مقوّمات خلق الشعريّة في (ملحمة أهل البيت عليهم السلام) للشيخ عبد المنعم الفرطوسيّ

Fundamentals of creating poetry in the Epic of Ahlulbayt (PBUH) By Sheikh Abdulmun'im Alfartosi

أ. د. مولود محمّد زايد

جامعة ميسان ـ كلّيّة التربية

Prof. Dr. Mawlood Muhammed Zayid

University of Misan, College of Education

الملخّص

يمثّل الشعر بوّابة واسعة للولوج إلى عالم التعبير عن مكنونات النفس الإنسانيّة، وما تكتنزه من ذاكرة تاريخيّة، تأصّلت بها عبر مسيرة التاريخ التراكميّة بأحداثه وأشخاصه، ومن بين الشعر ما جاء بنفَس شعريّ طويل ليعبّر عن مفصل مهمّ من مسيرة التاريخ، ولا سيّما بجانبه الدينيّ، وفي هذا السياق جاءت الملحمة الشعريّة في آل البيت عليهم السلام للشاعر عبد المنعم الفرطوسيّ، التي تمثّلت بمحاولة كتابة سيرة عقائديّة وتاريخيّة وعلميّة للفكر الإسلاميّ بشكل عامّ، ولسيرة أهل البيت (عليهم الصلاة والسلام) بشكل خاصّ، متتبّعة أدقّ تفاصيل هذه السيرة عبر أدقّ ما طرحوه من قيم وعقائد تمثّل مشروعهم الفكريّ، والسياسيّ، والاجتماعيّ، والأخلاقيّ، وغير ذلك من أُطروحات الإسلام الأصيل المرتبط بتراث أهل البيت عليهم السلام إلى جانب رصد تفاصيل حياتهم وتتبّع سيرتهم وما جرى عليهم. لقد وجدنا الفرطوسيّ تتبّع كلّ ذلك ورصده بصبر ودقّة مذهلين، تدفعان القارئ المنصف إلى الوقوف أمام هذا العمل الأدبيّ الكبير بكلّ إجلال ودهشة. كانت هذه الملحمة محور البحث، الذي حاول كشف المرتكزات البنائيّة التي شكّلت تلك الملحمة الخالدة.

كلمات مفتاحية: الشعر، الشعريّة، ملحمة أهل البيت، الفرطوسيّ.

Abstract

Poetry is an entrance to the world of expression on human feelings and historical memoir localised in the course of accumulative history, events and figures. There was one kind of poetry that explained fundamentals of history, especially those of religion. In this regard, the poetic epic came to use in Ahlulbayt (PBUT) by Abdulmun'im Alfartosi. His epic was concerned with writing a historical, scientific, and dogmatic biography on Islamic ideology in general, and Ahlulbayt in particular. It was intended to uncover the details of their biography and what they offered and presented on beliefs and values of their moral, social, political and ideological project, in addition to other hypothesis on genuine Islam related to Ahlulbayt (PBUT). It also focused on their lives, biographies and struggle. We found that Alfartosi focused on all these issues in great precision and patience that motivate the fair reader to value this great literary work. This epic was the focus of this study that tried to investigate the fundamentals of this immortal epic.

Keywords: poetry, poetics, Ahlulbayt Epic, Alfartosi

المقدّمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق أجمعين، محمّد وعلى آله الطيّبين الطاهرين.

يقف الشيخ عبد المنعم الفرطوسيّ -في ملحمته الكبرى- على برزخ فاصل بين أفقين كتابيّين يمتلك كلّ منهما سماته، وخصائصه الأجناسيّة الخاصّة التي تختلف بالضرورة عن الخصائص الأجناسيّة الخاصّة بالجنس الكتابيّ الآخر، التي تتحكم في النهاية في أُسلوب تلقّي كلّ جنس منهما، وآلية تذوّقه وتأويله أيضًا.

تتمثّل هذه الثنائيّة الأجناسيّة في أحد طرفيها بالشاخص الأدبيّ ذي الهويّة البنائيّة الخاصّة والخالقة لشعريّتها النصّيّة، عبر محاولة كتابة نصّ أدبيّ ينتمي إلى أفق الشعريّة المتجاوزة لمديات التعبير المجّانيّ، والعلميّ ذي التشكّل النثريّ.

في حين يتجلّى الطرف الثاني من هذه الثنائيّة في طبيعة الموضوع الذي يخوض فيه الفرطوسيّ رحمه الله، والمتمثّل في محاولة كتابة سيرة عقائديّة، وتاريخيّة، وعلميّة للفكر الإسلاميّ بشكل عامّ، ولسيرة أهل البيت (عليهم الصلاة والسلام) بشكل خاصّ، متتبّعًا أدقّ تفاصيل هذه السيرة عبر أدقّ ما طرحوه من قيم وعقائد تمثّل مشروعهم الفكريّ، والسياسيّ، والاجتماعيّ، والاخلاقيّ، وغير ذلك من أطروحات الإسلام الأصيل المرتبط بتراث أهل البيت عليهم السلام، إلى جانب رصد تفاصيل حياتهم، وتتبّع سيرتهم، وما جرى عليهم، أو وقع معهم من حوادث، وما روي عنهم من روايات، وما قيل عنهم من وصف وثناء، بل وما أُثر عنهم من أقوال ودرر من الحكم والأحاديث، كلّ ذلك نجد أنّ الفرطوسيّ قد تتبّعه ورصده بصبر ودقّة مذهلين، تدفعان القارئ

المنصف إلى الوقوف أمام هذا العمل الأدبيّ الكبير بكلّ إجلال ودهشة، مأخوذا بهذا الجهد العظيم الذي لا يمكن أن يتأتّى لكلّ كاتب أو شاعر.

ومن هنا نجد أنّ عبد المنعم الفرطوسيّ قد وضع نفسه أمام تحدّ كبير ومجهد، يتجلّى في هذه المحاولة لكتابة نصّ سيريّ تاريخيّ وعلميّ أيضًا، مع الإمساك بروح الأدبيّة وشعريّة البناء الذي لا يتخلّى عن هويّته الجماليّة التي يبثّها تشكّله الأسلوبيّ. وهي محاولة قد تبدو هيّنة مع النصوص القصيرة التي ترصد موضوعًا واحدًا، أو تطرح فكرة محدودة يمكن الإلمام بها وتجسيدها، إلّا أنّنا مع هذا الرصد، والتتبّع لكلّ هذه المساحة الفكريّة، والتاريخيّة الهائلة التي يحاول الفرطوسيّ لملمتها وتصويرها في نصّه هذا، ندرك حجم التحدّي وهول المغامرة الفنيّة التي أقحم فيها الفرطوسيّ رحمه الله نفسه، التي تمخضّت عن هذا النص الملحميّ الجامع لملامحه العلميّة والأدبيّة في الوقت نفسه.

ومن هنا ينطلق البحث في مقاربة هذه الملحمة، وذلك عبر تتبّع مسارات تشكّل الهويّة الأدبيّة لهذه الملحمة، وتشخيص الآليّات والأدوات الأسلوبيّة التي وظّفها عبد المنعم الفرطوسيّ في سبيل الاحتفاظ بالملامح الأدبيّة لنصّه. وعدم الانجرار وراء محتّمات التدقيق العلميّ والتاريخيّ التي تغلّف النصّ بموضوعيّة دقيقة وصارمة، تضعه في حيّز المنظومات العلميّة الفاقدة لمسحتها الجماليّة، وكلّ ذلك مؤطّر بمسار يقتدي بموجّهات منهج وصفيّ تحليليّ متتبّع لتشكّلات الدلالة في صيرورتها البنائيّة الخالقة لشعريّتها الخاصّة.

النصّ بين الأدبيّة والنشريّة:

شهد مفهوم الأدبيّة تطوّرًا كبيرًا عبر امتداده الزمنيّ انطلاقًا من المحاولات النقديّة الأُولى التي وضعت أسس التفريق بين النصّ في أفقه الشعريّ، والأدبيّ وبين النصّ في مستواه النثريّ، وقد شمل هذا التطوّر طبيعة النظرة الفاحصة للنصوص، وما تحاول أن تجده في النصّ من مقوّمات تحدّد هويّته الأجناسيّة، إلى جانب مختلف عناصر النصّ ومكوّناته، التي بدأ الدرس النقديّ يعيد تصنيفها تصنيفًا مغايرًا عن نظرة الناقد في المحاولات الأُولى، والبدايات المؤسّسة للحركة النقديّة حول النصّ، وفهمه وتأويله وتلقّيه، بالنظر إلى أنّ البنية الأجناسيّة لكلّ نصّ تتحكّم في آليّة تلقّيه واستقباله، وما ينتظره المتلقّي من النصّ، وما يهيّئه من وسائل فنّيّة وذوقيّة لاستقبال ذلك النصّ نفسه. ومحاولة فكّ مغاليقه ودلالاته ((إنّ قصيدة شعرية، شأنها شأن أي شكل رمزيّ، تتجلى تحت مظاهر ثلاثة متباينة إلّا أنّها متكاملة: أنّها توجد كشيء، أي كآثار ماديّة على الورق، وكذلك فهي واقعة من إنتاج مبدع، وهي أخيرًا واقعة يتلقّاها، أو بالأحرى، سيعيد إنتاجها قارئ – مستمع، ولهذا يمكن أن ندرس القصيدة من ثلاث وجهات نظر مختلفة: أننا سنتساءل من وجهات نظر إنشائيّة عن كيفيّة إنتاج القصيدة من مبدع ما، وسندرس –من وجهة نظر استطيقيّة– مختلف سلوكات تلقّي القرّاء، وأخيرًا نستطيع أن ننصرف إلى تحليل المستوى الحياديّ الذي سندرس خلاله، وباستقلال عن كلّ ارتباطاته بمبدع ما أو متلقين ما، مختلف الصيغ الحاضرة في النصّ))[1]. فمن البديهيّ جدًّا أنّنا نستقبل النصّ الأدبيّ– بأيّ شكل كان – بآليّات قراءة لا نستنجد بها عند تلقّي الكلام الخالي من ما يمكن أن ندعوه (المغايرة الأسلوبيّة) التي تمنحه زخمه

(١) الكلام السامي، جان كوهين: ٢١– ٢٢

الجماليّ والإدهاشيّ، جاعلين من الهويّة الأجناسيّة مبدًا وموجّهًا لآليّة تلقّي النصوص وتشكّلاتها البنائيّة.

ونحن نجد هذا التصنيف حاضرًا في الدرس النقديّ العربيّ، ومحاولته لرصد ملامح الشعريّة النصّيّة عبر التعريف الذي وضعه (ابن قتيبة) للشعر بأنّه ((قول موزون مقفّى))[1]. مؤشّرًا إلى بعض عناصر التشكيل البنائيّ التي تحدّد النصّ في مستواه الشعريّ/ الأدبيّ، مخرجًا من دائرة الشعر كلّ نصّ خلا من هذه العناصر البنائيّة (الوزن والقافية)، ومن الواضح أنّ هذا التصنيف لا يمتلك شموليّة النظرة الناقدة على اعتبار ارتباطه بمرحلة تمثّل بداية نشوء الدرس النقديّ واستقلاله العلميّ، وعدم وصوله مرحلة النضج والعمق التنظيريّ النافذ لدقائق الأمور والقضايا المتعلّقة بنقد النصّ الأدبيّ. وهو ما ظهر لدى ناقدين عظيمين أفرزهما المشهد النقديّ العربيّ لاحقًا، أوّلهما (عبد القاهر الجرجانيّ) وتحليلاته النقديّة المهمّة للنصّ القرآنيّ، وكشفه لمواطن الأدبيّة العاليّة في هذا النصّ الذي لا ينتمي لدائرة الشعر، وثانيهما (حازم القرطاجنّيّ) وحديثه عن (الأقاويل الشعريّة) التي أخرجها عن محدوديّة التصنيف الشعر- نثريّ.

فالشعريّة وأدبيّة النص لدى هذين الناقدين المهمّين لم تعد مرتبطة بمستوى بنائيّ شكليّ، يميّزه عن الكلام المنثور اليوميّ، أو العلميّ في مستواه الدلاليّ العقليّ المنطقيّ، وإنّما أصبحت أدبيّة النصّ نتاج عناصر معيّنة، يوظّفها المنشئ في نصّه، إلى جانب (أُسلوبيّة) هذا التوظيف، أي: الكيفيّة التي يبني بها المنشئ معانيه ودلالاته وطرحها بطريقة مستغلة لإمكانيّات اللغة الهائلة، وارتباطاتها البلاغيّة المنشئة لانزياحاتها الأستطيقيّة[2].

(١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر: ٦٤

(٢) الشعرية، تودوروف: ٢٧

وهذا المفهوم الأُسلوبيّ للشعريّة أو الأدبيّة ارتبط في الدرس النقديّ الحديث بنتاج ناقدين كبيرين هما: (تودوروف) و(جاكبسون)، وارتباط مفهوم الأدبيّة لديهما بقيم بنائيّة وأُسلوبيّة. إذن ((ليس العمل الأدبيّ في حدّ ذاته هو موضوع الشعريّة، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعيّ الذي هو الخطاب الأدبيّ. وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلّا تجليًّا لبنية محدّدة وعامّة))[1]. وما هذه الخصائص، وما هذا الاستعمال الخاصّ للغة إلّا هذا التوظيف الجماليّ للعناصر البنائيّة والدلاليّة، التي يقوم عليها النصّ في سبيل خلق مشروعه البلاغيّ الخارج عن المستوى الإبلاغيّ المباشر، وصولًا إلى فضاءات التلقّي الأستطيقيّ الجماليّ للنصّ.

وما يميّز نصّ الملحمة التي نحن بصدد دراستها، أنّها حاولت الجمع بين هذين المستويين (البلاغيّ والإبلاغيّ) في صيرورتها التكوينيّة، خاضعة لغاية كبرى ارتبطت بمحاولة منشئها قولبة فكر أهل البيت عليهم السلام وتاريخهم المأثور عنهم في جسد شعريّ ذي مستويات جماليّة خارجة عن روح النظم التعليميّ والتاريخيّ للمشاريع المقاربة في ميدان اللغة والفلسفة والتاريخ.

وانطلاقًا من ذلك، سنحاول أن نتتبّع بهذه الدراسة العجلى أهمّ مظاهر التوظيف الأسلوبيّ لعناصر خلق النصّ الأدبيّ، التي تظهر اهتمام الفرطوسيّ بالجانب الأدبيّ الجماليّ من ملحمته الكبيرة هذه.

(١) الشعريّة، تودوروف: ٢٣.

١ - المستوى العروضيّ

إنّ المظهر الأوّل من مظاهر الجماليّة النصيّة لهذه الملحمة يتجلّى في الاختيار المقصود للشاعر في تفضيله بحر الخفيف بدلًا من بقيّة البحور الصافيّة كالرجز مثلًا، التي قد تخلق لدى المتلقّي - مع امتداد القراءة- شيئًا من الإحساس بالرتابة والملل وبرودة الإيقاع وصرامته، وهي أمور قد لا تقع مع التنوّع التفعيليّ لبحر الخفيف، وانتقالاته الموسيقيّة بين تفعيلتي (فاعلاتن) و(مستفعلن) في شكله العروضيّ:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

والخفيف ينماز بـ(الفخامة) مع ((وضوح النغم واعتداله، بحيث لا يبلغ حد اللين ولا حد العنف ولكن يأخذ من كلّ بنصيب))[1].

ولعلّ هذا التردّد النغميّ بين اللين والرقّة، وبين الفخامة والقوّة في موسيقى بحر الخفيف، قد شكل تناسبًا وتوافقًا دلاليًّا وموضوعيًّا واضحًا، لاءم بشكل كبير طبيعة البنية الدلاليّة والمعرفيّة لهذه الملحمة التي تحاول إلباس فخامة الجانب الموضوعيّ، والعقائديّ فيها بلباس نغميّ موسيقيّ يأخذ بها نحو مصافي الجماليّة الأدبيّة.

إلى جانب مسألة عروضيّة أُخرى تمثّل تناسبًا وتناسقًا يضاف إلى الرصيد النغميّ للملحمة، ويتمثّل في اختيار قافية الهمزة المسبوقة بألف ممدودة، التي تُعدّ من أنسب القوافي وأكثرها تناغمًا مع هذا البحر المعتدل ((ولعلّ اعتدال الخفيف هذا جعله يلائم الألف الممدودة [فمدّها ينبو في كثير غيره من البحور]. وإنّما لاءمها؛ لأنّها تصادف

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله الطيب:١/ ٢٤٢

تفعيلته الأخيرة المطّاطة المرنة فتنسجم وإيّاها ويخفى نفورها))[1]. ونعتقد أن اختيار المنشئ لهذه القافية كان موفّقًا جدًا لطبيعتها الملائمة لبحر الخفيف كما مرّ سابقًا، ولما تمنحه الهمزة المسبوقة بألف المدّ من ميدان واسع وثريّ، يمكّن الشاعر من حرّيّة الحركة في اختيار القافية؛ بسبب الغنى المعجميّ للألفاظ المهموزة وتعدّد الصيغ البنائيّة والصرفيّة التي تمكّن الشاعر من صياغة قافيته واستجلابها بيسرٍ وسهولةٍ، كصيغ التأنيث وصيغ جموع التكسير مثلًا. وهذا ما يعيّن الشاعر في تذليل مهمّته الثقيلة، التي تبناها متحدّيًا اللغة في بناء هذه الملحمة على قافية واحدة، فجاءت بهذا الحجم الضخم من دون أن يخلّ ذلك بسلاسة البناء وجماليّاته.

والملحمة بطولها تقدّم لنا ميدانًا واسعًا للاستشهاد والانتقاء، كقوله﵇:

قال طه بغض الوصيّ نفاقٌ ... وهو في القول أصدق الأُمناء
إنّ أصل الإيمان حبّ عليّ ... فتمسّك منه بحبل الولاء
حسنات معدودة منه تمحي ... سيئات بها بلا إحصاء
وهو منّي.. وإنّني من عليٍّ ... ولموسى هارون صنو الإخاء
ومحبّي محبّه في الولاء ... وعدوّي عدوّه في العداء
مؤمن مخلص محبّ عليّ ... وسواه منافقٌ ومرائي[2]

فنلحظ بشكل واضح انسياب النغم الناعم الفخم وسلاسته بهذه الرقّة والعذوبة، وطواعيّة القافية واستسلامها، على الرغم من أنّ المنشئ﵇ محكوم بمعنى ودلالة يحاول إعادة كتابتها شعرًا مراعيًا قوانين أدبيّة النصّ وشاعريّته.

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله الطيب: ١ / ٢٤٢

(٢) ملحمة أهل البيت﵈: ٢/ ٨-٩

٢- التشكيل السرديّ

تُعدّ البنية السرديّة من معطيات شعريّة النصّ في مستواه النثريّ (القصّة والرواية). وله قوانينه وأبعاده الخاصّة والخالقة لقيمته الفنّيّة المكوّنة لجماليّات القصّ وهويّته الأجناسيّة، ومحاولة الشاعر الاتّكاء على عنصر السرد واستيراده وتوظيفه في نصّه، يمنح ذلك النصّ زخمًا فنيًّا وبناءً جديدًا في روح النصّ عبر هذا التقاطع بين (الغنائيّة) و(الدراميّة)، إذ ((تتقابل الغنائيّة كانبثاق عن الرؤية، مع الوصف كمظهر للنصّ، فيما تنتج الرؤية الدراميّة سمات سرديّة داخل النصّ))[١]. وذلك فقط حين تكون ((حالة التقاطع كنموّ عضويّ على امتداد النصّ فتؤدّي إلى انصهار الوصف والسرد لإنجاز وظائف أهمّ داخل النسيج النصّيّ، والفاعليّة اللغويّة والتصويريّة، وحركة التلفّظات، والشخصيّات، وضمائر السرد، والتسميات، وتعيين الأزمنة والأمكنة))[٢]. وكلّ العناصر البنائيّة الخاصّة بكلّ جنس أدبيّ، ((وعلى الرغم من خصوصيّة النوع من حيث البنية والتكوين والإشارات وآليّات التلقّي، واختلاف درجات الاستجابة والتواصل وطرق كشف رؤى المبدع، وعلاقته بالعالم، فإنّ تواصلًا وتداخلًا يظلّ يتحرّك في كلّ الأنواع خصوصًا في الشعر الذي يستطيع أن يستقبل كافّة التقنيّات بوصفه فنًّا تقنيًّا في المقام الأوّل يعتمد على الجماليّات البنائيّة))[٣] المميّزة للنصّ عن سواه من النصوص الأخرى.

ولا ننكر هنا أنّ ظهور إمكانات السرد، وما يمنحه من قيم فنّيّة دراميّة لا تتأتّى إلّا

(١) مرايا نرسيس، حاتم الصكر: ٣١

(٢) المصدر نفسه

(٣) آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، عبد الناصر هلال: ٣٤

حين يكون السرد داخل النصّ الشعريّ (مقصودًا لذاته)، كما ذهب إلى ذلك الناقد حاتم الصكر، أي حين يستثمر الشاعر الشعريّة الخاصّة بالبناء الدراميّ، ويخلخل أفق انتظار القارئ وآليّة تلقّيه لهذا النصّ العابر لحدود الأجناس من خلاله تداخل الشعر والسرد في بنيته.

ومن البديهيّ القول: إنّ الفرطوسيّ يحاول في ملحمته إعادة كتابة الأحداث والوقائع بشكل شعريّ خاضع لرهانات الشكل والبناء العروضيّ وموجهات التقفية الموحّدة...، وغير ذلك من الأغلال والقيود التي تثقل الجانب الدراميّ من الملحمة، وكذلك الجانب الغنائيّ منها أيضًا من خلال السمة الموضوعيّة لنصبة الملحمة، وغياب الذاتيّة عنها.

لكن، ما نريد قوله وبيانه هنا، أنّ للسرد متعته وجماليّاته الخاصّة، وأنّ الشاعر قد حاول جهد الإمكان أن يتحرّك وسط كلّ هذه المحدّدات الأُسلوبيّة والرهانات الأجناسيّة التي قد تتصارع، ويطغى أحدها على حساب الإمكانات الأخرى فيجهض النصّ، ولذلك نجده محاولًا الإفادة من كلّ هذه الموجهات الأجناسيّة المحدّدة لحركة الخيال الشعريّ، وتوظيفها في الحدود الممكنة التي ترتفع بالنصّ عن برودة النظم التاريخيّ والعلميّ، وإن لم تصل فضاءات التوظيف الإبداعيّ التي يحاكم في ضوئها نقّادنا المحدثون نصوص شعراء الحداثة ومحاولتهم مزج السرديّ في الشعريّ وتماهيه وإنشاء نصّ عابر للأجناس، ولإمكاناتها الأستطيقيّة.

ولعلّ من أبرز مواطن تجلّي السرد وعناصره البنائيّة في الملحمة، يتمثّل في قصّة شهادة الإمام الحسين عليه السلام، التي أوردها الفرطوسيّ بدقّة متناهيّة وصبر كبير مراعيًا مبدأ المصداقيّة التاريخيّة إلى جانب حسّ اللوعة والألم في تصوير عنصر الفجيعة من واقعة الطفّ وشهادته عليه السلام.

ففي شهادة علي الأكبر ع يقول عليه السلام:

شهقة للحنان شبّت زفيرا ... مستثيرًا بلوعة وعناء
حين أرخى الحسين عينيه بالدمع ... ونادى بصرخة وبكاء
قطع الله يا ابن سعد بحقّ ... رحمًا منك بعد هذا الجفاء
هي كانت من الحسين أذانا ... لعليّ بالأذن للهيجاء
فتهادى بشرًا لتوديع ليلى ... وصفايا حرائر الزهراء
ضجّت الخيل والرجال ارتياعًا ... واستغاثت من بأسه والمضاء
فأتى الحرب يائسًا من حياةٍ ... ليس فيها غير الشقا والعناء
فتوارى وهو الشهيد كريمًا ... فوق مهدٍ منها وتحت غطاء
وأتاه الحسين كالصقر يهفو ... بجناحي كآبة وابتلاء
حين أخلى منه الركاب وأهوى ... وهو يدعو على الدنا بالعفاء[1]

في هذه المقطوعة تتجلّى لنا معظم عناصر البنية السرديّة الموظّفة في صياغة المشهد الدراميّ لشهادة عليّ الأكبر عليه السلام، من شخصيّات وفضاء سرديّ وحوار خارجيّ تمثّل بهذه الحواريّة بين عليّ الأكبر عليه السلام، والإمام عليه السلام، وقد قدّم لنا الفرطوسيّ هذا المشهد السرديّ عبر تقنيّة الراوي الغائب المتتبّع من زاوية نظر خارجيّة، ترصد الأحداث وتدوّنها كما تراها.

فضلًا عن ما افتتحت بها هذه المقطوعة من مقدّمة وصفيّة مهّدت ذهن المتلقّي، وهيّأته لاستقبال عنصر الألم في أحداث هذه المقطوعة، تصوّر الشهقة التي انطلقت

(١) - ملحمة أهل البيت عليهم السلام: ٣/ ٣٢٤- ٣٢٥

من صدر الإمام عليه السلام وإطراقه بالدمع حزينًا وهو يرى فلذّة كبده بلباس الحرب يطلب إذنًا للبراز.

وقد اهتمّ الفرطوسيّ اهتمامًا واضحًا بالمقدّمات الوصفيّة التي تمنح السرد مهلة وتباطؤًا يمكنها أن تهيّئ المتلقّي ذهنيًّا وعاطفيًّا لمتابعة مجريات السرد ووجهة الحدث وتشكّلاته، وهذا ممّا يخرج بالملحمة عن إطار السرد التاريخيّ المجرّد، مرتفعًا بها عن درجة الصفر من الكتابة، على حدّ تعبير (بارث)، مستثمرًا مديات التأثير الجماليّ الذي توفّره الصبغة الدرامّية في النصّ. يقول الفرطوسيّ في وصف أحد مشاهد واقعة الطفّ:

يا لها ليلة أغام دجاها ... مطبقًا فوق شهب أبهى سماء
جلّلت حين عسعست آل طه ... بغطاء من الأسى وغطاء
وتعالتْ في أفقها شهقات ... طبّقت بالنشيج رحب الفضاء
وتجلّت على المشاهد منها ... صور فوق مسرحٍ للشقاء
هذه طفلة تذوب حنانًا ... وحنينًا من زفرة وبكاء
جنب أمّ ثكلى تطارح ثكلى ... من حنين البلوى بأشجى رثاء
مع أخت مصابة بأخيها ... تتلظّى من عاطفاتِ الإخاء
وصراخ الأيتام يعلو فيعلو ... معه ندبةً عويل النساء
وحماة الذمار من آل فهرٍ ... عن حماها قد أصبحت في تنائي
بين ثاوٍ على الصعيد طريحٍ ... وذبيحٍ مضرّج بدماء[1]

(١) ملحمة أهل البيت عليهم السلام: ٣/ ٣٣٨

هي لوحة وصفيّة يؤطّرها الليل بوحشته، وتتعاضد فيها الصور السمعيّة التي ترسم لنا شهقة أمّ ثكلى بأولادها وزفرات أخت مفجوعة ومسلوبة الحمى، وصراخ أيتام عسعس الظلام عليهم، فافتقدوا دفء الأب وأمان حضوره.

ثمّ تنتقل بنا الصور البصريّة لتجلو لنا صورة أرض الواقعة التي مازالت كما هي تؤثّثها جثث ذبيحة موزعة على الصعيد، وبقايا خيام محترقة زيادة في اضفاء دلالات الوحشة والخوف والقلق الممضّ من الآتي المجهول، فهي لوحة وصفيّة تمثّل انتقالة هائلة حاملة لكلّ أبعاد الفجيعة والألم، تفصل بين أفقين سرديّين وتقف برزخًا بين مشاهد المعركة، وبين ما بعد المعركة من رحلة للسبي المكمّلة لسرديّة الطفّ المؤلمة.

اذن، فالفرطوسيّ يحاول أن يستثمر هنا كلّ ما يمنحه السرد من أثر في نفس المتلقّي، وما يضيفه السرد من سمات أستطيقيّة تعزّز الهويّة الأدبيّة وتمنح ملحمته أبعادًا جماليّة، تؤكّد شعريّتها الملامسة لذائقة المتلقّي، والمحفّزة لها.

٣- مستوى الانزياح الأسلوبيّ

إنّ النصّ الأدبيّ يمثّل انزياحًا عن الاستعمال اليوميّ للغة، وخروجًا على سنن الإبلاغيّة في توظيف مفردات اللغة وتراكيبها، فضلًا عن كون هذا الانزياح اللغويّ التركيبيّ مرتبطًا بعلاقات بنائيّة تمنح البعد الدلاليّ شكله الانزياحيّ الخاصّ أيضًا، ومن ثَمّ فإنّ هذه العلّاقات الانزياحيّة وقوانينها التكوينيّة هي التي تشكّل لنا -في النهاية وقبل كلّ شيء- ملامح الهويّة الأدبيّة للنصّ وامتيازه ومفارقته للملامح النصّيّة للكلام العادي، الإبلاغيّ. وهذا جوهر نظريّة الانزياح عند (جان كوهين) ومحاولته وضع تفسير لفرادة النصّ الشعريّ، فالشعر عنده ((انزياح عن معيار هو قانون اللغة،

فكلّ صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة او مبدأ من مبادئها))[1]. وإنّ ((طبيعة الفارق بين الشعر والنثر لغويّة أي شكليّة، أنّه لا يكمن في المادّة الصوتيّة ولا في المادّة الأيديولوجيّة، بل يكمن في نمط خاصّ من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدالّ والمدلول من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى))[2]. ومن خلال ذلك ينكشف لنا أنّ ((قلب أطروحة جان كوهين: أنّنا بالتأليف الإسنادي بين لفظين، أي معنيين منتميين إلى مجالين حسّيين متباينين نخرق الإسناد المعياريّ المعتاد بالنظر إلى العلّاقة بين هذين المدلولين المفهومين))[3]، خالقًا جماليّاته الخاصّة والمرتبطة غالبًا بمعطيات التشكيل البلاغيّ، وبمستوياته المختلفة، البيانيّة والبديعيّة، وكذلك تشكّلات فنون المعاني أيضًا.

وهي الفنون التي تستغرق جميع مستويات النصّ البنائيّة والدلاليّة أو المضمونيّة، ولذا سنحاول أن نتتبّع بعض هذه الفنون، أو الأبرز منها، وجلاء القصديّة الجماليّة التي تقف وراءها، وذلك عبر مستويين:

أ- المستوى البنائيّ

هو المستوى الممتدّ ضمن المجال الشكليّ للنصّ، والمتشكّل عبر سيرورة ذات مقصديّة متجاوزة للبناء اللغويّ في حدوده الثابتة اليوميّة، ومحقّقة لانزياحها الأسلوبيّ المرتبط بتوظيف مختلف فنون البناء البلاغيّ، التي إن وظّفت بأسلوب واعٍ ومحيطٍ بخصوصيّات التشكيل وآفاقه الجماليّة، فإنّها وبلا شكّ ستمتلك ناصية التوليف

(١) بنية اللغة الشعريّة، جان كوهين: ٦

(٢) المصدر نفسه: ١٩١

(٣) الكلام السامي: ٣٢

الناجح والمؤثّر في متلقّي النصّ، وما يميّز هذه الفنون البلاغيّة أنّها غالبًا ما تكون مقصودة وموظفة لتحقيق جماليّاتها المتوخّاة، خاصّة إذا اتّسم هذا التوظيف بالسلاسة والعفويّة بعيدًا عن مسحة التصنّع والتعثّر والتنافر.

ولنأخذ الجناس مثلًا، والذي يتحقّق عبر خلق مماثلة صوتيّة ونغميّة وإيقاعيّة من شأنها أن تشيع جوًّا من التناسب الموسيقيّ الآسر والمداعب لذائقة المتلقّي، معزّزًا سمة أدبيّة البناء الشكليّ للنصّ، وهي مناسبة لا تتوقّف عند الجانب الشكليّ فقط، وإنّما هي تضيف بعدًا آخر للمعنى، قد لا ينتبه له المتلقّي، وهو ما وصفه الجرجانيّ بالمخادعة للمتلقّي وفهمه النصّ، ففي تعليقه على بيت أبي تمّام:

ذهبت بمذهبه السماحة فالتَوت فيه الظنون أ مذهب أم مذهب؟

يقول: ((إنّ الشاعر قد أعاد عليك اللفظة كأنّه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنّه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها))[1]، فهو ليس تكريرًا بلا بعد دلالي، بل إنّ له وقعه الجماليّ والدلاليّ الذي يستفزّ مواطن الذوق في ذهن المتلقيّ وإن لم يفطن لذلك.

وقد وظّفه الفرطوسيّ في ملحمته في مواطن كثيرة جاء (الجناس) فيها ليكسر رتابة السرد التاريخيّ والفكريّ، وليعيد تذكير المتلقّي أنّه يقرأ نصًّا له هويّته الأدبيّة والشعريّة البارزة، إلى جانب غايته التوثيقيّة.

يقول:

(١) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني: ٧- ٨

وهـــم بـــين راكـــع بـخـضـوع وخـشـوع وضـــارع في دعـــاء[1]

يتجلّى لنا في هذا البيت جناسان قد وزّعا توزيعًا موسقًا خلقا شكلًا من أشكال التناسب الصوتيّ من خلال تكرارهما وتداخلهما مشكّلين علاقة إطاريّة يمثّلها الجناس الأوّل (راكع وضارع)، الذي احتضن داخله جناسًا آخر (خضوع- خشوع). خالقا متعة القراءة لهذا البيت. وهي المتعة التي حاول الشاعر بها أن يمنع ملحمته من الوقوع في شرك الرتابة وبرودة السرد المؤرّخ، ومع ذلك كان لطول الملحمة الكبير سبب واضح في أن تبدو الأبيات المزيّنة بالجناس قليلة ومتناثرة. منها قوله:

وضـجـيـج الحـجـيـج يـعـلـو دويًّـا فـيـهـزّ الآفـــاقَ بـــالأصـــداء[2]

*****

حـلـل حـمـلـهـا المـبـــارك فـيـهـا وحـــلـيً مـــن كـــرامـــة وبهـــاء[3]

*****

ويـشـقّ الـصـفـوف نـــشرًا ونـثـرًا بـنـظـام مـــن حـــدّه ومـــضـــاء[4]

******

مـشـهـد حـاشـد بـكـل وقـــار وفـــخـــار وهـيـبـة وبهـــاء[5]

(١) ملحمة أهل البيت عليهم السلام: ٣/ ٢٣٠

(٢) المصدر نفسه: ١/ ٢٥٢

(٣) المصدر نفسه: ٥/ ١٨٩

(٤) المصدر نفسه: ٣/ ٣٣٣

(٥) المصدر نفسه: ٣/ ٢٣٠

وفي البيت الأخير ما لا يخفى من تناسب صوتيّ وتجاذب نغميّ واضح، خلقته الشين والدال في (مشهد، حاشد)، وهذه الألف الممدودة المعقوبة بالراء في (وقار، فخار)، وكذلك الهاء والباء في (هيبة، بهاء).

وإلى جانب الجناس، يتمثّل لنا (الطباق) في مواطن كثيرة من الملحمة، وهو يرسم لنا لوحات مؤثّرة عبر آليّة التضادّ التي تجمع بين الأطراف المتضادّة في صورة واحدة. لها جمالها الشكليّ إلى جانب عمق الصورة وثرائها الفنّيّ الذي تتعاضد على صنعه المتضادّات. كقوله رحمه الله:

هذه ليلة الوداع وهذا ... آخر العهد منهم باللقاء
عمروها من التقى فأماتوا ... شهوات النفوس بالإحياء
يوم باتوا على هدى صلوات ... بين خوف من ربّهم ورجاء
لم تكن غير ساعة هي فصل ... بين أخرى التقى ودنيا الشقاء[1]

فنحن أمام لوحة يؤثّثها التضادّ سواء على مستوى التشكيل البنائيّ، أم على مستوى البعد الدلاليّ، وهي مسألة تبعد فكرة أنّ فنون البديع لا تمثل سوى زينة ظاهريّة شكليّة، قد تصيب النصّ بالعقم إن لم تمسّ البعد الدلاليّ وتتشاكل معه، فهذه الثنائيّة الماثلة بين (الوداع - اللقاء)، وبين (الموت - الحياة)، وبين (الخوف - الرجاء)، وكذلك بين (دنيا الشقاء وآخرة التقى). أقول: هذه الثنائيّة البنائيّة تجسّد أصدق تجسيد الموقف النفسيّ الذي يعيشه هؤلاء الأصحاب في هذه الليلة بالذات، التي تجسّد فاصلًا بين زمنين وحياتين. وكذلك تجسّد موقفًا يفصل بين الخوف المرتبط بالدنيا وشقائها، وبين الرجاء الذي يشدّهم إلى الآخرة ونعيمها.

(١) ملحمة أهل البيت عليهم السلام: ٣/ ٢٩١

وبذلك نجد الفرطوسيّ موفّقًا جدًّا في استثمار البعد الدلاليّ للثنائيّة الضدّيّة التي يقوم عليها الطباق، وكذلك يتمثّل لنا التضادّ عبر توظيف الطباق في لوحة تصف الإمام العبّاس عليه السلام:

سيفه الموت، ليس ينجو فرارًا ... منه في الحرب كلّ دانٍ وناء
يتلظّى نارًا ويجري بحارًا ... فهو ماضٍ ما بين نارٍ وماء
ويشقّ الصفوف نشرًا ونثرًا ... بنظامٍ من حدّه ومضاء
لدماء الأحشاء يظمى فيروى ... وأبو السيف ظامئ الأحشاء[1]

إنّنا نلمس، عبر هذه اللوحة الطباقيّة ذات الثنائيّات المتقابلة، نزوعًا كبيرًا لدى الشاعر في إخراج نصّه مؤطّرًا بكلّ ما يمنحه دفقه الجماليّ، وما ينزاح به إلى امتلاك هويّته الأدبيّة، من خلال هذه المتعة التي يعيشها الخيال، وهو يتردّد بين أطراف متقابلة من دنوّ ونأي، ونار وماء، ونثر ونظام، وظمأ وارتواء. ليعيش كلّ متضادّات الموقف الفاصل بين الجهل و اليقين، والموت والحياة، وقد يتّسع الطباق فيتحول إلى مقابلة بين متضادّات على مستوى الجملة، ولها وقعها الإمتاعيّ والإيقاعيّ الخالق لأدبيّتها وآليات تلقّيها. كقوله مثلًا:

والبلايا تحدو بهم من أمامٍ ... والمنايا تسوقهم من وراء[2]

ففضلًا عن صيغتها البلاغيّة التي تصنع مقابلة بين جملتين تامّتين، نجد كذلك هذا التماثل الإيقاعيّ بين كلّ من (البلايا، المنايا) و(تحدو بهم تسوقهم) وكذلك في

(١) ملحمة أهل البيت عليهم السلام: ٣/ ٣٣٣

(٢) المصدر نفسه: ٣/ ٢٤١

(من أمام، من وراء). فكأنّ البيت جزء من قطعة موسيقيّة موزّعة بشكلّ متناسب ومموسق.

وهي ميزة عادة ما يوفّرها عنصر التكرار الصوتيّ في التركيب، سواء على مستوى المفردة الواحدة، أم على مستوى الجملة أو التركيب. فللتكرار الصوتيّ أثر كبير في موسقة التركيب وثرائه النغميّ والدلاليّ أيضًا إن وظّف توظيفًا واعيًا لوظيفته الإيحائيّة ((كما أنّ عودة النقرة على الوتر تحدث التجاوب مع سابقتها، فتأنس الأذن بازدواجهما وتآلفهما، فإنّ عودة الحرف في الكلمة تكسب الأذن هذا الأنس، لو لم يكن لعودته مزيّة أخرى تعود إلى معناه، فإذا كان ممّا يزيد المعنى شيئًا، أفاد مع الجرس الظاهر جرسًا خفيًّا لا تدركه الأذن وإنّما يدركه العقل والوجدان وراء صورته))[1]، يقول عليه السلام:

رفرفت فوقه العواطف ممّن ... ظلّلته من الأسى بسماء
وارتمت تحته القلوب فأضحى ... فوق أرض من القلوب الظماء[2]

ولكي نتمكّن من استشراف القيمة النغميّة والموسيقيّة التي يوفّرها التكرار الصوتيّ هنا، لا بدّ من ملاحظة التجاوب الصوتيّ في الفاءات المتكرّرة (رفرفت، فوقه، العواطف)، والسينات في (الأسى، سماء)، والتاءات في (ارتمت، تحته)، والقافات في (القلوب، فوق) وهي تكرارات صوتيّة تقابل الأنغام المتكرّرة في النوتة الموسيقيّة.

هذا إلى جانب ما ينضوي عليه التكرار من حسّ مأساويّ إذا ما ارتبط بلازمة متعلّقة بثيمة موجعة للقلب، ومحزنة للنفس، ولذلك نجد التكرار طاغيًا على نصوص الندب والرثاء.

---

(١) التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد: ١٤

(٢) ملحمة أهل البيت عليهم السلام: ٣/ ٣٣٦

ولم تخلُ ملحمة الشيخ الفرطوسيّ من مواقع حاول فيها﵀ أن يعزّز الأسلوب الفنّيّ في ملحمته، وأن يوقف حركيّة السرد التاريخيّ ليمنح المتلقّي فسحة من الشعور، والعاطفة الكاسرة لرتابة السرد، يقول﵀ في وصف أرض كربلاء:

هاهنا كربلاء دار البلايا ... وهي كرب مشفوعة ببلاء
هاهنا هاهنا تُحطّ رحال ... للمنايا على صعيد الفناء
هاهنا تذبح الذراري فتروى ... تربة الأرض من سيول الدماء
هاهنا تقتل الرجال وتسبى ... بعد قتل الرجال خير نساء
هاهنا تُحرق الخيام فتأوي ... من خباء مذعورة لخباء[1]

ب- المستوى الدلاليّ

وفي هذا المستوى يمتدّ الانزياح ليشمل آليّات صياغة المعنى وطرحه، وتقديمه للمتلقّي بصورة مغايرة للمألوف عبر توظيف آليّات فنيّة مخصوصة ذات بعد مجازيّ تستثير خيال المتلقّي، وتكسر أفق انتظاره لتشدّه إلى عمق الصورة المرسومة بالكلمات.

ولعلّ أوّل الصور المجازيّة وأبسطها يتمثّل في الصورة التي توظّف آليّة التشبيه، لخلق صورتها الخاصّة، مثاله قوله﵀:

حين أضحوا في بكرة وضحاها ... كالأضاحي صرعى على البوغاء
كشف السرّ والحقائق بانت ... لهمُ كالضحى بغير غطاء

(١) ملحمة أهل البيت﵈: ٣/ ٢٧٤

فتهاوَوا على سعير المنايا كهويّ الفَراش فوق الضياء[1]

فنلمس هذا التوظيف الموفّق للتشبيه من خلال خلق تناسب وتناسق دلاليّ بين عناصر التشبيه، وبين شكل الدلالة التي توحي بها هذه العناصر.

فالصورة الأُولى تقوم على تشبيه هؤلاء الأصحاب الشهداء بالأضاحي، وهو تشبيه يقوم على علاقة القرب إلى الله، وهي العلاقة التي تستهدفها شعيرة تقديم الأضاحي في العيد، وفي الحجّ أيضًا.

ونجد في الصورة الثانية تشبيه الحقائق بالضحى الذي يجلو ظلمة الليل، فهي علاقة تشبيهيّة قوامها النور والهداية.

وكذلك في الصورة الثالثة، نجد تشبيه تهافت أصحاب الإمام الحسين عليه السلام على الموت من أجل الحقّ والعقيدة كتهافت الفراش على الضياء، وفي كلا شكلي التهافت تنبثق لذّة السعي والموت المحبّب سببًا لهذا التشبيه المتناسب الجماليّ.

ويرتفع التشبيه ويسمو، فنجد أنفسنا أمام ما يُسمّى بـ (التشبيه البليغ)، من خلال حذف أداة التشبيه، وهو مستوى تصويريّ أكثر عمقًا وأوكد تشبيهًا، يقول رحمه الله في وصف (عبد الله الرضيع):

طائر ضامئ الهشاشة أهوى من لهيب الهجير في الرمضاء
شبح هامد بحجر حزين بين أحضان مأتمٍ من بكاء
هو عبد الله الرضيع وليد أنجبته الرباب خير النساء[2]

(١) ملحمة أهل البيت عليهم السلام: ٣/ ٣١٢

(٢) المصدر نفسه: ٣/ ٣٣٣

فهذا الرضيع الذي ذبحه سهم حرملة بن كاهل لعنه الله، هوى كطائر ذبيح ظامئ يهوي على حرّ الهجير، وكشبح هامد سكن بعد حراك. فهي صور تثير الشجن والتعاطف والحزن على هذا الطفل وبراءته المذبوحة.

ويقول أيضًا:

وفـــؤاد الحـــوراء طـير ذبيـح تـنـــزّى عـــلى صـعـيـد الـفـنـاء
كـــاد أن يـمـوت وجـــدًا ويحيـا بـين قـــبرٍ وآخـــر مـــن رثـــاء[1]

وإذا ما حاولنا أن نرتقي ونسمو أكثر في بنية التصوير الدلاليّ، فسندخل أفق التشكيل الاستعاريّ باعتبار أنّ الاستعارة ((عادةً ما تدرك على أنّها الصيغة الأكثر جوهريّة للغة المجازيّة، واللغة المجازيّة هي اللغة التي لا تعني ما تقول))[2]. أي: إنّها اللغة التي تمارس الانزياح الدلاليّ في التراكيب بشكل فذّ وواسع، عبر مجاوزتها حدودَ التقبّل المنطقيّ والعقليّ، وارتباطها مباشرة بفاعليّة القدرة التخييليّة في خلق الصور التي تمثّل الناقل الأكثر نجاحًا للتجارب الشعوريّة. يقول واصفًا (الرباب) وهي تستقبل ولدها المقتول:

لهـف نـفـسي لأُمّـــه وهـــي تـرنـو لابـنـهـا في الـفِـنـاء بـعـد الـفـنـاء
قـبـلـت وردة الـشـقـيـق بـغـصـن كـــان غـصـن الأقـــاحـــة الـبـيـضـاء
أفـرغـت قـلـبـهـا عـلـيـه حـنـيـنًـا بـدمـوع الـربـاب لا الخـنـسـاء[3]

(١) ملحمة أهل البيت عليهم السلام: ٣/ ٣٧٠

(٢) الاستعارة، تيرنس هوكس: ١٢

(٣) ملحمة أهل البيت عليهم السلام: ٣/ ٣٣٢

فنجد استعارة وردة الشقائق لثغر هذا الابن، واستعارة الغصن لجسده الأبيض اللدن إلى جانب هذا الاستعارة المذهلة التي تصوّر مشهد بكاء الأمّ على ولدها الذبيح، وكأنّ الدموع المتساقطة على جسده هي في الحقيقة قلبها الذي أذابه الحزن وألم الفجيعة، فجرى متساقطًا مع دموعها. وكأنّها تفرغ قلبها بالبكاء وليس دمعها فقط !

ومن الملاحظ أنّ الشيخ الفرطوسيّ عادة ما يبدأ حديثه عن أحد أهل البيت عليهم السلام بمدخل يحشّد فيه ما يمكن توظيفه من أساليب بلاغيّة وتركيبيّة فنيّة؛ إثراءً لجانب البنية الجماليّة لنصّه، ومانحًا متلقّيه مديات من الاستجابة الأستطيقيّة التي تكسر رتابة السرد والتوثيق، فمن ذلك حديثه عن ولادة الزهراء عليها السلام:

ولـــدت والـعـفـاف يـنـضـح منها ... مـسـتـفـيـضًـا عـلـى بـنـي حـــوّاء
وكـسـاهـا مـن الـقـداسـة بـردًا ... أيـــن مـنـه قـداسـة الـعـذراء
وتجـلّـت شـمـسًـا بـأفـقٍ هـداهـا ... يـتـــوارى مـنـهـا جـبـين ذكـــاء
هـي ريحـانـة الـرسـول وكـانـت ... مـنـه طـيـبًـا تـفـوح بـالأشـذاء
هـي روحٌ مـا بـين جنبيه كانت ... تـرتـدي مـن حـنـانـه بـــرداء[1]

فالأبيات تحشّد سيلًا من الاستعارات التي تتمركز حول وصف السيّدة الزهراء عليها السلام، وهي استعارات تمثّل البنية المركزيّة للسمة الأدبيّة لهذه الأبيات. والأساس لتشكّل الصورة الفنّيّة التي تشعّ فيها، فاستعار للعفاف صورة الماء الناضح، واستعار للرداء صورة الرداء الذي يرتدى ويلبس، وجعل للهدى أفقًا وللشمس جبينًا، وكذلك نجد هذا التناصّ الاستعاريّ مع وصف الرسول الأعظم صلى الله عليه وآله للزهراء عليها السلام مستعيرًا لها صورة الريحانة. فضلًا عن استعارته لحنان الرسول صلى الله عليه وآله صورة الرداء. فكأنّ الزهراء عليها السلام كانت

(١) ملحمة أهل البيت عليهم السلام: ٣/ ٧

تستظلّ بحنانهﷺ كما ترتدي رداءً يحيطها بالدفء والأمان.

ومن التقانات الفنيّة والدلاليّة التي حاول الشاعر استثمارها في تعزيز شعريّة ملحمته، وبعدها الجماليّ، ما نجده من محاولة لتوظيف الحسّ الملحميّ والغرائبيّ، عبر تصويره لمشهد دخول معاوية إلى جهنّم وصورة استقبال سكّانها له، من شياطين وطواغيت وفراعنة، وهو تصوير له متعته الأدبيّة الخاصّة المرتبطة بحركيّة الخيال، ودوره في تهيئة فضاءات استقبال النصّ وتلقّيه:

وأتـــى ربّـــه يـنـوء مـــن الـــوزر ... بـعـبء مـــن أثـقـل الأعـبـاء
فـاسـتـغـاثـت جـهـنّـم مـن وقـود ... شـــبّ فـيـهـا لـشـدّة الاصـطـلاء
وأعـــدّت لـه الـسـلاسـل حـتّـى ... ضـجّ مـن حـرّهـا مـقـرّ الـشـقـاء
وأقـيـمـت لـه الـمـوائـد فـيـهـا ... حـين صـفـت عـلى صـعـيـد الـبـلاء
وكـــؤوس الحـمـيـم شرّ شراب ... وطـعـام الـــزقّـــوم شرّ غـذاء
وتـنـادى فـيـهـا الـشـيـاطـين بـشرًا ... بـشـقـيّ مـن أعـظـم الأشـقـيـاء
قـد تـعـالى الـطـاغـوت والجبت فيها ... ورجـــال الـتـابـوت بـالخـيـلاء
وتـبـنّـى الـتـرحـيـب فـرعـون فيه ... مـع هـامـان في أتـــمّ احـتـفـاء
وأقـــامـــوا حـــفـــلًا يـغـصّ ... احـتـشـادًا بعتاة الإلحـاد والكبرياء
حـين وافى إلى الجحـيـم ابـن هند ... وتـــراءى خـلـيـفـة الـطـلـقـاء[1]

فهذا المشهد الغرائبيّ الذي يرسم لنا حفلة يقيمها سكنة جهنّم من الطغاة والجبابرة استقبالا لمعاوية، يكاد يلتقي – من حيث الفكرة والبناء– بالمشاهد الغرائبيّة التي قامت

(١) ملحمة أهل البيتﷺ: ٣/ ٢٣٣

عليها محاولات ملحميّة وخياليّة نقلت لنا ما تخيّله منشئها من أحداث ومشاهد تقع في العالم الآخر، كعالم النار في (الكوميديا الإلهيّة) لدانتي، وعالم الجنّة في (رسالة الغفران) لأبي العلاء المعرّيّ.

فالاستعانة بما يخلقه التصوير الغرائبيّ يبثّ في أثناء النصّ حسًّا ملحميًّا أخّاذًا وممتعًا، يجسّد أحد أركان خلق أدبيّة ذلك النصّ، وهو ما لمسناه هنا وما حاول أن يصنعه الشيخ الفرطوسيّ في ملحمته هذه.

الخاتمة

من خلال ما استعرضناه من جوانب بنائيّة لهذه الملحمة التي صنعها الشيخ عبد المنعم الفرطوسيّ، يتجلّى لنا بشكل واضح ما استعان به ﷺ من أهمّ التقانات والأدوات البلاغيّة والفنّيّة من أجل إثراء هذه الملحمة بالروح الأدبيّة، وبالجماليّة الشعريّة التي كانت موطن التحدّي أمام المنشئ، وهو يحاول أن يجمع بين السرد العلميّ والتاريخيّ، وبين مقوّمات خلق أدبيّة النصّ، وملامحه الجماليّة.

قائمة المصادر

١- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر: عبد الناصر هلال، مركز الحضارة العربيّة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦.

٢- الاستعارة: تيرنس هوكس، تر: عمرو زكريا عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١٦.

٣- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، قراءة وتعليق محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د. ت.).

٤- بنية اللغة الشعريّة: جان كوهين، تر: محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.

٥- التكرير بين المثير والتأثير: عز الدين علي السيد، عالم الكتب، ط٢، ١٩٨٦.

٦- الشعريّة: تزفيتان تودوروف، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٠.

٧- الكلام السامي- نظرية في الشعريّة: جان كوهين، ت: محمّد الولي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠١٣.

٨- مرايا نرسيس- الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة: حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٩.

٩- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب، دار الفكر،

بـيروت، ط١.

١٠- ملحمـة أهـل البيـت عليهم السلام: عبـد المنعـم الفرطـوسي، مؤسسـة أهـل البيـت عليهم السلام، بـيروت- لبنـان، ط٢، ١٩٨٦.

١١- نقـد الشـعر: قدامـة بـن جعفـر، تحقيـق محمّـد عبـد المنعـم خفاجـي، دار الكتـب العلميّـة، بـيروت- لبنـان، (د.ت)، ١٩٧٠.