٌ)، لتتشكّل هذه الألفاظ بؤرة صورة التشبيه التمثيليّ explicit simile فالشاعر يشبه هؤلاء القتلة الذين اشتركوا في سفك دم الإمام الحسين (عليه السلام) بمن يشتركون في قمار على جمل مذبح، ثمّ يتقاسمون لحمه بحسب ما يخرج لهم من: (أيسار) قداح، على أنّ ذلك لا يعني أنّ القوم كانوا مقامرين فعلياً بل إنّ القتل صار كأنّه صفقة جماعيّة، ممّا أضفى قوّة تصويريّة وإيقاعاً دراميّاً، فضلاً عن الجناس الاشتقاقِيّ في لفظتي: (شركاء) و(تشارك)، ممّا خلق توازياً صوتيّاً يثبت المعنى .

ويذكر الخزاعي ما فعله بنو أميّة في البيت التاسع، وتنكيلهم بأهل بيت النبوة (عليهم السلام) من قتل وأسر وإحراق ونهب، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الرء ستّ مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (وأسراً وتخريقاً)، وأربعاً في ألفاظ متعاقبات من العجز: (بأرض الرّوم والخَزَر)، مع تكرار صوت النون خمس مرّات، في ألفاظ شملت ألفاظ الصدر جميعاً: (قتلاً وأسراً وتخريقاً ومنهبة)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (أسراً وتخريقاً)، لتتشكّل مشهداً من مشاهد فاجعة الطفّ، وتكتمل صورة التشبيه التمثيليّ repres entative simile إذ شبّه الخزاعيّ فعلة بني أميّة بآل بيت النبوة في كربلاء بما فعله الغزاة والوحوش الذين عند هجومهم، يدمّرون ويقتلون ويسبون ويحرقون وينهبون: (فعل الغزاة بأرض الرّوم والخَزَر)، فكيف جاز أن يُفعل هذا

بذرية رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم)؟ موظفاً التكرار enumeration في استعمال المصدر بشكل متتابع مصحوباً بواو العطف في صدر البيت: (قتلاً وأسرّاً وتخريقاً ومنهبةً)، ممّا أعطى البيت إيقاعاً متسارعاً ومكتّفاً يعكس هول الكارثة.

وابتداء من البيت العاشر أضحى ملوك بني العباس في مرمى سهام هجاء دعبل المصمية، فقد صادر بنو العباس ثورات آل البيت التي كان لها الفعل الأكبر في تقويض حكم بني أمية، وانحرفوا عن مسار تلك الثورات، بعد أن ركبوا موجتها، رافعين شعار آل البيت، فما إن تم القضاء على حكم بني أمية حتّى: "استأثروا وحدهم بالسلطة دون بني عمومته من أبناء أبي طالب" (73). بل إنّ الشاعر يعذر بني أمية؛ لما بينهم وبين بني هاشم من عداوة قديمة، على عكس بني العباس، فهم أبناء عمّ، وكلّهم من بني هاشم، فلا عذر لهم فيما فعلوه في آل البيت (74). ومن أجل ذلك فإنّ دعبلاً: "تخصّص في هجاء ملوك بني العباس" (75). لمعاصرتهم لهم. ولتحقيق ذلك استعان الشاعر في البيت العاشر بتكرار صوت (الرويّ) الراء أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (أرى)، (معذورين)، واثنتين في لفظتين من العجز: (أرى)، (عذر)، مع تكرار صوت النون أربع مرّات أيضاً، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (معذورين إن)، واثنتين في لفظتين من العجز: (لبنى)، (من)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (معذورين)، وهو مراد الشاعر في البيت، وهو يعني بذلك الأحقاد القديمة التي خلّفتها معركة بدر الكبرى، والبيت غريب؛ لأنّ الشاعر معروف بعدائه لبني أمية فكيف يعذرهم؟ ولكنّ المعنى أعمق من الظاهر، وفيه تهكّم وسخرية مرّة، ويفهم على أحد وجهين: أحدهما تهكّم، فالخزاعي لا يعذر بني أمية حقّاً، بل يقصد إن كان لبني أمية عذر في قتلهم أهل بيت النبوة (عليهم السلام) - وهو غير موجود - فبنو العباس لا عذر لهم إطلاقاً؛ لأنّهم جاؤوا إلى الحكم بدعوى الانتصار لأهل البيت، ثمّ قتلوا آل عليّ (عليه السلام)، والوجه الثاني سياسيّ، إذ إنّ بني أمية قتلوا بدافع سياسيّ صريح وعداوة علنيّة لأهل بيت النبيّ، أمّا بنو العباس فقد تظاهروا بحبّ أهل البيت، ثمّ غدروا بهم وقتلوهم، فكان فعلهم أشنع وأبشع؛ لأنّه يجمع النفاق والخيانة مع القتل. موظفاً طباق السلب negative antithesis بين: (أرى) و(لا أرى)، وقد منح طباق السلب إيقاعاً داخليّاً قائماً على التضادّ

في الرؤية وإيقاعاً جدلياً حاداً ينسجم مع لهجة الاحتجاج، فضلاً عن الجناس الاشتقاقيّ بين: (معذورين) و(عذر) الذي أضفى إيقاعاً تقابلياً داخلياً يرسّخ المفارقة بين موقف الشاعر من بني أميّة وبني العباس.

وفي البيت الحادي عشر يذكر الخزاعي قبر الإمام الرضا (عليه السلام)، فيطلب من السامع أن يقف وينتظر على القبر بطوس: (أربع) إن كانت له حاجة في الدين، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الراء أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (أربع)، (قبر)، واثنتين في لفظتين من العجز: (تربّع)، (وطر)، مع تكرار صوت العين أربع مرّات أيضاً، اثنتين في لفظتين من الصدر: (أربع)، (على)، واثنتين في لفظتين من العجز: (تربّع)، (على)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (أربع)، (تربّع)، مشكّلة بؤرة مُراد الشاعر في مخاطبته للسامع. والخزاعي يدعو في هذا البيت إلى زيارة قبر الإمام الرضا (عليه السلام) ويجعلها مظهراً من مظاهر الوفاء للدين، فزيارته طريق الهداية إلى مرضاة الله تعالى، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (أربع بطوس على قبر الزكيّ بها)، إذ شبّه الوقوف للتبرّك بالوقوف عند واحة أو ظلّ، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (أربع)، فضلاً عن الجناس الاشتقاقيّ بين: (أربع) و(تربّع)، ممّا أعطى البيت إيقاعاً متماسكاً.

ولعلّ دعبلاً قد استفاد من قوّته المنطقيّة والاستدلاليّة في هجائه هارون العبّاسيّ، حينما جاء المأمون بجثمان الإمام الرضا (عليه السلام)، ودفنه بجوار أبيه، وقد سئل عن ذلك فقال: ليغفر الله لهارون جواره للإمام الرضا، فقال دعبل راداً عليه في الأبيات من الثاني عشر إلى الرابع عشر. ففي البيت الثاني عشر يذكر الشاعر مفارقة مضمونها هجاء هارون العبّاسيّ، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الراء ستّ مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (قبران)، (خير)، وأربعاً في ألفاظ في العجز: (وقبر شرهم)، (العبر)، مع تكرار صوت الباء ثلاث مرّات، إحداها في صدر البيت: (قبران)، واثنتين في لفظتين من العجز: (قبر)، (العبر)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (قبران)، (قبر)، (العبر)، لتكون هذه الألفاظ بؤرة مقصديّة الشاعر في هذه المفارقة، وقد تبيّنت الصورة الاستدلالية في هذا البيت؛ لأن: "نجاح هذه الصور يتجسّد في ركونها

إلى الاستدلال القائم على أنّ تجاور قبرين يفترقان في هويتهما إيجاباً وسلباً لا يعني تماثلهما من جانب، كما لا ضررَ على ذلك من جانب آخر، وهو استدلال فني ممتع كلّ الامتاع دون أدنى شك، ما دام الهدف هو إبراز الحقيقة التي تشير إلى الفارقة بين الإمام (عليه السلام) وسلطان الدنيا" (76). ففي: (طوس) (مشهد) اليوم قبران أحدهما للإمام عليّ بن موسى الرضا (عليه السلام)، وهو: (خير الناس) علماً وورعاً وطهارةً، والثاني لهارون العباسي، وهو عند الشاعر: (شرّ الناس)؛ لأنّه كان يُبغض آل بيت النبوة (عليهم السلام)، وفي ذلك عبرة وموعظة عظيمة، موظفاً الجناس الاشتقاقيّ بين: (قبران)، (قبر)، وطباق الإيجاب antithesis positive بين: (خير) و(شرّ)، ممّا أعطى إيقاعاً قوياً من التوتّر والتقابل .

وفي البيت الثالث عشر يستكمل الشاعر تلك المفارقة، ومن أجل ذلك استعان بتكرار صوت (الرويّ) الراء ثماني مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر: (الرّجس)، (قرب)، وخمساً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (بقرب الرّجس من ضرّ)، لتكون هذه الألفاظ الصورة المعبرة عن تلكم المفارقة، فالخزاعي يقول إن قرب قبر هارون العباسي الذي كنى عنه بـ: (الرجس) من قبر الإمام الرضا (عليه السلام) الذي كنى عنه بـ: (الزكيّ)، لا ينفع هارون بشيء كما أنّه لا يضرّ الإمام الرضا (عليه السلام) بشيء، موظفاً التكرار اللفظي للألفاظ: (الرجس) و(من) و(قرب) و(الزكيّ)، والمقابلة الفكرية القائمة على طباق الإيجاب positive antithesis بين: (ينفع) و(ضرر) من جهة، وبين: (الرجس) و(الزكيّ) من جهة ثانية، بما يعزّز الإيقاع ويخلق تناسقاً صوتياً ومعنوياً .

وفي البيت الأخير نرى الشاعر قد: "استخدم صوراً تضمينية ... في الحصول على غرضه الأصلي" (77). فهو يتناص مع القرآن الكريم في قوله تعالى: (كلّ امرئ بما كسب رهين)، الطور/ الآية 29. (78)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الهاء خمس مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر: (هيهات)، (رهن)، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (له يدا)، مع تكرار صوت (الرويّ) الراء ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (امرئ رهن)، ولفظ القافية (فذر)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (رهن)،

لتنشكّل بؤرة التضمين للآية الكريمة ، فالشاعر يؤكّد في بيته بأنّ الأمر محسوم لا مفرّ منه، فكلّ إنسان سوف يُحاسب على أعماله التي كسبتها له يداه في الدنيا، وذلك باستعماله للفظّة: (هيهات)، وهي اسم فعل ماضٍ بمعنى بُعدٍ وبعيد. موظّفاً طباق الإيجاب positive antithesis بين: (خذْ) و(ذرْ)، ممّا منح البيت إيقاعاً حادّاً ومباشراً؛ لأنّه جاء بصيغة الأمر، وخلق جرساً موسيقياً متناسقاً. وقال دعبل الخزاعيّ قصيدة تبلغ خمسة وثلاثين بيتاً في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) مفتتحاً قصيدته بدعوة بليغة للاقتداء بالنبيّ الأكرم (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، ومنها في بكاء الإمام الحسين (عليه السلام): (من الكامل) (79)

- 1- إِنْ كُنْتَ مَحْزُونًا فَمَا لَكَ تَرْفُدُ هَلَّا بَكَيْتَ لِمَا بَكَاهُ مُحَمَّدٌ
- 2- هَلَّا بَكَيْتَ عَلَى الْحُسَيْنِ وَأَهْلِهِ؟ إِنَّ الْبَكَاءَ لَمَثَلُهُمْ قَدْ يُحْمَدُ
- 3- لَتَضَعُضَ الْإِسْلَامَ يَوْمَ مَصَابِهِ فَالْجُودُ يَبْكِي فَقْدَهُ وَالسُّوْدُ
- 4- فَلَقَدْ بَكَتُهُ فِي السَّمَاءِ مَلَائِكُ زُهُرٌ كَرَامٌ رَاكِعُونَ وَسُجَّدُ
- 5- أَنْسَيْتَ قَتْلَ الْمُصْطَفِينَ بِكَرْبَلَا حَوْلَ الْحُسَيْنِ ذَبَائِحُ لَمْ يُلْحَدُوا؟
- 6- أَنْسَيْتَ إِذْ صَارَتْ إِلَيْهِ كَتَائِبُ فِيهَا ابْنُ سَعْدٍ وَالطَّغَاةُ الْجَحْدُ؟
- 7- فَسَقَوْهُ مِنْ جُرْعِ الْخُتُوفِ بِمَشْهَدٍ كَثَرَ الْعَدُوُّ بِهِ وَقَلَّ الْمُسْعِدُ
- 8- لَمْ يَحْفَظُوا حَبَّ النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ إِذْ جَرَّعُوهُ حَرَارَةً مَا تَبَرَّدُ
- 9- قَتَلُوا الْحُسَيْنَ فَأَتَكَلَّوْهُ بِسَبْطِهِ فَالْتَكُلُ مِنْ بَعْدِ الْحُسَيْنِ مَبْدَدُ
- 10- هَذَا حُسَيْنٌ بِالسِّيَوفِ مُبْضَعٌ مَتَخَضَّبٌ بِدِمَائِهِ مُسْتَشْهَدُ
- 11- عَارٍ بَلَا ثَوْبٍ صَرِيحٌ فِي الثَّرَى بَيْنَ الْحَوَافِرِ وَالسَّنَابِكِ يُقْصَدُ
- 12- وَالطَّيِّبُونَ بَنُوكَ قَتَلَى حَوْلَهُ فَوْقَ التَّرَابِ ذَبَائِحُ لَا تُلْحَدُ
- 13- كَيْفَ الْقَرَارُ فِي السَّبَايَا زَيْنَبُ تَدْعُو بِفَرْطِ حَرَارَةٍ يَا أَحْمَدُ

14- يا جُدُّ إِنَّ الْكَلْبَ يَشْرَبُ آمَنًا رِيًّا وَنَحْنُ عَنِ الْفَرَاتِ نُطْرَدُ

15- يا جُدُّ مِنْ ثُكْلِي وَطُولِ مَصِيبَتِي وَلِمَا أُعَايِنُهُ أَقُومُ وَأَقْعُدُ

في مطلع القصيدة يحضّ الخزاعي السامع ويدعوه إلى البكاء على الإمام الحسين (عليه السلام)، فقد بكاه الرسول الأعظم (صلى الله عليه وآله وسلم)، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت الميم ستّ مرّات، اثنتين منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (محزوناً فما)، وأربعاً في لفظتين من العجز: (لما)، (محمّد)، مع تكرار صوت النون أربع مرّات جاءت في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (إِنْ كُنْتُ محزوناً)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (محزوناً)، التي تمثل بؤرة المعنى المراد، والبيت دعوة للاستيقاظ من الغفلة، والانخراط في الحزن الحقيقي على فاجعة كلابلاء، تأسيّاً برسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) الذي بكى لها قبل وقوعها، موظفاً الاستفهام الإنكاري rhetorical في قوله: (فما لك ترقّد)؛ لشدّ الانتباه وتوبيخ النفس على اللامبالاة، واللوم والتحريض في قوله: (هلاً بكيت)، والطباق المعنوي بين: (محزون) و(ترقّد)، والتكرار اللفظي للفعل: (بكى)، ممّا أضفى إيقاعاً وجدانياً يعكس مدى التأثير النفسي بالحزن على أهل البيت (عليهم السلام).

ويستمر الشاعر في بيته الثاني حضّ السامع على البكاء، مستعيناً بتكرار صوت اللام ثماني مرّات، خمساً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (هلاً بكيت على الحسين وأهله؟)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (البكاء لمثلهم)، مع تكرار صوت النون ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (الحسين) من الصدر، واثنين في لفظة: (إِنْ) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (الحسين) التي بمجرد نطقها نستحضر قيم الشهادة، والشاعر يتحدّث حديثاً داخلياً مع نفسه على طريقة المونولوج الداخلي، أو لربّما يخاطب المتلقّي محرّضاً إيّاه على البكاء؛ لأنّ مصاب الإمام الحسين وأهله (عليهم السلام) ليس كمصاب غيرهم، فهم أهل بيت النبوة ومعدن الرسالة، موظفاً التحريض على البكاء باستعماله: (هلاً)، في بيتين متعاقبين، مؤكّداً أنّ البكاء على الحسين ممدوح، وليس عاطفة عابرة، بل هو يُعدّ من العبادات القربويّة في التراث الشيعي،

كما وظّف الجناس الاشتقائي derivational paronomasia بين: (بكي) و(البكاء)، ممّا خلق إيقاعاً متدفّقاً وهادئاً يناسب الحزن والوجد .

ويشير الشاعر في البيت الثالث إلى أنّ الإسلام بوصفه ديناً سماوياً قد تعرّض للضعف والوهن في فاجعة الطفّ، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الدال أربع مرّات في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (فالجود يبكي فقدّه والسودد)، مع تكرار صوت اللام أربع مرّات أيضاً، ثلاثاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (لتضعض الإسلام)، ولفظة: (فالجود) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (فالجود)، لتكون هذه اللفظة بؤرة المعنى للمصاب الجلل بفقد الإمام الحسين (عليه السلام)، فالشاعر يشير إلى تزلزل وتزعزع: (لتضعض) الإسلام ديناً ومجتمعاً بمقتل الإمام الحسين (عليه السلام)، فالكرم: (الجود) والسيادة: (السودد) يبيان فقدّه؛ لأنّه كان معناهما الحقيقيّ، ومجسّداً لهما، موظّفاً الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة implied metaphor في قوله: (فالجود يبكي فقدّه والسودد)، حين جعل الجود والسودد يبيان؛ ليُظهر عظمة الفقد، فقد شبّه الجود بالإنسان الذي يستطيع البكاء، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (يبكي)، فقد أضافت الاستعارة إيقاعاً حركياً، كأنّ الصفات المعنويّة: (الجود والسودد) تتحرّك وتبكي، ممّا يزيد من وقع المصيبة .

وفي البيت الرابع يذكر الخزاعي أنّ البكاء على الإمام الحسين (عليه السلام) قد شاركت فيه ملائكة السماء، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت النون أربع مرّات، إحداها في لفظة: (ملائك) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ جاءت متعاقبة من العجز: (زُهرٌ كرامٌ راكعون)، مع تكرار صوت الكاف أربع مرّات أيضاً، اثنتين في لفظتين من الصدر: (بكتّه)، (ملائك)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (كرامٌ راكعون)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (ملائك)، (كرامٌ راكعون)، لترسم هذه الألفاظ الصورة التي أراد الشاعر رسمها لمشاركة الملائكة ومواساتهم للمصاب الجلل، موظّفاً الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة implied metaphor حين جعل الملائكة وهم خلق من نور: (زهرٌ) لا يُرون بالعين المجرّدة ييكون، و: (راكعون سجّد)، ممّا أحدث إيقاعاً

حركياً بصرياً ومغنوياً جميلاً مصحوباً بالوقار الذي يُضفي تجسّد الكرامة وتجليها .

ويشير الخزاعيّ في البيت الخامس بصيغة الاستفهام الإنكاريّ إلى مقتل آل الحسين (عليهم السلام)، وأصحابه (رضوان الله عليهم)، وقد استشهدوا بين يديه ابتداءً من أصحابه إلى طفله الرضيع، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام سبع مرّات، ثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (قَتَلَ المصطفين بكربلاً)، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (حول الحسين ذبائح لم يُلحدوا)، مع تكرار صوت النون أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (أنسيت)، (المصطفين)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (الحسين ذبائح)، ليلتقي الصوتان في: (المصطفين)، (الحسين)، ولترسم هاتان اللفظتان صورة المشهد المؤلم، بعد أن بقيت الأجساد الطاهرة في العراء دون دفنها، فالشاعر يتساءل في حديث داخليّ على طريقة المونولوج الداخليّ internal monologue كيف تنسى تلك الذبائح المقدّسة وقد قُتلوا بفضاعة وثُرّكوا بلا دفن ولاكرامة؟ إنّه بيت يوقظ الضمير، ويُدِين الغفلة عن أبشع جريمة في التاريخ الإسلاميّ والإنسانيّ على السواء، موظّفاً الاستفهام الإنكاريّ التوبيخيّ في قوله: (أنسيت)، والكناية metonymy المرعبة في عجز البيت: (حول الحسين ذبائح)، ففيها استحضار مشهد الذبح الحقيقيّ، وكأنّهم ضحايا عيد، ممّا أضاف صورة حركيّة ووجدانيّة، تشدّ المتلقّي إلى فضاة المصيبة .

ويكرّر الخزاعيّ استفهامه الإنكاريّ rhetorical في البيت السادس، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت التاء أربع مرّات، ثلاثاً في ألفاظ من الصدر: (أنسيت)، (صارث)، (كتائب)، ولفظة: (الطغاة) من العجز، مع تكرار صوت النون أربع مرّات أيضاً، اثنتين في لفظتين من الصدر: (أنسيت)، (كتائب)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (ابنُ سعدٍ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (أنسيت)، (كتائب)، ولتكون اللفظتان تحمّلان دلالة الاستفهام الإنكاريّ، وفي هذا البيت يستمرّ حديث النفس: كيف نسيت المشهد حين توجّهت جيوش الكفر والطغيان نحو الحسين، وكان يقودهم عمر: (ابن سعد)، ومعه الظالمون الجاحدون: (الطغاة الجحّد) لحقّ الإمام الحسين ومقامه؟ موظّفاً الاستفهام

الإنكارِي خير توظيف ممّا ترك إيقاعاً يثير الدهشة في المتلقّي ويرفع نبرة البيت من مجرد سرد أحداث إلى صرخة استنكار .

ويصف الخزاعيّ في البيت السابع المفارقة في مشهد من مشاهد فاجعة الطفّ، مستعيناً بتكرار صوت اللام خمس مرّات، إحداها في لفظة: (الحتوف) من الصدر، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (العدوّ به وقلّ المُسعدُ)، مع تكرار صوت (الروي) الدال ثلاث مرّات، إحداها لفظة: (بمشهد)، واثنين في لفظتين من العجز: (العدوّ)، (المُسعدُ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (العدوّ)، (المُسعدُ) المعبرتين عن المفارقة، إذ أحاط به الأعداء وكانوا بالألوف: (كثُر العدوّ)، وندر أو انعدم الناصر والمعين: (وقلّ المُسعدُ)، موظّفاً الطباق بين: (كثُر) و(قلّ) من جهة وبين: (العدوّ) و(المُسعدُ) من جهة ثانية، ومن جمال الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (فسقوه من جرّح الحتوف)، إذ صوّر الموت بمشروب مرّ يُسقى قسراً، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (سقوه) ممّا زاد في رسم صورة المفارقة في المشهد ومنح البيت إيقاعاً مأساوياً قوياً إذ تحوّل الموت إلى شيء محسوس يُسقى قهراً.

وفي البيت الثامن يذكر الخزاعيّ أن بني أميّة لم يرعوا حبّ النبي (صلّى الله عليه وآله وسلّم) للإمام الحسين (عليه السلام)، فاستعان بتكرار صوت الراء خمس مرّات في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (جرّعوه حرارةً ما تبرّد)، مع تكرار صوت الحاء أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (يحفظوا حبّ النبي محمّد)، ولفظة: (حرارة) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (حرارة) التي أضحت بؤرة المعنى المراد، فالبيت يدين قتلة الإمام الحسين (عليه السلام)، ويندّد بمن أساء إلى عترة النبي (صلّى الله عليه وآله وسلّم) فهم لم يُراعوا محبة النبي ولا مكانته، بدليل أنّهم سقوا: (جرّعوا) سبطه الحسين (عليه السلام) شدة الأذى، وألقوا به ألماً لا يسكن، ومرارة دائمة لا تزول ولا تنطفئ: (حرارة لا تبرّد) موظّفاً implied metaphor الاستعارة المكنيّة في قوله: (جرّعوه حرارةً)، فالخزاعيّ شبّه المعاناة والأذى بالشراب المرّ الساخن الذي يُسقى به الإنسان قسراً، وحذف المشبّه به (الشراب) وأبقى على لازمه من لوازمه وهو: (جرّعوه)، وتوظيف طباق السلب (التضادّ) بين: (حرارة)

و(لا تبرد)، ممّا خلق إيقاعاً متوازناً متناقضاً معاً، يعزّز شعور الألم الذي لا يزول .

ويؤكد الخزاعي في البيت التاسع إخلاف بني أميّة لما أوصى به النبي (صلى الله عليه وآله وسلّم)، في مودّة آل بيت النبوة (عليهم السلام)، فجازوه بقتل سبطه (عليه السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الدال أربع مرّات في لفظتين من العجز: (بعد)، (مُبَدَّد)، مع تكرار صوت الباء أربع مرّات أيضاً، اثنتين في لفظة: (بسبطه) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (بعد)، (مبَدَّد)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (بعد)، (مُبَدَّد)، ولتكون لفظة: (مبَدَّد) بؤرة المعنى، إذ أضحى كلّ ثكل مهماً بلغ حجمه لا يداني ثكل فقد الإمام الحسين (عليه السلام)، ففجيعة أعظم فجيعة عرفها التاريخ الإسلاميّ والإنسانيّ، لدرجة أنّ كلّ الأحزان بعدها تُصبح صغيرة ومُفرّقة لا تجتمع في فجيعة واحدة، موظّفاً التكرار اللفظي للفظّة: (الحسين)، والجناس الاشتقائيّ بين (فأأكلوه) و(فالتكل)، والاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (الثكل مبَدَّد)، إذ شبّه الثكل بشيء مادّي يفرّق ويُبعثر، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (مبَدَّد)، ممّا منح البيت إيقاعاً بصريّاً يُوحى بالبعثرة والتشظّي .

ويعرض الشاعر لمشاهد مؤلمة من فاجعة الطفّ، في الأبيات من البيت العاشر حتّى البيت الثاني عشر، مشيراً إلى وحشيّة بني أميّة في إقدامهم على قتل سبط النبي الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلّم)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت العاشر بتكرار صوت السين أربع مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (حسينٌ بالسّيف)، ولفظة القافية: (مُسْتَشْهَدُ)، مع تكرار صوت الميم أربع مرّات أيضاً، إحداها في لفظة: (مُبَضَّغ) من الصدر، وثلاثاً شملت ألفاظ العجز برمّته: (مُتَخَضَّبٌ بدمائه مُسْتَشْهَدُ)، ليلتقي الصوتان في لفظة القافية: (مُسْتَشْهَدُ)، وهي بؤرة المُراد في البيت، ويرسم البيت صورة دامية لاستشهاد الإمام الحسين (عليه السلام)، فجسده الشريف مُقطَّع: (مُبَضَّغ) بالسيف، ومُغطّى (مُتَخَضَّب) بدمائه، واستشهد مظلوماً، وهي صورة: تعبّر عن فظاعة الجريمة وألم الفقد، موظّفاً الكناية metonymy عن القسوة والوحشيّة في قوله: (بالسّيفِ مُبَضَّغُ)، والاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله:

(متخضّبٌ بدمائه)، فشبهَ الدماء بخضاب (الحنّاء)، وحذف المشبّه به وأبقى على لازمة من لوازمه: (متخضّبٌ)، وهو من جماليات التعبير، ممّا ترك إيقاعاً بصرياً ونفسياً يُدخل المتلقّي في مشهد بصريّ قويّ ومؤثّر .

وفي البيت الحادي عشر يستكمل الشاعر المشهد المؤلم حين ترك بنو أميّة الجسد الطاهر عارياً في العراء، ومن أجل استكمال المشهد استعان الشاعر بتكرار صوت الرء أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ من الصدر: (عارٍ)، (صريعٌ)، (الثرى)، ولفظة: (الحوافر) من العجز، مع تكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ من الصدر: (عارٍ بلا)، (الثرى)، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (الحوافر والسنايك)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (عارٍ)، (الثرى)، (الحوافر)، ولتشكّل هذه الألفاظ بؤرة ما أراد الشاعر رسمه لمشهد الإمام الحسين (عليه السلام) بعد استشهاد، مجرداً من ثيابه، مطروحاً على أرض كربلاء، تدوس جسده الطاهر خيول الأعداء عمداً، في مشهد يهزّ الوجدان ويعبر عن أقصى درجات القسوة والوحشية، وقد يفهم من قوله: (عارٍ) مجازاً، أي إنّه ترك بلا حماية وبلا نصرة، فإنّ لفظة: (ثوب) تعني الستر والوقار، موظفاً الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor وكأني بالشاعر قد شبه كرامة جسد الإمام الحسين (عليه السلام) بالثوب، وحذف المشبّه (الكرامة)، وأبقى على المشبّه به: (عارٍ)، ممّا أعطت وقعاً صادماً، لأنّ لفظة: (عارٍ) أشدّ وقعاً في الأذن والنفس من مجرد: (بلا كفن) .

وفي البيت الثاني عشر يستكمل الشاعر مخاطبة الرسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، مستعيناً بتكرار صوت اللام أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (قتلى حوله)، واثنين في لفظتين متعاقبتين أيضاً من العجز: (لا تُلحدُ)، مع تكرار صوت التاء أربع مرّات أيضاً إحداها في لفظة: (قتلى)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (الثراب)، (تُلحدُ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (قتلى)، (تُلحدُ)، ولتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة المعنى المراد في رسم صورة المشهد المأساويّ فهولاء الطيّون الأطهار من أبناء الإمام الحسين وآل بيته (عليهم السلام) الذين قُتلوا حوله وتركوا كذبايح مطروحة على الأرض، لم تُكفن ولم تُدفن، موظفاً التشبيه الضمنيّ metaphorical simile إذ شبه الشهداء:

(الطيبون بنوك قتلى) لعدم دفنهم بالذباح التي: (لا تُلحد)، ممّا ترك إيقاعاً بصرياً قوياً يحرك المتلقّي، ويعزّز الإيقاع النفسيّ للمأساة .

ولعل الأبيات من البيت الثالث عشر إلى الخامس عشر، تصوّر لسان حال العقيلة زينب (عليها السلام) بوصفه جانباً من جوانب فاجعة الطفّ الأليمة، وهي تخاطب بلسان الحال جدّها المصطفى (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، فالشاعر: " يظهر لوعته وحزنه، وهذه اللوعة تشكّل نسقاً سرديّاً سار عليه شعراء واقعة الطف، أماطوا فيه اللثام عن وحشيّة الآخر " (80). ففي البيت الثالث عشر استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر: (القرار)، (السبايا)، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (حرارة يا)، مع تكرار صوت الراء خمس مرّات أيضاً، اثنتين منها في لفظة: (القرار) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (بفرط حرارة)، ليلتقي الصوتان في: (القرار)، (حرارة)، ولتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة ما دار على لسان السيّدة زينب (عليها السلام)، من نداء جدّها (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، فالخزاعيّ يُحدّث نفسه قائلاً: كيف يُمكن لي أن أهدأ أو أستقرّ نفسيّاً، بينما السيّدة زينب بنت عليّ أخذت أسيرةً بعد مقتل إخوتها وأهل بيتها، وهي تنادي من شدّة الحزن على ما جرى: (يا أحمد)، مسنغيّةً بجدّها رسول الله (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، شاكيةً له ما حلّ بأهل بيته من ذبح وسبي، موظّفاً الاستفهام الإنكاريّ في قوله: (كيف القرار)، والكناية metonymy عن شدّة الألم في قوله على لسان السيّدة زينب في قوله: (تدعو بفرط حرارة)، والتضادّ المعنويّ المصحوب بتوازن صوتيّ خفيف بين: (القرار) و(الحرارة)، ممّا خلق إيقاعاً نفسيّاً يحمل شعوراً بالاحتراق الداخليّ والانفعال النفسيّ العميق .

وفي البيت الرابع عشر تشكو السيّدة زينب لجدّها، كيف أن بني أميّة قد حالوا بين معسكر الإمام الحسين (عليه السلام) وشرب الماء من نهر الفرات، ومن أجل ذلك استعان الشاعر بتكرار صوت الراء أربع مرّات، إحداها لفظة: (يشرب) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ من العجز: (ريّاً)، (الفرات تُطرّد)، مع تكرار صوت النون تسع مرّات، أربعاً منها في لفظتين من الصدر: (إنّ)، (أمناً)، وخمساً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (ريّاً ونحن عن الفرات تُطرّد)، ليلتقي

الصوتان في لفظتي: (ريّاً)، (نطردُ)، لتكون هاتان اللفظتان خير ما يعبر عما جرى للإمام الحسين (عليه السلام) وقد مات عطشاناً، فالسيّدة زينب (عليها السلام) تُنادي جدّها مظهرَةً فداحة الظلم الذي وقع عليهم في كربلاء، فالكلاب يُسمح لها أن تشرب من نهر الفرات بأمان وارتواء: (أمنّاً ريّاً)، لكنّ ذريّتك الأطهار حُرّموا من قطرة ماء: (نُطرد) منه، في وقت احتدام العطش، موظّفاً المقابلة والمفارقة antithesis بين: (الكلب يشرب) وأبناء النبي يُمنعون: (ونحن نطرد)، ممّا ترك إيقاعاً بصريّاً ومعنويّاً يعزّز التوتر النفسي والمأساوي .

ويختتم الشاعر هذه المشاهد من شكوى العقيلة زينب (عليها السلام) إلى حدّها الرسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، بذكر ما لاقته من فاجعة الفقد وهول المصيبة، مستعيناً بتكرار صوت الميم أربع مرّات، اثنتين منها في لفظتين من الصدر: (من)، (مصيّتي)، واثنتين في لفظتين من العجز: (ولما)، (أقومُ)، مع تكرار صوت الياء المدّيّة مرّتين في لفظتين من الصدر: (تكلي)، (مصيّتي)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (مصيّتي) التي هي بؤرة معنى البيت الذي يعبر عن حال السيّدة زينب بعد استشهاد أخيها الحسين (عليه السلام)، وكيف أنّ الحزن وطول المصيبة ومشاهد السبي والذلّ، جعلتها في حال من عدم التماسك النفسي فلا تستقرّ، موظّفاً الكناية metonymy في قوله: (أقوم وأقعد) كناية عن الحيرة والاضطراب النفسيّ مستنداً إلى الطباق بين: (أقومُ) و(أقعدُ)، ممّا أحدث إيقاعاً نفسياً يعكس تكرار الألم وعدم الاستقرار وحدة المعاناة .

وقال دعبل الخزاعي في رثاء الإمام الحسين عليه السلام: (من الكامل) (81)

- 1- يا أُمَّة قَتَلْتَ حُسَيْنًا عَنوَةً لم ترُعَ حقَّ الله فيه فتهتدي
- 2- قتلوه يومَ الطفِّ طعنًا بالقنَا وبكلِّ أبيض صارمٍ ومهتدٍ
- 3- ولطالما ناداهمُ بكلامِهِ جدّي النبيّ خصيّمكم في المشهد
- 4- جدّي النبيّ أبي عليٍّ فاغلموا والفخرُ فاطمةُ الزكيّةُ محتدي
- 5- يا قومُ إنّ الماءَ يشربُهُ الوري ولقد ظمئتُ وقلّ منه تجلّدي

- 6- قد شَفَّنِي عطشي وأَقْلَقَنِي الذي ألقاه من ثَقْلِ الحديدِ المؤيِّدِ
- 7- قالوا له هذا عليك مُحرَّمٌ هذا يُبايِعُ للبغِيِّ الأسودِ
- 8- فأتاهُ سهمٌ من يدِ مشرُومةٍ من قوسِ ملعونٍ خبيثِ المولدِ
- 9- يا عينُ جودي بالدموعِ وجُودي وابكي الحسينَ السيِّدِ ابنِ السيِّدِ

يذكر الخزاعي في البيت الأول أنّ بني أميّة قد قتلوا الإمام الحسين (عليه السلام) قسراً وقهراً وكرهاً: (نقاتلك بغضاً لأبيك)، ومن أجل هذا المطلب استعان الخزاعي بتكرار صوت التاء سبع مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (أُمَّةٌ قَتَلْتُ حُسَيْنًا عَنوَةً)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (ترع)، (فتهتدي). مع تكرار صوت النون خمس مرّات جاءت جميعها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (أُمَّةٌ قَتَلْتُ حُسَيْنًا عَنوَةً)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (أُمَّةٌ)، (عنوةٌ) الدالّتين على وحشيّة القوم في إقدامهم على قتل سبط النبي الأكرم (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، والشاعر يصرخ بوجه الأُمَّة بلغة التوبيخ المصحوبة بالمرارة: أَيْتَهَا الأُمَّة التي تجرّأت على قتل الإمام الحسين (عليه السلام) عن سبق عمد وإصرار، ولم تصن حقّ الله فيه، واتّخذت طريق الضلال والظلم وسفك دمه الطاهر، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (لم ترع حقّ الله فيه)، إذ شبّه الحقّ بالأمانة التي ينبغي لها أن تُرعى، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمة من لوازمه: (لم ترع)، وتوظيف طباق السلب بين: (لم ترع) و(تهتدي)، ممّا ترك جمالاً تعبيرياً مصحوباً بإيقاع حزين، يبرز قوّة المفارقة، إذ إنّ الامتناع عن رعاية الحقّ يوازي فقدان الهداية .

ويصف لنا الخزاعي مشهداً من مشاهد فاجعة الطفّ الأليمة في البيت الثاني مستعيناً بتكرار صوت النون ست مرّات، ثلاثاً في لفظتين متعاقبتين: (طعناً بالقنا)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين أيضاً من العجز: (صارمٍ ومهتدٍ)، مع تكرار صوت اللام أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (قتلوه)، (بالقنا)، واثنتين في لفظة من العجز: (وبكلّ)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (بالقنا) الدالة على أن بني

أميّة كانوا قد بدأوا حربهم بالرماح خوفاً وجبناً من المواجهة القريبة التي تتم بالسيوف مع قلة عدد أصحاب الحسين (عليه السلام)، والبيت يصوّر مقتل الإمام الحسين (عليه السلام) تصويراً مأساوياً مؤلماً، مبرّزاً وحشيّة القوم الذين استخدموا كلّ أسلحة الموت ضدّه، موظّفاً الكناية metonymy في قوله: (أبيض صارم) عن السيف القاطع، و: (مهتد) السيف المصنوع في الهند، ممّا أضفت إيقاعاً نفسياً موجعاً ومهيّياً؛ لأنّها لا تصرّح باسم السيف صراحةً بل توحى به، فتترك للمتلقّي تخيل المشهد.

والبيت الثالث فيه إشارة إلى خطبة الإمام الحسين (عليه السلام) الأولى في يوم عاشوراء عندما عرّف نفسه للقوم، فقال فيما قال: " أمّا بعد فانسبونني، فانظروا من أنا، ثم ارجعوا إلى أنفسكم وعاتبوها، فانظروا هل يصلح لكم قتلي، وانتهاك حرمتي؟ ألسن ابن بنت نبيّكم، وابن وصيّيه وابن عمّه، وأوّل المؤمنين المصدّق لرسول الله بما جاء به من عند ربّه، أوليس حمزة سيّد الشهداء عمّي، أوليس جعفر الطيّار في الجنّة بجناحين عمّي، أولم يبلغكم ما قال رسول الله لي ولأخي: هذان سيّدان شباب أهل الجنّة؟! فإن صدّقتموني بما أقول وهو الحقّ، والله ما تعدّدت كذباً منذ علمت أنّ الله يمقت عليه أهله، وإن كذّبتُموني فإنّ فيكم من لو سألتُموه عن ذلك أخبركم، سلوا جابر بن عبد الله الأنصاريّ، وأبا سعيد الخدريّ، وسهل بن سعد الساعديّ، وزيد بن أرقم، وأنس بن مالك، يخبروكم أنّهم سمعوا هذه المقالة من رسول الله (صلّى الله عليه وآله) لي ولأخي، أما في هذا حاجز لكم عن سفك دمي؟! " (82). ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الثالث بتكرار صوت (الرويّ) الدال أربع مرّات، إحداها في لفظة: (ناداهُم) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (جَدّي)، (المشهد)، مع تكرار صوت الميم خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ الصدر جميعاً: (ولطالما ناداهُم بكلامه)، واثنيتين في لفظتين من العجز: (خصيمكم)، (المشهد)، لتكون اللفظتان: (ناداهُم)، (المشهد) بؤرة المراد من البيت، والتذكير بخطبة الإمام الحسين (عليه السلام) في القوم قبل مقتله، محدّراً إيّاهم من عاقبة عملهم إن قاموا بقتله؛ لأنّ رسول الله (صلّى الله عليه وآله وسلّم) سيكون خصيمهم يوم القيامة، موظّفاً الكناية metonymy في قوله: (خصيمكم في المشهد)، كناية عن الموقف يوم القيامة؛ لأنّ الخصومة أمام

النبيّ في: (المشهد) تعني الحساب والجزاء ممّا منحت البيت إيقاعاً يتّسم بالرهبة؛ إذ جعلت وعيد الإمام الحسين (عليه السلام) أكثر وقعاً في النفوس .

ويستكمل الخزاعيّ في البيت الرابع ما أراده في خطبة الإمام الحسين في القوم، ومن أجل ذلك استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الدال ثلاث مرّات، اثنتين منها في لفظة: (جَدّي) من الصدر، ولفظة القافية: (محتدي)، مع تكرار صوت الياء المدّية ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (جَدّي)، (أبي)، ولفظة القافية: (مُحتدي)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (جَدّي)، (مُحتدي)، ولتكون هاتان اللفظتان بؤرة المعنى فليس كالإمام الحسين (عليه السلام) سوى أخيه الحسن (عليه السلام) له من كرم النسب فجده الرسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله وسلّم) وأبوه الإمام عليّ بن أبي طالب (عليه السلام) وصيّ رسول الله، وأمه السيّدة فاطمة الزهراء سيّدة نساء العالمين ابنة رسول الله، موظّفاً الكناية metonymy في هذا التركيب الثلاثي: (جَدّي، أبي، محتدي) عن عراقه النسب، ممّا منح البيت سمة إيقاعيّة قويّة ومهيبة ومعنويّة غاية في الفخر بالمنبت والأصل والنسب.

ويصوّر الخزاعيّ حال الإمام الحسين (عليه السلام) حين منع بنو أميّة عنه الماء في البيت الخامس، مستعيناً بنكرار صوت اللام سبع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (الماء)، (الورى)، وخمساً في ألفاظ من العجز: (ولقد)، (وقلّ)، (تجلّدي)، مع تكرار صوت الميم أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (قوم)، (الماء)، واثنتين في لفظتين من العجز: (ظمئتُ)، (منه)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (الماء)، لتكون هذه اللفظة بؤرة المعنى المراد في تصوير ظمأ الإمام الحسين (عليه السلام). والبيت يتضمن قمّة خسة القوم وإصرارهم على منع الإمام الحسين (عليه السلام) من الاقتراب من الفرات، موظّفاً الطباق الضمنيّ وتضادّ المعنى antithesis بين: (يشربه) و: (ظمئتُ) والبيت قائم على المفارقة، فالماء مباح لكلّ الناس: (الماء يشربه الورى)، لكنّ الإمام الحسين محروم منه ظلماً: (ولقد ظمئتُ)، ممّا ولّد توتّراً إيقاعياً، وتصعيداً عاطفياً، إذ يتحوّل المتلقّي من التسليم بحقيقة عامّة إلى الإحساس بالظلم المأساويّ .

وفي البيت السادس يستمر الخزاعي في وصف حال الإمام الحسين (عليه السلام)، وقد استبدّ به العطش حتى نحل جسده الشريف، مستعيناً بتكرار صوت اللام سبع مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (وأقلّقتني الذي)، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (ألقاه من ثقل الحديد المؤيد)، مع تكرار صوت القاف خمس مرّات، ثلاثاً في لفظتين من الصدر: (قد)، (أقلّقتني)، واثنين في لفظتين من العجز (ألقاه)، (ثقل)، ليلتقي الصوتان في: (أقلّقتني)، (ألقاه)، (ثقل)، لتتشكّل هذه الألفاظ الصورة المؤلمة لما حلّ بالإمام الحسين (عليه السلام)، إذ يضع الخزاعي البيت على لسان الإمام الحسين (عليه السلام)، وكأنّي به يشعر ما يشعر به الإمام، فقد أنهكه العطش وأتعبه ما يحمله من ثقل السلاح والدرع الذي يقاتل به، وما يواجهه من اشتداد القتال، والمحنة التي يواجهها وحيداً بلا ناصر ولا مُعين، موظفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (شفّني عطشي)، إذ شبّه العطش بشيء مُرهق مُنهك، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (شفّني)، وقد منحت الاستعارة إيقاعاً حزيناً يوحي بالضعف والانكسار التدريجي .

وفي البيت السابع جاء ردّ بني أميّة في تأكيد منعهم الماء عن الإمام الحسين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان دعبل بتكرار صوت اللام ست مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (قالوا له هذا عليك)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (للبيغيّ الأسود)، مع تكرار صوت الباء مرّتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (يُبايع للبيغيّ)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (للبيغيّ) التي أتبعها بالنعت: (الأسود)، ولعله أراد بالأسود: أسود الأفعال والصفات، والمراد به يزيد بن معاوية (لعه الله)، والبيت يتضمّن ردّ القوم على الإمام الحسين (عليه السلام)، فالبيعة قد تمّت للطالم الطاغية: (للبيغيّ الأسود)، كنايةً metonymy عن يزيد بن معاوية، إذ يُشار إليه في كثير من الشعر الشيعيّ بالظلمة والقتام والسواد، وقد جعلت هذه الكناية البيت مؤثراً وذا بعد سياسي وأخلاقي؛ لأنها تنقل معنى الاستنكار من مجرّد الفعل إلى الشخص المسؤول عنه.

ولم يكن بعد ذلك من جواب بني أميّة على طلب الإمام الحسين (عليه السلام) سوى أن أتاها سهم: (من يد مشؤومة)، والذين رموه كثيرون منهم: الحصين بن

نمير، ورماء سنان بن أنس بسهم في حلقه، ورماء أبو قدامة العامريّ بسهم ذي ثلاث شعب، ومنهم أبو الحتوف الجعفيّ (83)، ومن أجل هذا المطلب استعان الخزاعيّ في البيت الثامن بنكرار صوت الميم سبع مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (سهمٌ من يدٍ مشؤومةٍ)، وثلاثاً في ألفاظ من العجز: (من)، (ملعون)، (المولد)، مع تكرار صوت النون سبع مرّات أيضاً، أربعاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (سهمٌ من يدٍ مشؤومةٍ)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (من)، (ملعون)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (سهمٌ)، (مشؤومةٍ)، (من)، (ملعون)، ولتشكّل هذه الألفاظ الصورة المؤلمة للمشهد الحسيني، على أنّ البيت يصف مقتل عبد الله الرضيع (علي الأصغر) ابن الإمام الحسين (عليه السلام)، حين حمله الإمام؛ ليطلب له شربة ماء، فجاءه سهم أصابه وهو في حضان أبيه، وقد اشتهر في مقتله أنّ حرملة بن كاهل هو من رماه بسهم ذي ثلاث شعب، ذبحه من الوريد إلى الوريد، ونلاحظ جمال البناء القائم على التكرار التصاعديّ الأفقيّ في قبح الجريمة، ابتداءً من: يدٍ شرّيرةٍ في قوله: (من يد مشؤومة)، يتبعها من يد مطرودٍ من رحمة الله في قوله: (من يد ملعون)، يتبعها من ذي أصلٍ سيّء الولادة في قوله: (خبث المولد)، كلّ ذلك يزيد من وطأة الجريمة وقبح ووضاعة مرتكبها موظفاً الكناية metonymy في قوله: (خبث المولد) كناية عن أصل القاتل منذ ولادته، وهي كناية تضيف ثقلاً دلاليّاً؛ لأنها لا تصرّح بالمعنى مباشرة، بل تتركه للمتلقّي ليستنتج أنّ المقصود هو الأصل الفاسد والطبيعة الشرّيرة .

وفي البيت التاسع يبكي الخزاعيّ لما حصل لسيدّ الشهداء، ويطلب من عينه أن تجود (بالدموع)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الدال ستّ مرّات، أربعاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (جودي بالدموع وجودي)، واثنين في لفظتين من العجز: (السيدّ)، (السيدّ)، مع تكرار صوت السين خمس مرّات في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (الحسين السيدّ ابن السيدّ)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (السيدّ)، ولتكون هذه اللفظة بؤرة المعنى المراد، فهو ابن الوصيّ أمير المؤمنين ابن عمّ التبيّ، وابن فاطمة الزهراء ابنة رسول الله (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، والشاعر في البيت يدعو عينه، وهو تشخيص موظفاً فنّ الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة

implied metaphor في قوله: (يا عينُ جودي بالدموع)، إذ شَبَّه العينَ بإنسان يُعطي أو يتصدَّق: (يجود)، وحذف المشبَّه به، وأبقى على لازمه: (جودي وابكي)؛ لتسكب الدموع بسخاء، ولتتخذ نغمة النائحة في الرثاء والتوجع والبكاء حزناً على الإمام الحسين (عليه السلام)، موظفاً الجنس الناقص (غير التام) بين: (جودي) و(جودي) وتكرار لفظة: (السيد)، ممّا منح البيت إيقاعاً موسيقياً متقارباً صوتياً يعكس تكرار حركة العين بالدمع، وكأنّ الألفاظ تقلّد حركة الدموع المتساقطة .

وقال دعبل الخزاعي : (من الكامل) (84)

- 1- زُرْ خَيْرَ قَبْرِ فِي الْعِرَاقِ يُزَارُ واعصِ الحِمَارَ فَمِنْ نَهَاكَ حِمَارُ
- 2- لَمْ لَا أَزُورُكَ يَا حُسَيْنُ لَكَ الْفِدَا قومي ومن عطفتُ عليه نِزارُ
- 3- وَلَكَ الْمَوْدَةُ فِي قُلُوبِ ذَوِي النُّهَى وعلى عِدْوِكَ مَقْتَةٌ وَدِمَارُ
- 4- يَا ابْنَ الشَّهِيدِ وَيَا شَهِيداً عُمُهُ خَيْرُ الْعُمُومَةِ جَعْفَرُ الطَّيَّارُ
- 5- عَجَباً لِمَصْنُوعٍ أَصَابَكَ حُدُهُ فِي الْوَجْهِ مِنْكَ وَقَدْ علاكَ غُبَارُ

ولعلّ نظم هذه المقطوعة كان في أيام المتوكّل العبّاسيّ حين منع زيارة الإمام الحسين (عليه السلام)، وبهذا يكون الخزاعيّ قد أراد بالحمار المتوكّل العبّاسيّ، ففي البيت الأوّل استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الراء سبع مرّات، خمساً منها جاءت في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (زُرْ خَيْرَ قَبْرِ فِي الْعِرَاقِ يُزَارُ)، واثنيتين في لفظتين من العجز: (الحمار)، (حمار)، مع تكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (العرّاق يُزارُ)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (الحِمَارَ فَمِنْ نَهَاكَ حِمَارُ)، لتكون لفظة: (حمار) بؤرة المعنى المُراد في البيت، وهو يقصد في طلبه للمتلقّي زيارة قبر الحسين (عليه السلام)، وعصيان من نهى عن هذه الزيارة، وكنى metonymy عن المتوكّل العبّاسي بالحمار تهكّماً وسخريةً، والبيت شديد الجرأة ويعكس شخصيّة دعبل الجريئة في التحديّ والانتقاد الصريح في نقد الخلفاء العبّاسيّين، موظفاً التكرار اللفظي للفظّة: (حمار)، والجناس الاشتقائيّ

بين: (زر) و(يزار)، ممّا أحدث إيقاعاً تأكيدياً متصاعداً مؤثراً يجمع بين الموسيقى الداخلية والقوة الدلالية .

ويؤكد الشاعر وجوب زيارة الإمام الحسين (عليه السلام) في البيت الثاني، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ: (لا)، (يا)، (الفدا)، ولفظة القافية: (نزار) مع تكرار صوت اللام خمس مرّات، أربعاً منها في ألفاظ من الصدر: (لم لا)، (لك الفدا)، ولفظة: (عليه) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (الفدا) التي تشكل بؤرة المعنى المراد، والخزاعي يقول متعجباً في هذا البيت ما الذي يمنعني من زيارتك يا حسين، وأنت الذي أفديك بنفسي وبكلّ قومي؟ بل إنّ كلّ من ينتسب إلى نزار الذي هو جد فريش مدين لك؛ لأنّك دُبحتَ مظلوماً، ووقفت موقفاً بطولياً للدفاع عن معدن الإسلام المحمّديّ، موظفاً الاستفهام الإنكاريّ rhetorical question في قوله: (لم لا أزورك)، مؤكداً ولاءه وموحياً بأن لا عذر له في ترك الزيارة، ممّا ترك ظلالاً من الحزن ومنح البيت حماسة وجدانيّة وإصراراً على الزيارة .

ويؤكد الشاعر مودة أهل بيت النبوة (عليهم السلام)، التي وردت في القرآن الكريم وفي الأحاديث الشريفة في البيت الثالث، ومن أجل ذلك استعان الشاعر بتكرار صوت الميم ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (المودة) من الصدر، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (مقتة ودمار)، مع تكرار صوت التاء ثلاث مرّات أيضاً، إحداها في لفظة: (المودة) من الصدر، واثنين في لفظة: (مقتة) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (المودة)، (مقتة)، اللتين تشكّلان المفارقة المطلوبة، فمحبّة الإمام الحسين مغروسة في قلوب العقلاء وأولي البصيرة: (في قلوب ذوي النهى) أمّا أعداؤه فمصيّرهم البغض من الناس: (وعلى عدوك مقتة)، موظفاً الطباق antithesis بين: (مودة) و(مقتة) ممّا أحدث توتراً صوتياً ومعنوياً يعكس حدة الصراع بين الولاء والعداء.

ويذكر الخزاعي أن آل بيت النبوة قد شرفهم الله بالشهادة، ومن أجل هذا المعنى، استعان الشاعر في البيت الرابع بتكرار صوت الميم أربع مرّات، اثنتين في لفظة: (عمّة) من الصدر، واثنين في لفظة: (العمومة) من العجز، مع تكرار صوت العين ثلاث مرّات، إحداها في لفظة (عمّة)، واثنين في لفظتين متعاقبتين:

(العمومة جعفر)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (عمّة)، (العمومة) ، وهو ما يحقق إرث الشهادة في آل النبي (عليهم السلام)، فجعفر الطيّار (عليه السلام)، كان قد استشهد في معركة مؤتة، والبيت يفجر طاقات المدح الروحي والنسبي في شخصيّة الإمام الحسين (عليه السلام) فهو الوارث لخطّ الشهادة من أبيه وعمّه، وهو رمز للأسرة التي خلقت للشهادة والجهاد والفضيلة، موظّفاً التكرار اللفظي verbal repetition للفظة: (شهيد)، وحرف النداء: (يا) والجناس الاشتقاقي بين: (عمّة) و(العمومة)، ممّا ولّد جرساً صوتياً متناغماً يزيد من ترابط العجز بالصدر.

ويجنح الشاعر إلى صورة تخيلية، فيعجب كيف استطاع السيف أن ينال من رأس الإمام الحسين (عليه السلام)، وكان قد علا رأسه الشريف غبار المعركة، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام أربع مرّات، اثنتين في لفظة من الصدر: (لمصقول)، واثنتين في لفظتين من العجز: (الوجه)، (علاك)، مع تكرار صوت الف المدّ ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (أصابك) من العجز، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (علاك غبار)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (علاك)، ولتكون بؤرة المعنى المراد، على أنّ البيت مرثية مؤلمة تصوّر الإمام الحسين (عليه السلام) في لحظات استشهاد، ووجهه الشريف يتلقّى ضربة من سيف عدوّ، في مشهد تتداخل فيه القداسة: (في الوجه منك) بالوحشية: (أصابك حدّه)، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (عجباً لمصقول أصابك)، فقد جعل السيف المصقول كأنّه صاحب فعل عاقل: (أصابك)، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (أصابك)، وقد أبدى الخزاعي الاستنكار العميق والدهشة والنعجب في قوله: (عجباً لمصقول أصابك حدّه)، فمن هذا الذي يجرؤ على رفع السيف في وجه الحسين (عليه السلام) ذلك الوجه الذي هو أشبه بوجه جدّه النبي (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، وقد منحت الاستعارة البيت إيقاعاً تصويرياً يجعل السيف كفاعل ظالم، فيزيد من التأثير الدرامي .

وقال في تائية أخرى في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) : (من الطويل) (85)

- 1- أَسْبَلَتْ دَمْعَ الْعَيْنِ بِالْعَبْرَاتِ وَبِتَّ تَقَاسِي شِدَّةَ الزَّفَرَاتِ؟
- 2- وَتَبْكِي لِأَثَارِ لَالٍ مَحْمَدٍ فَقَدْ ضَاقَ مِنْكَ الصَّدْرُ بِالحَسَرَاتِ
- 3- أَلَا فَابْكِهِمْ حَقًّا وَأَجْرٍ عَلَيْهِمْ عِيُونًا لِرَيْبِ الدَّهْرِ مُنْسَكِبَاتِ
- 4- وَلَا تَنْسَ فِي يَوْمِ الطُفُوفِ مَصَابِهِمْ وَدَاهِيَةً مِنْ أَعْظَمِ النُّكْبَاتِ
- 5- سَقَى اللَّهُ أَجْدَاثًا عَلَى طِفِّ كَرْبَلَا مَرَابِعَ أَمْطَارٍ مِنَ الْمُزْنَاتِ
- 6- وَصَلَّى عَلَى رُوحِ الْحُسَيْنِ وَجَسَمِهِ طَرِيحًا لَدَى النَهْرَيْنِ فِي الْفُلُواتِ
- 7- قَتِيلًا بَلَا جُرْمٍ فُجِعْنَا بِفَقْدِهِ فَرِيدًا يُنَادِي أَيْنَ أَيْنَ حُمَاتِي؟
- 8- أُنْسَى وَهَذَا النَهْرُ يَطْفُحُ ظَامِنًا قَتِيلًا وَمَظْلُومًا بَغِيرِ تَرَاتِ
- 9- وَقَدْ رَفَعُوا رَأْسَ الْحُسَيْنِ عَلَى الْقَنَّا وَسَاقُوا نِسَاءَهُ حُسْرًا وَلِهَاتِ
- 10- فَقُلْ لَا إِلَهَ سَعْدٍ عَذَّبَ اللَّهُ رُوحَهُ سَتَلْقَى عَذَابَ النَّارِ وَاللَّعْنَاتِ
- 11- سَأَقْنُتُ طَوْلَ الدَّهْرِ مَا هَبَّتِ الصَّبَا وَأَقْنُتُ بِالْأَصَالِ وَالْغُدُواتِ
- 12- عَلَى مَعْشَرٍ ضَلُّوا جَمِيعًا عَنِ الْهُدَى وَأَلْقُوا رَسُولَ اللَّهِ فِي الْكُرْبَاتِ

(85). بكى الشاعر الإمام الحسين (عليه السلام) في هذه التائية على ذات البحر الذي نظم عليه تائيته الشهيرة، وعلى الروي نفسه؛ ولعلّه وجد في هذا الإيقاع ما يلبي حاجته للبكاء على سيّد الشهداء، نافثاً حسراته وزفراته على هذا المصاب الأليم، ففي هذه القصيدة معان صادقة معبرة عن شعور صادق بالتشيع، ممّا يهزّ القلوب، ويبدأ الشاعر قصيدته بالحديث مع نفسه بما يشبه المونولوج الداخلي متسائلاً، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الروي) التاء سبع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (أَسْبَلَتْ)، (بالعبرات)، وخمساً شملت ألفاظ العجز جميعاً: (وبِتَّ تَقَاسِي شِدَّةَ الزَّفَرَاتِ)، مع تكرار صوت الباء أربع

مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر: (أُسبَلَتْ)، (بالعبرات)، ولفظة: (وبتّ) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (أُسَيْلَتْ)، (وبتّ) اللتين تضمّنتا حديث النفس، فالخزاعي يحدّث نفسه مستخدماً الاستفهام التقريريّ البلاغيّ: هل أسلت دموعك من عينيك، وأرسلتها تسيل من شدّة التأثّر والبكاء على الإمام الحسين (عليه السلام)، وكنت تمضي ليلك تُعاني من شدّة الأثات والآهات الخارجة من صدرك؟ وكأني به يقول: لقد فعلت ذلك حقاً، وبالغث في الحزن والبكاء، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (تقاسي شدّة الزفرات) إذ شبّه الزفرات بالمعاناة المؤلمة، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (تقاسي)، فضلاً عن التوازن الصوتيّ، والتصريع بين: (العبرات) و(الزفرات)، ممّا خلق إيقاعاً موسيقيّاً داخليّاً متناغماً يشبه تتابع الدموع والزفرات، فيزيد وقع الحزن على المتلقّي .

ويستمر الشاعر في حديث النفس في البيت الثاني مستعيناً بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (لآثارٍ لآل)، واثنين في لفظتين من العجز: (ضاق)، (بالحسرات)، مع تكرار صوت اللام أربع مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (لآثارٍ لآل)، ولفظة القافية: (بالحسرات)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (لآثارٍ لآل)، (بالحسرات)، ولتبيّن سبب هذه الحسرات، قالخزاعي يبكي عل ديار آل النبوة وآثارهم: (تبكي لآثارٍ لآلٍ محمّد)، لا حبّاً بالمكان نفسه فحسب؛ وإنّما لأنّ صدره امتلأ بالحسرات والأسى على ما جرى لهم، حتّى لم يعد يحتمل، موظّفاً الكناية metonymy في قوله: (فقد ضاق منك الصدر بالحسرات)، عن شدّة الحزن والهَمّ، ممّا جعلت الإيقاع وجدانيّاً وحزينا، حيث ينساب الحزن من الخارج: (الدموع) إلى: (الصدر).

وفي البيت الثالث يطلب الشاعر من المتلقّي أن يبكيهم ويسكب الدموع الغزار عليهم، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت النون أربع مرّات، إحداها في لفظة: (حقاً) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (عيوناً)، (منسكبات)، مع تكرار صوت الميم ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (فابكهم، عليهم)، ولفظة القافية: (منسكبات)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (منسكبات)، لتكون هذه اللفظة بؤرة المعنى المراد، فقد ذكر الصفة وأراد

الموصوف: (الدموع)، فهو يدعو المتلقّي إلى البكاء على آل محمّد بكاءً صادقاً، تفيض فيه الدموع حزناً على ما أصابهم من ظلمٍ ونوائب الدهر، وما جرى فيه من أحداثٍ جسام، موظّفاً أسلوب التحضيض في دعوته، في قوله: (ألا)، وهو حرف تنبيه يحثّ على الفعل: (البكاء)، ونلاحظ في البيت جمال فنّ الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (وأجر عليهم عيوناً)، فقد شبه العيون بالأنهار الجارية، وحذف المشبّه به وأبقى على لازمة من لوازمه: (وأجر)، ممّا ترك إيقاعاً تردّدياً ومتدفّقاً كما في المعنى.

وينتقل الحزاعيّ من الحثّ على البكاء إلى التذكير بسبب ذلك الحزن في البيت الرابع، فهو يطلب عدم نسيان مصاب الإمام الحسين (عليه السلام)، مستعيناً بتكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (ولا)، (مصائبهم)، واثنتين في لفظتين من العجز: (داهية)، (النكبات)، مع تكرار صوت النون خمس مرّات، إحداها في لفظة: (تنس)، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (وداهية من أعظم النكبات)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (داهية) و(النكبات)، ولتكون اللفظتان بؤرة المعنى المُراد، وفي هذا البيت تعليل للبكاء؛ لأنّ مصيبتهم يوم الطفّ كانت قاجعة كبرى لا يمكن نسيانها، موظّفاً توازي البناء syntactic parallelism بين الشطرين، ممّا وفّر انسجاماً صوتيّاً يعزّز وضوح المعنى وقوّة التعبير، ويضفي على البيت إيقاعاً متوازناً ومنسجماً مناسباً للثناء والتعبير عن المصيبة .

وفي البيت الخامس يدعو الشاعر بالسقيا للأجساد الطاهرة في طفّ كربلاء مضمّناً: "سرديّته بجملة دعائيّة: (سقى الله)، ليعود في عجز البيت مبيناً أنّهم (عليهم السلام): (مربع) لنزول الخيرات و(الأمطار)، وفي البيت إشارة إلى ما أقدمت عليه بنو أمية من فعل منع الماء عن الحسين وآله " (86). ومن أجل هذا المعنى استعان الحزاعيّ بتكرار صوت ألف المدّ سبع مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (الله أجدائاً على طفّ كربلاء)، وثلاثاً من الألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (مربع أمطار من المُرّنات)، مع تكرار صوت النون أربع مرّات، إحداها في لفظة: (أجدائاً) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (أمطار من المُرّنات)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (أجدائاً)،

(أَمْطَارٍ)، (الْمُزْنَاتِ)، التي تشكّل بؤرة دعاء التوسّل supplication، وكأني بالخزاعيّ يقول: رحم الله تلك القبور التي ضمّت الأجساد الطاهرة في أرض كربلاء، وسقاها بغيوثة التي تنزل برفق وبركة، وكأنّ السماء تشارك في الحزن وتغسل الأرض التي ضمّت تلك الأجساد بالرحمة، ممّا أضاف إيقاعاً وجدانياً وعاطفياً يتلاءم مع الرحمة الإلهية .

وفي البيت السادس يُكمل الخزاعي دعاءه بالصلاة: (على روح الحسين وجسمه) مستعيناً بتكرار صوت اللام سبع مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (وصلّى على روح الحسين)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (لدى)، (الفلواتِ)، مع تكرار صوت النون أربع مرّات، إحداها في لفظة: (الحسين) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (طريحاً)، (النّهرين)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (الحسين)، وهي المراد في الدعاء، فالشاعر يُكمل دعاءه ترحماً بصلاة الله على الحسين (عليه السلام) روحاً وجسداً، إذ قُتل مظلوماً، وتُرك: (جسمه طريحاً لدى النهرين في الفلواتِ)، في صحراء كربلاء عطشان غريباً موظّفاً توازي البناء syntactic parallelism بين الشطرين، معزّزاً بذلك لانسجام الصوتيّ والمعنويّ ويجعل الوصف أكثر وقعاً، محاكياً المكان الموحش في صحراء الطفّ .

ويذكر الشاعر في البيت السابع مشهداً من قلّة الناصر للإمام الحسين، بعد أن خذله من خذل من الذين كاتبوه للقدوم إلى الكوفة، مستعيناً بتكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (بلا)، (فُجعنا)، واثنتين في لفظتين من العجز: (ينادي)، (حُماتي)، مع تكرار صوت النون سبع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (قتيلاً بلا جُرمٍ فُجعنا)، وأربعاً في ألفاظ متعاقبة في العجز: (فريداً يُنادي أينَ أينَ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (فُجعنا)، (يُنادي)، ولتشكّل هاتان اللفظتان مغزى ذلك المشهد المؤلم، فالإمام الحسين (عليه السلام) قُتل مظلوماً دون أن يقترب ذنباً، وهذه هي الفجيعة، وقد تُرك وحيداً في ساحة المعركة يستغيث ويطلب النصرة، ولا مجيب له موظّفاً التكرار اللفظي repetition للفتة: (أين) الذي أفاد التوكيد، ويوحى بشدّة الألم واليأس، ممّا أضفى إيقاعاً صوتياً يعكس النداء المتكرّر والحزن الشديد .

ويذكر الخزاعي جريمة بني أمية في منعهم الماء عن الإمام الحسين (عليه السلام) في البيت الثامن: "فالشاعر يعبر عما رواه التاريخ عن مصرع الحسين في تلك الحملة الغادرة التي أوعز بها يزيد بن معاوية... عندما حال جيش بني أمية بين الحسين والماء، فتستدرّ عطف المسلمين، وتسيل دموع العين عبرات باكية، وتشحن الصدر حسرة وزفرة على الشهيد المظلوم" (87)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ من الصدر: (أنسى)، (هذا)، (ظامناً)، ولفظة القافية: (ترات)، مع تكرار صوت النون ست مرّات، أربعاً منها في ألفاظ من الصدر: (أنسى)، (النهْر)، (ظامناً)، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (قتيلاً ومظلوماً)، ليلتقي الصوتان في: (أنسى)، (ظامناً)، ولتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة المشهد المؤلم، يقول الخزاعي: كيف أنسى فاجعة كربلاء، وقد رأيت الحسين يُقتل ظامناً قرب نهريفيض بالماء؟! قُتل مظلوماً لا ذنب له: (بغير ترات)، موظفاً الاستفهام الإنكاري: (أنسى)، مؤكداً التذكّر الدائم له، موظفاً الاستعارة المكنية التشخيصية المركبة implied metaphor في قوله: (النهْر يطفحُ ظامناً)، فالشاعر يشبّه النهر بشخص عطشان، فالنهر في حقيقته يطفح بالماء، لكنّه في البيت يبدو عطشان؛ لأنّه لم يرو الحسين! وحذف المشبّه به وأبقى على لازمة من لوازمه، وهي: (ظامناً)، والخزاعي يرسم مشهداً في هذه الاستعارة يقوم على المفارقة، نهر يفيض لكنه عطشان! وهو يريد بالعطشان الحسين الذي كان بجوار النهر، لكنّه لا يستطيع أن يشرب، فيبدو النهر وكأنّه هو نفسه يشعر بالظمأ؛ لأنّه عاجز عن إطفاء جذوة طمأ الحسين! وهذه الاستعارة تدخل في باب من غرائب الاستعارات كيف استطاع الخزاعي أن يجمع الاستعارة والمفارقة في آنٍ معاً، ممّا خلقت إيقاعاً وجدانياً متوتراً ودرامياً متصاعداً.

ويصف الخزاعي مشهداً من مشاهد ذلك اليوم المشؤوم حين وضع القتلة رأس الإمام الحسين (عليه السلام)، على رمح طويل، ففي البيت التاسع استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، إحداها في لفظة: (القنا) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (وساقوا نساءً حُسراً وَلِهَاتٍ)، مع تكرار صوت اللام أربع مرّات أيضاً، ثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (الحسين على القنا)، ولفظة القافية: (ولِهَاتٍ)، ليلتقي الصوتان في: (القنا)، (ولِهَاتٍ)، ولتكون

اللفظة الأولى من مشهد الرأس الشريف، وهو يعلو الرمح، والثانية من مشهد نسائه اللاتي أزال الأعداء حجابهنّ فانكشفت وجوههنّ، إذ بلغ الظلم مداه، فبعد أن قُتل الحسين (عليه السلام)، رُفع رأسه الشريف على رمح أمام أعين الناس، وسُبيت نساؤه، فسُقن مكشوفات الرؤوس، مفجوعات في ذلّ وألم لا يوصفان موظفاً الكناية metonymy في قوله: (حُسراً ولهات) عمّا لحق بهنّ من ذلّ وهوان الأسر، ممّا أضفى على البيت إيقاعاً حزيناً يعكس الإهانة والمُصاب النفسي للنساء .

وفي الأبيات من البيت العاشر حتى البيت الثاني عشر يوجّه الخزاعيّ خطابه إلى عمر بن سعد بن أبي وقاص قائد الحملة التي كانت سبباً في استشهاد الإمام الحسين (عليه السلام)، بأنّ مأواه (عذاب النار)، ففي البيت العاشر استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، إحداها لفظ الجلالة: (الله) من الصدر، وأربعاً شملت جميع ألفاظ العجز: (ستلقى عذاب النار واللعات)، مع تكرار صوت النون خمس مرّات أيضاً، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (لايّن سعد)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (النار واللعات)، ليلتقي الصوتان في لفظتين متجاورتين: (النار واللعات)، اللتين ستكونان مأل ما آل إليه مصير ابن سعد (لعنه الله)، فالشاعر يوجّه خطابه لابن سعد قائلاً: نسأل الله أن يعذبك أشدّ العذاب، فجزأك على ما فعلت بالحسين وأهل بيته هو نار جهنّم واللعن المتكرّر من الله وعباده، موظفاً الجناس الاشتقاقيّ derived forms بين: (عذب) و (عذاب)، ممّا خلق إيقاعاً صوتياً يعزّز المعنى، ويربط بين الفعل والعقوبة، فيزيد من حدة الدعاء والوعيد .

ويجاهر الخزاعيّ في البيت الحادي عشر: " بأنه سيبقى في قنوت دائم صباحاً ومساءً في لعن تلك العصابة التي قاتلت الحسين وشايعت وتابعت على قتله وأنهم على ضلال وكفر" (88). ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الروي) التاء أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (سأقنث)، (هبت)، واثنتين في لفظتين من العجز: (وأقنث)، (والغدوات)، مع تكرار صوت الهمزة ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (سأقنث) من الصدر، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (وأقنث بالأصل)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (أقنث)، التي تمثّل بؤرة

المعنى، فالبيت يعبر عن حزن الخزاعي العميق والثابت الذي لا يزول، فهو يتعهد أن يبقى ويدعو: (وأقنتُ) لله حلّ في علاه حزناً متضرّعاً طيلة حياته في كلّ صباح ومساءً: (بالأصال والغدوات)، موظفاً التكرار اللفظي للفظ (أقنتُ)، والطباق بين: (الأصال) و(الغدوات)، موظفاً الاستعارة التصريحية explicit metaphor في قوله: (ما هبت الصبا)، فقد شبه استمرار الحياة بهبوب الريح وحذف المشبه، وأبقى على المشبه به: (هبت الصبا)، ممّا منحت البيت إيقاعاً متدفّقاً ومنسجماً، يعكس الثبات والصبر أمام المصائب.

و يستكمل الخزاعيّ دعاءه على قتلة الإمام الحسين (عليه السلام) في البيت الأخير ويصرّح بأنّ معشرهم في ضلال مبين، مستعيناً بتكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (على)، (الهدى)، واثنتين في لفظتين: (الله)، (الكربات) من العجز، مع تكرار صوت اللام تسع مرّات، أربعاً منها في ألفاظ الصدر: (على)، (ضلّوا)، (الهدى)، وخمساً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (والقوا رسول الله في الكربات)، ليلتقي الصوتان في الألفاظ: (الهدى)، (الله)، (الكربات)، لتشكل هذه الألفاظ بمجموعها دلالات الضلالة لهؤلاء الذين أغرّتهم الحياة الدنيا فباعوا آخرتهم من أجل دنيا فانية، فالبيت يصف قتلة الإمام الحسين (عليه السلام) بالجور والجُرم الأكبر وكأثمّ أوقعوا رسول الله نفسه في الشدائد والمآسي، لما لأهل بيته من منزلة عنده، موظفاً الطباق بين: (الضلالة) و(الهدى)، والاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (والقوا رسول الله في الكربات)، فالأصل هو إن الذين ارتكبوا جريمة قتل الحسين وأهله لم يلقوا النبي جسدياً في كرب بل آذوه معنويّاً؛ لأنّ النبي لم يكن حاضراً في كربلاء، وهذا يعني أن النبيّ شبه بإنسان يلقى في بئر أو واد من الكرب، وقد حذف المشبه به (الإنسان)، وأبقى على لازمة من لوازمه وهو: (القوا)، ممّا خلفت صورة حركيّة للمصائب: (الكربات) كأنّها شيء يلقى فيه الإنسان، وهذا أعطى البيت إيقاعاً ديناميكياً متحرّكاً .

على أنّ القصيدة تحمل من المفردات التي لا يمكن أن نشم منها إلا رائحة الرثاء الصادق، والحزن الممض، ولنتمعّن هذه المفردات، وما تحمل من دلالات: (الدمع)، (العبرات)، (الزفرات)، (تقاسي)، (تبكي)، (ضيق الصدر)،

(الحسرات)، (أجر عيوناً)، (انسكاب الدمع)، (ريب الدهر)، (يوم الطفوف)، (المصاب)، (الداهية)، (النكبات)، (الأحداث)، (طف كربلاء)، (روح الحسين)، (جسمه)، (طريحا)، (ظامناً)، (قتيلاً)، (مظلوماً).

وقال في قصيدة تبلغ أحد عشر بيتاً : (من الكامل) (89)

- 1- جاؤوا من الشام المشومة أهلها للشؤم يقدم جندهم إبليس
- 2- لعنوا وقد لعنوا بقتل إمامهم تركوه وهو مبضع محموس
- 3- وسبوا فوا حزني بنات محمد عبّري حواسر ما لهن لبوس
- 4- تبا لكم يا ويلكم أرضيتكم بالنار؟ ذل هنالك المحبوس
- 5- بعتم بدنيا غيركم جهلاً بكم عزّ الحياة وأنه لنفيس
- 6- أخزى بها من بيعة أموية لعنت وحظ البائعين خسيس
- 7- بؤساً لمن بايعتم وكأنني بإمامكم وسط الجحيم حبيس
- 8- يا آل أحمد ما لقيتم بعده؟ من غصبة هم في القياس مجوس
- 9- كم عبرة فاضت لكم وتقطعت يوم الطفوف على الحسين نفوس
- 10- صبراً موالينا فسوف يديلكم يوم على آل اللعين عبوس
- 11- ما زلت متبعا لكم ولأمركم وعليه نفسي ما حييت أسوس

يذكر الخزاعي في البيت الأول أنّ الحيش الأمويّ الذي قاتل الإمام الحسين (عليه السلام)، قد تحرّك من الشام المشؤومة التي سمّاها الشاعر: (المشومة)، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت الهمزة أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (جاؤوا)، (أهلها)، واثنين في لفظتين من العجز: (للشؤم)، (إبليس)، مع تكرار صوت الميم ست مرّات، أربعاً منها في ألفاظ متعاقبة من

الصدر: (من الشام المشومة)، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (للشؤم يقدم جندهم) لتكون لفظة: (للشؤم) محل التقاء الصوتين، وتكون هذه اللفظة بؤرة المعنى المراد، يقول الخزاعي إن هؤلاء القوم جاؤوا من أرض الشام التي صارت مشؤومة؛ بسبب ما صدر عنها فكان جيشهم مُسَيِّراً يقوده: (إبليس) كناية metonymy عن الشيطان، موظفاً الجنس الناقص (غير التام) بين: (المشومة) و(الشؤم) من جهة، وبين: (الشام) و(الشؤم) من جهة أخرى، ممّا أوجد موسيقى حزينة مترددة، ترديداً لصوت الشين والميم والهمزة، وكأنّه يكرّر معنى الشرّ والشؤم في وقع صوتي .

ويلعن الخزاعي في البيت الثاني قتلة الإمام الحسين (عليه السلام)، مستعيناً بتكرار صوت الميم ستّ مرّات ثلاثاً في لفظة واحدة: (إمامهم) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (مبضّع محموس)، مع تكرار صوت النون ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين: (لُعنوا)، (لُعنوا) من الصدر، ولفظة: (مُبضّع) من العجز، مع تكرار صوت العين ثلاث مرّات، في ذات الألفاظ التي تكرر فيها صوت النون، لتلتقي الأصوات الثلاثة في لفظة: (مُبضّع)، وتكون هذه اللفظة بؤرة المعنى الذي رسمه الشاعر للمشهد المُفجع، يقول الشاعر إنّ قتلة الإمام الحسين طردوا من رحمة الله تعالى، وحُقّ عليهم اللعن؛ لأنّهم قتلوا إمام زمانهم، وتركوه ممرّقاً: (مبضّع)، بالسيوف: (محموس) من شدّة التمثيل بجسده الطاهر، موظفاً التكرار اللفظي repetition للفعل: (لُعنوا) الذي أفاد التوكيد وزيادة التقيح، ممّا منح إيقاعاً داخلياً قوياً قائماً على الترديد والتوكيد .

ويصوّر الشاعر مشهد النساء الهاشميات: (عَبْرَى حواسر)، بعد وقوعهنّ في أسر الجيش الأمويّ في البيت الثالث، ومن أجل هذا استعان الشاعر بتكرار صوت الباء أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (وسُبُوا)، (بناتُ)، واثنتين في لفظتين من العجز: (عَبْرَى)، (لبوس)، مع تكرار ألف المدّ خمس مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (فوا)، (بناتُ)، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (عَبْرَى حواسر ما)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (بنات)، (عَبْرَى)، لترسم اللفظتان المشهد المؤلم للنساء وهنّ حواسر قد انتزع منهنّ حجابهنّ، فالشاعر يصوّر هول الحزن والفجيعة، ليس على سفك الدماء الطاهرة فحسب، بل على

انتهاك حرمة العترة الطاهرة وسبي النساء من نسل النبي نفسه وهنّ باكيات مكشوفات الرؤوس في مشهد من الذلّ والانكسار الذي لا يليق بمقامهنّ الطاهر، موظّفاً الكناية metonymy مرّتين: الأولى في قوله: (حواسر ما لهنّ لبوس) كناية عن الذلّ والمهانة التي لحقت بهنّ بعد السبي، والثانية في قوله: (عبرى) أي باكيات دامعات، وهي كناية عن شدة الحزن والقهر، وقد أعطت الكنايتان إيقاعاً درامياً قائماً على التصوير غير المباشر ممّا يُضاعف التأثير النفسي .

ويدعو الخزاعي على هؤلاء القتلة بأنّ مصيرهم النار في البيت الرابع، مستعيناً بتكرار صوت الباء أربع مرّات، اثنتين في لفظة واحدة من الصدر: (تّباً)، واثنتين في لفظتين من العجز: (بالنار)، (المحبوس)، مع تكرار صوت النون أربع مرّات أيضاً، إحداها في لفظة: (تّباً) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (بالنار)، (هنالك)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (تّباً)، (بالنار)، المجسّدتين للمصير المحتوم لقتلة الإمام الحسين (عليه السلام)، موظّفاً الاستفهام التقريري التوبيخي في قوله: (أرضيتُم)، ودعاءه عليهم بالهلاك، في قوله: (تّباً لكم)، والتهويل في قوله: (يا ويلكم)، فالبيت يجمع بين الاحتجاج الأخلاقي والتقرّيع الدينيّ، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (في النار ذلّ هنالك المحبوس)، إذ شبّه النار بالسجن، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (محبوس)، وقد منحت الاستعارة البيت إيقاعاً تصويرياً مخيفاً، إذ جعلت النار مكاناً يُسجن فيه الأعداء .

وفي البيت الخامس يذكر الخزاعي أنّ قتلة الإمام الحسين (عليه السلام) باعوا آخرتهم بدنياً غيرهم، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون خمس مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (بدنياً)، (جهلاً)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (وأنةً لأنفيس)، مع تكرار صوت الباء ثلاث مرّات في ألفاظ من الصدر: (بعثم بدنياً)، (بكم)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (بدنيا) التي هي مدار المعنى المراد، فقد باعوا دنياهم الأخرويّة: (بدنيا) غيرهم . والبيت فيه تعنيف وتوبيخ في قوله: (جهلاً بكم) لأولئك الذين بايعوا يزيد طمعاً بدنياً زائلة، وهم في الحقيقة لم يحصلوا حتّى على دنياهم، بل باعوا أنفسهم: (بدنيا) غيرهم، وخسروا دينهم وعزّهم وكرامتهم، موظّفاً الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor إذ

شبهه تضییع الدين الحق بالتجارة والبيع، وحذف المشبه وأبقى على لازمه: (بعتم)، وقد منحت هذه الاستعارة البيت إيقاعاً ساخراً لازعاً عبر صورة البيع والشراء.

وفي البيت السادس يلحن الخزاعي بيعة الأمويين، فيلجأ إلى تكرار صوت النون خمس مرّات، ثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (من بيعة أمويّة)، واثنين في لفظتين من العجز: (لُعنتُ)، (البائعين)، مع تكرار صوت العين ثلاث مرّات، إحداها في لفظة (بيعة) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (لُعنتُ)، (البائعين)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (بيعة)، (لُعنتُ)، (البائعين)، لتشكل مجموع هذه الألفاظ معنى التعجب: (أخرى بها) من فضيحة لحقت بهذه البيعة المشؤومة، لقد كانت بيعة يزيد بن معاوية، سبباً في الفضيحة والخزي لمن شارك فيها، فقد لعنت هذه البيعة، وكان مصير من بايع فيها خسيساً دنيئاً، موظفاً الجنس الاشتقاقى derivational pun بين: (بيعة) و(البائعين)، ممّا منح البيت انسجاماً صوتياً متصلاً يُبرز المفارقة بين المعنى الإيجابي للبيع والشراء في الحياة اليومية، والمعنى السلبي في سياق البيت (بيع الدين والولاء).

ويدعو الخزاعي على من بايع بني أميّة بالبؤس والشقاء: (وسط الجحيم حبيس) في البيت السابع، ومن أجل هذا المطلب استعان بتكرار صوت (الرويّ) السين ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (بؤساً) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (وسطاً)، (حبيس)، مع تكرار صوت الباء أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (بؤساً)، (بايعتم)، واثنين في لفظتين من العجز: (بإمامكم)، (حبيس)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (بؤساً)، (حبيس) اللتين تشكّلان بؤرة المعنى المُراد، والشاعر يدعو على من بايع يزيد بن معاوية بالهلاك، فلقد بايعوا من يستحقّ النار، فهو مأسور في الجحيم، موظفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (وسط الجحيم حبيس)، فقد شبه الجحيم بالسجن، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمة من لوازمه، وهو: (حبيس)، وقد أعطت الاستعارة إيقاعاً نصوياً رادعاً.

ويستذكر الخزاعي ما جرى لآل النبوة (عليهم السلام) بعد النبي (صلّى الله عليه وآله وسلّم) في البيت الثامن، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار

صوت الميم ستّ مرّات، ثلاثاً في ألفاظ متعاقبات من الصدر: (أحمد ما لقيتُمْ)، وثلاثاً في ألفاظ من العجز: (من)، (هم)، (مجوس)، مع تكرار صوت اللام ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (آل)، (لَقَيْتُمْ)، ولفظة: (القياس) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (لَقَيْتُمْ) التي تمثّل بؤرة المعنى المُراد، فالشاعر يخاطب آل البيت قائلاً: ما أعظم ما أصابكم بعد رحيل جدّكم (صلى الله عليه وآله وسلّم) من ظلم واضطهاد على يد قوم ظاهرهم الإسلام، ولكن عقيدتهم في عداوتكم كعقيدة المجوس الذين يعادون التوحيد، موظفاً التشبيه التمثيلي في قوله: (هم في القياس مجوس)، فالخزاعي لا يقصد أنّهم مجوس ديانةً، بل إنّ عداوتهم للمؤمنين تماثل عداوة المجوس للحقّ، موظفاً الكناية metonymy في قوله: (هم في القياس مجوس) كناية عن الجهل والضلال الدينيّ، ممّا أوجد إيقاعاً هجائياً ودميّاً، يُبرز الفرق بين الحقّ والباطل .

ويستعبر الخزاعيّ ليوم الطفوف في البيت التاسع، فيلجأ إلى: (كم) الخبريّة التي تفيد التكرير، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الفاء أربع مرّات، إحداها في لفظة: (فاضت) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (الطفوف)، (نفوس)، مع تكرار صوت التاء أربع مرّات، في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (عبرة فاضت لكم وتقطّعت)، ليلتقي الصوتان في لفظة (فاضت)، لتمثّل هذه اللفظة بؤرة المعنى في البيت، ففي يوم كربلاء، سالت أنهار من الدموع حزناً عليكم، وتقطّعت الأفئدة والأكباد أسي، بل إنّ نفوساً كثيرة فارقت الحياة من شدّة الحزن على الحسين (عليه السلام)، موظفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (عبرة فاضت وتقطّعت)، فقد شبّه العبّرة بالماء أو النهر الجاري الذي يفيض، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه وهي: (فاضت)، وقوله: (تقطّعت نفوس) كناية عن شدّة الألم النفسيّ والعاطفيّ، كلّ ذلك ترك طلالاً حزيناً وإيقاعاً انفعالياً وحركياً يحاكي حركة الدموع في الاستعارة والنفوس الممزّقة في الكناية .

ويدعو الخزاعيّ إلى الصبر، وسيأتي هذا اليوم، وكأني بالشاعر يُلح إلى ظهور الإمام الحجة (عجل الله تعالى فرجه) في البيت العاشر، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون أربع مرّات، اثنتين منها في لفظتين

متعاقبتين من الصدر: (صبراً موالينا)، واثنيتين في لفظتين من العجز: (يومٌ)، (اللعينُ)، مع تكرار صوت اللام ستّ مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (موالينا)، (يُديلكم)، وأربعاً في ألفاظ متعاقبات من العجز: (على آل اللعين)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (موالينا)، (اللعين)، ولتحدث اللفظتان تلك المفارقة بين: (موالينا) وآل بيت النبوة (عليهم السلام)، وعدوّهم: (آل اللعين) آل أميّة، يقول الخزاعيّ اصبروا على ما نزل بكم من الظلم والابتلاء ، فإنّ الله سيجعل لكم يوماً تنتقمون فيه من أعدائكم، يوماً عبوساً بالشدة والعذاب على آل أميّة، موظفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (يومٌ عبوس)، فقد شبّه اليوم بوجه، ثم حذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه: (عبوس)، كناية عن شدة ذلك اليوم، وقد أعطت الاستعارة البيت إيقاعاً تصويرياً حيويّاً، يجعل اليوم وكأنّه وجهٌ ظهرت عليه أمارات الغضب .

وفي البيت الأخير يؤكّد الخزاعيّ ولاءه لآل بيت النبوة (عليهم السلام)، مستعيناً بتكرار صوت التاء أربع مرّات، ثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (زلتُ متّبعاً)، ولفظة: (حييتُ) من العجز، مع تكرار صوت الميم ستّ مرّات، خمساً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة: (ما زلتُ متّبعاً لكم ولأمركم)، ولفظة: (ما) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (متّبعاً)، مؤكّداً ولاءه المطلق لآل بيت النبوة (عليهم السلام)، مستعيناً بـ: (ما المصدريّة) في قوله: (ما حييت)، يقول دعبل: إنّني لم أزل متّبعاً لكم يا آل بيت النبيّ، و متمسكاً بأوامركم وعليها أدير حياتي ما حييت موظفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (وعليه نفسي ما حييتُ أسوس) فقد شبّه النفس بفرس تُساس وتُقَاد، وحذف المشبّه به (الفرس) وأبقى على لازمة من لوازمه: (أسوس)، وقد خلقت هذه الاستعارة إيقاعاً معنويّاً وداخليّاً متّزناً، يُبرز التزام الشاعر الداخليّ واتّزانه النفسيّ .

الحسين بن الضحّاك

وقال أبو علي الحسين بن الضحّاك بن ياسر الباهليّ (90). ت 250 هـ في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) : (من الطويل) (91)

- 1- وممّا شجا قلبي وأوكفَ عبرتي محارمُ من آلِ النبيّ استُحِلَّتْ
- 2- ومهتوكةٌ بالطفِ عنها سجوفُها كعابُ كقرنِ الشمسِ حينَ تبتّت
- 3- إذا حفزتها روعةٌ من منازعٍ لها المرطُ عاذتُ بالخضوعِ ورنت
- 4- وربّاتُ خدرٍ من ذؤابةِ هاشمٍ هتفنَ بدعوى خيرٍ حيٍّ وميّت
- 5- أردُّ يداً منّي إذا ما ذكرتهُ على كبدٍ حرّى وقلبٍ مُفَتّت
- 6- فلا باتَ ليلُ الشامتَيْنِ بغبطةٍ ولا بلغتُ آمالها ما تمّت

والقطعة تنحو منحى قصيدة سليمان بن قتّة العدويّ وزناً وروياً، وقد نظم على هذا الوزن والرويّ أكثر من شاعر . وذكر أبو الفرج الأصفهانيّ أنّ هذه الأبيات قالها ابن الضحّاك في رثاء الأمين العبّاسيّ، ورواها مع تغبير لا يناسب المعنى (92)، وتناقلها عنه ابن الأثير (93). ومن الواضح أنّ الصور التي نقلها الشاعر في أبياته لا تناسب مقتل الأمين العبّاسيّ من سبي النساء و(محارم من آل النبيّ استُحِلَّتْ)، وكذا قوله:(ومهتوكة عنها سجوفها)، فإنّ هذا جرى بالطفّ، ولم يجر في بغداد، كما ردّ السيّد محسن الأمين في أعيانه تلك المزاعم، على أنّ القصيدة التائيّة لم يذكرها الطبريّ في مراثي الأمين العبّاسيّ (94) .

يذكر الشاعر في البيت الأوّل بكاءه وكيف أسال:(أوكف) دموعه؛ لما جرى لمحارم آل بيت النبوة (عليهم السلام)، مستعيناً بتكرار صوت اللام أربع مرّات، إحداها في لفظة:(قلبي) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين من العجز:(آل)، (استُحِلَّتْ)، مع تكرار صوت (الرويّ) التاء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة:

(عبرتي) من الصدر، واثنين في لفظة القافية: (استُحُلَّتْ)، ليلتقي الصوتان في لفظة القافية: (أُسْتُحُلَّتْ)، وتكون بؤرة المعنى المراد، حين هتك بنو أمية تلك المحارم، فالشاعر يقول: من أشدّ ما أحزن: (شجا) قلبي وأسأل دمعتي، أن تُنتهك وتُستحلّ حُرمة نساء آل بيت النبي (صلى الله عليه وآله وسلم) ظلماً وعدواناً، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (وأوكف عبرتي)، إذ شبّه الدموع: (العبرة) بالمطر الذي ينهمر، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (أوكف)، فضلاً عن الطباق المعنويّ بين: (محارم) و(استُحُلَّتْ)، والتصريع في مطلع هذه الأبيات بين: (عبرتي) و(استُحُلَّتْ) ممّا أعطى البيت جرساً متناغماً منذ البداية .

وفي البيت الثاني يذكر الشاعر أنّ محارم آل البيت قد هُتكت ستورهنّ: (سجوفها)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون خمس مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (ومهتوكة)، (عنها)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة: (كعابٌ كقرن الشمس حين)، مع تكرار صوت الكاف ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (مهتوكة) من الصدر، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (كعابٌ كقرن)، ليلتقي الصوتان في: (مهتوكة)، (كعابٌ)، (كقرن)، ولتشكّل هذه الألفاظ بمجموعها صورة التشبيه التمثيليّ analogical simile في قوله: (كعابٌ كقرن الشمس حين تبدّت)، التي رسمها الشاعر، فقد صوّر الشاعر نساء آل البيت في كربلاء، وقد كُشفت ستورهنّ، فبيدين للناظرين كالشمس المشرقة: (كقرن الشمس) عند انبثاقه من السحاب، بما توحى به لفظة: (الشمس) من العلو والمقام والمهابة في صورة تشبيهية بالغة التأثير، فضلاً عن الاستعارة التصريحية إذ شبّه الوجوه في إشراقها بالشمس الطالعة، وحذف المشبّه (الوجوه)، والطباق الخفيّ بين: (مهتوكة) و(الشمس)، بين الانكسار والسطوع، ممّا ولّد صدمة سمعية، والانتقال من الإيقاع الثقيل: (مهتوكة) إلى إيقاع مضيء صاخب: (الشمس) لتوكيد التناقض الدراميّ ليترك لدى المتلقّي شعوراً بالتوتر بين الدّلّ المفروض والرفعة الكامنة .

يذكر الشاعر ما تعرّضت لهنّ النساء الهاشميات من أذى آل أمية في البيت الثالث، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) التاء أربع

مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (حفزتها روعةً)، واثنتين في لفظتين من العجز: (عاذتُ)، (ورنّت)، مع تكرار صوت النون ستّ مرّات، أربعاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (روعةً من منازع)، واثنتين في لفظة القافية: (ورنّت)، مع تكرار صوت الراء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (روعةً) من الصدر، واثنتين في لفظتين من العجز: (المرطُ)، (ورنّت) لتلتقي الأصوات الثلاثة في لفظة القافية: (ورنّت)، لتشكّل هذه اللفظة بؤرة ذلك الألم الذي انتاب النساء فقد رفعن صوتهنّ بالبكاء والنحيب، فالشاعر يصف حالة السبايا من نساء آل البيت في لحظة فزع ورعب، فعندما تُفاجِئهنّ موجة من الخوف: (روعةً من منازع)، فإنّ ردّة فعلهنّ الفطريّة أن يُمسكنَ بأكسيتهنّ: (المرط) ليحتمينَ به، ويُطلقنَ أنيناً حزيناً: (رنّت)، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (روعةً حفزتها)، حيث جعل الخوف كأنّه قوّة تدفع المرأة دفعاً، وحذف المشبّه به (قوّة)، وأبقى على لازمة من لوازمه: (حفزتها)، ممّا أثرى البيت بتسارع الحركة الصوتيّة، فالبيت يبدأ بإيقاع سريع .

ويسترسل الشاعر في تصوير مشهد هؤلاء النسوة الهاشميّات في البيت الرابع، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) التاء أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (وربّاتُ)، (ذوابةٍ)، واثنتين في لفظتين من العجز: (هتفنّ)، (وميّت)، مع تكرار صوت النون خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (خدرٍ من ذوابةٍ هاشمٍ)، واثنتين في لفظتين من العجز: (هتفنّ)، (حيّ)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (هتفنّ)، التي شكّلت بؤرة المعنى لما صدحت به حناجرهنّ من خير دعوى للإمام الحسين (عليه السلام)، والشاعر يذكر حال هؤلاء النسوة بنات أشراف بني هاشم، وهنّ يصرخن وينوحنّ ويستجدن برسول الله (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، على ما أصابهنّ من ظلم وهوان، موظّفاً الطباق بين: (حيّ) و(ميّت)، والاستعارة التصريحيّة explicit metaphor في قوله: (ذوابةٍ هاشمٍ)، حيث شبّه نساء الأشراف بالذوابة، وحذف المشبّه، ممّا منح البيت وقعا مهيباً ومؤثراً يعكس هيبة آل البيت ووقارهنّ .

وفي البيت الخامس يصف الشاعر حاله، وكان قد أصابه من الألم كلما ذكر مصيبة الإمام الحسين (عليه السلام)، وحال تلکم النسوة الهاشميات من ذلّ الأسر، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) التاء أربع مرّات، إحداها في لفظة: (ذكرته) من الصدر، وثلاثاً في لفظة القافية: (مفتّت)، مع تكرار صوت الميم ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (مني)، (ما)، ولفظة القافية: (مفتّت)، ليلتقي الصوتان في لفظة القافية: (مفتّت)، لتشكّل هذه اللفظة بؤرة ما أراد الشاعر من وصف حال قلبه المتألم، فالشاعر حين يتذكّر فاجعة الإمام الحسين (عليه السلام) يضع يده على كبده الملتهبة: (كبدٍ حرّى)، وقلبه المحطّم: (قلبٍ مُفتّت)، موظّفاً فنّ الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (كبدٍ حرّى وقلبٍ مُفتّت)، فقد شبّه الكبد بشيء ملتهب من شدّة الحرارة، والقلب بشيء مقطّع مُبعثر، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه من الصفات: (حرّى ومفتّت)، لتمنح البيت حركة داخلية، وكأنّ الكبد والقلب يتحرّكان ويتألّمان، ممّا يُعطي إيقاعاً تصاعدياً متدرّجاً .

ويدعو الحسين بن الضحّاك في البيت الأخير على قتلة الإمام الحسين (عليه السلام) والشامتين بقتله بزوال غبطتهم، وأنّ آمالهم مآلها الفشل والخيبة، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الناء ستّ مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة: (بات ليلُ الشامتين بغبطة)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (بلغت)، (تمنّت)، مع تكرار صوت النون أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (الشامتين بغبطة)، واثنتين في لفظة القافية: (تمنّت)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (الشامتين)، (بغبطة)، (تمنّت)، لتشكّل هذه الألفاظ بؤرة الدعاء الذي منّى الشاعر به نفسه، موظّفاً التكرار اللفظي repetition لحرف النفي: (لا) التي أفادت الدعاء، ممّا منح البيت إيقاعاً معنوياً وصوتياً ومتدرّجاً يُحاكي الامتناع المستمر، ويشدّد على خيبة الشامتين، ممّا يُشعر المتلقّي بثقل الخيبة وعدم تحقّق آمال الشامتين .

وقال الحسين بن الضحاك: (من الكامل) (95)

- 1- هتكوا بحرمتك التي هُتكت حرم الرسول ودونها السجف
- 2- سُلِبَتْ معاجرهنّ واختُلست ذات النقاب ونوزع الشُنف
- 3- قد كنت كهفاً يُستظلُّ به ومضى فلا ظلُّ ولا كهف

في هذه المقطوعة يعود الشاعر إلى وصف ما تعرّضت له النساء الهاشميات من هتك وسلب لحرماتهنّ، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الأوّل بتكرار صوت الهاء ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (هتكوا)، (هُتكتُ) ولفظة: (دونها) من العجز، مع تكرار صوت التاء أربع مرّات، جاءت جميعاً في ألفاظ الصدر برمتها: (هتكوا بحرمتك التي هُتكتُ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (هتكوا)، (هُتكتُ)، ولتكون اللفظتان خير ما عبّر عنه الشاعر في وصف المشهد، موظفاً التشبيه التمثيليّ figurative simile إذ شبّه الإمام (عليه السلام) في وحوده قبل استشهادهِ، في كونه مصدراً للأمان بالكهف أي ملجأ يوفّر الحماية، ولكن بانتهاكهم لحرمة الإمام الحسين قد انتهكوا بذلك حرم الرسول التي كانت مستورة مصونة، موظفاً الجنس الاشتقائيّ بين: (هتكوا) و(هُتكتُ) من جهة، وبين: (بحرمتك) و(حُرم) من جهة ثانية، والكناية metonymy في قوله: (السُجف) عن السر والحرمة، ممّا منح البيت ثقلأ مهيباً يناسب قدسيّة المحرم والمكان المحاط بالحماية، مع وقع صوتيّ مؤثّر .

ويسترسل الشاعر في وصف ما سُلِب من النساء الهاشميات: ممّا كنّ يختمرنّ به من خمار: (معاجرهنّ)، وحبابهنّ: (النقاب)، وأقراطهنّ: (الشُنف)، فيلجأ في البيت الثاني إلى تكرار صوت النون ستّ مرّات، اثنتين في لفظة: (معاجرهنّ) من الصدر، وأربعاً في ألفاظ متعاقبة في العجز: (النقاب ونوزع الشُنف)، مع تكرار صوت ألف المدّ ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (معاجرهنّ) من الصدر، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (ذاتُ النقاب)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (معاجرهنّ)، (النقاب)، الدالّتين على ما حدث للنساء الهاشميات من هتك وسلب، فقد سُلِبَت نساء الإمام الحسين (عليه السلام) ثيابهنّ وستورهنّ، واقتُلعت حليهنّ، ونُزِع النقاب من وجوههنّ وانتزعت الأقراط من آذانهنّ بعنف ووحشيّة، موظفاً

الاستعارة التصريحية explicit metaphor في قوله في سائر البيت، إذ شبه كرامة وحياء النساء، وزينتهن بالمعاجر والنقاب والشنف، وحذف المشبه وأبقى على لوازمه: (سُلبت، اختُلست، نُوزع)، لتجمع هذه الاستعارة بين التصوير المباشر والرمزي بإيقاع متسارع ثقيل الصوت يعكس وحشية الاعتداء وشدة المصيبة .

وفي البيت الثالث يذكر الشاعر أن الإمام الحسين (عليه السلام) كان حصناً (كهفاً) للمؤمنين، وحين فقدناه فقدنا ذلك الحصن المنيع، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت اللام ستّ مرّات، اثنتين في لفظة: (يُسْتَظَلُّ)، وأربعاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (فلا ظلُّ ولا)، مع تكرار صوت النون ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (كنت كهفاً)، ولفظة: (ظلُّ) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (ظلُّ) التي تمثل بؤرة الصورة التشبيهية، فالشاعر يناجي الإمام الحسين (عليه السلام): لقد كنت ملجأً نلجأ إليك في الأزمات، فلما استشهدت، لم يبقَ لنا مأوى، ولا ظلُّ نحتمي به، موظفاً التشبيه التمثيلي figurative simile في قوله: (كهفاً يُسْتَظَلُّ به)، فقد شبه الحسين في كرامته وهيبته وحمايته لهنّ بـ: (الكهف)، التي هي في الأصل كناية عن الأمان والرعاية الإلهية، وتوظيف التكرار اللفظي لللفظة: (كهف) من جهة، وتكرار حرف النفي: (لا) من جهة ثانية، مع توظيف الجناس الاشتقائي بين: (يُسْتَظَلُّ) و(ظلُّ)، ممّا ولّد وقعاً متناغماً ومتربطاً يشعر المتلقّي بتكرار فكرة الأمان عبر الصوت، فضلاً عن تعزيز تصاعد الفقد والانكسار: (يُسْتَظَلُّ به) و: (لا ظلُّ).

وقال أحمد بن محمد بن الحسن بن مرار الضبي الحلبي الأنطاكي المعروف بالصنوبري ت 334هـ في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام)، قصيدة بلغت سبعة عشر بيتاً: (من مجزوء الكامل) (96)

- 1- يا خيرَ مَنْ لبس النبوّ ةَ من جميع الأنبياءِ
- 2- وجدي على سبطيك وجـدٌ ليس يؤذنُ بانقضاءِ
- 3- هذا قتلُ الأشقياءِ ءِ وذا قتلُ الأدياءِ
- 4- يومُ الحسينِ هَرَفَتْ دَمْعَ الأرضِ بل دمعَ السماءِ
- 5- يومُ الحسينِ تركتِ با بَ العزِّ مهجورَ الفناءِ
- 6- يا كربلاءَ خُلِفَتْ من كربِ عليٍّ ومن بلاءِ
- 7- كم فيك من وجهٍ تشرّ بَ ماؤُهُ ماءَ البهاءِ
- 8- نفسي فداءُ المُصْطَلِي نارَ الوغَى أيّ اصْطِلاءِ
- 9- حيثُ الأُسْنَةُ في الجوا شنِ كالكوكبِ في السماءِ
- 10- فاختارَ درعَ الصبرِ حيثُ الصبرُ من لبسِ السناءِ
- 11- وأبى إباءَ الأسدِ إنَّ الأسدَ صادقُ الإباءِ
- 12- وقضى كريماً إذ قضى ظمآنٌ في نفرٍ ظمَاءِ
- 13- منعوه طعمَ الماءِ لا وجدوا لماءٍ طعمَ ماءِ
- 14- مَنْ ذا لمعقورِ الجوا دِ مُمالٍ أعوادِ الخباءِ
- 15- مَنْ للطريحِ الشلو عُزْ ياناً مُخَلَّى بالعَراءِ
- 16- من للمُخَنَّطِ بالترا بَ وللمُغَسَّلِ بالدماءِ
- 17- مَنْ لابنِ فاطمةَ المُغَيَّبِ عن عيونِ الأولياءِ

يخاطب الصنوبري الرسول الأكرم في البيتين الأول والثاني على طريقة التضمين في البلاغة القديمة، ومن أجل ذلك استعان الشاعر بتكرار صوت الباء ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (لبس النبوة)، ولفظة القافية: (الأنبياء)، مع تكرار صوت النون خمس مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر: (مَنْ)، (النُّبُوّة)، واثنتين في لفظتين من العجز: (مِنْ)، (الأنبياء)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (النُّبُوّة)، (الأنبياء)، لتكون اللفظتان بؤرة المعنى، فالرسول الأكرم هو خاتم الأنبياء، فالشاعر يخاطب النبي الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلم) أنت أفضل من اختاره الله جلّ في علاه للنبوّة من بين سائر الأنبياء، موظّفاً الجنس الاشتقائي بين اللفظتين، والاستعارة المكنية implicit metaphor في قوله: (لبس النبوة)، شُبّهت النبوة بثوب يُلبس، فحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه، وهو الفعل: (لبس)، ممّا أكسب البيت إيقاعاً وجدانياً قوياً أكّد القرب والحميميّة.

وفي البيت الثاني يستكمل الشاعر معنى البيت الأول في مخاطبة الرسول الأعظم (صلى الله عليه وآله وسلم)، فيذكر له حزنه على سبطيه الإمامين الهمامين الحسن والحسين (عليهما السلام)، وأنّ هذا الحزن: (ليس يؤذن بانقضاء)، فهو حزن لا ينقطع على مدى الأيام، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (وجُدّ) من الصدر، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (يُؤذَنُ بانقضاء)، مع تكرار صوت الدال في لفظتين من الصدر: (وجدي)، (وجُدّ)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (وجُدّ) التي هي بؤرة المعنى المراد، موظّفاً التكرار اللفظي verbal repetition لللفظة: (وجُدّ) ممّا صنع إيقاعاً دائرياً متجدّداً يعكس ظلالاً من الأسى والحزن؛ لأنّ هذا الحزن ليس له نهاية.

يذكر الصنوبري في البيت الثالث مقتل الإمامين الحسن والحسين (عليهما السلام)، فالأوّل قتله (الأشقياء) وهم أهل الضلالة والكفر؛ لأنه قُتل بالسّم غدرًا، والثاني قتله (الأدعياء) في إشارة إلى عبيد الله بن زياد المنتسب لغير أبيه، وقول الصنوبري: (الأدعياء) يُحيل إلى خطاب الإمام الحسين (عليه السلام): (ألا إنّ الدعيّ بن الدعيّ...) المشهور ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار

صوت (الروي) الهمزة أربع مرّات، اثنتين في لفظة من الصدر: (الأشقياء)، واثنتين في لفظة القافية: (الأدعياء)، مع تكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، ثلاثاً في لفظتين من الصدر: (هذا)، (الأشقياء)، واثنتين في لفظتين من العجز: (وذا)، (الأدعياء)، مع تكرار صوت اللام أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (قتيلُ الأشقياء)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (قتيلُ الأدعياء)، لتلتقي الأصوات الثلاثة في لفظتي: (الأشقياء)، (الأدعياء) ولتمثّل هاتان اللفظتان، فضلاً عن التوازن الصوتي structural parallelism بينهما، مرتكز المعنى المراد، وموظّفاً التكرار اللفظي لللفظة: (قتيل)، وقد أعطى التوازن الصرفي جرساً موسيقياً داخلياً، فضلاً عمّا أنتجه التكرار اللفظي الذي أعطى جرساً متناظراً، فصار وقع الكلمة أعمق وأكثر إلحاحاً .

ويذكر الصنوبري في البيت الرابع أن مقتل الإمام الحسين (عليه السلام) قد بكت له الأرض والسماء في إشارة اعتاد عليها شعراء الطفّ في مشاركة الطبيعة حزنها على الإمام الشهيد . ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الميم أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (يوم)، (دمع)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (دمع السماء)، مع تكرار صوت الدال مرتين في لفظة: (دمع) من الصدر ومثلها: (دمع) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (دمع) التي هي بؤرة المعنى المراد، موظّفاً التكرار اللفظي لللفظة: (دمع)، والطباق بين: (الأرض) و(السماء) واستعارتين مكنيتين implied metaphor في: (دمع الأرض) و(دمع السماء)، حيث شبّه الصنوبري الأرض والسماء بإنسان يبكي، وحذف المشبه به (الإنسان)، وأبقى على لازمة من لوازمه: (دمع)، في إيقاع تصاعديّ من الأرض إلى السماء، يخلق شعوراً بالامتداد والاتّساع للمصيبة، وكأنّ الحزن يتمدّد بلا نهاية .

وفي البيت الخامس يذكر الصنوبري أنّ يوم الطفّ قد هجر فيه الإسلام ساحة عزّه بفقد الحسين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام ثلاث مرّات، إحداها لفظة: (الحسين) في صدر البيت، واثنتين في لفظتين من العجز: (العزّ)، (الفناء)، مع تكرار صوت ألف المدّ في لفظتين إحداها لفظة: (باب) من الصدر، ولفظة القافية: (الفناء) من العجز، ليلتقي

الصوتان في لفظة: (الفناء)، لتؤدّي المعنى المراد، موظفاً فنّ الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (باب العزّ)، إذ شبّه العزّ ببيت له باب، وحذف المشبّه به: (بيت)، وأبقى على لازمه: (باب)، والكناية metonymy في قوله: (مهجور الفناء) عن زوال العزّ والمجد، ممّا كشف عن وقع حزين مهيب .

ولا ينسى الصنوبريّ أنّ (كربلاء)، جمعت الحزن والغمّ: (كرب) و(بلاء) في البيت السادس، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (يا كربلاء)، ولفظة القافية: (بلاء)، مع تكرار صوت اللام أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (كربلاء خُلقتِ)، واثنتين في لفظتين من العجز: (عليّ)، (بلاء)، مع تكرار صوت الباء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (كربلاء) من الصدر، واثنتين في لفظتين من العجز: (كرب)، (بلاء)، لتلتقي الأصوات الثلاثة في لفظتي: (كربلاء)، (بلاء) لتمثّل هاتان اللفظتان بؤرة الحزن والغم، فالشاعر يقول يا كربلاء لم يكن اسمك محض مصادفة، بل كأنك جُبلت من الكرب والبلاء فما نالنا من الحزن إلا بسبب ما جرى فيك، موظفاً الجنس النحتيّ أو الاشتقاق المنحوت fragmented paronomasia بين: (كربلاء) و(كرب) و(بلاء)، ممّا منح إيقاعاً صوتيّاً داخلياً خفيفاً ومتناسقاً .

ويذكر الصنوبريّ تلك الوجوه المضيئة التي نالت الشهادة يوم الطفّ في البيت السابع، فيلجأ إلى تكرار صوت (الرويّ) الهمزة ثلاث مرّات، جاءت جميعها في ألفاظ متعاقبة من العجز: (ماؤه ماء البهاء)، مع تكرار ألف المدّ ثلاث مرّات، في ذات الألفاظ التي تكرّر فيها صوت الهمزة، لتكون هذه الألفاظ الثلاثة بؤرة صورة الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (وجه تشربّ ماؤه ماء البهاء)، إذ شبّه الوجه بشيء حيّ يمكنه التشربّ، وبما يماثل الوجه في الامتصاص، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (ماؤه ماء البهاء)، فضلاً عن المجاز في: (ماؤه) أي ماء الوجه بمعنى رونقه وهيبته، وفي: (ماء البهاء) بمعنى نور الجمال وجلاله، والتكرار اللفظي الجميل للفظّة: (ماء)، كلّ ذلك أعطى وقعاً موسيقيّاً ناعماً ومتسلسلاً يُشبه الرنين المتكرّر، ممّا ولّد إيقاعاً داخلياً متناظراً يربط بين الشيء المادّي: (الماء) والمعنى المجازيّ بهاء الوجه .

وفي البيت الثامن يُسارع الصنوبري إلى تقديم نفسه فداءً من أجل ما هو أغلى منها وهو الإمام الحسين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، إحداها في لفظة: (فداءً) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (نارَ الوغى أيّ اصطلاءً)، مع تكرار صوت (الرويّ) الهمزة ثلاث مرّات، إحداها لفظة: (فداءً) من الصدر، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (أيّ اصطلاءً)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (فداءً)، (اصطلاءً) ولتؤدّي المعنى المراد، موظّفاً الجناس الاشتقائي derivative paronomasia بين: (المُصطلي) و(اصطلاءً)، ممّا منح وقعاً وجدانيّاً، يرتبط بالشجاعة والفداء.

ويصف الصنوبري في البيت التاسع مشهداً مؤلماً من مشاهد يوم الطفّ الأليم، وقد امتلأت صدور الشهداء ودروعهم (الجواشن) بأسنة الرماح كما امتلأت السماء بالكواكب، ومن أجل هذه الصورة التشبيهية استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (الجواشن) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (الكواكب)، (السماء)، مع تكرار صوت اللام ثلاث مرّات أيضاً، اثنتين في لفظتين من الصدر: (الأسنة)، (الجواشن)، ولفظة: (الكواكب) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (الجواشن)، (الكواكب)، لتكتمل في هاتين اللفظتين الصورة التشبيهية التي رسمها الشاعر، موظّفاً جماليّة التشبيه التمثيليّ representational simile إذ شبّه منظر الأرماع: (الأسنة) فوق الدروع: (الجواشن) بـ: (الكواكب) المنتشرة: (في السماء) في جمالها وانتظامها ولمعانها، ممّا ولّد إيقاعاً صوتيّاً متناغماً مع الانطباع البصريّ كأنّنا ترى الأسنة تتلألأ في الدروع مثل الكواكب في السماء .

ويذكر الصنوبري في البيت العاشر أنّ الإمام الحسين (عليه السلام)، جعل من الصبر درعاً له، وهذه هي خصلة الشجعان أنّهم يواجهون الموت بصدورهم؛ لأنّ الصبر في ذاته رفعة وضياء ومجد، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت الباء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (الصبر) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (الصبر)، (لبس)، مع تكرار صوت الراء أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (فاختارَ درعَ الصبر)، ولفظة: (الصبر)

من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (الصبر) التي جسدت بطولة التضحية التي أقدم عليها الإمام الحسين وآل بيته (عليهم السلام) وأصحابه (رضوان الله عليهم)، موظفاً الكناية metonymy مرتين: الأولى في قوله: (درع الصبر)، كناية عن الوقاية والحماية، والثانية في قوله: (لبس السناء)، كناية عن التألق والقوة الروحية والمعنوية للصبر، فضلاً عن التكرار اللفظي لللفظة: (الصبر)، وقد خلقت الكناية وقعاً معنوياً يعكس الوقاية والحماية، وكأنَّ الصبر يحمي ويصون النفس، ممَّا يُشعر المتلقّي بالوقاية والثبات، ومنح التكرار اللفظي نغمة متناغمة لتأكيد الأهمية.

يذكر الصنوبري في البيت الحادي عشر أنَّ الإمام الحسين (عليه السلام) ترفع بكبرياء عمّا يضيّمه، فلم يفقد شيئاً من إباءه (هيهات ممّا الذلّة)، ومن أجل الصورة التشبيهية، استعان الشاعر بصوت (الروي) ثماني مرّات، خمساً منها شملت ألفاظ الصدر جميعاً: (وأبى إباء الأسد إن)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (الأسد)، (الإباء)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (وأبى إباء)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين أيضاً من العجز: (صادقة الإباء)، ليلتقي الصوتان في: (أبى)، (إباء)، (الإباء)، موظفاً التصدير epiphora of rhyme الذي منح الشاعر القدرة على توظيف صورة التشبيه التمثيلي representative simile، إذ شبّه إباء الإمام الحسين (عليه السلام) بـ: (إباء الأسد) من جهة، ومنح البيت إيقاعاً داخلياً غاية في التأثير من جهة ثانية، كما شارك في هذا التأثير النغمي تكرار لفظة: (الأسد)، وقد أحدث هذا التكرار جرساً قوياً مهيباً منح البيت إيقاعاً دوّاراً يذكر بزئير الأسد، ممّا يزيد من رهبة المشهد.

ويذكر الصنوبري في البيتين الثاني عشر والثالث عشر عطش الإمام الحسين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الثاني عشر، بتكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (وقضى)، (قضى)، واثنتين في لفظتين من العجز: (ظمان)، (ظماء)، مع تكرار صوت الميم ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (كريماً) من الصدر، واثنتين في لفظتين من العجز: (ظمان)، (ظماء)، مع تكرار صوت (الروي) الهمزة ثلاث مرّات، إحداها

في لفظة: (إِذْ) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (ظَمَانْ)، (ظَمَاءِ)، لتلتقي الأصوات الثلاثة في لفظتي: (ظَمَانْ)، (ظَمَاءِ)، ولتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة المعنى المراد، موظفاً التكرار اللفظي للفعل: (قضى)، والتصدير epiphora of rhyme في لفظتي: (ظَمَانْ) و(ظَمَاءِ)، ممّا منح البيت إيقاعاً وتناغماً لفظياً يربط الصدر بالعجز، ويعمّق الإحساس بمرارة الرحيل والظما .

ويدعو الصنوبريّ في البيت الثالث عشر على الذين حرموا الإمام الحسين من الماء، بأن يحرمهم الله تعالى من طعم الماء، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (الماء لا)، واثنين في لفظتين من العجز: (لماءِ)، (ماءِ)، مع تكرار صوت الميم ستّ مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (منعوه طعم الماءِ)، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من العجز أيضاً: (لماءِ طعم ماءِ)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (الماء) التي هي بؤرة المعنى المراد، موظفاً التكرار اللفظي لللفظة: (طعم) من جهة، ولفظة: (ماء) التي ذُكرت ثلاث مرّات، من جهة أخرى، وفنّ التصدير epiphora of rhyme تعبيراً عن التأنيب والدعاء القاسي على القوم، ممّا أعطى جرساً موسيقياً يُوحى بالعطش الممتدّ .

ويذكر الصنوبريّ في البيت الرابع عشر بقاء الإمام الحسين (عليه السلام) وحيداً في أرض المعركة مع قلّة الناصر، وقد عُقر جواده، ومن أجل هذا المعنى، استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (ذا)، (الجواد)، وثلاثاً شملت ألفاظ العجز مجبوعاً: (مُمالِ أعوادِ الخِباءِ)، مع تكرار صوت اللام أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (لمعقور الجواد)، واثنين في لفظتين من العجز: (مُمالِ)، (الخِباءِ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (الجواد)، (مُمالِ)، (الخِباءِ)، ولترسم هذه الألفاظ الصورة المؤلمة للمشهد، وكأنّ الشاعر يرسم مشهد رجوع الجواد حزيناً، خالي السرج، يجرّ حوافره نحو خيام العائلة بعد أن فقد فارسه الإمام الحسين (عليه السلام) موظفاً الاستفهام الدال على التحسّر: (منْ ذا) والاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (لمعقور الجواد)، فقد شبّه جواد الإمام الحسين (الجواد المعقور) بالحسين الشهيد، وحذف المشبّه به وأبقى على لازمة من

لوازمه: (معقور)، والكناية metonymy في قوله: (مُمَالٍ أَعْوَادِ الْخَبَاءِ)، كناية عن موضع السقوط قرب خيام النساء والأطفال بما يوحي بانهييار تلك الأعواد، ودمار الحماية والستر، ممّا أضافت إيقاعاً مأساوياً صامتاً يُوحى بالخذلان .

ويَتَّضِح من قوله في البيتين الخامس عشر والسادس عشر: " أَنَّ صُورَةَ الْجَسَدِ الطَّاهِرِ كَانَ طَقْساً تَرَاجِيدِيّاً سَعَى إِلَيْهِ الشُّعْرَاءُ؛ لَتَرْكِيزِ حَالَةِ الْفَجِيعَةِ وَالْأَلَمِ، وَتَأْجِيجِ الْعَاطِفَةِ الدِّينِيَّةِ، وَاسْتِدْرَارِ الدَّمُوعِ كَمَا فِي قَوْلِ الْكَمِيتِ بْنِ زَيْدِ الْأَسَدِيِّ : (مَنْ الطَّوِيلِ)

قَتِيلٌ بَجَنْبِ الطِّفْلِ مِنْ آلِ هَاشِمٍ فَيَا لَكَ لَحْماً لَيْسَ لَهُ مُدَبِّبٌ
وَمُنْعَفِرِ الْخَدَّيْنِ مِنْ آلِ هَاشِمٍ أَلَا حَبِذاً ذَاكَ الْجَبِينُ الْمُتَرَبُّ
وقول الشافعي : (من الطويل)

ذَبِيحٌ بَلَا جُرْمٍ كَانَ قَمِيصَهُ صَبِيغٌ بِمَاءِ الْأَرْجَوَانِ خَضِيبُ
وقول ديك الجرن الحمصي : (من الكامل)
فَالْجِسْمُ أَضْحَى فِي الصَّعِيدِ مُورَّعاً وَالرَّأْسُ أَمْسَى فِي الصَّعَادِ كَرِيمِ
وقول دعل الخزاعي (من الطويل)

أَفَاطُمُ لَوْ خَلَّتِ الْحُسَيْنَ مُجَدَّلاً وَقَدْ مَاتَ عَطْشَاناً بِشَطِّ فِرَاتٍ" (97)

ففي البيت الخامس عشر يستكمل الشاعر الصورة المؤلمة للمشهد وقد ترك الجسد الشريف (عُرِيَاناً مُخْلَى فِي الْعِرَاءِ)، مستعيناً بتكرار صوت ألف المدّ ثلاث مرّات، شملت ألفاظ العجز جميعاً: (عُرِيَاناً مُخْلَى بِالْعِرَاءِ)، مع تكرار صوت اللام خمس مرّات، اثنتين في لفظتين متجاورتين من الصدر: (لِلطَّرِيجِ الشَّلْوِ)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (مُخْلَى بِالْعِرَاءِ)، ليجتمع الصوتان في لفظتي: (مُخْلَى بِالْعِرَاءِ)، اللتين رسمتا صورة المشهد التراجيدي المؤلم، إذ يصف الصنوبريّ متحسّراً باستخدامه الاستفهام الدال على التحسّر لمشهد جسد الإمام الحسين (عليه السلام) بعد استشهاده، حين تُرِكَ على رمضاء الطفّ، بلا دفن ولا ستر، تسفّي عليه الرياح تحت أشعة الشمس اللاهبة، وقد خلت الساحة من الناصر

والمعِين، موظفاً فنَّ الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (الطريح الشلو)، إذ شبهه: (الشلو) وهو الجسد الممزق (بالسيوف)، وكأنه صار شخصاً، وحذف من قام بالفعل الشنيع، وأبقى على لازمة من لوازمه: (الطريح)، كما لو كان هذا الجسد الممزق إنساناً حياً، فضلاً عن الجناس الاشتقائي بين: (عُرياناً) و(العراء)، ممّا عمّق إحساس الخذلان والفجعة، وعزّز الإيقاع الصوتي والمعنوي لتصوير الوحدة بين العُري والبيئة القاسية بطريقة مؤثرة .

ويستكمل الصنوبري رسم صورة المشهد التراجيدي للإمام الحسين (عليه السلام)، في البيت السادس عشر، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الميم أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (مَنْ لِلْمُحَنِّطِ)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين أيضاً من العجز: (وَالْمُغْسَلِ بالدماء)، مع تكرار صوت اللام خمس مرّات، اثنتين في لفظة: (لِلْمُحَنِّطِ) من الصدر، وثلاثاً في لفظة: (لِلْمُغْسَلِ) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (لِلْمُحَنِّطِ)، (لِلْمُغْسَلِ)، ولترسم هاتان اللفظتان صورة المشهد المؤلمة، والبيت يعبر عن أقصى درجات الحزن والتفجع على الإمام وقد استخدم الشاعر أداة الاستفهام للنديبة والتفجع مستتبناً مطلوميته من جهة، وبطولاته وعلو مقامه من جهة أخرى، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor مرّتين: الأولى في قوله: (المحَنِّط بالتراب)، فقد شبه التراب بالحنوط الذي يُستعمل لتطيب الميّت عند غسله وتكفينه، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمة من لوازمه: (المُحَنِّطِ)، والثانية: (المُغْسَلِ بالدماء)، فقد شبه الدماء بالماء الذي يُغسل به الميت قبل دفنه، وحذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه: (المُغْسَلِ)، فضلاً عن التوازن الصوتي بين اللفظتين: (المُحَنِّطِ) و(المُغْسَلِ)، ممّا منح إيقاعاً صوتياً يُوحى بالرتابة المأساوية، وجرساً صوتياً فيه ثقل يتناسب مع وقع الفاجعة .

ويذكر الشاعر في بيته الأخير اسم سيّدة نساء العالمين السيّدة فاطمة الزهراء (عليها السلام)، ليزيد من حرارة الحزن، مستعيناً بتكرار صوت اللام أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (لابن)، (المُغَيَّبِ)، واثنتين في لفظة القافية: (الأولياء)، مع تكرار صوت النون أربع مرّات أيضاً، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (مَنْ لَابْنِ)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين أيضاً من العجز: (عَنْ

عيون)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (لابن) المضافة إلى لفظة: (فاطمة)، لتكون
 بؤرة المعنى المراد lamentational rhetorical question، فالشاعر وظّف
 الاستفهام للندبة والتفجّع على الإمام الحسين (عليه السلام)، وكأني به يصرخ: من
 لهذا الإمام العظيم الذي غاب عن عيون محبيه وأوليائه؟ هل من ناصر له؟ هل
 من يجبر كسر فقده؟ فقد أعطى البيت إيقاعاً وجدانياً حزيناً، كأنه صرخة استغاثة
 لا تنتظر جواباً، بل تعبّر عن شدة اللوعة والفقد .

وله في قصيدة أخرى يرثي الإمام الحسين (عليه السلام) : (من المتقارب) (98)

- 1- أنيخا بنا العيس في كربلا مُنَاخِ البلاءِ مُنَاخِ الكربِ
- 2- نشمُّ مُمَسَّكَ ذَاكَ الثَرَى ونلثُمُ كافورَ ذَاكَ الثُّربِ
- 3- ونقضي زيارةَ قبرٍ بها فإنَّ زيارتهُ تُسْتَحِبُّ
- 4- سَأَسَى لِمَن فِيهِ كُلُّ الْأَسَى وَأُسْكِبُ دَمْعِي لَهُ مَا أُنْسَكِبُ
- 5- لِمَنْ مَاتَ مِنْ ظُمًا وَالْفُرَا تُ يرمي بِأَمْوَاجِهِ مِنْ كَثْبِ
- 6- يرومُ اقْتِرَاباً فيَحْمُونَهُ الْـ ووصولَ إليه إذا ما اقْتَرَبِ
- 7- وقد أنصبَ الفاطميّاتِ ما يُعَانِيهِ تَحْتَ الْوَعَى مِنْ نَصْبِ
- 8- إذا هو ودَّعَهُنَّ انْتَحَبَـ نَ مِنْ حَرِّ تَوْدِيعِهِ وانْتَحَبِ
- 9- أيا ابن الرسولِ ويا ابنَ البتو لِ يا زينةَ العِلْمِ زَيْنَ الأدبِ
- 10- كأني بشمرٍ مُكَبَّاً عليـ كَ ويلٌ لشمرٍ على من أكَبِ
- 11- ومهرُك ماضٍ مُخَلَّى العِنانِ خَضِيبَ اللِّبَابِ خَضِيبَ اللَّبِّ
- 12- وقد أَجَلَّتِ الحربُ عن نِسوةٍ سَقَتْهَا يدُ الحربِ كَأْسَ الحربِ
- 13- يُلاحِظُنْ وَجْهَكَ فَوْقَ الْقَنَاةِ وَيُذْهَبُنْ بِاللَّحْظِ أُنَى ذَهَبِ

يطلب الصنوبري ممّن يخاطبه، أو على اعتبار أنه جرّد من نفسه شخصاً يخاطبه في البيت الأول، أن تبرك كرام الإبل: (العيس)، بروك: (مُناخ) المحنة والحزن، ليأتي جواب الطلب في البيت الثاني، على طريقة التضمين في البلاغة العربية القديمة، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الباء أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (بنا)، (كربلا)، واثنتين في لفظتين من العجز: (البلاء)، (الكرب)، مع تكرار صوت اللام خمس مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (العيس)، (كربلا)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (ألبلاء)، (ألكرب)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (كربلا)، (البلاء)، (ألكرب)، ولتشكّل هذه الألفاظ بمجموعها سبب طلب الشاعر، فهو يقول: أوقفاً رواحلنا في أرض كربلاء، فهي محلّ نزول الابتلاءات، وموطن الأحزان والمصائب، موظفاً الجناس الاشتقائيّ بين: (أنياخ) و(مُناخ) من جهة، والتكرار اللفظي للفظّة: (مُناخ) الذي يُوحى بالتأكيد والترسيخ، وكأنّ الأرض نفسها تحتضن البلاء، والجناس المنحوت compound pun بين: (كربلا) و(الكرب) و(البلاء)، الذي يزيد الإيقاع، ويقوّي الارتباط المعنويّ بين الموضوع والمأساة، والاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (مُناخ البلاء)، إذ إنّ البلاء لا يُناخ به حقيقة، لكنّه صوّر وكأنّه راكب نزل في هذا المكان، أي أنّ البلاء حلّ واستقرّ فيه، فقد أعطت الاستعارة إيقاع الرسوخ والثبات والمأساة المقيمة، فالبلاء صار له معسكر دائم في هذا الموضع.

ويأتي جواب الطلب في البيت الثاني، فالصنوبري يتمنّى أن يزور كربلاء؛ لكي يشمّ ترابها الزكيّ المضمخ بدماء الشهادة، ومن أجل ذلك استعان الشاعر بتكرار صوت الكاف أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (مُمسكّ ذاك)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين أيضاً من العجز: (كافور ذاك)، مع تكرار صوت الميم خمس مرّات، أربعاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (نشمّ مُمسكّ)، ولفظة: (ونلثم)، من العجز ليلتقي الصوتان في لفظة: (مُمسكّ)، ولتكون هذه اللفظة بؤرة المعنى، فتراب كربلاء مُطيّبٌ ومُعطرٌ بمسك البطولة والفداء، موظفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (مُمسكّ الثرى)، إذ شبه: (الثرى) بالمسك، وحذف المشبّه به وأبقى على لازمة من لوازمه: (مُمسكّ)، فضلاً عن التكرار اللفظي لللفظة: (ذاك)، ممّا ولّد إيقاعاً شعورياً مؤكّداً معنى

التخصيص، كأنّ موضع مسك الثرى واحد في هذا الكون المترامي الأطراف لا غير .

ويؤكد الصنوبريّ في البيت الثالث أنّ زيارة الإمام الحسين (عليه السلام) مُستحبّة، (وربّما جعلها بعض الفقهاء التشييع واجبة)، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت التاء أربع مرّات، إحداها في لفظة: (زيارة) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (زيارته تُستحب)، مع تكرار صوت الراء ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (زيارة قبر)، ولفظة: (زيارته) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (زيارة)، (زيارته)، اللتين كانتا بؤرة المعنى، الذي فحواه تأدية زيارة قبر له من الشرف والقدسيّة جعلت زيارته مستحبّة في الشريعة، لا سيّما في الفقه الإماميّ، موظّفاً التكرار اللفظيّ lexical repetition لللفظة: (زيارة) الذي أعطى إيقاعاً لفظياً يُوحى بالإصرار والتأكيد.

ويُبدى الصنوبريّ حزنه وبكائه في البيت الرابع، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت السين خمس مرّات، ثلاثاً في لفظتين من الصدر: (سأسى)، (الأسى)، واثنتين في لفظتين من العجز: (وأسكب)، (انسكب)، مع تكرار صوت اللام خمس مرّات أيضاً، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (لمن فيه كلّ الأسى)، ولفظة: (له) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (الأسى)، التي تحمل بؤرة الحزن والعزاء، فالصنوبريّ يقول سألحزن وأتألم للإمام الحسين (عليه السلام) الذي اجتمعت فيه كلّ أسباب الحزن والمأساة، وسأبكي عليه بأقصى ما يُمكنني من البكاء، موظّفاً الجناس الاشتقاقيّ بين: (سأسى) و(الأسى) من جهة، وفنّ التصدير epanalepsis بين: (أسكب) و(انسكب) من جهة أخرى، ممّا يعزّز انهماك الدموع ويمنح البيت جرساً مأساوياً وموسيقياً يعكس كثافة الحزن واللوعة .

وتفاصيل يوم الطفّ حاضرة في ذهن الشاعر، ماثلة في وجدانه، فاستحضر ظمأ الحسين (عليه السلام) في البيت الخامس، مستعيناً بتكرار صوت النون أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة: (لَمَنْ مات من ظمأ)، ولفظة: (مِنْ) من العجز، مع تكرار صوت الميم سبع مرّات، أربعاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (لَمَنْ مات من ظمأ)، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (يرمي

بأمواجِه من)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (مِنْ)، (ظَمْناً)، ولتُحِيل هاتان اللفظتان إلى الجريمة التي اقترفها بنو أمية حين منعوا الإمام الحسين (عليه السلام) عن الماء، فالشاعر يبكي ويحزن للحسين الذي مات عطشاً، بينما ماء الفرات بمائه الغزير، يتدفق على مقربة منه: (يرمي بأمواجِه من كَثْبٍ)، والبيت يحمل هذه المفارقة المؤلمة بين الظمأ وقرب النهر، ممّا يزيد الإحساس بالقهر والظلم، موظفاً الاستعارة المكنية التشخيصية implied metaphor في قوله: (يرمي بأمواجِه)، إذ شبّه الصنوبريّ الفرات بإنسان يرمي؛ لأنّ النهر لا يرمي إنّما يجري ويتدفق، وحذف المشبّه به: (الإنسان) وأبقى على لازمة من لوازمه: (يرمي)، فضلاً عن التضادّ المعنوي بين: (مات من ظمأً) و: (يرمي بأمواجِه)، ممّا خلق إيقاعاً مأساوياً متوتراً يُضاعف الإحساس بالظلم .

ويستمر الصنوبريّ في استحضار ظمأ الإمام الحسين (عليه السلام)، ومنعه من الاقتراب من الفرات في البيت السادس، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الراء ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (يرومُ اقْتِراباً)، ولفظة القافية: (اقْتَرَبْ)، مع تكرار صوت الواو المدية ثلاث مرّات، اثنتين منها في لفظتين من الصدر: (يرومُ)، (فيحمونه) من الصدر، ولفظة: (الوصول) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (يروم)، التي تمثل بؤرة بناء البيت، فقد أراد الإمام الحسين (عليه السلام) أن يقترب من الفرات، لكنهم كانوا يمنعونهم: (يحمونه) من الوصول إليه، موظفاً التصدير بين: (اقتراباً) و (اقْتَرَبْ)، الذي يمثل تكراراً دلاليّاً إذ إنّ فيه تأكيد لشدة التعلّق، يقابلها المنع والقهر، والتضادّ الضمنيّ implicit antithesis بين: (يروم) و(يحمونه)، فهناك رغبة في القرب والفعل، تقابلها قوّة في المنع والظلم، ممّا أعطى إيقاعاً دائريّاً يعكس حركة الكرّ والفرّ بين الاقتراب والمنع .

ويستحضر الصنوبريّ توديع الإمام الحسين (عليه السلام) عياله في البيتين السابع والثامن ، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت السابع بتكرار صوت النون أربع مرّات، إحداها في لفظة: (انْصَبْ)، وثلاثاً في ألفاظ من العجز: (يُعانيه)، (مَنْ نَصَبْ)، مع تكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، ثلاثاً في لفظتين من الصدر: (الفاطميّاتِ ما)، واثنتين في لفظتين من العجز: (يُعانيه)، (الوعى)،

ليلتقي الصوتان في لفظة: (يُعانيه)، التي تمثل بؤرة الإعياء والتعب الذي كان يُعاني منه الإمام الحسين (عليه السلام)، لقد كان أتعب ما يعانيه الإمام الحسين (عليه السلام) يتجسد في المشقة المتمثلة في القلة ممّن قاتلوا معه في مواجهة الآلاف من الأعداء في ساحة القتال، أتعب ذلك الفاطميّات أنفسهنّ، لما رأين ما نزل به من شدة العناء والمحنة، موظّفاً فنّ الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (أنصب الفاطميّات ما يُعانيه)، إذ صوّر الصنوبريّ المعاناة وكأنّها كائنٌ يمكن أن يُلقى بالتعب على الفاطميّات، وحذف المشبّه به وأبقى على لازمة من لوازمه: (ما يعانيه)، فضلاً عن توظيف التصدير بين: (أنصب) و(نصب)، ممّا أوجد ترابطاً صوتياً قوياً يربط بين معاناة الحسين (نصب الحرب)، ومعاناة الفاطميّات (نصب الجزع)، فمنح البيت إيقاعاً يعكس تراكم الألم.

ويستكمل الصنوبريّ مشهد توديع الإمام الحسين (عليه السلام) عياله في البيت الثامن مستعيناً بتكرار صوت النون ستّ مرّات، أربعاً منها في لفظتين من الصدر: (ودّعهنّ انتحبن)، واثنيتين في لفظتين من العجز: (من)، (وانتحب)، مع تكرار صوت الحاء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (انتحبن) من الصدر، واثنيتين في لفظتين من العجز: (حرّ)، (وانتحب)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (انتحبن)، (وانتحب)، لتكتمل بهاتين اللفظتين صورة المشهد التوديعيّ، فحينما ودّع الإمام الحسين (عليه السلام) الفاطميّات، انتحبن وبكين بشدة من حرقة ذلك الوداع، وبكى هو أيضاً معهنّ بحرقة وانتحاب، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (حرّ توديعه)، فقد شبّه الوداع بالنار أو الجمر؛ لما فيه من لوعة وآلام، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه: (حرّ) والتصدير بين اللفظتين: (انتحبن وانتحب) من أجل بلوغ هذه الغاية، تعبيراً عن تبادل الألم بين الإمام الحسين وأهله، وكأنّ البكاء مشترك بينهم من جهة، وليمنح البيت إيقاعاً داخليّاً مؤثراً من جهة ثانية، فضلاً عن الجناس الاشتقائيّ الآخر بين: (ودّعهنّ) و(توديعه)، ممّا ولّد جرساً موسيقياً متناغماً وإيقاعاً حزيناً متردداً ممّا زاد في إحساس الأسي واللوعة .

وفي البيت التاسع يخاطب الصنوبري الإمام الحسين (عليه السلام) ناعثاً إيَّاه بـ: (زينة العلم) و: (زين الأدب)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الروي) الباء أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ: (ابن)، (ابن البتول) من الصدر، ولفظة القافية: (الأدب)، مع تكرار صوت اللام ستّ مرّات، ثلاثاً في لفظتين من الصدر: (الرسول)، (البتول)، وثلاثاً في لفظتين أيضاً من العجز: (العلم)، (الأدب)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (البتول) التي أضحت بؤرة المعنى فهي (عليها السلام) ابنة الرسول وأمّ الحسين (عليه السلام)، فالإمام الحسين هو مَنْ تنزّينُ به العلوم، وتتجملُ به الأخلاق، وتسمو به الفضائل، موظّفاً التكرار اللفظي في النداء: (يا ابن)، والجناس الاشتقاقي بين: (زينة) و(زين)، الذي زاد من جمالية الإيقاع، فضلاً عن التوازي الصوتي والازدواج اللفظي morphological parallelism بين: (الرسول) و(البتول) الذي منح البيت تناظراً موسيقياً وإيقاعاً متوازناً يوحي بشرقي الانتساب: للرسول (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، وللبتول السيّدة فاطمة الزهراء (عليها السلام) .

ويصل الصنوبري إلى المشهد المّوجع وهو مصرع الإمام الحسين (عليه السلام)، ويدعو على قاتله اللعين شمر بن ذي الجوشن بالويل والثبور، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت العاشر بتكرار صوت (الروي) الباء أربع مرّات، ثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (بشمرٍ مُكبّاً)، ولفظة القافية: (أكب)، مع تكرار صوت الكاف أربع مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (كأني بشمرٍ مُكبّاً عليك)، ولفظة القافية: (أكب)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (مُكبّاً) و(أكب)، لتكون هاتان اللفظتان بؤرة المعنى المراد، فالشمر اللعين لم يجرؤ على مواجهة الإمام الحسين (عليه السلام) إلّا بعد أن أُثخن بالجراح فافترش الأرض، والشاعر يصوّر مشهداً تخييلياً مروّعاً، كأنّه يرى الشمر اللعين، وهو ينقضُّ فوق الجسد الشريف للإمام الحسين، موظّفاً الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة implied metaphor في قوله: (كأني بشمرٍ مُكبّاً عليك)، فقد شبّه الشمر بوحش (وهو فعلاً وحش)، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه، وهو: (مُكبّاً) الذي عادة يُستعمل في وصف هجوم حيوان متوحّش، والتكرار اللفظي لحرف الجرّ: (على)، والتصدير epanalepsis

fronting بين: (مُكَبِّاً) و(أَكْبَ)، ممّا أوجد توازناً بين الشطرين، وقد منح التصدير البيت إيقاع اللعنة والتوكيد إذ بدأ بالتصوير، وانتهى بالوعيد: (ويل) .

ويستحضر الصنوبريّ صورة جواد الإمام الحسين (عليه السلام) في البيت الحادي عشرواصفاً إياه وقد تُرك وأُطلق عنانه: (مُخَلَّى العِنان)، وقد تخضّب بالدماء صدره، ومن أجل هذا المطلب استعان الصنوبريّ بتكرار صوت (الرويّ) الباء ست مرّات جاءت جميعها في عجز البيت: (خضيب اللباب خضيب اللبّ)، مع تكرار صوت الضاد ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (ماضٍ)، واثنيتين في لفظتين من العجز (خضيب)، (خضيب)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (خضيب) التي تمثّل بؤرة المعنى، ويصف الصنوبريّ فرس الإمام الحسين (عليه السلام) بأنّه كان سريعاً مندفِعاً لا يكبح، حرّ العنان، ملطّخ الصدر بالدماء، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (مُخَلَّى العِنان)، إذ شبّه الشاعر الفرس بإنسان كان مقيداً، وأطلق سراحه، ثم حذف المشبّه به (الإنسان) وأبقى على لازمة من لوازمه: (مُخَلَّى العِنان)؛ إذ إنّ عِنان الفرس إنّما يُرعى أو يُشد لا يُخلّى، فضلاً عن التكرار اللفظي لللفظة: (خضيب) الذي أفاد التوكيد، والجناس الناقص (غير التام) بين: (اللباب) و(اللبّ)، ممّا ولّد رنّة حزينّة متقاربة الأصوات، تزيد من شدّة وقع الصورة وتحاكي التلاقي بين الدم الذي خضّب الصدر: (اللباب) وموضع تحت العنق: (اللبّ) معاً .

ويستحضر الصنوبريّ حال النسوة الهاشميّات في البيت الثاني عشر، بعد أن دُقّن من ويلات الأسر والسلب: (الحَرْب)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (أُجَلّتِ الحرب)، واثنين في لفظتين من العجز: (الحَرْب)، (الحَرْب)، مع تكرار صوت التاء ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (أُجَلّتِ)، (نسوة)، ولفظة: (سقتُها) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (أُجَلّتِ)، لتكون بؤرة المعنى، فقد كشفت الحرب عن مأساة ما لحق بالنسوة الهاشميّات من ذلّ الأسر، إذ كشفت الحرب عن نساء بقين بعد انتهاء المعركة وقد سقتهنّ مرارة الحرب وآلامها كما يُسقى الإنسان كأس الموت، موظّفاً الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة implied metaphor في قوله: (يد الحرب)، إذ الحرب لا يد لها، إنّما شبّهها بإنسان له يد

تسقي، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه: (سقتها يد)، فضلاً عن التكرار اللفظي للفظه: (الحَرْب) من جهة، والجناس غير التام بين: (الحَرْب) أي القتال و(الحَرْب) الفقد والسلب، لتكتمل الصورة الاستعارية التشخيصية في عجز البيت، ممّا تركت ظلالاً إيقاعية تصويرية حيّة، إذ جعلت الحرب فاعلاً يتحرّك ويبطش .

ويستكمل الصنوبري صورة الأسى الذي حلّ بالنسوة الهاشميات، وهنّ ينظرنَ إلى رأس الإمام الحسين (عليه السلام)، وقد رُفِعَ على رمح طويل، وهنّ مذهولات ممّا حدث، فلم تغادر أعينهنّ النظر إلى الرأس الشريف، ومن أجل ذلك استعان الشاعر في البيت الثالث عشر بتكرار صوت النون خمس مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (يُلاحظنَ)، (القناة)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (ويذهبنَ)، (أنّي)، مع تكرار صوت اللام أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (يُلاحظنَ)، (القناة)، واثنتين في لفظة: (باللّحظ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (يلاحظنَ)، (القناة)، ولتشكّل اللفظتان صورة المشهد المؤلم، فالفاطميات بعد استشهاد الإمام الحسين (عليه السلام) لم يصرفنَ النظر عن وجهه المبارك المرفوع على: (القناة)، بل ظللنَ يلاحقنه بأبصارهنّ وهو يُسار به بين أيدي الأعداء، موظّفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (يذهبنَ باللّحظ)، فقد صوّر الصنوبري: (اللحظ) بشيء ماديّ يمشي معهنّ كأن يكون إنساناً، وحذف المشبّه به (الإنسان) وأبقى على لازمة من لوازمه: (يذهب)، فضلاً عن الجناس الاشتقاقيّ بين: (يلاحظنَ) و(اللّحظ) من جهة، والتصدير بين: (يذهبنَ) و(ذهب) من جهة ثانية، ممّا خلق إيقاعاً دائرياً متصاعداً، يعكس استمرارية حركة الأبصار بلا توقّف .

وقال قصيدة في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام)، ومنها: (من مجزوء البسيط) (99)

1- ملأتِ والله كرباً يا كربلاء الصدورا

2- كأنني برحى الحرّ ب أو شكّت أن تدورا

3- والفاطميون تقرّون تقرّون السيوف الطيورا

- 4- والفاطميّاتُ يُنَحَرْنَ نَ بالدموعِ النحورا
- 5- يا عُصْبَةً لم تخف من إلهها أن تجورا
- 6- يا عُصْبَةً لم تُراقِبْ قرآنهُ المسطورا
- 7- ألم يكن حملُ رأسِ الـحسينِ خطباً كبيراً
- 8- ألم يكن منعهُ الـمـمـاءَ كانَ شيئاً نكيراً
- 9- يا من يذودُ حُسيناً عن الفراتِ فجورا
- 10- تذودُ عنه حُسيناً بغياً وتسقي البعيرا
- 11- غداً تطورُ بحوضِ الـنبيِّ لا أن تطورا
- 12- يا قومُ ماذا جنّى القو مُ دُمّروا تدميرا
- 13- أكان هتاكُ حريمِ الـحسينِ أمراً حقيراً
- 14- أكان قرعُ ثنايا هُ بالقضيبِ يسيرا
- 15- تأرثُمُ أهلَ بدرٍ لمّا وجدثُمُ ثؤورا

تقف هذه القصيدة على ملمح تكوينيّ نوعيّ، ينطلق من خلق شعريّ خاصّ، فهو نصٌّ رائد كامل، من النصوص التي تبرهن على صياغة اللغة وبناء صور أسلوبية (100). يمتاز هذا النصّ في طريقة اختيار البحر المجزوء وسرعة تدفّق تفعيلاته، والخصوصيّة التي يمتاز بها، وهي خاصيّة التدوير التي تمنح الشاعر عدم توقّفه عند نهاية الشطر الأوّل .

استعان الشاعر في البيت الأوّل بالفعل الماضي؛ فهو يُعيد كتابة حادثة قد حدثت في الزمن الماضي (101)، وهي فاجعة كربلاء، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الراء، ثلاث مرّات، إحداها في لفظة:

(كرباً) من الصدر، واثنيتين متعاقبتين في العجز: (كربلاء الصدر)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، إحداها في لفظة: (والله) من الصدر، وثلاثاً شملت ألفاظ العجز جميعاً: (يا كربلاء الصدر)، مع تكرار صوت اللام أربع مرّات، ثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (ملأت والله)، ولفظة: (كربلاء) من العجز، لتلتقي الأصوات الثلاثة في لفظة: (كربلاء) التي صارت رمزاً لعنفوان البطولة والتضحية والفداء لكلّ الثورات ضدّ الظلم والعبودية، فالشاعر يُقسم بالله تعالى أنّ كربلاء ملأت صدور الناس كرباً وحزناً، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor فقد شبّه كربلاء وكأنّها كائن حيّ يملأ الصدور كرباً وهي المدينة التي أصبحت رمزاً للحزن والفاجعة التاريخية، وحذف المشبّه به وأبقى على لازمة من لوازمه: (ملأت)، فضلاً عن الجنس النحتي elliptical pun بين: (كرباً) و(كربلاء)، الذي خلق إيقاعاً صوتياً تصاعدياً من الألم المجرد: (كرباً) إلى مصدره الواقعي: (كربلاء) .

ويستحضر الصنوبريّ في البيت الثاني فاجعة الطفّ، وكأنّها: (أوشكت أن تدور)، ومن أجل هذا المطلب استعان بتكرار صوت (الرويّ) الراء ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (برحى الحرب)، ولفظة القافية: (تدورا)، مع تكرار صوت الحاء مرّتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (برحى الحرب)، ليلتقي الصوتان في اللفظتين الأخيرتين، ولترسم هاتان اللفظتان الصورة الاستعارية التي استحضرها الشاعر لموقعة الطفّ الأليمة، فالشاعر يشبّه نفسه بأنّه قريب جداً من أئون الحرب، موظفاً الاستعارة التصريحية explicit metaphor إذ شبّه الطحن بالحرب التي تطحن، وحذف المشبّه، وأبقى على لازمه: (رحى) في قوله: (برحى الحرب)، في صورة مركبة من التشبيه التمثيلي representative simile توحى بأنّ الشاعر وسط الحرب أو قريب من أن تطحنه، ممّا منح البيت إيقاعاً حركياً متوتراً، يعكس حركة الرحى والدوران والخطر الوشيك .

وفي البيت الثالث ذكر الشاعر (الفاطميّون)، في إشارة إلى الإمام الحسين (عليه السلام) وآله، وما مرّ عليهم من جور بني أمية، مستعيناً بتكرار صوت الواو المدية ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (الفاطميّون) من الصدر، واثنيتين في

لفظتين متعاقبتين من العجز: (السيوفُ الطيور)، مع تكرار صوت الطاء ثلاث مرّات، إحداها لفظة: (الفاطميّون) من الصدر، واثنيتين في لفظة القافية: (الطيّورا)، باعتبار الطاء صوتاً شمسيّاً إذ يُضَعَّف الصوت الشمسيّ مع (أل التعريف)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (الفاطميّون)، (الطيّورا)، لترسم هاتان اللفظتان الصورة الاستعارية التي رسمها الصنوبريّ، فسيوف بني أميّة أوشتك أن تُكرم الطيور الجارحة بأجساد شهداء الطفّ لولا العناية الإلهيّة، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implicit metaphor إذ شبّه أجساد الفاطميين، بطعام يُقدّم للطيور الجارحة ولم يُصرّح بالمشبّه به (طعام)، وهي استعارة تكشف شدّة القسوة، إذ تُركت الأجساد الطاهرة بلا دفن ثلاثة أيّام ممّا ترك نغماً حزيناً على البيت.

وفي البيت الرابع يذكر الشاعر بكاء نساء أهل البيت على ما جرى في كربلاء، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت النون أربع مرّات، اثنتين في لفظة: (يُنْحَرَن) من الصدر، واثنيتين في لفظة القافية: (النُحورا)، مع تكرار ألف المدّ ثلاث مرّات، اثنتين في لفظة: (الفاطميّات) من الصدر، ولفظة القافية: (النُحورا)، ليجتمع الصوتان في لفظة القافية: (النُحورا)، التي تمثّل بؤرة المعنى، فالصنوبريّ يصوّر قوّة البكاء والفاجعة على الفاطميّات لدرجة أن تتحوّل دموعهنّ إلى أداة قتل تنحرهنّ لا العدو، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (ينحرنّ بالدموع) إذ شبّهت الدموع بأداة نحر، فأسند إليها فعل النحر، وهو من خصائص السكّين لا الدموع، فضلاً عن التصدير epanalepsis بين: (ينحرنّ) و(النحور) الذي أحدث إيقاعاً دائريّاً قويّاً يعكس استمرار الألم والبكاء عند الفاطميّات، وكأنّ النحر يتجدّد في كلّ لحظة دموع .

واستعان الصنوبريّ بأسلوب النداء في مخاطبة بني أميّة في البيتين الخامس والسادس، فقد ألزمه حبّه لأهل البيت (عليهم السلام) أن يخاطب أعداءهم ويلومهم، فيما جنوه عليهم، فقد استعمل الصنوبريّ حرف النداء: (يا)، وهي فيما يعرف الجميع، أنّها تستعمل لنداء البعيد، ولكنّ الشاعر استعملها لنداء القريب، وكأنّي به أراد أن يرسم لنا ما جرى على أهل البيت (عليهم السلام)، إذ إنّ كلّ ما جرى عليهم، ما زال ماثلاً أمام أعيننا، وليس في ذلك الزمن البعيد. ومن أجل هذا

المطلب استعان الشاعر في البيت الخامس بتكرار صوت النون ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (عُصْبَةً)، (مِنْ)، ولفظة: (أَنْ) من العجز، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، إحداها في لفظة: (يا) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (إلهها)، (تجورا)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (تجورا) التي تمثّل بؤرة المعنى، فالشاعر يخاطب آل أميّة ناعثاً إيّاهم بأنّهم لا يخشون الله تعالى في ظلمهم وجورهم وبطشهم، موظفاً نداء التوبيخ vocative for reproach في قوله: (يا عصبه) الذي زاد من حدّة الإيقاع الصوتي، وجعل البيت أشبه بنداء غضب. ويستكمل الصنوبري مخاطبته بني أميّة في البيت السادس، ناعثاً إيّاهم بأنّهم لم يقرأوا القرآن الكريم، وما أثبتته من مودة أهل بيت النبوة (عليهم السلام)، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت (الروي) الراء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (تراقب) من الصدر، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (قرآنهُ المسطورا)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (يا)، (تراقب)، واثنتين في لفظتي العجز: (قرآنهُ المسطورا)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ متعاقبة في البيت: (تُراقبُ قرآنهُ المسطورا)، ولتشكّل هذه الألفاظ بمجموعها كلّ الجور والظلم الذي اتّصف به أعداء آل بيت النبوة (عليهم السلام) وعدم خشيتهم الله، موظفاً الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor في قوله: (تُراقبُ قرآنهُ)، فقد شبّه القراءة بالمراقبة، وحذف المشبّه، وأبقى على المشبّه به، باعتبار أنّ المراقبة تدلّ عن تدبّر، ممّا أعطت إيقاعاً مشحوناً بالصرامة والتحذير، ونقل الفعل البسيط (القراءة) إلى صورة حركيّة: (المراقبة)، فتمنح الكلام إيقاعاً حركيّاً متصاعداً .

وقد أتى الشاعر في البيتين السابع والثامن بالفعل المضارع ليبين لنا ما جرى على آل الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم)، وكأنّهُ يحدث الآن أمام أعيننا (102)، ومن هذا المنطلق تجد الصنوبري قد وظّف الاستفهام الإنكاري؛ مؤكداً قبّح عمل أعداء الإمام الحسين (عليه السلام)، وتألّمه الشديد على ما جرى لابن بنت الرسول الأعظم (صلى الله عليه وآله وسلم)، ومن أجل هذا المطلب استعان الصنوبري في البيت السابع بتكرار صوت النون ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (يكنّ) من الصدر، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (الحُسين خطّبا) من العجز، مع تكرار صوت اللام ثلاث مرّات أيضاً، اثنتين في لفظتين من

الصدر: (ألم)، (حَمَلُ)، ولفظة: (أَلْحُسَيْن) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (أَلْحُسَيْن) التي تمثّل بؤرة المعنى المراد بالاستفهام الإنكاريّ، فالشاعر يستنكر الجريمة: كيف لا يُعَدّ حمل رأس أَلْحُسَيْن (عليه السلام) بعد قطعه، مصيبة عظيمة يندى لها جبين الإنسانية؟ موظّفاً الاستفهام الإنكاريّ rhetorical question ممّا أضفى على البيت نغمة تعجّب وصدمة وجدانيّة، ومُحدثاً إيقاعاً من التوتّر والانفعال، فيجعل المتلقّي يشارك الشاعر في دهشته وإنكاره .

ويستكمل الصنوبريّ استفهامه الإنكاريّ في البيت الثامن، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون خمس مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (يكنْ منْعُهُ)، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبات من العجز: (كانْ شيئاً نَكيراً)، مع تكرار صوت الكاف ثلاث مرّات إحداها في لفظة: (يكنْ) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (كانْ)، (نَكيراً)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (كانْ)، (نَكيراً)، لتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة الاستفهام الإنكاريّ الذي وجهه إلى بني أميّة، ففي البيت استفهام إنكاريّ يُعبّر عن التقريع، وفيه إشارة إلى تقصير الأمّة وسكوته عن جريمة لا تُغتفر، موظّفاً الجناس الاشتقائيّ derivational pun بين: (يكنْ) و(كانْ)، الذي خلق إيقاعاً صوتياً متوازياً ومتصاعداً، ومنح البيت جرساً موسيقياً متماسكاً يلفت الانتباه إلى الحدث المندد به.

ويستحضر الصنوبريّ جريمة بني أميّة المتمثّلة في مَنْ يمنع منهم: (يذود) الإمام الحسين (عليه السلام) عن ماء الفرات في البيتين التاسع والعاشر، مستعيناً بتكرار صوت ألف المد ثلاث مرّات في البيت التاسع، إحداها في لفظة: (يا) من الصدر، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (الفراتِ فجوراً)، مع تكرار صوت (الرويّ) الراء والفاء معاً مرّتين لكلّ منهما في لفظتين متعاقبتين من العجز: (الفراتِ فجوراً)، لتلتقي الأصوات الثلاثة في هاتين اللفظتين المتعاقبتين، ولتكونا بؤرة المعنى المُراد، فالشاعر يخاطب بني أميّة الذين منعوا الإمام الحسين (عليه السلام) عن نهر الفرات، متّهماً إيّاهم باقترافهم فعلاً فجورياً خبيثاً في نبرة احتجاج مرّ وتوبيخ حادّ، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (يذودُ حُسِيناً عن الفراتِ)، إذ شبّه الفرات بشيء به حاجة إلى من يحميه

ويذود عنه، وهم أعداء الحسين، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (يذود)، ممّا أعطى البيت إيقاعاً بصرياً وحركياً، مجسّداً المفارقة بين الفعل الإيجابي: (يذود) والنية السلبية: (المنع) ممّا عزّز التوتر الدرامي والجرس الصوتي .

ويستكمل الصنوبري استحضر مشهد منع الإمام الحسين (عليه السلام) عن ماء الفرات في البيت العاشر، مستعيناً بتكرار صوت النون أربع مرّات، ثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (عنه حُسيناً)، ولفظة: (بغياً) من العجز، مع تكرار صوت السين مرّتين، إحداها في لفظة: (حُسيناً) من الصدر، ولفظة: (وتسقي) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (حُسيناً) التي هي بؤرة المعنى المُراد، فقد بلغ ببني أمية الظلم أن الحيوان أولى بالماء من سبط الرسول الأكرم! في مفارقة ساخرة موظّفاً الطباق المعنوي semantic antithesis بين: (تذود) و(تسقي) في مفارقة بين الطرد والإكرام من جهة، وبين: (حُسيناً) و(البعير) تضاداً طبقيّ قيميّ في مفارقة بين الإنسان العظيم مقابل الحيوان من جهة أخرى، ممّا منح البيت إيقاعاً متوتّراً ينبع من التباين الحادّ، ويعكس الظلم والسخرية المأساوية .

ويذكر الصنوبري بني أمية بحوض النبي (صلّى الله عليه وآله وسلّم) في البيت الحادي عشر، فيدعو عليهم بالحرمان من مائه، مستعيناً بتكرار صوت النون أربع مرّات، إحداها في لفظة: (غداً) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (النبيّ)، (أن)، مع تكرار صوت الباء مرّتين في لفظتين متعاقبتين في البيت: (بحوض النبيّ)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (النبيّ)، ولتكون هذه اللفظة بؤرة المعنى، فهو (صلّى الله عليه وآله وسلّم) خصيمهم يوم القيامة، موظّفاً الاستعارة المكنية التجسيمية implicit metaphor في قوله: (تطور في حوض النبيّ)، فقد شبّه الناس الذين يردون حوض الكوثر بالطيور التي تحوم حول الماء، وحذف المشبّه به (الطيور)، وأبقى على لازمه (تطور) بمعنى تحوم، فضلاً عن التصدير بين: (تطور) و(تطوراً)، ممّا خلق إيقاعاً صوتياً متماسكاً يربط بين الفعل والنتيجة .

ويعود الصنوبري لمخاطبة بني أمية مستعملاً أسلوب النداء في البيت الثاني عشر، مستعيناً بتكرار صوت الميم ستّ مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (قومٌ ماذا جنّى القومُ)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من

العجز: (دُمِّروا تدميرا)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر: (يا)، (ماذا)، ولفظة القافية: (تدميرا) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (تدميرا) التي تشكّل بؤرة المعنى، فالصنوبريّ يتساءل ماذا جنى آل بيت محمد ليُجازوا بهذه الجريمة البشعة، موظّفاً التكرار اللفظي لللفظة: (القوم)، والتصدير epanalepsis بين: (دُمِّروا) و(تدميرا)، ممّا أعطى البيت إيقاعاً صوتياً قوياً، معزّزاً تأكيد الدمار والخراب إذ خلق جرساً موسيقياً متصاعداً يلفت انتباه المتلقّي إلى حجم المصيبة ودراميتها .

ويعود الصنوبريّ في البيتين الثالث عشر والرابع عشر لأسلوب الاستفهام الإنكاري، معاتباً آل أميّة، مذكّراً ما فعلوه بالإمام الحسين (عليه السلام)، مبيّناً عظمة الإمام وقبح عمل الأعداء (103)، ، إذ إنّ: "لأسلوب الاستفهام دلالات كثيرة منها: الحيرة الماورائية في بعض القصائد الرثائية التي تعبّر عن ألم الشاعر الحاد" (104)، حتّى صار استعمال الاستفهام يمثّل سمة أسلوبية مميّزة عند الصنوبريّ، وهي تمثّل طريقته في عرض المعاني والأفكار التي يريدّها في مراتبه (105)، ففي البيت الثالث عشر استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الراء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (حريم) من الصدر، واثنيتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (أمرأ حقيراً)، مع تكرار صوت الحاء ثلاث مرّات أيضاً، إحداها في لفظة: (حريم) من الصدر، واثنيتين في لفظتين من العجز: (الحسين)، (حقيراً)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (حريم)، (حقيراً)، ولتمثّل اللفظتان بؤرة المعنى، فالصنوبريّ يتساءل بطريقة الاستفهام الإنكاري موبّخاً: هل كان انتهاك حرمة نساء الحسين أمراً صغيراً لا يستحقّ الوقوف عنده؟ موظّفاً الاستفهام الإنكاريّ التوبيخيّ reproach question ممّا خلق إيقاعاً وجدانياً متوتّراً، ومنح البيت شدّة إيقاعية تتوافق مع فظاعة الفعل المندد به .

ويستكمل الصنوبريّ مخاطبة بني أميّة بأسلوب الاستفهام الإنكاريّ في البيت الرابع عشر، مستعيناً بتكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر: (أكان)، (ثناياه)، ولفظة القافية: (يسيرا)، مع تكرار صوت النون مرّتين في لفظتين من الصدر: (أكان)، (ثناياه)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (أكان)، (ثناياه) اللتين تمثّلان ما أقدم عليه بنو أميّة من فعلة شنيعة بقرع ثنايا

الإمام الحسين (عليه السلام)، وهو موضع الاستفهام الإنكاري الذي قصده الصنوبري، فهو يتساءل محتجاً وموبخاً ومتفجعاً هل كان ضرب أسنان الحسين (عليه السلام) بالقضيب أمراً لا يؤبه له؟! فقرع الثنايا يرمز إلى أقصى درجات الانحدار الأخلاقي بعد القتل، إذ لم يكتفوا بجريمة قتله، بل انتهكوا حرمة الميت وأهانوا رمزه، وفي البيت طباق معنوي antithesis بين: (قرع ثناياه) الذي يدلّ عل عنف ووحشية الفعل، و: (يسيرا) الذي يدلّ على التهوين، مع أنّ البيت كلّه يهدم هذا التهوين؛ لإبراز تلك المفارقة وبشاعة الفعل، ممّا خلق إيقاعاً درامياً مؤثراً .

ويذكر الصنوبري في البيت الأخير أنّ هذا الظلم والقتل من جانب الأعداء؛ كان بغضاً لأهل بدر المؤمنين الذين قتلوا المشركين والكفار، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الراء ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (ثأرتم)، (بدرٍ)، ولفظة القافية: (ثوورا)، مع تكرار صوت الهمزة ثلاث مرّات أيضاً، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (ثأرتم أهل)، ولفظة القافية: (ثوورا)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (ثأرتم)، (ثوورا) اللتين تمثلان بؤرة المعنى المراد، فالشاعر يخاطب بني أميّة متّهماً إيّاهم بأنّهم لم يقتلوا الحسين وأهل بيته إلّا لحقد قديم على النبي محمد (صلّى الله عليه وآله وسلّم) وأصحابه الذين قتلوا في معركة بدر الكبرى كبار زعماء بني أميّة، موظّفاً التصدير epanalepsis بين اللفظتين: (ثأرتم) و(ثوورا)، مانحاً البيت إيقاعاً صوتياً متماسكاً ومشدوداً، عزّز حدّة المعنى ووقع الانتقام في ذهن المتلقّي .

وقال من قصيدة بلغت مئةً واثنى عشر بيتاً، منها : (من الخفيف) (106)

- 1- راشَ سهمَ الملام لي حين راشا فحشاهُ قلبي وما إنْ تحاشى
- 2- يا بني أحمدٍ هواكم هوى خا لطمنا مخاخنا والمشاشا
- 3- جادَ قبراً بكرلاء رشاش الغيْث ما استطاعت الغيوث رشاشا
- 4- وأستجاش الربيع فيها جيوشاً من جيوش الربيع فيما استجاشا
- 5- ما ذكرتُ الحسينَ بالطفِّ إلا جاشَ صدري بما ذكرتُ وجاشا

- 6- حينَ أعطى الأعنةَ الخيلَ أوباً شُ يزيدِ تَبّاً لهمْ أوباشا
7- ورجاءُ أنْ يدهشوا المنجدَ النجْـدَ الذي ليس يرهْبُ الإدهاشا
8- فلقوا منه أثبتَ الناسَ جيشاً حينَ يلقي وأثبتَ الناسَ جاشا
9- حُولاَ قُلُوباً يقارعُ مَنْ قارعَ لا هائباً ولا طيَّاشا
10- عالياً أرؤسَ الكباشِ بشدا تِ يغادرُنْ كالنعاجِ الكباشا
11- ذائداً عن حُشاشةِ النفسِ حتّى لم يدعْ للنفوسِ منهم حشاشا
12- فتظنّوا من صولةِ ابنِ عليٍّ فيهمُ أنّه عليٌّ عاشا
13- ناوشوهْ دونَ الفراتِ ولولا سابقُ الحكمِ ما أطاقوا النواشا
14- فثنى من عِنايهِ وهو عطشا نٌ وليستُ الرماحُ منه عطاشا
15- ودّعتهُ على غشاشِ نساءٍ ما اشتقى من وداعِهِنَّ غشاشا
16- كلّمَا رامَ للنساءِ وداعاً كامشوهْ دونَ الوداعِ كماشا
17- غادروا ابنَ النبيِّ مُفترشاً فرّ شَ الصّحارى يا هؤلَ ذاكِ افتراشا
18- وفروا منه موضعاً كان يؤذِي جَدّهْ أنْ يحسَّ فيه أنخدasha
19- علّمتني الإجهاشَ قتلَى على طَفٍّ وما كنتُ أحسِنُ الإجهاشا
20- وأسَى نيبَ بالنياطِ حكى في نهشِه القلبَ أرقماً نهاشا
21- تلكَ أضغانُ بدرٍ انتبشتْ من بعدما لم تكنْ تُطيقُ انتباشا

إنّ اختيار الشاعر للبحر الخفيف كان منسجماً غاية الانسجام مع حزنه وألمه، إذ إنّ تفعيلات البحر الخفيف: " تتناسب مع حالة البكاء والنواح والوجع الذي ينتاش قلب الشاعر وعقله، وروحه، فتفيض كلمات القصيدة مع موسيقيّتها الأسيانة ألماً وفقداناً وحسرةً على مقتل الإمام الحسين " (107). واتّسمت شينيّة الصنوبريّ بالهندسة البنائيّة والروعة المعماريّة المزخرفة، واختار الشاعر صوت الشين رويّاً، وهو صوت: " صامتٌ غاريٌّ ملثّيٌ احتكاكيٌّ رخوٌ مهموسٌ مرقّقٌ، يوصف بالنفثيّ، ومعناه أنّ مخرجه يحتلّ مساحة كبيرة من منطقة الغار واللثة، يتّصل بها اللسان، فيكون أثر الاحتكاك في النطق صادراً من نقاط متعدّدة

متفشية في الفم (108). فضلاً عن أن رويّ الشين قلّ ما نظم الشعراء عليه قصائدهم، ومن هنا تأتي قدرة الصنوبري على النظم .

إنّ مطلع القصيدة هو ردُّ على من يلوم الصنوبري في حبه آل البيت، خاصّة الإمام الحسين؛ لأنّه لو أحسن بما يعتمل في قلبه من حسرة ووجع وفقد ما لامه، ولا سنّ له: (سهم الملام) على هذا الحبّ، وهو مطلع مناسب؛ يخرج به الشاعر من كلّ لوم يُمكن أن يوجّه له من أيّ كان (109). ووظّف الشاعر في بنية هذا المطلع ضمير المفرد الغائب (هو)؛ تحقيراً لأولئك الذين يلومونه: "ضمير الغائب المستتر (هو) الذي جاء في موقع الفاعلية ... يدخل في دائرة المعارف حسب رأي النحاة، أمّا دلالاته الجماليّة، فتكمن في أنّ الشاعر لا ينشغل بهذا الذي أخذ يلومه سرّاً وجهراً في كلّ مكان" (110)، ومن أجل هذا المطلب كرّر الشاعر صوت (الرويّ) الشين أربع مرّات في المطلع، اثنتين في لفظتين من الصدر: (راش)، (راشا)، واثنتين من العجز: (فحشاه)، (تحاشى)، وزاد من قوّة تأثيره مصاحبته لصوت ألف المدّ التي كرّرها ثماني مرّات في المطلع، أربعاً منها في صدر البيت: (راش)، (اللام)، (راشا)، وأربعاً في ألفاظ من العجز: (فحشاه)، (وما)، (تحاشى)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (راش)، (راشا)، (فحشاه)، (تحاشى)، لترسم هذه الألفاظ بمجموعها الصورة الاستعارية في قوله: (سهم الملام)، حيث شبّه ما يتركه العتاب: (اللام) من جرح في النفس بالسهم، وحذف المشبّه، (الجرح) وأبقى على المشبّه به: (السهم)، فالاستعارة تصريحية explicit metaphor، موظفاً التصريح بين: (راشا) و(تحاشى)، فضلاً عن التكرار اللفظي للفظ: (راش)، والجناس الناقص (غير التام) بين: (راشا) و(تحاشى)، والكناية عن التأثير باللوم في قوله: (فحشاه قلبي) كناية عن شدّة تألمه من العتاب حتّى وصل القلب، فالكناية أضفت صورة حسّية مؤلمة، وخلقت إيقاعاً يجعل المتلقّي يشعر بأنّ الملام كالطعن في القلب .

وقد وُفق الصنوبري في هذا المطلع خاصّة والقصيدة عامّة؛ لإجاداته الجمع بين البنية الإيقاعية والمبنى الهندسي القائم على بنية التوازي للبيت الشعري: "ففي بنية إيقاعية، تشكّل (أرابيسك) المبنى الهندسيّ الفخم، وجمال الزخرفة التي تزيّن هذه القصيدة بدءاً من وزنها وبحرها الخفيف، ثمّ القافية المنفردة الصعبة،

وهي قافية الشين المتلازمة مع ألف الإطلاق، وألف التأسيس في كثير من أبياتها، وما بين الألفين؛ مدّ الصوت بالصراخ والولولة والنواح على الفقيده الشهيد" (111). إن أكثر ما يُثير الذهن في هذه القصيدة، كثرة تكرار صوت الشين في القصيدة، وهو صوت رخو مهموس وذلك؛ لأن: "الصوت الذي يخرج معه نَفَسٌ، وليس من صوت الصدر، إنّما يخرج منسلاً" (112). على أن صوت الشين الرخو الممزوج بالهمس صوت: "يناسب النحيب وبكاء المكلوم المكتوم في صدره من شدّة الحزن، يحمل قلوبنا إلى رمال الطفّ على ثرى كربلاء؛ لنرى بأعيننا دماء الشهيد الحسين (عليه السلام) مُراقّةً فيه، ومعجونةً به، فينقطع صوتنا، فلا نكاد نصرخ حتّى يعود ذلك الصوت بكلّ أنينه إلى الصدر؛ ليمزّق الروح ويدهس الوجدان" (113). إنّها أشجان الشاعر، وشكايته وانشغال باله بما ألّم بالإمام الحسين (عليه السلام) في فاجعة الطفّ الأليمة .

يخاطب الصنوبريّ في البيت الثاني آل بيت النبوة (عليهم السلام) مبدئاً حبّه لهم، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار ألف المدّ ثمانى مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ من الصدر: (يا)، (هواكم)، (خالط)، وخمساً شملت جميع ألفاظ العجز: (منّا مخاخنا والمشاشا)، مع تكرار صوت الميم خمس مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (أحمدٍ)، (هواكم)، وثلاثاً شملت ألفاظ العجز جميعاً: (منّا مخاخنا والمشاشا)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (هواكم)، (منّا)، (مخاخنا)، (والمشاشا)، ولتشكّل هذه الألفاظ بؤرة المعنى المراد، فالصنوبريّ يقول: حبّكم يا آل محمد، متغلغل في أعماق أجسادنا وأرواحنا هو حبّ متجدّر فينا، موظّفاً التشبيه الضمنيّ implicit simile إذ شبّه الحبّ بشيء مادّيّ يسري في البدن فضلاً عن التكرار اللفظي للفظّة: (هوى)، ممّا منح البيت إيقاعاً موسيقياً قوياً، يعبر عن العمق والثبات، وينقل إحساس الالتصاق العاطفيّ الكامل .

ويلاحظ كثرة ظاهرة التدوير في الأبيات التي تنظم على هذا البحر الخفيف حيث يشترك شطرا البيت في كلمة واحدة بعضها من آخر تفعيلية من الشطر الأول، وبعضها من أوّل تفعيلية من الشطر الثاني (114)، وقد امتلك البحر الخفيف ظاهرة التدوير، وأصبح الاتصال الشطريّ منبئاً عنه، فلم يوجد من التواء من البحور الشعرية بحر جسّد التدوير فيه ظاهرة مثل البحر الخفيف، فهي

فرصة للشاعر بأن لا تتوقّف أنفاسه عند نهاية الشطر الأول من البيت، وبهذا فإنّ التدوير يُسبغ على البيت غنائيّة وليونة؛ لأنّه يمدّه ويُطيل نغماته.

وفي البيت الثالث يذكر الصنوبريّ قبر الإمام الحسين (عليه السلام)، وأنّ الغيث قد جاد بمائه القبر الشريف، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ ستّ مرّات، ثلاثاً في ألفاظ من الصدر: (جاد)، (بكر بلاء رشاش)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (اسطاعت)، (رشاشا)، مع تكرار صوت الراء أربع مرّات، ثلاثاً منها جاءت في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (قبراً بكر بلاء رشاش)، ولفظة القافية: (رشاشا)، لينتقي الصوتان في لفظتي: (بكر بلاء)، (رشاش)، ولتكون اللفظتان المرتكز للمعنى المراد، فالشاعر يقول إنّ الغيث لم ينقطع عن هذا القبر، فكأنّ السماء نفسها كرّمته، فسقته بكلّ ما استطاعت من الغيث، وفي البيت استعارة مكنية تشخيصيّة *implied metaphor* في قوله: (جاد رشاش) و: (ما اسطاعت الغيوث)، فالصنوبريّ شخّص الغيث، إذ جعل له خصائص الإنسان، وحذف المشبّه به وأبقى على لازمة من لوازمه: (جاد)، ومن جماليّات اختيار الألفاظ قوله: (رشاش الغيث) لا المطر الغزير بما يوحي بالحنان والرقّة، فضلاً عن توظيف التصدير بين (رشاش) و(رشاشا)، ممّا منح البيت نغماً موسيقياً مناسباً، وقد أمعن الصنوبريّ في هذه القصيدة على الرغم من طولها بالاستزادة من فنّ التصدير أو ما يسمّى بردّ الأعجاز على الصدور، وهو: "أن يردّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدلّ بعضه على بعض، ويسهّل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائيّة وطلاوة" (115). وقد أحدث التصدير في البيت جرساً صوتيّاً دائريّاً، يوحي بتكرار الغيث المستمر.

ويسترسل الصنوبريّ في وصف ما أحدثه الغيث عند قبر الإمام الحسين (عليه السلام) في البيت الرابع، فقد جمع فصل الربيع الكثير من الغيوث التي سقت كربلاء، ومن أجل هذا المعنى، استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الشين أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (واستجاش)، (جيوشاً)، واثنتين في العجز: (جيوش)، (استجاشا)، مع تكرار ألف المدّ أربع مرّات أيضاً، اثنتين في لفظتين من الصدر: (واستجاش)، (فيها)، واثنتين في لفظة القافية: (استجاشا)،

ليلتقي الصوتان في لفظة: (استجاش)، التي تمثل بؤرة المعنى، فالربيع أثار في الأرض جيوشاً من مفاتنه وجماله، مستنفراً كل ما لديه من زهور وعطور ونسائم ومياه، وكلها صور رمزية للجمال الطبيعي، موظفاً الاستعارة المكنية التشخيصية implicit metaphor، فقد صور الربيع بقائد عسكري، يستنفر الجيوش، وهذا تشخيص للطبيعة، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمة من لوازمه: (الجيوش)، فضلاً عن الجنس التام بين: (الربيع) الفصل المعروف و: (الربيع) مطر الربيع، والكناية عن الكثرة في لفظة: (الجيوش)، والجناس الاشتقائي بين: (استجاش) و(جيوش)، والتكرار لللفظة: (جيوش)، والتصدير بين: (استجاش) و(استجاشا) الذي خلق إيقاعاً صوتياً متصاعداً، يعكس الحركة المستمرة للغيث والربيع، ومنح البيت حيوية وديناميكية، كما لو أنّ التدفق مستمر بلا توقف، ويشدّ انتباه المتلقي إلى قوة المشهد .

ويستحضر الصنوبري وقفة الإمام الحسين (عليه السلام) في طف كربلاء، وما أثارته من ألم في قلبه في البيت الخامس، مستعيناً بتكرار صوت ألف المدّ ستّ مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (ما)، (إلا)، وأربعاً في ألفاظ من العجز: (جاش)، (بما)، (وجاشا)، مع تكرار صوت (الرويّ) الشين مرّتين في لفظتين من العجز: (جاش)، (جاشا)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (جاش) ولتكون هذه اللفظة بؤرة المعنى المراد، فالصنوبري يقول: كلّما تذكّرت الإمام الحسين ومصيبته في كربلاء، هاج صدري بالحزن والألم، وازداد اضطراباً وهيجاناً، موظفاً التكرار لللفظة: (ذكرت)، والتصدير بين (جاش) و(جاشا)، وقوله: (جاش صدري) كناية metonymy عن شدة التأثر، وربّما البكاء والحزن، وتوكيد الهيجان الداخلي، فقد أعطت الكناية إيقاعاً وجدانياً متقدماً، يضاعف وقع الانفعال في ذهن المتلقي .

ويصف الشاعر في البيت السادس ما ارتكبه: (أوباش) يزيد بهجومهم على معسكر الإمام الحسين (عليه السلام)، مستعيناً بتكرار صوت الهمزة أربع مرّات ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (أعطى الأعنة الخيل أوباش)، ولفظة القافية: (أوباشا)، مع تكرار صوت النون ستّ مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر: (حين)، (الأعنة)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز:

(يزيد تَبّاً)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (الأعنة)، لتُصبح هذه اللفظة المرتكز في وصف المشهد المؤلم، حين أطلق أوباش يزيد خيلهم وهجموا بها على معسكر الإمام الحسين، داعياً عليهم: (تَبّاً) بالهلاك، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (أعطى الأعنة الخيل)، إذ شبه الفعل الهجومي الحربي لأوباش يزيد بفارس يركب خيلاً، وحذف المشبّه به وأبقى على لازمة من لوازمه: (أعطى الأعنة الخيل)، فضلاً عن التصدير بين: (أوباش) و(أوباشا)، ممّا منح إيقاعاً متوازناً وقوياً، يزيد من وقع اللعن والذم .

ويصف الصنوبري في البيت السابع حيرة جيش يزيد بن معاوية في مواجهة الإمام الحسين وآل بيته (عليهم السلام)، وأصحابه (رضوان الله عليهم)، لما وجدوا فيه من شجاعة يعجز عنها غيره، مستعيناً بتكرار صوت اللام خمس مرّات إحداها في لفظة: (الْمُنْجِد) من الصدر، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (الَّذِي لَيْسَ يَرْهَبُ الْإِدْهَاشَا)، مع تكرار صوت الدال أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (يُدْهَشُوا الْمُنْجِدَ النَّجْدَ)، ولفظة القافية: (الإدْهَاشَا)، ليلتقي الصوتان في لفظة القافية: (الإدْهَاشَا)، لتكون هذه اللفظة محور الوصف الذي أراده الشاعر، فالصنوبري يسخر من أعداء الإمام الحسين (عليه السلام) المتوهّمين بقدرتهم على إرهاب الحسين، فالإمام لا يخاف شيئاً ولا يندَهِش أو يضطرب، حتّى لو اجتمعت عليه المصائب والجوش، ومن ألوان البديع الذي زخرف به شاعرنا قصيدته الطباق المعنويّ الضمنيّ بين: (يُدْهَش) و(ليس يُرْهَب) حين: "طمع أولئك المنافقون المتملقون كأمثالهم في كلّ عصر من بطانة السوء حول الحُكّام في أن يكونوا من الناصحين ليزيد بن معاوية، فما كان منهم إلا أن حوّلهم نفاقهم وممالأتهم إلى غاشّين له، فجرّوه إلى هذا المستنقع، فقتل سبط رسول الله (صلّى الله عليه وآله وسلّم)" (116). فضلاً عن التصدير lexical repetition بين: (يُدْهَشُوا) و(الإدْهَاشَا)، ممّا خلق إيقاعاً صوتياً متسلسلاً ومشدوداً، وأعطى البيت حيويّة وديناميكيّة، فالمتلقّي يشعر بجهد محاولة الإذهال والشدة في الردّ .

ويسترسل الشاعر في وصف شجاعة الإمام الحسين وآل بيته (عليهم السلام) وصحبه (رضوان الله عليهم) في البيت الثامن، ومن أجل ذلك استعان الصنوبري

بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات ، أولاها في لفظة: (الناس) من الصدر، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (يلقى وأثبتّ الناس جاشا)، ممّا منح البيت امتداداً صوتيّاً لرسم صورة تلك الشجاعة، مع تكرار صوت الشين مرّتين في لفظتي: (جيشاً)، (جاشا)، ليلتقي الصوتان في لفظة القافية: (جاشا)، فالإمام الحسين (عليه السلام) أشدّ الناس ثباتاً في الميدان، وأشدّهم تماسكاً نفسياً: (جاشا)، مستعينا بذلك على فنون البلاغة من جناس اشتقاقي بين: (لقوا) و(يلقى)، والجناس الناقص (غير التام) بين: (جيشاً) و(جاشا) أي جأشاً والمراد به القلب، فضلاً عن التكرار مع التوازي البنائي syntactic parallelism ففي الصدر: (أثبتّ الناس جيشاً)، وفي العجز: (أثبتّ الناس جاشا)، كلّ ذلك زاد في تصعيد القوّة الإيقاعيّة الموسيقيّة المتوازنة للبيت، مُبرزاً صلابة الثابتين أمام العدو .

أمّا البيت التاسع فهو وصف لتلك الشجاعة وخبرة الإمام الحسين وآل بيته (عليهم السلام) وصحبه (رضوان الله عليهم)، على قلّة الناصر في مقارعة جيش بني أميّة، فوصفهم الصنوبريّ، بأنّهم كانوا ذوي بصيرة بتقليب الأمور: (حَوَلًا قُلُوبًا)، وهي كناية metonymy عن خبرته بالحرب وأساليبها، ومن أجل هذا استعان الصنوبري بتكرار صوت (القاف) ثلاث مرّات، اثنتين منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (قُلُوبًا يقارع)، ولفظة: (قارع) من العجز، مع تكرار صوت ألف المدّ سبع مرّات، إحداها لفظة: (يقارع) من الصدر، وستّاً شملت ألفاظ العجز جميعاً: (قارع لا هائباً ولا طيّاشاً) لتكون لفظتي: (يقارع) و(قارع)، مرتكز دلالة الشجاعة، فالإمام كثير التحوّل في المعركة من موقع إلى موقع بشجاعة وسرعة: (حَوَلًا)، وصاحب قلب قوي؛ لكثرة التجربة وتقلّب الأحوال: (قُلُوبًا)، لا يخاف أحداً: (لا هائباً)، ولا متهوراً: (ولا طيّاشاً)، موظّفاً الجناس الاشتقاقي بين الفعلين: (قارع) و(يقارع)، ممّا أعطى تدقّقاً صوتيّاً منسّقاً ومتكرّراً، وخلق إيقاعاً حيويّاً وحركيّاً، يعكس حركة المواجهة المستمرّة في المعركة .

وفي البيت العاشر يسترسل الصنوبريّ في وصف شجاعة الإمام الحسين (عليه السلام)، فهو يقود الجملات في الحرب بقوله: (الشّدّات) التي تجعل: (الكباش)، وأراد بهم الأبطال: (كالنّعاج)، بفعل تلك الجملات، ومن أجل ذلك

استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ سبع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (عالياً أرؤس الكباش بشدّاتٍ)، وأربعاً في ألفاظ شملت جميع ألفاظ العجز: (يغادرُن كالنعاَجِ الكباشا)، موظفاً التضادّ بين: (الکباش) و(النعاَج)، من أجل التشبيه التمثيليّ *analogical simile* في تصوير بطولة الإمام الذي جعل حال الأعداء الأقوياء: "(الکباش) بعد ضرباته العنيفة لهم: (كالنعاَج) المستسلمة، بعد أن كانوا كباشاً مُهابة، إذ يَصوّر في هذا المشهد مدى قدرة وشجاعة الإمام الحسين في الذود عن نفسه، وعمّن معه، فالتصدير في كلمة: (الکباش) في البيت؛ يشكّل صورة رائعة من القوّة والعنفوان الذي تراه بعينك، كأنك في ساحة المعركة، تشاهد القتال الذي حمي وطيسه متجسّداً في هذه الصولة الرائعة التي يعلو فيها الإمام الحسين هام أعدائه الذين تصوّروا أنفسهم كباشاً، فلا يلبثون أن يفرّوا أمام سيفه: (كالنعاَج) في هذه الصورة التي تريك غبار المعركة تغطّي المكان خلفهم على أثر انهزامهم، وما بين الوظيفة الدلالية للتصدير التي ترسخ المعنى وتؤكدّه، وبين الوظيفة الإيقاعية التي تخلق انسجاماً طربيّاً، وموسيقى تهمس للروح قبل الأذن، تأخذنا شينية الصنوبريّ في سياحة هذا الفضاء الرحب زماناً ومكاناً" (117)، ممّا منح البيت جرساً صوتيّاً، يعزّز الإيقاع، ويبرز الحركة التي يحدثها التكرار .

ويصف الصنوبريّ في البيت الحادي عشر دفاع الإمام الحسين (عليه السلام) عن مبادئ الإسلام المحمّديّ ممثّلةً بروحه ونفسه، مستعيناً بتكرار ألف المدّ خمس مرّات، ثلاثاً منها في الصدر في الألفاظ: (ذائداً)، (حُشاشة)، (حتّى)، واثنين في لفظة القافية: (حُشاشا)، مع تكرار صوت النون سبع مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (ذائداً عن حُشاشَةِ النَّفسِ)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (لِلنُّفوسِ مِنْهُمْ)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (ذائداً)، التي ارتكز عليها وصف تلك الشجاعة، فقد دافع الإمام الحسين (عليه السلام) عن رفق حياته يكلّ ما كان يملك من قوّة، حتّى فني القوم الذين قاتلهم تماماً، موظفاً التصدير *lexical repetition* في لفظتي: (حُشاشة) و(حُشاشا)، ولا يخفى أنّ التصدير هو نوع من التكرار، وهو من الظواهر اليلاعية والإيقاعية، ولعلّ من: "سنن العرب التكرير والإعادة: إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر" (118). ولعلّ

التصدير في البيت قد أحدث إيقاعاً متماسكاً يُضاعف من جرس الحزن، ويؤكد عمق الفقد والمأساة .

ويسترسل الصنوبريّ في وصف تلك الشجاعة النادرة للإمام الحسين (عليه السلام)، حتّى ظنّ بنو أميّة أنّ عليّ بن أبي طالب ما زال حيّاً، ومن أجل ذلك استعان الشاعر في البيت الثاني عشر بتكرار صوت النون ثماني مرّات، خمساً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (فتظنّوا من صولة ابن عليّ)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (أنّه عليّ)، مع تكرار صوت اللام ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (صولة)، (عليّ)، ولفظة: (عليّ) من العجز، ليجتمع الصوتان في لفظة: (عليّ)، يقول الصنوبريّ: إنّ شدّة الهجوم والبطولة التي أظهرها الإمام الحسين (عليه السلام) في قتال أعدائه، جعلت الناظرين يظنّون أنّ الإمام عليّ نفسه قد بُعث حيّاً، وشارك في المعركة، بصولته المشهودة، فتكرار اسم أمير المؤمنين (عليه السلام): "ينقلك إلى ساحة الحرب؛ لترى بعينيك ذلك المشهد المهيّب الرهيب من الشجاعة التي عُرفت عنه (عليه السلام)، لتجدها متجسّدة في صورة الإمام الحسين، وهو يصول ويجول، فيضرب رأساً هنا، ويقطع رأساً هناك، فكأنّك ترى أباه وهو يقتل (مرحب) اليهودي، أو وهو يحارب الأحزاب في غزوة الخندق، إنّها الشجاعة الموروثة، كابراً عن كابر التي لا ترضى لنفسها الذلّ ولا الهوان، فما كان منه إلا الموت من أجل الحياة، فخلّد اسمه في تاريخ البطولات منذ لحظة استشهاداه في كربلاء وإلى قيام الساعة، الشهيد بن الشهيد، الحسين بن علي ابن فاطمة الزهراء (على آل بيت المصطفى الصلاة والسلام) " (119). موظّفاً التشبيه الضمنيّ implied simile الذي يوحى بأنّ شجاعة الإمام الحسين (عليه السلام) في الحرب بلغت مبلغاً عظيماً حتّى خُيّل للناس أنّ عليّاً نفسه قد عاد إلى الحياة، فضلاً عن التكرار اللفظي لللفظة: (عليّ)، قد خلق جرساً صوتيّاً قويّاً يرسخ حضور اسم الإمام عليّ (عليه السلام) في الذاكرة السمعيّة، ويمنح البيت إيقاعاً بطوليّاً متصاعداً يعكس الشجاعة والهيبة، ويجعل المتلقّي يعيش إحساس الاستمراريّة بين الابن والأب في القوّة والبطولة .

في البيت الثالث عشر يذكر الشاعر كيف منع جيش بني أمية الإمام الحسين (عليه السلام) من الاقتراب من ماء الفرات، مستعيناً بتكرار صوت ألف المدّ ثماني مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (ناوشوه دونَ الفراتِ ولولا)، وخمساً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة هي الأخرى في العجز: (سابقُ الحكم ما أطاقوا النواشا)، مع تكرار صوت اللام أربع مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (الفراتِ ولولا)، ولفظة: (الحكم) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (الفرات) التي هي مرتكز المعنى المراد، يقول الشاعر: لقد قاتلوه مبارزة ومنعوه من الفرات، ولولا الإرادة الإلهية ما استطاعوا مقاومة القتال؛ لعظم بأسه وشدة قوّته، موظفاً الكناية في قوله: (سابق الحكم) عن الإرادة الإلهية، والتصدير metonymy بين: (ناوشوه) و(النواشا)، ممّا خلق إيقاعاً تكرارياً يشدّ السمع ويربط الصدر بالعجز .

ولم يستسلم الإمام الحسين وآله (عليهم السلام)، وصحبه (رضوان الله عليهم) للأمر، ولكنّ الأعداء تناوشوهم بالرماح، والرمح كما هو معروف سلاح الجبناء الذين يخشون المنازلة بقراع السيوف، ومن أجل ذلك استعان الشاعر في البيت الرابع عشر بتكرار صوت ألف المدّ ست مرّات، ثلاثاً في ألفاظ من الصدر: (فثنى)، (عناّه)، (عطشان)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (الرمّاح)، (عطاشاً)، مع تكرار صوت النون سبع مرّات، ستاً منها في ألفاظ شملت جميع ألفاظ الصدر: (فثنى منْ عناّه وهو عطشان)، ولفظة: (منه) من العجز، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (فثنى)، (عناّه)، (عطشان) التي جسّدت الصورة الأليمة حين حاصر بنو أمية الإمام الحسين (عليه السلام) ومنعوه من شاطئ الفرات، يقول الصنوبري: إنّ الإمام الحسين (عليه السلام) وهو في أشدّ الظمأ أوقف فرسه فلم يذق قطرة ماء، وكانت الرماح التي طعنته وكأنّها عطشى، فشربت من دمه حتّى ارتوت موظفاً الاستعارة المكنية التشخيصية implied metaphor حين أسند صفة العطش للرمّاح في قوله: (وليست الرماح منه عطاشى)، مشبّهاً الرماح بالإنسان العطشان، مدلاً بذلك على شدة الطعن وكثرة الدم المسفوك، وتوظيف التصدير في لفظتي: (عطشان) و(عطاشا)، ممّا أحدث إيقاعاً موسيقياً مؤثراً متردداً يُعمّق الإحساس بالعطش .

ويعصف الشاعر في البيت الخامس عشر كيف أن نساء الإمام الحسين (عليه السلام) قد ودّعه على عجلة من أمرهنّ، فلم يتزوّد من وداعهنّ، ومن أجل هذا استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ سبع مرّات ثلاثاً منها في ألفاظ متعاقبة في الصدر: (على غِشاشِ نساءً)، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (اشتقى من وداعهنّ غِشاشاً)، مع تكرار صوت الروي (الشين) الدال على الانتشار خمس مرّات اثنتين في لفظة: (غِشاش) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (اشتقى)، (غِشاشاً)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (اشتقى)، (غِشاشاً)، لتكونا المرتكز في رسم هذه الصورة المؤلمة في الوداع، فقد ودّعه النساء وهنّ في حال من البكاء المكتوم والألم العميق: (غِشاش)، لكنّ هذا البكاء المكتوم لم يكن كافياً ليشفي غليل الحزن والفقد، موظّفاً فنّ الكناية metonymy في قوله: (ما اشتقى من وداعهنّ) عن شدّة الألم وعدم الجدوى من الوداع، فضلاً عن التصدير بين: (غِشاش) و(غِشاشاً)، ممّا أحدث ترديداً صوتياً يجعل البيت متماسكاً ويوحى بالدوامة النفسيّة؛ لشدّة الاضطراب .

وفي البيت السادس عشر تتجلّى تلك اللحظات العصبية، حين عاجل بنو أميّة نساء الإمام الحسين (عليه السلام) في وداعه، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ ثماني مرّات، أربعاً في ألفاظ شملت جميع ألفاظ الصدر: (كلّما رامّ للنساء وداعاً)، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (كامشوه دون الوداع كماشاً)، مع تكرار صوت اللام أربع مرّات، ثلاثاً في لفظتين من الصدر: (كلّما)، (للنساء)، ولفظة: (الوداع) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (للنساء)، (الوداع)، لتكون اللفظتان المرتكز في بناء تلك الصورة المؤلمة، يقول الشاعر: كلّما أراد الحسين (عليه السلام) أن يودّع النساء، تعلّق به وأمسكنه بقوة، فمنعنه من الوداع الكامل، وحال البكاء والألم بينه وبين المفارقة، موظّفاً التكرار اللفظي لللفظة: (وداع)، وفنّ الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor يظهر في تصوير التعلّق العاطفيّ بالفعل الحسيّ: (كامشوه) ففي حقيقة الأمر أنّ النساء لم يمسكن الإمام الحسين (عليه السلام) بقوة عضليّة، وإنّما تعلّقن به شوقاً، وانكساراً، وبكاءً، وعاطفة، فاستعير الفعل: (كامشوه)، وهو فعل ماديّ محسوس يدلّ على الشدّة والقوّة؛ للدلالة على شدّة التعلّق العاطفيّ

والمعنوي. والتصدير في لفظتي: (كامشوه) و(كماشاً)، قد خلق توالياً إيقاعياً مشدوداً يؤكد المعنى بإحكام الربط بين شطري البيت .

وفي البيت السابع عشر يصوّر الشاعر هول المأساة حين ترك الجسد الشريف طريحاً في الصحراء ثلاثة أيام دون دفن، ومن أجل هذا المطلب استعان الصنوبري بتكرار صوت ألف المدّ سبع مرّات، إحداها في لفظة: (غادروا) من الصدر، وستاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (الصَحَارَى يَا هَوْلَ ذَاكَ افْتَرَاشاً)، مع تكرار صوت الراء خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ من الصدر: (غادروا)، (مفترشاً)، (فرش)، واثنين في لفظتين من العجز: (الصَحَارَى)، (افتراشاً)، ليلتقي الصوتان في: (غادروا)، (الصَحَارَى)، (افتراشاً)، لترسم هذه الألفاظ تلك اللوحة المؤلمة لابن بنت النبي الأكرم القائل: (حُسينٌ مِنِّي وأنا من حُسين أحبّ الله من أحبّ حُسيناً)، لقد تركوا الحُسين مُلقى على صحراء الطفّ، يفترش ترابها بعد أن قُتل، بلا غطاء ولا فراش، موظّفاً الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor في قوله: (مفترشاً فرش الصَحَارَى)، فقد شبّه تراب الطفّ بـ: (الفرش)، وحذف المشبّه (تراب)، وأبقى على المشبّه به: (فرش الصَحَارَى)، وموظّفاً التصدير بين: (مفترشاً) و(افتراشاً) فضلاً عن الجناس الاشتقائيّ بين: (مفترشاً) و(فرش)، ممّا أعطى إيقاعاً صوتياً وتوازناً لفظياً، يشدّ الانتباه إلى حالة الضحية .

ويصل الصنوبري في البيت الثامن عشر إلى هذه الرقّة والعذوبة في الوصف على الرغم من ألم الصورة التي ترسمها الكلمات، فقد قطعوا الرأس الشريف في وقت كان يؤذي رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) أن يُخدش، ومن أجل هذا المطلب استعان الصنوبري بتكرار صوت النون خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (منه موضعاً كان)، واثنين في لفظتين من العجز: (أن)، (أنخدasha)، مع تكرار صوت الدال ثلاث مرّات في لفظتين من العجز: (جده)، (أنخدasha)، ليلتقي الصوتان في لفظة القافية: (أنخدasha)، لتكون هذه اللفظة مرتكز قصديّة الشاعر في الجريمة التي ارتكبها بنو أميّة بقطع رأس الإمام الحُسين (عليه السلام)، فالشاعر يرسم مفارقة موجعة ذلك أنّ الجسد الشريف الذي كان النبي يرفق به ويحنو عليه، حتّى إن أصابه خدش تألم لأجله، هذا الجسد

المبارك مزقه أعداؤه بالسيف والرماح بلا رحمة موظفاً فناً بلاغياً يُدعى المفارقة المؤلمة poignant irony بين رقة النبي (صلى الله عليه وآله وسلم) تجاه سبطه ووحشية الأعداء، فضلاً عن الكناية metonymy عن شدة محبة النبي لسبطه ورفقه به في قوله: (كان يؤذي جدّه أن يُحسّ فيه انخداساً)، ممّا ولد إيقاعاً وجدانياً مثقل بالرهبة، إذ تتصاعد حالة القلق والتوتر في ذهن المتلقّي .

يقول الصنوبري في البيت التاسع عشر إن واقعة الطفّ الأليمة علّمتني كيف أتهياً للبكاء، في وقت لم أكن فيه أحسن البكاء قبل ذلك، ومن أجل هذا استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المد خمس مرّات، اثنتين منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (الإجهاشُ قتلى)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (وما)، (الإجهاشاً)، مع تكرار صوت اللام ستّ مرّات، خمساً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (علّمتني الإجهاشُ قتلى على)، ولفظ القافية: (الإجهاشاً)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (الإجهاش)، (قتلى)، لتكون هاتان اللفظتان مرتكز بناء الصورة التي قصدها الصنوبري، فالصنوبري يقول: إنّ مأساة الطفّ غيرتني من إنسان لا يعرف البكاء إلى إنسان لا يستطيع كتم نحيبه، معبراً عن هول الفاجعة وبشاعتها وتأثيرها العميق في النفوس موظفاً الكناية metonymy عن شدة البكاء في قوله: (علّمتني الإجهاش)، والتفنّن في التصدير بين: (الإجهاش) و(الإجهاشاً)، فضلاً عن التقديم والتأخير fronting and postponement في قوله: (علّمتني الإجهاشُ قتلى) ليمنح التركيز على البكاء الشديد، ممّا خلق وقعاً موسيقياً متقدماً يجذب السمع، ويضع الانفعال العاطفيّ (البكاء الصاخب) في المقدّمة قبل ذكر السبب، ممّا يزيد شدة التأثير النفسيّ على المتلقّي.

وفي البيت العشرين يقول الصنوبري إن فاجعة الطفّ تركت أسى ونهشاً في القلوب كما يترك نهش الأرقم وهو أخبث الحيات، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون سبع مرّات، أربعاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (وأسى نيط بالنياط)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (نهشه القلب أرقماً نهّاشاً)، مع تكرار صوت ألف المد أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (بالنياط حكى)، واثنتين في لفظ القافية: (نهّاشاً)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (النياط)، (نهّاشاً)، لتسهم هاتان اللفظتان في بناء

الصورتين الاستعارية والتشبيهية اللتين صاغهما الصنوبري، ففي قوله: (أسىَ نَيْطَ بالنياط)، استعارة مكنية implied metaphor إذ صَوَّرَ الحزن: (أسى) كشيء يُعَلَّقُ في القلب، وحذف المشبّه به وأبقى على لازمة من لوازمه: (نيط)، وفي قوله: (حكى في نهشه القلبَ أرقماً) تشبيه تمثيلي analogical simile إذ شبّه تعلق الحزن بنياط القلب بأفعى تنهش القلب، فضلاً عن توظيف الجنس الناقص (غير التام) بين: (نَيْطَ) و(النَّياط)، والتصدير بين: (نهشهُ) و(نَهَّاشاً)، ممّا خلق ترديداً إيقاعياً يربط الصدر بالعجز بسلاسة، فيشدّ السمع ويترك أثراً درامياً، يضحّ الشعور بالشدة والقسوة في القلب، وكأنّ الألم يتحرّك وينتشر داخل البيت .

ويختتم الصنوبري الأبيات بالقول إنّ فاجعة الطفّ لم تكن إلا لأضغان كانت أمية قد أخفتها بعد معركة بدر الكبرى، مدّة من الزمن حتّى أظهرتها في قتل الإمام الحسين (عليه السلام)، على يد يزيد بن معاوية، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون ستّ مرّات، أربعاً في ألفاظ متعاقبة في الصدر: (أضغانُ بدرٍ انْتَبَشَتْ مَنْ)، واثنيتين في لفظتين من العجز: (تكنُ)، (انتبّاشاً)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، إحداها في لفظة: (أضغان) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (بعدهما)، (انتبّاشاً)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (أضغان)، (انتبّاشاً)، لتحقّق هاتان اللفظتان المرتكز الذي أقام عليه الشاعر صورته الشعرية المؤلمة، فما جرى للحسين (عليه السلام) إنّما هو امتداد لأحقاد قديمة تعود إلى موقعة بدر الكبرى، كانت مدفونة عميقاً في صدور بني أمية، لكنّها خرجت بعد ما يقرب من ستين عاماً، تنهش آل النبي وتريق دماءهم موظّفاً فنّ الاستعارة المكنية implied metaphor فقد جعل الحقد أشبه بجثة قديمة وننتة دُفنت منذ سنين، لكنّها نُبِشت وأخرجت إلى السطح في قوله: (انتبّشت)، فحذف المشبّه به وأبقى على لازمه: (انتبّشت)، فضلاً عن التصدير بين: (انتبّشت) و(انتبّاشاً)، ممّا خلق إيقاعاً متصاعداً يسلّط الضوء على شدة الانفجار العاطفي والتوتر في المشهد ، تجعل المتلقّي يشعر بالتحرك المفاجئ للأحداث، فينقل إحساس الاضطراب الذي يعيشه المشهد .

وليس بجديد القول إنّ الصنوبري قد برع غاية البراعة في توظيف ألوان البديع التي عُرف بها، ومنها الجنس بأنواعه التام وغير التام والاشتقائي، إذ:

يجده القارئ بسهولة في كلّ بيت من قصائد الشاعر الصنوبري، وهذا الأمر أثر على أسلوب الصنوبري وجعله أقرب انفعالاً وأكثر أدبيّاً" (120). ومن ذلك عنايته بفنّ التصدير: "لقد غلب هذا اللون البديعيّ على قصيدة صاحبنا، حتّى لا يكاد يمرّ بيت إلا فيه ردّ العجز على الصدر، ممّا يزيد بناء القصيدة رونقاً وزخرفاً وبهاءً " (121).

هوامش الفصل الثاني

- 1- ينظر : تاريخ بغداد، الخطيب البغداديّ ت 463هـ ، 73/15. والأنساب، عبد الكريم بن محمد بن منصور التميمي السمعانيّ ت 562هـ ، تقديم وتعليق عبد الله عمر الباروديّ، دار الجنان - بيروت، الطبعة الأولى 1408هـ - 1988م ، 525/5. وأعيان الشيعة، المجلسيّ، ت 1371هـ ، 138/10 .
- 2- ينظر: الأغاني، أبو الفرج الأصفهانيّ، ت 356هـ ، 12/16. وجمهرة أنساب العرب، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسيّ ت 456هـ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الطبعة الخامسة، دار المعارف - القاهرة، 302 / 1 .
- 3- ينظر : الأمالي غرر الفوائد ودرر القلائد، السيد المرتضى، ت 436هـ ، الطبعة الأولى، مطبعة السعادة، 1325هـ - 1907م ، 278-273/2 .
- 4- شعر منصور النمريّ، جمع وتحقيق الطيّب العشاش، دار المعارف للطباعة - دمشق، 1401-1981م ص 138. ولم يذكرها محقق ديوان القرن الثاني، د. محمد صادق محمد الكرياسي، دائرة المعارف الحسينية، لندن - المملكة المتحدة، 1414هـ - 1994م ..
- 5- نسمة السحر في ذكر من تشيع وشعر، ضياء الدين الصنعانيّ، ت 1131هـ ، 329 / 2 .
- 6- شعر منصور النمريّ، جمع وتحقيق الطيّب العشاش، دار المعارف للطباعة - دمشق، 1401-1981م ، ص 125-128.. وديوان القرن الثاني، د. محمد صادق محمد الكرياسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات، لندن - المملكة المتحدة، 1414هـ - 1994م ، 155/1-160. وينظر: معجم الشعراء، أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزبانيّ ت 384هـ ، تصحيح وتعليق أ.د.ف. كرنكو، مكتبة القدسيّ، دار الكتب العلميّة - بيروت، الطبعة الثانية 1402هـ - 1982م ، ص 213. وزهر الآداب، أبو إسحاق الحصريّ القيروانيّ، ت 453هـ ، تحقيق د. يوسف علي طويل، طبعة بيروت، 1417هـ - 1997م، 705/3. ومقتل الحسين (عليه السلام) ، الخوارزميّ ت 568هـ ، تحقيق محمد السماطيّ، طبعة قم المشرفة، سنة الطبع 2005م ، 137/2. والطلّيع من شعراء الشيعة، الشيخ محمد السماويّ، ت 1370هـ ، تحقيق د. كامل سلمان الجبوريّ، دار المؤرخ العربي - الطبعة الأولى، 2001. 245/1 .
- 7- سرديّات أهل البيت (عليهم السلام) عند الشعراء الشيعة في العصر العبّاسيّ، غفران إقبال يوسف، أطروحة دكتوراه، جامعة كربلاء - كلية التربية للعلوم الإنسانيّة، 1444هـ - 2023م ، ص 55 .
- 8- اللهوف في قتلى الطفوف، السيّد ابن طاووس، ت 664هـ ، طبعة قم المشرفة، 1417هـ ، ص 59.
- 9- شعر منصور النمريّ، جمعه وحققه الطيّب العشاش، مطبوعات مجمع اللغة العربيّة، دار المعارف للطباعة - دمشق، 1401هـ - 1981م ص 121 .
- 10- ينظر: تاريخ بغداد، الخطيب البغداديّ ت 463هـ ، 73/15. والأنساب، السمعانيّ ت 562هـ ، 526/5.
- 11- أعيان الشيعة، السيّد محسن الأمين، 140/10 .

- 12- الطليعة من شعراء الشيعة، محمد السماوي، ت 1370 هـ ، تحقيق كامل سلمان الجبوري، دار المؤرخ العربي، 1422 هـ - 2001م ، 245/1 .
- 13- مختصر أخبار شعراء الشيعة المرزباني، ت 384 هـ ، تحقيق محمد هادي الأميني، الطبعة الأولى، المطبعة الحيدرية - النجف الأشرف، 1388 هـ - 1968م ، ص 84 .
- 14- الأمالي، الشريف المرتضى علي بن الحسين الموسوي العلوي 436 هـ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، الناشر عيسى البابي الحلبي، 1373 هـ - 1954م ، 263/2 .
- 15- نسمة السحر بذكر من تشيع وشعر، الشريف ضياء الدين يوسف بن يحيى الحسيني اليميني الصنعاني ت 1131 هـ ، تحقيق كامل سلمان الجبوري، دار المؤرخ العربي - بيروت، الطبعة الأولى، 1420 هـ - 1999م ، 326/2 .
- 16- ينظر: تاريخ بغداد ، الخطيب البغدادي، 70/2. وسير أعلام النبلاء، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، ت 748 هـ ، تحقيق شعيب الأرنؤوط، الطبعة التاسعة، بيروت، 10/5 .
- 17- ديوان القرن الثالث، د. محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات، لندن - المملكة المتحدة، 1414 هـ - 1994م ، 31-29/1. ومناقب آل أبي طالب، ابن شهر آشوب، ت 588 هـ ، 232/2 - 233. وفراند السمطين في فضائل المرتضى والبتول والسبطين والأئمة من ذريتهم (عليهم السلام)، إبراهيم بن محمد بن حموي الجويني الخراساني ت 733 هـ ، تحقيق الشيخ محمد باقر المحمودي، دار الحبيب، مطبعة عترة إيران، الطبعة الأولى 1428 هـ ، 266/2. وبحار الأنوار، الشيخ محمد باقر المجلسي ت 1111 هـ ، تحقيق محمد الباقر البهبودي، الطبعة الثالثة، دار إحياء التراث العربي - بيروت، 1403 هـ - 1983م ، 274/45. وينابيع المودة لذوي القربى، سليمان بن إبراهيم الحنفي ت 1294 هـ ، طبعة بيروت 1988م ، 356/2. ورشفة الصادي من بحر فضائل بني النبي الهادي، السيد أبو بكر شهاب الدين العلوي الحضرمي، ت 1341 هـ ، تحقيق السيد علي محمد عاشور العاملي، منشورات محمد علي بيضون، طبعة بيروت، 1998م ، ص 24 .
- 18- ينظر : ديوان الشافعي، الإمام أبو عبد الله محمد بن إدريس الشافعي، ت 204 هـ ، تحقيق د. محمد عبد المنعم فخاجي، الناشر مكتبة الكلبيات الأزهرية - القاهرة، الطبعة الثانية، 1405 هـ - 1985م . وينظر: ديوان الإمام الشافعي المسمى الجوهر النفيس في شعر الإمام محمد بن إدريس، إعداد وتعليق وتقديم محمد إبراهيم سليم، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير- القاهرة، 1409 هـ - 1988م .
- 19- ينظر: الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني ت 356 هـ ، 50/14. ومعالم العلماء، ابن شهر آشوب ت 588 هـ ، ص 150. ووفيات الأعيان، ابن خلّكان ت 681 هـ ، 184/3. والكنى والألقاب، عباس القمي ت 1359 هـ ، 212/2. وأعيان الشيعة، الأمين العاملي ت 1371 هـ ، 12/8. وينظر: ديوان ديك الجن الحمصي، جمع وتحقيق ودراسة مظهر الحجّي، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 2004، ص 25 .
- 20- ديوان ديك الجن الحمصي عبد السلام بن رغبان، تحقيق مظهر الحجّي، منشورات اتحاد الكتاب العرب الطبعة الأولى، دمشق 2004، ص 133- 134 . وديوان ديك الجن الحمصي، تحقيق وشرح أنطوان محسن القوّال، دار الكتاب العربي - بيروت، الطبعة الأولى، 1412 هـ - 1992م ، ص 73- 75. وديوان القرن الثالث، د. محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية -

- المركز الحسيني للدراسات، لندن - المملكة المتحدة ، 1414هـ - 1994م ، 1/ 84- 87. وينظر: أعيان الشيعة، العاملي، ت 1371هـ - 1952م ، 8/ 14. وأدب الطف، جواد شبر، ت 1982م ، 283/1 ص 73- 75 .
- 21- مفتاح العلوم، أبو يعقوب بن أبي بكر السكاكي، ضبطه وشرحه الأستاذ نعيم زرزور، دار الكتب العلمية - بيروت، 1983م ، ص 81 .
- 22- أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، د. عبد العليم السيد فودة ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - القاهرة، د. ت، ص 296.
- 23- الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين عبد الرحمن السيوطي ، المكتبة الثقافية - بيروت، الطبعة الأولى ، 1980م، 2/ 165 .
- 24- الفعل زمانه وأبنيته، د. فاضل إبراهيم السامرائي، مؤسسة الرسالة للطبع، 1970م ، ص 205.
- 25- شعر ديك الجن، دراسة أسلوبية بلاغية ، د. هادي سدخ زغير، وزارة التربية - قسم التعليم المهني، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد 23 - العدد 97 - السنة 2017م، ص 207 .
- 26- ينظر: شعر ديك الجن دراسة أسلوبية بلاغية، ص 235 .
- 27- ديوان ديك الجن الحمصي عبد السلام بن رغبان، تحقيق مظهر الحجّي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2004م، ص 85 ، وديوان ديك الجن، تحقيق د. أحمد مطلوب ود. عبد الله الجبوري، دار الثقافة - بيروت، 1383هـ - 1964م، ص 31- 34. وديوان ديك الجن الحمصي، تحقيق وشرح أنطوان محسن القوّال، دار الكتاب العربي - بيروت، الطبعة الأولى، 1412هـ - 1992م، ص 35- 37. وديوان القرن الثالث، د. محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات، لندن - المملكة المتحدة، 32/ 1- 34. وينظر: الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ت 356هـ ، 14/ 51. وينظر: الدر النضيد في مرآة السبط الشهيد، السيد محسن الأمين الحسيني العاملي ت 1371هـ ، الطبعة الرابعة، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات - كربلاء ، د. ت ، ص 178 . وأعيان الشيعة، الأمين العاملي، ت 1371هـ ، 8/ 13. وأدب الطف، جواد شبر ت 1402هـ - 1982م ، 1/ 283 .
- 28- شعر ديك الجن دراسة أسلوبية بلاغية ، ص 245 .
- 29- سرديات أهل البيت (عليهم السلام) عند شعراء الشيعة في العصر العباسي ، غفران إقبال يوسف ، أطروحة دكتوراه ، ص 53- 54 .
- 30- شعر ديك الجن دراسة أسلوبية بلاغية، ص 220 .
- 31- ديوان ديك الجن الحمصي، تحقيق وشرح أنطوان محسن القوّال، دار الكتاب العربي - بيروت، الطبعة الأولى، 1412- 1992م ، ص 119 . وديوان ديك الجن الحمصي عبد السلام بن رغبان، جمع وتحقيق ودراسة مظهر الحجّي، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 2004م، ص 215- 216 .
- 32- الأصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة، 1952، ص 46 .
- 33- شعر ديك الجن دراسة أسلوبية بلاغية، د. هادي سدخ زغير، ص 207 .
- 34- ينظر : شعر ديك الجن دراسة أسلوبية بلاغية ، ص 252 .
- 35- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ت 356هـ ، 14/ 51.

- 36- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، أبو منصور الثعالبي ت 429هـ ، دار المعارف - القاهرة، 1384هـ - 1965م، ص 69 .
- 37- العمدة في محاسن الشعر وأدابه، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ت 463هـ ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الطبعة الخامسة، 1401هـ - 1981م ، ص 149 .
- 38- وفيات الأعيان، ابن خلكان ت 681هـ ، 184/3 .
- 39- سير أعلام النبلاء ت 748هـ ، الذهبي، طبعة دار الفكر، 425/9 .
- 40- العمدة في محاسن الشعر وأدابه، ص 219- 220 .
- 41- ديوان ديك الجن، جمع وتحقيق ودراسة مظهر الحجي، ص 53- 54 .
- 42- ينظر: أعيان الشيعة، 63/8 .
- 43- ديوان القرن الثالث، د. محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات، لندن - المملكة المتحدة، 1414هـ - 1994م، 41/1 - 47. وينظر: مقتل الخوارزمي ت 568هـ ، 155/2- 157. ومناقب آل أبي طالب، ابن شهر آشوب ت 588هـ ، 328/3 ، 126/4. والمنتخب، الطريحي، ت 1085هـ ، ص 67- 68. وبحار الأنوار، المجلسي ت 1110هـ ، 280/45- 281. وعوالم العلوم، عبد الله البحراني، ت 1127هـ ، ص 559. وناسخ التواريخ، محمد تقي شبر ت 1338هـ ، 221/4 . والطلیعة من شعراء الشيعة، محمد السماوي ت 1370هـ ، تحقيق د. سلمان كامل الجبوري، دار المؤرخ 2001م ، 131/1. وأدب الطف، جواد شبر ت 1402هـ ، 281/3- 282 .
- 44- أعيان الشيعة، 380/8 . وبحار الأنوار، 294/45 . ديوان القرن الأول، 40/1 .
- 45- شعر سليمان بن قتة العدوي، جمع وتوثيق ودراسة، د. مثنى عبد الرسول مغير الشكري، العتبة العباسية المقدسة، قسم الشؤون الفكرية والثقافية - مركز تراث الحلة، د. ت، ص 49 .
- 46- أعيان الشيعة، 63/8 .
- 47- ينظر: رجال النجاشي (فهرست أسماء مصنفی الشيعة)، أبو العباس أحمد بن علي النجاشي ت 450هـ ، التحقيق والتعليق محمد باقر ملكيان، مطبعة مؤسسة بوستان كتاب - قم المشرفة، الطبعة الأولى، 1437هـ ، ص 116. وتاريخ بغداد، الخطيب البغدادي ت 463هـ ، 382/8. وتاريخ مدينة دمشق، ابن عساکر ت 571هـ ، 245/17. ومعجم الأدباء، ياقوت الحموي ت 622هـ ، 100/11. والغدير، الأميني، ت 1390هـ ، 363/2 .
- 48- الأمالي، الطوسي، 211 .
- 49- الغدير، الأميني، 355/6 .
- 50- أمالي الصدوق، أبو جعفر محمد بن علي بن الحسين بابويه القمي الصدوق ت 381هـ ، تقديم السيد محمد مهدي السيد حسن الموسوي الخرسان، الطبعة الحيدرية - النجف، 1389هـ - 1970م ، ص 299 .
- 51- ديوان دعبل بن علي الخزاعي، جمعه وحققه وقدم له وعلق عليه عبد الصاحب الدجيلي الخزاعي، مطبعة الآداب - النجف الأشرف، 1382هـ - 1962م، ص 85 - 97. وديوان دعبل الخزاعي، شرحه وضبطه وقدم له ضياء حسين الأعلمي، منشورات مؤسسة النور للطبوعات - بيروت، الطبعة الأولى، 1417هـ - 1997م ، ص 57- 65 . وديوان القرن الثالث، د. محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات، لندن - المملكة المتحدة،

- 1414هـ - 1994م ، 48/1- 53 . وذكر منها خمسة وثلاثين بيتاً . وينظر: الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق د. إحسان عباس وآخرين، الطبعة الثانية، دار صادر - بيروت، 2004هـ ، 44/18. وتذكرة الخواص من الأئمة بذكر خصائص الأئمة ، سبط ابن الجوزي ت 654هـ ، طبعة إيران، 1426هـ ، ص 238 .
- 52- التمثيل الفني للسردية الكبرى للشيعه، الثانية الكبرى لدعل الخزاعي أنموذجا، د. شيماء عمر محمد عبد الواحد، مجلة كلية الآداب - جامعة بني سويف، العدد 63 (أبريل - يونيو 2022م)، ص 306 ..
- 53- ينظر: جدلية البكاء والهزاء في شعر دعل الخزاعي، نورا علي يسلم صحران وعوض أحمد حسن العلقمي، مجلة جامعة عدن للعلوم الإنسانية والاجتماعية، 2020، ص 306 .
- 54- ديوان دعل الخزاعي، شرحه وضبطه وقدم له ضياء حسين الأعلمي، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات - بيروت، الطبعة الأولى، 1417هـ - 1997م ، ص 57 .
- 55- جدلية البكاء والهزاء في شعر دعل الخزاعي، نورا علي يسلم صحران وعوض أحمد حسن العلقمي ، مجلة جامعة عدن للعلوم الإنسانية والاجتماعية، 2020، ص 304 .
- 56- قراءة النص الشعري الجاهلي، د. موسى ربابعة، مؤسسة حمادة ودار الكندي - إربد، 1998م، ص 132.
- 57- الصورة الفنية في شعر دعل بن علي الخزاعي، د. علي إبراهيم أبو زيد، الطبعة الأولى، 1981م، دار المعارف - القاهرة، ص 144.
- 58- ينظر: كشف الغمة في معرفة الأئمة ، ابن أبي الفتح الأربلي ت 693هـ ، 112/3- 117. وبحار الأنوار، العلامة المجلسي، 245/49..
- 59- جدلية البكاء والهزاء في شعر دعل الخزاعي، نورا علي يسلم صحران وعوض أحمد حسن العلقمي ، مجلة جامعة عدن للعلوم الإنسانية والاجتماعية، ديسمبر 2020 ، ص 307 .
- 60- ينظر: طبقات الشعراء، عبد الله بن المعتز بن المتوكل ت 296هـ ، تحقيق أحمد عبد الستار فرّاج، دار المعارف - مصر، الطبعة الثالثة، 1976 ، ص 267 .
- 61- ينظر: الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ت 356هـ ، 29/18 .
- 62- زهر الآداب وثمر الألباب، أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري الحصري القيرواني، ت 453هـ ، تحقيق أ.د. يوسف علي طويل، الناشر دار الكتب العلمية - بيروت، 1417هـ - 1997م ، 63 86/1 ، ومعجم الأدباء ، ياقوت الحموي، ت 622هـ ، 115/11 .
- 64- الشعر والشعراء في العصر العباسي د. مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين - بيروت، الطبعة السادسة، 1986م ، ص 326 .
- 65- مختار الأغاني في الأخبار والتهاني، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري المعروف بابن منظور، ت 711هـ ، تحقيق عبد الحليم الطحاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة - القاهرة، 1966م ، 725/3. وينظر: شخصيات كتاب الأغاني، صنعه د. داود سلوم و د. نوري حمّودي القيسي، مطبعة المجمع العلمي العراقي - بغداد، 1982، ص 270 .
- 66- التشيع وأثره في العصر العباسي الأول، د. محسن غياض، تقديم د. شوقي ضيف، مطبعة النعمان - النجف، 1973، ص 104 .

- 67- مروج الذهب ومعادن الجوهر، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي ت 346هـ ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - بغداد، الطبعة الأولى 2004 ، 149/4 .
- 68- ينظر: التشيع وأثره في العصر العباسي الأول ، د. محسن غياض، ص 110 - 115 .
- 69- ينظر : التشيع وأثره في العصر العباسي الأول، ص 17
- 70- الغدير، الأميني، ت 1390هـ ، 363/2 .
- 71- أمالي الصدوق، الشيخ الصدوق، ص 390 .
- 72- ديوان دعل الخزاعي، شرحه وضبطه وقدم له ضياء حسين الأعلمي، منشورات مؤسسة النور للمطبوعات - بيروت ، الطبعة الأولى، 1417هـ - 1997م، ص 106 - 107. وديوان القرن الثالث، د. محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات، لندن - المملكة المتحدة، 1414هـ - 1994م ، 101/1 - 105. وقد ذكر منها أربعة وعشرين بيتاً .
- 73- التاريخ الإسلامي، الدولة العباسية، محمود شاكر، المكتب الإسلامي - بيروت، الطبعة السادسة، 1421هـ - 2000م ، 5/1 .
- 74- ينظر تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، د. شوقي ضيف، دار المعارف - القاهرة، الطبعة الثامنة، دت، ص 13 .
- 75- الشعر والشعراء في العصر العباسي، د. مصطفى الشكعة، ص 327 .
- 76- تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي، محمود البستاني، مجمع البحوث الإسلامية، الطبعة الأولى، مشهد المشرفة، 1414هـ ، ص 524 ..
- 77- السخرية السياسية في شعر دعل الخزاعي، جمال طالبي قره قشلاقي وعبد الغني إيرواني زاده و نصر الله شاملي، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد 25، ص 18 .
- 78- ييظر: مظاهر التناص الديني في شعر دعل الخزاعي، جمال طالبي قره قشلاقي، مجلة جامعة بابل - كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد 39 حزيران 2018 ، ص 392 .
- 79- ديوان دعل بن علي الخزاعي، تحقيق عبد الصاحب الدجيلي الخزرجي، ص 102 - 103. مع اختلاف في رواية بعض الأبيات ، مع نسخة التحقيق الثاني للديوان، وينظر: ديوان دعل الخزاعي، شرحه وضبطه وقدم له ضياء حسين الأعلمي، منشورات مؤسسة النور للمطبوعات - بيروت، الطبعة الأولى 1417هـ - 1997م ، ص 93- 96 . وديوان القرن الثالث، د. محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات، لندن - المملكة المتحدة، 1414هـ - 1994م ، 69/1 - 74 .
- 80- سرييات أهل البيت (عليهم السلام) عند الشعراء الشيعة في العصر العباسي، غفران إقبال يوسف، أطروحة دكتوراه، جامعة كربلاء - كلية التربية للعلوم الإنسانية، 1444هـ - 2023م ، ص 52 .
- 81- ديوان دعل الخزاعي، شرحه وضبطه وقدم له ضياء حسين الأعلمي، منشورات مؤسسة النور للمطبوعات - بيروت، الطبعة الأولى 1417هـ - 1997م ، ص 97 - 98. وديوان القرن الثالث، د. محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات، لندن - المملكة المتحدة ، 1414هـ - 1994م ، 77/1 - 78. وينظر: مقتل الحسين، الموفق بن أحمد

الخوارزمي ت 568هـ ، تحقيق العلامة محمد السماطي، مطبعة مهر - قم المشرقة، سنة 2005م ، 132/2. والمنتخب في جمع المراثي والخطب، الشيخ فخر الدين الطريحي النجفي ت 1085هـ ، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، الطبعة الأولى 2003، ص86. وبحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار، محمد باقر المجلسي، ت 1110 ، تحقيق لجنة من العلماء، دار إحياء التراث العربي - بيروت، 1403هـ - 1983م ، 276/45. وناسخ التواريخ (حياة الإمام سيّد الشهداء الحسين عليه السلام)، الميرزا محمد تقي سبهر، ت 1338هـ ، تحقيق السيد علي جمال أشرف، منشورات دار مدين - قم المقدسة، الطبعة الأولى، سنة 1427هـ - 2007م ، 142/4 ، مع اختلاف في رواية الأبيات مع رواية الديوان .

82- الإرشاد، الشيخ المفيد ت 413هـ ، الطبعة الحيدرية - النجف الأشرف، 1382هـ - 1963م، 97/2-98 .

83- ينظر: معجم كربلاء، إشراف معهد سيّد الشهداء للمنيّر الحسيني، الناشر جمعية المعارف الإسلامية الثقافية - بيروت، الطبعة الأولى، 1431هـ - 2010م ، ص 179-233 .

84- ديوان دعل الخزاعي، شرحه وضبطه وقدم له ضياء حسين الأعلمي، منشورات مؤسسة النور للمطبوعات - بيروت، الطبعة الأولى، 1417هـ - 1997م ، ص115. وينظر: ديوان القرن الثالث، د. محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات، لندن - المملكة المتحدة، 1414هـ 1994م ، 88/1. وينظر: مقتل الحسين، الخوارزمي، ت 568هـ، 100/2. والمنتخب، فخر الدين الطريحي، ت 1085هـ ص85. وناسخ التواريخ، الميرزا محمد تقي شبهرت 1338هـ ، 256/3. والدرّ النضيد في مراثي السبط الشهيد، السيّد محسن الأمين الحسيني العاملي، ت1371هـ، الطبعة الرابعة ، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات - كربلاء المقدسة، د. ت، 178 . ومقتل الحسين (عليه السلام) أو حديث كربلاء، عبد الرزاق الموسوي المقرّم، ت 1391هـ ، الطبعة الثانية، منشورات دار الكتب الإسلامية - مطبعة النجف الأشرف، سنة 1376هـ - 1956م ، ص294 .

85- ديوان دعل بن علي الخزاعي، جمعه وحققه وقدم له وعلق عليه عبد الصاحب الدجيلي الخزرجي، مطبعة الآداب - النجف الأشرف، 1382هـ - 1962م ، ص 99-100 . وديوان دعل الخزاعي، شرحه وضبطه وقدم له ضياء حسين الأعلمي، منشورات مؤسسة النور للمطبوعات - بيروت، الطبعة الأولى، 1417هـ - 1997م ، ص67-68. و ديوان القرن الثالث، د. محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات، لندن - المملكة المتحدة، 1414هـ 1994م ، 54/1-56 .

86- سرديات أهل البيت (عليهم السلام) عند شعراء الشيعة في العصر العباسي، غفران إقبال يوسف، أطروحة دكتوراه، جامعة كربلاء - كلية التربية للعلوم الإنسانية، 1444هـ - 2023م ، ص52 . والافصح (الغيث) بدلاً من الأمطار، إذ لم ترد لفظة مطر في القرآن الكريم إلا في مواضع العقوبة والسوء.

87- الصورة الفنية في شعر دعل بن علي الخزاعي، د. علي إبراهيم أبو زيد، الطبعة الأولى، دار المعارف - القاهرة ، 1981م ، ص133.

88- آل البيت في شعر دعل الخزاعي قراءة فنية جديدة، د. فاروق محمود الحويبي، مجلة آل البيت عليهم السلام، العدد 3، ص144 .

89- ديوان دعل بن علي الخزاعي، جمعه وحققه وعلق عليه عبد الصاحب الدجيلي الخزرجي، مطبعة الآداب - النجف الأشرف، 1382هـ - 1962م ، ص 106- 107 . وديوان دعل الخزاعي، شرحه وضبطه وقدم له ضياء حسين الأعلمي، منشورات مؤسسة النور للمطبوعات - بيروت، 1417هـ - 1997م ، ص 118- 119 ، و ديوان القرن الثالث، د. محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات، لندن - المملكة المتحدة، 1414هـ - 1994م ، 117/1 - 119 .

90- تاريخ بغداد، أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت الخطيب البغدادي، ت 463هـ ، تحقيق د. بشار عواد معروف، الناشر دار الغرب الإسلامي - بيروت، الطبعة الأولى، 1422هـ - 2002م ، 595/8 .

91- ديوان القرن الثالث، د. محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات، لندن - المملكة المتحدة، 1414هـ - 1994م ، 57/1 - 58 . وينظر: مثير الأحزان ومنير سبل الأشجان، جعفر بن محمد بن جعفر بن هبة الله المعروف بابن نما الحلّي، ت 676هـ ، تحقيق السيد محمد المعلم، المكتبة الحيدرية - طبعة قم المشرفة، 1434هـ ، ص 77. والدّر النضيد ، السيد الأمين العاملي، ت 1371هـ ، ص 58. وأعيان الشيعة، الأمين العاملي ت 1371هـ ، 43/6 . والمجالس الفاخرة في مآتم العترة الطاهرة، السيّد عبد الحسين شرف الدين الموسوي، ت 1377هـ ، تحقيق محمود البدري، مؤسسة المعارف الإسلامية، 1421هـ ، ص 144 . وأدب الطفّ، جواد شبّر، ت 1402هـ ، 310/1 .

92- ينظر: الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ت 356هـ ، 185/7 .

93- ينظر: الكامل، ابن الأثير، ت 637هـ ، 169/5. والوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدي، ت 764هـ ، تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، الناشر دار إحياء التراث - بيروت، 1420هـ - 2000م ، 236/12. والنجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، يوسف بن تغري بردي، ت 874هـ ، الناشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتاب - مصر، 1383هـ - 1963م، 227/2 .

94- ينظر : أعيان الشيعة، 43/6 .

95- ديوان القرن الثالث، د. محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات، لندن - المملكة المتحدة، 1414هـ - 1994م ، 127/1 - 128 . وأدب الطفّ، 310/1 .

96- ديوان الصنوبري، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر - بيروت، 1998م ، ص 382 - 383 . وديوان القرن الرابع، د. محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات، لندن - المملكة المتحدة، 1414هـ - 1994م، 31/1 - 32 . وينظر: مناقب آل أبي طالب، ابن شهر آشوب ت 588هـ ، 269/3. وبحار الأنوار، المجلسي، ت 1110هـ ، 252/45 . وأعيان الشيعة، العاملي ت 1371هـ ، 96/3. والدّر النضيد، العاملي، ت 1371هـ ، ص 19. والغدير، الأميني، ت 1390هـ ، 371/3. وأدب الطفّ، جواد شبّر، ت 1402 ، 19/2 .

97- ينظر: صورة جسد الحسين عليه السلام من النمطية إلى التفرّد مقارنة نقدية في شعر الرثاء الحسيني الحديث والمعاصر، د. عبد الرضا علي مشعب الكناني، مجلّة اللغة العربيّة وآدابها - كلية الفقه - جامعة الكوفة، المجلد 1، العدد 28 ، تشرين الأول 2018 ص 556 .

- 98- ديوان القرن الرابع، د.محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات، لندن - المملكة المتحدة، 1414هـ - 1994م ، 94/1 - 95. وأدب الطف، 25/2 . ولم يذكرها د. إحسان عباس في تحقيقه لديوان الصنوبري.
- 99- ديوان الصنوبري، تحقيق د. إحسان عباس، ص 87 - 90 . وديوان القرن الرابع، د. محمد صادق محمد الكرباسي، 198/1 - 199 .
- 100- ينظر: دراسة أسلوبية في قصيدة رثاء النبي وآله للصنوبري، د. نعيم عبودي ود. محمود أبدانان مهدي زاده ومحمد حسين حرداني، مجلة جامعة شهيد تشمران أهواز - كلية الإلهيات والمعارف الإسلامية، السنة العاشرة، المجلد العاشر، العدد السابع والثلاثون، 1442هـ - 2021م، ص 152-153 .
- 101- ينظر: الأسلوبية والبيان العربي، محمد السعدي فرهود وعبد العزيز شرف، الدار المصرية اللبنانية - بيروت ، سنة الطبع 1412هـ - 1992م ، ص 191 .
- 102- ينظر: دراسة أسلوبية في قصيدة رثاء النبي وآله للصنوبري، د. نعيم عبودي ود. محمود أبدانان مهدي زاده ومحمد حسين حرداني، مجلة جامعة شهيد تشمران أهواز - كلية الإلهيات والمعارف الإسلامية، السنة العاشرة، المجلد العاشر، العدد السابع والثلاثون، 1442هـ - 2021م، ص 158.
- 103- ينظر: دراسة أسلوبية في قصيدة رثاء النبي وآله للصنوبري، د. نعيم عبودي ود. محمود أبدانان مهدي زاده ومحمد حسين حرداني، ص 160.
- 104- ينظر: دراسة أسلوبية في قصيدة رثاء النبي وآله للصنوبري، د. نعيم عبودي ود. محمود أبدانان مهدي زاده ومحمد حسين حرداني، ص 158.
- 105- ينظر: دراسة أسلوبية في قصيدة رثاء النبي وآله للصنوبري، د. نعيم عبودي ود. محمود أبدانان مهدي زاده ومحمد حسين حرداني، ص 158-159 .
- 106- ديوان الصنوبري، تحقيق د. إحسان عباس، ص 190 - 197 . وديوان القرن الرابع، د. محمد صادق محمد الكرباسي، 16/2 - 20.
- 107- أناقة المعنى وأرابيسك المبنى في شنيّة الصنوبري، د. يحيى عبد العظيم حسانين، مجلة جامعة بيشة - كلية العلوم والآداب ببلقرن، إبريل 2022م، ص 8.
- 108- علم الأصوات، برتيل مالبرج، ترجمة عبد الصبور شاهين، ص 125 .
- 109- أناقة المعنى وأرابيسك المبنى في شنيّة الصنوبري، د. يحيى عبد العظيم حسانين، مجلة جامعة بيشة - كلية العلوم والآداب ببلقرن، إبريل 2022م، ص 8 .
- 110- أناقة المعنى وأرابيسك المبنى في شنيّة الصنوبري، د. يحيى عبد العظيم حسانين، ص 19 .
- 111- أناقة المعنى وأرابيسك المبنى في شنيّة الصنوبري، د. يحيى عبد العظيم حسانين، ص 8 .
- 112- تاج العروس من جواهر القاموس، محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الحسيني الزبيدي، ت 1205هـ ، تحقيق عبد الكريم الغرباوي ومراجعة عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة - الكويت، 1399هـ - 1979م ، 23/16 .
- 113- أناقة المعنى وأرابيسك المبنى في شنيّة الصنوبري، د. يحيى عبد العظيم حسانين، ص 15 .
- 114- ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين - بيروت، الطبعة الخامسة، د. ت، ص 112.

- 115- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، ت 456هـ، طبعة وزارة الثقافة - عمان ، 2012 ، 9/2 .
- 116- أناقة المعنى وأرابيسك المبنى في شينّة الصنوبري، د. يحيى عبد العظيم حسانين، ص17.
- 117- أناقة المعنى وأرابيسك المبنى في شينّة الصنوبري، د. يحيى عبد العظيم حسانين، ص 16، والمؤلف يُخطئ في ذكره التكرار في هذا البيت والصواب هو التصدير.
- 118- الصاحبّي في فقه اللغة العربيّة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي، ت 395هـ ، الناشر محمد علي بيضون، الطبعة الأولى، 1418هـ - 1997م ، ص 158 .
- 119- أناقة المعنى وأرابيسك المبنى في شينّة الصنوبري، د. يحيى عبد العظيم حسانين، ص 16.
- 120- رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) في أشعار الصنوبري والشريف الرضي، حامد صدقي وأشرف برنوش وحسين روستائي، مجلّة بحوث في اللغة العربيّة، جامعة أصفهان - كليّة اللغات الأجنبيّة، العدد 21، 1441هـ ، ص11 .
- 121- أناقة المعنى وأرابيسك المبنى في شينّة الصنوبري، د. يحيى عبد العظيم حسانين، ص 13.

الفصل الثالث

مراثي شعراء العصرين العباسيين الثالث والرابع

من سنة 334هـ - 656هـ

قال أبو القاسم علي بن إسحاق بن خلف القطان البغدادي المعروف بالزاهي (1)، نسبة إلى قرية (زاه) من قرى نيسابور، وقيل إنّما لُقّب بالزاهي؛ لأنّه أوّل من زها بشعره وهو الأصحّ، فالشاعر وُلد وتوفّي في بغداد، فلماذا يُنسب إلى قرية في نيسابور؟! ت 352هـ (2). قال: (من المتقارب) (3)

1- أَعَاتَبْتُ عَيْنِي إِذَا قَصَّرتْ	وَأَفْنِي دُمُوعِي إِذَا مَا جَرَّتْ
2- لَذَكْرَاكُمُ يَا بَنِي المِصْطَفَى	دُمُوعِي عَلَى الخَدِّ قَدْ سَطَرَتْ
3- لَكُمْ وَعَلَيْكُمْ جَفَّتْ غَمَضَها	جَفُونِي عَنِ النُّومِ وَاسْتَشْعَرَتْ
4- أُمَثَّلُ أَجْسَادَكُمْ بِالْعِرَاقِ	وَفِيهَا الأَسْنَةُ قَدْ كُسِّرَتْ
5- أُمَثِّلُكُمْ فِي عَرَاصِ الطُفُوفِ	بِدَوْرٍ تُكْسِفُ إِذْ أَقْمَرَتْ
6- غَدَتْ أَرْضُ يَثْرَبَ مِنْ جَمْعِكُمْ	كَخَطِّ الصَّحِيفَةِ إِذْ أَقْفَرَتْ
7- وَأَضَحَتْ بِكُمْ كَرْبَلَا مَغْرِبَا	كَزَهْرِ النُّجُومِ إِذَا غَوَّرَتْ
8- كَأَنِّي بِزَيْنَبَ حَوْلَ الحُسَيْنِ	وَمِنْهَا الذَّوَائِبُ قَدْ نُشِرَتْ
9- تُمَرِّغُ فِي نَحْرِه شَعْرَهَا	وَتُبْدِي مِنَ الوَجْدِ مَا أَضْمَرَتْ
10- وَفَاطِمَةُ عَقْلَهَا طَائِرُ	إِذِ السُّوْطُ فِي جَنْبِهَا أَبْصَرَتْ
11- وَلِلْسَبْطِ فَوْقَ الثَّرَى شَيْبَةً	بِفَيْضِ دَمِ النُّحْرِ قَدْ عُفِّرَتْ
12- وَرَأْسُ الحُسَيْنِ أَمَامَ النِّسَاءِ	كَغُرَّةِ صُبْحٍ إِذَا أَسْفَرَتْ

اختار الشاعر لقصيدته البحر المتقارب الذي يُعدّ من البحور الصافية؛ لتقارب أجزائه وتمائلها، كما اختار رويّ التاء الساكنة، وسكون القافية يُوحى بهتدج صوت الشاعر، وعدم قدرته على مدّ صوته، لما انتابه من حزن، لا سيّما وهو ينظم شعره في غرض الرثاء. ومن أجل هذا المطلب استعان الزاهي بتكرار صوت (الرويّ) التاء ثلاث مرّات، اثنتين في الصدر: (أعَاتِبْ)، (قصرتْ)، ولفظ القافية: (جرتْ)، مع تكرار صوت العين ثلاث مرّات أيضاً، اثنتين في لفظتين متجاورتين من الصدر: (أُعَاتِبْ عَيْنِي)، ولفظة: (دموعي) من العجز، مع تكرار صوت الهمزة أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (أعَاتِبْ)، (إذا)، واثنتين من العجز: (وأفني)، (إذا)، لتلتقي الأصوات الثلاثة في لفظة: (أُعَاتِبْ)، لتكون هذه اللفظة بؤرة المطلع الكئيب الذي رسمه الشاعر. ومطلع القصيدة يُظهر توتراً نفسياً عاطفياً عميقاً، فهو يلوم ويعاتب عينه إن لم تدمع بالقدر الذي يليق بالمصيبة، موظفاً الطباق بين: (قصرت) و(جرت)، والكناية عن كثرة البكاء في قوله: (أفني دموعي)، وشخصنة العين والدمع، إذ يخاطبهما ويعاتبهما، وهو من أساليب التجسيد العاطفي، والتكرار اللفظي lexical repetition لأداة الشرط: (إذا)، والتصرّيع الذي تمتاز به مطالع القصائد بين: (قصرت) و(جرت)، ونلاحظ تماسك بناء التوازي الهندسيّ بين شطري البيت فالفعل: (أعَاتِبْ) من الصدر، يقابله: (أفني) من العجز، و: (عيني) من الصدر يقابلها: (دموعي) من العجز، و: (قصرت) من الصدر، يقابلها: (جرت) من العجز، كلّ ذلك جعل البيت أكثر وقعاً موسيقياً، وأقوى في التأثير النفسي والتصويري .

وبكاء الشاعر إنّما كان لذكرى آل الرسول (صلى الله عليه وآله وسلّم)، وما جرى عليهم من قتل وتشريد، ومن أجل هذا المعنى يستعين الشاعر في البيت الثاني بتكرار صوت الدال أربع مرّات في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (دُموعي على الخدّ قدّ)، مع تكرار صوت الميم ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (لذكراكم)، (المصطفى)، ولفظة: (دُموعي) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (دُموعي) التي أضحت مرتكز المعنى الذي أراده الشاعر، فالزاهي يقول: كلّما ذكرتكم يا أهل بيت النبوة، انفجرتُ بالبكاء، حتّى تحوّلت دموعي سطوراً على خدي، موظفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في

قوله: (موعي على الخدِّ قد سَطَّرَتْ)، فقد جعل الدموع كاتبة، والخدَّ سيفراً أو صحيفة، وحذف المشبّه به وترك لازمة من لوازمه: (سَطَّرَتْ)، ممّا أضافت إيقاعاً تصويرياً مؤثّراً، يجعل المشاهد بصرياً، وكأنّ المتلقّي يرى دموعاً تكتب أثراً .

والشاعر فارقه النوم وبات مسهّداً لذكرى آل بيت النبوة (عليهم السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الثالث بتكرار صوت الميم أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (لكمّ وعليكم جَفَتْ غَمَضُهَا)، ولفظة: (النوم) من العجز، مع تكرار صوت النون أربع مرّات أيضاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (جفوني عن النوم)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (النوم)، التي تشكّل بؤرة هذا الحزن الذي أمسى فيه هذا المطلب متعسّراً، مستعيناً بالاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (جفت غمضها جفوني)، فقد شبّه الجفون بإنسان، وحذف المشبّه، وأبقى على لازمة من لوازمه وهو الجفاء، وموظّفاً الجنس الناقص بين: (جَفَتْ) و(جفوني)، ممّا أحدث إيقاعاً صوتياً متناغماً يُوحى بحالة الجفاف واليبس، بما يعمّق الإحساس بالأسى والحرمان .

وفي البيتين الرابع والخامس يذكر الشاعر ما أقدم عليه بنو أميّة من وحشيّة وجريمة لا ينساها التاريخ، مستعملاً الاستفهام الإنكاريّ التعجّبي في البيتين، ففي البيت الرابع، يذكر الشاعر أنّ رماح بني أميّة قد تكسّرت في أجساد ابن بنت رسول الله وآله (عليهم السلام)، وأصحابه (رضوان الله عليهم)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت السين أربع مرّات، إحداها في لفظة: (أجسادكم) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (الأسِنَّة)، (كُسِّرَتْ)، مع تكرار صوت الهمزة ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (أُمِّيلُ أجسادكم)، ولفظة: (الأسِنَّة) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (الأسِنَّة)، لتمثّل بؤرة الصورة الوحشيّة وأداة الجريمة، يقول الزاهي: كيف أستحضر في ذهني أجسادكم الطاهرة وقد طُعنّت بالرماح طعناً قاسياً، حتّى تكسّرت رؤوس الرماح نفسها؟ ونلاحظ أنّ الشاعر قال: (كُسِّرَتْ)، ولم يقل (كُسِرَتْ)، كنايةً metonymy

عن تكرار الطعن واستمراره، إمعاناً في حقدهم الدفين، ممّا أحدث وقعاً صوتياً قوياً يوحي بشدّة الكثرة، وقسوة المشهد، ويُضاعف الإحساس بالفجيعة.

ويسترسل الشاعر في وصفه لجريمة بني أميّة، فيذكر أرض (الطفوف)، وما جرى عليها، من ويلات، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الخامس بتكرار صوت الرء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (عراص) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (بدوراً)، (أقمرت)، مع تكرار صوت الفاء أربع مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر: (في)، (الطفوف)، ولفظة: (تكسّف) من العجز، مع تكرار صوت (الرويّ) التاء مرّتين في العجز في لفظتي: (تكسّف)، (أقمرت)، لتكون لفظة: (تكسّف) بؤرة المعنى المراد، فالشاعر يصوّر الصدمة في كربلاء، بأنّها كانت خسوفاً مفاجئاً للنور الإلهي المتمثّل بآل البيت، في لحظة كان يُفترض أن يكتمل فيها ضياؤهم، فإذا بها لحظة انطفائهم: (خسوفهم) الظاهريّ واستشهادهم، موظّفاً الكناية metonymy عن الاستشهاد والقتل والظلم في قوله: (تكسّف)، والاستعارة التصريحيّة explicit metaphor في تشبيه آل بيت النبوة (عليهم السلام) بالبدور أي الأقمار المنيرة، وقد منحت الاستعارة التصريحية المعزّزة بالكناية دقّاً إيقاعياً مُفعماً بالشعور المحزن لما أصاب آل بيت النبوة.

ويزيد الشاعر مساحة الحزن، إذ ما عادت أرض: (يثرب) التي سمّاها الرسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله وسلّم) المدينة المنوّرة كما عهدناها في زمن الرسالة المحمّديّة، بل تحوّلت إلى دار قفر جرداء، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت السادس، بتكرار صوت (الرويّ) التاء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (غدث) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (الصحيفة)، (أقمرت)، مع تكرار صوت الرء ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (أرض يثرب)، ولفظ القافية: (أقمرت)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (أقمرت)، لتشكّل هذه اللفظة بؤرة صورة التشبيه التمثيليّ analogical simile فقد شبّه حال المدينة بعد فقدان آل البيت، بـ: (الصحيفة التي خلت من الكتابة)، فقد صوّر الزاهي أثر غياب الإمام الحسين و آل بيته عن المدينة لا كفقْد أشخاص فحسب،

بل كفقد الحياة والمعنى والنور من المدينة، وقد رسم التشبيه صورة بصرية جامدة (صحيفة فارغة) تعكس فراغ المدينة، وتترك إيقاعاً من الحزن والوحشة .

وفي البيت السابع يذكر الزاهي أنّ كربلاء أضحت مُظلمة باستشهاد الإمام الحسين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت الراء أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (كربلا مغرباً)، واثنتين في لفظتين من العجز: (كزهر)، (غُورَتْ)، مع تكرار صوت الكاف ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (بكم كربلا)، ولفظة: (كزهر) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (كربلا)، (كزهر)، لتشكّل هاتان اللفظتان صورة التشبيه التمثيليّ *analogical simile* التي رسمها الشاعر في البيت، إذ شبّه كربلاء الإمام الحسين (عليه السلام) بعد استشهاده، بالسماء حين تختفي: (غُورَتْ) نجومها اللامعة، بنور النجوم في الليالي المظلمة التي يغيب فيها القمر. وقوله: (غُورَتْ) كناية *metonymy* عن قتلهم وأفولهم عن المشهد، فضلاً عن المفارقة الحزينة بين كربلاء التي نالت شرف أجسادهم الطاهرة، لكنها في الوقت ذاته صارت مغرباً لنورهم، كلّ ذلك جعل البيت يحمل إيقاعاً بالغاً في الحزن، فالشاعر لم يقل: (انطفأت)، ولا (اختفت)، بل جاء بلفظ أعمق يُوحى بالزوال القسريّ، ممّا أضاف إيقاعاً مأساوياً متدرّجاً من النور إلى الظلمة .

ويعصف الشاعر في البيتين الثامن والتاسع حال العقيلة ابنة أمير المؤمنين: (زينب)، وقد انتفضت مذعورة، إلى الجسد الشريف، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون ستّ مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (كأنّي بزَيْنَبَ حولَ الحسين)، واثنتين في لفظتين من العجز: (ومنها)، (نُشرت)، مع تكرار صوت الباء ثلاث مرّات، اثنتين في لفظة: (بزينب) من الصدر، ولفظة: (الذوائب) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (بزينب) التي هي مدار الصورة التشبيهيّة التخيليّة *imaginary simile* التي رسمتها ألفاظ البيت، فالشاعر يقول: كأنّي أراها أوأَتخيلُها جاثيةً بقرب الجسد الشريف، وقد أطلقت صفائرها: (الذوائب) على منحر الإمام كما سيبيّن في البيت اللاحق، وهي صورة تختزل حجم المأساة وعمق الانكسار الذي حلّ بزينب

(عليها السلام)، وقد أضفى التشبيه التخيلي إيقاعاً تصويرياً حياً يجعل المتلقي كأنه يرى المشهد .

ويصل الشاعر في البيت التاسع إلى منتهى الصورة التخيلية لحال السيدة زينب (عليها السلام)، مستعيناً بالتكرار الصوتي لصوت الراء خمس مرات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (تُمَرِّغ في نحره شعرها)، باعتبار صوت الحرف المشدد صوتاً مكرراً، مع تكرار صوت (الروي) التاء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (تُمَرِّغ) من الصدر، واثنيتين في لفظتين من العجز: (وتُبدي)، (أضمرت)، مع تكرار صوت الميم أربع مرّات، إحداها في لفظة: (تُمَرِّغ) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (من الوجد ما أضمرت)، لتلتقي الأصوات الثلاثة في لفظتي: (تُمَرِّغ)، (أضمرت)، ولتشكّل هاتان اللفظتان محور الصورة التخيلية التي رسمها الشاعر، فالزاهي يصوّر السيدة زينب (عليها السلام) وهي في ذروة الانهيار العاطفي بعد مصرع أخيها الحسين (عليه السلام)، تنكبّ عليه حتّى يتمرّغ شعرها على نحره المذبوح، موظفاً الكناية metonymy عن الألم والمصيبة التي حلّت بها باستشهاد أخيها الحسين (عليه السلام)، وذلك في قوله: (تمرّغ في نحره شعرها)، ولتُظهر من الوجد واللوعة ما كان مكظوماً، والطباق antithesis بين: (تُبدي) و(أضمرت)، ممّا خلق إيقاعاً درامياً داخلياً بين ما أظهرته النفس وما أخفته، وبما يزيد من شدّة الانفعال والدرامية في البيت .

ويذكر الزاهي في البيت العاشر فاطمة بنت الإمام الحسين (عليه السلام)، وهي في موكب السبي، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (فاطمة)، (طائر)، ولفظة: (جنبها) من العجز، مع تكرار صوت النون ثلاث مرّات أيضاً في ذات الألفاظ التي تكرر فيها صوت ألف المدّ، لتشكّل هذه الألفاظ حال السيدة فاطمة التي نالت نصيبها من سياط بني أمية (لعنهم الله)، فقد تأثرت جداً لدرجة أن عقلها صار مشتتاً، كأنه طار بعيداً، تعبيراً عن الفاجعة والصدمة التي مرّت بها، وقوله: (عقلها طائر) فنّ بلاغيّ يُطلق عليه مجاز لغويّ lexical metaphor ممّا

ترك إيقاعاً تصويرياً وحركياً يعزّز شعور المتلقّي بالمأساة لحال فاطمة بنت الإمام الحسين (عليه السلام) .

ويلتفت الشاعر في البيتين الأخيرين إلى رأس الإمام الحسين، فيصف شبّهته المقدّسة (عليه السلام)، وقد عَفَرها التراب، مستعيناً في البيت الحادي عشر بتكرار صوت الراء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (الثرى) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (عَفَرْتُ)، مع تكرار صوت الفاء ثلاث مرّات أيضاً، إحداها في لفظة: (فوق) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (بَقِيض)، (عَفَرْتُ)، ليلتقي الصوتان في لفظة القافية: (عَفَرْتُ)، إذ أضحت بؤرة الصورة التي رسمها الشاعر، فالإمام الحسين بعد أن دُبِح من نحره كان مُلقًى على رمضاء الطفّ، وقد اختلط شعره الأبيض: (شبيّهته) بدمه النازف حتّى تلطّخ بالدم والتراب، موظّفاً فنّ الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (شبيّهة قد عَفَرْتُ)، إذ شبّه الشبيّة بالتراب، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه: (عَفَرْتُ)، ممّا أضافت بعداً إيقاعياً مأساوياً بصرياً يضجّ بالحزن والألم.

ويختتم الشاعر قصيدته بأصداء التفاعل النصّي التاريخي، فهو يذكر رأس الإمام الحسين (عليه السلام) فوق الرمح: (كغرة شمس إذا أسفرت)، ترسل أشعتها إلى أهل الأرض، الذين طمست على أعينهم وقلوبهم أحقادهم وأطماعهم (4)، وهو أمر تناقلته كتب مقتل الحسين (عليه السلام). ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الهمزة خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (ورأس الحسين أمام النساء)، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (إذا أسفرت)، مع تكرار صوت الراء أربع مرّات، إحداها في لفظة: (ورأس) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (كغرة)، (أسفرت)، مع تكرار صوت السين أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (ورأس الحسين أمام النساء)، ولفظ القافية: (أسفرت)، لتلتقي الأصوات الثلاثة في ألفاظ: (رأس)، (أسفرت)، ولتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة صورة التشبيه التمثيلي analogical simile فقد شبّه الشاعر نور وجه الحسين بعد قتله ببياض الصبح

المنكشف، ممّا ترك إيقاعاً بصرياً وحركياً قوياً، يجعل المتلقّي يتصوّر الانكشاف المفجع .

وقال قصيدة بلغت عشرة أبيات : (من الخفيف) (5)

- 1- ابكي يا عينُ ابكي آل رسولِ اللهِ حتّى تُخَدَّ منكِ الخدودُ
 - 2- وتقلّبْ يا قلبُ في ضرمِ الحرّ
 - 3- فهمُ النخلُ بأسقاتٍ كما قا
 - 4- وهمُ في كتابِ زيتونةِ النو
 - 5- وبأسمائهم إذا ذكّر الله
 - 6- غادرتهم حوادثُ الدهرِ صرعى
 - 7- لستُ أنسى الحسينَ في كربلاء
 - 8- ساجدٌ يلائمُ الثرى وعليه
 - 9- يطلبُ الماءَ والفراتُ قريب
 - 10- يا بني الغدرِ من قتلتم ؟ لعمري
- قد قتلتم من قام فيه الوجودُ

اختار الشاعر لقصيدته البحر الخفيف المعروف بخفّته المتأنيّة من كثرة أسبابه الخفيفة، وهو من أجمل البحور وأكثرها رقة، كما أنّه من أكثر البحور موسيقيّة، فضلاً عن كونه ملائماً للتعبير عن مشاعر الحزن والرثاء، كما اختار الشاعر صوت الدال المضمومة رويّاً لما في هذا الصوت الصامت المُستفل المرقّق الحركات في النطق من دلالة الحزن. ففي مطلع القصيدة يطلب الشاعر من عينه أن تبكي آل رسول الله (عليهم السلام) بكاءً تُشَقُّ: (نُخَدُّ) منه الخُدود، ومن أجل هذا المطلب استعان الزاهي، بتكرار صوت اللام خمس مرّات، أربعاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (آل رسول الله)، ولفظة القافية: (الخُدود)، مع تكرار

صوت ألف المدّ أربع مرّات، ثلاثاً منها في صدر البيت: (يا)، (آل)، (الله)، ولفظة: (حتّى) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (آل)، (الله)، اللتين كانتا سبباً في البكاء، باعتبار أن المقصود بلفظة: (آل)، (آل رسول الله)، فالشاعر ينادي عينه نداءً مجازياً أن تبكي أهل بيت النبوة (عليهم السلام) بكاء شديداً متواصلاً حتّى يبلغ الدمع حدّاً تُجرح فيه الخدود من كثرة الدموع المتدفقة، موظفاً الاستعارة المكنية التشخيصية implied metaphor في قوله: (ابكي يا عين)، فقد شبه العين بإنسان يُنادى ويؤمر بالبكاء، وحذف المشبّه به، وأبقى لازمة من لوازمه: (ابكي) فضلاً عن توظيف الجناس غير التام paronomasia بين: (تُحَدُّ) و(الخدود) والتكرار اللفظي للفعل: (ابكي)، ممّا خلق إيقاعاً حركياً وجدانياً وانسجاماً صوتياً يشدّ انتباه المتلقّي.

ويطلب الشاعر في البيت الثاني من قلبه أن يتلظى متقدّاً في الحزن، فليس من يلوم في الشجى على ذلك، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام خمس مرّات، أربعاً منها في ألفاظ من الصدر: (تقلّب)، (قلّب)، (الحزن)، ولفظة: (لهم) من العجز، مع تكرار صوت النون في لفظتين، إحداها من الصدر: (الحزن)، والثانية في لفظة القافية: (تفنيّد)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (الحزن)، التي شكّلت بؤرة المعنى، فالشاعر ينادي قلبه نداءً مجازياً يطلب منه أن يعيش لهيب: (ضرم) الحزن، فإنّ الحزن على أهل بيت النبوة لا يُعاب، بل هو حزن حقيقي لا مجال لتفنيده والتقليل من شأنه، موظفاً الاستعارة المكنية التشخيصية implied metaphor مرّتين، الأولى في قوله: (تقلّب)، إذ شبه القلب بإنسان يتقلّب في الفراش من شدة الألم، وحذف المشبّه به، وأبقى لازمة من لوازمه: (يتقلّب)، والثانية في قوله: (ضرم الحزن)، إذ شبه الحزن بالنار المشتعلة، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه: (ضرم)، والجناس الناقص (غير التام) بين: (تقلّب) و(قلّب)، ممّا منح البيت إيقاعاً دلاليّاً داخليّاً يعمّق صورة الاضطراب الداخلي .

إنّ ثقافة الشاعر الدينية، والبيئة التي تربّى فيها لها فعل كبير في تكوين شاعريته وتوجهه الديني، فقد عمد إلى الاسترشاد بالقرآن الكريم، واستلهم معانيه: "وقد حرص الزاهي كغيره من شعراء عصره على التفاعل النصّي مع

آيات الذكر الحكيم، سواءً كان هذا التفاعل النصّي تفاعلاً لفظياً مباشراً مع ألفاظه، أو تفاعلاً مع معانيه، وقد بدا هذا التفاعل النصّي القرآني واضحاً من خلال رثائه لآل بيت النبي (صلى الله عليه وآله وسلم) " (6)، إذ نلاحظ في البيتين الثالث والرابع تناسلاً شعرياً مع بعض ألفاظ القرآن الكريم، مستوحياً فيه لفظتي: (باسقات) و(نضيد)، في البيت الثالث، من قوله سبحانه وتعالى: (والنخل باسقات لها طلع نضيد) ق/ 10. فالشاعر يستغل طاقات التناسل؛ ليؤكد من خلاله سمو منزلة مرثييه، وشرف منبتهم، فهم: (النخل الباسقات) التي لها: (طلع نضيد)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون ثماني مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (النَّخْلُ باسقاتُ)، وخمساً في ألفاظ متعاقبة في العجز: (سوامٌ لهنّ طلعٌ نضيدُ)، مع تكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، أربعاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (باسقاتٌ كما قالَ)، ولفظة: (سوامٌ) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (باسقاتُ)، (سوامٍ)، ولتشكّل اللفظتان علو منزلة آل بيت النبوة (عليهم السلام)، حين قال: (فهم النخل باسقات)، في صورة اعتمدت التشبيه التمثيلي analogical simile فال بيت النبوة (عليهم السلام) في شموخهم وعظمتهم ورفعتهم كالنخل باسقات، فقد أضاف التناسل من الذكر الحكيم وقعاً قدسياً وجلالاً، ومنح البيت سلطة بلاغية وإيقاعاً مألوفاً في الأذن من وقع التلاوة.

ويسترسل الزاهي في وصف سمو آل بيت النبوة (عليهم السلام) في البيت الرابع، أخذاً بالتناسل مع القرآن الكريم: " فهم (زيتونة النور) التي تضئ للعالمين طريقهم، عن طريق السير على خطاهم الشريفة ف: (زيتونة النور)... مفردات... قرآنية نجح الشاعر في توظيفها توظيفاً يثري معجمه الشعري، ويكشف عن قدرته في تفاعل معانيه وألفاظه مع ألفاظ المعجم القرآني... وقد أضفى هذا التفاعل النصّي، مع هذه الأقباس القرآنية على النصّ الشعري، ثراءً فنياً ودلاليّاً، تغذّيه نفحات القرآن العظيم، ومعجمه الدلالي واللغوي المعجز " (7)، فقد استوحى الزاهي من قوله تعالى: (الله نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دريُّ يُوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نارٌ نورٌ على نورٍ يهدي الله بنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكلّ شيء عليم) النور/ 35، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار

صوت الواو المدّية ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (زيتونة النور)، ولفظ القافية: (وقود)، مع تكرار صوت النون خمس مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (زيتونة النور)، واثنتين في لفظة واحدة من العجز: (نار)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (زيتونة النور)، وهما ممّا لا شكّ فيه من ألفاظ الذكر الحكيم، فالبيت يُشير إلى أنّ أهل البيت (عليهم السلام) مذكورون في كتاب إلهي نوراني، له مصدر سماويّ، قد يرمز إلى ولاية أهل البيت التي هي مصدر الهداية، موظّفاً التشبيه البليغ emphatic simile فقد شبه آل بيت النبوة بـ: (زيتونة النور)، فضلاً عن الجنس الناقص (غير التام)، بين: (نار) و(نور)، ممّا أحدث إيقاعاً سمعياً يمنح البيت مفارقة دلالية بين النار وما تخلفه من (ظلام) بعد الاحتراق والنور (الضياء والهداية)، وهو ما يعمّق الإحساس بالمعنى ويشدّ المتلقّي .

ويذكر الشاعر في البيت الخامس أن بين أسماء الله تعالى الحسنى وأسماء العِترَةِ الطاهرة اقتران أكيد، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الهمزة ستّ مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (وبأسمائهم إذا)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (بأسمائهم)، (أكيد)، مع تكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (وبأسمائهم إذا دُكرَ الله)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (بأسمائهم اقتراناً)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (بأسمائهم)، (بأسمائهم)، لتكون هذه الألفاظ خير تعبير عن المعنى الذي قصده الشاعر، فكلّما دُكرَ الله بأسمائه الحُسنى، ارتبط به ذكرهم، وهذا الاقتران ثابت، فهو اقتران روحيّ ومعنويّ، موظّفاً التكرار اللفظيّ verbal repetition للفظة: (أسماء)، ممّا خلق إيقاعاً صوتياً متناغماً قائماً على التوازي بين الشطرين، ويعزّز من وقع الكلمة في الذهن، ويُشدّد على الأهمية الدينيّة، إذ إنّ الاقتران بين ذكر أسماء الله الحُسنى وذكر أسماء آل بيت النبوة يُعطي إيقاعاً معنوياً متوازناً بين الاثنين .

ويذكر الزاهي في البيت السادس ما أصاب آل بيت النبوة في قوله: (حوادث الدهر)، من قتل وتشريد، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الدال خمس مرّات، أربعاً منها في ألفاظ متعاقبة في الصدر: (غادرتهم

حوادثُ الدَّهرِ)، ولفظة: (يجودُ) من العجز، مع تكرار صوت ألف المدّ ثلاث مرّات في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من صدر البيت: (غادرتهم حوادثُ الدهرِ صرْعَى)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (غادرتهم حوادثُ)، لتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة المعنى المراد في البيت، فقد أصابتهم مصائب الزمن، فضحّوا بأنفسهم عن كرامة وبأس شديدين، موظّفاً الكناية عن التضحية بالنفس في قوله: (كلّ شهم بالنفس منه يجود)، فضلاً عن الطباق المعنويّ بين: (غادرتهم) الدالّة على الترك والخسارة و(يجود) الدالّة على البذل والعطاء، والاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (غادرتهم حوادث الدهر صرعى)، إذ شبّه حوادث الدهر كفاعل يهاجم ويترك الناس صرعى، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (غادرتهم)، ممّا منح البيت إيقاعاً حاداً وحركياً، وتضيف شعوراً بالتأثير المباشر للدهر على البشر، ممّا يولّد تسارعاً معنويّاً في البيت، كأنّه مشهد سينمائيّ للحوادث .

وفي البيت السابع يذكر الشاعر منع الأعداء من بني أميّة الإمام الحسين (عليه السلام)، من التقرب إلى ماء الفرات، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت السين ثلاث مرّات في ألفاظ متعاقبة في الصدر: (لستُ أنسى الحسينَ)، مع تكرار صوت اللام أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ من الصدر: (لستُ)، (الحسينَ)، (كربلاءَ)، ولفظة: (الأعادي) من العجز، مع تكرار صوت النون ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (أنسى الحسينَ)، لتكون لفظة: (الحسينَ) القاسم المشترك بين الأصوات الثلاثة، ولتصبح بؤرة المعنى الذي أراده الشاعر، فالشاعر يقول: لا يُمكنني أن أنسى الحسين (عليه السلام) في كربلاء وقد أحاط به الأعداء من كلّ جانب وهو ظالمٌ وحيد بعد أن فقد الناصر والمُعِين، موظّفاً التضادّ المعنوي semantic antithesis بين: (الأعادي) التي تشير إلى كثرة الطالمين و: (وحيد) قلّة الناصر، ممّا خلق إيقاعاً درامياً متناقضاً، حيث تظهر وحدة الحسين وسط عدوّ كثيف، ممّا يزيد من وقع الحزن والشدة على المتلقّي .

ويصف الشاعر في البيت الثامن المشهد المؤلم حين تُرك جسد الإمام الحسين (عليه السلام) على ثرى الطفّ، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار

صوت (الروي) الدال ثلاث مرّات، إحداها لفظة: (ساجدٌ) من الصدر، واثنيتان في لفظتين من العجز: (الهند)، (سجودٌ)، مع تكرار صوت النون ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (ساجدٌ)، واثنيتان في لفظتين متعاقبتين من العجز: (الهند رُكّعٌ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (ساجدٌ)، (الهند)، لتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة الصورة المؤلمة للجسد الشريف وقد ناله ما ناله من سيوف الأعداء: (قُضِبَ الهند)، إذ يصوّر الشاعر الإمام الحسين (عليه السلام)، وهو ساجد لله تعبدًا وخضوعاً، لكنّ سيوف العدو تنهال عليه، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (قُضِبَ الهند رُكّعٌ وسجودٌ)، إذ شبّه السيوف بالعُباد، فجعلها تركع وتسجد، وحذف المشبّه به، في مفارقة بين الطهر والعنف، بين العبادة والعدوان، فضلاً عن الكناية metonymy في قوله: (يلثم الثرى)، عن الخضوع، فضلاً عن التصدير بين لفظتي: (ساجدٌ) و (سجود)، ممّا منح البيت إيقاعاً أكثر ديناميكيّة وحركة، إذ تبدأ الصورة بالفعل: (ساجد يلثم الثرى) مباشرة قبل توضيح التفاصيل: (و عليه قضب الهند ركع وسجود) .

ويصل الشاعر إلى ذروة الإبداع في البيت التاسع، في وصف مشهد منع الإمام الحسين (عليه السلام) من الاقتراب من شاطئ الفرات، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ متعاقبة في الصدر: (يطلّبُ الماءَ والفراتُ)، ولفظة: (الماء) من العجز، مع تكرار صوت ألف المدّ ثلاث مرّات، اثنتين منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (ماءَ والفراتُ)، ولفظة: (الماء) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (الماء)، (الفرات)، ولتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة المعنى الذي أقام عليه البيت، موظّفاً التكرار لللفظة: (الماء) والطباق بين: (قريبٌ) و (بعيدٌ)، فالماء قريب مكانياً من الإمام الحسين (عليه السلام)؛ لقرب أرض الطفّ من شاطئ الفرات، وهو بعيد المنال في ذات الوقت؛ لأنّ بني أميّة منعوا الإمام الحسين من الوصول إليه، وهنا تكمن براعة الشاعر، فالشاعر يصوّر مفارقة محزنة موجعة، إذ الماء ظاهر وقريب، لكن لا يُنال، فضلاً عن توازي البناء الهندسيّ الأفقيّ horizontal parallelism الذي انتهجه الشاعر في صياغة البيت، ففي صدر البيت: (يطلّبُ الماءَ)، ويقابلها في العجز: (ويرى الماءَ)، وفي صدر البيت: (والفراتُ قريب)، ويقابلها من العجز: (وهو

عنه بعيدُ)، ممّا خلق إيقاعاً متوازناً ومنسقاً، يبرز التناقض بين القرب والبعد بما يجعل المتلقّي يشعر بالتوتر والتأثر العاطفيّ مع استمرار السرد .

ويختتم الشاعر قصيدته باستفهام إنكاريّ يوجّهه إلى بني أميّة في قتلهم الإمام الحسين (عليه السلام)، متّهماً إيّاهم بالغدر، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (الْغَدْرُ مَنْ قَتَلْتُمْ لَعْمَرِي)، ولفظتين من العجز: (قَتَلْتُمْ الْوُجُودُ)، مع تكرار صوت الميم ستّ مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ متعاقبة في الصدر: (مَنْ قَتَلْتُمْ لَعْمَرِي)، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة أيضاً في العجز: (قَتَلْتُمْ مَنْ قَامَ)، مع تكرار صوت القاف أربع مرّات، إحداها في لفظة: (قَتَلْتُمْ) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (قَد قَتَلْتُمْ مَنْ قَامَ) لتلتقي الأصوات الثلاثة في لفظة: (قَتَلْتُمْ) ولتكون البؤرة التي ارتكز عليها الاستفهام الإنكاريّ، فالشاعر يخاطب قتلة الحسين (عليه السلام)، مقسماً بحياته أنّهم قتلوا إنساناً عظيماً هو ركيزة الوجود، موظّفاً الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor فقد صوّر الزاهي الإمام الحسين (عليه السلام) كأنّه الأساس الذي يقوم عليه الوجود، فضلاً عن التكرار اللفظيّ في لفظتي: (مَنْ)، (قَتَلْتُمْ)، ممّا ولّد إيقاعاً تصاعديّاً متسارعاً يعكس الغضب واللوم تأكيداً للجريمة المزدوجة، وبما يعمّق من وقعها على المتلقّي .

وقال أبو الفتح محمود بن الحسين بن سندي بن شاهك المعروف بكشاجم (8)،
الرمليّ نسبة إلى منطقة الرملة في بغداد مسقط رأسه (9)، وقيل في الرملة من
أرض فلسطين (10)، المعروف بكشاجم ، ويُعد من شعراء أهل البيت (عليهم
السلام)، وله قصائد عديدة في مدحهم ورتائهم، ت 360 هـ ، قال في قصيدة :
(من المنسرح) (11)

- 1- أجلّ هو الرزءُ جلّ فادحُه باكرُه فاجعٌ ورائحُه
- 2- إذا تفكّرت في مصابِهم أنقَبَ زندَ الهمومِ قادحُه
- 3- فبعضُهم قُرِّبَتْ مِصارِعُه وبعضُهم بُوعِدَتْ مطارحُه
- 4- أظلمَ في كربلاء يومُهم ثم تجلّى وهم ذبائحُه
- 5- لا برح الغيثُ كلَّ شارقةٍ تهمي غواديه أو روائحُه
- 6- على ثرى حلّه غريبُ رسو لـ الله مجروحةٌ حوارحُه
- 7- ذلّ جماءه وقلّ ناصرُه ونالَ أقصى مُناه كاشحُه
- 8- عفرتم بالثرى جبينَ فتى جبريلُ قبلَ النبيّ ماسحُه
- 9- سيّان عندَ الإلهِ كلُّكم خاذلُه منكم وذابحُه
- 10- على الذي فاتهم بحقّهم لعنُ يُغاديه أو يُراوحُه
- 11- جهلتم فيهم الذي عرف الـ بيت وما قابلت أباطحُه
- 12- وفي غدٍ يعرفُ المخالفُ من خاسرُ دينٍ لهم ورايحُه
- 13- وبينَ أيديكم حريقُ لظى يلفحُ تلكَ الوجوهَ لافحُه

14- كانوا خِفافاً إلى أذْيَيْهِ وهو ثَقِيلُ الوقارِ راجِحُهُ

15- بحرُ علومٍ إذا العلومُ طَمَتْ فهِزَّ تَيَّارُها ضاحِضُهُ

16- وإنْ جَرَوْا في العَفافِ بَدَّهُمْ بالسَّبْقِ عَوْدَ الجَرَاءِ قارِحُهُ

17- يا عترةَ حُبُّهم يبينُ به صالحُ هذا الوري وطالحُهُ

18- مغالِقُ الشرِّ أنتم يا بني أحمَدُ إذْ غيرُكم مفاتِحُهُ

اختار الشاعر لقصيدته صوت الحاء رويّاً وهو صوت: " صامت حلقّي احتكاكي رخو مهموس مرقّق " (12). ومما يمتاز به هذا الصوت أنه: " عند النطق به، يندفع الهواء مارّاً بالحنجرة، فلا يتحرّك الوتران الصوتيّان، حتّى إذا وصل إلى الحلق ضاق المجرى، وخرج بالحاء مُحدثاً نوعاً من الحفيف المسموع " (13)، واختار الشاعر البحر المنسرح، وهو بحر يتلاءم مع مشاهد الحرب والفخر والحماسة؛ لأنّه يتيح حركة وسلاسة في نقل الصور، ولإيقاعه السريع يمنح طاقة للمعاني البطوليّة .

استهلّ الشاعر القصيدة بتصوير فاجعة كربلاء بأنّها مصيبة ونازلة عظم وقعها من أولها إلى آخرها، موظّفاً التصريع الذي هو أثر من آثار الغناء في شعرنا العربيّ، وهو ظاهرة شائعة لدى أكثر شعراء العرب في مطالع قصائدهم. وزاد من تأثير هذا التصريع هو هذا الإيقاع الساكن المتكرّر في رويّ القصيدة، ممّا يوحي بالحزن، وقد استطاع الشاعر في هذا المطلع أن يخلق نغماً إضافياً بتكرار صوت الهاء أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (هُوَ)، (فادحُهُ)، واثنتين في لفظتين من العجز: (باكرُهُ)، (رائحُهُ)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، إحداها في لفظة: (فادحُهُ) من الصدر، وثلاثاً شملت ألفاظ العجز جميعاً: (بَاكرُهُ فَاجِعٌ وَرائِحُهُ)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (فادحُهُ باكرُهُ)، (رائحُهُ)، موظّفاً التوازن الصوتيّ بين اسمي الفاعل: (فادح) و(فاجع)، فضلاً عن الطباق antithesis بين: (باكرُهُ) و(رائحُهُ)، إذ الجمع بين التوقيت المبكّر والفاجعة يزيد من وقع المصيبة، ويخلق تبايناً لفظياً وحركياً، ويجعل المعنى أكثر قوّة ووقعا على المتلقّي، حيث يُبرز شدّة المصيبة بشكل دراميّ .

يذكر الشاعر في البيت الثاني أنّ من يتفكّر في مصاب آل بيت النبوة (عليهم السلام)، إنّما يقدح ناراً لا انطفاء لها، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (إذا)، (مُصابهم)، ولفظ القافية: (قادحُه)، مع تكرار صوت الميم أربع مرّات، اثنتين في لفظة: (مُصابهم) من الصدر، واثنتين في لفظة: (الهموم)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (مُصابهم)، التي تمثّل بؤرة المعنى المُراد، موظفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (أثقب زند الهموم قادحُه)، إذ شبّه الهموم بالنار الموقدة، ثمّ حذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه: (زند)، والتشبيه الضمنيّ implied simile في البيت برمّته، فقد شبّه التفكير في المُصيبة بالقادح الذي يُشعل النار في الحطب، ممّا خلق إيقاعاً حاداً ومتصاعداً يعكس حدة المشاعر والوجدان .

يذكر الشاعر في بيته الثالث مصارع آل البيت (عليهم السلام)، مستعيناً بتكرار صوت الميم أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (فبعضهم)، (مصارعُه)، واثنتين أيضاً في لفظتين من العجز: (وبعضهم)، (مطارحُه)، مع تكرار صوت الراء أربع مرّات أيضاً، ثلاثاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (قُرِبَتْ مصارُعُه)، ولفظة القافية: (مطارحُه)، ليلتقي الصوتان في: (مصارعُه) و(مطارحُه)، ولتشكّل هاتان اللفظتان التباين الذي لاقاه أهل بيت النبوة (عليهم السلام) في مصارعهم ومطارحهم، موظفاً توازي البناء للجملة الشعرية بين الشطرين horizontal parallelism القائم على التكرار اللفظي لللفظة: (بعضهم)، والتوازن الصوتي بين لفظة: (مصارعُه) ولفظة القافية: (مطارحُه)، والطباق بين: (قُرِبَتْ) و(بُوعِدَتْ)، ممّا خلق إيقاعاً حاداً ومتبايناً يعكس التناقض بين القرب والموعود المحتوم، ممّاد زاد في درامية المشهد ويبرز حتمية الموت وتنوّع أقداره .

ويُعرّج الشاعر في البيت الرابع على المصيبة الكبرى في كربلاء، وهو في رثائه للإمام الحسين (عليه السلام) وأهل بيته: "يصوّر التنكيل الذي حلّ بهم، والتقتيل الذي تركهم في الأرض مزقاً، حتّى خيم الظلام على ذلك اليوم الحزين، ثمّ تجلّى عن جثثهم المباركة، وهو هنا يعبر عن القتل بالذبح للدلالة على هول

النكبة التي حَلَّتْ بهم " (14)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الميم ستّ مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر: (أظلم)، (يومهم)، وثلاثاً في لفظتين من العجز أيضاً: (ثُمَّ)، (وهم)، مع تكرار صوت اللام أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (أظلم)، (كربلاء)، واثنين في لفظة: (تجلّى) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (أظلم) التي تشكّل بؤرة المعنى المراد، فيوم العاشر من محرّم الحرام سنة إحدى وستّين للهجرة كان يوماً مظلماً بكلّ ما تعنيه الكلمة عند المسلمين، موظّفاً التضادّ بين: (أظلم) و(تجلّى)، وفنّ الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor في قوله: (وهم ذبائحه)، فالمشبّه هو الحسين وأصحابه القتلى في كربلاء، والمشبّه به الذبائح التي تُقدّم قرباناً: (وهم ذبائحه)، فالمشبّه محذوف تقديرأ من جهة الصورة، ممّا خلق وقعاً صوتياً حاداً يشدّ الانتباه إلى الضحايا بطريقة مرعبة ودراميّة .

ويدعو الشاعر في البيتين الخامس والسادس بالسقيا للثرى التي حلّ فيها الجسد الشريف للإمام الحسين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الخامس بتكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (لَا)، (شارقة)، واثنين في لفظتين من العجز: (غواديه)، (روائحُه)، مع تكرار صوت الراء ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (برح)، (شارقة)، ولفظة القافية: (روائحُه)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (شارقة)، (روائحُه)، ولتشكّل هاتان اللفظتان مرتكز دعاء الشاعر، فالشاعر يدعو بدوام نزول الغيث كلّ صباح: (شارقة)، وكلّ غداة في قوله: (تهمي غواديه أو روائحه)، إذ شبّه الغيث بشيء يسيل ويتحرّك، وحذف المشبّه به وأبقى على لازمه: (تهمي)، موظّفاً بذلك الاستعارة المكنيّة implied metaphor ممّا أعطت إبقاعاً متدفّقاً وسلساً يُحاكي انسياب المياه .

ويستكمل الشاعر دعاءه في البيت السادس، ومن أجل هذا المطلب لجأ الشاعر إلى تكرار صوت الراء خمس مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (ثرى حَلّه غريبُ رسول)، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (مجروحةٌ حوارحُه)، مع تكرار صوت (الرويّ) الحاء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (حَلّه) من الصدر، واثنين في لفظتين متعاقبتين في العجز: (مجروحةٌ

حوارحُه)، ليلتقي الصوتان في هذا الجنس الناقص (غير التام) بين: (مجروحةً) و(حوارحُه)، والكناية metonymy عن الإمام الحسين في قوله: (غريب رسول الله)، فهو في كربلاء غريب ووحيد بعيد عن أهله وأحبابه، ممّا أضافت ثقلاً وإيقاعاً يُشعر بالغربة ودراميّة الحدث .

وينتقل الشاعر إلى وصف مشهد الإمام الحسين (عليه السلام) بعد أن فقد آل بيته (عليهم السلام) وبعض صحبه الكرام (رضوان الله عليهم)، مع قلّة العدد وخذلان الناصر، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت السابع، بتكرار صوت ألف المدّ ستّ مرّات، اثنتين منها في لفظتين من الصدر: (حماءُ)، (ناصرُ)، وأربعاً شملت جميع ألفاظ العجز: (ونالَ أقصى مُناه كاشحُ)، مع تكرار صوت النون ثلاث مرّات، إحداها: (ناصرُ) في الصدر، واثنتين في لفظتين من العجز: (نالَ)، (مُناه)، ليلتقي الصوتان في هذه الألفاظ الثلاثة: (ناصرُ)، (نالَ)، (مُناه)، ف: (الناصر) خذله، و: (الكاشح) نال مناه، موظّفاً الطباق (التضاد) antithesis بين: (ناصرُ) و(كاشحُ) من جهة، وبين: (دلّ) و(نال) من جهة أخرى، وهنا نلاحظ التوازن الصوتي في اختيار الألفاظ بين: (دلّ) و(قلّ) من جهة، وبين: (حماءُ) و(مناهُ) من جهة ثانية، وبين: (ناصرُ) و(كاشحُ) من جهة ثالثة، ممّا ولّد إيقاعاً متماسكاً ومتناغماً يعزّز الحدة والوقع الدرامي للمعاناة ويضفي جاذبيّة صوتيّة وتناغماً داخلياً يركّز على المأساة والانكسار .

يتوجّه الشاعر ابتداءً من البيت الثامن إلى البيت الثالث عشر بخطابه إلى رموز البغي الأمويّ وجميع خاذلي أهل بيت النبوة (عليهم السلام)، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر في البيت الثامن بتكرار صوت الراء ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (عفرُثم بالثرى)، ولفظة: (جبريلُ) من العجز، مع تكرار صوت الباء خمس مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (بالثرى جبينُ)، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة أيضاً من العجز: (جبريلُ قبلُ النبيّ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (بالثرى)، (جبريلُ)، ولتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة الخطاب الذي وجّهه الشاعر إلى بني أميّة موظّفاً الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة implied metaphor في عجز البيت: (جبريلُ قبلُ النبيّ ماسحه)؛ لأنّ الشاعر شبّه جبريل بإنسان، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لزامه: (ماسحُه)، وقد منحت

الاستعارة مفارقة زمنية فقولته: (قبل النبي) يُوحى بامتداد قداسة الجبين إلى زمن سابق، ممّا خلق عمقاً تاريخياً وصوتياً، وكأنّ جملة الاستعارة تُضفي بإيقاعها رقةً وانسياباً، وتهمس بالتقديس في مواجهة خشونة التعفير.

ويستكمل كُشاحم خطابه الذي وجّهه إلى بني أميّة، والمتخاذلين ممّن خذل الإمام الحسين (عليه السلام)، مُذكّراً إيّاهم بأنّهم سواءٌ عند الله تعالى، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر في البيت التاسع بتكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (سيّان)، (الإله)، واثنتين في لفظتين من العجز: (خاذله)، (ذابحه)، مع تكرار صوت الهاء ثلاث مرّات، إحداها لفظة: (الإله)، واثنتين في لفظتين من العجز: (خاذله)، (ذابحه)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (خاذله)، (ذابحه)، وتكون هاتان اللفظتان محور البيان الذي خاطب به الشاعر أعداء آل البيت (عليهم السلام)، فالشاعر يؤكّد أنّ الفريقين متساويان في نظر الله تعالى، سواءً من تركوا النصرّة وخانوا ما وعدوا به، أو من الذين كانوا سبباً في القتل، موظّفاً التوازن الصوتي، وهو ما يُسمّى بمراعاة النظير parallelisma بين اللفظتين: (خاذله) و(ذابحه)، ممّا ولّد موسيقى متناظرة تترسّخ في الأذن، ويضخّم معنى التسوية: (سيّان)، وأكّد أنّ الخذلان والذبح في رتبة واحدة .

ويستكمل الشاعر خطابه في تفرّيع وتعنيف بني أميّة في البيت العاشر، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الهاء أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (فَاتَهُمْ بِحَقِّهِمْ)، واثنتين في لفظتين من العجز: (يُغَادِيهِ)، (يُرَاوْحُهُ)، مع تكرار صوت ألف المدّ ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (فَاتَهُمْ)، واثنتين في لفظتين من العجز: (يُغَادِيهِ)، (يُرَاوْحُهُ)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (فَاتَهُمْ)، (يُغَادِيهِ)، (يُرَاوْحُهُ)، ليشكّل الصوتان بؤرة اللعن لبني أميّة، ومن خذل الإمام الحسين (عليه السلام)، ممّن كاتبوه ولم ينصروه، فاللعن يلاحقهم في كلّ حين، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor فقد جعل اللعن وهو الطرد من رحمة الله شخصاً يزورهم صباحاً ومساءً، وحذف المشبّه به (الإنسان الزائر)، وأبقى على لازمة من لوازمه: (يُغَادِيهِ أو يُرَاوْحُهُ)، وهذا تشخيص يمنح الصورة قوّةً، فضلاً عمّا يمنحه الطباق الممزوج بالتوازن الصوتي بين: (يُغَادِيهِ)

و(يراوحه)، من تعزيز لإيقاع الحركة المتذبذبة التي تُعطي شعوراً بالدوران والملاحقة المستمرة، وكأنّ اللحن يعيش حركة دائمة لا تهدأ .

ويستمرّ الشاعر في تقريره لبني أميّة، فينعتهم بالجهل، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام خمس مرّات، أربعاً منها في ألفاظ من الصدر: (جهلئُم)، (الَّذي)، (البيت)، ولفظة: (قابَلْتُ) من العجز، مع تكرار صوت التاء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (جهلئُم) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (البيت)، (قابَلْتُ) ليلتقي الصوتان في لفظتي: (جهلئُم)، (البيت)، ولتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة المعنى المراد، فالشاعر يخاطب بني أميّة أنّكم جهلتم حقّ مَنْ يعرفه البيت الحرام نفسه، ومن شهدت له بطاح مكّة بالمجد والكرامة، موظّفاً فنّ الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة implied metaphor مرّتين، الأولى في قوله: (عرف البيت)، فقد صوّر البيت الحرام كإنسان يميّز الأشخاص وحذف المشبّه به (الإنسان)، وأبقى على لازمة من لوازمه: (عرف)، والثانية في قوله: (وما قابلت أباطحه)، فقد جعل الأباطح إنساناً يقابل، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه: (قابلت)، وفي كلا الاستعارتين كناية عن شرف النسب والقراية من النبيّ الأكرم، فضلاً عن الطباق antithesis بين: (جهلتم) و(عرف)، ممّا منح البيت إيقاعاً حاداً وتوتّراً داخليّاً، يعكس استياء الشاعر من تجاهل أهل البيت (عليهم السلام) .

وفي البيت الثاني عشر من هذه الأبيات التي قرّع وعنّف فيها الشاعر بني أميّة: " نلحظ أن مفردة (غد) التي وردت في سياق البيت، قصد بها يوم القيامة، فكلّ من خالف ونصب العداء لآل البيت، سوف يعرف في ذلك اليوم أي يوم القيامة - من هو الخاسر والرابح - " (15)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (المخالف) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (خاسرٌ)، (رابعٌ)، مع تكرار صوت الراء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (يعرفُ)، واثنين في لفظتين من العجز: (خاسرٌ)، (رابعٌ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (خاسرٌ) و(رابعٌ)، فالشاعر يقول إنّ المخالفين لآل بيت النبوّة (عليهم السلام)، سيكتشفون أنّهم كانوا مُخطئين، وسيدركون الفرق بين من خسر دينه بسببهم، ومن ربح دينه باتّباعهم، موظّفاً

الكناية metonymy عن يوم القيامة في لفظة: (غد)، والطباق بين: (خاسر) و(رابح) الذي أضفى وقعاً متذبذباً، كما لو أنّ الجملة تتأرجح بين الهزيمة والربح، ممّا يعكس حركة الجزاء والتقلّبات، ويضيف إحساساً بالعدل الإلهي المرتقب .

ويسترسل كُشاجم في البيت الثالث عشر في تقريره وذمّه لبني أميّة، لما سيلاقونه يوم القيامة من لظى جهنّم وقد قيل في معناها: " النار، وقيل اللهب الخالص" (16)، وقال الفراهيدي: " هي اسم من أسماء جهنّم" (17)، وكذلك لفظة: (اللفح) قيل إنها تعني: " حرّ النار ووهجها" (18)، وقال الفراهيدي: " لفحته النار أي أصابت وجهه وأعالي جسده فأحرقتة" (19)، على أن الشاعر: " يقصد بهذه الألفاظ نار جهنّم؛ لأن الله تعالى في الآخرة سوف يحاسب كلّ من أكنّ العداء لأهل البيت (عليهم السلام) بحرق وجوه هؤلاء بالنار" (20)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الحاء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (حريق) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (يلفح)، (لافحة)، مع تكرار صوت اللام خمس مرّات، إحداها لفظة: (لظى) في صدر البيت، وأربعاً شملت ألفاظ العجز جميعاً: (يلفح تلك الوجوه لافحة)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (يلفح)، (لافحة)، واصفاً المصير الذي ينتظر القوم الظالمين، وهو نار جهنّم التي تحرق وجوههم بحرّها، وموظّفاً التصدير prosodic echo بين: (يلفح) و(لافحة) في عجز البيت، ممّا خلق انسجماً صوتياً وإيقاعاً متواصلاً، ويشدّ التركيز على الفعل الذي تُحدثه نار جهنّم .

وابتداء من البيت الرابع عشر إلى انتهاء القصيدة: "يعمد إلى المقارنة بين الحسين وأعدائه، فهو (عليه السلام) رزين راجح العقل" (21)، كما يقول في البيت الرابع عشر، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (كانوا خِفافاً إلى)، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (الوقار راجح)، مع تكرار صوت الراء في لفظتين متعاقبتين من العجز: (الوقار راجح)، ليلتقي الصوتان في هاتين اللفظتين: (الوقار)، (راجح)، ولتشكّل هاتان اللفظتان مرتكز الصفات التي تجلّت في شخصيّة الإمام الحسين (عليه السلام)، فالشاعر يعقد مفارقة بين بني أميّة الذين

كانوا سريعين: (خفافاً) متهافتين في إلحاق الأذى بالإمام الحسين (عليه السلام)، والحسين (عليه السلام) رزينٌ ذو وقار وهيبة ورجاحة عقل، لا يتعجل ولا يتصرف بطيش مثلهم، موظفاً الطباق antithesis بين: (خفافاً) و: (ثقیل)، ممّا ولّد شعوراً بالمفارقة، يجعل المتلقّي يدرك جدّية الموقف وصعوبة التحدي الذي واجهه الإمام الحسين (عليه السلام) .

ويصف الشاعر في البيت الخامس عشر الإمام الحسين (عليه السلام) بأنّه غزير العلم، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام ثلاث مرّات، في لفظتين من الصدر: (علوم)، (العلوم)، مع تكرار صوت الميم ثلاث مرّات، في ثلاثة ألفاظ كادت أن تكون مقاربة من الصدر: (علوم إذا العلوم طمّث)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (علوم) التي تمثّل بؤرة المعنى، فالإمام الحسين (عليه السلام) هو بحر العلم والحكمة، تفيض علومه كفيض الماء في البحر، وإن تأثير هذه العلوم يهزّ: (تیارها) ضعافه: (ضاحضه)، موظفاً التشبيه البليغ direct simile في قوله: (بحر العلوم)، والاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (فهزّ تیارها ضاحضه)، فقد شبّه الشاعر التيّار بقوة تستطيع أن يحدث: (الهزّ)، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه: (فهزّ)، فضلاً عن التكرار لللفظة: (علوم)، والطباق بين: (تیارها) و(ضاحضه)، ممّا ولّد توازناً صوتياً داخلياً، يعكس التباين بين القوّة والضعف، بما يُشعر المتلقّي بالعظمة والقوّة في الكم: (تیارها) مقابل القلّة والضعف: (ضاحضه) .

ويصف الشاعر في البيت السادس عشر الإمام الحسين (عليه السلام) بأنّه عفيف رفيع القدر، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المد ثلاث مرّات إحداها لفظة: (العفاف)، واثنيتين في لفظتين متعاقبتين في العجز: (الجرّاء قارحُ)، مع تكرار صوت الفاء ثلاث مرّات، في لفظتين من الصدر: (في العفاف)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (العفاف)، وهي مرتكز المقارنة بين الإمام الحسين (عليه السلام) وقاتليه، موظفاً التشبيه التمثيليّ representational simile فالشاعر يقول حتّى لو تمسّكوا بالعفاف والتقوى، فإنّ حركة المخالفين نحوه تشبه حركة الجراء الصغيرة، فضلاً عن الجناس الناقص (غير التام) بين: (جرّوا) و(جرّاء) ممّا أحدث إيقاعاً متوازياً وممتعاً للأذن

يجعل المتلقي يلحظ العلاقة بين المخالفين والجراء دون تشويش أو ثقل صوتي، ممّا يزيد حيوية الصورة .

ويتوجّه الشاعر في البيت السابع عشر إلى مخاطبة العترة المحمّدية الطاهرة (عليهم السلام)، ناعثاً إيّاهم بأنّهم صالحون، وبحبّهم يتبيّن صالح البشر من طالحه، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، إحداها لفظة: (يَا) من الصدر، وأربعاً في ألفاظ شملت جميع ألفاظ العجز: (صالحُ هذا الوري وطالحُه)، مع تكرار صوت اللام ثلاث مرّات في ثلاثة ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (صالحُ هذا الوري وطالحُه)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (صالحُ)، (الوري)، (طالحُه)، ولتشكّل هذه الألفاظ بؤرة المقارنة بين أهل بيت النبوة وأعدائهم، يقول الشاعر: يا أهل بيت النبوة، محبّتكم هي التي تُظهر الحقّ والباطل، وتميّز بين الناس الصالحين والطالحين، موظّفاً الطباق والجناس الناقص في أن معاً antithetical paronomasia بين: (صالح) و(طالح)، ممّا ولّد جرساً موسيقياً داخلياً، يجعل المتلقي يشعر بقوة التباين بين الصالح والطالح، ويضيف وقعاً إيقاعياً متماسكاً للبيت .

ويختتم الشاعر قصيدته بمخاطبة آل بيت النبوة بأنّهم يسعون إلى إغلاق الشر، بينما أعداؤهم طالحون مفاتيح للشر، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (مغلق)، (يا)، ولفظ القافية: (مفاتيحُه)، مع تكرار صوت الميم خمس مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (مغلقُ)، (أنتم)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (أحمدُ إذْ غيرُكم مفاتيحُه) ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (مغلقُ)، (مفاتيحُه)، موظّفاً الطباق antithesis بين: (مغلقُ) و(مفاتيحُه)، ممّا أكسب البيت جرساً موسيقياً بالغ التأثير، ولا ننسى المفارقة التي لجأ إليها الشاعر من أجل الكشف عن حقيقة هذه المقارنة بين الإمام الحسين (عليه السلام) وأعدائه، فهو: "يميل إلى المقابلة والطباق والإكثار منه؛ للتعبير عن اخلاف السلوك والمنحى، بين أهل البيت ومناوئهم ... فالقضية لا تتوقف عند الحكم والولاية، بقدر ما تكشف التباين الشاسع بين الطرفين، في الفكر والسلوك، فضلاً عن المكانة والمنزلة عند الله والناس" (22)، فالشاعر يقول في ختام قصيدته أنتم يا آل النبي حماة الفضيلة

والحق، تحصنون الناس من الشرّ، بينما أعداؤكم يفتحون له الأبواب ويسمحون له بالتمدد، وقد أحدث الطباقي في البيت وقعاً موسيقياً متنسّقاً يعكس الفرق بين القوّة الغالقة للشرّ: (مغالق) والقوّة الفاتحة له: (مفتاح) .

وقال في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) من قصيدة بلغت واحداً وثلاثين بيتاً :
(من المتقارب) (23)

- 1- بُكَاءٌ وَقَلَّ غَنَاءُ الْبُكَاءِ على رُزءٍ دُرِيَّةِ الْأَنْبِيَاءِ
- 2- لَئِنْ ذَلَّ فِيهِ عَزِيزُ الدَّمَوِعِ لَقَدْ عَزَّ فِيهِ ذَلِيلُ الْعِزَاءِ
- 3- سَفِينَةُ نُوحٍ فَمَنْ يَغْتَلِقُ بِحَبِّهِمْ يَغْتَلِقُ بِالْجِنَاءِ
- 4- وَإِنْ وُتِرَ الْقَوْمُ فِي بَدْرِهِمْ لَقَدْ نَقَضَ الْقَوْمُ فِي كَرْبَلَاءِ
- 5- مَطَايَا الْخَطَايَا خُدَى فِي الظَّلَامِ فَمَا هُمْ إِلَّا لَيْسَ غَيْرَ الْخُدَاءِ
- 6- لَقَدْ هُنَّكَتْ حُرْمُ الْمُصْطَفَى وَحَلَّ بِهِنَّ عَظِيمَ الْبَلَاءِ
- 7- تَرَاهُ مَعَ الْمَوْتِ تَحْتَ اللَّوَا ءِ وَاللَّهِ وَالنَّصْرُ فَوْقَ اللَّوَا
- 8- غَدَاةَ خَمِيسٍ إِمَامَ الْهُدَى وَقَدْ عَاثَ فِيهِمْ هَزْبُ الْلِقَاءِ
- 9- وَكَمْ أَنْفُسٍ فِي سَعِيرٍ هَوَتْ وَهَامٍ مُطَيَّرَةٍ فِي الْهَوَا

أقام الشاعر قصيدته على روي الهمزة، وهو: " صوت حنجري انفجاريّ شديد مهموس مرقّق " (24)، وهذا يعني أنّ به حاجة إلى مجهود عضليّ عند خروجه، وهذا يتناسب مع المجهود الذي يبذله المكلوم في مصيبيته.

يصوّر الشاعر في مطلع القصيدة مشهد الحزن على مأساة أهل بيت النبوة في واقعة كربلاء، حيث يمتزج البكاء بالندب الذي يعبر عن المصاب الجلل، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الهمزة ستّ مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (بُكَاءٌ وَقَلَّ غَنَاءُ الْبُكَاءِ)،

وثلاثاً في لفظتين من العجز: (رُزء)، (الأنبياء)، مع تكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (بُكَاءٌ وقلّ غَنَاءُ البكاء)، واثنيتين في لفظتين من العجز: (علّى)، (الأنبياء)، ليلتقي الصوتان في اللفظ: (بُكَاءٌ)، (غَنَاءٌ)، (البكاء)، (الأنبياء)؛ وليخلق بذلك من ممازجة هذا التكرار مع التصريع، نغماً يجلّله الحزن على أهل بيت النبوة (عليهم السلام)، ومع أوّل لفظة من المطلع إلى أن ينتهي صدر البيت، تجد حرص الشاعر على بثّ حزنه، بإحساس صادق، لما شعر به من ظلم وقع على من أذهب الله عنهم الرجس، وطهّرهم تطهيراً، فلفظة البكاء وتكرارها لم يأت من فراغ: "وهو تعبير عن عمق الحزن، وإن كان البكاء قليل الجدوى والفائدة والغناء؛ لأنّ المصاب كبير، فهو مصاب ذريّة الأنبياء، وما أعظمه من رزء، يسترخص الدموع الغالية، فلا بد أن يكون هذا العزاء عظيماً" (25)، ومن الواضح أنّ التكرار الصوتي لصوتي الهمزة وألف المدّ والتكرار اللفظي repetition لللفظة: (بكاء)، قد أدّى فعلهما في إثارة إيقاع مؤلم حزين، يُبرز شدّة المصيبة، والحزن على ذريّة الأنبياء، وبما يُشعر المتلقّي بتكرار الحزن واستمراريّته .

ويُبيد الشاعر في البيت الثاني أنّ ما تعرّض له آل بيت النبوة قد استوجب كثرة البكاء واستمراره، ومن الواضح أنّ الشاعر استعان بتكرار صوت الزاء خمس مرّات، اثنتين في لفظة من الصدر: (عزيز)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (عزّ)، (العزّاء)، مع تكرار صوت العين أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (عزيزُ الدموع)، واثنين في لفظتين من العجز: (عزّ)، (العزّاء)، مع تكرار صوت اللام سبع مرّات، ثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (لئن ذلّ)، وأربعاً في ألفاظ من العجز: (لقد)، (ذليلُ العزّاء)، لتلتقي الأصوات الثلاثة في لفظة: (العزّاء)، ولتشكّل هذه اللفظة بؤرة المعنى المُراد، موظّفاً الطباق بين: (ذلّ) و(عزّ)، وبين: (عزيز) و(ذليل)، فضلاً عن التوازن الصوتي بينهما، من خلال التوازي في البناء الأفقي syntactic parallelism للبيت فقوله: (لئن ذلّ فيه عزيزُ الدموع)، يقابله: (لقد عزّ فيه ذليلُ العزّاء)، كلّ ذلك خلق إيقاعاً متوازناً وسلساً، يُشعر المتلقّي بانتظام الجملة الشعرية، والمفارقة بين القوّة والضعف، بما يعزّز من وقع المعنى .

ويشبه الشاعر آل بيت النبوة (عليهم السلام) بسفينة نوح في البيت الثالث فقد: "استحضر الشاعر مرجعية دينية ارتكز فيها على الحديث النبوي الشريف، إذ أراد قول الرسول في أهل البيت (عليهم السلام): (ألا إن مثل أهلي بيتي فيكم مثل سفينة نوح، من ركبها نجا، ومن تخلف عنها هلك)، فجعل الشاعر سبل النجاة التمسك بأهل البيت (عليهم السلام) وهم كسفينة نوح (عليه السلام) " (26)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون ستّ مرّات، أربعاً منها في ألفاظ متعاقبات من الصدر: (سفينةُ نوحِ فمنُ)، واثنين في لفظة القافية: (بالنَّجاءِ)، مع تكرار صوت التاء ثلاث مرّات، اثنين في لفظتين من الصدر: (سفينةُ)، (يعتَلَقُ)، ولفظة: (يعتَلَقُ) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (سفينةُ) التي أضحت مدار المعنى المُراد، موظفاً التكرار اللفظي للفعل: (يعتَلَقُ)، والتشبيه التمثيلي analogical simile إذ شبّه حال من ركب سفينة نوح فقد نجا من الطوفان بحال من أحبّ آل بيت النبوة فقد نجا من الهلاك، ممّا ولّد إيقاعاً داخلياً متناغماً، يُشعر المتلقّي بالترابط بين الفعل: (يعتَلَقُ) والحركة الصوتية، فيشعر وكأنّ الحركة نفسها تتكرّر بصوت البيت، أي أنّ الإيقاع يُحاكي الفعل والحدث الموصوف .

والبيت الرابع تذكير بأن ما فعله أعداء آل البيت (عليهم السلام)، لا يخرج عن كونه انتقاماً لهزيمتهم الكبرى في غزوة بدر، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الراء ثلاث مرّات، اثنين في لفظتين من الصدر: (وُتِرَ)، (بدرهم)، ولفظة القافية: (كربلاء)، مع تكرار صوت الباء مرّتين إحداها لفظة: (بدرهم) من الصدر، ولفظة القافية: (كربلاء)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (بدرهم)، (كربلاء)، ولتشكّل اللفظتان بؤرة ومرتكز ما أراد الشاعر الإفصاح عنه، في بناء بيت يتوازن صوتياً فيه شطراه، بمثل هذه المقابلة البلاغية antithetical parallelism فقد جهد الشاعر في صياغة البيت إذ جعل: (وإن وُتر القوم في بدرهم) في مقابل: (نقض القوم في كربلاء). فإذا كان الشاعر يرتّب كلماته؛ ليعطي معنى معيناً، فإنّه لا يلبث أن يُعيد ترتيب الكلمات نفسها؛ ليعطي معنى مغايراً، وهذا التغير يكون متوازناً مع الصورة الأولى لنظام الألفاظ توازناً عكسياً، حتّى تكون العلاقات مفهومة ومعجبة (27)، إذ إنّ قتل الطلقاء للإمام الحسين (عليه السلام) يعدّ انتهاكاً صارخاً لقيم الإسلام والإنسانية، موحياً بأنّ

أبناء القوم هم أنفسهم الذين شهدوا بدرأً وكربلاء، موظفاً التكرار اللفظي للفتة: (القوم)، ممّا ترك نغماً شفيفاً بالحزن؛ لفتاعة ما أقدموا عليه بقتلهم الإمام الحسين (عليه السلام)، وقد أحدثت المقابلة البلاغية في البيت إيقاعاً متناغماً ومنتظماً وقوياً بين الشطرين، يُشعر المتلقّي بتناقض الأفعال ويُبرز مفارقة الخذلان مقارنةً بالوفاء .

وفي البيت الخامس يلتفت الشاعر إلى ركب بني أمية الذين أذعنوا لإبليس في قتالهم الإمام الحسين (عليه السلام)، شأنهم في ذلك شأن الإبل: (المطايا) التي يستهويها الحُداء، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ ستّ مرّات، أربعاً منها في ألفاظ من الصدر: (مطايا الخطايا)، (الظلام) واثنين في لفظتين من العجز: (فما)، (الحُداء)، مع تكرار صوت اللام أربع مرّات ، اثنين في لفظتين من الصدر: (الخطايا)، (الظلام)، واثنين في لفظتين من العجز: (إبليس)، (الحُداء) ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (الخطايا)، (الظلام)، (الحُداء)، ولتشكّل هذه الألفاظ بؤرة المعنى المراد، موظفاً التشبيه التمثيليّ analogical simile فقد شبّه حالة امتطاء الخطايا بحالة امتطاء المطايا، والجناس (الناقص) غير التام بين: (مطايا) و: (خطايا)، ليضيف نغمة إيقاعية على البيت، ونغمة إيقاعية ثانية تأتيك من هذا التصدير بين: (حُدَيّ) و (الحُداء)، مما يزيد من تأثير المتلقّي، ويُسهّم في نقل المعنى إلى قلبه ببسر وسهولة، ومع ذلك فإنّ د. مصطفى الشكعة يرى أنّ شعر الرثاء عند كشاجم امتداد لسمات الشعر الشيعيّ، فهو: " يبدو وقوراً حزيناً غير منمنم ولا مبهرج، شأنه في ذلك شأن الرثاء في أغلب الأحيان" (28) .

ويبيدي الشاعر ألمه وحزنه في البيت السادس لما حلّ في حُرّم رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلّم)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام ستّ مرّات، اثنين في لفظتين من الصدر: (لَقَدْ)، (المُصطفى)، وأربعاً في لفظتين من العجز: (حلّ)، (البلاء)، مع تكرار صوت الميم ثلاث مرّات، اثنين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (حُرّم المُصطفى)، ولفظة: (عظيم) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (المُصطفى)، وكأنّي بالشاعر يعزّي الرسول الأكرم بهذا البيت، مبيناً فداحة الجريمة التي ارتكبت بحقّ أهل البيت، فقد مثّل قتلهم انتهاكاً

صارخاً لحرمة النبي (صلى الله عليه وآله وسلم)، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (هتكت حُرْم المصطفى)، إذ شُبّهت الحُرْم (الأعراض والقداسة) بستار أو ثوب، وحُذِف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (هتكت)، والمفارقة بين: (حُرْم المصطفى) وبشاعة: (عظيم البلاء)، ممّا زاد من قوّة الإيقاع الداخلي الذي يُوحى بشدّة الانكسار والفاجعة، إذ يجتمع صوت: (الهتك) مع ثقل لفظة: (البلاء) .

وكأنّي بالشاعر في الأبيات الثلاثة الأخيرة، وهو يرثي الإمام الحسين (عليه السلام) يفتخر بشجاعته وثباته في ملاقاته أعدائه على الرغم من قلة الناصر له، ففي البيت السابع: " يمدح الحسين ، ويصوره وقد رفع لواء الله عالياً" (29)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام سبع مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر: (الموت)، (اللواء)، وأربعاً في لفظتين من العجز: (الله)، (اللواء)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (تراء)، (اللواء)، واثنتين في لفظتين من العجز: (الله)، (اللواء)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (الله)، (اللواء)، وتكون اللفظتان مرتكز بناء الصورة التي رسمها الشاعر لشجاعة الإمام الحسين (عليه السلام)، موظفاً التصدير epanalepsis للفتة: (اللواء)، إذ إنّ هذا التكرار يشتّى أنواعه من جناس أو تصدير يُوحى بشكل أوليّ بسيطرة المكرّر، وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثمّ فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى، وقد عرفت القصيدة العربية منذ أقدم عصورها هذه الوسيلة الإيحائية، لما يساهم به التكرار مساهمة أساسية في التعبير عن ما يسيطر على وجدان وفكر الشاعر (30)، والمقابلة antithesis بين قوله: (الموت تحت اللواء) و: (النصر فوق اللواء)، ليبرز التضادّ والمقابلة بين الحالتين إيقاعاً متماسكاً ومتناظراً، إذ الجمع بين الموت والنصر زاد من حدّة التأثير، وكأنّ المعركة تدور تحت نفس الراية في الحالتين: الشهادة أو النصر.

يسترسل الشاعر في وصف شجاعة الإمام الحسين (عليه السلام)، وكيف "واجه أعداءه بشجاعة الأسد، فأوسعهم قتلاً وفتكاً" (31)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن

تكون متعاقبة من الصدر: (غداة خميس إمام الهدى)، واثنيتين في لفظتين من العجز: (عاث)، (اللقاء)، مع تكرار صوت (الروي) الهمزة مرتين، إحداها في لفظة: (إمام) من الصدر، والثانية في لفظة القافية: (اللقاء)، لتكون لفظتا: (إمام)، (اللقاء) مرتكز المعنى في البيت . ففي البيت يشبه الشاعر الإمام الحسين (عليه السلام) بالأسد: (هزبر)، تشبيهاً تمثيلاً *analogical simile* إذ شبه موقف الإمام الحسين (عليه السلام) في شجاعته ورباطة جأشه وقوته في مواجهة الأعداء رغم قلّة الناصر بالأسد: (هزبر) في البيت الثامن في بطشه وشراسته، الذي اقترن بالفعل: (عاث) ممّا أحدث إيقاع القوّة والرهبة؛ لأنّه ينقل صورة الحركة المفترسة للأسد، فتُصبح صورة القتال أكثر صخباً وامتلاءً بالحركة .

ويختتم الشاعر بوصف مصير قتلة الإمام الحسين (عليه السلام)، في الدار الآخرة، فقد: "أرداهم في سكير جهنّم، أمّا هو فقد نال الشهادة، وأنعم بها من نصر" (32)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون خمس مرّات، ثلاثاً في لفظتين من الصدر: (أنفس)، (سكير)، واثنيتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (وهامٍ مُطَيَّرَة)، مع تكرار صوت السين مرتين في لفظتين من الصدر: (أنفسٍ سكيرٍ)، ليلتقي الصوتان في هاتين اللفظتين، ولتشكّل اللفظتان بذلك بؤرة المعنى المُراد، موظّفاً الجنس الناقص غير التام *imperfect paronomasia* بين: (هوت) و(الهواء)، ممّا خلّف إيقاع الانحدار والسقوط، والترديد الصوتي الذي يكرّس جوّ العذاب، فالجناس يجمع بين حركتين متعاكستين في المعنى، وتحدث توتراً إيقاعياً يُضاعف من أثر الصورة .

الناشئ الصغير (الأصغر)

وقال أبو الحسن عليّ بن عبد الله بن الوصيف المعروف بالناشئ الصغير البغداديّ، ت 366هـ (33)، وكان من علماء الشيعة ومتكلميها ومحدّثيها وفقهائها وشعرائها، له كتب في الإمامة، ومدائحه في أهل البيت (صلوات الله عليهم) لا تُحصى كثرةً (34)، وهو صاحب القصيدة المشهورة في مدح آل البيت (عليهم السلام)، وهي التي تناقلتها الأفواه، وصدحت بها الحناجر في كلّ مكان (من الوافر):

لآلٍ مُحمَّدٍ عُرفَ الصوابُ وفي أبياتهم نزلَ الكتابُ

(35)، قال في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام): (من الوافر)

- 1- مصائبُ نسلِ فاطمةَ البتولِ نكتُ حسراتها كبدَ الرسولِ
- 2- ألا بأبي البدورِ لقيَنَ كسفاً وأسلمَها الطلوعُ إلى الأفولِ
- 3- ألا يا يوم عاشورا رمانِي مصابي منك بالداءِ الدخيلِ
- 4- كأني بابنِ فاطمةٍ جديلاً يلاقي التربَ بالوجهِ الجميلِ
- 5- يُجَرِّرُ في الثرى جسداً ورأساً على الحصباءِ بالنحرِ التليلِ
- 6- جديلاً ظلَّ فوقَ الأرضِ أرضاً فوا أسفي على الرأسِ الجديلِ
- 7- توطَّأه أَعاديهِ ولكن تحاماه العِتاقُ من الخيولِ
- 8- وقد قطعَ العُداءُ الرأسَ منه وعَلَّوه على رمحٍ طويلِ
- 9- وقد برزَ النساءُ مهتَكَاتٍ يُجَرِّزْنَ الفروعَ من الأصولِ
- 10- فصرنَ إلى الجسومِ مؤزَّعاتٍ فلم يُعرفَ قَتيلٌ من قَتيلِ
- 11- فطوراً يلتئمَنَ بني عليٍّ وطوراً يلتئمَنَ بني عَقيلِ

12- وفاطمةُ الصغيرةُ بعدَ عزِّ كساها الحزنُ أثوابَ الذليلِ

13- تنادي جدها يا جدّ إنّأ طُلُبنا بعدَ فقدِكَ بالدُّحُولِ

14- وسيقُتْ بعدَ ذاكِ إلى يزيديّ تعاني للوجيفِ وللذميلِ

15- فنُحْدَى بالرؤوسِ على رؤوسِ السُّقنا وتُساقُ بالدنفِ العليلِ

16- إذا نادَتْ يتاماهم بجديّ تُجاوبُ بالسياطِ وبالطبولِ (36)،

اختار الشاعر لقصيدته صوت اللام، وهو صوت لثويّ جانبيّ مجهور منفتح، يتمّ نطقه بأن يتّصل طرف اللسان باللثة، واختار لها البحر الوافر، وهو من البحور الشعرية التي أكثر الشعراء النظم عليها في الأغراض الحماسية ومنها الرثاء.

وقد استطاع الناشئ الصغير في هذه القصيدة توظيف واقعة الطف خير توظيف، مدلاً بذلك على الظلم والقتل والإرهاب الذي لقيه أهل البيت (عليهم السلام)، وما نالهم من الحيف، ففي مطلع القصيدة: "أشار الشاعر إلى مصائب بني فاطمة بعد وفاة جدّهم، فشبه تلك المصائب بسقوط كبد الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) حزناً عليهم؛ ولعظيم ذلك الأمر الذي حلّ بهم" (37)، مستعيناً بتكرار صوت (الرويّ) اللام أربع مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر: (نسل)، (البتول)، ولفظة القافية: (الرسول)، مع تكرار صوت السين ثلاث مرّات، إحداها لفظة: (نسل) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (حسراتها الرسول)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (نسل)، (الرسول)، وتكون هاتان اللفظتان بؤرة المعنى الذي أراده الشاعر، موظفاً التصريع في المطلع بلفظتين متوازنتين صوتياً: (البتول)، (الرسول)، والاستعارة المكنية التشخيصية أو التجسيمية في قوله: (نكتُ حسراتها كبد الرسول)، إذ شبه الشاعر الحسرات بشخص أو أداة ماديّة، تقوم بالوخز: (نكت)، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمة من لوازمه، وهو الفعل: (نكت)، فصارت استعارة مكنية تشخيصية تجسيمية implied metaphor، وفي ذات الوقت فإن قوله: (نكتُ حسراتها كبد الرسول) يدخل في الكناية metonymy عن شدة الحزن والألم النفسي العميق الذي أصاب النبي (صلى الله عليه وآله وسلم)؛ بسبب مصائب ذريته، فقد حولت الحزن المعنوي

إلى أثر جسديّ محسوس طعن الكبد: (نكت كبد الرسول)، فصارت الصورة أشدّ وقعاً وأقرب إلى خيال المتلقّي .

ويسترسل الشاعر في وصف الظلم الذي وقع على عترة النبيّ (صلى الله عليه وآله وسلم)، فقد كُشفت تلك البدور المُنيرة، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الروي) اللام إذ يتصاعد هذا التكرار في البيت الثاني ليصل إلى ثماني مرات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (ألاً بأبي البدور لقين)، وخمساً شملت ألفاظ العجز بأكمله: (وأسلمها الطلوع إلى الأفول)، مع تكرار صوت الهمزة خمس مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (ألاً بأبي)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (وأسلمها الطلوع إلى الأفول)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (ألاً)، (أسلمها)، (إلى)، (الأفول)، مشكلةً بذلك مرتكز بناء صورة الاستعارة التصريحية explicit metaphor في تشبيه آل بيت النبوة بالبدور، وحذف المشبه وأداة التشبيه، فضلاً عن الطباق antithesis بين: (الطلوع) و(الأفول)، والتوازن الصوتي بين المتضادين، ممّا ولّد التناقض بين البدايات: (الطلوع) والنهايات: (الأفول)، فقد خلق الطباق إيقاعاً متوازناً صوتياً، يعكس التحوّل من النور إلى الظلام ومن الحياة المشرقة إلى المصير المأساويّ: (الداء الدخيل) محدثاً نغمة مأساوية متدرّجة .

ويصوّر الشاعر في البيت الرابع تلك اللحظة التي لامس فيها ذلك الوجه النوراني: (الجميل) للإمام الحسين (عليه السلام) تراب الطفّ مجدّلاً، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الروي) اللام خمس مرّات، إحداها في لفظة: (جديلاً) من الصدر، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (يلاقى الترب بالوجه الجميل)، مع تكرار صوت الياء المدّية أربع مرّات، اثنتين منها من الصدر: (كأني)، (جديلاً)، واثنتين في لفظتين من العجز: (يلاقى)، (الجميل) موظّفاً التشبيه التخيليّ imaginary simile حين جعل صورة الإمام الحسين (عليه السلام)، ووجهه الشريف يلامس تراب الطفّ، والجناس الناقص (غير التام) partial paronomaasia بين: (جديل) و(جميل)، فضلاً عن

التوازن الصوتي بين المتجانسين، ممّا خلق إيقاعاً داخلياً متناغماً يعزّز التوازي الدلاليّ بين مظهره ووجهه الجميل، ويترك وقعاً صوتياً رقيقاً حزيناً.

وفي الأبيات الخامس والسادس والسابع يصور الشاعر كيف تعاوره الأعداء من كلّ حدب وصوب، مشيراً إلى قول عمر بن سعد (لعنه الله) لخيالته أن تطأ حوافر خيلهم جسده الطاهر(39)، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت الراء ستّ مرات في البيت الخامس، خمساً منها في ألفاظ في الصدر: (يُجَرِّرُ)، (الثرى)، (رأساً)، ولفظة: (بالنحر) من العجز، مع تكرار صوت النون أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (جسداً ورأساً)، واثنتين في لفظة: (بالنحر) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظة: (رأساً)، (بالنحر)، ولتشكّل هاتان اللفظتان تلك الصورة المأساوية، فالجسد الطاهر: (يُجَرِّرُ في الثرى) والرأس على أرض الحصى القاحلة الجافة: (الحصباء)، كناية metonymy عن القتل والذبح: (النحر)، مع توكيد حسّيّ للقسوة والوحشيّة في المشهد، ممّا أحدثت إيقاع المفاجأة، فالشاعر لم يقل: (الرأس مضرّج بالدم)، بل جعل الصورة أليمة بالكناية، إذ النحر الطري: (التليل) فوق الحصى: (الحصباء)، وهذا التضادّ يولّد إيقاعاً موجعاً من المفارقة بين النعومة والقسوة .

ويستمرّ الناشئ الأصغر في وصف المشهد المأساويّ للجسد الطاهر، فقد أضحى الجسد الشريف كأرض؛ لأنّ الخيول تطوّه ولا تطأ الأرض تحته، ومن أجل استكمال وصف المشهد المُفجع استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) اللام سبع مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (جديلاً ظلّ فوق الأرض)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (على)، (الجديل)، مع تكرار صوت الياء المديّة ثلاث مرّات، إحداها لفظة: (جديلاً) من الصدر، واثنتين في لفظتين من العجز: (أسفي)، (الجديل)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (جديلاً)، (الجديل)، ففي قوله: (جديلاً ظلّ فوق الأرض أرضاً) تورية double entendre equivocation فلفظة: (أرضاً) الثانية تُشير إلى الجسد الشريف، إذ أضحى أرضاً تطوّه خيول الأعداء، موظّفاً التصدير بين: (جديلاً) و(الجديل)، ممّا أحدث نغمة دائريّة تشدّ سمع المتلقّي، وكأنّ البيت يعود لينغلق على إيقاع محكم .

وفي البيت السابع يصف الشاعر كيف وطئت خيول العتاة والمردة من بني أمية الجسد الطاهر، بعد أن تجنبت الخيل الكريمة هذه الفعلة النكراء، ومن أجل هذا المعنى استعان الناشئ الأصغر بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (أعاديهِ ولكن)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (تَحَامَاهُ العِتَاقُ)، مع تكرار صوت التاء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (تَوَطَّاهُ) واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (تَحَامَاهُ العِتَاقُ)، ليلتقي الصوتان في هاتين اللفظتين المتضمّنتين ما قصده الشاعر من معنى، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaph في قوله: (تحاماهُ العِتَاقُ من الخيول)، إذ شبّه الخيول بإنسان يعرف مقامات الكرام فيتحامى عنهم، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (تحاماه)، فضلاً عن التضادّ antithesis بين: (توطّاهُ)، و: (تحاماه)، إذ يُبرز التناقض بين فعل الأعداء: (توطّاهُ أعاديهِ)، وفعل الخيول الكريمة: (تحاماهُ العِتَاقُ)، ممّا ولّد إيقاعاً صادمًا، ضاعف الشعور بالمرارة، إذ يضع المتلقّي أمام مفارقة موجعة: الإنسان يذلّ، والخيول ترحم .

ويصوّر الشاعر في البيت الثامن إقدام العتاة على قطع رأسه الشريف، ورفعها على رمح طويل (40)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) اللام أربع مرّات، إحداها في لفظة: (العُدّة)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (وعلّوه على رمحٍ طويل)، مع تكرار صوت العين أربع مرّات أيضاً، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (قطع العُدّة)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين أيضاً من العجز: (وعلّوه على)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (العُدّة)، (وعلّوه)، (على)، لتتشكّل هذه الألفاظ بؤرة المشهد التراجيديّ لفاجعة الطفّ الأليمة، وتجسّد وحشيّة القوم، فتعليق الرأس: (على رمحٍ طويل) كناية metonymy عن الإذلال للرأس الشريف، ممّا أحدث إيقاعاً نفسياً ووجدانياً يترك في المتلقّي صدمة متصاعدة، إذ يترقّى المشهد من المأساويّ (قطع الرأس) إلى الفاجع (رفع الرأس على الرمح) .

وابتداءً من البيت التاسع حتّى نهاية الأبيات تصوير مؤلم للسبايا من النساء والأطفال والعليل الإمام زين العابدين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الراء في البيت التاسع خمس مرات، إحداها في

لفظة: (برَز) من الصدر، وأربعاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (يُجَرِّزَنَّ الفروع)، مع تكرار صوت النون خمس مرّات أيضاً، ثلاثاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (النِّساءُ مهتَكاتٍ)، واثنين في لفظتين من العجز: (يُجَرِّزَنَّ)، (من)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (يُجَرِّزَنَّ)، ولتكون هذه اللفظة بؤرة المعنى المُراد، ووصفاً لما جرى عليهنّ، وهنّ يسحبُن الأطفال: (الفروع)، من شجرتها: (الأصول)، في استعارة تصريحيّة تحمل الكناية ضمناً explicit metaphor فقد شبّه الذريّة بالفروع، والأهل بالأصول، وحذف المشبه في الحالتين فضلاً عن توظيف التضاد بين: (الفروع) و(الأصول)، والتوازن الصوتي بين المتضادّين، ممّا منح البيت نغمة موسيقيّة متناظرة، وإيقاعاً دلاليّاً يَصوّر اقتلاع: (الفروع) من: (الأصول)، فالمشهد يحمل صدمة الانفصال القاسي بين الأم وطفلها .

ويصف الشاعر كيف توزّعت النساء؛ للتعرف على تلك الأجساد الشريفة، إذ لم يكدن أن يعرفن قتيلاً من قتيّل، وهذا يدلّ على عمق الجريمة، وكثرة سفك الدماء، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت العاشر بتكرار صوت (الرويّ) اللام خمس مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (إلىّ الجسوم)، وثلاثاً في ألفاظ من العجز: (فلمّ)، (قتيلّ)، (قتيلّ)، مع تكرار صوت التاء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (مُوزّعاتٍ)، واثنين في لفظتين من العجز: (قتيلّ)، (قتيلّ)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (قتيلّ)، فالأجساد الشريفة أضحت مبعثرة، فلم يتمكّن من تمييز: (يُعرف) القتل من القتل، ممّا يبرز ما ألحق بتلك الأجساد من كثرة الضرب والطعن والسحق وسفك الدماء؛ ليمنح البيت إيقاعاً مناسباً، موظّفاً التكرار اللفظيّ repeteition لللفظة: (قتيلّ)، والكناية في قوله: (فلم يُعرف قتيلاً من قتيّل)، عن حجم المجزرة والمأساة، ممّا أحدثت إيقاعاً صامداً صامتاً، ونركت أثراً نفسياً طويلاً المدى.

ويصف الناشئ الأصغر مشهد توزّع النساء بين لثم أبناء الإمام عليّ (عليه السلام)، ولثم أبناء عقيل (رضوان الله عليه)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) اللام أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (يَلْتَمِثَنَّ)، (عليّ)، واثنين من العجز: (يَلْتَمِثَنَّ)، (عقيلّ)، مع تكرار صوت النون ثماني مرّات، خمساً منها شملت ألفاظ الصدر جميعاً: (فطوراً يَلْتَمِثَنَّ بني

(عليّ)، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (وطوراً يلتئمُ بني)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (يلتئمُ)، (عليّ)، ولتشكّل اللفظتان بؤرة المعنى الذي أقام عليه البيت، موظّفاً توازي البناء لشطري البيت، syntactic parallelism القائم على تكرار: (فطوراً يلتئمُ بني) ممّا منح هذا التماثل في توازي البناء أثره في تعميق الإيقاع العاطفي المتوازن .

وينتقل الشاعر في البيت الثاني عشر إلى ذكر حال فاطمة الصغيرة بنت الإمام الحسين (عليه السلام)، وأراد بالصغيرة الوصف لا التحديد، إذ إنّ من المعروف أنّ فاطمة الصغرى العليّة بقيت في المدينة، والكبرى مع أبيها في كربلاء، وقد سُبّيت مع بقيّة السبايا، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) اللام ثلاث مرّات في لفظتين من العجز: (الْحَزْنُ)، (الذليل)، مع تكرار صوت النون مرّتين، إحداها في لفظة: (عِزٍّ) من الصدر، والثانية في لفظة: (الْحَزْنُ) من العجز ، ليلتقي الصوتان في لفظة: (الْحَزْنُ) التي هي بؤرة معنى البيت، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (كساها الحزن أثواب الذليل)، فقد صوّر الحزن بإنسان يكسوها ثياباً، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه وهو الفعل: (كساها)، والطباق بين: (عِزٍّ) و(الذليل)؛ لإبراز شدّة الانقلاب في الحال، ممّا بعث مساحة من الإيقاع الحزين، وعكس حدّة المصيبة، ومحدثاً وقعاً صوتياً متبايناً، مما يجعل وقع البيت على المتلقّي مؤثراً وعميقاً .

ويصوّر الناشئ الأصغر حال فاطمة التي ذكرها في البيت السابق، وهي تنادي جدّها، بأنّ بني أميّة ثأروا لقتلهم ببدر بقتلهم الإمام الحسين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الدال سبع مرّات، خمساً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (تنادي جدّها يا جدّ)، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (بعدَ فديك)، مع تكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (تنادي جدّها يا جدّ إنّ)، ولفظة: (طُلبنا) من العجز، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (تنادي جدّها)، وتشكّل هذه المناداة مرتكز معنى موظّفاً الكناية metonymy في قوله: (طُلبنا بعدَ فديك بالدُّحُول) عن الضياع والارتباك النفسي بعد فقد الجدّ، مع التكرار

اللفظي للفظة: (جدّ)، في نداء الطفلة، ممّا أحدث وقعا إيقاعياً شبيه بالصراخ، فالجمع بين فقد الجدّ وذحول الملاحقة ولّد حركة تصاعديّة، تجعل المتلقّي يعيش حالة الطفلة المذعورة بين الخوف والحزن .

ويصوّر الشاعر كيف أنّ فاطمة قد سبقت ومعها السبايا إلى الطاغية يزيد، وهي تعاني من آلامها الممضّة وحزنها على من فقدتهم من أحبّتها؛ ومن أجل ذلك استعان الشاعر في البيت الرابع عشر بتكرار صوت اللام خمس مرّات، إحداها في لفظة: (إلى) من الصدر، وأربعاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (لّوجيف وللذميل)، مع تكرار الياء المدّيّة خمس مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (وسيقث)، (يزيد)، وثلاثاً شملت ألفاظ العجز جميعاً: (تعاني للوجيف وللذميل)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (لّوجيف وللذميل)، المتضمّنتين ذروة معاناتها من سير الإبل، وهي في طريقها إلى الطاغية يزيد، موظّفاً الطباق antithesis بين: (الوجيف) الإسراع في سير الإبل و: (الذميل) البطء في سيرها؛ لإبراز المشقّة في الحالتين، ممّا خلق وقعا موبّقياً متناقضاً يعكس حركة الطريق المتضادّة في ذهن المتلقّي، إذ إنّ التباين يضاعف شعور المعاناة: الحركة القسريّة للنساء، مع صعوبة الطريق والمصاعب التي تبطّئن، فيشعر المتلقّي بثقل المصاب .

ويستمر الشاعر في وصف موكب السبايا، وهي تساق مع الرؤوس الشريفة التي علت الرماح ومعها الإمام زين العابدين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر في البيت الخامس عشر بتكرار صوت (الرويّ) اللام خمس مرات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (على)، (القنا)، وثلاثاً في لفظة القافية: (العليل)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (فُتُحْدَى)، (على)، واثنتين في لفظتين من العجز: (القنا وتُساق)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (على)، (القنا)، ولتشكّل هاتان اللفظتان المرتكز في رسم تلك الصورة المفجعة لشهداء الطفّ، موظّفاً التكرار اللفظي repeteition ف: (الرؤوس) الأولى رؤوس أهل البيت (عليهم السلام)، ورؤوس الثانية رؤوس الرماح: (القنا)، ممّا منح البيت جرساً مؤلماً، والتشهير برفع الرؤوس على الرماح والكناية metonymy في قوله: (الدنف العليل) عن حال الإمام زين العابدين

(عليه السلام) الذي واجه القتل والذلّ بصبر وعزّة، بما يضاعف أثر الصدمة والمأساة على المتلقّي، ويبرز عظمة صبره ومقامه .

ويسترسل الشاعر في وصف حال فاطمة وهي تعاني آلامها؛ بسبب ضربها بالسياط، ومنعها من العويل والبكاء على أبيها وأخيها ومن معه من الشهداء في البيت السادس عشر، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الباء خمس مرّات، إحداها لفظة: (بجديّ)، وأربعاً شملت ألفاظ البيت جميعاً: (تُجاوبُ بالسياطِ وبالطُّبولِ)، مع تكرار صوت ألف المدّ ستّ مرّات أربعاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (إذا نادتِ يتأمّاهم)، واثنتين في لفظتين من العجز: (تُجاوبُ بالسياطِ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (تُجاوبُ بالسياطِ)، لتكون اللفظتين مرتسماً لما سُمّي بالمفارقة المؤلمة painful paradox بين النداء على الجدّ الرحيم، والجواب بأدوات القسوة: (بالسياطِ)، في تصوير صوتيّ يجمع بين وقع السياط وما تحدّثه الطبول من ضجيج ؛ لإبراز القسوة والاستهانة المسموعة بما يحدث من إيقاع نفسيّ مأساويّ، فالمفارقة فجّرت صدمة عاطفيّة، فبدلاً من الحنان يأتي العنف مصحوباً بقرع الطبول .

ومن شعره في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) الذي كان ينوح به، قصيدة باكية على ما أصاب أهل البيت من القتل على يد الأمويّين والعباسيّين: (من الطويل) (41)

1- بني أحمدٍ قلبي بكم يتقطّع	بمثلٍ مصابي فيكم ليس يُسمَع
2- عجبْتُ لكم تُفَنِّونَ قتلاً بسيفكم	ويسطو عليكم من لكم كان يخضع
3- فما بُقعةٌ في الأرضِ شرقاً ومغرباً	وليس لكم فيها قتيلٌ ومصرَع
4- ظَلِمْتُمْ وَفُتِنْتُمْ وَفُسِّمَ فينُكم	وضاقتُ بكم أرضٌ فلم يُحَمَّ موضع
5- كأنَّ رسولَ الله أوصى بقتلِكم	وأجسامُكم في كلِّ أرضٍ تُوزَّع
6- جسومٌ على البوغاءِ تُرمى وأرؤُسُ	على أرؤسِ اللدنِ الذوابِلِ تُرْفَع
7- توارون لم تأو فراشاً جنوبُكم	ويُسلمُنِي طيبُ الهجوعِ فأهجع

هذه القصيدة بما اشتملت من حسرات وآهات تقطّع نياط القلب على مصارع بني فاطمة الزهراء (عليها السلام)، ولا سيما ما جرى على الإمام الحسين (عليه السلام)، من فجيعة أقرحت جفون آل البيت (عليهم السلام)، وفيما يخص هذه القصيدة بالذات ننقل ما رواه الحموي عن عقيدة الناشئ بأهل البيت (عليهم السلام)، وإخلاصه في محبتهم: "حدثني الخالع قال: كنتُ مع والدي في سنة ست وأربعين وثلاث مئة، وأنا صبي في مجلس الكبوزي في المسجد الذي بين الورّاقين والصاغة، وهو غاصّ بالناس، وإذا رجل قد وافى، وعليه مرقعة، وفي يده سطيحة وركوة، ومعه عُكّاز، وهو شعث، فسلم على الجماعة بصوت يرفعه، ثم قال: أنا رسول فاطمة الزهراء (صلوات الله عليها)، فقالوا: مرحباً بك وأهلاً، ورفعوه فقال: أتعرفون لي أحمد المُرّوق النائح، فقالوا: ها هو جالس، فقال: رأيْتُ مولاتنا (عليها السلام) في النوم، فقالت: امضِ إلى بغداد واطلبه وقلْ له: نُحْ على ابني بشعر الناشئ الذي يقول فيه :

بني أحمدٍ قلبي لكم يتقطّع بمثلٍ مُصابي فيكم ليس يُسمَع

وكان الناشئ حاضراً، فلطم لطمأً عظيماً على وجهه، وتبعه المُرّوق والناس كلّهم، وكان أشدّ الناس في ذلك الناشئ ثم المُرّوق، ثم ناحوا بهذه القصيدة في ذلك اليوم، إلى أن صلّى الناس الظهر، وتقوّض المجلس، وجهدوا بالرجل - يعني صاحب الرؤيا- أن يقبل شيئاً منهم، فقال: والله لو أُعطيت الدنيا ما أخذتها، فإنني لا أرى أن أكون رسول مولاتي (عليها السلام)، ثم أخذ على ذلك عوضاً، وانصرف ولم يقبل شيئاً" (42).

وقد نظم الشاعر قصيدته على البحر الطويل الذي يمتاز بمساحته الصوتية التي تناسب غرض الرثاء، واختار صوت العين رويّاً، وهو صوت: "صامت حلقِي احتكاكِي رخوٌ مجهورٌ مرققٌ" (43)، ويرى د. محمّد النويهّي: "كثرة ورود (العين) رويّاً لقصائد الرثاء، الأمر الذي يلفتنا إلى ما في جرس (العين) من مرارة وتعبير عن الوجع والجزع والفرع والهلع، وكلّ هذه المعاني تنتهي ألفاظها بالعين" (44)، وقد استعان الشاعر بتكرار صوت الميم في المطلع ستّ مرات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (أحمد)، (بكم)، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (بمثلٍ مُصابي فيكم ليس يُسمَع)، مع تكرار صوت الباء خمس

مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (بني أحمدٍ قلبي بكم)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (بمثل مصابي)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (بمثل مصابي)، اللتين أضحتا موضع ألم الشاعر موظفاً التصريع opening rhyme ممّا ولد إيقاعاً صوتياً متماسكاً جعل المتلقّي يدخل القصيدة على نغمة ثابتة، بما يُضاعف الأثر العاطفي .

وفي البيت الثاني يعجب الناشئ الأصغر لما حصل من سطوة بني أمية على مقاليد الخلافة، وهم الطلقاء، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الثاني بتكرار صوت النون خمس مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (تُفَنُونُ قتلاً)، واثنتين في لفظتين من العجز: (من)، (كان)، مع تكرار صوت التاء ثلاث مرّات في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (عجبتُ لكم تُفَنُونُ قتلاً)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (تُفَنُونُ قتلاً)، ولتكون هاتان اللفظتان بؤرة المعنى المُراد، في مفارقة مؤلمة، بما يعزّز الغدر والخيانة التي أضحت شيمة بني أمية الطلقاء، فقله: (بسيفكم) لا يُقصد به السيف بمعناه المادي بل هو رمز السلطة أو راية الإسلام التي كان بنو أمية يتشدّقون بها ويستخدمونها؛ لتبرير قتل أهل البيت (عليهم السلام)، موظفاً توازي البناء الأفقي syntactic parallelism في تركيب الشطرين، فالصدر: (تُفَنُونُ قتلاً بسيفكم) والعجز: (ويسطو عليكم من لكم كان بخضع)، ممّا خلق توازناً إيقاعياً حزيناً، بما يزيد من وقع الحزن على المتلقّي .

ويذكر الشاعر في البيت الثالث أنّ مصارع آل بيت النبوة (عليهم السلام) قد توزّعت في مشرق الأرض ومغربها، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الراء أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (الأرض شرقاً ومغرباً)، ولفظ القافية: (مصرغ)، مع تكرار صوت النون أربع مرّات أيضاً، ثلاثاً منها في ألفاظ من الصدر: (بقعة)، (شرقاً ومغرباً)، ولفظة: (قتيل) من العجز، ليلتقي الصوتان في هاتين اللفظتين: (شرقاً) و(مغرباً)، موظفاً الطباق antithesis بين هذين اللفظين، كناية عن شمول الدمار والموت في كلّ مكان، ممّا ترك إيقاعاً دلاليّاً يُشعر المتلقّي وكأنّ الأرض بأكملها محاطة بالمصائب .

وفي البيت الرابع يذكر الشاعر الظلم الذي تعرّض له آل بيت النبوة (عليهم السلام) من قتل وتشريد، ومن أجل هذا المطلب علا صوت الميم، إذ كرّره الشاعر تسع مرات، خمسة منها جاءت في ألفاظ الشطر الأول برمته: (ظَلِمْتُمْ وَقُتِلْتُمْ وَقُسِمَ فِيكُمْ)، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الشطر الثاني: (بكم أرض فلم يُحَمَّ موضع)، مع تكرار صوت التاء أربع مرّات، ثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (ظَلِمْتُمْ وَقُتِلْتُمْ)، ولفظة: (ضاقّت) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتين متعاقبتين: (ظَلِمْتُمْ وَقُتِلْتُمْ)، ولتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة معنى البيت، ونلاحظ في صياغة صدر البيت عطفاً مترادفاً متصاعداً، وتكراراً لصيغة الفعل المبني للمجهول في قوله: (ظَلِمْتُمْ وَقُتِلْتُمْ وَقُسِمَ فِيكُمْ)؛ لزيادة التأثير، وتكثيف المأساة، فضلاً عن الكناية metonymy عن شدة الاضطهاد في قوله: (وضاقت بكم أرض)، ممّا ترك إيقاعاً دلاليّاً يضاعف الشعور بالضيق والانحباس، كما لو أنّ المصائب تحاصرهم من كلّ جانب.

وبدلاً من أن يرعى آل بني أميّة وأل بني العباس وصيّة رسول الله (صلّى الله عليه وآله وسلّم) في مودة آل بيته الأطهار، فإذا بهم يقتلونهم، وكأنّ الرسول (صلّى الله عليه وآله وسلّم) أوصى بقتلهم، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الخامس بتكرار صوت ألف المدّ ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (الله أوصى)، ولفظة: (أجسامكم) من العجز، مع تكرار صوت اللام ستّ مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (رسول الله أوصى بقتلكم)، واثنتين في لفظة: (كلّ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (الله)، (أوصى)، وتكون اللفظتان مرتكز بناء الصورة التشبيهية التخيلية imaginative simile، فقله: (كأنّ رسول الله أوصى بقتلكم) محاولة من الشاعر فيها الكثير من التهكم والسخرية المريرة من بني أميّة، مانحاً بذلك عمقاً إيقاعياً مشحوناً بالألم، فقد أحدث التشبيه إيقاعاً دلاليّاً يضاعف وقع المأساة، وكأنّ الأمر تمّ بتوجيه من النبي (صلّى الله عليه وآله وسلّم) ممّا يزيد من شعور الصدمة .

ويصف الناشئ الأصغر المشهد المؤلم لفاجعة الطفّ، فالأجساد الشريفة كانت على تراب الطفّ: (البوغاء)، أمّا الأروُس فقد حُمِلت على أسنة الرماح: (أروُس

اللدن)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام ستّ مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (على البوغاء)، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (على أُرؤس اللدن الذوابل)، مع تكرار صوت الباء مرّتين، إحداها في لفظة: (البُوغاء) من الصدر، والثانية في لفظة: (الذوابل) من العجز، لتكون لفظتا: (البُوغاء)، (الذوابل)، بؤرة الصورة التي رسمها الشاعر لما آلت إليه الأجساد والأرؤس الشريفة، موظّفاً التكرار اللفظي repetition بين: (أرؤس) الأولى رؤوس آل بيت النبوة (عليهم السلام)، و: (الأرؤس) الثانية التي هي رؤوس الرماح، وقد تکرّر هذا التكرار اللفظي في لامّيته السابقة في قوله:

فَنُحْدَى بِالرُّؤُوسِ عَلَى رُؤُوسِ الْـ_____قْنَا وَتُسَاقُ بِالْدَنْفِ الْعَلِيلِ

مما يزيد وقع الصورة ويشدّ انتباه المتلقّي، وهو تصوير حسّي مؤلم يُبرز فظاعة المشهد، ويثير مشاعر الحزن والأسى، لما أحدث من وقع تصاعديّ، يُحاكي التكدّس والتراكم في المشهد، بما يُضاعف إحساس المأساة وفضاعة الحدث.

ويصف الشاعر في البيت الأخير كيف يلدّ له النوم وقد وُوريت تلك الأنفس الطاهرة التراب، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الجيم ثلاث مرّات، إحداها لفظة: (جُنُوبكم) من الصدر، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (الهجوع فأهجع)، مع تكرار صوت الواو المدّية ثلاث مرّات أيضاً، اثنتين في لفظتين من الصدر: (تَوَارُونَ)، (جُنُوبكم)، ولفظة: (الهُجُوع) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (جُنُوبكم)، (الهجوع)، ولتكون هاتان اللفظتان بؤرة المعنى المراد، موظّفاً التضادّ في مفارقة بلاغية antithesis غاية في التأثير بين: (لم تَأُوْ فَرِاشاً جُنُوبكم)، إذ لا فراش في القبور من جهة، و: (يُسَلْمُنِي طِيبُ الهجوع فأهجع)، ولكن في طيب الهجوع راحة نفسيّة وروحيّة تكون عوضاً عن عدم وجود الفراش، فضلاً عن الجنس الاشتقاقيّ بين: (الهجوع) و(أهجع)، ممّا منح البيت إيقاعاً وجدانيّاً، يُبرز التناقض بين الحرمان: (لم تَأُوْ فَرِاشاً)، والراحة المؤقّنة: (أهجع)، ممّا يُضاعف أثر المأساة والراحة المؤقّنة .

الشريف الرضي

ولعلّ أبا الحسن محمد بن الحسين بن موسى بن محمد بن موسى بن إبراهيم بن موسى الكاظم (عليه السلام) الملقّب بالشريف الرضيّ ت 406 هـ (45)، من طليعة الشعراء في العصر العبّاسيّ، ممّن رثوا الإمام الحسين (عليه السلام).

إنّ من أهم ما تمتاز به قصائد الرثاء الحسينيّ في العصر العبّاسيّ أنّها وصلت إلى تكامل مستوياتها البنائيّة، فظهرت القصيدة الكاملة في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام)، بعد أن كان رثاؤه متداخلاً مع رثاء أهل البيت (عليهم السلام)، أو على شكل مقطوعات قصيرة، وقد تجسّد ذلك في قصائد الشريف الرضيّ، إذ اكتسبت القصيدة عنده صورتها الناضجة: "فجاءت متكاملة البناء والنسج... وكانت وحدات البناء الهيكلية مترابطة بشكل كليّ" (46). وبما أنّ الأمر كذلك، فلننقل ما رواه الأقدمون في شعر الرضيّ، قال الثعالبيّ عن الشريف الرضيّ: "إنّه أشعر الطالبيين... ولو قلتُ إنّه أشعر قریش لم أبعد عن الصدق" (47)، وقال في مرثيته: "ولست أدري في شعراء العصر أحسن تصرّفاً في المراثي منه" (48)، وقال عنه ابن أبي الحديد في مقدّمة نهج البلاغة: "إنّ فُصد في المراثي جاء سابقاً، والشعراء منقطعُ أنفاسها على أثره" (49)، وقال الباخريّ: "كان شعره تغنياً بحبه وآلامه، ونشيداً من أناشيد الفخر والعزّة" (50). وفي العصر الحديث، قال فيه د. محمّد مهدي البصير: "إنّه في طليعة شعراء اللغة العربيّة... وفارس حلبتي الرثاء والفخر، وإمام الغزل العذريّ" (51)، وقال د. زكي مبارك: "الشريف الرضيّ أفحل شاعر عرفته اللغة العربيّة، وأعظم شاعر تنسّم هواء العراق" (52)، وهو في كثير من مرثيته: "لا يتعمّد الرثاء ككثير من الشعراء إلى العبرة بالدهر والماضي، وطلب العزاء، وذكر مناقب المرثي، وإنّما يُشعرك في أوّل الفصيدة بمصابه هو، وتلتحم المعاني التحاماً، وأنت حقّاً تستمع إلى النائحة التكليّ" (53).

قال في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) من قصيدة رائية، وكان قد نظمها سنة 377 هـ، أطلق فيها الشريف الرضيّ صوته من أعماق قلبه، ليملأ ويتردّد

صداه مع رياحها؛ ليصل إلى كربلاء ويصبح هذا الصوت انعكاساً لصورة الشهادة بأدق صورها: (من البسيط) (54)

- 1- رَبِّ قَائِلَةٍ وَالْهَمُّ يُتَحَفُّفِي بناظرٍ من نطافِ الدمعِ ممطورٍ
- 2- خَفَضَ عَلَيْكَ فَلْأَحْزَانِ آوَنَةٌ وما المُقِيمُ على حُزْنٍ بمعذورٍ
- 3- فَقُلْتُ هِيَهَاتَ فَاتَ السَّمْعُ لَائِمَهُ لا يُفْهَمُ الحُزْنَ إِلَّا يَوْمَ عَاشُورٍ
- 4- يَوْمٌ حَدَا الظُّعْنَ فِيهِ بَابِنِ فَاطِمَةٍ سَنَانُ مُطَّرِدِ الكعبيينِ مطرورٍ
- 5- وَخَرَّ لِلْمَوْتِ لَا كَفَّ تُقَابُيُهُ إِلَّا بوطيءٍ من الجُرْدِ المحاضيرِ
- 6- ظَمَانٌ سَلَى نَجِيعُ الطَّعْنِ غُلَّتُهُ عن باردٍ من عُبابِ الماءِ مقررٍ
- 7- كَأَنَّ بَيْضَ الْمَوَاضِي وَهِيَ تَنْهَبُهُ نَارٌ تَحْكُمُ فِي جَسَمٍ مِنَ النُّورِ
- 8- اللَّهُ مُلَقًى عَلَى الرَّمْضَاءِ عَضَّ بِهِ فَمُ الرَّدَى بَيْنَ إِقْدَامٍ وَتَشْمِيرِ
- 9- تَحْنُو عَلَيْهِ الرَّبَى ظِلًّا وَتَسْتَرُّهُ عن النواظرِ أذْيَالُ الأعاصيرِ
- 10- تَهَابُهُ الْوَحْشُ أَنْ تَذْنُو لِمَصْرَعِهِ وقد أقامَ ثلاثاً غيرَ مقبورٍ

اختار الشاعر البحر البسيط، وهو مع البحر الطويل من أطول بحور الشعر العربي، وأعظمها أبهتاً وجلالة، بل هو من الأوزان الفخمة الباهية الرصينة التي تلائم موضوع الرثاء، واختار رويّ الرءاء المكسورة، ولعلّ أهم صفة لهذا الصوت هو التكرير الذي هو ارتعاد طرف اللسان عند النطق به، كما إنّ اختيار الرويّ مكسوراً فيه دلالة على انكسار نفس الشاعر، وهو ينظم قصيدته في رثاء سيّد الشهداء .

ولعلّ الأبيات الثلاثة الأولى من هذه الأبيات حوار متخيّل مع لائحة تلوم الشاعر على حزنه، إذ لاذ الشاعر بالتضمين البلاغيّ، فالمعنى لا يكتمل إلا باكتمال الأبيات الثلاثة، ففي البيت الأوّل يذكر الشاعر أنّ الحزن قد وهبه وأهداه

عيناً غزيرة الدمع، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون ستّ مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (قائلة)، (يُتحفني)، وأربعاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (بناظرٍ من نطافٍ)، مع تكرار صوت ألف المدّ ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (قائلة) من الصدر، واثنتين في لفظتين من العجز: (بناظر)، (نطاف)، ليلتقي الصوتان في هذه الألفاظ: (قائلة)، (بناظر)، (نطاف)، ولتجمع هذه الألفاظ شتات الحوار الذي جرى مع اللائمة، موظفاً الاستعارة المكنية metaphor implied ففي قوله: (الهمّ يُتحفني)، حيث شبّه الهمّ بإنسان يُقدّم الهدايا وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه وهو الفعل: (يُتحفني)، وقوله: (بناظرٍ من نطافٍ الدمع ممطور) هو تشبيه بليغ concise simile فقد شبّه عينه بسحابة تُمطر الدمع، ممّا أحدث صورة مؤثرة تمزج بين الحزن والمطر؛ للإيحاء بالكآبة.

ويستمر الشاعر في حوارهِ مع اللائمة التي طلبت منه أن يكفّ عن حزنه وبكائه الطويل، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الثاني بتكرار صوت النون خمس مرّات، ثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (فلأحزان آونة)، واثنتين في لفظة: (حزنٍ)، مع تكرار صوت الهمزة مرّتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (فلأحزان آونة)، لتتشكّل اللفظتان ذاتهما بؤرة ما قالته اللائمة للشاعر، فاللائمة تطلب من الشاعر أن يتخفّف عن نفسه: (خفّض)، ومن يُطيل الإقامة في حزنه لا يُعذر، وقوله: (وما المُقيم على حُزنٍ بمعذورٍ) فيه تشبيه ضمنيّ implicit simile في جعل الحزن كالمكان الذي يقيم فيه الإنسان، والجناس الاشتقائيّ بين: (الأحزان) و(حُزن)، والتكرار اللفظي لللفظة: (على) ممّا منح البيت إيقاعاً مناسباً للحزن.

وينتهي الحوار مع اللائمة في البيت الثالث، إذ يردّ الشاعر على لائمته، بأنّ الحزن إنّما هو قرين يوم عاشوراء الإمام الحسين (عليه السلام)، فلا معنى له دونه، إذ الحزن عليه حقيقة الحزن وذروة الأسى والشجن، ومن أجل ذلك استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المد ستّ مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (هيهات فات السمع لائمة)، وثلاثاً في ألفاظ من العجز: (لَا)، (إِلَّا)، (عَاشور)، مع تكرار صوت الهاء أربع مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر:

(هَيْهَاتَ)، (لَائِمَةٌ)، ولفظة: (يُفْهَمُ) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (هَيْهَاتَ)، (لَائِمَةٌ)، لتشكل هاتان اللفظتان بؤرة الحوار، والجواب القاطع من الشاعر باستعمال لفظة: (هَيْهَاتَ)، الذي هو اسم فعل بمعنى بَعْدَ، وهذا الاسم يُستعمل للشيء البعيد المنال، والمستحيل حصوله وفعله، موظفاً الاستعارة المكنية التشخيصية implied metaphor في قوله: (فَاتَ السَّمْعُ لَائِمَةً) و(لا يُفْهَمُ الحزنُ)، فقد جعل الحزن إنساناً يسمع ويفهم، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه: (السمع) و: (يفهم)، ممّا منح البيت إيقاعاً حركياً ملائماً .

ويسمّي الشريف الرضيّ في البيت الرابع الإمام الحسين (عليه السلام) ابن فاطمة؛ لتكون الذكرى أوجع، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الطاء أربع مرّات، إحداها لفظة: (فاطمة) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (مُطْرِدَ)، (مُطْرورَ)، مع تكرار صوت الميم أربع مرّات أيضاً، اثنتين في لفظتين من الصدر: (يومَ)، (فاطمةَ)، واثنتين في لفظتين من العجز: (مُطْرِدَ)، (مُطْرورَ)، مع تكرار صوت النون سبع مرّات، أربعاً منها في ألفاظ من الصدر: (يومَ)، (الظعنَ)، (بابنِ فاطمةَ)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (سنانُ)، (الكعبينَ)، لتجتمع الأصوات الثلاثة في لفظة: (فاطمةَ)، ولتكون بؤرة مقصديّة الشاعر، إذ إنّ ذكرها أكثر ألماً، لا سيّما وهي تمثّل رمز المظلوميّة التي تعرّض لها آل بيت النبوة (عليهم السلام)، يوم خرج فيه الركب: (الظعن) يقوده الإمام الحسين: (ابن فاطمة)، وقد كان الرمح: (السنان) حاضراً كنايةً عن أنّ الرحلة كانت رحلة متّجهة نحو قتال محتوم واستشهاد لا خروج سلم، وفي قوله: (حدا الظعنَ سنانُ) استعارة مكنية implied metaphor فقد شبّه السنان بإنسان يقود: (الظعن)، وحذف المشبّه به وأبقى على لازمة من لوازمه، وهو الفعل: (حدا)، وخلق تكرار صوت الطاء إيقاعاً قوياً وحاداً؛ لأنّ الطاء صوت صامت انفجاريّ شديد plosive، يشبه وقع السنان أو ارتطامه.

ويصف الشريف الرضيّ مشهد مقتل الإمام الحسين (عليه السلام)، وكيف وطئت الجسد الشريف خيول بني أمية، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الراء أربع مرّات، اثنتين في لفظة: (خرّ) من الصدر، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (الجُرْدِ المحاضيرَ)، مع تكرار صوت

اللام تسع مرّات، خمساً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (للموت لا كفّ تُقْلَبُهُ)، وأربعاً في ألفاظ من العجز: (إلا)، (الجُرْدُ المحاضير)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (الجُرْدُ المحاضير)، ولتمثّل هاتان اللفظتان وحشيّة بني أميّة، فهم لم يكتفوا بقتل الإمام الحسين (عليه السلام) بل سحقوا بخيولهم السريعة: (الجُرْدُ المحاضير) الجسد الشريف المُبْضَع بالسيف والرماح، إمعاناً في حقدهم الدفين على آل بيت النبوة (عليهم السلام)، ولئن لم تُقْلَبه الأكفّ على المغتسل إذ بقي في العراء دون دفن ثلاثة أيّام، فقد قَلَبته حوافر الخيل، والصورة تجمع بين الكناية metonymy عن شدّة الهجوم، وازدحام الخيل، والتصوير الحركيّ للسقوط والوطء .

ويصل الشريف الرضي إلى ذروة الإبداع في البيت السادس، ليصف هذا المشهد الداميّ بعد أن سقت رماح بني أميّة غلّة الجسد الشريف، فكان: (نجيع الطعن) سلواً عن بارد الماء، ومن أجل الإحاطة بهذه الصورة الاستعارية استعان الشاعر بتكرار صوت الميم أربع مرّات، إحداها في لفظة: (ظمآن)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (من غُبابِ الماء مَقْرور)، مع تكرار صوت اللام خمس مرّات، أربعاً في لفظتين من الصدر: (سَلَى)، (غَلَّتْهُ)، ولفظة: (الماء) من العجز، مع تكرار صوت النون ست مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (ظمآن سَلَى نجيع الطعن)، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (عن باردٍ من)، لتلتقي الأصوات الثلاثة في لفظة: (ظمآن)، ولتكون هذه اللفظة البؤرة التي ارتكزت عليها الصورة الاستعارية المكنية implied metaphor التي رسمها الشاعر، في قوله: (سَلَى نجيع الطعن غَلَّتْهُ)، فقد شيّه الطعن بإنسان يُسَلّى، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه وهي التسلية ممثّلة بالفعل: (سَلَى)، ليعبر بهذه الصورة الاستعارية عن الجريمة الكبرى التي اقترفها بنو أميّة في قتلهم الإمام الحسين (عليه السلام)، بهذه الصورة الوحشيّة، مانحةً إيقاعاً يملؤه الحزن والألم على المصاب .

ويتوجّع الشاعر لمصرع الإمام الحسين (عليه السلام) في الأبيات الأربعة الأخيرة: " وهو يصفه بالكرامة في الممات" (55)، فصورة الإمام الحسين (عليه السلام) في البيت السابع، وهو ظمآن لا يُسقى بغير ضرب السيوف ما زالت

متغلغلة في أعماق الشاعر، ومن أجل رسم هذه الصورة التشبيهية التخيلية استعان الشاعر بتكرار صوت النون تسع مرّات، ثلاثاً في لفظتين من الصدر: (كأنّ)، (تنهيه)، وستاً في ألفاظ من العجز: (نارٌ)، (جسم من النور)، مع تكرار صوت (الروي) الراء مرتين في لفظتين من العجز: (نارٌ)، (نورٌ)، لتشكّل هاتان اللفظتان طرفي الصورة التشبيهية، ولعلّ من جماليّات التشبيه أنّ مخيلة الشاعر قد استحضرت رغم الألم: "جثمان الإمام الشهيد الذي مالت إليه السيوف القاطعة؛ لتأخذ مهجته قهراً، فتحوّل السيوف في ظل الصورة التشبيهية ناراً، تستبدّ بجسم من النور، وتتصرّف فيه كما تشاء، فاستعان الشاعر بالعناصر الحسيّة البصريّة؛ لإغناء تصويره، واللون الأبيض المستمدّ من النور يهب جسم الإمام إحياءات الطهر والإشراق والصفاء" (56)، فقد شبّه الشريف الرضيّ سيوف بني أميّة (بيض المواضي) بالنار، وشبّه الجسد الشريف بالنور موظفاً التشبيه التمثيليّ *analogical simile*، فضلاً عن الجناس الناقص (غير التام) بين اللفظتين: (نار) و: (النور)، بما يخلق إيقاعاً موعلاً في التأثير على البيت .

ويستمر الشريف الرضيّ في توجّعه على الإمام الحسين (عليه السلام) شاكياً بمرارة، ما جرى لسيد الشهداء في رمضاء كربلاء مستعيناً بهذه الاستعارة المكنية: (فم الردى)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الروي) الراء خمس مرّات، اثنتين في لفظة: (الرّمضاء) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (الردى)، (تشمير)، مع تكرار صوت الميم خمس مرّات أيضاً، اثنتين في لفظتين من الصدر: (مُلقي)، (الرّمضاء)، وثلاثاً في ألفاظ من العجز: (فم)، (أقدام وتشمير)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (الرّمضاء)، (تشمير)، وتشكّل هاتان اللفظتان بداية المشهد، إذ الجسد الشريف على رمضاء الطفّ ونهاية المشهد الفاجع أنّ الحسد الشريف قد سحقته أرجل الخيل (أقدام وتشمير) وهي النتيجة التي آلت إليها الاستعارة المكنية *implied metaphor* في قوله (عضّ به فم الردى): في البيت الثامن، إذ شبّه الشاعر الموت بحيوان مفترس، ثم حذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه وهو: (عضّ به فم)، ممّا ترك شعوراً بفداحة الجريمة، فضلاً عن مراعاة النظر في قوله: (إقدام وتشمير)؛ لأنّهما من مجال واحد، إذ كلاهما من أفعال القتال والاستعداد، ممّا منح البيت إيقاعاً مؤثراً .

وفي البيت التاسع يذكر الشريف الرضيّ كرامة الإمام الحسين (عليه السلام) عند استشهادِهِ، من ذلك أنّ الرُّبى أظَلَّتْهُ، وأنّ أذْيال الأعاصير سترته عن العيون (57)، معتمداً بذلك على مشاركة الطبيعة في حماية الجسد الشريف بعد أن تُرك في العراء، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الراء خمس مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر: (الرُّبى)، (تستُرُهُ)، واثنين في لفظتين من العجز: (النواظر)، (الأعاصير)، مع تكرار ألف المدّ أربع مرّات، إحداها في لفظة: (الرُّبى) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (النواظر) أذْيال الأعاصير)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (الرُّبى)، (النواظر)، (الأعاصير)، ولتشكّل هذه الألفاظ مجمل الصورة التي رسمها الشاعر لكرامة الإمام الحسين (عليه السلام)، ومن أجل ذلك استعان بالاستعارة المكنيّة التشخيصيّة implied metaphor في قوله: (تحنو عليه الرُّبى)، وقوله: (وتستُرُهُ أذْيال الأعاصير) إذ جعل: (الرُبى) في الحنو كالأم، وجذف المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه، وهو الفعل: (تحنو)، وشبّه الإعصار بحيوان له ذيل يستر به، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه وهي: (أذْيال)، وقد منحت الاستعارتان البيت إيقاعاً مؤثراً.

ومن تلك الكرامات ما ذكره في البيت الأخير من: "أنّ الوحش هابه فلم ينهش لحمه، مع أنّه أقام ثلاث ليالٍ غير مقبور" (58)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشريف الرضيّ بتكرار صوت (الرويّ) الراء ثلاث مرّات، إحداها لفظة: (لَمَصَرَعِهِ)، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (غيرَ مقبور)، مع تكرار صوت الميم ثلاث مرّات أيضاً، إحداها في لفظة: (لَمَصَرَعِهِ) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (أقام)، (مَقبور)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (لَمَصَرَعِهِ)، ولتكون هذه اللفظة بؤرة الصورة في وصف كرامة الإمام الحسين (عليه السلام)، موطّفاً الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة implied metaphor في قوله: (تهابُهُ الوحش)، مُشبّهاً الوحش بإنسان يهاب ويخاف، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه، وهو الفعل: (تهابه)، والاستعارة هذه في حقيقتها كناية عن جلالة وهيبة الإمام الحسين (عليه السلام) بعد استشهادِهِ، فضلاً عن أنّ تكرار الهاء في: (تهابُهُ) قد خلق إيقاعاً داخلياً مشحوناً بالتوتر والرّهبة من جهة، وجلالة الجسد الشريف الذي ترك في العراء.

ويستبد الحزن بالشريف الرضيّ حتّى ليصبح داءً ينهش قلبه ويقرح كبده، فصورة الإمام الحسين (عليه السلام) وهو ظمآن، ولا يُسقى بغير الرماح والسيوف تتغلغل في أعماق نفسه، وتمتزج بدمه ؛ لتصبح جذوةً من الغضب والحزن صارخةً بوجه الوحشية الأموية التي لم ترع في ابن بنت نبيّها حرمة، يقول الشريف الرضيّ في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) من دالية له : (من الطويل) (59)

- 1- ولي كبدٌ مقروحةٌ لو أضاعها من السقم غيري ما بغاها بناشد
- 2- تأؤبني داءٌ من الهمّ لم يزلّ بقلبي حتّى عادني منه عائدي
- 3- تذكّرتُ يومَ السبطِ من آلِ هاشمٍ وما يومنا من آلِ حربٍ بواحدٍ
- 4- وظامٍ يريغُ الماءَ قد حيلَ دونهُ سقّوه دُباباتِ الرقاقِ البوارد
- 5- أتأخّوا لهُ مَرُّ المواردِ بالقنّا على ما أباحوا من عذابِ المواردِ

اختار الشاعر البحر الطويل وهو من البحور التي انمازت بكثرة تفاعيلها؛ لتمنح الشاعر امتدادات صوتيّة تسمح له بإفراغ شحنة الألم لا سيّما في قصائد الرثاء، واختار لها رويّ الدال، لما في هذا الصوت من صفات الشدّة، وهو الأنسب في قصائد الحماسة، واختار الكسر لصوت الروي، مدلاً بذلك على حالة الانكسار والحزن الذي سيطر على مشاعر الشاعر.

يُبيدي الشريف الرضيّ ألمه ووجعه، فقد أضحت كبده وقد نالها من القروح، ما لم يعد بالإمكان أن تعود إلى حالها الأوّل، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت الميم أربع مرّات إحداها لفظة: (مَقْرُوحةٌ) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (من السقمِ غيري ما)، مع تكرار صوت القاف مرّتين، إحداها في لفظة: (مَقْرُوحةٌ) من الصدر، والثانية في لفظة: (السقم) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (مَقْرُوحةٌ)، (السقم)، ولتشكّل هاتان اللفظتان صورة معاناة الشاعر، ووجعه لفقد الإمام الحسين (عليه السلام)، موظّفاً فنّ المجاز المرسل synecdoche في قوله: (كبد مقروحة) علاقته الجزئية؛ لأنّ الكبد جزء من الإنسان، واستعملت للدلالة على الإنسان كلّهُ،

أو على قلبه ومشاعره، فتتابع أصوات القاف والراء والحاء في لفظة: (مقروحة) منح البيت جرساً يناسب الإحساس بالجرح والألم.

ويستمر الشريف الرضيّ في ذكر ألمه ودائه الممضّ الذي أبقاه عليلاً حتّى عاده زائره، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الدال ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (دَاءٌ) من الصدر، واثنيتين في لفظتين من العجز: (عَادَنِي)، (عَائِدِي)، مع تكرار ألف المدّ أربع مرّات، إحداها لفظة: (دَاءٌ) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (حتّى عَادَنِي منه عَائِدِي)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (دَاءٌ)، (عَادَنِي)، (عَائِدِي)، ولتركّب هذه الألفاظ الاستعارة المكنيّة implied metaphor ففي قوله: (تَأْوِبَنِي داء) و: (عادني) تشبيهه للداء بإنسان أو زائر يعود ويزور، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه: (تَأْوِبَنِي) و(عادني)، موظّفاً الجنس الناقص (غير التام) بين: (عَادَنِي) و(عَائِدِي)، ممّا منح البيت إيقاعاً داخلياً مؤثراً، بعكس تكرار الألم ودوامه .

وفي البيت الثالث يوقفنا الشريف الرضيّ على سبب ذلك الألم الممضّ الذي عاناه، إنّه تذكّره لاستشهاد الإمام الحسين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ ست مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (آلِ هَاشِمٍ)، وأربعاً في ألفاظ من العجز: (وَمَا يَوْمُنَا)، (آلِ)، (بِوَاحِدٍ)، مع تكرار صوت الميم ستّ مرّات أيضاً، ثلاثاً منها في ألفاظ من الصدر: (يَوْمَ)، (مِنْ)، (هَاشِمٍ)، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (وَمَا يَوْمُنَا مِنْ)، مع تكرار صوت النون أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (مِنْ)، (هَاشِمٍ)، واثنيتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (يَوْمُنَا مِنْ) لتلتقي الأصوات الثلاثة في لفظتي: (هَاشِمٍ)، (يَوْمُنَا)، ولتجسّد بؤرة ذكريات الشاعر في فاجعة الطفّ الأليمة، موظّفاً توازي البناء parallel structure في قوله: (يَوْمَ السَّبِطِ مِنْ آلِ هَاشِمٍ) ، يقابلها: (يَوْمُنَا مِنْ آلِ حَرْبِ بَوَاحِدٍ)؛ لإبراز التباين التاريخي والمبدئي، وهي كناية عن عظم مصيبة كربلاء، مقارنةً بأيّ يوم آخر، ممّا منح إيقاعاً غاية في التأثير على البيت .

ثم يصوّر الشريف الرضيّ مشهد العطش في البيت الرابع، بعد أن منع الجيش الأمويّ من اقتراب الإمام الحسين (عليه السلام) من ماء الفرات، بل (سقوه) بالسيوف القاطعة: (ذُبَابَاتِ الرِّقَاقِ)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ ستّ مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (وظام)، (الماء)، وأربعاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (ذُبَابَاتِ الرِّقَاقِ البوّارد)، مع تكرار صوت الميم مرّتين في لفظتين من الصدر: (وظام)، (الماء)، ليلتقي الصوتان في هاتين اللفظتين المتضمّنتين بؤرة تذكّر عطش الإمام الحسين (عليه السلام)، وجريمة بني أميّة النكراء، ومن جماليّات الاستعارة المكنيّة implied metaphor قوله: (سقّوه ذُبَابَاتِ الرِّقَاقِ البوّارد)، فقد شبّه السيوف القاطعة بما يُسقى به الظمآن، وهو الماء البارد، ثمّ حذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه وهو الفعل: (سقّوه)، ممّا ترك بصمةً فنيّةً جميلةً على البيت رغم الألم الذي يخيم عليه.

ويستكمل الشاعر مشهد العطش في البيت الخامس، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ ثماني مرّات، ثلاثاً في ألفاظ من الصدر: (أتاحوا)، (الموارد بالقنّا)، وخمسة في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (علّى ما أباحوا من عذاب الموارد)، مع تكرار صوت اللام خمس مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (لّه مرّ الموارد بالقنّا)، زائنتين في لفظتين من العجز: (علّى)، (الموارد)، ليلتقي الصوتان في: (الموارد)، (بالقنّا)، ولتشكّل هاتان اللفظتان مجمل الصورة البشعة التي رسمها الشاعر للجريمة التي اقترفها بنو أميّة، ويلاحظ على البيت تلك الهندسة الأرابيسكية التي صنعها الشاعر في بناء البيت من جهة تماثل الشطرين والمقابلة البلاغية، فقد جعل الشاعر الفعل: (أتاحوا) من الصدر في مقابل: (أباحوا) من العجز، وجعل: (مرّ الموارد) من الصدر في مقابل: (عذاب الموارد) وهو ما يُعرف بتوازي البناء parallel structure، أو تماثل البنية التركيبية في البيت موظّفاً الجنس غير التام بين: (أتاحوا) و(أباحوا)، والتضادّ بين: (مرّ) و(عذاب)، كلّ ذلك أتاح للبيت إيقاعاً مبهراً بالغ التأثير.

ويقول الشريف الرضي في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) من لامية، نظمها سنة 387هـ ، بدأها بأبيات الحكيم المحزون، ثم يأخذ في خطاب الإمام الحسين (عليه السلام)، ورمى قاتليه بنقض عهد الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) (من الخفيف):

- 1- يا ابن بنتِ الرسولِ ضيّعتِ العهدَ ————— رجالٌ والحافظون قليلُ
- 2- ما أطاعوا النبيَّ فيكَ وقد ما ————— لتُ بأرماحهم إليك الذحولُ
- 3- وأحالوا على المقاديرِ في حرٍّ ————— بك لو أنَّ عُذرهم مقبولُ
- 4- واستقالوا من بعد ما أجابوا في ————— ها أألانَ أيُّها المُستَقيلُ؟!
- 5- إنَّ امرأً قُتِّعت من دونه السيِّف ————— ف لِمَنْ حازهُ لَمَرَعى وبيلُ
- 6- يا حُساماً فَلَّتْ مضاربُهُ الها ————— م وقد فَلَّه الحسامُ الصقيْلُ
- 7- يا جواداً أذمى الجواد من الطغ ————— ن وولَّى ونخره مبلولُ
- 8- أتراني أعيرو وجهي صوْنا ————— وعلى وجهه تجولُ الخيولُ
- 9- أتراني ألدُّ ماءً ولمَّا ————— يرو من مهجة الإمام الغليلُ
- 10- قَبَّلْتُهُ الرماحُ وانتضلت في ————— ه المنايا وعانقته النصولُ
- 11- والسبايا على النجائب تُستَنا ————— ق وقد نالت الجيوبُ الزيولُ
- 12- من قلوبٍ يذمى بها ناظرُ الوج ————— د ومن أدمعٍ مراها الهُمولُ
- 13- يا غريبَ الديارِ صبري غريبُ ————— وقَتيلُ الأعداءِ نومي قَتيلُ
- 14- بي نزاغٌ يطغى إليك وشوقُ ————— وغرامٌ وزفرةٌ وعويلُ
- 15- ليت أني ضجيعُ قبرك أو أن ————— ثراه بمدمعي مظلولُ (60)

اختار الشريف الرضي البحر الخفيف الذي ينماز بسهولة تدفقه، وبظاهرة التدوير العروضية التي تسمح للشاعر بالاسترسال بين الشطرين دون توقّف، واختار صوت اللام المضمومة رويّاً، فمن خصائص صوت اللام قدرته على الانطلاق من دون تعثر في تلفظه، ومرونته وسهولة النطق به.

يوجّه الشريف الرضي في البيت الأوّل خطابه إلى الإمام الحسين (عليه السلام): "إثارة لأكرم العواطف الدينيّة، فالشاعر يذكر أنّ قاتلي الحسين ضيّعوا العهد" (61)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) اللام ستّ مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (الرسول)، (العهد)، وأربعاً في ألفاظ متعاقبة في العجز: (رجالٌ والحافظون قليل)، مع تكرار صوت النون أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (ابن بنت)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (رجالٌ والحافظون)، ليلتقي الصوتان في طرفي المعادلة التي أقامها الشاعر، فالذين ضيّعوا عهد الرسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله وسلم) في آل بيت النبوة (عليهم السلام)، هم (رجال) كثر، أمّا الذين حافظوا على ذلك العهد فهم قلة (قليل)، موظّفاً فنّ الطباق antithesis بين: (ضيّعت) و: (الحافظون)؛ لإبراز التناقض بين الخيانة: (ضيّعت) والوفاء: (الحافظون)، ممّا ترك أثراً عاطفياً في جملة قصيرة مكثّفة المعنى .

وفي البيت الثاني يكشف الشاعر عن أحقاد بني أميّة التي تجسّدت في واقعة الطفّ الأليمة بقتلهم الإمام الحسين (عليه السلام) ثأراً: "وخفروا ذمّة النبي (صلّى الله عليه وآله وسلم)، ولم يقاتلوا الحسين في سبيل الحق، وإنّما قاتلوه في سبيل الذحول:" (62)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الميم أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (مأ)، (مالت)، واثنتين في لفظة: (بأرماحهم) من العجز، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات أيضاً، ثلاثاً في ألفاظ من الصدر: (مأ أطاعوا)، (مالت)، ولفظة: (بأرماحهم) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (مالت)، (بأرماحهم)، ولتشكّل هاتان اللفظتان مرتكز الصورة التي رسمها الشاعر، فبدلاً من طاعة الرسول الأكرم (صلّى الله عليه وآله وسلم)، انقلبوا محاربين لذريّته، موظّفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (مالت بأرماحهم إليك الذحول)، حيث شُبّهت الأحقاد القديمة: (الذحول)، بإنسان

يميل بالرماع نحو الهدف، في مفارقة أسلوبية بين وجوب طاعتهم للنبي، وميلهم لقتل سبطه، (فالأرماع تميل) صورة مادية حركية، و(الضغائن تتحرك) صورة معنوية، بما يخلق توتراً شعورياً وإيقاعاً نراكيمياً على البيت.

ولا عذر لهم في حرب الإمام الحسين (عليه السلام) سوى الأحقاد، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الثالث بتكرار صوت (الروي) اللام خمس مرّات، ثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (وأحالوا على المقادير)، واثنين في لفظتين من العجز: (لو)، (مقبول)، مع تكرار صوت الميم ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (المقادير) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (عُذْرَهُمْ مقبول)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (المقادير)، ولتشكّل بؤرة الصورة التي رسمتها كلمات الشاعر، ف: (المقادير) التي أحالوا عليها في قتلهم الإمام الحسين (عليه السلام) لم تكن عذراً مقبولاً لهم، فهو ابن بنت رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم)، وقوله: (وأحالوا على المقادير) كناية عن التصلّل من المسؤولية بإلقائها على القدر، لكنّه يسخر منهم في قوله: (لو أنّ عُذْرَهُمْ مقبول) سخرية مبطنّة implicit irony فهو يوحي بأنّ عذرهم غير مقبول قطعاً.

ويتساءل الشريف الرضيّ مستنكراً ذلك على بني أميّة أنّهم طلبوا الصفح والمعذرة: (استقالوا) عن سقطتهم في قتلهم الإمام الحسين (عليه السلام)، بعد أن جمعوا الناس للحرب وأشعلوا الفتنة: (أجلبوا) ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر في البيت الرابع بتكرار صوت (الروي) اللام خمس مرّات، اثنين في لفظتين من الصدر: (واستقالوا)، (أجلبوا)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (الآن)، (المستقبل)، مع تكرار صوت الهمزة خمس مرّات أيضاً، إحداها لفظة: (أجلبوا) من الصدر، وأربعاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (أَلَا لَآنَ أيّها)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (أجلبوا)، (أَلَا لَآنَ)، ولتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة الاستفهام الإنكاريّ التوبيخيّ reproachful rhetorical question الذي لجأ إليه في همزة الاستفهام في قوله: (أَلَا لَآنَ)، موظّفاً التصدير بين: (استقالوا) و(المستقبل)، ممّا ترك إيقاعاً داخلياً مؤثراً .

وليتأمل القارئ دقّة البيت الخامس: "يريد أنّ الدنيا التي لا تصفو لأصحابها إلا بقتل الحسين، دنيا كدرة لن يكون لها صفاء" (63)، ومن أجل هذا المعنى استعان

الشاعر بتكرار صوت النون تسع مرّات، سبعاً منها في ألفاظ متعاقبة في الصدر: (إِنَّ أَمْرًا قُتِّعَتْ مِنْ دُونِهِ)، واثنيتين في لفظتين من العجز: (لَمَنْ)، (لَمَرَعِي)، مع تكرار صوت الميم أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (أَمْرًا)، (مِنْ)، واثنيتين في لفظتين من العجز: (لَمَنْ)، (لَمَرَعِي)، ليلتقي الصوتان في هاتين اللفظتين: (أَمْرًا)، (لَمَرَعِي)، ولتشكّل هاتان اللفظتان سوء العاقبة لما اقترفوه من جريمة، موظّفاً الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor في قوله: (مرعي وبيل)، إذ شبّه أمنيّتهم بالمرعي، وحذف المشبّه، وأبقى على لازمة من لوازمه، وهي النعت: (وبيل)، كناية عن سوء العاقبة في ما يُنال بالقتل، ممّا ترك إيقاعاً قوياً، يمنح نبذة تحذيريّة.

وعلى الرغم من أنّ هذا الحزن يطبع على قلب الشريف الرضيّ، والمأساة تُقيم في نفسه، فإن صرخته تنطلق من مناجاته الإمام الحسين (عليه السلام)، فينعتّه بالسيف القاطع الذي كسرت: (فَلْت) مضاربه: (هَام) العَدَى حتّى مات مضرب سيفه، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت السادس بتكرار صوت (الرويّ) اللام سبع مرّات، ثلاثاً في لفظتين من الصدر: (فَلْت)، (الهام)، وأربعاً في ألفاظ متعاقبة في العجز: (فَلَّهُ أَحْسَامُ الصَّقِيلِ)، مع تكرار صوت الميم أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ من الصدر: (حُسَامًا)، (مَضَارِبُهُ)، (الهام)، ولفظة: (أَحْسَام) من العجز، مع تكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (يَا حُسَامًا فَلْتٌ مَضَارِبُهُ الْهَام)، ولفظة: (أَحْسَام) من العجز، لتلتقي الأصوات الثلاثة في لفظتي: (الهام)، (أَحْسَام)، وتشكّل هاتان اللفظتان مجمل الصورة التي أراد الشاعر رسمها، على أنّ البيت يتناصّ مع بيت أبي تمام في رثائه محمّد بن حُمَيد الطوسيّ (من الطويل) :

وما مات حتّى مات مضرب سيفه من الضرب واعتلّت عليه القنا السمرُ

(64)، وقد وظّف الشريف الرضيّ التكرار في لفظتي: (فلّ) و(حُسام)، وفنّ الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (فَلْتٌ مَضَارِبُهُ الْهَام)، شبّه الحسام بكائن يتحرّك، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه، وهو الفعل: (فَلْت) أي كسرت، ممّا منح البيت إيقاعاً يعكس حدّة السيف وقوّة الضربة .

وتستمر مناجاة الشريف الرضي للإمام الحسين (عليه السلام)، فينعتة بالكريم السخي، مذكراً بمشهد جواد الإمام وقد تلطّخ بالدم، ومن أجل هذا المطلب استعان الشريف الرضي في البيت السابع بتكرار صوت (الروي) اللام خمس مرّات، إحداها في لفظة: (الجواد) من الصدر، وأربعاً في لفظتين من العجز: (وولّى)، (مبلول)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (يا جواداً أدمى الجواد)، ولفظة: (ولّى) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (الجواد)، (ولّى)، ولتشكّل هاتان اللفظتان صورة جواد الإمام الحسين (عليه السلام)، بعد أن تلطّخت ناصيته بدم الإمام الحسين (عليه السلام)، موظّفاً فنّ الجناس التام perfect paronomasia بين: (جواداً) و(الجواد) بما يعزّز الإيقاع الداخلي، ويعمّق المفارقة المأساوية بين توضحية الإمام الحسين بنفسه من أجل العقيدة والمبدأ، والنبيل الحيواني الغريزي المتمثّل نالحسان الذي تحرّكه الوفاء فيلطّخ عنقه بدماء سيّده بعد الطعن.

ويتساءل الشاعر منكرأ على نفسه أن يصون وجهه، وكانت الخيول تجول على وجه الحسين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر في البيت الثامن بتكرار صوت (الروي) اللام أربع مرّات في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (وعلى وجهه تجول الخيول)، مع تكرار صوت الجيم ثلاث مرّات، إحداها في لفظ: (وجهي) من الصدر، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (وجهه تجول)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (تجول) التي هي بؤرة المعنى المراد، موظّفاً الاستفهام الإنكاري rhetorical question في رسم صورة المقابلة بين صون الوجه بوصفها رمزاً للكرامة، وجولان الخيول عليه بوصفها رمزاً للإهانة، فضلاً عن التكرار اللفظي لللفظة: (وجه)، والتناغم الصوتي الخفيف بين لفظتي: (تجول الخيول)، ممّا منح البيت جرساً موسيقياً ملائماً.

وكيف يلذّ للشريف الرضي أن يرتوي بالماء، وقد حُرّم منه الإمام الحسين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت التاسع بتكرار صوت الميم سبع مرّات، ثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (ماءً ولمّا)، وأربعاً في ألفاظ متعاقبة في العجز: (من مُهجة الإمام)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (أتراني ألدُّ ماءً

ولمّا)، ولفظة: (الإمام) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (مَاءً)، (الإمام) ولتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة الجريمة التي أقدم عليها بنو أميّة في منعهم الإمام الحسين من التقرب إلى الفرات، موظّفا الاستفهام الإنكاري rhetorical question في قوله: (أتراني ألدُّ ماءً)، والاستعارة المكنيّة في قوله: (ولمّا يرو من مهجة الإمام الغليل)، فقد شبّه القلب: (المهجة) بالعطشان الذي به حاجة إلى ريّ، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه: (يرو)، فضلاً عن توظيف طباق السلب negative antithesis بين: (ألدّ) استمتع بالشرب، و: (لمّا يرو) لم يحصل الشرب، ممّا يعمّق التباين بين حال الشاعر الممكنة، وحال الإمام المحرومة، فيزيد من وقع البيت العاطفي .

وفي البيت العاشر شرع الشريف الرضيّ بوصف مصرع الإمام الحسين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون خمس مرّات، إحداها في لفظة: (انتضلت) من الصدر، وأربعاً في ألفاظ شملت عجز البيت: (المنايا وعانقته النصول)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، إحداها: (الرماح) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (المنايا وعانقته)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (المنايا وعانقته)، وتشكّل هاتين اللفظتين بؤرة المشهد المفجع لمقتل سيّد الشهداء (عليه السلام)، ولا ننسى طبيعة التركيب الذي اعتمد على تتابع الفعل بصيغة الماضي الدال على الحاضر: (قبّلته، انتضلت، عانقته)، ممّا منح البيت إيقاعاً داخليّاً سريعاً يواكب المشهد القتاليّ، محدثاً بذلك مجالاً للتخييل personification على سبيل استعارتين مكنيّتين تشخيصيّتين مُبدعتين implied metaphor فقد شبّه الرماح في قوله: (قبّلته الرماح) والنصول في قوله: (عانقته النصول) بإنسان، وحذف المشبّه به، وقد جمعت الاستعارتان بين القُبلة والعناق في سياق الموت، ممّا يعمّق التناقض المرير بين ألفاظ الحميميّة وأفعال القتل، بما يُسبغ على البيت جمالاً رغم الألم الذي يُخيّم عليه .

ويصف الشريف الرضيّ في البيت الحادي عشر فزع نساء الإمام الحسين (عليه السلام) في أهوال ذلك اليوم، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من

الصدر: (والسبَايا على النجائب تُسْتَأَقُ)، ولفظة: (نالت) من العجز، مع تكرار صوت السين ثلاث مرّات في لفظتين من الصدر: (والسبَايا)، (تُسْتَأَقُ)، ليلتقي الصوتان في هاتين اللفظتين اللتين شكّلتا بؤرة المعنى المُراد، موظّفاً الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor ففي قوله: (نالت الجيوب الذبول) ذكر المشبّه به: (الجيوب الذبول)، وحذف المشبّه، وهو القوّة المؤثّرة الفاعلة في الاستيلاء على المقتنيات: (الجيوب)، وأبقى على لازمة من لوازمه، وهو الفعل: (نالت)، فضلاً عن توظيف التماثل الصوتي بين: (الجُيوب) و(الذُّبول)، ممّا خلق إيقاعاً واضح التأثير على البيت .

وللقارئ أن يتأمّل صورة الحزن العميق في البيت الثاني عشر: "فهو يذكر أنّ القلوب لها نواظري نواظر الوجد" (65)، وأدمع أخرجها سيلانه الذي لا يتوقّف، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الميم ستّ مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (من)، (يدمى)، وأربعاً شملت ألفاظ العجز جميعاً: (ومن أدمع مراها الهُمول)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، ثلاثاً في ألفاظ متعاقبة في الصدر: (يدمى بها ناظر)، ولفظة: (مراها) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (يدمى)، (مراها)، ولتشكّل هاتان اللفظتان مرتكزاً لرسم صورة الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة implied metaphor مرّتين، الأولى: في قوله: (قلوب يدمى بها)، فقد جعل القلب قادراً على الشعور والتأثر بنفسه، والثانية في قوله: (أدمع مراها الهُمول) مشبّهاً الدموع كأنّها تُساق كالفاعل الحيّ، وحذف المشبّه به (الكائن)، وهو الفعل البشريّ المُحزن الذي يجعل القلب يدمى، والعين تفيض بالدمع، والاستعارتان قائمتان على المراوحة بين الداخل: (قلوب)، والخارج: (أدمع)، ممّا عمّق الإيقاع الحزين .

ولينظر القارئ إلى رقّة المناجاة في الأبيات الثلاثة الأخيرة، ففي البيت الثالث عشر يتّضح اغتراب الشريف الرضيّ: "إنّ نداء الشريف الرضيّ الذي امتدّ حرف النداء فيه: (يا) مع المنادى الغريب إلى ما لا محطة له، ولا نهاية عبر الزمن، هو الصوت الذي يسكن أعماقه الموحشة، ويركب لسانه الذي لا يكفّ عن اللهج والتحرّس، فتطلّ المناذاة الصارخة: (يا غريب الديار صبري) (عجيب)، مدخلاً لتفسير اغتراب الشاعر وغربته التي تتجاوز في المعنى كلّ شقاء" (66)،

ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الياء المدّية ستّ مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (غريب الديار صبري غريب)، وثلاثاً من الفاظ كادت أن تكون متعاقبة أيضاً من العجز: (وقتيلاً الأعداء نومي قتيلاً)، مع تكرار صوت الراء أربع مرّات في ألفاظ متعاقبة في الصدر: (غريب الديار صبري غريب)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (صبري غريب)، ولتشكّل هاتان اللفظتان مصدر ذلك الاغتراب الذي عانى منه الشاعر، موظفاً الاستعارة المكنية التشخيصية implied metaphor مرّتين، الأولى في قوله: (صبري غريب) والثانية في قوله: (نومي قتيلاً)، فقد أسند الغربة للصبر، والقتل للنوم، وكأنهما كائنات بشريّة، فضلاً عن التكرار verbal repetition اللفظي للفظة: (غريب) والتصدير في لفظة: (قتيل)، ممّا أحدث إيقاعاً داخلياً بالغ التأثير على البيت .

ويستمرّ الشريف الرضيّ في بثّ لهفات اغترابه في البيت الرابع عشر، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون خمس مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر: (نزاع)، (شوق)، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (غرامٌ وزفرة)، مع تكرار صوت ألف المدّ ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (نزاعٌ يطعّ)، ولفظة: (غرامٌ) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (نزاعٌ)، (غرامٌ)، ولتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة ذلك الاغتراب، ونلاحظ أنّ بناء الجملة الشعرية اعتمد على تعداد وتراكم الألفاظ: (نزاع وشوقٌ وغرامٌ وزفرةٌ وعويلٌ)، في تدرّج تصاعديّ من الإحساس الداخليّ إلى المطاهر الخارجيّة: (الزفرة والعويل) ممّا كان له الفعل المؤثر في الإيقاع الداخليّ interna rhythm الناتج من تقارب الألفاظ في الوزن والنغمة ، ممّا يعكس اضطراب النفس.

ويتمنّى الشريف الرضيّ أن يكون ضجيع قبر الإمام الحسين (عليه السلام)، أو في أقلّ تقدير أن يبتل الضريح المشرف بدموعه، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الأخير بتكرار صوت الياء المدّية مرّتين، إحداها في لفظة: (ضجيع) من الصدر، ولفظة: (بمدمعٍ) من العجز، مع تكرار صوت العين مرّتين في اللفظتين التي تكرر فيها صوت الياء المدّية، لتكون هاتان

اللفظتان معبرتين عن أمنية الشاعر: (ضجيع قبرك) أو: (بمدمني مظلون)، موظفاً فن المجاز المرسل metonymy في قوله: (ثراه بمدمني مظلون) علاقته المحليّة، في صورة مؤثّرة تجمع بين القرب المكانيّ: (ضجيع قبرك)، والقرب العاطفيّ: البكاء على ثرى القبر: (بمدمني مظلون)، وقد خلق المجاز المرسل إيقاعاً وجدانيّاً مزدوجاً، يجمع بين رقة المعنى وسلاسة اللفظ، ممّا جعل الحزن أكثر حضوراً في النفس .

ويقول الشريف الرضيّ في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) من دليّة نظمها سنة 390هـ ، (من الكامل) (67)

1- هذي المنازل بالغميم فنادها	واسكب سخيّ العين بعد جمادها
2- إن كان دين للمعالم فأفضّه	أو مهجة عند الطلول ففادها
3- لم يبق ذخّر للمدامع عنكم	كلا ولا عين جرى لرقادها
4- شغل الدموع عن الديار بكاؤنا	لبكاء فاطمة على أولادها
5- لم يخلفوها في الشهيد وقد رأى	دفع الفرات يذاذ عن أورادها
6- أترى درت أن الحسين طريدة	لقنا بني الطرداء عند ولادها؟
7- كانت ماتم في العراق تعدّها	أمويّة بالشام من أعيادها
8- ما راقبت غضب النبيّ وقد غدا	زرع النبيّ مظنةً لحصادها
9- نسل النبيّ على صعاب مطيها	ودم النبيّ على رؤوس صعادها
10- قف بي ولو لوث الإزار فإنما	هي مهجة علق الجوى بفؤادها
11- بالطف حيث غدا مراق دماها	ومناخ أينقها ليوم جلاها
12- مثل السليم مضيضة أناؤه	خزر العيون تَعَوّده بعدادها
13- القفر من أرواقها والطير من	طرأقها والوحش من عوادها

14- تجري لها حُبُّ الدموع وإنَّما حُبُّ القلوبِ يَكُنْ من أمدادِها

15- يا يومَ عاشوراءِ كم لكَ لوعةً تنزَقُّصُ الأحشاءِ من إيقادِها

16- ما عدتَ إلا عاد قلبي غلَّةً حرَّى ولو بالغتُ في إبرادِها

استعان الشاعر بصوت الدال المكسورة رويًا مصحوباً بصوت ألف المدّ قبلها، يليها ضمير الغائبة (ها)، وهي قافية ليست بالسهلة لما فيها من قيود، وقد ترتّب على هذا الاختيار للروي تكرار صوت ألف المدّ خمس مرات في المطلع، ثلاثاً في ألفاظ: "(المنازل)، (فنادها)، واثنين في لفظة القافية: (جمادها)؛ وذلك لما في صوت ألف المدّ من قدرة على التنفيس، ولكون النّفس في أثناء النطق به يمتدّ، ولا يُعيقه عائق، فيمنع استمراره. وسيتكرّر تكرار صوت ألف المدّ في أبيات القصيدة، وكأنّي بالشاعر قد أطلق العنان للألف المدّية لتصوير ذلك الحنين إلى منازل آل بيت النبوة (عليهم السلام) في: (الغميم) وهو موضع بالحجاز (68)، مع تكرار صوت النون ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (المنازل)، (فنادها)، ولفظة: (العين) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (المنازل)، (فنادها)، ولتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة المعنى المراد، وقد استهل الشريف الرضي القصيدة: "بمقدمة طلّية مصرّعة المطلع ... تضمّنت مناداة المنازل وسكب الدموع فيها، وتبع ذلك تذكّر منازل الأحبة، وأماكن تواجدهم، ومرابط خيلهم، وآثار الرماد" (69)، موظّفاً الاستعارة المكنّية implied metaphor إذ شبه: (المنازل) بإنسان يُنادى، وحذف المشبّه به وذكر لازمه، وهو الفعل: (فنادها)، واستخدم الرضي جمود العين كناية عن البخل بالدموع، فجاء الطباق الضمني بين: (سخي العين) و(جمادها)، وقد ترك التصريح إيقاعاً مؤثراً على المطلع .

ويستمرّ الشاعر في مقدّمته التي ذكر فيها طول آل محمّد (عليهم السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الثاني بتكرار صوت ألف المدّ أربع مرات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (كان)، (للمعالم)، واثنين في لفظة: (فنادها) من العجز، مع تكرار صوت اللام خمس مرّات، ثلاثاً في لفظة: (للمعالم) من الصدر، واثنين في لفظة: (الطلول) من العجز، مع تكرار صوت

الميم ثلاث مرّات، اثنتين في لفظة: (للمعالم)، من الصدر، ولفظة: (مُهجة) من العجز، لتلتقي الأصوات الثلاثة في لفظة: (للمعالم) التي هي بؤرة المراد من المعنى، وقد استعان الشاعر بالاستعارة المكنية التشخيصية implied metaphor إذ صوّر المنازل: (المعالم) وكأنّها دائن يطالب بالدين، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (دين)، ويلاحظ أنّ الشريف الرضيّ أقام بناء البيت بالاعتماد على بنية شرطية متماثلة في الشطرين، ممّا ترك إيقاعاً داخلياً في التوازي بين الشطرين .

ويستمرّ البكاء على أطلال آل محمّد (عليهم السلام) في البيت الثالث، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ ست مرّات، إحداها في لفظة: (للمدامع) من الصدر، وخمساً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (كلّاً ولا عينٌ جرى لرقادها)، مع تكرار صوت اللام سبع مرّات، ثلاثاً في لفظتين من الصدر: (لم)، (للمدامع)، وأربعاً في ألفاظ من العجز: (كلّاً ولا)، (لرقادها)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (للمدامع)، (لرقادها)، لتشكّل هاتان اللفظتان مرتكزاً لبيان شدة الحزن الذي لم يُبق للمدامع ما يُدخّر به، ولا للعين رقاداً، موظّفاً فنّ الاستعارة المكنية التجسيمية implied metaphor في قوله: (دُخِر للمدامع)، إذ شبّه: (المدامع) بمال يُدخّر، ثم حذف المشبّه به، وأبقى على لازمه وهو: (دُخِر)، والطباق بين الحركة: (جرى)، حالة نشاط العين في البكاء، والسكون: (رقاد) العين في النوم، وبالمبالغة نفى الحالتين معاً لا جريان دموع، ولا راحة نوم، ممّا أتاح إيقاعاً داخلياً يفصح عن توتر وتنقاض ينجم مع جوّ الحزن في البيت.

والبيت الرابع هو بيت التخلّص ممّا ابتدأ به الشاعر من بكاء المنازل، فيخبرنا أنّ الدموع مشغولة بأمر أكبر من بكاء الديار، إنّها مشغولة ببكاء السيّدة فاطمة الزهراء (عليها السلام) على أولادها (70)، إذ إنّ توظيف اسم السيّدة فاطمة (عليها السلام)، كان يومئذ من خلاله بأنّ الظلمة التي تعرّضت لها، وغصب حقّها في ميراث أبيها، وما جرى عليها من مأساة (71)، كان ممتدّاً ومتّصلاً مع ما ألحق بالإمام الحسين (عليه السلام) من ظلم وقتل (72)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ ثماني مرّات، ثلاثاً في لفظتين متعاقبتين

من الصدر: (الديارِ بكاؤنا)، وخمساً شملت ألفاظ العجز جميعاً: (لبكاءِ فاطمةِ على أولادِها)، مع تكرار صوت الهمزة ثلاث مرّات، إحداها لفظة: (بكاؤنا) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (لبكاءِ)، (أولادِها)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (بكاؤنا لبكاءِ)، (أولادِها)، ولتشكّل هذه الألفاظ بؤرة الصورة المحزنة، موظفاً الاستعارة المكنية التشخيصية implied metaphor إذ شبّه: (الدموع) بإنسان أو العامل الذي يشغل عن عمل بعمل آخر، وحذف المشبّه به، فضلاً عن التكرار اللفظي للفظة: (بكاء) ممّا ترك إيقاعاً مؤثراً على البيت .

ويذكر الشريف الرضيّ أنّ بني أميّة لم يبرّوا السيّدة الزهراء (عليها السلام) فمنعوا ماء الفرات عن ولدها الحسين، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ ستّ مرّات في البيت الخامس، اثنتين في لفظتين من الصدر: (يخلفوها)، (رأى)، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (الفرات يُذاد عن أورادها)، مصحوباً بتكرار صوت الدال خمس مرّات اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (الشهيد وقد)، وثلاثاً في ألفاظ من العجز: (دفع)، (يُذاد)، (أورادها)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (يُذاد أورادها)، ولتشكّل هاتان اللفظتان بشاعة جريمة بني أميّة في منع الإمام الحسين (عليه السلام) من التقرب إلى شاطئ الفرات، موظفاً الاستعارة المكنية التشخيصية implied metaphor في قوله: (يُذاد عن أورادها)، فقد شبّه: (الفرات)، بإنسان قادر على الدفاع والمنع، وأبقى على لازمه، وهو الفعل: (يُذاد عن)، الذي أعطى إحساساً بالصدّ والرفض، وكأنّ الماء نفسه يقاوم الوصول إلى الحلق، ممّا يخلق إيقاعاً داخلياً حركياً في ذهن المتلقّي .

ويتساءل الشريف الرضيّ في البيت السادس بطريقة تجاهل العارف أنّ السيّدة الزهراء (عليها السلام)، أكانت تدري ما سيحصل لولدها الإمام الحسين (عليه السلام)؟! ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الدال) في البيت السادس أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (درت)، (طريدة)، واثنين في لفظتين من العجز: (الطرداء)، (ولادها)، مع تكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، إحداها في لفظة: (أُترى) من الصدر، وأربعاً في ألفاظ من العجز: (لقنا)، (الطرداء)، (ولادها)، ليلتقي الصوتان عند لفظتي: (الطرداء)، (ولادها)، ولتكون

هاتان اللفظتان بؤرة هذا التساؤل، موظفاً الجنس الناقص (غير التام) partial paronomasia بين: (طريدة) بمعنى هدفاً للصيد والمقصود الإمام الحسين (عليه السلام)، و: (الطرداء) وهم أعداؤه من بني أمية (الطلاق)، ممّا أحدث إيقاعاً مؤثراً على البيت .

محرم وأشار الشاعر في البيت السابع إلى يوم مقتل سيد الشهداء (عليه السلام) في العاشر من الحرام سنة إحدى وستين للهجرة، فكان أهل العراق وما زالوا، يقيمون فيه من كل سنة المآتم والعزاء على سبط الرسول، فيما كان بنو أمية في الشام تقيم الاحتفالات ويصومون هذا اليوم؛ لأنّ الله نجى نوحاً (عليه السلام) من الغرق في اليوم العاشر من محرم كما يعتقدون (73)، على أن بيت الشريف الرضي يتناص intertextuality مع بيت للسري الرقاء المتوفى سنة 362هـ، إذ قال:

قتلى أقيمت بأكناف العراق لها مآتم أصبحت بالشام أعياداً

(74)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المد سبع مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (كانت مآتم في العراق تعدّها)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (بالشام)، (أعيادها)، مع تكرار صوت (الروي) الدال ثلاث مرّات، اثنتين في لفظة: (تعدّها) من الصدر، ولفظة القافية: (أعيادها)، ليلتقي الصوتان في هاتين اللفظتين الأخيرتين، مشكلة بذلك بؤرة المعنى المطلوب، موظفاً التضاد بين: (مآتم) و(أعياد)، في مقابلة ساخرة، في جعل ما هو مأساة عند قوم عيداً عند آخرين، كناية عن شدة العداوة والشماتة من الأمويين تجاه أهل بيت النبوة، ممّا ترك إيقاعاً موسيقياً بالغ التأثير على الرغم من مرارته.

يذكر الشريف الرضي في البيت الثامن أن بني أمية لم يُراقبوا غضب الرسول (صلّى الله عليه وآله وسلّم): "فجعلوا زرعاً من بعض ما يحصدون" (75)، مستعملاً أسلوب النفي: "لينكر على الأمويين أن يكون لفعلهم الشنيع بأهل بيت (النبي) جزاء لما فعله من كريم الفعل معهم" (76)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المد خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ من

الصدر: (ما راقبت)، (غدا)، واثنين في لفظة القافية: (لحصاها)، مع تكرار صوت (الروي) الدال مرتين، إحداها في لفظة: (غدا) من الصدر، والثانية في لفظة القافية: (لحصاها)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (غدا)، (لحصاها)، ولتشكل هاتان اللفظتان بؤرة المعنى المراد، موظفاً التكرار اللفظي للفظ: (النبى)، ممّا ترك إيقاعاً له صداه في المعنى، فقد غدر بنو أمية بال الرسول بعد أن أوصى الرسول (صلّى الله عليه وآله وسلّم) بمودة آل بيته (عليهم السلام)، موظفاً الاستعارة التصريحية explicit metaphor مرتين، الأولى في قوله: (زرع النبى)، إذ شبه ذرية النبى بالزرع، وحذف المشبّه، وأبقى على لازمه: (مظنة)، واستعارة تصريحية ثانية في قوله: (لحصاها)، فقد شبه قتل ذرية النبى بـ: (حصا) الزرع، وحذف المشبّه، وأشار إلى لازمة من لوازم المحذوف بالضمير المتصل الذي يعود على ذرية النبى، وقد منحت الاستعارتين التصريحتين إيقاعاً صوتياً ودلاليّاً، مع تصعيد وارتفاع عاطفيّ في قوله: (زرع النبى)، ثم هبوط وانحدار فجأة في قوله: (لحصاها)، وهي صورة قائمة تترك وقعاً قوياً في النفس.

ويستكمل الشريف الرضى المشهد المؤلم لما فعله بنو أمية الطلقاء بال بنت الرسول (عليهم السلام)، بعد أن سيقّت نساء الإمام الحسين أسارى، ورؤوس شهداء الطفّ على أسنة الرماح، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر في البيت التاسع بتكرار صوت ألف المدّ ستّ مرّات، ثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (على صعب مطيها)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (على)، (صعاها)، مع تكرار صوت العين أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (على صعب)، واثنين من العجز: (على)، (صعاها)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (على صعب)، (صعاها)، فالأولى إشارة إلى ما لاقى الأسارى من مصاعب ومشقة المسير، والثانية تمثل مشهد الرؤوس الشريفة وقد وُضعت على رؤوس الرماح، موظفاً الجنس الناقص بين: (صعب) و(صعا)، واستعارتين تصريحتين explicit metaphor الأولى في قوله: (صعب مطيها)، فقد شبه مشقة السفر بـ: (الصعب)، وحذف المشبّه، وأبقى على لازمة من لوازم المشقة في لفظة: (مطيها)، والاستعارة الثانية في قوله: (رؤوس صعاها)، فقد شبه طريقة

قتل ذرية النبي ب: (رؤوس صعادها)، وأبقى على لازمة من لوازم المشبه (القتل) المحذوف في قوله: (دم النبي)، مما منح إيقاعاً بالغ التأثير في المتلقي .

يطلب الشاعر من المتلقي في البيت العاشر أن يقف وقفة قصيرة بمقدار: (لوث الإزار)، كناية عن قصر المدّة؛ ليعينه على حزنه، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (الإزار فإنّما)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين أيضاً من العجز: (الجوى بفؤادها)، مع تكرار صوت اللام خمس مرّات أيضاً، ثلاثاً منها في ألفاظ متعاقبة في الصدر: (ولو لوث الإزار)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين أيضاً من العجز: (علق الجوى)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (الإزار)، (الجوى)، وتشكّل اللفظتان المعنى المُراد من الكناية، موظّفاً الاستعارة المكنية التشخيصية implied metaphor في قوله: (هي مهجة علق الجوى بفؤادها)، فقد شبه: (الجوى) بإنسان أو كيان حيّ يمكنه التعلّق، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمه الفعل: (علق)، محدثاً إيقاعاً يُشير إلى شدّة الحزن وعمقه .

ويعود الشريف الرضيّ إلى ذكرى الطفّ الأليمة، وما أريق فيها من دماء زكية لآل بيت النبوة (عليهم السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الحادي عشر بتكرار صوت الألف المدية ثماني مرّات، أربعاً منها في ألفاظ متعاقبة في الشطر الأول: (غدا مُراق دمائها)، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (ومُنّاخُ أينقها ليوم جلادها)، مع تكرار صوت الميم أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (مُراق دمائها)، واثنتين في لفظتين من العجز: (ومُنّاخُ)، (ليوم)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (مُراق دمائها)، اللتين شكّلتا مأساة المشهد المؤلم، موظّفاً الاستعارة التصريحية explicit metaphor مرّتين، الأولى ففي قوله: (مُراق دمائها)، فقد شبه أهل البيت بالدماء المتدفّقة، وحذف المشبه، وأبقى على لازمه، وهو الضمير في: (دمائها)، والثانية في قوله: (ومُنّاخُ أينقها ليوم جلادها)، فقد شبه مكان النحر بمكان بروك الإبل: (مُنّاخُ أينقها)، وحذف المشبه وأبقى على لازمة من لوازمه: (ليوم جلادها)، ونلاحظ أنّ الشاعر ينتقي ألفاظه بعناية فائقة، فقد وازن صوتياً بين: (مُراقُ) و(مُنّاخُ)، ممّا ترك إيقاعاً داخلياً مناسباً .

يذكر الشاعر في البيت الثاني عشر أن الأرض: (الفقر) قد خلت من: (أرواقها) فضائل أهل بيت النبوة (عليهم السلام)؛ بسبب مصرعهم، مستعيناً بفنّ الكناية، فقد أراد بالطير والوحش الأعداء الذين قاتلوا الإمام الحسين (عليه السلام)، ولعلّه كنى بذلك عن السلب والسحق وقطع الرؤوس الذي فعله بنو أمية بالأجساد الطاهرة، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ ستّ مرّات، اثنتين في لفظة: (أرواقها) من الصدر، وأربعاً في لفظتين من العجز: (طُرّاقها)، (عَوّادها)، مع تكرار صوت الراء خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة: (الفقر من أرواقها والطير)، واثنتين في لفظة: (طُرّاقها)، مع تكرار صوت الهاء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (أرواقها)، واثنتين في لفظتين من العجز: (طُرّاقها)، (عَوّادها)، مع تكرار صوت القاف ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (الفقر)، (أرواقها)، ولفظة: (طُرّاقها)، لتلتقي الأصوات الأربعة في لفظتي: (أرواقها)، (طُرّاقها)، ولتكونا بؤرة الكناية الني كنى بها عن المشهد البكائي، موظفاً التقسيم البديعي rhetorical division في البيت، مقسماً إيّاه على ثلاثة أقسام، استقلّ كلّ قسم منها بتفعيلتين من تفعيلات البحر الكامل: (الفقر من أرواقها)، (متفاعلن متفاعلن)، (والطير من طُرّاقها)، (متفاعلن متفاعلن)، (والوحش من عَوّادها)، (متفاعلن متفاعلن)، ونلاحظ على البيت التوازن الصوتي الذي يفرضه فنّ التقسيم البلاغيّ. (الفقر) و(الطير) و(الوحش) من جهة، و(طُرّاقها) و(عَوّادها) من جهة أخرى، والاستعانة بحرف الجرّ (من) ثلاث مرّات، كلّ ذلك خلق إيقاعاً بالغ التأثير في المتلقّي.

ويسترسل الشريف الرضيّ في تصوير أساء لما حلّ بآل بيت النبوة (عليهم السلام)، من انهمال الدمع الذي صدره سويداء القلوب، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الثالث عشر بتكرار صوت (الرويّ) الدال أربع مرّات، اثنتين في لفظة: (الدُموع) من الصدر، واثنتين في لفظة القافية: (أمدّادها)، مع تكرار صوت الميم أربع مرّات أيضاً، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (الدُموع وإنّما)، واثنتين متعاقبتين من العجز: (من أمدّادها)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (الدُموع)، (أمدّادها)، ولتشكّل هاتان اللفظتان مدار المعنى الاستعاريّ، موظفاً فنّ الاستعارة المكنيّة التجسيمية implied metaphor في قوله: (حبّ

القلوب يَكُنْ من أمدادها)، فقد شَبَّه المحبَّة في القلوب بنهر يمدّ الدموع بالجريان، وحذف المشبَّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه: (أمدادها)، فضلاً عن الجنس الناقص (غير التام) بين: (حَبَبُ) بمعنى انهمال، و: (حَبُّ) سوידاء، ممَّا ترك إيقاعاً مؤثراً على البيت ومتلقَّيه.

وتلذع الذكرى الشاعر، وقد عاوده خيال الطفِّ وعاشوراء، ومن أجل هذا المطلب استعان الشريف الرضيّ بتكرار صوت الألف المدّية في البيت الرابع عشر ستّ مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ الشطر الأول: (يا)، (عاشوراء)، وثلاثاً في الشطر الثاني: (الأحشاء)، (إيقادها)، مع تكرار صوت الهمزة أربع مرّات، إحداها في لفظة: (عاشوراء)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (الأحشاء)، (إيقادها)، ليلتقي الصوتان في هذه الألفاظ: (عاشوراء)، (الأحشاء)، (إيقادها)، ولتشكّل هذه الألفاظ مجمل الصورة المؤلمة من حرقه الحزن والوجد لهذا المصاب الأليم، موظّفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (لوعة تترقّص الأحشاء من إيقادها)، إذ شَبَّه: (اللوعة) بنار وحذف المشبَّه به وأبقى على لازمه: (إيقادها)، وقد ترتّب على تكرار صوت القاف في: (تترقّص) و: (إيقادها) إيقاعاً داخلياً يعزّز الإحساس بالاضطراب والتوتّر النفسيّ.

ويستكمل الشريف الرضيّ حزنه وعطشه الذي لا يُروى لذكرى عاشوراء المريرة، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الألف المدّية في البيت الخامس عشر سبع مرّات، ثلاثاً منها في الشطر الأول: (ما)، (إلا)، (عاد)، وأربعاً في الشطر الثاني: (حرّى)، (بالغت)، (إبرادها)، مع تكرار صوت الراء ثلاث مرّات في لفظتين من العجز: (حرّى)، (إبرادها)، ليلتقي الصوتان في هاتين اللفظتين اللتين شكّلتا حال الشاعر في معاناته التي تتكرّر كلّما عادت ذكرى عاشوراء، موظّفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (غلة حرّى)، فقد شَبَّه الحزن بالعطش الشديد وحذف المشبَّه به، وصرّح بلازميه: (غلة حرّى)، فضلاً عن الطباق المعنويّ بين: (إبراد) أي إعطاء الماء و: (غلة) العطش، ممَّا يمنح البيت حركة شعوريّة متضادّة بين الرجاء والخيبة، كما أنّ للتكرار اللفظيّ للفظة: (عاد)، عزّز الإيقاع الداخليّ للبيت ومنحه مدداً من التأثير.

ويشبه الشريف الرضي في البيت الأخير حاله بالذي لدغته الحية، فهو دائم التوجع، وقد ضاقت عينه، وشارف على الموت، وتأتية العيون الخازرة الشامته تجدد عليه آلامه، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت العين ثلاث مرّات في ألفاظ متعاقبة في العجز: (العيون تعودُ بعداها)، مع تكرار صوت (الروي) الدال في لفظتين متعاقبتين من العجز أيضاً: (تعودُ بعداها)، ليلتقي الصوتان في هاتين اللفظتين: (تعودُ بعداها)، ولتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة ما وصل إليه حال الشاعر من ألم، ومشارفته الموت، موظفاً الاستعارة المكنية التجسيمية implied metaphor في قوله: (مضيضة أناؤه)، حيث شبه أوقات حياته بأماكن ثملاً بالألم، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمه: (مضيضة) المزدحمة بالأوجاع، وقد منح تكرار الضاد في: (مضيضة) إضافة نغمة ثقيلة تناسب أحواء الألم، فضلاً عن الجناس الناقص (غير التام) بين: (تعود) و(عداد)، ممّا ترك إيقاعاً مناسباً على البيت ومتلقّيه.

على أنّ القصيدة من مطلعها حتى ختامها كربلائية النفس، ولانئية العقيدة، حسينية المعاني، أطلالها طفوف كربلاء: "لقد طوّع الشاعر الموروث الشعري القديم ليصوغ بنية جديدة، وطلاً جديداً، هو أسمى وأعمق من طلل الجاهلي الذي وقف وبكى واستبكى، وسأل الطلل ولم يُجبه" (77).

وقال الشريف الرضي، في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) قصيدته المقصورة التي لم يُذكر لها تاريخ، وهي أشهر وأطول طقّياته إذ بلغت اثنتين وستين بيتاً، مُسقطاً عصارة روحه في هذه المقصورة، معبراً عن الألم والحزن العميقين، فهي لوحة تراجيدية لذلك اليوم المأساوي على إيقاع حزين بدا فيه الشاعر أكثر التحاماً وتداخلاً مع صور مشهد الطفّ الحزين، وجاء مطلعها مصرّعاً (من الرمل) (78): ومنها

- 1- كربلا لا زلتِ كرباً وبلا ما لقيَ عندك آل المصطفى
- 2- كم على تربكٍ لمّا صرّعوا من دمٍ سال ومن دمعٍ جرى
- 3- كم حصان الذيل يروي دمعها خدّها عند قتيلٍ بالظما

- 4- تمسحُ التُّرْبَ على إِعْجالِها
- 5- وضيوفٍ لفلاةٍ قفْرةٍ
- 6- وتنوشُ الوحشُ من أجسادِهِم
- 7- ووجوهاً كالمصابيحِ فَمِنْ
- 8- يا رسولَ الله لو عاينَتْهُمْ
- 9- من رَمِيضٍ يُمنَعُ الظِّلَّ وَمِنْ
- 10- ومسوقٍ عاثرٍ يُسَعَى به
- 11- جزروا جزرَ الأضاحي نسلَهُ
- 12- كيف لم يستعجلِ الله لَهُم
- 13- كم رقابٍ من بني فاطمةٍ
- عن طلى نحرٍ رميلٍ بالدماء
- نزلوا فيها على غير قِرى
- أرجلَ السبقِ وأيمانَ الندى
- قمرٍ غاب ونجمٍ قد هوى
- وهمُ ما بين قتلى وسبأ
- عاطشٍ يُسقى أنابيبَ القنا
- خلفَ محمولٍ على غير وطأ
- ثم ساقوا أهله سَوْقَ الإِما
- بانقلابِ الأرضِ أو رجمِ السما
- عُرقتُ ما بينهم عَرَقَ المِدى

(78)، اختار الشاعر لمقصورته بحر الرمل، وهو بحر معروف بسهولة تناغمه ورقة إيقاعه، ويُعدّ من البحور المفتوحة؛ ومن أجل ذلك فهو يناسب الموضوعات الشعرية التي بها حاجة إلى الحماس والحيوية، واختار الألف المدية رويًا؛ لما يمنحه هذا الصوت من امتدادات ينفس بها عن مكنونات حزنه، ولأنّ صوت الأهات والنحيب دائماً ممدود .

وقد بدأ الشاعر مقصورته بنداء محذوف موجّه إلى كربلاء الطفّ: "ثم يسترسل ... ليسرد ما وقع فيها من حوادث قتل وسبي وانتهاك حرّيات الرسول صلى الله عليه وآله وسلم الذي لم يرعوا له ... ولم يُوفوا له عهداً، ويصوّره الشاعر غاضباً أشدّ الغضب لفعلتهم النكراء شاكياً إلى الله تعالى ما صنعوه بأهل بيته الكرام" (79)، على أنّ الاستفهام في العجز استفهام تعجّبي، بمعنى أيّ مصاب عظيم هذا الذي وقع على أرضك؟! ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) ألف المدّ ستّ مرّات، ثلاثاً في ألفاظ من الصدر: (كربلاً لا)، (وبلاً)،

وثلاثاً في ألفاظ من العجز: (مَا)، (آل المصطفى)، مع تكرار صوت اللام سبع مرّات، أربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (كربلاً لا زلتِ كرباً وبلاً)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (لقي عندك آل المصطفى)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (كربلاً)، (آل المصطفى)، ولتشكّل هذه الألفاظ بؤرة شكوى الشاعر وألمه، موظفاً الجناس الناقص (غير التام) في صدر المطلع، وذلك بتفريع لفظة: (كربلاً) إلى (كرباً) و(بلاً)، فضلاً عن التصريع opening verse rhyme، ممّا زاد من قوّة الإيقاع الداخليّ وتعميق الإحساس بالحرز.

يذكر الشاعر في البيت الثاني كثرة ما قُتل في فاجعة الطفّ الأليمة، مستعملاً كم الخبريّة، الدالّة على التكرير كما أنّ الشدّة في الفعل: (صُرّعوا) للتكرير، وهناك موازنة بين ما جرى على الرجال من قتل، وبين ما جرى على النساء والأطفال من ترويع وسبي، وكأنيّ به يقول: إنّ أعظم ممّا سال من دمائكم، ما جرى على خدود نسائكم وأطفالكم من دموع، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الميم سبع مرّات، ثلاثاً في لفظتين من الصدر: (كم)، (لمّا)، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (من دمّ سال ومن دمّع)، مع تكرار صوت النون أربع مرّات، في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (من دمّ سال ومن دمّع)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (دمّ)، (دمّع)، ولتشكّل اللفظتان بؤرة المعنى موظفاً توازي البناء syntactic parallelism بين جملة: (من دمّ سال)، في مقابل: (من دمّع جرى)، ممّا ترك إيقاعاً مؤثراً على البيت .

وبعد أن وصف الشريف الرضيّ كثرة القتل وسفك الدماء الطاهرة من آل بيت النبوة (عليهم السلام) ذكر في البيت الثالث: "ما لقي نساؤه من فزع وهول" (80)، ومرةً أخرى يستعين الشريف الرضيّ بكم الخبريّة، وهذه المرة عن حرم أهل بيت النبوة (عليهم السلام)، في قوله: (حصان الذيل) ، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) ألف المدّ أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (حصان)، (دمعها)، واثنين في لفظتين من العجز: (خدّها)، (بالظما)، مع تكرار صوت الدال أربع مرّات، إحداها في لفظة: (دمعها) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (خدّها عند)، ليلتقي الصوتان في لفظتين

متعاقبتين من البيت: (دمعُها خدَّها)، ولتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة المشهد المؤلم لما جرى لنساء الإمام الحسين (عليه السلام)، موظّفاً الكناية في قوله (حصانُ الذيل) عن الطاهرة العفيفة، على أنّ الصورة الشعرية تكمن في كون الدموع المنهمرة تروي عطش الخدين من الحرارة، والبيت تصوير مصيبة من مصائب يوم الطفّ وهي التجاء حريم الرسالة إلى جسد الإمام الحسين (عليه السلام)، وبكاؤهنّ عنده، وهو ملقى على تراب الطفّ، موظّفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (يروي دمعُها)، فقد شبّه الدمع بالماء، وحذف المشبّه به (الماء)، وأبقى على لازمه وهو الفعل: (يروي)، فضلاً عن توظيف التصريع الداخلي opening verse rhyme، ليمنح أثراً إيقاعياً بالغ التأثير.

وفي البيت الرابع يصف ما قامت به النساء على عُجالة من أمرهنّ من مسح التراب عن نحر الإمام الحسين (عليه السلام) الملطّخ بالدماء، وترويعهنّ وزجرهنّ، وحثّهنّ على العجلة، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون أربع مرّات في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (عنّ طُلّي نَحِرِ رَميلٍ)، مع تكرار صوت الراء ثلاث مرّات، إحداها لفظة: (الترب) من الصدر، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (نَحِرِ رَميلٍ)، ليلتقي الصوتان في لفظتين متعاقبتين في العجز: (نَحِرِ رَميلٍ)، مشكّلة بذلك بؤرة المعنى، على أن البيت فيه إشارة ضمنية واضحة إلى كون الجسد الطاهر بلا رأس؛ وإلا لانشغلت النساء بمسح الوجه الطاهر، موظّفاً التصريع الداخلي، opening verse rhyme ممّا أضفى على البيت إيقاعاً مؤثراً.

يذكر الشاعر في البيت الخامس أن الإمام الحسين وآله (عليهم السلام) وصحبه (رضوان الله عليهم) قد حلّوا في صحراء الطفّ، فالضيوف هم عسكر الإمام الحسين (عليه السلام)، و: (الفلاة القفر) هي صحراء الطفّ من غير ضيافة، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) ألف المدّ أربع مرّات، إحداها في لفظة: (فلاة) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (فيها على غير قَرى)، مع تكرار صوت الفاء أربع مرّات أيضاً، ثلاثاً شملت ألفاظ الصدر جميعاً: (وضيوفٍ لفلاةٍ قفرةٍ)، ولفظة: (فيها) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (فلاةٍ)، (فيها)، ولتشكّل اللفظتان بؤرة

المعنى، فالصورة في البيت فيها مفارقة وإشارة إلى ما جرى عليهم من منع بني أمية الماء عن عسكر الإمام الحسين (عليه السلام)، وفي هذا ما يُثبت دناءة عدوّهم الذي افتقر لأدنى الخصال التي يتمتّع بها العربيّ، موظفاً الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor في قوله: (ضيوف نزلوا)، فقد شبّه شهداء الطفّ بالضيوف، وحذف المشبّه، وأبقى على لازمه: (فلاة قفرة)، والمفارقة بين: (نزلوا) و: (غير قرى)، إذ يفترن النزول عادة بالضيافة، ممّا ترك إيقاعاً حزيناً مأساوياً .

ويشير الشاعر في البيت السادس كيف أن بني أميّة: (الوحش) في جريمتهم هذه تناولوا وأمسكوا بالأرجل التي كانت سبّاقة إلى مواطن طاعة الله، وإلى الجهاد في سبيله، والأأيادي الطاهرة التي اشتهرت بالكرم والعطاء والمسح على رؤوس اليتامى، ومن أجل هذا المطلب استعان الشريف الرضيّ بتكرار صوت النون خمس مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (تنوُشُ)، (من)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (وَأَيْمَانَ النَّدَى)، مع تكرار صوت (الرويّ) ألف المدّ ثلاث مرّات، إحداها لفظة: (أجسادهم)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (وَأَيْمَانَ النَّدَى)، ليلتقي الصوتان في هاتين اللفظتين المتعاقبتين المعبرتين عمّا اتّصف به أهل بيت النبوة من خصال حميدة، موظفاً الكناية عن وحشيّة بني أميّة في قوله: (الوحش)، وفي هذه الكناية: (الوحش) استعارة تصريحيّة explicit metaphor في قوله: (وتنوُشُ الوحشُ) فقد شبّه بني أميّة بالوحش وحذف المشبّه، وأبقى على لازمه: (تنوُشُ)، بوصف بني أميّة قد مارسوا الوحشيّة مع الأجساد الطاهرة، فضلاً عن التقسيم rhetorical division في عجز البيت: (أرجل السبق) و(أَيْمَانَ النَّدَى)، ممّا ترك إيقاعاً مؤثراً على البيت .

ويشبّه الشريف الرضيّ في البيت السابع أهل بيت الإمام الحسين (عليه السلام)، وأصحابه بالمصابيح؛ لما عُرف عنهم من تعبّدهم والسهرة في قيام الليل، الأمر الذي يورث جمالاً ونوراً ظاهراً على الوجه، فهم في قتلهم كالأقمار المغيبة والنجوم الهاوية، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الميم أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (كالمَصَابِيحِ فَمِنْ)، واثنتين في لفظتين من العجز: (قَمَرٍ)، (نَجْمٍ)، مع تكرار صوت النون خمس مرّات، اثنتين في

لفظتين من الصدر: (وجوهاً)، (فمن)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (قمر)، (نجم)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (فمن)، (قمر)، (ونجم)، ولترسم هذه الألفاظ ملامح الصورة التشبيهية، موظفاً فنّ التناصّ التلاقيّ intertextuality في عجز البيت، مع الآية الكريمة في قوله تعالى: (والنجم إذا هوى) (81)، ممّا ترك إيقاعاً مصحوباً بالخشوع على البيت.

يتحوّل الشريف الرضيّ في البيت الثامن إلى خطاب رسول الله (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، وهو المعزّي بهذا المصاب، فيخبره بما جرى لأهل بيته الأطهار من مصائب ما بين قتل وسباء: "استنثار إشفاق الرسول للسبب الشهيد" (82). ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) ألف المدّ ستّ مرّات، ثلاثاً في ألفاظ من الصدر: (يا)، (الله)، (عاينتهم)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (ما بين قتلى وسبا)، مع تكرار صوت التاء مرّتين، إحداها في لفظة: (عاينتهم) من الصدر، والثانية في لفظة: (قتلى) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (عاينتهم)، (قتلى)، لتكون خير معبر عن خطاب الشاعر، في تصوير مؤثّر، موظفاً فنّ التخيل imagery في قوله: (لو عاينتهم)، فالشاعر لا يصف حدثاً واقعياً حدث للرسول (صلّى الله عليه وآله وسلّم)، بل يتخيّل ما سيكون شعوره لو شاهد الرسول المشهد، ممّا خلق إيقاعاً وجدانياً داخلياً يتناغم مع مضمون المأساة، ويضاعف أثرها العاطفيّ.

وتتصاعد هذه النبذة الحزينة عند الشاعر، في البيت التاسع إذ يبدأ في رسم الصورة التي بدأها في البيت السابق، فيذكر أنّ منهم من هو مصاب ومُلقي على التراب، يُمنع الظلّ مع ما به من عطش، ومنهم من هو عطشان يُسقى بدلاً من أنابيب الماء أنابيب الرماح المشتعلة ناراً من حرارة الشمس اللاهبة: "والقصيدة تبين الواقعة التي تمثل فيها الفعل الاستشهاديّ، بحضوره المائز القائم على الصبر والتضحية، فكانت بحقّ مرثية مملوءة باللوعة والحزن؛ لما فيها من صور ومشاهد تلك الواقعة، وظّفها الرضيّ في نصّه" (83)، ومن أجل ذلك استعان الشاعر بتكرار صوت الرويّ (ألف المدّ) أربع مرّات جاءت في ألفاظ العجز جميعاً: (عاطش يُسقى أنابيب القنا)، مع تكرار صوت النون ستّ مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (من رميض يمنع الظلّ ومن)،

واثنتين في لفظتين من العجز: (عاطش)، (أنابيب)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (عاطش)، (أنابيب القنا)، لتكون هذه الألفاظ خير معبر عن الصورة، موظفاً التوازي في بناء الجملة الشعرية structural parallelism الذي لجأ إليه في قوله: (من رميض يُمنع الظلّ) في مقابل: (ومن عاطش يُسقى أنابيب القنا)، ممّا فرض على البيت إيقاعاً مؤثراً، فضلاً عن توظيف فنّ الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (يُسقى أنابيب القنا)، إذ شبه الطعن بالرماح، بالسقي بالماء، وحذف الماء، وأبقى على لازمه: (عاطش)، لتمنح البيت نغمة إضافية جميلة على الرغم من المضمون المؤلم .

ويواصل الشاعر الصورة السابقة في البيت العاشر، فيقول إنّ منهم من يساق: (خلف محمول) أي قتيل، ويشير في قوله: (عائر) إلى عنفهم في الزجر والأخذ بالقوة، ولعلّه أراد بـ: (مسوق) الأسرى من النساء والأطفال، مظهراً مدى استخفاف بني أمية بـ: (المحمول على غير وطأ)، أي دون فراش، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) ألف المدّ أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (عائر يُسعى)، واثنين في لفظتين من العجز: (على)، (وطأ)، مع تكرار صوت العين ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (عائر يُسعى)، ولفظة: (على) من العجز، ليلتقي الصوتان في ذات الألفاظ التي تكرر فيها صوت العين، مشكّلة بذلك ملامح الكناية metonymy في قوله: (مسوق عائر يسعى به)، الدالة على الإذلال، فضلاً عن الأصوات الثقيلة في هذه الكناية، بما يعكس ثقل المشهد وقسوته .

ولنا أن نتصوّر: " القساوة والخشونة التي ألحقها الأعداء بأهل بيت الرسول ونسله، فذبّحوا الإمام وأولاده وأصحابه، مثلما يقوم الإنسان بذبّح القربان، ثم أخذوا النساء كالإماء، فضربوهنّ بالجلد، فدفعوهنّ بذلك، وهنّ من أبناء فاطمة (عليها السلام) وأولادها " (84). ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الحادي عشر بتكرار صوت اللام أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (الأضاحي نسله)، واثنين في لفظتين من العجز: (أهله)، (الإما)، مع تكرار صوت الهمزة ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (الأضاحي) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (أهله)، (الإما)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ:

(الأضاحي)، (أهله)، (الإما)، وتكون هذه الألفاظ بؤرة الصورة المؤلمة التي رسمها الشاعر، موظفاً الجنس الاشتقاقي بين: (جزروا) و(جزر) من جهة، وبين: (ساقوا) و(سوق)، من جهة أخرى والتشبيه التمثيلي analogical simile في قوله: (جزروا جزر الأضاحي)، وتوازي البناء الأفقي structural parallelism بين شطري البيت: (جزروا جزر الأضاحي)، في مقابل: (ساقوا سوق الإما)، ممّا عمّق الإيقاع الداخلي للبيت.

ويعجب الشريف الرضي في البيت الثاني عشر كيف أمهل الله الظالمين، فلم تنقلب بهم الأرض ولم ترجمهم السماء؟! (85)، باستعماله الاستفهام التعجّبي، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام سبع مرّات، خمساً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (لم يستعجل الله لهم)، واثنين في لفظتين متعاقبتين أيضاً من العجز: (بانقلاب الأرض)، مع تكرار صوت (الروي) ألف المدّ ثلاث مرّات، إحداها في لفظ الجلالة: (الله) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (بانقلاب)، (السما)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (الله)، (انقلاب)، وتكون هاتان اللفظتان خير ما تعبّران عن مقصدية الشاعر في تعجّبه، موظفاً التوازي البنائي structural parallelism في العجز: (انقلاب الأرض) أو: (رجم السما)، ممّا منح البيت إيقاعاً خطابياً قوياً يُشبه النذير أو الدعاء بالانتقام .

وتتحول اللوحة إلى ملحمة في استرسال متصاعد حدّة وغضباً وحزناً وألماً، مستعيناً بكم الخبريّة التي تدلّ على كثرة ما أريق من دماء آل بيت النبوة (عليهم السلام) على يد بني أميّة، ففي البيت الثالث عشر استعان الشاعر بتكرار صوت النون خمس مرّات، أربعاً منها في ألفاظ جاءت نتعاقبة في الصدر: (رقاب من بني فاطمة)، ولفظة: (بينهم) من العجز، مع تكرار صوت (الروي) ألف المدّ أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (رقاب)، (فاطمة)، واثنين في لفظتين من العجز: (ما)، (المدى)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (رقاب)، (فاطمة)، وتكون هاتان اللفظتان خير ما تعبّران عن مقصدية الشاعر، موظفاً الجنس الاشتقاقي derivational paronomasia بين: (عُرقت) و: (عرق) في بيان كثرة ما سال من دماء آل بيت النبوة (عليهم السلام) من جهة المعنى، وما تركه الجنس من أثر إيقاعي داخلي على البيت، فضلاً عن الاستعارة التصريحيّة explicit

metaphor في قوله : (رقاب عرقت...عَرَقَ المَدَى)، إذ شَبَّهَ الدماء التي سالت عند قتل الشهداء بالعرق الذي ينساب على المدى، ثم حذف المشبّه، وأبقى على لازمه: (رقاب)، ممّا أضافت للبيت إيقاعاً صوتياً وبصرياً وجدانياً يُعمّق أثر المأساة في ذهن المتلقّي.

وبذلك يكون الشريف الرضيّ قد وضع الملامح الأساسيّة لبنية الطقّيّات التي أضحت مثلاً طالما نهجه الشعراء من بعده، وتكون الدوافع قد تعاضدت لنضوج قصيدة الرثاء الحسينيّة في العصر العبّاسيّ، فاجتمع الدافع العاطفيّ المتمثّل بتأثر الشعراء بمأساة الإمام الحسين (عليه السلام)، والدافع النفسيّ المتمثّل بالإحباط والشعور بالظلم، والدافع السياسيّ المتمثّل بإحساس الشعراء بأنهم جزء من المعارضة للسلطة العبّاسيّة، كلّ هذه الدوافع شكّلت صورة مكتملة لقصيدة الرثاء الحسينيّة أو ما اصطلح عليه بالطقيّة موضوعاً وفناً (86) .

الشريف المرتضى

وقال أبو القاسم علي بن الحسين بن موسى بن محمد بن موسى بن إبراهيم بن الإمام موسى بن جعفر الكاظم (عليه السلام) (87)، الملقَّب بالشريف المرتضى ت 436هـ، في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) (من الطويل) (88)

- 1- لقد كُسِرَتْ للدين في يوم كربلا كسائر لا تُوسى ولا هي تُجبرُ
- 2- فإمّا سبي بالرماح مُسَوِّق وإمّا قتل في التراب مُعَقَّر
- 3- وجَزَحَى كما اختارت رماح وأنصُل وصرعى كما شاءت ضباغ وأنسُر

اختار الشريف المرتضى صوت الراء رويّاً لهذه القصيدة، وهو صوت: "صامت لثويّ متوسط مجهور تردديّ مفخّم في أغلب حالاته" (89)، ففي البيت الأوّل يذكر الشاعر أنّ الدين قد مُني في يوم كربلاء بكسر لا يُجبر، في إشارة إلى شهادة الإمام الحسين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الراء أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (كُسِرَتْ)، (كزّيلا)، واثنتين في لفظتين من العجز: (كسائر)، (تُجبرُ)، مع تكرار صوت الكاف ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (كُسِرَتْ)، (كزّيلا)، ولفظة: (كسائر) من العجز، ليلتقي الصوتان في ذات الألفاظ التي تكرر فيها صوت الكاف، ولتكون هذه الألفاظ خير ما يمثّل المعنى الذي أراده الشاعر موظفاً الاستعارة المكنية التجسيمية implied metaphor في قوله: (كُسِرَتْ للدين)، فقد شبّه الدين بشيء يقبل الكسر، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (لا تُوسى ولا تُجبرُ)، والجناس الاشتقاقيّ بين: (كُسِرَتْ) و(كسائر)، والتكرار اللفظيّ لحرف النفي (لا)، فضلاً عن التوازن الصوتي morphological parallelism بين الفعلين المبنيّين للمجهول: (تُوسى) و(تُجبرُ)، ممّا خلق إيقاعاً داخليّاً متوازناً.

وفي البيت الثاني يصوّر الشاعر هذا المشهد المؤلم ليوم كربلاء، فأصحاب الإمام الحسين (عليهم رضوان الله) بين: (سبي) يُقاد بقوة الرماح، و: (قتيل) معقّر بالتراب، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الراء

أربع مرّات، اثنتين في لفظة: (بالرّماح) من الصدر، واثنين في لفظتين متجاورتين من العجز: (التراب مُعَقَّرُ)، مع تكرار صوت الميم سبع مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (فإمّا سيّ بالرّماح مُسَوِّقُ)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (وإمّا)، (مُعَقَّرُ)، ليلتقي الصوتان في: (بالرّماح)، (مُعَقَّرُ)، لتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة الصورة التي أراد الشاعر رسمها للفاجعة الأليمة. ونلاحظ حرص الشاعر في توازي البناء بين شطري البيت structural parallelism فقله: (فإمّا سيّ بالرّماح مُسَوِّقُ)، يقابلها: (وإمّا قتيّل في التراب معقّر) فضلاً عن التوازن الصرفي morphological parallelism بين قوله: (الرمّاح مُسَوِّقُ) من الصدر، ويقابلها: (التراب مُعَقَّرُ) من العجز، كلّ ذلك منح البيت إيقاعاً داخلياً متناغماً بالغ التأثير في المتلقّي .

واستكمالاً للمشهد التراجيديّ في البيت السابق يذكر الشريف المرتضى أنّ أصحاب الإمام الحسين (عليه السلام) قد تركوا صرعى طُعماً للضبّاع والنسور، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الرء خمس مرات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (وجرّحى كما اختارث رماحُ)، واثنين في لفظتين من العجز: (صرعى)، (أنسرُ)، مع تكرار صوت ألف المدّ سبع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (وجرّحى كما اختارث رماحُ)، وأربعاً في ألفاظ متعاقبة في العجز: (وصرعى كما شاءت ضبّاعُ)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (جرّحى)، (اختارث)، (صرعى)، لتشكّل هذه الألفاظ بؤرة الصورة التراجيديّة المؤلمة التي رسمتها كلمات الشاعر، موظّفاً توازي البناء structural parallelism بين شطري البيت، فقله: (وجرّحى كما اختارث رماحُ وأنصلُ) من الصدر يقابلها: (وصرعى كما شاءت ضبّاعُ وأنسرُ) من العجز، فضلاً عن التوازن الصوتي morphological parallelism فقد جعل: (جرّحى) من الصدر، مقابل: (صرعى) من العجز، وجعل (أنصل) من الصدر مقابل (أنسر) من العجز، وجعل: (رماح) من الصدر مقابل: (ضبّاع) من العجز، كلّ ذلك ترك إيقاعاً داخلياً مؤثراً يشهد له بإحكام الصياغة .

وله في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام)، أبياتاً يستذكر فيها عطش جدّه الإمام الحسين (عليه السلام) : (من الطويل) (90)

- 1- أَسْقَى نَمِيرُ الْمَاءِ ثُمَّ يِلْدُ لِي ودورُكُمْ آلَ الرسولِ خلاءٌ؟
- 2- وأنتم كما شاءَ الشتاتُ ولستم كما شئتم في عيشةٍ وأشاء
- 3- تُذاوونَ عن ماءِ الفراتِ وكارعُ به إبلٌ للغاديرين وشاء
- 4- تنشرُ منكم في القواءِ معاشِرُ كأنهم للمُبصرين مُلاء
- 5- ألا إنَّ يومَ الطفِّ أدمى محاجرأ وأدوى قلوبأ ما لهنَّ دواء
- 6- وإنَّ مُصيباتِ الزمانِ كثيرةٌ وربُّ مُصابٍ ليس فيه عزاء

اختار الشريف المرتضى صوت الهمزة رويًا لقصيدته، وهو: "صوت حنجري انفجاريّ شديد مهموس مرّق" (91)، وهذا يعني أنّ بالصوت حاجة إلى مجهود عضليّ عند النطق به، وهو يتناسب مع المجهود الذي يبذله المكلوم في مصيبتة. يتساءل الشريف المرتضى في البيت الأوّل منكرأ على نفسه في ألم: كيف أشرب الماء العذب: (نميرُ الماء)، ويلدُ لي طعمه، ودياركم يا أهل بيت النبوة خالية؟ ومن أجل هذا المطلب استعان بتكرار صوت (الرويّ) الهمزة خمس مرات، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر: (أَسْقَى)، (الماء)، واثنتين في لفظتين من العجز: (آل)، (خلاء)، ومصاحبة تكرار ألف المد أربع مرّات، في ذات الألفاظ التي تكرر فيها صوت الهمزة، ومن المعروف أن صوت ألف المد يتميز بالقدرة على الإسماع؛ لما فيه من علو نسبي لقوة الإسماع، وبما له من قدرة على التنفيس؛ لكون النَّفَس في أثناء النطق به يمتدّ، ولا يُعيقه عائق فيمنع استمراره (92)، لتكون هذه الألفاظ خير دوالٍ على استفهامه الإنكاريّ المشوب بالحزن، موظفاً فنّ الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor في قوله: (أَسْقَى نميرُ الماءِ ثُمَّ يِلْدُ لي)، فالسقى واللذة ليستا مجرد شرب الماء بل هي كناية عن العيش الهانئ، فقد جعل الماء: (النمير) العذب رمزاً للحياة الرغيدة، فشبه العيش المترف بـ: (نمير الماء)، وحذف المشبّه (العيش المترف)، وأبقى على لازمه: (ثُمَّ يِلْدُ لي)، وقد منح توازن التركيب بين الشطرين زيادة في نغمة الإيقاع، بالانتقال من الصورة العذبة: (نمير الماء) إلى صورة الخراب: (خلاء)، مولدأ بذلك تضاداً صوتياً ومعنوياً يُعمّق الحزن .

ويواصل الشريف المرتضى معنى البيت الأول، مستعيناً بتكرار صوت (الرويّ) الهمزة، فيكرّره في البيت الثاني خمس مرات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (أنتم)، (شاء)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (سنتّم)، (أشاء)، مع تكرار صوت الشين خمس مرّات أيضاً، اثنتين منها في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (شاء الشتات)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (سنتّم في عيشة وأشاء)، ليلتقي الصوتان في الألفاظ: (شاء)، (سنتّم)، (أشاء)، ولتشكّل هذه الألفاظ محور الألم الذي انتاب الشاعر وهو ينظر إلى هذه الديار التي خلت من أهلها، موظفاً فنّ الاستعارة المكنّية implied metaphor في قوله: (كما شاء الشتات)، إذ جعل للشتات مشيئة، كأنه شخص يفرض إرادته، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (شاء)، مستعيناً بالجناس الاشتقاقيّ بين: (شاء)، (سنتّم)، (أشاء)، ممّا ترك إيقاعاً مؤثراً، لا سيما وأنّ مصاحبة تكرار صوت الشين، قد ترك جرساً موسيقياً حزيناً، لما يُوحى به هذا الصوت من مشاعر الأسى والحزن لا سيما، وقد جاء تكراره في ألفاظ تعيّر عن مشاعر الفقد والألم .

ويذكر المرتضى في البيت الثالث عطش الإمام الحسين (عليه السلام)، وكيف منعه بنو أميّة من الاقتراب من شاطئ الفرات، مستعيناً بتكرار صوت ألف المدّ ست مرّات، أربعاً منها جاءت في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (تُذاوونَ عن ماءِ الفراتِ وكارعُ)، واثنتين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (للغادرين وشاء)، مع تكرار صوت الراء ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (الفراتِ وكارعُ)، ولفظة: (للغادرين) من العجز، ليجمع الصوتان في هذه الألفاظ: (الفراتِ، كارع، للغادرين) التي شكّلت بؤرة المشهد المؤلم، فقد منح هذا اللقاء الصوتي قدرة الشاعر على تفريغ شحنة الأسى لفعلة بني أميّة، بمنعهم معسكر الإمام الحسين (عليه السلام) من الاقتراب من نهر الفرات، لما يمتلكه صوت الألف الممدودة من امتداد صوتي. وفي مرثاة الشريف المرتضى هذه تبرز واقعة الطف في كربلاء، وما جرى فيها من الأحداث الجسام، متفجّعاً ومتوجّعاً لما أصاب الإمام الحسين وأهل بيته (عليهم السلام): "تري هذه المشاهد لا تفارق مخيلته وللفرات أهمية كبيرة في رثائه للإمام الحسين وأهل بيته (عليهم السلام)، وقد مُنعوا منه، بينما

الكلاب والخنازير" (93)، موظفاً الاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (تُذادون عن ماء الفرات)، فقد شبه أهل البيت بالإبل، باعتبار أن الفعل: (ذاد) قد ارتبط في ذهن العربي بالصور البدوية: (ذود الإبل عن الماء، وحذف المسببه به في صدر البيت، وأبقى على لازمه، وهو الفعل: (تُذادون)، وقد ترك الإيقاع الداخلي النفسي القائم على التضاد بين صورة العطش القاهر ومنع الاقتراب من الفرات، وصورة الارتواء السهل: (كارع)، مما ترك صدمة وجدانية تملأ ذهن المتلقي.

ويحاول الشريف المرتضى تلوين الجانب الموسيقي في هذه الأبيات، فيكرر في البيت الرابع صوت الميم - لما يُوحى به من ألم وعدم وظلم لحق بآل البيت (عليهم السلام) - خمس مرّات، اثنتين منها في لفظتين من الصدر: (منكم)، (معاشر)، وثلاثاً شملت ألفاظ العجز جميعاً: (كأنّهم للمبصرين مُلاء)، مع تكرار صوت (الروي) الهمزة ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (القواء) أي القفار، واثنتين في لفظتين من العجز: (كأنّهم)، (ملاء)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (كأنّهم)، (ملاء)، ولتشكّل هاتان اللفظتان طرفي الصورة التشبيهية التي أرادها المرتضى، فالبيت تملؤه الحسرة لما حلّ بآل البيت في فاجعة الطف يقول شارح ديوان الشاعر في شرح البيت: "توزّع كثير منكم في القفار، كأنّهم ثوبٌ يُغطّي المبصرين" (94)، موظفاً التشبيه التمثيلي figurative simile فقد شبه الأجساد الطاهرة من أهل البيت (عليهم السلام) بالثوب: (ملاء) الذي يُغطّي شيئاً، مما ترك إيقاعاً مشوباً بالحزن والأسى.

إنّ ذكرى الطفّ الأليمة لا تغادر ذاكرة الشاعر؛ لما تركته من ألم وفقد لا زوال لهما ولا اضمحلال، ومن أجل هذا المعنى، يعود الشاعر إلى تكرار صوت (الروي) الهمزة في البيت الخامس خمس مرات، ثلاثاً منها في ألفاظ من الصدر: (ألا إن)، (أدْمى)، واثنتين في لفظتين من العجز: (أدوى)، (دواء).

ويلاحظ أن الشاعر جاء بصوت (الروي) الهمزة مصحوباً بصوت الألف المدية في أربعة ألفاظ منها: (ألا)، (أدْمى)، (أدوى)، (دواء)؛ ليمنحها الامتداد الصوتي الذي يغطّي مساحة من حسراته وآهاته، فقد أدمت الفاجعة: (المحاجر) العيون و: (أدوت قلوباً)، موظفاً الاستعارة التصريحية explicit metaphor فنّ في

قوله: (أدمى محاجراً)، فقد شبّه الألم والحزن العميق الذي أصاب آل بيت النبوة، بالعيون: (محاجراً) الجريحة؛ لكثرة ما سال من الدموع حتّى تقرّحت، وحذف المشبّه وأبقى على لازمه: (يوم الطفّ)، كما استعان الشاعر بالاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (وأدوى قلوباً)، فقد شبّه: القلوب بكائن حيّ يذبل: (يدوي) كالنبات، وحذف المشبّه به وأبقى على لازمه: (يدوي)، فضلاً عن استعانة الشاعر بفنّ توازي البناء الأفقيّ structural parallelism في قوله: (أدمى محاجراً) و(أدوى قلوباً)، ممّا منح البيت إيقاعاً داخليّاً متناغماً مع حالة الفقد والحزن.

ومصاب آل البيت في يوم الطفّ لا يجد فيه المرء عزاءً أو تخفيفاً للألم، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الأخير بتكرار صوت ألف المد أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (مُصيّاتِ الزمان)، واثنتين في لفظتين من العجز: (مُصابٍ)، (عزاءً)، مع تكرار صوت الميم ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (مُصيّاتِ الزمان)، ولفظة: (مُصابٍ) من العجز، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (مُصيّاتِ الزمان)، (مُصابٍ)، ولتكون بؤرة المعنى المُراد، وعلى هدي قول الإمام الحسن (عليه السلام) مخاطباً أخاه الإمام الحسين (عليه السلام): "لا يوم كيومك يا أبا عبد الله" (95)، ففاجعة الطفّ مصيبة كبرى لدرجة أنّه لا يوجد فيها عزاء أو تسلية أو مواساة كافية لتهدئة الألم أو التخفيف من وقعها على المصاب، موظّفاً الكناية في قوله: (ليس فيه عزاءً)، عن شدّة المأساة واستحالة التخفيف فضلاً عن الجناس الاشتقائي derivational بين: (مصيبيات) و: (مصاب)، ممّا منح البيت إيقاعاً داخليّاً يشفّ عن حزن لا نهاية له.

وقال يرثي الإمام الحسين (عليه السلام) في دليّة، منها: (من البسيط) (96)

- 1- يا يومَ عاشورَ كم طأطأت من بصرٍ بعدَ السّمورِ وكم أذلت من جِدِّ
- 2- يا يومَ عاشورَ كم أطرّدت لي أملاً قد كان قبلك عندي غيرَ مطرودِ
- 3- أنت المُرثّق عيشي بعدَ صفوتِهِ ومولجَ البيض من شيبتي على السودِ
- 4- جُرّ بالطفوفِ فكم فيهنّ من جبلٍ خرّ القضاء به بين الجلاميدِ
- 5- وكم جريحٍ بلا أسٍ تمرّفتهُ إمّا النسرُ وإمّا أضْبُعُ البيدِ
- 6- وكم سليبٍ رماحٍ غيرِ مستترٍ وكم صريعٍ جمامٍ غيرِ ملحودِ
- 7- كأنّ أوجههم بيضاً ملألئةً كواكبٌ في عِراضِ القفرةِ السودِ
- 8- من كلّ أبلج كالدينار تشهدهُ وسطّ النديّ بفضلٍ غيرِ مجحودِ
- 9- يغشَى الهياجَ بكفٍّ غيرِ منقبضٍ عن الضرابِ وقلبٍ غيرِ مزوودِ
- 10- لم يعرفوا غيرَ بثِّ العُرفِ بينهمُ عفواً ولا طُبعوا إلا على الجودِ
- 11- جاؤوا إليكم وقد أعطوا عهدَهُمُ في فيلقٍ كزهاءِ الليلِ ممدودِ
- 12- مُستشعرينَ لأطرافِ الرماحِ ومن حدّ الظبا أدرعاً من نسجِ داودِ
- 13- وأرتضي أنني قد متُّ قبلكُم في موقفٍ بالردينيّاتِ مشهودِ
- 14- فلي دموغُ ثُباري القطرَ واكفةً جادت وإن لم أقلّ يا أدمعي جودي

اختار الشاعر صوت الدال المكسورة رويّاً، وهو صوت مخرجه من طرف اللسان مع أصول الثنايا العليا، ومن صفاته: الجهر والشدة، كما اختار الكسر حركةً لصوت الروي (الدال)، وهي حركة "تُشعر بالرقّة واللين" (97)؛ إذ إنّ حركة الكسرة غالباً ما تدلّ على شدة الحزن، وحالة الانكسار النفسي (98) الذي ترك فعله البالغ: "على الشاعر عند ذكره مصيبة الإمام الحسين (عليه

السلام)، وما حلّ به وبأهل بيته في معركة الطفّ، فضلاً عن أنّ استعمالها للرويّ يمنح النصّ الشعريّ سمات صوتيّة حزينة، تتواشج مع دلالة الحزن التي تحيط به "(99)".

يخاطب المرتضى يوم عاشوراء: كم جعلت من رؤوس شامخة وعيون عالية مُطأطأة ذليلة، وكم أخضعت من أعناق شامخة كانت مرفوعةً بالكرامة والعزّة، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الهمزة ثلاث مرّات، اثنتين في لفظة: (طأطأت) من الصدر، ولفظة: (أذلت) من العجز، مع تكرار صوت التاء مرّتين في ذات اللفظتين لتكونا بؤرة المعنى المراد، موظفاً الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة implied metaphor في مناداته يوم عاشور في قوله: (يا يوم عاشور)، واتّخذ الشريف المرتضى من توازي البناء structural parallelism القائم على تكرار بنية الجملة الشعريّة أساساً للإيقاع الداخليّ enternal music فلك أن ترى جملة: (كم طأطأت من بصر) من الصدر، تقابلها: (كم أذلت من جيد)، من العجز، فضلاً عن تكرار: (كم) الخبريّة، وحرف الجر: (من)، وكائي بالشاعر يتحسّر ويتألّم لهذا اليوم، مستحضراً قول الإمام عليّ بن موسى الرضا (عليه السلام): "إنّ يوم الحسين أقرح جفوننا، وأسبل دموعنا، وأذلّ عزيزنا" (100). فقد تبدّلت الأحوال وأخفض يوم الطفّ رؤوساً كانت سامية، وأذلّ رقاباً كانت مرفوعة .

يعاتب الشاعر في البيت الثاني يوم عاشوراء: كم بدّدت من آمال كانت مستقرّة في نفسه، لم يزحزحها شيء قبلك حتّى جئت فطردتها، ومن أجل ذلك استعان الشاعر بتكرار صوت الراء أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (عاشور)، (أطردت)، ولفظتين متعاقبتين من العجز: (غير مطرود)، مع تكرار صوت (الرويّ) الدال ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (أطردت)، واثنتين في لفظتين من العجز: (عندي)، (مطرود)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (أطردت)، (مطرود)، لتكونا بؤرة المعنى المراد، إذ إنّ: "نقطة الارتكاز في هذين البيتين (الأول والثاني) تجلّت من خلال تكراره لجملة: (يا يوم عاشور) التي اختزلت عشرات المعاني التي أراد الشاعر بواسطتها إيصال الحزن والألم الذي خيم عليه، فهذه العبارة قادرة على ترجمة حزن الشاعر وألمه، عندما يتذكّر ذلك

اليوم الأليم الغارق في المآسي والآهات، والذي ترك عُصّة في نفوس محبّي أهل البيت (عليهم السلام) إلى يومنا هذا " (101)، وبهذا يكون النداء قد خرج في البيتين الأوّلين إلى التحسّر والتوجع. وقد وردت في هذين البيتين: "المفردات الدالّة على الحزن والفجيرة متّصلة بالصورة المؤلمة التي جمعت الضدّين في شطري البيتين الأوّل والثاني، كما أنّ صورة التكرار: (يا يوم عاشور) منحت جوّ القصيدة نبرة الأسى والأسف الذي أراده في النصّ " (102)، موظّفاً فنّ الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (أطردت لي أملاً)، فقد شبّه اليوم بإنسان يطرد الأمل، وأبقى على لازمه: (أطردت)، كما استعان الشاعر بطباق السلب في البيت الثاني بين: (أطردت) و: (غير مطرود)، تاركاً إيقاعاً داخلياً قوياً. مستعيناً بـ: (كم) الخبرية الدالّة على التكثير لبيان مظلوميّة الإمام الحسين (عليه السلام) .

ويتواصل هذا النسيج الحزين في تبدّل الحال في البيت الثالث، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام أربع مرّات، إحداها في لفظة: (المُرْتِقُ) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ من العجز: (وَمُولَجَ البيضَ)، (على)، مع تكرار صوت الميم ثلاث مرّات، إحداها لفظة: (المُرْتِقُ)، واثنين في لفظتين من العجز: (وَمُولَجَ)، (من)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (المُرْتِقُ)، (مُولَجَ)، لتشكّل هاتان اللفظتان جذوة هذا التبدّل في الحال، موظّفاً الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة implied metaphor في قوله: (أنت المُرْتِقُ عيشي)، إذ جعل اليوم سبباً يكدّر العيش، كأنّ له يداً تصبّ الغصص، مستعيناً بفنّ الطباق antithesis بين: (المُرْتِقُ) بمعنى المُكْدِر و: (صفوّته)، ومن جهة أخرى بين: (البيضَ) بمعنى الشعر الأبيض و: (السودَ)، ممّا منح البيت إيقاعاً يلائم جوّ الحزن، ففاجعة الطفّ كانت سبباً في تنغيص حياة الشريف المرتضى، وإدخال الشيب في شعر رأسه .

ويصف المرتضى مشاهد لفاجعة الطفّ الأليمة في البيت الرابع ، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام أربع مرّات، إحداها لفظة: (جبلٍ) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (القضاءَ)، (الجلاميدَ)، مع تكرار صوت الجيم ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (جُزَ)، (جبلٍ)، ولفظة القافية: (الجلاميدَ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (جبلٍ)، (الجلاميدَ)، لتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة الصورة المؤلمة لما حلّ بأبطال الطفّ، موظّفاً التشبيه البليغ

emphatic simile في تشبيه الأبطال بالجال في ثباتهم وعظمتهم، والاستعارة المكنية implied metaphor في قوله: (خرّ القضاء به)، فقد شبه القضاء بشيء يسقط أو يتدحرج، وحذف المشبه به، وأبقى على لازمه: (خرّ) أي سقط، ممّا أعطى البيت وقعا مأساوياً وأضفى إيقاعاً متماسكاً دلالةً وصوتاً .

ولغرض التواصل في وصف مشاهد الفاجعة يلجأ الشاعر إلى البنية العمودية التي اعتادها باستعمال (كم) الخبرية ابتداءً من البيت الخامس، ومن أجل هذا المطلوب استعان المرتضى بتكرار صوت النون أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (جريح)، (أس)، واثنتين في لفظة: (النّسور)، مع تكرار صوت الراء مرّتين، إحداها في لفظة: (جريح) من الصدر، والثانية في لفظة: (النّسور)، ليلتقي الصوتان في هاتين اللفظتين: (جريح)، (النّسور) اللتين تشكّلان صورة فنّ التشبيه الضمني implied simile المؤلمة، إذ صوّر الجرحى فرائس مُفترسة تتقاسمها النّسور والضباع، وفيه كناية metonymy عن عظم المأساة وشدة الهوان، فضلاً عن توظيف التكرار اللفظي لللفظة: (إمّا) التفصيليّة، ممّا منح البيت جرساً موسيقياً متوازياً، وزاد من قساوة المشهد .

وتتواصل البنية العمودية باستعمال (كم) الخبرية في البيت السادس، ولكن هذه المرة يضيف إليها المرتضى البنية الأفقية أيضاً؛ لبيان جسامته ما حدث في فاجعة الطف، ومن أجل هذا المطلوب استعان الشاعر بتكرار صوت الميم سبع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ من الصدر: (وكم)، (رمّاح)، (مُسنتر)، وأربعاً في ألفاظ من العجز: (وكم)، (جمام)، (ملحود)، مع تكرار صوت الحاء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (رمّاح) من الصدر، واثنتين في لفظتين من العجز: (جمام)، (ملحود)، ليلتقي الصوتان في هذه الألفاظ الثلاثة مشكّلة بذلك بؤرة المشهد التصويري، ونلاحظ أنّ الشاعر لجأ إلى توازي البناء structural parallelism فجعل قوله: (وكم سليب رمّاح) من الشطر الأول، في مقابل: (وكم صريع حمام) من الشطر الثاني، وجعل: (غير مسنتر) من الشطر الأول، في مقابل: (غير ملحود) من الشطر الثاني، فضلاً عن التوازن الصوتي بين: (سليب) في مقابل: (صريع)، من جهة، و: (رمّاح) في مقابل: (حمام) من جهة أخرى، كلّ ذلك خلق إيقاعاً داخلياً يعزّز نغمة المراثية، ويوحّد الإيقاع الداخلي في البيت .

ويصف الشهداء الذين قُتلوا في كربلاء، في البيت السابع بأنهم كواكب منيرة في ظلام الميدان المُقفر، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الهمزة أربع مرّات كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (كأنَّ أوجههم بيضاً مُلألئَةً)، مع تكرار صوت الميم مرّتين في لفظتين من الصدر: (أوجههم)، (مُلألئَةً)، ليلتقي الصوتان في هاتين اللفظتين اللتين شكّلنا بؤرة صورة التشبيه التمثيلي figurative simile فقد شبّه الشاعر وجوه الشهداء المُضاءة وسط الخراب، بالصحراء الموحشة، موظّفاً طباق الإيجاب positive antithesis بين: (بيضاً) و: (السود)، بما يمنح البيت وقعاً موسيقياً متناغماً مع الألم.

وفي البيت الثامن يصف المُرتضى أوجه هؤلاء الأبطال بأنّها بيضٌ مثل الدنانير البيض يوم العطاء، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الدال خمس مرّات، ثلاثاً في في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (كالدينار تشهده)، واثنين في لفظتين من العجز: (النّديّ)، (مجحود)، مع تكرار صوت النون خمس مرّات أيضاً، اثنتين في لفظتين من الصدر: (من)، (كالدينار) من الصدر، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (النّديّ بفضلٍ)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (كالدينار)، (النّديّ)، ولتكون هاتان اللفظتان بؤرة الصورة التشبيهية، موظّفاً فنّ التشبيه المرسل المجمل general explicit simile في قوله: (أبلج كالدينار)، مشبّهاً وجوههم في إشراقها ونضارتها بالدينار في صفائه ولمعانه، وهي كناية عن كمال المروءة والكرم، إذ إنّ إشراق الوجه دليل على السرور والنقاء. واختيار لفظة: (أبلج) زاد من جمال إيقاع البيت.

وفي البيت التاسع يصف شجاعة هؤلاء الأبطال الذين ذادوا بأرواحهم من أجل الإمام الحسين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الباء أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (بكفّ)، (منقبض)، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (الضراب وقلب)، مع تكرار صوت النون خمس مرّات، ثلاثاً في لفظتين من الصدر: (بكفّ)، (منقبض)، واثنين في لفظتين من العجز: (عن)، (قلب)، ليلتقي الصوتان في هذه الألفاظ: (بكفّ)، (منقبض)، (قلب) التي شكّلت بؤرة الصورة فهم يلجون الحرب غير هيّابين من الضرب وبقلوب غير مذعورة، ونلاحظ لجوء الشاعر إلى توازي البناء

structural parallelism فجملية: (بكفٍ غير منقبضٍ) من الصدر يقابلها: (وقلبٍ غير مزوودٍ) من العجز، فضلاً عن التوازن الصوتي بين: (بكفٍ) و(وقلبٍ)، موظفاً التكرار للفظية: (غير)، كل ذلك عزز البيت بإيقاع داخلي مميز.

ويصف المرتضى هؤلاء الفتية بصفات لا يملكها إلا المؤمنون بقضية الإسلام ومبادئه الحنيفة، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت العاشر بتكرار صوت اللام سبع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (لم)، (العُرف)، وخمساً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (ولا طُبعوا إلا على الجود)، مع تكرار صوت العين أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (يعرفوا)، (العُرف)، واثنتين في لفظتين من العجز: (عفواً)، (على)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (العُرف) لتكون بؤرة المعنى الذي أراده الشاعر في وصف مكارم هؤلاء الفتية، وما عُرفوا به من صفات: "الكرم والجود والسماح، للذين قُتلوا من آل البيت ومعظمهم كانوا شباباً صغاراً، بجانب ما عُرفوا من فضلهم وإيمانهم وجودهم" (103)، واستعان الشاعر في هذا البيت بتكرار استخدام أسلوب القصر restrictive construction بالجمع بين أداتي النفي والاستثناء في قوله: (لم يعرفوا غير) و: (ولا طُبعوا إلا)، وهو قصر يفيد الحصر والتوكيد على أن كل سيرتهم الكرم وحبّ التضحية، ممّا خلق جرساً متوازناً يجعل السمع يتلقّاه بانسجام .

وفي البيت الحادي عشر يشير الشاعر المرتضى إلى النكت بالعهود من القبائل التي دعت بالقدوم إلى الكوفة، وكيف باعوا الدين، وهو متحسّر دائماً؛ لأن سيفه لم يطل تلك الهامات في الطفّ، فيشفي غليله منهم (104)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الدال ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (عهودُهُم)، واثنتين في لفظة القافية: (مَمْدُودٍ)، مع تكرار صوت الميم أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (إليكم)، (عهودُهُم)، واثنتين في لفظة القافية: (ممدودٍ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (عهودُهُم)، (مَمْدُودٍ)، ولتشكّل هاتان اللفظتان المغزى من البيت حين خان أهل الكوفة تلك العهود التي بعثوا بها إلى الإمام الحسين (عليه السلام) للقدوم إلى الكوفة، وفي البيت سخرية بلاغية خفية، فقد وصفهم بالوفاء: (وقد أعطوا عهودَهُم)، مع انتشارهم المكاني: (في فيلق

ممدود)؛ لئبرز العدد الكبير لهم، لكن مع خيانة العهود والمواثيق، مستعيناً بفن التشبيه التمثيلي analogy simile في قوله: (في فيلقٍ كزهاء الليل ممدود)، فقد شبه عددهم الكبير، بامتداد أو طول الليل، بما يُعطي إحساساً بالعدد الكبير والانتشار الواسع للقوم. وبين فعل الحضور: (جاؤوا إليكم)، والامتداد المكاني: (كزهاء الليل ممدود)، ينبثق جرسٌ موسيقيّ ينسجم مع الامتداد .

ويصف المرتضى شجاعة وبسالة هؤلاء الأبطال الذين وقفوا يذودون عن الإمام الحسين (عليه السلام)، في مواجهة قوة هائلة عدّة وعديداً من جيش العدو، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الثاني عشر بتكرار صوت النون خمس مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (مُسْتَشْعِرِينَ)، (ومن)، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (أدرعاً من نسج)، مع تكرار صوت (الرويّ) الدال خمس مرّات في ألفاظ من العجز: (حدّ)، (أدرعاً)، (داود)، لتكون لفظة: (أدرعاً) بؤرة المعنى الذي يلتقي فيما يُعرف بالتضمين rhetorical inclusion مع الذكر الحكيم، فقد: "رثى الشريف المرتضى سبط خاتم النبيين محمد (صلّى الله عليه وآله وسلم) مضمناً في شعره الآية القرآنية: (وعلّمناه صنعة لبوس لكم لِتُحَصِّنَكُمْ من بأسِكُمْ فهل أنتم شاكرون)، الأنبياء/ 80، دلالة على قوة الجيش الذي برز إلى الإمام الحسين (عليه السلام) على قلة عددهم وعدّتهم" (105)، فيما ذهب بعض الباحثين إلى أنها إشارة إلى قوله تعالى: (ولقد آتينا داود منّا فضلاً يا جبال أوبي معه والطير وألّنا له الحديد) سبأ / 10، (106)، واستعان الشاعر في البيت بالتشبيه الضمنيّ في قوله: (ومن حدّ الظبا أدرعاً من نسج داود) ، فقد شبه الدرع بحدّ الظبا في الصلابة والمتانة، دون ذكر أداة التشبيه ولا وجه الشبه صريحاً، وكان لتكرار صوت (الرويّ) الدال منسجماً مع حدة الرماح والقتال، مع توازن بين شطري البيت بما يعكس إيقاعاً متماسكاً .

ويُبيد الشاعر أسفه، لعدم مشاركته في معركة الطفّ الأليمة في البيت الثالث عشر، فهو: "لم يكن بمنأى عن الإفصاح عن مشاعره جرّاء ما حصل، وشدة أسفه، إذ لم يكُ حاضراً، كما هو حاله اليوم مع لسانه المدافع عنهم" (107)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الميم أربع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (متُّ قبلكُم)، واثنتين في لفظتين من العجز: (موقف)،

(مَشْهُودٍ)، مع تكرار صوت القاف ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (قَد)، (قَبْلَكُمْ)، ولفظة: (مَوْقِفٍ) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (قَبْلَكُمْ)، (مَوْقِفٍ)، ولتشكّل اللفظتان مبتغى الشاعر من البيت، مستخدماً فن الكناية metonymy في قوله: (وأرتضي أنّي قد متُّ قبلكم)، عن التضحية والإيثار، وقد أدّى تكرار صوت (الرويّ) الدال في قوله: (متُّ في موقف مشهود) انسجاماً صوتياً غاية في التأثير .

ويختتم الشريف المرتضى أبياته في رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) بالبكاء، على أنّ البكاء في شعر الرثاء ظاهرة مبرّزة في الشعر العربيّ، ولا شكّ في أنه تنفيس للنفس وراحة للروح، والشعر الشيعيّ يحفل بثيمة البكاء؛ ليعبر عن حالات انفعال الشعراء، فضلاً عن أنّ الشعر الشيعيّ يحفل بظاهرة الحزن والمآسي ويفيض لوعة (108)؛ لما حرى على أهل بيت النبوة (عليهم السلام) من الحيف والظلم والقتل والتشريد، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الدال أربع مرّات، إحداها في لفظة: (دُموعٌ) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ من العجز: (جاءت)، (أدمعي جودي)، مع تكرار صوت الميم مرّتين إحداها في لفظة: (دُموعٌ) من الصدر، والثانية في لفظة: (أدمعي) من العجز، على أنّ الشريف المرتضى في البيت الأخير: "بيكي الحسين (عليه السلام)، وما أحلّ به وأهل بيته في كربلاء، ودموع الشاعر تسابق قطرات المطر، منهمة من غير أن يأمرها أو يخاطبها، دلالة على عظم الرزية التي حلّت بالشاعر، فهو يستحضر قول الخنساء في رثاء أخيها: (من البسيط)

يا عينُ جودي بدمعٍ منكٍ مسكوبٍ كلؤلؤٍ جالٍ في الأسماطِ مثقوبٍ (109)

وموظّفاً الجنس الاشتقاقِي derivative pun بين: (دموعٌ) و(أدمع) من جهة، وبين: (جاءت) و: (جودي)، ممّا عزّز الإيقاع الداخلي، والانسجام الصوتي .

وللشريف المرتضى قصيدة أخرى، قالها يوم عاشوراء سنة 435هـ ، منها هذه الأبيات (من الخفيف) (110)

1- عُجْ بِأَرْضِ الطُفُوفِ عَيْسَكَ وَاعْقَأْ—————هُنَّ فِيهَا وَلَا تَجْزُهَنَّ دَارَا

2- وَابْنُكَ لِي مُسْعِداً لِحَزْنِي وَامْنَحْ—————نِي دُمُوعاً إِنْ كُنَّ فِيكَ غَزَارَا

3- فَلَنَا بِالطُفُوفِ قَتْلَى وَلَا ذَنْبَ—————بِ سَوَى الْبُغْيِ مِنْ عَدَى وَأُسَارَى

وفي هذه الأبيات وظّف المرتضى صوت الراء مصحوباً بألف الإطلاق؛ ليتناغم مع مضامين الطقيّات؛ لأنّ حركة الفتحة تلائم موضع اللين والرقّة والألم (111)، نظراً لما تمنحه ألف الإطلاق من القوّة والفخامة والجمال؛ ولما يُحدثه المدّ من تناغم موسيقيّ يمنح المُرتضى المساحة الكافية من أجل إيصال صوته إلى المتلقّي (112).

يطلب المُرتضى ممّن يسمعه في البيت الأوّل المرور والوقوف على أرض الطفوف (كربلاء) المقدّسة، والإقامة في أن يربط ناقته ويمنعها عن الحركة؛ وذلك من أجل قدسيّة المكان والبكاء على سيّد الشهداء الإمام الحسين (عليه السلام)، كما يتّضح في البيت الذي يليه، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار ألف المد أربع مرّات جاءت جميعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (فيها ولا تجزهنّ دارا)، مع تكرار صوت الراء مرّتين إحداها في لفظة: (أرض) من الصدر، والثانية في لفظة القافية: (دارا)، لتكون لفظة القافية بؤرة المعنى في طلب الإقامة، موظّفاً تتابع الأفعال succession of verbs: (عُجْ)، (اعقلهنّ)، (لا تجزهنّ)، ممّا منح وقعاً موسيقياً قوياً يتناغم مع دعوة الشاعر .

وفي البيت الثاني يخاطب الشاعر المتلقّي ويطلب منه أن يشاركه البكاء، ومؤازرته للبكاء على من كان يُسعدّه من أحزانه، وهو الإمام الحسين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون ثماني مرّات، أربعاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (مُسعداً لحزني وامنحني)، وأربعاً في ألفاظ متعاقبة أيضاً من العجز: (دموعاً إن كنّ)، مع تكرار صوت الميم ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (مُسعداً)، (وامنحني)، ولفظة: (دموعاً) من

العجز، ليلتقي الصوتان في هذه الألفاظ التي آزرت على رسم صورة الحزن الذي انتاب الشاعر لحظة الوقوف على أرض الطفوف، موظفاً تتابع الأفعال succession of verbs: (البك)، (المنحني)، مستعطفاً المتلقي؛ لشدة الحزن الذي يجتاحه، لدرجة أنه أصبحت به حاجة لمعين يُسعده في حزنه وبكائه، وقد أنتج هذا التكرار لصوت النون، وتحديداً في الفعل: (المنحني) توازناً صوتياً أضفى على البيت قوةً ووقعاً سريعاً وجرساً متناغماً مع البكاء.

وفي البيت الثالث يذكر المرتضى من أسباب حزنه ما جرى على أهل بيت النبوة من قتل وأسر، ولا سبب لذلك سوى الظلم الذي تعرّضوا إليه على يد أتباع آل أمية، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المد خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (فلنا بالطفوف قتلى ولا)، واثنين في لفظة القافية: (أسارى)، مع تكرار صوت اللام أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (فلنا بالطفوف قتلى ولا)، ولفظة: (البغي) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (فلنا)، (قتلى) لتشكّل هاتان اللفظتان مظلوميّة أهل بيت النبوة (عليهم السلام)، ونلاحظ أنّ ظاهرة التدوير enjambment لا تكاد تفارق البحر الخفيف، إذ: " نجد أنّ الشاعر قد لجأ إلى استعمال تقنيّة التدوير، وما رافقه من (لحن) موسيقي جميل، ويبدو أنّ هذا الاستعمال لم يكن من أجل خلق نغم موسيقيّ فقط، بل تجاوزه ذلك إلى الكشف عن الحالة النفسيّة للشاعر... بأسلوب حزين مؤثّر، ولكنّ التدوير ساعده في إطالة النفس دون الوقوف على نهايات أشطر الأبيات، ما أسهم بشكل كبير في الكشف عن مقاصد الشاعر" (113)، فالتدوير يمنح الشاعر فسحة الاستمرار دون توقّف يلزمه في نهاية الشطر الأوّل من البيت الشعريّ. وقد منح الامتداد الصوتي الذي صاحب كثافة تكرار صوت ألف المد قد خلقت جرساً موسيقيّاً ممدوداً يتناسب مع الدمع والحزن .

وقال من طَفِيَّة رائيَّة: (من السريع) (114)

- 1- عَرَّجَ عَلَى الدارِسةِ القَفَرِ ومُرَّ دموعَ العَيْنِ أَنْ تَجْرِي
- 2- لَا تَبْكِي إِنْ أَنْتَ بَكَيْتِ الْهُدَى إِلَّا عَلَى قاصِمَةِ الظَّهَرِ
- 3- وَابْنُ حُسَيْنًا وَالْأَلَى صُرَّعُوا أَمَامَهُ سَطْرًا إِلَى سَطْرِ
- 4- وَمَنْ أَرَى وَدَّهْمٌ وَحَدَّه زَادِي إِذَا وُسِدْتُ فِي قَبْرِي
- 5- وَهُوَ الَّذِي أَعْدَدْتُهُ جُنَّتِي وَعَصَمْتِي فِي سَاحَةِ الْحَشْرِ
- 6- حَتَّى إِذَا لَمْ أَكُ فِي نُصْرَةٍ مِنْ أَحَدٍ كَانَ بِكُمْ نَصْرِي
- 7- بِمَوْقِفٍ لَيْسَ بِهِ سَلْعَةٌ لَتَاجِرٍ أَنْفَقَ مِنْ بَرٍّ
- 8- كَمْ لَكُمْ مِنْ بَعْدِ شَمْرِ مَرَى دِمَاءَكُمْ فِي التُّرْبِ مِنْ شَمْرِ
- 9- وَيَحْ ابْنَ سَعْدٍ عُمَرِ أَنَّهُ بَاعَ رَسُولَ اللَّهِ بِالنَّزْرِ
- 10- بَغَى عَلَيْهِ فِي بَنِي بَنْتِهِ وَاسْتَلَّ فِيهِمْ أَنْصَلَ الْمَكْرِ

وعلى الرغم من كون البحر السريع من البحور القليلة الشيوخ في الشعر العربي، فإنَّ استعانة المرتضى به تعود إلى ما يمتلكه هذا البحر من سمات صوتية تتناسب مع غرض الرثاء، فالبحر السريع: "يمتاز بالسرعة والتعبير عن الانفعالات" (115)، ولعلَّ من أجل هذا سُمِّيَ سريعاً، وقد استعان به المرتضى بتفعيلاته التامة لا المجزوءة ابتعاداً منه عن بحر الرجز؛ لأنَّ البحر السريع إذا تجرَّأت تفعيلاته يتحوَّل إلى بحر الرجز (116) الذي لا يصلح النظم عليه في المراثي؛ لما يتَّسم به إيقاعه الراقص من نغم لا ينسجم مع غرض الرثاء . واختار صوت الراء رويّاً لما ينماز به من جهر وتردد وتفخيم، يناسب غرض الرثاء .

يستحضر المرتضى المقدَّمة الطللية في مخاطبة المتلقِّي، ولكنَّ الأمر مختلف تماماً؛ فليس الطلل هنا أحجاراً بالية، إنّما هي نفسٌ تغلي على أرواح مَنْ فُقدوا في هذا المكان، فهو يطلب من متلقِّيه بأن يُسيل الدموع، ومن أجل هذا المطلب

استعان الشاعر بتكرار صوت (الروي) الراء في مطلع القصيدة ستّ مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (عَرَجَ على الدارسة القفر)، واثنيتين في لفظتين من العجز: (ومرّ)، (تجري) - باعتبار الصوت المضعّف صوتين - مصاحباً ذلك بتكرار صوت العين الذي تكرر أربع مرات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (عَرَجَ على)، واثنيتين في لفظتين متعاقبتين أيضاً من العجز: (دموع العين)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (عَرَجَ)، مهيناً المتلقي لغرض القصيدة، وهو البكاء لما أصاب آل البيت في فاجعة الطفّ الأليمة، موظّفاً الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة implied metaphor في قوله: (ومرّ دموع العين) إذ شبّه الدموع بإنسان يؤمر ويُنفذ، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه وهو الفعل: (مرّ)، وقد أشاع تكرار صوت الروي نغمة حزينة متقطّعة تتجانس مع ما لهذا الصوت من تردد .

وفي البيت الثاني ينهى الشاعر عن البكاء، وكأنّي به يقول للمتلقّي: "إن أردت أن تبكي على الهدى، فلا تبك إلّا على أفضع الأمر" (117)، كمقتل سيّد الشهداء أبي عبد الله الحسين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت التاء أربع مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (تبكّ إن أنت بكيت)، ولفظة: (قاصمة) من العجز، مع تكرار صوت الباء والكاف مرّتين لكلّ منهما في لفظتي: (تبكّ)، (بكيت)، ليلتقي الأصوات الثلاثة في هاتين اللفظتين اللتين تشكّلان بؤرة المعنى، موظّفاً الاستعارة التصريحيّة explicit metaphor في قوله: (قاصمة الظهر)، إذ شبّه المصيبة العظمى وهي مقتل الإمام الحسين (عليه السلام) بشيء مادّي يكسر الظهر: (قاصمة الظهر) وحذف المشبّه، وأبقى على لازمه: (بكيت الهدى)؛ لأنّه مظهر الهداية، فضلاً عن توظيف الجناس الاشتقائي derivative paronomasia بين: (تبكّ) و(بكيت)، ممّا ترك إيقاعاً داخلياً مناسباً .

وفي البيت الثالث يؤكّد ما أراد بقاصمة الظهر المازّة في البيت الثاني، وهو البكاء على الإمام الحسين (عليه السلام) وآل بيته الأطهار، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون ثلاث مرّات، اثنتين في لفظة: (حُسيناً) من الصدر، ولفظة: (سُطراً) من العجز، مع تكرار صوت السين ثلاث مرّات أيضاً،

إحداها في لفظة: (حُسيناً) من الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (سُطراً)، (سُطراً)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (حُسيناً)، وتكون اللفظة خير ما تعبّر عن مَنْ يستحقّ هذا البكاء، موظّفاً التشبيه البليغ rhetorical simile فقد شبّه الشهداء: (الألى صُرّعوا) بالسطور المكتوبة: (سُطراً على سطر)، فضلاً عن التكرار اللفظي بين: (سُطراً) و(سُطراً)، ممّا أحدث إيقاعاً متصاعداً، يعكس امتداد القتلى وكثرة الشهداء .

ويجعل المرتضى حبّ الإمام الحسين (عليه السلام)، وأهل بيت النبوة الأظهر زاداً له حين يُنزل في قبره، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الواو المتحركة أربع مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (وَمَنْ أَرَى وَدَّهْمَ وَحَدَه)، ولفظة: (وُسِدْتُ) من العجز، مع تكرار صوت الدال أربع مرّات أيضاً، ثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (وُدَّهْمَ وَحَدَه)، ولفظة: (وُسِدْتُ) من العجز، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (وُدَّهْمَ وَحَدَه)، (وُسِدْتُ)، وتشكّل هذه الألفاظ منتهى صورة هذا الحبّ الذي سكن قلب الشاعر لآل بيت النبوة (عليهم السلام)، مستعيناً بفنّ التشبيه البليغ rhetorical simile في قوله: (وُدَّهْمَ زادي)، كناية عن شدة التمسك بهم، فإذا مضينا إلى قول المرتضى في عجز البيت وجدنا تطبيق هذه العقيدة: (وُدَّهْمَ زادي) في لحظة المصير وذلك في قوله: (إذا وُسِدْتُ في قبري)، بإيقاع يدعم توازن بناء البيت .

واستكمالاً مع هذا الحبّ الذي يكنّه المرتضى لآل بيت النبوة (عليهم السلام)، استعان الشاعر في البيت الخامس بتكرار صوت التاء أربع مرّات، اثنين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (أُعِدَّتُهُ جُنَّتِي)، واثنين في لفظتين من العجز: (عصمتي)، (ساحة)، مع تكرار صوت العين مرّتين، إحداها في لفظة: (أُعِدَّتُهُ) من الصدر، والثانية في لفظة: (عصمتي) من العجز، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (أُعِدَّتُهُ عصمتي)، وتكون هاتان اللفظتان خير ما تعبّران عن رسوخ هذا الحبّ في قلب الشاعر، موظّفاً الكناية في قوله: (جُنَّتِي) للتعبير عن توسّطهم لنيل الشفاعة والمغفرة، موظّفاً التشبيه البليغ rhetorical simile في قوله: (هو جُنَّتِي)، فقد شبّه الإمام بالدرع الواقية، وكذلك القول في: (عصمتي في ساحة الحشر)، وهي كناية عن النجاة والوقاية من العذاب، فضلاً عن أنّ قوله: (جُنَّتِي

وعصمتي) منح البيت قوة إيقاعية قائمة على التوازن والترصيع rhyme embellishment.

وحين يلتفت المرتضى إلى من ينصره بعد موته، فلن يجد سوى آل بيت النبوة (عليهم السلام)، ومن أجل تحقيق هذا المطلب استعان الشاعر في البيت السادس بتكرار صوت النون خمس مرّات، اثنتين في لفظة: (نُصرة) من الصدر، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متقاربة في العجز: (مَنْ أَحَدٍ كَانَ بِكُمْ نَصْرِي)، مع تكرار صوت (الروي) الراء مرّتين، إحداها في لفظة: (نُصرة) من الصدر، ولفظة القافية: (نَصْرِي)، ليلتقي الصوتان في هاتين اللفظتين اللتين تضمّنتا لحظة المقارنة بين: (لم أكن) و(كان بكم)، موظفاً المجاز العقلي logical metonymy في قوله: (كان بكم نصري)، فقد جعل النصر كأنّه متحقّق بسببهم، مع أنّ النصر في حقيقة الأمر فعل الله جلّ في علاه، لكنّه اسنده إليهم: (بكم) على سبيل المجاز، فضلاً عن الجناس الاشتقائي بين: (نُصرة) و: (نصري)، وطباق السلب negational antithesis بين: (لم أكن) و (كان)، وقد زاد كثافة تكرار صوت النون من إيقاع القوة والتمكّن .

ويواصل المرتضى تصوير حاله بعد موته في البيت السابع: "في ذلك الموقف لن يجد المرء سلعةً أفضل من البرّ سيرورة" (118)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون خمس مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (بموقف)، (سلعة)، وثلاثاً في ألفاظ متعاقبة في العجز: (لتاجر أنفق مَنْ)، مع تكرار صوتي الفاء والقاف مرّتين لكلّ منهما، إحداها في لفظ: (بموقف) من الصدر، والأخرى في لفظة: (أنفق) من العجز، لتلتقي الأصوات الثلاثة في لفظة: (أنفق) التي لخصت مدى تعلّق الشاعر بآل بيت النبوة (عليهم السلام)، مستعيناً بفنّ الاستعارة المكنية التجسيمية implied metaphor فقد شبّه الموقف في الآخرة بسوق تجاريّ، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمة من لوازمه: (سلعة لتاجر)، والكناية في قوله: (أنفق من برّ) كناية عن أنّ العمل الصالح هو الباقي النافع، وقد ترك الانتقال من النفي: (ليس به سلعة) إلى الإثبات: (أنفق من برّ)، حركة إيقاعية نصاعديّة توحى بالانتقال من الدنيا إلى الآخرة.

ويذهب المرتضى إلى استشراف المستقبل في البيت الثامن فـ: "شمر القاتل لم يكن وحيداً في إسالة دم الأبرياء، إذ لكم مثله في كلّ زمان" (119)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الميم تسع مرّات، خمساً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (كَمْ لَكُمْ مِنْ بَعْدِ شَمْرٍ مَرَى)، وأربعاً في ألفاظ من العجز: (دَمَاءَكُمْ)، (مِنْ شَمْرٍ)، مع تكرار صوت (الرويّ) الراء أربع مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (شَمْرٍ مَرَى)، واثنتين في لفظتين من العجز: (التَرْبِ)، (شَمْرٍ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (شَمْرٍ مَرَى) اللتين شكّلتا صورة الاستعارة المكنيّة implied metaphor التي رسمتها كلمات الشاعر، ففي قوله: (مرى دماءكم) شبه الشاعر إسالة الشمر لدماء الأبرياء، بمسح ضرع الناقة لتدرّ بلبنها، وحذف الناقة وأبقى على لازمته: (مرى)، فضلاً عن فنّ التصدير في لفظة: (شمر)، وكانت كثافة تكرار صوت الميم قد ضاعفت من الإيقاع الحاد، وكانّ الأصوات تحاكي صوت الاضطراب والصرخة .

ويتوجّع المرتضى من خيانة عمر بن سعد لرسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) مقابل ثمن زهيد من متاع الدنيا: (بالنزر)، في إشارة إلى مقتل الإمام الحسين (عليه السلام) في البيت التاسع ، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون سبع مرّات، خمساً منها في ألفاظ متعاقبة في الصدر: (ابن سعدٍ عُمَرٍ أَنَّهُ)، واثنتين في لفظة القافية: (بالنَّزَرِ)، مع تكرار صوت الراء ثلاث مرّات، إحداها لفظة: (عُمَرٍ) من الصدر، واثنتين في لفظتين من العجز: (رسول)، (بالنَّزَرِ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (عُمَرِ)، (بالنَّزَرِ) ولتشكّل اللفظتان بؤرة المعنى الذي قصده الشاعر، وهو الاستنكار للفعلة التي أقدم عليها عمر بن سعد، موظفاً الكناية metonymy في قوله: (باع رسول الله) فالبيع هنا ليس بيعاً حرفياً بل كناية عن الخيانة أو التخاذل عن نصره الحق، وكان لكثافة تكرار صوت النون وقعاً موسيقياً متماسكاً مع حدة المعنى .

ويذكر المرتضى أنّ عمر بن سعد قد ظلم الرسول الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلم) في أبناء بنته السيّدة فاطمة الزهراء (عليها السلام) مستخدماً سبل المكر معهم، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الأخير بتكرار صوت اللام خمس مرّات، إحداها في لفظة: (عليه) من الصدر، وأربعاً في

ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (واستلَّ فيهم أنصلَ المكر)، مع تكرار صوت الميم مرتين، في لفظتين من العجز: (فيهم)، (المكر)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (المكر)، ولتكون هذه اللفظة خير ما تعبر عن بغي عمر بن سعد ومن تبعه من آل مِية في قتلهم الإمام الحسين (عليه السلام). وفي هذه الأبيات الثلاثة الأخيرة توظيف للأحداث التاريخية إذ: "أفاد منها للتعريض بأعداء أهل البيت (عليهم السلام)، فاستحضر المرتضى واقعة الطف، ذاكراً لقادة جيش والي يزيد على الكوفة، وهما عمر بن سعد قائد الجيش، وشمر ذي الجوشن الذي احتزَّ رأس الحسين (عليه السلام)" (120)، موظفاً الاستعارة المكنية التجسيمية implied metaphor في قوله: (واستلَّ فيهم أنصلَ المكر)، فقد صور المكر والخديعة كأنها سيوف تُستل للقتل، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمته: (استلَّ)، وقد خلقت كثافة التكرار الصوتي لصوت اللام قعاً حاداً ملائماً لخطورة المعنى.

وقال في طَيِّية أخرى ومنها: (من الوافر) (121)

- 1- هُمْ أَنْكَوْا مِرَافِقَكُمْ وَأَعْطَوْا جنوبُكُمْ النِّمَارِقَ وَالنِّمَاطَا
- 2- وَهُمْ نَشَطَوْكُمْ مِنْ كُلِّ دَلٍّ حَلَلْتُمْ وَسَطَ عَقْوَتِهِ انْتِشَاطَا
- 3- وَهُمْ سَدَّوْا مَخَارِمَكُمْ وَمَدَّوْا عَلَى شَجَرَاتِ دَوْجِكُمْ أَلْيَاطَا
- 4- فَكُمْ أَجْرَى لَنَا عَاشُورُ دَمْعاً وَقَطَّعَ مِنْ جَوَانِحِنَا النِّيَاطَا
- 5- وَكَمْ بَنَّنَا بِهِ وَاللَّيْلُ دَاجٍ نَمِيطُ مِنَ الْجَوَى مَا لَنْ يُمَاطَا
- 6- يُسَقِّينَا تَذَكُّرُهُ سَمَاماً وَيُولِجُنَا تَوَجُّعُهُ الْوَرَاطَا
- 7- فَلَا حُدَيْتَ أَبَدًا بِكُمْ رِكَابٌ وَلَا رُفِعَتْ لَكُمْ أَبَدًا سِيَاطَا
- 8- وَلَا عَرَفَتْ رُؤُوسُكُمْ ارْتِفَاعاً وَلَا أَلْفَتْ قُلُوبُكُمْ اغْتِبَاطَا

اختر الشاعر المرتضى صوت الطاء رويّاً لما يحمله من نبرة الاستعلاء والجر والقوة، مع ألف الإطلاق التي منحته مساحة صوتية تناسب حماسته وانفعاله .

يتحدث المُرتضى في البيت الأول عن فضائل الرسول الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلم) وأهل بيت النبوة (عليهم السلام)، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت الميم ستّ مرّات، ثلاثاً منها في لفظتين من الصدر: (هُم)، (مَرافَقَكُم)، وثلاثاً شملت ألفاظ العجز جميعاً: (جنوبكُم النمّارق والنّمّاطا)، مع تكرار صوت ألف المدّ أربع مرّات، إحداها في لفظة: (مَرافَقَكُم)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (النمّارق والنّمّاطا)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (مَرافَقَكُم)، (النمّارق والنّمّاطا)، في إشارة إلى ما أجراه الدين الحنيف من جمع كلمة القبائل العربية - بعد أن كانت متحاربة فيما بينها- تحت راية الإسلام، موظفاً فنّ الكناية metonymy في قوله: (النمّارق والنّمّاطا) عن النعيم والراحة بعد الشقاء، فضلاً عن التوازي الصوتي phonetic parallelism بين: (أَتَكُوا) و (أَعطُوا) بما يُحقّق إيقاعاً متوازناً يرمز إلى التحوّل من حال إلى حال، فضلاً عن المزاجية الصوتية بين: (نمارق) و(نمّاطا) الذي خلق موسيقى رخيّة، كأنّها تحاكي الترف الذي يتجدّد عنه الشاعر بفضل الإسلام.

ويواصل الشاعر حديثه عن فضائل آل بيت النبوة (عليهم السلام) في البيت الثاني، مذكّراً أنّهم: "هم الذين انتشلوكم من ذلكم الذي غرقتم فيه" (122)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الطاء ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (نَشَطُوكُم) من الصدر، واثنين من العجز: (وسَط)، (انتشاطا)، مع تكرار صوت النون أربع مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (نَشَطُوكُم من كلّ ذلٍّ)، ولفظة القافية: (انتشاطا)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (نَشَطُوكُم)، (انتشاطا)، موظفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (هم نشطوكم) إذ صوّر الذلّ الذي كانوا فيه برباط مشدود، وكأنّ المسلمين حلّوا هذا الرباط، وأطلقوا المخاطبين من بني أميّة من ذلّ الجاهليّة، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (نشطوكم)، وكان لتكرار صوت حرف (القلقة) الطاء في: (نَشَطُوكُم) و(انتشاطا) قد أعطى قوّة ووقعاً يناسب معنى الانطلاق، موظفاً اللفظتين لفنّ التصدير، ممّا ترك إيقاعاً داخلياً مؤثراً .

ويواصل المُرتضى حديثه عن ذكر فضائل آل بيت النبوة متمثّلةً بجدهم الرسول الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلم) في البيت الثالث، فهم: "حمّوا صدعكم

ورفعوا السلاح للدفاع عنكم"(123)، ومن أجل هذا المعنى استعان الشاعر بتكرار صوت الميم خمس مرّات، أربعاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (وهم سدّوا مخارمكم ومدّوا)، ولفظة: (دوجكم) من العجز، مع تكرار صوت الدال خمس مرّات أيضاً، أربعاً منها في لفظتين من الصدر: (سدّوا) و(مدّوا)، ولفظة: (دوجكم) من العجز، ليلتقي الصوتان في: (مدّوا)، (دوجكم)، ولتشكّل هاتان اللفظتان بعضاً من فضائل آل بيت النبوة على القوم، ونعم جدّهم الرسول الكريم (صلى الله عليه وآله وسلّم) التي أنكروها فالشاعر: "يكرّر الضمير: (هم) الذي يعني به فضائل آل البيت الذين أنقذوهم من الضلالة إلى الهدى"(124)، فقد كرر الضمير: (هم) ثلاث مرات في الأبيات الثلاثة في بناء عموديّ explicit metaphor لافت للنظر. موظفاً الاستعارة التصريحيّة مرّتين vertical repetition الأولى في قوله: (سدّوا مخارمكم)، فقد صوّر العيوب بـ: (المخارم) التي تسدّ كما يُسدّ الخلل في الجدار، وحذف المشبّه وأبقى على لازمه: (سدّوا)، والثانية في قوله: (مدّوا على شجرات دوحكم اللياطا)، فقد شبّه النسب بشجرة دوح، وحذف المشبّه وأبقى على لازمه: (ومدّوا اللياطا)، فضلاً عن الجنس الناقص بين: (سدّوا) و(مدّوا) ممّا منح توازناً صوتياً يُبرز التقابل، وإيقاعاً يمنح البيت جرساً قوياً متناغماً .

ويعود المرتضى إلى ما تركه عاشوراء الحسين من آلام وحزن يقطع نياط القلب، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الرابع بتكرار صوت النون سبع مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (لنا)، (دمعاً)، وخمساً في ألفاظ متعاقبة في العجز: (منّ جوايحنا النياط)، مع تكرار صوت ألف المدّ ستّ مرّات، ثلاثاً في ألفاظ متعاقبة في الصدر: (أجرى لنا عاشور)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين أيضاً من العجز: (جوايحنا النياط)، ليلتقي الصوتان في: (جوايحنا النياط)، وتشكّل هاتان اللفظتان جذوة هذا الألم، إنّ مجرد تذكّرنا يوم عاشوراء يستدر ذلك التذكّر هطول دموعنا، وتقطع عروق أفئدتنا، موظفاً استعماله لكم الخبريّة؛ ليبين كثرة بكائه في ذكرى فاجعة عاشوراء، وما تركته هذه الفاجعة في قلبه من ألم وحسرة، موظفاً الاستعارة المكنيّة implied metaphor في قوله: (أجرى لنا عاشور دمعاً)، فقد صوّر عاشور بفاعل حيّ يملك قدرةً على إجراء الدموع وتمزيق القلوب، مع أنّه يوم زمنيّ، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه وهو الفعل:

(أجرى)، وقد أظهر تتابع الأفعال الماضية sequence of past tense verbs التراكم الدرامي للأحداث وترسيخ الجرس الموسيقي الحزين .

ويسترسل الشاعر في ذكر ألمه لهذه الفجعة التي أبت على النسيان في البيت الخامس، ومن أجل هذا استعان الشاعر بتكرار صوت الطاء مرتين من العجز: (نميطُ)، (يُمَاطُ)، مع تكرار صوت الميم خمس مرّات، إحداها في لفظة: (وكم) من الصدر، وأربعاً في ألفاظ من العجز: (نميط من)، (ما)، (يُمَاطُ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (نميطُ)، (يُمَاطُ) وتشكّل اللفظتان مرتكز هذا الحزن الذي ملك القلوب موظفاً الاستعارة المكنية التجسيمية implied metaphor في قوله: (نميطُ من الجوى)، فقد شبّه الحزن: (الجوى) بشيء يُسحب: (يُمَاطُ)، وحذف المشبّه به، وأبقى على لازمه: (نميطُ)، فضلاً عن فنّ التصدير epiphor بين: (نميط) و(يُمَاطُ)، ممّا منح وقفاً إيقاعياً متصاعداً، كأنّ الألم يتكرّر بلا نهاية.

ويسترسل المرتضى في ذكر ما تركته مأساة فاجعة الطفّ في البيت السادس، فبمجرّد تذكّر هذه المأساة يشعر الشاعر وكأنّه قد شرب السمّ، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ خمس مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (يُسَقِينَا)، (سَمَاماً)، وثلاثاً في لفظتين من العجز: (ويولُجْنَا)، (الورَاطَا)، مع تكرار صوت النون ثلاث مرّات، اثنتين في لفظتين من الصدر: (يُسَقِينَا)، (سَمَاماً)، ولفظة: (ويولُجْنَا) من العجز، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (يُسَقِينَا)، (سَمَاماً)، (ويولُجْنَا)، وقد شكّلت هذه الألفاظ بؤرة الألم الذي كان يجتاح الشاعر في ذكرى عاشوراء الحسين (عليه السلام)، موظفاً التشبيه التمثيليّ analogical simile مرتين، الأولى في قوله: (يُسَقِينَا تذكُّرُه سَمَاماً)، فقد شبّه الألم النفسي الذي يسببه تذكّر المصاب بشرب السم: (سَمَاماً)، والثانية في قوله: (يولُجْنَا توجُّعُه الورَاطَا)، فشبّه التوجّع الذي يسببه المصاب بدخوله إلى أعماق الأعصاب: (الورَاطَا)، ونلاحظ أنّ الشاعر قد توخّى إجادة اختيار الألفاظ فقد جاء بالتضعيف للفعل: (يُسَقِينَا)، فلم يقل (يسقينا)، وكأنّ الأمر لا يأتي مرّة واحدة بل دائم التكرّر، فضلاً عن التوازن الصوتي بين: (تذكُّرُه) و(توجُّعُه)، ممّا منح إيقاعاً موسيقياً مؤثراً وحاداً مناسباً للمعنى .

ويدعو المُرتضى في البيتين السابع والثامن على آل أمية، ففي البيت السابع: "يدعو عليهم بعدم الرحيل، وبعدم قدرتهم على رفع الأيدي للضرب" (125)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار بنية الجملة الشعرية بين شطري البيت، المعروف بتوازي البناء syntactic parallelism فكل لفظة من الصدر لها ما يقابلها من العجز فقله: (فلا حُديت) من الصدر يقابلها: (ولا رُفعت) من العجز، على أن الدعاء بنفي الحُداء ورفع السوط، كناية عن الحرمان من السفر والعيش في عسر وضيق، موظفاً التوازن الصوتي الصرفي morphological balance بين: (حُديت) و(رُفعت) من جهة، و(بكم) و(لكم) من جهة أخرى، و (ركاب) و(سياط) من جهة ثالثة، فضلاً عن تكرار: (لا) التي أفادت الدعاء، وكل ذلك مكن الشاعر من إيجاد إيقاع داخلي منح البيت إنسجاماً وقوة .

ولا شك في أن: (لا) التي أفادت الدعاء: "تحمل دلالة النعمة التي يحملها في نفسه، ومدى الغصة التي تعتصره، والأبيات لا تحتاج إلى تعليق؛ لأنها لم تُبق لهم مكرمة يحيون بها" (126)، وكان تكرار حرف النفي: (لا) متلاحماً مع تكرار حرف العطف: (الواو) الذي يدلّ على المشاركة في الحدث كما سيأتي في البيت الثامن: "فضلاً عن أن هذا التتابع المنتظم قد مثل نقطة الارتكاز التي تنطلق منها المعاني المقصودة في كل بيت، فتكرار حرف العطف: (الواو) جسّد الحالة النفسية لدى الشاعر من خلال تلاحمه مع أداة النفي: (لا) من جهة، ومع الأفعال الماضية... التي خرجت من دلالتها الزمنية المقيدة إلى الدلالة المطلقة بشكل مفصل من جهة أخرى، وكأنّه وجد من خلالهما راحة نفسية للتعبير عن حزنه المخزون تجاه آبائه وأجداده من أهل البيت (عليهم السلام)، مشكلاً في الوقت نفسه إثراءً للقيمة الموسيقية في النصّ الشعري" (127) .

وعلى طريقة البنية التي اتبّعها في البيت السابع، مضى المُرتضى قدماً في بيته الثامن ففي هذا البيت يدعو الله جلّ في علاه أن لا يرفع لآل بني أمية رؤوسهم، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار بناء التوازي syntactic parallelism، فكل لفظة من الصدر لها ما يقابلها من العجز، مع المحافظة على التوازن الصوتي والصرفي في كلّ من الشطرين فقله: (ولا عرفت) من الصدر، يقابلها: (ولا ألفت) من العجز، و: (رؤوسكم) من الصدر، يقابلها: (قلوبكم) من

العجز، فضلاً عن إشباع حركة ميم الجمع قد تماثل في اللفظتين، و: (ارتفاعاً) من الصدر، يقابلها: (اغْتباطاً) من العجز، إنها هندسة البناء التي اصطلحنا عليها بتوازي البناء، موظفاً تكرار: (لا) التي أفادت الدعاء ممّا زاد الإيقاع جمالاً .

وقال من طَفِيّة أخرى منها هذه الأبيات: (من الطويل) (128)

- 1- خذوا من جفوني ماءها فهي ذُرْفُ فما لَكُمْ إِلَّا الجَوَى والتلَهُفُ
- 2- تقولون لي : صبراً جميلاً وليس لي على الصبرِ إلا حسرةٌ وتلَهُفُ
- 3- وكيف أطيقُ الصبرَ والحزنَ كلِّما عنُفْتُ به يقوى عليّ وأضعُفُ
- 4- فكم مُرْهَفٍ فيهم أَلَمٌ بحِدِّهِ هنالك مسنونُ الغرارينِ مُرْهَفُ
- 5- ومعتدِلٍ مثلَ القناةِ مُتَقَفٍ لواهُ إلى الموتِ الطويلِ المُتَقَفُ
- 6- فإنْ ترَهُمْ في القاعِ نثراً فشْمُ لَهُمْ بجَنّاتِ عَدْنٍ جامعٌ متألّفُ
- 7- وقيل لنا: حان المدى فتوكّفوا فيا حُججاً لله طال التوكّفُ

وقد تصدرّ البحر الطويل في طَفِيّات الشريف المرتضى، والفائيّة أطول قصائده، ويبدو أنّ هذا الأمر كان طبيعياً لا غرابة فيه: "لأنّ الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع، يصبّ فيه من أشجانه، ما ينفّس عنه حزنه وجزعه" (129)؛ ومن أجل ذلك: "لجأ الشاعر المُرتضى إلى اختيار بحر الطويل بتفعيلاته التامة، غير قابلة الانشطار؛ ليكون خير معبّر موسيقيّ عن غاياته ومقاصده التي يهدف من خلالها إيصال صوته الموشّح بالألم واللوعة والأسى إلى المتلقّي" (130). واختار الشاعر صوت الفاء رويّاً لقصيدته وهو صوت: "صامت شفويّ أسنانيّ احتكاكيّ رخو مهموس مرقّق" (131)، يتّصف بالتفشّي والانتشار، واختار لرويّه حركة الضمّة، لما تتّسم به حركة الضمّة من سمات صوتيّة تجعلها مؤثّرة في المتلقّي، فضلاً عن أنّها أكثر الحركات قوّة، فوجودها يُضفي على النصّ الشعريّ غلظةً وشدّة (132)، وغيرها من السمات المؤثّرة التي تنماز بها حركة الضمّة: "وهذا ما يتطلّبه شعر

الطَقِيَّات؛ لأنَّ شعراء الرثاء الحسينيَّ عادة ما يتضمَّن شعرهم مجموعة نوايا، تقف في مقدِّمتها التأثير في المتلقِّي، وإثارة ما في داخله من عواطف ومشاعر وأحاسيس معبِّرة خير تعبير عن مظلوميَّة الإمام الحسين وأهل بيته (عليهم السلام) " (133).

في مطلع القصيدة يطلب الشاعر من متلقِّيه أن يأخذوا دموعه، ليتبيَّنوا أن ليس فيها سوى الحزن واللهفة، ومن أجل هذا المطلب استعان بتكرار صوت (الرويِّ) الفاء خمس مرات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (جفوني ماءها فهي دُرْفُ)، واثنين في لفظتين من العجز: (فما)، (التلَّهْفُ)، مع تكرار صوت الهاء أربع مرَّات، اثنين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (ماءها فهي)، واثنين في لفظة القافية: (التلَّهْفُ)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (التلَّهْفُ) التي شكَّلت بؤرة المعنى، وكشفت عن سبب بكائه موظَّفاً الاستعارة التصريحيَّة explicit metaphor في قوله: (خذوا من جفوني ماءها)، فقد جعل الدموع ماءً، وحذف المشبَّه وأبقى على لازمه: (دُرْفُ) التي هي كناية عن شدَّة البكاء المستمر، على أنَّ تكرار صوت الفاء قد حقَّق جرساً متتابعاً، يوحي بالانكسار والاسترسال في البكاء، ويعكس في الوقت ذاته هدير الدمع وتنهَّد الصدر، فضلاً عن التصريع opening rhyme ممَّا منح البيت توازناً صوتياً مؤثراً.

والشاعر لا طاقة له على الصبر إلا بالحسرة واللهفة، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الثاني بتكرار صوت التاء ثلاث مرَّات، إحداها في لفظة: (تقولون) من الصدر، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (حسرة وتلَّهْفُ)، مع تكرار صوت اللام تسع مرَّات، خمساً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (تقولون لي: صبراً جميلاً وليس لي)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (تقولون)، (تلَّهْفُ) اللتين شكَّلتا بؤرة الحزن والأسى الذي اكتنف مشاعر الشاعر، موظَّفاً التكرار اللفظيَّ verbal repetition لللفظة: (صبر): " فمرة جعل تكرارها بصيغة المصدر، لمن يطلبون منه الصبر والتحمل: (صبراً جميلاً)، فكانت صيغة المصدر معبِّرة تماماً عن مقاصد ما يرمون، فالمصدر يدلُّ على التغيير وعدم الثبوت، في حين إنَّه اعتمد صيغة الاسم مع نفسه؛ لأنَّ الاسم يدلُّ على الثبات، وقرن صبره بالحسرة والتلَّهْفُ مرةً، وبالحزن مرَّة ثانية " (134)

فضلاً عن استعائته بالتناصّ intertextuality مع النصّ القرآنيّ الكريم في قوله تبارك وتعالى: (فاصبرْ صبراً جميلاً) المعارج/5. وقوله تعالى: (فصبرٌ جميل والله المستعان) يوسف/18 ممّا ترك نغماً حزيناً يلفّ البيت، فضلاً عن أنّ تكرار اللام بهذه الغزارة قد أوحى باللين والانكسار معاً. ونلاحظ أنّ هذا البيت جاء تسلسله الخامس في القصيدة التي هي في الديوان، وهذا يعني أنّ الشاعر وقع في عيب من عيوب القافية وهو الإيطاء repetition rhyme.

ويعترف الشاعر بعدم احتمال الصبر؛ فالأحزان تتواكب عليه في البيت الثالث، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الفاء ثلاث مرّات، إحداها لفظة: (وكيف) في الصدر، واثنين في لفظتين من العجز: (عُنُقْتُ)، ولفظة القافية: (أضعفُ)، مع تكرار صوت العين ثلاث مرّات في ألفاظ العجز: (عُنُقْتُ)، (عَلَيَّ وَأضعفُ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (عُنُقْتُ)، (وأضعفُ)، ولتشكّل هاتان اللفظتان بؤرة ما ألمّ به من مشاعر عدم الاحتمال للصبر من ضعف وحسرة، موطّفاً الاستفهام الذي خرج إلى النفي في قوله: (وكيف أطيعُ الصبرَ)، فضلاً عن توظيف طباق الإيجاب antithetical opposition بين: (يقوى) و(أضعفُ)، ممّا منح البيت إيقاعاً متوازناً.

ويذكر الشاعر في البيت الرابع كثرة ما نال آل أميّة بسيفهم الحادّة من آل بيت النبوة (عليهم السلام) في يوم الطفّ، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الفاء أربع مرّات، ثلاثاً في ألفاظ متعاقبة في أوّل الصدر: (فكمّ مُرْهَفٍ فيهم)، ولفظة القافية: (مُرْهَفُ)، مع تكرار صوت الميم سبع مرّات، خمساً منها في ألفاظ متعاقبة في أوّل الصدر: (فكمّ مُرْهَفٍ فيهم أَلَمْ)، واثنين في لفظتين من العجز: (مَسْنُونُ)، (مُرْهَفُ)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (فكمّ مُرْهَفٍ فيهم)، ولتكون خير تعبير عن الصورة المؤلمة التي رسمها الشاعر، مستعيناً بكم الخبريّة التي أفادت كثرة الضرب بالسيف، موطّفاً التصدير epistrophe بين: (مرْهَفٍ) و(مرْهَفُ)، ممّا منح البيت إيقاعاً موسيقياً متصاعداً.

ويستمر الشاعر في وصف مأساة كربلاء، فيذكر كثرة من قُتل من آل بيت النبوة بالرماح في البيت الخامس، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت اللام ثماني مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ متعاقبة في أوّل الصدر: (ومعتدِلْ

مثلَ القنّاةِ)، وخمساً شملت ألفاظ العجز جميعاً: (لَوَاهُ إِلَى الْمَوْتِ الطَوِيلِ الْمُتَقَفِّ)، مع تكرار صوت الميم خمس مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في الصدر: (وَمُعْتَدِلٍ مِثْلَ الْقَنَاءِ مُتَقَفِّ)، واثنين في لفظتين من العجز: (الموتِ)، (الْمُتَقَفِّ)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (وَمُعْتَدِلٍ مِثْلِ)، (الْمَوْتِ)، (الْمُتَقَفِّ)، ولتشكّل هذه الألفاظ تراجيديّة الصورة المؤلمة لما نال معسكر الإمام الحسين (عليه السلام)، موظّفاً التشبيه التمثيليّ *analogical simile* إذ شبّه الشخص في تماسكه وثباته بالقناة في اعتدالها، فضلاً عن توظيف التصدير *epistrophe* بين: (متَقَفِّ) و(المتَقَفِّ)، ممّا منح إيقاعاً موسيقياً متيناً .

ويذكر المرتضى في البيت السادس أن أشلاء الشهداء في واقعة الطفّ الأليمة وإن بدت مبعثرة فإنّهم سيتجمّعون فيما وعدهم الله جلّ في علاه في جنّات ونعيم: "فإن تناثرت جنّتهم على الأرض، وتفرّقت أماكن شهادتهم، فإنّهم مجتمعون غداً في جنّات عدن" (135)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) الفاء أربع مرّات، ثلاثاً في ألفاظ من الصدر: (فَإِنْ)، (في)، (فَشْمُلُهُمْ)، ولفظة القافية: (مُتَأَلِّفُ)، مع تكرار صوت الميم خمس مرّات، ثلاثاً في لفظتين من الصدر: (تَرَهُمْ)، (فَشْمُلُهُمْ)، واثنين في لفظتين متعاقبتين من العجز: (جَامِعٌ مُتَأَلِّفُ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (فَشْمُلُهُمْ)، (مُتَأَلِّفُ)، وتشكّل كلتا اللفظتين الصورة التي رسمها الشاعر لجنّات عدن إذ بذلك يجتمع فيها الشهداء، متناصراً *intertextuality* مع الذكر الحكيم في قوله تعالى: (جنّات تجري من تحتها الأنهارُ خالدين فيها ومساكنٌ طيِّبةٌ في جنّات عدن) التوبة/72. موظّفاً الطباق *antithetical opposition* بين: (نثراً) متفرقين مشتتّين و: (متألّف) مجتمعين، ممّا خلق جرساً موسيقياً لطيفاً يعكس الانتقال من الدنيا الفانية إلى الوحدة السماويّة.

يقول الشاعر إنهم يقولون: أن الأوان فترقّبوا أو استعدّوا لما هو آت، فيا حجباً لله طال الترقّب والانتظار، وكأنّي به يخاطب الإمام الحجّة (عجل الله تعالى فرجه الشريف)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت ألف المدّ ستّ مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ متعاقبة من الصدر: (لَنَا حَانَ الْمَدَى)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (فَيَا حُجْباً لَهِ طَال)، مع تكرار

صوت اللام سبع مرّات، ثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (وقيل لنا حان المدي)، وأربعاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (به طال)، ليلتقي الصوتان في الـفـاظ: (لنا)، (المدي)، (به)، (طال)، ولتشكّل هذه الألفاظ ما دار في ذهن الشاعر من طول الانتظار، وقوله طال التوكّف كناية عن طول الانتظار موظّفاً فنّ التصدير epistrophe بين: (فتوكّفوا) و(التوكّف)، ممّا أسبغ إيقاعاً صوتياً منتظماً يؤكّد حالة الترقّب في البيت الأخير .

ويمكن القول في مراثي الشريف المرتضى للإمام الحسين، إنّهُ دافع في هذه القصائد التي كانت تُنظم عادة في يوم عاشوراء عن مبادئ الفكر الشيعي والتزم بالتنشيع التزاماً حقيقياً.

ابن الهَبَّارِية

وممّن رثى الإمام الحسين (عليه السلام) الشاعر محمّد بن محمّد بن صالح بن حمزة بن عيسى... الهاشمي المعروف بابن الهَبَّارِية ، ويُكنى بأبي يعلى، ولقبه نظام الدين، وقد سُمّي بابن الهَبَّارِية نسبة إلى جدّه لأُمّه الذي كان اسمه (هَبَّار) (136)، وقد ذكر سبط بن الجوزي في تذكرة الخواص أنّ ابن الهَبَّارِية ت سنة 509 هـ (137)، اجتاز بكربلاء فجلس يبكي على الحسين (عليه السلام) وأهله وقال بديهاً : (من الكامل) (138)

- 1- أحسينُ والمبعوثُ جدّك بالهدى قسماً يكون الحقُّ عنه مسائلي
- 2- لو كنتُ شاهدَ كربلاء لَبذُلْتُ في تنفيسِ كربكِ جهدَ بذلِ الباذلِ
- 3- وسقيتُ حدَّ السيفِ من أعدائكم علّاً وحدَّ السمهرِ الذابلِ
- 4- لَكُنِّي أُخِرْتُ عنكَ لشقوتي فبلايلي بين الغريِّ وبابلِ
- 5- هبني حُرْمَتُ النصرِ من أعدائكم فأقلُّ من حزنٍ ودمعٍ سائلِ

اختار الشاعر لأبياته صوت اللام رويّاً وهو صوت أسنانيّ لثويّ مجهور؛ لما فيه من صفة تجمع بين الشدّة والرخاوة، وذلك حين لا يتمّ انطلاق الصوت وانحباسه، فضلاً عن كونه من الأصوات المجهورة التي تتّصف بسهولة النطق وخفّته؛ لخروجه من طرف اللسان.

ففي البيت الأول يُقسم الشاعر برسول الله صلى الله عليه وآله وسلم، باذلاً من أجل نصرته نفسه، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت النون أربع مرّات، إحداها في لفظة: (أحسين) من الصدر، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (قسماً يكونُ الحقُّ عنه)، مع تكرار صوت السين ثلاث مرّات، إحداها في لفظة: (أحسين)، واثنين في لفظتين من العجز: (قسماً)،

(مسائلي)، ليلتقي لصوتان في لفظتي: (أحسين)، (قسماً)، اللتين شكّلنا مراد الشاعر في قسمه، موظفاً الكناية في قوله (الحق) عن الذات الإلهية؛ لأنّ من صفاته سبحانه أنّه الحقّ، فالشاعر يتناص intertextuality مع قوله تعالى: (فتعالى الله الملك الحقّ) طه/114، فضلاً عن أنّ تكرار صوت القاف في قوله (قسماً يكون الحقّ)، قد منح جرساً قوياً يرسّخ معنى الصرامة والحجّة .

وفي البيت الثاني يتميّ الشاعر لو كان حاضراً واقعة عاشوراء الأليمة؛ ذاباً عن الإمام الحسين (عليه السلام)، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت (الرويّ) اللام سبع مرّات، أربعاً في ألفاظ من الصدر: (لو)، (كربلا لبذلتُ)، وثلاثاً في لفظتين متعاقبتين من العجز: (بذل الباذل)، مع تكرار صوت الباء خمس مرّات، اثنتين في لفظتين متعاقبتين من الصدر: (كربلا لبذلتُ)، وثلاثاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من العجز: (كربك جهد بذل الباذل)، ليلتقي الصوتان في ألفاظ: (كربلا لبذلتُ)، (بذل الباذل)، لتشكل مجموع هذه الألفاظ بؤرة ما كان يتمناه الشاعر في نصرة الإمام الحسين (عليه السلام)، موظفاً الجناس الاشتقائيّ paronomasia by derivation بين: (لبذلتُ) و(بذل) و(الباذل)، ممّا يُعمّق الإيقاع ويوحى بفيض العطاء، والجناس الناقص (غير التام) بين: (كربك) و(كربلا)، الذي يربط اسم المكان بمعناه، ممّا يولّد جرساً موسيقياً متردداً يمنح البيت تناغماً داخلياً، فضلاً عن التصدير بين: (لبذلتُ)، ولفظة القافية: (الباذل)، محدثاً تناغماً إضافياً بين الشطرين .

ويواصل الشاعر أمنيته في المشاركة في ملحمة الطفّ، شاهراً بوجه أعدائه سيفه ورمحه في البيت الثالث، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت السين خمس مرّات، ثلاثاً في لفظتين من الصدر: (وسقيتُ)، (السيفِ)، واثنتين في لفظة: (السّمهريّ)، مع تكرار صوت ياء اللين مرّتين في الصدر: (وسقيتُ)، (السيفِ)، ليلتقي الصوتان في لفظتي: (سقيتُ)، (السيفِ) لتشكل اللفظتان بؤرة ما كان يأمله الشاعر فيما لو كان حياً أيام الواقعة، موظفاً الاستعارة المكنيّة التشخيصيّة implied metaphor في قوله: (وسقيتُ حدّ السيف من أعدائكم)، إذ شبّه حدّ السيف لما يترتب عليه بالماء الذي يُسقى به، وحذف المشبّه به وأبقى على لازمه: (سقيتُ)، والتكرار اللفظي لللفظة: (حدّ)، ممّا منح البيت

جرساً موسيقياً قوياً يعكس شدة المعركة والإقدام، ولفظة القافية: (الذابل) التي منحت القوة للإيقاع النهائي، وأغلقت البيت بوقع حاسم .

ولأن عصر الشاعر قد تأخر كثيراً عن زمن الواقعة، فهو يشعر بالشقاء، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر في البيت الرابع بتكرار صوت (الروي) اللام ستّ مرّات، اثنتين منها في لفظتين من الصدر: (لكنّي)، (لشقوتي)، وأربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة في العجز: (فبلايلي بين الغري وبابل)، مع تكرار صوت الباء خمس مرّات في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة أيضاً في عجز البيت: (فبلايلي بين الغري وبابل)، ليجتمع الصوتان في لفظتي: (فبلايلي)، (وبابل)، فهوم الشاعر وأحزانه تضمّنتها لفظة: (بلايلي)، موظفاً الجناس الناقص غير التام partial paronomasia اللفظتين بين: (بلايل)، (بابل) ممّا منح تناغماً صوتياً يُعزّز المعنى الشعوري للفراق والحنين، بفضل تكرار صوتي الباء واللام.

ولمّا لم يكن الشاعر في عصر الملحمة التراجيديّة، فلم يبقَ أمامه من وسيلة غير الحزن والبكاء، ومن أجل هذا المطلب استعان الشاعر بتكرار صوت الميم خمس مرّات، ثلاثاً منها في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (حُرمتُ النصر من أعدائكم)، واثنتين في لفظتين من العجز: (من)، (دمع)، مع تكرار صوت النون ثماني مرّات، أربعاً في ألفاظ كادت أن تكون متعاقبة من الصدر: (هيني حُرمتُ النصر من)، وأربعاً في ألفاظ متعاقبة من العجز: (من حزنٍ ودمع)، ليلتقي الصوتان في لفظة: (دمع)، لتكون هذه اللفظة خير ما تعبّر عن حزن الشاعر، موظفاً الكناية metonymy في قوله: (دمع سائل) عن البكاء الحار المتدفّق، والأسى الجارف على الفقد، فضلاً عن التكرار اللفظي repetition لللفظة: (من) ممّا منح البيت الأخير جرساً متكرّراً وإيقاعاً متوازناً .

قال السمعاني عن ابن الهبّاريّة: "كان شاعراً مجوّداً" (139)، وترجم له العماد الأصفهاني، وذكر كثيراً من شعره، وقال: "شعره في نهاية الحسن" (140)، وقال عنه السيّد الأمين: "كان شاعراً مجيداً ... وله مراتب في الحسين (عليه السلام) تدلّ على تشييعه وموالاته" (141) .

هوامش الفصل الثالث

1- ينظر: أعيان الشيعة ، الأمين العاملي ت 1371 هـ ، 163/8 والغدير ، الأميني ت 1390 هـ ، 391/3 ومعجم الشعراء العباسيين ، عفيف عبد الرحمن ، دار النشر جروس برس ، الطبعة الأولى بيروت - 2000 ، ص192.

2- ينظر: أعيان الشيعة ، 163/8. وأدب الطف ، 54/2 .

3- ديوان علي بن إسحاق بن خلف الزاهي ، حققه وذيّله وقَدّم له د. عبد المجيد الإسداوي ، مكتبة عرفات - القاهرة ، 1419 هـ - 1998 م ، ص57-58. وديوان القرن الرابع ، د. محمد صادق محمد الكرباسي ، 108/1-109. وينظر: تسليّة المجالس وزينة المجالس (مقتل الإمام الحسين عليه السلام)، محمد بن أبي طالب الحسيني الموسوي الحائري الكركي من أعلام القرن العاشر الهجري، تحقيق فارس حسون كريم ، مؤسسة المعارف الإسلاميّة، طبعة قم المشرفة، سنة الطبع 1418 هـ. ص515. وأعيان الشيعة ، العاملي ت 1371 هـ ، 164/8. والغدير ، الأميني ت 1390 هـ ، 397/3. وأدب الطف ، 51/2 .

4- ينظر: شعر علي بن إسحاق الزاهي (دراسة في التفاعل النصي)، د. هالة ربيع عبد العزيز ، مجلة جامعة المنيا - كلية الآداب ، ديسمبر 2023 م ، ص793 .

5- ديوان علي بن إسحاق بن خلف الزاهي ، حققه وذيّله وقَدّم له د. عبد المجيد الإسداوي ، مكتبة عرفات - القاهرة ، 1419 هـ - 1998 م ، ص63. وديوان القرن الرابع ، د. محمد صادق محمد الكرباسي ، 158/1-159. وينظر: بحار الأنوار ، المجلسي ت 1110 هـ ، 248/45. وأعيان الشيعة ، العاملي ت 1371 هـ ، 164/8. والغدير ، الأميني ت 1390 هـ ، 397/3. وأدب الطف ، جواد شير ت 1402 هـ ، 52/2-53 .

6- شعر علي بن إسحاق الزاهي (دراسة في التفاعل النصي) ، د. هالة ربيع عبد العزيز ، مجلة جامعة المنيا- كلية الآداب ، ديسمبر 2023 م ، ص776 .

7- شعر علي بن إسحاق الزاهي (دراسة في التفاعل النصي) ، د. هالة ربيع عبد العزيز ، مجلة جامعة المنيا- كلية الآداب ، ديسمبر 2023 م ، ص777 .

8- ديوان كشاجم محمود بن الحسين ، تحقيق د. النبوي عبد الواحد شعلان ، مكتبة الخانجي - القاهرة ، 1417 هـ - 1997 م . وينظر: مروج الذهب ، المسعودي ت 346 هـ ، 363/4 . والفهرست ، ابن النديم ت 385 هـ ، ص154. وفوات الوفيات ، ابن شاکر الكتبي ت 764 هـ ، تحقيق د. إحسان عباس ، دار صادر - بيروت ، 1974 م ، 99/4. وشذرات الذهب ، ابن العماد ت 1089 هـ ، 327/4. وأعيان الشيعة ، العاملي ت 1371 هـ ، 103/10. وأدب الطف ، جواد شير ت 1402 هـ ، 45/2 .

9- مستدرکات أعيان الشيعة ، حسن الأمين ، دار المعارف للطبوعات - بيروت ، 1408 هـ - 1987 م ، 314/2 .

10- تنظر ديوان كشاجم ، تحقيق د. النبوي عبد الواحد شعلان ، ص17 .

- 11- ديوان كشاجم ، تحقيق وشرح وتقديم خيرية محمد محفوظ، وزارة الإعلام - مديرية الثقافة العامة بغداد، 1970م ص 79- 101. وينظر: ديوان كشاجم محمود بن الحسين الرملي ، حققه أبو عبد الله محمد حسن الشافعي ، دار الكتب العلمية - بيروت ، 1418هـ - 1998م ، ص 57- 59. وينظر: ديوان كشاجم محمود بن الحسين ، تحقيق د. النبوي عبد الواحد شعلان ، ص 97- 100. وينظر: معجم الأدباء ، ياقوت الحموي ت 626هـ ، طبعة مصر، الطبعة الأولى، 1355هـ ، 326/1 ، وشذرات الذهب في أخبار من ذهب ، ابن العماد ت 1089هـ ، تحقيق عبد القادر الأرناؤوط ومحمود الأرناؤوط ، دار ابن كثير دمشق - بيروت ، الطبعة الأولى ، 1406هـ - 1986م ، 37/3.
- 12- علم الأصوات ، مرتيل مالمبرج ، ص 126.
- 13- الأصوات اللغوية ، إبراهيم أنيس ، ص 77- 78 .
- 14- الصورة الفنية في شعر كشاجم ، علاء الدين زكي علي موسى ، رسالة ماجستير ، الجامعة الأردنية - كلية الدراسات العليا ، آب 2006 ، ص 98.
- 15- ألفاظ الطبيعة في شعر كشاجم ، دراسة في ضوء نظرية الحقول الدلالية ، زينب خضير حسين ، رسالة ماجستير ، جامعة ميسان - كلية التربية 1443هـ - 2021م ، ص 30.
- 16- لسان العرب ، ابن منظور ت 711هـ ، دار صادر - بيروت ، الطبعة الثالثة ، 1414هـ ، 248/15 . مادة (لطي) .
- 17- العين ، الخليل بن أحمد الفراهيدي ت 170هـ ، تحقيق د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي ، دار ومكتبة الهلال ، د . ت ، 169/8.
- 18- النهاية في غريب الحديث والأثر ، ابن الأثير ت 606هـ ، تحقيق طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطنجي ، المكتبة العلمية - بيروت ، 1399هـ - 1997م ، 460/4 ، مادة (لفح) .
- 19- العين ، الخليل بن أحمد الفراهيدي ، 243/3.
- 20- ألفاظ الطبيعة في شعر كشاجم ، دراسة في ضوء نظرية الحقول الدلالية ، زينب خضير حسين ، رسالة ماجستير ، جامعة ميسان - كلية التربية 1443هـ - 2021م ، ص 142.
- 21- الصورة الفنية في شعر كشاجم ، علاء الدين زكي علي موسى ، رسالة ماجستير ، الجامعة الأردنية - كلية الدراسات العليا ، آب 2006 ، ص 97.
- 22- أهل البيت عليهم السلام في شعر كشاجم حفيد السندي بن شاهك ، محمد رضى مصطفى نيا ومحمد عابدين بايكان ، مجلة دراسات الأدب المعاصر ، السنة الثالثة ، العدد التاسع ، ص 148.
- 23- ديوان كشاجم محمود بن الحسين الرملي ، تحقيق د. النبوي عبد الواحد شعلان ، ص 4. وينظر: ديوان كشاجم محمود بن الحسين الرملي ، حققه أبو عبد الله محمد حسن الشافعي ، دار الكتب العلمية - بيروت ، 1418هـ - 1998م ، ص 17- 19. وديوان القرن الرابع ، د. محمد صادق محمد الكرباسي ، 36/1- 37.

- 24- علم الأصوات ، برتيل مالبرج ، تعريب ودراسة د. عبد الصبور شاهين ، مكتبة الشباب ، 1987م ، ص126.
- 25- أهل البيت عليهم السلام في شعر كشاجم حفيد السندي بن شاهك ، محمد رضى مصطفى نيا ومحمد عابدين بايكان ، مجلة دراسات الأدب المعاصر ، السنة الثالثة ، العدد التاسع ، ص142.
- 26- المرجعيات الثقافية للشعر الشعبي في العصر العباسي ، حسين نعمة بيتي العلياوي ، أطروحة دكتوراه، جامعة كربلاء - كلية التربية للعلوم الإنسانية ، 1441هـ - 2022م ، ص70. وينظر: بحار الأنوار ، العلامة المجلسي ، 124/23.
- 27- يُنظر: الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي ، القاهرة - 1974م، ص241.
- 28- فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين ، د. مصطفى الشكعة ، مطبعة المعرفة - القاهرة ، 1958م ، ص302 .
- 29- الصورة الفنية في شعر كشاجم ، علاء الدين زكي علي موسى ، رسالة ماجستير ، الجامعة الأردنية - كلية الدراسات العليا ، آب 2006، ص97 .
- 30- ينظر : شرح ديوان الحماسة ، أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي ، نشر الأستاذين أحمد أمين وعبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ، 1902م ، القسم الثالث ، ص1220.
- 31- الصورة الفنية في شعر كشاجم ، علاء الدين زكي علي موسى ، رسالة ماجستير ، الجامعة الأردنية - كلية الدراسات العليا ، آب 2006، ص97.
- 32- الصورة الفنية في شعر كشاجم ، علاء الدين زكي علي موسى ، رسالة ماجستير ، الجامعة الأردنية - كلية الدراسات العليا ، آب 2006، ص97 .
- 33- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر ابن خلكان ت 681هـ ، تحقيق إحسان عباس ، دار صادر بيروت ، 369/3.. وأعيان الشيعة ، 282/8.
- 34- ينظر الغدير ، 33/3.
- 35- ديوان الناشئ الصغير ، جمع وتحقيق ودراسة علاء عبد الله ناجي الأسدي ، رسالة ماجستير - كلية الآداب جامعة الحرة ، 1433هـ - 2012م ، ص241.
- 36- ديوان الناشئ الصغير ، جمع وتحقيق ودراسة علاء عبد الله ناجي الأسدي ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب جامعة الحرة 1433هـ - 2012م ، ص 286-287. مع اختلاف في رواية بعض الأبيات وعددها، ومن ذلك رواية البيت التاسع في الديوان جاءت مخالفة لرواية بعض المصادر: وقد برز النساء مهتكاتٍ يجِرُّنَ الشعورَ من الأصول وهي رواية مناقب آل أبي طالب، ابن شهر آشوب ، 266/3. و يُنظر بحار الأنوار، العلامة المجلسي، طبعة مؤسسة الوفاء- نوبسنده، 248 / 45. وديوان القرن الرابع ، محمد صادق

محمد الكرباسي ، 128/2-129. وذكر منها ثلاثة عشر بيتاً وينظر: الغدير ، الشيخ الأميني ت 1390هـ - 1971م ، طبعة بيروت دار الكتاب العربي ، 1977م. وأدب الطف ، جواد شبر ت 1402هـ - 1982م ، 102/2. الجديل : الصريع. الذحول : جمع الذحل وهو الثأر.

37- المرجعيات الثقافية للشعر الشيعي في العصر العباسي ، حسين نعمة بيتي العليوي ، أطروحة دكتوراه جامعة كربلاء - كلية التربية للعلوم الإنسانية ، 1441هـ - 2022م ، ص221 .

38- ينظر : ذخائر العقبى في مناقب ذوي القربى ، محب الدين أحمد بن عبد الله الطبري ت 694هـ ، الناشر مكتبة القدسي - القاهرة ، 1356هـ ، ص186. والسيرة الحلبية ، علي بن إبراهيم بن أحمد الحلبي ت 1044هـ ، دار الكتب العلمية - بيروت ، الطبعة الثانية ، سنة 1427هـ ، 241/1 .

39- ينظر مقتل الحسين المسمى (اللهوف على قتلى الطفوف) ، ابن طاووس ت 664هـ ، ص79.

40- ينظر : وقعة الطف ، أبو مخنف لوط بن يحيى الأسدي الخامدي الكوفي ت 158هـ ، تحقيق محمد هادي اليوسفي الغروي ، مؤسسة النشر الإسلامي - قم المقدسة ، الطبعة الأولى ، سنة 1367هـ ، ص254-255. وبحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار ، المجلسي ت 1110هـ ، 56/45 .

41- ديوان الناشئ الصغير ، ص 266-267. أدب الطف، 102/2. وديوان القرن الرابع ، محمد صادق محمد الكرباسي ، 69/2-70. ولم يذكر محقق الديوان البيتين الأخيرين . ولعل الرواية الأصح للبيت الأخير:

توارون لا تأوي فراشاً جنوبكم ويُسلمني طيبُ الهجوع فأهجع

42- معجم الأدباء ، ياقوت الحموي ، 788/4. وأعيان الشيعة ، 284/8 .

43- علم الأصوات برتيل مالبرج ، ص126 .

44- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، د. محمد النويهي ، الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ، د. ت ، 63/1 .

45- ينظر: تاريخ بغداد ، الخطيب البغدادي ت 463هـ ، 246/2. ومقدمة شرح نهج البلاغة ، ابن أبي الحديد ت 656هـ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية، 2011م ، 31/1 . والوافي بالوفيات ، الصفدي ت 764هـ ، 307/1 ولسان الميزان ، ابن حجر العسقلاني ت 852هـ ، اعتنى به الشيخ عبد الفتاح أبو غدة ، دار البشائر الإسلامية - بيروت ، 1423هـ - 2002م ، 375/2 .

46- الطفّيات المقولة والإجراء النقدي ، طفّيات الشريف الرضي ، د. علي كاظم المصلاوي ، تقديم محمد علي الحلو ، العتبة الحسينية المقدسة - كربلاء ، قسم الشؤون الفكرية والثقافية ، 1433هـ - 2012م ، ص35 .

47- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، أبو منصور الثعالبي ت 429هـ ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة - مصر ، 1377هـ ، 136/3.

48- م.ن ، 136/3.

49- نهج البلاغة ، شرح ابن أبي الحديد المعتزلي ت 656هـ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، الطبعة الثالثة ، دار إحياء التراث العربي - بيروت ، 1965م ، 15/1 .

50- دمية القصر ، أبو الحسن الباخري ت 659هـ ، دار العروبة للنشر والتوزيع - الكويت ، 1985م ، 293/1 .

51- في الأدب العباسي ، د. محمد مهدي البصير ، مطبعة النعمان - النجف الأشرف ، الطبعة الثالثة ، 1970 ص 433 .

52- عبقرية الشريف الرضي ، د. زكي مبارك ، الطبعة الرابعة ، مطبعة حجازي - القاهرة ، 1952 ، 15/1 .

53- الشريف الرضي حياته ودراسة شعره ، عبد الفتاح محمد حلو ، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان - القاهرة ، 1406هـ - 1986م ، 232/2 .

54- ديوان الشريف الرضي ، تحقيق الأستاذ أحمد عباس الأزهرى ، المطبعة الأدبية ، بيروت - 1307هـ ، 376/1- 378 . وديوان الشريف الرضي ، شرح د. يوسف شكري فرحات ، دار الجيل - بيروت ، الطبعة الأولى ، 1415هـ - 1995م ، 448/1- 449 . وديوان القرن الخامس ، محمد صادق محمد الكرباسي ، ص138- 139 .

55- المدائح النبوية في الأدب العربي ، د. زكي مبارك ، الناشر مؤسسة هنداوي ، 2022م ، ص99 .
56- جمالية الصورة التشبيهية في مرثي الشريف الرضي ، د. نرجس الأنصاري ود. علي رضا نظري ، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها ، السنة الرابعة ، العدد الخامس عشر ، 2013م ، ص7 .
57- م.ن ، ص 99 .

58- م.ن ، ص 99 .

59- ديوان الشريف الرضي، تحقيق الأستاذ أحمد عباس الأزهرى، المطبعة الأدبية - بيروت، 1307هـ ، 376/1- 378 .

60- ديوان الشريف الرضي ، شرح د. يوسف شكري فرحات ، دار الجيل - بيروت ، الطبعة الأولى 1415هـ - 1995م 169/2- 170 . وديوان القرن الخامس ، محمد صادق محمد الكرباسي، ص220- 223 . وينظر: الدر النضيد ، ص245 .

61- المدائح النبوية في الأدب العربي ، د. زكي مبارك ، الناشر مؤسسة هنداوي ، 2022م ، ص101 .

62- المدائح النبوية في الأدب العربي ، د. زكي مبارك ، الناشر مؤسسة هنداوي ، 2022م ، ص101 .

63- المدائح النبوية في الأدب العربي ، د. زكي مبارك ، الناشر مؤسسة هنداوي ، 2022م ، ص101 .

64- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبدة عزّام، الطبعة الثالثة ، دار المعارف - القاهرة ، د.ت، 80/4.

65- المدائح النبوية في الأدب العربي، د. زكي مبارك، الناشر مؤسسة هنداوي - 2022م، ص102.

66- مستدركات أعيان الشيعة ، حسن الأمين ، دار التعارف للمطبوعات - بيروت، الطبعة الأولى 1409هـ - 1989م، 2/249. والأصوب (غريب) وليس (عجيب)، كما ورد في بيت الشاعر .

67- ديوان الشريف الرضي ، تحقيق أحمد عباس الأزهرى ، ص278- 281. وديوان الشريف الرضي ، شرح د. يوسف شكري فرحات ، دار الجيل - بيروت ، الطبعة الأولى ، 1415هـ - 1995م ، 1/337-340. وديوان القرن الخامس ، محمد صادق محمد الكرياسي ، ص77 - 86 .

68- ينظر: لسان العرب، ابن منظور 12/ 444 .

69- الطفيات المقولة والإجراء النقدي ، طفيات الشريف الرضي ، د. علي كاظم المصلاوي ، ص 41 .

70- ينظر: الطفيات المقولة والإجراء النقدي، د. علي كاظم المصلاوي، تقديم محمد علي الحلو، كربلاء - العتبة الحسينية المقدسة، قسم الشؤون الفكرية والثقافية - 1433هـ - 2012، ص 43 .

71- ينظر: تذكرة الخواص، السبط ابن الجوزي ت 654هـ ، قدّم له السيد محمد صادق بحر العلوم ، منشورات الطبعة الحيدرية، النجف الأشرف 1383هـ - 1964م، ص 317 - 328 .

72- ينظر: الطفيات المقولة والإجراء النقدي ص 52 .

73- ينظر: تاريخ الرسل والملوك ، أبو جعفر محمد بن جرير بن يزيد الطبري ت 310هـ ، دار التراث - بيروت ، الطبعة الثانية ، 1387هـ ، 1/ 285 .

74- ديوان السريّ الرّقاء، تحقيق كرم البستاني، مراجعة ناهدة جعفر، الناشر دار صادر - بيروت، الطبعة الأولى، سنة 1996 م، ص 158 .

75- المدائح النبوية في الأدب العربي، د. زكي مبارك، ص 103 .

76- الطفيات المقولة والإجراء النقدي ، ص80 .

77- طفيات الشريف الرضيّ دراسة في البناء الهيكليّ والموضوعيّ ، د. علي كاظم المصلاوي ، مجلة بابل للعلوم الإنسانية، العدد 10 سنة 2007 .

78- ديوان الشريف الرضي ، تحقيق إحمد عباس الأزهرى ، طبعة المطبعة الأدبية - بيروت ، 1307هـ 33/36 . وطبعة دار صادر - بيروت ، 1380هـ - 1961م ، 1/44. وديوان الشريف الرضي ، شرح د. يوسف شكري فرحات ، دار الجيل - بيروت ، الطبعة الأولى ، 1415هـ - 1995م ، 1/48- 51. وديوان القرن الخامس ، محمد صادق محمد الكرياسي ، ص35- 43.. وينظر: مناقب آل أبي طالب ، ابن شهر آشوب ت 588هـ ، 4/127 وتذكرة الخواص ، سبط بن الجوزي ت 654، ص271... وناسخ التواريخ،

- الميرزا محمد تقي شبر ت 1338 ، 154/4 ومقتل الحسين ، المقرم ت 1351 هـ ، 285. وينظر الدر النضيد ، العامل ت 1371 هـ ، ص 3.. وأدب الطف ، جواد شبر ت 1402 هـ ، 206/2 .
- 79- الطفيات المقولة والإجراء النقدي طفيات الشريف الرضي ، د. علي كاظم المصلاوي ، ص 47 .
- 80- المدائح النبوية في الأدب العربي، د. وكي مبارك، ص 106 .
- 81- النجم/ 1 .
- 82- المدائح النبوية ، ص 106 .
- 83- سرديات أهل البيت (عليهم السلام) عند شعراء الشيعة في العصر العباسي ، غفران إقبال يوسف ، أطروحة دكتوراه ، جامعة كربلاء - كلية التربية للعلوم الإنسانية ، 1444 هـ - 2023 م ، 49.
- 84- جمالية الصورة التشبيهية في مرثي الشريف الرضي ، د. نرجس الأنصاري ود. علي رضا نظري ، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها ، السنة الرابعة ، العدد الخامس عشر ، 2013 م ، ص 8 .
- 85- المدائح النبوية في الأدب العربي، د. زكي مبارك، ص 106 .
- 86- ينظر : رثاء الإمام الحسين في العصر العباسي ، دراسة فنية ، أحمد كريم علوان ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب - جامعة الكوفة ، 2008 ، ص 26 .
- 87- ينظر: إنباه الرواة على أنباه النحاة ، جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف القفطي ت 646 هـ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر العربي - القاهرة ، ومؤسسة الكتب الثقافية - بيروت ، 1406 هـ - 1982 م ، 249/2 . ووفيات الأعيان ، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر ابن خلكان ت 681 هـ ، تحقيق د. إحسان عباس ، دار صادر - بيروت ، سنة النشر 1994 م ، 313/3 . وينظر: مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يُعتبر من حوادث الزمان ، أبو محمد عفيف الدين عبد الله بن أسعد بن علي بن سليمان اليافعي ت 768 هـ دار الكتب العلمية - بيروت ، الطبعة الأولى 1417 هـ - 1997 م ، 43/3 . وبغية الوعاة في أنباء النحاة ، جلال الدين السيوطي ت 911 هـ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، صيدا - لبنان ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ، 1384 هـ - 1965 م ، 162/2 .
- 88- ديوان الشريف المرتضى ، شرح د. محمد التونجي، دار الجيل - بيروت، الطبعة الأولى، 1417 هـ - 1997 م ، 75/2 . وديوان الشريف المرتضى، طبعة دار إحياء التراث العربي - بيروت ، الطبعة الأولى ، 1433 هـ - 2012 م ، 474/1 . وديوان القرن الخامس ، محمد صادق محمد الكرباسي، ص 134 .
- 89- علم الأصوات ، برتيل مالمبرج ، ص 125 .
- 90- ديوان الشريف المرتضى ، شرح د. محمد التونجي، دار الجيل - بيروت، الطبعة الأولى 1417 هـ - 1997 م ، ص 25 - 26 . وينظر: ديوان الشريف المرتضى ، طبعة دار إحياء التراث العربي - بيروت، الطبعة الأولى، 159/1 . وينظر: الغدير، 292/4 . وأدب الطف، جواد شبر، 256/2 .

- 91- علم الأصوات ، برتيل مالمبرج ، نعريب ودراسة د. عبد الصبور شاهين ، مكتبة الشباب ، 1987م ، ص126 .
- 92- ينظر: دراسات في علم اللغة ، د. كمال بشر ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة ، الطبعة الأولى ، 1998م ، ص84 .
- 93- شعر الشريف المرتضى دراسة موضوعية فنية ، ماجد عطية حميدي الغزي ، جامعة الفردوسي - مشهد ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، 1440هـ - 2019م ، ص38 .
- 94- ديوان الشريف المرتضى، شرح د. محمد التونجي، دار الجيل - بيروت، 1417هـ - 1997م، 25/1 .
- 95- الأمالي ، الشيخ الصدوق ، 177 .
- 96- ديوان الشريف المرتضى ، 400/1- 404 . والغدير، 295/4 . وأدب الطف، 278/2 .
- 97- يُنظر المرشد إلى فهم أشعار العرب ، وصناعتها ، عبد الله الطيّب المجذوب ، دار الفكر - بيروت ، الطبعة الثانية ، 1970م ، 71/1 .
- 98- ينظر : تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج ، د. علي عباس علوان ، وزارة الإعلام - بغداد ، 1975م ، ص509 .
- 99- طفيات الشريف المرتضى (ت436هـ) دراسة في موسيقى الشعر ، ص794 .
- 100- بحار الأنوار، العلامة المجلسي ، 284/44 .
- 101- طفيات الشريف المرتضى (ت 436هـ) دراسة في موسيقى الشعر، ص798 .
- 102- شعر الشريف المرتضى دراسة موضوعية فنية ، ص109 .
- 103- الصورة الفنية في شعر المرتضى دراسة نقدية ، طاهرة عبد الخالق اللواتية ، مؤسسة الانتشار العربي - بيروت ، الطبعة الأولى ، 2015م ، ص32 .
- 104- شعر الشريف المرتضى دراسة موضوعية فنية ، 39 .
- 105- المرجعيات الثقافية للشعر الشيعي في العصر العباسي ، ص62 .
- 106- أثر القرآن الكريم والأحاديث المأثورة عن النبي وآله في مراثي الإمام الحسين للشريف المرتضى ، محمد إسماعيل زارة، مجلة التراث الأدبي - جامعة آزاد الإسلامية ، السنة الثانية ، العدد السادس ص50 .
- 107- شعر الشريف المرتضى دراسة موضوعية فنية ، ص40 .
- 108- ينظر: التشيع وأثره في العصر العباسي الأول ، د. مجسن غياض ، ص155 .

109- ديوان الخنساء ، تحقيق حمدو طماس ، دار المعرفة - بيروت ، الطبعة الثانية ، 1425هـ - 2004م ، ص18 .

110- ديوان الشريف المرتضى ، شرح د. محمد التونجي، دار الجيل - بيروت، الطبعة الأولى 1417هـ - 1997م، 18/2. وأدب الطف ، 281/2 .

111- ينظر القافية في العروض والأدب ، حسين نصار ، دار المعرف - القاهرة ، 1980م ، ص59 .

112- حركات الروي في الشعر العربي ، أبو فراس النطافي ، مجلة أبحاث اليرموك ، سلسلة الآداب واللغويات ، المجلد الثالث ، العدد الأول ، 1985م ، ص51 .

113- طفيات الشريف المرتضى (ت 436هـ) دراسة في موسيقى الشعر ، ص798. والأصوب نغم لأن اللحن هو الخطأ .

114- ديوان الشريف المرتضى ، شرح د. محمد التونجي، دار الجيل - بيروت، الطبعة الأولى 1417هـ - 1997م، 125/2. وأدب الطف ، 286/2 .

115- فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، الطبعة السادسة ، 1987م، ص114 .

116- ينظر علم العروض والقافية ، د. عبد العزيز عتيق ، دار الآفاق العربية - القاهرة ، 2004م ، ص86.

117- ديوان الشريف المرتضى ، شرح د. محمد التونجي، دار الجيل - بيروت، الطبعة الأولى 1417هـ - 1997م، 127/2 .

118- ديوان الشريف المرتضى، شرح د. محمد التونجي، 129/2 .

119- ديوان الشريف المرتضى، شرح د. محمد التونجي، 129/2 .

120- ينظر: السيرة النبوية وأخبار الخلفاء ، أبو حاتم محمد بن حيان بن أحمد البستي ت 354هـ ، صححه وعلّق عليه ، الحافظ السيد عزيز بك وجماعة من العلماء ، دار الكتب الثقافية - بيروت ، الطبعة الثالثة ، سنة 1417هـ ، 557/2- 558. ومقاتل الطالبين ، أبو القرج الأصفهاني ت 356هـ ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعرفة - بيروت ، د. ت ، ص118. وينظر: المراجعيات الثقافية للشعر الشيعي في العصر العباسي ، ص223 .

121- ديوان الشريف المرتضى، شرح د. محمد التونجي، 217/2 .

122- ديوان الشريف المرتضى ،شرح د. محمد التونجي، 217/2،

123- ديوان الشريف المرتضى، شرح د. محمد التونجي، 217/2 .

124- شعر الشريف المرتضى دراسة موضوعية فنية ، ص170 .

- 125- ديوان الشريف المرتضى، شرح د. محمد التونجي، 218/2.
- 126- شعر الشريف المرتضى دراسة موضوعية فنية ، ص170 .
- 127- طفيات الشريف المرتضى دراسة في موسيقى الشعر ، ص796 .
- 128- ديوان الشريف المرتضى، شرح د. محمد التونجي، 318/2. وأدب الطف ، 272/2.
- 129- موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ، مكتبة الإنجلو المصرية ، الطبعة السادسة ، 1988م . 177 .
- 130- طفيات الشريف المرتضى (ت 436هـ) دراسة في موسيقى الشعر، د. أحمد سالم عبيد الشمري ، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية - جامعة بابل المجلد 13 ، العدد 4 ، السنة 2023م ، ص790 .
- 131- علم الأصوات ، برتيل مالمبرج، ص122 .
- 132- ينظر: أسرار الحروف ، أحمد زرقة ، دار الحصاد للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، 1993م ، ص91 .
- 133- طفيات الشريف المرتضى (ت 436هـ) دراسة في موسيقى الشعر ، ص794 .
- 134- طفيات الشريف المرتضى (ت 436هـ) دراسة في موسيقى الشعر ، ص797 .
- 135- شعر الشريف المرتضى دراسة موضوعية فنية ، ص146 .
- 136- أعيان الشيعة، السيد محسن الأمين، 407/9 .
- 137- تذكرة الخواص سبط ابن الجوزي، ص154 .
- 138- تذكرة الخواص، سبط بن الجوزي ت 654هـ ، ص272. مناقب آل أبي طالب، ابن شهر آشوب ت 588هـ ، 127/4 . وبحار الأنوار، العلامة المجلسي ت 1110هـ ، 356/45 . وناسخ التواريخ، محمد تقي سيهر ت 1297هـ - 1880م، 165/4. والكنى والألقاب، الشيخ عباس القمي ت 1359هـ - 1941م، 447/1 . والدر النضيد في مرآتي السبط الشهيد، السيد محسن الأمين العاملي ت 1371هـ - 1952م، ص244 . وأدب الطف، جواد شبر ت 1982م، 21/3 . وشرح إحقاق الحق ، السيد المرعشي، ت 1411هـ - 1990م، 475/27 .
- 139- الأنساب ، السمعاني ت562هـ ، تقديم وتعليق عبد الله عمر البارودي ، دار الجنان ، الطبعة الأولى ، 1408هـ - 1988م ، 626/5 .
- 140- خريدة القصر ، العماد الأصفهاني ت 597هـ ، حققه وضبطه وشرحه وكتب مقدمته محمد بهجة الأثري ود. جميل سعيد ، مطبعة المجمع العلمي العراقي - بغداد ، 1375هـ - 1955م ، ص11- 24 .
- 141- أعيان الشيعة ، السيد محسن الأمين ، 407/9.

فهرست المصادر والمراجع

- 1- القرآن الكريم .
- 2- الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين عبد الرحمن السيوطي ، المكتبة الثقافية - بيروت ، الطبعة الأولى ، 1980م.
- 3- أخبار السيد الحميري، أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني ت 385هـ ، تحقيق محمد هادي الأميني، منشورات دار الباقر مطبعة النعمان - النجف الأشرف، سنة الطبع 1385هـ - 1965م .
- 4- أخبار شعراء الشيعة، المرزباني ت 384هـ ، تحقيق محمد هادي أميني، المكتبة الحيدرية - النجف، تاريخ النشر 1968م.
- 5- اختيار معرفة الرجال (المعروف برجال الكشي)، أبو جعفر محمد بن الحسن الطوسي ت 460هـ - 1067م، تحقيق جواد القزويني الأصفهاني، مؤسسة النشر الإسلامي التابعة لجماعة المدرسين بقم المشرفة، سنة الطبع 1426هـ .
- 6- أدب الطف، جواد شير ت 1402هـ - 1982م، طبعة بيروت، 1422هـ - 2001م .
- 7- الإرشاد، الشيخ المفيد ت 413هـ ، الطبعة الحيدرية - النجف الأشرف، سنة الطبع 1382هـ - 1963م .
- 8- أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، د. عبد العليم السيد فودة، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب - القاهرة، سنة الطبع 1592م .
- 9- أسرار الحروف، أحمد زرقة، دار الحصاد للنشر والتوزيع - القطيف المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، 1993م .
- 10- الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي - القاهرة، سنة الطبع 1974م .
- 11- الأسلوبية والبيان العربي، محمد السعدي فرهود وعبد العزيز شرف، الدار المصرية اللبنانية - بيروت، سنة الطبع 1412هـ - 1992م .
- 12- الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة، سنة الطبع 1952 .
- 13- أعلام هجر من الماضين والمعاصرين، السيد هاشم محمد الشخص، إشراف مؤسسة الكوثر للمعارف الإسلامية - قم المشرفة، الطبعة الثالثة، سنة الطبع 1430هـ - 2009م .
- 14- أعيان الشيعة، السيّد الأمين العاملي ت 1371هـ، تحقيق حسن الأمين، دار المعارف - بيروت، 1403هـ - 1983م .

- 15- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني ت 356هـ - 967م، تحقيق د. إحسان عباس وآخرين، دار صادر - بيروت، الطبعة الثانية 2004م .
- 16- ألفاظ الطبيعة في شعر كشاجم، دراسة في ضوء نظرية الحقول الدلالية، زينب خضير حسين، رسالة ماجستير ، جامعة ميسان - كلية التربية، 1443هـ - 2021م .
- 17- أمالي الشيخ المفيد، محمد بن محمد بن النعمان العكبري البغدادي الملقب بالشيخ المفيد ت 413هـ ، حققه الحسين الأستاذ ولي وعلي أكبر الغفاري، منشورات جماعة المدرسين في الحوزة العلمية - قم المقدسة، سنة الطبع 1403هـ. والطبعة الثانية ، مطبعة دار المفيد للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، سنة الطبع 1414هـ - 1993م .
- 18- أمالي الصدوق ، أبو جعفر محمد بن علي بن الحسين بن بابويه القمي الصدوق ت 381هـ ، تقديم السيد محمد مهدي السيد حسن الموسوي الخرسان، الطبعة الحيدرية - النجف، سنة الطبع 1389هـ - 1970م .
- 19- الأمالي، الطوسي، ت 460هـ - 1067م، طبعة النجف الأشرف، سنة الطبع 1384هـ - 1964م .
- 20- الأمالي، الشريف المرتضى علي بن الحسين الموسوي العلوي 436هـ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر عيسى البابي الحلبي - القاهرة، سنة الطبع 1373هـ - 1954م . والأمالي، الطبعة الأولى، مطبعة السعادة - القاهرة، سنة الطبع 1325هـ - 1907م .
- 21- إنباه الرواة على أنباه النحاة، جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف القفطي ت 646هـ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي - القاهرة، ومؤسسة الكتب الثقافية - بيروت، 1406هـ - 1982م .
- 22- الأنساب ، السمعاني ت 562هـ ، تقديم وتعليق عبد الله عمر البارودي، دار الجنان - بيروت، سنة الطبع 1988م .
- 23- بحار الأنوار، المجلسي، ت 1110هـ ، دار إحياء التراث العربي - بيروت، الطبعة الثالثة، سنة الطبع 1403هـ - 1983م.
- 24- بغية الوعاة في أنباء النحاة، جلال الدين السيوطي ت 911هـ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية صيدا - لبنان ، ومطبعة عيسى البابي الحلبي - مصر، 1384هـ - 1965م .
- 25- تاج العروس من جواهر القاموس، محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الحسيني الزبيدي، ت 1205هـ ، تحقيق عبد الكريم الغرباوي ومراجعة عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، سنة الطبع 1399هـ - 1979م .
- 26- تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول، د. شوقي ضيف، دار المعارف - القاهرة، الطبعة الثامنة، دون تاريخ .
- 27- تاريخ الأدب العربي في ضوء المنهج الإسلامي، محمود البستاني، مجمع البحوث الإسلامية - مشهد المشرفة، الطبعة الأولى، سنة الطبع 1414هـ .

- 28- التاريخ الإسلامي الدولة العباسية، محمود شاكر، المكتب الإسلامي - بيروت، الطبعة السادسة، سنة الطبع 1421هـ - 2000م .
- 29- تاريخ بغداد ، أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت الخطيب البغدادي ت 463هـ ، تحقيق د. بشار عواد معروف ، الناشر دار الغرب الإسلامي - بيروت ، الطبعة الأولى ، 1422هـ - 2002م .
- 30- تاريخ الرسل والملوك، الطبري ت 310هـ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف - القاهرة، دون تاريخ.
- 31- تاريخ مدينة دمشق، ابن عساكر ت 571هـ ، تحقيق محبّ الدين أبو سعيد عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر - بيروت، سنة الطبع 1415هـ - 1995م .
- 32- ترجمة الإمام الحسين (عليه السلام)، ابن عساكر ت 571هـ ، تحقيق محمد باقر المحمودي، الطبعة الثانية، المطبعة فروردين، الناشر مجمع إحياء الثقافة الإسلامية - قم المقدسة، سنة الطبع 1414هـ .
- 33- تذكرة الخواص، سبط بن الجوزي ت 654هـ ، تقديم السيّد محمد صادق بحر العلوم، منشورات الشريف الرضي - قم المشرفة، سنة الطبع 1418هـ .
- 34- تسلية المجالس وزينة المجالس (مقتل الإمام الحسين عليه السلام)، محمد بن أبي طالب الحسيني الموسوي الحائري الكركي من أعلام القرن العاشر الهجري، تحقيق فارس حسون كريم ، مؤسسة المعارف الإسلامية، طبعة قم المشرفة، سنة الطبع 1418هـ .
- 35- التشيع وأثره في العصر العباسي الأول، د. محسن غياض، تقديم د. شوقي ضيف، مطبعة النعمان - النجف، سنة الطبع 1973م.
- 36- تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، د. علي عباس علوان، وزارة الإعلام - بغداد، 1975م .
- 37- ثمار القلوب، الثعالبي ت 449هـ ، دار المعارف - القاهرة، سنة الطبع 1384هـ - 1965م .
- 38- جامع أحاديث الشيعة، تأليف الشيخ إسماعيل المعزي الملايري، بإشراف السيد البروجرديّ ت 1380هـ، طبعة واصف - قم المقدسة، سنة الطبع 1333هـ . .
- 39- جمهرة أنساب العرب، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي ت 456هـ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الطبعة الخامسة، دار المعارف - القاهرة، دون تاريخ .
- 40- حديث الأربعاء، د. طه حسين، دار المعارف - القاهرة، الطبعة الثانية، 1927م .
- 41- خريدة القصر، العماد الأصفهاني ت 597هـ، حققه وضبطه وشرحه وكتب مقدمته محمد بهجة الأثري ود. جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي - بغداد ، سنة الطبع 1375هـ - 1955م .

- 42- دراسات في علم اللغة، د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة، الطبعة الأولى، 1998م .
- 43- الدرّ النضيد في مرآتي السبط الشهيد ، السيد محسن الأمين العاملي، مؤسسة النعمان ، 1992م .
- 44- دروس في البلاغة العربيّة، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي - بيروت، سنة الطبع 1992م .
- 45- دمية القصر، أبو الحسن الباخري ت 659هـ ، دار العروبة للنشر والتوزيع - الكويت، سنة الطبع 1985م .
- 46- ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي ت 502هـ ، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه راجي الأسمر، دار الكتاب العربي - بيروت، الطبعة الثانية، سنة الطبع 1414هـ - 1994م.
- 47- ديوان الإمام الشافعي المسمى الجوهر النفيس في شعر الإمام محمد بن إدريس، إعداد وتعليق وتقديم محمد إبراهيم سليم، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير - القاهرة، سنة الطبع 1409هـ - 1988م .
- 48- ديوان الخنساء، اعتنى به وشرحه حمدو طماس، دار المعرف - بيروت، الطبعة الثانية، سنة الطبع 1425هـ 2004م .
- 49- ديوان دعل بن علي الخزاعي، جمعه وحققه وعلق عليه عبد الصاحب الدجيلي الخزرجي، مطبعة الأداب - النجف الأشرف، سنة الطبع 1382هـ - 1962م . وديوان دعل الخزاعي، شرحه وضبطه وقدّم له ضياء حسين الأعلمي، منشورات مؤسسة النور للمطبوعات - بيروت، سنة الطبع 1417هـ - 1997م .
- 50- ديوان ديك الجن الحمصي، تحقيق وشرح أنطوان محسن القوّال، دار الكتاب العربي - بيروت، الطبعة الأولى، سنة الطبع 1412هـ - 1992م، وديوان ديك الجن الحمصي عبد السلام بن رغبان، جمع وتحقيق ودراسة مظهر الحجي، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، سنة الطبع 2004م . وديوان ديك الجن، تحقيق د. أحمد مطلوب ود. عبد الله الجبوري، دار الثقافة - بيروت، سنة الطبع 1383هـ - 1964م .
- 51- ديوان الزّاهي (علي بن إسحاق بن خلف الزاهي)، حققه وذيلّه وقدّم له د. عبد المجيد الإسداوي، مكتبة عرفات - القاهرة، سنة الطبع 1419هـ - 1998م .
- 52- ديوان السريّ الرّقاء، تحقيق كرم البستاني، مراجعة ناهدة جعفر، الناشر دار صادر - بيروت، الطبعة الأولى، سنة 1996م .
- 53- ديوان السيد الحميري، جمعه وحققه وشرحه شاكر هادي شكر، منشورات المكتبة الحيدرية - قم المقدسة، سنة الطبع 1433هـ . وديوان السيد الحميري، شرحه وضبطه وقدّم له ضياء حسين الأعلمي، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات - بيروت، سنة الطبع 1420هـ - 1999م .
- 54- ديوان الشافعي، الإمام أبو عبد الله محمد بن إدريس الشافعي ت 204هـ ، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، الناشر مكتبة الكليات الأزهرية - القاهرة، الطبعة الثانية، سنة الطبع 1405هـ - 1985م .

- 55- ديوان الشريف الرضي، تحقيق إحمد عباس الأزهرى، طبعة المطبعة الأدبية - بيروت، سنة الطبع 1307هـ ، وطبعة ديوان الشريف الرضي، دار صادر - بيروت، 1380هـ - 1961م. وطبعة ديوان الشريف الرضي، شرح د. يوسف شكري فرحات، دار الجيل - بيروت، الطبعة الأولى، 1415هـ - 1995م .
- 56- ديوان الشريف المرتضى، شرح د. محمد التونجي، دار الجيل - بيروت، الطبعة الأولى، سنة الطبع 1417هـ - 1997م . وديوان الشريف المرتضى، طبعة دار إحياء التراث العربي - بيروت، الطبعة الأولى، 1433هـ - 2012م .
- 57- ديوان الصنوبري، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر - بيروت، سنة الطبع 1998م .
- 58- ديوان القرن (الأول إلى الخامس)، د. محمد صادق محمد الكرباسي، دائرة المعارف الحسينية - المركز الحسيني للدراسات، لندن - المملكة المتحدة، 1414هـ - 1994م.
- 59- ديوان كشاجم محمود بن الحسين، تحقيق د. النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي - القاهرة، سنة الطبع 1417هـ - 1997م . وديوان كشاجم محمود بن الحسين الرملي، حققه أبو عبد الله محمد حسن الشافعي، دار الكتب العلمية - بيروت، سنة الطبع 1418هـ - 1998م . وديوان كشاجم ، تحقيق وشرح وتقديم خيرية محمد محفوظ، وزارة الإعلام - مديرية الثقافة العامة بغداد، 1970م.
- 60- ديوان الناشئ الصغير، جمع وتحقيق ودراسة علاء عبد الله ناجي الأسدي، رسالة ماجستير - كلية الآداب جامعة الحرة، سنة الطبع 1433هـ - 2012 م .
- 61- ذخائر العقبي في مناقب ذوي القربى ، محب الدين أحمد بن عبد الله الطبري ت 694هـ ، الناشر مكتبة القدسي - القاهرة ، 1356 هـ . .
- 62- رثاء الإمام الحسين في العصر العباسي دراسة فنية، أحمد كريم علوان، رسالة ماجستير، كلية الآداب - جامعة الكوفة، 2008 .
- 63- رجال السيد بحر العلوم المعروف بالفوائد الرجالية، السيد محمد المهدي بحر العلوم الطباطبائي ت 1212هـ - 1797م، تحقيق محمد صادق بحر العلوم وحسين بحر العلوم، الطبعة الأولى، مطبعة الآداب - النجف الأشرف، سنة الطبع 1386هـ - 1967م.
- 64- رجال الطوسي، أبو جعفر محمد بن الحسن الطوسي ت 460هـ ، تحقيق جواد القيومي الأصفهاني، مؤسسة النشر الإسلامي - قم المشرفة ، سنة الطبع 1415هـ .
- 65- رجال الكشي، أبو عمرو محمد بن عمر بن عبد العزيز الكشي من علماء القرن الرابع الهجري، تقديم أحمد الحسيني، منشورات مؤسسة الأعلمي - بيروت، الطبعة الأولى، 1430هـ - 2009م .
- 66- رجال النجاشي (فهرست أسماء مصنفی الشيعة)، أبو العباس أحمد بن علي النجاشي ت 450هـ ، التحقيق والتعليق محمد باقر ملكيان، مطبعة مؤسسة بوستان كتاب - قم المشرفة، الطبعة الأولى، سنة الطبع 1437هـ .

- 67- رشفة الصادي من بحر فضائل بني النبي الهادي، السيد أبو بكر شهاب الدين العلوي الحضرمي ت 1341هـ ، تحقيق السيد علي محمد عاشور العاملي، منشورات محمد علي بيضون - بيروت، سنة الطبع 1998م .
- 68- زهر الآداب وثمر الألباب، أبو إسحاق إبراهيم بن علي بن تميم الأنصاري الحُصريّ القيروانيّ ت 453هـ ، تحقيق أ.د. يوسف علي طويل، الناشر دار الكتب العلمية - بيروت، سنة الطبع 1417هـ - 1997م.
- 69- سرديات أهل البيت (عليهم السلام) عند شعراء الشيعة في العصر العباسي، غفران إقبال يوسف، أطروحة دكتوراه، جامعة كربلاء - كلية التربية للعلوم الإنسانية، 1444هـ - 2023م .
- 70- سير أعلام النبلاء، الذهبي ت 748هـ ، تحقيق شعيب الأرنؤوط، الطبعة التاسعة - بيروت، سنة الطبع 1993م .
- 71- السيرة الحلبية، علي بن إبراهيم بن أحمد الحلبي ت 1044هـ ، دار الكتب العلمية - بيروت، الطبعة الثانية، سنة الطبع 1427هـ .
- 72- السيرة النبويّة وأخبار الخلفاء، أبو حاتم محمد بن حيان بن أحمد البستي ت 354هـ، صحّحه وعلّق عليه، الحافظ السيد عزيز بك وجماعة من العلماء، دار الكتب الثقافية - بيروت، الطبعة الثالثة، سنة 1417هـ.
- 73- شخصيات كتاب الأغاني، صنعه د. داود سلوم ود. نوري حمودي القيسي، مطبعة المجمع العلمي العراقي - بغداد، سنة الطبع 1982.
- 74- شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ابن العماد ت 1089هـ ، تحقيق عبد القادر الأرنؤوط ومحمود الأرنؤوط ، دار ابن كثير دمشق - بيروت، الطبعة الأولى، ستنة الطبع 1406هـ - 1986م .
- 75- شرح إحقاق الحق، السيّد المرعشيّ، ت 1411هـ - 1990م، تحقيق السيد شهاب الدين المرعشيّ النجفيّ، منشورات مكتبة آية الله العظمى المرعشيّ النجفيّ - قم المشرفة، دون تاريخ .
- 76- شرح ديوان الحماسة، المرزوقي الأصفهانيّ ت 421هـ ، تحقيق غريد الشيخ، وضع فهارسه العامّة إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلميّة - بيروت، الطبعة الأولى ، سنة الطبع 1424هـ - 2003م. وشرح ديوان الحماسة، نشر الأستاذين أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة، سنة الطبع 1902م .
- 77- شرح نهج البلاغة ، ابن أبي الحديد المعتزليّ ت 656هـ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيّة - القاهرة، سنة الطبع 2011م .
- 78- الشريف الرضيّ حياته ودراسة شعره، عبد الفتاح محمد حلو، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان - القاهرة، سنة الطبع 1406هـ - 1986م .

- 79- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة، دون تاريخ . .
- 80- شعر سفيان بن مصعب العبدی دراسة أسلوبية، أحمد سلمان داود عبود النصراوي، رسالة ماجستير، جامعة كربلاء - كلية التربية للعلوم الإنسانية، 1443هـ - 2022م .
- 81- شعر سليمان بن قتّة العدوي، جمع وتحقيق ودراسة د. مثنى عبد الرسول مغير الشكري، كربلاء - قسم الشؤون الفكرية والثقافية في العتبة العباسية المقدسة، مركز تراث الحلة، دون تاريخ.
- 82- شعر الشريف المرتضى دراسة موضوعية فنية، ماجد عطية حميدي الغزي، جامعة الفردوسي - مشهد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1440هـ - 2019م .
- 83- شعر منصور النمري، جمعه وحققه الطيب العشاش، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دار المعارف للطباعة - دمشق، سنة الطبع 1401هـ - 1981م .
- 84- الشعر والشعراء في العصر العباسي، د. مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين - بيروت، الطبعة السادسة، سنة الطبع 1986م .
- 85- الصاحب في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي ت 395هـ، الناشر محمد علي بيضون، الطبعة الأولى، سنة الطبع 1418هـ - 1997م .
- 86- الصورة الفنية في شعر دعل بن علي الخزاعي، د. علي إبراهيم أبو زيد، الطبعة الأولى، دار المعارف - القاهرة، سنة الطبع 1981م .
- 87- الصورة الفنية في شعر الشريف المرتضى دراسة نقدية، طاهرة عبد الخالق اللواتية، مؤسسة الانتشار العربي - بيروت، الطبعة الأولى، 2015م .
- 88- الصورة الفنية في شعر كشاجم، علاء الدين زكي علي موسى، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية - كلية الدراسات العليا، آب 2006.
- 89- طبقات الشعراء، عبد الله بن المعتز بن المتوكل ت 296هـ ، تحقيق أحمد عبد الستار فراخ، دار المعارف - القاهرة، الطبعة الثالثة، سنة الطبع 1976م . .
- 90- الطقائات المقولة والإجراء النقدي، د. علي كاظم المصلاوي، تقديم محمد علي الحلو، كربلاء - العتبة الحسينية المقدسة، قسم الشؤون الفكرية والثقافية، سنة الطبع 1433هـ - 2012.
- 91- الطليعة من شعراء الشيعة، محمد السماوي ت 1370هـ ، تحقيق د. سلمان كامل الجبوري، دار المؤرخ العربي - بيروت، سنة الطبع 2001م .

- 92- عبقرية الشريف الرضي، د. زكي مبارك، الطبعة الرابعة، مطبعة حجازي - القاهرة، سنة الطبع 1952م .
- 93- علم الأصوات، برنيل مالمبرج، تعريب ودراسة د. عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب - القاهرة، سنة الطبع 1987م .
- 94- علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، دار الآفاق العربية - القاهرة، سنة الطبع 2004.
- 95- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيقي القيرواني ت 456هـ - 1064م، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الثالثة - القاهرة، سنة الطبع 1963م.
- 96- عوالم العلوم والمعارف، الشيخ عبد الله البحراني الأصفهاني، مطبعة أمير - قم المشرفة، سنة الطبع 1407هـ .
- 97- العين، خليل بن أحمد الفراهيدي ت 170هـ ، تحقيق د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال ، دون تاريخ.
- 98- الغدير في الكتاب والسنة والأدب، عبد الحسين الأميني النجفي ت 1392هـ ، الطبعة الرابعة، دار الكتاب العربي - بيروت، سنة الطبع 1397هـ - 1977م .
- 99- فرائد السمطين في فضائل المرتضى والبتول والسبطين والأئمة من ذريتهم (عليهم السلام)، إبراهيم بن محمد بن حموي الجويني الخراساني ت 733هـ ، تحقيق الشيخ محمد باقر المحمودي، دار الحبيب مطبعة عترة للطباعة والنشر - إيران، الطبعة الأولى، سنة الطبع 1428هـ .
- 100- فصول في الأصوات اللغوية، د. أسعد محمد النجار، المركز الثقافي للنشر - بابل، الطبعة الأولى، سنة الطبع 2012م .
- 101- الفعل زمانه وأبنيته، د. فاضل صالح السامرائي، مؤسسة الرسالة للطبع - بيروت، سنة الطبع 1970م.
- 102- فقه اللغة العربيّة، كاسد ياسر الزبيدي، دار الكتب - جامعة الموصل، سنة الطبع 1987م .
- 103- فقه اللغة مفهومه، موضوعاته، قضاياه، محمد بن إبراهيم الحمد، الطبعة الأولى، دار بن خزيمة - الرياض، سنة الطبع 2005م.
- 104- فنّ التقطيع الشعريّ والقافية، د. صفاء خلوصي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، الطبعة السادسة، سنة الطبع 1987م.
- 105- فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، د. مصطفى الشكعة، مطبعة المعرفة - القاهرة، سنة الطبع 1958م.
- 106- الفهرست، ابن النديم ت 385هـ ، تحقيق إبراهيم رمضان، طبعة بيروت، سنة الطبع 1417هـ - 1997م.

- 107- فوات الوفيات، ابن شاکر الکتبی ت 764هـ ، تحقیق د. إحسان عباس، دار صادر - بیروت، سنة الطبع 1974م .
- 108- فی الأدب العباسی، د. محمد مهدي البصير، مطبعة النعمان - النجف الأشرف، الطبعة الثالثة، سنة الطبع 1970 .
- 109- القافية في العروض والأدب، حسين نصار، دار المعرف - القاهرة، سنة الطبع 1980م .
- 110- قراءة النص الشعري الجاهليّ، د. موسى ربابعة، مؤسسة حمادة ودار الكندي - إربد، سنة الطبع 1998م .
- 111- قضايا الشعر المعاصر، نازك صادق الملائكة ت 1428هـ ، دار العلم للملايين - بيروت، الطبعة الخامسة، دون تاريخ .
- 112- القيم الأخلاقية في شعر الثورات العلوية حتى نهاية القرن الثالث للهجرة، لمى سلام كاظم الفتلاويّ، أطروحة دكتوراه، جامعة كربلاء - كلية التربية للعلوم الإنسانية، 1444هـ - 2023م.
- 113- كامل الزيارات، أبو القاسم جعفر بن محمد بن قولويه ت 367هـ ، صحّحه وعلّق عليه ميرزا عبد الحسين الإيلنيّ التبريزيّ، المطبعة المرتضوية - النجف الأشرف، سنة 1356هـ .
- 114- الكامل في التاريخ، ابن الأثير ت 637هـ ، طبعة بيروت، سنة الطبع 1385هـ - 1965م .
- 115- كتاب الإشارات الإلهية لأبي حيّان التوحيدي دراسة أسلوبية، د. نسرین ستّار جبار الساعديّ، جامعة بغداد - كلية الآداب، سنة 2001م .
- 116- كشف الغمّة في معرفة الأنمّة، الأربليّ ت 693هـ ، تحقيق علي آل كوثر، دار التعارف - بيروت، 1433هـ - 2012م .
- 117- الكنى والألقاب، الشيخ عباس القمّي ت 1360هـ - 1941م ، تقديم محمد هادي الأمينيّ، منشورات مكتبة الصدر- طهران، الطبعة الخامسة، سنة الطبع 1368هـ .
- 118- لسان العرب، ابن منظور الأنصاري الإفريقيّ ت 711هـ ، الطبعة الثالثة، دار صادر- بيروت، سنة الطبع 1414هـ .
- 119- لسان الميزان، ابن حجر العسقلاني ت 852هـ ، اعتنى به الشيخ عبد الفتاح أبو غدة، دار البشائر الإسلامية - بيروت، سنة الطبع 1423هـ - 2002م .
- 120- اللهوف في قتلى الطفوف (مقتل الإمام الحسين)، أبو القاسم علي بن موسى بن جعفر بن طاووس ت 664هـ، تحقيق وتقديم الشيخ فارس تبريزيان الحسون، الناشر دار الأسوة للطباعة والنشر- طهران، الطبعة الرابعة، سنة النشر 1425هـ . ق - 1383هـ . ش .

- 121- مثير الأحران ومنير سبل الأشجان، جعفر بن محمد بن جعفر بن هبة الله المعروف بابن نما الحلبي ت 676هـ ، تحقيق السيد محمد المعلم، المكتبة الحيدرية - طبعة قم المشرفة، سنة الطبع 1434هـ .
- 122- المجالس الفاخرة في مآتم العترة الطاهرة، عبد الحسين شرف الدين الموسوي ت 1377هـ ، تحقيق محمود البدري، مؤسسة المعارف الإسلامية - قم المشرفة ، 1421هـ .
- 123- مختار الأغاني في الأخبار والتهاني، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري المعروف بابن منظور ت 711هـ ، تحقيق عبد الحليم الطحاوي، دار المصرية للتأليف والترجمة - القاهرة، سنة الطبع 1966م .
- 124- مختصر أخبار شعراء الشيعة، المرزباني ت 384هـ ، تحقيق محمد هادي الأميني، الطبعة الأولى، المطبعة الحيدرية - النجف الأشرف، سنة الطبع 1388هـ - 1968م .
- 125- المدائح النبوية في الأدب العربي، د. زكي مبارك، الناشر مؤسسة هنداوي - القاهرة، سنة الطبع 2022م.
- 126- مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يُعتبر من حوادث الزمان، أبو محمد عفيف الدين عبد الله بن أسعد بن علي بن سليمان اليافعي ت 768هـ ، دار الكتب العلمية - بيروت، الطبعة الأولى، 1417 هـ - 1997م .
- 127- المرجعيات الثقافية للشعر الشيعي في العصر العباسي، حسين نعمة بيتي العلياي، أطروحة دكتوراه، جامعة كربلاء - كلية التربية للعلوم الإنسانية، 1441هـ - 2022م .
- 128- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيّب المجذوب، دار الفكر - بيروت، الطبعة الثانية، سنة الطبع 1970م .
- 129- مروج الذهب ومعادن الجوهر، المسعودي ت 346هـ ، الطبعة الثانية، الشركة العالمية للكتاب - بيروت، 1989م .
- 130- مستدركات أعيان الشيعة، حسن الأمين، دار التعارف للمطبوعات - بيروت، الطبعة الأولى، سنة الطبع 1409هـ - 1989م.
- 131- معالم العلماء، ابن شهر آشوب ت 588هـ ، راجعه وقدم له السيد محمد صادق آل بحر العلوم، دار الأضواء - بيروت، دون تاريخ .
- 132- معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي، الناشر دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع - عمان، الطبعة الأولى سنة الطبع 1420هـ - 2000م .
- 133- معجم الأدباء ، ياقوت الحموي ت 626هـ - 1229م، دار المأمون - القاهرة، الطبعة الأولى، سنة الطبع 1355هـ - 1936م .
- 134- معجم الشعراء، المرزباني ت 384هـ ، دار الكتب العلمية - بيروت، سنة الطبع 1402هـ 1982م.

- 135- معجم الشعراء العباسيين، عفيف عبد الرحمن، دار النشر جروس برس - بيروت، الطبعة الأولى، سنة الطبع 2000 .
- 136- معجم كربلاء، إشراف معهد سيد الشهداء للمنبر الحسيني، الناشر جمعية المعارف الإسلامية الثقافية - بيروت ، الطبعة الأولى، سنة الطبع 1431هـ - 2010م .
- 137- معرفة الصحابة، أبو نعيم أحمد بن عبد الله بن أحمد الأصفهاني ت 430هـ ، تحقيق عادل بن يوسف العزازي، دار الوطن للنشر - الرياض، الطبعة الأولى، 1419هـ - 1998م.
- 138- مفتاح العلوم، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي ت 626هـ، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية - بيروت، الطبعة الثانية، 1407هـ - 1987م .
- 139- مقاتل الطالبين، أبو الفرج الأصفهاني ت 356هـ ، تحقيق السيد أحمد صقر، الطبعة الثالثة، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات - بيروت، سنة الطبع 1419هـ - 1998م .
- 140- مقتل الحسين، أبو مخنف ت 157هـ ، تحقيق حسين الغفاري، المطبعة العلمية - قم المشرفة، سنة الطبع 1398هـ . وتحقيق محمد هادي اليوسفي الغروي، مؤسسة النشر الإسلامي - قم المشرفة، الطبعة الأولى، سنة الطبع 1367هـ .
- 141- مقتل الحسين، الخوارزمي ت 568هـ ، تحقيق الشيخ محمد السماوي، مكتبة المفيد - قم المشرفة، الطبعة الأولى ، سنة الطبع 1418هـ .
- 142- مقتل الحسين (عليه السلام) أو حديث كربلاء، عبد الرزاق الموسوي المقرّم ت 1391هـ ، الطبعة الثانية، منشورات دار الكتب الإسلامية - مطبعة النجف الأشرف، سنة الطبع 1376هـ - 1956م .
- 143- مقدّمة شرح نهج البلاغة ، كمال الدين ميثم البحراني ت 679هـ، تقديم وتحقيق د. عبد القادر حسين، الطبعة الأولى - دار الشروق، سنة الطبع 1987م - 1407 هـ .
- 144- مناقب آل أبي طالب أبو جعفر محمد بن علي بن شهر آشوب السروي المازندراني ت 588هـ - 1192م ، تحقيق د. يوسف البقاعي، دار الأضواء - بيروت، الطبعة الثانية، سنة الطبع 1413هـ - 1991م .
- 145- المنتخب في جمع المراثي والخطب، الشيخ فخر الدين الطريحي النجفي ت 1085هـ ، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات - بيروت، الطبعة الأولى، سنة الطبع 2003.
- 146- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الإنجلو المصرية - القاهرة، الطبعة السادسة، سنة الطبع 1988م.
- 147- ناسخ التواريخ (حياة الإمام سيد الشهداء الحسين عليه السلام)، الميرزا محمد تقي سبهر ت 1338هـ ، تحقيق السيد علي جمال أشرف، منشورات مدين - قم المقدسة، الطبعة الأولى، سنة الطبع 1427هـ - 2007م.

- 148- النجوم الزاهرة، يوسف بن تغري بردي ت 874هـ ، الناشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب - مصر، سنة الطبع 1383هـ - 1963م.
- 149- نُزهة الناظر وتنبيه الخاطر، الحسين بن محمد بن حسن بن نصر الحلواني المتوفى في القرن الخامس الهجري، الطبعة الأولى، طبعة مدرسة الإمام المهدي - قم المقدسة، 1408هـ.
- 150- نسمة السحر بذكر من تشيع وشعر، الشريف ضياء الدين يوسف بن يحيى الحسيني اليمني الصنعاني ت 1131هـ ، تحقيق كامل سلمان الجبوري ، دار المؤرخ العربي - بيروت، الطبعة الأولى، سنة الطبع 1420هـ - 1999م .
- 151- النهاية في غريب الحديث والأثر، ابن الأثير ت 606هـ ، تحقيق طاهر أحمد الزاوي ومحمود محمد الطناجي، المكتبة العلمية - بيروت، سنة الطبع 1399هـ - 1997م .
- 152- نهج البلاغة، خطب وأقوال الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) جمعها ونسق أبوابها الشريف الرضي، شرحه وضبط نصوصه محمد عبده، قدّم له دراسة مستفيضة ووضع فهرسه الجامعة د. عبد الله أنيس الطباع وعمر أنيس الطباع، مؤسسة المعارف - بيروت، الطبعة الأولى 1410هـ - 1990م .
- 153- الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدي ت 764هـ ، تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركلي مصطفى، الناشر دار إحياء التراث - بيروت، سنة الطبع 1420هـ - 2000م .
- 154- وفيات الأعيان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر ابن خلكان ت 681هـ، تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر - بيروت، سنة النشر 1994م .
- 155- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبي ت 429هـ ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة - القاهرة، سنة الطبع 1377هـ .
- 156- ينابيع المودة ، سليمان بن إبراهيم الحنفي، ت 1294هـ ، طبعة بيروت ، 1988م .

فهرست الدوريات

- 1- آل البيت في شعر دعل الخزاعي قراءة فنية جديدة، د. فاروق محمود الحبوبى، مجلة آل البيت عليهم السلام، العدد 3 .
- 2- أثر القرآن الكريم والأحاديث المأثورة عن النبي وآله في مراثي الإمام الحسين للشريف المرتضى، محمد إسماعيل زارة، مجلة التراث الأدبي - جامعة آزاد الإسلامية، السنة الثانية، العدد السادس، سنة النشر 1389 هـ . ش .
- 3- أناقة المعنى وأرابيسك المبنى في شينية الصنوبري، د. يحيى عبد العظيم حسانين، مجلة جامعة بيشة - كلية العلوم والآداب في بقرن - المملكة العربية السعودية، إبريل 2022 م .
- 4- أهل البيت عليهم السلام في شعر كشاجم حفيد السندي بن شاهك، محمد رضى مصطفى نيا ومحمد عابدين بايكان ، مجلة دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة، العدد التاسع 1390هـ - ش - 1972م .
- 5- التمثيل الفني للسردية الكبرى للشيعه التائية الكبرى لدعل الخزاعي أنموذجا، د. شيماء عمر محمد عبد الواحد، مجلة كلية الآداب - جامعة بني سويف، العدد 63، سنة النشر يونيو 2022م.
- 6- جدلية البكاء والهزاء في شعر دعل الخزاعي، نورا علي يسلم صحران وعوض أحمد حسن العلقمي، مجلة جامعة عدن للعلوم الإنسانية والاجتماعية، سنة النشر ديسمبر 2020.
- 7- جمالية الصورة التشبيهية في مراثي الشريف الرضى، د. نرجس الأنصاري ود. علي رضا نظري، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، السنة الرابعة، العدد الخامس عشر، 2013م.
- 8- حركات الروي في الشعر العربي، أبو فراس النطافي، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد الثالث، العدد الأول، 1985م .
- 9- دراسة أسلوبية في قصيدة رثاء النبي وآله للصنوبري، د. نعيم عبودي ود. محمود أبدانان مهدي زاده ومحمد حسين حرداني، مجلة جامعة شهيد تشمران أهواز - كلية الإلهيات والمعارف الإسلامية، السنة العاشرة، المجلد العاشر، العدد السابع والثلاثون، سنة النشر 1442هـ - 2021م .

- 10- رثاء الإمام الحسين (عليه السلام) في أشعار الصنوبريوشرف الرضي، حامد صدقي وأشرف برنوش وحسين روستاني، مجلّة بحوث في اللغة العربية، جامعة أصفهان - كلية اللغات الأجنبية، العدد 21 ، سنة النشر 1441هـ .
- 11- السخرية السياسية في شعر دعبل الخزاعي، جمال طالبي قره قشلاقي وعبد الغني إيرواني زاده و نصر الله شامل، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد 25 ، سنة النشر 1391هـ ش - 2012م.
- 12- شعر ديك الجن دراسة أسلوبية بلاغية، د. هادي سدخ زغير، وزارة التربية - قسم التعليم المهني، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد 23، العدد 97، سنة النشر 2017م .
- 13- شعر علي بن إسحاق الزاهي (دراسة في التفاعل النصي)، د. هالة ربيع عبد العزيز، مجلة جامعة المنيا - كلية الآداب، ديسمبر 2023م .
- 14- صورة جسد الحسين عليه السلام من النمطية إلى التفرد مقارنة نقدية في شعر الرثاء الحسيني الحديث والمعاصر، د. عبد الرضا علي مشعب الكنان، مجلة اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة الكوفة، مجلد 1 العدد 28، تشرين الأول 2018م .
- 15- صور الخيال في ديوان السيد الحميري، محمد برواية، جامعة آزاد الإسلامية، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، قسم اللغة العربية وآدابها، فرع أبادان، العدد 60، سنة النشر 2021هـ .
- 16- طقّيات الشريف الرضيّ دراسة في البناء الهيكليّ والموضوعيّ، د. علي كاظم المصلاوي، مجلة بابل للعلوم الإنسانية، العدد 10 سنة 2007م .
- 17- طقّيات الشريف المرتضى (ت 436هـ) دراسة في موسيقى الشعر، د. أحمد سالم عبيد، الشمري، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية - جامعة بابل المجلد 13، العدد 4، السنة 2023م .
- 18- الطقّيات في الشعر العربيّ تطور وتاريخ، د. عبود جودي الحلّي و د. علي كاظم المصلاوي و د. علي حسين يوسف، مجلّة أهل البيت عليهم السلام، العدد 10، رجب 1431هـ - حزيران 2010م .
- 19- مظاهر التناسّ الدينيّ في شعر دعبل الخزاعيّ، جمال طالبي قره قشلاقي، مجلة جامعة بابل - كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، العدد 39، سنة النشر حزيران 2018.

الفهرست

الصفحة	الموضوع
4 - 3	المقدمة
56 - 6	الفصل الأول مراثي شعراء مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية
12 - 6	جعفر بن عفان الطائي
19 - 13	سفيان بن مصعب العبدي
37 - 20	السيد الحميري
51 - 38	سيف بن عميرة النخعي
56 - 52	هوامش الفصل الأول
242 - 57	الفصل الثاني مراثي الشعراء من العصرين العباسيين الأول والثاني من سنة 132 هـ - إلى سنة 334 هـ
81 - 58	منصور النمري
88 - 82	محمد بن إدريس الشافعي
111 - 89	ديك الجن
125 - 112	عبد الله البرقي
186 - 126	دعبل الخزاعي
192 - 187	الحسين بن الضحاك
232 - 193	السنوبري
242 - 233	هوامش الفصل الثاني
366 - 243	الفصل الثالث مراثي شعراء العصرين العباسيين الثالث والرابع من سنة 334 هـ - إلى سنة 656 هـ
257 - 244	الزاهي
273 - 258	كشاجم
286 - 274	الناشئ الصغير (الأصغر)
322 - 287	الشريف الرضي
353 - 323	الشريف المرتضى
356 - 354	ابن الهبارية
366 - 357	هوامش الفصل الثالث
378 - 367	المصادر والمراجع
380 - 379	الدوريات
381	الفهرست