الصّورة السّمعيّة في الشّعر الحماسي بين صدر الإسلام والثّورة السّوريّة

كوثر محمد كني، د. عبد الكريم ضاهر

قسم اللغة العربيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة إدلب

الملخّص:

درس البحث الصورة السمعية في الشعر الحماسي في صدر الإسلام والثورة السورية، ووقف عند عناصرها البارزة (البحر الشعري، القافية، الحروف، التكرار، الخطاب، الإيحاء والرمز) موضّحاً خصوصيّة الشّعر الحماسي، وارتباطه الشديد بالصّورة السّمعيّة التي ساعدت على نقل أصوات الحروب والخطابات الدائرة فيها إلى المتلقي، وكشفت خبايا نفس الشعراء، وركزت على حسن التّعبير وعمق التأثير في المتلقي.

ودرس البحث تشابه شعر المرحلتين الذي اتفق في الأشياء الجوهرية واختلف في الأشياء الثانويّة.

الكلمات المفتاحيّة: الصّورة السّمعيّة، شعر الحماسة في صدر الإسلام، شعر الحماسة في الثّورة السّوريّة.

The Auditory Image in Al _ Hamasah Poetry Between the Early Islamic Era and the Syrian Revolution

Kawthar Muhammad Kani, D. Abd Alkarem Daher
Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities Idlib University

Abstract:

The research studied the auditory image in heroic poetry in the early days of Islam and the Syrian revolution, focusing on its prominent elements (the poetic meter, rhyme, letters, repetition, speech, suggestion, and symbolism). It clarified the uniqueness of heroic poetry and its strong connection to the auditory image, which helped in conveyinq the sounds of wars and the speeches taking place within them to the audience. It also revealed the hidden emotions of the poets and emphasized the beauty of expression and the depth of impact on the audience. The research also explored the similarities between the poetry of both periods, agreeing on the essential elements.

Keywords: Auditory image, Al- Hamāsah poetry in the Early Islamic Era, Al- Hamāsah poetry in the Syrian Revolution.

المقدّمة: الصورة السمعية نمط من أنماط الصورة الفنيّة، تبعث في السّامع مخيّلة قويّة، تُحرّكها أصوات الصّورة السّمعية، ويعمل كثير من الشعراء على تحريك هذا الوتر الحساس ليكونوا أكثر تأثيراً في المتلقي، فيُحْدثون فيه انفعالات مثيرة، وقد عمد شعراء الحماسة في صدر الإسلام والثّورة السّوريّة إلى التّركيز على هذه الصّورة لما تؤديه من أغراض تخدم مبتغاهم.

هدف البحث: يهدف البحث إلى دراسة الصّورة السّمعية، ومعرفة ارتباطها بالشّعر الحماسي، والفنيّة التي تضفيها على هذا الشّعر، ودراسة التّشابه والاختلاف بين شعر صدر الإسلام والثّورة السوريّة من هذا الجانب.

منهج البحث: يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل الصّور السمعية في شعر صدر الإسلام الحماسي وشعر الثّورة السورية.

الدّراسات السّابقة: وقفت عند الصّورة السّمعيّة في العصر الإسلامي للباحثة انتهاء عباس الجبوري في بحث مجلة بعنوان (الصّورة السّمعيّة في شعر العصر الإسلامي)، عام 2018م، وهذه الدراسة شاملة لشعر صدر الإسلام كلّه، وقليلاً ما تقف عند الشّعر الحماسي، أمّا بحثي هذا، فيُخصّص بالشعر الحماسي في صدر الإسلام، ويضيف الصّورة السمعية للشعر الحماسيّ في الثّورة السوريّة، وهناك عدّة أبحاث درست الصّورة السمعيّة في غير مرحلة صدر الإسلام منها بحث مجلة بعنوان (الصورة السمعية في البنية الإيقاعية عند فاصل إبراهيم الحمداني) للباحثة رغدة محمد عبد البياتي، المنشور عام 2023م، وهذا الشاعر ليس من عصر صدر الإسلام، ولم تخص الدراسة شعره الحماسيّ.

الصّعوبات: تتمثل الصّعوبات في هذا البحث في قلّة المصادر التي تُفصِّل في الصّورة السّمعيّة، وفي صعوبة الحصول على مصادر شعر الثورة، إضافة إلى ندرة الدراسات التي تناولت شعر الثورة السورية، ولا سيما الصّورة الفنيّة عموماً، والصّورة السّمعيّة خصوصاً.

_ تمهيد: الصورة السّمعيّة في النقد والبلاغة:

الصّورة السّمعيّة من الصّور الحسيّة التي تعتمد على حاسّة السّمع، وهي نوع من أنواع الصورة الشعرية التي يلجأ إليها الشاعر ليضفي عليها طابع الحسيّة [1]، فينقل شعره من حالته الكلاميّة إلى كلام مليء بالحيويّة والحياة، يؤدي إلى انفعالاتٍ قويّة حين يُداعب حواس المتلقي، ويجعله يعيش حالة من الإدراك الحسي المُتخيّل، فالصّورة "طريقة خاصة من طرق التّعبير، أو وجه من أوجه الدّلالة، تنحصر أهميّتها فيما تُحدثه في معنى من المعاني من خصوصيّة وتأثير" [2]. وتتشكّل الصورة السمعية من أصوات الطبيعة والإنسان والحروب وجميع إيقاعات الحياة [3].

إنّ الجمال يدرك بالسمع أيضاً كما يدرك بالبصر، وللسمع أهمية كبرى، فقد لوحظ تقديمه على البصر في مواطن عدة في آيات الذكر الحكيم وأحاديث خير المرسلين [4] لأهميّته، ومن الملاحظ أنّ "لحاسة السمع قوة في التقاط الأصوات المتمثلة بالألفاظ عند نطقها لتكوين الصورة السمعية، فضلاً عن الحركة التي توحي بها الصورة" [5]، فمن شدة تأثيرها في القارئ يشعر وكأنّه يسمع بدقة؛ فـ "لحاسة السمع أهمية في إدراك الجمال عموماً، فهي عماد كل نمو عقلي وأساس كل ثقافة ذهنية" [6]، فالعبارة الموسيقية وسيلة الشاعر إلى غايته البيانية [7].

ومن أهم الصّور الحسيّة في الشّعر الحماسي للمرحلتين وأكثرها حضوراً الصّورة السّمعيّة، ونعني بها الصورة التي تقوم على توظيف ما يتعلق بحاسة السمع بمشاركة الحواس الأخرى، ورسم الصورة عن طريق أصوات الألفاظ ووقعها في الأداء الشعري، مع توظيف الإيقاع الشعري الخارجي والداخلي لإيصال الإحساس بالصّورة إلى المتلقي [8]، وكذلك إذا كانت العناصر المشكلة للصورة سمعيّةً كأصوات المعارك مثلاً؛ فيعيش المتلقي هذه الأصوات، ويحظى بالإثارة.

يوظف الشاعر الدلالات النفسية "إرضاءً لنفسه أولاً بإشباع رغبته، وسدّ حاجته الذّاتية، وإسكات صوت الأعماق، وتأثيراً في المتلقي من خلال استخدامه للألفاظ ذات الدلالة السمعية، أو الإيقاعية وزجها في نسيج الشعر بوعي وعمق" [9]، فالصورة السمعية تخدم حالة شعورية معينة لدى الشاعر، وقد تتشكّل في بيت واحد،

أو في عدّة أبيات مكونة إيحاءً معيّناً [10]، وذلك بما يتناسب مع الحالة الشعوريّة لدى الشاعر.

تميّز شعراء صدر الإسلام بصورهم السمعية، فقد "استعمل شعراء العصر الإسلامي الأداء البياني مليئاً بالصور السمعية الموحية المعبرة التي تنقل لنا أحاسيسهم" [11] نقلاً تصويريّاً، فكانت ظاهرة في شعر صدر الإسلام، ولم تكن غريبة عنه [12]، فالشاعر البارع لا ينطق شعره فحسب، بل ينغّم ألفاظه وعباراته حتى يقدّم لغة موسيقيّة ترفع المتلقي من العالم الحسي إلى العالم الشعري، وهذا لا يكون بالموسيقا الخارجية فقط، بل بالموسيقا الخفيّة أيضاً، اللازمة في كلّ شعر [13]، "فتعتبر الموسيقا وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبّر عنه" [14]، فتكشف الصّورة السّمعيّة أغوار النّفس الإنسانيّة من خلال دلالتها العميقة وأسلوبها الرّشيق المختصر.

ولمّا كانت الصّورة السّمعيّة شديدة الارتباط بالشّعر الحماسيّ لأنّ الحروب تقتضي قعقعة في أصواتها، وخطابات متبادلة، وأصوات أسلحةٍ قويّة كان لها سلطان قويّ على الشّعر الحماسيّ في الثّورة السّوريّة أيضاً، فهي تؤثر "في بلورة التشكيل الجمالي للنص الشعري تأثيراً فعّالاً، فتتضافر الأصوات اللغوية، وفق نظام خاص في النسق النّصي لتحدث إيقاعاً يُعبّر عن مختزنات الحالة الشّعوريّة" [15]، فتمتلك موسيقا الكلمة الشعرية مدلولات نفسيّة وثقافيّة خاصة بالشّاعر، فالعبارة الحماسية تحكي موسيقا النفس العالية الإيجابية، وكلماتها قوية الجرس، إيجابية المعنى [16].

إنّ من أبرز منابع الصّورة السّمعية في الشّعر الحماسي عموماً (البحور الشعرية، القافية، الحروف، التكرار، والخطاب، والإيحاء والرّمز).

1 البحور الشعرية:

البحر الشّعري ركن لا يمكن الاستغناء عنه في الشّعر التّقليدي، ولموسيقا كلّ بحر دلالات مختلفة اهتمّ بها شعراء صدر الإسلام في شعرهم الحماسي، فكان تركيزهم على البحور الآتية (البحر الطويل، والكامل، والبسيط) [17]، فالبحر الطّويل

من أكثر البحور استعمالاً عند العرب القدماء في قصّ الملاحم وأحداث الحروب [18]، ويؤثرونه منذ القدم "على غيره، ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجديّة الجليلة الشأن، وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة، تلك التي عُني بها الجاهليون عناية كبيرة، وظل الشعراء يعنون بها في عصور الإسلام الأولى" [19]، واحتلّ في صدر الإسلام المركز الأوّل، ومن القصائد التي نُظمت على هذا البحر قصيدة كعب بن مالك التي يقول فيها:

أَتَحْسَبُ أَولادُ اللّقِيطةِ أَنَّنَا ... علَى الخَيْلِ لسْنَا مِثْلَهم في سُبَّةً

وإنَّا أُناسٌ لا نَرَى القتلَ ... الفَوَارِسِ ولا نَنْثَنِي عند الرِّماحِ المَدَاعِسِ [20]

إنّ حركات البحر الطويل وكثرة مقاطعه وتكرارها (فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ) تصدر موسيقا قويّة تناسب في صخبها شدّة الشّعر الحماسيّ وأجواء الحروب والقتال، وحذف النون الساكنة من (فعولن) في الشطر الأول إذ وزنه (فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعِلُن) دلّ على ارتفاع النبر والإيقاع في هذا الشطر، وحذف الياء الخامسة الساكنة في العروض والضرب في البيتين السابقين إذ صارت تفعيلة (مفاعيْلن) (مفَاعِلُن) قوّى الإيقاع وأشعر بالسرعة والانقضاض أو الحسم وهذا يناسب المواقف الحربية، فيمتاز البحر الطويل بدرجة عالية من التوتر الداخلي الحاد المرتبط بحالة نفسية معينة في نبره [21]، ودلّت القافية المطلقة (0//0) على الانفعال وامتداد الصوت.

ومن البحر الطويل في شعر الثورة الذي احتل المرتبة الثالثة قصيدة محمود الدغيم:

لَقَدْ أَصْبَحَ الشَّبّيحُ في الشَّامِ ... وَقَد كانَ مَستُوراً وبالغشّ كَاسِيَا

عَارِيَا وجَلْجَلَ صَوتُ الحَقّ ... عَلَى أَرْضِ دَرْعَا لِلْمَيَامِينِ دَاعِيَا

كَالرَّعدِ هَاتِفاً [22]

عززت تفعيلات البحر الطويل المتكررة والمنتظمة معنى الصرامة والحسم في القصيدة الحماسيّة، وكذلك لجأ الشاعر إلى حذف الخامس الساكن في العروض والضّرب ممّا أعطى قوة في الإيقاع وشعوراً بالسرعة وتوازناً في النّبر في البيتين [23]، وعندما استخدم كلمات تدلّ على إيقاع قوي حذف النون فوزن (وجلجل صوت الحق) (فعولُ مفاعيلن) مما خدم المعنى وقوّى الإيقاع، وكذلك القافية المطلقة بإطلاقها وبحركاتها (0//0) التي أدت إلى تنامي الإيقاع، فإيقاع البحر الطويل يناسب شدة الحماسة.

ثمّ حاز البحر الكامل المرتبة الثّانية في شعر المرحلتين، لأنّ "دندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحالٍ من الأحوال" [24]، وهذه الدندنة الجهيرة والحدّة تُناسب الحالة السّمعيّة في شعر الحماسة، ومن النماذج التي استعملته في صدر الإسلام، قول مُكنِف بن زَيد الخيل الطائي يوم بزاخة متباهياً بنصر المسلمين وهزيمة المرتدين:

لما رأَونَا بالفَضَاءِ كتائِباً نَدْعُو إلى دينِ النّبيّ وَنَرغَبُ
وَلَّوا فِراراً والرِّماحُ تَنُوشُهُمْ وبِكُلِّ وَجْهٍ وُجِّهُوا نَتَرَقَّبُ
(25)

إنّ الشّعر الحماسيّ شعر شديد يناسبه البحر الكامل؛ لحركاته المتوالية التي تخدم سرعة العاطفة الحماسيّة وقوتها (مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن)، فيرد فيه ثلاث حركات متتاليّة، وهذا يسمح بالتّعبير عن المشاعر القويّة، فالشاعر هنا يفخر بشجاعة المسلمين، وأعطى تكرار الحركات والأوزان الكلام جرساً موسيقيّاً شديداً يُناسِب أصوات أسلحة القتال المتكررة، وسكّن الشّاعر الحرف الثاني في كل تفعيلة في الحشو (متْفاعلن) وحركها في العروض والضّرب في البيتين، وكأنّه يتدرج في الإيقاع إذ يعلو في نهاية كل شطر ويحتد، يحتدّ عند وصف المسلمين فيزداد الانفعال لدى الشّاعر وتتوالى الحركات، وساعدت القافية المطلقة وحرف الروي الباء الشديد في ذلك.

ومن البحر الكامل في شعر الثورة قصيدة لأنس الدغيم يبدؤها بقوله:

قاتِلْ فَمَا أَحْلَاكَ حينَ تُقَاتِلُ ما قِيمةُ الدُّنيا وسيفُكَ لم يَزَلْ
ما قيمَةُ الدُّنْيَا وَزَنْدُكَ مائِلُ؟ في غمده ودَمُ الكرامِ جداوِلُ (26)

كذلك يتدرج الشاعر في حدة الإيقاع فيسكن الحرف الثاني (متْفاعلن) ما عدا العروض والضرب (مُتَفَاعِلن) إلا في الشطر الثاني في البيت الثاني تحتد المشاعر، فيلغي التسكين (ودم الكرام جداول)، وتكرار الكلمات (قاتل، ما قيمة) والتفعيلات قوّى إيقاع النص مع القافية المطلقة وحرف الروي المضموم.

وحاز البحر البسيط (مُستفعِلنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ) تقريبا المرتبة الثالثة في صدر الإسلام والأولى في شعر الثورة لأنّه يملك رنّة قويّة تُناسب العُنف بحركاته وتكرار مقاطعه، فلا يكاد يخلو البحر البسيط من أحد النّقيضين العنف أو اللين" (27)، وهو "أخو الطويل في الجلالة والروعة" (28). ومن البسيط في شعر صدر الإسلام قصيدة عَبْدة بن الطبيب (29) التي يتحدث فيها عن جهاد المسلمين:

هل حبلُ خولَة بعد الهجر موصولُ
أَمْ أَنتَ عنها بعيدُ الدَّارِ مشغولُ (30)

فتفعيلات البحر البسيط بهذه الرتابة بين الساكن والمتحرك تعطي رنّة تناسب العنف والحديث عن قتال الفرس، ودعّمت ذلك القافية المطلقة.

ومن البحر البسيط في شعر الثورة قصيدة لعبد الرحمن عشماوي يبدؤها بقوله:

يا ظالِمَ الشَّامِ بَلِّغْ ظَالِمَ اليَمَنِ وأَنَّ مَن يَسْلِبُ الشَّعبَ الحقوقَ
أنَّ الدِّمَاءَ على الرَّحمنِ لَمْ تَهُنِ يَسْطُو علَيهِ سَيَلْقَى شرَّ مُرْتَهَنِ (31)

فناسب البحر البسيط الشعر الحماسيّ من خلال طبيعة تفعيلاته وكثرة السواكن التي سمحت للحروف المديّة (يا ظالم الدماء...) بإظهار الانفعالات القويّة الحادة إيقاعياً.

فيتبين ممّا سبق أنّ هذه البحور الثلاثة (البسيط، والكامل، والطويل) كان لها الصدارة في شعر صدر الإسلام، وشعر الثّورة الحماسيّ أيضاً لمناسبة تفعيلاتها غرض الحماسة ومبتغاه، مع اختلافات بسيطة في نسبة كل بحر، وهذا حال الشعر العربي القديم، الذي أكثر من هذه البحور الثلاثة [32]، فاستطاع شعراء المرحلتين أن يثبتوا تمكنهم من الشّعر ومجاراتهم لمن سبقهم من الشّعراء المتمكنين، وأحسنوا في استعمال أوزانهم الخادمة للصورة السمعية ولمعاني غرض الحماسة، واتفقوا في أبرز البحور.

2 القافية:

تؤثّر القافية تأثيراً مباشراً في الشعر لأنّها اللازمة النّغمية للبيت [33]، واستُعملت **القافية المقيدة** في صدر الإسلام استعمالاً محدوداً، ومن الأمثلة عليها في صدر الإسلام قصيدة قالها سُوَيد بن أبي كاهل اليَشكري [34] يفخر بها فخراً شديداً، والتي كان مطلعها:

بَسطَتْ رابعةُ الحَبلَ لَنَا فَوَصَلنَا الحَبلَ منها ما اتّسَعْ [35]

ومن الملاحظ دقّة اختيار الشّاعر لقافيته، في حركاتها التي تخدم غرضه الانفعالي (0//0)، وختمها بحرف العين السّاكن الذي يصدر صوتاً يشبه أصوات المقاتلين أثناء القتال، فيدل على القوة والشدة، وهذا يناسب الحماسة والفخر.

ومن شعراء الثّورة الذين استعملوا القافية المقيّدة، مصطفى علاق في قصيدته:

تنبّه وحاذرْ إليك الوعيدْ دماؤُك مهدورةٌ يا طريدْ [36]

انتقى الشّاعر حركات قافيته التي تدلّ على الانفعال (0//00)، وقيّدها، فجاء صوت الدال بأقوى صُوره السّمعية، فالنّبر القويّ يُناسب انفعال الشّاعر.

أحسن كثير من شعراء المرحلتين في نظم القافية المقيدة مع قلة استعمالها، وخدمت هذه القافية الصّورة السّمعيّة في شعر الحماسة بحركاتها التي تدل على الانفعال، وكان الحرف السّاكن غالباً حرفاً شديداً مقَلقَلاً أو مفخَّماً أو مناسباً لأصوات الحروب، ولم يكن حرفاً رخْواً ضعيفاً يضعف النغم الموسيقيّ للقصيدة.

أمّا **القافية المطلقة** فهي القافية الطاغية في شعر المرحلتين، ومن أمثلتها في شعر صدر الإسلام، قصيدة لعبد الله بن رواحة يقول فيها:

نجالِدِ النّاسَ عَن عرض فنأْسِرهم فينَا النّبيّ وفينا تنزل السُّورُ [37]

يستعمل الشاعر القافية المطلقة، التي تتألف من ثلاث حركات متوالية بين الساكنين، وهذا التوالي ساهم في تقوية الصّورة السّمعيّة، وكذلك حرف الراء المضموم المفخم.

ومن القصائد الكثيرة التي استعملت القافية المطلقة في شعر الثورة السورية، قصيدة لأحمد جنيدو، يقول في مطلعها:

صبراً شَآمُ فَإِنَّ الوَعدَ يَنْتَظِرُ مِنْ جُرْحِكِ الفَجْرُ آتٍ قَالَهَا القَدَرُ [38]

تشبه هذه القصيدة في قافيتها المطلقة، وتوالي حركاتها الثلاثة (0///0)، وختمها بالرّاء المفخمة قصيدة ابن رواحة السابقة، إذ حظيت بموسيقا حادّة أيضاً.

وهكذا نجد أنّ القافية المطلقة هي الأكثر استعمالاً في شعر الحماسة في المرحلتين، ففي امتداد الصّوت وعدم قطعه رنّة سمعيّة غالباً ما تُناسب الشّعر الحماسيّ، القائم على الأصوات الصّاخبة.

3 الحروف:

إنّ الحروف هي اللبنة الأساسيّة للكلمة، وتعكس هذه الحروف بأصواتها دلالات تكشف مشاعر الشّاعر، فاللغة "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم" [39]، ومن شعر صدر الإسلام قول عباس بن مرداس [40] يوم حنين:

صبرنَا مع الضَّحَّاكِ لا يَسْتَفِزُّنَا قِراعُ الأَعَادِي منهمُ والوقائعُ
أمامَ رَسُولِ اللهِ يَخْفِقُ لواءٌ كَخُذْرُوفِ السَّحَابَةِ لامعُ
فوْقَنَا (41)

يقدم الشاعر صورته السمعية بتركيزه على الحروف القويّة التي تُناسب أصواتها الشَّديدة شِدّة الشعر الحماسيّ، إذ أتى بحرفي الصّاد والضّاد (صبرنا، الضّحّاك)، ومن صفاتهما الإطباق والجهر والاستعلاء، فيؤدّيان نغماً قويّاً، والقاف (قراع، الأعادي، الوقائع، يخفق، فوقنا)، وهو حرف شديد مقلقل، وأكثرَ من حرف العين (مع، قراع، الأعادي، الوقائع، لامع) لأنّ صوت العين برنّته يُناسب معمعة الحروب.

ومن هذا قول حسان بن ثابت في إحدى قصائده:

وشَيبَةَ قد تَرَكْنَا في رجالٍ ذَوِي حَسَبٍ إذا نُسِبُوا نَسيبِ
يُنَادِيهم رسُول اللهِ لمّا قَذَفْنَاهُم كَبَاكِبَ في القَلِيبِ
فمَا نَطَقُوا ولو نَطَقُوا لقَالُوا صَدَقْتَ وكُنتَ ذَا رأيٍ مُصِيبِ
(42)

يصور الشّاعر مشهد نداء الرسول ﷺ لجثث قتلى بدر لمّا قذفهم المسلمون في البئر، وفي أصوات حروف هذا الفعل (قذفناهم) دلالة على قوة هذا القذف، فالقاف والذال حرفان مجهوران، وكلمة (كباكب) بتكرار حروفها تظهر وضع الجثث التي رُميت فوق بعضها، وفي تكرار صوت القاف دلالة على قوّة الاعتزاز عند الشّاعر (قذفناهم، القليب نطقوا، قالوا، صدقت)، إضافة إلى أنّ حرف الرويّ الباء حرف شديد يناسب الحماسة.

وكذلك كان الحال في الشعر الحماسيّ للثورة السورية الذي وظّف الصّورة السمعية ببراعة من خلال أصوات الحروف في كثير من القصائد، منها قول أحمد المراد:

سَلَامٌ على الأَبْطَالِ سَلُّوا سُيُوفَهُمْ لِتَفرِيَ لُحُومَ الظَّالِمِينَ وَلَا تَذْرِي
سُيُوفهمُ في الحَربِ أَصْدَقُ نَاطِقٍ تُخَبِّرُ منْ يَدْرِي ومن لم يَكُنْ يَدْرِي
بأنَّ شآمَ العزِّ فِيهَا فَوَارِس أَشَادُوا بِنَاءَ الدِّين يَشْمَخُ كَالبَدْر
(43)

تعتمد الصّورة هنا صدق صليل السيوف التي تكون بالأفعال لا بالأقوال، فهو صوت وفعل معاً، فأثبت العزّة والفروسيّة للشام، فيدل الشّاعر بأصوات سلاحهم على بطولاتهم وشجاعتهم، وظهرت معرفته لدلالات اللغة السّمعيّة من خلال استعمال أصوات حروف الإطباق القويّة (الطاء، والظاء، والصّاد)، وتكرار حرف السين الذي يخيّل إلينا أصوات احتكاك السيوف مع بعضها (سلام، سلوا، سيوفهم، فوارس)، فظهرت هنا محاكاة إيقاع الألفاظ معانيها. وساهم التكرار هنا في تقويّة الموسيقا، وجعل المتلقي أكثر انفعالاً (سيوفهم، يدري).

ويوثّق الشاعر جهاد شريدة دويكات [44]معاناة الأطفال من القصف والتدمير بصورة مليئة بالتّصبّر والتّجلّد، يقول:

نامَ الرَّضِيعُ وَفِي الأَنْقَاضِ مَضْجَعُهُ غَطَّتْهُ أَتْرِبَةٌ بِالمِسْكِ تخْتَضِبُ
يَغفُو على وَجَعِ الأَحجَارِ هَدْهَدَهُ موّالُ قُنْبلةٍ يا حبَّذا الطَّرَبُ
شَدَتْ وَغَنَّتْ لَهُ حُمْرُ الجَحِيمِ لظىً حتّى استكَانَتْ على أَعتَابِهَا الهُدُبُ
للهِ درُّكَ منْ أَهْدَاكَ أُغْنيةً؟ لا أُمَّ تَشْدُو ولا لهْوٌ ولا لَعِبُ [45]

يرسم الشّاعر لوحته مستعملاً الصّورة السّمعية من خلال أصوات الحروف، فعندما أراد الشّاعر أن يكشف حقيقة ما عاناه أطفال سورية من أصوات القصف الشّديدة المرعبة استعمل أقوى الحروف العربية وأضخمها صوتاً وجرساً موسيقياً (الضّاد) (الرضيع، الأنقاض، مضجعه، تختضب)، وجمع مع هذا الحرف حروفاً شديدة، وحروفاً لها صدى قويّ (الراء المفخمة، والعين، والقاف، والباء)، واستعمل حرف الجيم الشّديد (مضجعه، وجع، الأحجار، الجحيم)، واختار حرف الباء الشّديد روياً لقصيدته، مع قافية مطلقة مؤلفة من ثلاث حركات متتالية(0///0) دلالة على الانفعال وحدّة هذه الأصوات، فقد أذاق النِّظام أطفال سوريّة أصنافَ العذابِ كلّها

من دون مراعاة لحُرمة دمائهم وبراءتهم، معلنًا بذلك فقدَه أدنى سمات الإنسانية، وكاشفًا كذب القوانين العالمية. ولم يكتف الشّاعر هنا بدلالة الحروف، بل حبك صورته السمعيّة بقوة مستعملاً الكلمات ذات الإيحاءات السّمعيّة القويّة (هدهده، موال قنبلة، الطرب، شدت وغنت له حمر الجحيم لظى، أغنية)، إذ يمكث الطفل السوري تحت الأنقاض المهدمة لفترات طويلة وجراحه تنزف، ويزيد من ألمه أصوات أفراد أسرته الذين يعانون من سكرات الموت، فلا يجد الرضيع أمّاً تنقذه وتهدهده بصوتها الحنون لأنّ جسدها مزقه حقد الطغاة، ولا يجد الطفل في مأساته هذه غير أصوات القصف مؤنسةً له، وقد يعتاد عليها لكثرة سماعه إياها، فيهدأ ويغفو، فكم عانى هذا الطفل وكم تأذت أذنه من أصوات القصف حتى اعتاد على أصوات الجحيم، وبات يحسبها أصواتاً مؤنسة؟ فكشفت الصّورة السّمعيّة جلد الشّعب السوري وانتصاره، وصنعت المفارقات المولدة للمعاني، فانبثق الصبر والقوة من عمق الألم.

وهكذا اهتم شعراء الحماسة في صدر الإسلام والثّورة السّورية برسم صورهم السّمعية مستثمرين أصوات حروف الجهر والطّباق والحروف الشّديدة، لمناسبة صوتها الشّعر الحماسي، والحروف التي تصدر صوتاً يحاكي أصوات الحروب (العين، والسين)، وانبثقت هذه الصور السّمعية من وحي السليقة والفطرة.

4 التكرار:

التكرار أسلوب عرفه العرب منذ القدم له وظائف دلالية وموسيقيّة [46]، فالوظيفة الموسيقية والاهتمام بالإيقاع لا يتنافى مع خدمة المعنى [47]، وتنبّه لهذا عدة دارسين في شعر صدر الإسلام، منهم سامي مكي العاني الذي وجد أنّ التكرار سمة بارزة عند شعراء صدر الإسلام [48]، ومن هذه الأمثلة في صدر الإسلام قول كعب بن مالك:

ضَربنَاهُمُ حتى تركنا سَرَاتَهُم ... كأَنَّهُمُ بالقاعِ خُشبٌ مُصَرَّعُ
وراحُوا سِراعاً مُوجِفِينَ كأَنّهُم ... جَهَامٌ هراقت ماءَهُ الريحُ مُقْلِعُ
ورُحْنَا وأُخْرَانَا بطاءٌ كأَنّنَا ... أسودٌ على لحمٍ ببيشَةَ ظُلَّعُ
ودارتْ رحانَا واستدارتْ رَحاهُمُ ... وقدْ جُعِلُوا كلٌّ من الشّر يشبعُ

بنو الحربِ لا نعْيَا بشيءٍ نقولُهُ ولا نحنُ ممّا جرّتِ الحربُ نجْزَعُ
بنُو الحربِ إنْ نَظْفَرْفَلَسْنَا بفُحَّشٍ ولا نحن من أظفارها نتوجّعُ [49]

عمّقت الصّورة السّمعية من خلال التّكرار الشّعور بعزّة المسلمين وقوّتهم، إذ كرّر الشّاعر الرّاء المفخمة كثيراً (ضربنا، تركنا، سراتهم، مصرع، راحوا، سراعاً ...)، وكرّر كلمات (رحنا، الرحى، الحرب) التي خدمت الصّورة السّمعية، ومزجتها مع الصّورة الحركيّة التي زادت من حيويّة الصّورة، وكرّر تراكيب (بنو الحرب، ولا نحن) لزيادة النبر الموسيقي، وتأكيداً على شجاعة المسلمين.

وزخرت القصائد الحماسيّة للثورة بتكرار كلمات ذات إيحاءات موسيقية ودلالية، ومن هذه القصائد قصيدة أبي أحمد البغدادي التي يقول فيها:

وحبُّ الموتِ في حرب جهاداً لوجه الله حرب الكافرينَا
فإنّ الله ينصرُ كلّ داعٍ لنصر الله حقَّ النَّصْرُ فينَا
جهاد الله إمّا كان موتاً ففي الجنات نخلد ساكنينا
ومن كان الإله له نصيراً فلن يخشى المذلة أن تكونا [50]

أثّر تكرار كلمة (الله) على مستوى المعنى والإيقاع، فساهم هذا التكرار في خدمة الإيقاع وتصاعده وشدته، وفي انسجام الموسيقا، وعلى مستوى المعنى، إذ أراد الشاعر من تكرار هذه الكلمة أن يكشف حقيقة من حقائق الثورة السورية، التي قامت على عقيدة متينة، من دافع ديني وإنسانيّ، فلم يكن التّكرار اعتباطياً، بل جاء ليعزز الجانب الموسيقي وليسلط الضوء على حقيقة ما.

ومن ذلك تكرار العبارات الذي يدل على أمر ضروري يحتاج تدقيقاً شديداً، وتأملاً من المتلقي، يقول عمر محمد هشوم [51]:

أشعلوها من جديدٍ شرَرَا لم يعُد ليل المنافي قدَرا
أشعلوها من جديد ثورةً تأكلُ اليابسَ حتّى الأخضرا
أشعلوها من جديدٍ شرَرا لم يعد ليل المنافي قدرا [52]

عمد الشاعر إلى تكرار عبارة (أشعلوها من جديد شررا) مرّات عديدة في قصيدته، ليؤكّد ضرورة إشعال هذه الثّورة من جديد بإخلاص جديد ونيّة صافية وقلب متقد بالشجاعة، لكي يُحرق كلّ ظالم متكبّر، إضافة إلى مساهمة هذا التكرار في تنامي موسيقا النّص.

هكذا كان التّكرار رئيساً في رسم الصّورة السّمعيّة في كثير من قصائد الشّعر الحماسي في صدر الإسلام والثّورة السّوريّة، وكشف حقيقة ما، وخدم موسيقا القصيدة، وجاء بعيداً عن التكلّف.

5 الخطاب:

يُعدّ الخطاب وسيلةً مهمّة في رسم الصّورة السّمعيّة في الشّعر الحماسي الذي يكثر فيه التحريض والتّهديد، ومن الأمثلة على ذلك من شعر صدر الإسلام قول العباس بن مرداس في قصيدةٍ له:

من مبلغ الأقوام أنَّ محمّداً	رسولُ الإله راشدٌ حيثُ يَمَّما
دعا ربَّه واستنصرَ الله وحْدَهُ	فأَصبَح قد وفَّى إليه وأنعما
وجُندٌ مِنَ الأَنْصَارِ لا يَخذُلُونَهُ	أطاعوا فمَا يَعْصُونَهُ مَا تَكلَّمَا
حَلَفْتُ يمينًا برَّةً لمحمَّدٍ	فَأَكْمَلْتُها ألفاً مِنَ الخَيْلِ مُلْجَمَا
وقَالَ نبيُّ المؤمِنينَ تَقَدَّمُوا	وحبَّ إلينَا أنْ نَكون المُقدَّمَا [53]

يحشد الشاعر مجموعة من الصورة السمعية التي أعطت القصيدة حيوية؛ فالتبليغ (من مبلغ) يعبّر عن اعتزاز الشّاعر بما يبلّغ، ويجعل حاسة السّمع متهيّئة لاستقبال الكلام، والدعاء أبعد الصّورة عن السكون، والقسم داعب حاسة السّمع بقوّة، وزاد على ذلك بذكر قول الرسول ﷺ (تَقدّموا) الذي عطر النص، وجعل أسماع المؤمنين أكثر إصغاءً، فكشفت الصورة السمعية البعد النّفسي لدى الشّاعر، إذ أظهرت حبّ الصّحابة الشّديد للنبيّ ﷺ.

وعلى نحو من هذا قول حسان بن ثابت في إحدى قصائده:

فَدَعْ عَنكَ التَّذَكّرَ كلَّ يومٍ وردَّ حَزَازَةَ الصَّدْرِ الكئيبِ
وخبّرْ بالذي لا عيبَ فيهِ بِصِدْقٍ غيرِ إخْبَارِ الكَذُوبِ
بما صَنَع المليكُ غدَاةَ بَدرٍ لَنَا في المُشْرِكينَ من النّصِيبِ
يُنَادِيهم رسُول اللهِ لمّا قَذَفْنَاهُم كَبَاكِبَ في القَلِيبِ
ألم تجدُوا حديثِي كانَ حقّاً وأَمرُ اللهِ يَأخذُ بِالقُلوبِ
فمَا نَطَقُوا ولو نَطَقُوا لقَالُوا صَدَقْتَ وكُنتَ ذَا رأيٍ مُصِيبِ
(54)

يبدأ الشّاعر صوره السمعيّة بالخطاب الذي يحضّ الأسماع على الإنصات (فدع، وخبّر بصدق)، فيُهيئ الأسماع لاستقبال خبر الانتصار، ثمّ يتحدّث عن انتصارات المسلمين، ثمّ يمزج في إحدى صوره بين الواقع والخيال، إذ يتخيّل إجابة الجثث، مستعملاً الصّورة السمعيّة (يناديهم رسول الله لما)، فيصور مشهد نداء الرسول ﷺ لجثث قتلى بدر، وفي النّهاية يُنطق الجثث، فهو يُريد أن يتلذذ بانكسارهم (لقالوا صدقت وكنت ذا رأي مصيب)، ويسرد هذا المشهد بالفعل الماضي مفتخراً بهلاكهم وجعلهم في الماضي المنسيّ، ويسرد قول النّبيّ بالفعل المضارع (يناديهم، تجدوا، يأخذ) ليشعر بنشوة الفرح من جديد، ويعيش هذا المشهد، وكأنّه حاضر أمام عينيه، فتكون مشاعر الفرح أقوى وأعمق.

وكذلك كان للخطاب أثر مهم في تشكيل الصّورة السّمعيّة في شعر الثّورة السّوريّة، يقول عبد السَّتار مسعود الزعبي [55] مسجلاً حواراً سمعيّاً بينه وبين القَتَلَة:

وَقَالوا مَنْ أَشدُّ فقُلْتُ ربّي سيُخْزِيكُمْ كَخِزْيِ طُغَاةِ عادِ
وَيُرْسِلُهَا مُصَرْصِرَةً حُسُوماً تُؤَرّقُكُمْ إلى يَوْمِ التَّنَادِي [56]

تتجلى الصّورة السمعية في التركيز على المفردات التالية (قالوا، فقلت، مصرصرة، التنادي) التي تؤكد إيمان الشّاعر بالنّصر وهلاك العدوّ عندما جعل الرياح المصرصرة بصوتها لا تغادر منهم أحداً، فأصوات الرياح هذه مرعبة مذهلة، والله هو النّاصر، وسيهلك القتلة كما أهلك قوم عادٍ برياحٍ تسحقهم، وتنهي ظلمهم.

وقريباً من هذا قول أنس الدغيم:

على مذبح الإسفلتِ صلى وكبّرا وقال لعينِ الشَّمسِ قومِي لنثأرَا (57)

يرسم الشاعر صورته السمعيّة من خلال التكبير عند مذبحة ارتكبها نظام الأسد، ويخاطب الشّمس ويأمرها بالثأر معه، ويجعلها شاهداً على الحقيقة، فكشفت الصّورة هنا إيمان الشاعر وغضبه واستعداده للانتقام.

فالخطاب ظاهر في الصّورة السمعيّة في الشّعر الحماسيّ، لأنّ الشجاعة التي تقوم عليها الحماسة تستدعي خطابات نفسية مع الشّخص ذاته ليشد من عزيمته، ومع الأصحاب ليقوّيهم ويصبّرهم، ومع الأعداء ليبعث فيهم الرعب، وهذا الخطاب استعمل في المرحلتين بصورة واضحة ومتقاربة جداً.

الإيحاء والرمز:

تعتمد الصورة السمعيّة في الشعر الحماسي على توظيف الإيحاء والرمز، إذ يُسهم الإيحاء في استثارة المشاعر وتحفيز الخيال عبر ألفاظ ذات طاقة صوتيّة دالة، بينما يمنح الرمز الصّورة الشعريّة بعداً دلالياً عميقاً يُحيل إلى قيم الشجاعة والبطولة والنّصر، وتتكامل الموسيقا الشعرية مع الإيحاءات الصوتية والرمزية لتجعل من القصيدة الحماسيّة مشهداً حياً ينبض بالقوّة والحركة مؤثّراً بقوّة في المتلقي، فتمتلك "الألفاظ قيماً تأثيرية جماليّة ترتبط تربط بجرس الكلمات" (58) ومن هذا في صدر الإسلام قول أُسَيْد بن المُتَشَمِّس المرّي مخاطباً عثمان بن عفان رضي الله عنه بعد استرداد خراسان:

ألا أبلغا عثمانَ عنّي رسالةً لقد لقيت منّا خراسان ناطحاً
رَميناهُم بالخَيلِ من كلِّ جانبٍ فولّوا سراعاً واستَقَاذُوا النّوائِحَا
غَدَاةَ رأوا خيلَ العرابِ مغيرةً تقرّب منهم أسدهنّ الكوالحا
تَنادوا إلينَا واستَجَاروا بعهدنا وعادوا كلاباً في الدّيارِ نوابحاً (59)

رسم لنا الشّاعر صورة سمعية تعزّز صورة التّشفّي بالعدو واستحقاره، وتعكس فرح المسلمين، فالفعل (أبلغا) مثنى، فيوحي بتبليغ قويّ يعبّر عن فرح وسرور، فيتوافق مع عظمة النصر، وأصوات (النوائح) ترمز إلى الهزيمة والتنكيل بهم، وتحدث مقارنةً

بين أصوات المبلغين بالنصر وصوت عويلها، فاستحضر الشاعر لعثمان بن عفان رضي الله عنه أصوات بكاء نساء العدوّ (النوائحا) ليجعله يعيش مشهد انتصار المسلمين وانكسار العدو، واستعمل في هذا السّياق: (واستقادوا)، فهو لم يقل: (وقادوا) دلالةً على معاناة العدو. وصوّر له خِطاب العدوّ، فقد طلبوا المحاورة وخضعوا (تنادوا، واستجاروا). ويختم هذا المشهد الحيّ بالصّور السّمعيّة بصوت نباح العدوّ (نوابحا) موحياً إلى ذلّهم وصغارهم ومقدرة المسلمين عليهم، فجعل بذلك الخليفة يعيش لحظات النّصر ومذلّة الأعداء من خلال إيحاءات الصورة السمعية والرمز التي تضافرت مع استعمال ألف الإطلاق التي تعطي امتداداً للصوت يناسب البكاء والنباح، وحرف الروي الحاء المهموس الضعيف الذي يناسب ذل الأعداء (نوائحا، نوابحا).

ومن هذا القبيل قول كعب بن مالك في يوم ذِي قَرَد للفرسان:

نَزُدُّ كُماةَ المُعلَمين إذا انتخَوا بَضَربٍ يُسَلّي نَخْوَةَ المُتَقَاعِسِ
بكلِّ فتىً حامي الحقيقةِ ماجدٍ كريمٍ كسِرْحان الغضَاةِ مُخالسِ
فسائِلْ بَنِي بَدْرٍ إذا ما لَقِيتَهُم بِما فَعَل الإخوانُ يَومَ التَّمارُسِ
إذا ما خَرَجْتُم فاصدُقُوا مَنْ لَقِيتُمُ ولا تَكْتُمُوا أَخبارَكم في المَجَالِسِ
وقُولوا زَلَلْنَا عن مخالبِ خادر به وَحَرٌ في الصَّدْرما لَمْ يُمَارِسِ (60)

الصّورة هنا مبنيّة على ازدواجيّة العمل خلسة كالذئب وعظمة العمل التي تستدعي حديثاً مطوّلاً، فتشبيه الفتيان بالذئاب التي تخالس فريستها بهدوء يوحي إلى صورة سمعية (الصّمت)، إذ يمكر المجاهدون بعدوّهم بكلّ هدوءٍ وحذر، والهدوء يمكن أن يُسمّى صورة سمعيّة إذا استحضرنا ما يجب أن يكون بديله في الوقت نفسه من صراخ وصياح، واستحضر الشّاعر الخطاب السّمعيّ في قصيدته (فسائل بني بدرٍ، فاصدقوا، ولا تكتموا أخباركم، وقولوا) الذي يدلّ على فخر الشاعر بانتصارهم وبطولتهم.

وكذلك برع قسم كبير من شعراء الثّورة في توظيف الإيحاءات السمعية والرمز، ومن ذلك قصيدة حماسيّة لعبد الحميد عبد الحميد تطغى الصورة السمعية عليها، يقول فيها:

وعادت ديار العزّ تبكِي ذليلةً ... وَصَارت خراباً دمَّرَتْهَا الهزائمُ
فأين سُيوف الحقّ غابَ صَليلُها ... أَبَعدَ صَلاحَ الدِّين ماتَ الضَّرَاغِمُ
فقُل لي بربِّ العرشِ كيفَ ... وهل عزّنَا رغمَ الفواجع قادمُ
خلاصُنَا كفاكَ ... وهلَّا سَمعْتَ القَولَ يا متشائمُ
صُراخاً بالياً وتباكياً ... ومَا لِقَضَاءِ الله ندٌ مُقَاوِمُ
فتلك مقاديرٌ جرت بقضائها ... لأجواف أصدَافٍ بهَا الدُّرُّ نائِمُ
وأمَّا سُجونُ الظُّلمِ فهِيَ بإخوَتِي ... أَسَاوِرُ عزٍّ تَشْتَهِيهَا المعاصِمُ
وإمَّا تراهُم في القيودِ فإنَّهَا ... أُسُودُ البَرَارِي بالزَّئيرِ تُهَاجِمُ
وإنْ كبَّلُوهُمْ كي يذلّوا فإنَّهُمْ ... وَذِكْرٌ بهِ طيبٌ لهُ المسكُ خَاتمُ
جَرَاءَةُ أُسدٍ والتماعُ لآلئٍ ... وَطَيَّبَ أرجاكِ الشَّذا والنّسَائِمُ
ألا يا سَمَانَا أَطْرَبَتْكِ الحَمَائِمُ ... ودَارَتْ لِعَيني خَافِقَيكِ الملَاحِمُ
وَعَادَ إليكِ العزّ نشوان شادياً ... (61)

يرسم الشاعر لوحته هذه باستعمال الصورة السمعية بكثرة بادئاً بصوت البكاء الذي يقابل الخراب، ويدلّ على الصوت المفقود صوت الفرح والسرور الذي يقابل العمران والنّصر، وغياب صوت السّيوف (غاب صليلها) يرمز إلى الهوان والخنوع والحنين لأصوات الحرب، وطلب القول (فقل لي) يعبّر عن رغبة في الصّراخ والكلام لأجل التّغيير، وهنا يكون الصّوت محرّكاً ومغيّراً، فيقرر الشاعر التّخلص من هذا الانكسار، والتّحلي بالشّدّة والصّبر بزجر نفسه عن البكاء والصّراخ، وبإلزام نفسه سماع ما يقوّيها، وهكذا كان أغلب ما ذكره الشاعر متعلقاً بالصورة السمعية (تبكي، صليلها، فقل، صراخا، تباكياً،)، وقدمت صورة (سجون الظّلم) إيحاء سمعيّاً (الصّمت) فعبّرت عن استعداد وقوّة كامنين، ويشبّه الشاعر أصوات السجناء الشرفاء، وجهرهم بكلمة الحق في أحلك الظروف بزئير الأسد موحياً إلى قوّة السجناء وتميّزهم، فهم من يفوح

عطر سيرتهم في الأرجاء، فتتداخل الصور الحسية الأخرى مع الصورة السمعية بحبكة فنية رائعة، ويستحضر أصوات الحمام (أطربتك الحمائم) رمز السّلام والأمن، وصورة العز (وعاد العز نشوان شادياً) التي تحمل إيحاءات سمعيّة تدل على أصوات الفرح والسرور والنّصر، وهذه المداخلة بين أصوات السيوف والحمائم تخبرنا أنّ من أراد السلام والأمن وسماع الحمائم، وأصوات الفرح والانتصارات، يجب عليه أوّلا سماع أصوات الملاحم، والقضاء على المجرمين.

وتقول عزّه عيسى محمد [62] مقرعةً العرب:

جبناءَ عِشْنَا يَا مآذنُ ردِّدِي اللهُ أكبرُ مِنْ عدوٍ قَدْ غَلَبْ
كانَ افتخَارِي أنَّنِي عربيَّةٌ هذا انتمَائِي قَدْ كَفَرْتُ بِذَا النَّسَبْ
قلبِي تَقَطَّعَ مِن عَوِيلِ سُيوفِكُمْ هَلْ صَاغَهَا الفُولاذُ أَمْ صَاغَ الخَشَبْ [63]

تتعالى أصوات التكبير رمز الحق في صورة الشاعرة، وتتردّد أصوات الحزن والأسف والذل (عويل سيوفكم) التي يصدرها السلاح، فكأنّ السلاح يبكي بشدّة خِزيَ حامليه الذين لم يعطوه حقه، ولم يستعملوه للدفاع عن المظلوم، ويحمل حرف الروي الباء الساكن الشديد المقلقل إيحاءً بمشاعر الغضب لدى الشاعرة.

وقريباً من هذا قول عبد الرحمن الضيخ [64]:

قد جاءَ يومُكَ أيُّهَا الجَزَّارُ فاليومَ تَزْأَرُ إذْ رَأَتْكَ النَّارُ [65]

فالصورة السمعية التي قدمها الشاعر (تزأر النار) تقدم إيحاءات، إذ يهدد نظام الأسد المجرم بنيرانٍ في الدنيا والآخرة تتغيّظ لحرقهم، ولتذيقهم ما أذاقوا هذا الشعب، فزئير النّار القويّ يعكس قبح فعل العدوّ، وشدّة العذاب الذي سيُلاقيه.

فمن معالم الصورة السمعية في شعر الحماسة للمرحلتين استعمال كلمات تحمل إيحاءات سمعيّة، وترمز إلى أشياء معينة، مع الموسيقا الخارجية والداخلية، وجاءت هذه الصور السمعيّة واضحة بعيدة عن الغموض، هذا الوضوح الذي يناسب الشعر الحماسيّ الذي يهدف إلى التأثير الفعّال في عامّة النّاس، وتشابهوا في هذا

لأن شعر المرحلتين تشابه في الدافع والغاية لقول الشعر، وهذه الإيحاءات تحمل دلالات أقوى وأعمق للصورة السمعية، وتأثيراً أكثر في المتلقي، وهذا ما يناسب غرض الحماسة الذي يهدف إلى التعبير والتأثير.

خاتمة البحث: إنّ الصّورة السّمعيّة من الصّور الحسيّة الأكثر طغياناً على قصائد الحماسة للمرحلتين، وقد تتداخل مع الصور الحسية الأخرى، وظهرت ظهوراً قويّاً لما فيها من أصوات ونغمات قويّة تدعم شدّة الشّعر الحماسي، فقد أحسن شعراء المرحلتين في كثير من القصائد اختيار الموسيقا القوية التي تناسب شدة الحماسة، وكثر الخطاب في الشعر الحماسي الذي يستدعي التحريض والتهديد وقوّة في التّبليغ والتّعبير، وتجلى الإيحاء والرمز لما فيهما من عمق التأثير في المتلقي وحسن التعبير، ولما في الصّورة السّمعية من قدرة على كشف خبايا نفس الشّاعر التي يصعب الكشف عنها.

فاستطاع كثير من الشّعراء في المرحلتين جذب سمع المتلقي، والتّحوّل به من كلمات مقروءة ومسموعة إلى صورة حيّة تأخذه بعيداً تاركةً أثراً جميلاً في نفسه.

ويمكننا إجمال أهم ركائز الصور السمعية في الشعر الحماسيّ للمرحلتين بـ(البحر الشعري، والقافية، والحروف، والتكرار، والخطاب، والإيحاء والرمز).

كان الشّبه في توظيف الصّورة السّمعيّة بين شعر المرحلتين ظاهراً بيّناً؛ فكلاهما اعتنى باختيار الموسيقا الداخلية والخارجية والخطاب والإيحاءات السّمعية كي تناسب شدة الحماسة، وظهرت المرونة في شعر المرحلتين والوضوح والدّلالة المؤثرة، ولعلّ السبب في هذا التّشابه هو التّشابه في الدّافع لقول الشّعر والغاية، وهذا ما أدى إلى تشابه في الفنيّة، فمهما طال الزّمان سيبقى التّشابه موجوداً حين يكون الشّعر منافحاً عن الإسلام والمسلمين متّحداً في الدّوافع والغايات.

الحواشي:

1 انظر: زينب عبد الحسين حداد: **جماليات الصورة الحسيّة في شعر أوس بن حجر**، مجلة أبحاث ميسان، لجامعة ميسان، 2024م، المجلد 19، العدد 38، ص 192.

2 جابر عصفور: **الصورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط 3، 1992م، ص 323.

3 انظر: زينب عبد الحسين حداد: جماليات الصورة الحسيّة في شعر أوس بن حجر، المجلد 19، العدد 38، ص 197.

4 انظر: صاحب خليل إبراهيم: **الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام**، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000م، ص 16 – 17.

5 المصدر السابق، ص 161.

6 نادية الموسوي: **جمالية الصورة السمعية (هيئات وأحوال) في مقتطفات شعرية منتخبة**، مجلة آداب الجامعة لمستنصرية، 2022م، المجلد 45، العدد 99، ص 123.

7 انظر: أحمد الشايب: **الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 8، 1411هـ – 1991م، 62.

8 انظر: صاحب خليل إبراهيم: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، ص 21.

9 المصدر السابق، ص 12.

10 انظر: المصدر السابق، ص 161.

11 انتهاء عباس الجبوري: **الصورة السمعية في شعر العصر الإسلامي**، مجلة كلية العلوم الإسلامية، جامعة بغداد، العدد 55، 2018م، ص 331.

12 انظر: المصدر السابق، ص 222– 223.

13 انظر: شوقي ضيف: **في النقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة، ط 9، 1962م، ص 113 – 114. وانظر: الصورة السمعية قبل الإسلام: صاحب إبراهيم، ص 20.

14 رغدة محمد عبد البيتي، ود. محمد الجرفي: **الصورة السمعية في البنية الإيقاعيّة عند فاضل إبراهيم الحمداني**، مجلة ديالى للبحوث الإنسانية، جامعة ديالى، 2023م، المجلد 3، العدد 95، ص 128.

15 المصدر السابق، ص 127.

16 انظر: أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص 80.

17 انظر: حسن مرعي حسن: **البطولة في الشّعر العربي الإسلامي زمن الرّسول صلى الله عليه وسلّم**، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم، قسم لغة عربية، جامعة آل البيت، الأردن، 2000م، ص 152 – 158.

18 انظر: المصدر السابق، ص 157.

19 المصدر السابق، ص 189.

20 ابن هشام (عبد الملك بن هشام الحِمْيَرِيّ، ت 218هـ أو 213هـ): **سيرة ابن هشام**، تحقيق مصطفى السقا، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط 2، 1375هـ – 1955م، ج 2، ص 287 – 288، **وديوان كعب بن مالك الأنصاري**، تحقيق مجيد طرَاد، دار صادر، بيروت – لبنان، ط 1، 1997م، ص 54.

21 انظر: كمال أبو ديب: **في البنية الإيقاعيّة للشعر العربي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1974م، ص 375 – 376.

22 السيد بن حسين العفاني: واشاماه، المجلد الرابع، ص 291.

23 انظر: كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 366.

24 المصدر السابق، ج 1، ص 303.

25 الواقدي (أبو عبد الله محمد بن عمر بن واقد، ت 207هـ): **الرّدة للواقدي**، تحقيق يحيى الجبوري، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1، 1410هـ – 1990م، ص 93. وانظر: محمود عبد الله أبو الخير جمع وتحقيق: **ديوان حروب الرّدة**، جهينة، الأردن، ط 1، 2004م، ص 33.

26 أنس الدغيم: **ديوان الجودي**، دار الأصالة، اسطنبول – تركيا، ط 1، 1442هـ – 2021م، ص 47.

27 سيد البحراوي: **العروض وإيقاع الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 1993م ص 47. وانظر: عبد الله الطيب المجذوب: **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، دار الآثار الإسلاميّة – وزارة الإعلام الصفاة، الكويت، ط 2، 1409هـ – 1989م، ج 1، ص507.

28 عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 1، ص 507.

29 عبْدَة بن الطبيب من بني عبد شمس بن كعب بن سعد بن زيد مناة بن تميم. انظر: ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم الدّينَوَرِيّ، ت 889هـ): **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1377هـ - 1958م، ج 2، ص 717. وهو من الشعراء المجيدين الذين أبلوا في حروب القادسية والمدائن. انظر: شوقي ضيف: **العصر الإسلامي**، ص 64.

30 المفضل الضبي (المفضل بن محمد الضبي، ت نحو 168هـ): **المفضليات**، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط 6، د. تا، ص 135. ويحيى الجبوري: **شعر عَبْدة بن الطبيب**، دار التربية، بغداد، د. ط، 1391هـ - 1971م. وانظر: شوقي ضيف: العصر الإسلامي، ص 65.

31 الدكتور السيد بن حسين العفاني: **واشاماه شام الأبرار والنّصيريّون الكفار**، دار العفّاني، القاهرة، ط 1، 1433هـ - 2012م، المجلد الرابع، ص 200.

32 انظر: إبراهيم أنيس: **موسيقا الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، 1952م، ص 189–190.

33 انظر: ماهر مهدي هلال: **جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب**، دار الرشيد للنشر سلسلة دراسات 195، العراق، د. ط، 1980م، ص 238.

34 هو سويد بن أبي كاهل بن حارثة لن يشكر بن وائل، له شعر كثير برزت القصيدة المذكورة على شعره، انظر: ابن سلّام (محمد بن سلّام الجمحي أبو عبد الله، المتوفى 846هـ): **طبقات فحول الشّعراء**، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، جدّة، د. ط، د. تا، ج 1، ص 153.

35 المفضل الضبي: المفضليات، ص 191. **وديوان سُوَيد بن أبي كاهل اليشكري**، جمع وتحقيق شاكر العاشور، دار الطباعة الحديثة، بصرة – العراق، ط1، 1972م، ص 23.

36 مجموعة من الشعراء: حتى آخر كلمة، دار النداء، إسطنبول – تركيا، ط 1، 2023م، ج 4، ص 86.

37 ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 225. **وديوان عبد الله بن رواحة ودراسة في سيرته وشعره**، وليد قصاب، دار العلوم، الرياض، ط 1، 1401هـ -1981م، ص 159.

38 أحمد جنيدو: **سقطت النقطة عن السطر**، دار موزاييك، اسطنبول – تركيا، ط 1، 2021م، ص 132.

39 ابن جني (أبو الفتح عثمان بن جني، ت 392هـ تقريباً): **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ط 2، 1371هـ – 1952م، ج 1، ص 33.

40 هو ابن أبي عامر بن حارثة شهد مع النبي ﷺ الفتح وحنينا، وكان من أشجع الناس في شعره. انظر: ابن حجر: (أبو الفضل أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، ت 852هـ): **الإصابة في تمييز الصحابة**، ت: عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط 1، 1415هـ، ج 3، ص 512 – 513.

41 سيرة ابن هشام، ج 2، ص 464. **وديوان العبّاس بن مرداس السَّلمي**: تحقيق يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1، 1412هـ – 1991م، ص 108.

42 **ديوان حسان بن ثابت**، تحقيق وليد عرفات، دار صادر، بيروت – لبنان، د. ط، 2006م، ج1، ص 82. الكباكب: الجماعات. القليب: هو قليب بدر الذي قذفت فيه قتلى قريش. المصدر السابق، ج 2، ص 82.

43 مجموعة من الشّعراء: **ترانيم ثوريّة**، منتدى أدب الثّورة، إدلب، ط 1، 1443هـ – 2022م، ص 38.

44 جهاد شريدة دويكات، فلسطيني من مواليد 1971م، حاصل على الدكتوراه في اللغة العربية. انظر: مجموعة من الشّعراء: **حتى آخر كلمة**، دار النّداء، اسطنبول – تركيا، ط 1، 2023م، ج 5، ص 36.

45 المصدر السابق، ج 5، ص 36.

46 انظر: ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص 239.

47 انظر: محمد عبد المطلب: **البلاغة والأسلوبية**، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، بيروت – لبنان، ط 1، 1994م، ص 295.

48 انظر: سامي مكي العاني: **الإسلام والشّعر**، عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996م، ص 185 – 186.

49 سيرة ابن هشام، ج 2، ص 134 – 135. سراتهم: خيارهم. موجفين: مسرعين. الجهام: السحاب الرقيق الذي ليس فيه ماء. بيشة: موضع تنسب إليه الأسود. وانظر: ديوان كعب بن مالك، ص 61 – 62.

50 السيد بن حسين العفاني: واشاماه، المجلد الرابع، ص 440.

51 شاعر سوري من حلب–عندان، مواليد: 1966م. درس اللغة العربيّة، مقيم في تركيّا منذ العام 2012، له أكثر من 7 دواوين شعريّة لم تنشر بعد. مجموعة من الشعراء: حتى آخر كلمة، دار النداء، إسطنبول – تركيا، ط 2، 2021م، ج 1، ص 90.

52 المصدر السابق، ج 1، ص 90.

53 سيرة ابن هشام، ج 2، ص 469 – 470. وديوان العبّاس بن مرداس السَّلمي، ص 141 – 142.

54 ديوان حسان بن ثابت، ص 82.

55 عبد الستار مسعود الزعبي، من لبنان – طرابلس، مواليد 1955م. انظر: حتى آخر كلمة: مجموعة من الشعراء، ج 5، ص 72.

56 المصدر السابق، ج 5، ص 74.

57 أنس الدغيم: ديوان الجودي، ص 63.

58 ماهر هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص 125.

59 ياقوت الحموي (شهاب الدين أبو عبد الله الرومي الحموي، ت 626هـ): **معجم البلدان**، دار صادر، بيروت، ط 2، 1995م، ج 2، ص 352. وانظر: النعمان عبد المتعال القاضي: **شعر الفتوح الإسلاميّة في صدر الإسلام**، مكتبة الثقافة الدينيّة، القاهرة، ط 1، 1426هـ – 2005م، ص 130.

60 سيرة ابن هشام، ج 2، ص 287 – 288. المداعس: المطاعن. انتخوا: تكبروا. المتقاعس: الذي لا يلين ولا ينقاد. السرحان: الذئب. الغضاة: شجرة، ويقال: إنّ أخبث الذئاب ذئاب الغضى. التمارس: المضاربة. خادر: أي أسد خادر. الوحَر: الحقد. وديوان كعب بن مالك الأنصاري، ص 54 – 55.

61 عبد الحميد عبد الحميد: **نداءات في خضم ثورة**، د. نا، د. ط، 2021م، ص 44–46.

62 عزه عيسى محمد، من مصر، حاصلة على ماجستير في الموسيقا العربية. انظر: مجموعة من الشعراء: حتى آخر كلمة، ج 5، ص81.

63 المصدر السابق، ج 5، ص 84.

64 عبد الرحمن سليم الضيخ، من حمص، مواليد 1951، حاصل على الدكتوراه في تحقيق المخطوطات. انظر: المصدر السابق، ج 2، ص 50.

65 المصدر السابق، ج 2، ص 50.