الصّورة البيانيّة في شعر الحماسة بين صدر الإسلام والثّورة السّوريّة

كوثر محمد كني، د. عبد الكريم ضاهر

قسم اللغة العربيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة إدلب

الملخّص:

إنّ الصّورة البيانية (التشبيه، والكناية، والاستعارة) من أبرز الملامح الفنيّة الظاهرة في الشعر الحماسي في صدر الإسلام والثورة السورية، وقد وردت بأنواعها وتفصيلاتها الدقيقة معبّرة عن انفعالات المشاعر الحماسيّة بشدتها وعنفوانها، ومؤثرة في المتلقي بجمالياتها المتنوعة (المبالغة، الإيجاز، الإبانة، ...) التي تخدم الشعر الحماسيّ بشدة، وإيحاءاتها بقيم البطولة والشجاعة والتضحية، وكانت هذه الصور واضحة عفوية وثّقت الواقع بأسلوب فني، وتشابه شعر المرحلتين فيها في الأمور الجوهرية، من دقة التعبير ووضوح الصورة، وإعطائها روحاً وحيوية، واختلف في بعض الأمور الثانوية.

الكلمات المفتاحيّة: الصّورة البيانية، الشعر الحماسي، مرحلة صدر الإسلام، شعر الثّورة السّوريّة.

The Figurative Imagery in Al _ Hamasah Poetry Between the Early Islamic Era and the Syrian Revolution

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

Abstract:

(It should summarize what you presented and the result of your research):

The figurative image (simile, metonymy, and metaphor) is one of the most prominent artistic features evident in heroic poetry from the early days of Islam and the Syrian revolution. The elements of the figurative image appeared in their various types and detailed forms, expressing the intense and passionate emotions of heroism and affecting the audience with their diverse aesthetic qualities (exaggeration, conciseness, clarity, …) that strongly serve the heroic poetry by reflecting the values of heroism, courage, and sacrifice. These images were clear and spontaneous, documenting reality in an artistic style. The poetry of both stages was similar in the essential aspects, such as precision of expression, clarity of the image, and imparting a sense of spirit and vitality, while differing in some secondary aspects.

Keywords:

Figurative image, Al-Hamasah poetry, the early Islamic era, Syrian revolution poetry.

مقدمة: تُعدّ الصّورة البيانيّة من أبرز المعالم الفنيّة في القصيدة العربيّة، إذ ندرس فيها (التشبيه، والاستعارة، والكناية)، وحظيت هذه الصّورة باهتمامٍ كبير من الأدباء القدماء والمحدثين لأهميّتها في تجميل صورة الأدب عامّة والشّعر خاصّة.

وإنّ كيفيّة رسم الشّاعر الصّورة البيانيّة، وطريقة توظيفها تكشف لنا قدرة الشّاعر الفنيّة، وتُبرز حالته الشّعوريّة، وتكشف الفكر السائد في عصره ولا سيّما أنّ الصورة البيانيّة يستمدها الشّاعر من خبرته الحياتيّة ومواقفه الجماليّة، فتكشف أغوار النّفس الإنسانيّة لدى الشّعراء.

هدف البحث: يسعى البحث إلى دراسة الصّورة البيانيّة، وكشف فاعليّتها في الشعر الحماسي وما تضفيه من فنيّة وقوة في المعنى، ودراسة التّشابه والاختلاف بين شعر صدر الإسلام والثّورة السوريّة من هذا الجانب، إضافةً إلى محاولةٍ تقييميّةٍ لشعر الثّورة السّوريّة، فهل استطاع هذا الشّعر أن يكون خادماً للثّورة وموظّفاً الفنيّة بطريقة تُناسب المرحلة الثّورية كما كان الحال في صدر الإسلام؟

منهج البحث: يعتمد البحث على المنهج الوصفيّ التّحليلي في تحليل الصّورة البيانيّة، إذ سيُحلّل طريقة توظيف الشّعراء هذه الصّورة، وكيفيّة التّعامل معها، جاعلاً من الدّراسة التّطبيقيّة الرّكيزة الأساسيّة في هذا البحث.

الدّراسات السّابقة: لم تُدرس الصورة البيانيّة في الشعر الحماسيّ للثّورة السورية، أمّا في صدر الإسلام فلم أجد دراسة حديثة فيما عدت إليه من مراجع، ومن أبرز المراجع القديمة التي أفدت منها في بعض المواضيع رسالة ماجستير ليحيى أحمد رمضان غبن (الصورة الفنية في شعر الفتوحات الإسلامية في عهد الخلفاء الرّاشدين) 2011م، ولم تقتصر على الحماسة ولا على الصورة البيانية، ودراسة حسن مرعي حسن الشلبي المعنونة بـ (البطولة في الشّعر العربي الإسلامي زمن الرّسول صلى الله عليه وسلّم) 2000م، فيها دراسة سطحية للصورة البيانية.

ومن أبرز **الصّعوبات** التي واجهتها صعوبة الحصول على مصادر شعر الثورة السورية، إضافة إلى ندرة الدراسات التي تناولت شعر الثّورة السورية ولا سيما الصّورة البيانية.

- **تمهيد: الصّورة البيانيّة:**

الصّورة البيانيّة جزء من الصّورة الفنيّة، تظهر المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه، وميدانها (التشبيه، والاستعارة، والكناية) [1]، ويمكننا أن نقول: إنَّ الصّورة البيانيّة عبارة عن لوحةٍ فنيّةٍ، تُبدعها الكلمات، ويجمّلها الترابط بين عناصرها، وإظهار وجه الشبه بين المختلفات، والتقريب بين المتباعدات، وحسن السبك الذي يقوم به الشاعر؛ بهدف التّعبير عن حالةٍ شعوريّةٍ معينةٍ، والتّأثير في السامع الذي يسعى الشاعر من أجله إلى المبالغة.

وتكمن أهمية الصورة البيانية في الشعر في أنّها "منهج لبيان حقائق الأشياء"[2]، إذ يسعى الشاعر من خلالها إلى كشف حقيقة يريدها عن طريق آليّة تشكيل عناصرها، إضافة إلى أنّها تتفوّق على الحقيقة بلاغةً، لأنّ "الكناية أبلغ من الإفصاح، والتّعريض أوقع من التّصريح، وأنّ للاستعارة مزيّة وفضلاً، وأنّ المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة" [3]، أضف إلى ذلك أنّ الصورة البيانية تُنطق الجامد، وتُعطي المجرد صفة المحسوس، وتجمع بين المتباعدات [4].

وهذه الصّور البيانيّة إنّما هي "غاية لمعانٍ تمثلها، معانٍ تصوّر انطباعات روح الكون في خيال الأديب، ولكل أديب انطباعاته، وكذلك لكل أديب استعاراته وتشبيهاته ومجازاته بحيث نستطيع أن نقول: إنّها صوره، صور نفسه وما انعكس عليها من روح الوجود" [5]، فالصورة البيانية مرتبطة بمقاصد قائلها، قادرة على إبراز فكر الأديب ومشاعره بإيجاز يعجز عنه البوح بوحاً مباشراً، و "الصّورة برموزها اللغوية وعناصرها الحسيّة شكل، ولكنّها شكل خاص حافلٌ بالدّلالة والإيماض والإيحاء، فهي بنية ديناميّة حيّة، تتفاعل علاقاتها وتتآزر عناصرها في تجسيد الواقع النّفسي والشّعوري لدى مبدعها" [6]، فتُظهر خفايا مشاعر النّفس الإنسانيّة من الدلالات التي تُستنتج من اختيار عناصر الصّورة وطريقة تشكيل هذه الصّورة.

ومن الملاحظ أنّ كثرة الصّور البيانيّة ليست مقياساً لجودة الشّعر أو ضعفه، فإنّ "تراكب الصور وترادفها ليس معيباً في ذاته؛ فإن الأمر متوقّف على مدى نفاذ التّوتر الانفعاليّ أو العاطفة الشّاعريّة التي توحّد بين الصّور والأفكار الماثلة" [7]، فقد يقدم الشاعر صوراً متنوّعة في قصيدته، ويتمّ الحكم على قصيدته بالجودة بناءً على مدى قدرته على الرّبط العاطفي بين هذه الصّور كي تسعى كلها لجوهرٍ واحدٍ، وقد يُكثر الشّاعر من الصّور لكنّه يخفق في الرّبط العاطفي بين الأفكار والصّور فيضعف شعره.

ويتمّ تشكيل الصّورة البيانيّة من الواقع والمجردات، ومن خلال المزج بين معطيات الواقع والخيال، فـ"إذا كانت المحسوسات هي المادة التي تتشكّل منها الصّورة، فإنّ وسيلة هذا التّشكيل لدى الشّاعر أو الأديب هي الخيال" [8]، فالخيال ركنٌ رئيس في تشكيل الصّور، والخيال "البديع في الأدب شعره ونثره يبطل تأثيره إن لم يعرض علينا صوراً نستطيع فهمها في وضوح" [9]، فيُشترط الوُضوح، لأنّ الصّورة تُقال لِتُعبّرَ وتؤثّر.

كان للصورة البيانيّة وجود كبير في شعر صدر الإسلام عموماً؛ ودرستها بعض الدراسات التي لم تخص الشعر الحماسي [10]، فشعر الفتوحات مثلاً "شعر يزخر بشتى أنواع البيان، فقد أبدع الشعراء الفاتحون في استخدام التشبيهات والاستعارات" [11].

وسأحاول في هذا البحث دراسة تجليات الصورة البيانية في الشعر الحماسي في صدر الإسلام والثورة السورية، وكيف ظهرت في المرحلتين وفق التقسيم العربي القديم "التشبيه – الاستعارة– الكناية".

1_ التشبيه:

يُبنى التشبيه على "ربط شيئين أو أكثر في صفة من الصفات أو أكثر" [12]، وكان كثير الاستعمال في كلام العرب، "فالتّشبيه فنٌّ من فنون الكلام، وعنصرٌ من عناصر الأسلوب يرسم صورة للحسّ والشّعور، فينقل المعنى بوضوح كأنّنا نراه بأبصارنا ونلمسه بأصابعنا" [13]، فمن أهميّة التّشبيه أنّه يوضّح المعنى المقصود، ويجسّد المشاعر والأحاسيس، ويقوم التّشبيه على تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصّورة والشّكل والهيئة واللون والحركة، ويحتاج في بعض الصور إلى ضرب من التأويل لتتضح معالمه [14]،

وحرص الشّعراء في المرحلتين على توظيف التّشبيه بأنواعه بأسلوبٍ جميلٍ دقيقٍ مفعمٍ بالمعاني الشيّقة لما فيه من التوضيح والإبانة ودقة الوصف والمحاكاة.

ومن التّشبيه **التام الأركان في صدر الإسلام**، قول كعب بن زهير في الأنصار:

الباذِلينَ نفوسَهُم لنبيّهم عندَ الهِياجِ وسَطْوَةِ الجبَّارِ
والنّاظرين بأَعينٍ مُحمرّةٍ كالجَمرِ غَيرِ كَليلةِ الإبصارِ [15]

يشبّه الشّاعر عيون النّاظرين بالجمر مستعملاً أداة التّشبيه الكاف (كالجمر)، والصّورة اللونيّة التي هي وجه الشبه (الاحمرار) الذي يدل على التوهج والاشتعال، وحالة الغضب الشديد واستعداد المسلمين للمواجهة، واختيار الجمر يدل على أنّ النّظرات كانت شديدة التأثير، تحمل حرارة الغضب والاستعداد الشّديد، فكأنّها تتوهّج وتؤذي كالجمر مليئة بالتّحدي والثّقة، ويُستحسن هذا الجمع بين المتباعدات لما فيه من الظرف واللطف [16]، فقد جمع الشاعر بين العيون والجمر ببراعة، فعمّق الشّعور بالغضب والانفعال والتحدي، فهم سيحرقون أعداءهم كما يفعل الجمر، فتجلى المشهد الحماسي مليئاً بالشدة والعنفوان، وجاء بالتّشبيه التام الأركان لأنّه رأى أنّ شدّة الوضوح أنسب في هذا المجال، فهو يريد أن تصل مشاعر القوة والتحدي والغضب إلى المتلقي مباشرة، وهذا يناسب الشعر الحماسي الذي يهتم بالتأثير.

ومن **التشبيه المجمل** قول القعقاع في وقعة الفِرَاض:

لقينا بالفراض جموعَ روم وفرس عمّها طولُ السّلامِ
فما فتِئَت جنودُ السِّلم حتى رأَينَا القومَ كالغنمِ السّوامِ [17]

يلجأ الشاعر إلى التشبيه المجمل، فيشبه قوم الأعداء بالغنم الذي يُرعى مستعملاً أداة التشبيه (الكاف) قاصداً وجه الشّبه المحذوف (الاستسلام وعدم القدرة على المقاومة)، فصار الأعداء مسالمين كالغنم، ومُلّكَ المسلمون أمرهم وأخضعوهم، وهذا دلّ على قوة المسلمين وسيطرتهم، وترك هذا الحذف المتلقي يتصور ما يشاء من حدود وجه الشبه من باب التفاعل بين القارئ والكاتب وعلى سبيل التوسع لا الحصر.

ومن **التشبيه المؤكد** ما قاله كعب بن مالك:

عَصَيتُم رسولَ اللهِ أُفٍّ لدينكم وَأمرِكم السّيْء الذي كان غاويا
أَطعناهُ لمْ نَعْدِلْهُ فينا بغيره شِهَاباً لَنَا في ظُلْمَةِ الليلِ هاديَا [18]

يشبّه الشّاعر الرّسول ﷺ بالشّهاب (أطعناه... شهاباً)، ووجه الشبه في هذا إنارة الظلام، فإنّ ما عاشوه قبل الرّسول ﷺ من جاهليةٍ وضلال لم يكن إلا ليلاً حالكاً، وما الرّسول ﷺ إلا كالنّور الذي أضاءَ لهم هذا الظّلام، فاللون الأبيض استُعمل في وصف النبيّ ﷺ، واللون الأسود في وصف زمن الجاهلية، وفي حذف أداة التشبيه توكيد وقوة للمعنى بعظمة الرسول الكريم، وهذا أكثر تأثيراً في الشعر الحماسيّ.

وكثر **التّشبيه التّمثيلي** في شعر صدر الإسلام، يقول بُجَيْر بن بَجْرَة الطّائي:

أَلَم تَرَ أنَّ اللهَ يومَ بُزَاخَةٍ يَصُبُّ على الكفَّارِ سَوطَ عَذَابِ
كَأَنَّهُمُ وَالخَيْلُ تَتْبَعُ فَلَّهُمْ جَرَادٌ زَهَتْهُ الرِّيحُ يَومَ ضَبابِ [19]

يستعمل الشاعر التشبيه التمثيلي؛ فيصور حالة الفرسان الفارين وخيولهم تتبعهم بصورة متكاملة بالجراد الذي تفرّقه الرياح في يوم عاصف وضبابي، أظهرت هذه الصورة حالة التّشتت والفوضى والخوف والهروب العشوائي للعدوّ بكلام موجز، إضافة إلى أنّ (يوم ضباب) تشعر بعدم الوضوح، ممّا يعزز معاناة الفرسان وهلعهم، فنقلت الصورة مشهداً متكاملاً للحالة النفسيّة المليئة بالخوف والاضطراب، والمرئية للهاربين، ودلّت الصّورة على كثرة العدوّ حين شبهه بالجراد، ومع ذلك هُزِم، وقال: (الريح) لم يقل: الرياح لأنّ الريح كثيراً ما تُستخدم عندما تكون ريح عذاب، وهذا يُناسب سياق القصيدة، فاستطاع الشاعر أن يجمع بين الجراد والعدو مظهراً هوانهم وضعفهم ببراعة محكمة نفت الشك في هزيمة الأعداء، فتناسب هذه الصّورة شدّة الشّعر الحماسيّ الذي يظهر قوّة المقاتلين وظفرهم بالأعداء.

ومن هذا القبيل أيضاً قول عباس بن مرداس [20] في جهاد بني سليم في فتح مكة:

بِمَكّةَ إذْ جِئْنَا كَأَنَّ لِوَاءَنَا عُقَابٌ أَرَادَتْ بَعْدَ تَحليقِهَا خَطْفاَ
على شُخَّصِ الأبصارِ تَحْسَبُ بينَها إذَا هيَ جَالَتْ في مَرَاودها عَزْفاَ [21]

يعمد الشاعر إلى تشبيه (لواء المسلمين) (بالعقاب) الطائر الجارح الذي يرمز إلى القوة مستعملاً أداة التشبيه (كأنّ) دالاً على القوة والهيبة والحركة السريعة فهو تشبيه تمثيلي، إذ يشبه اللواء وهو يرفرف فوقهم ثمّ ينقض بالعقاب في قوته وهيمنته مما ينقل صورة كاملة للحركة والعظمة، وهذا المشهد حصل عند دخول المسلمين إلى مكة، فعكس هيبة المسلمين وقوتهم، والذهول والرعب المسيطر على المشركين (شخَّص الأبصار)، وجمع بين الجمال والعظمة عندما استحضر صورة سمعيّة (في مراودها عزفا)؛ فتحركه في الهواء عند حمله وتحريكه يصدر إيقاعاً موسيقيّاً مميزاً يُفرح أصحابه ويرهب العدوّ، ومشاهد القوة هذه هي في صميم الشعر الحماسيّ الذي ينأى عن الضّعف، ويتصف بالقوة والشموخ.

كثر التشبيه التمثيلي في صدر الإسلام لأنّه ينقل مشاهد ملحميةً متكاملةً، ولأنّ شرفه أجَدّ ولسانه ألَدّ إن كان في الفخر بالبطولات [22]، فيفيد القوة والاستحكام في المعنى [23]، وينفي الشّك.

ومن **التشبيه البليغ** قول حسان بن ثابت:

فيهَا أُسُودُ بَني النَّجَّار يَقْدُمُهُمْ شُهْبُ الأَسنَّة فِي مُعْصَوْصِبٍ لَجِبِ [24]

يستعمل الشّاعر التشبيه البليغ الذي يشعرنا أنّ المشبه كالمشبه به تماماً، إذ شبه بني النّجار بالأسود (أسود بني النجار)، كما شبّه رؤوس الرماح أو السيوف بالشّهب، ووجه الشّبه المحذوف هو البريق والتوهج والحركة السريعة، فدل هذا التشبيه على قوّة الهجوم، وأكمل هذه الصّورة المرئيّة الحيّة بالأصوات القويّة الصادرة عن الجماعات المقاتلة (معصوصب لجب)، وهذا يبعث الإثارة والحماسة ويضفي رونقاً على الشّعر الحماسي.

ومن التشبيه التّام الأركان في الشعر الحماسيّ في الثورة السورية، قول يوسف فتح الله [25]:

ألا حيٍّ أقداماً كصخرِ بلادها تقطَّعُ أَجزاءً وليستْ تغادرُ
تذكرتُ آساداً كموقفِ شمعةٍ تذوبُ لتحيي ما دهتهُ الدياجِرُ [26]

شبّه الشّاعر أقدام الثّوار بالصّخر(أقداماً كصخر)، واستعمل أداة التشبيه (الكاف)، وذكر وجه الشبه (تقطع أجزاءً وليست تغادر) مظهراً صمود الثّوار لأنّهم لا يبرحون أماكنهم، ولا يتنازلون عن ثورتهم مهما حصل معهم من إصابات وصعوبات، ويربط هذا التصوير بين الإنسان والطبيعة معززاً الإيحاء بالصلابة والشجاعة، ويضيف الشّاعر تشبيهاً آخر تامّ الأركان مؤكداً بطولة الثّوار، إذ يشبّه الرجال (الأسود) في موقفهم البطولي بموقف الشّمعة التي تذوب وهي واقفة لتضيء لمن حولها، فيعمّق الشاعر معاني التّضحيّة والإباء؛ فالثّوار لا ينكسرون، بل يموتون وهم شامخون، فذكر وجه الشبه في التشبيهين وكأنّه يتلذذ بذكره، وعمّقت هذه الصور معاني الشّجاعة والشموخ والتضحية في شعر الحماسة.

ومن المعروف عن الثوّار اختيارهم قول الحقّ والعزّة والشّموخ، وهذا ما جعل الشاعر حسين الحسين [27] يستحضر صورة المئذنة في قوله:

سأَظَلُّ مِئْذَنَةً يُكَبِّرُ ثَغْرها الله أكبرُ كبَّرَتْ مَأْسَاتِي [28]

يرى الشّاعر نفسه كالمئذنة، ووجه الشّبه في هذا أنّه سيبقى يكبّر وينطق بالحق كالمئذنة التي تكبر وتعد رمزاً للحقّ والشموخ، فسيبقى شامخاً كشموخها منادياً بالحق ومؤثراً في سامعيه، وهذا ما يسمى **التشبيه المؤكد** الذي حُذفت منه أداة التشبيه، فالشّاعر الحماسي يختار المشبه به الذي يعزز الشعور بالشموخ والحق والثبات، ويعطي الجماد صفات إنسانيّة لزيادة التأثير في الشعر الحماسي، وهذا ما يسمى (التشخيص)، فقد جعل للمئذنة ثغراً.

ومن **التّشبيه البليغ** في شعر الثَّورة ما قاله عبد الحميد عبد الحميد:

ونحنُ قومٌ سهَامُ الحقِّ في يَدِنَا نرمِي بِهَا فَجُيوش الكفرِ تنسَحِقُ [29]

يقدم لنا الشاعر صورة الحق المعنوية بصورة مجسدة، إذ جعل الحق سهاماً مستعملاً التشبيه البليغ الإضافي، وهذا أوضح في الدلالة، وأكثر تلاعباً بالمشاعر، وأصلح للموقف، فالحق كالسهام التي ستقتل من يجب أن يُقتل، وعندما يبعد الإنسان عن الحق يحكم على نفسه بالزوال.

ومن **التّشبيه المجمل** قول الشاعر أنس الدغيم:

سَهِرُوا كَأَسْرَابِ الحَمَامِ وَإِنَّهُمْ تَحْت الحِمَامِ يُوَاصِلُونَ هَدِيْلا [30]

يشبّه الشاعر المجاهدين بأسراب الحمام مثْبتاً أداة التّشبيه، وحاذفاً وجه الشّبه، وهو اليقظة والسهر الجماعي، وهذا ما يسمى التشبيه المجمل، صور هذا التشبيه سهر المجاهدين في أماكن رباطهم، والموت يُحيط بهم، ومع ذلك لم يمنعهم هذا من الارتياح النفسي الناتج من الإيمان واليقين، ومن رغبتهم بتوفير الأمان لهذه الأمّة، فهم يتبادلون الأحاديث الهادئة، ممّا يدل على استمراريّة الأمل، وقد خصّ الشّاعر (الحمام) بالتّشبيه لأنّه رمز السلام، وهنا تحصل المفارقة العجيبة، فبينما هم يمكثون تحت ظلّ الموت والحرب يقدمون لغيرهم الأمن والسلام، وهنا تتجلى الحماسة بالشجاعة والتضحية.

ومن **التشبيه التّمثيلي** قول أحمد المراد في رثاء أخيه:

ستبكيهِ منّا عُصبةٌ أُمويَّةٌ تسيرُ إلى العلياءِ لا تتذَبذبُ
تَسِيرُ مسيرَ الشُّهبِ تَخْتَرقُ الدُّجى تُحرّق أوكارَ الظَّلامِ وتُعطِبُ
تشقُّ عُبَابَ المُستحيلِ كأنّما لها النَّصرُ أو نيلُ الشَّهادةِ مطلبُ [31]

يوضّح الشّاعر أمله بثوار سورية وقدرتهم على الأخذ بثأر المظلومين والانتصار على الظلمة عندما شبّه مسير (العصبة الأموية) بمسير (الشّهب)، ووجه الشّبه في هذا اختراق وكر الظلم وحرقه وإعطابه، فهذه العصبة لا تعرف للمستحيل سبيلاً، لا تعرف سوى النّصر أو الشهادة، فقدم التشّبيه التمثيلي هنا صورة حركيّة قويّة تدل على قوّة الثوار وسرعتهم وقدرتهم على فعل الأفاعيل بالنظام المجرم، ووضّح الفارق بين الثّوار والنظام من خلال الصّورة اللونية، إذ قابل بين النور (الشهب) أي الثّوار، و(الظلام) أي نظام الأسد، فأوضح صدق الثّوار وعظمتهم، فهم من ينيرون الدرب لكل مظلوم، وكنّى عن المشبه (الثوار) بـ(العصبة الأمويّة) مقدماً جرعة تفاؤل قويّة، فهم أحفاد بني أميّة، وسيكون المجد حليفهم كما كان لأجدادهم، فأبرزت هذه الصّورة الحماسيّة قوة الثّوار وثقتهم بالنّصر وأكدت سيرهم على طريق الحق.

وهكذا يتبيّن لنا اهتمام شعراء صدر الإسلام والثّورة السّوريّة في شعرهم الحماسي بالتّشبيه الذي يستعمل للتوضيح والإيجاز وإثبات معاني الحماسة من البطولة والشجاعة والتضحية وهوان الأعداء، والتأثير في المتلقي، وهذا غرض رئيس في شعر الحماسة، وقد اتفق الشعران في وضوح تشابيههم وبعدها عن التعقيد لأنّهم يقصدون التأثير الذي يحتاج

الوضوح، وقد ألبسوا معاني الحماسة بتشبيهاتهم هذه أثواباً فنيّة تقرّر هذه المعاني، وظهر صدقهم الشّعري وعدم التّكلف من خلال الربط العاطفي بين الصّور والمشاعر، فلم تمنعهم أهدافهم النبيلة من توظيف هذه التّشبيهات، بل وظفوها ببراعة، وهذا التّشابه في توظيفهم للتّشبيه لا يعني عدم وجود بعض الاختلافات التي تعود إلى طبيعة الحال؛ فالتشبيه التمثيلي استعمل بكثرة في صدر الإسلام لم تكن موجودة في الثّورة، ولعلّ هذا لأنّ شعراء صدر الإسلام كانوا من المجاهدين الذين عاشوا أجواء الحرب بكلّ تفاصيلها، فكانوا أكثر قدرة على رسم التشبيه التمثيلي، أمّا في شعر الثّورة، فلم يشارك قسم كبير من الشّعراء في المعارك ضد نظام الأسد. ولعلّ شعر الثورة كان أكثر استعمالاً للتشبيه فقد نقحه أصحابه، إذ لم يقولوه في لحظة القتال كما كان الحال في صدر الإسلام.

2- الاستعارة:

تقوم الاستعارة على "نقل المعنى من لفظٍ إلى لفظ لمشاركةٍ بينهما مع طيّ ذكر المنقول إليه" [32]، وإنّ في حذف المستعار له فصاحة وبلاغة لا تظهر إذا ظهر [33]، فالاستعارة صورة جذّابة قويّة تدلّ على تمكّن الشّاعر وعلى فنيّته، إضافة إلى أنّها تفيد المبالغة والتأكيد، وتصيب من نفس المتلقي ما يعجز عنه التصريح [34]، وتعطي الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، ونرى بها الجماد حياً ناطقاً، والمعاني الخفية بادية جليّة، وتجسد المعنوي، وتلطف الجسماني حتى يعود روحانياً [35]، والمعنى فيها أقوى من التشبيه، إذ تجعلنا نشعر بالتّلاحم الكبير بين المشبّه والمشبّه به، ويقصد منها التوضيح والإبانة، فهي من علم البيان، إضافة إلى إبرازها المعنى في معرض حسن ممتع [36]، وهذا ما يجعلها حاضرةً في الشعر الحماسي بقوّة.

ومن **الاستعارة المكنية في شعر الحماسة في صدر الإسلام** قول ضرار بن الأزور:

أَلَا فاحملُوا نَحوَ اللئَامِ الكواذِبِ لِتُرْوُوا سيوفاً مِنْ دماءِ الكَتائِبِ [37]

عبّر الشّاعر عن حاجة السيوف الشديدة إلى الدماء عندما جعلها عطشى كالإنسان، فكما يتغذى الإنسان على الماء تتغذى السّيوف على الدماء، وهذا على سبيل الاستعارة المكنية، فقد حذف المشبه به (الكائن الحي أو الإنسان) وصرح بشيء من لوازمه

(لترووا)، كشفت الاستعارة هنا عن الرّغبة الجامحة لدى المسلمين بالقضاء على أعداء الّدين؛ وحفّزتهم على ذلك، فعكست الدمويّة والشّدة في الواقع الحماسي.

ومن هذا القبيل قول كعب بن مالك:

قَضَينَا مِنْ تهامةَ كلَّ رَيبٍ وخَيبَرَ ثمَّ أَجمعْنَا السُّيوفَا
نُخَيّرُها ولو نطَقَتْ لقالَتْ قَوَاطعهنّ دَوْسَاً أو ثَقِيفاً [38]

يجعل الصّحابي السيوف كالإنسان ويُنطقها (لقالت قواطعهن دوساً أو ثقيفاً) على سبيل الاستعارة المكنية، إذ حذف المشبه به (الإنسان) وأبقى شيئاً من لوازمه (النطق)، إشارةً إلى تشوّق المسلمين لردع أعداء الدين، وتهديداً للأعداء بما سيحلُّ بهم إن لم يرجعوا عن ضلالهم، فيزرع الرعب في قلوبهم، وهذا من التشخيص الذي يؤدي إلى تأثير أكثر، فخدمت هذه الاستعارة معاني الحماسة التي تقوم على إضعاف العدو، وإظهار قوّة المسلمين.

ومن التّوظيفات الكثيرة **للاستعارة المكنية في الشعر الحماسي للثورة السورية** قول حذيفة العرجي:

والله سَوفَ يَجيءُ النَّصْرُ مُبْتَسِماً ويَرْفَعُ اللهُ عنَّا الذُّلَّ والنَّصَبَا [39]

خرج الشّاعر عن المعنى الحقيقي، إذ شبه النّصر بالإنسان الذي يبتسم، وسكت عن المشبه به (الإنسان)، وذكر المشبه (النّصر) ليشير إلى حقيقة صدق الثّورة، وأنّ الحق مع الثّورة، وهو أمر لا ينازع فيه منازع، وذلك عندما جعل النّصر سيأتي سعيداً مبتسماً، إذ إنّه لا يليق إلا بالثوار، فهو سيُسعِد هذا الشّعب المظلوم، وسَيُسْعَدُ بِهم، فتكثّف هذه الصورة التّفاؤل بالنّصر، وتبعث الطّمأنينة في القلوب، وهذا شأن الشّاعر الحماسيّ الذي يأبى اليأس والرضى بالواقع المرير، ويثق بالنّصر والمجد القادم.

ويُنطق أحمد خالد المراد السيوف قائلاً:

سيُوفهمُ في الحربِ أَصْدَقُ نَاطِقٍ تُخَبّرُ مَنْ يَدْرِي ومَنْ لَمْ يَكُنْ يَدْرِي
بأَنَّ شآمَ العزِّ فيها فوارسٌ أشادوا بناءَ الدّينِ يَشمَخُ كالبَدرِ [40]

يستعير الشاعر صفة (النطق) من الإنسان للسيّف (سيوفهم أصدق ناطق)، وهذا التشخيص الذي أعطى السيف شيئاً من الإنسان أضفى طابعاً حيوياً على الصورة، وجعلها

أكثر تأثيراً، وقدّمت هذه الصورة إيحاءً بأنّ أفعال الثّوار أبلغ من أيّ كلام، وكأنّ سيوفهم هي التي تتحدث عنهم بدلاً من ألسنتهم دلالةً على شجاعته وبسالتهم، ولا يخفى الإيجاز في هذه الصورة ، ولا شدّة تأثيرها العاطفي الذي أعطى إحساساً بعظمة الثّوار، وعزّز قيمة الفعل في الحروب؛ فالسيف هو لغة المحارب لا الكلمات، وهو أكبر شاهد على بطولات فرسان الشام، فعمّقت الصّورة معاني الشجاعة والاستبسال في الحرب في القصيدة الحماسية.

ومن **الاستعارة التصريحيّة في شعر صدر الإسلام الحماسي** قول سُوَيد بن أبي كاهل اليشكري [41].

وُزُنُ الأَحلامِ إنْ هم وازنوا صادقو البأسِ إذا البأْسُ نَصَعْ
وَلُيُوثٌ تُتَّقَى عُرَّتُهَا ساكِنو الرّيحِ إذَا طَارَ القَزَعْ [42]

سكت الشّاعر عن المشبه (المجاهدين)، وذكر المشبه به (ليوث) ممّا أعطى الصّورة إيجازاً وعمقاً بلاغيّاً، فبدَل وصفهم بالشجاعة والقوة شبههم بالأسود، وحذف المشبه به، وفي هذا مبالغة أكثر؛ إذ جعل المشبه في أقصى درجات الشجاعة، وكأنّه لا يختلف عن المشبه به لقوته وبأسه، وزاد هذا من وقع المعنى وجعله أكثر وضوحاً في ذهن المتلقي.

وممّا جاء في هذا قول كعب بن مالك واصفاً كثرة العدوّ يوم أحد:

فجِئنَا إلى مَوْجٍ من البَحرِ وَسْطَهُ أَحَابيشُ منهم حَاسِرٌ وَمُقَنَّعُ
ثلاثة آلافٍ ونحنُ نَصِيَّةٌ ثَلاثُ مئينٍ إنْ كَثرنَا وأربعُ [43]

شبّه الشاعر الأعداء في المعركة بالموج الهائج، وصرّح بالمشبّه به (الموج)، وحذف المشبه جنود الأعداء ممّا أعطى إيحاءً بأنّ العدو كأمواج البحر المتلاطمة، وأبرز كثرتهم واضطرابهم في ساحة القتال، وهذا التشبيه بالموج الهائج منح الصورة بعداً بصرياً، وجعلها أكثر حيويّة وتأثيراً، وهذه الصورة تتناسب مع طبيعة الحرب التي تتسم بالعنف، فعكست ضخامة المعركة، وضخامة التحدي الذي يواجهه المسلمون، ممّا يجعل انتصارهم أكثر مجداً؛ إذ يقاتل المجاهدون وسط أمواج عاتية مما يزيد من إحساس القارئ بالمهابة والخطر، ويعزز روح البطولة والصمود والإحساس بالحماسة والشجاعة.

ومن **الاستعارة التصريحيّة في الشعر الحماسيّ للثورة السوريّة** قول خالد قبطور متحدثاً عمّن يساعد نظام الأسد:

يبنون جسراً لِمن يغزو الحِمَى أملاً بأن يطول بقاء الكلبِ والذّنب (44)

صرّح الشاعر بذكر المشبه به (الكلب والذنب)، وحذف المشبه(القادة الخونة وأتباعهم)، فأوحت الاستعارة بالذل والخضوع، فهو يشبه القادة الخونة بالكلاب التي تتبع أسيادها، وأتباعهم بالذيول التي لا تتحرك إلا بحركة الكلب دلالة على التبعية العمياء والمهانة وازدراء الشاعر لهؤلاء الذين خانوا وطنهم وشعبهم، وهذه الصورة جعلت المعنى أكثر وضوحاً وتأثيراً إذ جسّدت الذلّ والتّبعيّة بمشهد محسوس، وأفادت السخرية والاحتقار من هؤلاء الخونة، وجعلتهم في أدنى الوضاعة، وهذا يناسب الحماسة التي تظهر فيها روح الغضب والثورة ضد الخونة وتحفز على رفض الاستبداد.

ويقول يحيى حاج يحيى في رثائه أحد شهداء الثورة:

ليثٌ إذا حضَرَ الوَغَى فلهُ ثباتُ الرَّاسِياتْ (45)

شبه الشاعر الشهيد بالليث وحذف المشبه دلالة على الشجاعة والقوة المطلقة مما جعل الصورة أكثر وضوحاً وقوّة في ذهن القارئ، فَتُخيّل المقاتل كأنّه أسد مفترس وسط المعركة مما أضفى على الممدوح بطولة ومهابة، وحفّز مشاعر الإعجاب والافتخار بهذا المحارب، فعززت الاستعارة الجانب الحماسي في النص لما فيها من حسن التصوير والإيضاح والإيجاز والمبالغة والتلميح بدل التصريح.

ويتضح مما سبق أنّ الاستعارة كانت بارزة بكثرة في شعر الحماسة للمرحلتين، وغلبت المكنية على التصريحية في المرحلتين، فلعلّها أكثر وضوحاً في الشعر الحماسيّ الذي يقال ليعبّر ويؤثّر بقوّة في المتلقي، وعمد الشعراء في استعاراتهم إلى تثبيت معاني البطولة والشجاعة لهم ولعدوهم تأكيداً على مجد هذا الانتصار كما في صدر الإسلام، أو تقرير معاني ذلة الأعداء وضعفهم وخيانتهم وتبعيتهم كما في شعر الثّورة، ولجأ شعراء المرحلتين إلى التشخيص والتجسيم ليعطوا الصّورة حيويةً، فتوثيق شعراء المرحلتين للواقع كان مليئاً بالفنيّة عند كثير من الشعراء، فالشعر الحماسي يستعين بالاستعارة القادرة على

التعبير والتأثير، والشعر الحماسي القائم على حدة المشاعر تناسبه الاستعارة والصور البيانيّة عامّة، لما فيها من الإيجاز مع المبالغة المحمودة، والتأثير القوي.

3- الكناية:

جاء في معجم لسان العرب الكناية:" أن تتكلم بشيء وتريد غيرَه" (46)، إذ يتحدّث الشاعر بكلامٍ يحمل معنيين: قريب وبعيد، ويقصد المعنى البعيد، فـ "الكناية ها هنا أن يريدَ المتكلّم إثباتَ معنىً من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنىً هو تاليه ورِدْفُه في الوجود، فيومئُ بهِ إليهِ ويجعله دليلاً عليه" (47)، فتستعمل الكناية لتثبيت المعنى، "ويلجأ الشعراء للكناية لتحقيق القوة في المعنى لأنّها بمثابة دعوى بينة على فكرته، فهو لا يريد المعنى الظَّاهر، بل يبحث عن معنى المعنى، والدلالة الإيحائية" (48)، ومن **الكنايات عن الصفة في شعر صدر الإسلام الحماسي** قول حسان بن ثابت:

ألا ليتَ شِعرِي هل أتَى أهلَ مكَّةٍ إبَارَتَنَا الكُفَّارَ في ساعَةِ العُسْرِ
قَتَلْنَا سَرَاةَ القومِ عندَ مَجَالِنَا فلم يَرْجِعُوا إلا بِقَاصِمَةِ الظَّهرِ (49)

يلجأ الشاعر إلى الكناية للحديث عمّا حلّ بأعدائه، فكنّى عن صفة الانكسار الشديد والهزيمة القاسية التي أصابت الأعداء بـ(قاصمة الظهر)، فكأنّهم عادوا محطمين نفسياً وجسدياً من هول الهزيمة الساحقة، وفي هذه الكناية والتعريض بالمعنى زيادة من التأثير النّفسي في تصوير الخسارة، وتصوير فخر المسلمين بانتصارهم وتهكمهم بالعدو، وخدمت الحروف ذات الإيقاع القوي في هذه الكناية (القاف، والصاد، والظاء) هذا المعنى، فناسب هذا التعبير شعور الشّاعر الحماسيّ المفعم بالقوّة والشدة.

كثرت الكناية عن الصّفة في شعر الحماسة لأنّ حال الحماسة يقتضي الفخر بصفات البطولة والكرم والشجاعة، والتّشفي بما يلحق بالعدو من الذل والانكسار والهزيمة، ومن هذا قول الحارث بن مالك الطّائيّ، وهو يفخر بثباته وقومه على الإسلام، ويذكر من قُتل من أهل الرّدة:

فلَمَّا أَتاهم خالدٌ في جُمُوعِهِ تَنَادَوا وَعَضُّوا عِندها بالأباهِمِ
وَصَاروا جميعاً في اللقاءِ فَكُلُّهُم أحاديثُ طَسْمٍ أَوْ كَأَضْغَاثِ حَالِمِ (50)

إنّ الكناية هنا تكشف ندم أهل الرّدة على ردّتهم، عندما جاءَهم خالد بن الوليد مع جُنوده، فمن شدّة ندمهم (عضُّوا بالأباهم) وهذه كناية عن النّدم، ولكنّ النّدم لم ينفعهم، فقد محا الإسلام أثرهم، فعكست الكناية شدّة النّدم أكثر من التصريح بالندم لأنّها تفيد المبالغة وتُثبّت الصفة في نفس المتلقي، فعندما يكتشف المتلقي المعنى المتواري يشعر بمتعة لا تكون بالتصريح، وفي هذا شدة على الأعداء أكثر.

ومن **الكناية عن الموصوف** قول عمرو بن معد يكرب في قصيدة له:

والقادسيّة حينَ زاحم رستم كنّا الحماةَ بهنَّ كالأشطانِ
الضّاربينَ بكلِّ أبيضَ مِخْذَمٍ والطّاعِنينَ مجامعَ الأضغانِ [51]

كنّى الشاعر بلون السيف عنه (أبيض) تأكيداً على قوّة هذا السيف ومضائه، فهو سيف قاطع إذ إنّ اللون الأبيض يدل على أنّ جوهر السيف صاف، فهي كناية عن موصوف، وفي هذا دلالة على قوّة المسلمين الذين يحملونه، وكنّى بـ(مجامع الأضغان) عن الموصوف وهو القلب، وفي هذا دلالة جميلة؛ فهم يستحقون القتل لأنّ قلوبهم مليئة بالحقد على الإسلام والمسلمين، وهذا يزيد من إحساس القارئ بعداوتهم، وقد تمكّن المسلمون منهم، فهم يعرفون كيف يوجهون ضرباتهم بإحكام، ومع قتالهم الجسدي يقاتلونهم نفسياً من خلال هذه الكنايات، وهذا تصوير مؤثر للحرب؛ إذ يجعل المشهد أكثر حيويّة من ذكر المعنى صريحاً، فمن جماليات الكناية أنها ذات دلالة ثنائية ظاهرة وعميقة [52]، مما يعني الإيجاز والأداء المؤثر.

ومن **الكناية عن نسبة** قول حسان بن ثابت في مطعم بن عدي الذي أجار رسول الله ﷺ:

فَلَو كانَ مَجْدٌ يُخْلِدُ اليومَ واحداً من النّاس أبقَى مَجْدُهُ اليَومَ مُطْعِمَا [53]

يمجّد الشاعر موقف مطعم بن عدي النبيل، ويضفي عليه صفات العظمة عندما نسب المجد إليه، مما أعطى إحساساً بعظمة من نسب المجد إليه، وإحساساً بحقيقة فناء البشر مهما بلغوا من المجد، فالمجد ليس صفة عابرة، بل صفة بارزة وعظيمة حتى أصبح الرجل يُعرف بها، ومعنى المجد بهذه الصورة يناسب فخامة الحماسة.

وكذلك برزت **الكناية في شعر الثورة الحماسي** لعمق دلالتها وشدة تأثيرها، واستعملت الكناية عن الصفة بكثرة، ومما جاء في ذلك قول عبد الرحمن قلاوون موظفاً الكناية للتعبير عن إذلال الطغاة:

مرَّغُوا بالوَحْلِ أَنْفاً غاشِماً جدَعُوه صّيَّرُوهُ أَحْمَرَا (54)

يجعل من صورة تمريغ الثّوار أنف الظالم بالوحل وجدعه كناية عن إذلال العدوّ وإهانته وهزيمته، فهي **كناية عن صفة**، وهذا يُبرز قوة الثّوار والتنكيل بالأعداء وقهرهم، وخدم هذا المعنى توظيف اللون في هذه الكناية (أحمرا) الذي يدل على الدماء، فيستحضر تفاصيل المشهد الحماسي مع إبراز الدماء لزيادة التأثير.

ويُعمّق أنس الدغيم عظمة المجاهدين في نفوس الشّعب الثائر بقوله:

نَامَتْ بِلادُ اللهِ في أَحْدَاقِهِم هُمْ أَغْمَضُوا أَحْدَاقَهُمْ لِتَقِيلَا
واسْتَيْقَظُوا كَالكُحْلِ في أَحْدَاقِهَا إِذْ كَانَتِ الشَّامُ الحَنُونُ المِيلَا (55)

يصور الشاعر معاني التضحية والإباء بصورة جميلة تسحر وتمتع، فقد جعل البلاد تنام في أحداق المجاهدين، كناية عن شدة حرص الثوار على حماية الشعب الثائر، وسهرهم الليالي لخدمته وحفظ أعراضه، فهي كناية عن صفة، كما جعل الثّوار كالكحل ليشير إلى أنهم هم من زيّنوا الثورة، وأضفوا عليها بريقاً ورونقاً، وفي هذا دلالة على تضحية الثوار وشجاعتهم، فتعطي الكناية "الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضية في طيها برهانها" (56)، فالشعب كله ينام في عين المرابطين، فهل هناك حرص أكثر؟

ووظف شعراء الثورة **الكناية عن الموصوف** لتعظيم الثوار والمجاهدين، يقول يحيى حاج يحيى في رثاء المقدم حسين هرموش الذي كان من أوائل المنشقين عن نظام الأسد:

يا فارسَ الجبل الأشمْ مِ تَحِيّةً تَنْسَابُ عِطْرا (57)

يلجأ الشّاعر إلى الكناية عن الموصوف (فارس الجبل الأشم) في حديثه عن المقدم المنشق دلالة على شجاعته وإقدامه وبطولته ومبالغة في مدحه مما يثير في النفس مشاعر الفخر والحماسة، وخصّ الجبل الذي يوحي بالصلابة والثبات والمكانة الرفيعة ليعزز

الإحساس بالقوة، فـ"الكناية أسلوب رائع لتفخيم المعنى وتضخيمه في نفوس المخاطبين" [58]، وهذا من جوهر الروح الحماسية، وكنّى عن جبل الزاوية بـ(الجبل الأشم) تعظيماً لهذا الجبل.

ومن **الكناية عن النسبة** قول أحمد المراد عن الشّام:

وقفتُ بشامِ المجدِ أُلقِي قصيدةً على مسمعِ الأيّام بالصِّدق تدفقُ [59]

ينسب الشاعر المجد إلى الشام (بشام المجد) ليظهر التصاق المجد بالشام وعدم مفارقته لها، فـ"الغرض من الكناية المبالغة والبعد عن المباشرة. والمبالغة في الصفة أو الصفات سبيل إلى تثبيتها في نفوس المتلقين" [60]، فأكدت الكناية هنا عظمة الشام عن طريق التعريض، وثبتت هذا عند المتلقي.

وهكذا تكون الكناية قد وُظّفت بأنواعها في الشّعر الحماسيّ، وأكثرَ شعر المرحلتين من الكناية عن الصفة لما يقتضيه غرض الحماسة من وصف المسلمين بصفات البطولة والإقدام والتضحية ووصف خسارة الأعداء والتنكيل بهم، فدلت الكناية على الحقيقة بأسلوب فني موجز، ولجأ إليها شعراء الحماسة لما فيها من قدرة على بسط المعاني بوضوح بعيداً عن التعقيد، مما يجعل التأثير شديداً في المتلقي.

خاتمة البحث: بناءً على ما سبّق نصل إلى أنّ الصّورة البيانيّة(التشبيه، والاستعارة، والكناية) كانت حاضرةً بقّوة في شعر صدر الإسلام والثَّورة السُّوريّة بأنواعها المختلفة بعفوية وصدق مما أكّد براعة شعراء المرحلتين لما فيها من التوضيح الذي يناسب فخامة الشعر الحماسيّ وحرصه على التأثير، والإيجاز الذي يناسب حدّة المشاعر الحماسيّة التي تميل إلى الاختصار مع اهتمامها بالمعنى القويّ، والمبالغة التي تقوي المعنى وتنفي الشك، فاستطاع الشّعراء من خلال الصورة البيانيّة أن ينقلوا مشاعرهم الحماسية، وأن يُعبّروا عن مواقفهم الجماليّة.

لم تمنع الأهداف السّاميّة الشّعر الحماسيّ في المرحلتين من استعمال الصّورة البيانيّة والتّفنن فيها، فوثّقوا أحداث عصرهم بفنية، وأبدع كثير من شعراء الحماسة في المرحلتين، في توظيفها، وجعلِها وسيلةً للتعبير عن حالاتهم الشعورية والتأثير في المتلقي.

ولا ريب في أنّ شعر المرحلتين قدم صوراً فنيّة ترتقي بالعقل الثائر المسلم، وتسمو به نحو العزة والقوّة والشّموخ، وهي صور واعية ترتقي به وتُطوّره وتمتّعه وهي مسؤولة عن عناصرها وعن مغزاها ساعيةٌ لجعل الكلمة في خدمة مبدئهم، وهذا ما دفعهم إلى الالتزام بالخيال المعقول البنّاء الواضح، وهذا ما يقتضيه غرض الحماسة الذي يهتمُّ بالتّأثير بالسّامع بشدّة.

ومن الملاحظ تشابه شعر المرحلتين إلى حدٍّ كبيرٍ من حيث دقة اختيار عناصر الصّورة، والوضوح المخيّم على هذه الصّور، والبعد عن التّعقيد، وقوّة الرّبط العاطفي بين الصّور البيانيّة وبين مشاعر الشّعراء، والتعبير عن معاني البطولة والشموخ والتضحية، وهذا يدلّ على صدق الشعراء وأهميّة شعرهم في الرّقي بالأدب من مجال التّسلية إلى مجال يمزج بين المنفعة والمعرفة، إلى الوعي والّنضج وإدراك أهميّة الأدب جيّداً، والغاية من وجوده، وعلى قدرة شعراء الثّورة على مجاراة شعراء صدر الإسلام إذ طوّعوا صورهم لخدمة مبدئهم ببراعة فنيّة مميّزة.

الحواشي:

1 انظر: أحمد مطلوب: **معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها**، الدار العربية للموسوعات، بيروت – لبنان، ط 1، 1427هـ – 2006م، ج 1، ص 409.

2 مصطفى ناصف: **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، بيروت – لبنان، د. ط، د. تا، ص 8.

3 الجرجاني (عبد القاهر بن عبد الرّحمن، ت 471هـ أو 474هـ): **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ط، 1404 هـ – 1984م، ص 70.

4 انظر: الجرجاني (عبد القاهر بن عبد الرّحمن، ت 471هـ أو 474هـ): **أسرار البلاغة**، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د. ط، 1412هـ – 1991م، ص 132.

5 شوقي ضيف: **في النقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة، ط 9، 1962م، ص 173.

6 حسن طبل: **الصّورة البيانيّة في الموروث البلاغي**، مكتبة الإيمان، مصر – المنصورة، ط1، 1426 هـ – 2005م، ص 28.

7 مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص 245.

8 حسن طبل: الصّورة البيانيّة في الموروث البلاغي، ص 25.

9 شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص 174 – 175.

10 انظر: حسن مرعي حسن الشلبي: **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 142 – 147. وانظر: أماني جمال خالد البيك: **دلالة الألوان في شعر الفتوح الإسلامية في عصر صدر الإسلام**، رسالة ماجستير، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، غزّة، 1431هـ – 2010م، ص 46 – 59.

11 يحيى أحمد رمضان غبن: **الصورة الفنية في شعر الفتوحات الإسلامية في عهد الخلفاء الرّاشدين**، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية غزة – فلسطين ،2011م، ص 86.

12 أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج 2، ص 170.

13 عبد القادر حسين: **القرآن والصّورة البيانيّة**، عالم الكتب، بيروت، ط 2، 1405هـ – 1985م، ص 7.

14 انظر: الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 90 – 92.

15 الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين، ت 356هـ): **الأغاني**، تحقيق عبد السّتار أحمد فراج، دار الثّقافة، بيروت – لبنان، ط 6، 1983م، ج 17، ص 90. **وديوان كعب بن زهير**، تحقيق علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، د. ط، 1417 – 1997م، ص 19.

16 انظر: الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 129.

17 ياقوت الحموي (شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي، ت 626هـ): **معجم البلدان**، دار صادر، بيروت، ط 2، 1995م، ج 4، ص 244. وانظر: النعمان عبد المتعال: شعر الفتوح الإسلامية، ص 129. السوام: أراد به الشاعر الرعي، أي أنّ القوم صاروا أسرى وعبيدا للمسلمين، فمُلِّكوا أمرهم وضعف شأنهم، أو: قصد بالسوام: البيع أي ذلوا وهانوا وصاروا عبيداً أيضاً، وكلاهما محتمل، انظر: ابن منظور (محمد بن مكرم أبو الفضل الأنصاري الرويفعي الإفريقي، ت 711هـ): **لسان العرب**، الحواشي لليازجي وجماعة من المحققين، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ط 3، 1419هـ – 1999م، ج 12، ص 311، سوم.

18 سيرة ابن هشام، ج 2، ص 211. وانظر: عبد الله الحامد: **شعر الدّعوة الإسلاميّة في عهد النبوّة والخلفاء الرّاشدين**، بحث مقدّم لنيل الشّهادة العالية من كليّة اللغة العربيّة بالرّياض، كليّة الآداب، قسم اللغة العربيّة، من مطبوعات الرئاسة العامّة للكليّات والمعاهد العلميّة، الرّياض– السّعوديّة، 1391 هـ – 1971م، ج 1، ص 245. **وديوان كعب بن مالك**، تحقيق مجيد طرَاد، دار صادر، بيروت – لبنان، ط 1، 1997م، ص 113.

19 محمد بن عبد الرحمن العبيدي: **التذكرة السعدية في الأشعار العربية**، تحقيق عبد الله الجبوري، المكتبة الأهلية، بغداد، د. ط، 1391 هـ – 1972م، ص 186. وانظر: محمود عبد الله أبو الخير جمع وتحقيق: **ديوان حروب الرّدة**، جهينة، الأردن، ط 1، 2004م، ص 48. بزاخة: موضع كانت فيه الموقعة الحاسمة بين خالد بن الوليد وبني أسد أيام الردة. الفلّ: القوم المنهزمون. زهته: ساقته.

20 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**، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط 1، 1415هـ، ج 3، ص 512 – 513.

21 سيرة ابن هشام، ج 2، ص 465. شخص: جمع: شاخص، وهو الذي يفتح عينه ولا يطرف. والمراود: جمع مرود، وهو الوتد، ويجوز أن يكون جمع مراد، وهو حيث ترود الخيل، أي تذهب وتجيء، والعزف: الصوت والحركة. وانظر: عبد الله الحامد: شعر الدعوة الإسلامية، ج 1، ص:

294. **وديوان العبّاس بن مردَاس السَّلمي:** تحقيق يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1412هـ – 1991م، ص 115.

22 انظر: الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 115.

23 المصدر السابق، ص 121.

24 **ديوان حسان بن ثابت**، تحقيق وليد عرفات، دار صادر، بيروت – لبنان، د. ط، 2006م، ص 38. اعصوصبوا: استجمعوا وصاروا عصابة وعصائب جدوا في السير. اللجبة: الكثيرة الصّوت.

25 يوسف محمد فتح الله شاعر سوري من مدينة إدلب، درس اللغة العربية في جامعة إدلب، شارك في الثورة منذ انطلاقها، انظر: يوسف فتح الله: **في حضرة البعد**، دار نقش، إدلب، ط 1، 1445هـ – 2024م، ص غلاف الديوان.

26 المصدر السابق، ص 38.

27 حسين الحسين من مواليد مدينة منبج سنة 1959، حاصل على إجازة في الشريعة، لديه عدة دواوين مخطوطة. انظر: براء الشامي: **ديوان سورية في عيون الشعراء**، دار النخبة، مصر، ط1، 1443هـ – 2022م، ص 59.

28 المصدر السابق، ص 63.

29 عبد الحميد عبد الحميد: **نداءات في خضم ثورة**، د. نا، د. ط، 2021م، ص 106.

30 أنس الدغيم: **ديوان الجودي**، دار الأصالة، اسطنبول – تركيا، ط 1، 1442هـ – 2021م، ص 88 – 91.

31 أحمد خالد المراد: **طيوف الدار**، دار نقش، إدلب – سوريا، د. ط، 1445هـ – 2023م، ص 85 – 86.

32 ابن الأثير (ضياء الدّين نصر الله، المتوفى سنة 637هـ): **المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر**، تحقيق محمّد محيي الدّين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، د. ط، 1411هـ – 1990م، ج 1، ص 351.

33 المصدر السابق، ج 1، ص 346.

34 انظر: الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 33.

35 انظر: المصدر السابق، ص 43.

36 انظر: حسن طبل: الصورة البيانية في الموروث البلاغي، ص 147 – 148.

37 الواقدي (أبو عبد الله محمد بن عمر بن واقد، ت 207هـ): **فتوح الشام**، تحقيق عبد اللطيف عبد الرحمن، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط 1، 1417هـ – 1997م، ج 1، ص 277. وانظر: عبد الله الحامد: شعر الدّعوة الإسلاميّة، ج 1، ص 170.

38 سيرة ابن هشام، ج 2، ص 479. أجممنا: أرحنا. وانظر: عبد الله الحامد: شعر الدعوة الإسلامية، ج 1، ص 198 – 199. وديوان كعب بن مالك، ص 66.

39 حذيفة العرجي: **أخاديد**، دار الرّموز العربيّة للنّشر والتّوزيع، تركيا، ط 1، 1445هـ – 2023م، ص 52.

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

41 هو سويد بن أبي كاهل بن حارثة بن 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 152.

42 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 195. **وديوان سويد بن أبي كاهل اليشكري**، تحقيق شاكر العاشور، دار الطباعة الحديثة، بصرة – العراق، ط 1، 1972م، ص 28. نصع: ظهر وبان. العرى: الأذى. ساكنو الريح: لا يعجلون. القزع: الخفاف الذين لا ركانة لهم، وهو قطع السحاب المتفرقة.

43 سيرة ابن هشام، ج 2، ص 134. الحاسر: الذي لا درع عليه ولا مغفر. والمقنع: الذي لبس المغفر على رأسه وهو القناع. النصية: الخيار من القوم. وديوان كعب بن مالك، ص 60.

44 خالد سامح قبطور: **ربيع بلادي**، دار المعالم، اعزاز – ريف حلب الشمالي– سورية، د. ط، د. تا، ص 51.

45 قاسم عثمان جَبَق، **من شعر الرّثاء في الثّورة السّوريّة، مكتبة المدينة**، إدلب – سورية، ط1، 1444هـ – 2023م، ص 22.

46 انظر: ابن منظور: لسان العرب، ج 15، ص 233، كني.

47 الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 66.

48 أمينة القضاة: **تجليات الغربة والحنين في شعر الفتوحات الإسلامية في شعر صدر الإسلام**، رسالة ماجستير، كلية الدرّاسات العليا، الأردن، جامعة مؤتة، 2019م، ص 130.

49 سيرة ابن هشام، ج 2، ص 22. إبارتنا: إهلاكنا. سراة القوم: سادتهم وخبارهم. وديوان حسان بن ثابت، ج 1، ص 142.

50 الواقدي: الردة، ص 67. وانظر: محمود عبد الله: ديوان حروب الردة، ص 514. الإبهام من الأصابع: الكبرى. طسم: حي من عاد، انقرضوا. وأضغاث أحلام، أي اختلاطها والتباسها.

51 أبو علي إسمعيل بن القاسم القالي البغدادي: **ذيل الأمالي**، المطبعة الكبرى الأميرية، مصر، ط 1، 1324هـ، ص 147. وانظر: شوقي ضيف: العصر الإسلامي، ص 62. الأشطان: الجن والمردة. الأبيض: السيف. المخذم: القاطع. مجامع الأضغان: القلوب.

52 بشير كحيل: **الكناية في البلاغة العربية**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 1425هـ – 2004م، ص 314.

53 ديوان حسان بن ثابت، ص 199.

54 عبد الرحمن قلاوون أبو المنصور: **املأ كؤوسك من دمي**، مكتبة الأسرة العربيّة، إسطنبول – تركيّا، ط 2، 1440هـ – 2019م، ص 35.

55 أنس الدغيم: الجودي، ص 91.

56 علي الجارم ومصطفى أمين: **البلاغة الواضحة ودليلها في ثوبها الجديد (علم البيان)**، دار ابن كثير، بيروت – لبنان، ط 1، 1439هـ – 2018م، ص 275.

57 قاسم جبق: من شعر الرثاء في الثّورة السورية، ص 13.

58 بشير كحيل: الكناية في البلاغة العربية، ص 329.

59 أحمد خالد المراد: طيوف الدار، ص 8.

60 محمد أحمد قاسم ومحيي الدين ديب: **علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)**، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس – لبنان، ط 1، 2003م، ص 251.